

Hugo von Hofmannsthal's Weg zur ästhetischen Moral

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)
durch die Philosophische Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von
Simone Alexandra Pennig
aus Duisburg

Betreuer: Prof. Dr. Dr. h. c. Volkmar Hansen

Düsseldorf, 7.7.2016

Disputation am: 26. September 2017

D61

1. Einleitung: Zielsetzung der Arbeit
2. Forschungsbericht: Hofmannsthals Stellung zur Religion
3. Die Moderne
 - a. Geschichtlicher Hintergrund
 - b. Die Kirche/Das Papsttum in den Zeiten des Umsturzes des 18. und 19. Jahrhunderts
 - c. Literarische Entwicklung in den Zeiten des naturwissenschaftlichen Fortschritts
 - i. Die Pluralität der Moderne
 - ii. Initiator Frankreich
 - iii. Hofmannsthals Verständnis der Moderne: Zwischen Ästhet und Ästhetizist
 - d. Zwischenfazit
4. Literarische Vorläufer:
 - a. Die Idee des Fantastischen und die Alleinherrschaft der Kunst
 - i. Edgar Allan Poe
 - ii. Stéphane Mallarmé
 - iii. Charles Baudelaire
 - iv. Paul Bourget
 - v. Richard Wagner
 - b. Die Hinwendung zum Bösen
5. Die Metropolen der Zeit: Berlin und Wien um 1900
 - a. Berlin und Wien
 - b. Das *Junge Wien*
 - i. Terminologische Hintergründe
 - ii. Der Beginn von etwas Neuem: Die Faktoren
 1. Eduard Michael Kafka
 2. Hermann Bahr
 - a. Bahrs persönlicher Background
 - b. Abkehr von Berlin und Hinwendung zu Wien
 3. Die Bedeutung Henrik Ibsens für die österreichische Jugend
 4. Die Herausbildung des Theatervereins *Freie Bühne*
 - c. Die Moderne im Blickpunkt der Schriftsteller
 - i. Zentren des Austausches
 1. Salon
 2. Caféhaus
 - d. Publikationsmöglichkeiten um 1900: Zeitungs- und Verlagswesen
 - i. Hofmannsthal und die Zeitschriften Wiens und Berlins
6. Hofmannsthals Stellung im *Jungen Wien*: Ausgesuchte Weggefährten und Kritiker
 - a. Loris
 - i. Hofmannsthals Bekenntnis zu seinem Pseudonym in seinen Briefen
 - b. Bahr
 - i. *Die gute Schule* (1890)
 1. *Theoretische Schriften*
 - a. *Zur Kritik der Moderne* (1890)
 - b. *Zur Überwindung des Naturalismus* (1891)
 - c. *Studien zur Kritik der Moderne* (1894)
 - i. Loris
 - d. *Renaissance* (1897)
 - c. Karl Kraus
 - i. Frühe Schriften (Rezensionen)

- ii. *Die demolierte Literatur* (1896)
 - iii. *Die Fackel* (1899)
 - d. *Das Junge Wien: Reaktionen auf Hofmannsthals Tod*
- 7. Bekanntschaft mit Stefan George: Mitarbeiter der *Blätter für die Kunst*
 - a. George und Hofmannsthal: Das vergebliche Ringen um einen vermeintlich Gleichgesinnten
 - i. Briefwechsel
- 8. Hofmannsthals frühe Essays: Zwischen Kunstauffassung und sozialem Verständnis
 - a. *Zur Physiologie der modernen Liebe* (1891)
 - b. *Die Mutter* (1891)
 - c. *Das Tagebuch eines Willenskranken* (1891)
 - d. *Englisches Leben* (1891)
 - e. *Maurice Barrés* (1891)
 - f. *Théodore de Banville* (1891)
 - g. *Ferdinand von Saar >>Schloss Kostenitz<<* (1892)
 - h. *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892)
 - i. *Algernon Charles Swinburne* (1892)
 - j. *Gabriele D'Annunzio* (1893-1898)
 - k. *Walter Pater* (1894)
 - l. *Gedichte von Stefan George* (1896)
- 9. Religionsverständnis und Rückbekenntnisse innerhalb des *Jungen Wien*
- 10. Friedrich Nietzsche: Vom Tode Gottes zum Übermenschen – Die Forderung nach neuen Werten
 - a. Nietzsches Thesen
 - i. Die beiden Kunstgottheiten Apollo und Dionysos – Der Grieche als antikes Ideal
 - ii. Wagner im Wandel
 - iii. Die christliche Religion und Moral
 - iv. Die Moderne
 - v. Deutschland vs. Frankreich
 - vi. Die Grenzen der Sprache
 - vii. Das Bild der Frau
 - viii. Nietzsches Verhältnis zum Leben: Das Leben als Kreislauf
 - ix. Zarathustra, die Einsamkeit und die Lehre vom Übermenschen
 - x. Die Suche nach neuen Werten
 - b. Hofmannsthal und Nietzsche
 - i. Hofmannsthals Bibliothek im Freien Deutschen Hochstift
 - ii. Briefwechsel
 - c. Nietzsches Niederschlag in Hofmannsthals Werken
 - i. Sprache
 - ii. Selbstverantwortung fürs Leben
 - iii. Saite
 - iv. Naivität
 - v. Vergangenheit/Historie
 - vi. Selbstbeobachtung und Narzissmus
 - vii. Perspektive/Augen
 - viii. Ermattung des Willens
 - ix. Besitz der Frau
 - x. Vererbung
 - xi. Aktiv und passiv
 - xii. Schatten
 - xiii. Aussichten zur Religionsbetrachtung
 - xiv. Totalitätsanspruch

11. Realisierung der ästhetizistischen Ersatzwelt und dessen Folgen anhand von Motivkomplexen
 - a. Faktoren für den Rückzug in das ästhetizistische Erleben
 - i. Die Wahrnehmung der Welt
 - ii. Genealogische Vorprägung: Die Familienstrukturen
 - iii. Die frühe Wahrnehmung des Todes und dessen Auswirkungen auf den jungen Menschen
 - b. Rückzug in die Tiefe der Seele
 - i. Zur Brunnen, Spiegel- und Tiefenthematik bei Hofmannsthal
 1. Brunnen
 2. Tiefe der Seele
 3. Spiegel und spiegelnde Flächen
 - ii. Die Haltlosigkeit des Ich
 - c. Rückzug in die Einsamkeit und die Hinwendung zur Künstlichkeit
 - i. Zwischen Licht und Dunkelheit: Die Nacht als ästhetizistischer Raum?
 - ii. Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft: Wenn die Vergangenheit das Leben und den Lebensverlauf bestimmt
 - iii. Die Exklusivität des Erlebens in künstlich geschaffenen Räumen: Das gesteigerte Erleben durch artifizielle Künstlichkeit
 1. Gestaltung des Raumes: Die isolierende Funktion von Vorhang und Gitter bei Hofmannsthal
 - iv. Die Sucht nach ewiger Jugend und Schönheit: Die Aussichtslosigkeit des Alterns und des Todes
 - v. Locus amoenus: Der Garten als Paradies oder der Einbruch der Wirklichkeit
 - vi. Das Erleben mit allen Sinnen: Die Duft- und Farbgestaltung bei Hofmannsthal
 - vii. Der Bedeutungsgrad der Kunst: Die Kraft der Musik oder das Saitenspiel bei Hofmannsthal
 - viii. Nur Realität oder doch schon ein Traum? Das Leben als Schattendasein
 - d. Der Ästhetizist: Kult der Jugend und Schönheit
 - i. Der Körper als Versuch der Realisierung des schönen Lebensentwurfes
 1. Die Hände
 2. Die Kleidung
 3. Die Augen
 - e. Die Passivität des Ästhetizisten
 - f. Das Narzissmus-Problem
 - g. Der Mangel an Kommunikation: Wenn das Ich das Du verschließt
 - h. Bekanntschaften und gesellschaftliches Umfeld: Gibt es eine Homoerotik bei Hofmannsthal?
 - i. Das Erleben der Liebe und die Wahrnehmung der Frau
 - i. Die Wirkungskreise der Frau auf Hofmannsthals für die Sinnlichkeit empfängliche Männergestalten
 1. Haare
 2. Hände und Arme
 3. Kleidung
 4. Tanz
 5. Trank
 6. Augen
 - j. Die Lebenswahrnehmung des Ästhetizisten: Selbst- oder Fremdbestimmung?
 - i. Der *Kreuzweg* als Entscheidungsgewalt des Menschen über sein Leben
 - ii. Hofmannsthals Thematisierung des Schicksals
 - k. Eine endlose Steigerung der Schönheitssucht? Hofmannsthals Bewertung von Grausamkeit, Gewalt und Mord
 - l. Zwischen der Erfüllung der Sehnsucht und dessen Einbruch
 - i. Das Versagen am Leben oder die Suche nach Glück

- ii. Die Realität des Todes: Die Unentrinnbarkeit des Lebens
- m. Eventuelle Lösungsmöglichkeiten des Ästhetizisten aus dem Schattendasein
 - i. Rückführung in das reale Leben: Die Familie und Freundschaften
 - ii. Der Wille zur Tat
 - iii. Die Rückbesinnung auf die Naivität
 - iv. Das richtige Bewusstsein für die Kunst
 - v. Die Erfahrung der wahrhaften Liebe
 - vi. Die Möglichkeit der Religion für das Leben
- n. Zwischen Sehnsucht und Negation: Das Erleben der Religion
- o. Die Konzeption der Ganzheit des Seins

12. Schlussbetrachtung

13. Literaturliste

1. Einleitung: Zielsetzung der Arbeit

Als Auslöser für die Hinterfragung von Hofmannsthals Religionsverständnis muss die Bearbeitung von einem der wohl bekanntesten Werke *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) innerhalb des Studiums gesehen werden. Denn es wurde erkannt, dass die sowohl in dem Werk liegenden sozialen und moralischen als auch religiösen Bezüge innerhalb der Forschung bisher nicht hinreichend erschlossen worden waren, was den Verdacht nahelegte, der letztendlich bestätigt werden konnte, dass Hofmannsthals Verständnis der Religion, sowohl persönlich vor allem aber auch literarisch, bisher noch keine hinreichende Bearbeitung gefunden hatte.

Wie nahezu jede wissenschaftliche Arbeit, hat auch diese sich von der Anfangsidee entfernt bzw. musste im Laufe der Studien erweitert werden. So war diese Arbeit anfänglich mit dem Anspruch begonnen worden, Hofmannsthals religiöses Verständnis lediglich im Frühwerk zu belegen, was auf der in der Forschungsliteratur vertretenen These von der Trennung von Früh- zu Spätwerk durch den *Chandos-Brief* (1902) fußte, und was auch dadurch bedingt war, dass sich jede wissenschaftliche Forschung in erster Instanz an dem orientiert, was die vorangegangene Forschung der aktuellen Gegenwart hinterlassen hat.

Letztendlich aber zeigte sich, dass Hofmannsthals Werk keineswegs um die Jahre 1901/1902 eine Zäsur erfahren darf, sondern dass das hinterlassene, umfangreiche Werk Hofmannsthals im wörtlichen Sinn als Œuvre verstanden werden muss. Mit der alleinigen Ausrichtung auf die Motive, um dadurch zu einer Trennung innerhalb von Hofmannsthals Schöpfungsphase, die zwischen 1887/1888-1929 angelegt ist, zu gelangen, zeigte sich, dass Hofmannsthals Werke fast durchgängig mit allen Motiven belegt sind. Dies führte zwischenzeitlich dazu, dass Hofmannsthals Œuvre wirklich als ein Ganzes betrachtet wurde, indem absolut keine Trennung gerechtfertigt erscheint, sodass eine komplette Betrachtung aller hinterlassenen Werke angedacht worden war. Eine derartige Ausweitung jedoch hätte den Rahmen einer Dissertation gesprengt, und wäre Hofmannsthals eigenem Verständnis des Dilettantismus, der ebenso in dieser Arbeit dargelegt werden wird, nahegekommen. Primär aber sprach für einen Einschnitt in Hofmannsthals Werk nicht nur die Tatsache, dass diese Arbeit sich ursprünglich lediglich auf die frühe Phase von Hofmannsthals Schaffen fokussieren wollte, und sich deswegen nicht in einer Gesamtbetrachtung verlieren wollte, sondern vor allem, dass Hofmannsthals eigene Äußerungen eine Trennung um 1901/1902 nicht rechtfertigen, wohl aber eine Trennung um das Jahr 1907/1908 sinnvoll erscheint. Somit wurde in dieser Arbeit ein zeitlicher Rahmen gesetzt, der bereits die ersten Arbeiten/Entwürfen Hofmannsthals in den Jahren 1887/1888 berücksichtigt und einen Einschnitt setzt vor den vollendeten Lustspielen und damit *Christinas Heimreise* (1908/1909).

Neben Hofmannsthals eigenem Verständnis von der Einteilung seines Œuvres,¹ sprechen dafür vor allem folgende Faktoren:

1. Ein neuerliches Einsetzen der Gattung Komödie, in einem mundartlichen Ton, das über die Notizen und Behandlungen in der frühen Phase seines Schaffens weit hinausgeht
2. Die Zusammenarbeit mit Richard Strauss, gegeben durch *Elektra* (1908)
3. Hofmannsthals einsetzende patriotische Essaysammlung, die sich durch die konzentrierende politische Lage ergeben hat

Ein weiterer Grund, der heranzuziehen ist wenn es darum geht die späteren Jahre des Schaffens ab 1908 auszuschließen, ist sicherlich der, dass die späteren Werke – allen voran *Das grosse Salzburger Welttheater*

1 Diese Einteilung wird auch durch Hofmannsthals eigene Äußerungen in seinen Briefen gestützt. So schreibt er am 29. Januar 1908 Hans Carossa: „Ich bin sehr im Übergang und meinen frühen Sachen so sehr entfremdet, daß ich neulich einmal in einer schlaflosen Nacht <...> eine Hochzeit der Sobeide concipierte das ganze Stück nochmals, Scene für Scene, in Prosa [...] Thatsächlich ists ja ein fremder Mensch der's gemacht hat.“ In: SW V. S. 405.

Auch ein Brief vom 6. Juni 1908 an Ludwig von Hofmann zeugt von dem Empfinden Hofmannsthals, dass es zu einer Veränderung in seinem Schaffen um dieses Jahr gekommen ist. So will er nicht nur eine realere, gleichsam aber fantastischere Fassung der *Sobeide* schreiben, sondern er schreibt auch seinem Vater am 24. Juli 1908: „Nicht nur die gegenwärtige Arbeit ist über die Hälfte gefördert, sondern auch meine anderen Scenarien und Entwürfe haben sich durch viele Einfälle und Einsichten sehr verbessert. Es scheint mir sehr möglich, dass man einmal von diesem oder von dem vorigen Sommer die Zeit meiner eigentlichen Theaterschriftstellerei wird datieren können.“ In: SW V. S. 407/408.

(1922) – keineswegs innerhalb der Forschungsliteratur, in Bezug auf die Religion, derart unbeachtet geblieben sind wie die Arbeiten der Jahre bis 1907.

Demnach wird in dieser Dissertation erstmalig eine Trennung durch den *Chandos*-Brief nicht unterstützt. Dies erfolgt nicht nur anhand der bisher aufgezeigten Gründe, sondern fußt auch auf der Tatsache, dass Hofmannsthal's Interesse an der Sprache und der Kommunikation bereits zu Beginn seines Schaffens eingesetzt hat und nicht erst durch den *Brief*.

Die Herangehensweise alle Werke, die in den Schaffenszeitraum zwischen 1887/1888-1907 fallen, im Hinblick auf die in dieser Einleitung gestellte Frage nach der Stellung zu Religion und Moral zu untersuchen, hat erfordert 637 Werke zu betrachten. Dabei liefert diese Arbeit nicht nur, erstmalig in der Forschung, einen Überblick über das Schaffen in dem genannten Zeitraum, sondern sie stellt überhaupt die erste weitreichende Interpretation der Werke dar, sind diese nun vollendet oder lediglich als lose Fragmente erhalten geblieben. Hinzu kommt, dass bei jeder Interpretation erstmalig ein geschlossener Bezug zu den erhaltenen Notizen geliefert wird.

Die Betrachtung der Religionsbezüge in den Werken Hofmannsthal's machte nicht nur die Betrachtung der bisherigen Forschungsliteratur unablässig, sondern forderte auch eine Auseinandersetzung mit einem derjenigen Kritiker der Religion, der Hofmannsthal's Werke, vor allem auch in seinem frühen Schaffen, stark beeinflusst hat. Es war Friedrich Nietzsche, der 1882 in seinen *Fröhlichen Wissenschaften* den Tod Gottes verkündete, wobei der Ausruf in einer Zeit lag, die Revolutionen, Kriege und die Wissenschaft mehr schlecht als recht überstanden hatte. Hatte Novalis noch bei dem Ausgang des vorhergehenden Jahrhunderts in den *Hymnen an die Nacht* (1799) die Vereinigung der Geliebten im Reich Gottes gefeiert, sah sich der Mensch der Moderne – und damit auch Hofmannsthal – nicht nur durch die Wissenschaften, mitunter auch Darwins Evolutionstheorie, aus dem heilsbringenden und jenseits-erlösenden Reich ausgeschlossen, auch vermochten es die neuen Wissenschaften nicht, die Probleme der Zeit zu lösen. Die Technisierung hatte den Menschen nicht nur neue Möglichkeiten gebracht, sie hatte auch die Ärmsten, durch Wegfall des privaten Handwerks, in das größte Elend gestürzt. In einer Zeit, in der für viele Menschen das Problem der täglichen Nahrungsbeschaffung das Dringlichste des Lebens war, findet sich jedoch in Österreich, genauer gesagt in Wien, ein loser Verbund von jungen Schriftstellern zusammen, die in ihren frühen Werken scheinbar ausschließlich den Kult der Schönheit, den Sinn für exklusive Raffinements zelebrieren, die Flucht in exquisite Räumlichkeiten antreten und bewusst den Rückzug aus der Gesellschaft pflegen, um ihrem als elitär empfundenen Ich eine ästhetizistische, reiche und wirklichkeitsferne Welt zu bieten.

So finden sich herausragende Texte der Wiener Moderne, darunter *Gestern* (1891) von Hugo von Hofmannsthal, *Sterben* (1892) von Arthur Schnitzler, *Der Garten der Erkenntnis* (1895) von Leopold von Andrian oder *Der Tod Georgs* (1900) von Richard Beer-Hofmann, die oberflächlich betrachtet nur Protagonisten schildern, die sich ganz dem Genuss von Augenblicksmomenten² hingeben. Doch am Ende all dieser Werke steht kein glücklicher Mensch, keiner der in einem Leben, welches allein auf den Genuss der Schönheit ausgerichtet ist, sein Glück gefunden hat. Vielmehr finden sich am Leben leidende Existenzen vor, die vom Tod mit all seinen Schrecken bedroht werden, und die der Wirklichkeit unfähig gegenüberstehen müssen und letztendlich an dieser Wirklichkeit verzweifeln, weil sie es nie verstanden haben, im Leben Wurzeln zu schlagen.

Viele von Hofmannsthal's Zeitgenossen, ebenso wie die sich anschließende Forschung, ging jedoch davon aus, dass Hofmannsthal mit eben jenen lebensfernen Protagonisten seiner Werke gleichzusetzen ist. Dementsprechend ist auch der Versuch Hermann Bahrs, Hofmannsthal als einen modernen Autor zu zeigen der gerade auch ein Moralist ist, angesichts seines frühen Ruhmes, den er bereits durch *Gestern* (1891) erreicht hat, nahezu ungehört geblieben; eine Einschätzung, die zudem von einem der schärfsten Kritiker des *Jungen Wien*, Karl Kraus, nur mit Spott bedacht wurde. Ebenso fatal, im Hinblick auf Hofmannsthal's Einschätzung, wirkte zweifellos auch Leopold von Andrians erst 1947/1948 verfasster Essay, der Hofmannsthal's Umgang mit der Religion, auch durch seine Beerdigung im Gewand eines Franziskaner-Mönches, als das Requisite eines Dichters bezeichnete.

2 Dennoch darf auch gerade nicht der Augenblick von Hofmannsthal allein als dem ästhetizistischen Erleben zugehörig gedeutet werden, heißt es doch auch bei Hofmannsthal: „alles Produktive ist die Ausgeburt eines Moments, und mehr oder weniger improvisiert und fragmentarisch ist alles, was wir von uns geben, das ist das Lebendige daran.“ In: SW XXXIII. S. 115. Z. 2-4.

Die Frage, die sich bei der Auseinandersetzung mit Religion und Moral bei Hofmannsthal gestellt hat, war folgende: Woran also kann sich, über 100 Jahre nach Hofmannsthals Geburt, eine wissenschaftliche Arbeit orientieren? Die Antwort auf diese Frage ist denkbar einfach: an Hofmannsthal selbst! Diese Äußerung berührt eine der wiederkehrenden Thesen Hofmannsthals, der, vor allem auch in den theoretischen Schriften, wie sich in dieser Arbeit zeigen wird, immer wieder aufzeigt und fordert, dass der, der einen Autor erfassen will, sich an dessen Werke halten möge, denn in ihnen, wie sonst in nichts Anderem, offenbart sich das Wesen des Autors. Allein schon die Betrachtung der weitreichenden theoretischen Schriften Hofmannsthals, gerade auch die Arbeiten die ab 1891 einsetzen, sind ein Beleg für Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Religion, und zeigen einen modernen Autor, der sich mit dem religiösen Problem seiner Zeit vielfach auseinandersetzt.

Der Gedanke, Hofmannsthals wirkliche Stellung zur Religion zu ergründen, führt aber auch zwangsläufig zu der Frage, wie Religion überhaupt zu definieren ist. Ob Religion mehr ist, als der bloße Glaube an einen Gott, und ob die Religion nicht vielmehr das ganze menschliche Zusammenleben steuert? Vor Augen halten muss man sich allein einmal die 10 Gebote, von denen sich sieben auf das zwischenmenschliche Miteinander beziehen und lediglich die ersten Drei auf Gott.

So muss man bei Hofmannsthal nicht nur hinterfragen, wo die Religion endet und das Soziale beginnt, sondern man muss auch seinem Verständnis nach dem Schönen auf den Grund gehen. Denn Hofmannsthal war, bei allem Verständnis für das Soziale, auch und vor allem ein Künstler, ein Dichter, ein Mensch, der sich von den schönen Dingen berauschen ließ. So erscheint es nur logisch auch Hofmannsthals Verständnis nachzugehen, ob sich die erlebte Schönheit des Augenblicks und die Religion nicht eigentlich ausschließen müssten? Und wenn dies nicht der Fall ist, wie es Hofmannsthal gelingt, diese vermeintlich getrennten Sphären innerhalb seines Verständnisses von Welt und Leben zu vereinen?

Aber bereits ausgehend von diesem Verständnis, Hofmannsthal als schönheitsliebenden Künstler zu definieren, ergab sich ein neuerliches Problem im Verständnis von Hofmannsthals Persönlichkeit und seinen Werken. So oft wie Hofmannsthal selbst immer wieder auf die Werke der Künstler verwiesen hat, wenn es darum ging ihr Wesen und ihre Stellung zum Leben aufzuzeigen, könnte die neuerliche Problematik entstehen, Hofmannsthals Werke allein oberflächlich zu betrachten und bei einem seiner bekanntesten Werke zu verharren, bei *Gestern* (1891), und ihn mit eben jenem Andrea gleichzusetzen, der nur in seiner schön inszenierten Gegenwart lebt. Aber genau in diesem frühen Schaffen Hofmannsthals muss doch bereits hinterfragt werden, ob der Hofmannsthal'sche Protagonist sich allein in einer ästhetizistischen Versenkung befindet, und ob es allein der Ästhetizismus ist, der die Antriebsfeder des Andrea und all seiner im Wesen ähnlichen Figuren ist, die sich vermeintlich nur im Schönen verlieren? Scheitern sie wirklich alle an der ästhetizistischen Versenkung, oder ist deren Untergang vielleicht komplexer zu betrachten? Vielleicht sogar als Hinwendung zur Wirklichkeit, vor der sie letztendlich nicht bestehen können?

Aber auch diese Fragen, innerhalb der Auseinandersetzung mit Hofmannsthals Figuren und seinem Verständnis von sich als Künstler, haben eine neuerliche Problematik aufgeworfen, die in dieser Arbeit ebenso Eingang gefunden hat. Können Hofmannsthals Figuren wie Andrea (*Gestern*, 1891), Claudio (*Der Tor und der Tod*, 1893), der Kaufmannssohn (*Das Märchen der 672. Nacht*, 1895) oder Arlette (*Gestern*, 1891) und Dianora (*Die Frau am Fenster*, 1897) überhaupt als Ästheten bezeichnet werden?

Diese und alle anderen Fragen führen tief hinein in Hofmannsthals Verständnis von sich als Künstler, als Mensch und als Teil der modernen Gesellschaft, als ein Lesender Nietzsches, der ebenso wie er selbst zu neuen Werten aufruft und den Menschen Lösungsmöglichkeiten, innerhalb seiner Werke, an die Hand geben will, wie der Mensch sich wieder richtig zu sich und seinem Leben stellen kann. Diese Hinterfragungen der Moderne und die Lösungswege zeigen sich von Beginn an in Hofmannsthals Werken, weshalb auch dadurch in keinsten Weise von einer Wendung zur Religion im Spätwerk ausgegangen werden darf. Vielmehr zeigen sich Hofmannsthals Werke durchzogen von einem Selbstverständnis, einem Ich das zum sozialen Miteinander und zu einer richtigen Stellung im Leben aufruft. Darauf fußend sind nicht Hofmannsthals Protagonisten, wie Andrea oder Claudio, Ästheten, sondern Hofmannsthal selbst ist es, der als ein Ästhet gesehen werden muss!

Diese frühe Eröffnung, innerhalb der Einleitung und der Zielsetzung der Arbeit, mag verwirren, aber sie soll den Leser dieser Arbeit im Kern den richtigen Standpunkt vermitteln, von dem aus Hofmannsthals Werk

betrachtet werden muss. Denn warum Hofmannsthal als ein Ästhet betrachtet werden muss, liegt in seiner eigener Definition des Ästheten begründet, die für ihn eben nicht in Verbindung mit einem rein narzisstischen Sein in Schönheit steht, sondern sein eigenes Verständnis vom Dichter berührt. Ein Dichter nämlich, so er sich wirklich als ein Dichter verstehen will, darf unter keinen Umständen das Leben nur aus einer Perspektive heraus betrachten, er muss es als ein Ganzes auffassen, als ein Sein voller Lust und Leid, voll von Lebendigkeit und Tod, voll von Glauben als auch von Zweifeln. In diesem Sinne, beruhend auf dem Leben als einem Ganzen, ist Hofmannsthal ein Dichter und ein Ästhet, viele seiner Figuren jedoch sind es nicht. Sie sind Ästhetizisten.

Auch durch diesen Aspekt, der Trennung zwischen Ästhet und Ästhetizist, geht diese Arbeit neue Wege und distanziert sich von einer bisherigen Forschung, die mehrheitlich wahllos in der Verwendung dieser Begriffe war. Ebenso hat sich diese Arbeit zur Aufgabe gemacht, eine Ursachenforschung zu betreiben, weshalb der Protagonist bei Hofmannsthal mitunter dem Ästhetizismus verfällt, ebenso wie mögliche Lösungsmöglichkeiten aufzuzeigen.

Zum Ende dieser einleitenden Worte, soll dem Leser dieser Arbeit noch einmal das Grundgerüst des Hofmannsthal'schen Lebensverständnisses andeutungsweise enthüllt werden, damit er, dies im Hinterkopf behaltend, die vielfältige Versenkung ins Schöne immer als das begreifen möge, was sie ist, als Facette eines ganzen Lebens, das den Tod als Preis des Lebens versteht. Wie greifbarer hätte Hofmannsthal die Bedeutung der Konzeption der Ganzheit des Seins für sein Leben und sein Werk verdeutlichen können, als dass sie als sein Grabspruch Verwendung fand? Zudem ist dieser Grabspruch nichts anderes als ein Zitat aus seinem Gedicht *Manche freilich...* (1895 ?), indem es heißt:

„Und mein Teil ist mehr als dieses Lebens
Schlanke Flamme oder schmale Leier.“³

2. Forschungsbericht: Hofmannsthals Stellung zur Religion

Sich den bisherigen Stand der Hofmannsthal-Forschung vor Augen zu führen, ist nicht nur wichtig um Klarheit zu erlangen, wie Hofmannsthal bisher von der Forschung in religiöser Sicht eingestuft wurde, sondern auch um noch einmal den Berechtigungsanspruch dieser Arbeit zu verdeutlichen. Denn es wird im Folgenden deutlich werden, dass die Bewertung der religiösen Tendenzen in Hofmannsthals Werken keineswegs einheitlich ist, und dass, wenn es zu einer Betrachtung der moralischen Komponente kam, keineswegs von Ausführlichkeit oder Vollständigkeit ausgegangen werden kann. Tatsächlich wird der Überblick über die Forschung zeigen, dass die religiöse Betrachtung in Hofmannsthals Werken vermehrt auf die späteren Arbeiten Hofmannsthals abzielt, und dass es dabei bis heute zu keiner expliziten Bewertung der Frühwerke in Ausführlichkeit, sondern lediglich zu einigen Einzelbetrachtungen oder losen Erwähnungen gekommen ist.

Die keineswegs einheitliche Bewertung Hofmannsthals als Autor der Wiener Moderne, ist dabei nicht ein Phänomen der neueren Forschung. Bereits zu Lebzeiten Hofmannsthals finden sich die ersten ambivalenten Bewertungen seiner Werke, und zwar vor allem durch zwei seiner Zeitgenossen, die durch ihre Veröffentlichungen an Hofmannsthals Erfolg als Autor mitwirkten: Hermann Bahr, ein enger Vertrauter Hofmannsthals, zeigt sich mitschuldig an dessen Fehleinschätzung als dekadentem Schönheitsgeist. Der Andere war Karl Kraus, der von einem Freund des *Jungen Wien* zu einem ihrer größten Kritiker wurde. Bereits Bahrs Beschreibung des ersten Zusammentreffens mit Hofmannsthal zeichnet das Bild eines lebensfernen Menschen, mit weiblichen, sinnlichen Zügen. „Was er berührt, wird Anmut, Lust und Schönheit“,⁴ beschreibt Bahr, ausgehend von Hofmannsthals *Gestern* (1891), dessen Kunst- und Lebensverständnis. Dagegen verblasste, dass Bahr, angesichts der Aufführung von *Der Tor und der Tod* (1893), darauf verweist, dass verschiedene Werke Hofmannsthals belegen, dass er eben nicht der absolute Schönegeist ist. Bahr spricht hier nicht nur Hofmannsthals moralisches Verständnis und dessen Niederschlag

³ SW I. S. 54. V. 21-22.

⁴ Wunberg, Gotthart: *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals in Deutschland*. Athenäum Verlag. Frankfurt am Main. 1972, S. 40-41.

in seinen Werken an, sondern es deutet sich bei Bahr gleichsam auch die Konzeption von der Ganzheit des Seins an, die für Hofmannsthal lebens- und werkbestimmend ist. So heißt es bei Bahr über Hofmannsthal: „Solche Probleme der zartesten Frömmigkeit und Sittlichkeit werden in seinen Stücken verhandelt, die förmliche Traktate über die einfachsten Fragen des moralischen Verhaltens sind, als: Wie weit darf ich mich an den schönen Moment hingeben, wieviel von mir muß ich vor ihm bewahren? („Gestern“); darf ich den hohen Ahnungen vom Leben, die meine Träume bringen, blind vertrauen? („Hochzeit der Sobeide“); wie lerne ich, den Menschen und Begebenheiten, die mir begegnen, gerecht zu werden, um mich vor zu später Reue zu beschützen? („Der Tor und der Tod“); muß ich, einmal Betörungen verfallen, gleich verzweifeln, oder darf ich hoffen, daß es mir gegeben werden kann, auch aus der Sünde noch zum Rechten zu gelangen („Der Kaiser und die Hexe“) - wie man sieht, lauter Variationen der ewigen Grundfrage nach der großen „Lebenseinheit“, in welcher der Zwiespalt von Ich und Welt, Wunsch und Wahrheit, Traum und Schein aufgehoben wäre.“⁵ So heißt Hermann Bahr hier Hofmannsthal nicht nur einen „hohen Moralisten“,⁶ sondern spricht auch von einer „neue[n] Religion“,⁷ die Hofmannsthal innerhalb seiner künstlerischen Gestaltung aufgezeigt hat.

Die Betrachtung des moralischen Gedankens bei Hofmannsthal wird zu seinen Lebzeiten von Hermann Bahr angeschoben und auch von Rudolf Borchardt, einem weiteren Zeitgenossen Hofmannsthals, erkannt. In seiner *Rede über Hofmannsthal*, die er am 8.9.1902 in Göttingen hielt, äußert sich Borchardt nicht nur dahingehend, dass Hofmannsthals Werk *Der Tor und der Tod* (1893) nicht nur das Lebensgefühl einer ganzen Generation widerspiegelt, sondern er deutet das Werk und auch weitere Frühwerke Hofmannsthals, darunter *Der Tod des Tizian* (1892), als „Offenbarung und Kritik des sittlichen Zustandes“.⁸

Die Stimmen jedoch, die den ästhetizistischen Zug in Hofmannsthals Werken, besonders in *Gestern* (1891) betonen, sind mannigfaltig; so verwies mitunter auch Marie Herzfeld nicht nur auf Hofmannsthals „graziös, gebaute[...], elegante[...] Verse[...]“,⁹ sondern sie sieht auch in Andrea, dem Protagonisten aus *Gestern*, lediglich eine Figur aus „der Welt des dekadenten Egoismus“.¹⁰ Auch Franz Servaes stärkt diesen Ruf Hofmannsthals als rein schönheitsliebendem Autor, wenn es bei ihm heißt: „Die Geheimnisse unseres Daseins schweben her, gleich schönen verhüllten Frauen, deren Augen funkeln wie Edelsteine [...]“.¹¹ Weniger gnädig, beinahe ignorant für den tieferen Gehalt der Arbeiten, klingt die Einschätzung der Hofmannsthal'schen Werke bei Gustav Guglitz, wenn er dem Autor attestiert, dass ihm jeglicher Drang zur Tat fehlt.¹² Dabei ist es gerade die Tat, die Hofmannsthal in so vielen seiner Werke als einen der Auswege aus dem rein ästhetizistischen Dasein nennt. Zudem glaubte Alfred Neumann 1897 in seinem Essay *Loris* sogar die Nähe zwischen dem Protagonisten des Esseintes aus Joris-Karl Huysmans *À rebours* und dem weltfremden Andrea aus *Gestern* zu erkennen: „Weltfremd ist Loris in seinen Gedichten: ihn kümmern nicht die Fragen, die den kräftigen Sohn des materiellen Lebens beschäftigen, Liebe und Leid, Daseinsgenuß und Natur“.¹³

Mitunter solche Urteile seiner Zeitgenossen, aber auch die eindimensionale Betrachtung seiner Werke, die nur bei der Darstellung des schönen Lebens, der Flucht in künstlich eingerichtete Paradiese, in der Betrachtung von Narzissmus und Nervenkunst verweilte, ohne den kritischen Ton Hofmannsthals von Beginn an zu erkennen, führten dazu, dass Hofmannsthal in der Forschung nicht eindeutig dargestellt wurde und ihm und seiner Arbeit fälschlicherweise der Ruf des reinen, kritiklosen Ästhetizismus anhing.

Ein interessanter Beitrag kommt in diesem Zusammenhang 1938 von Karl J. Naef, der sich mit der Dichtergeneration der letzten 25 Jahre auseinandersetzt. Naef verweist auf Autoren wie Oscar Wilde,

5 Kindermann, Heinz: *Kritiken von Hermann Bahr. Theater der Jahrhundertwende. Auswahl und Einführung von Heinz Kindermann zum 100. Geburtstag des Dichters*. Herausgegeben vom Land Österreich und von der Stadt Linz im H. Bauer-Verlag. Wien. 1963, S. 211.

6 Kindermann: S. 211.

7 Kindermann: S. 211.

8 Borchardt, Rudolf: *Rede über Hofmannsthal*, in: *Prosa I*. Stuttgart. 1957, S. 72.

9 Wunberg: S. 41.

10 Wunberg: S. 44.

11 Wunberg: S. 47.

12 Gustav Guglitz: *Das literarische Jung-Wien, 1897*: „Es fehlt ihm die Tat zu Allem, die allein das Leben ist. Von diesem entzückt ihn nur das fertige Produkt, die vollständige Ruhe, bemalte Vasen und schöne Statuetten, Bilder und geschnitzte Truhen, aber von der Arbeit und dem Kampf, in dem die Dinge geschaffen wurden, weiß er nichts.“ In: Wunberg, S. 49.

13 Wunberg: S. 51.

Maurice Barrès, Verlaine, Mallarmé, die gemeinhin zu den Neuromantikern oder Impressionisten gezählt werden. Abgesetzt von dem in „wilder Gesundheit wuchernden Naturalismus“, ¹⁴ wurde der l'art pour l'art Gedanke als kranker Kunstsinn von lebensfernen, Egomaneen verschrien. Naef bemerkt in seiner Auseinandersetzung mit der Moderne, dass Hofmannsthal gemeinhin in einen künstlerischen Topf mit George geworfen wurde, und spricht in diesem Zusammenhang von „übereilten Verallgemeinerungen“ ¹⁵ was Hofmannsthal anbelangt, da die Kritiken über seine Werke und Person nur das Augenscheinliche betrachtet hatten. Naef verweist dabei auf zwei Texte die besondere Schuld daran tragen, dass Hofmannsthal das Prädikat des lebensfernen Schöngestes anhaftete: die Arbeiten von Obenauer und Berendsohn seien charakteristisch für das falsche Bild von Hofmannsthal, das gemeinhin gepflegt wurde. ¹⁶ Naef urteilt diese beiden Arbeiten ab, denn sie beleuchten Hofmannsthals Frühwerke „aus dem Negativen [...], aus Schwäche und Krankheit“ ¹⁷ heraus.

Richard Alewyns Arbeit *Über Hugo von Hofmannsthal* ¹⁸ hätte wegbereitend werden können im Hinblick auf eine fundierte Ausarbeitung von Hofmannsthals Darstellung von Moral und Religion. ¹⁹ Alewyn zeigt bereits in Bezug auf die frühen Werke *Gestern* (1891) und *Der Tor und der Tod* (1893) auf, dass Hofmannsthal die Gewissenlosigkeit und Amoral seiner Figuren Andrea und Claudio betonte, und legt damit nichts anderes in seiner Arbeit über Hofmannsthal dar, als dessen frühe Auseinandersetzung mit Religion und Moral, heißt es doch bei ihm: „Sein ganzes Frühwerk – soweit es nicht lyrische Feier ist – ist moralische Dichtung.“ ²⁰ Bereits in *Gestern* – so Alewyn – habe Hofmannsthal das „Seelische und das Sittliche“ ²¹ behandelt, das sogar eines der Themen ist, und neben der Renaissance und der Stellung des Menschen in dieser Zeit auch eine „moralische Lehre“ ²² hat. Andrea, so zeigt Alewyn auf, wisse von keinem „Gewissen und keinem Gebot“, ²³ verkünde die „Lehre des Impressionismus“, ²⁴ und wird schließlich durch die Wirklichkeit, vor allem aber durch die ihn umgebenden Menschen mit dem Fehlen dieses Lebens, welches auf reinem Genuss aufgebaut ist, konfrontiert. Alewyn liefert darüber hinaus auch wichtige Aspekte in Bezug auf Andreas gesellschaftliches Umfeld, Arlette und die Freunde, die Andreas Wesen kontrastieren und sogar schließlich seine Überzeugung in den ihm alles bedeutenden Augenblick aufbrechen. So kann Alewyn, in Bezug auf *Gestern*, bereits über Hofmannsthal sagen: „Der Moralist Hofmannsthal ist so alt, ja älter als der Dichter. Moralität ist schon dieser erste dramatische Versuch.“ ²⁵ Weil Alewyn Hofmannsthals ganzes Frühwerk als „moralische Dichtung“ ²⁶ versteht, verweist er zumindest noch auf Hofmannsthals Werk *Der Tor und der Tod* (1893) und dahingehend auf das gesellschaftliche Umfeld des Protagonisten. Durch das Leben der Kontrastfiguren kann Alewyn Claudio als „leere[n] Tor“ ²⁷ bezeichnen, dessen Leiden am Leben nicht nur eine „seelische Not“ ²⁸ sind, sondern vielmehr auch eine „sittliche Schuld“. ²⁹ Die These, die auch in dieser Arbeit behandelt wird, dass der Ästhetizist sich nicht primär in die Kunst, sondern über die Kunst ins Leben

14 Wunberg: S. 418.

15 Wunberg: S. 418.

16 Naef verweist hier auf folgende Werke: K. J. Obenaus *Hugo von Hofmannsthal, eine Studie über den ästhetischen Menschen*. Preußische Jahrbücher. Bd. 173. H. 1 (1918) und Walter A. Berendsohn *Der Impressionismus Hofmannsthals als Zeiterscheinung* (1920).

17 Wunberg: S. 419.

18 Alewyn, Richard: *Über Hugo von Hofmannsthal*. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 1958.

19 Problematisch ist Alewyns Arbeit dahingehend, dass er sie dergleichen einleitet, noch bevor er auf die Religion oder Moral bei Hofmannsthal zu sprechen kommt, dass sie den Eindruck erweckt, bei Hofmannsthal handelt es sich um einen verzärtelten Ästhetizisten. Im Hinblick auf den Zweiten Weltkrieg, den er nicht zu erleben brauchte, heißt es bei Alewyn: „Wie hätte er diese zwanzig Jahre bestehen können? Wo hätte er sie bestehen können? Er, den schon eine Taktlosigkeit, ein falscher Ton bis zum körperlichen Übelbefinden peinigen konnte, wie wäre er dem alltäglichen Greuel gewachsen gewesen, dem Töten und Vernichten, dem Verraten der Freunde, dem Bündnis der Falschheit mit der Feigheit und der Trägheit des Herzens?“ In: Alewyn, S. 5.

20 Alewyn: S. 59.

21 Alewyn: S. 47.

22 Alewyn: S. 47.

23 Alewyn: S. 51.

24 Alewyn: S. 51.

25 Alewyn: S. 59.

26 Alewyn: S. 59.

27 Alewyn: S. 73.

28 Alewyn: S. 73.

29 Alewyn: S. 73.

binden will, wurde auch von Alewyn erkannt, allerdings nicht weitreichender ausgeführt.³⁰ Entscheidender jedoch ist in diesem Zusammenhang, dass Alewyn die Konzeption der Ganzheit des Seins andeutet, ohne diese jedoch als Grundlage von Hofmannsthals Werk und Lebensverständnis zu erkennen. Was er allerdings aufzeigt, ist die Gegenwärtigkeit des Todes während des ganzen Lebens, heißt es doch bei Alewyn: „Überall grenzt das Leben an den Tod“.³¹ Angedeutet zeigt sich ebenso die Konzeption dadurch, dass Alewyn den Tod als „*Dionysos und Hades*“³² versteht. Allerdings wendet sich Alewyn, nach der Betrachtung dieser beiden lyrischen Dramen, schon Hofmannsthals Komödien zu, wobei auch er „die erste Reihe der Komödiendichtungen 1910 durch *Cristinas Heimreise* eröffnet“³³ sieht; auch in diesem Punkt wird die Arbeit zeigen, dass Alewyn falsch liegt. Ebenso zeigt sich, dass auch er, bedingt durch *Ein Brief* (1902), von einer „jahrelange[n] Krise“³⁴ ausgeht, die er mitunter durch Hofmannsthals Suche nach „neuen Formen und Mitteln der Kunst“³⁵ sieht, wobei Hofmannsthal immer schon einen weit gefächerten Ausdruck hatte. Alewyn attestiert Hofmannsthals Komödien nicht nur eine Sprache, die das Lyrische verloren hat und enger an der Wirklichkeit ist, er sieht in den Komödien Hofmannsthals auch den „Haupt- und Heimweg des Dichters“,³⁶ wogegen diese Arbeit zeigen wird, dass der Weg für die Protagonisten immer schon, auch gerade in den frühen Werken, angedeutet wurde, mit den Komödien allerdings nur vollendet und deutlicher dargelegt wurde. Zumindest sieht Alewyn auch in den Komödien, wobei er nur auf *Cristinas Heimreise* (1908/1909) eingeht, eine „moralische[...] Komödie“,³⁷ die in der „Fortsetzung seiner moralischen Frühdramen“³⁸ steht. Alewyns Betrachtung der moralisch-religiösen Welt bei Hofmannsthal ist – in ihrer Kürze – dennoch die umfangreichste dahingehende Betrachtung.

Einige beachtenswerte Passagen liefert aber auch Hermann Brochs *Hofmannsthal und seine Zeit* von 1964.³⁹ Broch stellt die These auf, dass Hofmannsthal bereits vor dem Kontakt mit dem Griensteidl, den Drang des Ethischen in ihm vernommen habe. Jedoch fand er in dem Café „einen Ästhetizismus vor, von dem er sich mit der Ethik seines neugefundenen Dichterberufes [...] unterschied“.⁴⁰ Für Broch ist der religiös-ethische Zug in Hofmannsthals Werken jedoch vor allem durch die Gestalt des Todes präsent: „Beginnend mit dem >>Tod des Tizian<< und dem >>Der Tor und der Tod<< [...] bis zum >>Jedermann<< des Gereiften ist immer wieder der Todesgestalt, als verkörperte sich in ihr die Religion selber, der zentral-sinngabende Platz eingeräumt: aber es geht um die sittliche Reinigung im Tode durch den Tod.“⁴¹

Zur Verwirrung des Hofmannsthalbildes trägt hingegen auch noch Ulrike Weinhold mit der 1977 erschienenen Arbeit *Künstlichkeit und Kunst in der deutschsprachigen Dekadenz-Literatur* bei.⁴² Nicht nur, dass sie den Terminus als schwer fassbar einstuft, sie nennt auch Hofmannsthal und George in einem Zug, wenn es darum geht, deutschsprachige Autoren zu benennen, die der Dekadenz-Literatur zuzuordnen sind, und stellt deren Zeit- und Kunstverständnis damit auf eine Stufe. Auch die Interpretationen, die sie von den frühen Werken wie *Gestern* (1891), *Der Tod des Tizian* (1892), *Der Tor und der Tod* (1893) und *Das Märchen*

30 In Bezug auf Claudio, heißt es: „Auch Claudio hat versucht, sich durch die Kunst ins Leben einweihen zu lassen.“ In: Alewyn, S. 67.

31 Alewyn: S. 74.

32 Alewyn: S. 75.

33 Alewyn: S. 79.

Auch durch dieses Werk Hofmannsthals thematisiert Alewyn die Konzeption, allerdings ohne diese wirklich zu erkennen, wenn er über Florindo sagt: „So zerfällt ihm die Einheit der Person in ein Nebeneinander von Reizen, die Einheit des Lebens in ein Nacheinander von Momenten, die keinen Zusammenhang, kein Ziel und keine Frucht haben.“ In: Alewyn, S. 99.

Dabei kann nur angedeutet werden, dass Florindo zu keinem Zeitpunkt seines Lebens die Konzeption erkannt hat bzw. umgesetzt hat; erkennt er zwar das Heil in der Ehe, aber sieht sich nicht imstande, sein Leben in geordnete Bahnen zu lenken, weder in der Vergangenheit, noch in der Gegenwart. Florindo kann demzufolge nicht zerfallen, weil er diese Einheit nie besessen hat.

34 Alewyn: S. 78.

35 Alewyn: S. 78.

36 Alewyn: S. 80.

37 Alewyn: S. 100.

38 Alewyn: S. 100.

39 Broch, Hermann: *Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie*. Mit einem Nachwort von Hannah Arendt. R. Piper & Co Verlag. München, 1964.

40 Broch: S. 114.

41 Broch: S. 115.

42 Weinhold, Ulrike: *Künstlichkeit und Kunst in der deutschsprachigen Dekadenz-Literatur*. Europäische Hochschulschriften: Reihe 1. Dt. Literatur u. Germanistik; Bd. 215. Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 1977.

der 672. *Nacht* (1895) liefert, führen in die irrije Richtung, dass Hofmannsthal allein auf die Schönheit ausgerichtet ist.

Des weiteren finden sich auch Arbeiten über Hofmannsthal die dem Dichter zwar eingestehen, kein reiner Schönheitsgeist gewesen zu sein, aber die moralische Ebene scheinbar als nicht so wichtig einstufen und diese mit nur wenigen Sätzen behandeln. So vermerkt Ernst Robert Curtius, in Abgrenzung Hofmannsthals zu George, dass Hofmannsthals Haltung „universal wie vor ihm nur die Goethes [war]. Welthaft in jedem Sinne vom Religiösen bis zum Weltmännischen“. ⁴³ Und auch Hinrich C. Seeba, mit seinem 1970 erschienenen Werk *Kritik des ästhetischen Menschen*, ⁴⁴ erkennt zwar den moralischen Zug in Hofmannsthals Werken, legt dabei aber seinen Betrachtungsschwerpunkt fast ausschließlich auf das frühe Werk *Der Tor und der Tod*. Bei Antje Wischmann ⁴⁵ findet sich Hofmannsthals Name in einer Liste von Werken wieder, die bei ihr für den negativen Bildungsroman der Jahrhundertwende stehen. Zwar gesteht Wischmann Hofmannsthal eine moralische Kritik am Ästhetizismus zu, doch geht sie von einer Durchsetzung dieses Gedankens erst ab 1895 aus und zwar im Zusammenhang mit der Kritik Hofmannsthals an Oscar Wilde.

Dagegen liefert Corinna Jäger-Trees, in der 1988 entstandenen Arbeit *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerkes*, ⁴⁶ einen guten Überblick über Hofmannsthals Einbettung in seine Zeit: von den Ursprüngen des Terminus *Décadence*, über Baudelaire, Huysmans, der Einführung des Terminus in den deutschsprachigen Raum, bis hin zum Kreis des *Jungen Wien*, dem Aufbau von künstlichen Ersatzwelten und den Folgen des ästhetizistischen Lebens. Hofmannsthals Stellung innerhalb der Dekadenz wird von ihr als ambig eingestuft durch Hofmannsthals Auseinandersetzung mit Gabriele D'Annunzio verweist sie darauf, dass Hofmannsthals ästhetizistisches Verständnis einem Wandel unterzogen ist.

Sowohl Köhler ⁴⁷ als auch Barz ⁴⁸ betonen in ihren Arbeiten zu Hofmannsthal den Aspekt der Unentrinnbarkeit des Lebens. Köhlers Werk ist von Bedeutung für diese Arbeit, weil er wichtige Aspekte in der Beschäftigung Hofmannsthals mit den orientalischen Märchen aus *Tausendundeine Nacht* liefert, die sich in einigen Werken Hofmannsthals, darunter in *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) oder *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) ⁴⁹ niedergeschlagen haben. Köhler verweist immerhin darauf, auch wenn er die moralische Komponente nicht explizit behandelt, dass Hofmannsthal mit dem lebensfernen Ästhetizisten einen Protagonisten in den Fokus stellt, der in den Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* keinen vergleichbaren Typus hat, denn die Figuren dort können auf einen Gott vertrauen. Barz liefert, neben einem kleinen Überblick über das *Junge Wien*, die These, dass Hofmannsthals Jugendwerk zwischen Weltflucht und Lebensglaube schwankt, er sowohl Repräsentant als auch als Kritiker der Dekadenz ist, aber letztendlich zu der Einsicht in die Unzulänglichkeit dieser gelangt.

43 George, Hofmannsthal und Calderon von Ernst Robert Curtius, S. 5. In: Bauer, Sibylle: Hugo von Hofmannsthal. Wege der Forschung. Band CLXXXIII. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1968.

44 Seeba, Hinrich C.: Kritik des ästhetischen Menschen. Hermeneutik und Moral in Hofmannsthals „Der Tor und der Tod“. Verlag Dr. Max Gehlen. Bad Homburg v.d.H. · Berlin · Zürich, 1970.

45 Wischmann, Antje: Ästheteten und Décadents. Eine Figurenuntersuchung anhand ausgewählter Prosatexte der Autoren H. Bang, J.P. Jacobsen, R.M. Rilke und H. v. Hofmannsthal. Peter Lang. Europäische Hochschulschriften: Reihe 18, Vergleichende Literaturwissenschaft; Bd. 58. Frankfurt am Main, 1991.

46 Jäger-Trees, Corinna: Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerkes. Sprache und Dichtung. Forschung zur deutschen Sprache, Literatur und Volkskunde begründet und fortgeführt von H. Mayne, S. Singer und F. Strich. Herausgegeben vom Deutschen Seminar der Universität Bern. Band 38. Verlag Paul Haupt. Bern und Stuttgart, 1988.

47 Wolfgang Köhler: Hugo von Hofmannsthal und "Tausendundeine Nacht". Untersuchungen zur Rezeption des Orients im epischen und essayistischen Werk. Mit einem einleitenden Überblick über den Einfluß von "Tausendundeine Nacht" auf die deutsche Literatur. Herbert Lang Bern. Peter Lang. Frankfurt/M, 1972.

48 Christiane Barz: *Weltflucht und Lebensglaube. Aspekte der Dekadenz in der skandinavischen und deutschen Literatur der Moderne um 1900*. Edition Kirchhof & Franke. Leipzig und Berlin, 2003.

49 Die *Kritische Ausgabe* nennt als Quelle für Hofmannsthals Werk eine Geschichte aus *Tausend und eine Nacht*, nämlich die *Geschichte von dem Ehemann, dem Liebhaber und dem Räuber*.

Mitunter im Zusammenhang mit der *Sobeide* vermerkt die *Kritische Ausgabe*, dass es als sehr wahrscheinlich gilt, dass Hofmannsthal zwar die Bedeutung der Geschichten für sein Leben betont, aber wohl selbst keine Ausgabe von *Tausend und eine Nacht* besessen hat. Äußerungen lassen vermuten, dass er sich immer wieder bei seinen Freunden einen Band, darunter von Andrian und Beer-Hofmann, auslieh. Im Anhang der *Kritischen Ausgabe* findet sich des weiteren der Vermerk, dass es nicht nur in der Bibliothek Hofmannsthals keine Ausgabe aus dieser Zeit gegeben hat, sondern auch, dass es als nicht gesichert gilt, dass Hofmannsthal in seiner Jugend eine Ausgabe von *Dalziel's illustrierter Tausend und Eine Nacht* gekannt habe.

Im Zuge des Umbruchs der religiösen Wahrnehmung in der Moderne, den auch Monika Fick betont,⁵⁰ deutet auch sie einen Wandel Hofmannsthals zum Sozialen an, was in dieser Arbeit widerlegt wird. Doch zumindest zeigt sie gleichsam ihre Unsicherheit ob dieser These auf: „Hofmannsthal vollzieht eine >Wende< zum Sozialen – oder liegt diese >Wende< bereits zu Beginn in der Konsequenz seiner Lebensauffassung?“⁵¹ Ihre Überlegungen führen Fick dazu, den Monismus mit seiner zentralen These von der „Identität des Leiblichen und Seelischen“⁵² anzusprechen, d.h. Seele und Leib des Menschen als „Einheit“⁵³ zu begreifen.⁵⁴ Fick führt auch an, dass eine neue Religion entstehen sollte, die allerdings auf einem „naturwissenschaftlichen Fundament“⁵⁵ errichtet werden soll. Auch Fick versteht die ästhetizistischen Protagonisten Hofmannsthals als Ästheten, über die es allerdings heißt: „Auf das >Leben< ist der Blick des Ästheten gerichtet.“⁵⁶ Daraus wiederum resultiert für Fick, dass die „Symbole des >Ästhetizismus< Symbole des Lebens sind“,⁵⁷ was darüber hinaus zeigt, dass Fick die Termini (Ästhetizismus und Ästhet) gleichsetzt in ihrem Bedeutungshorizont, was diese Arbeit ebenso nicht unterstützt.

Wichtige Ansatzpunkte liefern auch die Hofmannsthal-Jahrbücher. So findet sich in dem 1995 herausgegebenen Band ein Aufsatz von Mathias Mayer mit dem Titel *Zwischen Ethik und Ästhetik*,⁵⁸ der auf Hofmannsthals fragmentarische Werke verweist, darunter das *Andreas-Fragment* (1907-1927). Über die Betrachtung des Fragmentarischen hinaus, kommt Mayer zu dem Schluß: „Aber es gehört zu den Paradoxien Hofmannsthal'schen Weltverständnisses, daß die Dimension der Tiefe wesentlich, wie zu zeigen sein wird, mit einem künstlerischen Begriff des Fragmentarischen zu tun hat, in dem sich Ästhetik und Ethik treffen.“⁵⁹ Mayers Untersuchungen legen Ästhetik und Ethik im Werke Hofmannsthals in eine untrennbare Nähe; so bemerkt er über die Darstellung des Todes in Hofmannsthals *Der Tod des Tizian*: „Der Tod erscheint auch im Frühwerk nicht nur als eine ethisch-moralische Größe, als memento mori, sondern zugleich als ästhetischer Impuls.“⁶⁰

Einen der bedeutendsten Aufsätze verfasste sicherlich Wolfgang Nehring über *Religiosität und Religion im Werk Hugo von Hofmannsthals*.⁶¹ Zwar bezieht er sich vornehmlich auf Hofmannsthals *Jedermann* (1910/1911), *Das Salzburger Große Welttheater* (1922) und den *Turm* (1924), doch bemerkt er auch: „Zunächst aber sei darauf hingewiesen, daß auch andere Arbeiten Hofmannsthals: Erzählungen, weltliche Dramen, Lustspiele, beträchtliche religiöse Substanz verraten.“⁶² So verweist er mitunter auf *Der Tor und der Tod* (1893) aber auch auf die *Soldatengeschichte* (1895-1896), die von „starker Religiosität“⁶³ zeugt, und bemerkt über Hofmannsthal: „Beide Perspektiven, das Metaphysische ebenso wie das Moralische, sind in Hofmannsthals Dichtung verankert, auch wo ihn keine religiösen Fragen bewegen.“⁶⁴

In Wolfgang Braungarts Arbeit *Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur*⁶⁵ geht dieser nicht nur auf die Beziehung zwischen George und Hofmannsthal ein, sondern er betont auch die Veränderungen in der Religion und thematisiert mitunter Hofmannsthals *Der Tor und der Tod* (1893) oder *Das Märchen der 672. Nacht* (1895). Neben einigen richtigen Ansichten in Bezug auf Claudio und dessen Verhältnis zur Religion, zeigt sich bei Braungart jedoch die falsche Einschätzung von einem Umdenken

50 Fick, Monika: *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychologische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1993.

51 Fick: S. 10.

52 Fick: S. 12.

53 Fick: S. 12.

54 „Vom Monismus her ist das wiedererwachende Interesse zwar nicht an der metaphysischen Systembildung in ihrer Komplexität, wohl aber am >Metaphysischen<, dem Einheitsgrund des Leiblichen und Seelischen, zu verstehen.“ In: Fick, S. 13.

55 Fick: S. 13.

56 Fick: S. 335.

57 Fick: S. 335.

58 Mayer, Mathias: *Zwischen Ethik und Ästhetik. Zum Fragmentarischen im Werk Hugo von Hofmannsthals*. In: Hofmannsthal Jahrbuch. Zur europäischen Moderne 3/ 1995, S. 251-274.

59 Mayer: S. 262.

60 Mayer: S. 268.

61 Nehring, Wolfgang: *Religiosität und Religion im Werk Hugo von Hofmannsthals*. In: Auckenthaler, Karlheinz F.: *Numinoses und Heiliges in der österreichischen Literatur*. Peter Lang AG. Europäischer Verlag der Wissenschaften. Bern 1995, S. 77-99.

62 Auckenthaler: S. 78.

63 Auckenthaler: S. 82.

64 Auckenthaler: S. 83.

65 Braungart, Wolfgang: *Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur*. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1997.

Hofmannsthals in Bezug auf das Soziale: „Von diesen Anfängen her gesehen, ist Hofmannsthals literarische Wendung zum Sozialen, auch zu den sozialen Gattungen des Gesellschaftsstückes und der Oper, eine Möglichkeit, die Krise des Subjekts, das sich als radikal entmächtigt und aus der sprachlichen Ordnung herausgefallen (Chandos-Brief) erfährt, zu bewältigen.“⁶⁶

In der unter anderem von Wolfgang Braungart herausgegebenen Aufsatzsammlung *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II: um 1900* finden sich zwei Aufsätze, die sich ebenso mit Hofmannsthals religiösem und moralischem Verständnis beschäftigen,⁶⁷ darunter der von Wolfgang Braungart verfasste Aufsatz *Ästhetische Religiosität oder religiöse Ästhetik?*⁶⁸ Wie Seeba bezieht sich auch Braungart auf Hofmannsthals Frühwerk *Der Tor und der Tod*, wenn es heißt: „Kulturkritik, Kritik eines bloß ästhetischen Verhältnisses zur Welt einerseits, Lebens-, Erlebens- und Ganzheitssehnsucht andererseits“.⁶⁹ Der zweite Aufsatz, von Bernhard Böschstein mit dem Titel *Hofmannsthal und die Kunstreligion um 1900*,⁷⁰ thematisiert die Verbindung von Kunst und Religion in Hofmannsthals Werken, verweilt dabei aber nicht bei der ganz frühen Phase des Schaffens, sondern geht auch auf *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) und die Rede *Der Dichter und diese Zeit* (1906) ein.

Karl Schefold geht im Zuge seiner Auseinandersetzung mit George und Hofmannsthal auch auf die vermeintliche Zäsur im Werke Hofmannsthals um das Jahr 1902 ein, welche er bestätigt sieht durch Hofmannsthals um das Jahr 1902 einsetzenden Durchbruch zum Dramatischen,⁷¹ was ihn in Bezug auf George und Hofmannsthal gleichsam sagen lässt: „Unverkennbar ist in den Spätwerken beider Dichter die Bedeutung der Religion, die mit Ausnahme von Van der Leeuws so wenige erkannt haben.“⁷² Beiden, sowohl George als auch Hofmannsthal, attestiert Schefold eine Tendenz zum „Höheren“,⁷³ was den „Propheten seit dem Alten Testament aufgetragen ist.“⁷⁴

Ursula Renner widmet sich in ihrer Arbeit zwar primär Hofmannsthals Interesse an der bildenden Kunst,⁷⁵ geht aber auch, ausgehend von Hofmannsthals frühen Aufsätzen und Rezensionen der Jahre 1893-1885, auf die vermeintliche Trennung, im Hinblick auf das Soziale, durch den *Chandos-Brief* ein, wenn es heißt: „Bis in die jüngste Forschung hat sich die Meinung fortgeschrieben, Hofmannsthal sei ein Vertreter des Ästhetizismus, der nach der autobiographisch begründeten Zäsur des *Chandos-Briefes* von 1902 den Programmen des Ästhetizismus den Rücken kehre, seine lyrische Produktion beende und sich mit seinem dramatischen Werk dem Sozialen zuwende.“⁷⁶

Auch der Aufsatz von Peter Matussek *Tod und Transzendenz im geistigen Raum*⁷⁷ behandelt schwerpunktmäßig *Der Tor und der Tod* und den *Chandos-Brief* und verweist auf Claudios letzte Worte, in denen der Protagonist sich mit der Sinnfrage von Tod und Leben, und seinem Versäumnis am Leben – welches er erst durch den Tod erkannt hat – auseinandersetzt.

66 Braungart: S. 72.

67 Braungart, Wolfgang: *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II: um 1900*. Ferdinand Schöningh. Paderborn, 1998.

68 Der genaue Titel des Aufsatzes lautet: 'Ästhetische Religiosität oder religiöse Ästhetik? Einführende Überlegungen zu Hofmannsthal, Rilke und George und zu Rudolf Ottos Ästhetik des Heiligen. In: Braungart, S. 15-31.

69 Braungart: S. 17.

70 Böschstein, Bernhard: *Hofmannsthal und die Kunstreligion um 1900*. In: Braungart, S. 111-123.

71 „Im Werk Hofmannsthals herrscht das Dramatische erst seit den drei grossen Dramen von 1902/04: dem <<Geretteten Venedig>>, <<Elektra>> und <<Ödipus und die Sphinx>>.“ In: Schefold, Karl: *Hugo von Hofmannsthals Bild von Stefan George. Visionen des Endes – Grundsteine neuer Kultur*. Unter Mitarbeit von Anne-Catherine Bayard und Kathrin Schäublin-Vischer. Schwabe & Co AG Verlag. Basel, 1998. S. 184.

Schefolds Ansicht muss hinterfragt werden. Mitunter sei nur auf einen Brief vom 20. Januar 1908 an Harry Graf Kessler verwiesen. Hofmannsthal berichtet hier von seiner Auseinandersetzung mit der Figur des Dominic Heintl: „Der Stoff entzückt mich. Ich ahne jetzt endlich, Mitte Dreißig, doch Möglichkeiten, das dramatische zu fassen, was mich an der Welt vor allem als die >>Mächte des Daseins<< ergreift.“ In: Hofmannsthal, Hugo von: *Harry Graf Kessler. Briefwechsel 1898-1929*. Herausgegeben von Hilde Burger. Insel Verlag, Frankfurt am Main. 1968, S. 167.

72 Schefold: S. 189.

73 Schefold: S. 252.

74 Schefold: S. 252.

75 Renner, Ursula: >>Die Zauberschrift der Bilder<<. *Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*. Rombach Verlagshaus GmbH & Co. KG. Freiburg im Breisgau, 2000.

76 Renner: S. 27.

77 Matussek, Peter: *Tod und Transzendenz im geistigen Raum*. *Das Gedächtnistheater des jungen Hofmannsthal*, S. 313-338. In: Danneberg, Lutz und Vollhardt, Friedrich: *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 2002.

Im weitesten Sinne behandelt auch Joseph P. Strelka religiöse Tendenzen in seinem Aufsatz über *Hofmannsthal und die chinesische Geistigkeit*,⁷⁸ die er mitunter in den Werken *Der Kaiser von China spricht* (1897), *Der weiße Fächer* (1897) oder in dem Semiramis-Fragment *Die beiden Götter* (1917) nachweist.

Unter den Arbeiten der letzten Jahre erscheinen einige besonders erwähnenswert, nicht nur weil sie neue Beiträge zur Forschung geleistet haben, sondern weil diese Arbeit ihnen auch einige wichtige Impulse und Denkanstöße zu verdanken hat. Auch wenn sie nicht explizit auf die moralisch-religiöse Ebene abzielen, so grenzen sie doch daran, wie die Arbeit von Anz und Pfohlmann, die sich mit den psychologischen Komponenten in Hofmannsthals Werk beschäftigt, vor allem mit der Auseinandersetzung Hofmannsthals mit Freud.⁷⁹ So ist auch Ulrich Weinzierl erwähnenswert, der mitunter die wichtigen Lebensphasen Hofmannsthals beleuchtet.⁸⁰ Weinzierl verweist sowohl auf Hofmannsthals jüdische Herkunft, sein Bild als adeligem Dichter in der Gesellschaft und dringt, wie drei Jahre später Dürhammer, in Hofmannsthals freundschaftliche und amouröse Verbindungen ein. An diese knüpft Illija Dürhammer mit der Untersuchung der homoerotischen Strömungen unter anderem bei Hofmannsthal an.⁸¹ Dürhammer zeigt wichtige Einblicke über Homosexualität im 18. Jahrhundert bis hin zur Moderne und spricht bei Hofmannsthal erst von einer erotischen Komponente bei seinen Freundschaften zu Edgar Karg von Bebenburg und Georg von Franckenstein. „Männer-Freundschaften“,⁸² so Dürhammer, sind für „Hofmannsthal auch noch nach seiner Verheiratung, mit der er für sich bezeichnend das neue Jahrhundert beginnt, neben seinem Dichterberuf das wichtigste in seinem Leben“. ⁸³ Dürhammer gelangt, über die Auseinandersetzung mit der Freundschaft zwischen George und Hofmannsthal, zu Wilde und zu Hofmannsthals Auseinandersetzung mit Wildes Leben und Werk. Dürhammer vermerkt in diesem Zusammenhang, dass sich Hofmannsthal „besonders mit seinen homoerotisch [...] orientierten Freunden Leopold von Andrian und Harry Graf von Kessler [...] über Wilde unterhalten“⁸⁴ hat. Zudem verweist Dürhammer auf die erotische Komponente in Gianinos Traum aus *Der Tod des Tizian*. Eine besonders erotisch gelagerte Betrachtung erfährt bei Dürhammer auch die Freundschaft zwischen George und Hofmannsthal, die ihn zu dem Schluss kommen lässt, dass Hofmannsthal in George primär den „Verführer“⁸⁵ sah, wogegen „er sich seit 1900 bemüht[e], seine womöglich tiefer liegende Veranlagung durch eine eifrig bemühte bürgerliche Existenz zu verdecken.“⁸⁶ Dürhammers Untersuchungen, bezüglich Hofmannsthals erotischer Affinität, enden nicht bei seinen männlichen Freundschaften, sondern er bemerkt, dass Hofmannsthals Beziehungen zu Frauen womöglich noch diffuser sind, als es eine mögliche Homosexualität sei.

Ursula Renner vermochte mit ihrer Arbeit von 2000 über die *Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten* dieser Arbeit ebenso wichtige Impulse zu geben,⁸⁷ besonders auch im Hinblick auf die Tatsache, dass Renners Aussagen textnah zu Hofmannsthals Werken erfolgen. Zwar lässt die auf die künstlerische Ebene beschränkte Betrachtung der Werke Hofmannsthals die Gefahr aufkommen, dass es sich bei seinen Werken um reine Stimmungskunst handeln könnte, doch ist es mitunter ihrer Betrachtung von *Die Frau im Fenster* (1897) zu verdanken, dass sich bei Hofmannsthal das Lösen des Haares als, wie Renner es beschreibt, „Verführungsgestus“⁸⁸ der ästhetizistisch affinen Frau zeigt.

Dagmar Lorenz liefert mit ihrer Veröffentlichung von 2007, schon dem Titel nach (*Wiener Moderne*), einen gekonnten Überblick über diese Zeit.⁸⁹ Als ein Teil des *Jungen Wien*, verweist Lorenz sowohl auf

78 Strelka, Joseph P.: Hofmannsthal und die chinesische Geistigkeit, S. 177- 195. In: Strelka, Joseph P.: Lyrik · Kunstprosa · Exil. Festschrift für Klaus Weissenberger zum 65. Geburtstag. A. Francke Verlag. Tübingen, 2004.

79 Anz, Thomas / Pfohlmann, Oliver: Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Eine Dokumentation. Band I Einleitung und Wiener Moderne. Verlag LiteraturWissenschaft.de. Marburg, 2006.

80 Weinzierl, Ulrich: Hofmannsthal. Skizzen zu seinem Bild. Paul Zsolnay Verlag. Wien, 2003.

81 Dürhammer, Illija: Geheime Botschaften. Homoerotische Subkulturen im Schubert-Kreis, bei Hugo von Hofmannsthal und Thomas Bernhard. Böhlau Verlag Ges. m.b.H. und Co. KG, Wien Köln Weimar, 2006.

82 Dürhammer: S. 112.

83 Dürhammer: S. 112.

84 Dürhammer: S. 141.

85 Dürhammer: S. 163.

86 Dürhammer: S. 163.

87 Renner, Ursula: >>Die Zauberschrift der Bilder<<. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Rombach Verlagshaus GmbH & Co. KG. Freiburg im Breisgau, 2000.

88 Renner: S. 274.

89 Lorenz, Dagmar: Wiener Moderne. 2., aktualisierte und überarbeitete Auflage. Verlag J.B. Metzler Stuttgart, 2007.

Hofmannsthals scheinbar rein ästhetizistisch ausgerichtete Jugendphase, thematisiert aber auch die Versuche der „Überwindung des ästhetizistischen Dilemmas“.⁹⁰

Beinahe als Stagnation kann die 2010 verfasste Arbeit von Tina Weber *Der Dichter und diese Zeit* gesehen werden.⁹¹ „Der Ruf des einsamen Ästheten ist jedoch abgetan; Hofmannsthal war trotz seiner von der Lebenswirklichkeit abgewandten frühen Lyrik ein geselliger und weltlicher junger Mensch“,⁹² bemerkt Weber und vereinfacht Hofmannsthals Empfinden und Lyrik vehement. Denn die frühe Lyrik Hofmannsthals ist keineswegs einheitlich und nur auf den Schönheitsgedanken ausgerichtet, was in dieser Arbeit deutlich werden wird. Hofmannsthal selbst empfand sich und seinen Dichterberuf, trotz seiner vielen freundschaftlichen Kontakte, nicht immer fern von jeder Belastung und Irritation und sah sich durchaus durch seinen Beruf von der Gesellschaft wie durch einen Abgrund getrennt. So formuliert Weber in Bezug auf das Essay *Poesie und Leben* (1896): „Der Verfasser von *Poesie und Leben* steht dem Ästhetizismus allerdings reflektiert und kritisch gegenüber. [...] Die Abwendung des Ästhetizismus vom Leben und von der Wirklichkeit gilt die formulierte Hochschätzung des Lebens...“⁹³ Noch viel kritischer muss gesehen werden, dass Weber behauptet: „Hofmannsthal scheint dem Verfassen des Textes einem persönlichen Ruf gefolgt zu sein – dem einer beginnenden Hinwendung zum Sozialen, zur Gesellschaft“,⁹⁴ wobei der Zug ins Soziale schon vorher bei Hofmannsthal gegeben war. Weber zitiert Hofmannsthal zudem durch eine Passage aus dem Essay („Ich liebe das Leben, vielmehr liebe ich nichts als das Leben“),⁹⁵ nur um gleich im Anschluss zu behaupten: „Bei Hofmannsthal wie bei George steht zu dieser Zeit die Kunst über dem Leben.“⁹⁶ Auch in diesem Punkt wird diese Arbeit zeigen, dass Kunst und Leben für Hofmannsthal keineswegs etwas Gegensätzliches sind, sondern dass die Kunst ein wichtiger Teil der Ganzheit des Seins ist und mitunter die Entfremdung vom Leben aufzubrechen vermag.

2010 wurde ein weiterer Versuch unternommen, Hofmannsthals Religionsverständnis zu erfassen, wobei Ae Nam die Religion, ebenso wie der Verfasser diese Arbeit, als Stütze des Lebens versteht.⁹⁷ Mit dem Verweis auf die späteren Werke Hofmannsthals, sieht er das Religiöse „primär nicht als Glauben, sondern als geistige[...] Wurzel für die Kultur, Kunst und Tradition“.⁹⁸ Ae Nam liefert dabei einen Überblick über das Verständnis von Religion im Wandel der Zeit, speziell aber einen Einblick in die Vorstellung von Religion in der Moderne; dabei grenzt er die Moderne durch den Einbruch des Glaubens vom Mittelalter ab, in der die „Existenz Gottes“⁹⁹ als selbstverständlich erachtet wurde. Interpretatorisch greift er dabei allerdings auf die späteren Werke¹⁰⁰ Hofmannsthals zurück, auf *Das Salzburger Große Welttheater* (1922) und *Der Turm* (1924), denn er orientiert sich an Nehring, der erst den Einfluss des Religiösen in Hofmannsthals Werk durch die 1895 erschienene *Soldatengeschichte* erkannte.¹⁰¹ Zudem verweist Ae Nam auf Hofmannsthals eigenen Mangel an persönlichen Bekenntnissen, wodurch neuerlich ein Zug zu Nehring unternommen wird.¹⁰²

3. Die Moderne

90 Lorenz: S. 86.

91 Weber, Tina: „Der Dichter und diese Zeit“. Die Dichter-Figur in Hugo von Hofmannsthals Essayistik. Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag. Reihe Literaturwissenschaft Band 13. Tectum Verlag. Marburg, 2010.

92 Weber: S. 36.

93 Weber: S. 36.

94 Weber: S. 39.

95 Hofmannsthal, Hugo von: Reden und Aufsätze I. 1891-1913. Gesammelte Werke. Hrsg. Von Bern Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Fischer Verlag. Frankfurt a.M., 1979. S. 18.

96 Weber: S. 36.

97 Nam, Jeong Ae: Das Religiöse und die Revolution bei Hofmannsthal. Herbert Utz Verlag. München, 2010.

98 Nam: S. 22.

99 Nam: S. 14.

100 „Einerseits behandelt Hofmannsthal das Religiöse nicht nur in den beiden genannten, populären Dramen, sondern auch in vielen weiteren, vor allem späten Werken und Texten mit unterschiedlicher Intensität sowie in einem breiten Spektrum – vom allgemein religiösen Element bis zum mittelalterlich-barocken Religiösen vom allmächtigen Gott bis zum Verlust der religiösen Transzendenz.“ In: Nam, S. 17.

101 Nehring: Religiosität und Religion, S. 79 f.

102 „Der Nachforschung Nehrings zufolge existieren kaum autobiographische Zeugnisse über die Religiosität im Leben Hofmannsthals.“ In: Nam, S. 22.

Der Wandel der letzten Jahre des 19. Jahrhunderts steht in direktem Zusammenhang mit der Französischen Revolution und den in den Jahren und Jahrzehnten danach erstrebten und vollbrachten politischen, sozialen und gesellschaftlichen Veränderungen. Mit den Wissenschaften kommt die Forderung nach der Klärbarkeit und Rationalisierung des Lebens. Im Gegenzug verliert die, die Menschen früher bestimmende Macht der Kirche – auch bedingt durch machtpolitische Interessen – immer mehr an Bedeutung.

a. Geschichtlicher Hintergrund

Bis ins 18. Jahrhundert war der Adel die dominierende Schicht in einer festgelegten ständischen Gesellschaft. Doch durch die sich entwickelnde bürgerliche Kultur, kam es zu einer immer stärker werdenden Hinterfragung der Geburtsprivilegien des Adels, vor allem auch vor dem Hintergrund der sozialen Missstände. Verstärkt ab 1770 nahm die Tendenz des Bürgertums zu, sich weiterzubilden und die gesellschaftlichen Probleme in Lesezirkeln, Vereinen oder auch Freimaurerlogen, die sich in England aus den im Mittelalter bestehenden Steinmetzverbänden gebildet hatten, zu thematisieren, um die staatliche Unterdrückung und Ständegesellschaft zu Gunsten des Bürgers aufzubrechen.

Die ab 1760 von Großbritannien und von dort aus nach Deutschland und Frankreich sich ausbreitende Industrialisierung, verstärkte den Wunsch der Bürger nach Veränderungen im sozialen Bereich. Die traditionelle agrarwirtschaftliche Produktion wurde, durch wichtige technische Errungenschaften, von der gewerbsmäßigen, maschinellen Gütererzeugung abgelöst. Vor allem die Erfindung der Dampfmaschine (1769) durch James Watt, die die Erz- und Kohleförderung vereinfachte – und damit wiederum die Herstellung von Eisen und Stahl vervielfachte –, aber auch die Spinnmaschine (1769) von James Hargreaves und Richard Arkwright und der mechanische Webstuhl (1785-1790) von Edmund Cartwright waren wegweisend. Durch die Technisierung in dem für die Erwerbstätigen wichtigen Bereich der Textilbranche, kam es zu Massenproduktionen von Baumwolle und Kleidung. Wo vorher das Handwerk und die Manufaktur in Zünften organisiert für den direkten nachbarschaftlichen Verbrauch produzierte, kam es durch die verbesserten Straßenverhältnisse und die Gewinnung von Flüssen und Kanalstraßen für die Dampfschiffe (ab 1830) zu einem immensen Ausbau von Handel und Produktion.

Hinzu kam der Einschnitt durch die Französische Revolution, die durch mehrere Faktoren eingeleitet worden war. Der von König Ludwig XVI. eingesetzte Minister Turgot, der sich für Reformen zu Gunsten der Bürger verwandt hatte und zugleich Frankreichs finanziellen Ruin abwenden wollte, wurde aufgrund parlamentarischen Widerstandes entlassen und durch den Pariser Bankier Jacques Neckar ersetzt, der die Staatsschulden noch durch die Unterstützung Frankreichs am Amerikanischen Bürgerkrieg vermehrte. Der erste Bericht über die steigende Staatsverschuldung 1781 lässt beim Volk den Glauben aufkommen, die Ursache dafür liege allein am verschwenderischen Lebenswandel des Königs, auf den sich nun der Fokus des Volkes richtete. Hinzu kam die Halsbandaffäre 1785 und der Handelsvertrag mit England 1786, der die Herabsetzung der Einfuhrzölle auf englische Waren erlaubte, was in Frankreich zu einer schweren Krise und Arbeitslosigkeit führte. Die 1788 eintretende Überschwemmung der bewirtschafteten Ackerflächen verstärkte die Notlage des Volkes und die Unzufriedenheit auf die Monarchie. Hinzu kamen kritische Stimmen aus Kunst und Wissenschaft. Vor allem Montesquieu, der sich gegen den französischen Absolutismus und für eine konstitutionelle Monarchie aussprach, und Rousseau, der ebenfalls gegen den Absolutismus gerichtet war und für eine demokratische Regierung eintrat, sind zu nennen. Auf Grund der neuen technischen Errungenschaften, gewann zwar die bürgerliche Schicht der Kaufleute, Unternehmer oder Finanzleute einen höheren Stellenwert, das hohe Selbstverständnis aber verlor sich durch die Vorrechte des Adels. Da der Adel gänzlich von der Entrichtung der Grundsteuer befreit war und der Klerus nur freiwillig diese Steuer entrichtete, fiel die Hauptlast auf die ärmeren Volksschichten. Hinzu kam, dass die höheren Beamten- und Offiziersstellen nur von der adeligen Schicht eingenommen werden konnten und es innerhalb dieses Kreises zu Käuflichkeit von Titeln und Stellen kam. Das Staatsdefizit machte es zudem nötig, auf Anleihen zurückzugreifen. Zudem kam es in den kleinbürgerlichen Bevölkerungsschichten zu scharfer Armut, bedingt durch die technischen Geräte, die die Menschen ersetzten. Unter den steigenden Protesten und Unruhen der Bevölkerung, sah sich die Regierung gezwungen, die Generalstände

einzuuberufen; in der Folge davon wurden die Abgeordnetenzahlen des 3. Standes verdoppelt.¹⁰³ Am 17. Mai 1789 erklärte sich der 3. Stand zur Nationalversammlung, mit dem Zweck einer neuen Verfassungsgründung. Durch Unruhen, Gerüchte kamen in Umlauf, dass sich die Nationalversammlung auflösen werde und Neckar am 11. Juli entlassen werden wird, kam es am 14. Juli 1789 zum Sturm auf die Bastille. Der Zerstörung des Staatsgefängnisses folgten Wochen der Aufstände und revolutionäre Kämpfe. Schließlich beschloss die Nationalversammlung am 4. August 1789 die Tilgung des Feudalsystems und die Abschaffung verschiedenster Privilegien des Adels und der Geistlichkeit. Die Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte (26. August) und die Verstaatlichung der Kirchengüter wurden beschlossen. Vor allem mithilfe der kirchlichen Geldmittel wollte Frankreich die erdrückenden Schulden tilgen und die Wirtschaft fördern. Infolgedessen wurden Priester und Bischöfe verstaatlicht und standen nun nicht mehr unter dem Recht der Kirche, sondern des Landes. Mit dem Ersten Koalitionskrieg Frankreichs gegen Österreich und Preußen (1792-1797), sollte die Revolution nach Gleichberechtigung und Erneuerung auch in anderen monarchistischen Ländern Verbreitung finden. Am 3. September 1791 kam es zur Verkündung einer neuen Verfassung unter dem System einer konstitutionellen Monarchie, die sich den Menschenrechten und der Rechtsgleichheit verpflichtet sah. Mit dem Ausruf Frankreichs zur Republik (September 1792), wurde auch die Situation für König Ludwig XVI. bedrohlicher. Dieser hatte sich zwar teilweise noch offen für Erneuerungen gezeigt, hatte aber seit seinem Fluchtversuch im Juni 1791 keine Glaubwürdigkeit und Existenznotwendigkeit für das französische Volk. Schließlich kam es zur Gefangennahme der königlichen Familie und zur Hinrichtung des Königs am 21. Januar 1793. Durch den Beitritt von England, Holland, Spanien, Sardinien, Neapel, Portugal und dem Deutschen Reich als Gegner Frankreichs im Ersten Koalitionskrieg gegen Preußen und Österreich, kam es zu einer Verschärfung der Situation. Die monarchistisch ausgerichteten Länder aber wollten sich mit aller Macht gegen die revolutionären Ideen und die damit drohende Durchsetzung einer Republik im eigenen Land wehren. Die englische Blockade, die die Getreidelieferungen nach Frankreich immens erschwerte hatte, verschärfte das Elend der einfachen Bevölkerung noch weiter. Im April 1795 wurde schließlich der Friede von Basel zwischen Preußen und Frankreich geschlossen. Österreich konnte sich gegen das französische Herr und den aufstrebenden General Napoleon Bonaparte nicht halten und wurde zu Friedensverhandlungen gezwungen. Bereits 1799, auf Initiation des englischen Ministers William Pitt, kam es zum Zweiten Koalitionskrieg (1799-1802), in dem sich England, Russland, Österreich, Portugal, Neapel und die Türkei gegen Frankreich stellten. Napoleons Erfolge bewirkten seine Erhebung zum ersten Konsul und den Friedensschluss zwischen England und Frankreich, indem England sich dazu gezwungen sah, seine Überseegebiete an Frankreich abzutreten. Frankreich wurde in Folge zum Kaisertum erklärt, mit Napoleon als seinem ersten Kaiser. Nach der Krönung (2. Dezember 1805) und der Erlangung der Königswürde Italiens, sah sich Napoleon, dessen Macht Europa zu überrennen drohte, mit dem Dritten Koalitionskrieg konfrontiert. Vor allem England, das Machteinbußen durch Frankreich fürchtete, verbündete sich mit Russland, Österreich und Schweden. Napoleon zwang zwar die österreichische Armee zur Kapitulation und zog in Wien ein, musste aber gegen die Briten in der Seeschlacht bei Trafalgar eine Niederlage hinnehmen. Bei der Dreikaiserschlacht bei Austerlitz konnte Napoleon erneut einen Sieg erringen und schloss daraufhin in Schönbrunn einen erneuten Friedensvertrag mit Preußen.¹⁰⁴ Unter Napoleons Führung traten süddeutsche Fürsten zum Rheinbund zusammen und Kaiser Franz II., der seit 1804 auch Kaiser Franz I. von Österreich war, sah sich gezwungen seine Kaiserwürde abzulegen, was das Ende des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation bedeutete. Trotz des Friedensschlusses, kam es aufgrund der französischen Truppen in Süddeutschland, zu einem erneuten Krieg Preußens, welches sich mit Russland zusammenschloss, gegen Frankreich (Vierter Koalitionskrieg 1806/1807). Napoleon errichtete am 21. November 1806 von Berlin aus eine Kontinentalsperre gegen England, erfuhr aber bei Preußisch Eylau im Februar 1807 eine Niederlage.¹⁰⁵ Im Frieden von Tilsit vereinbarte Frankreich einen Abtritt von Teilen von Neuostpreußen und trat der Kontinentalsperre bei, was Russland gleichzeitig in den anstehenden Krieg Frankreichs gegen England

¹⁰³Die Geistlichkeit und der Adel wurden durch je 300, der 3. Stand durch 600 Abgeordnete vertreten.

¹⁰⁴An der Dreikaiserschlacht waren außer Napoleon der russische Kaiser Alexander I. und der österreichische Kaiser Franz I. beteiligt.

¹⁰⁵Die Kontinentalsperre Frankreichs gegen England bedeutete nicht nur für England eine enorme Belastung, sondern auch für Frankreich; beide Länder waren auf Ausnahmeregelungen angewiesen.

verwickelte. Mit dem Krieg Frankreichs gegen Österreich 1809, den daraus folgenden Abtretungen Österreichs und dem Zugewinn von Holland, Oldenburg und Ostfrieslands – mit Hamburg als Sitz der neuen Regierung –, erstreckte sich Napoleons Herrschaftsgebiet bis zur Ostsee. Der Krieg gegen Russland 1812, eine Folge des stetigen Machtzuwachses Napoleons, und der Durchbruch der Kontinentalsperre durch Russland, bedeutete für Napoleon einen ersten Machtverlust. Zwar verfügte Frankreich über die Verbündeten Preußen und Österreich, doch die örtlichen Bedingungen in Russland fügten Napoleons Armee starke Verluste zu.

Die deutschen Befreiungskriege (1813-1814) brachen Napoleons Macht vollends. Mit dem Bündnis Russlands, Preußens und Österreichs gegen Frankreich und dem Verlust der Völkerschlacht bei Leipzig (16. bis 19. Oktober 1814), musste Napoleon den Rückzug antreten. Die Auflösung des Rheinbundes folgte und Napoleon sah sich gezwungen, aufgrund des Einzugs der feindlichen Streitkräfte, in Paris abzudanken und sich nach Elba zurückzuziehen. Das Kaisertum wurde durch die Ernennung von Ludwig XVIII., dem Bruder Ludwig XVI., als König wieder aufgebrochen und wurde in die ungefähren Territorialgrenzen von 1792 zurückgeführt. Napoleons erneuter Versuch im März 1815 die Macht zurückzuerlangen, scheiterte an dem preußischen und englisch-deutschen Heer unter Blücher und Wellington bei der Schlacht von Waterloo am 18. Juni 1815. Mit der Rückkehr Ludwigs XVIII. und der Verbannung Napoleons auf die Insel St. Helena, auf der er am 5. Mai 1821 starb, endete die Ära Napoleons und damit auch sein Machtbestreben Europa unter seiner Herrschaft zu vereinen.

Mit dem Wiener Kongress (1814/1815) wurde der Versuch von den Großmächten Europas – darunter Österreich, Preußen, Russland, England, Frankreich – unternommen, die europäische Sicherheit wieder herzustellen. Anstatt die römisch-deutsche Kaiserkrone wieder einzusetzen, wurde ein Deutscher Bund unter Österreichs Leitung beschlossen. Zweck dieses Deutschen Bundes war vornehmlich der Schutz der Einzelstaaten vor Fremdangriffen. Mit dem Wiener Kongress wurden zugleich die liberalen Ideen, die sich von der Französischen Revolution bis über Napoleons Herrschaft über Europa verbreitet hatten, als staatsgefährdend eingestuft, mit dem Ziel der Wiederherstellung – der Restauration – des politischen Zustandes von 1792.

Nach der Vertreibung Napoleons war die Machtstellung Frankreichs zunächst geschwächt, England dagegen hatte seine Seemacht vergrößert und Russland und Preußen hatten sich territorial erweitert. Die alten Landesgewalten, die Dynastien und auch die Kirche hatten nach Napoleons Sturz eine Machtstärkung erfahren; die Gedanken der Französischen Revolution, vor allem nach Gleichheit, Napoleons Landesausdehnungspolitik und die industriellen Neuerrungenschaften, hatten den Wunsch nach Veränderung jedoch noch gestärkt und führten zwangsläufig zu Konfrontationen zwischen dem Volk und der Monarchie. Vor allem vor dem Hintergrund der Industriellen Revolution vollzog sich in den Jahren nach dem Wiener Kongress ein fortschreitender Anspruch des Bürgertums nach politischer Mitbestimmung, was sich vor allem in der Gründung von sozialdemokratischen Parteien niederschlug. Mit den das Leben nun bestimmenden technischen und wissenschaftlichen Erneuerungen, vollzog sich der Weg des Menschen vom Metaphysischen zum Weltlichen. Die Erfindung von Dampfschiffen, deren Anfänge bereits in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts lagen, und die ab 1825 auch den Rhein befuhren, bewirkte auch eine Umgestaltung der Kriegsschiffe, die von nun an nicht mehr aus Holz, sondern aus Stahl und Eisen hergestellt wurden. Mit der Erfindung der Lokomotive durch George Stephenson 1814 in Newcastle, vollzog sich zwangsläufig der Ausbau eines Eisenbahnnetzes; England war auch hier wieder führend mit der ersten 1830 gebauten Verbindung zwischen Liverpool und Manchester.¹⁰⁶ Hinzu kam die Verbreitung der elektrischen Kraft durch die ersten Telegraphen (1809 in München durch Thomas Sömmering), die Erfindung des Telefons 1861 durch Johann Philipp-Reis, der Fortschritt der elektrischen Beleuchtung, die neben die Gasbeleuchtung trat, die ersten elektrischen Eisenbahnen (1879 von Werner Siemens in Berlin) und schließlich die drahtlose Telegraphie.

Die Neuerungen bewirkten jedoch nicht nur eine Erleichterung des Lebens, den Aufbau einer Industriegesellschaft, die Zunahme an Ballungsräumen, sondern auch den Abbau der landwirtschaftlichen Erwerbstätigen zugunsten der in den neuen Industriezweigen arbeitenden Bevölkerung. Zwar konnte auch die Agrarwirtschaft durch die Veränderung von landwirtschaftlichen Gerätschaften, Düngeroptimierung und

¹⁰⁶ Deutschland folgte England in dem Ausbau eines Streckennetzes: 1835 verlief die erste Eisenbahnlinie zwischen Nürnberg und Fürth, 1837 zwischen Leipzig und Dresden, 1838 zwischen Berlin und Potsdam und 1845 zwischen Berlin und Hamburg.

vor allem durch den Wechsel in der Fruchtfolge einen Gewinn aus der technisierten Zeit ziehen, die Verlierer dieser Technisierung waren aber die Arbeiter. Durch die Herstellung von Waren für die breite Masse, ging die Hausindustrie – vor allem im Textilgewerbe – unter, da sie nicht den billigen Herstellungskosten standhalten konnte. Der Niedergang des Heimgewerbes – mit Handweberei und Spinnerei – führte nicht nur zum Elend der ehemals schon nicht gut gestellten Arbeiterschaft, sondern mehrte auch Kinderarbeit, die allgemeine Arbeitszeit von 12-14 Stunden am Tag und hohe Lebenshaltungskosten, die von den geringen Löhnen nicht aufgefangen werden konnten.

In den Jahren 1848/1849 erschütterte eine neue Revolution Europa; ausgehend von Frankreich, setzten sich auch in Deutschland, Österreich, Italien und Ungarn Forderungen nach sozialer Gerechtigkeit durch. Die Februarrevolution von Studenten und Arbeitern, erzwang den Rücktritt des Königs Louis Philippe. Frankreich wurde zur Republik erklärt und die von der Nationalversammlung bestimmte Verfassung setzte auf einen vom Volk gewählten Präsidenten. Die Wahl Louis Napoleons in dieses Amt hatte aber dessen Staatsstreich am 2. Dezember 1851 zur Folge, der zu seiner Kaiserkrönung als Napoleon III. führte. Auch in Deutschland, Preußen und Österreich kam es im Folgenden zu Unruhen. Die bei den Karlsbader Beschlüssen (1819) auf Veranlassung des österreichischen Ministers Metternich herausgegebene Zensur für Zeitschriften und Zeitungen, die eingeschränkte Macht der Universitäten durch Beobachtung, das Verbot jeglicher Burschenschaften und die Zerstreung aller gegen die Regierung gerichteten Oppositionen, waren von Metternich erlassen worden, um revolutionäre Gedanken nicht zur Entfaltung gelangen zu lassen. 1848 kam es, durch die Forderung nach Pressefreiheit und weiteren sozialen Entfaltungsmöglichkeiten, zu Auseinandersetzungen zwischen der Opposition und der Regierung. Mit der Aufhebung der Zensur, der Erhebung des deutschen Reichsadlers und der Wahl der Schwarz-Rot-Goldenen Farben wollte die Regierung die Aufstände niederdrücken. Im März 1848 kam es jedoch zu einem Aufstand in Wien, wodurch Metternich sich gezwungen sah, nach England zu fliehen. Infolge der sich anschließenden Auseinandersetzungen sah sich der regierungsunfähige österreichische Kaiser Ferdinand I. gezwungen zu Gunsten seines Neffen Franz Joseph I. abzudanken (2. Dezember 1848).

Noch einmal geriet Europa in eine die Machtverhältnisse neu aufteilende Situation. Mit dem Krimkrieg (1853-1856) zwischen Rußland und der Türkei, zu dem auf türkischer Seite noch England und Frankreich traten, verlor Russland die Vormachtstellung wieder an Frankreich.¹⁰⁷

Ein Einschnitt in den Beziehungen Österreichs zu Preußen trat in der Folge des Krieges der beiden Nationen gegen Dänemark 1864 ein. Mit der Unterstützung Österreichs hatte sich Preußen gegen die Annektion Schlesiens durch den dänischen König Christian IX. gewehrt. Mit der geplanten Angliederung, der im Folgenden von Dänemark abgetretenen Herzogtümer Schleswig, Holstein und Lauenburg an Österreich und Preußen, konnte Preußen dies nur durch Ersatzleistungen an Österreich erreichen. Durch ein Bündnis mit Italien sicherte sich Preußen im April 1866 vor dem Krieg mit Österreich ab. Eine weitere Absicherung erreichte Preußen durch einen Neutralitätspakt mit Frankreich, bevor es im Juni/Juli 1866 zum Krieg zwischen Preußen und Österreich kam, der die Vormachtstellung der beiden Länder innerhalb Europas und des Deutschen Bundes klären sollte. Mit dem Sieg in der Schlacht bei Königgrätz, sicherte sich Preußen den Ausgang des Krieges zu seinen Gunsten und zwang Österreich zur Abtretung der Rechte an Schleswig-Holstein und dem Ausschluss Österreichs aus dem, auf dem Wiener Kongress 1815 beschlossenen Deutschen Bund. Das Kaiserreich Österreich unter Kaiser Franz Joseph I. (1848-1916) wurde im Folgenden vor allem von der Nationalitätenfrage, dem Konflikt mit Ungarn und den gescheiterten Versuchen bestimmt, Bismarcks Reichsgründung zu vereiteln.

Ein weiterer Krieg zwischen Preußen und Frankreich in den Jahren 1870/1871 veränderte die Gewaltenteilung und das Bild Europas erneut. Unter Napoleon III. war es zu einem immensen Aufschwung der Wirtschaft, aber auch verheerenden Spekulationen und ausuferndem Luxus gekommen. Gegen die demokratisch aufkommenden Stimmen, stellte Napoleon III. sein autoritär geführtes Kaiserreich. Mit der Kriegserklärung Frankreichs an Preußen, fiel das französische Kaisertum und Frankreich wurde erneut zur Republik erklärt. Bismarck gelang die Vereinigung des Süddeutschen und Norddeutschen Bundes, deren Zusammenschluss das Land zum Deutschen Reich werden ließ. Während Frankreich nicht nur die

¹⁰⁷Während Österreich sich auf die Seite Englands und Frankreichs geschlagen hatte, blieb Preußen neutral. Russland verlor die Vormachtstellung am Schwarzen Meer und das Recht des Schutzes der Christen in der Türkei, die nun an unter dem Schutz aller Parteien standen.

Machtstellung innerhalb Europas, sondern auch die Gebiete Elsaß und Lothringen verloren hatte, erwuchs das Deutsche Reich zur Hauptkraft in Europa und krönte König Wilhelm I. von Preußen im Spiegelsaal des Schlosses von Versailles zum ersten Deutschen Kaiser. Bismarck, der von 1871 bis 1890 die Position des Reichskanzlers eingenommen hatte, hatte mit der Entstehung des Deutschen Reiches und dem Dreikaiserabkommen zwischen Österreich, Russland und dem Deutschen Reich nicht nur Friedenssicherung und Machtausbau betrieben, sondern Frankreich, vor allem auch durch die erhobene Zahlung von 5 Milliarden Francs nach Kriegsende, schwer geschädigt.

Obwohl die Revolution von 1848/1849 mit der Durchsetzung liberaler Ideen gescheitert war, blieb der Drang nach Fortschritt, der sich schon vor der Französischen Revolution ausgebreitet hatte, bestehen und schlug sich in einem immensen wissenschaftlichen und technischen Fortschritt nieder: In der Physik vor allem durch die Entdeckung der Röntgenstrahlen (1895, Röntgen), die Elektronentheorie (1895, Lorentz), die Radioaktivität (1903, Rutherford) und Einsteins Relativitätstheorie (1905), in der Biologie vor allem durch die Vererbungslehre (1865, Mendel), die Mutationslehre (1901, de Vries) und die Chromosomenbestimmung (1904, Boveri), in der Verkehrstechnik mit dem Elektromotor (1834, Jacobi), der Dynamo-Maschine (1867, Siemens), dem Viertaktmotor (1876, Otto), der Elektro-Lokomotive (1879, Siemens), dem Benzinmotor (1884, Daimler/Maybach), dem Kraftwagen (1885, Daimler/Benz) oder dem Dieselmotor (1897, Diesel), in der Nachrichtentechnik durch den Fernsprecher (1861, Reis) und das Telefon (1876, Bell/Gray), in der Kriegstechnik durch den Revolver (1835, Colt), den Torpedo (1866, Whitehead), das Dynamit (1867, Nobel) oder dem Maschinengewehr (1883, Maxim). Die für den Menschen mit am wichtigsten wissenschaftlichen Fortschritte bot aber die Medizin, darunter die Erfindung der Äther-Narkose (1846, Morton), die Blinddarm-Operation (1848, Haucock), wichtige Erkenntnisse beim Kindbettfieber (1861, Semmelweis), der antiseptischen Wundbehandlung (1867, Lister), dem Tuberkulosebazillus (1882, Koch) oder dem Pesterreger (1894, Kitasato).

b. Die Kirche/Das Papsttum in den Zeiten des Umsturzes des 18. und 19. Jahrhunderts

Die Schreckensherrschaft der revolutionären Kreise in Paris um 1793/1794 setzte nicht nur nahezu die Menschenrechte außer Kraft und forderte den Tod von Hunderten auf der Guillotine hingerichteten Menschen – darunter auch Königin Marie Antoinette –, sondern bedeutete auch für die Kirche einen erheblichen Einschnitt. Es kam nicht nur zu einer Steigerung von Atheismus, im Mai 1794 wurde das Christentum sogar durch den `Kult der Vernunft´ abgelöst und fast getilgt. In diesem Zusammenhang kam es auch zu einer neuen Zeitrechnung, mit einem Monat der lediglich drei Wochen hat, dafür aber 10 Tage dauert.

Mit der Restauration ab 1814 setzte die Machtgewinnung der Kirche wieder ein. Unter der Leitung des russischen Kaisers Alexanders I. wurde der Schutz von Religion und Frieden beschlossen, dem sich das katholische Österreich und das protestantische Preußen anschlossen. Die Restauration und die Wiedereinsetzung alter Rechte von Monarchie und Kirche wurden dabei als gottgewollt eingestuft, was revolutionäres Denken als Missachtung Gottes erschienen ließ. Papst Pius IX. begann mit liberalen Reformen das Ansehen der Kirche zu stärken, doch bereits 1848 musste er nach der Ermordung einiger Minister aus Rom, das zu einer Römischen Republik erklärt wurde, fliehen. Erst durch den Schutz des französischen Heeres gelang der Kirche die Wiederherstellung der päpstlichen Macht in Rom.

Laut Emerich Coreth zeigt sich zum einen zwar der wissenschaftliche Fortschritt und der Positivismus und Atheismus,¹⁰⁸ zum anderen jedoch auch eine Erneuerung der Religion: „Der Zeitraum von etwa (ich runde ab) 1850 bis 1950 war eine geistig bewegte Zeit, in der sich auch neu und in zunehmendem Maße christliche Philosophie entfaltet hat.“¹⁰⁹ Coreth verweist im Folgenden auf die Machtübernahme Kaiser Franz Josephs nach der Revolution um 1848, durch den eine „Zeit katholischer Restauration“¹¹⁰ eingeleitet wird. Die Gründung kirchlicher Einrichtungen nahm zu, 1857 wurde die Theologische Fakultät in Innsbruck

108Emerich Coreth: Christliche Philosophie in Österreich, S. 24-25. In: Auckenthaler, Karlheinz F.: Numinoses und Heiliges in der österreichischen Literatur. Peter Lang AG. Europäischer Verlag der Wissenschaften. Bern, 1995.

109Coreth, Emerich: S. 24.

110Coreth, Emerich: S. 24.

wiedergegründet, mit der ersten theologischen Fakultät in Österreich 1860, die einen Lehrstuhl für Philosophie hatte.

1864 hatte Papst Pius IX. noch die Enzyklika *Quanta Cura* erlassen, die sich gegen die Trennung von Staat und Religion und gegen den Einflussverlust der Kirche am Leben aussprach. Mit der Beilegung der *Syllabus errorum* zu der Enzyklika, forderte er die absolute Unterordnung des Staates und der wissenschaftlichen Welt unter die kirchliche Ordnung, und mit dem Unfehlbarkeitsdogma vom 18. Juni 1870 wollte der Papst zudem die erste Stellung innerhalb der sich immer stärker verwissenschaftlichenden Welt einnehmen.

Mit als Reaktion auf den verlorenen Krieg von 1870/1871 mit Preußen und der wieder erklärten Republik, kam es in Frankreich erneut zum Einbruch der kirchlichen Macht. Mit den freidenkerischen Tendenzen der stärksten Kammer in Frankreich wurde der Religionsunterricht in öffentlichen Schulen eingestellt, nicht vom Staat genehmigte Klöster und Orden geschlossen und enteignet und eine strikte Trennung von Kirche und Staat eingeführt. Aber auch im Deutschen Reich, tendenziell von Bismarck initiiert, kam es zum Bruch zwischen Kirche und Staat, was sich mitunter in der 1871 erlassenen Ordnung niederschlug, dass katholische Ordensangehörige vom Schuldienst ausgeschlossen wurden, aber auch in dem Verbot die Jesuitenorden weiterzuführen.

Zu erwähnen ist auch noch ein Essay Hermann Bahrs, das zwar erst 1909 geschrieben worden ist, der aber unter dem Titel *Modernisten* die Religion in der Moderne beleuchtet und der die allgemeine Annahme, dass sich die Modernen von der Religion gelöst hätten, als unwahr darlegt.¹¹¹ Bahr bezieht sich auf das „katholische[...] Land“¹¹² Österreich, bemängelt zwar gleichsam die mangelhafte Kenntnis der Katholiken über ihren Glauben, legt aber gleichsam die Ursache dafür dar, wenn es heißt: „Man lehrt es sie nicht.“¹¹³ Aus dieser mangelhaften Vermittlung resultiert laut Bahr auch, dass selbst die guten Katholiken nichts von der „großen geistigen Krise“¹¹⁴ wissen, die gegenwärtig herrscht: „Sie hören höchstens von diesen ärgerlichen Modernisten und stellen sich darunter Abtrünnige vor, Ketzer oder Heiden, die, durch Irrlehren einer falschen Wissenschaft verwirrt, ihren Glauben verloren hätten. Man kann es ihnen gar nicht verdenken, denn der Papst selbst hat die Modernisten in seiner Encyclica Pascendi Dominici Gregis so befunden. Als Aufrührer gegen den angestammten Glauben gelten sie seitdem, als Protestanten, ja noch ärger, als von Kant und Darwin verführte Leugner Gottes und der Kirche.“¹¹⁵ Dass die Wissenschaft sie,¹¹⁶ die Modernisten, die Menschen der Moderne ungläubig gemacht habe, streitet Bahr kategorisch ab. Vielmehr zeigt Bahr auf, dass sich die Modernisten gegen die „kirchliche Verfassung“¹¹⁷ auflehnen, die die Macht aus den Händen der Gläubigen genommen hatte. Die Modernisten jedoch verlangen, dass der „Glaube von der gläubigen Gemeinde selbst erlebt werden müsse“,¹¹⁸ und führt neuerlich an, dass die Menschen der Moderne keineswegs ohne Glauben sind,¹¹⁹ sondern vielmehr, dass es sie danach verlangt, dem alten Glauben treu zu sein, wodurch sie der „weltliche[n] Macht der Kirche“¹²⁰ den Kampf ansagen. Gegen Bahrs Stellung zur Moderne und Religion steht die der Wissenschaft. So geht Monika Fick von der Moderne als einer Zeit des „Aufbruch[s] in offene Horizonte“¹²¹ aus, erkennt den Umsturz und bezieht sich auf Nietzsche.¹²² „Als *das* hervorragende Beispiel für die Auflösung des als >sicher< Angenommenen werden immer wieder die Entdeckungen der modernen Naturwissenschaften, namentlich der Physik, genannt: Mit der Bestimmung der Materie als Erscheinungsform der Energie sei der Mensch buchstäblich

111Bahr, Hermann: *Essays*. Insel-Verlag. Leipzig, MCMXII.

112Bahr: S. 119.

113Bahr: S. 119.

114Bahr: S. 119.

115Bahr: S. 119.

116„Und wenn die gar durch Kant oder Darwin ungläubig und gottlos geworden wären, warum lassen sie nicht ab, sich zu einer Kirche zu bekennen, die für sie keine Wahrheit mehr hätte?“ In: Bahr, S. 119.

117Bahr: S. 122.

118Bahr: S. 122.

119„Sie sind nicht gottlos, keine Wissenschaft macht sie hochmütig, sie vermessen sich nicht, des alten Glaubens entraten zu können.“ In: Bahr: S. 123.

120Bahr: S. 124.

121Fick, Monika: *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychologische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*. Max Niemeyer Verlag. Tübingen. 1993, S. 1.

122„[...] alte Sicherheiten und Bindungen zerfallen, neue Entwürfe werden erprobt. Nietzsche verkündete den Tod Gottes“. In: Fick, S. 1.

aller festen Anhaltspunkte, der sinnlichen Basis zur geistigen Orientierung, beraubt worden.“¹²³ Statt der Nähe zu Gott gibt sich der Mensch, so Fick, nun dem „>Erleben<“¹²⁴ hin, das als Ersatz für die Nähe zu Gott empfunden wird.

Wolfgang Braungart wiederum sieht den Umbruch in der Religion schon früher gegeben: „Jahrhundertwenden sind Schwellenzeiten. [...] Das allein ist freilich ein zu einfaches Muster, um die Tendenz zum Religiösen und Ritualen, die sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts beobachten läßt, zu erklären. Sie zeichnet sich ja schon seit der frühromantischen Diskussion um eine neue Mythologie und um den Zusammenhang von Kunst und Religion ab und findet etwa bei den Präraffaeliten in England, im französischen Ästhetizismus oder in der Malerei der Nazarener einen spezifischen ästhetischen Ausdruck in der besonderen Vorliebe für das Inszenierte, für die feierliche, bedeutsame Gebärde.“¹²⁵

c. Literarische Entwicklung in den Zeiten des naturwissenschaftlichen Fortschritts

Nach dem Scheitern von Napoleons europaweiter Ausdehnungspolitik, der Gründung des Deutschen Bundes und dem von der Mehrheit als nicht unbefriedigend empfundenen Verlauf des Wiener Kongresses, setzte in der deutschen Literatur die bürgerliche Phase des Biedermeier (1820-1850) ein. Nach der revolutionären Vergangenheit, wurde das Sehnen des Menschen nach Ruhe wach, was dazu führte, dass die Gegenwart als gegeben hingenommen wurde. Diese Einstellung – sich Kirche und Staat zu verantworten –, ließ revolutionäre Tendenzen nicht nur nicht aufkommen, sondern auch den Menschen sich zugunsten von äußeren Zwängen und gesellschaftlichen Forderungen einschränken. Dass sich der Mensch seiner ihm gegebenen Realität stellte und ihr nicht zu entfliehen suchte, betraf auch den Dichter, der durch die Konfrontation mit der Realität mit Depressionen zu kämpfen hatte. Trotz der Annahme der Natur für das Leben und ihrer realistischeren Darstellung, sehen Herbert und Frenzel bereits im Biedermeier Tendenzen des impressionistischen Lebensgefühls gegeben: „Das Gefühl für Stimmungen, für das Ineinandergreifen von Sinneswahrnehmungen, von Klang, Duft, Vision verband das Biedermeier mit der Romantik und wies schon auf den Impressionismus.“¹²⁶ Dass die Wirklichkeit zwar angenommen wurde, aber von den Dichtern als schmerzlich für die persönliche Entfaltung empfunden wurde, offenbart sich durch den melancholischen Unterton in den Werken der Dichter; Sehnsüchte und Träume schwangen ebenfalls wie die Angst vor der Vergänglichkeit mit. Frenzel geht in ihrer Übersicht über die Epoche des Biedermeier davon aus, dass das Leben, das als ein Teil der Gesellschaft empfunden wurde, zur Unterdrückung von Leidenschaften und seelischen Abgründen führte. „Die Anerkennung des sittlichen Ideals führte zu Resignation und Entsagung im realen Bezirk: Bändigung der Leidenschaften und dämonischen Kräfte [...], Verzicht auf das große Leben, das Sichausleben [...]“.¹²⁷ Frenzel nennt als Beispiel dafür Autoren wie Stifter, Grillparzer, Droste und Mörike, doch klammert sie in der Epochenbeschreibung Werke wie *Die Judenbuche* von Annette von Droste-Hülshoff aus.¹²⁸

Wurde das Politische von den Dichtern des Biedermeiers ausgeklammert, sprachen sich die nachfolgenden Dichter gerade für politische und gesellschaftliche Themen aus, was mitunter als Reaktion auf die französische Julirevolution von 1830 verstanden werden kann. Mit dem Jungen Deutschland bekennen sich die Schriftsteller zu einer Ablehnung von Adel und Kirche, von allen den sie einengenden Schranken, womit auch die unbedingte Forderung nach Pressefreiheit einhergeht. Was im Biedermeier nur mitschwingende Melancholie war, wurde im Jungen Deutschland offene Ablehnung gegen die ihnen gesteckten Grenzen,

123Fick: S. 1.

124Fick: S. 8.

125Braungart: S. 35.

126Herbert, A. und Frenzel, Elisabeth: Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte. Band 2. Vom Realismus zur Gegenwart. Deutscher Taschenbuchverlag GmbH & Co. KG. München. 2004, S. 351.

Ein Beispiel für impressionistische Züge liefert Droste-Hülshoff mit ihren Gedichten (1844), die in den Bereich von „Farbe, Hauch, Geräusch und Seelenregung“ gehen. In: Frenzel, 372.

127Frenzel: S. 349.

128Droste-Hülshoffs Werk findet zwar Erwähnung bei Frenzel, doch wird es einfach in einen losen Zusammenhang neben Werken mit märchenhaften Zügen – wie z.B. Grillparzers *Der Traum, ein Leben* – gestellt. Das nicht einheitliche Bild des Biedermeiers, verwirft Frenzel zugunsten der überwiegend realistischen Darstellung.

initiiert auch durch den an der Welt leidenden Byron. Mit der Forderung nach der Überwindung von romantisch-verklärenden Tendenzen, stellten sie das Leben in den Mittelpunkt, und zwar ein Leben fern von jeder metaphysischen Abhängigkeit. Die Werke, die aus dieser Haltung von den Autoren wie Grabbe, Heine oder Büchner geschaffen wurden, entsprachen einem radikaleren Ton für die Wirklichkeit. Resignation wurde offen bekannt, Leidenschaften gelebt und die sich ausdehnende Weltentfremdung mit Wahnsinn und Atheismus geschildert.¹²⁹

Mit dem Realismus (1850-1890) setzte eine Epoche ein, die auf der fehlgeschlagenen Revolution von 1848 und den naturwissenschaftlichen Erkenntnissen aufgebaut ist und die von Frenzel als ein Bekenntnis zur wirklichen realen Welt gedeutet wird.¹³⁰ „Der Realismus wollte die ihm faßbare Welt unparteiisch beobachten und schildern. Ausgeschaltet wurde, was jenseits des Realen liegt, ebenso wie Gefühl und Meinung des Dichters selbst.“¹³¹ Damit einher muss zwangsläufig die Negation jeder metaphysischen Ebene verlaufen; die Religion war nicht mehr zeitgemäß, sie konnte dem der Technisierung ausgesetzten Menschen keine Erklärungen und Hilfe bieten. Statt Gott wandte man sich der Welt zu. Dem entsprach die resignierte Philosophie Schopenhauers mit *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819), *Die Freiheit des Willens* (1839) oder *Das Fundament der Moral* (1840). In den poetischen Werken geht der Mensch als ein Wesen ein, dem sowohl die Möglichkeit zur Revolte gegen die ihn bedrückenden Umstände gegeben ist, als auch durch die Wirklichkeit vernichtet zu werden. Frenzel jedoch sieht den Menschen und Dichter immer noch „gewisser ethischer Normen“¹³² ausgesetzt und führt Fontane an, dem „es um die Wahrung des inneren Abstandes, um das Sittengesetz als Ordnungsmacht im menschlichen Leben, vor allem gegenüber den Leidenschaften“,¹³³ ging.¹³⁴ Beachtenswerte Werke, die den Zeitgeist dieser literarischen Epoche reflektieren und mitunter vermehrt die ethische Frage oder Religionsprobleme thematisieren, sind Theodor Storms *Novellen der Reifezeit in Einzelscheinungen* (1871/1880), das sich mit Zwangsehe, Betrug und Leidenschaften auseinandersetzt, Conrad Ferdinand Meyers *Die Hochzeit des Mönchs* (1883/1884), das einen Gläubigen in den Fokus rückt, der sich auf Wunsch seines Vaters wieder dem weltlichen Leben zuwendet aber dadurch jedweden Halt verliert, oder Theodor Fontanes *Irrungen und Wirrungen* (1887), das gegen die Leidenschaft die gültigen sozialen Schranken der Gesellschaft stellt, was von ihm erneut in *Effi Briest* (1894/1895) thematisiert wird.

Wolfgang Beutin macht in seiner Behandlung des Realismus darauf aufmerksam, dass dieser zwar mit dem Anspruch angetreten war, die Wirklichkeit zu schildern, dass diese Wirklichkeit bei der Bevölkerung jedoch kein Interesse fand: „Jeder Text, der soziale Zustände realistisch beschrieb oder Arbeitsverhältnisse und Hunger darstellte, wie sie tatsächlich wirkten, entsprach nicht dem >Zeitgeist< der Unterhaltungsredakteure (und der hinter diesen stehenden Verleger).“¹³⁵ Die wahrhaft kritischen Werke erwirtschafteten keinen Gewinn, denn die Bevölkerung wollte nicht mit dem Elend ihrer selbst erlebten Zeit auch noch in der Literatur oder im Theater konfrontiert werden, sondern unterhalten werden. Beutin spricht in diesem Zusammenhang von dem Realismus „als einem Zeitalter der Versorgung der Massen mit Unterhaltungsliteratur“.¹³⁶ Der Besuch von Massenveranstaltungen wie Pferderennen, der Oper aber vor allem der Operette waren durch ihren Unterhaltungswert besonders geschätzt.

129Georg Büchner lässt seinen Helden Danton in *Dantons Tod* den verloren gegangenen Glauben an die Französische Revolution bekennen, die nicht die erwarteten sozialen Veränderungen umsetzen konnte. Karl Gutzkow lässt in *Wally, die Zweiflerin* seine Protagonistin den Kampf zwischen Glaube und Erotik ausfechten und sich schließlich für ihren Geliebten und gegen ihre Familie entscheiden. Und Georg Büchner liefert mit *Lenz* einen Protagonisten, der getrieben von Zweifeln – sowohl an der Welt als auch an sich – dem Wahnsinn verfällt, da ihm der Glaube an einen Gott keinen Halt gewähren kann. Er versucht, sich durch Selbstmordversuche von diesem Leben zu befreien, nur um schließlich eine resignierte und leere Existenz zu führen.

130Auch Ae Nam nimmt in der Arbeit Bezug zum Umbruch in der Betrachtung der Religion, und sieht eine vollkommene „Bestreitung des Christentums“ erst mit der Mitte des 19. Jahrhunderts gegeben, mit der „neuen Ära um 1850 in der Philosophie“. In: Nam, S. 12.

131Frenzel: S. 412.

132Frenzel: S. 414.

133Frenzel: S. 414.

134Frenzel führt hier ein beachtenswertes Zitat Fontanes an: „Ehe ist Ordnung“. Dies ist vor allem auch vor dem Hintergrund beachtenswert, weil diese Meinung auch von Hofmannsthal vertreten wird. In: Frenzel, S. 414.

135Wolfgang Beutin (und andere): *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Sechste, verbesserte und erweiterte Auflage mit 524 Abbildungen.* Verlag J.B. Metzler. Stuttgart. 2001, S. 295.

136Beutin: S. 298.

Mit dem vor der Jahrhundertwende einsetzenden Naturalismus, deren Beginn Frenzel durch die Zeitschrift der *Kritischen Waffengängen* der Gebrüder Hart (1882) setzt,¹³⁷ wird die soziale Frage verschärft in den Mittelpunkt gestellt.¹³⁸ Durch den Anspruch dem Zeitgeist zu entsprechen, bezeichnete man sich und seine Dichtung gerne als ‚modern‘. Durch Eugen Wolff kam es, bedingt durch seinen 1886 gehaltenen Vortrag *Die Moderne. Zur Revolution und Reformation*, zur Verbreitung des Substantivs Moderne, das vorher nur als Adjektiv Verwendung gefunden hatte. Kurz darauf im Jahr 1887 fand die Moderne als Substantiv gebraucht bereits Eingang in den *Thesen zur literarischen Moderne* der literarischen Vereinigung *Durch*. Dabei galt lange Bahr als Begründer dieses Terminus, mitunter auch wegen seiner 1890 erschienenen Schrift *Zur Kritik der Moderne*.

Die Lösung vom Transzendenten, die im Jungen Deutschland und im Realismus bereits thematisiert wurde, fand im Naturalismus verstärkte wissenschaftliche Unterstützung durch Darwins Abstammungstheorie, die den Menschen als Werk Gottes nicht nur unwahrscheinlich, sondern als unmöglich darstellte. „Nur die Erde und das kurze Leben auf ihr sind dem Menschen gegeben. Die Sinne und Triebe, allenfalls der Intellekt regieren den Menschen“, so Frenzel.¹³⁹ Vor allem die psychologisierten Dramen Henrik Ibsens, wie *Nora* (1879) oder *Gespenster* (1881), beschäftigten sich mit der Stellung der Frau oder der genetischen Disposition des Menschen, ohne dem Leser allerdings eine Lösung aufzuzeigen. Nicht die reine Liebe, sondern die triebhaften Leidenschaften bis hin zum Abgründigen wurden thematisiert. Die Zentren der naturalistischen Richtung waren vornehmlich Berlin und München. Vor allem die 1882 entstandene Münchner Gruppe mit Michael Georg Conrad, der zusammen mit Karl Bleibtreu *Die Gesellschaft* herausgab und der Berliner Kreis ab 1883 mit den Brüdern Heinrich und Julius Hart, die die *Kritischen Waffengänge* publizierten, waren von Bedeutung. Zu dem Kreis um die Brüder Hart gehörten auch Gerhart Hauptmann und Arno Holz; Letzterer hatte verkündet: „Unsre Welt ist nicht mehr klassisch, Unsere Welt ist nicht romantisch, Unsre Welt ist nur modern.“¹⁴⁰ Die zweite Berliner Gruppe, die sich zudem als das *Jüngste Deutschland* verstand, hatte sich 1886 um den von Konrad Küster, Leo Berg und Eugen Wolff gegründeten Verein *Durch* gebildet und war durch die *Akademische Zeitung* präsent.¹⁴¹ Neben den von den Gruppen herausgegebenen Zeitschriften war es vor allem die Theaterbühne, durch die sie die neue – für sie moderne – Richtung repräsentieren wollten. Der nach dem französischen Vorbild, dem Théâtre libre begründete literarische Verein *Freie Bühne*, wurde 1889 durch das namentlich mit dem Verein identische Theater ergänzt. Die Aufführungen fanden unter der Leitung Otto Brahms statt, doch durch die Zensur waren die Stücke – darunter Ibsens *Gespenster* und Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* – nicht der ganzen Öffentlichkeit zugänglich.

Das Überhöhte – wie das Mystische oder das perfekt Schöne – wurden zugunsten der „Natürlichkeit“¹⁴² ausgeblendet; stattdessen wurden Milieustudien geliefert, was auch das Dämonische, Unsittliche, moralisch Verwerfliche mit einschloss, wodurch es zu einer Bevorzugung der Randgruppen in den Werken der Dichter kam: „Kranke, Geistesgestörte, Alkoholiker, die Dirne wurden beliebte Handlungsträger.“¹⁴³ So findet sich in Ludwig Anzengrubers *Der Meineidbauer* (1871) die Hinterfragung Gottes und der Kirche durch einen Bauern, der sich im Gelingen seiner verwerflichen Taten auch noch durch Gott bestätigt fühlt, in Arno Holzs

137Frenzel: S. 457.

138Dies zeigt auch Theo Meyer auf, wenn es bei ihm heißt: „In der naturalistischen Weltsicht verbindet sich die politisch-geistige Freiheitsidee mit den sozial-humanen Zeitfragen.“ In: Meyer, Theo: *Theorie des Naturalismus*. Philipp Reclam jun. Stuttgart. 1973, S. 6.

Meyer zeigt dabei auf, dass es den Naturalisten nicht darum geht, das Schöne vollends auszublenden: „Es geht in den naturalistischen Schriften um die Entfaltung einer realistischen Ästhetik, die auf dem naturwissenschaftlichen Empirismus basiert.“ In: Meyer, S. 14.

139Frenzel: S. 459.

140Frenzel: S. 460.

141Die Vereinigung lässt 1887 in *Thesen zur literarischen Moderne aus der >>Allgemeinen Deutschen Univeritätszeitung* veröffentlichen, dass die Literatur an einem „Wendepunkt ihrer Entwicklung“ angekommen sei. In: Wunberg, Gotthart: *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Ausgewählt und mit einem Nachwort herausgegeben von Gotthart Wunberg. Athenäum Verlag GmbH. Frankfurt am Main. 1971, S. 1.

Nicht mit der Antike, sondern mit der Moderne als „höchstes Kunstideal“ (In: Wunberg, S. 2) wolle man sich beschäftigen, denn: „Die moderne Dichtung soll den Menschen mit Fleisch und Blut und mit seinen Leidenschaften und unerbittlicher Wahrheit zeichnen“ In: Wunberg, S. 1.

142Frenzel: S. 460.

143Frenzel: S. 460.

Gedichtsammlung *Das Buch der Zeit* (1886) wird das Leben in der Großstadt und der armen Bevölkerung dargestellt und in Hermann Conradis *Lieder eines Sünders* (1887) das Ringen von Gut und Böse. Mit die wichtigsten naturalistischen Texte kamen von Gerhart Hauptmann: Im *Bahnwärter Thiel* (1888) sieht sich der Protagonist seinen Leidenschaften ausgeliefert, was zum Mord an seinem Kind und seiner zweiten Frau führt. *Die Weber* (1892) setzen dagegen das Leiden der armen Bevölkerungsschicht in den Mittelpunkt und in *Die Ratten* (1911) thematisiert er sowohl den Kauf eines Kindes als auch den Mord an dessen leiblicher Mutter.

Fundiert wirkt auch die Herangehensweise Ae Nams in der Arbeit ¹⁴⁴ über das Religiöse bei Hofmannsthal, wobei der Fokus allerdings auf den späten Werken liegt. Ae Nams Untersuchung setzt im Mittelalter im Hinblick auf die Wahrnehmung der Religion ein, und bemerkt eine Selbstverständlichkeit Gottes in dieser Zeit, wobei die „kirchliche Wissenschaft [...] der Etablierung dieses Gedankens“ ¹⁴⁵ diene. Gebrochen wurde die Wahrnehmung Gottes durch die Käuflichkeit der Kirche, ¹⁴⁶ und erlebte schließlich in der Reformation einen „großen Wendepunkt in der europäischen Geschichte“. ¹⁴⁷ Martin Luther stellte sich gegen den Missbrauch der kirchlichen Vertreter und verwies auf die Macht Gottes, der allein den Menschen die Vergebung für ihre Sünden zusprechen kann. Zwar blieb Gott in der Aufklärung als Schöpfer bestehen, doch kam es zu einer „Akzentuierung von Vernunft und Autonomie der Menschen“. ¹⁴⁸ Zu einem endgültigen Bruch mit der Religion kam es, so Ae Nam, erst durch die Moderne. ¹⁴⁹

i. Die Pluralität der Moderne

Frenzel greift in ihrer Auseinandersetzung mit der deutschsprachigen Dichtung, wenn es darum geht, Moderne zu definieren, einfach auf die Autoren – siehe Arno Holz – des Naturalismus zurück, wenn diese sich wie selbstverständlich als modern bezeichnen. Die sich nicht nach dem Naturalismus, ¹⁵⁰ sondern unmittelbar gleichzeitig zu diesem sich entwickelnden Literaturströmungen, stuft sie lapidar als „Gegenströmungen zum Naturalismus“ ein. ¹⁵¹ Lediglich durch die Gegenüberstellung zum Naturalismus, den Frenzel wiederholt als modern bezeichnet, schließt sie die dagegen gerichteten Strömungen aus der Literaturperiode der Moderne aus; des weiteren fällt nicht einmal im Zusammenhang mit anti-naturalistischen Tendenzen das Wort modern. Stattdessen entschließt sie sich, diese Strömungen in die Nähe der impressionistischen Kunst zu rücken und die französischen Symbolisten, als die Initiatoren dieser anderen Richtung zu benennen. Die ersten Werke dieser anti-naturalistisch und damit im Grunde für Frenzel anti-modernen Literaturrechtung, sind die ersten Werke Stefan Georges und Hugo von Hofmannsthals, aber auch die programmatischen Schriften Hermann Bahrs, wie *Die Kritik der Moderne* (1890) oder *Die Überwindung des Naturalismus* (1891).

Hermann Bahr hat wie kein Anderer die Vorstellung von der Moderne und das Bild Hofmannsthals mitgeprägt. Die Frage was Moderne denn wirklich ist, beschäftigte Bahr nicht nur in seinen veröffentlichten Werken, sondern auch in seinen Tagebüchern, wo es heißt: „- ich bin modern. Daher kommt es auch, daß ich ganz anders bin als alle die anderen. Das ist vielleicht ein kleines Verdienst, aber es ist jedenfalls, was den Erfolg betrifft, ein großes Unglück.“ ¹⁵² Und weiter gibt er seine Definition der Moderne, die keineswegs

144Nam: Das Religiöse und die Revolution bei Hugo von Hofmannsthal. Herbert Utz Verlag GmbH. München, 2010.

145Nam: S. 14.

146„Als die Kirche zum Gegenwert eines Geldpreises Erlösung käuflich machte, korrumpierte sie sich durch den Missbrauch ihres heiligen Amtes.“ In: Nam, S. 14.

147Nam: S. 14.

148Nam: S. 15.

149„Die vollständige Verweigerung der religiösen Transzendenz war erst in der Moderne feststellbar, vor allem einhergehend mit der Verbreitung des positivistischen Geistes.“ In: Ae Nam, S. 15.

150Auf den Naturalismus verweist auch Heinz Hiebler, wenn er in Bezug auf Hofmannsthal äußert: „Hofmannsthals Kritik richtet sich gegen den Naturalismus und dessen Idee, die Welt ließe sich in eine simple Gleichung mit der Kunst setzen und durch ihr einfaches Abbild begreifen.“ In: Hiebler, S. 106.

151Frenzel: S. 483.

152Bahr, Hermann: Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte. Band I. 1885-1890. Herausgegeben von Moritz Csáky. Bearbeitet von Lottelis Moser und Helene Zand. Böhlau Verlag. Wien, Köln, Weimar, S. 89.

eine Kopie jedweder Form impliziert, sondern in stetiger Bewegung ist, „alles, was da nicht ist, sondern wird“. ¹⁵³

„Modern – das heißt, ich hasse alles, was schon dagewesen ist, jedes Vorbild, jede Nachahmung und lasse kein anderes Gesetz gelten in der Kunst als das Gebot meiner augenblickl. künstlerischen Empfindung. Der gehorche ich unbedingt. Denn ich glaube, wenn wir die Kleidermode alle Jahre wechseln, könnten wir schon auch anstandshalber die literarische Tracht alle Jahrhundert [!] einmal wechseln wenn wir anders essen, wohnen, sprechen, singen und lieben als unsere greisen Ahnen, warum gerade nur sollen wir immer in der nemlichen Weise dichten?“ ¹⁵⁴

Die Moderne ist ein Versuch, den Menschen und seine Welt neu zu definieren, ohne dabei den Anspruch zu erheben, das Endglied in einer Kette darzustellen. „Die Moderne ist alles seit dem Zusammenbruche des Individualis; alles, was da nicht ist, sondern wird. Dieses namenlose [knirschende] Ringen nach einer Weltanschau[un]g und nach einer Kunst.“ ¹⁵⁵ Die Moderne und die modernen Autoren versuchen zwar das „absolute Kunstwerk“ ¹⁵⁶ darzustellen, das der „völlige Ausdruck der ganzen Seele“ ¹⁵⁷ ist, doch ist dies eben unmöglich, laut Bahr. Dies hängt für Bahr damit zusammen, dass es für ihn eine „ganze Persönlichkeit nicht gibt“. ¹⁵⁸ Die fehlende Stringenz in den Jahren zwischen 1880 und 1910 gibt genau dies wieder.

Überhaupt scheint die Definition, was denn überhaupt unter dem Terminus *Moderne* zu verstehen ist und wie sie sich in der Literatur niederschlägt, in der Forschungsliteratur eine der undurchsichtigsten und schwierigsten Unterfangen zu sein. Die sich fast gleichzeitig entwickelnden naturalistischen und anti-naturalistischen Strömungen, lassen die Forschungsliteratur von einem „Stilpluralismus um 1900“ sprechen. ¹⁵⁹ „Die Spannweite der unterschiedlichen Strömungen und widersprüchlichen Tendenzen zwischen 1890 und 1910 lässt sich auf keinen noch so vagen Begriff bringen“, so Beutin in seiner Forschung über die Moderne. ¹⁶⁰ Auch Thomas Anz und Oliver Phohlmann betonen diese Vielzahl an literarischen Strömungen. So ist für sie die *Literarische Moderne* „keineswegs durch ein einheitliches Paradigma geprägt, sondern durch eine Paradigmenpluralität, ein Neben- und kämpferisches Gegeneinander von unterschiedlichen“ ¹⁶¹ Modellen.

Denn die nach Form und lyrisch-schönem Anspruch verlangenden Gedichtzyklen wie die *Hymnen* (1890) oder *Algabal* (1891) von Stefan George, treffen in direktem Kontrast auf Hauptmanns sozialkritische Werke wie den *Bahnwärter Thiel* (1888) oder *Die Weber* (1892), und noch bevor der Naturalismus sich auf den Bühnen durchgesetzt hat, verkündet der ehemalige Naturalist Hermann Bahr bereits dessen Untergang. ¹⁶² Überhaupt erscheint die Einteilung der Autoren anhand verschiedener Termini fragwürdig und beinahe unmöglich, denn die Werke geben teilweise nicht nur eine Tendenz wieder, sondern reflektieren mitunter die fließende, wandelbare Zeit, in der sie entstanden sind. Als Beispiel dafür kann Gerhart Hauptmann dienen, der gemeinhin der naturalistischen Literaturrechtung zugeordnet wird. Doch in seinem *Bahnwärter Thiel* (1888) liefert Hauptmann nicht nur eine Milieustudie, sondern im Zusammenhang mit Thiels

153Bahr: S. 158.

154Bahr: S. 89.

155Bahr: S. 158.

156Bahr: S. 259.

157Bahr: S. 259.

158Bahr: S. 259.

159Beutin, Wolfgang (und andere): Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Sechste, verbesserte und erweiterte Auflage mit 524 Abbildungen. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart. 2001, S. 355.

160Beutin: S. 355.

161Anz, Thomas und Phohlmann, Oliver: Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Eine Dokumentation. Band I Einleitung und Wiener Moderne. Verlag LiteraturWissenschaft.de. Marburg. 2006, S. 37.

162Der Drang nach Unterhaltungsliteratur war beim Publikum und auch innerhalb des Staates derart vertreten, dass sozialkritische Themen hart ausgeblendet wurden. Bereits die Uraufführung von Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* (1899) hatte einen Theaterskandal ausgelöst. Das darin thematisierte Elend der Bergleute und die zu plötzlichem Reichtum gekommenen Bauern, in Verbindung mit einer an der Alltagswelt angepassten Sprache, führten beim Publikum zu Protesten. Auch die Aufführung von Hauptmanns *Die Weber* (1892) erregte nicht nur die Zensurbehörde, sondern veranlasste auch den deutschen Kaiser Wilhelm II. zur Kündigung seiner Berliner Theaterloge. Der Kaiser, der mitunter hart in die Literaturentwicklung eingriff und sich auch selbst literarisch zu verwirklichen suchte, erkannte Hauptmann den ihm 1896 zugesprochenen Schillerpreis wieder ab. Zudem trat der deutsche Kaiser mit seiner Rede vom 18. Dezember 1901 für die Ideale der klassischen Ästhetik ein und wandte sich gegen jeglichen zeitbezogen, kritischen Zug in der Literatur.

Wahnsinn und seinen Träumen und Visionen auch eine seelische Facette Thiels, was charakteristisch für die symbolistische Richtung ist.

Auch trägt Beutin in seinem Aufsatz über die *Krise des modernen Subjekts* nicht wirklich zur Klärung bei, wenn er in den Jahrzehnten vor dem Ende des Jahrhunderts eine „Vielzahl literarischer Programme und Stilrichtungen [erkannt hat], die mit Termini wie Impressionismus, Symbolismus, Décadence und Fin de siècle, Neuromantik oder Ästhetizismus belegt wurden.“¹⁶³ Treffend dagegen liefert Wolfgang Braungart eine Definition des Ästhetizismus, wenn er äußert: „Ästhetizismus und Symbolismus sind europäische Bewegungen, die sich schon konzeptionell für eine Ritualisierung von Literatur und Kunst anbieten. Die konstitutive Selbstbezüglichkeit des Ästhetizismus, der die Autonomieästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts radikalisiert, sieht in der Kunst den höchsten Wert, dem sie sich selbst widmet.“¹⁶⁴ Braungart verweist nicht nur auf den Dandy als den „soziale[n] Typus“,¹⁶⁵ der auf diesem auf Schönheit basierenden Konzept beruht,¹⁶⁶ sondern bezieht sich auch auf Baudelaires *Le peintre de la vie moderne* (1863) indem er den Dandy als den neuen Aristokraten, als eine „Erscheinung des Übergangs und des gesellschaftlichen Umbruchs zwischen Aristokratie und Demokratie“¹⁶⁷ gekennzeichnet sieht. Wiederum auf Beutins Untersuchungen scheint die nur ein Jahr später erschienene (2002) Arbeit *Fin de Siècle* von Monika Fludernik zu fußen, die in ihrer Arbeit ebenfalls von konkurrierenden Literaturtendenzen spricht. „Neben der literaturtheoretischen Analyse eines spezifischen Fin de siècle, das sich mit den Bewegungen des Symbolismus und der sogenannten Dekadenz oder des Ästhetizismus umschreiben lässt, findet sich auch eine viel allgemeinere Bedeutung ‚Jahrhundertwende‘ als Bezeichnung dafür, was am Ende des 19. Jahrhunderts in der Literatur- und Kunstszene abläuft.“¹⁶⁸ Fludernik bricht die schwer definierbaren letzten Jahre des 19. Jahrhunderts einfach auf den zur damaligen Zeit weitverbreiteten Ausdruck *fin de siècle* herunter, mit dem die anbrechende Jahrhundertwende bezeichnet wurde. Dabei hatte der Terminus *fin de siècle* mitunter durch ein Pariser Theaterstück mit selbigem Titel von Jouvenot und Micard im April 1888 Verbreitung gefunden und sich daraufhin bis 1892 nach England verbreitet, wo der Terminus in vielen englischen Zeitschriften aufgegriffen wurde. Erwin Koppen nimmt ebenso Bezug zu diesem Theaterstück, wähnt jedoch, dass dieses „auf Grund der Chronologie als Ursprung dieser Vokabel nicht in Frage“¹⁶⁹ kommt. Koppen hingegen führt aus: „Als es am 17. April 1888 im Théâtre du Château d’Eau uraufgeführt wurde und die Korruption und Leichtfertigkeit der Pariser Gesellschaft mit dem Etikett *fin de siècle* versah, hatten die Décadents schon seit einigen Jahren dieses Wort vom *Jahrhundertende* mit einem ganz besonderen Kolorit versehen.“¹⁷⁰ Für Koppen geht der Terminus *fin de siècle* „aus dem <mouvement décadent> hervor“¹⁷¹ und bedeutet eine auch hier auf die Jahrhundertwende bezogene Zeit der „Auflösung und des Niedergangs“.¹⁷² Koppen führt im Folgenden auch Herman Bahr mit seinem 1891 erschienenen Novellenband *Fin de siècle* heran¹⁷³ und legt in diesem Zusammenhang fest: „Der Terminus <Fin de siècle>

163Beutin: S. 360-361.

Auch Frenzel, nachdem sie lediglich dazu geneigt war, von gegensätzlichen Strömungen zum Naturalismus zu sprechen, ordnet Hofmannsthal mit seinen frühen Werken der Neuromantik zu.

164Braungart, Wolfgang: Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur. Max Niemeyer Verlag. Tübingen. 1997, S. 4.

165Braungart: S. 5.

166Auch Ralph-Rainer Wuthenow bezieht sich auf die Schönheit im Zuge seiner Auseinandersetzung mit dem Ästhetizismus, den er als „Reaktion auf die bewußtgewordene Isolierung des Künstlers zu verstehen, die schon in der Zeit der Romantik festgestellt werden kann.“ In: Wuthenow, Ralph-Rainer: Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 1978, S. 12.

Über den Ästhetizismus heißt es bei Wuthenow: „Doch ist Ästhetizismus nicht einfach und allein Kunstvergötzung, sondern auch eine Haltung: die Verabsolutierung des Schönen in jeder Gestalt angesichts einer Welt, die durch den raschen Fortschritt von Wissenschaft und erster Technik täglich uniformer und häßlicher zu werden verurteilt ist“. In: Wuthenow, S. 12.

167Braungart: S. 5.

168Fludernik, Monika und Huml, Ariane (unter Mitarbeit von Julia Ehrenreich): *Fin de Siècle*. WVT Wissenschaftlicher Verlag. Trier. 2002, S. 2-3.

169Koppen, Erwin: Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle. Walter de Gruyter. Berlin. 1973, S. 251.

170Koppen: S. 251.

171Koppen: S. 250.

172Koppen: S. 252.

173Koppen formuliert in Bezug auf den Terminus bei Bahr: „Er bedeutet bei Bahr ein vergnügungssüchtiges und antisoziales Bürgertum, dekadent gefärbte Erotik [...], unheilbare Krankheit, Ästhetizismus und schließlich ein wenig bohèmehafte

entstand also durch dekadente Autoren, wurde durch dekadente Autoren verbreitet und von ihnen mit dekadenten Inhalten gefüllt.“¹⁷⁴ Was sich hinter den literarischen Bestrebungen dieser Autoren der Moderne verbirgt, legt Koppen unter der Überschrift *Décadence, Naturalismus und Psychiatrie dar*, nämlich die Überwindung der naturalistischen Strömungen durch die „Dekadenten und Symbolisten“,¹⁷⁵ weshalb Koppen auch formuliert: „Das französische mouvement décadent der 80er Jahre empfand sich als antinaturalistisch per definitionem.“¹⁷⁶ Gemeinsam ist sowohl den dekadenten als auch den naturalistischen Strömungen das Interesse an den Wissenschaften, der Medizin und der Naturwissenschaft, „insbesondere der Psychiatrie“,¹⁷⁷ was auch zu der Entwicklung des Terminus der Degeneration führte.¹⁷⁸ Lorenz betont ebenso in ihrer Arbeit über die *Wiener Moderne*, dass es keineswegs zweckmäßig sei, sich auf eine Richtung zu beschränken, sondern die „Wiener Moderne als Gesamtheit jener geistig-kulturellen Strömungen zu betrachten, die sich in den Jahren und Jahrzehnten um 1900 bemerkbar machten“.¹⁷⁹ Lorenz, die den zeitlichen Rahmen der Wiener Moderne zwischen 1890 und 1910 setzt, sieht die Moderne jedoch gleichsam nicht als eine „historisch abgegrenzte Epoche“,¹⁸⁰ denn für sie sind es verschiedene „Elemente eines Prozesses“,¹⁸¹ die letztendlich zur Moderne führten. Wuthenow dagegen gibt seiner Arbeit über die letzten Jahre des 19. Jahrhunderts den Titel *Europäischer Ästhetizismus*,¹⁸² deren Züge und Leitformen er, wie in der Forschungsliteratur häufig thematisiert, in der deutschen Romantik findet. Die Definition, die er für den Ästhetizismus liefert, zielt schwerpunktmäßig auf die Rolle des Menschen zur Gesellschaft ab. Wuthenow versteht den Ästhetizismus als eine „Reaktion auf die bewusstgewordene Isolierung des Künstlers“¹⁸³ und als eine Haltung zum Leben, „die eine Verabsolutierung des Schönen in jeder Gestalt angesichts einer Welt, die durch den raschen Fortschritt von Wissenschaft und erster Technik täglich uniformer und hässlicher zu werden verurteilt ist.“¹⁸⁴ Wolfgang Nehring wiederum greift zur Bestimmung von Hofmannsthals Literatur- und Weltverständnis auf die Termini Impressionismus und Jugendstil zurück; zwei Begriffe, die ursprünglich der Malerei entstammten und Verwendung in der Literatur fanden. In Nehrings Aufsatz *Hofmannsthal und der österreichische Impressionismus*, gelangt der Autor zu folgender Definition: „Der Impressionismus galt als eine Verfeinerung, als Steigerung des Naturalismus. Wo die Weltanschauung betont wurde, sah man vor allen den Gegensatz zum Naturalismus. [...] Und Impressionismus wird weitgehend synonym mit Ästhetizismus, Symbolismus, Dekadenz und ähnlichen Bezeichnungen gebraucht.“¹⁸⁵ Nehring stuft nicht nur die frühen Werke Hofmannsthals als impressionistisch ein, sondern auch Schnitzlers *Anatol*, Andrians *Garten* oder Beer-Hofmanns *Tod Georgs*. Hermann Broch spricht Hofmannsthal keineswegs ab dem *l'art pour l'art* verpflichtet zu sein, wobei dies als Künstler für Broch allgegenwärtig ist,¹⁸⁶ doch beleuchtet Broch gleichsam die literarischen und moralischen Zeichen der

Melancholie.“ In: Koppen, S. 253.

174Koppen: S. 255.

175Koppen: S. 278.

176Koppen: S. 278.

Koppen greift in diesem Zusammenhang neuerlich auf den Roman von Huysmans zurück, wenn es heißt: „Eine Literatur, die sich in ausgesprochener <à rebours>- Position zur zeitgenössischen Wirklichkeit in allen ihren Aspekten sah, die Realität nicht nachbilden, sondern eine Antirealität schaffen wollte, mußte sich notwendigerweise von einer Bewegung abwenden, die das *handgreiflich Wirkliche* (Bahr) minutiös wiedergeben und wissenschaftlich interpretieren wollte.“ In: Koppen, S. 279.

177Koppen: S. 280.

178Koppen führt an, dass der Begriff von der zeitgenössischen französischen Psychiatrie entwickelt worden ist „um bestimmte Geisteskrankheiten, die man weder somatisch noch im Sinne der romantischen Medizin als reine Seelenerkrankungen deuten konnte, durch Heranziehung bestimmter Vererbungsphänomene ätiologisch zu erklären.“ In: Koppen, S. 281.

179Lorenz, Dagmar: *Wiener Moderne*. 2., aktualisierte und überarbeitete Auflage. Verlag J.B. Metzler Stuttgart. 2007, S. 4.

180Lorenz: S. 4.

181Lorenz: S. 4.

182Wuthenow, Ralph-Rainer: *Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1978.

183Wuthenow: S. 12.

184Wuthenow: S. 12.

185Nehring, Wolfgang: *Hofmannsthal und der österreichische Impressionismus*. In: Mauser, Wolfram: *Hofmannsthal-Forschungen II. Referate und Diskussionen der dritten Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft*. Salzburg 22. Bis 25. August 1974. Freiburg i. Br. 1974, S. 59.

186„Ein *l'art pour l'art* hat es immer gegeben. Jeder ehrliche Künstler, ja sogar jeder ehrliche Handwerker war und ist ihm verpflichtet, und es ist nichts Mystisches daran zu finden.“ In: Broch, Hermann: *Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie*. Mit einem Nachwort von Hannah Arendt. R. Piper & Co Verlag. München. 1964, S. 21-22.

Zeit, und verweist auf Wien als das „Zentrum des europäischen Wert-Vakuums“, ¹⁸⁷ als eine Stadt weit weniger „der Kunst als der Dekoration“ ¹⁸⁸ verpflichtet. Broch zeigt auf, dass sich Hofmannsthal dieses Vakuums an Werten in der Moderne durchaus bewusst war. ¹⁸⁹ Allerdings spricht auch Broch von Hofmannsthal als einem Ästhetem, allerdings unter dem Verständnis des Ästhetizisten, der sich gewandelt hat, was in dieser Arbeit ebenso als falsch dargelegt wird. ¹⁹⁰

ii. Initiator Frankreich

Der bipolare Charakter der Zeit war nicht erst durch den naturalistischen und den ästhetizistischen Zug in den deutschsprachigen Gebieten aufgetreten, sondern bereits in den Jahrzehnten zuvor in anderen Ländern existent. Bereits in den 70er Jahren war die französische Literatur in zwei große Lager gespalten: in die den Naturalismus vertretenden Befürworter Emile Zolas und in dem esoterisch beeinflussten Kunstverständnis Stephane Mallarmés. Die französischen Schriftsteller, die den ästhetizistischen Wert der Kunst vertraten, werden in der Forschungsliteratur als Symbolisten definiert bzw. als dem Symbolismus zugehörig bestimmt. Anders als die Romantiker oder die Naturalisten, stellen sie nicht den Menschen oder die Natur in den Fokus, sondern allein die Kunst. Dadurch greifen sie auf Edgar Allen Poes Essay *Philosophy of Composition* zurück, der darin mitunter den „Akt des Schaffens“ ¹⁹¹ thematisierte. Die den kunstgenügsamen Weg vertretenden Schriftsteller, verstehen sich als Opposition zu der sie umgebenden Wirklichkeit, dem konkurrierenden Naturalismus und der verwissenschaftlichten Zeit.

„„Plejade der Symbolisten“, welche damals im Gegensatz zur parnassischen und realistischen Dichtkunst [...] standen. Baudelaire war ihr allverehrter Ahnherr, Paul Verlaine stand auf der Grenze der alten und neuen Schule, Stéphane Mallarmé führte die Jungen, die mit ihm für ihre neue Fühlweise den typischen Stil und den typischen Vers der Jahrhunderte erneuerten. An die Stelle der erzählenden und lehrhaften Dichtungsweise wollten sie die dichte, kurze Zusammenballung möglichst reicher Sinnträger im Vers: er sollte mehr Geheimnis, mehr Traum, mehr Musik erhalten.“ ¹⁹²

Um ihre elitäre Stellung deutlich zu machen, kam es im Hause Mallarmés in der Rue de Rome zu nationenübergreifenden Dichtertreffen, den sogenannten *Dienstagabenden*. Zu den Dichtern um Mallarmé zählten vor allem Verlaine und Rimbaud, aber auch Swinburne, d’Annunzio, Wilde, Yeats, George und später auch Rilke nahmen an den Dienstag-Abenden teil. Das Interesse an ausländischer Literatur war weit übergreifend, was sich nicht nur darin zeigte, dass Verlaine seinen Gedichten nicht selten englische Titel gab und Wildes *Salome* zuerst auf Französisch erschien, sondern vor allem durch die Übersetzertätigkeit von Mallarmé, Verlaine und Rimbaud. Friedrich Wolters widmet sich in seiner Arbeit über Stefan George auch dem Kreis um Mallarmé, den er einen „Lebenskreis von Künstlern“ ¹⁹³ heißt, deren Stellung zueinander in Europa einzigartig war: „Es war der einzige geistige Ort in Europa, wo es eine Gemeinschaft von Dichtern gab, die sich durch einen gemeinsamen Willen zur Vervollkommnung der sprachlichen Form verbunden fühlten, und in jenen Jahren einer entflammten Geistigkeit an eine Erneuerung der Künste in Frankreich, ja in Europa, durch die Kraft ihrer Werke und Ideen glaubten.“ ¹⁹⁴

Neben Baudelaire und Verlaine zeigt sich dabei auch bei Mallarmé eine Beschäftigung mit der Religion in den Werken, wodurch er für Stefan George zum „Märtyrer für seine Idee“ ¹⁹⁵ wurde. Beispielhaft wird von Wolfgang Braungart auf Mallarmés *Hérésias artistiques* von 1862 verwiesen, in der er „die Kunst mit der

187Broch: S. 59.

188Broch: S. 51.

189Broch, S. 89.

190So heißt es bei Broch: „der angebliche Ästhet, in den Kampf, den er gegen seine ästhetische Erziehung und deren Nachwehen zu führen hatte, so überaus früh – es ist der frühe Durchbruch des Wunderkindes zum Sozialmilieu – sich vor die ethische Frage gestellt sah.“ In: Broch, S. 110-111.

191Zmegac, Viktor: Deutsche Literatur der Jahrhundertwende. Verlag Anton Hain, Meisenheim GmbH. Königstein/Ts. 1981, S. 49.

192Wolters, Friedrich: Stefan George und die Blätter für die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890. Erschienen bei Georg Bondi. Berlin. 1930, S. 20.

193Wolters: S. 30.

194Wolters: S. 20/21.

195Braungart: S. 23.

Religion“¹⁹⁶ vergleicht. Anders als George jedoch ging es Mallarmé bei seinem Pariser Kreis und seinen Dienstags-Treffen¹⁹⁷ „nicht um die Verkörperung seiner Lehre durch den Kreis. Trotz des religiösen Vokabulars sucht er nicht den Kult um seine Person. Er will nicht die Priesterherrschaft.“¹⁹⁸ Doch was George bei Mallarmé jedoch fand, war die „rituelle[...] Inszenierung und [die] seiner selbst im Kreis.“¹⁹⁹

Wie weitgreifend der Symbolismus auf George und auch auf Bahr wirkte, zeigt sich mitunter in dem Anspruch Beider, sich für die Form der Dichtung auszusprechen. So findet sich in den *Blättern für die Kunst* der Vermerk, dass der Wert einer Dichtung nicht durch den Sinn gegeben ist, sondern eben durch die Form. Und Bahr ist es auch, der in *Zur Überwindung des Naturalismus* fordert: „Es ist nicht der Wille, welcher das Kunstwerk ausmacht: Kunst kommt vom Können und nur das wirkliche Vermögen zählt darum in ihr. Es ist nur die Form, nichts als die Form, einzig und allein, die schöne Form.“²⁰⁰ Es ist auch der Selbstwert der Kunst für den Oscar Wilde eintritt, wenn er bemerkt: „Die Kunst drückt nicht die Zeit, sondern sich selbst aus.“²⁰¹ Mallarmé, der sowohl von Baudelaire aber auch von Poe und der englischen Romantik in seiner Stellung zur Kunst beeinflusst worden war, setzte sich durch einen differenzierten Drucktyp und eine eigene Interpunktion von der literarischen Massenware ab; dies und den Zug des Elitären in Verbindung mit einer Dichtergemeinschaft, hat George später für sich übernommen.

Dabei wurde der Terminus der Dekadenz, der gerne mit diesen Dichtern in Verbindung gebracht wird, jedoch nicht von diesen ins Leben gerufen. So führt der Beginn des Terminus Dekadenz zurück in die Antike, in die Zeit römischer Gesellschaftskritik, und fand unter anderem Verwendung bei Livius, Horaz oder Sallust, wenn es ihnen darum ging, den Verfall ihrer Gesellschaft zu zeigen, die sich durch den Verlust von ethischen und gesellschaftlichen Normen, Ausschweifungen jedweder Art hingegeben hatte. Von der wörtlichen Bedeutung entstammt das Wort dem lateinischen Verb *cado* für fallen, niederfallen, niederstürzen aber auch untergehen und sinken. Zusammen mit dem Präfix *de*, was gemeinhin mit abwärts, nieder oder herab übersetzt wird, bildete es das Substantiv *decadere*. Erst im 15. Jahrhundert findet das Wort Einlass in den französischen Sprachraum, wo es bis ins 17. Jahrhundert hinein mit der Verwendung von *decadentia* vor allem für den materiellen Verfall stand.²⁰² Aufgegriffen wurde der Terminus, genau mit der Bedeutung des gesellschaftlichen und kulturellen Niedergangs, im 18. Jahrhundert von Rousseau, der mit diesem Begriff den Verfall der französischen Gesellschaft und ihrer ehemals gültigen Normen und Werte beschrieb.²⁰³

Aber bereits im 18. Jahrhundert fand eine Bedeutungsverschiebung statt, die das Wort in die Nähe des französischen Wortes *disgrâce* rückte. Ulrike Weinhold zeigt in ihrer Beschäftigung mit dem Wortursprung treffend auf, dass sich das Wort *dekadent* mit der Bedeutung für eine mentale Schwäche erstmalig 1881 in *Brantomes Recueil des dames* fand und schließlich mit dieser Bedeutung von Verlaine, in dessen 1884 entstandenem Sonett *Langueur* aufgegriffen wurde. So findet sich der Terminus *Décadence* – in den deutschsprachigen Raum übertragen als Dekadenz – nicht nur mehr ausschließlich auf gesellschaftliche Zustände bezogen. Übertragen in die Literatur, findet der Terminus auch dort Verwendung, wenn es darum geht, einen Verfall und Niveaumangel zu beschreiben.

Mit Voltaire aber tritt eine Veränderung des *Décadence*-Verständnisses auf, was den Fokus nicht mehr länger auf einen Mangel, sondern auf eine Bereicherung im Bereich des Schönen richtet. Der erste Vertreter in Frankreich, der den Ansatz Voltaires literarisch und theoretisch weiterentwickelte, war Baudelaire. Es ist Erwin Koppen, der mitunter auf Baudelaires *Notes nouvelles* verweist, in denen Baudelaire sein „Bekenntnis

196Braungart: S. 23.

197Wie sehr George Mallarmés Treffen beeinflussten, zeigt auch Thomas Karlauf auf: „Die Vision einer anderen Kunst muss George mit enormer Eindringlichkeit vermittelt haben. Er erzählte von den Dienstagabenden bei Mallarmé, von verwandten Bewegungen in England und Italien und wies mit Nachdruck auf die Notwendigkeit hin, der neuen Kunst auch im deutschen Sprachraum zur Herrschaft zu verhelfen.“ In: Karlauf, Thomas: Stefan George. Die Entdeckung des Charisma. Biographie. Karl Blessing Verlag GmbH. München. 2007, S. 15-16.

198Braungart: S. 25.

199Braungart: S. 25.

200Bahr, Hermann: Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Gotthart Wunberg. W. Kohlhammer Verlag. Stuttgart. 1968, S. 30.

201Zit. nach: Zmegac, S. 51.

202Weinhold, Ulrike: Künstlichkeit und Kunst in der deutschsprachigen Dekadenz-Literatur. Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Dt. Literatur u. Germanistik; Bd. 215. Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main. 1977, S. 120.

203Rousseaus Thesen zum Verfall der Gesellschaft wurden 1750 unter dem Titel *Discours si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les moeurs* veröffentlicht.

zur *Décadence*²⁰⁴ äußert und dies „gleichzeitig als Absage an den Fortschritt verstanden wissen will“.²⁰⁵ Die *Décadence*-Literatur eröffnete ihm eine neue Form von literarischem Vermögen, das fern der strengen klassischen Ästhetik, sich nicht nur einen Raum im Schönen, sondern auch in den rauschhaften, abgründigen Leidenschaften des Menschen schuf. Wegweisend war für Baudelaire in diesem Zusammenhang die Auseinandersetzung mit Poe und dessen Werken, was im Vorwort zu Baudelaires Übersetzungen von Poe deutlich wird.

Dabei war die Religion, innerhalb dieses Schönen, keineswegs außen vor. Es ist Wolfgang Braungart, der bei Baudelaire, aber auch Verlaine und Mallarmé ein deutliches Interesse am Christlichen in der Lyrik dieser drei Autoren betont, vor allem am „katholischen Ritual“,²⁰⁶ was für ihn aber auch nicht dahingehend zu verstehen ist, dass es „unbedingt eine positive Wendung zur Religion, wenigstens nicht bei Mallarmé und Baudelaire“²⁰⁷ gegeben hat. Vielmehr formuliert er in Bezug auf die genannten Autoren: „Für alle drei aber ist der religiöse Kult und sein Ritual zunächst ein wichtiges *ästhetisches Modell* und eine Möglichkeit bohemistischer Selbstinszenierung. Die sakrale und pseudoreligiöse Selbststilisierung war in der Bohème-Kultur überhaupt verbreitet.“²⁰⁸

Paul Bourget wiederum bezog sich ebenso auf Baudelaire, sowie auf die schwindende Religiosität seiner Zeit. Innerhalb seiner Untersuchungen, mitunter über die Liebe bei Baudelaire, sieht er drei Typen vertreten, den Anstifter, den Wüstling und den Analytiker, und äußert in Bezug auf diese drei Typen: „Der Verlust des religiösen Glaubens, das Leben in Paris und die wissenschaftlich forschende Tendenz unserer Zeit, alles das hat dazu beigetragen, diese drei Arten von Empfindungsvermögen zu gestalten und so zu verschmelzen, daß sie, die in früheren Zeiten so weit getrennt waren, daß es schien, als lasse sich die eine nicht zu der anderen in Beziehung setzen, jetzt so eng verbunden sind, daß sie fast untrennbar erscheinen, wenigstens bei Baudelaire, einem Wesen, wie es vor dem neunzehnten Jahrhundert in Frankreich auch nur in ähnlicher Weise nicht denkbar war.“²⁰⁹

Trotz des Mangels an Religion spricht Bourget Baudelaire zumindest einen Mystizismus zu,²¹⁰ der sich auch in der Liebe zeigt, durch die deutlich wurde, dass an die Stelle von Gott der „Kultus der Verehrung“²¹¹ getreten war. So attestiert Bourget Baudelaire eine „liturgische Form“²¹² und den „katholischen Ritus“.²¹³ Bourget zeigt in seinen Untersuchungen aber auch auf, dass der verlorene Glaube an Gott und die Religion, dass diese Leere, in die eine rauschhafte Lektüre tritt, ausgefüllt werden muss. Ein Versuch, in die Gläubigkeit zurückzukehren, endet jedoch bei Baudelaire in der Erkenntnis, dass der Glaube subjektiv und damit vom Menschen gemacht ist, was an Nietzsche gemahnt. Noch bedeutsamer ist jedoch, das was Bourget unter der *Theorie der Dekadenz* fasst. Er heißt Baudelaire nicht nur ein „Kind der Dekadenz“,²¹⁴ sondern auch einen „Erzieher der kommenden Generation“.²¹⁵ So zeigt sich in Bezug auf die Dekadenz bei Bourget auch der Gedanke an den Bruch mit der Harmonie, mit dem Ganzen, wenn es heißt: „Wenn die Energie der Zellen selbständig wird, so hören die Organismen, aus welcher der Gesamtorganismus sich zusammensetzt, in gleicher Weise auf, ihre Kraft der Gesamtkraft unterzuordnen; die Folge ist eine Anarchie, welche den Verfall des Ganzen mit sich bringt.“²¹⁶

204Koppen, Erwin: *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*. Walter de Gruyter. Berlin. 1973, S. 29.

205Koppen: S. 29.

206Braungart: S. 17.

207Braungart: S. 17.

208Braungart: S. 17.

209Bourget, Paul: *Psychologische Abhandlungen über zeitgenössische Schriftsteller*. Minden i. Westf. : J.C.C. Bruns. 1903, S 7.

210„Hat sich in unser Zeitalter des Unglaubens nicht noch genug Katholizismus hineingerettet, um eine Kinderseele, mit einer Kraft, die ein Vergessen nicht zuläßt, mit [...] Liebe zu durchtränken? Der Glaube vergeht, aber der Mystizismus läßt trotz des Widerstrebens des Verstandes Spuren in dem Gefühlsleben zurück. Der alte fromme Rahmen steigt in den Minuten der Abenddämmerung vor dem geistigen Auge Baudelaires wieder auf“. In: Bourget, S. 8.

211Bourget: S. 9.

212Bourget: S. 9.

213Bourget: S. 9.

214Bourget: S. 21.

215Bourget: S. 28.

216Bourget: S. 22.

Durch die Neubewertung der Dekadenz ²¹⁷ kam es zu einer Verbreitung dieser auf die Schönheit aufbauenden Tendenzen unter den französischen Schriftstellern, die sich mitunter in der Pariser Zeitung *Le Décadent*, die unter der Leitung von Anatole Baju von 1886 bis 1889 herausgegeben wurde, niederschlug. In diesem Blatt wurden nicht nur die Neuerscheinungen der führenden Décadents – darunter Baudelaire, Verlaine, Huysmans oder Barrés – herausgegeben und theoretisch diskutiert, darüber hinaus führte diese Sicht auf die Gesellschaft und das Leben zu einer privilegierten und von der gemeinen Gesellschaft abgewandten Lebensform: das Leben selbst wurde zur Kunst verklärt. So wird gemeinhin in der Forschung, auch durch Erwin Koppen, auf die Bedeutung des Romans von Joris-Karl Huysmans verwiesen: „Einen Fall besonderer Art stellt der im Mai 1884 erschienene Roman *A Rebours* von Huysmans dar. Das Buch war von seinem Verfasser nur als Studie eines bestimmten modernen Charakters intendiert und war keineswegs eo ipso jenes dekadente Manifest, als das es seither in der Literaturgeschichte zu Recht erscheint.“ ²¹⁸ Zwar verwendet Huysmans in seinem Werk die Termini *décadent* und *décadence* selten, dennoch wurde das „Buch von einigen Zeitgenossen auf Anhieb als dekadente Bekenntnisschrift aufgefasst, so daß der Titel des Romans ein für allemal fast als Sinnbild der *Décadence*-Literatur galt.“ ²¹⁹ Aber Koppens Werk zeigt auf, dass auch er den Terminus des Ästheteten verwendet und damit konträr zu Hofmannsthal's Einschätzung steht, um ein Lebensmodell zu beschreiben, das dem eines „Normalbürgers diametral entgegengesetzt ist.“ ²²⁰ Neben Gautiers Einleitung zu Baudelaire's *Les Fleurs du Mal* (1868) steht vor allem das Vorwort, das er zu seinem Roman *Mademoiselle de Maupin* (1834/1835) lieferte. Die Dichtung komme einem „künstlerischen Mikrokosmos“ ²²¹ gleich, die sich keinem bürgerlichen Nützlichkeitsverständnis unterzuordnen habe, sondern für sich allein einsteht. Entscheidend ist aber vor allem Kafitz's Verweis auf Bourget, an dessen *dédoublement* Hofmannsthal angeknüpft hat. Bourget's Verweis, dass der Mensch aufgrund der technisierten Welt anstelle einer naiven Betrachtung ein „reflektiertes Wahrnehmen“ ²²² gesetzt hat, geht bei Hofmannsthal in die Forderung nach neuer Naivität ein, die sich vor allem auch in den frühen Essays findet.

Eine der jüngeren und zugleich eine der besten Arbeiten über die *Décadence* stammt von Roger Bauer aus dem Jahr 2001 (*Die schöne Décadence*). Bauers Arbeit liefert einen weitreichenden Überblick über die *Décadence* und verknüpft neben literarischen Ursprüngen zugleich auch wichtige Aspekte in Bezug auf die, auch in dieser Arbeit erwähnten, Motivkomplexe. Bauer weist darauf hin, dass die *Décadence* erst durch die poetischen Betrachtungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts eine positive Wertung erhalten hat, wobei er explizit Baudelaire's *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857) erwähnt, die Baudelaire mit dem „Zusatz „de *décadence*“, der bisher ablehnend „gebrauchten Formel „*littérature de décadence*“ ²²³ verwendete. Von Baudelaire wird der Terminus gebraucht, um sich gegen die herrschende Literaturtradition zu wenden. Damit verbindet er den Terminus nicht länger mit dem Niedergang, sondern mit dem Neuen und Modernen in der Literatur. Dies lässt Bauer davon sprechen, dass Baudelaire damit die „Rehabilitierung einer Literatur“ einleitet, mit der viele bisher den Niedergang verbunden haben. ²²⁴ Bauer belegt zudem in seiner Arbeit, dass um die Mitte des 19. Jahrhunderts die Formulierung *littérature de décadence* „bei den Gegnern wie bei den Parteigängern der neuen Poesie“ ²²⁵ allgemein bekannt war. Auch Baudelaire waren die früheren Bedeutungen dieses Terminus geläufig, darunter die „alte, primäre der Kraft- oder Rangminderung einer Person oder einer Gruppe von Personen“. ²²⁶ So ist es für Bauer primär Baudelaire, der mit der neuen Literatur den Terminus *Décadence* verbindet: „modern, zukunftssträchtig, allein schon deshalb, weil sie

217Kafitz hebt in seiner Arbeit mit dem Titel *Décadence in Deutschland* neben Baudelaire vor allem auch Gautier und Bourget hervor, die zur Umwertung des *Décadence*-Verständnisses beigetragen hatten. In: Kafitz, Dieter (Hg.): *Dekadenz in Deutschland. Beiträge zur Erforschung der Romanliteratur um die Jahrhundertwende*. Verlag Peter Lang GmbH. Frankfurt am Main, 1987.

218Koppen: S. 36.

219Koppen: S. 36-37.

220Koppen: S. 38.

221Kafitz, Dieter: *Décadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts*. Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg. 2004, S. 17.

222Kafitz: S. 22.

223Bauer, Roger: *Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons*. Vittorio Klostermann GmbH. Frankfurt am Main. 2001, S. 7.

224Bauer: S. 7.

225Bauer: S. 33

226Bauer: S. 34

anders als ihre Vorgängerin, Themen aufgreifen darf, die weil abartig, der Natur und der gewohnten Moral konträr und zur Welt der *Décadence* gehörend, neue poetische Wirkungen erlauben.“²²⁷ Auch in Bezug auf den religiösen Tonfall, der in der ästhetizistischen Dichtung immer wieder durchbricht, äußert sich Bauer und spricht von der „Sakralisierung der Poesie und Heroisierung des Poeten“.²²⁸ Bauer verdeutlicht des weiteren, dass es innerhalb der Betrachtung der *Décadence* zu einer Entwicklung kam und bindet in diese Betrachtung den Verlust des Religiösen, und verdeutlicht, dass die Leere, die dadurch für den Menschen entstanden ist, versucht wurde, durch die Liebe zur Schönheit und zum Ästhetizismus zu kompensieren. Dies geschieht laut Bauer im ersten Stadium der *Décadence*, das er bis in die 50er Jahre festlegt; Bauer spricht von einem „spätromantische[n]“²²⁹ Stadium, in dem die Herrschaft des „héros romantique“²³⁰ ungebrochen scheint und der Mensch sich seinem „blinden Schicksal ausgeliefert“²³¹ fühlt. Bauer rückt in seiner Auseinandersetzung mit der *Décadence* in diesem Zusammenhang den Poeten sogar in die Nähe des Priesters: „Als dem Priester der emanzipierten, unabhängigen poetischen Schönheit fällt ihm die ungewohnte Rolle eines Propheten des Heils zu.“²³² Die von Baudelaire so gepriesenen künstlichen Paradiese nehmen für den Menschen die Stellung der religiösen Verbindung zu Gott und den Glauben an ein gütiges Jenseits ein, womit auch, was Bauer betont, dass Häßliche und Abstoßende keineswegs für den Poeten ausgeklammert wird. Die zweite Entwicklungsstufe setzt Bauer zwischen 1855 und 1885 fest, in der die *Décadence* an Komplexität gewinnt. Der Bereich des Schönen wurde um die Betrachtung der Nerven und der nervösen Störungen, wie Neurosen, erweitert. Bauer deutet in diesem Zusammenhang auf Werke wie Baudelaires *Fleurs du Mal* (1857), Gedichte von Mallarmé und dessen *Hérodiade* oder auch Verlaines *Poèmes saturniens* (1866). Bauer betont aber auch, dass bereits die posthume Edition der *Fleurs du Mal* von 1869, zu denen Théophile Gautier das Vorwort verfasste, eine deutliche Überzeugungsminderung in die revolutionäre Erneuerungskraft der *Décadence* zeigt. „Sie will nicht mehr das Fürchten lehren und sie kann es auch nicht“,²³³ so Bauer. Zudem zeigt sich für Bauer eine deutliche Ambivalenz: zwar äußert Gautier in diesem Vorwort, dass Baudelaires Blumen immer noch verzaubern und ergreifen, doch er verweist auch auf deren Gefahr. Das dritte Stadium schließlich offenbart für Bauer, dass der Glaube an die *Décadence* deutliche Risse erhält bzw. dass die *Décadence* negativ beurteilt wird; Protagonisten treten in den literarischen Werken in den Vordergrund, die als „morbide[...], lebensuntüchtige[...], bis zur Abnormalität übersensible[...] Figuren“²³⁴ erscheinen. Immer mehr bricht sich die Überzeugung Bahn, dass die Hoffnungen auf eine Erneuerung in der Literatur durch die *Décadence* nicht erfüllt werden kann.²³⁵ Gleichzeitig jedoch finden sich immer noch Hoffnungen, wie auch bei Bourget, dass die *Décadence* sich noch weiter und erfüllender entwickeln werde. Für Bauer ist das Stadium der 80er Jahre, als es zu einem neuen starken Aufflammen der *Décadence* kam, die „eigentliche“²³⁶ *Décadence*.

Von Frankreich ausgehend wurde der Terminus *Décadence*, vor allem von zwei Männern in den deutschsprachigen Raum getragen: der Eine, Hermann Bahr veröffentlichte nach seinem Parisaufenthalt 1888 das Essay *Die Décadence* und führte den Begriff im deutschsprachigen Raum nicht nur ein, sondern stellte auch wichtige Merkmale der *Décadence*-Literatur fest. Zu diesen Merkmalen gehören: Die Neigung des Menschen zum Nervösen, die Negierung der Natur zugunsten der Künstlichkeit, der Hang zum Mystischen, die Abneigung gegen alles Geläufige, Dagewesene, Alltägliche, was zwangsläufig den Menschen dazu führt, die ihm vorher gegebenen Grenzen ins Abgründige hinein zu durchbrechen. Der Andere war Friedrich Nietzsche, vor allem mit seiner Schrift *Der Fall Wagner* (1888).

Das zur Kunst stilisierte Leben des *Décadent*, resultiert in direkter Folge aus dem Zweifel des Menschen an seiner sich im Umbruch befindlichen Gesellschaft und der drohenden Haltlosigkeit. Die Welt, die nicht mehr als unter göttlichem Schutz stehend verstanden werden kann, wird allgemein durch die positivistische Sicht

227Bauer: S. 36.

228Bauer: S. 11.

229Bauer: S. 12.

230Bauer: S. 12.

231Bauer: S. 12.

232Bauer: S. 12.

233Bauer: S. 37.

234Bauer: S. 15.

235„Niedrige Realität und absolute Schönheit lassen sich nicht mehr versöhnen.“ In: Bauer, S. 16

236Bauer: S. 15.

erklärt. Doch für den Décadent kann die Wissenschaft, in die er das Vertrauen verloren hat, nicht der Schlüssel seiner Existenz bedeuten. Die Kluft zwischen ihm, der sich im Zweifel befindet, und der naturalistisch denkenden Welt, muss sich zwangsläufig vergrößern und schließlich unüberwindbar werden. Dem Décadent, der sich dieser sinnentleerten Welt gegenüber sieht, zu der er keine Verbindung mehr aufzubauen in der Lage ist, bleibt nur noch eine Möglichkeit: sich an sich selbst zu wenden. Das Ich wird zum einzigen Vertrauten und sicheren Fixpunkt in einer Welt, in der er sich nicht mehr in der Lage sieht zu leben. Von dem Gegenüber und der Gesellschaft abgewandt, muss er sich einen seinen Bedürfnissen notwendigen Lebensraum erschaffen. Die Welt als schnöde und profan abgetan, kann ihm nicht als Vorbild dabei dienen und da er sich über das Allgemeine erheben will, sieht er sein Heil in einem – von der Gesellschaft abgeschotteten Leben – erfüllt von Exklusivität, Luxus und sinnlichen Augenblicksmomenten. Doch das Leben eines solchen ästhetizistisch ausgerichteten Menschen, kann lediglich zu augenblickshafter Befriedigung führen, eine Dauer ist ihm nicht gegeben, wodurch der Décadent sich gezwungen sieht, sich ständig mit neuen Raffinements zu umgeben. Aber auch die Suche nach immer neuen Glücksmomenten, muss den mit der Gesellschaft vollzogenen Bruch noch erweitern, indem der Ästhetizist sich nicht nur zurückzieht, sondern die von der Gesellschaft gesetzten Normen und Werte zugunsten seiner Selbst ignoriert und schließlich überschreitet. Die Distanz zum aktiven und gesellschaftlichen Leben muss für den Ästhetizisten zwangsläufig in den Untergang führen. Zu der Erkenntnis, dass eine Existenz, die das Ich als die einzige real-existente Gestalt und die Gesellschaft als Schattenwelt erklärt, nicht zur großen einzigen Erfüllung führen kann, gelangt der Décadent häufig nicht. Der Schritt in die Gesellschaft zurück, scheint ihm auch durch die Begegnung mit Frauen nicht möglich, die für ihn nicht als reale Wesen existieren, sondern verklärt, dämonisiert oder ihm lediglich als Projektionsfläche für das Ich dienen, auf das die ästhetizistische Existenz den alleinigen Fokus gerichtet hat. Der Abfall des momentan empfundenen Glücks offenbart dem Ästhetizisten zwar einen gewissen Mangel in seinem Leben, was bei ihm jedoch nicht zu einer aktiven Korrektur seiner Lebensumstände führt, sondern zur Aufgabe des Lebens und der Willenlosigkeit.

iii. Hofmannsthal's Verständnis der Moderne: Zwischen Ästhet und Ästhetizist

Hofmannsthal's Verständnis von seiner Gegenwart findet sich nicht nur in seinen theoretischen Schriften, Tagebuchaufzeichnungen und persönlichen Bekenntnissen, sondern ist auch gerade durch seine ästhetizistischen Figuren zu erschließen. So wie es falsch ist, dass Hofmannsthal's Figuren eine Schablone seiner eigenen Persönlichkeit darstellen, so ist es falsch anzunehmen, dass sie nichts mit Hofmannsthal's Person oder Persönlichkeit zu tun haben; vielmehr hat sich gezeigt, dass Hofmannsthal in seinen Figuren durchaus Facetten der eigenen Persönlichkeit eingebunden hat bzw. er diese in seine Werke einbindet, um sich die Problematik des in der Moderne lebenden Menschen vor Augen zu führen, und daraus eben Lösungsmöglichkeiten zu entwickeln.²³⁷ Als Teil der Moderne bietet er der Jugend seiner Generation gleichsam Identifikationspunkte, was auch schon Richard Alewyn bemerkte, als er in Bezug auf Claudio aus *Der Tor und der Tod* (1893) äußerte: „Es sprach von dem Leiden und dem Untergang eines jungen Menschen seiner Zeit, und nicht viel anders wie einst im Werther fand in Claudio eine Generation sich verstanden.“²³⁸

237Richard Alewyn formuliert in Bezug auf Hofmannsthal's Wahrnehmung der Moderne mitunter: „Als junger Mensch hat er sich an dem Phänomen der >>Moderne<< berauscht, das er in seinen eigenen Nerven vibrieren fühlte wie in den verführenden und erregenden Büchern, die aus England und Frankreich und Italien nach Wien kamen. Aber auch schon damals bewegt ihn das Bedürfnis, dem Zeitalter den Puls zu fühlen und die Diagnose zu stellen.“ In: Alewyn, S. 9.

Problematisch hingegen zeigt sich bei Alewyn die sich anschließende Einschätzung in Bezug auf den Ersten Weltkrieg, verweist er doch auf die Folgen dessen für Hofmannsthal, wenn es heißt: „Er konnte sich nicht anders fühlen denn als Ausgestoßener und Unbehauster. Von nun an spürte er das Zeitalter als einen qualvollen Andrang und als eine unabweisliche Aufgabe.“ In: Alewyn, S. 10.

Tatsächlich zeigt sich schon von Beginn an bei Hofmannsthal mitunter eine Unsicherheit in Bezug auf die Moderne, die aber immer wieder von der Sicherheit, in der Moderne zu stehen, abgelöst wurde.

238Alewyn: S. 64.

Auch Alewyn betont die Verbindung zwischen Hofmannsthal's Figuren und der eigenen Person, schafft aber auch gleichsam eine Distanz, wenn es heißt: „So ist Hofmannsthal gewiss auch Claudio, aber er ist außerdem sein Dichter und – sein Richter. Wenn Hofmannsthal sich Claudio identifiziert, so tut er es, um sich damit von ihm zu distanzieren.“ In: Alewyn, S. 66.

Hofmannsthal selbst neigt in seinen Werken nicht dazu, häufig Termini wie Ästhetizismus, Dekadenz oder Moderne zu verwenden, was bedingt dadurch ist, dass er diese schwer fassbare Epoche, in der er lebt, nicht durch die Begrifflichkeit eines Terminus – ganz im Sinne der Konzeption – einschränken will.²³⁹ Hofmannsthal pflegt, was sich vor allem auch in seinen Briefwechseln zeigt, gerne die 1. Person Plural, wenn er von dem Empfinden der befreundeten Dichter in der gegenwärtigen Zeit spricht. Dabei war sich Hofmannsthal selbst schon sehr früh seiner problematischen Zeit bewusst.²⁴⁰ Es ist mitunter seine Auseinandersetzung mit Goethe und seinen Werken, die ihm das Bewusstsein des Fehlens seiner Epoche deutlich macht. Seine Gegenwart lässt ihn dabei an die Romantik denken, die er Goethes Zeit gegenüberstellt, wie das Kranke dem Gesunden.²⁴¹ Laut seines Verständnisses ist seine Gegenwart eine Art Neu-Romantik, was er mitunter bereits im Jahre 1889 notiert, wenn es heißt: „Im Geiste dieser Definition wäre das krankhaft-krampfhaft überreizte nervöse Element in der Produktion unsrer Tage nur ein (letztes) Stadium eines langen Krankheitsprozesses“.²⁴² So zeigt sich in Hofmannsthals Betrachtungen, dass für ihn die Romantik, ebenso wie die Moderne, mit der Ganzheit des Seins gebrochen hat: „Es liegt in romantischen Bestrebungen immer etwas disharmonisches, ein Wille zur Zersetzung.“²⁴³ Aus den frühen Notizen geht aber noch ein vollkommen anderer Aspekt Hofmannsthals in der Betrachtung seiner Gegenwart hervor; so begegnet er der Gegenwart nicht nur problematisch und als einer Zeit des Umbruchs, sondern er zeigt, im Zuge seiner Überlegungen im Jahre 1889 über ein Werk der Renaissance, dass er auch Hoffnung in Bezug auf den Menschen der Moderne verspürt, heißt es doch: „Die Culturarbeit des ganzen Mittelalters ist die allmähliche Verschmelzung des antiken mit dem christl. germ. Element zu einer neuen höheren Einheit, dem modernen Menschen.“²⁴⁴ In diesem Zusammenhang zeigt sich aber noch ein anderer Aspekt, verweist Hofmannsthal doch im Zuge seiner Gedanken über die Gegenwart, die Moderne, nicht nur auf den problematischen Umgang des modernen Menschen mit Religion und Moral, sondern er bezieht sich auch auf das, was die Kunst für den Menschen sein kann: „Einfluss des allgemeinen Schwankens auf die Moral und ihr Spiegelbild die Poesie.“²⁴⁵

239 Venedig: 24. 10. 1904: „falsch: jedes Kunstwerk als definitiv anzusehen, immer zu sagen: Er hat das aufgegeben, er wendet ich jenem zu, er sieht nur das, er meint also das und das; - falsch das Definitive; - falsch alle billigen Antithesen wie >>Kunst<< und >>Leben<<, Ästhet und Gegenteil von Ästhet. Richtig, die Kunstwerke als >>heures<<, Beleuchtungen, die eine Seele auf die Welt wirft“: In: Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Buch der Freunde. Aufzeichnungen. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Mai. 1980, S. 139.

Später in seinem Tagebuch (1919) findet sich diese Notiz über den Naturalismus: „Naturalismus entfernt sich von der Natur, weil er, um die Oberfläche nachzumalen, das innere Beziehungsreiche, das eigentliche Mysterium der Natur, vernachlässigen muss.“ In: SW XXXVIII. S. 799. Z. 24-26.

Hiebler hat dies in seiner Arbeit (*Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne*) ebenso erkannt: „Hofmannsthals Kritik richtet sich gegen den Naturalismus und dessen Idee, die Welt ließe sich in eine simple Gleichung mit der Kunst setzen und durch ihr einfaches Abbild begreifen.“ In: Hiebler: S. 106.

240 „Er war gewiß auch außer der Zeit wie Rilke und gegen die Zeit wie George, aber er war auch wissend und entschieden in der Zeit. Er hat sich stets als ein Geschöpf des Zeitalters gefühlt“. In: Alewyn. S. 9.

Alewyn sieht das Werk Hofmannsthals selbst als unvollendet an („Hofmannsthals Werk ist nicht vollendet sondern jäh abgebrochen und als Fragment stehengeblieben“, In: Alewyn. S. 12), doch empfindet er auch gerade dies als ein Zeichen der Moderne: „Eben in dieser Unvollendung ist es der wahre Spiegel der Zeit. In Hofmannsthals Entwicklung ist der natürliche Lebenslauf auf eine eigentümliche Weise verkehrt: Am Anfang steht das Vollkommene, am Ende Dunkel und Chaos.“ In: Alewyn, S. 12.

241 „Die classische Musik der Liebe ist in Dur, die romantische in Moll.“ In: SW XXXVIII. S. 811. Z. 8-9.

242 SW XXXVIII. S. 39. Z. 27-29.

243 SW XXXVIII. S. 190. Z. 32-33.

So heißt es auch bei Hofmannsthal: „Wir haben wenig ganze Menschen weil wir alle unsere Kräfte so zu Springbrunnen vereinzeln“. In: SW XXXVIII. S. 941. Z. 19-20.

244 SW XXXVIII. S. 58. Z. 30-32.

245 SW XXXVIII. S. 59. Z. 8-9.

Das Selbstverständnis von sich als Dichter gewann Hofmannsthal schon früh,²⁴⁶ wobei sich die ersten Andeutungen bereits im Jahr 1890 zeigen, wenn es heißt: „Ich habe mich immer von außen in den Kern der Dinge hineingelebt, ich glaube es giebt eine Naivität die man zwar nicht lernen, aber erwerben kann, die Naivität der Geweihten, poeta nascuntur, vielleicht, aber schaffend erkennen wir unsre Kraft und gehend erkennen wir den Weg.“²⁴⁷ Noch deutlicher zeigt sich der Anspruch Hofmannsthals an den Künstler und Dichter der Moderne im Jahr 1895, wenn er in Verbindung mit John Ruskin äußert: „Die Künstler als Arbeiter im Weinberg des Herrn und Verantwortlichkeit“.²⁴⁸

Konträr zum Dichter steht für Hofmannsthal der Dilettant bzw. der Dilettantismus, der für ihn der „Keim einer sittlichen Verderbnis“²⁴⁹ ist. Dieser Gedanke zeigt sich ebenso im Tagebuch Hofmannsthals, Notizen betreffend, die dem Jahr 1890 zuzuschreiben sind. So notiert er in Bezug auf den Dichter Amiel: „Mangel an Selbstbegrenzung, alles Erfassen wollen“.²⁵⁰ Obwohl Hofmannsthal hier noch nicht erwähnt, dass er hier auf den Dilettanten anspielt, ist es doch eben jene Unfähigkeit, sich einzuschränken, durch die er den Dilettanten mitunter primär charakterisiert. Einige Seiten weiter in seinem Tagebuch jedoch zeigt sich, was Hofmannsthal hier andeutet, wenn er notiert: „Berufsdilettantismus: Vorliebe für das werdende, flutende, den anklingenden Ton, die kaumgefühlte Stimmung; Abneigung gegen Ansichten, Grundsätze, gegen eigentliche Kunst ; [...] will göttlicher als Gott sein“.²⁵¹ In diesen frühen Notizen zeigt sich nicht nur der Bezug zu Nero,²⁵² sondern auch der Anspruch, den Hofmannsthal von der modernen Kunst hat: „Die neue Kunst will nicht die wahre heißen [...] sondern nur die lebendige.“²⁵³ Dies bedeutet für Hofmannsthal aber keineswegs eine Abbildung der Wirklichkeit, eine realistische Kunst, heißt es doch: „Eine Kunst, die ausschließlich die Wirklichkeit sucht, wird bald bei der Unwahrheit anlangen.“²⁵⁴ Dabei zeigt sich in Hofmannsthals Vorstellung von der Kunst der Moderne durchaus eine Anbindung an die Religion; aber auch neuerlich hebt Hofmannsthal wieder den Anspruch des Lebens selbst hervor, wenn es heißt: „ein gutes Kunstwerk muß in seinem Innern die tiefe Stille des Tempels haben, in der die Geheimnisse des Lebens sich offenbaren: aber auf seinen hundert ehern Thoren muss es den Leser unmittelbar ins Leben entlassen.“²⁵⁵

246 Deutlich zeigt dies auch die Bemerkung gegenüber Andrian in einem Brief vom 8. Juni 1894, indem es heißt: „Da ich aber doch ein Dichter bin, so wirst DU schon noch einmal im Leben etwas von mir haben.“ In: Hofmannsthal, Hugo von; Leopold von Andrian: Briefwechsel. S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main. 1968, S. 30.

So sieht er aber auch in Freunden eben jenes Dichterische gegeben, was er Andrian gegenüber ebenso noch 1894 äußert: „Ich mache heut nach 4 mit Bahr und Beer-Hofmann eine Landpartie [...] Das ist natürlich kein >>Besuch<<, denn es sind ja Dichter und keine Leut.“ In: BW: Hofmannsthal – Andrian. S. 29.

Auch Harry Graf Kessler hält Hofmannsthals Verständnis vom Dichter in seinem Tagebuch vom 16. Mai 1898 fest: „Er gebraucht häufig von sich wie eine Art von Berufs Bezeichnung den Ausdruck „Dichter“: „ich bin hier ein fremder Dichter“, u.s.w., was eigentümlich drollig klingt. [...] Überhaupt ist er eitel und sozial ehrgeizig; er schwebt noch in Gefahr, so zu enden wie Heyse oder Bourget, als Theezirkeldichter und Boudoirphilosoph; sein Temperament ist ganz unrevolutionär, und die Gedanken bequemen sich mit der Zeit meistens dem Temperament an. Ausserdem ist der Dichter für ihn offenbar ein ganz besonderes Wesen, von allen Andren durch Abgründe getrennt.“ In: Kessler, Harry Graf: Das Tagebuch. Dritter Band. 1897-1905. Herausgegeben von Carina Schäfer und Gabriele Biedermann. Unter Mitarbeit von Elea Rüstig und Tina Schumacher. J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, gegr. 1659. Stuttgart, 2004.

247 SW XXXVIII. S. 68. Z. 23-27.

Hier heißt es auch: „Mann soll Künstler, schöpferischer Interpret des Lebens sein.“ In: SW XXXVIII. S. 137. Z. 8.

248 SW XXXVIII. S. 343. Z. 15-16.

Die Verbindung zwischen der Religion und dem Dichter zeigt sich noch an einer weiteren Passage, wenn es heißt: „Den höchsten dichterischen Producten wird eine Art von religiöser Funktion zugebilligt; auf wie verschiedenen Wegen dies erreicht werden kann, zeigen Goethes symbolische Dichtungen und Dostojewskis Romane.“ In: SW XXXVIII. S. 798. Z. 25-28.

249 SW XXXVIII. S. 627. Z. 11.

250 SW XXXVIII. S. 83. Z. 30.

251 SW XXXVIII. S. 89. Z. 15-18.

252 „Nero: der gekrönte Schutzpatron des Dilettanten- und Halbkünstlerthums, daher die Anziehungskraft.“ In: SW XXXVIII. S. 91. Z. 30-31.

253 SW XXXVIII. S. 94. Z. 4-5.

In diesem Zusammenhang verweist Hofmannsthal im Jahr 1892 auch auf Eichendorff, wenn es heißt: „in Tiefen, die du nicht kennst, rauscht der Strom des Lebens“. In: SW XXXVIII. S. 156. Z. 31. An diesen Zug zur Lebendigkeit schließt sich eine Notiz an, die gemeinhin mit Hofmannsthals erotischem Interesse an Stefan George gedeutet wird. In diesem Zusammenhang jedoch zeigt sich, dass dies hinterfragt werden muss, steht dieser Zug doch in Verbindung mit der Lebendigkeit, die ihn an George gemahnt.

254 SW XXXVIII. S. 105. Z. 17-18.

255 SW XXXVIII. S. 360. Z. 11-14.

Hofmannsthal attestiert der Kunstwelt im Jahr 1892 auch einen Zug zur Schönheit,²⁵⁶ sowie er seiner gegenwärtigen Zeit auch die Tendenz zur „Überwindung des Naturalismus“²⁵⁷ zuspricht, und verweist sowohl auf sein Werk *Gestern* (1891) als auch auf Huysmans *À rebours*.²⁵⁸ Gegen das „Nervenleben, Kette loser Sensationen = das Ich“²⁵⁹ stellt Hofmannsthal den Zug zum Dramatischen, denn das Schaffen von Dramen bedeutet für Hofmannsthal bereits 1893 die Trennung zwischen innen und außen aufzuheben: „Weg zum dramatischen Leben: in sich die Incongruenz zwischen Handeln u. Denken aufgeben. Dramatische Gestalt: wo Handlung sich dem Denken anschmiegt wie ein feuchtes weiches Gewand.“²⁶⁰ Hofmannsthals Ausführungen jedoch bedeuten keineswegs, dass er den schönen Augenblick ausblendet, sondern vielmehr, dass er ihn, ganz im Sinne der Konzeption, einbindet: „gegen sich selbst: nie den augenblicklichen Zweck, nie die Stimmung des Augenblicks ausser Acht lassen: alles zur Harmonie stimmen nach aussen hin: alles zur Blüthe bringen, die Menschen einander von der besten lebendigsten Seite zuführen, einen durch den andern heben“.²⁶¹

Dabei zeigt sich, dass für Hofmannsthal der Mensch nicht nur eine Distanz zur Religion und eine problematische Haltlosigkeit in der Moderne zeigt, sondern im Sinne von Hofmannsthal die Konzeption der Ganzheit des Seins eingebüßt hat. So steht der Mensch der Moderne für Hofmannsthal konträr zu den Menschen anderer Epochen und Kulturen: „Von ganzen Menschen wie die Griechen und das Herrengeschlecht der Renaissance waren, konnte man Bilder machen; von uns nur historische oder Genrescenen.“²⁶² Deutlich zeigt sich dieser von Hofmannsthal festgestellte Einbruch der Ganzheit des Seins in dem Jahr 1892 auch in Verbindung mit dem Terminus der Dekadenz: „Dekadenz: das Auseinanderfallen des Ganzen; die Theile glühen und leuchten, die Leidenschaften geniessen sich.“²⁶³

Hofmannsthal zeigt aber auch durchaus eine Affinität zu den Menschen seiner Zeit auf, was aber nicht bedeutet, dass er sich mit deren Leiden an der Zeit abgibt, heißt es doch: „Die Männer und Frauen meiner Zeit hab ich geliebt das Gemeine von mir angetan“.²⁶⁴ Natur, Welt, Gott und die Kunst sind für Hofmannsthal nicht zu trennen, denn sie bilden das direkt oder indirekt Erfahrbare des Menschen. So wie ihm die Natur nicht nur die Konzeption der Ganzheit des Seins vor Augen führt, ist sie für ihn auch ein „Weg zur Gotteserkenntnis“,²⁶⁵ und zudem versteht er den Dichter als den Schaffer „neue[r] Mythen“.²⁶⁶ Obwohl Hofmannsthal die Moderne und ihre Probleme durchaus mit denen der Romantik vergleicht,²⁶⁷ erhofft er sich auch eine Differenz bzw. eine einsetzende Veränderung, heißt es doch bei ihm: „Das Priesterliche im Dichter / Das Versagen der Romantiker (ausser Novalis)“.²⁶⁸

256 „Es erscheinen seit ein 2. Jahren in den Hauptstädten europäischer Kultur unauffällige und paradoxe Bücher, in denen sich als gemeinsam die Sehnsucht nach Schönheit ausdrückt.“ In: SW XXXVIII. S. 195. Z. 19-21.

257 SW XXXVIII. S. 205. Z. 3.

258 Dass Hofmannsthal die angesprochene Literatur in Verbindung setzt mit dem Aufbruch der Konzeption, zeigt sich auch an der Notiz: „die Litteraturentwicklung 1860-90 eine grosse Zerstörung des Begriffes Seele. am Ende steht Barrès und Huysmans (à rebours) Auflösung der Seele in tausend Einzel-sensationen“. In: SW XXXVIII. S. 273. Z. 1-4.

259 SW XXXVIII. S. 205. Z. 1.

Hofmannsthal notiert über das Verhältnis zur Welt, im Zuge der Betrachtung Nietzsches: „unsere Epoche eine entsagende, ablehnende“. In: SW XXXVIII. S. 321. Z. 16.

260 SW XXXVIII. S. 205. Z. 24-27.

261 SW XXXVIII. S. 225. Z. 28-32.

262 SW XXXVIII. S. 107. Z. 33-35.

263 SW XXXVIII. S. 153. Z. 5-7.

264 SW XXXVIII. S. 352. Z. 5-7.

265 SW XXXVIII. S. 403. Z. 22.

266 SW XXXVIII. S. 403. Z. 26.

267 Richard Alewyn vermerkt in Bezug auf Hofmannsthals Zug zur Romantik, obgleich hingestellt sein mag, ob es wirklich günstig ist, von einer Förderung zu sprechen: „Hofmannsthal nahm aus reichsdeutscher Überlieferung auf, was ihn fördern konnte: die klassische Helle und die romantische Tiefe.“ In: Alewyn, S. 6.

268 SW XXXVIII. S. 499. Z. 17.

Demgemäß, heißt es auch bei Hofmannsthal: „Das Schöne an Deutschland: daß hier noch Wege von Allem zu Allem führen. Man kann nie wissen, von welchem Punkt aus die Welt aus den Angeln gehoben werden wird: Ineinandergehen von Ästhetik und Moral, Neurologie d' (die wieder als Seelenzustand von Kant deszendiert), Stil und Lebensführung.“ In: Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Buch der Freunde. Aufzeichnungen. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Mai. 1980, S. 139.

Dass für Hofmannsthal der Ästhet im Sinne der Konzeption im Leben steht, zeigt sich nicht nur in Bezug auf eine Notiz auf Robert Barrett Browning (vom 5. Juli 1895),²⁶⁹ sondern auch wenn er in seinem Tagebuch 1894 notiert: „Ethik und Aesthetik“.²⁷⁰ Noch deutlicher wird dies durch eine Notiz aus dem Jahr 1895, in der es heißt: „Die Grundlage des Aesthetischen ist Sittlichkeit.“²⁷¹

So zeigt sich die Forschung, wenn sie die rein in Künstlichkeit lebenden Figuren Hofmannsthal's als Ästheten bezeichnet, fehlgeleitet.²⁷² Vielmehr ist der Hofmannsthal'sche Ästhet gerade der zwar von der Schönheit durchaus Angezogene, aber er ist auch der Protagonist, der voller Wissen um die Konzeption und um Moral und Religion ist. Dies hat in dieser Arbeit dazu geführt, scharf, soweit dies bei manchen wankelmütigen Figuren Hofmannsthal's der Fall ist, vor allem auch innerhalb der losen Fragmente, zu trennen, zwischen dem Ästheten und dem rein in Künstlichkeit und fern der Konzeption lebenden Ästhetizisten.

d. Zwischenfazit

Was kann aus den vorliegenden Erkenntnissen der Forschungsliteratur für diese Arbeit gewonnen werden? Es ist unumgänglich zu bemerken, dass die vorliegende Literatur zu keiner eindeutigen Erkenntnis und Definition, wie Moderne letztendlich verstanden werden muss, gekommen ist.²⁷³ Es trägt sicherlich nicht zum einfachen Verständnis bei, wenn Frenzel Hofmannsthal der Neuromantik zuordnet, Kafitz und Weinhold der Dekadenz oder Mauser Hofmannsthal in die Nähe des Impressionismus rückt. Die Moderne ist nicht eindeutig, nicht klar und nicht immer verständlich; ganz im Gegenteil, sie ist in der Schwebelage, passend zu einer Zeit des Wandels und der Unsicherheit. Sie ist getragen von Strömungen, sowohl von den Objektivistischen des Naturalismus als auch den Subjektivistischen des Ästhetizismus. Sie propagiert Lebensfreude und zugleich Lebensüberdruß, genauso wie sie für den ästhetizistischen Mann zwei Frauenmodelle bereithält: die dämonische *femme fatale* und die kränkliche *femme fragile*.

Der Naturalismus vernachlässigte die seelischen Regungen, die Schönheit der Sprache, was zwangsläufig die Forderung nach einer Literaturrechtung aufkommen lassen musste, die genau diese fehlenden Bereiche aufgriff. Die Orientierung nicht mehr schwerpunktmäßig auf gesellschaftliche Zustände zu richten, sondern auf die psychologischen Entwicklungen, war in der Literatur zwangsläufig auch durch das wissenschaftliche Interesse an diesen Bereichen bedingt. Zum einen durch Nietzsche, aber auch durch Ernst Machs *Analyse der Empfindungen* (1886) und durch Freuds Arbeiten, mitunter seiner *Traumdeutung* (1900).

Dabei muss der schönheitsliebende Zug innerhalb der Moderne als Reaktion auf den Naturalismus betrachtet werden. Dies wird vor allem daraus ersichtlich, dass sich die Wiener Moderne naturalistischer Vorläufer bediente wie der *Freien Bühne*. Diese Arbeit wird im Folgenden, gestützt auf Hofmannsthal's Werke und persönlichen Zeugnisse, Hofmannsthal's Moderne-Verständnis weiter aufarbeiten und zeigen, dass er weder nur ästhetizistisch empfindsam als auch nur Moralist ist. Tatsächlich ist er empfänglich für das Schöne in jeder Form, sowohl in der Sprache als auch in der Malerei, als auch für die schöne Kunst an sich. Dies belegt nicht nur die Wahl seines nach der Heirat bezogenen Maria-Theresien-Schlössls in Rodaun, das aber trotz seiner ästhetisch-schönen Ausstattung über ein Telefon verfügte, sondern auch Hofmannsthal's Vorliebe für den Bildhauer Auguste Rodin, von dem er bei seinem ersten Paris-Aufenthalt im Frühjahr 1900 eine Statuette erwarb, und der 1915/1916 erfolgte Erwerb eines Blumenstillbens von van Gogh, was sich allerdings erst nach Hofmannsthal's Tod als Fälschung erwies.

Hofmannsthal ist modern, weil er die Zeit in der lebt in sich trägt, und das Empfinden für seine Zeit in seine Dichtung mit einfließt. Er weiß um die Verantwortung für Andere, für Freunde und die Gesellschaft, und

269 „[...] einen denkenden Menschen (Künstler, Weltintriganten, Philosophen, Arzt) als ästhetische Einheit“. In: SW XXXVIII. S. 314. Z. 19-20.

270 SW XXXVIII. S. 287. Z. 6.

271 SW XXXVIII. S. 323. Z. 23.

272 Der Forschung sei aber zugesprochen, dass Hofmannsthal zwar um des Gegensatzes wusste, diesen jedoch nur vereinzelt oder unzulänglich darlegte. Hinzu kommt, dass Hofmannsthal, im Verständnis der Konzeption, selbst nur ungern Benennungen vorgenommen hat, zudem er es auch scheute, sich zu direkt zu äußern; eine allzu deutliche und ausführliche Darlegung ist für Hofmannsthal nämlich eine Schwäche und grenzt für ihn an den Dilettantismus.

273 Eine der wenigen wertvollen Arbeiten, die sich nicht in schwammigen Ausreden oder in Nicht-Definitionen verliert, liefert Gotthart Wunberg mit seiner Arbeit *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne* (2001).

doch hegt er die Sehnsucht nach Schönheit, nach Entfaltung der Kunst. Er ist gleichsam schwach und will es nicht sein; und aus diesem Grund kann das ästhetizistische Leben seiner Figuren nur im Wandel oder im Untergang enden. Der Mensch kann alleine nicht existieren; er mag es sich zwar wünschen, aber der Wunsch wird durch die Wirklichkeit eingeholt. Denn ein rein ästhetizistisches Leben bedeutet, das Ich bis zur Gänze auszuleben und das Du mit aller Konsequenz und Fülle zu negieren.

Dass sich Sehnen und sich dennoch nicht eingestehen wollen, verbunden mit den Gefahren für das Leben, findet sich verstärkt, nicht nur in seinen frühen Werken, sondern vor allem auch in seinen theoretischen Abhandlungen. Hofmannsthal hat für sich begriffen, dass das Leben als reiner Ästhetizist keine Zukunft hat. Doch welche Möglichkeit bleibt einem Menschen dann?

Es soll an dieser Stelle nicht vorausgegriffen werden, weil Hofmannsthals Stellung zu seiner Kunst und seiner Gegenwart am verständlichsten durch seine Werke wird. Denn wie Hofmannsthal schon in der Besprechung zu Bourgetts *Psychologie* bemerkt, fließt das Wesen des Autors in seine Werke ein und kann dadurch – bis zu einem gewissen Grade sicherlich – begriffen werden. So viel aber sei gesagt, dass Hofmannsthals Verständnis darauf beruhte, dass es keineswegs darum geht, sich nur einer Seite des Lebens zuzuwenden. Stattdessen findet sich, auch mit Ausblick auf die frühen Essays, der Verweis, das Leben in seiner Gänze zu erfahren und zu erleben, was weder ein Leben als reiner Ästhetizist noch ein Leben als rein sozial denkender Mensch bedeutet.

Hinzu kam, dass Hofmannsthal mit einer Zeit konfrontiert war, in der er den zunehmenden Zerfall der Donaumonarchie erleben musste, und in der die Vergangenheit, durch die schweren Revolutionen (darunter die von 1848), den Preußisch-Österreichischen Krieg (1866) und den Börsenkrach von 1873, immer noch mitschwang. Hinzu kam das Erbe der vergangenen literarischen Epochen, die sich ob Realismus oder Naturalismus, bedingt vor allem auch durch die Wissenschaften, von einer Metaphysik stark distanziert hatten.

Was bleibt Hofmannsthal also in einer Welt, die sich aufzulösen scheint? In der die Religion die Glaubwürdigkeit verloren hat und die Wissenschaften bei Weitem noch nicht die Überzeugungsgewalt an sich gerissen haben?

Hofmannsthal sagt nicht: Ich habe die Lösung für alle Probleme gefunden. Stattdessen zeigt er Möglichkeiten auf, wie es der Aufruf zur Tat zeigt, sich ans Leben zu binden und nicht wurzellos zu sein. Vor allem aber, und das kann nicht negiert werden, findet sich bei Hofmannsthal – auch und vor allem in seiner Frühphase – die Auseinandersetzung mit dem Glauben und einer möglichen Lösung für den Menschen dadurch, dass er wieder durch den Glauben Halt für sein Leben gewinnen kann.

4. Literarische Vorläufer:

Hofmannsthals theoretische Essays zeugen beispielhaft von der Beschäftigung der modernen Autoren mit den literarischen Arbeiten ihrer Vorgänger und den künstlerischen Einflüssen ihrer Zeit. Vor allem Autoren, die der *Décadence* zugerechnet werden, sind von Hofmannsthal vermehrt kritisch betrachtet worden. Die wiederholte Auseinandersetzung mit D'Annunzio, aber auch die Essays über Maurice Barrés und Charles Algernon Swinburne, sind Zeugnisse davon, wie sehr Hofmannsthal sich mit dem moralbefreiten Kunstverständnis der *l'art pour l'art* Kunst auseinandergesetzt hat.

a. Die Idee des Fantastischen und die Alleinherrschaft der Kunst

Wie bei den Betrachtungen zur *Décadence* und zum Ästhetizismus zu erkennen war, liegt der Keim der *l'art pour l'art* Dichtung, einer Kunst die allein dem Genuss und keinem Zweck dient, in Frankreich und steht dort in Verbindung mit Schriftstellern wie Verlaine, Mallarmé, Baudelaire, Barrés oder Rimbaud, jedoch auch mit anderen Autoren, deren Bedeutung im Folgenden angerissen wird.

i. Edgar Allan Poe

Nicht nur Hofmannsthal hat mit seinem Gedicht *Psyche* (1892/1893) auf Poe verwiesen, sondern auch die Übersetzungen und Essays von Mallarmé, Baudelaire²⁷⁴ und Stefan George beweisen mitunter das vielfältige Interesse an Poes Werken und seinem Kunstverständnis. Poes Wirkung auf die Moderne wurde mitunter in der Forschung von Durzak erarbeitet, bei dem es heißt: „An Poes Kunsttheorie und Dichtung haben sich die zentralen Gestalten des französischen Symbolismus von Baudelaire bis Mallarmé und Valéry orientiert, und sowohl Baudelaire als auch Mallarmé haben Poe nicht nur hoch gerühmt, ihn als ihren Meister anerkannt, sondern auch erhebliche Teile seines Werkes übersetzt.“²⁷⁵ Primär drei Werke Poes haben das Verständnis der symbolistischen Autoren geprägt: seine beiden Essays *The Philosophy of Composition* und *The Poetic Principle* und sein Gedicht *The Raven*.²⁷⁶

Tatsächlich offenbaren sich bereits in den Arbeiten Poes entscheidende Aspekte des ästhetizistischen Kunstverständnisses. So ruft Poe in seinem Essay *The Philosophy of Composition* (1846) unbedingt zur Originalität auf („Keeping originality always in view“).²⁷⁷ Poe löst den literarischen Prozess des Schaffens dabei von der irrigen Annahme, es handle sich dabei lediglich um eine plötzliche Eingebung; zu Schreiben, besonders zu Dichten, darf keinesfalls als zufälliger Prozess erachtet werden, sondern als kontinuierliche Arbeit, wie sie bei der Lösung eines mathematischen Problems erreicht werden soll.²⁷⁸ Poe fordert besonders von der Lyrik, die er tendenziell hervorhebt, dass sie dem Anspruch nach Kürze zu folgen habe; denn nur wenn ein Werk, also ein Gedicht, innerhalb einer angemessenen Zeitspanne gelesen werden kann, kann es die angesprochene Wirkung auf den Leser entfalten. Poe spricht von der Gefahr, von „the loss of unity“,²⁷⁹ wenn der Leser gezwungen ist, das Leseerlebnis auf Grund der Länge des Werkes unterbrechen zu müssen. Die Essenz seines Essays aber liegt in der unbedingten Forderung, dass der Schriftsteller und der Leser sich vor Augen halte, unter was für eine Forderung Poesie (oder Literatur im Allgemeinen) zu stehen habe, nämlich unter der Forderung der Schönheit: „that Beauty is the sole legitimate province of the poem [and] that Beauty [...] is the atmosphere and the essence of the poem“.²⁸⁰ Dabei ist es entscheidend, sich vor Augen zu führen, dass Poe die Schönheit anders fasst, als es gemeinhin in unserer Zeit der Fall ist. Schönheit ist für ihn weit mehr als optische Ebenmäßigkeit, nein, es ist das Vergnügen und die Ergriffenheit der Seele, die sich bei der Lektüre des wahren Gedichtes einstellt: „That pleasure which is at once the most intense, the most elevating, and the most pure, is, I believe, found in the contemplation of the beautiful. When, indeed, men speak of Beauty, they mean, precisely, not a quality, as is supposed, but an effect — they refer, in short, just to that intense and pure elevation of *soul* — *not* of intellect, or of heart — upon which I have commented, and which is experienced in consequence of contemplating "the beautiful.“²⁸¹

274Um das Jahr 1848 setzte bei Baudelaire die Übersetzertätigkeit der Werke Poes ein. 1857 erschien von Baudelaire ein Band mit Poes Erzählungen. 1858 setzte er seine Übersetzungen fort, unter anderem mit *Aventures d'Arthur Gordon Pym*.

275Durzak, Manfred: Der junge Stefan George. Kunsttheorie und Dichtung. Wilhelm Fink Verlag. München. 1968, S. 69.

276Laut Durzak sind es diese Essays „die zusammen mit Baudelaire's Gedicht „Correspondances“ und Moreas' symbolistischem Manifest von 1886 die Magna Carta der symbolistischen Bewegung darstellen.“ Durzak bezieht sich in dieser Bemerkung auf das *Symbolist Manifesto* (1886) von Jean Moréas. In: Durzak, Manfred: Der junge Stefan George. Kunsttheorie und Dichtung. Wilhelm Fink Verlag. München. 1968, S. 70.

In Jean Moreas' *Ein literarisches Manifest (Le Symbolisme)* verweist er auf den zyklischen Charakter der Kunst. Moreas sieht in der Kunst des Symbolismus, dass Ideal der Gegenwart und Zukunft verkörpert, eine Kunst, die den Anspruch hat sich in einer neuen Sprache auszudrücken, die „neu begründet und modernisiert“ ist. Das Endziel in der Kunst sieht Moreas jedoch noch nicht; Baudelaire oder auch Mallarmé erscheinen ihm lediglich als Wegbereiter einer noch nicht erfüllten Kunst: „Diese Fragen würden einen Band mit Erläuterungen in Anspruch nehmen; sagen wir also, dass Charles Baudelaire als der wahre Vorläufer der gegenwärtigen Bewegung betrachtet werden muss; Stéphane Mallarmé teilte ihr den Sinn für das Geheimnisvolle und für das Unaussprechliche mit; Paul Verlaine sprengte zu ihrer Ehre die grausamen Fesseln des Verses, die unter dem wunderbaren Zugriff von Théodore de Banville bereits geschmeidiger geworden waren. Doch ist die *Höchste Verzauberung* noch nicht vollendet: Eine unnachgiebige und eifrige Arbeit erwartet die Neuankömmlinge.“ In: https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1886_moreas.html#uebers

277Poe, Edgar Allan: Completed Works. Edited by James A. Harrison. Volume XIV. Essays and Miscellanies. AMS Press Inc. New York. 1965, S. 194.

278„It is my design to render it manifest that no one point in its composition is referrible either to accident or intuition — that the work proceeded, step by step, to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem.“ In: Poe, S. 195.

279Poe: S. 196.

280Poe: S. 197.

281Poe: S. 197-198.

Dass Poe mit der Schönheit nicht primär das Optische erfasst, wird verständlich wenn er auf den „tone“²⁸² eines Gedichtes verweist. Nur ein Ton, der mit „sadness“,²⁸³ mit Trauer, mit Melancholie den Menschen erreicht, könne die Seele des Lesenden mit Schönheit erfüllen.²⁸⁴ Es ist der Aspekt des Genusses, auch des leidvollen, wehmütigen Genusses, den Poe mit seinem Kunstverständnis erfüllt. Zugleich deutet er in diesem Essay noch drei weitere Facetten der schönen Literatur an. So verweist er in Bezug auf *The Raven* auf die Abgeschlossenheit und Einsamkeit des Protagonisten, auf die Szene, die „richly furnished“²⁸⁵ ist und auf die Kontraste, mitunter auch durch Farben, die Stimmungen und Wirkungen auf den Leser erzeugen.

In dem vier Jahre später verfassten Essay *The Poetic Principle* (1850) greift Poe noch einmal die Forderung nach Kürze, im Sinne von Wirkung und Einheitlichkeit auf. Ein Gedicht ist nur ein wahres Gedicht, seiner Kunstauffassung nach, wenn es den Leser erregt, seine Seele ergreift: „The value of the poem is in the ratio of this elevating excitement.“²⁸⁶ Wenn dies Poes Forderung an die wahre Kunst ist, dann muss dies jeden Zweck ausschließen. Künstlerische Werke, besonders Gedichte, haben keinem Anspruch, keiner Moral zu folgen: wahre Kunst steht nur für sich selbst, für den Genuss und die Wirkung ein, auf dass sie durch ihre Schönheit die Seele des Menschen ergreift. Damit sind Poes Worte, seine Forderung an die wahre Kunst, wahrhaft *l'art pour l'art*.²⁸⁷ Dass sich vor allem in Poes Essays der ästhetizistische Kunstgedanke findet, ist mitunter auch von Schenk herausgearbeitet worden: „Poes Schönheitsideal ist nicht mehr das Kunstschöne der klassischen Ästhetik. Es kann in der hässlichen modernen Umwelt nicht mehr vorgefunden werden. Es ist auf die Imagination angewiesen und muß wiedergeschaffen werden – im Kunstwerk.“²⁸⁸

In *The Poetic Principle* geht Poe des weiteren auch dezidiert auf den Schaffensprozess ein („true poetical effect“).²⁸⁹ Wer andere Menschen mit seiner Kunst, seiner „true Poetry“²⁹⁰ ergreifen will, muss selbst von der Seele her dafür geöffnet sein, für eine Kunst die ergriffen macht. Poe beschreibt eine Vielzahl von Möglichkeiten, die den Poeten in diese Ergriffenheit versetzen, die ihn schließlich die wahre Kunst erschaffen lässt: „He perceives it in the songs of birds — in the harp of Æolus — in the sighing of the night-wind — in the repining voice of the forest — in the surf that complains to the shore — in the fresh breath of the woods — in the scent of the violet — in the voluptuous perfume of the hyacinth — in the suggestive odor that comes to him, at eventide, from far-distant, undiscovered islands, over dim oceans, illimitable and unexplored. He owns it in all noble thoughts — in all unworldly motives — in all holy impulses — in all chivalrous, generous, and self-sacrificing deeds. He feels it in the beauty of woman — in the grace of her step — in the lustre of her eye — in the melody of her voice — in her soft laughter — in her sigh — in the

282Poe: S. 198.

283Poe: S. 198.

284„Regarding, then, Beauty as my province, my next question referred to the *tone* of its highest manifestation — and all experience has shown that this tone is one of *sadness*. Beauty of whatever kind, in its supreme development, invariably excites the sensitive soul to tears. Melancholy is thus the most legitimate of all the poetical tones.“ In: Poe, S. 198.

285Poe: S. 204.

286Poe: S. 266.

287„We have taken it into our heads that to write a poem simply for the poem's sake, and to acknowledge such to have been our design, would be to confess ourselves radically wanting in the true poetic dignity and force: — but the simple fact is, that, would we but permit ourselves to look into our own souls we should immediately there discover that under the sun there neither exists nor *can* exist any work more thoroughly dignified — more supremely noble than this very poem — this poem *per se* — this poem which is a poem and nothing more — this poem written solely for the poem's sake.“ In: Poe: S. 271/272.

288Schenk bezeichnet Poe als einen der „wichtigsten Theoretiker des Schönheitskults [der] vor allem durch die Verbreitung seines Werks durch Baudelaire in Frankreich [...] einer der Inauguratoren der Décadence-Dichtung“ wurde. In: Schenk, Christiane: Venedig im Spiegel der Décadence-Literatur des Fin de siècle. Verlag Peter Lang GmbH. Frankfurt am Main. 1987, S. 37. Auch Frenzel äußert sich über die Bedeutung Poes innerhalb des französischen Symbolismus: „Poe: „seine ästhetische Bewertung der Kunst wurden schon von Baudelaire als Beginn der symbolistischen Kunstanschauung bezeichnet.“ In: Herbert, A. und Frenzel, Elisabeth: Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte. Band 2. Vom Realismus zur Gegenwart. Deutscher Taschenbuchverlag GmbH & Co. KG. München. 2004, S. 486.

Und Werner Volke äußert sich in Bezug auf die Moderne wie folgt: „Modern war die culture du moi, war der Trieb zum Magischen, der Zug zum Maß- und Grenzenlosen. Die Moderne, das waren Mach und Nietzsche, Bourget und Barrès, Huysmans und Péladan, Ibsen und Maeterlinck, Wilde und Poe, Baudelaire, Mallarmé und Verlaine, das war die Décadence, das Fin de siècle, war, *l'art pour l'art* und Ästhetizismus, Symbolismus und Impressionismus.“ In: Volke, Werner: Hugo von Hofmannsthal mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Werner Volke. Rowolth Taschenbuch Verlag GmbH. Hamburg. 2004, S. 23.

289Poe: S. 290.

290Poe: S. 290.

harmony of the rustling of her robes.“²⁹¹ Es sind viele Aspekte der ästhetizistischen Kunst, die Poe hier anklingen lässt, darunter Düfte und Farben, aber auch die Schönheit von Frauen; besonders aber fiel der Verweis auf die Aeolsharfe auf, mit der die Ergriffenheit der Seele einhergeht, mit der der Künstler zum Klangkörper seiner eigenen Stimmungen wird. Die Aeolsharfe ist in der Literatur ein häufig aufgegriffenes Motiv, darunter von Novalis in *Hymnen an die Nacht* (1799/1800) oder auch von Goethe in *Faust* (1808); vor allem aber findet sich die Erwähnung der Saiten der Seele bei Hofmannsthals Ästhetizisten, wie noch dargelegt werden wird.

Auch in Poes einleitenden Worten zu seinem Gedicht *The Raven* betont er, wie zuvor auch schon in *The Poetic Principle* („true Poetry“),²⁹² das was „pure art“²⁹³ ausmacht. Poe legt anhand seines Gedichtes dar, dass er nicht der eingehenden Literaturforderung folgt, nämlich dass in ihr eine Moral erkennbar sein sollte; vielmehr verwirft er diese Literaturtheorie als irrig („false theory“)²⁹⁴ und betont stattdessen erneut die Bedeutung der Schönheit für die Kunst: „The business of poetry is to minister to the sense of the beautiful in human minds.“²⁹⁵ Poe hebt explizit hervor, dass hinter dem Wort des Raben „Nevermore“²⁹⁶ keinerlei Moral verborgen liegt, vielmehr betont er die ästhetizistischen Gesichtspunkte dieses Werkes, das Schöne, das Fantastische, die Farben und den Tonfall des Gedichtes, der mehr als nur ein Anklang in der Musik ist. Sein Gedicht *The Raven*, so Poe, verkörpere die reine Genussfreude an der Poesie, sei ein „gem of art“²⁹⁷ und der Idee eines wahren Genies („image of true genius“)²⁹⁸ zu schulden.²⁹⁹

Auch Hofmannsthals Zeitgenossen nahmen Bezug zu Poe, so auch Bahr. Dieser äußert sich in seinem Essay *Vom Stile* über Poe, der es vermag die Nerven der modernen Menschen zu erregen: „Das ganze Geheimnis besteht darin, daß gewisse Klänge, gewisse Farben, gewisse Formen – ganz unabhängig vom Sinne, den sie enthalten – unfehlbar gewisse Gehirnpartien treffen, reizen und erregen: jede von ihnen angemeldete und vorbereitete Wirkung ist gastlicher Aufnahme gewiß. Daher der unwiderstehliche Zauber Edgar Poës, der sie Gehirne, bevor die Geschichte noch eigentlich recht begonnen hat, bereits [...] in diejenige Stimmung bringt, welche er gerade braucht, in welcher sie am zugänglichsten sind und keine Verteidigung vermögen.“

300

ii. Stéphane Mallarmé

Auch Stéphane Mallarmés *Kritische Schriften* zeugen von dem Umbruchcharakter in der Gesellschaft und Kunst. Bettina Rommel verweist zwar in ihrer Einleitung zu diesen Schriften darauf, dass Mallarmé keine „poetische Leere“³⁰¹ hinterlassen hat, doch lassen sich in Mallarmés Schriften wichtige Facetten der

291Poe: S. 291.

292Poe: S. 290.

293Poe, Edgar Allan: [“The Raven”](#) [Text-16], *Richmond Weekly Examiner*, September 25, 1849, col. 4-5.

294Ebd.

295Ebd.

296Ebd.

297Ebd.

298Ebd.

299„The worth of the Raven [*sic*] is not in any “moral,” nor is its charm in the construction of its story. Its great and wonderful merits consist in the strange, beautiful and fantastic imagery and colors with which the simple subject is clothed — the grave and supernatural tone with which it rolls on the ear — the extraordinary vividness of the word painting, — and the powerful but altogether indefinable appeal which is made throughout to the organs of ideality and marvellousness. Added to these is a versification indescribably sweet and wonderfully difficult — winding and convoluted about like the mazes of some complicated overture by Beethoven. To all who have a strong perception, of tune there is a music in it which haunts the ear long after reading.” In: Ebd.

Viele Aspekte in diesem Gedicht sind exemplarische Motive des Ästhetizismus, die sich auch bei Hofmannsthal finden lassen, wie der lyrische Tonfall, die Einsamkeit und Verzweigung des Protagonisten, die Abgeschiedenheit (mitunter durch Gitter), die Hoffnung und zugleich die Hoffnungslosigkeit am Ende des Gedichtes, das Leiden an der Liebe und die Leere, das Glück nicht im Jenseits zu finden.

300Bahr, Hermann: *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904*. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Gotthart Wunberg. W. Kohlhammer Verlag. Stuttgart. 1968, S. 73-74.

301Stéphane Mallarmé: *Kritische Schriften*. Französisch und Deutsch. Herausgegeben von Gerhard Goebel und Bettina Rommel. Übersetzt von Gerhard Goebel unter Mitarbeit von Christine Le Gal. Mit einer Einleitung und Erläuterungen von Bettina Rommel. Lambert Schneider im Bleicher Verlag GmbH. Gerlingen. 1998, S. 9.

Erneuerung herausarbeiten. So äußert Mallarmé mitunter die Befürchtung, dass sich die Poesie zur Wissenschaft erniedrigt, da sie sogar in den Schulen vermittelt wird. Mallarmé jedoch betont, das Elitäre in der Kunst, besonders das in der Poesie: „Der Mensch mag Demokrat sein, der Artist spaltet sich ab und muß Aristokrat bleiben.“³⁰² Mallarmé predigt den Poeten der Gegenwart und Zukunft sich über die gemeine, breite Masse der Unwissenden und Gewöhnlichen zu erheben und eine Kunst zu erschaffen, die sich weit über die Moral erhebt: „Sollen die Massen Moral lesen, aber seid gnädig und gebt ihnen nicht unsere Poesie zu verderben. Oh Poeten, ihr seid immer stolz gewesen; werdet mehr, werdet hochmütig.“³⁰³ Aber in seiner Schrift *Die Kunst für Alle* betont Mallarmé auch eine gewisse Nähe zwischen Religion und Kunst bzw. Poesie: „Alles Heilige, das heilig bleiben will, hüllt sich in Geheimnis. Die Religionen schirmen sich ab durch Arcana, die allein dem Auserwählten enthüllt werden: Auch die Kunst hat die ihren. Die Musik gibt uns ein Beispiel. Schlagen wir leichthin Mozart, Beethoven oder Wagner auf, werfen wir auf die erste Seite ihres Werkes einen achtlosen Blick, wir werden von religiösem Staunen erfaßt beim Anblick jener schauerlichen Prozessionen strenger, abweisender, unbekannter Zeichen.“³⁰⁴ Mallarmé verdeutlicht dadurch, dass die Poesie der Gegenwart die Stellung der Religion für den Menschen eingenommen hat, dass aber immer noch eine gewisse Nähe zueinander bemerkbar ist, die sich mitunter in der liturgischen Sprache – mitunter auch bei Baudelaire – äußert.

iii. Charles Baudelaire

Auch Charles Baudelaire stand absolut in seiner Zeit. Zeugen dafür sind seine Aufsätze über Kunst und Literatur, die mitunter seine Kritik an seiner Zeit beinhalten: „Daß die Mittelmäßigkeit zu allen Zeiten herrschte, wer sollte das bestreiten? Aber daß sie heute mehr als jemals herrscht, daß sie allein den Sieg über alles davonträgt und den Weg verstellt, das ist ebenso wahr wie betrüblich.“³⁰⁵ Baudelaire attestiert dem Künstler in *Der moderne Künstler* eine Substanzlosigkeit, setzt er sich doch damit auseinander was ein Künstler früher war; damals noch der „Bruder des Dichters“,³⁰⁶ ist er heute ein „verwöhntes Kind“.³⁰⁷ Baudelaire definiert den Künstler auch in dem Aufsatz *Das moderne Publikum und die moderne Photographie*. Künstler und Publikum sieht Baudelaire in einer Beziehung zueinander stehend, denn sie „beeinflussen einander wechselseitig mit gleicher Macht“.³⁰⁸ Dabei zeigt Baudelaire in gewisser Weise auf, dass das Publikum versagt, und legt gleichsam seinen Anspruch an die Kunst dar, die auf dem Schönen aufbauen sollte: „Wo nur das Schöne zu sehen sein sollte [...], sucht unser Publikum nur das Wahre. Es ist kein Künstler, kein Künstler von Natur: Philosoph vielleicht, Moralist, Ingenieur, ein Freund belehrender Anekdoten, alles was man will, niemals jedoch spontan Künstler.“³⁰⁹ Dies führt jedoch beim Künstler nicht dazu, sich über den Geschmack des Publikums zu erheben, sondern ihrem Anspruch zu folgen, und dermaßen die „wahre[...] Kunst“³¹⁰ zu verleugnen. Dies wiederum lässt Baudelaire das Credo der Allgemeinheit negieren, was lautet: „Ich glaube an die Natur, und ich glaube an nichts anderes als die Natur [...]. Ich glaube, daß die Kunst die genaue Nachbildung der Natur ist und nichts anderes als diese Nachbildung sein kann [...]. Demnach wäre die Industrie, die uns ein mit der Natur identisches Ergebnis liefert, die absolute Kunst.“³¹¹ Einer der für Baudelaire diesem Ruf der Zuschauer gefolgt ist, ist Daguerre

302 Mallarmé: S. 27.

303 Mallarmé: S. 29.

304 Mallarmé: S. 21.

305 Kemp, Friedhelm und Pichois, Claude (Hg.): Charles Baudelaire Sämtliche Werke/Briefe. Band 5. Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860. Carl Hanser Verlag. München. 1989, S. 129.

306 Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 130.

307 Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 130.

308 Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 136.

309 Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 136.

So, heißt es auch: „Diese götzendienerische Menge fordert ein ihr würdiges und ihrer Natur entsprechendes Ideal, das versteht sich von selbst.“ In: Kemp und Pichois, S. 137.

310 Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 136.

311 Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 137.

mit seinen Fotografien.³¹² Baudelaire verurteilt nicht nur die Fotografen, die er als „verkrachte[...] Maler“³¹³ versteht, sondern auch, dass sich durch ihr mangelhaftes Genie die Franzosen noch weiter in ihrem Kunstsinn herabsetzten. Dies führt bei Baudelaire sogar dazu, den Fortschritt zu verurteilen,³¹⁴ denn die Fotografie spannt sich für Baudelaire dazu auf die Rolle der Kunst einzunehmen, bis sie diese letztendlich sogar verdrängen muss. Was Baudelaire aber befürwortet, ist, dass sich die Fotografie in den Dienst von Wissenschaft und Kunst stellt, was ihn letztendlich in diesem Aufsatz wieder auf den Maler zurückkommen lässt, der sich gegenwärtig von der Wirklichkeit beeinflussen lässt: „Von Tag zu Tag verliert die Kunst an Respekt vor sich selbst, unterwürfig dient sie der äußeren Wirklichkeit, und der Maler neigt immer mehr dazu, nicht das zu malen, was er träumt, sondern das, was er sieht.“³¹⁵

Auch in seinem Aufsatz *Die Königin der Fähigkeiten* verwirft Baudelaire die Abbildung der Natur als „kunstfeindliche Doktrin“,³¹⁶ bedingt durch die empfundene Trivialität dieser. Stattdessen fordert Baudelaire von dem wirklichen Künstler: „Der Künstler, der wahre Künstler, der wahre Dichter, soll in seinen Schilderungen sich an das halten, was er sieht und was er fühlt. Er soll *wirklich* seiner eigenen Natur treu sein.“³¹⁷ So ruft Baudelaire unablässig dazu auf, dass sich der wahre Künstler seiner Einbildungskraft bediene,³¹⁸ da sie die „Königin des Wahren“³¹⁹ sei.

Diesem Anspruch an die Einbildungskraft geht Baudelaire ebenso in dem Aufsatz *Die Herrschaft der Einbildungskraft* nach. Das bedeutet für Baudelaire jedoch keineswegs, dass die Wirklichkeit in Gänze verworfen wird, sondern der wahre Künstler muss sich seiner Einbildungskraft bedienen, um die Wirklichkeit zu verändern: „Das ganze sichtbare Universum ist nur eine Vorratskammer von Bildern und Zeichen, denen die Einbildungskraft eine Stelle anweist und einen relativen Wert verleiht; es ist eine Art Nahrung, welche die Einbildungskraft verdauen und verwandeln muß.“³²⁰ Damit wendet sich Baudelaire aber auch gegen die Realisten oder „*Positivisten*“,³²¹ die die Wirklichkeit ungefiltert abbilden wollen. Dagegen verlangt es den wahren Künstler, den mit Einbildungskraft, nach Folgendem: „Ich will die Dinge mit meinem Geist erhellen und den Widerschein davon auf andere Geister fallen lassen.“³²² Den Realisten stellt Baudelaire die „*Imaginativen*“³²³ entgegen, die sich nicht in der Landschaftsmalerei verlieren, sondern sich mitunter in der „*religiösen Malerei*“³²⁴ hervortun, die damit nichts Anderes ist als ein Beleg ihrer Imagination.

Mitunter der Religion geht Baudelaire in dem Aufsatz *Religion, Historie, Fantasie* nach. Baudelaire bezieht sich auf die neuen Ausstellungen, die den Eindruck erwecken mögen, als sei die religiöse Malerei rückläufig. Baudelaire thematisiert in diesem Zusammenhang deutlich den Mangel an Glauben in der gegenwärtigen Zeit, doch zeigt er gleichsam auf: „Begnügen wir uns deshalb mit der einfachen Feststellung, daß die Religion als die höchste *Fiktion* des Menschengenies [...] von denen, die sich der Darstellung ihrer Handlungen und Gefühle widmen, die mächtigste Einbildungskraft und die höchste Anstrengungen verlangt.“³²⁵ Soll heißen, der wirkliche Künstler ist fähig religiöse Darstellungen zu liefern, was ihn an Legros und Armand Gautier denken lässt.³²⁶ Auch Delacroix Einbildungskraft wird von Baudelaire erwähnt, der für

312, „Ein rächender Gott hat die Wünsche dieser Menge erhört. Daguerre war sein Messias.“ In: Kemp und Pichois, S. 137.

313 Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 138.

314, „Die Poesie und der Fortschritt sind zwei anspruchsvolle Mächte, die einen instinktiven Abscheu voreinander tragen.“ In: Kemp und Pichois, S. 138.

315 Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 139.

316 Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 140.

317 Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 140/141.

318, „Sie [die Einbildungskraft] zerlegt die ganze Schöpfung, und mit den angehäuften Materialien, die sie nach Regeln anordnet, deren Ursprung in den tiefsten Tiefen der Seele zu suchen ist, schafft sie eine neue Welt, ruft sie die Empfindungen der Nerven hervor. Da sie die Welt geschaffen hat (man kann das wohl sagen, glaube ich, sogar in einem religiösen Verstande), so ist es nur gerecht, daß sie die Welt regiert.“ In: Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 141.

319 Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 141.

320 Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 148.

321 Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 149.

322 Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 149.

323 Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 149.

324 Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 149.

325 Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 150.

326, „Sie haben bewiesen, daß der Künstler selbst im 19. Jahrhundert ein gutes religiöses Bild hervorbringen kann, vorausgesetzt, seine Einbildungskraft sei imstande, sich so hoch zu erheben.“ In: Kemp und Pichois, S. 151.

ihn das „Muster des Dichter-Malers“³²⁷ ist. „Eines seiner früheren Bilder, *Christus am Ölberg* [>Herr, laß diesen Kelch an mir vorübergehen<<, in Saint-Paul, Rue Saint-Antoine], strömt über von weiblicher Zärtlichkeit und poetischer Salbung.“³²⁸

In *Die Schöne, die Mode und das Glück* in *Der Maler des modernen Lebens* äußert Baudelaire, dass er sich nun dem „Sittengemälde unserer jetzigen Zeit zuwenden möchte“.³²⁹ Baudelaire geht darin mitunter der Faszination für Gegenwart und Vergangenheit nach, was sich nicht nur in Bezug auf die Schönheit zeigt.³³⁰ Wenn sich Baudelaire in der *Mann von Welt, Mann der Menge und Kind* aus *Der Künstler* an einen M. C. wendet, dann verbirgt sich dahinter Constantin Guys, ein persönlicher Freund Baudelaire's. Ausgehend von ihm, wendet er sich dem Künstler zu, von dem es heißt: „Der Künstler lebt kaum, oder auch gar nicht, in der moralischen und politischen Welt.“³³¹ Baudelaire definiert das Genie über das Kind, spricht er doch davon, dass das Genie eine „wiedergefundene Kindheit“³³² hat, allerdings mit „männlichen Organen“,³³³ was ihn befähigt, die Fülle der Welt zu ordnen. Seinen Freund würde Baudelaire gerne einen Dandy heißen, „denn jemanden als *Dandy* zu bezeichnen, heißt ihm ein Äußerstes an Charakter und eine hohe Einsicht in das moralische Triebwerk der Welt zuschreiben“.³³⁴ Letztendlich heißt Baudelaire ihn einen „malerischen Moralisten“,³³⁵ denn seine „unersättliche Leidenschaft“³³⁶ verhindert es, ihn einen Dandy zu heißen.

Auch in *Die Modernität* wendet sich Baudelaire seiner Zeit zu, und setzt sie in diesem Aufsatz in Verbindung mit Mode, Kleidung und Möbeln. Dabei fällt Baudelaire auf, dass der Moderne sich des Mittelalters, des Orients und der Renaissance bedient, um sich „aufzuputzen“,³³⁷ doch sieht er darin ein „Zeichen großer Trägheit“.³³⁸ So heißt es bei ihm hier: „denn es ist sehr viel bequemer, alles in der Kleidung einer Epoche für absolut häßlich zu erklären, als sich darum zu bemühen, die in ihr enthaltene geheimnisvolle Schönheit zum Vorschein zu bringen, wie gering und beiläufig sie auch sei. Die Modernität ist das Vergängliche, das Flüchtige, das Zufällige, die eine Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unwandelbare ist.“³³⁹ Was Baudelaire im Folgenden aufzeigt, gemahnt unmittelbar an die Konzeption Hofmannsthal's, heißt es doch: „Für jeden Maler der Vergangenheit hat es eine Moderne gegeben; auf den meisten der schönen Bildnisse, die sich aus früheren Zeiten erhalten haben, tragen die Dargestellten die Kleidung ihrer Zeit. Sie sind völlig harmonisch, weil die Kleidung, die Haartracht, ja selbst die Gebärde, der Blick und das Lächeln [...] ein Ganzes von vollkommener Lebendigkeit bilden.“³⁴⁰ Wie Hofmannsthal ruft auch Baudelaire dazu auf, das Vergangene nicht auszublenden, ist doch die Originalität des Künstlers mitunter davon gespeist, doch dürfe der Maler seiner Gegenwart keineswegs darin verharren die Antike allein abzubilden und sich in ihr und der Vergangenheit zu verlieren, denn dann würde die „Gegenwart seinem Gedächtnis“³⁴¹ entschwenden.

Einer seiner wichtigsten Essays ist zweifellos Baudelaire's Abhandlung *Der Dandy*, den er wie folgt definiert: „Der Mann des Reichtums und des Müßiggangs, der, bei aller Blasiertheit, keine andere Beschäftigung hat, als dem Glück nachzujagen; der Mann, der im Luxus aufgewachsen und seit seiner Jugend an den Gehorsam anderer Menschen gewöhnt ist; derjenige endlich, dessen einziger Beruf die Eleganz ist, wird sich stets, zu allen Zeiten, einer ausgeprägten, einer von allen Anderen unterschiedenen Physiognomie erfreuen. Der

327Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 154.

328Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 154.

329Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 213.

330„Die Vergangenheit fesselt uns nicht nur durch die Schönheit, welche die Künstler, für die sie Gegenwart war, ihr zu entlocken wußten, sondern auch als Vergangenheit, ihres geschichtlichen Wertes wegen. Das gleiche gilt von der Gegenwart. Das Vergnügen, das uns die Darstellung der Gegenwart verschafft, entspringt nicht nur der Schönheit, worenin sie sich kleiden mag, sondern auch ihrer wesentlichen Eigenschaft als Gegenwart.“ In: Kemp und Pichois, S. 213/214.

331Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 219.

332Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 221.

333Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 221.

334Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 222.

335Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 222.

336Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 222.

337Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 225.

338Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 225.

339Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 225/226.

340Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 226.

341Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 228.

Dandyismus ist eine schwer bestimmbare Einrichtung“.³⁴² Baudelaire verweist darauf, dass das Dandytum keineswegs eine Erfindung des 19. Jahrhunderts sei, sondern dass es in der Geschichte bereits mehrere Dandys gegeben hat, was ihn sich auf Cäsar, Catalina oder Alkibiades beziehen lässt. Baudelaire macht jedoch auch deutlich, dass das Dandytum nicht jedem Menschen offensteht; es bedarf Zeit und Geld, um sich aus der Bürgerlichkeit herauslösen zu können und sich dem Müßiggang hingeben zu können. Für Baudelaire ist es nicht primär das Äußere was den Menschen zum Dandy macht, sondern der Esprit, die geistige Außergewöhnlichkeit: „Der Dandyismus besteht nicht einmal, wie viele Personen von geringem Scharfsinn zu glauben scheinen, in einer maßlosen Vorliebe für gutes Aussehen und äußerliche Eleganz. Dergleichen ist dem vollkommenen Dandy lediglich ein symbolischer Ausdruck für die aristokratische Überlegenheit seines Geistes.“³⁴³ Wie es George Brummell lebte, betont auch Baudelaire die Einfachheit der äußeren Erscheinung, die auch Baudelaire erwähnt, wenn es darum geht, sich von der breiten Masse hervorzuheben. Die Intention bei Baudelaire für einen Menschen, sich dem Dandytum hinzugeben, ist der Drang nach Originalität und diese macht den Dandy auch zu einem großen Teil aus: „Sie [die Originalität] ist eine Art Kult seiner selbst, der die Suche nach dem Glück zu überdauern vermag, das in einem anderen Menschen, einer Frau zum Beispiel, zu finden wäre [...]. Sie ist die Lust, erstaunen zu machen, und die stolze Genugtuung, niemals erstaunt zu sein.“³⁴⁴ Für Baudelaire ist das Dandytum die „Doktrin der Eleganz und der Originalität“,³⁴⁵ wobei Baudelaire soweit geht, nicht das Verbrechen im Leben des Dandys gänzlich auszuschließen, sondern nur Verbrechen auszuklammern, die durch Trivialität bestechen. Baudelaire hebt wiederholt den Dandy als einen Menschen hervor, der über der profanen Gesellschaft steht, und geht dabei wieder soweit, das Ästhetische mit dem Religiösen zu verweben, wenn er sagt: „Ich hatte wahrhaftig nicht ganz unrecht, den Dandyismus als eine Art Religion zu betrachten.“³⁴⁶ Das Sein des Dandys, das bestimmt davon ist, Bewunderung zu überzeugen – wie auch schon d’Aurevilly äußerte – und selbst keine Bewunderung zu empfinden, deutet sich auch bei Baudelaire an: „Die besondere Schönheit des Dandy liegt vor allem in dem Ausdruck der Kälte, der dem unerschütterlichen Entschluß entstammt, sich nicht rühren zu lassen; als glimme da ein Feuer, das sich höchstens andeutet, das zwar auflodern könnte, sich dessen jedoch enthält.“³⁴⁷ Des weiteren geht Baudelaire davon aus, dass der Dandyismus ein Zeitphänomen ist, welches in „Übergangszeiten“³⁴⁸ auftritt.³⁴⁹

Es ist bezeichnend, dass sich Baudelaire auch über die Frau und ihre Stellung in der Gesellschaft und ihre Bedeutung für den Mann äußert. In den Essays *Die Frau* und in der *Lobrede auf das Schminken* zeigt sich das Unnahbare des anderen Geschlechts, die Verbindung mit dem Göttlichen und die Aufgabe der Frau, sich für den Mann zu schmücken bzw. zu schminken. So heißt es bei Baudelaire in dem Essay *Die Frau*: „Die Frau ist gewiß ein Licht, ein Blick, eine Einladung zum Glück, ein Wort manchmal; vor allem aber ist sie ein harmonisches ganzes, harmonisch nicht nur in ihrer Art sich zu betragen, und in der Bewegung ihrer Glieder, sondern auch in den Musselinen, den Gazen, den weiten und schillernden Gewölken von Stoffen, die sie umhüllen und die gleichsam die Attribute und das Piesestal ihrer Göttlichkeit sind; in dem Metall und Mineral, die sich um ihre Arme und ihren Hals schmiegen, die ihr Funkeln dem Feuer ihrer Blicke hinzufügen, oder leise klingelnd an ihren Ohren schwätzen. Welcher Dichter wagte es, in der Schilderung der Lust, die ihm beim Erscheinen einer Schönheit ergreift, die Frau von ihrer Kleidung und ihrem Putz zu trennen?“³⁵⁰ Baudelaire spricht von der Harmonie und der Ganzheit der Frau und lässt so indirekt auch Hofmannsthals Gedanken über die Bedeutung der Frau und der Liebe innerhalb der ästhetizistischen oder auch ästhetizistisch-befreiten Liebesbeziehungen anklingen. Besonders in der *Lobrede auf das Schminken* zeigt sich, neben der göttlichen Erhöhung, wie sie sich auch schon im Essay *Die Frau* finden ließ, dass es die

342 Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 241.

343 Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 242.

344 Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 243.

345 Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 243.

346 Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 243.

347 Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 244.

348 Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 244.

349 Baudelaire äußert sich dahingehend, dass der Dandyismus der Demokratie gegenübersteht und ihr letztendlich unterliegen wird, was sich auch an seiner Äußerung festhalten lässt: „Die Dandies werden bei uns immer seltener, während bei unseren Nachbarn in England die sozialen Zustände und die Verfassung [...] den Erben Sheridans, Brummells und Byrons noch lange einen Platz einräumen“. In: Kemp und Pichois, S. 244.

350 Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 246.

Pflicht der Frau sei „übernatürlich zu erscheinen“, ³⁵¹ denn: „sie soll erstaunen machen, sie soll bezaubern; ein Götzenbild, muß sie sich vergolden, um Anbetung zu erwecken.“ ³⁵² Baudelaires Aufruf, dass die Frau ihre Natur hinter Schminke und Putz verbergen soll, entstammt aus seiner Überzeugung, dass die Natur an sich grausam und gemein ist. „Das Verbrechen, an dem das Menschentier vom Mutterleib an Gefallen hat, ist natürlichen Ursprungs. Die Tugend hingegen ist *künstlich*, übernatürlich, denn zu allen Zeiten und bei alle Völkern bedurfte es der Götter und Propheten, um sie der vertierten Menschheit beizubringen, weil der Mensch unfähig gewesen wäre, sie *aus Eigenem* zu entdecken. Das Böse geschieht mühelos, *natürlich*, schicksalhaft; das Gute ist immer das Ergebnis einer Kunst.“ ³⁵³ Damit erhebt die Frau sich durch ihre Künstlichkeit über die Natur. Baudelaire verweist in diesem Zusammenhang sogar darauf, was die Frau verwenden soll, um diese Wirkung zu erzielen; er geht auf das Reispuder ein, das die hässlichen Pigmentflecken überdecken soll, um einen Eindruck zu hinterlassen, dass die Frau einem „göttlichen und höheren Wesen“ ³⁵⁴ gleicht; des weiteren verweist er sogar auf Rouge und Kajal und verbindet in dieser Beschreibung die Affinität zur Farbe mit einer ästhetischen Religiosität. ³⁵⁵

Zu Baudelaires Hinterlassenschaften gehören auch seine Briefwechsel, mitunter mit dem „Genie“ ³⁵⁶ Richard Wagner. So äußert Baudelaire seine Bewunderung für Wagner in einem Brief vom 17. Februar 1860 mit den Worten: „daß ich Ihnen *den höchsten musikalischen Genuß* verdanke, *den ich je empfunden habe.*“ ³⁵⁷ Baudelaire nimmt Wagner vor der französischen Missachtung seiner Kunst in Schutz und kleidet seine Bewunderung in Worte, die einen liturgischen Ton haben, wenn er von der „religiöse[n] Verzückung“ ³⁵⁸ spricht, die der *Einzug der Gäste auf der Wartburg* und das *Hochzeitsfest* in ihm ausgelöst haben. Bezeichnend ist auch der Brief Baudelaires vom 10. Oktober 1863 an Swinburne, indem er sich für den Artikel Swinburnes bedankt, den dieser *Spectator* im September 1862 über seine *Les Fleur du Mal* verfasst hatte. Baudelaire verweist auf Wagners Besuch und seine Freude über Baudelaires Abhandlung, die er über dessen *Tannhäuser* verfasst hatte, und zitiert Wagner mit den Worten: „Ich hätte niemals geglaubt, daß ein französischer Schriftsteller so vielerlei so leicht verstehen könnte.“ ³⁵⁹ In diesem Brief an Swinburne zeigt sich auch, dass Baudelaire der Frage nach der Moral seiner Zeit, aber vor allem der seiner Person nachgeht: „Ich bin durchaus kein solcher *Moralist*, wie Sie lebenswürdigerweise zu glauben vorgeben. Ich bin nur (ebenso wie Sie vermutlich) der Überzeugung, daß jedes Gedicht, jedes *wohlgeratene* Kunstwerk natürlicher- und unvermeidlicherweise eine unausgesprochene *Moral* enthält. [...] Ich hege sogar einen sehr entschiedenen Abscheu vor jeder ausschließlichen moralischen *Absicht* in einem Gedicht.“ ³⁶⁰

Baudelaires Abhandlung über Wagners *Tannhäuser* – datiert auf den 8. April 1861 – zeigt schließlich, dass er Wagner nicht nur als einen beliebigen Vertreter der Moderne einstuft, sondern, indem er sich „durch die Wahl seiner Stoffe und durch sein dramatisches Verfahren der Antike nähert“, ³⁶¹ ist er für Baudelaire der „wahrste Vertreter der Moderne“. ³⁶² Auch Nietzsches Faszination für Wagner als auch dessen Wille zur Macht, klingt in Baudelaires Worten über Wagner an: „Ich gestehe, daß mir in Dingen der Kunst die Maßlosigkeit nicht zuwider ist; die Mäßigung ist mir noch nie als das Zeichen einer kräftigen künstlerischen Natur erschienen. Ich liebe jenen Überschwang an Gesundheit, jene gewaltsamen Ausbrüche der Willenskraft, die sich den Werken einzeichnen wie die glühende Lava in vulkanischem Gelände, und die im gewöhnlichen Leben oft die erquickende Phase kennzeichnen, die auf eine schwere moralische oder physische Krise folgt.“ ³⁶³

351 Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 249.

352 Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 249.

353 Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 248.

354 Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 250.

355 So verleiht das Rot des Rouge der Frau „einem schönen weiblichen Antlitz die geheimnisvolle Leidenschaftlichkeit der Priesterin.“ In: Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 250.

356 Kemp und Pichois: Bd. 7, S. 9.

357 Kemp und Pichois: Bd. 7, S. 9.

358 Kemp und Pichois: Bd. 7, S. 9.

359 Kemp und Pichois: Bd. 7, S. 81.

360 Kemp und Pichois: Bd. 7, S. 81.

361 Kemp und Pichois: Bd. 7, S. 123.

362 Kemp und Pichois: Bd. 7, S. 123.

363 Kemp und Pichois: Bd. 7, S. 123.

Nicht nur Hofmannsthal beschäftigte sich mit Victor Hugo, dessen Werken und seiner Kunstauffassung, sondern auch Baudelaire, wie sein Essay *Betrachtungen über einige meiner Zeitgenossen* zeigt. Baudelaire hebt vor allem zwei Facetten von Hugos Wesen hervor: zum Einen seinen Hang zur Vergangenheit³⁶⁴ mit seiner Affinität für das Schöne, seine Vorliebe „für Porzellan und Stiche, kurz für die ganze geheimnisvoll schimmernde und funkelnde Ausstattung versunkener Zeiten“,³⁶⁵ zum Anderen aber, was weitaus bedeutender auch im Hinblick auf Hofmannsthal ist, betont Baudelaire dessen universalen Zug; es ist das Konzept der Ganzheit des Seins, das in den Worten Baudelaires über Hugo anklingt: „Wer nicht imstande ist, alles zu malen, Paläste und zerfallene Hütten, zärtliche Gefühle und die der Grausamkeit, die beschränkten Empfindungen verwandtschaftlicher Zuneigung und die allgemeine Menschenliebe, die Anmut des Pflanzenlebens und die Wunderwerke der Baukunst, alles Sanfteste und alles Gräßlichste, das Innige und die äußere Schönheit jeder Religion, die sittlich wie die physische Physiognomie jeder Nation, kurzum alles, vom Sichtbaren bis zum Unsichtbaren, vom Himmel bis zur Hölle, der, sage ich, ist nicht wahrhaft Dichter in der ganzen ungeheuren Bedeutung des Wortes und nach dem Herzen Gottes.“³⁶⁶

Auch äußert sich Baudelaire in Bezug auf seine Gegenwart und das was er von der Kunst erwartet, immer wieder über die Sprache, die für ihn angepasst werden muss an die modernen Bedürfnisse. Dass Baudelaire der Sprache eine entscheidende Bedeutung beimisst, zeigt sich auch in seinen Essays über *Théophile Gautier* und *Théodor de Banville*. Bei beiden Autoren betont er die anziehende Wirkung ihrer sprachlichen Ausdrucksweise; bei Gautier ist es die „Magie der Sprache“³⁶⁷ und bei Théodore de Banville die „Poesie der Sprache“.³⁶⁸

iv. Paul Bourget

Es war mitunter Nietzsche, der in Bourgets *Essais de psychologie contemporaine* (1883-1885) jene Kriterien und Stimmungen entdeckte, die er an seiner Gegenwart und an Richard Wagner negativ einstufte.³⁶⁹ Bourgets Bedeutung für die Moderne, vor allem für den Ästhetizismus und die *l'art pour l'art*-Kunst, ist von einer derart entscheidenden Bedeutung, dass dies näher ausgeführt werden muss. Nicht nur Hofmannsthal beschäftigte sich mit Bourgets Essays über die wichtigen literarischen Köpfe seiner Zeit, sondern Bourgets Urteil prägte nachhaltig das Bild der Kunst. Wie sehr sich Hofmannsthal mit Bourget auseinandergesetzt hat, zeigt mitunter auch seine Bibliothek, in der drei Werke Bourgets erhalten sind.³⁷⁰

Obwohl Bourget mit seinen Essays (*Essais de psychologie contemporaine* (1883) und *Nouveaux Essais de psychologie contemporaine* (1886)) ein „Bild der zeitgenössischen Psychologie“³⁷¹ entwirft und sich von

364In Baudelaires Essay *Der Maler des modernen Lebens. Das Schöne, die Mode und das Glück* betont Baudelaire, dass die Vergangenheit die Künstler seiner Zeit nicht nur wegen ihrer Schönheit anzog, sondern auch wegen ihres „geschichtlichen Wertes“. In: Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 213.

„Das gleiche gilt von der Gegenwart. Das Vergnügen, das uns die Darstellung der Gegenwart verschafft, entspringt nicht nur der Schönheit, worin sie sich kleiden mag, sondern auch ihrer wesentlichen Eigenschaft als Gegenwart.“ In: Kemp und Pichois: Bd. 5, S. 213/214.

365Kemp und Pichois: Bd. 7, S. 138.

366Kemp und Pichois: Bd. 7, S. 143.

Baudelaire betont Hugos Kunst und Wesen, das für ihn „keine Grenzen kennt“ (In: Kemp und Pichois: Bd. 7, S. 144). Auch in Bezug auf Hugo thematisiert er die Moral: „Nicht als Zweck und Ziel drängt die Moral sich in diese Kunst; sie vermischt sich ihr und verschmilzt mit ihr wie im Leben selbst. Der Dichter ist Moralist, ohne es zu wollen, aus Fülle und Überfluß der Natur.“ In: Kemp und Pichois: Bd. 7, S. 145/146.

367Kemp und Pichois: Bd. 7, S. 162.

368Kemp und Pichois: Bd. 7, S. 175.

369Dies mag wohl auch damit zusammenhängen, dass Joëlle Stoupy feststellt, dass die produktive Rezeption Bourgets im deutschsprachigen Raum „mit dem Spätwerk Nietzsches, 1883/1884, ansetzt.“ In: Stoupy, Joëlle: *Maître de l'heure. Die Rezeption Paul Bourgets in der deutschsprachigen Literatur um 1890*. Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Leopold von Andrian, Heinrich Mann, Thomas Mann und Friedrich Nietzsche. Europäischer Verlag der Wissenschaften. Peter Lang GmbH. Frankfurt am Main. 1996, S. 7.

370Zu nennen sind: *Mensonges. Illustrations de Myrbach*. Paris: Lemerre 1890, *Essais de psychologie contemporaine. Baudelaire. M. Renan. Flaubert. M. Taine. Stendhal. 6 édition. Paris: Lemerre 1890* und *Nouveaux essais de psychologie contemporaine. M. Dumas fils. M. Leconte de Lisle. M M. De Goncourt. Tourguéniev. Amiel. Paris: Lemerre 1890*.

371Stoupy, Joëlle: *Maître de l'heure. Die Rezeption Paul Bourgets in der deutschsprachigen Literatur um 1890*. Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Leopold von Andrian, Heinrich Mann, Thomas Mann und Friedrich Nietzsche. Europäischer Verlag der

den rein naturalistischen Werken zu distanzieren vermag, warnt Bourget explizit vor der Décadence, heißt es bei ihm doch: „Als wichtigstes und übergeordnetes Décadence-Phänomen taucht der Lebendilettantismus auf“. ³⁷² Joëlle Stoupy legt in der Arbeit *Die Rezeption Paul Bourgets in der deutschsprachigen Literatur um 1890. Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Leopold von Andrian, Heinrich Mann, Thomas Mann und Friedrich Nietzsche* dar, dass es das Spätwerk Nietzsches war, das um 1883/1884 die Aufmerksamkeit auf den bis dahin weitestgehend unbedeutenden Autor Bourget gelenkt hatte. ³⁷³ Bourget bediente mit der psychologischen Hinwendung die Unzufriedenheit, die sich auf die naturalistischen Werke gerichtet hatte. Während sich in Bourgets Gedichtsammlung *La Vie inquiète* (1875) nur vereinzelt moderne Ideen finden lassen, zeigt sich in dem Gedichtband *Edel* (1876-1878) deutlich Bourgets Suche nach modernen Ausdrucksformen. ³⁷⁴ Mit den Essays schließlich formuliert Bourget seine Theorie der Décadence aus, die bei ihm vor allem mit dem Dilettantismus verknüpft ist – der auch von Hofmannsthal aufgegriffen wird und bei seinen Protagonisten vertreten ist. „Décadence ist in dieser Definition der Zustand einer Gesellschaft, die nicht mehr lebensfähig ist, weil eine zu große Zahl ihrer Glieder ihre in ihr zugedachte Rolle des Teils eines Ganzen nicht mehr erfüllt. Eine Gesellschaft könne nur funktionsfähig sein, wenn die Mehrzahl der Einzelnen bereit sei, ihre Individualität in den Hintergrund zu stellen, um für das Fortbestehen und das Gemeinwohl der Gemeinschaft zu arbeiten.“ ³⁷⁵ Es ist der soziale Gedanke und die Abkehr vom Narzissmus, den Bourget vertritt und der Hofmannsthal entscheidend prägt. Nicht nur Hofmannsthals Rezension von 1891 *Psychologie de l'amour moderne* belegt eine so frühe Beschäftigung mit diesem Autor, sondern auch mitunter der Brief Hofmannsthals an Gustav Schwarzkopf ³⁷⁶ (31. August 1890). ³⁷⁷ Es ist nicht nur die Problematisierung des Ästhetizismus, die Hofmannsthal bei Bourget wahrnimmt, und die er selbst in sich spürt, zusammen mit der Befürchtung, selbst dem Dilettantismus zu verfallen, sondern zugleich auch – und dies muss in aller Klarheit deutlich werden –, dass Hofmannsthals Beschäftigung mit Bourget definitiv belegt, dass Hofmannsthal **niemals** ein Ästhetizist war, auch wenn er zugegebenermaßen ästhetizistische Neigungen verspürte. Der Drang dem Ästhetizismus und dem Dilettantismus zu erliegen war vorhanden, aber der Drang sich ins Leben, ins wirkliche und nicht ins ästhetizistische Leben zu verweben, war stärker. Eine Notiz vom März 1892, in der Hofmannsthal Bourget zitiert, belegt dies deutlich: „Decadenz: das Auseinanderfallen des Ganzen; die Theile glühen und leuchten, die Leidenschaften genießen sich. Die Animalien setzen sich durch.“ ³⁷⁸

Roger Bauer verwies in seiner Arbeit *Die schöne Décadence* darauf, dass der Terminus Dilettantisme keineswegs die Erfindung Bourgets ist, sondern dass er bereits im ersten Band des *Dictionnaire de la langue française* (1866) auftaucht. Unter dilettante und dilettantisme werden die Liebhaber, primär die der italienischen Musik gefasst. Wieder ist es Baudelaire, der in *Du Vin et du Haschisch* (1851) den Terminus dilettantistes verwendet und damit Menschen beschreibt, auf die die Droge des Haschisch eine besonders starke Wirkung hat; in diesem Sinn fasst Baudelaire den Dilettantismus negativ auf, denn die wahre poetische Kunst kann unter dem Einfluss von Drogen nicht geschaffen werden. Auch im Aufsatz von 1859 *Theophile Gautier* verwendet Baudelaire den Begriff dilettantisme in Bezug auf Gautiers Werk

Wissenschaften. Peter Lang GmbH. Frankfurt am Main. 1996, S. 2.

372Stoupy: S. 5.

373Stoupy legt in ihrer Arbeit über Bourget den Beginn der Bourget-Rezeption im deutschsprachigen Raum auf 1883/1884 fest. Sowohl seine frühen Gedichte (1872-1882) als auch Werke wie *Cosmopolis* (1883) werden zur Kenntnis genommen, doch erst die Essays erregen eine breite Aufmerksamkeit.

374Stoupy verweist darauf, dass Bourget im Vorwort seines Gedichtbandes *Edel* auf die moderne Dichtung abzielte: „Das moderne Gedicht solle zugleich eine lyrische und naturalistische Darstellung des zeitgenössischen, mondänen Pariser Lebens anstreben.“ In: Stoupy, S. 37.

375Stoupy: S. 40.

Auch Stoupy verweist in ihrer Arbeit darauf, dass Bourgets Décadence-Theorie keineswegs nur negative Aspekte beleuchtet: „Der Verfall könne ebenso Hervorbringung von schätzbaren Werten bedeuten. Décadence könne feinfühligere, raffinierte Menschen hervorrufen“ In: Stoupy, S. 41 .

376„Wagner und Nietzsche, Böcklin und Brillat-Savarin, Paul Bourget und Schopenhauer und nebenbei noch andere.“ Zit. nach: Stoupy, Joëlle: *Maître de l'heure. Die Rezeption Paul Bourgets in der deutschsprachigen Literatur um 1890. Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Leopold von Andrian, Heinrich Mann, Thomas Mann und Friedrich Nietzsche.* Europäischer Verlag der Wissenschaften. Peter Lang GmbH. Frankfurt am Main. 1996, S. 122.

377Stoupy setzt fest, dass Hofmannsthal sich zum ersten Mal um 1889 und 1891 mit den Werken Bourgets beschäftigt hat.

378SW XXXVIII. S. 153. Z. 5-7.

Mademoiselle de Maupin: „„dilettantes excessifs“ sind nur jene „Künstler oder Kunstliebhaber anzusehen, die als Auserwählte dieser Form der Poesie gewachsen sind“, ³⁷⁹ dem absoluten Schönen.

Wie sehr Bourgets Definition der Décadence, wie sehr seine Essays und psychologischen Beschreibungen bedeutender Autoren Hofmannsthal – und mit ihm die Autoren der Moderne – beeinflusste, kann erst bei näherer Betrachtung vollkommen begriffen werden. ³⁸⁰ Was auch Stoupy bemerkte, dass Bourget keineswegs in Gänze die Autoren der Décadence herabstufte, zeigt sich bereits in seinem Essay über Charles Baudelaire, in dem er die Suggestivkraft der *Fleurs du Mal* beschwört; sie zu lesen, so Bourget, bedeutet in eine „Welt voller neuer Empfindungen“ ³⁸¹ einzutreten. Bourget verweist auf den „Verlust des religiösen Glaubens“, ³⁸² der seine Zeit bestimmt. Doch das, was sich gleich zu Beginn bei Bourget feststellen lässt, ist der religiöse Ton, mit dem er Baudelaires Werk huldigt. Er spricht von „Offenbarungen“, ³⁸³ die der Leser bei der Lektüre seiner Gedichte erfahren kann. Dies erklärt sich, wenn Bourget äußert: „Hat sich in unser Zeitalter des Unglaubens nicht noch genug Katholizismus hineingerettet, um eine Kinderseele, mit einer Kraft, die ein Vergessen nicht zulässt, mit [...] Liebe zu durchtränken? Der Glaube vergeht, aber der Mystizismus läßt trotz des Widerstrebens des Verstandes Spuren in dem Gefühlsleben zurück. Der alte fromme Rahmen steigt in den Minuten der Abenddämmerung vor dem geistigen Auge Baudelaires wieder auf“. ³⁸⁴ Es ist das Gefühl des Religiösen, das Bourget glaubt in seiner gottlosen Zeit – und mehr noch bei Baudelaire – vernehmen zu können. Der Verlust des Glaubens an einen Gott, hat den Menschen – so Bourget – dazu gebracht, den „Kultus der Verehrung“ ³⁸⁵ auf das von ihm geliebte Wesen zu übertragen. Bei Baudelaire findet sich die „liturgische Form [...] um die Geliebte anzureden und die Wollust zu feiern.“ ³⁸⁶ Bauer selbst sieht in dieser Anbetung und Verehrung des Ich bzw. der Verehrung des geliebten Menschen einen negativen Zug, bzw. erkennt diesen bei Bourget und geht zudem davon aus, dass sich Bourget bewusst ist, dass der Ästhetizist des Sozialen nicht fähig ist. ³⁸⁷

Bourget geht auch explizit auf die Moral ein. Dass Baudelaires Person und Werk gemeinhin mit dem Adjektiv „ungesund“ ³⁸⁸ verknüpft sind, ist für Bourget ein Problem seiner Zeit: „Zwischen dem Menschen und seiner Umgebung besteht ein Mißverständnis, dessen Folge eine moralische Krisis ist, welche dem Herzen Höllenpein verursacht.“ ³⁸⁹ Bourgets Verständnis widerstrebt es, die Menschen in gesund und ungesund zu unterteilen: „In ähnlicher Weise gibt es auch weder einen Krankheits- noch einen Gesundheitszustand der Seele, es gibt vom Standpunkte eines nicht metaphysischen Beobachters aus nur psychologische Zustände, denn er sieht in unseren Schmerzen und in unserem Können, in unseren Tugenden und in unseren Lastern, in unserem Wollen und in unserem Entsagen nur allerdings wechselnde, aber notwendige und deshalb normale Kombinationen, welche den bekannten Gesetzen der Ideenverbindung unterworfen sind.“ ³⁹⁰ Hofmannsthals Idee von der Verantwortlichkeit für das eigene Leben und der Aufruf zur Stärke klingt an, wenn Bourget darauf verweist, dass das Leben an sich nicht leicht ist; es bedarf der Einsicht, dass die „Kraft, mit welcher wir das Leben ertragen [...] beschränkt“ ³⁹¹ ist, und dass die äußeren Umstände und Begebenheiten dem Menschen im wahrsten Sinne oft Übermenschliches abverlangen. Aus der Diskrepanz, so Baudelaire, zwischen innen und außen, zwischen den Wünschen und Sehnsüchten des Menschen und der starren Wirklichkeit, speist sich der „Lebensüberdruß[...]“ ³⁹² und der Pessimismus. Der Mensch wird durch diese entstandene Differenz zwischen Wunsch und Realität zwangsläufig unglücklich werden. Dieses Unglück wird der Mensch, so Bourget, versuchen aufzubrechen, indem er die ihn

379Bauer: S. 54.

380Eine vollständige Aufarbeitung der Essays kann nicht geliefert werden. Aber die Kerngedanken Bourgets werden hinreichend verdeutlichen, wie sehr diese Essays auf Hofmannsthal gewirkt haben.

381Bourget, Paul: Psychologische Abhandlungen über zeitgenössische Schriftsteller, S. 1.

382Bourget: S. 7.

383Bourget: S. 4.

384Bourget: S. 8.

385Bourget: S. 9.

386Bourget: S. 9.

387„Gefangene seines Ich, ohne Konnex mit anderen Menschen und der Gemeinschaft“. In: Bauer, S. 54.

388Bourget: S. 10.

389Bourget: S. 11.

390Bourget: S. 11.

391Bourget: S. 12.

392Bourget: S. 12.

umgebende Welt herabsetzt, um sich gegen die Melancholie zu wehren: damit ist für Bourget der Ästhetizismus der Versuch des Menschen, sich ein Leben nach seinen Wünschen zu gestalten; er ist die Reaktion des Menschen auf sein empfundenes Unglück. Auch in diesem Punkt ist es Hofmannsthal, der diesen Gedanken durch seine Protagonisten aufzeigt.³⁹³

Bourget verweist in Bezug auf Baudelaire explizit darauf, dass der Katholizismus den Menschen bereits für „übersinnliche[...] Wahrheiten“³⁹⁴ geöffnet. Der Verlust der Religion hat dem Menschen mehrere Wege gezeigt: „An Stelle des ursprünglichen Glaubens an Gott setzt der eine von ihnen den Glauben an die Freiheit, der andere den an die soziale Ordnung, der dritte den an die Revolution, der vierte den an die Wissenschaft.“³⁹⁵ Doch Bourget verweist darauf, dass der Lebensweg ohne die Religion kein leichter ist, weil der Mensch nach einem Ersatz verlangt, der gleichwertig und keinesfalls geringer ausfallen darf, als das, was die Religion dem Menschen gegeben hat. Bourget vergleicht den Zug des Menschen zur Religion mit dem Genuss von Opium, der auch nicht dadurch kompensiert werden kann, wenn er durch einen schwächeren Rausch ersetzt wird. „Als beim Herannahen des neunzehnten Jahrhunderts der Glaube entschwand, ist in derartigen Seelen ein Riß geblieben, aus dem alle Freuden entschwanden.“³⁹⁶ Dieses Schicksal habe auch Baudelaire erfahren. „Man muß sehen, mit welcher Verachtung, allerdings auch, wie man sich nicht verschweigen darf, und, wie es bei der Verachtung meistens der Fall ist, mit welcher Verständnislosigkeit er die Gläubigen zweiten Grades, die, welche aus der Humanität oder aus dem Fortschritt sich ihren Gott machen, behandelt.“³⁹⁷ Baudelaire, so Bourgets Ansicht, habe sich aus dieser „Leere vor dieser Welt“³⁹⁸ nicht in einen Fortschrittsglauben geflüchtet, sondern er fand – auf der Suche nach „Reizmittel[n]“³⁹⁹ – Bücher, die ihn „berauschen wie Opium“. ⁴⁰⁰ Der Verlust der Religion wurde bei Baudelaire – und bei vielen der modernen Autoren – mit der Lektüre von Büchern kompensiert; der Mensch musste sich ein „künstliches Paradies“⁴⁰¹ erschaffen, um nicht in übermäßigem Pessimismus und Melancholie zu versinken. Bourget deutet jedoch auch an, dass diese künstliche Welt nicht als das Absolute empfunden wird; er verweist darauf, dass der Mensch mitunter versucht, in die Religion zurückzukehren, doch immer wieder realisieren muss, dass die Religion nichts weiter als ein „persönlicher Traum des Menschen ist, der in dem Nichts der Natur den Widerschein seines Wunsches sieht.“⁴⁰² In Bourgets Worten, dass der Wunsch den Menschen nach Glauben, seinem subjektiven Bedürfnis entspringt, lässt an Nietzsche denken, der Gott als die Schöpfung des Menschen betrachtet.

Bourget betont explizit, dass dies das Hauptleid des Menschen der Dekadenz ist: nicht mehr zu den „schönen Träumen seiner Ahnen“⁴⁰³ zurückkehren zu können. Bourget, und wieder klingt Nietzsche aber auch Hofmannsthal an, sieht in Baudelaire ein Kind seiner Zeit: „Er war ein Kind der Dekadenz und hat sich zu einem Theoretiker der Dekadenz gemacht.“⁴⁰⁴ Es ist überdeutlich, dass Bourget den Zug seiner Zeit, die Individualität über die Gemeinschaft zu stellen, verurteilt. Er verdeutlicht dies, indem er die Gesellschaft mit dem „Gesamtorganismus“⁴⁰⁵ vergleicht und den einzelnen Menschen mit einer Zelle, herausgelöst aus der Gemeinschaft. „Wenn die Energie der Zellen selbstständig wird, so hören die Organismen, aus welchen der Gesamtorganismus sich zusammensetzt, in gleicher Weise auf, ihre Kraft der Gesamtkraft unterzuordnen; die Folge ist eine Anarchie, welche den Verfall des Ganzen mit sich bringt [...] und sobald das individuelle Leben unter dem Einflusse des erworbenen Wohlseins oder der Vererbung zu sehr hervortritt, verfällt er

393 Beispielhaft sei hier nur auf den Kaufmannssohn aus *Das Märchen der 672. Nacht* verwiesen.

394 Bourget: S.17.

395 Für Baudelaire, so Bourget, treffe dieser weitreichende Zustand seiner Zeit nicht zu: „Denn wenn diese Seele glaubte, so begnügte sie sich nicht mit einem Glauben an eine Idee, sondern sie sah Gott. Er war nicht ein Wort für sie, nicht ein Symbol, nicht eine Abstraktion, sondern ein Wesen, in dessen Gemeinschaft die Seele lebt“. In: Koppen, S. 17

396 Bourget: S. 18.

397 Bourget: S. 18.

398 Bourget: S. 18.

399 Bourget: S. 18.

400 Bourget: S. 18.

401 Bourget: S. 19.

402 Bourget: S. 19.

403 Bourget: S. 20.

404 Bourget: S. 21.

405 Bourget: S. 22.

der Dekadenz.“⁴⁰⁶ Bourget geht noch weiter und verdeutlicht, dass es auch eine „Dekadenz des Stiles“⁴⁰⁷ gibt, eben dann, wenn die Einheitlichkeit eines Buches zugunsten einer Seite aufgebrochen wird. Die Aufspaltung der Einheit, die Hinwendung zur Individualität im Sinne des Narzissmus, ist es auch, die sich auch bei Hofmannsthal findet. Bourget stellt diese Zerteilung sowohl in der Gesellschaft als auch in der Literatur fest. Mit dem Ausspruch „Auch sie haben keine Zukunft“⁴⁰⁸ – in diesem Fall bezogen auf die Zersetzung in der Literatur –, offenbart Bourget, dass er sich strickt gegen den dekadenten Zug seiner Gesellschaft stellt.

Neben der Beurteilung Baudelaires ist es vor allem der Essay über Ernest Renan, der deutliche Beeinflussungen in Bezug auf Hofmannsthal zeigt. Bourget verweist auf Renans Hauptwerk, die *Geschichte der Anfänge des Christentums*, das auch das Leben Jesu thematisiert und von dem Bourget sagt, dass es den „innersten Kern unseres moralischen Lebens“⁴⁰⁹ trifft. Bourget betont die „religiöse[...] Sensibilität“,⁴¹⁰ mit der Renan es versteht, über die „Fragen der Moral und [...] des Gewissens“⁴¹¹ zu schreiben. Renan geht nicht nur, so Bourget, der Moral bei Jesus oder der christlichen Lehre nach, sondern er untersucht auch die Moral seiner Zeitgenossen. Das, was Bourget aber an Renan besonders hervorhebt, ist dessen Dilettantismus: „Weil Renan frühzeitig einer unendlich vielseitigen Kritik begegnete und weil er zweitens alles, was seinem Verständnis nahe trat, gern in sich aufnahm, ist er ein Dilettant geworden. Weil dem jungen Christen die ersten Entzückungen zu große Wonne bereitet hatten ist er bei aller Verneinung seiner Eregese religiös geblieben.“⁴¹² Renan bietet Bourget so das perfekte Beispiel, um an ihm seine Definition von Dilettantismus zu verdeutlichen: „Es ist weniger ein System als eine sehr scharfsinnige und gleichzeitig angenehme Veranlagung des Geistes, die wechselnd unser Wohlgefallen an den verschiedenen Äußerungen des Lebens weckt und uns veranlaßt, uns allen diesen Äußerungen vorübergehend anzupassen, ohne uns einer einzigen völlig hinzugeben.“⁴¹³ Bourget verdeutlicht jedoch auch, dass sich die Mehrheit der Menschen gegen den Dilettantismus zur Wehr setzen wird, eben weil der Mensch nach Sicherheit strebt und sich mehrheitlich nicht einem flatterhaften Leben hingeben wird. Mit diesem schwebenden und auch widersprüchlichen Lebenskonzept, wie es Renan verkörpert, stellt man sich gegen die Überzeugungen und Sicherheiten der Gemeinschaft.⁴¹⁴ Auch in der Andeutung Bourgets, dass der Dilettant am liebsten über eine „Seele mit tausend Spiegelflächen“⁴¹⁵ verfügt, klingen nicht nur Hofmannsthals Ästhetizisten mit ihrer Vorliebe für spiegelnde Oberflächen an – wie es in dieser Arbeit noch Erwähnung finden wird –, sondern auch Dorian Gray oder des Esseintes. Wie auch schon in seiner Aburteilung der Dekadenz, als ein Symptom seiner Zeit, verurteilt Bourget den Dilettantismus, als eine „gefährliche Geistesveranlagung“.⁴¹⁶ Zugleich aber erkennt er dessen Notwendigkeit, weil es eben seine Gegenwart war, die den Dilettantismus als ein „notwendiges Produkt“⁴¹⁷ geschaffen hat.⁴¹⁸ Gleichsam betont Bourget immer wieder Renans Gefühl für das Religiöse, ist er doch für ihn ein „Erbe eines tief entwurzelten Gefühls für das religiöse und sittliche Leben“.⁴¹⁹ „Und mit welcher Überzeugungstreue behauptet er, daß der Mensch in seinen besten Augenblicken immer am religiösesten ist.“⁴²⁰ Nietzsches Worte klingen an, wenn Bourget darauf verweist, dass die Religion, dass Gott eine Erfindung des Menschen ist; ebenso der bei Nietzsche befindliche Aufruf, mit den Dogmen zu brechen, findet sich bei Renan wieder. So hat Renan es für sich erreicht mit dem

406 Bourget: S. 22.

407 Bourget: S. 22.

408 Bourget: S. 25.

409 Bourget: S. 38.

410 Bourget: S. 40.

411 Bourget: S. 40.

412 Bourget: S. 50/51.

413 Bourget: S. 51.

414 „Sicht man nicht, wie der Dilettant plötzlich von einem Pole des menschlichen Lebens zum andern übergeht, und kann man sich erklären, wie diese Leichtigkeit, alle Widersprüche des Weltalls zuzulassen, ihn dahin gebracht hat?“. In: Bourget, S. 55.

415 Bourget: S. 55.

416 Bourget: S. 58.

417 Bourget: S. 58.

418 „Wird nicht unsere Zeit beherrscht durch die Vermischung der Ideen und den Zwiespalt, welcher in unserem Gehirn durch die von den verschiedenen Rassen entworfenen Träume vom Weltall hervorgerufen wird?“ In: Bourget, S. 58/59.

419 Bourget: S. 59.

420 Bourget: S. 68.

Glauben seiner Väter zu brechen, aber einen Glauben an das Leben gewonnen, das den Menschen nicht hilflos vor den „Probleme[n] des sittlichen Lebens“⁴²¹ lässt: „Das Leben mit der Gewißheit, daß man am Ende des Verstehens angelangt ist, und daß dasselbe Fragezeichen stets am Horizont stehen bleiben wird, wird zu unerträglich sein.“⁴²²

In dieser Arbeit hat es bereits schon Erwähnung gefunden, dass Roger Bauers Arbeit *Die schöne Décadence* sowohl für die Wissenschaft als auch für diese Arbeit von entscheidender Bedeutung ist, weil sie wichtige Impulse geliefert hat. Bauer verwies in seiner Arbeit darauf, dass es immens wichtig ist, sich zu verdeutlichen, dass mit Bourget der Glaube an die Décadence und den Ästhetizismus das Illusorische verloren hat. So heißt es bei Bauer in Bezug auf Baudelaire: „Von der bleibenden Größe und Bedeutung dieser Dichtung ist er immer noch überzeugt, glaubt aber nicht an eine weitere Fortentwicklung. Diesen Reserven zum Trotz hat aber dieser Essay dazu beigetragen, Baudelaires Ruf endlich und endgültig zu festigen.“⁴²³ Auch in Bezug auf Bourgets Dilettantismus-Begriffs zeigt sich Bauers Verständnis dafür, dass das Positive, das von der Décadence-Literatur erwartet wurde, aufgebrochen wurde: so zeigt sich an Bourget, dass er im Dilettanten „das Gegenteil von Kreativität“⁴²⁴ verkörpert sieht: „Dem Dilettanten fehlt die poetisch-magische Kraft zur Transfiguration!“⁴²⁵

v. Richard Wagner

Nicht zu unterschätzen ist auch der Einfluss den Richard Wagner mit seiner Kunst auf seine Zeit und die ihm nachfolgenden Generationen hatte. Erwin Koppen hat in seiner Arbeit *Dekadenter Wagnerismus* entscheidende Einblicke vermittelt, wie sehr Richard Wagner unter anderem Autoren wie Baudelaire, Verlaine, Mallarmé und Huysmans beeinflusste, wie sich der französische und der deutsche Wagnerismus entwickelte, aber vor allem auch liefert er wichtige Aspekte im Hinblick auf die dekadente Sexualität, mitunter bei Huysmans *À rebours*.⁴²⁶ Bezüglich des europäischen Wagnerismus äußert sich Koppen dahingehend, dass Wagner „die großen geistigen Bewegungen dieses Jahrhunderts nicht nur in sich aufgenommen [hat], sondern auch in all ihrer Mannigfaltigkeit und Gegensätzlichkeit reflektiert und tradiert.“⁴²⁷ Als Urquelle des europäischen Wagnerismus setzt Koppen Frankreich fest. Dabei hat Baudelaires Schrift *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, die aus dem *Tannhäuser*-Skandal entstanden war, maßgeblich Wagners Ruhm begründet.⁴²⁸ So groß die Wirkung Wagners auf das französische Geistesleben war, Koppen hebt explizit hervor, dass die Wirkung, die Wagner in Deutschland hatte, nicht nur mit der Französischen vergleichbar war, sondern diese noch übertraf: „Die Flut der Werke, die ganz oder in einzelnen Zügen von Wagner oder der Welt seiner Musikdramen inspiriert worden ist, schlug in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts hierzulande womöglich noch höher als in Frankreich.“⁴²⁹ Problematisch war die Wagner Rezeption nur dahingehend, dass die Beschäftigung primär in der Breite von nicht hochklassigen Autoren betrieben wurde.⁴³⁰ Koppen kann in diesem Zusammenhang nur zwei Namen nennen, die aus dieser Mittelmäßigkeit hervorstachen: Friedrich Nietzsche und Thomas Mann.⁴³¹

421 Bourget: S. 72.

422 Bourget: S. 82.

423 Bauer: S. 12.

424 Bauer: S. 16.

425 Bauer: S. 16.

426 Erwin Koppen verweist, bedingt durch den Titel seiner Arbeit *Dekadenter Wagnerismus* darauf, dass sowohl Hofmannsthal als auch George und Rilke keine weitreichende Betrachtung erfahren haben, weil bei ihnen der Terminus dekadent kaum Verwendung findet.

427 Koppen: S. 71.

428 Koppen äußert sich in Bezug auf Wagners Wirkung in Frankreich wie folgt: „Wagner für das französische Geistesleben eine Art von stehender Größe und [...] der Wagnerismus [durchzieht] die französische Literatur in all ihren Strömungen und Erscheinungsformen wie ein roter Faden.“ In: Koppen, S. 78.

429 Koppen: S. 82.

430 „Die *Revue Wagnérienne*, Baudelaire, Mallarmé, [...] Huysmans, [...] Moore, Shaw, Beardsley, D’Annunzio – sie alle existieren für die *Bayreuther Blätter* nicht.“ In: Koppen, S. 83.

431 Über Nietzsches Beschäftigung mit Wagner kommt Koppen zu dem Schluss: „Nietzsches Auseinandersetzung mit Wagner trägt

Koppen versteht es explizit, das Sexualverhalten des dekadenten Helden aus Werken von Baudelaire, Huysmans oder unter anderem auch Wilde, auf Wagners dekadente Protagonisten zu beziehen. In diesem Zusammenhang sei auch darauf verwiesen, dass Koppen aufzeigt, dass die schöne Erlebniswelt auch religiöse Facetten mit einschließt.⁴³² Für Koppen speist sich bei Wagner das „dekadente Syndrom“⁴³³ seiner Figuren vor allem aus deren Sexualität, ein Aspekt, der Wiederklang in vielen Werken der Moderne fand: „Die >wollüstige< Wirkung Wagnerscher Musik stellt auch ein beliebtes Thema dekadenter Romane und Erzählungen dar.“⁴³⁴ Vor allem *Tristan und Isolde* aber auch der *Tannhäuser* stehen bei Koppen für eine erotisch, wollüstige aufgeladene Sphäre. Dass Wagner von den modernen Autoren derart aufgegriffen wurde, verdeutlicht sich wenn Koppen darauf verweist, dass der *Tannhäuser*-Skandal im Grunde genommen den „Sieg des antiwagnerischen großbürgerlichen und aristokratischen Opernpublicums“⁴³⁵ darstellte, dass sich aber genau aus dieser Anti-Haltung heraus, der moderne Mensch und Autor bestätigt sah, in Wagner und seinen Werken die Moderne verkörpert vorzufinden.⁴³⁶ Der Zug der *Décadence*, sich mit der Religion im Sinne der ästhetizistischen Erweiterung zu schmücken, zeigt sich, das verdeutlicht wiederum auch Bauer, in den Werken der Präraphaeliten: „Ihre Malerei, insbesondere die Dante Gabriele Rossettis, erinnert an die der frommen Nazarener und kündigt die schwüle und hieratische von Gustave Moreau an. Ambivalent sind Rossettis als Andachtsbilder getarnte Portraits geliebter Frauen. Doppelbödig sind die Bilder von John Everett Milais und von Edward Burne-Jones: meisterhaft gemalte Ikonen, die mehr erahnen lassen als sie zeigen sagen.“⁴³⁷

b. Die Hinwendung zum Bösen

Einer der wichtigsten Wegbereiter und Vertreter des Bösen in all seinen Schattierungen war sicherlich Lord Byron, der nicht nur in Kontakt mit Goethe stand, sondern mitunter die Arbeiten des Malers William Turner und Edgar Allan Poes beeinflusste. Bereits Nietzsche hatte auf Byrons Werk *Manfred* (1817) verwiesen, dessen revolutionäres, ja böses Wesen von Nietzsche – mitunter in *Ecce Homo* (1888) – bewundert wurde: „Mit Byrons Manfred muß ich tief verwandt sein: ich fand alle diese Abgründe in mir – mit dreizehn Jahren war ich für dies Werk reif. Ich habe kein Wort, bloß einen Blick für die, welche in Gegenwart des Manfred das Wort Faust auszusprechen wagen.“⁴³⁸ Nietzsches Bewunderung für den bösen Manfred ließ ihn Robert Schumanns musikalische Bearbeitung verwerfen⁴³⁹ und eine eigene Komposition anfertigen: „Ich habe eigens, aus Ingrim gegen diesen süßlichen Sachsen, eine Gegenouvertüre zum Manfred komponiert, von der Hans von Bülow sagte, dergleichen habe er nie auf Notenpapier gesehn: das sei Notzucht an der Euterpe.“⁴⁴⁰ Es ist ohne Zweifel, dass *Manfred* Nietzsches Bewunderung erwecken musste, denn in der

die charakteristischen Züge des Wagnerismus.“ In: Koppen, S. 83.

432Wie sehr Koppens Werk, verbunden mit der Liebesfähigkeit und Sexualität, aber auch dem Einbruch des Religiösen in die ästhetische Lebenswelt von immanenter Bedeutung ist, wird sich im Laufe dieser Arbeit noch herauskristalisieren.

433Koppen: S. 121.

434Koppen: S. 121.

435Koppen: S. 125.

436Koppendeutet den Aufstieg Wagners in Frankreich im Grunde als eine Revolution und Protestbewegung gegen das Vorherrschende: eben weil er vom konservativen Publikum verteufelt wurde, wurde er „mit einem Male zu einer Art Feldzeichen der Modernität und des Avantgardismus [...], um das sich alle diejenigen scharten, die sich auf künstlerischen wie auf gesellschaftlichem Gebiet im Gegensatz zur aristokratischen und bourgeoisen haute société und ihrem banausenhaften Geschmack befanden.“ In: Koppen, S. 125.

437 Bauer: S. 255.

438„Da gab es einen sehr stolzen Menschen, der durchaus nur von sich selber etwas annehmen wollte, Gutes und Schlimmes: als er aber das *Vergessen* nötig hatte, konnte er es sich selber nicht geben, sondern mußte dreimal die Geister beschwören; sie kamen, sie hörten sein Verlangen, und zuletzt sagten sie: »nur dies gerade steht nicht in unserer Macht!« Sollten die Deutschen sich die Erfahrung *Manfreds* nicht zunutze machen? Warum erst noch die Geister beschwören! Es ist unnütz, man vergißt nicht, wenn man vergessen will.“ In: Nietzsche, Friedrich: Werke. Kritische Gesamtausgabe, Berlin/New York, de Gruyter, 1967– und Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe, Berlin/New York, de Gruyter, 1975. eKGWB.

439Schumann, in die »Sächsische Schweiz« seiner Seele flüchtend, halb Wertherisch, halb Jean-Paulisch geartet, gewiß nicht Beethovenisch! gewiß nicht Byronisch! – seine Manfred-Musik ist ein Mißgriff Friedrich Nietzsche: Werke und Mißverständnis bis zum Unrechte –, Schumann mit seinem Geschmack, der im Grunde ein *kleiner* Geschmack war [...].“ In: ebd.

440Ebd.

gothischen Szenerie der Alpen bedient sich der noch junge und reiche Protagonist finsterner Mächte, um Erleichterung und letztendlich Befreiung von seinem Leben zu finden, dem er sowohl nicht entkommen kann und durch das er sich schuldig fühlt, den Tod des einzigen Wesens (seiner Geliebten), das er jemals geliebt und das ihn verstanden hatte, verursacht zu haben. Viele Aspekte die Nietzsche später in seinen Werken aufgreifen wird, finden sich in Byrons *Manfred*: so die Wurzellosigkeit, der Genuss der Einsamkeit, die Willensstärke zu zwingen, Mitleidlosigkeit, Narzissmus, die Suche nach Glück, die Leere, der Wille zur Macht, die Sprachproblematik, die Selbstverantwortlichkeit fürs Leben, die problematische Beziehung zu den Priestern und zu Gott bis hin zum Kreuzweg, den auch Hofmannsthal thematisiert.

Byrons *Manfred*, der am Leben leidende und die Grenzen überschreitende Held, die düstere Stimmung und die Hoffnungslosigkeit in diesem Werk, steht nicht für sich allein. Im Jahr 1816 trafen sich in der Villa Diodati, die von Byron gemietet worden war, am Genfer See das spätere Schriftstellerehepaar Percy Bysshe Shelley, Mary Godwin und Byrons Leibarzt und Schriftsteller John Polidori. In der Stimmung dieses Jahres forcierten sich mehrere Werke: darunter *Frankenstein; or The Modern Prometheus* (1818) von Mary Godwin und *The Vampyre* (1816) von John Polidori.

Bereits ohne sein berühmtestes Werk den *Fleurs du Mal* (1857), war Baudelaire eine Ausnahmeerscheinung, wie Theodor de Banville mit seiner Äußerung belegt: „Wenn jemals das Wort Verführung auf ein menschliches Wesen hat angewendet werden können, dann gewiß auf ihn, denn er besaß Adel, Stolz, Eleganz, war von einer ebenso kindlichen wie männlichen Schönheit, verfügte über den Zauber einer rhythmischen, wohlklingenden Stimme und über eine äußerst wirkungsvolle Redegewandtheit, die der Tiefe seines gesammelten Wesens entsprang; seine Augen, überströmend von Leben und Gedanken, sprachen gleichzeitig mit seinen vollen, feinen purpurnen Lippen, und ich weiß nicht, welcher Schauer des Verstehens durch sein langes, dichtes, seidenweiches schwarzes Haar lief.“⁴⁴¹ Wie Bauers Betrachtungen über die *Décadence* gezeigt haben, findet sich „fleur“ nur etwa fünfundzwanzig mal im Gedichtband wieder, und fast ausschließlich in einer üblichen, neutralen Bedeutung.“⁴⁴² Auch im Hinblick auf Bauers Erwähnungen über exotische Blumen, wie die Orchidee, verwies er darauf, dass Baudelaire „die zu grellen und allzu exotischen Blumen aus seinen Gedichten verbannt“. ⁴⁴³ Der ursprüngliche Titel, den Baudelaire seinem Gedichtband hatte geben wollen, *Les Lesbiennes*, lässt erahnen, dass er andere Facetten in seinen Gedichten hatte betonen wollen. Stattdessen zeigt sich primär eine positiv konnotierte Schönheit, der Baudelaire nachgeht; er verweist aber auch auf das Leiden des Menschen, besonders das des Dichters an der Welt und greift das religiöse und moralische Problem auf. Nur zwei Gedichte seien in diesem Zusammenhang aufgegriffen. Bereits mit dem ersten Gedicht *Segen* offenbaren sich die fehlenden Wurzeln des Poeten in dieser Welt, denn selbst seine Mutter richtet sich gegen ihn. Auffallend in diesem Gedicht ist dagegen die Anteilnahme Gottes, der nicht nur Mitleid mit dem Poeten empfindet, sondern der Mutter des Poeten wird auch mit der Hölle wegen ihrer Härte ihrem Kind gegenüber gedroht. Aber der himmlische Gott der Väter wird von dem Dichter aufgebrochen zugunsten der eigenen Erhöhung; der Poet gibt sich dem Schönen hin und ästhetisiert auch die Religion. Die wirkliche Gläubigkeit wurde also von Baudelaire hier durch eine ästhetische Religiosität ausgetauscht, um die ästhetischen Erlebnishorizonte zum einen noch zu erweitern; zum anderen aber offenbart sich dadurch auch Baudelaires vorangegangene Religionsverbundenheit. Auch in dem Gedicht *Die Verleugnung des Hl. Petrus* offenbart sich der Bruch des Menschen mit dem mitleidigen und gütigen Gott. Dieser kümmert sich nicht um die Sorge und auch nicht um die Flüche der Menschen. Gottes fehlende Anteilnahme betrifft auch seinen eigenen Sohn, von dem Gott sich abwendet, wodurch sich Petrus schließlich von Gott lossagt.

Von Baudelaire selbst ist bekannt, dass er, bedingt durch die Religiosität seiner Mutter, die er sehr liebte, in frühen Jahren sehr gläubig war, und dass aus diesem Glauben heraus auch mehrere Gedichte entstanden sind.⁴⁴⁴ Die wohl beste Arbeit bezüglich Baudelaires religiösem und moralischem Verständnis stammt aus

441Bandy, W.T. und Pichois, Claude: Baudelaire im Urteil seiner Zeitgenossen. Auswahl und Anordnung der Texte von W.T. Bandy und Claude Pichois. Übersetzung aus dem Französischen und Bibliographie von Felix Philipp Ingold und Robert Kopp. Insel Verlag. Frankfurt am Main. 1969, S. 10.

442Bauer: S. 190.

443Bauer: S. 191.

444„Diese tiefe Menschenverachtung, nicht an die Tugend zu glauben, ja überhaupt an nichts zu glauben, all dies hat mich bestürzt und aus der Fassung gebracht. [...] Ich glaubte, sein Edelmut und ein gewisser Seelenstolz bürgten mir dafür; ganz zu schweigen davon, daß ich meinte, er besitze einen Rest von Religiosität, er habe den Glauben, auch wenn er ihn nicht ausübe. [...] Und

dem Jahr 1939 von Friedhelm Kemp.⁴⁴⁵ Bei ihm heißt es in Bezug auf Baudelaire's Religionsverständnis: „Denn Baudelaire bleibt, auch als Ästhet, immer Moralist (Moralist etwa im Sinne Nietzsches). Er ist weit davon entfernt vom Ästhetischen her die Phänomene des Sittlichen, des Religiösen usw. zu entwerten, obwohl er es liebte – aus Dandysmus, um sich einen Vordergrund, eine Maske zu geben - sein Dichtertum als das eines „parfait comédien“ zu bezeichnen. Weil nämlich die moralische Häßlichkeit der Moderne ihm als der eigentliche Gegenstand künstlerischer Darstellung galt, so entspricht gerade eine infernalische, satanische Schönheit am meisten seinem ästhetischen Kanon.“⁴⁴⁶ Kemp arbeitet als Gründe für Baudelaire's Bruch mit dem Glauben den Tod seines Vaters und die Wiederheirat seiner Mutter heraus. Er deutet darauf hin, dass Baudelaire der „mystisch-religiöse[n] Stimmung[...]"⁴⁴⁷ treu geblieben ist, dass dieser „religiöse Mystizismus“⁴⁴⁸ bei ihm jedoch zu einem Ästhetischen wurde. Die Versuche, die Baudelaire ab 1855 unternahm, wieder zum Beten zurückzufinden – bedingt durch Krankheiten und Depressionen –, bleiben ohne Überzeugung. Kemp verweist darauf, dass ihm das Dogmenhafte fremd und für ihn die Religion seiner Kindheit unerreichbar blieb: „Baudelaire war der Gefangene seiner selbst, und nur die Flucht in den Traum und die künstlichen Paradiese vermochte ihm eine zeitweilige Befreiung aus dem Kerker der Selbstheit vorzutäuschen.“⁴⁴⁹

Die weitestgehend ausführlichen Anmerkungen bezüglich Baudelaire sollen zeigen, dass diese Suche nach Halt, die Hofmannsthal vorantrieb, keineswegs eine Ausnahmerecheinung war, sondern dass selbst Baudelaire mit seinen vermeintlichen *Blumen des Bösen* einen Ausweg aus der Leere und Hilflosigkeit gesucht hatte.

5. Die Metropolen der Zeit: Berlin und Wien um 1900

Die modernen literarischen Strömungen erreichten und formierten sich in den Metropolen Berlin und Wien, die zwischen Ende und Mitte des 19. Jahrhunderts beide führende Industriestädte waren, allerdings nicht gleichzeitig. Wien stand dem sich radikaler entwickelnden Berlin nach, was vor allem auch durch die feudalen und aristokratischen Tendenzen der Habsburgermonarchie bedingt war. Während Berlin zu Beginn der Industrialisierung lediglich eine mittelgroße Residenzstadt in Preußen war, konnte Wien als Kaiserstadt auf eine lange Tradition zurückblicken. So wurde Berlin in den Jahren um die Jahrhundertwende als der „Prototyp der modernen Großstadt“⁴⁵⁰ angesehen, mit einer Gesellschaft, die sich aus Angehörigen des Kleinadels, Offizieren und wohlhabender Finanzaristokratie zusammensetzte, während die Kulturstadt Wien, mit seiner höfisch gelebten Aristokratie, immer noch mit dem Charme der Vergangenheit behaftet schien. Während sich der Terminus der Berliner Moderne bereits 1890 in den Tagebuchaufzeichnungen Hermann Bahrs zeigt,⁴⁵¹ trat der Terminus der Wiener Moderne erst einige Jahre später auf, so in Artikeln der Wiener Kritiker Anton Lindner und W. Fred von 1895 bzw. 1897. Primär jedoch verbreiteten sich die Termini von der Wiener und der Berliner Moderne durch die zwei gleichnamigen Werke, die zu Beginn und Mitte der 80er Jahre im Reclam-Verlag veröffentlicht wurden.⁴⁵²

doch fehlt es nicht an heißen Gebeten zu Gott, er möge eine Änderung bewirken.“ In: Bandy, W.T. und Pichois, Claude: Baudelaire im Urteil seiner Zeitgenossen. Auswahl und Anordnung der Texte von W.T. Bandy und Claude Pichois. Übersetzung aus dem Französischen und Bibliographie von Felix Philipp Ingold und Robert Kopp. Insel Verlag. Frankfurt am Main. 1969, S. 83/84.

445Kemp, Friedhelm: Baudelaire und das Christentum. Marburger Beiträge zur Romanischen Philologie. Herausgegeben von Werner Krauss. Verlag von Hans Michaelis-Braun. Marburg/Lahn, 1939.

446Kemp: S. 19/20.

447Kemp: S. 65.

448Kemp: S. 67.

449Kemp: S. 112.

450Sprengel, Peter und Streim, Gregor: Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik. Mit einem Beitrag von Barbara Noth. Literatur in der Geschichte. Geschichte in der Literatur. Band 45. Böhlau Verlag Ges. m. b. H und Co. KG. Wien, Köln, Weimar. 1998, S. 24.

451Sprengel: S. 12.

452Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Hg. V. Gotthart Wunberg unter Mitarbeit von Johannes J. Braakenburg. Stuttgart, 1981.

Die Berliner Moderne. 1885-1914. Hg. V. Jürgen Schutte und Peter Sprengel. Stuttgart, 1987.

Eines der ersten Bücher, das sich mit den beiden Metropolen in kontrastierender Auseinandersetzung beschäftigte, war das 1908 veröffentlichte Buch mit dem Titel *Wien* von Franz Servaes. Dieser zeigt Wien als eine Stadt, die den Fortschritt zugunsten, der immer noch stark anhaftenden monarchischen Tradition, weitestgehend negiert hat, und stellt der in der Vergangenheit schlummernden österreichischen Hauptstadt kontrastierend das moderne, fortschrittlich denkende und lebendige Berlin entgegen. Servaes' Sicht auf die beiden Zentren Berlin und Wien, ist aber keineswegs aus der Sichtweise eines halbwegs unparteiischen Zeitgenossen zu sehen, sondern eine Herabsetzung Wiens, die wohl hauptsächlich dadurch bedingt war, dass Servaes zuerst als Theaterkritiker der *Vossischen Zeitung* in Berlin tätig war, und ab 1904 als Feuilleton-Redakteur der *Neuen Freien Presse* gearbeitet hat.

Wiens Entwicklung auf literarischer Ebene, verlief zwar im Vergleich zu Berlin zeitversetzt, was später noch ausgeführt werden wird, aber dafür war die Stadt um die Jahrhundertwende eine der bedeutendsten wissenschaftlichen Zentren Europas. Vor allem in den aufstrebenden Wissenschaften, der Psychiatrie und der Psychoanalyse, war Wien führend. Schwerpunktartig kam es in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vor allem durch Sigmund Freud und Ernst Mach zu bahnbrechenden Erkenntnissen, die sich schließlich 1893 in der Eröffnung der ersten Wiener psychiatrischen Klinik, 1895 durch die von Freud veröffentlichten *Studien über Hysterie* und 1900 durch die *Traumdeutung* und durch Ernst Mach, der ab 1897 als Naturwissenschaftler und Philosoph an der Wiener Universität Vorlesungen gab, die auch Hofmannsthal besuchte, niederschlug.

a. Berlin und Wien

Berlin war, nicht nur innerhalb Preußens, sondern des gesamten deutschsprachigen Raumes, das literarische Zentrum, in dem sich die naturalistische Richtung der Moderne formierte. Denn während in Berlin der Realismus von den naturalistischen Tendenzen Anfang der 80er Jahre stetig verdrängt wurde, blieb Wien in der Realistenschule, die dort den literarischen Markt beherrschte, verhaftet. Zu dieser Zeit war Berlin für die jungen Wiener Autoren – darunter auch Bahr – keineswegs ein Konkurrent um die tonangebende literarische Richtung, sondern Vorbild. Erst mit der Verwirklichung von ästhetischen Konzeptionen, kam es nicht nur zu einer Ablehnung des in Berlin gelebten Naturalismus, sondern zu einem harten Konkurrenzdenken zwischen den verschiedenen literarischen Strömungen. Verdeutlicht werden kann dies durch Bahr, der zuerst dem Naturalismus angehörte, um schließlich die *Überwindung des Naturalismus* zu verbreiten. Mitunter durch seine Person und seine Veröffentlichungen für den subjektivistischeren Zug der Moderne, aber auch durch die Kritik von Karl Kraus, formierte sich die Vorstellung von der Gegensätzlichkeit der beiden Städte. Sprengel spricht nicht umsonst in seiner Arbeit *Berliner und Wiener Moderne* von den beiden Städten als „entgegengesetzte Exponenten einer janusköpfigen Moderne“, mit dem naturalistischen Berlin und dem ästhetisch-impressionistischen Wien.⁴⁵³

Trotz der Ende der 80er und vor allem Anfang der 90er Jahre einsetzenden Abgrenzung Wiens von Berlin, war die preußische Stadt für die Wiener Autoren von immenser Bedeutung. Zum einen lag dies an der faktisch nicht existenten belletristischen Wiener Verlagsszene, sowie an dem sich nur schleppend öffnenden Zeitungswesen – auf das zu einem späteren Zeitpunkt detaillierter eingegangen werden wird –, und zum anderen an der konservativen Haltung der Wiener Bühnen. Abgesehen von dem Risiko der Verleger, durch die straffe österreichische Zensur gehemmt zu werden, verfügte der österreichische Autor praktisch über keinerlei Sicherheit was seine Urheberrechte anbelangte, da die Monarchie sich dem Beitritt der Berner Convention – die das Urheberrecht regelt – verschlossen hatte. Die Wiener Bühnen, die Hofbühnen, das Königliche Schauspielhaus, das Burgtheater und auch die kleinen Privatbühnen, waren publikumsabhängig und mussten sich aus diesem Grund zwangsläufig dem Publikum fügen, das unterhalten werden und sich nicht mit sozialen Problemen oder ästhetischen Neuerungen auseinandersetzen wollte. In Berlin dagegen setzte sich ab 1889 die *Freie Bühne* für die im deutschsprachigen Raum neue Richtung des Naturalismus ein, und bewirkte mitunter auch ein Umdenken bei den, dem Profit unterworfenen Privatbühnen, wie dem

⁴⁵³Sprengel, Peter und Streim, Gregor: *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*. Mit einem Beitrag von Barbara Noth. *Literatur in der Geschichte. Geschichte in der Literatur*. Band 45. Böhlau Verlag Ges. m. b. H und Co. KG. Wien, Köln, Weimar. 1998, S. 12.

Lessing-Theater (1888 gegründet), dem Schiller-Theater (1894 gegründet) oder dem 1883 gegründeten Deutschen Theater.⁴⁵⁴ Wien folgte zwar 1891 mit dem nach Berliner Vorbild gegründeten Theaterverein *Freie Bühne*, doch blieb ihr Bestehen auf lediglich eine Aufführung – auf Maeterlincks *L'Intruse* – beschränkt. Bedingt war die hemmende Entwicklung Wiens wieder einmal durch die sich stagnierend entwickelnde Bevölkerung, die die Theater besuchten: in Berlin war dies vornehmlich das liberale Bildungsbürgertum, in Wien aber größtenteils die Aristokratie und das Großbürgertum.

Die eingeschränkte Wiener Theaterszene zwang Wiener Autoren, die ihre Stücke gespielt sehen wollten, zwangsläufig dazu, sich an Berlin zu wenden, vor allem da ihnen die bekannteste Wiener Bühne, das Burgtheater, verwehrt blieb. Als die Wiener Bühnen sich in der zweiten Hälfte der 90er Jahre dem Naturalismus zu öffnen begannen – allerdings in weit weniger radikaler Weise als in Berlin –, wurden wiederum die ästhetisch-impressionistischen Werke ausgeschlossen.⁴⁵⁵ Problematisch war für die Entwicklung des Burgtheaters, dessen Leitung am 12. Mai 1890 von dem Juristen Max Burckhardt übernommen wurde, vor allem die Zensur. Burckhardt auf dessen Drängen hin die naturalistische Moderne im Burgtheater überhaupt Einlass gefunden hatte, sah sich dem engstirnigen Denken von Kirche und Monarchie ausgesetzt, was mitunter dazu führte, dass Hauptmanns *Die Weber* (1892) nicht aufgeführt werden durfte. Der liberal denkende Burckhardt hatte sich zudem, mit der Öffnung des Theaters – er hatte Nachmittagsvorstellungen für die breite Öffentlichkeit eingeführt –, ebenfalls beim traditionell denkenden Publikum keine Freunde gemacht. Hinzu kam, dass das Burgtheater die Bühne der „großen Schauspielvirtuosen“⁴⁵⁶ war und sich das Programm im Wesentlichen nach „dem Rollenangebot der Stücke bzw. nach den Interessen der Stars“⁴⁵⁷ richtete. Mit der Übernahme des Burgtheaters durch den Berliner Theaterkritiker Paul Schlenther (1898-1910), wurden nicht nur die Sonntag-Nachmittagsvorstellungen wieder eingestellt, sowohl Bahr als auch Hofmannsthal hielten Schlenther für nicht kompetent.⁴⁵⁸

Neben Schnitzler – von dem mitunter 1896 am Deutschen Theater das Drama *Freiwild* gegeben wird –, ist es vor allem Hofmannsthal, der in den Berliner Bühnen für sich eine Change auf Anerkennung, die ihm bis dahin an den Wiener Bühnen verwehrt blieb, sieht. Bis 1920 erschienen die meisten seiner Theaterstücke auf Berliner Bühnen: darunter *Madonna Dianora* (15. Mai 1898, Freie Bühne), *Die Hochzeit der Sobeide* zusammen mit *Der Abenteurer und die Sängerin* (18. März 1899, Deutsches Theater), *Elektra* (30. Oktober 1903, Kleines Theater, von Max Reinhardt gegründet), *Das gerettete Venedig* (21. Januar 1905, Lessing-Theater), *Oedipus und die Sphinx* (2. Februar 1906, Deutsches Theater) oder *Christinas Heimreise* (11. Februar 1910, Deutsches Theater). Erst im Januar 1921 – nach dem Zerfall der Donaumonarchie – bemühte sich Hofmannsthal vermehrt um eine Akzeptanz auf österreichischen Bühnen, als er den Versuch unternahm, sein Lustspiel *Der Schwierige* im Burgtheater, unter der Leitung von Max Reinhardt aufgeführt zu sehen. Doch der Plan scheiterte und so wurde das Stück erst in München am Residenztheater (8. November 1921) und in den Berliner Kammerspielen (30. November 1921) aufgeführt; ein wirklicher Erfolg wurde *Der Schwierige* aber erst, als das Stück unter Reinhardt im Frühjahr 1924 in Wien aufgeführt wurde. Doch obwohl Hofmannsthals Werke in Berlin den Weg auf die Bühne fanden, erfuhr er mit seiner Arbeit keine durchgängige Befürwortung. Dies zeigte sich bereits bei seinem ersten Versuch, als Hofmannsthal sich 1897 an den Leiter des Deutschen Theaters Otto Brahm in Berlin wandte und ihm die Werke *Die Frau im Fenster* und *Die Hochzeit der Sobeide* für seine Bühne anbot. Brahm nahm die Werke Hofmannsthals im Oktober 1897 an, plante sogar einen Abend allein mit seinen Werken und bat zu diesem Zweck noch um ein drittes Werk, wodurch Hofmannsthal Brahm ebenfalls *Madonna Dianora* überließ. Schließlich riet Brahm jedoch zu einer Matineeaufführung, in der lediglich *Madonna Dianora* gegeben wurde. Die Aufführung am

454Die Berliner *Freie Bühne* war am 5. April 1889 unter anderem von Otto Brahm, Paul Schlenther, Heinrich Hart, Julius Hart, Samuel Fischer gegründet und von Otto Brahm geleitet worden. Der ersten Aufführung Ibsens *Gespenster* am 20.9.1889 folgte das erste deutschsprachige Stück im Sinne des Naturalismus von Gerhart Hauptmann *Vor Sonnenaufgang* am 20.10.1889.

455Im Burgtheater und im Deutschen Volkstheater wurden vor allem Stücke von Hauptmann, Sudermann und Fulda gegeben und auch vom Publikum honoriert. Das Wien sich dem Naturalismus weitestgehend nicht nur ergeben, sondern ihn für sich angenommen hatte, wurde auch durch die Verleihung des Grillparzer-Preises – des höchsten in Österreich zu vergebenden Literaturpreises – an Hauptmann in den Jahren 1896, 1899 und 1905 deutlich.

456Sprengel: S. 397.

457Sprengel: S. 397.

458Tatsächlich hielt sich Schlenther enger als Burckhardt an die von Kirche und Staat tradierten Traditionen und führte das Burgtheater wieder vermehrt zurück zu Unterhaltungsstücken.

15. Mai 1898 in der Freien Bühne erhielt jedoch nicht die volle Befürwortung, die Hofmannsthal erwartet hatte. Dies mag vor allem auch an dem bisherigen Programm, der naturalistisch ausgerichteten *Freien Bühne*, gelegen haben. Die Kritiken hoben vor allem die Handlungsarmut des Stückes hervor. Hofmannsthal wurde aber auch mit weniger vernichtenden Kritiken bedacht, die in ihm einen „Repräsentanten einer nicht-naturalistischen Moderne“⁴⁵⁹ erkannten.

Die Zusammenarbeit zwischen Otto Brahm und Hofmannsthal musste zwangsläufig nicht reibungslos verlaufen, war Brahm doch ein überzeugter Naturalist und nahm Hofmannsthals Werke lediglich auf, weil er sich den neuen Strömungen nicht verwehren wollte. Hofmannsthals *Der weiße Fächer* stufte Brahm gleich ganz als Bühnenuntauglich ein, bei *Der Hochzeit der Sobeide*⁴⁶⁰ nötigte er Hofmannsthal Änderungen ab, um sich dem Publikumsgeschmack anzunähern, beim *Abenteurer* musste Hofmannsthal die Figur des unehelichen Kindes streichen und auch *Das gerettete Venedig* kam nicht ohne Änderungen aus. Am 18. März 1899 kam es nicht nur zur Uraufführung von der *Hochzeit* und des *Abenteurers* in Berlin unter Brahm, sondern zugleich auch in Wien unter Schlenther, der mit Brahm konkurrierte.⁴⁶¹ Die Berliner Zensur erhob keinen Einwand gegen die Stücke, doch in einem „vorseilenden Gehorsam gegenüber der Zensur“⁴⁶² hatte man bereits vorsorglich Einschnitte vorgenommen – darunter die Figur des unehelichen Kindes Cesarino. Erst 1902 kam es mit Max Reinhardts gegründetem *Kleinen Theater* zu einer weiteren Wendung in Wien. Im *Kleinen Theater* kam es 1903 nicht nur zur Aufführung von Hofmannsthals *Elektra*, Reinhardt brachte im *Kleinen Theater* und ab 1903 im *Neuen Theater* nun Werke von Autoren wie Wilde oder Maeterlinck.

459 Sprengel, S. 492.

460 Die Entstehung der *Sobeide* steht unter dem Drang Hofmannsthals, einen Stoff für die Bühne zu schaffen, was sich deutlich an der Entwicklungsbreite des Werkes und an den verschiedenen Versionen bzw. Fragmenten niederschlägt. Hofmannsthal konzipierte das Werk zuerst unter dem Titel *Der Mirza Hochzeitsnacht*, schließlich benannte er es mit dem Titel *Die junge Frau, eine orientalische Erzählung dramatisiert* um dem Werk, schließlich unter der Mithilfe von Otto Brahm, den endgültigen Titel zu geben. Passend dazu waren die Namen der Handelnden in *Der Mirza Hochzeitsnacht* noch Andere (Hassan und Mirza statt Ganem und Sobeide). Erst mit der abgeänderten Szene im Hause des Schalnassar zeigt sich, was ein Brief vom 5. Juni 1898 Hofmannsthals an Alfred von Berger, dem Generalintendanten und Zensurbeauftragten des Burgtheater belegt, eine Veränderung: zum ersten Mal tritt Gülistane auf und die Namen der Hauptgestalten sind die der Endfassung. Im Spätsommer 1898 begibt sich Hofmannsthal nach Oberitalien und Venedig, aber erst in Lugano, scheint sich der Tod Sobeides für ihn zu klären (vorher hatte Hofmannsthal mit Gift spekuliert). Doch erst in Venedig kommt Hofmannsthal wieder in die künstlerische Stimmung, die er 1897 in Varese gespürt hatte. In Venedig gibt Hofmannsthal das Erbmotiv zwischen den Brüdern zugunsten der Femme-fatale-Thematik auf. Die Arbeiten an dem Stück ziehen sich hin, bedingt auch durch die Besprechungen am 20. November 1898 in Wien, wo er sich mit Brahm und Schlenther wegen der Stücke bespricht. Erst Weihnachten begibt er sich nach Baden bei Wien, wo er die 2. Verwandlung bearbeitet und die Abschiedsszene mit den Eltern, wohl auf Anraten von Brahm, zum ersten Mal niederschreibt. Erst am 10. Januar 1899 geht aus einem Brief an Schnitzler hervor, dass Hofmannsthal seine Arbeit an der *Sobeide* beendet hat. Die Wiener Zensur besteht, im Gegensatz zur Berliner, noch auf Änderungen: so muss Hofmannsthal den Vater-Sohn-Konflikt abschwächen, indem man ihn nötigt aus Ganem lediglich den Stiefsohn Schalnassars zu machen.

461 Aus den Briefwechseln geht hervor, dass die *Sobeide* in Wien besser angenommen wurde als in Berlin. In Briefen an die Eltern geht hervor, dass Hofmannsthal jedoch aus der negativen Kritik, die ihm nach der Premiere in Berlin entgegenschlägt, keine Depression befällt, sondern lassen ihn sein Selbstvertrauen spüren, das er aus dem Widerstand zieht, der ihm entgegenschlägt. Der Arbeit Hofmannsthals an der *Sobeide* ist in dieser Arbeit besonderer Raum geschenkt worden, weil die Arbeit an diesem Werk Hofmannsthal noch länger beschäftigt. Noch einmal 1908 greift Hofmannsthal auf den Stoff zurück und will eine Prosafassung schaffen. Dies mag vielleicht nicht bedeutsam erscheinen, doch lassen die Äußerungen Hofmannsthals, die sich in den Briefwechseln finden lassen, erkennen, dass die in dieser Arbeit vorgenommene Trennung der Werke Hofmannsthals um das Jahr 1907 den Äußerungen Hofmannsthals zu seinem Leben und Werk entspricht. Ganz der bisherigen Unsicherheit, wie er das Stück betiteln soll, entsprechend, nimmt Hofmannsthal erneut eine Titeländerung vor und fasst die Notizen zuerst unter *Sobeide* (Januar 1908) und schließlich unter *Der adelige Kaufmann* (Juli 1908) zusammen. Nicht nur, dass Hofmannsthal die Handlung von Persien nach Ragusa verlegt und die Namen anpasst, viel bedeutsamer ist der positive Ausgang des Werkes. Hofmannsthal passt den Inhalt der ehemaligen *Sobeide* an seine Komödie *Christina* an, die ganz im Sinne einer glücklichen Ehefindung steht. Mehrere Briefe Hofmannsthals belegen die Veränderung zum Positiven, zu der er sich hingezogen fühlt; man bedenke nur in diesem Zusammenhang, dass Hofmannsthal noch 1903 seine *Elektra* dahingehend abgeändert hatte, dass die Protagonistin eben nicht überlebt, sondern nach ihrer Rache stirbt. Untermauert kann die in dieser Arbeit vorgenommene Trennung auch durch die Betrachtung der losen Fragmente, die Hofmannsthal für die neue *Sobeide* hinterließ. Nicht nur das angestrebte Ende, dass sich Catarina (Sobeide) in der Kleidung einer Nonne, weil sie in einem Kloster Heilung gesucht hatte, vor ihren Mann kniet und seine Güte erkennt, sondern auch durch ihre Antwort ihrem Mann gegenüber (Candido), dass Einsamkeit und Nachdenken Mittel seien, Gottes Gerechtigkeit für das ganze Leben zu erkennen.

462 Sprengel: S. 499.

b. Das Junge Wien

Das *Junge Wien* ist eines der Schlagwörter des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Aber was verbirgt sich dahinter? Eine feste Gruppe von Künstlern, ein Kreis dem gleich eines Stefan Georges, oder ist das *Junge Wien* nur ein loses Bündnis, ein Zufallsprodukt, geboren aus dem künstlerischen Verlangen jedes einzelnen jungen Wiener Autors?

Fest steht, dass es geradezu unmöglich erscheint, einen genauen Tag zu benennen, den man als die Geburtsstunde des *Jungen Wien* festlegen könnte. Dennoch soll versucht werden anhand von Faktoren einen Rahmen aufzuzeigen, unter welchen Umständen sich die junge Generation in Wien zusammengefunden hat. Folgende Faktoren scheinen in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse: die Gründung der *Modernen Dichtung* von Eduard Michael Kafka, die Bedeutung Hermann Bahrs im Umfeld des literarischen Wiens und der Faktor der gegenseitigen Freundschaft der einzelnen Autoren untereinander.

i. Terminologische Hintergründe

Zum ersten Mal findet sich der Terminus, der die junge österreichische Literatur umfassen soll, 1890 gedruckt in der Juli-Ausgabe der *Modernen Dichtung*. Dort wird *Jung-Österreich* oder auch *Das junge Österreich* verwendet, um die hier gedruckten Gedichte verschiedener österreichischer Autoren, darunter auch von Felix Salten und Felix Dörmann, unter einen gemeinsamen Nenner zu bringen.⁴⁶³ Die Entwicklung einer jungen österreichischen Dichterschaft sieht Jens Rieckmann allerdings schon im Sommer 1889 gegeben, war doch in der bürgerlich-liberalen Wochenschrift *Die Grenzboten* ein Aufsatz des österreichischen Germanisten Moritz Necker über die *Wiener Literatur* erschienen. Rieckmann stuft den Aufsatz dahingehend ein, dass er eines der „ersten Zeugnisse dafür [ist], daß man Ende der achtziger Jahre auch in Österreich begann, in die Debatte zwischen den Gegnern und den Anhängern des Naturalismus einzugreifen, die seit Mitte der achtziger Jahre das literarische Leben in Deutschland geprägt hatte.“⁴⁶⁴ Im Zentrum des Aufsatzes steht der Vergleich zwischen zwei österreichischen Dichterinnen und ihren Werken, und zwar zwischen dem Novellenband *Miterlebtes* von Marie von Ebner-Eschenbach und dem Roman *Die Unzufriedenen* der Schriftstellerin Emilie Mataja, die das Werk unter dem Pseudonym Emil Marriot veröffentlicht hatte. Marriots Arbeiten galten zwar zugehörig zur Wiener Realistenschule, der auch Ebner-Eschenbach oder Ferdinand von Saar zugehörig waren, doch unterscheidet Necker zwischen zwei „Richtungen innerhalb dieser Realistenschule“,⁴⁶⁵ und zwar der wahren, reifen Kunst der Gräfin und der unreifen Kunst, der Neuen, der Marriot. Rieckmann stuft Neckars Aufsatz als „symptomatisch für das geistige Klima im Wien der Jahre 1889/90“⁴⁶⁶ ein, pflegten die anerkannten Kritiker doch primär Stellung gegen die neue Dichtung zu beziehen.

Auch Arthur Schnitzler verwendet den Ausdruck *Das junge Österreich*, wenn es um die junge literarische Bewegung geht – zu der er sich selbst zugehörig empfindet.⁴⁶⁷ Bereits am 26. Februar 1891 hält Schnitzler die neuen Tendenzen in der österreichischen Literatur in seinem Tagebuch fest, die er zuerst mit den Autoren Felix Dörmann und Felix Salten, aber auch mit dem Café Griensteidl verbindet. Ebenso im Februar kommt es zu gegenseitigen Besprechungen einzelner Werke, was Schnitzler am 29. März 1890 über den jungen Hofmannsthal bemerken lässt: „Bedeutendes Talent, ein 17j. Junge, Loris (v. Hofmannsthal), Wissen, Klarheit und, wie es scheint, auch echte Künstlerschaft, es ist unerhört in dem Alter.“⁴⁶⁸ Der Terminus des *Jungen Wien* findet sich erstmalig am 1. Juli 1890 in der *Modernen Dichtung* „als Spartentitel für eine

463Rieckmann, Jens: Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik des Fin de Siècle.

2. Durchgesehene Auflage. Athenäum Verlag GmbH. Frankfurt/M. 1985, S. 49.

464Rieckmann, Jens: S. 13.

465Rieckmann: S. 13.

466Rieckmann: S. 15.

467Sprengel: S. 84-86.

468Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1879-1892. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien. 1987, S. 321.

Auswahl neuerer Lyrik österreichischer Autoren, die den Anschluß der österreichischen Literatur an die deutsche Entwicklung demonstrieren sollte.“⁴⁶⁹ Dabei findet sich – laut Sprengel – eine Orientierung an den naturalistischen Berliner Autoren und ihrem Terminus *Das jüngste Deutschland*.

Eine der erkenntnisreichsten Arbeiten zum *Jungen Wien* hat mit Sicherheit Jens Rieckmann geliefert, der zu Beginn seiner Arbeit das *Junge Wien* mit den Schriftstellern „Schnitzler, Hofmannsthal, Beer-Hofmann, Schwarzkopf, Robert Fischer und Paul Fischer“⁴⁷⁰ in Verbindung setzte. Doch durch die Neubegründung der *Modernen Dichtung*, sah sich Rieckmann gezwungen, eine Erweiterung des Personenkreises vornehmen; er führt jetzt „Bahr, Dörmann, Ebermann, Fels, Robert Fischer, Goldmann, Joachim, Kafka, Korff, Kulka, Loris, Lothar, Salten, Schnitzler, Schupp und Specht“⁴⁷¹ an, wenn er vom *Jungen Wien* spricht. Auffällig ist, dass Rieckmann bei der erneuten Aufzählung der jungen Autoren in Wien nicht mehr Hofmannsthals Geburtsnamen verwendet, sondern auf das Pseudonym zurückgreift, mit dem er sich in Wien und darüber hinaus einen Namen gemacht hat. Rieckmann scheint sich selbst nicht vollends auf einen festen Personenkreis festlegen zu wollen, was die Aussage verdeutlicht, dass er unter dem „Kern des Jungen Wien“⁴⁷² lediglich die Autoren Schnitzler, Hofmannsthal, Beer-Hofmann und Salten versteht, während er Bahr nur in eine enge Beziehung zu ihnen stellt und Autoren wie Felix Dörmann, Peter Altenberg oder auch Ferry Bératon mit dem engen Kreis nur „mehr oder minder verbunden“⁴⁷³ sieht.

Rieckmann verweist in seinen Ausführungen zudem darauf, dass der Begriff *Das junge Österreich* „analog zu dem Terminus „Das junge“⁴⁷⁴ oder „jüngste Deutschland“⁴⁷⁵ gewählt wurde, den die deutschen Naturalisten gewählt hatten, um somit ihre Verbindung zum *Jungen Deutschland* der dreißiger und vierziger Jahre hervorzuheben. Dadurch, dass die Mehrzahl der jungen Autoren gebürtige Wiener waren oder in Wien ansässig waren, kam es zu einer Eingrenzung des Terminus *Jung-Österreich* zu *Jung-Wien*. Diese Verwendung findet sich erstmalig in dem am 1. Mai 1891 veröffentlichten Artikel *Ein Kärntner der Literatur* von Friedrich M. Fels in der *Modernen Rundschau*. Rieckmann erwähnt dies explizit, um zu verdeutlichen, dass Fels den Terminus ohne jedwede Erläuterung verwendet hatte, was ihn zu dem Schluss kommen lässt, dass der Terminus „zu diesem Zeitpunkt also in literarischen Kreisen Wiens schon durchaus gebräuchlich gewesen“⁴⁷⁶ ist.

Eine Negation, dass es sich bei dem *Jungen Wien* um eine feste Gruppierung handelt, liefert Beer-Hofmann selbst, als er Jahre später bekennt: „Wer weiss denn noch etwas von uns?[...] Man fragt mich hier [im amerikanischen Exil seit 1940] immer wieder um das Wesen der Wiener Schule[...] Ich weiss nichts von einer Wiener Schule, ich weiss nur von einigen Menschen, die ich gern hatte, die mich interessiert haben, und so hat mich auch das interessiert, was sie produziert haben. Von einer >Schule< war nicht die Rede.“⁴⁷⁷

Während Beer-Hofmann die gegenseitigen Treffen und Besprechungen Jahre später herunter spielt, bezeichnet Schnitzler in seinen Tagebuchaufzeichnungen, aus der Anfangsphase des Kennenlernens, die Verbindungen zueinander als „unser Kreis“,⁴⁷⁸ was eine gewisse Kontinuität und ein Zusammengehörigkeitsgefühl deutlich macht. Einen großen Verbund, der alle Schriftsteller der jungen Generation mit einschloss, hat es aber nicht gegeben, was auch Scherer verdeutlicht, wenn er Hofmannsthal, Schnitzler, Salten und Beer-Hofmann bereits 1891 als eigene „Clique“⁴⁷⁹ zusammenfasst.⁴⁸⁰

Überhaupt ist es unablässig sich vor Augen zu führen, dass wenn es in dieser Arbeit im Zusammenhang mit dem *Jungen Wien* zu dem Ausdruck Freundschaft kommt, oder von Freundesbeziehungen zwischen den *Jung Wienern* gesprochen wird, dabei keineswegs das heutige Verständnis von Freundschaft zugrunde

469Sprengel: S. 86/87.

470Rieckmann: S. 48.

471Rieckmann: S. 50.

472Rieckmann: S. 69.

473Rieckmann: S. 69.

474Rieckmann: S. 49.

475Rieckmann: S. 49.

476Rieckmann: S. 49.

477Scherer S. 2, zit. nach O. Schnitzler 1962, 131 f.

478Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1879-1892, S. 325.

479Scherer: S. 2.

480Jens Rieckmann vollzieht eine gewisse Eingrenzung in Bezug auf das *Junge Wien*, wenn es heißt: „Schnitzer, Hofmannsthal, Beer-Hofmann und Salten [...] bildeten den Kern des Jungen Wien.“ In: Rieckmann, S. 69.

gelegt werden kann. „Freunde? Freunde sind wir eigentlich nicht – wir machen einander nur nicht nervös“, ⁴⁸¹ bekannte sogar Beer-Hofmann. Freundschaft soll hier vielmehr im Sinne von Bekanntschaften mit Gleichgesinnten verstanden werden, von künstlerisch, vor allem auch untereinander, interessierten Gleichaltrigen. So verlief der Kontakt zwischen ihnen vor allem auf künstlerisch-interessierter Ebene, was sie jedoch nicht davon abhielt, sich neben dem Kaffeehaus auch in den Wohnungen, vor allem der Schnitzlers, Beer-Hofmanns und Bahrs zu treffen, gemeinsame Ausflüge und Reisen zu unternehmen, so mitunter nach Strobl, Bad Fusch, Ischl oder Aussee, in denen über Kunst und Leben diskutiert wurde: „Es scheint, daß kein Werk der Öffentlichkeit übergeben wurde, bevor es nicht im Freundeskreis vorgelesen, diskutiert und kritisiert war.“ ⁴⁸² Das exponierte `Sie´ behielten sie, selbst wenn sie sich gegenseitige Besuche in den verschiedenen Wohnsitzen abstatteten oder gemeinschaftlich zum Vorlesen der eigenen Werke zusammenkamen, bei; lediglich Bahr und Schnitzler verwendeten das vertraulichere `Du´, keineswegs aber weil dies ein innigeres Verhältnis zwischen ihnen ausdrückte, sondern weil Bahr Schnitzler förmlich dazu gedrängt hatte. Kleinewefers kommt zwar in ihren Ausführungen zu dem Schluß, dass man die Anrede „keineswegs zum Gradmesser einer persönlichen Beziehung machen“ ⁴⁸³ kann, was aber fragwürdig erscheint, zumal sie vorher darauf hinweist, dass Hofmannsthal zu einer Generation gehörte, die freimütiger – vor allem unter Gleichaltrigen – zum `Du´ findet. Zwar bemerkt Kleinewefers, dass es eine österreichische Sitte zwischen Offizieren und Adel gewesen sei, sich zu duzen, doch lässt sie es vermissen, dass die Distanzwahrung innerhalb des *Jungen Wien* wohl vor allem darauf zurückzuführen ist, dass dies ebenfalls ein Ausdruck für das verloren Gegangensein von Verbindlichkeiten, besonders im sozialen Bereich, ist.

Vor allem Beer-Hofmann und Schnitzler waren immer um Distanzwahrung bemüht, wobei dies bei Schnitzler soweit ging, dass er sich jeglichen körperlichen Kontakt, und sei es nur die Hand auf die Schulter zu legen, verbat. Schnitzler setzt sich selbst in seinen Tagebüchern damit auseinander, was die augenscheinlichen Freunde eigentlich miteinander verbindet und bemerkt: „Bei Loris soup.- Gespräch über uns. Charakteristik unseres Verkehrs: das rein intellektuelle, nie über persönliches.“ ⁴⁸⁴ Das literarische Interesse aneinander war jedoch immens, wie wiederum Felix Salten betont: „Die Begeisterung von uns allen aber errang Loris, der noch nicht sechzehnjährige Gymnasiast Hugo von Hofmannsthal, der den Einakter in Versen „Gestern“ geschrieben hatte....Ich erinnere mich noch vieler Spaziergänge mit Arthur Schnitzler durch den Wienerwald und in den Wäldern bei Mödling, auf welchen Spaziergängen Schnitzler ebenso wie ich beständig diese Verse deklamierten und des Genießens daran kein Ende fanden.“ ⁴⁸⁵

Die Verbindungen zueinander waren im Kern auf die Literatur, ihre Werke und deren Besprechungen untereinander beschränkt. Wenn Schnitzler sagt, dass das Persönliche bei ihnen keine Rolle gespielt hat, so kann das auch damit unterstützt werden, wie Hofmannsthal mit seiner Heirat am 8. Juni 1901 umgegangen ist. In den Briefwechseln der Freunde untereinander finden sich Vermerke bezüglich dieser Eheschließung, aber auch der Hinweis, dass Hofmannsthals Heirat überraschend für sie gewesen sei; er hat sie nicht von seiner Heirat in Kenntnis gesetzt, wohl aber kam es später zu Besuchen der Freunde in Hofmannsthals neuem Haus in Rodaun und auch zur Bekanntschaft mit seiner Frau Gerty Schlesinger.

ii. Der Beginn von etwas Neuem: Die Faktoren

Die folgenden Betrachtungen sollen vor allem dazu dienen, das Umfeld aufzuzeigen, von dem die jungen Wiener Autoren umgeben waren; denn dieses bestimmte ihr Schreiben nicht nur inhaltlich, sondern stellte sie auch vor immense Probleme, wenn es darum ging, ihre Werke zu veröffentlichen.

Für die jungen Wiener Autoren war die Zeit für eine Veränderung in der Literatur reif, die sie dazu brachte, sich vom strikten Realismus und Naturalismus abzuwenden. Die Autoren, die sich dieser neuen Richtung

481Scherer: S. 2.

482Rieckmann: S. 95.

483Eberhardt, Sören: Über Richard Beer-Hofmann. Rezeptionsdokumente aus 100 Jahren. Rezensionen, Porträts, Erinnerungen, Studien von 1894-1994. Igel Verlag Wissenschaft. Paderborn. 1996, S. 204.

484Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1879-1892. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien. 1987, S. 329.

485Greve, Ludwig: Jugend in Wien. Literatur um 1900. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum. Marbach am Neckar. 1987, S. 94.

verschrieben hatten, gehörten der jungen Generation an, waren hineingeboren worden in ein Zeitalter des Umbruchs. Sie wollten verändern, umwerfen und erneuern, genauer gesagt: Sie wollten dem Puls der Zeit entsprechen, der neuen Welt, der Welt der Moderne. Sie wollten das steife Korsett der Väter abstreifen, um das zu schreiben, was sie bewegte.

Doch die Türen der Redaktionen blieben ihnen weitestgehend verschlossen. Obwohl die Zeit sich rasant änderte, war die Mehrheit der führenden Redakteure nicht bereit, auch die Schriften der Jugend zu publizieren. Eine Ausnahme bildeten die Herausgeber der Wochenschrift *An der schönen blauen Donau* Fedor Mamroth und Paul Goldmann.

Auch die Bühnen Wiens reagierten auf die neuen Strömungen wenig geneigt, was sich vor allem bei den Werken des naturalistisch ausgerichteten Dramatikers Ibsens bemerkbar machte. 1876 war der Versuch des damaligen Direktors des Wiener Burgtheaters Dingelstedt, Ibsens *Die nordische Heerfahrt* dem Publikum näher zu bringen, gescheitert. Führende Kritiker, darunter Ludwig Speidel von der *Neuen Freien Presse*, übten schneidende Kritik, so dass das Stück schließlich nach nur fünf Aufführungen abgesetzt wurde. Auch die 1878 erfolgte Aufführung von Ibsens erstem gesellschaftskritischem Drama *Die Stützen der Gesellschaft* erhielt wenig Anklang, wobei die Kritik sich vor allem auf Ibsens moralische Komponente im Werk stützte, die das Publikum, laut Meinung der Kritiker, überforderte; das Publikum wollte unterhalten und nicht mit moralisierenden Fragen belästigt werden. Das Drama *Nora* von 1881 erlebte noch nicht einmal fünf Aufführungen, wie die beiden Dramen Ibsens zuvor, sondern wurde bereits nach der dritten Aufführung vom Spielplan gestrichen.

1. Eduard Michael Kafka

Österreich und damit vor allem Wien, schien sich den neuen literarischen Tendenzen weitestgehend verschlossen zu haben. Während sich die neuen Richtungen in Deutschland mit der *Gesellschaft* eine Möglichkeit geschaffen hatten, die neuen Strömungen in der Literatur zu veröffentlichen, waren den Wiener Autoren die vorhandenen Zeitschriften wenig geneigt. Lediglich die Herausgeber der Wochenschrift *An der schönen blauen Donau* Fedor Mamroth und Paul Goldmann, die als Erste Novellen und Gedichte von Schnitzler und Hofmannsthal veröffentlichten, standen den neuen Strömungen nicht abgeneigt gegenüber. Dagegen zeigten sich auch die Wiener Bühnen wenig aufgeschlossen, und angestrebte Erneuerungen in den 80er Jahren scheiterten am Widerstand des Publikums und der Theaterkritiker der Wiener Tageszeitungen.

486

Ein erster entscheidender Anstoß gelang nicht durch einen Autor der ästhetischen Richtung, sondern durch einen Vertreter des konservativen Naturalismus. Eduard Michael Kafka, am 11. März 1868 in Wien geboren, hatte nach einer Ausbildung an einer Webereischule in Brünn ein Studium der Staatswissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie an der Wiener Universität begonnen. 1888 widmete er sich verstärkt der Schriftstellerei, veröffentlichte ein Jahr später den Band *Hieroglyphen*, eine Sammlung moderner Märchen, und entschloss sich zur Gründung einer *Monatszeitschrift für Literatur und Kritik*. Anfänglich sollte die *Moderne Dichtung* allein dazu dienen, die von ihm propagierte naturalistische Richtung zu stärken,⁴⁸⁷ was Kafka allein schon durch die Aufmachung des Blattes verdeutlichen wollte. Kafka hatte dazu das Portrait von Michael Georg Conrad gewählt, der in München die naturalistische Zeitschrift *Die Gesellschaft* herausgab. So zeigte der Inhalt des ersten Heftes, das am 1. Januar 1890 herauskam, eine stark realistische und naturalistische Richtung auf. In den folgenden Ausgaben finden sich Texte aus der Berliner Naturalistenszene, aber auch Texte bekannter Wiener Realisten wie Ferdinand von Saar und Marie Eugenie delle Grazie. Zudem kam die Mehrzahl der Beiträge von deutschen Autoren, während aus dem österreichischen Raum lediglich drei Beiträge Verwendung fanden. Kafka wollte also weder eine Zeitschrift

486Beispielhaft wird von Jens Rieckmann die Aufführung von *Die nordische Heerfahrt* von Henrik Ibsen 1876 durch den damaligen Direktor des Wiener Burgtheaters Dingelstedt angeführt, die in einem Fiasko endete und nach nur fünf Aufführungen abgesetzt wurde. Auch das gesellschaftskritische Drama *Die Stützen der Gesellschaft* von Ibsen, welches eine Moral vermitteln wollte, wurde vom Publikum abgelehnt, da es primär unterhalten werden wollte. Noch schlimmer erging es 1881 Ibsens Werk *Nora*, welches bereits nach der dritten Vorstellung abgesetzt wurde.

487Rieckmann: S. 17.

gründen, die allein österreichischen Schriftstellern offen stand, noch sich von den literarischen Tendenzen in Deutschland absetzte.

Geradezu widersprüchlich erscheint es da, dass er sich im Sommer 1889, also ein halbes Jahr vor der ersten Ausgabe, brieflich an einen Mann gewandt hat, den er um Mithilfe bei der Gründung einer österreichischen Literatur bat, an einen Mann, der als Befürworter Ibsens galt und bald darauf die *Überwindung des Naturalismus* propagierte – Hermann Bahr; der Mann, der lange Zeit fälschlicherweise als der Begründer und Mittelpunkt des Kreises des *Jungen Wien* galt. Dieser Brief Kafkas, sowie der sich anschließende fünfmonatige Briefwechsel zwischen Bahr und ihm, stehen der Forschung leider nicht mehr zur Verfügung und können nur aus der Erinnerung Bahrs und seinen Aufzeichnungen erahnt werden.

Wie aber kam es überhaupt dazu, dass Kafka sich Bahrs Bereitschaft versichern wollte?

2. Hermann Bahr

Wie bereits erwähnt wurde, galt Bahr in der Forschung lange Zeit als der Begründer und Mittelpunkt des *Jungen Wien*, was aber keineswegs gerechtfertigt ist, da Bahr erst im April 1891 nach Wien zurückkehrte, während die Autoren des *Jungen Wien* sich schon in den späten 80er Jahren oder spätestens 1890 kennengelernt hatten.⁴⁸⁸ Eine Ausnahme ist dabei die Bekanntschaft Andrians, die Hofmannsthal erst im Herbst 1893 im Hause von dessen Erzieher Oskar Walzel gemacht hat. Felix Salten und Arthur Schnitzler begegneten sich erstmals 1889 in der Redaktion der Zeitschrift *An der schönen blauen Donau*. In dieser Redaktionsstube hörte Schnitzler auch das erste Mal den Namen Hugo von Hofmannsthal, der in der Zeitschrift ebenfalls einige seiner ersten Werke veröffentlicht hatte (darunter die Gedichte *Denkmal-Legende* und *Was ist die Welt*) und den er im Herbst 1890 persönlich kennenlernt. Vor allem in Hofmannsthals *Gestern* (1891) wähnt Bahr die „Verwirklichung der von ihm prophezeiten Kunst zu sehen, die den Naturalismus überwunden hatte“.⁴⁸⁹ Bahr selbst hatte, wie Sprengel betont, bereits während seiner Berliner Redakteurstelle die *Überwindung des Naturalismus* angedacht, und war zu dem Schluss gekommen, „dass der Naturalismus nur ein vorübergehendes Stadium der Literaturentwicklung sei und [das] aus ihm eine neue „psychologische Kunst hervorgehen werde.“⁴⁹⁰ Der Keim dieser Überwindung des Naturalismus war in Bahr durch den Pariser Aufenthalt (November 1888 - Sommer 1889) entstanden, hatte er doch erlebt, wie sich die jungen französischen Autoren gegen den Naturalismus und damit primär Zola als dessen Vertreter abgrenzten und sich mit Termini wie *Décadence* oder *Symbolismus* umgeben hatten. Sowohl Hofmannsthal als auch Richard Beer-Hofmann machen über Dritte die Bekanntschaft mit Schnitzler. Bei Hofmannsthal ist es Gustav Schwarzkopf, den er im Sommer 1890 bei einem Urlaub mit seinen Eltern in Bad Fuschl kennenlernt und der ihn mit Schnitzler bekannt macht; bei Beer-Hofmann ist es Paul Goldman, der im Herbst 1890 den Kontakt zu Schnitzler herstellt, im selben Herbst, in dem er auch Schwarzkopf und Hofmannsthal kennenlernt. Bahr selbst, der Ende April 1891 nach Wien gekommen war, lernte erst am 26. April 1891 Schnitzler und einen Tag später Hofmannsthal persönlich kennen.⁴⁹¹ Franz Servaes geht in einem Artikel, der in der *Zeit*, einer in Berlin herausgegebenen Zeitung, 1897 gedruckt wurde, dennoch davon aus, dass das *Junge Wien* und Hermann Bahr „unlöslich [miteinander] verbunden“⁴⁹² sind. Rieckmann wiederum verweist darauf, dass die Anfänge des *Jungen Wien* bereits vor Bahrs Umzug nach Wien liegen, nämlich in den „späten achtziger Jahre[n]“,⁴⁹³ und dass die Antwort auf die Frage nach

488Auch Sprengel betont, dass Bahr zwar eine immense Rolle innerhalb des *Jungen Wien* spielte, auch aufgrund seiner vielgestaltigen Kontakte zu Redaktionen, doch distanziert er sich auch davon, dass Bahr der Gründer dieser Gemeinschaft war: „Die Vorstellung, daß es in Österreich eine eigenständige moderne Literatur gebe, die sich durch ihre Verwurzelung im Volk von der modernen Literatur im Deutschen Reich unterscheide, entwickelte Bahr erst nach seiner Übersiedlung nach Wien ab 1892.“ In: Sprengel, S. 83.

489Rieckmann: S. 39.

490Sprengel: S. 50.

491Hofmannsthal vermerkt in einem Brief an Pannwitz aus dem Jahr 1917 nachträglich über Bahr, dass er ihn primär persönlich schätzte, während er aus seinen Arbeiten wenig Nutzen für sich zu ziehen vermochte.

492Rieckmann: S. 43.

493Rieckmann: S. 43.

den Ursprüngen keineswegs einfach aufzuschlüsseln sei, sondern „ein Weg mit verschiedenen Stationen, teils privaten, teils öffentlichen Charakters“⁴⁹⁴ sei.

Dass Bahr aber lange Zeit als Initialfunke, der zur Gründung des *Jungen Wien* geführt hat, angesehen wurde, mag schwerpunktmäßig auch an Bahrs eigenen Äußerungen gelegen haben. In seinem rückblickend verfassten Aufsatz, der am 5. August 1899 in der von Bahr mitbegründeten *Zeit* erscheint, gibt er sich in theatralischen Worten selbst eine Stellung die ihm nicht zukommt, und schildert die Ereignisse wie folgt: „Und da begab es sich [...], daß er eines Tages von einem unbekanntem Menschen, dessen Namen er niemals vernommen hatte, in einem stürmischen und aggressiven Brief aufgefordert wurde, sie sollten zusammen eine Literatur in Österreich begründen.[...] Aber der Unbekannte, der ihm jenen tollen und maßlos verlangenden Brief schrieb, ist ein junger Mensch in Brünn gewesen, Herr E.M. Kafka [...] Der hatte sich [...] in Brünn eine Revue der österreichischen Literatur herauszugeben entschlossen; die >>Moderne Dichtung<<. Und über diesen Plan flogen nun zwischen den beiden jungen Leuten, die einer den andern niemals gesehen hatten, aber durch ihre Sehnsucht wie Brüder geworden waren, Briefe wie schreiende Sturmvögel hin und her, fünf Monate lang, bis denn dann endlich im Jänner das erste Heft der neuen Zeitung erschien, die Ankündigung einer neuen Literatur in unserem Lande.“⁴⁹⁵ Sprengel verweist in seiner Arbeit über die Berliner und Wiener Moderne darauf, dass Bahr selbst an diesem Mythos, Gründer des *Jungen Wien* zu sein, mitgearbeitet hatte.⁴⁹⁶ Kafkas Aufforderung an der neu begründeten *Modernen Dichtung* mitzuarbeiten, stilisiert Bahr zum „Gründungsakt einer eigenständigen österreichischen Literatur“,⁴⁹⁷ obwohl die *Moderne Dichtung* in Brünn als eine naturalistische Zeitschrift gegründet worden war, die mit dem Ziel geschaffen worden war, „die österreichischen Autoren in die naturalistische Bewegung zu integrieren.“⁴⁹⁸ Wie sehr Bahr selbst an diesem Mythos gearbeitet hat, zeigt sich auch in einer Version aus dem Jahr 1921,⁴⁹⁹ in der Bahr nun eröffnet, dass er von Kafka nach Wien eingeladen worden war um die Gründung des *Jungen Wien* zu vollziehen, worauf Sprengel folgerichtig bemerkt: „Zwanzig Jahre nach dem ersten Rückblick ist aus Kafkas Aufforderung zur Mitarbeit an der *Modernen Dichtung* eine direkte Aufforderung zur Übersiedelung nach Wien und zur Gründung des Jungen Wien geworden.“⁵⁰⁰ Richtig fasst Sprengel zusammen, dass Bahr selber seine Stellung im *Jungen Wien* und seine Gründerschaft vollkommen falsch eingestuft hatte: „In Wahrheit wurde Bahr nie zur ‚Gründung‘ einer neuen Literatur nach Wien ‚eingeladen‘. Vielmehr schloß er sich nach seiner Übersiedlung an eine bestehende Gruppe.“⁵⁰¹ Was aber Bahr zuzusprechen ist, sind seine Bestrebungen die moderne Literatur der jungen Wiener der Öffentlichkeit vorzustellen.⁵⁰²

a. Bahrs persönlicher Background

Bahr, der seit 1884 in Berlin Nationalökonomie studierte, verfasste seine ersten kritischen Essays noch während seiner Studienzeit. Beide 1884 entstandenen Essays *Duobus certantibus* und *Die drei Schneider* als auch die 1887 entstandenen Arbeiten *Das Bischen Brot* und *Der berechtigte Kern*, stellen keineswegs ästhetische Fragen in den Mittelpunkt, sondern beschäftigen sich mit sozialen Problemen und belegen dadurch eine Nähe zu den sozialen und politischen Vorstellungen der Naturalisten. Rieckmann verweist darauf, dass das „Hauptanliegen Bahrs in diesen Aufsätzen“⁵⁰³ darin bestand, „die sozio-ökonomischen Erkenntnisse Marx´ auf alle Wissensgebiete zu übertragen, namentlich die Philologie“,⁵⁰⁴ und auch Gotthart

494Rieckmann: S. 43.

495Lorenz: S. 44.

496Sprengel: S. 82.

497Sprengel: S. 82.

498Sprengel, S. 82.

499Bahr, Hermann: *Liebe der Lebenden*, Tagebücher 1921/23. Hildesheim 1925, S. 15.

500Sprengel: S. 84.

501Sprengel: S. 84.

502„Bahr hat die modernen Wiener Autoren zwar nicht entdeckt und auch nicht ihre Werke beeinflusst, aber er hat durch seine publizistische und organisatorische Tätigkeit wie kein anderer dazu beigetragen, daß sie als Gruppe bekannt wurden.“ In: Sprengel, S. 86.

503Rieckmann: S. 18.

504Rieckmann: S. 18.

Wunberg betont die Nähe zu Nietzsche und Marx, was besonders bei seinen frühen kritischen Werken deutlich wird.

Bereits 1886 findet sich bei Bahr der Drang, seinen ersten Roman zu verfassen, indem die Kunstauffassung Richard Wagners, Zolas Naturalismus-Theorie und Bahrs eigene Auffassung von Marx' Erkenntnistheorie in Einklang gebracht werden sollten. Bahr gibt diesen Plan jedoch wieder auf, was Rieckmann dahingehend deutet, dass Bahr sich bereits 1886 von dem Naturalismus Zolas distanzierte. In das Jahr 1887 fallen des weiteren das Drama *Die neuen Menschen* und ein Aufsatz über Ibsen, der in den *Deutschen Worten* veröffentlicht wurde und in dem es Bahr wiederum darum geht, seine auf Marx' gegründete Erkenntnistheorie anzuwenden.

Das Jahr 1888 wurde in Bahrs Leben wegweisend. Nach Beendigung seines Militärjahres, gewährte ihm sein Vater einen einjährigen Auslandsaufenthalt, und Bahr entschied sich für Paris. Er reiste über München, wo er noch Ibsen und Michael Georg Conrad aufsuchte, nach Stuttgart und Straßburg und traf schließlich am 16. November 1888 das erste Mal in der französischen Hauptstadt ein. Bahr verbrachte seine Zeit mit Weiterbildung und Müßiggang, Besuchen in Bibliotheken, Museen und Cafés und er war besonders im Café Soufflet ein häufig gesehener Besucher. Hier lernte er Verlaine kennen, auf dessen Briefpapier er Eindrücke und literarische Entwürfe festhielt. Der neunmonatige Aufenthalt in Paris ließ Bahr, der vor seinem Aufenthalt nur einen oberflächlichen Eindruck von der französischen Literatur hatte und sich lediglich auf Zola, Daudet und die französischen Naturalisten beschränkte, weitaus tiefer in das literarische Leben Frankreichs eindringen. Neben den Naturalisten kam er hier vermehrt in Kontakt mit Gautier, Baudelaire, Barrés und Huysmans. „Empfindungen, Sensationen, Emotionen, Nervenschwünge, Sinnenreize – unter diesen Namen kann man wählen. Sie sind die einzige Wahrheit. Was ihnen nicht dient und hilft, ist fürder ausgeschlossen aus meinem Leben“, ⁵⁰⁵ proklamiert Bahr in seinen Skizzenbüchern. Das Resultat dieser fruchtbaren Zeit war der aus Artikeln und Aufsätzen bestehende Essayband *Zur Kritik der Moderne*, das Trauerspiel *Die große Sünde* und Fragmente von *Die gute Schule*, seines ersten Romans. Vor allem aber bewirkte der Aufenthalt in Frankreich eine radikale Umkehr seiner bisherigen literarischen Ansichten. Nicht mehr die soziale Komponente, der Inhalt des Werkes, sei von Bedeutung, sondern und das hatte er bei den Franzosen erkannt, das Ringen um die Form sei alles entscheidend. „Aber [...] diese echt künstlerische Leidenschaft charakterisiert überhaupt die moderne Literatur der Franzosen, seit dem Ausg[an]g der Romantik. Sie sind allesamt raffinés der Form. Flaubert, Goncourt, Daudet (neue Worte) und der raue Zola.“ ⁵⁰⁶ Rieckmann begreift Bahrs französisch inspirierte Arbeiten dabei als ein Umdenken seines Moderne-Begriffs, indem drei Richtungen bestimmend sind: „die naturalistische, die den Körper der neuen Zeit beschreibt, dann die psychologische, die ihren Geist darstellt und letztlich die lyrische, die ihr Gefühl ausdrückt.“ ⁵⁰⁷

Bahrs nachfolgende Bestrebungen, nach seiner Rückkehr nach Wien im Februar 1890, zeigen einen Mann, der seinen Platz im Leben noch nicht gefunden hat. Seine berufliche Zukunft ist ungewiss, und so beschließt er, wie ein Brief vom März 1890 an seinen Vater zeigt, in Wien sesshaft zu werden und eine Wochenschrift zu gründen. Unerwarteterweise erhält er zwei Angebote. Das Eine von Eduard Pötzl, dem Redakteur des *Neuen Wiener Tagblattes*, der ihm die Möglichkeit eröffnet auf Probe drei Feuilletons über Literatur und Kunst zu verfassen, und zum anderen erhielt er ein Angebot von Arno Holz, seine Mitarbeit der eben in Berlin begründeten *Freien Bühne für modernes Leben* zur Verfügung zu stellen. ⁵⁰⁸ Briefe aus dem Sommer 1890 an seinen Vater zeigen, dass seine Abkehr von Wien zugunsten Berlins, hauptsächlich auf persönlichem Egoismus und Ehrgeiz fußt. Die Möglichkeiten in Wien eine neue literarische Richtung fern des Naturalismus zu fördern, scheinen ihm, wohl weil er die Ausweglosigkeit des Unterfangens erkannt hatte, aussichtslos. „An Wien denke ich gar nicht“, ⁵⁰⁹ schreibt er seinem Vater. „In Wien bin ich gar niemand und müßte mich mit einer bescheidenen Hintergrundrolle begnügen; hier kennt mich die literarische Welt,

505Bahr, Hermann: Prophet der Moderne. Tagebücher 1888-1904. Ausgewählt und kommentiert von Reinhard Farkas. Böhlau Verlag. Wien, Köln, Weimar. 1987, S. 237.

506Bahr, Hermann: Prophet der Moderne. Tagebücher 1888-1904, S. 147.

507Rieckmann: S. 27.

508Bahrs Tätigkeit für die *Freie Bühne*, die in naturalistischer Sicht mit dem Theaterverein *Freie Bühne* und auch durch den Herausgeber Otto Brahm und dem Verleger Samuel Fischer mit dem Theaterverein in Verbindung stand, war verschwindend kurz. Sie begann im Mai 1890 und endete bereits im Juli 1890.

509Rieckmann: S. 31.

und ich habe einen ersten Namen. Wenn ich innerhalb zwei Jahren auch eine erste Stellung dazugewonnen haben werde, dann imponiere ich den Wienern, und dann werden sie mir vor Bewunderung die Zehen ablecken...“⁵¹⁰

b. Abkehr von Berlin und Hinwendung zu Wien

Mehrere Gründe scheinen bei Bahrs Abschied aus Berlin eine Rolle gespielt zu haben. Zum einen die fast durchweg negative Presse, zum anderen der Verlust seiner Stellung als Redakteur bei der *Freien Bühne*, zu der es durch eine Konfrontation mit dem Herausgeber des Blattes Otto Brahm gekommen war, und schließlich die Hoffnung, in Wien doch eine entscheidende Rolle innerhalb der literarischen Entwicklung zu spielen. Rieckmann deutet an, dass Bahr sich in Berlin, vor allem durch die negativen Bewertungen seiner Stücke nicht in eine „bescheidene[...] Hintergrundrolle“⁵¹¹ gedrängt sehen wollte, deren Bedenken davor ihn ja überhaupt erst veranlasst hatten, sich für Berlin und gegen Wien zu entscheiden. Rieckmann führt sicherlich zu Recht aus, dass sich Bahrs „persönliche Stellung“⁵¹² durch die Zeit in Berlin geändert hatte, dass der Hauptgrund seines Umzuges nach Wien aber vor allem durch die Weiterentwicklung des literarischen Lebens in Wien gegeben war.

Ende April 1891 zieht es ihn schließlich nach Wien. Der Aufenthalt dauert jedoch erst einmal 4 Wochen. Doch in dieser Zeit knüpft er wichtige Kontakte, wie mit Schnitzler und Hofmannsthal und weitere Freundschaften bahnen sich an. In Bahrs Tagebuch findet sich auch der Beleg, dass er Schnitzler und Hofmannsthal am 27. April 1891 im Café Griensteidl kennengelernt hat. Und auch Hofmannsthal notiert in seinem Tagebuch: „Heute im Caféhaus Hermann Bahr vorgestellt.“⁵¹³ Ebenso bestätigt auch Arthur Schnitzler das erste Treffen mit Bahr zu diesem Zeitpunkt, wenn es in seinem Tagebuch heißt: „Hermann Bahr im Kfh. kennen gelernt. Liebenswertig freier Mensch, im Gesicht Roheit, Geist, Güte, Schwindelhaftigkeit.“⁵¹⁴

Im *Selbstbildnis* verklärt Bahr die Lage sicherlich und deutet eine magnethafte Wirkung, die Hofmannsthal auf Bahr gehabt hat und durch die er sich auch gerechtfertigt fühlte Hofmannsthals Stellung als junger Autor zu stärken, an, wenn er sagt: „Er ist auch schuld, nur Hofmannsthal ganz allein war zunächst schuld, daß ich in Wien blieb. Ich wollte gar nicht, ich floh nach Linz und als ich im Herbst wiederkam, gab ich mir noch immer vor, es sei bloß über den Winter.“⁵¹⁵ Tatsächlich kam es zu diesem Sommeraufenthalt in Linz, wo er an seinem zweiten Roman *Neben der Liebe* arbeitete. Als er schließlich nach Wien zurückkehrte, wird er zwar nicht der Begründer des *Jungen Wien*, weil es seiner nicht bedurft hatte zum Schaffen eigener, neuer literarischer Tendenzen. Er wurde aber doch zumindest „in den Augen der Öffentlichkeit als dessen anerkannter Führer“⁵¹⁶ gewertet.

3. Die Bedeutung Henrik Ibsens für die österreichische Jugend

Auf die negative Resonanz, die die Werke Ibsens (1828-1906) bisher auf den österreichischen Bühnen hervorgerufen hatten, wurde bereits verwiesen. Dennoch wollte das *Junge Wien* und ihr Umfeld Ibsen für das Burgtheater gewinnen. Auf Anregung der Herausgeber der *Modernen Rundschau* kam es im April 1891 zu einer Wiener Ibsen-Woche, die Rieckmann als den „Ausgangspunkt für den organisatorischen

510Rieckmann: S. 31.

511Rieckmann: S. 40.

512Rieckmann: S. 18.

513Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Aufzeichnungen. S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main. 1973, S. 92.

514Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1879-1892. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien. 1987, S. 327.

Siehe: Greve, Ludwig: Jugend in Wien. Literatur um 1900. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum. Marbach am Neckar. 1987, S. 111.

515Bahr, Hermann: Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte. Band 2. 1890-1900, S. XVI.

516Rieckmann: S. 62.

Zusammenschluß der Jung Wiener“⁵¹⁷ deutet und als „das Ereignis“⁵¹⁸ der Theatersaison 1890 und 1891 hervorhebt. Zu dieser Festwoche wurde Ibsen durch den Burgtheaterdirektor Max Burckhard eingeladen, und erlebte dort im April 1891 die Aufführung von *Die Kronprätendenten*. Die Ibsen-Dramen wurden 1890/1891 vermehrt auf die österreichischen Bühnen gebracht; so gab das Burgtheater in den folgenden Monaten neben *Die Kronprätendenten* auch noch *Ein Volksfeind*, während am Volkstheater *Die Wildente* und *Gespenster* aufgeführt wurden. Am 11. April 1891 kam es, anlässlich der Anwesenheit Ibsens in Wien, ebenfalls durch Kafka, Julius Kulka und Jacques Joachim, die Herausgeber der *Modernen Rundschau*, im Rahmen der Erstaufführung von *Die Kronprätendenten* zu einem Bankett im Hotel Kaiserhof, an dem auch Hofmannsthal, Dörmann, Salten und Edmund Wengraf, ein Mitarbeiter und Theaterreferent der *Wiener Allgemeinen Zeitung*, teilnahmen. Dörmann trug zu diesem Abend ein auf Ibsen verfasstes Lobgedicht (*Henrik Ibsen*) bei, das wohl Anregungen aus Bahrs Ibsen-Aufsatz zog, der bereits im August und September 1887 in den *Deutschen Worten* veröffentlicht worden war und schließlich in *Zur Kritik der Moderne* aufgenommen wurde.

Bahr hatte Ibsen bereits im Jahre 1888 persönlich in München kennengelernt. In seinem Tagebuch findet sich dazu folgende Notiz: „Ich bin auch bei Henrik Ibsen gewesen, der seit Jahren hier seinen ungestörten Träumen lebt. Ich will es gestehen: ich bin eigentlich zögernd und mit etwas wie Angst zu ihm gegangen, denn im allgemeinen gilt es: große Männer, die wir nach ihren Werken recht aus dem Herzen verehren, trachte man lieber nicht kennen zu lernen [...] Bei H.Ibs. ist das anders: man kennt ihn erst und die Liebe zu ihm wird erst voll, wenn man ihn gesehen hat. Ein reineres Bild edler Menschlich[ei]t kann nicht gedacht werden. Man möchte in dieses stille, kummervolle so unendlich gütige Antlitz blicken wie in das aufgeschlagene Buch der Menschheit. Ich mußte an Goethe denken. Er muß viel gelitten haben, aber er h[a]t überwunden. Und nun blickt er einen mit jener indischen Trauer an, die in jedem Mitmenschen einen Leidensgenossen sieht.“⁵¹⁹

Die Jugend von Wien nahm die Ibsen-Woche als einen deutlichen Einschnitt wahr, als ein Zeichen, dass die alten Pfade aufgebrochen wurden und dass das Neue endlich in Wien angekommen war. Doch von der literarischen Jugend in Wien einmal abgesehen, blieb die Begeisterung bei den Kritikern aus und auch die Massen, die sich vorher durch leicht verdauliche Kost unterhalten gefunden hatten, blieben Ibsen fern, wodurch es zwangsläufig wieder zu einer Absetzung der Stücke kommen musste: *Ein Volksfeind* wurde nach elf Aufführungen, *Die Kronprätendenten* und *Gespenster* nach sieben Aufführungen vom Spielplan gestrichen und auch *Die Wildente* kam über vier Aufführungen nicht hinaus.

4. Die Herausbildung des Theatervereins Freie Bühne

In besonders engem Zusammenhang scheint die Bedeutung der Ibsen-Woche für die *Jung Wiener* mit der Herausbildung „eines unabhängigen Vereins mit dem erklärten Ziele, Theateraufführungen zu veranstalten“⁵²⁰ zu stehen. Die Impulse zur Gründung eines Vereins waren aber schon vor Ibsens Anwesenheit in Wien gegeben. Bereits 1889 hatten Kulka, Robert Fischer und Emil Mark eine „Gesellschaft“⁵²¹ gegründet, die es sich zur Aufgabe gemacht hatte, die modernen Impulse in der Literatur zu verbreiten und auch die Überlegungen zur Gründung einer eigenen *Freien Bühne*, nach dem Vorbild der Berliner *Freien Bühne*, stammt bereits aus dem Jahr 1890. Rieckmann sieht daher in dem „Erfolg der Ibsen-Woche“⁵²² für die Jung-Wiener nur den verstärkenden Impuls gegeben, der schließlich zur Gründung des Vereins *Freie Bühne, Verein für moderne Literatur* geführt hat.

Bemerkenswert ist nicht nur, dass sich auf der Namensliste der Ausschussmitglieder Schnitzler und Salten befinden, sondern auch Hofmannsthals Vater Dr. Hugo August Peter von Hofmannsthal. Erwähnenswert ist ebenso, dass der Verein die *Freie Bühne*, indem Ibsen als Ehrenmitglied aufgenommen worden war, sich als

⁵¹⁷Rieckmann: S. 50.

⁵¹⁸Rieckmann: S. 51.

⁵¹⁹Bahr, Hermann: Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte. Band I. 1885-1890. Herausgegeben von Moritz Csáky. Bearbeitet von Lottelis Moser und Helene Zand. Böhlau Verlag. Wien, Köln, Weimar, S. 69.

⁵²⁰Rieckmann: S. 61.

⁵²¹Rieckmann: S. 54.

⁵²²Rieckmann: S. 55.

Vereinigung von Schriftstellern verstand, der die neuen literarischen Impulse fördern und verbreiten wollte und darunter nichts anders verstand, als die Verbreitung naturalistischer Tendenzen.⁵²³

Doch dem Verein war kein längerer, ungehinderter Bestand beschieden, was vor allem am mangelnden Mitgliederzulauf lag, der zugleich die finanziellen Möglichkeiten des Vereins beschnitt. Hinzu kam, dass die etablierten Theaterdirektoren keine Unterstützung offerierten und die Presse sich mit negativer Kritik nicht zurückhielt. Schließlich griff Bahr in den auch organisatorisch uneinheitlich geführten Verein ein und verhinderte eine Auflösung, indem er ihn in einen *Verein für modernes Leben* umbenannte und zugleich programmatische Vereinfachung aber auch Erweiterungen mit einbrachte. „Musik und bildende Kunst sollten zu Vorträgen und Ausstellungen herangezogen werden“,⁵²⁴ während die anfänglich initiierten Theateraufführungen eingestellt wurden.

Aber selbst nach Bahrs Einschreiten, herrschte unter den Mitgliedern keine vollständige Einigkeit über die Vorstellungen und Ziele des Vereins. Noch gespannter wurde die Situation dadurch, dass Bahr von seinem Aufenthalt in Frankreich geleitet, die symbolistischen Tendenzen förderte und damit die stark naturalistisch geprägten Mitglieder des Vereins (Fels und Wengraf) in die Defensive drängte. Schließlich kam es durch Bahr auch zur einzigen Theateraufführung des Vereins. Ursprünglich sollte es zur Aufführung von Maeterlincks *Les Aveugles* zusammen mit einem Stück aus dem *Anatol*-Zyklus Schnitzlers, dem *Abschiedssouper* und der Pantomime *Pierrot Hypnositeur* von Beer-Hofmann kommen. Stattdessen sollte es aber lediglich am 11. April 1892 zu einer Aufführung der Maeterlinck-Stücke, die Bahr bereits einmal in Paris gesehen hatte, *Les Aveugles* und *L'Intruse*, kommen. Hofmannsthal war dabei die Aufgabe zugefallen, *Les Aveugles* zu übersetzen, während Ferry Bératon die Übersetzung von *L'Intruse* lieferte. Auf den für die Aufführung gedruckten Einladungskarten entstand für Hofmannsthal jedoch der Eindruck, als habe Bératon seine Übersetzung korrigiert, was bei Hofmannsthal zu einer Verstimmung führte. Letztendlich kam es zu keiner Aufführung. Zuerst wurde nur das Drama *Les Aveugles* gestrichen und man hielt noch an *L'Intruse* fest. Da weder Bahr noch Bératon über ausreichende finanzielle Mittel verfügten, wenigsten *L'Intruse* aufzuführen, finanzierten Schnitzler und Hofmannsthal das Vorhaben mit jeweils 10 Gulden. Zur Aufführung kam es dennoch nicht, denn die verantwortlichen Stellen hatten in ihrer künstlerischen Begeisterung die behördlichen Instanzen vergessen; der Text war nicht von der Zensur abgesehen worden und so standen die Zuschauer vor verschlossenen Türen, nachdem die Polizei die Aufführung untersagt hatte.

Doch dieser Rückschlag hatte auch Vorteile, denn das Polizeiverbot sprach sich schnell herum und erregte so viel Aufmerksamkeit, dass der einsetzende Publikumsansturm dem anfänglich von Bahr gemieteten Volkstheater in Rudolfsheim nicht standhielt und man in das Theater in der Josefstadt ausweichen musste. Um die Zuschauer auf das Drama vorzubereiten, eröffnete Bahr den Abend, nach französischem Vorbild, mit einer *Conférence* über den Symbolismus. Obwohl die Aufführung bei dem größtenteils nur aus Interesse, resultierend aus dem Polizeiverbot, erschienenen Publikum, auf wenig Begeisterung stieß, dachte man an zukünftige Theatervorstellungen, in denen unter anderem Hofmannsthals *Gestern*, Schnitzlers *Alkandi's Lied* und auch Werke von Beer-Hofmann Erwähnung finden sollten.⁵²⁵ Die *Wiener Literatur-Zeitung*, die mehr dem Naturalismus verhaftet war, äußerte sich zwangsläufig sehr kritisch. Die auf die Bühne gebrachte Nervenkunst, wolle lediglich durch „Suggestion“⁵²⁶ wirken und propagiere das Wunderbare und Phantastische in der Zeit der „Realwissenschaften“.⁵²⁷ Nicht die Symbolisten, so der weitere Tenor, weisen den Weg in die Zukunft, sondern der Naturalismus. „„Die „Feinschmecker“ aber, die sind das absterbende Geschlecht, das auf die Dächer seiner Ruinen klettert und sich einbildet, geradeweg in den Fortschrittshimmel zu steigen. [...] Nietzsche, der Prophet dieser „Feinschmecker“, hat manches Wort gesprochen, das wie Erlösung klang, aber nur Auflösung war...“⁵²⁸

So sehr die Maeterlinck Befürworter auch hinter Bahr standen, die negativen Stimmen aus den eigenen Reihen nahmen zu. Vor allem Fels und Wengraf und kurz darauf auch Karl Kraus, wendeten sich gegen die

523Rieckmann: S. 55.

524Rieckmann: S. 62.

525Schließlich aber, es kann vermutet werden, dass es größtenteils an dem Mangel an finanziellen Mitteln lag, wurde auch dieser Plan nicht ausgeführt.

526Greve, Ludwig: *Jugend in Wien. Literatur um 1900. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum. Marbach am Neckar. 1987, S. 137.*

527Greve: S. 137.

528Greve: S. 138.

symbolistische Richtung, die Bahr eingeschlagen hatte, und der sich das *Junge Wien* seit Bahrs Ankunft vermehrt und stärker zu wandte, die aber keineswegs durch Bahr ausgelöst worden war.⁵²⁹ Der Maeterlinck-Abend begründete demzufolge einen Spaltungsprozess innerhalb des *Jungen Wien*. Begonnen unter naturalistischen Tendenzen, wie anhand der *Modernen Dichtung* und der *Freien Bühne* gezeigt wurde, endete der „Aufbruch der Moderne [...] unter dem Banner des Symbolismus.“⁵³⁰

c. Die Moderne im Blickpunkt der Schriftsteller

i. Zentren des Austausches

Den Freundschaftskreisen, Verbindungen und Salonabenden war eines gleich: sie führten Menschen mit gleichen Vorstellungen und Interessen zusammen und bildeten sozusagen eine kleine oder auch größere abgeschlossene Gemeinschaft Gleichgesinnter.

1. Salon

Wenn es darum ging, sich künstlerisch auszutauschen und literarisch Gleichgesinnte zu finden, bot der Salon seit dem 18. Jahrhundert schwerpunktmäßig die Möglichkeit dazu. Im Wien des ausgehenden 19. Jahrhunderts war dies vor allem der liberal geführte Salon der musikalisch und literarisch interessierten Josephine von Wertheimstein, der in ihrer Döblinger Villa stattfand. Hofmannsthal, der Josephine von Wertheimstein und ihre Tochter Franziska 1892 in Bad Aussee kennengelernt hatte, war jedoch der Einzige aus dem Umfeld des *Jungen Wien*, der in den exklusiven Salon geladen wurde, zu dem auch Eduard von Bauernfeld, Ferdinand von Saar, Theodor Gomperz oder auch Alfred von Berger Zutritt hatten.⁵³¹ Schnitzler, Bahr oder auch Mach verkehrten dagegen im Salon von Bertha Zuckerkandl, der eher Jugendstil-Tendenzen vertrat. Freud wiederum lud die Mitglieder der Psychoanalytischen Vereinigung zu seiner Mittwochs-Gesellschaft, der Verleger Hugo Heller, ebenfalls ein Mitglied von Freuds Kreis, veranstaltete selbst noch künstlerisch-literarische Abende mit Musik, Dichtung und Vorträgen, Otto Wagner begründete eine Schule junger Architekten und Theodor Herzl war der Mittelpunkt der Zionisten-Bewegung.

Der Vorteil der Salons und vor allem des Salons der Josephine von Wertheimstein war die Ungezwungenheit mit der die Menschen, ob Maler, Dichter oder Komponisten, miteinander verkehren konnten und in dem Freundschaften und Kontakte leicht entstanden. Ein enger Freund der Familie von Wertheimstein war Eduard von Bauernfeld, der in einem Gartenhaus nahe der Villa Wertheimstein lebte, und noch bis zu seinem Tod 1890 in der Villa aus seinen neuen Dichtungen vorlas. Der dramatische Nachlass wurde von einem weiteren engen Bekannten der Familie Wertheimstein besorgt, von Ferdinand von Saar. Hofmannsthal wiederum reagierte auf den 1893 erschienenen Nachlassband Saars mit dem Essay *Eduard von Bauernfelds dramatischen Nachlaß*, der in der *Frankfurter Zeitung* am 6. Dezember 1893 erschien.

Josephine von Wertheimstein spricht selbst in einem Brief an Hofmannsthal vom 16. Juli 1893 von ihrer gegenseitigen Freundschaft und von der Gegenseitigkeit ihres Lebens: „Sie am Eingang des Lebens, ich am Ausgange – ich reiche Ihnen die Hand unter dem großen Thorbogen durch welche wir in entgegen gesetzter Richtung wandelnd, uns begegnen: Sie, dem strahlenden Lebensaufgang entgegen ich, dem dunklen Geheimniß entgegen das uns jenseits der Grenze unseres Daseyns erwartet; aus tiefstem Herzen wünsche ich Ihnen, daß das Leben ihre Erwartungen und Hoffnungen vollauf erfüllen möge, daß Ihre hohe Begabung Sie in ihren Leistungen beglücken, und Ihnen die Welt verklären möge.“⁵³² Ihr Tod am 16. Juli 1894 löst bei Hofmannsthal eine starke Trauer hervor und konfrontierte ihn erstmalig ernsthaft mit dem Tod, aber auch mit der Unerklärbarkeit des Lebens und des Todes; dies wird nicht nur in der Bemerkung Hofmannsthals aus

529Als Beleg dafür seien nur die ganz frühen Werke Hofmannsthals genannt. Rieckmanns Äußerung, dass der Symbolismus „symptomatisch für die Richtung, die das Junge Wien unter Bahrs Einwirkung einzuschlagen begonnen hatte“ kann damit widerlegt werden. In: Rieckmann, S. 65.

530Rieckmann: S. 67.

531Auf Hofmannsthals Veranlassung war auch einmal Richard Beer-Hofmann, zusammen mit ihm, in Döbling gewesen.

532Greve: S. 64.

seinem Tagebuch deutlich („Das ist das erste warhaft Schwere und Traurige das ich erlebe“),⁵³³ sondern ebenso in dem Brief an Elsa Bruckmann-Cantacuzene (Bad Fusch, 16. Juli 1894), vor allem aber auch durch das Gedicht *Terzinen I-III*, welches unter dem Eindruck dieses Todeserlebnisses steht.

2. Caféhaus

Die Mehrheit des literarischen Wiens jedoch zog das Kaffeehaus, das noch mehr Raum für Spontaneität und Zwanglosigkeit bot, dem allgemein fest organisierten Salon vor. Ohne Verpflichtungen und feste Termine, konnte man sich dem geselligen Austausch unter Gleichgesinnten ergeben. Für nur geringe finanzielle Mittel, wurde einem nicht nur der persönliche Kontakt zu anderen Schriftstellern, Journalisten und Kritikern ermöglicht, sondern man hatte zugleich auch Zugang zu sämtlichen Tageszeitungen, enzyklopädischen Nachschlagewerken und vor allem auch zu ausländischen Publikationen. Für das *Junge Wien* wurden einige Cafés zu beliebten Treffpunkten, so das „Café Central, Union, Pfoib und der Kugel“.⁵³⁴

Das zur damaligen Zeit prominenteste und meist bekannteste Kaffeehaus in Wien war jedoch zweifellos das 1847 von Heinrich Griensteidl eröffnete Café Griensteidl Am Michaelerplatz. Hofmannsthal wurde von Gustav Schwarzkopf, der ihn zuvor mit Schnitzler bekannt gemacht hatte, im Herbst 1890 ins Café Griensteidl eingeführt.⁵³⁵ Auch Schnitzler erkannte die Bedeutung des Cafés für die literarische Entwicklung und den Austausch von Ideen an, denn in seinen Tagebuchaufzeichnungen stellt er das Café Griensteidl in engem Zusammenhang mit dem *Jungen Wien*. Doch bereits am 11. März 1892 schreibt er an Beer-Hofmann: „Loris schreibt viel, Salten schreibt wenig. Die andern seh ich gar nicht; das Café Griensteidl existirt für mich nicht mehr.“⁵³⁶

Kraus, der wie Hofmannsthal 1874 geboren worden war und ebenfalls noch den Status eines Gymnasiasten hatte, besuchte seit dem Herbst 1891 das Café Griensteidl. Wie Peter Altenberg konnte auch Kraus die gewisse Distanz, die zwischen ihnen bestand, nicht überwinden und zog sich schon bald zugunsten des nur wenige hundert Meter weiter gelegenen Café Central, in dem aber auch Hofmannsthal, Schnitzler, Salten und Beer-Hofmann verkehrten, aus dem Café Griensteidl zurück. Herman Broch geht, angesichts seiner Untersuchungen über Hofmannsthal und seine Zeit, auch auf das Café Griensteidl ein. Angesichts des sozialen Zuges, den er Hofmannsthal attestiert, äußert er: „da fand er einen Ästhetizismus vor, von dem er sich mit der Ethik seines neugefundenen Dichterberufes genauso unterschied, wie er sich in seiner ästhetisierenden Traumhaftigkeit vordem vom Schulbetrieb und den dortigen Kameraden unterschieden hatte. Mit Ausnahme Beer-Hofmanns, der ihm vielleicht am ähnlichsten, und Schnitzler, der ihm am unähnlichsten war, sprachen die alle hier ihm eine ihm fremde Sprache, und es war die der bloßen Literatur, also eine, besonders in Wien, sittlichkeits-ferne Sprache.“⁵³⁷ In seinem *Wiener Brief*, der in der *Breslauer Zeitung* am 3. Januar 1897 veröffentlicht wird, zeigt sich Kraus zudem wenig begeistert ob der aktuellen Wiener Literatur und ihrer Caféhaus-Kultur: „Unsere Dichter vermeiden es, ihre sensitiven, im Dienste des Kaffeehauses ohnedies hart mitgenommenen Nerven der rauen Zugluft auszusetzen, und ziehen es vor, sich gefahrlosen Stimmungen zu überlassen.“⁵³⁸

Der sarkastischste Verriss von Karl Kraus erfolgte zweifellos durch *Die demolierte Literatur* (1896/1897), indem er auch neuerlich Bahr angreift, über den es heißt: „Bald war man mit dem consequenten Realismus fertig, und Griensteidl stand im Zeichen des Symbolismus. >>Heimliche Nerven!<< lautete jetzt die Parole,

533 Greve: S. 66.

534 Rieckmann: S. 48.

535 Peter de Mendelssohn geht von einer engen Freundschaft innerhalb des *Jungen Wien* aus, grenzt diese aber gleichsam durch den Bezug zu Beer-Hofmann ein: „Aus diesem literarischen Kaffeehauszirkel wurde ein lebenslänglicher Freundeskreis, aus dem nur Karl Kraus sehr bald, nach Zerwürfnissen mit Bahr und Salten, wieder ausschied. >>Freunde?<< sagte Beer-Hofmann einmal. >>Freunde sind wir ja eigentlich nicht – wir machen einander nur nicht nervös.<<“ In: Mendelssohn, de Peter: S. Fischer und sein Verlag. S. Fischer Verlag GmbH. Frankfurt am Main. 1970, S. 195.

536 Fliedl, Konstanze: Arthur Schnitzler Richard Beer-Hofmann. Briefwechsel 1891-1931. Europa Verlag. Wien. 1992, S. 34.

537 Broch, Hermann: Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie. Mit einem Nachwort von Hannah Arendt. R. Piper & Co Verlag. München. 1964, S. 114.

538 Kraus, Karl: Frühe Schriften. 1892-1900. Herausgegeben von Joh. J. Braakenburg. Zweiter Band 1897-1900. Die demolierte Literatur. Eine Krone für Zion. Kösel-Verlag. München. 1979, S. 10-11.

man fing an, >>Seelenstände<< zu beobachten und wollte der gemeinen Deutlichkeit der Dinge entfliehen.“⁵³⁹ Kraus geht Bahr hier nicht nur kritisch an, sondern betont auch dessen vermeintlich fatalen Einfluss auf die jungen Wiener Autoren: „Der seichte Impressionismus, dem sich dieser kritische Bummler überliess, berührte anheimelnd.“⁵⁴⁰ So sieht Kraus im müßigen Kaffeehausleben einen Grund für die steigende Qualitätlosigkeit und kann nur mit Hohn und Spott auf den Verlust des wahren Zuhauses der jungen Wiener Literaten reagieren. „Jedenfalls wird die Zerstörung des Café Griensteidl für Viele den Zusammenbruch ihrer Weltanschauung bedeuten [...] Nur schwer werden die paar Litteraten und Bohémiens, über die wir verfügen, ihr Talent an ein anderes Kaffeehaus gewöhnen können, und vielleicht ziehen sie es vor, sich nach so aufreibender Unthätigkeit endlich zur wohlverdienten Ruhe zu begeben.“⁵⁴¹ Denn das Café war mehr als ein gelegentlicher Treffpunkt, wie Kraus bemerkt: in dem Café fand das „Berufsleben, die Arbeit mit ihren vielfachen Nervositäten und Aufregungen“⁵⁴² statt. Kraus betont dabei nicht nur die Temperamentslosigkeit dieser jungen Autoren und das Hemmende für ihre Kunst durch ihren Umgang miteinander, sondern stellt sich auch die Frage: „Wohin steuert nun unsere junge Literatur? Und welches ist ihr künftiges Griensteidl?“⁵⁴³

Dabei war das Café keineswegs ausschließlich von den jungen Wiener Schriftstellern okkupiert worden, sondern auch alteingesessene Schriftsteller besuchten es, wie der Bekanntenkreis um Fritz Lemmermeyer, deren Kreis sich Bahr und der jüngeren Literatur verweigerte; auch Schriftsteller und Journalisten wie Karl Ferdinand von Torresani oder Friedrich-Michael Fels fanden dort einen beliebten Treffpunkt. Aufgrund von Umbauarbeiten Am Michaelerplatz kam es jedoch am 21. Januar 1897 zu der Schließung des Café Griensteidls, worin Lorenz zugleich auch den Zerfall des Jung-Wiener-Kreises sieht, was aber keineswegs der Fall sein kann, denn zum einen gab es nicht *den* Jung-Wiener-Kreis und zum anderen bestand der Kontakt zwischen einigen Freunden und Bekannten weiterhin. Zumal muss erwähnt werden, dass sich der Freundes- und Bekanntenkreis um Hofmannsthal ja nicht nur in Cafés getroffen hat, sondern dass der Austausch sowohl durch Briefe aber vor allem auch durch persönliche Treffen in den einzelnen Häusern und Wohnungen über Jahrzehnte bestehen blieb. Man traf sich vor allem bei Schnitzler, Beer-Hofmann und Bahr, wenn man dem allzu lärmenden Treiben in den Cafés entgehen wollte, vor allem wenn es darum ging in privater Runde ein neues Werk vorzustellen. „Es scheint, daß kein Werk der Öffentlichkeit übergeben wurde, bevor es nicht im Freundeskreis vorgelesen, diskutiert und kritisiert war.“⁵⁴⁴ Die Briefwechsel untereinander bezeugen die Verabredungen zu Theaterbesuchen, Ausflügen oder auch Radtouren. Aber auch die Tagebücher geben darüber Auskunft, wie intensiv der Austausch zwischen ihnen war. Vor allem Schnitzlers Tagebücher liefern einen erstaunlichen Eindruck darüber wie wichtig es diesen jungen Wiener Autoren war, sich untereinander über ihre Werke und Ideenkonzepte auszutauschen. So findet sich in Schnitzlers Tagebuch mitunter die am 7. Oktober 1891 niedergeschriebene Bemerkung: „Loris las bei mir vor, mir Salten und Rich. B.-H. „Gestern“ vor. Von großer Schönheit; etwas das wol selten von einem jungen und auch selbst selten von einem ältern geschrieben wird. Man bekam eine neue Zärtlichkeit für seine eigene Neurose.“⁵⁴⁵

d. Publikationsmöglichkeiten um 1900: Zeitungs- und Verlagswesen

Wien verfügte zwar über keinen eigenen literarischen Verlag, konnte dafür den Schriftstellern aber einige Tageszeitungen und Literaturzeitschriften als Publikationsforen bieten; hinzu kamen für die österreichischen

539Kraus, Karl: S. 278-279.

540Kraus, Karl: S. 281.

541Kraus, Karl: S. 16.

542Kraus, Karl: S. 227.

Im selben Tonfall spöttischen Tonfall kommt auch Edmund Wengraf in dem 1891 Essay *Kaffeehaus und Literatur* zu dem Schluss: „Das Wiener Kaffeehaus verschlingt unsere Intelligenz und unsere Bildung. In diesem dunstigen, rauchigen Schlunde liegt unser literarisches Leben begraben.“ In: Greve, S. 92.

543Kraus, Karl: Frühe Schriften. 1892-1900. Herausgegeben von Joh. J. Braakenburg. Zweiter Band 1897-1900. Die demolierte Literatur. Eine Krone für Zion. Kösel-Verlag. München. 1979, S. 297.

544Rieckmann: S. 95.

545Greve: S. 104.

Autoren noch die Publikationsmöglichkeiten im deutschen Raum. Die meistgelesene Tageszeitung war die von Karl Kraus scharf kritisierte *Neue Freie Presse*, daneben die *Wiener Zeitung*, das *Neue Wiener Tagblatt* und die *Moderne Rundschau*. Um und vor 1890 kam es verstärkt zu Neugründungen verschiedener Literaturzeitschriften, angeregt durch die Zeitschriften der Brüder Hart, die Dichtung und Kritik miteinander verbanden.

Vor 1890 waren vor allem konservative Zeitschriften vertreten, darunter die *Deutsche Rundschau* (ab 1874), die *Deutsche Revue* (1876-1922), *Die Grenzboten* (1841-1922) und *Preussische Jahrbücher* (1858-1935). Eine Ausnahme innerhalb dieser Zeitschriften bildete *Die Gegenwart* (1872-1930, Berlin), die sich offen für neue Richtungen zeigte und mitunter auch Beiträge von Verlaine, Zola, Swinburne und auch Bahr brachte.⁵⁴⁶ Mit den Zeitschriften der Brüder Hart hingegen, bekamen die Blätter eine kritischere Tendenz.⁵⁴⁷

Die Zeitschriften, die mit zunehmendem Jahrhundertende entstanden, waren zumeist auf naturalistische Tendenzen begründet; einige von ihnen waren aber bereit, sich auch nicht-naturalistischen Tendenzen zu öffnen. Dazu gehörte des weiteren *Die Gesellschaft* (1885-1902), die *Freie Bühne/Die neue Rundschau* (ab 1890) oder *Das Magazin für die Literatur des In- und Auslandes* (1832-1915).⁵⁴⁸ Daneben standen Zeitschriften, die allein die moderne Richtung vertraten: die *Moderne Dichtung/Moderne Rundschau* (1890-1891), *Georges Blätter für die Kunst* (1892-1919) oder die *Wiener Rundschau* (1896-1901). Mitunter angeregt von *Georges Blättern für die Kunst*, aber auch von englischen Zeitschriften wie *Hobby Horse* oder *The Dial*, erschienen auch Zeitschriften, die Literatur und bildende Kunst miteinander verbanden, was sich vor allem auch durch auffallende Kunstdrucke und luxuriöse Ausstattung zeigte: dazu zählte das in Berlin herausgegebene exklusive Blatt *Pan* (1895-1900), – in dem unter Anderem von Juni bis August 1895 Hofmannsthals *Terzinen I-III* erschienen –, die in München herausgegebene *Jugend* (1896-1940), die sich gegen den dekadenten Geist stellte, *Ver sacrum* (1898-1900), eine Kunstzeitschrift, in der Aufsätze von Bahr und lyrische Beiträge (*Das Weltgeheimnis*) von Hofmannsthal erschienen oder auch *Die Insel* (1899-1902).

Blätter mit politischem Inhalt kamen hinzu, wie *Die Nation* (1883-1907), in der Bahr im Juni 1892 zwei Gedichte Hofmannsthals als Beispiele für die Moderne drucken ließ, *Die Zukunft* (1892-1922), die aber auch vermehrt ab 1898 moderne Dichtungen aufnahm, darunter Hofmannsthals *Aus einem Puppenspiel*, *Die Zeit/Österreichische Rundschau* (1894-1924), die auch Beiträge von Andrian und Hofmannsthal (*Das Märchen der 672. Nacht*, *Der weiße Fächer*) druckte, von Karl Kraus *Die Fackel* oder auch die Zeitschrift *Morgen* (1907-1909), die unter Mitarbeit von Hofmannsthal herausgebracht wurde.⁵⁴⁹

Es erscheint als übertrieben, wenn Rieckmann in Bezug auf die Publikation der jungen Wiener Autoren von „Isolation“⁵⁵⁰ spricht, wohl aber kann man durchaus sagen, dass sie es deutlich schwerer hatten, anti-naturalistische Werke einer breiteren Öffentlichkeit darzubieten als naturalistisch ausgerichtete Autoren. Mit der am 1. Januar 1890 gegründeten *Moderne[n] Dichtung*, die aber bereits am 1. Dezember 1890 wieder eingestellt wurde, war den *Jung-Wienern* eine weitere bedeutende Möglichkeit zur Veröffentlichung gegeben worden. Nach Einstellen der *Moderne[n] Dichtung*, wurde die Zeitschrift von E. M. Kafka und dem Wiener Rechtsanwalt Dr. Jacques Joachim seit April 1891 unter dem Namen *Moderne Rundschau*

546Die *Deutsche Rundschau* zeigte sich dagegen für neue Strömungen verschlossen und war von einer stark konservativen Haltung geprägt. Die *Deutsche Revue* hatte sich vollständig der modernen Literatur verschlossen, und auch *Die Grenzboten* behielten nach der Jahrhundertwende ihre anti-moderne Tendenz bei.

547Zu den Blättern der Brüder Hart gehörten: *Deutsche Dichtung*, *Deutsche Monatsblätter*, *Kritische Waffengänge*, *Berliner Monatshefte für Literatur, Kunst und Theater*, *Kritisches Jahrbuch*, *Beiträge zur Charakteristik der zeitgenössischen Literatur sowie zur Verständigung über den modernen Realismus*.

548Die *Gesellschaft*, die in München von Michael Georg Conrad herausgegeben wurde, stand zuerst unter einem realistischen Anspruch, trat aber auch für den französischen Naturalismus ein, wandte sich aber letztendlich gegen den Berliner Naturalismus. Die *Freie Bühne* verstand sich zunächst als naturalistische Zeitschrift; später fanden sich in ihr auch nicht-naturalistische Werke, darunter Beiträge von d'Annunzio, Bahr, Dehmel, Schnitzler (*Der Sohn*, 1892), Hofmannsthal (unter Anderem *Der Abenteurer und die Sängerin*, 1899) oder Auszüge aus Wildes *Dorian Gray* (1903). *Das Magazin für die Literatur des In- und Auslandes*, ursprünglich stark gegen aktuelle Literatur gerichtet, öffnete sich ab 1890 auch dem Zeitgeist und brachte Dichtungen von d'Annunzio, Bahr, Baudelaire, Marie Ebner-Eschenbach, Nietzsche, Poe, Rimbaud, Verlaine.

549Hofmannsthals Interesse am Zeitschriftenwesen blieb auch nach der Einstellung von *Morgen* bestehen. Zusammen mit R. A. Schröder und Borchardt gab er 1909 das Jahrbuch *Hesperus* heraus, ebenso wie die im Insel-Verlag erschienene Zeitschrift *Österreichischer Almanach auf das Jahr 1916*. Diese Zeitschrift, die jedoch nach dem ersten Heft eingestellt wurde, enthält unter Anderem Beiträge von Hermann Bahr, Stefan Zweig und Rainer Maria Rilke. Der letzte Versuch einer Zeitschriftengründung erfolgte 1922/1924 mit *Neue deutsche Beiträge*.

550Rieckmann: S. 69.

herausgegeben und von Brünn nach Wien verlegt.⁵⁵¹ Zu den engsten Mitarbeitern zählten die naturalistisch ausgerichteten Mitarbeiter Friedrich Michael Fels und Julius Kulka.⁵⁵² Doch aufgrund der geringen Auflage und der spärlichen Resonanz wurde auch die *Moderne Rundschau* eingestellt, deren letzte Ausgabe am 15. Dezember 1891 erschien. Man leitete die Leser und Mitarbeiter an die Berliner *Freie Bühne* weiter, mit der die *Moderne Rundschau* zusammengelegt wurde und die nun ab Januar 1892 als Monatsschrift unter dem Titel *Freie Bühne für den Entwicklungskampf der Zeit* erschien. Doch die *Freie Bühne* war stark naturalistisch ausgerichtet und demzufolge war es für die antinaturalistischen Autoren nicht einfach, dort zu publizieren. Wohl finden sich Arbeiten von Fels und Kulka, doch nur soweit, wie sie mit einem distanziert kritischen Blick das literarische Leben Wiens analysieren. Bahr gelingt es leichter seine Werke, im Besonderen die Aufsätze *Loris* und *Satanismus* unterzubringen, vor allem wegen seiner früheren Beziehungen zur Redaktion der *Freien Bühne*. Schnitzler wiederum machte unterschiedliche Erfahrungen mit Bölsche; während dieser seiner Novelle *Der Sohn* noch publizierte, äußerte er sich gegenüber *Die drei Elixiere* negativ, da diese Novelle für ihn nicht den Aktualitätsanspruch vertrat, der in seinen Augen auch durch den Naturalismus und nicht durch die anti-naturalistische Literatur gegeben war. Schnitzlers Reaktionen auf die erhaltenen Absagen finden sich mitunter in seinen Tagebüchern wieder. So notiert er am 2. April 1892: „Die Mod. Kunst sandte mir heute mein Gedicht „Anfang vom Ende“ zurück, das ihr nicht recht zusagt.- „Überhaupt haben wir es lieber, Gedichte mit Handlung, verständig social Hintergrund zu erhalten, als Liebes- und Stimmungslirik.“⁵⁵³ Auch Hofmannsthal's Werke wurden von Bölsche abgelehnt, so auch die Studie *Das Kind* (ein Fragment aus *Age of Innocence*), die Hofmannsthal ihm im März 1892 zugesandt hatte.

i. Hofmannsthal und die Zeitschriften Wiens und Berlins

Besonders deutlich, dass den jungen Wiener Autoren keine eigene Zeitung zur Verfügung stand, die all ihre Werke veröffentlichte, wird auch Hofmannsthal deutlich. Seine ganz frühen Gedichte erscheinen in der *Modernen Dichtung* oder in der Zeitschrift *An der schönen blauen Donau*, der Aufsatz *Zur Physiologie der Modernen Liebe* wiederum in der Zeitschrift *Die Moderne*; die anderen Werke des Jahres 1891 überließ er der *Modernen Rundschau*. Die Vielzahl der Veröffentlichungen in unterschiedlichen Zeitungen ist wohl aber auch Hofmannsthal's Drang zuschulden, sich einen Namen als Autor zu machen und seine Werke einem möglichst breiten Publikum zu eröffnen.

Nach der Einstellung der *Modernen Rundschau*, das letzte Heft erschien im Dezember 1891, war Hofmannsthal gezwungen, sich ein anderes Publikationsorgan zu suchen. Die größten Zeitschriften der Moderne nämlich, *Die Gesellschaft* und die *Freie Bühne* – letztere vor allem wegen Bölsche – kamen wegen der stark vertretenen naturalistischen Richtung nicht in Frage. Demzufolge war die Einstellung der *Modernen Rundschau* ein schwerer Schlag für Hofmannsthal, brauchte er doch neue Möglichkeiten, seine Werke veröffentlicht zu sehen. Eine Plattform bot sich Hofmannsthal ab Mai 1892 durch Stefan Georges elitäre Zeitschrift *Blätter für die Kunst* (*Bfdk*). Anders als es Georges Anspruch war, war Hofmannsthal aber keineswegs dazu bereit, seine Werke allein Georges Zeitschrift zur Verfügung zu stellen, sondern er war immer noch auf der Suche nach neuen Veröffentlichungsmöglichkeiten, weil die Verbreitung der *Blätter* weitestgehend auf den mitarbeitenden Autorenkreis beschränkt war. Auch die Hoffnung in der Zeitschrift des Wiener Buchhändlers Arnold Bauer, der *Wiener Literatur-Zeitung*, zu veröffentlichen, zerschlug sich, denn dieser hatte den Anspruch, nur hochrangigen und bekannten Autoren sein Blatt zu öffnen. Schließlich gelang es Hofmannsthal dennoch, durch seinen Kontakt zur Schriftstellerin und Übersetzerin moderner skandinavischer Literatur Marie Herzfeld, zu seiner Veröffentlichung in Bauers Zeitung zu kommen. Er

551In dem Prätext der Tagebücher Bahrs, heißt es hierzu: „Ein für die Genesis des Jungen Wien wichtiges Ereignis war, daß die von Eduard Michael Kafka herausgegebene Brünner Zeitschrift *Moderne Dichtung*, die im Dezember 1890 nach zwölf Heften eingegangen war, im April mit dem Namen *Moderne Rundschau* neubegründet und ihre Redaktion nach Wien verlegt wurde.“ In: Bahr, Hermann: Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte. Band 2. 1890-1900, S. XV.

552„Die *Moderne Dichtung* hat ausschließlich das literarische Leben [...] in den Kreis ihrer Betrachtung gezogen, die *Moderne Rundschau* tritt mit der Absicht auf den Plan, ein Spiegel des gesamten modernen Lebens zu sein.“ In: Lorenz, S. 10.

553Schnitzler, Arthur: Tagebuch. 1879-1892. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien. 1987, S. 371.

Schnitzler kann nicht anders als zu bemerken: „Wie borniert sind doch die Leute mit den großen Standpunkten!“ In: Schnitzler Tagebuch. 1879-1892, S. 371.

wandte sich im Dezember 1892 an Herzfeld, die er seit März 1892 kannte und mit deren Hilfe es ihm gelang, Bauer für seinen Aufsatz *Die Menschen in Ibsens Dramen* zu gewinnen, der im Januar- und Märzheft 1893 veröffentlicht wurde. Durch den Tod Bauers im Jahr 1893 wurde die Zeitung, unter der Leitung von Wengraf und Osten, als *Neue Revue* weitergeführt. Obwohl Essays und Kritiken in die *Neue Revue* Einlass fanden, blieben lyrische Arbeiten eher die Ausnahme, was vor allem Hofmannsthal in dieser Phase seines Schaffens stark bei der Veröffentlichung einschränkte. Wieder durch eine Vermittlung, diesmal war es Bahr, gelang es ihm *Der Tor und der Tod* im *Modernen Musenalmanach auf das Jahr 1894* zu veröffentlichen.

Viele der *Jung Wiener* sahen sich vor ähnliche Probleme gestellt. Vor allem Schnitzler hatte mit den starren naturalistischen Mauern, die die Verleger und Redakteure um sich gezogen hatten, zu kämpfen. Schnitzlers Probleme betrafen vor allem den *Anatol*-Zyklus, den er bereits 1888 beim Fischer-Verlag publizieren wollte; sowohl 1888 erhielt er eine Absage als auch 1892, obwohl sich zum späteren Termin, selbst Bahr der mit Fischer bekannt war, für Schnitzler eingesetzt hatte.

6. Hofmannsthals Stellung im Jungen Wien: Ausgesuchte Weggefährten und Kritiker

a. Loris

Bevor explizit auf Hofmannsthals frühe literarische Anfänge eingegangen wird, soll ein kurzer Abriss seines persönlichen Lebens geliefert werden.⁵⁵⁴

Als Hugo Laurenz August Hofmann, Edler von Hofmannsthal am 1. Februar 1874 in der Salesianergasse 12⁵⁵⁵ in Wien geboren wird, wird er das einzige Kind⁵⁵⁶ seiner Eltern Hugo August Peter Hofmann (1841-1915) und Anna Maria Josefa Fohleutner (1852-1904) bleiben, einer Frau von kränklichem Wesen.⁵⁵⁷ Hofmannsthals Urgroßvater Isaak Löw, ein jüdisch-orthodoxer Industrieller, war am 18. Juni 1835 von Ferdinand II. geadelt worden⁵⁵⁸ und hatte die Seidenindustrie in Osterreich eingeführt; Hugos Großvater Augustin Emil von Hofmannsthal (1815-1881), führte die Geschäfte seines Vaters weiter,⁵⁵⁹ war zum katholischen Glauben konvertiert und heiratete 1850 die bürgerliche Italienerin Petronilla Ordioni (1815-1898). Hofmannsthals eigener Vater wiederum, der aus der Beziehung hervorgegangen war, war unehelich geboren worden und durch die Hochzeit erst legitimiert worden, hatte Jura an der Wiener Universität studiert und war Beamter und schließlich Direktor der Central-Bodencreditbank. Hofmannsthals Mutter war die Tochter des Notars und Richters Laurenz Fohleutner, deren Vorfahren primär Weinbauern und Gewerbetreibende waren.⁵⁶⁰ Noch während der Flitterwochen der Eltern, die am 5. Mai 1873 stattgefunden hatten, verloren sie aufgrund des Gründerkraches von 1873 nahezu das ganze Familienvermögen.⁵⁶¹ Dennoch wurde Hugo zu Beginn seiner Ausbildung zuerst von Privatlehrern erzogen und besuchte ab 1884

554Dieser Abschnitt der Arbeit soll keine lückenlose Biografie Hofmannsthals bieten, sondern lediglich ein biografisches Grundgerüst von Hofmannsthals Herkunft und Leben zeigen.

555Volke klärt auf, dass es sich bei der Straße in der Hofmannsthal geboren wurde, um eine jener „stillen Nebengassen [handelt], in denen [sich] bürgerliche Wohnstätten nachbarlich mit Adelspalästen abwechselten“. In: Volke, Werner: Hugo von Hofmannsthal / mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargest. von Werner Volke Reinbek. Rowohlt. Hamburg. 2004, S. 7.

556Volke geht in seiner Arbeit davon aus, dass Hofmannsthal „mit ans Ängstliche grenzender Sorgfalt behütet und erzogen“ wurde. In: Volke, S. 8.

Volke spricht zudem von einer Scheinwelt, in der Hofmannsthal aufwuchs, denn Antisemitismus, Arbeiterprobleme etc. wurden von ihm ferngehalten: „In einer Scheinwelt wuchsen die Kinder auf, in denen dann und wann eine Ahnung der Wirklichkeit aufdämmern mochte, wenn sie die ängstliche Fürsorge der Eltern spürten.“ In: Volke, S. 14.

557Volke verweist ebenso auf den Charakter von Hofmannsthals Mutter und spricht von einer „Neigung zu Ängstlichkeit [und] Schwermut“. In: Volke, S. 9.

558Issak Löw, hatte gemäß seines Handwerks, die „Seidenraupe auf einem Mailbeerblatt, den Opferstock und die mosaikalen Gesetzestafeln zu Insignien seines Wappens“ gewählt. In: Volke, S. 9.

559Hofmannsthals Großvater führte jedoch nicht nur die Geschäfte seines Vaters weiter, der in 36 Fabriken über 1000 Arbeiter beschäftigt hatte, sondern hatte auch eine Affinität zu schönen Dingen.

560Hofmannsthals Mutter entstammte einem „bäuerlichen Geschlecht[...]“, welches aus dem Sudetenland und dem Bayerischen nach Wien gekommen war. In: Volke, S. 9.

561Hofmannsthal führte die labile Konstitution seiner Mutter, zu der er ein eher gespanntes Verhältnis aufgrund ihrer Überfürsorglichkeit hatte, auf die drohende Armutslage zurück: „Der materielle Schaden der Hofmannsthals wurde mit der Zeit geheilt, der psychische Schock von der Mutter nie ganz überwunden.“ In: Volke, S. 13.

das *Akademische Gymnasium* in Wien, eine Eliteschule der Donaumonarchie, in der bereits Arthur Schnitzler, Peter Altenberg und Richard Beer-Hofmann ihre Matura bestanden hatten. Hofmannsthal, der ein ausgezeichnete Schüler war, lernte hier unter anderem Italienisch, Französisch, Englisch, Latein und Griechisch, bevor er im Juni 1890 unter dem Pseudonym Loris Melikow,⁵⁶² weil Schüler nicht publizieren durften, sein erstes Gedicht (*Frage*) in der Wiener Zeitschrift *An der schönen blauen Donau* veröffentlichte. Hofmannsthals Interesse für das Theater wurde schon früh geweckt, bedingt auch dadurch, dass Hofmannsthals Eltern eine Loge im Burgtheater besaßen.

1890 lernte er in Bad Fusch, wo er mit seinen Eltern die Ferien verbracht hatte, den Schauspieler und Schriftsteller Gustav Schwarzkopf kennen, der ihn im Cafe Griensteidl einführte, zu dessen Stammgästen Hermann Bahr, Arthur Schnitzler, Richard Beer-Hofmann, Felix Salten und andere gehörten, wobei er dieses Café zuerst nur in Begleitung seines Vaters besuchte. Weitere Gedichte Hofmannsthals erscheinen, ob in der bereits genannten Zeitschrift *An der schönen blauen Donau* oder in der *Modernen Rundschau*, und die Berliner *Modeme* brachte Hofmannsthals ersten literarischen Essay, eine Besprechung von Paul Bourget's *Physiologie der modernen Liebe* (Februar 1891) und, in zwei aufeinanderfolgenden Nummern, Hofmannsthals dramatischen Erstling *Gestern* (Oktober und November 1891) heraus. Bereits 1891 macht er sowohl die Bekanntschaft von Henrik Ibsen als auch Hermann Bahr (27. April 1891) und Stefan George (21. Dezember 1891), in dessen *Blättern für die Kunst* im Oktober 1891 sein *Tod des Tizian* erscheint; im August 1892 macht er die Bekanntschaft von Josephine von Wertheimstein und Leopold von Andrian, über den er die Brüder Georg und Clemens Freiherrn zu Franckenstein und den k.k. Linienschiffsleutnant Edgar Karg von Bebenburg kennenlernt, und über den er im Jahr 1894 auch seinen späteren Schwager Hans Schlesinger, einen Schulkamerad Andrians im Schottengymnasium, kennenlernt. Nach der Matura 1892, die er mit Auszeichnung abschloss, begibt sich Hofmannsthal in Begleitung seines privaten Französischlehrers Gabriel Dubray (Verfasser des Buches *Gentillesse de la langue française*) auf seine erste weitere Auslandsreise, über Lelex, in die Provence, nach Marseille und über die Riviera nach Venedig. Doch noch während dieser Reise besieht Hofmannsthal sein Leben kritisch, schreibt er doch an Edgar Karl von Bebenburg: „mir fehlt die Unmittelbarkeit des Erlebens; ich sehe mir selbst leben zu und was ich erlebe ist mir wie aus einem Buch gelesen; erst die Vergangenheit verklärt mir die Dinge und gibt ihnen Farbe und Duft. Das hat mich wohl auch zum <<Dichter>> gemacht“.⁵⁶³ Im Herbst beginnt Hofmannsthal auf Wunsch seines Vaters ein Studium der Rechtswissenschaften an der Universität Wiens. Nach der ersten juristischen Staatsprüfung (13. Juli 1894) unterbricht er jedoch sein Studium, um freiwillig ein Jahr Militärdienst beim Sechsten Dragoner-Regiment in Brünn und Göding (Mähren) abzuleisten, und trägt sich noch während seiner Zeit beim Militär mit dem Gedanken, sein Studium abzubrechen, wobei der Dienst bei Hofmannsthal, wie Tagebuchaufzeichnungen vom 8 Juni 1895 bezeugen eine Depression hinterließ. Im Wintersemester 1895/1896 beginnt er, nach dem Abbruch des Jura-Studiums, schließlich sein Studium an der philosophischen Fakultät in Wien, mit Vorlesungen über romanische Philologie und Literatur und hört zudem Vorlesungen über Ethik und Ästhetik. Trotz seiner Probleme mit dem Militärdienst nimmt er im Mai 1896 an Waffenübungen in Tlumacz in Ostgalizien statt, und besucht im August das erste Mal in Aussee die Villen von Andrian und Franckenstein, wo er auch Hans Schlesinger wieder trifft. Hier in Aussee findet auch das erste Treffen mit der ganzen Familie Schlesinger und damit seiner späteren Frau Gerty statt. Seine akademische Laufbahn beendet Hofmannsthal am 20. März 1899 mit seiner Dissertation über das Thema *Über den Sprachgebrauch bei den Dichtern der Plejade*. Nach seinem Studium begibt sich Hofmannsthal neuerlich nach Italien. Dieses Mal wird es eine Radtour, die eine sehr produktive Zeit Hofmannsthals einläutet; mitunter sei nur auf *Der weiße Fächer*, *Die Frau im Fenster*, *Die Hochzeit der Sobeide* und *Der Kaiser und die Hexe* verwiesen. Am 15. Mai 1898 kommt mit *Die Frau im Fenster* das erste Stück Hofmannsthals auf die Bühne, gefolgt von *Der Abenteurer und die Sängerin* und *Die Hochzeit der Sobeide* am 18. März 1899 am Burgtheater unter Paul Schlenther, wobei es zu einer Doppelpremiere der beiden Stücke am *Deutschen Theater* in Berlin unter Otto Brahm kam. 1899 erschien Hofmannsthals erster Beitrag in der *Neuen Freien Presse*, dessen Mitarbeiter er für nahezu 30 Jahre blieb. Vom August bis Oktober 1898

⁵⁶²Über Hofmannsthals Pseudonym ist zu sagen, dass Loris vielleicht eine Reminiszenz an den Dichter des altfranzösischen *Roman de la Rose* Guillaume de Loris. Loris Melikow war aber auch der Name eines russischen Generals (1826-1888), der einem vornehmen armenischen Geschlecht entstammte und von 1880-1881 russischer Innenminister war.

⁵⁶³Hofmannsthal, Hugo von: Egar Karg von Bebenburg. Briefwechsel. S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main. 1966, S. 19.

reist Hofmannsthal neuerlich nach Italien, besucht Lugano und Venedig und verweilt vom 11. Februar bis 2. März 1900 in Paris, wo er Maurice Maeterlinck und Rodin kennenlernt. Mit der Rückkehr nach Wien, trieb er sich gleichsam mit dem Gedanken eine Laufbahn als Gelehrter anzustreben, woraufhin er am 31. Mai 1901 dem Professorenkollegium der Philosophischen Fakultät der Universität Wien eine Studie *Über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* vorlegt. Zwar ist eine direkte Ablehnung nicht bekannt, doch zog Hofmannsthal seinen Antrag aufgrund einer Nervenerkrankung zurück.

Am 8. Juni 1901 heiratete Hofmannsthal die Schwester seines Jugendfreundes Hans Schlesinger in der Wiener Schottenkirche, wofür die jüdische Gerty (Gertrud Maria Laurentia Petronilla, 16. Februar 1880), die Tochter des Generalsekretärs der Anglo-Österreichischen Bank Emil Schlesinger und seiner Frau Franziska geb. Kuffner (aus einer bekannten Wiener Industriellenfamilie), zum christlichen Glauben konvertieren musste.⁵⁶⁴ Mit ihr bezog Hofmannsthal, nach einer kurzen Hochzeitsreise nach Venedig, in Rodaun am 1. Juli 1901 ein Barockschlösschen, welches er bis zu seinem Tod bewohnen wird, und welches er längerfristig nur für wenige Ausnahmen wie Waffenübungen, den Kriegsdienst, die Herbstwochen in Aussee und alljährliche Auslandsreisen verließ. Aus dieser Beziehung werden die Kinder, die ernsthafte und ihrem Vater hilfreiche Christiane (1902-1987), der lebensuntüchtige und träumerische Franz (1903-1929) und der künstlerisch interessierte Raimund (1906-1974) hervorgehen.

Im Mai 1903 kommt es in Berlin zu einem Treffen mit Gertrude Eysoldt, nachdem er sie in Gorkis *Nachtsyl* gesehen hatte, wodurch mitunter vermutet wird, dass hier der Anstoß zur Bearbeitung der *Elektra* liegt, deren Arbeit von besonderer Bedeutung ist, weil seine *Elektra* am 30. Oktober von Max Reinhardt am *Kleinen Theater* in Berlin uraufgeführt wurde und ein großer Erfolg gewesen ist, und die die lebenslange Beziehung zu Max Reinhardt und Richard Strauss begründete, der die *Elektra* vermutlich während der Spielzeit 1904/1905 gesehen hatte. Nach einem neuerlichen einwöchigen Treffen mit George im Februar 1903, dem Tod der Mutter am 22. März 1904, der Arbeit an dem Drama *Das Gerettete Venedig und Ödipus und die Sphinx*, übernahm Hofmannsthal im Februar 1907 die Redaktion des Lyrik-Teils der Wochenschrift *Morgen*, die seinen Namen auf dem Titelblatt trug. Im Jahre 1907 beschäftigt sich Hofmannsthal vor allem mit dem *Andreas*-Romanfragment und den Komödien *Cristinas Heimreise* und *Silvia im Stern*. Vom 7. bis 15. Juli 1907 war er in Cortina, vom 15. bis 24. Juli gemeinsam mit Arthur Schnitzler in Weisberg (Tirol), wo *Die Briefe des Zurückgekehrten* und *Erinnerung schöner Tage* entstehen. 1908 unternimmt Hofmannsthal eine Griechenlandreise zusammen mit Harry Graf Kessler und dem französischen Bildhauer Aristide Maillol, wobei die drei Werke *Elektra*, *Ödipus und die Sphinx* und die Übertragung des *König Ödipus* von Sophokles bereits vollendet waren. Im Jahr 1909 beschäftigt sich Hofmannsthal mit *Der Rosenkavalier*, der Moliere Übertragung *Die Heirat wider Willen* und der Umformung *Florindo* zu *Christinas Heimreise*, zu deren Uraufführung es am 11. Februar 1910 am *Deutschen Theater* in Berlin kommt. Im Juni des Jahres 1910 vollendet Hofmannsthal seinen *Rosenkavalier*,⁵⁶⁵ Ende September kommt es zur Uraufführung des *König Ödipus*, dessen Aufführung ein großer Erfolg wird. Im August 1911 vollendet Hofmannsthal seine Arbeit am *Jedermann*, deren Anfänge bereits im April 1903 liegen, reist mit seinem Vater im September zusammen nach Kopenhagen und Hamburg und erwirbt am 4. November 1912 bei Tannhauser in München Picassos Selbstbildnis *Yo Picasso*, welches bis 1928 in Hofmannsthals Arbeitszimmer in Rodaun hängt, bevor er es seiner Tochter Christiane zur Hochzeit schenkt.

Ende März/April 1913 unternimmt er, eingeladen von Richard Strauss, in dessen Auto eine Reise durch Italien, wobei unterwegs das Szenarium für *Frau ohne Schatten* besprochen wird. Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges am 28. Juli 1914 fand sich Hofmannsthal zunächst als Landsturmmoffizier in Istrien wieder, um noch im selben Jahr für das Kriegsfürsorgeamt des Kriegsministeriums zu arbeiten. Noch 1914 aber auch 1915 erscheinen in der *Neuen Freien Presse* zahlreiche Artikel mit patriotischem Anklang, bevor er von Mai bis Juni 1915 im Auftrag des Ministeriums des Äußeren in Südpolen eingesetzt war und im Oktober und November nach Belgien reiste. Seiner Vorliebe für schöne Dinge gemäß, erwirbt er ein Blumenstillleben von van Gogh, was sich jedoch als Fälschung erweisen wird. Nach dem Tod des Vaters am 11. Dezember 1915 dominieren seit 1916 in seinen Arbeiten Gedanken, die den Krieg und die Zeit danach betreffen. Vorträge im November und Dezember 1916 in Kristiania und Stockholm mit *Ein neues Europa* und am 31. März 1917 mit

⁵⁶⁴Ihre Taufe fand am 23. November 1900 in der Schottenkirche statt.

⁵⁶⁵„Mit dem *Rosenkavalier* gelingt es Hofmannsthal zum erstenmal, Ernst und Scherz, Geistiges und Sinnliches in einer Komödie nahezu bruchlos zu verbinden.“ In: Volke, S. 123.

die Berner Rede *Die Idee Europa* folgen. Nach der Gründung des *Vereins Salzburger Festspielhausgemeinde* am August 1917, war er den Salzburger Festspielen bis zu seinem Tod verpflichtet. Die mit Max Reinhardt geschaffene Fassung des *Jedermann* und das *Salzburger Große Welttheater* werden zur Aufführung gebracht. Die 1919 in Wien sich ausbreitende Hungernot nötigte auch Hofmannsthal dazu, einige persönliche Gegenstände zu verkaufen. Von der im Februar und März 1920 erlittenen Erkrankung an der Hungergrippe, erholte sich Hofmannsthal im Frühjahr bei einer weiteren Italienreise. Der Plan einer eigenen Zeitschrift forcierte sich immer mehr, die von 1922 bis 1927 unter die *Neuen Deutschen Beiträge* unter Mithilfe von Leopold von Andrian, Carl J. Burckhardt, Rudolf Borchardt, Rudolf Alexander Schröder und Rudolf Pannwitz herausgegeben wurde. Während Hofmannsthal zwischen den Jahren 1920-1927 zahlreiche Reisen, unter anderem nach Berlin, Warschau, Skandinavien, Italien und in die Schweiz unternommen hat, entsteht im Februar 1923 die neue Komödie *Der Unbestechliche* (1922/1923), im Juli 1923 arbeitet er in Rodaun am *Rosenkavalier*-Film, schreibt die *Vienna Letters* für die amerikanische Zeitschrift *The Dial* und betreibt den Umbau der Salzburger Felsenreitschule zu einer Breitwandbühne. Im Jahr 1926 beendet Hofmannsthal die für das Theater bestimmte Fassung von *Der Turm*, die im Prinzregententheater in München am 4. Februar 1928 uraufgeführt wird, am 10. Januar 1927 hält er die Rede *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation*, 1828 kommt es zur Arbeit an der Spieloper *Arabella* und dem Druck von *Die ägyptische Helena*. Zu Beginn 1929 verschlechtert sich Hofmannsthals Gesundheitszustand. Dennoch folgt noch eine weitere Italienreise und die Vollendung der *Arabella*, neben Plänen einen historischen Roman betreffend über Philipp II. und Don Juan d’Austria, bevor sich am 13. Juli 1929 Hofmannsthals Sohn Franz mit 26 Jahren in seinem Zimmer in Fuchsschlüssel in den Kopf schießt. Als Hofmannsthal am 15. Juli zu der Beerdigung seines Sohnes aufbrechen will, erleidet er einen Schlaganfall, an dem er wenige Stunden später verstirbt. Er wird auf dem Kalksburger Friedhof, im Habit eines Franziskanermönchs, beigesetzt.

Hofmannsthals ernst zu nehmende erste literarische Phase setzte früh ein, noch vor Beendigung des Akademischen Gymnasiums (1892). Bereits im Juni 1890 - mit 17 Jahren - erscheinen die ersten Gedichte in der Zeitschrift *An der Schönen blauen Donau*.⁵⁶⁶ Das erste Gedicht Hofmannsthals *Frage*, welches in der Zeitschrift veröffentlicht wird, nennt als Autor Loris Melikow.⁵⁶⁷ Hofmannsthal war gezwungen gewesen, sich verschiedener Pseudonyme zu bedienen, darunter Loris Melikow, vereinfacht nur Loris oder auch Theophil Morren, weil es zum damaligen Zeitpunkt einem Gymnasiasten nicht gestattet war, zu veröffentlichen. Noch im selben Jahr wandte sich Hofmannsthal an die *Moderne Dichtung* und bat dem Herausgeber Kafka mehrere Gedichte an. Kafka akzeptierte Hofmannsthal als Autor und initiierte Hofmannsthals Essay *Zur Psychologie der modernen Liebe* über Paul Bourget, den er unter dem Pseudonym Loris herausbrachte. Im Herbst 1891 folgte schließlich das lyrische Drama *Gestern*, dieses Mal unter dem Pseudonym Theophil Morren, welches in Abschnitten vom 15. Oktober bis 15. November in der jetzt umbenannten *Moderne[n] Rundschau* erscheint.⁵⁶⁸ Ebenfalls unter Verwendung des Pseudonyms Loris veröffentlichte Hofmannsthal im Oktober 1892 in *Georges Blättern für die Kunst* das lyrische Drama *Der Tod des Tizian*; im Oktober 1893 folgte *Der Tor und der Tod*, der im *Modernen Musen-Almanach auf das Jahr 1894. Ein Jahrbuch deutscher Kunst* in München veröffentlicht wird. Hinzu kommt der 1892 entstandene *Prolog* Hofmannsthals, den er für Schnitzlers *Anatol* verfasst hatte, und der 1893 in Berlin vom Verlag des Bibliographischen Bureaus Schnitzlers Werk vorangestellt wurde.

Nach *Der Tod des Tizian* (Oktober 1893) legte Hofmannsthal seine alten Pseudonyme ab, wohl bedingt durch das Verlassen des Akademischen Gymnasiums 1892. Dass er für den *Tizian* überhaupt noch die Verwendung eines Pseudonyms in Betracht zog, mag zum einen an dem aufkommenden Bekanntheitsgrad liegen, der dem Dichter Loris und nicht Hugo von Hofmannsthal galt, zudem auch an Bahrs Aufsatz *Loris*, der im Januar 1892 in der *Freien Bühne* erschienen war und mitunter auch an der Verbindung mit Stefan George, dessen Dichtung und Wesen auf den *Tizian* gewirkt hatten.⁵⁶⁹ Weniger bekannt ist, dass

566Bei der belletristisch-musikalischen Zeitschrift, mit geringer Auflage, handelt es sich um ein *Unterhaltungsblatt für die Familie*, das in Wien vom Chefredakteur Fedor Mamroth geleitet wurde. Im selben Heft – Jahrgang 5, Heft 10 – erscheinen neben Hofmannsthals ersten Gedichten auch Schnitzlers Gedicht *Wildenstein*, unter dem Pseudonym Anatol.

567Loris Melikow geht mit größter Wahrscheinlichkeit auf einen 1888 verstorbenen russischen General gleichen Namens zurück.

568Die dramatische Studie erschien unter dem exakten Titel: *Gestern, Studie in einem Akt, in Reimen* mit folgender Aufteilung: IV. Band, 2. Heft, vom 15. Oktober 1891 (Szene 1-4), 3. Heft vom 15. November 1891 (Szene 5-10).

569Genau auf diesen Artikel nimmt auch Sprengel Bezug, führte er doch zu dem Bild Hofmannsthals als eines „Décadents“. In:

Hofmannsthal noch einmal auf die Verwendung eines Pseudonyms zurückgriff. Dieses mal schrieb er unter dem Namen Archibald O'Hagan, unter dem sein Essay über *Walter Pater* am 17. November 1894 (*Die Zeit*) veröffentlicht wird.

Hofmannsthals lyrische Phase setzte aber nicht erst mit der Veröffentlichung in der Zeitschrift *An der Schönen blauen Donau* ein, sondern bereits 1888 mit dem Gedicht *Kleine Blumen*, welches Hofmannsthal für die Jugendfreundin Gabriele Sobotka verfasst hatte.⁵⁷⁰ Wie viele Gedichte aus der sehr frühen Phase, wurde es nicht zeitnah zum Entstehungszeitpunkt veröffentlicht, sondern erst deutlich später. Bei dem Gedicht *Kleine Blumen* dauerte es sogar 83 Jahre, bis es im *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1971 veröffentlicht wurde. Lediglich 15 Gedichte, von den zwischen 1890 und 1893 entstandenen 60 Gedichten, schafften es in die Veröffentlichung. Neben der Zeitschrift *An der Schönen blauen Donau*, wo unter anderem die Gedichte *Was ist die Welt?* (1890) und die *Denkmal-Legende* (1890) veröffentlicht wurden, erschienen Gedichte in der *Moderne[n] Dichtung/Moderne Rundschau* und *Georges Blätter für die Kunst*. Dabei traf das Schicksal der Unveröffentlichung zu Lebzeiten Hofmannsthals nicht nur Gedichte, sondern auch Erzählungen wie *Der Geiger vom Taunsee*, *Traumtod*, *Die Stunden*, *Intermezzo* und Dramen wie *Ascanio und Giaconda*. Es kann vermutet werden, dass dies vornehmlich daran lag, da Hofmannsthal so sehr der Ruf eines rein Schöngeistigen nachhing, dass mögliche andere Themenkreise erst gar nicht in Erwägung gezogen wurden oder man sich erst gar nicht die Mühe gemacht hatte, hinter die vermeintlich offensichtliche und dominierende Fassade des Schönen zu blicken.

i. Hofmannsthals Bekenntnis zu seinem Pseudonym in seinen Briefen

Hofmannsthals Bekenntnis zu seinen Pseudonymen findet sich auch in seinen Briefwechseln wieder, vor allem in denen mit Schnitzler und Beer-Hofmann. Der briefliche Kontakt zu Schnitzler setzt Ende 1890 mit einer Visitenkarte Hofmannsthals ein. In der Folge findet sich die durchlaufende Zeichnung Hofmannsthals mit Loris, darunter am 24. Februar 1891, 13. Juli 1891, Anfang August 1891, etc. und setzt sich bis zum 4. August 1892 fort. Schnitzler greift sein Pseudonym auf, wie in dem Brief vom 6. August 1892 ersichtlich wird. Am 23. August 1892 unterzeichnet Hofmannsthal jedoch das erste Mal mit Hugo. Bedingt wohl auch durch Schnitzlers bleibende Anrede Loris, greift Hofmannsthal am 15. Oktober 1892 wieder das Pseudonym auf und behält dies bis Ende 1893 in seinen Briefen bei.

Der im Herbst 1890 oder Frühjahr 1891 einsetzende Briefwechsel mit Beer-Hofmann verläuft ähnlich. Er beginnt mit Hofmannsthals Brief und seinem Bekenntnis zu seinem Pseudonym Loris. Im Dezember 1891 greift Hofmannsthal sogar auf das zweite Pseudonym Théophil Morren zurück. Am 16. September 1892 zeichnet er zum ersten Mal mit Hugo, greift aber wieder auf Loris zurück, wobei er im Laufe des Jahres 1893 zwischen seinem Geburtsnamen und seinem Pseudonym hin und herwechselt. Die letzte Nennung des Pseudonyms von Hofmannsthal erfolgt – anders als beim Briefwechsel mit Schnitzler – bereits am 30. Juni 1893.

Dagegen steht der Briefwechsel zwischen Andrian und Hofmannsthal, der erst Ende 1893 einsetzt. Hofmannsthal zeichnet durchweg mit Hugo. Nur wenige Male fällt das Pseudonym Loris, doch es wird immer nur von Andrian und dann auch nur ganz zu Beginn des Briefwechsels verwendet.⁵⁷¹

Die Briefwechsel machen deutlich, dass der Bruch Hofmannsthals mit der Pseudonymverwendung im Laufe des Jahres 1893 erfolgt und spätestens bis Ende 1893 vollzogen ist. Dieser Bruch muss auch als Distanzierung zu dem Bild verstanden werden, das Bahr von ihm in der Öffentlichkeit kreierte hatte. Zudem zeigt der Briefwechsel mit der älteren Schriftstellerin und Übersetzerin skandinavischer Literatur Marie

Sprengel, S. 92.

Bahr „stilisiert Hofmannsthal zu einem geschlechtlichen und moralischen Zwitterwesen, das exakt dem von ihm oft beschriebenen Typus des modernen Europäers entspricht. ‚Loris‘ ist Männlichkeit und Weiblichkeit, spielerische Leichtigkeit und animalische Grausamkeit und trägt den Zwiespalt von künstlerischem Geist und triebhafter Natur“. In: Sprengel, S. 92.

⁵⁷⁰Hofmannsthal wurde bei diesem Gedicht von Goethes *Kleine Blumen*, *kleine Blätter* inspiriert, das dieser für Friederike Brion verfasst hatte.

⁵⁷¹Andrian verwendet die Anrede nur dreimal: Das erste Mal in einem Brief, datiert Ende 1893, dann am 5. Dezember 1893 und am 8. Dezember. Zwischen diesen Briefen Andrians liegen Antwortbriefe Hofmannsthals, die er mit ‚Hugo Hofmannsthal‘ zeichnet. Am 4. Januar schließlich ändert sich die Anrede Andrians und er greift auf Hugos Geburtsnamen zurück.

Herzfeld, der sich von 1892 bis 1907 mit Unterbrechungen erstreckte, dass das Pseudonym Loris in den literarischen Bereich Gleichgesinnter gehörte und zum Teil auch mit einer Form von Zwanglosigkeit in Verbindung stand. Bei Marie Herzfeld pflegte Hofmannsthal einen distanzierten, aber ehrerbietigen Tonfall und zeichnete schlicht mit Hugo Hofmannsthal.

b. Bahr

Bahrs Rolle im *Jungen Wien* zeichnet sich nicht dadurch aus, dass er weder der Initiator noch der Mittelpunkt der Autoren war, sondern vor allem durch seinen Drang, den jungen Autoren in der Öffentlichkeit einen stärkeren Bekanntheitsgrad zu verschaffen, und durch seine Verbindung zu wichtigen Zeitschriften und Verlagen (vor allem der Fischer-Verlag sei hier genannt). Rieckmann selbst äußert sich dahingehend, dass es keinerlei „Äußerungen der Jung Wiener [gibt] aus denen hervorginge, dass Bahr, wie von den Zeitgenossen, auch in ihrem Kreis selbst als Mittelpunkt oder Führer anerkannt wurde“. ⁵⁷² Die Bedeutung Bahrs für die jungen Wiener Autoren, aber auch die Tatsache, dass sich die Ideen und Bekanntschaften mehrheitlich schon vor Bahrs Eintreffen in Wien gebildet hatten, bemerkt auch Felix Salten: „Der Treffpunkt für alle Jungwiener Literaten war das Café Griensteidl. [...] Hermann Bahr, eben aus Paris zurückgekehrt, gesellte sich zu uns. Er trug ganz die Tracht eines Montmante-Menschen, Pepita-Beinkleider, Sakko aus braunem Samt und dazu den Zylinder. Er regte alle auf und regte alle an durch die Verwegenheit seines Geistes, der in Wort und Schrift nur so Funken spritzte.“ ⁵⁷³ Auch Hermann Bahr nimmt in seinen Tagebüchern Bezug zu den jungen Literaten in Wien, verweist auf die Bekanntschaft mit Schnitzler und Hofmannsthal am 27. April 1891 im Café Griensteidl, und vermerkt ob der Bedeutung Hofmannsthals für ihn: „Er ist auch schuld, nur Hofmannsthal ganz allein war zunächst schuld, daß ich in Wien blieb. Ich wollte gar nicht, ich floh nach Linz, und als ich im Herbst wiederkam, gab ich mir noch immer vor, es sei bloß über den Winter.“ ⁵⁷⁴

1892 verfasst Bahr einige entscheidende Aufsätze, die die Öffentlichkeit für die bis dahin weitestgehend unbekanntesten und quantitativ noch nicht weit entwickelten Autoren empfänglich machen sollen; darunter der in der *Modernen Kunst* erschienene Artikel, der Hofmannsthal, Schnitzler und Dörmann als die herausragendsten Talente des *Jungen Wien* feiert, seinen Aufsatz *Loris*, der das Bild Hofmannsthals als lebensfremden Dédacéent nachhaltig prägt, und zudem verfasst er 1896 *Ein neuer Dichter* über Peter Altenberg. Nach der Einstellung der *Modernen Rundschau*, war es Bahr, der den *Jung Wienern* eine Zeitung verschaffte, die sich voll und ganz für ihre Literatur einsetzte. Dies hatte sich in der Folge durch Bahrs Tätigkeit als Feuilletonist und Theaterkritiker, die er am 1. März 1893 begann, in der in Wien erscheinenden *Deutschen Zeitung* ergeben. Diese Anstellung ermöglichte es ihm, den jungen Wiener Autoren mit dieser Zeitung ein neues Publikationsorgan zu eröffnen. So erschienen auf Bahrs Einwirken mitunter neben Hofmannsthals *Das Glück am Weg* auch sein Aufsatz über Swinburne und *Schloß Kostenitz*, eine Besprechung von Ferdinand von Saars Roman. Aber erst durch Bahrs Kündigung Anfang 1894 entschied sich Bahr zur Gründung einer eigenen Zeitschrift. Zusammen mit Isidor Singer und Heinrich Kanner gründete er die Wochenschrift *Die Zeit*, in der Themen aus Politik, Wirtschaft, Wissenschaft und Kunst thematisiert wurden und deren erste Ausgabe am 1. Oktober 1894 erschien. Damit hatte Bahr, seit dem Verlust der *Moderne[n] Rundschau*, zum ersten Mal seit 1891 eine Zeitschrift geschaffen, die – anders als die *Moderne Rundschau* – völlig für antinaturalistische Tendenzen eintrat. Wie bei der *Deutschen Zeitung* verhalf Bahr auch wieder Hofmannsthal zu einer Veröffentlichung. Nachdem sein *Märchen der 672. Nacht* von der *Frankfurter Zeitung* nicht angenommen worden war, publizierte es *Die Zeit*.

Bahr setzte sich nicht nur für vermehrte Veröffentlichung in den Zeitungen und Zeitschriften ein, sondern stellte auch Kontakte her oder griff vermittelnd ein, was den Fischer Verlag anbelangte. Aufgrund seiner Vermittlung, wurde Fischer auch der Hauptverleger der Mehrzahl der jungen Autoren. Erwähnt seien nur

572 Rieckmann: S. 88.

573 Greve: S. 94.

574 Bahr, Hermann: Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte. Band 2. 1890-1900. Herausgegeben von Moritz Csáky. Bearbeitet von Helene Zand, Lukas Mayerhofer und Lottelis Moser. Böhlau Verlag. Wien, Köln, Weimar, S. XVI.

Andrian und sein *Garten der Erkenntnis*, der 1895 im Fischer Verlag erschien oder Beer-Hofmanns Erzählung *Der Tod Georgs*, verlegt 1900.

i. Die gute Schule (1890)

In seinem ersten Roman, von dem Fragmente bereits während seines Aufenthaltes in Paris entstanden waren und den er 1890 in Berlin beendete, zeigte sich Bahrs Entwicklung hin zu einer neuen literarischen Richtung. Bahrs Fokus richtete sich nicht mehr auf das Äußerliche des Naturalismus, sondern verlangte nach mehr, nach dem seelischen Empfinden der Menschen, nach der Psyche und deren Reflexion der Wirklichkeit. Neben dem Liebesempfinden, das starke masochistische und sadistische Züge trug, war es vor allem die Negierung des auktorialen Erzählers zugunsten einer personalen Erzählsituation und das weites gehende Fehlen von äußerer Handlung, die hinter die Darstellung der innerseelischen Vorgänge, die bis zur zwanghaften Selbstbeobachtung und Reflexion führte, weit zurück trat. „Die „Ich-Form“ reicht also nicht aus, weil sie das Nervöse gerade wegläßt“, ⁵⁷⁵ formuliert Bahr seine Veränderung einer anderen Erzählweise. Bahr selbst sah die Erneuerung am stärksten durch die veränderte Erzählform gegeben, was zudem auch dadurch Bestätigung fand, dass einige Schriftsteller seines Umfeldes auf diese Technik vermehrt zurückgriffen. Hier sei vor allem auf Hofmannsthal (*Das Märchen der 672. Nacht*), Andrian (*Der Garten der Erkenntnis*), Schnitzler (*Die Toten schweigen*) und Beer-Hofmann (*Der Tod Georgs*) verwiesen.

War Bahr bisher mit seinen Essays vornehmlich als konservativer Naturalist aufgetreten, so erregte *Die gute Schule* immenses Aufsehen bei Kritikern und Literaten. Noch im August 1890 erschien in der Zeitschrift *Deutschland* eine Parodie mit Namen *Schule Gutte. Entseelte Wehstände von Bahrmann*. Die Kritik verharrte nicht so sehr an Bahrs Wendung zur Innerlichkeit, sondern erregte sich an seinen sprachlichen Erneuerungen und Neologismen und an der ins Perverse gezogenen Erotik des Protagonisten. Zudem führte die Beschlagnahmung der zweiten Auflage von Bahrs Novellensammlung *Fin de siècle* (1891) dazu, dass sein Name und seine Werke nicht nur stadtbekannt waren, sondern im ganzen deutschsprachigen Raum diskutiert wurden. Denn die Novellensammlung enthielt nicht nur die bereits erwähnten Abhandlungen mit sozialkritischem Hintergrund, sondern auch einige erotische Erzählungen, die in Paris und Nordafrika entstanden waren. War die von Bahr propagierte Liebe schon in seinem Roman *Die gute Schule* angeprangert worden, so erhielt sie in seiner Novellensammlung die Konnotation des Krankhaften und Perversen.

Die negativen Rezensionen hielten an. Auch sein folgender Roman *Die Mutter*, der thematisch an Ibsens *Gespenster* (1881) anschließt, bot zahlreiche Irritationspunkte. Sowohl das ins Inzestuöse gelegte Mutter-Sohn-Verhältnis, als auch die Thematisierung einer lesbischen Beziehung und auch die Beschreibung des Protagonisten als Narzissten, lieferte den Kritikern zahlreiche Angriffspunkte. Unter all den Zerrissen und spöttischen Bemerkungen seinen Roman betreffend, fand sich nur eine einzige ernsthafte Besprechung seines Dramas, die im Aprilheft der *Modernen Rundschau* erschienen war und von keinem geringeren als Hofmannsthal selbst stammte.

1. Theoretische Schriften

Wohl kein anderer Autor des *Jungen Wien* war ein so ausgezeichneter Theoretiker wie Bahr. Genaugenommen liegt gerade in seinen theoretischen Abhandlungen die immense Wichtigkeit seiner Person für das *Junge Wien* als auch für die Forschung. Vor allem die theoretischen Arbeiten der Jahre 1887-1904, aber auch seine Skizzenbücher und Tagebücher liefern nicht nur eine weit gefächerte Übersicht über Bahrs Vorstellungen von Moderne und den Autoren seiner Zeit, sondern zeigen auch die vielen Überschneidungen innerhalb der Themen, Motivkomplexe, Probleme und Empfindungen zwischen Bahr und den anderen jungen Autoren. In Bahrs Ausführungen wird, wie bei keinem anderen *Jung Wiener* um Hofmannsthal, die Zeit des Umbruchs zwischen Naturalismus und Expressionismus so greifbar und vorstellbar wie bei Bahr, was es unverstündlich erscheinen lässt, dass Bahr heute fast in Vergessenheit

⁵⁷⁵ Bahr: Zur Überwindung des Naturalismus, S. 61.

geraten ist. Und doch lässt sich gerade in diesen Arbeiten die Schwäche Bahrs erkennen. Er stand hart für die neue Ästhetik ein und für die Abwendung von Altem, das in seinen Augen in der Gegenwart keinen Existenzanspruch mehr haben darf. Doch sein Blick war, jenseits der Positionierung des Gedankens, dass sich alles immerzu weiterentwickelt, vollkommen blind für die Nuancen und wirklichen Veränderungen der Menschen. Dies wird vor allem in dem Essay *Loris* deutlich, in dem er Hofmannsthal in die Schablone seines Denkgerüsts presst.

Die folgenden Erläuterungen sollen keineswegs den Anspruch auf Vollständigkeit erheben, sondern sollen ein Verständnis für Bahrs Vorstellung von Moderne liefern, insbesondere auch dort, wo es sich um gemeinschaftliche Probleme oder Themen des *Jungen Wien* handelt.

a. Zur Kritik der Moderne (1890)

In dem Essayband *Zur Kritik der Moderne* befindet sich ebenfalls, das bereits 1887 verfasste Essay über Henrik Ibsen, den Bahr als den „modernsten aller modernen Schriftsteller“⁵⁷⁶ beschreibt, da es ihm gelungen ist, eine wahre moderne Dichtung zu schaffen, die eine „Einheit von Leben und Willen“⁵⁷⁷ darstellt. In diesem Essay fasst er als die Aufgabe der gegenwärtigen Literatur, die „Synthese von Naturalismus und Romantik“⁵⁷⁸ zu schaffen.⁵⁷⁹ Bahrs Essay ist dabei aber keineswegs eine alleinige Lobpreisung auf Ibsen, denn er erkennt, dass Ibsen lediglich der Wegweiser in die Zukunft ist, ein Dichter, der eine Möglichkeit offenbart hat, ohne sie selbst zu beschreiten. „Seine Kraft hinkt hinter seiner Absicht. Seine Kunst reicht nicht aus für Unternehmungen. Er ist ein litterarischer Johannes, der die Abkehr predigt von der Gegenwart und den Pfad weist, den der Erlöser der Zukunft wandeln wird.“⁵⁸⁰

In dem Essay *Von deutscher Litteratur* aus dem Band stilisiert sich Bahr und die, die mit ihm die Ästhetik vertreten, zu Heroen, die freudig für ihre Kunst in den Tod gehen. „Es sind nur Leichen und alles ist fahl vom Tode. Aber in dem unermesslichen Leide jubelt nur Lust überall [...] Das Sterben hat den Sieg im Munde“.⁵⁸¹ Das Sterben ist schmerzlich, aber mit dem Wissen, dass „die Kunst [die wahre] Freiheit, das Glück und der Friede“⁵⁸² ist, gibt er sein Leben gerne hin. Bahrs künstlerischer Weg ist getragen von Einsamkeit und dem Wissen, dass er die Sehnsucht, die er für diese neue Kunst empfindet, selbst nicht mehr in der Wirklichkeit realisiert finden wird. Dabei sieht er aber für sich die Aufgabe, der kommenden Generation den Weg zu bereiten. „Wir wissen nichts von ihr als nur aus dem heißen Drange der Seele, daß sie kommen wird, nach uns, zu einem glücklicheren Geschlechte. Für dieses erwerben wir sie, indem wir sterben, demütige Opfer, an ihr sterben, auf dass sie lebe.“⁵⁸³ Wiederholt findet sich bei Bahr der Verweis darauf, dass dieser Weg, den er beschreitet, von wenigen mitgetragen wird; seine Kunst ist nicht die Kunst der Mehrheit, sondern die Kunst der Wenigen, getragen von „vielen Franzosen, den Nordländern und den wenigen einsamen Deutschen.“⁵⁸⁴

Zugleich mit der Erneuerung der Literatur, fordert Bahr auch eine neue Kritik. „Die Kritik muß sich erneuern, weil sich die Zeit erneuert hat“,⁵⁸⁵ konstatiert Bahr in dem Essay *Zur Kritik der Kritik*. Die „metaphysische“⁵⁸⁶ Zeit ist vergangen, nun müsse sich die Kritik an die „dialektische“⁵⁸⁷ Zeit gewöhnen. Um seine Ansicht zu

576Bahr: Zur Überwindung des Naturalismus, S. 4.

577Bahr: S. 8.

578Bahr: S. 12.

579Dass die modernen Strömungen durchaus romantische Züge trugen, zeigt sich auch in der Besprechung *Die Romantik der Moderne* (1891) von Leo Berg: „Unsere Zeit ist eine grosse Zeit der Sehnsucht, oder besser: eine Zeit der grossen Sehnsucht.“ In: Wunberg, Gotthart: Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende. Ausgewählt und mit einem Nachwort herausgegeben von Gotthart Wunberg. Athenäum Verlag GmbH. Frankfurt am Main. 1971, S. 77.

580Bahr: S. 20.

581Bahr: S. 21.

582Bahr: S. 21.

583Bahr: S. 21.

584Bahr: S. 21.

585Bahr: S. 24.

586Bahr: S. 24.

587Bahr: S. 24.

verdeutlichen, was die neue Kritik zu leisten imstande sein soll, greift Bahr auf das Vergangene zurück und beschreibt die metaphysische Zeit. Er sieht es als zwangsläufig an, dass sie untergehen musste, weil sie durch Ausschließlichkeit bestimmt war: „Es gab nur eine Gerechtigkeit, nur einen Glauben, nur eine Sitte, von Ewigkeit zu Ewigkeit [...] Natürlich, dass es auch nur eine Schönheit gab...“⁵⁸⁸ Im Grunde klagt Bahr die Stagnation an, den Mangel an Veränderung und Entwicklung, zu der die metaphysische Zeit nicht fähig war. Diese Zeit wurde aber schließlich durch „einige Neugierige“⁵⁸⁹ überwunden, die im Wandel der Natur erkannt haben, dass nichts für die Ewigkeit bestimmt ist, dass es in ihr keinen Stillstand gibt und dass es diesen weder in der Literatur noch in der Kritik geben darf. Mit den Naturwissenschaften hat der Mensch die metaphysische Zeit hinter sich gelassen. Die „Sitte ward erschüttert und der Glaube brach“⁵⁹⁰ zugunsten einer „neue[n] Schönheit“.⁵⁹¹ Aber Bahr realisiert ebenso, dass die Veränderung nicht einfach spurlos an den Menschen vorbeigeht. Mit dem Erkennen, dem Zurechtrücken der Welt in den Augen der Menschen, die nicht mehr länger biblischen, göttlichen Ursprungs ist, verlieren die Menschen zugleich auch die Sicherheit. Die Zukunft ist nicht mehr ewig, nicht göttlich geführt oder bestimmt, sondern offen und bedenklich frei. „Was will das werden?“⁵⁹² fragt Bahr in diese neue, „fremde[...]“⁵⁹³ Welt hinein. Bahr liefert keine Antwort auf die Frage, er kann es nicht, noch will er dies leisten, was verständlich wird, wenn man sich vor Augen führt, dass Bahr keine Erfüllung für sich, sondern für die nächste Generation sieht, wie er es in *Die deutsche Litteratur* erläutert hat. Wichtig erscheint ihm wieder darauf zurückzukommen, dass die Kritik der Entwicklung der Zeit hinterherläuft, dass sie mit „starrer, verfallender Miene“⁵⁹⁴ auf dem einen göltigen Schönheitsideal beharrt und zu keiner Entwicklung bereit ist. In Bahrs Augen ist sie eine „lebendige Leiche“,⁵⁹⁵ da sie sich mit aller ihr noch verbleibenden Kraft an die „alte Ästhetik“⁵⁹⁶ klammert. „Sie ist um hundert Jahre hinter der Moderne zurück, hinter allen modernen Gedanken, hinter der ganzen modernen Entwicklung.“⁵⁹⁷ Denn das ist es was die Moderne von früheren Zeiten trennt und was sie im Kern erfasst: die Entwicklung, das ewige Weitergetrieben sein, der fehlende Stillstand. „Das ist die erste große Annäherung an die Wahrheit gewesen, daß sich die Erde bewege; und daß es überhaupt nicht giebt, als überall nur Bewegung ohne Unterlaß, ein ewiger Fluß, eine unendliche Entwicklung, in der nichts stillsteht und keine Vergangenheit jemals Gegenwart wird, das ist die zweite.“⁵⁹⁸ Wenn die Kritik sich von der Vergangenheit befreien will, dann gelingt ihr dies nur, so Bahr, wenn sie sich der Gegenwart, dem Zeitgeist annähert und nicht länger in starrer Entwicklungslosigkeit verharrt: nicht zur Ewigkeit, sondern zur Aktualität ruft Bahr die Kritik auf. Beachtenswert in diesem Essay ist sicherlich auch der prägende Eindruck der französischen Literatur, der hier in dem Appell Bahrs für die Form scharf zum Ausdruck gebracht wird. Man erinnere sich an die bereits erwähnten Notizen Bahrs dazu, dass es die Form des Werkes ist, das die Franzosen in Bahrs Augen als modern erscheinen lässt.⁵⁹⁹ In diesem Essay führt er es noch anschaulicher aus, indem er sagt: „Es ist nicht der Wille, welcher das Kunstwerk ausmacht: Kunst kommt vom Können und nur das wirkliche Vermögen zählt darum in ihr. Es ist nur die Form, nichts als die Form, einzig und allein, die schöne Form.“⁶⁰⁰ Bahr unterscheidet somit zwischen wahren Künstlern und unwahren, die in seinen Augen nichts weiter als Stümper sind, „die nur immer wollen, ohne je zu können“,⁶⁰¹ während die wahrhaftige Kunst „das Können [als das] große Erkennungszeichen dieses freien, mächtigen Geheimbundes“⁶⁰² erkennt. Der wahre Künstler folgt diesem Anspruch, und indem er ihm folgt, erhebt er sich selbst in einen gottähnlichen Zustand. Der Mensch hat durch den metaphysischen Einbruch zwar den Glauben an eine höhere Macht

588Bahr: S. 25.

589Bahr: S. 25.

590Bahr: S. 25.

591Bahr: S. 25.

592Bahr: S. 25.

593Bahr: S. 25.

594Bahr: S. 25.

595Bahr: S. 26.

596Bahr: S. 26.

597Bahr: S. 26.

598Bahr: S. 26.

599Bahr, Hermann: Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte. Band I. 1885-1890, S. 147.

600Bahr: Zur Überwindung des Naturalismus, S. 30.

601Bahr: S. 31.

602Bahr: S. 31.

über ihm verloren, aber der Mensch kann dadurch eine andere Macht in sich finden. „Die Form ist der Adel des Künstlers, der ihn von der übrigen Menschheit scheidet und in die Wolken erhebt über sie zu einer unnahbaren und unvergleichlichen Würde, in der er ist wie ein Gott, unzugänglich dem menschlichen Schmutze.“⁶⁰³

b. Zur Überwindung des Naturalismus (1891)

Bahrs Essayband von 1891 führt die Auseinandersetzung mit der Moderne und der neuen Ästhetik weiter aus. Vor allem der Essay *Die Moderne* liefert wichtige Verständnispunkte in Bezug auf Bahrs Stellung zu seiner Zeit. Er sieht sich selbst in einer Zeit des Umbruchs, in der alles möglich scheint, ob positiv negativ. „Wir steigen ins Göttliche oder wir stürzen, stürzen in Nacht und Vernichtung – aber Bleiben ist keines.“⁶⁰⁴ Aber trotz der Vagheit in seiner Gegenwart, klammert er sich an eine ebenso unbestimmte und unsichere Hoffnung; die Hoffnung darauf, dass der Mensch die Kunst für sich wieder entdecken wird; dies ist für Bahr „der Glaube der Moderne“.⁶⁰⁵ Aber der Mensch scheint zu dieser Erneuerung noch nicht fähig. Bahr schildert den Menschen seiner Zeit als ein Wesen, dessen Geist mit dem äußeren wandelbaren Leben nicht mithalten kann. Der Geist des Menschen wirkt träge, sich an die alten ewig währenden Gesetze und Sitten klammernd, während um ihn herum alles im Wandel begriffen ist. Er beschreibt dies als „die Qual und die Krankheit des Jahrhunderts, die fieberische und schnaubende, daß das Leben dem Geiste entronnen ist.“⁶⁰⁶ Diese Kluft zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit muss zwangsläufig zur Vereinsamung und Qual am Leben führen. Bahr attestiert dem Geist eine Schwäche, nicht der Schnelligkeit der Zeit standhalten zu können, und sich damit gleichsam distanziert zum Leben zu stellen. Was Bahr hier anführt, gemahnt an Hofmannsthals Konzeption, wenn es heißt: „Darum haben wir die Einheit verloren und sind in die Lüge geraten. In uns wuchert die Vergangenheit noch immer und um uns wächst die Zukunft.“⁶⁰⁷ Bahr nennt die Lösung für die Menschen seiner Zeit, der Qual und dem Schmerz zu entkommen; er muss im Innern werden, sich verändern, entwickeln, die Starrheit abstreifen und die Veränderungen der Äußerlichkeit für sich annehmen. „Wir wollen wahr werden. Wir wollen gehorchen dem äußeren Gebote und der inneren Sehnsucht. Wir wollen werden, was unsere Umwelt geworden. Wir wollen die faule Vergangenheit von uns abschütteln, die, lange verblüht, unsere Seele in fahlem Laube erstickt. Gegenwart wollen wir sein.“⁶⁰⁸ Bahrs Worte klingen wie ein Aufruf zur Veränderung an seine Zeitgenossen, doch zugleich klingt in diesen Ausführungen auch Wehmut an. Der Wandel geht an den Menschen nicht spurlos vorüber, er kann es auch nicht, denn die Veränderung hinterlässt Unsicherheit und die neue Zeit, der Wissenschaften und Gottlosigkeit, hat den Menschen seiner festen Grundsätze geraubt. Und doch ist Bahr bereit, die Wirklichkeit anzunehmen, denn sie ist die Wahrheit und das Verharren an Vergangenen nur schale Lüge. Die Moderne ist die Zeit der „Sinne und Nerven“,⁶⁰⁹ es bedarf keines „gewaltigen Messias“⁶¹⁰ mehr, und deshalb ruft Bahr auch aus: „Ja, nur den Sinnen wollen wir uns vertrauen, was sie verkündigen und befehlen. Sie sind die Boten von draußen, wo in der Wahrheit das Glück ist. Ihnen wollen wir dienen.“⁶¹¹ Deshalb fordert Bahr von den Menschen auch: „Wir haben nichts als das Außen zum Innen zu machen, dass wir nicht länger Fremdlinge sind, sondern Eigentum erwerben [...] – der Einzug des auswärtigen Lebens in den innern Geist, das ist die neue Kunst.“⁶¹² Der Mensch kann der Qual des Alleinseins also entgehen. Er muss sich nur öffnen für das Jetzt und die Vergangenheit in seinem Innern

603 Bahr: S. 30.

604 Bahr: S. 35.

605 Bahr: S. 35.

606 Bahr: S. 36.

607 Bahr: S. 36.

608 Bahr: S. 36.

609 Bahr: S. 36.

610 Bahr: S. 36.

611 Bahr: S. 36.

612 Bahr: S. 37.

ein für alle Mal ausmerzen. „Leer müssen wir werden, leer von aller Lehre, von allem Glauben, von aller Wissenschaft der Väter, ganz leer. Dann können wir uns füllen.“⁶¹³

Bahr lässt Töne anklingen, die den Leser glauben machen, dass die Moderne und deren Ästhetik auf die Stufe des verloren gegangenen Gottesglauben gestellt werden kann. So lässt er die Dreifaltigkeit der katholischen Kirche Anklingen, der Vater, der Sohn und der Heilige Geist, wenn es heißt: „Aber dreifach ist die Wahrheit, dreifach das Leben, und dreifach darum ist der Beruf der neuen Kunst.“⁶¹⁴

Zum Ende des Essays ereifert sich Bahr noch einmal über den stoisch übernommenen Glauben der Väter, vor allem aber stellt er sich auch gegen die irdischen Vertreter des Glaubens, die in seinen Augen die Wahrheit verdrängen und die Lüge am Leben erhalten wollen. „Wir haben keine großen Worte und Wunder sind uns versagt. Wir können kein Himmelreich versprechen. Wir wollen nur, dass das Lügen aufhöre, das tägliche Lügen, in den Schulen, von den Kanzeln, auf den Thronen, welches hässlich und schlecht ist.“⁶¹⁵

Aber, indem er die neue Kunst als „die neue Religion“⁶¹⁶ ausruft, impliziert er zugleich auch deren Vergänglichkeit; denn genauso wie der Glaube und die Religion an Aktualität eingebüßt haben, wird in der Zukunft ebenso die Moderne nicht mehr dem Zeitgeist entsprechen.

In dem Essay *Die Alten und die Jungen* betont Bahr erneut die Unterschiede zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, genauer gesagt zwischen der alten Literatur „welche früher einmal Schönes“⁶¹⁷ hervorbrachte und der jungen Literatur „welche heute das Schöne [...] das neue Schöne“⁶¹⁸ hervorbringt. Er spricht von „uns Jungen der Litteratur“,⁶¹⁹ doch da Bahrs Welt nur Einsamkeit und Isolation hervorgerufen hat, spricht er auch hier nicht von der großen Gemeinschaft oder dem Gegenüber, sondern von dem was ihm am Wichtigsten ist, nämlich sich selbst. So nimmt Bahr Stellung bezüglich des Vorurteils, dass die Jugend das Alte schmähen würde, dass die Jugend keinen Respekt und keine Hochachtung vor den Werken und dem Andenken habe und sich stattdessen „nihilistisch wie Barbaren“⁶²⁰ dem eigenen „Größenwahn“⁶²¹ hingeebe. Bahr löst diesen Irrglauben auf, indem er zwischen den „alten „Alten“ [und] den neuen „Alten““⁶²² unterscheidet. Es ermangele der Jugend, und damit auch ihm, keineswegs an Achtung vor den wahren Alten wie Goethe, Hugo, Shakespeare etc., sondern vor den Alten die „nichts als ein lumpig fünfzig Jahr´ vor uns voraus haben“.⁶²³ Die angespannte Situation zwischen diesen Alten und der Jugend resultiere, so Bahr, keineswegs aus der Respektlosigkeit der Jugend, sondern sei vor allem in dem Verharren der jungen Alten auf ihrem Platz begründet; sie wollen nicht nur nicht den Platz für die Jugend frei machen, sondern beharren geradezu darauf, die Jugend an das Alter anzupassen und somit in die Vergangenheit zu ziehen. „Natürlich, was sie von uns fordern, Gerechtigkeit und Duldung, das können wir von ihnen nimmermehr erlangen, und während wir an ihren Muster- und Meisterwerken nicht nörgeln dürfen, hören sie nicht auf, an den unseren immerfort herumzupenzen.“⁶²⁴ Wie in dem Essay *Zur Kritik der Kritik* klagt Bahr auch hier wieder an, dass es ein großer Fehler sei, in der Überzeugung zu leben die einzig existierende und gültige Sicht zu vertreten, und diese mit der Forderung der Ewigkeit zu versehen. Die Jugend sei ja gar nicht darauf aus das Alte schlecht zu machen oder deren Existenzgrund in der Vergangenheit zu beschneiden, denn sie sei nur darauf aus, den Platz im Hier und jetzt zu beanspruchen. „Und wir könnten so schön und verträglich miteinander leben!“,⁶²⁵ sagt Bahr und man möchte ihm fast glauben. Doch Bahrs Ausführungen wirken heuchlerisch, indem er der Jugend die befreiende, moderne Fahne aufdrückt, während er die jungen Alten zu herrischen Despoten deklariert, die durch ihr Verhalten und ihre Grundsätze dafür sorgen, dass es zu Auseinandersetzungen kam. Fragwürdig erscheint Bahr vor allem an einer Stelle dieses Essays, nämlich an der, als Bahr sich selbst kleinredet und man sich des Gefühles nicht erwehren kann, er beabsichtige lediglich

613Bahr: S. 37.

614Bahr: S. 37.

615Bahr: S. 38.

616Bahr: S. 38.

617Bahr: S. 38.

618Bahr: S. 38.

619Bahr: S. 38.

620Bahr: S. 39.

621Bahr: S. 39.

622Bahr: S. 40.

623Bahr: S. 40.

624Bahr: S. 41.

625Bahr: S. 41.

einen Einspruch gegen seine Worte zu hören. „Auch habe ich niemals „ein Programm“ geschrieben, weshalb mich alle ordentlichen und systematischen Köpfe der neuen Generation schon mitleidig verachten, und wenn einer von mir Vorschriften verlangte, wie denn der alten Litteratur abgeholfen und die neue eingerichtet werden soll, da käme ich schön in Verlegenheit: ich weiß es nämlich nicht, weil ich überhaupt gar nichts weiß, sondern überall nur so herum probiere. Zudem bin ich sehr faul, wie ein Genie, zu keinem Ernst und keiner Mühe geneigt...“⁶²⁶ Bahr senkt sich hier tief ins Heuchlerische, weiß er wohl, wie die neue Literatur auszusehen hat: aktuell, sinnlich, die Gegenwart aufsaugend, von der äußeren Form bestimmt; dies alles sind Merkmale die er nennt, aber die Bahr an dieser Stelle wohl unter den Tisch fallen lässt, um innerlich frohlocken zu können, wenn seine Anhänger aufrufen: ‚Das Programm ist in den Theoretischen Schriften. Lest es und ihr habt die neue, unsere Religion.‘

Genau dieser anfänglich angesprochene Starrsinn, man könnte schon von Verblendung sprechen, ist in dem Essay *Naturalismus und Naturalismus* überdeutlich erkennbar. Bahr spricht hier nicht davon, dass der Naturalismus überwunden werden müsse, nein, er sei bereits überwunden und diese Überwindung liege bereits weit in der Vergangenheit. Bahrs ihn umgebende Wirklichkeit, sah aber bei Weitem anders aus; der Naturalismus war nicht überwunden, er war existent und bestimmte die Köpfe der Verlagsinhaber und Zeitungsherausgeber fast durchweg. Auch weil Bahr den literarischen Naturalismus weit in die Vergangenheit verbannt, will er sich diesem nicht mehr widmen, sondern vielmehr dem Bühnennaturalismus, der immer noch existent ist. So unterscheidet Bahr konsequent zwischen dem Naturalismus der Franzosen und dem Naturalismus der Deutschen. Dabei liegt der Unterschied des Naturalismus nicht in Differenzen innerhalb der Theorie, denn diese wurde „Wort für Wort“⁶²⁷ von den Franzosen übernommen, sondern in der Wirkung auf das Publikum. „Der Erfolg des französischen Bühnennaturalismus ist der Skandal, der Erfolg des deutschen ist die Langeweile.“⁶²⁸ Den Kern der Ursache für die unterschiedliche Aufnahme erkennt Bahr in den Schauspielern; während die Franzosen „von den eingeborenen Trieben überwältigt“⁶²⁹ das Programm auf die Bühne bringen, bedienen sich die Deutschen lediglich der aus Frankreich importierten „angelernt[n] Absicht“.⁶³⁰ Bahr erkennt die Schwäche des naturalistischen Systems des weiteren durch die konsequente, ja starre Vertretung der Wirklichkeit an, die nur dazu führen kann, dass der deutsche Naturalismus immer nur „ein einziges Werk“⁶³¹ erschaffen kann, während der französische Naturalismus zu Facettenreichtum fähig ist: „Der französische Naturalismus dagegen, weil er jedes Mal eine neue Persönlichkeit erschließt, erschließt jedes Mal eine neue Natur: denn jeder Mensch ist seine besondere Welt.“⁶³² So verliert der deutsche Naturalismus, indem er sich konsequent an das französische Programm hält, immer mehr die Fähigkeit, die Menschen zu erreichen. Während der französische Naturalismus mit Facetten aufwartet, schockiert und fasziniert, kann der deutsche Naturalismus in seiner Starrheit nur langweilen.

Die Frage Bahrs, ob nicht der Naturalismus kranke, setzt sich ebenfalls in dem Essay *Die Krise des Naturalismus* fort. Bahr hat für sich erkannt, dass Zola und die anderen Naturalisten „nicht mehr dem Bedürfnisse von heute“⁶³³ entsprechen; der Blick der Menschen hat sich gewandelt und ist nicht mehr länger auf die Außenwelt, sondern auf die Seelenvorgänge der Menschen gerichtet. Die nordische und die französische Literatur, so Bahr, hat diesen Weg schon beschritten, und jetzt müsse die deutsche Literatur folgen. Doch Bourget, den er in diesem Zusammenhang erwähnt, sei bei weitem nicht der Führer, der den Weg vorgegeben hatte. Bahr erkennt in Bourget ganz im Gegenteil keineswegs die „Erfüllung“⁶³⁴ der Moderne, denn er liefert keine modernen Innovationen, sondern ist der Tradition des psychologischen Romans verhaftet. Bourget habe den Naturalismus nicht überwunden, sondern durch Krankung und Schmähung einen anderen Weg gesucht, einen Weg der Rückwendung, nicht der Überwindung. „Das moderne Bedürfnis verlangt Psychologie, gegen die Einseitigkeit des bisherigen Naturalismus; aber es

626Bahr: S. 39.

627Bahr: S. 45.

628Bahr: S. 45.

629Bahr: S. 45.

630Bahr: S. 45.

631Bahr: S. 47.

632Bahr: S. 48.

633Bahr: S. 49.

634Bahr: S. 49.

verlangt eine Psychologie welche der langen Gewohnheit des Naturalismus Rechnung trägt. Es verlangt eine Psychologie, welche durch den Naturalismus hierdurch und über ihn hinaus gegangen ist. Bei der alten vornaturalistischen kann es sich nicht beruhigen.“⁶³⁵ So kommt Bahr zu dem Schluss, dass nicht nur der Naturalismus der Vergangenheit angehört, sondern vor allem auch Bourget, der für ihn in den alten Traditionen verhaftet ist. Bahr schließt den Essay in einem auf die Zukunft gerichteten Tonfall und mit der Hoffnung darauf „eine neue Formel der neuen Psychologie, in welcher“⁶³⁶ sowohl Naturalismus und „Bourgetismus“⁶³⁷ miteinander versöhnt sind, gefunden zu haben.

Die Forderung nach einer neuen Psychologie, deren Realisierung aber noch in der Zukunft liegt, so Bahr, findet ihre Fortsetzung in dem Essay *Die neue Psychologie*. Es geht Bahr um die bereits erwähnte Wendung von außen nach innen, von den „Sachenstände[n]“⁶³⁸ zu den „Seelenständen“.⁶³⁹ Bahrs Forderung nach einer neuen Psychologie ist sinnig, denn genauso wie Literatur und Kritik nicht mehr zeitgemäß und aktuell erscheinen, genauso hat auch die Psychologie nicht mehr die Fähigkeit, die Menschen seiner Epoche zu erreichen. Die neue Psychologie soll die „Menschen von heute mit ihren Problemen von heute“⁶⁴⁰ erfassen. Dabei ist es laut Bahr unbedingt begreifbar, dass es keineswegs darum geht, den Naturalismus auszuklammern, sondern zu begreifen, dass eine neue Psychologie auf den Menschen trifft der den Naturalismus erlebt hat. „Dieser moderne Geschmack kommt nun einmal aus dem Naturalismus und ist zu lange im Naturalismus gewesen. [...] Er hat alle naturalistischen Bedürfnisse mit herübergebracht und will sie ungeschmälert behalten.“⁶⁴¹ Der Mensch aus Bahrs Zeit kann den Naturalismus im Hinblick auf eine neue Psychologie also nicht negieren; es kommt im Gegensatz darauf an zu erkennen, dass er durch ihn geprägt wurde, aber auch, dass er über ihn hinaus gewachsen ist und nach mehr verlangt, als das was ihm der Naturalismus zu geben im Stande ist. „Er will nur noch mehr: er will, was nur immer der Naturalismus jemals zu bieten vermag, und obendrein noch den vom Naturalismus versagten Genuß der *intérieurs d'âme*.“⁶⁴²

In seinem Essay *Kunst und Kritik* nimmt Bahr explizit Bezug auf den holländischen Autor Joris-Karl Huysmans, in dem er einen wahren Schriftsteller der Moderne erkennt. Für Bahr ist er kein Imitator von Empfindungen, sondern Einer, der dem Ruf folgt, das zu schreiben was er wirklich empfindet; denn nur so kann sich auch Bahr in diesem außerordentlichen Maße, wie er es hier beschreibt, von Huysmans Kunst gefangen finden. „Ich liebe J.K. Huysmans sehr. Keinen Anderen weiß ich unter den Jungen, der in diesem Maße den Zwang zur Illusion über mich vermöchte, als ob ich in ihm mich selber wiederfände, nichts als mein ich, aber mein ganzes Ich: ich habe, wenn ich seine schwüle, üppige entnervende Prosa lese, den gefälligen Wahn, als hörte ich mich selbst, meine eigenen Qualen, meine eigenen Empörungen, nur alles deutlicher, intensiver, mit Trieben und Potenzen bewehrt [...] Ich habe die liebliche Täuschung, als ob es nur eine Besinnung auf mich selber, ein Erwachen, ein zu mir Kommen wäre – so völlig bemächtigt sich meiner seine Kunst.“⁶⁴³ Bahr geht den Gründen für diese Wirkung, die Huysmans auf ihn hat, nach, und kommt zu dem Schluss, dass es Huysmans nur durch seine Wahrhaftigkeit gelingt, weil er keiner Vorlage bedarf und zudem auch über eine Aktualität verfügt, die die „charakteristischen Momente der Moderne“⁶⁴⁴ hat. Aber Bahr charakterisiert Huysmans nicht nur als einen modernen Autor, sondern auch als einen wahrhaften Künstler, dessen Kunst die reine persönliche Empfindung ist. „Das Künstlerische hat in ihm jede andere Anlage weggefressen...“⁶⁴⁵ sagt Bahr über Huysmans und stellt ihn für sich so in die Tradition der „großen Meister der Renaissance.“⁶⁴⁶ Aber der Essay ist keineswegs eine einzige Lobeshymne auf Huysmans. Als Bahr auf dessen neuestes Werk *Certains* zu sprechen kommt, bemerkt er zwar die Sogkraft des Werkes auf den Leser, so auf auch ihn, doch erkennt er zugleich auch das Gefahrenpotential an, das davon ausgeht.

635Bahr: S. 50.

636Bahr: S. 53.

637Bahr: S. 53.

638Bahr: S. 55.

639Bahr: S. 55.

640Bahr: S. 55.

641Bahr: S. 59.

642Bahr: S. 59.

643Bahr: S. 64-65.

644Bahr: S. 65.

645Bahr: S. 65.

646Bahr: S. 65.

„Das muß nämlich wirklich ein Wunder genannt werden, wenn einer heilen Verstandes davon kommt aus den wilden Strudeln.“⁶⁴⁷ Vor allem aber erkennt Bahr Huysmans' persönlichen Mangel, wenn es darum geht, sich in fremde Persönlichkeiten hineinzudenken, die seiner Persönlichkeit gegensätzlich sind; dies würde Huysmans nämlich nicht gelingen. Bahr beschreibt ihn in diesem Punkt als „schwerfällig und plump, borniert und ohne Elastizität, zugerammelt und ringsherum vernagelt, daß sie nicht aus sich heraus und kein Fremdes in sie hinein kann...“⁶⁴⁸ Dabei geht es Bahr vor allem um den Mangel Huysmans' auf persönlicher Ebene, der sich zudem womöglich auch dadurch erklären lässt, dass Bahr ein Vertreter der fortwährenden Entwicklung ist, während Huysmans sich in diesem Punkt nicht weiterentwickeln kann. Der Mangel in Huysmans' Charakter, sich seiner selbst nicht entäußern zu können, rechtfertigt Bahr dazu, in ihm einen „jämmerliche[n] und unfähige[n] Kritiker“⁶⁴⁹ zu sehen. Bahr geht mit Huysmans vor allem so hart ins Gericht, weil er in ihm keinen Kritiker sehen will und kann, sondern alleinig einen Künstler, der mit seinem neuesten Werk *Certains* Verrat an seinem Nur-Künstler-Tum begangen hat. Bahr gelingt es aber schließlich doch dem „verirrten Künstler“⁶⁵⁰ Huysmans, wieder die Stellung eines wahrhaften Künstlers einzuräumen, indem er zu dem Schluß kommt, dass man nur eines sein kann: wahrer Künstler oder aber Kritiker. „Der Künstler ist derjenige, der an allen anderen, was immer seine Kunst auch unternehme, immer bloß sich selbst darstellt. Der Kritiker ist derjenige, der an sich selbst und durch sich selbst, in welchen Mehrmeinungen er sich auch ausbreite, immer bloß die Anderen darstellt.“⁶⁵¹

Auch hier lässt sich wieder Bahrs absolute Denkstarre erkennen, die ihm nur gestattet, in eine Richtung zu schauen und zu denken, ohne dabei den Konsequenzen nachzugreifen. Denn indem er Künstler und Kritiker so voneinander trennt, dass ein wahrer Künstler zwangsläufig ein schlechter Kritiker sein muss, er sogar sagt „wir sollen uns freuen, in Jubel und Beifall, wenn die guten Künstler endlich wieder anfangen, schlechte Kritiker zu sein“,⁶⁵² dann blendet er konsequent aus, Stellung zu sich selbst zu beziehen.

In dem Essay *Vom Stile* liefert Bahr eine genauere Vorstellung von Literatur, die die Sinne und Nerven erregt. Bahr hebt in seinen Ausführungen die „Natur des Schriftstellers“⁶⁵³ hervor, durch die es ihm möglich ist, erst einen Stil zu schaffen, der auf das Publikum befremdlich wirkt. „Wenn einer einen verträglichen und alten Stil schreibt, der niemanden befremdet, nicht beleidigt und von jedem gebilligt werden kann, dann darf man sich getrost beruhigen, daß entweder dahinter überhaupt nichts steckt, kein vornehmer und einziger Geist, oder daß es ein lahmandiger und verstümmelter ist, dem sich das Mitteilen versagt – in jedem Falle, daß es kein Künstler ist.“⁶⁵⁴ Daraus entsteht laut Bahr die Konsequenz, dass man nur wahrhafter Künstler sein kann, wenn man einen modernen, befremdlichen Stil schreibt, der die Leser erreicht indem er sie verwundert, brüskiert, erstaunt oder auch entsetzt. Denn der Künstler setzt sich von der Allgemeinheit ab, löst sich vom Stil der „üblichen Schreibweise“⁶⁵⁵ und distanziert sich „von den korrekten Phrasen der gemeinen und naturlosen Menschen“;⁶⁵⁶ er ist nicht gewöhnlich, sondern individuell, man könnte sagen, exzentrisch.

Hinzu kommt bei Bahr, dass sich der Stil des Autors an den zu beschreibenden Gegenstand anpassen muss, „um seine sämtlichen Nuancen in die bereite Impression zu übertragen“.⁶⁵⁷ Diese zwei Faktoren, der Schriftsteller und der Aspekt der Anschaulichkeit, sind jedoch nicht ausreichend. Hinzu kommt, dass der Stil, durch seine impressionistische Wortwahl, nicht nur das Objekt belebe, sondern dass das Publikum gleichsam durch dieses Objekt „hinüber zu einem dritten Leben“⁶⁵⁸ geführt wird. „Das ganze Geheimnis

647Bahr: S. 66-67.

648Bahr: S. 67.

649Bahr: S. 68.

650Bahr: S. 68.

651Bahr: S. 69.

652Bahr: S. 70.

653Bahr: S. 72.

654Bahr: S. 73.

655Bahr: S. 73.

656Bahr: S. 73.

657Bahr: S. 73.

Dabei führt Bahr dies anschaulich aus, wenn es bei ihm heißt: „Beim Sonnenuntergang muß der Stil erröten, bis in's letzte Adjektiv, und man muß, wenn er vom Meer erzählt, aus jedem Zeitwort das Salz schmecken und aus jeder Beugung des Satzes die röchelnde Woge hören.“ In: Bahr, S. 73.

658Bahr: S. 73.

besteht darin, daß gewisse Klänge, gewisse Farben, gewisse Formen – ganz unabhängig vom Sinne, den sie enthalten – unfehlbar gewisse Gehirnpartien treffen, reizen und erregen...“⁶⁵⁹ Als Beispiel für einen Autor, dem dies beispielhaft gelungen ist, nennt Bahr Edgar Allan Poe. Bahr zieht innerhalb seines Essays zudem ein Resümee, was der Stil sei und was er zu leisten habe. Stil ist immer subjektiv, niemals objektiv, d.h. er ist ein Mittel, das durch den „Wechsel der Zwecke bestimmt wird“,⁶⁶⁰ und deswegen kann es keinen allgemeingültigen, einzig und allein gültigen Stil geben. In seinen Ausführungen gelangt Bahr schließlich dazu, eine Art Gesetzeskanon zu formulieren:

1. Der Stil muss absolut individuell sein, denn er muss zwingend die „ganze Natur des Künstlers enthalten, seine ganze Art und alle seine Unarten, ohne Rest, ohne Verheimlichung“.⁶⁶¹
2. Der Stil muss ebenso „sachlich als möglich“⁶⁶² sein, er muss aktuell auf die Sache bezogen sein und das Innerste des Künstlers wiedergeben.
3. Der Stil muss eine Suggestionskraft besitzen, die das Publikum oder den Leser in die gleiche Stimmung versetzt wie den Künstler.

Hatte Bahr in dem Essay *Die Alten und die Jungen* noch großzügig bekannt, dass nicht die Jugend das Alter vertreiben will, sondern dass das Alter die Veränderungen der Moderne nicht zulassen will, lässt sich in seinen hier folgenden Ausführungen erkennen, dass seine Großmut nichts anderes als Heuchelei war, die nur dazu beitragen sollte, die Jugend besser dastehen zu lassen. Bahr äußert hier nämlich klar, im Sinne des Stils und für ihn sprechend, dass er mit seiner Suggestionskraft, den gewaltigen nervenaufreibenden Impressionen, „das Publikum unterwerfen“⁶⁶³ will. Diese „Verzauberung“⁶⁶⁴ gelingt jedoch nur bei Gleichgesinnten, womit Bahr es als unerlässlich einstuft, eine Selektion des Publikums vorzunehmen. „Es ist die Pflicht des Stiles, die Stammesangehörigen des Künstlers zu versammeln und im voraus die Fremden zu vertreiben, welche von einer anderen Rasse des Geistes und darum für ihn unverständige und unverständliche Barbaren sind, mit welchen er keine Gemeinschaft über welche er keine Gewalt haben kann.“⁶⁶⁵ Dies hat den Nimbus von vorchristlichen Stammeskämpfen, bei denen das Gute, Starke gewinnt und das Schwache, Überholte untergehen bzw. aussortiert werden muss. Keineswegs aber kann wie in dem Essay *Die Alten und die Jungen* von einer Akzeptanz ausgegangen werden.

Die Reflexion seiner eigenen Theorien und Meinungen findet auch hier nicht statt. Stattdessen betont Bahr abschließend noch einmal wie wichtig der persönliche Aspekt ist, und das obwohl es nicht *den* guten Stil gibt, wohl aber einen negativen Stil, nämlich den geheuchelten unpersönlichen Stil. Abschließend fasst er die zwei Tendenzen der Moderne, Bezug nehmend auf den Stil, zusammen, nämlich einmal die Vereinfachung und dann die Bereicherung durch Nuancen. Die Vereinfachung ist bei Bahr mit Stendhal eng verknüpft, der die Gegenwart von der Vergangenheit befreit hat. „Er ist der große Besen, welcher erst das alte Gerümpel hinwegfegen muß“,⁶⁶⁶ während die andere Tendenz der Bereicherung durch die Romantik gegeben ist. Während Stendhal eine bereinigende Wirkung hatte, ist die Romantik wirkend da sie an die Stelle der „alte[n] Rhetorik...eine neue [setzen will], welche den Ausdruck der neuen Gesellschaft erleichtert.“⁶⁶⁷ Beide, sowohl Stendahl als auch die Romantik, wirken für Bahr damit als notwendige Fundamente für die Moderne.

In dem Essay *Wahrheit! Wahrheit!* lässt sich exemplarisch der Werte- und Haltverlust von Bahr erkennen. Bahr hinterfragt die Wahrheit, die ebenso wie Gott an Kontur verloren hat. „Wie ist Wahrheit denn zu fassen? Sie scheint, wie ein Irrlicht, immer nur drüben und ist, wie man sich zu ihr wendet, gleich wieder erloschen.“⁶⁶⁸ Dabei greift er die Vergangenheit und verschiedene literarische Phasen auf, bespricht den Naturalismus und die Psychologie und endet in der letzten Phase. „Sensationen, nichts als Sensationen,

659Bahr: S. 73-74.

660Bahr: S. 75.

661Bahr: S. 75.

662Bahr: S. 75.

663Bahr: S. 76.

664Bahr: S. 76.

665Bahr: S. 75.

666Bahr: S. 78.

667Bahr: S. 78.

668Bahr: S. 80.

unverbundene Augenblicksbilder der eiligen Ereignisse auf den Nerven- das charakterisiert diese letzte Phase“. ⁶⁶⁹ Die Wahrheit scheint am Ende an Bedeutung zu verlieren. Sie wird eingetauscht durch die Schönheit.

Eines der wichtigsten Essays von Bahr ist sicherlich *Die Überwindung des Naturalismus*, ⁶⁷⁰ in dem er den Tod des Naturalismus proklamiert. Bahr stellt darin der „breiten Massen der Unverständigen, welche hinter der Entwicklung einhertrotten“, ⁶⁷¹ die „Vorhut der Bildung, die Wissenden“ ⁶⁷² gegenüber. Er selbst stuft sich natürlich in die Riege der „Eroberer der neuen Werte“ ⁶⁷³ ein, denn diese wenden sich von der Vergangenheit ab und wollen nicht mehr länger im überholten Naturalismus zurückbleiben.

Bahr stellt sich zudem die Frage, wohin der Untergang des Naturalismus die Menschen führte und kommt zu dem Schluss, dass es nicht nur einen festen Weg gibt, sondern „manche“, ⁶⁷⁴ wodurch deutlich wird, dass auch er schon von einer Pluralität in der Entwicklung der Moderne ausgegangen ist. Eine Zeit lang wurde der Naturalismus durch die Psychologie abgelöst, die eine Verschiebung von der Äußerlichkeit hin zu den „Rätsel[n] der einsamen Seele“ ⁶⁷⁵ bewirkt hat. Durch die Psychologie kam es laut Bahrs Ausführungen zum Untergang des Naturalismus. „Das Eigene aus sich zu gestalten, statt das Fremde nachzubilden, das Geheime auszudrücken, worin wir uns anders fühlen und wissen als die Wirklichkeit.“ ⁶⁷⁶ Die Psychologie füllte also die Lücken, die der Naturalismus mit seinem konsequenten Blick nach außen hervorgerufen hatte, wieder aus. Nicht mehr die Wirklichkeit wurde für den Künstler zum Mittelpunkt seiner Betrachtungen, sondern das eigene Ich. Diese Rückkehr zum Ich lässt Bahr die Vermutung durchspielen, ob die Moderne denn nichts anderes sei als eine wiedergekehrte Klassik oder Romantik, was er aber letztendlich verneint. „Aber wenn der Klassizismus Mensch sagt, so meint er Vernunft und Gefühl; und wenn die Romantik Mensch sagt, so meint sie Leidenschaft und Sinne; und wenn die Moderne Mensch sagt, so meint sie Nerven.“ ⁶⁷⁷

Schließlich führt Bahr die Rückwendung zu vergangenen Epochen zu eine seiner wichtigsten Thesen, wenn es heißt: „Ich glaube also, daß der Naturalismus überwunden werden wird durch eine nervöse Romantik; noch lieber möchte ich sagen: durch eine Mystik der Nerven.“ ⁶⁷⁸ Zwar stellt Bahr dadurch die Nerven in den Fokus der Moderne, doch er spricht dem Naturalismus nicht seine Daseinsberechtigung ab. Der Naturalismus sei ganz im Gegenteil eine Notwendigkeit gewesen, die den Menschen erst durch „Reibung [...] am Wirklichen“ ⁶⁷⁹ zu einem „Virtuose[n] im Nervösen“ ⁶⁸⁰ werden ließ. Erst durch die dauerhafte Konfrontation mit der Wirklichkeit sei der Mensch, im Besonderen der Künstler, dazu befähigt, sich wahrhaftig mit den Nuancen seiner Seele auseinanderzusetzen. Für Bahr führt die Überwindung des Naturalismus, den er als einen „Zwischenakt“ ⁶⁸¹ einstuft, zu einem neuen Idealismus, den er aber konsequent von der Epoche der „Vernunft, Gefühl und Schnörkel“ ⁶⁸² trennt. Es ist ein neuer, gewandelter „romantische[r] Idealismus“, ⁶⁸³ der die Vernunft hinter sich zurücklassen muss, weil er den neuen Menschen gerecht werden muss, die aus nichts anderem bestehen als Nerven. „Sie sind Nerven; das andere ist abgestorben, welk und dürr. Sie erleben nur mehr mit den Nerven, sie reagieren nur mehr von den Nerven aus.“ ⁶⁸⁴ Bahr verliert sich zum Ende seines Essays in einem wahren Taumel und Freudenrausch, indem er den Triumph der Nerven über die schnöde, einengende und überholte Wirklichkeit ausruft. „Es ist

669Bahr: S. 84.

670Neben einer Großzahl von Bahrs Werken in Hofmannsthals Bibliothek, findet sich auch dieses Werk (*Die Überwindung des Naturalismus*. Dresden, Leipzig: Pierson, 1891). Hofmannsthal vermerkt über eine Passage Bahrs, die unter der Überschrift *Wahrheit, Wahrheit!* Steht, in Anlehnung an die Ganzheit: „Zerbrechen der Einheit des Ich“. In: SW XL. S. 46. Z. 21-25.

671Bahr: S. 85.

672Bahr: S. 85.

673Bahr: S. 85.

674Bahr: S. 86.

675Bahr: S. 86.

676Bahr: S. 86.

677Bahr: S. 87.

678Bahr: S. 87.

679Bahr: S. 87.

680Bahr: S. 87.

681Bahr: S. 88.

682Bahr: S. 88.

683Bahr: S. 87.

684Bahr: S. 88.

ein Rosiges, ein Rascheln wie von grünen Trieben, ein Tanzen wie von Frühlingssonne im ersten Morgenwinde – es ist ein geflügeltes, erdenbefreites Steigen und Schweben in azurne Wollust, wenn die entzügelten Nerven träumen.“⁶⁸⁵ Bahrs Aufruf der Überwindung des Naturalismus bedeutet für ihn sozusagen die Befreiung von den Lasten als alltagsgebundener Mensch, hinein in die rein Ich-bezogene Innerlichkeit.

Bereits im Essay *Die Überwindung des Naturalismus* erkannte Bahr in Maurice Maeterlinck einen Vorboten der zum neuen Idealismus führen wird. Er verweist vor allem auf den Gedichtband *Serres chaudes*, das Drama *La Princesse Maleine* und die Werke *Les Aveugles* und *L'intruse*, die der französischen Ästhetik verpflichtet scheinen. Dabei betont Bahr explizit die Wendung von der Äußerlichkeit zur Innerlichkeit und genau wie in dem Essay *Die Überwindung des Naturalismus* sind es auch hier die Nerven, die die Menschen seiner Zeit bestimmen. „Es wird wieder Romantik, es wird wieder Symbolik: aber eine Nervenromantik jetzt und eine Nervensymbolik. Das ist die Tendenz aller „Decadence“, das ist die Tendenz dieser schaurigen und betäubenden Lieder.“⁶⁸⁶ Maurice Maeterlincks Bedeutung für Bahr besteht vor allem darin, dass er bei ihm eine Sprache findet, die dieser Nervenkunst gerecht wird. Denn es war einer Veränderung der Sprache nötig; der bisherige Stil und die sprachlichen Mittel, die der Naturalismus verwendet hatte, konnten die seelischen Befindlichkeiten nicht in vollem Maße erfassen und dem Publikum vermitteln. Maeterlinck aber war es in Bahrs Augen gelungen, eine Sprache zu erschaffen „welche Nervenstände ausdrücken und mitteilen soll, indem sie die an ihnen charakteristischen Farben und Klänge giebt, welche von ihnen unzertrennlich sind.“⁶⁸⁷ Maeterlincks große sprachliche Kraft kommt für Bahr vor allem in dessen Drama *La Princesse Maleine* zum Ausdruck. Äußerst deutlich schildert Bahr hier was ihn Maeterlinck bewundern lässt: Es ist das reine Spiel der Stimmungen, die Charaktere und die Handlungen treten zurück hinter eine „Skala von Reizen“.⁶⁸⁸

Damit tritt er für Bahr in die Nachfolge der Symbolisten und hebt sich doch über sie hinweg, denn im Gegensatz zu Maeterlinck blieb ihnen die Anerkennung versagt; einzig und allein dadurch weil er die Ästhetik der *Décadence* nicht nur predigte, sondern fähig dazu war sie in seinen Werken auch anzuwenden. „Das ist sein großes Verdienst, daß er jene langen Verheißungen zum erstenmale erfüllt und die heftige Sehnsucht der *Decadence* endlich verwirklicht hat: Daher kommt ihm der rasche, maßlose Ruhm.“⁶⁸⁹ Für Bahr steht Maeterlinck mit seiner angewendeten Nervenkunst in einer Reihe mit denen, die vor ihm bereits Protagonisten geschaffen haben „welche überhaupt bloß Nerven sind“,⁶⁹⁰ wie Huysmans des *Esseintes*. Ihr Leben ist potenzierte Nervenkunst.

Und doch ist auch dieser Essay keine reine Lobpreisung auf die Nervenkunst oder die *Décadence*, sondern Bahr selbst lässt es für sich und seine Zeit offen, wohin sich die Ästhetik entwickelt und wie lange ihre Herrschaft dauern wird. So kann er letztendlich für sich nicht klären, ob die „Kunst der *Nevrose* die wahre Kunst der *Moderne*“⁶⁹¹ ist, oder ob sie die Krankheit der überspannten, gereizten Gemüter ist.

c. Studien zur Kritik der Moderne (1894)

Auch in diesem Essayband setzt sich Bahr mit der Ästhetik der *Moderne* auseinander. Hatte er die angestrebte Ästhetik in dem Essayband *Zur Überwindung des Naturalismus* als eine Nervenkunst beschrieben, so führt er dies hier fort.

Vor allem der Essay *Symbolisten*, aus diesem 1894 veröffentlichten Band, liefert viele Verstehenspunkte über Bahr und sein Verständnis seiner Zeit. Erneut greift er wieder den Naturalismus auf und den Drang des Menschen, über diesen hinwegzukommen und sich weiterzuentwickeln. Der Weg des modernen Menschen geht „aus der deutlichen Wirklichkeit, ins Dunkle, Fremde und Versteckte“.⁶⁹² Bahr liefert für diese

685Bahr: S. 89.

686Bahr: S. 99.

687Bahr: S. 100.

688Bahr: S. 100.

689Bahr: S. 101.

690Bahr: S. 101.

691Bahr: S. 102.

692Bahr: S. 111.

Wendung zwei gebräuchliche Termini, die *Décadence* und den Symbolismus. „Die Einen nennen es *Décadence*, als ob es die letzte Flucht der Wünsche aus einer sterbenden Kultur und das Gefühl des Todes wäre. Die Anderen nennen es Symbolismus.“⁶⁹³ Deutlich erkennbar ist hier, dass es selbst zu Bahrs Zeiten offene Fragen gab, wenn es darum ging, *Décadence* oder Symbolismus genau zu greifen und in den Kontext der Moderne einzufügen. Er selbst scheint auch nicht vollends fähig zu sein, eine genaue Definition zu liefern. Stattdessen flüchtet er sich in die Unterscheidung zwischen einem früheren Symbolismus und dem Symbolismus seiner Zeit. Der jüngere Symbolismus habe laut Bahr eine lyrische Technik geschaffen, wo vorher nur die rhetorische und realistische Technik war. Er habe es vollbracht, auf eine völlig differenzierte Weise ein Gefühl oder auch eine Stimmung zu transportieren. „...der Künstler kann eine ganz andere Ursache, ein anderes äußeres Ereignis finden, welche seinem Zustande ganz fremd sind, aber welche das nämliche Gefühl, die nämliche Stimmung erwecken und den nämlichen Erfolg im Gemüthe bewirken würden. Das ist die Technik der Symbolisten. [...] Die alte Technik nimmt das Gefühl selbst oder seinen äußeren Grund und Gegenstand zu ihrem Vorwurfe – die Technik der Symbolisten nimmt einen anderen und entlegenen Gegenstand, aber der von dem nämlichen Gefühle begleitet sein müßte.“⁶⁹⁴ Diese Art des Erzählens birgt jedoch die Gefahr, auf gewöhnliche Menschen zu treffen, denn diesen würde die Symbolkraft der Symbolisten unverständlich erscheinen. Allein Menschen, die diese Nervenkunst verstehen und die dafür sensibilisiert sind, werden für diese Kunst empfänglich sein. Bahr glaubt selbst in den Forderungen der Symbolisten nach Form, eine Gefahr erkannt zu haben; nicht weil er den Anspruch der Form anzweifelt, sondern ganz im Gegenteil weil er diese so hoch erachtet, dass die Gefahr besteht, dass manche Dichter glauben könnten, man könne sie durch Gewalt erzwingen.

Zur Bestätigung und Veranschaulichung seiner Ausführungen, verweist Bahr in diesem Zusammenhang auf zwei Gedichte eines jungen Wiener Autors, den er ohne Umschweife und Erklärungen einfach Loris nennt. Dabei handelt es sich um die Gedichte *Die Töchter der Gärtnerin* und *Mein Garten*. Vor allem das zweite Gedicht scheint für Bahr ein Paradebeispiel des Symbolismus zu sein, wodurch er Hofmannsthal als das Idealbeispiel eines symbolistischen Dichters vorführt. „Sie sind von *Loris*. Besonders das zweite scheint mir vortrefflich. Es enthält, rein und deutlich, den ganzen Symbolismus und es enthält nichts, das nicht Symbolismus wäre.“⁶⁹⁵ Bedauerlicherweise versäumt Bahr es hier, seine Ausführungen anhand dieser zwei Gedichte noch einmal genauer beispielhaft vorzuführen, und auch dem Laien oder Außenseiter seiner Zeit, so den Kontakt mit dem Ästhetizismus näher zu bringen.

Es scheint wie ein Gesetz, wie der Kreislauf des Lebens selbst, dass die Jugend nicht nur die Werte der früheren Generation hinterfragt, sondern geradezu für sich umkehren muss. „Jedes neue Geschlecht dreht die Anschauungen wieder um“, deutet Bahr die Reaktion der Jugend auf die vergangene Generation in dem Essay *Satanismus*.⁶⁹⁶ Bahr setzt sich in diesem Essay mit der Sucht des Modernen nach immer neuen Genüssen, nach dem Reiz des immer Neuen auseinander, der sich schließlich im Satanismus gesteigert wiederfinden muss. Dabei glaubt er den Ursprung für den Satanismus in zwei Trieben des Menschen erkannt zu haben, in dem Trieb des Neuen und dem ererbten Trieb der Väter. „Wenn jetzt diese beiden Triebe – die verhetzte Wuth um neue künstliche Genüsse und die mystische Neigung nach erdenfernen reinen, heiligen Paradiesen – in irgend einem Gehirne sich begegnen, an einander gerathen und sich verbinden, was kann darauf werden? Daraus ist der neue Satanismus geworden.“⁶⁹⁷ Diese beiden Triebe deutet Bahr als für den Menschen unvereinbar und gegensätzlich, so dass ihm gar keine andere Möglichkeit gegeben ist, als sich dem Satanismus zu ergeben.

Dabei scheidet Bahr den vergangenen Satanismus deutlich von dem neuen Satanismus seiner Zeit. Der Satanismus vergangener Zeiten resultiert nicht aus dem Unglauben, sondern gerade aus dem Glauben an einen Gott, dem man sich aber nicht demütig unterwerfen will. Stattdessen fußt der vergangene Satanismus auf einem ins Unermessliche, ins Gottgleiche gesteigerten Egoismus, einem endlosen Freiheitsdrang, der es nicht zulassen kann, dass man sich einer anderen Macht beugt. „Das ist der alte Satanismus, der Satanismus

693Bahr: S. 111.

694Bahr: S. 112-113.

695Bahr: S. 115.

696Bahr: S. 115.

697Bahr: S. 117.

der Gläubigen“⁶⁹⁸ von dem Bahr den heutigen Satanismus der „Ungläubigen und der Laien“⁶⁹⁹ trennt. Diesem Satanismus entbehrt die eruptive, gewaltige, leidenschaftliche Kraft des Menschen, denn der neue Satanismus ist „kalte Berechnung künstlicher Genüsse.“⁷⁰⁰ Dies resultiert aus dem wissenschaftlichen Geist, der den Glauben an Gott und damit den alten Satanismus eingebüßt hat. Alles was der neue Satanismus noch vermochte, war zu kopieren, nicht aber zu empfinden. Die satanischen Handlungen werden nicht als Revolte gegen Gott, als Auslebung des Bösen betrieben, sondern in dem Verständnis, dass das satanische Handeln böse ist; der Satanismus ist nicht verinnerlicht, er wird nur gelebt, um dem Menschen neue Begierden vorzugaukeln. „Künstliche Verbote eines künstlichen Glaubens, um künstliche Sünden, eine künstliche Reue und eine künstliche Höllenangst zu bereiten – das ist die Quintessenz des neuen Satanismus.“⁷⁰¹

Bahr hatte sich von Huysmans, den er als den „Meister moderner Typen“⁷⁰² beschreibt, erhofft, er würde mit seinem neuesten Roman *Là-Bas* ein Exempel für den neuesten Satanismus, der von den „Sinnen und Nerven“⁷⁰³ des modernen Menschen geprägt ist, liefern. Stattdessen ernüchterte Huysmans Bahr mit seinem neuen Roman, da er es nicht versteht die Unvermeidbarkeit zu schildern, durch die der Protagonist zwangsläufig dem Satanismus verfallen muss.

Eines der bedeutendsten Essays innerhalb Bahrs theoretischem Werk ist sicherlich *Das jüngste Deutschland*, indem er Stellung zu den verschiedenen Literaturströmungen seines Jahrhunderts nimmt. Bahr fächert die vergangenen Jahrzehnte auf, indem er eine Unterteilung zwischen Realismus und Naturalismus vornimmt, um schließlich zu den neuesten Zeichen in der Literatur in seiner Gegenwart zu gelangen.

Die sich ab 1870 auf den Hochschulen eingefundene Generation, stand nicht vor dem Problem die existierende deutsche Literatur zu überwinden, sondern eine neue zu schaffen, weil es gar „keine deutsche Litteratur mehr“⁷⁰⁴ gab, die für sie sprach, in der sie sich hätten wiederfinden können; eine Literatur angepasst an die eigene Zeit und in Distanz zu der Literatur und dem Wesen der Väter. Die Väter hatten den poetischen Geist durch die politische Not der Jahre um und nach 1848 erstickt. Und weil die „Litteratur [...] sich dem Leben, und das Leben [...] sich der Litteratur entfremdet“⁷⁰⁵ hatte, war es unumgänglich eine neue, zeitgemäße Literatur zu schaffen. Diese Literatur sollte der Gegenwart und nicht der Vergangenheit verpflichtet sein und die Stimme der Öffentlichkeit, der Gemeinschaft und nicht einiger Auserwählter sein.

Diese erste realistische Phase wurde von der naturalistischen Phase abgelöst, die sich nicht mehr auf deutsche Wesensarten berief, sondern die Sehnsucht nach ausländischer Literatur zeigte. Bahr verweist hier vor allem auf die Berliner Naturalistenschule und den „Begründer, Lehrer und Meister“⁷⁰⁶ der „theoretische[n] Bibel“⁷⁰⁷ des Naturalismus, Arno Holz. Bei ihm prangert Bahr an, dass er sich allein auf die von den Franzosen propagierte Form des Werkes versteifte, und dabei „das Wesen der Kunst“,⁷⁰⁸ unter dem er „Gedanken, Probleme, Leidenschaften“⁷⁰⁹ versteht, negiert. Für Bahr bietet der Naturalismus vor allem keine wahrhafte Kunst, weil sie laut ihm, keinerlei Weiterentwicklung zeigt. Der Naturalismus sei zu keiner eigenen Entwicklung bereit gewesen, weil er sich lediglich der ausländischen Technik – vor allem der Französischen – bedient habe, und zwar einer Technik, die selbst im Ausland bereits überholt war.

Die neue Literatur aber, und das ist bei Bahr hier neuerlich überdeutlich zu erkennen, ist noch nicht erreicht; sie mag ihn ahnend umgeben, aber ihre Erfüllung liegt in der Zukunft. „Das achtzehnte Jahrhundert suchte es [das Ich] im Geiste und daraus wurde die ideale Dichtung des Classicismus; die Romantik suchte es im Gefühle, der Naturalismus in den Umgebungen und Bedingungen als den Bestimmungen des Persönlichen, die Décadence in den Nerven; und heute erwacht die Ahnung, daß jenes Letzte im Grunde der Naturen [...]

698Bahr: S. 117.

699Bahr: S. 118.

700Bahr: S. 118.

701Bahr: S. 119.

702Bahr: S. 119.

703Bahr: S. 119.

704Bahr: S. 123.

705Bahr: S. 124.

706Bahr: S. 134.

707Bahr: S. 134.

708Bahr: S. 134.

709Bahr: S. 134.

in diesem Allem nicht enthalten, sondern ein Anderes und Besonderes für sich ist...“⁷¹⁰ Eine Ahnung, was das Neue sein könnte, gewinnt Bahr durch Liliencron, dessen Lyrik und Sprache nicht nach Außen weist und damit in Fremde Bereiche, in längst Vergangenes, sondern dessen Werke von ihm selbst sprechen und die ein „Zauber seines Wesens“⁷¹¹ sind. Genau in diese Richtung, in das eigene Ich, will er den Dichter lenken, und genau darin sieht er die neue Kunst.

Der aber wohl entscheidendste Essay neben *Loris* ist *Das junge Oesterreich*, indem sich Bahr mit der jungen Autorengeneration auseinandersetzt und den Begriff wie folgt einführt: „Es mag etwa drei, vier Jahre sein, daß das Wort erfunden wurde, um eine Gruppe, vielleicht eine Schule von jungen, meist Wiener Litteraten zu nennen...“⁷¹² Zwar bekennt Bahr, dass die meisten dieser Autoren der breiten Öffentlichkeit beinahe gänzlich unbekannt sind, dass dies aber nicht an der qualitativen Fähigkeit der Autoren liege, sondern an der Borniertheit der literarischen Publikationsforen. Bahr lässt nicht unerwähnt, dass die jungen Wiener Autoren, wenn überhaupt, nur einem kleinen Kreis, der aber umso empfänglicher für ihre Werke ist, bekannt ist. Er selbst sieht sich in die Diskussion, ob der Bedeutung der Wiener Autoren, kaum integriert. Stattdessen gibt er vor, gleich einem neutralen Beobachter, den Ruf des *jungen Wien* zu untersuchen, um sich anschließend den einzelnen Mitgliedern zu widmen. Bahr wirkt in diesen anfänglichen Ausführungen, dass *Junge Wien* betreffend, seltsamen distanziert, was jedoch nur dazu dienen soll, dass *Junge Wien* gerade voranzutreiben und den vielleicht noch unentschlossenen Leser, für die Autoren und deren Werke zu gewinnen.

Bahr führt dem Leser erst vor Augen, was die allgemeine Meinung über das *Junge Österreich* ist, dass es mit der Tradition bricht, dass es „revolutionär gegen das Herkommen und die Sitte der Kunst“⁷¹³ ist, dass es die „anerkannte Schönheit“⁷¹⁴ negiert, um „fremde Welten aus sich zuschaffen“,⁷¹⁵ und vor allem, dass es ein „Anhängsel des jüngsten Deutschland“⁷¹⁶ – des Naturalismus – ist. Mit diesem Irrglauben räumt Bahr auf, indem er dem *Jungen Österreich* jegliche revolutionäre Kraft als auch jeden naturalistischen Zug abspricht und stattdessen propagiert, dass es den jungen Autoren lediglich darum ginge, ihren Ort in der Welt zu finden. „Die Jugend will nicht auf seinen Platz; sie will nur, wohin sie gehört: an seine Seite.“⁷¹⁷ Dass die jungen Autoren die Vergangenheit nicht gewaltsam ausradieren wollen, sieht Bahr auch in der Befürwortung der Wiener für die Autoren Eschenbach und Ferdinand Saar bestätigt.

Bahr lässt zwar die Gemeinsamkeit der Bewunderung und Nähe der Naturalisten und der jungen Wiener für die französischen Meister gelten, doch betont Bahr explizit, dass die Ausführung in den Werken eine Andere ist. Die von den Franzosen strikt übernommene Technik, offenbart Bahr auch hier, wie in dem Essay über den *Satanismus*, als Ausdruck von Künstlichkeit. Das Französische wird schlichtweg für den deutschen Geist und die deutsche Kultur übernommen, was zwangsläufig nur dazu führen musste, dass Geist und Form nicht in Einklang zu bringen waren. Die junge Wiener Generation hingegen übernimmt nicht mit aller Macht die französische Technik. Ganz anders möchte sie vielmehr jedem Dichter seine eigene Form lassen, auf dass der Dichter erkennbar sei. „Sie wollen unbekümmert nur aus sich gestalten“,⁷¹⁸ bekennt Bahr und muss dem Leser des Essays als auch sich selbst eingestehen, dass das *Junge Österreich* weder über eine feste Form noch ein Programm verfügt. Das ist es was das *Junge Wien* ausmacht, die Freiheit, die Offenheit des Einzelnen zu gestalten und nur mit dem Wissen, dass sie modern sein wollen, ohne an feste Regeln gebunden zu sein. Ohne die Vergangenheit zu schmähen, wollen sie für die österreichische Kultur und das österreichische Lebensgefühl und Empfinden von 1890 eintreten; sie wollen den „Anhang der deutschen Litteratur verlassen und nun aus der eigenen Art auch eine eigene Kunst gestalten.“⁷¹⁹

Zur Verdeutlichung des *Jungen Wien*, und sicherlich auch nicht minder um den Bekanntheitsgrad einiger Autoren zu fördern, verweist Bahr auf einige Schriftsteller der jungen Wiener Generation: „Karl Baron

710Bahr: S. 141.

711Bahr: S. 140.

712Bahr: S. 141.

713Bahr: S. 142.

714Bahr: S. 142.

715Bahr: S. 142.

716Bahr: S. 142.

717Bahr: S. 143.

718Bahr: S. 144.

719Bahr: S. 146.

Torresani, Arthur Schnitzler und Loris, dann die Lyriker Dörmann, Korff, Specht und endlich ein paar Worte über mich müssen genügen.“⁷²⁰ Indem er sich selbst in den Kreis der jungen Wiener Autoren einschließt, kann der anfängliche Hinweis seinerseits auf eine neutrale Darstellung getrost als Heuchlerei erkannt werden. Wohl aber lassen sich feine Nuancen und Untertöne bei der Behandlung der einzelnen Schriftsteller erkennen, vor allem Schnitzler und Hofmannsthal seien hier erwähnt. In Arthur Schnitzler sieht Bahr zwar einen „Virtuose[n]“⁷²¹ seiner Zeit, doch sieht er seine Kunstfertigkeit als beschränkt an, da ihm die „großen Züge der Zeit, Leidenschaften, Stürme, Erschütterungen der Menschen, die ungestüme Pracht der Welt an Farben und an Klängen“⁷²² verwehrt bleibt. Für Bahr, der immerfort geradezu die stete Entwicklung der Welt und des Lebens preist, muss der Zug Schnitzlers, „nur einen einzigen Menschen, ja nur ein einziges Gefühl“⁷²³ in seine Werke zu transportieren, beschränkt erscheinen, auch wenn dies nur untergründig zum Vorschein kommt. Selbst wenn Bahr Schnitzler in dieser einen Darstellung des „österreichischen Lebemann[es]“⁷²⁴ auch Perfektion zuspricht, so lässt die Wortwahl Bahrs an einigen Passagen doch erkennen, dass es eine gewisse Distanz zwischen den Autoren gab, und dass Bahr Schnitzler im Grunde Entwicklungsunfähigkeit attestiert hat.⁷²⁵

Viel ausholender widmet sich Bahr dagegen Hofmannsthal, den er durch seinen Prolog zu Schnitzlers *Anatol* in seinem Essay einführt, und dem er in diesem Prolog zugleich Reife und Leichtigkeit attestiert. „Loris, der Hugo von Hofmannsthal heißt, schreibt Prosa und Verse, Kritisches und Lyrisches“,⁷²⁶ weiß Bahr über Hofmannsthal zu berichten, und erweitert so dessen Schaffenshorizont im Gegensatz zu Schnitzlers immens. Wenn Bahr Hofmannsthal dann auch noch eine Leichtigkeit und Mühelosigkeit in seinem Stil und seinen Werken zuschreibt, dann spricht das nicht nur für Hofmannsthal, sondern auch gegen Schnitzler. „Schnitzler darf nicht verschwenden. Er muß sparen. Er hat wenig. So will er es denn mit der zärtlichsten Sorge, mit erfinderischer Mühe, mit geduldigem Geize schleifen, bis das Geringe durch seine unermüdlichen Künste Adel und Würde verdient.“⁷²⁷ Von besonderer Beachtung ist, und man möchte Gefahr laufen schlichtweg darüber hinweg zu lesen, dass Bahr in Hofmannsthal gerade auch eine moralische Komponente findet. Hofmannsthal schwelge zwar, so Bahr, in „schwüle[n] Tropen, dunkle[n], üppige[n] und schwere[n] Farben“,⁷²⁸ doch kann er den „kritischen Philosophen“⁷²⁹ in sich nicht zum Verstummen bringen. Es ist der Zwiespalt, von dem Hofmannsthal vor allem in seiner Jugend getrieben wurde, dem Verlangen nach der Schönheit, nach sinnlichen, dunklen Genüssen und zugleich das Bewusstsein der Verantwortung für sich und die Gesellschaft. Immer wieder zeige sich in Hofmannsthals Werken seine Empfindlichkeit der Nerven, seine Sensibilität was Stimmungen und Empfindungen anbelangt, ohne jedoch dabei die „Züge eines reifen, traurigen Cynismus“⁷³⁰ verlassen zu können. Durch die moralische und gesellschaftliche Verpflichtung, gleitet Hofmannsthal niemals ins grenzenlos Brutale ab und lotet nie die tiefsten Abgründe seiner Seele in seinen Werken aus. Bahr glaubt dies dadurch gegeben, dass Hofmannsthal schon als Jugendlicher so immens gereift war, dass er Herr über seine seelischen Abgründe und auch Leidenschaften war. „So hat er vielleicht die perverseste Natur, aber er hat sicherlich die reinlichsten Werke unter den Genossen.“⁷³¹ Die Verpflichtung für die Gesellschaft und die Grenzen der Moral, darin erkennt er in Hofmannsthal eine Ausnahmeform innerhalb des *Jungen Wien*. „Bei uns ist Loris der Einzige, der immer von moralischen

720Bahr: S. 146.

721Bahr: S. 147.

722Bahr: S. 147.

723Bahr: S. 147.

724Bahr: S. 148.

725So heißt es bei Bahr mitunter über Schnitzler: „Diesen Winkel des Wiener Lebens mit seinen besonderen Sensationen, wo sich wunderlich die feinsten Schrullen einer sehr künstlichen Kultur und die ewigen Instincte des menschlichen Thieres vermischen, hat er künstlerisch entdeckt und er hat ihn, indem er ihn gleich zur letzten Vollkommenheit des Ausdrucks brachte, künstlerisch erschöpft.“ In: Bahr, S. 148.

726Bahr: S. 149.

727Bahr: S. 147.

728Bahr: S. 150.

729Bahr: S. 150.

730Bahr: S. 150.

731Bahr: S. 151.

Fragen handelt. Er sucht die Stellung des Menschen zur Welt, sucht Sinn und Bedeutung der Dinge, sucht Gewißheit für den Gang des Lebens.“⁷³²

Was Hofmannsthal aber für Bahr neben seinen Werken in Bewunderung für ihn schwelgen lässt, ist gerade auch das Paradoxon Hofmannsthal selbst, das auf Bahr diesen besonderen Reiz ausübt. „Epigone und Moderner, lyrisch und kritisch, krank und gesund, pervers und rein, Symbolist und Naturalist zugleich“,⁷³³ versucht Bahr Hofmannsthal zu greifen und weiß dennoch, dass er für ihn ein „unerschöpfliches Räthsel“⁷³⁴ bleiben wird.

Hinter Torresani, Schnitzer und Hofmannsthal, die für Bahr schon über einen gewissen Bekanntheitsgrad und ihnen gesonnene Leser verfügen, stellt Bahr Felix Dörmann, Heinrich von Korff und sich selbst. Bei Dörmann und Heinrich v. Korff hinterfragt er vor allem deren dichterisches Talent. „-sie zwingen die Seele nicht“,⁷³⁵ mokiert Bahr an ihnen und verweist darauf, dass es ihnen nicht gegeben ist, in die Tiefe zu dringen und wahre Ergriffenheit zu bewirken. Ihre Dichtung bleibt schlichte Dekoration, denn sie haben es nicht verstanden, sie mit Leben zu füllen. Doch damit verbindet Bahr keineswegs den Anspruch, dass alles was in die Dichtung einfließt, auch erlebt worden sein muss, sondern vielmehr kommt es auf die Gefühlsebene, auf das Erleben im Innern an.

Der Essay schließt mit einigen Bemerkungen über die eigene Person. Man möchte meinen, nach Bahrs anfänglichem Anspruch, um Neutralität bemüht zu sein, dass seine Äußerungen dem Tanz auf einem Hochseilakt gleichen würden, bemüht er sich doch in den Augen Anderer sich weder in die Höhen eines Egomane zu katapultieren, noch die eigenen Fähigkeiten derart kleinzureden, dass ihm jegliche Bedeutung als Autor genommen wird. Wenn man Bahrs Lobpreisung auf Hofmannsthal als Mensch und als Autor vielleicht noch hätte wohlwollend wegreden können, so erscheint die Beurteilung seiner eigenen Person eine reine Lobeshymne, die gänzlich von Stolz und Überheblichkeit für die eigene Person getränkt ist. „Ich bin problematisch, weil man mir eine gewisse Geltung nicht leugnen kann“,⁷³⁶ sagt Bahr über sich und scheint mit dem Nimbus der Exzentrik zu kokettieren. Das Faszinosum des Rätselhaften, das er Hofmannsthal zugesteht, bezieht er hier auch auf die eigene Person. „Es wird sehr viel von mir gesprochen, mehr als sonst von irgend einem „Jungen““,⁷³⁷ bekennt Bahr freimütig über sich selbst, um nur gleich darauf zu verweisen, dass, obwohl er in aller Munde zu sein scheint, kein Buch ein Abbild seiner Persönlichkeit ist, obwohl er selbst *Die Mutter* für sich favorisiert. Sein größtes Können sieht er darin, dass er die Gesamtheit seiner Zeit begreifen und erfassen möchte, „den vollen Taumel aller Wallungen auf den Nerven und Sinnen“,⁷³⁸ und dass er es verstanden hat, der „europäische[n] Seele“⁷³⁹ all ihre Geheimnisse zu entlocken. Er selbst versteht sich als ein Autor des Kommenden, der künftigen Strömung, der Erfüllung, die noch nicht eingetreten ist und deren Vorboten, bei der Allgemeinheit deswegen zu Verwirrung oder Irritation hat führen müssen. Aber weil sein Hauptaugenmerk auf der Gesamtheit der Zeit liegt, wird er nie zu denen gehören, die man schlichtweg und bedingungslos bewundert und denen man sich anschließt. „...man bewundert ja schließlich an Anderen doch immer nur sich selbst, was man mit ihm gemein hat; aber in mir findet jeder mehr als sich selbst, und es bleibt ein fremder Rest, der die letzte Annäherung verwehrt.“⁷⁴⁰

Um sich selbst wohl nicht dem Gespött eines selbstverliebten Autors preiszugeben, versucht er seine Person ein wenig zu relativieren, indem er den Standpunkt vertritt, dass sein Schicksal offen ist, dass es nicht ihm gegeben, sondern in den Händen Anderer liege. Und dass es bei weitem nicht gegeben ist, dass die Zukunft, die aus seinen Werken spricht, auch wirklich eintreten wird. „Aber es ist auch möglich, daß es nur eitle und leere Marotten nervöser Sonderlinge sind, die verschäumen.“⁷⁴¹

732Bahr: S. 151-152.

733Bahr: S. 151.

734Bahr: S. 151.

735Bahr: S. 154.

736Bahr: S. 155.

737Bahr: S. 157.

738Bahr: S. 157.

739Bahr: S. 157.

740Bahr: S. 158.

741Bahr: S. 158.

i. Loris

Hat Bahr in dem Essay *Das junge Österreich* vornehmlich Hofmannsthals literarische Fähigkeiten und Reize in den Mittelpunkt gestellt, so beginnt Bahr in diesem Essay mit dem Grundlegenden zwischen ihm und Hofmannsthal: der ersten Begegnung und der Zeit davor, als Bahr durch Hofmannsthals Rezension von Bahrs *Die Mutter* auf den Autor Loris aufmerksam geworden war. Rückblickend aus dem Jahr 1894, in dem die Essaysammlung erschien, erinnert sich Bahr an das Jahr 1891, in dem die Anfänge zwischen Hofmannsthal und ihm liegen. Im April dieses Jahres war er gerade aus Petersburg zurück nach Wien gekehrt, wo ihm die *Moderne Rundschau* in die Hände gefallen war, in der Hofmannsthals Rezension veröffentlicht worden war. Wie aus dem Essay deutlich wird, war der Name Loris Bahr im April 1891 selbst gänzlich unbekannt und auch, als Bahr selbst das Essay *Loris* im Januar 1892 in der *Freien Bühne* veröffentlicht, ist Hofmannsthal der allgemeinen Gesellschaft als Autor immer noch kein Begriff. Denn die bisher veröffentlichten Gedichte und Aufsätze Hofmannsthals waren in Zeitschriften mit nur wenigen Auflagen erschienen und auch der Einakter *Gestern* (1891) war bisher keinem Kritiker eine Rezension wert gewesen.

Bahr hält im April 1891, die ihm vorliegende Rezension von *Die Mutter*, für das Werk eines ihm wenig gewogenen Kritikers, ein Zerriss unter vielen. Und auch der Name Loris besitzt für ihn eine Art von Exzentrik, die es ihm gestattet, sich in höhnisch spöttischen Bemerkungen über den Autor auszulassen. „Loris - heißt der Herr – was das nur schon für ein Name ist! So kann ein Pudel heißen oder ein herziges Koköttchen, aber freilich ein vornehmer, sehr gekämmter Pudel...“⁷⁴² Bahr erwartet nicht viel von dem Kritiker, den er despektierlich einen „Kerl“⁷⁴³ nennt. Umso schockierter – so gibt er vor – ist er, als er die Rezension liest, die sich von den üblichen Kritiken frappierend absetzt. „Da war endlich mal einer, der nicht nach abgegrasten Phrasen, nicht nach den Schlagworten der Schulen, auch nicht aus der zufälligen Stimmung seines besonderen Geschmacks sprach“,⁷⁴⁴ sondern einer, der bereit und fähig war, sich mit dem Künstler und dem Werk unbefangen auseinanderzusetzen. In der Überzeugung in dem Rezensenten einen Franzosen vor sich zu haben, begibt sich Bahr auf die Suche nach diesem Loris, so seine Schilderung. Er spricht bei dieser Suche nach diesem besonderen Kritiker, indem er mehr noch einen „Psychologe[n]“⁷⁴⁵ sieht, von Besessenheit, seiner Habhaft zu werden und auch von der Scham, dass er, der in Paris gelebt hatte, diesen außergewöhnlichen Franzosen niemals kennengelernt hatte. Umso enttäuschter ist Bahr, als er erfährt, dass es sich bei Loris nicht um einen gestandenen Franzosen, sondern um einen „simple[n] Wiener“⁷⁴⁶ handelt. Ihm erscheint es geradezu unvereinbar, in dieser Rezension das Werk eines Wieners zu sehen, wo es doch von „der Liebe des farbigen Wortes“⁷⁴⁷ und „der Empfänglichkeit für den Geruch der Dinge“⁷⁴⁸ spricht, gerade so wie das „jüngste[...] Frankreich“.⁷⁴⁹ Zudem glaubt er in den Worten von Loris die Spur des abgeklärten Alters, eines Lebens, das sowohl Freude als auch Leid erfahren hat, zu erkennen. Er versucht sogar den Wiener in Loris zu relativieren, indem er fest davon ausgeht, dass er, wenn er schon kein Franzose ist, doch immerhin den Geist des Landes verinnerlicht habe: „So zwischen 40 und 50 etwa, in der Reife des Geistes[...]; aus altem Adel augenscheinlich[...]; in Kalksburg bei den Jesuiten aufgezogen[...], ein geistreicher Bummeler durch alle Raffinements, Viseur im großen Stile jener wilden Tage – davon klebte an seiner Sprache dieser schwüle, süßliche Parfüm...“⁷⁵⁰ Er zwingt ihn in ein Abbild seiner auf ihn vorgefertigten Meinung, indem er ihn sich, in einer von der Gesellschaft entrückten Umgebung, als einen „Sonderling“⁷⁵¹ vorstellt, der sich in der Einsamkeit seinen Träumereien hingibt.

So wirkt der Bruch umso stärker auf Bahr, als er schließlich dem wirklichen Loris im Café Griensteidl begegnet. „Plötzlich schießt [...] wie von einer Schleuder, ein junger Mann mit unheimlicher Energie auf

742 Bahr: S. 158.

743 Bahr: S. 159.

744 Bahr: S. 159.

745 Bahr: S. 159.

746 Bahr: S. 160.

747 Bahr: S. 160.

748 Bahr: S. 160.

749 Bahr: S. 160.

750 Bahr: S. 160.

751 Bahr: S. 161.

mich, mir mitten ins Gesicht sozusagen. Ich erschrecke fast ein wenig; er lacht, gibt mir die Hand [...] Damals muß ich wohl das dümmste Gesicht meines Lebens gemacht haben.“⁷⁵² Auffallend ist bei der Beschreibung des jungen Hofmannsthal, die Bahr im Folgenden liefert, dass er einen mit seinen Worten Künstler erschafft, den die Aura des Rätselhaft-Undurchdringlichen zu umgeben scheint; zum einen spricht er von der Feinheit seiner äußeren Erscheinung, zum anderen von einem „hämisch[en] und grausam[en]“⁷⁵³ Zug seiner Lippen. Vor allem aber ist auffallend, wie häufig Bahr Hofmannsthals fragile, äußere Gestalt betont; er stilisiert ihn als androgyn zum einen („schlanker pagenhafter Leib von turnerischer Anmuth, biegsam wie eine Gerte“),⁷⁵⁴ aber vor allem als eine Gestalt mit deutlich weiblichem Einschlag: „Ich erschreckte ein wenig; er lacht, gibt mir die Hand, eine weiche, streichelnde, unwillkürliche caressante Hand der großen Amoureußen, wie die leise, zähe Schmeichelei verblaßter alter Seide“.⁷⁵⁵ Das Weibliche in Hofmannsthals äußerer Gestalt, wird durch Bahr noch einmal durch die Beschreibung seiner Augen verstärkt. Als „[b]raune, lustige, zutrauliche Mädchenaugen, in denen was Sinnendes, Hoffendes und Fragendes mit einer naiven Koketterie...“⁷⁵⁶ liegt, beschreibt Bahr ihn und man kann sich des erotischen Untertones, der in Bahrs Worten mitschwingt, nicht erwehren. Es wäre jedoch falsch von einer homoerotischen Annäherung Bahrs Hofmannsthals gegenüber auszugehen, da Bahr diese Neigungen nicht besaß. Wohl aber zeugen diese Worte zum einen von Hofmannsthals faszinierender Wirkung auf ihn, als einer Person die weder äußerlich noch innerlich klar zu begreifen und zu definieren ist, als auch, dass Hofmannsthal auf die Homoeroten gewirkt haben musste, was sich ja schließlich mitunter auch bei George gezeigt hatte.

Seltsam wirkt bei der Bewunderung und Freundschaft zu Hofmannsthal Bahrs Fehler, was das Alter des jungen Autors bei erster Bekanntschaft angeht. „Ganz jung, kaum über zwanzig, und ganz wienerisch.“⁷⁵⁷ Hofmannsthal war aber zum Zeitpunkt des ersten Kennenlernens im April 1891 erst 17 Jahre alt; die Altersangabe, er sei über 20 Jahre alt, kann aber lediglich auf das Jahr der Herausgabe der Essaysammlung 1894 zutreffen.

Sowohl in seinem Wesen „von ungeduldiger Nervosität“⁷⁵⁸ als auch in seinen frühen Werken, vor allem in dem Drama *Gestern* sah Bahr in Hofmannsthal einen Autor, der ganz und gar der Moderne verpflichtet war und für sie einstand. „Er enthält den ganzen Zusammenhang ihrer Triebe, von den Anfängen des Zolaismus bis auf Barrès und Maeterlinck, und ihren unaufhaltsamen Verlauf über sich selber hinaus.“⁷⁵⁹ Aber Hofmannsthal bedeutet für Bahr noch mehr; er ist für ihn die Verkörperung seiner Auffassung, dass die Vervollkommnung ihrer modernen Literatur noch in der Zukunft liegt. Wie in keinem anderen Autoren der *Jung Wienern* zeichnet sich dieses Zukünftige für Bahr in Hofmannsthal ab. „...aber er ist mehr als sie, mehr als jeder einzelne, mehr als ihre Summe. Er ist durchaus neu – weitaus der neueste, welchen ich unter den Deutschen weiß, wie eine vorlaute Weissagung ferner, später Zukunft...“.⁷⁶⁰

Bahr nennt zwei Faktoren dafür, durch die er Hofmannsthal als einen Autor der Moderne bestätigt sieht: Zum einen durch die Leichtigkeit seines Wesens, das Zukünftige zu finden und in seine Werke zu transportieren, und zum Anderen durch das Fehlen jeglichen Gefühls. Hofmannsthal bestehe nur und ausschließlich aus Nerven, „er erlebt nur mit den Nerven, mit den Sinnen“.⁷⁶¹ Er habe eine so starke Distanz zum Leben, dass selbst Bahr dieser Zug in Hofmannsthals Wesens „oft unheimlich“⁷⁶² war, was aber zwangsläufig wieder auch nur Hofmannsthals Faszination auf Bahr verstärkt haben wird. Hofmannsthal ist für Bahr, so äußert er sich am Ende des Essays noch einmal, der Vorbote der Zukunft; und da er diese durch ihn nun endlich kommen sieht, kann er sich, der sich mittlerweile zu der älteren Generation zählen muss, getrost zurückziehen. Er habe den Weg geebnet, unter anderem auch für einen solchen Dichter wie

752Bahr: S. 161.

753Bahr: S. 161.

754Bahr: S. 161.

755Bahr: S. 161.

756Bahr: S. 161.

757Bahr: S. 161.

758Bahr: S. 161.

759Bahr: S. 162.

760Bahr: S. 162-163.

761Bahr: S. 163.

762Bahr: S. 163.

Hofmannsthal. Nun sei es an diesem, den Weg weiterzugehen, während Bahr sich der Muße „bei Sekt und Liebe“⁷⁶³ hingeben könne.

d. Renaissance (1897)

Die 1897 veröffentlichte Essaysammlung *Renaissance* ist ebenfalls von besonderer Bedeutung, weil sich Bahr dort in dem Essay *Décadence* mit der Décadence-Literatur in Bezug zum Naturalismus auseinandersetzt, und sowohl Huysmans als auch Oscar Wilde Erwähnung finden. Bahr führt den Lebemann Graf Robert Montesquiou, der als Vorlage für Huysmans Protagonisten des *Esseintes* aus *À rebours* dient, als das Novum der Zukunft ein, als die „neueste Mode der immer neuesten Geister, die geflissentlich stets an Wünschen und Gefühlen vor ihrer Zeit sind und von jedem Geschmack die Erstlinge haben müssen.“⁷⁶⁴ Er verweist auf ein Gemälde von Whistler, das Montesquiou als einen „hagere[n], fahle[n] Dandy“⁷⁶⁵ zeigt, das aber vor allem von Bahr Erwähnung findet, weil es Montesquiou als eine rätselhafte undurchsichtige Gestalt zeigt: „ganz schwarz, sehr lang, sehr schmal, sehr glatt, ein bisschen geziert, heroisch doch bizarr, fast sublim, aber lächerlich.“⁷⁶⁶ Montesquiou erinnert in seiner Rätselhaftigkeit an Hofmannsthal, der als ebenso undurchsichtig, aber keineswegs so faszinierend empfunden wird. Vor allem aber durch Montesquiou's Lyrik wird ein Bogen zu Hofmannsthal gespannt, denn über seine Gedichte sagt Bahr: „Ihre Mache ist köstlich. Aber sie sind nur Mache. Es fehlt die Seele. Sie wirken auf den Geist, die Sinne, die Nerven. Gefühle treffen sie nie.“⁷⁶⁷ Die gänzliche Reduzierung auf die Nerven und der Wegfall von Gefühl, wird bei Hofmannsthal nur als befremdlich abgetan, bei Montesquiou aber kritisiert.

Montesquiou wird von Bahr als ein „Meister“⁷⁶⁸ der Décadence, des künstlichen Erlebens charakterisiert, der die Wirklichkeit negiert, um ins „Unwirkliche zu flüchten“.⁷⁶⁹ Bahr greift einige Passagen aus Huysmans Roman auf, um die Parallelen zwischen Montesquiou und dem Protagonisten in dem Roman *A rebours* aufzuzeigen, darunter sein *Faible* für exquisite Interieurs, besondere Spirituosen oder ausgefallene Gerüche. Montesquiou – und damit des *Esseintes* – stehen vor allem für die Negation des allgemeinen geschmacklichen Durchschnitts und für eine bis ins Extremum gesteigerte Exzentrizität. Neben dem Merkmal, sich von der Welt ins Unwirkliche zu flüchten, ist es die „Natur [der Décadence] unnatürlich zu sein“.⁷⁷⁰ Die Räume, in die sie sich flüchten, gestalten sie aus der träumerischen Vergangenheit heraus, aus dem „Erbe von einst“.⁷⁷¹

Diese Kunst, die so betrieben wird, mit dem Drang zur Vergangenheit kann in Bahrs Augen keine Kunst von heute sein, geschweige denn den Weg in die Zukunft weisen. Bahr geht in seinen Äußerungen soweit, der Strömung der Décadence sogar jede Kunstbezeichnung abzuerkennen. „Aber Kunst darf man sie nicht nennen.“⁷⁷² Demzufolge sind die Autoren, die sich der Décadence, so wie Montesquiou, verschrieben haben auch keine wahren Künstler, sondern „Laien“.⁷⁷³ Bahr geht dabei soweit, dass er sie indirekt als Schmarotzer bezeichnet, da sie in der Vergangenheit leben, nur dem eigenen Genuss versprochen, und der Gegenwart, geschweige denn der Zukunft nichts zu geben haben. „Sie geben nichts, sie möchten nur nehmen.“⁷⁷⁴ Für Bahr waren die *Décadents* also nichts anderes als Parasiten, die am Körper der Gesellschaft Schaden anrichteten.

Wie bei Montesquiou, löst auch bei Wilde das Leben des Autors weitaus mehr Faszination aus, als dessen Werke. Beide Autoren sind laut Bahr literarisch auf einer Ebene, und auch an Wilde mokiert er, dass er sich allein auf die Nerven verlasse, in Sinnen und Genüssen schwelge und das Gefühl außen vor lässt. „...aber

763Bahr: S. 163.

764Bahr: S. 167.

765Bahr: S. 167.

766Bahr: S. 167.

767Bahr: S. 168.

768Bahr: S. 168.

769Bahr: S. 168.

770Bahr: S. 169.

771Bahr: S. 169.

772Bahr: S. 170.

773Bahr: S. 170.

774Bahr: S. 170.

zum Menschen dringen sie mit allen feinen Listen nicht“, ⁷⁷⁵ obwohl er sich wie Montesquieu dem Genuss preisgibt, das Gemeine der Gesellschaft für sich negiert und die Exklusivität propagiert. Bahr spricht von Wilde als einem Décadent, der mehr noch als Montesquieu ein „Liebling der „Estheten“ ⁷⁷⁶ ist und sich den Präraffaeliten verpflichtet fühlt, die das künstlich Schöne propagierten. Auch bei Wilde prangert Bahr an, dass er sich den künstlichen Genüssen hingibt, und sich vor der äußeren Welt in exquisiten Räumlichkeiten verschließt; und dass diese Flucht eine Flucht in die Vergangenheit ist, um die Gegenwart auszuklammern. Allein ein Werk hebt Bahr in Wildes Leben hervor, das noch mehr Aufsehen erregt hat als Wildes Leben selbst, nämlich die Studie über die Kunst *The decay of lying*, welche er als „ein köstliches Document ihrer Mode, die in Frankreich Décadence heißt“, ⁷⁷⁷ bezeichnet.

Dabei nimmt Bahr indirekt eine Trennung zwischen Hofmannsthal und den Autoren der Décadence vor, ohne genau Stellung zu beziehen. Der Haupttrennungspunkt zwischen ihnen und Hofmannsthal ist daneben, dass er nie ins Brutale und Perverse abglitt, dass er für Bahr ein Autor des Kommenden ist, der Zukunft, während Montesquieu und Wilde sich ihre Welten in künstlicher Lebensferne erschufen. ⁷⁷⁸ Das lässt sich alles nur indirekt aus den Essays Bahrs herausfiltern, vor allem wenn man *Loris* mit dem Essay *Décadence* vergleicht. Vor allem aber scheint es befremdlich, dass Bahr den Berührungspunkten zwischen Montesquieu, Wilde und Hofmannsthal keinerlei Bedeutung schenkt; zumindest erwähnt er ihn mit keinem Wort. Neben dem Mangel an Gefühl bei allen drei Autoren, wird vor allem bei Montesquieu und Hofmannsthal die Ausschließlichkeit der Nerven betont.

Auch als er auf Wilde eingeht, den Rückzug in eine von Vergangenheit geprägte schöne Umgebung beschreibt, lassen sich unwillkürlich Verbindungen zu Hofmannsthals frühen lyrischen Dramen ziehen. „Was irgend helfen mag, die Gegenwart zu vergessen, die Vergangenheit zu wecken, Traum zu bringen, holen sie mir Eifer: alte, blasse, schwanke Webereien, gothische Möbel und danteske Trachten, Lilien, Wappen und die laute Pracht der Pfauen[...] und milde lauschen ihre Frauen, wie in weißlich grüner Seide, unter Kränzen bleicher Rosen, Pagen aus der *Vita Nuova* lesen.“ ⁷⁷⁹ Der Verweis auf die Pfauen mag an Hofmannsthals Prolog zu Schnitzlers *Anatol* erinnern, und der Page an den Prolog zu der *Der Tor und der Tod*. Doch das verschweigt Bahr bewusst, ist Hofmannsthal doch für ihn ein Künstler und kein Laie der Vergangenen anhängt, so wie Stefan George, den Bahr wie beiläufig erwähnt und den er damit als einen Künstler negiert. Bahr schließt diesen Essay mit einer Bezugnahme zum Naturalismus und zur Décadence, wobei er festhält, dass es die Forderung des Naturalismus ist, dass die Kunst „nichts als Wirklichkeit und die ganze Wirklichkeit“ ⁷⁸⁰ ist, während die Décadence die Forderung gestellt hat „unwirklich“ ⁷⁸¹ zu sein, nichts als ein Traum. Während er den Naturalismus verwirft, weil er nicht mehr zeitgemäß ist, hinterfragt er die Décadence, weil sie das sinnliche Erleben in der Welt verwirft. „Die Seele ist leer, wenn sie von draußen nicht die Sinne füllen, ist stumm, wenn nicht die Dinge von draußen in ihr rede...“; ⁷⁸² denn ihr bleibt es nur, sich der Vergangenheit zu bedienen, was sie im Grunde genommen auch gleich dem Naturalismus nur nach Alt-dagewesenem greifen lässt. Dabei wirft Bahr auch einen Blick in die Zukunft, indem er zeigt was dem Décadent ermangelt, nämlich die „schöpferische Kraft“ ⁷⁸³ des Künstlers, sich der Natur zu bedienen und sie durch seine Seele zu begreifen und anzureichern.

775Bahr: S. 170.

776Bahr: S. 170.

777Bahr: S. 171.

778Auf Hofmannsthals Ruf als lebensfernen Künstler geht er auch noch einmal durch die Theateraufführung von *Der Tor und der Tod* ein: „So gilt Hofmannsthal bei vielen für ein freilich hohes, aber verkünsteltes und heillos verschnörkeltes Talent, dem in der Lust am Spiel mit bunten Formen der Ernst und jede reine Beziehung zur Natur, zum Leben erstickt sei.“ In: Kindermann, Heinz: Kritiken von Hermann Bahr. Theater der Jahrhundertwende. Auswahl und Einführung von Heinz Kindermann zum 100. Geburtstag des Dichters. Herausgegeben vom Land Österreich und von der Stadt Linz im H. Bauer-Verlag. Wien. 1963, S. 209.

Sich auf Hofmannsthals lyrisches Drama beziehend, an dem er die Moral ausmacht, verweigert er, dass Hofmannsthal „nur spielender und gefällig tändelnder Dilettant [sei], der den großen Schlag des Lebens nie gespürt“ habe. In: Kindermann, S. 210.

779Bahr: S. 171.

780Bahr: S. 171.

781Bahr: S. 171.

782Bahr: S. 172.

783Bahr: S. 172.

c. Karl Kraus

Die Kritik, die von Wengraf und Fels auf Bahr und die *Jung Wiener* zielte, war geradezu unbedeutend im Vergleich zu der Kritik die ein weiterer Autor auf den Kreis des *Jungen Wien*, auf Bahr und die mit ihm in Verbindung stehenden Autoren, richtete. Karl Kraus hatte selbst noch im Herbst 1891 zusammen mit Hofmannsthal im Café Griensteidl verkehrt und pflegte vor allem mit Schnitzler einen engen Kontakt, was zur Folge hatte, dass die ersten Besprechungen von Kraus positiv ausgefallen waren. Dass Kraus durchaus eine Affinität zum Schönen hatte, aber gleichsam auch eine Distanz dazu äußerte, betonte bereits Caroline Kohn: „Kraus hat, nach einer kurzen ästhetisierenden Anfangsperiode, selbst nicht viel von Ästhetik gehalten. Sein ästhetischer Geschmack kennt nur einige einfache Richtlinien: Echtheit ist ihm alles, er haßt das Ornament; er bekämpft die Lüge im Leben, in der Kunst das leere Ornament. Das Kunstwerk soll nicht allein Spiegelbild der wirklichen Welt sein, es muß über sie hinauskommen, hinausdeuten, sie verwandeln. Was gegenwärtig und vergänglich ist, muß durch die Vergeistigung der künstlerischen Formgebung allgemeingültig, ewig werden.“⁷⁸⁴ Jens Rieckmann⁷⁸⁵ geht davon aus, dass der Auslöser der Änderung in Kraus' Verhalten zu Bahr und den von ihm protegierten Autoren, ebenfalls wie bei Fels und Wengraf, die Maeterlinck-Aufführung ist. Des weiteren stieß sich Kraus, wie Fels und Wengraf, vor allem an der von Bahr propagierten Überwindung des Naturalismus. Kraus erschien es paradox die Überwindung einer Literaturrechtung zu fordern, die in Österreich, spezieller gesagt Wien, noch gar nicht vollends zum Ausbruch gekommen war, zumal Kraus für die naturalistische Richtung eintrat, die seiner Meinung nach das Zeitgefühl wiedergab und demzufolge modern war.

Karl Kraus war am 28. April 1874 – und damit im selben Jahr wie Hofmannsthal – in der kleinen böhmischen Stadt Jičín als der Sohn des zwar bürgerlichen, aber bei weitem nicht unvermögenden, Jakob Kraus geboren worden. Das Vermögen seines Vaters beruhte auf einem in Jičín ansässigen Papiergeschäft, an das er bald eine Papierfabrik anschloss, zumal ihm die Alleinvertretung des Strakschen Indigo-Blaus für den Balkan zusätzliche finanzielle Mittel erschloss. Nachdem Jakob Kraus auch in Wien eine Papierfabrik erworben hatte, zog die Familie 1877 aus der ruhigen Idylle in das belebte Wien. Karl Kraus' Kindheit war geprägt von dem für ihn belastenden Umzug in die Großstadt, aber vor allem durch seine körperliche Einschränkung, einer Rückgratverkrümmung, die ihn in seiner Entwicklung hemmte. Nach einer gymnasialen Ausbildung begann Kraus auf Wunsch seines Vaters 1892 ein Jura-Studium, welches er aber schon nach einem Jahr abbrach, um fortan für drei Jahre Philosophie und Germanistik zu studieren. Anders als Schnitzlers Vater, akzeptierte Jakob Kraus das sich steigernde Interesse für das Theater und die Literatur. Erste Versuche als Regisseur folgten, das erste Theaterstück *In der Burgtheaterkanzlei* entsteht und auch als Schauspieler versucht er sich, so in der Rolle des Wurm aus Schillers *Kabale und Liebe* oder in der Rolle des Franz Moor aus *Die Räuber*. Wohl bedingt dadurch, dass ihm äußerliche Grenzen gesetzt waren, bemerkte Kraus sein Talent zur Stimmenimitation. Zudem begann er im Oktober 1892 dramatische Stücke vor Publikum vorzulesen, darunter Werke von den noch fast gänzlich unbekanntem Autoren Liliencron, Holz, Conrad. Vorlesungen in Wien, Ischl und München schließen sich an, in denen Kraus nicht nur Gedichte vorträgt, sondern auch das auf vielen Bühnen geschmähte Stück Gerhart Hauptmanns *Die Weber*. Kraus' Betätigung als Vorleser ist als sein erster Erfolg auf literarischem Terrain einzustufen, denn die 700 Lesungen fanden fast immer in ausverkauften Sälen statt. Gleichzeitig erscheinen von Kraus die ersten Theater- und Buchkritiken, die sowohl in österreichischen als auch in deutschen Blättern veröffentlicht werden. Angeregt durch den steigenden Bekanntheitsgrad als Satiriker und Kritiker, stellt er die Tätigkeit als Vorleser 1893 bis 1910 ein. Veröffentlichungen in der Wiener Zeitschrift *Die Wage* (1896/1897) und in der *Wiener Rundschau* folgen, in der Kraus' erste längere Arbeit erscheint, die seinen Bekanntheitsgrad frapperend und nachhaltig prägte: *Die demolierte Literatur*.

1899 schlägt Kraus das Angebot als Feuilletonredakteur für die *Neue Freie Presse* zu arbeiten aus, denn wie Hofmannsthal und Bahr will er seine eigene Zeitschrift der Öffentlichkeit vorstellen. *Die Fackel*, die seit April 1899 bis zu Kraus' Tod 1936 erscheint, ist mehr als eine Zeitschrift, sie erzählt die „Lebensgeschichte ihres

784Kohn, Caroline: Karl Kraus. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart. 1966, S. 237.

785Rieckmann, Jens: Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik des Fin de Siècle. 2. Durchgesehene Auflage. Athenäum Verlag GmbH. Frankfurt/M., 1985.

Herausgebers“. ⁷⁸⁶ Caroline Kohn zeigt auf, dass Kraus sich schließlich vor allem gegen die *Neue Freie Presse* wandte, „die mächtigste und am meisten verbreitete österreichische Tageszeitung“, ⁷⁸⁷ der er nicht nur die Mitschuld am Ausbruch des Ersten Weltkrieges gab, sondern der er vor allem auch die Einmischung am künstlerischen Bild Wiens vorwarf, indem sie das Theaterleben beeinflussen wollte. Um das was es Kraus vor allem ging, war, neben der Anklage der sprachliche Schlampigkeit der Zeitung, vor allem auch das Profitstreben der Presse.

Mit den Autoren seiner Zeit verband Kraus vor allem mit Peter Altenberg nicht nur eine literarische Ebene, sondern auch eine persönliche Freundschaft. „Außer Karl Kraus war Peter Altenberg der einzige aller ehemaligen Gäste des Café Griensteidl, dessen Kunst sich unmittelbar an der realen Wirklichkeit seines geliebten Wien orientierte“, ⁷⁸⁸ fasst Kohn die gemeinschaftliche Ebene der beiden Autoren zusammen. Dass Kraus anfänglich für die Ästhetik Interesse zeigte, resultiert mehrheitlich aus seiner Vorliebe für sprachliche Finesse und die Sprache im Allgemeinen; dieses Interesse schwand aber bedingt durch seinen kritischen Charakter, der seine Zeit als veränderungswürdig einstufte. Kohn bemerkt aber auch die Gemeinsamkeit zwischen Kraus und Hofmannsthal in dem Interesse „das Sprachgut der Nation als heiliges Erbe, das Verpflichtungen auferlegte, die man nicht ungestraft verletzen durfte“. ⁷⁸⁹ Kraus ging es von nun an um das Wien in dem er lebte, sei es persönlich oder auch in seinen kritischen Schriften und Satiren, woraus zwangsläufig resultieren muss, dass er jeglichen Hang zu Tagträumen, lebensferner oder lebensverneinender Literatur oder Weltanschauung negieren musste. So ist Kraus für Kohn, bedingt durch seinen unerschütterlichen Hang zur Aufklärung und Veränderung, „nicht nur ein Moralist, sondern gleichsam ein moderner Prophet“. ⁷⁹⁰

Es scheint oberflächlich betrachtet, dass Kraus´ innerhalb seines gesamten Œuvres immer wieder kritisch auf Bahr zurückkommt, und dass diese Kritik zu einem großen Teil aus persönlicher Abneigung resultiert. Dies würde aber bedeuten, Kraus´ Wirken als Satiriker und Kritiker zu verkennen, denn seine Schriften und Angriffe richten sich in erster Linie gegen die persönlich empfundenen Missstände seiner Zeit, seien diese nun politisch, sozial oder literarischer Natur. Kraus´ vornehmliches Interesse richtete sich so auch auf die Presse, auf deren Korruptierbarkeit und Liederlichkeit im Umgang mit der deutschen Sprache, und sieht in der modernen Presse einen „Hauptfaktor des allgemein sich abzeichnenden Niederganges“. ⁷⁹¹ Für Kraus korrumpierte die Presse den Verstand des Bürgers, ersparte ihm das Denken und setzte ihm stattdessen ihre eigene Meinung in den Kopf. Vor allem die *Neue Freie Presse* war in seinen Fokus geraten, und diente ihm als ideales Beispiel um die Machenschaften der Presse aufzudecken. So zeigte Kraus die Abhängigkeit der Zeitung von den Inserenten auf; Banken, Aktiengesellschaften, Bahnen, verschiedene Industriezweige aber auch Regierungen finanzierten und beeinflussten zugleich den Geist und auch die Haltung der Presse durch ihre Inserate. Die Zeitungen, allen voran die *Neue Freie Presse*, hatten mit ihren Berichten und Inseraten die Investition in neue Industriezweige wie Eisenbahnen, Kohle- oder auch Erzminen gefördert und die Menschen zu riskanten Spekulationen angereizt. Als es 1873 zum Börsenkrach kam, hatte dies zahllose Bankrotte aber auch Selbstmorde zur Folge, wofür Kraus neuerlich vor allem die meistgelesene *Neue Freie Presse* mitverantwortlich machte. Hinzu kam für Kraus die nicht mehr zu akzeptierende Achtlosigkeit was die Sprache und den Ausdruck betraf; indem er den liederlichen Sprachstil anprangerte, wollte er nicht nur eine Veränderung einläuten, sondern zugleich auch die Bevölkerung darauf aufmerksam machen. Die *Neue Freie Presse* reagierte auf ihre Art: Karl Kraus, der durch seine Polemiken und Satiren über Österreich hinaus Bekanntheit erlangt hatte, wurde in der *Neuen Freien Presse* mit keinem Wort erwähnt; man schwieg ihn tot, wie Kraus im Umkehrschluss alles dafür tat, nichts totzuschweigen.

786Kohn: S. 22.

787Kohn: S. 50.

788Kohn: S. 12.

789Kohn: S. 202.

790Kohn: S. 29.

So bemerkt Kohn weiter: „Kraus hat, nach einer kurzen ästhetisierenden Anfangsperiode, selbst nicht viel von Ästhetik gehalten. Sein ästhetischer Geschmack kennt nur einige einfache Richtlinien: Echtheit ist ihm alles, er haßt das Ornament; er bekämpft die Lüge im Leben, in der Kunst das leere Ornament. Das Kunstwerk soll nicht allein Spiegelbild der wirklichen Welt sein, es muß über sie hinauskommen, hinausdeuten, sie verwandeln. Was gegenwärtig und vergänglich ist, muß durch die Vergeistigung der künstlerischen Formgebung allgemeingültig, ewig werden.“ In: Kohn, S. 237.

791Kohn: S. 49.

Auf Bahrs Person bezogen, ließ Kraus in der *Fackel* nicht unversucht aufzuzeigen, wie der gesellschaftliche Ruhm und das Ansehen durch die Presse forciert wurden; nur weil die Presse ein Werk oder einen Autor in die maßlose Genialität emporhob, hieß das – und dafür war Bahr Kraus das beste Beispiel – bei weitem nicht, dass er diesem Ansehen auch gerecht wurde. Des weiteren deckte Kraus Bahrs Verbindungen mit dem *Deutschen Volkstheater* auf; Bahr schrieb nicht nur die Kritiken der dort aufgeführten Theaterstücke, er lieferte auch selbst welche. Hinzu kam, dass Bahr ebenfalls Aktionär des Theaters wurde und sich von diesem Zeitpunkt an mit der Kritik nicht nur zurückhielt, sondern diese geradezu durch Lob und Anerkennung ersetzte. Kraus wird von Bahr nichts anderes als Bestechlichkeit vorgeworfen, wenn dieser seine Kritik an der Höhe seiner Tantiemen abmisst. Bahr konnte sich gegen diesen Vorwurf von Kraus nicht zur Wehr setzen, denn Kraus' Vorwürfe waren definitiv belegbar: Bahr hatte ein Buch mit seinen früheren Kritiken herausgegeben und seine einstmaligen kritischen Bemerkungen getilgt.

Kohn bezieht die Kritik, die Kraus bezüglich Hofmannsthal äußert, keinesfalls auf dessen „Formbegabung“⁷⁹² die Kraus erkannt hat; stattdessen zeigt sich, dass Kraus Hofmannsthal vor Bahrs Fehleinschätzungen in Schutz nehmen wollte. Bezug nehmend auf Bahrs veröffentlichten *Brief an Hofmannsthal*, stellte Kraus klar, dass Hofmannsthal sich keineswegs im Schlachtengetümmel befindet, wie Kraus' Aussagen vermuten lassen, sondern dass er lediglich für das Kriegsfürsorgeamt in Wien tätig war. So hat Bahrs liederliche Wiedergabe der Tatsachen um Hofmannsthal, Kraus mitunter dazu gereizt, ein Gedicht zu verfassen, indem es heißt:

„Daß du in Warschau eingezogen,
das hat dir der Bahr nur vorgelogen.
Denn als du dann nach Warschau gekommen,
war Warschau längst von andern genommen.“⁷⁹³

Doch es blieb nicht allein bei schriftlichen Auseinandersetzungen oder wörtlichen Scharmützeln, um Kraus zum Schweigen zu bringen. Kohn spricht von einem „nächtlichen Angriff“⁷⁹⁴ im Mai 1899 als Kraus vor „der Tür eines Caféhauses [...] zu Boden geworfen und verletzt“⁷⁹⁵ worden war. Als Verursacher bezeichnet Kohn die von Kraus „kritisierte literarische ‚Clique‘“,⁷⁹⁶ die sich für Kraus' Hohn und Spott mit einem „bezahlte[n] Gewalttäter rächen“⁷⁹⁷ wollte. Kohn geht hier nicht näher auf die Umstände ein, doch scheint es mehr als wahrscheinlich, dass sie bei der genannten Clique auf das *Junge Wien* anspielt.⁷⁹⁸ Kraus' Reaktion auf die Einschüchterungsversuche erfolgte in der nächsten *Fackel*, in der er prophezeite, seine Meinung weiter scharf zu äußern.

Aber bereits 1901 hatten ihn die Scharmützel mit der Presse und die aufreibende Arbeit an der *Fackel* so weit geschwächt, dass sich Kraus auf Raten seines Arztes zu einem Urlaub bereit erklärte. In diese Phase seines Lebens fiel aber auch der Verlust einer von ihm geliebten Frau, was ihn zusätzlich körperlich und seelisch belastete. Die im April 1901 an den Folgen einer Tuberkulose verstorbene Schauspielerinnen Annie Kalmar, fand Einlass als idealisierte Frauengestalt in Kraus' Werken. „Sie wurde ihm die Verkörperung der genial schönen Frau, der Freude- und Kraftspenderin für den liebenden Mann. Ihr Bild schwebt als süße, schmerzliche Erinnerung durch manches Gedicht“,⁷⁹⁹ konstatiert Kohn über Annie Kalmar, die mitunter Einlass in Kraus' 1923 geschaffenes *Traumtheater* und sein *Traumstück* findet.

Während Kraus' Werk ein deutlicher Ausruf nach Reformen im sozialen, gesellschaftlichen und literarischen Umfeld war, sind die persönlichen Bekenntnisse spärlich. Kraus wollte durch seine Ansichten im Gespräch sein, nicht durch sein privates Leben, was soweit ging, dass er es sich nur auf seinen Reisen gestattete sich auszuleben, während er sich in Wien zurücknahm. Hinzu kam, dass Kraus nicht nur ein unermüdlicher

792Kohn: S. 98.

793Kraus, Karl: Schriften. Hrsg. von Christian Wagenknecht. Bd. 9: Gedichte. Frankfurt am Main. 1989, S. 5061.

794Kohn: S. 24.

795Kohn: S. 24.

796Kohn: S. 24.

797Kohn: S. 24.

798Seltsamerweise kommt es bei der ersten Erwähnung dieses Anschlag es nicht zu einer Namensnennung von Kohn. Als sie den Vorfall in ihren Ausführungen bezüglich Bahrs und der Presse noch einmal aufgreift, bemerkt sie: „Bei seinem Kampf gegen Bahr hatte er kein persönliches Interesse, er führte ihn zur Wahrung der Sauberkeit im Bereich der Kunst [...], obwohl ihm bekannt war, daß Bahr unter den Anstiftern des nächtlichen Überfalls auf ihn gewesen war.“ In: Kohn, S. 55.

799Kohn: S. 26.

Arbeiter war, der täglich oft zwischen 16 bis 18 Stunden arbeitete, Kraus hatte auch den Nimbus des Sonderlings, der während des Tages schlief, Abends in das ein oder andere Literatencafé ging, um dann während der Nacht zu arbeiten. Auch durch seinen unermüdlichen Arbeitseifer gewann Kraus im literarischen Umfeld eine immense Bedeutung, was auch Kohn bemerkt: „Karl Kraus war im literarischen Leben Wiens eine bekannte Persönlichkeit geworden. Selbst in Deutschland war man auf ihn aufmerksam geworden; man schätzte die Sicherheit seines künstlerischen Geschmacks, seine Rechtlichkeit, seine völlige Unabhängigkeit. Man fürchtete und haßte ihn bisweilen, aber man hörte auf ihn.“⁸⁰⁰

Mit dem Kriegsausbruch im August 1914, der Kraus stark verstörte, stellte er das Erscheinen der *Fackel* bis zum Dezember 1914 ein; dies wiederholte sich ein zweites Mal bei Hitlers Machtergreifung. Nach zehnmonatiger Pause erschien im Oktober 1933 erst wieder eine *Fackel*-Ausgabe, die einzig aus der Grabrede zum Tode Adolf Loos und einem weiteren Gedicht bestand.

Entgegengesetzt zu Hofmannsthal, dessen stärkste lyrische Phase in der Jugend liegt, setzt diese bei Kraus erst „an der Schwelle der Vierziger“⁸⁰¹ ein. Kohn nennt vielerlei Gründe, warum Karl Kraus als Lyriker kaum Beachtung fand. Zum einen erwähnt sie die generelle Ignoranz der Presse gegenüber Karl Kraus, zum anderen die sich anschließende Zerstörung der Literaturbestände durch das Hitler-Regime; zudem nehmen die neun Bände, die Kraus' Lyrik enthalten, im Vergleich zu seinem restlichen Werk, einen quantitativ geringen Umfang ein.

Nach dem Tode seiner engsten Freunde Loos oder Altenberg, starb Kraus am 12. Juni 1936 an den Folgen eines Unfalls, den er im Februar erlitten hatte; Kraus, der sich während seines Lebens immer über die schlechten Verkehrsregelungen in Wien erregt hatte, wurde eines Nachts von einem Fahrradfahrer niedergefahren. Von dem Unfall behielt er Kopfschmerzen und Gedächtnisstörungen zurück, die seinen zunehmenden körperlichen Verfall nur noch verstärkten.

i. Frühe Schriften (Rezensionen)

Kraus veröffentlichte im April 1892 in der Wiener *Literatur-Zeitschrift* eine Buchrezension auf Gerhart Hauptmanns *De Waber (Die Weber)*, in der er Hauptmanns Werk als „das Beste, was er bisher geschaffen hat“⁸⁰² hervorhebt. Kraus führt die gleichbleibende Gottesfürchtigkeit des Protagonisten Hilse trotz größter Not aus und bemerkt in dem Buch das wahrhaftige und wirklich Menschliche, das Hauptmann herausgearbeitet hat. Kraus' absolut positive Bewertung von Hauptmanns naturalistischem Stück, ließe vermuten, dass eine Rezension von Hofmannsthals *Gestern* zwangsläufig nur negativ ausfallen kann, zumal das lyrische Drama Hofmannsthals keine Identifikationsfiguren für die breite Masse bietet, geschweige denn Mitleid für den Protagonisten erwecken kann, so wie es Hauptmanns Protagonist vermochte. Doch statt Hofmannsthals Drama zu zerreißen, bekundet Kraus in der Rezension, die am 8. Juni 1892 in der Zeitschrift *Die Gesellschaft* veröffentlicht wurde, sein Bedauern darüber, dass die *Moderne Rundschau*, in der Hofmannsthals Drama erschienen war, eingestellt wurde. Die Zeitschrift bot, wie auch Kraus erkannte, den jungen Autoren, darunter auch Hofmannsthal, den er als das „größte und – jüngste“⁸⁰³ Talent hervorhebt, ein Publikationsforum. Zwar bemerkt Kraus den Mangel an Handlung in Hofmannsthals *Gestern*, doch stuft er das Werk als psychologisches Drama ein, dessen besonderer Reiz in Hofmannsthals Sprache liegt, denn so Kraus, „fast jeder Vers [ist] ein Gedanke von unergründlicher Tiefe, von unsagbarer Schönheit.“⁸⁰⁴ Kraus sieht in Hofmannsthal keinen anti-naturalistischen Autor, denn als wahrhaften Autor kann er ihn nur gelten lassen, wenn er die für ihn wahrhaftige naturalistische Richtung vertritt. Demzufolge scheint es für Kraus nur

800Kohn: S. 28.

801Kohn: S. 37.

Caroline Kohn beschäftigt sich in ihren Arbeiten zu Karl Kraus nicht nur mit dem Satiriker Kraus, sondern vor allem auch in ihrer 1968 erschienen Diplomarbeit *Karl Kraus als Lyriker* mit der wenig beachteten lyrischen Phase des Autors; darin fasst Kohn seine Lyriks als den „persönlichste[n] Teil“ seines Schaffens. In: Kohn, Caroline: Karl Kraus als Lyriker. Diplomarbeit Nr. 426 Faculté des Lettres et Sciences Humaines Paris. Germanica Nr.11. Marcel Didier. 4 & 6 Rue de la Sorbonne. Paris. 1968, S. 4.

802Kraus, Karl: Frühe Schriften. 1892-1900. Herausgegeben von Joh. J. Braakenburg. Erster Band 1892-1896. Kösel-Verlag. München. 1979, S. 9.

803Kraus, Karl: Frühe Schriften. 1892-1900. Herausgegeben von Joh. J. Braakenburg. Erster Band 1892-1896, S. 13.

804Kraus: S. 14.

konsequent zu sein, dass er Hofmannsthals ästhetizistische Schilderungen unter die Stimmung des Werkes stellt, von dem er sich ergriffen fühlt.

Trotz der Befürwortung Hofmannsthals, offenbaren sich in Kraus' Ausführung logische Schwächen und zwanghafte Notwendigkeiten bei seinem Versuch, Hofmannsthal in das von ihm gewünschte Muster zu pressen: Für Kraus ist Hofmannsthal ein naturalistischer Autor, der aber – wie er zugeben muss – über den strickten Naturalismus hinausgeht. So tut Kraus Hofmannsthals dramatische Form, seinen Hang zu „Vers und Reim“⁸⁰⁵ leichtfertig als „vielleicht zufällig“⁸⁰⁶ ab. Noch fragwürdiger wird Kraus' Einschätzung als es ihm gelingt, sich innerhalb von wenigen Sätzen zu widersprechen. Er wendet sich strikt gegen Bahrs Einschätzung in dessen Essay *Loris*, als er Hofmannsthal die Fähigkeit zugesprochen hatte, seiner Dichtung die Facetten jeglicher Literaturrechtung zu geben. Überhaupt spricht sich Kraus gegen die Einteilung von Dichtung in Literaturrechtungen aus, wodurch er sich Hofmannsthal, der ebenso gegen Einteilungen ist, nahe zeigt. „Man sollte sich aber nicht den Genuß einer echten Dichtung durch Klassifizierung derselben trüben“,⁸⁰⁷ mahnt Kraus, nur um im folgenden Satz seine Ausführungen selber der Lächerlichkeit preiszugeben, indem er bekennt: „Naturalistisch ist sie sicher, schon die Studie ist Naturalistisch, und jedes gute Werk muß naturalistisch, muß natürlich sein.“⁸⁰⁸ Die Studie, die Kraus in *Gestern* gegeben sieht, kann nicht nur wahr sein, laut Kraus „muß“⁸⁰⁹ sie es sogar, denn die dort dargestellte Fin de siècle Stimmung und die Symbolisten sind gegebene Realität; demzufolge sieht sich Kraus in der Haltung, Hofmannsthal einen Naturalisten zu heißen, bestätigt.

Überhaupt ist Kraus' Rezension weniger ein Bekenntnis zu Hofmannsthal – auch wenn Kraus' Bewunderung für Hofmannsthals *Gestern* keineswegs vorgetäuscht ist –, als vielmehr eine Attacke gegen Bahr, den er als den „echtste[n] Andrea der Litteratur“⁸¹⁰ charakterisiert. Diese lässt sich anfänglich noch an untergründigen Spitzen erkennen, wie der Hinweis darauf, dass die „Geisteskinder“⁸¹¹ der eingestellten *Modernen Rundschau* sich nun an die Berliner *Freie Bühne* wenden müssen, aber es wird vor allem dadurch deutlich, dass Kraus eine Trennung zwischen dem Theophil Morren des *Gestern* und dem von Bahr „vergöttert[en]“⁸¹² Loris vornimmt. Von dieser Trennung aus, schießt sich Kraus auf Bahrs propagierte Überwindung des Naturalismus ein; eine Überwindung die seines Erachtens ungerechtfertigt ist, da nichts überwunden werden kann, was sich noch nicht durchgesetzt hat. „Den Naturalismus, den wir noch nicht haben, schon nicht mehr haben: es hieße: weggeben, was man nicht besitzt und wir, wir haben literarische Schulden!“⁸¹³ Statt den Naturalismus zu überwinden, wie Bahr es propagiert, will Kraus die schönheitsliebende Literaturschiene hinter sich lassen, um den Naturalismus voll und wahr auszukosten, bis auch er wieder durch eine höhere, weiter entwickelte Kunstrichtung ersetzt wird.

Fast unbemerkt tilgt Kraus am Ende seiner Rezension, die bis dahin eingehaltene Trennung von Hofmannsthals zwei Pseudonymen: „Vorläufig aber seien wir froh, daß wir einen Dichter wie Loris-Morren den unsern nennen dürfen...“⁸¹⁴ Dies kann dahingehend gedeutet werden, dass Kraus, der zwar den Naturalismus vertritt und diesen verbreiten will, doch für den schönheitsliebenden Zug in Hofmannsthals Dichtung empfänglich ist, dies aber sowohl vor sich als auch vor der Öffentlichkeit herunterspielen will.

Der Spott gegen Bahr findet sich auch in der Buchrezension Kraus' anlässlich Arthur Schnitzlers *Anatol*. Kraus bedauert, dass Schnitzler, den er für einen außerordentlichen Schriftsteller hält, sich nicht an die realistische Literaturrechtung hält und stattdessen mit den Dekadenten „kokettiert“.⁸¹⁵ Während er sich selbst als „Nichtdekadenten“⁸¹⁶ von dieser Literaturrechtung distanziert, scheint er es vor allem zu bedauern, dass Hofmannsthal seinen Prolog zu *Anatol* beigetragen hat; vor allem weil dieser Prolog die Züge und Wesensarten Bahrs trägt, den er als Dekadenten einstuft.

805Kraus: S. 15.

806Kraus: S. 15.

807Kraus: S. 16.

808Kraus: S. 16.

809Kraus: S. 16.

810Kraus: S. 16.

811Kraus: S. 13.

812Kraus: S. 15.

813Kraus: S. 16.

814Kraus: S. 16.

815Kraus: S. 68.

816Kraus: S. 69.

Seltsam mutet bei Kraus, der sich selbst als Naturalist und Anti-Dekadent versteht, eine Buchrezension, die am 9. Februar 1893 in *Die Gesellschaft* veröffentlicht wurde, an. Anlässlich des *Wiener Almanach* von 1893, mokiert er sich über die fehlenden Beiträge der Jugend: „Schwarzkopf, Bahr, Wengraf, Schnitzler, Dörmann, Loris – wo bleiben die?“⁸¹⁷ Kraus vermisst in der momentanen Literatur das Originell-Neue, während der *Almanach* für ihn fortlaufend an schon vergangenen Autoren festhält. Dahinter verbirgt sich aber nicht eine Annäherung Kraus' an Bahr, sondern eine charakteristische Gemeinsamkeit: beide Autoren verstanden die Literatur und die Gesellschaft in einer steten Entwicklung, doch Bahr erschien in seinem Entwicklungsdrang und Fortschrittstreiben für Kraus zu drängend und treibend.

Dass Kraus keineswegs eine Annäherung zu Bahr vollzogen hat, zeigt sich vor allem in seinem Aufsatz *Zur Ueberwindung des Hermann Bahr* vom 9. Mai 1893, in dem er schon allein durch die Titelgebung erneut auf Bahrs propagierte *Überwindung des Naturalismus* hinweist. Dieser Aufsatz ist, abgesehen von dem später erschienenen Aufsatz *Die demolierte Literatur*, der schärfste Angriff auf Bahr und seinen Einfluss auf das *Junge Wien*. Obwohl Kraus Bahr noch nicht einmal der Mühe erachtet, überhaupt ein Wort über ihn zu verlieren, sieht er sich dennoch gezwungen dazu, denn der Einfluss des „Französling[s]“⁸¹⁸ Bahrs, dieser „parfumierte[n] Halbweltsdame“⁸¹⁹ auf die Jugend, habe allein – so scheint es bei Kraus zumindest – dazu geführt, dass man sich der Nervenkunst oder der *Décadence* hingab. Hohn und Spott schenkt Kraus vor allem auch Bahrs raschem literarischem Überwindungsdrang; Bahr habe nicht nur den Naturalismus als bereits überwunden deklariert, es sei ja überhaupt noch nicht einmal mehr sicher, ob Bahr sich überhaupt noch für den Symbolismus einsetzen würde, denn immerhin sind bereits acht Monate vergangen, seit er Maeterlincks Werke über die Shakespeares gestellt hatte.

Noch in einem anderen Punkt nähert sich Kraus unfreiwillig Bahr. Hatte Bahr doch zum Ausdruck gebracht, dass es in Österreich keine Literatur gebe, so findet sich diese Meinung auch bei Kraus, doch schließt Kraus „die >>dekadenten<< Herren mit den schönen Astrachanwinterröcken und den heimlichen Nerven im Café Griensteidl“⁸²⁰ nicht nur mit ein, sondern bezieht sich schwerpunktmäßig auf sie. Die „stattliche Schar [die] Herr Bahr anführt“,⁸²¹ sind in Kraus' Empfinden weder Autoren, noch Dichter, noch Dramatiker. Für Kraus trägt Bahr die Alleinschuld, dass es in seinen Augen keine österreichische Literatur gibt, denn Bahr ist der „Horcher jeder neuen Richtung“⁸²² und hat in die Köpfe der Jugend statt der „männlichen Kunst und ihren gesunden Ideale[n]“,⁸²³ wie sie in Berlin durch Hauptmann, Liliencron oder auch Holz vertreten sind, die Nervenkunst, die Gier nach neuen Sensationen und Augenblicksmomenten gesetzt. Weil Kraus aber eine Literatur in Österreich einfordert, bleibt ihm nur die logische Konsequenz die Gesellschaft, die Literatur und sich selbst von Bahr zu befreien. Der Weg zu einer österreichischen Literatur geht nur „über den Bahr hinweg zu einer freieren und bessern Kunst.“⁸²⁴

Doch Kraus wendet sich nicht nur gegen Bahrs Einfluss auf die jungen Autoren und seine theoretischen Exzerpte, sondern auch gegen dessen Stück *Tschaperl*. In der am 15. März 1897 in der *Wiener Rundschau* erschienen Besprechung von Kraus lässt er es sich erneut nicht nehmen, gegen Bahrs Einflussnahme auf die Literatur zu wettern. *Tschaperl* scheint nur dahingehend für Kraus Berechtigung zu erhalten, weil dem Betrachter bei der Aufführung des Stückes im *Carltheater*, durch den Vergleich mit diesem Werk, erst die Fähigkeiten eines Hofmannsthal und Schnitzlers deutlich vor Augen geführt werde. „Wer nicht schon früher wusste, dass Hofmannsthal ein feiner Künstler sei, erkannte es an diesem Abend [...] So selbstlos talentlos ist dieses >>Wienerstück<< von Hermann Bahr.“⁸²⁵ Selbst Befürworter Bahrs hätten auf das Stück nichts anders als mit Entsetzen reagieren können; ihnen blieb allein entschuldigend für Bahr zu bemerken, dass es sich wohl eher um eine „Privatunternehmung“⁸²⁶ handele, als um einen Beitrag zur Literatur.

817Kraus: S. 82.

818Kraus: S. 111.

819Kraus: S. 111.

820Kraus: S. 113.

821Kraus: S. 113.

822Kraus: S. 113.

823Kraus: S. 113.

824Kraus: S. 114.

825Kraus, Karl: Frühe Schriften. 1892-1900. Herausgegeben von Joh. J. Braakenburg. Zweiter Band 1897-1900. Die demolierte Literatur. Eine Krone für Zion. Kösel-Verlag. München. 1979, S. 28.

826Kraus, Karl: Frühe Schriften. 1892-1900. Herausgegeben von Joh. J. Braakenburg. Zweiter Band 1897-1900, S. 28.

Wusste Kraus sich 1892 noch für Theophil Morrens *Gestern* zu begeistern, so reagiert er 1897 auf das Gedicht *Lebenslied* von Hugo von Hofmannsthal mehr als befremdlich. Mit ähnlichem Hohn und Spott, den Kraus bereits so bereitwillig über Bahr ergossen hatte, geht Kraus nun gegen Hofmannsthals Gedicht vor, dem er mitunter Unverständlichkeit vorwirft. „Von dem heiteren Aufsehen, welches die Verse des jungen Dichters hervorgerufen hatten, mußten die Tagesblätter in ihrem lokalen Theile Notiz nehmen, und die Papierkörbe der Redaktionen konnten die Unzahl der Parodien nicht fassen, die jede in ihrer Weise den Zusammenhang zwischen dem Erben, den drei Thieren und dem Salböl der verstorbenen alten Frau zu erklären bemüht war.“⁸²⁷ Dass es in Kraus' Augen soweit mit Hofmannsthal gekommen war, liegt zum einen an seiner angeborenen „Abgeklärtheit“,⁸²⁸ die ihm so jeglicher Entwicklung beraubte, die frühe Gereiftheit die Bahr ihm attestierte und auch seinen Eltern, die ihn im Caféhaus einführten; das alles trug dazu bei, dass „zwei Jahr[e] Café Griensteidl“⁸²⁹ Hofmannsthals Talent dem Amüsement der Gesellschaft preisgaben. Kraus weiß sogar den zeitlichen Rahmen zu benennen, wann Hofmannsthal für ihn sein Talent für die Schmeicheleien und Verirrungen Bahrs aufgegeben hat. Im Zusammenhang mit dem lyrischen Drama *Der Thor und der Tod* (1893) bemerkt er: „Mit diesen köstlichen Versen, diesen feinen, wenn auch schon etwas affektirten Gedanken hat damals sein Talent von ihm Abschied genommen. Er tauschte es gegen den Umgang mit Hermann Bahr ein, der ihn durch seine unaufhörlichen Versicherungen, daß Loris der junge Goethe sei, endlich bethört hat. Seit damals hat Hofmannsthal nichts künstlerisch Nennenswerthes mehr produziert.“⁸³⁰

ii. Die demolierte Literatur (1896)

In dieser 1896 abgefassten „Schmähschrift“,⁸³¹ die am 15. November und 1. Januar 1897 in vier Teilen in der Zeitschrift *Moderne Rundschau* erschien, wendet sich Kraus vor allem gegen Hermann Bahr und danach erst an die von Bahr protegierten Autoren, ohne jedoch dabei namentliche Nennungen vorzunehmen. Der Aufsatz ist ein sarkastischer Verriss der Kaffeehaus-Literaten, der anfänglich hinter Kraus' höhnischem Bedauern des Abrisses vom Café Griensteidl verborgen liegt. Mit dem Verlust des „ehrwürdige[n]“⁸³² Cafés sind die Literaten nicht nur mit der drohenden Obdachlosigkeit konfrontiert, sondern auch ihrer „dichterischen Production[ssstädte]“⁸³³ beraubt worden, spottet Kraus. Wie auch schon zuvor, bedauert Kraus den Abfall vom Realismus zugunsten des Symbolismus, Bahrs propagierter Nervenkunst, denn mit dem Blick hin zu den „Seelenstände[n]“⁸³⁴ wolle der Décadent lediglich der leidigen Realität entfliehen, was bei Kraus keine Unterstützung findet. Der Initiator dieser „Literaturbewegung“⁸³⁵ in Österreich ist bei Kraus allein Bahr, der bei ihm nur despektierlich der „Herr aus Linz“⁸³⁶ genannt wird; Bahr komme nämlich die alleinige Schuld zu – so Kraus –, die ihm verfallene Jugend dem Naturalismus entwöhnt zu haben, um sie in die verzärtelten, ungesunden Arme des Symbolismus zu führen. „Seine Schreibweise wurde von der literarischen Jugend spielend erlernt“,⁸³⁷ so Kraus, denn der „seichte Impressionismus, dem sich dieser kritische Bummler überliess, berührte anheimelnd.“⁸³⁸ Bahr habe die jungen Literaten gefördert, darunter auch solche, die sich durch gänzliche Unfähigkeit auszeichneten. Damit bescheinigt er Bahr nicht nur den falschen literarischen Weg eingeschlagen zu haben, sondern überhaupt über ein Vermögen für Literatur zu verfügen.

Auch Hofmannsthal findet in diesem Essay Erwähnung, auch wenn Kraus seinen Namen nicht nennt. Er zitiert Bahr, der Loris in direkter Linie zu Huysmans und Barres stellt, und ereifert sich schließlich über Bahrs

827Kraus: S. 12.

828Kraus: S. 13.

829Kraus: S. 13.

830Kraus: S. 46.

831Lorenz, Dagmar: Wiener Moderne. 2., aktualisierte und überarbeitete Auflage. Verlag J.B. Metzler Stuttgart. 2007, S. 173.

832Kraus: S. 277.

833Kraus: S. 277.

834Kraus: S. 278.

835Kraus: S. 279.

836Kraus: S. 279.

837Kraus: S. 279.

838Kraus: S. 281.

Bewunderung, die einem so jungen Autor gilt. „Die Thatsache, dass Einer noch ins Gymnasium ging, begeisterte den Entdecker zu dem Ausrufe: >>Goethe auf der Schulbank!<<“⁸³⁹ Auch findet Kraus daran Anstoß, dass Hofmannsthals Eltern ihn nicht nur nicht davon abgehalten haben, seine Zeit im Café Griensteidl zu vergeuden, sondern dass sie ihn, ganz im Gegenteil, auch noch dort eingeführt haben.

Hofmannsthals Reaktionen auf Kraus' Kritik finden sich in der Korrespondenz mit Bahr. So schreibt Hofmannsthal noch am selben Tag des Erscheinens der ersten Folge in der *Wiener Rundschau* am 15. November 1896: „Sie können sich denken wie peinlich es für mich ist, meine Verse und meinen Namen in einer gewissen Solidarität mit den Unverschämtheiten des Herrn Kraus zu finden.“⁸⁴⁰ Hofmannsthal erhofft sich einen Rat von Bahr, wie er sich im Folgenden auch gegenüber der *Wiener Rundschau* verhalten solle, die ihm zwar die „Correkturen der unwichtigsten Artikel“⁸⁴¹ gezeigt hatte, den Aufsatz von Kraus aber verschwiegen hatte. Hermann Bahr kann Hofmannsthal nur zur Ruhe in Bezug auf Kraus mahnen, zumal er selbst bereits von Kraus verklagt aber freigesprochen worden war, weil er sich in einem harschen Brief für Salten eingesetzt hatte.

Auch in Bezug auf Andrian findet Kraus wenig Grund zur Begeisterung, denn für Kraus wird der wenig literarisch begabte Freiherr von Bahr zu Unrecht überhöht. Was er bisher geleistet habe, ist verschwindet gering, und das was er bisher literarisch zu Papier gebracht hat – *Den Garten der Erkenntnis* – ist für Kraus nichts anderes als „Der Kindergarten der Unkenntnis“.⁸⁴² Auch, dass sich die Schriftsteller des *Jungen Wien* durch gegenseitige Besprechungen anregen, findet Kraus hinderlich, da sie sich gegenseitig in ihrer Entwicklung hemmen. Statt sich mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen, suchen sie „in der Abkehr von den geistigen Kämpfen der Zeit ihr Heil“.⁸⁴³ Der Einbruch des Todes, den Hofmannsthal mitunter bei seinem Kaufmannssohn thematisiert, verkennt Kraus, indem er lediglich von einer künstlerischen Pose ausgeht; stattdessen hebt er ihren an „französischen Vorbildern geübten Formensinn“⁸⁴⁴ hervor, der sie dazu führt, sich auf die „decorative[...] Ausgestaltung ihrer nächsten Umgebung“⁸⁴⁵ zu beschränken, anstatt die Lethargie zu Gunsten des aktiven, realen Lebens aufzugeben.

Kraus' Besprechung über das *Junge Wien* erregte weit gefächertes Interesse und Aufsehen. Mit einer Art von Genugtuung und Stolz fügte Kraus in der *Fackel* wohl einige Besprechungen aus der zeitgenössischen Presse über diese Schrift bei. So hatte das *Berliner Fremdenblatt* Kraus' exzellente sprachliche Begabung und seine treffenden Pointen gelobt, um schließlich zu bekennen: „Karl Kraus gehört momentan zu den bestgehassten Schriftstellern Jung-Wiens; nur muss man mich auch recht verstehen, gehasst wird er von denen, die er angegriffen hat: Mit der unbarmherzigen Geißel der Satire jagte er die Clique, die sich in der Literatur breit macht und sich gegenseitig in die Höhe poussieren will“.⁸⁴⁶

iii. Die Fackel (1899)

Karl Kraus' Zeitschrift, die im April 1899 zum ersten Mal erscheint, trägt den sinnigen Namen *Die Fackel*. Kraus will mit dieser Zeitschrift einen „Kampfprud“⁸⁴⁷ ausstoßen, angesichts der „social[e]n Wirrungen“⁸⁴⁸ seiner Gegenwart, wobei Kraus kein „politische[s] Programm“⁸⁴⁹ mit seiner Zeitschrift verfolgen will.

Es ist seine finanzielle Unabhängigkeit, die es Kraus ermöglicht, seine Zeitschrift bis zu seinem Tod (1936) herauszubringen. Hinzu kam, dass seine Zeitschrift ihm keine finanziellen Verluste einbrachte: „Der überraschend große Erfolg der >Fackel< ließ ihn ehrlich und reichlich auf seine Kosten kommen. Er sah sich nie gezwungen, dem Publikumsgeschmack Konzession zu machen; nur in der allerersten Zeit mußte er

839Kraus: S. 282-283.

840Greve: S. 268.

841Greve: S. 268.

842Kraus: S. 293.

843Kraus: S. 285.

844Kraus: S. 286.

845Kraus: S. 286.

846Kraus: *Die Fackel*: Nr. 1, 04.1899, 1. Jg.. DB Sonderband: *Die Fackel 1899-1936*, S. 503 (vgl. *Fackel* Nr. 1, S. 30).

847Karl Kraus: *Die Fackel 1899-1936*. Neusatz und Faksimile aller 822 Ausgaben. Zweite Ausgabe. Zweitausendeins • Frankfurt am Main 2007. Digitale Bibliothek Sonderband, S. 459.

848Karl Kraus: *Die Fackel 1899-1936*, S. 459.

849Karl Kraus: *Die Fackel 1899-1936*, S. 459.

bezahlte Anzeigen aufnehmen.“⁸⁵⁰ Dabei erscheint nahezu das ganze Werk des Herausgebers zuerst in seiner eigenen Zeitschrift, was auch Caroline Kohn betont: „Seit April 1899 ist die Geschichte der >Fackel< zugleich die Lebensgeschichte ihres Herausgebers. Fast das gesamte Werk von Karl Kraus erschien zuerst in der >Fackel.<“⁸⁵¹ Doch zeigt er auch klar auf, was er mit seiner Zeitschrift bewirken will: „kein tönendes »Was wir bringen«, aber ein ehrliches »Was wir umbringen« hat sie sich als Leitwort gewählt. Was hier geplant wird, ist nichts als eine Trockenlegung des weiten Phrasensumpfes, den andere immerzu national abgrenzen möchten.“⁸⁵² Was Kraus’ Zeitschrift aber auch lesenswert macht, sind die Verweise darin über Hofmannsthal. So nimmt er in der ersten Ausgabe seiner Zeitschrift nicht nur Bezug auf die „Aufführung seines »Abenteurer« und seiner »Sobeide«,“⁸⁵³ sondern er beurteilt dieses Werk auch negativ. Hofmannsthal wird von ihm hier eine „Goethenatur“⁸⁵⁴ geheißen, doch hinterfragt Kraus dies gleichsam, da er eine Distanz Hofmannsthals zum Leben andeutet: „Man wusste, dass er das Leben floh, dass sein Wesen der »gemeinen Deutlichkeit der Dinge« widerstrebe und dass auf dem Lehnstuhl vor seinem Schreibtische, ganz wie es Herr Bahr verlangt, »der Abglanz der Ewigkeit« ruhe. [...] Dass er kein Dichter war, durften ihm die anderen, die es nicht sind, wohl verzeihen; aber er hat sie überragt, weil er, wie keiner neben ihm, Dichter zu lesen vermochte, und in seinem Ohr klang es von allen Rhythmen der Classik. Er war gewohnt, aus einem mit köstlichem Edelgestein besetzten Glase zu trinken.“⁸⁵⁵ Was Kraus’ Schrift aber auch aufzeigt, ist nicht nur die Bezugnahme zu Hofmannsthal, sondern er spricht gleichsam in dieser Passage von den „literarische[n] Verderber[n] [die ihm] an die Seite gegeben“⁸⁵⁶ waren, und denen sich Hofmannsthal, „der von seinen Eltern verwöhnte Liebling der Grazien, dem man die Allüren Jung- Goethes aufzwang“,⁸⁵⁷ nicht entziehen konnte.⁸⁵⁸ „Nach dem unheimlich formgewandten und preciosen »Gestern« des 17jährigen hatte man lange gehofft, dass der Wein, wenn er sich auch noch so abgeklärt geberde, doch am Ende mal 'nen guten Most geben werde. Die zwei Einacter im Burgtheater brachten die Enttäuschung.“⁸⁵⁹ Kraus’ heißt Hofmannsthal eine „Frauenseele“,⁸⁶⁰ spricht er den beiden erschienenen Werken auf der Bühne doch nahezu jedes Dramatische ab, und erkennt darin mehr ein „decoratives Vergnügen“⁸⁶¹ des Künstlers. Sowohl der *Abenteurer* als auch die *Sobeide* lassen Kraus eine „Unechtheit“⁸⁶² erkennen; und weder die Griechen noch Shakespeare kann Kraus in diesen Werken erahnen, wohl aber „Schlegels und Thudichums Epigone spricht aus den Versen dieses »Primitiven.«“⁸⁶³ Kraus geht in der ersten Ausgabe seiner Zeitschrift zudem wiederholt auf die Einstellung von Hofmannsthals Umfeld ein, in ihm einen neuen Goethe, den „Goethe unserer Zeit“⁸⁶⁴ zu sehen, was bei ihm zu einem Seitenhieb führt, wenn es heißt: „Und schließlich ist die Aehnlichkeit zwischen Goethe und seinem Erben so groß geworden, dass man bei der letzten Dichtung des jungen Hofmannsthal, bei dem soeben in der ‚Zeit‘ erscheinenden »Erlebnis des Marschalls von Bassompierre«, von einem Plagiat gesprochen hat. Der Vorwurf, den das ‚Deutsche Volksblatt‘ erhoben hat, muss nun freilich jeden thöricht dünken, der Goethes »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten« und den bisher veröffentlichten Theil der Novelle Hofmannsthals gelesen hat. Das kurze Geschichtchen, das Goethe den Memoiren des Marschalls von Bassompierre nacherzählt hat, ist ein Canevas, in den Herr

850Kohn, Caroline: Karl Kraus. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart. 1966, S. 22.

851Kohn: S. 22.

852Karl Kraus: Die Fackel 1899-1936, S. 459-460.

853Karl Kraus: Die Fackel 1899-1936, S. 496.

854Karl Kraus: Die Fackel 1899-1936, S. 496.

855Karl Kraus: Die Fackel 1899-1936, S. 496.

Dass Kraus den Wiener Dichtern und nicht nur Hofmannsthal diese Lebensferne vorwarf, betont auch Caroline Kohn: „Als Kritiker warf er den anderen Dichtern Weltfremdheit vor, Mangel an dialektischer Einstellung zur Epoche“. In: Kohn, S. 12.

856Karl Kraus: Die Fackel 1899-1936, S. 496.

857Karl Kraus: Die Fackel 1899-1936, S. 496.

858Dies betont Kraus selbst 1911 noch in der Schrift *Aus der Branche*, wenn es heißt: „Die große Menge hatte doch schon bei der Geburt des Herrn von Hofmannsthal gehofft, daß er einmal in den Schlafrock des alten Goethe hineinwachsen werde.“ In: Karl Kraus. Schriften. Herausgegeben von Christian Wagenknecht. Directmedia • Berlin 2007. Digitale Bibliothek 156. Nach: Kraus, Karl: Literatur und Lüge. Karl Kraus: Schriften, S. 1216.

859Karl Kraus: Die Fackel 1899-1936, S. 497.

860Karl Kraus: Die Fackel 1899-1936, S. 497.

861Karl Kraus: Die Fackel 1899-1936, S. 497.

862Karl Kraus: Die Fackel 1899-1936, S. 497.

863Karl Kraus: Die Fackel 1899-1936, S. 497-498.

864Karl Kraus: Die Fackel 1899-1936, S. 3657.

Hofmannsthal seine pompöse Stickerei hineingearbeitet hat.“⁸⁶⁵ Kraus' wenig schmeichelhafte Meinung liegt unter dem Deckmantel einiger höhnischer Bemerkungen, die sich auf Hofmannsthals Plagiatsvorwurf was den *Abenteurer* betrifft, beziehen. Kraus jedoch versteht den *Bassompierre* als ein „Citat“,⁸⁶⁶ sieht er doch in Hofmannsthals Werk, im Vergleich zu dem Goethes, einer Erweiterung für „die feineren Bedürfnisse und die tiefere Seelenkenntnis unserer Zeit“. ⁸⁶⁷ Zudem hatte Kraus als Reaktion auf Bahrs *Brief an Hofmannsthal* ein Gedicht verfasst, indem die Beziehung Hofmannsthals zu Goethe eine lyrische Umsetzung findet.⁸⁶⁸

Auch in der Januar-Ausgabe der Zeitschrift aus dem Jahr 1901 kommt Kraus auf Bahr zurück, nachdem er sich Hofmannsthals *Der Tor und der Tod* (1893) zugewandt hatte, und verweist neuerlich auf Bahrs Einstellung in Bezug auf Hofmannsthal: „Und so verkündet er denn, Herr v. Hofmannsthal sei eigentlich weit mehr als ein zierliches, von allen angenehmen Folgen einer ausreichenden Belesenheit unterstütztes Formentalent; er sei – schon seit dem von einem Siebzehnjährigen verfassten Dramolet »Gestern« – ein Moralist, und durch ihn habe »unsere neue Religion, die wir noch kaum aussprechen können, zuerst künstlerische Gestalt und Form angenommen«. In der That: »schellenlaut und leer« – Herr Bahr ist es, wie der Thor im Stück des Herrn v. Hofmannsthal, der dies Wort zuerst geprägt hat.“⁸⁶⁹ Selbst in späteren Jahren verweist Kraus in seiner Fackel immer wieder auf Hofmannsthal; alle Erwähnungen und Auseinandersetzungen würden hier zu weit führen. Wohl kann aber angemerkt werden, dass Kraus auch 1914 nicht für Hofmannsthals Entscheidungen und Werdegang Verständnis hatte; so sah er in Hofmannsthals Wendung zum Kino lediglich einen kaufmännischen Aspekt befriedigt.

Aber die Kritiken an Hofmannsthal haben bei aller Deutlichkeit doch nicht den scharfen und böswilligen Unterton, wie wenn er auf Bahr zu sprechen kommt. Kraus' Einschätzung von Bahr, als einem Menschen der durch seine Ansichten der Literatur und der Gesellschaft nur Schaden zufügen kann, findet sich dementsprechend auch noch im September 1917, als er zum Boykott von Bahr aufruft: „Ich warne das neue Österreich vor dem Hermann Bahr. Er ist doppelzüngig und hofft damit dem Doppeladler ein Kompliment zu machen. Er hat mehr Gesinnungen als bunte Bademäntel und da er diese nicht mehr am Lido spazieren führen kann, so macht er von jenen in dem Hinterland eines erstarkten Österreich Gebrauch, wobei ihn seine ausschweifende Phantasie, die einmal den Hofmannsthal vor Warschau gesehen hat, wohl auch nach einem österreichischen Venedig entführen mag.“⁸⁷⁰

d. Das Junge Wien: Reaktionen auf Hofmannsthals Tod

In den Tagebüchern und Briefen des *Jungen Wien* lassen sich die Verbindungen und Kontakte noch Jahre nach der Anfangsphase der Jugend belegen. So ist der letzte Brief an Bahr auf den 4. Februar 1920 zu datieren. Die letzte Korrespondenz mit Andrian findet am 1. Oktober 1933 durch einen Brief an Hofmannsthals Frau Gerty statt. Auch Beer-Hofmann hatte noch nach dem Tod von Schnitzler und Hofmannsthal brieflichen Kontakt zu Schnitzlers Frau Olga (letzter Brief 22. Dezember 1944) und auch zu Hofmannsthals Tochter Christiane (letzter Kontakt 1943). Dementsprechend finden sich auch zu Hofmannsthals Tod einige Bemerkungen in den Tagebüchern und Schriftwechseln. Bei Beer-Hofmann findet sich ein Brief an Samuel Fischer vom 21. September 1929, mit einer für ihn typischen Bemerkung, geprägt von Trauer, aber auch Distanz, sowie persönlicher Resignation. „Hier aber waren für Hofmannsthal und mich 39 Jahre gemeinsamen Von-einander-Wissens, gemeinsamen Erinnerns – gemeinsamer Besitz. Gewiss: Nach den ersten Flitterjahren unseres Begegnens – ich glaube, es waren mehr als zehn – eine Zeit – sie musste kommen – wo unsere Wege sich schieden. Gewiss: in so vielen Jahren – atmosphärische Schwankungen im menschlichen Zueinanderstehen - - aber selbst das, was, als sich bescheidende mittlere

865Karl Kraus: Die Fackel 1899-1936, S. 3656.

866Karl Kraus: Die Fackel 1899-1936, S. 3657.

867Karl Kraus: Die Fackel 1899-1936, S. 3658.

868Karl Kraus: Die Fackel 1899-1936, S. 5605.

869Karl Kraus: Die Fackel 1899-1936, S. 3847.

870Karl Kraus. Schriften. Herausgegeben von Christian Wagenknecht. Directmedia • Berlin 2007. Digitale Bibliothek 156. Nach: Kraus, Karl: Literatur und Lüge. Karl Kraus: Schriften, S. 2671.

Linie zuletzt übrig blieb war sicher nicht wenig, und er, wie ich, wussten dankbar um seinen Wert.“⁸⁷¹ Zusammen mit Hofmannsthal starb für Beer-Hofmann nicht nur der Dichter, sondern auch sein Weggefährte: „ein Stück Jugend, Hugo, Rodaun, wir – unwiderbringlich dahin“,⁸⁷² resümiert er und wird mit Hofmannsthals Tod zugleich wiederum auf das eigene Dasein verworfen, auf den Sinn des Lebens – und damit des Sterbens – , den er hinterfragt. Gemeinsam mit Beer-Hofmann kommt Schnitzler nach Hofmannsthals Tod nach Rodaun; sie haben Blumen aus ihren Gärten dabei, die sie auf sein Grab legen. Nach seinem Tod fasst Schnitzler die Beziehung zwischen Hofmannsthal und ihm wie folgt zusammen: „Er war der merkwürdigste Mensch und wahrscheinlich der größte Dichter, dem ich je begegnet bin, und auch in Entfernungen war ich ihm nah – wie in Entfremdungen vertraut...“.⁸⁷³ Auch Andrian bekennt seine Anteilnahme. „Meine liebe Gerty“,⁸⁷⁴ beginnt Andrian seinen Brief an die Witwe Hofmannsthals, den er am 29. Juli 1929 aus Salzburg an sie schreibt. Andrian bietet Gerty in diesem Brief seine Hilfe an, weil er sich als „Ihr ältester gemeinsamer Freund“⁸⁷⁵ versteht; er spielt noch einmal darauf an, dass Hofmannsthal Gerty ja erst durch ihn überhaupt kennengelernt habe, und dass sie auch nach seinem Tod „verbunden bleiben, solange wir gleichzeitig auf der Erde sind, und, so Gott will noch darüber hinaus.“⁸⁷⁶ Andrian beendet diesen Brief mit einem Ratschlag, dass Gerty sich nicht zu einer Gesamtausgabe „übereiteln“⁸⁷⁷ lassen soll, die unter Borchardts Leitung steht, zumal – so erinnert er sie – die Festschrift zu seinem 50. Geburtstag bei Hofmannsthal zu Verärgerung geführt hatte.

7. Bekanntschaft mit Stefan George: Mitarbeiter der *Blätter für die Kunst*

Stefan Anton George, geboren am 12 Juli 1868 in Büdesheim, einem heutigen Stadtteil von Bingen am Rhein, entstammte einer bürgerlichen Familie, deren Vorfahren vornehmlich Bauern, Gastwirte, Weinhändler oder Winzer waren. Georges Vater war Stephan George II., ein Gastwirt der sich 1873, nach dem Umzug nach Bingen, als Weinkommissionär und Weinhändler versuchte. Schon früh ließ sich an George, der als ein zurückgezogenes und verschlossenes Kind galt, eine immense Sprachbegabung feststellen. Ab 1882 besuchte er das Ludwig-Georgs-Gymnasium in Darmstadt, während er sich autodidaktisch einige Sprachen beibrachte, darunter Italienisch, Hebräisch, Griechisch, Latein, Dänisch, Niederländisch, Polnisch, Englisch oder auch Französisch, um die verschiedenste Literatur im Original lesen zu können. Die ersten Gedichte Georges entstehen 1886 und bereits ein Jahr später gründet er, zusammen mit ein paar Schulfreunden, die Zeitung *Rosen und Disteln*. Obwohl George in einem katholisch und religiös geprägten Haushalt aufwuchs – alle seine Vorfahren waren katholisch gewesen, und auch seine gläubige Mutter ließ ihm eine religiöse Erziehung zu Teil werden –, schloss das Vorwort der Zeitung sowohl religiöse als auch politische Themen aus; die Inhalte sollten stattdessen einen unterhaltenden und auch belehrenden Charakter haben. Nach dem Abitur 1888 zieht es George zuerst nach London, dann in die Schweiz; 1889 folgen Aufenthalte in Italien und Paris, wo er durch Albert Saint-Paul Mallarmé vorgestellt wird und auch Verlaine kennenlernt. So war George der erste Ausländer den Mallarmé an den berühmten Dienstag-Abenden in der Rue de Rome teilnehmen ließ. George war zu diesem Zeitpunkt durch seine ersten Werke nicht nur deutschsprachigen Autoren aufgefallen, sondern auch Ausländischen, darunter Albert Saint Paul, Stéphane Mallarmé, André Gide oder Albert Verwey.⁸⁷⁸

In Berlin macht George die Bekanntschaft von Carl August Klein, mit dem er später seine Zeitschrift die *Blätter für die Kunst* herausgeben wird. Noch vor seinem Aufenthalt in Paris beginnt George mit orthografischen Besonderheiten; der von ihm bekannte Stil der konsequenten Kleinschreibung, beginnt sich zu entwickeln. Ähnlich wie Bahr, war auch für George der Aufenthalt in Paris ein entscheidender Punkt in

871 Beer-Hofmann, Richard: Werke Band 7. Briefe 1895-1945. Herausgegeben und kommentiert von Alexander Košenina. Igel Verlag Literatur. Oldenburg. 1999, S. 64.

872 Beer-Hofmann, Richard: Werke Band 7. Briefe 1895-1945, S. 64.

873 Wagner: S. 380.

874 Prutsch: S. 558.

875 Prutsch: S. 558.

876 Prutsch: S. 558.

877 Prutsch: S. 559.

878 Die Dichtungen seiner Jugend wurden aber erst 1900 unter dem Titel *Fibel* veröffentlicht.

seinem Leben. Begünstigt von den neuen Eindrücken und vor allem durch die Bekanntschaft mit dem Sprachkünstler Mallarmé, propagiert George konsequent eine vollkommen zweckfreie Dichtung; diese Haltung muss bei seiner Rückkehr nach Deutschland zwangsläufig dazu führen, dass er sich als Opposition zu dem in Berlin vertretenen Naturalismus empfinden muss.

In Paris kam George wohl auch zum ersten Mal mit den Werken Baudelaires in Kontakt; darunter wohl auch mit dessen Ausarbeitung über den Dandy. Es ist fragwürdig ob allein dieser Kontakt bei George zu der Annäherung ans Dandytum führte, doch bleibt festzuhalten, dass George zu der damaligen Zeit eine auffällige Garderobe bevorzugte, darunter Zylinder und Gehrock, einen Monokel und eine Zigarette auf der ein Weihrauchkorn lag. Bedingt war Georges auffälliges Auftreten, wohl mitunter auch durch seine persönlichen Eigenheiten, seine schon in der Kindheit ausgeprägte Egozentrik und dem Wunsch sich von der schnöden Masse elitär abzugrenzen.

George umgibt sich in der ersten Zeit, nach der Rückkehr aus Frankreich, mit Gleichgesinnten und auch Gleichberechtigten, darunter dem schon erwähnten Carl August Klein, des weiteren Clemens von Franckenstein, Richard Perls oder auch Paul Gérardy.⁸⁷⁹ Mit der Idee, eine neue Kunst zu schaffen, angelehnt an dem französischen Vorbild der zweckentfremdeten *l'art pour l'art* Literatur, beschäftigt er sich vor allem mit Übersetzungen der von ihm präferierten Dichter Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Moréas, Vielé-Griffin, Baudelaire – besonders den *Les Fleurs du Mal* – aber auch mit Shakespeare und Dante. Einen wichtigen Punkt zum Verständnis von Georges Literaturverständnis liefert Manfred Durzak, der deutlich macht, dass George nicht allein aus der symbolistischen Literatur Mallarmés seine Literaturkonzeption entwickelte. Gerade auch durch seinen Kontakt zum Naturalismus entwickelte George aus dem Spannungsfeld dieser Richtung und dem Symbolismus, seine eigene elitäre Kunsttheorie. Durzak kommt in seinen Ausführungen zu dem Schluss, dass sich George „Anfang der neunziger Jahre in einem Zwischenland aufhielt, das zwischen französischem Symbolismus und deutschem Naturalismus angesiedelt war“.⁸⁸⁰ Durzak belegt seine These unter anderem damit, dass George zusammen mit Klein zu den Gründungsmitgliedern der *Freien Bühne* gehörte. Deutlich wird Georges fehlender Ausschluss der Wirklichkeit auch innerhalb seiner *Blätter*, in denen sich das Zitat findet: „Die Kunst steht über dem Leben und der Wirklichkeit, jedoch erst nachdem das Leben sie durchdrungen hat.“⁸⁸¹ Friedrich Wolters wiederum zieht eine deutliche Trennung zwischen George und dem laut seinen Aussagen ihm verhassten Naturalismus. In seiner „Niedrigkeit und Unfähigkeit“⁸⁸² erschien der Naturalismus George nicht dazu fähig, „künstlerische Gebilde“⁸⁸³ zu erschaffen, was zur Folge hatte, dass sich George an Baudelaire und seine geistigen Nachkommen richten musste. Wolters hebt in seinen Untersuchungen die Einmaligkeit der *Blätter* hervor,⁸⁸⁴ betont nicht nur den Anspruch jede „Zweck- und Lehrdichtung, welche sich mit Weltverbesserung und Allbeglückungsträumen abgab“,⁸⁸⁵ zu meiden, sondern er führt auch vor, dass allgemein aufkommende Termini, „moderne[...] Schlagworte[...] wie Symbolismus, Dekadentismus und Okkultismus“⁸⁸⁶ gemieden wurden, wodurch er gleichsam auch eine Nähe zu Hofmannsthal zeigte, der ebenso Einschränkungen durch Begrifflichkeiten vermied.

1889 beginnt George sein Studium in Berlin an der Philosophischen Fakultät, das er aber nach drei Semestern wieder abbricht. Aufenthalte in Kopenhagen und Paris folgen im Spätsommer und Herbst 1890. Als George seinen Gedichtband *Hymnen* (1890) herausbringt, sind unter den ersten Empfängern des Bandes Mallarmé und Verlaine. Schon äußerlich distanziert sich der Band von der von ihm als feindlich und auf Wissenschaft bezogene Gesellschaft, indem George mit dem Schrifttypus und dem Einband eine neue

879Es ist Manfred Durzak, der aber auch betont, dass der Kreis Georges keineswegs nur ein „schöngeistiger Zirkel“ war, sondern es waren auch Wirtschaftswissenschaftler, Historiker oder Juristen unter ihnen. In: Durzak, Manfred: Der junge Stefan George. Kunsttheorie und Dichtung. Wilhelm Fink Verlag. München. 1968, S. 12.

880Durzak: S. 91.

881Durzak: S. 111.

882Wolters, Friedrich: Stefan George und die Blätter für die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890. Erschienen bei Georg Bondi. Berlin. 1930, S. 39.

883Wolters: S. 39.

884„Die Dichtungen unterschieden sich an Gehalt Form und Stoff grundsätzlich von allen literarischen Erzeugnissen der Zeit in Deutschland“. In: Wolters, S. 42.

885Wolters: S. 43.

886Wolters: S. 43.

Einfachheit deklariert.⁸⁸⁷ 1891 erscheint neben der Umdichtung von Charles Baudelaires *Blumen des Bösen* der zweite Gedichtband Georges, *Pilgerfahrten* (1891). 1882 folgt der Gedichtband *Algabal*,⁸⁸⁸ 1895 die *Bücher der Hirten- und Preisgedichte*, 1897 *Das Jahr der Seele*, 1900 *Der Teppich des Lebens und die Lieder vom Traum und Tod, mit einem Vorspiel*. 1907 wird im Verlag der BfdK Maximin. Ein Gedenkbuch und *Der Siebente Ring* herausgegeben.⁸⁸⁹

Durch die Verse und Prosa in der Zeitschrift *An der schönen blauen Donau* wird George auf den jungen Hofmannsthal aufmerksam, den er 1891, nach Reisen nach München, England und Wien, im Dezember kennenlernt. George will Hofmannsthal nicht nur als Dichter für seine angedachte Zeitschrift *Blätter für die Kunst* gewinnen, sondern versucht Hofmannsthal darüber hinaus auch persönlich näher zu kommen, als dieser bereit dazu ist. Obwohl es zu einem ernsten Zerwürfnis zwischen George und Hofmannsthal kommt, finden sich unter der zum ersten Mal im Oktober 1892 herausgegebenen Zeitung Georges, neben Beiträgen von ihm selbst aus den *Hymnen*, *Pilgerfahrten* und *Algabal*, auch Gedichte aus der frühen Phase, die er unter dem Pseudonym Edmund Lorm verfasst hatte, auch Hofmannsthals *Der Thor und der Tod* abgedruckt.

⁸⁹⁰ Die bis 1919 herausgegebene Zeitschrift Georges war keineswegs dazu gedacht, die Werke der darin publizierenden Autoren der breiten profanen Masse offen zu legen, sondern sie war von Anfang an als elitäre Zeitschrift gedacht, die man nur erhalten konnte, wenn man zum Kreis der Gleichgesinnten gehörte. Dies wird schon im Inhaltsverzeichnis der ersten Folge deutlich, wenn es heißt: „Diese Zeitschrift im Verlag des Herausgebers hat einen geschlossenen von den Mitgliedern geladenen Leserkreis. Einzelne Hefte liegen auf Berlin: Behrs Buchhandlung Unter den Linden Wien: Leopold Weiss Tuchlauben Paris: Léon Vanier, 19 Quai St. Michel“.⁸⁹¹

Über die Bekanntschaft mit Karl Wolfskehl lernt George 1893 die Kosmiker Ludwig Klages und Alfred Schuler kennen.⁸⁹² Doch bereits 1904 kommt es zum Bruch mit Ludwig Klages, wohl bedingt dadurch, dass George den jüdischen Verleger Bondi mit der Herausgabe seiner Werke beauftragt. Durch die 1894 eintretende Bekanntschaft zu dem Maler Melchior Lechter, findet sich der Anspruch der Exklusivität auch in der Aufmachung Georges Werke wieder, für die der 1897 herausgegebene Gedichtband *Das Jahr der Seele* ein deutlicher Beleg ist.⁸⁹³ Eine für George persönlich wichtige Begegnung ist die mit Maximilian Kronberger (Maximin) 1902, der bereits mit 16 Jahren 1904 stirbt, aber Eingang in Georges Werke, mit dem 1906 veröffentlichten Gedichtband *Maximin, Ein Gedenkbuch*, findet. Im Gegensatz zu Andrian, der peinlich bemüht war, seine Homosexualität nicht zum Gesprächsthema in der Öffentlichkeit werden zu lassen, war

887 George stellt sich bewusst gegen den geläufigen barocken Drucktypus mit großen Anfangsbuchstaben. Auffällig erscheinen auch zahlreiche unbeschriebene Seiten, und dass fast alle Gedichte unten auf der jeweiligen linken Seite beginnen.

888 Manfred Durzak hat dieses Werk Georges als ein „Dokument einer Bewußtseins- und Sprachkrise gedeutet, die aus der Wirklichkeitsbeziehung des jungen George erwächst.“ In: Durzak, S. 15.

Durzak betont nicht nur eine Nähe zu der Figur des Chandos von Hofmannsthal, sondern bemerkt auch: „Es handelt sich um die Krise eines Wirklichkeitsverlustes, der zum Versagen der Sprache führt.“ In: Durzak, S. 15.

Durzak wendet sich in diesem Zusammenhang jedoch auch wieder Hofmannsthal zu und bemerkt, dass Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Sprache und Sprachkritik seiner Zeit später einsetzte, im Gegensatz zu George: „Während für den jungen Hofmannsthal die traumhafte Produktion seiner Lyrik einen mystischen Zugang zur Wirklichkeitsganzheit darstellte, stehen für George Sprachskepsis und die Gefahr des Verstummens in der Muttersprache bereits am Anfang seiner dichterischen Laufbahn. Schon hier ist die Sprachskepsis wie später bei Hofmannsthal mit Wirklichkeitsverlust verbunden.“ In: Durzak, S. 17.

Die kritische Auseinandersetzung mit der Sprache führte bei George zu der Entwicklung seiner künstlichen Sprache Imri, dessen erste Belege sich schon in der Jugend des Dichters finden lassen.

889 Als weiterer Beleg für Georges Distanz zur Gesellschaft und dem Verlagswesen kann die erstmalig 1904 verwendete Stefan-George-Schrift gelten, in der sowohl die dritten Auflagen der Bände *Das Jahr der Seele* und *Der Teppich des Lebens* als auch die zweite Auflage von Hofmannsthals *Ausgewählte Gedichte* erscheint.

890 Edmund Delorme war das Pseudonym das George für die Schülerzeitschrift *Rosen und Disteln* verwendete.

891 Landmann, Georg Peter: Stefan George und sein Kreis. Eine Bibliographie. Dr. Ernst Hauswedell Co. Hamburg. 1960, S. 20.

892 Die von Schuler und Klages vertretene Auffassung wurde unter anderem aus Nietzsches Kulturpessimismus entwickelt. Sie gehen davon aus, dass die Welt durch das jüdisch geprägte Christentum dem Untergang geweiht ist, und dass eine Rettung für die Menschheit nur durch die Rückkehr in heidnisch ursprüngliche Zustände möglich sei. Vor allem Schuler befürwortete die reine Männerliebe und hatte eine Affinität für das heidnische Hakenkreuz, die Swastika. Obwohl George für die *Blätter* als Signet die Swastika übernommen hatte, befürwortete er weder das Dritte Reich noch die Rückkehr in die Vorzeit. Für ihn führte der Weg nur durch die Poesie raus aus gesellschaftlicher Verderbnis.

893 Der drei Jahre ältere Melchior Lechter, ein gelernter Glasmaler, stand George bis 1907 als Buchkünstler für dessen Werke zur Verfügung. Zur weiterreichenden Betrachtung von Georges und Lechters Einbänden und deren optischer Gestaltung, kann die Arbeit Georg Landmanns (*Stefan George und sein Kreis*, 1960) herangezogen werden.

George nicht bereit dazu, ein bürgerliches Leben vorzutäuschen und sich zu verstellen. Auch gesetzliche Strafen beeinflussten Georges Handeln nicht, zumal er den Kreis der Gleichgesinnten als eine Gemeinschaft beruhend auf geistiger Freundschaft und nicht sexueller Auslebung verstand.

War der Kreis um George, der sich ab 1892 bildete und Männer wie Paul Gerardy, die Brüder Stauffenberg, Karl Wolfskehl und auch Ludwig Klages mit einschloss, auf Gleichberechtigung begründet, kam es ab 1897 zu Veränderungen. Durch das Hinzutreten deutlich jüngerer Dichter – darunter Friedrich Gundolf, Ernst Hardt oder auch Lothar Treuge – entsteht jetzt innerhalb des George-Kreises ein Jünger-Meister-Verhältnis. Die jetzt folgenden Gedichtbände *Maximin* (1907), *Der siebente Ring* und *Der Stern des Bundes* (1914) verdeutlichen dies. Hinzu kommt eine Veränderung von Georges literarischem Verständnis. Bedingt auch durch die zur Gottheit stilisierte Figur des Maximin, trägt Georges Kunstverständnis nun nicht mehr den Anspruch der selbstgenügsamen Kunst, sondern religiöse Züge. Jost zeigt in seiner Studie über *Stefan George und seine Elite* auf, dass Georges Wandlung durch das Vorspiel im 1897 erschienenen *Teppich des Lebens* zum ersten Mal in Erscheinung tritt. Durch die Erscheinung des Engels, wie Jost es interpretiert, vollzieht sich Georges Wendung vom „Ästhetischen zum Ethischen“. ⁸⁹⁴ Der Dichter habe nicht mehr die Aufgabe nur schöne Kunst ohne Bildungshintergrund zu schaffen, sondern dient in der Zeit des gesellschaftlichen Untergangs als Erzieher und Wegweiser der Menschheit. Der George-Kreis wird von ihm als der Kreis der geistigen Elite verstanden, der gelöst von der Gesellschaft, von menschlichen Beziehungen die außerhalb dieses Kreises liegen, existiert. Deutlich werden in Georges Werken jetzt die Verwendung von biblischen Begriffen wie Segnung oder Sendung, die in der stilisierten Gestalt Maximins, der als neuer erlösender Jesus, von George gefeiert wird. Georges Einflussnahme auf die jüngeren Mitglieder des Kreises geht soweit, dass er ihnen die Eheschließung untersagt. Während er bei älteren Mitgliedern wie Karl Wolfskehl dies hinzunehmen bereit war, kam es vor allem mit dem Vertrauten Friedrich Gundolf zu ernststen Streitigkeiten. Dieser hatte sich noch für George und gegen eine geplante Ehe entschieden, doch als George ihm erneut eine Ehe untersagen will, kommt es schließlich zum Bruch zwischen Schüler und Meister. Georges Einstellung zur Frau, als etwas für den Kreis und den Mann Bedrohliches, resultiert wohl zum einen aus seinem Bruch mit Ida Coblenz, zum anderen aber wohl auch aus seiner katholischen Erziehung, die ihm durch die Bibel die Frau als Sünderin vermittelt hat: „Nicht der Liebe des Mannes zur Frau gilt der Preis Stefan Georges, sondern der Hingabe an die Gefährten und an den Bund.“ ⁸⁹⁵

Kurt Hildebrandt bezieht in seiner Arbeit *Erinnerungen an Stefan George* auch Hofmannsthal mit ein, wenn es darum ging, sich auf dieses spätere Umfeld Georges einzugehen: „Hofmannsthal muß bei diesen „kultischen“ Lesungen besonders genannt werden. Als wir in Schönhausen (Pankow) uns an der Feier der Dichtungen erhoben, galt er uns wie gesagt rein als Dichter fast gleichrangig, neben George.“ ⁸⁹⁶ Besonders der *Tod des Tizian* wurde von ihnen hervorgehoben, während *Ödipus und die Sphinx* keinen Zuspruch fand. Hildebrandt verweist darauf, dass George Hofmannsthal 1897 „nach bitterer Enttäuschung das Gedicht des Friedensschlusses“ ⁸⁹⁷ geschrieben habe, dass dies aber von Georges Seite aus „einen ironischen Nebenton“ ⁸⁹⁸ gehabt habe, „denn sich selbst [...] habe er durchaus im Aufsteigen gewußt“. ⁸⁹⁹

Das 1928 entstandene Werk *Das neue Reich* gab den Nationalsozialisten Anlass George für ihre Zwecke einzusetzen. Doch George schlug die von Joseph Goebbels angetragene Präsidentschaft einer neuen Akademie für Dichtung aus und blieb auch der von der Partei ausgerichteten Feier zu seinem 65. Geburtstag fern. George, der zwar im elterlichen Haus noch ein Zimmer besaß, hatte Zeit seines Lebens auf einen festen Wohnort verzichtet, sondern hatte die meiste Zeit bei seinen Freunden gelebt, wenn er sich nicht auf Reisen

894 Jost, Dominik: *Blick auf Stefan George*. Ein Essay. Peter Lang AG. Europäischer Verlag der Wissenschaften. Bern. 1991, S. 22.

Auch dieses Zitat zeigt auf, dass die Forschung, auch in Bezug auf George, die Ästhetik in einem Gegensatz stehend zur Ethik empfand.

895 Jost: S. 83.

896 Hildebrandt: S. 62.

Nach der Jahrhundertwende war es in Schönhausen zu einer Zusammenkunft von Studenten gekommen. Im November 1905 kam es dann zu einem Treffen mit George. Bei den Treffen, die aber erst Anfang 1909 verstärkt gepflegt wurden, las man unter anderem Hofmannsthal, Georges Übersetzungen, die *Blätter* und Georges Gedichte.

897 Hildebrandt: S. 62.

898 Hildebrandt: S. 62.

899 Hildebrandt: S. 62.

Hildebrandt führt zudem weiter aus: „George sagte, er habe es [das Lied des Schiffskochs] nur abgedruckt, damit Hofmannsthal sich beim Lesen des großen Abfallens gegen früher bewusst werde.“ In: Hildebrandt, S. 62.

befand. Als er am 8. Juli 1933 Bingen verlässt, kehrt er nicht mehr nach Deutschland zurück. George stirbt am 4. Dezember 1933 in Minusio bei Locarno in der Schweiz, wo er auch bestattet wird. Die Beisetzung, bei der auch Claus Schenk Graf von Stauffenberg zugegen ist, findet am 6. Dezember statt. Sowohl Manfred Riedel als auch Robert Boehringer gehen beide davon aus, dass durch George, den beide als den geistigen Erzieher der Brüder Stauffenberg betrachten, in Claus Schenk Graf von Stauffenberg „das Wort zur Tat wurde“. ⁹⁰⁰ Nach dem missglückten Attentat der beiden Brüder, hatte die Gestapo im Haus der Familie in Lautlingen den Nachlass Georges gefunden. Dieser hatte in seinem Testament Robert Boehringer als Universalerben und Berthold Graf von Stauffenberg als Nacherben benannt.

Georges Bestrebungen um die Kunst endeten nicht mit seinem Tod. Im Jahre 1951 wurde im Sinne Georges in Amsterdam die Zeitschrift *Castrum Peregrini* ins Leben gerufen, die sich bis zu ihrer Einstellung 2008 mit Themen aus Literatur, Kunst und dem Geistesleben auseinandersetzte. Die Zeitschrift war 1950 unter der Patenschaft von Carl August Klein, Wilhelm Fraenger und Lothar Helbing begründet worden und wird „von einer dem Dichter Stefan George verpflichteten Zahl musisch verbundener Menschen getragen.“ ⁹⁰¹

a. George und Hofmannsthal: Das vergebliche Ringen um einen vermeintlich Gleichgesinnten

Hofmannsthals Beziehung zu George hängt häufig der Nimbus einer erotischen Komponente an. Eine vollständige Klärung des Verhältnisses der beiden Dichter zueinander erscheint jedoch fragwürdig, vor allem weil die Sicht auf die damaligen Ereignisse aus der Gegenwart heraus geschieht. Hinzu kommen widersprüchliche Zeitzeugenberichte; während Andrian den homoerotischen Aspekt hervorhebt – mitunter vor allem durch die Boucet-Szene –, negieren Georges Vertraute, darunter auch Gundolf, den erotischen Aspekt in der Beziehung. Auch diese Arbeit kommt letztendlich zu dem Schluss, dass ein homoerotisches Interesse Hofmannsthals an George nicht bestand. Nicht nur, dass seine Tagebücher ein solcherart gesetztes Verhältnis nicht stützen, sondern die Homoerotik spielt in Hofmannsthals Werken eine absolut untergeordnete Rolle.

Die Frage scheint mitunter berechtigt, ob es gerechtfertigt erscheint, den kurzfristigen Kontakt zwischen Hofmannsthal und George überhaupt als Beziehung – oder noch fragwürdiger als Freundschaft – zu bezeichnen. Vielmehr erscheint es so, dass George, als er 1889 nach seinem Frankreich-Aufenthalt nach Berlin zurückkehrte, auf der verzweifelten Suche nach Gleichgesinnten war, mit denen er sich nicht nur einen Kreis, wie Mallarmé ihn in Frankreich aufgebaut hatte, erschaffen wollte, sondern Dichter suchte, die er fest und ausschließlich für seine elitäre Zeitschrift gewinnen wollte. Dass George bestimmt war von der Suche nach Gleichgesinnten, lässt sich auch durch sein Frühwerk belegen. So beginnt er den 1891 erschienenen Gedichtband *Pilgerfahrten* mit den Versen: „Also Brach ich auf / Und ein Fremdling ward ich / Und ich suchte einen / Der mit mir trauerte / Und keiner War.“ ⁹⁰² Zudem stellt er den 1891 erschienenen *Pilgerfahrten* eine Widmung an Hofmannsthal voraus: „Dem Dichter Hugo von Hofmannsthal im Gedenken an die Tage schöner Begeisterung.“ ⁹⁰³

Georges Ringen um Exklusivität war so stark, dass die in seiner Zeitschrift veröffentlichten Autoren weder bereits veröffentlicht haben durften, noch einer literarischen Gruppierung angehören sollten. Hofmannsthal hatte aber bereits veröffentlicht, und hatte durch diese Veröffentlichungen überhaupt Georges Interesse erregt. ⁹⁰⁴

900 Riedel: *Geheimes Deutschland*. Stefan George und die Brüder Stauffenberg, S. 3. zit. nach Robert Boehringer: *Mein Bild von Stefan George*, 1950.

901 Neue Beiträge zur George-Forschung (17): *Freunde und Freundeskreis um Stefan George*. Gesellschaft zur Förderung der Stefan-George-Gedenkstätte Bingen e.V. Verlag Brigitte Guderjahn. Heidelberg. 1992, S. 39.

902 George, Stefan. *Hymnen. Pilgerfahrten*. Algalal. Vollständige Neuausgabe mit einer Biographie des Autors. Herausgegeben von Karl-Maria Guth. Berlin. 2014, S. 20.

903 George: S. 20.

904 C. A. Klein hatte sich am 22. Dezember 1892 an Hofmannsthal gewandt, um sich zu versichern, dass dessen Werke allein den *Blättern* zur Verfügung stehen würden. Doch Hofmannsthal war nicht bereit dazu und veröffentlichte auch in anderen Zeitschriften, so unter anderem den Swinburne-Aufsatz (in der *Deutschen Zeitung* 5. Januar 1893), *Das Tagebuch eines jungen Mädchens* (in *Neue Revue* am 17. Januar 1893) oder auch *Die Menschen in Ibsens Dramen* (in *Wiener Literatur-Zeitung*, vom 15. Januar-15. März 1893).

Friedrich Wolters beschreibt Georges Zeit in Wien, bis zum Kennenlernen mit Hofmannsthal, als trostlos und einsam, und führt als Zeugnis auch die dort entstandenen *Pilgerfahrten* an, die diesen Mangel an Freude und Gemeinschaft in sich tragen würden. George sei „kurz vor dem Aufbruch“⁹⁰⁵ gewesen, bereit sich von Wien zu trennen, weil er keinen Gleichgesinnten gefunden hatte, als er auf Hofmannsthal aufmerksam geworden ist. Es wirkt verständlich, dass Wolters, der George nahe stand – der zudem auch noch an Wolters Buch mitarbeitete –⁹⁰⁶ in der Beziehung zwischen Hofmannsthal und George in Ersterem den Schuldigen erkennen muss. Hofmannsthal, der „offenbare Spätling und frühreife Mischling aus katholischen und jüdischen Familien der Kaiserstadt“,⁹⁰⁷ habe Georges „stürmische[r] Hoffnung“,⁹⁰⁸ ihn als Freund, Gleichgesinnten und dauerhaften Mitarbeiter an den *Blättern* gewinnen zu wollen, nicht standhalten können. Wolters Angaben sind nicht nur stark voreingenommen, sie klammern jeden erotischen Zug aus, und lassen zugleich einen Mangel an Genauigkeit erkennen. Hofmannsthal, der zum Zeitpunkt des ersten Treffens mit George, auf das 18. Lebensjahr zugeht, wird hier von Wolters als der „fast siebzehnjährige Hofmannsthal“⁹⁰⁹ beschrieben. Hofmannsthal habe trotz seines Bruches mit George, so Wolters, von der Bekanntschaft mit George künstlerisch profitieren können; Wolters wertet die in dieser Zeit entstandenen Gedichte als „die Merkmale der Befruchtung durch den stärkeren Geist Georges“. ⁹¹⁰ Hofmannsthals menschliche Schwäche käme vor allem durch seinen Wankelmut zum Ausdruck. George habe sich in seiner Offenheit für den jungen Dichter dazu hinreißen lassen, seinen Worten glauben zu schenken und zu spät erkannt, dass Hofmannsthal nicht bereit dazu war, seinen Worten auch Taten folgen zu lassen. Hofmannsthal wird zum alleinigen Verursacher abgestempelt, wenn es heißt: „der Gesunde Starke stand wie verkauft vor der ausweichenden Schwäche des Scheingesunden.“⁹¹¹ Dass Wolters George als den Dominanten und Hofmannsthal zu George, vor allem was seine künstlerische Entwicklung betrifft, als den Abhängigen beschreibt, wird auch durch eine Äußerung Wolters deutlich, mit der er mitunter das Aufeinandertreffen zwischen den beiden Dichtern beschreibt: „Für Hofmannsthal bedeutete das Zusammentreffen mit George den Durchbruch seiner besten Kraft, für diesen die Erscheinung Hofmannsthals das froheste Ereignis seiner Fahrt: Die Findung des ersten dichterischen Menschen deutscher Zunge, eines Jünglings voll Feuer und Anmut und scheinbar vom gleichen glühenden Trieb wie er beseelt.“⁹¹²

Gänzlich geklärt werden kann die erste Begegnung – wie und wodurch es dazu kam – nicht. So befindet sich in dem Briefwechsel zwischen Hofmannsthal und Walter Brecht der Vermerk, dass George gänzlich „ohne Vermittlung durch Zwischenperson“⁹¹³ auf ihn zugekommen sei, als er „spät in der Nacht, in einer englischen revue lesend, in dem Café [Griensteidl] sass“. ⁹¹⁴ Hofmannsthal beschreibt George als einen Menschen, der sich allein schon äußerlich von der allgemeinen Gesellschaft unterschied. Mit George trat „ein Mensch von sehr merkwürdigem Aussehen, mit einem hochmütigen leidenschaftlichen Ausdruck im Gesicht (ein Mensch der mir *weit* älter vorkam als ich selber, so wie wenn er schon gegen Ende der Zwanzig wäre) auf mich zu, fragte mich ob ich der und der wäre – sagte mir, er habe einen Aufsatz von mir gelesen, und auch was man ihm sonst über mich berichtet habe, deutete darauf hin, dass ich unter den wenigen in Europa sei (und hier in Oesterreich der Einzige) mit denen er Verbindung zu suchen habe: es handle sich um die Vereinigung derer, welche ahnten, was das Dichterische sei.“⁹¹⁵ Beinahe 20 Jahre vor dieser brieflichen Äußerung Hofmannsthals geht aus der Erzählung Herbert Steiners jedoch hervor, dass dem ersten persönlichen Kontakt eine Notiz von George vorausging. Auch in dem Briefwechsel mit Burckhardt äußert

905 Wolters, Friedrich: Stefan George und die Blätter für die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890. Georg Bondi. Berlin. 1930, S. 32.

906 George hatte das 1930 herausgebrachte Werk von Friedrich Wolters *Stefan George und die Blätter für die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890* nicht nur befürwortet, er hatte es sogar herausgebracht und an der Ausarbeitung mitgewirkt.

907 Wolters: S. 33.

908 Wolters: S. 32.

909 Wolters: S. 32.

910 Wolters: S. 33.

911 Wolters: S. 34.

912 Wolters: S. 34.

913 Hofmannsthal, Hugo von – Walter Brecht. Briefwechsel. Mit Briefen von Hugo von Hofmannsthals an Erika Brecht. Herausgegeben von Christoph König und David Oels. Wallstein Verlag. Göttingen. 2005, S. 171.

914 Ebd.

915 Ebd.

sich Hofmannsthal zu der ersten Begegnung mit George: „Ich denke immer an einzelne Menschen, so wie [...] ich mit achtzehn Jahren, als nachts in einem Stadtcafé im alten Palais Herberstein plötzlich ein unheimlich und gebieterisch aussehender, vielleicht noch sehr junger, vielleicht viel älterer Mensch auf mich zutrat, der Stefan George war und sagte, er suche mich und sei nur deswegen nach Wien gekommen. Das Leben wurde mir durch die Begegnung nicht weniger unheimlich, vielleicht sogar mehr – aber ich fühlte mich selbst in mir, wie etwas Kraft, Liebe und Hoffnung Gebendes.“⁹¹⁶

Auch Hofmannsthals eigene Beurteilung, was das Verhältnis zwischen ihm und George anbelangt und dessen Wirkung auf seine Dichtung, sind widersprüchlich. Dem wiederholten Nachfragen Hofmannsthals nach dessen Beurteilung seiner Werke, steht folgende Bemerkung entgegen: „Der Einfluß war sicher groß – aber nicht was die nach Beeinflussung suchenden Literaturhistoriker unter Einfluß verstehen, sondern jenes Communicieren lebender Kräfte, das eben den Geist einer Zeit ausmacht...“⁹¹⁷ Auch in einem weiteren Brief an Brecht äußert sich Hofmannsthal eher distanzierend und schiebt dies auf Erinnerungslücken seinerseits: „Er sprach von der Vereinigung Gleichgesinnter und von Heften, die er plane, und ich muß ihm damals das Bruchstück (Tod des Tizian) entweder übergeben (es sind hier große Lücken in meinem Gedächtnis) oder es ihm bald nachgeschickt haben, denn er verließ Wien bald wieder.“⁹¹⁸ Am 1. September 1903 jedoch betont Hofmannsthal in der Gegenwart Harry Graf Kesslers noch die Bedeutung Georges für ihn, bezeichnet er ihn doch als ein „unbeschreiblich wichtiges Erlebnis“⁹¹⁹ in seinem Leben.

Demgegenüber steht der Eingang Georges in seinen Werken, was auch Karlauf feststellt, nämlich, dass sich „die Spuren der Beschäftigung mit George [...] vom *Tod des Tizian* über den Chandos-Brief und *Das Gerettete Venedig* bin hin zum *Andreas-Roman*“⁹²⁰ ziehen. Für eine Prägung in seinen Werken spricht auch eine Ankündigung der *Bremer Presse*, als Hofmannsthal 1922 noch einmal über George bemerkt: „Er war und ist eine herrliche deutsche und abendländische Erscheinung. Was von seinem Geiste berührt wurde, hat sein Gepräge behalten...“⁹²¹ Verständlicherweise sieht auch Friedrich Gundolf Hofmannsthals künstlerische Entwicklung in direktem Zusammenhang mit George, wenn es heißt: „George als Schöpfer oder Bringer dieser neuen Mittel galt für den Begründer des Ästhetentums, dessen deutscher Meister und Vollender Hugo von Hofmannsthal ist.“⁹²² Einen Beitrag zum Verständnis des Verhältnisses der beiden Dichter zueinander, will auch Leopold von Andrian in seinem 1948 verfassten Aufsatz *Erinnerungen an meinen Freund* liefern. Andrian nimmt für sich in Anspruch, die einzige „authentische Version“⁹²³ der Geschehnisse wiederzugeben, da sie „von Hofmannsthal selbst stammt.“⁹²⁴ Das Trennende zwischen Hofmannsthal und George habe nicht im Künstlerischen, sondern im Menschlichen und im Nationalitätenunterschied gelegen; zudem spricht Andrian in Bezug auf Hofmannsthals Verhältnis zu George sogar von „Widerwillen“.⁹²⁵ Georges Anspruch „Meister unter Schülern zu sein“,⁹²⁶ sich von der Gesellschaft elitär abzugrenzen, habe Hofmannsthal nicht mit seiner eigenen Auffassung vom Dichter, den er als einen Teil der Gesellschaft verstand, in Einklang bringen können. Bei Andrian ist es weder George noch Hofmannsthal, der den Bruch zwischen den beiden Dichtern beschloss, sondern Hofmannsthals Vater, der sich nach der Buquet-Szene mit einem Brief an George gewandt hatte. Beachtenswert ist es, dass in der Vorfassung des Aufsatzes, die sich in Andrians Tagebuch und Notizbüchern befindet, der Aspekt der Homosexualität kurz angerissen wird; dieser Aspekt wird aber in der Endfassung nicht ausgeführt.⁹²⁷

916Burckhardt, Carl Jacob: Briefwechsel : Erweiterte und überarbeitete Neuausgabe / Carl J. Burckhardt und Claudia Mertz-Rychner Frankfurt a.M. 1991, S. 104

917Hofmannsthal, Hugo von – Walter Brecht. Briefwechsel. Mit Briefen von Hugo von Hofmannsthals an Erika Brecht. Herausgegeben von Christoph König und David Oels. Wallstein Verlag. Göttingen. 2005, S. 172.

918Ebd., S. 171.

919Kessler, Harry Graf: Das Tagebuch. Dritter Band. 1897-1905. Herausgegeben von Carina Schäfer und Gabriele Biedermann. Unter Mitarbeit von Elea Rüstig und Tina Schumacher. J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, gegr. 1659. Stuttgart. 2004, S. 595.

920Karlauf, Thomas: Stefan George. Die Entdeckung des Charisma. Biographie. Karl Blessing Verlag GmbH. München. 2007, S. 25.

921Hildebrandt: S. 208.

922Gundolf, Friedrich: George. Georg Bondi. Berlin. 1930, S. 14.

923Prutsch: S. 790.

924Prutsch: S. 790.

925Prutsch: S. 782.

926Prutsch: S. 791.

927„Die Beziehung zu George gehört wo anders hin – eher zu Unterschied von Deutsch u. Oesterreicher da kann man es hingeben,

In der Forschung betonen sowohl Hermann als auch Schefold in ihren Arbeiten die auf charakterlichen Züge beruhende Trennung der beiden Autoren, obwohl zwischen diesen beiden Arbeiten mehr als vier Jahrzehnte liegen. Zwar betont Schefold das Trennende, verweist aber vor allem auf das gemeinsame Interesse an der Literatur,⁹²⁸ während Hermann in seiner 1947 verfassten Arbeit von einer Art Wesensverbindung zwischen Hofmannsthal und George, trotz des „Erlebnis des Trennenden“,⁹²⁹ ausgeht. Mehrere Faktoren waren wohl für Hofmannsthal dahingehend ausschlaggebend, dass die Verbindung zu George, aus dessen Intention heraus, nicht erfüllt wurde. Richard Alewyns Einschätzung, dass sich Hofmannsthal nicht von der Allgemeinheit zu distanzieren gedachte,⁹³⁰ scheint berechtigt. Bedingt ist dies primär durch seine Vorstellung vom Dichter und der Welt und dahingehend fußend auf seiner Konzeption, dass ein Mensch und insbesondere ein Dichter sich vor nichts verbergen möge. Ein weiterer Aspekt ist sicherlich Hofmannsthals persönliches Empfinden sich einem Menschen nicht vollends auszuliefern, aber auch der finanzielle Aspekt,⁹³¹ hätte die alleinige Zugehörigkeit Hofmannsthals zu den *BfdK* einen immensen finanziellen Verlust bedeutet. Auch bei Robert Curtius⁹³² zeigt sich das Trennende, dem Wesen nach, von Hofmannsthal und George. Nachdem er dessen Drang nach Frankreich nachgegangen ist, zeigt er auf, dass Hofmannsthals Haltung „universal wie vor ihm nur die Goethes“⁹³³ war, während es über George heißt: „George dagegen war ein großer Verächter. Was er sich nicht einformen konnte, das verneinte er, wenn er es nicht verurteilte.“⁹³⁴ Während Kurt Hildebrandt den Bruch zu George durch dessen „zu starke[...] Persönlichkeit“⁹³⁵ gegeben sieht, betont Friedrich Hermann zwar die Ferne der Zufälligkeit angesichts der Begegnung zwischen George und Hofmannsthal,⁹³⁶ deutet aber gleichsam auch die Differenz an: „Aber je beglückender es für beide Dichter war, einen Ebenbürtigen zu finden, desto schmerzlicher war das Erlebnis des Trennenden.“⁹³⁷ Wolfgang Braungart wiederum geht davon aus, dass die Beziehung zwischen George und Hofmannsthal an Ersterem krankte: „George hat das mit Hofmannsthal einmal versucht und ist daran gescheitert, weil er Unterordnung forderte“.⁹³⁸ Thomas Karlauf wiederum verweist in seinen Ausführungen

da man die α Sache nur andeuten will“. In: Prutsch, S. 783.

928,„Beim Lesen empfindet man zunächst schmerzlich das Verschiedene ihrer Wesen, das ein unmittelbares gemeinsames Wirken für eine begrenzte Zeit erlaubte.“ In: Schefold, Karl: Hugo von Hofmannsthals Bild von Stefan George. Visionen des Endes – Grundsteine neuer Kultur. Unter Mitarbeit von Anne-Catherine Bayard und Kathrin Schäublin-Vischer. Schwabe & Co AG Verlag. Basel. 1998, S. 19.

929Hermann, Friedrich: Stefan George und Hugo von Hofmannsthal. Dichtung und Briefwechsel. Werner Classen Verlag. Zürich. 1947, S. 44.

930,„Die professionelle Absonderung des Intellektuellen erschien ihm unnatürlich und unerlaubt.“ In: Alewyn, S. 9.

931Die Bedeutung des Geldes findet sich nicht nur in Hofmannsthals Werken, sondern beschäftigte ihn auch persönlich. Dies zeigt sich mitunter auch in Harry Graf Kesslers Tagebüchern, wenn er am 22. März 1899 notiert: „Über den Miserfolg seine Stücke; er sei gar nicht entmutigt; er hoffe noch Geld, und viel Geld mit dem Theater zu verdienen.“ In: Kessler, Harry Graf: Das Tagebuch. Dritter Band. 1897-1905. Herausgegeben von Carina Schäfer und Gabriele Biedermann. Unter Mitarbeit von Elea Rüstig und Tina Schumacher. J.G. Cotta´sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, gegr. 1659. Stuttgart, 2004.

Hofmannsthals Zug zum Geld zeigt sich auch in Verbindung mit *Das gerettete Venedig* (1903). Am 27. August 1903, notiert Kessler: „Auch von seiner Bearbeitung Otways sprach er. Er möchte sie auch in England ans Theater bringen, um Geld zu verdienen. Er sehne sich nach einem Erfolge, auch einem pekuniären. Seine Verhältnisse seien so eng. Er glaube ein Gelderfolg würde ihm ein mächtiger Sporn zum Produzieren sein. Eventuell wolle er gern darauf verzichten, dass in England auf dem Theaterzettel sein Namen genannt werde.“ In: Kessler, Harry Graf: Das Tagebuch. Dritter Band. 1897-1905. Herausgegeben von Carina Schäfer und Gabriele Biedermann. Unter Mitarbeit von Elea Rüstig und Tina Schumacher. J.G. Cotta´sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, gegr. 1659. Stuttgart, 2004.

Die Bedeutung die Hofmannsthal dem Geld zuspricht, erkannte auch Heinz Hiebler, wenn es heißt: „Thema Geld zieht sich wie ein roter Faden durch Hofmannsthals Leben und Werk.“ In: Hiebler, S. 124.

Hiebler verweist weiter auch auf Hofmannsthals frühes Geschick sich zu vermarkten. So brachte sein Werk *Gestern* ihm die Summe von 80 Gulden ein. Das Streben nach finanzieller Unabhängigkeit, sieht er als „bürgerliche Kinderstube“, die in den Zirkeln der Bohème nicht immer auf Verständnis stieß. In: Hiebler: S. 125.

932Curtius, Ernst Robert: George, Hofmannsthal und Calderon. In: Bauer, Sibylle: Hugo von Hofmannsthal. Wege der Forschung. Band CLXXXIII. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1968.

933Curtius: S. 5.

934Ebd.

935Hildebrandt, Kurt: Erinnerungen an Stefan George und seinen Kreis. H. Bouvier u. Co. Verlag. Bonn. 1965, S. 203.

936,„Was George und Hofmannsthal im Wesen verband, hob ihre Begegnung über alles Zufällige.“ In: Hermann, Friedrich: Stefan George und Hugo von Hofmannsthal. Dichtung und Briefwechsel. Werner Classen Verlag. Zürich. 1947, S. 43.

937Hermann, Friedrich: S. 44.

938Braungart: S. 25.

⁹³⁹ auf die Einschätzung Andrians, wenn es darum geht, Hofmannsthals eingetragene Distanz zu George zu fassen: „Die Angst, ins Gerede zu kommen, war offenbar noch stärker als der physische >>Widerwillen<< GEGEN DIE Person Georges, den Andrian aus späteren Bemerkungen Hofmannsthals meinte heraushören zu können.“ ⁹⁴⁰ Des Weiteren thematisiert Karlauf auch die Folgen für Stefan George, die für ihn mit dem Bruch mit Hofmannsthal einhergingen, wenn es heißt: „Nie wieder wollte er einem anderen Menschen so ausgeliefert sein wie Hugo von Hofmannsthal.“ ⁹⁴¹

i. Briefwechsel

Der Briefwechsel ⁹⁴² zwischen Hofmannsthal und George verlangt stärkere Betrachtung, liefert er doch den unmittelbarsten Einblick in das Zwischenmenschliche beider Dichter. Gleichsam jedoch kann auch der Briefwechsel nicht alle Fragen, das Verhältnis betreffend, klären, da der Briefwechsel einige Lücken, Unverständlichkeiten und Andeutungen aufweist, die aber gleichsam erkennbar machen, wie komplex das Verhältnis der beiden Dichter zueinander war. Richard Alewyn bemerkt treffend bei der Beurteilung des Briefwechsels, das „Übergewicht des Ungesagten über das Gesagte“, ⁹⁴³ und kommt zu dem Schluss, dass eine absolute Klärung der Geschehnisse zwischen den beiden Dichtern nicht möglich ist, und dass der Raum der Offenheit bleibt, Platz für Spekulationen bietet. ⁹⁴⁴

Der Briefwechsel, der im Dezember 1891 einsetzt und im März 1906 abbricht, setzt mit einem Gedicht Hofmannsthals an George ein, indem er Georges Wirkung auf ihn andeutet. Auffallend ist an Hofmannsthals Gedicht, das Fehlen jeglicher Interpunktion, wenn man von dem Titel absieht, und die Anpassung an Georges Kleinschreibung, mit Ausnahme der Namensnennung Georges. Was aber weitaus entscheidender ist, dass Hofmannsthal schon von Beginn der Bekanntschaft mit George ambivalente Gefühle hegt, die zwischen Faszination und Bedrohlichkeit schwanken. Zudem bekennt er noch im ersten Monat ihrer Bekanntschaft, dass George für ihn nicht die stabile Kraft in seinem Leben sein wird, die dieser sich erhofft hat. Noch bevor Hofmannsthal George das Gedicht übergeben kann, erhält er mit einer Besuchskarte ein Exemplar der *Hymnen*. Doch in dem Antwortbrief Georges vom 22. Dezember 1891 findet sich bereits das unverhohlene Bedauern, dass Hofmannsthal in ihm, abzielend auf sein Gedicht, nur eine flüchtige Bekanntschaft sieht – „eine[n] der vorübergeht“. ⁹⁴⁵ Es kommt zwischen Hofmannsthal und George zu einigen Unterredungen, die George als „akademische[...] unterhaltung[en]“ ⁹⁴⁶ oder auch als „akademische[n] Spaziergang“ ⁹⁴⁷ bezeichnet. Aus Hofmannsthals Briefwechsel mit Walter Brecht geht Genaueres über diese Unterredungen mit George hervor: „Wir kamen dann einige Male zusammen: die Namen Verlaine, Baudelaire, Swinburne, Rossetti, Shelley wurden dabei in einer gewissen Weise genannt – man fühlte sich als Verbundene; auch der Name d’Annunzio kam schon vor und natürlich Mallarmé.“ ⁹⁴⁸ Aus dem Brief am 26. Dezember 1891 muss Hofmannsthal aber den immer drängender werdenden Tonfall Georges bemerken, zumal er immer noch auf Hofmannsthals *Gestern* wartet, was dieser ihm zugesichert hatte. ⁹⁴⁹ Hofmannsthal reagiert auf Georges Drängen zunächst, indem er ihm noch am 26. Dezember ein

⁹³⁹Karlauf, Thomas: Stefan George. Die Entdeckung des Charisma. Biographie. Karl Blessing Verlag GmbH. München, 2007.

⁹⁴⁰Karlauf: S. 20.

⁹⁴¹Karlauf: S. 27.

⁹⁴²Von dem Briefwechsel spricht Friedrich Hermann dahingehend, dass er darin die „Begegnung zweier Genien auf einer höheren, für andere kaum faßliche Ebene“ erkennt. In: Hermann, S. 72.

⁹⁴³Alewyn: S. 29.

⁹⁴⁴„Was sich tatsächlich an jener Jahreswende von 1891 abgespielt hat, an der der fünfundzwanzigjährige George, auf der Suche nach Bundesgenossen Europa durchstreifend, in Wien dem siebzehnjährigen Gymnasiasten Hofmannsthal begegnete, werden wir kaum jemals wissen.“ In: Alewyn, S. 30.

⁹⁴⁵Küpper, Helmut: Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. Zweite ergänzte Auflage. München und Düsseldorf. 1953, S. 8.

⁹⁴⁶Küpper: S. 10.

⁹⁴⁷Küpper: S. 240.

⁹⁴⁸Hofmannsthal, Hugo von – Walter Brecht. Briefwechsel. Mit Briefen von Hugo von Hofmannsthals an Erika Brecht. Herausgegeben von Christoph König und David Oels. Wallstein Verlag. Göttingen. 2005, S. 171.

⁹⁴⁹Alewyn vermerkt über die Beziehung zwischen den beiden Dichtern: „Die gleichzeitigen Briefe Hofmannsthals lassen vermuten, daß George, der sich in einem krisenhaften Zustand befand, das Gespräch von ästhetischen auf persönliche Gegenstände lenkte, daß er dem Jüngeren Abgründe öffnete, vor denen ihm schwindeln mußte, und ihm eine Heilandsrolle antrug, zu der er keine

Exemplar von *Gestern* zukommen lässt, welches die Widmung trägt: „herrn Stefan George in tiefer Bewunderung seiner Kunst, Wien, im Dezember 1891“.⁹⁵⁰ Doch im Tagebuch Hofmannsthals findet sich der erneute Vermerk, dass Georges Wesen und Drängen ihn verängstigen; er spricht von einem Bedürfnis, den Abwesenden zu schmähen. Hinzu kommt die Niederschrift des Gedichtes *Der Prophet*, das sich auf George und Hofmannsthals steigendes Unbehagen und Angstgefühl, was seine Person anbelangt, bezieht. Hofmannsthals Schwanken zwischen körperlicher und seelischer Bedrohung, aber auch die Verlockung und Verführungskraft, die von George ausgehen, wirken sich auf den Briefwechsel dahingehend aus, dass Hofmannsthal in seinen Briefen deutlich unverbindlicher wird; so schließt er einen Brief einfach mit „ich sehe Sie bald“,⁹⁵¹ woraufhin George mit der ersten deutlichen Verärgerung reagiert. „Ihr dauerndes Schweigen (ihr vergessen schon?) ist mir nicht verständlich.“⁹⁵² Am 9. Januar 1892 versucht George Hofmannsthal erneut im elterlichen Haus anzutreffen, doch er ist wieder nicht zugegen, und so hinterlässt George neben den *Hymnen*, *Pilgerfahrten* und einem Werk von Mallarmé (*L'Après-midi d'un Faune*) eine Besucherkarte. George drängt vermehrt nach einem persönlichen Gespräch, was schließlich am kommenden Sonntag, den 10. Januar 1892 stattfindet. Um mit George aber nicht allein sein zu müssen, nimmt Hofmannsthal zu diesem Treffen Felix Salten mit, von dem er sich vorher erbeten hatte, dass er um zügigen Aufbruch drängen sollte. An diesem frühen Sonntag kam es auch zur Übergabe eines folgenschweren Briefes, folgenschwer deshalb, weil sich danach das Verhältnis zwischen George und Hofmannsthal drastisch verschlechterte. Der Brief, den George Hofmannsthal nur mit dem Vermerk auf baldige Rückgabe ausgehändigt hatte, ist in der ersten Ausgabe des Briefwechsels nicht abgedruckt, wohl aber in der 1953 herausgegebenen Ausgabe. George spielt in diesem Brief auf den Prolog Hofmannsthals aus *Der Tod des Tizian* an, der mit dem Vers endet: „Doch ich versteh dich, oh mein Zwillingsbruder.“⁹⁵³ George bezeichnet Hofmannsthal in diesem Brief zwar immer noch als seinen „zwillingsbruder“,⁹⁵⁴ die wahrhafte „geistige Allianz“,⁹⁵⁵ die er anfänglich mit ihm angestrebt hatte, scheint ihm aber jetzt unmöglich. Die Sehnsucht nach einem Menschen, der „alles verzeiht begreift würdigt“,⁹⁵⁶ hatte ihn zu Hofmannsthal getrieben, der ihn jetzt schmerzlich erkennen ließ, dass er genauso allein war wie vor ihrer Bekanntschaft. Doch mit Georges Bekenntnis, in Hofmannsthal diesen lange gesuchten Menschen gefunden zu haben, entblößt George für sich und vor Hofmannsthal eine niemals vorher empfundene Regung. „Sie sind der einzige der von mir solche bekenntnisse vernahm.“⁹⁵⁷

Denselben Abend sah man sich unvermittelt noch einmal in einem Café wieder. Hofmannsthal beobachtet wie George einen ihm lästigen Hund mit dem Fuß abwehrt und fühlt sich innerlich getroffen.⁹⁵⁸ Bereits am kommenden Montag, dem 11. Januar 1892, schreibt Hofmannsthal einen Brief, den er noch Sonntag Abends begonnen hatte, der seine ganze innere Zerrissenheit zum Ausdruck bringt. Sein Takt und sein Anstand verbieten es ihm wohl, seine wahren Gefühle klar zu äußern, und so kann er nur schreiben: „Was soll ich Ihnen sagen? was darf ich Ihnen erwidern? der Ihr halbverschleiertes Bekenntnis, ein Bekennen vor sich hin und für sich selbst...“⁹⁵⁹ Zwar bekennt Hofmannsthal noch einmal die Verlockung, die George für ihn bedeutet („...ich möchte Sie gerne halten können, Ihnen zu danken, daß Sie mir Tiefen gezeigt haben“),⁹⁶⁰ aber zugleich spricht er von dem Schwindel und der Benommenheit im Angesicht des „Abgrund[es]“,⁹⁶¹ zu dem George ihn führen will und an dem dieser selbst steht. Und doch, trotz aller Ängste und Befürchtungen, bekennt Hofmannsthal sich freimütig zu George: „ich kann auch das lieben, was mich

Berufung fühlte.“ In: Alewyn, S. 30.

950Küpper: S. 239.

951Küpper: S. 10.

952Küpper: S. 10.

953SW III. S. 40. Z. 3.

954Küpper: S. 13.

955Küpper: S. 13.

956Küpper: S. 12.

957Küpper: S. 13.

958„Bei der beständigen Abwehr, in der Hofmannsthal sich gegen George befand, und bei der Heftigkeit, mit der er in der fremden Kreatur fühlte, ist eine solche Wirkung glaubhaft“. In: Küpper, S. 241.

959Küpper: S. 14.

960Küpper: S. 14.

961Küpper: S. 14.

ängstet“.⁹⁶² Aber es ist nur eine Hinwendung im Innern, der kein äußerliches Bekenntnis folgen wird. „Ich kann nur mich selbst geben“,⁹⁶³ sagt Hofmannsthal und doch kann er es nicht, denn er ist nicht allein, er ist Teil einer Familie, einer Gesellschaft, er ist nicht ungebunden und vor allem nicht bereit, Georges elitären Dichterphantasien zu folgen.

Georges Reaktion darauf entspricht seinem Charakter, sie ist drängend und verständnislos. „Wie lange noch das versteckspiel?“,⁹⁶⁴ fragt er und will sich zur Klärung der ganzen Angelegenheit mit Hofmannsthal treffen. Er erachtet es nicht als seine Schuld, dass Hofmannsthal unvermittelt am Sonntag in das Café trat und der Szene gewahr wurde. Doch Hofmannsthal weicht dem persönlichen Kontakt zunächst aus und schickt George sogar seine Bücher zurück. George spricht daraufhin bei Hofmannsthal vor, der einen Brief verfasst, der allerdings als verschollen gilt. Georges Antwort auf diesen Brief ist jedoch erhalten und zeigt, dass sich der Tonfall von drängend zu drohend gewandelt hat. „Bitte diesen brief zu lesen um die unangenehmsten folgen zu verhüten-“⁹⁶⁵ George spricht von einer Art Missverständnis seitens Hofmannsthals, während er betont, dass sein Verhalten tadellos gewesen sei; er habe lediglich eine Freundschaft knüpfen wollen und einzig und allein ihm sei es, nach Hofmannsthals „blutiger kränkung“⁹⁶⁶ zu verdanken, dass seinem Verhalten nicht durch ein Duell Konsequenzen gesetzt worden sind.⁹⁶⁷ Georges Drohung an Hofmannsthal setzt er bewusst in das Licht eines Älteren, der zu einem unbesonnenen Jüngeren spricht; er heuchelt Großmut vor und zögert sogar nicht, darauf hinzuweisen, dass Hofmannsthal als das einzige Kind seiner Eltern, nicht nur seinen Tod, sondern auch den Kummer seiner Eltern zu verantworten hätte. George besteht explizit darauf, dass Hofmannsthal die Anschuldigungen, die er in dem verlorengegangenen Brief gemacht hatte, zurücknimmt, doch Hofmannsthals Antwort vom 14. Januar 1892 wirkt nur halbherzig und wenig bemüht. Er spricht von einer Überreizung der Nerven, was George aber keineswegs bereit ist hinzunehmen, und betont, dass er immer noch bereit wäre einzulenken, wenn Hofmannsthal den ersten Schritt dazu unternommen hätte. „Ich sage also: „entweder Sie suchen meine achtung und meine zuneigung (die Sie so schmachlich auslegten) wieder völlig zu erlangen oder: wir setzten einen status tolerabilis fest. Einer von uns verlasst die stadt ich nämlich – denn Sie können nicht...“⁹⁶⁸ Wie aus einem Brief an Bahr hervorgeht, waren Hofmannsthals Eltern durch die Drohung Georges dermaßen beunruhigt, dass sich Hofmannsthals Vater gezwungen sah in die Sache einzugreifen. Noch am 14. Januar fordert Hofmannsthals Vater George in einem Brief auf, dass George seinen Sohn nicht zur Korrespondenz zwingen möge.

Ein persönliches Treffen der beiden Männer erfolgt am 16. Januar, woraufhin George noch an diesem Abend Hofmannsthals Vater schreibt. Noch einmal betont er, dass er eine Versöhnung zwischen ihnen gewünscht hätte und erläutert, dass er in Hofmannsthal – in einer einsamen Zeit seines Lebens –, einen Gleichgesinnten gefunden zu haben glaubte. „Mögen ihr hr. sohn und ich uns auch im ganzen leben nicht mehr kennen wollen, wendet er sich weg, wende ich mich weg, für mich bleibt er immer die erste person auf deutscher seite die ohne mir vorher näher gestanden zu haben mein schaffen verstanden und gewürdigt“⁹⁶⁹ hatte. Er habe sich Hofmannsthal überhaupt nur genähert, weil er in ihm einen verwandten Geist erblickt hatte – „mein Halgabal sein Andrea sind trotz allem verschiedenen kinder eines geistes“⁹⁷⁰ –; aber keineswegs sei in seinem Wesen, in seiner seelischen Offenheit, die er Hofmannsthal wie keinem anderen Menschen zuvor gewährt habe, etwas „anrühiges“⁹⁷¹ zu sehen.

962Küpper: S. 14.

963Küpper: S. 14.

964Küpper: S. 14.

965Küpper: S. 15.

966Küpper: S. 15-16.

967Hofmannsthal schildert seine Beklemmung in Bezug auf dieses Duell Bahr gegenüber: „Meine Eltern sind sehr geängstet. Ich kann mich doch als Gymnasiast nicht mit einem Verrückten schlagen. Bitte kommen Sie sobald als möglich zu mir!“ In: Karlauf, Thomas: Stefan George. Die Entdeckung des Charisma. Biographie. Karl Blessing Verlag GmbH. München. 2007, S. 24.

Das Duell war in den 90er Jahren der k.u.k. Monarchie zwischen Offizieren und Adeligen möglich, doch nicht innerhalb des bürgerlichen Kreises, aus dem George stammte. Hinzu kam, dass Hofmannsthal noch minderjährig war, so dass Georges Duelldrohung lediglich als Drohgebärde eines Verzweifelten gelten kann.

968Küpper: S. 17.

969Küpper: S. 242.

970Küpper: S. 242.

971Küpper: S. 242.

Auch wenn George es nicht explizit ausspricht und der Brief von Hofmannsthal, indem er die Anschuldigung wohl erhob, nicht mehr erhalten ist, bleibt es wohl außer Frage gestellt, dass Hofmannsthal Georges Offenheit und sein drängendes Interesse für ihn homoerotisch gedeutet hat. Bereits am 17. Januar verließ George Wien Richtung München. Von dort schreibt er aber am 4. Februar 1892 noch einmal Hofmannsthals Vater, mit der Bitte ihm seinen Brief zurückzugeben, den er Hofmannsthal am 10. Januar, nur unter dieser Bedingung, ausgehändigt hatte. Dass der Brief zweideutig ist, aber sicherlich zu Spekulationen reizt, muss George selbst bereits beim Schreiben deutlich gewesen sein, denn warum hätte er sonst gerade wiederholt darum gebeten, dass ihm dieser Brief zurückgegeben wird?⁹⁷² Zwei weitere Briefe Georges an Hofmannsthal sen. folgen. Im Ersten, datiert auf den 11. Februar, bedankt sich George für die Rücksendung seiner Briefe und im zweiten Brief vom 13. Februar nimmt er Bezug auf einen ihn in der Zwischenzeit erreichten Brief von Hofmannsthal sen. Die Korrespondenz zwischen Hofmannsthal und ihm sei, soweit es ihn betrifft, beendet; auch würde er keinen erneuten Annäherungsversuch unternehmen, weil die Kränkung, die er durch Hofmannsthal erfahren habe, immer noch zu tief säße.

Bereits drei Monate später kam es doch zu einer erneuten Begegnung zwischen Hofmannsthal und George. Im Mai 1892, als George wieder in Wien war, unterrichtete er Hofmannsthal von seinem Plan einer Zeitungsgründung und gewann ihn als Mitarbeiter. Der Kontakt zwischen George und Hofmannsthal verläuft aber zunächst über den Herausgeber und Mitarbeiter der *Blätter für die Kunst* Carl August Klein und beschränkt sich auf redaktionelle Themen. Klein, der Hofmannsthal in dessen erstem Brief vom 24. Juni als „mitbruder“⁹⁷³ anredet, klärt Hofmannsthal über den exklusiven Charakter des Blattes auf – es gehe George und ihm nicht um einen öffentlichen Ruhm oder Bekanntheitsgrad, sondern um die Weiterbringung der Literatur – und will sicher stellen, dass dessen Werke nicht „in jeden abgeschmackten befleckten (sogenannten modernen) zeitschriften“⁹⁷⁴ erscheinen. Hofmannsthal reagiert zwar auf das fehlende Programm der Zeitschrift und den Anspruch nach Exklusivität mit Zustimmung, doch auf die Bitte Kleins, ihm weitere Mitarbeiter aus seinem Bekanntenkreis zuzuführen, reagiert Hofmannsthal abweisend. Während er Klein gegenüber für das Konzept der Gleichgesinnten, die sich in der Zeitschrift versammeln, einsteht und sich selbst „rückhaltlos zur Verfügung“⁹⁷⁵ stellt, sieht er in seiner Umgebung keine geeigneten Mitarbeiter für die *Blätter*.

Die erste Unstimmigkeit zwischen Klein und Hofmannsthal tritt ebenfalls schnell ein. Klein hatte durch George erfahren, dass Bahr in seinem Aufsatz *Symbolisten*, der in der Wochenschrift *Die Nation* am 18. Juni 1892 erschienen war, zwei bisher unveröffentlichte Gedichte – *Die Töchter der Gärtnerin* und *Mein Garten* – Hofmannsthals zitiert hatte. Überdeutlich bringt Klein hier zum Ausdruck, dass er nur als Sprachrohr und Vermittler zwischen Hofmannsthal und George steht: „er redet von Namen an die Sie den Ihrigen unglücklicherweise zu knüpfen angefangen hätten und die wir doch unmöglich mit in unser unternehmen einführen könnten.“⁹⁷⁶ Betrübtlich erscheint es Klein aber vor allem, dass George und Hofmannsthal, von denen er als „die beiden hauptstützen“⁹⁷⁷ der *Blätter* spricht, nicht direkt in Kontakt miteinander treten; er mahnt dezent an, man solle sich doch wieder annähern, vor allem auch im Sinne des gemeinsamen Interesses für die Kunst. Hofmannsthal reagiert beinahe kleinlaut, auf die durch Klein ausgesprochene Rüge Georges, und versichert indirekt, dass er einer Annäherung nicht abgeneigt ist und sogar dankbar für die Vermittlung Kleins sei; zudem habe er keinerlei literarische Kontakte in Wien, im Sinne von Verbindlichkeiten, wohl aber „persönliche[...] Beziehungen“.⁹⁷⁸

Als es zum ersten Brief Georges an Hofmannsthal kommt,⁹⁷⁹ macht George zwar durch die Anrede „mein lieber Loris“⁹⁸⁰ deutlich, dass er immer noch der dichterischen Nähe zwischen ihnen gedenkt und den Bruch

972 George schreibt noch einmal am 8. Februar an Hofmannsthals Vater, weil dieser die Andeutungen Georges nach dem erbetenen Brief nicht verstanden hat. George versucht sich zu erklären, warum er so auf die Rückgabe drängen muss und sagt doch bei aller Erklärung nichts Genaues.

973 Küpper: S. 21.

974 Küpper: S. 21.

975 Küpper: S. 22.

976 Küpper: S. 26.

Zweifelsohne spricht Klein im Sinne Georges vornehmlich von Hermann Bahr.

977 Küpper: S. 26.

978 Küpper: S. 27.

979 George hatte seinen Brief am 17. Juli 1892 dem Brief Kleins beigefügt.

980 Küpper: S. 28.

bedauert, es wird aber auch deutlich, dass für George die Situation noch lange nicht geklärt ist; Hofmannsthal sei ihm ausgewichen, habe seinen Vater vorgeschickt und den brieflichen Kontakt zu ihm abgebrochen. Der Brief an Klein, der lediglich eine leichte Verstimmung zwischen den beiden Dichtern annehmen lässt, erscheint George falsch und geheuchelt; die Spannungen zwischen den beiden Dichtern bestehen nach wie vor. Hofmannsthal kann sich zu keiner klaren Äußerung durchringen und spielt die Sache herunter, was George, der immer noch tief gekränkt ist, nur noch tiefer verärgert und erschüttert. „ich that alles um mich und meine handlungsweise aufzuklären wenn wir misstrauisch und uns anschiend durchs leben gehen so ist das Ihr wille.“⁹⁸¹ Wie in den Briefen an Hofmannsthals Vater, ist es für George allein Hofmannsthal, der den Bruch und die daraus resultierenden Konsequenzen zu verantworten hat. Dass Hofmannsthal willens ist, sich jeglicher weiteren Auseinandersetzung zu entziehen wird noch einmal in seinem Antwortbrief am 21. Juli 1892 deutlich. Er eröffnet ihn distanziert mit „Mein lieber Herr George“,⁹⁸² als hätte kein Zerwürfnis, keine Duelldrohung, kein Stillschweigen zwischen ihnen bestanden. Zudem spielt er die von Bahr eingefügten Gedichte als bedeutungslos herunter, und lenkt Georges Blick vielmehr auf seinen *Tod des Tizian* und den *Infanten*, der durch Georges Gedicht *Der Infant* aus den *Hymnen* angeregt wurde. George bemerkt wohl, dass Hofmannsthal ihn dichterisch schätzt und sich ihm wieder etwas anzunähern beginnt. Weit einführender als zuvor spricht George von den sie trennenden Unterschieden, aber auch seiner hohen Meinung von dem Dichter Hofmannsthal („wir haben beide recht. In ein paar sachen ist eben unser fühlen verschieden.“).⁹⁸³ Am 15. August kommt Hofmannsthal dann noch einmal auf den *Tod des Tizian* zu sprechen und bietet den *Blättern* das Stück zur Veröffentlichung an. Bleibt der Briefwechsel zunächst auf vermehrt literarischer Ebene, so wagt George im Oktober und auch im November einen erneuten Versuch, sich mit Hofmannsthal zu treffen, was dieser jedoch umgeht. So sehr Hofmannsthal die Briefe und die Meinung Georges schätzt, den persönlichen Kontakt will er jedoch vermeiden. Im Dezember 1892 erhält er von George den Gedichtband *Algabal*. Der Brief vom 8. dieses Monats, der den Dank für den Gedichtband enthält, zeigt noch einmal Hofmannsthals Nähe, die er für den Dichter George empfindet. „Ich bin Ihnen aufrichtig dankbar, wenn Sie mir ein bischen Contact mit den Franzosen verschaffen, die unserer Stimmung und Kunstweise nahverwandt sind.“⁹⁸⁴ Bedauerlich aber ist für Hofmannsthal die Aufnahme und das Interesse der Wiener für die *Blätter*, was einher geht mit der Erkenntnis, die George ja mitunter zu Hofmannsthal getrieben hatte, dass sie „isoliert“⁹⁸⁵ in dieser Welt stehen und „aufeinander angewiesen“⁹⁸⁶ sind. Er empfindet das literarische Desinteresse der Wiener als schmerzlich und kränkend und doch hat er nicht aufgegeben, die Gesellschaft mit ihrem Literaturverständnis zu konfrontieren. „Ich werde übrigens nächstens versuchen, in Tagesblättern die uns verwandten Erscheinungen fremder Litteraturen (Verlaine, Swinburne, Oscar Wilde, die Praeraphaeliten etc.) zu besprechen...“⁹⁸⁷ Als Hofmannsthal George am 1. April 1893 die *Idylle* zusendet, wendet er sich mit dem ausdrücklichen Wunsch an ihn, dass keine Veränderungen an der Interpunktion vorgenommen werden. Auch Andrian hatte schon einmal bemerkt, dass er keineswegs dazu bereit ist, Änderungen jeglicher Art an seinen Texten hinzunehmen. George reagiert jedoch wieder gekränkt, was der Brief vom 4. Mai 1893 verdeutlicht. Verstärkt wird dies auch durch das Unausgesprochene, was seit Dezember 1891 über ihrem Verhältnis liegt und das George in einem persönlichen Gespräch thematisieren will, dem Hofmannsthal sich aber wiederholt entzieht. Vor allem aber reagiert er auf Hofmannsthals Vorwürfe, dass die *Blätter* nicht das hohe von George angestrebte Niveau erfüllen, und dass sie zu viele seiner Beiträge aufgreifen.⁹⁸⁸ Auch dieses Mal lenkt Hofmannsthal wieder ein, versucht seine Worte zu minimieren.⁹⁸⁹ Die Meinung, die er von George als Dichter hat, bleibt bestehen, was sich durch seine wiederholte Nachfrage an

981Küpper: S. 28.

982Küpper: S. 29.

983Küpper: S. 31.

984Küpper: S. 50.

985Küpper: S. 51.

986Küpper: S. 51.

987Küpper: S. 53.

988Hofmannsthals Brief vom 4. Februar 1893 resultiert aber wohl mehr auf der dauernden Forderung Kleins, der drängend immer wieder nach noch mehr Beiträgen von Hofmannsthal verlangt.

989So heißt es in dem Brief vom 7. Mai 1893: „Meine Äußerungen über den Kunstwerth unserer >Blätter< thuen mir leid; sie sollten nicht verletzen.“ In: Küpper, S. 64.

diesen bestätigt, wenn es um die Einschätzung seiner Werke geht (so beim *Tod des Tizian* aber auch bei der *Idylle*). Hofmannsthals persönliche Einschränkungen bemerkt auch George und beginnt Hofmannsthal erneut zu bedrängen, endlich vollends und offen Stellung zu den *Blättern* zu beziehen. Schließlich bemerkt Hofmannsthal in seinem Brief vom 17. Juli 1893, dass mögliche Missverständnisse was die Blätter anbelangt, wohl auf seine Natur zurückzuführen sind; zwar spricht Hofmannsthal von seiner immerwährenden Hochschätzung, was George als Dichter anbelangt, doch will er das Verhältnis zu den Blättern auf eine gelegentliche Teilnahme beschränken. Er will sich nicht dauerhaft an die *Blätter* binden, sondern sieht sich fortan als „einen neutralen Bestandtheil des wohlwollenden Publicums“. ⁹⁹⁰ George erspart sich die harsche Antwort, die darauf folgen müsste und schickt stattdessen Klein vor, um Hofmannsthal darauf hinzuweisen, dass er seine Beiträge nicht einfach nach eigenem Ermessen an die *Blätter* geben kann. Hofmannsthal müsse aufgrund seiner Einstellung und der privaten Aussprache, der er ausweicht, in Folge nicht mehr als Freund der Blätter betrachtet werden.

Es folgt eine Korrespondenzpause bis zum Januar 1894, bis sich Klein wieder an Hofmannsthal, den er als einen früheren Mitarbeiter betrachtet, wendet und ihm die *Blätter* zusendet. Klein nennt als Gründe für die Pause Hofmannsthals Veröffentlichung in anderen Blättern, seine mangelnde Bereitschaft, sich nicht allein zu den *Blättern* zu bekennen und sich namentlich mit Menschen zu umgeben, die sich gegen die *Blätter* ausgesprochen hatten. Vor allem die Veröffentlichung von *Der Thor und der Tod* (1893) im *Modernen Musenalmanach*, schien George getroffen zu haben: „wir konnten es keinem mitglied unseres kreises verwehren“, ⁹⁹¹ lässt er Hofmannsthal durch Klein wissen, „in den bezahlenden grossen tagesblättern zu ihrem lebensunterhalt zu schreiben, wol aber in so niedrigen konglomeraten wie Moderner Musenalmanach und tiefer stehenden...“ ⁹⁹² Hofmannsthal bedankt sich zwar bei Klein, doch sein Brief (25. Januar 1894) bringt die persönliche Entfremdung deutlich zum Ausdruck. Hofmannsthal spricht sein Befremden, dass er für Georges Person empfindet, wie so oft, nicht direkt aus; vielmehr deutet er es an, indem er George die Anrede `Herr` zukommen lässt, während er Andrian als seine Freund betrachtet.

Erst am 25. März wendet sich George wieder an Hofmannsthal, mit der erneuten Bitte seine *Blätter*, wenn schon nicht persönlich, doch wenigstens literarisch zu unterstützen. Hofmannsthal reagiert zwar auf Georges Schreiben, will sich aber nicht mehr in dem Umfang vereinnahmen lassen wie zuvor. Zudem schiebt er eine künstlerische Hemmung hervor, die er durch sein Soldatenleben erfahren hat. Am 4. Juni 1895 sendet Hofmannsthal dann doch Gedichte – der *Traum von großer Magie* und *Ballade des äußern Lebens*. George hat aus der früheren Verstimmung Hofmannsthals, die vermehrt dann aufgetreten war, wenn er sich gedrängt fühlte, nichts gelernt und stellt die Forderung nach mehr Gedichten und Beiträgen. Doch dieses Mal lässt sich Hofmannsthal darauf ein und verweist sogar darauf, dass er die Bestrebungen der *Blätter* nun stärker nachempfinden kann. Vielmehr erscheint Hofmannsthals sofortiger Rückzug aber vor allem deshalb nicht stattzufinden, weil er wieder einmal vermehrt in seiner Zeit die Isolation des Dichters spürt. Georges Antwort ist überraschend gnädig; auch er empfinde, dass sie in einer „zeit grosser künstlerischer dürre“ ⁹⁹³ leben müssen. Vor allem aber teilt er Hofmannsthal in dem Brief vom 3. Februar 1896 mit, dass er sich auf eine Lesereise nach Holland begibt, um die Literatur der Moderne, darunter auch Hofmannsthals Werke, zu verbreiten. ⁹⁹⁴ Zudem geht er auf Andrian und dessen Roman *Der Garten der Erkenntnis* ein, äußert die Hoffnung, dass es wieder zu einer Annäherung zwischen Andrian und ihm kommen möge. Als Ursache der Entfremdung nennt er dessen literarische Unreife; er habe sich gezwungen gesehen, „einiges unreife durchaus ungenügende“ ⁹⁹⁵ aus seinen Gedichten zu entfernen. Im September tritt George dann an Hofmannsthal mit dem Plan einer Erweiterung der *Blätter* heran. Ihn verlangt es danach, eine „monatliche deutsche Rundschau zu veröffentlichen“, ⁹⁹⁶ mit der er, konträr zu den *Blättern*, die Masse ansprechen will. ⁹⁹⁷ Hofmannsthal will er zu diesem Zweck wieder stärker literarisch an sich binden. Die gelegentliche

990Küpper: S. 69.

991Küpper: S. 71.

992Küpper: S. 71.

993Küpper: S. 84.

994Am 30. März schreibt George Hofmannsthal aus Haag, dass vor allem Hofmannsthals *Tod des Tizian* Anklang gefunden hat.

995Küpper: S. 84.

996Küpper: S. 110.

997Schlawe berichtet, dass es zur Ausführung der Rundschau nicht kam, weil sich kein Verleger für das Vorhaben fand.“ In: Schlawe, S. 30.

Teilnahme an den *Blättern*, wie Hofmannsthal sie vorher betrieben und beansprucht hatte, kann es demzufolge nicht mehr geben. Hofmannsthal schiebt die Antwort, die erst über einen Monat nach Georges Brief erfolgt, heraus und auch die Gründe, die er für seine Ablehnung nennt, können kaum darüber hinwegtäuschen, dass Hofmannsthal nicht willens ist, sich an George zu binden. Hofmannsthal äußert als Gründe materielle Bedenken, einen möglichen Umzug, hebt aber als Hauptgrund seine Zweifel über sich als Person und Dichter an: „ich fühle mich in meinem Schaffen so unsicher, so weit, nicht von Reife“. ⁹⁹⁸ In Georges Nachlass finden sich daraufhin zwei Briefe, die er nie an Hofmannsthal geschrieben hat. Während der erste Brief noch verständliche Züge trägt, er wisse um die Zweifel, denen man als Dichter ausgesetzt ist, zeigt der zweite Brief, datiert auf den 16. Dezember 1896, deutlich schärfere Züge, da er mitunter auch Hofmannsthals Stellung zur Kunst und ihm als Dichter angreift.

Im Mai 1897 nimmt Hofmannsthal Georges Gedichtband das *Jahr der Seele* zum Anlass, sich erneut an George zu wenden. Das Schweigen der letzten Monate ist für ihn unverständlich. Erneut betont er, wie „vereinsamt wir in Deutschland sind und wie im tiefsten auf einander hingewiesen.“ ⁹⁹⁹ Die fehlende Begeisterung zu einer Erweiterung der *Blätter* unter seiner Mithilfe sei doch verständlich gewesen, so Hofmannsthal, zumal er bestrebt sei, seine Studien erst abzuschließen und den Dokortitel zu erwerben. Wenn dies zu Ende gebracht sei, spreche nichts dagegen seine „Zeit in den Dienst einer litterarischen Unternehmung zu stellen.“ ¹⁰⁰⁰ George reagiert ergriffen auf den als offen und ehrlich empfundenen Brief. Er bekennt seine frühere Strenge ihm gegenüber und hofft auf eine erneute Annäherung, wenn der erste Schritt dazu dieses Mal aber von Hofmannsthal kommen würde. ¹⁰⁰¹ Im Juni 1897 äußert sich Hofmannsthal zum ersten Mal dahingehend, dass er hofft, George treffen zu können; doch auch hier noch sieht er in der kommenden Begegnung – die nicht stattfinden wird – sowohl Möglichkeiten des Austausches als auch eine persönliche Gefahr für sich selbst. Der nächste Krisenzustand zwischen den Beiden bahnt sich durch Hofmannsthals sich fokussierende Theaterambitionen an. Hofmannsthal wünscht sich George unter den Zuschauern bei der Uraufführung von *Die Frau am Fenster* am 15. Mai in Berlin, aber er kommt nicht.

Doch der endgültige Bruch ist noch nicht erreicht, was auch an Hofmannsthals anhaltenden Versicherungen liegen mag: Georges Dichtung und seine Person seien unerlässlich für seine Entwicklung und seine Dichtkunst gewesen; und zugleich bekennt er, dass die Differenzen, die es zwischen ihnen gegeben hatte, wohl hauptsächlich aus seinem jugendlichen Unverständnis und seiner dichterischen Unvollkommenheit resultieren. Zudem bekennt sich George erneut zu Hofmannsthal durch die Widmung der *Pilgerfahrten*. „Dem Dichter Hugo von Hofmannsthal im Gedenken an die Tage Schoener Begeisterung Wien MDCCCXCI“. ¹⁰⁰² Jahre später greift Hofmannsthal im *Chandos*-Brief diese Widmung wieder auf („Pläne...mit denen ich mich in den gemeinsamen Zagen schöner Begeisterung trug.“). ¹⁰⁰³ Erneut berichtet Hofmannsthal George von seinen Theaterambitionen. *Die Hochzeit der Sobeide* und *Der Abenteurer und die Sängerin* werden am *Deutschen Theater* aufgeführt und am 13. November 1898 das erste Mal *Der Thor und der Tod* in München, wo er auch zugegen sein wird und sich mit George treffen möchte; doch dieses Mal ist es George, der dem Treffen ausweicht.

998Küpper: S. 112.

999Küpper: S. 114.

1000Küpper: S. 115.

1001Zur Bestätigung fügt George ein Gedicht bei, dass wohl seine Hoffnung auf Versöhnung und auf eine bessere Zukunft zeigt; die dieses Mal nicht durch überhöhte Erwartungen gestört werden soll.

„Heut lass uns frieden schliessen · ich vergebe
Den tropfen gift in edlem blute – Finder
Des flüssig rollenden gesangs und sprühend
Gewandter zwiegespräche, frist und trennung
Erlaubt das ich auf meine dächtnistafel
Den alten hasser grabe. thu desgleichen!
Denn auf des rausches und der regung leiter
Sind beide wir im sinken · nie mehr werden
Der knaben preis und jubel so mir schmeicheln
Nie wieder strofen SO im ohr dir donnern“ In: Küpper, S. 116.

1002Küpper: S. 262.

1003Küpper: S. 262.

Aber selbst die Briefe, in denen George auf Hofmannsthal einzugehen scheint und Hofmannsthal seine literarische Nähe zu George bekundet, können nicht darüber hinwegtäuschen, dass George Ende 1898 vermehrt auf eine direkte Aussprache zwischen ihnen drängt. Hofmannsthal geht darauf ein und am 16. März 1899 kommt es zu dem besonders von George erwarteten Treffen. Hofmannsthal war anlässlich seiner am 18. März 1898 aufgeführten Stücke *Die Hochzeit der Sobeide* und *Der Abenteurer und die Sängerin* nach Berlin gekommen. Ein zweites bald darauf folgendes Treffen war ausgemacht, doch ohne Hofmannsthal zu informieren, war George einfach abgereist.¹⁰⁰⁴

Auf dieses Verhalten Georges folgte eine Korrespondenzpause von drei Jahren. Das Treffen im Februar 1901, als *Der Tod des Tizian* anlässlich von Böcklins Totenfeier aufgeführt worden war, war unbeabsichtigt. Erst im Frühjahr 1902 setzt der Kontakt wieder mit einem Brief Hofmannsthals an George ein. Eine zögerliche Annäherung beginnt, in der Hofmannsthal betont, dass er Menschen aus seinem Umfeld – darunter Richard Beer-Hofmann – mit Georges Werken in Kontakt bringt; dazu äußert er die Hoffnung, George in Rodaun begrüßen zu können, da er sich über die sie trennenden Jahre George keineswegs entfremdet habe. Auch bekennt Hofmannsthal seinen Irrtum, was Richard Dehmel anbelangt über dessen literarische Stellung Hofmannsthal und George nicht zu einer Einigung kommen konnten. So offen und freundschaftlich Hofmannsthal nach diesen Jahren der Trennung reagiert, George fehlt die Bereitschaft dazu. Er will und kann nicht einfach über das Schweigen hinweggehen. Wie schon so oft zuvor, ist es für George Hofmannsthal, der ihre dichterische Verbindung zerstört hat. „Ich war des festen glaubens dass wir · Sie und ich · durch jahre in unsrem schrifttum eine sehr heilsame diktatur hätten üben können · dass es dazu nicht kam dafür mach ich Sie allein verantwortlich.“¹⁰⁰⁵ Aber er bekennt auch, dass er bei allen Differenzen in Hofmannsthal nicht nur den Dichter, sondern auch den Menschen selbst geschätzt hat. George empfindet zwar Freude darüber, dass Hofmannsthal ihn zu sich nach Rodaun eingeladen hat, doch besteht er darauf, „dass Ihr besuch bei mir vorausgegangen sein muss!“¹⁰⁰⁶ Der Antwortbrief vom 18. Juni 1902 zeigt einen die Beziehung zu George reflektierenden Hofmannsthal. Dieser spricht George wieder in vielen Punkten zu, Recht behalten zu haben. So geht er noch einmal auf die Fehleinschätzung Richard Dehmels ein, und spricht auch von mangelnder Reife und literarischer Übersicht seinerseits. Zudem wirkt Hofmannsthal demütig und entschuldigend, dass er nicht alle seine Werke George überlassen hat, sondern sie an verschiedene öffentliche Organe gegeben hatte. Er entschuldigt diesen Drang nach vermehrter Öffentlichkeit mit seinem „Bestreben, dem Geist unserer verworrenen Epoche auf den verschiedensten Wegen, in den verschiedensten Verkleidungen beizukommen.“¹⁰⁰⁷ Den Verweis Georges, Hofmannsthal sei ihm persönlich ausgewichen, umgeht er geschickt, in dem er das von George vergessene Treffen in Berlin 1899 – kurz vor der Aufführung der beiden Theaterstücke *Die Hochzeit der Sobeide* und *Der Abenteurer und die Sängerin* – erwähnt; Hofmannsthal berichtet von der inneren Distanz und Fremdheit, die er für George empfunden habe und betont, dass Georges wortlose Abreise ihn damals schwer getroffen habe. Georges Reaktion ist lang, wie selten zuvor; er betont bewusst diesem Treffen nach der Theateraufführung aus dem Weg gegangen zu sein, um Hofmannsthal nicht mit seiner Meinung kränken zu müssen. Zudem hatte auch er die Entfremdung, die Hofmannsthal bereits bemerkt hatte, gespürt, und äußert demgemäß: „...es giebt dinge die uns mit menschen an die gefährliche grenze führen wo nichts mehr erstaunt“.¹⁰⁰⁸

Hofmannsthals steigende Entfremdung zur Sprache und seiner Kunst findet ihren Niederschlag auch in diesem Briefwechsel.¹⁰⁰⁹ Er spricht zu George von einer Depression, die ihn befallen habe, von seiner Entfremdung zur Poesie und der Distanz zu Freunden. Zudem kommt er nicht von ungefähr auf Andrian zu sprechen, der sich der Poesie entfremdet hat, der Jugendfreund, der für ihn eine der wichtigen Verbindungen zu seiner eigenen Jugend ist. Hinzu kommt der als schmerzlich von Hofmannsthal

1004Wolters berichtet von Georges Anwesenheit bei der Aufführung von Hofmannsthals Stücken *Die Hochzeit der Sobeide* und *Der Abenteurer und die Sängerin* im Berliner Theater im März 1899. Man sei nicht nur von der Unfähigkeit der Schauspieler erschüttert gewesen, „denen das Sprechen von Versen gänzlich unmöglich war“, George selbst war nach der Aufführung Hofmannsthal bewusst ausgewichen, um ihn nicht mit seinem vernichtenden Urteil konfrontieren zu müssen. In: Wolters, S. 228.

1005Küpper: S. 150.

1006Küpper: S. 152.

1007Küpper: S. 154-155.

1008Küpper: S. 161.

1009Siehe Brief vom 24. Juli 1902.

empfundene Tod seiner Großmutter, mit der zugleich auch ein Teil seiner eigenen Jugend stirbt.¹⁰¹⁰ Hofmannsthal drängt schließlich zu einem Treffen zwischen sich und George, um George schließlich dann im Frühjahr 1903 in sein Haus einladen zu können. Bis hinein in den Dezember findet sich die von Hofmannsthal empfundene Einsamkeit wieder, er spricht mitunter von der „unglaublichsten inneren Erstarrung.“¹⁰¹¹ Die Briefe zeugen von einer Wehmut Hofmannsthals und auch einer Sehnsucht nach der Jugend. Hatte Hofmannsthal sich noch gegen Georges Wunsch ausgesprochen, ein Bildnis von sich in den *Blättern* veröffentlichen zu lassen, so fragt Hofmannsthal George jetzt nach einem Bild aus seiner frühesten Jugend, was dieser ihm auch gewährt. Hofmannsthal unterbreitet George den Wunsch, ihm das entstandene *Gerettete Venedig* zu widmen um ihm noch einmal zu versichern, dass „die Jahre der Entwicklung mich nicht von Ihnen entfernt, sondern Ihnen in Bewunderung und Liebe genähert haben“.¹⁰¹² Zudem legt er dem Brief vom 14. Dezember 1902 den *Chandos*-Brief bei, der im *Tag* am 18. und 19. Oktober gedruckt worden war. George kommt Hofmannsthals Wünschen nach und trifft sich mit ihm am 4. Februar in München; es wird ein Treffen, an das er sich auch noch im Mai 1903 gerne erinnert. In München hat George dann aber auch mit seiner Überredung Hofmannsthals begonnen, seine bisherigen Gedichte in einem Band veröffentlicht zu wissen. Hofmannsthal ist von dieser Planung Georges jedoch nicht überzeugt, zumal er nicht alle seine Gedichte als künstlerisch gut empfindet. Schließlich erklärt er sich aber, mitunter vermehrt durch Georges Drängen, dazu bereit, 12 seiner Gedichte noch einmal zu veröffentlichen; der Gedichtband, von George initiiert, wird im Oktober 1903 unter dem Titel *Ausgewählte Gedichte* für den Verlag der *Blätter für die Kunst* herausgegeben.¹⁰¹³

Ebenfalls 1903 erscheint das im Insel-Verlag herausgegebene Werk *Das kleine Welttheater*. Das Exemplar, das Hofmannsthal George zusendet, versieht er mit einer Strophe aus dem *Jahr der Seele*, um Georges Einfluss auf seine Dichtung wiederholt zu betonen.

„Soll ich noch leben darf ich nicht vermissen
Den trank aus deinen klingenden pokalen
Und führer sind in meinen finsternissen
Die lichter die aus deinen wunden strahlen.“¹⁰¹⁴

Mit der Aufführung der *Elektra* kündigt Hofmannsthal sein Erscheinen im Oktober 1903 in Berlin an; ein erneutes Treffen zwischen George und Hofmannsthal folgt, dieses Mal im Hause Lepsius, in dem George verkehrt. Die folgenden Briefe stehen unter der Last Hofmannsthals körperlicher Leiden, der Geburt seines zweiten Kindes und dem Tod seiner Mutter. Nicht nur die eigene Einsamkeit lastet schwer auf Hofmannsthal, auch die des Freundes Andrian. Da Hofmannsthals Gedichtband fast gänzlich ausverkauft ist, plant George einen neuen Band. Zudem trägt die erste Auflage des *Geretteten Venedig*, erschienen in Berlin 1905, die Widmung: „Dem Dichter Stefan George in Bewunderung und Freundschaft“.¹⁰¹⁵ Georges Haltung zum Werk ist jedoch, was die Zeichnung der Hauptfiguren betrifft und die Glaubwürdigkeit der Handlung betreffend, kritisch.

Schließlich kommt es zu einer weiteren Verstimmung. Hofmannsthal bittet George zur Unterzeichnung eines Briefes, mit dem er sich gegen den bevorstehenden deutsch-englischen Krieg stellt. George reagiert mit absolutem Unverständnis; der Brief, der Zweifel daran hegt, Hofmannsthals jemals verstanden zu haben, wird jedoch von George nicht abgeschickt. Georges Nichtreaktion führt dazu, dass Hofmannsthal erneut den Kontakt einstellt. Über drei Monate später, am 19. März 1906, schreibt er George erneut. Es ist ein seltsam offener, nicht seine Gefühle zurückhaltender Brief, der zugleich auch Hofmannsthals Letzter an George ist. Hofmannsthal ereifert sich in diesem Brief über die Unfähigkeit des Buchdruckers v. Holten, der den Druck seiner Gedichte besorgt hatte. Hofmannsthal, der glaubt v. Holten halte sein Eigentum zurück und dem dadurch Unannehmlichkeiten mit einem Berliner Buchhändler entstanden sind, der die Restbestände übernehmen sollte, sieht sich genötigt, v. Holten mit einer Schadensersatzklage zu drohen.

1010 Hofmannsthals Grossmutter mütterlicherseits Josefa Frohleutner geb Schmidt war am 12. August 1902 gestorben.

1011 Küpper: S. 173.

1012 Küpper: S. 174.

1013 Bei diesen Gedichten handelt es sich um: *Vorfrühling, Erlebnis, Weltgeheimnis, Ballade des äußeren Lebens, Terzinen, Manche freilich..., Der Jüngling in der Landschaft, Dein Antlitz war, Ein Traum von Großer Magie, Gesellschaft, Den Erben laß verschwenden, Der Jüngling und die Spinne.*

1014 Küpper: S. 267.

1015 Küpper: S. 268.

Georges Reaktion darauf erfolgt erst einige Tage später (am 21. März 1906). „Sie stellen in Ihrem Brief Behauptungen auf die jede persönliche Erörterung meinerseits ausschließen. Manchmal scheinen die Dinge gänzlich Ihrem Sinn entfallen · trotz mündlicher und schriftlicher Zeugen.“¹⁰¹⁶

Was aber George wohl wirklich tief getroffen hatte, war weniger Hofmannsthal's nicht umsichtiger Brief, als dessen vorangegangene Bitte zur Unterzeichnung des Briefes gegen den Krieg. Überhaupt diese Bitte von Hofmannsthal, dem Dichter an dem ihm mit am meisten gelegen war und den er einstmals als seinen Zwillingbruder erachtet hatte, schien ihm Hofmannsthal's mangelndes Verständnis für seine Person, vollends vor Augen zu führen. Zudem zeigt der Brief Hofmannsthal's, dass er leichtfertig von einer Drohung an v. Holten zu einer seichten und oberflächlichen Hinwendung zu George, überleitet. Vielleicht war es George noch nie so klar geworden wie in diesem Brief, dass Hofmannsthal dem Menschen George weitestgehend gleichgültig gegenüberstand.

8. Hofmannsthal's frühe Essays: Zwischen Kunstauffassung und sozialem Verständnis

Keine andere Quelle liefert so viele Erkenntnispunkte über Hofmannsthal's Moderne-Verständnis wie seine Essays oder theoretischen Schriften, die sich mit Autoren beschäftigen, durch die Hofmannsthal sich entweder bestätigt sieht oder zu denen er sich selbst konträr stellen kann. Entscheidender für diese Arbeit ist aber, dass Hofmannsthal in diesen Essays nicht nur Stellung bezieht zur Moderne, sondern dass sich in ihnen ebenso Hofmannsthal's Stellung zur Religion und Moral zeigt. So legen diese theoretischen Schriften nicht nur Hofmannsthal's frühen Bezug zu der Konzeption offen, sondern dienen auch als Überleitung zu dem Philosophen, der Hofmannsthal entscheidend beeinflusst hat – Friedrich Nietzsche.

a. Zur Physiologie der modernen Liebe (1891)

Eines der wichtigsten Essays, in Bezug auf Hofmannsthal's ästhetisches Verständnis, ist zweifellos *Zur Physiologie der modernen Liebe* (1891). Das Essay ist die Besprechung des Werkes *Physiologie de l'amour moderne* von Paul Bourget, der Hofmannsthal mitunter auch durch die Vermittlung Bahrs näher gebracht worden war. Als Hofmannsthal's erstes Essay allerdings am 8. Februar 1891 in der Zeitschrift *Die Moderne* veröffentlicht wurde, ist die Bekanntschaft mit Bahr noch nicht gemacht, und doch zeigt sich Hofmannsthal bereits hier in den Themen der Moderne, wie dem Seelenleben, dem Dilettanten-Problem und in der Auseinandersetzung mit Nietzsches Werken gefestigt. Dass sich auch in diesem Werk Hofmannsthal's Beschäftigung mit Nietzsche zeigt, offenbart sich hier durch die Bedeutung des Willens, der hier mitunter in Verbindung mit der Konzeption steht. „Fassen wir jedes menschliche Wissen als Erkenntnis des Zusammenhangs der Dinge, so ist auch jeder beliebige Angriffspunkt der Analyse ein Knotenpunkt aller Fäden; man kann nicht eine Saite berühren, ohne dass alle mitklingen, jede einzelne Willensäußerung des Individuums steht in geheimnisvoll-unlöslicher Verbindung mit allen Willensäußerungen desselben.“¹⁰¹⁷

Hofmannsthal betont aber bereits in dieser frühen Phase seines Schaffens noch einen weiteren Aspekt, den er immer wieder in anderen Werken ausführen wird, nämlich die Nähe zwischen Autor und Kunstwerk, das das Wesen des Schreibenden in seiner Arbeit offenkundig wird. Während Oscar Wilde in der Vorrede von *The Picture of Dorian Gray* fordert „To reveal art and conceal the artist is art's aim“,¹⁰¹⁸ zeigt sich Hofmannsthal differenziert: „Das ist die moderne Vertiefung des alten Künstlerwortes: es ungue leonem. Die kaum merkliche gleichartige Atmosphäre, in welcher sich alle Figuren eines Romanes bewegen, die ätherfeinen geistigen Schwingungen, welche sich aus dem Auge des Schauenden, des Autors, in das Geschaute, die dargestellten Seelenzustände, hinüberzuziehen und die auch das vollkommenste, naturalistisch vollendetste Kunstwerk vom wirklichen Leben unterscheiden müssen, an dem wir diese Schwingungen, eben weil sie aus unserem eigenen Auge kommen, nicht wahrnehmen: das nennen wir die Seele des Buches, und diese Individualität, die des Autors, können wir auch allein daraus erkennen, die der

¹⁰¹⁶Küpper: S. 229.

¹⁰¹⁷SW XXXII. S. 7. Z. 7-13.

¹⁰¹⁸Wilde, Oscar: *The Mayor Works*. Edited with an Introduction and Notes by Isobel Murray. Oxford University Press. 1989, S. 48.

dargestellten Personen nur insofern, als der Dichter ein mehr oder minder wahrscheinlich losgerissenes Werk seiner Individualität in sie gelegt hat.“¹⁰¹⁹ Eben, weil der Autor Facetten seiner selbst in die Figuren legt, zeigt sich in den „modernen, analytischen Novellisten [...] die Vorliebe [sich] in ihren Romanen der Ichform [zu] bedienen“. ¹⁰²⁰ Der moderne Autor bzw. das Werk der Moderne stellt das Ich in den Fokus, welches Hofmannsthal allerdings als „verfaulenden Mikrokosmos“¹⁰²¹ auffasst, dem Menschen, Welt aber auch Moral und Religion lediglich zum „Thema für Gespräche, Gefühle oder Nerveneindrücke“¹⁰²² dienlich sind. Hofmannsthal stellt Bourgets Protagonisten Claude Larcher aus der *Psychologie* in eine Reihe mit anderen am Leben leidenden Figuren wie Werther, der eine „Halbnatur mit Dilettantenkräften und überkünstlerischer Sensibilität“¹⁰²³ ist: „Claude Larcher schreibt mit der Hamletseele, der geistfunkelnden, zynischen, schillernden, sentimental, >>oberen<< Seele; und stirbt an der >>unteren<<, der Tierseele, dem kranken Willen des Körpers, der seine eigene Angst und Eifersucht, seine eigene Eitelkeit und Erinnerung hat: nur der Tod ist beiden gemeinsam.“¹⁰²⁴ Woran Bourgets Protagonist leidet, ist die eigene Sterblichkeit; doch sein Aufbegehren gegen den Tod führt nur zu der Erkenntnis der Unentrinnbarkeit des Todes und der Konfrontation mit der eigenen Machtlosigkeit gegenüber dem Tod. Der Protagonist, als auch der Mensch, muss erleben wie die „eine Hälfte unseres Ich die andere mitleidlos niederzerrt“;¹⁰²⁵ dass das Geistige dem Zerfall des Körperlichen ausgeliefert ist spaltet den Menschen gleichsam, lässt ihn den Haß gegenüber dem eigenen Körper empfinden, der nicht ohne Auswirkung bleibt. Die Erkenntnis der Sterblichkeit führe zwangsläufig zur Infragestellung und Negation von allem und jedem, auch zur Infragestellung der sprachlichen Mittel: „Dieser Kampf des Willens endigt jenseits von Gut und Böse, von Genuss und Qual: denn sind Genuss und Qual nicht sinnlose Worte, wenn das heisseste, wahnsinnige Begehren zugleich wütender Hass, wollüstiger Zerstörungstrieb und die sublimste Pose der Eitelkeit die der ekelhaften Selbsterzfleischung ist?“¹⁰²⁶ Die Tatsache, dass Hofmannsthal diesen Satz mit einem Fragezeichen beendet hat, ändert nichts daran, dass es Nietzsches Lehre ist, die hier durchklingt. Was Hofmannsthal aber hier auch anspricht, ist die verlorene Bindung zu Gott. Der moderne Mensch, so Claude Larcher, verfügt nicht mehr über den Glauben an ein jenseitiges Leben, an das Eingehen bei Gott, sondern der Mensch der Moderne muss ohne Jenseitshoffnung erleben, wie er verfällt; er muss sich selbst beim Leben und beim Sterben zusehen, etwas was Hofmannsthal gerne anhand seiner eigenen Figuren schildert, ohne an ein jenseitiges Glück glauben zu können.

Der Mediziner kann dem Menschen der Moderne sein Leiden nicht mindern, leidet er doch nicht an der Seele, ist der Mensch der Moderne doch sicherlich nicht nervenleidend, sondern es ist der „Körper [...] an dem die Seele leidet“.¹⁰²⁷ Aber der Mensch ist nicht dafür geschaffen, sein Leiden einfach zu ertragen, sondern sucht Lösungsmöglichkeiten, diesen Aufbruch der Einheit seines Selbst, wieder zu überwinden. Bereits in dieser frühen Schrift verweist Hofmannsthal so auf einen Rückbezug zur Religion, den er auch in Bourgets Werken auszumachen imstande ist. „Es zittert viel freies Christentum mit Klostersehnsucht durch Paul Bourgets letzte Bücher. Mir ist Tolstois demütig-proletarische Christlichkeit lieber. Sie ist überzeugender.“¹⁰²⁸ Neben dem neuerlichen Gewinn der Religion, deutet Hofmannsthal auch hier schon einen „anderen Heilsweg [...] als den hinter die Kostermauern“¹⁰²⁹ an, die Besinnung zur Naivität, zur „Einfachheit, Einheit der Seele im Gegensatz zur Zweiseelenkrankheit, also Selbsterziehung zum ganzen Menschen, zum Individuum Nietzsches“.¹⁰³⁰

Claude Larcher ist für Hofmannsthal auch dahingehend eine moderne Figur, weil er versucht gegen seinen sterblichen Körper anzugehen, und sich dergleichen gegen die Konzeption der Ganzheit des Seins stellt; denn Hofmannsthal versteht nicht nur den Tod als Teil des Lebens, den es zu akzeptieren gilt, sondern er

1019SW XXXII. S. 7. Z. 13-25

1020SW XXXII. S. 7. Z. 27-29.

1021SW XXXII. S. 7. Z. 30-31.

1022SW XXXII. S. 8. Z. 2-3.

1023SW XXXII. S. 8. Z. 11-12.

1024SW XXXII. S. 8. Z. 17-22.

1025SW XXXII. S. 8. Z. 29-30.

1026SW XXXII. S. 8. Z. 35-40.

1027SW XXXII. S. 9. Z. 11-12.

1028SW XXXII. S. 9. Z. 20-22.

1029SW XXXII. S. 9. Z. 23-24.

1030SW XXXII. S. 9. Z. 26-28.

begreift das Körperliche für den Menschen auch als Gewinn, denn ohne ihn, ohne die sinnliche Erfahrung, wäre der Mensch zu einem Leben ohne Lyrik verdammt, denn für Hofmannsthal ist die körperlich-sinnliche Erfahrungswelt die „Grundlage aller Poesie“. ¹⁰³¹ Noch ein anderer Aspekt zeigt sich in dieser frühen Schrift, nämlich dass der moderne Protagonist für den Leser nur dahingehend alle seine Schwächen und Mängel aufdecken kann, wenn an seine Seite Figuren gestellt werden, an denen er sich reiben kann. Die angesprochene „Selbsterziehung zum ganzen Menschen“ ¹⁰³² kann Hofmannsthal auch in Bourgets Werk ausmachen, stellt er der Dilettantennatur Claude Larcher doch drei „ganze[...] Menschen“ ¹⁰³³ gegenüber, ihm, der an der „Zweiseelenkrankheit“ ¹⁰³⁴ leidet. Diese drei Menschen, auf die Hofmannsthal verweist, sind bezeichnend für sein Verständnis vom Leben, von der Mitmenschlichkeit, vom Sozialen: einer von ihnen ist ein Krebskranker, der seiner Frau aus Liebe seinen baldigen Tod verschweigt. Der Zweite, ein Spieler, trägt die Konsequenzen seines Handels („aber er wird gelebt haben“), ¹⁰³⁵ und der Dritte, ist Raymond Casal, „der vollendetste gentleman unter den Gestalten Bourgets“, ¹⁰³⁶ von dem Hofmannsthal, Dank seiner eigenen Schwäche für das Schöne und das schöngeistige gesellschaftliche Umfeld, sagen kann, dass es eine „verzeihliche Schwäche“ ¹⁰³⁷ sei, sich gerne in seiner Gesellschaft zu befinden.

Kritisch sieht Hofmannsthal in Bourgets Werk, neben dem unglaublichen Bezug zur Religion in seinen Werken, dass das „Leitmotiv in der Physiologie“ ¹⁰³⁸ nicht hinreichend behandelt wird. Nicht die Kunst nehme den Schwerpunkt in Bourgets Werk ein, sondern die „psychologische Paradoxen, Theaterklatsch, Analyse des modernen Gesellschaftstones“. ¹⁰³⁹

Da Hofmannsthal aber bereits in diesem frühen Werk die Konzeption anführt, ist es nicht die Liebe zur Schönheit die Hofmannsthal in dieser Schrift verurteilt, sondern die Einseitigkeit des Lebensentwurfs von Claude Larcher. Dass er, mit dem Bewusstsein für Soziales, selbst durchaus sich dem Schönen gegenüber hingezogen fühlte, zeigt sich durch die abschließenden Sätze dieser Schrift. Die Empfänglichkeit sich dem Leichten, wie „eine[r] hübsche[n] Frau“ ¹⁰⁴⁰ hinzugeben, bedeute noch lange nicht, dass man sich nicht auch mit menschlicher Weiterentwicklung beschäftigen kann: „und wir können ganz gut einer abgebrochenen Gedankenreihe Nietzsches nachspüren und zugleich einen blöden crevé um sein englisches smoking beneiden.“ ¹⁰⁴¹ Die eigene Affinität für das Schöne wird nicht geleugnet, ohne jedoch die Augen davor zu verschließen, was ein ganzes Leben ausmacht – nämlich nicht den Rückzug in ästhetizistische Paradiese und soziale Abschottung.

Damit zeigt sich auch durch dieses Essay, das als eines der Schlüsseltexte Hofmannsthals in Bezug auf sein Moderne-, Moral-, Literatur- und Sozialverständnis aufgefasst werden muss, dass die entscheidende Konzeption bereits hier angelegt ist, und von Hofmannsthal, in späteren Werken, konsequent weitergeführt wird.

b. Die Mutter (1891)

Eine weitere wichtige Arbeit aus der Frühphase ist die Besprechung von Bahrs Drama *Die Mutter*. Hofmannsthal führt Bahr als einen modernen Autor ein, der mit seinem Drama ein ebensolches Werk geschaffen hat. „Die handelnden Menschen in Bahrs neuestem Buch >>Mutter<< sind, was er selbst, Künstler des gesteigerten Lebens, der raffinierten Empfindungen, der potenzierten Sensation.“ ¹⁰⁴² Was sich allerdings auch in dieser Schrift zeigt, ist die hohe Bedeutung, die Hofmannsthal der Lebendigkeit zuspricht.

1031SW XXXII. S. 9. Z. 18.

1032SW XXXII. S. 9. Z. 27.

1033SW XXXII. S. 9. Z. 31.

1034SW XXXII. S. 9. Z. 26-27.

1035SW XXXII. S. 10. Z. 4.

1036SW XXXII. S. 10. Z. 5-6.

1037SW XXXII. S. 10. Z. 30.

1038SW XXXII. S. 11. Z. 15.

1039SW XXXII. S. 11. Z. 18-19.

1040SW XXXII. S. 11. Z. 24.

1041SW XXXII. S. 11. Z. 26-28.

1042SW XXXII. S. 14. Z. 29-31.

Bahr selbst ist nicht nur „der lebendigste unter uns allen“, ¹⁰⁴³ seine Werke sind auch, nach der tiefen Verknüpfung mit der Renaissance, „lauter kleine lebensfunkelnde gegenwärtsfreudige Ichdramen“, ¹⁰⁴⁴ wie es eben auch Bahrs Werk *Zur Kritik der Moderne* ist. Auch in Bezug auf die *Kritik* betont Hofmannsthal die Lebendigkeit, die „frei und zugänglich für alles Lebendige“ ¹⁰⁴⁵ ist und voll eines Blickes ist, der in die „ganze weite Welt voll reicher Formen, voll Gegenwartslust und Zukunftsarbeit“. ¹⁰⁴⁶ Hofmannsthal begreift diese *Kritik* als ein stürmisches Erleben der „Bewegung der Zeit“, ¹⁰⁴⁷ die voll von „neue[n] Töne[n], neue[n] Farbe[n]“ ¹⁰⁴⁸ ist.

Aber Hofmannsthal erweist sich hier weder als ein glühender Befürworter Bahrs noch des Naturalismus; sowohl Bahr, der für die Kunst und die Welt ein „großer Lebensspiegel hätte werden können“, ¹⁰⁴⁹ als auch der Naturalismus, der ein „krankes, fieberndes“ ¹⁰⁵⁰ Kind geworden ist, sind Hofmannsthals Anspruch nicht gerecht geworden. Trotz Hofmannsthals Kritik an dem Autor und der Literarentwicklung, zeigt sich eine Hoffnung, denn beide „sind ja noch so jung, sehr, sehr jung“. ¹⁰⁵¹

Erst jetzt geht Hofmannsthal in seiner Schrift auf die eigentliche Besprechung von Bahrs neuestem Werk *Die Mutter* ein. Zweifellos erkennt Hofmannsthal in dem Drama einen modernen Autor, der die Probleme des modernen Menschen schildert, aber er erkennt zugleich die romantischen Züge darin, was Hofmannsthal zutiefst kritisch beurteilt. Denn die Romantik ist für ihn „nichts Selbstständiges“, ¹⁰⁵² sondern eine „Krankheit der reinen Kunst, wie der Dilettantismus“. ¹⁰⁵³ Mehr noch setzt Hofmannsthal den Dilettantismus in direkter Verbindung zur Romantik („Und die beiden, Romantik und Dilettantismus, sind immer zusammengegangen“), ¹⁰⁵⁴ was Hofmannsthal dazu führt, den Dilettantismus näher zu erfassen, um gleichsam seine Kritikpunkte an Bahrs Drama schärfer vor Augen zu führen. Neben der Schaffung eines Milieus, ist es vor allem der Versuch „fremd[...], angefühlte[...] Empfindungen künstlerisch [zu] gestalten“. ¹⁰⁵⁵ Wer sich auf den Dilettantismus einlässt, der wendet sich vom Leben ab, der versenkt sich vielmehr in der „Wiederbeseelung des Ausgelebten“. ¹⁰⁵⁶ Neben den drei Milieus (Paris, Berlin, Rumänien), denen sich Bahr in seinem Drama bedient, findet Hofmannsthal vor allem auch gegenüber der verwendeten Sprache kritische Worte. Es ist ein „seltsames Gemisch von Sprachen“, ¹⁰⁵⁷ aber Hofmannsthal erkennt auch Bahrs „vibrierende Sprache“, ¹⁰⁵⁸ die ihm nur deutlicher den gegenwärtigen Mangel vor Augen führt: „Zugegeben, wir haben keinen allgemeingültigen Gesprächston, weil wir keine Gesellschaft und kein Gespräch, wie wir keinen Stil und keine Kultur haben“. ¹⁰⁵⁹ Womit Hofmannsthal in Bahrs Werk nämlich eigentlich konfrontiert wird, ist der Mangel in der wirklichen Welt, und er sieht, dass sich der „Dilettantismus gegen [die] unanfechtbare Forderungen naturalistischer Kunsttheorie“ ¹⁰⁶⁰ vergeht: „Der dargestellte Vorgang, eine Synthese von brutaler Realität und lyrischem Raffinement, ist fast ein Symbol der heutigen Kunstaufgabe überhaupt. So hat Bahr selbst das Problem gefaßt: aus Zolaismus und Romantik, aus der Epik der Straße und der Lyrik des Traumes soll die große, die neue, die mystische Einheit werden.“ ¹⁰⁶¹ Was Hofmannsthal hier andeutet, ist, dass Bahr ebenso wie er versucht, sowohl in Kunst als auch in der Wirklichkeit, zu einem neuen Ganzen zu gelangen, wie Hofmannsthal es selbst mit seiner Konzeption versucht. Bahr jedoch, so Hofmannsthal, sei in der *Mutter* daran gescheitert, denn „[r]omantisch absichtliche Contraste zersprengen

1043SW XXXII. S. 13. Z. 2.

1044SW XXXII. S. 13. Z. 23-24.

1045SW XXXII. S. 13. Z. 26.

1046SW XXXII. S. 13. Z. 28-29.

1047SW XXXII. S. 13. Z. 30-31.

1048SW XXXII. S. 14. Z. 6.

1049SW XXXII. S. 14. Z. 23-24.

1050SW XXXII. S. 14. Z. 26.

1051SW XXXII. S. 14. Z. 28.

1052SW XXXII. S. 14. Z. 33-34.

1053SW XXXII. S. 14. Z. 34-35.

1054SW XXXII. S. 14. Z. 36-37.

1055SW XXXII. S. 15. Z. 17-18.

1056SW XXXII. S. 15. Z. 19.

1057SW XXXII. S. 16. Z. 15-16.

1058SW XXXII. S. 16. Z. 16.

1059SW XXXII. S. 16. Z. 20-22.

1060SW XXXII. S. 16. Z. 24-25.

1061SW XXXII. S. 16. Z. 26-30.

die Einheit der Stimmung“,¹⁰⁶² und indem Bahr dem Clown in dem Drama die letzten Worte gestatte, ist der Autor „ganz Romantiker“. ¹⁰⁶³ Warum die romantische Sphäre für Hofmannsthal zum Problem wird, führt neuerlich auf den Dilettantismus zurück, denn die „großen Schmerzen“¹⁰⁶⁴ der Figuren wirken anempfunden, eben nicht authentisch. Nur in einer Phase des Dramas könne Hofmannsthal etwas wirklich Empfundenes ausmachen, und dies hängt mit den Menschen zusammen die wirkliches Glück spüren, obwohl sie, unter dem Aspekt des rein Schönen, nie genügen werden. Hofmannsthal denkt diesen Gedankengang nicht zu Ende, aber es ist offensichtlich: Glück und Ästhetizismus schließen sich aus. Obwohl Hofmannsthal der *Mutter* letztendlich abspricht, ein „reines, ganzes Kunstwerk“¹⁰⁶⁵ zu sein, hat Bahr diesem doch das wirklich Lebendige genommen, auf Grund der anempfundenen Gefühle, zeigt sich Hofmannsthal doch hoffnungsvoll was Bahrs Entwicklung als Künstler betrifft: Bahr ist im Werden, so Hofmannsthal, wie die Moderne.

c. *Das Tagebuch eines Willenskranken (1891)*

Mit dem Aufsatz *Das Tagebuch eines Willenskranken*¹⁰⁶⁶ – der am 15. Juni 1891 in der *Modernen Rundschau* erscheint – greift Hofmannsthal die Forderung nach der Rückgewinnung der Naivität, die er schon in *Zur Physiologie der modernen Liebe* thematisiert hatte, wieder auf. Amiels 1882 unter dem Titel *Fragments d'un journal intime* erschienene Tagebücher zeigen, durch die Selbstanalyse des Autors, mitunter die Kluft zwischen dem Ich und der äußeren Welt. Jenes Leiden an der Zeit, welches für Hofmannsthal eines der Merkmale des modernen Menschen ist und welches er selbst in so zahlreichen Werken thematisiert, ist auch Amiel nicht fremd und findet ebenso Eingang in dessen Werke. Eben weil Hofmannsthal dieses Leiden nicht fremd ist, ist Amiels Werk eines jener Bücher, aus denen der „Schmerz der Zeit spricht“,¹⁰⁶⁷ und kann deshalb besonders von denjenigen verstanden werden, die Teil dieser Moderne sind. Das Leiden an der Zeit führt bei Amiel zurück in die Vergangenheit; es ist die „Sehnsucht nach der Heimath: sie ist das Nationalitätenfieber, die Heilsarmee und neues Christenthum, sie ringt in Tönen nach dem Gral, zu dem keiner zurückfindet [...] Zurück zur Kindheit, zum Vaterland, zum Glaubenkönnen, zum Liebenkönnen, zur verlorenen Naivität: Rückkehr zum Unwiederbringlichen.“¹⁰⁶⁸ Es ist der Verlust der Einheit, auch des Glauben-Könnens, den Hofmannsthal auch schon bei Bourget gefunden hat; ein Verlust, der in der Moderne so stark empfunden wird, dass er den Lebenswillen und die Tat betäubt und den Menschen sich zurücksehnen lässt in eine glücklichere Vergangenheit. Negativ empfundene Wirklichkeit und ein Fluchtverhalten in andere Zeiten, bedingen sich demnach auch hier.

Durch seine *Fragments* erkennt Hofmannsthal in Amiel einen Menschen, der die „Gabe französischer Selbstbeobachtung und Zerlegungssucht“¹⁰⁶⁹ in sich trägt, ebenso wie einen dilettantischen Zug, sich durch seine Unfähigkeit selbst „zu begrenzen“. ¹⁰⁷⁰ Die Haltlosigkeit, das Zerrissene in Amiels Seele war, so Hofmannsthal, gleichsam durch seine Geburt im Jahre 1821 in Genf angelegt. Mit dem Geburtsort Genf, einer „halb calvinischen, halb katholischen Stadt“,¹⁰⁷¹ befindet sich Amiel gleichsam auch zwischen zwei Ländern (Frankreich und Deutschland) und zwei Lebensformen (dem Klaren und dem Verträumten). Eine solche Umgebung habe zwangsläufig eine zerrissene Person, halb „katholischer Träumer“,¹⁰⁷² halb „protestantischer Hamlet“¹⁰⁷³ hervorbringen müssen, einen dilettantischen Dichter, der sich weder für Wagner noch für Goethe zu begeistern imstande war. In dem Gefühl dieser Zerrissenheit gelangt Amiel nach

1062SW XXXII. S. 17. Z. 2-3.

1063SW XXXII. S. 17. Z. 15.

1064SW XXXII. S. 17. Z. 17.

1065SW XXXII. S. 17. Z. 27-28.

1066Hofmannsthal nimmt Bezug auf Henri-Frédéric Amiels *Fragments d'un journal intime* (1882).

1067SW XXXII. S. 18. Z. 7-8.

1068SW XXXII. S. 18. Z. 18-25.

1069SW XXXII. S. 18. Z. 27-28.

1070SW XXXII. S. 18. Z. 35-36.

1071SW XXXII. S. 19. Z. 23-24.

1072SW XXXII. S. 20. Z. 21.

1073SW XXXII. S. 20. Z. 21-22.

Deutschland; während Frankreich von den „romantischen Leiden in Mussets todestraurigem Liedchen >>Tristesse<<“¹⁰⁷⁴ erfüllt war, traf er in Deutschland auf den „universalistischen Geist[...]“¹⁰⁷⁵ Goethes, den Hofmannsthal einen „>>Einigungskünstler<<“¹⁰⁷⁶ heißt. Erst durch sein Studium in Heidelberg und Berlin gelang es dem dilettantischen Amiel die innere Starre, die er nach Deutschland mitgebracht hatte, zu lösen. Doch die Konfrontation mit der „Weltenharmonie“¹⁰⁷⁷ und der Figur des „Künstler-Schöpfers“¹⁰⁷⁸ sind für Hofmannsthal an Amiel verschwendet worden, spricht er doch von einer Unwürdigkeit Amiels.

„Aber getrieben von dem Durste nach Unendlichkeit, von einem unstillbaren Bedürfnis nach dem Absoluten, nach der Totalität, hatte er den Boden verloren.“¹⁰⁷⁹ Was Hofmannsthal hier an Amiel kritisiert, hängt mit seinem Verständnis von der Präexistenz¹⁰⁸⁰ zusammen, welches rein auf die Totalität aus ist und sich nicht an die „Beschränkung [...] im Einzeldasein“¹⁰⁸¹ fügen kann. Bei Amiel führt dies zu einem neuen „Glauben der Gedanken“,¹⁰⁸² der sich ihn von der Welt abwenden ließ, die er als „Trugwerk“¹⁰⁸³ erkannte.

So betrachtet Hofmannsthal auch Amiels Lehrstelle an der Universität in Genf äußerst kritisch, denn: „was kann der gestalten, dem Alles zu Allem verwohnt und zerrinnt, was kann der Besonderes lehren, dem seine Besonderheit, sein Ich, sein Schicksal (Tyche nannten es die Hellenen, das zufällig Zugefallene) verdampft wie ein Tropfen auf heißem Eisen?“¹⁰⁸⁴ Dem, der sich von der Wirklichkeit distanziert hat, wird die Pflicht zur Aufgabe, sich immer in tiefere und schwerere Aufgaben zu versenken „wie der Strauß den Kopf im Sand vergräbt“,¹⁰⁸⁵ was aber wiederum nur davon zeugt, dass Amiel ein Dilettant aber kein Tätiger ist.

Was Amiel zu einem dilettantischen Künstler macht, ist der Mangel an „Können“,¹⁰⁸⁶ bei all der „Gabe des Wortes, der funkelnden Sentenz“,¹⁰⁸⁷ der Feinheit „für Nuancen, für das undefinierbare, für verschwimmende, neue und heimliche Farben“. ¹⁰⁸⁸ Es ist der dilettantische Zug des „Überreichtum[s]“, ¹⁰⁸⁹ dass Amiels Werk ausmacht, den Mangel „sich zu beschränken“. ¹⁰⁹⁰ Dieser Mangel, sich Grenzen zu setzen, führt eben zu jener Zerfaserung des Denkens, die Hofmannsthal bei Amiel ausmacht, und die ihn letztendlich nicht das „große Werk“¹⁰⁹¹ schaffen lässt: „So, in hoffnungsloser Erwartung und unbedeutendem Vollbringen, verrann sein Leben, ein schattenhaftes Gedankenleben.“¹⁰⁹² So versteht Hofmannsthal auch die *Fragments*, die erst nach Amiels Tod (1881) von seinen Freunden zur Veröffentlichung freigegeben worden sind, als Offenbarungen der „Leidensgeschichte eines gespaltenen Ich“.¹⁰⁹³

d. Englisches Leben (1891)

Die Frage nach dem Glauben lässt Hofmannsthal auch nicht in dem ebenfalls in der *Modernen Rundschau* erschienenen Essay *Englisches Leben* (1891) los. Hofmannsthal beschäftigt sich darin mit einem Buch der

1074SW XXXII. S. 20. Z. 40-41.

1075SW XXXII. S. 21. Z. 4-5.

1076SW XXXII. S. 21. Z. 13.

1077SW XXXII. S. 21. Z. 19.

1078SW XXXII. S. 21. Z. 31.

1079SW XXXII. S. 21. Z. 38-40.

1080Dabei sei angemerkt, dass der Terminus der Präexistenz mitunter biblisch konnotiert ist. Die Lehre von der Präexistenz Christi findet sich vor allem im *Neuen Testament*, und beschäftigt sich mit der Vorstellung, dass Jesus bereits vor seinem irdischen Leben existiert habe.

1081SW XXXII. S. 22. Z. 1-2.

1082SW XXXII. S. 22. Z. 22-23.

1083SW XXXII. S. 22. Z. 27.

1084SW XXXII. S. 23. Z. 1-5.

1085SW XXXII. S. 23. Z. 23.

1086SW XXXII. S. 24. Z. 24.

1087SW XXXII. S. 24. Z. 7.

1088SW XXXII. S. 24. Z. 13-14.

1089SW XXXII. S. 24. Z. 35.

1090SW XXXII. S. 24. Z. 36.

1091SW XXXII. S. 25. Z. 12.

1092SW XXXII. S. 25. Z. 13-14.

1093SW XXXII. S. 26. Z. 2-3.

Autorin Margaret Oliphant, die mit *Memoir of the life of Laurence Oliphant and of Alice Oliphant, his wife* eine Biografie des Schriftstellers Laurence Oliphant lieferte, zu dem sie in einem verwandtschaftlichen Verhältnis stand. Die „bekannte Romanschriftstellerin“¹⁰⁹⁴ Margaret Oliphant hat zwar ein Buch über diesen „Gentleman und [...] Fanatiker“¹⁰⁹⁵ geschrieben, das neben der „Bibel und >>Robinson<<“¹⁰⁹⁶ zu einem „Volksbuch“¹⁰⁹⁷ geworden ist, aber Hofmannsthal tritt ihr dennoch kritisch entgegen, da es selbst ihr, der Verwandten, nicht möglich gewesen ist, die Seelenvorgänge richtig zu fassen. Zudem habe sie es nur mittelmäßig verstanden, sich auf das Leben von „Franciscus von Assisi – Dante – Molière – Cervantes – Re. Edward Irving“¹⁰⁹⁸ zu beziehen. Positiv jedoch bewertet Hofmannsthal Margaret Oliphants humanitäre Bestrebungen, als auch ihr letztes Buch, indem sie es verstanden hat, den Geist Englands aufzugreifen.¹⁰⁹⁹ Dabei war der Verwandte der Autorin nicht nur einer „der glänzendsten Schriftsteller“,¹¹⁰⁰ sondern zugleich auch der „tadelloseste Dandy in wirklich großem Stil“.¹¹⁰¹ Als Dandy steht er nicht für die von Oscar Wilde (Dorian Gray) oder Joris-Karl Huysmans (Des Esseintes) dargestellte Selbstgenügsamkeit. Zwar bemerkt Hofmannsthal, in Bezug auf Laurence Oliphant, auch die Faszination der Menschen in Bezug auf seine Persönlichkeit, doch das was ihn wirklich ausmacht, ist der Drang nach „aktivem Leben“.¹¹⁰² Oliphant habe sich eben nicht der reinen Subjektivität seiner Person verschrieben, sondern er will „nützen, lehren, unmittelbar wirken“.¹¹⁰³ So schildern seine Bücher auch nicht die „Stimmungen seiner Seele“,¹¹⁰⁴ haben nicht das Ich im Fokus, sondern zeigen einen Autor der fest im Leben verwurzelt ist, der für das „Praktische“¹¹⁰⁵ eintritt, und für eine „>>absolute<< moralische Wahrheit, ein Religionssystem“.¹¹⁰⁶ Beispielhaft führt Hofmannsthal dafür das Buch über „>>Die russischen Gestade des Schwarzen Meeres<<“¹¹⁰⁷ an. Hofmannsthal versteht es in diesem Essay das Leben eines Abenteurers zu schildern, der in Ceylon geboren wurde, der der „Jagdgefährte eines indischen Prinzen“¹¹⁰⁸ wurde, nach Rom, Paris, Colombo, London gelangte, die Gründung einer juristischen Praxis in Ceylon betrieb, der später eine in Edinburg folgt, schließlich der Drang Bücher zu schreiben, bis hin zu seinen politischen Interessen, die ihn sogar zum Ratgeber von Queen Victoria werden lassen. Doch statt der politischen Karriere, wählt Oliphant den Weg des gläubigen Fanatikers. Hofmannsthal verurteilt diesen Fanatismus, den er als Abwendung von der Welt versteht, denn er begreift diese Hinwendung zum Glauben als Folge der Lebensseite in Oliphant, die sich „ausgelebt“¹¹⁰⁹ hatte, und zwar die „heldenhafte, thatkräftige“,¹¹¹⁰ sodass es über ihn heißt: „Er sucht den, der von sich gesagt hat: >>Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben.<<“.¹¹¹¹ Hofmannsthal lässt das Bibelzitat aus dem Johannes-Evangelium 14,6 unkommentiert stehen, was neuerlich seine eigene Kenntnis der Bibel deutlich macht. Die nicht nur von Hofmannsthal, sondern auch von der Kirche häufig zitierte Passage, entstammt der Abschiedsrede Jesu zu seinen Jüngern, und birgt im Kern den christlichen Glauben. Es ist der Aufruf zum Glauben an Gott, dem einzigen gültigen, dem christlichen Glauben als dem Heilsweg des Menschen, und er ist zugleich ein Verweis auf das zukünftige Leben in Gott. „Glaubet an Gott und glaubet an mich“,¹¹¹²

1094SW XXXII. S. 43. Z. 14.

1095SW XXXII. S. 43. Z. 11.

1096SW XXXII. S. 43. Z. 18.

1097SW XXXII. S. 43. Z. 18.

1098SW XXXII. S. 44. Z. 5-6.

1099 „Und Englands Geist ist ganz in diesem Buch mit seinem Reichtum und seiner Beschränktheit, entbehrend der höchsten Höhen und der tiefsten Tiefen. Und Taines großes Buch ist immer noch lebendig, und hie und da in Nietzsches >>Völkern und Vaterländern<< steht die Philosophie davon.“ In: SW XXXII. S. 52. Z. 6-8.

1100SW XXXII. S. 45. Z. 14-15.

1101SW XXXII. S. 45. Z. 15-16.

1102SW XXXII. S. 45. Z. 24-25.

1103SW XXXII. S. 46. Z. 28-29.

1104SW XXXII. S. 46. Z. 27.

1105SW XXXII. S. 46. Z. 31-32.

1106SW XXXII. S. 46. Z. 32-33.

1107SW XXXII. S. 46. Z. 34.

1108SW XXXII. S. 45. Z. 39.

1109SW XXXII. S. 48. Z. 10.

1110SW XXXII. S. 48. Z. 9-10.

1111SW XXXII. S. 48. Z. 13-14.

1112 Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung. Katholische Bibelanstalt GmbH. Stuttgart, 1980, S. 1215.

beginnt die Rede Jesu an seine Jünger, und zum Glauben hat auch der Held in Oliphants 1865 erschienenen Buch *Piccadilly* gefunden. Neben den Mängeln, die Hofmannsthal auch in diesem Buch erkennt („mit nervösen, rücksichtslosen Fingern wühlt er im englischen Leben“), ¹¹¹³ stuft Hofmannsthal es doch als ein „lebhaftes und ehrliches Buch“ ¹¹¹⁴ ein, an dessen Ende die Predigergestalt des Thomas Lake Harris erscheint, die für Oliphant bestimmend wurde. Unter diesem religiösen Einfluss wurde Oliphant schließlich zum Autor „einiger dunkle[r] und schwerverständlicher[r] Predigten und eines religiösen Epos: >>Die große Republik. Ein Gedicht von der Sonne.<<“ ¹¹¹⁵

Der Prediger Thomas Lake Harris wurde jedoch für Oliphant zum „Verführer der Seele, absoluter Herr und Stellvertreter des lebendigen Gottes“. ¹¹¹⁶ Hofmannsthal verurteilt Oliphants Handlung, nicht aufgrund seiner Hinwendung zum Glauben, sondern aufgrund der Ausschließlichkeit und der Erniedrigung Oliphants gegenüber dem Prediger. „Der große Journalist, der Mann der Zukunft, der Abgeordnete für Stirling, der Kosmopolit Laurence Oliphant warf seine Gegenwart und Zukunft hin und folgte in ein schmutziges amerikanisches Dorf dem obskuren Prediger, den er in mystischen Andeutungen als seinen Meister verherrlichte.“ ¹¹¹⁷

Aber obwohl Hofmannsthal Oliphant als einen Fanatiker sieht, erkennt er doch mehr in seinem Glauben. Obgleich Hofmannsthal Oliphant das tätige Leben, mit der Nähe zum Prediger abgesprochen hatte, revidiert er sich selbst, denn er sieht durchaus den gleichen „Drang des thätigen Lebens“, ¹¹¹⁸ den die „großen Kämpfer und die großen Märtyrer“ ¹¹¹⁹ haben in Oliphant. Zudem bleibt er immer noch Autor, allerdings durch den Prediger gelenkt. Durch einen Zufall bricht die devote Verehrung Oliphants zu dem Prediger auf, doch die Gemeinschaft bleibt sein Ziel, „>>das Leben zu leben<<, die heilige Formel“, ¹¹²⁰ was ihn eine eigene „schlichte Brüdergemeinde“ ¹¹²¹ gründen ließ.

e. Maurice Barrés (1891)

Die Thematik von Glaube, Moral und Ethik, setzt sich auch in dem Essay *Maurice Barrès* (1891) fort. Hofmannsthal zielt hier auf die drei Romane des Autors ab (*Sous l'œl des barbares*, Paris 1888, *Un homme libre*, Paris 1889, *Le jardin de Bérénice* Paris 1891), die unter dem Titel *Le Culte du moi* gefasst wurden. Dieser Kult des Ich bedeutet dabei aber keineswegs eine unreflektierte Versenkung in den Narzissmus, sondern Hofmannsthal beschäftigt sich durch diesen Essay mit drei Werken Barrès', die eine Seelenentwicklung beschreiben, von einem haltlosen Ich, welches seinem Narzissmus abschwört um, unter dem Bezug zum Katholizismus, die Einheit des Lebens („l'unité de ma vie“) ¹¹²² zu finden.

Hofmannsthal definiert Barrès dabei als „fast unmodern“, ¹¹²³ denn er verliert sich nicht darin, „Wortmusik und Wortmalerei Stimmungen suggerieren [zu] wollen“, ¹¹²⁴ sondern ihm geht es darum, „seltene, widerspenstige und wichtige Gedanken klar und verständlich auszudrücken“. ¹¹²⁵ Bis zu einem gewissen Punkt klagt Hofmannsthal allerdings das Resultat an, stuft er seine Werke doch zumindest als „ehrenwerte[...] und achtbare[...] Versuch[e] [...] eines modernen Franzosen, Existenz Klarheit, Einheit, philosophische Lebensauffassung zu bringen, eine Übereinstimmung zwischen äußerem und innerem Leben

1113SW XXXII. S. 48. Z. 22-23.

1114SW XXXII. S. 48. Z. 31.

1115SW XXXII. S. 49. Z. 5-7.

1116SW XXXII. S. 49. Z. 14-15.

1117SW XXXII. S. 50. Z. 32-37.

1118SW XXXII. S. 49. Z. 24.

1119SW XXXII. S. 49. Z. 24-25.

1120SW XXXII. S. 51. Z. 25-26.

1121SW XXXII. S. 51. Z. 40.

1122SW XXXII. S. 40. Z. 36.

Es ist die Konzeption, die schon zu Beginn der Schrift Hofmannsthal angedeutet wird: „Seine seltsamen Bücher bilden *ein* Werk, enthalten ein System; sein Ruhm ist der Ruhm eines Philosophen.“ In: SW XXXII. S. 34. Z. 15-16.

1123SW XXXII. S. 34. Z. 12.

1124SW XXXII. S. 34. Z. 10.

1125SW XXXII. S. 34. Z. 8-9.

herbeizuführen.“¹¹²⁶ Für Hofmannsthal knüpft Barrès damit an Goethe, manche „Philosophen des Altertums, manche Heilige der christlichen Kirche“¹¹²⁷ an. Gleichsam zeigt sich aber auch in dieser Schrift Hofmannsthals Kritik an der eigenen Gegenwart: „Uns pflegt Glaube und Bildung, die den Glauben ersetzt, gleichmäßig zu fehlen. Ein Mittelpunkt fehlt, es fehlt die Form, der Stil. Das Leben ist uns ein Gewirre zusammenhangloser Erscheinungen; froh, eine tote Berufspflicht zu erfüllen“.¹¹²⁸ Aus Bequemlichkeit bindet der Mensch der Moderne sich an die Vergangenheit, und führt damit gleichsam ein „totes Leben“,¹¹²⁹ ein Schattendasein, ein Sklavenleben unter „dem Auge der Herren, der Barbaren“,¹¹³⁰ wie es eben in Barrès' erstem Buch *Sous l'œil des Barbares* (1888) geschildert wird. Dagegen versteht Hofmannsthal Barrès' zweites Buch *Un homme libre*, in dem die Methode aufgezeigt wird wie der Mensch einen Einklang zwischen Außen und Innen gewinnen kann, als „Erbauungsbuch“.¹¹³¹ Obwohl verwandt mit der „>>Imitatio<< des vierzehnten Jahrhunderts und den >>geistlichen Übungen<< des Ignatius von Loyola“,¹¹³² endet dieses Buch Barrès' an den Menschen der Moderne gewandt: „Es ist die Systematik des heutigen Lebens, die Ethik der modernen Nerven. Es lehrt leben. Es hat die Form einer langen Gewissensforschung, einer psychologischen Beichte.“¹¹³³ Barrès geht darin der Seelenforschung des Menschen nach, der sich selbst besitzen, der sich „ganz erkennen [will] vom kleinsten bis zum größten“.¹¹³⁴ Es ist ein Leben, das auf die Sensation aufgebaut ist, indem jeder „Nerv ein Schauer“¹¹³⁵ ist und indem der Mensch allein für die Gegenwart und den Moment lebt. Die Welt der Barbaren ist überwunden und der Protagonist Barrès' kann in eine neue Sphäre eintreten, in die des dritten Buches. Hier herrschen der Dualismus zwischen lebensverneinend und lebensbejahend, zwischen dem „Ideenkreise Schopenhauers“¹¹³⁶ und dem Goethes, und beide trägt der Mensch der Moderne in sich. „Philippe (so heißt die monologisierende Seele der drei Bücher Barrès') ist von ihnen erfüllt. Er fühlt die große Einheit des Alls, fühlt sich verwandt allen Geschöpfen, berufen alle zu verstehen; ihn verlangt, dem individuellen Wollen zu entfliehen, unterzutauchen ins Allgemeine, aufzugehen im Geist der Epoche, im Unbewußten, >>mitzuschwingen im Rhythmus des Universums<<.“¹¹³⁷ Gesellschaftliches Umfeld und Liebeserleben zeigen sich auch in dieser Schrift als wichtige Lebenspunkte, innerhalb des reifenden Subjektes. „Philippe ahnt ein Aufgehen in: Allerkenntnis, wo sich die traurigen Tiere, Bérénice und ihr Garten, ja selbst der >>Wiedersacher<< als Stufen einer einzigen durchlaufenden Entwicklung enthüllen. Das stumm sehende Land, das unklare Leiden in Bérénice scheinen eines Vertrauten zu bedürfen, eines sehenden Interpreten der eigenen dumpf keimenden Entwicklung.“¹¹³⁸ Wenn Hofmannsthal schließlich auf Barrès' Werk „>>geistlichen Uebungen<<“¹¹³⁹ verweist, dann bedeutet dies keineswegs, dass die „Welt [...] christlich werden will“,¹¹⁴⁰ sondern sich nach dem Erkennen des Zieles sehnt, nach der „l'unité de ma vie“.¹¹⁴¹

f. Théodore de Banville

Auch in dem kurzen Essay *Théodore de Banville* (1891) zeigt sich Hofmannsthal als durchaus affin für das Schöne. Banville wird von Hofmannsthal als „Watteau des romantisme“¹¹⁴² bezeichnet, womit

1126SW XXXII. S. 34. Z. 17-20.
 1127SW XXXII. S. 34. Z. 23.
 1128SW XXXII. S. 34. Z. 25-29.
 1129SW XXXII. S. 34. Z. 34.
 1130SW XXXII. S. 35. Z. 2.
 1131SW XXXII. S. 35. Z. 9.
 1132SW XXXII. S. 35. Z. 10-11.
 1133SW XXXII. S. 35. Z. 13-15.
 1134SW XXXII. S. 35. Z. 29-30.
 1135SW XXXII. S. 36. Z. 19.
 1136SW XXXII. S. 36. Z. 39.
 1137SW XXXII. S. 37. Z. 19-25.
 1138SW XXXII. S. 40. Z. 9-14.
 1139SW XXXII. S. 40. Z. 25.
 1140SW XXXII. S. 40. Z. 29.
 1141SW XXXII. S. 40. Z. 35-36.
 1142SW XXXII. S. 12. Z. 2-3.

Hofmannsthal, trotz aller Faszination für diesen „Formkünstler“, ¹¹⁴³ gleichsam auch den Dilettantismus anklingen lässt. Dennoch sei er ein „Virtuos des unmöglichen Reimes, des goldenen Rhythmus, der anmuthigsten Cadenz“, ¹¹⁴⁴ er zeige die „Grazie der Romantik, wie Gautier ihre Pracht, Hugo ihre Größe und Musset ihr Gefühl“, ¹¹⁴⁵ doch zeigt sich in seinen dramatischen Märchen, dass sie nur „reinste Traumpoesie“ ¹¹⁴⁶ sind, und demnach ein „Hinausflüchten aus der Welt“ ¹¹⁴⁷ beschreiben. Das Lebensferne zeige sich, so Hofmannsthal, nicht nur in seinen künstlerischen Werken. Auch als Redakteur des dramatischen Feuilletons im *National* erweise er sich als eine „ebenso erdenfremde“ ¹¹⁴⁸ Gestalt. Banville sei so wenig in dieser Welt verwurzelt, dass es ihm noch nicht einmal möglich scheint, sich mit ihm zu streiten, sei er doch ebenso weit entfernt von der Welt wie die Sterne. Dennoch äußert Hofmannsthal, zum Ende der Schrift, noch einmal seine Anerkennung, wenn er Banville wünscht, dass die Lieblingsblumen auf seinem Grab, die Geranien, niemals verwelken mögen. ¹¹⁴⁹

g. Ferdinand von Saar >>Schloss Kostenitz<< (1892)

Mit dem Essay *Ferdinand von Saar >>Schloss Kostenitz<<* greift Hofmannsthal diesen Roman des Autors auf, dessen Bekanntschaft er 1892 im Haus der Josephine von Wertheimstein gemacht hat. Ausgehend von einer Ausstellung im Prater, thematisiert Hofmannsthal den Zauber der Vergangenheit, gebunden an die Kunstwerke „unserer Großväter Zeit“, ¹¹⁵⁰ in denen gleichsam eine kindische Sehnsucht nach Naivität mitschwingt. „Dieses Heimweh nach Jugendlichkeit, diese Sehnsucht nach verlorener Naivität, die aus Kinderaugen ins Leben schaut, nach Einfachheit, nach Resignation und nach stillem, leisegleitendem Leben ist eine sehr österreichische Stimmung, vielleicht die Grundstimmung unserer wirklichen Dichter.“ ¹¹⁵¹

Mit diesem Zug zur Vergangenheit leitet Hofmannsthal auf Grillparzer über, und seinen „schmerzlichen Ton mit der Vergangenheit zu reden“. ¹¹⁵² Hofmannsthal verweist hier nicht nur auf die empfindsamen Frauenfiguren und ihr Leiden am Leben, sondern er stellt auch in Bezug auf den Menschen der Moderne fest, dass er keinen Dialog, sondern einen Monolog führt: „sie haben eine unbestimmte Angst vor dem Leben, das töten kann, und vor sich selbst, vor den unbewußten, dämonischen Tiefen ihrer Seele“. ¹¹⁵³ Danach ist auch ihre Musik angepasst, die nicht in den „gefährlichen Tiefen“ ¹¹⁵⁴ der Seele wühlen soll, sondern deren Motiv ein „zartes und graziöses Tanzlied“ ¹¹⁵⁵ ist, ein „Menuett der Resignation und Beschaulichkeit“. ¹¹⁵⁶ „Mozart entspricht ihren klargestimmten und schönen Seelen; Beethoven schon ängstigt und verwirrt manchmal. Es ist der alte Gegensatz zwischen Musik des Apollo und Musik des Dionysos, zwischen den heiligen Accorden der Lyra und dem unheiligen Getön von Flöten und Becken.“ ¹¹⁵⁷ Hofmannsthal spricht hier das Gegensatzpaar Nietzsches aus *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) an, das Leiden am Leben, die Erkenntnis der Isolation des Einzelnen und das rauschhafte Vergessen. Wie aber die Betrachtung Nietzsches gezeigt hat, klingt in der Erwähnung dieser beiden Gottheiten der Fehler an, dass der Mensch sich um Facetten seiner Seele beschneidet und stattdessen das ganzheitliche Erleben ausschaltet.

1143SW XXXII. S. 12. Z. 4.

1144SW XXXII. S. 12. Z. 4-5.

1145SW XXXII. S. 12. Z. 6-7.

1146SW XXXII. S. 12. Z. 9.

1147SW XXXII. S. 12. Z. 9.

1148SW XXXII. S. 12. Z. 14.

1149Durch diese Blumen spielt Hofmannsthal neuerlich auf dessen epigones Wesen an, waren Gardenien doch die Lieblingsblumen von Huysmans Protagonisten des *Esseintes*.

1150SW XXXII. S. 67. Z. 10.

1151SW XXXII. S. 67. Z. 22-26.

1152SW XXXII. S. 67. Z. 32-33.

1153SW XXXII. S. 68. Z. 3-5.

1154SW XXXII. S. 68. Z. 6.

1155SW XXXII. S. 68. Z. 7.

1156SW XXXII. S. 68. Z. 7-8.

1157SW XXXII. S. 68. Z. 8-12.

Hofmannsthal hat die Einführung über Grillparzer nur genommen, um zu verdeutlichen, dass dieses Gegensatzpaar auch die Menschen in Saars Buch bestimmt: sie sind weltfremd und fast „alle flüchten aus dem Leben“, ¹¹⁵⁸ zeigen sich gestört im Umgang mit Menschen und umgeben sich mit dem „rätselhaften Bann des Vergangenen“. ¹¹⁵⁹ So zeigen sich auch die Menschen auf Schloß Kostenitz als Genußmenschen und distanziert zur Tat, was sie von Goethes Figuren (wie Prometheus oder Faust) distanziert. Saar hat mit und um diese Figuren die Stimmung eines Wunschtraumes geschaffen, eine „Fata morgana“, ¹¹⁶⁰ die der moderne Mensch nicht erreichen kann: denn während bei Saar die „ruhige Dämmerung“ ¹¹⁶¹ vorherrscht steht der Mensch der Moderne im „ruhelosen grellen Tag“. ¹¹⁶² „Auf das verträumte Geschlecht ist ein wirres und ängstliches gefolgt“, ¹¹⁶³ so Hofmannsthal, der einen Gegensatz zwischen der schönen Welt der Vergangenheit und seiner Moderne aufzeigt.

Doch es bleibt ein untergründiger negativer Beigeschmack bei Hofmannsthals Besprechung, denn Saar schafft Protagonisten, die nur fühlen und nicht handeln: sie genießen – und das vor allem sich selbst. In all der Leichtigkeit des Lebens der vergangenen Zeit, verfügt der Mensch nur über ein „begrenzte[s] Gedankenleben“. ¹¹⁶⁴ Es ist eine Wehmut, die bei Hofmannsthals Worten anklingt, wenn er die Moderne betrachtet und die Idylle, die Saar in seinem Werk geschaffen hat; in dieser Wehmut klingt wiederum auch der Verlust des Religiösen an, mit dem sich eine Sicherheit verband, die der Mensch der Moderne für sein Leben nicht mehr hat: „und wir stehen im ruhelosen grellen Tag. Wir erleben zu viel, so hastig und so weihelos-undeutlich. Wir sind kein zuversichtliches Geschlecht, aber wir betasten viel zu viele Dinge; wir reden auch zu laut, zu schnell und von zu Vielem; wir sind zur Anmuth nicht gesund genug“. ¹¹⁶⁵ Wieder ist es auch hier die mangelnde Gesundheit, die Hofmannsthal am Menschen der Moderne anprangert.

h. Die Menschen in Ibsens Dramen (1892)

Mit dem Essay *Die Menschen in Ibsens Dramen* bleibt Hofmannsthal im Rahmen seiner Naivität-Thematik. Durch den Untertitel der Schrift (*Eine Kritische Studie*) deutet sich an, dass Hofmannsthal den Figuren Ibsens nicht positiv gegenübersteht. Hofmannsthals Schrift zeigt dabei auf, dass er nicht Ibsens Fähigkeiten als Autor thematisiert, wohl aber die dargestellten Figuren, die er immer „Menschen“ ¹¹⁶⁶ heißt, weil der moderne Mensch sich in ihnen wiedererkennt. So ist Hofmannsthals Betrachtung des Ibsen'schen Menschen eine Auseinandersetzung mit den Menschen seiner Gegenwart. Auch in dieser Schrift verdeutlicht Hofmannsthal die Nähe zwischen dem Werk und dem Autor, sind die Figuren doch mit dem „Seelenleben des Dichters“ ¹¹⁶⁷ erfüllt.

Für Hofmannsthal steht der Ibsen'sche Protagonist dem „Menschen im wirklichen Leben“, ¹¹⁶⁸ wie er in den Werken von Goethe oder Shakespeare zu finden ist, darum entgegen, weil er sich nicht auslebt, weil er das Leben, anders als die tätigen Menschen bei Goethe oder Shakespeare, nicht unter der Konzeption der Ganzheit des Seins begreift. Ibsens Figuren leben für ihre „Reflexionen, Stimmungen“, ¹¹⁶⁹ denen die Hauptfiguren maximal als Projektion dienen oder auch Kontrastfiguren zu ihnen sind. Was Hofmannsthal zuvor bereits hier anprangert und auch in seinen eigenen Figuren anlegt, ist das schattenhafte Leben, der Mangel an Tat oder die nervösen Nerven; sie existieren nur, sie leben nicht wirklich, und dieses Nicht-Leben zeigt sich auch in einer nervösen Sprache. Als passive Dilettanten, mitunter Schriftsteller, sind sie sich

1158SW XXXII. S. 68. Z. 22.

1159SW XXXII. S. 68. Z. 28-29.

1160SW XXXII. S. 69. Z. 15.

1161SW XXXII. S. 69. Z. 15.

1162SW XXXII. S. 69. Z. 16.

1163SW XXXII. S. 69. Z. 21-22.

1164SW XXXII. S. 69. Z. 9.

1165SW XXXII. S. 69. Z. 15-19.

1166SW XXXII. S. 80. Z. 8.

1167SW XXXII. S. 80. Z. 24.

1168SW XXXII. S. 80. Z. 5-8.

1169SW XXXII. S. 80. Z. 13.

„selbst ein schönes Declamationsthema“. ¹¹⁷⁰ Doch, obwohl sie sich selbst in den Mittelpunkt stellen, ist diese Lebensführung kein Garant für Glück.

Neben den männlichen Narzissten finden sich bei Ibsen auch „müßige, nervöse und schönsinnige Frauen“, ¹¹⁷¹ die ebenso wie die Männer ihr Leben nicht wirklich fassen können, die die Gegenwart nicht erfüllt und die sie immer hoffen lässt, dass „irgend etwas komme und sie stark forttrage und vergessen mache auf sich selbst“. ¹¹⁷² Der moderne Mensch lebt zwar nicht, so Hofmannsthal, aber er sehnt sich nach dem Leben, nach einem Aufbruch des gegenwärtigen leeren Zustandes, indem er untätig festzustecken scheint. Grund für dieses Sehnen nach einer „Märchenhaftigkeit des Lebens“ ¹¹⁷³ erscheinen ihre gegenwärtigen Verhältnisse, die sie hoffen lassen: „>>Nun werde ich doch endlich einmal wirklich leben.<<“ ¹¹⁷⁴ Es ist das Gefühl der Lebensversäumnis unter der nicht nur Hofmannsthals Figuren leiden, sondern auch die Ibsens. Dem Leiden an einem ungelebten Leben geht eine Prägung in der Kindheit voraus. Ob Nora, Hedda oder Peer Gynt sie alle wachsen in einer Umgebung, geprägt von seelischem Ungleichgewicht auf, mit Hysterie oder Wahnsinn. Eine solche Kindheit lässt ihren Charakter etwas „eigenthümlich Verträumtes“ ¹¹⁷⁵ annehmen. Zwei Möglichkeiten sind diesen Figuren gegeben, so Hofmannsthal: entweder der Weg in die Isolation oder aber die in ein Leben voller Stimmungen, umgeben von Menschen, die nur dem narzisstischen Wesen des Protagonisten dienen.

Das Grundproblem, was Ibsen für Hofmannsthal hier schildert, ist die Stellung des Menschen zu sich und der Welt. Doch Lösungsmöglichkeiten, wie der Dilettant und Narzisst sich mit dem Leben verbinden kann, werden nur indirekt angedeutet, eben durch die Menschen bei Goethe und Shakespeare, durch die Tätigen, durch die, die die Ganzheit des Seins leben, die naiv zu sterben wissen und die keine Inszenierung des Todes betreiben. Diese Inszenierung jedoch findet sich mitunter bei Ibsens *Baumeister Solneß* (1892), auf das Hofmannsthal sich primär bezieht, und indem Hofmannsthal Ibsens eigenes „Künstlerverhältniß zu Gott“ ¹¹⁷⁶ erkennt.

i. Algernon Charles Swinburne (1892)

Mit dem Essay über *Algernon Charles Swinburne* wirft Hofmannsthal einen Blick in einen ästhetizistischen englischen Zirkel. In dem „moralische[n] England“ ¹¹⁷⁷ besitzt eine Gruppe die Freiheit, sich der Moral nicht zu unterwerfen und stattdessen für sich die Kunst und Schönheit, fern jeden Zwecks, zu genießen. Eine solche Lebensführung, die allein auf die „Conception der Schönheit“ ¹¹⁷⁸ aufbaut, bedeutet aber, dies betont Hofmannsthal schon zu Beginn des Essays, eine Abwendung von den Menschen und dem wirklichen Leben; es ist ein Fehlen an sozialer Kompetenz. Dabei bleibt der „goldene[...] Lorbeer“ ¹¹⁷⁹ diesen Künstlern versagt. Doch um Anerkennung geht es ihnen auch nicht, denn sie haben ihr Selbst mit Schöner gefüllt, mit Gebilden, die „schön und unvergänglich wie die funkelnden Fruchtschalen des Benvenuto Cellini“ ¹¹⁸⁰ sind. Wie sie einen falschen Bezug zum Tod haben, was Hofmannsthal hier andeutet, so entbehren sie auch der Naivität. „Sie gehen nicht von der Natur zur Kunst, sondern umgekehrt. Sie haben öfter Wachskerzen gesehen, die sich in einem venezianischen Glas spiegeln, als Sterne in einem stillen See. Eine purpurne Blüte auf braunem Moorboden wird sie an ein farbenleuchtendes Bild erinnern, einen Giorgione, der an einer braunen Eichentäfelung hängt. Ihnen wird das Leben erst lebendig, wenn es durch irgendwie Kunst hindurchgegangen ist, Stil und Stimmung empfangen hat.“ ¹¹⁸¹

1170SW XXXII. S. 81. Z. 7.

1171SW XXXII. S. 81. Z. 14.

1172SW XXXII. S. 81. Z. 18-19.

1173SW XXXII. S. 82. Z. 2.

1174SW XXXII. S. 82. Z. 6.

1175SW XXXII. S. 83. Z. 8-9.

1176SW XXXII. S. 87. Z. 9.

1177SW XXXII. S. 70. Z. 2.

1178SW XXXII. S. 70. Z. 5.

1179SW XXXII. S. 70. Z. 8.

1180SW XXXII. S. 70. Z. 15-16.

1181SW XXXII. S. 70. Z. 19-25.

Das Leben existiert für sie also nur, wenn es mit einem Schimmer des Schönen überzogen wurde; ohne diesen hat es für die

Der Erste dieser Gruppe von „phantasievollen Künstlern und sensitiven Dilettanten“¹¹⁸² war der Kritiker John Ruskin, „der malen gelernt hatte, um zu verstehen, wie man Leben in farbige Flecke und verschwimmende Tinten übersetzt“.¹¹⁸³ Es ist der angesprochene Gang von der Kunst zur Natur, der sie sich in die „Atmosphäre eines künstlich verdunkelten Zimmers“¹¹⁸⁴ zurückziehen lässt vor der grausam empfundenen Welt, in die Sphäre von Musik, Kunst und vergangenem Charme. „Diese Künstler kommen, wie gesagt, nicht vom Leben her: was sie schaffen dringt nicht ins Leben.“¹¹⁸⁵ Aber die wirkliche Welt lässt sich auch für diese Menschen, die auf ihr Ich fokussiert sind, nicht dauerhaft ausschalten, denn außerhalb dieser schönen Räumlichkeiten, in denen sie zu leben pflegen, herrscht das Leben in seiner ganzen Intensität, mit „Menschen, die am Leben leiden“,¹¹⁸⁶ das „rasselnde, gellende, brutale und formlose Leben“.¹¹⁸⁷ Es ist ein Leben in Ganzheit, gegen das das der Menschen, die für die Schönheit leben, steht. „Es sind jedenfalls zerbrechliche kleine Gefäße der raffinierten Empfindsamkeit, die gut auf altem Samt stehen zwischen Filigran und Email und schlecht auf weichem Holz, zwischen einer alten Bibel und einer Werkzeugkiste, einem Gesangbuch und einem zerrissenen Band Smilies über >>Charakter<<“.¹¹⁸⁸

Doch die Kritik an diesem Lebensentwurf bricht auf durch den Bezug auf Swinburne, dessen Sprachgewalt, dessen Kraft das Leben in seiner Gänze darzustellen Hofmannsthal betont.¹¹⁸⁹ Aber auch ihm wird der Lorbeer verwehrt bleiben. Dennoch wird er die Menschen ergreifen, er wird „gewissen Menschen einen feineren und reicheren Rausch [schenken] als irgendein anderer Dichter“.¹¹⁹⁰

Wie in *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892) zeigt Hofmannsthal auch hier auf, dass ein solches Empfinden, eine Abschottung von der Welt, nicht aus dem Nichts entsteht, sondern in direkter Linie zu der Kindheit zu verstehen ist: „[...] als Menschen, die in einer riesigen Stadt aufgewachsen sind, mit riesigen Schatzhäusern der Kunst und künstlich geschmückten Wohnungen, wo kleine sensitive Kinder die Offenbarung des Lebens durch die Hand der Kunst empfangen, die Offenbarung der Frühlingsnacht aus Bildern mit mageren Bäumen und rotem Mond, die Offenbarung menschlicher Schmerzen aus der wächsernen Agonie einer Kruzifixes, die Offenbarung der koketten und verwirrenden Schönheit aus Frauenköpfen des Greuze auf kleinen Dosen und Bonbonnieren.“¹¹⁹¹ Auch in dieser Passage zeigt sich die Eingliederung der religiösen Sphäre, wenn Hofmannsthal wiederholt den, in erster Linie biblisch konnotierten Terminus der Offenbarung aufgreift. In der Bibel verweist die Offenbarung auf die letzten Kapitel des Neuen Testaments, *Die Offenbarung des Johannes*, die für eine Erneuerung Gottes und Christi auf Erden steht und die ein Bekenntnis zum einzig wahren Glauben ist. Doch diese von der Welt abgeschotteten Dichter finden ihren Halt nicht mehr durch eine religiöse Ausrichtung, sondern durch die Kunst; damit wird für diesen Dichter das künstliche Dasein zu ihrem vermeintlichen Sicherungsanker im Leben. Dabei ist für diese Dichter die Distanz zwischen der Welt und ihrer schönen Welt notwendig, denn sie sind Künstler, die aber, und dass versteht Hofmannsthal als negativ, „nicht vom Leben her“¹¹⁹² schaffen. Hofmannsthal hebt vor allem Swinburnes Gedichtband *Gedichte und Balladen* hervor, ein Band, der die „Erinnerung an Kunstwerke weckt“,¹¹⁹³ vor allem aber für „eine heiße und tiefe Erotik“¹¹⁹⁴ steht. Für Hofmannsthal bedeuten Swinburnes Gedichte mitunter eine Erinnerung an die „Gabe der

englischen Autoren, wie Swinburne, keinerlei Bedeutung, was Hofmannsthal anprangert. Der Anspruch, den die Kunst bei diesen Autoren erhält, erinnert an Dorian Grays Vertauschung von Kunst und Leben, als auch an eine Passage aus *The Decay of Lying* (*Der Verfall der Lüge*), wo es heißt: „Life imitates art far more than art imitates life.“ In: Wilde, S. 228.

1182SW XXXII. S. 71. Z. 10.

1183SW XXXII. S. 71. Z. 2-4.

1184SW XXXII. S. 71. Z. 13-1.

1185SW XXXII. S. 71. Z. 28-29.

1186SW XXXII. S. 71. Z. 23-24.

1187SW XXXII. S. 71. Z. 21.

1188SW XXXII. S. 71. Z. 31-35.

1189Hofmannsthal bezieht sich vor allem auf Swinburnes lyrisches Drama *Atlanta in Kalydon* und seinen Lyrikband *Gedichte und Balladen*.

1190SW XXXII. S. 72. Z. 11-12.

1191SW XXXII. S. 70. Z. 30-38.

1192SW XXXII. S. 71. Z. 28.

1193SW XXXII. S. 73. Z. 18.

1194SW XXXII. S. 74. Z. 1.

Renaissancemeister“, ¹¹⁹⁵ die es vermochten „ihre Träume in lebendige Bilder zu übersetzen“. ¹¹⁹⁶ Zeigte sich bei den anderen englischen Dichtern eine Distanz zum Leben, so findet Hofmannsthal bei Swinburne den „Inhalt des ganzen Lebens“. ¹¹⁹⁷

j. **Gabriele D'Annunzio (1893-1898)**

Die Beschäftigung Hofmannsthals mit Gabriele D'Annunzio erstreckt sich von 1893 bis 1912 und bringt 5 Schriften hervor: *Gabriele D'Annunzio* (1893), ebenso *Gabriele D'Annunzio* (1894), *Der neue Roman von D'Annunzio* (1895), *Die Rede Gabriele D'Annunzios* (1897) und *Antwort auf die >>Neunte Canzone<< Gabriele D'Annunzios* (1912). ¹¹⁹⁸ Hinzu kommt die nur im Nachlass enthaltene Schrift *Die neuen Dichtungen Gabriele D'Annunzios* (1898 ?).

Auch in Hofmannsthals erstem Essay *Gabriele D'Annunzio* (1893) empfindet sich Hofmannsthal als Teil dieser Moderne, in der den gegenwärtigen Menschen, die er „Spätgeborene[...]“ ¹¹⁹⁹ nennt, das Vergangene anhaftet: „hübsche Möbel und überfeine Nerven“ ¹²⁰⁰ hätten die früheren Generationen den gegenwärtigen Menschen hinterlassen. Die Vergangenheit jedoch, die in diesen Möbeln gegenwärtig ist, wirkt dabei mit einer immensen Lebendigkeit auf die Menschen der Gegenwart. Dies zeigt sich dadurch bedingt, dass diese Menschen ihr Leben in vollen Zügen ausgekostet haben, was zum einen den Reiz zur Vergangenheit erklärlich macht, zum anderen aber auch den Mangel in der Gegenwart andeutet. Für Hofmannsthal ist dieses Jahrhundert ein „feinfühlig[e], elektrische[s]“, ¹²⁰¹ indem der Mensch es nicht verstanden hat, sich von diesen „Vampyre[n]“ ¹²⁰² zu lösen, sondern es zugelassen hat, dass diese „Schatten umgürtet mit höherer Schönheit und wundervollerer Kraft als das Leben“ ¹²⁰³ den Menschen der Moderne umgibt. Das Fehlen des modernen Menschen liegt demnach darin, sich in der Vergangenheit zu verlieren, und so den Blick für das Schöne im alltäglichen Leben zu verlieren. Der Mensch hat der Vergangenheit eine lebendige Stellung im Leben zugestanden, durch die die Wirklichkeit fälschlicherweise als leer empfunden wird. Hofmannsthal versteht sich nicht nur als Teil dieser Menschen, die sich von dem Schönen all zu sehr verlocken lassen, er macht gleichsam deutlich, dass ein solches Leben nicht zu erfüllen vermag: „Wir haben nichts als ein sentimentales Gedächtnis, eines gelähmten Willen und die unheimliche Gabe der Selbstverdoppelung. Wir schauen unserem Leben zu; wir leeren den Pokal vorzeitig und bleiben doch unendlich durstig: denn, wie neulich Bourget schön und traurig gesagt hat, der Becher, den uns das Leben hinhält, hat einen Sprung, und während uns der volle Trunk vielleicht berauscht hätte, muß ewig fehlen, was während des Trinkens unten rieselnd verloren geht; so empfinden wir im Besitz den Verlust, im Erleben das stets Versäumte. Wir haben gleichsam keine Wurzeln im Leben und streichen, hellsichtige und doch tagblinde Schatten, zwischen den Kindern des Lebens umher.“ ¹²⁰⁴ Gleichsam relativiert Hofmannsthal die Menschen, die sich dergleichen tief an das Künstliche verlieren, als ein „paar tausend Menschen, [die] in den großen europäischen Städten verstreut“ ¹²⁰⁵ sind; wohl aber fasst Hofmannsthal diese Menschen als das „Bewußtsein“ ¹²⁰⁶ ihrer Gegenwart auf.

Hofmannsthals Bezugnahme zur Kunst der Gegenwart führt letztendlich zu dem Versuch die Moderne selbst zu definieren, die sich seines Erachtens jedoch „leichter fühlen“ ¹²⁰⁷ als festlegen lässt. Dennoch versucht sich Hofmannsthal an dem Versuch dieser Definition und fasst folgende Merkmale auf: „die Analyse des

1195SW XXXII. S. 73. Z. 36.

1196SW XXXII. S. 73. Z. 37.

1197SW XXXII. S. 74. Z. 6.

1198In den hier gesetzten zeitlichen Rahmen fallen dabei nur die ersten vier Essays.

1199SW XXXII. S. 99. Z. 5.

1200SW XXXII. S. 99. Z. 6.

1201SW XXXII. S. 99. Z. 16.

1202SW XXXII. S. 99. Z. 18.

1203SW XXXII. S. 99. Z. 21-23.

1204SW XXXII. S. 99-100. Z. 30-37//1-3.

1205SW XXXII. S. 100. Z. 5-6.

1206SW XXXII. S. 100. Z. 19.

1207SW XXXII. S. 100. Z. 27.

Lebens und die Flucht aus dem Leben“, ¹²⁰⁸ den Mangel an der Tat, den Fokus auf das eigene Ich und den Traum: „Modern sind alte Möbel und junge Nervositäten. Modern ist das psychologische Graswachsenhören und das Plätschern in der reinphantastischen Wunderwelt.“ ¹²⁰⁹ Als einen der modernen Autoren führt Hofmannsthal zudem Paul Bourget an, und führt in diesem Zusammenhang die Definition weiter aus: „modern ist die Zergliederung einer Laune, eines Seufzers, eines Scupels; und modern ist die instinctmäßige, fast somnambule Hingabe an jede Offenbarung des Schönen, an einen Farbenaccord, eine funkelnde Metapher, eine wundervolle Allegorie.“ ¹²¹⁰ Eine solche Lebensführung, die sich auf Schönheit und Zerfaserung des Seins, auf das eigene Ich fokussiert zeigt, muss sich von der Moral entfernen.

Eben jene angesprochenen Merkmale der Moderne zeigen sich auch in den Novellen D´Annunzios und durch dessen Figuren, die sich ihrer eigenen Willenlosigkeit und dem Erleben von seelischen Genüssen ergeben haben, nicht aber Handlungen vollführen. Primär verweist Hofmannsthal auf D´Annunzios Werk *L´Innocente*, welches er als ein „Meisterwerk intimer Beobachtung“ ¹²¹¹ versteht. Der Bezug zu D´Annunzios *Römischen Elegien* muss zwangsläufig zu denen Goethes führen: was bei Goethe noch ein „antik-heitere[s] Liebesleben“ ¹²¹² mit einem „hohen naiven Stil des Lebens“ ¹²¹³ ist, ist bei D´Annunzio voll von „mystischen [und] melancholischen“ ¹²¹⁴ Erinnerungen, einer „komplizierte[n] Liebe“ ¹²¹⁵ und Stimmungen. Es ist Haltlosigkeit und Narzissmus, die durch die Liebesbeschreibung D´Annunzios durchscheint. Während bei Goethe Lebendigkeit und „weise Beschränkung“ ¹²¹⁶ vorherrschte, findet sich bei dem „nervösen Romantiker“ ¹²¹⁷ ein ästhetizistisch-religiöses Liebesleben. Neben dem Zug zur Vergangenheit, der die Schönheit der Gegenwart tötet, ist es die Vermischung von Traum und Wirklichkeit, die Hofmannsthal in D´Annunzios Werken ausmachen kann.

Doch obwohl der reine Ästhetizismus, die Versenkung in das Künstliche von Hofmannsthal kritisch bedacht wird, zeigt sich auch in diesem Essay die Hofmannsthals eigene Faszination für das Schöne, für die Schönheit der Sprache, wie sie in *Isottèò* zu finden ist. „Ja es strömt aus diesen Versen eine Bezauberung, die unterwirft, nicht nur die smaragdnen Büsche und Bäume, sondern völliger noch die horchende Seele, die sehnde Seele, die verträumte Seele, unsere Seele.“ ¹²¹⁸ Und trotz aller Kritik zeigt sich Hofmannsthal sehr ergriffen von diesem Werk, welches den empfindsamen Menschen der Moderne zur Vergangenheit treibt und damit „fort aus dem Alltag“. ¹²¹⁹

In dem zweiten Essay *Gabriele D´Annunzio* (1894), der anlässlich von dessen 30. Geburtstag verfasst worden ist, bezeichnet Hofmannsthal D´Annunzio, neben Giosuè Carducci, als den „berühmteste[n] Dichter Italien[s]“, ¹²²⁰ denn sein Stil komme dem der „Menschen des XV. Jahrhunderts“ ¹²²¹ gleich, „wenn sie die Antike zu kopieren meinten“. ¹²²² Auch in diesem Essay zeigt sich Hofmannsthal kritisch gegenüber D´Annunzio, weil er sich nicht nur all zu sehr der Vergangenheit verschrieben hat, sondern weil sich sein „Lebens- und Weltgefühl [...] nicht am Leben und an der Welt entzündet [hat], sondern an künstlichen Dingen“. ¹²²³ D´Annunzio habe sich – so Hofmannsthal – an der Schönheit der Sprache berauscht, die Renaissance bewundert und habe seine Inspiration aus den verschiedensten Büchern, darunter den Werken von Poe und Dostojewski gesogen. D´Annunzios Seele war für dieses schöne Künstliche ein „raffiniertes Medium“, ¹²²⁴ wobei ihn mitunter aus den Bildern nicht das Äußerliche ergriff, sondern der „Seelenzustand,

1208SW XXXII. S. 100. Z. 34.

1209SW XXXII. S. 100. Z. 39-41.

1210SW XXXII. S. 101. Z. 1-5.

1211SW XXXII. S. 102. Z. 24.

1212SW XXXII. S. 104. Z. 5.

1213SW XXXII. S. 104. Z. 6-7.

1214SW XXXII. S. 104. Z. 28.

1215SW XXXII. S. 104. Z. 29.

1216SW XXXII. S. 105. Z. 26.

1217SW XXXII. S. 105. Z. 26-27.

1218SW XXXII. S. 107. Z. 20-23.

1219SW XXXII. S. 107. Z. 26.

1220SW XXXII. S. 143. Z. 3.

1221SW XXXII. S. 143. Z. 7-8.

1222SW XXXII. S. 143. Z. 8.

1223SW XXXII. S. 143. Z. 16-17.

1224SW XXXII. S. 144. Z. 3-4.

den die Gebärden der gemalten Menschen oder die Farbnuancen der gemalten Lippen, Haare, Blumen und Bäume in sich tragen“.¹²²⁵ Doch bei aller Faszination, auch für D'Annunzios Fähigkeiten als Autor ob seiner Sprachkraft, darf nicht vergessen werden, dass D'Annunzio nur in der Kunst verwurzelt ist, er diese Leben sieht, während das wirkliche Leben beiseite gelegt wird. Auch in diesem Essay zeigt sich, dass das wirkliche Leben stärker ist als jede Künstlichkeit; es zwingt den Menschen, es wahrzunehmen ob seiner „fürchterliche[n] betäubende[n] Fülle und eine fürchterliche demoralisierende Oede“.¹²²⁶ Niemand kann sich ihm entziehen, auch nicht der schattenhafte Narzisst, der Dilettant, sondern das Leben wird ihn „drohend wie die Sturmwolke“¹²²⁷ einholen, diejenigen, die allein dem Künstlichen dienen.

Die höchste Forderung des Lebens ist dabei der Tod, der wirkliche Tod, und nicht das verklärte Inszenieren des Todes. So handelt D'Annunzios letztes großes Buch der *Triumph des Todes* nur von zwei Personen, einem Menschen und seinem Leben. Doch die Kritik Hofmannsthal an D'Annunzio überwiegt, denn ein auf Künstlichkeit aufgebautes Leben bedeutet, das Leben selbst zu verkennen: „Und es ist sehr charakteristisch, dass sich ihm in den steinernen, künstlichen Spuren einer vergangenen Zeit das Leben ankündigt. Es ist in der That etwas Starres und etwas Künstliches in der Weltanschauung des Herrn d'Annunzio, und noch fehlt seinen merkwürdigen Büchern ein Allerletztes, Höchstes: Offenbarung.“¹²²⁸ Doch zum Ende des Essays zeigt sich Hofmannsthal hoffnungsvoll, auf Grund von D'Annunzios Jugend: „er trägt eine Welt in sich, ein wirkliches Universum, und seine Phantasie ist wahrhaftig >>der Seele Weltseele<<“.¹²²⁹ Als Zeichen für seine noch kommende Entwicklung, zeigt sich letztendlich auch die Fähigkeit des Autors D'Annunzio im Umgang mit den Worten, durch die „Gewalt über die Worte“,¹²³⁰ die er hat.

Mit seinem dritten Essay *Der neue Roman von D'Annunzio* (1895) greift Hofmannsthal selbst auf seinen zweiten Essay zurück. Hofmannsthal geht noch einmal darauf ein, dass er bereits vor einem Jahr in D'Annunzios Werken einen Mangel bemerkt hatte, den er dort noch mit der fehlenden „Offenbarung“¹²³¹ umschrieben hatte. Jetzt jedoch, nach einem Jahr, scheint er sich dem Kern seines Misstrauens gegenüber D'Annunzio bewusster zu sein. Was war passiert?

Hofmannsthal bekennt, dass er in diesem Jahr gereift ist. Er spricht von „mannigfaltigen Erfahrungen“,¹²³² von einer „wortlose[n] Lehre“,¹²³³ welche „sich auf das Sittliche in jener Sache bezieht“.¹²³⁴ Dieses sei ihm durch die Schriften des Aristoteles bewusst geworden, welche ihn noch deutlicher erkennen ließen, dass D'Annunzios Werke ihren Mangel daraus ziehen, dass sie „von einem geschrieben waren, der nicht im Leben stand“.¹²³⁵ Hofmannsthal bezeichnet D'Annunzio zwar als einen außerordentlichen Künstler, ein Dichter jedoch sei er, weil er nicht mit dem Leben verwurzelt ist, nicht. Dieser Umgang mit D'Annunzio und seinen Werken offenbart damit gleichsam, was Hofmannsthal von einem Dichter fordert: unmittelbare Verknüpfung mit dem Leben. Der Mensch soll nicht, so Hofmannsthal's Forderung, ein Schauender und Genießender sein, sondern ein Handelnder. So sind die Figuren D'Annunzios, neuerlich verweist er auf dessen Werk *Triumph des Todes*, Figuren, die dem Leben und sich zuschauen und nicht begreifen, was das Leben wirklich ist: „Und alle Männer und Frauen in den Büchern sahen einander leben zu und tödteten einander, wie die Medusa.“¹²³⁶ Ein Leben in Künstlichkeit, eine Abschottung vom wirklichen Leben, dies zeigt sich auch hier, führt zwangsläufig in den frühen Tod, angedeutet durch die antike Figur der Medusa. Hofmannsthal sieht in D'Annunzios Protagonisten keine soziale Verantwortung, keine Menschlichkeit, keine wirkliche Liebe, und in diesem Sinne sind sie schattenhafte Wesen: „Sie waren wie Schatten. Sie waren ganz ohne Kraft. Denn die Kraft zu leben ist ein Mysterium.“¹²³⁷

1225SW XXXII. S. 144. Z. 5-7.

1226SW XXXII. S. 145. Z. 1-2.

1227SW XXXII. S. 145. Z. 5-6.

1228SW XXXII. S. 145-146. Z. 39-41//1-2.

1229SW XXXII. S. 146. Z. 4-5.

1230SW XXXII. S. 146. Z. 9.

1231SW XXXII. S. 162. Z. 9-10.

1232SW XXXII. S. 162. Z. 16.

1233SW XXXII. S. 162. Z. 17.

1234SW XXXII. S. 162. Z. 17-18.

1235SW XXXII. S. 162. Z. 23-24.

1236SW XXXII. S. 163. Z. 20-22.

1237SW XXXII. S. 163. Z. 26-27.

Hofmannsthal bleibt nicht bei seiner Kritik an dieser Lebensführung stehen, sondern zeigt eine der Lösungsmöglichkeiten auf, sich von diesem Schattendasein zu lösen: „Ins Leben kommt ein Mensch dadurch, daß er etwas thut. Und die Männer und Frauen in den Büchern von d’Annunzio thuen nichts. Ja sie sind ganz und gar unfähig, zu erkennen, was denn das Thun ist und warum das das einzige Gute ist. Auch wenn durch sie etwas geschieht, haben sie es nicht gethan; sie denken nur dazu.“¹²³⁸ Der Protagonist D’Annunzios jedoch verharrt in seiner Passivität, ist ein Untätiger, ein Willenloser und findet demzufolge auch keinen Weg ins Leben. Damit stellen sie sich gegen Aristoteles, der bereits die Bedeutung der Tat in seiner Poetik erkannt hat: „>>...auch das Leben ist (wie das Drama) auf das Thuen gestellt, und das Lebensziel ist ein Thuen, nicht eine Beschaffenheit. Die Charaktere begründen die Verschiedenheit, das Thuen aber Glück oder Unglück.<<“¹²³⁹

Aber neuerlich zeigt sich bei Hofmannsthal auch die Hoffnung, dass D’Annunzios Figuren und mit ihnen der Autor selbst, sich aus dieser Künstlichkeit, dieser Leblosgkeit befreien wird, wie er sich aus den „tödlichen Stricken einer falschen Weltanschauung“¹²⁴⁰ lösen wird und ein Buch schaffen wird, in dem sich die Tat und der Tätige zeigt, „von welchem, als von einer neuen Gottheit, alle Kraft und Schönheit ausgehen wird.“¹²⁴¹ An dieser Stelle des Essays wendet sich Hofmannsthal D’Annunzios neuestem Buch zu (*Le Vergini delle rocce*), welches „in zwei ungleiche Theile“¹²⁴² zerfällt. Der in dem Buch geschilderte junge Adelige, ebenso ein Künstler, hat nicht diese „blühende Wärme in sich“,¹²⁴³ wie der Protagonist aus Goethes Werk (*Königlich Gebet*), denn er ist bereits der Zerfaserung des Seins erlegen, wodurch er sich in Monologen statt Dialogen verliert. D’Annunzios Protagonist aber weiß auch um die Bedeutung der Tat, die dem Menschen von den Schatten trennt, und lässt ihn sich ein Kind wünschen: „Im Leben eines Menschen aber stellt dieser Wunsch, [...] das innigste Bedürfnis vor, sich mit dem Dasein zu verknüpfen. Seinem ungeborenen Sohn eine Mutter suchen, heißt die That suchen, in der man seine Kraft hergeben und lebendig werden kann.“¹²⁴⁴ Obwohl es dennoch bei diesem Protagonisten nicht zur Tat kommt, sieht Hofmannsthal dennoch eine Veränderung in dem Schaffen des Künstlers, denn: „In den früheren Büchern von d’Annunzio aber war nur zweierlei: eine fieberhafte, von der Luft des Lebens abgesperrte Anbetung der Schönheit und eine furchtbar zersetzende Art, das Leben zu sehen.“¹²⁴⁵ Alle diese Bücher endeten letztendlich in dem „Triumph des Todes“,¹²⁴⁶ den Hofmannsthal durch die Unfähigkeit bedingt sieht, das Leben selbst nicht verstanden zu haben. Um dies zu verdeutlichen, warum es zu einer frühen Sterblichkeit kam, verweist Hofmannsthal auf Verse, die er selbst „einmal irgendwo gelesen habe“.¹²⁴⁷

„Und Psyche, meine Seele, sah mich an
Mit bösem Blick und hartem Mund, und sprach:
Dann muß ich sterben, wenn du so nichts weißt
Von allen Dingen, die das Leben will.“¹²⁴⁸

Hofmannsthal bezieht sich hier nicht auf ein fremdes Gedicht, sondern auf sein Eigenes. Der Erstdruck des Gedichtes *Psyche* erfolgte im Dezember 1892 in den *Blättern für die Kunst* und erhielt seine Anregung von dem Gedicht *Ulalume* von Edgar Allan Poe. Die früheren Werke D’Annunzios jedoch waren vom Leben absolut distanziert, ähnlich dem lyrischen Ich aus seinem eigenen Gedicht, und dennoch war eine „unerreichbare Schönheit hie und da an ihnen“.¹²⁴⁹ In dem neuen Roman des Autors jedoch kann D’Annunzio einen „wundervollen Umschwung“¹²⁵⁰ ausmachen, nämlich eine Einkehr ins Leben. Neuerlich zeigt sich Hofmannsthal hoffend, dass seine Entwicklung noch nicht abgeschlossen sei: „Ich weiß für ganz

1238SW XXXII. S. 164. Z. 3-8.

1239SW XXXII. S. 164. Z. 16-19.

1240SW XXXII. S. 164. Z. 21.

1241SW XXXII. S. 164. Z. 24-25.

1242SW XXXII. S. 164. Z. 27.

1243SW XXXII. S. 165. Z. 7-8.

1244SW XXXII. S. 166. Z. 1-6.

1245SW XXXII. S. 167. Z. 28-31.

1246SW XXXII. S. 167. Z. 32.

1247SW XXXII. S. 167. Z. 33.

1248SW XXXII. S. 167. Z. 35-38.

1249SW XXXII. S. 168. Z. 1-2.

1250SW XXXII. S. 168. Z. 4-5.

große Dichter, wie er einer werden kann, keinen andren Vergleich als die Kraft hochheiliger Ströme, des Nil oder jenes, der als >>plurismus Ganges<< eine große Gottheit war.“¹²⁵¹

Die vierte Beschäftigung Hofmannsthals, *Die Rede Gabriele D'Annunzios*, fällt in das Jahr 1897. In diesem Essay preist Hofmannsthal D'Annunzio als den großartigsten Dichter des gegenwärtigen Italiens, der sich nun als Abgeordneter nach Rom schicken lassen will, und um die Stimmen der Menschen, durch diese Rede, bittet. Bezeichnend für diesen Essay ist der Bezug zur Kunst, der von entscheidender Bedeutung ist. Die Verweise auf den berühmten Roman von Manzoni, auf die Elektra und Cassandra, auf diese „Abenteuer[...] vergangener Zeiten“,¹²⁵² ist mit nichts anderem verwurzelt als mit dem Land selbst. Kunst und Italien sind nicht nur untrennbar miteinander verbunden, sondern sie tragen auch die Anforderung zur Tat in sich: „In jeder ihrer Tausenden und Tausenden von Zeilen atmen sie That, nichts als That die eine That, an der alles Glück, alle Würdigkeit des Daseins zu hängen schien.“¹²⁵³

D'Annunzio bekennt sich in dieser Rede nicht mehr zu einem selbstgenügsamen Leben in Schönheit, sondern vermittelt, dass er sich als Teil der Gesellschaft seines Landes sieht. Nicht die träumerische, selbstvergessene Schönheit bewege ihn, sondern das einfache Leben der Menschen: „Wundervolles taucht in mir auf, wenn ich das junge Lamm saugen sehe und aus dem Schatten her das Tönen des Bienenstockes mich umschwebt.“¹²⁵⁴ D'Annunzio erinnert in seiner Rede an eines seiner bekanntesten Bücher den *Triumph des Todes*. Man möge doch nur verstehen – so D'Annunzios Forderung an seine Zuhörer –, dass dieses Buch voller „Gedankensymbole“¹²⁵⁵ ist, und dass sich hinter der augenscheinlichen Hymne der Schönheit mehr verberge. Dennoch zeigt D'Annunzio auch in dieser Schrift, dass er die Religion ästhetizistisch auffasst, wenn er sich zu einer Symbolik der Bibel hinreißen lässt: „Wie das Wasser und das Brot, so halfen die Gleichnisse, die mein Griffel hinschreibt, das Leben unseres Stammes erhalten.“¹²⁵⁶ Denn das Wasser und das Brot stehen im christlichen Glauben nicht für das Augenscheinliche, sondern die verborgene Macht des Blutes und des Leibes Christi, von der der Mensch in der Messe durch die Hostie Anteil erhält. Sich selbst bezeichnet D'Annunzio als den „Offenbarer des ewigen Strebens [...] des dunklen unsterblichen Strebens, das unser Volk nach seinen Schicksalszielen hindrängt“,¹²⁵⁷ auch wenn viele dies in seinen Werken nicht erkannt haben, dass er der Dichter durch sein Wort die Tat vollbringt.¹²⁵⁸ Nichts anderes sind für D'Annunzio seine Tragödien, durch die er wenigstens etwas „Erhabenheit und Schönheit“¹²⁵⁹ in diese Gegenwart gerettet hat.

So verlangt es D'Annunzio auch dadurch als Gesandter nach Rom zu gelangen, um letztendlich das falsche Bild von sich zu zerstören, was sich die Gesellschaft von ihm gemacht hat. Sein Drang nach Schönheit sei dabei jedoch nichts Verwerfliches, so wie es ihm oft ausgelegt worden war, denn der Drang nach Schönheit ist ja seit jeher Teil der italienischen Seele. Der Sinn nach Schönheit ist für D'Annunzio dabei nichts Anderes, als das Bestreben des Menschen sich zu steigern, denn das „Geschick Italiens ist untrennbar von den Schicksalen des Schönen, dessen Mutter Italien ist“¹²⁶⁰ verbunden. Dabei sieht er in seiner Person die Möglichkeit zu einer geistigen Erneuerung gegeben, denn er wolle endlich den „Zwiespalt zwischen Denken und Thuen ein Ende“¹²⁶¹ bereiten. D'Annunzio erinnert die Menschen an die Eroberung des Kirchenstaates Rom durch italienische Truppen am 20. September 1870, die das Ende der politischen Macht des Papstes beschloss, denn er stellt diese Begebenheit in die Folge der dann eintretenden Verweichlichung und Passivität der Jugend („Wie vielen fiel ihr eigener männlicher Wille vor die trägen Füße und blieb dort liegen“).¹²⁶² Die Schuld daran legt D'Annunzio nicht in deren Hände, sondern in die Hände der Revolution; vor allem aber will er die Fähigkeit des Menschen erwecken, hinter der durch Krieg zerrütteten Wirklichkeit,

1251SW XXXII. S. 168. Z. 11-14.

1252SW XXXII. S. 199. Z. 14-15.

1253SW XXXII. S. 199. Z. 22-24.

1254SW XXXII. S. 200. Z. 16-18.

1255SW XXXII. S. 200. Z. 27.

1256SW XXXII. S. 200. Z. 39-41.

1257SW XXXII. S. 201. Z. 5-7.

1258SW XXXII. S. 201. Z. 11.

1259SW XXXII. S. 201. Z. 22.

1260SW XXXII. S. 204. Z. 11-13.

1261SW XXXII. S. 201. Z. 36.

1262SW XXXII. S. 202. Z. 14-16.

sich an die „göttliche leuchtende Stirn des Vaterlandes“¹²⁶³ zu erinnern. Durch den Zug zum tätigen Bauern und der blühenden Hecke, versucht D’Annunzio sich, neuerlich vor den Zuhörern als einer dem Leben Verbundener zu schildern. Zudem ruft er die Menschen auf sich Halt im Leben zu verschaffen, mehr noch sich tiefer in die italienische Erde zu verwurzeln. „Und da Ihr in meinen Augen meine Liebe für dieses lebendige und heilige Ding lest, so lächelt Ihr mir über die Blüten und Beeren hin zu, wenn ich den Rain entlanggehe. [...] Und Ihr waret zufrieden, und doch wusstet Ihr nicht von dem Lichte, in dem ich sie erblickte, und von dem göttlichen Sinn, der in meinem Lob verborgen lag.“¹²⁶⁴ Selbst den Letzten von ihnen will er noch überzeugt wissen, dass er nicht abgewandt von ihnen stehe, und ruft ihnen entgegen: „Nehmt mich auf, Ihr alle.“¹²⁶⁵

Hofmannsthal selbst nimmt Bezug zu der Rede D’Annunzios, nachdem er gewählt worden ist, und bemängelt an den Rezensionen, dass sie nur das Offensichtliche gesehen haben, dass er ihnen von den „Gleichnissen vom Wert des Daseins“¹²⁶⁶ gesprochen hatte und sich vermeintlich hinter einer „lächerliche[n] Ideologie“¹²⁶⁷ verborgen habe. Doch Hofmannsthal stellt dem entgegen: „Man sollte nicht vergessen, dass Ideologie in allen großen Revolutionen einen furchtbare und gewaltige Macht war und die größte aller Revolutionen in jedem ihrer Augenblicke ebenso reich an Deklamation wie an That war“.¹²⁶⁸ Hofmannsthal hat damit in D’Annunzios Rede erkannt, dass er zu einer Erneuerung aufgerufen hatte und dazu seine Person in diesen Dienst stellen will, will er doch Italien zurück zu alter Größe verhelfen. Dies wird laut D’Annunzio nur durch den „Cult des ungebrochenen Willens“¹²⁶⁹ – indem wiederum Nietzsches Willen zur Macht anklingt – erlangt werden.

k. Walter Pater (1894)

Jenes Essay stellt eine weitere Auseinandersetzung Hofmannsthals mit den Einflüssen der englischsprachigen Kunst auf seine Moderne dar. *Walter Pater* ist der einzige Essay den Hofmannsthal unter dem Pseudonym Archibald O’Hagan veröffentlicht, und zwar am 17. November 1894 in *Die Zeit*. Wenn Hofmannsthal sich auf Paters *Die Renaissance, 12 Studien* bezieht, dann erfolgt dies auch dahingehend, dass er die Lebendigkeit dieser Arbeit betont: „Die Art, wie Künstler im Leben stehen, ist nie so begriffen und dargestellt worden, auch nicht von Goethe“.¹²⁷⁰ Wichtig bereits in diesem frühen Stadium der Schrift erscheint nicht nur, dass Hofmannsthal in Pater einen „geborene[n] Versteher des Künstlers“¹²⁷¹ sieht, sondern dass Hofmannsthal den Künstler als einen Menschen fasst, der sich nicht allein in der künstlichen Sphäre zu Hause fühlt, sondern in das Leben verliebt ist. Auch hier zeigt sich, dass das Wesen des Künstlers aus seinen Werken zu erkennen ist, wenn es heißt: „Die geheimnisvollen, nur dem Leben der Liebe vergleichbaren Vorgänge, wie die Seele des Künstlers sich in symbolischen, dem begrifflichen Ausdruck entzogenen Ideen zu äußern strebt und diese Ideen wieder in dunklem Drange ihren symbolischen Ausdruck dem äußeren Leben entnehmen, diese Vorgänge erfassen, heißt der Idee des Künstlers am Nächsten kommen. Dann spürt man Seele in jedem seiner kleinsten Triebe, wie Baum auch in den äußersten jungen Zweigen ist, man versteht seine Launen seine Niedrigkeiten, die Wege seiner Verliebtheit, die Art Landschaft und die Art Frauen, die er gerne malte“.¹²⁷² Diese Fähigkeit, die Seele des Künstlers in seinen Werken zu erkennen, zeigt sich bereits in dem, in den 70er Jahren entstanden Werk *Die Renaissance*. Pater gelingt es in diesem Buch, jeder Facette des Künstlers gerecht zu werden, das „Ganze seiner Person“¹²⁷³ zu erfassen, was neuerlich auf die Konzeption abzielt.

1263SW XXXII. S. 203. Z. 7.

1264SW XXXII. S. 204. Z. 35-40.

1265SW XXXII. S. 205. Z. 22.

1266SW XXXII. S. 205. Z. 37-38.

1267SW XXXII. S. 206. Z. 1.

1268SW XXXII. S. 203. Z. 1-5.

1269SW XXXII. S. 204. Z. 15.

1270SW XXXII. S. 139. Z. 7-9.

1271SW XXXII. S. 139. Z. 13-14.

1272SW XXXII. S. 139. Z. 18-27.

1273SW XXXII. S. 139. Z. 33.

Dieser Blick aufs Ganze zeigt sich, so Hofmannsthal, auch durch Paters in den 80er Jahren entstandenes Werk *Imaginäre Porträts*. Hier allerdings sind es „erfundene, ästhetische Menschen“, ¹²⁷⁴ die versucht werden als „Ganzes zu zeigen“, ¹²⁷⁵ wodurch Hofmannsthal einen deutlichen Unterschied zu der *Renaissance* erkennt, denn dort waren es Kunstwerke, durch die er auf die „Persönlichkeit als Ganzes“ ¹²⁷⁶ geschlossen hat, und es waren „thatsächlich existierende[...] Offenbarungen“ ¹²⁷⁷ gewesen und nicht Fiktive. Was Hofmannsthal aber in den *Imaginäre Porträts* erkennt, ist, dass etwas von Pater „zur Vollendung getrieben“ ¹²⁷⁸ wurde, und zwar aus den „Kunstwerken einer Epoche ihr Seelenleben bis zum Spüren deutlich zu erraten“. ¹²⁷⁹ Dies führt Hofmannsthal schließlich dazu, den Zauber des Schönen darzulegen, der auf jeden, so auch auf ihn, wirkt: „Wir sind fast alle in der einen oder anderen Weise in eine durch das Medium der Künste angeschaute, stilisierte Vergangenheit verliebt. Es ist dies sozusagen unsere Art, in ideales, wenigstens in idealisiertes Leben verliebt zu sein. Das ist Ästhetizismus, in England ein großes berühmtes Wort, im allgemeinen ein übernährtes und überwachsenes Element unserer Kultur und gefährlich wie Opium.“ ¹²⁸⁰ Zwei Aspekte treten in diesen Sätzen vor allem zu Tage: zum einen die Hinwendung zur Vergangenheit, wie Hofmannsthal sie mitunter seinen modernen Figuren mitgibt, zum anderen aber auch deutet Hofmannsthal den Grund für diese Hinwendung an; es ist ein „idealisiertes Leben“ ¹²⁸¹ nach dem man sich sehnt, weil die Wirklichkeit nicht genügt oder aber den Menschen, auf Grund der Härte, erschreckt. Trotz dieser Verlockung sich an die Vergangenheit zu wenden, deutet Hofmannsthal gleichsam die Gefahr eines solchen Lebens an, rauschhaft, betäubend sei dies, wie Opium.

Hofmannsthal betont aber auch die Fähigkeit des Kritikers Pater, der den Begriff des „ästhetischen Menschen“ ¹²⁸² in den *Porträts* einmalig herausarbeitet. Dabei sieht er diese Menschen wie folgt definiert: „Ästhetische Menschen, Menschen, die von der Phantasie und für die Phantasie leben, deren Daseinswurzel das individuelle Schöne ist, die Art Menschen, die mit dem eigenen Leben schon das selber tun, was ein darstellender Künstler mit dem Leben der >>Menschen im Leben<< tut, also Künstler oder dem Künstler sehr nahestehende Dilettanten kann der Kritiker als ein ganzes erfassen und suggestiv herausbringen.“ ¹²⁸³ Hofmannsthal verweist damit indirekt auch auf sein Verständnis vom wahren Menschsein, welches im wirklichen Leben und eben nicht nur im Schönen verwurzelt sein soll. Dass es Hofmannsthal nicht darum geht, den Menschen zu verurteilen, der sich am Schönen erfreut, sei es auch am Schönen in der Kunst, zeigt sich ebenso deutlich in dieser Schrift, wenn Hofmannsthal sich auf Paters Buch *Marius der Epikuräer* bezieht, welches eben die „Unzulänglichkeit“ ¹²⁸⁴ thematisiert, wenn man sein Leben allein auf dem Schönen aufbaut. Eine solche Lebensweise entbehrt nicht nur der „Menschlichkeit“, ¹²⁸⁵ sondern sie wendet sich auch gegen die Konzeption, weil sie dem Schönen die Dominanz im Leben einräumt. Hofmannsthal stößt sich nicht am Sprachstil Paters, sondern es ist der „complicierte[...] Epicureismus“, ¹²⁸⁶ der im Leben jenes jungen Römers – neuerlich zeigt sich hier besonders die Jugend als empfänglich für einen allzu starken Bezug zum Schönen, der sich am Leben vergeht, – weitaus „gewaltiger, größer und unsäglich“ ¹²⁸⁷ ist. Hofmannsthal, der einmal mehr die Konzeption der Ganzheit des Seins andeutet, gegen die sich auch dieser Protagonist vergeht, zeigt damit auch auf, dass er auch hier auf die „Unzulänglichkeit des Ästhetizismus (hier = Epikureismus)“ ¹²⁸⁸ verweist.

1274SW XXXII. S. 140. Z. 15-16.

1275SW XXXII. S. 140. Z. 16.

1276SW XXXII. S. 140. Z. 18.

1277SW XXXII. S. 140. Z. 17.

1278SW XXXII. S. 140. Z. 26.

1279SW XXXII. S. 140. Z. 28-29.

1280SW XXXII. S. 140. Z. 29-36.

1281SW XXXII. S. 140. Z. 32.

1282SW XXXII. S. 141. Z. 6-7.

1283SW XXXII. S. 140-141. Z. 41//1-6.

1284SW XXXII. S. 141. Z. 23.

1285SW XXXII. S. 141. Z. 12.

1286SW XXXII. S. 141. Z. 18-19.

1287SW XXXII. S. 141. Z. 19-20.

1288SW XXXII. S. 141. Z. 27-28.

Trotz der Kritik an Paters Protagonisten, zeigt sich Hofmannsthal doch auch verständig für den „Zauber“¹²⁸⁹ des rein Schönen, der in der Jugend besonders stark auf den Menschen wirkt: „In einem gewissen halbreifen Alter voll Sehnsucht und Raffiniertheit hat unser aller Phantasie sich einmal an dem Rom der Verfallzeit wollüstig festgesogen, an dieser graziösen Epoche, wo die großen starken Worte des alten Latein zu prunkvollen sonoren Titeln werden, wo traumhaft aus dem blauen Meer die nackten Gestalten der alten Poesie mit naiven Händen und kindlichen Stirnen vor den Spätgeborenen auftauchen und wo ein Geschlecht mit merkwürdigen Sphinxaugen und schmalen vibrierenden Fingern schattenhaft umhergeht und in den ererbten Schätzen wühlt, in den engschnittenen Steinen, den Dosen aus Chrysopras, den wächsernen Todtenmasken, den wundervoll skulptierten alten Versen und den einzelnen Edelsteinen der halbverlorenen Sprache.“¹²⁹⁰ Neuerlich verweist Hofmannsthal hier auf den Zug zur Vergangenheit und die Sehnsucht nach dem Schönen, nach einer verlorenen gegangenen Glückseligkeit in der Gegenwart. Aber die Vergangenheit ist unwiederbringlich für die „Spätgeborenen“,¹²⁹¹ die sich zwar in den Menschen, die ihr eben allein auf die Schönheit aufbauen, erkennen, mit diesen jedoch nicht identisch sind. „So ähnlich mit uns selber kamen sie uns vor, wie sie da vor sich hinlebten, nicht ganz wahr und doch sehr geistreich und sehr schön, von einer morbiden Narcissus-Schönheit, [...] frauenhaft und knabenhaft und greisenhaft und vibrierend vor tiefen Spuren der Schönheit“.¹²⁹² Die Schönheit wird in allen Facetten ausgelebt, im Tod, in dem Blumenkult, der „Schönheit der großen Curtisanen“,¹²⁹³ aber es ist eine Schönheit, die immer auf die Vergangenheit zielt, Flucht aus dem gegenwärtigen Dasein ist, denn die wirkliche Schönheit des Lebens, das Annehmen und Akzeptieren des Lebens mit allem Leid und aller Freude, ist den Epigonen nicht möglich.

1. Gedichte von Stefan George (1896)

Hofmannsthal will mit dieser Schrift den Fokus weg von den Klassikern und hin zu den „neueren Dichtungen“¹²⁹⁴ lenken, und zwar mit der „einzigen Intention, darin ein gehobenes Menschliches zu finden“.¹²⁹⁵ Dabei stellt sich Hofmannsthal in dieser Schrift neuerlich gegen die „historische Betrachtungsweise“,¹²⁹⁶ sieht er es sogar als eine Anmaßung an diese auf die gegenwärtige Literatur anwenden zu wollen. Da er sich auf die neue Dichtung beziehen will, verweist er auf George und seine Gedichte, die einen so völlig „eigenen Ton haben“,¹²⁹⁷ der sie allerdings, als das erkennen lässt, was sie sind, nämlich als mit dem Leben verbunden. Dies führt Hofmannsthal dazu, auf Walter Pater zu verweisen, dessen Zitat das belegen soll, was Georges Gedichte sind: Boten der eigenen, gegenwärtigen Zeit. „Ich setzte die Zeilen her, in denen sich die Gesinnung des großen englischen Kritikers Pater über das gleiche ausdrückte: >>Es ist Stil darin. Ein Geist hat das Ganze bestimmt; und alles, was Stil hat, was in einer Weise gearbeitet ist, wie kein anderer Mensch, keine andere Zeit es hätte hervorbringen können und wie es mit dem wahrsten Bemühen nicht wieder fertigzubringen wäre, hat seinen wahren Wert.<<“¹²⁹⁸

Hofmannsthal schafft in dieser Schrift durchaus eine Distanz zwischen Poesie und Leben. Den „schlechten Bücher[n] unserer Zeit“¹²⁹⁹ hafte es an, dass sie „gar keine Entfernung vom Leben haben“;¹³⁰⁰ Georges Gedichte allerdings offenbaren die „Seele eines Dichters“,¹³⁰¹ und sie sind „ganz mit Leben durchdrungen“.¹³⁰² Schließlich legt Hofmannsthal die angesprochene Trennung von Poesie und Leben dar, wenn es heißt: „So eins sind in echter Poesie, wie in der Natur, Kern und Schale, dass uns ein Theil des Gemeinten auf

1289SW XXXII. S. 141. Z. 23.

1290SW XXXII. S. 141. Z. 24-35.

1291SW XXXII. S. 141. Z. 30.

1292SW XXXII. S. 141. Z. 35-40.

1293SW XXXII. S. 142. Z. 1-2.

1294SW XXXII. S. 169. Z. 10.

1295SW XXXII. S. 169. Z. 13-14.

1296SW XXXII. S. 169. Z. 16.

1297SW XXXII. S. 169. Z. 23.

1298SW XXXII. S. 169. Z. 27-32.

1299SW XXXII. S. 170. Z. 5.

1300SW XXXII. S. 170. Z. 6.

1301SW XXXII. S. 170. Z. 10.

1302SW XXXII. S. 170. Z. 16.

einem Wege zugeht, der dem Verstand unauffindbar ist. Ins Innere der Poesie kommen wir nie, aber es ist schon ein seltenes und hohes Vergnügen, um ihre Schöpfungen herumzugehen und ihnen manchen abzumerken.“¹³⁰³ So verweist Hofmannsthal im Folgenden auf das „Buch der >>Hirten- und Preisgedichte<<“,¹³⁰⁴ welches so völlig vom „Reiz der Jugend“¹³⁰⁵ erfüllt ist und dem „Triumph der Jugend“.¹³⁰⁶ Was Hofmannsthal im Folgenden betont, ohne jedoch Titel der einzelnen Gedichte zu nennen, von denen er nur abgerissene Verse zitiert, ist das Neuartige, Revolutionäre. Im Zusammenhang mit den Preisgedichten hebt Hofmannsthal des weiteren auch die Bedeutung „zwischen Gesinnung und Manier“,¹³⁰⁷ die entbehrlich geworden scheint, auf, was Hofmannsthal allerdings bedauert, denn: „Denn die künstlerische Kraft und das Weltgefühl eines Künstlers sind eins. An wem die Welt mit verworrenen Auspizien zerrt, wer sich nicht selbst gehört, der hat keine Gewalt, die Worte anders als scheinhaft und gemein zu setzen.“¹³⁰⁸ Auch in dieser Schrift betont Hofmannsthal damit den Zusammenhang zwischen der Künstlerschaft, zwischen dem geschriebenen Wort und dem Wesen des Autors. Wie auch in anderen Werken deutet Hofmannsthal auch hier an, dass es im Grunde keines biografischen Hintergrundes bedarf, sondern nur des Geschriebenen: „Die Verse, die ein Mensch schreibt, sind auf ewig ein unentrinnbares Gefängnis seiner Seele, wie sein Lebendiger Leib, wie sein lebendiges Leben. Es ist so ganz unmöglich, von außen Schönheit in ein Gesicht zu bringen, als es unmöglich ist, durch den Willen den Ausdruck seiner Augen schöner zu machen.“¹³⁰⁹

Was besonders George ausmacht, so Hofmannsthal, ist der Verlust des „Formale[n]“,¹³¹⁰ wodurch Hofmannsthal gleichsam wähnt, dass damit eine „verworrene Gewissenlast abgeschüttelt“¹³¹¹ worden ist. Georges Figuren erscheinen dadurch „freier“,¹³¹² wodurch Hofmannsthal glaubt: „Wir erkennen unser Dasein in ihnen wieder, aber in einem neuen, freieren Verhältnis gegen die ganze Natur fortgesetzt. Man wird an jene glücklichen Bewohner fremder Gestirne erinnert, die aus leichterem und feinerem Stoff vermutet werden.“¹³¹³

9. Religionsverständnis und Rückbekenntnisse innerhalb des *Jungen Wien*

Mit dem am 21. Dezember 1867 veranlassten Gesetz zur freien Religionsausübung in Österreich-Ungarn, verstärkten sich die Assimilationstendenzen, was zu einer Annäherung bzw. Identifizierung des österreichischen Judentums mit den gegebenen kulturellen Bedingungen führte.¹³¹⁴ Jedoch kam es auch durch die antijüdische Tendenz des Christentums zu einer Ausbreitung des Antisemitismus.

Neben Hofmannsthals persönlichen Notizen und Tagebüchern, haben zum Teil auch andere Autoren aus dem Kreis und Umfeld des *Jungen Wien* Persönliches hinterlassen, so auch Hermann Bahr. Seine Berichte über den Versuch einer Beichte aus dem Jahr 1889 (10. Oktober aus Biarritz) sind sowohl Zeugnis eines einsamen Menschen als auch eines zweifelnden Religiösen. „Mit frischer Hoffnung klagte ich mich also an, daß ich meine Mutter ermordet hätte, um ihr Geld zu nehmen. Ich schilderte das Ereignis ganz haarklein, mit allen Umständen, und den furchtbaren Schrecken der Erinngen, um es mir nur ja glaubhaft zu machen, und, als es nichts wirkte und ich nur über die komische Bestürzung des dicken alten Pfaffen lachen musste,

1303SW XXXII. S. 170. Z. 17-22.

1304SW XXXII. S. 170. Z. 23.

1305SW XXXII. S. 170. Z. 24.

1306SW XXXII. S. 170. Z. 30.

1307SW XXXII. S. 173. Z. 10.

1308SW XXXII. S. 173. Z. 11-14.

1309SW XXXII. S. 173. Z. 15-19.

1310SW XXXII. S. 173. Z. 35.

1311SW XXXII. S. 173. Z. 36.

1312SW XXXII. S. 173. Z. 37.

1313SW XXXII. S. 173-174. Z. 39//1-3.

1314Ulrike Peters stellt in Bezug auf die Wiener Schriftsteller fest, dass sie als weites gehend assimiliert bezeichnet werden können, weil bei ihnen „sowohl eine jüdische Lebenspraxis als auch ein explizites Bekenntnis zur jüdischen Religion“ fehlt. In: Peters, Ulrike: Richard Beer-Hofmann – Ein jüdischer Dichter? Jüdische Identität im Wien der Jahrhundertwende, S. 39. In: Borchmeyer, Dieter: Richard Beer-Hofmann „Zwischen Ästhetizismus und Judentum“. Sammelband der Beiträge vom „Öffentlichen Symposium in der Akademie der Wissenschaften Heidelberg am 25. und 26.10.1995“. Igel Verlag Wissenschaft. Paderborn, 1996.

fügte ich hinzu, daß ich außerdem noch ihren Leichnam geschändet hätte. Endlich wurde mir der Spaß zu dumm, und ich schmiß die ganze Maskerade weit von mir [...] Die Religion ist ein Schwindel. Ich hätte niemals daran zweifeln sollen. Sie hat gar nichts auf mich gemacht.“¹³¹⁵ Durch die am 5. Mai 1895 eingegangene Ehe mit der jüdischen Schauspielerin Rosa Jokl, musste Bahr aus der katholischen Kirche austreten um der Ehe Rechtsgültigkeit zu verleihen. Erich Widder¹³¹⁶ betont in seiner Arbeit *Hermann Bahr. Sein Weg zum Glauben*, dass Bahrs Verständnis von seiner Zeit stark von Ernst Mach, aber auch von Nietzsche geprägt war: Widder hebt die Todeserfahrungen aus dem Jahr 1903 hervor, die eine starke Glaubensferne erkennen lassen. Erst durch die Liebe zu seiner zweiten Frau, Anna von Mildenburg, sei es Bahr – so Widder – gelungen, seine Glaubenskrise zu überwinden und sich zum Katholizismus zu bekennen.¹³¹⁷

Bei Beer-Hofmann vollzieht sich eine Wendung vom Ästhetizismus und Dandytum hin zu jüdischer Religiosität. „Ästhetizismus und Judentum bleiben bei Beer-Hofmann polar aufeinander bezogen.“¹³¹⁸ Dagegen bemerkt Harry Zohn in Bezug auf Beer-Hofmann, dass er die „Patrizier- und Patriarchengestalt des Jung-Wiener Kreises, der einzige selbstbewusste Jude unter diesen Dichtern, vielleicht die jüdischste Erscheinung in der österreichischen Literatur“¹³¹⁹ war. Doch eine „Religiosität im Sinne des Einhaltens aller jüdisch-orthodoxen Gebote und Verbote“¹³²⁰ war laut Zohn weder bei Beer-Hofmann noch bei „anderen österreichischen Dichtern festzustellen“.¹³²¹ Wie Hofmannsthal's Frau Gerty zum Katholizismus konvertierte, konvertierte Beer-Hofmanns Frau Paula vom Katholizismus zum Judentum. Zudem führt Zohn auch noch für Beer-Hofmanns Religiosität dessen Namensgebung für seine Kinder an (Mirjam, Naëmah, Gabriel). So sieht Zohn zwar Beer-Hofmanns Erstlingsnovellen unter dem impressionistischen Ton stehend, seien sie doch „Ausdruck einer geistigen Aristokratie im Sinne des Dandytums“,¹³²² doch gleichzeitig sieht er bei dem jungen Dichter bereits einen „Mittelweg zwischen Künstlertum und Priestertum“¹³²³ gegeben und verweist nicht nur auf das *Schlaflied für Mirjam* (1897), indem die vierte Strophe einen Aufbruch zeigt, sondern auch auf *Der Tod Georgs* (1900), indem sich bereits eine „Absage an Dekadenz und Egozentrik“¹³²⁴ zeigt. Laut Stefan Scherer setzte bei Beer-Hofmann die Beschäftigung mit dem Judentum erst nach 1897 ein, während es in der frühen Schaffensphase „keine erkennbaren Hinweise darauf [gibt], daß er sich bereits zu Beginn der 90er Jahre mit seinem Judentum auseinandergesetzt hat“.¹³²⁵ So zeigt das Frühwerk, die *Novellen* oder *Pierrot Hypnotiseur*, ästhetizistische Tendenzen, was laut Ulrike Peters deutlich macht, dass Beer-Hofmann assimiliert ist, obwohl er sowohl jüdischer Abstammung ist, als auch eine Beschneidung erhalten hatte. Bestätigt kann dies auch dadurch werden, dass Beer-Hofmann selbst in einer fast vollständig assimilierten Familie aufwuchs; allein die Großmutter väterlicherseits Katharina Beer war noch mit der jüdischen Tradition verwurzelt. Was der explizite Auslöser für Beer-Hofmanns Hinwendung zum Judentum war, kann Ulrike Peters nicht genau festlegen. Stattdessen nennt sie eine Vielzahl von Komponenten, die im Zeitraum von 1895-1897 Beer-Hofmanns Wandlung bewirkt haben könnten, darunter der steigende Antisemitismus, seine Abwendung vom Dandytum oder auch die Beschäftigung mit der Bibel. Für Scherer hängt die spätere Entdeckung der jüdischen Identität damit zusammen, dass er Beer-Hofmann als assimilierten Juden versteht, für den die jüdischen Wurzeln an Bedeutung verloren hatten. Die Tendenz zum Judentum findet sich zuerst in Beer-Hofmanns *Schlaflied*, im Ansatz auch im *Tod Georgs*, der eine „Absage an Dandytum,

1315Bahr, Hermann: Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte. Band I. 1885-1890. Herausgegeben von Moritz Csáky. Bearbeitet von Lottelis Moser und Helene Zand. Böhlau Verlag. Wien, Köln, Weimar, S. 253.

1316Widder, Erich: Hermann Bahr. Sein Weg zum Glauben. Oberösterreichischer Landesverlag. Linz, 1963

1317Die Beziehung Bahrs zu Anna von Mildenburg währte von 1904 bis zu seinem Tod im Jahr 1934. Bahr hatte sich erst 1909 von seiner jüdischen Ehefrau scheiden lassen, um eine Ehe mit Anna eingehen zu können. Anna von Mildenburg war eine Sopranisten, die z. T. auch die Werke Wagners interpretierte, darunter die Isolde (*Tristan und Isolde*).

1318Borchmeyer, Dieter: Richard Beer-Hofmann „Zwischen Ästhetizismus und Judentum“. Sammelband der Beiträge vom „Öffentlichen Symposium in der Akademie der Wissenschaften Heidelberg am 25. und 26.10.1995“. Igel Verlag Wissenschaft. Paderborn. 1996, S. 5.

1319Zohn, Harry: Wiener Juden in der deutschen Literatur. Verlag OLAMENU. Tel-Aviv/Israel. 1964, S. 33.

1320Zohn: S. 44.

1321Ebd.

1322Ebd.

1323Ebd.

1324Zohn: S. 44-45.

1325Borchmeyer: S. 11.

Dekadenz und Egozentrik“¹³²⁶ ist, sowie im *Grafen von Charolais* aber vor allem natürlich in der *Historie von König David*. Zum einen findet sich bei Beer-Hofmann eine intensive Beschäftigung mit der Bibel als auch weiterführender theologischer Literatur. Zugleich bemerkt Ulrike Peters in ihrem Aufsatz *Richard Beer-Hofmann – Ein jüdischer Dichter?*, dass „ihm ein Bezug zum traditionellen orthodoxen Judentum fehlte“.¹³²⁷ Letztendlich hat er, resigniert und gealtert, aber erkannt, dass der Mensch den Sinn des Daseins nicht durchdringen kann, keine endgültige Lösung erlangen kann, und dass ihm letztendlich die Hoffnung bleiben muss, dass das Leben einen Sinn hat.

In der Erziehung Arthur Schnitzlers spielte die Religion weitestgehend keine Rolle, denn seine Eltern waren assimilierte Juden.¹³²⁸ Wie bei Beer-Hofmann gab es auch bei Schnitzler eine ältere Verwandte, die noch mit den jüdischen Traditionen in Verbindung stand. Bei Schnitzler war dies seine Großmutter Amalia Markbreiter, deren Religiosität in der Familie eher belächelt wurde. Renate Wagner geht in ihrer 1981 verfassten Biografie über *Arthur Schnitzler* davon aus, dass ihn die Beschäftigung mit religiösen Fragen im Alter zwischen 18 und 20 Jahren schwerpunktmäßig „im philosophischen, nicht im mystischen Sinne“¹³²⁹ interessierte. So führt Renate Wagner auch in Bezug auf Schnitzler weiter aus: „Gläubigkeit kann er nicht begreifen, muß sich daher von Katholiken immer wieder attackieren lassen, weil er sie anzweifelt.“¹³³⁰ Dies zeigt sich bei Schnitzler mitunter auch in seinen Tagebüchern. Religion und Gläubigkeit scheinen mit seinem modernen Geist nicht vereinbar zu sein. Er sieht in Jesus Christus einen Menschen, nicht Gottes Sohn, der sich in einer „morsche[n] verwesende[n] Welt“¹³³¹ für die Menschen geopfert hat, um ihnen den nötigen Halt zu schenken an einen Gott. Jesus selbst aber ist zu diesem Glauben an eine hütende, beschützende Macht gar nicht fähig. „Er war zu geistreich um an einen Gott zu glauben“,¹³³² konstatiert Schnitzler und bestätigt Jesus indirekt auch einen modernen Geist aber auch als einen Schauspieler, einen Komödianten, der der Menschheit das Los ihres Lebens erleichtern wollte. Geradezu lächerlich stuft Schnitzler die Rolle Marias im christlichen Glauben ein, die als „unbefleckte[...] Jungfrau stilisiert wird“,¹³³³ obwohl sie eine verheiratete Frau und mehrfache Mutter ist. Vor allem wendet er sich gegen die irdischen Vertreter auf Erden und die von ihnen verbreiteten Riten wie „Hostien, Taufe, Beichte“,¹³³⁴ die nur den Zugang zum wahren Jesus versperren, der lediglich darum bemüht war, den Menschen ihr Leben zu erleichtern.¹³³⁵ „Wenn man einfach dabei geblieben wäre, die Leute glauben zu lassen, es würde ihnen „oben“ gut gehen...“;¹³³⁶ stattdessen richteten die irdischen Vertreter das „abscheuliche Fressen von Oblaten, die Pflicht einem Schafskopf von Geistlichen Dinge zu erzählen, die ihn gar nichts angehn“¹³³⁷ ein. „-Gäb´ es einen Gott, so wär´ es Gotteslästerung, seinen Namen in einem Athem mit den „Gläubigen“ auszusprechen.“¹³³⁸

Aber, und das geht fast in Schnitzlers Rede gegen die religiösen Riten und die Priester und den Papst unter, es findet sich allein in einem Satz die Erkenntnis, dass der Mensch doch einer Form von Religion bedarf, wenn es um Halt und Sicherheit im Leben geht. „Und doch doch, sie müßens haben“,¹³³⁹ bekennt Schnitzler, schließt sich selbst zugleich aber aus. „Ich muß gestehen, es ärgert mich geradezu, wenn ich

1326Zohn: S. 35.

1327Borchmeyer: S. 34.

1328Harry Zohn bemerkt über Schnitzler: „Schnitzler, der sich als europäischer Jude deutscher Kultur betrachtete, sah das jüdische Dilemma als Produkt eines jahrhundertalten Minderheitsstatus, eines gewollten der ungewollten Abgelöstseins von der Gesellschaft. Den Zionismus liess Schnitzler höchstens als philanthropische Aktion und als Stärkung des jüdischen Selbstbewusstseins gelten.“ In: Zohn, S. 16.

1329Wagner, Renate: *Arthur Schnitzler. Eine Biographie*. Mit neun Schwarzweissabbildungen. Verlag Fritz Molden. Wien. 1981, S. 20.

1330Wagner: S. 20.

1331Schnitzler, Arthur: *Tagebuch 1879-1892*. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien. 1987, S. 33.

1332Schnitzler: *Tagebuch 1879-1892*, S.33.

1333Schnitzler: S. 33.

1334Schnitzler: S. 34.

1335Harry Zohn verweist in Bezug auf Arthur Schnitzler darauf, dass ihm „alles Dogmatische widerwärtig war“. In: Zohn, S. 39. Zohn wähnt, dass sich Schnitzler eher als „agnostischen europäischen Juden deutscher Zunge“ verstand, und die Thematisierung der Religion mitunter erst durch *Der Weg ins Freie* (1902-1907) einsetzte. In: Zohn, S. 39.

1336Schnitzler: S. 34.

1337Schnitzler: S. 34.

1338Schnitzler: S. 58.

1339Schnitzler: S. 34.

irgend ein altes Weib in einer Kirche sehe, mit einem dummen Gesicht, sich bekreuzigen und ähnlichen Firlefanz treiben.“¹³⁴⁰ Schnitzler, der sich selbst als modernen, wissenschaftlichen Geist sieht, schiebt die Riten dem Alter und der Intelligenzlosigkeit, und auch der als schwächer eingestuften und nach Trost verlangenden Frau zu. Denn, so sagt Schnitzler: „Wo der Verstand der Menschen aufhört, fängt ihr Gott an. Er sieht auch danach aus.“¹³⁴¹

Dass er sich der Beschäftigung mit der Religion jedoch annäherte, zeigt sich in der *Weg ins Freie* (1908), indem er den jüdischen Glauben behandelt oder der Komödie *Professor Bernhardt*, in der er sich mit dem Religionsproblem beschäftigt, und die 1912 seine Uraufführung in Berlin erlebt, da die Wiener Zensur eine Aufführung untersagt hatte. Dass er sich auch persönlich mit der Religion auseinandersetzt, zeigt sich in seinem Tagebuch, wenn es heißt: „Aergerte mich heut über die infamen Angriffe, denen man als Jude ausgesetzt.“¹³⁴² Bei Hofmannsthal stößt sich Schnitzler so vor allem an dessen „spätere[m] Katholizismus und [dem] aristokratische[n] Verhalten, das vergessen lassen möchte, dass er Halbjude ist.“¹³⁴³

Was Felix Salten betrifft, so hat sich Michael Gottstein in seiner Arbeit auch mit Saltens Zug zur Religion auseinandergesetzt. Saltens Bekenntnis zum Judentum findet sich, so Gottstein, verstärkt seit der Jahrhundertwende, „was sich besonders in seinem Bericht einer Palästina-Reise und dem späteren *Simson-Roman* spiegelt.“¹³⁴⁴

Weitreichender dagegen lässt sich Leopold von Andrians Auseinandersetzung mit der Religion darlegen. Andrians Mutters, die aus einem evangelisch-jüdischen Elternhaus stammte, konvertierte zum Katholizismus, was Andrian genauso prägte, wie das ab 1885 besuchte Elitegymnasium der Jesuiten in Kalksburg. Prutsch bewertet den Besuch dieses Gymnasiums als eine „Erfahrung [die] seine Faszination für katholische Inszenierungen und Rituale“¹³⁴⁵ bestimmt hat. In Andrians Notizen finden sich jedoch einige Bezüge zum Judentum; so bemerkt er am 6. Mai 1894: „Mich beunruhigt, daß alles, aber alles, ausgenommen Hermann Bahr, --- alles, was in Wien Kunst macht und mit Kunst beschäftigt Juden sind. Oder *muß* die Stadt, die Cultur, weil sie verfällt, Ausländer zu Historiographen ihrer Schönheit haben?“¹³⁴⁶ Beachtenswert für Andrians Verständnis von der Religion ist auch sein Roman *Der Garten der Erkenntnis*. Dessen Protagonist Erwin setzt sich auf seinem Lebensweg auch mit Religion und einer möglichen Existenz als Priester auseinander. Erwin entdeckt durch seinen Drang zur gesellschaftlichen Isolation und Einsamkeit, durch seine Neigung zur Ruhe, die Religion. Erwin dient dieser Lebensweg nicht dazu, seine Nähe zu Gott zu bekunden, sondern sie ist ihm eine Möglichkeit sich vor den Menschen, die er als Feinde für sein Leben betrachtet, zu verstecken. „Das Leben würde ein Kampf der Kirche gegen die Welt sein“,¹³⁴⁷ glaubt Erwin und so empfindet er sich selbst als Ausgestoßener in einer ihm fremden Welt. Erwins Auffassung lässt darauf schließen, dass sich Religion und Wissenschaft im Kampf befinden und sich letztendlich ausschließen. Erwin für sich aber, immer noch auf der Suche nach Erkenntnis, kann auch in der Religion keinen Halt finden, da er sie aus den falschen Motiven sucht.

Auch nach der Jahrhundertwende findet sich Andrians Auseinandersetzung mit dem Judentum, das dann verstärkt in Verbindung mit dem Christentum gesehen wird. „Thatsächlich hat die jüdische Religion, wie die Nazis sagen, und mir Aerger u. mit Recht sagen, in ihren Grundlehren die Welt erobert. Daher ist ihr Hass gegen das Christentum durchaus begreiflich. Und ein vom Judentum losgelöstes Christentum giebt es nicht.“¹³⁴⁸ Und weiter findet sich am 8. März 1938 die in Nizza verfasste Notiz: „Das Judentum nimmt eine besondere Position ein. Es ist die wahrhafte, aber unvollkommene Religion, unvollkommen der Lehre, unvollkommen, bei den meisten, auch der Praxis nach,- die veraltete R. die auf der Voraussetzung des alten Testaments beruht, dass die wahre Religion nur für das eine „auserwählte“ Volk da ist.“¹³⁴⁹ Auch Weinzierl beschäftigt sich mit Andrian und dessen Verhältnis zur Religion, allerdings vor dem Bewusstsein von

1340Schnitzler: S. 34.

1341Schnitzler: S. 70.

1342Schnitzler: S. 278.

1343Wagner: S. 60.

1344Gottstein, Michael: Felix Salten (1869-1945). Ein Schriftsteller der Wiener Moderne. Ergon Verlag. Würzburg. 2007, S. 15.

1345Prutsch: S. 20.

1346Prutsch: S. 42.

1347Andrian, Leopold von; Perl, Walter: Der Garten der Erkenntnis. Fischer Verlag. Frankfurt am Main. 1970, S. 7-8.

1348Prutsch: S. 619.

1349Prutsch: S. 619.

Andrians Leiden, seiner Unfähigkeit literarisch tätig zu sein: „All diese Leiden entsprangen einem Grundproblem: seiner Homosexualität, die er weder mit seinem katholischen Glauben noch mit den gesellschaftlichen Ansprüchen seines Ranges zu vereinbaren imstande war.“¹³⁵⁰

Auch Kraus war ein gebürtiger Jude, hatte sich aber bereits 1899 von seinen jüdischen Wurzeln distanziert, war eine Zeitlang konfessionslos geblieben um sich dann 1911, noch vor dem Ersten Weltkrieg, taufen zu lassen, um zum Katholizismus überzutreten. Bei der Hinwendung zum Katholizismus blieb es aber nicht. Bereits 1922 finden sich in mehreren *Fackel*-Ausgaben Hinweise für Kraus' bevorstehenden Austritt aus der Kirche. Die Abwendung vom Katholizismus hängt bei Kraus schwerpunktmäßig mit dem Verhalten der Priester während des Ersten Weltkrieges zusammen; während Kraus sich gegen den Krieg aussprach, musste er miterleben wie Priester Waffensegnungen vornahmen und den Krieg nicht als verdammungswürdig einstufen. „Die Verbindung der Kirche mit der herrschenden Staats- und Geldmacht hatte ihm schon immer Mißtrauen eingeflößt; ihre Zusammenarbeit mit der Handelswelt zur Auswertung des Touristenverkehrs und der Salzburger Festspiele gab den Anlaß zu einem Austritt“,¹³⁵¹ mutmaßt Kohn in ihren Ausführungen bezüglich Kraus' Austritt. Kohn hinterlässt in ihren Ausführungen den Eindruck, dass Kraus offengeistig war, d.h., dass er unterschiedliche Religionen akzeptiert hat und gleichzeitig wie unberührt und über jeglicher Konfession schwebend dennoch die kritischen Aspekte erkennen und aufdecken konnte. Gleichsam betont sie deren mangelhafte Vollkommenheit, sah er doch „in der Kirche eine irdische, unvollkommene Institution, aber die Hüterin und das Symbol von Ewigkeitswerten der Menschheit.“¹³⁵² Kohn zeigt dabei in ihren Untersuchungen über Karl Kraus nicht nur dessen Bezugnahme zur Sprache auf, sondern betont auch, dass dessen „Sprachliebe“¹³⁵³ sowie sein „Glaube an die lebendige Kraft der Sprache [...] fast metaphysischen Charakter“¹³⁵⁴ angenommen hatte, weshalb für Kohn auch feststeht: „Für Kraus verband sich Sprache unmittelbar mit Religion, Moral und Liebe.“¹³⁵⁵ Dabei betont Kohn jedoch gleichsam nicht nur den Glaubensverlust in der Moderne, sondern führt auch seltsamerweise, und damit sich selbst widersprechend, an, dass sowohl „Person und Werk [...] frei von jeder mystischen oder religiösen Problematik“¹³⁵⁶ sind.

10. Friedrich Nietzsche: Vom Tode Gottes zum Übermenschen – Die Forderung nach neuen Werten

„Ich bin bei weitem der furchtbarste Mensch, den es bisher gegeben hat; [...] Ich bin der erste *Immoralist*: damit bin ich der *Vernichter par excellence*.“¹³⁵⁷ Mit diesen Worten charakterisiert sich Nietzsche, dessen philosophische Schriften später das Lebensgefühl vieler moderner Schriftsteller spiegeln sollten, in seiner Schrift *Ecce Homo* (1888/1889). Der Philosoph, der in seinen Arbeiten die Umkehrung aller Werte und den Tod Gottes offenbart, war aber nicht von Geburt an dazu bestimmt, ein Antichrist zu werden. Deshalb muss, um zu begreifen, wieso Nietzsche später ein Kritiker der christlichen Lehre wurde, ein kurzer biografischer Überblick geschaffen werden, der mitunter nicht nur Nietzsches Frauenbild und sein Bedürfnis nach Einsamkeit, sondern auch seine Wandlung in Bezug auf Wagner – und somit auch auf die Kunst – verständlich macht.

Friedrich Wilhelm Nietzsche wird am 15. Oktober 1844 als der Sohn Ludwig Nietzsches und seiner Frau Franziska (geb. Oehler) in Röcken bei Leipzig geboren. Anders als man es von Nietzsches Lebensweg erwarten würde, war er nicht nur der Sohn eines protestantischen Pfarrers, auch der Großvater mütterlicherseits als auch der Großvater väterlicherseits waren protestantische Pfarrer gewesen. Nietzsches Großvater väterlicherseits Friedrich August Ludwig Nietzsche, der das höhere Kirchenamt eines Superintendanten bekleidete, hatte sich mit seinen theologischen Abhandlungen, mit denen er vor allem

1350Weinzierl: S. 139.

1351Kohn: S. 61.

1352Kohn: S. 62.

1353Kohn: S. 203.

1354Kohn: S. 203.

1355Kohn: S. 203.

1356Kohn: S. 227.

1357Nietzsche, Friedrich: Werke. Kritische Gesamtausgabe, Berlin/New York, de Gruyter, 1967– und Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe, Berlin/New York, de Gruyter, 1975. eKGWB.

um 1800 – zur Zeit der Säkularisation – den christlichen Glauben stärken wollte, einen Namen gemacht. Nietzsche wuchs im Pfarrhaus von Röcken, als der Sohn eines melancholischen aber auch sehr musisch begabten Vaters und einer weltoffenen und lebensbejahenden Mutter auf, die sich im Pfarrhaus aber ihrer Schwiegermutter und den zwei Schwestern ihres Mannes unterordnen musste. Mit dem Tod des Vaters am 30. Juli 1849,¹³⁵⁸ sieht sich Nietzsches Mutter gezwungen, das Pfarrhaus zu verlassen und mit ihrer Schwiegermutter und den Schwestern ihres Mannes nach Naumburg zu ziehen. Nietzsches Erziehung war lutherisch, streng und konservativ, was sich auch innerhalb des Frauenhaushaltes, in dem Nietzsche von nun an lebt, nicht ändert. Lisson spricht in Bezug auf Nietzsches veränderte Lebensverhältnisse und seine Erziehung von einer „Lust- und Spaßfeindlichkeit, wie sie in vielen protestantischen Pfarrhäusern jener Zeit“¹³⁵⁹ vorherrschte. Nach dem nur einjährigen Besuch der Knaben-Bürgerschule im Jahr 1850, besuchte Nietzsche zuerst ab 1851 das Privatinstitut von Professor Weber, wechselte im Herbst 1854 auf das Domgymnasium und ging schließlich von 1858 bis 1864 auf das Elite-Internat Schulpforta bei Naumburg. Mehrere Charaktereigenschaften Nietzsches fallen bereits während seiner schulischen Laufbahn auf: seine mangelnde Sozialkompetenz, seine unabdingbarer Wille sich zu beweisen und sein Interesse für Autoren wie Jean Paul, Friedrich Hölderlin und Lord Byron, den er einen „geisterbeherrschenden Uebermenschen“¹³⁶⁰ nennt. Hatte Nietzsche noch beim Aufnahmeeritus ins Elite-Internat Schulpforta 1858 geschworen: „Ich verspreche mit Gottes Hülfe zu sein gottesfürchtig, gehorsam, fleißig und dankbar“,¹³⁶¹ beginnt er jedoch, unter der klösterlichen Zucht der Anstalt, bereits aufklärerische Gedanken zu hegen. Nietzsches Wille, von sich Immenses zu verlangen, sich keine Schonung oder Ruhe zu gönnen, bringt den Schüler, der zur Zeit des Domgymnasiums noch Nachhilfe, vor allem wegen seiner Schwächen im Griechischen und in deutscher Orthographie und Grammatik, nehmen musste, dazu, jenes Elite-Internat als einer der Besten zu verlassen. Bereits während seiner Zeit auf diesem Elite-Internat kommt er mit Wagner in Kontakt. Vor allem dessen *Tristan und Isolde* erweckt sein Interesse. Zu dieser Zeit beginnt sich Nietzsche nicht nur für Prometheus, der den Menschen das Feuer brachte und gegen die Götter rebellierte, zu interessieren, sondern bereits ab 1862 setzt bei Nietzsche eine vermehrt kritische Betrachtung des Christentums ein.¹³⁶² Zu einer heftigen Auseinandersetzung mit seiner Mutter muss es zu Ostern 1861 gekommen sein, als er ihr eröffnete, nicht Priester werden zu wollen. Nach dem Abitur begibt sich Nietzsche 1864 nach Bonn, wo er beginnt Theologie – mehr um die Mutter doch noch zu versöhnen, wie Lisson annimmt – und Philosophie zu studieren. Bereits 1865 folgt Nietzsche seinem Lehrer Ritschl nach Leipzig um fortan nur noch Klassische Philologie zu studieren. Die Zeichen, an denen man erkennen kann, dass Nietzsche sich immer weiter vom Christentum distanziert, mehren sich: 1865 liest er von David Friedrich Strauß *Das Leben Jesu*, indem der Autor Jesu als historische Gestalt darstellt und zu Ostern verweigert er der Mutter die Teilnahme beim Abendmahl. Des weiteren setzt sich Nietzsche in diesem Jahr auch das erste Mal mit Schopenhauer und dessen Schrift *Welt als Wille und Vorstellung* (1819) auseinander.

Nach dem ersten Kontakt mit Wagners Werken noch während seiner Schulzeit, setzen 1868 intensive Studien zu Wagners Dichtungen und Schriften ein. Es gelingt Nietzsche, Wagners Bekanntschaft in Leipzig zu machen, aus der eine tiefe Verbindung und ehrfurchtsvolle Freundschaft entsteht. 1869 erhält Nietzsche mit Hilfe seines Lehrers Ritschl, ohne jemals promoviert zu haben, eine außerordentliche Professur für

1358Lisson bemerkt in seiner Arbeit über Nietzsche, dass dessen Vater an einer Gehirnerweichung verstorben ist, während Krell vermutet, dass es sich wohl um Tuberkulose gehandelt haben könnte (Lisson, Frank: Friedrich Nietzsche. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG. München, 2004; Krell, David Farrell / Bates, Donald L.: Nietzsche. Der gute Europäer. Die Landschaften seines Lebens. Eine Biographie in Bildern und Selbstzeugnissen. Aus dem Amerikanischen von Sieglinde Denzel und Susanne Naumann. Knesebeck GmbH & Co. Verlags KG. München, 2000). Entscheidend in diesem Zusammenhang ist aber, dass Nietzsche der frühe Tod seines Vaters getroffen hat und er selbst befürchtete, auch mit 36 Jahren an einer Gehirnkrankheit zu sterben. Während Nietzsche sich dem Tod des Vaters und dessen Ursachen stellte – auch im Sinne einer vererblichen Krankheit –, klammerten sowohl seine Mutter als auch die Tanten die Gehirnkrankheit des Vaters aus und verwiesen stattdessen auf einen Treppensturz.

1359Lisson. S. 14.

1360Lisson. S. 26.

1361Lisson: S. 21.

1362Lisson führt Nietzsches zunehmende Distanz zum Christentum darauf hinaus, dass er das Bestehende, das er bisher übernommen und gelebt hatte (so hatte Nietzsche mitunter schon als Kind und Jugendlicher Gedichte, geistliche Lieder und Hymnen verfasst), nun vermehrt zu hinterfragen begann und das Christentum als Irrweg entlarven wollte: „Kurz, er streift bereits fast alle Fragen, die er später so fulminant zu beantworten versuchen wird.“ In: Lisson, S. 28.

Klassische Philologie in Bonn: in seiner Antrittsvorlesung wird er über die Griechen und über die Antike reden (*Die Persönlichkeit Homers*). In das Jahr 1869 fällt auch der erste Besuch der Wagner Villa in Tribschen und die Freundschaft mit dem Kunsthistoriker Jakob Burckhardt.

Der Befürwortung des Krieges in seinen Schriften entspricht auch Nietzsches wirkliche Erfahrung. Von 1866-1868 nimmt er seinen Militärdienst bei der reitenden Artillerie in Naumburg auf, für den er sein Studium unterbricht, und der durch einen schweren Sturz vom Pferd ein Ende findet. 1871 nimmt Nietzsche als Sanitäter am Deutsch-Französischen Krieg teil; doch erneut wird sein Versuch nach körperlicher Ertüchtigung von seiner schwachen körperlichen Konstitution beendet, dieses Mal durch eine schwere Ruhr und Diphtherie-Erkrankung. „Nach dem preußisch-deutschen Sieg über Frankreich im Januar 1871 stellt Nietzsche enttäuscht fest, dass der Krieg nicht der Kultur, sondern bloß Staat und Wirtschaft gedient hat.“

¹³⁶³ Das was Nietzsche sich in seinen philosophischen Werken vom Krieg erhoffte, hatte der Wirklichkeit nicht standhalten können. Statt des „hellenischen Geistes“, ¹³⁶⁴ hatte die „philiströse Großmannssucht“ ¹³⁶⁵ gesiegt.

Nietzsche drängt es in dieser Zeit danach, seine Gedanken über die Griechen zu veröffentlichen. Aber erst als Wagner seine Kontakte spielen lässt, gelingt ihm die Veröffentlichung von *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) bei Wagners Verleger E. W. Fritzsch. Die Begeisterung und Befürwortung, die ihm von Wagner und seinem Künstlerkreis entgegenschlägt, ist mehrheitlich die einzige positive Reaktion; die Kritiken sind negativ, vor allem aus den Kreisen der Fachkollegen. Die Folge davon ist, dass Nietzsche im Winter 1872 in seinen Vorlesungen nur noch zwei Zuhörer hat. In dem darauffolgenden Jahr beginnt Nietzsche mit der Veröffentlichung seiner nächsten großen philosophischen Abhandlung (*Unzeitgemäße Betrachtungen*). Besonders durch den Abschnitt den Nietzsche 1874 über Schopenhauer (*Schopenhauer als Erzieher*) veröffentlicht, erhofft sich Wagner wieder eine Annäherung an Nietzsche, der sich zusehends von ihm distanziert hatte. Es waren wohl mehrere Faktoren, die dazu führten, dass Wagner sich erst menschlich und dann schließlich auch durch seine Kunst zusehends von Nietzsche entfernte: zum einen war es sicherlich Nietzsches Versuch, sich auch musikalisch zu verwirklichen, der bei Wagner auf wenig Begeisterung stieß und der Nietzsche wohl zu dem Schluss kommen ließ, dass seine eigene Kunst ganz „unwagnerisch“ ¹³⁶⁶ sein müsse, wenn Wagner ihm in seiner Musik nicht folgen konnte, zum anderen war es aber auch die Distanz im Erfolg, die Nietzsche immer stärker empfinden musste. Denn während Wagner auf „weltweiten Ruhm“ ¹³⁶⁷ und „nahmhafte Feinde“ ¹³⁶⁸ verweisen konnte, erfuhr Nietzsche nur Kritik.

Mit dem Jahr 1876 setzt eine merkliche Steigerung in der Distanzierung zu Wagner ein: Nietzsche verfasst mit *Richard Wagner in Bayreuth* die vierte *Unzeitgemäße Betrachtung*, im August reist er enttäuscht von den Bayreuther Festspielen ab und im Oktober trifft er noch einmal in Sorrent auf Wagner, wo er mehr als irritiert über Wagners *Parsifal* ist, sieht er darin doch eine Rückkehr in die Christlichkeit. Mit der Arbeit 1877 an *Menschliches, Allzumenschliches* (erscheint 1878) schreitet die Abnabelung von Wagner voran und vollzieht sich schließlich als Wagner Nietzsche den *Parsifal* zukommen lässt, während dieser ihm im Gegenzug *Menschliches, Allzumenschliches* mit der Widmung „Richard Wagner, Ober-Kirchenrath“ ¹³⁶⁹ sendet:

„Ausschlaggebend für die Entfremdung aber war die gegenläufige persönliche Entwicklung der beiden. Nietzsche hat sich vom braven Pastorensohn zum psychologisierenden Skeptiker entwickelt, zum Rebellen gegen seine Zeit, der schon um 1878 nach einer >>Umwertung aller Werte<< trachtet. Wagner ist den umgekehrten Weg gegangen: vom anarchischen Kulturrevolutionär zum loyalen Großbürger mit einer Schwäche für christliche Mystik, der die größten Hoffnungen Nietzsches unerfüllt ließ: die der Kulturerneuerung, die der Widergeburt eines >>tragischen Zeitalters<< durch die Musik. [...] So wichtig der Meister für Nietzsches Entwicklung war, so notwendig ist es nun, sich von ihm zu trennen. Er verliert den Freund, um sich selbst zu gewinnen.“ ¹³⁷⁰

1363Lisson: S. 60.

1364Lisson: S. 60.

1365Lisson: S. 60.

1366Lisson: S. 86.

1367Lisson: S. 100.

1368Lisson: S. 100.

1369Lisson: S. 104

1370Lisson: S. 106-108.

Aus gesundheitlichen Gründen muss Nietzsche 1879 seine Lehrtätigkeit in Basel aufgeben.¹³⁷¹ Ein rastloses Leben folgt, das ihm im Frühjahr 1880 das erste Mal nach Venedig führt, wo er mitunter an der *Morgenröte* (erscheint 1881) arbeitet. 1881 folgt in Sils-Maria *Die fröhliche Wissenschaft* (gedruckt 1882) und in Genua hört er im November 1881 Bizets *Carmen*, ein Werk das bei Nietzsche einen tiefen Eindruck hinterlässt. Im darauffolgenden Jahr trifft er in Rom auf Lou von Salomé, mit der ihn eine freundschaftliche Liebe verbindet, von der Lisson behauptet, sie habe zu zwei Heiratsanträgen Nietzsches geführt. Die Reise im Juni in den Tautenburger Wald lässt ihn die Premiere des *Parsifal* in Bayreuth verpassen.¹³⁷² Anders als *Also sprach Zarathustra* vermuten ließe, leidet Nietzsche 1883, während der Niederschrift dieses Werkes, unter der Einsamkeit; gespalten zwischen der Not nach Einsamkeit, in der er das Werk erschaffen musste und seiner Sehnsucht nach Liebe und Anerkennung, geht es Nietzsche zusehends schlechter. Lisson deutet zudem auf die zeitliche Nähe zwischen der fast gleichzeitigen Beendigung des ersten Teils von *Also sprach Zarathustra* und Wagner Tod in Venedig. Die Trennung von den beiden Freunden Lou und Paul Réé, die immer stärker werdenden körperlichen Leiden, die Einsamkeit, die fehlende Anerkennung, die Entfremdung von Mutter und Schwester, die andauernde Arbeit zermürbten Nietzsche im Laufe des Jahres 1883 immer mehr. 1884 folgt der zweite und dritte Teil von *Also sprach Zarathustra*; die Kosten für die Veröffentlichung des vierten Teiles trägt Nietzsche 1885 selbst, weil seinem Verleger Schmeitzner der Konkurs droht. Auch alle noch folgenden Werke wie *Jenseits von Gut und Böse* (1886) oder *Zur Genealogie der Moral* (1887) lässt Nietzsche auf eigene Kosten veröffentlichen. Als er 1887 die Orchesterversion von Wagners *Parsifal* hört, kann er sich nicht gänzlich seiner Ergriffenheit erwehren. Bereits im folgenden Jahr, fühlt sich Nietzsche noch stärker dazu getrieben zu arbeiten, gönnt sich keine Pausen und treibt den Plan zu seinem Hauptwerk *Der Wille zur Macht*, dem er nun den Titel *Umwertung aller Werte* gibt, weiter. Die Entfremdung zu seiner Familie schreitet währenddessen voran. Nietzsche verfasst in dem Gefühl sich noch steigernder Vereinsamung und immer noch fehlender Anerkennung *Der Fall Wagner* und wendet sich mit ambivalenten Gefühlen Baudelaires Werken zu. Nietzsches letzte Werke sind die *Götzen-Dämmerung* (erscheint im Januar 1889), *Der Antichrist* (erscheint erst 1894) und sein wohl persönlichstes Werk, indem er noch einmal Bezug zu seinen früheren Werken und seinem Wesen nimmt, *Ecce Homo* (1888), bevor sich gegen Ende des Jahres 1888 vermehrte Zeichen gänzlicher Selbstüberschätzung und Wahnsinn zeigen.¹³⁷³ Anfang Januar, es erscheint nur als logische Konsequenz infolge des Raubbaus an seinem Geist und Körper, erleidet er einen Nervenzusammenbruch: Nietzsche, der in seinen Werken das Mitleid als Décadence-Merkmal beschrieb, das der Mensch von sich werfen müsse, fällt auf der Piazza Carlo Alberto „aus Mitleid“¹³⁷⁴ einem Pferd um den Hals, das vorher von einem Kutscher geschlagen worden war. Die sogenannten „Wahnsinnszettel“¹³⁷⁵ verstärkten nur die Gewissheit, dass Nietzsche geistig erkrankt war. So schrieb er an Jacob Burckhardt: „zuletzt wäre ich viel lieber Basler Professor als Gott; aber ich habe es nicht gewagt, meinen Privat-Egoismus so weit zu treiben, um seinetwegen die Schaffung der Welt zu unterlassen.“¹³⁷⁶

Erst als Nietzsche bereits in die Obhut von Psychiatern gegeben worden war und seine Mutter ab 1890 seine Pflege übernommen hatte, zu einer Zeit als Nietzsche sich nicht mehr seiner sich steigernden Bedeutung bewusst wurde, gelangte er zu Ruhm, was schließlich auch dazu führte, dass seine Schwester Elisabeth 1893 das Nietzsche-Archiv in Naumburg gründete. Nach dem Tod der Mutter 1897 ist es Elisabeth, die Nietzsches Pflege übernimmt. Am 25. August 1900 jedoch stirbt Nietzsche in völliger geistiger Umnachtung und körperlich durch zwei Schlaganfälle ans Bett gefesselt, an den Folgen einer Lungenentzündung. Die Anerkennung, die er sich zeitlebens ersehnt hatte, konnte Nietzsche nicht mehr bewusst erleben.

1371Volker Gerhardt äußert sich zu Nietzsches Arbeitswut wie folgt: „Nietzsche ist gewiß eine dieser großen Seelen, die verschwenderisch mit ihren Käften umgehen, und er hat sich wahrlich große und edle Ziele gesetzt. [...] Er möchte eine wirkliche Renaissance einleiten, möchte einer neuen Kultur als Geburtshelfer dienen und schließlich auch noch ihr erster Lehrer sein.“ In: Gerhardt, Volker: *Friedrich Nietzsche*. C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. München. 1992, S. 12.

1372Noch im selben Jahr (September) kommt es zwischen Nietzsche und seiner Mutter, aufgrund der Beziehung zu Lou, zu einer heftigen Auseinandersetzung, die damit endet, dass Lou und Réé Leipzig ohne Nietzsche Richtung Paris verlassen, was bei ihm aufgrund der Einsamkeit und gleichbleibenden Verkennung, Depressionen hervorruft.

1373„Ende 1888 mehren sich die Anzeichen eines zunehmenden Verlusts realistischer Selbsteinschätzung.“ In: Gerhardt, Volker: *Friedrich Nietzsche*. C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. München. 1992, S. 59.

1374Lisson: S. 172.

1375Lisson: S. 172.

1376Lisson: S. 172.

Lisson hat mit seiner Biografie zu Nietzsche bereits darauf verwiesen, dass es besonders Zarathustra war, der ab 1900 Generationen „buchstäblich berauscht und verwandelt“¹³⁷⁷ hat, und dass das Werk vor allem für die gebildete Jugend zwischen 1890 und 1930 ein „tief greifendes Erlebnis“¹³⁷⁸ war. Im Gefühl dieses Buches, war der Erste Weltkrieg für sie gleichzusetzen mit dem Krampf der alten Aristokratie gegen die aufkommende Demokratie: „Ein Krieg der Werte, den sie gegen die moderne, materialistische, auf Handel und Konsum ausgerichtete neue Welt der westlichen Zivilisation führten.“¹³⁷⁹ Die Menschen – vor allem die Dichter – fanden sich in Nietzsches Worten über den Niedergang der Kultur in Deutschland wieder.

a. Nietzsches Thesen

Es kann nicht das Ziel dieser Arbeit sein, das Werk Nietzsches in seiner Gänze oder Werk für Werk in zeitlicher Abfolge und Entwicklung zu beleuchten. Stattdessen wurde ein anderer Weg der Herangehensweise gewählt: angelehnt an Nietzsches Stellung zum Christentum und dessen Regelwerk den 10 Geboten, soll Nietzsches Verständnis von Religion, Moderne und weiteren wichtigen Aspekten anhand von 10 Thesen und Leitgedanken erfolgen. Dieser Weg der Herangehensweise wurde zudem auch gewählt, weil Nietzsches Werk keineswegs frei von Redundanzen ist, sondern Nietzsche bewusst wiederholt Bezug zu seinen Thesen nahm, nicht aus Unfähigkeit heraus, sondern um seine Thesen zu verdeutlichen und den Menschen verstärkt näher zu bringen. Ein weiterer Grund für die thesenorientierte Herangehensweise ist, dass sich dadurch leichter die Querverweise zu Hofmannsthal ziehen lassen; sowohl Parallelen als auch Unterschiede, die sich im Laufe der Erarbeitung ergeben haben, sind durch diese Herangehensweise leichter nachzuvollziehen.

Nietzsches Thesen bzw. Themenkomplexe, die er (mitunter) innerhalb seiner umfangreichen Werke diskutiert hat und die in dieser Arbeit dargelegt werden, sind Folgende:

- I. Die beiden Kunstgottheiten Apollo und Dionysos – Der Grieche als antikes Ideal
- II. Wagner im Wandel
- III. Die christliche Religion und Moral
- IV. Die Moderne
- V. Deutschland vs. Frankreich
- VI. Die Grenzen der Sprache
- VII. Das Bild der Frau
- VIII. Nietzsches Verhältnis zum Leben: Das Leben als Kreislauf
- XI. Zarathustra, die Einsamkeit und die Lehre vom Übermenschen
- X. Die Suche nach neuen Werten

Dabei hat sich bei der Lektüre der Werke Nietzsches gezeigt, dass diese, vor allem wenn sie die christliche Religion und die Moral angreifen, provozieren müssen; schon allein deshalb, weil Nietzsches Gegenwart, auch wenn er in einem Zeitalter lebt, indem der Glaube schwindet und von Menschen bestimmt ist, die in der Mehrheit mit christlichen Werten, einem Glauben, der der ihrer Väter und Vorfahren war, aufgewachsen sind. Umso drastischer muss der Provokateur Nietzsche wirken, wenn er sich als „Anwalt des Teufels“,¹³⁸⁰ „Feind und Vorforderer Gottes“¹³⁸¹ und wenn er in *Zur Genealogie der Moral* die Existenz Gottes mit den Worten hinterfragt: Was „wenn Gott selbst sich als unsre *längste Lüge* erweist?“¹³⁸²

i. Die beiden Kunstgottheiten Apollo und Dionysos – Der Grieche als antikes Ideal

1377Lisson. S. 141.

1378Lisson. S. 141.

1379Lisson. S. 141.

1380Nietzsche, Friedrich: Werke. Kritische Gesamtausgabe, Berlin/New York, de Gruyter, 1967– and Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe, Berlin/New York, de Gruyter, 1975. eKGWB.

1381Ebd.

1382Ebd.

Die Durchsicht von Nietzsches Werk hat gezeigt, dass es geprägt ist von Redundanzen. Diese Feststellung sei keineswegs als Kritik aufzufassen, sondern sie ist Nietzsches Verständnis zuschulden, die Missstände seiner Zeit mit immer neuen Worten und Wendungen zu beschreiben, um den Menschen zu der Erkenntnis seiner falschen Lebenswelt zu führen. Dass Nietzsche seine Welt verändern will, aber zugleich um das festgefahrene Verständnis der Menschen weiß, offenbart sich auch in seinem wiederholten Verweis darauf, dass seine Werke schwer zu durchdringen sind; ein weiterer Punkt, durch den Nietzsche sich wohl genötigt sieht, seine Thesen wiederholt darzulegen.

Bereits in Nietzsches erster großer philosophischer Abhandlung *Die Geburt der Tragödie*, die im Kern den apollinischen und dionysischen Trieb behandelt, verweist Nietzsche im Vorwort auf die Komplexität seines Werkes. In diesem Vorwort, welches von Nietzsche 16 Jahre nach dem Entstehen der 1871 verfassten *Geburt der Tragödie* konzipiert worden war, kritisiert er selbst seinen jugendlichen Schreibstil, der von keiner Einheitlichkeit geprägt ist und der zwangsläufig zu Verständnisproblemen führen muss; Nietzsche weiß zudem sehr wohl, dass er seine *Tragödie* in eine Zeit gestellt hatte, deren Wirklichkeit und deren Menschen er kritisch betrachtet, so kritisch, als das er es bezweifelt, dass sie den Kern seiner Thesen wirklich verinnerlichen könnten. Seine Vorstellung von der Welt und der Zukunft, das gesteht er im Nachhinein in diesem Vorwort ein, kollidierte derart mit der Gegenwart und den ihn umgebenden Lebens- und Religionsvorstellungen, dass sein philosophisches Konzept zwangsläufig nur Verständnislosigkeit auslösen konnte.¹³⁸³

Bereits in der 1870 verfassten kürzeren Abhandlung *Die dionysische Weltanschauung* bezieht Nietzsche Stellung zu den beiden Gottheiten Apollo und Dionysos. In der im Ganzen weitaus unpräziser geschriebene Schrift, in der Nietzsche seinen persönlichen Schreibstil zugunsten der Verständlichkeit zurückdrängt, konzentriert er sich auf diese beiden griechischen Gottheiten, weil Nietzsche diese als „Doppelquell“¹³⁸⁴ der griechischen Kunst auffasst. Nietzsches auf diese beiden Gottheiten fußendes Kunst- und Lebensverständnis, ist innerhalb dieser Arbeit auch deswegen von außerordentlicher Bedeutung, weil sich aus seiner Bevorzugung der griechischen Welt seine abwertende Einschätzung gegenüber der Moderne erschließen lässt.

Dabei fasst Nietzsche die beiden griechischen Kunstgottheiten als Repräsentanten unterschiedlicher „Stilgegensätze“¹³⁸⁵ auf, die „fast immer im Kampf mit einander neben einander einhergehen“.¹³⁸⁶ Dies resultiert allein schon aus der Tatsache, dass der Gott des Traumes und der Schönheit, der „Vater aller bildenden Kunst“¹³⁸⁷ und des „Scheinenden“¹³⁸⁸ Apollo, als der vorherrschende Kunstgott, die hellenistische Lebenswelt bestimmte. Apollo, dessen Reich der „schöne Schein der Traumwelt“¹³⁸⁹ ist, verbindet mit seinem traumhaften Reich die „höhere Wahrheit“,¹³⁹⁰ während die profane Lebenswirklichkeit als „lückenhaft verständliche[...] Tageswirklichkeit“¹³⁹¹ eingestuft wird, woraus Nietzsche schließt: „Der Gott des schönen Scheins muß zugleich der Gott der wahren Erkenntnis sein.“¹³⁹² Neben dem Scheinhaften, für das Apollo steht, ist es aber vor allem auch das Maßvolle, auf das Nietzsche im Zusammenhang mit dieser Gottheit immer wieder verweist. In diese apollinische Welt von Maß, Scheinhaftigkeit, Traum und bildhafter Kunst trifft – aus asiatischer Sphäre stammend – der maßlose Gott Dionysos. Während Nietzsche Apollo mit

1383Der Verweis auf die Verständnisprobleme bezüglich seiner Werke fällt vor allem im Vorwort zu *Die Geburt der Tragödie* ins Auge. In dem Vorwort, überschrieben mit *Versuch einer Selbstkritik*, bezeichnet sich Nietzsche als „Grübler und Rätsselfreund“. Die 16 Jahre, die zwischen dem Verfassen der *Geburt der Tragödie* und diesem Vorwort liegen, ließen Nietzsche zu dem Schluss kommen, dass es sich bei diesem Werk wahrlich um ein „Jugendwerk voller Jugendmut und Jugend-Schwermut“ handelt, ein „Erstlingswerk“, das mit „jedem Fehler der Jugend behaftet“ ist und das ihm jetzt, 16 Jahre später, fremd vorkommt: „Nochmals gesagt, heute ist es mir ein unmögliches Buch, – ich heiße es schlecht geschrieben, schwerfällig, peinlich, bilderwütig und bilderwirrig, gefühlsam, hier und da verzuckert bis zum Femininischen, ungleich im Tempo, ohne Willen zur logischen Sauberkeit [...]“. In: Ebd.

1384Ebd.

1385Ebd.

1386Ebd.

1387Ebd.

1388Ebd.

1389Ebd.

1390Ebd.

1391Ebd.

1392Ebd.

dem Traum verbindet, ist es bei Dionysos der Rausch, der als die Treibfeder seines Wesens erscheint. „Zwei Mächte vornehmlich sind es“, ¹³⁹³ konstatiert Nietzsche, „die den naiven Naturmenschen zur Selbstvergessenheit des Rausches steigern, der Frühlingstrieb und das narkotische Getränk.“ ¹³⁹⁴ In beiden Zuständen bricht das „pincipium individuationis“ ¹³⁹⁵ zugunsten des „Generell-Menschlichen“, ¹³⁹⁶ des „Allgemein-Natürlichen“ ¹³⁹⁷ auf. Als Realisierung, dieses Menschen und Natur verbindenden und versöhnenden Momentums, sieht Nietzsche die Dionysos-Feste, in denen die gesellschaftlichen Grenzen zugunsten einer Gemeinschaft aufbrechen, die sich singend und tanzend als „Mitglied einer höheren idealeren Gemeinsamkeit“ ¹³⁹⁸ erlebt; dieses gemeinschaftliche Momentum kommt einer Verzauberung gleich, indem der Mensch sich nicht nur dem göttlichen Gefühl nähert, sondern sich selbst als Gott empfindet. ¹³⁹⁹

Nietzsche verweist auf die logische Konsequenz, die dieser Einbruch der neuen Gottheit Dionysos in die apollinische Kunst- und Lebenswelt haben musste: eine Hinterfragung des Gottes Apollo, der für die Griechen bisher die absolute Wahrheit verkörpert hatte. Dass Nietzsche mehr mit diesen beiden griechischen Göttern verband, als die bildende Kunst aufseiten des Apollo und die Musik auf Seiten des Dionysos, wird dadurch deutlich, dass Nietzsche vermehrt auf die maßhaltende Funktion des apollinischen Wesens hinweist: „Der Bilderdienst der apollinischen Kultur, ob diese sich nun im Tempel, in der Statue oder im homerischen Epos äußerte, hatte sein erhabenes Ziel in der ethischen Forderung des Maaßes, welche der aesthetischen Forderung der Schönheit parallel läuft.“ ¹⁴⁰⁰ Demnach schließen sich Ethik und Ästhetik im Verständnis des apollinischen Gottes nicht aus, sondern sie greifen vielmehr ineinander.

Für Nietzsche verkörpern die olympischen Götter keineswegs ein dem griechischen Menschen lebensfeindlich gestimmtes Prinzip, sondern sie sind das Produkt der Griechen, erschaffen von diesen, um die eigenen Leiden ertragen zu können. Denn der Olympier ist nicht unantastbar, sondern sieht sich ebenso wie der Sterbliche Nöten und Begierden ausgeliefert. Nietzsche verdeutlicht, dass der Grieche an den Göttern aber noch mehr vernehmen konnte: der vor-dionysische Grieche sah in ihnen nicht nur sein „eigenstes Wesen“, ¹⁴⁰¹ „umhüllt vom schönen Schein des Traumes“, ¹⁴⁰² sondern auch das „Maaß“ ¹⁴⁰³ unter dem auch die olympische Götterwelt gestellt war, nämlich das der Schönheit. Die Schönheit war für den Griechen die „Grenze, die [er] innezuhalten hatte“. ¹⁴⁰⁴ Nietzsche verweist im Zuge dessen darauf, dass obwohl Apollos Lebensprinzip unter dem Schein der Wahrheit stand, seine Wahrheit aber in Wirklichkeit nur eine „Verschleierung der Wahrheit“ ¹⁴⁰⁵ war, da er des Dionysischen entbehrte. Wie sehr der griechische Mensch, der lange in Unkenntnis von Dionysos lebte, aber am Apollinischen festgehalten werden sollte, zeigt sich – für Nietzsche – an Prometheus, der sich gegen das Maß und den apollinischen Schein stellte und sich als „Förderer“ ¹⁴⁰⁶ des Menschen und seines Fortschritts ins Elend stürzte.

Nietzsche spricht, mit dem Blick auf die apollinische Sphäre gerichtet, von einer „künstlich[...] geschützte[n] Welt“, ¹⁴⁰⁷ in die die dionysischen Lustbarkeiten einschlugen und das Geflecht aus Schein und Maß zum Erbeben brachten. In Dionysos offenbarte sich das „ganze Übermaß der Natur in Lust und Leid und Erkenntniß“; ¹⁴⁰⁸ das Maß, das bis jetzt geherrscht hatte, schien nicht mehr erstrebenswert. „Alles was bis jetzt als Grenze, als Maaßbestimmung galt, erwies sich hier als ein künstlicher Schein: das Übermaß

1393Ebd.

1394Ebd.

1395Ebd.

1396Ebd.

1397Ebd.

1398Ebd.

1399 „Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden, er wandelt so verzückt und erhoben wie er die Götter im Traume wandeln sah.“ In: Ebd.

1400Ebd.

1401Ebd.

1402Ebd.

1403Ebd.

1404Ebd.

1405Ebd.

1406Ebd.

1407Ebd.

1408Ebd.

enthüllte sich als Wahrheit.“¹⁴⁰⁹ Mit dem Naturgott Dionysos vollzog sich ein Wandel, der nicht nur den Gott Apollo, sondern mit ihm die ganze olympische Götterwelt erschütterte.¹⁴¹⁰ Das starke Empfinden für das Dionysische löste aber bei den Griechen nicht sogleich eine Abnabelung vom apollinischen Prinzip aus, sondern das alltägliche Dasein wurde von den Griechen von nun an mit Ekel und Abscheu betrachtet.¹⁴¹¹ Nietzsche kommt zu dem Schluss, dass der Grieche nur eine Möglichkeit hatte, sich aus dieser lebensfeindlichen Stimmung zu befreien: nicht Ausrottung des dionysischen Triebes, sondern Integration und Verschmelzung der beiden Triebe wurde als Lösung erkannt. Laut Nietzsche erfüllte sich dieser Anspruch in der attischen Tragödie. In diese neue tragische Erscheinungsform fließt – laut Nietzsche – das „Erhabene und das Lächerliche“¹⁴¹² ein, eben um dem Menschen den Ekel vor der Wirklichkeit zu nehmen. Die olympischen Götter ließen dem Griechen sein Leben bisher wie in einem „verklärenden Spiegel“¹⁴¹³ betrachten; er konnte das Leben und Leid seiner Götter dazu nutzen, sein Leben zu ertragen. Doch diese bisherige Sicht auf die Götter musste sich wandeln, damit sie nicht völlig in Vergessenheit gerieten. Sie, die bisher nur in Genuss, Schönheit und Schein gelebt hatten, überlebten im „tragisch-komischen Kunstwerk“,¹⁴¹⁴ indem sie „bald erhabene, bald lächerliche Gottheiten“¹⁴¹⁵ wurden.

Besonders in der kürzeren philosophischen Betrachtung *Die dionysische Weltanschauung*, offenbart sich bereits von Beginn an die verschmelzende Tendenz des apollinischen und dionysischen Triebes, wenn Nietzsche sich dahingehend äußert: „In zwei Zuständen nämlich erreicht der Mensch das Wonnegefühl des Daseins, im Traum und im Rausch.“¹⁴¹⁶ Da Nietzsche mit Apollo den Traum und mit Dionysos den Rausch verbindet, liegt es nahe, dass Nietzsche auf „eine höhere Möglichkeit des Daseins“¹⁴¹⁷ verweist, wenn der Mensch sich nicht nur eines Triebes bedient, sondern es ihm gelingt, beide Triebe zu vereinen. In dem Zusammenhang ist es bedeutsam, dass Nietzsche nicht nur beim apollinischen Trieb durch das Maß eine soziale und gesetzgebende Komponente erkennt, sondern dies ebenso beim dionysischen Trieb vermag. Der gemeinschaftlich erlebte Rausch im dionysischen Feste bewirkt eine Auflösung des Einzelnen zugunsten eines gemeinschaftlichen Erlebens.¹⁴¹⁸ Bereits als Nietzsche auf die apollinische Priesterschaft zu sprechen kommt, zeigt sich, dass der dionysische Trieb, trotz seines revolutionären Dranges, zugleich auch als positiv – mehr noch als sozial – wahrgenommen wurde, ja als eine das Apollinische ergänzende Kraft.¹⁴¹⁹ Vornehmlich Äschylus und Sophokles werden von Nietzsche hervorgehoben, da sie mit ihren Werken die olympische Götterwelt auf eine andere Stufe, auf die Ebene des „Erhabenen und [...] Lächerlichen“¹⁴²⁰ gehoben und damit zugleich gerettet haben.¹⁴²¹ Somit zeigt sich in Nietzsches Aufarbeitung der

1409Ebd.

1410,„Und das Geheimnißvollste geschah: die Harmonie kam hier zur Welt, die in ihrer Bewegung den Willen der Natur zum unmittelbaren Verständniß bringt. Jetzt wurden Dinge in der Umgebung des Dionysos laut, die in der apollinischen Welt künstlich verborgen lagen: der ganze Schimmer der olympischen Götter erblaßte vor der Weisheit des Silen. Eine Kunst, die in ihrem ekstatischen Rausche die Wahrheit sprach, verscheuchte die Musen der Scheinkünste; in der Selbstvergessenheit der dionysischen Zustände gieng das Individuum mit seinen Grenzen und Maaßen unter: eine Götterdämmerung stand nahe bevor.“ In: Ebd.

1411,„Im Gedanken wird das Dionysische als eine höhere Weltordnung einer gemeinen und schlechten entgegengesetzt: der Grieche wollte absolute Flucht aus dieser Welt der Schuld und des Schicksals. Er vertröstete sich kaum auf eine Welt nach dem Tode: seine Sehnsucht gieng höher, über die Götter hinaus, er verneinte das Dasein sammt seiner bunt gleißenden Götterspiegelung. In der Bewußtheit des Erwachens vom Rausche sieht er überall das Entsetzliche oder Absurde des Menschenseins: es ekelte ihn.“ In: Ebd.

1412Ebd.

1413Ebd.

1414Ebd.

1415Ebd.

1416Ebd.

1417Ebd.

1418,„Im dionysischen Rausche [...] äußert sich die Natur in ihrer höchsten Kraft: sie schließt die Einzelwesen wieder aneinander und läßt sie sich als eins empfinden [...]“. In: Ebd.

1419,„Indem die delphische Priesterschaft den neuen Kult in seiner tiefen Wirkung auf sociale Regenerationsprozesse durchschaute und ihn gemäß ihrer politisch-religiösen Absicht förderte, indem der apollinische Künstler mit bedachtsamer Mäßigung aus der revolutionären Kunst des Bacchusdienstes lernte, indem endlich die Jahresherrschaft in der delphischen Kultordnung unter Apollo und Dionysos vertheilt wurde, waren beide Götter gleichsam als Sieger aus ihrem Wettkampfe hervorgegangen“. In: Ebd.

1420Ebd.

1421So verweist Nietzsche in Bezug auf Äschylus darauf: „Das Erhabene erscheint dem Ersten als Denker am meisten in der großartigen Gerechtigkeit. Mensch und Gott stehen bei ihm in engster subjektiver Gemeinsamkeit: das Göttliche Gerechte

griechischen Götterwelt, dass beide Götter eine Symbiose eingegangen sind: Apollo löste sich von dem rein Scheinhaften und Schönen und der maßlose dionysische Naturgott gewann durch Apollo eine angemessene Mäßigung.¹⁴²²

Mit dem ersten großen philosophischen Werk *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*, das zur Zeit des deutsch-französischen Krieges von 1870/1871 entstand und in dem Nietzsche seine „Gedanken über die Griechen“¹⁴²³ festhielt, geht er über diese beiden Triebe noch hinaus. Im Vorwort verweist Nietzsche darauf, was ihn dazu geführt hat, dieses Werk zu schreiben: es war die sich ihm stellende Frage wieso der von Leben erfüllte Grieche überhaupt die Tragödie nötig hatte, und ob es neben dem gemeinhin aus Schwäche resultierenden Pessimismus auch einen Pessimismus der Stärke und Kraft gibt? Darüber hinaus ist es in diesem Werk aber auch der Verfall der attischen Tragödie, welche überhaupt durch die Vereinigung des apollinischen und dionysischen Triebes entstanden war, die er thematisiert; zudem äußert er seine Gedanken über die schwächeren Kunstformen, die der attischen Tragödie folgten.

Das Vorwort zur *Geburt der Tragödie* verweist bereits darauf, dass der Leser in ein bis dahin unbearbeitetes Feld eintaucht: zum einen ergeht sich Nietzsche – aus der Distanz von 16 Jahren heraus – in deutlicher Kritik an diesem Werk, zum anderen aber hebt er seine Vormachtstellung heraus. So verweist Nietzsche darauf, dass in diesem Werk der „Jünger eines noch >>unbekannten Gottes<<“¹⁴²⁴ zu einer Mehrheit von Menschen spricht, denen Dionysos nicht geläufig ist, während er auf wenige „Eingeweihte“¹⁴²⁵ zu hoffen vermag. Zugleich betont Nietzsche aber auch die Vormachtstellung seines Werkes; vor seiner Person – so Nietzsche – habe es niemand in so revolutionärer Art verstanden, die Wissenschaft problematisch zu beleuchten. Nietzsche macht deutlich, dass sein Werk nicht ungelesen und unverstanden bleiben soll; er ist auf der Suche nach „Blutsverwandte[n]“¹⁴²⁶ und „Mitschwärmer[n]“¹⁴²⁷ und er selbst versteht sich als Lehrer und Begründer seiner dionysischen Philosophie, die in der *Tragödie* nicht von seiner Ablehnung des Christentums getrennt werden kann: „In Wahrheit, es gibt zu der rein ästhetischen Weltauslegung und Welt-Rechtfertigung, wie sie in diesem Buche gelehrt wird, keinen größeren Gegensatz als die christliche Lehre, welche *nur* moralisch ist und sein will und mit ihren absoluten Maßen, zum Beispiel schon mit ihrer Wahrhaftigkeit Gottes, die Kunst, *jede* Kunst ins Reich der *Lüge* verweist, – das heißt verneint, verdammt, verurteilt.“¹⁴²⁸ Bereits in diesem frühen Werk zeigt sich der revolutionäre Charakter Nietzsches: er will gemeinhin geglaubte Überzeugungen und Religionen überprüfen und beginnt das in diesem Werk, indem er die Thesen aufstellt, dass der Drang des Griechen nach Schönheit nicht seiner Stärke entsprang, sondern seiner Melancholie, und dass im Umkehrschluss das „*Verlangen nach Häßlichem*“,¹⁴²⁹ der Drang zum Pessimismus, „zum tragischen Mythos, zum Bilde alles Furchtbaren, Bösen“¹⁴³⁰ nicht aus seinem Niedergang, sondern aus einer „*Lust*, aus der Kraft, aus überströmender Gesundheit, aus übergroßer Fülle“¹⁴³¹ entspringt. Den Starken verlangt es nicht nach Pessimismus, um sich abzuschwächen, sondern um seine Stärke zu erhalten. Mehr noch, der Mensch bedarf des Pessimismus, wie er seiner Feinde bedarf, denn an ihnen kann er seine „Kraft erproben“.¹⁴³²

Sittliche und das Glückliche sind für ihn einheitlich in einander geschlungen.“ In: Ebd.

1422Nietzsche ist keineswegs so zu verstehen, dass Apollo sich lediglich dem dionysischen Sturm ergeben hat, sondern er versteht Apollo durchaus als gleichwertige, wenn nicht sogar primär schaffende und ordnende Kraft. Dies fällt vor allem dann ins Auge, wenn Nietzsche darauf verweist wie zügellos sich Dionysos zum Beispiel in Babylon gebärdet hatte: „Hier wurde in fünftägiger Festdauer jedes staatliche und sociale Band zerrissen“. Dagegen stellt Nietzsche die Feste, die in Griechenland zu Ehren des Dionysos gegeben wurden, in denen die Frauen immer noch „sittsame[...] Haltung“ bewahren und sich in den Feierlichkeiten das „Versöhnungsfest“ der Natur mit dem Menschen offenbart: „Der Mythos sagt, daß Apollo den zerrissenen Dionysos wieder zusammengefügt habe. Dies ist das Bild des durch Apollo neugeschaffenen, aus seiner asiatischen Zerreißung geretteten Dionysos. —“ In: Ebd.

1423Ebd.

1424Ebd.

1425Ebd.

1426Ebd.

1427Ebd.

1428Ebd.

1429Ebd.

1430Ebd.

1431Ebd.

1432Ebd.

*Die Geburt der Tragödie*¹⁴³³ beginnt mit der Darlegung der beiden konträren Triebkräfte der Kunst, des apollinischen und des dionysischen Triebes, die sich im „metaphysischen Wunderakt des hellenischen Willens“¹⁴³⁴ zur attischen Tragödie – und damit in Traum und Rausch, bildende Kunst und Musik – vereinigt haben. Nietzsche begreift den apollinischen Trieb als den in Griechenland vorherrschenden Trieb. Er war es, aus dem der Mensch im Traum die übermenschliche olympische Sphäre schuf und aus dem der Dichter im Traum zur „poetischen Zeugung“¹⁴³⁵ angeregt wurde; damit wird der Mensch durch den Traum zum Künstler. Vor dem Hintergrund des Scheins erblickt der Mensch im Traum Bilder, durch die er sich sein Leben deutet und sich das träumerisch Erleben sieht, was er später für sein Leben verwenden kann. Nietzsche verweist darauf, dass der Traum aus diesem Grund nicht nur die Schönheit enthalten kann; er muss die „ganze >>göttliche Komödie<< des Lebens“¹⁴³⁶ umfassen, also auch Leid und Schmerz. Nietzsche spricht in diesem Zusammenhang von der „Notwendigkeit der Traumerfahrung“,¹⁴³⁷ die an den griechischen Gott Apollo geknüpft ist, der bei Nietzsche zugleich eine „wahrsagende“¹⁴³⁸ Funktion erhält. Apollo, der von ihm nicht nur als der „Scheinende“,¹⁴³⁹ als die „Lichtgottheit“¹⁴⁴⁰ beschrieben wird, sondern auch als Beherrscher über den „schönen Schein der inneren Phantasie-Welt“,¹⁴⁴¹ wird von Nietzsche auch als der Herr einer „höhere[n] Wahrheit“¹⁴⁴² erfasst, die über die nur unzulänglich erfahrbare Wirklichkeit gestellt wird, und darüber hinaus durch den Schlaf und den Traum dem Menschen das Leben überhaupt erst lebenswert macht. Nietzsche hebt Apollo als den Gott des Traumes so immanent hervor, weil er durch sein Maß dem Menschen für sein Leben Ruhe spendet und ihn gleichsam heilt und mit dem Leben versöhnt.¹⁴⁴³ So wie Apollo als die Verkörperung des „*principii individuationis*“¹⁴⁴⁴ gesehen wird, vollzieht sich mit dem Eintritt des Dionysischen der Aufbruch dieses Prinzips.¹⁴⁴⁵

Apollo verkörpert aber für den Griechen nicht nur den schönen Schein. Laut Nietzsche ist er es auch durch den dem Griechen bewusst wurde, dass es auch des Leides bedarf; denn nur durch das Leid war der Mensch überhaupt befähigt, die olympische Welt zu schaffen und den apollinischen Trieb zu leben. Nietzsche hebt wiederholt die maßgebende Kraft des apollinischen Triebes hervor, der die „überschwängliche[...] geschlechtliche[...] Zuchtlosigkeit“¹⁴⁴⁶ in Bahnen lenkte und den „dionysischen Orgien der Griechen die Bedeutung von Welterlösungsfesten und Verklärungstagen“¹⁴⁴⁷ gab.

Um zu verdeutlichen, in was für eine Welt der dionysische Trieb eindrang, verweist Nietzsche auf die olympischen Götter. Die griechischen Götter, wie sie leben, d.h. dem Leben bereits mit Homer¹⁴⁴⁸ entgegentreten, sind vor Leben strotzende, kraftvolle Gottheiten: „Aus ihnen spricht eine Religion des Lebens, nicht der Pflicht oder der Askese oder der Geistigkeit. Alle diese Gestalten athmen den Triumph des Daseins, ein üppiges Lebensgefühl begleitet ihren Cultus. Sie fordern nicht: in ihnen ist das Vorhandene

1433Nietzsche bedient sich in *Die Geburt der Tragödie* dahingehend, dass er seine Gedanken, die er bereits in *Die dionysische Weltanschauung* geäußert hatte, noch einmal aufgreift und erläuternd und umfänglicher erklärt.

1434Ebd.

1435Ebd.

1436Ebd.

1437Ebd.

1438Ebd.

1439Ebd.

1440In *Zur Genealogie der Moral* äußert sich Nietzsche noch einmal zu Dionysos. Ganz im Verständnis von seinem Totalitätsanspruch des Lebens, weist Nietzsche Dionysos hier auch noch die Dunkelheit zu: „Dionysos ist, man weiß es, auch der Gott der Finsternis.“ In: Ebd.

1441Ebd.

1442Ebd.

1443„[...] jene maßvolle Begrenzung, jene Freiheit von den wilderen Regungen, jene weisheitsvolle Ruhe des Bildnergottes. Sein Auge muß »sonnenhaft«, gemäß seinem Ursprunge, sein; auch wenn es zürnt und unmutig blickt, liegt die Weihe des schönen Scheines auf ihm.“ In: Ebd.

1444Ebd.

1445„Unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen: auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen.“ In: Ebd.

1446Ebd.

1447Ebd.

1448Rudolf Reuber legt in seiner Arbeit über Nietzsche die Bedeutung, die Homer für diesen hatte, dar: „Homer ist für Nietzsche der lebensbejahende Künstler par excellence“ In: Reuber, Rudolf: *Ästhetische Lebensformen bei Nietzsche*. Wilhelm Fink Verlag. München. 1988, S. 14.

vergöttlicht, gleichviel ob es gut oder böse ist.“¹⁴⁴⁹ So sind auch die olympischen Götter nichts anderes als Produkte der griechischen Kunstfertigkeit, von Menschen erschaffen, die das Leid des Lebens ertragen mussten.¹⁴⁵⁰ Von Nietzsche wird das Erschaffen der griechischen Götter auf denselben Boden gepflanzt, wie der Drang des Menschen Kunst zu schaffen: beides – so Nietzsche – dient dem Menschen dazu, sich wieder enger ans Leben zu binden. Die olympische Götterwelt und die Kunst haben demzufolge die Gemeinsamkeiten, dass sie zum einen vom Menschen erschaffen wurden, und zum anderen, dass sie das Scheinhafte umgibt. Mehr noch wurde aber der Grieche mit dem Eintritt des Dionysischen wieder daran gemahnt, aus welchem Boden er und seine olympische Götterwelt des schönen Scheins erwachsen war, nämlich aus dem der überwundenen Titanen. Damit deutet Nietzsche darauf hin, dass das Dionysische im Kern nicht nur als das Fremde erachtet werden konnte, sondern vielmehr als das bereits zum Teil Überwundene und jetzt wieder – in der Natur angenäherten Form – zurückgekehrt war.¹⁴⁵¹

In *Menschliches, Allzumenschliches* entwickelt sich Nietzsches Denken vermehrt in die Richtung, dass er die griechischen Götter dem christlichen Gott gegenüberstellt. Schon in den frühen Entwicklungsstufen des christlichen Glaubens, kann Nietzsche nicht das Erhabene und Vornehme der griechischen Götter erkennen. Das Verständnis des Griechen von seinen Göttern und seiner Person war, dass er sich in ihnen gespiegelt wieder sah, gleich wie „zwei Kasten, einer vornehmeren, mächtigeren und einer weniger vornehmen“. ¹⁴⁵² Im Gegensatz zum Juden und Christen, demütigt sich der Grieche nicht vor seinen Göttern, denn er fühlt sich mit ihm verbunden, ja zu ihm in einem verwandtschaftlichen Verhältnis gesetzt. „Der Mensch denkt vornehm von sich, wenn er sich solche Götter gibt, und stellt sich in ein Verhältnis, wie das des niedrigeren Adels zum höheren ist; [...] Das Christentum dagegen zerdrückte und zerbrach den Menschen vollständig und versenkte ihn wie in tiefen Schlamm [...]“. ¹⁴⁵³ Im Gegensatz zum Griechen kettet, der Christ sein Leben an einen, so hofft dieser, ihm gnädigen Gott; nicht das Maß, wie es der Grieche im apollinischen Trieb verehrt, ist dem Christen gegeben, sondern nur die Unterdrückung seiner Sinne.¹⁴⁵⁴

Mit dem apollinischen und dem dionysischen Trieb hat Nietzsche jedoch lediglich die Grundlage für das geschaffen, was er in *Die Geburt der Tragödie* darlegen will. Worauf dieses Werk abzielt, ist vielmehr die Untersuchung des „dionysisch-apollinische[n] Genius“, ¹⁴⁵⁵ der sich in der attischen Tragödie und im dramatischen dionysischen Dithyrambus erfüllt. Als Urgrund der attischen Tragödie und des Dithyrambus, glaubt Nietzsche Homer und Archilochus ausgemacht zu haben: während Homer für Nietzsche der Prototyp des „apollinischen, naiven Künstlers“ ¹⁴⁵⁶ ist, glaubt er in Archilochus das Dionysische mit seinen Begierden verkörpert und schließt daraus, „daß hier dem »objektiven« Künstler [Homer] der erste »subjektive « [Archilochus] entgegengestellt“ ¹⁴⁵⁷ ist. Nietzsche verweist zur Verdeutlichung seiner folgenden Aussagen darauf, dass auch Schiller davon ausging, dass der Künstler nicht durch Bilder, sondern vielmehr aus einer

1449Ebd.

1450,„Der Grieche kannte die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins, aber er verhüllte sie, um leben zu können [...] Diese Noth war es, aus der der künstlerische Genius dieses Volkes diese Götter geschaffen hat. Eine Theodicee war darum niemals ein hellenisches Problem: man hütete sich, die Existenz der Welt und somit die Verantwortlichkeit für deren Beschaffenheit den Göttern zuzumuthen. [...] Denn wie anders hätte jenes unendlich sensible, für das Leiden so glänzend befähigte Volk das Dasein ertragen können, wenn ihm nicht dasselbe von einer höheren Glorie umflossen in seinen Göttern offenbart worden wäre! Derselbe Trieb, der die Kunst in's Leben ruft, als die zum Weiterleben verführende Ergänzung und Vollendung des Daseins, ließ auch die olympische Welt entstehen, eine Welt der Schönheit, der Ruhe, des Genusses.“ In: Ebd.

1451,„*Apollinisch – dionysisch*. – Es gibt zwei Zustände, in denen die Kunst selbst wie eine Naturgewalt im Menschen auftritt, über ihn verfügend, ob er will oder nicht: einmal als Zwang zur Vision, andererseits als Zwang zum Orgasmus. Beide Zustände sind auch im normalen Leben vorgespielt, nur schwächer: im Traum und im Rausch. Aber derselbe Gegensatz besteht noch zwischen Traum und Rausch: beide entfesseln in uns künstlerische Gewalten, jede aber verschieden: der Traum die des Sehens, Verknüpfens, Dichtens; der Rausch die der Gebärde, der Leidenschaft, des Gesangs, des Tanzes.“ In: Ebd.

1452Ebd.

1453Ebd.

1454,„Auf diesen krankhaften Exzeß des Gefühls, auf die dazu nötige tiefe Kopf- und Herz-Korruption wirken alle psychologischen Empfindungen des Christentums hin: es will vernichten, zerbrechen betäuben, berauschen, es will nur eins nicht: das Maß, und deshalb ist es im tiefsten Verstande barbarisch, asiatisch, unvornehm, ungriechisch.“ In: Ebd.

1455Ebd.

1456Ebd.

1457Ebd.

„*musikalischen Stimmung*“¹⁴⁵⁸ heraus, dem dichterischen Trieb nachging. So wie Homer für das apollinische Epos steht, steht Archilochus für das „Volkslied“,¹⁴⁵⁹ was bereits eine „Vereinigung des Apollinischen und des Dionysischen“¹⁴⁶⁰ darstellt. Nietzsche kommt durch das Volkslied zu dem Schluss: „Die Melodie gebiert die Dichtung aus sich, und zwar immer wieder von neuem; nichts anderes will uns *die Strophenform des Volksliedes* sagen [...] In der Dichtung des Volksliedes sehen wir also die Sprache auf das stärkste angespannt, *die Musik nachzuahmen*: deshalb beginnt mit Archilochus eine neue Welt der Poesie, die der homerischen in ihrem tiefsten Grunde widerspricht. Hiermit haben wir das einzig mögliche Verhältnis zwischen Poesie und Musik, Wort und Ton bezeichnet: das Wort, das Bild, der Begriff sucht einen der Musik analogen Ausdruck und erleidet jetzt die Gewalt der Musik an sich. In diesem Sinne dürfen wir in der Sprachgeschichte des griechischen Volkes zwei Hauptströmungen unterscheiden, je nachdem die Sprache die Erscheinungs- und Bilderwelt oder die Musikwelt nachahmte.“¹⁴⁶¹ Nietzsche sagt damit, dass sich in der Antike die Bildwelt und die Sprachwelt aus der Sphäre der Musik entwickelt haben, und dass durch das „Prinzip der Nachahmung der Musik“¹⁴⁶² die Sprache angeregt und erweitert wurde. Durch die immanente Bedeutung der Musik für die Kunstwelt, gelingt es Nietzsche schließlich, die Aufgabe in Angriff zu nehmen, die seines Erachtens niemand zuvor ausreichend dargelegt hat, nämlich den „*Ursprung der griechischen Tragödie*“¹⁴⁶³ zu beleuchten, die keinen anderen Ursprung zulässt, als den aus dem tragischen Chor heraus entstanden zu sein: „Mit diesem Chore tröstet sich der tiefsinnige und zum zartesten und schwersten Leiden einzig befähigte Hellene, der mit schneidigem Blicke mitten in das furchtbare Vernichtungstreiben der sogenannten Weltgeschichte, ebenso wie in die Grausamkeit der Natur geschaut hat und in Gefahr ist, sich nach einer buddhistischen Verneinung des Willens zu sehnen. Ihn rettet die Kunst, und durch die Kunst rettet ihn sich – das Leben.“¹⁴⁶⁴

Nietzsche spricht dem Chor nicht nur eine Vorrangstellung innerhalb der griechischen Tragödie zu, der Chor ist vielmehr das „Symbol der gesamten dionysisch erregten Massen“¹⁴⁶⁵ und darüber hinaus die wahre Realität auf der Bühne, die die „Vision aus sich erzeugt und von ihr mit der ganzen Symbolik des Tanzes, des Tones und des Wortes redet.“¹⁴⁶⁶ In dieser ältesten Form der griechischen Tragödie existiert der Gott allein durch die Imagination des Chores. Er ist ihre Vision, aber keineswegs ein dramatischer Protagonist, der auf der Bühne erscheint.¹⁴⁶⁷ Erst im nächsten Schritt der griechischen Tragödie tritt der Gott Dionysos für alle sichtbar auf. Tatsächlich ist es in der ältesten Form der griechischen Tragödie allein der Gott Dionysos, der auf die Bühne gebracht wird; selbst andere tragische Gestalten wie Ödipus oder Prometheus sind lediglich maskenhafte Verkleidungen, hinter denen sich Dionysos, in vielfältiger Gestalt, verbirgt.

1458Ebd.

1459Ebd.

1460Ebd.

1461Ebd.

Diese zwei Hauptströmungen – um es noch einmal eindeutig zu formulieren – sind zum einen die Sprach- und Bildwelt, die durch Homer repräsentiert wird, und zum anderen die Musikwelt, wie sie von Archilochus durch das Volkslied repräsentiert wird.

1462Ebd.

1463Ebd.

1464Ebd.

1465Ebd.

1466Ebd.

In Nietzsches Beschreibung des Chores, offenbart sich aber zugleich auch ein deutlicher Unterschied zu seinen späteren Werken. In Bezug auf den Chor hebt er das Mitleiden des Chores für ihren Gott Dionysos als positiv hervor, während das Mitleiden für ihn in späteren Werken, vor allem im Zusammenhang mit der christlichen Religion, als Zeichen von Schwäche und Degeneration gesetzt wird: „Dieser Chor schaut in seiner Vision seinen Herrn und Meister Dionysos und ist darum ewig der *dienende* Chor: er sieht, wie dieser, der Gott, leidet und sich verherrlicht, und *handelt* deshalb selbst nicht. Bei dieser, dem Gotte gegenüber durchaus dienenden Stellung ist er doch der höchste, nämlich dionysische Ausdruck der *Natur* und redet darum, wie diese, in der Begeisterung Orakel- und Weisheitssprüche: als der *mitleidende* ist er zugleich der *weise*, aus dem Herzen der Welt die Wahrheit verkündende.“ In: Ebd.

1467 „*Dionysos*, der eigentliche Bühnenheld und Mittelpunkt der Vision, ist gemäß dieser Erkenntnis und gemäß der Überlieferung, zuerst, in der allerältesten Periode der Tragödie, nicht wahrhaft vorhanden, sondern wird nur als vorhanden vorgestellt: d.h. Ursprünglich ist die Tragödie nur »Chor« und nicht »Drama«. Später wird nun der Versuch gemacht, den Gott als einen realen zu zeigen und die Visionsgestalt samt der verklärenden Umrahmung als jedem Auge sichtbar darzustellen: damit beginnt das »Drama« im engeren Sinne.“ In: Ebd.

Nietzsche bleibt aber nicht bei dieser hohen Entwicklungsstufe, bei dieser Verbindung zwischen Maß und Begierde, wie sie sich in der attischen Tragödie zeigt stehen, sondern verweist bereits im Laufe der *Tragödie* auf ihren Untergang. Mit dem Verlust der attischen Tragödie büßte der Grieche zugleich auch die Poesie ein: was sich vollzog, war die Trennung der beiden Triebe, was zwangsläufig im Untergang der attischen Tragödie enden musste. Das was nach der attischen Tragödie Griechenlands Kunstwelt erfüllte, trug zwar noch die Züge der verlorenen Tragödie, aber in einer schwächeren, ungesünderen Form. Mit Euripides kam die Gattung der „neuere[n] attische[n] Komödie“¹⁴⁶⁸ auf, von der Nietzsche sagt: „In ihr lebte die entartete Gestalt der Tragödie fort, zum Denkmale ihres überaus mühseligen und gewaltsamen Hinscheidens.“¹⁴⁶⁹ Das, was Nietzsche später auch am christlichen Glauben anprangern wird, was ihm gemeinhin als Zerfall und Degeneration gilt, nimmt er auch in der attischen Komödie war, nämlich den Hauch der Mittelmäßigkeit. Nicht mehr der starke und große Held der attischen Tragödie dominiert jetzt, sondern der „Mensch des alltäglichen Lebens“;¹⁴⁷⁰ nicht mehr das Elitäre, sondern das Allgemeine wurde jetzt auf die Bühne gebracht und der alltägliche Mensch sah in den Figuren auf der Bühne gleichsam seinen „Doppelgänger“.¹⁴⁷¹ Nietzsche klagt Euripides als Vertreter der attischen Komödie an: mit ihm habe der Grieche den „Glauben an seine Unsterblichkeit [...], den Glauben an eine ideale Vergangenheit [und] den Glauben an eine ideale Zukunft“¹⁴⁷² eingebüßt. Die Stärke der früheren Helden wurde zugunsten einer „weibische[n] Flucht vor dem Ernst und dem Schrecken“¹⁴⁷³ aufgegeben. Laut Nietzsche versagte Euripides dabei, die attische Tragödie, wie sie Äschylus und Sophokles erarbeitet hatten, zu verstehen und verbündete sich, indem er sich zur attischen Komödie bekannte, mit Sokrates. So war der Weg, den Euripides mit seiner attischen Komödie beschritt, der Weg einer „undionysische[n] Kunst“.¹⁴⁷⁴ Was Nietzsche in diesem Zusammenhang als besonders problematisch herausarbeitet, ist nicht nur Euripides' Versuch, eine Kunst für die allgemeine Masse zu erschaffen, sondern auch, dass er dem Anspruch nach absoluter Verständlichkeit folgte. Nietzsche legt dar, dass Euripides mit seiner Forderung, „alles muß bewußt sein, um schön zu sein“¹⁴⁷⁵ Sokrates folgte, weshalb Nietzsche davon ausgeht, dass die attische Tragödie am „ästhetische[n] Sokratismus“¹⁴⁷⁶ zu Grunde ging. Sokrates' eifrigster Schüler war Plato, der sich im Sinne seines Lehrmeisters gegen die „Nachahmung eines Scheinbildes“¹⁴⁷⁷ aussprach. Doch Nietzsche legt dar, dass er mit seinem „platonischen Dialoge“,¹⁴⁷⁸ gegen seinen ursprünglichen Willen, der Retter der „ältere[n] Poesie“¹⁴⁷⁹ wurde, die sich schließlich in die Kunstform des Romans zu retten wusste.¹⁴⁸⁰ Es ist nicht nur der Verlust der Musik und dessen Notwendigkeit für die Tragödie, den Nietzsche damit zu beleuchten gedachte, sondern er verweist bereits in der *Tragödie* auf das, was sich hinter dieser Entwicklung verbarg: mit Sokrates, dem „Urbild des theoretischen Optimisten“,¹⁴⁸¹ der den Glauben an die Wissenschaft und an die endgültige Ergründung der „Natur der Dinge dem Wissen und der Erkenntnis“¹⁴⁸² nach vertrat, bildete sich der Glaube von der „wahre[n] Erkenntnis vom Schein und vom Irrtum“¹⁴⁸³ heraus; man könnte sagen, dass Sokrates damit eine Vorstufe von dem vertrat, was später die Unterscheidung

1468Ebd.

1469Ebd.

1470Ebd.

1471Ebd.

1472Ebd.

1473Ebd.

1474Ebd.

„Dies ist der neue Gegensatz: das Dionysische und das Sokratische, und das Kunstwerk der griechischen Tragödie ging an ihm zugrunde.“ In: Ebd.

Der Versuch den Euripides unternahm, das Drama allein auf den apollinischen Trieb zu gründen, musste aber scheitern. Nietzsche verweist damit auf die Unumgänglichkeit des dionysischen Triebes.

1475Ebd.

1476Ebd.

1477Ebd.

1478Ebd.

1479Ebd.

1480„Wirklich hat für die ganze Nachwelt Plato das Vorbild einer neuen Kunstform gegeben, das Vorbild des *Romans*: der als die unendlich gesteigerte äsopische Fabel zu bezeichnen ist“. In: Ebd.

1481Ebd.

1482Ebd.

1483Ebd.

zwischen gut und böse, zwischen Moral und Sünde war und das im christlichen Glauben seinen stärksten Widerhall fand. Es ist der Verlust der „tragischen Kunstbedürftigkeit“¹⁴⁸⁴ zugunsten einer „unersättlichen optimistischen Erkenntnis“,¹⁴⁸⁵ und damit ein Manko, dass sich bis in Nietzsches persönliche Gegenwart weiterentwickelt hatte: der Glaube an die Erfassbarkeit der Welt durch die Wissenschaft, die letzte alles umfassende Erkenntnis und Wahrheit. Nietzsche gibt sich aber nicht mit dem Untergang des tragischen Gedankens ab. Die Frage, die er sich stellt, ob das Tragische für immer aus der Welt verdrängt worden ist zugunsten eines „dialektischen Trieb[es] zum Wissen und zum Optimismus der Wissenschaft“,¹⁴⁸⁶ verneint er; die Tragödie wird wieder auferstehen, und zwar dann, wenn die Wissenschaft an ihre Grenzen gestoßen ist und ihr „Anspruch auf universale Gültigkeit“¹⁴⁸⁷ vernichtet wurde.

Nietzsche geht des weiteren der Verbindung zwischen Wissenschaft und Moral nach. Er kommt zu dem Schluss, das Beides auf dem Bewusstsein des Menschen nach Wahrheit fußt: „Doch man wird es begriffen haben, worauf ich hinaus will, nämlich daß es immer noch ein *metaphysischer Glaube* ist, auf dem unser Glaube an die Wissenschaft ruht – daß auch wir Erkennenden von heute, wir Gottlosen und Antimetaphysiker, auch *unser* Feuer noch von dem Brande nehmen, den ein jahrtausendealter Glaube entzündet hat, jener Christen-Glaube, der auch der Glaube Platos war, daß Gott die Wahrheit ist, daß die Wahrheit göttlich ist...“¹⁴⁸⁸

Nietzsche stellt den modernen Menschen nicht nur einfach den Griechen gegenüber, als eine Menschenrasse, die die Natürlichkeit zu bewahren wusste, sondern er macht deutlich, dass die Griechen sich ihr Wesen auch erkämpfen mussten. So fußt Nietzsches Anklage mitunter auch darauf, dass die modernen Menschen gar nicht fähig sind, sich zu bewahren bzw. sich in die richtige Richtung zu entwickeln. Nietzsche zeigt eine Bewunderung für die „Einfachheit und Ordnung, [für] das Kristallhaft-Natürliche und zugleich Kristallhaft-Künstliche griechischer Werke“,¹⁴⁸⁹ für das „Arbeiten und Ringen“,¹⁴⁹⁰ unter dem sich auch das Geschmacklose der griechischen Kultur zum Besseren hin entwickelt hat. Nietzsche verweist damit auf nichts Geringeres als auf die Tat; sowohl in Bezug auf die Tragödie („Der Dialog der Tragödie ist die eigentliche *Tat* der Dramatiker.“)¹⁴⁹¹ als auch in Bezug auf Homer zeigt sich das aktive Formen des griechischen Wesens. So haben sich die Griechen, im Gegensatz zur Moderne, auch im Angesicht der drohenden Gefahr zu bewahren gewusst.

So wirft Nietzsche dem Christentum in *Menschliches, Allzumenschliches* sogar vor, die Griechen nicht verstehen zu können: primär sei es den Christen nicht möglich, den heidnischen Zug zu begreifen, worunter Nietzsche die Feste fasst, die sie zu Ehren ihrer allzumenschlichen Leidenschaften geben. Statt der Leugnung und Negation der Leidenschaften, wie sie das Christentum praktiziert, sieht Nietzsche in dem Maß, in das die Griechen ihre Leidenschaften und böse Neigungen lenken, die „Wurzel aller moralischen Feinsinnigkeit“.¹⁴⁹² Dies ist im Kern das, was Nietzsche an den Griechen hervorzuheben weiß: nicht die vollkommene Negation, sondern die Mäßigung wurde von ihnen praktiziert. Für Nietzsche ist dieses Verhältnis zum Leben, einem Leben das nichts negiert, immanent wichtig. Denn nur so kann der Mensch der Wirklichkeit teilhaftig werden.¹⁴⁹³

Nietzsche stellt den modernen Menschen bewusst die Griechen gegenüber, weil er nicht nur in ihrer Religion, sondern auch in ihrer Kultur und persönlichen Entwicklung das Korrelat zu seinen gegenwärtigen Menschen sieht. Mit dem Verweis auf die Griechen, erhofft sich Nietzsche eine Vermännlichung des

1484Ebd.

1485Ebd.

1486Ebd.

1487Ebd.

1488„Es ist kein Zweifel, der Wahrhaftige, in jenem verwegenen und letzten Sinne, wie ihn der Glaube an die Wissenschaft voraussetzt, *bejaht damit eine andre Welt* als die des Lebens, der Natur und der Geschichte [...]“. In: Ebd. Aus dieser Feststellung heraus kommt Nietzsche zu dem Schluss, dass Moral sich immer gegen die Welt des Menschen richten muss.

1489Ebd.

1490Ebd.

1491Ebd.

1492Ebd.

1493„Woher haben die Griechen diese Freiheit, diesen Sinn für das Wirkliche? Vielleicht von Homer und den Dichtern vor ihm; denn gerade die Dichter, deren Natur nicht die gerechteste und weiseste zu sein pflegt, besitzen dafür jene Lust am Wirklichen, Wirkenden *jeder Art* und wollen selbst das Böse nicht völlig verneinen: es genügt ihnen, daß es sich mäßige und nicht alles totschiene oder innerlich giftig mache“. In: Ebd.

modernen Mannes, da Nietzsche den modernen Mann als verweicht und weiblich einstuft.¹⁴⁹⁴ Mit der Hoffnung, der moderne Mann würde sich wieder der Stärke zuwenden, einer Stärke, die Nietzsche in den Griechen verkörpert sieht, verweist er auch auf das Beziehungsgeflecht der Männer untereinander: „Die griechische Kultur der klassischen Zeit ist eine Kultur der Männer. Was die Frauen anlangt, so sagt Perikles in der Grabrede alles mit den Worten: sie seien am besten, wenn unter Männern so wenig als möglich von ihnen gesprochen werde. – Die erotische Beziehung der Männer zu den Jünglingen war in einem unserem Verständnis unzugänglichen Grade die notwendige, einzige Voraussetzung aller männlichen Erziehung.“¹⁴⁹⁵

In *Die fröhliche Wissenschaft* nennt Nietzsche einen weiteren Grund dafür, warum er die Griechen befürwortet: „Oh diese Griechen! Sie verstanden sich darauf, zu *leben*: dazu tut not, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehenzubleiben, den Schein anzubeten, an Formen, an Töne, an Worte, an den ganzen Olymp des Scheins zu glauben! Diese Griechen waren oberflächlich – *aus Tiefe!*“¹⁴⁹⁶ Mit diesem Verweis auf die Tiefe, in dem die Loslösung von christlicher Moral mitschwingt, verbindet Nietzsche den Wunsch nach Heiterkeit; diese Forderung an den Menschen, wird von Nietzsche in diesem Werk das erste Mal aufgegriffen: „Vielleicht wird sich dann das Lachen mit der Weisheit verbündet haben, vielleicht gibt es dann nur noch »fröhliche Wissenschaft«. Einstweilen ist es noch ganz anders, einstweilen ist die Komödie des Daseins sich selber noch nicht »bewußt geworden« – einstweilen ist es immer noch die Zeit der Tragödie, die Zeit der Moralen und Religionen.“¹⁴⁹⁷ Nietzsche setzt damit die Tragödie, die er immer positiv gedeutet hatte, zum ersten Mal in einen negativen Kontext, indem er sie mit der Moderne verbindet.

In *Die fröhliche Wissenschaft* nimmt Nietzsche zudem selbst Stellung zu seiner Veränderung, seiner neuen Distanz zur Tragödie und zum Pessimismus und seiner Wendung zur Heiterkeit: „Ich verstand – wer weiß, auf welche persönlichen Erfahrungen hin? – den philosophischen Pessimismus des neun zehnten Jahrhunderts, wie als ob er das Symptom von höherer Kraft des Gedankens, von verwegenerer Tapferkeit, von siegreicherer *Fülle* des Lebens sei, als diese dem achtzehnten Jahrhundert, dem Zeitalter Humes, Kants, Condillacs und der Sensualisten, zu eigen gewesen sind: so daß mir die tragische Erkenntnis wie der eigentliche Luxus unsrer Kultur erschien, als deren kostbarste, vornehmste, gefährlichste Art Verschwendung, aber immerhin, auf Grund ihres Überreichtums, als ihr *erlaubter* Luxus.“¹⁴⁹⁸ Daraus resultiert auch seine Ansicht er finde in der deutschen Musik und vor allem in Wagner die Verkörperung des Dionysischen: „Man sieht, ich verkannte damals, sowohl am philosophischen Pessimismus wie an der deutschen Musik, das was ihren eigentlichen Charakter ausmacht – ihre *Romantik.*“¹⁴⁹⁹ In *Die fröhliche Wissenschaft* aber offenbart Nietzsche, sowohl in Schopenhauer als auch in Wagner, keine Vorboten einer neuen Kultur entdecken zu können, sondern nichts anderes als Romantiker.

Auch noch in *Jenseits von Gut und Böse* verweist Nietzsche auf den eklatanten Unterschied zwischen Griechen und Christen: „es ist eine sehr vornehme Art Mensch, welche *so* vor der Natur und vor dem Leben steht! – Später, als der Pöbel in Griechenland zum Übergewicht kommt, überwuchert die *Furcht* auch in der Religion; und das Christentum bereitete sich vor.“¹⁵⁰⁰ Nietzsche verbindet mit dem Griechen immer das Starke, das von der Religion der Schwäche – dem Christentum – niedergeworfen wurde. Nietzsche sieht aber auch in den römischen Cäsaren einen Grund für das Aufkommen des Christentums: „Die *Entartung der Herrscher und der herrschenden Stände* hat den größten Unfug in der Geschichte gestiftet! Ohne die römischen Cäsaren und die römische Gesellschaft wäre das Christentum nicht zur Herrschaft gekommen. Wenn die geringeren Menschen der Zweifel anfällt, *ob* es höhere Menschen gibt, da ist die Gefahr groß!“¹⁵⁰¹

1494Auch das Christentum trägt für Nietzsche weibliche als auch orientalische Züge; Nietzsche begründet diese These damit, dass die Frauen im Orient die „Abschließung ihrer Person“ und die „Züchtigungen“ als Liebesbekundungen deuteten. In: Ebd.

1495Ebd.

1496Ebd.

1497Ebd.

1498Ebd.

Auch in *Zur Genealogie der Moral* äußert sich Nietzsche im 1887 in Sils-Maria verfasstem Vorwort noch einmal zur Heiterkeit und ihrer Notwendigkeit für die Menschen: „Die Heiterkeit nämlich oder, um es in meiner Sprache zu sagen, *die fröhliche Wissenschaft* – ist ein Lohn: ein Lohn für einen langen, tapferen, arbeitsamen und unterirdischen Ernst, der freilich nicht jedermanns Sache ist.“ In: Ebd.

1499Ebd.

1500Ebd.

1501Ebd.

Für Nietzsche gibt es keine Zweifel, dass die christliche Lehre für ihn die „Gegenlehre“¹⁵⁰² zu der Dionysischen ist. In diesen Zusammenhang stellt Nietzsche auch den Gegensatz zwischen dem Klassischen und dem Romantischen, zwischen dem Aktiven und dem Passiven. Der absoluten Bejahung des Lebens, die Nietzsche konsequent befürwortet, muss die christliche Religion, die auf Sünde und Sinnlichkeitsverneinung aufgebaut ist, zwangsläufig gegenüberstehen.

ii. Wagner im Wandel

Die Stärke des griechischen Geistes wurde für eine optimistische Wissenschaftsgläubigkeit eingetauscht, so wie die attische Tragödie zugunsten von seichteren Kunstformen verloren gegangen ist. Nietzsches Herangehensweise zeigt, dass er nicht nur die Lebensumstände und die christliche Religion angreift, sondern dass er bereits zu Beginn seines Schaffens die negativen Tendenzen auch und vor allem in der Kunst wahrnahm. So verweist Nietzsche bereits in *Die Geburt der Tragödie* auf die Flachheit seiner ihn umgebenden Kunstwelt. Richard Wagner ist dabei für ihn – in dieser frühen Phase seiner philosophischen Betrachtungen – eine Ausnahmegestalt, denn Wagner erkannte sowohl den Unterschied zwischen bildhafter und musischer Kunst – wie er bereits in der Antike durch die beiden gegensätzlichen Triebe erfasst wurde – und befreite zudem die Musik vom Maßstab der Schönheit. Die Befürwortung Wagners hängt für Nietzsche, wie in der *Tragödie* zu erkennen ist, eng mit Schopenhauer zusammen. Seinem Verständnis nach definiert Nietzsche die Musik als die „Sprache des Willens“,¹⁵⁰³ denn der dionysische Trieb drängt danach, sich apollinisch zu verwirklichen: „denken wir uns jetzt, daß die Musik in ihrer höchsten Steigerung auch zu einer höchsten Verbildlichung zu kommen suchen muß, so müssen wir für möglich halten, daß sie auch den symbolischen Ausdruck für ihre eigentliche dionysische Weisheit zu finden wisse; und wo anders werden wir diesen Ausdruck zu suchen haben, wenn nicht in der Tragödie und überhaupt im Begriff *des Tragischen*?“¹⁵⁰⁴

In *Die Geburt der Tragödie* erschien Wagner für Nietzsche noch der Retter der Kunst zu sein. Von ihm erhoffte er sich die Gegenbewegung zur Oper.¹⁵⁰⁵ Was Schopenhauer und Kant in der Philosophie vorbereitet hatten, das glaubte Nietzsche von Wagner in Bezug auf die Musik erwarten zu können. In ihm sah Nietzsche den Rückkehrer zu alten dionysischen Tugenden und der Tragödie. Auch in *Unzeitgemäße Betrachtungen* offenbaren sich noch die größten Hoffnungen, die Nietzsche in Wagner gesetzt hatte. Konträr zu der schwächlich empfundenen Moderne, bemerkt er über Wagner: „Unsre Künstler leben kühner und ehrlicher; und das mächtigste Beispiel, welches wir vor uns sehn, das Richard Wagners, zeigt, wie der Genius sich nicht fürchten darf, in den feindseligsten Widerspruch mit den bestehenden Formen und Ordnungen zu treten, wenn er die höhere Ordnung und Wahrheit, die in ihm lebt, ans Licht herausheben will.“¹⁵⁰⁶ Wagner ist es gelungen, den Irrungen seiner Zeit standzuhalten; dank seiner Stärke, ist es ihm gelungen, eine Kunst zu erschaffen, die dies auch verkörperte.

Die Ansicht, dass sich Wagner trotz der widrigen Umstände seiner Zeit bewahrt habe, setzt Nietzsche auch in dem vierten Essay *Richard Wagner in Bayreuth (Unzeitgemäße Betrachtungen)* fort.¹⁵⁰⁷ Aus der „unkräftige[n] Vielzeitigkeit des modernen Lebens“¹⁵⁰⁸ gelang es Wagner, das Dramatische seines Wesens herauszuarbeiten und zu bewahren. Nietzsche geht in dieser anfänglichen Bewunderung für Wagner noch weiter und glaubt ihn im Wesen verwandt mit Goethe. Beiden sei es gelungen, die Naivität „die schlichte[...] Eigen- und Selbstheit“¹⁵⁰⁹ ihres Wesens, wie man es in der Moderne selten sieht, aus dem

1502Ebd.

1503Ebd.

1504Ebd.

1505,„Die Oper ist die Geburt des theoretischen Menschen, des kritischen Laien, nicht des Künstlers: eine der befremdlichsten Tatsachen in der Geschichte aller Künste. Es war die Forderung recht eigentlich unmusikalischer Zuhörer, daß man vor allem das Wort verstehen müsse“. In: Ebd.

1506Ebd.

1507,„So werden alle die, welche das Bayreuther Fest begehen, als unzeitgemäße Menschen empfunden werden: sie haben anderswo ihre Heimat als in der Zeit und finden anderwärts sowohl ihre Erklärung als ihre Rechtfertigung.“ In: Ebd.

1508Ebd.

1509Ebd.

Kindesalter in das Mannesalter hinüber zu bewahren; das ist es, was Nietzsche meint, wenn er von Wagner als „Vereinfacher der Welt“¹⁵¹⁰ spricht.

Das, was Nietzsche besonders an Wagner bewundert, ist dessen Sittlichkeit, die ihm in *Der Ring des Nibelungen* am Einprägsamsten gelungen scheint.¹⁵¹¹ „Nun stelle man Rienzi, den fliegenden Holländer und Senta, Tannhäuser und Elisabeth, Lohengrin und Elsa, Tristan und Marke, Hans Sachs, Wotan und Brünnhilde sich vor die Seele: es geht ein verbindender unterirdischer Strom von sittlicher Veredelung und Vergrößerung durch alle hindurch, der immer reiner und geläuterter flutet“.¹⁵¹² Für Nietzsche ist Wagner in dieser Schrift noch immer der Hoffnungsträger. In eine Moderne gesetzt, die er in alle Richtungen hin, ob Wissenschaft, Philosophie oder Kunst kritisiert, ist Wagner ihm der Wegweiser in eine hoffnungsvolle Zukunft: „Der Erneuerer des einfachen Dramas, der Entdecker der Stellung der Künste in der wahren menschlichen Gesellschaft, der dichtende Erklärer vergangener Lebensbetrachtungen, der Philosoph, der Historiker, der Ästhetiker und Kritiker Wagner, der Meister der Sprache, der Mytholog und Mythopoet“.¹⁵¹³ Es ist nicht nur eine Reformation der Kunst, die Nietzsche von Wagner erhofft, sondern eine Reformation des modernen Menschen: „Für uns bedeutet Bayreuth die Morgen-Weihe am Tage des Kampfes.“¹⁵¹⁴ Auf der Bühne sollte der moderne Mensch wieder des dramatischen, tatkräftigen Lebens gewahr werden.

Die Bedeutung, die für Nietzsche die Kunst hat, ist aber weitaus differenzierter als das, was er über Wagner und dessen Kunst auf der Bühne gesagt hatte. So heißt es in *Unzeitgemäße Betrachtungen*, dass die Kunst nicht nur als Revolte gegen die beherrschenden Zustände dienen soll, sondern konträr dazu, zur Erholung, zur Ruhe vor der Wirklichkeit.¹⁵¹⁵ Das Treiben auf der Bühne soll dem Menschen Erleichterung von seinem Leben verschaffen: „Aber gerade darin liegt die Größe und Unentbehrlichkeit der Kunst, daß sie den Schein einer einfacheren Welt, einer kürzeren Lösung der Lebens-Rätsel erregt. Niemand, der am Leben leidet, kann diesen Schein entbehren, wie niemand des Schlafs entbehren kann. Je schwieriger die Erkenntnis von den Gesetzen des Lebens wird, um so inbrünstiger begehren wir nach dem Scheine jener Vereinfachung“.¹⁵¹⁶

Gleichzeitig zu Schopenhauer nimmt Nietzsche in den ersten Sätzen von *Menschliches, Allzumenschliches*¹⁵¹⁷ zu Wagner dahingehend Stellung, dass er bekennt, sich sowohl in Schopenhauers pessimistischer Moral als auch in Wagners Stellung für die deutsche Kultur verrannt zu haben. Nietzsche spricht davon, dass er sich über „Richard Wagners unheilbare Romantik betrogen“¹⁵¹⁸ hatte. Zugleich aber löst er dies auf, indem er beide Irrwege als notwendig und heilsam bezeichnet, da Wagner ihm auch eine Erleichterung verschafft hatte; eben die Erleichterung, die er sich von der Kunst auch erhofft.

Auch im Vorwort des zweiten Bandes von *Menschliches, Allzumenschliches* verweist Nietzsche auf Wagner: „Es war in der Tat damals die höchste Zeit, *Abschied zu nehmen*: alsbald schon bekam ich den Beweis dafür. Richard Wagner, scheinbar der Siegreichste, in Wahrheit ein morsch gewordener, verzweifelter Romantiker, sank plötzlich, hilflos und zerbrochen, vor dem christlichen Kreuze nieder... Hat denn kein Deutscher für dieses schauerliche Schauspiel damals Augen im Kopfe, Mitgefühl in seinem Gewissen gehabt? War ich der einzige, der an ihm – litt?“¹⁵¹⁹ Aus Nietzsches Worten spricht die Enttäuschung, an einen Mann geglaubt zu haben, von dem er nun weiß, dass er sich in die gegensätzliche Richtung entwickelt hat. Nietzsche muss Wagner von sich weisen denn in seiner Musik erkennt er „Ewig-Weibliches“,¹⁵²⁰ während er selbst zur Vermännlichung und Stärke aufruft. Der Bruch mit Wagner hat zur

1510Ebd.

1511So heißt es bei Nietzsche: „im Ring des Nibelungen finde ich die sittlichste Musik, die ich kenne, zum Beispiel dort, wo Brünnhilde von Siegfried erweckt wird [...]“. In: Ebd.

1512Ebd.

1513Ebd.

1514Ebd.

1515„Obschon sie Ruhe verlangt, solange sie uns ansieht; – denn die Kunst ist nicht für den Kampf selber da, sondern für die Ruhepausen vorher und inmitten desselben, für jene Minuten, da man zurückblickend und vorahnend das Symbolische versteht, da mit dem Gefühl einer leisen Müdigkeit ein erquickender Traum uns naht.“ In: Ebd.

1516Ebd.

1517„[...]Jedenfalls empfanden wir es beide so: denn wir schwiegen beide. – Um diese Zeit erschienen die ersten Bayreuther Blätter: ich begriff, wozu es höchste Zeit gewesen war. – Unglaublich! Wagner war fromm geworden...“ In: Ebd.

1518Ebd.

1519Ebd.

1520Ebd.

Folge, dass er nicht nur seine eigene Beurteilungsgabe hinterfragt, sondern für die Zukunft will er sich nur noch Musik gestatten, die für ihn das Gesunde verkörpert. Im Verlaufe dieses Werkes verweist Nietzsche darauf, dass von der „neuen Musik“¹⁵²¹ der Moderne – und damit bezieht er sich vor allem auf Wagner – eine Gefahr droht, denn Wagners Kunst vergreift sich an der Gesundheit des Menschen.

Auch in *Jenseits von Gut und Böse*, einem Werk indem es Nietzsche primär um die Umwertung aller Werte geht, nimmt Nietzsche Bezug auf Wagner; er muss dies tun, denn er stuft Wagner nun als Gefahr für den starken Charakter ein. Nietzsche verweist vor allem auf Wagners Oper *Tristan und Isolde*, die für ihn ein Symptom des schwachen Geistes der Moderne ist. In dem Abschnitt aus *Jenseits von Gut und Böse* mit dem Titel *Völker und Vaterländer* geht Nietzsche noch einmal ausführlicher auf Wagner ein. Seine Kunst ist für ihn jetzt das wahre Abbild der Moderne, denn es ist die wahre Kunst für das „Zeitalter der Massen“.¹⁵²² Doch trotz der Kritik in *Jenseits von Gut und Böse*, ist zu bemerken, dass Nietzsche noch nicht mit Wagner abgeschlossen hat. Er verweist erneut auf Siegfried und das was Wagner mit ihm geschaffen hat; umso schwerer ist es für Nietzsche zu akzeptieren, dass Wagner sich in der Romantik und Religiosität verloren hat.¹⁵²³

Nietzsches Beschäftigung mit Wagner setzt sich auch in *Zur Genealogie der Moral* im Abschnitt *Was bedeuten asketische Ideale?* fort. In der *Genealogie* ist es noch einmal Wagners *Parsifal*, an dem sich Nietzsche stößt, denn *Parsifal* ist für Nietzsche der wahre Beleg für Wagners Rückkehr zum Glauben. Doch auch hier versucht Nietzsche, die Kritik an Wagner abzumildern. Scheinbar trägt er immer noch die Hoffnung in sich, Wagner habe nur kurzfristig geirrt, wenn er sagt: „war dieser Parsifal überhaupt ernst gemeint?“¹⁵²⁴ Dafür zeugen auch die Worte Nietzsches, dass er in *Parsifal* nur eine „Parodie auf das Tragische selbst“¹⁵²⁵ sehen will; und Nietzsches Hang zu Wagner zeigt sich auch noch in der Erinnerung, wie Wagner selbst einmal zu Feuerbachs „gesunde[r] Sinnlichkeit“¹⁵²⁶ gestanden hatte. Es ist offensichtlich, dass Nietzsche noch einen Rest der Meinung, die er einmal von Wagner hatte, retten will. Dies wird auch dadurch deutlich, dass er krampfhaft versucht, Wagner von dessen Werk *Parsifal* zu trennen.¹⁵²⁷

Mit *Der Fall Wagner* aber schreitet für Nietzsche die vollständige Abnabelung von Wagner voran. Nietzsche hebt noch einmal die Nähe seiner eigenen Person zu seiner Zeit hervor: wie Wagner, ist er selbst auch ein Décadent, „nur daß ich das begriff, nur daß ich mich dagegen wehrte.“¹⁵²⁸ Im Gegensatz zu Wagner, sei es ihm gelungen, das Kranke, was auch ihn verführt hatte und zu binden drohte, die Moral und das Mitleid, von sich zu weisen. Da Wagner aber genau diese Stärke fehlte, wurde er für Nietzsche nicht zu einem Verbündeten im Kampf gegen die Moderne, sondern zu einer ihrer Krankheiten. So bekennt er: „Mein größtes Erlebnis war eine *Genesung*. Wagner gehört bloß zu meinen Krankheiten.“¹⁵²⁹ Um seine Stellung zu Wagner zu verdeutlichen, verweist Nietzsche auf den Unterschied zwischen dem Komponisten Georges Bizet, der mit seinem Werk *Carmen* etwas geschaffen hat, das den Menschen – so auch Nietzsche selbst – „vervollkommnet“,¹⁵³⁰ und Wagners Stil, der „brutal, künstlich und >>unschuldig<<“¹⁵³¹ ist. Nietzsche hebt, in Bezug auf Bizet, vor allem dessen Fähigkeit hervor, den Menschen einen Weg in

1521Ebd.

1522Ebd.

1523,„[...] die Gestalt des Siegfried, jenes *sehr freien* Menschen, der in der Tat bei weitem zu frei, zu hart, zu wohlgenut, zu gesund, zu *antikatholisch* für den Geschmack alter und mürber Kulturvölker sein mag. Er mag sogar eine Sünde wider die Romantik gewesen sein, dieser antiromanische Siegfried: nun, Wagner hat diese Sünde reichlich quittgemacht, in seinen alten trüben Tagen, als er – einen Geschmack vorwegnehmend, der inzwischen Politik geworden ist – mit der ihm eignen religiösen Vehemenz *den Weg nach Rom*, wenn nicht zu gehen, so doch zu predigen anfang. –“ In: Ebd.

1524Ebd.

1525Ebd.

1526Ebd.

1527,„Daß ich in einem solchen Falle, der vieles Peinliche hat, meine Meinung sage – und es ist ein *typischer* Fall –: man tut gewiß am besten, einen Künstler insoweit von seinem Werke zu trennen, daß man ihn selbst nicht gleich ernst nimmt wie sein Werk. Er ist zuletzt nur die Vorausbedingung seines Werks, der Mutterschoß, der Boden, unter Umständen der Dünger und Mist, auf dem, aus dem es wächst – und somit, in den meisten Fällen, etwas, das man vergessen muß, wenn man sich des Werks selbst erfreuen will.“ In: Ebd.

1528Ebd.

1529,„Wagner den Rücken zu kehren, war für mich ein Schicksal. Niemand war vielleicht gefährlicher mit der Wagnerei verwachsen, niemand hat sich härter gegen sie gewehrt, niemand sich mehr gefreut, von ihr los zu sein.“ In: Ebd.

1530Ebd.

1531Ebd.

die Freiheit zu weisen. Vor allem spricht er Bizet zu, dass es seine Kunst gewesen sei, die Nietzsche erst von der Last Wagners befreit habe. Es ist damit nichts anders als die Natur und die Künstlichkeit, die sich in Bizets und Wagners Werken gegenüberstehen.¹⁵³²

Was Nietzsche auch an Wagner anprangert, ist seine mangelnde künstlerische Entwicklung: im Grunde – so Nietzsches These – thematisiert er immer wieder das selbe Grundproblem, nämlich das der Erlösung. „Wagner hat über nichts so tief wie über die Erlösung nachgedacht: seine Oper ist die Oper der Erlösung. Irgendwer will bei ihm immer erlöst sein: bald ein Männlein, bald ein Fräulein – dies ist *sein* Problem.“¹⁵³³ Dabei greift Nietzsche, um seine eigene Ablehnung von Wagner zu untermauern, auf Goethe zurück. Nietzsches Überlegungen sind natürlich nur Spekulation, wenn er äußert: „Was Goethe über Wagner gedacht haben würde? – Goethe hat sich einmal die Frage vorgelegt, was die Gefahr sei, die über allen Romantikern schwebte: das Romantiker-Verhängnis. Seine Antwort ist: »am Wiederkäuen sittlicher und religiöser Absurditäten zu ersticken«. Kürzer: *Parsifal*“.¹⁵³⁴ Auch in dieser Schrift – *Der Fall Wagner* – verweist Nietzsche noch einmal auf den Helden Siegfried. Dieser Siegfried wird von Nietzsche als der „typische[...] Revolutionär“¹⁵³⁵ beschrieben; schon seine Zeugung ist eine „Kriegserklärung an die Moral“,¹⁵³⁶ denn er wird durch Ehebruch empfangen.¹⁵³⁷

Für Nietzsche ist der Verursacher, der Wagner von diesem Weg, den er mit Siegfried beschritten hatte, weggeführt hat, derselbe, der auch schon ihn bestärkt und verführt hatte – Schopenhauer: „Wagner war erlöst... Allen Ernstes, dies war eine Erlösung. Die Wohltat, die Wagner Schopenhauer verdankt, ist unermeßlich. Erst der *Philosoph der décadence* gab dem Künstler der *décadence* **sich selbst** – –“.¹⁵³⁸ Das Wagner sich nicht zur Stärke bekannte und nicht nur ein *Décadent* wurde, sondern – im Gegensatz zu ihm – auch blieb, kann Nietzsche ihm nicht vergeben; denn damit wurde seine Musik eine Krankheit, ein Virus, der drohte, die Menschheit zu infizieren.¹⁵³⁹

Wagners Verführungskunst wurde von Nietzsche besonders hart empfunden, weil seine *Décadence* von den modernen Menschen nicht wahrgenommen wurde: „Denn daß man nicht gegen ihn sich wehrt, das ist selbst schon ein Zeichen von *décadence*. Der Instinkt ist geschwächt. Was man zu scheuen hätte, das zieht an.“¹⁵⁴⁰ Wagner ist für Nietzsche ein Kind seiner Zeit, der Moderne, der *Décadence*, der die Schwäche und Willenlosigkeit seiner Zeit in sich aufzog und durch seine Musik unter die Schwachen verbreitete und die Willenlosigkeit mehrte, anstatt die Gesundung herbeizurufen. „Wagner vermehrt die Erschöpfung: *deshalb* zieht er die Schwachen und Erschöpften an. Oh über das Klapperschlangen-Glück des alten Meisters, da er gerade immer »die Kindlein« zu sich kommen sah!“¹⁵⁴¹ Als Zeichen jeder *Décadence* verweist Nietzsche auf etwas, das später Hofmannsthal in seinen Werken aufgreifen wird: „Womit kennzeichnet sich jede *literarische décadence*? Damit, daß das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt.“¹⁵⁴² Es ist das Totalitätsverständnis des Lebens, das Nietzsche durch Wagner und seine Kunst nicht mehr verkörpert sieht. In der Anklageschrift Nietzsches an Wagner, denn als dies muss *Der Fall Wagner* betrachtet werden, verweist Nietzsche noch auf weitere Züge der *Décadence*, die er in Wagners Leben und Werk ausgemacht hat: zum einen war Wagner dem Mitleiden verfallen und zum anderen verurteilt Nietzsche Wagners

1532, „Hier redet eine andere Sinnlichkeit, eine andere Sensibilität, eine andre Heiterkeit. Diese Musik ist heiter; aber nicht von einer französischen oder deutschen Heiterkeit. Ihre Heiterkeit ist afrikanisch; sie hat das Verhängnis über sich, ihr Glück ist kurz, plötzlich, ohne Pardon. [...] Sondern die Liebe als Fatum, als *Fatalität*, zynisch, unschuldig, grausam – und eben darin *Natur!* Die Liebe, die in ihren Mitteln der Krieg, in ihrem Grunde der *Todhaß* der Geschlechter ist!“ Durch Bizet, so Nietzsche, gelang ihm nichts anderes als die Rückkehr zur „Natur, Gesundheit, Heiterkeit, Jugend, *Tugend*“. In: Ebd.

1533Ebd.

1534Ebd.

1535Ebd.

1536Ebd.

1537, „Nicht die Sage, sondern Wagner ist der Erfinder dieses radikalen Zugs; an diesem Punkte hat er die Sage *korrigiert*..“ In: Ebd.

1538Ebd.

1539, „Dem *Künstler der décadence* – da steht das Wort. Und damit beginnt mein Ernst. Ich bin ferne davon, harmlos zuzuschauen, wenn dieser *décadent* uns die Gesundheit verdirbt – und die Musik dazu! Ist Wagner überhaupt ein Mensch? Ist er nicht eher eine Krankheit? Er macht alles krank, woran er rührt – *er hat die Musik krank gemacht* – Ein typischer *décadent*, der sich notwendig in seinem verderbten Geschmack fühlt, der mit ihm einen höheren Geschmack in Anspruch nimmt, der seine Verderbnis als Gesetz, als Fortschritt, als Erfüllung in Geltung zu bringen weiß.“ In: Ebd.

1540Ebd.

1541Ebd.

1542Ebd.

Verlangen nach Anerkennung: „er will die Wirkung, er will nichts als Wirkung.“¹⁵⁴³ Des Weiteren muss Nietzsche an Wagner anprangern, dass Wagner das Theater dermaßen befürwortete, dass er ihm ein „Recht auf Herrschaft [...] über die Künste“¹⁵⁴⁴ zugesprochen hat, während Nietzsche selbst das Theater als eine unreine Kunst betrachtet. Das was Nietzsche daran besonders anprangert, ist, dass das Theater die Kunst für die breite Masse ist, das Elitäre hat dadurch an Macht verloren: „das Theater ist ein Massen-Aufstand, ein Plebiszit gegen den guten Geschmack... Dies eben beweist der Fall Wagner: er gewann die Menge – er verdarb den Geschmack, er verdarb selbst für die Oper unsren Geschmack!“¹⁵⁴⁵ Nietzsche verweist noch einmal in *Der Fall Wagner* auf Siegfried, wenn er Wagners Figuren im Allgemeinen als krank empfindet. Nietzsche, der den Lebenssinn der Frau darin sieht Kinder zu gebären, verweist in diesem Punkt auf die Unfähigkeit der Frauen in Wagners Werken.

Nietzsche begreift Wagner und sich als „Antipoden“.¹⁵⁴⁶ Dennoch beginnt er die letzte größere Abhandlung über Wagner – *Nietzsche contra Wagner* – mit einer Gemeinsamkeit. „Wagner ist einer, der tief gelitten hat“,¹⁵⁴⁷ äußert Nietzsche und verweist darauf, dass auch er an seiner Zeit gelitten hat, wie er es auch zuvor in seinen Werken bekannt hatte. Laut Nietzsches Verständnis von Leid und Schmerz, d.h. der Möglichkeit, eine Gesundung und Erhöhung für sich daraus zu ziehen, muss Nietzsche aber erkennen, dass Wagner und seine Kunst nicht zur Gesundheit, sondern zur Krankheit geführt haben und attestiert Wagner deshalb: „Aber Wagner macht krank“.¹⁵⁴⁸

Was Nietzsche bereits in *Der Fall Wagner* betonte, hebt er auch noch einmal in dieser Schrift hervor. Nietzsche kann Wagners Liebe für das Theater nicht nachzuvollziehen, denn im „Theater wird man Volk, Herde, Weib, [...] Wagnerianer“.¹⁵⁴⁹ Das was sich hinter Nietzsches Absage an das Theater verbirgt, ist die Ansicht, dass sich Wagner damit endgültig vom „vornehme[n] Künstler“¹⁵⁵⁰ distanzierte; denn dieser habe nicht das Verlangen, auf die Masse zu wirken, auf die Mehrheit der Menschen, die kein wirkliches Verständnis für die Kunst haben. Auch in dieser Anklage Nietzsches verbirgt sich ein Anklang auf seine eigene Lebenssituation; die mangelnde Akzeptanz seiner Werke und Person wurde ihm schließlich zum Beleg für seine Aristokratie in einer Zeit der Mittelmäßigkeit.¹⁵⁵¹ Wagner, in den Nietzsche einst so hohe Erwartungen gesetzt hatte, ist für ihn endgültig zu einem „Apostel der Keuschheit“¹⁵⁵² geworden. Vor allem ist es wieder der unmännliche *Parsifal*, den Nietzsche, wegen seiner Rückkehr zum Katholizismus, angreifen muss und über den er zu dem vernichtenden Urteil gelangt: „ich verachte jedermann, der den Parsifal nicht als Attentat auf die Sittlichkeit empfindet.“¹⁵⁵³ In einer kurzen Passage aus dieser Schrift deutet sich an, worauf Nietzsche in Bezug auf Wagner und dessen Kunst abzielt. Der Verweis Nietzsches darauf, dass Wagner „Schwimmen, Schweben“¹⁵⁵⁴ wolle und eben nicht „Gehen [und] Tanzen“,¹⁵⁵⁵ deutet darauf hin, dass Nietzsche Wagner vorwirft, dass er die Bodenhaftung verloren hat, dass er nicht mehr mit der Wirklichkeit und der Natur verwurzelt ist.

So betont er in *Nietzsche contra Wagner* zudem Wagners Verbindung zu Frankreich: „die französische Romantik und Richard Wagner [gehören] aufs engste zueinander“.¹⁵⁵⁶ Für Nietzsche ist Frankreich der „Entdecker im Reiche des Erhabenen, auch des Häßlichen und Gräßlichen“,¹⁵⁵⁷ aber Nietzsche verbindet zugleich mit Frankreich auch das Abgleiten ins Exotische und die Verwendung von Opiaten. Obwohl

1543Ebd.

1544Ebd.

1545Ebd.

1546Ebd.

1547Ebd.

1548Ebd.

1549Ebd.

1550Ebd.

1551Nietzsche muss Wagner verneinen, das hebt er ausdrücklich hervor, weil Wagners Kunst die *Décadence* verkörpert, während er selbst das Leben bejaht. Als Zeit für die Abnabelung von Wagner nennt Nietzsche den Sommer 1876.

1552Ebd.

1553Ebd.

1554Ebd.

1555Ebd.

1556Ebd.

1557Ebd.

Nietzsche fordert, der Mensch solle zur Stärke, Rohheit und dem Bösen zurückkehren, schließt dies keinesfalls die Befürwortung von Drogen ein.

Der Verlust Wagners riss bei Nietzsche eine große Lücke auf; sie wog besonders schwer, weil Nietzsche sich „tiefer *allein*“¹⁵⁵⁸ fühlte als jemals zuvor. Reflektierend über seine Bewunderung für Wagner muss Nietzsche gestehen: „Unsre Erleichterungen sind es, die wir am härtesten büßen müssen!“¹⁵⁵⁹ Wagner war eine solche für ihn, ebenso wie es die Verbindung zur Religion gewesen war. Die Überwindung einer solch tiefen Bewunderung veränderte nicht nur Nietzsche, sondern auch seine Stellung zur Kunst und zum Leben. Konträr zu Wagners krankhafter Kunst, entwickelte sich aus der Negation dieser ein anderes Kunstverständnis: „so ist es eine *andre* Kunst – eine spöttische, leichte, flüchtige, göttlich unbehelligte, göttlich künstliche Kunst, welche wie eine reine Flamme in einen unbewölkten Himmel hineinlodert! [...] Wir verstehn uns hinterdrein besser auf das, was dazu zuerst not tut, die Heiterkeit, *jede* Heiterkeit, meine Freunde!...“¹⁵⁶⁰

In *Ecce Homo* reflektiert Nietzsche noch einmal seine Beziehung zu Wagner. Vor allem den Genuss, den er aus dem persönlichen Verkehr mit Wagner für sich gewonnen hat, hebt er hervor.¹⁵⁶¹ Aus Nietzsches Worten spricht sowohl die spätere Ernüchterung als auch die Hoffnung, die er einst an Wagner geknüpft hatte. So verweist er noch einmal auf Wagners Orientierung Richtung Frankreich, die er – als Bewegung gegen alles Deutsche und Krankhafte – unterstützen musste: „Wagner war ein Revolutionär – er lief von den Deutschen davon... Als *Artist* hat man keine Heimat in Europa außer in Paris: die *délicatesse* in allen fünf Kunstsinnen, die Wagners Kunst voraussetzt, die Finger für *nuances*, die psychologische Morbidität, findet sich nur in Paris.“¹⁵⁶² Die Bedeutung, die Wagner für seine Jugend hatte, ist für Nietzsche unermesslich.¹⁵⁶³ Umso erschreckender war für Nietzsche, der die Deutschen und ihre Kunst verachtete, die Hinwendung Wagners zu den Deutschen: „Der arme Wagner! Wohin war er geraten! – Wäre er doch wenigstens unter die Säue gefahren! Aber unter Deutsche!...“¹⁵⁶⁴ Das Verlangen der Deutschen nach Wagner, deren Begeisterung,¹⁵⁶⁵ bedeutete für Nietzsche zudem die Erkenntnis, dass er sich widerwillig von Wagner lösen müsse: „Damals entschied sich mein Instinkt unerbittlich gegen ein noch längeres Nachgeben, Mitgehn, Michselbst-Verwecheln. Jede Art Leben, die ungünstigsten Bedingungen, Krankheit, Armut – alles schien mir jener unwürdigen »Selbstlosigkeit« vorzuziehen, in die ich zuerst aus Unwissenheit, aus *Jugend* geraten war, in der ich später aus Trägheit, aus sogenanntem »Pflichtgefühl« hängengeblieben war.“¹⁵⁶⁶ Hatte Nietzsche zu Beginn von Wagners Schaffen noch die Sinnlichkeit in seiner Musik vernommen, die ihn mitunter für Wagner eingenommen hatte, konnte er ihm in seinem Hang zur Religion nicht folgen.

iii. Die christliche Religion und Moral

1558Ebd.

1559Ebd.

1560Ebd.

1561,„Hier, wo ich von den Erholungen meines Lebens rede, habe ich ein Wort nötig, um meine Dankbarkeit für das auszudrücken, was mich in ihm bei weitem am tiefsten und herzlichsten erholt hat. Dies ist ohne allen Zweifel der intimere Verkehr mit Richard Wagner gewesen. Ich lasse den Rest meiner menschlichen Beziehungen billig; ich möchte um keinen Preis die Tage von Tribschen aus meinem Leben weggeben, Tage des Vertrauens, der Heiterkeit, der sublimen Zufälle – der *tiefen* Augenblicke... Ich weiß nicht, was *andre* mit Wagner erlebt haben: über *unsern* Himmel ist nie eine Wolke hinweggegangen.“ In: Ebd.

1562Ebd.

„Aber ich habe schon zur Genüge ausgesprochen (in »Jenseits von Gut und Böse«: II 724f.), wohin Wagner gehört, in wem er seine Nächstverwandten hat: es ist die französische Spät-Romantik, jene hochfliegende und doch emporreißende Art von Künstlern wie Delacroix, wie Berlioz, mit einem *fond* von Krankheit, von Unheilbarkeit im Wesen, lauter Fanatiker des *Ausdrucks*, Virtuosen durch und durch... Wer war der erste *intelligente* Anhänger Wagners überhaupt? Charles Baudelaire, derselbe, der zuerst Delacroix verstand, jener typische *décadent*, in dem sich ein ganzes Geschlecht von Artisten wiedererkannt hat – er war vielleicht auch der letzte... Was ich Wagner nie vergeben habe? Daß er zu den Deutschen *kondeszendierte* – daß er reichsdeutsch wurde... So weit Deutschland reicht, *verdirbt* es die Kultur.“ In: Ebd.

1563,„Alles erwogen, hätte ich meine Jugend nicht ausgehalten ohne Wagnersche Musik. Denn ich war *verurteilt* zu Deutschen. Wohlan, ich hatte Wagner nötig. Wagner ist das Gegengift gegen alles Deutsche *par excellence* – Gift, ich bestreite es nicht...“ In: Ebd.

1564Ebd.

1565,„Diese verlangen nach Wagner als nach einem *Opiat* – sie vergessen sich, sie werden sich einen Augenblick los... Was sage ich! *fünf bis sechs Stunden!* –“ In: Ebd.

1566Ebd.

Was Nietzsche schon in Bezug auf seine kulturelle Gegenwart bemerkt hatte, nämlich dass die *Décadence* in der Moderne von niemandem außer seiner Person wahrgenommen wurde, beklagt er auch in Bezug auf die Religion und Moral. „Wie kommt es nun, daß ich noch niemandem begegnet bin, auch in Büchern nicht, der zur Moral in dieser Stellung als Person stünde, der die Moral als Problem und dies Problem als *seine* persönliche Not, Qual, Wollust, Leidenschaft kannte? Ersichtlich war bisher die Moral gar kein Problem; [...] Ich sehe niemanden, der eine *Kritik* der moralischen Werturteile gewagt hätte [...]“¹⁵⁶⁷ Nietzsche empfindet es aber als dringlichste Notwendigkeit, dass der Mensch wirklich erkennt und urteilt und nicht die überlieferten Werte und Religionen stillschweigend annimmt und sie über sein Leben bestimmen lässt. Nietzsche geht es dabei um die grundlegendsten Werte des Menschen: „Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint.“¹⁵⁶⁸ Diese Äußerung Nietzsches berührt eines der Grundprobleme seines Denkens, das sich auch noch in der Figur Zarathustra wiederfindet. Nietzsche stellt die These auf, dass es schlichtweg keine endgültige Erkenntnis gibt. Es ist nicht nur die christliche Lehre und die von ihr propagierte Wahrheit, die Nietzsche anprangert und in diesem Sinne als falsch einstuft, weil sie auf dem Grundsatz der Unendlichkeit, des ewigen Lebens aufgebaut ist, sondern diese These besagt auch, dass sich selbst Nietzsches ‚Wahrheiten‘ letztendlich als Trugbild entpuppen können. Der Mensch, kein Mensch – so Nietzsches Auffassung – sei in der Lage, endgültige Wahrheiten zu schaffen, weil es schlichtweg keine endgültigen Wahrheiten gibt.

Bereits in seiner ersten großen Abhandlung *Der Geburt der Tragödie* zeigt sich, dass Nietzsche sich mit Religionen, Moral, ethischen Grundsätzen und den daraus resultierenden Folgen für den Menschen beschäftigt. So liefert Nietzsche bereits vor Werken wie *Jenseits von Gut und Böse* und *Zur Genealogie der Moral* wichtige Einblicke und Grundlagen für sein Lebens- und Religionsverständnis. In der *Tragödie* verweist er zudem bereits auf Faktoren die Religionen angreifbar machen können; in diesem Werk sind es primär die olympischen Götter, durch die Nietzsche erläutert, dass der Hang zum Historismus zum Untergang einer Religion führen kann.¹⁵⁶⁹

Auch in *Unzeitgemäße Betrachtungen* liefert Nietzsche schon eine Vorarbeit zu dem, was er schließlich in Bezug auf Moral und christlicher Religion in den späteren Werken leisten wird. Im Essay über *David Strauß* offenbart Nietzsche sich selbst als „Stifter der Religion der Zukunft“.¹⁵⁷⁰ Es zeigt sich bereits in diesem Essay, dass der Himmel des Neugläubigen ein Himmel auf Erden sein muss und keine jenseitige Verheißung beinhalten darf. Das Entscheidendste aber was Nietzsche bereits in diesem Essay an Strauß anprangert, ist das, was er später auch dem Christen vorwerfen wird: der Mangel an Tat. „Ja selbst das Schattenbild der Taten, die Ethik, zeigt, daß [Strauß] ein Held der Worte ist, und daß er jede Gelegenheit vermeidet, bei der es nötig ist, von den Worten zum grimmigen Ernste weiterzugehen. Er verkündet mit bewunderungswürdiger Offenheit, daß er kein Christ mehr ist, will aber keine Zufriedenheit irgend welcher Art stören; [...] hüllt er sich in das zottige Gewand unserer Affengenealogen und preist Darwin als einen der größten Wohltäter der Menschheit [...]“¹⁵⁷¹ Eine weitere Forderung, die Nietzsche schließlich in Bezug auf die Menschen der Zukunft äußert, ist zu sich selbst zu stehen – zu seiner Individualität. Dieser Gedanke beschäftigte Nietzsche bereits in *Unzeitgemäße Betrachtungen* und vor allem im dritten Essay *Schopenhauer als Erzieher*. Nietzsche befürwortet bereits hier die Individualität jeder einzelnen Person und

1567Ebd.

1568Ebd.

1569„Denn dies ist die Art, wie Religionen abzusterben pflegen: wenn nämlich die mythischen Voraussetzungen einer Religion unter den strengen, verstandesmäßigen Augen eines rechtgläubigen Dogmatismus als eine fertige Summe von historischen Ereignissen systematisiert werden und man anfängt, ängstlich die Glaubwürdigkeit der Mythen zu verteidigen, aber gegen jedes natürliche Weiterleben und Weiterwuchern derselben sich zu sträuben, wenn also das Gefühl für den Mythos abstirbt und an seine Stelle der Anspruch der Religion auf historische Grundlagen tritt.“ In: Ebd.

1570Ebd.

1571Ebd.

Dabei hat Volker Gerhardt selbst hervorgehoben, dass Nietzsche nicht der Mann der Tat, sondern nur des Wortes war: „Auch wenn er die ‚Tat‘ fordert und über die kraftlose Innerlichkeit des abstrakten Denkens spottet, bleibt er doch für sich selbst ein Mann der Idee und des Wortes. [...] Er ist ein Artist der Erkenntnis, seine Mittel bleiben auf die Kritik und die Vision beschränkt.“ In: Gerhardt, Volker: *Friedrich Nietzsche*. C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. München. 1992, S. 14/15.

spricht sich in Folge dessen gegen die Gemeinschaft, genauer gesagt gegen den Herdeninstinkt in den christlichen Religionen, aus.¹⁵⁷²

Nietzsches Gedanken über Religion und Moral konzentrieren sich – von Werk zu Werk – zunehmend. Bereits mit *Menschliches, Allzumenschliches*¹⁵⁷³ geht Nietzsche der Grundlage der metaphysischen Betrachtung auf den Grund. „Ohne den Traum hätte man keinen Anlaß zu einer Scheidung der Welt gefunden. Auch die Zerlegung in Seele und Leib hängt mit der ältesten Auffassung des Traumes zusammen, ebenso die Annahme eines Seelenscheinleibes, also die Herkunft alles Geisterglaubens und wahrscheinlich auch des Götterglaubens.“¹⁵⁷⁴ In diesem Werk geht Nietzsche auch wiederholt seinem Verständnis nach, dass es keine endgültigen Erkenntnisse und Wahrheiten gibt. Diese Einstellung schließt aber auch mit ein, dass es Nietzsche nicht möglich ist, die metaphysische Welt in Gänze zu leugnen; was er maximal leisten kann, ist sie in den Bereich der „Leidenschaft, Irrtum und Selbstbetrug“¹⁵⁷⁵ zu verschieben. Selbst wenn sie existent wäre, so Nietzsche weiter, könne der Mensch aber auch dort nicht zu einer endgültigen Erkenntnis kommen, sondern maximal deren Differenz zu seiner Welt wahrnehmen.

Bereits in *Menschliches, Allzumenschliches* weist Nietzsche zudem, im Zusammenhang mit den persönlichen Wahrheiten und deren Endlichkeit, darauf hin, dass Wahrheiten aus der Sicht des Menschen heraus geschaffen werden, aus seiner persönlichen Perspektive. „Unsre Werte sind in die Dinge *hineininterpretiert*. Gibt es denn einen *Sinn* im An-sich?! Ist nicht notwendig Sinn eben *Beziehungs-Sinn* und Perspektive? Aller Sinn ist Wille zur Macht (alle Beziehungs- Sinne lassen sich in ihn auflösen).“¹⁵⁷⁶ Nietzsche geht in diesem Werk soweit zu behaupten, dass es das Ureigenste des Menschen ist, sich seine Welt zu erklären: »Es ist alles *subjektiv*« sagt ihr: aber schon das ist *Auslegung*. Das »Subjekt« ist nichts Gegebenes, sondern etwas Hinzu-Erdichtetes, Dahinter-Gestecktes. – [...]»Perspektivismus.« Unsere Bedürfnisse sind es, *die die Welt auslegen*; unsere Triebe und deren Für und Wider. Jeder Trieb ist eine Art Herrschsucht, jeder hat seine Perspektive, welche er als Norm allen übrigen Trieben aufzwingen möchte.“¹⁵⁷⁷ Mit dieser These, dass der Mensch die Wahrheiten erschafft, wendet er sich der Religion zu. In ihr sieht er nichts anderes als den Drang des Menschen, sich etwas Unerklärliches begreifbar zu machen; mit der Religion will der sterbliche Mensch Ewigkeit erzeugen.¹⁵⁷⁸

Nietzsche selbst weiß um die Konsequenzen, die er mit seiner Umwertung der Werte bewirkt. Bereits in *Die fröhliche Wissenschaft* zeigt er auf, dass mit dem Zweifel an dem Christentum nicht nur der Glaube an Gott eingebüßt wurde, sondern dass alles, was der Mensch bisher als sicher empfunden hat, ins Wanken geraten ist. Nietzsches Worte offenbaren auch durchaus eine Wehmut, wenn es heißt: „Gott ist tot! Gott bleibt tot! Und wir haben ihn getötet!“¹⁵⁷⁹ Denn Nietzsche weiß wohl, dass die christliche Religion und Moral den Menschen nicht nur in seinen Freiheiten und Leidenschaften beschnitten und ihn in Ketten gelegt hat, er weiß auch um die Wohltat, die eine Sicherheit an Gott, eine höhere Instanz, dem Menschen über lange Zeit gegeben hat.

Nietzsche geht in seinen Werken nicht nur der christlichen Religion und der Moral nach, sondern er beschäftigt sich auch mit ihren Ursprüngen bzw. ihrer Entstehung. Noch vor *Jenseits von Gut und Böse* geht

1572, „Im Grunde weiß jeder Mensch recht wohl, daß er nur einmal, als ein Unikum, auf der Welt ist und daß kein noch so seltsamer Zufall zum zweitenmal ein so wunderbar buntes Mancherlei zum Einerlei, wie er es ist, zusammenschütteln wird: er weiß es, aber verbirgt es wie ein böses Gewissen – weshalb? Aus Furcht vor dem Nachbar, welcher die Konvention fordert und sich selbst mit ihr verhüllt. Aber was ist es, was den einzelnen zwingt, den Nachbar zu fürchten, herdenmäßig zu denken und zu handeln und seiner selbst nicht froh zu sein? Schamhaftigkeit vielleicht bei einigen und selten. Bei den allermeisten ist es Bequemlichkeit, Trägheit, kurz jener Hang zur Faulheit, von dem der Reisende sprach.“ In: Nietzsche. eKGWB.

1573, „Vorteile der psychologischen Beobachtung. – Daß das Nachdenken über Menschliches, Allzumenschliches – oder wie der gelehrtere Ausdruck lautet: die psychologische Beobachtung – zu den Mitteln gehöre, [...]Warum vergaß es dieses Jahrhundert, wo wenigstens in Deutschland, ja in Europa, die Armut an psychologischer Beobachtung durch viele Zeichen sich zu erkennen gibt?“ Für Nietzsche sind die psychologischen Betrachtungen deshalb immanent wichtig, weil er dadurch dem Ursprung der „moralischen Empfindungen“ beim Menschen auf den Grund gehen will. In: Ebd.

1574Ebd.

1575Ebd.

1576Ebd.

1577Ebd.

1578, „Denn metaphysische Ansichten geben den Glauben, daß in ihnen das letzte endgültige Fundament gegeben sei, auf welchem sich nunmehr alle Zukunft der Menschheit niederzulassen und anzubauen genötigt sei“. In: Ebd.

1579Ebd.

Nietzsche der Entstehung der Moral nach. In *Menschliches, Allzumenschliches* legt Nietzsche dazu folgende Entwicklungsphasen dar:

1. Zu Beginn werden die Handlungen, ohne deren Motivation zu bedenken, allein durch ihre „nützlichen oder schädlichen“¹⁵⁸⁰ Folgen als gut oder böse eingestuft.
2. Schließlich wird der Fokus nicht mehr auf die Folgen gelegt, sondern auf die Handlung an sich, die als gut oder böse bezeichnet wird.
3. Daran schließt sich die Betrachtung der Motive an, wodurch Taten als „moralisch zweideutig“¹⁵⁸¹ eingestuft werden.
4. Schließlich erscheint nicht mehr das Motiv als gut oder böse, sondern der handelnde Mensch, „aus dem das Motiv, wie die Pflanze aus dem Erdreich, herauswächst“.¹⁵⁸²

Für Nietzsches Verständnis von Moral und christlicher Religion ist diese Entwicklung immanent wichtig, weil sie nämlich den Menschen für seine Handlungen verantwortlich macht und ihn somit letztendlich für seine Persönlichkeit. „So macht man der Reihe nach den Menschen für seine Wirkungen, dann für seine Handlungen, dann für seine Motive und endlich für sein Wesen verantwortlich.“¹⁵⁸³ Auch geht Nietzsche bereits in *Menschliches, Allzumenschliches* dem Entstehen von gut und böse nach. So führt Nietzsche bereits in diesem Werk die Herkunft von gut und böse auf das Verhältnis von Macht zurück. Macht hat nur der Herrschende, derjenige der Vergeltung üben kann; und der Mächtige war es auch der als gut galt. Wer allerdings keine Macht besaß, der konnte auch nicht Vergeltung üben und war böse.¹⁵⁸⁴ Es zeigt sich bei Nietzsche im Folgenden, dass das was wir in unserer heutigen Gesellschaft als notwendig zum menschlichen Zusammenleben verspüren, das heißt eine moralische Verantwortung für uns und unsere Handlungen, eine Empathie für die Mitmenschen, im weitesten Sinne auch Mitleid, dass dies genau die Werte sind die von Nietzsche verurteilt werden. So heißt es bei Nietzsche in Bezug auf die Moral: „Hat man sich für die Abzeichen des Niedergangs ein Auge gemacht, so versteht man auch die Moral – man versteht, was sich unter ihren heiligsten Namen und Wertformeln versteckt: das *verarmte* Leben, der Wille zum Ende, die große Müdigkeit. Moral *verneint* das Leben [...]“.¹⁵⁸⁵

Nietzsche wird nicht müde, in seinen Werken immer wieder das moralische Empfinden zu verdeutlichen, deren Gründe herauszuarbeiten und seine Definition der Moral zu liefern. Moralisch und sittlich wird gemeinhin das Geheißene, was auf überlieferten gesellschaftlichen Gesetzmäßigkeiten beruht, die dem Wohlergehen der Gemeinschaft und nicht der einzelnen Person dienen. So wird der Mensch als ‚gut‘ bezeichnet, der sich unter allen Umständen, und somit auch gegen seine persönlichen Bedürfnisse und Überzeugungen, dem unterwirft, was als gemeinschaftlich nützlich erscheint; während der Mensch, der sich gegen die Gemeinschaft und den gemeinschaftlichen Nutzen stellt, als ‚böse‘ aufgefasst wird. „Nicht das »Egoistische« und das »Unegoistische« ist der Grundgegensatz, welcher die Menschen zur Unterscheidung von Sittlich und Unsittlich, Gut und Böse gebracht hat, sondern: Gebundensein an ein Herkommen, Gesetz, und Lösung davon.“¹⁵⁸⁶ Nietzsche verweist explizit darauf, dass das Gute und Sittliche als das gesehen wurde, was dem „Zweck der Erhaltung einer *Gemeinde*“¹⁵⁸⁷ dient. Warum der Mensch nicht schon viel

1580Ebd.

1581Ebd.

1582Ebd.

1583Nietzsche distanziert sich davon völlig, wie zum Beispiel folgende Äußerung belegt: „Nun entdeckt man schließlich, daß auch dieses Wesen nicht verantwortlich sein kann, insofern es ganz und gar notwendige Folge ist und aus den Elementen und Einflüssen vergangener und gegenwärtiger Dinge konkretisiert: also daß der Mensch für nichts verantwortlich zu machen ist, weder für sein Wesen, noch seine Motive, noch seine Handlungen, noch seine Wirkungen. Damit ist man zur Erkenntnis gelangt, daß die Geschichte der moralischen Empfindungen die Geschichte eines Irrtums, des Irrtums von der Verantwortlichkeit ist: als welcher auf dem Irrtum von der Freiheit des Willens ruht.“ In: Ebd.

1584„Der Begriff gut und böse hat eine doppelte Vorgeschichte: nämlich *einmal* in der Seele der herrschenden Stämme und Kasten. Wer die Macht zu vergelten hat, Gutes mit Gutem, Böses mit Bösem, und auch wirklich Vergeltung übt, also dankbar und rachsüchtig ist, der wird gut genannt; wer unmächtig ist und nicht vergelten kann, gilt als schlecht. Man gehört als Guter zu den »Guten«, einer Gemeinde, welche Gemeingefühl hat, weil alle einzelnen durch den Sinn der Vergeltung miteinander verflochten sind. Man gehört als Schlechter zu den »Schlechten«, zu einem Haufen unterworfenen, ohnmächtiger Menschen, welche kein Gemeingefühl haben. Die Guten sind eine Kaste, die Schlechten eine Masse wie Staub. Gut und schlecht ist eine Zeitlang soviel wie vornehm und niedrig, Herr und Sklave.“ In: Ebd.

1585Ebd.

1586Ebd.

1587Ebd.

früher damit begann, die moralischen Gesetze zu hinterfragen, für diese hemmende Tendenz des Menschen hat Nietzsche eine Erklärung: Der Mensch ist primär träge. Er ist eher geneigt dazu, das Althergebrachte – wenn auch das Lästige – zu akzeptieren und umzusetzen, als sich aus der Gewohnheit der Religion und Moral herauszulösen. Neuerungen jedweder Art, darauf verwies Nietzsche bereits in *Menschliches, Allzumenschliches*, bedürfen eines tätigen Menschen, einer Stärke und eines Willens: ist dies nicht gegeben, kann es auch zu keiner Revolution und Erneuerung kommen. Zumal der Mensch damit konfrontiert wird, dass sich die Moral ja seit Zeiten bewährt hat und der Mensch im Gegenzug dies nicht von seinen revolutionären Ideen behaupten kann.

Der Gemeinschaftssinn der Moral hebt also immer die Gemeinde vor den Bedürfnissen des Einzelnen hervor, und muss damit zugleich das Flüchtige vor dem Dauernden zurückweisen. „Ob nun der einzelne von einer Einrichtung leide, die dem Ganzen frommt, ob er an ihr verkümmere, ihretwegen zugrunde gehe – die Sitte muß erhalten, das Opfer gebracht werden.“¹⁵⁸⁸ Moral ist für Nietzsche demzufolge nur ein Mittel, das sowohl dem Bewahren als auch dem Hemmen von Individualität dient. Mit „*Furcht und Hoffnung*“¹⁵⁸⁹ soll die Gemeinde bewahrt und erhalten werden.¹⁵⁹⁰ Nietzsche stellt in diesem Zusammenhang die These auf, dass die Maßnahmen, die ergriffen werden, um die Gemeinschaft zu bewahren, an dem Drang nach Individualität gemessen werden: wenn milde Maßnahmen ausreichen, um eine Gemeinde zu bewahren, dann wird auf diese zurückgegriffen. Sollte der Drang nach Selbstverwirklichung aber über die Maßen groß sein und drohen die Gemeinde zu sprengen, dann bedarf es härterer Mittel, um die Menschen in der Gemeinde zu halten. Nietzsche spricht in Bezug auf diese härteren Mittel von nichts Anderem, als von der Erschaffung eines höheren Prinzips, der Erschaffung einer höheren Macht, eines Gottes, der die Menschen vor der Veränderung bewahren soll.

Dass Moral ein gemeinschaftliches Leben sichert, dass sie diese bewahrende Funktion hat, sieht Nietzsche aber als kritisch an, weil sie den Menschen eben an der Entwicklung hindert. Dies erkannte Nietzsche als besonders problematisch an, weil es dem Menschen die Erkenntnis raubte, überhaupt wahrzunehmen in was für einer Situation er seit Jahren gehalten wurde. Bereits in der Vorrede zur *Morgenröte* legt Nietzsche dar, dass er es praktisch als seine Pflicht ansah, die Moral zu kritisieren und sie letztendlich zu überwinden: „Damals unternahm ich etwas, das nicht jedermanns Sache sein dürfte: ich stieg in die Tiefe, ich bohrte in den Grund, ich begann ein altes *Vertrauen* zu untersuchen und anzugraben, [...] ich begann unser *Vertrauen zur Moral* zu untergraben. Aber ihr versteht mich nicht?“¹⁵⁹¹ Nietzsche musste – so seine Sicht auf die Dinge – diese beschwerliche Aufgabe selbst vollbringen, denn die Mehrheit der Menschen hatte sich in Blindheit und Passivität an die Moral und an den christlichen Glauben verloren. „Es ist bisher am schlechtesten über Gut und Böse nachgedacht worden: es war dies immer eine zu gefährliche Sache. Das Gewissen, der gute Ruf, die Hölle, unter Umständen selbst die Polizei erlaubten und erlauben keine Unbefangenheit; in Gegenwart der Moral *soll* eben, wie angesichts jeder Autorität, nicht gedacht, noch weniger geredet werden: hier wird – *gehört!*“¹⁵⁹² Das was Nietzsche in der Zukunft von den Menschen einer wahrhaften Moral und der Kultur erwartet, ist, das Gegenteil von dem, was er in seiner Gegenwart vorfindet: nicht die Passivität,¹⁵⁹³ nicht die lähmende Wirkung der Moral soll den Menschen begleiten, sondern die Stärke, die

1588Ebd.

1589Ebd.

1590Moral steht für Nietzsche des Weiteren in Verbindung mit dem „Herden-Instinkt“: „Wo wir eine Moral antreffen, da finden wir eine Abschätzung und Rangordnung der menschlichen Triebe und Handlungen. Diese Schätzungen und Rangordnungen sind immer der Ausdruck der Bedürfnisse einer Gemeinde und Herde: das, was *ihr* am ersten frommt – und am zweiten und dritten –, das ist auch der oberste Maßstab für den Wert aller einzelnen.“ Moral dient also dem Erhalt der Gemeinschaft zu Gunsten des Einzelnen. [„Da die Bedingungen der Erhaltung einer Gemeinde sehr verschieden von denen einer andern Gemeinde gewesen sind, so gab es sehr verschiedene Moralen;“] Nietzsche verweist darauf, dass der Mensch die Einordnung in die Gemeinschaft heute als negativ empfindet. Dies war jedoch nicht immer die Einstellung des Menschen: „Aber die längste Zeit der Menschheit hindurch gab es nichts Fürchterlicheres, als sich einzeln zu fühlen. Allein sein, einzeln empfinden, weder gehorchen noch herrschen, ein Individuum bedeuten – das war damals keine Lust, sondern eine Strafe; man wurde verurteilt »zum Individuum«. Gedankenfreiheit galt als das Unbehagen selber.“ In: Ebd.

Freiheit galt also als Mangel, während Einbindung in die Gemeinschaft als moralisch eingestuft wurde.

1591Ebd.

1592Ebd.

1593Nietzsche definiert die Moral wiederholt in seinen Werken: „Die Moral versteht sich eben von alters her auf jede Teufelei von Überredungskunst“, oder ob er sie als die „größte Meisterin der Verführung“ bezeichnet, dass was bleibt ist ihre Bindung an den christlichen Glauben, ihr hemmendes, den Menschen bedrückendes Wesen. Wegen ihrer, die Individualität des Menschen

Aktivität zur Tat; er will den „kritischen Willen“¹⁵⁹⁴ des Menschen, den die christliche Moral bisher betäubt hatte, in den Menschen wieder erwecken.¹⁵⁹⁵ Mit einem Blick in die Zukunft und auf die Revolution gegen die christliche Moral gerichtet, hat Nietzsche überhaupt die Moral angegriffen.

Nietzsche lässt keinen Zweifel daran, dass ein gottloses Leben, das Leben eines Immoralisten, so wie er sein Leben verstand, keineswegs der einfache Weg ist. Der einfache Weg wäre es, der christlichen Moral blind zu folgen. Das Leben aber aktiv anzunehmen, das nicht unter einen Gott gestellt ist, bedeutet Mut zu haben für alles, was kommen mag: „Wer die Luft meiner Schriften zu atmen weiß, weiß, daß es eine Luft der Höhe ist, eine *starke* Luft. Man muß für sie geschaffen sein, sonst ist die Gefahr keine kleine, sich in ihr zu erkälten. Das Eis ist nahe, die Einsamkeit ist ungeheuer – aber wie ruhig alle Dinge im Lichte liegen! wie frei man atmet! wieviel man *unter* sich fühlt! –“¹⁵⁹⁶

Warum Nietzsche sich in diesem Zusammenhang immer wieder Gedanken über den Wahrheitsbegriff macht, wird bereits in der *Morgenröte* verständlich, wenn er auf die Moral zu sprechen kommt. Nietzsche stellt in diesem Werk nämlich die These auf, dass die Absicht der Moral darauf beruht, Sicherheit d. h. Wahrheit zu schaffen: „Es ist ein richtiges Urteil der Gelehrten, daß die Menschen aller Zeiten zu *wissen* glaubten, was gut und böse, lobens- und tadelnswert sei.“¹⁵⁹⁷ So geht Nietzsche bereits im dritten Hauptstück von *Menschlichen, Allzumenschlichen*, das den Titel *Das religiöse Leben* trägt, der generellen Entwicklung des religiösen Gefühls nach. Nietzsche verweist darauf, dass der Mensch in der Vorzeit noch keinerlei Verständnis für die Gesetzmäßigkeiten der Natur hatte, und dass selbst die Endlichkeit des Lebens als das „Resultat magischer Einwirkungen“¹⁵⁹⁸ erschien.¹⁵⁹⁹ Für den Menschen dieser Zeit war die Natur voller Geheimnisse, voller Unergründbarkeiten. Die Natur schien dem Menschen „als das *Reich der Freiheit*, der Willkür, der höheren Macht“. ¹⁶⁰⁰ So sah der Mensch sich Dingen ausgesetzt, die er nicht begreifen konnte. Und aus diesem Unbekannten heraus, entwickelte der Mensch das Bedürfnis nach Regeln; er wollte „*der Natur ein Gesetz*“¹⁶⁰¹ geben, um sich das, was ihn verängstigte, verständlich zu machen. Genau darin, in der scheinbaren Unerklärbarkeit der Natur, lag für Nietzsche der Urkeim des religiösen Empfindens. Zugleich schließt sich daran etwas an, was Nietzsche später auch im Christentum entdecken wird, nämlich: „wie kann der *schwächere* Stamm dem *stärkeren* doch Gesetze diktieren, ihn bestimmen, seine Handlungen [...] leiten?“¹⁶⁰² Nietzsche führt mehrere Möglichkeiten an, die es einem schwächeren Menschen ermöglichen, Herr über einen Stärkeren zu werden: einmal durch die Liebe, dann durch vertragliche Verbindungen und schließlich durch Gewalt, die hier bei Nietzsche in Verbindung mit „Magie und Zauberei“¹⁶⁰³ gesetzt wird. Nietzsche stellt die These auf, dass die religiöse Empfindung aus dem Machtbedürfnis des Menschen, aus seiner Not sich die Welt und Natur zu unterwerfen und verständlich zu machen, entstanden ist: „Der Sinn des religiösen Kultus ist, die Natur zu menschlichem Vorteil zu bestimmen und zu bannen, also ihr eine *Gesetzlichkeit einzuprägen, die sie von vornherein nicht hat*; während in der jetzigen Zeit man die Gesetzlichkeit der Natur *erkennen* will, um sich in sie zu schicken.“¹⁶⁰⁴

1604

hemmenden Wirkung, wird von Regierungen und Staaten, sofern sie um die Bedeutung von Religion wissen, auch nicht der Versuch unternommen, den Menschen von seinem Glauben zu lösen. Denn dort wo der Staat versagt, wo Elend und Not herrschen, kann der Mensch immer noch zu seinem Gott bitten. In: Ebd.

1594Ebd.

1595So findet sich in der *Morgenröte* unter der Überschrift *Am Sterbebett des Christentums* vermerkt: „Die wirklich aktiven Menschen sind jetzt innerlich ohne Christentum, und die mäßigeren und betrachtsameren Menschen des geistigen Mittelstandes besitzen nur noch ein zurechtgemachtes, nämlich ein wunderlich *vereinfachtes* Christentum.“ In: Ebd.

1596Ebd.

1597Ebd.

1598Ebd.

1599„Versetzen wir uns in die Zeiten zurück, in welchen das religiöse Leben am kräftigsten aufblühte, so finden wir eine Grundüberzeugung vor, welche wir jetzt nicht mehr teilen und derentwegen wir ein für allemal die Tore zum religiösen Leben uns verschlossen sehen: sie betrifft die Natur und den Verkehr mit ihr. [...] Es geht bei Krankwerden und Sterben nie natürlich zu; die ganze Vorstellung vom »natürlichen Hergang« fehlt, – sie dämmert erst bei den älteren Griechen, das heißt in einer sehr späten Phase der Menschheit, in der Konzeption der über den Göttern thronenden *Moira*.“ In: Ebd.

1600Ebd.

1601Ebd.

1602Ebd.

1603Ebd.

1604Ebd.

Die höchste Stufe, sich die Natur begreifbar zu machen und sich Gesetze zu erschaffen, die dazu dienen, dem Menschen sein Leben zu erklären, läuft schließlich in der Gestaltung der Göttlichkeit zusammen. Das, was der Mensch sich beileibe nicht erklären kann, bekommt von ihm einen göttlichen Anstrich: das Unerklärliche wird zu einem Gott, der höher gestellt als der Mensch selbst ist und zugleich Furcht einflößend ist: „Eine höhere Autorität, welcher man gehorcht, nicht weil sie das uns *Nützliche* befiehlt, sondern weil sie *befiehlt*. – Wodurch unterscheidet sich dies Gefühl vor dem Herkommen von dem Gefühl der Furcht überhaupt? Es ist die Furcht vor einem höheren Intellekt, der da befiehlt, vor einer unbegreiflichen, unbestimmten Macht, vor etwas mehr als Persönlichem, – es ist *Aberglaube* in dieser Furcht.“¹⁶⁰⁵

Das Bedürfnis nach Religion und Moral ist bei den Menschen, ihrer Persönlichkeit nach, unterschiedlich ausgeprägt. Nietzsche vertritt die These, dass der Mensch die Religion und die damit verbundene Sicherheit, umso nötiger Bedarf, je schwächer er selber ist. Die Erschaffung von Moral und Gott offenbart sich also aus dem Drang des Menschen nach Wissen und nach Sicherheit und schlägt sich – wie Nietzsche in seinen Werken wiederholt erwähnt – in den modernen Wissenschaften nieder. Für Nietzsche ist damit der Drang der modernen Menschen nach Wissenschaft nichts Anderes, als eine Kompensation für den verloren gegangenen Glauben: „auch das ist noch das Verlangen nach Halt, Stütze, kurz jener Instinkt der Schwäche, welcher Religionen, Metaphysiken, Überzeugungen aller Art zwar nicht schafft, aber – konserviert.“¹⁶⁰⁶ Wer der Sicherheit eines schwachen, christlichen Gottes bedarf, der ist selbst willensschwach. „Der Glaube ist immer dort am meisten begehrt, am dringlichsten nötig, wo es an Willen fehlt: denn der Wille ist, als Affekt des Befehls, das entscheidende Abzeichen der Selbstherrlichkeit und Kraft.“¹⁶⁰⁷ In dieser Konsequenz ist eine solche religiöse Überzeugung nichts anderes als die Degeneration des Willens.

Aber für Nietzsche macht nicht erst die Moral den Menschen schwach und kränklich. Er stellt vielmehr den Umkehrschluss her, dass der Mensch der Moral bedarf, um seine Schwäche wie hinter einer Maske zu verdecken; wäre der Mensch ein Individuum der Stärke und Wirklichkeit, dann würde er der Moral nicht bedürfen: „Der Europäer verkleidet sich in die Moral, weil er ein krankes, kränkliches, krüppelhaftes Tier geworden ist, das gute Gründe hat, »zahn« zu sein, weil er beinahe eine Mißgeburt, etwas Halbes, schwaches, Linkisches ist... Nicht die Furchtbarkeit des Raubtiers findet eine moralische Verkleidung nötig, sondern das Herdentier mit seiner tiefen Mittelmäßigkeit, Angst und Langeweile an sich selbst. Moral putzt den Europäer auf – gestehen wir es ein! – ins Vornehmere, Bedeutendere, Ansehnlichere, ins »Göttliche« [...]“.¹⁶⁰⁸

Nietzsches These, dass Moral und Religion sowohl durch den Wahrheitsdrang des Menschen als auch durch Furcht entstehen, wurde in dieser Arbeit bereits kurz erwähnt. Nietzsche selbst formuliert diese These in *Jenseits von Gut und Böse* explizit aus. Für ihn finden sich Menschen zu einer Gesellschaft oder Gemeinschaft zusammen, weil sie dieselben Leiden teilen, weil sie eine Furcht verbindet. Wenn die Gesellschaft aber von außen keine Feinde mehr zu erwarten hat, dann entwickelt sich die Angst vor dem Nächsten: wenn die Feinde – Nietzsche bezeichnet diese auch als „Abzugskanäle“¹⁶⁰⁹ – fehlen, werden die Nächsten verleumdet und als böse abgewertet. Nietzsche klagt das Christentum an, dass alles, was ehemals als stark und gut angesehen wurde, nun als böse und verdammenswert, ja als moralisch verachtend, herabgesetzt wurde. Nietzsche folgt damit seiner These, dass Furcht die Moral erschafft. Er geht davon aus, dass wenn sich der Mensch der Gefahr entledigen würde, er auch die Moral überhaupt nicht nötig hätte. So wie Nietzsche das Christentum damals und das Europa seiner Gegenwart empfindet, stuft er den Menschen nur noch als „Herdentier[...]“¹⁶¹⁰ ein, das sich in eine schwache Gemeinschaft einfügt und aus dieser Sicht bestimmt was wahr und falsch, ja was gut und böse ist.

Nietzsche äußert sich in seinen Werken wiederholt zu der Moral der Herde, d.h. zur christlichen Moral, die statt der Individualität den Nutzen der Gemeinschaft predigt, die auf Stagnation gerichtet ist, die auf

1605Ebd.

In die *Morgenröte* zeigt Nietzsche auf, dass es neben der Gewohnheit vor allem die Furcht vor der Gottheit ist, die den Menschen in seiner Passivität verharren lässt.

1606Ebd.

1607Ebd.

1608Ebd.

1609Ebd.

1610Ebd.

Beherrschung der Individualität und der Unterdrückung der Aristokratie aus ist: „Die Unterwerfung der Herren-Rassen unter das Christentum ist wesentlich die Folge der Einsicht, daß das Christentum eine Herdenreligion ist, daß es Gehorsam lehrt: kurz, daß man Christen leichter beherrscht als Nichtchristen.“¹⁶¹¹ Nietzsche stellt damit dem aristokratischen Griechen das Herdentier des Christentums gegenüber, das sich aus Schwäche, aber vor dem Hintergrund des Willens zur Macht, als das Gute preist. Für Nietzsche bedeutet diese Herdentier-Moral und ihre christliche Religion, den Menschen weiter in seiner selbst geschaffenen Unmündigkeit zu halten: „im Grunde sogar bloß ein faustgrobes Verbot an uns: ihr sollt nicht denken!...“¹⁶¹² Nietzsche legt infolgedessen dar was genau er unter der Herden- oder auch Sklavenmoral versteht, um zu verdeutlichen, was der christliche Glaube bewirkt hat, nämlich die Umkehrung der herrschenden Werte. Mit dem Christentum, so Nietzsche, ist nämlich nicht das Überlegene, Aristokratische, das Erhabene und Gesunde zur Macht gekommen, sondern die Dekadenz, das Schwache, der Niedrige und der Mitleidige. So unterscheidet Nietzsche zwischen zwei Typen von Moral: die „Herren-Moral und [die] Sklaven-Moral“.¹⁶¹³ Bei der Herren-Moral entstehen die Moralvorstellungen innerhalb der herrschenden Schicht, innerhalb einer Menschengruppe, die sich ihres Herrschaftsgefühls bewusst ist, wohl wissend, dass Menschen unter ihnen stehen, die sie beherrschen. Sie sind es, die von sich aus den „Begriff »gut« bestimmen“,¹⁶¹⁴ und damit sind es die „erhobenen stolzen Zustände der Seele, welche als das Auszeichnende und die Rangordnung Bestimmende empfunden werden“.¹⁶¹⁵ Der herrschende Mensch ist es, der das, was unter ihm steht, als das „Gegenteil solcher gehobener stolzer Zustände“¹⁶¹⁶ empfindet: „Man bemerke sofort, daß in dieser ersten Art Moral der Gegensatz »gut« und »schlecht« so viel bedeutet wie »vornehm« und »verächtlich« – der Gegensatz »gut« und »böse« ist anderer Herkunft.“¹⁶¹⁷ Damit definiert der Herrschende automatisch den Menschen unter sich als schlecht, d. h. „der Feige, der Ängstliche, der Kleinliche, der an die enge Nützlichkeit Denkende“¹⁶¹⁸ wird von dem Herrschenden als sein Gegenpol gedacht. Die Herren-Moral stellt dabei das eigene Ich in den Mittelpunkt, und somit sind nicht sie es, die andere Menschen mitleidig betrachten: „der Glaube an sich selbst, der Stolz auf sich selbst, eine Grundfeindschaft und Ironie gegen »Selbstlosigkeit« gehört ebenso bestimmt zur vornehmen Moral wie eine leichte Geringschätzung und Vorsicht vor den Mitgefühlen und dem »warmen Herzen“.¹⁶¹⁹ Innerhalb der Herren-Moral verstand man sowohl die Notwendigkeit, Feinde zu haben und auch die Achtung vor dem Alter, die den Menschen der Moderne nicht eigen ist.

Bei der Sklaven-Moral entspringen die Moralvorstellung aus der niedrigen Klasse; diese Moral ist nicht von der Elite geschaffen, sondern von den „Vergewaltigten, Gedrückten, Leidenden, Unfreien“.¹⁶²⁰ Es ist zudem auch keine Moral, die aus der Aktivität entspringt, sondern lediglich eine Reaktion auf die herrschende Klasse. Als Beherrscher ist dieser Mensch sich bewusst, dass es Menschen gibt, die weit über ihm stehen; aus dieser Sichtweise heraus entsteht seine Moral von gut und böse, von moralisch und amoralisch. Seine Moral entwickelt sich damit als Gegenbild gegen die Herrschenden, gegen die „Tugenden des Mächtigen“.¹⁶²¹ Daraus erklärt sich, dass in dieser Sklaven-Moral nicht der Mächtige gut ist, sondern böse, während sich der Beherrschte nun als der moralisch im Recht Befindliche und gute Mensch darstellen kann. So zeigt sich in der Sklaven-Moral die Umkehr der aristokratischen Werte; nicht mehr Feinde sind Not, sondern Freunde, nicht mehr Stärke, sondern Mitleid: „Die Sklaven-Moral ist wesentlich Nützlichkeitsmoral. Hier ist der Herd für die Entstehung jenes berühmten Gegensatzes »gut« und »böse« – ins Böse wird die Macht und Gefährlichkeit hineinempfunden, eine gewisse Furchtbarkeit, Feinheit und Stärke, welche die Verachtung nicht aufkommen läßt. Nach der Sklaven-Moral erregt also der »Böse« Furcht; nach der Herren-Moral ist es gerade der »Gute«, der Furcht erregt und erregen will, während der »schlechte« Mensch als der

1611Ebd.

1612Ebd.

1613Ebd.

1614Ebd.

1615Ebd.

1616Ebd.

1617Ebd.

1618Ebd.

1619Ebd.

1620Ebd.

1621Ebd.

verächtliche empfunden wird. [...] weil der Gute innerhalb der Sklaven-Denkweise jedenfalls der *ungefährliche* Mensch sein muß: er ist gutmütig, leicht zu betrügen, ein bißchen dumm vielleicht, *un bonhomme*. Überall, wo die Sklaven- Moral zum Übergewicht kommt, zeigt die Sprache eine Neigung, die Worte »gut« und »dumm« einander anzunähern.“¹⁶²²

Das, was Nietzsche der christlichen Moral vor allem – so auch in *Jenseits von Gut und Böse* vorwirft –, das ist die Verkehrung der Werte, die Korrumpierung der Perspektive des Menschen. Dadurch, dass der Individualist als böse verschrien wird, hat das Christentum an der „Erhaltung alles Kranken und Leidenden“¹⁶²³ gearbeitet: „Alle Wertschätzungen *auf den Kopf* stellen – das mußten sie! Und die Starken zerbrechen, die großen Hoffnungen ankränkeln, das Glück in der Schönheit verdächtigen, alles Selbstherrliche, Männliche, Erobernde, Herrschsüchtige, alle Instinkte, welche dem höchsten und wohlgeratensten Typus »Mensch« zu eigen sind, in Unsicherheit, Gewissens- Not, Selbstzerstörung umknicken, ja die ganze Liebe zum Irdischen und zur Herrschaft über die Erde in Haß gegen die Erde und das Irdische verkehren – *das* stellte sich die Kirche zur Aufgabe und mußte es sich stellen, bis für ihre Schätzung endlich »Entweltlichung«, »Entsinnlichung« und »höherer Mensch« in *ein* Gefühl zusammenschmolzen.“¹⁶²⁴ Die christliche Moral hat es in den letzten Jahrhunderten vollbracht „aus dem Menschen eine *sublime Mißgeburt* zu machen“. ¹⁶²⁵ Als besonders quälend stuft Nietzsche ein, dass der Mensch sich noch nicht einmal dafür schämt, sondern sich auch noch mit seinem moralischen Wesen schmückt.

Auch das, was gemeinhin das Gewissen des Menschen heißt, hat sich erst zu dem entwickelt was wir heute darunter verstehen: „Es läßt sich vorauserraten, daß der Begriff »Gewissen«, dem wir hier in seiner höchsten, fast befremdlichen Ausgestaltung begegnen, bereits eine lange Geschichte und Form-Verwandlung hinter sich hat“. ¹⁶²⁶ So stellt er die These auf, dass das Gewissen sich aus dem Gedächtnis des Menschen heraus entwickelt hat. Aber das, was ins Gedächtnis trat, das waren nicht mildtätige Dinge, kein Mitleid mit dem Nächsten und Unterdrückten, sondern das was später das Gewissen des Menschen hieß, war auf Blut errichtet worden. ¹⁶²⁷ So bemerkt Nietzsche, dass die Härte der ehemaligen Gesetzgebungen, nicht außer Acht zu lassen ist; denn sie waren es, die dem Menschen im Gedächtnis blieben und so für die Entwicklung seines Gewissens sorgten. „Diese Deutschen haben sich mit furchtbaren Mitteln ein Gedächtnis gemacht, um über ihre pöbelhaften Grund- Instinkte und deren brutale Plumpheit Herr zu werden: man denke an die alten deutschen Strafen, zum Beispiel an das Steinigen (– schon die Sage läßt den Mühlstein auf das Haupt des Schuldigen fallen), das Rädern (die eigenste Erfindung und Spezialität des deutschen Genius im Reich der Strafe!), das Werfen mit dem Pfahle, das Zerreißen- oder Zertretenlassen durch Pferde (das »Vierteilen«) [...]“. ¹⁶²⁸ Mit Hilfe dieser Strafen, dieses Gedächtnisses, gelangte der Mensch dazu, seine Affekte zu zügeln, weil er um die Konsequenzen wusste: „Blut und Grausen ist auf dem Grunde aller >>guten Dinge<<!“¹⁶²⁹

Für Nietzsche ist das Gewissen, das sich schließlich zum „schlechten Gewissen“¹⁶³⁰ entwickelte, ein Zeichen für die Krankheit der Gattung Mensch, der mit seiner Eingliederung in die Gesellschaft und dem Raub der Individualität und der Affekte einherging: mit der Gesellschaft „waren alle ihre Instinkte entwertet und >>ausgehängt<<“, ¹⁶³¹ so Nietzsche. Durch die Unterdrückung der Affekte des Menschen nach außen hin, müssen sich diese zwangsläufig nach innen richten, wieder zurück in den Menschen, weil die „Entladung [...] nach außen *gehemmt*“¹⁶³² ist. Nietzsche muss das schlechte Gewissen, als Folge der Zähmung des Menschen, als negativ darstellen, weil der Mensch dadurch an sich selbst zu leiden begann: die Affekte

1622Ebd.

1623Ebd.

1624Ebd.

1625Ebd.

1626Ebd.

1627 „Es ging niemals ohne Blut, Martern, Opfer ab, wenn der Mensch es nötig hielt, sich ein Gedächtnis zu machen; die schauerlichsten Opfer und Pfänder (wohin die Erstlingsopfer gehören), die widerlichsten Verstümmelungen (zum Beispiel die Kastrationen), die grausamsten Ritualformen aller religiösen Kulte (und alle Religionen sind auf dem untersten Grunde Systeme von Grausamkeiten)“. In: Ebd.

1628Ebd.

1629Ebd.

1630Ebd.

1631Ebd.

1632Ebd.

immer noch in sich spürend, musste er sich immer wieder aufs Neue zurücknehmen, nur um vor den Augen der Gesellschaft moralisch bestehen zu können. Für Nietzsche bedeutet diese Herabsetzung des Menschen eine „Kriegserklärung gegen die alten Instinkte“; ¹⁶³³ aber genau auf diese hatte der Mensch bisher seine Kraft und seine Liebe zum Leben aufgebaut. Nietzsche verweist darauf, dass das schlechte Gewissen des Menschen nur noch mehr geschürt wird, weil er sich als Teil seines Geschlechtes empfindet: er sieht sich als ein Individuum, das in einer Reihe mit seinen Vorfahren steht, die den Boden für ihn bereitet haben. Eine solche Auffassung muss zwangsläufig das Schuldgefühl des Menschen erwecken.

In Bezug auf das Verständnis von Schuld bzw. jemandem etwas schuldig zu sein, verweist Nietzsche auf das frühere Verhältnis eines Gläubigers zu seinem Schuldner. Um zu versichern, dass der Gläubiger das, was er gegeben hat, auch wieder zurückerlangt, verpflichtete sich der Schuldner mit einem Teil seines Besitzes – was durchaus auch seine Frau oder sein Leben sein konnte. Nietzsche betont in diesem Zusammenhang ausdrücklich, dass dieses Verhältnis auch durch Macht geprägt ist, d. h. durch die Schuld bekommt der Gläubiger Macht über den Schuldner. Das Verhältnis zwischen Gläubiger und Schuldner kann dabei auch die gesellschaftlichen Machtverhältnisse durchaus umkehren: der Gläubiger bekommt durch sein Geben einen Anteil an den „Herren-Rechte[n]“, ¹⁶³⁴ denn: „endlich kommt auch er einmal zu dem erhebenden Gefühle, ein Wesen als ein »Unter-sich« verachten und mißhandeln zu dürfen [...]“. ¹⁶³⁵ Grausamkeiten und Menschen leiden zu machen, gehört – wie Nietzsche in seinen Ausführungen zeigt – zur Vorgeschichte der Menschheit. So verweist Nietzsche mitunter auf Hochzeiten und Volksfeste, zu denen Hinrichtungen als Teil der Unterhaltung gehörten: „Leiden-sehn tut wohl, Leiden-machen noch wohler – das ist ein harter Satz, aber ein alter mächtiger menschlich-allzumenschlicher Hauptsatz [...]“. ¹⁶³⁶ Nietzsche übt jedoch keinerlei Kritik an der Grausamkeit des Menschen, denn: „im Gegenteil soll ausdrücklich bezeugt sein, daß damals, als die Menschheit sich ihrer Grausamkeit noch nicht schämte, das Leben heiterer auf Erden war als jetzt, wo es Pessimisten gibt. Die Verdüsterung des Himmels über dem Menschen hat immer im Verhältnis dazu überhand genommen, als die Scham des Menschen *vor dem Menschen* gewachsen ist.“ ¹⁶³⁷ Denn, als der Mensch sich noch nicht seiner Grausamkeit schämte, da hatte er es nicht nötig sich zum gezähmten Tier, zur Verzärtlichung, zur Schwäche herabzulassen. „Auf dem Wege zum »Engel« (um hier nicht ein härteres Wort zu gebrauchen) hat sich der Mensch jenen verdorbenen Magen und jene belegte Zunge angezuchtet, durch die ihm nicht nur die Freude und Unschuld des Tiers widerlich, sondern das Leben selbst unschmackhaft geworden ist [...]“. ¹⁶³⁸ Die christliche Moral verwendete das Leiden des Menschen, um ihn gegen sein Dasein aufzubringen; in früheren Zeiten aber war das Leiden und das Leiden-machen gerade ein wichtiger Bestandteil des Lebens, so wichtig, dass Nietzsche das Leiden als den „eigentlichen Verführungs-Köder *zum* Leben“ ¹⁶³⁹ betrachtet.

Für Nietzsche ist im christlichen Gott das Schuldgefühl des Menschen aufs absolute Maximum getrieben. Nietzsche sieht nur eine Lösung, um den Menschen von diesem Schuldgefühl zu befreien, und dieser Weg liegt für ihn im Atheismus. Dass Christentum nämlich, indem es den Menschen aus der früheren Vorstellung der gesunden Werte herauslöste, hat den Menschen, der sich immer wieder mit seinen Affekten und Instinkten konfrontiert sehe, die zwangsläufig gegen Gott laufen, in ein Schuldverhältnis zu Gott gedrängt: der Mensch muss sich zwangsläufig als klein und unwert fühlen im Angesicht der scheinbar hohen moralischen göttlichen Ordnung. Wiederholt verdeutlicht Nietzsche, dass es kein größeres Gegensatzpaar gibt als das zwischen der Herren-Moral und der christlichen Moral. Letztere ist auf einem durch und durch morbiden Boden gewachsen, während die Herren-Moral die Gesundheit des Lebens verkörpert, des „*aufsteigenden* Lebens, des Willens zur Macht“. ¹⁶⁴⁰ Während die Herren-Moral das Leben bejaht, verneint

1633Ebd.

1634Ebd.

1635Ebd.

„In *dieser* Sphäre, im Obligationen-Rechte also, hat die moralische Begriffswelt »Schuld«, »Gewissen«, »Pflicht«, »Heiligkeit der Pflicht« ihren Entstehungsherd – ihr Anfang ist, wie der Anfang alles Großen auf Erden, gründlich und lange mit Blut begossen“.

In: Ebd.

1636Ebd.

1637Ebd.

1638Ebd.

1639Ebd.

1640Ebd.

die christliche Moral das Leben. Diese Umkehrung, die Verneinung des eigentlich lebensstüchtigen Menschen, beginnt laut Nietzsche mit den Juden. Mit ihnen begann der „*Sklassen-Aufstand in der Moral*“.¹⁶⁴¹

Und Jesus? – wie passt Jesus, der von den Christen als der Sohn Gottes stilisiert wurde, in jene Welt? Jesus selbst hat sich gegen nichts anderes gestellt als gegen die herrschende Kultur, gegen das Judentum. Jesus wollte die jüdische Religion überwinden und ihr seinen eigenen Verkehr mit Gott gegenüberstellen; so musste es zwangsläufig die jüdische Religion sein, die sich gegen ihn stellte und seinen Untergang vorantrieb: »wer hat ihn getötet? wer war sein natürlicher Feind?« – diese Frage sprang wie ein Blitz hervor. Antwort: das *herrschende* Judentum, sein oberster Stand. Man empfand sich von diesem Augenblick im Aufbruch *gegen* die Ordnung, man verstand hinterdrein Jesus als *im Aufbruch gegen die Ordnung*.“¹⁶⁴² Für Nietzsche ist es eine logische Konsequenz, dass das Aufbegehren Jesu gegen die Aristokratie seines Landes nicht ohne Folgen bleiben konnte. Das Hauptproblem sieht Nietzsche darin, dass Jesus sich seine Jünger aus den Niedrigsten des Landes zusammensuchte: „Sie hat ihn nach dem Geiste konzipiert, den sie begriff... Es ist eine wahre Schande, eine Heilsgeschichte, einen persönlichen Gott, einen persönlichen Erlöser, eine persönliche Unsterblichkeit herausfabriziert zu haben und die ganze Mesquinerie der »Person« und der »Historie« übrigbehalten zu haben aus einer Lehre, die allem Persönlichen und Historischen die Realität bestreitet [...]“.¹⁶⁴³ Für Nietzsche wiegt es nicht nur besonders schwer, dass das Christentum eine Herdenmoral ist und das Starke verdammt hat, um sich an die Macht zu setzen, sondern dass die Verkehrung der Werte schon mit der vermeintlich christlichen Auslegung von Jesus Lehre begann: „Das »Christentum« ist etwas Grundverschiedenes von dem geworden, was sein Stifter tat und wollte. Es ist die große *antiheidnische Bewegung* des Altertums, formuliert mit Benutzung von Leben, Lehre und »Worten« des Stifters des Christentums, aber in einer absolut *willkürlichen* Interpretation nach dem Schema *grundverschiedener Bedürfnisse* [...]“.¹⁶⁴⁴

Durch diese Menschen, die sich Christen nennen, hat in Wirklichkeit die Umkehrung der wirklich christlichen Werte, so wie Jesus sie verstand, stattgefunden: „Die ganze christliche Lehre von dem, was geglaubt werden *soll*, die ganze christliche »Wahrheit« ist eitel Lug und Trug: und genau das Gegenstück von dem, was den Anfang der christlichen Bewegung gegeben hat. Das gerade, was im *kirchlichen* Sinn das Christliche ist, ist das *Antichristliche* von vornherein: lauter Sachen und Personen statt der Symbole, lauter Historie statt der ewigen Tatsachen, lauter Formeln, Riten, Dogmen statt einer Praxis des Lebens. Christlich ist die vollkommene Gleichgültigkeit gegen Dogmen, Kultus, Priester, Kirche, Theologie. Die Praxis des Christentums ist keine Phantasterei, so wenig die Praxis des Buddhismus sie ist: sie ist ein Mittel, glücklich zu sein.“¹⁶⁴⁵ So ist auch die Nähe zu Gott für Jesus nicht an Dogmen, an die Kirche oder an Priester gebunden, sondern findet allein im Innern des Menschen statt; die Nähe zu Gott und das Himmelreich ist allein ein „Zustand des Herzens“,¹⁶⁴⁶ „*nicht* »Gebet um Vergebung« sind Wege zu Gott: die *evangelische Praktik allein* führt zu Gott, sie eben *ist* »Gott«!“¹⁶⁴⁷

1641Ebd.

„[...] die Juden haben jenes Wunderstück von Umkehrung der Werte zustande gebracht, dank welchem das Leben auf der Erde für ein paar Jahrtausende einen neuen und gefährlichen Reiz erhalten hat – ihre Propheten haben »reich«, »gottlos«, »böse«, »gewalttätig«, »sinnlich« in eins geschmolzen und zum ersten Male das Wort »Welt« zum Schandwort gemünzt gemünzt.“ In: Ebd.

1642Ebd.

1643Ebd.

1644,„Das ursprüngliche Christentum ist *Abolition des Staates*: es verbietet den Eid, den Kriegsdienst, die Gerichtshöfe, die Selbstverteidigung und Verteidigung irgendeines Ganzen, den Unterschied zwischen Volksgenossen und Fremden; insgleichen die *Ständeordnung*. Das *Vorbild Christi*: er widerstrebt nicht denen, die ihm Übles tun; er verteidigt sich nicht; er tut mehr: er »reicht die linke Wange« (auf die Frage »bist du Christus?« antwortet er »und von nun an werdet ihr ehen des Menschen Sohn sitzen zur Rechten der Kraft und kommen in den Wolken des Himmels«). Er verbietet, daß seine Jünger ihn verteidigen; er macht aufmerksam, daß er Hilfe haben könnte, aber nicht *will*. Das Christentum ist auch *Abolition der Gesellschaft*: es bevorzugt alles von ihr Geringgeschätzte, es wächst heraus aus den Verrufenen und Verurteilten, den Aussätzigen jeder Art, den »Sündern«, den »Zöllnern«, den Prostituierten, dem dümmsten Volk (den »Fischern«); es verschmäht die Reichen, die Gelehrten, die Vornehmen, die Tugendhaften, die »Korrekten“. In: Ebd.

1645Ebd.

1646Ebd.

1647,„Jesus geht direkt auf den Zustand los, das »Himmelreich« im Herzen, und findet die Mittel *nicht* in der Observanz der jüdischen Kirche –; er rechnet selbst die Realität des Judentums (seine Nötigung, sich zu erhalten) für nichts: er ist rein *innerlich*.

Für Nietzsche ist es jedoch auch nachvollziehbar, dass Jesus gerade aus der jüdischen Welt emporstieg, denn dadurch konnte der Gnade spendende Gottessohn gegen den „zürnenden Jehova“¹⁶⁴⁸ gestellt werden. Diese Auffassung Nietzsches hängt sicherlich auch mit seinem Verständnis zusammen, wie Religionen entstehen: es bedarf eines gemeinsamen Feindes, durch den man sich zu einer Gemeinschaft zusammenfügen kann. In diesem Sinne konnte den Christen, laut Nietzsche, auch nichts Besseres – im Hinblick auf ihre Dauer – widerfahren, als die Verfolgung z.B. durch römische Kaiser wie Nero. Hätte es diesen Druck von außen nicht gegeben, dann wäre der christliche Glaube schon viel früher zerfallen, so seine These.¹⁶⁴⁹

Bedingt durch die niedrigen Stände, die Jesus ansprach, und durch die irdischen Vertreter die Priester und die kirchliche Institution, verkommt Jesus Lehre und es wird die Sünde in den Menschen gesetzt. Nietzsche verweist nachhaltig auf die Verfehlungen der Priester und deren Schwäche, die sich wirklich hinter ihrem asketischen Leben verbirgt; so hat Nietzsche gezeigt, dass der Priester sich durch eine Verlogenheit sondergleichen auszeichnet. Denn hinter der Schwäche, Jesus Worten wirklich zu folgen, dem Mangel an Maß seine Leidenschaften zu regulieren, verdammt der Priester seine Leidenschaften lieber um sich als asketisches Ideal über die Menschheit zu erheben: das was sich hinter dieser Lebenskonzeption verbirgt, hat nichts mit Christlichkeit im Sinne von Jesus zu tun, sondern ist allein der Wille des Degenerierten zur Macht. Nietzsches Äußerungen, bezüglich der Kirche und seinen irdischen Vertretern, sind mannigfaltig: „Die Kirche ist exakt das, wogegen Jesus gepredigt hat – und wogegen er seine Jünger kämpfen lehrte –“,¹⁶⁵⁰ oder „Was hat Christus *verneint*? – Alles, was heute christlich heißt“,¹⁶⁵¹ sind nur einige Äußerungen Nietzsches diesbezüglich.

Dabei stellt Nietzsche das Aufkommen der christlichen Priesterschaft in den Zusammenhang der zwei Moral-Typen, der Herren- und der Sklaven-Moral oder anders gesagt der Aristokraten- und der Priester-Moral: „Die ritterlich-aristokratischen Werturteile haben zu ihrer Voraussetzung eine mächtige Leiblichkeit, eine blühende, reiche, selbst überschäumende Gesundheit, samt dem, was deren Erhaltung bedingt, Krieg, Abenteuer, Jagd, Tanz, Kampfspiele und alles überhaupt, was starkes, freies, frohgemutes Handeln in sich schließt. Die priesterlich-vornehme Wertungs-Weise hat – wir sahen es – andre Voraussetzungen [...] Die Priester sind, wie bekannt, die *bösesten Feinde* – weshalb doch? Weil sie die ohnmächtigsten sind. Aus der Ohnmacht wächst bei ihnen der Haß ins Ungeheure und Unheimliche, ins Geistigste und Giftigste.“¹⁶⁵² Für Nietzsche ist es ihre Schwäche gegenüber der Aristokratie, die sie die Werte nicht nur angreifen, sondern vertauschen ließ: nicht mehr der Starke war bei ihnen der Gute, sondern der Schwache.

Für Nietzsche hat kein Krieg die Mächtigen dieser Erde derart erschüttern können, wie es die priesterliche Kaste der Juden getan hat: sie haben es verstanden, durch die Umkehr der Werte, Rache an den Mächtigen der Welt zu üben. Nietzsche behauptet demgemäß, dass nicht der Nutzen für das Volk, Mildtätigkeit oder ähnliche gemeinhin sozial gedeutete Motive zur Umwertung geführt haben, sondern niedrige Beweggründe: aus ihrem Ohnmachtsgefühl gegenüber den Mächtigen heraus, entwickelte sich ihr Drang nach Rache und Überlegenheit; und gepaart mit dem narzisstisches Gefühl des Menschen nach Macht, kam es letztlich zur Umkehrung der Werte: „Die Juden sind es gewesen, die gegen die aristokratische Wertgleichung (gut = vornehm = mächtig = schön = glücklich = gottgeliebt) mit einer furchteinflößenden Folgerichtigkeit die Umkehrung gewagt und mit den Zähnen des abgründlichsten Hasses (des Hasses der Ohnmacht) festgehalten haben, nämlich »die Elenden sind allein die Guten, die Armen, Ohnmächtigen, Niedrigen sind allein die Guten, die Leidenden, Entbehrenden, Kranken, Häßlichen sind auch die einzig

– Ebenso macht er sich nichts aus den sämtlichen groben Formeln im Verkehr mit Gott: er wehrt sich gegen die ganze Buß- und Versöhnungs-Lehre; er zeigt, wie man leben muß, um sich als »vergöttlicht« zu fühlen – und wie man nicht mit Buße und Zerknirschung über seine Sünden dazu kommt: »es liegt nichts an Sünde« ist sein Haupturteil. Sünde, Buße, Vergebung – das gehört alles nicht hierher... das ist eingemischtes Judentum, oder es ist heidnisch.“ In: Ebd.

1648Ebd.

1649„Unschätzbar sind hierfür die Christen-Verfolgungen – die Gemeinsamkeit in der Gefahr, die Massen-Bekehrungen als einziges Mittel, den Privat- Verfolgungen ein Ende zu machen“. In: Ebd.

1650Ebd.

1651Ebd.

1652Ebd.

Frommen, die einzig Gottseligen, für sie allein gibt es Seligkeit –“¹⁶⁵³ So entwickelte sich aus dem Gefühl von Abscheu und Rache gegenüber den Stärkeren und Mächtigeren der Sklavenaufstand in der Moral. Das, was von den Priestern erdacht wurde – so Nietzsche –, war nichts anderes, als das Volk zur Gemeinschaft, zur Herde und damit zur Schwäche zu bringen. Das Mittel, das ihnen dazu diente, war eine „neue Liebe“,¹⁶⁵⁴ die sich in Jesus von Nazareth personifizierte. Für Nietzsche ist Jesus und das was er für die Christen verkörpert, d. h. die Opferung des unschuldigen Sohnes für die Sünden der Welt, selbst eine Sünde am Leben. Denn mit seinem Opfertod am Kreuz wurde den Menschen nicht nur ihre Sündhaftigkeit vor Augen geführt, sondern zugleich auch eine Schuld am Tod des Gottessohnes; damit war das endgültige und dauerhafte Schuldgefühl des Menschen an seinem Leben geboren.

Nietzsche hatte sich bereits in *Jenseits von Gut und Böse* zur Sklavenmoral geäußert und diesen Gedanken in *Zur Genealogie der Moral* weitergeführt. Für Nietzsche bedeutet es ein Vergehen, eine Vergiftung der Menschheit, wenn die niederen Klassen sich dazu erheben, Werte zu schaffen, weil sie die wirklichen Herren damit in den Abgrund stoßen. Während die Aristokraten-Moral der Befürwortung des Lebens mit aller Sinnlichkeit entsprach, während diese Menschen tatkräftig waren, steht die Sklaven-Moral für Nietzsche in Verbindung mit der Passivität, mit der Lebensverneinung. Die Menschen des Sklavenaufstands sind für sich so schwach, dass sie aus sich allein nichts gebären können. Sie bedürfen eines Gegenstückes, denn „ihre Aktion ist von Grund aus Reaktion.“¹⁶⁵⁵ Die wirklich Herrschenden ruhten in sich, darauf beruhte ihr Glück und ihr Selbstverständnis. Sie hatten nicht die Lüge und den Schein notwendig, um sich zu erhöhen: damit stellt Nietzsche dem „aktive[n] Menschen“¹⁶⁵⁶ der Tat den passiven Menschen gegenüber, der aus seiner Ohnmacht heraus seinen Hass und seine Negation gegen die Mächtigen entwickelt: „so ist der Mensch des Ressentiment weder aufrichtig, noch naiv, noch mit sich selber ehrlich und geradezu. Seine Seele *schielt*; sein Geist liebt Schlupfwinkel, Schleichwege und Hintertüren, alles Versteckte mutet ihn an als *seine* Welt [...]“.¹⁶⁵⁷ Damit ist auch die Tat des passiven Mensch nicht mit der Tat des Mächtigen zu vergleichen, denn er ist nur tätig, um sich im Mächtigen einen Feind zu schaffen. Um sich selbst zu erhöhen, bedarf er der absoluten Herabsetzung der Mächtigen durch die christliche Moral. Damit vollzieht sich, vor dem Hintergrund von Hass, Rache und Narzissmus, die Umkehr der Werte: der Gute ist jetzt der nützliche Mensch, der gehorcht und sich für die Gesellschaft opfert, während der Böse zwangsläufig der Mensch sein muss, der früher noch den Status des Mächtigen und Erhabenen hatte.

Nietzsche betont, dass sein Werk *Zur Genealogie der Moral* primär der Erläuterung seines vorangegangenen Werkes *Jenseits von Gut und Böse* dient. Dabei geht er in diesem Werk erneut und in erläuternder Weise dem Ursprung von Menschen gesetzten Werten, besonders von ‚gut‘ und ‚böse‘, auf den Grund. Ihm geht es dabei um den „Wert der Moral“,¹⁶⁵⁸ des „Unegoistischen [...] der Mitleids-, Selbstverleugnungs-, Selbstopferungs- Instinkte“,¹⁶⁵⁹ kurzum der Moral, die vom Christentum propagiert wird. Nietzsche betont explizit noch einmal die Gefahr, die von der christlichen Moral für den Menschen ausgeht. Für ihn ist diese Moral des Mitleids und der Schwäche nichts anderes als ein Krankheitssymptom Europas, dem es an Gesundheit mangelt. Für Nietzsche offenbart sich die Schwäche Europas auch darin, dass vor ihm noch kein anderer Philosoph die Moral so kritisch empfunden hat, wie er. Dies ist für Nietzsche ein Zeichen, wie lang die Mitleids-Moral den Menschen korrumpiert hat, wie lang sie ihn blind gehalten hat:

1653Ebd.

1654Ebd.

1655,„Während alle vornehme Moral aus einem triumphierenden Ja-sagen zu sich selber herauswächst, sagt die Sklaven-Moral von vornherein Nein zu einem »Außerhalb«, zu einem »Anders«, zu einem »Nichtselbst«: und *dies* Nein ist ihre schöpferische Tat. Diese Umkehrung des werte-setzenden Blicks – diese *notwendige* Richtung nach außen statt zurück auf sich selber – gehört eben zum Ressentiment: die Sklaven- Moral bedarf, um zu entstehen, immer zuerst einer Gegen- und Außenwelt, sie bedarf, physiologisch gesprochen, äußerer Reize, um überhaupt zu agieren – ihre Aktion ist von Grund aus Reaktion. Das Umgekehrte ist bei der vornehmen Wertungsweise der Fall: sie agiert und wächst spontan, sie sucht ihren Gegensatz nur auf, um zu sich selber noch dankbarer, noch frohlockender ja zu sagen – ihr negativer Begriff »niedrig«, »gemein«, »schlecht« ist nur ein nachgebornes blasses Kontrastbild im Verhältnis zu ihrem positiven, durch und durch mit Leben und Leidenschaft durchtränkten Grundbegriff »wir Vornehmen, wir Guten, wir Schönen, wir Glücklichen!«“ In: Ebd.

1656Ebd.

1657Ebd.

1658Ebd.

1659Ebd.

„Wie? Wenn im »Guten« auch ein Rückgangssymptom läge, insgleichen eine Gefahr, eine Verführung, ein Gift, ein Narkotikum, durch das etwa die Gegenwart *auf Kosten der Zukunft* lebte?“¹⁶⁶⁰

Nietzsche geht primär in der ersten Abhandlung >>*Gut und Böse*<<, >>*Gut und Schlecht*<< auf den Ursprung und vor allem auch auf die Wertverschiebung, die das Christentum bewirkt hat, ein. Dieses Mal erläutert Nietzsche, dass man sich von dem Irrglauben befreien muss, dass das `Gute´ nicht von den Menschen als Wert gesetzt wurde, die Güte erfahren haben, sondern von den `Guten´ selbst: „das heißt die Vornehmen, Mächtigen, Höhergestellten und Hochgesinnten, welche sich selbst und ihr Tun als gut, nämlich als ersten Ranges empfanden und ansetzten, im Gegensatz zu allem Niedrigen, Niedrig-Gesinnten, Gemeinen und Pöbelhaften.“¹⁶⁶¹ Nietzsche spricht in diesem Zusammenhang von dem „*Pathos der Distanz*“.¹⁶⁶² Der Mächtige, der sich selbst als gut darstellen will, hat diesen Wert erschaffen, nicht jedoch um dem Schwächeren damit einen Nutzen zu erweisen: „Das Pathos der Vornehmheit und Distanz, wie gesagt, das dauernde und dominierende Gesamt- und Grundgefühl einer höheren herrschenden Art im Verhältnis zu einer niederen Art, zu einem »Unten« – das ist der Ursprung des Gegensatzes »gut« und »schlecht.“¹⁶⁶³ Damit widerlegt Nietzsche den „Aberglaube[n] der Moralgenealogen“,¹⁶⁶⁴ die `gut´ an „>>unegoistische<< Handlungen“¹⁶⁶⁵ zu knüpfen pflegen. Nietzsche geht in seiner Betrachtung sogar noch weiter, wenn er die These aufstellt, dass die Verschiebung dieser Werte, also die Verbindung von `gut´ mit unegoistischen Handlungen, nicht ein Zeichen der Stärke ist, sondern ein Beleg für die Degeneration einer Kultur. Nietzsche verweist zur Untermauerung seiner Thesen auf die etymologische Herkunft von `gut´: „da fand ich, daß sie allesamt auf die *gleiche Begriffs-Verwandlung* zurückleiten – daß überall »vornehm«, »edel« im ständischen Sinne der Grundbegriff ist, aus dem sich »gut« im Sinne von »seelisch-vornehm«, »edel«, von »seelisch-hochgeartet«, »seelisch-privilegiert« mit Notwendigkeit herausentwickelt“: eine Entwicklung, die immer parallel mit jener anderen läuft, welche »gemein«, »pöbelhaft«, »niedrig« schließlich in den Begriff »schlecht« übergeht.“¹⁶⁶⁶ Nietzsche zeigt auf, dass das `Gute´ in der Vorzeit immer höhergestellten Persönlichkeiten zugestanden wurde, und diese Wertbezeichnung vor allem erst dann einen Sinn ergab, wenn sie dazu diente, eine Distanz zwischen unter ihnen stehenden Menschen zu schaffen. Nietzsche führt weiter aus, dass das Wort `schlecht´ identisch mit `schlicht´ gebraucht worden war „und ursprünglich den schlichten, den gemeinen Mann, noch ohne einen verdächtigenden Seitenblick, einfach im Gegensatz zum Vornehmen bezeichnete.“¹⁶⁶⁷ Nietzsche geht den etymologischen Ursprüngen noch weiter nach. Im lateinischen Sprachgebrauch, so Nietzsche, lässt sich eine Beziehung zwischen `bonus´ und dem Wort Krieger erkennen; somit ist der Gute der Aktive, der kämpferische Mensch und nicht der Mensch des Mitleids und der Güte.

Auch in *Zur Genealogie der Moderne* formuliert Nietzsche erneut den Gegensatz zwischen dem Starken und dem Schwachen aus. Unter dem Ausspruch „Rom gegen Judäa“¹⁶⁶⁸ fasst er ihn hier als den Kampf des Starken gegen den Kranken und Schwachen. Nietzsche betont, dass der Römer sich der Andersartigkeit, der „Widernatur“¹⁶⁶⁹ des Juden im Gegensatz zum eigenen aristokratischen Wesens bewusst war: „in Rom galt der Jude »des Hasses gegen das ganze Menschengeschlecht *überführt*“.“¹⁶⁷⁰ Das mächtige Rom, so Nietzsche, ist nicht durch eine noch mächtigere Macht entthront worden, sondern von dem Niedrigsten durch Heuchelei vernichtet worden. Dieser Teil der Geschichte ist für Nietzsche auch ein Beleg für den Irrtum Darwins, denn mit den Juden hat das Degenerierte und nicht das Starke gesiegt. Nietzsche bezweifelt, dass es der Sinn des menschlichen Lebens ist, sich zu verringern und klein gehalten zu werden, dass es der „*Sinn aller Kultur*“¹⁶⁷¹ ist aus dem „Raubtiere >>Mensch<< ein zahmes und zivilisiertes

1660Ebd.

1661Ebd.

1662Ebd.

1663Ebd.

1664Ebd.

1665Ebd.

1666Ebd.

1667Ebd.

1668Ebd.

1669Ebd.

1670Ebd.

1671Ebd.

Tier, ein *Haustier* herauszuzüchten“. ¹⁶⁷² Für Nietzsche ist gerade die Zähmung des Menschen unter die Moral ein Zeichen für den Rückgang des wahrhaft Menschlichen. Laut Nietzsche hat die christliche Moral den Menschen so stark geschädigt und degeneriert, dass er befürchtet, dass der Mensch gar nicht mehr in der Lage dazu ist, sich aus eigenem Willen wieder zur Stärke aufzuschwingen: „*Nicht* die Furcht; eher, daß wir nichts mehr am Menschen zu fürchten haben; daß das Gewürm »Mensch« im Vordergrunde ist und wimmelt; daß der »zahme Mensch«, der Heillos- Mittelmäßige und Unerquickliche bereits sich als Ziel und Spitze, als Sinn der Geschichte, als »höheren Menschen« zu fühlen gelernt hat –“. ¹⁶⁷³

Genau in diesem Zusammenhang kommt Nietzsche wieder auf den Priester zu sprechen, der darauf aus war und immer noch ist, den Menschen in seiner Blindheit und Passivität zu halten. Er hält den Menschen nicht in der Gemeinschaft, um ihm eine gewisse Form von Glück zu schenken, sondern um sich selbst über den gemeinen Menschen, den Alltagsmenschen, erhöhen zu können. So gibt Nietzsche der priesterlichen Kaste die Schuld, dass die Distanz zwischen den Menschen etwas Krankhaftes bekommen hat. Erst durch ihre Sicht auf die Dinge haben die Priester dem Menschen den Anstrich des Bösen gegeben, während sie sich selbst – als erhaben über die Sünde und Leidenschaft – dem Menschen als rein verkauft haben.

Das asketische Leben, das der Priester führt, offenbart für Nietzsche nichts anderes als seinen maßlosen Willen zur Macht; er, der Niedrige, will sich zum Herrn aufspielen, um die wahren Herren der Erde ins moralische Elend stürzen zu können, welches er erfunden hat. Der Priester macht den Menschen weiß, dass er Herr über seine Instinkte, seine Leidenschaft und Sinnlichkeit geworden ist. Mehr noch, es liegt Genuss darin, dass der Priester sich, wenn auch nur nach außen hin, als Herr über seine Bedürfnisse darstellen kann. Er gibt vor gesiegt zu haben, wo die Mehrheit der Menschen versagt hat. Indem er sich selbst als der Herr seiner Leidenschaften inszeniert, gewinnt er an Macht über die Menschen und vermehrt zugleich ihr schlechtes Gewissen und ihren Glauben an ihre eigene Sündhaftigkeit. Dies alles vollzieht sich vor dem Hintergrund von Jesus Christus, der für die Sünden der Menschen am Kreuz gestorben ist; durch ihn kann der Priester zudem die geglaubte Sündhaftigkeit des Menschen vermehrt schüren.

Nietzsche hebt jedoch auch hervor, dass der Priester, in einer so verstandenen christlichen Religion, nicht entbehrlich ist. Ganz im Gegenteil, es bedarf des Priesters, der sich als „Heiland, Hirt und Anwalt der kranken Herde“ ¹⁶⁷⁴ versteht, um den Individualisten in die Herde einzugliedern. Um diese Aufgabe zu erfüllen, muss der Priester zwangsläufig selbst die Gesundheit eingebüßt haben: „Er muß selber krank sein, er muß den Kranken und Schlechtweggekommenen von Grund aus verwandt sein, um sie zu verstehen – um sich mit ihnen zu verstehen; aber er muß auch stark sein, mehr Herr noch über sich als über andere, unversehrt namentlich in seinem Willen zur Macht, damit er das Vertrauen und die Furcht der Kranken hat, damit er ihnen Halt, Widerstand, Stütze, Zwang, Zuchtmeister, Tyrann, Gott sein kann. Er hat sie zu verteidigen, seine Herde – gegen wen? Gegen die Gesunden, es ist kein Zweifel, auch gegen den Neid auf die Gesunden“. ¹⁶⁷⁵

Nietzsche stellt die These auf, dass der Mensch, je mehr Individualist er ist, umso weniger der Religion bedarf. Während der Individualist sich an seinem eigenen Wesen erfreut, strebt der degenerierte Christ in die Gemeinschaft. Dies nutzt der Priester für sich aus, denn er erkennt die Schwachen und formt sie zu seiner gut kontrollierbaren Gemeinde. Im Zusammenhang, dass der Priester sich selbst als rein darstellt, während der normale Mensch mit seinen Leidenschaften zu kämpfen hat, indem der Priester den Menschen vorführt, dass er die Stärke besitzt, sich jeder Leidenschaft zu enthalten, muss der Mensch zwangsläufig mit seiner eigenen Schwäche, seinen Sünden, konfrontiert werden. Das, was Nietzsche dem Priester vor allem vorwirft, ist, dass er dem Menschen die Unschuld geraubt hat, seine Sinne so zu betrachten, wie es die früheren aristokratischen Klassen getan haben. „Der christliche Priester ist von Anfang an der Todfeind der Sinnlichkeit; man kann sich keinen größeren Gegensatz denken, als die unschuldig-ahnungsvolle und feierliche Haltung, mit der z. B. in den ehrwürdigsten Frauenkulten Athens die Gegenwart der geschlechtlichen Symbole empfunden wurde. Der Akt der Zeugung ist das Geheimnis an sich

1672Ebd.

1673,„Wir sehen heute nichts, das größer werden will, wir ahnen, daß es immer noch abwärts, abwärts geht, ins Dünnere, Gutmütigere, Klügere, Behaglichere, Mittelmäßigere, Gleichgültigere, Chinesischere, Christlichere – der Mensch, es ist kein Zweifel, wird immer »besser«...“ In: Ebd.

1674Ebd.

1675Ebd.

in allen nichtasketischen Religionen: eine Art Symbol der Vollendung und der geheimnisvollen Absicht der Zukunft: der Wiedergeburt, Unsterblichkeit.“¹⁶⁷⁶ Der Priester hat die Sünde des Menschen nötig, um den Menschen niedrig zu halten, denn „der Priester *herrscht* durch die Erfindung der Sünde. –“¹⁶⁷⁷ Darüber hinaus wirft Nietzsche dem Christentum vor, dass es sich seine Gegenwelt, die des Teufels, geschaffen hat, um die Not der jenseitigen Welt und Gott zu rechtfertigen. Damit ist für Nietzsche die Sünde das größte Mittel der priesterlichen Kaste und des Christentums, die Aristokratie am erneuten Aufkommen zu hindern; denn wenn der Mensch sich sündhaft empfindet, kann er sich nicht zu seiner Individualität bekennen.¹⁶⁷⁸ Nietzsche kommt aber auch zu dem Schluss, dass das asketische Leben durchaus eine Erleichterung bedeutet. Denn der Mensch erspart es sich damit, sich selbst ein Maß zu setzen. Er gibt nicht gelegentlich Wünschen und Begierden nach, sondern entsagt diesen vollkommen. Indem man das Maß ausschaltet, bekennt man sich zu seinem schwachen Willen; wäre dieser in aller Stärke ausgeprägt, dann bräuhete der Mensch, so auch der Priester, nicht vor seinen Begierden in die Sicherheit der Askese zu entfliehen. So ist die Askese des Priesters für Nietzsche eine Flucht aus dem Leben. Nietzsche schließt daraus, dass der Asket keineswegs moralische Bewunderung erfahren sollte, da seine sittliche Vormachtstellung von ihm lediglich inszeniert ist. Zudem gehört es zu ihrer Inszenierung, dass sie dem Menschen seine Sündhaftigkeit einreden, woraus wiederum aus diesem überhaupt das Bedürfnis des Menschen nach Erlösung entspringt. Nietzsche thematisiert auch wiederholt die Kunst des Priesters sich selbst als „*höchste[n] Typus*“¹⁶⁷⁹ darzustellen. So geht es ihm nicht darum Menschen mit ihrem Leben zu versöhnen, sondern sie in Not und Unglück zu halten; nicht Entwicklung, sondern Stagnation wird von ihm gepredigt. Denn er kann nur vom gemeinen Menschen idealisiert werden, wenn er diesen klein hält. Nur unter dieser Prämisse, wenn er dem Menschen in seiner Degeneriertheit erhält, kann er sich als der Wahre, als der Wissende und dem Gott Nahestehende darstellen: „Aber der Priester *will* gerade die Entartung des Ganzen, der Menschheit: darum *konserviert* er das Entartende – um diesen Preis beherrscht er sie... Welchen Sinn haben jene Lügenbegriffe, die *Hilfsbegriffe* der Moral, »Seele«, »Geist«, »freier Wille«, »Gott«, wenn nicht den, die Menschheit physiologisch zu ruinieren?...“¹⁶⁸⁰ Die Verlogenheit der Priester tritt besonders zu Tage, wenn der Mensch nur einmal sehend dafür wird, dass er am Meisten unter seinen verheimlichten Leidenschaften zu leiden hat: „Man überschaue die ganze Geschichte der Priester und Philosophen, der Künstler hinzugenommen: das Giftigste gegen die Sinne ist *nicht* von den Impotenten gesagt, auch *nicht* von den Asketen, sondern von den unmöglichen Asketen, von solchen, die es nötig gehabt hätten, Asketen zu sein...“¹⁶⁸¹ Deshalb ist ihre scheinbare Herrschaft über ihre Leidenschaften nichts anderes als eine Farce: der Priester ist für Nietzsche ein „Schauspieler“,¹⁶⁸² der dem gewöhnlichen Menschen etwas vorspielt, was nicht realisierbar ist – und das alles aus dem Willen zur Macht.

Auch noch in *Der Antichrist* attestiert Nietzsche dem Priester eine immense Schuld daran, dass der Mensch so lange in seiner Passivität gehalten wurde. Für Nietzsche ist es vor allem der Priester, der über lange Zeit sichergestellt hat, dass der Mensch die christliche Moral nicht hinterfragt hat: „*Dies allein ist Moral*. – »Du sollst *nicht* erkennen« [...].“¹⁶⁸³ Laut Nietzsche kennt der Priester nur eine Gefahr, die den Menschen erkennen lässt, nämlich die Wissenschaft. Wenn Nietzsche dem christlichen Priester wiederholt schauspielerisches Talent attestiert, dann verweist er damit auf die Verlogenheit der gesamten christlichen Moral. Nietzsche stuft damit die Religion der Liebe als grotesk ein, weil sich dahinter der Hass und die Rachegelüste der Schwachen gegenüber der Elite verbergen. Nietzsche stellt dabei die These auf, dass sich hinter dieser Verlogenheit der Wunsch nach Macht, ja der Wille zur Macht selbst verbirgt, dessen höchste Ausprägung sich in dem Reich Gottes manifestiert. Aus der Ohnmacht heraus ist das Reich Gottes das

1676Ebd.

1677Ebd.

1678 „Sünde ist ein jüdisches Gefühl und eine jüdische Erfindung, und in Hinsicht auf diesen Hintergrund aller christlichen Moralität war in der Tat das Christentum darauf aus, die ganze Welt zu »verjüdeln.«“ Nietzsche fährt in seinen Überlegungen fort und findet in Bezug auf die Sünde einen weiteren Unterschied zwischen den Christen und den Griechen; während die Sünde Gott und den Mensch trennt, betont Nietzsche im Zusammenhang mit den Griechen und ihren Göttern das verwandtschaftliche Verständnis.“ Ebd.

1679Ebd.

1680Ebd.

1681Ebd.

1682Ebd.

1683Ebd.

Herrschaftsgebiet alles Schwachen und Niederen, desjenigen, der die Korruption der Menschen zu einer Herde nötig hat, um sich als das 'Gute' und 'Wahre' zu postulieren.

Auch in *Zur Genealogie der Moral* betont Nietzsche wieder „die bissige Verlogenheit“, ¹⁶⁸⁴ die sich hinter der priesterlichen Askese verbirgt: der „Haß gegen das Menschliche“, ¹⁶⁸⁵ die „Abscheu vor den Sinnen“, ¹⁶⁸⁶ „die Furcht vor dem Glück und der Schönheit, dieses Verlangen hinweg aus allem Schein, Wechsel, Werden, Tod, Wunsch, Verlangen selbst“ ¹⁶⁸⁷ ist für Nietzsche nicht nur der Mangel an Willen, sondern noch tragischer, der „Wille[...] zum Nichts, ein[...] Widerwillen gegen das Leben“ ¹⁶⁸⁸ selbst. Nietzsche fragt sich, warum der Priester diese Scheinhaftigkeit überhaupt praktiziert, und kommt zu dem Schluss, dass der Priester, wenn er schon nicht über die Fähigkeiten verfügt, wenigstens den Schein wahren will, dass es so ist: „Der Wille der Kranken, irgendeine Form der Überlegenheit darzustellen, ihr Instinkt für Schleichwege, die zu einer Tyrannei über die Gesunden führen – wo fände er sich nicht, dieser Wille gerade der Schwächsten zur Macht!“ ¹⁶⁸⁹ So verkörpert der Christ und im Besonderen der Priester, nicht den Menschen, der über seine Instinkte Herr geworden ist, sondern sie vollziehen ein Schauspiel dem äußeren Schein nach, während in ihrem Inneren der Kampf immer noch ungebremst wütet.

Würde das Christentum sich nicht wie eine Krankheit verbreitet haben, würde es nur unter sich sein, es mag sein, dass Nietzsche in diesem Fall nicht wiederholt gegen die Christen geklagt hätte. Das Problem, das er aber sieht, ist die Ansteckungsgefahr und die Vergiftung des Gesunden durch den Schwachen: „Sie wandeln unter uns herum als leibhafte Vorwürfe, als Warnungen an uns – wie als ob Gesundheit, Wohlgeratenheit, Stärke, Stolz, Machtgefühl an sich schon lasterhafte Dinge seien, für die man einst büßen, bitter büßen müsse“. ¹⁶⁹⁰ Deshalb muss es Nietzsches oberste Forderung an die Menschen sein, dass er die Verkehrung der Werte wieder aufhebt und sich nicht länger der „schändlichen Verweichlichung des Gefühls“ ¹⁶⁹¹ ergibt. Um dies zu vollbringen, muss der Gesunde den Kranken von sich weisen; Nietzsche fordert die peinliche Absonderung, damit die Ansteckungsgefahr vermieden sei. „Und darum gute Luft! Gute Luft! und weg jedenfalls aus der Nähe von allen Irren und Krankenhäusern der Kultur! Und darum gute Gesellschaft, *unsre* Gesellschaft! Oder Einsamkeit, wenn es sein muß!“ ¹⁶⁹² so Nietzsche, der mit diesen Worten schon offenbart, weshalb sein Zarathustra die absolute Befürwortung der Einsamkeit predigt.

Bereits in dem Werk die *Morgenröte* entwickelt Nietzsche, im Zusammenhang mit der Verlogenheit des Christentums, die Hoffnung, dass die Amoralität, die vom Christentum verkörpert wird, irgendwann von der wahren Moral überholt werden wird. Nietzsche setzt seine Hoffnungen in eine Zukunft, in der die wahre Christlichkeit über die Verlogenheit siegen wird. „Man sieht, was eigentlich über den christlichen Gott gesiegt hat: die christliche Moralität selbst, der immer strenger genommene Begriff der Wahrhaftigkeit, die Beichtväter-Feinheit des christlichen Gewissens, übersetzt und sublimiert zum wissenschaftlichen Gewissen, zur intellektuellen Sauberkeit um jeden Preis.“ ¹⁶⁹³ Nietzsche geht dabei in seinen Formulierungen so weit, dass er nicht nur den Priester, sondern auch den Papst angreift, denn auch das Oberhaupt der katholischen Kirche hält den Menschen bewusst unfrei und entbehrt dabei auch nicht der Lüge. Im Zusammenhang mit dem Papst erfolgt die Äußerung Nietzsches: „Auch der Priester weiß, so gut es jedermann weiß, daß es keinen »Gott« mehr gibt, keinen »Sünder«, keinen »Erlöser« – daß »freier Wille«, »sittliche Weltordnung« *Lügen* sind“. ¹⁶⁹⁴

Auch noch in *Also sprach Zarathustra* ist es die Verlogenheit, die der Philosoph am Christentum, besonders am Priester, ausmacht. Zarathustra prangert besonders die Negation der Sinne an, die die Individualität des Menschen untergräbt. Dies sei die „*Moral der Opfertiere*“, ¹⁶⁹⁵ mit der der Mensch sich in einen rauschartigen Zustand versetzt; er gibt vor, aus Selbstlosigkeit sich selbst für eine höhere Sache zu opfern,

1684Ebd.

1685Ebd.

1686Ebd.

1687Ebd.

1688Ebd.

1689Ebd.

1690Ebd.

1691Ebd.

1692Ebd.

1693Ebd.

1694Ebd.

1695Ebd.

sei dies für einen Gott oder die Gemeinschaft und inszeniert sich so als erhaben. Nietzsche stellt aber die These auf, dass die Selbstopferung nur eine Scheinhaftigkeit ist; in Wirklichkeit wird diese Selbstlosigkeit von der Selbstliebe des Menschen gespeist.

Ein wichtiger Aspekt, den Nietzsche innerhalb seiner Gedanken zum christlichen Glauben verfolgt, ist der Wille zur Macht. Nietzsche stellt die These auf, dass dieser Wille jedem Menschen gegeben ist. Er befürwortet ihn absolut, wenn er aus einem Wesen entspringt, das Stärke und Freiheit verkörpert. Der Wille zur Macht ist für Nietzsche das elementarste Lebensprinzip: „Wo in irgendwelcher Form der Wille zur Macht niedergeht, gibt es jedes Mal auch einen physiologischen Rückgang, eine *décadence*. Die Gottheit der *décadence*, beschnitten an ihren männlichsten Tugenden und Trieben, wird nunmehr notwendig zum Gott der Physiologisch-Zurückgezogenen, der Schwachen. Sie heißen sich selbst *nicht* die Schwachen, sie heißen sich »die Guten«...“¹⁶⁹⁶ Auch den Christen treibt der Wille zur Macht an, und deswegen erhebt er sich auch aus seinem schwachen Zustand zu einem gottgewollten Leben, was Nietzsche auch als den „*nihilistische[n]* Willen[n] zur Macht“¹⁶⁹⁷ bezeichnet. Nietzsche verfolgt den Gedanken noch weiter und stellt die These auf, dass Religion den wirklichen Willen zur Macht, den Willen der Stärke hemmt. So heißt es in *Der Antichrist*: „Was ist gut? – Alles, was das Gefühl der Macht, den Willen zur Macht, die Macht selbst im Menschen erhöht. Was ist schlecht? – Alles, was aus der Schwäche stammt.“¹⁶⁹⁸ Und auch in *Zarathustra* geht Nietzsche dem Willen zur Macht nach, wenn er den Philosophen sagen lässt: „Und wo Opferung und Dienste und Liebesblicke sind; auch da ist der Wille, Herr zu sein.“¹⁶⁹⁹ Es ist wiederum die Verlogenheit, die Nietzsche damit am Christentum anprangert; denn während sie die offensichtliche Sinnlichkeit verneinen, ziehen sie ihre Wollust aus dem Büßertum. Auch und gerade in der Liebe zwischen Mann und Frau, aber auch in der Liebe einer Mutter zu ihren Kindern, erkennt Nietzsche diesen Willen zur Macht. Nietzsche spricht sich so absolut nicht gegen, sondern für den Willen zur Macht aus; aber nur wenn dieser aus dem Starken entspringt, und nicht, wenn der Schwache sich als der Herr der Erde darstellen will. „Das Leben selbst gilt mir als Instinkt für Wachstum, für Dauer, für Häufung von Kräften, für *Macht*: wo der Wille zur Macht fehlt, gibt es Niedergang. Meine Behauptung ist, daß allen obersten Werten der Menschheit dieser Wille *fehlt* – daß Niedergangs-Werte, *nihilistische* Werte unter den heiligsten Namen die Herrschaft führen.“

1700

Besonders kritisch sieht Nietzsche in diesem Zusammenhang auch Paulus, den er als „ebenso abergläubischen [wie] verschlagenen Kopf[...]“¹⁷⁰¹ charakterisiert: „Ohne diese merkwürdige Geschichte aber, ohne die Verwirrungen und Stürme eines solchen Kopfes, einer solchen Seele, gäbe es keine Christenheit; kaum würden wir von einer kleinen jüdischen Sekte erfahren haben, deren Meister am Kreuze starb. [...] Dies ist der *erste Christ*, der Erfinder der Christlichkeit! Bis dahin gab es nur einige jüdische Sektierer. –“¹⁷⁰² So deutet Nietzsche mitunter in *Die fröhliche Wissenschaft* darauf hin, dass es vor allem die Leidenschaften der Menschen sind, gegen die Paulus sich ausspricht; seine Herabsetzung und Verachtung der Sinnlichkeit ist es, wodurch er Paulus als Gegensatz zu den Griechen versteht, denn ganz „anders als Paulus und die Juden haben die Griechen ihren idealen Drang gerade auf die Leidenschaften gewendet und diese geliebt [...]“.¹⁷⁰³ Nietzsche nennt in Bezug auf Paulus noch einen anderen Aspekt, den er, ebenso wie bei Jesus, negativ empfindet. Wie Jesus habe sich Paulus an die Unterdrückten, an das niedrige Volk, gerichtet. Des weiteren setzte sich mit Paulus die Umkehrung der Werte fort, in dem er in dem unterdrückten Leben der kleinen Bevölkerung in den römischen Provinzen „den höchsten Sinn und Wert hinein - und damit den Mut, jede andre Art Leben zu verachten“¹⁷⁰⁴ hineinlegte. Damit rief Paulus dazu auf, die höheren Stände Roms zu überwinden. Auch noch in *Der Antichrist* liefert Nietzsche eine Kritik an Paulus:

1696Ebd.

1697Ebd.

1698Ebd.

In *Jenseits von Gut und Böse* heißt es dazu: „Wie ist Willensverneinung *möglich*? wie ist der Heilige *möglich*?“ Das was ihn laut Nietzsche den Glauben an ihn aufrecht erhält ist der „Anschein des Wunders“. In: Ebd.

1699Ebd.

1700Ebd.

1701Ebd.

1702Ebd.

1703Ebd.

1704Ebd.

„Sein Bedürfnis war die *Macht*; mit Paulus wollte nochmals der Priester zur Macht – er konnte nur Begriffe, Lehren, Symbole brauchen, mit denen man Massen tyrannisiert, Herden bildet.“¹⁷⁰⁵ Mit Paulus verbindet Nietzsche auch den Glauben an ein jenseitiges Leben. Nur durch diesen Glauben an ein Leben bei Gott, so Nietzsche, war es Paulus überhaupt möglich gewesen, die gegenwärtige Welt entwerten zu können. Paulus gelang es, die unter den Juden leidenden Menschen, das unterdrückte, schwache Volk, das die Macht der Herrschenden zu spüren bekam, für die christliche Lehre, die ja die der Unterdrückten und Schwachen ist, zu gewinnen. Aus der Ohnmacht der Schwachen, aus seinem Willen zur Macht, verkehrte er die christlichen Ideale, wie sie Jesus verstanden hatte, um die „kränksten und ungesündesten Schichten und Bedürfnisse“¹⁷⁰⁶ an die Macht zu bringen. Auch im Zusammenhang mit Paulus betont Nietzsche, dass es unerlässlich war, dass man sich gegen eine Macht von außen, eine Bedrohung stellte. So war es erst die christliche Moral, die Rom als die Stadt der Sündhaftigkeit verwarf, um sich selbst, wenn man schon nicht der wahrhaft Mächtige war, wenigstens als derjenige darzustellen, der durch die Moral mächtig war. So versteht er auch die christliche Erfindung des Jüngsten Gerichts als einen Beleg für den christlichen Willen zur Macht: „und der gekreuzigte Jude als Symbol des Heils war der tiefste Spott auf die prachtvollen römischen Prätores in der Provinz, denn nun erschienen sie als die Symbole des Unheils und der zum Untergange reifen »Welt«. –“¹⁷⁰⁷

Innerhalb von Nietzsches Werk finden sich auch vermehrt Notizen über die Bibel. Vor allem das Neue Testament (NT) wird von Nietzsche hart angegriffen: „*Was folgt daraus?* Daß man gut tut, Handschuhe anzuziehen, wenn man das Neue Testament liest. Die Nähe von so viel Unreinlichkeit zwingt beinahe dazu.“¹⁷⁰⁸ Während er im Alten Testament noch den jüdischen Ton erkennt, in dem „Menschen, Dinge und Reden in einem so großen Stile“¹⁷⁰⁹ walten, wie es zuvor selbst in keinem griechischen Buch der Fall gewesen ist, verkörpert das NT für Nietzsche den Geschmack des Rokoko. Auch in *Zur Genealogie der Moral* findet sich die Negation Nietzsches in Bezug auf das NT,¹⁷¹⁰ während er im AT durchaus „große Menschen“¹⁷¹¹ und den Zug des Heroischen, eine „unvergleichliche Naivität des *starken Herzens*“¹⁷¹² auszumachen vermag. Wogegen sich Nietzsche vor allem stellt, ist die Negation des Lebens, die Umkehrung der Werte: „Man lese einmal das Neue Testament als Verführungsbuch [...] Der unsinnigste Haß gegen alles, was in der Macht ist.“¹⁷¹³

Es erklärt sich praktisch von selbst, dass Nietzsche, der in dem christlichen Glauben das Schwache als moralisch idealisiert sah, im Umkehrschluss zu einem anderen Leben aufrief. Nietzsche ruft mitunter so vehement zur Stärke und Aktivität auf, weil er im Christentum die Schwäche des Menschen – vor allem durch den Hang zum Mitleid – verkörpert sieht. Nietzsche spricht sich nachdrücklich gegen das Mitleiden aus, denn wer mit jemandem Mitleid hat, der sieht sein Gegenüber nicht mehr als stark, sondern als schwach an. Warum Nietzsche das Mitleid so sehr verdammt, zeigt sich umfangreich in die *Morgenröte*. Nietzsche stellt dort die These auf, dass Mitleid überhaupt nichts damit zu tun hat, dass der Mensch sich um einen anderen Menschen sorgt: „Die Wahrheit ist: im Mitleid – ich meine in dem, was irreführenderweise gewöhnlich Mitleid genannt zu werden pflegt, – denken wir zwar nicht mehr bewußt an uns, aber *sehr stark unbewußt*.“¹⁷¹⁴ Nietzsche geht davon aus, dass der Mensch nicht aus Güte in mitleidige Gefühle verfällt, sondern er zeigt Mitleid, um sich selbst als stärker darstellen zu können, d. h. die eigene Machtlosigkeit zu vertuschen. So leidet der Mensch augenscheinlich mit, um sich selbst als der Stärkere zeigen zu können, und

1705Ebd.

„Was er erriet, das war, wie man mit Hilfe der kleinen sektiererischen Christen-Bewegung abseits des Judentums einen »Weltbrand« entzünden könne, wie man mit dem Symbol »Gott am Kreuze« alles Unten-Liegende, alles Heimlich-Auführerische, die ganze Erbschaft anarchistischer Umtriebe im Reich, zu einer ungeheuren Macht aufsummieren könne.“ In: Ebd.

1706Ebd.

1707Ebd.

1708Ebd.

1709Ebd.

1710, „Im Neuen dagegen lauter kleine Sekten-Wirtschaft, lauter Rokoko der Seele, lauter Verschnörkeltes, Winkligeres, Wunderliches, lauter Konventikel- Luft, nicht zu vergessen einen gelegentlichen Hauch bukolischer Süßlichkeit.“ In: Ebd.

1711Ebd.

1712Ebd.

1713Ebd.

1714Ebd.

damit fußt das Mitleid des Menschen auf Lustgewinn. Demzufolge sieht Nietzsche in erster Instanz das Mitleiden als Krankheit und Schwäche an, denn es potenziert nur das Leiden.

Auch in *Der Antichrist* verweist Nietzsche auf das Mitleid. So verdeutlicht er, dass er sich schon zwangsläufig gegen das Christentum stellen musste, weil es für ihn die Religion des Mitleids ist; da Mitleiden für ihn „Einbuße an Kraft“¹⁷¹⁵ bedeutet, muss Nietzsche sich auch aus diesem Grund gegen das Christentum aussprechen. Wenn Nietzsche auch Darwin nicht befürwortet, so verweist er doch darauf, dass das Christentum sich an der Selektion vergreift, indem es den Schwächeren nicht nur am Leben erhält, sondern ihn auch noch erhebt: „Mitleiden ist die *Praxis* des Nihilismus. Nochmals gesagt: dieser depressive und kontagiöse Instinkt kreuzt jene Instinkte, welche auf Erhaltung und Wert-Erhöhung des Lebens aus sind: er ist ebenso als *Multiplikator* des Elends wie als *Konservator* alles Elenden ein Hauptwerkzeug zur Steigerung der *décadence* – Mitleiden überredet zum *Nichts!*... Man sagt nicht »Nichts«: man sagt dafür »Jenseits«: oder »Gott«; oder »das *wahre* Leben«; oder Nirvana, Erlösung, Seligkeit...“¹⁷¹⁶ Mitleid bedeutet für Nietzsche auch, dass der Mensch sich an seiner eigenen Gesundheit vergreift. Dabei geht er in seinem Drang, das Schwache zu überwinden, soweit, dass er in Bezug auf die christliche Religion, nicht nur auf die Rückkehr zur Stärke hinweist, sondern dass er sogar dazu bereit ist, den Krieg zu preisen, wenn es darum geht, die Welt von den degenerierten Menschen zu befreien. „Ich bin meiner Art nach kriegerisch. Angreifen gehört zu meinen Instinkten. Feind sein *können*, Feind sein – das setzt vielleicht eine starke Natur voraus, jedenfalls ist es bedingt in jeder starken Natur. Sie braucht Widerstände, folglich *sucht* sie Widerstand: das *aggressive* Pathos gehört ebenso notwendig zur Stärke als das Rach- und Nachgefühl zur Schwäche.“¹⁷¹⁷ Dahinter verbirgt sich die Forderung nach Widerständen, weil der Mensch ihrer bedarf, um sich an ihnen zu messen.

Nietzsche geht in seinen Untersuchungen auch auf den Protestantismus und die Zukunft des Christentums ein. Dabei verweist Nietzsche darauf, dass der Protestantismus den Menschen mit ähnlichen Leistungen verlockte, aber zugleich durch die Billigkeit der Mittel bestach: „Er verhiess bekanntlich alles dasselbe weit billiger zu leisten, was die alte Kirche leistete, also ohne kostspielige Seelenmessen, Wallfahrten, Priester-Prunk und -Üppigkeit [...]“.¹⁷¹⁸ Luther mit seinem Protestantismus gab dem Priester den Geschlechtsverkehr wieder und nahm ihm damit zugleich das Bewundernswürdige, den Ausnahmemenschen, die vermeintliche Stärke. Zugleich hatte Luther dem Priester aber auch die Vertrauenswürdigkeit genommen, indem er ihm die Beichte verweigerte. So hat Luther aber, der eigentlich den Katholizismus überwinden wollte, diesen nur gestärkt; ohne den Protestantismus – so Nietzsche – wäre die Kirche schon früher zerfallen. „Luther, ein unmöglicher Mönch, der, aus Gründen seiner »Unmöglichkeit«, die Kirche angriff und sie – folglich! – wiederherstellte... Die Katholiken hätten Gründe, Lutherfeste zu feiern, Lutherspiele zu dichten... Luther – und die »sittliche Wiedergeburt!«“¹⁷¹⁹ So hat auch Luther sich am Leben vergriffen, indem er den Untergang der lebensfeindlichen Religion aufhielt, bedingt dadurch, dass er der Gegner des Katholizismus war. Nietzsche geht in seiner Forderung zur Stärke soweit, dass er den Wunsch äußert, Cesare Borgia hätte die Papstwürde erhalten. Bedingt ist dies dadurch, dass für Nietzsche ein Mensch, der so übertoll das Leben in Stärke verkörpert, demzufolge das falsche Christentum vernichtet hätte. Auch in *Jenseits von Gut und Böse* kommt Nietzsche auf diesen Gedanken zu sprechen, denn mit Cesare Borgia wäre das Leben in all seiner Fülle und nicht das Jenseits gepriesen worden.¹⁷²⁰

An dieser Stelle sei noch einmal zusammengefasst, was Nietzsche wiederholt über die christliche Moral in seinen Werken sagt:

1. Moral, Philosophie und Religion werden als *Décadence*-Formen des Lebens verstanden.

1715Ebd.

1716Ebd.

1717Ebd.

1718Ebd.

1719Ebd.

1720„Man mißversteht das Raubtier und den Raubmenschen (zum Beispiele Cesare Borgia) gründlich, man mißversteht die »Natur«, solange man noch nach einer »Krankhaftigkeit« im Grunde dieser gesündesten aller tropischen Untiere und Gewächse sucht, oder gar nach einer ihnen eingebornen »Hölle« –: wie es bisher fast alle Moralisten getan haben. Es scheint, daß es bei den Moralisten einen Haß gegen den Urwald und gegen die Tropen gibt? Und daß der »tropische Mensch« um jeden Preis diskreditiert werden muß, sei es als Krankheit und Entartung des Menschen, sei es als eigne Hölle und Selbst-Marterung? Warum doch? Zugunsten der »gemäßigten Zonen«? Zugunsten der gemäßigten Menschen? Der »Moralischen «? Der Mittelmäßigen? – Dies zum Kapitel »Moral als Furchtsamkeit.«“ In: Ebd.

2. Nietzsche klagt das Christentum an, dass es die Werte verkehrt hat. Damit erhebt sich das Degenerierte über das Starke und setzt es moralisch herab, indem der Starke als böse entwertet wird.
3. Der Mensch wird von dem Priester klein und schwach gehalten, weil er selbst schwach ist.
4. Der Priester hat die Sünde erfunden.
5. Der Priester steht für die Unfähigkeit Maßzuhalten.
6. Umkehrung all dessen, was Christus als christlich gepredigt hatte.
7. Die christliche Moral ist auf Dauer und Gemeinschaft gerichtet und gegen die Individualität.
8. Moral richtet sich gegen das Leben.
9. Das Mitleid ist ein Symptom des Willens zur Macht.
10. Der christliche Glaube ist die Verlogenheit par excellence.
11. Der Mensch folgt dem christlichen Glauben aus Gewohnheit, Verlogenheit und Faulheit.
12. Der Mensch muss die Gefahr, die vom Christentum für sein Leben ausgeht, erkennen.
13. Nietzsche ruft konsequent zur Stärke und zur Vernichtung alles Schwachen auf.
14. Nietzsche ermahnt die Menschen, sich zur Gesundheit zu bekennen.

Es hieße jedoch Nietzsche vollkommen misszuverstehen, wenn man annehmen würde, dass er sich gegen den christlichen Glauben ausspricht. Denn Nietzsche spricht sich konsequent nur gegen *den* christlichen Glauben aus, den die Menschen, primär die Priester, daraus gemacht haben. So ist auch Nietzsches Satz in Bezug auf die Konsequenzen zu sehen: „Die Zeit kommt, wo wir dafür *bezahlen* müssen, zwei Jahrtausende lang *Christen* gewesen zu sein [...]“.¹⁷²¹ Es ist deutlich zu erkennen, dass Nietzsche unterscheidet zwischen den christlichen Werten, zwischen den fehlenden Dogmen, die Jesus mit seinem Glauben an Gott verknüpft hat, und dem Glauben der vermeintlichen Christen.¹⁷²²

Das Christentum, wie Jesus es predigte, wird von Nietzsche weder negiert noch kritisiert. Was Nietzsche allerdings als kritisch erkannte, war die Masse, an die Jesus sich gewendet hat. Was Nietzsche aber wahrlich kritisiert ist die Verlogenheit, die sich überall in dem von Priestern gepredigten Christentum finden lässt: „Das Christentum ist jeden Augenblick noch möglich. Es ist an keines der unverschämten Dogmen gebunden, welche sich mit seinem Namen geschmückt haben: es braucht weder die Lehre vom *persönlichen Gott*, noch von der *Sünde*, noch von der *Unsterblichkeit*, noch von der *Erlösung*, noch vom *Glauben*; es hat schlechterdings keine Metaphysik nötig, noch weniger den Asketismus, noch weniger eine christliche »Naturwissenschaft«. Das Christentum ist eine *Praxis*, keine Glaubenslehre.“¹⁷²³

iv. Die Moderne

Wenn Nietzsche das Gefühl der Einsamkeit, soll heißen die fehlenden Bundesgenossen, die seine Philosophie des Lebens teilen, beklagt und seine Gegenwart in Bezug auf Kultur, Moral und Religion verurteilt, dann bezieht er sich auf die anbrechende Moderne.¹⁷²⁴ „Wir Kinder der Zukunft, wie vermöchten wir in diesem Heute zu Hause zu sein!“,¹⁷²⁵ klagt Nietzsche und stellt die wenigen freien Geister seiner Zeit dem modernen Menschen der Mittelmäßigkeit gegenüber. Für Nietzsche verkörpert der Mensch seiner Gegenwart die sinkende Kraft, die durch die jahrhundertelange Herrschaft des lebensfeindlichen Christentums gezüchtet worden war. Nietzsche befürwortet deswegen die Distanz zum gemeinen Menschen der Moderne. Er erkennt gleichsam, dass die freien Geister, die sich von der Mittelmäßigkeit und

¹⁷²¹Ebd.

¹⁷²²„Über das *Christentum* Herr geworden: der Judaismus (Paulus); der Platonismus (Augustin); die Mysterienkulte (Erlösungslehre, Sinnbild des »Kreuzes«); der Asketismus (– Feindschaft gegen die »Natur«, »Vernunft«, »Sinne«, – Orient...)“
In: Ebd.

¹⁷²³Ebd.

¹⁷²⁴Werner Ross äußert sich in Bezug auf Nietzsche und die Moderne wie folgt: „Modernität ist also nach Nietzsche in der Tat der letzte Schrei, das Kennzeichen der Epoche, aber sie ist zugleich eine Art Krankheitszustand, der durch einen neuen Willen zur Gesundheit überwunden werden muß.“ In: Ross, Werner: Baudelaire und die Moderne. Porträt einer Wendezeit. Mit 21 Abbildungen und 2 Faksimiles. R. Piper GmbH & Co. KG. München. 1993, S. 18.

¹⁷²⁵In: Nietzsche. eKGWB.

Verweichlichung lösen, in der Gegenwart die „Heimatlosen“ sind.¹⁷²⁶ Nietzsche befürwortet aber auch die Entwicklung seiner Zeit, die sich andeutende Ablösung des christlichen Glaubens.¹⁷²⁷ Der Bruch mit der Religion ist für Nietzsche nur ein logischer Schluss der stärkeren Schichten der Gesellschaft; diese haben erkannt, dass die christliche Religion ihnen nur Selbstverleugnung und Schwäche, ja Distanz vor dem wirklichen Leben gebracht hat.

Auch in *Der Antichrist* äußert sich Nietzsche noch einmal zu der Distanz, die er als der Kritiker der Moderne zu den modernen Menschen wahren muss. Für Nietzsche ist seine Gegenwart, ebenso wie der christliche Glaube, gegen die Gesundheit des Menschen gerichtet: „An *dieser* Modernität waren wir krank – am faulen Frieden, am feigen Kompromiß, an der ganzen tugendhaften Unsauberkeit des modernen Ja und Nein.“¹⁷²⁸ So heißt Nietzsche den Fortschritt nichts anderes als eine „moderne Idee“¹⁷²⁹ und verurteilt ihn damit gleichsam, um anzuschließen: „Der Europäer von heute bleibt in seinem Werte tief unter dem Europäer der Renaissance [...]“.¹⁷³⁰

„Was es mit unsrer Heiterkeit auf sich hat. – Das größte neuere Ereignis – daß »Gott tot ist«, daß der Glaube an den christlichen Gott ungläubwürdig geworden ist – beginnt bereits seine ersten Schatten über Europa zu werfen.“¹⁷³¹ Aus diesen Worten Nietzsches spricht bereits der Optimismus der späteren Jahre. Der Weg dahin, bis Nietzsche erkannte, dass sich die christlichen Strömungen in seiner Zeit wirklich aufzubrechen begannen, war jedoch ein langer. Primär spricht aus seinen Schriften der Glaube, dass der Mensch nicht mehr aus dieser Lebensverneinung herausfindet. In diesem Zusammenhang sei nur auf *Menschliches, Allzumenschliches* verwiesen, ein Werk, das er an die freien Geister gerichtet hat, wohl wissend, dass diese zu diesem Zeitpunkt allein seiner Fantasie entsprungen waren und nichts mit der Wirklichkeit zu tun hatten.

Nietzsche muss zwangsläufig seine Lebenswirklichkeit als problematisch aufgefasst haben, weil er sich selbst als ein „Zögling älterer Zeiten“¹⁷³² empfand. Konträr zu der Stärke der Griechen, verweist Nietzsche bereits Anfang der 70er Jahre auf den Gegensatz zwischen der griechischen und der modernen Welt.¹⁷³³ In Sokrates sieht er den ersten Menschen, der in seiner Wissenschaftsgläubigkeit den falschen Weg gewählt hat; ein Weg den Nietzsche in seiner Gegenwart immer noch beschritten sieht. Seit Sokrates, so Nietzsche, nahm dieser Drang zur Wissenschaft zu; die Naivität der alten Griechen, ihre Liebe zur Stärke, wurde durch die fröhliche und versöhnliche Wissenschaft abgelöst: „Unsere ganze moderne Welt ist in dem Netz der alexandrinischen Kultur befangen und kennt als Ideal den mit höchsten Erkenntniskräften ausgerüsteten, im Dienste der Wissenschaft arbeitenden *theoretischen Menschen*, dessen Urbild und Stammvater Sokrates ist.“¹⁷³⁴ Nietzsche verweist im Zuge dessen auch auf Faust. Goethe gelang es mit diesem Protagonisten zu verdeutlichen, dass die Erkenntniskraft der Wissenschaft an ihr Ende gekommen ist; wie Faust, der für Nietzsche ein moderner Mensch ist, weil er die Begrenzungen der Wissenschaft ahnt, soll der moderne Mensch sich nicht länger mit ihr zufriedengeben. Nietzsche ruft damit die ganze Moderne auf, vom Optimismus des Sokrates abzufallen, um eine neue Tragik, eine neue starke Lebenstüchtigkeit zu erlangen. Es ist zugleich der Gegensatz den Nietzsche aufbaut, zwischen dem dionysischen Menschen und dem Menschen der Moderne. Dass die Wissenschaft Erkenntnisgrenzen birgt, diese Einsicht – so Nietzsche – sei

1726,„Wir Heimatlosen, wir sind der Rasse und Abkunft nach zu vielfach und gemischt, als »moderne Menschen«, und folglich wenig versucht, an jener verlognen Rassen- Selbstbewunderung und Unzucht teilzunehmen, welche sich heute in Deutschland als Zeichen deutscher Gesinnung zur Schau trägt und die bei dem Volke des »historischen Sinns« zwiefach falsch und unanständig anmutet.“ In: Ebd.

1727,„[...] wir wissen es, die Welt, in der wir leben, ist ungöttlich, unmoralisch, »unmenschlich « – wir haben sie uns allzulange falsch und lügnerisch, aber nach Wunsch und Willen unsrer Verehrung, das heißt nach einem Bedürfnisse ausgelegt.“ In: Ebd. 1728Ebd.

„Der »Fortschritt « ist bloß eine moderne Idee, das heißt eine falsche Idee. Der Europäer von heute bleibt in seinem Werte tief unter dem Europäer der Renaissance [...]“ In: Ebd.

1729Ebd.

1730Ebd.

1731Ebd.

1732Ebd.

1733,„Deshalb verlangt der moderne Mensch nach jener Zeit, in der er den vollen Einklang zwischen Natur und Mensch zu hören glaubt, deshalb ist das Hellenische das Lösungswort für alle, die für ihre bewußte Willensbejahung sich nach glänzenden Vorbildern umzusehen haben“. In: Ebd.

1734Ebd.

nicht zuerst von ihm formuliert worden, sondern ist bereits von Kant und Schopenhauer erkannt worden. Mit ihnen beginnt wieder die Hinwendung zur Tragik, denn sie haben sich „ungetäuscht durch die verführerischen Ablenkungen der Wissenschaften“¹⁷³⁵ dem „Gesamtbilde der Welt“¹⁷³⁶ zugewendet. Doch mit der Erkenntnis in die Unzulänglichkeit der Wissenschaft kann der moderne Mensch nicht einfach ein neues Zeitalter beschreiten. Die Hoffnung in die Wissenschaft, hat ihn weich werden lassen, hat ihm die Kraft für sein Leben geraubt.

In *Zur Genealogie der Moral* bringt Nietzsche den Gedanken auf: „Wo ist das *Gegenstück* zu diesem geschlossenen System von Wille, Ziel und Interpretation? Warum *fehlt* das Gegenstück?... [...] unsre ganze moderne *Wissenschaft* sei das Zeugnis dafür – diese moderne Wissenschaft, welche, als eine eigentliche Wirklichkeits-Philosophie, ersichtlich allein an sich selber glaube, ersichtlich den Mut zu sich, den Willen zu sich besitze und gut genug bisher ohne Gott, Jenseits und verneinende Tugenden ausgekommen sei.“¹⁷³⁷ Doch aus Nietzsches Worten spricht lediglich die Hoffnung, dass die moderne Wissenschaft dieses zu leisten imstande sei. Die Wirklichkeit sieht nämlich so aus, dass die Wissenschaft nicht nur „*keinen* Glauben an sich“¹⁷³⁸ hat, sondern Nietzsche sieht in ihr die „jüngste Erscheinung des asketischen Ideals“¹⁷³⁹ verkörpert. Laut Nietzsche löst die Wissenschaft den Menschen nicht von dem jenseitigen Glauben, sondern knüpft ihn wieder enger an diesen, weil sie ebenso wie die Religion eine andere Welt bejaht als die Gegenwart: „Es ist immer noch ein *metaphysischer Glaube*, auf dem unser Glaube an die Wissenschaft ruht – auch wir Erkennenden von heute, wir Gottlosen und Antimetaphysiker, auch wir nehmen *unser* Feuer noch von jenem Brande, den ein Jahrtausendealter Glaube entzündet hat, jener Christen- Glaube, der auch der Glaube Platons war, daß Gott die Wahrheit ist, daß die Wahrheit *göttlich* ist [...]“.¹⁷⁴⁰

Doch Nietzsche muss der Wissenschaft auch etwas zugute halten. Auch wenn sie sich in eine Richtung entwickelt hat, die er nicht für gut befinden kann, so hat sie doch zumindest vermocht, die überlieferten Gesetze und die gegebene Moral anzugreifen. Sie hat den Glauben des Menschen an Gott erschüttert, dessen Existenz nicht wissenschaftlich belegbar ist. Sie hat den Menschen frei gemacht, aber ihm zugleich auch – gemeinsam mit der Religion – Gewissheiten geraubt. Auch Schönherr-Mann nahm bereits Bezug darauf, was es für den Menschen bedeutet, die Sicherheit Gottes eingebüßt zu haben: „Wenn Gott als Schöpfer abdankt, büßt der Mensch sein Zentrum ein, lebt er fortan orientierungslos auf einem trudelnden Himmelskörper.“¹⁷⁴¹

Den Zug der attischen Komödie alles verständlich erscheinen zu lassen, prangert Nietzsche auch an der modernen Oper an. Aus Unfähigkeit der „dionysische[n] Tiefe“¹⁷⁴² folgen zu können, ist die Oper die Kunstform der „unkünstlerische[n] Mensch[en]“,¹⁷⁴³ und so ist sie für Nietzsche die „Geburt des theoretischen Menschen“,¹⁷⁴⁴ des „kritischen Laien“,¹⁷⁴⁵ aber nicht die des wahren Künstlers. Der Komponist der Oper ist für ihn ein Mensch, der den dionysischen Trieb nicht empfinden kann und aus Unfähigkeit heraus eine Kunst für die laienhafte Masse, für den undionysischen Menschen kreiert; es ist eine Kunst, die dem Anspruch nach Verstehen untergeordnet ist. So sieht Nietzsche in der Oper auch die Musik durch die Worte erniedrigt: „Die Voraussetzung der Oper ist ein falscher Glaube über den künstlerischen Prozeß, und zwar jener idyllische Glaube, daß eigentlich jeder empfindende Mensch Künstler sei. Im Sinne dieses Glaubens ist die Oper der Ausdruck des Lamentums in der Kunst, das seine Gesetze mit dem heitern Optimismus des theoretischen Menschen diktiert.“¹⁷⁴⁶ Für Nietzsche ist die Oper frei von jedem ästhetischen Anspruch, denn sie speist sich vielmehr aus der „moralischen Sphäre“;¹⁷⁴⁷ in ihr will der

1735Ebd.

1736Ebd.

1737Ebd.

1738Ebd.

1739Ebd.

1740Ebd.

1741Schönherr-Mann, Hans-Martin: Friedrich Nietzsche. Wilhelm Fink, 2008.

1742Nietzsche. eKGWB.

1743Ebd.

1744Ebd.

1745Ebd.

1746Ebd.

1747Ebd.

Mensch sich als Gutmensch inszenieren. So ist die Oper für Nietzsche das Sinnbild der modernen, mittelmäßigen Kunst.

Bereits in *Unzeitgemäße Betrachtungen* verweist Nietzsche in beiden Essays *David Strauß* und *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* auf einen entscheidenden Aspekt seiner Philosophie: er erkennt den Mangel an Tätigkeit und ruft den Menschen zur Tat auf. Besonders in dem zweiten Essay *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* zeigt sich Nietzsches Anspruch an das Leben. Er spricht der Historie keineswegs ihre Gültigkeit ab, sondern will sie nur dort nicht erdulden müssen, wo sie den Menschen hemmt: „Das heißt, wir brauchen sie zum Leben und zur Tat, nicht zur bequemen Abkehr vom Leben und von der Tat, oder gar zur Beschönigung des selbstsüchtigen Lebens und der feigen und schlechten Tat. Nur soweit die Historie dem Leben dient, wollen wir ihr dienen.“¹⁷⁴⁸ Konträr zu Nietzsches Auffassung von der Historie, sieht er sich selbst aber mit seiner Wirklichkeit konfrontiert, die sich in Passivität und an die Historie verloren hat. Dabei ist der Mensch nicht nur unfähig, diesen Mangel zu erkennen, diese Schwäche seines Wesens, sondern er hat auch die Fähigkeit verloren, zwischen dem zu unterscheiden, was es zu bewahren gilt und dem was es zu überwinden gilt. Nietzsches Worte gemahnen an das Maß des apollinischen Triebes, wenn er sagt: „Die Heiterkeit, das gute Gewissen, die frohe Tat, das Vertrauen auf das Kommende – alles das hängt, bei dem einzelnen wie bei dem Volke, davon ab, daß es eine Linie gibt, die das Übersehbare, Helle von dem Unaufhellbaren und Dunkeln scheidet; davon, daß man ebenso gut zur rechten Zeit zu vergessen weiß, als man sich zur rechten Zeit erinnert; davon, daß man mit kräftigem Instinkte herausfühlt, wann es nötig ist, historisch, wann, unhistorisch zu empfinden. Dies gerade ist der Satz, zu dessen Betrachtung der Leser eingeladen ist: *das Unhistorische und das Historische ist gleichermaßen für die Gesundheit eines einzelnen, eines Volkes und einer Kultur nötig.*“¹⁷⁴⁹

Für Nietzsche ist das Maß zwischen historischem Band und nötigem Vergessen nicht nur wichtig, weil es dem Menschen – im richtigen Verhältnis – Heilung auch vor den schlechten Erfahrungen im Leben bringt, sondern weil – laut seiner These – das Vergessen und die Tat untrennbar miteinander verbunden sind: „Zu allem Handeln gehört Vergessen: wie zum Leben alles Organischen nicht nur Licht, sondern auch Dunkel gehört.“¹⁷⁵⁰ Zudem ist die Loslösung von zu viel Historie notwendig, da nur eine Lösung etwas Neues und Gesundes erschaffen kann. Nicht die Historie solle über den Menschen herrschen, sondern der Mensch über die Historie und sie sich zur Gesundung aneignen: denn der starke Mensch bedarf in Zeiten der Resignation, wie Nietzsche seine Gegenwart empfindet, auch der Historie als Mittel gegen die Lebensverneinung. Die Vergangenheit soll dem modernen Menschen, trotz aller Hindernisse und Rückschläge, einen Weg in die Zukunft weisen, dahingehend, dass der Mensch durch den Blick in die Vergangenheit begreift, „daß das Große, das einmal da war, jedenfalls einmal *möglich* war und deshalb auch wohl wieder einmal möglich sein wird.“¹⁷⁵¹ Die Historie soll – so Nietzsches unumstößliche Forderung – nur für und nicht gegen das Leben eingesetzt sein. Doch das, was die Historie zu leisten hat, steht laut Nietzsche in völligem Kontrast zu seiner eigenen Gegenwart. Als verantwortlich dafür hat er die Wissenschaft ausgemacht, die dem Menschen die Grenzpfähle seines Lebens geraubt hat. Nietzsche sieht den modernen Menschen als „wandelnde[...] Enzyklopädie[...]“¹⁷⁵² der sich mit einem unbändigen Wissen belastet, ohne dessen Notwendigkeit zu verspüren. Dabei erkennt er sich selbst als eine Ausnahmestaltung seiner Zeit, weil er dies erkannt hat; in der Unfähigkeit dessen wiederum sieht Nietzsche einen Mangel an Persönlichkeit des modernen Menschen. Der Individualist ist verloren gegangen unter der Maske der Bildung, unter der Form des Äußerlichen; und so sieht Nietzsche in seiner Umwelt nicht den freien Individualisten, sondern den „ängstlich verhüllte[n] Universal-Menschen.“¹⁷⁵³ Die Gefahr des Menschen, dem Übermaß an Historie zu erliegen, zeigt sich auch in dem Essay *Richard Wagner in Bayreuth*; dort setzt Nietzsche das Übermaß an Historie in Verbindung mit dem christlichen Glauben.

Nietzsche bleibt nicht bei der Historie stehen, wenn es darum geht, die Mängel der Moderne zu verdeutlichen, sondern verweist schließlich auch auf die Stellung der Philosophie.¹⁷⁵⁴ Und auch in Bezug auf

1748Ebd.

1749Ebd.

1750Ebd.

1751Ebd.

1752Ebd.

1753Ebd.

1754,„In welche unnatürlichen, künstlichen und jedenfalls unwürdigen Lagen muß in einer Zeit, die an der allgemeinen Bildung

diese klagt Nietzsche die Differenz zwischen Wollen und Handeln an. Der Mangel hier, wie auch in Bezug auf die Historie, ist bedingt durch den Menschen der Gegenwart: „Und so möge mein Satz verstanden und erwogen werden: *die Geschichte wird nur von starken Persönlichkeiten ertragen, die schwachen löscht sie vollends aus.*“¹⁷⁵⁵ Immer wieder, wenn es darum geht, den Menschen der Moderne wahre Stärke vor Augen zu führen, verweist Nietzsche auf die Griechen. Auch sie seien von fremden Einflüssen und Kulturen, – aus dem Orient kommend – überrollt worden, doch ihnen war es, durch die Stärke ihres Geistes und des Erkennens von dem was sie wirklich bedürfen, gelungen, sich wieder auf sich selbst zu besinnen.

Auch im dritten Essay (*Schopenhauer als Erzieher*) aus *Unzeitgemäße Betrachtungen* wendet sich Nietzsche der Moderne kritisch zu. Er verweist auf das Glück, Schopenhauer für sich als Erzieher entdeckt zu haben, denn in seiner Gegenwart ermangele es an wirklichen Erziehern, wenn es darum geht, den wahren Menschen zu leiten: „wo sind eigentlich für uns alle, Gelehrte und Ungelehrte, Vornehme und Geringe, unsre sittlichen Vorbilder und Berühmtheiten unter unsern Zeitgenossen, der sichtbare Inbegriff aller schöpferischen Moral in dieser Zeit?“¹⁷⁵⁶ Mit ein Grund dafür, so lässt sich aus Nietzsches Essay erschließen, ist die christliche Religion, die sich nun im Abklingen befindet, dessen Nachwirkungen aber immer noch zu spüren sind. Der Mensch der Moderne wirkt hier, wie ein schwaches Opfer seiner Zeit; gelöst von dem was bisher sicher schien, bewegt er sich wie auf Treibsand, denn es sind die Nachwehen des Christentums, die Nietzsche in der Moderne allorts noch immer wahrnimmt.

Nietzsche verweist aber nicht nur auf Schopenhauer, um dem Menschen zu verdeutlichen, wie viel durch wahre Lehrer gewonnen werden kann, sondern er stellt sich vielmehr selbst als sozialen Lehrer dar, indem er Schopenhauer interpretiert: „mir kommt es jetzt auf etwas sehr Verständliches an, nämlich zu erklären, wie wir alle durch Schopenhauer uns *gegen* unsre Zeit erziehen können – weil wir den Vorteil haben, durch ihn diese Zeit wirklich zu *kennen*.“¹⁷⁵⁷ Nietzsche verweist darauf, dass es Mut bedarf, sich gegen das Bestehende zu stellen, denn dem Neuen haftet immer das Revolutionäre an; das Revolutionäre als des Unwahren.

In *Menschliches, Allzumenschliches* gelingt es Nietzsche sowohl Stellung zur Bedeutung der Kunst und des Künstlers zu nehmen, als auch eine Verbindung zwischen Kunst und Religion zu schaffen. Nietzsche findet verständnisvolle Worte, wenn es darum geht der Kunst zu verzeihen, dass sie nicht am Prozess der „*Vermännlichung der Menschheit*“¹⁷⁵⁸ stärker mitarbeitet, denn die Kunst ist für den Menschen vielmehr ein Erholungsort von seinem Leben. Zwar sind dies nur Augenblicke der Erholung, die die Kunst dem Menschen gewährt und sie bedingt auch zugleich eine Stagnation der Tat, aber Nietzsche spricht sich positiv für die Kunst aus, da er selbst doch weiß, dass der Mensch – in einer solchen Gegenwart wie er sie erlebte – der Erholung bedarf.

Überhaupt darf die Kunst – so Nietzsche – nicht missachtet werden, weil sie nämlich die Strömungen des religiösen Gefühls auffängt. Selbst der Mensch, der sich scheinbar jeder religiösen Regung entsagen will, kann dies nicht in Gänze. Nietzsche bezieht sich auf die lange Herrschaft von Grenzen und moralischen Gesetzen, die es dem Menschen über eine lange Zeit hinweg nicht ermöglicht hat, sich vollkommen zu lösen; wozu der Mensch aber fähig ist, ist immer wieder Stellung zu beziehen und den Verlockungen der Religionen zu entkommen: „Wie stark das metaphysische Bedürfnis ist, und wie sich noch zuletzt die Natur den Abschied von ihm schwer macht, kann man daraus entnehmen, daß noch im Freigeiste, wenn er sich alles Metaphysischen ent schlagen hat, die höchsten Wirkungen der Kunst leicht ein Miterklingen der lange verstummten, ja zerrissenen metaphysischen Saite hervorbringen, sei es zum Beispiel, daß er bei einer Stelle der neunten Sinfonie Beethovens sich über der Erde in einem Sternendome schweben fühlt, mit dem Traume der *Unsterblichkeit* im Herzen.“¹⁷⁵⁹ Der Mensch, so wie Nietzsche es hier darstellt, wird sein Leben lang auf die Probe gestellt. So stellt Nietzsche in *Die fröhliche Wissenschaft* für sich und alle anderen „Genesenden“¹⁷⁶⁰ seiner Zeit eine Kunst in Anspruch, die sich von seiner Gegenwärtigen unterscheidet: „wenn wir [...] überhaupt eine Kunst noch brauchen, so ist es eine *andre* Kunst – eine spöttische, leichte,

leidet, die wahrhaftigste aller Wissenschaften, die ehrliche nackte Göttin Philosophie geraten!“ In: Ebd.

1755Ebd.

1756Ebd.

1757Ebd.

1758Ebd.

1759Ebd.

1760Ebd.

flüchtige, göttlich unbehelligte, göttlich künstliche Kunst, welche wie eine helle Flamme in einen unbewölkten Himmel hineinlodert! Vor allem: eine Kunst für Künstler, nur für Künstler!“¹⁷⁶¹

Zu Nietzsches Auseinandersetzung mit der Moderne zählt zweifellos auch seine Beschäftigung mit Charles Darwin. Bereits in *Unzeitgemäße Betrachtungen* erwähnt Nietzsche Darwin, wenn es darum geht, dass David Strauß Darwins Thesen befürwortet, um sich vom Christentum zu distanzieren. In *Die fröhliche Wissenschaft* geht Nietzsche expliziter auf Darwin ein. Nietzsche stellt die These auf, dass Darwins Auffassung vom Kampf ums Dasein, und die daraus resultierende Selektion zugunsten des Stärkeren, schlichtweg falsch ist. Laut Nietzsche ist die Selektion an sich lediglich die Ausnahme, weil in der Natur an sich nicht die Not vorherrscht, sondern die Fülle. Nietzsche folgt Darwins These und stellt sich hypothetisch vor, dass es in der Natur tatsächlich diesen Kampf gebe. Wäre dem so – so Nietzsches These – würde Darwin aber auch in der Annahme fehlen, dass sich immer das Stärkere durchsetzt, während das Schwache unterliegt. Tatsächlich behauptet Nietzsche, er habe in der Natur den Umkehrschluss bemerkt, nämlich dass das Schwache und nicht das Starke sich durchsetzt: als Beleg dafür nennt er wieder das Christentum. So haben für ihn nicht die Starken gesiegt, sondern die „Typen der *décadence*“, ¹⁷⁶² nicht der aktive Mensch, sondern der Passive, nicht der freie Geist, sondern das Herdentier.

Dabei verbindet Nietzsche wiederholt die absterbenden Instinkte, die Menschen der Willensschwäche, mit dem Terminus *Décadence*, wie es sich unter anderem in *Der Antichrist* zeigt: „alle Werte, in denen jetzt die Menschheit ihre oberste Wünschbarkeit zusammenfaßt [sind] *décadence*-Werte [...]“. ¹⁷⁶³ In den Zusammenhang des Verfalls bezieht Nietzsche auch die demokratischen Bestrebungen der Welt ein; alles das, was die Individualität und die Elite hemmt, sieht er als schädlich an. „Wir, die wir eines andren Glaubens sind – wir, denen die demokratische Bewegung nicht bloß als eine Verfalls- Form der politischen Organisation, sondern als Verfalls-, nämlich Verkleinerungs-Form des Menschen gilt, als seine Vermittelmäßigung und Wert-Erniedrigung: wohin müssen wir mit unsren Hoffnungen greifen? – Nach *neuen Philosophen*, es bleibt keine Wahl“. ¹⁷⁶⁴ In diesem Sinne muss sich Nietzsche auch gegen die voranschreitende Europäisierung aussprechen, denn sie zerstört die Individualität der einzelnen Völker. Nietzsche spricht sich im Gegenzug dessen für eine Aristokratie aus. Für ihn hat die Gesellschaft eine „lange Leiter der Rangordnung und Weltverschiedenheit“ ¹⁷⁶⁵ nötig und damit eine herrschende und eine sklavische Klasse. Nietzsche verlangt den „*Pathos der Distanz*“, ¹⁷⁶⁶ den der Starke unbedingt bewahren muss. So wie er im Christentum den krankhaften Drang des Menschen erkannte, wenn sich das Schwache zur Macht aufschwang, erkennt Nietzsche in der Aristokratie gerade den gesunden Drang und den rechten Willen zur Macht; eben genau deshalb, weil dieser Wille zur Macht aus einem starken Wesen entspringt. Eine solche Einstellung schließt die Benutzung des Schwachen zu Gunsten des Starken mit ein: „Die »Ausbeutung« gehört nicht einer verderbten oder unvollkommenen und primitiven Gesellschaft an: sie gehört ins *Wesen* des Lebendigen, als organische Grundfunktion, sie ist eine Folge des eigentlichen Willens zur Macht, der eben der Wille des Lebens ist. – Gesetzt, dies ist als Theorie eine Neuerung – als Realität ist es das *Ur-Faktum* aller Geschichte: man sei doch so weit gegen sich ehrlich!“ ¹⁷⁶⁷ Der Mensch der Moderne – so Nietzsche – müsse endlich begreifen, dass das Leben nicht auf Gleichheit aufgebaut ist.

So zeigt sich auch, dass Nietzsche keineswegs die *Décadence*, den Zerfall und Untergang verurteilt, sondern er befürwortet ihn. Dies speist sich aus seinem Verständnis, dass keine neuen Werte und keine neuen Menschen entstehen können, wenn man nicht bereit dazu ist, das Kranke zu vernichten. Nietzsche spricht sozusagen von der Notwendigkeit der *Décadence*, denn Erhalt bedeutet Stagnation des Lebens. Nur wenn das Schwache vernichtet ist, sind die „Herren der Erde“ ¹⁷⁶⁸ nahe, für die Nietzsche seine Werke verfasst. Doch in die Hoffnung der Zukunft bricht bei Nietzsche wiederholt die Angst ein, dass der Mensch in der augenblicklichen Schwäche verweilen wird, dass er wahrlich zu faul geworden ist, um das Böse zu vollziehen.

1761Ebd.

1762Ebd.

1763Ebd.

1764Ebd.

1765Ebd.

1766Ebd.

1767Ebd.

1768Ebd.

v. Deutschland vs. Frankreich

Im Zusammenhang mit seinem Essay über *David Strauß (Unzeitgemäße Betrachtungen)* äußert sich Nietzsche auch über Deutschland. Es wäre eine Anmaßung des deutschen Geistes anzunehmen, dass man mit dem Gewinn des Krieges gegen Frankreich, sich zugleich auch über die französische Kultur erheben fühlen könne. Für Nietzsche ist die deutsche Kultur, im Vergleich zu der französischen Kultur, nicht gleichwertig, sondern steht zu dieser in einem Abhängigkeitsverhältnis. Was sich infolge dieses gewonnenen Krieges entwickelt hat, empfindet Nietzsche als problematisch. Im Menschen sei das Gefühl aufgekommen, als wäre der gegenwärtige Zustand das Ideal – als ob gleichsam die deutsche Kultur über die Französische gesiegt habe. Dieser Irrglaube hat laut Nietzsche zur Folge, dass der Mensch der Stagnation verfällt und sich nicht weiterentwickelt. Dass der Zustand der deutschen Kultur keineswegs einem Ideal entspricht, ist offenkundig, wenn man sich nur einmal die „deutschen Zeitungsschreiber und Roman-, Tragödien-, Lied- und Historienfabrikanten“¹⁷⁶⁹ betrachte, die sich in den „Muße- und Verdauungsstunden des modernen Menschen“¹⁷⁷⁰ verlieren. Nietzsche stellt klar, dass das was gemeinhin als Fortschritt erachtet wird, vielmehr der Untergang des starken Menschen bedeutet: „Unsre Milderung der Sitten – das ist mein Satz, das ist, wenn man will, meine *Neuerung* – ist eine Folge des Niedergangs; die Härte und Schrecklichkeit der Sitte kann umgekehrt eine Folge des Überschusses von Leben sein.“¹⁷⁷¹ Nietzsche prangert infolgedessen die fehlende Einheit in der deutschen Kultur an, zumal sie es ist, über die Nietzsche überhaupt Kultur definiert.

So ist für Nietzsche in Bezug auf die Kultur nicht Deutschland als Sieger hervorgegangen, sondern Frankreich, dessen Kultur Nietzsche als produktiv kennzeichnet. Nietzsche kommt zu dem Schluss, dass die deutsche Kultur nicht einfach nur unter der Französischen steht, sondern er stellt die These auf, dass es überhaupt „keine deutsche originale Kultur“¹⁷⁷² gibt. Umso problematischer muss Nietzsche den Geist des Deutschen einstufen, der diesen Mangel nicht nur nicht erkennt, sondern sich auch noch rühmt, eine ideale Kultur zu haben. Für Nietzsche trägt der „Bildungsphilister“¹⁷⁷³ einen hohen Anteil an dieser Entwicklung. Indem dieser sich selbst als den „würdige[n] Vertreter der jetzigen deutschen Kultur“¹⁷⁷⁴ sieht, wirkt er auf eine mögliche Entwicklung hemmend ein, und lässt mögliche Veränderungen erst gar nicht zum Ausbruch kommen. Damit ist es nur die Stagnation des deutschen Geistes, die der Bildungsphilister und der moderne Mensch als den deutschen Genius und die deutsche Kultur einstuft: eine Meinung, die dem Aufkommen einer wahren Kultur entgegenwirkt.

Auch in der Vorrede von *Menschliches, Allzumenschliches*, die Nietzsche 1886 in Nizza verfasst hatte, äußert er sich erneut kritisch über die deutsche Kultur. Für Nietzsche zeigt sich ihre Mittelmäßigkeit auch dadurch, dass die Deutschen nicht das Potential seiner Werke erkennen. Nietzsche weitete seine Kulturkritik noch aus; zwar sieht er den Untergang Gottes als „gesamteuropäisches Ereignis“,¹⁷⁷⁵ doch erkennt er im Deutschen, vor allem in Hegel, einen Behinderer des Fortschritts: „Die Deutschen haben Europa um die Ernte, um den Sinn der letzten *großen* Zeit, der Renaissance-Zeit, gebracht, in einem Augenblicke, wo eine höhere Ordnung der Werte, wo die vornehmen, die zum Leben jasagenden, die Zukunftverbürgenden Werte am Sitz der entgegengesetzten, der *Niedergangs-Werte*, zum Sieg gelangt waren – und bis in die *Instinkte der dort Sitzenden hinein!*“¹⁷⁷⁶ Nietzsches Worte über die Deutschen sind hart und direkt und lassen keine interpretatorischen Zweifel aufkommen, habe sich das deutsche Volk doch „willkürlich verdimmt“. ¹⁷⁷⁷ Zudem haben die Deutschen, wie kein anderes Volk Europas, die zwei großen „Narkotika[s]

1769Ebd.

1770Ebd.

1771Ebd.

1772Ebd.

1773Ebd.

1774Ebd.

1775Ebd.

1776Ebd.

1777Ebd.

missbraucht – den „Alkohol und [das] Christentum“. ¹⁷⁷⁸ Nietzsche fordert, mit Hinblick auf die Mittelmäßigkeit der Deutschen, wiederum neue Erzieher für die Menschheit. Beispielhaft für den katastrophalen Bildungszustand in Deutschland seien die deutschen Universitäten, denn sie haben es vollbracht, nicht die Elite zu fördern; an ihnen seien Lehrer beschäftigt, die nur das Mittelmaß verkörpern und dieses auch noch weitertragen. Zudem verwirft Nietzsche die deutsche Bildung, weil sie eben nicht nur der geistigen Elite Zugang gewährt wird, sondern einer breiten Masse. „Jede höhere Erziehung gehört nur der Ausnahme: man muß privilegiert sein, um ein Recht auf ein so hohes Privilegium zu haben. Alle großen, alle schönen Dinge können nie Gemeingut sein [...]“. ¹⁷⁷⁹

Auch wenn Nietzsche die französische Kultur als weit über der Deutschen empfindet, ist seine Meinung von der Entwicklung Frankreichs keineswegs positiv, prangert er doch die altruistischen Tendenzen sowohl Frankreichs als auch Englands an. Vor allem auf die Französische Revolution bezieht sich Nietzsche wiederholt. Durch sie habe die Menschheit keinen Fortschritt erfahren, sondern einen Rückschritt, denn „erst die französische Revolution hat dem »guten Menschen« das Szepter vollends und feierlich in die Hand gegeben“. ¹⁷⁸⁰ Mit der Französischen Revolution verbindet Nietzsche, dass das Mittelmäßige zur Herrschaft kam, während das Elitäre, Aristokratische damit von der schwachen Masse verdammt worden ist. Mehr noch, Nietzsche sieht in der Französischen Revolution ein Hindernis auf dem Weg zur Überwindung des Christentums („Fortsetzung des Christentums durch die Französische Revolution.“). ¹⁷⁸¹ Weil Nietzsche sich gegen die Gleichheit aller Menschen ausspricht, sieht er in Napoleon den „größten Fortsetzer der Renaissance“; ¹⁷⁸² für Nietzsche verkörpert er Stärke, Aristokratie und eine elitäre Denk- und Lebensweise. Durch ihn sei, so Nietzsche, der Drang zum Niedergang für eine kurze Zeit aufgehoben worden, und stattdessen das Recht der Elite propagiert worden. „Und weil Napoleon *anders* war, Erbe einer stärkeren, längeren, älteren Zivilisation als die, welche in Frankreich in Dampf und Stücke ging, wurde er hier Herr, *war* er allein hier Herr.“ ¹⁷⁸³ Nietzsche hebt auch in diesem Zusammenhang die Renaissance hervor, sieht er doch durch sie eine Möglichkeit zur Rückkehr zu alter Stärke gegeben. So erhoffte Nietzsche sich auch ein „Wiederaufwachen des klassischen Ideals, der vornehmen Wertungsweise aller Dinge“. ¹⁷⁸⁴ Doch so wie der Jude den Römer, so hat die Reformation, die „Ressentiment-Bewegung“, ¹⁷⁸⁵ über die Starken gesiegt.

Auch in *Jenseits von Gut und Böse* geht Nietzsche noch einmal auf den Gegensatz zwischen deutscher und französischer Kultur, und damit auch auf die Kunst beider Länder ein. In diesem Werk bemerkt Nietzsche: „Auch jetzt noch ist Frankreich der Sitz der geistigsten und raffiniertesten Kultur Europas und die hohe Schule des Geschmacks“. ¹⁷⁸⁶ Ebenfalls in dieser Schrift äußert sich Nietzsche auch zu der Kunst, die rein um ihrer selbst willen betrieben wird: *l'art pour l'art*. Wird diese Kunstform von Nietzsche noch zu der hohen künstlerischen Gestaltung Frankreichs gerechnet, und findet Nietzsche in ihrer Zweckfreiheit zudem ein Zeichen gegen die moralischen Tendenzen in der Kunst, zeigen sich infolgedessen aber auch einige Verweise, in denen sich Nietzsche von der *l'art pour l'art* Kunst strikt distanziert. Es erscheint durchweg verständlich, dass Nietzsche diese Kunst letztendlich negieren muss, weil er nämlich für die Natur und den Bezug zum Leben und zur Wirklichkeit einsteht. Zudem muss Nietzsche auch die Kunst um der Kunst Willen für sein Lebens- und Kunstverständnis verneinen, weil er eben einen Zweck in der Kunst sieht: „Die Kunst ist das große Stimulans zum Leben: wie könnte man sie als zwecklos, als ziellos, als *l'art pour l'art* verstehen? – Eine Frage bleibt zurück: die Kunst bringt auch vieles Häßliche, Harte, Fragwürdige des Lebens zur Erscheinung, – scheint sie nicht damit vom Leben zu entleiden? –“ ¹⁷⁸⁷

Was Nietzsche in Bezug auf diese Kunst auch abfällig betrachten muss, ist zum einen die auf die Spitze getriebene Stilisierung der Schönheit, zum anderen sicherlich der Konsum von Narkotika, die Nietzsche

1778Ebd.

1779Ebd.

1780Ebd.

1781Ebd.

1782Ebd.

1783Ebd.

1784Ebd.

1785Ebd.

1786Ebd.

1787 „Wenn man den Zweck des Moralpredigens und Menschen-Verbesserns von der Kunst ausgeschlossen hat, so folgt daraus noch lange nicht, daß die Kunst überhaupt zwecklos, ziellos, sinnlos, kurz *l'art pour l'art* – ein Wurm, der sich in den Schwanz beißt – ist. »Lieber gar keinen Zweck als einen moralischen Zweck!«“ In: Ebd.

nicht unterstützen kann, weil sie der Realitätsflucht dienen. Nietzsche geht in seinem Anspruch, sich jeglicher Betäubung und jeglicher Drogen zu enthalten, soweit, dass er nicht nur Alkohol oder Opium für sein Leben verneint, sondern auch Kaffee oder Tee als betäubende Drogen einstuft. Dass die Stilisierung der Schönheit, seinem Totalitätsanspruch des Lebens zu wider läuft, zeigt sich auch in seiner Befürwortung für Heinrich Heine, dessen „göttliche Bosheit“¹⁷⁸⁸ er hervorhebt.

Der einzige deutsche Schriftsteller, der von Nietzsche wirklich geachtet wird, ist Goethe. Doch Nietzsche ist nur bedingt bereit dazu, Goethe als Deutschen anzuerkennen, da er Deutschland kontinuierlich nur mit dem Niedergang verbindet. Zwar gelingt es Nietzsche zu äußern „Goethe ist der letzte Deutsche, vor dem ich Ehrfurcht habe“,¹⁷⁸⁹ doch wohler ist ihm zweifellos dabei, wenn er Goethe nicht als „deutsches Ereignis“,¹⁷⁹⁰ sondern als ein Europäisches einstuft.

vi. Die Grenzen der Sprache

Für Nietzsche ist auch die Mittelmäßigkeit der Sprache ein Zeichen der *Décadence*.¹⁷⁹¹ Bereits in *Die Geburt der Tragödie*, als Nietzsche auf die unumstößliche Aufgabe der Musik für die Bild- und Wortsprache verwies, zeigt sich die Vormachtstellung der Musik und die untergeordnete Bedeutung der Sprache, die sich erst durch die Musik entwickelte. Nietzsche hebt in Folge dessen die Unzulänglichkeit der Sprachwelt hervor; sie kann niemals die umfassende Sphäre der Musikwelt in Worte fassen und muss auf ewig hinter dem Horizont der Musik stehen.¹⁷⁹²

Auch in *Richard Wagner in Bayreuth* betont Nietzsche, im Zusammenhang mit dessen revolutionärer Kraft in Bezug auf die Moderne, dass er selbst empfänglicher für die Fehler seiner Zeit war; anders als die Mehrheit seiner Mitmenschen sah Nietzsche wirklich was in der Gegenwart vor sich ging und erkannte die Mängel, die mitunter auch in der Sprache hervortraten. Für Nietzsche war die „Sprache erkrankt“,¹⁷⁹³ weil der Mensch der Moderne sich nicht mehr auf sie verlassen konnte; die Sprache hatte ihre ursprüngliche Funktion, der Interaktion und der Verständigung mit anderen Menschen zu dienen, eingebüßt: „sobald sie miteinander sich zu verständigen und zu einem Werk zu vereinigen suchen, erfaßt sie der Wahnsinn der allgemeinen Begriffe, ja der reinen Wortklänge, und infolge dieser Unfähigkeit sich mitzuteilen tragen dann wieder die Schöpfungen ihres Gemeinns das Zeichen des Sich-nicht-Verstehens, insofern sie nicht den wirklichen Nöten entsprechen, sondern eben nur der Hohlheit jener gewaltherrischen Worte und Begriffe [...]“.¹⁷⁹⁴

Die Auseinandersetzung mit der Sprache setzt sich bei Nietzsche auch in *Menschliches, Allzumenschliches* fort. Anknüpfend an sein Verständnis, dass es keine absolute Wahrheit gibt, verurteilt Nietzsche, dass der Mensch mit seiner Sprache versuche „die übrige Welt aus den Angeln zu heben und sich zum Herren derselben zu machen“.¹⁷⁹⁵ Sprache diene dem Menschen nicht nur mehr dazu, Dinge zu benennen, sondern er glaubt durch die Sprache, die Welt erklären und erkennen zu können: „in der Tat ist die Sprache die erste Stufe der Bemühung um die Wissenschaft. *Der Glaube an die gefundene Wahrheit* ist es auch hier, aus dem die mächtigsten Kraftquellen geflossen sind.“¹⁷⁹⁶ In Bezug auf die Sprache, die Kommunikation des Menschen, die Nietzsche als soziale Komponente des Lebens auffasst, verweist er aber auch auf den Urgrund von Sprache, warum der Mensch sich überhaupt der Sprache bedient: das kommunikative Element der Sprache sei nur vordergründig, so Nietzsche, denn im Grunde kommuniziert der Mensch nur aus

1788Ebd.

1789Ebd.

1790Ebd.

1791„Die Sprache, scheint es, ist nur für Durchschnittliches, Mittleres, Mitteilbares erfunden. Mit der Sprache *vulgarisiert* sich bereits der Sprechende.“ In: Ebd.

1792Dies betont auch Brigitte Scheer in ihrem Aufsatz *Die Bedeutung der Sprache im Verhältnis von Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche*, wenn es heißt: „Es ist für Nietzsche fraglos, daß nur die Sprachen der Kunst eine Annäherung ihrer produktiven Sprache an die dionysische Weltsicht leisten können.“ In: Reuber, Rudolf: *Ästhetische Lebensformen bei Nietzsche*. Wilhelm Fink Verlag. München. 1988, S. 110.

1793Nietzsche. eKWB.

1794Ebd.

1795Ebd.

1796Ebd.

Egoismus heraus; er will sich anderen Menschen mitteilen, um ihnen von seiner Not zu berichten, und um sich somit wieder selbst erhöhen zu können.¹⁷⁹⁷

vii. Das Bild der Frau

Innerhalb von Nietzsches umfangreichem Werk finden sich auch zahlreiche Äußerungen bezüglich der Stellung der Frau in der Gesellschaft, der Liebe – vor allem in Verbindung mit der Sinnlichkeit – und des weiteren auch zum christlichen Liebes- und Eheverständnis. Nietzsches Idealvorstellung einer Frau ist eng mit der Antike, mit der gesellschaftlichen Rolle der Frau bei den Griechen verbunden. Während Nietzsche betont, dass in der Antike wahre Freundschaften nur unter Männern gepflegt werden konnten, die – seiner Ansicht nach – zur wahren Mannbildung führten, spielte die Frau als geistige Partnerin des Mannes keinerlei Rolle. „Die Weiber hatten weiter keine Aufgabe, als schöne, machtvolle Leiber hervorzubringen, in denen der Charakter des Vaters möglichst ungebrochen weiterlebte, und damit der überhandnehmenden Nervenüberreizung einer so hoch entwickelten Kultur entgegenzuwirken. Dies hielt die griechische Kultur verhältnismäßig so lange jung; denn in den griechischen Müttern kehrte immer wieder der griechische Genius zur Natur zurück.“¹⁷⁹⁸ Nietzsche sieht, in Anlehnung an die Antike, die primäre Aufgabe der Frau (also der Ehefrau) darin, für eine „Nachkommenschaft“¹⁷⁹⁹ zu sorgen und deren Erziehung zu besorgen. Der Mann an sich solle sich keinerlei Illusionen darüber machen, dass die Frau – neben Mutterschaft und Erziehung –, auch noch im Stande sei, seine sinnlichen Begierden zu erfüllen; dies auch noch zu erwarten, hieße die Fähigkeiten der Frau zu überschätzen.

Von dieser Sichtweise aus betrachtet, ist es naheliegend, dass Nietzsche sich gegen die Emanzipation der Frau ausspricht. Die Entwicklung der letzten Jahre und vor allem der Gegenwart, in der sich die Frau mehr herausnimmt, als Nietzsche bereit ist ihr zuzugestehen, muss ihn verstören und ihn dazu aufrufen, die Frau wieder auf den ihr angestammten Platz zurückzuführen. Nietzsche führt mitunter in *Jenseits von Gut und Böse* aus, dass für ihn die Stellung der Frau in der Moderne zu den „schlimmsten Fortschritten der allgemeinen *Verhäßlichkeit* Europas“¹⁸⁰⁰ gehört: „Denn was müssen diese plumpen Versuche der weiblichen Wissenschaftlichkeit und Selbst-Entblößung alles ans Licht bringen!“¹⁸⁰¹ Abgesehen davon, dass Nietzsche die Frau als unter dem Mann stehend begreift, vergreift die Frau sich durch ihren Drang nach Gleichberechtigung und Wissen an ihrem weiblichen Wesen; für Nietzsche verliert sie dadurch, dass Elementarste was bisher die Frau ausgemacht hat, nämlich sie büßt ihre Furcht vor dem Manne ein. „Ist es nicht vom schlechtesten Geschmacke, wenn das Weib sich dergestalt anschickt, wissenschaftlich zu werden?“¹⁸⁰² fragt Nietzsche und verweist darauf, dass die Frau sich doch auf das besinnen möge, was wirklich in ihren Fähigkeiten liegt: ihre „große Kunst ist die Lüge, [ihre] höchste Angelegenheit ist der Schein und die Schönheit.“¹⁸⁰³ Als Beispiel für Frauen, die sich nicht nur gemäß der Wissenschaft emanzipieren, sondern sich darüber hinaus noch als Schriftstellerin, ja Künstlerin versuchen, nennt er Madame Roland, Madame de Stael und „Monsieur George Sand“.¹⁸⁰⁴ Für Nietzsche sind diese Schriftstellerinnen die „drei komischen Weiber“,¹⁸⁰⁵ denn er spricht der Frau ab, dass sie überhaupt dazu imstande ist, als Wissenschaftlerin oder Schriftstellerin etwas zu leisten, weil er der Frau die dazu nötige Denkleistung abspricht. Nietzsche sieht auch in diesem Drang der Frau, über ihren angestammten Platz hinauszudrängen, nichts anderes als ein Zeichen des Verfalls, der *Décadence*. Für ihn entspringen die Bemühungen der Frau um Gleichberechtigung aus dem gleichen kranken Boden, aus dem zuvor schon die Demokratie entwachsen

1797 „[...] als die Nötigung wuchs, sie *andern* durch Zeichen zu übermitteln. Der Zeichenerfindende Mensch ist zugleich der immer schärfer seiner selbst bewußte Mensch [...] Mein Gedanke ist, wie man sieht: daß das Bewußtsein nicht eigentlich zur Individual-Existenz des Menschen gehört, vielmehr zu dem, was an ihm Gemeinschafts und Herden-Natur ist [...]“. In: Ebd.

1798Ebd.

1799Ebd.

1800Ebd.

1801Ebd.

1802Ebd.

1803Ebd.

1804Ebd.

1805Ebd.

war. „Das schwache Geschlecht ist in keinem Zeitalter mit solcher Achtung von seiten der Männer behandelt worden als in unserm Zeitalter – das gehört zum demokratischen Hang und Grundgeschmack“.¹⁸⁰⁶

Das Problem, das Nietzsche vor allem mit der Emanzipation der Frau hat, wird zwar von ihm vorgeführt, aber er selbst erkennt nicht, dass sein Hang die Frau zu beherrschen und klein zu halten, aus seiner eigenen Unsicherheit und Schwäche gegenüber der Frau entsprungen ist. Für Nietzsche verliert die Frau das, was sie beherrschbar gemacht hat: „Es verlernt den Mann zu *fürchten*: aber das Weib, das »das Fürchten verlernt«, gibt seine weiblichsten Instinkte preis. das Weib entartet. Dies geschieht heute: täuschen wir uns nicht darüber! Wo nur der industrielle Geist über den militärischen und aristokratischen Geist gesiegt hat, strebt jetzt das Weib nach der wirtschaftlichen und rechtlichen Selbständigkeit“.¹⁸⁰⁷ Dass sich dahinter Nietzsches eigener Hang verbirgt, Frauen regulierbar zu erhalten, offenbart sich, wenn er nicht nur bedauert, dass die Frau die Furcht vor dem Mann verloren hat, sondern zugleich auch die Vorstellung des Mannes hemmt, die Frau nun nicht mehr als „Besitz, als verschließbares Eigentum, als etwas zur Dienstbarkeit Vorbestimmtes“¹⁸⁰⁸ empfinden zu können. Es scheint bei Nietzsche, als bedinge die Entwicklung der Frau die Herabsetzung des Mannes, und als sei ihr Wunsch nach Veränderung und Emanzipation ein Vergehen am Mann selbst. Es ist zum einen die Gefahr, die Nietzsche in dieser Entwicklung sieht, dass die Frau sich in Richtung eines freien Geistes emanzipieren will, und zum anderen sicherlich die Gefahr, dass sie nun dem Manne nicht mehr als Projektionsfläche, nicht mehr als Besitz, nicht mehr als unter sich gestellt, nicht mehr als beherrschbar dienen kann: der Mann verliert an Männlichkeit, so Nietzsche, wenn die Frau sich zur Wissenschaft und Emanzipation verleiten lässt.

Nietzsche geht, wenn er auf die wahre Natur der Frau verweist, davon aus, dass die natürliche Frau überhaupt gar nicht danach verlangt, sich vom Mann zu emanzipieren: „Der Kampf um *gleiche* Rechte ist sogar ein Symptom von Krankheit: jeder Arzt weiß das. – Das Weib, je mehr Weib es ist, wehrt sich ja mit Händen und Füßen gegen Rechte überhaupt: der Naturzustand, der ewige *Krieg* zwischen den Geschlechtern gibt ihm ja bei weitem den ersten Rang.“¹⁸⁰⁹ Nietzsche führt seine Gedanken noch weiter aus, wenn er davon ausgeht, dass der Emanzipationswillen, der Drang nach Bildung in der Frau, aus ihrer Unfähigkeit resultiert, Kinder zu gebären. Nietzsche bemängelt an der Frau, was er auch schon am Christentum angegriffen hat, nämlich dass das Schwache versucht, über das Starke Herr zu werden, also die sich emanzipierende Frau über die natürliche Frau. Nietzsche weiß aber eine Lösung, wenn es darum geht, die Frau wieder auf ihren natürlichen Weg zurückzuführen. Er sieht es in der Aufgabe des Mannes, die Frau mit möglichst vielen Kindern zu versorgen, um ihr diesen emanzipatorischen Unsinn auszutreiben: „Hat man meine Antwort auf die Frage gehört, wie man ein Weib *kuriert* – »erlöst «? Man macht ihm ein Kind. Das Weib hat Kinder nötig, der Mann ist immer nur Mittel: also sprach Zarathustra.“¹⁸¹⁰

Die Frage, ob die Männer der Zukunft, die Freigeister, die Nietzsche ersehnt, überhaupt Ehen schließen sollten, beantwortet Nietzsche mit den Worten: „Ob die Freigeister mit Frauen leben werden? Im allgemeinen glaube ich, daß sie, gleich den wahrsagenden Vögeln des Altertums, als die Wahrdenkenden, Wahrheit-Redenden der Gegenwart es vorziehen müssen, *allein zu fliegen*.“¹⁸¹¹ Diese Negation der Ehe fußt auf Nietzsches Verständnis davon, dass der Mensch, besonders der der Zukunft, sich nicht in die Gewöhnung, in Regeln und Einschränkungen begeben dürfe: der Freigeist muss immer bereit sein für die Tat, für das Neue, die Veränderung: „Man verliert immer durch den allzu vertraulichen Umgang mit Frauen und Freunden“.¹⁸¹² Hinter der Negation der Ehe, aber auch von freundschaftlichen Bindungen, verbirgt sich wieder Nietzsches Aufruf zur Stärke, zu raueren Lebensbedingungen: Ehe als auch Religion bedeuten für ihn Verweichlichung, Beschneidung des starken Geistes und die Frau an sich ist nichts anderes als ein „Hemmschuh [des] freigeisterischen unabhängigen Strebens“.¹⁸¹³

1806Ebd.

1807Ebd.

1808Ebd.

1809Ebd.

1810Ebd.

1811Ebd.

1812Ebd.

1813Ebd.

„Jedes Tier, somit auch *la bête philosophe*, strebt instinktiv nach einem Optimum von günstigen Bedingungen, unter denen es seine Kraft ganz herauslassen kann und sein Maximum im Machtgefühl erreicht“, ¹⁸¹⁴ so Nietzsche in *Zur Genealogie der Moral*. So sieht er in der Ehe auch in dieser Schrift ein „Hindernis und Verhängnis auf seinem Wege zum Optimum“. ¹⁸¹⁵ Vor allem für den Philosophen lehnt Nietzsche die Ehe ab, weil sie die Individualität, die Freiheit einschränkt: „Heraklit, Plato, Descartes, Spinoza, Leibniz, Kant, Schopenhauer – sie waren es nicht; mehr noch, man kann sie sich nicht einmal *denken* als verheiratet. Ein verheirateter Philosoph gehört *in die Komödie* [...]“. ¹⁸¹⁶ So hebt Nietzsche die Askese beim Philosophen durchaus hervor, denn es ist der Weg, sich nur zu sich selbst zu bekennen: indem der Philosoph dem Sex entsagt „bejaht [er] darin vielmehr *sein* Dasein und *nur* sein Dasein“. ¹⁸¹⁷ Nietzsches Worte haben einen faden Beigeschmack, denn so sehr er für den Philosophen die Askese im Sinne der geistigen Entwicklung befürwortet, für das priesterliche Leben verneint er sie als „Irrweg“. ¹⁸¹⁸ „Denn ein asketisches Leben ist ein Selbstwiderspruch: hier herrscht ein Ressentiment sondergleichen, das eines ungesättigten Instinktes und Machtwillens, der Herr werden möchte, nicht über etwas am Leben, sondern über das Leben selbst, über dessen tiefste, stärkste, unterste Bedingungen; hier wird ein Versuch gemacht, die Kraft zu gebrauchen, um die Quellen der Kraft zu verstopfen“. ¹⁸¹⁹

Zurückgreifend auf die Entwicklungen in der Moderne, sind es für Nietzsche vor allem zwei Faktoren, die dieser – in seinen Augen – krankhaften Entwicklung der Frau förderlich waren, und zwar die Französische Revolution – vor allem mit ihrer Forderung nach Gleichheit – und das Christentum. Beruhend auf seiner Vorstellung, dass es keine absoluten Wahrheiten gibt, ist es laut Nietzsche auch unmöglich – so wie es die christliche Religion predigt – ewige Liebe zu versprechen. Was der Mensch maximal leisten kann, so Nietzsches These, sind die dazugehörigen Handlungen zuzusagen, selbst wenn diese auch nur vollzogen werden, um den Schein in der Öffentlichkeit zu wahren. Für Nietzsche zeigt sich auch in Bezug auf die Liebe, dass der Christ die Entwicklungen hemmen will. Mit dem Eheversprechen versucht er eine Dauer zu erzielen, die der Mensch nicht zu leisten imstande ist. Nietzsche führt in in diesem Zusammenhang in *Menschliches, Allzumenschliches* aus, dass dabei die Angst vor Veränderung im Christen so stark ist, dass dies den Menschen mitunter dazu führt, lieber den „Gegenstand der Liebe zu töten“, ¹⁸²⁰ bevor er dazu bereit ist, in der Liebe einen Wandel zu akzeptieren. Nietzsche verurteilt die christliche Religion aber auch in Bezug auf die körperliche Liebe, weil sie alle Sinnlichkeit unter die niederen Empfindungen fasst. „Das Christentum gab dem Eros Gift zu trinken – er starb zwar nicht daran, aber entartete, zum Laster.“ ¹⁸²¹ So muss der Mensch sich schon allein dadurch sündhaft, schamhaft und schlecht fühlen, weil er in einem sinnlichen Akt gezeugt wurde, worauf Nietzsche zum ersten Mal explizit in *Menschliches, Allzumenschliches* verweist: „In allen pessimistischen Religionen wird der Zeugungsakt als schlecht an sich empfunden, aber keineswegs ist diese Empfindung eine allgemein-menschliche, selbst nicht einmal das Urteil aller Pessimisten ist sich hierin gleich.“ ¹⁸²² Nietzsche muss diese christliche Sichtweise verurteilen, weil der scheinbar a-sinnliche Christ sich im sinnlichen Menschen einen Feind geschaffen hat, gegen den er augenscheinlich, weil er Herr seiner Leidenschaften geworden ist, als der Sieger dastehen muss. Nietzsche geht in seinen Überlegungen noch weiter, wenn er – angrenzend an seine Ablehnung der Priester – darauf verweist: „*Heilige*. – Die *sinnlichsten* Männer sind es, welche vor den Frauen fliehen und den Leib martern

1814Ebd.

1815Ebd.

1816Ebd.

1817Es gibt zahlreiche Verweise und Bemerkungen in Nietzsches Werk in denen er Stellung zum Sex nimmt: „Man erkennt einen Philosophen daran, daß er drei glänzenden und lauten Dingen aus dem Wege geht, dem Ruhme, den Fürsten und den Frauen [...]“; „Jeder Artist weiß, wie schädlich in Zuständen großer geistiger Spannung und Vorbereitung der Beischlaf wirkt“; „Ein gewisser Asketismus, wir sahen es, eine harte und heitre Entsagsamkeit besten Willens gehört zu den günstigen Bedingungen höchster Geistigkeit“. In: Ebd.

1818Ebd.

1819In *Zur Genealogie der Moral* deutet sich ein Grund an, warum Nietzsche die Frau so beschrieb und auffasste wie er es tat; er verweist in diesem Werk auf Schopenhauer, der die „Geschlechtlichkeit in der Tat als persönlichen Feind behandelt hat (einbegriffen deren Werkzeug, das Weib, dieses »*instrumentum diaboli*«) [...]“. In: Ebd.

1820Ebd.

1821Ebd.

1822Ebd.

müssen.“¹⁸²³ Es sind Menschen, die nicht im Stande sind, ihre Sexualität zu regulieren und deswegen dazu neigen sie zu verdammen, weil sie im Grunde ihre Sehnsüchte stärker als ihren Geist empfinden.

In *Die fröhliche Wissenschaft* offenbart Nietzsche den wirklichen Trieb des Menschen, der sich hinter der Liebe und vor allem der christlichen Liebe verbirgt. Sie ist laut Nietzsche die „Begierde nach neuem Besitz“¹⁸²⁴ und entzündet sich damit am Egoismus des Menschen. Damit speist sich die Liebe, ebenso wie das Mitleid, aus der Selbstsucht des Menschen. Die Liebe, vor allem die christliche Liebe mit ihrem Anspruch an Treue, propagiert den „Alleinbesitz“¹⁸²⁵ eines Menschen, das Verlangen seine Macht zu steigern, in dem man einen Menschen voll und ganz an sich bindet. Denn einen Menschen nur an sich allein zu binden, bedeutet auch immer diesen Menschen vor der Gemeinschaft, für sich allein, zu vereinnahmen. Der Liebende ist dabei, um seinen Egoismus und sein Besitzdenken zu stärken und zu erhalten, zu allem bereit, auch Ordnungen zu vernichten nimmt er in Kauf: „so wundert man sich in der Tat, daß diese wilde Habsucht und Ungerechtigkeit der Geschlechtsliebe dermaßen verherrlicht und vergöttlicht worden ist, wie zu allen Zeiten geschehen, ja daß man aus dieser Liebe den Begriff Liebe als den Gegensatz des Egoismus hergenommen hat, während sie vielleicht gerade der unbefangenste Ausdruck des Egoismus ist.“¹⁸²⁶ Nietzsche sieht in der Liebe und in dem geliebten Menschen nur den Narzissmus des Menschen verkörpert: „Man liebt zuletzt seine Begierde, und nicht das Begehrte.“¹⁸²⁷

So ist für Nietzsche nicht nur die Emanzipation der Frau, sondern auch die moderne Ehe ein Zeichen der Auflösung. „Die Vernunft der Ehe – sie lag in der juristischen Alleinverantwortlichkeit des Mannes: damit hatte die Ehe Schwergewicht, während sie heute auf beiden Beinen hinkt. [...] Man hat mit der wachsenden Indulgenz zugunsten der *Liebes*-Heirat geradezu die Grundlage der Ehe, das, was erst aus ihr eine Institution *macht*, eliminiert. Man gründet eine Institution nie und nimmermehr auf eine Idiosynkrasie, man gründet die Ehe *nicht*, wie gesagt, auf die »Liebe« – man gründet sie auf den Geschlechtstrieb, auf den Eigentumstrieb (Weib und Kind als Eigentum), auf den *Herrschafts-Trieb*, der sich beständig das kleinste Gebilde der Herrschaft, die Familie, organisiert, der Kinder und Erben *braucht*, um ein erreichtes Maß von Macht, Einfluß, Reichtum auch physiologisch festzuhalten“.¹⁸²⁸ Nietzsche spricht damit indirekt eine weitere Facette in der Verlogenheit des Christentums an, indem es die Sinnlichkeit zugunsten der Liebe negierte; eine Liebe aber, die sich allein aus der Machtgewinnung des Menschen speist. Nietzsche verweist wieder auf die Vergangenheit, um die Missstände der Moderne vor Augen zu führen. Die Ehe an sich stand damals nicht im Zeichen der Liebe, sondern gewährte lediglich die sexuelle Befriedigung.

Obwohl Nietzsches Äußerungen bezüglich der Ehe zumeist negativ und abwertend sind, findet sich in *Zur Genealogie der Moral* eine andere Vorstellung von Ehe, die Nietzsche dort allerdings nur aphoristisch anreist: „Denn zwischen Keuschheit und Sinnlichkeit gibt es keinen notwendigen Gegensatz; jede gute Ehe, jede eigentliche Herzensliebschaft ist über diesen Gegensatz hinaus.“¹⁸²⁹ Nietzsche kommt auch in Bezug auf die Liebe auf einen Wesensunterschied zwischen Mann und Frau zu sprechen.¹⁸³⁰ Dieser Unterschied, der sich in der Liebesfähigkeit des Mannes und der Frau zeigt, ist es auch der die Moderne und die Emanzipation der Frau ad absurdum führt. In *Die fröhliche Wissenschaft* unterscheidet Nietzsche deutlich zwischen der Liebe des Mannes und der der Frau; der Unterschiedlichkeit ihres Wesens ist es anzurechnen, dass sie in Bezug auf Liebe und Treue unterschiedliche Bedürfnisse haben: „Das Weib will genommen, angenommen werden als Besitz, will aufgehen in den Begriff »Besitz«, »besessen«; folglich will es einen, der *nimmt*, der sich nicht selbst gibt und weggibt, der umgekehrt vielmehr gerade reicher an »sich« gemacht werden soll – durch den Zuwachs an Kraft, Glück, Glaube, als welchen ihm das Weib sich selbst gibt. Das Weib gibt sich weg, der Mann nimmt hinzu – ich denke, über diesen Natur-Gegensatz wird man durch keine

1823Ebd.

1824Ebd.

1825Ebd.

1826Ebd.

1827Ebd.

1828Ebd.

1829Ebd.

1830Nietzsche verweist wiederholt darauf, dass das Wesen eines Mannes und das einer Frau vollkommen unterschiedlich sind, doch das dies selbst von den Menschen in den meisten Fällen nicht erkannt wird: „Die Geschlechter täuschen sich übereinander: das macht, sie ehren und lieben im Grunde nur sich selbst (oder ihr eignes Ideal, um es gefälliger auszudrücken –). So will der Mann das Weib friedlich – aber gerade das Weib ist *wesentlich* unfriedlich, gleich der Katze, so gut es sich auch auf den Anschein des Friedens eingeübt hat.“ In: Ebd.

sozialen Verträge, auch nicht durch den allerbesten Willen zur Gerechtigkeit hinwegkommen [...]“.¹⁸³¹ Dergleichen ist die Liebe des Mannes auch nicht an die Treue gebunden, wie die der Frau, sondern kann sich – wie Nietzsche immerhin eingestehen muss – im Laufe seiner Liebe entwickeln. Nietzsche verdeutlicht, dass der Mann sich in der Liebe keineswegs hinzugeben hat, wie es die Pflicht der Frau ist; würde dies geschehen, dann würde der Mann das Männliche seines Wesens einbüßen.

viii. Nietzsches Verhältnis zum Leben: Das Leben als Kreislauf

Nietzsche definiert das Leben über die Sphäre der Aktivität. Nichts ist für ihn schädlicher als Resignation, als Abstumpfung, als Gehorchen. Vor dieser Grundvoraussetzung erscheint es verständlich, dass Nietzsche das Leben als ewigen Kreislauf auffasst. Das erste Mal, dass Nietzsche sein Verständnis vom Leben darlegt, geschieht in *Menschliches, Allzumenschliches*, in dem Abschnitt *Kreislauf des Menschentums*.¹⁸³² Dort stellt Nietzsche, unter der Prämisse, dass es keine endgültigen Wahrheiten gibt, die Frage in den Raum, ob der Mensch, der sich einstmal aus dem Affen entwickelt hat, nicht wieder den Rückschritt in dieses Stadium antreten wird: „So wie mit dem Verfall der römischen Kultur und seiner wichtigsten Ursache, der Ausbreitung des Christentums, eine allgemeine Verhäßlichung des Menschen innerhalb des Römischen Reiches überhandnahm, so könnte auch durch den einstmaligen Verfall der allgemeinen Erdkultur eine viel höher gesteigerte Verhäßlichung und endlich Vertierung des Menschen, bis ins Affenhafte, herbeigeführt werden.“¹⁸³³

Dazu muss verstanden sein, dass dieser Rückschritt für Nietzsche keineswegs eine Décadence ist, sondern geradezu eine Erneuerung zugunsten des einstmal natürlich Dagewesenen. Die „Verhäßlichung“¹⁸³⁴ des Menschen steht bei Nietzsche innerhalb seiner Forderung, dass der Mensch wieder stärker, böser und demzufolge weniger kultiviert und gezüchtet sein darf. Der Gedanke der ewigen Wiederkehr, die zweifellos Hoffnung birgt, dass die schlimm empfundene Gegenwart einmal wieder überwunden werden wird, findet sich auch in *Also sprach Zarathustra*: „Siehe, wir wissen, was du lehrst: daß alle Dinge ewig wiederkehren und wir selber mit, und daß wir schon ewige Male dagewesen sind, und alle Dinge mit uns.“¹⁸³⁵

Nietzsches Vorstellung, von dem Leben als Kreislauf, impliziert, dass es der Vernichtung bedarf. Er sieht die Überwindung, also den Mangel an Stagnation – wie ihn das Christentum verkörpert – gerade als das an, was es bedarf, um den Menschen weiterzubringen; aus diesem Verständnis heraus speist sich auch Nietzsches Befürwortung des Krieges, weil er gewaltig wirkt. „Die Bejahung des Vergehens und Vernichtens, das Entscheidende in einer dionysischen Philosophie, das Jasagen zu Gegensatz und Krieg, das *Werden*, mit radikaler Ablehnung auch selbst des Begriffs »*Sein*« – darin muß ich unter allen Umständen das mir Verwandteste anerkennen, was bisher gedacht worden ist.“¹⁸³⁶

ix. Zarathustra, die Einsamkeit und die Lehre vom Übermenschen

In keinem anderen Werk hat Nietzsche seine Lehren so transparent gemacht wie in *Also sprach Zarathustra*. Nietzsche selbst sagt über diesen Philosophen: „– Innerhalb meiner Schriften steht für sich mein Zarathustra. Ich habe mit ihm der Menschheit das größte Geschenk gemacht, das ihr bisher gemacht

1831Ebd.

„Denn die Liebe, ganz, groß, voll gedacht, ist Natur und als Natur in alle Ewigkeit etwas »Unmoralisches.«.“ In: Ebd.

1832Einige wissenschaftliche Arbeiten greifen Nietzsches Verständnis vom Leben, d. h. das Leben als Kreislauf auf. So äußert sich Rudolf Reuber wie folgt: „Mit dem Gedanken der ewigen Wiederkehr tritt für Nietzsche auch die Figur des ‚Zarathustra‘ in den Vordergrund. Dies geschieht alles bereits im Jahr 1881.“ In: Reuber, Rudolf: *Ästhetische Lebensformen bei Nietzsche*. Wilhelm Fink Verlag. München. 1988, S. 85.

Auch Volker Gerhardt nimmt Bezug auf Nietzsches Verständnis: „der Gedanke der „ewigen Wiederkehr des Gleichen“ wird wie eine religiöse Botschaft offenbart. Nietzsche versucht sich als Stifter eines neuen Glaubens.“ In: Gerhardt, Volker: *Friedrich Nietzsche*. C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. München. 1992, S. 14.

1833Nietzsche: eKGWB.

1834Ebd.

1835Ebd.

1836Ebd.

worden ist.“¹⁸³⁷ Mit Zarathustra hat Nietzsche seine Philosophie zum Leben erweckt, eine Philosophie die nicht nur für das positive und negative Erleben der von Nietzsche so gepredigten Einsamkeit steht, sondern an ihm offenbart Nietzsche sowohl die Religiosität, mit der Zarathustra gebrochen hat, als auch die Lehre der Zukunft, nämlich die des Übermenschen, die Zarathustra zu den Menschen tragen will, als auch seine Versuchungen, wieder der Religion und dem Mitleid zu verfallen und seine absolute Forderung nach Stärke und Ich-Bildung.

Für die Moderne und die Wissenschaft war Zarathustra die vollkommene Verkörperung der Einsamkeit. Diese wird jedoch nicht nur von dem Philosophen gelebt, sondern er leidet auch an ihr. Tatsächlich beginnt Nietzsche nicht erst mit *Also sprach Zarathustra* über die Einsamkeit nachzusinnen. „Niemand, der wahre Freunde hat, weiß was wahre Einsamkeit ist, und ob er auch die ganze Welt um sich zu seinen Widersachern hätte.“¹⁸³⁸ Dieses Zitat entstammt den *Unzeitgemäßen Betrachtungen* und bezieht sich auf Nietzsches Bewunderung für Richard Wagner. Aus seinen Worten spricht die Vereinsamung, denn er fühlte sich missverstanden und ungeliebt und erhoffte sich in Wagner ein sicheres Ufer, angesichts seiner Leere gefunden zu haben. So wie Nietzsches Einstellung zu Wagner und Schopenhauer einem Wandel unterlegen war, war es auch seine Einstellung in Bezug auf die Einsamkeit. Wird sie in den *Betrachtungen* primär nur als unsägliche Last für das Leben gesehen, tritt in *Menschliches, Allzumenschliches* ein weitaus differenzierteres Verständnis hervor. Nietzsche spricht jetzt von den „Frösten und Ängsten der Vereinsamung“.¹⁸³⁹ Aber es hieße Nietzsche vollkommen misszuverstehen, wenn man in dieser Äußerung eine Absage an die Einsamkeit erkennen würde. Vielmehr ruft Nietzsche zur Einsamkeit auf, wohl wissend, was dies für einen Menschen bedeutet. Es ist ein Aufruf zur Stärke und zur Abhärtung, denn Nietzsche weiß wohl, dass die dauernde Einsamkeit nicht von den Schwachen ertragen werden kann. Den Versuchungen der seichten Gemeinschaft und des Mitleidens, die später auch Zarathustra zu überstehen hat, sieht sich auch Nietzsche selbst ausgesetzt. So deutet Nietzsche seine Befürwortung von Schopenhauer und Wagner als Momente, in denen er aus der hart zu ertragenden Einsamkeit geflohen ist. Sowohl Schopenhauer als auch Wagner dienten ihm zur Erholung, zum „Selbst-Betrug“,¹⁸⁴⁰ aber auch zur „Selbst-Erhaltung“.¹⁸⁴¹

Nietzsche bekennt damit, dass er die dauerhafte Stärke, die er von der Menschheit erwartet, selbst nicht dauerhaft aufbringen kann; auch er kennt Momente der Schwäche, so wie sie Zarathustra durch den Notschrei erfahren wird, der ihn wieder zur Versuchung des Mitleidens führt. So bekennt sich Nietzsche selbst zu den vielen schwachen Momenten in seinem Leben, in denen er sich nach dem einfachen, d. h. passiven Leben sehnte: „– und wieviel Falschheit mir noch *nottut*, damit ich mir immer wieder den Luxus *meiner* Wahrhaftigkeit gestatten darf?... Genug, ich lebe noch; und das Leben ist nun einmal nicht von der Moral ausgedacht: es *will* Täuschung, es *lebt* von der Täuschung...“¹⁸⁴² So sind auch die „freie[n] Geister“,¹⁸⁴³ denen *Menschliches, Allzumenschliches* gewidmet ist, eine reine Erfindung Nietzsches. Er gibt zu, ihrer zu bedürfen, weil er unter der Einsamkeit leidet. Er spürt einen Mangel an Bundesgenossen, an Menschen die sich aus Natürlichkeit zur Härte bekennen und sich von jeder Verzärtelung, sei es durch Religion oder Mitleid, befreien: „Der Imperativ: »werdet hart!«, die unterste Gewißheit darüber, *daß alle Schaffenden hart sind*, ist das eigentliche Abzeichen einer dionysischen Natur.“¹⁸⁴⁴ Dieser Menschen bedarf Nietzsche, aber auch Zarathustra, denn sowohl Nietzsche, als auch sein Philosoph finden sich in eine Welt gesetzt, die erfüllt ist von „Krankheit, Vereinsamung, Fremde“.¹⁸⁴⁵

Auch in der *Morgenröte* verbindet sich mit der Hinterfragung der Werte die Konfrontation mit der Einsamkeit. Ebenfalls wie in *Menschliches, Allzumenschliches* sieht Nietzsche – neben der Notwendigkeit – auch in diesem Werk primär das Opfer, das der Mensch mit der Hinterfragung aller Moral eingeht. Es ist

1837Ebd.

1838Ebd.

1839Ebd.

1840Ebd.

1841Ebd.

1842Ebd.

1843Ebd.

1844Ebd.

1845„Daß es dergleichen freie Geister einmal geben *könnte*, daß unser Europa unter seinen Söhnen von morgen und übermorgen solche muntere und verwegene Gesellen haben *wird*, leibhaft und handgreiflich und nicht nur, wie in meinem Falle, als Schemen und Einsiedler-Schattenspiel: daran möchte *ich* am wenigsten zweifeln.“ In: Ebd.

auch das Problem, das Zarathustra erfahren wird, denn der Weg, der sich gegen die allgemeingültige Moral richtet, ist ein einsamer: „Glaubt ja nicht, daß ich euch zu dem gleichen Wagnisse auffordern werde! Oder auch nur zur gleichen Einsamkeit! Denn wer auf solchen eignen Wegen geht, begegnet niemandem: das bringen die »eigenen Wege« mit sich.“¹⁸⁴⁶ Individualität, der Wille sich selbst an die Spitze zu stellen, führt den Menschen – den freien Geist – zwangsläufig in die Einsamkeit.

In *Also sprach Zarathustra* entwirft Nietzsche das Leben in Einsamkeit als Gegensatzmodell zu einem christlich-religiösen Leben. Demnach schließt sich für Nietzsche Einsamkeit und Religiosität aus; eine Gleichzeitigkeit ist unmöglich. Als einer der Zukünftigen, als ein freier Geist, erkennt Zarathustra: „unsre Gewohnheit ist, im Freien zu denken, gehend, springend, steigend, tanzend, am liebsten auf einsamen Bergen oder dicht am Meere, da wo selbst die Wege nachdenklich werden. [...] denn für einen Frommen gibt es noch keine Einsamkeit – diese Erfindung haben erst wir gemacht, wir Gottlosen.“¹⁸⁴⁷

Zarathustra ist ein Philosoph, der mit dem allgemeinen Glauben, dem Christlichen, gebrochen hat, denn mit dieser Religion verbindet er die Stagnation der Persönlichkeit. Stattdessen vertritt Zarathustra eine Philosophie des vollen Lebens: „Gut und böse, und reich und arm, und hoch und gering, und alle Namen der Werte: Waffen sollen es sein und klirrende Merkmale davon, daß das Leben sich immer wieder selber überwinden muß! In die Höhe will es sich bauen mit Pfeilern und Stufen, das Leben selber: in weite Fernen will es blicken und hinaus nach seligen Schönheiten – *darum* braucht es Höhe! Und weil es Höhe braucht, braucht es Stufen und Widerspruch der Stufen und Steigenden! Steigen will das Leben und steigend sich überwinden.“¹⁸⁴⁸ Das Christentum, so Zarathustras Erkenntnis, will den Menschen sich nicht entwickeln lassen; es propagiert die Starre, die Lebensfeindlichkeit. Konträr dazu ruft Zarathustra zur Tat und zum Umbruch auf, auch und gerade durch Gewalt und Krieg. Denn nur wenn etwas überwunden ist, kann etwas Neues entstehen. Damit ist Zarathustras Leben gleichsam auch ein Appell zur Härte, durch den Nietzsche verdeutlicht, dass der Mensch unbedingt der Härte bedarf, um das Leben zu ertragen und sich nicht in Religionen zu verirren. Denn der Gläubige ist feige. Er stellt sich nur den Halbheiten, er flüchtet ins Jenseits, in den Glauben an ein ewiges Leben nach dem Tod; der Mutige aber ist gottlos.

Um einen Einblick in Nietzsches Lebenslehre zu gewinnen, die er nirgendwo als mit seinem Zarathustra so intensiv verdeutlicht, ist es sinnig, sich den Lebenslauf dieses Philosophen zu verdeutlichen, wie Nietzsche ihn schildert. Auffällig ist, dass Nietzsche nicht Zarathustras Biografie beschreibt, soll heißen sein Leben von der Geburt bis zum Tod, sondern die Lebenszeit schildert, die er mit der Verbreitung seiner Lehre verbracht hat. Nietzsche stellt in diesem Werk das Leben des Einsiedlers und Philosophen Zarathustra in den Fokus, der sich mit 30 Jahren dazu entschließt, ins Gebirge zu ziehen, um dort in der Einsamkeit einer Höhle diese und die Kraft seines Geistes zu genießen. Aus den anfänglichen Bemerkungen Nietzsches über Zarathustra, zeigt sich zum einen dessen narzisstisches Wesen, zum anderen aber auch sein Wunsch, sich von der Gesellschaft abzusondern. Nach 10 Jahren in der Einsamkeit, beschließt Zarathustra aber aus Liebe, zu den Menschen zu ihnen zurückzukehren. Diese Entwicklung und Zarathustras sich daran anschließendes Leben, schildert Nietzsche im Folgenden. Nicht die Einsamkeit hat Zarathustra ins Elend geführt, sondern Nietzsche verdeutlicht bereits zu Beginn dieses Werkes, dass es seine Rückkehr zu den Menschen ist, die ihn vernichten wird: „Zarathustra will wieder Mensch werden.« [...] – Also begann Zarathustras Untergang. [...]“.

¹⁸⁴⁹ Bereits in Zarathustras erstem Kontakt mit einem Menschen seit 10 Jahren offenbart, sich der Kern seiner Philosophie. Zarathustra wundert sich, dass der Heilige nichts vom Tod Gottes weiß. Dieser Heilige kann nicht begreifen warum Zarathustra zu den Menschen zurückkehren will, um ihnen seine Lehre vom Tode Gottes zu vermitteln. Angekommen bei den Menschen, entläßt sich Zarathustras Philosophie, die er den Menschen – aus Liebe zu ihnen – vermitteln will: er lehrt ihnen den Übermenschen, die Liebe zum Leben und die Lösung von „überirdischen Hoffnungen“,¹⁸⁵⁰ was ihn dazu führt zu sagen: „*Ich lehre euch den Übermenschen*. Der Mensch ist etwas, das überwunden werden soll. Was habt ihr getan, ihn zu überwinden?“ Zarathustra stellt sich damit bewusst konträr zu den Priestern und den Philosophen, die den

1846Ebd.

1847Ebd.

1848Ebd.

1849Ebd.

1850Ebd.

christlichen Glauben predigen, denn er sieht sie als „Verächter des Lebens [...] Absterbende und selber Vergiftete“.¹⁸⁵¹

Nietzsche lässt Zarathustra nicht nur den Übermenschen verkünden, sondern er deutet auch durch seine Worte die Gefahr an, die das Verkünden dieser Philosophie bedeuten kann: „Denn noch *ein* mal will ich zu den Menschen: *unter* ihnen will ich untergehen, sterbend will ich ihnen meine reichste Gabe geben!“¹⁸⁵² Auch der Gedanke, dass das Chaos elementarer ist als die Ordnung, ein Gedanke aus *Die fröhliche Wissenschaft*, findet sich auch in diesem Werk Nietzsches wieder: „Nicht Bildung sondern Chaos: Ich sage euch: man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können. Ich sage euch: ihr habt noch Chaos in euch.“¹⁸⁵³ Trotz seiner Einsamkeit hebt Zarathustra auch die Zukunft und die Suche nach Gleichgesinnten – die schließlich seine „Jünger“¹⁸⁵⁴ werden – hervor; es zeigt sich, dass die Einsamkeit nur ein Teil des Lebens ist, und dass die Suche nach Mitmenschen, die sich auch zum Übermenschen bekennen, elementar für Zarathustra (aber auch für Nietzsche selbst) ist.¹⁸⁵⁵ Zarathustra will den Menschen von seinem Herdendenken befreien und ihn stattdessen für seine Philosophie gewinnen – alles im Hinblick auf den Übermenschen: „Sondern lebendige Gefährten brauche ich, die mir folgen, weil sie sich selber folgen wollen [...] Die Mitschaffenden sucht der Schaffende, die, welche neue Werte auf neue Tafeln schreiben. [...] Vernichter wird man sie heißen und Verächter des Guten und Bösen. Aber die Erntenden sind es und die Feiernden [...]“.¹⁸⁵⁶

So lebt und lehrt Zarathustra, ein vom christlichen Glauben abgefallener Philosoph,¹⁸⁵⁷ die Lehre des Lebens, die Nietzsche in seinen theoretischen Schriften, die er vor dem *Zarathustra* verfasst hatte, vermittelt hat. Mit Zarathustra hält Nietzsche an der Kritik am Christentum fest, weil sich die Christen vom Leben ab und hin zum Jenseits wenden, anstatt ihr Leben tätig und verantwortlich zu bestimmen. „Ich überwand mich“,¹⁸⁵⁸ bekennt Zarathustra und verweist auf die Einsamkeit, die ihn sich selbst finden ließ. Er, der sich jetzt als „Brücke zur Zukunft“¹⁸⁵⁹ empfindet, bekennt auch, einstmals dem christlichen Glauben verfallen gewesen zu sein. Nichts anderes als das Leiden am Leben selbst ließ ihn Gott erfinden, ließ den Gott der Schwachen in sein Innerstes und ihn selbst noch schwächer werden. Nietzsche geht hier zudem auf das Leiden der Menschen ein. Er lässt Zarathustra Bezug zum Leiden nehmen, das ihn die Flucht in die Religion nehmen ließ; es war die Verzweiflung an der eigenen Sterblichkeit, die ihn sich in ein „himmlisches

1851Ebd.

1852Zarathustras Worte implizieren seinen eigenen Untergang: „Ich liebe alle die, welche wie schwere Tropfen sind, einzeln fallend aus der dunklen Wolke, die über den Menschen hängt: sie verkündigen, daß der Blitz kommt, und gehn als Verkündiger zugrunde. Seht, ich bin ein Verkündiger des Blitzes, und ein schwerer Tropfen aus der Wolke: dieser Blitz aber heißt Übermensch –“. In: Ebd.

Es zeigt sich auch dadurch, dass Zarathustras erster Gefährte ein Toter ist, dass der Philosoph von Nietzsche keineswegs als vollkommenes Beispiel eines Philosophen gesehen wird; so ist es mitunter auch als fragwürdig zu sehen, wieso Zarathustra überhaupt in die Einsamkeit gegangen ist, wenn er jetzt bei seiner Rückkehr zu den Menschen sich als Menschenfreund darstellt. Es sind vor allem die Mittel und Wege, die Zarathustra einschlägt, die seine Schwäche zeigen; ebenso wie Zarathustras Hang, schließlich doch dem Mitleid zu erliegen. Nietzsches Philosoph und dessen Philosophie ist deswegen mehr als Versuch zu sehen, eine Lösung aus dem Verlust der Werte und neue Werte für den Menschen zu finden; Nietzsches Darstellung entspricht so seinem Verständnis davon, dass es keine perfekten Lösungen gibt, keine endlichen Wahrheiten. Zarathustra ist so mehr ein Suchender, als ein Philosoph, der bereits alles gefunden hat.

1853Ebd.

1854„*Typus meiner Jünger*. – Solchen Menschen, welche mich etwas angehn, wünsche ich Leiden, Verlassenheit, Krankheit, Mißhandlung, Entwürdigung – ich wünsche, daß ihnen die tiefe Selbstverachtung, die Marter des Mißtrauens gegen sich, das Elend des Überwundenen nicht unbekannt bleibt: ich habe kein Mitleid mit ihnen, weil ich ihnen das einzige wünsche, was heute beweisen kann, ob einer Wert hat oder nicht – daß er standhält.“ In: Ebd.

1855Bereits Volker Gerhardt hat darauf verwiesen, dass Nietzsches Sicht auf neue Werte von einem biblischen Tonus geprägt ist. Gerhardt spricht deshalb auch von einem „biblischen Verkündigungsstil“. In: Gerhardt, Volker: *Friedrich Nietzsche*. C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. München. 1992, S. 13.

1856Nietzsche. eKGWB.

1857Volker Gerhardt äußert sich in Bezug auf Zarathustra wie folgt: „Die Gestalt des Zarathustra ist die literarische Vision eines künftigen Menschen, der aus der leid- und lustvollen Selbstüberwindung dessen entsteht, was bisher an menschlicher Größe möglich war. [...] Zarathustra ist der über sich selbst hinauswachsende große Mensch, in dem der „freie Geist“ zur leiblichen Einheit und somit zur „grossen Gesundheit“ findet.“ In: Gerhardt, Volker: *Friedrich Nietzsche*. C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. München. 1992, S. 50.

1858Nietzsche. eKGWB.

1859Ebd.

Nichts“¹⁸⁶⁰ flüchten ließ. Die Flucht vor dieser Sterblichkeit trieb ihn in eine Religion, die den Menschen seinen Leib noch mehr verachten lässt: „Kranke und Absterbende waren es, die verachteten Leib und Erde und erfanden das Himmlische und die erlösenden Blutstropfen [...]“.¹⁸⁶¹ Der Verneinung des Leibes und damit des irdischen Lebens und der Befürwortung des Jenseits, setzt Zarathustra seine Philosophie vom Leben und vom Diesseits entgegen: „Einen neuen Stolz lehrte mich mein Ich, den lehre ich die Menschen: nicht mehr den Kopf in den Sand der himmlischen Dinge zu stecken, sondern frei ihn zu tragen, einen Erden-Kopf, der der Erde Sinn schafft!“¹⁸⁶²

So sei noch einmal, anhand von folgenden Thesen und Grundgedanken, die Lehre Zarathustras vor Augen geführt:

1. Die Götter hemmen die Menschen. Sie halten sie in Abhängigkeit zu ihnen, was Zarathustra dazu bringt, zu deren Überwindung aufzurufen, an die sich die Verwandlung zum Übermenschen anschließen wird: „Schaffen – das ist die große Erlösung vom Leiden, und des Lebens Leichtwerden. Aber daß der Schaffende sei, dazu selber tut Leid not und viel Verwandlung.“¹⁸⁶³

2. Einsamkeit, das bedeutet für Zarathustra sich keiner erlösenden Göttlichkeit anzuvertrauen; und so führt auch nur die Einsamkeit, die Überwindung alles Seichten, Vertröstenden, Erleichternden zu einem stärkeren, mutigeren Sein: zum Übermenschen. „Fliehe, mein Freund, in deine Einsamkeit: ich sehe dich von giftigen Fliegen zerstoßen. Fliehe dorthin, wo rauhe, starke Luft weht! [...] Unzählbar sind diese Kleinen und Erbärmlichen; [...] Fliehe, mein Freund, in deine Einsamkeit und dorthin, wo eine rauhe, starke Luft weht.“¹⁸⁶⁴

3. Mit dem Erreichen des Übermenschen verbindet Nietzsche den Mittag; es ist für ihn die Zeit, wo er sich der Vollendung durch den Übermenschen, gestaltet durch den Willen, nahe glaubt: „»Tot sind alle Götter: nun wollen wir, daß der *Übermensch lebe*« – dies sei einst am großen Mittag unser letzter Wille!“¹⁸⁶⁵

4. Die Hoffnung an diesen Mittag („Er kommt, er ist nahe, *der große Mittag!*“) ¹⁸⁶⁶ verbindet Zarathustra mit einer Forderung an den Menschen. Der Mensch muss härter werden, „besser und böser“¹⁸⁶⁷ und den „alten Wahn [von] Gut und Böse“¹⁸⁶⁸ von sich werden. Somit richtet sich Zarathustra gegen die vom Christentum propagierte Herde.

5. Noch eine weitere Forderung hat Zarathustra an den Menschen der Zukunft: nicht mehr Mitleid, nicht mehr der Nächste darf im Mittelpunkt stehen, sondern das Ich: „»Liebt immerhin euren Nächsten gleich euch, – aber seid mir erst solche, die *sich selber lieben* – mit der großen Liebe lieben[...]“.¹⁸⁶⁹ Diese Liebe, die Zarathustra fordert, ist nicht mehr der Verlogenheit des Christentums geschuldet, sondern seinem Willen zur Macht, Herr zu sein des Kräftigen, Starken und sich nicht als Schwacher über die Gebühr zu erheben.

6. Um die Zukunft zu bereiten, muss der Mensch sich selbst überwinden, zugunsten eines Höheren, des Übermenschen.

7. Der Mensch muss die Verlogenheit des Christentums und der Priester, die für ihn die „Prediger[...] des Todes“¹⁸⁷⁰ sind, erkennen. Dies schließt mit ein, dass der Mensch sich nicht länger dem Irrglauben hingibt, dass die Menschheit sich durch Gleichheit auszeichnen muss. Stattdessen propagiert er für die Zukunft die Herausbildung einer neuen Adelsklasse.

8. Das Recht des Menschen auf sein Leben beinhaltet auch das Recht auf dessen Ende.

9. Zarathustra reduziert die Bedeutung der Frau auf die Fortpflanzung.

1860Ebd.

1861Ebd.

1862Ebd.

1863Ebd.

1864Ebd.

1865Ebd.

1866Ebd.

1867Ebd.

1868Ebd.

1869Ebd.

1870Ebd.

10. Die Negation der christlichen Religion schließt Jesus mit ein. Nicht ein Prediger des Lebens, sondern ein Prediger der Trauer und des Todes war Jesus für Zarathustra; er stellt die These auf, dass wenn Jesus nur länger gelebt hätte, er selbst, im Angesicht der schwindenden Jugend, seine eigene Lehre widerrufen hätte. So ruft Zarathustra zur Erlösung von dem Erlöser auf.

Zarathustra bleibt, trotz aller scheinbaren Überlegenheit seiner Philosophie, ein Unvollendeter. Er hat nicht nur bereits zu Beginn erkannt, dass das Revolutionäre seiner Ideen auch Gefahren für sein Leben birgt, sondern es zeigt sich vielmehr, dass Zarathustra den klaren Blick für die Wirklichkeit eingebüßt hat. Der Realitätsverlust zeigt sich vor allem an folgender Passage, als er bekennt: „»Einer ist immer zu viel um mich« – also denkt der Einsiedler. »Immer einmal eins – das gibt auf die Dauer zwei!«“¹⁸⁷¹ Auch in Bezug auf die Rolle der Frau, zeigt sich in in der Begegnung mit einer alten Frau, dass Zarathustras Auffassung Probleme birgt. Als Zarathustra die Frau in die passive Rolle drängt, ist es die alte Frau, die ihm rät und damit die Durchführbarkeit seiner Philosophie anzweifelt: „»Du gehst zu Frauen? Vergiß die Peitsche nicht!«“¹⁸⁷²

Auch steht am Ende des *Zarathustra* nicht die Erfüllung des Übermenschen, selbst wenn Zarathustra immer noch auf den Mittag wartet, an dem sich der Übermensch erfüllt. Tatsächlich hat er begriffen, dass er trotz seiner Lehren immer noch versucht ist, Mitleid zu empfinden. Dass Zarathustra noch fern von der Erfüllung seiner Lehre ist, zeigt sich auch durch die Menschen, die er um sich gesammelt hat; zwar beten sie nun nicht mehr den christlichen Gott an, aber, in Ermangelung dessen, einen Esel. Damit muss Zarathustra erkennen, dass der Mittag noch lange nicht kommen wird, der Mensch noch lange nicht dazu bereit ist, sich selbst zum Herren zu machen, sondern immer noch nach jemandem verlangt, den er anbeten kann. Wie sehr Zarathustra selbst noch im Innern die christliche Lehre verspürt, zeigt sich an zwei Passagen überdeutlich, nämlich als Zarathustra den „Notschrei“¹⁸⁷³ eines Menschen hört und als er dem letzten Papst begegnet. In *Ecco Homo* nimmt Nietzsche noch einmal Bezug auf diesen Schrei und stellt klar, dass es die Versuchung Zarathustras war, noch einmal dem Mitleid zu verfallen und damit von seiner Lebensphilosophie abzulassen. Nietzsche zeigt damit an Zarathustra, was er vom Menschen fordert: nämlich, dass das Leben eine endlose Probe sei und das der Mensch die Versuchungen seines Lebens, wie Religion und Mitleid, nötig hat, um daran zu wachsen; so bedeutet die Abwehr der Versuchung nichts anderes als Kraft und eine Stärkung. Auch in der Begegnung mit dem Papst zeigt sich die Unsicherheit Zarathustras bzw. seine Bereitschaft, wieder versucht zu werden. In der Begegnung mit dem Papst erscheint er immer noch als das Kind seiner Eltern und seiner Zeit. Der Papst, der durch den Tod seines Gottes seine Existenzgrundlage verloren hat, hat sich auf die Suche nach dem letzten wahren Gläubigen gemacht, dem „frömmste[n] Mensch[en]“,¹⁸⁷⁴ der im Wald seinen Gott lobt, und er glaubt, ihn in Zarathustra gefunden zu haben.

Nietzsche nimmt in seinen späteren Schriften noch einmal Bezug zu seinem *Zarathustra*. So verweist er in *Ecce Homo* explizit darauf, dass er mit diesem Werk den Menschen lediglich aus seinem Gehorsams-Verhältnis lösen wollte und mit seinem Zarathustra keineswegs eine neue Religion stiften wollte. Das, was sich hinter Zarathustras Lehre verbirgt, ist die ultimative Selbstverantwortung des Menschen für sein Leben, jenseits aller göttlichen Fremdbestimmung. Nietzsche selbst hebt den *Zarathustra* bewusst aus seinem Œuvre hervor. Denn in ihm wurde nicht nur der dionysische Trieb die „höchste Tat“,¹⁸⁷⁵ Zarathustra ist auch das Exempel des Selbstliebenden, der alle Moral und Gesetze hinterfragt. Für Nietzsche verkörpert sein Zarathustra sowohl die Liebe zum Leben, als auch die Not des Schmerzes und der Entsagung: er ist die Verkörperung des totalitären Lebens. Nietzsche ist sich aber durchaus bewusst, dass er mit seinem Zarathustra einen Philosophen geschaffen hat, der für die bisherigen Menschen das Böse verkörpern muss, weil er sich für das Leben und gegen das Christentum ausspricht. Wenn die Lebensfeindlichkeit als das Gute und die Erhebung der eigenen Person als das Böse bewertet wird, dann muss Zarathustra für die Mehrheit der Menschen als das personifizierte Böse erscheinen.

1871Ebd.

1872Ebd.

1873Ebd.

1874Ebd.

1875Ebd.

x. Die Suche nach neuen Werten

Nietzsches Schaffen steht unter dem Anspruch der „Umwertung der bisherigen Werte“. ¹⁸⁷⁶ Die von ihm angestrebte neue Lebensphilosophie lässt sich bereits in allen Werken herauslesen, wird aber vor allem in den Arbeiten thematisiert, die speziell auf die christliche Moral verweisen: so in *Jenseits von Gut und Böse*, ¹⁸⁷⁷ *Zur Genealogie der Moral*, *Götzen-Dämmerung* oder *Der Antichrist*. So heißt es in der *Götzen-Dämmerung*: „es gibt nichts Substanreichereres, Unabhängigeres, Umwerfenderes – Böseres. Das, was Götze auf dem Titelblatt heißt, ist ganz einfach das, was bisher Wahrheit genannt wurde. Götzen-Dämmerung – auf deutsch: es geht zu Ende mit der alten Wahrheit...“ ¹⁸⁷⁸ Nietzsche hat mit dem Einsturz der alten Wahrheiten, also der Existenz Gottes, mitgewirkt am Nihilismus des Menschen. Aber diesen Nihilismus will Nietzsche nicht beibehalten, er will ihn überwinden und genau deswegen weist er dem Menschen den Weg zu neuen Werten.

Bereits in *Die Geburt der Tragödie* deutet Nietzsche durch die Vorreiter des tragischen Gedankens in seiner gegenwärtigen Zeit – durch Kant und Schopenhauer – an, in welche Richtung sich der Mensch hinfort entwickeln soll: „Denken wir uns eine heranwachsende Generation mit dieser Unerschrockenheit des Blicks, mit diesem heroischen Zug ins Ungeheure, denken wir uns den kühnen Schritt dieser Drachentöter, die stolze Verwegenheit, mit der sie allen den Schwächlichkeitsdoktrinen jenes Optimismus den Rücken kehren, um im Ganzen und Vollen »resolut zu leben« sollte es nicht nötig sein, daß der tragische Mensch dieser Kultur, bei seiner Selbsterziehung zum Ernst und zum Schrecken, eine neue Kunst, die Kunst des metaphysischen Trostes, die Tragödie als die ihm zugehörige Helena begehren und mit Faust ausrufen muß“.

¹⁸⁷⁹

Die Moderne, die die Kunst unter die „Knechtschaft [...] ihrer Form“ ¹⁸⁸⁰ gezwungen hatte, sollte – in dieser Phase seines Schaffens – durch Wagner wieder zurück zur Tragödie geführt werden. Von den Griechen inspiriert, die er als die Lehrmeister seiner gegenwärtigen Zeit betrachtet, erhoffte er sich die Rückkehr zu alter Stärke und Gesundheit. Im Glauben an die „Wiedergeburt des hellenischen Altertums“, ¹⁸⁸¹ ersehnt sich Nietzsche eine endgültige Loslösung von der Wissenschaft, dort wo noch überall „Staub, Sand, Erstarrung, Verschmachten“ ¹⁸⁸² war. Denn die Tragödie ist für Nietzsche der Inbegriff von Leben, von „Leid und Lust, in erhabener Entzückung“. ¹⁸⁸³ Die Bedeutung, die die Tragödie einstmals gehabt hatte, wollte Nietzsche wieder herstellen, denn für Nietzsche sollte die Tragödie auf den modernen Menschen als „Genesungstrank“ ¹⁸⁸⁴ wirken, der ihn wieder, mit jener „herrliche[n] Mischung“ ¹⁸⁸⁵ aus apollinischem und dionysischem Trieb, zur Stärke führen sollte.

Auch in *Unzeitgemäße Betrachtungen* verweist Nietzsche auf die Griechen, wenn es darum geht, wieder zur Stärke zu finden. In diesem Werk verwehrt sich Nietzsche besonders gegen die moderne Bildung, die dem Menschen die Individualität raubt. Nietzsche ruft auf, die Historie für die Gegenwart und die Zukunft zu verwenden, anstatt sich im Vergangenen zu verlieren; er will, dass der Mensch seine Gegenwart durch die Tat formt, und ruft den Menschen dazu auf, wahrhafter und freier zu werden: „Erst durch diese Wahrhaftigkeit wird die Not, das innere Elend des modernen Menschen an den Tag kommen, und an die Stelle jener ängstlich versteckenden Konvention und Maskerade können dann, als wahre Helferinnen, Kunst und Religion treten, um gemeinsam eine Kultur anzupflanzen, die wahren Bedürfnissen entspricht und die nicht, wie die jetzige allgemeine Bildung nur lehrt, sich über diese Bedürfnisse zu belügen und dadurch zur

1876Ebd.

1877, „Dies Buch (1886) ist in allem Wesentlichen eine Kritik der Modernität, die modernen Wissenschaften, die modernen Künste, selbst die moderne Politik nicht ausgeschlossen, nebst Fingerzeigen zu einem Gegensatz- Typus“. In: Ebd.

1878Ebd.

1879Ebd.

1880Ebd.

1881Ebd.

1882Ebd.

1883Ebd.

So heißt es weiter: „Ja, meine Freunde, glaubt mit mir an das dionysische Leben und an die Wiedergeburt der Tragödie. Die Zeit des sokratischen Menschen ist vorüber“. In: Ebd.

1884Ebd.

1885Ebd.

wandelnden Lüge zu werden.“¹⁸⁸⁶ In diesen *Betrachtungen* findet sich noch eine weitere Forderung Nietzsches an den Menschen. Geknüpft an die Individualität der Person, gerichtet gegen den Herdeninstinkt, plädiert er zum Mut, sich von der Gemeinschaft zu lösen („»sei du selbst! Das bist du alles nicht, was du jetzt tust, meinst, begehrt.«“).¹⁸⁸⁷ Indem der Mensch sich als einzigartiges Individuum begreift, muss er sein Leben aktiv in die Hand nehmen, er muss zur persönlichen Freiheit erwachsen; denn nicht ein fremder Gott soll das Leben des Einzelnen lenken, nein, die Menschen sollen die „wirklichen Steuermänner“¹⁸⁸⁸ ihres Lebens sein.

Mit dem Blick auf die moderne Bildung, fordert Nietzsche die wahren Erzieher. In Schopenhauer glaubte Nietzsche eine Zeit lang, diesen Erzieher für sich gefunden zu haben. Ihn im Sinn, fordert er die Erkenntnis von Schein und Wahrhaftigkeit; er ruft nach Lehrern fürs Leben, die einen über die Moderne hinaus in eine Zukunft heben, die „*einfach und ehrlich*, im Denken und Leben“¹⁸⁸⁹ ist.

Bereits zu Beginn der 70er Jahre verweist Nietzsche auf die immanente Bedeutung der Tat. Hatte er in Bezug auf Faust erkannt, dass er bereits an den Begrenzungen der Wissenschaft litt, so verweist Nietzsche in *Unzeitgemäße Betrachtungen* auf die Passivität von Faust; er ist nicht der handelnde Held, nicht der „Weltbefreier“,¹⁸⁹⁰ sondern nur ein „Weltreisender“.¹⁸⁹¹ An Fausts mangelnde Kraft schließt sich die Forderung Nietzsches an: „Also, unverhohlen gesprochen: es ist nötig, daß wir einmal recht böse werden, damit es besser wird.“¹⁸⁹² Die Forderung zur Tat geht selbst noch über das Persönliche hinaus. Der Mensch muss bereit dazu sein, sich selbst zu opfern; nicht das Glück, sondern die Tat ist für Nietzsche erstrebenswert. Auch im Zusammenhang mit Wagner verweist Nietzsche in *Unzeitgemäße Betrachtungen* nicht nur auf dessen ungebrochene Sittlichkeit, die sich in seinen Werken manifestiert, sondern auch auf sein tätiges Wesen: „Wagner ist dort am meisten Philosoph, wo er am tatkräftigsten und heldenhaftesten ist.“¹⁸⁹³ Problematisch wird die Tat – die sich gegen die gegenwärtige Moral und Religion richtet – nur von denen gesehen, die an den alten Moralvorstellungen und Sitten festhalten. Nietzsche verdeutlicht dies in der *Morgenröte*, wenn er darauf verweist, dass ein Mensch, der aktiv gegen die Moral seiner Zeit handelt, nicht umjubelt, sondern als Verbrecher gebrandmarkt wird.

Ebenfalls schon sehr früh, zu Beginn der 70er Jahre, verwendet Nietzsche das Naive um einen Gegensatz zwischen dem Wunschzustand und der verhassten Wirklichkeit aufzubauen. Sowohl in Verbindung mit der Tragödie als auch bei Schopenhauer und bei Wagner, findet sich der Verweis auf das naive Erleben. Nietzsche kommt es darauf an, das Chaos seiner Gegenwart zu bannen, über die Vielzahl an Strömungen und Einflüssen Herr zu werden. Im Zusammenhang mit dieser Naivität und deren Rückgewinnung für den modernen Menschen steht für Nietzsche die „Rückkehr zur Natur“;¹⁸⁹⁴ der Mensch bedarf dieser, um sich wieder als ganzer Mensch wahrzunehmen und um sich aus der Starre und Entfremdung seiner Person zu befreien.

Nietzsche klammert die finale Lösung aber aus. Bereits in *Unzeitgemäße Betrachtungen* verweist er auf die Unsicherheit im Sinne einer nie endgültigen Wahrheit. Der Mensch solle nicht dem Glauben erliegen, dass er irgendwann einmal die Spitze aller Erkenntnis gewonnen hat: „Die gute Vernunft bewahre uns vor dem Glauben, daß die Menschheit irgendwann einmal endgültige ideale Ordnungen finden werde, und daß dann das Glück mit immer gleichem Strahle, gleich der Sonne der Tropenländer, auf die solchermaßen Geordneten niederbrennen müsse“.¹⁸⁹⁵ Es ist das Plädoyer für ein Leben in Freiheit, nicht bedrängt und verbogen von starren Gesetzen, die den Menschen um das naive Erleben betrügen. Es ist aber auch der Aufruf zur Härte, zur Lösung von verweichlichenden Erholungen: „Unsre *Erleichterungen* sind es,

1886Ebd.

1887Ebd.

1888Ebd.

1889Ebd.

1890Ebd.

1891Ebd.

1892Ebd.

1893Ebd.

1894Ebd.

1895Ebd.

die wir am härtesten büßen müssen! Und wollen wir hinterdrein zur Gesundheit zurück, so bleibt uns keine Wahl: wir müssen uns *schwerer* belasten, als wir je vorher belastet waren.“¹⁸⁹⁶

So sieht Nietzsche das zukünftige Leben des Menschen durch zwei Faktoren bestimmt: Der Mensch solle sich nicht länger mit dem Unbeweisbaren, also mit Gott abgeben, er soll stattdessen sein Leben auf das „Sicherste, Beweisbarste“¹⁸⁹⁷ stellen. Die zweite Forderung die Nietzsche äußert ist, dass der Mensch sich über die „*Reihenfolge* des Nächsten und Nahen, des Sicherem und weniger Sicherem“¹⁸⁹⁸ klar werden soll; der Mensch muss demnach mit zukünftigen Versuchungen rechnen, die ihn wieder zur Verweichlichung verführen wollen.

Nietzsche stellt des weiteren nicht nur die These auf, dass es nicht nur nicht die absolute Wahrheit gibt, sondern dass es auch das vollkommene, andauernde Glück nicht geben kann. Nietzsche geht sogar davon aus, dass das vollkommene Glück zwar geträumt und ersehnt wird, aber vom Menschen ernsthaft gar nicht gewollt ist, da der Mensch der Not bedarf: „Das Schicksal der Menschen ist auf *glückliche Augenblicke* eingerichtet – jedes Leben hat solche –, aber nicht auf glückliche Zeiten. Trotzdem werden diese als »das Jenseits der Berge« in der Phantasie des Menschen bestehen bleiben, als Erbstück der Vorzeiten; [...] Es ist ein falscher Schluß, wenn der Mensch jener alten Gewöhnung gemäß sich vorstellt, daß er nun auch *nach ganzen Zeiträumen* der Not und Mühsal jenes Zustandes des Glücks in *entsprechender Steigerung und Dauer* teilhaftig werden könne.“¹⁸⁹⁹ So sind es die „freie[n] Geister“ an die sich *Menschliches, Allzumenschliches* richtet. Eine neue, höhere Rasse von Mensch, losgelöst von aller Starre, Gesetzmäßigkeit und aller Religion, die sich gegen das Leben versündigt. Es bedarf eines zukünftigen Menschen, der die Stärke besitzt, sich gegen das Gegenwärtige zu wehren; es bedarf eines festen Willens zur Revolution. Nietzsche verhehlt nicht, dass ein solch freier Mensch auch die Gefahr in Kauf nehmen muss, sich selbst herzugeben; denn ein Mensch, der alles bisher geglaubte und überlieferte in Frage stellt, lebt auch in der Gefahr, den letzten Flecken von sicherem Halt in seinem Leben zu verlieren: ein solcher Weg, das betont Nietzsche innerhalb seiner Werke wiederholt, ist nichts für Schwache, denn es bedarf des unbedingten Mutes und der Stärke alles zu opfern, auch sich selbst: „Denn, glaubt es mir! – das Geheimnis, um die größte Fruchtbarkeit und den größten Genuß vom Dasein einzuernten, heißt: *gefährlich leben!* Baut eure Städte an den Vesuv! Schickt eure Schiffe in unerforschte Meere!“¹⁹⁰⁰ Der Aufruf zur Freiheit geht bei Nietzsche so weit, dass er auch die Selbsttötung befürwortet, wenn es darum geht einem schwächlichen Leben ein Ende zu setzen.

In *Zur Genealogie der Moral* thematisiert Nietzsche die Ideale Zukunft als eine Zeit, in der der Mensch „Herr des *freien Willens*“¹⁹⁰¹ ist: „Der »freie« Mensch, der Inhaber eines langen unzerbrechlichen Willens, hat in diesem Besitz auch sein *Wertmaß*: von sich aus nach den andern hinblickend, ehrt er oder verachtet er [...]“.¹⁹⁰² Für Nietzsche bedeutet zu sich, seiner Individualität und der Macht seines Willens zu stehen, durchaus

1896Ebd.

Dieser Gedanke Nietzsches, dass der Mensch durchaus auch verweichlicher Erlebnisse, wie Nietzsche es selbst mit Schopenhauer und Wagner erfahren hatte, bedarf, greift Hofmannsthal innerhalb seiner Bearbeitung am *Alkibiades* (Mai-Juli 1892) auf, wenn es in der Notiz N3 heißt: „Es giebt Zeiten wo der Instinct des Geistes zu seiner Erhaltung Verweichlichung verlangt, frauenhafte Launen, kindische Bosheit als Ausweg der Abspannung nach grossen Arbeiten und Krisen. (Alkibiades)“. In: SW XVIII. S. 47. Z. 9-11. Bereits ein halbes Jahr vor seinem *Alkibiades*-Plan findet sich bezüglich dessen ein Vermerk vom 15. Oktober 1891 in seinem Tagebuch: „[...] so verlangt es und bisweilen nach einem, dem wir alles entlehnen, alle Farben, die ganze Beleuchtung, alle Formen und Perspektiven, durch dessen medium wir sogar dritte Dinge schauen wollen, an den wir uns hingeben, und aufgeben und ausruhen. Nietzsche/Alkibiades.“ In: SW XVIII. S. 374. Z. 14-17.

1897Ebd.

1898Ebd.

1899Ebd.

1900Ebd.

Nietzsche betont in *Menschliches, Allzumenschliches*, dass das Lösen aus der Starre, die Hinterfragung des Überlieferten auch in die andere Richtung ausufern kann; nämlich in ein maßloses Hinterfragen von Allem. „Es ist Willkür und Lust an der Willkür darin, wenn er vielleicht nun seine Gunst dem zuwendet, was bisher in schlechtem Rufe stand, – wenn er neugierig und versucherisch um das Verbotenste schleicht. Im Hintergrunde seines Treibens und Schweifens – denn er ist unruhig und ziellos unterwegs wie in einer Wüste – steht das Fragezeichen einer immer gefährlicheren Neugierde. »Kann man nicht *alle* Werte umdrehn?“ Zudem ist der Weg zwischen der ersten Erkenntnis und dem letztendlichen Ziel des freien Geistes ein langer Weg. Es kann Jahre in Anspruch nehmen, bis der Mensch „bis zu jenem Überschuss an plastischen, ausheilenden, nachbildenden und wiederherstellenden Kräften, welcher eben das Zeichen der *großen* Gesundheit ist“ gelangt. In: Ebd.

1901Ebd.

1902Ebd.

ein Privileg, dessen sich der Mensch bewusst werden muss. Kein Gott, sondern er selbst ist für sich und seine Taten verantwortlich. So heißt es, sich an der Persönlichkeit des Menschen zu versündigen, wenn man sich in Passivität und süßlicher Religionsverehrung flüchtet.

Nietzsche löst – durch sein Verständnis von Freiheit – den Menschen aus der Gemeinschaft heraus. So wie der christlich-gläubige Mensch es versteht, dient er dem Nutzen der Gemeinschaft. Nietzsche stellt der Gemeinschaft jedoch die Individualität entgegen. Der Mensch muss sich im Klaren werden, was die Religion und die Moral wirklich bewirken wollten: „Dem Menschen sind viele Ketten angelegt worden, damit er es verlerne, sich wie ein Tier zu gebärden: und wirklich, er ist milder, geistiger, freudiger, besonnener geworden, als alle Tiere sind.“¹⁹⁰³ Die Ketten, von denen Nietzsche spricht, sind eben diese Moral und die metaphysische Vorstellung von einem christlichen Gott. Der Mensch der Zukunft muss sich von diesen Ketten befreien; erst dann – so Nietzsche – ist die „Abtrennung des Menschen von den Tieren“¹⁹⁰⁴ wirklich vollzogen. Die Moral war nur eine illusorische Weiterentwicklung.

Doch mit dem Blick auf die herrschenden Gesetze muss der hinterfragende Mensch, der Revolutionär, immer als böse herabgestuft werden: „Die stärksten und bösesten Geister haben bis jetzt die Menschheit am meisten vorwärts gebracht: sie entzündeten immer wieder die einschlafenden Leidenschaften – alle geordnete Gesellschaft schläfert die Leidenschaften ein –, sie weckten immer wieder den Sinn der Vergleichung, des Widerspruchs, der Lust am Neuen, Gewagten, Unerprobten, sie zwangen die Menschen, Meinungen gegen Meinungen, Musterbilder gegen Musterbilder zu stellen. Mit den Waffen, mit Umsturz der Grenzsteine, durch Verletzung der Pietäten zumeist: aber auch durch neue Religionen und Moralen!“

¹⁹⁰⁵ Für die angestrebte Zukunft schließt Nietzsche die Kunst für den Menschen keineswegs aus, sondern es fällt auf, wie er von der Antike einen Bogen in Richtung Moderne spannt: „Eine Kunst, wie sie aus Homer, Sophokles, Theokrit, Calderon, Racine, Goethe *ausströmt*, als *Überschuß* einer weisen und harmonischen Lebensführung“. ¹⁹⁰⁶ Zudem zeigt sich, dass Nietzsche bereits in der Kunst die absolute Möglichkeit erkannt hat, gegen alles Krankhafte in der Gesellschaft zu treten: „Unsre Religion, Moral und Philosophie sind *décadence*- Formen des Menschen. – Die *Gegenbewegung*: die *Kunst*.“¹⁹⁰⁷

In *Die fröhliche Wissenschaft* kehrt ein neuer Optimismus „nach langer Entbehrung und Ohnmacht“¹⁹⁰⁸ in Nietzsches Wesen ein, der ihn von einer Gesundung sprechen lässt. Nietzsche nimmt noch einmal Bezug darauf, was der Anspruch an Wahrheit und christlicher Moral dem Menschen auferlegt hat, nämlich die Herabsetzung der „leiblichen Beschaffenheit“, ¹⁹⁰⁹ die Trennung von Körper und Geist/Seele. Er schließt daran die Frage an, ob der Mensch des Schmerzes für sein Leben bedarf und kommt zu der Erkenntnis, dass der Mensch unbedingt der schmerzlichen Momente bedarf, denn der Schmerz „*vertieft*“. ¹⁹¹⁰ Die Menschen, besonders die Philosophen, müssen sich von jeder Art Weichheit befreien: die Gegenwart zwingt den Menschen in „unsre letzte Tiefe zu steigen und alles Vertrauen, alles Gutmütige, Verschleiernde, Milde, Mittlere“¹⁹¹¹ von sich zu werfen. Der Schmerz lässt den Menschen reifen und das, was er in ihm besonders verstärkt, ist der „Wille [sich] tiefer, strenger, härter, böser“¹⁹¹² gegen das Gegenwärtige zu stellen. Damit zeigt sich, dass das Bekenntnis zum Leben das Böse nicht ausschließt, sondern als notwendig erachtet.

1903Ebd.

1904Ebd.

1905„Der freie Mensch ist unsittlich, weil er in allem von sich und nicht von einem Herkommen abhängen *will*: in allen ursprünglichen Zuständen der Menschheit bedeutet »böse« so viel wie »individuell«, »frei«, »willkürlich«, »ungewohnt«, »unvorhergesehen«, »unberechenbar.«“ In: Ebd.

1906Ebd.

„Die Künstler, wenn sie etwas taugen, sind (auch leiblich) stark angelegt, überschüssig. Krafttiere, sensuell; ohne eine gewisse Überheizung des geschlechtlichen Systems ist kein Raffael zu denken... Musik machen ist auch noch eine Art Kindermachen; Keuschheit ist bloß die Ökonomie eines Künstlers – und jedenfalls hört auch bei Künstlern die Fruchtbarkeit mit der Zeugungskraft auf... Die Künstler sollen nichts so sehen, wie es ist, sondern voller, sondern einfacher, sondern stärker: dazu muß ihnen eine Art Jugend und Frühling, eine Art habituellem Rausch im Leben eigen sein.“ In: Ebd.

1907Ebd.

1908Ebd.

1909Ebd.

1910„Im Schmerz ist so viel Weisheit wie in der Lust: er gehört gleich dieser zu den arterhaltenden Kräften ersten Ranges.“ In: Ebd.

1911Ebd.

1912Ebd.

Aber Nietzsche betont auch, dass nur der starke Mensch aus der Gegenwart gestärkt heraustreten kann, während sie auf den Schwachen zerstörerisch wirken muss: „Das Gift, an dem die schwächere Natur zugrunde geht, ist für den Starken Stärkung – und er nennt es auch nicht Gift.“¹⁹¹³ Nietzsche verlangt vom Starken aber, dass er sich bewusst dem Leben stellt und damit auch allen Problemen; der Mensch kann nur wachsen, er kann sich nur zum freien Geist entwickeln, wenn er den Proben für sein Leben nicht ausweicht. In den Bereich der Proben fällt für Nietzsche auch die Versuchung, sich an einen Menschen oder eine Heimat zu verlieren. Der Mensch darf sich jedoch, so Nietzsche, nicht der Stagnation hingeben. So ist für Nietzsche der christliche Glaube notwendig für den Menschen; er ist nichts anderes als eine Prüfung für den Menschen: entweder entschließt er sich, sich zur Einsamkeit, Stärke und Individualität zu bekennen, oder aber er verliert sich selbst und schmiedet sich an die verweichlichenden Ketten des Christentums. Für Nietzsche kann eine Moral nur dann wahrhaft sein, wenn sie nicht wie die christliche Moral ist: nur wenn sie sich an die Starken richtet und nicht an die Schwächsten der Welt. Denn für Nietzsche bedeutet sich zur Stärke zu bekennen, nämlich schon Anteil zu haben an der Moralität, so wie er sie versteht. In *Also sprach Zarathustra* zeigt sich zudem, dass nicht eine Moral, und schon gar nicht die des Christentums, den Menschen lenken soll, sondern allein sein Wille.

Dabei hieße es Nietzsche vollkommen misszuverstehen, wenn man aus seinen Werken herauslesen würde, dass er sich gegen die Moral stellt. Ganz im Gegenteil ist Nietzsche ein Befürworter der Moral. Er muss Immoralist, er muss ein Ungläubiger sein, weil er gerade die Liebe zur Moral hat, zur wahren Moral, wie er sie versteht und nicht die Moral, die vom Christentum gepredigt wird: „Die Moralisten müssen es sich jetzt gefallen lassen, Immoralisten gescholten zu werden, weil sie die Moral sezieren. Wer aber sezieren will, muß töten: jedoch nur, damit besser gewußt, besser geurteilt, besser gelebt werde; nicht, damit alle Welt sezieren.“¹⁹¹⁴ Nietzsche spricht sich dagegen gegen die christliche Moral aus, die „Moral der *Züchtung* und die Moral der *Zähmung*“,¹⁹¹⁵ aber er spricht sich für die Moral der Stärke aus: „Jeder Naturalismus in der Moral, das heißt jede *gesunde* Moral, ist von einem Instinkte des Lebens beherrscht – irgendein Gebot des Lebens wird mit einem bestimmten Kanon von »Soll« und »Soll nicht« erfüllt, irgendeine Hemmung und Feindseligkeit auf dem Wege des Lebens wird damit beiseite geschafft. Die *widernatürliche* Moral, das heißt fast jede Moral, die bisher gelehrt, verehrt und gepredigt worden ist, wendet sich umgekehrt gerade *gegen* die Instinkte des Lebens – sie ist eine bald heimliche, bald laute und freche *Verurteilung* dieser Instinkte.“¹⁹¹⁶ Noch deutlicher wird Nietzsches Stellung zur Moral in dem Vorwort zu seinem Werk die *Morgenröte*. Nietzsche bezieht Stellung zur christlichen Moral, indem er sie nämlich überwinden will; nicht aber dergleichen, dass er Moral an sich vollkommen auslöschen will, sondern er will zur wahren Moral finden. So heißt es in die *Morgenröte*: „in ihm wird der Moral das Vertrauen gekündigt – warum doch? Aus *Moralität!*“¹⁹¹⁷

Selbst wenn der Mensch diese Erkenntnis gewonnen hat – dass es darum geht, die Moral wieder auf festen Boden zu stellen – ist er noch nicht vor den Gefahren gefeit, der christlichen Moral nicht doch wieder zu erliegen: denn der Mensch der Moderne steht in den „Nachwirkungen“¹⁹¹⁸ der Sittlichkeit, einer christlichen Sittlichkeit, die seines Erachtens nach den Menschen verdummt, weil sie ihn klein und schuldig hält („das heißt, die Sittlichkeit wirkt der Entstehung neuer und besserer Sitten entgegen: sie verdummt.“)¹⁹¹⁹ Der Mensch der Gegenwart muss, um zum Menschen der Zukunft zu werden, der gegenwärtigen Moral

1913Ebd.

1914Ebd.

1915Ebd.

1916Ebd.

1917Ebd.

1918Ebd.

1919Nietzsche verweist auf sich selbst, wenn es heißt: „Aber es ist kein Zweifel, auch zu uns noch redet ein »du sollst«, auch wir noch gehorchen einem strengen Gesetze über uns, – und dies ist die letzte Moral, die sich auch uns noch hörbar macht, die auch wir noch zu *leben* wissen, hier, wenn irgendwohin, sind auch wir noch *Menschen des Gewissens*: daß wir nämlich nicht wieder zurückwollen in das, was uns als überlebt und morsch gilt, in irgend etwas »Unglaubliches«, heiße es nun Gott, Tugend, Wahrheit, Gerechtigkeit, Nächstenliebe; daß wir uns keine Lügenbrücken zu alten Idealen gestatten; daß wir von Grund aus allem feind sind, was in uns vermitteln und mischen möchte; feind jeder jetzigen Art Glauben und Christlichkeit; feind dem Halb und Halben aller Romantik und Vaterländerei; feind auch der Artisten-Genüßlichkeit, Artisten-Gewissenlosigkeit, [...] allein als Menschen *dieses* Gewissens fühlen wir uns noch verwandt mit der deutschen Rechtschaffenheit und Frömmigkeit von Jahrtausenden, wenn auch als deren fragwürdigste und letzte Abkömmlinge, wir Immoralisten, wir Gottlosen von heute [...]“. In:

kritisch begegnen. So wie es für Nietzsche keine ewigen Wahrheiten gibt, gibt es auch keine Ordnungen – dies müsse der Mensch endlich begreifen; er muss sich vom Wahn des Ewig-gültigen lösen, denn: „Der Gesamtcharakter der Welt ist dagegen in alle Ewigkeit Chaos [...]“.¹⁹²⁰

Nietzsche fragt sich selbst, wann es der Menschheit überhaupt gelingen kann die letzten Schatten des christlichen Gottes von sich zu werfen. Er gelangt zu der Erkenntnis, dass dies nur vollbracht werden kann, wenn der Mensch zu seinem natürlichen Wesen zurückkehrt: „Wann werden wir die Natur ganz entgöttlicht haben! Wann werden wir anfangen dürfen, uns Menschen mit der reinen, neu gefundenen, neu erlösten Natur zu *vernatürlichen!*“¹⁹²¹ In der Anklage an die Moral, dass sie die „*Widernatur*“¹⁹²² an sich ist, verdeutlicht Nietzsche, dass der Mensch über einen Mangel an Natur verfügt; würde er diesen nur überwinden, dann wäre auch die christliche Moral überwunden. Hat Nietzsche den Fortschritt in der Moderne auch aufs Schärfste kritisiert, so befürwortet er im Gegenzug den „Fortschritt zur »*Natürlichkeit*«“,¹⁹²³ der für ihn der wahre Fortschritt im Sinne der Menschwerdung ist. Die Anklage an das Christentum, dass sie einen Kreuzzug gegen das Natürliche geführt hat, findet sich bei Nietzsche wiederholt in seinen Werken, wenn es heißt: „*Christlich* ist das Neinsagen zum Natürlichen, das Unwürdigkeits-Gefühl im Natürlichen, die *Widernatürlichkeit*.“¹⁹²⁴ Aus diesem Boden speist sich auch Nietzsches Anspruch, dass der Mensch böse und hart werden soll, weil dies eben zu seinem natürlichen Wesen gehört, sich nicht in christlicher Jenseitsseligkeit zu verlieren: „*Moralistischer Naturalismus*: Rückführung des scheinbar emanzipierten, übernatürlichen Moralwertes auf seine »Natur«: d. h. auf die *natürliche Immoralität*, auf die natürliche »Nützlichkeit« usw. Ich darf die Tendenz dieser Betrachtungen als *moralistischen Naturalismus* bezeichnen: meine Aufgabe ist, die scheinbar emanzipierten und *naturlos* gewordenen Moralwerte in ihre Natur zurückzuübersetzen- d.h. in ihre natürliche »*Immoralität*«.“¹⁹²⁵

Das was Nietzsche in der Zukunft erreichen will und worauf seine Philosophie des Lebens hindeutet, ist die Totalität des Lebens. Die Einseitigkeit, die das Christentum bisher gepredigt hatte, soll aufgehoben werden, was Nietzsche wohl in keiner anderen Passage so deutlich macht, als in der nachfolgend zitierten: „Man verwechselt uns – das macht, wir selbst wachsen, wir wechseln fortwährend, wir stoßen alte Rinden ab, wir häuten uns mit jedem Frühjahre noch, wir werden immer jünger, zukünftiger, höher, stärker, wir treiben unsre Wurzeln immer mächtiger in die Tiefe – ins Böse, [...] Wir wachsen wie Bäume – das ist schwer zu verstehen, wie alles Leben! – nicht an *einer* Stelle, sondern überall, nicht in *einer* Richtung“.¹⁹²⁶ Diese Totalität des Lebens kann aber nur geschaffen werden, wenn der Mensch die Krankheit von sich wirft, an der er so lange gelitten hat. So ruft Nietzsche – verständlich, wenn er die Moderne¹⁹²⁷ als krank und mittelmäßig einstuft – zur Gesundheit auf: „Wir Neuen, Namenlosen, Schlechtverständlichen, wir Frühgeburten einer noch unbewiesenen Zukunft – wir bedürfen zu einem neuen Zwecke auch eines neuen Mittels, nämlich einer neuen Gesundheit, einer stärkeren, gewitzteren, zäheren, verwegeneren, lustigeren, als alle Gesundheit bisher waren.“¹⁹²⁸ Nietzsche fordert als Ideal der Zukunft ein Verständnis für die Härte, für das Gesunde, auch für das „gefährlich-gesund[e]“,¹⁹²⁹ das dem Menschen beschwerlich ist. Der Mensch der Zukunft, der Gesunde, bedarf dazu eines bestimmten Geistes. In diesem Zusammenhang definiert Nietzsche das Ideal des naiven Menschen: „Ein andres Ideal läuft vor uns her, ein wunderliches, versucherisches, gefahrenreiches Ideal, zu dem wir niemanden überreden möchten, weil wir niemandem so leicht das *Recht darauf* zugestehn: das Ideal eines Geistes, der naiv, das heißt ungewollt und aus

Ebd.

1920Ebd.

1921Ebd.

1922Ebd.

1923Ebd.

1924Ebd.

1925Ebd.

1926Ebd.

1927Christiane Schenk äußerte sich in ihrer Betrachtung *Venedig im Spiegel der Décadence-Literatur des Fin de siècle* auch zu Nietzsche: „Nietzsches gesamte Philosophie wird zu einer Anleitung, wie die *Décadence* zu überwinden sei...“ In: Schenk, Christiane: *Venedig im Spiegel der Décadence-Literatur des Fin de siècle*. Verlag Peter Lang GmbH. Frankfurt am Main. 1987, S. 76.

1928Nietzsche. eKGWB.

1929Ebd.

überströmender Fülle und Mächtigkeit mit allem spielt, was bisher heilig, gut, unberührbar, göttlich hieß [...]“.¹⁹³⁰

Im Zusammenhang mit neuen Werten steht vor allem Zarathustra, mit dem Nietzsche dem Menschen neue, freie Wege für die Zukunft eröffnet hat. Mit ihm verbindet Nietzsche nicht nur die Kritik an dem Herdeninstinkt, sondern auch die Lehre vom Übermenschen.¹⁹³¹ „Viele wegzulocken von der Herde – dazu kam ich“, bekennt der Philosoph, der auf der Suche nach Gefährten ist: „Die Mitschaffenden sucht der Schaffende, die, welche neue Werte auf neue Tafeln schreiben.“¹⁹³² Der Mensch müsse, so Zarathustras Forderung, um neue Werte zu schaffen, seinen Willen stärken, denn nur dieser könne den Menschen von der Verblendung der Gläubigkeit wegführen. Der Mensch kann sich nicht gestärkt wiederfinden, wenn er die Zukunft auf die Gegenwart oder die Vergangenheit aufbaut; er muss zum Umsturz bereit sein. So beinhaltet Zarathustras Forderung an den Übermenschen unumstößlich die Zerstörung der alten Werte; denn nur wenn das Kranke zerstört ist, kann das Gesunde erwachsen: „Nicht um die Erfinder von neuem Lärme: um die Erfinder von neuen Werten dreht sich die Welt; *unhörbar* dreht sie sich.“¹⁹³³ Doch allein, so scheint es, sind die neuen Werte nicht zu verbreiten. Die Suche nach Gefährten, nach den Jüngern seiner Lebensphilosophie tut Not, denn die wahre Moral der Starken, der ganzen Menschen, kann nicht nur von ihm allein verbreitet werden. Er will nichts weniger, als die Welt zum Leben zu bekehren.

Daneben fordert Nietzsche von den freien Geistern den unbedingten Willen zu sich selbst und damit den Aufbruch der Herdenmentalität, des Gemeinen, des Gewöhnlichen, der schwachen Masse. Nietzsche geht jedoch in seinen Werken noch einen Schritt über die Selbstbejahung hinaus. Sein Narzissmus war auch ein Grund dafür, warum die Freunde, die Nietzsche noch geblieben waren, sich immer kritischer zu ihm positionierten; eine Überheblichkeit trat an ihm hervor, die seine Mitmenschen nur noch als Wahnsinn einstufen konnten. Diese Stellung zu der eigenen Person, findet sich vor allem in den späteren Werken auf die Spitze getrieben. „Ich bin kein Mensch, ich bin Dynamit“,¹⁹³⁴ so Nietzsche über sich. Mit solchen und ähnlichen Worten hatte Nietzsche über die Menschen, die er als unter sich stehend empfand, gespottet und eine Selbstliebe propagiert, die ins Extreme ging und zudem in seinem aristokratischen Menschenbild verwurzelt war: „der Egoismus gehört zum Wesen der vornehmen Seele, ich meine jenen unverrückbaren Glauben, daß einem Wesen, wie »wir sind«, andre Wesen von Natur untertan sein müssen und sich ihm zu opfern haben. Die vornehme Seele nimmt diesen Tatbestand ihres Egoismus ohne jedes Fragezeichen hin, auch ohne ein Gefühl von Härte, Zwang, Willkür darin, vielmehr wie etwas, das im Urgesetz der Dinge begründet sein mag [...]“.¹⁹³⁵ Auch aus seiner Selbstsucht heraus, muss Nietzsche also das Christentum verwerfen.

1930Ebd.

1931Schönherr-Mann hat in seiner Arbeit *Friedrich Nietzsche* explizit darauf verwiesen, dass Nietzsche den Nihilismus, der durch den Tod Gottes entstanden war, aufheben wollte: „Der Mensch – so Nietzsche – hat den Übermenschen hervorzubringen, der ohne neurotisch oder depressiv zu werden, die Leere an Sinn und Werten nicht nur aushält, sondern vielmehr neue Werte und neuen Sinn selber schafft.“ In: Schönherr-Mann, Hans-Martin: *Friedrich Nietzsche*. Wilhelm Fink. 2008, S. 9.

Auch Volker Gerhardt äußert sich über die Darstellung des Nihilismus in der Moderne: „Auch sein vergleichsweise bescheiden wirkender Anspruch, das Zeitalter des Nihilismus zu Ende zu bringen, zielt auf den Übergang in eine durch sein Wirken und Leiden befreite Zukunft.“ In: Gerhardt, Volker: *Friedrich Nietzsche*. Verlag. C. H. Beck. München, 1992, S. 12.

In Kiyoshi Nishigami Arbeit wird auf den Nihilismus Nietzsches verwiesen, der überall dort von Nietzsche erkannt wurde, wo „der Mensch sein eigenes Dasein in Frage stellt“. In: Nishigami, Kiyoshi: *Nietzsches Amor fati. Der Versuch einer Überwindung des europäischen Nihilismus*. Peter Lang GmbH. Frankfurt am Main. 1993, S. 28.

„Nihilismus ist jedoch nicht nur der Name für das historische Ereignis, für das epochale Geschick des Abendlandes, das die mehr als zweitausendjährige Herrschaft der Metaphysik beendet. [...] Nihilismus ist in erster Linie das tiefverwurzelte, wesentliche Problem des menschlichen Daseins überhaupt“. In: Ebd.

1932Nietzsche. eKGWB.

1933Ebd.

1934Ebd.

1935Ebd.

Nietzsche spricht in weiteren Passagen sogar vom „Naturwert des Egoismus“. Seine sich steigernde Selbstsucht offenbart sich auch dadurch, dass Nietzsche lange unter der fehlenden Anerkennung gelitten hat, was sogar dazu führte, dass er seine eigenen Schriften als schwer verständlich einstufte. Die mangelnde Bereitschaft der Menschen, seine Werke und seine Philosophie anzunehmen, entlud sich aber schließlich in einer Überzeugung, dass die Menschen, aufgrund ihrer Mittelmäßigkeit, seine Schriften zwangsläufig gar nicht verstehen können. „*Posthume Menschen – ich zum Beispiel – werden schlechter verstanden als zeitgemäße, aber besser gehört*. Strenger: wir werden nie verstanden – und *daher* unsre Autorität...“ In: Ebd.

Die Hoffnung, die Nietzsche noch in *Also sprach Zarathustra* gezeigt hatte, scheint in *Der Antichrist* wieder gebrochen, denn der erstrebte Mittag des Übermenschen scheint wieder in weitere Ferne gerückt zu sein.¹⁹³⁶ Dennoch zeigt sich auch, zwischen dem pessimistischen Ton Nietzsches, eine Aufbruchstimmung: Es ist eine Forderung nach einer Bereitschaft für Veränderung und Aufbruch („Neue Ohren für neue Musik.“),¹⁹³⁷ ein „neues Gewissen für bisher stumm gebliebene Wahrheiten“,¹⁹³⁸ „die Liebe zu sich“,¹⁹³⁹ die „unbedingte Freiheit gegen sich“.¹⁹⁴⁰

Eine Passage, die besonders ins Auge springt, findet sich in *Jenseits von Gut und Böse*. So sehr Nietzsche das Mitleid verdammt hat, in diesem Werk zeigt sich, dass es eine Form des Mitleides gibt, die Nietzsche durchaus befürwortet: „kurz ein Mann, der von Natur Herr ist – wenn ein solcher Mann Mitleiden hat, nun! dies Mitleiden hat Wert!“¹⁹⁴¹ Es kommt Nietzsche also auf die Person an, die Mitleid empfindet; wenn dieses Gefühl aus einem tätigen und kräftigen Menschen entspringt, der sich nicht in den jenseitigen Trost flüchtet, dann akzeptiert Nietzsche dieses Gefühl.

Was Nietzsche vermittelt, ist keineswegs ein friedlicher Protest, sondern es ist ein Aufruf zum Kampf. Dies zeigt sich nicht nur in seiner Befürwortung für den Krieg, sondern auch durch den Verweis auf Ausnahmegestalten wie Napoleon Bonaparte,¹⁹⁴² Cäsar oder Cesare Borgia.¹⁹⁴³ Das Leben ist für ihn ein selbstverantwortlicher Kampf, dem sich der Mensch stellen muss: „Leben – das heißt: fortwährend etwas von sich abstoßen, das sterben will; Leben – das heißt: grausam und unerbittlich gegen alles sein, was schwach und alt an uns, und nicht nur an uns, wird. Leben – das heißt also: ohne Pietät gegen Sterbende, Elende und Greise sein?“¹⁹⁴⁴ Nietzsche philosophiert wahrlich mit dem Hammer, was sich mitunter zeigt, wenn er sagt: „Ich kenne die Lust am Vernichten in einem Grade, die meiner Kraft zum Vernichten gemäß ist, – in beidem gehorche ich meiner dionysischen Natur, welche das Neintun nicht vom Jasagen zu trennen weiß. Ich bin der erste Immoralist: damit bin ich der Vernichter par excellence.“¹⁹⁴⁵ Laut Nietzsche hat das Christentum den schwachen Menschen gezüchtet, um den Menschen unter seine Kontrolle zu bringen; es hat die Sünde geschaffen, um ihn in der Abhängigkeit zu halten. Für Nietzsche ist der Krieg deswegen von immanenter Bedeutung, weil er durch ihn das Schwache zerstören will: „Die Schwachen und Mißratenen sollen zugrunde gehn: erster Satz unsrer Menschenliebe. Und man soll ihnen noch dazu helfen. Was ist schädlicher als irgendein Laster? – Das Mitleiden der Tat mit allen Mißratnen und Schwachen – das Christentum...“¹⁹⁴⁶

Noch in *Ecce Homo* bekennt sich Nietzsche dazu, ein „Jünger des Philosophen Dionysos“¹⁹⁴⁷ zu sein. Nietzsche stellt zwei Welten gegenüber: die „wahre Welt“¹⁹⁴⁸ und die „scheinbare Welt“,¹⁹⁴⁹ wobei er Erstere als die „erlogene Welt“¹⁹⁵⁰ und Letztere als die Realität begreift. Für ihn bedeutet Religion nicht nur Flucht aus der Wirklichkeit in eine verlogene Welt, sondern auch die Verehrung der falschen Werte. Um die von ihm erstrebte Welt wahrhaftig werden zu lassen, ruft Nietzsche für die Zukunft zu einer „Stärke des Willens, Härte und Fähigkeit“¹⁹⁵¹ auf, denn für ihn ist nichts so zeitgemäß wie der schwache Wille. Mit der Rückführung zur Stärke, Freiheit und Selbstbestimmtheit, verbindet Nietzsche wiederum die Natur bzw. den

1936„Dies Buch gehört den wenigsten. Vielleicht lebt selbst noch keiner von ihnen. Es mögen die sein, welche meinen Zarathustra verstehen: wie dürfte ich mich mit denen verwechseln, für welche heute schon Ohren wachsen? – Erst das Übermorgen gehört mir.“ In: Ebd.

1937Ebd.

1938Ebd.

1939Ebd.

1940Ebd.

1941Ebd.

1942Zum Verständnis Nietzsches in Bezug auf Napoleon Bonaparte hat unter Anderem Karl Brose gearbeitet in *Das Beispiel Frankreich: Napoleon Bonaparte*. In: Brose, Karl: Nietzsche. Geschichtsphilosoph, Politiker und Soziologe. Kleine Arbeiten zur Philosophie. Herausgegeben von W. L. Hohmann. Band 38. Die Blaue Eule. Essen. 1994, S. 74-91.

1943Brose: S. 132-142.

1944Nietzsche. eKGWB.

1945Ebd.

1946Ebd.

1947Ebd.

1948Ebd.

1949Ebd.

1950Ebd.

1951Ebd.

natürlichen Zustand des Menschen. Nur über den natürlichen Zustand gelingt es die freien Geister, die Menschen der Zukunft, den Übermenschen zu realisieren. In diesen Worten Nietzsches verbirgt sich seine bedeutendste Forderung an das Leben. In der Zukunft sieht er an die Stelle der Moral „*naturalistische Werte*“¹⁹⁵² gesetzt. Der Mensch der Zukunft muss erkennen, dass die bisherigen Wahrheiten und Moralvorstellungen keine Wahrheiten, sondern lediglich individuelle Perspektiven waren: „An Stelle von »Metaphysik« und Religion die *Ewige Wiederkunftslehre* (diese als Mittel der Züchtung und Auswahl).“¹⁹⁵³ Für Nietzsche muss der Wille des Menschen nicht nur die Religion und die christliche Moral verwerfen, sondern auch deren Folgen, worunter er die Demokratie fasst. Nietzsche will eine elitäre, aristokratische Gesellschaft, doch dazu muss erst der Schwache vernichtet sein: „Die *Demokratie* repräsentiert den *Unglauben* an große Menschen und an Elite-Gesellschaft: »Jeder ist jedem gleich.« »Im Grunde sind wir allesamt eigennütziges Vieh und Pöbel.«“¹⁹⁵⁴

Der Grundgedanke aber, auf den alle seine Schriften abzielen, ist die Distanz, die Kritik und schließlich die Umwälzung der gegenwärtigen Moral: „– Schaffen wir die wahre Welt ab: und um dies zu können, haben wir die bisherigen obersten Werte abzuschaffen, die Moral... Es genügt nachzuweisen, daß auch die Moral *unmoralisch* ist, in dem Sinne, in welchem das Unmoralische bis jetzt verurteilt worden ist.“¹⁹⁵⁵ Denn Nietzsche betont in mannigfaltigen Ausführungen, dass die christliche Religion sich gegen den Menschen und gegen das Leben gestellt hatte und deswegen überwunden werden muss. Was sich mit der Moral des Christentums verband, das war das Nein zum Leben, weshalb Nietzsche bemerkt: „Warum gab es keine Philosophie des *Ja*, keine Religion des *Ja*?... Die historischen Anzeichen solcher Bewegungen: Die heidnische Religion. Dionysos gegen den »Gekreuzigten«. Die Renaissance. Die *Kunst*.“¹⁹⁵⁶

Nietzsche hat der christlichen Religion und ihrer Moral den Kampf angesagt – und warum? Um eine neue Moral, neue Werte zu schaffen. Denn ohne Werte, das wird trotz aller Kritik Nietzsches an der gegenwärtigen Moral deutlich, geht es nicht. „*Nicht* die Menschen »besser« machen, *nicht* zu ihnen auf irgendeine Art Moral reden, als ob »Moralität an sich«, oder eine ideale Art Mensch überhaupt, gegeben sei: sondern *Zustände schaffen*, unter denen *stärkere Menschen nötig sind*, welche ihrerseits eine Moral (deutlicher: eine *leiblich-geistige Disziplin*), *welche stark macht*, brauchen und folglich *haben* werden!“¹⁹⁵⁷ Nietzsches Worte sprechen dafür, dass es wieder eine Form von Moral geben wird – und diese Moral strebt Nietzsche mit seiner Philosophie des Lebens an: „Ich verstehe unter »Moral« ein System von Wertschätzungen, welches mit den Lebensbedingungen eines Wesens sich berührt.“¹⁹⁵⁸ Nietzsche ist sich auch durch seinen Zarathustra bewusst, dass er noch keine Lösung vorgelegt hat. Auch in diesem Werk zeigt er sich mehr als Suchender denn als Schaffender, was vor allem durch Zarathustras Versuchung zum Mitleid durch den Notschrei deutlich wird. „Grundgedanke: die neuen Werte müssen erst geschaffen werden – das bleibt uns nicht *erspart!*“,¹⁹⁵⁹ formuliert Nietzsche und nennt als Hoffnungsträger die Philosophen, die den Weg in die Zukunft weisen sollen. Nietzsche spricht den Philosophen dabei die Aufgabe zu, die Ideale der Gegenwart kritisch zu empfinden; sie müssen das „böse Gewissen ihrer Zeit“¹⁹⁶⁰ sein, um die Menschheit zu einer „*neue[n] Größe*“¹⁹⁶¹ zu führen. Die Philosophen seiner Zeit, zu denen Nietzsche sich auch selbst zählt, sind aber nur „Herolde und Vorläufer“¹⁹⁶² der Philosophen der Zukunft, freie Geister, die den Versuchungen des Lebens, stärker entgegentreten. So sehr Nietzsche auch die christliche Religion negiert hat und damit

1952Ebd.

1953Ebd.

1954Ebd.

1955Ebd.

1956Ebd.

1957Ebd.

Das was Nietzsche erreichen will, ist die Wirklichkeit, soll heißen, er will die realen und nicht die scheinbaren Mächte wieder zu ihrem Recht kommen lassen: „*Gesetzt, die Starken wären Herr, in allem, und* auch in den Wertschätzungen geworden: ziehen wir die Konsequenz, wie sie über Krankheit, Leiden, Opfer denken würden! Eine *Selbstverachtung der Schwachen* wäre die Folge: sie würden suchen, zu verschwinden und sich auszulöschen.“ In: Ebd.

1958Ebd.

1959Ebd.

1960Ebd.

1961Ebd.

1962Ebd.

Gott und Jesus, neue Götter schließt er in der Zukunft nicht aus. Jedoch will Nietzsche in den Göttern der Zukunft Stärke erkennen und nicht mitleidige Schwäche, wie sie Christus am Kreuz für ihn verkörpert hat.

b. Hofmannsthal und Nietzsche

Im Laufe der interpretatorischen Arbeit an Hofmannsthals Werken und bei der Auseinandersetzung mit Nietzsche, hat es sich gezeigt, dass Nietzsches Kunst-, Lebens- und Religionsverständnis Hofmannsthal nicht nur, wie die Mehrheit der Autoren der Moderne, beeinflusst hat, sondern dass seine Beschäftigung mit Nietzsche einen eindeutigen Niederschlag in seinen Werken gefunden hat. Bruno Hillebrand verwies bereits darauf, dass die Hofmannsthal-Forschung der Bezug zwischen Hofmannsthal und Nietzsche seit geraumer Zeit beschäftigt hat, dass es dabei aber bisher lediglich zu der Herausarbeitung einzelner Facetten bzw. Motive kam.¹⁹⁶³

Es kann nicht angehen, dass diese Arbeit eine vollkommene Ausarbeitung aller Querverweise zwischen Hofmannsthal und Nietzsche liefert, zumal die Arbeit den Fokus auf die Religion und Moral in Hofmannsthals Werken gelegt hat, aber sie soll den ersten Versuch darstellen, über die bisherige Forschung hinauszugehen, indem sie eben einen Großteil der Querverweise aufgreift, primär dahingehend, wo Nietzsche Hofmannsthals Stellung zur Moral, Moderne und Religion streift. So mag diese Arbeit auch ein Ansporn sein, die Komplexität der Querverweise zu begreifen und weiterführend zu erarbeiten.

Vor allem einer der wichtigsten Züge, Hofmannsthals Verständnis von der Ganzheit des Seins, hat sich als Urkeim in Nietzsches Werk wiedergefunden – als Nietzsches Anspruch von der Totalität des Lebens.¹⁹⁶⁴ So ist mitunter diese frühe Beschäftigung mit Nietzsche und vor allem Hofmannsthals Verständnis vom Leben, einer der wichtigsten Belege dafür, dass Hofmannsthal keinesfalls nur der Schöngest war, als der er zeitweise verschrien war.

Die Arbeiten, die dieser Dissertation wichtige Impulse und Anregungen geliefert haben, sind in ihrer Anzahl übersichtlich. Vor allen anderen ist sicherlich die Arbeit von Meyer-Wendt zu nennen, der bereits auf die frühe Beschäftigung Hofmannsthals mit Nietzsche deutet und des weiteren noch ein unschätzbare Basiswissen geschaffen hat. Meyer-Wendt betont in seiner Arbeit *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*¹⁹⁶⁵ vermehrt den Einfluss, den Nietzsche auf Hofmannsthals Werk genommen hat: „Die Möglichkeiten, die ein Einfluß haben kann, sind kaum zu ermessen.“¹⁹⁶⁶ Meyer-Wendt hebt hervor, dass die Beschäftigung mit Nietzsche für Hofmannsthals „kritisches Bewußtsein [...] von großer Bedeutung war.“¹⁹⁶⁷ Zugleich aber setzt er seiner Arbeit auch Grenzen und betont die Dimension die die Suche nach Querverweisen zwischen Hofmannsthal und Nietzsche hat. „Wer das Werk Nietzsches und das Werk Hofmannsthals einigermaßen überblickt, dürfte jetzt bereits das Zugeständnis machen, daß ein derartiger Versuch nie den Anspruch auf Vollständigkeit erheben darf.“¹⁹⁶⁸ Aber es zeigt sich auch, dass sich Meyer-Wendt richtigerweise mit der Bibliothek Hofmannsthals im *Freien Deutschen Hochstift* auseinandergesetzt hat und auch in Bezug auf diese Bibliothek auf die Undurchschaubarkeit der Verbindungen hinweist: „Umstände der Lagerung, Wasserschäden und teilweise Veräußerungen haben deutliche Spuren hinterlassen“,¹⁹⁶⁹ als dass es möglich ist, eine endgültige Erkenntnis darüber zu gewinnen, wie weit und in welchem Umfang Hofmannsthal von Nietzsche inspiriert wurde.

1963 So heißt es bei Hillebrand: „[...] und bei Hofmannsthal suchen die Fachleute seit längerem nach Nietzsche-Einflüssen, die mehr ahnbar als greifbar sind. Hofmannsthals Verhältnis zu Nietzsche zeigt sich somit wie ein schönes Geheimnis, von dem die Wissenden bedeutsam sprechen, aber niemand hat den Schlüssel dazu zur Hand.“ In: Hillebrand, Bruno: *Friedrich Nietzsche. Wie ihn die Dichter sahen*. Vandenhoeck & Ruprecht. 2000, S. 69.

1964 Auf diese Verbindung zwischen Hofmannsthal und Nietzsche hat schon Srdan Bogosaavljević in seinem Essay *Der Amiel-Aufsatz: Zum Dilettantismus- und Décadence-Begriff des jungen Hofmannsthal* verwiesen; so betont er das bei Hofmannsthal die „Selbsterziehung zum ganzen Menschen, zum Individuum Nietzsches“ von entscheidender Bedeutung war. In: Mauser, Wolfram: *Hofmannsthal-Forschungen Band 9*. Hofmannsthal und Frankreich. Im Auftrag der Hofmannsthal-Gesellschaft herausgegeben von Wolfram Mauser. Freiburg i.Br. 1987, S. 214.

1965 Meyer-Wendt, H. Jürgen: *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*. Quelle & Meyer. Heidelberg, 1973.

1966 Meyer-Wendt: S. 7

1967 Meyer-Wendt: S. 9.

1968 Meyer-Wendt: S. 11.

1969 Meyer-Wendt: S. 13

Ein weiteres Werk, das dieser Arbeit Anhaltspunkte lieferte, ist zweifellos Ursula Renners *Die Zauberschrift der Bilder*.¹⁹⁷⁰ Renner bezieht sich auf Hofmannsthals frühe Intention im Mai 1891, mit Hilfe seines Französischlehrers Dubray *Jenseits von Gut und Böse* zu übersetzen. Noch im Sommer 1891 – so Renner weiter – wendete Hofmannsthal sich der Lektüre der *Fröhliche[n] Wissenschaft* zu und 1892 schließlich den *Unzeitgemässe[n] Betrachtungen* (dem ersten und zweiten Abschnitt).

i. Hofmannsthals Bibliothek im Freien Deutschen Hochstift

Meyer-Wendt hatte bereits in seiner Arbeit bemerkt, dass die Hofmannsthal-Bibliothek Werke Nietzsches beinhaltet; zugleich jedoch verwies er bereits auf Verluste und Verkäufe, die womöglich dazu geführt haben, dass die vollständigen Bestände, die Hofmannsthal in seinem Besitz hatte, nie gänzlich geklärt werden können. Hinzu kommt, dass Hofmannsthal Bücher aus seinem Besitz mitunter verschenkt hat. Als sicher gilt, dass Hofmannsthal die erste Gesamtausgabe Nietzsches von 1906 besaß, und dass er vor allem im Besitz der 2. Auflage von *Jenseits von Gut und Böse* war, die 1892 veröffentlicht wurde. Bereits Meyer-Wendt verwies in seiner Arbeit über Hofmannsthal und Nietzsche auf die Notizen, die Hofmannsthal am Ende des Werkes *Jenseits von Gut und Böse* hinterlassen hatte. Hofmannsthal ging sowohl auf die Stimmung seiner Zeit („Atmosphäre: der deutsche Eigendünkel und die Leere nach 1870“),¹⁹⁷¹ als auch auf die Kunst Wagners („Erlebnis: Wagners künstlerische Entwicklung“)¹⁹⁷² ein und erfasste Nietzsches Bezug zu seiner Lebenswirklichkeit mit den Worten: „Resultat: eine Kritik des ganzen Culturzustandes (er wird als dünn (arm, durchlässig) empfunden, hie und da als verlogen, im Ganzen als roh: Formlosigkeit, die sich als Form gibt“.¹⁹⁷³ Ebenso kennzeichnete Hofmannsthal in der Gesamtausgabe von 1906 anhand der Lesedaten die Beschäftigung mit Nietzsche: in Bezug auf den zweiten Band der Gesamtausgabe, der die *Unzeitgemäße[n] Betrachtungen* enthält, hält Hofmannsthal in Verbindung mit *David Strauß, der Bekenner und der Schriftsteller* die Daten fest: „zum ersten Mal gelesen 1892. / zum zweiten Mal: 13.I.1913 / Februar 1915 / December 26“.¹⁹⁷⁴ Des weiteren finden sich die Lesedaten von *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. In der Gesamtausgabe hält Hofmannsthal in diesem Zusammenhang folgende Lesedaten fest: „Zuerst 1892. / 14.I.1913 / Januar 1915“.¹⁹⁷⁵ Auch vermerkt Hofmannsthal noch die Lesedaten der weiteren Abhandlungen Nietzsches: *Richard Wagner in Bayreuth* trägt das Datum „1.I. 1915“¹⁹⁷⁶ und *Also sprach Zarathustra* den Vermerk „R<odaun> 21 XII 06. (zum ersten Mal)“.¹⁹⁷⁷

ii. Briefwechsel

Ein sicheres Indiz für Hofmannsthals Beschäftigung mit Nietzsche findet sich in seinen zahlreichen Briefwechseln und Brieffragmenten. Die nachfolgende Betrachtung des Briefwechsels, im Hinblick auf die Beschäftigung mit Nietzsche, soll einen Überblick darüber verschaffen, wann Hofmannsthals Auseinandersetzung mit Nietzsche begann und über was für einen Zeitraum sie sich erstreckte.

Der erste briefliche Beleg für die Beschäftigung Hofmannsthals mit Nietzsche liefert ein Brieffragment an Gustav Schwarzkopf vom 10. August 1890. Hofmannsthal verweist in diesem Brief, im Zusammenhang mit seiner Definition von fin de siècle, auf Nietzsche und zugleich auch auf Wagner: „Nicht der kalte Skepticismus nicht die eintönige nerven- und fühllose Blasiertheit ist fin de siècle, die ist alt vieux jeu alt wie Lukian, überlebt wie Holbach und Diderot. Nur keine Ganzheit, keinen Charaktertypus wie im schlechten

1970 Renner, Ursula: >>Die Zauberschrift der Bilder<<. *Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*. Rombach Verlagshaus. GmbH & Co. KG. Freiburg im Breisgau, 2000.

1971 Meyer-Wendt: S. 13.

1972 Meyer-Wendt: S. 13.

1973 Meyer-Wendt: S. 14.

1974 SW XL. S. 513. Z. 32-35.

Des weiteren, siehe: Meyer-Wendt: S. 17.

1975 SW XL. S. 513. Z. 36-38.

1976 SW XL. S. 514. Z. 1.

1977 SW XL. S. 514. Z. 4.

deutschen Lustspiel, kein Grundton, keine Grundfarbe, alles abgetönt, verschwimmend, mitvibrierend. Wagner und Nietzsche Böcklin und Brillat-Savarin, Paul Bourget und Schopenhauer und nebenbei noch ein paar andere; hübsche Frauen, elegante Pferde, künstlerisch zusammengestellte menus; ein bisschen Proletariat, Blutlachen, Brandreden; Sport in allen Formen; und gestern vielleicht eine Problempremiere von Ibsen und heute vielleicht ein Vortrag über esoterischen Buddysmus und morgen vielleicht ein selbsterlebtes Capitel Maupassant und den nöthigen ‚historischen‘ Sinn das alles zu geniessen, zu geniessen, was immer, wo immer, wann immer, das ist fin de siècle [...]“.¹⁹⁷⁸

Ebenfalls aus dem Jahr 1890 entstammt ein Brieffragment, das Hofmannsthal im Dezember an Eduard Michael Kafka gerichtet hat. Erneut im Zusammenhang mit der französischen Décadence, besonders mit Paul Bourget, bedankt sich Hofmannsthal für die Anregungen, die er durch Kafka erfahren hat: dieser hatte ihm nahegelegt, sich mit Bourgets *Psychologie de l’amour moderne* zu befassen, wodurch Hofmannsthal angeregt wurde, sich selbst „ein paar kritische Gedankenreihen, die zur Klärung des Wesens der ‚Moderne‘ nöthig sind“, ¹⁹⁷⁹ zu machen. Des weiteren lagen dem Brief an Kafka auch drei Gedichte bei, von denen Hofmannsthal sagt, sie seien „durch die Nietzsche-Lectüre in mir, wenn nicht angeregt, so doch gezeitigt“¹⁹⁸⁰ worden, und sie haben des weiteren – so Hofmannsthals Äußerungen – zu dem Gerücht geführt, „dass ich über Nietzsche schreibe“.¹⁹⁸¹

So findet sich auch in dem Brief an Richard Beer-Hofmann vom 8. Juli 1891 aus Bad Fusch der Verweis Hofmannsthals, dass er sich nicht nur mit Schopenhauer ¹⁹⁸² beschäftigt, sondern auch mit Nietzsche: „Also da les´ ich gestern Menschliches, Allzumenschliches und esse Kirschenkuchen dazu.“ ¹⁹⁸³ Dass die Lektüre Nietzsches in Hofmannsthal wirklich etwas auslöst, Gedanken über sich und die Moderne aufkommen lässt, zeigt sich überdeutlich an seinen Worten: „Warum weckt dieses Nichts, ein blosser Wechsel der Lebensweise, in mir so viel, die wirklich starken Stimmungen der Übergänge, die wir gewöhnlich ersticken, weil wir sie für krankhaft halten? [...] wissen wir denn, wie viel wir in uns zerstören an Stimmung, Farbe, Sensation, nur weil es und >>ungemütlich<<, >>unheimlich<<, >>ungewohnt << ist. Der rechte Übermensch dürfte vor gar nichts Angst haben, nicht einmal vor dem Lächerlichen, nicht einmal vor sich selbst; und auch vor gar nichts Achtung, nicht einmal vor der Langeweile, nicht einmal vor sich selbst.“¹⁹⁸⁴

Nur wenige Tage später schreibt Hofmannsthal, ebenfalls aus Bad Fusch, an Arthur Schnitzer. Datiert auf den 13. Juli 1891 legt er seine Beschäftigung mit *Menschliches, Allzumenschliches* dar und spricht von der „>>hellen Luft der Cordilleren<<“ ¹⁹⁸⁵ seiner eigenen Gedanken. Auch in einem Brief vom November 1891 an Hermann Bahr klingt Nietzsches Wirkung auf Hofmannsthal an, wenn er in Bezug auf Goethes *Wilhelm Meister* äußert: „Wilhelms Hang zum reflektieren, seine Entwicklung aus dem bürgerlichen ins aristokratische Milieu [...]“.¹⁹⁸⁶ Des weiteren nimmt Hofmannsthal in einem Brief vom 17. März 1892 an Arthur Schnitzer kurz Bezug zu Nietzsche; wohl ging es aber mehr um *Menschliches, Allzumenschliches*, das er sich von Schnitzler ausgeliehen hatte. „Beiliegend, danke, Nietzsche.“¹⁹⁸⁷ Auch in einem Brief an Marie

1978Brief-Chronik : Regest-Ausgabe - 3 Bde. / Hugo von Hofmannsthal. Hrsg. von Martin E. Schmid unter Mitarbeit von Regula Hauser und Severin Perrig.. Red. Jilline Bornand Heidelberg : Winter. 2003, S. 18-19.

1979Brief-Chronik : Regest-Ausgabe - 3 Bde. , S. 23.

1980Brief-Chronik : Regest-Ausgabe - 3 Bde. , S. 24.

1981Brief-Chronik : Regest-Ausgabe - 3 Bde. , S. 24.

Die Briefchronik nennt lediglich das Gedicht *Gedankenspuk*. „Es ist unklar, um welche Texte es sich hier [...] handelt.“ In: Brief-Chronik : Regest-Ausgabe - 3 Bde. , S. 24.

1982„Außerdem lese ich Gogol, Schopenhauer“. In: Hofmannsthal, Hugo von. Richard Beer-Hofmann: Briefwechsel. S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main. 1972, S. 3.

1983Hofmannsthal, Hugo von. Richard Beer-Hofmann: Briefwechsel, S. 4.

1984Hofmannsthal, Hugo von. Richard Beer-Hofmann: Briefwechsel, S. 4-5.

1985Brief-Chronik : Regest-Ausgabe - 3 Bde. , S. 41.

1986Brief-Chronik : Regest-Ausgabe - 3 Bde. , S. 55.

1987Brief-Chronik : Regest-Ausgabe - 3 Bde. , S. 71.

Auch Schnitzlers Tagebücher belegen, dass er sich mit Nietzsche und dessen Philosophie auseinandergesetzt hat. Bezüglich des Mitleides, heißt es bei Schnitzler: „Egoismus und Mitleid arbeiten sich entgegen. [...] Bedenken wirs recht, so ist das leitende Weltprincip wirklich dieser Egoismus. Nun wollen wir aber besser werden und führen ein, daß Mitleid die Welt regiere. Keiner sorgt mehr für sich, sondern jeder für die andern. Ich muss lächeln, während ich diesen Satz niederschreibe. Ich kann allerdings mitleidig sein und egoistisch zugleich [...]“. In: Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1879-1892. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien. 1987, S. 47.

Nietzsche wirkt auf Schnitzler, er spürt dessen Faszination, aber zugleich auch das absolut Trennende ihres Wesens: „Nietzsche!

Herzfeld vom 21. Juli 1892 nimmt Hofmannsthal Bezug zu seiner momentanen Lektüre: er erwähnt neben dem Werk von Stanislaw Przybysweskis, *Chopin und Nietzsche*,¹⁹⁸⁸ ein ungenanntes Werk von Sophokles, aber auch Gedichte von Percy Bysshe Shelley, Algernon Charles Swinburnes Gedichte, ein Buch von Verlaine, Maurice Maeterlincks *Pelléas et Mélisande*, *La princesse Maleine*, Wolfram von Eschenbachs *Parzival*, Edgar Allan Poes *Tales of the Arabesque and Grottesque*, Nathaniel Hawthornes *The Scarlet Letter* oder Arthur Rimbauds *L'audition colorée*. Hofmannsthal verweist dabei darauf, dass es sich bei diesen Werken um ausgesuchte Bücher handle, „solche mit concntrierter Schönheit und funkelnden Farben, die das kahle kalte Hotelzimmer mit Poesie meublieren“.¹⁹⁸⁹ Auch im Briefwechsel zwischen Hofmannsthal und George bezieht er sich auf seine Nietzsche-Lektüre. In dem Brief vom 29. Juli 1892, den Hofmannsthal aus Bad Fusch an George und damit auch indirekt an Klein sandte, erwähnt Hofmannsthal erneut den „Autor der Brosehüre >Chopin und Nietzsche<“¹⁹⁹⁰ Stanislaus Przybyszewski und verweist darauf: „er scheint uns nicht fern zu stehen“.¹⁹⁹¹

In einem Brief vom 27. Juli 1892 an Felix Salten geht hervor, dass Hofmannsthal sich zu dieser Zeit neben Nietzsche auch mit Napoléon Bonapartes *Memorial von St. Helena*, als auch mitunter den Werken von 1001 Nacht, sowie mit dem Koran befasst und in Bezug auf Nietzsche äußert: „Wir fürchten uns vor Gespenstern; wir reden gern von hübschen Einrichtungsgegenständen, wir sind alle ehrgeizig, ein bisschen verdorben durch Sensitivität, aber doch; wir lesen sogar manchmal das Memorial von St. Helena; wir erleben bei 3 Seiten Nietzsche viel mehr als bei allen Abenteuern unseres Lebens, Episoden und Agonien, wie haben Hunde gern, wir sprechen gern und gut und erleben im Zusammensein, im schnellen Reden manchmal halb und unbewusst sehr hübsche Dinge;... warum verschweigen wir das alles so sorgfältig in unsern Büchern?“¹⁹⁹² Hofmannsthal nimmt Nietzsche dabei als einen Autor wegbereitend zur Moderne wahr, was mitunter auch deutlich wird, da er im Juni 1894 auch zahlreiche andere Autoren liest, die auf die Moderne hinwirkten; neben Nietzsche wird von ihm hier auch Musset, Baudelaire, Gautier, Verlaine, Swinburne oder auch Mallarmé genannt. Des weiteren zeigt sich Hofmannsthals mitunter auch persönliches Interesse an Nietzsche. So berichtet er seinem Vater in einem Brief vom 2. August 1895 von seinem Kontakt zu Lou Andreas-Salomé: „Und wie diese Frau Andreas-Salomé in Wien war, die mit einigen sehr hochstehenden Menschen lange zusammengelebt hat, hat sie auch gesagt, dass wir, ich also, einen sehr merkwürdig glücklichen Eindruck machen.“¹⁹⁹³

An Andrian schreibt Hofmannsthal aus Wien am 4. Mai 1896 wiederum einen Brief, der eine deutliche Hinterfragung Nietzsches birgt. Es ist in diesem Zusammenhang erwähnenswert, dass Hofmannsthal sich zum gleichen Zeitpunkt nicht nur Nietzsche widmet, sondern auch Huysmans *Á Rebour*: „im Nietzsche arbeite ich weiter und stehe bei >>Jenseits von Gut und Böse<< (auch gegen Nietzsche habe ich jetzt eine Art Mißtrauen); heute habe ich wieder ein sogenanntes raffiniertes Buch angefangen: à rebours von Huysmans und bin erstaunt wie unraffiniert, plump, äußerlich und styllos es ist (obwohl eigentlich die Idee in einem guten Buch zu verwenden wäre)“.¹⁹⁹⁴ Des weiteren zeugt auch ein Brief vom 5. Mai 1896 an Andrian von der Auseinandersetzung mit Nietzsche, berichtet er hier doch von dem 9. Band der Werke Friedrich Nietzsches, die 1896 veröffentlicht wurden und „Notizen über die Griechen“¹⁹⁹⁵ enthalten. Im Jahr 1896 belegen zudem zwei weitere Briefe die Beschäftigung mit Nietzsche; einer an Arthur Schnitzler vom 17. Mai 1896, indem er bekennt, dass es Paul Goldmann war, der ihn auf Nietzsche gebracht hatte („Mir ist

Bei keinem hab ich noch so tief empfunden, daß es etwas gibt, was ich *nicht* werden kann.“ In: Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1879-1892, S. 342.

1988Hofmannsthal hatte das Buch von Bahr erhalten. Noch einmal in einem Brief an Carl August Klein vom 29. Juli 1892 bezieht sich Hofmannsthal auf dieses Werk: „Ist Ihnen näheres über [...] Przybyszewski [...] bekannt? er scheint uns nicht fern zu stehen.“ In: Brief-Chronik : Regest-Ausgabe - 3 Bde. , S. 97.

1989Siehe: Brief-Chronik : Regest-Ausgabe - 3 Bde. , S. 93.

1990Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. Georg Bondi. Berlin. 1938, S. 33.

1991Ebd.

1992Brief-Chronik : Regest-Ausgabe - 3 Bde. , S. 96.

1993Brief-Chronik : Regest-Ausgabe - 3 Bde. , S. 281.

1994Hofmannsthal, Hugo von. Leopold von Andrian: Briefwechsel. S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main. 1968, S. 62.

1995Brief-Chronik : Regest-Ausgabe - 3 Bde. , S. 325.

eingefallen, wie mir der Goldmann zum ersten Mal von Nietzsche und von Bahr erzählt hat“),¹⁹⁹⁶ und ein weiterer kurzer Verweis findet sich in einem Brief vom 27. Mai 1896 an Edgar Karg von Bebenburg.¹⁹⁹⁷

Noch einmal im Briefwechsel zwischen Andrian und ihm, streift Hofmannsthal Nietzsche: in dem Brief vom 5. Oktober 1900, den Hofmannsthal aus dem Hôtel Beau-Rivage in Ouchy Lausanne schreibt, verweist er darauf, dass er sich nicht nur wieder der erneuten Lektüre des *Faust* zugewendet hat, sondern dass er durch den Tod Nietzsches Post von D'Annunzio erhalten hat: „D'annunzio hat mir eine recht schöne Ode auf den Tod Nietzsches geschickt, die wir wenn Du willst auch zusammen lesen werden; dabei hat sich mir aufgedrängt wie angenehm es mir ist, als Mensch und als Künstler, der deutschen und nicht einer lateinischen Race, oder, sagen wir, Cultur anzugehören.“¹⁹⁹⁸

Weitere Belege der Beschäftigung Hofmannsthals nach der Jahrhundertwende finden sich mitunter in einem Brief an Rudolf Kassner vom 11. Dezember 1901, indem Hofmannsthal Stellung bezieht zu Algernon Charles Swinburne und Nietzsche und zu dem Schluss kommt, dass Swinburne eindringliche Gedanken über Künstler und Kunstwerke geäußert hat, wie es Nietzsche nur allgemeiner möglich war. Auch in einem Brief vom 7. Juli 1903 an Raoul Richter bezieht er sich auf Nietzsche, bedankt er sich doch für sein Buch über den Philosophen, das dieser ihm zukommen ließ. Dabei betont Hofmannsthal dessen frühe Bedeutung für sein Werk, aber auch die fehlende Kontinuität: „als im Zusammenhang über eine geistige Erscheinung belehrt zu werden, die mehrmals, besonders im frühen Entwicklungsalter, imponierend und aufregend“¹⁹⁹⁹ auf ihn gewirkt hätten, aber ohne jemals eine „rechte Kontinuität gefunden“²⁰⁰⁰ zu haben. Des weiteren hatte Hofmannsthal zusammen mit Kessler am 30. August 1903 das Nietzsche-Archiv und somit auch Elisabeth Förster besucht, bevor es am Abend zu einer Gesellschaft gekommen war, bei der über Baudelaire und Mallarmé diskutiert worden war. Dieser Besuch geht auch aus den Tagebüchern von Kessler hervor, in denen am 30. August 1903 vermerkt ist: „Mit Hofmannsthal bei der Frau Förster im Nietzsche Archiv. Da es ihr nicht gut gieng, nur kurz geblieben.“²⁰⁰¹ Auch in einem Brieffragment vom 6. Oktober 1903 an Harry Graf Kessler äußert er sich über Nietzsche. So richtet er sich mit der Bitte an Kessler, dass er Elisabeth Förster ausrichten möge, dass er nicht zur Nietzsche-Feier, die am 15. des Monats angesetzt worden war, kommen kann und entschuldigt sich mit den Worten, dass er sich augenblicklich „nicht auf Nietzsche genug einlassen [kann], um solche Verse zu finden.“²⁰⁰² In einem Brief an Marie van de Velde vom 28. Februar 1906 bittet Hofmannsthal nicht nur um die Auskunft, wer der Herausgeber der Tagebücher Byrons ist, sondern erwähnt auch kurz Nietzsche. Ebenfalls aus diesem Jahr stammt ein Brief (11. März 1906) an Martin Buber. In diesem relativiert Hofmannsthal die Bedeutung Nietzsches für seine Kunst und sein Leben weiter. Hofmannsthal fragt Buber, ob er sich mit den Werken Rudolf Kassners auskenne und bezieht sich dort primär auf *Der indische Idealismus* und *Die Moral der Musik* und kommt zu dem Schluss, dass Kassners Werke „ganz unverhältnismässig viel mehr als dem Nietzsche zum Beispiel“²⁰⁰³ zum Verständnis der Moderne beigetragen haben.

Auch später noch nimmt Hofmannsthal immer mal wieder Bezug zu Nietzsche, so zum Beispiel in einem weiteren Brief an Harry Graf Kessler²⁰⁰⁴ vom 25. April 1911. Hofmannsthal äußert sich dort zu der

1996Brief-Chronik : Regest-Ausgabe - 3 Bde. , S. 333.

1997Brief-Chronik : Regest-Ausgabe - 3 Bde. , S. 338.

1998Hofmannsthal, Hugo von. Leopold von Andrian: Briefwechsel, S. 146.

1999Brief-Chronik : Regest-Ausgabe - 3 Bde. , S. 797.

2000Brief-Chronik : Regest-Ausgabe - 3 Bde. , S. 797.

2001Kessler, Harry Graf: *Das Tagebuch. Dritter Band. 1897-1905*. Herausgegeben von Carina Schäfer und Gabriele Biedermann. Unter Mitarbeit von Elea Rüstig und Tina Schumacher. J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, gegr. 1659. Stuttgart, 2004.

Aus Kesslers Tagebüchern geht des weiteren auch noch eine Beurteilung Nietzsches der Moderne hervor. Unter dem Datum vom 17. Oktober 1903 vermerkt Kessler: „Ist Nietzsche vielleicht nicht Bahnbrecher sondern Vollender [...] Es ist doch sehr beachtenswert, dass nicht ein einziger von den lebenden bedeutenden Dichtern, Dehmel, Liliencron, Hofmannsthal, Hauptmann, Stefan George, von Nietzsche direkt ausgeht, etwa wie Nietzsche selbst von Goethe oder Goethe von Herder.“ In: Kessler, S. 612.

2002Brief-Chronik : Regest-Ausgabe - 3 Bde. , S. 811.

2003Brief-Chronik : Regest-Ausgabe - 3 Bde. , S. 956.

2004Kessler nimmt aber bereits am 17. Oktober 1903 in seinen Tagebüchern in Bezug auf Hofmannsthal einen Verweis auf Nietzsche, wenn es heißt: „Ist Nietzsche vielleicht nicht Bahnbrecher sondern Vollender [...]Es ist doch sehr beachtenswert, dass nicht ein einziger von den lebenden bedeutenden Dichtern, Dehmel, Liliencron, Hofmannsthal, Hauptmann, Stefan George, von Nietzsche direkt ausgeht, etwa wie Nietzsche selbst von Goethe oder Goethe von Herder.“ In: Kessler, Harry Graf: *Das Tagebuch*.

Nietzsche-Gedenkstätte; ihm sei es nicht möglich in Österreich 100 Kronen aufzubringen zumal Nietzsche keinen guten Ruf in der Gesellschaft besitzt. Ebenfalls 1911 lassen sich kurze Verweise auf Nietzsche in einem Brief an Moritz Heimann (vom 12. Juni 1911) und in einem Brief an Kessler (23. Juli 1911) finden; in Letzterem äußert er sich noch einmal zu der Nietzsche-Gedenkstätte. Noch am 8. August 1917 schreibt Hofmannsthal an Rudolf Panwitz einen Brief, aus dem hervorgeht, dass er sich wieder verstärkt mit Nietzsche auseinandersetzt, vor allem mit *Also sprach Zarathustra*, wobei Hofmannsthal von einem „heftige[n] Einswerden mit mir“²⁰⁰⁵ spricht. Hofmannsthal steht aber keineswegs positiv zu dem Werk, vielmehr bemängelt er das Nietzsche seine Thesen bewusst schwer vermittelt und noch damit kokettiert. Am 6. Dezember 1919 thematisiert Hofmannsthal Nietzsche erneut. Dieses Mal in einem Brief an Rudolf Pannwitz, dessen *Die Religion Friedrich Nietzsches* betreffend. „Die drei Aufsätze gehen bald zurück, möchte den über Nietzsches Religion noch mehrmals lesen [...]“.²⁰⁰⁶ Auch der Brief an Josef Nadler (4. August 1922) belegt die weitere Beschäftigung mit Nietzsche: „Mir ist Nietzsche, wenn ich an ihn denke, immer der geistreiche u. bedeutende Alt-philolog, das Übrige liegt mir sehr fern.“²⁰⁰⁷ In dem Brief an Willy Wiegand vom 17. Oktober 1923 dankt Hofmannsthal diesen für den Nietzsche Band, den er ihm zugesandt hatte. Kurze Verweise auf Nietzsche findet sich auch noch in der Briefchronik, datiert auf den 2. November 1923, bezüglich Bertrams Buch über Nietzsche, in einem Brief an Helene Burckhardt vom 7. März 1926 und in einem Brief an Willy Haas vom 19. Dezember 1926.

Allein die wiederholten Verweise auf Nietzsche und die immer wieder aufgenommene Lektüre, belegen die andauernde, wenn auch potenzierte Lektüre Nietzsches besonders auch in der Frühphase seines Schaffens.

c. Nietzsches Niederschlag in Hofmannsthals Werken

Hofmannsthals Nietzsche-Lektüre ist nicht ohne Wirkung auf sein *Œuvre* geblieben.²⁰⁰⁸ Wichtige Anhaltspunkte haben bereits die zahlreichen Kommentare in den einzelnen Bänden der *Kritischen Ausgabe* geliefert. Darüber hinaus haben sich bei der Lektüre und Auseinandersetzung mit den Werken Nietzsches und Hofmannsthals zahlreiche Punkte herauskristallisiert, die dafür sprechen, dass Nietzsches Verständnis von Moderne, Religion und Leben bewusst oder auch unbewusst in Hofmannsthals Werke eingeflossen ist. In der Forschung finden sich vereinzelt Hinweise darauf, dass die Lektüre Nietzsches sich in Hofmannsthals Werk niedergeschlagen hat. So betont Meyer-Wendt die Bedeutung Nietzsches für Hofmannsthals lyrische Dramen *Gestern* (1891) und *Der Tod des Tizian*.²⁰⁰⁹ In Bezug auf *Der Tor und der Tod* bemerkt auch Heinz Hiebler die Bedeutung der Philosophie Nietzsches, die „ebenso unverkennbar [ist] wie das platonische Dilemma des Protagonisten, das ihn das ganze Leben als Schattenspiel erscheinen und nicht zum wirklichen Sein durchdringen lässt.“²⁰¹⁰

Dass es schon sehr früh in Hofmannsthals Leben zu einer Auseinandersetzung mit Nietzsche kam, belegen auch seine Tagebuchnotizen. So findet sich, datiert auf den 27. Mai 1891, die Bemerkung: „Nietzsche, 148 Aphorisma, ‚Jenseits von Gut und Böse‘.“²⁰¹¹ Und für den 5. Juni 1891 notiert er in seinem Tagebuch die Lektüre von Nietzsches *Die fröhliche Wissenschaft*.

Dabei hat die Auseinandersetzung mit Hofmannsthals und Nietzsches Werken folgende Querverweise gezeigt, deren Betrachtung keine Vollständigkeit verfolgen kann, sondern Denkanstöße liefern soll.

Dritter Band. 1897-1905. Herausgegeben von Carina Schäfer und Gabriele Biedermann. Unter Mitarbeit von Elea Rüstig und Tina Schumacher. J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, gegr. 1659. Stuttgart. 2004, S. 612.

2005Brief-Chronik : Regest-Ausgabe - 3 Bde. , S. 1895.

2006Brief-Chronik : Regest-Ausgabe - 3 Bde. , S. 2126.

2007Brief-Chronik : Regest-Ausgabe - 3 Bde. , S. 2344.

2008Dies bemerkte auch schon Meyer-Wendt: „Schon der Loris-Leser des Jahres 1891 konnte, falls er Nietzsche auch nur schlagwortartig kannte, diese Beziehungen erkennen.“ In: Meyer-Wendt, H. Jürgen: Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches. Quelle & Meyer. Heidelberg. 1973, S. 49.

2009Meyer-Wendt äußert sich wie folgt: „Stimmungen Nietzsches haben sehr wesentlich die Gestaltung des Bruchstückes ‚Der Tod des Tizian‘ mitbestimmt. In: Meyer-Wendt, S. 37.

2010Hiebler, Heinz: Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne. Verlag Königshausen & Neumann GmbH. Würzburg. 2003, S. 102.

2011SW III. S. 308. Z. 5.

i. Sprache

Meyer-Wendt verwies des weiteren auch noch auf Nietzsches Sprachkritik und dessen Wirkung auf Hofmannsthal. „Daneben ist es die Kritik an der Sprache und die des ganzen Kulturzustandes, auf die im einzelnen einzugehen ist.“²⁰¹² Nietzsche formuliert seine Kritik mitunter wie folgt: „Die Sprache, scheint es, ist nur für Durchschnittliches, Mittleres, Mitteilbares erfunden. Mit der Sprache *vulgarisiert* sich bereits der Sprechende. – Aus einer Moral für Taubstumme und andre Philosophen“.²⁰¹³ Seinen deutlichsten Niederschlag findet bei Hofmannsthal die Sprachskepsis sicherlich in *Ein Brief* (1902), doch zeigt sich, was vor allem innerhalb des Sprach-Motivs deutlich wird, dass Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Sprache und deren Probleme zeitlebens erfolgt. Hofmannsthal versteht die Problematik der Sprache der Moderne als ein Symptom seiner Zeit, das aus dem Bruch mit der Konzeption der Ganzheit des Seins resultiert.

ii. Selbstverantwortung fürs Leben

„Man geht nie durch jemand anderes zugrunde, als durch sich selbst. Nur ist es der Tod unter den verächtlichsten Bedingungen, ein unfreier Tod, ein Tod zur *unrechten* Zeit, ein Feiglings-Tod“,²⁰¹⁴ so Nietzsche. Auch diese Selbstverantwortlichkeit für das eigene Leben gibt Hofmannsthal seinen Protagonisten mit auf den Weg. Nicht die Mitmenschen, sondern nur der Ästhetizist selbst kann sich aus seinem lebensfeindlichen Dasein befreien. Besonders deutlich, wie es sich im späteren Abschnitt der Arbeit zeigen wird, ist dies mitunter in der Erzählung *Das Märchen der 672. Nacht* zu erkennen, wo es heißt: „Wo du sterben sollst, dahin tragen dich deine Füße [...]“.²⁰¹⁵

Ganz im Sinne der Verantwortung für das eigene Sein steht auch das frühe Gedicht *Gedankenspuk* (1890), dem das Zitat Nietzsches vorangestellt ist: „Könnten wir die Historie loswerden.“²⁰¹⁶ Die Verwendung dieses Zitates belegt damit einwandfrei, dass sich Hofmannsthal nicht erst, wie Hillebrand²⁰¹⁷ auch noch im Jahr 2000 annimmt, 1891 zuerst mit Nietzsche beschäftigte, sondern dass ihm Nietzsche bereits 1890 geläufig war.

Dabei thematisiert Hofmannsthal in diesem Gedicht mitunter den Gegensatz zwischen dem im Innern des Dichters lodernden Genius und der zugleich empfundenen inneren Unzulänglichkeit. Hofmannsthals Beschreibung des Dichters, dessen Seele sowohl den dichterischen Genius in all seiner Lebendigkeit enthält als auch die Verzweiflung am Leben, mit der der Dichter aber auch durchaus kokettiert, wie durch den Verweis auf den „funkelnde[n] Witz“²⁰¹⁸ erkennbar ist, ist durchaus positiv zu bewerten. Das Negative, das den Dichter ergreift, ist das Übermaß, was von Außen auf ihn zukommt, die Last der früheren Jahre, gebunden an Werke und Figuren, die den Dichter belasten und nicht anregen. Mit zu viel an Historie, ist es das Übermaß, auf welches Hofmannsthal indirekt hinaus will und das Nietzsche zuvor in seinen Werken, primär in *Die Geburt der Tragödie*, an den apollinischen Trieb gebunden hatte. So stuft Hofmannsthal die Historie hier nicht als positiv wirkend auf den dichterischen Genius ein, sondern die Historie wirkt parasitär auf den Dichter. Dementsprechend werden die Figuren anderer Dichter von Hofmannsthal als Last des Lebens empfunden. Denn, was von dem Übermaß an Historie verschlungen wird, ist das Lebendige, ein Aspekt den auch Nietzsche beklagt, wenn er die Historie nur zulässt, wenn sie sich für das Leben und nicht gegen das Leben stellt. Bei Hofmannsthal endet das Übermaß an Historie bzw. historischen/literarischen

2012Meyer-Wendt: S. 14.

2013Friedrich Nietzsche, Werke. Kritische Gesamtausgabe, Berlin/New York, de Gruyter, 1967– and Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe, Berlin/New York, de Gruyter, 1975. eKGWB.

2014Ebd.

2015Ebd.

Eben diesen Verweis findet sich auch in der Notiz N 28 zu *Alexander Die Freunde*: „der erste Schritt / Den ich fehl tue ist auch schon mein Tod“. In: SW XVIII. S. 22. Z. 10-11.

2016SW II. S. 33.

2017Hillebrand: S. 149

2018SW II. S. 33. V. 29.

Gestalten in einem gemeinsamen Untergang, der aber auch durchaus etwas Versöhnliches hat. Das Lebendige, der Dichter, stirbt in einer Art Welle die das Tote des Gestern und zugleich das Lebende, das sich nicht dagegen behaupten konnte, verschlingt. Es ist die Warnung Hofmannsthals an den Menschen, der sich nicht ans Leben binden kann, sondern sich an die Vergangenheit und die Künstlichkeit verliert.

iii. Saite

Bei der Interpretation der Werke Hofmannsthals fiel bereits der wiederholte Terminus der Saite oder des Saitenspiels auf. Die Lektüre Nietzsches hat schließlich gezeigt, dass sich auch bei ihm Passagen finden, in denen auch er auf die Saite oder das Saitenspiel verweist. Vor allem in den lyrischen Dramen (*Der Tod des Tizian, Der Tor und der Tod, Idylle, Die Frau im Fenster, Die Hochzeit der Sobeide*), den Erzählungen (*Das Glück am Weg, Der Geiger vom Taunsee, Die Frau ohne Schatten*) und Dramen (*Ascanio und Gioconda, Alkestis, Jedermann*), aber auch in den theoretischen Schriften (*Das Tagebuch eines Willenskranken, Des Meeres und der Liebe Wellen, Über Charaktere in Roman und Drama, Französische Redensarten, Zur Physiologie der modernen Liebe, Über ein Buch von Alfred Berger*) und Gedichten (*Einem der vorübergeht, Gedankenspek, Zu lebenden Bildern*) verwendet Hofmannsthal die Saite um das Stimmungsspiel der Protagonisten zu verdeutlichen.²⁰¹⁹

In *Ecce Homo* verweist Nietzsche im Zusammenhang mit Musik und seinen Eindrücken, die er von Venedig gewonnen hat, auf das Saitenspiel seiner Seele: „Wenn ich ein andres Wort für Musik suche, so finde ich immer nur das Wort Venedig. Ich weiß keinen Unterschied zwischen Tränen und Musik zu machen – ich weiß das Glück, den *Süden* nicht ohne Schauer von Furchtsamkeit zu denken.

[...]

Meine Seele, ein Saitenspiel,
sang sich, unsichtbar berührt,
heimlich ein Gondellied dazu,
zitternd vor bunter Seligkeit.

– Hörte jemand ihr zu?“²⁰²⁰

iv. Naivität

Auch bei Nietzsche findet sich die Thematisierung der Naivität. So verbindet Nietzsche den naiven Zustand mit einem Ideal des Menschen: „Ein andres Ideal läuft vor uns her, ein wunderliches, versucherisches, gefahrenreiches Ideal, zu dem wir niemanden überreden möchten, weil wir niemandem so leicht *das Recht darauf* zugestehn: das Ideal eines Geistes, der naiv, das heißt ungewollt und aus überströmender Fülle und Mächtigkeit mit allem spielt, was bisher heilig gut, unberührbar, göttlich hieß [...]“²⁰²¹ Eine wichtige Passage diesbezüglich lässt sich bei Hofmannsthal in dem Essay *Einleitung zu dem Buche genannt die Erzählungen der Tausendundein Nächte* (1906) finden. Hofmannsthal äußert sich dort zu seiner Vorliebe für diese Erzählungen, die er bis zum Jahr 1906 bereits drei Mal gelesen hat. In seinem Essay zeigt sich sowohl eine gewisse Nähe zu Nietzsche dadurch, dass er dessen Totalitätsgedanken aufgreift, aber es zeigt sich auch durch seine Herabsetzung von Homer, dass es auch deutliche Unterschiede zwischen Nietzsche und ihm gibt. Bezüglich dieser märchenhaften Erzählungen äußert sich Hofmannsthal: „aber es ist wie aus einer Seele heraus, es ist ein Ganzes, es ist eine Welt durchaus. Und was für eine Welt! Der Homer möchte in manchen Augenblicken daneben farblos und unnaiv erscheinen.“²⁰²² Naiv definiert sich bei Hofmannsthal

²⁰¹⁹Der Terminus der Saite wird von Hofmannsthal aber auch noch in der Reiseprosa *Sommerreise*, in der Oper *Der Rosenkavallier* und des weiteren auch noch in der Übersetzung *Der Sohn des Geisterkönigs* aufgegriffen.

²⁰²⁰Friedrich Nietzsche, Werke. Kritische Gesamtausgabe, Berlin/New York, de Gruyter, 1967– and Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe, Berlin/New York, de Gruyter, 1975. eKGWB.

²⁰²¹Ebd.

²⁰²²SW XXXIII. S. 121. Z. 34-36.

also über ein ganzheitliches Erleben, über ein Bekenntnis zum Leben. So ist es auch die naive Sprache dieser Erzählungen, die Hofmannsthal hervorhebt.

v. Vergangenheit/Historie

Auch in der Forschung ist Hofmannsthals Beschäftigung mit der Vergangenheit nicht unbemerkt geblieben. So bemerkt Meyer-Wendt diesbezüglich: „Mit dem Rückgriff auf eine andere Epoche wird das gegenwärtige Leben aber nicht notwendig erstickt [...] Was bereits Thema von „Gestern“ ist, sich anderes Leben anzueignen, um das eigene Leben zu steigern, hat Hofmannsthal fortan beschäftigt.“²⁰²³ Was bereits Nietzsche an der Historie beklagte, dass sie das Leben des Menschen hemmen kann bzw. nur von ihm akzeptiert wird, wenn sie für das Leben einsteht, wird auch von Hofmannsthal aufgegriffen. So zeigen sich seine Ästhetizisten häufig leidend an der Vergangenheit oder aber so gefangen in ihr, dass sie sich nicht auf die Gegenwart zu konzentrieren vermögen. Dass das Vergangene von den Ästhetizisten aber auch als ästhetizistischer Genuss gesehen wird, zeigt sich ebenso, so mitunter in *Das Märchen der 672. Nacht*. In dieser Erzählung verliert sich der Ästhetizist in seinen Kostbarkeiten, die ihm das Werk aller Geschlechter darlegen, seiner Kindheit die er liebte oder er denkt sich bei der Lektüre eines Buches in die Vergangenheit zurück.

Aber auch die Abkehr der ästhetizistischen Protagonisten bei Hofmannsthal von der Vergangenheit gemahnt an Nietzsche, der in der Flucht zur reinen Schönheit einen Mangel erkannt hat: „Ein verwandter Fall: die Künstler der *décadence*, welche im Grunde *nihilistisch* zum Leben stehen, *flüchten* in die *Schönheit der Form* – in die *ausgewählten* Dinge, wo die Natur vollkommen ward, wo sie indifferent *groß* und *schön* ist... (– Die »Liebe zum Schönen« kann somit etwas anderes als das *Vermögen* sein, ein Schönes zu *sehen*, das Schöne zu *schaffen*; sie kann gerade der Ausdruck von *Unvermögen* dazu sein.)“²⁰²⁴

vi. Selbstbeobachtung und Narzissmus

Es ist eine der herausragendsten Charaktereigenschaften des Ästhetizisten bei Hofmannsthal, sich selbst in den Fokus zu stellen. Auch Nietzsche äußerte sich bereits zu diesem Drang des Menschen: „Wir Psychologen der Zukunft – wir haben wenig guten Willen zur Selbstbeobachtung: wir nehmen es fast als ein Zeichen von Entartung, wenn ein Instrument »sich selbst zu erkennen« sucht: wir sind Instrumente der Erkenntnis und möchten die ganze Naivität und Präzision eines Instrumentes haben, – folglich dürfen wir uns selbst nicht analysieren, nicht »kennen«. Erstes Merkmal von Selbsterhaltungs-Instinkt des großen Psychologen: er sucht sich nie, er hat kein Auge, kein Interesse, keine Neugierde für sich...“²⁰²⁵ Nietzsche negiert zwar die Selbstbeobachtung, befürwortet in seinen Werken aber konsequent die Liebe zu sich selbst. Darin unterscheidet er sich nicht von Hofmannsthal, denn auch dieser bewertet eine gewisse Liebe zu sich selbst als positiv, lässt das narzisstische, maßlose Selbstlieben seiner Ästhetizisten jedoch gerne oftmals im Tod enden.

vii. Perspektive/Augen

Auch bei Nietzsche zeigt sich die Bedeutung, die er dem Blick zuspricht, heißt es doch in *Zur Genealogie der Moral*: „Es gibt *nur* ein perspektivisches Sehen, *nur* ein perspektivisches »Erkennen«; und *je mehr* Affekte wir über eine Sache zu Worte kommen lassen, *je mehr* Augen, verschiedene Augen wir uns für dieselbe

²⁰²³Meyer-Wendt, H. Jürgen: Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches. Quelle & Meyer. Heidelberg. 1973, S. 21.

²⁰²⁴Friedrich Nietzsche, Werke. Kritische Gesamtausgabe, Berlin/New York, de Gruyter, 1967– and Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe, Berlin/New York, de Gruyter, 1975. eKGWB.

²⁰²⁵Ebd.

Weiter heißt es: „[...] wir mißtrauen allen Nabelbeschauern aus dem Grunde, weil uns die Selbstbeobachtung als eine *Entartungsform* des psychologischen Genies gilt, als ein Fragezeichen am Instinkt des Psychologen“. In: Ebd.

Sache einzusetzen wissen, um so vollständiger wird unser »Begriff« dieser Sache, unsre »Objektivität« sein.“²⁰²⁶ Der Mensch formt durch seinen Blick, er war es der Moral und Gott durch seine Not, sein Unwissen und seine Sicht auf die Dinge schuf.

Bei Hofmannsthal verbindet sich dies mit dem Blick des Ästhetizisten auf sein Leben, wie es in zahlreichen Werken Hofmannsthals deutlich wird, so exemplarisch in *Der weiße Fächer*. Während Miranda und Fortunio sich durch den Tod ihrer Ehepartner in eine ästhetizistische Scheinwelt flüchten, einen deutlichen Mangel in ihrer Wahrnehmung der Welt durch ihre Augen zeigen und den wahren Kontakt zum Leben vermissen lassen, offenbart sich durch die Großmutter Fortunios, dass es wichtig ist, dem Leben dauerhaft positiv zu begegnen.

viii. Ermattung des Willens

Nietzsche betont nicht nur den negativen Willen zur Macht innerhalb der christlichen Religion, sondern er betont auch die Bedeutung des Willens im Sinne der Stärke, die er sich von der Zukunft erhofft. Im Zuge seiner Betrachtungen über den Willen, thematisiert er jedoch auch die Abschwächung dessen. So heißt es bei Nietzsche: „Ermattung des Willens; um so größere Ausschweifung in der Begierde, Neues zu fühlen, vorzustellen, zu träumen – Folge der exzessiven Dinge, die man erlebt hatte: Heißhunger nach exzessiven Gefühlen... Die fremden Literaturen boten die stärksten Würzen.“²⁰²⁷ Auch Hofmannsthal's Ästhetizisten zeichnen sich durch mangelnde Stärke aus, sei es durch Marsilio, der in *Gestern* erkennt, dass es des Willens bedarf, sein Leben in die Hand zu nehmen („Ich fordre keine Tat und kein Versprechen, / Von selbst erwacht der Wille zum Zerstören“)²⁰²⁸ oder durch Sobeide, die so willensschwach ist, dass sie sich ihrem Mann überantwortet. Auch in Bezug auf *Ascanio und Gioconda* (1892) vermerkt Hofmannsthal nicht nur, dass Gioconda in Ascanio den „Übermensch“²⁰²⁹ zu erkennen glaubt, sondern bemerkt auch: „Hamlet das der Willensschwäche.“²⁰³⁰ Bei einigen ästhetizistisch ausgerichteten Figuren Hofmannsthals zeigt sich aber auch, dass ihr Wille stark genug ist, schwache Menschen zu beugen bzw. andere Menschen unter ihren Willen zu zwingen, wie Schalnassar in *Die Hochzeit der Sobeide*. So erkennt Sobeide zwar ihre Schwäche, doch kann sie ihr Leben dennoch nicht aktiv bestimmen („Die Dinge haben keinen Halt, / als nur in unserm Willen, sie zu halten.“).²⁰³¹ In dem Essay *Maurice Barres* nimmt Hofmannsthal nicht nur Bezug zu Nietzsche, sondern Hofmannsthal formuliert auch, dass er die Schwäche des Willens für sich überwunden hat; dagegen jedoch stellt er die Menschen der Moderne mit ihrem schwachen Willen. Ebenso bezieht er sich in dem Essay *Zur Physiologie der modernen Liebe* über Paul Bourget auf Nietzsche. Hofmannsthal äußert sich zu dem Kampf des Geistes gegen den kranken Körper, wenn es heißt: „das führt bei der krankhaften Hellsichtigkeit des Neuropathen schließlich zur Erkenntnis eines Kampfes aller gegen alle [...] Dieser Kampf des Willens endigt jenseits von Gut und Böse...“²⁰³² Auch noch in den losen Aufzeichnungen, die in dem *Buch der Freunde* (1922) zusammengefasst wurden und in den anderen persönlichen Gedanken über sich und seine Zeit, lässt sich Hofmannsthal's Stellung zum Willen erkennen. So lässt ihn sein Nachsinnen über Amiel neuerlich von dem „willenlose[n] Hinfluten des modernen Menschen“²⁰³³ sprechen, wogegen er

2026Ebd.

„Wir haben die Welt, welche Wert hat, geschaffen! Dies erkennend, erkennen wir auch, daß die Verehrung der Wahrheit schon die Folge einer Illusion ist – und daß man, mehr als sie, die bildende, vereinfachende, gestaltende, erdichtende Kraft zu schätzen hat. »Alles ist falsch! Alles ist erlaubt!«“ In: Ebd.

„Erst bei einer gewissen Stumpfheit des Blickes, einem Willen zur Einfachheit stellt sich das Schöne, das »Wertvolle« ein: an sich ist es ich weiß nicht was.“ In: Ebd.

2027Ebd.

2028Ebd.

2029SW XVIII. S. 64. Z. 3.

2030SW XVIII. S. 74. Z. 19.

2031SW V. S. 21. Z. 9-10.

2032SW XXXII. S. 8. Z. 31-36.

2033Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Buch der Freunde. Aufzeichnungen. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main. 1980, S. 89.

jedoch sein Verständnis vom Künstler stellt: „Das, was den großen Künstler ausmacht, ist ein großer Wille, aber ein Wille, der gewollt wird, nicht der will.“²⁰³⁴

ix. Besitz der Frau

„In betreff eines Weibes zum Beispiel gilt dem Bescheideneren schon die Verfügung über den Leib und der Geschlechtsgenuß als ausreichendes und genugtuendes Anzeichen des Habens, des Besitzens; ein anderer, mit seinem argwöhnischeren und anspruchsvolleren Durste nach Besitz, sieht das »Fragezeichen«, das nur Scheinbare eines solchen Habens, und will feinere Proben, vor allem, um zu wissen, ob das Weib nicht nur ihm sich gibt, sondern auch für ihn läßt, was sie hat oder gerne hätte –: so erst gilt es ihm als »besessen«.“²⁰³⁵ Nietzsche geht in einigen Passagen auf das Verhältnis von Mann und Frau ein. Das Besitzdenken wird von ihm dabei positiv eingestuft, als Zeichen der männlichen Macht, der Überlegenheit und Stärke. Bei Hofmannsthal steht das Besitzdenken des Mannes über die Frau auch mit seinem Willen zur Macht in Verbindung bzw. speist sich aus seinem Narzissmus; diese Eigenschaft der Protagonisten wird allerdings von Hofmannsthal als ein Wesenszug des Ästhetizisten eingestuft. Dies zeigt sich mitunter in *Der goldene Apfel*, kompensiert der Ästhetizist doch mit dem Besitz der Frau alle Härte des menschlichen Lebens. Wie sehr der Ästhetizist vom Besitz der Frau getrieben ist, zeigt sich beispielhaft bei Hofmannsthal auch in *Der Kaiser und die Hexe*, wenn der Kaiser sich zwar von der Hexe befreien will, aber selbst noch in ihrem Tod ihres Besitzes gewiss sein will.

Dabei ist bei Hofmannsthal der Besitz der Frau lediglich eine Facette des ästhetizistischen Wesens nach Machtgewinn, denn der Drang nach Besitz ist bei Hofmannsthal ein ästhetizistischer Charakterzug. Dies offenbart sich bereits in der Erzählung *Age of Innocence*, in der den Ästhetizisten ein allgemeiner Drang nach Besitz ergreift. Um das Ersehnte zu erreichen, offenbart er, zu allem bereit zu sein. Weitere Werke, in denen sich das Besitzdenken auf die ästhetizistische Sphäre der schönen Gegenstände erstreckt, sind mitunter *Das Märchen der 672. Nacht* oder *Das Märchen von der verschleierte Frau*.

x. Vererbung

„Es ist gar nicht möglich, daß ein Mensch *nicht* die Eigenschaften und Vorlieben seiner Eltern und Alvordern im Leibe habe [...]“.²⁰³⁶ Nietzsches Auffassung, dass der Mensch dem Erbe seiner Eltern und seiner Kultur, d.h. der darin herrschenden Moral nicht entkommen kann, wird auch bei Hofmannsthal aufgegriffen. Bei ihm zeigen sich auch einige Ästhetizisten unter dem Erbe ihrer Eltern leidend bzw. erben deren ästhetizistischen Wesen, wie es sich z.B. in *Age of Innocence* findet. So zeigt sich zum einen, dass nicht nur der frühe Verlust der elterlichen Bindung den Ästhetizisten zu dem formt, wie er lebt (*Ascanio und Gioconda*, *Das Märchen der 672. Nacht*), sondern auch, dass das ästhetizistische Wesen der Eltern die Handlungen der Kinder (*Alkestis*, *Die Hochzeit der Sobeide*) beeinflusst.

xi. Aktiv und passiv

Sowohl Nietzsche als auch Hofmannsthal heben beide die Passivität hervor. Nietzsche kritisiert seine Zeit und das Christentum, weil es sich passiv zeigt und nicht zu der Stärke gelangt, die er im Angesicht des Lebens erwartet. Bei Hofmannsthal ist die Passivität einer der entscheidenden Züge, wenn es darum geht, den Charakter seiner Ästhetizisten zu beschreiben. Wie sehr Nietzsche in seinen Werken den Menschen zur Tat aufgerufen hat, ist bereits hinlänglich in dieser Arbeit dargelegt worden. Bei Hofmannsthal ist der Aufruf zur Tat ebenso elementar wie bei Nietzsche und deswegen ist die Tat bei ihm auch einer der Wege, durch den man das ästhetizistische Dasein überwinden kann. An dieser Stelle sei nur erwähnt, dass sich bereits

²⁰³⁴Ebd., S. 85.

²⁰³⁵Friedrich Nietzsche, Werke. Kritische Gesamtausgabe. eKGWB.

²⁰³⁶Ebd.

Andrea (*Gestern*) bewusst war, ohne daran etwas ändern zu können, dass er selbst, im Gegensatz zu seinen Freunden, noch nicht einmal dazu fähig ist, eine simple Entscheidung zu treffen.

xii. Schatten

Bereits bei der Interpretation der einzelnen Werke Hofmannsthals, zeigte sich die Vorliebe der Ästhetizisten für die Nacht. Noch ein anderer Aspekt ihrer Einschätzung des Lebens fiel auf, wird das Leben von ihnen mitunter als schattenhaft empfunden, d. h. sie haben keinen wirklichen Bezug zum Leben, sind nicht darin verwurzelt. Beispielhaft, da zugehörig zu dem später behandelten Motiv, sei nur auf Andrea (*Gestern*) oder auch auf Claudio verwiesen, der klagt: „So hab ich mich in Leid und jeder Liebe / Verwirrt mit Schatten nur herumgeschlagen“. ²⁰³⁷ Auch ist es bezeichnend, dass in *Der Tor und der Tod* die Toten, die in Claudios Garten treten, auch als Schatten wahrgenommen werden, was Rückschlüsse auf das ästhetizistische Leben Claudios nehmen lässt. Totengleich, ja schattenhaft ist so auch das ästhetizistische Leben Claudios, was dieser letztendlich verwirrt („Das schattenhafte [Leben] will ich ganz vergessen / Und weih mich deinen Wundern und Gewalten.“). ²⁰³⁸

Dabei ist auch der Terminus des Schattens bei Hofmannsthal in Verbindung mit dem fehlenden Leben gesetzt, der mangelhaften Lebendigkeit. Dies zeigt sich mitunter in *Das Märchen von der verschleierte Frau* (1900). Hofmannsthal spielt in der Erzählung mit Licht und Dunkelheit bzw. dem Schatten. Hyacinth, der Ästhetizist in diesem Stück, hat durch die Annäherung an die verschleierte Frau seinen Schatten eingebüßt. „er hat an Besitz gehangen [...] alles wirft keinen Schatten, kein Licht“. ²⁰³⁹ Für Hofmannsthal, das wird sich noch zeigen, bedeutet der Verlust des Schattens auch die völlige Hingabe an die ästhetizistische Welt bzw. nicht mit dem wirklichen Leben verwurzelt zu sein.

Die Gewinnung des Schattens – also das was wahre Menschlichkeit bedeutet – hat Hofmannsthal schließlich in *Die Frau ohne Schatten* (1912-1919) klar zum Ausdruck gebracht. Die Kaiserin, eine Fee und die Tochter des Geisterfürsten Keikobad, will sich, um ein irdisches Leben zu erhalten, einen Schatten verschaffen. „Schaff mir den Schatten! Hilf deinem Kind“, ²⁰⁴⁰ erbittet sie sich von ihrer Amme, denn die Kaiserin weiß, dass ihre Schattenlosigkeit den Tod ihres Mannes, des Kaisers, zur Folge haben wird. Hofmannsthal schildert im Folgenden, wie die Amme der Kaiserin den Schatten von der ästhetizistisch affinen und in ihrer Ehe unglücklichen Färbersfrau verschaffen will. Hofmannsthal verweist hier durch den schwachen Schatten der Färbersfrau darauf, dass sie bereit dazu ist für ästhetizistische Freuden ihr Leben und damit ihren Schatten, zu opfern. Es ist aber nicht die Einsicht der Färbersfrau, die sie selbst vor ihrem eigenen dem Untergang bewahrt, sondern die Menschlichkeit der Fee. Hofmannsthal lässt die Kaiserin ihr Glück opfern, weil sie nicht am Ende der Färbersfrau schuldig sein will. Der Lohn für ihr Mitleid ist der Gewinn eines eigenen Schattens, wodurch sich zeigt, dass sie erst durch ihr Mitleid Mensch geworden ist. Mit dem Gewinn des Schattens krönt Hofmannsthal die Ehe der Kaiserin und des Kaisers, und auch in der Vereinigung zwischen Barak und der Färberin zieht Hofmannsthal den Schatten heran, ruft Barak doch aus: „Schatten, dein Schatten, / er trägt mich zu dir!“ ²⁰⁴¹

Bezeichnend ist, dass Nietzsche mitunter in *Menschliches, Allzumenschliches* in dem Abschnitt *Der Wanderer und sein Schatten* sagt: „Damit es Schönheit des Gesichts, Deutlichkeit der Rede, Güte und Festigkeit des Charakters gebe, ist der Schatten so nötig wie das Licht.“ ²⁰⁴² Auch in diesem Punkt verweist Nietzsche wieder auf seinen Totalitätsanspruch des Lebens: nicht nur das Positive des Lebens, sondern auch das Leid ist für die Reifung des wahren Menschen nötig.

xiii. Aussichten zur Religionsbetrachtung

2037SW III. S. 67. Z. 6-7.

2038SW III. S. 97. Z. 21-22.

2039SW XXIX. S. 136. Z. 27-28.

2040SW XXV.1. S. 16. Z. 13-14.

2041SW XXV.1. S. 77. Z. 27-28.

2042Friedrich Nietzsche, Werke. Kritische Gesamtausgabe. eKGWB.

„Zu denken, daß alle Himmel und Unterwelten aller Religionen aus dem menschlichen Innern erbaut sind: auf die Kraft der Projektion nach außen kommt alles an“, ²⁰⁴³ heißt es bei Hofmannsthal (*Buch der Freunde*). Dabei klingt in Hofmannsthals Worten unbedingt Nietzsches Vorstellung von der Bildung von Religionen und Göttern an. Aber auch einige theoretische Schriften gemahnen an Nietzsches Einschätzungen. So thematisiert Hofmannsthal in der Schrift *Englisches Leben* (1891), im Sinne von Nietzsche, die Manipulation Oliphants durch den Prediger bzw. Priester, in *Die Mozart-Zentenarfeier in Salzburg* (1891) greift er das Kreislaufhafte des Lebens, eingebettet in die verschiedenen Strömungen, sowohl die Liebe zum Ästhetizismus als auch das sittliche Verständnis, auf, in *Moderner Musenalmanach* (1893), eine Besprechung, in der sich Hofmannsthal auf die einfließenden religiösen Strömungen in der Kunst bezieht (von Malern wie Uhde, Thoma und Stuck) und ganz im Sinne Nietzsches die Dogmen ausklammert, in der Besprechung *Das Tagebuch eines jungen Mädchens* (1893), in der Hofmannsthal den Willen der Marie Bashkirtseff anspricht aber auch ihre ästhetische Religiosität oder in dem Essay *Internationale Kunst-Ausstellung 1894*, indem Hofmannsthal die Mittelmäßigkeit der Kunst anklagt.

xiv. Totalitätsanspruch

Mit die wichtigste Beeinflussung Nietzsches auf Hofmannsthal findet sich in Bezug auf dessen Verständnis von der Ganzheit des Seins. Nicht unter diesem Terminus aber bereits zuvor in der Forschung erkannte bereits Meyer-Wendet nicht nur Hofmannsthals Moralität, sondern auch Hofmannsthals Anspruch an das Leben, wenn es heißt: „Der Totalitätsanspruch des ganzen Lebens, ob nun gegenüber dem Abenteurer oder dem Ästheten, ist eine dauernde Mahnung der moralischen Dichtung Hofmannsthals.“ ²⁰⁴⁴ Dass sich Hofmannsthals Verständnis von der Konzeption der Ganzheit des Seins durchaus auch aus Nietzsche speist, zeigt sich deutlich durch eine Notiz vom 13. Juni 1891, die im Zusammenhang mit *Menschliches, Allzumenschliches* und *Jenseits von Gut und Böse* steht: „Mikrokosmos: eine Menagerie von Seele. Das Wesen des Steines ist Schwere, des Sturmes Bewegung, der Pflanze Keimen, des Raubtieres Kampf... in uns aber ist alles zugleich: Schwere und Bewegung, Mordlust und stilles Keimen, Möwenflug, Eisenklirren, schwingende Saiten, Blumenseele, Austerseele, Pantherseele...“ ²⁰⁴⁵ Aber nicht nur aus Nietzsche, sondern auch aus Paul Bourget und seiner Stellung zu Moderne und Dekadenz, aus der wiederum auch Nietzsche wichtige Aspekte herauslöste, zeigt sich Hofmannsthals Konzeption gespeist, wenn Hofmannsthal sich im März 1892 Bourgets Definition notiert: „Decadenz: das Auseinanderfallen des Ganzen; die Theile glühen und leuchten, die Leidenschaften genießen sich. Die Animalien setzen sich durch.“ ²⁰⁴⁶ Bei Nietzsche durchzieht der Totalitätsgedanke seine gesamten philosophischen Schriften. Dieser Anspruch ans Leben und an eine eventuelle Gottheit formuliert Nietzsche bereits in *Die Geburt der Tragödie*: „und unmoralischen Künstler-Gott, der im Bauen wie im Zerstören, im Guten wie im Schlimmen, seiner gleichen Lust und Selbstherrlichkeit innewerden will, der sich, Welten schaffend, von der *Not* der Fülle und *Überfülle*, vom *Leiden* der in ihm gedrängten Gegensätze löst.“ ²⁰⁴⁷ Die Hinweise in Nietzsches Werk auf die Totalität des Lebens sind mannigfaltig, sieht auch er, wie Hofmannsthal, die Moderne/Dekadenz als gebrochen mit der Totalität: „Womit kennzeichnet sich jede *literarische décadence*? Damit, daß das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt.“ ²⁰⁴⁸ Nietzsches Verweise auf die Totalität des Lebens reichen von Andeutungen, bis hin zu Belegen, dass Nietzsche bei den Griechen das Ganze des menschlichen Lebens erkannte, ²⁰⁴⁹ bis hin zu

²⁰⁴³Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Buch der Freunde. Aufzeichnungen. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Mai. 1980, S. 36.

²⁰⁴⁴Meyer-Wendt: S. 21.

²⁰⁴⁵SW XXXVIII. S. 115. Z. 25-29.

²⁰⁴⁶SW XXXVIII. S. 153. Z. 5-7.

²⁰⁴⁷Friedrich Nietzsche, Werke. Kritische Gesamtausgabe. eKGWB.

²⁰⁴⁸Ebd.

²⁰⁴⁹„Hierher stelle ich den *Dionysos* der Griechen: die religiöse Bejahung des Lebens, des ganzen, nicht verleugneten und halbierten Lebens; (typisch – daß der Geschlechtsakt Tiefe, Geheimnis, Ehrfurcht erweckt). *Dionysos* gegen den »Gekreuzigten«: da habt ihr den Gegensatz. Es ist *nicht* eine Differenz hinsichtlich des Martyriums – nur hat dasselbe einen anderen Sinn. Das Leben selbst, seine ewige Fruchtbarkeit und Wiederkehr bedingt die Qual, die Zerstörung, den Willen zur Vernichtung.“ In: Ebd.

Goethe, der für ihn ein idealer Vertreter eines Autors ist, der das ganze Leben thematisiert, wodurch sich ebenso eine Verbindung zu Hofmannsthal zeigt: „Er nahm die Historie, die Naturwissenschaft, die Antike, insgleichen Spinoza zu Hilfe, vor allem die praktische Tätigkeit; er umstellte sich mit lauter geschlossenen Horizonten; er löste sich nicht vom Leben ab, er stellte sich hinein; er war nicht verzagt und nahm so viel als möglich auf sich, über sich, in sich. Was er wollte, das war *Totalität*; er bekämpfte das Auseinander von Vernunft, Sinnlichkeit, Gefühl, Wille (– in abschreckendster Scholastik durch *Kant* gepredigt, den Antipoden Goethes); er disziplinierte sich zur Ganzheit, er *schuf* sich [...]“.²⁰⁵⁰

In Bezug auf Hofmannsthal sei an dieser Stelle nur Claudio aus *Der Tor und der Tod* (1893) erwähnt. Dieses lyrische Drama trägt bereits alle Aspekte in sich, wenn es darum geht, sich ans Leben zu binden. Claudio spricht von einer Erkenntnis über das Leben, die er zwar gewonnen hat, aber dennoch nicht verinnerlichen kann. Claudio bindet damit zwar die Einsicht des Todes an, dass das Leben zugleich aus „Beglückung und Verdruss“²⁰⁵¹ bestehe, aber er kann die verlorene Zeit letztendlich nicht kompensieren. Dass Claudio sich selbst noch im Angesicht seines Todes Kategorien wie ‚gut‘ und ‚böse‘ bedient und das er sich freiwillig dem Tod hingibt, weil er dadurch spürt, dass er lebt („Erst, da ich sterbe, spür ich, daß ich bin.“),²⁰⁵² zeigt, dass Claudio die Möglichkeit nicht mehr hat die Theorie, die er erkannt hat, in die Lebenspraxis umzusetzen.

Im Angesicht von Nietzsches Verständnis vom Leben sei an dieser Stelle zudem nur kurz auf die vielen theoretischen Schriften Hofmannsthal verwiesen, die erhebliche Erkenntnisse über sein Verständnis vom Leben als Ganzes und darüber hinaus über sein Verständnis von Sittlichkeit, Moral und Religion liefern. Warum Hofmannsthal's Verständnis vom Leben in der Forschung bisher maximal geahnt bzw. angedeutet wurde aber nicht durchgängig untersucht wurde, kann nur vermutet werden. Ein Grund dafür mag sein, dass Hofmannsthal diese Konzeption in seinen früheren Werken nur angedeutet hat; ein weiterer Grund mag sicherlich der sein, dass viele Arbeiten einzelne Werke Hofmannsthal's herausnehmen, zur Analyse heranziehen und es viele Wissenschaftler vermissen lassen, einen weitreichenden Überblick über Hofmannsthal's Werke zu liefern.

Bei Nietzsche schlägt sich die Totalität des weiteren auch durch die Bedeutung nieder, die er dem Schmerz beimisst. Bereits in *Die Geburt der Tragödie* ist es die Bereitschaft zum Schmerz, die die Tragödie erschafft und nährt; es ist der Grieche mit seinem Willen und seiner Natur, der den Schmerz zu ertragen versteht und sich nicht nur an das Schöne verliert. So verweist Nietzsche auch auf den Schmerz, wenn es darum geht, das Christentum herabzusetzen: „Die Furcht vor Schmerz, selbst vor dem Unendlich-Kleinen im Schmerz – sie kann gar nicht anders enden als in einer *Religion der Liebe...*“²⁰⁵³ Wenn Nietzsche zudem die Wissenschaft anprangert, dann klagt er nicht nur an, dass sie das Mittelmaß fördert, sondern dass sie auch so „wenig Schmerz wie möglich“²⁰⁵⁴ propagieren, während Nietzsche bemerkt: „Erst der große Schmerz ist der letzte Befreier des Geistes“.²⁰⁵⁵ Dabei ist es für Nietzsche elementar, dass der Mensch seiner Gegenwart wieder zum Schmerz zurückfindet bzw. ihn nicht mehr aus seinem Leben ausklammern will. Auch bei Hofmannsthal findet sich die Bedeutung des Schmerzes, so mitunter in seiner *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo*, als er den Tod der Tochter auf Hugo beschreibt.

Nietzsches Verständnis von der Not der Ganzheit des Seins, bei ihm der Totalität, zeigt sich in einem *der* Schlüsseltexte für Hofmannsthal's Verständnis zum Leben, und zwar in der bereits 1891 verfassten Schrift *Zur Physiologie der modernen Liebe*. Im Sinne von Bourget, dass „Naivität erhält“,²⁰⁵⁶ eine Forderung an das Leben, die sich auch bei Nietzsche findet, formuliert Hofmannsthal: „Selbsterziehung zum ganzen Menschen, zum Individuum Nietzsches“.²⁰⁵⁷ Es ist der Weg, den der Mensch beschreiten muss, um aus dem reflexiven, allein ästhetizistischen Sein herauszufinden, um wahrhaftig Wurzeln ins Leben zu schlagen.

2050Ebd.

2051SW III. S. 72. Z. 20.

2052SW III. S. 79. Z. 31.

2053Friedrich Nietzsche, Werke. Kritische Gesamtausgabe. eKGWB.

2054Ebd.

2055Ebd.

2056SW XXXII. S. 9. Z. 25.

2057SW XXXII. S. 9. Z. 27-29.

11. Realisierung der ästhetizistischen Ersatzwelt und dessen Folgen anhand von Motivkomplexen²⁰⁵⁸

a. Faktoren für den Rückzug in das ästhetizistische Erleben

i. Die Wahrnehmung der Welt

„Der Mensch wird in der Welt nur das gewahr, was schon in ihm liegt; aber er braucht die Welt, um gewahr zu werden, was in ihm liegt; dazu aber sind Tätigkeit und Leiden nötig.“²⁰⁵⁹

Hofmannsthal ist sich bewusst, dass der Mensch sich ins Leben stellen und sich mit diesem verwurzeln soll. Im Gegenzug schafft er in seinen Werken Figuren, die jedoch am Leben verzweifeln bzw. die Wirklichkeit und das Erleben in der Welt ästhetizistisch überlagern. Der vermeintliche Widerspruch zwischen Werk und persönlichem Empfinden bricht auf, wenn man sich vor Augen führt, dass auch Hofmannsthal das Gefühl am Leben zu leiden persönlich nicht fern war, wie sich mitunter in einer Notiz aus dem Mai 1894 erkennen lässt. „Ich bin fast den ganzen Tag heimlich schläfrig [...] das ist ein seltsames Gefühl, ein Nicht völlig in der Welt stehen, von einem ausser-lebendigen Element umfassen, gleichsam mit offenen Augen in einem unbedeckten Grab neben der Landstrasse des Lebens liegend, dabei und doch nicht dabei, teilnehmend und doch entrückt.“²⁰⁶⁰ In der Forschung ist Hofmannsthals Interesse an der Welt mitunter von Curtius thematisiert worden, der in seinen Untersuchungen mitunter auf den Unterschied zwischen George und Hofmannsthal und auf dessen nicht weltabgewandtes Wesen verweist: „Von seinen ersten Anfängen an kreist das Schaffen Hofmannsthals um die Beziehung zwischen dem Selbst und dem All.“²⁰⁶¹

Bereits in Hofmannsthals *Mein ältester dramatischer Entwurf* (1887) zeigt sich innerhalb der dramatischen Fragmente²⁰⁶² ein problematischer Bezug zur Welt, den Hofmannsthal darin begründet sieht, dass die Hochzeit der Mutter mit dem adeligen Vater durch das Ausbrechen der Revolution nicht zustande gekommen war.²⁰⁶³ Roger trägt damit den „Umsturzgeist, der das Bestehende vernichten will“²⁰⁶⁴ in sich, wodurch es seine Charakterlosigkeit ist, die ihn die Welt „schlecht oder doch elend sehen“²⁰⁶⁵ lässt. In den Notizen zeigt sich aber auch der Bezug zur Welt einer weiteren Figur, die Roger gegenübergestellt ist, denn mit Armand plante Hofmannsthal eine Figur zu beschreiben, die sich der „lasterhafte[n] Umgebung“²⁰⁶⁶ entzieht. Die problematische Beziehung zur Welt zeigt sich ebenso in dem *Revolutionsstück* (1893) in Anbindung an die Revolution um 1848 in Wien, vor deren Problematik des Erlebens Hofmannsthal seine Figuren in dem Drama zu stellen gedachte: „Nachahmungstrieb Widerspruchsgeist Herrschsucht darunter leiden alle Kinder einer religiösen Epoche am stärksten“.²⁰⁶⁷ Während sich das Motiv in den Notizen zum Dramenplan *Sohn des Tobias* (1895) durch die Vaterfigur des Stückes zeigt („ebenso verachtet der Vater weltlichen Ruhm, Götzen dienst, achtet nichts als eigene Herrschaft im Haus und Gottes Herrschaft in der Welt“),²⁰⁶⁸ findet sich das Motiv in dem *Darmstädter Festspiel Die Weihe des Hauses* (1900) durch die

2058Die Betrachtung der Motiv-Komplexe erfolgt mehrheitlich nach der Schaffenszeit der Werke. Allein bei den Gedichten kam, aus Ordnungsgründen, eine andere Herangehensweise zum Tragen.

2059von Hofmannsthal, Hugo: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Buch der Freunde. Aufzeichnungen. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main, 1980. K. 9.

2060Brief-Chronik. Band I, S. 198.

2061Curtius, Ernst Robert: George, Hofmannsthal und Calderon. In: Bauer, Sibylle: Hugo von Hofmannsthal. Wege der Forschung. Band CLXXXIII. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt. 1968, S. 7.

2062Von den dramatischen Fragmenten sind, besonders was Umfang und Strukturaufbau anbelangt, die Werke *Ascanio und Gioconda* (1892), *Alkestis* (1893/1894), *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901) und *Dominic Heintls letzte Nacht* (1906), mit dem Hofmannsthal an den *Jedermann*-Stoff anknüpft, von besonderer Bedeutung, weshalb diese Werke auch gesondert behandelt werden. Die geplanten Dramen sind wahrlich nur als lose bis sehr lose Dramenentwürfe zu verstehen, deren Handlung teilweise nur schwer erschließbar ist bzw. deren Notizen sich mitunter auch widersprechen und erstmalig in dieser Arbeit inhaltlich und klärend dargestellt wurden.

2063SW XVIII. S. 7. Z. 18-20.

2064SW XVIII. S. 7. Z. 15.

2065SW XVIII. S. 7. Z. 18.

2066SW XVIII. S. 7. Z. 25.

2067SW XVIII. S. 121. Z. 21-24.

2068SW XVIII. S. 127. Z. 14-16.

Abwendung des Jünglings vom Tag, die mit Zweifeln an die eigene Person einhergeht.²⁰⁶⁹

Auch in *Das Festspiel der Liebe* (1900) zeigt sich ein vielfacher Bezug zum Motiv. So verweist Hofmannsthal bereits in Verbindung mit der Inspiration zu dem Stück auf das Motiv: „Engelsfest: Das Theater der Unschuld aus einer Weltanschauung, wie die Gertys, heraus das Übersinnliche anordnen: Bäume, ein Bach, ein Engel, Liebende.“²⁰⁷⁰ In Verbindung mit dem Einsiedler zeigt sich wiederum der religiöse Wunsch dessen, die Welt hinter sich zu lassen („der Einsiedler: ein Bild des Herren werden. 1. Die Welt vollkommen überwinden“).²⁰⁷¹ Auch zeigt sich das Motiv innerhalb der erotischen Nachstellung des Kaisers, fühlt sich die Verfolgte von diesem doch sicher, denn sie „weist ihn auf das Glück der Welt hin“.²⁰⁷² Des weiteren führen die beiden Liebenden aus den Notizen ein „weltliches Gespräch“.²⁰⁷³ Letztendlich zeigt sich das Motiv auch durch eine unbekannte weibliche Figur thematisiert, die durch den Kontakt mit einem Engel eine erhabene Verbindung zur Welt erfährt.²⁰⁷⁴ Aller Wahrscheinlichkeit nach negativ besetzt zeigt sich das Motiv in *Der Verbrecher* (1901) durch den Bezug des Mörders Eichinger zur Welt²⁰⁷⁵ oder in dem Dramenentwurf *Die Söhne des Fortunatus* (1900/1901) durch Fortunatus' Abwendung vom Selbstmord und der Hinwendung zur Welt („erwartet sich viel von der grossen Welt, von fernen Ländern“),²⁰⁷⁶ was die Hinwendung zur Familie impliziert.²⁰⁷⁷ Auch in Bezug auf Andalosia, der den Tod des Bruders nicht verhindern kann und ein „grauenvolles Weltgefühl“²⁰⁷⁸ hat, zeigt sich eine weitere problematische Stellung zur Welt.

In den sehr losen Notizen zu *Carl* (1904) erweist sich der hypochondrische Lelian als ästhetizistisch gefärbter Narzisst, wähnt er doch, dass er es sei, der „alle Schmerzen der Welt auf sich genommen“²⁰⁷⁹ hat. Dabei sieht er es als die „höchste Wonne der Welt“,²⁰⁸⁰ einen willenlosen Sklaven zu haben.²⁰⁸¹ Das Motiv zeigt sich aber auch durch Elisabeths Bruder, „der die Welt Schwarz sieht, wenn er nicht raucht, und rosig, ja dionysisch wenn er rauchen darf“²⁰⁸² oder in Anbindung an die frühere Geliebte Lelians und ihren Bezug zum Kind.²⁰⁸³ Ebenso zeigt sich in dem dramatischen Entwurf *Hauptmann Aichinger* (1906) das Motiv in Verbindung mit dem Lieben, hier durch die Figur des Vencenz Nicoladoni, der durch sein Begehren für Anna sagt: „>>sie allein auf der Welt könnten aus mir machen was sie wollen.<<“²⁰⁸⁴ Ebenso findet sich das Motiv in Verbindung mit der Sinnlichkeit durch den Grafen, der die Sinnlichkeit als Schwäche abtut („sein Ahnen, dass im Sinnlichen die ganze Welt dunkel zusammenkommt“).²⁰⁸⁵

In *Des Ödipus Ende* (1901) zeigt sich ein negativer Bezug zur Welt durch die Mutter des Gelähmten, die durch die Situation ihres Sohnes die „Welt als Unthat und Strafe“²⁰⁸⁶ sieht. Statt der Frau Hoffnung zu schenken, bestätigt der Priester sie darin, indem er sagt: „da hast Du recht, furchtbar ist die Welt.“²⁰⁸⁷ Bei dem Sohn jedoch, dem Gelähmten, zeigt sich die Sehnsucht nach der Welt.²⁰⁸⁸ Ebenso gedachte Hofmannsthal die Einbindung des Motivs in Verbindung mit der Figur des Ödipus zu realisieren. Während Ödipus die Welt segnet, empfindet es Antigone so, als habe er sie für die Welt geöffnet, die ihr, vor seinem

2069SW XVIII. S. 134. Z. 17-19.

2070SW XVIII. S. 137. Z. 29-31.

2071SW XVIII. S. 138. Z. 30-31.

2072SW XVIII. S. 141. Z. 28-29.

2073SW XVIII. S. 142. Z. 33.

2074SW XVIII. S. 145. Z. 23-30.

2075SW XVIII. S. 162. Z. 20-21.

2076SW XVIII. S. 157. Z. 33.

2077SW XVIII. S. 158. Z. 16.

Des weiteren zeigt sich in den Entwürfen auch ein Bezug auf Fortunatus und dessen traumhaften Bezug zur Welt (SW XVIII. S. 458. Z. 13-19).

2078SW XVIII. S. 159. Z. 32.

2079SW XVIII. S. 289. Z. 24-25.

2080SW XVIII. S. 289. Z. 28.

2081Zudem heißt es in Bezug auf Lelian: „Er rühmt sich die einzige Weltanschauung zu besitzen, in die alles hineingeht.“ In: SW XVIII. S. 289. Z. 32-33.

2082SW XVIII. S. 291. Z. 9-10.

2083SW XVIII. S. 288. Z. 27-28.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 293. Z. 16-17.

2084SW XVIII. S. 327. 31.

2085SW XVIII. S. 329. Z. 29-30.

2086SW XVIII. S. 256. Z. 17-18.

2087SW XVIII. S. 256. Z. 9.

2088SW XVIII. S. 257. Z. 5-7.

Schweigen über ihre Herkunft, verschlossen war.²⁰⁸⁹ So plante Hofmannsthal Antigone sagen zu lassen: „Vater, dich sprechen hören von der Welt - in mir war die Welt verflucht, seit ich dich hatte verfluchen gehört Ödipus - weiss nicht mehr dass er seine Söhne verflucht hat“.²⁰⁹⁰ Zuvor hatte Antigone die Welt nur durch das darin enthaltene Leid wahrgenommen.²⁰⁹¹ Doch zeigt sie sich Ödipus gegenüber auch dankbar für die schlimmen Momente ihres Lebens: „Ich danke Dir dafür dass ich umsomehr von der Welt auf meinen Theil erhielt, je mehr Schmerzen ich zu empfangen bestimmt war“.²⁰⁹²

Lose Beziehungen zeigen sich auch in *Leda und der Schwan* (1900),²⁰⁹³ in dem Dramenentwurf *König Kandaules* (1903) durch Gyges' Reaktion auf die Grausamkeit der Welt²⁰⁹⁴ oder auch in *Der Traum* (1906). Hier zeigt sich das Motiv zum einen durch die Lebensanschauung des Königs, die sich korrigiert: „alles wird irdischer und wahrer, als es sich einmal vorgespiegelt hatte (Jugendliche phantastische Mondbeleuchtung)“.

²⁰⁹⁵ In den Notizen Hofmannsthals deutet sich aber auch eine persönliche Entwicklung des Königs an, verlangt es ihn doch danach, sich von der Schattenwelt zu lösen. Der damit verbundene Bezug zur ägyptischen Gottheit Hathor könnte ein Verweis auf den ägyptischen Mythos sein, dass diese den Sonnengott für die Nacht über in ihrem Leib geborgen hatte, damit er bei Tag wiedergeboren werden kann. So wäre die Abwendung von Hathor, die dabei noch für Musik und Tanz steht, auch eine Hinwendung zum Licht: „der König: >>Sonne welche der Welt geschenkt ist<<, >>Spender des Lebens<< >>Ewiglebender>>, >>Sohn der Sonne<<“.²⁰⁹⁶ Das Motiv zeigt sich auch durch die Herrschaft des Königs über Ober- und Unterägypten,²⁰⁹⁷ und des weiteren angedacht durch den Anwalt der Buhlerin („Auch lieb ist so ein nichts ein Traum der die Welt verklärt“).²⁰⁹⁸

Indirekt zeigt sich die Wahrnehmung der Welt in Hofmannsthals Notizen zu dem Dramenentwurf *Demetrius* (1889/1890),²⁰⁹⁹ und zwar dahingehend, dass nur eine Unzulänglichkeit der weltlichen Zustände es erklärbar macht, dass Demetrius einen reformatorischen Charakter entwickelt. Im Laufe des Werkes plante Hofmannsthal aber auch einen problematischen Bezug zur Welt durch Demetrius, der bedingt ist durch seine Lebenslüge, der Sohn des Zaren zu sein („die ganze Welt die du da aufbaust aus Worten Worten Worten ist Lüge und Frevel, aber das Elend, das du mit einem Machtwort aus den Berichten verschwinden liessest, das lebt“).²¹⁰⁰ Deutlicher macht Hofmannsthal den Bezug zur Welt durch die Geliebte Axinia („viel Lebenserfahrung die sie mit Ekel vor ihrer Umgebung erfüllt haben“),²¹⁰¹ sowie durch den Vater Marinas, sollte sich der Fürst Mnizcek doch als „welterfahren“²¹⁰² zeigen. Destruktiv zeigt sich die Wahrnehmung der Welt durch das Haupt der Verschwörer („Basil Schuiski mit sich u d. Welt zerfallen“).²¹⁰³

In den unveröffentlichten Gedichten²¹⁰⁴ zeigt sich auch mehrfach die Wahrnehmung der Welt, wobei diese bedingt ist durch die Sicht des Ästhetizisten auf seine Umwelt, und daher gemeinhin in Verbindung steht

2089SW XVIII. S. 257. Z. 17-28.

2090SW XVIII. S. 260. Z. 7-9.

2091SW XVIII. S. 256. Z. 26-28.

2092SW XVIII. S. 259. Z. 3-4.

2093SW XVIII. S. 150. Z. 6.

2094„[...] dass die Feueranbeter den zerstückelten Leib seiner Geliebten herumgeschickt haben: sagt er: das hättest du mir gestern erzählen müssen, gestern - heute passt es ganz gut zur Welt.“ In: SW XVIII. S. 283. Z. 25-29.

2095SW XVIII. S. 113. Z. 15-17.

2096SW XVIII. S. 114. Z. 20-21.

2097SW XVIII. S. 114. Z. 24-25, SW XVIII. S. 114. Z. 22.

2098SW XVIII. S. 113. Z. 31-32.

2099Mit der Arbeit an *Demetrius* (1889/1890) greift Hofmannsthal auf das Leben des russischen Zaren Dimitri II. zurück, wodurch er den Arbeiten von Schiller oder auch Hebbel zu dem Demetrius-Thema folgte.

2100SW XVIII. S. 34. Z. 20-22.

2101SW XVIII. S. 24. Z. 24-25.

2102SW XVIII. S. 24. Z. 28.

2103SW XVIII. S. 29. Z. 12.

2104Was die Erschließung der einzelnen Gedichte dergleichen komplex und vielschichtig machte, war nicht nur, dass sich die bisherige Forschung ebenso – wie bei den veröffentlichten Gedichten – nicht umfangreich und vollständig mit den unveröffentlichten Gedichten befasst hat, sondern dass die einzelnen Motiv-Komplexe auch wiederum vielgestaltig sind und des weiteren nicht nur eine Ambivalenz in der Verwendung vorhanden ist, sondern auch vielfältige Verbindungen zu anderen Motiv-Komplexen erkannt worden sind, die erst in eine Ordnung gebracht werden mussten.

mit dem Augen-Motiv; dies zeigt sich bereits in dem Gedicht *Der Blinde (Chénier)* (1887/1888), wenn der zu ihm tretende Mann diesen einen „Fremdling“²¹⁰⁵ heißt.

Dabei zeigt sich in einer Vielzahl der unveröffentlichten Gedichte die Abwendung von der Umgebung, mitunter bedingt durch die Konfrontation mit dem Tod, hin zu der eigenen ästhetizistischen Umgebung, auch wenn dies gleichzusetzen ist mit dem Rückzug in die eigene Seele. Dies findet sich auch in dem Gedicht *<Und stündlich steigt der See ...>* (1890), durch die Abwendung von der Welt hin zu einer eigenen phantastischen Stadt („Die Welt liegt unten, tief und weit; was kümmert uns die Welt!“).²¹⁰⁶ Weitere Bezüge zum ästhetizistischen Leben lassen sich ebenso ausmachen: durch die Einsamkeit und die Macht in dem Gedicht *<Von Ferne blinket ...>* (1892) (SW II. S. 75. V. 3-4), durch die Gefahr, der Kunstwelt über die Maßen zu verfallen in dem Gedicht *E<leonora> Duse* (1892)²¹⁰⁷ oder aber durch das Gedicht *<Ich lösche das Licht ...>* (1893). Für die Thematik von Licht und Dunkelheit ist dieses Gedicht von besonderer Bedeutung, beschreibt Hofmannsthal hier neuerlich ein lyrisches Ich, welches sich mit der Abwendung vom Licht auch von der Welt abwendet: „Ich lösche das Licht / Mit purpurner Hand, / Streif ab die Welt / Wie ein buntes Gewand“.

²¹⁰⁸ Mit der eingetretenen Dunkelheit, wendet sich das lyrische Ich in die Tiefe seiner selbst, und genau hier wähnt er, in die Welt zu kommen, wodurch sich auch hier, so früh im Schaffen Hofmannsthals, deutlich zeigt, dass der ästhetizistische Lebensweg beschritten wird mit dem Wunsch, sich wieder an Welt und Leben zu binden: „O sprang noch manche / Ich käm in´ Kern / Ins Herz der Welt / Allem nah, allem fern!“²¹⁰⁹ Was das lyrische Ich hier die Welt wähnt, ist jedoch nur sein tiefstes Ich. Er glaubt jedoch dennoch, dass er mit dem Eingang in die Tiefe die Welt sehen würde. Eben der Bezug zur Tiefe der Seele wird von Hofmannsthal auch in dem Gedicht *<Höchst seltsam hab ich meine Welt gesehn ...>* (1895) eingebunden, indem die Betrachtung des Lebens in einer Art traumhaftem Zustand erfolgt („Höchst seltsam hab ich meine Welt gesehn / Ich sah viel mehr als man im Wachen sieht“).²¹¹⁰

In Verbindung mit der Kunst zeigt sich eine Sonderstellung: so wie Hofmannsthal sich nicht auf den reinen Ästhetizismus eingelassen hat, so verweigert er sich auch der reinen, kunstlosen Wirklichkeit. Für Hofmannsthal bedeutet das Leben, sich weder der Wirklichkeit zu verschließen, noch sich in der Künstlichkeit zu isolieren. Deutlich zeigt sich dies in dem Gedicht *<Dichter, nicht vergessen ...>* (1893). Der Dichter kann sich hier Kraft seines Genius seine eigene Welt erschaffen, die durchaus ästhetizistisch-narzisstische Züge trägt; aber der wahre Dichter, an den sich das Gedicht richtet, bleibt nicht in dieser künstlichen Welt. Er kehrt zu den Menschen, der Wirklichkeit zurück, um den Menschen zu erleichtern und zu erhellen, neuerlich Hoffnung und Leben zu erschaffen. Hinter dem lyrischen Ich verbirgt sich der Dichter Richard Dehmel, der sich unter dem Licht des Mondes seine eigene Welt erschafft,²¹¹¹ über die es heißt: „Darin nichts fremdes ist / In solchen Stunden: / All Gegenwart, all Sinn, all wie im Traum!“²¹¹² Dies lässt die Ahnung zu, dass die Welt über die er sich erhebt ihm durchaus fremd erscheint, er ihr deswegen seine eigene künstlerisch angehauchte Welt gegenüberstellt, in der er die Fremdheit vollkommen aufgebrochen sieht. Die Welt, die der Dichter sich jedoch erschafft, ist nicht dominiert von Einsamkeit. So bezieht er den Dichterfreund, hinter dem sich Hofmannsthal verbirgt, durchaus mit ein: „Da sassest auch Du / Irgendwo / In meiner Welt“.²¹¹³ Was das lyrische Ich sich hier erschaffen hat ist durchaus keine lebensferne Welt, was sich auch dadurch zeigt, dass der Freund in Verbindung mit dem Leben gesetzt wird („Und leuchtend unter Dir die Lebensflur“).²¹¹⁴ Auch durch den Dichterfreund, hinter dem sich Hofmannsthal selbst verbirgt, zeigt sich, dass das lyrische Ich nicht in seinem dichterischen Kosmos verbleibt, sondern in die Wirklichkeit zurückkehrt. Selber jetzt ein „Schattenmann“,²¹¹⁵ ist er dennoch fähig, durch das Dichterwort die Menschen

2105SW II. S. 11. V. 13.

2106SW II. S. 27. V. 8.

2107„Denn wer geathmet hat in deiner Welt / Dem bleibt die Sehnsucht immerdar gefangen / Und was er hier erlebt ist ihm vergellt.“ In: SW II. S. 75. V. 5-7.

2108SW II. S. 88. V. 1-4.

2109SW II. S. 88. V. 13-16.

2110SW II. S. 110. V. 1-2.

2111SW II. S. 90. V. 22-30.

2112SW II. S. 91. V. 46-48.

2113SW II. S. 91. V. 49-51.

2114SW II. S. 91. V. 58.

2115SW II. S. 91. V. 60.

zu beleben.²¹¹⁶ Auch in dem Gedicht <Der Worte wollt ich ...> (1896 ?) zeigt sich der Bezug zur Wahrnehmung der Welt, in Anlehnung an die Kunst: „Der Worte wollt ich endl<ich> mich entladen / Drum hab ich dieses stumme Spiel erdacht / Und halte auf die Welt den Spiegel hin / Er ist nicht groß allein es ist doch meine.“²¹¹⁷

Die Erleichterung, die Kunst dem Menschen schenken kann, zeigt sich in dem Gedicht <Ich reite viele Stunden ...> (1895), indem Hofmannsthal seine eigene Lebensproblematik als Soldat schildert. Die scheinbar von Gleichmut begleiteten Erlebnisse, die vielfach ans Farb-Motiv gebunden sind, werden von Hofmannsthal aufgebrochen („Wie kann das nur geschehn daß man so lebt / und alles ist, als ob's nicht wirklich wäre?“).²¹¹⁸ Hofmannsthal schildert hier, dass sich nicht wirklich im Leben-befinden, was aber durch ein Buch, welches Dehmel ihm geschickt hatte, letztendlich wieder aufgebrochen wird. Zu diesem kann Hofmannsthal, anders als zu seiner Umwelt, wirkliche Nähe aufbauen. Das Motiv verbindet sich mehrfach auch mit der Kritik an der Moderne,²¹¹⁹ so in dem Gedicht <Wie unwahr wie gemacht ...> (1889 ?), indem Hofmannsthal nicht nur die Zeit kritisch sieht („Ist denn hier alles öde und ausgebrannt“),²¹²⁰ sondern auch die dichterische Generation seiner Zeit, die nur ein Erbe angetreten ist, ohne wirklich selbst zu schaffen („Frühmorgens müde vor dem Mahl<e> satt / Krank, kraftlos fiebert unsre Zeit zu Grab“).²¹²¹ Es ist eine Zeit, die Hofmannsthal beklagt, die wie „ihre Kinder elend wie sie selbst“²¹²² ist, und die vielleicht – wenn überhaupt – durch einen Zufall befreit werden wird und dann für eine „Welt voll niegeahnter Wunder“²¹²³ geöffnet werden wird. Kritische Töne gegenüber der Zeit zeigen sich ebenso in dem Gedicht <Er war mein Freund ...> (1889 oder 1890) („Einst war in uns der heiße Hass der Lüge / [...] Uns unsrer Zeit der trüben kranken“),²¹²⁴ ebenso wie in dem Gedicht *Verse, auf eine Banknote geschrieben* (1890). Hofmannsthal äußert hier eine Kritik, die er in späteren Werken immer wieder aufgreifen wird, und zwar die Anprangerung der Bedeutung des Geldes, die er der Kunst gegenüberstellt; hier nennt er das Geld diese „Zauberblättchen“,²¹²⁵ „Freibrief[e] grenzenloser Qual“.²¹²⁶ Wie in den kurzen Gedichten *Der Forscher* (SW II. S. 31. V. 1-3) und *Als sich das Gewitter zertheilte*,²¹²⁷ die dem Jahr 1890 zugeordnet werden, setzt sich Hofmannsthal auch in *Der Künstler* (1890 ?) mit der Zeitkritik auseinander (SW II. S. 31. V. 1-4). Ebenso verweist Hofmannsthal in zwei knappgehaltenen Gedicht-Entwürfen auf die kritische Betrachtung der Welt: sowohl in <Neues erfüllte ...> (1890 oder 1891) als auch in <Lüge dein Amt ...> (1890 oder 1891) und <Kämpfer sind wir ...> (1890 oder 1891). Alle drei Gedichte spielen auf das Alte an und rufen zur Erneuerung auf. So heißt es in <Neues erfüllte ...> (1890 oder 1891): „Neues erfüllte die Aug<en> und ungeahntes die Seele / Manchens das wir verehren gelernt erschien uns verächtlich“.²¹²⁸ Ebenso zeigt sich der Bruch mit dem Alten in dem Gedicht <Lüge dein Amt ...> (1890 oder 1891) („Lüge dein Amt in der Form: Schule Gewohnheit, Tradition“),²¹²⁹ und auch in <Kämpfer sind wir ...> (1890 oder 1891) wird dazu aufgerufen, die „erstarrte Formel“²¹³⁰ aufzubrechen. So wie sich in dem Gedicht *Cromwell* (1891) das Bewusstsein für die Veränderungen der Zeit zeigt (SW II. S. 46. V. 1-7), legt Hofmannsthal die Not nach Veränderung auch in den Gedichten, die unter dem Titel <Sieben Sonette ...> (1891) festgehalten wurden, fest. Die Einsicht entzündet sich im ersten Gedicht *Künstlerweihe* an Eschenbachs *Parcifal*; nicht stumm solle der Mensch, im Speziellen

2116SW II. S. 92. V. 77-83.

2117SW II. S. 117. V. 1-4.

2118SW II. S. 112. V. 45-46.

2119Die *Kritische Ausgabe* formuliert, im Zuge der zeitlichen Bestimmung: „die schonungslose Selbst- und Zeitkritik äußert sich auch in Gedichten der letzten Monate des Jahres 1890 und den Anfang 1891“. In: SW II. S. 211. Z. 9-10.

2120SW II. S. 18. V. 2.

2121SW II. S. 18. V. 11-12.

2122SW II. S. 18. V. 14.

2123SW II. S. 18. V. 21.

2124SW II. S. 215. V. 17-18.

2125SW II. S. 29. V. 54.

2126SW II. S. 29. V. 62.

2127Das hier in diesem Gedicht ersehnte Gewitter, mit dem Reinigung und Erneuerung verbunden wird, bleibt aus (SW II. S. 32. V. 5-8).

2128SW II. 40. V. 1-2.

Deutlicher wird dieser Aufbruch, den Hofmannsthal hier beschwört, noch in den Varianten, die zu dem Gedicht hinterlassen sind (SW II. S. 242. V. 20-24).

2129SW II. S. 40. V. 1.

2130SW II. S. 40. V. 5.

der Künstler, dem Menschen begegnen, sondern empathisch. Die Veränderung, die Hofmannsthal beschwört, zeigt sich ebenso in dem zweiten Gedicht *Zukunftsmusik*, indem er neuerlich die Bedeutung des Mitleids hervorhebt („Heiligen Mitleids rauschende Wellen / Klingend an jegliches Herze sie schlagen“).²¹³¹ Ebenso im dritten Gedicht *Lebensquell* zeigt sich die Erneuerung der Zeit, die Hofmannsthal hier an die Zeit des Frühlings bindet („Die Frühlingsfluthen zieh'n durch meinen Geist“).²¹³² Zugleich aber schwingt in diesem Gedicht die Ahnung des kreislaufhaften Seins des Lebens an. Das lyrische Ich in diesem Gedicht verbindet den Frühling mit dem „ew'gen Jungbrunnen[...]“,²¹³³ der auch ihn mit einem neuen Leben umspülen soll. Dabei ist es auch hier wieder die Jugend, von der sich Hofmannsthal den Umbruch erhofft. Im vierten Gedicht >>Epigonen<< jedoch nimmt Hofmannsthal die Menschen der Moderne in Schutz. Zwar sind sie verschrieen, Menschen zu sein, die einer unkonstanten Zeit angehören („>>Verfluchte Schar von Gegenwartsverächtern!<< / >>Gewandelt seid ihr zwischen den Geschlechtern<< / >>Den Vätern fremd und fremd den eig'nen Söhnen;<<“),²¹³⁴ doch das Bedeutsame an ihnen sei, dass sie die „Zeitenwende“²¹³⁵ einläuten werden.²¹³⁶ Mit dem sechsten und siebten Gedicht aus dem Zyklus, welches Hofmannsthal unter dem Titel *All-Einheit* gefasst hat und welches die beiden Gedichte *Sonett der Welt* und *Sonett der Seele* enthält, verweist Hofmannsthal zum einen auf das den Menschen durch die Natur Verbindliche; im zweiten Gedicht allerdings, im *Sonett der Seele*, ist es gerade das Trennende, die Unergründlichkeit der Seele, die bestimmend ist und die eben den harmonischen Zustand im ersten Gedicht (*Sonett der Welt*) wieder aufbricht. Wird in dem Gedicht *Sonett der Welt* die Natur, wie Baum oder Wind, für den Menschen zur Quelle für den eigenen Halt, da er in einem engen verwandtschaftlichen Verhältnis zu diesem steht („Und wir fühlen uns verwandt, / Wo wir unser Bild erkennt“),²¹³⁷ bricht Hofmannsthal diese Zuversicht, diese Nähe zwischen Mensch und Natur, in dem zweiten Gedicht *Sonett der Seele* wieder auf („Feuer loht und Rebe gährt / Und sie locken uns zum Bösen“).²¹³⁸ Worauf Hofmannsthal hier abzielt, ist die Unergründlichkeit der menschlichen Seele. Aufgrund der Tatsache aber, dass Hofmannsthal beide Gedichte unter dem Titel *All-Einheit* gefasst hat, muss man sich an die Ganzheit des Seins²¹³⁹ gemahnt fühlen: der Mensch steht also einem Leben gegenüber, indem er beides erfährt, das harmonische Sich-wieder-finden in der Natur und die unergründliche und zur Grausamkeit neigende Seele.

Negativ steht das lyrische Ich dem Alltagsleben in seiner Trostlosigkeit in dem Gedicht <Nacht ist es ...> (1891 ?) entgegen, wird das lyrische Ich doch hier durch die Nacht mit der Wirklichkeit konfrontiert („Dumpf dröhnt des Werktags freudlose Fei'r“).²¹⁴⁰ Problematisch zeigt sich der Bezug zur Welt durch das lyrische Ich ebenso in dem Gedicht <Der Schatten eines Todten ...> (1891). Der Selbstmord eines jungen Mannes konfrontiert das lyrische Ich mit der eigenen Sterblichkeit,²¹⁴¹ wobei sich das lyrische in eine Zeit gestellt sieht, in der das Gegenüber keinen Trost empfangen kann, und er selbst sich in seinem Trost nur wie ein hilfloses Kind fühlt. Der Umgang mit der Welt wird von Hofmannsthal auch in dem Gedicht <Schaust nicht

2131SW II. S. 49. V. 1-2.

2132SW II. S. 49. V. 1.

Die Aufbruchstimmung zeigt sich in Verbindung mit der Natur auch in dem Gedicht <Ich fühl es ...> (1891): „Ich fühl es wenn der [rauschende] Mai / Sich durch die Bäume drängt“. In: SW II. S. 55. V. 1-2. Ebenso beschwört Hofmannsthal die Veränderung und die neu erweckte Lebendigkeit, die der Frühling mit sich bringt, in dem Gedicht *Sonne* (1891): „Die Sonne ist versunken, da leuchtet die Stadt allein / Es leuchtet den sie getrunken der feuchte Frühlingschein.“ In: SW II. S. 57. V. 1-2.

Des weiteren, siehe: SW II. S. 57. V. 5, SW II. S. 57. V. 10.

2133SW II. S. 49. V. 5.

2134SW II. S. 50. V. 2-4.

2135SW II. S. 50. V. 14.

2136Die Problematik die eigene Zeit nicht aktiv zu gestalten, sondern das Wissen der Väter zu übernehmen, zeigt sich auch in den Varianten zu diesem vierten Gedicht: „Ihr wart zu schwach zu hören und zu schauen. / [...] Und in ererbter Formeln leerem Lallen“. In: SW II. S. 265. V. 39-41.

2137SW II. S. 51. V. 13-14.

2138SW II. S. 51. V. 1-4.

2139Auch in den losen Gedichten, die unter dem Titel *Gedichte April 1900* gefasst wurden, zeigt sich der Bezug zur Wahrnehmung der Welt, allerdings erst in dem letzten Gedicht dieser Gruppe <Gedichte des Gefangenen>, in dem Hofmannsthal Bezug zum „Verhältnis der Arbeit zum Leben“ (SW II. S. 152. Z. 24) nimmt. Dabei zeigen Hofmannsthals Notizen auch eine Verbindung zur Ganzheit des Seins: „Es giebt in Wirklichkeit keine Zeit ausserhalb des Lebens, sie ist darin, sie ist ein so passendes Kleid, wie unser Leib, ohne den wir gar nicht wären. Sie ist nicht lang noch kurz und alles ist in ihr.“ In: SW II. S. 152. Z. 27-29.

2140SW II. S. 65. V. 5.

2141SW II. S. 52. V. 17-23.

nur ...> (1897) (SW II. S. 132. V. 1-4) geschildert, als auch in Verbindung mit der Geliebten in dem Gedicht *Das Bild* (1896) („Fremd wie die Welt, leer wie die leere Welt / Und meine Seele ist um ihr Leben betrogen“),²¹⁴² als auch in Verbindung mit dem Tod in dem Gedicht <Er hob mit Müh...> (1897) (SW II. S. 132. V. 1-4) und neuerlich in Verbindung mit dem Liebeserleben in den Notizen zu *Epithalamium* (1897 oder 1898) („o lehr mich halb die Fröhlichkeit / [...] es hieng an mir zu dieser Stund / die Welt wie ich an Deinem Mund“).²¹⁴³

Während in dem Gedicht <Da ich weiss ...> (1899) die Geliebte das lyrische Ich die Einsamkeit und die Wahrnehmung der Welt ertragen lässt („Da ich weiß, du kommst mir wieder / machen mich die Wolken froh“),²¹⁴⁴ zeigt sich eine absolut negative Einstellung zur Welt in den Notizen des Gedichtes *Stadien auf dem Lebenswege des Tarquinius Morandinus* (1897 oder 1898): „völlig einsam. messianisch. vom Teufel bedroht der sich der Welt als einer Festung bemächtigt hat hier verwirft er den Freund, die Naturwissenschaften, die Dichter, alles.“²¹⁴⁵ Die Wahrnehmung der Welt wird von Hofmannsthal auch in den Notizen zu *Verse zum Gedächtnis der Kaiserin* (1898) eingebunden: „die Zeit voll Abgründe: wir tragen ein unsichtbares Gewand von furchtbarer Schwere [...] der Erde ihr Gewand haben wir furchtbar leicht gemacht“.²¹⁴⁶ Das Leiden an der Welt, mehr dem menschlichen Sein, zeigt sich ebenso in dem Gedicht *Gertys Traum* (1906 oder 1907), hier gebunden an den Traum, der Gerty dahingehend verstört hat, dass ihr ihre Kinder genommen werden (SW II. S. 168. V. 24-29).²¹⁴⁷

In *Der Geiger vom Taunsee* (1889) wird die Wahrnehmung der Wirklichkeit von Hofmannsthal thematisiert, wenn der Ästhetizist nicht träumt. Dies zeigt sich zu Beginn der Erzählung, wenn das lyrische Ich für sich einen menschenleeren Platz sucht.²¹⁴⁸ Hofmannsthal verweist bereits dadurch auf die Tendenz des Ästhetizisten, sich von der Welt abzuwenden. Zudem gestaltet er diesen schattigen und menschenleeren Platz, den der Ästhetizist für sich gesucht hat, als Fluchtraum vor jeder Bekümmernis, vor jedem Einschnitt in seinem Ästhetizismus. „Belebende Kühle umfieng mich, sowie mein Kahn den weissen Sand der kleinen Bucht streifte, und mir war als hätte sich gleich mir alles hierhergeflüchtet vor der sengenden Gluth da draussen was keimt und blüht, was sprosst und gedeiht.“²¹⁴⁹ Allerdings zeigt sich in der Beschreibung Hofmannsthals, dass dies nicht nur ein ruhiger Ort ist, wie jeder Mensch ihn gerne einmal für sich ersehnt, sondern diesem Fluchort mangelt es an Lebendigkeit, mehr noch er trägt die Zeichen des Todes („kaum hie und da fiel ein Sonnenstrahl in eine Lücke“),²¹⁵⁰ lässt er doch die Sonne, die ein Lebensspender und unabdingbar für die Natur zur Fotosynthese ist, vermissen. Während außerhalb dieses Ortes das Leben pulsiert, hat sich der Protagonist mit diesem Ort nicht nur gegen die Wirklichkeit, sondern zugleich auch gegen das Leben selbst gestellt.

Zu Hofmannsthals Schaffen, innerhalb der in dieser Arbeit besprochenen Zeitspanne, gehören auch Hofmannsthals Gedichte. In der Forschung findet sich bislang auch keine übersichtliche Bearbeitung der Gedichte, weder der veröffentlichten Poesie noch der zahlreichen unveröffentlichten Gedicht-Fragmenten.²¹⁵¹ Deutlich zeigt sich an den Gedichten, dass Hofmannsthals poetische Produktion vor allem vor der Jahrhundertwende lag, dass er aber auch danach noch vereinzelt Gedichte geschrieben hat. Der Beginn von Hofmannsthals lyrischer Produktion ist um 1887/1888 anzusetzen, wobei erst 1890 das Gedicht *Was ist die Welt?* unter seinem Pseudonym Loris Melikow in *An der Schönen Blauen Donau* veröffentlicht wurde. Die

2142SW II. S. 115. V. 7-8.

2143SW II. S. 137. V. 1-6.

2144SW II. S. 146. V. 1-2.

2145SW II. S. 138. Z. 6-8.

2146SW II. S. 143. Z. 17-18.

2147Des weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 301. V. 19-23, SW II. S. 302. V. 22.

2148SW XXIX. S. 7. Z. 16-20.

2149SW XXIX. S. 7. Z. 20-23.

2150SW XXIX. S. 8. Z. 2-3.

2151Hofmannsthal veröffentlichte zwischen 1890 und 1914 75 Gedichte, von denen 72 (bis zum Jahr 1907) in die gesetzte Zeitspanne fallen. Bei den unveröffentlichten Gedichten, die in der Zeitspanne zwischen 1887/1888 bis 1927 liegen, zeigt sich zudem ein noch größerer Umfang: so fallen von den insgesamt 239 Gedichten 223 in die hier gewählte Zeitspanne, wobei *Ghaselen* (1891), die <*Sieben Sonette*> (1891) und die *Idyllen* (1897) als ein Werk gewertet wurden.

Hauptproduktion lag vor allem in den ersten Jahren des letzten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts, aber auch in den Jahren 1895-1900 und selbst bis 1902 lässt sich noch eine anhaltende lyrische Produktion feststellen. Ab 1902 zeigt sich schließlich ein deutlicher produktiver Einbruch innerhalb der lyrischen Arbeiten, obwohl das letzte veröffentlichte Gedicht 1914 *Österreichs Antwort* ist und Hofmannsthal auch noch danach, bis 1927 – allerdings sehr vereinzelt – Lyrik produziert, die allerdings unveröffentlicht bleibt. Dabei ist die Haltung in der Wissenschaft, Hofmannsthal habe sich von der Lyrik hin zu größeren Formen gewendet,²¹⁵² nicht zu halten, wie ein Brief Hofmannsthals an Rudolf Borchardt vom 3. August 1912 belegt. Hofmannsthal hatte keineswegs mit der Lyrik abgeschlossen. Seine literarische Produktion war nur ins Stocken geraten, weil er um Ausdruck rang, wie er Borchardt schreibt: „Mir ist als würde ich wieder im Lyrischen productiver werden und als sei >>Ariadne<< ein Zwischenglied hiezu, eine unbewußt mir hergestellte Brücke. Aber ich fühle mich mit dem Rhythmischen im Unklaren [...]. Der >>siebente Ring<< Georges [...] Miltons kleinere Gedichte und der Keats – zwischen diesen Wegweisern nach verschiedenen Gebieten rhythmischer Möglichkeit fühle ich mich ein wenig pendeln.“²¹⁵³ Vor allem für die Forschung, im Hinblick auf Hofmannsthals Verständnis vom Leben, der Moderne und der Konzeption, zeigen sich die Gedichte als unschätzbare Quelle. Dabei stechen vor allem Einige heraus, die nicht nur von besonders schönem poetischem Gehalt sind, sondern die auch deutlich belegen, dass Hofmannsthal kein Ästhetizist war. So zeigt sich auch in den veröffentlichten Gedichten ein starker Bezug zur Wahrnehmung der Welt, der eng an die ästhetizistische Überlagerung der Wirklichkeit gebunden ist. Mit dem ersten veröffentlichten Gedicht *Was ist die Welt?* (1890) zeigt sich bereits die Bedeutung, die Hofmannsthal diesem Motiv zuspricht. Sucht Hofmannsthal danach die Welt in der ersten Strophe im Allgemeinen zu definieren, durch Bezüge auf Religion, Liebe, den Menschen, Licht oder auch die Sterblichkeit, bezieht er sich in der zweiten Strophe auf das einzelne Individuum („Und doch auch eine Welt für sich allein, / Voll süß-geheimer, nie vernomm'ner Töne“).²¹⁵⁴ Hofmannsthal nimmt hier Bezug zu einem Aspekt innerhalb dieses Motivs, der sich immer wiederfinden wird, und zwar die Unergründlichkeit, sowohl die der Seele als auch der Welt. Hofmannsthal verstärkt diese Unmöglichkeit, die Welt und die Seele gänzlich zu durchdringen, indem er in der zweiten Strophe von einem „Buch“²¹⁵⁵ spricht, während er in der ersten Strophe, als er allgemein die Welt zu deuten suchte, noch von einem „Gedicht“²¹⁵⁶ gesprochen hatte.²¹⁵⁷ Eben an die Unergründlichkeit von Menschen, im Speziellen der Geliebten, setzt auch die Kritik des lyrischen Ichs gegenüber der Welt in dem Gedicht *Frage* (1890) an. Der Wunsch des lyrischen Ichs sich von dem kalten, starren Dasein zu lösen, konfrontiert ihn damit, dass die Geliebte nicht gleich empfindet.²¹⁵⁸ Mit dem Gedicht *Für mich...* (1890) verstärkt Hofmannsthal den kritischen Zug des lyrischen Ichs zur Gegenwart noch, indem der Zug zur ästhetizistischen Scheinwelt entwickelt wird. Dies zeigt sich in diesem Gedicht noch sehr verborgen, denn das lyrische Ich scheint zunächst das Alltägliche positiv anzuerkennen. Doch durch die Überdeckung mit der ästhetizistischen Motivwelt, vor allem auch durch das Vertauschen von Traum und Wirklichkeit (SW I. S. 10. V. 9-10), zeigt sich die Flucht vor eben diesem Alltäglichen. Mit dem Gedicht *Sünde des Lebens* (1891) bricht die ästhetizistische Lebenswelt vollkommen auf. Hofmannsthal deutet mit den ersten vier Versen die Hinwendung zum ästhetizistischen Erleben an, und verdeutlicht dies vor allem durch die von Hofmannsthal benutzten Verben („erklingen [...] singen [...] springen [...] umschlingen“)²¹⁵⁹ und die Motiv-Komplexe der Musik, des Blickes und des Glückes. Das „schrakenlos[e] Erleben“,²¹⁶⁰ welches Hofmannsthal hier das lyrische Ich beschreiben lässt, wird aber von diesem durchaus nicht befürwortet,²¹⁶¹ was daran liegt, dass

2152, „In dieser Periode versucht Hofmannsthal, nach Aufgabe der lyrischen Poesie, mit großen dramatischen Werken die wirkliche Bühne zu erobern. Es geht ihm dabei nicht primär um die Erneuerung der griechischen Tragödie, sondern um den Anschluß seines Schaffens an bedeutende europäische Theatertraditionen überhaupt.“ In: SW VIII. S. 187. Z. 8-11.

2153SW VIII. S. 418. Z. 28-33.

2154SW I. S. 7. V. 9-10.

2155SW I. S. 7. V. 14.

2156SW I. S. 7. V. 1.

2157In den Notizen zu diesem Gedicht verdeutlicht Hofmannsthal die Problematik der Wahrnehmung der Welt in Anlehnung an den Schleier (SW 116. V. 24-31).

2158SW I. S. 8. V. 5-8.

2159SW I. S. 14. V. 1-4.

2160SW I. S. 14. V. 5.

2161, „Ich muß schweigen, / Kann mich nicht freuen, / Mir ist so angst ...“ In: SW I. S. 14. V 9-11.

das lyrische Ich die Sünden der Menschen erkannt hat.²¹⁶² So verlangt es das lyrische Ich danach die Distanz zwischen sich und anderen Menschen und der Welt aufzubrechen: „Gellend durch das Alltagsgebraus, / Die Welt aus dem Taumel zu wecken“.²¹⁶³ Auch hier zeigt sich wieder die Unverständlichkeit der Welt und der Menschen. Hofmannsthal lässt das lyrische Ich an dem Dichter zweifeln, könne dieser doch weder den Bezug zur Welt verstehen noch die Beklemmung auflösen.²¹⁶⁴ Auch das vermeintlich „[u]nsterbliche Wort“,²¹⁶⁵ die Sprache des Dichters, wird vom lyrischen Ich herabgestuft; sie schaffe keinen Halt, sondern stürze in Verwirrung.²¹⁶⁶

Auch kann das lyrische Ich bei Hofmannsthal nicht nur durch das Gegenüber mit der Fremdheit konfrontiert werden, sondern auch durch sich selbst. Zum ersten Mal wird dies in dem Gedicht *Ein Knabe* (1896) deutlich, indem die Wahrnehmung des Knaben hinsichtlich seiner Selbst und auch der Welt gestört ist.²¹⁶⁷ Des weiteren zeigt sich dies auch in dem Gedicht *Südliche Mondnacht* (1898), indem der Zug des lyrischen Ichs zum ästhetizistisch Schönen – aber Leblosen – ein fremdes Empfinden gegenüber sich selbst auslöst.²¹⁶⁸

Wie konträr der Bezug zum Tod die Wahrnehmung der Wirklichkeit bestimmt, verdeutlicht sich an zwei Gedichten. Sehnt sich das lyrische Ich in dem Gedicht *Stille* (1891) nach einer ästhetizistisch gefärbten Welt, weil er sich in seiner Umgebung mit dem Altern konfrontiert²¹⁶⁹ sieht (SW I. S. 21. V. 9-12), so zeigt sich in dem Gedicht *Der Jüngling und die Spinne* (1897) der Lernprozess des lyrischen Ichs. Glaubte dieser noch zu Beginn, dass seine ihn in seinem Narzissmus bestätigende Liebe ihm die Welt gehören lässt,²¹⁷⁰ erkennt er durch den Tod des Tieres die Falschheit seiner Lebenseinstellung: „Die Welt besitzt sich selber, o ich lerne!“²¹⁷¹ Von einem Lernprozess kann bei dem Kaiser aus dem Gedicht *Der Kaiser von China spricht*: (1897) nicht die Rede sein, denn Hofmannsthal schildert hier ein lyrisches Ich, das sich durch sein narzisstisch-ästhetizistisches Wesen als der Herr der Erde sieht („Meinen Garten zu bewässern, / Der die weite Erde ist.“).²¹⁷²

Noch ein weiterer Bezug zur Wirklichkeit erfolgt innerhalb der veröffentlichten Gedichte und zwar in Anbindung an die Kunst. So lässt Hofmannsthal in dem Gedicht *Welt und Ich* (1893) das Lied des Künstlers zu Atlas gehen, um ihm zu heißen, dass er für ihn die Lasten der Welt tragen wird: „So trägt er auf den Armen diese Welt.“²¹⁷³ Der Künstler selbst sieht die Möglichkeit gegeben, die ganze Welt tragen zu können, eben weil er die Welt in sich trägt.²¹⁷⁴

Des weiteren zeigt Hofmannsthal in dem Gedicht *Prolog zu einer nachträglichen Gedächtnisfeier für Goethe (am Burgtheater zu Wien, den 8. Oktober)* (1899) den Einfluss Goethes auf seine Zeit.²¹⁷⁵ So profitiert die Moderne, das „[l]ebendige[...] Geschlecht“²¹⁷⁶ der Gegenwart, von dem immensen literarischen Erbe das Goethe den Menschen hinterlassen hat.²¹⁷⁷ Doch auch hier äußert Hofmannsthal eine Unsicherheit in Bezug auf die Moderne, die er nicht zu verhehlen vermag, gebunden an den modernen Künstler („Wir sind der Schlacht nicht sicher, die wir schlagen“).²¹⁷⁸

2162Des weiteren, siehe: SW I. S. 14. V. 26-29.

2163SW I. S. 15. V. 32-33.

2164SW I. S. 15. V. 36-41.

2165SW I. S. 15. V. 56.

2166SW I. S. 15. V. 58-60.

2167„Lang kannte er die Muschel nicht für schön: / Er war zu sehr aus einer Welt mit ihnen, / Der Duft der Hyazinthen war ihm nichts / Und nichts das Spiegelbild der eignen Mienen.“ In: SW I. S. 58. V. 1-4.

2168SW I. S. 85. V. 1-5.

2169SW I. S. 21. V. 1-4.

2170SW I. S. 70. V. 1-7.

2171SW I. S. 71. V. 44.

In den Notizen (N) zeigt sich der Einbruch der Lebens des lyrischen Ichs durch den Tod deutlicher: „bei dem Anblick fällt wie über Cascaden sein Blut, seine Zuversicht, seine Welt herab.“ In: SW I. S. 319. Z. 19-21.

2172SW I. S. 72. V. 17-18.

2173SW I. S. 42. V. 8.

2174„>>Wie ertrüg er sie im Arme nicht, / Mein Herr, da er sie lächelnd trägt im Haupt?<<“ In: SW I. S. 42. V. 23-24.

2175SW I. S. 98. V. 36-39.

2176SW I. S. 98. V. 41.

2177„Er trat einmal in diese Welt herein, / Nun treten wir vielmehr in seine Welt“. In: SW I. S. 98. V. 63-64.

2178SW I. S. 98. V. 46.

Auch dieses Motiv findet sich bereits in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthals. In *Zur Physiologie der modernen Liebe* (1891) zeigt sich das Motiv lediglich durch Hofmannsthals Bezug auf den Protagonisten bei Bourget, um den die anderen Figuren wie „Statisten“, ²¹⁷⁹ die nach „Bedürfnis auf die Welt kommen“, ²¹⁸⁰ gestellt sind.

In *Maurice Barrès* (1891) zeigt sich in dem zweiten Buch *Un homme libre*, welches eine Seelenforschung ist, dass sich Philippe über die „Gemeinheit der Barbaren“ ²¹⁸¹ erhebt, da er glaubt, dass dessen Taten, unter denen er im ersten Buch noch gelitten hatte, unbedeutend sind. Auch in dem dritten Buch zeigt sich das Motiv, wenn Hofmannsthal sowohl den Dualismus betont, das Lebensverneinende und das Lebensbejahende. ²¹⁸² Zudem steht auch die Figur der Bérénice in Verbindung mit ihrer Umgebung: „Zarte, verblichene Farben und gebrechliche, ehrwürdige Dinge haben ihrem Wesen den Duft gegeben. Ihr Lächeln ist ein feines und seltsames Kunstwerk. Ihre Puppe war eine vergoldete Muttergottes, gemeißelte Affen ihre Lehrer im Weltlichen.“ ²¹⁸³ Für Philippe jedoch ist die „ganze Welt nur eine ideologische Karte“, ²¹⁸⁴ die ihm sein Inneres eröffnet. Hofmannsthals theoretische Schrift schließt damit, dass die Werke von Barrès und Tolstoi keineswegs Belege dafür sind, „daß die Welt christlich werden will, wohl aber, daß sie sich nach dem Erkennen des Zieles sehnt“. ²¹⁸⁵

In *Das Tagebuch eines Willenskranken* (1891) geht Hofmannsthal nicht nur auf Amiel und sein Werk ein, sondern er besieht auch den Menschen der Moderne, wenn er gleich zu Beginn der Schrift äußert: „Die einzelnen sind es, welche die Leiden der Zeit leiden und die Gedanken der Zeit denken.“ ²¹⁸⁶ Bücher, so Hofmannsthal, aus denen der „Schmerz der Zeit spricht“, ²¹⁸⁷ ergreifen und erlangen deswegen auch Berühmtheit, weil es die Wenigen sind, die der Mensch der Moderne verstehen kann. Dabei zählt sich Hofmannsthal im Folgenden der Schrift selbst zu denen, die von „vagem Schmerz, von verborgener Qual und verwischtem Sehnen“ ²¹⁸⁸ erschüttert sind.

Hofmannsthal zieht auch in dieser Schrift eine deutliche Verbindung zwischen den äußeren Umständen und dem Wesen des Menschen. So zeugt Amiels Tagebuch von „zweierlei Moral, zwei Civilisationen, zwei Weltanschauungen [die] miteinander ringen, bis seine Willenskraft erloschen ist“, ²¹⁸⁹ und sich Amiel in einem allzu rigiden Pflichtverständnis eingräbt, was wiederum aus seinem „Ringern um die verlorene Fähigkeit sich selbst zu begrenzen, einfach zu denken und wollen zu können“ ²¹⁹⁰ resultiert. Hofmannsthal versteht Amiels Leiden dabei als das eines modernen Menschen, sieht es aber gleichsam auch in gesteigerter Form. ²¹⁹¹ Amiel als einen Zeitzeugen der Moderne begreifend, stellt er auch seine Entwicklung in direktem Zusammenhang mit den Gegebenheiten seiner Zeit. So „stelle ich mir Amiels frühe Entwicklung gern so ähnlich vor, wie die des >>grünen Heinrich<<, der ja auch, ein grübelnder Knabe, sich zwischen feste, formelhafte Weltanschauungen, Parteiprogramme und geheimnisvoll anlockene Schlagworte hineingestellt sah. Namentlich in seinem mühseligen Ringern, sein Verhältnis zu Gott in allen wechselnden Phasen so recht klarzustellen, hat Kellers dilettantischer Maler viel Verwandtes mit Amiel, dem dilettantischen Dichter.“ ²¹⁹² Vom Wesen her eine zarte Seele, sieht Hofmannsthal Amiel gefangen in einem „grundlateinischen Dualismus der Weltauffassung, der Spaltung zwischen Gott und Welt“. ²¹⁹³ In diesem

2179SW XXXII. S. 7. Z. 33.

2180SW XXXII. S. 7. Z. 33.

2181SW XXXII. S. 36. Z. 24.

2182„Sie sind in uns, sie sind der mystische Kern der nationalen, der Volksseelenpolitik, werdende Diktatoren und neue Herren rechnen mit ihnen, sie beseelen Altruismus und Tierschutz, sie drohen die Kriminalgesetzgebung der Welt durch eine Reform der Verantwortlichkeitsfrage zu erschüttern.“ In: SW XXXII. S. 37. Z. 12-16.

2183SW XXXII. S. 38. Z. 27-31.

2184SW XXXII. S. 39. Z. 18.

2185SW XXXII. S. 40. Z. 29-30.

2186SW XXXII. S. 18. Z. 6-7.

2187SW XXXII. S. 18. Z. 7-8.

2188SW XXXII. S. 18. Z. 10-11.

2189SW XXXII. S. 18. Z. 29-31.

2190SW XXXII. S. 18. Z. 35-36.

2191„Seine Leiden sind complicierter als die anderer Denker, die aus den ererbten Formen heraustraten, denn das Feindliche, das für jeden Märtyrer des Gedankens die Erscheinungswelt, die Welt der verdorbenen Ideen, der Konzessionen, der Bourgeoisie und des cant ist, das lag auf Amiel in ihm selbst.“ In: SW XXXII. S. 19. Z. 2-7.

2192SW XXXII. S. 20. Z. 1-7.

2193SW XXXII. S. 20. Z. 32-33.

Zustand also begibt sich Amiel nach Deutschland, und damit gleichsam aus dem Land „der analytischen, rhetorischen Welt in die synthetische, poetische“. ²¹⁹⁴ Hofmannsthal bindet in Amiels Lebensweg aber gleichsam auch eine Kritik an den Umständen in Deutschland ein, wenn er davon ausgeht, dass Amiel sich von „Condillac zu Hegel, von Paul Louis Courier, dem Klassiker der reinen Form, zu Jean Paul, dem Klassiker der Formlosigkeit“ ²¹⁹⁵ begibt. Affin durch die Beeinflussung in Deutschland, der er nun ausgesetzt war, wurde das Erfassen der „Weltenharmonie“ ²¹⁹⁶ sein Ziel. Hofmannsthal führt in diesem Zusammenhang vergleichend den Prozess eines anderen Volkes heran. ²¹⁹⁷ Wie dieses Volk zu einem Brahmaglauben gelangte, so kam Amiel zu einem neuen Glauben, wodurch er jedoch gleichsam die Welt als „Trugwerk“ ²¹⁹⁸ zu verachten begann.

Was Hofmannsthal an Amiel aber besonders bemängelt ist die Umsetzung in seinen Werken. Es ist der Dilettantismus, den Hofmannsthal neuerlich bei Amiel feststellt, wenn er von einem „Überreichthum“ ²¹⁹⁹ spricht: „Kritischer, nicht schöpferischer Geist dünkt sich künstlerischer als der könnende, göttlicher als Gott, der ja die Welt, ein Unvollkommenes, zu schaffen sich entschloß“. ²²⁰⁰ Diese Unfähigkeit zur künstlerischen Umsetzung musste nicht nur Amiel in Unzufriedenheit versetzen, sondern auch sein erwartungsvolles gesellschaftliches Umfeld. ²²⁰¹ Durch seinen Gang zu den Wissenschaften, suchte Amiel schließlich Trost, doch dabei erscheint ihm die „Weltgeschichte“ ²²⁰² nur umso mehr, vom Zufall bestimmt zu sein. So kann Hofmannsthal über Amiel letztendlich nur sagen, dass er kein dem Leben zugewandter Charakter gewesen ist.

In *Die Mutter* (1891) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit Hofmannsthals Beurteilung von Bahrs Kunstverständnis. Mit dem Verweis auf *Zur Kritik der Moderne* (1890) attestiert er Bahr hier, einen „Blick in die ganze weite Welt“ ²²⁰³ getan und die „Bewegung der Zeit“ ²²⁰⁴ wahrgenommen zu haben.

In *Englisches Leben* (1891) spricht Hofmannsthal das Motiv durch die Autorin Margaret Oliphant an, die in ihrem letzten Werk zwar Shelley und Swinburne ausgeklammert habe, aber sich auf die „gottselige >>Weite, weite Welt<<, der gottseligen Elisabeth Wetherell“ ²²⁰⁵ bezogen habe, wobei eine derartige Äußerung Hofmannsthals gleichsam neuerlich eine Kritik an der Autorin darstellt, da sie die großen Namen der Zeit ausgeklammert hatte, zu Gunsten einer religiös gestimmten Autorin von geringem Bekanntheitsgrad. Mit Hofmannsthals Beschreibung von Laurence Oliphant, tritt gleichsam Hofmannsthals Kritik neuerlich zutage; sei er zwar fähig gewesen mit seinem Wesen die Menschen zu erreichen, doch beschreibt er gleichsam seinen Fanatismus als „weltfremden Glauben[...]“. ²²⁰⁶ Denn gerade zu dem Zeitpunkt gesellschaftlicher Bedeutung, hatte sich Oliphant durch eine Satire von der Gesellschaft distanziert: „Die Welt liegt ihm zu Füßen, und er gibt ihr einen Fußtritt.“ ²²⁰⁷ In der religiösen Gemeinschaft, der Unterordnung der persönlichen Bedürfnisse unter die Gemeinschaft, war er auch gleichsam von „der

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 21. Z. 5, SW XXXII. S. 21. Z. 13.

2194SW XXXII. S. 20. Z. 36.

2195SW XXXII. S. 20. Z. 37-38.

2196SW XXXII. S. 21. Z. 19.

2197 „Was die Arier empfanden als sie aus dem Hochland von Iran mit seiner dualistischen Welt von Segen und Dürre, Ahriman und Ormuzd, hinüberwanderten in das Gangesland mit seiner allgleichen Üppigkeit, mit der überwältigenden Fülle seiner Formen und Farben, der Vielheit seiner Göttergestalten, dem ewig einen Kreislauf von Keimen, Blüten und Welken...das alles hat Amiel in der Gedankenwelt durchgemacht“. In: SW XXXII. S. 22. Z. 15-21.

2198SW XXXII. S. 20. Z. 27.

2199SW XXXII. S. 24. Z. 35.

2200SW XXXII. S. 24. Z. 36-39.

2201 „Er ist den Freunden, klugen Literaten wie Edmond Scherer, Le Coultre, Naville, die ihn nicht verstehen, den Frauen, über die sein (veröffentlichtes) Tagebuch schweigt, den Schülern, die seine tiefsten Gedanken nicht kennenlernen, kurz aller Welt und in guten Stunden sich selber ein lieber, sanfter, feinfühlig, stiller Mensch [...] mit einem Hang [...] zum Garten“. In: SW XXXII. S. 25. Z. 15-22.

2202SW XXXII. S. 26. Z. 37.

2203SW XXXII. S. 13. Z. 28.

2204SW XXXII. S. 13. Z. 30-31.

Auch attestiert Hofmannsthal Bahr, dass er „nur entdecken [will], für sich und die Welt“. In: SW XXXII. S. 13. Z. 32.

2205SW XXXII. S. 44. Z. 14-15.

Elisabeth Wetherell war das Pseudonym der amerikanischen Schriftstellerin Susan Warner (1819-1885), die vor allem religiös gefärbte Literatur schrieb.

2206SW XXXII. S. 45. Z. 8.

2207SW XXXII. S. 48. Z. 20-21.

Welt verschollen“.²²⁰⁸

In *Ferdinand von Saar* >>*Schloss Kostenitz*<< (1892) zeigt sich das Motiv durch einen Bezug zu den sensitiven Menschen Saars, die vor dem Menschen fliehen während ihnen das „Weltfremde“²²⁰⁹ wohl tut.

In *Algernon Charles Swinburne* (1892) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem 1865 erschienenen lyrischen Drama *Atalanta in Kalydon*. Auch in diesem Werk betont Hofmannsthal Swinburnes Lebendigkeit in der Darstellung („und Dionysos fuhr, ein lachender und tödtlicher Gott, durch die unheimlich lebendige Welt.“)²²¹⁰

In *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892) heißt es über die der Gegenwart und der Welt gegenüber distanzierten Figuren Ibsens: „Sie leben in kleinen Verhältnissen, in unerträglichen, peinlichen, verstimmenden, gelbgrauen kleinen Verhältnissen, und sie sehnen sich alle fort. Wenn man ihnen verspricht, sie weit fortzubringen, rufen sie aus: >>Nun werde ich doch endlich einmal wirklich leben.<<“²²¹¹ Diese Distanz zur Gegenwart dominiert nicht nur das jetzige Leben, sondern zeigt sich bereits in ihrer Kindheit: diese Figuren hatten, bevor sie unter „solchen Verhältnissen zu leiden“²²¹² hatten, eine Kindheit, die einen Zug zum Traum hatte, wodurch sie Parzival ähnlich waren, wie er „in die Welt reitet im Narrenkleid und mit der Erfahrung eines kleinen Kindes“.²²¹³ In Folge der Inszenierung, die diese Menschen betreiben, verweist Hofmannsthal auf das Werk *Die Frau vom Meere* (1888), indem der kranke Bildhauer ersehnt, dass die Ältere der Mädchen in seiner Abwesenheit an ihn denken möge, obwohl er weiß, dass es nicht zu einer Rückkehr kommen wird: >>Ja, sehen Sie<<, sagt er, >>so zu wissen, daß es irgendwo auf der Welt ein junges, zartes und schweigsames Weib gibt, das still umhergeht und von einem träumt“.²²¹⁴ Das dargelegte Grundproblem, wie der Ibsen'sche Mensch sich im Leben verhält, lässt Hofmannsthal auf verschiedene Figuren verweisen („Oder er hat alle Macht der Welt? - Julian“),²²¹⁵ bevor er zum Ende der Schrift noch einmal auf die Differenz zwischen den Figuren Ibsens und denen aus der „Shakespearewelt“²²¹⁶ verweist.

In *Gabriele D'Annunzio* (1893) schildert Hofmannsthal die Affinität seiner Generation für die Vergangenheit. Nicht mit dem lebendigen Sein umgebe sich der Mensch der Moderne, sondern mit den früheren Schatten, mit den schönen vergangenen Dingen und deren Lebenshorizont, an dem es dem Modernen ermangelt. Denn aufgrund dieser Versenkung in die Vergangenheit, flüchtet der Mensch der Moderne gleichsam aus dem Alltäglichen. Wenn Hofmannsthal schließlich den Terminus `modern´ zu definieren versucht, dann zeigt sich genau diese Flucht aus der Gegenwart: „Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben. Gering ist die Freude an Handlung, am Zusammenspiel der äußeren und inneren Lebensmächte, am Wilhelm-Meisterlichen Lebenlernen und am shakespearischen Weltlauf.“²²¹⁷ So zeigt sich auch hier die Abwendung von der wirklichen Welt zugunsten der „reinphantastischen Wunderwelt“.²²¹⁸

Hofmannsthal verweist in seiner Schrift auch auf Goethes *Römische Elegien*,²²¹⁹ die er gegen das

2208SW XXXII. S. 50. Z. 40.

In diesem Zusammenhang, heißt es auch: „Oliphant schreibt und reist und spielt eine seltsame Doppelrolle und verwundert alle Welt und arbeitet ratlos, von dem fernen Meister durch ein Wort gelenkt, gekräftigt oder gelähmt.“ In: SW XXXII. S. 51. Z. 9-12.

2209SW XXXII. S. 68. Z. 27-28.

2210SW XXXII. S. 72. Z. 32-33.

2211SW XXXII. S. 82. Z. 2-6.

2212SW XXXII. S. 82. Z. 29-30.

2213SW XXXII. S. 82. Z. 33-34.

„Diese Kindheit Parzivals im Wald Brezilian hat für meine Empfindung immer etwas sehr Symbolisches gehabt. Dieses Aufwachen in einer dämmernden Einsamkeit unter traumhaften Fragen nach Gott und Welt, auf die eine kindlich-traumhafte Unterantwort folgt, das ist eigentlich das typische Aufwachen in der dämmernden, räthselhaft webenden Atmosphäre des Elternhauses, wo alle Dimensionen verschoben, alle Dinge stilisiert erscheinen; denn Kinderaugen geben den Dingen einen Stil, den wir dann vergebens wiederzufinden streben: sie stilisieren das Alltägliche zum Märchenhaften, zum Heroischen“. In: SW XXXII. S. 82. Z. 34-41//1-2.

2214SW XXXII. S. 85. Z. 29-31.

2215SW XXXII. S. 86. Z. 29.

2216SW XXXII. S. 88. Z. 15.

2217SW XXXII. S. 100. Z. 33-37.

2218SW XXXII. S. 100. Z. 41.

2219In Bezug auf diese, heißt es: „Zum Überfluß ist denen des Italieners ein Distichon aus denen des Deutschen vorangesetzt: Eine Welt zwar bist du, o Rom; doch ohne Liebe / Wäre die Welt nicht Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom.“ In: SW XXXII. S. 103-

gleichnamige Werk D'Annunzios stellt, wobei er Goethes Arbeit attestiert, dass in „genialen Metamorphosen [...] die antike göttliche Welt“²²²⁰ erscheint. Des weiteren bezieht Hofmannsthal auch D'Annunzios Werk *Isottèo* ein, in dem die Seele des Dichters in Abenteuern der Vergangenheit schwelgt und in der unter der Liebe eine „Märchenwelt“²²²¹ aufzuerstehen scheint. Hofmannsthal betont in Bezug auf dieses Werk, dass es das „Land unserer Sehnsucht“²²²² ist, das den Menschen der Moderne von der Wirklichkeit distanziert; gibt es doch in der Kunst Städte, „deren Namen nicht nach schalem Alltag und rauher Wirklichkeit klingen, sondern tönen, als hätten sie die süßen duftenden Lippen der Poesie“.²²²³ Die Wahrnehmung der Welt des modernen Menschen, so zeigt Hofmannsthal auch hier auf, ist begleitet von einem Mangel an Religiosität und verbindet sich vielmehr mit einem Bezug zur Vergangenheit. Letztendlich aber spricht Hofmannsthal eine Hoffnung für den Menschen der Moderne aus.²²²⁴

In *Gabriele D'Annunzio* (1894) zeigt sich, dass Hofmannsthal an D'Annunzio erkannt hat, dass er zwar das Leben als ein Ganzes zu greifen versucht, dass sich sein Verständnis von Leben und Welt jedoch nicht am „Leben und an der Welt entzündet [hat], sondern an künstlichen Dingen“.²²²⁵ Deutlich schwingt auch in diesem Werk Hofmannsthals Kritik an, bezieht D'Annunzio doch aus so „starren Dingen das Bild seiner Vision der Welt“,²²²⁶ und dass wo doch für Hofmannsthal alles „gleitet und fließt“.²²²⁷ Aber Hofmannsthal äußert auch seine Hoffnung in Bezug auf D'Annunzio, aufgrund seiner Jugend, denn: „er trägt eine Welt in sich, ein wirkliches Universum, und seine Phantasie ist wahrhaftig >>der Seele Weltseele<<“.²²²⁸

Auch in der dritten theoretischen Schrift *Der neue Roman von D'Annunzio* (1895) geht Hofmannsthal auf die Sprachfähigkeit des Autors ein, wodurch sich zeigt, dass er nahezu nahtlos an seinen früheren Aufsatz anknüpft, heißt es doch: „>>Da doch alles gleitet und fließt<<, befremdete mich in seiner Weltanschauung etwas >>Starres und Künstliches<<“.²²²⁹ Aufgrund ihrer fehlenden Verwurzelung, bezeichnet Hofmannsthal die Figuren in D'Annunzios Werken auch hier als Schatten, die kraftlos im Leben stehen. Doch eben auf solche vom Leben abgewandten Protagonisten, haben die Dichter der letzten „zwei Jahrzehnte [...] ihre Welt gestellt“.²²³⁰ Doch äußert Hofmannsthal auch hier die Hoffnung, dass sich D'Annunzio noch weiterentwickeln werde, dass er sich „allmählich aus den tödtlichen Stricken einer falschen Weltanschauung“²²³¹ lösen werde; der Beginn dazu sei durch die Tat in seinem neuesten Buch gegeben. In dem zweiten Teil der Schrift geht Hofmannsthal schließlich auf diese Figuren des neuen Romans ein, doch zitiert er auch Goethe um zu zeigen,²²³² dass D'Annunzios Protagonist letztendlich eben kein tätiger Held ist, er aber immerhin die Möglichkeit des Handelns sieht.

In *Die Rede Gabriele D'Annunzios* (1897) zeigt sich das Motiv durch D'Annunzios Bezug zum tätigen

104. Z. 39-41//1-2.

2220SW XXXII. S. 104. Z. 9.

2221SW XXXII. S. 106. Z. 13.

2222SW XXXII. S. 107. Z. 16.

2223SW XXXII. S. 107. Z. 17-19.

2224Hofmannsthal spricht von dem Dichter Menenius Agrippa: „der wird mit wundervollen Rattenfängerfabeln, purpurnen Tragödien, Spiegeln, aus denen der Weltlauf gewaltig, düster und funkelnd zurückstrahlt, die Verlaufenen zurücklocken“. In: SW XXXII. S. 107. Z. 29-32.

2225SW XXXII. S. 143. Z. 16-17.

Weiter, heißt es: „Zug um Zug hat er sich berauscht an der Schönheit des Redens, dieser tiefsinnigen Schönheit, in der die Seele zum Leben geboren wird und unter und wohnt, an der Schönheit der Renaissancekunst und an der subtilen Schönheit einiger Bücher, in welchen einige Menschen unserer Zeit ihre nicht ganz equilibrierte und gerade darum dämonisch anziehende Vision der Welt niedergelegt haben.“ In: SW XXXII. S. 143. Z. 19-25.

2226SW XXXII. S. 145. Z. 37-38.

2227SW XXXII. S. 145. Z. 38-39.

„Und es ist sehr charakteristisch, daß sich ihm in den steinernen, künstlichen Spuren einer vergangenen Zeit das Leben ankündigt. Es ist in der Tat etwas Starres und etwas Künstliches in der Weltanschauung des Herrn d'Annunzio, und noch fehlt seinen merkwürdigen Büchern ein Allerletztes, Höchstes: Offenbarung.“ In: SW XXXII. S. 145-146. Z. 39-40//1-2.

2228SW XXXII. S. 146. Z. 4-5.

So heißt es weiter: „[...] ihm lebt die Welt, die Augen eines kranken Affen sind ihm so wenig ein Nichtiges als die transfigurierten Geberden echter, heiliger Märtyrer oder gemalter Botticelli'scher Nymphen.“ In: SW XXXII. S. 146. Z. 9-11.

2229SW XXXII. S. 162. Z. 10-11.

2230SW XXXII. S. 164. Z. 13-14.

2231SW XXXII. S. 164. Z. 21.

2232Hofmannsthal zitiert dazu das *Königlich Gebet* von Goethe.

Leben. Hatte D'Annunzio zuvor schon die Tat in den angesprochenen Büchern betont, heißt es nun: „Und wenn das geschriebene Wort durch ein Wunder sich in die greifbaren Dinge verwandeln könnte, deren Gedankensymbole es enthält, so müsste es geschehen, dass der Mann, von ungeheuerem Staunen getroffen, das volle Gewicht seiner eigenen ländlichen Welt auf der flachen Hand zu tragen meinte, wie auf alten Bildern die Kaiser eine Weltkugel tragen.“²²³³ Hofmannsthal zeigt auf, dass D'Annunzio in seiner Rede auch eine Hoffnung zum Ausdruck gebracht hat, dass es zu einem Umschwung in seiner Gegenwart kommen werde, wobei seine Worte an Nietzsche gemahnen, wenn es heißt: „Lateinischer Geist wird nicht anders seine Vorherrschaft in der Welt zurückgewinnen als unter der Bedingung, dass der Cult des ungebrochenen Willens wiederhergestellt wird.“²²³⁴ D'Annunzio verlangt des weiteren, dass man sich auf die Lebendigkeit besinne, auf die Gemeinschaft von Kunst und Land und verweist in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung des Bauern für Italien.²²³⁵ Nach der Wahl D'Annunzios äußert sich Hofmannsthal selbst zu dessen Rede. Die angesprochene Ideologie verurteilt Hofmannsthal nicht, denn jeder Umschwung, jede Tat steht für Hofmannsthal damit in Verbindung.²²³⁶ Hofmannsthal äußert sich letztendlich noch einmal positiv in Bezug auf D'Annunzio und dem Venedig, indem er sich gerade befindet („Hier in leise fiebernder, durchleuchteter Luft, aus der einst königliche Willenskraft und unerhörte Macht herflog, [...]“).²²³⁷

Ebenso findet sich das Motiv in *Die neuen Dichtungen Gabriele D'Annunzios* (1898 ?), und zwar dadurch, dass Hofmannsthal über die neuen Werke des Dichters reden will, über die es heißt: „Vor einem so ungeheueren Geist verändert sich die Welt eine Stadt wird wie ein Baum, ein Baum wie ein Schicksal ein Schicksal wie eine Jahreszeit.“²²³⁸

Hofmannsthal bezieht sich in *Walter Pater* (1894) auf dessen *Die Renaissance, 12 Studien* (1873), wenn es heißt: „ferne Phänomene einer großen versunkenen Welt sind in einer Weise behandelt, die das Wesen trifft und so sicher Leben gibt wie ein Stoß ins Herz den Tod. Die Art, wie Künstler im Leben stehen, ist nie so begriffen und dargestellt worden, auch nicht von Goethe.“²²³⁹ Dabei klingt auch hier Hofmannsthals eigene Vorstellung von der Konzeption der Ganzheit des Seins an, wenn er über Pater und dessen Werk sagt: „Jedes solche Vollkommene, das wir auf unserem Wege liegen finden, ist ein verirrttes Bruchstück aus einer harmonischen fremden Welt, wie Meteorolithen, die irgendwie auf die Wege unserer Erde herabgefallen sind. Es handelt sich darum, aus dem verirrtten Bruchstück durch eine große Anspannung der Phantasie für einen Augenblick eine Vision dieser fremden Welt hervorzurufen.“²²⁴⁰

In *Gedichte von Stefan George* (1896) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem Gedichtband der „>>Hirten- und Preisgedichte<<“. ²²⁴¹ Hofmannsthal erkennt, dass George darin die Welt mitunter als etwas Haltloses fasst, ²²⁴² als einen „zersplitterte[n] << Zustand [der] Weltverhältnisse“ ²²⁴³ oder als ein zerrüttetes Ganzes, welches „ähnlich jener Welt der griechischen Weisheitslehrer und Freunde der Schönheit“ ²²⁴⁴ erscheint. Hofmannsthal schildert des weiteren das „Weltgefühl eines Künstlers“. ²²⁴⁵ Ebenso findet sich, so zeigen Hofmannsthals Ausführungen, auch innerhalb der Gedichte des dritten Buches dieser Motiv-Komplex, wenn es heißt: „Bald über der Welt, bald wie im lautlosen Kern der Erde eingebohrt, immer fernab von den Wegen der Menschen. Diesen traumhaften Zustand bezeichnend, heißt es das >>Buch der hängenden Gärten<<.“ ²²⁴⁶ Ebenso verweist Hofmannsthal durch alle drei Gedichtbände auf das Motiv,

2233SW XXXII. S. 200. Z. 25-31.

2234SW XXXII. S. 204. Z. 13-15.

2235„Wenig Dinge in dieser Welt sind so lebendig, so unverletzlich wie die Hecke, die das gepflügte Feld umschliesst, ihr Bauern.“

In: SW XXXII. S. 204. Z. 31-33.

2236Beispielhaft verweist er auf Venedig.

2237SW XXXII. S. 206. Z. 26-28.

2238SW XXXII. S. 291. Z. 8-10.

2239SW XXXII. S. 139. Z. 5-9.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 141. Z. 14.

2240SW XXXII. S. 140. Z. 1-7.

2241SW XXXII. S. 170. Z. 23.

2242SW XXXII. S. 172. Z. 5.

2243SW XXXII. S. 173. Z. 32-34.

2244SW XXXII. S. 172. Z. 11-12.

2245SW XXXII. S. 173. Z. 12.

„An wem die Welt mit verworrenen Auspicien zerrt, wer sich nicht selbst gehört, der hat keine Gewalt, die Worte anders als scheinhaft und gemein zu setzen.“ In: SW XXXII. S. 173. Z. 12-14.

2246SW XXXII. S. 174. Z. 35-38.

schildern sie doch die „angeborene Königlichkeit eines sich selbst besitzenden Gemüthes“. ²²⁴⁷

Auch findet sich in den weiteren frühen theoretischen Schriften die Einbindung des Motiv-Komplexes. Bereits in *Théodore de Banville* (1891) schreibt Hofmannsthal über den Dichter, dass in seinen dramatischen Märchen ein „Hinausflüchten aus der Welt in eine rosig angehauchte, grazieatmende Transfiguration der griechischen Idyllenwelt“ ²²⁴⁸ zu finden ist. Banville von dem Hofmannsthal sagt, dass er nur den Traum gelten lässt und die Natur leugnet, erweist sich selbst als Redakteur des dramatischen Feuilletons im *National* als eine „erdenfremde“ ²²⁴⁹ Persönlichkeit. In *Südfranzösische Eindrücke* (1892) zeigt sich das Motiv lediglich durch die Affinität Frankreichs für die Farben, im Vergleich zu unserer „grauen und braunen Welt“. ²²⁵⁰ In *Die Mozart-Zentenarfeier in Salzburg* (1891) findet sich das Motiv in Verbindung mit den Feierlichkeiten zu Mozart. „Es stünde schlimm um die Welt, wenn die Ideen, die in der Zeit sind, erst nach der Zeit verstanden würden. Der ersten Generation wird durch den Genius das eigene dämmernde Wollen erlöst, gedeutet; die kommende, die dritte mag überschauen, bewundern, nachverstehen, feiern, es bleibt immer eine Totenfeier. Die Todtenfeier eines Unsterblichen.“ ²²⁵¹ Hofmannsthals Bemerkung steht im Zusammenhang damit, dass man sich auf seine eigene Gegenwart konzentrieren soll und sich nicht in der Vergangenheit verlieren soll, wohl aber die Vergangenheit auch nicht verdrängen oder ausklammern soll. ²²⁵² Während sich in *Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche* (1892) das Motiv nur dahingehend zeigt, dass Hofmannsthal Eleonora Duse mit Sarah Bernhardt vergleicht, ²²⁵³ zeigt sich ein vielfacher Bezug in *Die Malerei in Wien* (1893), durch die gegenwärtige Kunst Münchens. Hofmannsthal beschreibt in Ansätzen zahlreiche Werke bzw. Künstler, wenn es heißt: „Da war Leben, da grüßte Kunst die Kunst und Ruhm den Ruhm; da waren, ergreifender als alles, die, an denen >>Anmaßung uns wohlgefällt<<, die, so ihre Hände mit bebenden feinen Fingern nach dem Besitz der Welt ausstrecken, die Jungen, deren Namen morgen leuchten und glühen werden.“ ²²⁵⁴ Hofmannsthal äußert in dieser Schrift aber auch seine Hoffnung den Wiener Kunstmarkt betreffend, und ruft dazu auf, dass die Menschen wieder die „Malerei [als] eine Zauberschrift“ ²²⁵⁵ begreifen mögen, die „mit farbigen Klecksen statt der Worte, eine innere Vision der Welt, der räthselhaften, wesenlosen, wundervollen Welt um uns übermittelt“. ²²⁵⁶ Hatte Hofmannsthal den Münchner Künstlern eine Lebendigkeit zugesprochen, so hofft er auch, dass er in den Wiener Künstlern und seinem Publikum diese Lebendigkeit in Zukunft ausmachen kann. ²²⁵⁷ Hofmannsthal äußert zudem auch, dass der Mensch sich nach der Lebendigkeit, nach dem Sich-Lösen aus der Stagnation sehnt: „Diese dämmernde Welt in uns liebt die Aufregung, die das Nicht-Gemeine gibt, und schauert zusammen, sooft ein wirklicher, ein schaffender Künstler vorübergeht. Und in diesem Schauer liegt so ziemlich alles, was der Künstler braucht, um unter den Menschen zu atmen. Denn die Welt schenkt er sich selbst.“ ²²⁵⁸

In *Moderner Musenalmanach* (1893) nimmt Hofmannsthal Bezug zu eben jenem Sammelbuch deutscher Kunst. So zeigt er auf, dass das fantastische Element beherrschend für die moderne Kunst ist, ebenso wie ihr Drang die Flucht des modernen Menschen aus dieser Welt aufzuzeigen: „Es regt sich ein Heimweh nach Märchenpracht, nach vielen und glühenden Farben, nach romantischer Flucht aus dieser Welt der deutlichen Dinge, Namentlich das Schwelgen, das Plätschern in der Farbe, die Farbenfreude und

2247SW XXXII. S. 175. Z. 14-15.

2248SW XXXII. S. 12. Z. 9-11.

2249SW XXXII. S. 12. Z. 14.

2250SW XXXII. S. 65. Z. 37.

2251SW XXXII. S. 32. Z. 34-39.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 30. Z. 37.

2252Aus dem Jahr 1891 stammt auch Hofmannsthals Arbeit an *Ola Hansson. Das junge Skandinavien* (1891), in der er den Einfluss Skandinaviens auf die deutsche Literatur beschreibt (SW XXXII. S.42. Z. 4).

2253Mit ihr in der Rolle dürfte das Stück nicht *Theodora* oder *La Tosca* heißen, sondern: „die Frau von 1890, unsere Liebe Frau von den bebenden Nerven.<<“ In: SW XXXII. S. 54. Z. 20-21. Hofmannsthals Äußerungen deuten allerdings auf den Mangel Bernhards, stellt er doch über sie Eleonora Duse, die die Konzeption auf der Bühne vertritt.

2254SW XXXII. S. 112. Z. 22-26.

2255SW XXXII. S. 113. Z. 18.

2256SW XXXII. S. 113. Z. 18-20.

2257„Das Publicum an sich ist weder gut noch böse und hat gar keinen Geschmack, nicht einmal einen schlechten“. In: SW XXXII. S. 113. Z. 33-34. Aber dennoch lebt in ihnen „aber im Innern, wenn auch verdumft und verschüchtert durch angeflogene Weisheit [...], lebt doch in jedem ein Trieb nach dem Lebendigen hin, nach dem, was mit neuem kräftigem Zauber versunkene, verwachsene Falltüren der Seele aufsprengt.“ In: SW XXXII. S. 113. Z. 34-39.

2258SW XXXII. S. 114. Z. 9-14.

Farbensucht“.²²⁵⁹ Hofmannsthal legt in dieser Schrift auch dar, dass man im *Musen Almanach* zwei Gruppen von Künstlern finden könne, und dass für die Einen die Verse Paul Scherbarts gelten mögen („Laß die Erde, laß die Erde! / Laß sie liegen, bis sie fault.“).²²⁶⁰ Für die zweite Gruppe jedoch gelten mehr die Worte von Johannes Schlaf: „>>Eine herrliche, herrliche Gotteswelt lebt in mir mit Blumen und sonnigen Fluren und Gestirnen, mit den wunderbaren Leidenschaften der Menschen...<<“²²⁶¹

In *Eduard von Bauernfelds dramatischer Nachlass* (1893) steht das Motiv in Verbindung mit der Konzeption, die Hofmannsthal der früheren Generation, aus der die Frauenhand aus Biskuit stammt, attestiert („von dieser ganzen Welt“).²²⁶² Hofmannsthal diente diese Einleitung, der Verweis auf die Hand, dazu, auf Bauernfelds Komödien überzuleiten („Aus dieser Welt sind die kleinen Komödien herausgeschnitten“).²²⁶³

Auch durch *Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts* (1893) bindet Hofmannsthal das Motiv ein. So zeige Richard Muthers Buch *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert* (1893), dass der Autor darin „weder den Stil eines beliebten Verstorbenen, noch den Stil aller Welt, sondern seinen eigenen“²²⁶⁴ verfolge. Zudem nimmt Hofmannsthal Bezug auf verschiedene Maler²²⁶⁵ und erkennt in Muthers Werk, dass verschiedenen Malern darin Gerechtigkeit widerfähre: „So wird alle Malerei aus zweiter Hand, alles, was der großen Kunstkrankheit des Jahrhunderts, dem Eklektizismus, verfallen ist, alles, was durch fremde Augen in eine todt stilisirte Welt schaut, zur Seite geschoben“.²²⁶⁶ Hofmannsthal sieht demzufolge der Zukunft optimistisch entgegen („Jetzt werden auch die Maler Welt und Leben wiederentdecken“)²²⁶⁷ und hofft eine breite Entwicklung der Maler, zur „lebendig[n] Welt“²²⁶⁸ hin zu erleben. In *Franz Stuck* (1893) geht Hofmannsthal dessen Entwicklung nach, von einem Karikaturisten zu einem Maler, was er mit der Entwicklung eines Feuilletonschreibers zu einem Dichter vergleicht. Dies führt dazu, dass Hofmannsthal den „feuilletonistische[n] Geist“²²⁶⁹ herabsetzt, da er das Leben mit „derselben resignierten Halboriginalität, wie man heute Ateliers einrichtet“, betrachtet.²²⁷⁰ In *Philosophie des Metaphorischen* (1894) bezieht sich Hofmannsthal auf *Die Philosophie des Metaphorischen In Grundlinien dargestellt* von Alfred Biese, verweist aber gleichsam auf Goethe, auch um Bieses Mangel anzudeuten: „>>Alles, was wir Erfinden, Entdecken im höheren Sinne nennen, ist eine aus dem Innern am Aeußern sich entwickelnde Offenbarung, die den Menschen seine Gottähnlichkeit vorahnen läßt. Es ist eine Synthese von Welt und Geist, welche von der ewigen Harmonie des Daseins die seligste Versicherung gibt.<<“²²⁷¹ Hofmannsthal verweist, im Zuge der Besinnung auf griechische Philosophen, auf Plotin der jedes „Erkennen einer Wahrheit einen mystischen Act“²²⁷² genannt hatte. Bieses Werk hingegen enttäuscht Hofmannsthal, hatte er doch mitunter die „metaphorische Beseelung aus todtten Dingen“²²⁷³ erwartet. Die Enttäuschung für dieses Werk führt Hofmannsthal zur Besinnung darauf, was er wirklich davon erwartet hätte. So hatte er gedacht, darin zwei junge Menschen zu finden, die über die Kunst reden: „sie sagen zur Welt: >>Du bist mein Traum, und ich kann dich einrollen und wegtragen wie eine bemalte Leinwand<<“.²²⁷⁴ Auch in *Internationale Kunst-*

2259SW XXXII. S. 89. Z. 22-25.

2260SW XXXII. S. 92. Z. 30-31.

2261SW XXXII. S. 93. Z. 1-3.

2262SW XXXII. S. 109. Z. 7.

2263SW XXXII. S. 109. Z. 12.

2264SW XXXII. S. 95. Z. 12-13.

2265„Ja, Gavarni, Gavarni der Karikaturist, Gavarni der Herausgeber eines Modejournals, sitzt höher als Cornelius, höher als der göttliche Cornelius, höher als Overbeck und Führich und Wilhelm Kaulbach, und viel höher als sämtliche Pilotys der Welt.“ In: SW XXXII. S. 96. Z. 8-12.

2266SW XXXII. S. 97. Z. 22-25.

2267SW XXXII. S. 98. Z. 11.

2268SW XXXII. S. 98. Z. 15.

2269SW XXXII. S. 115. Z. 11.

2270„[...] man nimmt Dolche, um Zeitungen aufzuschneiden, und Cruzifixe, um Photographien zu halten; hölzernen Engelsköpfen steckt man Zigaretten in den naiven Mund und macht aus abgeblaßten byzantinischen Meßkleidern eine Mappe für grelle Chansonnetten; von allen diesen Möbeln, diesen latenten Kontrasten hebt sich die vage Verstimmung einer leidenden dumpfen und boshaften Lebensphilosophie: >>Das ist deine Welt! das heißt eine Welt!<<“ In: SW XXXII. S. 115. Z. 13-20.

2271SW XXXII. S. 129. Z. 11-15.

2272SW XXXII. S. 130. Z. 20-21.

2273SW XXXII. S. 130. Z. 39.

2274SW XXXII. S. 131-132. Z. 41//1-2.

Ausstellung 1894 (1894) zeigt sich Hofmannsthal kritisch, bemängelt er den Mangel an origineller Kunst in eben jener Ausstellung, wie sie die Kunst der Präraffaeliten darstellt. Immerhin kann er einen gewissen Zauber an dem Maler John Reid und dessen Werken ausmachen, ein „Maler, hinter dessen Wirklichkeitsbildern ein unheimlicher Zauber eine E. Th. A. Hoffmannsche Welt voll phantastischen Grauens gewissermaßen ahnen läßt“. ²²⁷⁵

Des weiteren zeigt sich das Motiv auch in *Über moderne englische Malerei* (1894), in Verbindung mit den Werken von Edward Burne-Jones: „Man erblickte da Wesen, deren schlanke, dann und wann hermaphroditische Anmut für den ersten Blick nichts Unirdisches hatte, und man erblickte sie mit den Geräten und Symbolen weltlicher Eitelkeit zierlich beschäftigte: begriffen, ihre lichte Schönheit in lebendigen Wassern zu spiegeln“. ²²⁷⁶ So ist mitunter Psyche auf seinen Bildern zu sehen und ihr „räthselhaftes Auf-der-Welt-Sein“. ²²⁷⁷ Dabei zeigt Hofmannsthal auch auf, dass die Bilder der Präraffaeliten zeigen, dass sie von Dante inspiriert sind. ²²⁷⁸

Neben der Kritik an den Künstlern und ihrer Umsetzung in der *Ausstellung der Münchener >>Secession<< und der >>Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler<<* (1894), erwähnt Hofmannsthal auch Franz Stuck, den er auch hier als einen großen Künstler bezeichnet („Von seiner Anschauung der Welt zu reden, wäre verfrüht. Vor ein paar Jahren scheint er überhaupt nur das lebendig erfasst zu haben, was Böcklin und Klinger schon angerührt hatten“). ²²⁷⁹ Während sich das Motiv in *Über ein Buch von Alfred Berger* (1896) in Bezug auf Bergers Buch *Studien und Kritiken* zeigt, ²²⁸⁰ ist das Motiv in *Poesie und Leben* (1896) weitreichender eingebunden. Hofmannsthal nimmt darin Bezug zu der Dichtung und dem Dichter seiner Gegenwart, weiß er sich doch zu einer jungen Generation sprechend, der er selbst zugehörig ist. Hofmannsthal betont dabei jedoch sowohl die Differenz zwischen sich und den Zuhörenden, als auch den Einbruch der Konzeption, die er, dessen Intention auf „das Ganze“ ²²⁸¹ geht, in der Gegenwart erkennen musste: „Die Zersetzung des Geistigen in der Kunst ist in den letzten Jahrzehnten von den Philologen, den Zeitungsschreibern und den Scheindichtern gemeinsam betrieben worden. Daß wir einander heute so arg nicht verstehen, daß ich zu Ihnen minder leicht über einen Dichter Ihrer Zeit und Ihrer Sprache reden kann, als Ihnen ein englischer Reisender über die Gebräuche und die Weltanschauung eines asiatischen Volkes etwas wirklich zur Kenntnis bringen könnte, das kommt von einer großen Schwere und Hässlichkeit, die viele staubfressende Geister in unsere Cultur gebracht haben.“ ²²⁸² Des weiteren schließt die Kritik Hofmannsthals, die an der Gegenwart mit ein, dass der Mensch der Moderne die Lebendigkeit nicht mehr lebt, und dass der Dichter der Gegenwart wenig „von der Innigkeit der Worte“ ²²⁸³ weiß. Kurz zeigt sich die Auseinandersetzung mit dem Motiv auch durch Hofmannsthals Übersetzung von D'Annunzios Nachruf auf die *Kaiserin Elisabeth* (1898), hier in Anbindung an Elisabeths traumhaftes Wesen („Sie wußte sich eine Welt zu schaffen und darin zu leben nach den Kräften ihrer losgebundenen Seele.“) ²²⁸⁴ und weitreichender in der

2275SW XXXII. S. 121. Z. 21-23.

2276SW XXXII. S. 133. Z. 21-26.

2277SW XXXII. S. 134. Z. 6.

2278„Alle Erfahrungen und alles Denken der Welt hat hier daran geformt und gefeilt, soweit dergleichen Macht hat, menschliche Form suggestiv und ausdrucksvoll zu machen: die vegetative Naivität von Griechenland, die römische Orgie, die Sehnsucht, und die asketische Ehrsucht und die platonische Liebe des Mittelalters, das Wiedererwachen des Heidentums und die Sünden der Borgia.“ In: SW XXXII. S. 136. Z. 32-38.

2279SW XXXII. S. 149. Z. 20-23.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 150. Z. 15.

2280In dieser Schrift bezieht sich Hofmannsthal mitunter auch auf den Dichter, über den es heißt: „Er schaut dem Leben zu, und scheint sich [...] zu besinnen, wie er es anfinge, diesem Leben selbst zum Tanze aufzuspielen: ein kurzes, aber trübes Nachsinnen, als versenke er sich in den tiefen Traum seiner Seele. Ein Blick hat ihm wieder das Innere der Welt gezeigt: er erwacht und streicht nun in die Saiten zu einem Tanzaufspiele, wie es die Welt noch nie gehört[...]. Das ist der Tanz der Welt selbst: wilde Lust, schmerzliche Klage, Liebesentzücken, höchste Wonne, Jammer, Rasen, Wollust und Leid; da zuckt es wie Blitze, Wetter grollen: und über allem der ungeheuere Spielmann, der alles zwingt und bannt“. In: SW XXXII. S. 196. Z. 31-41.

„Es ist, sonderbar zu sagen, der innerste Kern des Dichterwesens nichts anderes als sein Wissen, daß er ein Dichter ist. Dieses einen über alle Zweifel bewußt, sonst aber leicht und leer, steht er dem Weltwesen gegenüber.“ In: SW XXXII. S. 196. Z. 16-19.

2281SW XXXII. S. 184. Z. 34.

In diesem Sinne, heißt es hier auch: „Ich glaube, dass der Begriff des Ganzen in der Kunst überhaupt verloren gegangen ist.“ In: SW XXXII. S. 184. Z. 36-37.

2282SW XXXII. S. 185. Z. 9-17.

2283SW XXXII. S. 188. Z. 16.

2284SW XXXII. S. 218. Z. 26-27.

Schrift *Vom dichterischen Dasein* (1907), verweist er doch hier auf die Nähe zwischen den bedeutenden deutschen Dichtern und den Dichtern seiner Gegenwart, gelangt doch der Moderne durch eben jene Dichter und ihre Werke zu einer Einsicht über vergangene Zeiten,²²⁸⁵ sowie der Moderne auch einen Einblick darüber gewinnen kann, wie diese früheren Dichter unter der Welt gelitten haben.²²⁸⁶ Die Größen der deutschen Dichtkunst ansprechend, führt Hofmannsthal primär zu Goethe, den er als einen Vermittler der Kunst sieht: „Aus Goethe, der baut und bildet, begreifen wir Novalis, der schweift und ahnt. Wir hören Schiller, und Kant rührt aus ihm unsere Seele an.“²²⁸⁷ Was Hofmannsthal überhaupt zu diesem Bezug auf die Vergangenheit führt ist sinnig, kann der Mensch und der Dichter der Moderne doch aus der Vergangenheit für sich eine Klarheit ob der Mängel der Gegenwart gewinnen.²²⁸⁸ Durch eben jenes vergangene „dichterische Zeitalter“,²²⁸⁹ kann der Mensch von Hofmannsthals Gegenwart seinen eigenen „Weltzustand, so ungleich jenem“²²⁹⁰ erkennen. Hofmannsthal bezieht sich hier primär auf das Zeitalter zwischen 1890 bis 1820, in dem, anders als in seiner Gegenwart, noch nicht der „Handelsgeist, Spekulationsgeist“²²⁹¹ herrschte, sondern in dem der Mensch noch von der Natur umgeben war („Geheimnisvoll umgab sie, lockend und manchmal grausig, die dichterische, die menschliche Welt“)²²⁹² und in dem Goethe die „ewigen Gesetze“²²⁹³ aus der Natur gewonnen hat, was den modernen Menschen, aufgrund des technisierten Zeitalters, nicht mehr möglich ist. Erst nach diesen grundlegenden Überlegungen, kommt Hofmannsthal vermeintlich, so seine Äußerung, auf das Thema seines Vortrages zu sprechen, nämlich auf seine eigene Gegenwart, in der er den Verlust dieses Erlebens, was Goethe noch gespürt hatte, wahrnimmt: „ein Weltzustand, in welchem die ins Grenzenlose getriebene Mechanik, des Denkens sowohl wie des Lebens, sowie die ungeheuerlich gesteigerte Aneignung des Vergangenen und Gegenwärtigen, den Menschen in seinem eigentlichen Lebenspunkt, im Sitz seiner seelischen Herrschaft über das Dasein, enteignet und die den Lebenspunkt suchenden Kräfte ihm gelähmt und betäubt, die vom Zentrum fliehenden bis zu seiner Zerrüttung aufgeregt haben.“²²⁹⁴ Hofmannsthal, dies zeigt auch diese Schrift sehr deutlich, sieht sich selbst auch als Teil dieser Welt („denn der Zustand, von dem ich Ihnen spreche, ist der, den Sie als Bürger dieser Zeit mit mir teilen“),²²⁹⁵ stellt sich aber gleichsam problematisch ihr gegenüber, indem er den Fokus der Gegenwart, der für ihn mitunter auf dem Geld liegt, verurteilt („eine inkalkulable Welt auf kalkulable Werte zu reduzieren“),²²⁹⁶ ebenso wie die Dominanz der Wissenschaften, die, aufgrund der geschaffenen Distanz zur Natur, nur eine Haltlosigkeit im Menschen bewirken kann: „der Mann der Wissenschaft, dem in einer Welt, in der alle Begriffe sich in unendliche Relativitäten auflösen, sein Hirn zu schwimmen beginnt und der mit gebanntem Blick auf ein armseliges Teilresultat starrt, wie der Seekranke auf die *eine* Schraube an der Wand seiner Koje, die allein vor seinen schwindelnden Augen nicht zu kreisen scheint“.²²⁹⁷ Vor dem Hintergrund, dass ein solcher Weltzustand, auch eine Problematik innerhalb des Sprachumganges mit sich bringt, verweist Hofmannsthal auf den Journalisten, von dem sich seine Gegenwart eine Wirkung erhoffe, der aber gleichsam nur die Haltlosigkeit seiner ihn umgebenden Welt wahrnehmen muss.²²⁹⁸ Dabei zeigt Hofmannsthal hier deutlich auf, dass die Gegenwart durch die Technisierung und die Wissenschaften die Konzeption der Ganzheit des Seins eingebüßt hat.

In *Eine Monographie* (1895) beschäftigt sich Hofmannsthal mit eben dieser Monographie Eugen Guglias über Friedrich Mitterwurzer, wodurch Hofmannsthal über seine Gegenwart äußert: „Die Leute sind

2285 „Was sie ahnten und was sie entbehrten, zwei Unendlichkeiten zwischen denen sie erbangend und mutig hingen, uns ist beides durch die Kraft ihrer Seelen aufgebaut und umschließt uns, wo wir ihnen nahen, als eine klingende kristallene Welt.“ In: GW Bd. VIII. S. 83.

2286 „Was sie litten, was sie klagten, weht als ein sanfter Wohlklang auf uns ein.“ In: GW Bd. VIII. S. 83.

2287 GW Bd. VIII. S. 83.

2288 GW Bd. VIII. S. 83.

2289 GW Bd. VIII. S. 84.

2290 GW Bd. VIII. S. 84.

2291 GW Bd. VIII. S. 84.

2292 GW Bd. VIII. S. 85.

2293 GW Bd. VIII. S. 85.

2294 GW Bd. VIII. S. 85.

2295 GW Bd. VIII. S. 86.

2296 GW Bd. VIII. S. 86.

2297 GW Bd. VIII. S. 86.

2298 GW Bd. VIII. S. 86.

es nämlich müde, reden zu hören. Sie haben einen tiefen Ekel vor den Worten: Denn die Worte haben sich vor die Dinge gestellt. Das Hörensagen hat die Welt verschluckt.“²²⁹⁹

In *Englischer Stil* (1896) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Beschäftigung mit den naiven Figuren Shakespeares, die den Modernen nur durch die träumerischen Romantiker bekannt sind: „Von ihnen geht eine Durchdringung der ganzen Welt mit Sehnsucht und Feinheit aus, gleichsam mit feinem belebenden Licht und einer unirdischen Wachheit und Geistigkeit.“²³⁰⁰ Hofmannsthal kommt auf die Aufnahme des jungen Mädchens in Poesie und Malerei zu sprechen, dem er jedoch das Naive abspricht und stattdessen das Künstliche zuspricht, weil dieses junge Mädchen eben nicht mit dem wirklichen Leben verbunden ist. Dennoch hält Hofmannsthal dieser Darstellung etwas zu Gute, nämlich die Sehnsucht in dem Betrachter, nach dem wirklichen Leben zu erwecken: „aber der Contrast zwischen ihrer altklugen künstlichen Einfalt und der umwölkten Schwere des großen Lebens ist ein so merkwürdiges Ding als nur eins auf der Welt.“²³⁰¹

In *Das Buch von Peter Altenberg* (1896) geht Hofmannsthal dem Zug der Figuren in Altenbergs Buch zur Künstlichkeit nach, weshalb sie der „Schwere der Welt“²³⁰² entgegen lächeln. Tatsächlich sieht Hofmannsthal in Altenbergs Werk eine neu eingeleitete Romantik, in der die „Unzufriedenheit mit der Welt“²³⁰³ aufgehoben ist.

Erstmalig zeigt sich das Motiv in *Französische Redensarten* (1897) durch die Schönheit der Sprache.²³⁰⁴ Hofmannsthal trennt in dieser Schrift die lebendigen Sprachen von den toten Sprachen ab und dergleichen auch die Sprachlehrer von den Philologen, unter denen für Hofmannsthal die „entsetzlichsten Menschen der Welt“²³⁰⁵ sind. Dagegen stehen die Sprachlehrer, die vom wirklichen Leben kommen.²³⁰⁶

In Hofmannsthals dramatischem Erstlingswerk *Gestern* (1891)²³⁰⁷ ist bereits alles angelegt, was sich durch alle späteren Schaffensphasen Hofmannsthals ziehen wird. So ist Andreas Wahrnehmung der Welt von seiner ästhetizistischen Auffassung gesteuert, die die Vergangenheit auszuklammern sucht und den gegenwärtigen Genuss in den Lebensmittelpunkt rückt.²³⁰⁸ Dagegen versucht Marsilio die Welt religiös zu erneuern: „Von Padua entzündet, soll auf Erden / Das Licht Savonarolas wieder werden.“²³⁰⁹ Obwohl Hofmannsthal hier schon eine Differenz zwischen Andrea und seinen Freunden aufzeigt, verstärkt sich dieser Eindruck noch zu Beginn der siebten Szene durch Andreas Wahrnehmung der Welt und der selbst empfundenen Distanz zwischen seinem Wesen und dem seiner Freunde („Es liegt die Flut wie tot .. wie zähes Blei .. / Die Sonne drückt .. aschgraue Wolken lauern ..“).²³¹⁰ In der achten Szene zeigt sich das Motiv

2299SW XXXII. S. 158. Z. 11-14.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 160. Z. 34, SW XXXII. S. 161. Z. 21.

2300SW XXXII. S. 177. Z. 11-13.

2301SW XXXII. S. 178. Z. 15-17.

2302SW XXXII. S. 193. Z. 14.

2303SW XXXII. S. 193. Z. 31.

2304SW XXXII. S. 209. Z. 2-3.

2305SW XXXII. S. 209. Z. 18-19.

2306Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 210. Z. 29, SW XXXII. S. 211. Z. 13, SW XXXII. S. 212. Z. 28, SW XXXII. S. 213. Z. 11.

2307Am 18. April 1921 schreibt Hofmannsthal an Max Pirker: „Zur Vorarbeit für >H. als Theaterdichter< folgendes: [...] Erste vorwiegend lyrisch-subjektive Epoche: das Jugendœuvre bis zirka 1899. Die eigentliche Lyrik, inklusive des >Kleinen Welttheaters<. Hier schon dramati/sche und eigentlich theatralische Elemente. Die Reihe der kleinen Dramen: >Gestern<, >Tor und der Tod<, >Tod des Tizian< (1891-1893);... c) Die Reihe der Lustspiele: >Gestern< als Embryo des poetisierten Gesellschaftslustspiels“. In: SW III. S. 325. Z. 14-20.

So heißt es in dem Brief weiter: „Die dritte Epoche, worin die Erfüllung traditioneller theatralischer Forderung deutlich als Ziel hervortritt: seit 1907 etwa.“ In: SW III. S. 478. Z. 39-40.

Auch ein Brief vom 25. Februar 1922 an Fischer zeugt von der Einstellung gegenüber diesem frühen Werk, will er doch *Gestern* (1891) und *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1798) als Jugendwerk verstanden wissen (SW III. S. 325. Z. 23-25).

2308Richard Alewyn sieht eine Verbindung zwischen Andreas Amoralismus und seiner Wahrnehmung der Welt: „So ist die Welt für ihn eigentlich gar keine Wirklichkeit, die ihm als etwas anderes und Fremdes gegenüberstünde, sondern nur die Gleichung seines Ich.“ In: Alewyn, S. 51.

Auch Jendris Alwast betont nicht nur den Mangel an Sittlichkeit bei Andrea, sondern hält in Bezug auf seinen Umgang mit der Welt fest: „Die von Natur aus seiende Welt wird zum Medium der Darstellung des eigenen launenhaften Daseins entwirklicht.“ In: Alwast, S. 6.

2309SW III. S. 15. Z. 11-12.

2310SW III. S. 25. Z. 18-19.

durch Fantasios Vergleich zwischen Religion und Ästhetizismus. Fantasio sieht in den ästhetizistischen Menschen seiner Gegenwart ein „blutleer Volk von Gegenwartsverächtern“, ²³¹¹ welches in einem „Leben ohne Sinn verloren“ ²³¹² ist und durch die Kunst die „Lebenseinheit“ ²³¹³ zurückzuerlangen versucht.

In den Varianten des lyrischen Dramas zeigt sich ebenso das Motiv. Hofmannsthal betont zum einen durch Fantasio die Verbindung zwischen dem Augen-Motiv und der Wahrnehmung der Welt („Es macht dein grosses Aug die grosse Welt“), ²³¹⁴ zum anderen bekennt Andrea im Gespräch mit Arlette dieser seinen Narzissmus („Was brauchen wir die Welt, den Widerschein / Es lebt ja doch von uns der Traum allein“). ²³¹⁵

„Loris las mir Nm. eine psych. Studie vor, die ein Kind von 8 J. behandeln soll, aber nur ihn darstellt, wie er mit 8 Jahren durchmacht, was sonst Jünglinge von 16, die bedeutende Künstler oder Neurastheniker werden wollen“, ²³¹⁶ schreibt Arthur Schnitzler am 12. Februar 1892 in sein Tagebuch. ²³¹⁷ Hofmannsthal hatte die Erzählung *Age of Innocence* (1892) zum ersten Mal in einem Brief an Schnitzler aus dem Jahr 1891, mit dem Plan eine „psychologische Novelle“ ²³¹⁸ zu schreiben, erwähnt. Hofmannsthal schildert in *Age of Innocence* (1891) lediglich einen Bezug des Ästhetizisten zur Welt in dem Fragment *Wie mein Vater...*, und zwar in Verbindung mit der frühkindlichen Prägung. Hofmannsthal beschreibt darin das Zurückbleiben des Kindes, angesichts des frühen Todes des Vaters, in künstlichen Räumlichkeiten, deren Besonderheit er innerhalb der Welt für sich feststellt. ²³¹⁹

In dem Dramenentwurf *Ascanio und Gioconda* (1892) zeigt sich das Motiv sicherlich durch Giocondas Beklemmung, versteht sie es doch nicht, sich ans Leben zu binden, in der Welt keinen Halt zu finden und schon gar kein Glück, sei es in den Momenten, in denen sie mit dem ästhetizistischen Ascanio zusammen ist. Gioconda selbst sieht sich in gewissen Momenten aber auch als Produkt ihrer Zeit, sagt sie doch: „Die Zeit hat Kinder vielerlei“. ²³²⁰ Des weiteren thematisiert Gaetana, dass Jedermann von der erzwungenen Verlobung Ascanio wisse („Erzähl ich Euch, was alle Welt von Euch / Mit hübschen Einzelheiten sich erzählt“), ²³²¹ womit sie wissentlich seinen Narzissmus angreift, um die Verlobung mit der Tochter zu erreichen.

In *Die Bacchen nach Euripides* (1892) plante Hofmannsthal, Pentheus auch eine problematische Wahrnehmung der Welt mit auf den Weg zu eben: „er hat eine blitzartige Vision alles in Kerkern zusammengepressten lichtscheu hinschleichenden, vampyrhaft hervorgrinsenden, sich duckenden der Welt“. ²³²² Aus den Notizen lässt sich des weiteren erschließen, dass die Wahrnehmung der Welt auch im Zusammenhang mit den lustbaren Feierlichkeiten um den Gott Dionysos steht: „In diesem Augenblick ist

2311SW III. S. 29. Z. 11.

2312SW III. S. 29. Z. 16.

2313SW III. S. 29. Z. 22.

2314SW III. S. 301. Z. 21.

2315SW III. S. 302. Z. 17-24.

Weiter, heißt es: „Verzichte auf die Welt des Scheines gleich / Dann wahrst du dir dein Reich, dein eignes Reich.“ In: SW III. S. 302. Z. 36-37.

2316Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1879-1892. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien. 1987, S. 365.

2317Nachdem Hofmannsthal Schnitzler vorgelesen hatte, schickte er die Erzählung an die Redaktion der vom S. Fischer herausgegebenen Zeitschrift *Freie Bühne für modernes Leben*. Der Redakteur Wilhelm Bölsche lehnte eine Veröffentlichung ab und Hofmannsthal unternahm keinen neuerlichen Versuch der Publikation.

2318Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler: Briefwechsel. S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main, 1964, S. 11.

Hofmannsthals *Age of Innocence* besteht aus drei Fragmenten: *Stationen der Entwicklung*, *Kreuzwege*, *Wie mein Vater...*

Diese Manuskripte befanden sich in einem Konvolutumschlag mit der Aufschrift: „Studien. sentimentale Erziehung. (Age of Innocence)“. In: SW XXIX. S. 268. Z. 5-7. Ob sich der Titel *Age of Innocence* auf die gesamte Erzählung oder nur auf einen Teil bezieht ist unklar.

2319SW XXIX. S. 21. Z. 24-28.

Gegen die Künstlichkeit steht bei ihm der Blick in den Garten (SW XXIX. S. 21. Z. 27-32).

2320SW XVIII. S. 83. Z. 39.

Auch durch die Notizen wird Giocondas Distanz zur Lebendigkeit deutlich, ihr Unglück in der Gegenwart zu stehen und ihre Unsicherheit in Bezug auf sich selber (SW XVIII. S. 401. Z. 20-24).

Siehe (Notizen): SW XVIII. S. 406. Z. 31-34.

2321SW XVIII. S. 97. Z. 15-16.

2322SW XVIII. S. 50. Z. 19-21.

ihm schon das Weltbild das er mit starr aufgerissnem Aug festhalten will, umnebelt, verschoben.“²³²³ Des weiteren zeugen die losen Notizen auch von einem geplanten Zusammenhang zwischen der Welt und der Religion, so durch den Greis Cadmus, der sich als der „Zeuger der Welt“²³²⁴ versteht und wähnt: „Er ist der Schlüssel der die Welt aufschließt.“²³²⁵

Auch in *Dialoge über die Kunst* (1893-1894) zeigt sich die lose Beschäftigung mit dem Motiv, durch den Poeten, über den es heißt: „er humanisiert die Phänomene der Welt“.²³²⁶ Weitere angedachte Verwendungen finden sich in dem *Familienroman* (1893-1895) durch den Tod des Vaters des Helden, über den es heißt: „Am Todtenbett des Vaters (nach dem Vorlesen) hat er eine Vision der Welt“.²³²⁷

In dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) zeigt sich, dass die Wahrnehmung der Welt durch Claudios Ästhetizismus geprägt ist.²³²⁸ Wie Claudio, der den „Kontakt zum Leben verloren“²³²⁹ hat, spiegelt er für Peter Matussek das Empfinden der gegenwärtigen Menschen.²³³⁰ Wolfgang Braungart betont zudem, dass sich in dem Werk auch Hofmannsthals Wahrnehmung der eigenen Moderne zeigt: „Hofmannsthals Jugenddrama diagnostiziert eindringlich die als krisenhaft erfahrene Situation seiner Zeit. Kulturkritik, Kritik eines bloß ästhetischen Verhältnisses zur Welt einerseits, Lebens-, Erlebens- und Ganzheitssehnsucht andererseits: Dies markiert eine zentrale Bewußtseinslage um 1900.“²³³¹

Zwar erkennt Claudio die Diskrepanz zwischen sich und den Menschen,²³³² vermerkt ein Sehnen zum ganzen Sein, kann dieses jedoch nicht umsetzen und verfällt stattdessen in seine fantastische Wahrnehmung. Claudio jedoch wähnt sich nicht klagend über sein Leben, doch tut er genau eben dieses, wenn er sein versäumtes Leben bedenkt: „Tief eingesponnen, leb ich ohne Klagen / In diesen Stuben, dieser Stadt dahin.“²³³³ Die Distanz zu dem wirklichen Leben, die Hofmannsthal Claudio hier mitgibt, sieht sich zu dieser Zeit aus Hofmannsthals Wesen gespeist.²³³⁴ Durch die Musik des Todes, gedenkt Claudio jedoch seiner Jugend, in der er in einer Lebendigkeit die „ganze Welt“²³³⁵ wahrgenommen hatte. Wenn der Tod ihn aufruft, die Angst vor der Sterblichkeit von sich zu legen, dann heißt er ihn, dass er sich besinnen möge, denn der Tod sei doch gegenwärtig in seinem Leben („Wenn sich im plötzlichen Durchzucken / [...] / Die Welt empfindest als dein eigen“).²³³⁶ Anders dagegen, in Verbindung mit ihrer sorgenvollen aber gelebten

2323SW XVIII. S. 51. Z. 27-29.

2324SW XVIII. S. 53. Z. 16.

2325SW XVIII. S. 53. Z. 18.

2326SW XXXVII. S. 97. Z. 22.

2327SW XXXVII. S. 108. Z. 25-26.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 84. Z. 18-19, SW XXXVII. S. 90. Z. 10, SW XXXVII. S. 109. Z. 7, SW XXXVII. S. 109. Z. 15, SW XXXVII. S. 109. Z. 18, SW XXXVII. S. 112. Z. 7.

2328Auch Birger Ludwig betont Claudios Distanz zur Welt, spricht er von der „Reflexivität [die] zum Weltverlust“ beiträgt, doch spricht auch er von einem „ästhetischen Weltverhältnis“. In: Ludwig, S. 19.

2329Peter Matussek: Tod und Transzendenz im geistigen Raum. Das Gedächtnistheater des jungen Hofmannsthal. In: Danneberg, Lutz: Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert. Max Niemeyer Verlag GmbH. Tübingen. 2002, S. 316.

2330„Den Behausten seiner Epoche freilich geht es nicht besser als ihm. Auch ihnen ist die reale Welt aus dem Blick geraten.“ In: Matussek, S. 316/317.

2331Braungart, Wolfgang: Ästhetische Religiosität oder religiöse Ästhetik? Einführende Überlegungen zu Hofmannsthal, Rilke und George und zu Rudolf Ottos Ästhetik des Heiligen. S. 17. In: Braungart, Wolfgang: Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II: um 1900. Ferdinand Schöningh. Paderborn, 1998.

2332„Aus diesem Raum, der zeichenhaft die Vertrautheit mit der Fülle kultureller Überlieferung vergegenwärtigt, blickt Claudio, in der Abendsonne am Fenster sitzend, hinaus auf die Welt.“ In: Mauser, S. 30.

2333SW III. S. 67. Z. 19-20.

2334So schreibt er am 30. Mai 1893 an Edgar Karg von Bebenburg: „man ist wie ein Gespenst bei hellem Tage, fremde Gedanken denken in einem, alte, tote, künstliche Stimmungen leben in einem, man sieht die Dinge wie durch einen Schleier, wie fremd und ausgeschlossen geht man im Leben herum, nichts packt, nichts erfüllt einen ganz“. In: Hugo von Hofmannsthal – Edgar Karl von Bebenburg: Briefwechsel. S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main. 1966, S. 32.

Hofmannsthal zeigt aber gleichsam eine Lösung auf, sich von diesen Gefühlen zu befreien, erwähnt er doch eine „Sehnsucht nach Natur“, die in ihm das Bedürfnis zum „tätige[n] Ergreifen“ dieser, sei es durch Wandern oder Jagen, geweckt hat. In: BW Hofmannsthal – Bebenburg, S. 32.

2335SW III. S. 69. Z. 25.

2336SW III. S. 71. Z. 6-9.

In den Notizen zeigt sich Claudios Bezug zur Welt auch durch die Antwort des Ästhetizisten auf die Beschreibung der Treulosigkeit durch den Freund: „Was fluchst Du mir? Kannst Du denn nicht / begreifen, dass ich alle diese Dinge wie durch einen Schleier gesehen / hab“. In: SW III. S. 444. 32-34.

Mutterschaft, zeigt sich das Motiv durch die Mutter. So erinnert sie sich, wenn sie sich ihres Lebens besinnt, an Claudios Kindheit und sein Wesen, und ebenso an die Distanz zwischen sich und ihm („Und allem tiefsten Weben dieser Welt / Verwandt ist“).²³³⁷

Erst in den losen Notizen zu *Das Glück am Weg* (1893) deutet sich die Wahrnehmung der Welt durch den Bräutigam der Braut Lili an („er sieht die Welt (Bäume, Fluss)“).²³³⁸ Über einen losen Vermerk geht dieses Motiv jedoch hier nicht hinaus. Angedeutet zeigt sich die Wahrnehmung der Welt auch in *Landstraße des Lebens* (1893).²³³⁹ So bleibt das Erleben der Liebe im Traum und vor allem das Ahnen des Todes dem Hirtenknaben in seiner Wirklichkeit erhalten, und führt zur Fremdheit des Ich und zur Beklemmung an der Welt (SW III. S. 257-258. Z. 33-37//1-2). Des weiteren gedachte Hofmannsthal das Motiv durch den ästhetizistischen Protagonisten in *Wo zwei Gärten aneinanderstossen* (1897) zu thematisieren, der sich distanziert zu der Welt zeigt („der grosse Abgrund rings um uns“)²³⁴⁰ oder in dem *Gartenspiel* (1897) allein in Bezug auf Isabella, die unter der Beziehung zu ihrem Bruder leidet.²³⁴¹ Des weiteren findet sich das Motiv in *Das Kind und die Gäste* (1897) durch Ariadne, die nun als Göttin nicht mehr unter dem Leben leidet²³⁴² oder in *Die treulose Witwe* (1897). Hier spürt der scheinbar sterbende Tao die Differenz zwischen dem diesseitigen Leben und dem Leben nach dem Tod.²³⁴³

In dem lyrischen Drama *Idylle* (1893) zeigt sich auch anhand der Wahrnehmung der Welt die Wesensdifferenz zwischen den Ehepartnern. Bedingt durch die kindliche Prägung, fühlt sich die ästhetizistische Protagonistin als „Ausgestoßene“,²³⁴⁴ in dieser „nährenden, lebendigen Luft der Welt“.²³⁴⁵ Ihre eigene Lebenswirklichkeit stuft die Frau als beschämend ein, kann sie dem Zentauren doch nur „säuerliche[n] Apfelwein“²³⁴⁶ anbieten.

Auch der Zentaur und der Schmied zeigen sich als im Wesen vollkommen konträr. Während der Zentaur für die Wechselhaftigkeit des Erlebens steht, steht der Schmied für die Beständigkeit ein. Gerade dieses Maßhalten im Leben jedoch prangert der Zentaur an ihm an („Du kennst, mich dünkt, nur wenig von der Welt, mein Freund“),²³⁴⁷ während der Schmied im Sinne der Konzeption äußert: „Das Haus begreif, in dem du lebst und sterben sollst. / Und dann, ein Wirkender, begreif dich selber ehrfurchtsvoll, / An diesen hast du mehr, als du erfassen kannst.“²³⁴⁸

In dem Drama *Alkestis* (1893/1894) heißt es über die Königin: „keine Frau / Der Welt war gut wie sie.“²³⁴⁹ So will sich Herakles als ebenso gut zeigen, indem er dem Tod die Tote entreißen will („Und keine Macht der Welt entreißt ihn mir, / Eh ich die Tote ihm“).²³⁵⁰ Bedingt durch den Tod der Frau ist Admets Wahrnehmung der Welt getrübt, ist sein Leben und sein Haus überschattet von dem Tod („Öd streicht die Luft durch Leeres hin, / Die Bäume brüten häßlich, stumm ist alles!“).²³⁵¹

„Das Land ist fürchterlich! die Wiesen reden

2337SW III. S. 74. Z. 31-32.

2338SW III. S. 249-250. Z. 24-1.

2339Die Distanz zur Welt wurde von Hofmannsthal selbst empfunden, wie sich aus einer Tagebucheintragung Mitte Mai 1894 zeigt: „Ich bin fast den ganzen Tag heimlich schläfrig (weil ich jetzt früh aufstehe): das ist ein seltsames Gefühl, ein Nicht völlig in der Welt stehen, von einem ausser-lebendigen Element umfassen, gleichsam mit offenen Augen in einem unbefleckten Grab neben der Landstrasse des Lebens liegend“. In: SW III. S. 777. Z. 23-26.

2340SW III. S. 262. Z. 15-16.

2341SW III. S. 271. Z. 8-10.

2342SW III. S. 283. Z. 15-16.

2343SW III. S. 288. Z. 20-21.

2344SW III. S. 56. Z. 17.

2345SW III. S. 56. Z. 18.

2346SW III. S. 57. Z. 30.

2347SW III. S. 59. Z. 10.

2348SW III. S. 59. Z. 22-24.

In den Notizen zeigt sich auch die Verantwortung, die der Schmied für sein eigenes Leben empfindet: „Was ich mit meinem Sein erfüllen kann / Das / heiß ich Welt das bringt mir alle Früchte“. In: SW III. S. 418. Z. 6-7.

2349SW VII. S. 14. Z. 5-6.

2350SW VII. S. 33. Z. 31-32.

2351SW VII. S. 34. Z. 6-7.

Von ihr, die Teiche sehnen sich nach ihr!
Die Bäume sind, als ob sie weinen wollten!“²³⁵²

Der Anblick der verschleierte Frau jedoch verlockt den König neuerlich zum Leben, doch versucht er sich dagegen zu wehren, spürt er neben dem Leben, zu dem sie ihn verlocken will, auch einen Zug zum Tod.²³⁵³

In der *Wiener Pantomime* (1893/1894)²³⁵⁴ erfolgt der erste Bezug zur Welt durch eine der weiblichen Figuren, die verschiedene männliche Figuren in bestimmte Welten einordnet („Tini: Ihr seid aus einer andern Welt, doch - müßige Männer müssen Teuflische Liebhaber sein“).²³⁵⁵ Durch eine weitere weibliche Figur (Francesca) zeigt sich ein Zusammenhang zwischen der Wahrnehmung der Welt, dem „Lauf der Welt“,²³⁵⁶ der das Altern einschließt. Auch durch die Worte, die Hofmannsthal die oberste Nymphe zu sagen gedachte, zeigt sich eine Verbindung zwischen der Wahrnehmung der Welt und der Erkenntnis der Unaufhaltsamkeit des Lebens und des Todes (SW XXVII. S. 139. Z. 16-21).²³⁵⁷ Konträr dazu steht der depressive Bezug zu sich und der Welt durch eine männliche, nicht definierbare Figur dieser Pantomime: „einer sagt: manchmal ist mir als wäre die ganze Welt an mich gebunden und fiele mit mir in das Nichts.“²³⁵⁸ Mit dem Plan zu der dramatisch-pantomimischen Dichtung *Der Kaiser und die Hexe* (1906/1907) knüpft Hofmannsthal an sein lyrisches Drama von 1897 an. Hofmannsthal notiert zwar in Bezug auf den Kaiser, dass er ein „[ü]berreiches Weltbild“²³⁵⁹ habe, verweist aber gleichsam auf seine Unfähigkeit zu lieben. Tatsächlich bedient er sich in der Notiz (N 4) eines Pulvers „um den Lärm der Welt nicht zu hören“,²³⁶⁰ was zeigt, dass auch der Kaiser in dieser Pantomime die Härte der Welt nicht zu ertragen vermag. In *Narciss und die Schule des Lebens* (1900) zeigt sich, dass die Welt in Verbindung mit dem Augen-Motiv und der vermeintlichen Liebe des Narciss zu einer Nymphe steht: „Er drückt früher aus, dass das Weltall bestimmt sei ihn stückweise zu spiegeln, ein Faun kommt ihm die zeigen, die ihn vollkommen<er> spiegelt als die Augen der Rehe und Tauben) er umtanzt den Spiegel, kann nicht hinein.“²³⁶¹ Nach der Desillusionierung in Bezug auf die Nymphe, wähnt sich Narciss als ein „Spiegel des Weltalls“.²³⁶² Sehr fragmentarisch ist der Bezug zur Welt in *Salome* (1906/1907). Hofmannsthal spielt hier lediglich darauf an, dass Salomes Weltbild durch den Götzen bestimmt ist, dessen Blick ihren Selbstgenuss erschütterte.

Ebenso zeigt sich in den Notizen zu *Alexanderzug* (1893/1895)²³⁶³ die Wahrnehmung der Welt. In Verbindung mit der Schreibintention Hofmannsthal in Mödling, die ihm den Tod Alexanders im Bad gezeigt hatte, heißt es: „Feuer einer Laterne vermittelt die Idee des ewigen Weltfeuers und die mystische Vereinigung mit diesem.“²³⁶⁴ Des weiteren findet sich das Motiv durch Alexander selbst und seine ehemals empfundene Beziehung zwischen der Welt (Natur) und den Menschen,²³⁶⁵ sieht er sich nun mit den Kriegen und der Androhung des Todes auseinandergesetzt, was ihn sagen lässt: „Mein Reich ist nicht aus dieser Welt und kann nicht länger leben als ich.“²³⁶⁶ Konträr dazu zeigt sich die geplante Einbindung des indischen Lebensraumes und die Inder, denen die Welt nichts anderes sei als „ein Traum ihres Gottes“.²³⁶⁷

2352SW VII. S. 35. Z. 25-27.

2353SW VII. S. 37. Z. 28-34.

2354Neben den beiden abgeschlossenen Ballett-Arbeiten (*Der Triumph der Zeit* (1900/1901) und *Der Schüler* (1900), hinterließ Hofmannsthal noch 15 weitere Skizzen, die in den gesetzten Zeitraum fallen.

2355SW XXVII. S. 135. Z. 21-22.

Des weiteren, siehe: SW XXVII. S. 681. Z. 14-15.

2356SW XXVII. S. 135. Z. 31.

2357In den Varianten des Stückes heißt es: „Gross ist die Welt und das Leben ist gross“. In: SW XXVII. S. 680. Z. 22.

2358SW XXVII. S. 136. Z. 5-6.

2359SW XXVII. S. 149. Z. 11-12.

2360SW XXVII. S. 136. Z. 5-6.

2361SW XXVII. S. 143. Z. 24-27.

2362SW XXVII. S. 144. Z. 7.

2363Die Notizen erweisen sich zum Teil als dermaßen lose, dass kaum Zusammenhänge gewonnen werden können und andere Literatur über Alexander dem Großen zur Seite gezogen werden musste, um diese überhaupt ausmachen zu können.

2364SW XVIII. S. 12. Z. 19-20.

2365„[...] früher im Wesen des ihm umhüllenden Wassers hat er die Nothwendigkeit gewisser Existenzen gespürt; auch Sonne (Bruder Sonne) und anderes Feuer wirken so auf ihn; in jedem Wesen ist alles ausgedrückt“. In: SW XVIII. S. 13. Z. 9-12.

2366SW XVIII. S. 13. Z. 22.

2367SW XVIII. S. 18. Z. 24.

Auch in Hofmannsthals wohl bekanntester Erzählung *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) zeigt sich die Abwendung des ästhetizistischen Kaufmannssohnes von der Wirklichkeit und der Welt, sowie dessen Unfähigkeit in der Welt zu bestehen. Obwohl Hofmannsthal vermeintlich nur das Sich-Verlieren im Ästhetizismus und dessen Folgen schildert, deutet er zu Beginn der Erzählung ein gesellschaftliches Vorleben an. Denn erst mit 25 Jahren wurde er der „Geselligkeit und des gastlichen Lebens überdrüssig“.²³⁶⁸ Doch statt ein Leben in vollkommener Isolation zu führen, behält er vier Diener bei sich und begibt sich zudem auch unter Menschen und unternimmt Spaziergänge. Die geschilderte Tendenz des Kaufmannssohnes, sich in die Schönheit seines Hauses und seiner Person zu versenken, muss dabei als das Gesehene werden, was es ist: als Sehnsucht nach einem wirklichen, ganzen Leben. Denn es ist nur vermeintlich die alleinige Schönheit dieser Dinge, die ihn anzieht, heißt es doch: „Allmählich wurde er sehend dafür, wie alle Formen und Farben der Welt in seinen Geräten lebten“.²³⁶⁹ Der Kaufmannssohn betrachtet damit vermeintlich nur die schöne Künstlichkeit, doch zeigt er dadurch sein Sehnen nach der Welt, heißt es doch auch: „Er erkannte in den Ornamenten, die sich verschlingen, ein verzaubertes Bild der verschlungenen Wunder der Welt.“²³⁷⁰ Hofmannsthal schildert schließlich die Ergriffenheit des Kaufmannssohnes für die ältere Dienerin, deren „träge[...], freudlose[...] Bewegungen ihres schönen Leibes [...] ihm die rätselhafte Sprache einer verschlossenen und wundervollen Welt“²³⁷¹ waren. Hofmannsthal schließt an diese Hinwendung jedoch sinnigerweise gleichsam die Abwendung von der problematisch empfundenen Wirklichkeit an, neigt der Kaufmannssohn doch dazu, in den heißen Sommern von der Stadt in sein Landhaus im Gebirge zu ziehen. Dennoch kehrt der Kaufmannssohn in die Stadt zurück, allein jedoch weil er befürchtet, seinen Diener zu verlieren. Hofmannsthal zeigt hier deutlich auf, dass der Weg, den der Kaufmannssohn beschreitet, von seinem Ästhetizismus, genauer gesagt hier von seiner Lebensunerfahrenheit geprägt ist, wodurch er sich in den armen Vierteln der Stadt wiederfindet, in denen er schließlich den Tod findet.

In der *Soldatengeschichte* (1895/1896) zeigt Hofmannsthal überdeutlich, dass der ästhetizistische Zug, die Abwendung von den Menschen und der Welt, dass das feindliche Wesen Schwendars deutlich mit der Wahrnehmung der Welt zu tun hat; und des Weiteren, dass der Ästhetizismus in ihm – wie in vielen anderen Ästhetizisten deutlich wird – lediglich der Wunsch eines Verzweiferten ist, sich mit dem Leben zu verbinden („er rüttelt an der Welt: die Sonne, die Toten [...] die Lebenden, die Tiere, alles erscheint ihm feindlich: alles verschlossen: sich die Adern aufzubeissen, an den Wunden bohren, wäre ein Mittel, einzudringen“).²³⁷² Hofmannsthal verweist des Weiteren auf die Kombination zwischen der Wahrnehmung der Welt und der Fremdheit des Ich: „das Höllengefühl besteht darin: dass die Existenz seiner Mitmenschen seiner Kindheit alles ihm so gar nichts hilft, sich auf ihn so gar nicht bezieht. Es ist ein Starrkrampf, ein Stocken der Liebe.“²³⁷³

Dabei speist sich bei Schwendar die Wahrnehmung der Welt und damit die Gegenwart aus seiner Vergangenheit, aus dem Sterben der Mutter, die sich von der Welt und auch von ihm abgewendet hatte: „Dann giengen die Blicke der Sterbenden langsam, mit einem Ausdruck von Strenge und ohne alle Theilnahme über den Knaben hin, über ihn und über alles was noch im Zimmer war“.²³⁷⁴ Der Blick der Mutter richtete sich, wie Hofmannsthal das Kindheits-Trauma Schwendars beschreibt, von der Welt weg in die eigene Innerlichkeit.²³⁷⁵ Hofmannsthal lässt keine Zweifel daran, dass Schwendars Wahrnehmung der Welt mit dem Sterben, dem Verlust seiner Mutter und ihrem Verhalten ihrem Tod gegenüber

2368SW XXVIII. S. 15. Z. 3.

2369SW XXVIII. S. 15. Z. 18-19.

2370SW XXVIII. S. 15. Z. 20-21.

2371SW XXVIII. S. 18. Z. 9-11.

2372SW XXIX. S. 300. Z. 26-29.

2373SW XXIX. S. 302. Z. 15-17.

2374SW XXIX. S. 55. Z. 8-11.

2375„[...] mühsamer Aufmerksamkeit wie nach innen gerichtet während in der Seele des Knaben sich lautlos das Grauen hineinschraubte über dieses Entsetzliche dass eine Gestalt die er nicht sehen konnte, winkte und die Mutter ihr nachgehen musste und dieser Fremden so verfallen war, dass ihre offenen Augen nicht mehr sahen, ihn nicht und nichts in der Welt“. In: SW XXIX. S. 55. Z. 13-18.

zusammenhängt, denn durch den Tod der Mutter fühlte er sich in der Welt alleingelassen, die ihm wie eine „Hölle“²³⁷⁶ erscheint.

Zweifellos ist Hofmannsthals *Ein Brief* (1902) nicht nur die am meisten beachtete Arbeit innerhalb der von Hofmannsthal hinterlassenen Texte innerhalb der Gespräche und Briefe, von denen weitere 30 Werke in den hier gesetzten Zeitrahmen fallen, sondern fatalerweise wurde mit diesem Werk gleichsam die Trennung vom Jugendwerk Hofmannsthals dahingehend geschlossen, dass Hofmannsthal in diesem Werk fundamental dem Sprachverständnis seiner Zeit auf den Grund ging; dies wird in dieser Arbeit aber dahingehend widerlegt, da Hofmannsthal sich zeitlebens, also von seinen frühesten Werken an mit der Sprache und der Kommunikation beschäftigt hat.

Innerhalb der hinterlassenen Gespräche und Briefe zeigt sich das Motiv durch lose Bezüge in *Der Dichter in der Oekonomie des Ganzen* (2. Juli 1895) in Verbindung mit Goethe und der Notwendigkeit von Grenzen und von Form („Form das Erhaltende, Welt: in Formen [...] gerettetes [...] gefangenes Chaos“),²³⁷⁷ in dem *Abschiedsbrief Alfred de Vigny's an den Kronprinzen von Bayern* (1902) durch den Rat an den Kronprinzen,²³⁷⁸ in einem *Brief an einen jungen Dichter* (1902/1903) in Verbindung mit dem jungen Dichter und dessen Bezug zur Welt,²³⁷⁹ in *Die Sammlerin* (1903) durch die Äußerung der einstmals schönen Maraña an die schöne Angela Zaffetta²³⁸⁰ oder in *Die Briefe des jungen Goethe* (1903/1904).²³⁸¹ Mit der Besprechung *Buch des Weltmannes* (1902) von *An Onlooker's Note-Book. By the Author of >Collections and Recollections< von George William Erskine*, welches die gehobene Gesellschaft Britanniens im 19. Jahrhundert schildert, zeigt sich das Motiv dahingehend, dass dieses Buch den „Hauch“²³⁸² der „große[n] Welt“²³⁸³ verkörpert. Erskines Anspielung auf Oscar Wilde findet auch Eingang bei Hofmannsthal, wenn er auf Dantes *Göttliche Komödie* anspielt, die das einzige Werk war, welches Wilde im Gefängnis lesen konnte.²³⁸⁴ In *Die Briefe des Paulus Silentiarius* (1902) wendet sich der Dichter Paulus an seinen Freund Fronto, verweist auf dessen Wesen²³⁸⁵ und betont in dem Brief an seine Geliebte seine Liebe zu ihr: „Du fragst ob die Nachbildung des Leibes aus Marmor mir viel giebt. Ja und nein. Weil der Künstler ein guter Künstler ist deswegen hat er ein unendliches geschaffen und kein Porträt. Trete ich davor hin, so weist er mich in die Welt heraus – und der Vorhang am Badezimmer der sich leise bewegt, redet mir mehr von dir. ein nackter Fischerknabe war mir die schönste Botschaft von dir.“²³⁸⁶ In *Der Brief des letzten Contarin* (1902) bezieht sich der Contarin auf seine Armutslage: „Und ich sah es alles mit erbarmungslosen Augen: mit Augen, die das grelle Alltagsgesicht der Welt furchtbarer machten als das unheimlichste Nachtgesicht.“²³⁸⁷ Aber er beneidet nicht die Reichen mit ihren Häusern („Nicht diese ganze Welt, mit der unsere ganze Existenz noch in einer erlogenen Verbindung stand“),²³⁸⁸ sondern die ehrlichen Armen in der Welt.²³⁸⁹

2376SW XXIX. S. 55. Z. 25.

2377SW XXXI. S. 13. Z. 15.

2378„Dazu werden Sie des größten Muthes, der größten Anspannung Ihrer Kräfte bedürfen: um vor sich selbst, vor Gott und der Welt Zeugnis abzulegen: hier ist das Echte, hier ist das Edle.“ In: SW XXXI. S. 25. Z. 23-25.

2379„Dann während rückwärts die Sonne untergeht, das wundervolle Gefühl der Einzigartigkeit jeder Generation: wir sind jetzt die Einzigen auf dieser Insel, wir kleine Gruppe.“ In: SW XXXI. S. 63. Z. 12-14.

2380Diese bezieht sich auf deren Liebschaften, wenn sie sagt: „Du bist wie die Welt: sicherlich sagen sie zu dir dasselbe wie zu mir.“ In: SW XXXI. S. 73. Z. 7-8.

2381Lediglich in den Varianten, heißt es: „Und wir mit unsern Freuden, Hoffnungen und Schmerzen verstreut über eine Welt und doch verbunden zum Netz sind nicht geringer als sie, ja noch ganz andre Mächte spielen uns herein und sie müssen sich klein fühlen vor manchem das wir bändigen“. In: SW XXXI. S. 352. Z. 10-13.

2382SW XXXI. S. 22. Z. 31.

2383SW XXXI. S. 22. Z. 31.

2384„Die Welt ist die einzige Sache nebst der katholischen Kirche, die etwas Ähnlichkeit mit dem Aufbau der Divina commedia hat.“ In: SW XXXI. S. 23. Z. 2-4.

2385„Ich weiß dein Ehrgeiz ist so intensiv dass du die Personen des Hofes von denen so viele hundert Meilen und alle Unmöglichkeiten der Welt dich trennen vor das forum deiner Nächte ruft das von den Fackeln deiner glühenden Fantasie mit Güssen wütenden Lichtes überschüttet wird“. In: SW XXXI. S. 59. Z. 16-20.

2386SW XXXI. S. 59. Z. 28-33.

Siehe (Notizen): SW XXXI. S. 60. Z. 24.

2387SW XXXI. S. 21. Z. 34-37.

2388SW XXXI. S. 22. Z. 3-4.

2389In den Notizen zeigt sich, dass das Angebot der Freunde eine Auswirkung auf seine Wahrnehmung der Welt hat: „Sie bieten mir folgendes an: Damit erregen Sie mich sehr, denn sie rühren an mein Schicksal, an meine Weltanschauung, an mein ich.“ In:

Kritisch betrachtet der Japaner in dem *Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann* (1902) auch die Wahrnehmung der Welt des Europäers: „Ihr seid von Eurer Cultur mehr besessen als ihr sie besitzt.“²³⁹⁰ In Verbindung mit der japanischen Lebenswelt, heißt es dagegen: „Jeder Mensch muss seine wirkliche Welt finden diese liegt noch tiefer als die Stimmungen.“²³⁹¹ Auch in *Die Briefe James Hackmanns* (1903) zeigt sich ein problematischer Bezug zur Welt, nimmt James die Welt nur über die Erinnerung wahr („Weltverhältnis: die Natur freut ihn nicht mehr“).²³⁹² Dies zeigt sich in Verbindung mit Hackmann vor allem innerhalb der Notizen: „Weltverhältnis: er hat furchtbare Gabe, die Dinge mit dem Blick zu skelettieren: sich zu fragen, was weiter? hat die Medusenaugen, die nicht die Blumen sondern die totdten in der Erde sehen.“²³⁹³ Dass Lord Sandwich ihn als Berufsoffizier zu sich nimmt, gibt Hackmann keinen Halt im Leben, sondern verärgert ihn vielmehr.²³⁹⁴ Allein durch die geliebte Frau, wähnt er einen Kontakt zur Welt zu haben: „Sie ist die einzige Brust welche die Natur ihm noch bietet. alle andern hat er zurückgestoßen. Durch sie will er das Weltall trinken.“²³⁹⁵ Durch ihren Verlust bricht gleichsam seine fragile Verbindung zur Welt auf, was zur Folge hat, dass er sie tötet: „Sein Schlussresultat: ich kann nicht mehr leben, denn sie hat mir die Welt zermalmt: Glück, Liebe, Treue (sie will ja seine Treue nicht)“.²³⁹⁶ In *Rodauner Anfänge* (1906) zeigt sich, in den Notizen der Gespräche zwischen Schröder und Hofmannsthal, auch die Thematisierung dieses Motivs, mitunter in Verbindung mit einem Verweis auf Novalis (der „Mensch ist das Modell der Welt“).²³⁹⁷ Hofmannsthal geht aber auch auf *Die Wahlverwandtschaften* (1809) ein²³⁹⁸ und liefert einen Zug zum Motiv durch einen Einwand Schröders („Hingerissenheit der Magnetnadel!“)²³⁹⁹ auf den „geistige[n] Dilettantismus“,²⁴⁰⁰ dem Schröder entgegenstellt: „nein dahinter steckt ungeheueres Weltgefühl, Ahnung des absolut irrationellen der Welt“.²⁴⁰¹ Hofmannsthal verweist des weiteren, im Zusammenhang mit der Ganzheit des Seins, auf die Gefahr der Wissenschaften, die „Weltbilder von so dürftiger Einfachheit“²⁴⁰² schaffen, gegen die er Goethe mitunter mit seiner Walpurgisnacht stellt. Hofmannsthals Überlegungen zeigen auf, dass ein grosser Künstler ein „ergreifenderes Weltbild dem Adepten“²⁴⁰³ gibt, ein Weltgefühl überliefert hinter dem der Wissenschaftler, der nicht unter der Konzeption steht für Hofmannsthal, nur hinten anstehen muss. Schröder formuliert zwar in Bezug auf die Wissenschaft „Ich sehe sie, so wie sie die Welt sieht: ohne Gefühl, mit höchstem Gefühl“,²⁴⁰⁴ doch betont auch er die Gefahr der Wissenschaft: „Durch die Vergrößerung des Wortes entsteht Vergrößerung des Weltbildes. Im Bereich des Gesagten herrscht unendliche Anarchie. Lionardo höchstes Gegenbild, ebenso Goethe.“²⁴⁰⁵ Der Künstler hingegen, so heißt es, darf „ganze Weltbilder“²⁴⁰⁶ aus sich herauswerfen.

Während sich in dem *Gespräch über die Novelle von Goethe* (August/September 1906) das Motiv nur in

SW XXXI. S. 17. Z. 28-29.

In Bezug auf seine Armutslage vor dem Angebot geht er jedoch davon aus, dass er nicht unglücklich ist: „Jetzt bin ich ein zitterndes großartiges Symbol von Dingen die größer sind als ich selbst. [...] Aber halten sie mich nicht für unglücklich: Meine Abende. Kirchgang. Abschreiben bei der Kerze. Weltgefühl.“ In: SW XXXI. S. 18. Z. 9-12.

2390SW XXXI. S. 41. Z. 5.

2391SW XXXI. S. 42. Z. 30-31.

2392SW XXXI. S. 64. Z. 1.

2393SW XXXI. S. 64. Z. 32-34.

Den problematischen Bezug zur Welt zeigt sich auch an der Figur des Dodd: „Er sieht die Welt anders: den Tod anders.“ In: SW XXXI. S. 66. Z. 17.

2394„Das ärgert ihn: der sich so herumgeworfen auf Klippen, so nirgends daheim findet.“ In: SW XXXI. S. 69. Z. 11-12.

2395SW XXXI. S. 65. Z. 11-12.

2396SW XXXI. S. 66. Z. 35-36.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 68. Z. 29-31.

2397SW XXXI. S. 127. Z. 10.

2398„[...] das Wesen scheint weitergehender Anthropomorphismus: durch diese bewusste kleine Fälschung eröffnet er dem Herzen eine neue Welt“. In: SW XXXI. S. 128-129. Z. 27-28//1.

2399SW XXXI. S. 129. Z. 6.

2400SW XXXI. S. 129. Z. 7.

2401SW XXXI. S. 129. Z. 7.

2402SW XXXI. S. 129-130. Z. 40//1.

2403SW XXXI. S. 130. Z. 4-5.

2404SW XXXI. S. 130. Z. 14-15.

2405SW XXXI. S. 130. Z. 19-22.

2406SW XXXI. S. 130. Z. 33.

Verbindung mit der Jugend des Menschen findet,²⁴⁰⁷ zeigt sich ein vielfacher Bezug zum Motiv in *Furcht / Ein Dialog* (1906/1907), so in Verbindung mit Laidions Zug zu dem Tanz der Menschen auf der Insel, die sie das Leiden in ihrer Gegenwart nur stärker wahrnehmen lässt.²⁴⁰⁸ Während sie die Menschen auf der Insel in ihrem Tanz als glücklich sieht, in der Nähe der Götter sieht und ihr Leben als rein einstuft, glaubt sie über ihre Gegenwart sagen zu können: „wenn ich alles Wasser aus meinem Brunnen, wenn ich alles Wasser aus der Welt über diese Matte da gieße, und wenn ich den Boden ringsum abspüle, so ist da noch keine Reinigkeit“.²⁴⁰⁹ Während sie die Gegenwart voll von „Sehnsucht und Furcht und Verlangen“²⁴¹⁰ sieht, kann sie für einen Moment in der Trance Glück empfangen, was aber letztendlich wieder aufbricht und sie nur noch sehnsuchtsvoller macht: „Ich möchte schreien und in meine Kissen beißen, in meinen Arm möcht' ich beißen und mein Blut fließen sehen, daß solches auf der Welt ist und ich habe es nicht!“²⁴¹¹ Letztendlich zeigt sich das Motiv auch in *Das Schöpferische* (1906-1909). Hier findet sich die Wahrnehmung der Welt distanziert von dem Schöpferischen, von der Vertiefung in die eigene Seele.²⁴¹² Die Überlegungen über das Schöpferische, führen Hofmannsthal zu Platon und Schopenhauer, wodurch er formuliert: „Schöne Darstellung entsteht dann wenn an jedem Punkte Leben - wenn jeder Zwischengedanke als ein lebendiges Wesen sein Haupt hebt. Jeder Gedanke ist ein Gast aus einer Welt.“²⁴¹³

In dem Werk *Was die Braut geträumt hat* (1896/1897) zeigt sich das Motiv allein durch das dritte Kind, auf welches die Braut trifft, wobei es auf den Kreislauf des Lebens anspielt.²⁴¹⁴ Dagegen steht die Braut, die gegen die Ganzheit der Welt redet und nur das Schöne erfahren will („Redest du von Welt und Leben / Wie von schönen Spielerein“).²⁴¹⁵

In *Der Kaiser und die Hexe* (1897) scheint der Kaiser von seinem Ästhetizismus geläutert zu sein und vollends bereit, sich der Welt und dem aktiven Leben zu öffnen. Doch die vermeintliche Lösung und die Öffnung für die Welt können von ihm keineswegs leicht umgesetzt werden. Vielmehr schildert Hofmannsthal an diesem affinen Protagonisten neuerlich die immense Verführungskraft des ästhetizistischen Erlebens, dem der Kaiser wiederholt zu verfallen droht. Hofmannsthal lässt den Kaiser, trotz seiner scheinbaren Distanzierung zu der Hexe, seine Stellung im Leben als problematisch empfinden, fühlt er sich doch immer noch bedroht der Hexe zu verfallen. Denn nicht nur in seinem Innern spürt er die Verbundenheit mit der Hexe, sondern auch in „der Luft [und] allen Bäumen“²⁴¹⁶ ist er ihrer Gegenwart ausgesetzt. So erscheint auch der Versuch des Kaisers sich von der Hexe durch die Jagd abzulenken unzulänglich, und wenn er sich des Nachts mit einem totengleichen Schlaf die Welt „versiegeln“²⁴¹⁷ will, bleibt zumindest die Gefahr, ihr im Innern neuerlich zu verfallen. Durch die Konfrontation mit der Hexe, macht Hofmannsthal deutlich, was die Flucht des Kaisers in den Ästhetizismus ausgelöst hat, nämlich das Nicht-Genügen der Außenwelt, der Wirklichkeit. Während die Welt seine Sehnsucht nicht zu erfüllen vermochte, hatte die Hexe dies zu verstehen gewusst. Dabei ist die Hexe sich durchaus ihrer Anziehungskraft auf den Kaiser bewusst, führt sie ihm doch vor: „Nicht die goldne / Weltenkugel deines Reiches / Kann sie füllen, nicht die Welt / Füllt den Raum, den meine beiden / Nackten Füße schimmernd füllen!“²⁴¹⁸ Doch diese Offenbarung ist dem Kaiser nichts Neues; vielmehr weiß er um seine problematische

2407In dieser Jugend glaubt der Mensch, dass das „Leben nicht ertragen zu können wenn nicht alles zu etwas, schliesslich alles zu höchstem führte“ (SW XXXI. S. 147. Z. 17-18), aber letztendlich erfahren muss, dass die Welt dem Menschen „dieses Wollen“ (SW XXXI. S. 146. Z. 19) raubt.

2408SW XXXI. S. 122. Z. 19.

2409SW XXXI. S. 124. Z. 3-5.

So fragt sie sich in Bezug auf die Matte: „Wie kann etwas auf der Welt rein sein“. In: SW XXXI. S. 386. Z. 7.

2410SW XXXI. S. 124. Z. 7.

2411SW XXXI. S. 125. Z. 17-19.

Siehe (Notizen): SW XXXI. S. 384. Z. 24-26, SW XXXI. S. 385. Z. 6-7.

2412SW XXXI. S. 94. Z. 18-22.

2413SW XXXI. S. 97. Z. 22-25.

2414SW III. S. 90. Z. 14.

2415SW III. S. 90. Z. 25-26.

2416SW III. S. 179. Z. 27.

2417SW III. S. 180. Z. 6.

2418SW III. S. 182. Z. 29-33.

Stellung zur Welt, der Leere und der Haltlosigkeit seiner Person („Welch ein Ding ist diese Welt! / Sterne, Länder, Menschen, Bäume: / Ein Blutstropfen schwemmt es fort!“).²⁴¹⁹ Seine Unsicherheit wird von der Hexe zudem noch genährt, indem sie ihm vor Augen führt, dass, wenn er sie einmal verloren hat, sie für ihn unwiederbringlich sein wird, wodurch ihr Verlust ihn zu einem leeren Leben verdammen würde.²⁴²⁰

Hofmannsthal arbeitet die problematische Stellung des Kaisers zu der Welt, mehr noch zu seinem Reich, dem er vorsteht, weiter durch das Gespräch mit dem Kämmerer Tarquinius heraus. Das, was er erlebt hat, die Distanz zur Welt, die Empfänglichkeit für das Ästhetizistische, will der Kaiser seinem Untergebenen aufzeigen und ihn gleichsam vor einem ähnlichen Leben bewahren. So heißt er ihm Acht zugeben, dass ihn nichts von der Welt trenne, diesem „Spiegel / Gottes“.²⁴²¹ Geschehe dies, würde er die Welt wie hinter einem „Schleier“²⁴²² befindlich wahrnehmen, was wiederum seinen Zugang zu seinem Leben stören würde.

²⁴²³ Damit warnt der Kaiser seinen Kämmerer vor dem mangelhaften Einklang zwischen Innen- und Außenwelt, der ihn zur Hexe getrieben hatte. Eine solche Disharmonie würde bewirken, dass die Welt ihm auch nicht mehr als Zufluchtsort dienen könne („Findest an der Welt nicht viel, / Wandelst lebend als dein Grab“).²⁴²⁴ Trotz dieser ausgesprochenen Warnung, zeigt sich der Kaiser neuerlich der Gefahr ausgesetzt, der Hexe zu verfallen: „Schmach und Tod für meine Seele, / Daß sie in der Welt liegt wie ein / Basilisk, mit hundert Augen, / Die sich drehen, nach den Dingen / Äugend!“²⁴²⁵ Auch empfindet es der Kaiser so, dass die Herrscherwürde ihm mehr eine Last als eine Hilfe ist, sich vor dem Ästhetizismus zu bewahren, weshalb er auch den Reif von seinem Kopf, der das Zeichen seiner Herrscherwürde ist, nimmt. Die Totalität des Lebens, das Herrschen mit all seinen Pflichten und die Konfrontation mit dem Tod, empfindet er dabei als unsägliche Last: „Diese ganze Welt von Hoheit / Und Verzweiflung, voll von Gräbern / [...] / Kraft hab ich, die Welt zu tragen? / Bin ich mir nicht Last genug!“²⁴²⁶ Dabei zeigt sich deutlich, dass der Fokus des Kaisers nicht auf einem Du und damit auf seinem Volk, sondern auf seinem Ich liegt. Dass dies auch in der Vergangenheit der Fall war, zeigt sich durch die Begegnung mit dem verurteilten Lydus, dessen Gräueltaten dem Kaiser bis dato nicht bekannt gewesen waren. Diese Unwissenheit der Geschehnisse in seinem Reich wird dem Kaiser auch von dem Soldaten vorgeworfen, der Lydus arretiert hat und der den Kaiser zudem, ob seiner Abgewandtheit von seinem Volk, noch nicht einmal als seinen Herrscher erkannt hat („Herr, / Wenig weißt du, was im Land, / Was sich im Gebirg ereignet“).²⁴²⁷

Eine weitere Station im Leben des Kaisers stellt die Begegnung mit dem früheren Kaiser dar, der ihn nicht nur mit der Vergangenheit, sondern gleichsam mit seiner Kindheit konfrontiert. Hatte er als Kind mit einem Fingerzeig das Urteil über den früheren Kaiser gesprochen, will er sich nun auf seine Herrscherwürde besinnen, die Welt als seine „Kammer“²⁴²⁸ begreifen und Verantwortung für seine Untergebenen übernehmen.²⁴²⁹ Dies bedeutet auch, dass er die Tat, die er damals als Kind an dem früheren Kaiser begangen hatte, für sich annimmt und die Welt mit anderen Augen betrachten will.²⁴³⁰ Vor diesem Hintergrund wähnt er auch recht getan zu haben, den verurteilten Lydus zu seinem neuen Admiral ernannt zu haben, sieht er sich doch durch dessen Ernennung befähigt zur Entscheidung, die er damals nicht in seinem Wesen angelegt gesehen hat.²⁴³¹

Doch durch eine neuerliche Begegnung mit der Hexe wird deutlich, dass der Protagonist nicht nur aus Leere am Leben dem Ästhetizismus verfallen ist, dem rein Künstlichen, sondern vielmehr, dass er in der Hexe die Welt selbst gesucht hat, was sie ihm noch einmal vor Augen führt, bevor sie zu Staub zerfällt:

„Hingest doch durch sieben Jahr

2419SW III. S. 182. Z. 35-37.

2420SW III. S. 183. Z. 2-10.

2421SW III. S. 186. Z. 12-13.

2422SW III. S. 186. Z. 16.

2423SW III. S. 186. Z. 15-27.

2424SW III. S. 186. Z. 31-32.

2425SW III. S. 188. Z. 4-8.

2426SW III. S. 188. Z. 23-29.

2427SW III. S. 190. Z. 6-8.

2428SW III. S. 192. Z. 26.

2429SW III. S. 192. Z. 15-29.

2430SW III. S. 201-202. Z. 33//1.

2431SW III. S. 204. Z. 9-15.

Die Äußerung des Kaisers, die eigene Unfähigkeit thematisierend, gemahnt zugleich auch an Andrea aus *Gestern* (1891).

Festgebannt an diesen Augen
Und verstrickt in dieses Haar!
Völlig mich in dich zu saugen
Und in mir die ganze Welt;“²⁴³²

Von besonderer Bedeutung in diesem Zusammenhang sind die Notizen zum Werk, die Hofmannsthal hinterlassen hat. Sie belegen, dass die Hexe für den Kaiser nicht das primär Künstliche verkörperte, ihn mit der als leer empfundenen Welt versöhnen will, sondern ihm eine reichere Ersatzwelt eröffnet, die über der Wirklichkeit steht.²⁴³³ Dabei zeigt sich unablässig das Sehnen des Kaisers nach der Welt, doch empfängt er auf seine Sehnsucht („ich will die Sterne sehen“)²⁴³⁴ die Antwort der Hexe: „Kannst sie durch mein Haar sehn / Ich will die Wasser hören: Kannst Blut fließen hören / Über meine Schulter lehne Dich und schau die Welt an / Du hast doch wollen die Welt in meinen Küssen einsaugen“²⁴³⁵

In dem lyrischen Drama *Die Frau im Fenster* (1897) zeigt sich ebenso die Abwendung bzw. das negative Empfinden der Wirklichkeit in Bezug auf die ästhetizistische Dianora. Da sie ihren Geliebten erst in der Nacht treffen kann, hat sie den Tag mit Passivität gefüllt. So hat sie die einzelnen Stunden „hineingeworfen in ein treibend Wasser“,²⁴³⁶ nur damit der Tag endlich vergehe. Mit der angebrochenen Nacht wähnt Dianora, dass gleichsam ihre Umgebung, seien es Häuser oder Bäume, fort ist, „wie aufgesogen von der stillen Erde“.²⁴³⁷ Die wirkliche Welt wird von Dianora hier zwar angesprochen, doch ist sie für sie nicht wirklich von Bedeutung, misst sie an ihr nur das Fortschreiten des Tages und damit die Nähe zur Nacht ab. Dass Dianora primär die wirkliche Welt ausklammert, weil sie für sie zu beschwerlich ist und die Welt mit ihrer ästhetizistischen Vorstellung zu überlagern sucht, zeigt sich mitunter durch ihr Empfinden für den spanischen Ordensmann:

„Und unter seinen Füßen flog das Wasser
hervor und schäumte durch die Luft herab,
und sprühte über mich und ich stand da,
und mir verschlang der Lärm des wilden Wassers
die ganze Welt. Und unter seinen Füßen
kam es hervor und sprühte über mich!“²⁴³⁸

Für Dianora war die Welt, wie sie ihrem Mann bekennt, überhaupt nur ertragbar durch die Liebe. Erst durch sie war wieder eine vermeintlich wirkliche Lebendigkeit über sie gekommen.²⁴³⁹ Aber es ist eine falsche Wahrnehmung der Welt, weil auch diese Ästhetizistin die Ganzheit des Seins ausklammert.

Hofmannsthal zeigt in der Erzählung *Der goldene Apfel* (1897)²⁴⁴⁰ genau auf, dass das ästhetizistische Wesen

2432SW III. S. 206. Z. 30-34.

2433SW III. S. 690. Z. 11-14.

2434SW III. S. 687. Z. 15.

2435SW III. S. 687. Z. 15-18.

In den Notizen zeigt sich nicht nur eine Hinwendung zur Welt, die in den religiösen Kontext gestellt wird („Schluss: mein Leib ist heilig wie meine Seele wie die Welt“, SW III. S. 687. Z. 28), sondern auch eine Wahrnehmung der Härte der Welt, der auch die Hexe ausgesetzt ist („früher lief sie neben mir und hielt mein Pferd am Zügel und ihre Füße / weich wie Hermelin wurden von den Steinen zerrissen“, SW III. S. 687. Z. 23-24), wie auch das Leiden an der Härte (SW III. S. 693. Z. 1-5), als auch – wie in dem lyrischen Drama – eine Schwere der Welt, die er ohne sie ertragen müsse (SW III. S. 688. Z. 3-5), als auch einen Drang in die Welt zu gehen („Ausblicke: ich könnte recht thu’n, unbekannte Welten durchwandern“, SW III. S. 688. Z. 11).

Ein weiterer Bezug zum Motiv zeigt sich durch den Helfer, der die Leiche der Hexe vergraben will und der die Bedeutung des Geldes hervorhebt, im Sinne der Machtausübung (SW III. S. 693. Z. 23-28).

2436SW III. S. 95. Z. 27.

2437SW III. S. 98. Z. 38.

2438SW III. S. 107. Z. 21-26.

2439SW III. S. 113. Z. 24-25.

2440*Der goldene Apfel* (1897) ist eines von Hofmannsthals Werken das neuerlich mit der Dalziel’schen Ausgabe von *1001 Nacht* in Verbindung steht und mit der 19. Geschichte *Die drei Aepfel* eine Vorlage hat, die Hofmannsthal allerdings umarbeitet. Gemeinsam ist der Vorlage vor allem die Eifersucht des Ehemannes und die Tötung der Frau. Während in *Die drei Aepfel* der Kaufmann für seine kranke Frau jedoch drei einfache Äpfel kauft, verändert Hofmannsthal dies zu dem einen Apfel, der das sinnlich-ästhetizistische Wesen der Protagonisten spiegelt.

des Protagonisten durch seine Wahrnehmung der Welt („dem Teppichhändler graut vor der Welt“),²⁴⁴¹ bzw. durch die Wahrnehmung Anderer seiner Person gegenüber geprägt ist. Hofmannsthal schildert in der Erzählung, wie der Kaufmann auf seinem Rückweg nach Hause eben durch dieselbe Stadt kommt, durch die er bereits vor sieben Jahren gezogen ist. Mit dieser Stadt verbindet er nicht nur den Kauf des goldenen Apfels, sondern vor allem, was den Kauf des Apfels überhaupt initiiert hat, die dort erfahrenen Demütigungen durch andere Menschen.²⁴⁴² Der Kaufmann, obwohl zu Wohlstand gekommen, durch die Frau erhöht und in seinem Narzissmus bekräftigt, fühlt sich in der Zeit wie zurückgeworfen. Die Demütigungen wirken nicht nur selbst sieben Jahre später noch nach, sondern „deren Nachgeschmack [schien] ihm jetzt unerträglicher [...] als damals die Wirklichkeit“.²⁴⁴³ Hofmannsthal schildert auch diesen ästhetizistischen Protagonisten als so stark mit seinen Erinnerungen verwurzelt, dass er sich nicht auf sein wirkliches Leben, also auf die Gegenwart, zu konzentrieren vermag; die Vergangenheit, die Herabsetzung der eigenen Person, bleibt ihm lebendig. Und selbst wenn der Apfel, wie Hofmannsthal in der Erzählung zeigt, das Sinnbild für seinen Ästhetizismus ist, so ist er auch mit den damaligen Demütigungen verbunden, initiierte sich sein Kauf daraus, sich über die Peinlichkeiten, die er durch die Menschen erfahren hatte, zu setzen.

Bereits in Bezug auf die Wahrnehmung der Außenwelt, zeigt sich innerhalb der Familie eine ästhetizistische Verbindung. Wenn Hofmannsthal die Tochter des Kaufmannes und seine Frau beschreibt, so zeigt sich zum einen eine Sehnsucht nach der Außenwelt,²⁴⁴⁴ zum anderen jedoch muss sich das Kind mit der eigenen Andersartigkeit oder auch Unzulänglichkeit, wie Hofmannsthal es gerne formuliert, auseinandersetzen: „Aber ein dumpfes Gefühl von Unzulänglichkeit verstörte sie, irgend etwas stand zwischen ihr und diesen Dingen wie eine gläserne Scheidewand.“²⁴⁴⁵ Wie beim Vater, vollzieht sich auch an ihr der Weg von außen nach innen; die Ablehnung von außen wird versucht, mit einem Rückzug in sich selbst zu kompensieren. Das Kind beginnt sich, unter dem verführerischen Einfluss des Apfels, in seine eigene Wirklichkeit hinein zu träumen, und glaubt durch einen Schacht in die Tiefe, in ihre eigentliche Heimat, zurückkehren zu können. Als dies letztendlich misslingt, versucht das Kind, wie eben in der *Soldatengeschichte* (1895/1896), zu ertragen, „aus ihrer Heimath“²⁴⁴⁶ ausgestoßen zu sein. Die Wirklichkeit wird für sie damit zur Fremde und das Leben in der Wirklichkeit ist für sie wie eine „Verbannung“,²⁴⁴⁷ was sie zu dem Schwur kommen lässt, „nicht eher zu ruhen als bis sie einen Weg gefunden hätte in ihr väterliches Reich zurückzukehren.“²⁴⁴⁸ Wie in *Das Märchen von der verschleierten Frau* (1900) oder *Das Bergwerk zu Falun* (1899) ist die wahre Heimat für das Kind nicht die Realität, die als „Exil“²⁴⁴⁹ wahrgenommen wird, sondern das fantastische Eingehen in die Tiefe der Fantasie. Der Blick in die Tiefe, die dem Kind vom Stallmeister gewährt wird, lässt sie sich noch weiter von der Wirklichkeit und damit auch ihrer Familie distanzieren. Mit dem Hinblick auf ihre wirkliche Heimat, sieht sie sich „nicht mehr geängstigt von der Öde und Unbegreiflichkeit ihrer wirklichen Umgebung“.²⁴⁵⁰ Die Distanz zur Wirklichkeit zeigt sich auch an der Mutter des Kindes. Ihr jetziges Leben wirft sie zurück in die Vergangenheit, eine Unzufriedenheit ergreift sie und sie sehnt sich nach der Zeit, als ihr alle Möglichkeiten für ihr Leben noch offenstanden.²⁴⁵¹

In dem lyrischen Drama *Der weisse Fächer* (1897) schildert Hofmannsthal zwei Figuren die Beide der Welt und dem Leben abgewandt sind, was Jendris Alwast auch sagen lässt: „Fortunio und Miranda sind beide diessseits der Welt.“²⁴⁵² Während dies bei Fortunio aus dessen narzisstischem Wesen gespeist ist, ist dies bei

2441SW XXIX. S. XXIX. S. 92. Z. 28.

2442SW XXIX. S. 95. Z. 2-3.

2443SW XXIX. S. 95. Z. 3-4.

2444Den Kopf aus dem Fenster gestreckt, aus der Kühle des Hauses in die Hitze des Draußen, heißt es: „den blinden Kopf in Hitze gebadet blieb sie lange: eine Menge Gedanken stiegen in ihr auf: sie wollte sich lauter schöne Sachen vorstellen, Erlebnisse mit anderen Kindern, mit Thieren und mit Erwachsenen.“ In: SW XXIX. S. 98. Z. 34-37.

2445SW XXIX. S. 98. Z. 37-39.

2446SW XXIX. S. 103. Z. 11.

2447SW XXIX. S. 103. Z. 13.

2448SW XXIX. S. 103. Z. 13-14.

2449SW XXIX. S. 103. Z. 18.

2450SW XXIX. S. 103. Z. 16-17.

2451SW XXIX. S. 103-104. Z. 34-3.

2452Alwast: S. 31.

Miranda durch den Schwur bedingt. Bei Fortunio zeigt sich, dass er sich von der Welt abgewandt hat, weil sie ihm die Frau genommen hat. Dabei kann Fortunio den Tod seiner Frau nicht begreifen und annehmen: „Sie war das schuldloseste kleine Wesen auf der Welt. Warum hat sie sterben müssen?“²⁴⁵³

Bedingt durch den Schwur, den Miranda dem Mann auf dem Sterbebett gegeben hatte, hat dieser sie aus Bösartigkeit dem Leben verwehrt. Durch den Tau jedoch, den Miranda von ihren Fingern durch den Fächer wehen kann, erkennt sie, dass der Schwur für sie nicht mehr bindend ist, wird das Grab ihres Mannes doch immer feucht bleiben: „Trocken sind die Finger! / Welch eine Welt ist dies, wo böse Zeichen / So schnell zu bannen sind?“²⁴⁵⁴ Die Lösung von der Vergangenheit und dem Tod, löst bei Miranda jedoch eine gewisse Haltlosigkeit hervor, denn sie muss erst wieder den richtigen Bezug zur Welt lernen: „Wer bin denn ich, Welch eine Welt ist dies, / In der so Kleines hat so viel Gewalt! / Kein Festes nirgends!“²⁴⁵⁵ Miranda erkennt aber auch, dass sie gegen ihre Haltlosigkeit angehen muss und verweist in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung von Menschen für ihr Leben („Weh, in dieser Welt / Allein zu sein, ist übermaßen furchtbar“).

²⁴⁵⁶

In *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897)²⁴⁵⁷ zeigt sich das Motiv, abgesehen vom Titel des Werkes, erstmalig mit dem Auftritt des Greises, der trotz seines Alters als schön beschrieben wird und der nun statt eines königlichen Stirnreifens und der Herrschaft über die „Welt“,²⁴⁵⁸ eine Gießkanne und einen Korb aus Bast trägt.²⁴⁵⁹ Das Motiv findet sich auch durch die Reaktion des jungen Mädchens auf das Lied des Bänkelsängers, kann sie doch darin dessen Bezug zum Tod nicht verstehen, sieht sie ihr Leben doch, auch aufgrund ihrer Jugend, noch voller Möglichkeiten („Wie gross ist doch die Welt!“).²⁴⁶⁰ Letztendlich zeigt sich das Motiv auch durch das Auftreten des Arztes, wenn es heißt: „Ich sehe einen solchen Lauf der Welt: / Das Übel tritt einher aus allen Klüften“.²⁴⁶¹

Die Wahrnehmung der Welt zeigt sich in *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) erstmalig durch den Kaufmann, der in den Spiegel der Mutter schaut. Obwohl auch dieses Werk die Inspirationen aus den Geschichten aus *1001 Nacht* erfahren hat, mehr noch eine Episode daraus zur Vorlage hat und zwar die *Geschichte von dem Ehemann, dem Liebhaber und dem Räuber*, weicht Hofmannsthal auch in diesem Fall allein schon dadurch von der Vorlage ab, indem er sie nicht glücklich enden lässt. Die zahlreichen Notizen zu dem Drama zeigen nicht nur die Titelfindung Hofmannsthals auf,²⁴⁶² sondern verweisen auch auf eine Veränderung. So wird Schalnassar nur der Alte oder der alte Teppichhändler genannt und statt Sobeide und Ganem tragen die Figuren die Namen Mirza und Hassan; des weiteren plante Hofmannsthal hier noch zwei Tänzerinnen einzubinden, die das Verlangen von Vater und Sohn nach Frauen ebenso verdeutlichen sollten. Das Abbild der Mutter darin zu sehen wünschend, begegnen seine Augen nur seinem gealterten Anblick, was ihn zu wissen wünschen lässt, wie Sobeide ihn wahrnimmt. Das Glück, welches er im Innern empfindet, macht ihn glauben, dass er noch nicht so alt ist wie der Spiegel ihm weismachen will, denn: „alten Menschen ist die Welt ein hartes, / traumloses Ding“.²⁴⁶³ Dass der Kaufmann sich Sobeide zu seiner Frau erwählte, speist sich nicht nur aus seinem Wesen, das zur Vergangenheit und zum Ästhetizistischen

2453SW III. S. 159. Z. 13-14.

2454SW III. S. 173. Z. 23-25.

2455SW III. S. 173. Z. 31-33.

2456SW III. S. 174. Z. 13-14.

2457Adeutungsweise, im Hinblick auf die Ganzheit des Seins, formuliert Alwast: „In diesem Stück wird die höchste Welt, das Sein, gebrochen in einer Vielzahl von Exponenten dargestellt. Sie repräsentieren das Ganze, aber perspektivisch.“ In: Alwast, S. 56.

So versteht Alwast die einzelnen Figuren dahingehend, dass sie jeweils einen „ausschnittshaften Hinblick auf das Weltganze“ liefern. In: Alwast, S. 45.

2458SW III. S. 136. Z. 10.

2459SW III. S. 136. Z. 18-22.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 136. Z. 23-29.

2460SW III. S. 142. Z. 6.

2461SW III. S. 147. Z. 7-8.

Siehe (Notizen): SW III. S. 593. Z. 29-20, SW III. S. 596. Z. 13, SW III. S. 598. Z. 16-19, SW III. S. 600. Z. 12-15.

2462Als ursprünglicher Titel war *Der Mirza Hochzeitsnacht* gedacht, der schließlich von *Die junge Frau, eine orientalische Erzählung dramatisiert* abgelöst wurde.

2463SW V. S. 12. Z. 3-4.

gerichtet ist, sondern auch durch ihr trauriges Wesen, welches in dem Tanz und schließlich in dem Lächeln zum Ausdruck gekommen war. Sobeide jedoch musste ihm erst ihren Tanz und das Lächeln darin erklären. Überhaupt gesteht sie ihm, dass sie ihn mitunter geheiratet hatte, weil er „gar so wenig / vom Leben“²⁴⁶⁴ hat, auf Grund seines Reichtums und seines Blickes gen der Sterne. Erst als Sobeide ihn verlassen hat, nimmt der Kaufmann neuerlich Bezug zur Welt, erkennt er doch, dass er sich ohne Sobeide zu einem Leben ohne Erben und Liebe verdammt hat. Dabei nimmt er sowohl seine Tat, die Freigebung Sobeides, als auch das Geschehen als den „Lauf der Welt“²⁴⁶⁵ an.²⁴⁶⁶ Noch einmal in dem dritten Aufzug nimmt der Kaufmann Bezug zur Welt, die er nun als leblos einstuft, jetzt, wo er die Konsequenzen seines Handelns wirklich empfunden hat. Nicht lebendig erscheint ihm die Welt, sondern mit Tod und Einsamkeit erfüllt.²⁴⁶⁷ Obwohl der Kaufmann der sterbenden Sobeide widerspricht, dass sie nicht sterben wird, wird er Zeuge ihres Todes. Dabei zeigt sich jedoch, dass er auch die Problematik ihres Lebens erkennt, denn ihr „Herz / war mit der Welt nicht fest verbunden“.²⁴⁶⁸ Ihr gebrochener Bezug zur Welt zeigt sich im Werk mitunter durch die absolute Offenheit ihrem Mann gegenüber. So ruft sie ihn dazu auf, ihr den Weg zu Ganem zu verwehren.²⁴⁶⁹ Es zeigt sich hier, dass die Welt von ihr nur dahingehend wahrgenommen wird, dass sie ihr den Weg zu Ganem eröffnet. Dabei will Sobeide für sich in der Welt nur das Schöne wahrnehmen, während sie das Hässliche und das Wirkliche auszuklammern gedenkt. Erst im Sterben nimmt Sobeide noch einmal Bezug zur Welt, wenn sie ihr Verhalten bedauert, aber zugleich auch erkennt, dass sie sich nicht an die Welt binden konnte, mitunter auch dadurch, da sie ihm kein „Kind je zur Welt bringen“²⁴⁷⁰ könnte. Schalnassars Bezug zur Welt entspricht seinem empathielosen Wesen, was sich vor allem im Gespräch mit dem jungen Schuldner zeigt, wenn er diesen aufruft: „Geht hin! Setzt Kinder in die Welt! Verhungert!“²⁴⁷¹ Falsch zeigt sich auch der Blick des Schuldners auf Schalnassar; denn trotz seiner Worte an ihn, verweist er doch auf seine Armut und versucht ihn zu erweichen, habe er nicht einmal „fünfzig Goldstück´ [...] in der Welt“.²⁴⁷² Des weiteren zeigt sich auch durch den Dieb, in der früheren Fassung des zweiten Aufzuges, das Motiv durch seine Desillusionierung bezüglich der Welt (SW V. S. 71. Z. 35).²⁴⁷³

Das Motiv zeigt sich in *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) erstmals durch den Ästhetizismus des Barons, der zu Venier ein allzu schnelles vertrautes Verhältnis aufbauen will: „Wir wollen uns du sagen, wie in der großen Welt in Wien und / Neapel.“²⁴⁷⁴ Die Welt ist für Weidenstamm, ähnlich wie die Menschen mit denen er sich umgibt, nur Mittel zum Zweck, nur die Leinwand, die er nach eigenen Wünschen bemalt. Auch vor Weidenstamm zeigt sich Venier als Ästhetizist, der sich die Welt nach seinen Vorstellungen erschaffen will, in der er sich einer Vielzahl von Genüssen hingeben kann.²⁴⁷⁵ Bevor Weidenstamm Cesarino oder Saliano zum Ästhetizismus verführen will, stellt er diesen doch schon vor Venier dar: „Ich achte diese Welt nach ihrem Wert, / ein Ding, auf das ich mich mit sieben Sinnen / so lange werfen soll, als Tag und Nächte / mich wie ein ächzend Fahrzeug noch ertragen.“²⁴⁷⁶ Wenn Weidenstamm nach den Perlen für die Redegonda sucht, um sich ihre sexuelle Gefügigkeit zu erkaufen, zeigt sich dies ebenso; ausgehend von den Perlen, in denen er die Lebendigkeit spürt, gedenkt er der Sterne, von denen man sage, dass jeder von ihnen „eine ganze Welt“²⁴⁷⁷ sei. So kommt auch die Intention, Kontakt zu seinem Sohn aufzubauen, nicht von Weidenstamm, sondern von Vittoria; doch wähnt

2464SW V. S. 19. Z. 30-31.

2465SW V. S. 29. Z. 19.

2466SW V. S. 29. Z. 34-39.

2467SW V. S. 57. Z. 20-26.

2468SW V. S. 65. Z. 25-26.

2469SW V. S. 24. Z. 7-11.

2470SW V. S. 64. Z. 33.

2471SW V. S. 31. Z. 9.

2472SW V. S. 31. Z. 13.

2473Innerhalb der Notizen zeigt sich der Bezug zum Motiv durch Mirza, die Hassan ihre Begegnung mit dem Räuber schildert, der das „Bild der Welt in mir verstört“ (SW V. S. 349. Z. 33) hat. Konträr dazu zeigt sich die Wahrnehmung der Welt durch Hassan, der in Verbindung mit dem Genuss ihrer Liebe sagt, dass „die Welt [...] nur ein schillerndes Gewebe“ (SW V. S. 352. Z. 4) sei.

2474SW V. S. 97. Z. 26-27.

2475SW V. S. 105. Z. 7-10.

2476SW V. S. 107. Z. 21-24.

2477SW V. S. 122. Z. 2.

Vittoria, dass Cesarino durch ihn ein Wissen über die Welt gewinnen könne, sei er doch viel gereist: „Laß dir von ihm / erzählen! Er ist viel gereist: die Welt / ist ihm ein offnes Buch.“²⁴⁷⁸ Der Baron zeigt sich zwar als welterfahren, doch vor allem auch ästhetizistisch geprägt, wenn er dem Sohn eine Welt voller Genussucht eröffnet: „Europa wird dein Haus, die Welt dein Garten / der Wunsch erschafft dir Vaterländer, / die hast ist schönste Trunkenheit!“²⁴⁷⁹

Eine beklemmende Wahrnehmung der Welt zeigt sich an Salaino, bedingt durch seine ärmliche Lage.²⁴⁸⁰ So glaubt er sogar, aufgrund seiner Stellung im Leben, dass ihn ein „Pferd an seinem Schweif“²⁴⁸¹ zieht, so dass er die Welt mit „verdrehten Augen“²⁴⁸² ansehen muss.

Auch durch Vittoria zeigt sich das Motiv, wenn sie Weidenstamm von ihrem Gesang berichtet, der sich auch geschaffen aus ihrer vergangenen Liebe, vor allem aber daraus speist, dass er sie verlassen hat. Vittoria zeigt aber, ausgehend davon, auch eine Unsicherheit: „Lautlos / verschleiert’s und entschleiert, unaufhörlich // erzeugt es und zerstört es tausend Bilder / von Dingen, die nicht dieser Welt gehören: / so ist’s in mir.“²⁴⁸³

Bedingt sieht sie ihren Gesang durch die ästhetizistisch gelebte frühere Liebe, die in ihr diesen Gesang hervorgerufen hatte („ich bin ausgehöhlt / wie der gewölbte Leib von einer Laute, / das Nichts, das eine Welt von Träumen herbergt“).²⁴⁸⁴ So beschreibt sie ihre Sehnsucht, nachdem er sie verlassen hatte, aus dem sich ihr Gesang gespeist hatte, hatte sie doch in der Welt nur ihn gesucht, wie auch in ihrem Gesang.²⁴⁸⁵ Des weiteren spricht sie aber auch die morgige Begegnung in der Gesellschaft an, was sie dazu führt, ihm zu heißen, alles zu tun, um die Wahrheit vor ihrem Mann zu verhehlen.²⁴⁸⁶

Veniers Wahrnehmung der Welt ist stark bestimmt von der Liebe zu Vittoria, was er auch in dem Gespräch mit seinem Onkel bekennt. So verweist er ihn auf seine Kindheit, seine Beklemmungen und seine Schwermut, die erst durch Vittoria in ihm aufgebrochen war, an der er zu sehen glaubt, dass die „Welt an ihrem Munde hängt“,²⁴⁸⁷ bedingt durch die Schönheit ihres Gesanges.²⁴⁸⁸ Auch im Gespräch mit Vittoria zeigt sich, dass er ihre Bedeutung für sich bekennt: „Ich war wohl nicht der unglücklichste Mensch auf der / Welt aber vielleicht der wenigst Glückliche - da fand ich dich. Welch / ein Geschenk war das! Ich, der ich an einer Welt und ihrer Sonne / nicht Lust gefunden hatte, lernte ein Öllämpchen lieben, weil es dich beleuchtete!“²⁴⁸⁹ Aufgrund der Bedeutung, die er Vittoria zuspricht, war sie es auch, auf der er seine Welt aufgebaut hatte (SW V. S. 148. Z. 30).

In Bezug auf Cesarino zeigt sich, dass die Beklemmung Vittorias, die er an ihr wahrnimmt, auch ihn belastet: „Liebe Schwester, / die schwächste Angst um dich haucht auf die Welt / und macht sie trüb’ wie angelaufne Klingen!“²⁴⁹⁰ Durch Vittoria liefert Hofmannsthal einen weiteren Bezug zu Cesarinos Wahrnehmung der Welt; so berichtet sie doch dem Baron davon, dass er fatalerweise glaube, dass „ihm die Welt gehört“.²⁴⁹¹ In der ersten Bühnenfassung zerstört der Glaube an Vittoria, durch das Entdecken in Weidenstamms Räumlichkeiten, gleichsam seinen Glauben für die Welt.²⁴⁹² Mit Vittorias Erklärung revidiert sich dies jedoch wieder: „Das ganze Bild der Welt war mir verstört. / Doch nun ist alles gut.“²⁴⁹³

Des weiteren zeigt sich das Motiv aber auch durch den alten Musiker Passionei, in Bezug auf sein kindisches Wesen: „Die Welt / ist für ihn wieder, wie für Kinderaugen / zurückgekrochen in die runde goldne / Orange.“

2478SW V. S. 166. Z. 4-6.

2479SW V. S. 166. Z. 14-17.

2480SW V. S. 110. Z. 16-21.

2481SW V. S. 110. Z. 27.

2482SW V. S. 110. Z. 28.

2483SW V. S. 130-131. Z. 33-34//1-3.

2484SW V. S. 131. Z. 20-22.

2485SW V. S. 132. Z. 18.

2486SW V. S. 137. Z. 18-19.

2487SW V. S. 143. Z. 2.

2488In der ersten Bühnenfassung wendet sich Venier an Sassi, und nicht an den Onkel (SW V. S. 199. Z. 9-21).

2489SW V. S. 148. Z. 5-8.

2490SW V. S. 152. Z. 21-23.

2491SW V. S. 157. Z. 35.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 205. Z. 13-14.

2492SW V. S. 239. Z. 1-2.

2493SW V. S. 240. Z. 10-11.

In dieser Fassung entlehnt Cesarino Vittorias Worte aus der Dramen-Fassung: „Sieh, muss denn nicht in dieser dunklen Welt / Sogar das Licht gewappnet gehen?“ In: SW V. S. 247. Z. 21-22.

²⁴⁹⁴ Vittoria sinniert, sicherlich in Gedanken an ihre eigene ästhetizistische Liebe zu Weidenstamm, über ein imaginäres Lieben dieses alten Mannes, wobei sich auch hier eine Anbindung der Wahrnehmung der Welt an die Liebe zeigt.²⁴⁹⁵

In *Die Verwandten* (1898) zeigt sich, zumindest in Bezug auf Georg, die Verbindung zwischen der Liebe und der Wahrnehmung der Welt („so stand er auch vor der Welt, jedes Geschenk aus der dunklen gestirnten Luft erwartend“).²⁴⁹⁶ Ein weiterer Zug zur Wahrnehmung der Welt erfolgt durch Felix, und auch bei ihm zeigt sich die Verbindung mit dem Liebeserleben; im Garten stehend, heißt es: „Die blauen Helme des Eisenhut, die Stange des Schöpfbrunnens [...] sagte nichts als Romana Romana.“²⁴⁹⁷

Die Erzählung *Reitergeschichte* (1898) wird getragen von den kriegerischen Auseinandersetzung der Italienischen Unabhängigkeitskriege, in denen versucht wird die österreichische Herrschaft abzustreifen: „Den 22. Juli 1848, vor 6 Uhr morgens, verließ ein Streifkommando, die zweite Eskadron von Wallmodenkürassieren, Rittmeister Baron Rofrano mit 107 Reitern, das Kasino San Alessandro und ritt gegen Mailand.“²⁴⁹⁸ So friedlich die Umgebung und die stille Landschaft beschrieben wird, bricht in diese Umgebung doch der Schrecken der Auseinandersetzung ein, werden die Soldaten des Rittmeisters doch mit feindlichen Soldaten konfrontiert. Der Protagonist der Erzählung ist der ästhetizistische Lerch, der nach der Begegnung mit der Vuic sich in seiner Stellung im Leben erhoben wähnt. Aufgrund von einer fehlenden kriegerischen Auseinandersetzung, fühlt sich Lerch zunächst nicht gestört in seinen träumerischen Vorstellungen von der Frau. In der Nähe von Lodi kommt es jedoch zu einer Auseinandersetzung mit feindlichen Soldaten und er nimmt das „scheinbar verödete[...] Nest“²⁴⁹⁹ wahr, indem er sich nun befindet. In diesem ärmlichen Dorf wird er mit der Hässlichkeit konfrontiert, vor allem durch die hungernden Hunde, die den Wachtmeister auch an die Schrecken der Welt, aber auch an die Ganzheit des Seins, der er sich ebenso entziehen will wie der Hässlichkeit, gemahnen. Doch wie andere Protagonisten, reagiert auch Lerch mit Gewalt auf die Konfrontation mit der Wirklichkeit des Lebens und der Konzeption, scheitert aber ebenso weil seine Pistole ihm den Dienst versagt, als er die Hunde erschießen will, sodass er sich der Szenerie auf seinem Pferd entzieht. Doch statt dem Leid ausgewichen zu sein, begegnet er nunmehr einer zur Schlachtbank geführten Kuh, die ihn neuerlich die „niedrigen, abgebröckelten Mauern“²⁵⁰⁰ seiner Umgebung wahrnehmen lässt, ebenso wie das Alter des eigenen Pferdes, auf dem er durch diese ihn bedrückende Umgebung des „widerwärtigen Dorfes“²⁵⁰¹ ritt.

Zum ersten Mal in einem Brief an Richard Beer-Hofmann vom 6. Juli 1899 berichtet Hofmannsthal von der Arbeit „an einem größeren Stück: das Bergwerk von Falun“.²⁵⁰² In der Forschung zu Hofmannsthals „Märchenstück“²⁵⁰³ gilt E. T. A. Hoffmanns *Die Bergwerke von Falun* nahezu als alleinige Vorlage.²⁵⁰⁴ Die *Kritische Ausgabe* liefert zudem, im Hinblick auf die Einordnung innerhalb von Hofmannsthals Schaffen, einen Verweis auf *Ein Brief*, allerdings in dem Sinne, dass die *Kritische Ausgabe* neuerlich durch dieses Werk

2494SW V. S. 162. Z. 15-18.

2495SW V. S. 162. Z. 27-34.

In den Notizen zeigt ich auch ein Bezug zum Motiv durch Marfisas Komplott an der anderen Tänzerin, die sie von dem Baron beseitigt wissen will, wobei sie dies freuen würde wie „nichts auf der Welt“. In: SW V. S. 463. Z. 26.

Siehe (Notizen): SW V. S. 463. Z. 26, SW V. S. 475. Z. 9-11.

2496SW XXIX. S. 117. Z. 8-9.

2497SW XXIX. S. 121-122. Z. 39//1.

2498SW XXVIII. S. 39. Z. 1-4.

2499SW XXVIII. S. 43. Z. 16.

2500SW XXVIII. S. 45. Z. 3.

2501SW XXVIII. S. 45. Z. 10.

2502SW VI. S. 241. Z. 16-17.

2503SW VI. S. 242. Z. 2-3.

So nennt Hofmannsthal sein Werk in einem Brief vom Juli 1899 an seine spätere Frau Gertrud Schlesinger, ebenso wie in einem Brief vom 20. Juli 1899 an Arthur Schnitzler („fünfactiges märchenhaftes Trauerspiel“). In: SW VI. S. 243. Z. 18.

2504Hofmannsthal zeigt auch in Bezug auf diese Vorlage einen sehr freien Umgang, nahm Namensänderungen vor und führte neue Figuren ein. Des weiteren verweist die *Kritische Ausgabe* noch auf weitere Einflüsse, so auf die Ballade *Albertus Magnus* aus *Des Knaben Wunderhorn*, als auch auf das Drama *La Tour de Nesle* von Alexandre Dumas, indem „jenes Motiv der Macht einer Frau über ihre Liebhaber im Mittelpunkt“ steht. In: SW VI. S. 165. Z. 21-22.

eine Zäsur setzt: „Problem einer angemessenen Einordnung des Bergwerks zu Falun an der Schwelle zwischen der Erste<n> vorwiegend lyrisch-subjektive<n> Epoche und der folgenden Suche nach dem Anschluß an die große Form“.²⁵⁰⁵

In *Das Bergwerk zu Falun* (1899) zeigt sich schon in den ersten Beschreibungen der einzelnen Protagonisten, dass Hofmannsthal eine Umgebung aufbaut, die den ästhetizistisch affinen Elis in seiner Abwendung von der Wirklichkeit noch bestärken muss.²⁵⁰⁶ Zum einen wird Elis mit der Vergänglichkeit²⁵⁰⁷ und Hässlichkeit²⁵⁰⁸ der Welt konfrontiert, zum anderen aber entwirft Hofmannsthal parallel dazu eine Möglichkeit an der Elis sich beweisen kann. Die Stimmung des Übernatürlichen zeigt sich bereits in der Szene des bewussten Fischersohns, der angeblich seit 10 Tagen nichts mehr getrunken hatte; zum anderen bereits dadurch, indem die Mutter des jungen Fischers sich über den Wind wundert („s ist nicht natürlich“).²⁵⁰⁹ Hofmannsthal zeigt bereits früh, durch das Gespräch zwischen Elis und Ilsebill, die Abwendung von der Frau und auch den Menschen („Ich brauch sie nicht“).²⁵¹⁰ Zudem lässt er Elis ahnen, dass es mitunter sein Blick ist, dass es sich aus seinem Innern speist, wie negativ er die Welt und die Menschen sieht („Den Star hat mirs gestochen, und mir kehrt // Das Leben wie ein Wrack sein Eingeweide zu“).²⁵¹¹ Dabei ist Elis' Wahrnehmung der Welt eng an den Verlust seiner Eltern geknüpft, vor allem dem Verlust der Mutter,²⁵¹² durch die er den letzten Halt in der Welt eingebüßt zu haben scheint („Mir ist übel. / Die Landluft widert mir, mir widert Seeluft“).²⁵¹³

Für die Bergkönigin dient Torbern nicht nur dazu, Elis zu gewinnen, deutet sich durch diesen, der den Weg bereits gegangen ist, der Lebensweg des Elis an; durch Elis' Vorgänger erfährt der Leser gleichermaßen, dass das Reich der Bergkönigin den Menschen letztendlich nicht vollends erfüllt, und vor allem, dass auch er der Sterblichkeit unterworfen ist. Auch durch ihn kann Hofmannsthal schildern, wie sich die Abkehr von allem Menschlichem und die Hinwendung zum Geisterreich bedingt („Die ganze Welt, die sie mit dumpfen Sinn / Aufbaun, brach mir in Stücke“).²⁵¹⁴

Dass Elis' Abwendung von den Menschen keineswegs vollzogen ist, zeigt Hofmannsthal dadurch, dass er Elis nicht bei der Bergkönigin bleiben lässt. Agmahd hatte seine Sehnsucht gespiegelt, und die hatte der Bergkönigin Menschen gezeigt und damit auch einen Ausblick auf die Welt.²⁵¹⁵ So ist Elis, wie er wähnt, der Bruch mit den Menschen noch nicht gelungen; wer aber zur Geisterwelt gehören will, der muss alles Menschliche von sich tun („Noch etwas lebt in dir. Du musst hinauf“).²⁵¹⁶ Erst wenn er sich in Einsamkeit und Dunkelheit als Bergmann in die Tiefe begeben, könne er endgültig zu ihr gelangen.

An Anna zeigt sich, dass bei ihr die Wahrnehmung der Welt zum einen durch den Verlust des Bruders gespeist ist („Daß unsereins die Welt so gar nicht kennt!“),²⁵¹⁷ zum anderen durch ihre kindliche Unerfahrenheit, hat sie doch das wirklich Schlechte noch nicht erfahren müssen. Diese Begrenzung führt sie dazu, sich neuerlich auf ihren Bruder Christian zu besinnen; befürchtet sie, dass er allein gelassen und verloren durch die Welt streift.²⁵¹⁸ Trotz ihrer Unerfahrenheit hat sie dennoch an Elis das Fehlen am Leben und seine Schattenhaftigkeit bemerkt, und verweist auf die Welt („Draußen in der Welt / Muß vieles sein, das unsereins nicht ahnt“).²⁵¹⁹

2505SW VI. S. 167. Z. 15-17.

2506In den Notizen, heißt es: „Das Doppelleben des Elis Fröbom“ (SW VI. S. 238. Z. 20), „Elis: fremd und daheim in 2 Welten.“ In: SW VI. S. 238. Z. 1.

2507SW VI. S. 11. Z.25-26.

2508Die beiden Mädchen werden mitunter wie folgt beschrieben: „ziemlich hübsch, verwahrlost, treten aus der Schenke“. In: SW VI. S. 12. Z. 12.

2509SW VI. S. 13. Z. 13.

2510SW VI. S. 15. Z. 1.

2511SW VI. S. 17-18. Z. 35//1.

2512SW VI. S. 19. Z. 29-37.

2513SW VI. S. 20. Z. 8-9.

2514SW VI. S. 33. Z. 10-11.

Des weiteren, siehe: SW VI. S. 33. Z. 11-20.

2515SW VI. S. 36. Z. 23-24.

2516SW VI. S. 36. Z. 26.

2517SW VI. S. 48. Z. 21.

2518SW VI. S. 48. Z. 29-31.

2519SW VI. S. 57. Z. 11-12.

Der negative Bezug zur Welt und den Menschen zeigt sich auch an dem jungen Handwerksburschen. Elis erkennt in ihm sich selbst, wie er sich im ersten Akt unter den Menschen bewegte („Da steht so einer da und starrt in Boden / und beißt die Zähne zu und will nichts von der Welt“).²⁵²⁰ Doch die Fremdheit zur Welt, die er hier von sich geworfen zu haben scheint, war immer Teil seiner Seele, wie er Anna im IV. Akt bekennt: „Ich selber, ich, bin so beschaffen, Anna, / daß ich nicht mehr daheim sein kann auf Erden“.²⁵²¹ Nicht mehr der Welt fühlt er sich länger angehörig, sondern er drängt jetzt mit allem Selbstverständnis in die Tiefe, während er auf Erden nur ein Fremdling ist, ein „schauerlicher Gast“.²⁵²² Seine Heimat ist für ihn mit der Bergkönigin verbunden.²⁵²³ Hatte er hier durchaus von einem Zwang gesprochen, den die Bergkönigin auf ihn hat, verweist Torbern mit seinem neuerlichen Erscheinen noch einmal darauf, dass niemand anderes als er selbst es ist, der der Geisterwelt Zutritt zu seinem Leben verschafft hat. Denn erst mit seiner Abwendung von der Welt, war es möglich, Elis zum Ästhetizistischen zu verführen („wie aus deinem Mund / der Ekel troff und Fluch auf diese Welt“).²⁵²⁴ Indirekt deutet Torbern damit an: hätte er nur verstanden, sich an Mensch und Welt zu binden, wäre es nicht möglich gewesen Elis hinabzuziehen. An Torbern führt Hofmannsthal noch einmal vor Augen, dass auch dieser sich von den Menschen und der Welt hin zur Bergkönigin gewandt hatte. Jetzt wo er spürt, dass er sterben wird, zeigt sich trotz einer gewissen Distanz zur Bergkönigin, weil er für sie seine Familie verlassen hat, zu der er immer noch ein Sehnen spürt, dass er sich einen Ort suchen muss, der menschenleer ist.²⁵²⁵

Im V. Akt zeigt Hofmannsthal noch einmal genau die Umstände auf, die Elis' Eingang bei der Bergkönigin bewirkten: der Tod der Eltern und die Konfrontation mit dem Tod an sich führte bei Elis zu einem „Ekel“²⁵²⁶ an der Welt und zur Einsamkeit: „In meinem Elend: da glitt ich hinab / Und durfte sie anschauen zum ersten Mal.“²⁵²⁷ Noch einmal musste Elis der Welt begegnen, so die Bedingung der Bergkönigin, um die letzte „irdische[...] Sehnsucht“²⁵²⁸ von sich zu werfen.

In den Notizen zeigt sich wiederum deutlich, dass die Bergkönigin seine geahnte Wahrnehmung der Welt bestätigt, die schon in ihm angelegt ist.²⁵²⁹ Den Weg zu den Menschen ließ die Bergkönigin ihn neuerlich gehen, damit er deren „Nichtigkeit scharf erkenne“.²⁵³⁰

In *Das Märchen von der verschleierte Frau* (1900) lässt sich aus Hofmannsthals Beschreibung des Ästhetizisten explizit erkennen, dass dessen Drang sich in die Innerlichkeit und damit an den Ästhetizismus zu verlieren bedingt ist durch seine schlechte Stellung im Leben: „Der jetzt hungert und schlecht liegt, der ist's ja gar nicht. (= der bin ich nicht.). Ich bin ja der, der hinüber gehört.“²⁵³¹ Damit zeigt sich auch an Hyacinth der Drang, sich von der Wirklichkeit zu distanzieren, will auch er einen Weg finden, der ihn in seine wahre Heimat, die Welt des Traumes führt („jetzt muss ich nur den Griff finden, der die Thür aufmacht“).²⁵³² Der Gedanke, die Tür zu der wirklichen Heimat zu öffnen, greift Hofmannsthal in der Erzählung durch den jungen Bergmann, dem Hyacinth begegnet, wieder auf; durch diesen knüpft Hofmannsthal auch an Hyacinths Fremdheit zum jetzigen Ich, zu seinen Lebensumständen und der Wirklichkeit an („als thätest du Thüren auf und zu, ganz ganz woanders“).²⁵³³ Das letzte Bekenntnis des Ästhetizisten für den Ästhetizismus und damit gegen die Welt und Wirklichkeit, erfolgt durch die Konfrontation mit den Zeichen des Alterns an seiner Familie. Hyacinth, der dadurch mit dem eigenen Tod konfrontiert wird, entflieht diesem, indem es ihn nach der Bergkönigin verlangt.

2520SW VI. S. 91. Z. 4-5.

2521SW VI. S. 68. Z. 28-29.

2522SW VI. S. 68. Z. 33.

2523SW VI. S. 69. Z. 7-10.

2524SW VI. S. 71. Z. 32-33.

2525SW VI. S. 73. Z. 6-9.

2526SW VI. S. 79. Z. 28.

2527SW VI. S. 79. Z. 4-5.

2528SW VI. S. 79. Z. 25.

2529SW VI. S. 208. Z. 24-27.

2530SW VI. S. 209. Z. 9.

Siehe (Notizen): SW VI. S. 209. Z. 15, SW VI. S. 214. Z. 4-5, SW VI. S. 214. Z. 23-24.

2531SW XXIX. S. 136. Z. 1-3.

2532SW XXIX. S. 136. Z. 8-9.

2533SW XXIX. S. 143. Z. 16-17.

In *Ein Frühling in Venedig* (1900) zeigt sich allein ein Bezug zur Welt durch Erwin: „ein Zustand des Erwin der Welt gegenüber: [...] dass das Grundprincip des Lebens in ihm das Künstlerische ist; die Fähigkeit Schönheit und Leben zu erkennen.“²⁵³⁴

Der Protagonist aus *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (1900)²⁵³⁵ erweist sich augenscheinlich nicht als typischer Ästhetizist, steht er doch in Diensten; doch gerade dieser ist es, der den Protagonisten zu der Krämerin und dadurch zu dem Kontakt mit der allgegenwärtigen Konfrontation mit dem Tod führt, die hier jedoch greifbarer Natur ist, bedingt durch die Pest, als z. B. durch Elis und seinen fantastischen Umgang mit der Bergkönigin.²⁵³⁶ Dabei zeigt sich, dass der Ästhetizist durchaus mit der Krämerin und der geplanten Liebschaft mit ihr, eine konträre Welt zu seiner Wirklichkeit schaffen will. Doch unternimmt er auch Vorsichtsmaßnahmen, bedingt durch den Rat des Dieners; allerdings zeigt sich sein Fokus auf das Schöne gerichtet und die Annehmlichkeiten, heißt er doch das Zimmer ordentlich heizen zu lassen, da ihm „die Füße im Bügel steif gefroren waren“.²⁵³⁷ Dass das Erleben der Liebe für den Marschall konträr zur Wirklichkeit steht, zeigt sich auch dadurch, dass ihm eine einzige Bewegung ihres Kopfes ausreicht, damit er sie in Distanz sehen kann zu der Kupplerin, der er sich bedienen musste. Dass die Außenwelt aber nicht ausgeklammert werden kann, zeigt sich dadurch, dass die Krämerin, nachdem der Ästhetizist eingeschlafen ist,²⁵³⁸ ans Fenster tritt,²⁵³⁹ allerdings nur um sich zu vergewissern, dass der Tag noch nicht angebrochen war. Für einen süßen Moment sitzen sie zusammen auf dem Bett und teilen einen Apfel. Doch Hofmannsthal deutet an, dass die Wirklichkeit, in diesem Fall vor allem die Drohung des Todes durch die Pest, auch in diesen Räumlichkeiten nicht auszuklammern ist, was Hofmannsthal primär durch den Schein des Feuers (die Farbe rot) verdeutlicht. Dementsprechend bricht die Stimmung zwischen ihnen auch auf, heißt es doch: „Auf einmal aber sank die Flamme hin, und ein kalter Lufthauch tat leise wie eine Hand den Fensterladen auf und entblöste die fahle widerwärtige Dämmerung.“²⁵⁴⁰ Für die Beiden war dies das Zeichen, dass der Tag angebrochen war, obgleich das Licht sich noch nicht durchgesetzt hatte: „Es glich nicht dem Aufwachen der Welt. Was da draußen lag, sah nicht aus wie eine Straße. Nichts einzelnes ließ sich erkennen: es war ein farbloser, wesenloser Wust, in dem sich zeitlose Larven hinbewegen mochten. Von irgendwoher, weither, wie aus der Erinnerung heraus, schlug eine Turmuhr, und eine feuchtkalte Luft, die keiner Stunde angehörte, zog sich immer stärker herein, daß wir uns schauernd aneinander drückten.“²⁵⁴¹ Deutlich zeigt Hofmannsthal hier auf, dass die Flucht vor der Welt, vor dem Tod und dem Leiden, von Beiden nur für einen kurzen Moment erlebt werden kann, und dass dieser in seiner vermeintlich ästhetizistischen Reinheit durchbrochen ist von dem Ahnen der Wirklichkeit. Dass die Krämerin die Liebe, ebenso wie auch der Marschall diese verstanden hatte, als einen Moment des ästhetizistischen Glücks sieht, zeigt Hofmannsthal durch ihre sich anschließende Reaktion auf, fokussierte sie sich doch, ob dieses Einbruches, auf den Marschall. Was sie aber zeigt, ist nur ein ästhetizistisches Gebaren (Kommunikationslosigkeit bei gleichzeitiger Rede ihres Gesichtes für ihn), zumal sie anschließend erkennen muss, dass sich die Wirklichkeit nicht ausblenden lässt: „auf einmal kamen schlurfende Schritte und Stimmen von draußen so nahe am Fenster vorbei, daß sie sich duckte und ihr Gesicht gegen die Wand kehrte. Es waren zwei Männer, die vorbeigingen“.²⁵⁴² Obwohl auch sie ein neuerliches Aufeinandertreffen erwünscht, will sie dies nicht in den gegenwärtigen Räumen erleben. Überhaupt, so legt sie ihm dar, sei sie nur in dieses heruntergekommene Haus gekommen, „weil du der Mensch auf der Welt bist, der mir durch seine

2534SW XXIX. S. 132. Z. 27-31.

2535Hofmannsthal bezieht sich auf den französischen Höfling, Diplomaten und Marschall François de Bassompierre (1579-1646).

2536„Zu einer gewissen Zeit meines Lebens brachten es meine Dienste mit sich, daß ich ziemlich regelmäßig mehrmals in der Woche um eine gewisse Stunde über die kleine Brücke ging (denn der Pont neuf war damals noch nicht erbaut) und dabei meist von einigen Handwerkern oder anderen Leuten aus dem Volk erkannt und begrüßt wurde, am auffälligsten aber und regelmäßigsten von einer sehr hübschen Krämerin“. In: SW XXVIII. S. 51. Z. 1-7.

2537SW XXVIII. S. 52. Z. 9-10

2538Hofmannsthal erklärt die Müdigkeit des Marschalls durch den beschwerlichen Dienst des Tages.

2539„Sie hatte den einen Laden aufgeschoben und sah durch den Spalt hinaus.“ In: SW XXVIII. S. 53. Z. 16-17.

2540SW XXVIII. S. 54. Z. 2-4.

2541SW XXVIII. S. 54. Z. 6-12.

2542SW XXVIII. S. 54. Z. 18-21.

Gegenwart dieses Haus da ehrenwert macht!«²⁵⁴³ So versichert sie ihm, dass sie nur zwei Männern auf der Welt gehört habe, ihrem Ehemann und nun ihm: „»Möge ich eines elenden Todes sterben, wenn ich außer meinem Mann und dir je irgendeinem andern gehört habe und nach irgendeinem anderen auf der Welt verlange!«²⁵⁴⁴ Doch die erhoffte Erwidern von Seiten des Marschalls findet nicht statt, sodass sie ihm den Rücken zukehrt und mit aller Kraft ihre Stirn an den Fensterladen drückt. Schließlich gelingt es ihm zumindest, ihre Hände zu ergreifen und nach langem Reden brachte er sie endlich dazu, ihm auch wieder ihr Gesicht zuzuwenden; doch was sie hier, trotz ihres Versprechens, ihn neuerlich zu sehen, zeigt, das ist das Gefühl des nahenden Todes, welches sie spürt.²⁵⁴⁵ Von Ungeduld ergriffen, die Krämerin wiederzusehen, verbringt er jedoch die nächsten Tage auf die „nutzloseste[...] Weise“. ²⁵⁴⁶ Den Fokus auf die Frau gerichtet, spielt er auch die Bedrohung der Pest herunter, von der wiederholt auch in seinen gesellschaftlichen Kreisen gesprochen wird.

Hofmannsthals sehr komplexes Ballett *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) besteht aus drei Aufzügen: *Das gläserne Herz*, *Die Stunden* und *Stunde der Erinnerung*. Trotz des vielschichtigen Aufbaus, den es aufzuzeigen gilt, steht auch das Ballett unter der Ganzheit des Seins, und führt das Liebespaar in der zweiten Hälfte des dritten Aufzugs, der an die *Klassische Walpurgisnacht* aus *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* (1832) gemahnt, unter der Göttin der Zeit zusammen.²⁵⁴⁷ Der Bezug zur Welt zeigt sich in dem ersten Aufzug, gebunden an die Religion und das Farb-Motiv, als Beschreibung der Umgebung.²⁵⁴⁸ Die Wahrnehmung der Welt, als Teil der Empfindung einer der Figuren, erfolgt durch den Dichter, der die Sängerin als das „Schönste auf der Welt“²⁵⁴⁹ einstuft. Dass Liebe die Wahrnehmung der Welt beeinflusst, zeigt sich auch an dem Mädchen, das den Dichter liebt,²⁵⁵⁰ aber von diesem wegen der Sängerin verschmäht wurde: „Ich war doch so glücklich mit ihm, so unbeschreiblich glücklich! Der Duft der Blumen, die Schönheit des Himmels, die süsse Erhabenheit des Abendläutens, der Glanz der Sonne, Alles kam von ihm! Jetzt habe ich nicht, gar nichts. Mich friert. Es ist finster um mich.“²⁵⁵¹

In den dramatischen Notizen zu *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901)²⁵⁵² zeigt sich das Motiv nicht nur durch den Bezug auf Darwin,²⁵⁵³ sondern besonders durch Guido. Hofmannsthal zeigt hier in mehreren Notizen das Empfinden Guidos auf, dass die Welt sich vermeintlich an ihm vergangen hatte, seit seiner Zeit in Rom. Die empfundenen Demütigungen haben aus Guido einen Zyniker gemacht, der die Welt dahingehend betrachtet, dass sie von Mord, Gewalt und Unrecht regiert wird. „Guido ist bereit, bis zum Cynismus, vor sich selber und anderen einzugestehen, dass die Weltordnung auf Unterdrückung der Schwächeren durch Gewalt und Lüge gestellt ist.“²⁵⁵⁴ Weil er ein Teil dieser Welt sein will, weil er seine innere Größe behaupten will, unterstützt er das Gesetz des Verrucht-Starken.²⁵⁵⁵ Das Leiden an der Welt („Die ganze Welt ist ein

2543SW XXVIII. S. 55. Z. 6-8.

2544SW XXVIII. S. 55. Z. 17-19

2545„[...] die erste Hälfte zehnfach aussprach, bald mit süßer Zudringlichkeit, bald mit kindischem gespielten Mißtrauen, dann die zweite mir als das größte Geheimnis zuerst ins Ohr flüsterte, dann mit Achselzucken und spitzem Mund, wie die selbstverständlichsie Verabredung von der Welt, über die Schulter hinwarf und endlich, an mir hängend, mir ins Gesicht lachend und schmeichelnd wiederholte.“ In: SW XXVIII. S. 55-56. Z. 37-39//1-4.

2546SW XXVIII. S. 58. Z. 4.

2547Die *Kritische Ausgabe* vermerkt in diesem Zusammenhang: „Ideen für das Bühnenbild und die Dekoration der zweiten Hälfte des 3. Aufzugs stammen aus Goethes >Faust<; denn mehrfach erinnern die Bildentwürfe im Schlußteil an die >Klassische Walpurgisnacht<“. In: SW XXVII. S. 267. Z. 10-12.

2548SW XXVII. S. 7. Z. 19-22.

2549SW XXVII. S. 9. Z. 16.

2550Auch die *Kritische Ausgabe* bemerkte bereits den Zusammenhang zwischen E. T. A. Hoffmanns Werk *Der Sandmann* und Hofmannsthals Ballett. Die Person des Dichters wird als „eine Reminiszenz an den ebenfalls dichtenden Nathanael in Hoffmanns Erzählung“ (SW XXVII. S. 267. Z. 19-20) gesehen.

2551SW XXVII. S. 11. Z. 28-32.

2552Hofmannsthals unzählige Notizen zum Drama *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901) können nach *Das Bergwerk zu Falun* (1899), welches eine ähnliche Fülle aufweist, als ein neuerlicher Anflug von Dilettantismus bei Hofmannsthal gewertet werden, zeigt sich auch hier die von Hofmannsthal betriebene Überfülle und ein Mangel an Beschränkung, der letztendlich dazu führte, dass Hofmannsthals Arbeit niemals abgeschlossen wurde.

2553SW XVIII. S. 164-165. Z. 35//1-3.

2554SW XVIII. S. 172. Z. 11-13.

2555SW XVIII. S. 172. Z. 14-19.

Geschwür an meinem Leib“)²⁵⁵⁶ und diese Welt nach seinem Willen zu gestalten, führte ihn auch dazu, sich Pompilia zur Frau zu nehmen.²⁵⁵⁷ Mitunter mag Guido bei der Heirat durchaus ein erotisches Interesse gehabt haben, hat er doch an der Geliebten Emilia schon bemerkt, dass die Liebe zu einer Frau seine Demütigungen zu überdecken vermag.²⁵⁵⁸ Ein weiterer narzisstischer Aspekt jedoch zeigt sich dadurch, dass sich Guido wieder eine Stellung in der Welt schaffen will durch die Ehe mit Pompilia, sei es durch ihre Mitgift als auch durch die Heirat an sich. Der Glaube, dass er sich dadurch wieder ins Leben setzen könne, misslingt allerdings, erkennt er in seiner Heirat letztendlich eine neuerliche List der Welt an ihm: „Die Welt ist voller Mausefallen, alles so dass man hineingelockt wird. z.B. Adelige bekommen gute Behandlung, für Heirath einer Bürgerstochter erhält man gute Behandlung.“²⁵⁵⁹ Hofmannsthal deutet in diesem Zusammenhang nicht nur das Widersprüchliche in der Seele Guidos an,²⁵⁶⁰ sondern auch die Enttäuschung, die er, auch im Sinne der Erotik, durch Pompilia erfährt. So glaubt er stattdessen in Bezug auf seine Frau: „Du hast das Unrecht vollendet das die Welt an mir gethan hat.“²⁵⁶¹ Durch Guidos falsche Weltsicht, glaubt er sich mit den Gesetzen in sein Recht zu setzen und Pompilias Mitgift durch einen Ehebruchsprozess zu behalten,²⁵⁶² während er sich der Frau entledigen kann. Gerade durch diesen Prozess wähnt Guido, dann sagen zu können: „jetzt ist alles im Gleichgewicht, jetzt ist jedes an seinem Platz, jetzt habt ihr was Euer ist und ich was mein ist. Jetzt habe ich wieder mein Niveau.“²⁵⁶³ Doch in seinen Augen wähnt er, dass das Gericht versagt hat, weil dieses sich gegen ihn ausgesprochen hatte und demzufolge sich gegen das Recht gestellt hatte.²⁵⁶⁴ Sich selbst sieht Guido mit seiner Sicht auf die Welt im Recht; heißt er dem Schwiegervater doch, dass der Adel Verträge respektieren würde („durch ihr Wort sich gebunden zu achten; solche Kerle sind aber in der heutigen Welt so isoliert“),²⁵⁶⁵ im Gegensatz zum Bürgertum. Wie Guido es versteht, sich Erleichterung in den Armen Emilias vor der Verschwörung der Welt gegen ihn zu verschaffen, gibt er das Leid, was er in der Welt erfährt, an Pompilia weiter.²⁵⁶⁶ Weil er sich durch die Gerichte kein Recht verschaffen kann, entwickelt er zudem den Mordplan aufgrund seiner „Weltanschauung der Epoche“.²⁵⁶⁷ Dabei heißt sich gegen Pompilia zu wenden, sich gleichsam gegen das Falsche in der Welt zu richten, so seine Ansicht: „er thut einen furchtbaren Schwur, dass er an Pompilias überraschender Schlechtigkeit die ganze Schlechtigkeit der Welt erkannt habe und nun dieser Welt gewachsen sei.“²⁵⁶⁸ Dabei zeigt sich, dass

Gerade auch in Bezug auf Guidos Wahrnehmung der Welt, sind die zahlreichen Notizen eine wahre Fundgrube. So sieht Guido die Welt geprägt von falschen Werten (der „ganzen in Protection Falschheit und Tücke gegen ihn alliierten Welt gegenüber treten wird“, SW XVIII. S. 223. Z. 20-21). Auch sieht er die Prostitution in der Welt gegeben („sein großartiges Weltbild: Beamte deren Beförderung durch die Leiber ihrer Frauen erkaufte“, SW XVIII. S. 223. Z. 22-23). So sieht auch Guido in der ihn umgebenden Gesellschaft die Falschheit gegeben („Die Soirée für Guido ein Ort wo er die Feindschaften, Enttäuschungen Irrthümer seines ganzen Lebens resümiert beisammen findet“, SW XVIII. S. 224. Z. 22-23). Auch will er sich fortan der Lektüre Bücher Anderer entziehen und stattdessen selber Bücher schreiben („wie eigentlich der Welt Lauf ist, was in den Büchern immer verlogen dargestellt ist“, SW XVIII. S. 226. Z. 18-19).

2556SW XVIII. S. 244. Z. 13-14.

„Er fühlt sich in einem Duell mit der Welt: / I know that if I chose sin certain sins / - I should find you in the path: / und so bin ich unterlegen, weiter nichts“. In: SW XVIII. S. 244. Z. 25-28.

„Das treffe ich nicht mehr, o Gott, finde mich selber nicht wieder: die Welt hat mich gebrochen.“ In: SW XVIII. S. 174. Z. 2-3.

2557 Dabei betont Hofmannsthal mitunter den Zusammenhang zwischen der Wahrnehmung der Welt und der Liebe in Bezug auf Guido: „Seine Weltanschauung aus seinen früheren Liebesabenteuern: Sinne man/ches, Seele nichts, Eitelkeit fast alles.“ In: SW XVIII. S. 170. Z. 6-7.

2558 „Ist immer gelegen so träumend zu dem Dingen der Flamme, sie über ihm mit der Sättigung im Gesicht und immer doch nach mehr bettelnd. Ja ja; damals hatte ich Wunden. Was erhielt ich dafür? Beförderung? Dreck. Ich konnte mich auf eigene Kosten ausheilen, in deinen Armen.“ In: SW XVIII. S. 199. Z. 22-26.

2559SW XVIII. S. 190. Z. 29-32.

2560SW XVIII. S. 171. Z. 2-8.

2561SW XVIII. S. 173. Z. 2-3.

2562 „Das sind alles keine Wirklichkeiten. Die Wirklichkeit der Welt ist dies: sei stärker, geschickter, sei im formalen Recht, setze dich ins Recht“. In: SW XVIII. S. 204. Z. 31-32.

2563SW XVIII. S. 170. Z. 18-20.

2564SW XVIII. S. 165. Z. 25-29.

2565SW XVIII. S. 190. Z. 27-29.

2566 Äußere Bedrängnis (Gläubiger) lässt er auf Pompilia los: „Seit seinen ganzen Zorn auf Pompilia. Dictiert ihr den Brief an die Eltern.“ In: SW XVIII. S. 209. Z. 12-13.

2567SW XVIII. S. 231. Z. 7-8.

2568SW XVIII. S. 231. Z. 24-26.

„[...] er versteht alle Schlechtigkeit der Welt, ist mit dem inneren Weltbild davon beladen, aller innerer Lust und Qual von diesen

Guidos Weltbild sich gegen die Ganzheit des Seins vergreift, heißt es in den Notizen doch: „Das unheimliche an Guido, dass er sich zur ganzen Welt in ein Verhältnis setzt, und in ein nicht-harmonisches.“²⁵⁶⁹ Auch Gino bemerkt an Guido, dass es sein „Weltzustand“²⁵⁷⁰ ist, an dem Guido letztendlich zu Grunde geht. Dabei wirkt die Mutter nicht beschwichtigend auf Guido ein, sondern bestätigt ihn in seinem Narzissmus.²⁵⁷¹ Wie Guido zeigt auch sie eine fehlerhafte Sicht auf die Dinge, glaubt sie doch, dass das Bürgertum danach verlangt, „vor uns zu kriechen“,²⁵⁷² da die „Welt konservativ reactionär“²⁵⁷³ ist.

Violantes Drang, aus ihrer Tochter eine Gräfin zu machen, ist auch dadurch bedingt, dass sie sich selbst eine höhere Stellung in der Welt erschaffen will.²⁵⁷⁴ Violante heißt ihre Tochter „rein und weltfremd“²⁵⁷⁵ zu sein, gar nicht zu begreifen, dass Guido seine Geliebte zur Kammerfrau gemacht hat. Pompilia erscheint ihrem älteren, ästhetizistischen Ehemann hilflos ausgeliefert zu sein; doch Hofmannsthal zeigt durch die Notizen, dass er auch plante, Pompilias Wesen sich entwickeln zu lassen. So besteht sie gegen die Verleumdungen Emilias, durch die Besinnung auf ihr Kind. Sieht sie in ihren Träumen ihr Kind bedroht, vor allem durch ihren Mann Guido, glaubt sie das Kind nun, da es noch ungeboren ist, schützen zu können („und deckte mit den Händen meinen Leib in dem es schläft, wo keiner auf der Welt es mir wegnehmen kann!“).²⁵⁷⁶ Bedingt zeigt sich die Lösung ihrer Beklemmung auch dadurch, dass sie ein Gespräch mit dem frommen Bruder geführt hat, der sie hieß, sich auf ihr Kind zu fokussieren; dies wiederum bewirkt bei Pompilia eine Erleichterung ihres Erlebens der Welt, d. h. nicht an den Kränkungen zugrunde zu gehen, sich diese nicht, um ihres Kindes willen, allzu sehr zu Herzen zu nehmen.²⁵⁷⁷ Die Wandlung Pompilias plante, wie sich aus den Notizen erkennen lässt, Hofmannsthal im III. Akt zu vollziehen.²⁵⁷⁸ Doch Hofmannsthal deutet in den Notizen auch die neuerlichen Beklemmungen an, denen er Pompilia im IV. Akt auszusetzen gedachte, wodurch sie, trotz der Hilfe Ginos, wieder an der Welt zu zweifeln beginnt, ob deren Härte.²⁵⁷⁹

Weitere Bezüge zum Motiv deuten sich durch die in juristischen Dingen unerfahrene Emilia an („doch eine für sie verschlossene Welt giebt“),²⁵⁸⁰ durch Bevilacqua's Liebe zu Gino („sicherlich ist das Weltall voll erstickter Liebe“),²⁵⁸¹ durch den Kardinal²⁵⁸² oder durch Gino: „Gino's Weltbild dem früher von Guido entworfenen symmetrisch.“²⁵⁸³ Obwohl Hofmannsthal in dieser Notiz eine Ähnlichkeit im Wesen zwischen Gino und Guido andeutet, widerlegt eine weitere Notiz Hofmannsthals eine solche Annahme, geht Guido doch, aufgrund seiner Wahrnehmung der Welt und seines emphatischen Wesens, nicht zur Grausamkeit: „Ihn treibt die Fäulnis der Zeit zum verzweifeltsten Guten, wie Guido zum Schlechten“.²⁵⁸⁴

Tausenden die draußen stehen, ist in ihn hineingestopft, er muss ihn von sich speien, ausspeien, und da er das nicht bis zur Neige kann, so muss er sterben.“ In: SW XVIII. S. 242. Z. 15-19.

2569SW XVIII. S. 226. Z. 11-12.

„[...] mit ihm, in ihm stirbt die ganze Welt, deswegen ist sein Sterben ein so furchtbarer Krampf: nämlich die Antinomie, dass alle ihr Glück suchen und zugleich dem Guten zu dienen vorgeben, dieser Knoten löst sich in seiner Brust: alle Schlechtigkeit ist ihm aufgeladen: das Verkanntwerden, das Hineingerathen in die Sünde, Standeshochmuth, Bosheit der Feigen, Geiz, Wollust: mit allem fühlt er sich beladen: fühlt sich: ein agnus Dei sieht in Caponsacchi seinen Judas.“ In: SW XVIII. S. 243. Z. 2-8.

2570SW XVIII. S. 172. Z. 3.

2571„Die Mutter denkt so, wie er auch denken sollte: >>wenn man schon so ist<< sollte man nicht mit der Welt compromittieren.

Doch schwebt ihr auch die Verbesserung ihrer Verhältnisse vor, und so treibt sie ihn auch noch zu dem, was ihm widerspricht.

Guido's Unglück: Siehst du Mutter das ist auch mein Unglück: es giebt Ausnahmen in der Welt.“ In: SW XVIII. S. 171. Z. 9-13.

2572SW XVIII. S. 207. Z. 31.

2573SW XVIII. S. 207. Z. 30.

2574„Euer Schwiegersonn ist der Graf Franceschini, das stellt ja die Welt zu Euren Gunsten auf den Kopf“. In: SW XVIII. S. 173. Z. 9-11.

2575SW XVIII. S. 193. Z. 35.

2576SW XVIII. S. 213. Z. 11-13.

2577SW XVIII. S. 214-215. Z. 30-40//1-3.

2578„Das tragische Hinaustreten über die Grenze beginnt bei Pompilia im dritten Act, nachdem der Mann sie auf den Knien gebeten hat wieder zu bleiben. Nachdem sie Caponsacchi's Güte erkannt hat und da ihr überdies die Welt zu Hilfe kommt, erscheint ihr alles gut und leicht, sie ist fast hochmüthig, bietet dem Mann ihre Verzeihung zugleich mit dem Abschied an.“ In: SW XVIII. S. 232. Z. 3-7.

2579SW XVIII. S. 238. Z. 17-21.

2580SW XVIII. S. 199. Z. 2-3.

2581SW XVIII. S. 225. Z. 21-22.

2582„Cardinal: aber der ist ein Priester und stützt das Gebäude des Geistig-Sittlichen, das über der Welt schwebt, anders wie Pompilia es gestützt hat. Die Erwählte“. In: SW XVIII. S. 166. Z. 8-10.

2583SW XVIII. S. 223. Z. 34.

2584SW XVIII. S. 226. Z. 6-7.

Ebenso zeigen die zahlreichen Notizen die geplante Auseinandersetzung mit der Welt durch die Figuren Josephs und seiner Schwestern, im Sinne der Ganzheit des Seins.²⁵⁸⁵ Hofmannsthal gedachte auch durch dessen Schwester und Mutter, das Verhältnis zur Welt ausführlich zu gestalten.²⁵⁸⁶

In dem *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* (1901) zeigt sich die Verbindung des Studenten Wilhelm mit der Bühne. So fasst er sie als eine „Welt“²⁵⁸⁷ auf, der jedoch „ein künstliches Geschöpf dem andern folgt“.²⁵⁸⁸ Zwar erfasst den Studenten erst ein Erschauern vor dem Genius, doch wird er schließlich ergriffen von dessen schöner Stimme, durch die er wähnt, dass sie selbst Liebende der „ganzen Welt vergessen“²⁵⁸⁹ macht. Der Genius heißt ihm, dass er nicht träume wenn er ihn sehe, daran müsse er glauben. Tatsächlich sieht der Student die Bühne als Wirklichkeit an, auf der sie ein Trauerspiel geprobt hatten. Dabei ist die Bühne an sich für ihn keine absolute Wirklichkeit, kein Wirklichkeitsersatz, was sich dadurch zeigt, dass er die Menschen vor dem Theater nicht aus seinem Leben ausklammert; wohl aber setzt er die Bühne und die draußen befindliche Welt gleich, wenn es heißt: „doch umgibt uns hier wie dort / Geschick und schlummerlose Wirklichkeit / und nichts ist leer-“.²⁵⁹⁰

In der *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (1901) geht Hofmannsthal auch dem Lebenslauf Hugos nach, und betont an mannigfaltigen Stellen die Bedeutung des äußeren Einflusses, sei dies durch Menschen oder aber durch seine Umgebung auf seine Kunst. So zeigt Hofmannsthal in dieser Schrift deutlich auf, dass Welt und Werk nicht voneinander zu trennen sind, beschreibt Hofmannsthal doch mitunter die Wirkung Madrids auf die Fantasie des Kindes: „Nicht recht als ein Dazugehöriger und nicht recht als ein Ausgeschlossener musste er sich fühlen in dieser spanischen aristokratischen Welt“.²⁵⁹¹ Bereits durch diese frühen Einflüsse, auch durch die seltsame Figur im Erziehungsheim, sieht Hofmannsthal in Hugo jene „Berechtigung des Grotesken, als eines Symbols des Zwiespältigen in der Welt, vorausempfunden“,²⁵⁹² was 18 Jahre später in der „Vorrede zu Cromwell“²⁵⁹³ seinen Niederschlag finden wird. Aufgrund von Hofmannsthals Sicht auf Hugo und der Bedeutung der Welt für ihn, schildert er auch dessen Zeit in Paris und die unerschöpfliche Lektüre. Hofmannsthal sieht es geradezu als Konsequenz an, dass dieser Fülle eine weniger erfüllte Zeit folgen musste; was Hofmannsthal aber auch in diesem Zusammenhang andeutet, ist die noch nicht vorhandene Ausdrucksfähigkeit Hugos.

Weitere Bezüge zum Motiv zeigen sich durch Chateaubriand, der im „Greisenalter voll melancholischer Erhabenheit, unverhohlener Verachtung der Welt“²⁵⁹⁴ war, durch Hugos erste Erfolge²⁵⁹⁵ oder durch sein Drama *Hernani*, in der die Welt als ein „mystisches Bauwerk“²⁵⁹⁶ gesehen wird, und gleichsam eine „Welt von inneren Antithesen, hineingeworfen in eine Welt von äusseren Antithesen“²⁵⁹⁷ ist. Zum einen wurde es für Hugo wichtig, sich selbstbewusst als Dichter zu verstehen, zum anderen jedoch wurde er mit der Schwere des Lebens konfrontiert. In Bezug auf die Jahre zwischen 1830-1851 hebt Hofmannsthal hervor, dass auch der Dichter in seiner Zeit wirken als auch überleben will; und wenn er sich nicht vergeuden will, so muss er um Aktualität bemüht sein. Dabei empfindet Hofmannsthal Hugos Zeit wie seine eigene als eine

2585SW XVIII. S. 164. Z. 5-13.

2586, [...] auch Donna Tibalda und die Mutter gehen (nur getrübt beschränkter) auf einen vollständigen Weltbesitz aus: die Mutter würde, wenn sie könnte und erst mit der Gelegenheit käme ihr das Bewusstsein davon – die Welt mit Richtschwert und Scheiterhaufen zu einer erhabenen Ordnung zurückbringen, und die Schwester simplifiziert das Weltbild durch Mystik der Liebe.“ In: SW XVIII. S. 164. Z. 14-19.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 480. Z. 23-24.

2587SW III. S. 212. Z. 29.

2588SW III. S. 212. Z. 31.

2589SW III. S. 214. Z. 14.

2590SW III. S. 215. Z. 2-4.

2591SW XXXII. S. 224. Z. 27-29.

2592SW XXXII. S. 245. Z. 12-14.

2593SW XXXII. S. 245. Z. 14.

2594SW XXXII. S. 229. Z. 6-7.

2595, „Wer aber in sich irgendeine Form der Wirkung auf die Welt als die von Anlage und Schicksal begünstigte erkannt hat, dem ist gleichsam der Gebrauch eines inneren Organes erschlossen und er fühlt sich gedrängt, die erreichbare Wirkung mit wiederholter Anspannung mit gesteigerter Sicherheit, allmählich mit Routine herbeizuführen.“ In: SW XXXII. S. 231. Z. 7-13.

2596SW XXXII. S. 234. Z. 29-30.

2597SW XXXII. S. 234. Z. 35-36.

„schwankende zwischen schwankenden Epochen“. ²⁵⁹⁸ Neuerlich geht Hofmannsthal auf die Wirkung anderer Künstler auf Hugo ein, so auf den Graf von Saint-Simon, der voller Zuversicht die Welt betrachtete, was Hofmannsthal auch dazu führt, den Sozialismus zu thematisieren. Ebenso verweist Hofmannsthal auf Lemnanaïs, der das Kommende bereits zu ahnen schien. Was Hugo ausmachte, war weder an diesen beiden Männern zu verweilen, noch in der Vergangenheit an sich, sondern dass er erfüllt war mit einem absoluten Bezug zur Gegenwart.

In der zweiten Epoche seines Wirkens zeigt er sich bewusst ob seiner Taten und Handlungen, wobei der primäre Fokus seiner Kunst in dem „Walten des Genies in einer bewegten Welt“ ²⁵⁹⁹ liegt. Aufgrund dessen, dass Hugo tief die Geschehnisse seines Landes empfand, konnte er sich auch deren Folgen nicht entziehen. So zeigten sich die Ereignisse von 1848 dahingehend, dass die Hoffnungen der Menschen vernichtet wurden und neuerlich „ein mühselig Gestückeltes“ ²⁶⁰⁰ vorherrschte, wodurch sich Hugos Empfinden von der Einheit als aufgerieben an der Wirklichkeit zeigt. Gerade weil dieses Geschehen in einem mittleren Lebensalter Hugo traf, konnte er es nicht mit der Frische der Jugend von sich weisen, wodurch sich dadurch letztendlich sein Weltbild formte.

So wendet sich Hofmannsthal im zweiten Abschnitt seiner Arbeit über Hugo dessen Weltbild zu, welches er nicht getrennt sieht von seiner Kunst, heißt es doch: „Poesie ist Weltgefühl; es wird in den Werken eines poetischen Genies immer ein Bild der Welt enthalten sein“. ²⁶⁰¹ Dabei betont Hofmannsthal aber auch gleichsam die Bedeutung des Menschen für Hugo („Der Mensch ist es, der auf den Menschen am stärksten wirkt, und er nimmt auch hier die Mitte des Weltbildes ein“) ²⁶⁰² und geht des Weiteren auf den Titanen aus der *Légende des siècles* ein, der sich aus dem lichtlosen Erdinneren, Dank der Kraft seiner Hände, an die Erdoberfläche zieht, was Hofmannsthal in Folge dessen anführt, um überzuleiten auf den Dichter, den er als Arbeiter versteht. ²⁶⁰³ Dies wiederum führt Hofmannsthal auch zu der Bedeutung der Tat bei Hugo, denn nur dem Tätigen „erschliesst sich die Welt“. ²⁶⁰⁴ Des Weiteren geht Hofmannsthal auch auf die Figur des Kindes in Hugos Werken ein, in Bezug auf dessen Verhältnis zur Welt, wobei Hofmannsthal das schuldlose Kind als Symbol für das Volk versteht.

Hofmannsthal kehrt in der Schrift schließlich wieder zu dem Weltbild Hugos zurück, welches gespeist ist aus seinem Verständnis von der Ganzheit des Seins. Hofmannsthal bezeichnet dabei Hugos Weltanschauung zum einen als „vag und fast trivial“, ²⁶⁰⁵ gleichsam aber auch als großartig, denn Dank seiner Fantasie erträgt er die zerklüftete Wirklichkeit, ohne daran zu Grunde zu gehen. Dabei versteht Hofmannsthal mitunter Hugos Figuren als Symbole, so ist Ruy Blas ein Symbol „den das Schicksal in das Gewand eines Granden steckt, der in eine unbekannte Welt sich gestellt sieht“. ²⁶⁰⁶ Obwohl Hofmannsthal aufzeigt, dass das „Dichterwerk [...] immer das grosse Ganze des Daseins abspiegeln“ ²⁶⁰⁷ will, sehnt sich die Jugend danach das Einzelne abzubilden, was Hofmannsthal auch an den ersten lyrischen Werken Hugos erkennt. So ist in den ersten lyrischen Werke Hugos das Weltbild wenig präzise gestaltet. Doch bereits in seiner dramatischen Produktion (1829 bis 1843) zeigt sich eine gewisse Geschlossenheit, wobei den Dramen durchaus „etwas Künstliches“ ²⁶⁰⁸ in der Weltanschauung anhaftet, bedingt durch eine gewisse Unreife in Bezug mit der Erfahrung der Gewalt. Hofmannsthal bezieht sich schließlich neuerlich auf die Konzeption, die er an Hugo ausmachen kann, doch habe diese keinerlei Auswirkungen auf die Menschen in seinen Werken. Denn das Weltbild was sie vertreten und leben ist eine „Welt aus der Phantasie des Genies und doch nicht aus der Fülle der Wahrheit“. ²⁶⁰⁹

2598SW XXXII. S. 237. Z. 16-17.

2599SW XXXII. S. 241. Z. 34.

2600SW XXXII. S. 242. Z. 23-24.

2601SW XXXII. S. 244. Z. 34-35.

2602SW XXXII. S. 245. Z. 4-5.

2603„Denn der Arbeiter fühlt sich als das Atom im Zweikampf mit der Unendlichkeit, [...] verschmilzt ihm die äusserste Anspannung und heroische Selbstentäußerung in eins mit dem schrankenlosen Geniessen der Welt, mit einer Orgie, die kein anderer kennt.“

In: SW XXXII. S. 247-248. Z. 41//1-7.

2604SW XXXII. S. 248. Z. 12.

2605SW XXXII. S. 249. Z. 38.

2606SW XXXII. S. 250. Z. 16-17.

2607SW XXXII. S. 252. Z. 30-31.

2608SW XXXII. S. 253. Z. 15.

2609SW XXXII. S. 254. Z. 1-2.

Bedingt durch den Tod seiner ältesten Tochter (1843), erlebt Hugo einen Lebenschnitt, und verschreibt sich im Folgenden der Politik. Gleichsam aber sieht er sich auch den Grenzen seiner Person ausgesetzt („eine etwas gedunsene Vorstellung von sich selbst, die einen übermässigen Raum in der Welt eingenommen hatte, schrumpfte zusammen“),²⁶¹⁰ denn mit dem Tod der Tochter schien ihm eine „Welt mitgestorben, und doch umgab ihn noch eine Welt. Zwischen den beiden gähnte die Gruft ein unermesslicher Abgrund.“²⁶¹¹ So erfuhr er, bedingt durch die Politik, neuerlich die Konfrontation mit der brutalen Wirklichkeit, hatte doch eine „reactionäre Weltanschauung [...] die Oberhand gewonnen“,²⁶¹² wodurch Hugo nicht nur den gewaltsamen Tod der Freunde miterleben musste, sondern auch den Zusammenbruch der „inneren und äusseren Welt“.²⁶¹³ Gleichsam oder vielmehr durch dieses erfahrene Leid, verweist Hofmannsthal auf die Konzeption, im Sinne eines „Erlebnis[ses] für die Phantasie“,²⁶¹⁴ und Hofmannsthal formuliert in diesem Sinne: „In solchen Zeiten geht dem erregten Geist ein Weltbild von grenzenloser Fülle auf: er sieht, dass nichts, was sich vollzieht, bedeutungslos ist, und trunken von Zorn und Leid, schafft er zum ersten Male ein Werk, das alle früheren an Komposition bei weitem übertrifft.“²⁶¹⁵ So hatte Hugo gerade aus den brutalen Umständen einen „grossen Begriff von der Einheitlichkeit des Daseins gewonnen; Thun und Leiden hatte er als die Synthese der äusseren und inneren Welt erkannt“.²⁶¹⁶ Neben der Bedeutung der Malerei für Hugo, die ihm nicht nur zeigte, dass für ihn auch die „sichtbare Welt existiere“,²⁶¹⁷ sondern er erkannte auch das Erkennen der Konzeption durch die Malerei („aus solchen Harmonien war für sein Auge die Welt zusammengesetzt und er war unermüdlich, sie festzuhalten“),²⁶¹⁸ geht Hofmannsthal im dritten Abschnitt auf die Entwicklung der dichterischen Form bei Hugo ein. So sei zwar nahezu alles in der Zeit zwischen 1789-1815 angetastet worden, wohl aber nicht die Strenge der literarischen Form. Eine Generation jedoch, die „reich an innerem Erlebnis, vielfältig im Erfassen des Weltbildes und beengt in ihren Ausdrucksmitteln“²⁶¹⁹ ist, hat sich an die ausländische Kunst gewendet. Dies führt Hofmannsthal neuerlich zu Chateaubriand und Lamartine zurück; wenn es darum geht, das Selbstbewusstsein des Künstlers, für sein eigenes Können zu stärken, zog Chateaubriand das in die Poesie, was bisher der „Angelpunkt der Weltanschauung“²⁶²⁰ gewesen ist, nämlich den christlichen Glauben. Des weiteren zeigt sich das Motiv durch Hugos Zug zu dem Dichter André Chénier, der die Antike in seinen Werken aufgegriffen hatte („in einem Spiegel die Welt des Homer, des Hesiod und des Moschos“)²⁶²¹ und durch den Hugo das „liebliche antike Weltbild als Ausdruck der idyllischen und elegischen Stimmung“²⁶²² gewonnen hatte, des weiteren durch Hugos Faszination für die Farbe (neuerlich in Bezug auf Chénier)²⁶²³ und für die Malerei, im Besonderen für Delacroix: „Die Malerei seiner eigenen Zeit aber war bedeutend genug, um ihn nicht im Stich zu lassen, wenn er ein schönes und glühendes Weltbild der Gegenwart erfassen wollte.“²⁶²⁴ Deutlich verweist Hofmannsthal auch auf die Bedeutung der Saint-Simonisten, die eine neue Sittlichkeit, der des Christentums überlegen, in „der Welt hervorzurufen gedachten.“²⁶²⁵

2610SW XXXII. S. 254. Z. 29-31.

2611SW XXXII. S. 254. Z. 33-34.

2612SW XXXII. S. 255. Z. 8-9.

2613SW XXXII. S. 255. Z. 15.

2614SW XXXII. S. 255. Z. 16.

2615SW XXXII. S. 255. Z. 18-22.

2616SW XXXII. S. 255. Z. 35-37.

2617SW XXXII. S. 258. Z. 8-9.

„Die künstlerische Stärke seines Weltbildes ist das Bild der sichtbaren Welt. Dies geht so weit, dass ihn fast immer und fast überall das Sichtbare mehr interessiert als das Seelische.“ In: SW XXXII. S. 258. Z. 12-15.

2618SW XXXII. S. 267. Z. 28-30.

2619SW XXXII. S. 260. Z. 25-26.

2620SW XXXII. S. 261. Z. 32.

2621SW XXXII. S. 263. Z. 7-8.

„[...] so gieng von diesen Gedichten die nicht minder intensive Faszination der vollkommenen Klarheit, der süssen freudigen Vollkommenheit, der zauberhaft geschlossenen antiken Welt aus.“ In: SW XXXII. S. 263. Z. 17-19.

2622SW XXXII. S. 263. Z. 23-24.

2623„[...] dessen glänzend-liebliches und so abgeschlossenes Gemälde der antiken Welt einen ähnlichen und etwa noch intensiveren Zauber ausübte, freilich nicht so ins Breite, sondern auf die einzelnen, am meisten auf die Dichter und ihre Nahestehenden.“ In: SW XXXII. S. 266. Z. 13-17.

2624SW XXXII. S. 267. Z. 11-13.

2625SW XXXII. S. 268. Z. 12-13.

Hofmannsthals dramatische Bearbeitung von Calderons Schauspiel *La vida es sueño* (1634)²⁶²⁶ ist, trotz zahlreicher Notizen und Varianten, letztendlich ebenso unvollendet geblieben. Erst im Jahre 1920 erhält die Arbeit mit *Der Turm* ihren endgültigen Titel nach dem Bauwerk des Stückes, welches Hofmannsthal „in einer Notiz des Jahres 1902 (N 5) als das Centrum des Weltunrechts bezeichnet hatte.“²⁶²⁷

Der erste Bezug zur Wahrnehmung der Welt erfolgt in *Das Leben ein Traum* (1901-1904) durch den zweiten Soldaten. Hofmannsthal zeigt an ihm eine deutliche Veränderung auf: anfänglich noch empathisch und feinfühlig gegenüber Sigismund, verhält er sich durch das lebens- und menschenfeindliche Umfeld grausam. So ersehnt der zweite Soldat sich Sigismund als König, nicht weil er dann aus seinen Lebensumständen befreit ist, sondern um seine, in dieser Umgebung gezüchtete Grausamkeit, an die Menschen auszulassen („Und die Welt in Trümmer brechen / Tausendfältig sich zu rächen!“).²⁶²⁸ Ebenso in den Notizen (II/1H¹) zum zweiten Aufzug, mit Sigismunds Rückführung in den Turm, thematisiert Hofmannsthal die Wahrnehmung der Welt durch Sigismund, sieht er sein Verhalten doch als das Resultat seines bisherigen Lebens an und sich selbst, durch die Begegnung mit der Frau, nur noch bedrängter. Denn durch sie ahnt er, was ihm durch sein Leben im Turm noch genommen worden ist – ein Liebesleben.²⁶²⁹ Als Rosaura neuerlich im dritten Aufzug auf Sigismund trifft, legt er ihr seine Lebensumstände dar, um sie für sich zu gewinnen; er wisse wenig von der Welt, habe er die Welt doch nur über die Nächte wahrgenommen, wenn man ihn aus dem Turm entlassen hatte.²⁶³⁰ Hofmannsthals weiterführende Notizen zum vierten Aufzug (IV/1H¹) zeigen Sigismunds Wahrnehmung der Welt ebenso, nachdem Clotald ihn davon überzeugt hat, dass das Wirkliche nur ein Traum war.²⁶³¹ Clotalds Vorteil, Sigismund das Erlebte als Traum weiszumachen, liegt dabei in dessen mangelnder Lebenserfahrung begründet. Zudem lässt Hofmannsthal einen der Soldaten als Ursache für Sigismunds geistigen Zustand die lange Einsamkeit und die Distanz zum wirklichen Leben in der Welt erkennen.²⁶³²

Hofmannsthals zahlreiche Aufzeichnungen zu diesem Stück belegen auch Notizen zu einem jambischen Entwurf des ersten Aufzugs, indem Hofmannsthal den unterschiedlichen Umgang der Frau des Gefängniswärters und ihres Sohnes mit der Umgebung des Turmes schildert. Während die Mutter sich durch ihren Putzzwang, ihre Lebensumstände erträglich zu machen versucht, erkennt ihr Sohn die Unmöglichkeit dessen an: „Sohn zur Mutter: [...] alles Fegen umsonst, alles Kehren umsonst: Du fegst das Unrecht, das grässliche, nicht aus der Welt.“²⁶³³ Hofmannsthals Notizen belegen des weiteren eine Beschäftigung mit Sigismunds Wahrnehmung der Welt: „Sein erster Gedanke: mir ist es nur Botschaft, Erinnerung, aufregendes Gleichniss, aber denen draussen ist es Schweifen, Sich-finden und Zeugen, ist es Erobern und Schwelgen, Einsamkeit und Verwandlung, ist es Sich-Ausleben, sich Ergiessen in die Welt, und Einsaugen die Welt in sich ...“.²⁶³⁴

In den Notizen zu *Orest in Delphi* (1901-1904) zeigt sich an Orest eine negative Wahrnehmung der Welt, weil er sich durch die Tat an der Mutter belastet sieht.²⁶³⁵ In diesen Notizen vergleicht Hofmannsthal seine

2626 Hofmannsthal bezeichnet sein Drama in einem Brief an Richard Dehmel vom 1. Dezember 1901 als „freie, sehr freie Bearbeitung“ des Calderon Stoffes. In: SW XV. S. 159. Z. 30-31. Tatsächlich zeigen sich etliche Differenzen zwischen der Vorlage und Hofmannsthals Bearbeitung; zu nennen sei an dieser Stelle vor allem der Fokus Hofmannsthals auf die familiäre Beziehung zwischen Sigismund und seinem Vater, Hofmannsthals Interesse an psychologischer Literatur (vor allem Freud und Breuer sind zu nennen) und vor allem auch das unterschiedliche Ende. Zeigt sich bei Calderon eine Annäherung zwischen Vater und Sohn, eine christlich-menschliche Versöhnung, verweigert Hofmannsthal dies dem König nicht nur, sondern plante, wie seine zahlreichen Notizen belegen, den Tod Sigismunds und die gegenseitige Ermordung der Brüder.

2627 SW XV. S. 168. Z. 18-19.

2628 SW XV. S. 12. Z. 24-25.

2629 SW XV. S. 202. Z. 4-16.

2630 SW XV. S. 215. Z. 1-31.

2631 SW XV. S. 228. Z. 40-44.

2632 SW XV. S. 228. Z. 46-47.

2633 SW XV. S. 229. Z. 34-36.

2634 SW XV. S. 233. Z. 4-7.

„[...] zweiter Gedanke: dieses alles ist nur gleichnisshafter Natur, wenn ich von dem Hauch eingedrungener Luft den Antrieb zu den gleichen Bewegungen der Seele erhalte, so habe ich dasselbe was die draussen haben.“ In: SW XV. S. 233. Z. 8-10.

2635 Ebenso kann aus den Notizen ein Zusammenhang zwischen der Wahrnehmung der Welt und der Menschen und der

Figur des Orest sogar mit seinem Sigismund in Bezug auf die gemeinsame Distanz zur Welt. ²⁶³⁶

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften ²⁶³⁷ Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, zeigt sich das Motiv erstmalig in dem *Tasso (Vortrag für Lanchoronski)* (1902), in dem die Welt als Versuch aufgefasst wird das „menschliche[...] Zusammensein zur künstlerischen Form zu beheben“, ²⁶³⁸ in *Über Goethes dramatischen Stil in der >>Natürlichen Tochter<<* (1901/1902) mitunter durch das Verhalten der Menschen, ²⁶³⁹ in der *Vertheidigung der Elektra* (1903) in Verbindung mit der Konzeption („jenem >>Stirb und werde!<< der Mystik des Leidens und Thuens, der Maeterlinck'sche Welt“), ²⁶⁴⁰ in *Das Verhältnis der dramatischen Figuren Grillparzers zum Leben* (1904) durch die Figur des Kindes („Die Welt seine Werkstatt, beinahe seine W<erkstatt> die Welt.“) ²⁶⁴¹ und durch den Vergleich mit Hebbel („diese Werke sind mehr eine Welt, jene mehr eine Uhr“), ²⁶⁴² in den Notizen zu *Hermann Bang* (1905) in denen Hofmannsthal seine Impressionen vor allem zu Bangs *Exzentrische Novellen* (1895) festhält, ²⁶⁴³ in *Diese Rundschau* (1905) durch die Gedanken über die Kunst ²⁶⁴⁴ und in der *Anrede an Schauspieler* (1907). Diese sollen sich bewusst sein, „dass sie das Leben einer neuen Generation zu trag<en> haben“. ²⁶⁴⁵

Auch in den theoretischen Schriften zwischen 1902-1907 zeigt sich ein vielfacher Bezug zum Motiv, so in der *Einleitung zu einer neuen Ausgabe von >>Des Meeres und der Liebe Wellen<<* (1902) durch den Autor Franz Grillparzer, dem es eine „Wollust ist, sich eine Welt zu schaffen“, ²⁶⁴⁶ was auch auf die Deutschen wirkt: „Und so empfinden die Deutschen, empfing ein hinabgesunkenes Jahrhundert und empfängt nun aufs neue eine verwandelte Welt und ein neues Jahrhundert die liebliche Frucht von Oesterreich.“ ²⁶⁴⁷ Ebenso zeigt sich der Bezug zum Motiv in *Aus einem alten vergessenen Buch* (1902) durch das Buch Friedrich Anton von Schönholz und darin durch die Figur der Böhmin, aus der die „urslavische Weltanschauung“ ²⁶⁴⁸ spricht, das „Dasein als Widerstreit zweier Gewalten“. ²⁶⁴⁹ Auch in der *Ansprache im Hause des Grafen Lanckoroński* (1902) bindet Hofmannsthal das Motiv ein, allerdings in Verbindung mit dem Betrachten der Kunst. Jedes dieser abgebildeten „Steingebilde“ ²⁶⁵⁰ ist für sich „eine Welt, und alle sind sie aus einer Welt, die uns durch sie anrührt und anschauert bis ins Mark“. ²⁶⁵¹ Dies zeigt sich nicht nur durch Skulpturen, sondern mitunter auch durch einen geschaffenen Teppich: „Was für ein sonderbarer Traum ist ein früher Gobelin! Welche ganz gebundene, besondere Welt! [...] Es ist etwas in uns, das diesem Weltbild antwortet.“ ²⁶⁵² Dabei zeigt sich, dass der Künstler sich der äußeren Welt bedient, um diese in die Sphäre der Kunst zu leiten (SW XXXIII.

Haltlosigkeit Orests gezogen werden („mit dem Medusenblick der Verzweiflung die Welt und die Menschen zerschneidend. Es ist für ihn kein Halt“). In: SW VII. S. 156.Z. 17-18.

2636SW VII. S. 156. Z. 7-8.

2637Weitere 11 Werke sind zu den theoretischen Schriften zu zählen, die teilweise nur stark fragmentarischen Charakter haben.

2638SW XXXIII. S. 221. Z. 3-4.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 220. Z. 31.

2639„Das Betragen der Menschen als Resultat ihrer Einsicht in die Weltverhältnisse (Gegensatz das durchaus masslose Betragen der Menschen) in Schillers Jugenddramen ihrer Weltkenntniss“. In: SW XXXIII. S. 208. Z. 15-17.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 209. Z. 19-22, SW XXXIII. S. 209. Z. 27, SW XXXIII. S. 212. Z. 30-31, SW XXXIII. S. 213. Z. 13, SW XXXIII. S. 217. Z. 13, SW XXXIII. S. 214-215. Z. 34-38//1-2, SW XXXIII. S. 219. Z. 1.

2640SW XXXIII. S. 222. Z. 34-35.

2641SW XXXIII. S. 226. Z. 15-16.

2642SW XXXIII. S. 230. Z. 10-11.

2643Über den dänischen Schriftsteller, den Hofmannsthal im Februar 1909 in Berlin kennenlernte, heißt es: „Er liebt die nuancierten Schmerzen. Welche die Welt durchziehen.“ In: SW XXXIII. S. 230. Z. 32.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 232. Z. 24-26.

2644SW XXXIII. S. 235. Z. 4, SW XXXIII. S. 236. Z. 13-15, SW XXXIII. S. 238. Z. 2-4.

2645SW XXXIII. S. 241. Z. 26-27.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 241. Z. 27-31, SW XXXIII. S. 243. Z. 11, SW XXXIII. S. 243. Z. 13-14.

2646SW XXXIII. S. 19. Z. 10.

2647SW XXXIII. S. 20. Z. 32-34.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 20. Z. 35-39.

2648SW XXXIII. S. 16. Z. 16-17.

2649SW XXXIII. S. 16. Z. 17.

2650SW XXXIII. S. 8. Z. 37.

2651SW XXXIII. S. 9. Z. 1-2.

2652SW XXXIII. S. 9. Z. 5-12.

S. 9. Z. 28-33).²⁶⁵³ Während sich in *Szenische Vorschriften zu >>Elektra<<* (1903) nur ein kurzer Bezug zum Motiv zeigt durch die Lichtstimmung der Szene,²⁶⁵⁴ bindet Hofmannsthal das Motiv ebenso in *Die Bühne als Traumbild* (1903) ein, und zwar an die Konzeption durch die Forderung an das Bühnenbild. So zeigt sich auch in dieser Schrift Hofmannsthals die Forderung nach der Lebendigkeit, denn wer ein Bühnenbild baut, der darf nicht glauben, „daß es auf der Welt nichts Starres gibt, nichts was ohne Bezug ist, nichts was für sich allein lebt.“²⁶⁵⁵ Nicht die Ausklammerung des Traumes, sondern die Einbindung dessen, findet sich auch innerhalb der Wahrnehmung der Welt.²⁶⁵⁶ Doch Hofmannsthal zeigt in dieser Schrift nicht nur, dass der Dichter der Welt zugewandt ist und diese Zuwendung in die Welt der Kunst hinüber trägt, er bewertet die Sphäre des Künstlichen auch differenziert, denn sie zeigt dem Menschen nicht nur den Mangel, sondern auch die Möglichkeiten auf: „Denn die Welt ist nur Wirklichkeit, ihr Abglanz aber ist unendliche Möglichkeit, und dies ist die Beute, auf welche die Seele sich stützt aus ihren tiefsten Höhlen hervor.“²⁶⁵⁷ Auch in *Die Duse im Jahre 1903* (1903) zeigt sich das Motiv durch die Sphäre des Künstlerischen. Für Hofmannsthal leidet die Duse unter den „Leiden unserer Zeit“,²⁶⁵⁸ zeigt sie sich doch als ein haltloses Geschöpf (SW XXXIII. S. 22. Z. 9-14). Als Ruhelose feiert die Schauspielerin aber in den Ländern der Welt Erfolge, sie, die nie zur Ruhe kommen kann. Dabei hinterfragt Hofmannsthal in dieser Schrift die Existenz des Theaters, ob vielmehr nur noch die Kinder an das Theater glauben, „denen eine Zauberwelt aufgeht, wenn sie durch den Spalt unter dem verschlissenen Vorhang“. ²⁶⁵⁹ Hofmannsthal aber zeigt seinen Glauben an das Theater und in die Schauspielerin, hoffend, dass sie sich in einer „befremdlicheren Welt“²⁶⁶⁰ hingeben will, wodurch für sie Henrik Ibsen die Lösung scheint.²⁶⁶¹

Während sich das Motiv in der Schrift *Sommerreise* (1903) durch die Reisebeschreibungen zeigt (SW XXXIII. S. 27. 3-4), begegnet der Reisende doch mitunter Frauen, an denen er die Verwurzelung mit dem Leben erkennen kann (SW XXXIII. S. 30. Z. 23), findet sich das Motiv in *An Karl Kraus* (1904) wenn Hofmannsthal das Missverständnis in Bezug auf Liliencron aus „der Welt [...] schaffen“²⁶⁶² will. Des weiteren thematisiert Hofmannsthal das Motiv in der Schrift *Lafcadio Hearn* (1904) durch die hinterlassene Philosophie Hearnss,²⁶⁶³ als auch in dem *Prolog zu Ludwig von Hofmanns Tänzen* (1905) durch die Werke des Malers („und frühlinghaft sind sie aus einer Welt mit den jungen Bäumen“),²⁶⁶⁴ sowie in *Eine Vorrede. <Gustave Flaubert: Der Roman eines jungen Mannes>* (1904). Durch Flauberts Buch (*Éducation Sentimentale*), so Hofmannsthal, könne der Lesende „viel Einsicht in das wirre Kräftespiel unseres Lebens gewinnen“.²⁶⁶⁵ In der Schrift *Madame de La Vallière* (1904) zeigt sich das Motiv durch das zweite, geistliche Leben der Frau: „Diese Eingebung eines weiblichen Herzens, ohne einen Schrei, ohne eine Gebärde, ohne die leiseste Verzerrung ihres engelhaften Gesichts sich den Himmel zur Hölle umzuschaffen, alle Schwerter der Welt lautlos sich ins Herz zu bohren und zu niemanden dann zu reden als zu Gott“.²⁶⁶⁶ Diese hat in die gegenwärtige Welt eine andere Welt hineingezogen,²⁶⁶⁷ eine religiöse Welt, was Hofmannsthal einen Vergleich unternehmen lässt zu Antinous.²⁶⁶⁸ Des weiteren thematisiert Hofmannsthal das Motiv in *Der*

2653SW XXXIII. S. 10. Z. 6.

2654„Es ist ein Element der Stimmung, daß es in diesem traurigen Hinterhof finster ist, während es draußen in der Welt noch hell ist.“ In: SW XXXIII. S. 45. Z. 24-26.

2655SW XXXIII. S. 40. Z. 7-8.

2656SW XXXIII. S. 40. Z. 8-12.

2657SW XXXIII. S. 42. Z. 14-16.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 41. Z. 6, SW XXXIII. S. 43. Z. 2-4.

2658SW XXXIII. S. 22. Z. 2.

2659SW XXXIII. S. 23. Z. 1-2.

2660SW XXXIII. S. 23. Z. 38-39.

2661Für Ibsens Werke, so Hofmannsthals Ausführungen, war die Duse die ideale Schauspielerin: „Nie konnte man sie so grell angeleuchtet sehen, diese böartige kleine Welt des buschigen, gedrungenen, mächtigen Dämons, des Zauberers in Filsbantoffeln, des Apothekerlehrlings aus Bergen, der die Gifte und Gegengifte kennt und aus ihnen seine Tränke braut“. In: SW XXXIII. S. 24. Z. 6-9.

2662SW XXXIII. S. 48. Z. 16.

2663SW XXXIII. S. 55. Z. 3-10.

2664SW XXXIII. S.100. Z. 15-16.

2665SW XXXIII. S. 51. Z. 20-21.

2666SW XXXIII. S. 57. Z. 6-10.

2667SW XXXIII. S. 57. Z. 23.

2668SW XXXIII. S. 57. Z. 26-30.

Tisch mit den Büchern (1905) durch die sich stapelnden Bücher („Sie sind die einzigen Boten in einer Welt der Entfremdung, maßloser Vereinsamung.“) ²⁶⁶⁹ oder in einem hoffnungsvollen Tonfall in der Schrift *Eines Dichters Stimme* (1905) durch das gemeinschaftliche Empfinden des Dichters ²⁶⁷⁰ im Angesicht der empfundenen Einsamkeit in der Welt. ²⁶⁷¹ Ebenso zeigt sich das Motiv in der Schrift *Die Briefe Diderots an Demoiselle Voland* (1905) durch die Einzigartigkeit der schönen Dinge, ²⁶⁷² wodurch Hofmannsthal auch auf Diderots Werke verweist und seine Persönlichkeit, denn für diesen Autor existierte die Welt (SW XXXIII. S. 66. Z. 26), obwohl er Gestalten wie den narzisstischen Rameau geschaffen hat. Auch in der Schrift *Das Mädchen mit den Goldaugen* (1905) findet sich das Motiv, hier durch Balzacs Erzählung (*La fille aux yeux d'or*, 1833), die von niemandem auf „der Welt“ ²⁶⁷³ hätte geschrieben werden können als von Balzac. Und so konnte auch nur er den Charakter des Henry de Marsays schaffen, und dessen „innerstes Verhältnis zum Weib, zur Welt, zum Schicksal“ ²⁶⁷⁴ aufzeigen. Ebenso zeigt sich das Motiv in der Schrift *Schiller* (1905) in Bezug auf Schillers Drama *Maria Stuart*, aber auch durch seine frühesten Gedichte. ²⁶⁷⁵ Hofmannsthal heißt Schiller hier einen Abenteurer, durchlief er doch die „Weltanschauungen und richtete sich in ihnen ein, wie in unterjochten Provinzen. Die Welt Kants, die Welt der Alten, die Welt des Katholizismus: er wohnte in jeder von ihnen.“ ²⁶⁷⁶ Zudem bietet Schiller für Hofmannsthal in seinen Werken auch Beispiele, wie man dem Tod entgegentritt. ²⁶⁷⁷

Sehr stark zeigt sich das Motiv auch innerhalb der Schrift *Shakespeares Könige und grosse Herren* (1905). Hofmannsthal bezieht sich mitunter auf den Lesenden der Shakespeare'schen Werke, ²⁶⁷⁸ der in ihnen die Konzeption wahrnehmen soll, der sich in den Werken Shakespeares verlieren soll, als eine von „einem Geist erbaute Welt“. ²⁶⁷⁹ Der ideale Leser soll auch die Verbindungen zwischen den einzelnen Figuren wahrnehmen, diese „Lebensluft, welch ein Miteinander-auf-der-Welt-Sein“. ²⁶⁸⁰ Aber dieser Leser, von denen er den Zuhörenden spricht, soll auch die Sphäre des Adels wahrnehmen, denn diese ist in den Werken zu finden, weshalb Hofmannsthal seiner Rede auch diesen und keinen anderen Titel gegeben hatte. ²⁶⁸¹ Mit dem Motiv zeigt sich aber die Konzeption der Ganzheit des Seins in Verbindung gestellt, heißt es doch in dieser Schrift: „Sie werden gewahr, daß es wirklich etwas gibt, das in dieser Welt Shakespeare von einem Punkt zum anderen hinüberleitet, wirklich etwas Gemeinsames zwischen der Szene“. ²⁶⁸² Des weiteren zeigt sich das Motiv auch in der Schrift *Die unvergleichliche Tänzerin* (1906) durch die Tänzerin Ruth St. Denis, die für Hofmannsthal ein Spiegel ihrer „komplexen Zeit“ ²⁶⁸³ ist; doch gleichsam ist sie mit ihren Tempeltänzen ins Göttliche verklärt und mit einem Lächeln versehen, „das nicht von dieser Welt ist“. ²⁶⁸⁴ Wenn Hofmannsthal sich in *Gärten* (1906) auf das Motiv bezieht, dann durch den Gegensatz zwischen den modernen Gärten und denen früherer Epochen. So stellt er die These auf, dass es keinen älteren Garten

2669SW XXXIII. S. 58. Z. 31-33.

Hofmannsthal geht auch in dieser Schrift, durch die Literatur, der Haltlosigkeit in der Moderne nach („Wir leben ein Leben, in welchem nichts feststeht“, SW XXXIII. S. 59. Z. 5-6).

2670SW XXXIII. S. 98. Z. 2-6, SW XXXIII. S. 98. Z. 10-13.

2671SW XXXIII. S. 98. Z. 15-19.

2672SW XXXIII. S. 66. Z. 13-16.

2673SW XXXIII. S. 96. Z. 16.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 97. Z. 18-20.

2674SW XXXIII. S. 97. Z. 18-20.

2675„[...] der arme Militärszögling, öd, dumpf, von Gott und der Welt verlassen, [...] und ruft in seiner Brust das Weltall herauf, die ewigen Mächte ... >>Acheronta movebo!<<“. In: SW XXXIII. S. 72. Z. 17-20.

2676SW XXXIII. S. 72. Z. 28-31.

„Also dennoch ein Bildner des menschlichen Fühlens, nicht wie jene, die eine Welt gaben, Homer, Shakespeare, Michelangelo, Rembrandt, auch nicht wie jener, der eine Welt und sich in uns verknüpfte, Goethe, sondern indem er sich selbst hergab, nicht in den Gestalten, sondern durch die Gestalten hindurch, hinter den Gestalten“. In: SW XXXIII. S. 73. Z. 36-41.

2677SW XXXIII. S. 73. Z. 7-10.

2678„Ich spreche nicht von allen diesen, die zu den weisesten aller Bücher sich kehren, schutzsuchend, wenn sich vor ihrem empörten Auge der Lauf der Welt gräßlich verrenkt hat.“ In: SW XXXIII. S. 77. Z. 38-41.

2679SW XXXIII. S. 78. Z. 38.

2680SW XXXIII. S. 82. Z. 23-24.

2681SW XXXIII. S. 84. Z. 16-30.

2682SW XXXIII. S. 84. Z. 30-33.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 86. Z. 26, SW XXXIII. S. 90. Z. 27.

2683SW XXXIII. S. 116. Z. 27-28.

2684SW XXXIII. S. 118. Z. 25.

gibt, unabhängig von dessen Größe, der nicht eine „Welt für sich“²⁶⁸⁵ ist. Vor allem verweist Hofmannsthal in diesem Zusammenhang auf die Gärten der Japaner, denn sie erschaffen in ihren Gärten eine „Welt von Schönheit“²⁶⁸⁶ von denen der moderne Europäer noch „weltenweit“²⁶⁸⁷ entfernt ist. Doch Hofmannsthal erteilt auch den Ratschlag, dass man in diesen neuen Gärten unbedingt die exotischen Gewächse vermeiden soll, da sie in dieser Welt nicht beheimatet sind.²⁶⁸⁸ Ebenso zeigt sich auch die Einbindung des Motivs in der *Einleitung zu dem Buche genannt die Erzählungen der Tausendundein Nächte* (1906), in denen eine „poetische Welt“²⁶⁸⁹ herrscht. Dabei zeigt sich auch in dieser Schrift, in Verbindung mit dem Motiv, der Anspruch an die Konzeption,²⁶⁹⁰ stellt das Werk ein „Ganzes, [...] eine Welt durchaus“²⁶⁹¹ dar, gegen die Homers Werke nur unnaiv scheinen.²⁶⁹² Dabei versteht Hofmannsthal die Sphäre dieser Erzählungen als nichts Fiktives, sind sie doch aus einer „Lebenswelt hervor[ge]stiegen“.²⁶⁹³

Ebenso zeigt sich das Motiv in *Der Dichter und diese Zeit* (1906) und zwar allein schon durch den Titel der Schrift, will er doch den Zuhörenden eben von dem gegenwärtigen Dichter reden, „über das Dasein des Dichters oder des dichterischen Elementes in dieser unserer Zeit“.²⁶⁹⁴ Für Hofmannsthal ist die Gegenwart, die sowohl ihn selbst als auch seine Zuhörer umgibt, maximal in den Sphären des Traumes zu vergessen.²⁶⁹⁵

Dabei geht es Hofmannsthal, laut seiner Äußerungen, nicht darum zu ihnen davon zu sprechen, ob diese Epoche einen „ganzen Dichter“²⁶⁹⁶ hervorgebracht habe, sondern ihm geht es allein darum, das „dichterische[...] Wesen[...] in unserer Epoche“²⁶⁹⁷ aufzuzeigen. Dies bringt ihn in dieser Schrift dazu zu äußern, dass das dichterische Vermögen ebenso wie in anderen Epochen zuvor durchaus zugegen ist.²⁶⁹⁸ In diesem Punkt jedoch berührt er genau die Konzeption, geht er doch davon aus, dass in seiner Gegenwart „alles zugleich da ist und nicht da ist“,²⁶⁹⁹ heißt es doch: „Sie ist voll von Dingen, die lebendig scheinen und tot sind, und voll von solchen, die für tot gelten und höchst lebendig sind.“²⁷⁰⁰ Aber dadurch zeigt sich für Hofmannsthal gleichsam auch das Fatale seiner Epoche, sieht er in ihr doch die Möglichkeiten angelegt, die bis jetzt jedoch nicht realisiert worden sind. „Es ist das Wesen dieser Zeit, daß nichts, was wirkliche Gewalt hat über die Menschen, sich metaphorisch nach außen ausspricht, sondern alles ins Innere genommen ist, während etwa die Zeit, die wir das Mittelalter nennen und deren Trümmer und Phantome in unsere hineinragen, alles, was sie in sich trug, zu einem ungeheuren Dom von Metaphern ausgebildet aus sich ins Freie emportrieb.“²⁷⁰¹ Damit spricht Hofmannsthal in dieser Passage der Schrift die Tendenz seines Zeitalters an, sich mit den inneren Sphären zu beschäftigen. Die Möglichkeiten, die Hofmannsthal in seiner Epoche sieht, führen aber auch dazu, dass sie voller „Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit“²⁷⁰² ist: „Sie kann nur auf Gleitendem ausruhen und ist sich bewußt, daß es Gleitendes ist, wo andere Generationen an das Feste glaubten. Ein leiser chronischer Schwindel vibriert in ihr. Es ist in ihr vieles da, was nur wenigen sich ankündigt, und vieles nicht da, wovon viele glauben, es wäre da. So möchten sich die Dichter zuweilen fragen, ob sie da sind, ob sie für ihre Epoche denn irgend wirklich da sind.“²⁷⁰³ Damit zeigt sich, dass

2685SW XXXIII. S. 104. Z. 14.

2686SW XXXIII. S. 104. Z. 32.

2687SW XXXIII. S. 104. Z. 39.

2688SW XXXIII. S. 108. Z. 23-31.

2689SW XXXIII. S. 121. Z. 32.

2690SW XXXIII. S. 125-126. Z. 39-41//1-3.

2691SW XXXIII. S. 121. Z. 35.

2692SW XXXIII. S. 123. Z. 12, SW XXXIII. S. 124. Z. 30.

2693SW XXXIII. S. 125. Z. 38.

2694SW XXXIII. S. 127. Z. 3-4.

2695„Über den Begriff der Gegenwart sind wir jeder Verständigung enthoben: Sie wie ich sind Bürger dieser Zeit, ihre Myriaden sich kreuzender Schwingungen bilden die Atmosphäre, in der ich zu Ihnen spreche, Sie mich hören, und in die wir wiederum hinaustreten, wenn wir diesen Saal verlassen. Ja sie regiert noch unsere Träume und gibt ihnen die Mischung ihrer Farben und nur im tiefen todesähnlichen Schlaf meinen wir zu sein, wo sie nicht ist.“ In: SW XXXIII. S. 127-128. Z. 32-36//1-2.

2696SW XXXIII. S. 129. Z. 12.

2697SW XXXIII. S. 129. Z. 14-15.

2698SW XXXIII. S. 129. Z. 16-18.

2699SW XXXIII. S. 129. Z. 22.

2700SW XXXIII. S. 129. Z. 22-24.

2701SW XXXIII. S. 129. Z. 30-36.

2702SW XXXIII. S. 132. Z. 1.

2703SW XXXIII. S. 132. Z. 1-7.

Hofmannsthal neben der Beschäftigung mit den Tiefen der Seele gleichsam auch die Haltlosigkeit als Zeichen seiner Zeit sieht. Hofmannsthals Ausführungen über den Dichter gleiten aber noch weiter ab, hinterfragt er auch in dieser Schrift die Tendenz des Lesens und kommt dabei zu dem Ergebnis, „daß das Lesen, die maßlose Gewohnheit, die ungeheuerere Krankheit [...] [ein] Phänomen unserer Zeit“²⁷⁰⁴ ist, indem sich jedoch die Sehnsucht nach der Poesie zeigt. Hofmannsthal zeigt in diesem Punkt durch das Lesen die Differenz zu früheren Generationen auf, und er erkennt auch dadurch in seiner Gegenwart eine Ruhelosigkeit (SW XXXIII. S. 132-133. Z. 40-41//1-8). Es ist für ihn gerade ein Zeichen der Zeit, dass besonders die „entseelteste aller Literaturen“²⁷⁰⁵ in großem Maß konsumiert wird, wobei gerade auch in dieser Tendenz, sich an diese Bücher zu wenden, die Verlorenheit des modernen Menschen deutlich wird, suchen sie doch in ihnen alles das Verlorene, worunter auch ein wahrhafter Bezug zur Religion zu fassen ist: „Sie suchen, was sie stärker als alles mit der Welt verknüpfe, und zugleich den Druck der Welt mit eins von ihnen nehme. Sie suchen ein Ich, an dessen Brust gelehnt ihr Ich sich beruhige. Sie suchen, mit einem Wort, die ganze Bezauberung der Poesie.“²⁷⁰⁶ Der Zug zur Poesie jedoch führt Hofmannsthal kurzfristig wieder zur Betrachtung des Dichters zurück, ist er es doch, der durch die Macht seiner Sprache im „Verborgenen eine Welt regiert“,²⁷⁰⁷ die die Fantasie der Menschen ergreift. So befinden sich selbst die Leser der „wertlose[n] Bücher“²⁷⁰⁸ bereits unter dem Einfluss des Dichters, während sie noch entfernt von dessen „wirklichen Produkten“²⁷⁰⁹ sind.²⁷¹⁰ Damit ist selbst das Lesen der wertlos erscheinenden Bücher, ein Sehnen des Menschen nach dem Dichter, und damit ein Sehnen nach der Konzeption. Denn dort wo die Wissenschaft versagt, verneint Hofmannsthal doch dass diese die Konzeption birgt, weist der Dichter den Menschen den Weg: „Sie ersehnen, was nur der Dichter ihnen geben kann, wenn er um ihre Blöße die Falten seines Gewandes schlägt. Denn Dichten, das Wort steht irgendwo in Hebbels Tagebüchern, Dichten heißt die Welt wie einen Mantel um sich schlagen und sich wärmen. [...] nach fühlendem Denken, denkendem Fühlen steht ihr Sinn, nach Vermittlung dessen, was die Wissenschaft in grandioser Entsagung als unvermittelbar hinnimmt. Sie aber suchen den Dichter und nennen ihn nicht.“²⁷¹¹ Die Bedeutung der Konzeption zeigt aber, dass auch der Tod nicht ausgeklammert werden darf, gerade auch nicht von dem Dichter.²⁷¹² „Sein unaufhörliches Tun ist ein Suchen von Harmonien in sich, ein Harmonisieren der Welt, die er in sich trägt.“²⁷¹³ Hofmannsthal bedenkt aber auch, dass es manchen Menschen scheinen möge, als blieben die modernen Dichter diese Harmonie schuldig. Hofmannsthal jedoch versichert in seinem Vortrag, dass sie alle Dinge zusammenführen und „die dumpfen Schmerzen der Zeit“²⁷¹⁴ reinigen. „Den zersplitterten Zustand dieser Welt wollten Sie fliehen und fanden wieder Zersplittertes. Sie fanden alle Elemente des Daseins bloßgelegt.“²⁷¹⁵ Letztendlich zeigt sich das Motiv auch in *Die Wege und die Begegnungen* (1907) und zwar durch das Erleben des Weges, der den Reisenden zu Agur führt. „Und zwischen Schlaf und Wachen durchfloss mich ein unbeschreibliches Glücksgefühl über die Weite der Welt, über deren halberleuchtete Berge und Täler und Seen jetzt der Sturm hinbrauste.“²⁷¹⁶

In *Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch* (1902) zeigt sich das Motiv durch Balzacs Äußerungen in Bezug auf das englische Theater. Auf die wirklichen Mächte bezogen, worunter er

2704SW XXXIII. S. 132. Z. 21-23.

2705SW XXXIII. S. 133. Z. 41.

2706SW XXXIII. S. 134. Z. 5-9.

2707SW XXXIII. S. 134. Z. 34-35.

2708SW XXXIII. S. 135. Z. 15.

2709SW XXXIII. S. 135. Z. 19.

2710SW XXXIII. S. 135. Z. 20-26.

2711SW XXXIII. S. 136. Z. 28-38.

2712„Er vermag nichts in der Welt und zwischen den Welten als non-avenu zu betrachten. Was ihn angehaucht hat und wäre es aus dem Grab, darum buhlt er im stillen.“ In: SW XXXIII. S. 139. Z. 24-26.

2713SW XXXIII. S. 141. Z. 4-5.

2714SW XXXIII. S. 141. Z. 10.

2715SW XXXIII. S. 141. Z. 14-16.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 141. Z. 19-26, SW XXXIII. S. 143. Z. 15, SW XXXIII. S. 146. Z. 4, SW XXXIII. S. 147. Z. 40, SW XXXIII. S. 141. Z. 35-38.

2716SW XXXIII. S. 156. Z. 26-29.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 154. Z. 38.

das individuelle Schicksal versteht, das Wesen des Einzelnen, sagt er: „Es gibt keine Erlebnisse, als das Erlebnis des eigenen Wesens. Das ist der Schlüssel, der jedem seine einsame Kerkerzelle aufsperrt, deren undurchdringlich dichte Wände freilich wie mit bunten Teppichen mit der Phantasmagorie des Universums behangen sind. Es kann keiner aus seiner Welt heraus.“²⁷¹⁷ Deutlich geht Balzac auch auf die Wahrnehmung der Welt ein, wenn er sich auf den Künstler bezieht und diesen mit Sindbads Flaschengeist vergleicht.²⁷¹⁸ Dabei versteht Balzac die Arbeit als das „ganze Schicksal des Künstlers, daß er ringsum in der ganzen Welt nur die Gegenbilder der Zustände wahrzunehmen imstande ist“.²⁷¹⁹ Durch das Opfer Poussins, durch die Gabe der Geliebten an Frenhofer, fühlt dieser sein Kunstwerk beseelt, zeigt aber ebenso eine Distanz zur Welt: „Er sieht diesen wirklichen Frauenkörper, er sieht alle Formen und Farben, alle Schatten und Halbschatten und Harmonien der Welt überhaupt nur mehr als Negativ, in einem geheimen, nur ihm begreiflichen Bezug auf sein Werk. Die Welt ist ihm die Schale eines ausgegessenen Eies.“²⁷²⁰ Dabei blendet er die Welt nicht vollkommen aus, sondern sie ist, in gewissem Maße, Teil seiner Kunst: „Was von der Welt für seine Seele existierte, hat er in sein Bild hinübergetragen.“²⁷²¹ Dabei zeigt sich auch in dieser Schrift die Verbindung zwischen dem Wesen des Autors und dem Niederschlag in seinen Werken, wobei Hofmannsthal Balzac über den Künstler vermerken lässt: „Die Welt! Die Welt ist in seiner Arbeit, und seine Arbeit ist sein Leben.“²⁷²² Während der Orientalist Kritik übt an Balzacs Schilderung des Verhältnisses zwischen Künstler und Welt, verweist Balzac darauf, dass der Mensch nur das in sich aufnehme, was ihm dienlich ist (SW XXXIII. S. 36. Z. 13-17). Hofmannsthal lässt Balzac schließlich auch auf Goethe zu sprechen kommen, verweist auf dessen Konzeption (SW XXXIII. S. 36. Z. 24-27) und wähnt seine eigenen Figuren Wahnsinnige zu sein: „Ja, die Welt, die ich aus meinem Hirn hervorhole, ist bevölkert mit Wahnsinnigen.“²⁷²³ So sind seine eigenen Figuren für ihn „unfähig, das in der Welt zu sehen, was sie nicht mit dem Flackern ihres Blickes in die Welt hineinwerfen“.²⁷²⁴

In *Ein Brief* (1902) schildert Hofmannsthal ebenso einen Protagonisten, der der Welt distanziert gegenüber steht und auch, in Bezug auf Bacon, einen gesellschaftlichen Rückzug vollzogen hat. Dabei besinnt er sich jedoch auch auf seine früheren literarischen Pläne.²⁷²⁵ Damals, in seiner künstlerischen Phase, erkannte er die Konzeption der Ganzheit des Seins, unter der er der Welt nicht distanziert gegenüberstand: „Mir erschien damals in einer Art von andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit: geistige und körperliche Welt schien mir keinen Gegensatz zu bilden“.²⁷²⁶

In *Das Gespräch über Gedichte* (1903)²⁷²⁷ zeigt sich das Motiv gleich zu Beginn durch das Zitat von Hebbel.²⁷²⁸ Hofmannsthal dient dieses Zitat aber auch dazu auf, eines von Hebbels Gedichten zu verweisen. So versucht Clemens das Gedicht *Sie seh'n sich nicht wieder* (1841) zu deuten. Für ihn sind die Schwäne „Hieroglyphen [...] lebendige geheimnisvolle Chiffren, mit denen Gott unaussprechliche Dinge in die Welt

2717SW XXXIII. S. 32. Z. 4-8.

2718„die Welt draußen liegen sieht, die ganze Welt, über der er vor einer Stunde brütend schwebte eine Wolke, ein ungeheurer Adler, ein Gott.“ In: SW XXXIII. S. 33. Z. 19-20.

2719SW XXXIII. S. 33. Z. 21-23.

2720SW XXXIII. S. 34-35. Z. 39//1-5.

2721SW XXXIII. S. 35. Z. 5-7.

„Wie vergeblich, ihm eine Frucht, und wäre es die entzückendste dieser Erde, anzubieten, gegen welche sich die Tore seiner Seele für immer geschlossen haben.“ In: SW XXXIII. S. 35. Z. 7-9.

2722SW XXXIII. S. 35. Z. 18-19.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 35. Z. 20, SW XXXIII. S. 35. Z. 30-32.

2723SW XXXIII. S. 36. Z. 28-30.

2724SW XXXIII. S. 36. Z. 31-33.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 38. Z. 29.

2725SW XXXI. S. 46-47. Z. 38//2.

2726SW XXXI. S. 47. Z. 24-26.

2727Hofmannsthals *Das Gespräch über Gedichte* (1903) verweist im Kern nicht nur auf die neuerliche Auseinandersetzung mit Georges *Jahr der Seele* im Juni 1903, sondern zeigt, vor allem auch in den Notizen, eine Beschäftigung mit Autoren wie Goethe, Hebbel, Lerberghe, Keats und Poe.

2728„Es leben jetzt, die wenigen ausgenommen, die selbst im Lyrischen etwas hervorbringen, keine fünf Menschen in Deutschland, welche über diese zartesten Geburten der Seele ein Urteil hätten.“ In: SW XXXI. S. 74. Z. 2-5.

geschrieben hat“.²⁷²⁹ Gabriel ist es, der in der Schrift den ersten Opfernden schildert; das sich Auflösen, das Miterleben, das Aufgehen in der Poesie gelingt daher, so Gabriel, dass „wir und die Welt nichts Verschiedenes sind“.²⁷³⁰ Clemens greift dies auf, habe er doch gerade jene Gedichte geliebt, in denen andere opferten, und fragt gleichsam: „Und hat Goethe sie nicht geliebt wie nichts zweites auf der Welt?“²⁷³¹ Es ist Gabriel der aufzeigt, dass der Mensch sich nicht nur am Schönen festhalten soll, was auch in diesem Werk an die Konzeption heranführt.²⁷³² Über Goethe jedoch führt Gabriel sein Verständnis von Kunst aus: „Und die Gedichte seines Alters sind zuweilen wie die dunklen tiefen Brunnen, über deren Spiegel Gesichte hingeleiten, die das aufwärts starrende Auge nie wahrnimmt, die für keinen auf der Welt sichtbar werden als für den, der sich hinabbeugt auf das tiefe dunkle Wasser eines langen Lebens.“²⁷³³ In den Notizen zeigt sich noch ein anderer Aspekt, formuliert Hofmannsthal doch hier eine Verbindung zwischen der Welt und der Religion: „aber wir wollen mehr: wollen durch kühne Combinationen zwischen den Dingen und Gedanken dieser Welt einen Antheil an überirdischer Herrlichkeit erringen“.²⁷³⁴

In *Elektra* (1903) zeigt sich das Motiv erstmalig durch die jüngste der Mägde, die Elektra für ihr Verhalten verehrt: „Es gibt nichts auf der Welt, / das königlicher ist als sie.“²⁷³⁵ Elektras Bezug zur Welt zeigt sich erst, wenn sie erklärt, warum sie Klytämnestra eine Göttin heißt. Für sie ist sie durch ihren als negativ empfundenen Leib „an das Licht der Welt“²⁷³⁶ gekrochen, wodurch Elektra gleichsam andeutet, dass ihr Bezug zur Welt gestört sein muss bzw. von der Wahrnehmung der Mutter bestimmt ist. Neuerlich zeigt sich das Motiv, nachdem Elektra ihre Mutter damit konfrontiert hat, dass nur ihr Tod ihre Träume bannen wird. Klytämnestra zeigt sich erst vom Grauen ergriffen, welches aber, durch die Nachricht vom Tode des Sohnes, dem Gefühl des Triumphs weicht. Elektra kann die Reaktion ihrer Mutter jedoch nicht begreifen und fragt Chrysothemis über was man sich auf „der Welt“²⁷³⁷ denn noch so freuen kann. Chrysothemis bedauert schließlich, dass sie von dem nunmehr toten Orest keine Haarlocke haben: „Wie wenn wir gar nicht auf der Welt wären, / wir beiden Mädchen.“²⁷³⁸ Bedingt durch Elektras Rache, ist auch ihre Wahrnehmung der Welt davon bestimmt. Durch den Tod des Bruders sieht Elektra sich dazu verpflichtet, mit Chrysothemis die Tat zu vollbringen, denn nun seien sie „allein auf dieser Welt“.²⁷³⁹ Letztmalig schildert Elektra ihrem Bruder jedoch die Entbehrungen ihres Lebens („ich habe nichts zur Welt gebracht“).²⁷⁴⁰

In *Das gerettete Venedig* (1904) zeigt sich erstmalig durch Jaffier der Bezug zum Motiv. Zurückgekehrt von seinem Schwiegervater, der seinen Narzissmus angegriffen hat, führt er einen Monolog, indem er sich selbst bemitleidet.²⁷⁴¹ Belvidera und ihr Mann entsprechen sich durchaus in ihrem Narzissmus. Dies zeigt sich wenn sie sich an ihre Vergangenheit erinnert und dem alten Diener ihres Vaters die größte Schuld an ihrer momentanen Situation zuspricht. Die Abscheu ihm gegenüber führt dazu, dass sie sich gegen die armen Schichten der Gesellschaft ausspricht, die sie selbst mit Gewalt von sich weisen will.²⁷⁴² Gleich nach dem ersten Aufeinandertreffen mit Pierre, indem es zu einem Gespräch zwischen den ehemaligen guten Freunden kommt, bekennt Jaffier hier seine fehlerhafte Wahrnehmung der Welt: „Ich

2729SW XXXI. S. 79. Z. 25-26.

2730SW XXXI. S. 82. Z. 1.

2731SW XXXI. S. 83. Z. 34-35.

2732SW XXXI. S. 84. Z. 37.

2733SW XXXI. S. 85. Z. 24-28.

2734SW XXXI. S. 85. Z. 24-28.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW XXXI. S. 326. Z. 2.

2735SW VII. S. 65. Z. 18-19.

2736SW VII. S. 76. Z. 15.

2737SW VII. S. 87. Z. 16.

2738SW VII. S. 90. Z. 18-19.

2739SW VII. S. 93. Z. 24.

2740SW VII. S. 103. Z. 32.

2741SW IV. S. 15. Z. 21-28.

In den Notizen zeigt sich ebenso Jaffiers Bezug zur Welt, und zwar dahingehend, dass er sich, in Verbindung mit der Demütigung durch den Schwiegervater, „ganz verlassen von der weiten Welt“ (SW IV. S. 181. Z. 30) vorkommt. Hofmannsthal notiert des weiteren in Bezug auf die Moral: „Wer die in die Welt gesetzt hat! / Die blöde Ehrlichkeit! Ich glaub sie ist / so eine Art Betrug den mächtige Schurken / voll Klugheit da und dort ins Werk gesetzt“. In: SW IV. S. 184. Z. 2-5.

2742SW IV. S. 24. Z. 10-25.

denke nach, wie die verdammte / Gewohnheit, die wir Ehrlichkeit benennen, / sich in der Welt festsetzen konnte.“²⁷⁴³ Statt eine Korrektur von dem Freund zu erhalten, zeigt sich an Pierre, dass dieser ebenso und noch viel länger als Jaffier, eine Ablehnung gegen die Welt lebt, für die ein „anständiger Mensch nichts And´res / als ihrer Füße Polster ist“. ²⁷⁴⁴ Jaffier und Pierre sind sich in ihrer Abscheu gegenüber der Welt mitunter auch dadurch ähnlich, dass Pierres Erinnerung an die Freundschaft zeigt, dass dessen Schönheitssinn, dergleichen auch seine Liebe und seine Wahrnehmung der Welt, durch die Freundschaft zu Jaffier geprägt ist. ²⁷⁴⁵ Pierre verlor Aquilina an einen alten Senator, der ihn für das Vergehen an ihm ins Verließ geschickt hatte, wodurch er seinen Sold und seine Stellung als Soldat des Staates verlor, was ihn wiederum zu einem Feind dessen machte. ²⁷⁴⁶ Pierres Eröffnung, sich durch Vergeltung wieder in einen rechtmäßigen Platz zu setzen, zeigt nur neuerlich Jaffiers Passivität, auch in Dingen der Gewaltbereitschaft. So bleibt ihm, aufgrund seines passiven Wesens, nur sich einen „schnöden Dienst in fremdem Land zu suchen“, ²⁷⁴⁷ und er äußert den Wunsch: „Ach, wäre ich allein auf dieser Welt!“ ²⁷⁴⁸ Pierre deckt vor Jaffier schließlich die Verschwörung auf und verlangt von ihm im Gegenzug den Treueschwur: „So wahr du der bist, / den ich mir aus dem Wust der ganzen Welt / herausgeklaubt als meines Herzens Bruder, / schwör', daß du treu sein willst, treu in den Tod“ ²⁷⁴⁹ Dass Pierre auf die Folgen des Verrates verweist, droht ihnen bei Entdeckung doch der Tod, wird von Jaffier abgetan: „Ich kenne keine schlim´re Qual als leben, / wie ich jetzt lebe.“ ²⁷⁵⁰ Pierre schließlich bekennt ihm offen, dass er ihn in diesen Rat einführen wird, der sich nichts anderes als die „Vernichtung dieses mächtigen Staats“ ²⁷⁵¹ zum Ziel gesetzt hatte, wodurch er sich, als ein Mitglied, dessen, „erhabener als je / noch ein Senat“ ²⁷⁵² gewesen ist, fühlt. Pierre führt ihm schließlich die Revolution näher aus; dafür, dass sie Venedig an Spanien übergeben werden, wird jedem „Kommando / in seinen eignen Heeren oder Flotten / zu[ge]sichert“. ²⁷⁵³ So zeigt sich, dass es den Verschwörern keineswegs darum geht, Venedig von alten, falschen Vorstellungen zu befreien, sondern sich vielmehr in die Macht zu setzen. Deutlicher zeigt sich dies noch durch die Worte Pierres, dass mit Spanien ausgemacht sei, dass sie für „drei Tage und drei Nächte Herren / in diesem Nest“ ²⁷⁵⁴ sein werden. Hatte Jeronimo Jaffier durch die Tätigkeit als Spion schon eine Möglichkeit gezeigt, sich aus der Armutslage zu befreien, wird sie für ihn durch Pierre noch deutlicher. So glaubt er am Ende des ersten Aufzugs für sich einen Weg gefunden zu haben, sich mannhaft zu zeigen, indem er sich der Verschwörung anschließt („Ich bin nicht länger / die Maus, für die dies herrische Venedig / die Falle ist“). ²⁷⁵⁵

In dem zweiten Aufzug zeigt sich das Motiv erstmalig durch das Aufeinandertreffen von Pierre und Jaffier drei Tage nach ihrem Gespräch, wobei Pierre rhetorisch fragt: „Hat sich die Welt nicht etwa reformiert?“ ²⁷⁵⁶ Pierres Frage zielt darauf ab, ob sich Jaffiers Abscheu gegenüber der Welt, vor allem aber auch gegenüber seinem Schwiegervater, in den drei Tagen gelegt habe, oder ob er immer noch bereit sei, Teil der Verschwörung zu sein. Jaffiers Abscheu, die sich vor allem gegenüber seinem Schwiegervater äußert, wird dabei von Pierre in größere Bahnen gelenkt, und zwar auf den ganzen Adel ausgedehnt. Nach einem Moment des Misstrauens, sichert Pierre Jaffier schließlich zu, ihn vor die besagten Männer zu führen („So sei ein Mann! Du mußt vor Männer treten / die Manns genug sind, diese Welt aus Frieden / und Schlaf zu peitschen, und sie zu bezähmen“). ²⁷⁵⁷ Dabei zeigt Hofmannsthal auch hier, durch Pierres Worte, dass es nicht um die Behebung eines Missstandes geht, sondern dass ihr Tun verschwörerisch und nicht reformatorisch ist.

2743SW IV. S. 27. Z. 27-29.

2744SW IV. S. 28. Z. 14-15.

2745SW IV. S. 30. Z. 8-17.

2746SW IV. S. 31. Z. 10-29.

2747SW IV. S. 32. Z. 30.

2748SW IV. S. 32. Z. 31.

2749SW IV. S. 33. Z. 27-30.

2750SW IV. S. 34. Z. 27-28.

2751SW IV. S. 34. Z. 30.

2752SW IV. S. 34. Z. 34-35.

2753SW IV. S. 35. Z. 26-28.

2754SW IV. S. 35. Z. 29-30.

2755SW IV. S. 37. Z. 30-32.

2756SW IV. S. 42. Z. 35.

2757SW IV. S. 43. Z. 28-30.

Auch an Aquilina zeigt sich ein problematischer Bezug zur Welt, bedingt durch ihren Verlust des Geliebten Pierre. Die übermäßig aufmunternden Worte der Mulattin, dass sie Pierre zurückgewinnen werde, kann Aquilina nicht annehmen: „Ach, mir ist, zuvor / sterb ich, stirbt Pierre, stirbt diese ganze Welt.“²⁷⁵⁸ In dem Gespräch zwischen Aquilina und Pierre zeigt sich sowohl dessen Kältherzigkeit als auch dessen eingestandene Begierde für sie. Wie an Jaffier zeigt sich hier auch an Pierre, dass durch die Frau, hier im Speziellen durch das sexuelle Erleben, alle Härte der Wirklichkeit hinter sich gelassen werden kann.²⁷⁵⁹ Doch da Pierre sich diesem Nachgehen versagt, drückt die Wirklichkeit der Welt dauerhaft belastend auf ihn. Das Verlangen des Schönen in ihm, sieht er dabei als die Folge des Einflusses Jaffiers („Das Schöne, / das was ein solches Licht gibt in der Welt, / ist nicht mein Teil“).²⁷⁶⁰

Mit Aquilina spielt Pierre den Liebeszwist vor, der die Männer unten vor ihrem Haus täuscht, um sich ihm wieder anzunähern. Nach der vermeintlichen Bannung der Gefahr, ist es Aquilina, die sich vor den Männern verneigt, sieht sie doch in den Männern diejenigen, die die „alte Welt aus ihrem Schlaf [...] peitschen“.²⁷⁶¹ Trotz der vermeintlichen Bannung, muss Jaffier am Ende des zweiten Aufzugs erkennen, dass er Pierres Glauben an seine Männlichkeit verloren hat. Sich in seinem Narzissmus angegriffen fühlend, lässt Hofmannsthal ihn sagen: „Mein einziger Freund / auf dieser Welt verachtet mich!“²⁷⁶²

Im dritten Aufzug zeigt sich Pierres problematischer Bezug zur Wirklichkeit nach seinem Gespräch mit Belvidera, die ihn von der Verschwörung unterrichtet. Obwohl sie in ihrer Angst andeutet, dass sie sich zu ihrem Vater begeben wird, sagt Pierre nach ihrem Abgang: „So hab´ ich seine Frau gedacht. Ich hätte / nicht sterben mögen, ohne zu erfahren, / daß es dergleichen gibt auf dieser Welt.“²⁷⁶³

In dem Gespräch Belvideras mit ihrem Mann, schildert dieser die Geschehnisse der Nacht, die Bedrohung durch die Männer, den Moment des Friedens in der Kirche und die neuerliche Versenkung in seinen Hass gegen den Schwiegervater, wodurch Belvidera bemerkt: „Mit was für Augen sah dein armes Herz / da in die Welt?“²⁷⁶⁴ Gegen den erfahrenen Angriff auf sein narzisstisches Wesen, sucht Jaffier den Besitz der Frau zu setzen, will er sich doch als der „gekrönte König / des Festes dieser Welt“²⁷⁶⁵ sehen, er, der sich immer von der Welt als geprügelter Lakai gesehen hatte. Doch als Belvidera erkennen muss, dass ihn nicht einmal Renaults Übergriff von den Männern lösen kann, bricht sie zusammen: „Denn nun wankt die ganze Welt / und alles stürzt und möchte uns begraben“.²⁷⁶⁶ Belvidera, die Jaffier die Konsequenzen seines Handelns aufzeigt, kann nicht begreifen, dass Jaffier nicht sieht, dass sie gegen eine Macht antreten die sie nicht bezwingen können,²⁷⁶⁷ doch Jaffier glaubt nur daran, dass sie den Übergriff Renaults erdichtet habe und ruft nach Pierre.²⁷⁶⁸

In dem vierten Aufzug zeigt sich das Motiv durch Priulis geschilderte Enttäuschung seiner Tochter gegenüber, überträgt sich doch die Verurteilung der Sinnlichkeit der Frau in Bezug auf die Tochter im Allgemeinen auf die Sinnlichkeit, was sein alltägliches Leben belastet.²⁷⁶⁹ Während Priuli die Sinnlichkeit verurteilt, verliert sich der Senator Dolfin in der sinnlichen Betrachtung seiner Geliebten Aquilina, die auf ihn stärker als Venedig wirkt. Als Belvidera schließlich auf ihren Vater trifft, berichtet sie ihm von der Verschwörung gegen Venedig und bemerkt gleichsam die Bedrohung für die eigene Person, denn weiß sie doch, dass sie immer die Tochter eines Senators bleiben wird: „Und wenn / die Welt um uns zusammenstürzt, es bleibt / doch jeder, was er ist.“²⁷⁷⁰ Priuli jedoch bleibt ihr gegenüber distanziert, rät ihr, mit ihrem Mann zusammen aus Venedig zu fliehen, sich der Lust hinzugeben und weiter „Kinder in die

2758SW IV. S. 61. Z. 28-29.

2759SW IV. S. 69. Z. 32-28.

In den Notizen sagt Pierre des weiteren zu Belvidera: „ich dank dir dass du auf der Welt bist“. In: SW IV. S. 195. Z. 15.

2760SW IV. S. 70. Z. 8-10.

2761SW IV. S. 78. Z. 32.

2762SW IV. S. 82. Z. 4-5.

2763SW IV. S. 95. Z. 30-33.

2764SW IV. S. 99. Z. 29-30.

2765SW IV. S. 101. Z. 39-40.

2766SW IV. S. 104. Z. 25-26.

2767SW IV. S. 107. Z. 30-36.

2768SW IV. S. 109-110. Z. 27-35//1-6.

2769SW IV. S. 116. Z. 11-28.

2770SW IV. S. 120. Z. 24-26.

Welt“²⁷⁷¹ zu setzen, da es doch immer eines Nachschubs an Verrätern bedarf. Zudem heißt er sie Jaffier vor den Verfolgern zu bewahren, doch nicht vor dem, der sich offen gegen ihn stellt, sondern vor dem vermeintlichen Freund solle er sich hüten, denn dieser ist „ausgesandt, / ihn aus der Welt zu schaffen“.²⁷⁷² Als Pierre von den Soldaten des Staates verhaftet worden ist, erblickt er Jaffier und bekennt neuerlich seine Freundschaft zu diesem, seinem „Freund, auf dieser weiten Welt“.²⁷⁷³ Da diese Freundschaft jedoch eine narzisstische ist, zeigt sich, dass Pierre in dieser Welt allein nur sich findet. So muss Pierre letztendlich erkennen, dass Jaffier ihn verraten hat, wodurch er den Offizier aufruft, ihn von diesem falschen Menschen zu befreien; so zeigt er sich bereit, sich lieber auf das Stroh in seiner Zelle zu legen, als von dem „Gewürm“²⁷⁷⁴ belastet zu sein, worunter er Jaffier fasst. Dabei distanziert sich Pierre von seinem früheren Freund Jaffier, kann er in dem Jetztigen nicht mehr den Freund aus der Vergangenheit erkennen: „Du wärest der Jaffier, du wärest der, / den ich mir aus dem Wust der ganzen Welt / herausgeklaubt als meines Herzens Bruder?“²⁷⁷⁵ Pierre kann Jaffiers Verrat allein schon aus dem Grund nicht gutheißen, weil ein Leben in dieser ihn umgebenden Welt ein Angriff auf seine Person ist. Jaffier hatte sich verkauft, damit Pierre weiterleben konnte, doch diesem ist ein Leben in dieser Welt, unter den vorherrschenden Bedingungen, nichtig, befriedigen diese doch nicht seinen Narzissmus.²⁷⁷⁶ Jaffier wiederum hält ihm entgegen, dass er so gehandelt habe weil er ja den Übergriff Renaults gar nicht hatte hinnehmen können, da sie ihm sein „liebstes auf der Welt / gestohlen und beschmutzt“²⁷⁷⁷ hatten. Hatte Pierre an Jaffier sein übermäßiges Reden als schurkisch empfunden, will er sich nun selbst vor dem Senat ein letztes Mal äußern. Was er aber im Grunde schildern will, ist sein Narzissmus, seine Stimmung in der er sich befunden hatte, als er sich entschlossen hatte, dies alte Venedig zu überwinden.²⁷⁷⁸ Durch die Enttäuschung, die er durch Aquilina erfahren hatte, bezeichnet er Venedig zudem als alte Dirne, die ebenso greise Männer gerettet haben.²⁷⁷⁹ Nur für den Moment bliebe dies verhasste Venedig bestehen. Aber es wird überwunden werden von jemandem, der ebenso männlich ist wie er und ein Soldat. Während sich Jaffier ihm neuerlich nähert und ihm versichert, dass er sich vor den Senat begeben wird, um für ihn zu bitten, weist Pierre den ehemaligen Freund von sich: „Die Welt ist voller Teufel! wie sie grinsen / und meiner Schwäche spotten!“²⁷⁸⁰

Die Wahrnehmung der Welt Heintls in dem Dramenentwurf *Dominic Heintls letzte Nacht* (1904-1906) ist von seinem Narzissmus geprägt. Die Figur des Mammon unterstützt Heintl dabei in seiner ästhetizistischen Sicht auf die Welt, bedingt durch das Geld.²⁷⁸¹ Trotz seiner Fixierung auf Besitz, um damit Macht über die Menschen zu erlangen, zeigt sich auch eine Unsicherheit des Ästhetizisten dahingehend, dass er die Figur des Mammon fragt: „Woher ist denn aber die viele Angst in der Welt.“²⁷⁸² Durch die Konfrontation mit der toten Anna (Hermine), die Heintl als Traum abtut, erfährt er allerdings von Anna: „wir sind allein auf der Welt, es giebt kein Kriterium dafür ob ich nur für dich da bin oder auch für die Welt.“²⁷⁸³ Hermines Welt scheint dabei auf ihrer Innerlichkeit zu fußen, spricht Hofmannsthal doch von ihrer „innere[n] Welt“²⁷⁸⁴ und ihrer Abspaltung von Anna. Anders als die früher noch lebende Anna hat Hermine keinen „directen Zugang zu Annas Weltgefühl“.²⁷⁸⁵ Dass Hermines Beziehung zur Welt gebrochen ist, zeigt sich auch in der Notiz N

2771SW IV. S. 124. Z. 11.

2772SW IV. S. 124. Z. 29-30.

2773SW IV. S. 132. Z. 19.

2774SW IV. S. 133. Z. 13.

2775SW IV. S. 134. Z. 13-15.

2776SW IV. S. 134-135. Z. 35-37//1-4.

2777SW IV. S. 135. Z. 28-29.

2778SW IV. S. 138. Z. 20-26.

2779SW IV. S. 139. Z. 1-21.

2780SW IV. S. 140. Z. 30-31.

Des weiteren, siehe: SW IV. S. 192. Z. 22-38, SW IV. S. 192. Z. 35, SW IV. S. 202. Z. 13, SW IV. S. 202. Z. 36, SW IV. S. 24. Z. 28-31, SW IV. S. 205. Z. 18, SW IV. S. 214. Z. 1-2, SW IV. S. 220. Z. 2-3, SW IV. S. 224. Z. 2, SW IV. S. 226. Z. 4.

2781SW XVIII. S. 308. Z. 21-25.

2782SW XVIII. S. 308. Z. 29-30.

2783SW XVIII. S. 312. Z. 17-19.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 310. Z. 3.

2784SW XVIII. S. 308. Z. 37.

2785SW XVIII. S. 311. Z. 30.

55, in der der Notar, ihr Onkel, sie nach der Verlobung fragt, worauf sie antwortet: „Ach das ist die Zeit, seitdem mir die ganze Welt angebrannt zu riechen scheint.“²⁷⁸⁶ Bedingt zeigt sich Hermine's Persönlichkeitsspaltung aber auch durch die mangelhafte Liebe, die sie als ältere Tochter erfahren hat.²⁷⁸⁷ Verlangte es Hermine doch noch nach der Uniformität in ihrem Haus, empfindet sie nun Schauer vor einem neu erbauten Haus und sieht dieses als das „unheimlichste von der Welt“.²⁷⁸⁸ Dagegen ist Annas Bezug zur Welt von Freundlichkeit geprägt, da sie, anders als Hermine aufgrund ihres frühen Todes, nicht das Eheglück entbehren musste.²⁷⁸⁹ Des Weiteren zeigt sich das Motiv auch durch Heintls Ehefrau („Sie, indem sie ausreibt, Spiegel putzt, entbindet fortwährend eine Welt von Gestalten“).²⁷⁹⁰

Hofmannsthal's Arbeit zu seinem Drama *Ödipus und die Sphinx* (1905)²⁷⁹¹ begann bereits im September 1904 und bildet nach *Alkestis* (1894) und *Elektra* (1903) Hofmannsthal's „drittes vollendetes Drama aus dem Stoffkreis der antiken Mythologie“.²⁷⁹² Dabei war nicht Sophokles' Ödipus-Gestalt die primäre Anregung für Hofmannsthal, sondern eine französische Vorlage, wie aus einem Brief an Richard Beer-Hofmann aus Venedig vom 21. September 1904 hervorgeht.²⁷⁹³ Mit der Intention in Venedig den *Jedermann* zu beginnen, verfällt Hofmannsthal dort dem Ödipus-Stoff: „da fiel mir ein französisches Stück >>Ödipus und die Sphinx<< in die Hände, und der Stoff gefiel mir so sehr, daß ich sogleich anfang das gleiche zu machen. Es wird ein sehr kurzes Stück in drei Aufzügen, ein hymnenartiges lyrisches Drama (circa 1500 Verse) ein Vorspiel zum Ödipus rex des Sophokles.“²⁷⁹⁴ Bei diesem französischen Werk handelt es sich um *Œdipe et le Sphinx. Tragédie en trois actes*. Paris: Société du Mercure de France 1903 von Joséphin Péladan.²⁷⁹⁵ Die

2786SW XVIII. S. 322. Z. 8-9.

2787SW XVIII. S. 322. Z. 31-34.

2788SW XVIII. S. 305. Z. 3.

2789SW XVIII. S. 310. Z. 26-27.

2790SW XVIII. S. 314. Z. 12-13.

Im Jahr 1913 notiert Hofmannsthal weitere Notizen zu dem Stück, in denen es heißt: „in Heintl symbolisiert sich die Qual einer Weltanschauung ohne Glaube an ein jenseits, ein Zeil durch eine qualvolle Angst vor dem Hinuntersinken in den Erdboden“. In: SW XVIII. S. 326. Z. 24-25.

2791Auch in diesem Zusammenhang betont die *Kritische Ausgabe* neuerlich die in dieser Arbeit als falsch widerlegte Einteilung der Schaffensperiode Hofmannsthal's: „Es gehört in die zweite Schaffensperiode des Dichters, deren Einsatz durch *Ein Brief* (1902) markiert und deren Überwindung durch den Beginn der Komödiendichtungen *Silvia im >>Stern<<* (1907) und *Florindo* (1908) gekennzeichnet ist.“ In: SW VIII. S. 187. Z. 5-8. Zwar findet die Trennung um 1907/1908 in dieser Arbeit Unterstützung, doch kann wiederum die Aussage keine Befürwortung finden, wenn die Herausgeber der *Kritischen Ausgabe* davon ausgehen, dass Hofmannsthal sich vom lyrischen Ton zu lösen gedachte: „In dieser Periode versucht Hofmannsthal, nach Aufgabe der lyrischen Poesie, mit großen dramatischen Werken die wirkliche Bühne zu erobern. Es geht ihm dabei nicht primär um die Erneuerung der griechischen Tragödie, sondern um den Anschluß seines Schaffens an bedeutende europäische Theatertraditionen überhaupt.“ In: SW VIII. S. 187. Z. 8-11.

Dagegen spricht nicht nur, dass Hofmannsthal selbst gedachte, sich wieder der Lyrik anzunähern, sondern auch, dass nicht vollkommene Verstummen in seinem lyrischen Schaffen.

2792SW VIII. S. 187. Z. 4.

2793In diesem Brief an Beer-Hofmann war die Intention Hofmannsthal's bereits angelegt, für Max Reinhardt drei Werke zu schaffen, die dieser zur Aufführung bringen sollte. So heißt es in dem Brief in Bezug auf Reinhardt: „weil ich ihm sicher einen Ödipus und die Sphinx und wahrscheinlich auch einen einactigen Ödipus-Greis mache so daß es eine Trilogie, an 2 Abenden zu spielen wird.“ In: SW VIII. S. 188. Z. 11-13. Die *Kritische Ausgabe* erwähnt in diesem Zusammenhang, dass Hofmannsthal plante „das moderne Ödipus-Drama mit der antiken Ödipus-Tragödie des Sophokles zu einer Einheit zusammenzuschließen.“ In: SW VIII. S. 188. Z. 21-23.

Zwar glaubt Hofmannsthal im September der Forderung Reinhardts nach den drei Werken gerecht zu werden, wollte Reinhardt diese – trotz zahlreicher Phasen, in denen Hofmannsthal nicht an den Dramen arbeitete – bereits im Herbst auf die Bühne bringen. Letztendlich musste sich Hofmannsthal aber eingestehen, dass eine gemeinsame Inszenierung von *Ödipus und die Sphinx*, *König Ödipus* und der *Ödipus Greis* nicht möglich ist. Die *Kritische Ausgabe* vermutet dazu: „Der seine Taten traumhaft erleidende Ödipus Hofmannsthal's entspricht nicht dem strengen Wahrheitssucher im Drama des Sophokles.“ In: SW VIII. S. 198. Z. 24-26. Ein weiterer Grund zeigt sich darin, dass „das moderne psychologisch-symbolische Drama und die monumentale antike Tragödie [...] weder im Geist noch in den Motiven zusammen[passen].“ In: SW VIII. S. 198. Z. 33-35. Letzten Endes wurde der *Ödipus-Greis* nie geschrieben. Die alleinige Premiere von *Ödipus und die Sphinx* fand am 2. Februar 1906 in Berlin (*Deutsches Theater*) statt.

2794SW VIII. S. 188. Z. 2-6.

2795Wie Hofmannsthal zu dem Werk Péladan's gekommen war, ist nicht festzustellen. Wohl verweist die *Kritische Ausgabe* auf die Bedeutung Péladan's (1859-1918) („Berühmtheit auf der kulturellen Szene“, SW VIII. S. 189. Z. 7) in den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Dabei war das Drama *Œdipe et le Sphinx* Péladan's, der sich dem mythischen Katholizismus verschrieben hatte („keine Bekenntnis-Dichtung aus mystisch-prophetischem Geist, sondern eine nüchtern moralistische Arbeit

Kritische Ausgabe versuchte, hinter Hofmannsthals Motivation zu dem Drama zu gelangen, und vermutet neben der Thematisierung der Tat: „Zunächst einmal die Möglichkeit [...] ein modernes mythologisches Stück mit der Tragödie des Sophokles zu verbinden, über deren Inszenierung er bereits im Jahre 1903 nachgedacht hatte.“²⁷⁹⁶ In *Ödipus und die Sphinx* (1905) erfolgt der erste Bezug zur Wahrnehmung der Welt durch Ödipus, der sich in einer vermeintlich großzügigen Rede von seinen Eltern lossagt, um sich nicht an ihnen zu vergehen. Die Distanz und Kälte, auch der Heimat gegenüber,²⁷⁹⁷ zeugt vielmehr von einem anderen Impuls in Ödipus, wie sich noch zeigen wird. Für Ödipus ist die Prophezeiung des Gottes, der aus dem Mund der Priesterin im Traum zu ihm gesprochen hat, die unumstößliche Wirklichkeit, die fortan die Wahrnehmung der Welt, den Kontakt zu Menschen bestimmt („Was nach diesem Wort blieb denn / noch übrig als wir drei: der Vater, / die Mutter und das Kind“).²⁷⁹⁸ Ödipus klammert die Außenwelt jedoch nicht für sich aus, heißt er seinem Diener doch er möge seine Eltern an sein Weiterleben gemahnen („daß ich noch in der Welt bin“).²⁷⁹⁹ Mit der Trennung von seinen Dienern, den Stimmen der Ahnen, die ihm heißen, aus einem Geschlecht von Königen zu sein und selbst König zu werden, läßt Hofmannsthal ihn noch einmal Bezug zur Welt nehmen; vor dem Hintergrund, dass er eben nicht in der Einsamkeit auf Dauer leben wird, weil er ahnt König zu sein, kann er sein altes Leben hinter sich lassen („daß ich Vater und Mutter und Glanz und Welt / [...] nicht ganz vergeblich hingegeben habe“).²⁸⁰⁰ Im zweiten Aufzug, im Zuge der Konfrontation mit dem Volk, das von ihm Hilfe verlangt, wähnt Ödipus, dass die Götter ihm dem „Heimatlosen solche Taten“²⁸⁰¹ bereitet hat, damit er zur Königswürde gelangen kann. Ebenso durch die Konfrontation mit Jokaste, in diesem zweiten Aufzug, zeigt sich die Wahrnehmung der Welt, die nur noch durch sein ästhetizistisches Wesen gespeist ist: „Ich weiß, sie [die Königin] sie ist nicht tot. In meinen Adern / halt ich die Welt: es stürzt kein Stern, es taumelt / kein Vogel von der Nestbrut, ohne mich.“²⁸⁰² Wenn er im dritten Aufzug auf die Sphinx trifft, die seinen Namen kennt, wähnt Ödipus, dass er sich nirgends in der Welt vor der Prophezeiung verbergen kann („Die Welt hat keine Schlucht“).²⁸⁰³ Ödipus leidet jetzt an den Tagen, die vor der Erfüllung der Prophezeiung liegen; so verflucht er die Eltern und heißt den Bezug zur Welt gebrochen.²⁸⁰⁴ Dies zeigt sich auch, wenn Kreon sich vor dem wütenden Ödipus retten will („Die Welt ist ausgelöscht, / kein Ding braucht einen Namen!“).²⁸⁰⁵

Im zweiten Aufzug schildert Hofmannsthal auch Kreons problematische Wahrnehmung der Welt. Er fühlt sich von einem Feind, der wie ein Alp auf seiner Seele liegt, belastet. Der Magier wiederum verweist darauf, dass Kreons Bezug zur Welt durch Distanz geprägt ist („und der Welt / Gebirg und Meer und Täler sind die Kissen nur, / die deine Seele qualvoll durcheinander wirft“).²⁸⁰⁶ Für Kreons Empfinden hat die Schwester nicht nur sein Liebeserleben, sondern auch die Befriedigung des Mordens gehemmt („Ein jedes Ding der Welt, ja auch der Mord, / hörst du mich, Magier, auch der Mord so schal“)²⁸⁰⁷ und zudem seine Wahrnehmung der Welt bestimmt („Ausgesogen / war das Weltall, hörst du mich?“).²⁸⁰⁸ Im Zuge von

über ein phantastisches Thema.“ SW VIII. S. 189. Z. 19-20), ein Erneuerer des Rosenkreuzwe-Ordens, hatte man ihm doch 1893 auf Grund seiner Kritik den Zutritt zu Ausstellungen verwehrt, was ihn seinen eigenen Salon (*Salon de la Rose + Croix*) gründen ließ. Bei Péladan erscheint die Sphinx als „Strafe für ein moralisches Vergehen der Thebaner, für die Grausamkeit, daß sie die von der Pest heimgesuchten Chalkider verhungern ließen.“ In: SW VIII. S. 189. Z. 20-22.

2796SW VIII. S. 189. Z. 29-32.

2797„[...] die drei, die Vater ihm und Mutter ihm / und Heimat hießen, sieht sein Aug´ nicht mehr. / Nicht wieder kehrt dir Ödipus, dein Sohn“. In: SW VIII. S. 14. Z. 2-4.

2798SW VIII. S. 27. Z. 11-13.

2799SW VIII. S. 35. Z. 10.

2800SW VIII. S. 37. Z. 15-17.

2801SW VIII. S. 95. Z. 17.

2802SW VIII. S. 99. Z. 25-27.

Ebenso in den Notizen der ersten Fassung des 1. Aktes zeigt sich der Verweis auf die Wahrnehmung der Welt. So trennt Ödipus die Götter auf, zwischen denen die dem Menschen helfen und denen die ihm das Leben auf Erden erschweren (SW VIII. S. 235. Z. 26-29). Obwohl ihm alle Wege (Kreuzweg), die vor ihm liegen, fremd sind (SW VIII. S. 248. Z.11), fühlt er sich „als hätte ich die ganze Welt um mich / geschlagen“ (SW VIII. S. 248. Z. 23-24) wie einen Mantel.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW VIII. S. 245. Z. 23-25.

2803SW VIII. S. 106. Z. 3.

2804SW VIII. S. 106. Z. 18.

2805SW VIII. S. 107. Z. 27-28.

2806SW VIII. S. 48. Z. 8-10.

2807SW VIII. S. 50. Z. 3-4.

2808SW VIII. S. 50. Z. 7-8.

Kreons Versuchen, von dem Magier die Lösung seiner Beklemmung zu erfahren, bricht dieser vor Kreon scheinbar tot zusammen, wodurch sich neuerlich Kreons problematisches Verständnis von der Welt zeigt („Die Welt ist übertüncht.“).²⁸⁰⁹ Im Zuge des zweiten Aufzugs zeigt sich auch durch den Knaben der Bezug Kreons zur Welt, an dem dieser leidet, erkennt dieser doch die Distanz seines Herrn zu der Welt („Das Weltall / stockt rings um ihn. Er glaubt an keinen Menschen“).²⁸¹⁰ An Kreon zeigt sich aber auch, dass er primär davon getrieben ist, König zu werden, weshalb er sich auch von Ödipus entledigen will und dessen Todesschrei ersehnt („sonst nichts auf dieser Welt!“).²⁸¹¹ Die Verweigerung der Götter, Kreon zu antworten, ihm Hilfe bei der Ermordung des Ödipus zu erweisen, führen neuerlich dazu, dass er seinen Platz in der Welt einnehmen will („Drängt mich nicht aus der Welt hinaus!“).²⁸¹²

Auch Jokastes Verhältnis zur Welt zeigt sich, wenn sie im zweiten Aufzug Antiope erzählt, dass sie bereit gewesen wäre, für das Leben ihres Sohnes zu sterben. Doch ihr Opfer für ihren Sohn bezeugt nur ihr ästhetizistisches Wesen, hätte sie sich und Laios doch als Gott erhoben gesehen („wir wären ganz / allein gewesen auf der stummen Welt –“).²⁸¹³ Doch die Schuld am Tod des Sohnes hat den Eheleuten das Leben vergällt und ihnen ein Leiden beschert; doch auch mit diesem Leiden verbindet Jokaste die Erhöhung der eigenen Person: „solche Leiden gibt es in der Welt, / so leiden Königinnen“.²⁸¹⁴ Eine weitere Stellung einer Figur zur Welt zeigt sich im dritten Aufzug durch den Sterbenden, der befürchtet, dass die Welt durch die Sphinx vernichtet worden ist („Ist nichts mehr in der eingestürzten Welt / als meine Qual!“).²⁸¹⁵

Hofmannsthal reiht sich mit seiner Bearbeitung der assyrischen Königin Samuramat in eine literarische Tradition früherer Arbeiten, darunter von Calderon und Voltaire, ein. Die Notizen, die Hofmannsthal unter dem Titel *Semiramis* (1905-1909, 1917-1918, 1919-1922) fasste, zeugen von einer langen Bearbeitungszeit, von Vernachlässigung bis Wiederaufnahme des Planes hin zu einer Erzählung, von der es heißt: „Das Stück selbst ist Katastrophe, Auflösung.“²⁸¹⁶ In *Semiramis* ist die Wahrnehmung der Welt durch den Sohn Ninus verbunden mit der Wirkung, die die Mutter auf ihn ausübt,²⁸¹⁷ wodurch die Außenwelt von Ninus als bedrohlich empfunden wird. In Bezug auf *Semiramis* lässt sich sagen, dass sie, bedingt durch ihren göttlichen Anspruch, keinen Kontakt zur einfachen Lebenswelt aufbauen kann, eben weil sie sich als weit über ihr stehend empfindet.²⁸¹⁸

Während sich in *König Ödipus* (1906) lediglich ein Bezug zur Wahrnehmung der Welt finden lässt, und zwar durch Kreon, dem auf der Suche nach den Mördern des Königs die Welt „stumm“²⁸¹⁹ geblieben ist, zeigt sich das Motiv in den *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906) als eines der Dominantes. So bemerkt Gottfried vor dem Freund die Wesensproblematik des eigenen Onkels, hofft allerdings, dass sein Besuch in München bei ihnen nur von kurzer Dauer sein wird, denn: „Er bleibt nirgends lange. Er kennt die halbe Welt, aber ich glaube nicht, daß er sich in den letzten Jahren irgendwo länger als acht Tage aufgehalten hat.“²⁸²⁰ Gottfried schildert den Onkel als einen Suchenden, als Einen, den es für den Anblick nach bestimmten Kunstwerken durch die Welt treibt: „Er fährt für eine Kupferstichauktion nach Kopenhagen, für eine Stunde im Louvre nach Paris.“²⁸²¹ Dabei wird er von Gottfried als ein Mensch von Bildung mit „vollkommene[n]

2809SW VIII. S. 52. Z. 21.

2810SW VIII. S. 63-64. Z. 34//1.

2811SW VIII. S. 104. Z. 38.

2812SW VIII. S. 105. Z. 14.

2813SW VIII. S. 75. Z. 21-22.

2814SW VIII. S. 75. Z. 33-34.

2815SW VIII. S. 102. Z. 12-13.

2816SW VI. S. 114. Z. 19.

Durch die zeitliche Begrenzung der Arbeit können die Notizen nicht in völligem Umfang Eingang finden; wohl aber wurde aus Verständnisgründen, in Bezug auf das familiäre Motiv, einer Erweiterung zugesprochen, da Hofmannsthal erst innerhalb einer späteren Arbeitsphase das Mutter-Sohn-Verhältnis deutlicher gezeichnet hat.

2817, „Ninus (in seinem Thurmverließ) fasst unter >>Mutter<< nach Kinderweise alles Geheimnisvolle Grausige Mächtige auf, alles Draußen, die Nacht, die Sonne, den Sturm, den Donner. Mutter – Ninus – das sind seine 2 Begriffe – wie Welt und ich – Mutter= Gewalt Ninus = Erdulden“. In: SW VI. S. 107. Z. 4-8.

2818SW VI. S. 109. Z. 3-4.

2819SW VIII. S. 151. Z. 16.

2820SW XXXIII. S. 135. Z. 21-23.

2821SW XXXIII. S. 135. Z. 23-25.

Weltmanieren“²⁸²² beschrieben. Im Gespräch mit den beiden Freunden betont Ferdinand seine Ergriffenheit in Bezug auf den Novellenband Wassermanns, der „umblüht vom Duft einer fremden Welt in meine Welt hineingetreten“²⁸²³ ist. Dabei zeigt sich an Ferdinand eine Veränderung, in Bezug auf die Wahrnehmung der Welt durch die Kunst: „Mein Gefühl der Welt war aufgewühlt wie lange nicht, in wunderbaren Tiefen des Geschicks hatte ich hinabgeblickt, und das Leben schien mir schöner und gefährlicher als je zuvor.“²⁸²⁴ Gleichsam aber äußert er auch sein fehlendes Verständnis, dass andere Menschen nicht so empfinden wie er, während die Dichter „in diese stumpfe Welt immer wieder ihre Kräfte aussenden“.²⁸²⁵ In dem Gespräch mit dem Onkel zeigt sich ebenso die Thematisierung des Motivkomplexes, betont er doch, dass er in dem Werk Wassermanns ein „Weltgefühl“²⁸²⁶ spürt, was der Onkel aufgreift, wenn er sagt: „Weltgefühl – ich verstehe dich ausgezeichnet. Dein Weltgefühl ist eine Vorraussetzung, eine elementare Vorraussetzung.“²⁸²⁷ Der Onkel jedoch äußert sich kritisch, nicht nur in Bezug auf den Schriftsteller der Moderne, sondern auch auf den Menschen der Moderne,²⁸²⁸ und klagt schließlich, dass den neueren Autoren die „primitivste Welterfahrung“²⁸²⁹ fehlt. Ferdinands Generation ist die „ganze Welt ein Gefirre und ein Traum“,²⁸³⁰ doch den Onkel verlangt es danach, den „Bezug auf eine fremde, harmonische, plastische Welt“²⁸³¹ zu fühlen. Ferdinand fühlt sich von der Kritik seines Onkels im Selbstverständnis angegriffen und der Eindruck, den das Buch auf ihn gemacht hatte, wird ihm nunmehr zweifelhaft.²⁸³² Doch durch sein Nachdenken über die Kunst und im Speziellen über das Werk Wassermanns, wird er sich seiner „ruhlosen Welt“²⁸³³ bewusst und schließlich fühlt er sich, unter der Stimmung der Nacht, neuerlich zu dem Buch gezogen, während er mit seinen Augen sein Zimmer betrachtet und sich in „einer fremden Welt“²⁸³⁴ fühlt. Durch den Blick auf Wassermanns Novellen, erscheint ihm das Buch wie etwas Lebendiges, welches „zwischen ihm und jener erfundenen, erträumten Welt die seltsame Geisterbotschaft durch greifbare Zeichen ausgetauscht“.²⁸³⁵ Durch den Blick auf die Früchte gerichtet, fühlt er sich an Clarisse gemahnt und ihren Geliebten („sie umarmt ihn im Geiste und fühlt sich schon losgelöst von der Erde“).²⁸³⁶ Auch durch die Früchte empfindet er das „Nachgefühl eines magischen Eindruckes“,²⁸³⁷ und „segnete in sich den Blick des Dichters, der die Dinge der Welt außer allem Bezug ansieht und in ihrem tiefsten Bezug“.²⁸³⁸ In den Notizen der Arbeit zeigt sich noch ein vielfacher Bezug zur Wahrnehmung der Welt, allerdings kann nicht immer eindeutig ein Personenbezug hergestellt werden. In Verbindung mit einem älteren Herrn heißt es in der Notiz N 2, die sich aller Wahrscheinlichkeit auf den Onkel bezieht: „Aber ich trage einmal meinen Begriff vom Roman in mir, und lese in meinen schlaflosen Nächten lieber die Epigonen die Kronenwächter Pamela noch einmal als ganz zu verzichten, auf ein Buch welches mir ein großes Gemälde der Zeit geben will.“²⁸³⁹ An einer Passage

2822SW XXXIII. S. 135. Z. 26.

2823SW XXXIII. S. 138. Z. 12.

2824SW XXXIII. S. 138-139. Z. 38-40//1.

2825SW XXXIII. S. 139. Z. 8-9.

2826SW XXXIII. S. 140. Z. 30.

2827SW XXXIII. S. 140. Z. 31-32.

2828„Sie haben keine Delikatesse, eure heutigen Autoren, einer wie der andere. Sie wissen nicht, was sie zu geben und was sie für sich zu behalten haben. Unleidlich sind sie mir, die meisten, mit ihrem Zuviel. Da wird man übertäubt mit ihren Details, mit ihren ausgekrampften Sentiments. Hier ist einmal einer, der mir zuwenig gibt. Dem Künstlerischen jagt er nach, dem Gefühl des Ganzen, dem Tempo, und wo diese Hast Mißtrauen erregen würde, da ruft er, um uns mit dem Gefühl des Lebens zu blenden, zu verwirren, das Problematische, das Pathologische herbei.“ In: SW XXXIII. S. 141. Z. 13-21.

2829SW XXXIII. S. 142. Z. 2.

2830SW XXXIII. S. 142. Z. 7.

2831SW XXXIII. S. 142. Z. 13.

2832„Die Produkte der neueren Autoren, mit denen er sich in einer Generation fühlte und so vielfach in den Schwebungen des Empfindens verwandt fühlte“. In: SW XXXIII. S. 143. Z. 1-3.

2833SW XXXIII. S. 143. Z. 13.

2834SW XXXIII. S. 143. Z. 35.

2835SW XXXIII. S. 144. Z. 4-6.

2836SW XXXIII. S. 144. Z. 16-17.

2837SW XXXIII. S. 144. Z. 30.

2838SW XXXIII. S. 144. Z. 31-32.

„Er, der mit dem kühnen, sichern Blick des Besitzenden, mit dem Blick des Liebenden, mit dem Blick des Jägers in die Welt zu schauen gewohnt war, begriff mit bescheidener Seele einen Blick, der über allen diesen war und mit dem jene Früchte dort im Kerker, in der Todesnacht, zu Trägern der unfaßlichsten Botschaft ersehen waren.“ In: SW XXXIII. S. 144. Z. 32-37.

2839SW XXXIII. S. 403. Z. 21-24.

aus den Notizen zeigt sich dabei ein durchaus tätiges Verhältnis des Onkels zur Welt.²⁸⁴⁰ Bedeutsam ist auch die Notiz N 4, und zwar in Bezug auf den Schreibenden, von dem hier gesagt wird, dass er „die Welt [...] verändern“²⁸⁴¹ will.²⁸⁴²

Hofmannsthals Arbeit über einen Ästhetizisten, der unter dem Nahen des Todes die Einsicht erhält, dass seine Suche nach immer neuen Genüssen nur der schwache Versuch war, das ideale Glück seiner Jugend wiederzugewinnen, beschäftigt Hofmannsthal seit 1903.²⁸⁴³ Hofmannsthal hatte bereits 10 Jahre zuvor einen anderen seiner Ästhetizisten, Claudio aus *Der Tor und der Tod* (1893), unter dem Nahen des Todes die Bedeutung des Lebens näher gebracht. Auf den *Everyman* wurde Hofmannsthal durch seinen Freund Clemens Freiherr zu Franckenstein aufmerksam, der ihm in einem Brief (vom 12. April 1903) von seinen Eindrücken anlässlich einer Aufführung in London geschrieben hatte. Die frühesten Notizen Hofmannsthals stammen bereits aus dem April 1903, doch während seines Venedig-Aufenthaltes Anfang Januar 1904 hält er als Arbeitsbeginn am *Jedermann* den 24. Januar 1904 fest und notiert am 20. April 1904 zudem: „Jedermann und der Tod“.²⁸⁴⁴ Hofmannsthal Prosa-*Jedermann*, den er am 22. Juni 1905 auf dem Semmering beginnt und den er am 28. Juni in Rodaun fortsetzt und vorläufig am 30. Juni 1905 beendet, bleibt letztendlich Fragment und endet mit der Verabschiedung des Freundes.²⁸⁴⁵ Hofmannsthals Beschäftigung mit dem *Jedermann* ist keineswegs ein Fremdkörper in seinem Schaffen; auch die *Kritische Ausgabe* verweist darauf, dass sich der *Jedermann*-Stoff in Hofmannsthals Schaffen nahtlos einfügt: „Der Prosa-*Jedermann* ist vor allem in der Darstellung der zentralen Todesproblematik dem frühen Schaffen Hofmannsthals nah verwandt (u.a. *Der Tod des Tizian*, *Alkestis*, *Der Tor und der Tod*, *Geschichte der beiden Liebespaare*).“²⁸⁴⁶

Der Versuch einer Weiterführung der Prosa-Arbeit um 1906 wird jedoch durch die Vorarbeit zu *Dominic Heintls letzte Nacht* (1904-1906)²⁸⁴⁷ unterbrochen und letztendlich im September gänzlich aufgegeben. Damit setzt eine Pause in der Arbeit Hofmannsthals am *Jedermann* („ziemlich genau vier Jahre lang“)²⁸⁴⁸ ein. Erst anlässlich der Inszenierung von *König Ödipus* (1906) kommt es am 25. September 1910 zu einem Gespräch mit Max Reinhardt über eine *Everyman*-Bearbeitung für das deutsche Theater. Hofmannsthal beginnt mit der Übersetzungsarbeit (*Aus dem geistlichen Spiel >>Jedermann<<. Nach einem englischen Text des fünfzehnten Jahrhunderts*, 1910) des englischen *Everyman*, die schließlich am 1. Dezember 1911 in Berlin uraufgeführt wird. Doch anlässlich eines Treffens mit Reinhardt zu den Proben zum *Rosenkavalier* (1910), in deren Folge Hofmannsthal Reinhardt die Übersetzung zu Beginn des Jahres 1911 vorliest, tritt Hofmannsthal in eine neue Arbeitsphase ein; das was danach kommt, bezeichnet er als „neue Fassung“,²⁸⁴⁹

2840SW XXXIII. S. 405. Z. 13-14.

2841SW XXXIII. S. 405. Z. 12.

2842Siehe (Notizen) SW XXXIII. S. 403. Z. 27-29, SW XXXIII. S. 403-404. Z. 29-361-5, SW XXXIII. S. 404. Z. 13-20, SW XXXIII. S. 407. Z. 33-34.

2843„Das Grundmotiv geht auf eine buddhistische Parabel zurück: Besitz, Bekannte und Verwandte sowie eigene Guttaten werden in gestalt dreier Freunde aufgerufen, den Sterbenden zu geleiten.“ In: SW IX. S. 108. Z. 5-7.

2844SW IX. S. 100. Z. 6.

Die *Kritische Ausgabe* hält in diesem Zusammenhang fest: „Diese zeigt in Motivik und Stil besonders deutlich, daß Hofmannsthal zunächst eine weithin eigenständige Fassung in Prosa konzipierte“. In: SW IX. S. 100. Z. 6-8. Dabei zeigt sich aber auch durchaus der „Einfluß des englischen Mysterienspiels“ (SW IX. S. 199. Z. 10), mitunter durch die Übernahme von Personenbezeichnungen, einen Teil der Motive und das der Untertitel „geistl. Spiel“ (SW IX. S. 100. Z. 14) bis zum Abschluss der Übersetzung im Jahre 1910 beibehalten wurde. Die erste Schaffensperiode steht damit sowohl unter dem Anspruch eine „Neuschöpfung“ (SW IX. S. 100. Z. 18) zu schaffen, wobei gleichsam eine Aufführung auf der Bühne initiiert worden war.

2845Die *Kritische Aufgabe* vermutet, dass dieser Freund im Andenken an Edgar Karg von Bebenburg geschrieben wurde.

2846SW IX. S. 101. Z. 10-12.

2847Die *Kritische Ausgabe* formuliert diesbezüglich: „Der Dominic Heintl weist hinsichtlich der Thematik [...] engste Verwandtschaft zum *Jedermann* auf“. In: SW IX. S. 101. Z. 23-27.

2848SW IX. S. IX. S. 101. Z. 21-22.

2849SW IX. S. 103. Z. 9.

Hofmannsthal fasste den *Jedermann* aus dem Jahr 1911 als etwas ganz Neues auf („eben mein Spiel ist, ein neues Ganzes“, SW IX. S. 113. Z. 14), wie aus einem Brief an Franckenstein vom 23. April 1913 hervorgeht. Doch während die *Kritische Ausgabe* zu Recht fasste, dass Hofmannsthal den *Jedermann* als „seine eigene Schöpfung betrachtete“ (SW IX. S. 113. Z. 24), sah Hofmannsthal selber die Problematik: „Der litterarische Tatbestand meiner Arbeit gegenüber der englischen Vorlage ist ein Problem für die Litteraturgeschichte“. In: SW IX. S. 113. Z. 15-17. Ob die Literaturgeschichte Hofmannsthals Arbeit als schlichtes Plagiat eingestuft hat, hat Hofmannsthal nicht interessiert, wie ein Brief an den Germanistik Studenten Wentzlaff-Eggebert vom

deren Anfänge auf Februar 1911 datiert sind und die zu der Fassung *Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes* (1911) führen, die schließlich in Salzburg am 22. August 1920 ihre Uraufführung findet. In *Jedermann. Allererste Fassung in Prosa 1906* skizziert Hofmannsthal Jedermanns Bezug zur Welt dadurch, indem er den Tod und die Dunkelheit ausblenden will. Während Jedermann die Welt sieht, ihre vermeintliche Unsterblichkeit, sieht er sich selbst unaufhaltsam altern.²⁸⁵⁰ Aus diesem Grund hat er sich zum Teil auch von den Verlockungen distanziert, die Mammon ihm offeriert, kann er doch das ästhetizistische Leben nicht vollends genießen und ausschöpfen, weil er den Tod spürt.²⁸⁵¹ Dennoch lässt er sich von Mammon verführen, der ihm Josepha als seinen neuen Besitz zuführen will, wodurch er sich zu jung zum Sterben fühlt und die Welt als Widerschein seiner Lebendigkeit sieht.²⁸⁵² In Verbindung mit der Freundschaft kommt Jedermann auch auf seine Wahrnehmung der Welt zu sprechen, war ihm die Welt damals nur ein Ort der Auslebung der ästhetizistischen Sehnsüchte gewesen.²⁸⁵³ Die folgenden Lebensjahre, so Jedermann, seien nicht an diese jugendlichen Erlebnisse herangekommen („Wir zogen im Land herum, als ob es uns verwehrt wäre die Heimath zu betreten. Was haben wir mit unserem Leben gemacht?“).²⁸⁵⁴

Bereits sehr früh in *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) erfolgt der Bezug zum Motiv durch den Erzähler, hatte er sich doch bereits auf dem Schiff seine Vorstellungen gemacht über die Deutschen. Doch musste er erleben, dass an die Stelle seiner Vorstellungen ein „zerspaltenes Gefühl von der Gegenwart“²⁸⁵⁵ getreten war, und dass der gegenwärtige Deutsche die Konzeption eingebüßt hat. Die Heimatlosigkeit in Deutschland und der Mangel an der Konzeption lässt ihn fordern: „Aber wo ist mein Wald, in dem ich zu Hause wäre?“²⁸⁵⁶ Dies fasst er auch gleich zu Beginn des dritten Briefes, der auf dem 9. Mai 1901 datiert ist, auf; zwar hebt er die Leistungen der Deutschen hervor, denn „davon ist die Welt voll“,²⁸⁵⁷ aber erfreut es ihn nicht, sie leben zu sehen, erkennt er doch ihren Mangel an der Konzeption; es fehlt ihm an der „Dichtigkeit der Verhältnisse: es hakt nichts ins andere ein“.²⁸⁵⁸ Dabei nimmt er einen Bezug zu der eigenen Seele, ahnt er doch, dass es einer „innere[n] Vorbereitung“²⁸⁵⁹ bedarf um dieser „vielgespaltenen Welt gerecht zu sein“.²⁸⁶⁰ So kann der Protagonist auch keine Verbindung ziehen zwischen literarischen Werken und seiner Gegenwart.²⁸⁶¹ Dies führt ihn in dem dritten Brief auch dazu, sich auf die Kunstdrucke Albrecht Dürers zu besinnen, denen er sich in der Kindheit, bedingt durch den Vater, zugewendet hatte: „Es war alles anders in den alten Bildern als in der Wirklichkeit vor meinen Augen: aber es klaffte kein Riß dazwischen. Jene alte Welt war frommer, erhabener, milder, kühner, einsamer. Aber im Wald, in der Sternennacht, in der Kirche führten Wege zu ihr.“²⁸⁶²

Neuerlich wendet er sich an den Freund; so würde er gerne zu ihm kommen, wenn er noch den Posten in England hätte: „Denn ich habe wenig Menschen auf der Welt [...], ich habe niemanden.“²⁸⁶³ In dem jetzigen Deutschland jedoch, will er weder leben noch sterben.²⁸⁶⁴ Was ihn an den gegenwärtigen Deutschen besonders quält, zeigt sich auch im dritten Brief; hier äußert er, dass es ihn besonders vor dem Mangel an

7. Juli 1927 belegt: „Das ist ein Hineintragen philologischer Gesichtspunkte in eine Sache, die mit Philologie gar nichts zu tun hat“. In: SW IX. S. 113. Z. 20-22. Ebenso zeigt auch die Arbeit von Herbert Lindner aus dem Jahr 1928, obwohl sie sich in seiner Bibliothek befindet, keinerlei Benutzerspuren.

2850 „Wenn ich in dieses Weben der Welt hineinschaue, in dies unaufhaltsame Hingleiten, dieses lautlose, süße Sichverzehren, so befällt mich eine rasende Ungeduld.“ In: SW IX. S. 12. Z. 7-9.

2851SW IX. S. 12. Z. 11-14.

2852SW IX. S. 13. Z. 33-35.

2853SW IX. S. 22. Z. 24-27.

2854SW IX. S. 23. Z. 1-2.

2855SW XXXI. S. 151. Z. 9.

2856SW XXXI. S. 161. Z. 9.

2857SW XXXI. S. 161. Z. 13.

2858SW XXXI. S. 161. Z. 26-27.

2859SW XXXI. S. 161. Z. 34.

2860SW XXXI. S. 161. Z. 33-34.

2861SW XXXI. S. 162. Z. 3-9.

2862SW XXXI. S. 163. Z. 36-39.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 163-164. Z. 39-40//1-15.

2863SW XXXI. S. 164. Z. 23-24.

2864SW XXXI. S. 164. Z. 24-28.

Leben graut, dem „Nichtleben“²⁸⁶⁵ in der Welt. In dem vierten Brief schildert er, wie er die Aufhebung der Haltlosigkeit durch die Bilder Vincent van Goghs erlebt hatte („und hier gab eine unbekannte Seele von unfassbarer Stärke mir Antwort, mit einer Welt mir Antwort!“²⁸⁶⁶ Dem Protagonisten selbst erscheint der Maler Vincent van Gogh zugehörig zu seiner eigenen Generation (SW XXXI. S. 171. Z. 12).²⁸⁶⁷

ii. Genealogische Vorprägung: Die Familienstrukturen

„Der einzelne Mensch hat als Kind teilgenommen an den Erinnerungen seiner Großeltern, nimmt als Greis teil an den Hoffnungen seiner Enkel; er umspannt fünf Geschlechter oder hundert bis hundertzwanzig Jahre.“²⁸⁶⁸

Wie bei der Wahrnehmung der Welt, schwingt auch bei diesem Motiv eine persönliche Note Hofmannsthals mit. Dies wird z. B. in Hofmannsthals Tagebuchnotizen deutlich. So notiert er im Jahr 1889 die für sich immense Bedeutung seiner Eltern für seinen Charakter und seinen Halt im Leben: „desto graut mir vor dem, was ohne die Vortrefflichkeit meiner Eltern aus dem frechen, altklugen Knirps geworden wäre“.²⁸⁶⁹ Hofmannsthal geht in seinem Tagebuch auch auf den Vorwurf ein, dass seine frühen Produkte aus einer Einsamkeit heraus geschaffen worden sind, und verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass er selbst gar nicht weiß woher diese „Weltscheu“²⁸⁷⁰ kommen sollte, denn: „Auch wüsste ich nicht, woher mir das menschenfeindliche Element gekommen sein sollte. Meine beiden Großväter der Notar und der Seidenfabrikant waren, jeder nach seiner Art, rechtliche gesellige, in allen menschlichen Verhältnissen heimisch Männer. Meine Großmütter waren zwei merkwürdige Frauen: die italienische die Urbanität selber, und die deutsche eine Frau, in deren Kopf die Privatverhältnisse von tausenden von Menschen Platz hatten“.²⁸⁷¹

Entgegen der persönlichen Bedeutung, die er den familiären Bindungen beimisst, schildert Hofmannsthal vielfach in seinen Werken Protagonisten, die jeglichen familiären Halt eingebüßt haben. Zum einen sind dies Figuren, die alleine im Leben stehen, sei es durch den frühen Tod der Eltern, oder aber es sind Figuren, die eine fehlerhafte Einflussnahme der Eltern auf das Wesen erleben, wodurch diesem der Weg Richtung Ästhetizismus geebnet wird.

Wie früh sich Hofmannsthal mit dem Problem der Familie bzw. der fehlenden familiären Bindung auseinandersetzt, zeigt sich bereits durch lose Notizen oder durch ausführliche Einbindungen in den unveröffentlichten Gedichten. Kurze Bezüge finden sich in *Die Brautwerbung in Byzanz* (1888/1889),²⁸⁷² in dem Gedicht <Mutter hilf mir ...> (1890) indem das Kind sich aufgrund seiner Einsamkeit fürchtet²⁸⁷³ und in dem Gedicht *Kirchturm* (1893) durch das lyrische Ich, welches sich auf einen Turm vor Tod und Alter zurückgezogen hat (SW II. S. 87. V. 5-14).

Im Zuge von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit seiner Zeit in den <Sieben Sonette ...> (1891) zeigt sich im vierten Gedicht dieser Sammlung >>Epigonen<< Hofmannsthals Bezug zur Vergangenheit und darüber hinaus der problematische familiäre Bezug der Menschen der Moderne: „>>Verfluchte Schar von Gegenwartsverächtern!<< / >>Gewandelt seid ihr zwischen den Geschlechtern<< / >>Den Vätern fremd und fremd den eig'nen Söhnen;<<“.²⁸⁷⁴ Hofmannsthal ruft zum Wandel auf und sieht sich selbst von Menschen

2865SW XXXI. S. 167. Z. 20.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 167. Z. 18.

2866SW XXXI. S. 170. Z. 12-13.

2867SW XXXI. S. 172. Z. 26.

2868SW XXXVII. S. 9. Z. 22-25.

2869SW XXXVIII. S. 43. Z. 27-28.

2870SW XXXVIII. S. 528. Z. 18.

2871SW XXXVIII. S. 527-528. Z. 37-40//1-3.

2872Allerdings geht es dort nicht um eine Prägung, sondern um die mahnenden Worte von Bruder und Mutter in Bezug auf die Liebe des jungen Mädchens.

2873„Mutter hilf mir, mir ist bange / Schläfst du Mutter, lass mich ein“. In: SW II. S. 23. V. 1-2.

2874SW II. S. 50. V. 2-4.

umgeben die, wie schon die Titelgebung des Gedichtes zeigt, nur die Nachahmer der Vorfahren²⁸⁷⁵ sind und eben keine tätigen Menschen.²⁸⁷⁶

Ein kurzer Zug zum Traum zeigt sich ebenso in <Der Schatten eines Totten ...> (1891), indem das lyrische Ich sich dem Tod des Freundes stellen muss und darüber hinaus den eigenen Lebensumständen in der Moderne und dem Künstlerdasein (SW II. S. 52. V. 23-27). Das lyrische Ich sieht sich dazu gezwungen, die Wirklichkeit zu erkennen und damit die schwierigen Lebensumstände für den Menschen, insbesondere den Künstler in der Moderne. Ebenso zeigt sich die Thematisierung des Motivs in dem Gedicht *Ballade vom kranken Kind* (1892 ?), hier durch die Mutter des kranken Kindes, die es nicht vermochte, das Kind vor dessen narzisstischem Zug seiner Seele zu schützen („>>Schick, Mutter, den fremden Knaben fort / Mich zehrt die Gluth und mein Leben verdorrt“),²⁸⁷⁷ wobei es in der fünften Strophe sogar zu einer Anschuldigung des Kindes kommt, weil die Mutter es nicht zu schützen vermochte („Ach Mutter, was bist Du nicht erwacht!“).²⁸⁷⁸ Dabei war es allein der Schönheitssinn des Knaben, der seinen frühzeitigen Tod bewirkt hatte, was der Knabe auch zu ahnen beginnt („>>Lass, Mutter, den schönen Knaben ein“).²⁸⁷⁹

Problematisch plante Hofmannsthal den Zug des jüngeren Kindes innerhalb des dritten Gedichtes der *Idyllen* (1897) zu schildern, das den Titel *Das Mädchen mit der Maske* trägt. So glaubt das Kind, dass die Trennung der älteren Schwester von ihren Verlobten nichts weiter als ein Spiel ist und verwirrt diese, indem sie sich die Maske des Gottes Hermes aufsetzt. Dass es die kleine Schwester ist, die Hofmannsthal in den Fokus dieses Gedichtes stellen wollte, zeigt sich dadurch, dass Hofmannsthal plante, dass die ältere Schwester das sonderbare Wesen der jüngeren Schwester thematisieren sollte.²⁸⁸⁰ In dem fünften Gedicht *Lionardo*, welches kaum ausgearbeitet ist, zeigt sich ebenso der Bezug zum Motiv,²⁸⁸¹ wie in dem neunten Gedicht *Vier Schwestern* („vier Schwestern, vier Töchter des Königs der das Land erobert hat“).²⁸⁸² Auch in den Notizen zu *Der Vater vor dem Standbild des Sohnes* (1897-1898) ist erkennbar, dass Hofmannsthal eine familiäre Beziehung thematisieren wollte. Die Problematik in der Beziehung zwischen Vater und Sohn verdeutlicht Hofmannsthal mitunter dadurch, dass das Standbild nicht dem äußerlichen Abbild des Sohnes entspricht, sondern einem „Nebelbild“.²⁸⁸³ So heißt es hier über die Beziehung zwischen Vater und Sohn: „Er war mein und meiner ersten reinen Frau einziges Kind. Ich bin ein Kaufmann. liess viel um Perlen tauchen. baute ein schönes Haus. Und diesen Sohn musste ich haben: was er anrührte, schwand hin wie Rauch. Er besass niemals ein Ding.“²⁸⁸⁴ Die Beziehung zu Frau und Sohn definiert Hofmannsthal hier über das Besitzstreben des ästhetizistischen Mannes, wobei der ästhetizistische Zug des Vaters sich dabei auf den Sohn übertragen zeigt: „der Sohn hat ein ungeheueres Schauspiel aus sich selber gemacht. Er war der Palast mit aus- und eingehenden Gästen, eine [fast] zerrüttete Seele, ist nicht Mensch geworden.“²⁸⁸⁵ In dem Gedicht <Ich will kein eignes Haus ...> (1899 ?) zeigt sich das Motiv dadurch, indem sich das lyrische Ich dem Besitz und dem Familienleben entsagt, weil er dadurch an die eigene Sterblichkeit gemahnt wird.²⁸⁸⁶ Hofmannsthal lässt hier das lyrische Ich auch vor dem dörflichen Umfeld zurückschrecken, weil er auch dort an den Menschen den Kreislauf des Lebens sieht: „in die Fenster der Bauernhäuser sehen, wo die Frauen alt geworden sind und ihre Töchter ihnen ähnlich und unähnlich.“²⁸⁸⁷ Ebenso in dem Gedicht *Der Spaziergang*, welches zu *Gedichte April 1900* zählt, lässt Hofmannsthal das lyrische Ich einen Bezug zur Familie nehmen. Dieser steht hier in Verbindung mit dem Zug zur Vergangenheit, dem er nicht entkommen kann und der ihm

2875SW II. S. 265. V. 30-33.

2876SW II. S. 265. V. 13-16.

2877SW II. S. 80. V. 13-14.

2878SW II. S. 80. V. 17.

2879SW II. S. 80. V. 5.

2880SW II. S. 126. Z. 10-11.

2881„Dialog 2^{er} Brüder von denen der eine 7 jährig nicht der rechte Sohn seines Vaters, aber ein grosser Künstler. der ältere wird ihn aus dem Besitz weisen, der jüngere den Besitz der Welt ergreifen.“ In: SW II. S. 128. Z. 25-27.

2882SW II. S. 131. Z. 12.

2883SW II. S. 139. Z. 9.

„[...] wie sie sein Angesicht verändert haben: dicke Träume um seinen Mund gehängt, sein Kinn verstärkt, seinen Augenbogen verdickt.“ In: SW II. S. 139. Z. 22-23.

2884SW II. S. 139. Z. 10-13.

2885SW II. S. 139. Z. 17-19.

2886SW II. S. 149. V. 1-6.

2887SW II. S. 149. Z. 8-10.

dennoch, aufgrund der Verbundenheit mit Alterung und Tod, verhasst ist.²⁸⁸⁸ In dem letzten Gedicht dieser Gruppe <*Gedichte des Gefangenen*> zeigt sich das Verständnis des Gefangenen in Bezug auf die Schuld an dem Kind, welches es ihn zu sehen verlangt. „So in dem Traum: alle giengen mich etwas an – an allen war ich schuldig: die ärgste Schuld: das Kind.“²⁸⁸⁹

Des weiteren zeigt sich das Motiv in dem Gedicht <*Und sie weiss von allen Dingen ...*> (1900-1902), was sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf Josefa Frohleutner, die Großmutter mütterlicherseits, die 1902 starb, bezieht und indem Hofmannsthal einen empathischen Tonfall zeigt (SW II. S. 158. V. 1-8), in dem Gedicht <*Ist Weib und Kind ...*> (1902) durch die Wichtigkeit des familiären Zusammenhaltes („Wohl sollst Du einen Herd Dir gründen“),²⁸⁹⁰ wobei Hofmannsthal gleichsam die Bedeutung der Familie dahingehend einstuft, dass der Dichter nicht nur als Familienmensch leben kann („laß von der Muse Dich begleiten / und schätze Weib und Kind - / von weitem“).²⁸⁹¹ Doch bereits in dem Gedicht *Gertys Traum* (1906 oder 1907) beleuchtet Hofmannsthal neuerlich die Bedeutung der Familie, wenn er den drohenden Verlust dieser schildert, die Gerty im Traum erlebt hatte („Wie fürchterlich der Tr<au> da gieng / Der über m<einen> Kindern hieng“).²⁸⁹² Die Bedrohung für die Familie hält Hofmannsthal auch in den Notizen *Ein anderer Traum* (1906 oder 1907) fest, den Gerty ebenfalls hatte („sie findet die Kinder überall wieder: im Berg, im Wasser, schliesslich im Spiegel vor dem sie sich sehr gefürchtet hat“).²⁸⁹³

Deutlich zeigt sich Hofmannsthals Interesse an der familiären Situation innerhalb der dramatischen Fragmente²⁸⁹⁴ bereits durch *Mein ältester dramatischer Entwurf* (1887). Hofmannsthal stellt in dem Werk zwei Figurentypen gegenüber, und zwar dem rationellen Firmin den charakterlosen Roger, dessen Ratlosigkeit Hofmannsthal durch die „schwache[...] Erziehung einer Frau“²⁸⁹⁵ und anhand der politischen Veränderungen seiner Zeit festmacht. Roger wird von Hofmannsthal als der „Sohn einer Schwester der Frau Fernand“²⁸⁹⁶ beschrieben; diese Schwester war in ihrer Jugend von dem Sohn des adeligen Hauses, in dem sie gearbeitet hatte, verführt und geschwängert worden. Die versprochene Heirat des adeligen Geliebten findet, aufgrund der ausgebrochenen Revolution nicht statt, wodurch gleichsam Rogers Abwehr gegenüber der Welt seinen Ursprung hat. Roger wird von der Schwester seiner Mutter aufgenommen, die den Wunsch der Hochzeit Rogers mit ihrer eigenen Tochter hat.²⁸⁹⁷

Während sich in den Notizen zu *Pflicht* (1891) nur ein kritischer Bezug zur Familie zeigt und zwar dahingehend, dass die Frau den Vater, aufgrund seines Alters, als störend empfindet,²⁸⁹⁸ zeigt sich das Motiv in *Giordano Bruno* (1887/1888) hinreichend aufgezeigt durch die problematische Beziehung zwischen Vater und Stieftochter, weil er diese nach dem Tod der Mutter begehrt. Die „Freiheit des sorglosen Kindes“,²⁸⁹⁹ so

2888„[...] schon der Schatten des Baumes kommt ihm so merkwürdig vor. auch sein / Umwenden löst schon Erinnerung aus: er denkt sich, ich will mich nicht / umwenden nach dem Fenster woe eine Frau mit unserem Kind mich an / meine Mutter erinnert, es ist eine zu starke Fülle von Erinnerungen in / der Luft“. In: SW II. S. 152. Z. 9-14.

2889SW II. S. 154. Z. 2-3.

Des weiteren, siehe: SW II. S. 154. Z. 17.

2890SW II. S. 161. V. 6.

2891SW II. S. 161. Z. 9-11.

2892SW II. S. 167. V. 17-18.

Des weiteren, siehe: SW II. S. 167. 27-32.

Aller Wahrscheinlichkeit nach ist es die Trennung von den Kindern, die Gerty im Traum bereits gesehen hat und die sich mit deren Erwachsenenalter vollziehen wird.

2893SW II. S. 169. Z. 2-3.

Der persönliche enge Bezug Hofmannsthals zu seinen Eltern zeigt sich mitunter auch in dem Geburtstagsgedicht an seinen Vater *Meinem lieben Papa zum Geburtstag*: „O, könnte doch mein klopfend' Herz, / das, was es fühlt auch sagen; / es will ja immer nur für Dich / und für die Mutter schlagen.“ In: SW II. S. 190. V. 9-12.

Wie eng vor allem Hofmannsthals Verbindung zu seiner Mutter war, zeigt das Briefgedicht *Liebe Mama!*: „Und wenn Du mich immer liebtest, / Und ich lieb' immer Dich / Nichts Schöneres kann ich wünschen. / Nichts Besseres für Dich u<nd> mich.“ In: SW II. S. 191. V. 9-12.

2894Des weiteren zeigen sich auch einige dramatische Fragmente nur mit einem kurzen, geplanten Bezug zum Motiv. Zu nennen sind *Eine tragische Scene* (1897) und *Dramatische Stoffe und Züge* (1903).

2895SW XVIII. S. 7. Z. 19.

2896SW XVIII. S. 8. Z. 9-10.

2897SW XVIII. S. 8. Z. 16-18.

2898SW XVIII. S. 41. Z. 13.

2899SW XVIII. S. 9. Z. 16.

erkennt der Stiefvater, habe sie durch ihn ²⁹⁰⁰ und seine „selbstsuchtblinde Liebe“ ²⁹⁰¹ eingebüßt, der die Tochter ratlos gegenübersteht. ²⁹⁰² Schließlich jedoch obsiegt der Vater über dem Begehren in sich als Mann, und erkennt in ihr seine „verzehrende heillose Liebe“ ²⁹⁰³ zu ihrer Mutter, sowie ihre Schuldlosigkeit: „und sagst mir Vater und läuterst meine glühende Leidenschaft zur reinsten himmlischen Flamme“. ²⁹⁰⁴

Obwohl die Erkenntnis der Wichtigkeit von Familie auch Helene in *Anna* (1891) ereilt, zeigt sich doch ein durchaus kritischer Bezug der schönheitsliebenden Helene zu ihrer Familie. So äußert sie im Gespräch mit dem Baron: „Gelebt? Ich auch. Und dann wird man müde und friert von innen. Und dann sieht man sich nach einem warmen weichen Fauteuil um und nach einem klaren gemüthlichen Gefühl so einer gedankenlosen Handarbeit fürs Herz, wie einer Häkelei. Und auf die Art bin ich Großmutter geworden.“ ²⁹⁰⁵

Aus der Sicht des Alters heraus erlebt sie zudem ihre kokette Tochter, ²⁹⁰⁶ und bekennt schließlich ihre Distanz zu ihrer Familie offen, in der sie sich vielmehr als „Eindringling“ ²⁹⁰⁷ und nicht als Bestandteil dieser fühlt, was sie dazu führt, auf Reisen gehen zu wollen („die jungen Leute werden allein bleiben, wir sind ihnen ja doch nur fremd.“). ²⁹⁰⁸ Die Fremdheit, dies deutete sich zuvor bereits an, ist für Helene durch die Barriere des Alters, ist sie doch durch ihre Tochter mittlerweile Großmutter geworden, gegeben. Eine weitere Beurteilung der familiären Situation erfolgt durch den Baron, der in Helene und ihre Tochter zwei „graciöse Schwestern“ ²⁹⁰⁹ sieht, während der Ehemann der Tochter in den Hintergrund gedrängt wird. ²⁹¹⁰

Zu einer Darstellung einer inzestuösen Familienproblematik dient Hofmannsthal mitunter auch die Bibel, und zwar die *Geschichte von König Ahab u. Naboth* ²⁹¹¹ für *Dramatische Themata* (1891): „Das falsche Zeugniß gegen Naboth wäre das der Blutschande mit seiner Tochter Naëmi, wenn sich das schonend darstellen lässt; begründet müsste es werden in einer eigenthümlich innigen und dem das Verhältnis v. Kind zu Vater strenger auffassenden Juden unverständlichen Liebe zwischen dem jungen Vater und der klugen schönen Tochter.“ ²⁹¹² Diese Situation führt den Tod der Tochter Naëmi nach sich und den Kummer des Königs, der sein Heil anschließend im Krieg sucht.

Das Motiv zeigt sich ebenso in Hofmannsthals kurzen Notizen zu *Eine Eröffnungsszene* (1892), als die Tochter ihren Vater, aufgrund seines nahenden Todes, trösten will: „Die Tochter will ihn trösten. Liebes Kind es giebt keinen andern Trost als Zärtlichkeit oder Betäubung. Deine Mutter war einmal traurig weil ihr Bruder erschlagen worden war. Ich wollte sie trösten: so bist Du geboren worden ein Kind des Trostes, der leise bebenden ? Ehmuth“. ²⁹¹³ Deutlich zeigt sich der Zug zum Familienleben auch innerhalb der Notizen zu dem *Revolutionsstück* (1893), wobei Hofmannsthal in diesem Zusammenhang gleich mehrfach auf das Interesse an Sprachen anspielt. ²⁹¹⁴ Des weiteren gedachte er aber auch darauf einzugehen, wie die aktuelle Generation mit der vorangegangenen in Verbindung steht. ²⁹¹⁵ Während sich in den Notizen zu *Alkibiades* (1892) das Motiv nur durch die Familiensituation zwischen einem Sophisten und seiner Tochter, die sich als Dirne verdingt, zeigt, und Hofmannsthal einen problematischen Bezug zum Motiv in dem *Darmstädter Festspiel Die Weihe des Hauses* (1900) durch den Einfluss des familiären Erbes auf den Jüngling zeigen

2900SW XVIII. S. 9. Z. 16-17.

2901SW XVIII. S. 346. Z. 24.

2902SW XVIII. S. 346. Z. 19.

2903SW XVIII. S. 9. Z. 20-21.

2904SW XVIII. S. 9. Z. 23-24.

2905SW XVIII. S. 39. Z. 18-22.

2906„Meine Tochter betreibt diesen Sport (Coquetterie), jetzt bin ich nicht mehr in der Stimmung dazu. Man muß sehr reich sein, d. h. sehr jung, um seinen wankenden Illusionen lachend den letzten Stoß zu geben. Im Alter schmerzt ihr Schwinden.“ In: SW XVIII. S. 39. Z. 26-29.

2907SW XVIII. S. 40. Z. 14.

2908SW XVIII. S. 40. Z. 21-22.

2909SW XVIII. S. 40. Z. 7.

2910Weitere lose Bezüge finden sich unter: SW XVIII. S. 370. Z. 37, SW XVIII. S. 370. Z. 4, SW XVIII. S. 371. Z. 5-6, SW XVIII. S. 371. Z. 7.

2911AT, 1 Buch der Könige, 16-22.

2912SW XVIII. S. 36. Z. 17-21.

2913SW XVIII. S. 111. Z. 6-10.

2914SW XVIII. S. 121. Z. 3-4, SW XVIII. S. 121. Z. 5-6.

2915SW XVIII. S. 121. Z. 13-14.

In diesem Zusammenhang notierte Hofmannsthal auch: „Nachahmungstrieb Widerspruchsgeist Herrschsucht darunter leiden alle Kinder einer religiösen Epoche am stärksten“ In: SW XVIII. S. 121. Z. 21-24.

wollte,²⁹¹⁶ findet sich das Motiv in den dramatischen Notizen zu *Der Gütling* (1898) fast ausschließlich in Verbindung mit der Figur der Kinder, die Hofmannsthal einzubinden gedachte.²⁹¹⁷ Des weiteren gedachte Hofmannsthal auch eine familiäre Prägung durch den Vater auf sein Kind einzubinden: „entwickelt Ähnlichkeiten mit seinem Vater. diesen hat der junge Arzt durch Ratschläge gegen hypochondrische Angst gewonnen“.²⁹¹⁸

In den Notizen zu *Jupiter und Semele* (1900) dient die Begebenheit von Jupiter und Semele als „Folie“²⁹¹⁹ für das Verhältnis eines Mädchens zu einem Jüngling. Das Mädchen sieht ihre Liebe in diesem geplanten Drama aufs Tiefste belastet durch die Schuld des Bruders, der den Hund vergiftet hat, so dass sie diesen des „Nachts mit brechendem Blick vor dem Bette der Liebenden“²⁹²⁰ stehen wähnt. Dabei plante Hofmannsthal, vor allem das Lieben des Mädchens zu kritisieren, die zudem die Ganzheit des Seins völlig falsch auffasst und ihren dichterischen Geliebten nur auf sich fokussiert wissen will.

Unsicher zeigt sich der Bezug zur Familie der Frau des Töpfers in dem Dramenentwurf *Der Besuch der Göttin* (1900). Die Frau, die zwei jüngere Schwestern hat („2 Schwestern der jungen Frau“),²⁹²¹ erfährt durch die jüngste Schwester eine Hinterfragung ihrer Ehe, erzählt diese nicht nur Geschichten „von solchen denen Göttinnen vermählt waren“,²⁹²² sondern verkleidet sich auch mit der Maske der Göttin Tyche, was bei dem Ehemann bewirkt, dass er in seiner Frau ein überirdisches Geschöpf sieht.²⁹²³ Aus den Notizen geht dabei hervor, dass die Ehefrau vor allem der jüngsten Schwester misstraut, aus Angst ihren Mann in Versuchung zu führen („die jüngste mit allen Lockungen vertraut [...] schickt sie weg eh der Mann kommt“).²⁹²⁴ Nicht nur in diesem Aspekt zeigt sich eine Differenz zwischen den Schwestern, sondern auch innerhalb des Liebens.²⁹²⁵

In dem Dramenentwurf *Leda und der Schwan* (1900) zeigt sich Leda als liebend ihren Eltern gegenüber, doch sieht sie sich mit der Abwendung des Vaters konfrontiert: „Mutter sag es mir, sag mir die Wahrheit: ist der Vater zornig auf mich, will er mich in die Einsamkeit verstoßen, sag es du darfst es mir sagen, denn auch seinen Zorn könnte ich lieb haben, könnte an seines Zornes harte Knie mich schmiegen und mich dort vergessen.“²⁹²⁶ Aus den Notizen geht jedoch auch eine gewisse Unsicherheit Ledas hervor,²⁹²⁷ die jedoch nicht auf ihren Gefühlen bezüglich ihrer Eltern fußt, denn diese liebt sie: „Mutter! mir ist Angst! fremd sagst du? fremd muss sein was über mich kommt? Du bist mir nicht fremd, nicht der Vater! nicht die Thür! wie schauerlich muss das sein was fremd ist!“²⁹²⁸ Zudem zeigt sich Leda interessiert, sowohl an ihren Ahnen,²⁹²⁹ als auch am Leben ihrer Eltern.²⁹³⁰

In *Das Festspiel der Liebe* (1900) zeigt sich die Angst des Mädchens vor dem Tod in Verbindung mit der Familie: „Anfang: in der Angst vor dem Bett der Eltern etwas von Angst vor dem Altwerden und Vergehen;

2916Dies zeigt sich auch in folgender Passage, bezüglich des Resultates des Bannes der drei Greise: „ich kann aus mir selber nicht hinaus, muss über meinem Spiegelbild erstarrend brüten, meiner Herkunft nach denkend; wess Sprosse ich bin, völlig begreifen; mich selber begreifen, die Sprach und Bildgewalt wie luftige Hände ins Innre wendend“. In: SW XVIII. S. 135. Z. 6-9.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 136. Z. 26-27, SW XVIII. S. 137. Z. 6-7.

2917Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 129. Z. 5-6, SW XVIII. S. 129. Z. 14, SW XVIII. S. 129. Z. 18, SW XVIII. S. 129. Z. 34, SW XVIII. S. 130. Z. 5, SW XVIII. S. 130. Z. 15. ff., SW XVIII. S. 130. Z. 20, SW XVIII. S. 130. Z. 22, SW XVIII. S. 133. Z. 2.

2918SW XVIII. S. 129. Z. 21-23.

2919SW XVIII. S. 155. Z. 18.

2920SW XVIII. S. 155. Z. 32-33.

2921SW XVIII. S. 152. Z. 24.

2922SW XVIII. S. 153. Z. 8-9.

2923SW XVIII. S. 152. Z. 13-19.

2924SW XVIII. S. 152. Z. 26-27.

2925SW XVIII. S. 154. Z. 24-26.

Zudem findet sich eine weitere Notiz die sich auf das Motiv bezieht, doch auf welche der beiden Schwestern Hofmannsthal hier anspielt, lässt sich nicht eindeutig festlegen: „eine rührende Bedeutung hat für sie sein Flötenspiel, gerade weil er ein sehr schwacher Flötenspieler ist. In seiner Schwäche fühlt sie ihn sich nah. (Die Schwester hat einen stumpfen rohen Mann) Von solchen Sachen zu sprechen schämt sie sich schon sehr, erröthet gleich sehr.“ In: SW XVIII. S. 154. Z. 3-5.

2926SW XVIII. S. 146. Z. 22-25.

2927„Leda: Mutter davon sprich mir nicht - das ist so wie das Hervorkommen aus deinem Leib“. In: SW XVIII. S. 146. Z. 31-32.

2928SW XVIII. S. 147. Z. 1-3.

2929So fragt sie ihre Amme: „Sind es Geschwister? unbegreiflicher Jubel! Amme erzähle mir fliegend die Geschichte meiner Ahnen, dass ich ringsum meine Verwandten erkenne!“. In: SW XVIII. S. 147. Z. 31-33.

2930SW XVIII. S. 148. Z. 17-18.

auch wollen sie den alten Hund nicht im Haus. Aufeinanderfolge der Offenbarungen“.²⁹³¹ Des weiteren gedachte Hofmannsthal das Motiv, durch die Rede des Einsiedlers an einen Stein einzubinden, den er als seinen Bruder auffasst,²⁹³² und auch durch den alten Mann, der später zusammen mit seiner Frau den Tod findet, und der der Bruder des Einsiedlers ist.²⁹³³ Neben diesem Bezug zur Familie plante Hofmannsthal durch die Figuren der Braut und des Bräutigams²⁹³⁴ und deren Großvater und Großmutter²⁹³⁵ einen weiteren Familienkomplex anzusprechen, der in Verbindung mit dem Kind Amor steht.²⁹³⁶ Die beiden Alten, die immer noch im Gedenken an ihren verstorbenen Sohn sind, glauben schließlich, in dem Engel ihren „ertrunkenen Sohn“²⁹³⁷ zu erkennen. Aus der Notiz N 21 geht jedoch hervor, dass der Großvater nicht einmal sein „kleines Enkelkind“²⁹³⁸ erkennt und die Großmutter dem Kind Amor vergeblich nachgelaufen ist.²⁹³⁹ Eine weitere geplante Einbindung des Motivs zeigt sich in der Notiz N 15, in der Hofmannsthal erstmalig den Bauernsohn erwähnt, der sich in seinem Verlangen nach Besitz ergeht und auch die Erbschaft der Großeltern bedenkt.²⁹⁴⁰

Während sich in dem Dramenentwurf *Valerie und Antonio* (1901) nur durch eine Äußerung des Kaufmannes²⁹⁴¹ ein Bezug zum Motiv zeigt, findet sich das Motiv hinreichender in *Die Söhne des Fortunatus* (1900/1901). Hofmannsthal stellt hier eine persönliche Verbindung her, die er in das Werk einzubinden gedachte: „historisch-sociologisches Grundmotiv: die Decadence emporgekommener Familien. NB. Todesco“.²⁹⁴² Die Notiz N 1 die zudem besagt, dass Fortunatus wegen seiner Söhne sterben will („Fortunatus will sterben, seinen Söhnen wenigstens die Vers<icherungs>summe hinterlassen“),²⁹⁴³ wird gleichsam in der Notiz N 2 durch weitere Gründe für den Selbstmord erweitert: „leeres Leben, zu nichts gebracht, den Söhnen ein nutzloser, lächerlicher Vater: fühlt sich ums Leben betrogen“.²⁹⁴⁴ Die Hinwendung zum Leben bedeutet bei Fortunatus auch eine Bindung an die Familie; die Rede ist von „Geschwister[n]“,²⁹⁴⁵ doch wird dieser Gedanke nicht weiter ausgeführt. Wohl aber kehrt Fortunatus nach Hause zurück, um in dem Bett seines Sohnes Ampedo zu sterben.²⁹⁴⁶ Weitere Bezüge zeigen sich durch den Vater und Andelocia und seine Geliebte,²⁹⁴⁷ um die der Bruder Ampedo ihn beneidet.²⁹⁴⁸ Dennoch deutet sich auch das Sterben des Fortunatus nach seiner Rückkehr an, indem er die Rückkehr zu den Söhnen bedauert.²⁹⁴⁹ Hofmannsthal zeigt in den zahlreichen Notizen aber nicht nur die Differenz zwischen den Söhnen und dem Vater auf („weiser und älter im Guten u. Schlechten als der Vater“),²⁹⁵⁰ sondern er geht in den weiterführenden Notizen auch auf das Wesen Ampedos ein, der ein narzisstisch-grausames Verhalten zeigt, das sich auch in Liebes-Dingen zeigt, wenn er zu Mutter und Tochter gleichsam eine Beziehung aufbauen will.²⁹⁵¹ Des weiteren wollte Hofmannsthal an Andalusia eine Lebensversäumnis aufzeigen („im Leben, ist [er] so gut wie todt“),²⁹⁵² wodurch es sich auch erklärt, dass sich die Aggression der Menschen primär auf Ampedo richtet,

2931SW XVIII. S. 139. Z. 13-15.

2932SW XVIII. S. 140. Z. 5.

2933SW XVIII. S. 140. Z. 7-9.

2934In Bezug auf diese vermerkt Hofmannsthal eine Nähe zu *Das Bergwerk zu Falun* (1899), werden die Liebenden nicht im „Bett der Eltern schlafen“. In: SW XVIII. S. 142. Z. 35.

2935SW XVIII. S. 140. Z. 19-20.

2936SW XVIII. S. 140. Z. 21, SW XVIII. S. 141. Z. 11-12, SW XVIII. S. 144. Z. 35-36.

2937SW XVIII. S. 141. Z. 35.

2938SW XVIII. S. 144. Z. 3.

2939„Das Kind fliegt schliesslich in die Luft nachdem es seine Kleidungsstücke abgeworfen“. In: SW XVIII. S. 144. Z. 5-7.

2940SW XVIII. S. 142. Z. 11-12, SW XVIII. S. 142. Z. 16.

2941„Nicolò zu ihm: ihr seid klug, dass einem schwindelt, und dabei seht ihr Eurer leiblichen seligen Mutter so ähnlich“. In: SW XVIII. S. 247. Z. 4-5.

2942SW XVIII. S. 160. Z. 35-36.

2943SW XVIII. S. 157. Z. 20-21.

2944SW XVIII. S. 157. Z. 25-27.

2945SW XVIII. S. 158. Z. 16.

2946SW XVIII. S. 160. Z. 33-34.

2947SW XVIII. S. 161. Z. 8.

2948SW XVIII. S. 161. Z. 11-12.

2949SW XVIII. S. 161. Z. 29-31.

2950SW XVIII. S. 58. Z. 1.

2951SW XVIII. S. 159. Z. 11-14.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 160. Z. 7-10.

2952SW XVIII. S. 159. Z. 18.

und sie ihn in jenen selbst erbauten Kerker werfen, indem ihn der Bruder besucht.²⁹⁵³ Dabei zeigen die Notizen, dass auch hier die Unmöglichkeit der Rettung vor dem Tod erfahren wird: „Fürchterliches Anklammern des Ampedo an den Bruder, der ihn nicht retten kann (niemand würde herbeikommen Ampedo zu retten) der nicht einmal bis zu Ampedos letztem Athemzuge dableibt, so furchtbare Abgründe trennen diese zwei Brüder, ein so grauenvolles Weltgefühl hat Andalosia gewonnen“.²⁹⁵⁴ Obwohl die Notizen vor allem das Vergehen Ampedos aufzeigen, plante Hofmannsthal letztendlich beide Brüder den Tod finden zu lassen.²⁹⁵⁵

In *Des Ödipus Ende* (1901) schildert Hofmannsthal mitunter das problematische Familienleben durch den Gelähmten, dessen Mutter und dessen Söhne. Die Mutter erweist sich als empathisch und liebend in Bezug auf ihren Sohn, für den sie hofft ein Gott möge ihn von der Last der Lähmung befreien.²⁹⁵⁶ Aus den Notizen geht hervor, weshalb die Lähmung eingetreten war. Durch seine Mutter wollte Hofmannsthal anführen, dass er getrieben war von einer Gier nach dem Feld des Bruders, so dass er den Grenzstein verlegen wollte.²⁹⁵⁷ Problematisch zeigt sich vor allem aber auch das Verhältnis des Gelähmten zu den Söhnen: „Verhältnis zu den Söhnen: wunderbar durchleuchtet (beim zweiten Durchleben im Stadium der sehenden Blindheit durch das Gefühl grenzenloser Verschuldung gegen die Kinder, das Gefühl der Demüthigung von ihrer Leidenszukunft. Die Verantwortung dessen, der Leben verschuldet hat, fühlt er doppelt, wie die Söhne anfangen, Blicke wie Pfeile zu tauschen.“²⁹⁵⁸ Dabei muss die Mutter des Gelähmten nicht nur erleben, wie lästig es, diesen ist, ihren Vater zu tragen, sie selbst stuft die Söhne auch als „Mörder“²⁹⁵⁹ ein. Die Last des Tragens des Gelähmten deutet auch der Erste der Hirten an, dem der Gelähmte wie eine „Leiche“²⁹⁶⁰ erscheint. Doch während der Gelähmte danach verlangt, in das Dorf gebracht zu werden, weicht der jüngere Sohn diesem Wunsch aus.²⁹⁶¹ Sich von dem Vater abwendend, klagt die Großmutter der beiden diese an, dass sie keinen Blick für ihren Vater übrig hätten, sie die „bösen Kinder“.²⁹⁶² Während der jüngere Sohn ihrem Urteil die Tat des Vaters gegenüberstellt („Wär er fort so wär auch weg, was er gethan hat. So lebts, und wer's büßt sind wir.“),²⁹⁶³ verurteilt die Großmutter ihn neuerlich und heißt ihn nun einen „Dämon“.²⁹⁶⁴ Doch ungerührt wenden sich beide Enkel ab, während Großmutter und Vater zurückbleiben müssen.

Neben dieser Handlung um den Gelähmten, zeigen sich aber auch etliche Bezüge zwischen dem Motiv und Ödipus. So konnte dieser sich, trotz seines Wegganges aus Theben, nicht von seiner Schuld befreien, und zeigt eine Abwendung von der Freude am Leben. Dies zeigt sich vor allem in der Notiz N 20, in der es heißt: „Man kommt nie ganz aus dem Mutterleib. Sieh die Finsternis aus der du mich aufstöhnen hörtest war Mutterleib, das ist die tiefe Nacht aus der Nachtigallen singen“.²⁹⁶⁵ Seiner Tochter, die Ödipus ein „Kind der Lust und der Blindheit“²⁹⁶⁶ heißt und die er bisher in Unwissenheit gehalten hatte, was ihre Herkunft betrifft, deutet er nun die Wahrheit an, nachdem diese ihn mitunter gefragt hatte: „Antigone: Vater, du sprichst so schön von der Mutter, sag mir wer war meine Mutter?“²⁹⁶⁷ Dabei zeigt sich bei Antigone eine gewisse Lösung der Beklemmung, indem Ödipus ihr die Wahrheit enthüllt („Du gibst mir die Welt zurück“).

2953SW XVIII. S. 159. Z. 27-28.

2954SW XVIII. S. 159. Z. 28-32.

2955SW XVIII. S. 160. Z. 27-30.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 160. Z. 14-16, SW XVIII. S. 458. Z. 38.

2956SW XVIII. S. 256. Z. 1-8.

2957In den Varianten zu dem Dramenentwurf zeigt sich des weiteren noch eine Passage, die eine Verbindung zwischen diesem Motiv und im Handmotiv aufzeigt und einen Bezug zu Ödipus liefert (SW XVIII. S. 509. Z. 38-40).

2958SW XVIII. S. 259. Z. 15-20.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 259. Z. 32, SW XVIII. S. 260. Z. 21.

2959SW XVIII. S. 260. Z. 24.

2960SW XVIII. S. 266. Z. 28.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 269. Z. 31-34.

2961SW XVIII. S. 270. Z. 21-23.

2962SW XVIII. S. 271. Z. 2.

2963SW XVIII. S. 271. Z. 6-8.

2964SW XVIII. S. 271. Z. 10.

2965SW XVIII. S. 258. Z. 27-29.

2966SW XVIII. S. 258. Z. 34-35.

2967SW XVIII. S. 258. Z. 30-31.

²⁹⁶⁸ So spricht er ihr nicht nur von Geschwistern und der Mutter, sondern deutet gleichsam auch das Verwandtschaftsverhältnis zwischen sich und der Ehefrau an („es trat vor mich ein Weib, mir tiefst verwandt“). ²⁹⁶⁹ Am Hain angekommen zeigt sich bei Ödipus, ähnlich wie bei Antigone durch die Eröffnung der Vergangenheit, eine Öffnung für die Welt: „Sind nicht herrliche Wolken, Gottesgebilde, weht hier nicht mein Bruder Schatten, duftet nicht ein Quell her. Was weinst du, mein Kind.“ ²⁹⁷⁰ Vonseiten Antigones aus zeigt sich, dass Ödipus' Tochter schwer von diesem beeinflusst ist: „Ihr ist die ganze Welt aus Leid aufgebaut - und erst die Todesstunde des Vaters giebt ihr die Wolken, die Berge, die Sonne, das Wasser zurück.“ ²⁹⁷¹ Es ist auch Antigone, die die Mutter des Gelähmten auf ihren Vater verweist, ohne diesen ihren Vater zu nennen: „Die Mutter sagt ihr von der Prophezeiung, fragt sie ob sie nicht auf ihrer Wanderung von dem König vernommen der bettelnd wandere, der ein Priester sei und seiner Seele Früchte opfere auf dem Altar den er selbst gezeugt“. ²⁹⁷² Dieser sei es, so Antigone, der den Hain betreten und den Gelähmten heilen wird. ²⁹⁷³ Nachdem Ödipus Antigone die Wahrheit über ihre Herkunft erzählt hatte, verlässt Ödipus sie, doch Antigone heißt ihn zu bleiben, heißt ihn Vater und auch das Volk ruft Ödipus dazu auf zu bleiben, wollen sie auch Antigone dienen, der „Tochter des Gottes“. ²⁹⁷⁴ Aber auch im Gespräch mit ihrem Vater erweist sie sich wahrlich als Tochter des ästhetizistischen Ödipus aus *Ödipus und die Sphinx* (1905). Anstatt Ödipus Vorwürfe zu machen, dankt sie ihm, ²⁹⁷⁵ wähnt sie doch, dass sich das Unausgesprochene in ihr „vollzogen“ ²⁹⁷⁶ hat. Seine Darlegungen der Wahrheit am Hain zeigen auf, dass seine Abwendung von der Welt auch sie beeinflusst hat, und dass seine Hinwendung zu der Welt ²⁹⁷⁷ auch auf Antigone befreiend wirkt. ²⁹⁷⁸ Des weiteren zeigt sich das Motiv durch die Mädchen und die sie verfolgenden Hirten. Hoffend, dass die Familie sie beschützen wird, flüchten sie sich in den Hain unter den göttlichen Schutz und klammern sich aneinander. ²⁹⁷⁹ Auf die Verwandten wartend, rufen sie die Göttinnen an und verweisen auf ihren Vater, der für sie opfert. ²⁹⁸⁰ Weitere problematische Bezüge zum Motiv, ein fehlender Familiensinn, zeigt sich an den „greisen Brüdern“, ²⁹⁸¹ von denen der Besitzende den Anderen töten will, ²⁹⁸² oder auch durch das Märchen der Gebrüder Grimm. ²⁹⁸³

In dem Dramenentwurf *König Kandaules* (1903) zeigt sich der Bezug zur Familie mitunter durch die Religiosität des Vaters der Königin, der seine Königswürde hinter sich gelassen hat und nun in der Einsamkeit lebt. Negativ zeigt sich die Königin, wenn sie die Kunst eines Bogenschützen testet, indem sie ihn auf ein Kind anlegen lässt. ²⁹⁸⁴ Fragwürdig zeigt sich auch ihr Umfeld, denn über die Wärterinnen der Königin heißt es, dass sie die „Gespielinnen ihrer Mutter“ ²⁹⁸⁵ sind. Kandaules wiederum strebt die Lösung von der Form an, wodurch er sich ins Göttliche erheben will, ein „Sohn der Götter“ ²⁹⁸⁶ sein will, was sich auch in der

2968SW XVIII. S. 257. Z. 18-19.

2969SW XVIII. S. 257. Z. 27-28.

2970SW XVIII. S. 260. Z. 4-6.

2971SW XVIII. S. 256. Z. 26-28.

2972SW XVIII. S. 257. Z. 9-12.

2973SW XVIII. S. 257. Z. 13.

2974SW XVIII. S. 257. Z. 36-37.

2975„[...] mein Vater ich danke dir für die schlaflosen Nächte und für die tiefe Finsterniss die mitten am Tage mein Herz einhüllte. Ich danke Dir dafür dass ich umsomehr von der Welt auf meinen Theil erhielt, je mehr Schmerzen ich zu empfangen bestimmt war“. In: SW XVIII. S. 259. Z. 1-4.

2976SW XVIII. S. 259. Z. 9.

2977SW XVIII. S. 260. Z. 4-6.

2978„Vater, dich sprechen hören von der Welt - in mir war die Welt verflucht, seit ich dich hatte verfluchen gehört Ödipus - weiss nicht mehr dass er seine Söhne verflucht hat“. In: SW XVIII. S. 260. Z. 7-9.

Neben Antigone zeigt sich auch ein kurzer Bezug zu einem Sohn des Ödipus': „Polyneikes kommt, dem Vater zu Zwecken des Ehrgeizigen zu nützen.“ In: SW XVIII. S. 255. Z. 21.

2979SW XVIII. S. 263. Z. 20, SW XVIII. S. 263. Z. 32.

2980Schließlich werden die Mädchen doch ihrer Verwandten gewahr. Während die Erste sagt: „ich sehe unsern Vater“ (SW XVIII. S. 269. Z. 21), fügt die zweite Schwester an: „Meine Brüder! ich sehe meine Brüder.“ In: SW XVIII. S. 269. Z. 22-23.

SW XVIII. S. 264. Z. 7-11.

2981SW XVIII. S. 251. Z. 19.

2982SW XVIII. S. 251. Z. 22-25.

2983SW XVIII. S. 252. Z. 12-21.

2984SW XVIII. S. 274. Z. 33-34.

2985SW XVIII. S. 277. Z. 11.

2986SW XVIII. S. 283. Z. 23.

Notiz zeigt: „der König: seine Väter wilde Eroberer, er der erste ruhige Besitzende. Salomo, Sohn Davids, Enkel Sauls.“²⁹⁸⁷ Doch, wenn Kandaules nach der Formlosigkeit verlangt, will er das spüren, was die Menschen spüren („wenn ich sie belausche in ihrer Gier nach dem Leben oder dem Tod ihrer Brüder. Ich möchte mich durch sie hindurch spüren“).²⁹⁸⁸

In den sehr losen Notizen zu *Carl* (1904) plante Hofmannsthal wieder das Fatale des narzisstischen Wesens aufzuzeigen. So beschämt Lelian nicht sein früheres Verhalten zu einer seiner Liebschaften, sondern er sieht in seinem Handeln etwas Gutes: „Lelian dreht die Sache um eines mehr, so dass er sie grenzenlos beschenkt hat: ihr die Sehnsucht nach dem Kind gegeben.“²⁹⁸⁹ Dem Bruder gegenüber vertraut Elisabeth Lelians Bedeutung für sie an,²⁹⁹⁰ wobei Hofmannsthal über den Bruder notiert: „Elisabeth’s Bruder, der Schauspieler, der die Welt Schwarz sieht, wenn er nicht raucht, und rosig, ja dionysisch wenn er rauchen darf“.²⁹⁹¹ Bei all dem Zug zum Ästhetizistischen, plante Hofmannsthal durch Lelian auch eine soziale Kritik an der Kinderarbeit einzubinden.²⁹⁹² Doch Lelian wäre kein Narzisst, wenn er dies nicht ebenso wieder auf sich beziehen würde.²⁹⁹³ Des weiteren plante Hofmannsthal auch Carl und seine Eltern einzubinden,²⁹⁹⁴ von denen die Mutter Lelian, aufgrund seines Verhaltens gegenüber dem Sohn, verfolgt.²⁹⁹⁵ Weil Hofmannsthal plante, Lelian zudem als Hypochonder zu schildern, war eine Ärztefigur vermutlich unablässig. Auch durch diesen Arzt plante Hofmannsthal das Motiv einzubinden, war dessen Mutter doch eine böhmische Bedienstete und sein Vater Geldverleiher. Aus den Notizen nach 1905 lassen sich weitere geplante Figuren Hofmannsthals erkennen, so das Dienstmädchen Mariann, die sich letztendlich in der Donau ertränkt,²⁹⁹⁶ und ihr Vater. Die späteren Notizen verweisen ebenso auf die Figuren von Heinz und seiner Mutter, die seinen Bezug zur Frau prägen wird indem sie für ihn die Vorstellung der Dirne definiert.²⁹⁹⁷ Mit der Mutter hat Heinz zudem ein „Gespräch über die todte Schwester“.²⁹⁹⁸ Diese späteren Notizen verweisen auch auf eine weitere Figur (Gabriel), durch die Hofmannsthal das ästhetizistische Lieben einzubinden gedachte: „Neulich bin ich im Theater zwischen einer noch jungen Mutter und einer fünfzehnjährigen Tochter gesessen. Ich hab sie beide genossen. (Alle Männer leben in Vielweiberei.)“²⁹⁹⁹ Ebenso in dem dramatischen Entwurf *Hauptmann Aichinger* (1906) zeigt sich die Einbindung des Motivs, wenn der Graf über seine Mutter und die des Hauptmannes wähnt: „ihre Mutter war sicher fromm, auch die meinige war es“.³⁰⁰⁰ Der Hauptmann jedoch distanziert sich davon, sieht er doch eine Distanz zwischen seiner Mutter und der des Grafen,³⁰⁰¹ wobei Hofmannsthal auch gleichsam das scheinhafte Erleben des Hauptmannes betont, „als hätten seine Eltern, seelische und leibliche Inzucht, ihm das Reale vorweggenommen: wenn eines der Kinder ihm zu ähnlich, hasst er das“.³⁰⁰² Neben einer Bezugnahme den III. Akt betreffend, durch die Schwester der Vorsteherin des Pensionats,³⁰⁰³ zeigt sich das Motiv auch in Verbindung mit Anna, wenn es heißt: „>>Meine Mutter lebt in mir auf ich quäle mich, dass ich sie hab sterben lassen und nicht bei ihr war.<<“³⁰⁰⁴

Nicht nur belastet zeigt sich das familiäre Verhältnis in den Notizen zu *Der Verbrecher* (1901), sondern Hofmannsthal zeigt hier auch die Skrupellosigkeit Eichingers auf, der seiner Tochter von dem „Giftmord an

2987SW XVIII. S. 276. Z. 3-4.

2988SW XVIII. S. 276. Z. 8-10.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 283. Z. 33-35.

2989SW XVIII. S. 288. Z. 24-25.

2990SW XVIII. S. 289. Z. 7-10.

2991SW XVIII. S. 291. Z. 9-10.

2992SW XVIII. S. 289. Z. 19-23.

2993SW XVIII. S. 289. Z. 24-27.

2994SW XVIII. S. 290. Z. 9.

2995SW XVIII. S. 290. Z. 13.

2996SW XVIII. S. 292. Z. 1-2, SW XVIII. S. 292. Z. 3-4.

2997SW XVIII. S. 292. Z. 20-21.

2998SW XVIII. S. 292. Z. 27.

2999SW XVIII. S. 292-293. Z. 34-35//1.

3000SW XVIII. S. 327. Z. 20-21.

3001SW XVIII. S. 327. Z. 21-23.

3002SW XVIII. S. 328. Z. 13-15.

3003SW XVIII. S. 328. Z. 2-7.

3004SW XVIII. S. 329. Z. 12-13.

einer Tante“³⁰⁰⁵ berichtet. Des weiteren zeigt sich Eichingers Verhältnis zum Sohn, den er aus dem Haus gegeben hat und seine Gewinnsucht, die ihn die Familie einspannen lässt: „leidenschaftliches Ausmalen: dessen was erreichbar ist, wenn die Tochter z.B. von ihrem Mann getrennt ist“.³⁰⁰⁶ Problematisch zeigen sich die Familienverhältnisse ebenso in dem Dramenentwurf *Der Bruder* (1901). Hofmannsthal plante hier die Rückkehr eines jungen Mannes nach Hause zu schildern, der auf seinen Bruder trifft und in seinem Elternhaus ermordet wird; ob vom Bruder kann nicht definitiv festgesetzt werden.³⁰⁰⁷ Ebenso zeigt sich der negative Bezug zum Motiv durch eine weitere Schwester: „die letzte Maske: meine Schwester hast Du zugrunde gerichtet der Bruder: singt ihr entgegen: Dein Hass ist auch gekränkte Liebe“.³⁰⁰⁸ In *Der Traum* (1906) schildert Hofmannsthal, bedingt durch den Hintergrund der ägyptischen Götterwelt, das Motiv durch den Obersten der Götter: „Gestalt: Kind (Anfang) oder Mumie (Ewigkeit)“.³⁰⁰⁹ Dabei zeigt sich der König in diesen Notizen durch seinen Status, als Herrscher des Landes und Sohn der Götter, gleichsam gelöst von seinen irdischen Eltern.³⁰¹⁰

Hofmannsthal verfolgt auch in *Der Geiger vom Taunsee* (1889) den Familiengedanken, zeigt sich doch hier ein Bezug zur Familie der hier generationsübergreifend ist: so stellt er sich Magda/Magdalen vor, wie sie in der „Tracht unserer Grossmütter, den schlanken Hals mit dem vormerzlichen Seidentuch umwunden“³⁰¹¹ hatte. Aber auch durch die Beschreibung des Geigers wird das Motiv aufgegriffen, wenn er dessen Kleidung beschreibt („in der förmlichen, spiessbürgerlichen Tracht unsrer Vorfahren, die grossen dunklen Augen fragend“).³⁰¹² Der einzig wirkliche Bezug zu seiner eigentlichen Familie, erfolgt durch das Spiel des Geigers: „Der unbeschreiblich süsse Hauch der auf den Märchen unserer Kindheit liegt umschwebte mich wieder, dazwischen scholl das Lied mit dem mich meine Mutter in den Schlaf gesunden.“³⁰¹³

In dem Werk *Demetrius* (1889/1890) spielt Hofmannsthal auch auf die familiären Hintergründe des Demetrius an, auf den Ersatz des Zarenplatzes durch einen Anderen: „Dem. ist nicht wie bei Laube, Komla's Sohn, sondern ein namenloser Spielgefährte des wahren Dm. der mit ihm in einem Zimmer schlief und von dem rachsücht Komla ins Kloster gebracht wurde“.³⁰¹⁴ Hofmannsthal bedenkt in den Notizen, dass der zweite Demetrius womöglich ein junger Mönch sei, der durch Zufall zum Zaren wird. Demetrius aber geht dermaßen in seiner Rolle auf, sieht sich selbst als Sohn des Zaren und damit als rechtmäßiger Nachfolger, wodurch ihn das Wesen Iwans erschreckt, und er befürchtet, durch das Wesen seines Vaters, selbst zum „Despoten“³⁰¹⁵ zu werden.³⁰¹⁶ Durch die Nonne Olga jedoch wird zudem deutlich, dass der wirkliche Demetrius diesen Zug zur Grausamkeit gehabt hatte, den sie in Verbindung mit dem Wesen des Vaters stellt.³⁰¹⁷ Des weiteren spricht Hofmannsthal durch den IV. Akt. die „Feindseligkeit d. Verwandten“³⁰¹⁸ gegenüber Demetrius an. Durch Marfa, die Mutter des richtigen Demetrius, die sich gegen die Reformen stellt und zwar aus „aristokr. religiös. Familienstolz“,³⁰¹⁹ sieht sich Demetrius zusätzlich bedrängt. Während die Bojaren, die schließlich auch gegen Demetrius revoltieren, geglaubt hatten, in ihm einen „streng

3005SW XVIII. S. 162. Z. 24.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 162. Z. 20-21, SW XVIII. S. 162. Z. 22-25, SW XVIII. S. 329. Z. 16-17.

3006SW XVIII. S. 162. Z. 29-30.

3007SW XVIII. S. 249. Z. 25-27.

3008SW XVIII. S. 249. Z. 34-35.

3009SW XVIII. S. 114. Z. 9.

So heißt es auch weiter in Verbindung mit dieser Figur: „Sonnenbarke, darin das Kind Ra, von Geistern umschwebt“. In: SW XVIII. S. 114. Z. 12.

3010 SW XVIII. S. 117. Z. 3-8.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 117. Z. 25-29.

3011SW XXIX. S. 8. Z. 7-8.

3012SW XXIX. S. 10. Z. 5-6.

3013SW XXIX. S. 10. Z. 23-25.

3014SW XVIII. S. 29. Z. 21-24.

3015SW XVIII. S. 33. Z. 30.

3016SW XVIII. S. 34. Z. 3-6.

3017SW XVIII. S. 34. Z. 1-3.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 26. Z. 39.

3018SW XVIII. S. 26. Z. 32.

3019SW XVIII. S. 28. Z. 5.

conservativen Herrscher, wie es sein Vater war, zu finden“, ³⁰²⁰ führt die Bitte Marfas, in der Nähe des „langersehnten Sohn[es]“ ³⁰²¹ zu sein letztendlich dazu, dass Marfa immer mehr zweifelt, wirklich ihren Sohn vor sich zu haben, und Demetrius sich so „fortwährend ängstlich und heimlich beobachtet fühlt“. ³⁰²² Des weiteren plante Hofmannsthal auch Marinas Vater zu schildern („selbstlosen, hingebenden Liebe zu seiner Tochter, die er bewundert und vergöttert“), ³⁰²³ demgegenüber Marina sich als liebevolle Tochter zeigt. ³⁰²⁴ Dagegen erweisen sich ihre Verwandten als fragwürdig („ihre weibl. Verwandten“). ³⁰²⁵ Hofmannsthal plante auch ein Gespräch zwischen Marina und ihrem Vater, in dem sie ihn fragt, ob er an Demetrius glaube, wobei Mniszcek sich besorgt um seine Tochter zeigt. ³⁰²⁶ In dem frühen Werk zeigt eine Notiz aber auch, dass nicht nur die Eltern die Kinder, sondern dass diese Beeinflussung auch umgekehrt erfolgen kann: „Bemerkung über ihr Wesen, das glühende Bestreben ein Leeres, le grand et immortel ennui, in ihrem Dasein auszufüllen, ein fieberndes Weiterhasten, dem sie nicht widerstehen kann und in dem sie auch den willenlosen Vater mitreisst“. ³⁰²⁷ Durch die Ehe zwischen Demetrius und Marina hatte sich zudem der Anspruch gezeigt, dass die Frau lediglich als Mutter ihrer Kinder anzusehen ist und sich „ganz von <den> ihrigen lossagen“ ³⁰²⁸ muss: „sie durfte den Bruder nicht Bruder Schwester nicht Schwester nennen [...] Diese grausamen Sitten haben größte Selbsterniedrigung, Familiensclaverei bei den Großen im Gefolge.“ ³⁰²⁹ Letztendlich endet auch Marinas Leben, was ihr Vater Demetrius vorwirft, habe er doch sein „geliebtes unschuldiges Kind in dies Gewebe der Lüge verstrickt.“ ³⁰³⁰ Auch Axinas Vater Boris erweist sich als ein „Familienvater, weich, rührend“, ³⁰³¹ während Hofmannsthal ebenso Axinas Verwandte negativ zu zeichnen gedachte, im Sinne der fehlerhaften Moral, die sie Axinia vorwerfen. ³⁰³²

Auch dieses Motiv findet sich bereits in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthal. In *Zur Physiologie der modernen Liebe* (1891) zeigt Hofmannsthal auf, dass Bourget seinen Protagonisten ebenso das Aufbegehren gegen den Tod mitgegeben hat. Hofmannsthal verweist hier beispielhaft auf einen „Königssohn“, ³⁰³³ der eine Bluttransfusion von einem kräftigen Menschen erhält, letztendlich aber an der Wunde stirbt, die eine Dirne eben jenem Menschen zugefügt hatte.

In *Das Tagebuch eines Willenskranken* (1891) findet sich das Motiv durch Hofmannsthal's Stellung zu Amiels Lehrtätigkeit und seinem übergroßen Pflichtbewusstsein, mit dem er sich vom wirklichen Leben fernhält: „Er sehnt sich nach den höheren, nach den Pflichten des Gatten und Vaters, nach immer neuen, immer schwereren, sich darin zu vergraben, wie der Strauß den Kopf im Sand vergräbt“. ³⁰³⁴ Amiels falsche Stellung zur Welt und zum Leben selbst, zeigt sich für Hofmannsthal dabei deutlich in seinem Tagebuch. ³⁰³⁵

In *Die Mutter* (1891) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthal's Schilderung des Dilettantismus wodurch er auf das Erschaffen des Milieus zu sprechen kommt, welches mitunter auf Sarah Bernhardt abzielt („das Interieur dieser Schauspielerin, ihr Altar, ihr Kostüm, ihr Sohn und ihre Rolle“). ³⁰³⁶ Hofmannsthal geht aber auch auf das dritte Milieu, das Milieu Rumäniens in dem Werk ein („Da ist der totgelebte Mann der Mutter her, ein Modegenosse des Prinzen Sergius Panin“). ³⁰³⁷ Das Motiv ist jedoch auch Teil von Bahrs Versuch, die Einheit zu schildern, an der er jedoch scheitert. So prangert Hofmannsthal vielmehr die

3020SW XVIII. S. 28. Z. 8-9.

3021SW XVIII. S. 30. Z. 34-35.

3022SW XVIII. S. 30. Z. 37-38.

3023SW XVIII. S. 24. Z. 29-30.

3024SW XVIII. S. 31. Z. 6-7.

3025SW XVIII. S. 26. Z. 23.

3026SW XVIII. S. 31. Z. 8-10.

3027SW XVIII. S. 31. Z. 10-13.

3028SW XVIII. S. 33. Z. 19.

3029SW XVIII. S. 33. Z. 19-27.

3030SW XVIII. S. 31. Z. 21-22.

3031SW XVIII. S. 26. Z. 11-12.

3032SW XVIII. S. 27. Z. 31-33.

3033SW XXXII. S. 8. Z. 23.

3034SW XXXII. S. 23. Z. 20-23.

3035„Der halben, heimlichen Gefühle, der kaumbewußten, ist sein Buch suggestivste Fundgrube; [...] der >>Weg in's Unbetretene, nicht zu Betretende<<, das schattenhafte Reich der Mütter, das ist sein Weg und sein Reich“. In: SW XXXII. S. 24. Z. 1-6.

3036SW XXXII. S. 15. Z. 27-28.

3037SW XXXII. S. 16. Z. 10-12.

romantische Stimmung an, die in der *Mutter* vorherrscht. Aufgrund dieser Stimmung kann Hofmannsthal diesem Werk nur einen dilettantischen Zug attestieren, fehlt doch der Glaube, dass diese Figuren wirklich leiden. Nur an einem einzigen Moment kann Hofmannsthal einer Figur in Bahrs Werk ihre Emotion abnehmen: „und doch ist in der >>Mutter<< ein Wort aus der qualvollsten und wahrsten Stimmung heraus geschrieben. Ich meine den Wunsch, den traurigen Wunsch: >>Komm, Mama, erzähle.“³⁰³⁸ So ist es der Wunsch von Bahrs Protagonisten, dass ihm die Mutter von den „dummen Leuten“³⁰³⁹ sprechen möge, denn sie sind im Gegensatz zu ihm glücklich.

In *Englisches Leben* (1891) zeigt sich das Motiv erstmalig durch Hofmannsthals Kritik an der Autorin, der es nur schwerlich gelinge, die Seelenvorgänge ihres Vorfahren zu beschreiben. Immerhin gesteht Hofmannsthal ihr zu, dass es ihr mit dem Buch gelungen sei, den englischen Geist einzufangen, sowie das „englische[...] Familienleben“.³⁰⁴⁰ Wenn Hofmannsthal Laurence Oliphants Herkunft nachgeht, dann führt dies zwangsläufig auch zu seiner Familie, mit der Oliphant, geboren als der Sohn eines hohen englischen Beamten, 1849 Italien durchreiste, einen erregenden gesellschaftlichen Eindruck auf seinen Reisen erhielt und zwischendurch „Rudimente von Erziehung, viel Bälle und Picknicks, eine Vorstellung bei Hof...eine kurze Advokatenpraxis bei Papa in Ceylon, eine noch kürzere in Edinburg“³⁰⁴¹ erhielt. Aber auch in dieser Schrift kommt Hofmannsthal auf die Prägung zu sprechen, wenn er die Wirkung des Predigers auf Oliphants Wesen beschreibt; so sei er „reif [gewesen], ihm zu erliegen“,³⁰⁴² denn: „Der Vater eine ängstliche Bekennernatur, ein Virtuos der Gewissensfeinheit, die Mutter eine schöne Seele, mystischem Sehnen nicht fremd: davon kann bald ein Fanatiker sein.“³⁰⁴³ Oliphant, dem die Welt offengestanden hatte, folgte, statt in die Welt hinauszugehen, diesem Prediger in ein amerikanisches Dorf, indem er seinen „Brüdern dienstwillig“³⁰⁴⁴ war, und in dem er sein Vermögen, nebst dem von Frau und Mutter, in den Dienst der Gemeinde gestellt hatte. Während Oliphant für die Gemeinschaft reist und schreibt, waschen seine Frau und Mutter, ebenso dienstbar für die Gemeinde einsehend, die Taschentücher Aller. Hofmannsthal betont in diesem Zusammenhang den Willen des Predigers Thomas Lake Harris, „jedes irdische Band“³⁰⁴⁵ zu durchtrennen, wie es zwischen Familienmitgliedern existiert, denn jeder Familiensinn schwächt den „unmittelbaren Einfluß göttlicher Kräfte, unter dem die Gemeinde steht“.³⁰⁴⁶ In diesem Verständnis stehend, kann Hofmannsthal über Oliphant und sein Handeln auch sagen: „Wer einem Heiland folgt, der läßt Vater und Mutter und Bruder und Schwester und Weib dahinten...“³⁰⁴⁷ Doch einen Zufall zerreißt Oliphants Fanatismus, sieht er doch einen Ring, „den er seiner Mutter abgenommen“³⁰⁴⁸ hatte um dem Wohl der Gemeinde zu dienen, an der Hand einer Dienerin. Der Bruch mit dem Prediger bleibt nicht ohne Folgen; Oliphants Mutter stirbt, doch immerhin kann ein Advokat einen Teil des Familienvermögens retten. Nach der Lösung von dem Prediger, gründen Oliphant und eine Frau eine Brüdergemeinde, mitunter aus „syrischen Convertiten und vaterlandslosen Frommen“.³⁰⁴⁹

In *Ferdinand von Saar >>Schloss Kostenitz<<* (1892) verweist Hofmannsthal lediglich andeutungsweise, durch die Kunstaussstellung im Prater, auf das Motiv, und zwar durch die Kunst aus der Zeit der Großväter.³⁰⁵⁰ Auch in *Algernon Charles Swinburne* (1892) gesteht Hofmannsthal dem Motiv nur einen geringen Raum zu, steht es hier in Verbindung mit der ganzheitlichen Lebendigkeit, die Hofmannsthal in den Werken Swinburnes sieht.³⁰⁵¹

Ebenso in *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892) verweist Hofmannsthal auf die Bedeutung der

3038SW XXXII. S. 17. Z. 19-21.

3039SW XXXII. S. 17. Z. 22.

3040SW XXXII. S. 44. Z. 29.

3041SW XXXII. S. 46. Z. 10-13.

3042SW XXXII. S. 49. Z. 18.

3043SW XXXII. S. 49. Z. 18-21.

3044SW XXXII. S. 50. Z. 39-30.

3045SW XXXII. S. 51. Z. 14-15.

3046SW XXXII. S. 51. Z. 15-16.

3047SW XXXII. S. 51. Z. 16-17.

3048SW XXXII. S. 51. Z. 19-20.

3049SW XXXII. S. 52. Z. 2-3.

3050SW XXXII. S. 67. Z. 10.

3051,„Es ist die allbelebende Venus, die >>allnährende, allbeseelende Mutter<< des Lucrez, die vergötterte Leidenschaft, die Daseinserhöherin, die durch das Blut die Seele weckt“. In: SW XXXII. S. 74. Z. 7-9.

Kindheit. Noch bevor seine Figuren unter ihren Verhältnissen leiden, hatten sie eine träumerische Kindheit erlebt. Dabei zieht Hofmannsthal die Figur des Parzival heran, um die Distanz zwischen diesen Figuren und der Welt zu verdeutlichen.³⁰⁵² In eben einem solchen Wald seien die Figuren Ibsens alle aufgewachsen: „Nora und Hedda bei kranken und exzentrischen Vätern, Hjalmar bei hysterischen Frauen, den Tanten, Julian in der schlechten Luft eines byzantinischen Klosters, Peer Gynt bei der phantastischen halbverrückten Mutter“.³⁰⁵³ Die inszenierte Form des Sterbens dieser Figuren, bringt Hofmannsthal dazu, auf den Ur-Dilettanten Nero zu verweisen, der in seiner Todesstunde noch Verse des Ödipus deklamiert hat: „Weib und Mutter und Vater heißen mich sterben!“³⁰⁵⁴ In seinem dilettantischen Wesen, seiner Flucht aus der Gegenwart, seiner Tatumfähigkeit, erweist sich der Ibsen'sche Protagonist, Hofmannsthal verweist hier auf Julian, als die „Verwandschaft“³⁰⁵⁵ Neros.

In Folge der Inszenierung, die diese Menschen betreiben, zieht Hofmannsthal ein weiteres Werk heran, und dadurch auch die Figur des Baumeisters Solneß, der sich der beiden „jungen Mädchen, die [die] Stieftöchter der Frau vom Meere“³⁰⁵⁶ sind, bedient, indem er die Ältere an ihn denken lässt. Dabei interessiert sich der Todkranke für die Jüngere, von der er glaubt, wenn er erst zurückkommen werde, dass sie nicht nur im selben Alter „wie Ihre Schwester jetzt“³⁰⁵⁷ sei, sondern vielleicht auch so aussehe: „Sie selbst und sie sozusagen in einer Gestalt“.³⁰⁵⁸

In *Gabriele D'Annunzio* (1893) zeigt sich das Motiv bereits zu Beginn der Schrift und zwar in Verbindung mit den schönen Dingen der Vergangenheit, die den modernen Menschen von den Vorfahren hinterlassen worden sind: „Man hat manchmal die Empfindung, als hätten uns unsere Väter, die Zeitgenossen des jüngeren Offenbach, und unsere Großväter, die Zeitgenossen Leopardis, und alle die unzähligen Generationen vor ihnen, als hätten sie uns, den Spätgeborenen, nur zwei Dinge hinterlassen: hübsche Möbel und überfeine Nerven.“³⁰⁵⁹ Hofmannsthal geht in dieser Schrift des weiteren auch auf einzelne Werke D'Annunzios ein; so verweist er auf die Figur des Tramwaybediensteten,³⁰⁶⁰ auf dessen Sensibilität und Feigheit, die sich auch im Zusammenleben mit seiner Frau zeigt, deren Liebhaber „ihn und sein Kind brutalisieren“.³⁰⁶¹ Das Erleben der Wirklichkeit lässt ihn sich aus seinem Leben hinaus sehnen, doch statt zu handeln, sieht er nur seinem Schwiegervater zu, einem Säufer, der Branntwein trinkt. Ebenso findet das Motiv Erwähnung durch D'Annunzios Werk *L'Innocente*, das Hofmannsthal als das „Plaidoyer eines Kindesmörders“³⁰⁶² einstuft, wobei er die „Frau des Kindesmörders, [als] das Opfer seiner willenslosen Grausamkeiten“³⁰⁶³ versteht. Hofmannsthal zieht das Motiv auch heran, wenn er die *Elegien* D'Annunzios

3052,„Diese Kindheit Parzivals im Wald Brezilian hat für meine Empfindung immer etwas sehr Symbolisches gehabt. Dieses Aufwachen in einer dämmernden Einsamkeit unter traumhaften Fragen nach Gott und Welt, auf die eine kindlich-traumhafte Unterantwort folgt, das ist eigentlich das typische Aufwachen in der dämmernden, räthselhaft webenden Atmosphäre des Elternhauses, wo alle Dimensionen verschoben, alle Dinge stilisiert erscheinen; denn Kinderaugen geben den Dingen einen Stil, den wir dann vergebens wiederzufinden streben: sie stilisieren das Alltägliche zum Märchenhaften, zum Heroischen“. In: SW XXXII. S. 82-83. Z. 34-41//1-2.

3053SW XXXII. S. 83. Z. 4-7.

3054SW XXXII. S. 84. Z. 21.

3055SW XXXII. S. 84. Z. 29.

„Die Erziehung des Nero in dem rhetorischen Seminar des affektierten Seneca, des Virtuosen der Anempfindung, hat mit der unserigen viel Verwandtschaft; und das hübsche Wort, das Seneca über seine Zeit gesagt hat, >>Literarum intemperantia laboramus<<, könnten alle diese literarischen Dilettantenmenschen der Ibsen-Dramen in ihre Tagebücher schreiben und so commentiren: >>Mein Leben hat mich nirgends fortgerissen und getragen; mir fehlte die Unmittelbarkeit des Erlebens“. In: SW XXXII. S. 84. Z. 22-39.

3056SW XXXII. S. 85. Z. 24-25.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 87. Z. 27.

3057SW XXXII. S. 85. Z. 36.

3058SW XXXII. S. 85. Z. 38.

3059SW XXXII. S. 99. Z. 2-6.

3060Hofmannsthal bezieht sich hier auf *Giovanni Episcopo* (1892).

3061SW XXXII. S. 102. Z. 2.

3062SW XXXII. S. 102. Z. 20-21.

Über diesen Werk, heißt es weiter: „In keinem modernen Buche seit >>Madame Bovary<< ist die Atmosphäre des Familienzimmers, der enge ewig wechselnde Kontakt zusammenlebender Menschen ähnlich geschildert: das Erraten der Stimmung des anderen aus dem Klang der Schritte, der Färbung der Stimme“ In: SW XXXII. S. 102. Z. 24-28.

3063SW XXXII. S. 103. Z. 16-17.

mit denen Goethes vergleicht, wobei er auf die „werthe[n] Vorfahren“³⁰⁶⁴ in Goethes Werk verweist.

In *Gabriele D'Annunzio* (1894) zeigt sich das Motiv durch D'Annunzios letztes großes Buch, das den Titel *Triumph des Todes* trägt. Das Leben erscheint darin in „allerlei Verkleidungen“³⁰⁶⁵ geschildert, darunter in dem Weinen von Kindern.

In *Der neue Roman von D'Annunzio* (1895) zeigt sich das Motiv erstmalig durch den Bezug zur fehlenden Verwurzelung im Leben, die Hofmannsthal sowohl bei D'Annunzio als auch bei seinen Figuren erkennt.³⁰⁶⁶ In dem zweiten Teil der Schrift beschäftigt sich Hofmannsthal mit dem Protagonisten des neuen Romans von D'Annunzio, wobei dieser um die Bedeutung der Tat für das Leben weiß; denn das Leben besteht aus mehr als aus der Lust am Schönen, es will bestanden und angegangen sein. In diesem Zusammenhang verweist Hofmannsthal auf das Kind Herakles, das noch in seiner Wiege liegend, die beiden Schlangen ermordete und die Lebensbedrohung abwendete. Dagegen führt es den jungen Protagonisten in D'Annunzios Roman nicht zum Mord, dieses Wissen um die Tat: „Um seine Kraft, die das Göttliche an ihm ist, recht zu erkennen, hat er sie in Gedanken aus seinem Wesen herausgelöst und nennt sie sein ungeborenes Kind. So liebt er nicht wie Narcissus sich selbst, sondern >>Ihn<<, der geboren werden soll<<.“³⁰⁶⁷ Hofmannsthal hebt in dieser Schrift nicht nur die Bedeutung der Ehe hervor, sondern versteht die Familie als wichtige Möglichkeit, sich mit dem Leben zu verbinden. Dies zeigt sich bei dem jungen Adeligen, einem Künstler, dadurch, dass er einen Sohn haben will, was ihn zwangsläufig zur Suche nach einer Mutter für dieses Kind führt. Dies lässt ihn auf drei Prinzessinnen, drei Schwestern treffen, die in einem alten Schloss leben und unter dem Leben leiden. Doch trotz ihres Leidens sind sie keine passiven Figuren, sondern erweisen sich als tätig, weil sie ihr Leben ertragen. Innerhalb der Beschreibungen der drei Frauen verweist Hofmannsthal auch darauf, dass sie mitunter unter der „Wucht von vielen Ahnen“³⁰⁶⁸ leiden: „Die Fürstin, ihre Mutter, ist völlig wahnsinnig, und an den beiden Brüdern sind die unaussprechlichen Zeichen da, dass sie nicht entrinnen werden. Und zwischen diesen Wesen gehen die drei Mädchen umher und lächeln. Sie handeln, in wunderbarer Weise sind sie stark und handeln dadurch, dass sie da sind und lächeln und hinter ihrer Schönheit ihre Verzweiflung verbergen.“³⁰⁶⁹

In *Die Rede Gabriele D'Annunzios* (1897) deutet sich das Motiv durch D'Annunzios Betrachtung der lebendigen italienischen, tätigen Gegenwart an („mit dem sanftmüthigen Schauen der Rinder“).³⁰⁷⁰ D'Annunzio bezieht sich auf das tätige Leben der Menschen, auf den Bauern und seine Tätigkeit, aber auch der Bedeutung, die dieser tätige Mensch einem Dichter wie ihm zusprechen würde, geht er nach.³⁰⁷¹ D'Annunzio spricht auch einen erhofften Umschwung aus, den sie schon als Kinder geträumt hatten. Entscheidend in diesem Zusammenhang ist aber die Verbindung zwischen der Kunst und dem Land selbst. „Unzerstörbar ist in uns die Seele der Väter, und noch immer brauchen wir unsere Kräfte unter der unbewussten Herrschaft der uralten Instincte.“³⁰⁷² Für D'Annunzio ist das Schicksal Italiens „untrennbar von den Schicksalen des Schönen, dessen Mutter Italien ist“³⁰⁷³ verbunden. So will D'Annunzio seine Italiener von sich überzeugen und noch den letzten Zweifler bekehren, sodass er sich an ihn als Kind erinnert und nicht als den lebensfernen Autor, als der er mitunter gilt.

Ebenso beiläufig erwähnt Hofmannsthal in *Gedichte von Stefan George* (1896) das Familien-Motiv, und zwar dadurch, dass er die Beschäftigung der Antike Goethes, Shelleys und Hölderlins als ein Nebeneinanderstehendes denkt, so „wie die Spiegelbilder dreier sehr seltsamer Schwestern“.³⁰⁷⁴

In den weiteren frühen theoretischen Schriften zeigt sich ebenso dieses Motiv, so erstmalig in *Die*

3064SW XXXII. S. 104. Z. 8.

3065SW XXXII. S. 145. Z. 9.

3066 „Und alle Männer und Frauen in den Büchern sahen einander leben zu und tödteten einander, wie die Medusa. Und sie gingen herum und sahen einem kleinen Kind sterben zu, oder sie sahen den Bettlern und den Kranken beten zu, oder sie sahen dem Meer zu, wie es liegt und leer ist.“ In: SW XXXII. S. 163. Z. 20-24.

3067SW XXXII. S. 165. Z. 35-39.

3068SW XXXII. S. 167. Z. 6.

3069SW XXXII. S. 167. Z. 8-14.

3070SW XXXII. S. 200. Z. 10-11.

3071 „Sein Haus aus Lehm und Stroh, sein Wasser, sein Brot und die Lieder seiner Töchter bei der Arbeit, dies alles müsste nun vor seinen Augen heiliger scheinen als zuvor.“ In: SW XXXII. S. 200. Z. 31-33.

3072SW XXXII. S. 203. Z. 31-34.

3073SW XXXII. S. 204. Z. 12-13.

3074SW XXXII. S. 174. Z. 31.

Mozart-Zentenarfeier in Salzburg (1891) durch den „Sohne Salzburgs“, ³⁰⁷⁵ in *Ola Hansson. Das junge Skandinavien* (1891) durch die thematisierte Erziehung durch die Eltern, ³⁰⁷⁶ in *Südfranzösische Eindrücke* (1892) durch die thematisierte Schönheit Frankreichs, die er mit der vergleicht in der „Oedipus dem Vater“ ³⁰⁷⁷ begegnete, in *Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche* (1892) und zwar in Verbindung mit Ibsens *Nora*, ³⁰⁷⁸ in *Eduard von Bauernfelds dramatischer Nachlass* (1893), ³⁰⁷⁹ in der Schrift *Moderner Musenalmanach* (1893) durch den Autor Karl Henckell und dessen Poesie ³⁰⁸⁰ und durch die Autoren Schlaf und Holz, ³⁰⁸¹ in *Französische Redensarten* (1897) durch die Lebendigkeit der französischen Sprache ³⁰⁸² oder in *Über moderne englische Malerei* (1894). Hofmannsthal bezieht sich in der Schrift auf den Zug zu Dante, den die Präraffaeliten mit ihrer Kunst unternehmen: „Sie alle kommen von Dante her, ihr erster Meister, Gabriel Rossetti, der Sohn eines Danteforschers, führt, ein Symbol, den Vornamen Dante von Kind auf“. ³⁰⁸³ Des weiteren thematisiert Hofmannsthal auch Beatrice, die Geliebte Dantes, die durch Rossetti im Gemälde verewigt wurde. ³⁰⁸⁴ In *Das Tagebuch eines jungen Mädchens* (1893) thematisiert Hofmannsthal das Gefühl der Lebensversäumnis bei dem Mädchen, was mitunter auch ihr Tagebuch aufzeigt und ihren Drang zeigt, alles festzuhalten, während sie auch unter den „Pflichten des Familienlebens“ ³⁰⁸⁵ steht. Im Zusammenhang mit dem Motiv steht hier aber auch die attestierte Schönheit durch die Mutter. ³⁰⁸⁶ Auch in dem zweiten Teil der *Künstlerhaus. Ausstellung der Münchener >>Secession<< und der >>Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler<<* (1894) zeigt sich das Motiv, hier wenn Hofmannsthal sich auf einzelne Bilder der Maler bezieht. So erwähnt er ein Bild von Hugo König und den „>>Herbstabend im Nymphenburger Park<< von Eichfeld“. ³⁰⁸⁷ Auch in der Schrift *Das Buch von Peter Altenberg* (1896) geht Hofmannsthal dem Motiv nach, hier durch die Besprechung von Altenbergs Prosasammlung *Wie ich es sehe*: „Es sind vielleicht hundert kleine Geschichten darin. [...] zum Beispiel: ein neunjähriges Mädchen redet mit dem Vater“. ³⁰⁸⁸ In *Englischer Stil* (1896) findet sich das Motiv durch das nahezu Unmögliche die jungen Männer bei Shakespeare von ihren „Zwillingsgeschwestern“ ³⁰⁸⁹ zu unterscheiden. Während sich das Motiv nur lose in den *Notizen zu einem Aufsatz über Puvis de Chavanes* (1898?) durch die angedeuteten Figuren zeigt ³⁰⁹⁰ und ebenso in *Ludwig Gurlitt* (1907) findet, ³⁰⁹¹ zeigt sich das Motiv in *Vom dichterischen Dasein* (1907) durch Hofmannsthals Bezug zur Zeit von Novalis und Goethe, während er eine Distanz empfindet zu der

3075SW XXXII. S. 30. Z. 13.

3076SW XXXII. S. 42. Z. 15.

3077SW XXXII. S. 66. Z. 16.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 66. Z. 17.

3078„[...] dann, wie ihr die Kinder einfallen, fliegt ein Schatten von Tränen durch das silberne Schwirren der verächtlichen und hoheitsvollen Worte.“ In: SW XXXII. S. 56. Z. 3-5.

3079SW XXXII. S. 110. Z. 15, SW XXXII. S. 110. Z. 28.

3080Hofmannsthal vermerkt, dass der Autor mitunter „an eine gewisse Periode bei Schiller, an die >>Kindesmörderin<< und // den >>Triumph der Liebe<<“ erinnert. In: SW XXXII. S. 91. Z. 23-24.

3081„[...] kleine Novelle, vielleicht das plastischste kleinmalende Theaterstück geschaffen, das wir haben: ich meine den Studententod, die Novelle >>Ein Tod<<, und das Familien-Interieur >>Familie Selicke<<.“ In: SW XXXII. S. 92. Z. 12-15

3082SW XXXII. S. 209. Z. 31, SW XXXII. S. 211. Z. 1, SW XXXII. S. 211. Z. 18, SW XXXII. S. 211. Z. 28, SW XXXII. S. 211. Z. 39-40, SW XXXII. S. 212. Z. 13, SW XXXII. S. 213. Z. 28.

3083SW XXXII. S. 135. Z. 29-31.

3084„[...] und war Leda, die Mutter der Helena, und Anna, die Mutter der Jungfrau; und alles dies war ihr nur wie Schall von Leiern und Flöten und lebt nur fort in der seltsamen Feinheit, die es ihren Zügen verliehen hat, und in der Farbe ihrer Hände und Augenlider.<<“ In: SW XXXII. S. 137. Z. 2-5.

3085SW XXXII. S. 76. Z. 36.

3086SW XXXII. S. 78. Z. 15-16.

3087SW XXXII. S. 152. Z. 31-32.

3088SW XXXII. S. 189. Z. 5-8.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 189. Z. 24, SW XXXII. S. 190. Z. 1-3, SW XXXII. S. 190. Z. 27, SW XXXII. S. 190. Z. 38, SW XXXII. S. 191. Z. 40, SW XXXII. S. 192. Z. 3, SW XXXII. S. 192. Z. 7, SW XXXII. S. 193. Z. 3.

3089SW XXXII. S. 176. Z. 24-25.

3090„[...] wo alle (der alte, das Kind, die Mitlebenden, am Leben mitleidenden) dem glücklichen Speerwurf zusehen“. In: GW Bd. VIII. S. 573.

3091Hier heißt es in der Schrift über den Gymnasialprofessor Ludwig Gurlitt: „Der Sohn von Hebbels sehr teurem Freund, dem Landschaftsmaler Gurlitt. Der Bruder von Cornelius Gurlitt und jenem verstorbenen Dritten, dem ganze Generationen von jungen Grazern über Grab hinaus anhängen. Der Schwiegersohn des alten Schrotzberg, der halb Wien und der unsere Kaiserin in ihrem schönsten Moment gemalt hat.“ In: SW XXXIII. S. 164. Z. 23-28.

„Lebenszeit unserer Väter“.³⁰⁹²

In dem lyrischen Drama *Gestern* (1891) zeigt sich das Motiv erstmalig durch Marsilios Bezug zur gemeinsamen Vergangenheit, hätten sie doch damals geschworen, ein „neu Geschlecht zu gründen“.³⁰⁹³ Schutz sei Andrea doch möglich, weil er aus einem mächtigen und „weitverzweigt[en]“³⁰⁹⁴ Haus stamme, was mitunter auch Richard Alewyn dazu bringt, ihn stammend aus einem „vornehmen Geschlecht“³⁰⁹⁵ zu sehen. Andrea jedoch zeigt sich gelöst von seiner Familie; während bei ihm das Erleben des Augenblickes vorherrscht, verurteilt er an seiner Familie den Mangel an Wandel.³⁰⁹⁶ Dabei wirkt sich die Unfähigkeit des Ästhetizisten in direkter Weise auf die Villa seiner Familie aus (SW III. S. 22. Z. 2), deren Verfall er nicht beheben kann, weil er nicht zu einer Entscheidung fähig ist. In der fünften Szene wird deutlich, warum der Kardinal Teil dieser Runde ist, ist er doch der „Oheim“³⁰⁹⁷ Andreas. Auf diesen bezieht sich Andrea auch in der siebten Szene, ist er doch ebenso Teil des gesellschaftlichen Umfeldes, das Andrea, seinem Wesen gemäß, dient: „Du, Oheim Kardinal, bist mein Behagen! / Du machst, daß mir´s an meiner Tafel mundet“.³⁰⁹⁸ Dabei zeigt sich der Oheim als spöttisch und intrigant, kokettiert er doch vor Arlette aufgrund seines Wissens um den Treuebruch an Andrea.³⁰⁹⁹

Hofmannsthals erstes Fragment *Stationen der Entwicklung aus Age of Innocence* (1891) beginnt mit den Worten: „Er war von dem Geschlecht, das, siebzehnjährig, im Gymnasium, losgerissene Blätter von >>Hedda Gabler<< und >>Anna Karenina<< zwischen den Seiten des Platon und Horaz liegen hatte“.³¹⁰⁰ Hofmannsthal verweist bereits hier, als auch mit der Aufschrift des Konvolutumschlages „sentimentale Erziehung“,³¹⁰¹ auf den entscheidenden Faktor - die familiäre Prägung. Die Negation der Ganzheit des Seins – verdeutlicht durch „losgerissene Blätter“³¹⁰² – zeigt sich also innerhalb seiner Familie. Der Zug zur Einsamkeit zeigt sich dabei schon seit seiner Kindheit in seinem Wesen angelegt („Er spielt anders, schon weil er meistens allein war“).³¹⁰³ Deutlicher wird das Versagen der Familie an dem jungen Kind durch die Schilderung Hofmannsthals, wie er auf der Suche nach Lebendigkeit und sich selbst spüren wollend, durch die Straßen irrt und schließlich wieder zu Hause ankommt, wo ihm nur Unverständnis begegnet.³¹⁰⁴ Aufgrund dieser mangelnden familiären Nähe, dem fehlenden Halt, flüchtet sich der junge Ästhetizist neuerlich in eine selbstgenügsame Traumwelt: „Ein Vorhang, ein dolchartiges Messer, ein Tuch, sein eigener Körper, [...] Lampenlicht und Halbdunkel und vollständiges Dunkel, das waren ihm die Ereignisse unzähliger Dramen“.³¹⁰⁵ Nicht nur die Persönlichkeit der Mutter fördert sein Alleinsein, sondern auch, dass sie ihm mitunter die Kinderfrau nimmt („Damals hatte die Mama das Fräulein fortgeschickt und er schlief allein“).³¹⁰⁶ Hofmannsthal schildert des weiteren das Erwachen des Kindes in Einsamkeit, den Zug zum Spiegel und das Ergötzen am eigenen Spiegelbild, mit dem er die Leere zu kompensieren sucht.³¹⁰⁷ Die Prägung der Familie und des Umfeldes in Bezug auf den Ästhetizismus, zeigt sich auch in den Inszenierungen vor dem Spiegel, die sich an seiner Umgebung entzünden. Wiederholt schildert Hofmannsthal auch das Fehlen der Mutter, und zwar dadurch, dass sie seine Wahrnehmung der Menschen bestimmte. Durch die Musik

3092GW Bd. VIII. S. 84.

3093SW III. S. 14. Z. 22.

3094SW III. S. 15. Z. 34.

3095Alewyn: S. 48.

3096SW III. S. 16. Z. 2-5.

3097SW III. S. 21. Z. 15.

3098SW III. S. 26. Z. 19-20.

3099Siehe (Notizen): SW III. S. 302. Z. 28.

3100SW XXIX. S. 15. Z. 11-13.

3101SW XXIX. S. 268. Z. 6.

3102SW XXIX. S. 15. Z. 11-12.

3103SW XXIX. S. 16. Z. 4-6.

3104„Ihr ganzes brutales Nichtverstehen war ihm widerlich“. In: SW XXIX. S. 18. Z. 14. Die Familie des Jungen begreift nicht, was in ihm vorging, was ihn veranlasst hatte durch die Stadt zu jagen: „Er schrie vor sich hin, heiser vor sinnloser Aufregung“. In: SW XXIX. S. 18. Z. 2-3.

Des weiteren, siehe: SW XXIX. S. 18. Z. 15-17.

3105SW XXIX. S. 18. Z. 18-21.

3106SW XXIX. S. 19. Z. 9-10.

3107SW XXIX. S. 19. Z. 20-21.

glaubte er der „Dame mit dem Mops“³¹⁰⁸ gewahr zu werden, die den „gelben Hut aufhatte und immer abends mit ihrem Dienstmädchen spazieren gieng“.³¹⁰⁹ Überdeutlich zeigt sich im dritten Fragment *Wie mein Vater...* die Bedeutung, die der frühe Tod des Vaters, aber auch dessen ästhetizistische Extravaganz, auf das Kind gehabt hat: „Wie mein Vater alte Herr mit dem traurigen Lächeln und dem eigentümlichen Parfum in den Seidentaschentüchern und den gestickten Westen starb, war ich noch ein Kind.“³¹¹⁰ Während er das Verschwinden der Mutter ausklammert, betont Hofmannsthal, dass der junge Ästhetizist durch den Tod des Vaters verlassen zurückblieb,³¹¹¹ allein umsorgt von einem alten Diener. Auch der Zug zur Traurigkeit zeigt sich als Prägung, die er durch seinen Vater erfahren hat: „Wie mein Vater alte Herr mit dem traurigen Lächeln und dem eigentümlichen Parfum in den Seidentaschentüchern und den gestickten Westen starb, war ich noch ein Kind.“³¹¹²

Der Dramenentwurf *Ascanio und Gioconda* (1892) schildert im Kern den Umgang einer Familie miteinander: nicht nur, dass Ascanio mit Giocondas Mutter verwandt ist³¹¹³ und Ascanio sich mit Giocondas Vettern ästhetizistisch die Zeit vertreibt und von Bertuccio, ihrem Onkel bei dem sie lebt, nach ihrem Verhältnis zueinander gefragt wird, sondern Ippolito ist auch der Vetter Francescas. Dass es weniger ein Abbild der Gesellschaft ist, sondern vielmehr das einer Familie, was Hofmannsthal hier schildert, wird zudem auch von Giocondas Onkel Bertuccio angedeutet, der sagt: „Der halbe Adel von Florenz / Ist so verwandt“.³¹¹⁴

Auf drei Adelsgeschlechter geht Hofmannsthal im Drama ein: auf das Ascanios (Buondelmonte), auf das Francescas und Ippolitos (Donati) und auf das der Amidei (Bertuccio mit den Söhnen Galasso und Ferrante und der Nichte Gioconda). Bereits in der ersten Szene fragt Bertuccio nach seinen Söhnen³¹¹⁵ und bekommt von einem der Diener die Auskunft, dass Galasso und Ferrante junge Hunde für die Jagd abrichten, wodurch Hofmannsthal gleichsam auf deren genussüchtiges Leben verweist. Doch mit Galassos Auftritt, relativiert er dies gleichsam, äußert dieser doch moralische Bedenken ob des Verhaltens und des Umgangs Giocondas mit Ascanio.³¹¹⁶ Die Bedenken des Cousins werden aber von Gioconda ausgeklammert, da es ihm ihres Erachtens nicht zukommt, auf diese Art mit ihr zu sprechen. Motiviert zeigt sich Galassos Aufruf zum Anstand, weil er befürchtet, dass sie ihrem Ruf und damit dem seines Hauses mit ihrem Verhalten schadet. Obwohl auch Ascanio mit Galasso einen gesellschaftlichen, mehr noch ästhetizistischen Umgang pflegt, zeigt sich jedoch auch dessen Distanz gegenüber Ascanio, wenn er diesem bekennt: „Du bist es, Buondelmonte. Nun, Du weisst: / Ich hab´ Dich nie gemocht.“³¹¹⁷ Gioconda heißt ihren Verwandten zu schweigen, entbehre er doch des adeligen Anstandes, wenn er sie so anrede. Doch bekennt Gioconda auch gleichsam ihre Einsamkeit („Beraubt der Eltern, jeder Kindlichkeit / Und leichten Lust des Seines: mit Menschen rings, / Von denen keiner wußte, was ich wollte“).³¹¹⁸

Zwar ist das Verhältnis zwischen Cousin und Cousine von Distanz geprägt, doch beneidet Gioconda auch ihren Cousin ob seiner Leichtigkeit im Leben.³¹¹⁹ Auch der neuerliche Angriff Galassos, dass man sie zu lange in ihrem leeren, von Menschen abgewandten Leben gelassen hat, wird von ihr nicht gutgeheißen, kann sie seinen Einwand doch weder akzeptieren noch daraus eine Lehre ziehen. Zudem ruft Galasso dazu auf, dass ihr gar keine Kritik an seiner Person zustehe, spreche sie doch als Frau zu einem Mann.³¹²⁰ Aber der hinzutretende Bertuccio ruft seinen Sohn zur Ordnung auf und stellt das Gleichgewicht zwischen Mann und Frau her: „Lern Dich benehmen, wie ein Edelmann, / Eh Du das grosse Wort zu führen wagst / Für Haus und Ehre.“³¹²¹ Motiviert zeigt sich Bertuccios Rede dadurch, dass vor dem Gast Familieninterna besprochen

3108SW XXIX. S. 20. Z. 6.

3109SW XXIX. S. 20. Z. 6-7.

3110SW XXIX. S. 21. Z. 19-21.

3111SW XXIX. S. 21. Z. 22.

3112SW XXIX. S. 21. Z. 19-21.

3113SW XVIII. S. 84. Z. 27.

3114SW XVIII. S. 84. Z. 29-30.

3115SW XVIII. S. 77. Z. 9-10.

3116SW XVIII. S. 78. Z. 29-33.

3117SW XVIII. S. 78. Z. 37-38.

3118SW XVIII. S. 79. Z. 20-22.

3119SW XVIII. S. 79. Z. 36-37.

3120SW XVIII. S. 80. Z. 5-7.

3121SW XVIII. S. 80. Z. 14-16.

werden. Doch das neuerliche Aufbegehren Galassos bringt noch einen anderen Grund für Bertuccios Rede zum Vorschein, nämlich den, dass er das Haupt des Hauses Amidei ist und nicht sein Sohn Galasso.³¹²² Vermeintlich bestätigt sieht sich jedoch Gioconda, lässt sie sich von dem Oheim auf die Stirn küssen; dennoch ruft ihn auch dazu auf, manchen Dingen schweigend zu begegnen. Tatsächlich lässt Bertuccio Ascanio und Gioconda alleine und beruft sich dazu auf die Gastfreundschaft. Mit ihm alleine redet sie über Francesca und Ascanios Interesse an ihr, worauf dieser auf ihren Vetter Ippolito anspielt, dessen Liebe zu Gioconda er andeutet. Von Gioconda verabschiedet, sieht er sich aber neuerlich mit Bertuccio konfrontiert, der nun, allein mit Ascanio, Rechenschaft von diesem fordert, allein durch sein Erscheinen. Ascanio ergreift die Initiative, weiß er doch, dass er ihm andeuten will wie man sich unter Edelleuten verhält. In diesem Zusammenhang verweist er darauf, dass es ihm durchaus willkommen war, seine Zeit mitunter mit seinen beiden Söhnen verbracht zu haben.³¹²³ Während Ascanio seine Verwandtschaft zu Giocondas Mutter erwähnt,³¹²⁴ um gleichsam seinen Umgang mit ihr zu relativieren, verweist Bertuccio im Gegenzug auf dieses Verwandtschaftsverhältnis, welches gleichsam den halben Adel von Florenz betrifft.³¹²⁵ Dem wiederum hält Ascanio entgegen:

„Und auch nicht nah genug
Um zu entschuld'gen was – Ihr sagt es selbst –
Entschuld'gung nicht erheischt: die Art Verkehr
Vertraulich wohl, doch ohne Heimlichkeiten?“³¹²⁶

Doch Ascanios Worte versagen bzw. erzielen nicht die erwünschte Wirkung bei seinem Gegenüber, denn Bertuccio verweist darauf, dass sich Ascanio doch darauf besinnen möge, was er seinem Ruf und seinem Haus schuldig sei. Dieser reagiert darauf, indem er sich in dieser Passage outet, ein Lebemann zu sein, der das schöne Leben als Beruf versteht und der mit Bertuccios Söhnen feiert und trinkt. Gioconda und ihn verbinde nur die Kunst des Plauderns, versichert er ihm in diesem Zusammenhang.

Im Gespräch zwischen Francesca und Ippolito hebt diese ihren Vetter hervor, weil er ernsthafter in seinem Lieben sei als ihre Verehrer. Dabei zeigt sie sich durchaus widersprüchlich; zum einen neckt sie Ippolito, ob seiner Liebe zur Gioconda und tadelt ihn mitunter auch, zum anderen jedoch erhebt sie ihn auch, ob dieser Liebe: „Du bist nicht so, mein Vetter; nicht so leer, / Nicht ganz so leer und hohl wie diese da.“³¹²⁷ Ippolito erbittet jedoch von seiner „Base“,³¹²⁸ seine Liebe zu Gioconda, nicht mehr in der Gesellschaft zu thematisieren. Trotz ihrer Bewunderung für sein Lieben, setzt sie es gleichsam herab, betrage er sich doch wie ein „Nachtwandler“. ³¹²⁹ Durch ihren Vetter ³¹³⁰ jedoch erfährt Francesca von der vermeintlichen Verlobung zwischen Ascanio und Gioconda, wobei Ippolito dies als Geschäft deutet, und zwar dass der „alten Herren“, ³¹³¹ die diesen beiden Häusern voranstellen. Für Ippolito bedeutet diese Ehe nicht nur die geliebte Frau zu verlieren, sondern sieht er in dem möglichen Handeln der beiden Herren auch einen Angriff auf ihre Schönheit.

Wichtig erscheint in diesem Werk auch Gaetanas mütterliche Unfähigkeit. Auf die Worte ihrer Tochter „Das ist doch nicht das ganze Leben, Mutter?“, ³¹³² die bezeugen, dass sich Francesca nicht mit dem reinen Liebesgeplänkel abgeben kann bzw. zumindest eine Unsicherheit diesem gegenüber besteht, antwortet ihr nur: „Mein Kind, was andres bringt das Leben nicht. / Ich find es ganz hübsch. Was willst du mehr?“ ³¹³³ In Bezug auf das Mutter-Tochter-Verhältnis lässt sich keine wahre Anteilnahme für die Sorgen und Nöte der Tochter erkennen; so wusste sie zudem auch nichts von deren Liebe zu Ascanio („Kind, und von alledem hat deine Mutter / Bis heute nichts gewußt?“). ³¹³⁴ Dies führt dazu, dass Francesca die Sucht der Mutter nach

3122SW XVIII. S. 80. Z. 24-29.

3123SW XVIII. S. 84. Z. 11-21.

3124SW XVIII. S. 84. Z. 31-34.

3125SW XVIII. S. 85. Z. 1.

3126SW XVIII. S. 84. Z. 31-34.

3127SW XVIII. S. 88. Z. 15-16.

3128SW XVIII. S. 89. Z. 26.

3129SW XVIII. S. 89. Z. 31.

3130SW XVIII. S. 90. Z. 7-8.

3131SW XVIII. S. 90. Z. 10.

3132SW XVIII. S. 92. Z. 5.

3133SW XVIII. S. 92. Z. 7-8.

3134SW XVIII. S. 92. Z. 31-32.

dem rein ästhetizistischen Leben ausspricht, während sie bisher schon das Nicht-Genügen dessen thematisiert hatte. Die Mutter wird für Francesca aber letztendlich zur Helfers-Helferin, Ascanio zu gewinnen. So ist es Gaetana, die ihr rät, ihn durch eine vermeintlich zufällige Geste zu sich zu locken, indem sie Blumen aus dem Fenster wirft. Francesca bekennt vor der Mutter aber auch ihre Beklemmung und Unsicherheit („Wie thöricht und wie elend bin ich, Mutter!“),³¹³⁵ und sucht eine Versicherung bei dieser zu finden, dass es sich wirklich um Ascanio handelt, wo ihre Augen doch trügerisch sind, was ihn anbelangt. Ihrer Mutter, ihre Unsicherheit bekennd, will sie der Begegnung mit Ascanio plötzlich aus dem Weg gehen.³¹³⁶ Während Francesca unfähig, haltlos und unschlüssig wirkt, ist es die Mutter die handelt und die Unsicherheit ihres Kindes thematisiert: „Ist das Dein ganzer Muth, mein kleines Mädchen? / Sei unbesorgt, Dich kleidet auch die Angst. / Still, still. Ich lasse Dich allein.“³¹³⁷ So hätte auch vermutlich Ascanios Annäherungsversuch ins Leere geführt, wenn Gaetana nicht hinzugekommen wäre, ist sie es doch, die ein Versprechen Ascanios vorantreiben will.³¹³⁸ Dazu gibt Gaetana vor zu wissen, dass Bertuccio und Giocondas Vettern ihn zu der Verbindung mit Gioconda gezwungen hätten, unter Androhung des Todes.³¹³⁹ Von ihren Reden sieht sich Ascanio angegriffen und will sich voller Hochmut der Szene entziehen; Francesca jedoch ruft ihn dazu auf, vor der Mutter seine Liebe zu bekennen.³¹⁴⁰

Im Gespräch Giocondas mit Melusina nennt diese, weil sie ihre Amme war, Gioconda ein „Kind“³¹⁴¹ und verweist auf die Zeichen des Todes. Gioconda besinnt sich daraufhin auf ihre eigene Kindheit. Melusina aber sagt ihr, dass sie lediglich als „Kind“³¹⁴² dieses Zeichen trug, diese großen, dunklen Augen. Melusina widerspricht sich nicht nur, weil sie sie immer noch Kind nennt, sondern weil Gioconda immer noch eben diese Augen hat. Gioconda sieht sich neuerlich zu ihrer Kindheit hingezogen, denn es liegt ein Reiz für sie auf dieser. Ihr eigener Zug zur Kindheit zeigt sich ebenso dadurch, dass sie erst neulich in einer Truhe ihre bunten Kinderkleider gefunden hatte, und erwähnt deren Farben, die an jene erinnern, die sie Ascanio für die Kleidung seines Dieners empfohlen hatte.³¹⁴³ So betont Melusina nicht nur Giocondas Schönheit („Ja, freilich weiss ichs. Kind, was warst Du schön! / Unheimlich schön!“),³¹⁴⁴ sondern Gioconda sagt selbst über sich, dass sie ein „stilles, blasses, hexenhaftes Kind“³¹⁴⁵ gewesen sei. Durch die Unterhaltung mit Melusina wird deutlich, wodurch sich Gioconda von den leichten Genüssen wie Musik distanziert hat; es war der frühe Tod der Eltern, in deren Hause oft Musik gewesen war, der Gioconda am Leben verzweifeln ließ. Obwohl Melusina sie aufruft, sich ihr Leben durch Musik zu erheitern und den Onkel darum zu bitten, das Haus mit Musik zu erfüllen,³¹⁴⁶ verweigert Gioconda sich dem leichten Genuss, was Melusina dazu bringt, das „Kind“³¹⁴⁷ darauf zu verweisen, dass es Zeit ist ins Bett zu gehen. Auf Melusinas Eröffnung, dass Ascanio nicht kommen werde, äußert diese ihren Unglauben, geht sie doch davon aus, dass Melusina andeutet, dass Ascanio nicht kommen werde, weil der Oheim um ihren guten Ruf besorgt ist.

Letztendlich zeigt sich das Motiv auch innerhalb des Werbens für den Freund, betont Ascanio doch die langjährige Bekanntschaft zwischen ihm und Gioconda, die er seit ihrer „Kindheit“³¹⁴⁸ kennt.

In *Die Bacchen nach Euripides* (1892) zeigt sich ebenso eine problematische familiäre Situation. Bestimmt zeigt sich die Hinwendung zu dem Gott Dionysos auch in Verbindung mit dem Tod des Ehemannes, Pentheus' Vater: „Der Vater soeben gestorben. Seine Mutter unterbricht die Trauer, der sie sich unendlich hingab – um sich unendlich dem Dionysos hinzugeben.“³¹⁴⁹ Hofmannsthal plante auch in diesem Werk das

3135SW XVIII. S. 94. Z. 15.

3136SW XVIII. S. 94. Z. 19-24.

3137SW XVIII. S. 95. Z. 1-3.

3138SW XVIII. S. 97. Z. 8.

3139SW XVIII. S. 97. Z. 20-27.

3140SW XVIII. S. 98. Z. 11-15.

3141SW XVIII. S. 100. Z. 22.

3142SW XVIII. S. 100. Z. 29.

3143SW XVIII. S. 102. Z. 1-4.

3144SW XVIII. S. 102. Z. 6-7.

3145SW XVIII. S. 102. Z. 8-9.

3146SW XVIII. S. 102. Z. 34.

3147SW XVIII. S. 103. Z. 12.

3148SW XVIII. S. 108. Z. 15.

3149SW XVIII. S. 51. Z. 3-4.

Versagen der Mutter in Bezug auf den Sohn Pentheus einzubinden, hier im Besonderen in Verbindung mit der Religion („Ich habe dich die Götter schlecht gelehrt“).³¹⁵⁰ Pentheus wiederum zeigt eine Fremdheit in Bezug auf seine Mutter („Mutter du gleichst dir selber nicht! bist du es, Mutter?“)³¹⁵¹ und des weiteren auch eine Angst vor ihr, wie auch eine Problematik innerhalb der Kommunikation.³¹⁵² Mitunter nimmt er sie sogar als „Traumbild“³¹⁵³ wahr. Dass Pentheus zwei Schwestern hat, wird nur durch einen kurzen Vermerk deutlich („Agaue auf ihre 2 Töchter gestützt“).³¹⁵⁴ Den naiven Greis, den Hofmannsthal einbindet, ist Cadmos, Agaues Vater, der den Enkel verhöhnt, als dieser nach der Mutter ruft (SW XVIII. S. 53. Z. 26-29). Mehr noch schildert Hofmannsthal den Großvater als gegen ihn aufbegehrend: „Der Greis Cadmus wird gefesselt vor Pentheus geführt und lehnt sich glorreich gegen den König auf. Seine Triebfeder ist eine Fanatismus gewordene Mystik.“³¹⁵⁵ Der Ruf nach seiner Tochter, in dieser Situation, bleibt ungehört („Agaue, meine Tochter Agaue! nichts regt sich“).³¹⁵⁶ Aus den Notizen geht des weiteren auch Agaues Herkunft hervor, dass sie „aus einem Geschlecht von königlichen Priestern des Dionysos-Sabrazios-Zagreus“³¹⁵⁷ stamme.³¹⁵⁸

In dem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892) zeigt sich nur durch die Dramatis Personae, dass Tizian neben seinem Sohn Tizianello auch die Tochter Lavinia hat, und dass diese unter den drei Mädchen ist, die Tizian malt.³¹⁵⁹ In der Handschrift 3 H³, im Gespräch zwischen Desiderio, Gianino und Tizianello, legt Hofmannsthal Gianinos Bezug zu sich selbst dar.³¹⁶⁰ Gerade auch der Mangel dieses Motivs kann den Rückschluss zulassen, dass Tizian für die Schüler eine Ersatzwelt für ein familiäres Umfeld darstellt.

Innerhalb der Gespräche und Briefe Hofmannsthals zeigen sich Bezüge zum Motiv in *Der Sinn des Lebens. Dialoge in der Manier des Platon aus Athen* (1892) (SW XXXI. S. 7. Z. 12-13), in dem *Buch des Weltmannes* (1902) durch die nicht adelige Abstammung des jungen Hofmeisters und seinen Blick auf den englischen Adel des 19. Jahrhunderts (SW XXXI. S. 24. Z. 8-11), in *Das Gespräch und die Geschichte der Frau von W.* (1902) in Verbindung mit der Konfrontation mit dem Tod,³¹⁶¹ in *Die Briefe des Paulus Silentarius* (1902) durch den Rat des Dichters Paulus an seinen Freund Fronto, dass er auf seine „7 Kinder“³¹⁶² Acht geben möge, in *Im Vorübergehen. Wiener Phonogramme* (1893)³¹⁶³ oder in *Die Briefe des jungen Goethe* (1903/1904) durch den Bezug auf Goethe, der das „wohlhabender Leute Kind“³¹⁶⁴ war.³¹⁶⁵ Deutlicher zeigt sich die Einbindung des Motivs in dem Gespräch zweier Kurtisanen in *Die Sammlerin* (1903), allerdings allein durch die Rede Angelas an Maraña, wisse sie doch um deren guten Geschmack in Einrichtungsdingen: „Auch meine Mutter hat mir immer davon erzählt, und von den wundervollen Festen, die du gegeben hast.“³¹⁶⁶ Ebenso zeigt sich das Motiv in *Der Brief des letzten Contarin* (1902) („Palast – Dienerschaft –

3150SW XVIII. S. 52. Z. 30.

3151SW XVIII. S. 52. Z. 31-32.

3152SW XVIII. S. 56. Z. 3-5.

3153SW XVIII. S. 54. Z. 8.

3154SW XVIII. S. 52. Z. 36.

3155SW XVIII. S. 55. Z. 23-24.

3156SW XVIII. S. 55. Z. 25.

3157SW XVIII. S. 48. Z. 3-4.

3158Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 48. Z. 33-35, SW XVIII. S. 50. Z. 29-33, SW XVIII. S. 53. Z. 1-5, SW XVIII. S. 53. Z. 9-10, SW XVIII. S. 54. Z. 14-18, SW XVIII. S. 55. Z. 29, SW XVIII. S. 55. Z. 34-35, SW XVIII. S. 56. Z. 11-12.

3159Siehe (Notizen): SW III. S. 343. Z. 32-33, SW III. S. 346. Z. 15, SW III. S. 346. Z. 16, SW III. S. 348. Z. 28, SW III. S. 367. Z. 30.

3160„Als Kind da war ich über nichts so froh / Als wenn nur eine rechte ganze Schaar / So wie ein Holfhalt, weißt du, um mich war.“ In: SW III. S. 360. Z. 22-24.

3161„Wie ihr Sohn starb. Die Worte des Arztes, das war alles sinnlos: es hat sie wahnsinnig gemacht weil es so wenig war und der Abgrund in ihr so ungeheuer.“ In: SW XXXI. S. 57. Z. 7-9.

3162SW XXXI. S. 58. Z. 4.

3163„[...] ein 9jähriges Mädchen redet mit ihrem Vater oder 2 junge Mädchen reden miteinander oder ein junger Mann redet mit einem andern jungen Mann und sie rauchen beide im gehen ein junger Mann redet 7 mit einem jungen Mädchen, oder redet gleichzeitig mit einem jungen Mädchen und einem Kind. oder 3 junge Menschen hören zusammen der Musik zu oder ein Mann fährt mit seiner Frau in einem Boot“. In: SW XXXI. S. 8. Z. 11-16.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 8. Z. 19-20, SW XXXI. S. 8. Z. 21-23.

3164SW XXXI. S. 89. Z. 21.

3165SW XXXI. S. 89. Z. 32-33.

3166SW XXXI. S. 72. Z. 25-26.

schleppendes Kleid – Marmordiele: meine Ahnen, glaub mir, hatten das ebenso sehr in sich als sie es außer sich hatten“).³¹⁶⁷ Hofmannsthal deutet hier nicht nur eine narzisstische Prägung an, sondern es zeigt sich auch die Belastung der Familie auf den Protagonisten. So erinnert er sich ob der gegenwärtigen Demütigung an eine Frühere, als er mit 14 Jahren mit dem Vater von Verwandten zu Verwandten gezogen war, um einen Unterschlupf zu finden, weil seine Familie zwar einen großen Namen aber finanziell ruiniert ist (SW XXXI. S. 21. Z. 10-12): „Immerfort lebten wir auf den Schlössern von Verwandten oder von Freunden, monatelang oder wochenlang.“³¹⁶⁸ Aber als er mit 14 Jahren einmal die Bedienten hörte, wusste er, dass „mein Vater ein Bettler war und in allen diesen Häusern als ein lästiger Schmarotzer betrachtet wurde.“³¹⁶⁹ In Verbindung mit dieser Erkenntnis, spricht der Contarin davon, dass an diesem Tag seine „Selbsterziehung“³¹⁷⁰ begonnen habe. Von nun an dachte er an dieses Geschehen „wenn ich mit meiner Mutter in einem Wagen fuhr, nach dem Friedhof oder sonst, und dem Kutscher das Geld hinzählte, erschien ich mir als ein frecher Betrüger.“³¹⁷¹ Gegen die Unehrllichkeit in seiner Familie, sieht er die ehrlichen, bürgerlichen Menschen, wie den Tischler mit „seinen vielen Kindern“.³¹⁷²

Auch in Bezug auf die Familie zeigt sich in dem *Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann* (1902) die Kritik des Japaners an dem Europäer. Während ein richtiger Bezug zur Familie, aufgrund des Mangels der Ganzheit des Seins, gar nicht möglich ist, formuliert der Japaner über seinen Kulturkreis: „Wir sind Brüder, alle eine Familie.“³¹⁷³ In *Die Briefe James Hackmanns* (1903) zeigt sich das Motiv durch den Verweis auf Hackmanns Vetter („dieser fühlt sich schon so alt und dabei so unreif, mit leeren Händen“),³¹⁷⁴ sowie durch den Bruder Hackmanns (SW XXXI. S. 65. Z. 18), von dem er sich letztendlich löst. Über seine Geliebte vermerkt Hofmannsthal nicht nur ihren fehlenden Glauben, sondern auch das „Nicht-ausgefüllt-sein[...] durch die Kinder“.³¹⁷⁵ Aus den Notizen geht des weiteren aber auch die Prägung auf die Kinder hervor: „Er rücksichtslos klagend vor den Kindern: sie [...] gib acht sie hören ohnehin zuviel [...] auf diese Art ist meine Jugend beschwert worden.“³¹⁷⁶ Ebenso zeigt sich in der Arbeit *Furcht / Ein Dialog* (1906/1907) die Einbindung dieses Motiv-Komplexes, wähnt der Matrose doch, dass es sich bei Hymnis um die Schwester Laidions handelt (SW XXXI. S. 118. Z. 21-22). Dabei verbindet die beiden nur Freundschaft. Hymnis verweist hingegen darauf, dass sie in der Nacht die Demonassa haben tanzen sehen, wie auch ihre Schwester Bacchis, wobei auch die beiden „keine Schwestern sein“³¹⁷⁷ sollen. Auch zeigt sich die Einbindung des Motivs durch die Worte Laidions, in denen sie sich ihrer Vergangenheit besinnt: „Da bin ich so aufgewachsen bei meiner Mutter und war ein unnützes Kind und wünschte was und hatte es nicht“.³¹⁷⁸ In *Das Schöpferische* (1906-1909) schildert Hofmannsthal den Gegensatz zwischen dem Kränklichen und dem Schöpferischen³¹⁷⁹ und bindet das Motiv des weiteren durch das Kaffeetier Dünichen ein.³¹⁸⁰

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 71. Z. 4-6.

3167SW XXXI. S. 17. Z. 11-13.

3168SW XXXI. S. 21. Z. 11-12.

„Ich wusste wer wir waren. Ich wusste, dass niemand, bei dem wir zu Gäste waren, einen größeren Namen trug, als wir, und dass niemand, dem ich begegnen würde, einen größeren tragen konnte. Kinder wissen diese Dinge gut“. In: SW XXXI. S. 21. Z. 13-15.

3169SW XXXI. S. 21. Z. 25-26.

3170SW XXXI. S. 21. Z. 27.

3171SW XXXI. S. 21. Z. 28-31.

3172SW XXXI. S. 22. Z. 7.

3173SW XXXI. S. 41. Z. 13.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 42. Z. 20, SW XXXI. S. 42. Z. 3-4.

3174SW XXXI. S. 63. Z. 27-28.

3175SW XXXI. S. 66. Z. 7.

3176SW XXXI. S. 68. Z. 1-2.

3177SW XXXI. S. 119. Z. 24.

3178SW XXXI. S. 122. Z. 3-5.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 123. Z. 12-15, SW XXXI. S. 381. Z. 22-24, SW XXXI. S. 382. Z. 18-22, SW XXXI. S. 382. Z. 23, SW XXXI. S. 388. Z. 8, SW XXXI. S. 388. Z. 9-13, SW XXXI. S. 388. Z. 24, SW XXXI. S. 388. Z. 30-31.

3179SW XXXI. S. 92. Z. 18-21.

3180„[...] klagt es habe seinem Vater an dem gefehlt was man das Schöpferische nennen könne. Doch habe er sein kleines Gärtchen wundervoll gehalten“. In: SW XXXI. S. 94. Z. 3-5.

In dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) zeigt Hofmannsthal an dem Ästhetizisten Claudio dessen Liebesunfähigkeit auch in Bezug auf seine Familie auf.³¹⁸¹ Claudios Verständnis von Familie sieht sich vielmehr gespeist von seinem narzisstischen Wesen.³¹⁸² Doch durch die Musik des Todes fühlt er sich an seine Mutter erinnert (SW III. S. 69. Z. 16), die schließlich erscheint und sich ihrer Mutterschaft erinnert. Claudio wird dabei als ein problematisches Kind beschrieben, „klein und heftig, wild / Im Laufen, nicht zu halten.“³¹⁸³ Zudem greift sie sein unstetes Wesen auf, denn während sie bei Nacht nach ihm gelauscht hatte, hatte er sich draußen herum getrieben. Doch verurteilt sie keineswegs ihre „Mutterschaft“,³¹⁸⁴ sondern sieht sie vielmehr als gottgegeben an. Während die Mutter erkennt, nicht mehr in die Sphäre des Lebendigen zu gehören, sucht Claudio sie bei sich zu halten, spürt er doch jetzt erst eine Sehnsucht nach ihr.³¹⁸⁵ Letztendlich erkennt Claudio, dass er auch an seiner Mutter falsch gehandelt hat und bekennt neuerlich sein Sehnen nach ihr, das unerfüllt bleiben wird: „Wann hab ich je / Gespürt, daß alle Wurzeln meines Seins / Nach ihr sich zuckend drängten, ihre Näh´ / Wie einer Gottheit Nähe wundervoll“³¹⁸⁶

In der Erzählung *Das Glück am Weg* (1893) zeigt sich das Motiv dadurch, dass der Protagonist überlegt woher er die Frau auf dem anderen Schiff kennt („ein gewisser kleiner Garten, wo ich als Kind gespielt hatte, mit weißen Kieswegen und Pegonienbeeten“).³¹⁸⁷ Doch verwirft er den Gedanken, denn „damals mußte sie ja auch ein kleines Kind gewesen sein“.³¹⁸⁸

In der *Idylle* (1893) zeigt sich die Bedeutungslosigkeit, die die narzisstische Protagonistin ihrer Familie beimisst ebenso, kann diese sie doch nicht davon abhalten dem ästhetizistischen Genuss, verkörpert durch den Zentauren, nachzugehen. Hofmannsthal hat das Werk in einem dörflichen Szenario („Schauplatz im Böcklinschen Stil“),³¹⁸⁹ in und vor einer Dorfschmiede, angesiedelt. Dementsprechend ist es auch ein ruhiges, familiäres Leben – das Spielen des Kindes mit einer Krabbe – das Hofmannsthal hier schildert, und in das die Verlockung des Zentauren scheinbar plötzlich einbricht.

Von plötzlich kann allerdings auch in diesem Werk nicht die Rede sein, denn die Anlage der Ehefrau zum Ästhetizismus ist in ihr durch ihre Kindheit angelegt worden, ist doch auch sie eine der Figuren Hofmannsthals, die eine deutliche Prägung in der Kindheit erfahren hat. Hofmannsthal zeigt, umgeben von Heim und Familie, dass sie sich gleichsam an ihre Vergangenheit erinnert und den Blick auf das „väterliche Handwerk“³¹⁹⁰ gerichtet hält. Anders als ihren Mann, der in ihren Augen nur ein Schmied ist, sieht sie in dem Töpferhandwerk ihres Vaters eine Kunst, und während sie ihren Mann mit einem herabsetzenden Blick als einfachen Handwerker versteht, ist ihr Vater für sie ein Künstler gewesen, schafft er doch in seinen Kunstwerken eine „belebte“³¹⁹¹ antike Götterwelt. Dies wird von Hofmannsthal aber gleichsam in einen kritischen Blickwinkel gestellt, ist es doch mitunter die Sphäre der Persephone und damit ein „lebensfremde[s], asphodelische[s] Gefilde“,³¹⁹² was der Kunst des Vaters nicht etwas Lebendiges, sondern

3181Auch Alewyn betont, neben dem Identifikationspotential der Jugend seiner Zeit, auch den familiären Bezug: „Hofmannsthals >>Tor<< ist ein Spross jenes Stammes, dessen früher Ahnherr Hamlet heißt, und der sich seit vier Menschenaltern über das Antlitz Europas ausgebreitet hatte.“ In: Alewyn, S. 64.

3182SW III. S. 64. Z. 6-10.

3183SW III. S. 74. Z. 14-15.

3184SW III. S. 74. Z. 29.

3185SW III. S. 75. Z. 4-7.

3186SW III. S. 75. Z. 13-16.

In den Notizen vermerkt Hofmannsthal die Bedeutung der Mutter: „Mutter [...] orgiastisch mythisch, als Glied durch das er mit der Erde zusammen/hängt“. In: SW III. S. 435. Z. 37-38. Gleichsam zeigt sich auch hier die Diskrepanz zwischen Mutter und Sohn, im Sinne der Ganzheit des Seins, auf („Grundton der Mutter: Ich litt um Dich grosse Schmerzen / Du sagst zum Schmerz: Ich kenne Dich nicht“). In: SW III. S. 437. Z. 6-7.

3187SW III. S. 8. Z. 35-37.

3188SW III. S. 8. Z. 37-38.

3189SW III. S. 55. Z. 1.

Ursula Renner verweist im Zuge ihrer Auseinandersetzung mit Hofmannsthals Interesse an der bildenden Kunst auch auf dieses Werk, sowie die Böcklin Rezeption um 1900: „Böcklin wird zum Vorreiter jener Stimmungs- und Nervenkunst, die die verdeckte andere Seite der Alltagswelt im Visier hat“. In: Renner, S. 141.

3190SW III. S. 55. Z. 12.

3191SW III. S. 55. Z. 20.

3192SW III. S. 56. Z. 3.

etwas Totes gibt.

Deutlich zeigt sich hier bereits die Anlage zum Ästhetizistischen, wobei Hofmannsthal in dieser Passage³¹⁹³ eine Vielzahl von Motiven anspricht, schließlich auch die Hinwendung zum Göttlichen, indem sie sich selbst wiederfinden will und vor allem die Wahrnehmung der Welt, die sie sich wie eine „Fremde“³¹⁹⁴ in der gegenwärtigen Umgebung und in ihrer Familie vorkommen lässt, da sie als „Kind“³¹⁹⁵ Anteil hatte am wechselhaften Erleben des Göttlichen durch die Kunst. Der Schmied jedoch verurteilt diesen Müßiggang seiner Frau, ist aus dem „gern verträumten Kind“³¹⁹⁶ doch eine ästhetizistische Frau geworden, die das Werk des Ehemannes nicht schätzt, obwohl dies aus „mütterlichen Grundes Eingeweiden stammt“.³¹⁹⁷ Der Schmied, entgegen seiner Frau, fühlt sich nicht als Fremder in seinem Umfeld, sondern sich diesem familiär verbunden. Im Sinne der Ganzheit des Seins lässt Hofmannsthal ihn sagen:

„Den Nachbarbaum, der dir die Früchte an der Sonne reift
Und dufterfüllten lauen Schatten niedergießt,
Das kühle grüne Gras, es trats dein Fuß als Kind.
Die alten Eltern tratens, leise frierende,
Und die Geliebte trats“³¹⁹⁸

Die Frage der Frau an sich, ob sie für den Zentauren ihre Familie verlassen soll,³¹⁹⁹ spiegelt nicht ihr wirkliches Empfinden wieder, sondern zeigt nur ein kurzfristiges Bedenken. Bereits die Aussage des Zentauren „Was sorgst du lang um was du schnell vergessen hast?“³²⁰⁰ und das Erscheinen des Schmiedes, lässt die Frau ihr bürgerliches Leben nämlich hinter sich werfen und in die Traumwelt eintreten. Auch das „klägliche[...] Weinen“³²⁰¹ ihres Kindes bewirkt nicht die Rückbesinnung der Frau. Stattdessen flieht sie mit dem Zentauren und erfährt schließlich den Tod durch ihren eigenen Mann.

Auch in Bezug auf das erzählerische Fragment³²⁰² *Delio und Dafne* (1893) zeigt sich eine Einbindung der familiären Prägung. Hofmannsthal nimmt Bezug auf *Delio*, wenn es heißt: „seine Mutter. sehr intensive Menschen, voll pénétranve der Bewegungen und Blicke.“³²⁰³ Die Hauptintention Hofmannsthals in *Amgiad und Assad* (1895) liegt in der Darstellung der Bruderbeziehung, in deren Stellung zu ihrem Vater und ihrer persönlichen Entwicklung, die durchaus aufeinander bezogen ist. Lediglich durch die Vorlage *Geschichte der Prinzen Amgiad und Assad* aus 1001. Nacht erklärt sich die problematische familiäre Beziehung. Bei Hofmannsthal Zwillingbrüder, sind es in der Vorlage nur Halbbrüder, die durch die Verleumdungen ihrer Mütter von ihrem gemeinsamen Vater zum Tode verurteilt werden, von dem sie sich nur durch Flucht retten können: „sie fühlen den Tod um sie schweben, schicksalsgemäss aus ihres Vaters Zorn hervorgewachsen“.³²⁰⁴

Die Beeinflussung der beiden Brüder zueinander zeigt sich dabei überdeutlich in Hofmannsthals Notizen: „Zwillingbrüder, der eine vor dem andern verborgen, die sich unter dem Zwang ihrer Entwicklung entgegenstreben“.³²⁰⁵ Eine anfängliche brüderliche Nähe im Charakter deutet sich auch dadurch an, dass sich Beide nicht ihrer Schönheit bewusst sind. Hofmannsthal deutet in der zweiten Notiz zu dieser Erzählung eine Trennung der Brüder an, aber auch die Sehnsucht danach sich wiederzusehen. Statt eines gemeinschaftlichen Erlebens nach dem Wiedertreffen, setzt jedoch die Erkenntnis ein, dass die empfundene Einsamkeit nicht durch das brüderliche Gegenüber kompensiert werden kann („menschlichen

3193SW III. S. 55-56. Z. 14-29//1-3.

3194SW III. S. 56. Z. 17.

3195SW III. S. 56. Z. 9.

3196SW III. S. 56. Z. 21.

3197SW III. S. 56. Z. 26.

3198SW III. S. 59. Z. 16-20.

3199SW III. S. 60. Z. 6.

3200SW III. S. 60. Z. 8.

3201SW III. S. 60. Z. 16.

3202Neben den abgeschlossenen Erzählungen, hat Hofmannsthal auch 7 Fragmente hinterlassen, die ebenso eine mehr oder weniger starke Beschäftigung mit den einzelnen Motiven zeigen.

3203SW XXIX. S. 28. Z. 18-19.

3204SW XXIX. S. 40. Z. 16-17.

3205SW XXIX. S. 37. Z. 8-9.

Einsamkeit zusehr bewußt geworden“).³²⁰⁶ Diese Äußerung kann nicht so verstanden werden, dass Hofmannsthal dem Menschen abspricht, in einem anderen Menschen Geborgenheit zu finden, sondern ist eher in die Richtung zu deuten, dass die beiden Brüder füreinander nicht ideal sind. Bezeichnend dafür ist, dass die Brüder nicht über ihre Erlebnisse reden, sondern sich nur über eine wunderschön gestaltete Tapete unterhalten.³²⁰⁷ Hofmannsthal verweist aber gleichsam in Bezug auf Assad, noch bevor es zum Wiedersehen mit seinem Bruder kommt, darauf, dass er sich nach dem Bruder sehnt, denn er hat die Grausamkeit des Lebens kennengelernt. Die Auseinandersetzung mit dem Vater zeigt sich auch durch das Zusammentreffen mit einem der Prinzen (Hofmannsthal sagt an dieser Stelle nicht welcher von beiden es ist): „der Prinz führt den alten König in einen viereckigen Garten, durch dessen Gitterstäbe alle Grossen und Hauptleute hereinstarren.“³²⁰⁸ Die Probleme mit seinem Vater führen zu einer Umkehr bei diesem und zur Niederlegung der Königswürde. Nicht nur in Bezug auf den Vater zeigt sich bei den Prinzen eine Prägung, sondern auch durch die Mutter („im Weinen sehen sie beide ihrer mädchenhaften Mutter sehr ähnlich“).³²⁰⁹ Zudem erwähnt Hofmannsthal neben dem Vater und der Mutter auch den Großvater, der der „Zauberer und Kaiser Timur“³²¹⁰ ist, zu dem Amgiad die Leiche seines Bruders bringt.³²¹¹

Mit dem Plan der *Novelle vom Sectionsrath* (1895) wollte sich Hofmannsthal wiederholt mit dem Problem des Lebens, des Genügens der Persönlichkeit dem Leben gegenüber befassen. Durch dieses Werk zeigt sich, dass Hofmannsthal einen Schwerpunkt, innerhalb der Stellung zur Familie zu setzen gedachte. Aufgrund des höheren Alters des Protagonisten, beleuchtet Hofmannsthal nicht nur die Beziehung des Mannes zu seinen Eltern, sondern auch dessen eigene Vater-Kind-Beziehung, die Hofmannsthal als problematisch schildert („Novelle. Söhne von seinen Geliebten haben. [...] schliesslich Tochter, die sich von ihm abwendet“).³²¹² Hofmannsthal bindet aber, wie schon angedeutet wurde, auch die Beziehung des Protagonisten zu seinem Vater ein.³²¹³ Dabei verweist er mitunter auch durch den Vater auf die Prägung durch die familiäre Herkunft. Nicht nur, dass er die schwierige Kommunikation anspricht, sondern er greift auch unmittelbar die empfundene Unzulänglichkeit der eigenen Person auf: in der „Dürre der letzten Jahre sehnt er sich auf nach der Traurigkeit der früheren, nach solchen Stunden, wo er mit seinem Vater allein gesessen ist, beide stumm, und beide bebend von der Wehmuth eines Unausgesprochenen, [...] irgend einer tiefen demüthigen Unzulänglichkeit ihres Lebens.“³²¹⁴ Sich in der Notiz neuerlich auf den Besuch des Vaters in Kalksburg beziehend, schließt Hofmannsthal einen Bezug zum Glauben an: „Damals fängt dieses Mitleid mit dem Vater an, der ihm vor Gott und allen Menschen hilflos vorkommt.“³²¹⁵ Wie sich durch das Religions-Motiv noch zeigen wird, deutet diese Äußerung nicht eine Gottlosigkeit des Protagonisten an, sondern zielt auf die fehlende Beziehung des Vaters zu Gott ab. Auch in *Geschichte des Schiffsfährnrichs und der Kapitänsfrau* (1896) wird deutlich, dass die Familie der Frau des Kapitäns keinen Halt im Leben geben kann („ihre Grundstimmung dem Heranwachsen des Kindes gegenüber; düstere Verwunderung“).³²¹⁶

3206SW XXIX. S. 37. Z. 20-21.

3207SW XXIX. S. 39. Z. 21-26.

3208SW XXIX. S. 38. Z. 11-13.

3209SW XXIX. S. 40. Z. 1-2.

3210SW XXIX. S. 41. Z. 8.

3211Ein Problem hat sich bei der Bearbeitung der Fragmente, die zu dieser Erzählung erhalten geblieben sind, ergeben. Bei der Durchsicht der Materialien zeigte sich, dass Hofmannsthal, anders als in der Vorlage, den Tod Assads plante und Amgiads Entwicklung letztendlich dahingehend beleuchten wollte, dass er ihn wieder näher an die Gesellschaft heranführen wollte. Daraus ergibt sich die Vermutung, dass Hofmannsthal schon innerhalb der Erzählung Assad näher an den Ästhetizismus zu rücken gedachte, während bei Amgiad eine Läuterung einsetzt. Tatsächlich hat sich aber zum Teil eine Willkürlichkeit Hofmannsthals gezeigt, die Namen der Brüder zu vertauschen, auch in Bezug auf das Erleben der Liebe. So zeigt sich, auch im Zusammenhang mit der Wahrnehmung der Schönheit, dass es Amgiad ist, der im Garten der Morgane sich seiner Schönheit bewusst wird, war es doch im Original letztendlich Assad, der Margiane heiratete. Auf diese Problematik verweist bereits die *Kritische Ausgabe*: „Hofmannsthal vertauscht durchgehend die Namen Amigad und Assad, so daß bei ihm Amgiad derjenige ist, der in Gefangenschaft gerät, während Assad Wesir wird. Ferner ändert er den Namen Margiane in Morgane.“ In: SW XXIX. S. 288. Z. 13-15.

3212SW XXIX. S. 44. Z. 3-4.

3213In Bezug auf die Vergangenheit notiert Hofmannsthal: „Als Kalksburgerbub hat er einem einen (seinen?) abholenden Vater gesehen.“ In: SW XXIX. S. 44. Z. 8-9.

Des weiteren, siehe: SW XXIX. S. 44. Z. 30-31.

3214SW XXIX. S. 44. Z. 3-4.

3215SW XXIX. S. 44. Z. 33-34.

3216SW XXIX. S. 84. Z. 3-4.

Während sich in *Ein Frühling in Venedig* (1900) nur ein kurzer problematischer Bezug zu familiären Bindungen durch Erwin zeigt („Kehrt vor dem Zimmer seiner Mutter um. Auseinandersetzungen mit der Mutter.“),³²¹⁷ wird das Motiv in der *Knabengeschichte* (1906, 1911-1913) weiter ausgeführt. Dies wird bereits durch die Haltlosigkeit deutlich, die der ästhetizistische Euseb im Traum durchlebt und die in direkter Verbindung zu seinem Vater steht.³²¹⁸ An Euseb zeigt sich, dass seine fehlenden familiären Wurzeln sein Abgleiten in den Ästhetizismus auslöste, denn er „ist ein uneheliches Kind und kennt seinen Vater nicht.“³²¹⁹ Immer wieder kommt Hofmannsthal in seinen Notizen, auf den Vater Eusebs zu sprechen. Aufgrund der Unsicherheit wer oder was sein Vater war, kann er ihn, seinem Wesen gemäß, gestalten: „Knabe wurde in dieser Nacht weit über sich selber emporgerissen - - sein Vater kommt ihm nahe als Räuber Landstreicher [...] – Heiliges tritt ihm bis zum Berühren nahe“.³²²⁰ Dabei zeigt sich die Suche nach dem Vater in seinem Innern nicht nur als bestimmend („auf jede Weise den Vater suchen“),³²²¹ sondern Hofmannsthal stellt auch einen direkten Zusammenhang zwischen Eusebs familiärer Situation und seinem Wesenszug zu Grausamkeit und Mord her. Eusebs Gedanken über seine Familie, führen ihn zudem auch dazu seines Onkels zu gedenken, der Kellner ist, wobei sich Euseb selbst allem Tätigen verschlossen hat, wodurch er dessen Lebensweg nicht folgen will. „Er möchte auch nicht Feldarbeiter werden. Auch nicht Töpfer oder Schuster. Was bin ich jetzt, ein Mörder!“³²²² Bezeichnend für die familiäre Situation ist auch die Handschrift Hofmannsthal zu dieser Erzählung. Obwohl Euseb den Sperber an die Scheune genagelt hatte, Angst ihn ergriffen hatte, als er das heran fliegende Sperberweibchen sah, greift er nach dem Hammer „um seinen Vater zu finden“.³²²³ Hofmannsthal lässt dies offen, doch kann angenommen werden, dass der Sperber nur das Opfer für denjenigen ist, den er wirklich töten will. Auch zeigt sich, dass Familie und Kinder nicht als Haltgeber empfunden werden. Hofmannsthal verdeutlicht dies an zwei Männern, dem Kaufmann, der für seine eigenen Sünden sein neugeborenes Kind Gott opfert und an Joseph, dem Geliebten der Magd, der ihre Bitte für sich und das Kind abtut. Stärker als 1906 zeigt sich um 1912 in Hofmannsthal's Notizen Eusebs Sehnsucht nach seinem Vater und der Zusammenhang mit seinen Handlungen. So steht auch die Ermordung des Sperbers in Verbindung mit dem Vater: „Er suchte den Vater – auch in Hammerschlägen auf die Nägel die den Leib des Sperbers am Holz kreuzigten, suchte er den Vater - - - und fand sich.“³²²⁴ Euseb selbst gibt mit seinem Handeln den inneren Druck weiter, löst sich von der Beklemmung, selbst – durch den Vater – so zu fühlen wie der Sperber („So gekreuzigt war auch er durch den Vater, den Verächter seines Lebens“).³²²⁵ In Verbindung mit der Religion zeigt sich zum einen die Ablehnung durch den Vater,³²²⁶ zum anderen aber auch die Erhöhung seiner Person³²²⁷ und die Überlagerung des göttlichen Vaters über den irdischen Vater. Das Fehlen des Letzteren („Sein unbarmherziger Vater der sich vor ihm verborgen hat im Nicht-da-sein“),³²²⁸ führt Euseb dazu, nach Ersatz zu suchen, fühlt er sich doch durch seine unsichere Herkunft haltlos in dieser Welt stehend („das unsagbare unsichere seiner Stellung im Dasein: so unsicher ist niemand auf der Welt“).³²²⁹ Diese Suche nach Ersatz führt schließlich zum Glauben, in Gott einen neuen Vater gefunden zu haben: „der barmherzige Vater der ihm statt dessen zugewiesen ist, der Vater aller Creaturen – alles wird zu allem [...] das einzige Element das möglich ist, ist das Wasser: baden. I will not touch my flesh to the earth, as to other flesh. To renew me.“³²³⁰ Dabei ist Euseb nicht nur durch den

3217SW XXIX. S. 132. Z. 9-10.

3218„[...] wird selbst zu verschiedenen Erden, die sich sondern in schwere dunkle moorige und funkelnde goldige, aus diesen hebt sich eine ganz goldene Gestalt, es ist sein Vater, steigt aber gleich wieder in die Erde hinab.“ In: SW XXIX. S. 167. Z. 11-14.

3219SW XXIX. S. 167. Z. 14-15.

3220SW XXIX. S. 168. Z. 29-30.

„Der Vater ... vielleicht einer der dem Teufel vom Schubkarren gefallen ist“. In: SW XXIX. S. 170. Z. 13-14.

3221SW XXIX. S. 170. Z. 26.

3222SW XXIX. S. 174. Z. 6-7.

3223SW XXIX. S. 175. Z. 7-8.

3224SW XXIX. S. 178. Z. 23-25.

3225SW XXIX. S. 178. Z. 26-27.

3226„Predigt des Katecheten: der Vater habe die Verachtung kundgegeben für das von ihm hinterlassene Geschöpf“. In: SW XXIX. S. 178. Z. 28-29.

3227„[...] er hat seinen Vater gemacht aus sich selber und hat sein Geschick an andern noch gewaltsamer wirken gesehen – so hat er eine höhere Stufe erreicht.“ In: SW XXIX. S. 180. Z. 1-3.

3228SW XXIX. S. 183. Z. 1-2.

3229SW XXIX. S. 183. Z. 4-5.

3230SW XXIX. S. 183. Z. 7-10.

ungewissen Vater in eine Haltlosigkeit gestürzt worden, sondern auch durch den frühen Tod der Mutter („Die wirr durcheinanderlaufenden Sorgen, Ängste Beschwerden und Interessen der Mutter in ihrer Todesstunde im Spital“).³²³¹

In dem Drama *Alkestis* (1893/1894) zeigt sich das Motiv mitunter durch Apollon, dessen Sohn von Zeus erschlagen worden ist, wofür er sich rächte und letztendlich Diener im Hause des Admet wurde. Vor allem zeigt sich das Motiv durch Admet, der auf das Fehlen seiner Eltern verweist, die geschwiegen hatten anstatt Admet, der von dem Tod bedroht war, zu helfen.³²³² Auch Alkestis klagt in ihren Worten an den König das Verhalten seiner Eltern an, wodurch sie erst die Not gesehen hatte, sich früh an den Tod zu binden („Dein Vater und die Mutter, / Die freilich taten schlimm an uns“).³²³³ Ihr Liebe und Treue geschworen, verurteilt auch Admet das Verhalten der Eltern neuerlich, wäre es doch an ihnen gewesen, was die Frau an ihm getan hat („Wie Vater nicht und Mutter nicht hast du / An mir getan!“).³²³⁴

In *Das zauberhafte Telephon* (um 1893 ?) wirkt die Tante intervenierend auf das Liebeserleben zwischen Pierrette und dem Dienstmann. So entreißt sie der Nichte den Blumenstrauß des Geliebten (SW XXVII. S. 130. Z. 22) und weist den Dienstmann zudem aus den Räumlichkeiten (SW XXVII. S. 131. Z. 3-5), wodurch dieser sie als „[a]lten Drachen“³²³⁵ und „Satanas“³²³⁶ bezeichnet. In der *Wiener Pantomime* (1893/1894) fühlt sich eine der weiblichen Frauenfiguren bedrückt, leidet sie doch unter dem Tod der Braut des Bruders. Ihre Empfindung ist jedoch nicht durch Empathie bedingt, sondern wird gesteuert von ihrer Angst vor dem Tod.³²³⁷ In Verbindung mit der Nähe des Dichters zu der künstlerisch nährenden Stadt zeigt sich das Motiv ebenfalls: „einer der Dichter sagt: Hier saugt die dunkle Wurzel unsrer Kraft Wie blinde Hündlein an der Mutter Zitzen“.³²³⁸ Familiäre Bezüge erfolgen auch durch die Quellnymphen des Brunnens („Wirthstochter [...] Stadtpfeiferstochter [...] Dienstmädel“).³²³⁹ Des weiteren zeigt sich auch hier die Figur des Kindes bzw. der Bezug zum Kindlichen durch die Bergnymphen („die weiche kindische Seele der Stadt“)³²⁴⁰ denen der Tanz versagt ist und die diesen dennoch ersehnen (SW XXVII. S. 139. Z. 8-9). Im Grunde geht Hofmannsthals Notiz zu dem *Kinderballett* (1895/1896 ?) nicht über einen Bezug zum Motiv hinaus („Kinderballet. 2 Infanten. 2. Infantinnen“).³²⁴¹ Ebenso unklar ist das Motiv in der Skizze *Die Auserwählte* (1900), in der Hofmannsthal ein Schwesternpaar erwähnt.³²⁴² In *Narciss und die Schule des Lebens* (1900) wähnt sich Narciss, nach der Enttäuschung mit der Nymphe, nicht nur als „Spiegel des Weltalls“,³²⁴³ auch fühlt er sich als „der Bruder aller Geschöpfe“.³²⁴⁴ In der Skizze *Der Zauberer* (1903) hingegen zeigt sich nur durch die geplanten Figuren, der Mutter und der Braut, eine Verwendung des Motivs.³²⁴⁵ Die Käuflichkeit der Frau wird in der Skizze zu *Junges Mädchen von altem Maniak gekauft* (1902/1905 ?) an das familiäre Umfeld gebunden. So heißt es über den Maniak: „Er kann nur kaufen: das Mädchen vom Vater, vom Gatten / Der Maniak: er kann nicht lieben.“³²⁴⁶ Lediglich kurz ist das Motiv auch in *Der Herr des Spiegels* (1905 ?)

„>>Ich will zu dir dürfen<< wen meint er? den himmlischen oder den irdischen Vater?“ In: SW XXIX. S. 183. Z. 20-21.

3231SW XXIX. S. 188. Z. 3-4.

3232 SW VII. S. 10. Z. 11-12.

3233SW VII. S. 18. Z. 4-5.

3234SW VII. S. 19. Z. 14-15.

Ein weiterer Bezug zur Familie zeigt sich durch den Dienstherrn des Herakles; so hatte Eurystheus den Gürtel der Amazonenkönigin seiner „jungen Tochter / Zum Zierat“ angelegt. In: SW VII. S. 24. Z. 13-14.

3235SW XXVII. S. 131. Z. 33.

3236SW XXVII. S. 131. Z. 35.

3237SW XXVII. S. 134. Z. 22-24.

3238SW XXVII. S. 134. Z. 22-24.

Hofmannsthal greift diesen Satz noch einmal in der Notiz N7 (SW XXVII. S. 136. Z. 22-23) und in der Notiz N8 (SW XXVII. S. 136-137. Z. 32//1) auf.

3239SW XXVII. S. 138. Z. 20-23.

3240SW XXVII. S. 138. Z. 19.

3241SW XXVII. S. 141. Z. 17.

3242SW XXVII. S. 143. Z. 7-9.

3243SW XXVII. S. 144. Z. 7.

3244SW XXVII. S. 144. Z. 8.

3245SW XXVII. S. 144. Z. 29.

3246SW XXVII. S. 147. Z. 3-5.

eingebunden, hier durch die Figur des Kindes.³²⁴⁷

Hofmannsthals Intention eine Komödie oder ein Lustspiel zu verfassen, setzt nicht erst nach der Jahrhundertwende mit *Der Rosenkavalier* (1910) ein, sondern zeigt sich nahezu gleichzeitig mit seinen ersten dramatischen und poetischen Werken. Warum dies in der Forschung allerdings kaum zum Tragen gekommen ist, mag mitunter daran liegen, dass viele seiner komödiantischen Versuche nicht über wenige Sätze oder auch lose Notizen hinausgehen; mitunter zeigt sich noch nicht einmal eine erkennbare Handlung bzw. sind die Zusammenhänge der 26 Lustspielfragmente, die in den relevanten Zeitraum fallen, nicht erkennbar.³²⁴⁸ Mehrere Lustspiel-Fragmente zeigen in den erhaltenen Notizen nur kurze Bezüge zum Motiv. So deutet sich in dem Lustspiel-Fragment *Verkaufte Geliebte* (1893) der Grund an, warum die Dichter dem verarmten Freund helfen wollen, eben weil auch schon sein Vater ein Dichter gewesen war.³²⁴⁹ Lediglich ein sehr kurzer Zug zur familiären Prägung zeigt sich in *Phantastisches Volksstück* (1894) durch die unterschiedlichen Erziehungskonzepte der Ehepartner³²⁵⁰ und in dem Fragment zu *Phantastische Komödie* (1895) durch die Vorschriften des Oheims, das kleine Mädchen soll nichts „unnöthiges reden“.³²⁵¹ Ein kurzer Verweis auf das familiäre Umfeld erfolgt auch in *Liebescomödie* (1899), wenn Hofmannsthal über den Protagonisten des geplanten Lustspiels lediglich vermerkt: „er hat eine Grossmutter, die Bäuerin war“.³²⁵² Die Bedeutung der Familie wird auch in *Idyllische Comödie* (1898) angedacht. Hofmannsthal führt die Figuren Vater (Lizio), Mutter (Giacomina) und das Mädchen (Andreuola) auf, die durch das Zukommen des jungen Mannes Leonetto die Verführung der Tochter erfahren, die sich am Ende jedoch durch den Ring der Mutter mit diesem Mann verlobt. Die Einbindung von familiären Umständen zeigt sich auch in der *Cocottencomödie* (1900), wie auch in der *Liebescomödie* (1899). Hier deutet sich der familiäre Bezug nur durch den jungen, mittellosen Abbate an: „ein Zug von der Kittinger: ein Ordensbruder will, dass ich ihm das Geld gebe um loszukommen. Seine Familie ist so und so. In der Kindheit war er so und so“.³²⁵³ Deutlicher skizziert Hofmannsthal die familiären Beziehungen in dem Fragment *Mutter und Tochter* (1899/1900). Zeigt sich dort zum einen die Nachlässigkeit der Mutter, indem sie ihren Geliebten in die Nähe ihrer Tochter bringt, um unverdächtiger mit ihm Umgang zu pflegen,³²⁵⁴ zeigt sich zum anderen, dass die Tochter sich gerade auf den Musiker einlässt, weil dieser in ihren Augen eine gewisse Macht über die Mutter hat. Die Tochter „[v]erfängt sich in der Liebe zu dem Musiker“³²⁵⁵ gerade dadurch, dass sie „ihre Mutter ihm gegenüber [...] verändert, fast demüthig sieht“.³²⁵⁶ Hofmannsthal bricht dieses ästhetizistische Lieben auf, indem die Tochter im II. Akt erfährt, dass der Diener ihr Vater ist, wodurch ihr damit gleichsam ihre Träumereien genommen werden („nun bricht ihre ganze aristokratische Weltanschauung zusammen (sie hat immer sehr viel von dem todten Vater phantasiert)“).³²⁵⁷ Ihr Hochmut, der sich auch im Lieben gezeigt hatte, wird damit aufgebrochen. Zudem erweist sich die Mutter später als handelnd, nachdem sie erfahren

3247SW XXVII. S. 147. Z. 21, SW XXVII. S. 148. Z. 1.

3248Diese 26 Fragmente sind: *Einacter* (1889/1890), Entwurf eines Epilogs (1891), Eine mythische Komödie (1891), Prolog zu einer fantastischen Komödie (1892), Maximilian I. (1892), Marie B. (1892/1893), Comödie (1893), Arlecchino und Don Juan (1893), *Verkaufte Geliebte* (1893), *Phantastisches Volksstück* (1894), *Phantastische Komödie* (1895), *Ein mögliches Lustspiel* (1897), *Eine Comödie* (1897), *Idyllische Comödie* (1898), *Liebescomödie* (1899), *Mutter und Tochter* (1899/1900), *Paracelsus und Dr Schnitzler* (1900), *Cocottencomödie* (1900), *Epicoene* (1900/1901), *Volksstück* (1901), *Das Mondscheinhaus* (1901), *Günther der Dichter* (1901), *Volpone* (1904), Comödie (1904 ?), *Lysistrata* (1905) und *Ferdinand Raimund. Bilder* (1906).

3249SW XXI. S. 14. Z. 7-9.

3250SW XXI. S. 15. Z. 4-6.

3251SW XXI. S. 15. Z. 18.

3252SW XXI. S. 19. Z. 29.

3253SW XXI. S. 26. Z. 21-23.

In Bezug auf Karl, ein Liebhaber der Kokotte, heißt es zudem: „Karls innerer Entwicklungsgang alles an sie zu verschleudern, alles wertlos zu finden, weil sie alles = nothing findet; successive vergeudet er: eigenes Vermögen, Erbtheile der Geschwister, Ehre einer verheirateten Schwester, Existenz des Vaters.“ In: SW XXI. S. 26. Z. 12-15.

Es zeigt sich hier, dass Hofmannsthal als Vorbild für die Kokotte eine gewisse Mrs. Kittinger nahm, die eine Bekannte der Brüder Clemens und Georg von Franckenstein war.

3254„Mutter bringt um sich das Zusammensein zu erleichtern [...] den Musiker in immer grössere Intimität mit der Tochter.“ In: SW XXI. S. 22. Z. 12-14.

3255SW XXI. S. 21. Z. 28.

3256SW XXI. S. 21. Z. 29-30.

3257SW XXI. S. 22. Z. 17-18.

hat, dass der Musiker auch ein Verhältnis zur Tochter pflegt.³²⁵⁸ Dass diese ästhetizistische Liebe die familiäre Beziehung aufgebrochen hat, die vorher schon gestört war, zeigt sich auch dadurch, dass die Tochter nicht zulassen will, dass die Mutter ihr den Musiker nimmt („da ich ja meinem Blut nach nicht von ihm getrennt bin?“).³²⁵⁹ Dies wird, wie schon angesprochen, erst durch die Offenbarung der Mutter zu einem guten Ende geführt, als die Mutter die Affäre mit dem Musiker der Tochter gesteht und durch die Eröffnung, wer ihr Vater ist, die Familie zusammenführt. „Gräfin und Kammerdiener sich ganz aussprechend an dem Bett der Tochter; Diese selig: Papa! Mama! beide umarmend“.³²⁶⁰ Ein problematisches familiäres Verhältnis zeigt Hofmannsthal auch in der Bearbeitung der *Lysistrata* des Aristophanes. So schildert Hofmannsthal in *Lysistrata* (1905) das Aufeinandertreffen eines Blinden mit einer Gruppe von empathielosen Frauen, die seine Bitte, ihn zum Haus seiner Tochter der Hetäre Nikeno zu führen, ausschlagen. Das Leben des Blinden ist dergleichen aufgespalten zwischen den Zuwendungen seiner Kinder: so habe er seinen Schlafplatz bei seinem Sohn, das Essen aber bei seiner Tochter: „und da muss ich immer in der früh hin, es sind Reste vom Nachtmahl die sie mir giebt, darum muss ich immer ganz früh hin, sie mir abholen. [...] Wenn ich nicht vor Sonnenaufgang hin komme, hat die Sclavin den Auftrag, die Reste anderwärts zu verschenken, meine Tochter hält so sehr auf Ordnung“.³²⁶¹

Die stärkste Betonung innerhalb der Lustspiel-Fragmente auf die familiären Umstände liefert Hofmannsthal mit dem Werk *Ferdinand Raimund. Bilder* (1906), das sich mit der Persönlichkeit des Dramatikers und Schauspielers Ferdinand Raimund (1790-1836) beschäftigt. Vor dem Hintergrund des Todes des Vaters („Der Tod des Vaters“),³²⁶² fasst Hofmannsthal zahlreiche Notizen zusammen, die die elterliche Prägung verdeutlichen. So lässt Hofmannsthal Ferdinand von der Gleichheit zwischen sich und seiner Mutter sprechen („Mutter wir sind ja einander so gleich“)³²⁶³ und die Mutter wiederum betonen, wie ähnlich er dem Vater ist („Du trägst ihn doch innerlich“).³²⁶⁴ Dabei zeigt sich, dass die Mutter das ungezügeltere Wesen des Sohnes verurteilt: „wenns nur nicht vom Vater auch was hätt'st. Das Aufbrausende, Harte, Heftige, das was leicht an Mord begehnt kann.“³²⁶⁵ Hofmannsthal lässt Ferdinand auch seine Erinnerungen an seinen Vater aufgreifen, in denen sich deutlich auch die Sprachproblematik zeigt: „und er ka Wort gredt hat, das war in der Zeit wo sich der Nachbar Sattler wegen Schuld'n Hals angeschnitn hat - - hab ich immer daht der Vater denkt drauf sich ihn auch abzuschneiden.“³²⁶⁶ Hofmannsthal lässt Ferdinand seiner Mutter gegenüber schließlich bekennen, dass die Prägung auf ihn durch die Eltern erfolgte: „Mutter, hätt's mir halt nit das Kammerl neben Eurem Zimmer geb<en> sollen. Da hab i z'viel ghört.“³²⁶⁷ Denn nicht nur in Bezug auf den Vater, sondern auch durch die Mutter lässt sich eine Prägung, mitunter sogar gebunden an das Sprachproblem, erkennen: „freilich es war meiner Mutter ihre Sprach, meine Muttersprach is die einzige/ die mir gegeben ist: unter ihrer Hand ist alles zu an lebendigen Wesen worn“.³²⁶⁸ Dabei zeigt sich auch an Ferdinand deutlich das Bewusstsein, wieder Geborgenheit zu finden: „Stumm ist die Wesenheit. Prediger bin ich geworden und hätt mir die Zung abbeißen sollen. In meiner Mutter Leib möcht ich zurückkriechen!“³²⁶⁹ Positiv zeigt sich für Ferdinand in Verbindung mit der Mutter das Bewusstsein für die Tat.³²⁷⁰ Hofmannsthal deutet hier aber auch an, dass nicht nur Eltern ihre Kinder, sondern dass die Beeinflussung auch von Kind zu Eltern gehen kann, wenn er die Mutter über ihren Mann sagen lässt: „Er hadert wieder

3258,„Die Mutter erfährt hieraus das falsche Spiel des Musikers und entlässt diesen aus dem Schloss. Die Tochter nimmt das sehr schwer, findet sie ist zu weit gegangen (hat sich von diesem Menschen vor dem Kammerdiener küssen lassen): sie muss dem Musiker gehören.“ In: SW XXI. S. 22. Z. 19-23.

3259SW XXI. S. 22. Z. 24-25.

3260SW XXI. S. 22. Z. 26-28.

3261SW XXI. S. 33. Z. 26-30.

3262SW XXI. S. 36. Z. 14.

3263SW XXI. S. 37. Z. 11.

3264SW XXI. S. 37. Z. 18.

3265SW XXI. S. 37. Z. 13-14.

3266SW XXI. S. 38. Z. 5-8.

3267SW XXI. S. 38. Z. 12-13.

3268SW XXI. S. 39. Z. 18-20.

3269SW XXI. S. 39. Z. 16-18.

3270SW XXI. S. 39. Z. 21-23.

„Wenn auch ihr Thuen nichts war als Kochen und Wäsch waschen Staubwischen. Aber auch mir ist die That nicht verschlossen, die einzige bei der kein Tröpferl Comödie dabei ist.“ In: SW XXI. S. 39. Z. 23-26.

mehr mit unserm Herrgott seit der Rudolf das Unglück gehabt hat. Er wird so zornig wenn er sich ohnmächtig fühlt.“³²⁷¹

Erstmalig liefert eine wissenschaftliche Arbeit auch eine Betrachtung der Romanpläne von Hofmannsthal, die in dem 2015 erschienenen XXXVII. Band der *Kritischen Ausgabe* enthalten sind und die dem Nachlass zuzuordnen sind. Dazu zählen *Roman vom Geben und Nehmen* (1892-1895), *Roman des inneren Lebens* (1893-1894), *Dialoge über die Kunst* (1893-1894) und *Familienroman* (1893-1895). Einzig der *Familienroman* (1893-1895) zeigt dabei Notizen, aus denen so etwas wie eine geplante Handlung zu erkennen ist, wobei Hofmannsthal sich hier von der Familie Todesco/Gomperz/Wertheimstein wohl inspiriert zeigt, dabei aber nicht die Lebenssituation und die Geschehnisse 1:1 übernimmt. Innerhalb der dem Nachlass zuzuordnenden Romanpläne zeigt sich das Motiv in *Roman des inneren Lebens* (1893-1894) („Wiener Musik“) durch geplante Figuren, mitunter drei Brüder und einer Schwester,³²⁷² ebenso wie in *Dialoge über die Kunst* (1893-1894) durch die Mutter Niels Lyhes.³²⁷³ Deutlich zeigt sich die Thematisierung des Motivs in den Notizen zum *Familienroman* (1893-1895), wobei sich Hofmannsthal hier erstmalig auf das Motiv in Verbindung mit dem Tod des alten Todesco und dessen Reichtum bezieht, wobei Hofmannsthal in Bezug auf die Familie bemerkt: „er hoffe für seine Nachkommen ein reicheres, bunteres, tieferes, feineres Leben als er auch nur ahnen konnte“.³²⁷⁴ Im Zuge der geplanten Familienschilderung, betont Hofmannsthal auch, dass das „Erlebnis einer Gruppe von Menschen“³²⁷⁵ geschildert werden soll. Hofmannsthal gedachte des weiteren auch den Tod des Vaters des Helden zu schildern, der sich umzubringen gedachte.³²⁷⁶ Dabei wundert sich der Held nicht nur über den Tod des Vaters, sondern kann auch nicht fassen, warum die den Vater vermeintlich kräftigende Lektüre ihn nicht vor dem Tod bewahrt hat.³²⁷⁷

Hofmannsthal verstärkt die Schilderung des ästhetizistischen Lebens dadurch, dass er sich auf frühere Generationen bezieht wie in dem Gedicht *Prolog und Epilog zu den lebenden Bildern* (1893)³²⁷⁸ oder im Kontakt mit anderen Generationen das ästhetizistische Lebensverständnis darstellt. Hier zeigt sich in dem Gedicht *Großmutter und Enkel* (1899), in dem Gespräch zwischen den beiden Familienangehörigen, die kontrastierende Stellung zum Leben und vor allem zum Tod. Dabei lässt Hofmannsthal die Großmutter gleich zu Beginn die Gedankenlosigkeit des Enkels bemerken, dass er nicht mit seinem Herzen bei der Großmutter ist.³²⁷⁹ Auch lässt Hofmannsthal den Enkel gar nicht die Worte der Großmutter wirklich verinnerlichen, denn er empfindet sich gebrochen zwischen dem Jetzt und dem Sehnen nach der Geliebten.³²⁸⁰ In dem Gedicht *Gespräch* (1897), in dem Gespräch zweier Männer, lässt Hofmannsthal den Jüngeren von beiden das Prägende durch die Familie andeuten,³²⁸¹ und in dem Gedicht *Über Vergänglichkeit* (1894) kommt ein anderer Aspekt des Motivs zur Anwendung. Hofmannsthal, der sich mit dem Tode Josephine von Wertheimsteins auseinandersetzen musste, wird dadurch auf sich selbst verwiesen. Das Leben erscheint ihm haltlos und fremd, und er ahnt das Sterben und Altern durch die Verbindung mit der Familie.³²⁸² In dem Gedicht *Glückliches Haus* (1900) dagegen schildert Hofmannsthal ein glückliches, friedvolles Familienleben. Hofmannsthal bindet hier verschiedene Motive ein, die er mehrheitlich auch an das

3271SW XXI. S. 37. Z. 23-24.

3272SW XXXVII. S. 72. Z. 11-13.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 76. Z. 30, SW XXXVII. S. 77. Z. 6, SW XXXVII. S. 78. Z. 20, SW XXXVII. S. 78. Z. 26, SW XXXVII. S. 78. Z. 32-33, SW XXXVII. S. 82. Z. 5.

3273SW XXXVII. S. 98. Z. 25.

3274SW XXXVII. S. 105. Z. 34-35.

3275SW XXXVII. S. 106. Z. 16.

3276Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 109. Z. 3-12.

3277SW XXVII. S. 110. Z. 17-19.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 86. Z. 24, SW XXXVII. S. 87. Z. 11, SW XXXVII. S. 90. Z. 5, SW XXXVII. S. 93. Z. 1-2, SW XXXVII. S. 94. Z. 5, SW XXXVII. S. 94. Z. 9, SW XXXVII. S. 95. Z. 12, SW XXXVII. S. 96. Z. 5, SW XXXVII. S. 98. Z. 30, SW XXXVII. S. 112. Z. 17, SW XXXVII. S. 113. Z. 14, SW XXXVII. S. 113. Z. 17, SW XXXVII. S. 115. Z. 1, SW XXXVII. S. 115. Z. 12, SW XXXVII. S. 115. Z. 25.

3278Des weiteren, siehe: SW I. S. 39. V. 32, SW I. S. 39. V. 45, SW I. S. 39. V. 46.

3279SW I. S. 91 V. 1-4.

3280SW I. S. 91. V. 17-18.

3281SW I. S. 80. V. 1-9.

3282SW I. S. 45. V. 10-13.

ästhetizistische Erleben bindet, was auch hier deutlich macht, dass Hofmannsthal das Schöne nicht ausblendet, sondern nur auf das Maß verweist: „Auf einem offenen Altane sang / Ein Greise orgelspielend gegen Himmel, / Indes auf einer Tenne, ihm zu Füßen, / Der schlanke mit dem bärtigen Enkel focht“.³²⁸³ Zu dem familiären Zusammenleben gehört noch die junge Frau, die auf dem Brunnen ihr Kind stillt. Das familiäre Idyll wird von Hofmannsthal des weiteren auch dadurch unterstützt, dass ein Wanderer an der Szenerie vorbei schreitet und das „wundervolle Bild des Friedens“³²⁸⁴ mit sich nimmt.

Auch in dem Dramenentwurf zu dem *Alexanderzug* (1893/1895) zeigt sich die Belastung durch die Familie: „die Schwermuth seines Vaters den Alexander durch Verdacht in den Tod getrieben hat liegt auf ihm, er braucht ein ungeheueres Schicksal um durch inneren Gegendruck den Druck der stillen Verzweiflung loszuwerden“.³²⁸⁵ An Alexander gedachte Hofmannsthal aber auch, einen familiären Bezug zur Natur zu schildern („sie ist mir was dem Anthäus seine Mutter Erde“),³²⁸⁶ allerdings auch eine Unmöglichkeit sich seine Mutter noch lebend zu denken („für die Grösse Alexanders: dass es ganz schwer zu denken erscheint, dass seine Mutter noch immer lebt“).³²⁸⁷ Positiv dagegen sieht Paramenion Alexander, heißt er ihn doch einen großen König und zudem „König Philipps Sohn“.³²⁸⁸

Auch in Bezug auf die wohl bekannteste Erzählung Hofmannsthals *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) lässt sich bemerken, wie wenig Aufmerksamkeit den familiären Beziehungen in der Forschung bisher geschenkt wurde. Dabei zeigt sich auch in diesem Werk ein deutlicher Bezug zwischen dem Ästhetizismus des Kaufmannssohnes und seiner genealogischen Prägung, geht Hofmannsthal doch bereits zu Beginn der Erzählung auf die fehlenden familiären Bindungen ein und liefert damit einen Faktor für seinen ästhetizistischen Lebenslauf („weder Vater noch Mutter hatte“).³²⁸⁹ In der Forschung findet sich diese Tatsache zumindest angerissen von Wolfgang Braungart, wenn es heißt: „Die Erzählung setzt ein mit einer Beschreibung der zunehmenden, selbstgewählten sozialen Isolation des >Kaufmannssohn<, der in der ganzen Erzählung soziologisch nicht anders bestimmt wird denn eben als >Kaufmannssohn<: als der Sohn dessen, den ein ökonomisches Weltverhältnis bestimmt, als der Sohn des Homo oeconomicus.“³²⁹⁰ Innerhalb des gesellschaftlichen Umfeldes des Ästhetizisten sind seine vier Diener von immenser Bedeutung, gemahnen sie ihn doch an die Wirklichkeit und die Sterblichkeit. Während Hofmannsthal von dem Kaufmannssohn nur erwähnt hatte, dass er ohne Eltern ist, ohne genau zu beschreiben ob sie tot sind oder wann sie verstorben sind, zeigt er sich bei der alten Haushälterin deutlicher, wodurch er der Figur gleichsam, im Gegensatz zum Kaufmannssohn, mehr Substanz gibt: „ihre verstorbene Tochter war des Kaufmannssohns Amme gewesen; auch alle ihre anderen Kinder waren gestorben. [...] Aber er hatte sie gern, weil sie immer im Haus gewesen war und weil die Erinnerung an die Stimme seiner eigenen Mutter

3283SW I. S. 101. V. 1-4.

3284SW I. S. 101. V. 16.

3285SW XVIII. S. 354. Z. 24-26.

In den Notizen, heißt es dementsprechend: „denn alles hier ist fürchterlich verwandt ein Königshaus beladen mit dem Fluch“.
In: SW XVIII. S. 355. Z. 34-35.

3286SW XVIII. S. 21-22. Z. 34.

Dies zeigt sich auch in der Passage, wenn es heißt: „früher im Wesen des ihm umhüllenden Wassers hat er die Nothwendigkeit gewisser Existenzen gespürt; auch Sonne (Bruder Sonne) und anderes Feuer wirken so auf ihn; in jedem Wesen ist alles ausgedrückt“. In: SW XVIII. S. 13. Z. 9-12.

3287SW XVIII. S. 20. Z. 9-10.

3288SW XVIII. S. 11. Z. 21.

Weitere lose Bezüge finden sich auch unter: SW XVIII. S. 15. Z. 11, SW XVIII. S. 16. Z. 4. f., SW XVIII. S. 18. Z. 8, SW XVIII. S. 18. Z. 9, SW XVIII. S. 18. Z. 10, SW XVIII. S. 22. Z. 13, SW XVIII. S. 22. Z. 18-19, SW XVIII. S. 23-24. Z. 33-35//1-2.

3289SW XXVIII. S. 15. Z. 1-2.

Bereits in der Handschrift (1H) ist das fehlende familiäre Gerüst ebenso angelegt, wenn es heißt: „Vater und mutterlos, lebt müßig u. einsam“. In: SW XXVIII. S. 202. Z. 28.

3290Braungart: S. 71.

Mitunter verweist auch Fischer auf die Herkunft des Ästhetizisten und spricht von einem „dekadenten Spätgeborenen der Jahrhundertwende“. In: Fischer, Alexander Michael: *Dédoublement. Wahrnehmungsstruktur und ironisches Erzählverfahren der Décadence* (Huysmans, Wilde, Hofmannsthal, H. Mann). ERGON Verlag GmbH. Würzburg. 2010, S. 220.

Zudem bemerkt auch Fischer die Namenlosigkeit des Kaufmannssohnes, was ihn für ihn „entindividualisiert“. In: Fischer, S. 220.

und Kindheit, die er sehnsüchtig liebte, mit ihr herumging.“³²⁹¹ Neben dieser alten Haushälterin lebt zudem auch eine kaum 15jährige Verwandte dieser im Haus des Kaufmannssohnes. Mit der Vorstellung das ihm, ausgelöst durch den Brief, alle seine Diener genommen werden, erinnert er sich zudem an seinen Vater. Hofmannsthal zeigt hier neuerlich auf, dass der Kaufmannssohn sein Verhältnis zu den Dienern überhaupt nicht richtig fasst, er sie nicht als das versteht was sie sind, sein Kontakt zum wirklichen Leben, sondern dass er sich über den Verlust dieser daran erinnert wie das Verständnis seines Vaters zu Besitztümern war, was ihn als Kind noch mit „Zorn“³²⁹² erfüllt hatte. Indem er sein Verhältnis zu den Dienern ästhetizistisch zu deuten beginnt, über das Besitzstreben, fängt er jedoch an, seinem Vater zu gleichen.³²⁹³

Auch in dem Opern-Fragment³²⁹⁴ *Prinzessin auf dem verzauberten Berg* (1895) zeigt sich der Einfluss von *1001 Nacht*, greift Hofmannsthal hier doch auf die darin enthaltene Geschichte *Die neidischen Schwestern* zurück. Hofmannsthal folgt der Handlung in dieser Geschichte, in der es eine Prinzessin nach Besitz verlangt, und in der ihre Brüder zu diesem Zweck auf einen Zauberberg steigen. Auf dem Weg dorthin dürfen sie sich nicht umdrehen, versagen jedoch Beide, werden sie zu schwarzem Stein. Im Gegensatz zu ihren Brüdern, besteht die Prinzessin die Prüfung jedoch, erlangt den Besitz und rettet ihre Brüder.³²⁹⁵

Erst im 26. Prosagedicht (1895) verweist Hofmannsthal auf so etwas wie einen familiären Bezug bzw. auf die Einflussnahme durch die Familie. Hofmannsthal beschreibt die Frauen des Königs, die sich alle nach dem Tod sehnen („untereinander näher dumpfer verwandt als sonst Blutsverwandte“).³²⁹⁶

Eindeutig zeigt sich in der *Soldatengeschichte* (1895/1896) die familiäre Prägung als eine der Ursache für Schwendars Beklemmung und Vereinsamung. Dass die Wahrnehmung der Gegenwart von seiner Vergangenheit und seiner Herkunft geprägt ist, zeigt sich bereits in Verbindung mit Wasseroberflächen: „Aber seiner Seele war in der Kinderzeit ein tiefer Schauer vor leisem beschatteten Wasser eingedrückt worden.“³²⁹⁷ So hatte sich die Schwester seiner Mutter noch vor seiner Geburt in einer beschatteten, abgeschiedenen Ecke des Gartens in einem Regenfass ertränkt.³²⁹⁸ Vor allem gegen Abend wird Schwendar das Bild der Toten lebendig, die er nie gesehen hat, sondern welches allein durch seine Fantasie entstanden ist („fürchterlich vermengte sich dieses Bild mit seinem eignen tiefsten Leben“).³²⁹⁹ Hinzu kommt, dass sich sein Hang, sich ans Traurige und Negative zu binden, noch zunimmt, seine Depressionen sich mehren und die „Erinnerungen der Kindheit [wie] entblößt in seinem erschütterten Gemüth, wie Leichen, die ein Erdbeben emporgeschüttelt hat“³³⁰⁰ waren.

Die Gegenwärtigkeit der familiären Geschehnisse zeigt sich auch durch seinen Gang durch den Wald. Flüchtend vor dem Tod, der ihm aber in der Natur begegnet, ereilt ihn die „Erinnerung an jenen Tag, an welchem seine Mutter gestorben war“.³³⁰¹ Hofmannsthal schließt daran die Erinnerung an das Sterben seiner Mutter an, durch das Schwendar zum ersten Mal wirklich die Verlassenheit gespürt hatte: „Dann giengen die Blicke der Sterbenden langsam, mit einem Ausdruck von Strenge und ohne alle Theilnahme über den Knaben hin, über ihn und über alles was noch im Zimmer war“.³³⁰² Der Blick der Sterbenden

3291SW XXVIII. S. 16. Z. 30-36.

3292SW XXVIII. S. 21. Z. 34.

3293In den Notizen, heißt es dazu: „Diener so sein eigenstes wie für den Vater Waren“ In: SW XXVIII. S. 204. Z. 17.

3294In den gesetzten Zeitraum fallen lediglich zwei Opernarbeiten (*Prinzessin auf dem verzauberten Berg*, 1895 und *Die Gräfin. Ein Singspiel nach W<ilhelm> Meister*, 1900), die nie über Fragmente hinausgekommen sind, und zudem nur im Nachlass enthalten sind.

3295SW XXV.2. S. 145. Z. 4-5.

3296SW XXIX. S. 239. Z. 9.

3297SW XXIX. S. 51. Z. 10-11.

3298„[...] aus Angst vor der ewigen Verdammnis und dem Feuer der Hölle ertränkt hatte indem sie mit der geheimnisvollen eisernen Willenskraft der Schwachsinnigen den Kopf hinein tauchte, bis sie tot über dem Rand hieng.“ In: SW XXIX. S. 51. Z. 16-19.

3299SW XXIX. S. 51. Z. 21-22.

3300SW XXIX. S. 51. Z. 38-39.

3301SW XXIX. S. 55. Z. 2-3.

3302SW XXIX. S. 55. Z. 8-11.

richtete sich nicht auf ihren Sohn, sondern auf sich selbst („mühsamer Aufmerksamkeit wie nach innen gerichtet während in der Seele des Knaben sich lautlos das Grauen hineinschraubte über dieses Entsetzliche dass eine Gestalt die er nicht sehen konnte, winkte und die Mutter ihr nachgehen musste und dieser Fremden so verfallen war, dass ihre offenen Augen nicht mehr sagen, ihn nicht und nichts in der Welt“).³³⁰³ Der Verlust der Mutter, ihr Erstarren, diese Lieblosigkeit, dieser Egoismus ihn zu verlassen, haben bei Schwendar zu einem Lebensunwillen, zu einer Freudlosigkeit und zu einer tief in der Seele verwurzelten Angst geführt: „er hasste seine Mutter dafür dass <sie> sich so aus dem Leben fortgestohlen hatte mit einem kalten leeren Blick auf ihn und alles, was sie in dieser Hölle zurückließ“.³³⁰⁴ Noch einmal geht Hofmannsthal auf die Verlassenheit Schwendars ein; die schlafenden Soldaten, die er beobachtet, lasten auf seiner Brust, denn er spürt deren Nähe zum Leben, eine Nähe, die ihm durch den Verlust der Mutter getrübt wurde: „Da kam das Gefühl seiner Verlassenheit unendlich stark über ihn: verrathen und verkauft hatte ihn sein Freund, seine Mutter war unter die Erde gegangen“.³³⁰⁵ Mit dem Gotteszeichen, der eingetretenen Veränderung, lässt sich ein Bezug zur Mutter erkennen; hatte das Licht, dem sich seine Mutter im Sterben zugewandt hatte, ihn tief verstört und hatte er es immer mit seiner Verlassenheit verbunden, wirkt er nun versöhnt: „In dem Licht, das das ganze Zimmer mit stiller Helle erfüllte, ging eine Veränderung vor sich. Es währte nur einen Augenblick lang: es schien von innen, es mochte von außen gekommen sein“.³³⁰⁶ Hofmannsthal zeigt auch in den Notizen den Zusammenhang zwischen Schwendars Herkunft und seiner zerstörerischen Wut gegenüber der Natur auf: „er hasst die Todten, die sich vor der Hölle des Lebens in den Boden verkrochen haben und zerrt sie heraus: seine Mutter“.³³⁰⁷ In den Notizen arbeitet Hofmannsthal den Verrat, den Schwendar an seiner Person wahrnimmt, mitunter durch den Tod der Mutter, noch stärker heraus: „zweimal haben sich die nächsten wie Betrüger von ihm abgewandt: einmal die sterbende Mutter weil ihr die Mutter Gottes mit einem Licht gewinkt hat“.³³⁰⁸

Eine direkte Prägung auf die eigenen Kinder kann in der *Geschichte der beiden Liebespaare* (1896) nicht erfolgen, weil die Ästhetizistin keine Kinder hat. Doch deutet sich durch die Gärtnerskinder durchaus an, dass Therese sie für ihre Zwecke missbraucht, sie ebenso für den Ästhetizismus öffnen will, um selbst eine neuerliche Bestätigung des Ästhetizismus für ihr Leben zu finden. Dies zeigt sich zum einen in der Beschäftigung mit ihren Ringen, in dem Spiel mit dem Schönen, das sie den Kindern gestattet, zum anderen durch das Unverständnis dem Tod gegenüber.³³⁰⁹ Des weiteren lässt sich die Beeinflussung, die Therese auf sie ausübt, auch noch durch die Beklemmung erkennen, die sie in dem leeren Elternhaus erlebt hat. Hat Therese zwar keine leiblichen Kinder, so bindet Hofmannsthal doch zumindest einen Bezug zu ihrer Familie ein. Durch das Erkennen ihres leer geführten Lebens, fantasiert sie von der Mutter und den Geschwistern, dessen Warnungen sie ausgeschlagen hatte. Und auch jetzt erinnert sich Therese nur deshalb daran, weil ihr narzisstisches Wesen sie Recht behalten lassen will: „hab ich Euchs nicht immer gesagt [...] ich werd einmal sterben und nicht wissen für was ich gelebt hab.“³³¹⁰

Ebenso durch Felix zeigt sich die Thematisierung des Motivs, wenn er eine traumhafte Rückbesinnung zu seiner Kindheit durch seine Mutter vollzieht.³³¹¹ Hatte Hofmannsthal Felix schon in Bezug auf Thereses Sterben ihre Empathielosigkeit erkennen lassen, verstärkt sich dies noch unter dem Ahnen der Ganzheit des Seins, wenn Felix sich an verschiedene Gespräche, die er mit Anna hatte, erinnert: „Und ein anderes, wie sie

3303SW XXIX. S. 55. Z. 13-18.

3304SW XXIX. S. 55. Z. 23-25.

3305SW XXIX. S. 59. Z. 21-24.

3306SW XXIX. S. 59. Z. 36-39.

3307SW XXIX. S. 302. Z. 12-13.

An diese Notiz schließt sich direkt die Wendung gegen die Natur an („dann schlägt er mit dem Säbel auf die Bäume“; SW XXIX. S. 302. Z. 14).

3308SW XXIX. S. 302. Z. 26-28.

3309„Die Kinder giengen neben mir durch den stillen Garten und redeten kein Wort, weil sie nicht verstanden, was geschehen war und sich fürchteten.“ In: SW XXIX. S. 75. Z. 18-20.

3310SW XXIX. S. 77. Z. 17-19.

3311„Mit neuer wunderbarer Kraft kam mir mein damaliger Zustand zurück und deutlich das Gefühl wenn die Finger meiner Mutter durch meine halblangen Haare giengen. Ich stellte mir vor Paulas Haare anzurühren und mir war, als ob in denen der ganze Reiz ihrer Jugend für mich läge und darin dass sie meinen eigenen von damals so ähnlich waren.“ In: SW XXIX. S. 67. Z. 29-34.

vom Tod ihrer Mutter erzählte. Und der Tonfall wenn sie etwas bitteres und trauriges sagte, der sonderbar wegwerfende leere Ton.“³³¹²

In dem Werk *Was die Braut geträumt hat* (1896/1897) schildert Hofmannsthal drei Kinder, denen die Braut in einem Zustand zwischen Traum und Wachen begegnet. Dabei handelt es sich um das Kind Amor, die tote Mitzi und ein Schulkind mit erfrorenen Händen. Während das Kind Amor aufzeigt, dass es der Herr über das Leben der Braut ist, verneint dies die Braut, sieht sie in ihm doch nur einen Gast mit unverschämten Reden.³³¹³ Das zweite Kind, die tote Mitzi, spricht ihr davon, dass sie zu ihr gekommen ist, um zu sehen wie die Braut kurz vor ihrer Hochzeit ist, wähnend, dass sie nicht hätte schlafen können, denn nur kleine „Kinder müssen ruhn“.³³¹⁴ Mit dem plötzlichen Verschwinden des Kindes wähnt die Braut neuerlich, dass das Erlebte lediglich ein Traum sei („Leer der Vorhang! Fort das Kind! / Nein, was das für Träume sind!“)³³¹⁵ und hofft, dass mit dem Kommen des Tages dieses „Blendwerk“³³¹⁶ verschwinden wird. Doch stattdessen erscheint ein „kleines / Schulkind mit erfrorenen Händen“³³¹⁷ und verweist auf den Kreislauf in der Natur.

Problematisch zeigt sich in *Der Kaiser und die Hexe* (1897) auch das Verständnis des Kaisers für die Familie. Obwohl der Kaiser, in der Bedrohung durch die Hexe, nach seiner Familie verlangt, zeigt sich an der Formulierung Hofmannsthals dessen falsches Verständnis. Zudem kommt die Kaiserin dem Verlangen des Kaisers nicht nach, ist sie doch mit den gemeinsamen Kindern beschäftigt.³³¹⁸ Aus diesem Grund, ist es der Hexe auch möglich, die Rolle der Kaiserin einzunehmen. Mit ihr jedoch will der Kaiser über die Kinder sprechen, denn – ebenso wie bei der Hexe – dominierte bisher in der Beziehung zur Kaiserin die Eifersucht. Ist er bei der Hexe eifersüchtig bedacht, dass kein Anderer als er sie besitzt und berührt, so zeigt sich bei seiner Frau die Eifersucht geschürt durch seine Kinder aber auch durch das Lächeln, das sie anderen Männern schenkt. Bedingt durch die Geburt der Kinder hat er – seinem Verständnis nach – den ersten Platz bei seiner Frau eingebüßt. So wirft er ihr auch vor, als sie vermeintlich vor ihm steht, dass ihr Leben sich allein auf die Kinder beziehe, wodurch er ihr neuerlich vorwirft, dass nicht mehr er die erste Rolle in ihrem Leben spielt. Der Kaiser will zwar scheinbar in eine Kommunikation mit der vermeintlichen Ehefrau eintreten, doch zeigt sich hier sein fehlerhaftes Verhalten gegenüber seiner Frau und seine falsche Stellung gegenüber den Kindern. Bedingt dadurch, dass er auch seine Frau immer noch als Kind wahrnimmt, sagt er:

„Ich bin so froh, zu denken,
Daß ... ich mein, daß du es bist,
Die mir Kinder auf die Welt bringt.
Meine Kinder, Helena –
Wie von einer kleinen Quelle
Hergespült, wie aufgelesen
Von den jungen grünen Wiesen,
Die Geschwister ahnungsloser,
Aus dem Nest gefallner kleiner
Vogel sind sie, Helena,
Weil es deine Kinder sind!“³³¹⁹

Deutlicher könnte Hofmannsthal kaum die falsche Stellung des Kaisers zu seiner Familie beschreiben, von der er fatalerweise wähnt, dass er sich nun richtig zu ihnen stellt, indem er nun über die Kinder reden will. Dessen falscher Bezug zur Familie mag mitunter durch die Hexe geprägt worden sein, heißt sie ihn doch, in

3312SW XXIX. S. 78. Z. 23-26.

3313SW III. S. 83. Z. 21, SW III. S. 84. Z. 6.

3314SW III. S. 88. Z. 19.

3315SW III. S. 88. Z. 32-33.

3316SW III. S. 89. Z. 13.

3317SW III. S. 89. Z. 9-10.

3318SW III. S. 200. Z. 1-4.

3319SW III. S. 205. Z. 14-26.

In den Notizen zeigt sich zudem die Differenz zwischen Kaiser und Kaiserin in der Wahrnehmung der Kinder: „sie: mein Kind ist mir alles /er: sie lächelt über alles gleichmässig“. In: SW III. S. 690. Z. 7-8.

Siehe (Notizen): SW III. S. 690. Z. 9.

einer Linie mit seinem „Ahnherrn“³³²⁰ Julius Cäsar zu stehen. Hofmannsthal lässt den Kaiser, im Zuge seiner Konfrontation mit der Vergangenheit, auch auf seine Kindheit eingehen und seinen Gewinn der Kaiserkrone. Die frühe kaiserliche Würde verweist darauf, dass der Kaiser seine Eltern niemals kennengelernt hat: „Neugeboren trug ich Purpur, / Diesen Reif, bevor die Schale / Meines Kopfs gehärtet war ...“³³²¹ Aufgrund einer fehlenden Leitung durch die Eltern, war es an ihm, bereits als Kind die Leitung des Reiches zu übernehmen; so hatte er die Ämter seines Reiches durch Fingerzeig bestellt, ebenso die Blendung des alten Kaisers befohlen.³³²²

Problematische Bezüge zur Familie zeigen sich des weiteren auch an dem Helfer des Kaisers, den er für Gold dazu gewinnen kann, die Leiche der Hexe zu beseitigen, und der sich für das Gold auch bereit zu einem Mord zeigt. Mit dem Gold wähnt er gleichsam seine soziale Stellung im Leben zu verändern und sich damit von seiner belastenden Herkunft zu lösen:

„Denn mit diesem Leib zugleich
Werf ich in die dunkle Grube
Meinen Vater, meine Mutter,
Meine Jugend, ganz beschmutzt
Mit Geruch von Bettelsuppen,
Mit Fußritten feiger Lumpen!“³³²³

Dabei zeigt Hofmannsthal auf, dass dessen Gier nach Gold in seiner Familie ebenso angelegt ist („Um dies Gold verkauft dir meine / Schwester ihre beiden Töchter!“).³³²⁴

In dem lyrischen Drama *Die Frau im Fenster* (1897) zeigt sich auch die Bedeutung des Familienumfeldes bzw. der Prägung. Der erste Bezug erfolgt eben durch Dianoras ästhetizistisches Interesse an dem spanischen Geistlichen, dessen Augen denen des Messer Guido Schio, „de[m] / Neffen“³³²⁵ des Bracchio, ähneln. Der Bruder Bracchios, Herr Silvio, wird ebenso von der Amme erwähnt. So spricht diese die Tat an dem Gesandten an und die Wut des Bracchio auf diesen, auf die der Gesandte mit Furcht und Entsetzen reagiert hatte, weshalb der Bruder Bracchios hatte lachen müssen. Eben um diesen Bruder handelt es sich, auf den sich Dianora bezieht, nachdem Bracchio nach den Bedienten gefragt hatte, die in ihren Betrug eingeweiht waren: „Dein Bruder muß es wissen. So wie du, / dein Bruder! so wie du! Frag den, frag den!“³³²⁶ Dieser Bruder hatte auch am Tisch gesessen und die Annäherung zwischen Palla und Dianora bemerkt. Doch weil er diese Beiden nicht mit dem Dolch angehen konnte, hatte er mit dem Fuß nach einem Hund gestoßen, ein Verhalten des Schwagers, das Dianora verlacht hatte.³³²⁷ Dianora bezieht sich aber auch, in diesem letzten Gespräch mit ihrem Mann, auf ihre eigene Familie, allerdings mit dem Hintergedanken, sich vor dem Tod bewahren zu können („Meines Vaters Name war Bartholomeus Colleoni ...“).³³²⁸ Den Namen ihres Vaters zitierend, verwehrt sie sich dagegen, von Bracchio wie ein „an/gebundenes Tier“³³²⁹ behandelt zu werden. Auch erinnert sich Dianora an das freudlose Wesen der Schwester und den frühen Tod der Mutter und ihre eigene Kinderlosigkeit. Des weiteren greift Dianora aber auch ihren Vater und dessen ästhetizistisches Wesen auf: „Vom Vater weiß ich, daß er einen Harnisch / von grünem Gold mit dunklen Spangen trug³³³⁰ / und daß ihm zweie halfen, wenn er morgens / zu Pferde stieg, denn er war schon sehr alt.“³³³¹

Ebenso besinnt sich Dianora auch auf ihre Familie, wenn sie an die Verheiratung mit Bracchio denkt, die ihre Onkeln und Vettern für sie geschlossen hatten.³³³² Während Dianora keine Reue für ihr Verhalten

3320SW III. S. 205. Z. 36.

3321SW III. S. 188. Z. 18-20.

3322SW III. S. 200. Z. 10-12.

3323SW III. S. 196. Z. 26-31.

3324SW III. S. 196. Z. 12-13.

3325SW III. S. 101. Z. 19.

3326SW III. S. 112. Z. 25-26.

3327SW III. S. 113. Z. 5-17.

3328SW III. S. 109. Z. 37.

3329SW III. S. 110. Z. 3.

3330In den Varianten, heißt es diesbezüglich: „Doch sagen sie daß auch mein Vater stehend / Gestorben sei in seinem goldnen Harnisch“. In: SW III. S. 517. Z. 37-38.

3331SW III. S. 110. Z. 22-25.

3332SW III. S. 111. Z. 1-7.

empfindet, reute sie doch, wie Bracchio ihr Pferd zügelte, so dass ein Bettler, an dem sie vorbeigeritten waren, seine Beine hatte weg heben müssen; denn dieser Bettler gemahnte Dianora an ihren Vater: „auch war etwas in seinen müden Augen, / das meinem toten Vater ähnlich sah ... “. ³³³³ Durch das Gespräch mit der Amme, hatte Hofmannsthal aber bereits, vor dem Gespräch mit Bracchio, auf Dianoras Vergangenheit, in Anbindung mit ihrer Familie, verwiesen. Auf Dianoras Frage („Sag. Amme, wie war ich als Kind?“), ³³³⁴ lässt Hofmannsthal die Amme antworten: „Stolz, gnädige Frau, ein stolzes Kind, nichts als stolz.“ ³³³⁵

Hofmannsthals Erzählung *Der goldene Apfel* (1897) ist eines der Werke, in dem die familiäre Prägung mit am Deutlichsten ist, bekommt das Kind durch die Eltern das ästhetizistische Leben vorgelebt. Dabei ist die Familie für den Ästhetizisten von begrenzter Bedeutung, und wenn er sich ihrer besinnt, dann geschieht dies aus narzisstischer Motivation heraus; entweder um sich seines gewonnenen Reichtums und Besitz, zu dem er auch seine Familie zählt, zu erinnern, oder aber wenn er sich – in einem kurzen Einbruch ästhetizistischer Überzeugung – doch auf die Gegenwart besinnen will. Eine Verbindung aus beiden Motivationen zeigt sich in der ersten Bezugnahme Hofmannsthals zur Familie: so will der Kaufmann „sich seine geänderten Verhältnisse, den beträchtlichen Reichthum den er erworben hatte, sein Haus, seine Frau und seine nun bald 7jährige kleine Tochter vor[...]stellen“. ³³³⁶ Was Ästhetizisten nicht nur sich antun, sondern viel schlimmer was sie ihren Kindern antun, zeigt Hofmannsthal an dem Mädchen, das wahrlich das Kind ihrer Eltern ist. Das, was sie vorgelebt bekommt, versucht sie auch in ihrem Leben zu realisieren, so die Abwendung von der Wirklichkeit hin zu ästhetizistischem Genuss und seelischer Tiefe. Was der Vater mit seinem inneren Gespräch vollzieht (wie seine Reise gewesen ist), was die Mutter vollführt (mit ihrem Gram gegenüber den verpassten Möglichkeiten), das zeigt sich am Kind dadurch, indem es seine Wirklichkeit mit einer eigenen fantastischen Welt überzieht.

Hofmannsthal deutet bereits das lose Band zwischen Mutter und Tochter an, wenn er beschreibt, wie das Kind sich unbemerkt von der Mutter davon stiehlt. Bereits in der Beschreibung des Kindes spiegelt sich das Wesen der Eltern, deren fehlende Stärke dem Leben gegenüber wieder („ein siebenjähriges Mädchen, sonderbar klein und zart für ihr Alter, einer Puppe ähnlich jedoch mit Augen, in denen ein zuweilen großer Ausdruck aufflackerte“). ³³³⁷ Bereits physisch von Hofmannsthal als schwach und für die ästhetizistische Scheinwelt als empfänglich geschildert, verstärkt sich der negative Zug des Kindes zum Leben und seiner Person gegenüber, wenn es in den Spiegel sieht. Hofmannsthal greift hier das Verhalten des Vaters auf, wie er in dem Wasserspiegel seine Hand betrachtete, und fügt gleichsam den Zug des Ästhetizisten zur Hässlichkeit und Grausamkeit hinzu. ³³³⁸ Die ästhetizistische Nähe zwischen Vater und Tochter zeigt sich auch in der Betrachtung des Apfels. Die Kostbarkeit, die für den Vater das „greifbare[...] Sinnbild“ ³³³⁹ seiner ästhetizistischen Fantasien ist, wird von dem Kind als „Ding“ ³³⁴⁰ eingestuft „das Kraft über andere Dinge hatte“. ³³⁴¹ Sowohl in der Betrachtung des Vaters als auch in der des Kindes, zeichnet sich der dahinter liegende Narzissmus ab. Wenn der Apfel nun darin versagt, ihr Zugang in die Tiefe zu verschaffen, dann lässt das einen Zusammenhang erkennbar werden, zwischen dem Versagen im Auge des Kindes ³³⁴² und dem Versagen in Bezug auf den Kaufmann, dem seine Frau untreu wurde. Beide Familienmitglieder müssen die Fehlbarkeit des Ästhetizismus erleben, ohne dass sie dabei einen Weg zurück ins wirkliche Leben finden, und statt eines Bezuges zur Wirklichkeit, erfolgt nur die neuerliche Anlehnung an die Traumwelt. Hofmannsthal verdeutlicht die Distanz des Kindes zu seiner Familie vor allem dadurch, dass sie im Brunnenschacht, in der Tiefe und damit in sich selbst, ihre wahre „Heimath“ ³³⁴³ sieht. Dies bedingt, dass sie

3333SW III. S. 111. Z. 24-25.

3334SW III. S. 101. Z. 14.

3335SW III. S. 100. Z. 16.

3336SW XXIX. S. 95. Z. 27-30.

3337SW XXIX. S. 98. Z. 19-21.

3338„[...] einen Augenblick ließ sie ihr Gedicht wie in einer schlaffen tödtlichen Müdigkeit hängen, dann verzerrte sie die weichen Züge und starrte mit weit aufgerissenen Augen und böß zurückgenommenen Lippen sich selber entgegen.“ In: SW XXIX. S. 98. Z. 26-30.

3339SW XXIX. S. 97. Z. 1-2.

3340SW XXIX. S. 100. Z. 26.

3341SW XXIX. S. 100. Z. 26.

3342„Wie ein Alp legte sich das Bewusstsein auf sie, dass die Macht des Apfels versagt habe.“ SW XXIX. S. 100. Z. 35-36.

3343SW XXIX. S. 103. Z. 11.

sich nicht als Teil der Kaufmanns-Familie sieht, sondern sich als die „ausgestoßene Tochter des Meerkönigs“³³⁴⁴ empfindet, die beschließt ihr Leben in der Fremde, also als Mitglied dieser Familie, zu ertragen, aber nicht „eher zu ruhen als bis sie einen Weg gefunden hätte in ihr väterliches Reich zurückzukehren“.³³⁴⁵ Es zeigt sich neuerlich eine Nähe zwischen Vater und Tochter in ihrem Narzissmus, denn auch der Vater hatte sich, in Gedanken an die Gespräche, die er im Innern mit seiner Frau führte, als König inszeniert.³³⁴⁶ Das Versagen des Apfels führt schließlich zu einer noch stärkeren Distanz zu ihrer Familie und zur Wirklichkeit. Hofmannsthal verdeutlicht den absoluten Bezug des Ästhetizisten auf sein Ich, indem er das Kind noch nicht einmal erkennen lässt, dass ihre Familie ebenfalls ästhetizistisch empfindet, und sie diese stattdessen als normale Menschen einstuft („es erschien ihr unbegreiflich wie solche Menschen ihr Leben ertrugen da es doch so viele viele Jahre dahinging und nichts von allem in sich hatte was ihr den Werth des Daseins auszumachen schien“).³³⁴⁷

Die fehlende Liebe zu der Familie, die Hofmannsthal bereits am Kaufmann und am Kind gezeigt hatte, führt er durch die Beschreibung der Frau fort. Ebenso wie der Kaufmann, und hier zeigt sich die Prägung des Ehepartners auf den Anderen, spürt auch sie die Haltlosigkeit im Leben, sehnt ihre Familie herbei und kann doch keinen Halt finden, weil ihr Kind verschwunden ist. Die Suche nach Halt führt sie schließlich aber nicht zu ihrer Familie, zu einem Besinnen auf ihr Kind und ihren Mann, sondern bringt die Erkenntnis vom Verlust des Apfels. In dem Moment, indem Hofmannsthal die Mutter auf ihr Kind treffen lässt, zeigt sich, verstärkter als zuvor, die familiäre Distanz zueinander.³³⁴⁸ Die Mutter bricht die Sprachlosigkeit zu ihrem Kind nur deshalb auf, weil sie das Verschwinden des Apfels klären will. Als das Kind, geprägt von ihren Eltern, allerdings nicht antwortet, stößt die Frau es in „eine dunkle Kammer“³³⁴⁹ und damit gleichsam tiefer in die Dunkelheit, die Einsamkeit und den Ästhetizismus hinein.

Noch auf eine weitere Familienkonstellation spielt Hofmannsthal an. Bevor er die Kleidung des Stallmeisters beschreibt und ihn damit als ästhetizistischen Menschen zeigt, verweist Hofmannsthal auf die familiäre Herkunft des Mannes. Als Sohn eines Negers und einer Syrerin, hätte er die erreichte Stellung beim König nicht erhalten können und es sei ihm nur durch Glück gelungen, diese hohe Position einzunehmen.

Noch ein weiterer Aspekt ist innerhalb des familiären, ästhetizistischen Erlebens zur Kenntnis gekommen. Hofmannsthal bindet bei allen drei Familienmitgliedern das Ungreifbare oder das Unfassbare mit ein, durch das Hofmannsthal die ästhetizistische Familie miteinander verbindet, wenn schon kein familiäres Band zwischen ihnen besteht.³³⁵⁰ An dem Kaufmann zeigt sich die Unbegreiflichkeit durch seine Erinnerungen („Je tiefer ihn außen Dunkel und Ruhe umgab, desto heftiger wurde diese unbegreifliche innere Bewegung“),³³⁵¹ an dem Kind hingegen durch den Apfel und dessen Duft („und zwischen diesem schwebte ein unbegreiflicher Duft, der an nichts auf der Welt erinnerte“).³³⁵² Die Schönheit des Apfels führt dazu, dass das Kind es „unbegreiflich [empfindet] wie solche Menschen“³³⁵³ – und sie spricht hier von ihren Eltern – ihr Leben ertragen können; nach dem Blick in die Tiefe, glaubt sie dennoch, weil sie um ihre wahre Heimat weiß, die „Unbegreiflichkeit ihrer wirklichen Umgebung“³³⁵⁴ ertragen zu können.

3344SW XXIX. S. 103. Z. 11-12.

3345SW XXIX. S. 103. Z. 13-14.

3346SW XXIX. S. 96. Z. 9-12.

3347 SW XXIX. S. 101. Z. 1-4.

3348So beschreibt Hofmannsthal das Kind, das „im Halbdunkel“ (SW XXIX. S. 105. Z. 6) steht, „lauernd wie eine Katze“ (SW XXIX. S. 105. Z.4) und mit einem „lügenhaften Ausdruck“ (SW XXIX. S. 105. Z. 5) im Gesicht.

3349SW XXIX. S. 105. Z. 10.

3350Was bei dem Kaufmann das „Ungreifbare“ (SW XXIX. S. 96. Z. 2) ihres Besitzes ist, findet sich bei der Frau wieder, wenn die sich auf den „unsichtbarsten Feind“ (SW XXIX. S. 104. Z. 12) bezieht, von dem „Unsichtbaren“ (SW XXIX. S. 104. Z. 34-35), von dem sie sich geängstigt fühlt; bei beiden kommt diese Bedrohung allein aus ihrem Innern, und liegt demzufolge im Ästhetizismus begründet.

3351SW XXIX. S. 97. Z. 37-39.

3352SW XXIX. S. 99. Z. 8-9.

Hofmannsthal erwähnt diese Unbegreiflichkeit gleich dreifach, wenn es heißt: „Jedesmal aber legte sich mit einer Wolke seines unbegreiflichen Duftes, der in allen den Jahren nicht abnahm, ein ungeheurer Traum in die Seele der Kleinen“. In: SW XXIX. S. 99. Z. 12-15. Des weiteren, heißt es: „der unbegreifliche Duft empor und umwölkte den Kopf des Kindes mit dem Bewusstsein grenzenloser Macht und Größe“. In: SW XXIX. S. 100. Z. 21-22.

3353SW XXIX. S. 101. Z. 1-2.

3354SW XXIX. S. 103. Z. 17.

In dem lyrischen Drama *Der weisse Fächer* (1897) stehen sich nicht nur Lebensentwürfe gegenüber, sondern diese werden auch noch innerhalb einer Familie gelebt. So sind Fortunio und Miranda nicht nur Cousin und Cousine, sondern es ist zudem Fortunios Großmutter, die für die Konzeption der Ganzheit des Seins steht und das ästhetizistische Empfinden in der Jugend überwunden hat.³³⁵⁵ Hofmannsthal zeigt damit zum einen, dass der Ästhetizismus familiegebunden ist bzw. sein kann, dass dieser aber nicht von Dauer sein muss. So rechtfertigt die Großmutter ihre Anwesenheit auf dem Friedhof mit den Gräbern ihre Freunde, aber auch dem Grab ihres Mannes, Fortunios Großvater und Fortunios Vater, ihrem Sohn. Vor Livio bekennt die Großmutter nicht nur ihre Bekanntschaft mit dessen Großmutter, sondern auch ihren Neid auf deren Jugend und Schönheit.³³⁵⁶ Während sie für die Ganzheit des Seins steht, verurteilt sie Fortunio „übermäßige Trauer“,³³⁵⁷ was sie dazu bringt, ihn ins Leben zurückführen zu wollen, weshalb sie ihm ihr eigenes Leben schildert und das darin erfahrene Leid: „Ich war ein Jahr älter, wie du jetzt bist, als ich deines Großvaters Frau wurde. Du weißt, daß ich schon vorher mit einem anderen vermählt war. Die Leiche meines Mannes brachten sie mir eines Tages ins Haus, als ich mit dem Essen auf ihn wartete, und am gleichen Tag sah ich die Leichen meiner beiden Brüder.“³³⁵⁸ Auch zeigt sie ihm den Verlust auf, den sie an der Seite ihres zweiten Mannes erlitten hat.³³⁵⁹

Fortunio kann die Worte der Großmutter jedoch nicht auf sein Leben übertragen; vielmehr sieht er in ihr eine Bedrohung: „Wer mich verwirren will, wie gut ers meint, / Und ob ers selbst nicht weiß, der ist mein Feind.“³³⁶⁰

Mit Miranda begegnet er einem Menschen, der wie Fortunio dem Tod zugewandt ist, stuft sie ihr Aufeinandertreffen seit langer Zeit auf dem Friedhof als natürlich ein: „Wir haben uns lange nicht gesehen, Vetter. Aber es ist ganz natürlich, daß wir uns hier treffen. Du kommst vom Grab deiner Frau, und ich gehe zum Grab meines Mannes.“³³⁶¹ Distanziert zeigt sich Fortunio, erinnert er sich zwar des Briefes, den Miranda ihm beim Tod seiner Frau geschrieben hatte, doch hatten ihre Worte etwas „Fernes“³³⁶² an sich gehabt, und auch Miranda bekennt die Distanz zu ihrem Cousin: „Ich erinnere mich kaum deiner, wie du beim Leichenbegräbnis meines Mannes in meinem Hause warst. Es waren so viele Verwandte da.“³³⁶³ Hatte die Großmutter auf Fortunios feminines Wesen bereits verwiesen, weil er seine Zeit lieber mit Miranda verbracht hatte als auf der Jagd, zeigt sich, wenn beide ihrer „Kinderzeit“³³⁶⁴ gedenken, auch eine Distanz. Hofmannsthal verstärkt den Eindruck ihrer fehlenden Nähe zueinander, noch durch die Problematik ihrer Kommunikation zueinander,³³⁶⁵ die Miranda offenbart, ebenso wie das Schattenhafte, wie sie zueinanderstehen. Die Schilderung ihrer Einsamkeit lässt Fortunio neuerlich in die Vergangenheit zurückgreifen; damals sei sie doch „das anschiegendste kleine Wesen“³³⁶⁶ gewesen: „Du konntest nie allein sein. Selbst gegen deinen Vater warst du wie gegen einen Bräutigam.“³³⁶⁷ Miranda jedoch verweist auf ihr Leben in Einsamkeit, stehe sie nun auch distanziert zu ihrem Vater, weil er durch die neue Frau an seiner Seite ihre Nähe vermeintlich nicht mehr brauche. Während Fortunio sich von der Ganzheit des Seins distanziert, ruft er Miranda dazu auf, ihr Leben zu ändern, denn: „Wir würden uns alle sehr freuen, zu hören, daß du dein Leben änderst.“³³⁶⁸ Miranda jedoch glaubt nicht nur, dass sich ihre Verwandten um sie bemühen, sondern bekennt auch ihre Distanz zu ihnen: „Unsere Verwandten? Um die kümmerge ich mich

3355Das Gegensätzliche im Wesen betont auch Erwin Koppen, wenn er äußert: „Der Figur des Fortunio ist die Großmutter entgegengesetzt.“ In: Koppen, S. 50.

3356SW III. S. 157. Z. 20-23.

3357SW III. S. 158. Z. 19.

3358SW III. S. 158. Z. 26-30.

3359„Dein Großvater und ich, wir waren zehn Jahre verbannt. Als uns das Schiff wegtrug, standen wir mit großen trockenen Augen, solange wir die Küste sahen. Auf einmal sank der letzte Hügel in das goldfarbene Meer wie ein schwerer dunkler Sarg. Wir waren Bettler, ärmer als Bettler, denn wir hatten nicht einmal unsere Namen: und dort in dem Steinsarg war alles, unsere Eltern, unsere Kinder, unser Häuser, unsere Namen ... Wir waren wie Schatten.“ In: SW III. S. 159. Z. 5-11.

3360SW III. S. 161. Z. 5-6.

3361SW III. S. 163. Z. 25-27.

3362SW III. S. 163. Z. 32.

3363SW III. S. 163-164. Z. 34//1.

3364SW III. S. 164. Z. 18.

3365SW III. S. 165. Z. 8.

3366SW III. S. 167. Z. 8.

3367SW III. S. 167. Z. 8-9.

3368SW III. S. 167. Z. 31-32.

nicht. Du?“³³⁶⁹ Auch äußert sie ihre Zweifel ob Fortunios Äußerung, dass sie ihn interessiere: „Du lügst ... verzeih, ich meine, du übertreibst. Wann hättest du dich um mein Leben gekümmert ... so wenig als ich mich um das deine!“³³⁷⁰ Miranda erkennt, dass er keine wahre Empathie für sie empfindet, seine Worte nicht der Menschlichkeit entspringen, sondern seinem Narzissmus: „Du meinst nicht von dem, was du redest. Es ist nichts an mir, es ist nichts um mich, als dass ich zwei Jahre geschwiegen habe. Welche Freude macht es dir, mich zu verwirren? Aber so bist du. Du warst immer so. Wenn ich fröhlich gewesen wäre, hättest du dein Vergnügen gefunden, mich traurig zu machen. Es gibt eine Art, sich um einen Menschen zu kümmern, die viel verletzend ist als die völlige Nichtachtung, und das ist die deinige. Du redest über einen Menschen wie über einen Baum oder einen Hund. Du nennst mich hochmütig, und es gibt auf der ganzen Welt keinen hochmütigeren Menschen als dich. Du bist nicht gut, Fortunio. Leb wohl!“³³⁷¹ Mit Mirandas letztendlicher Rückkehr zur Lebendigkeit zeigt sie sich besorgt über Fortunio und fragt ihre Dienerin, ob er fröhlich war oder traurig, denn: „Er ging schnell fort, wie einer, den sein Denken / Verwirrt und quält.“³³⁷² Miranda aber wähnt letztendlich, weil er einen beschäftigten Ausdruck gemacht hatte, dass sich auch er noch dem Leben zuwenden wird: „So wird noch alles gut.“³³⁷³ Des weiteren zeigen sich auch Catalinas Gedanken an ihre Familie,³³⁷⁴ die sie für einen Moment ihren Liebeskummer vergessen lassen („Von meinem Bruder reden sie, der jetzt Soldat ist, auch von mir, und wie 's mir geht“).³³⁷⁵

In *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) zeigt sich das Motiv durch die Rede des jungen Mannes, der am Leben anderer Menschen Interesse zeigt; dadurch glaubt diese Figur Hofmannsthals, mehr vom Leben zu wissen „was meinen Brüdern völlig fremd“³³⁷⁶ ist. Auch erzählt dieser junge Mann von der erträumten Jagd und dem Blick in einen Brunnen, in dessen spiegelnder Wasserfläche er sich gealtert sah: „und ich musste plötzlich / an meinen Vater denken und mir war, als säh ich / sein weisses Haar in einem Brunnen unter mir.“³³⁷⁷ Auch besinnt er sich, nach dem Mord an den Tieren, auf die Begegnung mit dem Gärtner, dessen Gruß auf ihn nachgewirkt hatte; statt seine „Brüder zu beneiden“,³³⁷⁸ fühlt er sich nun in seiner Einsamkeit glücklich. Des weiteren redet auch der Diener über den Wahnsinnigen, seinen Herrn, der schönheitsliebend und verschwenderisch im Umgang mit dem Geld des Vaters³³⁷⁹ und Menschen in seiner Jugend gewesen war. Obgleich der Vater das Verhalten seines Sohnes verurteilt hat, zeigt nachfolgende Passage auch dessen Hinwendung zum Schönen:

„und der Vater, der die Flüsse nötigt,
auszuweichen dem Citronengärten,
der die Berge aushöhlt, sich ein Lusthaus
hinzubau'n in ihre kühle Flanke, //
nicht vermag er, seinen Sohn zu bändigen.“³³⁸⁰

Auch verlockte der Prinz die Söhne der „edle[n] Häuser“³³⁸¹ dazu, seinem Lebensstil zu folgen und zeigt damit seine Wirkung auf andere Menschen, so auch innerhalb des Liebens, gaben doch mitunter zwei „Schwestern“³³⁸² ihr Gold für ihn her.³³⁸³

3369SW III. S. 167. Z. 34.

3370SW III. S. 168. Z. 4-5.

3371SW III. S. 169-170. Z. 34-37//1-7.

3372SW III. S. 174. Z. 31-32.

3373SW III. S. 175. Z. 3.

3374SW III. S. 171. Z. 20-24.

3375SW III. S. 171. Z. 28-29.

3376SW III. S. 138. Z. 6.

3377SW III. S. 138. Z. 29-31.

3378SW III. S. 139. Z. 21.

3379SW III. S. 143. Z. 11-12.

3380SW III. S. 142-143. Z. 36-39//1-2.

3381SW III. S. 143. Z. 5.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 144. Z. 18.

3382SW III. S. 143. Z. 15.

3383Weitere Bezüge finden sich in den Notizen. Ohne Personenangabe, heißt es in der Notiz N 4: „Zunächst dem grünen Dach schlafen die Söhne. Ich / gedenke nach jedem meiner Namen eine Stadt zu gründen: dies aber sind / meine Namen. Ich habe Mauern und Wege gebaut, das Trennende und das / Verbindende.“ In: SW III. S. 594. Z. 20-23.

Innerhalb der lyrischen Dramenfragmente deutet sich ein familiärer Bezug erst in *Wo zwei Gärten aneinanderstossen* (1897) an, indem sich der ästhetizistische Protagonist des Todes nur über die Gräber seiner „gewaltigen Ahnherrn“³³⁸⁴ bewusst wird. Dessen Liebe zu einer Frau, die allerdings mit der Trennung endet, führt dazu, dass deren Bruder, ein Jesuitenzögling, zu dem Ästhetizisten kommt, um ihn zur Rede zu stellen.³³⁸⁵ Verschiedenen Bezügen zum Motiv geht Hofmannsthal in dem *Gartenspiel* (1897) nach. So plante er ein Gespräch zwischen zwei Schwestern über das Leben (SW III. S. 267. Z. 4-5). Problematisch dagegen zeichnet Hofmannsthal das geschwisterliche Verhältnis in einer anderen Notiz (N 10), wenn es heißt: „Chieregati: schwankend, hat sehr früh verstörende Erfahrungen gemacht, mit seiner Schwester“.³³⁸⁶ Durch Hinzunahme der Notiz, die Hofmannsthal über dessen Schwester Isabella hinterlassen hat, kann ein inzestuöses Verhältnis angenommen werden.³³⁸⁷ Zudem schildert Hofmannsthal in N 10 das Verhältnis und die Unterschiede der Schwestern Bettina, Miranda und Antonia aus dem Blickwinkel Ersterer. Während sich Bettina „leichtsinniger als meine Schwestern“³³⁸⁸ empfindet, sieht sie in Miranda die Klügste von ihnen, während sie Antonia als die „begabteste“³³⁸⁹ einstuft. Zudem notiert Hofmannsthal in dieser Notiz einen Bezug zum Vater und ihre Vorliebe für das Fantastische („im Lichthof meines Vaters Reden, Tausend und eine Nacht aber immer wieder diesselben Geschichten“).³³⁹⁰ Während sich das Motiv in *Das Kind und die Gäste* (1897) nur durch die Notizen zeigt,³³⁹¹ ist es in *Die Schwestern* (1897) weitreichender, plante Hofmannsthal doch Einblick in das Leben einer Schauspielerin und ihrer jüngeren Schwester (SW III. S. 293. Z. 6-7) zu geben. Hofmannsthal zeigt in den Notizen dabei deutlich das Prägende auf, welches die Jüngere durch die Ältere erfährt: „die Schauspielerin hat das Gute zwischen Realität und Schein alles hin- und herzuwerfen: die Kleine lernt dass Alles Schale nichts Kern ist“.³³⁹² Dabei deutet sich die Liebe der älteren Schwester für die Jüngere durchaus an, stellt sie diese doch über ihr Liebesleben („die Schauspielerin hat das gute Gefüh| für die Schwester <,nicht> für den Freund“).³³⁹³ Auch ist sich die Ältere deutlich der Prägung bewusst, die sie auf die Schwester hat, und will deren Leben zum Besseren wenden, was im Gespräch mit dem Abbé deutlich wird (SW III. S. 294. Z. 11-14). Dabei deutet sich an, dass die Schwester der Jüngeren durchaus Werte vermitteln und das Verständnis zum Leben klären will, sagt sie zur Schwester doch: „auf jedem Ding im Leben steht sein Preis“.³³⁹⁴

In dem Drama *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) zeigt sich ebenso deutlich der Bezug zum Familien-Motiv. Hofmannsthal beschreibt in diesem Drama nicht nur Sobeides Bezug zu ihren Eltern, sondern auch die Erinnerung des Kaufmannes an seine tote Mutter und des weiteren natürlich das Verhältnis Schalnassars zu seinem Sohn Ganem.

Sobeides Bezug zu den Eltern zeigt sich in dem Drama erstmalig durch die Erinnerung des Kaufmannes an die Hochzeitsfeier. Nicht nur an Sobeide war die innere Bedrückung abzulesen, sondern auch an den anderen Hochzeitsgästen, sowie auch an Sobeides Vater, der in ein „düsteres Sinnen“³³⁹⁵ versunken war. Nicht Sobeide, so erfährt der Kaufmann von seinem Diener, habe nach ihm gefragt, sondern der Schwiegervater,³³⁹⁶ während die Frau Abschied von den Eltern nimmt.³³⁹⁷ Schließlich wird Sobeide „von

Des weiteren, siehe (Notiz) : SW III. S. 602. Z. 2-3.

3384SW III. S. 261. Z. 13.

3385SW III. S. 263. Z. 8.

3386SW III. S. 270. Z. 29-30.

3387„[...] wie sie durch den Anblick des Bruders fühlt dass es nicht aus ihr herauskann sie sich nicht davon fortstehlen kann, will sie sich schon lieber auf das bebende Thor des Todes stürzen.“ In: SW III. S. 271. Z. 2-5.

3388SW III. S. 275. Z. 31.

3389SW III. S. 275. Z. 34.

3390SW III. S. 276. Z. 2-4.

3391In Bezug auf die Tochter des Prospero, heißt es: „Mein Vater hat eine Insel, deren Geister ihm alle dienen, er vermählt mich eines Tages mit irgend jemand, den er völlig durchschaut“. In: SW III. S. III. S. 809. Z. 21-22.

3392SW III. S. 293. Z. 13-15.

3393SW III. S. 293. Z. 16-17.

3394SW III. S. 294. Z. 17.

3395SW V. S. 9. Z. 20.

3396SW V. S. 13. Z. 2-3.

3397SW V. S. 13. Z. 6.

ihrem Vater und ihrer Mutter“³³⁹⁸ zu dem Ehemann geführt, wobei der Kaufmann meint, dass sich seine Frau von den Eltern gelöst habe,³³⁹⁹ um nun ihm anzugehören. Tatsächlich aber zeigt Sobeide eine Distanz zu ihm und auch der Vater bekennt seine innere Schwere, die er fühlt, weil er Sobeide verlassen muss. Tatsächlich bezeichnet er es als den „Alp von meinen Träumen“,³⁴⁰⁰ den er bereits gespürt hatte als Sobeide noch in der Wiege gelegen hatte, dass der Tag eines Tages kommen werde, wo er von ihr Abschied nehmen muss. Dabei heißt er dem Kaufmann, dass seine Tochter von besonderer Bedeutung für ihn ist: „Sie ist mehr als mein Kind. / Ich geb Dir, was ich nicht benennen kann, / denn jeder Name fasst nur einen Theil - / sie aber war mir alles!“³⁴⁰¹

Sobeide hingegen zeigt noch nicht ihre Nähe zu ihrer Familie, sondern tröstet den Vater nur dahingehend, dass ihm ja noch seine Ehefrau an seiner Seite bleibe.³⁴⁰² Zudem äußert Sobeide, dass sie den momentanen Augenblick der Loslösung von den Eltern und der noch nicht vollständigen Zugehörigkeit zu ihrem Ehemann als ein Moment der Freiheit empfindet. War sie zuvor in das Schicksal der Eltern eingeschlossen, kann sie sich für den Moment noch frei fühlen, was zeigt, dass die Zugehörigkeit zu den Eltern durchaus belastend für Sobeide war. Weniger Liebe, sondern viel mehr Verpflichtung, scheint das bestimmende Gefühl Sobeides zu ihren Eltern zu sein. Lautlos entziehen sich die Eltern schließlich der Situation von Sobeide, die deren Gehen erst bemerkt, als sie schon entschwinden sind.³⁴⁰³ Mit dem Weggang der Eltern ist ein Einschnitt in Sobeides Leben vollzogen, von dem Mädchen bzw. der jungen Frau zur Ehefrau. In Sobeides offenem Gespräch an ihren Ehemann, berichtet sie schließlich davon, was sie mitunter dazu bewogen hat, seine Frau zu werden; so ist das Haus ihrer Eltern für sie nur voller Erinnerungen an Ganem gewesen, während sie sich von dem neuen Leben als Ehefrau, und damit dem Eingang in einem neuen Haus, eine Erleichterung für ihr Leben erhoffte. Hofmannsthal verdeutlicht zudem, dass die Intention zu dieser Ehe mit dem Kaufmann ursprünglich nicht von Sobeide ausgegangen ist, der Gedanke an Befreiung nicht der Ursprüngliche gewesen ist, sondern es vielmehr der Wunsch des Kaufmannes und der ihres Vaters gewesen ist. Gleich zweifach verweist Sobeide nicht auf den freien Entschluss ihrerseits, sondern dass ihr vielmehr der Willen Anderer auferlegt worden ist. Obwohl sich der Kaufmann des absoluten Wissens um die Zusammenhänge ihrer Ehe verschließen will, drängt Sobeide dazu, ihm alles zu eröffnen und schildert ihm, dass sie mitunter seine Frau geworden ist, weil ihr Vater sein Schuldner ist.³⁴⁰⁴

Der Kaufmann glaubt, dass Sobeide alles getan hätte, um ihren Vater aus seiner Armutslage zu befreien, selbst sich getötet um ihren Vater von seinem „grossen Gläubiger zu lösen“.³⁴⁰⁵ Die Äußerung des Kaufmannes muss jedoch hinterfragt werden, da Sobeide auch persönliche Gründe hatte, den Kaufmann zu ehelichen und sie diese sowohl vor dieser Passage als auch nach dieser Passage (im Hinblick auf die Sicherheit der eigenen Person) äußert. Der neuerliche Bezug zu ihrem eigentlichen Geliebten lässt Sobeide sich dazu bekennen, dass es sowohl Ganem als auch ihr nicht möglich gewesen war zu heiraten, weil er ebenso arm wie sie selbst sei („Wir waren arm! / Nein, mehr als arm, Du weisst's. Sein Vater auch“).³⁴⁰⁶ Indirekt zeigt sich auch eine Anklage Sobeides, habe ihre Armutslage sie doch das ersehnte Glück nicht leben lassen, wodurch sie die Familie durchaus als Belastung im Hinblick auf ihre ästhetizistischen Sehnsüchte sieht. Mit dem Aufruf Sobeides, dass er sie vor dem Gang zu dem Geliebten bewahren möge, zeigt sie neuerlich einen Bezug zu den Eltern, wobei sie die Eltern zu den „schweren Schatten“³⁴⁰⁷ zählt, die auf ihr lasten. Tatsächlich zeigt sich, dass zwischen dem Kaufmann und Sobeides Vater keinerlei finanzielle Verpflichtungen mehr bestehen, wie der Kaufmann bekennt (SW V. S. 26. Z. 3-8). Wenn es also nur der Vater sei, der Sobeide „lähmte“,³⁴⁰⁸ so sei sie frei zu gehen. Sobeide verbindet jedoch die zugesagte Freiheit nur damit, dass der Ehemann sie zurück zu ihren Eltern lässt („Doch zu den Eltern nur?“),³⁴⁰⁹ wobei für sie damit

3398SW V. S. 13. Z. 12.

3399SW V. S. 13. Z. 14.

3400SW V. S. 13. Z. 21.

3401SW V. S. 13. Z. 23-26.

3402SW V. S. 13. Z. 27-28.

3403SW V. S. 14. Z. 24-26, SW V. S. 14. Z. 28.

3404SW V. S. 19. Z. 33-38.

3405SW V. S. 20. Z. 9.

3406SW V. S. 21. Z. 19-20.

3407SW V. S. 24. Z. 32.

3408SW V. S. 26. Z. 12.

3409SW V. S. 27. Z. 11.

der Geliebte ja noch nicht gewonnen wäre. Letztendlich jedoch erkennt sie für sich die absolute Freiheit, die sie zu einem maßlosen Handeln verleitet. Sobeide bekennt zwar mit ihren Worten noch einmal die Bindung zur Familie, doch lässt Hofmannsthal gleichsam erkennen, dass der Gang zu ihrem Geliebten die Ästhetizistin in den Tod führt.

„Herr, eine rechte Frau
ist niemals ohne Herrn: von ihrem Vater
nimmt sie der Gatte, dem gehört sie dann,
sei er lebendig oder in der Erde;
der nächste und der letzte ist der Tod.“³⁴¹⁰

So will sie nicht mal mehr für eine Nacht, auch wenn dies ihre persönliche Sicherheit betrifft, in das Haus ihrer Eltern zurückkehren („So willst Du nicht, zumindest bis zum Tag, / zurück zu Deinen Eltern?“).³⁴¹¹ Vielmehr verbindet Sobeide mit dem Rückgang zu ihren Eltern das „[G]emeine“,³⁴¹² dem sie sich doch entziehen will, wenn sie zu ihrem vermeintlich wahren Geliebten geht.

Deutlich zeigt sich auch in den Notizen zu dem Drama der problematische Bezug einzelner Figuren zum Familienverständnis, so durch Mirza, die ihrem Mann gegenüber äußert: „ich werd es ertragen nett zu sein mit Dir / wie ich mit meinem Vater war bis zuletzt“.³⁴¹³ Innerhalb der Notizen zeigt sich noch ein weiterer Aspekt, und zwar das Leid des Vaters an der finanziellen Situation und der „Selbstbetrug“,³⁴¹⁴ den diese Armutslage in ihm ausgelöst hatte („In diesen Tagen lernte ich, ihm lautlos / mit meinen Kinderschritten nachzugeh'n“).³⁴¹⁵ Mirza kommt auf einen alten Diener zu sprechen, der ihr besonders zugetan war, der von ihrem Vater des Diebstahls bezichtigt worden ist, was von Mirza nicht gutgeheißen werden kann, da der Vater nun „grenzenlos im üblen Denken / als früher im unendlichen Vertrauen“³⁴¹⁶ war. Diese Anschuldigung des Vaters führte letztendlich zum Selbstmord des Dieners, wobei Mirzas Selbstmord gegen den des Dieners gespiegelt wird.³⁴¹⁷ Den vom Diener hinterlassenen Brief vernichtet die Tochter, um dem Vater die vielleicht „schwerste Qual“³⁴¹⁸ zu ersparen.

Im Hause Schalnassars stellt sie sich ihm mit den Worten vor: „Die Tochter Bachtjars bin ich, lieber Herr, des Juwelier.“³⁴¹⁹ Sobeide aber erlebt durch die Begegnung mit Schalnassar einen Einbruch, der sie sich auf ihren als auch seinen Vater dahingehend besinnen lässt, dass sie Ganems Worte zwar nicht anzweifeln will, aber erleben muss, dass die Wirklichkeit nicht mit diesen in Übereinklang bringen lässt: „Oh! wenn er log – es giebt dergleichen Dinge, / wie die eine Seele zwingen! und sein Vater – / ich hab' um meinen Vater viel gethan! –“³⁴²⁰

Vor Gülistane gibt sie vor, dass sie Ganem „für [ihren] Vater“³⁴²¹ aufsucht. Doch vor diesem gesteht sie ihre Loslösung von ihrem Ehemann und die Erleichterung, dass ihr Vater schuldenfrei ist.³⁴²² Sobeide muss aber miterleben wie Vater und Sohn um Gülistane streiten („Sein Vater! beide, um das Weib! die beiden!“)³⁴²³ und Ganem darum bittet, dass sie nicht mit seinem Vater schlafe. Sobeides wahnsinniger Ausruf zur Treulosigkeit und Ermordung des Schalnassar, führt schließlich zum offenen Bruch zwischen Sobeide und Ganem, weil dieser ihre Bedeutungslosigkeit für ihn äußert: „Ich kenn' sie kaum! sie sagt, es ist um mich! /

3410SW V. S. 28. Z. 1-5.

3411SW V. S. 28. Z. 7-8.

3412SW V. S. 28. Z. 11.

3413SW V. S. 330. Z. 14-15.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 353. Z. 2-3.

3414SW V. S. 337. Z. 6.

3415SW V. S. 337. Z. 7-8.

3416SW V. S. 337. Z. 22-23.

3417SW V. S. 337. Z. 33-36.

3418SW V. S. 338. Z. 1.

3419SW V. S. 42. Z. 32-33.

Von Gülistane wird Sobeide mehrfach als Tochter ihres Vaters bezeichnet (SW V. S. 51. Z. 31), mitunter auch wenn Ganem sich um ihrer Liebe Willen gegen seinen Vater wendet: „Du Tochter Bachtjars, / so halt' ihn doch! ich will ihn nicht! ich trete / mit meinem Fuss nach seinen Händen!“ In: SW V. S. 53. Z. 25-27.

3420SW V. S. 44. Z. 16-18.

3421SW V. S. 46. Z. 5.

3422SW V. S. 50. Z. 27.

3423SW V. S. 53. Z. 4.

Ihr Vater wollte sie dem reichen Mann / verkuppeln“.³⁴²⁴ Sobeide erkennt ihre Verschuldung, doch führt sie dies nicht dazu, sich ans Leben zu binden, sondern den Tod zu wählen; doch gibt sie gleichsam vor, dass sie ihren Tod nicht vollziehen kann, wenn wieder das „schattenhafte Denken / an meinen Vater wieder das Blut gewinnt“,³⁴²⁵ und sie so gezwungen ist weiterzuleben. Letztendlich liegt sie sterbend vor ihrem Mann und bittet diesen, nach ihrem Tod, für die Eltern zu sorgen („Du musst sie nehmen: / ganz zu Dir nehmen“).³⁴²⁶ Zudem besinnt sie sich auch darauf, dass sie mit dem Kaufmann hätte Kinder haben sollen; gleichsam aber bekennt sie die Unmöglichkeit dessen, aufgrund ihres Wesens, und des weiteren auch durch das Entsetzliche, was ihr Tod für die Eltern bedeutet.³⁴²⁷ Doch im Grunde war sich Sobeide ja dessen schon vor ihrem Sprung vom Turm bewusst gewesen, war aber dennoch ihrem narzisstischen Zug in den Tod gefolgt. Hofmannsthal deutet in dem Drama die Bedeutung der verstorbenen Mutter, während er den Vater des Kaufmannes nicht erwähnt, erstmalig durch ihren Spiegel an, den er dem Diener befahl zu bringen („Herr, Du befehlest mir´s selbst, der Spiegel ist´s / aus Deiner Mutter Kammer, wie das Andre“).³⁴²⁸ Des weiteren zeigt sich, dass der Diener auch den Becher von der Mutter des Kaufmannes holt, damit seine Frau daraus den Abendtrunk genießen kann. Alleingelassen von dem Diener, sieht der Kaufmann den Spiegel der Mutter, begierig in diesem das Abbild seiner Mutter zu sehen. Doch in dem Spiegel wohnt noch nicht einmal ein „Schimmer / von ihrem blassen Lächeln“,³⁴²⁹ wobei dieses nicht Züge der Lebendigkeit trägt: „Ihr Lächeln war das matteste / und lieblichste, das ich gekannt, es glich / dem Flügelschlagen eines kleinen Vogels, / bevor er einschlafte in der hohlen Hand.“³⁴³⁰ Die Worte des Kaufmannes verdeutlichen nicht nur seine Sehnsucht nach seiner Mutter, sondern zeigen auch das vergebliche Suchen des Kaufmannes, die Nähe zu einem geliebten Menschen wiederzugewinnen, und des weiteren – was für die Wahl seiner Ehefrau entscheidend geworden ist – die Andeutung einer gewissen Traurigkeit in der Mutter. Vor dem Spiegel sitzend, zeigt Hofmannsthal an dem Kaufmann deutlich auf, dass seine persönliche Familienkonstellation entscheidend für die Wahl seiner Ehefrau war. Nicht die Mutter sieht er nämlich in diesem Spiegel, sondern sein eigenes Antlitz.³⁴³¹ Allein mit Sobeide, verweist der Kaufmann auf mancherlei Mangel, der momentan noch in seinem Haus herrscht. Als Ursache für diesen Mangel verweist er auf den frühen Tod seiner Mutter („Dies Haus ist seit dem Tode meiner Mutter / Entwöhnt, dem Leben einer Frau zu dienen“),³⁴³² doch will er ihr das Besondere zur Verfügung stellen, was er von seiner Mutter erhalten hat, und woran noch „vom Leben meiner Mutter“³⁴³³ hängt. Deutlich zeigt sich die Verbindung zwischen der Sehnsucht des Kaufmannes nach der Mutter und der Wahl Sobeides als seiner Ehefrau, wenn Hofmannsthal ihn sagen lässt:

„Weisst Du den Tag, an dem Du tanzen musstest
 vor Deines Vaters Gästen, wie? Ein Lächeln
 blieb immerfort auf Deinen Lippen, schöner
 als jedes Perlenband und trauriger
 als meiner Mutter Lächeln,“³⁴³⁴

Hatte der Kaufmann sich schon an die Traurigkeit seiner Mutter erinnert, so zeigt sich, dass es mitunter eben Sobeides Traurigkeit beim Tanz war, die die Begehrlichkeit im Kaufmann für Sobeide geweckt hatte. Letztendlich erfolgt die Trennung, nach der Sobeide nur noch nach einem Trank verlangt. Hofmannsthal verdeutlicht den Einschnitt, den der Verlust Sobeides für den Kaufmann bedeutet dadurch, dass er ihr heißt, den Becher seiner Mutter mit sich zu nehmen,³⁴³⁵ was Sobeide verweigert („Ich kann nicht, Herr. Doch trinken lass´ mich draus“),³⁴³⁶ spürt sie doch die Verbindung zu seiner Familie, die sie so mit sich nehmen

3424SW V. S. 54. Z. 23-25.

3425SW V. S. 55. Z. 20-21.

3426SW V. S. 55. Z. 20-21.

3427SW V. S. 65. Z. 22.

3428SW V. S. 10. Z. 34-35.

3429SW V. S. 11. Z. 11-12.

3430SW V. S. 11. Z. 11-12.

3431SW V. S. 11. Z. 19-23.

3432SW V. S. 15. Z. 4-5.

3433SW V. S. 15. Z. 15.

3434SW V. S. 16. Z. 27-31.

3435SW V. S. 28. Z. 23.

3436SW V. S. 28. Z. 25.

würde. Zum Ende des ersten Aufzuges sinniert der Kaufmann noch einmal über sein Leben ohne Sobeide, die nicht ertragen kann „zwei Dinge gleichzeitig in sich zu halten“, ³⁴³⁷ und ihn so zu einem Leben ohne „Erben“ ³⁴³⁸ verdammt hat.

Erstmalig nimmt Hofmannsthal Bezug zu Schalnassar und seinem Sohn durch Sobeide, die dem Kaufmann von ihrem Geliebten berichtet („sein Name ist Ganem – des Schalnassar Sohn, / des Teppichhändlers –“). ³⁴³⁹ Auch über den Kaufmann erfährt der Leser gleichsam etwas über das Wesen Schalnassars; die vermeintlich beiderseitige Armutslage, die Sobeide als Grund dafür anführt, dass sie und Ganem nicht hatten heiraten können, wird von dem Kaufmann widerlegt, der Schalnassar einen „schlechte[n] alte[n] Mensch“ ³⁴⁴⁰ heißt. Sobeide aber widerspricht dem Kaufmann, obwohl sie Schalnassar lange Zeit nicht gesehen hat, und er ihr weitestgehend unbekannt ist. Statt die Wirklichkeit zuzulassen, hält sie an Ganems Worten fest und damit an ihrer eigenen ästhetizistischen Vorstellung, wenn es heißt:

„Kann sein, gleichviel! Ihm ists der Vater eben.
Ich hab ihn nie gesehn. Er sieht ihn so.
Er nennt ihn krank, wird traurig, wenn er redet
von ihm. Deswegen hab´ ich ihn auch nie
gesehn, das heisst, seit meiner Kinderzeit,“ ³⁴⁴¹

Schalnassars fehlender Familiensinn zeigt sich schließlich durch sein Verhalten gegenüber dem jungen Schuldner, dem er in Bezug auf seine Frau empfiehlt, doch „Kinder in die Welt“ ³⁴⁴² zu setzen und zu verhungern. Trotz der Worte Schalnassars beweist der junge Schuldner eine mangelhafte Menschenkenntnis, kann er doch dem Hörensagen keinen Glauben schenken, dass Schalnassar wie einen Götzen sein Geld anbetet, da er doch Kinder hat: „Doch seid ihr alt, habt Söhne, und ich glaub´ nicht, / dass diese bösen Dinge wahr sind.“ ³⁴⁴³ Mit dem Ankommen der vermeintlichen Frau des Schuldners schiebt Schalnassar die Worte des Dieners zur Seite, der ihm heißt, dass die Frau nach seinem Sohn fragt und verlangt, lieber zu wissen ob sie denn auch schön sei. ³⁴⁴⁴ Zudem zeigt er sich nicht nur kalt seinem Sohn gegenüber, sondern vielmehr sogar bössartig, wenn er sagt: „Käm´ mein Sohn vor Ärger um! / Ei da! und wie sie sich verstellt und zittert!“ ³⁴⁴⁵ Als Gülistane jedoch ihre Zugehörigkeit zu Schalnassar bekennt, ³⁴⁴⁶ offenbart Ganem seine Verachtung für seinen Vater, worauf dieser nach einer Peitsche verlangt, um den Sohn zu schlagen und aus dem Haus zu weisen (SW V. S. 52-53. Z. 36-2). ³⁴⁴⁷

Hofmannsthal zeigt auch innerhalb dieser Familienkonzeption auf, dass das ästhetizistische Wesen vererbt wird; so verlangt Ganem nicht nur nach derselben Frau wie sein Vater, sondern er will sich auch jetzt schon an seinen Platz setzen. So verflucht Ganem die „[v]erdammte Kunst, die dieses Blut erweckte“, ³⁴⁴⁸ hatte er doch seinen Vater schon nah dem Tode gesehen. Während Gülistane besorgt darum ist, dass Schalnassar sie nicht beisammen sieht, zeigt sich an Ganem die Kunst der Verstellung, wenn er vor seinen Vater tritt: „Ich hab´ ein eitles inhaltsloses Lächeln, / das trefflich dient, ihm ins Gesicht zu sehn.“ ³⁴⁴⁹ Im Gespräch mit Sobeide ³⁴⁵⁰ vernimmt Ganem Musik, erkennt aber später erst, dass das eigentlich die Stimme Gülistanes

3437SW V. S. 29. Z. 26.

3438SW V. S. 29. Z. 29.

3439SW V. S. 17. Z. 34-35.

3440SW V. S. 21. Z. 34.

3441SW V. S. 22. Z. 1-5.

3442SW V. S. 31. Z. 9.

3443SW V. S. 32. Z. 30-31.

3444SW V. S. 40. Z. 3-4.

3445SW V. S. 41. Z. 17-18.

3446SW V. S. 52. Z. 20-24.

3447Durch den Räuber in dem früher verfassten zweiten Aufzug, zeigt sich das Motiv dadurch, dass er sich vor Sobeide als der „Flurwächter“ (SW V. S. 70. Z. 13) Schalnassars zu erkennen gibt, der diesem nur die schönen Frauen zuführt, während er die Anderen seinem Sohn lässt (SW V. S. 70. Z. 13-16).

3448SW V. S. 34. Z. 11.

3449SW V. S. 37. Z. 11-12.

3450Als Mirza, in den Notizen, das Haus betritt, erkennt sie in dem Alten Hassans Vater (SW V. S. 346. Z. 2. f.): „der alte Hässliche mit dem Du trankst / und strittest wär Dein Vater wirklich weil Du / im Scherz ihn so genannt, mein Vater aber / stünd über mir und schluchzt, denn ich bin todt.“ (SW V. S. 349. Z. 19-22) Hofmannsthal macht dadurch die unterschiedliche Wertschätzung, die einzelne Figuren in Bezug auf ihre Familien haben, deutlich (SW V. S. 350-351. Z. 41//1-8).

und seines Vaters ist („Bei Gott, / es ist des Alten Stimme und die ihre!“).³⁴⁵¹ Sobeide muss schließlich miterleben wie Vater und Sohn um die begehrte Frau streiten und verfällt in einen treulosen Wahnsinn, indem sie sich mit Gülistane zusammen Ganem und Schalnassar teilt.³⁴⁵²

Hofmannsthal spielt durch den ästhetizistischen Ganem auch auf eine weitere Familie an, nämlich die des Pastetenbäckers; während sich dieser von Menschen wie Ganem distanziert, zeigt sich dessen Tochter hingegen als träumerisch, weshalb Ganem sie sich ausgesucht hatte, ihm das Gift zu besorgen, mit dem er den Vater umzubringen gedenkt.³⁴⁵³

Des weiteren zeigt sich auch das Gülistane ihr verwandtschaftliches Verhältnis zu Schalnassar und seiner Familie andeutet. Sobeide weiß wohl, dass Gülistanes Mann Kamkar bereits vor vier Jahren gestorben ist, Sobeide Ganem selbst ein Jahr lang nicht gesehen hat, aber Gülistane seit drei Jahren in Schalnassars Haus lebt, wie Gülistane bekennt: „Verwandte sind’s zu mir. Was kümmert’s Dich, / wie lang. Zwar, eben drum: nun seit drei Jahren.“³⁴⁵⁴ Als Gülistane sich schließlich offen zu Schalnassar und so zum Geld bekennt, spottet sie schließlich über Ganem, der den Vater wohl beneide (SW V. S. 52. Z. 20-24). Ganem reagiert wiederum auf ihre Eröffnung mit einem Wutausbruch, worauf sich Schalnassar neuerlich zu seinem Geld und zu seiner Macht bekennt: „Geh selber doch zu Bett, jähzorniger Ganem, / und lass beisammen, was beisamm’ sein will! / Schilt Deinen Vater nicht!“³⁴⁵⁵ Ganem selbst, so Schalnassar, solle sich doch stattdessen mit der Tochter Bachtjars die Zeit vertreiben.³⁴⁵⁶

Ein Bezug zur Familie zeigt sich auch durch den Räuber in einer früheren Fassung der zweiten Szene. So zeigt sich sein Handeln untergründig auch durch sein Empfinden für seine Familie bestimmt, im Besonderen für seinen Bruder.³⁴⁵⁷ Hofmannsthal betont hier nicht nur den problematischen Bezug zum Lieben, sondern auch die Affinität zur Schönheit sowie die Angst vor dem Tod. Sobeides Blick sehend, wird er gleichsam auch auf die erlebte Grausamkeit in seiner Vergangenheit zurückgeworfen; er erinnert sich an die Katze der Mutter, die er ins Feuer geworfen hatte und an deren Blick Sobeide ihn erinnert hatte.³⁴⁵⁸ Des weiteren verwechselt der Räuber Sobeide mit einer Tänzerin, die die Schwester von Kamkar gewesen war („Er war sein Leben lang ein dummer Narr. / Und Du bist seine Schwester!“).³⁴⁵⁹

Problematisch zeigt sich auch innerhalb der zahlreichen Notizen der Bezug des alten Teppichhändlers zu seinem Sohn, sieht er diesen doch ebenso wie sein übriges Umfeld als Belastung (SW V. S. 341. Z. 15-21). Auch wähnt er, dass die blonde Tänzerin das Verhältnis zu seinem Sohn zusätzlich belastet, die er als Giftmischerin bezeichnet.³⁴⁶⁰ Des weiteren zeigt sich in diesen Notizen, dass Hofmannsthal plante einen weiteren Sohn des alten Teppichhändlers einzubinden (SW V. S. 343. Z. 20-22). Anders als mit Hassan, verbindet de alte Teppichhändler mit diesem Sohn ein demütiges Verhalten und indirekt damit eine Bestätigung seines Narzissmus.³⁴⁶¹ Der Alte rühmt sich dabei seiner Entscheidung, dem Sohn nicht zu einer Frau geholfen zu haben, da er dadurch die Stellung im Haus als Oberhaupt verloren hätte, was seiner Ansicht nach die Hartherzigkeit seines Sohnes ihm gegenüber zur Folge gehabt hätte (SW V. S. 343. Z. 28-40). Dabei zeigt sich, dass der alte Teppichhändler sich durchaus bewusst ist, dass das Verhalten seines Sohnes ihm gegenüber auf Verstellung beruht. Die Anschuldigung des Alten hat das Schweigen des Sohnes zur Folge, was diesen jedoch auch vermuten lässt, dass dieses Verhalten von der blonden Tänzerin bewirkt worden ist (SW V. S. 344. Z. 2-8).³⁴⁶²

Dieses Motiv erweist sich in *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) als bestimmend, weil der Baron durch seine Rückkehr nach Venedig nicht nur seine frühere Geliebte Vittoria wiedersieht sondern er auch erfährt,

3451SW V. S. 51. Z. 21-22.

3452SW V. S. 53-54. Z. 29-34//1.

3453SW V. S. 35. Z. 26-28, SW V. S. 36. Z. 7-8.

3454SW V. S. 46. Z. 12-13.

3455SW V. S. 53. Z. 8.

3456SW V. S. 53. Z. 11.

3457SW V. S. 70-71. Z. 31-37//1-2.

3458SW V. S. 71-72. Z. 2.

3459SW V. S. 71. Z. 26-27.

3460Siehe (Notizen): SW V. S. 342. Z. 27-35.

3461In einer weiteren Notiz, heißt es über den Bruder Hassans: „hebt auch Kamkar seinen schweren stumpfen Blick vom Boden und sieht / den Bruder misstrauisch an“ In: SW V. S. 354. Z. 16-17.

3462Siehe (Notizen): SW V. S. 344. Z. 16-20.

dass er einen Sohn hat, der diesen Augenblicksmenschen nicht nur an die Vergangenheit bindet, sondern ihm auch sein eigenes Altern vor Augen führt. Auch Weidenstamm erweist sich als Ästhetizist, hat er Verniers Nähe doch nur gesucht, weil dieser ebenso wie er einem adeligen Geschlecht entstammt, wobei der Ästhetizist damit über seine Herkunft lügt.³⁴⁶³ So legt er dem ihm unbekanntem Mann sein ästhetizistisches Lebensverständnis vor, deutet gleichsam an, dass Kinder für ihn nicht von Bedeutung sind, es sei denn durch Abbildungen in der Kunst.³⁴⁶⁴ Dies eben zeigt sich auch durch die Perlenohrringe, die er für die Redegonda besieht.³⁴⁶⁵ Aufgrund seiner Unsicherheit versucht Vernier, als er mit Le Duc allein ist, diesen zu bestechen, glaubt er die Reden ob der Herkunft des Barons nicht und will etwas über seine wirkliche Herkunft erfahren; Lorenzo ahnt, dass er nicht der ist, für den er sich ausgibt, denn sein Venezianisch ist für einen Holländer zu gut.³⁴⁶⁶ Hatte der Baron es schon nicht vermocht, ihn mit seinen Worten von sich zu überzeugen, so schenkt er ihm bei seiner Rückkehr in sein Haus und nach der Beschuldigung Verniers, eine Dose auf der sein junges Ebenbild zu sehen ist. Doch genau damit stößt er Verniers Beklemmung neuerlich an, die sich gerade gelegt hatte. Indem der Baron zudem über sein eigenes junges Ebenbild sagt „Er ist mein Vater, denn ein jedes Heut / ist seines Gestern Sohn.“,³⁴⁶⁷ distanziert er sich nicht nur von seinem ihm unbekanntem Vater, sondern spielt gleichsam auch sein Alter herunter. Im Gespräch mit Vittoria kommt es zu einer Irritation seitens Vittoria, trägt er doch nicht mehr seinen Namen; während sie anklagt, dass er diesen abgelegt habe wie ein altes Kleid, kann der Baron daran keine Problematik erkennen („Was tut ein Name. Bin’s nicht ich?“),³⁴⁶⁸ was seine mangelhafte familiäre Bindung zeigt. Im gemieteten Haus, auf einmal mit dem plötzlichen Tod bedroht, will er Le Duc fast töten, besinnt sich dann jedoch. Gestern noch kam er sich in diesem Haus vermeintlich vor wie in „Mutters Schoß“,³⁴⁶⁹ heute jedoch muss er erkennen, dass das gemietete Haus über keinen zweiten Ausgang verfügt. Als der Baron schließlich auf Cesarino trifft, zeigt sich, dass er ihn nur flüchtig besieht. Es ist Vittoria, die auf Intention ihres Mannes Cesarino vorstellt, und die das bisherige Leben ihres Sohnes schildert, den sie fortlaufend ihren Bruder heißt.³⁴⁷⁰ Obgleich Vittoria das allzu schönheitsliebende Wesen ihres Sohnes durchaus problematisch sieht, heißt sie ihren vermeintlichen Bruder sich mit Weidenstamm zu unterhalten, da dieser ihrer gemeinsamen Mutter nahegestanden habe.³⁴⁷¹ Vor den Gästen lässt der Baron sich das Erkennen des Sohnes nicht anmerken, wohl aber als er mit Vittoria allein sprechen kann: „Es ist dein Kind, / dein und mein Kind! Stell’ dich vor mich, / daß mich die dort nicht weinen sehn.“³⁴⁷² Während Vittoria klagt, dass Cesarino aus ihr eine „Doppelgängerin“³⁴⁷³ gemacht habe, da sie ihm gleichsam Schwester und Mutter sein muss, sieht der Baron in ihm seine Jugend auferstanden. Doch in Gesellschaft bleibt Weidenstamm weiterhin in seiner Rolle und spricht Vittoria und Cesarino als „Bruder und Schwester“³⁴⁷⁴ an. Dass der Baron Cesarino jedoch dazu bringen will ihn zu duzen, zeigt nicht seine Nähe zu dem Sohn auf, sondern im Gegenteil seinen falschen Bezug zu ihm, tut er dies doch nur, weil es ihn „älter [...] und [sich] jünger“³⁴⁷⁵ machen will. Dabei kommt es bei Cesarino in diesem Zusammenhang zu einem instinktiven Ahnen: „Warum? es sagen Väter ja und Söhne / einander du!“³⁴⁷⁶ Dass Weidenstamm kein Verhältnis, wie zu einem Sohn spürt, zeigt sich auch dadurch, dass er ihn als Freund sehen will,³⁴⁷⁷ und er ihm vermeintlich deswegen das `Du´ anbietet: Während Cesarino also durch das `Du´ ein Vater-Sohn-Verhältnis sehen wollte, spricht Weidenstamm lediglich von Freundschaft, wobei sein Verhältnis zur Freundschaft ein ebenso Flüchtiges und

3463 „Ihr gehört zu den Familien, die diese Stadt / regieren, ich liebe diese Stadt über alles.“ In: SW V. S. 97. Z. 14-16.

3464 SW V. S. 98. Z. 26-29.

3465 SW V. S. 122. Z. 5-8.

3466 Dessen geahnte Unehrlichkeit ihm gegenüber lässt ihn gleichsam sagen: „Des Teufels Verwandtschaften!“ In: SW V. S. 102. Z. 29.

3467 SW V. S. 127. Z. 28-29.

3468 SW V. S. 130. Z. 10.

3469 SW V. S. 139. Z. 21.

3470 SW V. S. 157. Z. 6-29.

3471 SW V. S. 158. Z. 20-21.

3472 SW V. S. 160. Z. 9-11.

3473 SW V. S. 160. Z. 32-33.

3474 SW V. S. 165. Z. 20.

3475 SW V. S. 165. Z. 29.

3476 SW V. S. 165. Z. 31-32.

3477 „Doch Freunde auch. Es gibt / nicht wenig Städte, wo der ganze Adel / sich so zu Brüdern macht.“ In: SW V. S. 166. Z. 1-3.

Falsches ist. Fatal zeigt sich schließlich Weidenstamms Einfluss, wenn er Cesarino verführen will, sich an den Hof zu begeben, um dort zu Macht und Einfluss zu gelangen (SW V. S. 167. Z. 2-19). Nicht Halt, sondern Haltlosigkeit löst Weidenstamm bei Cesarino aus („Mir schwindelt!“),³⁴⁷⁸ spricht er ihm doch nicht von der Verantwortung für sein Leben und von Werten, sondern von dem ästhetizistischen Genussleben. Wie unverbindlich Weidenstamms Verhalten wirkt, zeigt sich zudem an Venier, der an dem Baron erkannt hat: „Er denkt nicht daran, ihn uns wegzunehmen, / nicht wahr?“³⁴⁷⁹ So sehr Vittoria ihren Sohn auch dazu aufruft sich mit Weidenstamm zu unterhalten, so weiß sie nicht nur, um die große Liebe des Sohnes zu Schönerem, sondern erkennt auch die Problematik des Einflusses, wenn sie sagt: „Ich seh´, daß Ihr Euch nur zu sehr versteht.“³⁴⁸⁰ Die Wirkung Weidenstamms zeigt sich gleichsam an Cesarino, der die Bedenken Vittorias wegschiebt, worin der Baron sich wiederum selbst erkennt, wenn er leichtsinnig äußert: „Geh´, geh´, mein Sohn, o wie ich dich erkenne!“³⁴⁸¹ Den Fehler sucht Weidenstamm aber gleichsam zu beheben, indem er Cesarino einen „frechen kleinen Burschen“³⁴⁸² heißt.

Dass sich Weidenstamms Leben nur um sich selbst dreht, zeigt sich auch durch die Reaktion auf Vittorias Eröffnung, den Reichtum ihres Sohnes betreffend. So wirkt der Baron sehr mitleidig mit sich selbst, wenn er ihr heißt einen Ring von ihm, als Erbe für den Sohn, anzunehmen, weiß er doch um den Reichtum des Kindes bedingt durch den Gesang der Mutter.³⁴⁸³ Vittoria selbst sieht aber neuerlich nicht nur sich, sondern auch Cesarino als das Produkt Weidenstamms: „Er, ich, dies alles ist doch dein! dein Ding! / Du bist sein Vater, ich gehör zu ihm“.³⁴⁸⁴ Dies führt im Folgenden dazu, dass Weidenstamm eine gewisse Reue zeigt, so der Narzisst überhaupt dazu fähig ist, dass er Vittoria und mit ihr Cesarino verlassen hatte:

„Gib ihm den Ring und sag ihm dies dazu:
er kommt von einem, der mit tausend Armen
nach allen Freuden griff und wie ein Kind
mit allem wild zum Mund fuhr; der mit Lust
am Schein von Seifenblasen hing; der achtlos
ein wundervolles Herz hinfallen ließ,
um eine liederlich geschminkte Maske
zu haschen; der des Lebens Sklave hieß,
nicht altern konnte, und - dein Vater war!“³⁴⁸⁵

So zeigt er nicht nur dadurch sein haltloses Wesen, da er in dieser vermeintlichen Annäherung an den Sohn auch wieder seine Alterslosigkeit anspricht, sondern auch dadurch, dass er sofort bereit dazu ist, Venedig zu verlassen. Dementsprechend muss Vittoria zum Ende des Dramas in Weidenstamm wirklich den treulosen Ästhetizisten erkennen, dessen Reue nur Schein gewesen ist („Wie, geht er wirklich? Kann er´s? ja, er geht!“).³⁴⁸⁶ Auch bemerkt Vittoria, dass er sich noch nicht einmal umschaute, um sein Kind noch einmal zu sehen, wodurch sie bekennen muss, dass er kein guter Vater ist: „und wiederum, wär´ etwas von dem Erz, / das in dem Namen >>Vater<< dröhnt und klingt, / in seines Wesens weichen Lehm gemischt, / so ging er heut nicht so von dieser Schwelle!“³⁴⁸⁷

Dass der Mensch sich auch in diesem Werk über seine Herkunft definiert, zeigt sich durch Weidenstamms Bezug zu Sassi, der der Sohn eines Bankiers sei.³⁴⁸⁸ Innerhalb dieses Umfeldes zeigt sich das Prekäre der Familienauffassung: so versucht Marfisas Mutter ihre Tochter zur Geliebten des Barons zu machen, weil sie

3478SW V. S. 167. Z. 20.

3479SW V. S. 167. Z. 30-31.

3480SW V. S. 168. Z. 31.

3481SW V. S. 169. Z. 16.

3482SW V. S. 169. Z. 20.

3483SW V. S. 173. Z. 24-28.

3484SW V. S. 173. Z. 33-34.

3485SW V. S. 174. Z. 12-21.

3486SW V. S. 175. Z. 34.

3487SW V. S. 176. Z. 18-21.

3488SW V. S. 104. Z. 21-25.

Im Zuge der Nachfrage Veniers, der auch Sassi nach dem Baron fragt, wird nicht nur deutlich, dass der Ästhetizist sich die Gesellschaft des Nächsten erkaufte hat, Sassi aber zudem auch ein problematisches Verhältnis zu seiner Familie hat: „doch lustige Gesellschaft als die Puppen, / von denen man Großvater und Großmutter / mit Namen nennen kann.“ In: SW V. S. 115. Z. 13-15.

sich dadurch einen Vorteil erhofft, worauf der Baron zuerst mit Verwunderung, schließlich aber mit Spott („Lamia, die Mutter der jüngsten Grazie!“)³⁴⁸⁹ auf die Mutter der Marfisa, ob ihres kupplerischen Wesens, reagiert. Gleichsam, während die Mutter sie an den Baron vermitteln will, versucht die Marfisa ihr Empfinden für Salaino zu verbergen und heißt, keine Acht auf den jungen Musiker zu geben.³⁴⁹⁰ Eben jenen jungen Musiker heißt der Baron seine Geschwister zu verkaufen, nur damit er sich aus seiner Armutslage befreie.³⁴⁹¹ Für Marfisa bedeutet ihre Mutter aber, trotz ihres Verhaltens ihr gegenüber, auch Schutz, flieht sie doch zu ihr, nach dem Versuch des Barons sie zu küssen.³⁴⁹² Gleichsam aber stachelt sie den Baron auch dazu an, ihre Tochter mit Kostbarkeiten zu versehen, weil sie ihn sonst gar nicht in ihren ärmlichen Räumlichkeiten empfangen könne. Die Mutter verkauft ihre Tochter geradezu an den reichen Ästhetizisten, lässt sie sich doch Geld geben für die Räume und die Kleidung der Tochter; doch letztendlich muss sie aber mit ansehen, wie sie zusammen mit Salaino verschwindet.

Problematisch zeigt sich auch die Beziehung zwischen der Redegonda und Achilles, gibt sie ihren Bruder doch als ihren Diener aus, damit sie ihn in dem Haus des Barons unterbringen kann. Achilles wirkt aber auch hilfreich, denn während sie Veniers Verhalten nicht verstehen kann, hatte er sie geheißen zu schweigen, ob seiner Frau. Achilles bedrängt Redegonda jedoch auch immer mehr, damit sie es bewirken möge, dass der Baron ihn in seinen Dienst nimmt. Zwar gehen Beide davon aus, dass er unter falschem Namen reist, doch von edlem Blut sei und vor allem Kontakt zu den Reichen und Adeligen habe, wodurch sie sich einen persönlichen Vorteil versprechen. Auf Redegondas Frage („Sag´ ich, daß du mein Bruder bist?“),³⁴⁹³ heißt der Bruder, sie ob ihres familiären Verhältnisses zu schweigen. Obwohl Redegonda sich nicht gerade als intelligent zeigt und der Bruder für sie vermittelt, spricht sie gleichsam nicht gut über diesen: „Er ist nicht dumm, und wär er ordentlicher, / so hätt´ er´s leicht zu Besserm bringen können: / er hat Geschwister, die was andres sind.“³⁴⁹⁴ Ihre offen ausgesprochene Äußerung wird aber gleichsam von Achilles erklärt, indem er das verwandtschaftliche Verhältnis leugnet und stattdessen behauptet: „Wir sind aus einer Stadt und Nachbarskinder.“³⁴⁹⁵ Auch erweist Achilles sich neuerlich als Helfershelfer wenn er dem Baron zu verstehen gibt, dass sie zurückkommen werde wenn alle Anderen gegangen sind. Nach Veniers Rückkehr jedoch kommt es zum Gespräch zwischen der Redegonda und dem Baron; in diesem heißt sie ihm nicht nur, dass Achilles ihr Bruder sei, sondern auch, dass sie die „Geheimniskrämerei“³⁴⁹⁶ beenden will, weshalb sie ihm mitteilt, dass Venier der Mann Vittorias ist.

Abgesehen davon, thematisiert Hofmannsthal auch die Eltern einzelner Figuren. Der Baron, so wird deutlich als er sich mit einem alten Mann am Spieltisch konfrontiert sieht, wähnt durchaus, dass dieser sein Vater sein könne, habe er diesen doch niemals kennengelernt („Dies war vielleicht mein Vater. / Zumindest hab´ ich meinen nie gesehen“).³⁴⁹⁷ Auch auf der Reise nach Venedig, als er durch ein Dorf gekommen war, hatte ihn das Gefühl beschlichen, dass er, der schon vor 20 Jahren diesen Weg gegangen war, vielleicht in diesem Dorf seinem Sohn begegnet war.³⁴⁹⁸ Weidenstamms Äußerung birgt aber gerade eine Problematik, legt sie doch offen, dass er gar kein Baron sein kann, da der Adelstitel über den Vater an den Sohn vererbt wird.

Vittoria selbst zeigt sich im Gespräch mit dem Baron als das Produkt seiner Liebe, als das „Kind der Luft“.³⁴⁹⁹ Im Gespräch mit Venier jedoch verweist sie auf das Verhältnis der Mutter zu Weidenstamm, aus dem vermeintlich ihr Bruder Cesarino entstanden sei. Gleichsam deutet sie sowohl den frühen Tod des Vaters an als auch den der Mutter, der sie vermeintlich mit 10 Jahren zur Vollwaise gemacht habe.³⁵⁰⁰ Jetzt müsse sie, so ihre Erklärung gegenüber ihrem Mann, mit Weidenstamm den Mann nach 17 Jahren wiedersehen, der

3489SW V. S. 109. Z. 5.

3490„Laß ihn doch, Mutter. Und ich bitt euch alle, / tut so wie ich und gebt auf ihn nicht Acht.“ In: SW V. S. 109. Z. 25-26.

3491SW V. S. 110-111. Z. 37-38//1-2.

3492SW V. S. 111. Z. 19.

3493SW V. S. 120. Z. 16.

3494SW V. S. 121. Z. 12-14.

3495SW V. S. 121. Z. 16.

3496SW V. S. 128. Z. 17.

3497SW V. S. 117. Z. 35-36.

3498SW V. S. 118. Z. 6.

3499SW V. S. 131. Z. 31.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 131. Z. 32-33.

3500SW V. S. 146. Z. 27-30.

die Schuld am Tod ihrer Mutter trägt und der für das Leben ihres Bruders verantwortlich ist.³⁵⁰¹ Im Gespräch mit Venier bekennt, sie aber auch ihre Angst ihren Bruder an den Baron zu verlieren. Dass der Baron sein Kind doch nicht kenne, so Venier, ist für Vittoria dabei kein Grund, denn: „was dann, er ist der Vater, / ich nicht die Mutter; welche Kraft hab ich, / die Schwester, wenn er sein Kind haben will?“³⁵⁰² Doch Venier besinnt sich, heißt sie – aus Liebe zu ihr – zu schweigen: „Wenn er sein Kind nicht kennt - und dich, wie’s sein kann - / auch nicht erkennt - so bitt’ ich: sag’ ihm nichts!“³⁵⁰³ Doch mit dem Erscheinen Weidenstamms kippt die Meinung Veniers neuerlich, ist es für ihn doch unübersehbar, dass sich Weidenstamm als junger Mann, wie Venier ihn auf der Dose sieht, und Cesarino gleichen, sodass er sie auffordert: „Du mußt ihm alles sagen. Cesarino / steht dort, als atmete dasselbe Bild, / das hier auf meiner Dose.“³⁵⁰⁴ Doch Vittoria bekennt ihm neuerlich die Angst, den Bruder zu verlieren („Bedenk’, wie viel er mir / wegnehmen könnte, dieser Augenblick“),³⁵⁰⁵ wobei sich hinter ihren Worten ihre Befürchtung verbirgt, dass Venier erfahren könne, dass Cesarino nicht ihr Bruder, sondern ihr Sohn ist.

Allein vor dem Baron, kann sie ihre Verwirrung bekennen. Denn obwohl sie es gewesen ist, die sich zu der Schwester ihres Sohnes gemacht hat und so ein Doppelleben führen musste, das sie zudem ihr wahres Alter verbergen ließ, hatte sie zu Beginn die Konsequenzen dieser Lüge nicht absehen können.³⁵⁰⁶ So bekennt sie vor dem Baron auch ihre Lebenslüge, während sie diese vor ihrem Mann und der Gesellschaft verbirgt.³⁵⁰⁷ Es ist Venier, der das Gespräch zwischen seiner Frau und dem Baron aufbricht, was daran liegt, dass er immer noch eine Absicherung sucht in seiner Liebe und in seinem Glauben an seine Frau, wenn er dem Baron gegenüber sagt: „Ich weiß erst heute, daß Vittorias Bruder / von Mutter- zwar, doch nicht von Vaterseite / ihr Bruder ist.“³⁵⁰⁸ Dem Baron gegenüber spricht sie nicht nur von ihrem gemeinsamen Kind, sondern Vittoria erwähnt auch den Ziehvater, der sie und ihren Sohn umsorgt hat und den sie sich leicht zu einem „Vater machen“³⁵⁰⁹ konnte. Auch bekennt Vittoria ihre Nähe zu dem Ziehvater, und dessen Liebe zu ihrem Sohn („Hat dies Kind gekannt und recht geliebt“),³⁵¹⁰ erwähnt aber gleichsam, dass dessen Besitztümer nach seinem Tod an seine Neffen übergegangen sind. Was er Vittoria und ihrem Sohn aber hinterließ waren Edelsteine, durch die Vittoria, aufgrund ihrer Gesangkunst, ein „kleines Erbgut / für mein - für unser Kind“³⁵¹¹ gewann. Nicht Weidenstamm, sein Vater, habe damit sein Vermögen bestellt, sondern Vittoria mit ihrer Kunst, die aber wiederum von der Sehnsucht nach ihm gespeist war. In diesem Zusammenhang bekennt Vittoria auch, dass nur drei Männer je eine Bedeutung für sie hatten: ihr Ziehvater, der Baron und Venier.³⁵¹²

Mit dem Wissen, dass Weidenstamm wirklich der treulose Ästhetizist ist, der sie wieder verlassen wird, bekennt sie die Verführung, der sie neuerlich ausgesetzt war als sie sich nach 15 Jahren wieder begegnet sind; weniger als die „Mutter [seines] Kindes“³⁵¹³ hatte sie sich gefühlt, sondern mehr als die „Sklavin deines Zaubers“.³⁵¹⁴ Doch diese kurze Versuchung sei nun überwunden, so Vittoria, wodurch sie sich, zumindest im Innern, wieder als Mutter und nicht als Verführte oder Geliebte empfindet. Was diese innere Lösung von dem Baron auch bewirkt hatte, war dessen Reaktion auf seinen Sohn gewesen, aber vor allem sein Fehlen, ihn so leicht wieder zu verlassen. Sie erkennt an, dass alles, so wie es gekommen war, richtig ist, verweist aber gleichsam noch einmal auf seine Vaterschaft („Bin ich nicht die Musik, die er erschuf, / ich und mein

3501SW V. S. 146. Z. 36-38.

3502SW V. S. 149. Z. 24-26.

3503SW V. S. 152. Z. 30-31.

„Ich will, daß du für Cesarino nicht / zu fürchten hast – um meiner Schwäche willen!“ In: SW V. S. 153. Z. 6-7.

3504SW V. S. 156. Z. 30-32.

3505SW V. S. 159. Z. 12-13.

3506SW V. S. 161. Z. 6-16.

3507SW V. S. 161. Z. 19-22.

3508SW V. S. 162. Z. 3-5.

3509SW V. S. 172. Z. 14.

3510SW V. S. 171. Z. 18-20.

3511SW V. S. 172. Z. 26-27.

„Wie sie alle, / die Menschen, wie ein langer Maskenzug, / fast wie die Könige aus Morgenland, / die Gaben brachten für ein schlafend Kind“. In: SW V. S. 173. Z. 2-5.

3512SW V. S. 173. Z. 17-20.

3513SW V. S. 175. Z. 15.

3514SW V. S. 175. Z. 13.

Kind?“).³⁵¹⁵

Venier hat als Gesellschaft den Onkel, zu dem er sich, anders als Vittoria zu ihrer Familie (um Weidenstamm und Cesarino), bekennen kann. Diesem beschreibt Venier auch Vittorias Bedeutung für sein Leben, gemahnt ihn daran, dass er ja kein „frohes Kind“³⁵¹⁶ gewesen sei, denn er war erfüllt gewesen von Traurigkeit und Beklemmung. Als Grund für dieses Empfinden führt Venier das Blut der Ahnen, das „Blut Venier“³⁵¹⁷ an. Doch der Onkel entzieht sich kopfschüttelnd Veniers Schilderungen und so sieht sich Lorenzo allein gelassen von dem Onkel, den er ein „Gespenst“³⁵¹⁸ heißt.

Im Gespräch zwischen Cesarino und Venier arbeitet Hofmannsthal die Vorstellung, die Cesarino von der Familie hat, heraus. Durch ihre Lüge hat Vittoria Cesarino zwar die Mutter genommen, doch wie sich zeigt leidet Cesarino nicht darunter, was sich auch durch die Antwort auf Veniers Frage an den vermeintlichen Neffen zeigt: „Sag´, du hast deine Mutter nie gekannt?“³⁵¹⁹ Cesarino begreift die Anspielung Veniers nicht, sieht er in Vittoria doch seine Schwester, wodurch sie sich eine Mutter (SW V. S. 144. Z. 9) teilen.³⁵²⁰ Die Dose Weidenstamms in der Hand, vergleicht er zudem Cesarinos Bild mit dem auf der Dose und erkennt: „Ein Bild! ein Bild! ein und dasselbe Bild!“³⁵²¹ Im Gespräch mit Vittoria eröffnet er ihr das Geahnte, nämlich dass Weidenstamm der „Vater / des Burschen [ist], den du einen Bruder nennst“,³⁵²² wobei er gleichsam, schon dem Äußeren nach, nicht Vittorias Vater sein könne („und nicht dein Vater, dir ist er nicht ähnlich, / o, nicht dein Vater, er ist wohl zu jung!“).³⁵²³ Unterstützend für seinen Verdacht, wirkt bei Venier auch die Ähnlichkeit der Hände Cesarinos und Vittorias.³⁵²⁴ Vittoria aber rettet sich und ihre Ehe damit, indem sie die Mutter denunziert. Als Kind habe sie den Baron sehr oft bei der Mutter gesehen, bis eben zu jenem Tag als der Bruder geboren wurde und die Mutter gestorben war.³⁵²⁵

Dabei erweist sich Cesarino wirklich als der Sohn seines Vaters, wodurch Hofmannsthal die Prägung des Blutes deutlich macht. So bekennt er durch die Konfrontation mit dem alten Passionei, dass er es zu schätzen weiß, dass er die Mutter niemals sehen musste, weil er so niemals ihres Verfalls gewahr wurde, und stattdessen eine vermeintliche Schwester an seiner Seite hatte, die das Altern überwunden hat.³⁵²⁶ Hofmannsthal deutet in dieser Passage seines Werkes darüber hinaus aber auch an, dass Vittoria, die ihre Ehe schützen will, gezwungen war ihr wahres Alter zu verheimlichen, was aber geradewegs dazu geführt hatte, das ästhetizistische Wesen ihres Sohnes zu nähren, der so niemals mit dem Altern oder Tod konfrontiert worden war. Obgleich Cesarino stark schönheitsaffin ist, ist er durchaus für Vittoria, wenn auch kein Sohn, so doch ein liebender Bruder, erkennt er doch gleichsam mit Vittorias Auftreten, ihre Verstimmung, die auch ihn ergreift.³⁵²⁷ Während Vittoria ihm heißt, sich doch zur Marfisa zu wenden, habe sie doch keinen Grund sich zu fürchten,³⁵²⁸ kann sich Cesarino nicht von ihr lösen, stellt er die Liebe zu der Schwester doch über das Begehren für die Marfisa: „Liebe Schwester, / die schwächste Angst um dich haucht auf die Welt / und macht sie trüb´ wie angelaufne Klingen!“³⁵²⁹ Mit der Erklärung, dass

3515SW V. S. 176. Z. 32-33.

Des weiteren zeigt sich auch ein Bezug Vittorias zum deutschen Grafen, der der Geliebte der Redegonda ist, und dessen Familiensinn sie betont (SW V. S. 163. Z. 12-16).

3516SW V. S. 142. Z. 18.

3517SW V. S. 143. Z. 5.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 143. Z. 11-19.

3518SW V. S. 143. Z. 25.

In den Notizen zeigt sich, dass Veniers Beklemmung noch aus einer anderen Quelle gespeist ist, und zwar von Seiten der Mutter, die auch eine seelische Traurigkeit hatte (SW V. S. 473. Z. 17-30).

3519SW V. S. 144. Z. 7.

3520SW V. S. 144. Z. 11-12.

3521SW V. S. 144. Z. 22.

3522SW V. S. 146. Z. 2-3.

3523SW V. S. 146. Z. 4-5.

3524SW V. S. 146. Z. 7-10.

3525Dass Venier ein Bewusstsein für die Familie hat macht sich dadurch deutlich, dass ihn die leichte Trennung des Barons von seinem Sohn gleichsam beklemmt, kann auch er nicht verstehen, wie er sich von dem Kind so schnell trennen kann (SW V. S. 170. Z. 3-6). So gewinnt Venier aus dem fehlenden Familiensinn des Barons seine Sicherheit, dass Vittoria einen solchen Mann, bei all der Liebe zu ihrem vermeintlichen Bruder/Sohn, ja gar nicht hätte lieben können.

3526SW V. S. 151. Z. 6-9.

3527SW V. S. 151. Z. 24-26.

3528„Nein, geh, mein Kind. Du bist doch da, / du und mein Mann. Wovor sollt´ ich mich fürchten?“ In: SW V. S. 151. Z. 33-34.

3529SW V. S. 152. Z. 21-23.

Weidenstamm Cesarinos Mutter gekannt habe, kommt Cesarino neuerlich auf Vittoria zu sprechen, und betont die Bedeutung, die die alterslose Schwester für ihn hat.³⁵³⁰ Die liebenden, aber durchaus ästhetizistisch gefärbten Worte des Kindes ergreifen wiederum Vittoria, sieht sie sich doch neuerlich mit den Konsequenzen dieser Maskerade konfrontiert.³⁵³¹ Der Schwester gegenüber bekennt Cesarino aber auch durchaus die Wirkung des Barons auf ihn („Schwester, der fremde Mensch gefällt mir sehr“).³⁵³² Die Nachfrage Vittorias nach dem Gespräch beider zeigt aber, dass der Baron zwar kein wirkliches Interesse an seinem Sohn hat, Cesarino sich jedoch von seiner ästhetizistischen Art mit Frauen umzugehen angezogen fühlt. Vittorias Frage, ob er einmal so sein wolle wie der Baron (SW V. S. 165. Z. 1-3), führt jedoch dazu, dass er bekennt, mehr sein zu wollen als dieser, denn ihn verlangt es auch nach Ruhm. Der Einfluss des Barons, seine Verführung zum Hof und zur Schönheit, beklemmen jedoch die Schwester, doch Cesarino will dieses Negative wegdrücken.³⁵³³ Cesarino bekennt sich in diesem Moment nicht nur zu seiner eigenen Jugend, sondern stellt auch die Nähe zu der vermeintlichen Schwester her: „Die Seele hat kein Alter: Dein und meine / sind Zwillinge, die deine nur die sanftre!“³⁵³⁴

Die erste Bühnenfassung ist vor allem auch im Hinblick auf dieses Motiv aufschlussreich. Neben Veränderungen in Bezug auf die Hauptfiguren, zeigt sich hier das Auftreten des Bankiers, Sassis Vater,³⁵³⁵ der Austausch des alten Passionei durch den Sänger Zanni, der zudem Marfisas Onkel ist, was der Baron, aufgrund des Alters, als unmöglich einstuft.³⁵³⁶ Betreffend der Hauptfiguren, ist anzumerken, dass Cesarino Venier hier seinen „Schwager“³⁵³⁷ heißt, der in dieser Fassung Cesarino dem Baron als seinen „junge[n] Schwager“³⁵³⁸ vorstellt. Doch heißt Venier hier Cesarino auch, dass er niemandem den Namen seiner Schwester sagen möge (SW V. S. 205. Z. 6-7). Die Unachtsamkeit des Barons in familiären Dingen zeigt sich in dieser Bühnenfassung mitunter dadurch, dass er Cesarino Veniers Bruder heißt („Dein Bruder ist sehr reizend. Seine Jugend / [...] / und der Adel / In seinem Blut ist groß!“).³⁵³⁹ Die Korrektur des verwandtschaftlichen Verhältnisses durch Venier („Er muss roth werden. Doch er ist mein Bruder / Gar nicht: es ist der Bruder meiner Frau!“),³⁵⁴⁰ nimmt er zuerst gleichgültig hin; diese jedoch steigert sich zur Missachtung von Veniers Worten, als er ihn neuerlich dessen Bruder heißt.³⁵⁴¹

In der Fassung zeigt sich zudem stärker das Konkurrenzdenken, was Weidenstamm im Hinblick auf seinen Sohn empfindet, will er doch mit ihm um Marfisa mit ästhetizistischen Mitteln kämpfen. Zudem zeigt sich hier auch Cesarinos Verhalten zu Marfisa und ihrer Familie, heißt er ihr doch, mit ihm zu kommen, da er nicht zu ihr könne.³⁵⁴² Mit der Verabschiedung des Zanni, heißt dieser Marfisa, mit ihrer Mutter zu gehen, während sie sich um den Onkel kümmere („Sei still und freundlich, / Geh mit der Mutter, ich geh mit dem Alten“).³⁵⁴³

In der ersten Bühnenfassung zeigt sich zudem, dass Vittoria die Erinnerung des Barons prüft und nach der Mutter fragt, als diese sich getroffen hatten (SW V. S. 233. Z. 30). Zudem kommt es hier zu einem freien Geständnis Vittorias in Bezug auf den Sohn: „Aber wir, / Wir dürfen nicht. Wir zwei sind etwas andres. / Antonio, hör´ mich an, ich hab´ ein Kind / Von Dir! Dein und mein Kind ist´s,“³⁵⁴⁴

3530SW V. S. 158. Z. 22-29.

3531SW V. S. 158-159. Z. 35//1-4.

3532SW V. S. 164. Z. 29.

3533SW V. S. 168. Z. 33-37.

3534SW V. S. 169. Z. 8-9.

3535Sassi ist es nicht nur der die Ankunft Cesarinos verfolgt („Der Bruder deiner Frau?“, SW V. S. 202. Z. 21), sondern der sich auch abschätzig über seinen Vater äußert (SW V. S. 198-199. Z. 31-32//1-3).

3536SW V. S. 202. Z. 27, SW V. S. 202. Z. 29-30.

Marfisas Verhalten zu ihrem Onkel ist bestimmt von den Geschenken, die er ihr macht („Mein Onkel ist er doch und schenkt mir viel!“, SW V. S. 204. Z. 12).

3537SW V. S. 203. Z. 16.

3538SW V. S. 203. Z. 33.

3539SW V. S. 206. Z. 31-34.

3540SW V. S. 206. Z. 36-37.

3541SW V. S. 209-210. Z. 30-32//1-2.

3542„In einem Zimmer / Schläft sie mit fünf Geschwistern und der Mutter! / Und wenn sie in der Früh zur Mette läuten, / Dann schrickt sie immer auf, das arme Ding“. In: SW V. S. 21. Z. 28-31.

3543SW V. S. 213. Z. 4-5.

3544SW V. S. 234. Z. 26-29.

Der Baron zeigt sich hier ob seiner Vaterschaft eher ungläubig („Dein Bruder Cesarino?“), ³⁵⁴⁵ was dazu führt, dass Vittoria neuerlich bekennt: „Ist Dein Kind! / Dein und mein Kind! So hast Du ihn gesehn“. ³⁵⁴⁶ Auch hier zeigt sich, dass der Baron primär die Jugend, seine Jugend, in dem Sohn verkörpert sieht, ³⁵⁴⁷ was Vittoria auch hier verstört. ³⁵⁴⁸ Des weiteren erkennt Vittoria auch hier seine Treulosigkeit, seine mangelhafte Verbindlichkeit und stellt dieser ihre Treue und ihren Familiensinn gegenüber (SW V. S. 238. Z. 2-4), weshalb sie auch nicht mit ihm gehen kann. Was diese erste Bühnenfassung aber vor allem auch zeigt ist, dass Hofmannsthal plante, dass Cesarino von Weidenstamms Vaterschaft erfahren soll. Doch erfolgt dies dahingehend, dass Cesarino Vittoria, die er über alle Frauen stellt, bei ihm findet, was ihn zutiefst verstört. Vittoria heißt ihn hier ihre Hand ergreifen, wenn sie ihm sagt, dass der Baron ihrer Mutter nahegestanden habe. Dabei zeigt sich auch hier das Verständnis von Familie als sehr brüchig („Was heißt das, Schwester?“), ³⁵⁴⁹ bis Vittoria ihm bekennt: „Er ist Dein Vater.“ ³⁵⁵⁰ Vittoria selbst kenne Weidenstamm seit ihrer Kindheit, wodurch Cesarino und sie durch Weidenstamms Vaterschaft nur von mütterlicher Seite aus Geschwister seien. ³⁵⁵¹ Aber der Aufforderung des Barons ihn zu umarmen, kommt Cesarino nur zögerlich nach, sagt aber schließlich:

„Mein lieber Vater!
 [...]
 O meine Schwester, bleib´ bei mir!
 Verzeih mir alles, ich hab´ Dich so lieb!
 Das ganze Bild der Welt war mir verstört.
 Doch nun ist alles gut.“ ³⁵⁵²

Gleichsam heißt er den Baron aus der Stadt zu fliehen, ³⁵⁵³ was Weidenstamm mit Leichtsinn abtut. Cesarino heißt ihn aber doch schließlich, um seines „Lebens willen“ ³⁵⁵⁴ zu fliehen und auch Vittoria ruft ihn zur Flucht auf. Der Baron jedoch, immer noch leichtsinnig, legt seinen Arm um sie und deutet gleichsam seinen Narzissmus an. ³⁵⁵⁵ Cesarino versteht jedoch, dass sein Vater nach Gesellschaft verlangt und will ihm Frauen zur Gesellschaft bringen, wodurch Vittoria auch hier die Wesensgleichheit beider erkennt („Und Du wie er, und bist so junges Blut!“), ³⁵⁵⁶ zumal Cesarino gleich darauf seinen Sinn nach Jugend bekennt. ³⁵⁵⁷ Vittoria jedoch besinnt sich noch einmal ihres Lebens, dass es ihr Mann gewesen ist, der Cesarino in das Haus seines Vaters geführt habe; gleichsam jedoch führt sie neuerlich die Wesensnähe zwischen Vater und Sohn an („Nun küssen sie einander, / Dann geh´n sie schlafen und ein jeder träumt / Von einer Tänzerin“), ³⁵⁵⁸ sowie die Erschaffung ihrer und der Person ihres Sohnes durch den Baron. ³⁵⁵⁹ In der Bühnenfassung ist es jedoch Cesarino, der bittet, Venier nichts von alledem zu sagen: „Ich bitte, Schwester, sag´ Lorenzo nichts / Von alledem.“ ³⁵⁶⁰ Gleichsam zeigt sich in den beiden Fassungen, dass sich in der ersten Bühnenfassung der Baron auch wieder schnell von seinem Kind trennt, sich aber gleichermaßen heuchlerisch zeigt, wenn er sagt: „Ihr nehmt die größte Hälfte meines Herzens / Mit Euch, wenn Ihr nun geht.“ ³⁵⁶¹ Während der Baron wähnt, dass sie es sind, die ihn wegschicken (SW V. S. 248. Z. 8), erkennt Vittoria die Leichtigkeit seines Herzens, die mangelhafte Verbindlichkeit und Zuneigung ihnen gegenüber. ³⁵⁶² Eine weitere Gemeinschaft der beiden Fassungen ist, dass Vittoria auch hier an ihrer Lebenslüge festhält: „So bleib´ ich ewig meines

3545SW V. S. 234. Z. 31.

3546SW V. S. 234. Z. 32-33.

3547 „Wenn ich ihn ansah, war es mir, als küsst´ ich / Wehmütig meine Jugend auf die Stirn.“ In: SW V. S. 235. Z. 18-19.

3548SW V. S. 235. Z. 21-24.

3549SW V. S. 239. Z. 18.

3550SW V. S. 239. Z. 20.

3551SW V. S. 239. Z. 24-26.

3552SW V. S. 240. Z. 5-11.

3553 „Mynheer - mein Vater, / Du musst noch heute Nacht aus dieser Stadt!“ In: SW V. S. 240. Z. 13-14.

3554SW V. S. 240. Z. 18.

3555SW V. S. 245. Z. 3-8.

3556SW V. S. 246. Z. 21.

3557SW V. S. 246. Z. 23-24.

3558SW V. S. 246. Z. 30-32.

3559SW V. S. 247. Z. 3-4.

3560SW V. S. 247. Z. 12-13.

3561SW V. S. 247. Z. 32-33.

3562SW V. S. 248. Z. 3-6.

Kindes Schwester! / Und lüge wie ein Grabstein“.³⁵⁶³ Zum Abschied umarmt Cesarino den Baron, hier wissend, dass er sein Vater ist und dies gleichsam bei der ersten Begegnung gemerkt habe: „Als ich hereinkam und Lorenzo mich / Herführte, ward mir warm von Deinem Blick: / Es war Dein Blut, das Dich erkannte, Vater!“³⁵⁶⁴ Auch hier gibt Weidenstamm letztendlich vor, dass er nur wegen Cesarino und Vittoria Venedig so schnell verlasse, nicht aber, um sich zu retten,³⁵⁶⁵ kurzum er vollzieht eine Bemäntelung seiner narzisstischen Motivation.

Wie sich in dem Punkt der frühen Wahrnehmung des Todes zeigt, ist dieses Motiv in der Erzählung *Die Verwandten* (1898) für Felix mitbestimmend für sein Wesen. Hofmannsthal schildert in dieser Erzählung das Hinzutreten des ästhetizistischen Georgs zu der Familie, die seit dem Tod des Vaters nur noch aus der Mutter Therese und ihren beiden Kindern Anna und Felix besteht. Obwohl Hofmannsthal primär darauf verweist, dass es Felix ist, der in den Augen von Mutter und Schwester dem Leben problematisch gegenübersteht, zeigt sich doch auch gerade an den beiden Frauen eine Abgewandtheit vom familiären Zusammenleben, was vor allem durch den Vergleich mit dem bäuerlichen Umfeld deutlich wird, in das sich Georg eingemietet hat. Dass Hofmannsthal in der Erzählung durchaus darauf verweisen will, dass das familiäre Umfeld in der absoluten Hinwendung zum Ästhetizismus eine entscheidende Rolle spielt, zeigt sich durch das Unverständnis, das Therese in Bezug auf ihren Sohn hat: „>> Nein. Aber sagen sie, << sagte die Frau, >>sagen sie jetzt wo sie uns alle kennen, wie kann ein Kind zu solchen Gedanken oder Träumen kommen.<<“³⁵⁶⁶ Sie selbst distanziert sich von der Vorstellung, sie könne etwas mit Felix' Verhalten zu tun haben und bekommt von Georg Unterstützung darin, der als Arzt für Felix' Verhalten auch keine Erklärung zu liefern im Stande ist.³⁵⁶⁷ Hofmannsthal zeigt das Versagen von Familie und Medizin angesichts dieser Zustände auf und lässt Georg Felix als ein „besonderes Kind“³⁵⁶⁸ erkennen: „Und von einer gewöhnlichen Beklemmung, zu der Vorstellung dass sein Vater ein Unrecht oder eine Misshandlung erdulden muss und er ihm nicht zu Hilfe kommen kann, ist doch nur ein kleiner Schritt.“³⁵⁶⁹ Dass Therese aber auf ihre Kinder prägend wirkt, vor allem durch ihre Flucht vor dem Tod, zeigt sich, wenn die beiden Frauen zusammen mit Georg den Garten besuchen und vor den Grabsteinen stehen. Therese beseht den Grabstein einer Frau, die mit 34 Jahren starb, eben in dem Alter in dem Therese jetzt ist: „Sonderbar sie war genau so alt wie ich jetzt bin, 34 Jahre und 6 Monate Nein nein nur nicht sterben“.³⁵⁷⁰ Durch ihre Sicht auf den Tod, wirkt sie mitbestimmend auf das Leben ihrer Kinder und deren Einstellung zu Leben und Tod.³⁵⁷¹

Nicht nur Felix wurde von seiner Familie geprägt, sondern auch Georg. Dies zeigt sich in den Bezügen Hofmannsthals zu seiner Vergangenheit und einer Mutter, die ihm immer noch gegenwärtig ist durch die Fotografien, auf denen sie alterslos erscheint.³⁵⁷² Dabei zeigt sich auch ein Bezug zwischen Therese und Georgs Mutter („Sie musste damals so alt gewesen sein wie Therese jetzt“),³⁵⁷³ was Georgs Hinwendung zu Therese noch einmal einen anderen Zug verleiht.³⁵⁷⁴ Dabei ahnt Georg durchaus, dass sowohl Felix' Wesen als auch sein Eigenes durch seine Erziehung entscheidend mitbeeinflusst wurde. Eine Lust nach etwas Medizinischem erfasst ihn, er will etwas Ernstes lesen und greift nach dem ersten Buch auf dem Stapel, wobei es sich um eine „Abhandlung über die Entwicklung des Bewusstseins bei Kindern“³⁵⁷⁵ handelt. Doch Georg wähnt auch, dass allein die Prägung nicht ausschlaggebend für die Persönlichkeit ist, kann er sich doch nicht auf dieses Buch konzentrieren.³⁵⁷⁶ Hofmannsthal geht noch einmal durch die früheren Notizen

3563SW V. S. 248. Z. 21-22.

3564SW V. S. 248. Z. 26-28.

3565Siehe (Notizen): SW V. S. 444. Z. 32, SW V. S. 455. Z. 26-34, SW V. S. 459. Z. 17, SW V. S. 465. Z. 38-39, SW V. S. 466. Z. 1-2, SW V. S. 479. Z. 18.

3566SW XXIX. S. 107. Z. 23-25.

3567SW XXIX. S. 107. Z. 26-27.

3568SW XXIX. S. 107. Z. 27.

3569SW XXIX. S. 107. Z. 27-30.

3570SW XXIX. S. 111. Z. 3-5.

3571SW XXIX. S. 108. Z. 7, SW XXIX. S. 108. Z. 8-10.

3572SW XXIX. S. 113. Z. 19-22.

3573SW XXIX. S. 113. Z. 22-23.

3574„Er nahm sich vor seiner Mutter morgen zu schreiben und anders, inniger als die letzten Briefe.“ In: SW XXIX. S. 113. Z. 24-25.

3575SW XXIX. S. 113. Z. 28-29.

3576„Er fieng an einige Sätze zu lesen aber die Worte waren kraftlos und allgemein hinter ihnen trat Felix Gestalt hervor sein

Georgs auf den familiären Bezug ein. Georg liest seine Zeilen unter dem Bewusstsein einer erlebten Veränderung; hatte er zu Beginn die Tochter charakterlich stärker eingestuft,³⁵⁷⁷ zumal die Mutter ihre Tochter klein hält,³⁵⁷⁸ lässt sich auch, in seinen früheren Notizen über die Familie, eine fehlende Liebe Thereses zu ihrer Tochter Anna erkennen.³⁵⁷⁹ Überhaupt stuft Georg das Verhältnis nicht als das zwischen Mutter und Tochter ein: „Ich finde sie unterhaltend, namentlich wenn sie beide zusammen sind. Wenn ich mit einer allein bin, spreche ich immer von der andern. Sie haben zueinander ein sonderbares Verhältnis ich weiß keinen Ausdruck dafür ist nicht wie das von Mutter und Tochter.“³⁵⁸⁰

Gegen die ästhetizistische Familie aus Therese, Anna und Felix stellt Hofmannsthal das bäuerliche Leben der Familie des Schütz, dessen Frau bei der Geburt der kleinen Walpurga gestorben war.³⁵⁸¹ Hofmannsthal lässt Georg den Zusammenhalt dieser Familie erleben. Wohl die Jugend Walpurgas erkennend, sieht er auch den Zusammenhalt der einzelnen Familienmitglieder zueinander: „und doch der Alten so geheimnisvoll ähnlich wie die kleinen Apfelbäume dem knorrigen Grossen in dessen Schatten sie aufgewachsen waren so tief verwandt wie die Eimer an der Wand dem Haus, und das Haus dem Berg an dessen Abhang es lehnte.“³⁵⁸²

In *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (1900) zeigt sich das Motiv lediglich dahingehend, dass Hofmannsthal die Familie der Krämerin nur einbindet, damit es zu einem neuerlichen Aufeinandertreffen zwischen ihr und dem Marschall kommt, da sie sich nicht in den Räumlichkeiten ihres ersten Treffens wiederfinden will. Stattdessen heißt sie ihn, dass er zu dem Haus der Tante für ein neuerliches Zusammentreffen kommen soll.

Mit *Die Sirenetta* (1899) wendet Hofmannsthal sich neuerlich Gabriele d'Annunzio zu, indem er die erste Szene des IV. Aktes von dessen Tragödie *La Gioconda* (1899) übersetzt.³⁵⁸³ D'Annunzio verwendet in *La Gioconda* gleich mehrere „geläufige literarische Motive“,³⁵⁸⁴ die Hofmannsthal auch in seinen Werken einbindet, so die Liebesbeziehung, in der sich ein Mann zwischen zwei Frauen gestellt sieht. In *La Gioconda* ist dies die Geliebte und Muse Gioconda, eine „Verkörperung der >>femme fatale<<“,³⁵⁸⁵ und Silvia, die den „Typ der aufopferungsvollen, aber schließlich verlassenen Ehefrau“³⁵⁸⁶ verkörpert. Des weiteren trifft Hofmannsthal in d'Annunzios Werk auf das Motiv der weiblichen Hand, welches sich ebenso vielfach in seinen Werken findet. In *Die Sirenetta* (1899) erfolgen zwei Bezüge zu familiären Beziehungen: einmal in Verbindung mit Sirenetta und ihre ihr vom Wesen her unterschiedlichen Schwestern, zum anderen durch Silvias Beziehung zu ihrer Tochter Beata. Dabei zeigt sich, dass Sirenettas Liebe zur Schönheit durchaus in der Familie liegt.³⁵⁸⁷ Zwar zeigt sich hier das Verbindende der Schwestern, doch zugleich auch das Trennende, denn während die Schwestern das Gold lieben, ersehnt Sirenetta nur den Gesang. Hofmannsthal deutet aber auch an, dass die Sehnsucht nach Gold keineswegs von der Mutter prägend an die Töchter weitergegeben wurde, denn diese verurteilt den träumerischen Drang der Töchter nach Gold,³⁵⁸⁸ kann dieser doch die Mädchen nicht ernähren. Die Mutter wirkt dem Leben zugewandt, weiß um die

merkwürdiger Blick, seine Fragen, seine sonderbare sprunghafte Leidenschaftlichkeit und das merkwürdigste von allem, dass er Annas Bruder, Theresens Kind war.“ In: SW XXIX. S. 113. Z. 28-33.

3577, „Frau B. und ihre Tochter. Die Mutter vielleicht 35 die Tochter ist 16 oder 17. Die Tochter ist viel größer und stärker als die Mutter.“ In: SW XXIX. S. 115. Z. 27-29.

3578SW XXIX. S. 115. Z. 29-30, SW XXIX. S. 331. Z. 13-14.

3579SW XXIX. S. 115. Z. 30-31.

3580SW XXIX. S. 116. Z. 2-6.

3581Hofmannsthal beschreibt hier ein familiäres Leben unter einem Dach: „denn durch das grabdunkle Haus drangen [...] die ruhigen tiefen Athemzüge der beiden alten Leute herunter und dazwischen glaubte er den leichten Athem des kleinen Mädchens zu hören“. In: SW XXIX. S. 112. Z. 30-33.

3582SW XXIX. S. 112-113. Z. 36-1.

3583Hofmannsthal wurde durch Hermann Bahr auf eine mögliche Übersetzung des Werkes d'Annunzios aufmerksam. Bahr hatte d'Annunzio am 24. April im Hotel Westend in Neapel getroffen, wobei dieser über die schlechte Qualität der Übersetzungen seiner Werke gesprochen und den Wunsch geäußert hatte, ein Dichter möge sich daran versuchen. Bahr brachte dabei das Gespräch auf Hofmannsthal, den d'Annunzio am 17. September 1898 persönlich kennen gelernt hatte.

3584SW XVII. S. 421. Z. 18.

3585SW XVII. S. 421. Z. 20.

3586SW XVII. S. 421. Z. 21.

3587SW XVII. S. 11. Z. 25-26.

3588SW XVII. S. 11. Z. 27-31.

Ernsthaftigkeit des Lebens und muss dennoch mitansehen, wie die sechs Töchter sich frühzeitig ins Grab leben.³⁵⁸⁹ Sirenetta selbst spürt das Trennende ihres Wesens zu ihren Schwestern, eben dadurch, dass es sie nicht nach dem Gold verlangt. Wesensgleich fühlt sie sich deswegen nicht ihrer Familie, sondern den Sirenen gegenüber.³⁵⁹⁰ Silvia erzählt Sirenetta, dass sie nicht nur den Winter über an diesem Ort bleiben wird, sondern dass auch ihre Tochter zu ihr kommen wird. Durch die Namensgebung der Tochter zeigt sich, dass Silvia nicht nur ästhetizistisch affin ist, obwohl sie der Verlust ihrer Hände übermäßig trifft. Auch äußert Sirenetta ihre Verwunderung über den wenig klangvollen Namen der Tochter: „Du hast ihr diesen Namen gegeben, du? Beata, nicht Beatrice.“³⁵⁹¹

In *Das Bergwerk zu Falun* (1899) stellt Hofmannsthal drei Familien bzw. vier Lebenskonzepte vor: Elis und seine bereits verstorbenen Eltern, Annas Familie (ihr Vater und ihre Großmutter), den Fischer mit seiner Frau und seinem Sohn und schließlich das Leben bei der Bergkönigin, die anstatt einer Familie nur unterschiedliche Liebhaber an ihrer Seite hat. Die verschiedenen Familien dienen Hofmannsthal vor allem dazu, die Problematik von Elis zu verdeutlichen, die sich am Verlust seiner Eltern entzündet hat, und des weiteren dazu, das häusliche Familienleben in Peersohn Dahlsjö's Haus dem Lebensbereich der zeitenthobenen Bergkönigin entgegenzustellen. Noch einen anderen Aspekt gilt es innerhalb des Familienlebens zu beachten, und zwar die familiäre Prägung, die sich auch auf das Berufsleben der Nachkommen erstreckt. So fährt auch der Sohn des alten Fischers zur See, Niels wird als der „Sohn vom früheren Kirchspielschreiber“³⁵⁹² beschrieben und Elis ist bereits durch seine Herkunft als Doppelnatur angelegt; während sein Vater zur See fuhr, war sein Großvater mütterlicherseits Bergmann gewesen.³⁵⁹³

Die erste Familie, die Hofmannsthal in der Erzählung vorstellt, ist die des alten Fischers, dessen Sohn bewusstlos darnieder liegt und an dem Elis schließlich, nach seiner Rückkehr unter die Menschen, seine von der Bergkönigin verliehene Macht beweisen kann. Die Familie des Fischers zeigt sich nicht als harmonisch im Umgang miteinander; negative Impulse kommen von Seiten des Vaters, während sich die Mutter besorgt um ihren bewusstlosen Sohn zeigt. Während die Frau ihren Mann bittet, Hilfe bei den Leuten im Wirtshaus zu suchen, verwirft dieser die Hilfe, die seine Frau dem Sohn schenken will mit den Worten: „Wie lassen ihn. Ist alles eins“.³⁵⁹⁴ Weder besonders liebend noch empathisch spricht er über seinen Sohn, dessen einzige Freude es in seinem bewusstlosen Zustand ist, an die frische Luft getragen zu werden.³⁵⁹⁵ War aus der Erzählung bisher nicht herauszulesen gewesen, dass der Fischersohn eine ästhetizistische Neigung hat, zeigt sich dies doch nach seiner Heilung durch Elis; durch die Vertauschung von Traum und Wirklichkeit, sieht er seine Verletzung als Zeichen an, dass er sich jetzt beeilen soll, Elis nach Falun zu bringen. Weder die Gefahr wird von ihm erkannt, des Nachts auf den See zu fahren, noch werden die Sorgen des Vaters von ihm ernst genommen; statt seinen eigenen Wahn zu erkennen, tut er den Vater als „trunken“³⁵⁹⁶ ab.

Mit der zweiten Familie, die Hofmannsthal in der Erzählung beschreibt, zeigt sich die prägende Wirkung der Eltern auf ihr Kind.³⁵⁹⁷ Elis momentane Stimmung und seine Abwendung von der Welt zeigen sich dabei gespeist aus seiner Herkunft, und auch einer seiner Seemannskameraden verweist auf die Wesensnähe zum Vater und den Verlust der Mutter:

„Schau sein Gesicht nur an, ists nicht so schleirig
Wie Eulen ihrs? Sein Vater war grad so,
War Steuermann und hatt ein zweit Gesicht
Und wanderte in Moor und Bergesklüften,
Indes sein Leib bei uns an Bord umherging.

3589SW XVII. S. 13. Z. 20-23.

3590SW XVII. S. 13. Z. 24-28.

3591SW XVII. S. 10. Z. 32.

3592SW VI. S. 15. Z. 3.

3593SW VI. S. 26. Z. 6.

3594SW VI. S. 9. Z. 32.

3595SW VI. S. 10. Z. 21-24.

3596SW VI. S. 39. Z. 13.

3597Eben jenes Prägende deutet auch Jendris Alwast an, wenn er von der Belastung durch den Vater und von dem Tod der Mutter spricht: „Ihm stürzt die Sinn- und Weltordnung vollends ein, die Nichtigkeit des Daseins im Zeichen der Vergänglichkeit wird ihm manifest.“ In: Alwast, S. 57.

Nun kommt er heim und findet die Mutter tot:

Das hat ihm ganz den schweren Mund verschlagen.“³⁵⁹⁸

Zwar spielt Elis den Tod der Mutter herab, doch agiert er lediglich mit „künstlicher Gelassenheit“.³⁵⁹⁹ Wie bedeutsam für Elis vor allem auch die Mutter ist, zeigt sich in Verbindung mit dem Augen-Motiv. Im Gespräch mit Ilsebill bemerkt er die Züge des Alterns in ihrem Gesicht. Wenn er jedoch an die Augen der Mutter denkt, dann scheinen sie zeitenthoßen zu sein („Ihre Augen / So rein, ihr Mund viel frischer wie der deine“).³⁶⁰⁰ Deutlich zeigt sich auch hier, dass Hofmannsthal den Zug des Menschen zum Ästhetizismus stark durch seine familiäre Herkunft bestimmt sieht. Dies zeigt sich auch dadurch, dass Elis, selbst nachdem er sein Leben besehen hat, Bezug zum Vater und dessen Tod nimmt.³⁶⁰¹ Dabei empfindet er seine Herkunft als Last, denn die Schwermut seines Vaters dem Leben gegenüber fühlt er in sich: „meines Vaters Sohn zu sein, / Das war kein Kinderspiel. Er war nicht hart, / Allein sein Wandeln war stille Verzweigung. / Tief war sein Sinn. Er lebte in der Furcht.“³⁶⁰²

Die Prägung durch seinen Vater zeigt sich nicht nur durch die Beziehung zum Leben, sondern auch innerhalb der Sprache; der Vater, der schon drei Tage zuvor von seinem Tode wusste, verbrachte die letzten Tage seines Lebens schweigend.³⁶⁰³ Bezeichnend ist, dass sich an die Schilderung des Todes des Vaters bei Elis gleich die Suche nach Halt anschließt; doch nicht die Sehnsucht nach ihm, sondern „nach der Mutter“³⁶⁰⁴ zeigt sich, und damit dem Leben und der vermeintlichen Enthobenheit vom Tod, trägt sie in seinen Augen doch immer noch jugendliche Züge. Somit zeigt sich, dass Elis durch den Tod der Mutter den einzigen Halt im Leben, der ihm noch geblieben war – auch wenn dieser bereits ästhetizistisch gefärbt scheint –, verloren hat. Elis selbst hat sogar erkannt, dass sein Wesen, seine Hinwendung zur Nacht und Tiefe von den Toten, also seinen Eltern, ausgelöst worden ist.³⁶⁰⁵ Ebenso, wie er seine Hinwendung zur Tiefe auf den Ruf der Toten bezieht, schiebt er auch die Verantwortung für seine mangelhaften Sprachfähigkeit, als auch seinen Zug zur Tiefe (in Bezug auf die Sprache im Sinne von Selbstgesprächen) von sich, glaubt Elis doch diese seien bedingt durch den Tod seiner Mutter.³⁶⁰⁶ Glaubte Elis, dass seine Verzweiflung an der Welt sich aus dem Verlust der Eltern speist, erhofft er mit deren Gewinn, diese Verzweiflung aufbrechen zu können. Die Suche nach Geborgenheit bei seinen Eltern führt den ästhetizistischen Elis damit eindeutig in die Tiefe, und damit zu den Toten und dem Tod selbst. Von Hofmannsthal wird dieser Zug, die Vergangenheit wiederzugewinnen, als lebensbedrohlich eingestuft.³⁶⁰⁷ Wenn Hofmannsthal schließlich Elis auf Torbern treffen lässt, betont der junge Ästhetizist noch einmal seine Abwendung von der Welt; nicht länger Seemann will er sein, sondern hinab in die Tiefe und Dunkelheit, in einen Zustand kindlicher Geborgenheit („Als kröch ich in den Mutterleib zurück“).³⁶⁰⁸ Mit der Abwendung des Elis´ von den Menschen und der Welt als Seemann,³⁶⁰⁹ seiner Hinwendung zur Tiefe als seiner wahren Heimat, greift Hofmannsthal durch Klaus´ Worte noch einmal auf die familiäre Prägung zurück.³⁶¹⁰ Für Elis steht sein Zug zur Tiefe wiederholt in Verbindung mit der familiären Prägung, aber auch mit seiner Sehnsucht, das frühere familiäre Glück wiederzugewinnen, wobei der Zug in die Tiefe auch hier mit dem Tod verbunden ist: „Haus, tu dich auf! [...] / Ein Sohn pocht an! auf tu dich, tiefe Kammer / Wo Hand in Hand und Haar versträhnt in Haar / Der Vater mit der Mutter schläft, ich komme!“³⁶¹¹ Bedingt durch die vermeintliche Jugend, die die Mutter mit ihrem Blick – zumindest in Elis´ Erinnerung – für ihn birgt, zeigt sich, dass die Bergkönigin genau mit ihren Reden an Elis, neben der Geborgenheit, die sie ihm durch die Tiefe verspricht, auch den Tod ausschaltet. Dieser ist ebenso nicht Teil

3598SW VI. S. 14. Z. 11-17.

3599SW VI. S. 15. Z. 19.

3600SW VI. S. 15. Z. 26-27.

3601SW VI. S. 19. Z. 8-11.

3602SW VI. S. 19. Z. 18-21.

3603SW VI. S. 19. Z. 22-24.

3604SW VI. S. 19. Z. 26-27.

3605SW VI. S. 19. Z. 31-37.

3606SW VI. S. 20. Z. 5-8.

3607SW VI. S. 21. Z. 8-13.

3608SW VI. S. 23. Z. 26.

3609SW VI. S. 22. Z. 11-12.

3610„So war sein Vater, wenns ihn überfiel!“ In: SW VI. S. 24. Z. 18.

3611SW VI. S. 24. Z. 23-26.

ihres übernatürlichen Lebens, wie ihre Distanz zum Familiensinn („Ich weiß, ihr kennt das Angesicht des Wesens, / Das euch geboren hat. Ihr nennt es >Mutter<“).³⁶¹²

In dem II. Akt führt Hofmannsthal das familiäre Leben der dritten Familie ein. Bedingt dadurch, dass das Haus der Familie Dahlsjö an eine Wand des Felsens gebaut ist, wird Elis wännen, hierdurch in die Tiefe zu gelangen. Doch verweist Hofmannsthal bereits durch die Beschreibung der Szenerie darauf, dass es sich um einen Drei-Generationen-Haushalt handelt. Hofmannsthal schildert zu Beginn der Szene den Aufbruch des Sohnes aus dem väterlichen Haus. Unter dem Anspruch, die Welt zu sehen und zu verstehen – also eben nicht neue Genüsse im Bereisen der Welt zu finden –, wendet sich Christian zwar äußerlich, jedoch nicht im Innern ab, weiß er doch um die Bedeutung von Familie und Heim für sein Leben („Das Tal ist eng und Klein. / Nein, schöner, schöner – weiß ich – ist es nirgends!“).³⁶¹³ Hofmannsthal zeigt auf, was sich in Bezug auf den Motiv-Komplex der Ganzheit des Seins noch zeigen wird, dass Christians Weggang von der Familie als positiv zu betrachten ist, bekennt er sich doch – trotz seines Abschiedes – deutlich zu seiner Familie. Aber auch durch diesen Weggang zeigt sich die familiäre Prägung, weiß der Sohn wohl, dass der Vater seiner Großmutter auch auf Reisen gegangen war („So wie dein Vater: trieb’s den nicht zu uns / Durch Gott weiß wieviel Königreich und Länder?“),³⁶¹⁴ letztendlich aber sein Heim in dieser Familie gefunden hatte. So zeigt Hofmannsthal auf, dass Christian kein Ästhetizist ist, sehnt er sich zwar nach der Welt, nach neuen Erfahrungen, gleichsam jedoch verlangt es ihn nach der Rückkehr zu seiner Familie („Wie gern wär ich schon wieder da, nur laßt mich!“).³⁶¹⁵ Sowohl sein Vater („Er geht rechtzeitig seines Weges, laß ihn!“)³⁶¹⁶ als auch seine Großmutter bestärken ihn in seinem Vorhaben. Vor allem die Großmutter führt auf, dass er das Negative in der Welt lassen möge, und dass er durch seine Reise nur noch glücklicher sein Heim, bei seiner Rückkehr, empfinden wird.³⁶¹⁷ Auch die Worte, die Hofmannsthal Peersohn sagen lässt, zeugen von einem liebevollen Verhältnis zwischen den Generationen. Peersohn begreift, dass sein Sohn die Welt sehen muss um wirklich zu wissen was er an seinem Heim und seiner Familie hat („Ob deines Vaters Haus ein gutes Haus war, / Das wirst du draußen, kann sein, inne werden“).³⁶¹⁸ Darüber hinaus zeigt sich der Vater seinem Sohn gegenüber auch als Ratgeber, vor allem in Liebesdingen. Unbewusstweisend auf Elis, weil dieser den Trank der Bergkönigin nimmt, rät er seinem Sohn: „Christan, wirf dich nicht weg: bleib lieber durstig, / Als daß du trinkst, wo dich der Becher eckelt.“³⁶¹⁹ Auch die Wahl einer Frau möge sein Sohn nicht leichtfertig treffen, und bedenken, ob sie es wert sei, von ihm in dieses Haus geführt zu werden.³⁶²⁰ So führt Dahlsjö ihn noch einmal durch das Haus, erinnert ihn gleichsam an die Verantwortung, die er für diese Familie hat.

„Komm her, schau noch einmal hinein: da drinnen
Steht deiner Mutter Bette und das deine:
Da drin bist du geboren und die Anna,
Und deine Mutter starb da drinnen.“³⁶²¹

Es handelt sich nur um Nuancen, doch zeigt sich in den wenigen Worten, die Anna und Christian in Bezug auf seinen Weggang wechseln, der Unterschied der Geschwister. Steht Christians Weggang unter der Ganzheit des Seins, lässt sich bei Anna bereits ein ästhetizistischer Zug erahnen. Während Christian Erfahrungen sammeln will („Ich will gehorchen lernen und befehlen, / Ertragen, was ich soll, und wagen, was ich darf“),³⁶²² zeigt sich bei Anna ein Anflug der Unzufriedenheit mit ihrem Leben und der Wunsch nach wechselnden Genüssen („Wär ich ein Bub, wie gern ging ich mit dir, / Schließ jede Nacht in einem andern Bett, / Säh jeden Tag was Fremdes“).³⁶²³ Erst als Christian die Familie verlassen hat, bekennt Dahlsjö wie schwer ihn der Weggang seines Sohnes trifft. Dabei zeigt sich in der Rede des Dahlsjö an seine Mutter auch das Ahnen der Fremdheit, auch innerhalb der Familie, was Dahlsjö dem Träumerischen nahe zeigt, weil

3612SW VI. S. 31. Z. 8-9.

3613SW VI. S. 41. Z. 27-28.

3614SW VI. S. 42. Z. 34-35.

3615SW VI. S. 43. Z. 3.

3616SW VI. S. 42. Z. 27.

3617SW VI. S. 43. Z. 5-11.

3618SW VI. S. 43. Z. 20-21.

3619SW VI. S. 43. Z. 22-23.

3620SW VI. S. 43. Z. 35-37.

3621SW VI. S. 43. Z. 29-32.

3622SW VI. S. 42. Z. 8-9.

3623SW VI. S. 41. Z. 33-35.

Hofmannsthal die Ästhetizisten häufiger die Fremdheit unter den Menschen bekennen lässt.³⁶²⁴ Der Verlust des Sohnes löst in Dahlsjö so auch eine Verzweiflung über sein Leben aus, und er legt vor seiner Mutter seine Schwäche dar, das er, anders als sein Vater und Großvater es ihm vorgelebt haben, im Leben nicht bestehen kann („Ich hab das Bergwerk wohl geerbt vom Vater, / Allein das andre hab ich nicht geerbt“).³⁶²⁵ Dahlsjö sieht sich, im Vergleich zu seinen männlichen Vorfahren, als schwach.³⁶²⁶ Neben der familiären Nähe zu seiner Mutter und seinen Kindern, die Dahlsjö auszeichnet, spürt er jedoch auch den familiären Druck auf sich lasten, im Leben zu bestehen. So glaubt er der ihm von Vater und Großvater übertragenen Aufgabe, das Erbe seiner Vorfahren zu verwahren, nicht gerecht werden zu können.³⁶²⁷ Hatte Hofmannsthal Dahlsjö noch stark gezeigt, als er sich von seinem Sohn Christian löste, zeigt er nun seine Schwäche, die er durch die ihm lebendig scheinenden Verwandten spürt. So empfindet auch Dahlsjö die Unzulänglichkeit seiner Person, wähnt sich den Blicken seiner Vorfahren ausgesetzt, spürt diese auch durch seine tote Frau und wünscht sich diese, im Blick der Mutter vergessen zu können, was ihm nicht gelingt.³⁶²⁸ Hofmannsthal zeigt hier den fehlenden Halt auf, den Dahlsjö trotz des guten Verhältnisses zu seiner Mutter empfindet. Doch in dieser Erzählung schildert Hofmannsthal auch etwas, das keinem anderen ästhetizistisch empfindsamen Menschen zu Teil wird: die Anteilnahme eines Elternteils, in diesem Fall der Mutter, die über seinen Kopf streichelt³⁶²⁹ und sich seine Sorgen anhört. Zwar erkennt sie die charakterlichen Unterschiede zwischen ihrem Mann und ihrem Sohn („Mein Sohn! Bist mehr als fünfzig und so weich!“),³⁶³⁰ doch zeigt sich bei ihr sowohl Verständnis als auch Liebe dem Sohn gegenüber („Allein darum bist du nicht schlimmer“).³⁶³¹ Des weiteren sucht die Mutter der Schwäche des Sohnes ihre Lebensgeschichte entgegenzusetzen, zeigt sich darin doch auch der ästhetische Zug in der Jugend wie das ästhetische Lieben und die Entwicklung der Frau zu einer gereiften Persönlichkeit.³⁶³²

Wie Dahlsjö leidet auch Anna unter dem Verlust Christians, sucht sie doch mit Elis' Aufnahme in ihrem Elternhaus, den Verlust Christians zu kompensieren. Zudem will sie Elis die Güte erweisen, von der sie hofft, dass Christian sie in der Fremde finden möge. Tatsächlich kommt mit Elis genau dieser Fremde in ihr Haus, der nicht nur sich selbst fremd ist, sondern auch ihr fremd bleiben wird. Doch seiner Beklemmung am Leben will sie den Schutz in ihrem Haus entgegensetzen („Und wohnt Ihr hier bei uns, so kann Euch niemand / Was anhaben“).³⁶³³ Annas Handeln, Elis bei sich aufzunehmen, ist demnach nicht von reiner Selbstlosigkeit geprägt, soll er doch den Platz ihres Bruders füllen. In diesem Punkt sind sich Anna und Elis ähnlich, verlangt es sie doch beide danach die Leere, die sie spüren, wieder zu füllen. Dass Anna in Elis Christian sieht, deutet sich des weiteren auch dadurch an, dass Anna nach der Bekundung seiner Zerrissenheit³⁶³⁴ die Hände vor seinen Mund hebt und Anna damit an die Worte erinnert, die sie zu ihrer Großmutter gesprochen hatte; hatte sie doch gehofft Christian werde Menschen finden und nicht nur allein sein mit seinen „zwei armen Händen / Vor dem Gesicht“.³⁶³⁵

Wie unzureichend Elis' Verständnis von Familie ist, zeigt sich durch sein Gespräch mit Anna, soll die Frau die er noch keinen Tag kennt, die Erinnerung an ihn nach seinem Tod aufrecht erhalten.³⁶³⁶ Sein Wahn lässt ihn glauben, dass er nun nicht mehr in die Tiefe geführt worden ist, sondern von Torbern zu diesem Haus und dieser Familie und er damit gleichsam am „Ziel“³⁶³⁷ seines Weges ist. Nicht nur Elis zeigt sich in dieser Szene verwirrt, sondern seine Reden verwirren auch Anna, die sich zwar als jung aber „nicht klug“³⁶³⁸ bezeichnet.

3624SW VI. S. 44. Z. 18-21.

3625SW VI. S. 44. Z. 26-27.

3626SW VI. S. 44-45. Z. 30//1.

3627SW VI. S. 45. Z. 12-20.

3628SW VI. S. 45. Z. 24-29.

3629SW VI. S. 45. Z. 30.

3630SW VI. S. 45. Z. 31.

3631SW VI. S. 45. Z. 35.

3632SW VI. S. 46. Z. 1-19.

3633SW VI. S. 57. Z. 17-18.

3634SW VI. S. 58. Z. 2-11.

3635SW VI. S. 48. Z. 30-31.

3636„In dir! Denn du sollst meiner denken, sollst!“ In: SW VI. S. 59. Z. 18.

3637SW VI. S. 61. Z. 16.

3638SW VI. S. 60. Z. 31.

Ihr ist es aufgrund ihrer Unerfahrenheit am Leben, die ihre Familie gefördert hat, nicht möglich zu erkennen, was für eine Gefahr Elis für sich selbst aber auch für sie darstellt.

Direkt zu Beginn des III. Aktes macht Hofmannsthal neuerlich deutlich, dass Anna mit Elis den Platz ihres Bruders gefüllt hat, hat sie die Angst vor dem Alleinsein ³⁶³⁹ mit einem ästhetizistischen Menschen besetzt. Dass Anna in Elis einen Bruderersatz sieht, zeigt sich auch dadurch, dass er am selben Tag zu ihnen kam, an dem Christian sie verlassen hatte („Den gleichen Tag – ist das nicht wunderbar –“). ³⁶⁴⁰ Auch an Dahlsjö zeigt sich, dass er zwar den Sohn entbehrt, ³⁶⁴¹ doch Elis als denjenigen begreift, der seiner Familie Glück und Zufriedenheit gebracht hat, und ihn damit gleichsam von dem Gefühl seiner eigenen Unzulänglichkeit befreit hat. ³⁶⁴² Denn, was Dahlsjö nicht vermochte, im Bergwerk zu bestehen, hat Elis vollbracht.

Dass Elis, zumindest in Bezug auf Anna, aber nicht die Rolle ihres Bruders übernehmen kann, dass die Leere und die Beklemmung nicht vollständig verloren sind, zeigt sich daran, dass sie von ihrem Bruder träumt (SW VI. S. 87. Z. 24) und das sie zudem befürchtet, dass der Bruder das „Glück“, ³⁶⁴³ welches Elis ihnen brachte, in der Welt bezahlen muss, was die Unwirklichkeit dieses Zustandes deutlich macht. Hofmannsthal gelingt es weiter zu verdeutlichen, dass Elis weder der Heilsbote für diese Familie ist, noch seinen Zug zur Bergkönigin überwunden hat, und zwar durch seine Konfrontation mit den beiden Bergwerksburschen. Elis sieht sich mit dem Jüngeren der beiden mit einer Art Spiegelbild von sich selbst konfrontiert, hat der Junge doch auch den Blick auf den Boden gerichtet, sehnt er sich doch auch danach, Bergmann zu werden und wähnt auch er sich in der Welt vollkommen allein. Deutlich zeigt sich ebenso der fehlende Bezug dieses Jungen zu seinem älteren Bruder („Der mag auch gehen / wohin er will. Denn mir ist nichts gemein / mit ihm“). ³⁶⁴⁴ Doch Elis, der dessen Einsamkeit bemerkt, ³⁶⁴⁵ will ihn wieder für die Welt und die Menschen öffnen, ³⁶⁴⁶ und zeigt damit, was viele Ästhetizisten Hofmannsthals aufzeigen, nämlich die Möglichkeit Anderen eine Hilfestellung aufzuzeigen, bei eigenem Versagen am Leben. Die Nähe zu Menschen erfolgt auch hier über den körperlichen Kontakt, den Elis selbst bei der Bergkönigin entbehren musste. Elis sieht in dem Jungen zudem die Haltlosigkeit, die Fremdheit des Ich, die Einsamkeit, die auch ihn getrieben hatte und die er als überwunden wähnt.

In der neuen Familienkonstellation sehen sich die Beteiligten in einer Win-win-Situation befindlich; nicht nur Anna und Dahlsjö haben mit Elis den Verlust ihres Bruders und Sohnes kompensiert, sondern auch Elis bekennt zu glauben, in dieser Familie seinen Platz gefunden zu haben. Seine Sehnsucht, die sich hinter seinem ästhetizistischen Sehnen verborgen hatte, hatte immer dem Halt gegolten, der Nähe zu Menschen. Zudem fühlt sich Elis selbst durch das Familienleben nicht mehr als Fremdling auf dieser Erde. ³⁶⁴⁷ Mit dem Aufeinandertreffen mit Dahlsjö zeigt sich die Nähe, die vor allem auch an Körperlichkeit gebunden ist, legt dieser Elis doch „seinen Arm um [den] Nacken“. ³⁶⁴⁸ Dass Elis aber immer noch unsicher ist, zeigt sich in seinem Gespräch mit Dahlsjö, weiß er im Grunde nicht, warum er an dem Jungen so gehandelt hat. Weder erkennt Elis sich jetzt in diesem wieder, noch begreift er, dass Dahlsjö mit seinen Worten auch auf Elis anspielt:

„Es ist wie meine Mutter immer sagt:
Acht auf den Fremden, der die Schwelle tritt:
Es ist ein Baum, darauf von Höll und Himmel
dir Früchte wachsen können.“ ³⁶⁴⁹

Dahljös Versagen an seiner Familie zeigte sich bereits an seiner fehlenden Stärke, die Stellung, die sein Vater und Großvater ihm hinterlassen hatten, auszufüllen und neuerlich als er den wirr redenden Elis bei sich aufnahm, ihn schließlich als sein Glück und nicht seine Gefahr erkannte, und letztendlich dadurch, dass er

3639SW VI. S. 86. Z. 14-16.

3640SW VI. S. 85. Z. 25.

3641SW VI. S. 87. Z. 8-9.

3642SW VI. S. 87. Z. 16-20.

3643SW VI. S. 87. Z. 34.

3644SW VI. S. 90. Z. 15-17.

3645SW VI. S. 90. Z. 18.

3646„Nein, denn ich heiß dich bleiben, denn ich will / dich so anfassen, dass du dich ermannst / und diese Starrheit will ich von dir schütteln.“ In: SW VI. S. 90. Z. 22-24.

3647SW VI. S. 91. Z. 14-21.

3648SW VI. S. 91. Z. 32.

3649SW VI. S. 92. Z. 2-5.

darauf abzielt, Elis mit Anna zu verheiraten.³⁶⁵⁰ Elis selbst begreift nicht, dass Dahlsjö ihn als seinen Schwiegersohn gewinnen will und befürchtet stattdessen, er würde seinen Platz in der Familie durch einen neuen Sohn wieder verlieren. In dem Gespräch zwischen Elis und Dahlsjö zeigt sich des Weiteren auch die Unsicherheit des Vaters in Bezug auf seine Tochter („Siehst du, ich kenn mein Kind, und kenn sie nicht“).³⁶⁵¹ Nicht nur, dass Dahlsjö mit seiner Tochter nicht über ihre Gefühle für Elis geredet hat, sondern hier zeigt sich neuerlich die Unfähigkeit Dahlsjös, Elis' wirkliches Wesen einzuschätzen. Auf Elis' Frage („Wisst Ihr denn, wer ich bin?“),³⁶⁵² wähnt Dahlsjö richtig zu antworten: „Ich denk, ich weiß es, Elis.“³⁶⁵³ Hofmannsthal legt damit offen Dahlsjös Fehlen dar; gibt er vor, seine Tochter nicht zu kennen, wähnt er demgegenüber, Elis' Wesen erkannt zu haben.

Obwohl Elis vor den Handwerksburschen bekannt hat, dass die Familie Dahlsjös ihm Halt gegeben hat, zeigt sich vielmehr, dass sich in ihm während dieses Jahres die Sehnsucht zur Tiefe noch weiter aufgebaut hat. Elis erkennt in diesem Moment, dass er nicht ins Haus und damit nicht zu Anna gehen kann, weil sein Inneres ihn – und hier sieht er seine Eigenverantwortung – zurück in den Berg zieht.³⁶⁵⁴ Während Elis zurück in den Berg gegangen ist, vermeintlich nur um den Mantel zu suchen der ihm Schutz vor dem Ästhetizismus gewährt, wendet Anna sich neuerlich dem Lied zu, das sie Rigitze vorgesungen hat und von dem man nun erfährt, dass es Christian war, der sie das Lied gelehrt hatte.³⁶⁵⁵ Anna selbst verbindet zwei Faktoren mit Elis' Gefährdung, wieder dem Ästhetizismus zu verfallen; neben der Nacht, ist dies für sie die Einsamkeit („Im Berg? Allein? jetzt bei Nacht? im Berg?“).³⁶⁵⁶ Wie wenig Dahlsjö um die Not weiß, in der sich seine Tochter als auch Elis befinden, zeigt sich dadurch, dass er ihr die Bitte ausschlägt, nach Elis zu suchen. Aber auch Annas Fehlen innerhalb des familiären Gefüges zeigt sich in dieser Szene; erst im Moment der Gefahr, die sie für Elis und damit für ihre Liebe ahnt, gesteht sie ihrem Vater, dass sie Elis liebt.³⁶⁵⁷ Wie Dahlsjö durch Elis wieder das Glück in diesem Haus und damit mit der Familie empfunden hat, zeigt sich auch an Anna, dass sie erst durch Elis wieder den Familiensinn in sich gespürt hat.³⁶⁵⁸

Hofmannsthal beleuchtet die familiäre Situation neuerlich im IV. Akt der Erzählung. Weil sie Anna als auch Elis als Teil ihrer Familie sieht, will die Großmutter den beiden die Kleidung zur Hochzeit geben, die ihr Mann bei ihrer Hochzeit und die Annas Urgroßmutter bei ihrer Hochzeit getragen hatten. Doch Anna zeigt sich beklommen aufgrund dieses Hochzeitskleides, spürt sie sich doch damit wieder mit ihrem ästhetizistischen Sehnen konfrontiert.³⁶⁵⁹ Anna begreift in diesem Moment eben nicht, dass die Großmutter ihr aus Familiensinn das Kleid geben wollte, verbindet sie selbst mit diesem nur Fremdheit.

Im Zuge von Elis' Darlegung seines Lebensweges, erfolgt auch ein kurzer Verweis auf seine Familie, ein neuerlicher Beleg dafür, dass auch Elis einen Zusammenhang zwischen seinem Wesen, seinem Lebensweg und seiner Annäherung an Annas Familie sieht („Von meinem Vater und von meiner Mutter / erzählt' ich dir“).³⁶⁶⁰ Im Zuge des IV. Aktes wird auch immer deutlicher, dass Annas familiäre Prägung entscheidend ist für ihre Liebe zu Elis, hatten Vater und Großmutter sie vor dem Bösen bewahrt, ihr gleichsam das übertrieben Kindliche erhalten („Ich war so jung, so ohne Arg“).³⁶⁶¹ Dass Anna vor ihrer Familie schließlich die Wahrheit verbirgt, dass es keine Hochzeit geben wird, ist bezeichnend. Anna wendet stattdessen ihr Gesicht von Vater und Großmutter weg, denn sie will nicht, dass man ihr ins Gesicht sieht, darin ihre „Scham und Qual“³⁶⁶² erkennt. Auch das Fehlen Dahlsjös zeigt sich neuerlich am Tag der Hochzeit seiner

3650SW VI. S. 92. Z. 20-21.

3651SW VI. S. 93. Z. 7.

Hofmannsthal lässt ihn die Distanz zu seiner Tochter gleich zweifach betonen: „Es war mein ewig sorgend sinnend Herz, / das anhub vor dir von dem Kind zu reden. / Und, wie gesagt, ich kenn sie, kenn sie nicht –“ In: SW VI. S. 93. Z. 13-15.

3652SW VI. S. 93. Z. 17.

3653SW VI. S. 93. Z. 19.

3654SW VI. S. 94. Z. 23-26.

3655SW VI. S. 95. Z. 6-8.

3656SW VI. S. 95. Z. 26.

3657SW VI. S. 97. Z. 11-15.

3658SW VI. S. 97-98. Z. 36//1-3.

3659 „Das fremdartige, das ich mir als Kind / nicht genug sehen konnte, wenn's im Schrank hing? / Paßt das für mich?“ In: SW VI. S. 64. Z. 19-21.

3660SW VI. S. 68. Z. 2-3.

3661SW VI. S. 74. Z. 37.

3662SW VI. S. 75. Z. 30.

Tochter, sieht er in ihr immer noch das Kind, zu dem er keine wirkliche Nähe und Kommunikation aufbauen kann („Mein Kind, ich tät´ dir gern was sagen, Anna“), ³⁶⁶³ noch bemerkt er ihre Qual. Dass Elis nicht nur auf Anna und Dahlsjö in dieser Familie gewirkt hat, zeigt sich auch durch die Großmutter, die ihm den Anzug ihres Mannes geben will, ihn damit gleichsam in die Familie aufnehmen will („als wär´ der Angesehene, der Gute / ein Auferstandener in ihrer Mitte“). ³⁶⁶⁴

Im V. Akt zeigt Hofmannsthal noch einmal deutlich die Faktoren auf, die Elis zur Bergkönigin, zum Rückzug in die Tiefe, geführt haben; neben der Wahrnehmung der Welt, zeigt sich hier als Ursache vor allem der Tod der Eltern, der schließlich zur Liebe für die Bergkönigin führte:

„Und alle Zeichen zogen noch einmal
Durch meinen Sinn: der Vater muß hinab,
Die Mutter mußte fort sein, da ich kam
Damit auf meinen Lippen ein Geschmack //
Vom Tode säße so bei Tag wie Nacht,
Und Seeluft mir zum Ekel würd und Landluft.
Dann muß ich einsam sitzen an dem Strand
In meinem Elend: da glitt ich hinab
Und durfte sie anschauen zum ersten Mal.“ ³⁶⁶⁵

Auch mit dem Auftreten der Großmutter zeigt Hofmannsthal noch einmal die familiäre Prägung auf, wenn diese sich an den Tod ihres Sohnes erinnert, der mit seinem „Kinderkopf“ ³⁶⁶⁶ im See ertrunken war: „Den zog ein Wasser mit gelaßner Unschuld / In seinen frühen Tod, er war verträumt, / Da winkte ihn sein eigener Traum hinab.“ ³⁶⁶⁷ Der Zug zur Tiefe, zum Traum, zum frühen Tod ist damit als das Familienerbe aufgezeigt, wodurch sich Elis´ vermeintlicher Glaube, in dieser Familie Halt zu finden, als fatal erweist. Noch einmal durch die Bergleute zeigt sich der Bezug zur Familie, durch ihr Lied, welches sie zur vermeintlichen Hochzeit Annas singen. In ihrem Lied verweisen sie auf die Bedeutung von Frau und Kind, deuten aber gleichsam die Gefahr an, der man in der Tiefe ausgesetzt ist. ³⁶⁶⁸

Anna jedoch bleibt bedrückt zurück, denn sie weiß, dass Elis für sie für immer verloren ist. Mit der Erkenntnis seines Verlustes hat sie nicht nur die Lebensfreude, sondern auch das Gefühl und die Liebe, das Mitleid für ihre Familie eingebüßt („Der Vater hat die Augen voller Tränen. / Mir ist nicht leid um ihn. Ich fühl nichts mehr“). ³⁶⁶⁹ Am Ende von Hofmannsthals Erzählung, sinkt Anna dahin und Dahlsjö, der ihr ihr ganzes Leben lang keinen Halt schenken konnte, gelingt es auch jetzt nicht, seine Tochter im Fallen zu halten („Sie sinkt um, ehe der Vater sie auffangen kann“). ³⁶⁷⁰

Auch in den Notizen zu dieser Erzählung geht Hofmannsthal noch einmal auf die Familie ein. In Bezug auf Elis zeigt sich noch einmal, dass sich sein Lebensweg am Verlust der Eltern entzündet hat („ganz durchtränkt von der Erinnerung an Vater und Mutter“). ³⁶⁷¹ Aber, deutlicher als in der Erzählung, zeigt sich auch, dass er sich durch Dahlsjös Familie eine neue Familie schaffen wollte, darin aber versagt: „dämonische Hybris, dass er sich in dem alten Dahljöh einen Vater umzuerzeugen vermisst (in der Großmutter eine neue Mutter und mehr), gewaltsam mit der Überkraft des Willens das Fremde an sich anschweißend“. ³⁶⁷² In Verbindung mit

3663SW VI. S. 76. Z. 10.

3664SW VI. S. 77. Z. 2-3.

3665SW VI. S. 78-79. Z. 33-36//1-5.

3666SW VI. S. 81. Z. 22.

3667SW VI. S. 81. Z. 24-26.

Siehe (Notizen): SW VI. S. 212. Z. 13-14.

3668SW VI. S. 83. Z. 30-35.

3669SW VI. S. 84. Z. 11-12.

3670SW VI. S. 84. Z. 34.

3671SW VI. S. 186. Z. 21-22.

3672SW VI. S. 211. Z. 5-8.

Hofmannsthals Notizen zeigen nicht nur Elis´ Bewunderung für Christian, beim gleichzeitigen Empfinden von dessen eigener Unzulänglichkeit („zutiefst führt er das alles auf die eigene Schwäche zurück, bewundert auch die Härte Christians als Stärke, nur an dem zugeströmten Reichthum hat er keine Freude, der kommt ihm so wurzellos vor“, SW VI. S. 211. Z. 28-30), sondern er bezieht sich noch einmal auf seine Beziehung zu Ilsebill: „Ilsebill wurde ihm durch die Ebbe seines Blutes verlei/det, das alles Gewürm des Daseins am gräulichen Strand enthüllte, Anna wird / ihm von einer wundervollen Hochfluth, die ganze Erde wird durchsichtige / Welle, hergetragen: Hochgefühl: mann kann sich alles wieder schaffen: Vater / Mutter, alles zeugen, den Wahnwitzigen Lust, den Hunden Zauberkraft ein/flößen“. In: SW VI. S. 219. Z. 1-6.

Anna stehen zum einen vor allem die Folgen des Verlustes von Elis, der sie in eine vollkommene Haltlosigkeit gestürzt hat („Er zerrt so an meiner Seele, ich hab nichts woran ich mich dagegen halten könnte“),³⁶⁷³ zum anderen aber vor allem auch Dahlsjös Verschulden, plante Hofmannsthal doch wie in anderen Werken auch, den Zug Dahlsjös zum Geld einzubinden („Vater betont die Wichtigkeit des Geldes“),³⁶⁷⁴ als auch seine charakterliche Schwäche deutlicher herauszuarbeiten („er kann Elis nicht mehr leiden, ist überhaupt wetterwendisch“),³⁶⁷⁵ sowie die Haltlosigkeit, die Elis durch seine Anwesenheit unbemerkt verstärkt („dass dieser sich völlig an ihn lehnt, an seiner Schulter ausruht, über das was ihm Elis giebt, schwindelt“).³⁶⁷⁶ Während Hofmannsthal in der Erzählung die Großmutter durchaus ambivalent gestaltet hat – durch ihre vermeintliche Stärke –, zeigt sich in den Notizen der fatale Einfluss des Elis auf sie („dass sie sich in seiner Gegenwart überjung fühlt, ihm dienen möchte, ihm gehorcht“).³⁶⁷⁷

Mit seiner Arbeit *Fuchs* (1900) liefert Hofmannsthal neuerlich die Übersetzung eines Werkes, dieses Mal bedient er sich *Poil de Carotte* (1894) von Jules Renard. Durch Maeterlinck hatte Hofmannsthal im März 1900 die Bekanntschaft von Jules Renard (1864-1910) gemacht, der ihn am 14. März zu einer Aufführung seines Stückes *Poil de Carotte* im Théâtre Antoine eingeladen hatte.³⁶⁷⁸ Hofmannsthal plante die Aufführung des Stückes für die deutschsprachigen Bühnen zu sichern, doch die Uraufführung am 16. Februar 1901 im Burgtheater wurde ein Misserfolg. Jules Renard hatte in *Poil de Carotte* verschiedene Phasen seiner eigenen unglücklichen Kindheit verarbeitet. Im Gegensatz zu Hofmannsthals *Fuchs* (1900) allerdings „wird im Drama auch Madame Lepic in den einigermaßen versöhnlichen Schluß mit einbezogen“.³⁶⁷⁹ Hofmannsthals Übersetzung schildert im Grunde fast ausschließlich das Leben eines unglücklichen Heranwachsenden in seiner Familie; das ästhetizistische Motiv-Inventar, das er so gerne verwendet, ist auf eine dörfliche Umgebung, ein einfaches Familienleben heruntergebrochen. Ohne dass Hofmannsthal die genauen Umstände des familiären Lebens erörtern würde, zeigt sich bereits an der Ansprache der Eltern, so nennt er sie mehrheitlich Herr und Frau Lepic und durch die herabsetzende Anrede, dass sie ihn Fuchs und nicht Franz nennen, die gestörte Beziehung zwischen Eltern und Kind. Fuchs familiäres Verhältnis ist nicht das eines Sohnes zu seinen Eltern, sondern ist weitaus mehr, das eines schlecht behandelten Angestellten in seinem eigenen Elternhaus. So führt Hofmannsthal Fuchs als einen dauerhaft furchtsamen Menschen ein,³⁶⁸⁰ dessen einzige Freude es zu sein scheint, mit dem Vater zur Jagd zu gehen. Bereits in dem ersten Gespräch (Erste Szene) zwischen Vater und Sohn zeigt sich das devote Betragen des Sohnes, ängstigt sich Fuchs, dass der Vater ihn vergessen könne: „Wirst du mir auch pfeifen?“³⁶⁸¹ fragt er den Vater, der ebenfalls nach dem Jagdhund pfeifen will. Auch der Vorschlag des Sohnes, die Tasche des Vaters zu tragen, zeugt von seinem devoten Wesen, denn Fuchs will sich unentbehrlich machen, damit der Vater ihn auch wirklich nicht vergisst.³⁶⁸² Bereits mit dem Ende der ersten Szene wird deutlich, dass der Sohn für den Vater völlig unbekannt ist. Fuchs deutet jetzt an, in der Zwischenzeit lieber zu jäten, als mit ihm auf die Jagd zu gehen, weil die Mutter ihm dies befohlen habe. Anstatt die Worte seines Sohnes zu hinterfragen, vor allem aber das Verhalten seiner Frau, zeigt sich der Vater nur über den Sohn verwundert („Das unterhält Dich?“).³⁶⁸³ Bezeichnend für Fuchs´ äußere Erscheinung und sein Wesen ist seine gebückte Haltung,³⁶⁸⁴ die er aus Angst

3673SW VI. S. 216. Z. 33-34.

3674SW VI. S. 192. Z. 33-34.

3675SW VI. S. 192. Z. 34-35.

3676SW VI. S. 207. Z. 6-7.

3677SW VI. S. 207. Z. 8-9.

Dies zeigt sich in den Notizen sogar hinreichend, wenn es heißt: „in mir wieder sind die Todten so lebendig, mein eigenes junges Selbst, mancher Verschmähte, Vergessene, ja einer von diesen, dünkt mich, zog meinen ersten Sohn ins Grab“ (SW VI. S. 213. Z. 1-3).

Des weiteren, siehe: SW VI. S. 213. Z. 12, SW VI. S. 216. Z. 28-30.

3678„Hofmannsthal hält sich insgesamt eng an den Text des französischen Originals, doch verwendet er gegenüber der betont schlichten Prosa Renards einen gehobenerern Sprachstil“. In: SW XVII. S. 442. Z. 25-26.

3679SW XVII. S. 441. Z. 23-24.

3680SW XVII. S. 21. Z. 31-32.

3681SW XVII. S. 22. Z. 33.

3682SW XVII. S. 23. Z. 4.

3683SW XVII. S. 23. Z. 12.

3684SW XVII. S. 23. Z. 21.

vor seiner Mutter einnimmt. In dieser Haltung trifft er auf Annette, die ihn tatsächlich nicht für den Sohn des Hauses, sondern einen Bediensteten hält, zumal er auch nicht bei der Familie schläft, sondern eine Kammer nahe der von Annette hat. Eingeschüchtert durch die Mutter, hat er sogar seinen Geburtsnamen abgelegt und lässt sich bei dem Namen Fuchs rufen, den die Mutter ihm nach der Farbe seiner Haare gegeben hat. Aufgrund der Herabsetzung seiner Person und der Gewöhnung daran, heißt er auch Annette ihn nicht Herrn Lepic zu nennen: „Nennen Sie mich Fuchs. So heiße ich.“³⁶⁸⁵ Fuchs schildert im Zuge dessen, seine Stellung in der Familie und rührt damit gleichsam am Sprach-Motiv: „Aber Frau Lepic redet und disputiert mit sich selber, und jemehr Herr Lepic schweigt, umsomehr redet sie mit der ganzen Welt, mit Herrn Lepic, der nicht antwortet, mir meinem Bruder Felix, der antwortet, wenn er will, mit mir, der antwortet, wenn sie will“.³⁶⁸⁶ Annette reagiert mit Unverständnis und Bestürzung ob dieser Zustände in seiner Familie, fragt daraufhin nach den Gefühlen Frau Lepics für Fuchs, und bekommt von ihm nur die ausweichende Antwort: „Ist sie auch eine Mutter.“³⁶⁸⁷ Erst auf die neuerliche Frage Annettes erfolgt eine deutlichere Antwort, mit der Fuchs aber nur neuerlich seine Unsicherheit erkennen lässt: „Das weiss kein Mensch, Annette. Die Einen sagen, dass sie mich nicht ausstehen kann, die Andern, dass sie mich sehr gerne hat, aber dass sie sich nicht in die Karten sehen lässt.“³⁶⁸⁸ Sowohl die Härte der Mutter als auch die Arbeit die er zu erledigen hat, spielt er vor Annette herunter, um wenigstens einen Rest von Selbstwert zu bewahren, ebenso wie die Schläge („Es thut nicht weh, meine Haut ist hart“).³⁶⁸⁹ Auch die Äußerung „Ich habe Furcht vor nichts und vor Niemand, absolut vor Niemand!“³⁶⁹⁰ zeigt nur die Scheinhaftigkeit, denn er hat durchweg Furcht vor seiner Mutter, wie sich an seiner gebückten Haltung und den Äußerungen seinem Vater gegenüber zeigt. Dass diese Furchtlosigkeit nicht der Wirklichkeit entspricht, zeigt sich auch in der vierten Szene durch das Aufeinandertreffen von Mutter und Sohn: „Er kriecht in sich zusammen; es ist, als ob er ein Loch in die Erde grübe, um sich darin zu verkriechen.“³⁶⁹¹ In dieser Szene wird deutlich, dass Frau Lepic ihn nicht nur körperlich, sondern auch seelisch misshandelt; des weiteren korrumpiert sie das Verhältnis zwischen Vater und Sohn, heißt ihn den Vater anders nennen („Ich habe Dich aufmerksam gemacht, dass es lächerlich ist, in Deinem Alter >>der Papa<< zu sagen“) ³⁶⁹² und verbietet ihm mit dem Vater auf die Jagd zu gehen. Ihre Hartherzigkeit findet ihren Höhepunkt, indem sie Fuchs heißt, vor dem Vater zu verbergen, dass sie es ihm untersagt habe; vielmehr solle er dem Vater sagen, dass er seine Meinung geändert hatte („Du wirst Dein Versprechen zurücknehmen“).³⁶⁹³ Vor Annette spielt Frau Lepic selbst eine ängstliche Bewegung Fuchs' herunter ³⁶⁹⁴ und betont sein unbeugsames Wesen („den führt man nicht, wie man will – den da!“).³⁶⁹⁵ Dass aber weitaus mehr dahintersteht, als der Versuch, ihren Sohn endgültig zu brechen, zeigt sich durch die Bemerkung: „Er hat ein steinernes Herz, er hat niemanden lieb. Nicht wahr, Fuchs?“³⁶⁹⁶ Mit dieser Äußerung kann man durchaus bestätigt sehen, dass die Mutter die Liebe ihres Sohnes ersehnt, so wie Herr Lepic es seinem Sohn darlegt. Mit der siebten Szene erläutert Hofmannsthal, warum Fuchs sich in seiner Not nicht an seinen Vater wenden konnte: „Wenn ich meiner Mutter etwas thue, so sagt sie's mir und ich muss gleich zahlen.“³⁶⁹⁷ Fuchs verlangt es danach, aus mangelnder Liebe, besonders zu seiner Mutter, die Familie zu verlassen: „Seit ich sie von Grund aus kenne.“³⁶⁹⁸ Auch die Reaktion der Mutter, auf den vereitelten ersten Selbstmordversuch Fuchs', zeigt das zerrüttete Verhältnis. So hatte sie den Eimer, in dem er sich als Kind

3685SW XVII. S. 26. Z. 16.

3686SW XVII. S. 32. Z. 15-18.

3687SW XVII. S. 32. Z. 35.

3688SW XVII. S. 33. Z. 8-10.

3689SW XVII. S. 34. Z. 19.

3690SW XVII. S. 34. Z. 19.

3691SW XVII. S. 38. Z. 2-4.

3692SW XVII. S. 40. Z. 22-23.

3693SW XVII. S. 40. Z. 28.

3694,„Wozu diese Bewegung? Annette wird sich einbilden, dass ich Dir Angst mache.“ In: SW XVII. S. 40. Z. 33-34.

3695SW XVII. S. 41. Z. 19-20.

3696SW XVII. S. 41. Z. 24-25.

3697SW XVII. S. 47. Z. 19-20.

3698SW XVII. S. 48. Z. 25.

Auch in diesem Punkt ähnelt er dem Vater, ebenso wie in Bezug auf das kalte Herz; auch er hatte die Frau zu gut im Wesen begriffen, um sie noch lieben zu können.

hatte ertränken wollen, lediglich umgestoßen.³⁶⁹⁹ Mit der achten Szene schildert Hofmannsthal neuerlich das heuchlerische Wesen der Mutter; so inszeniert sie einen Anfall, um ihre Schuldlosigkeit zu zeigen, wird aber von ihrem Mann, wie sie es empfindet, gedemütigt, wobei sie das gestörte familiäre Verhältnis auch dadurch zeigt, dass sie hier von Respekt und nicht von Liebe redet: „So spricht man zu mir vor einer Fremden und vor meinen Kindern, die mir Respekt schuldig sind!“³⁷⁰⁰ In der neunten Szene gelingt es Fuchs, der nie ein richtiges Familienleben erfahren hat, seine Definition, was Vater und Mutter einem Kind sein sollten, darzulegen, wobei er damit gleichsam neuerlich den Mangel beider Eltern betont: „Entweder sie hat mich lieb oder sie hat mich nicht lieb. Und da sie mich nicht lieb hat, was macht es mir aus, dass sie meine Mutter ist? Was macht es aus, dass sie den Namen hat, wenn sie nicht die Gefühle hat? Eine Mutter, das ist eine gute Mama, ein Vater, das ist ein guter Papa.“³⁷⁰¹ Dass Fremdheit auch das Verhältnis von Vater und Sohn bestimmt, zeigt sich auch dadurch, dass er Fuchs ein „Muttersöhnchen“³⁷⁰² heißt. Trotz der Kälte der Mutter sehnt sich Fuchs immer noch nach ihrer Liebe, bedauert die Jahre der gegenseitigen Distanz und betrachtet die Folgen dieser Lieblosigkeit für sich: „Wenn meine Mutter mich lieb gehabt hätte, wäre vielleicht etwas aus mir geworden.“³⁷⁰³ Tatsächlich eröffnet der Vater dem Sohn, als sie über ihr gemeinsames Unglück sprechen, dass die Mutter ebenso unglücklich ist wie er; sie würde kein Glück aus der Qual schöpfen die sie ihm antut, sondern würde sich ebenso nach seiner Liebe sehnen.³⁷⁰⁴ Zum Teil aber entschuldigt der Vater damit das Verhalten seiner Frau („Es wundert Dich, dass man darunter leidet, wenn man nicht imstande ist, sich lieben zu machen?“).³⁷⁰⁵ Dass Fuchs, trotz jahrelanger Kälte und Lieblosigkeit, immer noch fähig ist, Empathie zu empfinden, zeigt sich dadurch, dass er über das Unglück der Mutter betrübt ist.³⁷⁰⁶ Doch die einfache Lösung, die der Vater ihm vorschlägt („Wenn Dich das so niederschlägt, so brauchst Du sie ja nur lieb zu haben“),³⁷⁰⁷ lässt sich letztendlich nicht realisieren. Obwohl Fuchs sich überwinden kann, auf seine Mutter zugeht und sie wirklich „Mama! ... Mama!“³⁷⁰⁸ nennen kann, wie es einer liebenden Mutter zukommt, kann er nicht die Distanz zu ihr aufbrechen. Die Furcht vor seiner Mutter bestimmt Fuchs noch immer und er kann sich letztendlich nicht, wie Lepic es ihm empfiehlt, wie „ein Mann“³⁷⁰⁹ benehmen.

Doch nicht nur durch seine Mutter erfährt Fuchs Demütigung und Herabsetzung. Hatte sich schon mit der ersten Szene angedeutet, dass Fuchs und sein Vater keine enge Verbindung haben, bestätigt sich dies auch dadurch, wenn er sagt: „Ja, Herr Lepic bietet mir manchmal (Cigaretten) welche an, und es unterhält ihn, weil mir ein bisschen schlecht danach wird.“³⁷¹⁰ Dabei zeigt sich, dass Fuchs aus dem Grund schon nicht über ein gesundes Selbstbewusstsein verfügen kann, weil er keine Bestätigung findet. So ist er sich selbst über die Gefühle seines Vaters ihm gegenüber unsicher, wie sich im Gespräch mit Annette zeigt,³⁷¹¹ wobei diese Unsicherheit in Bezug auf seinen Vater auch mit dessen mangelhaftem Sprachvermögen zusammenhängt, redet er doch auf der Jagd mit seinem Hund mehr als mit Fuchs („O ja, Annette, auf der Jagd ein famoses für seinen Hund. Für die Familie nicht“).³⁷¹²

Die in der vierten Szene geforderte Rücknahme des Versprechens erfolgt schließlich in der fünften Szene. Hier zeigt sich, dass die Mutter die Distanz zwischen Vater und Sohn noch verstärkt hat, kann er doch den Wesenswandel seines Sohnes nicht begreifen. Dennoch erfolgt in der fünften Szene ein Aufbruch. Fuchs

3699 „Meine Mutter hat gemeint, ich wüsste gar nicht, was ich alles erfinden sollte, um unser Wasser zu beschmutzen und meine Familie zu vergiften.“ In: SW XVII. S. 51. Z. 18-20.

3700SW XVII. S. 56. Z. 6-7.

3701SW XVII. S. 62. Z. 18-22.

3702SW XVII. S. 65. Z. 16.

3703SW XVII. S. 65. Z. 13-14.

3704 Auf diese Eröffnung des Vaters zeigt Fuchs sein Unverständnis der menschlichen Wahrnehmung gegenüber: „Meine Mutter vermisst meine Zuneigung! Jetzt verstehe ich nichts mehr vom Leben ...“ In: SW XVII. S. 68. Z. 33-34.

3705SW XVII. S. 69. Z. 2-3.

3706 Trotz allem kann er über ihr Unglück weinen: „Über Deinen Gedanken, dass die Mutter unglücklich ist, weil ich sie nicht lieb habe.“ In: SW XVII. S. 69. Z. 34-35.

3707SW XVII. S. 70. Z. 2-3.

3708SW XVII. S. 70. Z. 32.

3709SW XVII. S. 72. Z. 11.

3710SW XVII. S. 30. Z. 13-14.

3711 Auf Annettes Frage „Er hat Sie gern?“ (SW XVII. S. 32. Z. 4) antwortet Fuchs: „Ich glaube. Auf seine Art, so im Stillen.“ In: SW XVII. S. 32. Z. 6.

3712SW XVII. S. 32. Z. 10-11.

bekannt vor Annette, dass er sich nicht als geliebter Sohn zweier Eltern, sondern als „Waisenkind“³⁷¹³ empfindet.³⁷¹⁴ Ihre Empathie und ihr Mitleid Fuchs gegenüber führen dazu, dass sie dem Vater darlegt, was hinter seiner Meinungsänderung steht. Damit stellt sich Lepic zum ersten Mal in der sechsten Szene vor seinen Sohn, verlangt die Wahrheit von seiner Frau zu hören, erlebt aber nur die Heuchelei und die scheinbare Freundlichkeit, mit der sie jetzt ihren Sohn behandelt. Zum ersten Mal kommt es zwischen Vater und Sohn zu einem Gespräch, indem sie sich ihre seelische Verfassung offenbaren; zudem zeigt Lepic zum ersten Mal Interesse für Fuchs' Sorgen zu haben („Richte doch Deine Haare, sie hängen Dir in die Augen. ... Was hast Du auf dem Herzen?“).³⁷¹⁵ Fuchs bekennt, dass es ihn danach verlange, sich von seiner Familie zu trennen, dauerhaft im Internat zu bleiben („Papa, ich will aus diesem Haus fort“)³⁷¹⁶ und nennt als Grund dafür: „Weil ich meine Mutter nicht mehr lieb habe.“³⁷¹⁷ So deutlich hat Hofmannsthal das Problem des Kindes oder des Heranwachsenden noch nie formuliert. Doch mit Lepics Reaktion zeigt sich („Man würde glauben, dass ich Dich im Stich lasse“),³⁷¹⁸ dass er seinen Ruf über die Liebe zu seinem Sohn stellt. Diese mangelnde Nähe und Liebe zeigt sich auch in seiner spöttischen Reaktion auf die beiden von Fuchs geschilderten Selbstmordversuche. Hat Lepic schon bei Fuchs' erstem Selbstmordversuch gelacht, Fuchs' Verzweiflung nicht ernst genommen, zeigt sich dies auch bei dem Versagen des zweiten Selbstmordversuchs, über den Lepic sagt: „Da hat Dir Deine Mutter zum zweiten Mal das Leben gerettet.“³⁷¹⁹ Doch nicht die Mutter habe ihn gerettet, so Fuchs, sondern das Rufen des Vaters.³⁷²⁰ Bis zu einem gewissen Grad scheint Lepic von diesem Geständnis ergriffen, sichert er seinem Sohn wenigstens jetzt den Schutz zu, den er ihm vorher nicht zugesprochen hatte („Ich behalte Dich bei mir und ich schwöre Dir, dass man Dich von nun an nicht quälen wird“).³⁷²¹ Auch von Seiten des Sohnes kommt es zu einer Annäherung, bricht der Schutz, den der Vater ihm zusagt, doch seine Einsamkeit auf: „Papa, jetzt sind wir Zwei.“³⁷²² Die Mutter sucht sich, nach dem Gespräch zwischen Vater und Sohn, wieder durch einen Anfall reinzuwaschen; doch Herr Lepic reagiert nicht erwartungsgemäß und brüskiert sie in ihren Augen vor Annette und Fuchs. Auch flüchtet er aus Angst vor der Mutter in der neunten Szene in eben die Scheune, in der er sich einst erhängen wollte („Ich werde ihr das zahlen müssen“).³⁷²³ Neuerlich sichert der Vater ihm den Schutz zu („Du siehst doch, dass ich imstande sein werde, Dich zu schützen“),³⁷²⁴ doch ahnt Fuchs die fehlende Kontinuität dieses Versprechens: „Ja, Papa, wenn Du da bist.“³⁷²⁵ Dennoch, obwohl er das fehlende Vermögen seines Vaters erahnt, zeigt er sich interessiert an den Sorgen seines Vaters.³⁷²⁶ Was Fuchs vor allem besorgt ist, ob die Mutter sich moralisch vergangen haben mag, ob ihre A-Moralität es gewesen sei, die den Vater gegen sie aufgebracht hatte. Als Lepic dies verneint, zeigt sich durchaus, dass Fuchs eine Vorstellung von Familie und einen Familiensinn hat, lässt Hofmannsthal ihn doch sagen: „umso besser für die Familie!“³⁷²⁷ Wie fern Lepic noch ist, seinem Sohn ein empathischer Vater zu sein, zeigt sich auch in der Schilderung von Fuchs' Zeugung; so sei er nicht gewünscht gewesen und in eine Zeit hineingeboren worden, als Lepic und seine Frau sich schon zu weit voneinander entfernt hatten. Fuchs will wissen, was die Eltern getrennt hat und kann zudem nicht begreifen, dass der Vater im Unglück verweilt („ich bin nur ihr Kind, aber Du, der Vater, Du, der Herr, das ist ein Unsinn, das bringt mich auf!“).³⁷²⁸ Die

3713SW XVII. S. 44. Z. 6.

3714Während Annette ihm sagt: „Sie haben einen Vater ... und eine Mutter!“ (SW XVII. S. 44. Z. 4), hält Fuchs dem entgegen: „Jeder Mensch kann doch nicht ein Waisenkind sein.“ In: SW XVII. S. 44. Z. 6.

3715SW XVII. S. 48. Z. 7-8.

3716SW XVII. S. 48. Z. 12.

3717SW XVII. S. 48. Z. 20.

3718SW XVII. S. 48. Z. 24-25.

3719SW XVII. S. 52. Z. 19.

3720„Ich bin wieder hinuntergestiegen, weil Du, Papa, mich gerufen hast.“ In: SW XVII. S. 52. Z. 21-22.

3721SW XVII. S. 53. Z. 5-6.

3722SW XVII. S. 53. Z. 21.

3723SW XVII. S. 57. Z. 14.

3724SW XVII. S. 57. Z. 16.

3725SW XVII. S. 57. Z. 18.

3726„Aber was hat sie Dir anthun können, dass Du imstande bist, so mit ihr zu verfahren? Denn Du bist gerecht, Papa: wenn Du sie nicht mehr lieb hast, so ist es, weil sie Dir etwas Schreckliches gethan hat? Du hast Sorgen, ich spür's, vertrau' sie mir an, Papa.“ In: SW XVII. S. 57. Z. 18-22.

3727SW XVII. S. 59. Z. 10.

3728SW XVII. S. 62. Z. 3-4.

Liebe für seinen Vater, das gesteht er ihm hier, hängt mit seiner Bereitschaft zum Gespräch zusammen,³⁷²⁹ doch bricht Lepic die aufkommende Nähe zu seinem Sohn dahingehend auf, da er ihm solche Gespräche für die Zukunft nicht zusagen kann. Das Gespräch zwischen Vater und Sohn führt schließlich dazu, was Familie wirklich sein sollte. Fuchs bezeichnet dabei die Institution Familie als „komische Erfindung“,³⁷³⁰ als eine „erzwungene Vereinigung [...] von einigen Personen, die sich nicht ausstehen können“.³⁷³¹ Dadurch, dass er den Begriff Familie durch seine eigene Familie definiert, ist er gezwungen, die ideale Familie davon abzuspalten: „Unsere Familie, das müssten die sein, nach freier Wahl, die, die wir lieb haben und die uns lieb haben.“³⁷³²

Aufgrund des teilweise offen und ehrlich geführten Gespräches, macht Lepic sich Vorwürfe, dass er die Zustände in seinem Haus nicht früher gesehen hat. Was er dem Sohn aber mitgeben kann, ist ein Rat für seine Zukunft: „Sei der Freund deiner Kinder. Ich gestehe, dass ich es nicht verstanden habe, der Deine zu sein.“³⁷³³ Dieser Rat des Vaters führt bei Fuchs zu der Erkenntnis: „Wir haben einander so wenig gekannt.“³⁷³⁴ Bedingt ist dies auch dadurch, dass Fuchs in seiner Familie immer abgeschoben wurde: von der Kostfrau zum Paten, vom Paten ins Internat. Aber Fuchs macht seinem Vater auch Vorwürfe; hatte der Pate ihn zwar herzlich geliebt, war dieser doch kein Ersatz als Vater für ihn gewesen („Ein Pate ist doch kein Papa“).³⁷³⁵ Ein weiterer Vorwurf an seinen Vater liegt darin begründet, dass Lepic sich auch emotional dem Sohn entzogen habe. Während Lepic erkennt, dass er seinen Sohn verkannt hat,³⁷³⁶ erkennt auch Fuchs seine Schuld an: „Es ist meine Schuld, freilich; auch die der Umstände, auch ein wenig als Deine, Du hieltest Dich abseits, verschlossen, scheu. Man spricht sich aus“.³⁷³⁷ Doch die augenblickliche Annäherung wird immer wieder unterbrochen. Eine wirkliche Nähe, trotz aller Bemühungen, kann nicht aufkommen, lässt Hofmannsthal doch Lepic sagen: „ich habe an nichts Freude als an der Jagd.“³⁷³⁸

Wie weit die Mutter die Beziehung zwischen Vater und Sohn zerrüttet hat, zeigt sich auch dadurch, dass sie Fuchs dazu gezwungen hat zu bekennen, dass er die Mutter mehr lieben würde als den Vater. Fuchs' Gespräch mit dem Vater führt jedoch zu einer emotionalen Offenheit, die Fuchs über die Mutter sagen lässt: „Und jetzt will sie, dass ich sagen soll: >>der Vater<<, statt: >>der Papa<<.“³⁷³⁹ Durch diese Eröffnung, und die Reaktion des Vaters darauf, erfährt der Leser erstmalig den Geburtsnamen von Fuchs: „Wie hätte ich wissen sollen, dass Du voll guter Eigenschaften bist, vernünftig, zärtlich, lieb [...], mein lieber kleiner Franz.“³⁷⁴⁰ Doch neuerlich zeigt sich an der Frage Fuchs' („Du hast mich lieb?“)³⁷⁴¹ und der Antwort des Vaters darauf („Wie ein Kind ... das man findet“),³⁷⁴² die Unsicherheit von Fuchs. Das Gespräch hat nicht gänzlich dazu beigetragen, dass Vater und Sohn sich nahe sind, was auch dadurch deutlich wird, dass Lepic der wirklichen körperlichen Nähe mit seinem Sohn ausweicht („Er drückt Fuchs an sich, leicht, ohne ihn zu umarmen“).³⁷⁴³ Vor Fuchs bekennt der Vater aber auch, dass er sich nicht nur über seinen Sohn getäuscht habe, sondern bereits in dem Wesen seiner Frau („ich hab kein Glück gehabt. Ich habe mich über Deinen Charakter getäuscht, wie ich mich über den Deiner Mutter getäuscht hatte“).³⁷⁴⁴ Die Zukunft, die sich schon in der Thematisierung der Familie gezeigt hatte, wird von Fuchs noch einmal aufgegriffen, ersehnt er doch eine Ehefrau zu finden und mit dieser eine eigene Familie zu gründen.³⁷⁴⁵

3729,„Dich habe ich nicht darum lieb, weil Du mein Vater bist. [...] Ich hab Dich lieb, weil Du ... [...] weil ... wir hier miteinander plaudern, heute Abend, alle Beide, weil Du mir zuhörst und weil Du mir lieb antwortest, statt mich mit Deiner väterlichen Gewalt zu betäuben.“ In: SW XVII. S. 62. Z. 26-34.

3730SW XVII. S. 63. Z. 4-5.

3731SW XVII. S. 63. Z. 9-11.

3732SW XVII. S. 63. Z. 19-20.

3733SW XVII. S. 63. Z. 23-24.

3734SW XVII. S. 63. Z. 30.

3735SW XVII. S. 64. Z. 12.

3736,„Dich habe ich nicht bemerkt. ... Ich habe Dich verkannt.“ In: SW XVII. S. 65. Z. 4.

3737SW XVII. S. 64. Z. 20-22.

3738SW XVII. S. 64. Z. 31.

3739SW XVII. S. 67. Z. 16.

3740SW XVII. S. 67. Z. 19-21.

3741SW XVII. S. 67. Z. 27-28.

3742SW XVII. S. 67. Z. 30.

3743SW XVII. S. 67. Z. 30-31.

3744SW XVII. S. 68. Z. 2-3.

3745,„Ich habe die Zukunft, mir eine neue Familie zu schaffen, mein Dasein von Neuem anzufangen, und Du, Du wirst das Deine

Lepic gibt sich selbst die Schuld an der Härte, die Fuchs durch seine Mutter erfahren musste („Da ich in ihr nicht das fand, was ich wollte, war ich nachtragend, erbarmungslos, und meine Härten gegen sie hat sie Dir heimgezahlt“).³⁷⁴⁶ Die einfache Annäherung die Lepic empfiehlt, einfach auf die Mutter zuzugehen, misslingt; auch der Ratschlag, er solle sich als Mann beweisen, zeigt, dass Lepic selbst nicht die Möglichkeit hat, Fuchs ein glückliches Familienleben zu schenken. Bestätigt zeigt sich dies noch einmal am Ende des Stückes, als Fuchs bekennt, wegen des Vaters bleiben zu wollen; der Vater reagiert jedoch nicht mit der Hinwendung zum Sohn, sondern mit Unsicherheit.³⁷⁴⁷

Neben dem Vater und der Mutter zeigt sich auch, dass Fuchs keine gute Beziehung zum Bruder hat. Während Fuchs arbeiten muss, muss er erfahren, wie der Bruder die Liebe von der Mutter erfährt, die er nicht bekommt. Annette gegenüber erklärt er es mit der unterschiedlichen Wesensart: während sein Bruder „zart“³⁷⁴⁸ sei, habe er nicht diese „Natur“,³⁷⁴⁹ was nur zeigt, dass Fuchs die Ursache für die Probleme stark auf sich selbst bezieht.³⁷⁵⁰ Dies widerspricht wiederum Lepics späterer Beurteilung seines Sohnes Felix, habe dieser sich in seinen Augen, im Gegensatz zu Fuchs, immer gegen die Mutter gewehrt. Durch Annette, durch diesen Impuls von außen, erfolgt auch die Thematisierung der Liebe zwischen Felix und seiner Mutter und der fehlenden Liebe zwischen Fuchs und ihr („für meinen Bruder Felix ist sie eine Mutter. Sie betet ihn an“).³⁷⁵¹ Obwohl der Vater ihm in der siebten Szene Schutz und Unterstützung zusagt, zeigt sich auch die Hilflosigkeit des Vaters, wenn er dem Sohn vorführt, dass Felix sein Bruder diese Hilfe nicht nötig hat, und gibt ihm so den Ratschlag er solle sich selbst befreien („Thue Deinem Bruder nach ... wehre Dich“).³⁷⁵² Dennoch zeigt sich, dass Fuchs seinen Bruder nicht verachtet, auch wenn der Vater in ihm einen Mann sieht, der sich zu wehren weiß, während ihm diese Stärke fehlt: „Ich sollte ihn nicht ausstehen können, weil sie ihn verhätschelt, und ich habe ihn gerne, weil er es mit ihr aufnimmt.“³⁷⁵³ Doch findet Fuchs auch Kritik an seinem Bruder, sieht er doch nicht die Lieblosigkeit, der er selbst ausgesetzt ist („ihm ist das alles ganz gleich. Dass der mein Bruder ist! Ob ihm um mich leid sein wird?“).³⁷⁵⁴

Was in den ersten zwei Aufzügen des Ballettes *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) nicht auf Motiv-Ebene zu Tragen gekommen ist, zeigt sich nun in dem dritten Aufzug durch die Beziehung zwischen Vater und Tochter. Im Gegensatz zu *Der Schüler* (1901) ist es hier die Tochter, die für den Vater tanzen will (SW XXVII. S. 27. Z. 7), ist doch, gleichsam wie in dem anderen vollendeten Ballett, das Licht kaum bis spärlich vorhanden.

Hier auch stellt Hofmannsthal die Problematik in den Fokus, so Eltern, in diesem Fall den Vater, der mit dem Erwachsenwerden der Tochter und der Loslösung von der Familie konfrontiert wird. Die Tochter durch den jugendlichen und reichen Verehrer zu verlieren, empfindet er als Bedrohung und reagiert zunächst mit Erleichterung, als die Tochter verneint ihn verlassen zu wollen: „Er geht auf sie zu, will ihr die Hand küssen. Sie beugt sich herab, küsst seine Hand. Er sagt ihr, das er unbeschreiblich froh ist.“³⁷⁵⁵ Obwohl die Tochter auch die neuerliche Frage des Vaters „Ob es ihr nicht zu öd werden würde, hier, mit dem Vater, die eintönigen gleichen Tage?“³⁷⁵⁶ verneint, deutet sich gleichsam mit dem verträumten Ausdruck ihrer Augen an, dass dieses Zugeständnis nur halbherzig ist. Durch den Trank, den die Tochter ihm zur Ablenkung von dem nächtlichen Geschehen gegeben hatte, sieht er das Mädchen, dessen Anblick er doch als Trugbild

beenden, Dein ganzes Alter wirst Du hier verbringen, neben einer Person, die sich nur darin gefällt, die Andern unglücklich zu machen.“ In: SW XVII. S. 68. Z. 9-13.

3746SW XVII. S. 69. Z. 26-27.

3747 „Es wäre Dir öde allein, nicht wahr? Du könntest nicht mehr leben ohne mich? [...] Also gut, mein alter Papa, so ist es entschieden, ich verlasse Dich nicht, ich bleibe.“ In: SW XVII. S. 72. Z. 29-32.

3748SW XVII. S. 30. Z. 34.

3749SW XVII. S. 33. Z. 4.

3750 Dies zeigt sich auch daran, dass er vor Annette von seinen angeblichen Fehlern spricht, die seine Mutter ihm eingeredet hat: „Ich habe sie alle. [...] Ich bin ein Lügner, ein Heuchler, ich bin unreinlich, und dazu bin ich faul und eigensinnig.“ In: SW XVII. S. 33. Z. 32-34. Auch sagt sie ihm immer, dass er ein „hartes Herz“ (SW XVII. S. 34. Z. 4) habe. In Bezug auf das harte Herz lässt sich aber auch eine Familienähnlichkeit erkennen, bekennt Herr Lepic auch dieses zu haben.

Des weiteren, siehe: SW XVII. S. 66. Z. 13.

3751SW XVII. S. 32. Z. 29-30.

3752SW XVII. S. 54. Z. 26.

3753SW XVII. S. 54. Z. 18-20.

3754SW XVII. S. 71. Z. 21-22.

3755SW XXVII. S. 28. Z. 7-9.

3756SW XXVII. S. 28. Z. 15-16.

abtut; das Sehen dieses Mädchens aber lässt ihn seine eigene Tochter nicht erkennen, sondern er wähnt, dass es immer noch das „Wesen von früher“³⁷⁵⁷ ist, die nun nächtens durch das Zimmer schleicht. Während der Vater seinen Ärger auf den Geliebten fokussiert, zeigt die Tochter eine schamhafte Reaktion, dass sie nun ertappt worden ist. Dabei vermeidet es der Vater, die Tochter anzusehen, denn ihren Anblick verbindet er nun mit dem Einbruch seiner Vorstellung und der Konfrontation mit der herben Wirklichkeit. Deshalb lässt Hofmannsthal den Vater an den Geliebten gerichtet sagen: „Wie ein Dieb handelst Du! Du bist ein Dieb! Bei der Nacht schleichst Du Dich ein, einem alten Mann das Einzige zu stehlen, was er hat! Du Dieb!“³⁷⁵⁸ In seiner Verzweiflung, denn er spürt sein Alter, will er seine Tochter mit aller Macht bei sich halten, während sie hin und hergerissen ist zwischen Pflichtgefühl und Liebe. Der Angriff des Vaters auf den Geliebten jedoch erweckt in ihr eine bisher nicht dargestellte Entschlossenheit, und ihr Blick lässt den Vater vor ihr zurückweichen.³⁷⁵⁹ Für ihren Geliebten einsteht und damit gegen den Vater, lässt Hofmannsthal sie sagen: „Mit ihm hast Du nicht zu sprechen! Sprich zu mir! Ich hab´ es gewollt, ich hab´ ihn gerufen, ich liebe ihn. Ja, ich bin seine Geliebte, ihm gehöre ich, nicht Dir!“³⁷⁶⁰ Mit ihrer Liebe zum Geliebten löst sie sich aus dem familiären Kreis, will stattdessen um den Geliebten „kreisen“.³⁷⁶¹ So löst auch der Vater, mit seinem mitleiderregenden Bezug auf sein Alter, sie nicht von dem Geliebten: „Sie blickt kalt und fremd auf ihn, dann wirft sie sich dem Geliebten zu“.³⁷⁶² Sein Versuch, sie bei ihm zu halten trägt dabei durchaus egoistische Züge, versucht er ihr ein schlechtes Gewissen einzureden, denn sie sei doch das Einzige was er noch im Leben habe. So glaubt er auch vermeintlich, dass sie zu ihm zurückkehren werde: „Sie kommt zu mir zurück! Es wird Alles nur ein böser Traum gewesen sein, nur ein Alp! Gleich wird sie bei mir sein! Sie wird mir den Becher reichen!“³⁷⁶³ Doch während er sich schon mit „kindischer Begier“³⁷⁶⁴ nach dem Becher sehnt, von dem er wähnt, sie werde ihm diesen bringen, muss er mitansehen wie sie den Pokal dem Geliebten entgegen trägt. Eifersüchtig greift er nach dem Becher, ringt mit der Tochter um diesen, bis er ihr aus den Händen fällt und zerbricht. Voller Selbstmitleid sieht er sich gleich der zerbrochenen Scherben auf dem Boden durch den Verlust der Tochter: „Ihr seid Kehricht, ekelhafter Kehricht! [...] So bin ich auch: zerbrochen haben sie mich, in Scherben zerschlagen...“.³⁷⁶⁵

Dieses Motiv erweist sich in den dramatischen Notizen zu *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901) als sehr weitreichend, was bezeugt, wie massiv sich Hofmannsthal mit diesem Motiv innerhalb des geplanten Dramas auseinandergesetzt hat. Das Prägende zeigt sich vor allem durch Guido in Bezug auf seine Mutter (SW XVIII. S. 170. Z. 34), die ihn mitunter in seiner Lösung von der bürgerlichen Ehefrau bestätigt (SW XVIII. S. 200. Z. 13-15). Statt ihn in seinem narzisstischen Wahn zu kritisieren, verstärkt sie ihn in der fixen Idee seiner adeligen Überlegenheit: „Wie kommen sie dazu, Dir zu antworten. Sie haben doch keine Ahnung wie man sich benimmt. Bedenk doch, wer Du bist und wer die sind!“³⁷⁶⁶ Bedingt ist der Aufruf der Mutter zum adeligen Denken („bedenke doch wer du eigentlich bist“)³⁷⁶⁷ mitunter dadurch, dass sie eine Blutsverbindung haben („das Verhältnis zu seiner Mutter = dasjenige zu dem Blut seines Geschlechtes das er in sich trägt“).³⁷⁶⁸ Guido spürt die Nähe zur Mutter auch dahingehend, dass sie ihn in seiner Abscheu für Pompilia bestärkt.³⁷⁶⁹ So beklagt Violante nicht nur Guidos Umgang mit der Tochter, sondern auch das Verhalten von Guidos Mutter. „Die Gräfin Mutter das ist der alte

3757SW XXVII. S. 30. Z. 28.

3758SW XXVII. S. 30. Z. 28.

3759SW XXVII. S. 31. Z. 29-32.

3760SW XXVII. S. 31. Z. 34-36.

3761SW XXVII. S. 32. Z. 8.

3762SW XXVII. S. 32. Z. 15-16.

3763SW XXVII. S. 32. Z. 32-34.

3764SW XXVII. S. 32. Z. 37.

3765SW XXVII. S. 33. Z. 24-27.

Des weiteren, siehe: SW XXVII. S. 281. Z. 31, SW XXVII. S. 281. Z. 33, SW XXVII. S. 282. Z. 5-9, SW XXVII. S. 276. Z. 16.

3766SW XVIII. S. 198. Z. 25-27.

„Mutter: schäme Dich ein solcher Herr wie Du sollte solche Leute streng halten, regieren“. In: SW XVIII. S. 198. Z. 24-25.

3767SW XVIII. S. 207. Z. 25.

3768SW XVIII. S. 175. Z. 5-6.

So heißt es auch: „Du bist noch im Aufsteigen. In Dir ist ein starkes edles Blut.“ In: SW XVIII. S. 229. Z. 33-34.

3769, [...] sie findet sich überhaupt nicht in ihre Rolle! spielt die Gräfin wie ein rechtes Püppchen!“ In: SW XVIII. S. 197. Z. 6-7.

ausgemergelte hochmüthige pfauchende Adler, der in diesem Gemäuer haust und im Halbdunkel vom Kienspan einen erschreckt.“³⁷⁷⁰ In diesem Zusammenhang thematisiert Violante auch den Verlust des Familienschmuckes, aufgrund der Armut des Adels, doch unterstützt sie deren Verlust für Pompilia, da ihre Schwiegermutter sie so vermutlich noch stärker angreifen würde („sonst würde die fürchterliche Alte noch mehr nach ihr hacke“).³⁷⁷¹ Auch zeigt sich bei Guidos Mutter nicht nur die Verkehrung von Recht und Unrecht,³⁷⁷² sondern auch eine Sorge um sein Glück,³⁷⁷³ wobei sie allerdings auch mit Guidos wirklichem Status in der Gesellschaft konfrontiert wird, hatte sie doch erlebt, dass Guido zu einem Fest des Adels nicht eingeladen worden war.³⁷⁷⁴

Während die Mutter Guido ästhetizistisch umsorgt, hat Guido durch den Vater einen Einbruch in seinem Selbstverständnis erlebt. Dabei zeigt sich Guido gezeichnet von seiner Herkunft, denn sein Vater war nicht nur ein Ästhetizist,³⁷⁷⁵ sondern durch ihn sieht er sich auch in seine Armutslage getrieben, die nicht vereinbar ist mit seiner ästhetizistischen Lebensanforderung und seinem Selbstbild. So sieht Guido einen direkten Zusammenhang zwischen seinem momentanen Leben und seiner Herkunft: „Ich beneide einen frischen Emporkömmling, den alles freut, was er erreicht. Das ist mein Verhängnis dass ich gegessen Brot wieder essen muss.“³⁷⁷⁶ Selbst die Mutter betont die Verschwendungssucht ihres Mannes, doch hält sie auch sein adeliges Wesen hoch und spricht fatalerweise davon, sich wieder ins Recht zu setzen („Du hast Unrecht gut zu machen, Verfahrenes wieder ins Gleise zu bringen“).³⁷⁷⁷ Guido wiederum betrachtet seinen Vater als „Verschwender“,³⁷⁷⁸ erinnert er sich doch mitunter daran wie sein Vater eine Figur geschaffen hatte „die Goldstücke von sich gab“.³⁷⁷⁹ Dabei hängt das Verhältnis zum verstorbenen Vater auch mit seinem Verständnis von Aristokratie zusammen: „Er betrachtet es für etwas existierendes, aber zerfallendes: er repräsentiert es noch – sein Vater hat eine andere Seite davon repräsentiert“.³⁷⁸⁰ Zwischen adeligem Verständnis und der Beeinträchtigung durch das Lebenskonzept des Vaters, fühlt sich Guido fehl gestellt in seinem Leben: „Irgend etwas hat mich um mein Recht betrogen, um meine Erstgeburt, irgend ein dumpfer Betrug ist da geschehen! Mutter, bin ich´s denn noch!“³⁷⁸¹ Dass die Mutter Guido im Grunde nichts bedeutet, zeigt sich jedoch in der Notiz N 135, als ihm der Tod dieser gemeldet wird (SW XVIII. S. 239. Z. 8), auf den er mit den Worten reagiert: „Ist sie hin? gut. - alles geht in einem großen Schwung.“³⁷⁸²

Guidos eigene ästhetizistische Vorstellung bedingt die Herabsetzung der bürgerlichen Verwandten und der Ehefrau: „Leute Eures Niveau werden ihres Geruch wegen bei mir in den unteren Zimmern gehalten“.³⁷⁸³ Aufgrund seines narzisstischen Wesens, sieht Guido sich als Opfer dieser Hochzeit und wähnt sich ausgeliefert den „ganzen Betrügereien der Violante“.³⁷⁸⁴ So bezeichnet Guido seine Schwiegereltern nicht nur als „feig und ordinär“,³⁷⁸⁵ sondern sind sie ihm, zusammen mit der Ehefrau, zu einem „scheußlichen

3770SW XVIII. S. 181. Z. 2-4.

3771SW XVIII. S. 180. Z. 31-33.

Dem widerspricht allerdings die Notiz: „grosse Tirade der Mutter, bis sie schluchzt; bringt das Smaragdcollier herbei; das letzte grosse Schmuckstück.“ In: SW XVIII. S. 223. Z. 9-10.

3772„[...] seine Mutter zu ihm: zärtlich: mein Bub; nicht wahr es war eine Dummheit von Dir. Du wirst aber doch trachten Dich in Dein Recht zu setzen. Solche Bürgersleute stinken und lügen: ja das Thuen sie.“ In: SW XVIII. S. 198. Z. 2-4.

3773SW XVIII. S. 197. Z. 23-24.

3774SW XVIII. S. 222. Z. 27.

3775„Sehen Sie da die Cypressen?zwischen denen stellte mein Vater eine Hoh<n>mechanik auf: ein Ducatenmännlein und eben um diese Ducaten raufte der Vater seiner Eminenz des Cardinals Vampa.“ In: SW XVIII. S. 171. Z. 17-20.

3776SW XVIII. S. 207. Z. 27-29.

3777SW XVIII. S. 207. Z. 33-34.

3778SW XVIII. S. 198. Z. 6.

„[...]seine ganze Entwicklung beladen mit Schwierigkeiten: das grauenvollste war der Verschwendung des Vaters zuzuschauen“.
In: SW XVIII. S. 173. Z. 15-16.

3779SW XVIII. S. 198. Z. 8.

3780SW XVIII. S. 171. Z. 23-24.

3781SW XVIII. S. 174. Z. 5-7.

3782SW XVIII. S. 239. Z. 9.

3783SW XVIII. S. 173. Z. 13-14.

3784SW XVIII. S. 475. Z. 17.

Dies zeigt sich ebenso in Bezug auf den II. Akt: „Da die Eltern als Betrüger zu betrachten sind“. In: SW XVIII. S. 167. Z. 23-24.

3785SW XVIII. S. 169. Z. 26.

dreiköpfigen Wesen“³⁷⁸⁶ zusammengewachsen, was er mitunter auch mit deren Geruch verbindet.³⁷⁸⁷ Da Guido seine adelige Stellung unangetastet wissen will, muss er für sich „Distanz-haben von jeder Gemeinheit“,³⁷⁸⁸ weshalb er sich durch die bürgerlichen Verwandten in seiner „Vornehmheit“³⁷⁸⁹ angegriffen fühlt und ruft deswegen, in Bezug auf das Bürgertum und seine Schwiegereltern, aus: „ich sollte sie in Distanz halten“.³⁷⁹⁰ Um sich seine Macht jedoch neuerlich zu beweisen, will er sie mitunter „ängstigen“.³⁷⁹¹

Guidos Bezug zu den Schwiegereltern bringt auch sein Empfinden hervor, dass die Ehe auf den Kaufpreis der adeligen Abstammung beruht. Während die Schwiegereltern mittlerweile das Scheinhafte des Adels durch seine Person erkannt haben („hinter diesem Schimmer >>Adel<< steckt nichts“),³⁷⁹² stellt Guido dem entgegen: „Guido: ja es war Kauf. Meinerseits ein colossaler Kaufpreis: der Adel Eurerseits der Kaufvertrag unordentlich erfüllt [...] durch geringeren Bestand des Vermögens Pompilia kein Weib“.³⁷⁹³

Während Guido Pompilia das kupplerische Wesen ihrer Mutter vorwirft,³⁷⁹⁴ verweist sie auf seine Mutter,³⁷⁹⁵ doch Guido verbietet Pompilia, „die 2 in einem Athem“³⁷⁹⁶ zu nennen. Zudem klagt Guido die Schwiegermutter an, den „Verkehr mit Caponsacchi kupplerisch begünstigt zu haben“.³⁷⁹⁷ Der Schwur Pompilias, dass sie nichts mit Gino verbinde, führt nur neuerlich dazu, dass ihm ein solcher Schwur nichts bedeuten könne, da sie doch von „lügenhaften Leuten“³⁷⁹⁸ abstamme: „Du Heuchlerin, von Heuchlern aufgezogen“.³⁷⁹⁹ Eine Gräfin sei Pompilia nicht in seinen Augen, solle sie doch auf dem Niveau ihrer Eltern verweilen.³⁸⁰⁰

Die Herabsetzung der Schwiegereltern führt schließlich auch dazu, dass er seine Verkennung von Recht und Unrecht auch an ihnen anwendet. Der Verwalter, der Guido heißt seine Verträge einhalten zu müssen, wird von dem Ästhetizisten dahingehend ausgebremst, dass er dies nicht müsse, da auch sein Schwiegervater dies nicht tue.³⁸⁰¹ Die Belastung der eigenen Herkunft führt Guido dazu, dass ihre vermeintliche Elternlosigkeit, die Guidos Bruder Pompilia ausbreitet, es ihm erleichtern wird sich ihrer zu entledigen: „nachdem Guido weiß, dass sie die Tochter einer Cocotte ist, sagt er zu Emilia: bei solchem Blut muss es leicht sein, sie dahin zu bringen, dass sie comprom<ittierende> Briefe schreibt“.³⁸⁰²

Dass seine Herkunft und dahingehend auch der Einbruch in seiner Stellung, mit seinem Verhalten zu seinem Kind zusammenhängt, deutet Hofmannsthal in den Notizen ebenso an („betont er es mit Hinblick auf das Kind – sehr hochmüthig“).³⁸⁰³ Auch spielt er vor Pietro die Schwangerschaft Pompilias herunter („Schön, schön, schön, sehr erwünscht“).³⁸⁰⁴ Aus den Notizen geht des weiteren hervor, dass Guido ihr damit droht, ihr das Kind zu nehmen,³⁸⁰⁵ da sie die „Tochter einer Dirne“³⁸⁰⁶ sei. Fatalerweise beginnt Guido an sein eigenes Komplott zu glauben, als sei Pompilias Kind nicht von ihm, was ihn letztendlich sogar erleichtert:

3786SW XVIII. S. 170. Z. 3-4.

3787,„[...] ach, diese Leute, sie stinken und lügen.“ In: SW XVIII. S. 196. Z. 22-23.

3788SW XVIII. S. 178. Z. 3.

3789SW XVIII. S. 173. Z. 34-35.

3790SW XVIII. S. 174. Z. 1-2.

3791SW XVIII. S. 200. Z. 20.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 173. Z. 24-25.

3792SW XVIII. S. 176. Z. 33.

3793SW XVIII. S. 176. Z. 29-32.

3794SW XVIII. S. 203. Z. 20-22, SW XVIII. S. 205. Z. 24.

3795SW XVIII. S. 205. Z. 25.

3796SW XVIII. S. 205. Z. 26.

3797SW XVIII. S. 205. Z. 28-29.

3798SW XVIII. S. 205. Z. 32-33.

3799SW XVIII. S. 206. Z. 24.

3800,„Verworfenheit ihrer Abstammung“. In: SW XVIII. S. 223. Z. 4-5.

3801Zudem heißt er, dass er „an dem schlechten Gedächtnis seines Herrn Schwiegervaters“ leiden würde. In: SW XVIII. S. 190. Z. 33-34.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 190. Z. 22-25.

3802SW XVIII. S. 221. Z. 25-27.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 480. Z. 23-24, SW XVIII. S. 222. Z. 5-6.

3803SW XVIII. S. 171. Z. 27.

3804SW XVIII. S. 188. Z. 25.

3805SW XVIII. S. 238. Z. 32, SW XVIII. S. 239. Z. 6.

3806SW XVIII. S. 211. Z. 13.

„das zu Caponsacchi will er sich besonders nicht eingestehen; es kommt in IV deutlich heraus, wo er den Knaben sich vorstellt - - und wenn der Knabe auch der Sohn des andern wäre, er umfängt ihn mit leidenschaftlicher Liebe.“³⁸⁰⁷ Diese Erleichterung in Guido beruht darauf, dass er durchaus seine Lebenseinstellung als problematisch empfindet.³⁸⁰⁸ Letztendlich, zum Ende des geplanten Dramas, liegt der Fokus Guidos auf dem Kind (SW XVIII. S. 240. Z. 21). Allein aus der Notiz N 140 geht neuerlich die Herabsetzung Pompilias hervor und deren Tod: „Wir erzählen, das Mensch und der Liebhaber sind auf uns gesprungen, das alte Kupplerpaar auch, wir haben sie niederstechen müssen, der Pfaff ist entsprungen. Wir sind gekommen Ihnen das Kind wegnehmen.“³⁸⁰⁹ Vor Gericht verweist Guido als Rechtfertigung für seine Tat zudem auf ihre Herkunft: „Phantom der Pompilia: als Heuchlerin, Tochter der Lüge.“³⁸¹⁰ Pompilia erweist sich ihren Eltern gegenüber als empathische und liebende Tochter,³⁸¹¹ deren Verlust sie tief erschüttert.³⁸¹² So leidet sie im Haus ihres Mannes noch stärker, weil die Eltern sie alleingelassen haben. Guido jedoch verlacht ihr Leiden, habe die Mutter für sie doch erst die Ehe geschlossen.³⁸¹³ Der Plan der Eltern, ihre Elternschaft zu leugnen um ihren Besitz wiederzuerlangen, kann Pompilia daher nur verstören, zumal sie über längere Zeit keinen Kontakt mit den Eltern hatte, sind ihre Briefe doch unterschlagen worden.³⁸¹⁴ Aus den Notizen ist aber auch erkennbar, dass Pompilia das Vergehen der Mutter,³⁸¹⁵ aber auch das des Vaters erkennt, denn sie sieht die Unsicherheit „welche die Eltern umschwebt“.³⁸¹⁶ Deutlich zeigt sich auch, dass Violante als Mutter versagt, geht sie doch nicht auf die Bedürfnisse Pompilias ein, da ihr Narzissmus sie bestimmt.³⁸¹⁷ An Pompilia zeigt sich des weiteren, dass sie sich auf ihr Kind freut, aber sich gleichsam durch ihre Träume bedroht sieht, und zwar dahingehend, dass sie glaubt, dass ihr das Kind genommen werde.³⁸¹⁸ In der Rede mit Emilia zeigt sich auch die Anklage, dass sie sich mit einem Brief für Gino davongestohlen habe, wogegen Pompilia stellt, dass es nur ein Brief an die Eltern (SW XVIII. S. 214. Z. 10) gewesen sei, da ihr Mann sie von den Eltern getrennt habe.³⁸¹⁹ Über Guidos verhassten Bruder erfährt Pompilia schließlich, dass ihre Eltern sie verleugnet haben.³⁸²⁰ Der Name ihrer wirklichen Mutter sei Mariuccia, die sich prostituiert habe (SW XVIII. S. 220. Z. 19-20), wobei Pompilia nicht nur das Kind käuflicher Liebe sei, sondern sie hätte Pompilia auch an ihre vermeintlichen Adoptiveltern verkauft und sich für dieses Geld in den Schenken herum getrieben. Unmöglich hingegen, weil sie sich als Hure verdingt habe, könne man die Herkunft ihres Vaters bestimmen („es kommen allzu viele von allen Ständen in Betracht“).³⁸²¹ Pompilia jedoch kann Sebastians Reden nicht ertragen, doch kann sie auch nicht glauben, dass die „guten zwei“³⁸²² sie verleugnen. Sebastian jedoch beharrt darauf, dass

3807SW XVIII. S. 175. Z. 1-4.

„[...] und in diesem Leib formt sich der künftige Franceschini, saugt Gemeinheit, saugt sich an wie ein Schwamm mit feilen Instincten - ich werde ihn lehren vor seiner Mutter grausen zu empfinden.“ In: SW XVIII. S. 223. Z. 6-8.

3808SW XVIII. S. 239. Z. 3-5.

3809SW XVIII. S. 240. Z. 33-35.

3810SW XVIII. S. 243. Z. 23-24.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 171. Z. 9-13, SW XVIII. S. 209. Z. 12-13, SW XVIII. S. 223. Z. 23-25.

3811SW XVIII. S. 475. Z. 12-13,

3812SW XVIII. S. 205. Z. 24.

3813SW XVIII. S. 206. Z. 19-20.

3814SW XVIII. S. 209. Z. 24-28.

3815Auch Hofmannsthal zeigt sich kritisch, vor allem im Hinblick auf den Plan ihrer gelösten Elternschaft: „inwiefern die Thatsache, dass Pompilia den Namen ihrer wirklichen Mutter erfährt (verzweifelte Maßregel der beiden ungeschickten alten Leute) beiträgt ihren Entschluss zur Reife zu bringen: dass sie wenn sie schon Guido ein Kind gebären will, es nicht in seinem Haus aufziehen muss Sie beurtheilt hier ihre Mutter unrichtig hart in IVc richtig, aus ihrem veränderten Verhältnis zum >>Mann<< heraus“. In: SW XVIII. S. 238. Z. 2-7.

3816SW XVIII. S. 208. Z. 14.

3817„[...] sie fleht Mutter sag ihm, ich will nicht mehr mit ihm sein: die Mutter geht gleich auf ein anderes Thema über“. In: SW XVIII. S. 208. Z. 16-18.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 223. Z. 15.

3818SW XVIII. S. 212-213. Z. 31-36//1-14.

3819SW XVIII. S. 214. Z. 13-15, SW XVIII. S. 214. Z. 20-25.

3820SW XVIII. S. 219-220. Z. 33-38//1-7.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 220. Z. 10-12.

3821SW XVIII. S. 220. Z. 33-34.

3822SW XVIII. S. 220. Z. 38.

man Pompilia ihrem Vater „untergeschoben“³⁸²³ habe; die Frau habe ihm das erst jetzt bekannt, worauf er vor Gericht gezogen sei, um von Pompilia „los und ledig“³⁸²⁴ zu sein. Ohne Eltern zu sein, dies macht Sebastian ihr deutlich, heißt aber auch gleichsam, dem Willen ihres Mannes ausgeliefert zu sein; zudem macht er ihr vor, dass sie den Prozess gegen Pompilia Eltern gewinnen werden:

„Die Alten müssen zahlen und uns bleiben
die Häuser, die Mitgift alles
für uns hier freilich bleibst du stets die Tochter
der hübschen und gefälligen Mariuccia.“³⁸²⁵

In den Notizen zeigt sich, dass es noch einmal zu einem Gespräch zwischen Pompilia und Violante kommt, die klagt: „warum habt ihr mir so wenig erzählt (von meiner Mutter). Die Alte: man muss das Gemüth eines Kindes nicht überlasten, verdüstern. Du solltest lustig und rein heranwachsen und einmal eine fröhliche kleine Gräfin werden.“³⁸²⁶

Violantes Motivation, die Eheschließung ihrer Tochter mit Guido zu betreiben, ist bedingt von der gesellschaftlichen Höherstellung ihrer eigenen Familie und damit vor allem ihrer Person, was sich mitunter durch die Notiz zeigt: „Euer Schwiegersohn ist der Graf Franceschini, das stellt ja die Welt zu Euren Gunsten auf den Kopf“.³⁸²⁷ Im Gespräch mit ihrem Mann schildert Violante ihm die Härte, die in diesem Haus herrscht, was es ihr aber dennoch nicht unmöglich machen würde, ihr „den Platz am Krankenbett meines Kindes zu wehren“.³⁸²⁸ Guido behandle nicht nur Pompilia schlecht, sondern demütige auch die Schwiegermutter. Pietros Nachfrage nach dem Leben seiner Tochter in diesem Haus (SW XVIII. S. 181. Z. 34), führt zu dem Bericht der Frau, von der Schilderung der Geschehnisse in der Oper, hatte man im Zwischenakt Bonbons in Pompilias Schoß geworfen.³⁸²⁹ Der Domherr war aber dann an sie herangetreten und hatte sich für sein Handeln gegen die „schöne Cousine“³⁸³⁰ entschuldigt, wobei es sich bei diesem Domherrn um den Vetter Guidos gehandelt hatte, dessen Tat Guidos Narzissmus angegriffen hatte. Die Anklage Guidos, sie stehe in einer Beziehung zum Vetter, führt bei Pietro dazu zu äußern: „Dem Kind? Sie lügt doch nie.“³⁸³¹ Pietro gleichsam hat aber auch erkannt, dass der Angriff gegen Pompilia auch auf die Eltern zurückfällt.³⁸³² Violante wiederum erkennt in dem Verhalten des Schwiegersohns zudem auch das Aufbegehren des Adels gegen das Bürgertum.³⁸³³ Deshalb will Violante auch aus dem Haus gehen, weil sie Pompilia eine Zuflucht bieten will.³⁸³⁴ Doch Pietro verweist darauf, dass Violante doch wissen müsse, dass sie kein Haus mehr besitzen, was dazu führt, dass Pietro sie anklagt und die Verantwortung für das Geschehene von sich schiebt, worauf Violante sagt: „Das ist freilich meine Art!“³⁸³⁵ Pietro stellt ihrem gewollten Unwissen das Geschehen gegenüber: wie er mit Guidos Bruder nicht einig werden konnte (SW XVIII. S. 185. Z. 20-21), wie er froh gewesen war, dass er sein „Mädel wieder hatte und Ruh“³⁸³⁶ und wie Violante neuerlich gekuppelt hatte.³⁸³⁷ Pietro führt an, dass das Pompilias einziges Fehlen war, dass sie der Mutter gefolgt war,³⁸³⁸ zumal die Eheschließung auch dazu geführt hatte, dass er von Guidos Bruder, dem Geistlichen, zur Übergabe der Besitztümer gedrängt worden war: „denn wir hätten ja jetzt ein Heim in Arezzo, bei der Gräfin Tochter, im Palast, ein Appartement für uns“.³⁸³⁹

Mitunter zeigt sich, dass die Abscheu Guidos für die Schwiegereltern auch auf dem Wissen Violantes um die

3823SW XVIII. S. 221. Z. 3.

3824SW XVIII. S. 221. Z. 7.

3825SW XVIII. S. 221. Z. 16-19.

3826SW XVIII. S. 233. Z. 1-4.

3827SW XVIII. S. 173. Z. 9-11.

3828SW XVIII. S. 180. Z. 5-6.

3829„Wir sehen hinunter es ist ein Domherr ein Vetter von Guido ein runder jovialer netter Mensch mir einem andern Herrn. Der andere Herr das ernsteste, das vornehmste, das wohlgezogenste was du dir denken kannst.“ In: SW XVIII. S. 182. Z. 10-13.

3830SW XVIII. S. 182. Z. 15-16.

3831SW XVIII. S. 182. Z. 30.

3832SW XVIII. S. 182. Z. 32-33.

3833SW XVIII. S. 182. Z. 37-39.

3834„Aber der Himmel hat ihr eine Mutter geschenkt die für sie kämpfen wird bis aufs Messer.“ In: SW XVIII. S. 183. Z. 4-6.

3835SW XVIII. S. 185. Z. 14.

3836SW XVIII. S. 185. Z. 23.

3837SW XVIII. S. 185. Z. 24-28.

3838SW XVIII. S. 185. Z. 29-32.

3839SW XVIII. S. 185. Z. 38-39.

wirklichen Verhältnisse seiner Familie beruht; so weiß sie mitunter von der Not von Guidos Schwester (SW XVIII. S. 191. Z 11),³⁸⁴⁰ und darum, wie das Haus ihrer „Tochter verachtet wird“. ³⁸⁴¹ Zu spät nur hat Violante erkannt: „Aus diesem Leben wollte er heraus und dazu waren wir ihm gut genug wir unser Geld und unser reines Kind!“ ³⁸⁴² Auch weiß sie darum, dass Guido Emilia, die seine Geliebte ist, zur Kammerfrau ihrer Tochter gemacht hat. Doch statt Einsicht zu zeigen, verweist Guido auf den Handel, den er mit der Ehe eingegangen ist, was Violante neuerlich erschüttert („so redest du davon dass wir Dir unser Kind hingaben“). ³⁸⁴³ Obwohl Violante sich dafür verurteilt, dass sie den Adelsstand ihres Kindes durch die Ehe erkaufte hat, zeigt sich gleichsam Violantes Koketterie, der eigenen gesellschaftlichen Erhöhung durch die Ehe der Tochter. ³⁸⁴⁴ Zudem klagt sie ob der Lüge Guidos, der von der Ruhe gesprochen hatte, die Guido mit der Ehe eingegangen ist, doch versucht sie ihr Handeln damit nur zu relativieren. ³⁸⁴⁵ Violantes ästhetizistischer Wesenszug zeigt sich aber auch dadurch, dass sie ihrem Mann nicht von einem Enkelkind spricht, sondern von dessen zukünftiger Stellung im Leben: „Du wirst der Grossvater eines jungen Grafen sein oder einer Donna“. ³⁸⁴⁶ Zu einem gewissen Zeitpunkt des Dramas jedoch wollte Violante Pompilia und ihren Schwiegersohn auch zusammenführen („Die Mutter ist nachgekommen, um ihr eheliches Zusammenleben wieder zusammenzubringen“). ³⁸⁴⁷ Sie, die die Ehe zwischen Pompilia und Guido besorgt hat, will schließlich alles wieder von „der Wurzel her gut machen“, ³⁸⁴⁸ weshalb sie von der „Kindesunterschiebung“ ³⁸⁴⁹ berichtet, ohne sich im Klaren zu sein, was dies für Pompilia bedeutet. Mitunter zeigt sich aber auch Violantes Bereitschaft zur Rache, was erklärt, dass sie Pompilias Gefühle missachtet um ihre eigene Kränkung zu rächen. Letztendlich kommt es zur vermeintlichen „Enthüllung“, ³⁸⁵⁰ dass Violante vorgibt Pompilia sei nicht Pietros leibliche Tochter: „Violante bildet sich nicht wenig ein auf das Gute, das sie dem Hurenkind durch die Adoption gethan hat“. ³⁸⁵¹

Obwohl die Bedienten Pietro nicht als den „Vater Deiner Herrschaft“ ³⁸⁵² erkennen, zeigt er sich verblendet, wähnt er doch, dass Guido ihn „liebt und ehrt“. ³⁸⁵³ Mit dem Erfahren, dass Pompilia ein Kind erwartet (SW XVIII. S. 187. Z. 16), kippt Pietros Verbitterung: „Unser Kind wird ein Kind haben! auf den Armen wird sie’s tragen, wird mir’s hinhalten“. ³⁸⁵⁴ Das Enkelkind lässt Pietro sich wieder an Pompilias Geburt erinnern und an die leeren Jahre ohne Kind. Aber Pietro verbindet mit der Geburt Pompilias nicht nur das persönliche Glücksgefühl, sondern auch die Erleichterung, das Erbe des Onkels nicht an das „verhasste Pack“, ³⁸⁵⁵ die Verwandten, verloren zu haben. ³⁸⁵⁶ Zwar erkennt Pietro die Bedeutung des Kindes für die Familie an, aber der Bezug zur Erbschaft, die verhasste Verwandtschaft und die Verniedlichung, lässt Pietros Äußerung hinterfragen, zumal er nun weiß, dass seine Tochter einen jungen Graf oder eine junge Gräfin erwartet. ³⁸⁵⁷ Nachdem er aber um das Kind weiß, zeigt er sich durchaus auch liebend und bereit, wieder zu arbeiten, wenn Guido verspricht, Pompilia „gut zu behandeln“. ³⁸⁵⁸ Durch die Lüge Violantes, dass Pompilia nicht Pietros Tochter sei, kommt jedoch eine Überzeugung über diesen, dass er immer schon gewusst habe, dass

3840SW XVIII. S. 198. Z. 13-14.

Darüber hinaus erweist auch sie sich als Helfershelferin Guidos (SW XVIII. S. 209. Z. 17-18), und Hofmannsthal plante eine Szene zwischen Pompilia und der von ihr als „sehr unangenehm[...] [empfundenen] jüngere[n] Schwester Guido’s“ auf dem Fest. In: SW XVIII. S. 222. Z. 8.

Des weiteren weiß Violante von seinem gezwungenen beruflichen Leben (SW XVIII. S. 222. Z. 12-17).

3841SW XVIII. S. 191. Z. 25.

3842SW XVIII. S. 193. Z. 12-14.

3843SW XVIII. S. 194. Z. 7-28.

3844SW XVIII. S. 194-195. Z. 29-39//1-12.

3845SW XVIII. S. 198. Z. 16-21.

3846SW XVIII. S. 473. Z. 22.

3847SW XVIII. S. 175. Z. 26-27.

3848SW XVIII. S. 474. Z. 16.

3849SW XVIII. S. 474. Z. 16-17.

3850SW XVIII. S. 202. Z. 32.

3851SW XVIII. S. 203. Z. 6-7.

3852SW XVIII. S. 178. Z. 24.

3853SW XVIII. S. 376. Z. 9.

3854SW XVIII. S. 187. Z. 20-21.

3855SW XVIII. S. 187. Z. 31.

3856SW XVIII. S. 187. Z. 32-35.

3857SW XVIII. S. 188. Z. 12-18.

3858SW XVIII. S. 196. Z. 27.

„sie nicht mein Kind ist“, ³⁸⁵⁹ bekennt aber gleichsam, dass er sie nicht minder geliebt habe. ³⁸⁶⁰
 Auch durch Emilia und ihr Lieben zu Guido zeigt sich die Lösung von der Familie. ³⁸⁶¹ Emilia klagt Guido
 durchaus an, dass sie um seinetwillen ihre Eltern verlassen und ihren Bruder zu ihrem Plan missbraucht ³⁸⁶²
 und ausgeliefert habe, um seine Sklavin zu werden. Hofmannsthal deutet aber auch an, warum sie so
 gehandelt hatte, wirft sie ihm doch vor, dass Guido nicht sie, sondern Pompilia zur Gräfin gemacht hatte. ³⁸⁶³
 Des weiteren zeigen sich auch noch Nebenfiguren, auf die Hofmannsthal anspielt: Joseph Maria Caraffa Graf
 von Andria, die Gräfin seine Mutter (SW XVIII. S. 163. Z. 10) und Donna seine Schwester (SW XVIII. S. 163. Z.
 11). Im Gegensatz zu Pompilia liebt Donna Gino wirklich. ³⁸⁶⁴
 Neben Guidos Mutter und Schwester ist in den Notizen auch die Rede von einem Bruder, der im Sinne der
 adeligen Verwandtschaft handelt, wie sich durch die Schilderung Pietros zeigt, als dieser sich an die
 Verhandlungen um die Mitgift erinnert: „Der andere sein Bruder, sitzt drin, administriert sie. Das Stadthaus
 hat er vermietet an eine Congregation, wegen der Villa ist er in Unterhandlung mit einem Käufer“. ³⁸⁶⁵ Bei
 diesem Bruder handelt es sich um den „Herr[n] Abbate“. ³⁸⁶⁶ Dieser führte ihn zudem zu dem Cardinal, „der
 der Protector unseres Schwiegersohnes war“, ³⁸⁶⁷ der Pietro das „geweihte Rosenkranz vom heiligen>
 Grabe für das Kind“ ³⁸⁶⁸ gegeben hatte, woraufhin Pietro ihm die Häuser übertragen hatte. Auf den Bruder
 verweist auch Violante, als Guido ihr offen bekennt, dass die Ehe nur ein Geschäft für ihn gewesen ist,
 wobei sie nun das Verhalten des Geistlichen verurteilt. ³⁸⁶⁹ Dieser Diener Gottes erweist sich auch Pompilia
 gegenüber nicht als Ratgeber, sondern Hofmannsthal deutet vielmehr Anzüglichkeiten des Geistlichen
 gegenüber Pompilia an. ³⁸⁷⁰ Dass Pompilia auch dem Wesen des Bruder Guidos nicht zuspricht, was
 Hofmannsthal mitunter auch durch die Augen andeutet („Er hat matte übergroße Augenlider“), ³⁸⁷¹ zeigt
 sich ebenso („Du bist mir kein Onkel für meinen Buben“), ³⁸⁷² wie auch Pompilias gleichzeitige Schwäche,
 sich ob des Kindes nicht heftig genug dem Bruder erwehren zu können (SW XVIII. S. 211. Z. 1-2). In den
 Notizen schildert Hofmannsthal zudem ein Aufeinandertreffen zwischen ihrem „Schwager“ ³⁸⁷³ Sebastian
 und Pompilia, der mit ihr kokettiert. ³⁸⁷⁴ Auf Pompilias Frage nach den Eltern (SW XVIII. S. 219. Z. 31-32),
 offenbart dieser ihr jedoch ihre vermeintliche Herkunft. ³⁸⁷⁵

Die Pantomime *Der Schüler* (1901) verfügt nur über ein begrenztes Figuren-Repertoire. Neben dem
 alchemistischen Meister sind besonders dessen Tochter Taube und sein Schüler Strolch von Bedeutung.
 Gleichsam durch die räumliche Trennung, verweist Hofmannsthal auf die von dem Meister bewirkte Distanz
 zwischen seinem Schüler und seiner sorgsam bewachten Tochter („das Zimmer links bewohnt der Schüler,

3859SW XVIII. S. 203. Z. 1.

3860SW XVIII. S. 478. Z. 5.

3861„Ich Herr, hätte meinen Eltern das Haus angezündet um mit Euch zu schlafen, trug Messer gegen meinen Bruder Diese Eure
 Gräfin ist ein // Nichts (darum ekelt sie mich), ließ sich von ihrer Mutter in die Heirath hineinschwätzen, eben so wird sie sich
 von mir todtschwätzen lassen, lasst mich nur machen“. In: SW XVIII. S. 199-200. Z. 35-36//1-3.

3862SW XVIII. S. 237. Z. 28.

3863SW XVIII. S. 229-230. Z. 35-36//1-6.

3864„[...] wahnsinnige Liebe zu Gino ein, der ihre Beichte immer hörte. Sie hasst ihre Schwägerin aus Eifersucht. [wohl Emilia] Ihre
 Liebe ist ein unausgesetztes monomanisches Sich-ausmalen seiner Existenz.“ In: SW XVIII. S. 163. Z. 17-20.

SW XVIII. S. 163. Z. 29.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 164. Z. 14-19.

3865SW XVIII. S. 184. Z. 13-15.

3866SW XVIII. S. 184. Z. 13-15.

3867SW XVIII. S. 186. Z. 21-22.

3868SW XVIII. S. 186. Z. 27-28.

3869SW XVIII. S. 194-195. Z. 29-39//1-12.

3870SW XVIII. S. 209. Z. 24-28.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 211. Z. 10-13.

3871SW XVIII. S. 211. Z. 18.

3872SW XVIII. S. 210. Z. 18-19.

3873SW XVIII. S. 219. Z. 26.

3874„Pompilia du bist hübsch. Hör mir nur zu. Guido schickt mich.“ In: SW XVIII. S. 219. Z. 29-30.

3875Weitere lose Bezüge zeigen sich durch weitere Nebenfiguren: In: SW XVIII. S. 163. Z. 14-15, SW XVIII. S. 163. Z. 35, SW XVIII. S. 167.
 Z. 1-2, SW XVIII. S. 210. Z. 16, SW XVIII. S. 223. Z. 30-33, SW XVIII. S. 236. Z. 3-4, SW XVIII. S. 164. Z. 22, SW XVIII. S. 210. Z. 20,
 SW XVIII. S. 225. Z. 13-14, SW XVIII. S. 234. Z. 33-34, SW XVIII. S. 200. Z. 25-27.

das rechts die Tochter“).³⁸⁷⁶ Erst nach der Erschaffung des Schattens durch den Meister, tritt die Tochter Taube auf und wöhnt den Vater wunderlich, hat sie ihn doch mit jemandem sprechen gehört, wo er doch, wie sie das Zimmer betritt, allein ist. In Anlehnung an Goethes Heinrich, sagt sie zum Vater: „Weh, Vater, mir graust vor dir!“³⁸⁷⁷ Die von der Tochter entzündete Lampe offenbart ihm ihre Schönheit: „>Du bist mein schönes Kind! die schönen Hände, wie fein zugespitzte Finger! die schönen Haare, ein ganzes Vlies, sich darein zu hüllen, wenn es draußen kalt ist!<<“³⁸⁷⁸ Bereits hier deutet sich ein Verhältnis zwischen Vater und Tochter an, das über das rein Familiäre hinausgeht, und wird noch dadurch gestärkt, weil der auftretende Strolch gerade von der Schönheit ihrer Hände und ihrer Haare angezogen wird. Wieder allein mit seiner Tochter verstärkt sich das inzestuöse Begehren des Meisters, indem er seine Tochter voller Bewunderung betrachtet³⁸⁷⁹ und sie zudem auffordert: „>>Tanz, mein Kind. Tanz für deinen Vater.<<“³⁸⁸⁰ Der Unwilligkeit der Tochter („>>Wie kann ich tanzen? Mein Haar ist ungekämmt.<<“) ³⁸⁸¹ steht das Begehren des Meisters gegenüber. Der weitere Einwand, sie könne nicht tanzen wegen ihrer Hausschuhe, wird von dem Meister vollends abgewendet, indem er ihr Dank der zauberhaften Kraft seines Ringes gebietet, für ihn zu tanzen.³⁸⁸² Hatte er zuvor seine Macht an dem Schatten gezeigt, indem er diesen belebt hatte, nutzt er diese nun dazu aus, sich die Tochter gefügig zu machen. Der Tanz der Tochter, dadurch verstärkt Hofmannsthal die inzestuöse Motivation des Meisters noch weiter, verstärkt definitiv das sexuelle Begehren.³⁸⁸³ Verstärkt wird dies neuerlich dadurch, dass auch der Schüler des Meisters von dem Tanz erregt ist.³⁸⁸⁴ Erst als die Macht des Ringes verblasst, kommt sie zu sich und der Meister entlässt seine Tochter („Nein geh mein Kind, ruh dich aus“).³⁸⁸⁵ Dass er die Tochter als seinen Besitz sorgsam bewahren will, zeigt sich auch dadurch, dass er, als er das Haus verlässt, die blinde Magd heißt, sich neben Taubes Tür zu setzen um diese zu bewachen. Noch einmal vergewissernd, dass seine Tochter in ihrem Zimmer ist, beugt er sich über die schlafende Taube („Sein Gesicht strahlt von Zärtlichkeit“).³⁸⁸⁶ Genau diese Bewachung aber führt Taube dazu, sich als ihr Vater zu verkleiden, um die blinde Magd zu täuschen, will sie doch ihren Brief zu ihrem Geliebten bringen. Während die Endfassung einen religiösen Bezug ausklammert, zeigt sich in den Varianten der jüdische Hintergrundes, ist doch „Taube [des] Rabbiner’s Tochter“.³⁸⁸⁷

In dem *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* (1901) zeigt sich das Motiv durch die Reden des Genius, dass es den künstlerisch empfindsamen Studenten Wilhelm immer wieder ans Theater ziehe, um Ödipus’ Schicksal zu erleben und um der „schwesterlichsten Seele Schattenbild“,³⁸⁸⁸ das der Antigone, zu sehen. Dabei wird er durch den Hauch des eigenen Genius sehend gemacht für die Antike und das Geschlecht des Laios.³⁸⁸⁹

Im Sinne der ganzheitlichen Betrachtung, „Individuum, Werk, Wirkung und Nachwirkung“,³⁸⁹⁰ geht Hofmannsthal in der *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (1901) zu Beginn dem Lebenslauf Hugos nach: „Dem napoleonischen Officier, Commandeur Joseph Leopold Sigisbert Hugo, wurde 1802 zu Besançon sein drittes und letztes Kind geboren, Victor Marie Hugo. Diesem Kind enthüllt sein Geschick für die Welt.“³⁸⁹¹ Bedingt durch die Laufbahn des Vaters, reist er mit fünf Jahren über die Alpen ins untere Italien und lebt mit acht Jahren ein Jahr mit den älteren Brüdern und der Mutter in Spanien, wobei der

3876SW XXVII. S. 43. Z. 13-14.

3877SW XXVII. S. 45. Z. 9.

3878SW XXVII. S. 45. Z. 12-14.

3879SW XXVII. S. 45. Z. 12-14.

3880SW XXVII. S. 46. Z. 15.

Die *Kritische Ausgabe* sieht die Aufforderung zum Tanz ebenso „als Ausdruck eines inzestuösen Begehrens“. In: SW XXVII. S. 344. Z. 22-23.

3881SW XXVII. S. 46. Z. 17.

3882SW XXVII. S. 46. Z. 21-22.

3883SW XXVII. S. 46. Z. 23-25.

3884SW XXVII. S. 46. Z. 26.

3885SW XXVII. S. 46. Z. 31.

3886SW XXVII. S. 50. Z. 21-22.

3887SW XXVII. S. 333. Z. 20.

3888SW III. S. 215. Z. 28.

3889SW III. S. 217. Z. 27.

3890SW XXXII. S. 222. Z. 21-22.

3891SW XXXII. S. 222. Z. 26-29.

Vater fast nie zugegen ist. Nicht nur die Umgebung wird für Hugo zur Quelle der Inspiration, sondern auch der Räuber, den der Vater jagt,³⁸⁹² und sowohl die Umgebung als auch der Vater dringen „tief in die Phantasie des Kindes“;³⁸⁹³ so begeisterte sich das Kind mitunter in Burgos an der Kathedrale, in Madrid als 8jähriger wurde er durch die vielen Stunden in Einsamkeit geprägt, in der fremden Stadt und in dem fremden Palast durch die „Galerie [der] alten Familienbilder[...] des Hauses Masserano“.³⁸⁹⁴ Hofmannsthal wendet hier so viel Intensität auf die ersten Lebensjahre Hugos auf, um deutlich zu machen, dass die „kindlichen Ausschweifungen der Phantasie“,³⁸⁹⁵ das Erleben in der Kindheit, gleichsam der Keim für seine späteren Werke war. Hofmannsthal spricht, neben dem Eindruck den Madrid auf ihn gemacht hat, noch von einem weiteren Erlebnis in seiner frühen Kindheit. So waren Hugo und sein Buder Eugène in Madrid in einem Erziehungsinstitut untergebracht, und bei dem ersten Aufwachen war Hugo mit einer sonderbaren Gestalt konfrontiert worden, die ihn durch seine Widersprüchlichkeit ergriffen hatte.³⁸⁹⁶ Hofmannsthal kehrt wieder zu dem Einfluss, den seine Lebensumgebung auf Hugo hat, zurück. So beschreibt er auch die Rückkehr Hugos und seiner Familie nach Paris; hier leben sie zwar in einer gewöhnlichen Mietwohnung, doch zeigt sich die Zeit, in der das Kind im Garten vor allem auch lesend verbringt, als neuerlich prägend: „Ein Garten ist die grosse Natur à la portée eines Kindes.“³⁸⁹⁷ Hofmannsthal zeigt dabei explizit auf, warum er die Kindheit Hugos so weitreichend schilderte, denn für ihn ist nichts in dem Erwachsenen, das nicht schon im Kind angelegt gewesen ist. Von der Kindheit an reift Hugo, so Hofmannsthals Schilderungen, bereits zum Dichter: so findet sich bereits hier ein „Gedränge scheinhafter Hervorbringungen“,³⁸⁹⁸ sowie auch ein Puppenspiel „kindlich dem Calderon nachgeschrieben“.³⁸⁹⁹

Hofmannsthal gleitet von Hugos ersten Erfolgen ab, in die gegenwärtige Welt, in der er sich stehend befand. So verweist er auf den Herzog von Reichstadt, der der „>>Sohn des Menschen<<“³⁹⁰⁰ war, aber bindet das Motiv auch durch Hugos Drama *Hernani* ein,³⁹⁰¹ oder erwähnt den Lebensabschnitt zwischen 1830-1851, in dem sich Hugo von den Ansichten der beiden Männer, des Priesters und des Grafen, ergriffen zeigt, aber dennoch eine immense Tendenz zur Gegenwart verspürte. Noch einmal, zum Ende des ersten Abschnittes seiner Schrift, verweist Hofmannsthal auf die Lebensphasen Hugos, seine „phantastische Kindheit“,³⁹⁰² eine „glänzende und angespannte Jugend“³⁹⁰³ und „ein thätig parteilich bewegtes Mannesalter“.³⁹⁰⁴ Dabei betont Hofmannsthal des weiteren, dass Hugo „fast vom Jünglingsalter an, als Gatte und Vater im Leben gestanden“³⁹⁰⁵ hatte, und dahingehend die Bedeutung dieser Familienbeziehungen erkannt hat, die das „Fundament[...]“³⁹⁰⁶ seines Lebens darstellen. Die Liebe Hugos zu seinen Kindern, zeigt sich auch durch die Erschütterung, die er durch den Tod der Tochter erfahren hat: „Dieser Tod des geliebten blühenden Wesens, dieser jähe und grosse Schmerz war das erste wirklich grosse Eingreifen des Schicksals in eine bisher nicht

3892, „In dieses aufregende Erlebnis, in das der eigene Vater als Hauptperson verflochten ist“. In: SW XXXII. S. 223. Z. 9-10.

3893SW XXXII. S. 223. Z. 19.

3894SW XXXII. S. 224. Z. 2-3.

„In ihren prunkvollen Rahmen, in den Gewändern einer vergangenen Zeit, hochmüthig niederblickend, unnahbar in ihrer Haltung, geheimnisvoll in den Gebärden einer vergangenen Zeit, hauchen diese Spanier eine unendliche Bezauberung, einen fieberhaften dumpfen Drang in de Seele des kleinen französischen Kindes.“ In: SW XXXII. S. 224. Z. 3-7.

3895SW XXXII. S. 225. Z. 12.

3896Hofmannsthal lässt in diesem Zusammenhang anklagen, dass hier wohl der Keim zu der Figur des Quasimodo liegt.

3897SW XXXII. S. 226. Z. 26-27.

„Wenn in dem Kinde, zu dem hier die stumme Kreatur in Tausenden von gebrochenen Lauten spricht, das Genie der Sprache schlummert, so sind dies die Stunden, die mit heimlich bildender Gewalt in seinem Gehirn jene Conkordanz hervorrufen, die einmal den Dichter befähigen wird“. In: SW XXXII. S. 226-227. Z. 39-41//1-2.

3898SW XXXII. S. 228. Z. 7-8.

3899SW XXXII. S. 228. Z. 12.

3900SW XXXII. S. 233. Z. 6.

Hofmannsthal erwähnt hier den einzigen legitimen männlichen Nachkommen Napoléon Bonapartes, Napoleon Franz Bonaparte, der allerdings bereits mit 21 Jahren verstorben ist.

3901, „[...] die verschiedenen Formen und Betätigungen des Daseins werden einander wie mit verjüngten Augen als Verwandte gewahr, und für einen Augenblick scheint wirklich die Epoche, nicht die einzelnen, die wenigen, vom Feuer der Jugend zu glühen. So war die Generation von 1830.“ In: SW XXXII. S. 235. Z. 30-34.

3902SW XXXII. S. 243. Z. 41.

3903SW XXXII. S. 243-244. Z. 41//1.

3904SW XXXII. S. 244. Z. 1.

3905SW XXXII. S. 244. Z. 9-10.

3906SW XXXII. S. 244. Z. 12.

aufgewühlte Existenz, und er übte auf die Seele des Dichters die heimlich bildende Gewalt der grossen Schmerzen aus.“³⁹⁰⁷

In *Orest in Delphi* (1901-1904) sieht sich Orest belastet von seinen familiären Bindungen, bedeuten diese für ihn doch die Konfrontation mit seiner Tat an der Mutter. Dementsprechend begegnet er der Welt auch als sei alles für ihn wie „das mütterliche Aas“.³⁹⁰⁸ Doch der Tod erscheint für ihn keine Option, denn er fürchtet im Hades auf den „blutigen Schatten der Mutter“³⁹⁰⁹ zu treffen. Dabei äußert sich in den Notizen Hofmannsthal auch dahingehend, dass er das Orakel zu Delphi als das „sittliche Centrum des Daseins“³⁹¹⁰ ansieht, und dass er, als er den „Muttermord“³⁹¹¹ nicht hatte begehen wollen, im Grunde gegen die Sittlichkeit aufbegehrt hatte. An Orest zeigt sich aber auch ein fehlender Halt in Bezug auf seine Frau Hesione und sein Kind: „Orest rathlos, versteinert. Das Kind ist ihm nichts, eine Wucherung seines Fleisches, das ewig sein will. [...] Nach Hesione und dem Kind stößt er mit dem Fuß.“³⁹¹² Dabei versteht Hofmannsthal Orest, so deutet sich aus den Notizen an, als einen Menschen, der sich als besonders leidend empfindet.³⁹¹³ Hesione, in ihrer Mutterschaft, ist von Hofmannsthal als „Gegenfigur zu[r] Elektra“³⁹¹⁴ angedacht worden.³⁹¹⁵

In *Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch* (1902) spricht Hammer-Purgstall davon, dass er ja Balzacs Figuren bereits in Wirklichkeit auf den Rängen sehen würde, darunter Herrn Taillefer mit seiner Tochter.³⁹¹⁶ Balzac jedoch bezieht sich schließlich auf das vergangene, englische Theater, welches er präferiert: „Volpone, der sein Gold anbetet, und seine Diener, der Zwerg, der Eunuch, der Hermaphrodit und der Schurke! und die Erbschleicher, die ihm ihre Frauen und ihre Töchter anbieten, die ihre Frauen und Töchter bei den Haaren in sein Bett ziehen!“³⁹¹⁷ Doch Hammer-Purgstall verweist darauf, dass er Balzacs Werke bald auf der Bühne sehen werde, so Goriot, der einsam die „Vision seiner schönen Töchter sich heraufbeschwört“.³⁹¹⁸ Diese Annahme führt bei Balzac dazu, sich über das Verhältnis zwischen Künstler und Welt auszulassen, wenn er in Bezug auf den Sammler erwähnt „daß seine Frau in Krämpfen liegt, daß man seinen Sohn arretiert hat, daß man sein Haus anzündet“³⁹¹⁹ hat, während er eine schöne Kunst besieht (SW XXXIII. S. 35. Z. 23-24). Diese Distanz zur Familie, zugunsten der Kunst, lässt Balzac aber auch von Goethe sprechen, dessen Wesen sich ebenso in seinen Werken offenbart.³⁹²⁰

In den theoretischen Schriften zwischen 1902-1907 zeigt sich das Motiv erstmalig in der *Einleitung zu einer neuen Ausgabe von >>Des Meeres und der Liebe Wellen<<* (1902) durch Franz Grillparzer, den Hofmannsthal hier den „Halbbruder Mozart's“³⁹²¹ heißt, in *Aus einem alten vergessenen Buch* (1902) durch das Buch Friedrich Anton von Schönholz, welches einem jungen Mädchen wie ein Spiegel erscheinen muss, indem ihr

3907SW XXXII. S. 254. Z. 24-28.

3908SW VII. S. 155. Z. 6.

„Die Furien singen hinter ihm drein mit der Stimme der Mutter: sie bespeien den Quell wo er trinken will, den Schatten, in dem er ausruhen will. Ihre Blicke erträgt er nicht, ohne ohnmächtig zu werden.“ In: SW VII. S. 157. Z. 5-7.

3909SW VII. S. 155. Z. 12-13.

3910SW VII. S. 156. Z. 36.

3911SW VII. S. 157. Z. 1.

3912SW VII. S. 155. Z. 13-17.

3913„Alle anderen Hülfelehenden kommen ihm so glücklich vor [...], andere denen um das Leben theurer Angehöriger bange ist.“ In: SW VII. S. 156. Z. 23-27.

3914SW VII. S. 155. Z. 27.

3915Ein weiterer Bezug zu Orest und seiner Tat an der Mutter erfolgt durch Phytia, die Priesterin im Orakel zu Delphi, die eine gewisse Reue zeigt: „Sie weiß nicht mehr warum sie diesen hinziehen hieß seine Mutter erschlagen.“ In: SW VII. S. 155. Z. 11-12.

3916SW XXXIII. S. 28. Z. 22.

3917SW XXXIII. S. 29. Z. 32-34.

3918SW XXXIII. S. 30. Z. 11.

3919SW XXXIII. S. 35. Z. 21-22.

3920SW XXXIII. S. 38. Z. 24-32.

3921SW XXXIII. S. 20. Z. 21-22.

„Auf dem Clavier der Sinne emping er die Accorde des Tragischen um eins dumpfer, um eins orphischer als seine Brüder; er trank die Harmonien, darin Tod und Leben zusammenfließen, um einen Schritt näher der Quelle als seine männlicheren Brüder, die wenigen anderen tragischen Dichter der Deutschen.“ In: SW XXXIII. S. 20. Z. 27-31.

nicht ihr eigenes Gesicht, sondern das der „Ahnin“³⁹²² entgegenkommt, des weiteren aber vor allem durch Hofmannsthals Zitate aus dem Buch, die die Überschrift „Das Haus der Großeltern“³⁹²³ tragen. Hofmannsthal bezieht sich hier nicht nur auf den Mangel an Veränderungen innerhalb der Räumlichkeiten des Großvaters,³⁹²⁴ er verweist auch auf das distanzierte Verhalten zwischen Eltern und Kindern,³⁹²⁵ auf die Lieblosigkeit zwischen der lebensmüden Großmutter und ihren Kindern, die ihre Haltung zum Leben nicht zu begreifen vermochte, sondern die auch ihre Kinder durch ihr Verhalten prägt, indem sie alle eine lieblose Ehe eingegangen waren.³⁹²⁶ Eben diese Lieblosigkeit hatte eine ihrer Töchter weitergetragen und darin gezeigt, dass sie eine ihrer eigenen Töchter auch in eine arrangierte Ehe gedrängt,³⁹²⁷ und der Tochter mehr beiläufig vermittelt hatte: „>>Mein Kind! du bist Braut!<<“³⁹²⁸ Ebenso bindet Hofmannsthal das Motiv in *Sommerreise* (1903) durch die Erlebnisse während der Reise³⁹²⁹ und den einzelnen Städten ein („in den Ruhm ihrer großen Söhne gehüllt wie in einen farbigen Mantel“),³⁹³⁰ aber auch durch die Schrift *Lafcadio Hearn* (1904) in der Hofmannsthal den Verstorbenen Hearn als ein „Adoptivkind“³⁹³¹ Japans bezeichnet.³⁹³² Sowohl das alte als auch das neue Japan, erscheinen für Hofmannsthal Hearn's Heimat gewesen zu sein („der kleine Begräbnisplatz neben der Straße, den spielenden Kinder aus Kot und Holzstücken bauen, und das große Osaka“),³⁹³³ dessen Sprache er verstand („hunderte von Worten von Kindern stehen in seinen Büchern, und Worte, die Großmutter zu Enkeln reden“).³⁹³⁴ Während sich in *Eines Dichters Stimme* (1905) nur in Bezug auf Schiller das Motiv zeigt,³⁹³⁵ und in der Besprechung *Das Mädchen mit den Goldaugen* (1905) das Motiv sich auf Balzacs Erzählung (*La fille aux yeux d'or*, 1833) bezieht („[...] in denen fünf aufeinanderfolgende Generationen sich wie im Spiegel sehen können“),³⁹³⁶ und in die *Gestalten bei Schiller* (1905) durch die Nähe des Wesens³⁹³⁷ und durch die Erwähnung einer Veränderung in der Literatur,³⁹³⁸ zeigt sich das Motiv auch in *Die unvergleichliche Tänzerin* (1906) durch die Tänzerin, die Hofmannsthal im Dezember 1906 in Berlin persönlich kennenlernte, und die ihn im Januar 1907 bei einem Gastspiel in Wien in Rodaun besucht hatte: „Sie heißt Ruth St. Denis. Oder sie heißt irgendwie und nennt sich Ruth St. Denis. Es ist möglich, daß sie eine Kanadierin ist [...] eine Großmutter aus indianischem Geblüt, etwas vom Geheimnis und von den Kräften einer Urrasse, die schwindelt.“³⁹³⁹ Hofmannsthal sieht sie durch ihre Tempeltänze jedoch auch als „Kind dieses Augenblicks“.³⁹⁴⁰ Ebenso zeigt sich in *Sebastian Melmoth* (1905)

3922SW XXXIII. S. 12. Z. 6.

3923SW XXXIII. S. 13. Z. 5.

3924SW XXXIII. S. 13. Z. 6-14.

3925„Es war auch den Kindern nur zu gewissen Stunden gestattet, den Eltern zu nahen; die Anrede war: >>Euer Gnaden!<<; die tiefe Verbeugung und der Handkuß besiegelten Gruß und Abschied“. In: SW XXXIII. S. 13. Z. 19-22.

3926SW XXXIII. S. 13. Z. 27-37.

3927SW XXXIII. S. 13. Z. 37-38, SW XXXIII. S. 13. Z. 39-40.

3928SW XXXIII. S. 14. Z. 2.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 14. Z. 3, SW XXXIII. S. 14. Z. 4-6, SW XXXIII. S. 15. Z. 1-3, SW XXXIII. S. 16. Z. 11, SW XXXIII. S. 16. Z. 16-24, SW XXXIII. S. 17. Z. 31.

3929„Lerche, die von hier aus steigt und steigt und aus schwindelnder Höhe singt; oben mag einer stehen an seiner Eltern Grab und sich über die niedrige Friedhofsmauer beugen, und sieht die Lerche unter sich.“ In: SW XXXIII. S. 28. Z. 10-13.

3930SW XXXIII. S. 29. Z. 35.

3931SW XXXIII. S. 53. Z. 13.

3932„Tausende seiner Söhne verliert es jetzt Tag für Tag: übereinandergetürmt liegen die Leichen“. In: SW XXXIII. S. 53. Z. 13-14.

3933SW XXXIII. S. 53. Z. 31-33.

3934SW XXXIII. S. 54. Z. 3-5.

3935„Wie der Scheidende vom Vaterhaus ein geliebtes Gerät umschlingt und an sich drückt, so tun sie und die Gefühle der Welt werden von ihren Händen umschlungen, an ihre Brust gedrückt, im Abschiednehmen.“ In: SW XXXIII. S. 98. Z. 10-13.

3936SW XXXIII. S. 96-97. Z. 36//1.

3937„Das Fürstliche, das ihnen aufgeprägt ist und sie zu Brüdern und Schwestern macht: Könige auf ihrer Scholle diese freien Brauern“. In: SW XXXIII. S. 73. Z. 32-34.

3938Dort wo die Deutschen einst Maria Stuart oder Karl Morr hatten, die „große Fassung ihre Wahrheit – oder die Wahrheit ihrer Seele – war, nun eine andere Wahrheit ihrer Seele: Siegfried, der sich aus den Stücken von seines Vaters Schwer singend Schwert und Schicksal schmiedet. Haben statt jenes Dranges diese Töne, statt jenes Greifens nach den Sternen dieses Wühlen in den Tiefen.“ In: SW XXXIII. S. 75. Z. 10-15.

3939SW XXXIII. S. 116. Z. 2-7.

Hofmannsthal erscheint dies, in dieser verworrenen Zeit, in der er lebt, als durchaus schlüssig: „[...] in dem ein Amerikaner, dessen Mutter eine Griechin war, in einer Reihe hinlänglich berühmter Bücher uns das innere Leben Japans entschleierte und dabei unsere eigene Antike, unsere eigene Gegenwart so neu als zauberhaft erleuchtet“. In: SW XXXIII. S. 117. Z. 12-15.

3940SW XXXIII. S. 117. Z. 7.

die Einbindung des Motiv-Komplexes. Hofmannsthal vollzieht auch in dieser Schrift eine Verbindung zwischen dem Wesen und dem Schicksal, wenn es heißt: „Es hat gar keinen Sinn so zu sprechen, als ob Oscar Wildes Schicksal und Oscar Wildes Wesen zweierlei gewesen wären und als ob das Schicksal ihn so angefallen hätte wie ein bissiger Köter ein ahnungsloses Bauernkind“. ³⁹⁴¹ Aber Hofmannsthal dient auch diese Schrift dazu, die Konzeption anzudeuten, wenn er auf Wilde verweist, die auf Inseln leben („die ihre Pfeile in den Leib ihrer toten Verwandten stecken, um sie unfehlbar tödlich zu vergiften“). ³⁹⁴² Hofmannsthal will damit zum Ausdruck bringen, dass sowohl das Selige als auch das Tödliche in einem Wesen liegt, so auch in Oscar Wildes. Vielfach zeigt sich dagegen die Einbindung des Motivs in *Shakespeares Könige und grosse Herren* (1905), erstmalig durch den Lesenden, der ein „Resonanzboden“ ³⁹⁴³ für die Werke Shakespeares sein soll, die dem Lesenden eine vielfach verknüpfte Vielfalt offenbaren. Das Motiv zeigt sich auch hier in Anbindung an die Konzeption, wenn Hofmannsthal auf verschiedene Figuren Shakespeares verweist, wie auf König Lear und seine Töchter (SW XXXIII. S. 78. Z. 17) oder durch den Protagonisten aus *Maß für Maß*, der gegen die Schwester handelt (SW XXXIII. S. 81. Z. 27) oder durch Richard II. „diesen älteren Bruder Hamlets, der so viel von seinem königlichen Blut spricht“, ³⁹⁴⁴ und neuerlich wenn Hofmannsthal sich des Tonfalles besinnt, wenn Lear zu Edgar und zu seinen Töchtern wie ein „wütender Prophet“ ³⁹⁴⁵ spricht. ³⁹⁴⁶ Ebenso zeigt sich das Motiv in der Schrift *Gärten* (1906) durch Hofmannsthals Anspruch, sich mit den neueren Gärten wieder der Naivität anzunähern, ³⁹⁴⁷ wobei er jedoch nicht von einer Kopie früherer Gärten spricht, da ihre Moderne eine ganz andere Zeit sei, als die „unserer Urgroßväter“. ³⁹⁴⁸ Hofmannsthal spricht in dieser Schrift aber auch seinen Anspruch aus, sich auf das Einzelne zu Gunsten der Gruppe zu konzentrieren, und spricht von dem Moment des ersten Betrachtens, ³⁹⁴⁹ wobei er überhaupt den Anspruch aufzeigt, dass der Betrachter die neuen Gärten mit der Phantasie eines fünf Jahre alten Kindes zu betrachten habe. ³⁹⁵⁰ Des weiteren zeigt sich das Motiv auch in der *Einleitung zu dem Buche genannt die Erzählungen der Tausendundein Nächte* (1906) und zwar dadurch, dass Hofmannsthal selbst eine Ähnlichkeit zwischen den Kaufmannsöhnen und den modernen Menschen erkennt, ³⁹⁵¹ und ebenso durch die Beispielgeschichte von Alischar und der treuen Summurud, durch die der Mensch eine Lehre ziehen kann. ³⁹⁵² In *Der Dichter und diese Zeit* (1906) findet sich das Motiv durch Hofmannsthals Betrachtung seiner Gegenwart. Diese sieht Hofmannsthal durchzogen von wissenschaftlichen Büchern, während die Poesie in der Moderne nur einen begrenzten Platz zu haben scheint. ³⁹⁵³ Hofmannsthals Überlegungen führen aber auch zu einer Betrachtung des Dichters, der einem Pilger zu gleichen scheint, der „sein fürstliches Haus und Frau und Kinder [verlassen hat] nach dem Heiligen Lande zu ziehen“, ³⁹⁵⁴ und das ihn sich nach seiner Rückkehr als ein Fremder in seinem Haus fühlen lässt (SW XXXIII. S. 137. Z. 8-13). Hofmannsthal definiert den Dichter aber auch als Antwortgeber seiner Zeit, als den „lautlose[n] Bruder aller

3941SW XXXIII. S. 63. Z. 12-16.

3942SW XXXIII. S. 64. Z. 35-36.

3943SW XXXIII. S. 78. Z. 10-11.

3944SW XXXIII. S. 84. Z. 2-4.

3945SW XXXIII. S. 90. Z. 11.

3946SW XXXIII. S. 92. Z. 26.

3947„[...] immerhin kommen wir allmählich wieder dorthin zurück, wo unsere Großväter waren, oder mindestens unsere naiveren Urgroßväter: die Harmonie der Dinge zu fühlen, aus denen ein Garten zusammengesetzt ist: daß sie untereinander harmonisch sind, daß sie einander etwas zu sagen haben“. In: SW XXXIII. S. 105. Z. 1-5.

3948SW XXXIII. S. 106. Z. 7.

3949„Ich weiß aus der Zeit, da ich fünf Jahre alt war, was für eine Phantasie eines Kindes der Strauch mit dem fliehenden Herzen ist. Wären ihrer sechs davon in dem Garten gewesen statt des einen, der in einer Ecke stand, unweit eines alten, unheimlichen Bottichs, unter dem die Kröte wohnte, aus den sechs hätte ich mir wenig gemacht: der eine war mir wie der Vertraute einer Königstochter.“ In: SW XXXIII. S. 107. Z. 30-36.

3950SW XXXIII. S. 107. Z. 36-37.

3951„[...] wie glichen wir diesen weit von der Heimat verirrtten Prinzen, diesen Kaufmannsöhnen, deren Vater gestorben ist, und die sich den Verführungen des Lebens preisgeben, wie meinten wir ihnen zu gleichen!“ In: SW XXXIII. S. 121. Z. 16-18.

3952„Was aber wäre von den Weisheitsreden der Vögel und anderen Tiere zu sagen, von den tief sinnigen Antworten der wunderbaren Jungfrauen, von den ans Herz gehenden Sprüchen und Wahrheiten, die sterbende Väter und alte weise Könige ins Ohr der jungen Menschen träufen, und von den unerschöpflichen Wechselreden“. In: SW XXXIII. S. 125. Z. 19-24.

3953„Sie erinnern mich, daß es die Kinder und die Frauen sind, die heute Dramen und Gedichte lesen.“ In: SW XXXIII. S. 132. Z. 35-37.

3954SW XXXIII. S. 137. Z. 3-4.

Dinge“, ³⁹⁵⁵ der sich vor nichts verschließen darf: „in den Poren seines Leibes spürt er das Herübergelebte von vergangenen Tagen, von fernen nie gekannten Vätern und Urvätern, verschwundenen Völkern, abgelebten Zeiten; sein Auge, wenn sonst keines, trifft noch – wie könnte er es wehren?“ ³⁹⁵⁶ Somit distanziert zeigt sich der Dichter von seiner Familie im gewissen Sinne, ohne aber gleichsam seine künstlerischen Organe vor Allem zu verschließen. Letztendlich zeigt sich das Motiv noch einmal in *Die Wege und die Begegnungen* (1907) durch die Begegnungen des Reisenden, so mitunter mit einem Vogel ³⁹⁵⁷ und durch seine Sicht auf die Dinge, dass alles sich dauerhaft in Bewegung befindet. ³⁹⁵⁸

Obwohl Hofmannsthal in *Das Leben ein Traum* (1901-1904) primär das familiäre Verhältnis zwischen Sigismund und seinem Vater in den Mittelpunkt ³⁹⁵⁹ stellt, zeigt sich noch eine weitere problematische Vater-Kind-Beziehung und zwar die zwischen Clotald und seiner Tochter Rosaura. Clotald hat sich nie zu seinem Kind bekannt und hat auch keine väterlichen Gefühle für sie („Vater heißen meinem Kinde – / Und was ist damit gewonnen?“). ³⁹⁶⁰ Zudem will er sicherstellen, dass ihre verwandtschaftliche Beziehung verborgen bleibt, was sich auch dadurch zeigt, dass er vor dem Mönch nicht bekennt, ihr Vater zu sein. Wie Clotald keinen Bezug zum Duft herstellen kann, kann er auch keine Verbindung zu seiner Tochter spüren; statt Liebe ist es Fremdheit, die er gegenüber seiner Tochter empfindet. ³⁹⁶¹ Genährt ist sein Empfinden für seine Tochter auch durch seine Vorstellung von Familie; sich als starken Charakter empfindend, der sich selbst in den Fokus stellt, ist Familie nur etwas für „[s]chwache Seelen“, ³⁹⁶² für Menschen, die sich selbst dem Wohl der Familie unterordnen. Clotald gestattet sich diese Schwäche seiner Seele nicht, erinnert er sich doch an seine Jugend und damit seine Vergangenheit. Nicht die Familie, sondern er selbst stand für ihn von Jugend an im Fokus, verlangte es ihn doch in der Jugend schon danach, einen König zu lenken. ³⁹⁶³ Da für ihn sein Narzissmus bestimmend ist, wähnt er aber auch, dass die Zuführung seiner Tochter seinem Narzissmus dienlich ist, sieht er in ihr nunmehr ein „Geschöpf“, ³⁹⁶⁴ das ihm als „Werkzeug der Verführung / [...] in die Hände“ ³⁹⁶⁵ gespielt worden ist. Nur wenn er durch die Vaterschaft zu ihr über einen Mann Macht gewinnen könnte, würde er sich zu Rosaura bekennen. ³⁹⁶⁶

Wie irrig Clotalds Verständnis von Familie ist, wie sehr dieses dadurch geprägt ist, dass er Kontrolle und Macht über Menschen ausüben will, zeigt sich auch im zweiten Aufzug durch das Aufeinandertreffen von Clotald und Sigismund. Auf Sigismunds Gewaltbereitschaft, seine Äußerung er würde ihn ermorden ³⁹⁶⁷ wenn er nur einmal unbewaffnet zu ihm treten würde, täuscht Clotald eine familiäre Beziehung zu ihm vor („Wer, mein Sohn, / Lehrte dich mich so zu hassen?“). ³⁹⁶⁸ Clotalds Äußerung ist die eines reinen Narzissten, eines Menschen, der die Gefühle Anderer manipuliert, will er ihm doch weismachen, dass er Sigismund nur Gutes wolle mit den Gesprächen über Religion und Schönheit, obwohl er Genuss aus der Qual Sigismunds zieht.

In Hofmannsthals Notizen 1/1H¹ zu dem ersten Aufeinandertreffen zwischen Clotald und Rosaura zeigt sich

3955SW XXXIII. S. 138. Z. 1.

3956SW XXXIII. S. 138. Z. 25-28.

3957„Und eine Minute darauf, wie ein zweiter dunkler Blitz, aus dem Scheitelpunkt des Äthers, nachschlagend dem ersten, kam das Weibchen, die junge Schwester, und jetzt die Frau. Denn es sind Geschwister, ausgebrütet im vorigen Sommer in diesem Nest hinter unsrer Haustür.“ In: SW XXXIII. S. 153. Z. 1-5.

3958„Es ist nur sonderbar, dass alles immerfort auf dem Weg ist; [...] diese beiden, Hamlet und seines Vaters Geist, seit Tagen auf dem Wege zueinander sind, und dass Raskolnikow von der Stunde des Mordes an sozusagen auf Umwegen diesen Weg zurück sucht nach dem Punkt, so sein Schicksal sich zweimal entscheiden sollte, das einemal scheinbar, das anderemal wirklich und endgültig.“ In: SW XXXIII. S. 154. Z. 9-16.

3959„Aus den Notizen entsteht das Bild einer auf die große Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn zustrebende Handlung mit starker psychologischer Ausdeutung der beiden Hauptgestalten.“ In: SW XV. S. 160. Z. 25-28.

3960SW XV. S. 17. Z. 5-6.

3961SW XV. S. 17. Z. 7-11.

3962SW XV. S. 17. Z. 13.

3963SW XV. S. 17. Z. 17-29.

3964SW XV. S. 18. Z. 16.

3965SW XV. S. 18. Z. 18-19.

Des weiteren, siehe: SW XV. S. 18. Z. 19-23.

3966SW XV. S. 18. Z. 27-30.

3967SW XV. S. 19. Z. 22-25.

3968SW XV. S. 19. Z. 26-27.

in der Rede an Clotald ebenso die Einbindung dieses Motivs. Rosaura überlässt ihm zwar den Dolch der Mutter, doch bittet sie Clotald, er möge ihn im Gedenken an ihre Mutter gut bewahren.³⁹⁶⁹ Rosaura bekennt ihm nicht nur ihre Elternlosigkeit, sondern gleichsam auch ihre maßlose Einsamkeit in der Welt („eine Waise und verlassen / wie kein Mensch verlasen je“).³⁹⁷⁰ Trotz seines Desinteresses an der Tochter, fragt Clotald nach der Mutter; Rosaura solle sich nicht auf den Dolch verlassen, sondern auf ihre eigene Schönheit, die der der Mutter gleiche.³⁹⁷¹ Für Rosaura ist der Dolch jedoch primär keine Waffe, sondern er ist für sie eine Erinnerung an die Mutter und an ihre Rede, dass ihr der Dolch den „Beschützer“³⁹⁷² zuführen wird: „mehr als irgend sonst ein Freund / tiefer und geheimnisvoller / heiligen Bandes Dir verbunden.“³⁹⁷³ Die Mutter hatte ihr erst kurz vor ihrem Tod von dem „Dolch und dem Beschützer“³⁹⁷⁴ gesprochen, hoffend, dass die Tochter durch den Dolch ihren Vater finden würde, bzw. dass dieser sich ihr zu erkennen gibt. Auch die Flucht aus Moskau wird von Rosaura in Verbindung mit der Mutter gesetzt, deren Tod sie, gleichsam wie der Verlust des Geliebten, in die Einsamkeit gestürzt hatte. Weinend am Grab, so erzählt sie ihrem Vater, wähnt sie die Unterstützung der Mutter, für ihre Reise erhalten zu haben.³⁹⁷⁵ Mit der Darlegung ihrer Familiengeschichte bekennt Clotald, allerdings nur für sich und nicht vor Rosaura, die Vaterschaft an ihr und zeigt zugleich an, dass sie zwar sein Kind ist, dass seine Zukunft aber an Sigismund gebunden ist. Damit stellt Hofmannsthal noch einmal Clotalds Narzissmus über seine familiären Beziehungen.

Die zweite Familie, die Hofmannsthal beschreibt, ist die Sigismunds. Besonders aus den Notizen lassen sich zahlreiche Zusatzinformationen bezüglich der Familie und der Vision gewinnen. Erst durch die Standortänderung, Sigismunds Versetzung in das Lustschloss, treibt Hofmannsthal in dem Drama das Motiv voran. Clotald will sich als Sigismunds weiser Ratgeber erweisen und unentbehrlich machen dem künftigen König, weshalb er ihm rät, sich zu zügeln und dem prüfenden Blick des Königs standzuhalten: „er ist alt und leicht zu rühren / lass des eignen Blutes Nähe / ihn mit süßem Schauder spüren.“³⁹⁷⁶ Das, was sich dahinter verbirgt, ist der Rat eines narzisstischen Menschen an einen anderen Narzissten, er möge alles erdenkliche tun, um an die Macht zu kommen. Dabei zeigt sich, dass Sigismund die Worte Clotalds nicht begreifen kann, hatte Clotald doch alles getan, ihn unmündig und unerfahren am Leben zu halten; die Prüfung von der Clotald gesprochen hat, wird von ihm nicht registriert, stattdessen glaubt er, das schmerzlich geraubte Kind des ihn vermissenden Vaters zu sein („deinen König frech belogen / mich misshandelt, mich sein Kind“).³⁹⁷⁷ Damit verlegt Sigismund gleichermaßen die Schuld an seinem bisherigen Leben auf Clotald, was dazu führt, dass er Clotald ermorden will. Daran sucht der erste Kämmerer Sigismund zu hindern, indem er ihm aufzeigt, dass nicht er gegen Sigismund gehandelt hat, sondern dass er nur „seines Herrn und Königs Wille“³⁹⁷⁸ beherzigt hat. Dies führt dazu, dass Sigismund die Tat des Vaters verurteilt, die Schuld aber auch bei Clotald sieht: „sprach der König wider Recht / that er schlimm sich ihm zu fügen / Und sein Herr und Fürst war ich“.³⁹⁷⁹

Sigismunds Narzissmus, in Verbindung mit seinem Bezug zur Familie, zeigt sich auch mit dem Erscheinen seines Veters Astolf, der Sigismund zwar schmeichelt, allerdings nicht übermäßig, sondern lediglich einen familiären Ton anzuschlagen sucht. Sigismund aber reagiert ihm gegenüber respektlos, was Astolf dazu führt, auf seinen familiären Bezug zu ihm anzuspieren („Eur Hoheit, denk ich, kennt / weder mich noch meinen Rang / noch wie nah, Herr, ich Euch steh“).³⁹⁸⁰ Doch die familiäre Nähe führt nicht dazu, dass Sigismund sich besinnt, zumal Astolf sein freundliches Verhalten überhaupt nicht angemessen gewürdigt habe; so sieht er die despektierliche Bewegung seiner Hand³⁹⁸¹ als Gruß an, den Astolf nicht zu schätzen

3969SW XV. S. 191. Z. 7, SW XV. S. 191. Z. 9-11.

3970SW XV. S. 192. Z. 16-17.

3971SW XV. S. 192. Z. 23-28.

3972SW XV. S. 192. Z. 37.

3973SW XV. S. 192. Z. 39-41.

3974SW XV. S. 193. Z. 8.

3975SW XV. S. 193. Z. 36-42.

3976SW XV. S. 206. Z. 6-8.

3977SW XV. S. 206. Z. 40-41.

3978SW XV. S. 207. Z. 21.

3979SW XV. S. 207. Z. 27-29.

3980SW XV. S. 208. Z. 19-21.

3981SW XV. S. 208. Z. 16.

gewusst hat.³⁹⁸²

Im Vergleich des Umgangs mit Astolf, der sein Vetter ist und mit der Prinzessin seiner Base,³⁹⁸³ zeigt sich deutlich, dass die Familie für Sigismund nicht zählt, sondern allein sein Narzissmus. Astolf hat sich in seinen Augen ihm gegenüber, sowohl in seiner Rede als auch in seiner Haltung, nicht demütig genug gegeben (SW XV. S. 209. Z. 1-3), während die Prinzessin seine Stellung voller Demut anerkannt hatte.³⁹⁸⁴ Sigismunds Ergriffenheit für diese Frau setzt zudem schon vor ihrer Rede ein. So resultiert Sigismunds Ergriffenheit nicht darauf, dass sie seine Base ist, sondern allein darauf, dass sie sich vor ihm demütig zeigt.

Aufgrund seiner Unfähigkeit, sich unter Menschen zu bewegen, kann Sigismunds die Probe des Königs nicht bestehen. Der Mord an dem Kämmerer ist für den eintretenden König der Beweis für die Richtigkeit der Prophezeiung, dass sein Sohn einmal ein Tyrann sein würde. Die Worte, die er an den Sohn richtet, zeugen schließlich von seiner Distanz zu diesem und seinem unmenschlichen Verhalten, wohl wissend, dass er sich damit, Mitleid für sich selbst empfindend, zur Kinderlosigkeit verdammt hat³⁹⁸⁵ und Polen seinen direkten Erben³⁹⁸⁶ verloren hat. So drücken die Worte des Königs Distanz zu seinem Sohn aus:

„Grausen flößt ihr ein mein Prinz
und Euer Vater Euer König
den die Hoffnung den die Liebe
bis zu des Gemaches Thür
hat geleitet sieht sich schauernd
hier allein mit einem Wesen
das kein Name nennt, o niemals
kann ich Euch als Sohn umarmen“³⁹⁸⁷

Sigismund reagiert, weil auch der Vater seinen Narzissmus angreift, ablehnend. Zudem stimmt das Bild, welches der königliche Vater von seinem Sohn gibt, nicht mit dem ästhetizistisch gefärbten Bild des Narzissten überein, sodass der Angriff auf seinen Narzissmus auch bei Sigismund zum Bruch mit dem Vater führt.

„Missen kann ich die Umarmung
die ich lang genug gemisst.
Denn hier nennet nichts Euch Vater.
[...]
Der in Schmach und Schmutz mich stieß
als ein Thier mich wachsen ließ
[...]
mag mir der Umarmung weigern
das wird nicht mein Elend steigern.“³⁹⁸⁸

Und obwohl der König die Unmenschlichkeit Sigismunds verurteilt, reagiert auch er, seinem Narzissmus gemäß, überheblich. Hofmannsthal knüpft an diese Worte Sigismunds auch einen Zug zu Astolf an, denn auch dieser hatte ihn mit seinem Blick verhöhnt, ihn an seine Unzulänglichkeit gemahnt; hier ist es der König, der auf den Blick seines Sohnes³⁹⁸⁹ und dessen respektloser Rede narzisstisch reagiert: „So dankst du / deinem König der vom Slaven / dich erhob [zum] Fürsten“.³⁹⁹⁰ Das Verhalten des Königs wiederum reizt neuerlich das Wesen Sigismunds, sieht dieser keinen Grund dafür, den Vater zu ehren der „[a]lt und

3982SW XV. S. 208. Z. 26-31.

3983SW XV. S. 209. Z. 27.

3984SW XV. S. 209. Z. 18-21.

3985SW XV. S. 212. Z. 3-5.

3986So thematisiert Hofmannsthal noch einen weiteren Aspekt in der Beziehung zwischen Sigismund und seinem Vater in den Notizen, denn mit dem Verlust Sigismunds hat der König zugleich seinen rechtmäßigen Erben eingebüßt (SW XV. S. 195. Z. 26-29) und sieht sich genötigt, „mangels / näherer Bluts- und Leibesfolge“ (SW XV. S. 196. Z. 3-4) auf den Neffen Astolf zurückzugreifen und diesen als „Thron und Landes Erben / [...] zu proclamieren“ (SW XV. S. 196. Z. 5-6).

3987SW XV. S. 211. Z. 34-41.

3988SW XV. S. 212. Z. 7-20.

3989„Wie er blickt und wie er höhnt / Wär ich nie hierher <ge>kommen“. In: SW XV. S. 212. Z. 22-23.

3990SW XV. S. 212. Z. 28-30.

kraftlos“³⁹⁹¹ vor ihm steht; so sieht er nur einen „Despot[en]“³⁹⁹² vor sich, der nur hemmte was ehemals sein ist – nämlich die Königswürde. Das Gegenüberstehen zweier narzisstisch denkender Menschen führt schließlich dazu, dass Sigismund auch seinen Vater mit dem Tod bedroht,³⁹⁹³ was den König dazu führt zu sagen: „Was in Sternen wir gelesen / das enthüllet mir sein Thun / er entrinnt nicht seinem Wesen / und wir dürfen wieder ruhn“.³⁹⁹⁴ Um sich von dem Sohn wieder zu lösen, diesen gleichsam in die Haltlosigkeit zu stürzen, warnt er diesen, er solle bedenken, dass sich das Erleben auch als Traum erweisen könne.³⁹⁹⁵ Die narzisstische Nähe im Wesen zwischen Vater und Sohn wird von Hofmannsthal deutlich herausgearbeitet, jedoch zeigt sich auch ein Unterschied in der Argumentation der beiden: während der König davon ausgeht, dass er Sigismund wegsperren musste, weil sein Wesen ihm keine Wahl ließ, zeigt sich, dass Sigismund davon ausgeht, dass sein Wesen so ist weil er von seinem Vater in den Turm gesperrt wurde. Mit dem Abgang des Königs nimmt Sigismund noch einmal Bezug zu seiner familiären Situation. Sigismund äußert, dass nichts ihn wieder mit dem Vater versöhnen könne, weil dieser ihm seinen Platz genommen und ihn in Fremdheit gestoßen hatte. Bedingt durch seine erfahrene Herkunft aber, wähnt Sigismund die Fremdheit zu sich selbst überwunden zu haben („nun ich lernte wer ich bin / geh ich nimmer mir verloren“).³⁹⁹⁶ Im dritten Aufzug zeigt sich der Einfluss Clotalds auf Rosaura, die ihm fälschlicherweise vertraut und glaubt, er führe sie zu Astolf, während er sie in Wirklichkeit Sigismund zuführt, um Kontrolle über diesen zu erlangen, weil er gemerkt hatte, dass es diesen danach verlangt, Kontrolle über Frauen zu haben. Vor Rosaura stehend, verweist Sigismund auch auf seine Familie, um sie für sich zu gewinnen. Sigismund sieht sein früheres Leben mit der aktuellen Handlung, bedingt durch den Vater und seine Hinwendung zu Rosaura, ebenso in einem Zusammenhang stehend, wie auch die Aggression gegen seinen Vater („meinen Vater macht ich zittern / aber alles das ist gut“).³⁹⁹⁷ Am Ende des dritten Aufzuges schildert Hofmannsthal, dass der König, um sich und das Volk zu schützen, und nachdem er Zeuge des Mordversuches an Astolf und Clotald geworden ist, Sigismund wieder zurück in den Turm bringen ließ. Clotald wird für den König neuerlich zum Handlanger, der seinem „unglückselige[n] Sohn“³⁹⁹⁸ glauben machen soll alles sei nur ein Traum gewesen. Dabei ist dem König wiederholt der Gedanke an sich selbst gegenwärtig, wohl aber gibt er vor, dass sein Handeln dahingehe, den Sohn vor seinem eigenen Wesen zu schützen („Du musst seine Seele retten / Du Clotald musst ihn behüten / vor verzweiflungsvollem Wüthen“).³⁹⁹⁹ Auch verweist der König darauf, um sein eigenes Gewissen zu beruhigen, dass er seinen Sohn gewarnt habe, dass sich alles nur als Traum erweisen könne.⁴⁰⁰⁰ Hatte sich bereits sein Versagen am Sohn gezeigt, erweist sich der König auch als unfähig seinem Volk gegenüber; wenn er sieht, dass das Volk ihm die Kinder entgegen reckt, dann wähnt er, dass dies aus Liebe zu ihm geschieht („ist ein rührendes Bezeigen / dass sie mich wie Kinder lieben“).⁴⁰⁰¹ So will der König nicht Sigismund, sondern dem sich demütig gegen ihn verhaltenen Volk ein Vater sein („Vater will ich ihnen heissen / Vater ihnen allen sein“).⁴⁰⁰² Im vierten Aufzug, Hofmannsthal setzt den zum Mord bereiten Sigismund zurück in seinen Turm, befindet er sich gleich zu Beginn in einem Zustand, indem er von Unsicherheit und Haltlosigkeit ergriffen ist. So will Sigismund sich töten, weil sein Narzissmus nun nicht mehr mit der Wirklichkeit übereinstimmt. Er versucht dies zu kompensieren, indem er sich einredet: „Rissen mich aus Mutterleibe / Hin in diesen zweiten Kerker, / In den dritten, in das Grab, / Will ich mich nun selber werfen.“⁴⁰⁰³ Sigismund kann lange dem trügerischen Einfluss Clotalds standhalten, der ihm einredet, dass alles Erlebte nur ein Traum war. Vor allem

3991SW XV. S. 212. Z. 33.

3992SW XV. S. 212. Z. 36.

3993SW XV. S. 213. Z. 6-10.

3994SW XV. S. 213. Z. 18-21.

3995SW XV. S. 213. Z. 22-27.

3996SW XV. S. 213. Z. 38-39.

3997SW XV. S. 215. Z. 17-18.

3998SW XV. S. 218. Z. 21.

3999SW XV. S. 218. Z. 31-33.

4000SW XV. S. 218. Z. 36-42.

4001SW XV. S. 219. Z. 40-41.

Aber auch das Volk zeigt sich fragwürdig: „heben seinen Namen rufend / ihre [Kinder sie] empor“. In: SW XV. S. 219. Z. 25-26.

4002SW XV. S. 220. Z. 9-10.

4003SW XV. S. 23. Z. 14-17.

aber vor dem Hintergrund der Mordgedanken, denen er sich neuerlich hingibt, zeigt sich eine Verbindung zu seiner Herkunft.⁴⁰⁰⁴ Sigismund erinnert sich zudem an den Vater, der ihn demütigte, indem er ihn auf sein Fehlverhalten verwies: „Jener Alte, feig und tükisch, / Er entblödete sich nicht, / Mir zu drohen, mich zu schmähen.“⁴⁰⁰⁵

Die zahlreichen Notizen erweitern Hofmannsthals Darstellung des Motivs weitreichend. So zeigen die Notizen zum vierten Aufzug (IV/1H¹) einen Geächteten, der ebenfalls auf das falsche Handeln des Königs seinem Sohn gegenüber verweist, durch das er in seinen Augen „Kron und Leben sich verwirkt“⁴⁰⁰⁶ hat. In Hofmannsthals Notizen zu einem jambischen Entwurf zum ersten Aufzug, plante er zudem eine weitere Familie einzubinden und zwar den Gefängniswärter, seine Frau und dessen kranken Sohn. In den Notizen zeigt sich ebenso das Trennende innerhalb der Familie: während die Mutter Sigismunds Umgebung und dessen Leiden durch einen übertriebenen Putzzwang zu bewältigen sucht, leidet der Sohn offen unter dem Unrecht welches Sigismund widerfährt, so dass das Kind selbst erkrankt.⁴⁰⁰⁷ Während der Sohn weder Sigismunds Leiden noch das Verhalten der Mutter begreifen kann,⁴⁰⁰⁸ kann die Mutter im Gegenzug das offene Leiden des Sohnes nicht nachvollziehen („Mutter: was kümmert Dich der Mensch!“).⁴⁰⁰⁹ Ebenso wollte Hofmannsthal das empathische Handeln des Vaters einbinden, der aufgrund des Leidens des Sohnes um eine Versetzung erbeten hatte.

Aus den Notizen, in Bezug auf Sigismund, geht des weiteren hervor, dass er sich durchaus nach einer Vater-Figur gesehnt hatte. In Ermangelung eines wirklichen Vaters, hat Sigismund Clotald als seinen Vater betrachtet und das familiäre Gefühl, aufgrund von dessen Grausamkeit, negativ besetzt: „meinen Vater / hab ich Dich öfter genannt, es kann doch nicht wieder in mir verwesen / sollen, o Gott, o Gott, ich kann doch nicht bei lebendigem Leibe zugefrieren.“⁴⁰¹⁰ Die zahlreichen Notizen zeigen auch die Hintergründe für das Handeln des Vaters. Hofmannsthal plante durch den Kanzler die Verbannung des Königssohnes aufzudecken,⁴⁰¹¹ wodurch der König die Hintergründe darlegen würde. Deutlich zeigt sich auch der Bezug zu der übernatürlichen Schwangerschaft und Geburt und das Leiden der Königin („Krankheit der Königin welche ihrer unglücklichen Entbindung vorausgieng“),⁴⁰¹² die oft ohnmächtig wurde, denn das Wesen des ungeborenen Kindes spiegelte sich auch im Verhalten der Königin wieder: „die Schwangerschaft der Königin war unheimlich: im 5^{ten} Monat trieb ein in ihr hausender Dämon sie zu Brandstiftung und Grausamkeit. Dann verfiel sie in Melancholie, wollte sich an Ecken stosen, etc. in ihr wuchs etwas grauenvolles.“⁴⁰¹³ Letztendlich sah sich der König gezwungen, die Königin ebenfalls aus der Gesellschaft zu entfernen: „als ihre Krankheit dann unbezähmbar wurde, liess der König sie auf ein Lustschloss bringen.“⁴⁰¹⁴ Hofmannsthal plante die Entbindung des Kindes, zudem auch mit der Sprachlosigkeit der Königin in Verbindung zu setzen.⁴⁰¹⁵ Zudem klären sich auch die Hintergründe, heißt es doch in den Notizen: „Das Kind wurde weggeschafft und statt seiner das todte Kind einer Hundewärterin beerdigt.“⁴⁰¹⁶ Bereits die Geburt des Kindes sollte Sigismunds späteren Drang zu Mord und Gewalt verdeutlichen, bedeutet dessen Geburt doch gleichsam den Tod der Königin: „Das Kind hob sich mit mächtigen Händen – an denen Krallen gewesen sein sollen –

4004SW XV. S. 28. Z. 1-4.

4005SW XV. S. 28. Z. 27-29.

4006SW XV. S. 228. Z. 27.

4007 „Mit dem Eigensinn der Kranken spricht er immer davon, kann es sich nicht aus dem Sinn schlagen.“ In: SW XV. S. 229. Z. 19-20.

4008 „Sohn zur Mutter: [...] alles Fegen umsonst, alles Kehren umsonst: Du fegst das Unrecht, das grässliche, nicht aus der Welt.“ In: SW XV. S. 229. Z. 34-36.

4009SW XV. S. 229. Z. 37.

„Dass seine Eltern, befangen im Wesensscheine ihrer Existenz, so dahinzuleben vermögen, dass die entsetzliche Ungerechtigkeit in dem Thurm auf 5 Meter von ihm sein kann“. In: SW XV. S. 245-246. Z. 36-2.

4010SW XV. S. 232. Z. 25-27.

4011 „[...] dringt mit krankhafter Begier/ in die Geschichte des Vaternordes ein. [...] lässt das Protokoll über die Schwangerschaft der Königin vorlesen, endlich das über Wegschaffung des Sohnes: gesteht furchtbare Prophezeiungen.“ In: SW XV. S. 235. Z. 18-21.

4012SW XV. S. 236. Z. 16-17.

4013SW XV. S. 236. Z. 27-29.

4014SW XV. S. 236. Z. 19-20.

4015 „[...] als ihre Krankheit dann unbezähmbar wurde, liess der König sie auf ein Lust/schloss bringen.“ In: SW XV. S. 236. Z. 19-20.

4016SW XV. S. 236. Z. 22-23.

ans Licht und sass grinsend (es sass aufrecht!) auf der todten Mutter.“⁴⁰¹⁷

Aus den Notizen geht des weiteren hervor, dass die Distanz Sigismunds vom Hof den König keineswegs befreit hat.⁴⁰¹⁸ Zudem geht er hier auch weitreichender auf die Prophezeiung ein: „Schliesslich sah ich mich am grauenvollsten Ort den ich nie erblicken möchte, / es war der Ort meines Heulens und Zähneklapperns, mir tödtlich wie der Blick / des Basilisken: die Nachtluft dort sog an meiner Kraft, die flüsternden Blätter / dort verlachten meine Ohnmacht [...]: dort lag ich vor meinem Sohn: alle standen um / mich, sahen auf mich und niemand half mir. Die Sterne sahen herab, gesättigt / funkelten sie, keine Hand von Engeln tauchte nieder mich verkehrten Abraham / zu retten.“⁴⁰¹⁹ Hofmannsthals Notizen zum zweiten Aufzug belegen zudem auch, dass der König neben Sigismund auch andere Kinder haben sollte.⁴⁰²⁰

Zum Ende des zweiten Aufzugs plante Hofmannsthal, das Aufeinandertreffen zwischen Sigismund und seinem Vater zu schildern. Statt seines Sohnes erschien aber der Kämmerer, dessen Blick von dem König negativ betrachtet wird und hier in Verbindung mit seiner Verschuldung am Sohn steht.⁴⁰²¹ Deutlicher wird im dritten Aufzug auch, dass Sigismunds Kommen in den Palast durch die Soldaten ausgelöst wurde, die vom König zu Clotald geschickt worden waren. Sigismund sollte vom König geholt werden, um ihn einer Probe der Menschlichkeit zu unterziehen; so wollte er sich vergewissern, dass der Sohn wirklich der Tyrann ist, wie die Prophezeiung ihm gesagt hatte. Auch sieht der König in diesem Punkt nicht sein Fehlen, sondern sieht es als Güte seinerseits an ihm an, ihm diese Möglichkeit zu eröffnen („Es ist gütig von uns, ihm diese zu gestatten“).⁴⁰²² Angedacht zum Ende des dritten Aufzuges war auch ein weiterer Vaternord, der ungesühnt bleiben sollte und durch den der König seinen eigenen Tod ahnt.⁴⁰²³

Die Vater-Sohn-Thematik zeigt sich des weiteren nicht nur in Anbindung an den Mord an dem Kämmerer,⁴⁰²⁴ sondern auch durch die Notizen zum fünften Aufzug: „nach dem Geständnis des Vaters sieht er sich ganz als stummes geängstigtes / Werkzeug in der Hand des Schicksals wie einst die Kröten in seiner. Er sagt / finster: ich könnte nichts lieben als mich selbst und meine Schmerzen, da will / ich lieber nicht leben.“⁴⁰²⁵ Hofmannsthal plante jedoch, konträr zu Calderon, der eine Annäherung zwischen Vater und Sohn vollzogen hatte, den Mord am König. So dringt ein Mörder in das Gemach des Königs, der Sigismund ähnlich sieht: „er ist jenes einzig vorhandene zweite Kind des Königs an dessen Existenz der / König nicht mehr glaubte: er wehrt den Glauben daran mit den Worten von sich / ab: das wäre zu fürchterlich wenn daraus ein Sohn entstanden wäre“.⁴⁰²⁶ Für die Revolutionäre sollte Sigismund jedoch unbrauchbar als König erscheinen, denn gegenüber Clotald hatte er seinen Wahnsinn gezeigt. Bei Hofmannsthal wird Sigismund demzufolge kein König, sondern von den Revolutionären in ein tiefes Loch geworfen.⁴⁰²⁷ Wie aus den Notizen Hofmannsthals hervorgeht, plante der König zudem das gegenseitige Morden der drei Söhne des Königs zu schildern: „(die tödten die 3 Söhne des Königs einander: Sigismund den Andelosia, Miecislav den Sigismund.“⁴⁰²⁸

4017SW XV. S. 236. Z. 30-32.

4018SW XV. S. 237. Z. 1-7.

4019SW XV. S. 237. Z. 11-18.

4020König zum Diener: „Du meinst dass Andalosia mein natürlicher Sohn ist? Ich / habe niemals wieder ein Kind gezeugt.“ In: SW XV. S. 238. Z. 20-21.

4021SW XV. S. 239. Z. 10.

4022SW XV. S. 239. Z. 17-18.

4023SW XV. S. 242. Z. 23.

Des weiteren, siehe: SW XV. S. 242. Z. 25-26, SW XV. S. 243. Z. 21-22.

4024SW XV. S. 241. Z. 17-20.

4025SW XV. S. 244. Z. 17-20.

4026SW XV. S. 245. Z. 12-14.

4027SW XV. S. 245. Z. 18-19.

„[...] er habe geschworen / die Larve zu tragen bis er dem Alten die Krone heruntergerissen habe. (Prophe-/zeiung lautete: der halbverlarvte Sohn wird des Knienden Haupt mit Füßen tre/ten)“ In: SW XV. S. 245. Z. 19-22.

4028SW XV. S. 245. Z. 23-24.

Des weiteren findet sich ein Bezug außerhalb des engeren Handlungsverlaufes:

„I had no father, I am like no father,
I have no brother, I am like no brother
And this word love which greybeards call devine
Be resident in men like one another
and not in me. –“ In: SW XV. S. 246. Z. 11-15.

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, zeigt sich das Motiv mitunter in *Tasso (Vortrag für Lanchoronski)* (1902), wenn Hofmannsthal über Tasso sagt, dass dieser ein „junger Mann von guter Familie mit hinreichendem Geist und Zartsinn“⁴⁰²⁹ sei, in *Über Goethes dramatischen Stil in der >>Natürlichen Tochter<<* (1901/1902) durch das einseitige Lieben des Herzogs in Bezug auf eines seiner Kinder (SW XXXIII. S. 208. Z. 23-24) und durch den Verweis auf die Figur der Eugenie,⁴⁰³⁰ in der *Inscenierung des Oidipus* (1903) durch die Erinnerung an die Blutschande,⁴⁰³¹ in der *Vertheidigung der Elektra* (1903) durch einen Vergleich mit einem Märchen („Wir können mit den Figuren hantieren wie mit Engel und Teufel, mit Aschenbrödel und der bösen Stiefmutter.“),⁴⁰³² in *Das Verhältnis der dramatischen Figuren Grillparzers zum Leben* (1904) durch die Erwähnung des Buches, indem der Vater die Geburten vermerkt und durch die Verbindung zwischen Vater und Kind und die Erwähnung des Bruders Camillo,⁴⁰³³ in den Notizen zu *Instruction über Tonstärke und Tempo* (1905) in Bezug auf die Tragödie *Ödipus und die Sphinx* („Erzählung er Jokaste vom Kindesmord“),⁴⁰³⁴ durch die Notizen zu *Hermann Bang* (1905),⁴⁰³⁵ wie auch durch die *Vorrede für das Werk E. Gordon Craigs* (1906) in Anbindung an den Künstler: „vom Vater her der Architektur, von Mutterseite dem Theater nächstverwandt, verlangt das Zerfallene wieder zusammenzubringen.“⁴⁰³⁶

Der Bezug zum Motiv zeigt sich in *Ein Brief* (1902) bereits in der Anrede Lord Chandos' an Bacon, in der gleichsam auf seine Herkunft verwiesen wird, wie auf Bacons gesellschaftlichen Aufstieg: „Dies ist der Brief, den Philipp Lord Chandos, jüngerer Sohn des Earl of Bath, an Francis Bacon, später Lord Verulam und Viscount St. Albans, schrieb, um sich bei diesem Freunde wegen des gänzlichen Verzichtes auf literarische Betätigung zu entschuldigen.“⁴⁰³⁷ Auf seine Familie bezieht sich Chandos auch, wenn er Bacon von seinen früheren literarischen aber unvollendeten Arbeiten spricht, in denen er mitunter die Regierung Heinrichs VIII. schildern wollte, für dessen Zeit er auf die Aufzeichnungen seines „Großvaters, des Herzogs von Exeter“⁴⁰³⁸ zurückzugreifen gedachte. Chandos beschreibt, im Zuge seiner Problematik im Leben, dass das Sprachproblem sich auch auf sein Familienleben auswirkte, zumal ihm die Familie keinen Halt bieten konnte. So hatte er seine vier Jahre alte Tochter Katharina Pompilia bei einer Lüge ertappt und hatte ihr den Wert der Wahrheit vermitteln wollen; aber Chandos hat nicht nur den Bezug zur Sprache eingebüßt, sondern, was weit problematischer ist, die Bedeutungsvermittlung von Werten eingebüßt. So hatte er seine Tochter bei einer „kindische[n] Lüge“⁴⁰³⁹ ertappt, woraufhin er ihr die „Notwendigkeit immer wahr zu sein“⁴⁰⁴⁰ aufzeigen wollte; doch die ihm im „Munde zuströmenden Begriffe“⁴⁰⁴¹ hatten eine dergleichen „schillernde Färbung“⁴⁰⁴² angenommen, dass er den Satz lediglich mühevoll zu Ende bringen konnte. Chandos spürt die eigene Unzulänglichkeit, seiner vierjährigen Tochter als Erwachsener Werte vermitteln zu können und tritt die Flucht in die Einsamkeit an. Die Potenzierung dieser empfundenen Unzulänglichkeit führt dazu, dass er sich immer mehr von dem Familienleben zurückzieht.⁴⁰⁴³ Der vergebliche Rettungsversuch des Chandos, in der vergangenen Literatur des Seneca und des Cicero Halt zu finden, lässt ihn sich neuerlich der Haltlosigkeit ausgesetzt sehen. Während Chandos Bacon jedoch sein Leiden an

4029SW XXXIII. S. 219-220. Z. 33//1.

4030SW XXXIII. S. 208. Z. 29-30.

4031SW XXXIII. S. 224. Z. 6-8.

4032SW XXXIII. S. 222. Z. 30-32.

4033SW XXXIII. S. 225. Z. 5-7, SW XXXIII. S. 226. Z. 13-16, SW XXXIII. S. 227. Z. 11-12, SW XXXIII. S. 227. Z. 14-15.

4034SW XXXIII. S. 234. Z. 6.

4035SW XXXIII. S. 231. Z. 11-12, SW XXXIII. S. 232. Z. 3.

4036SW XXXIII. S. 239. Z. 16-18.

4037SW XXXI. S. 45. Z. 2-5.

4038SW XXXI. S. 46. Z. 21-22.

4039SW XXXI. S. 49. Z. 2-3.

4040SW XXXI. S. 49. Z. 4.

4041SW XXXI. S. 49. Z. 5.

4042SW XXXI. S. 49. Z. 6.

4043„[...] auch um familiären und hausbackenen Gesprächen alle die Urteile, die leichthin und mit schlafwandelnder Sicherheit abgegeben zu werden pflegen, so bedenklich, daß ich aufhören mußte, an solchen Gesprächen irgend teilzunehmen.“ In: SW XXXI. S. 49. Z. 14-17.

diesem Leben und seinem Zustand beschreibt, eines Daseins welches so völlig „geistlos, so gedankenlos“⁴⁰⁴⁴ ist, hat er erkannt, dass dieser Zustand sich keineswegs von dem „meiner Nachbarn, meiner Verwandten“⁴⁰⁴⁵ unterscheidet, wodurch Hofmannsthal darauf verweist, dass Chandos' Zustand keineswegs ein Einzelfall ist. Selbst um sein problematisches Leben wissend, versucht er seine Leere am Leben jedoch, vor der Wirklichkeit zu verbergen. Dazu ist Chandos seine „gute und strenge Erziehung“⁴⁰⁴⁶ dienlich, welche er seinem „seligen Vater verdanke“⁴⁰⁴⁷ und die ihn wenigstens nach außen hin den Anschein bewahren lässt, nicht haltlos im Leben zu stehen.

Dass sich *Elektra* (1903) gegen eine eigene Familie entscheidet, zeigt sich noch, bevor Hofmannsthal die Motivation für ihr dem Leben abgewandtes Verhalten darlegt. Die Diener verabscheuend, von denen sie nicht als Mensch, sondern als „Dämon“⁴⁰⁴⁸ empfunden wird, zeigt sich Elektra als Figur, die statt eines Kindes in sich einen „Geier [...] im Leib“⁴⁰⁴⁹ nährt. Nicht Elektra, sondern die Dienerinnen verweisen darauf, dass Elektra das Kind der Königin ist (SW VII. S. 64. Z. 34), die sie, unverständlicherweise für die Mägde, am Leben lässt. Während eine der Mägde sogar, ausgelöst durch Elektras Verhalten, darauf verweist, dass sie ihr eigenes Kind „unter Schloß und Riegel“⁴⁰⁵⁰ hielte, empfindet eine der anderen Mägde Mitleid für Elektra, die man doch aus ihrer gesellschaftlichen Stellung gelöst hatte, nicht nur zu den Mägden gegeben hatte, sondern der man den „Napf mit Essen zu den Hunden“⁴⁰⁵¹ gesetzt hat. Die fünfte der Mägde jedoch verehrt Elektra geradezu für ihr Verhalten, ist sie doch ein „Königskind / und leidet solche Schmach“.⁴⁰⁵² Die jüngste der Mägde hebt sich dadurch von den Anderen, auch von der Aufseherin ab, dass sie sich auf Elektras Abwendung von den Dienerinnen bezieht:

„Und wenn sie uns mit unsern Kindern sieht,
so schreit sie: nichts kann so verflucht sein, nichts,
als Kinder, die wir hündisch auf der Treppe
im Blute glitschernd, hier in diesem Hause
empfangen und geboren haben. Sagt sie
das oder nicht?“⁴⁰⁵³

Wie Elektra das Lieben in Verbindung mit der Ermordung und dem Haus stellt, zeigt sich hier, dass sie auch das Gebären des Nachwuchses damit ebenso verbindet, vor allem, da die Dienerinnen den Mördern ihres Vaters zu Diensten sind. Mit Elektras Auftreten unterstreicht Hofmannsthal ihre Verbindung zum Tod und deutet gleichsam ihr frühzeitiges Sterben an. Doch ihr Erscheinen mit den „Flecken roten Lichtes“,⁴⁰⁵⁴ also ihre Verbindung mit dem Tod und der Rache, erweist sich keineswegs als erfüllend für sie, sondern sie leidet unter diesem Leben, was sich in ihrem Ruf nach dem Vater zeigt: „Allein! Weh, ganz allein. Der Vater fort, / hinabgescheucht in seine kalten Klüfte.“⁴⁰⁵⁵ Elektras Wunsch ist es im Grunde, das Alleinsein wieder aufzubrechen, und aus diesem Gefühl heraus ruft sie auch nach ihrem Vater („Wo bist du, Vater? hast du nicht die Kraft, / dein Angesicht herauf zu mir zu schleppen?“).⁴⁰⁵⁶ Doch der Tote bleibt für sie unerreichbar, sie bleibt allein und wünscht sich dennoch nur zurück in das frühere Familiengefüge. Ihre Einsamkeit führt sie schließlich dazu, die Ursache für ihren Kummer anzusprechen:

„Es ist die Stunde, unsre Stunde ist'!
Die Stunde, wo sie dich geschlachtet haben,
dein Weib und der mit ihr in einem Bette,
in deinem königlichen Bette schläft. //

4044SW XXXI. S. 50. Z. 13.

4045SW XXXI. S. 50. Z. 14.

4046SW XXXI. S. 52. Z. 40.

4047SW XXXI. S. 53. Z. 1.

4048SW VII. S. 64. Z. 35.

4049SW VII. S. 64. Z. 18.

4050SW VII. S. 65. Z. 3.

4051SW VII. S. 65. Z. 6.

4052SW VII. S. 65. Z. 12-13.

4053SW VII. S. 66. Z. 15-20.

4054SW VII. S. 66. Z. 26.

4055SW VII. S. 66. Z. 30-31.

4056SW VII. S. 66. Z. 33-34.

Sie schlugen dich im Bade tot, dein Blut
rann über deine Augen, und das Bad
dampfte von deinem Blut,⁴⁰⁵⁷

Monika Fick stuft Elektras Verhalten, was sie letztendlich als falsch bewertet, dahingehend ein, dass die den „Riß im Kontinuum des Lebens, wie es sich in der Generationskette verkörpert“, ⁴⁰⁵⁸ erkannt hat („Klytämnestras Tat ist Versündigung am All-Zusammenhang des Lebens.“). ⁴⁰⁵⁹ Indem sie allerdings ihre Mutter ermorden lässt, zeigt sie sich ihr darin wesensnah in der Verleugnung des „All-Zusammenhang[s] des Lebens“. ⁴⁰⁶⁰

So sehr Elektra die Nähe zu ihrem toten Vater beschwört, so distanziert und hasserfüllt zeigt sie sich gegenüber der Mutter, die sie ein „Weib“ ⁴⁰⁶¹ heißt. Wie sehr Elektra die Rückkehr des Vaters herbeisehnt, zeigt sich ebenso durch einen langen Monolog ⁴⁰⁶² der Königstochter. Doch Elektra ahnt auch, dass es nicht zu einer wirklichen Rückkehr des Vaters kommen kann; nur wie ein „Schatten“ ⁴⁰⁶³ wird sie den Vater wieder vor sich stehen sehen. Elektras Bezug zum toten Vater beruht dabei deutlich auf ihrer Einsamkeit im Leben, ruft sie doch aus: „Ich will dich sehn, laß mich heut nicht allein!“ ⁴⁰⁶⁴ Weil sie ihn aber nicht dem Leben zurückgeben kann, steigert sich Elektra immer mehr in ihre Rachedgedanken hinein, was sie auch dazu führt, nicht nur die Mörder zur Rechenschaft ziehen zu wollen, sondern sie will auch das Blut der Helfershelfer auf dem Grab des Vaters sich ergießen sehen. ⁴⁰⁶⁵ Nach der vollbrachten Ermordung der Tiere des Hauses, der Mörder und der Helfershelfern, glaubt sie an einen Tanz der drei Kinder um das Grab des Vaters. ⁴⁰⁶⁶

Die Begegnung zwischen Elektra und ihrer „jüngere[n] Schwester“ ⁴⁰⁶⁷ verdeutlicht nicht nur den Wesensunterschied zwischen Elektra und Chrysothemis, sondern Elektra wird darüber hinaus auch mit einer anderen Lebensvorstellung konfrontiert. Dabei zeugt nicht nur Elektras Reaktion auf ihre Schwester von ihrer Distanz zu ihr, ⁴⁰⁶⁸ sondern auch ihre halbherzige und widersprüchliche Rede an sie: „Rede, sprich, ergieße dich, / dann geh und laß mich!“ ⁴⁰⁶⁹ Hofmannsthal macht schnell deutlich, worin Elektras Ablehnung gegenüber der Schwester wurzelt, sieht sie in ihr doch nur die „Tochter meiner Mutter“, ⁴⁰⁷⁰ was erahnen lässt, dass Elektra, als sie vom Vergießen des Blutes der Mörder und Verschwörer bzw. Helfer und Diener sprach, auch ihre Schwester, zumindest in Gedanken, eingeschlossen hatte. Elektra jedoch reagiert auch abwertend gegenüber der Angst der Schwester ihr gegenüber, die die Hände hebt, zeigen sich ihre Gedanken doch dominiert von der Mutter und jenem „andre[n] Weib, [der] Memme, ei / Aegisth, der tapfre Meuchelmörder“. ⁴⁰⁷¹ Dabei zeigt sich Chrysothemis ihrer Schwester mitunter zugewandt, warnt sie sie doch vor ihrer Mutter und dem Meuchelmörder Aegisth, die sie in einen Turm sperren wollen. Während Elektra ihre Schwester dazu aufruft, den Mördern „den Tod / und das Gericht“ ⁴⁰⁷² zu wünschen, äußert Chrysothemis ihre Sehnsucht, sich dem Leben zu verbinden; anders als Elektra, sieht sie mit ihrem Haus nicht den Mord in Verbindung gesetzt, doch spürt sie gleichsam in den Zimmern eine Sehnsucht, die sie weder stillen noch benennen kann und ruft deswegen Elektra dazu auf, ihr zu helfen („Schwester, hab Erbarmen!“). ⁴⁰⁷³ Für Chrysothemis ist Elektra jedoch auch schuldig an ihrer Situation:

„Du bist es, die mit Eisenklammern

4057SW VII. S. 66-67. Z. 35-38//1-3.

4058Fick: S. 351.

4059Fick: S. 351.

4060Fick: S. 352.

4061SW VII. S. 66. Z. 37.

4062SW VII. S. 67-68. Z. 8-41//1-8.

4063SW VII. S. 67. Z. 15.

4064SW VII. S. 67. Z. 14.

4065SW VII. S. 67. Z. 27-28.

4066SW VII. S. 67-68. Z. 41//1-8.

4067SW VII. S. 68. Z. 9.

4068„Elektra fährt zusammen, wie der Nachtwandler, der seinen Namen rufen hört. Sie / taumelt. Ihre Augen sehen um sich, als fänden sie sich nicht gleich zurecht. Ihr Gesicht / verzerrt sich, wie sie die ängstliche Miene der Schwester ansieht.“ In: SW VII. S. 68. Z. 12-14.

4069SW VII. S. 68. Z. 21-22.

4070SW VII. S. 68. Z. 27.

4071SW VII. S. 68. Z. 34-35.

4072SW VII. S. 69. Z. 26-27.

4073SW VII. S. 70. Z. 2.

Mich an den Boden schmiedet. Wärest nicht du,
sie ließen uns hinaus. Wär´ nicht dein Haß,
dein schlafloses unbändiges Gemüt,
vor dem sie zittern, ah, so ließen sie
uns ja heraus aus diesem Kerker, Schwester!“⁴⁰⁷⁴

Chrysothemis spricht ihr von der Sehnsucht nach einer eigenen Familie, muss jedoch erkennen, dass Elektra dafür kein Interesse zeigt („Hörst du mich an? Sprich zu mir, Schwester!“).⁴⁰⁷⁵ Doch Hofmannsthal schildert Chrysothemis als hoffend, dass Elektra etwas verändern wird, wenn schon nicht für sie doch für sich selbst: „Hab Mitleid mit dir selber und mit mir. / Wem frommt denn solche Qual? Dem Vater etwa? / Der Vater, der ist tot. Der Bruder kommt nicht heim. / Du siehst ja doch, daß er nicht kommt.“⁴⁰⁷⁶

Chrysothemis hat mit der Vergangenheit abgeschlossen und sehnt sich nach einer eigenen Zukunft, nach einem „Weiberschicksal“,⁴⁰⁷⁷ während sie nur erkennen muss, dass sie fortdauernd älter wird. Die Differenz im Wesen der beiden Schwestern, zeigt sich dabei vor allem durch den unterschiedlichen Bezug zur Vergangenheit. Während Chrysothemis ein zukünftiges Leben als Ehefrau und Mutter ersehnt, wähnt Elektra, sich erst dadurch als Mensch erweisen zu können, indem sie an der Vergangenheit festhält. Chrysothemis wirft Elektra sogar vor, dass sie das Vergessen nicht erreichen kann, während sie Richtung Zukunft gerichtet ist.⁴⁰⁷⁸ So zeigt sich, dass Elektra ihre eigene Zukunft opfert, um an der Vergangenheit festzuhalten, wodurch sie zwangsläufig das Lebenskonzept ihrer Schwester verurteilen muss. Mit Hohn wendet sie sich an Chrysothemis, die sich für ihre zukünftigen Kinder die Augen waschen will, damit sie in ihnen nicht das schlimme Erleben herauslesen können und wünscht ihr Kinder, die so an ihr „tun [werden], wie du am Vater“. ⁴⁰⁷⁹ Der neuerliche Versuch von Chrysothemis, Elektra vor dem frühen Tod zu bewahren („Schwester! / geh fort von hier“),⁴⁰⁸⁰ muss ohne Wirkung bleiben, obgleich Hofmannsthal hier einen Grund zeigt, warum Elektra an der Vergangenheit festhält: war sie bei der Ermordung des Vaters schwach gewesen, so will sie sich dieses Mal als stark erweisen. Chrysothemis jedoch heißt Elektra neuerlich, dass sie weggehen möge, vor allem da ihre Mutter heute Nacht von Orest geträumt habe.⁴⁰⁸¹ Elektra jedoch sieht in dem Traum der Mutter keine potenzierte Gefahrenquelle für sich, gibt sie doch vor, dass sie es war, die ihr den „Traum [...] geschickt“⁴⁰⁸² habe. Vielmehr sieht sich Elektra durch den Traum in ihrem Verhalten bestätigt, während Chrysothemis Elektra neuerlich dazu aufruft, der Mutter aus dem Weg zu gehen, erkennt sie doch das Bedrohliche ihres Wesens ebenso.⁴⁰⁸³ Elektra jedoch steuert unablässig auf ihren frühen Tod zu, sucht sie doch geradezu die Konfrontation mit der verhassten Mutter: „Ich habe eine Lust, mit meiner Mutter / zu reden wie noch nie!“⁴⁰⁸⁴

Durch die Begegnung zwischen Klytämnestra und Elektra verdeutlicht Hofmannsthal auch die Abneigung der Königin gegenüber ihrer Tochter, fühlt sie sich doch auch durch sie mit dem Tod bedroht. Gleichsam jedoch zeigt sich auch ihre Unfähigkeit, der Tochter Einhalt zu gebieten.⁴⁰⁸⁵

Elektra äußert ihre Abneigung gegenüber der Mutter allerdings nicht offen, sondern verhöhnt sie hintergründig und heißt sie eine Göttin. Klytämnestra jedoch, zum einen durch ihren angesprochenen Narzissmus, zum anderen durch Elektras Andeutung des Traumes, fühlt sich angesprochen, erhofft sie sich doch Heilung von ihr vor dem Traum („Sie redet wie ein Arzt“).⁴⁰⁸⁶ Dennoch bleibt ein Restzweifel in Klytämnestra, der dazu führt, Elektra zu drohen, wenn sie sich ihr gegenüber falsch verhalte: „Nimm dich in acht. Es könnte / der letzte Tag sein, daß du dieses Licht / da siehst und diese freie Luft einatmest.“⁴⁰⁸⁷

4074SW VII. S. 70. Z. 6-11.

4075SW VII. S. 70. Z. 23.

4076SW VII. S. 70. Z. 27-30.

4077SW VII. S. 71. Z. 7.

4078SW VII. S. 71. Z. 20-25.

4079SW VII. S. 72. Z. 34.

4080SW VII. S. 73. Z. 12-13.

4081SW VII. S. 73. Z. 29.

4082SW VII. S. 73. Z. 32.

4083SW VII. S. 74. Z. 17-21.

4084SW VII. S. 74. Z. 23-24.

4085SW VII. S. 75. Z. 2-12.

4086SW VII. S. 75. Z. 37.

4087SW VII. S. 76. Z. 7-9.

Wenn Elektra ihre Erklärung liefert, warum sie sie eine Göttin genannt hatte, zeigt sich neuerlich ihre tiefe Abneigung der Mutter gegenüber, die mit ihrer königlichen Macht auf sie wirkt.

„Wahrhaftig, wenn du keine Göttin bist,
wo sind dann Götter! Ich weiß auf der Welt
nichts, was mich schauern macht, als wie zu denken,
daß dieser Leib das dunkle Tor, aus welchem
ich an das Licht der Welt gekrochen bin.
Auf diesem Schoß bin ich gelegen, nackt?
Zu diesen Brüsten hast du mich gehoben?
So bin ich ja aus meines Vaters Grab
herausgekrochen, hab' gespielt in Windeln
auf meines Vaters Richtstatt! Du bist ja
wie ein Koloß, aus dessen ehernen Händen
ich nie entsprungen bin. Du hast mich ja
am Zaum. Du bindest mich, an was du willst.
Du bist mir ausgespien, wie das Meer,
ein Leben, einen Vater, und Geschwister:
und hast hinabgeschlungen, wie das Meern,
ein Leben, einen Vater und Geschwister.
Ich weiß nicht, wie ich jemals sterben sollte –
als daran, daß du stürbest.“⁴⁰⁸⁸

Klytämnestra jedoch begreift Elektras Worte nicht als das was sie wirklich sind, als spöttische Verhöhnung der Mutter, und nimmt vermeintlich an, dass sie sie mit ihren Worten ehren würde. Elektra gibt im Folgenden vor, dass ihr Kummer darin begründet sei, dass sie Aegisth in der Kleidung des „verstorbenen Vater[s]“⁴⁰⁸⁹ sehen muss, wobei Elektra im Grunde einen Mangel an Größe bei dem jetzigen Mann ihrer Mutter andeutet. In dem fortlaufenden Gespräch zwischen Elektra und Klytämnestra zeigt sich schließlich noch an einer anderen Passage, warum sie empfänglich dafür ist, auf die Tochter zu hören. Ihre vermeintlichen Helfer, ihre Dienerinnen und Vertrauten, haben bisher versagt, haben es nicht vermocht, sie vor den Reden des Aegisth zu bewahren, der ebenso ihrer höhnt: „Wenn einer etwas Angenehmes sagt, / und wär' es meine Tochter, wär' es die da, / will ich von meiner Seele alle Hüllen / ablösen“.⁴⁰⁹⁰ Demnach ist es lediglich Klytämnestras Sorge um die eigene Person, die sie sich an die verhasste Tochter wenden lässt. Allein mit Elektra, berichtet Klytämnestra schließlich von ihren Träumen. Elektra erweist sich neuerlich als verstohlen höhnisch und fragt nur: „Träumst du, Mutter?“⁴⁰⁹¹ Doch Klytämnestra fordert ihre Tochter neuerlich dazu auf, ihr zu helfen, sie von den Träumen zu lösen und „ein Wort und einen Satz“⁴⁰⁹² zu sprechen, der vielleicht die Macht haben wird, sie von der Qual zu lösen. Elektra jedoch verweist nur auf ihren Vater („Denkst du da / an meinen Vater?“),⁴⁰⁹³ mit dem Blick auf das Bad gerichtet, indem er ermordet wurde. Demgegenüber steht Klytämnestra, die sich dauerhaft um sich selbst besorgt zeigt, verweist sie doch nur auf die Steine an ihrem Körper, mit denen sie sich vor den Träumen zu schützen sucht, und fordert Elektra neuerlich dazu auf: „Wenn du nur wolltest, / du könntest etwas sagen, was mir nützt.“

⁴⁰⁹⁴ Wie Elektra später ihre Schwester zum Mord bitten und drängen wird, ist es hier Klytämnestra, die Elektra wiederholt dazu aufruft, sie von den Träumen zu befreien. Doch in ihrer Rede zeigt sich auch, dass sie die Träume bedingt sieht durch ihr gesellschaftliches Umfeld, verweist sie zudem auf Aegisth und auch auf Elektra. Wie diese zudem später Chrysothemis' Stärke hervorheben wird, um sie zur Tat an der Mutter zu bringen, hebt Klytämnestra hier Elektras Klugheit hervor, während sie sich als alt darstellt, verfolgt von den Worten und dem Hohn des Aegisth, der eigenen Haltlosigkeit ausgeliefert und neuerlich hoffend: „Aber

4088SW VII. S. 76. Z. 11-29.

4089SW VII. S. 76. Z. 37.

4090SW VII. S. 77. Z. 29-32.

4091SW VII. S. 78. Z. 8.

Des weiteren, siehe: SW VII. S. 78. Z. 30.

4092SW VII. S. 78. Z. 17.

4093SW VII. S. 78. Z. 22-23.

4094SW VII. S. 78. Z. 28-29.

du hast Worte. / Du könntest vieles sagen, was mir nützt.“⁴⁰⁹⁵ Doch statt direkte Hilfe von Elektra zu erlangen, muss sie erfahren, dass diese sie nur starr ansieht, was sie wieder an den Traum und ihre Beklemmung heranführt, fühlt sie sich doch beobachtet. Als Elektra schließlich von dem rechten Opfer redet, begreift Klytämnestra ebenso nicht, dass sie auf sie selbst anspielt. Stattdessen heißt sie Elektra sich ihr gegenüber freundlicher zu zeigen, und stuft ihr eigenes Verhalten abhängig von ihrem Starrsinn ein.⁴⁰⁹⁶ Während Elektra sich immer noch mit der Vergangenheit verbunden fühlt, sucht Klytämnestra eine Distanz dazu zu schaffen, was sich auch zeigt, wenn Elektra das Gespräch auf das Beil, mit dem der Vater ermordet wurde, bringt, was Klytämnestra aber verweigert („Davon will ich / nichts hören. Schweig“).⁴⁰⁹⁷ Stattdessen betont sie ihre eigene Macht, mit den Menschen so umgehen zu können, wie es ihrem Willen entspricht.⁴⁰⁹⁸ Bezeichnend wie sehr Klytämnestra Elektras wahre Gefühle verkennt, ist auch die Passage des Gespräches zwischen Mutter und Tochter, als die Königin sie dazu aufruft, sie solle eine Vermittlerin im Umgang mit Chrysothemis werden.⁴⁰⁹⁹ Da es Elektra jedoch nicht nach einem Ehemann verlangt, zeigt sie sich nicht bereit, auf Klytämnestras Vorschlag einzugehen, und bringt das Gespräch vielmehr auf den Bruder („Und der Bruder? / Läßt du den Bruder nicht nach Hause, Mutter?“).⁴¹⁰⁰ Klytämnestra verweigert sich aber neuerlich dem Sohn: „Von ihm zu reden hab’ ich dir verboten.“⁴¹⁰¹ Dass sie vor Orest Angst habe, wie Elektra andeutet, tut Klytämnestra allerdings ab, da sie ihn doch einen „Schwachsinnigen“⁴¹⁰² heißt, dem es nicht möglich ist „Mensch und Tier zu unterscheiden“. ⁴¹⁰³ Während Elektra ihren Worten keinen Glauben schenkt, weiß die doch, dass das „Kind [...] ganz gesund“⁴¹⁰⁴ war, beharrt Klytämnestra auf Orests Wahnsinn, den sie ursächlich bedingt sieht durch sein gesellschaftliches Umfeld und die schlechten Räumlichkeiten, in denen er in der Ferne zu leben hatte. Klytämnestra jedoch gibt unverständlicherweise auch vor, gut für ihn gesorgt zu haben, Gold geschickt zu haben, damit er wie ein „Königskind“⁴¹⁰⁵ gehalten werde. Darüber hinaus zeigt die Bemerkung Klytämnestras noch etwas anderes, nämlich dass die Königin Elektra und der Schwester ähnliche Lebensumstände zukommen ließ, wie sie bei Orest vermeintlich zum Wahnsinn geführt haben. An ihren Augen jedoch, so Elektra, könne sie erkennen, dass Orest noch lebe und dass ihr das „Herz / verdorrt vor Grauen, weil du weißt: er kommt“. ⁴¹⁰⁶ Hatte Klytämnestra schon eine Hartherzigkeit in Bezug auf ihre Töchter gezeigt, offenbart sich dies ebenso in Bezug auf den Sohn. Klytämnestra versucht, sich nicht nur den Worten ihrer Tochter zu entziehen, vielmehr zeigt sie ihre Gleichgültigkeit gegenüber dem Sohn, zu dem sie sich in absoluter Distanz stellt: „Ich weiß auch nicht, / wer dieser ist, von dem du redest.“⁴¹⁰⁷ Klytämnestra zeigt sich dabei ebenso narzisstisch wie zuvor, geht es ihr doch allein um ihr Gesunden, doch bekennt sie schließlich auch, dass ihre Träume den vermeintlich gleichgültigen Sohn zum Inhalt haben; gleichsam will sie sich als Herrin verstanden wissen, die sie sich solchen „Anwandlungen“⁴¹⁰⁸ entziehen kann. Dabei zeigt Hofmannsthal, entgegen ihrer Worte, ihre Unfähigkeit auf, sich von den Träumen zu befreien, was sich auch dadurch zeigt, dass sie Elektra sogar bedroht, wenn sie ihr nicht freiwillig sagt, wie sie sich von den Träumen zu befreien vermag: „Sagst du's nicht / im Freien, wirst du's an der Kette sagen.“⁴¹⁰⁹ Dies führt letztendlich dazu, dass Elektra ihr offenbart, dass sie sich allein durch ihr eigenes Sterben von ihren Träumen über den Sohn zu befreien vermag; allerdings erfolgt diese Offenbarung der Mutter gegenüber nicht aus der Angst um ihr Leben heraus,

4095SW VII. S. 79. Z. 14-15.

4096SW VII. S. 82. Z. 2-9.

Lediglich verstohlen zeigt sich Elektras wirkliches Empfinden gegenüber der Mutter in diesem Zusammenhang („Da geht’s dem Kinde umgekehrt: das dächte / die Mutter lieber tot als in dem Bette“, SW VII. S. 82. Z. 11-12).

4097SW VII. S. 83. Z. 1-2.

4098SW VII. S. 83. Z. 1-7.

4099SW VII. S. 83. Z. 11-17.

4100SW VII. S. 83. Z. 18-19.

4101SW VII. S. 83. Z. 21.

4102SW VII. S. 83. Z. 29.

4103SW VII. S. 83. Z. 33.

4104SW VII. S. 83. Z. 35.

4105SW VII. S. 84. Z. 8.

4106SW VII. S. 84. Z. 16-17.

4107SW VII. S. 84. Z. 27-28.

4108SW VII. S. 84. Z. 34.

4109SW VII. S. 85. Z. 4-5.

sondern sie versteht sich überlegen gegenüber ihr. Prophetisch schildert Elektra ihr ihr Sterben, ihr ungehörtes Flehen nach Erlösung und die Gegenwart ihrer Person im Moment ihres Todes durch den Sohn:

„Und ich steh´ eben dir: du kannst den Blick
nicht von mir wenden, innen krampft es dich,
daß du von meinem schweigenden Gesicht
ein Wort angelesen willst, willst die Götter
heruntergrinsen aus dem Nachtgewölk:
[...]
da steh´ ich
vor dir, und nun liest du mit starrem Aug´
das ungeheure Wort, das mir in mein
Gesicht geschrieben ist: denn mein Gesicht
ist aus des Vaters und aus deinen Zügen
gemischt, und da hab´ ich mit meinem stummen
Dastehn dein letztes Wort zunicht´ gemacht,
erhängt ist dir die Seele in der selbst-
gedrehten Schlinge, sausend fällt das Beil,
und ich steh' da und seh' dich endlich sterben!
Dann träumst du nimmermehr“ ⁴¹¹⁰

Klytämnestra reagiert mit Grauen auf Elektras Eröffnung, doch ruft sie Diener herbei die Licht bringen, um sich nicht mehr fürchten zu müssen. Von ihrem Umfeld erfährt sie schließlich von dem Tod ihres Sohnes, woraufhin die „Spannung des Grauens [...] einem bösen Triumph“ ⁴¹¹¹ weicht. Von dem vermeintlichen Tod des Bruders erfährt Elektra wiederum durch ihre Schwester. Doch während Chrysothemis dem Gerede Glauben schenkt („Nur uns erzählt man´s nicht! / An uns denkt niemand. Tot! Elektra, tot!“), ⁴¹¹² verweigert sich Elektra dem Tod des Bruders. Bestätigung findet Chrysothemis jedoch durch den jungen Diener, der den Umherstehenden ebenso von dem Tod des Orest spricht. Gleichsam betont Hofmannsthal durch ihn die Distanz des Königsohnes von seinem Geburtshaus und damit seinem Geschlecht:

„Und kurz und gut: der junge Bursch´ Orest,
der Sohn vom Haus, der immer außer Haus war
und drum so gut wie tot: kurz dieser, der
schon eh´und immer sozusagen tot war,
der ist nun sozusagen wirklich tot!“ ⁴¹¹³

Der bestätigte Tod des Bruders bindet allerdings die beiden Schwestern, wie nie zuvor, aneinander „wie ein Leib“, ⁴¹¹⁴ wobei Chrysothemis nicht nur die Umstände vom Tode des Bruders weiter ausführt, sondern ebenso auf eine langjährige Trennung zwischen den Geschwistern hinweist. ⁴¹¹⁵ Chrysothemis ruft Elektra dazu auf, zu den beiden Boten zu gehen, die die Nachricht vom Tod des Orest gebracht hatten und erhofft, dass sie ihnen alles erzählen werden, wenn sie wissen, dass sie die „armen Schwestern“ ⁴¹¹⁶ sind. Während Elektra nicht um die Umstände des Todes wissen will, bedauert Chrysothemis, dass sie nicht einmal eine Haarlocke von dem Bruder haben, empfindet sie doch auch dadurch, dass sie ganz alleine auf dieser Welt sind. ⁴¹¹⁷ Während Chrysothemis ihre Einsamkeit betont, bedeutet der Tod des Bruders für Elektra eine andere Stellung zur Rache, vom passiven zum aktiven Part, sieht sie sich doch dazu veranlasst, die Tat an den Mördern des Vaters zu begehen und ruft Chrysothemis auf: „Wir! / Wir beide müssen´s tun.“ ⁴¹¹⁸

4110SW VII. S. 86. Z. 4-33.

4111SW VII. S. 88. Z. 1-2.

4112SW VII. S. 88. Z. 9-10.

„Ich kam hinaus, da wußten sie's schon! Alle / standen herum, und alle wußten's schon, / nur wir nicht.“ In: SW VII. S. 87. Z. 26-28.

4113SW VII. S. 89. Z. 20-24.

4114SW VII. S. 89. Z. 27.

4115SW VII. S. 89-90. Z. 35-40//1-3.

4116SW VII. S. 90. Z. 11.

4117SW VII. S. 90. Z. 18-19.

4118SW VII. S. 90. Z. 23-24.

Während Elektra von dem „Weib und ihre[m] Mann“⁴¹¹⁹ spricht, die es zu erschlagen gilt, begreift Chrysothemis nur bedingt, dass sie „von der Mutter“⁴¹²⁰ spricht. Elektra jedoch sieht die Notwendigkeit zur Tat mehr gegeben denn je, habe „unser Vater“⁴¹²¹ doch keine anderen Kinder mehr als die beiden Töchter. So überzeugt wie Elektra von der Tat ist, so unmöglich erscheint es Chrysothemis, die Tat mit bloßen Händen begehen zu können, worauf sie auf ein Beil als mögliches Instrument verweist, was Elektra sich wiederum an das Beil erinnern lässt, mit dem der Vater ermordet worden ist.⁴¹²² Auch durch diese Passage zeigt sich, dass Elektras Mordpläne weniger freiwillig sind, mehr einem Müssen entsprungen sind. Während Chrysothemis Elektras Verhalten als „Wahnsinn“⁴¹²³ einstuft, zeigt sich warum Elektra überhaupt der Schwester bedarf. Allein könne sie die Tat nicht begehen, da Klytämnestra und Aegisth immer noch das Bett miteinander teilen („So aber mußt du mit“).⁴¹²⁴ Chrysothemis' Verweigerung, in Bezug auf die Tat, führt bei Elektra dazu, ihr zu schmeicheln, eine Nähe zu der Schwester zu beschwören, die bisher nicht existent war.

„Ich laß dich nicht! Wir müssen so
verwachsen ineinander, bis das Messer,
das meinen Leib von deinem reißen wollte,
auch gleich den Tod uns gibt, denn nun sind wir
allein auf dieser Welt.“⁴¹²⁵

Chrysothemis jedoch hält dem entgegen, wodurch sich neuerlich die Unterschiede zwischen den Schwestern zeigen, dass sie sich und ihr die Freiheit ermöglichen möge, indem sie diesem Haus entkommen.⁴¹²⁶ Elektra jedoch beharrt auf ihre Rache, schmeichelt ihrer Stärke, die bedingt durch die einsamen Nächte sei, und verspricht ihr: „Von jetzt an will ich deine Schwester sein, // so wie ich niemals deine Schwester war!“⁴¹²⁷ Während Chrysothemis sich dieser Verlockung entziehen will, setzt Elektra ihre Schwester weiter unter Druck, indem sie ihr eine glückliche Zukunft prophezeit. Mehr als eine Schwester will sie ihr fortan sein, mehr wie eine „Sklavin“,⁴¹²⁸ die ihr bei der Geburt ihrer Kinder zur Seite stehen wird. Doch weil Chrysothemis nicht durch ihr Schmeicheln, zum Mord zu bewegen ist, versucht Elektra sie schließlich zu zwingen („Denn eh' du diesem Haus / und mir entkommst, mußt du es tun!“),⁴¹²⁹ wodurch sie sich und weniger Chrysothemis, als die Tochter ihrer Mutter zeigt. Nachdem Elektra sie neuerlich, weil auch die Drohung nicht wirkt, mit der anstehenden Hochzeit zu verlocken versucht, wirft sie sich ihr zu Füßen, muss aber schließlich erkennen, dass sie die Tat alleine begehen muss.⁴¹³⁰

Während Elektra nach dem Beil gräbt, um sich ihr Mordwerkzeug zu gewinnen, erscheint der ihr „fremde[...] Mensch“⁴¹³¹ Orest, wodurch Hofmannsthal an die jahrelange Distanz zwischen den Geschwistern anknüpft, die zuvor Chrysothemis betont hatte. Ihm gegenüber bekennt sie ihre Entfernung zu einem wirklichen Leben, denn das, was sie nun ausgraben wird, wird sie in Ermangelung eines Bruders oder Kindes ebenso „herzen“,⁴¹³² als sei das Beil gleichsam ein naher Verwandter. Jedoch Orests Frage,⁴¹³³ nach ihrem familiären Bezug, offenbart Elektras Einsamkeit:

„Ich bin nicht Mutter, habe keine Mutter,
bin kein Geschwister, habe kein Geschwister,
lieg' vor der Tür und bin doch nicht der Wachhund, //
ich red' und stehe doch nicht Rede, lebe

4119SW VII. S. 91. Z. 2.

4120SW VII. S. 91. Z. 5.

4121SW VII. S. 91. Z. 17.

4122„Für den Bruder bewahrt' ich es. / Nun müssen wir es schwingen.“ In: SW VII. S. 92. Z. 1-2.

4123SW VII. S. 92. Z. 16.

4124SW VII. S. 92. Z. 20.

4125SW VII. S. 93. Z. 20-24.

4126SW VII. S. 93. Z. 25-27.

4127SW VII. S. 93-94. Z. 37//1.

4128SW VII. S. 94. Z. 16.

4129SW VII. S. 95. Z. 4-5.

4130SW VII. S. 96. Z. 6.

4131SW VII. S. 96. Z. 13.

4132SW VII. S. 96. Z. 30.

4133„So hast du nichts auf Erden, was dir lieb ist, / daß du ein Etwas aus der Erde scharren / und küssen willst? bist denn du ganz allein?“ In: SW VII. S. 96. Z. 34-36.

und lebe nicht“⁴¹³⁴

Elektra jedoch gibt sich als Dienerin dieses Hauses aus (SW VII. S. 97. Z. 13-15) und verdeutlicht so neuerlich, ihre Distanz zu ihrer Mutter. Aber auch das Erkennen der beiden Geschwister wird so weiter gehemmt, zumal Orest sich ihr als der Bote zu erkennen gibt, der der Königin vom Tod des Sohnes berichtet hat (SW VII. S. 97. Z. 26-31). Für Elektra spricht der Bote dabei allzu leichtfertig vom Tode des Bruders, sieht sie sich doch damit konfrontiert, dass das „Kind nie wieder kommt“,⁴¹³⁵ während die „da drinnen leben und sich freuen“.⁴¹³⁶ Zwar führt erst diese Rede Elektras dazu, den Boten zu fragen, wen er überhaupt vor sich hat, doch zeigt sich Elektra wenig auskunftsfreudig („Was kümmert´s / dich, wer ich bin? Hab´ ich gefragt, wer du bist?“),⁴¹³⁷ was Orest jedoch nur noch mehr dazu führt zu wissen, wer um den Königssohn trauert, glaubt er nun, dass die Frau vor ihm „verwandtes Blut zu denen“⁴¹³⁸ hat die starben, „Agamemnon und Orest“.⁴¹³⁹ Wenn Elektra schließlich bekennt, dass sie die Tochter des verstorbenen Königs Agamemnon sei, dann zeigt sich auch hier, dass für sie die Ermordung des Vaters in direkter Verbindung mit ihrer Herkunft steht: „Verwandt? ich bin dies Blut! ich bin das hündisch / vergoß´ne Blut des Königs Agamemnon! / Elektra heiß´ ich.“⁴¹⁴⁰

So, wie Elektra in dem Boten nicht ihren Bruder erkennen kann, sieht er in ihr auch nicht seine Schwester, woraufhin Elektra ihm nur noch deutlicher ihrer Herkunft versichert. Denn die Leugnung der Herkunft durch den Boten greift Elektra in ihrem Wesen an, glaubt sie, dass er nur deswegen so despektierlich zu ihr sprechen kann, weil sie weder Vater noch Bruder hat (SW VII. S. 99. Z. 10-15). Während Orest denkt, dass man Elektra geschlagen habe, damit sie zu der vorzeitig gealterten und verhärmteten Frau wurde, die sie ist, führt sie aus, dass es ihre Lebensumstände gewesen seien, die sie zu dem gemacht haben, was er nun vor sich sehe,⁴¹⁴¹ so dass sich auch Orest mitleidig der Schwester gegenüber zeigt: „Was haben sie gemacht mit deinen Nächten! / Furchtbar sind deine Augen.“⁴¹⁴² Elektra jedoch betont neuerlich die Differenz zwischen sich und Chrysothemis, wenn sie auf ihre Schwester verweist, die sich im Haus befindet und die sich für die „Freudenfeste auf[bewahrt]“.⁴¹⁴³ Auch in der Andeutung des Boten, dass der Bruder noch lebe, sieht Elektra keine Möglichkeit, sich dem Leben zuzuwenden, sondern wähnt vielmehr, dass er sie mit seinen Worten nur noch weiter quälen wolle.⁴¹⁴⁴ Hatte sie sich in dieser Passage dahingehend gezeigt, dass sie dem Tod des Bruders Glauben schenkt, zeigt sie sich gleich darauf doch auch hoffnungsvoll, dass der Bruder noch lebe, und ruft den Boten dazu auf, ihr dabei zu helfen, den Bruder zu retten.⁴¹⁴⁵ Hatte Elektra immer zuvor die Rückkehr des Bruders mit der vollendeten Tat an der Mutter und dem Stiefvater in Verbindung gebracht, so zeigt sich nun, dass sie um das Leben des Bruders fürchtet, wenn er nach Hause zurückkehrt. Doch statt der Hilfe des Boten, erlebt Elektra wie dieser mit der Rückkehr des Königssohnes die Vollendung der Tat verbindet: „Bei meines Vaters Leichnam! dazu kam / das Kind ins Haus, damit noch diese Nacht / die sterben, welche sterben sollen -“.⁴¹⁴⁶ Es ist allein der Ton in seiner Stimme, der Elektra danach fragen lässt, wer dieser Bote ist, der da vor ihr steht. Dabei zeigt sich durchaus eine Anklage an Elektra, wenn er bekennt, dass die Hunde des Hauses ihn als des Königs Sohn erkennen, während es der eigenen Schwester unmöglich ist.⁴¹⁴⁷ Erst dadurch, dass ein alter Diener in dem Boten den Königssohn erkennt, realisiert Elektra letztendlich, dass vor ihr ihr eigener Bruder steht. In dieser Passage zeigt sich Elektra allerdings als unfähig, ihre Emotion zu zügeln, was auch Orest mit Beklemmung erfüllt, da er die vorzeitige Entdeckung fürchtet. Hatte sie zuvor niemals einen Bezug zu der Sehnsucht nach Schönheit genommen, so zeigt sich nun, nach dem Erkennen des Bruders, dass sie beschämt ist aufgrund ihrer Erscheinung. Die bisherige Überzeugung in

4134SW VII. S. 96-97. Z. 38-40//1-2.

4135SW VII. S. 98. Z. 28.

4136SW VII. S. 98. Z. 29.

4137SW VII. S. 98. Z. 38-39.

4138SW VII. S. 99. Z. 3.

4139SW VII. S. 99. Z. 4.

4140SW VII. S. 99. Z. 6-8.

4141SW VII. S. 100. Z. 2-8.

4142SW VII. S. 100. Z. 11-12.

4143SW VII. S. 100. Z. 15.

4144SW VII. S. 100. Z. 28-34.

4145SW VII. S. 101. Z. 2-8.

4146SW VII. S. 101. Z. 10-12.

4147SW VII. S. 101. Z. 20-21.

ihre Rache wankt, zeigt doch der nun folgende Monolog Elektras, dass es in Wirklichkeit ein Opfer für sie war, sich ganz der Rache zu verschreiben. So bekennt sie dem Bruder, den sie immer noch „Kind“⁴¹⁴⁸ heißt, dass sie nicht mehr als der „Leichnam deiner Schwester“⁴¹⁴⁹ ist, wobei sie einstmals eines „Königs Tochter“⁴¹⁵⁰ gewesen sei, voller Schönheit, Jugend und ausgerichtet auf, wie Chrysothemis es sagen würde, ein Weiberschicksal. Doch all jenes habe sie dem „Vater opfern müssen“.⁴¹⁵¹ Die Eifersucht des toten Vaters sei es gewesen, die ihr statt eines wirklichen Bräutigams den Hass in ihr Herz geschickt hatte. Dabei wirkt auf Elektra besonders verheerend, dass sie um die Möglichkeiten weiß, die ihr offen gestanden hätten, dass ihr eben Jene aber verwehrt worden sind durch die Ermordung des Vaters. So ist es auch jenes Wissen, auf welches Elektra sich bezieht, wenn sie sagt: „und die Mörder hielten / - die Mutter mein ´ ich, und den, der bei ihr ist, - / Nicht einen meiner Blicke aus! / Was schaust du ängstlich um dich? sprich zu mir!“⁴¹⁵² In dieser Passage des Werkes erweist Orest sich noch dahingehend überzeugt, dass er sich an den Mördern des Vaters rächen wird, was Elektra hingegen verwundert, da das „arme[...] Kind“⁴¹⁵³ die Tat allein begehen will. Was sich auch an anderen Figuren Hofmannsthals zeigt, ist auch an seiner Elektra zu erkennen; während der eigene Mangel des Lebens nur bedingt oder gar nicht wahrgenommen wird, zeigt sich auch Elektra besorgt darum, dass Orest mehr dem Tod angehörig erscheint als dem Leben: „Du Kind! du Kind! du kommst, verstohlen bist du / gekommen, von dir selber redest du / als wie von einem Toten, und du lebst!“⁴¹⁵⁴ Doch Orest erweist sich für Elektra keineswegs als der überzeugt Tätige, den sie erwartet hatte. Sie ist es, die ihn nach seinem Zaudern, wieder an die Tat heranführen will, indem sie neuerlich auf die Entbehrungen ihres Lebens verweist: „Wer bin denn ich, daß du auf mich / so liebe Blicke heftest? Sieh, ich bin / gar nichts. Ich habe alles, was ich war, / hingeben müssen.“⁴¹⁵⁵

Neuerlich betont Elektra in dieser Passage, dass die Rache, ihre Verbindung mit dem Tod, keinesfalls auf freiwilliger Basis geschehen sei, sondern dass sie einem Müssen unterlegen war. Tatsächlich zeigt sich Orest durch Elektras Rede neuerlich mitleidig in seinem Wesen (SW VII. S. 104. Z. 10), doch verweist er gleichsam auch auf seine Skrupel, die Mutter zu ermorden, befürchtet er doch eine Ähnlichkeit zwischen Elektra und der Königin (SW VII. S. 104. Z. 13-14). Elektra jedoch verneint eine Ähnlichkeit, wenn sie sagt:

„Mir ähnlich? Nein. Ich will nicht,
daß du ihr ins Gesicht siehst. Wenn sie tot ist,
dann wollen wir zusammen ihr Gesicht
ansehen. Bruder, sie warf unsrem Vater
ein weißes Hemde über, und dann schlug sie
auf das, was vor ihr stand, auf das, was hilflos,
was ohne Augen war und sein Gesicht
nicht nach ihr wenden konnte, was die Arme
nicht frei bekommen konnte – hörst du mich? –
auf das schlug sie mit hochgehobenem Beil
von oben zu.“⁴¹⁵⁶

Obwohl Orest bis zum Ende des Werkes keinesfalls der überlegen Tätige ist, sondern bis zum Schluss zaudernd wirkt, begeht er letztendlich die Tat an den Mördern des Vaters, und vollzieht damit Elektras Rache. Elektra zeigt sich dahingehend tätig, dass sie den ankommenden Aegisth zu Orest und seinem Pfleger ins Haus führt, damit auch er ermordet wird. Nachdem schon die Königin ermordet worden ist, deren Schrei Elektra mit ihrem eigenen Schrei beantwortet, reagiert sie auch auf den hilfesuchenden Ruf des Aegisth, indem sie lediglich auf den ermordeten Vater verweist (SW VII. S. 109. Z. 12) und dadurch neuerlich deutlich macht, woraus ihr frühes Sterben resultiert. Von den auftretenden Dienerinnen und Chrysothemis ist sie es, die auf den Bruder verweist, der die Tat an den Mördern des Vaters begangen habe:

4148SW VII. S. 101. Z. 32.

4149SW VII. S. 101. Z. 31.

4150SW VII. S. 101. Z. 33.

4151SW VII. S. 102. Z. 7.

4152SW VII. S. 102. Z. 21- 24.

4153SW VII. S. 102. Z. 31.

4154SW VII. S. 103. Z. 13-15.

4155SW VII. S. 103. Z. 19-22.

4156SW VII. S. 104. Z. 16-26.

„Elektra! Schwester! komm mit uns! so komm / mit uns! es ist der Bruder drin im Haus! / es ist Orest, der es getan hat!“⁴¹⁵⁷

Während Elektra bei Hofmannsthal durchaus dämonisch-tierische Züge bekommt, wirkt sie bei Sophokles zwar trauernd aber nicht unmenschlich, und während bei Hofmannsthal Elektra ihrer Mutter den Traum schickt, ist es bei Sophokles der tote Vater. Was Hofmannsthal aber vollkommen ausblendet, ist der Hintergrund für Klytämnestras Tat an dem Mann, die Opferung der Tochter Iphigenie im Zuge des Trojanischen Krieges. So kann Klytämnestra bei Sokrates auch auf die Göttin der Gerechtigkeit (Dike) verweisen, ist ihre Tat für sie absolut verzeihlich, denn der Vater hatte sich an der Familie versündigt. Elektra jedoch billigt die Opferung der Schwester durch den Vater. Bei Hofmannsthal zeigt Klytämnestra zudem offen ihre Freude ob des Todes des Sohnes, wogegen sie bei Sophokles durchaus zwiespältig und weniger hart wirkt. Zudem findet sich bei Sophokles ein Hinweis darauf, dass durch den Tod des Bruders und die Kinderlosigkeit der Schwestern das väterliche Geschlecht ausgelöscht wird; bei Hofmannsthal hingegen hat der Kinderwunsch der Schwester Elektras allein persönliche Gründe.

Auch in *Das gerettete Venedig* (1904) zeigt sich an vielen Passagen die Bedeutung die Hofmannsthal dem Familien-Motiv beimisst. Gleich zu Beginn des Dramas offenbart sich die geschilderte Familiensituation als problematisch, erlebt Belvidera doch die Pfändung ihres Hausstandes auf Geheiß des eigenen Vaters. Von Jaffier alleingelassen und den Gerichtsdienern ausgeliefert, drückt sie schützend ihre beiden Kinder an sich.⁴¹⁵⁸ Durch den Gerichtsdienner wird aber auch, gleich zu Beginn des Dramas, die Situation der Familie verdeutlicht. In Bezug auf Jaffier äußert der Gerichtsvollzieher: „Untertan / der Republik, doch ohne Würde, Amt / oder Beruf, und dessen Ehefrau, / gewes´ne Tochter des gebietenden / Senators Priuli?“⁴¹⁵⁹ Belvidera selbst steht fassungslos vor dieser Lossagung ihres Vaters („Gewes´ne Tochter? / So ist mein Vater tot?“)⁴¹⁶⁰ und wird gewahr, wie ihr von dem Gerichtsvollzieher und seinen Männern, mit Einwilligung ihres Vaters, nur das Allernötigste bleibt. Jaffier hat nicht nur seine Frau der Konfrontation der Wirklichkeit überlassen, auch sein junger Sohn kann nicht begreifen, was vor sich geht, wähnt sogar, dass diese Männer, die ihnen nahezu alles Hab und Gut nehmen, Räuber sind und begreift nicht, dass der säumige Zahler der Vater ist: „Die Sachen aber sind des Vaters, den / darfst du nicht strafen!“⁴¹⁶¹ Durch dieses frühe Geschehen deutet Hofmannsthal noch einen anderen Aspekt an, und zwar die Prägung durch die Eltern, was sich ebenso durch die alte Nachbarin zeigt. Während Belvidera ihre Kinder lediglich zur Ruhe aufruft, muss ihr Sohn verständnislos mitansehen, wie sie das elterliche Bett zerschlagen,⁴¹⁶² und reagiert auf das Geschehen mit der Überzeugung, wenn nur der Vater da wäre, dass er eben jene schon „geschlagen und verjagt“⁴¹⁶³ hätte. Nicht nur Belvidera wird der Schmuck genommen, sie verliert auch die Kette am Hals ihrer Tochter, die die Kette ihrer verstorbenen Mutter gewesen war.⁴¹⁶⁴ Belvidera erlebt noch einen stärkeren Angriff auf ihr schönheitsliebendes Wesen durch die zutretenden Menschen.⁴¹⁶⁵ Dabei bestätigt die ältere Nachbarin nicht nur Belvideras Sohn in seinem zornigen Aufbegehren gegen die Situation, die er nicht begreift,⁴¹⁶⁶ sondern es zeigt sich auch, dass der zerlumpfte Sohn, der an seinem Arm eine Dirne führt, deren Sohn Zorzi ist, der ihren Wunsch, ihr doch seinen Arm zu reichen, lieblos ausschlägt. Belvidera entledigt sich der

4157SW VII. S. 109. Z. 18-20.

In den Notizen zeigt sich ebenso das Motiv. So wird hier deutlich, dass Elektra auch einen Bezug zu sich selbst unternimmt, wenn sie Klytämnestra eine Göttin heißt: „Elektra: Es giebt keine Götter - ausser Dir und mir.“ In: SW VII. S. 327. Z. 35.

Des weiteren, siehe: SW VII. S. 327. Z. 31-32, SW VII. S. 328. Z. 19-23, SW VII. S. 329. Z.4.

4158SW IV. S. 9. Z. 7.

4159SW IV. S. 9. Z. 12-16.

4160SW IV. S. 9. Z. 17-18.

Des weiteren, siehe: SW IV. S. 9. Z. 23.

4161SW IV. S. 10. Z. 15-16.

4162SW IV. S. 10. Z. 30-31.

4163SW IV. S. 11. Z. 30.

4164SW IV. S. 11. Z. 21-22.

4165SW IV. S. 11. Z. 24-25.

4166„Brav, brav junger Herr! Das ist die Sprache für den Enkel eines Senators! / Ein rohes Volk! Einer Dame so mitzuspielen, einer Dame! einer Dame, / die nur den kleinen Finger auszustrecken brauchte, um einen Beschützer / zu finden? Einen? Nein, zehn an jedem Finger!“ In: SW IV. S. 12. Z. 2-5.

Menschen, indem sie die Leute aus ihrem Haus scheucht und die „Köpfe beider Kinder eng an sich“⁴¹⁶⁷ drückt. Dabei wirft die alte Nachbarin Belvidera, abgesehen von ihrem rohen Verhalten gegenüber ihrer Person, auch eine übermäßige Mutterliebe vor: „Tut Ihr das wegen mir, daß Ihr den Kindern die Augen zuhaltet? Damit / sie mich nicht sehen sollen? Ja? Bin ich die Antwort nicht wert? Seht / nicht so durch mich durch, als wär´ ich leere Luft.“⁴¹⁶⁸ Was die Frau hier anprangert ist, dass Belvidera die Kinder vor der Wirklichkeit, vor dem wirklichen Leben schützen will und sie dergleichen verzärtelt. Belvidera distanziert ihre Kinder damit von der Konzeption, was auch die Nachbarin andeutet: „und wenn Ihr wollt, daß Eure Kinder wo sitzen sollen, wo kein / Wind ungebeten hereinbläst und kein Nachbar ohne Eure Erlaubnis herein/schaut, so müßt Ihr sie wieder hineinnehmen in Euren Leib! Hier außen / sind sie, was anderer Leute Kinder sind und müssen anstreifen an jede / Kreatur, die Gottes Sonne bescheint.“⁴¹⁶⁹ Erst nachdem die Nachbarn und Gerichtsdienner gegangen waren, hört der Knabe den „Vater kommen“,⁴¹⁷⁰ doch bemerkt er gleichsam dessen Lieblosigkeit ihm gegenüber: „Der Vater will nicht mit mir sprechen, Mutter! / Er hat mich fortgestoßen, er ist böse!“⁴¹⁷¹ Jaffier zeigt sich gefangen in seinem Wahn, unfähig die Situation zu begreifen, und zwar dahingehend, was sie für seine Familie bedeutet. So macht Jaffier gleichsam seiner Frau einen Vorwurf, heißt er ihren Vater doch einen Senator. Zudem verweigert sich Jaffier dem wirklichen Dialog, verharret stattdessen in seinem Monolog und verweigert sich so den Gesprächen mit seiner Frau und seinem Sohn („Mit wem spricht da der Vater?“).⁴¹⁷² Auf diesen Monolog, in dem er sich den „Prügelknaben des Schicksals“⁴¹⁷³ heißt, reagiert Belvidera, indem sie neuerlich ihre Kinder zu schützen sucht und ihren Mann zur Ruhe aufruft, befürchtet sie doch einen Schaden für die Kinder („Antonio, still! / Nur vor den Kindern still! sie hören dich“).⁴¹⁷⁴ Doch Jaffier verharret in seinem Narzissmus und bemitleidet nur sich: „Die Kinder werden sich gewöhnen müssen! / Denn es wird schlimmer kommen, und sie werden / den Vater öfter weinen seh´n“⁴¹⁷⁵ Gleichgültig und lieblos zeigt er sich weiterhin und spricht sogar eine Trennung von seiner Familie an, wenn sie die Wirklichkeit nicht zu ertragen im Stande sind. Schließlich berichtet Jaffier Belvidera von den Geschehnissen im Hause des Schwiegervaters, zu dem er gegangen war, um die Situation der Familie zu verbessern. Doch im Moment der Demütigung hatte die Bedeutung seiner Familie für ihn nachgelassen („Ich sprach ihm von den Kindern, und ich konnte / sie gar nicht denken“).⁴¹⁷⁶ Gegen die erlebte Demütigung durch ihren Vater, stellt Belvidera jedoch den Besitz ihrer Person („Dafür ist seiner Tochter Seligkeit, / auf ihren Knien deine Hand zu küssen!“).⁴¹⁷⁷ Obwohl sich Belvidera sehr demütig liebend zeigt, kann Jaffier die Erniedrigung des Mannes nicht vergessen, der ihm gesagt hatte, dass er „keine Tochter“⁴¹⁷⁸ mehr habe. Nach dem realisierten Verlust seiner Kostbarkeiten, spricht Jaffier Belvidera eine Mitschuld zu, die sie jedoch nicht sieht, war sie doch „allein [...] mit den Kindern“.⁴¹⁷⁹ Neuerlich

4167SW IV. S. 13. Z. 22.

4168SW IV. S. 13. Z. 24-26.

4169SW IV. S. 13. Z. 35-39.

4170SW IV. S. 14. Z. 21.

4171SW IV. S. 14. Z. 26-27.

4172SW IV. S. 15. Z. 30.

4173SW IV. S. 15. Z. 24-25.

4174SW IV. S. 15. Z. 32-33.

4175SW IV. S. 16. Z. 2-4.

4176SW IV. S. 17. Z. 18-19.

4177SW IV. S. 17. Z. 38-39.

4178SW IV. S. 18. Z. 15.

4179SW IV. S. 19. Z. 17-18.

In den Notizen, heißt es:

„nimm dich zusammen! um der Kinder willen
 Ich bin nur deine Frau und ich ertrag es,
 wie leicht! Ich musste seh´n wie sie es thaten
 und um der Kinder willen weint ich nicht.
 ich dachte dich und dachte unsre Liebe
 und dass wir noch einander noch und mehr
 als je gehören. und da quoll es auf
 in mir von Glück und sprengte fast mein Herz
 führ mich hinaus auf wüstes ödes Feld
 lass mich auf Steinen liegen und es wild
 es schreien zu den Wolken und den Sternen

versucht Belvidera ihre Kinder zu schützen, dieses Mal indem sie sie von Jaffier trennt, der die Wirklichkeit nicht ertragen kann, sodass sie sie zu der Kammerfrau ihrer Mutter bringt, ⁴¹⁸⁰ wodurch Hofmannsthal neuerlich die Prägung durch die Eltern anspricht. ⁴¹⁸¹ Belvidera schickt ihre Kinder schließlich zu Anna, ⁴¹⁸² wodurch sich Jaffier, in seiner Verabschiedung, neuerlich als moderner Protagonist zeigt, denn in seiner Rede an sie, vermittelt er ihnen seine verkehrte Sicht auf die Dinge: wäre er ein Gauner, so müssten sie nicht im Elend leben, als ehrlicher Mensch jedoch sei er, und dadurch auch seine Familie, von der Welt ins Elend gestoßen worden: „Ja, ihr Kinder! / Wenn ihr´nes Schurken Kinder wärt, so trägt ihr / Kleider von Genuesersammt und rolltet / auf dicken seidnen Kissen euch umher!“ ⁴¹⁸³

Neuerlich regiert Belvidera dahingehend, dass sie ihre Kinder zu schützen versucht („Sie fürchten sich! – Der Vater macht nur Spaß“). ⁴¹⁸⁴ Doch der Aufruf Jaffiers zur Erinnerung führt dazu, dass Belvidera sich auf die Anfänge ihre Liebe besinnt, die Mitschuld für ihre momentane Situation jedoch primär dem alten Diener ihres Vaters zuspricht. Während dieser gegenüber Jaffier geäußert hatte, dass er aus schlechtem Gewissen das Haus von Belvideras Vater verlassen habe, ⁴¹⁸⁵ weiß Belvidera, dass ihr Vater den Diener seines Hauses verwiesen hatte. Als Jaffier ihr von Jeronimos Idee erzählt, sich ebenso als Spion zu verdingen, damit er seinen inneren Anspruch auch nach außen hin leben kann, verweist Jaffier auch auf Belvideras Familie, weiß er doch, dass im Hause ihrer Vettern die Spione ein und ausgehen. ⁴¹⁸⁶

Letztendlich entfernt Belvidera wirklich die Kinder von ihm, doch anstatt sich über seine Situation im Klaren zu werden und eine tätige Lösung herbeizuführen, wendet er sich zum Spiegel, wodurch er neuerlich seinen Narzissmus zeigt. Da ihm dieser Spiegel genommen wurde, muss er sich eines Taschenspiegels bedienen, empfindet jedoch keine wirkliche Befriedigung angesichts des zerstörten schönen Raumes und des fehlenden Bettes. ⁴¹⁸⁷

Auch gegenüber Pierre zeigt sich Jaffier neuerlich als Narzisst, der in seiner hohen Meinung von sich selbst durch die Demütigung, die er durch den Schwiegervater erfahren hatte, angegriffen worden war, und äußert in diesem Zusammenhang seine Mordbereitschaft. ⁴¹⁸⁸ Vor Pierre, der ihm Geld gibt, dass er dafür nehmen solle, dass es aus seines „Schwiegervaters Kasse“ ⁴¹⁸⁹ stammt, äußert er neuerlich seine Abscheu gegenüber seinem Schwiegervater; doch ist es Pierre, der ihn aufruft: „Erschieß ihn.“ ⁴¹⁹⁰ Die Erörterung der Verschwörung führt bei Jaffier allerdings neuerlich zu einer Unsicherheit und er fragt seinen „Bruder Pierre“, ⁴¹⁹¹ was denn mit ihm geschehen möge, wenn die Verschwörung gelänge. Während Jaffier die Folgen der geplanten Verschwörung durchdenken will, heißt Pierre ihn, sich auf die Ermordung des Schwiegervaters zu konzentrieren. ⁴¹⁹² Pierres Äußerung, dass nur die Gewalt die Welt regiert, nicht aber die Moral oder Religion, führt bei Jaffier dazu zu sagen: „Mit dieser Stunde / Jag´ ich aus meiner Brust jedwede zarte / von einer schwachen Mutter eingesog´ne / und süße Regung, mache meinen Blick / hart wie des Basilisken“ ⁴¹⁹³

was mir die Brust mit Überfülle ängstet
und mich beinahe erdrückt
und meine Arme dir ausbreiten dir
und küssen dich bin ich in dich hinein
geküßt die wachse Seligkeit die mich
durchschüttert wenn ich fühl dass du mich liebst!“ In: SW IV. S. 182. Z. 3-19.

Hofmannsthal betont hier deutlich die Prägung auf die Kinder („Sie sind klüger als du denkst, / Sie hören was wir nachts zusammen reden / Und wenn wir traurig sind, so ängstigt sies“, SW IV. S. 183. Z. 6-8). Zudem betont Belvidera auch den Zusammenhang zwischen ihrer Liebe und den Kindern („und dass die Kinder leben die ich dir / geboren hab heraus aus unsrer Liebe“, SW IV. S. 182. Z. 38-39).

4180SW IV. S. 20. Z. 23-24.

4181SW IV. S. 20. Z. 3.

4182SW IV. S. 22. Z. 24.

4183SW IV. S. 22. Z. 30-33.

4184SW IV. S. 23. Z. 7.

4185SW IV. S. 24. Z. 37-40.

4186SW IV. S. 26. Z. 17.

4187SW IV. S. 27. Z. 16-18.

4188SW IV. S. 28. Z. 1-8.

4189SW IV. S. 33. Z. 12.

4190SW IV. S. 33. Z. 15.

4191SW IV. S. 35. Z. 2.

4192SW IV. S. 35. Z. 6-15.

4193SW IV. S. 36. Z. 1-5.

Jenes schwache Wesen Jaffiers, welches immer wieder im Verlauf des Werkes thematisiert werden wird, zeigt sich damit in Verbindung mit seiner Mutter gesetzt. Belvideras Rückkehr zum Ende des ersten Aufzugs zeigt sie kontrastierend zu Pierre und Jaffier stehend; während sie auf die Kinder verweist,⁴¹⁹⁴ beziehen sich beide Männer nur auf Belvideras Schönheit.⁴¹⁹⁵

Zu Beginn des zweiten Aufzugs steigert Hofmannsthal die bedrohliche Stimmung durch die nächtliche Umgebung der verlassenen und heruntergekommenen Häuser, vor denen sich vor allem die Kleinere der beiden Mädchen ängstlich zeigt.⁴¹⁹⁶ Schnell kommt es auch zu einem neuerlichen Zusammentreffen zwischen Jaffier und Pierre, indem Pierre den Freund fragt, ob sich die Welt nicht doch reformiert habe, oder ob er immer noch Teil der Verschwörung sein will. Dies bringt Pierre dazu, Jaffier nach seinem Schwiegervater zu fragen, ob sich dessen „Herz [...] erweicht“⁴¹⁹⁷ habe, was Jaffier mit den Worten verneint: „Die Pest auf ihn!“⁴¹⁹⁸ Pierre nutzt dabei die Unversöhnlichkeit Jaffiers in Bezug auf seinen Schwiegervater aus, um seine Verachtung neuerlich gegen die Welt und insbesondere gegen den ganzen Senat zu wenden. Während sich Jaffier seinen eigenen Kindern gegenüber distanziert zeigt, seinen Schwiegervater hasst, heißt er Pierre neuerlich seinen „Bruder“,⁴¹⁹⁹ als dieser ihm rät, sich vor den Männern, vor die er ihn gleich führen wird, mannhaft zu zeigen.

Durch den hinzutretenden Bernardo Capello, wird den Mitverschwörern eine Liste mit den Senatoren und ihren Frauen und Kindern übermittelt,⁴²⁰⁰ hat er doch den Plan entwickelt, wie er sich der Senatoren und ihrer Familien entledigen will, indem er sie, samt ihrer Frauen und Kinder, auf die Obstkähne ketten und versenken will.⁴²⁰¹ In seiner narzisstischen Vorstellung versunken, sehnt er, nach gelungener Verschwörung, eine Namensänderung zu erwirken und stellt sich vor, wie er die führenden Schichten Venedigs unter seine Macht zwingen will.⁴²⁰² Während Pierre, ob der Gewaltbereitschaft seiner Mitverschwörer, abgeschreckt ist, liest Bernardo die Liste vor: „262, Senatoren, 190 Frauen, 559 eheliche Kinder“.⁴²⁰³

Gegen die Anschuldigung der Verschwörer, durch ihn würde Verrat in die Gruppe gelangen, schwört Jaffier seine Beständigkeit und will seine Mannhaftigkeit beweisen, indem er zum Mörder an den Senatoren wird; selbst „so etwas wie ein[en] Vater“⁴²⁰⁴ würde er ermorden, nur um sich mannhaft vor ihnen zu zeigen. Nach Jaffiers Flucht aus der Gruppe der Verschwörer, ist es Renault, der gleichsam auf dessen verräterisches Wesen abzielt, wenn er seine familiären Hintergründe offenlegt. So weiß er von Jaffier, dass er als „etwas / zwischen Bedienter und Pflegesohn“⁴²⁰⁵ die „einzige Tochter“⁴²⁰⁶ Priulis verführt habe, von dem Senator aus dem Haus gewiesen wurde und nun mit „dieser Senatorstochter“⁴²⁰⁷ in Armut lebt. Auch durch Bernardo Capellos Worte wird Jaffier in ein immer ungünstigeres Licht gesetzt, zeigt dieser doch neuerlich seine Gewaltbereitschaft auf, wenn er sagt: „Hätt ich einen leiblichen Bruder, und wär´ er so dagestanden, und hätte / mit einem solchen Abgang sich verzogen, ich wär ihm nach und hätte ihm / dort an der Ecke ein gutes Messer von oben her in den Rücken gestoßen“.⁴²⁰⁸ Vor allem Bernardo ist es, der nicht nur wiederholt zum Mord an Jaffier aufruft, sondern der auch neuerlich auf Jaffiers familiären Hintergrund verweist und auf die Weisung des Senators aus dem Haus.

„Der Mensch war ein Lakai, - nenns Sekretär,
Stallmeister, alles gleich, - er hat das Brot

4194SW IV. S. 36. Z. 21-22.

4195SW IV. S. 185. Z. 18-20.

4196 „Hier heißt's Zu den unschuldigen Kindern. Hier ertränken sie, die was ange/stellt haben. Siehst du nichts?“ In: SW IV. S. 400. Z. 6-7.

4197SW IV. S. 43. Z. 1-2.

4198SW IV. S. 43. Z. 5.

4199SW IV. S. 43. Z. 33.

4200SW IV. S. 46. Z. 5-6.

4201SW IV. S. 46. Z. 15-19.

4202 „Dein // Name? frag' ich - und er antwortet aus dem zahnlosen, hochmütigen / Maul: Corner oder Morosin, oder Tiepolo, oder Priuli, oder Badoar, oder / Contarin - oder Capello, wenn es einer von meinen Herren Oheimen ist. / Dein Name, dein Verbrechen. Du mußt sterben! antworte ich, kurz, / lapidar, römisch.“ In: SW IV. S. 46-47 Z. 36//1-5.

4203SW IV. S. 47. Z. 17.

4204SW IV. S. 49. Z. 31.

4205SW IV. S. 50. Z. 31-32.

4206SW IV. S. 50. Z. 33.

4207SW IV. S. 50. Z. 34.

4208SW IV. S. 51. Z. 5-7.

des Priuli gegessen und die Tochter
des Priuli, die er frisierte oder
zu Pferd begleitete oder französisch //
parlieren lehrte, warf sich weg an ihn.“⁴²⁰⁹

Was hier noch dahingehend klingt, dass Bernardo das Verhalten der gesellschaftlich höher gestellten Belvidera verurteilt, löst sich auf als er Belvidera, die von Jaffier als Pfand für seine Worte gebracht wird, gegenübersteht, sieht er doch nun vor den „Brüder[n]“,⁴²¹⁰ worunter er die Verschwörer fasst, die hochmütige Tochter des Senators stehen. Das was er an ihr auszumachen imstande ist, ihren Narzissmus und ihr Standesbewusstsein, ist eben genau jenes, was er auch bisher an den oberen Schichten angeprangert hat und was er ausgelöscht sehen will.⁴²¹¹ Renault jedoch nimmt Belvidera in seinem Haus auf und ruft seine Schwester herbei, die ihm nicht nur das Haus führt, sondern die sich nun auch noch um die Senatorentochter kümmern soll, deren Schönheit er betont.⁴²¹² Dabei entspricht auch diese Schwester dem Umfeld, in das Jaffier Belvidera geführt hat.⁴²¹³ Als Belvidera sich später in eines der Zimmer geflüchtet hat, versucht Renault ihr zu schmeicheln, und ruft die Schwester dazu auf, ihm zu helfen.⁴²¹⁴ Doch nichts was Renault äußert, kann als wirkliches Empfinden gesehen werden, vielmehr reagiert die Schwester mit Hohn auf sein Verhalten,⁴²¹⁵ worauf er sie zur Ordnung ersucht,⁴²¹⁶ indem er ihr in die Augen sieht und droht: „Ich rate dir, / sei mir behilflich!“⁴²¹⁷ Erst nach Renaults Abgang, heißt die Schwester Belvidera, dass sie nun aus dem Zimmer kommen könne. Doch auch sie erweist sich als heuchlerisch, wenn sie sagt, dass der gegangene Bruder ganz verstört sei ob ihres Verhaltens.

Ogleich der Mord an dem Verräter Bissolo gemeinschaftlich begangen werden sollte, verweist die Schwester Pierre, nach dem Mord an dem Verräter darauf, dass der Bruder nicht zu Hause sei,⁴²¹⁸ worauf Pierre die Schwester bittet, Renault auszurichten, dass er den Schlüssel des Zimmers an sich genommen habe, indem die Leiche Bissolos liege.⁴²¹⁹ Belvidera kommt schließlich doch aus dem Zimmer und trifft auf Pierre, von dem sie erbittet, dass er ihren Mann aus den Geschäften der Verschwörung löse. Pierre jedoch reagiert auf die Indiskretion ihres Mannes feindselig gegenüber Belvidera, in der er nun nichts anderes als die Tochter ihres Vaters sieht.⁴²²⁰ Doch Belvidera bringt Jaffier und darüber hinaus auch sich selbst noch

4209SW IV. S. 52-53. Z. 32-36//1.

4210SW IV. S. 56. Z. 8.

4211SW IV. S. 55-56. Z. 41-42//1-10.

4212SW IV. S. 57. Z. 15-20.

4213„Renaults Schwester, ein Weib von vierzig Jahren, steht in unordentlichem Kleid, die / Füße in Pantoffeln, ein Tuch umgeschlagen vor der Tür“. In: SW IV. S. 85. Z. 10-11.

4214SW IV. S. 86. Z. 21-31.

4215SW IV. S. 86. Z. 32.

4216SW IV. S. 87. Z. 9.

4217SW IV. S. 87. Z. 10-11.

4218SW IV. S. 93. Z. 7.

4219SW IV. S. 93. Z. 8-11.

4220SW IV. S. 94. Z. 29-31.

In den Notizen berichtet Belvidera Pierre von ihrem früheren Familienleben und der Entstehung ihrer Liebe zu Jaffier. Als sie 12 Jahre alt war, hatte ihr Vater den 15 Jahre alten Jaffier, dessen Mutter „entfernt verwandt“ (SW IV. S. 199. Z. 19) war, aufgenommen. Als Belvidera 15 Jahre alt war, erkrankte Belvideras Mutter, der Vater rief sie zum Gebet um die Gesundheit der Mutter auf, die aber letztendlich dennoch starb. Belvidera schildert, dass sie dies nur schwer begreifen konnte, weil eine himmlische Sphäre sie hatte fühlen lassen, dass die Mutter gerettet wird. Jaffier hatte sich während der Krankheit der Mutter Belvidera angenähert, wodurch diese ihre Gebete für die Mutter, nach ihrem Tod, letztendlich als befleckt angesehen hatte, Belvidera von wahnsinniger Verzweiflung gepackt wurde und nur durch Jaffier wieder Lebensmut erhalten hatte. Der Senator jedoch entfernte Jaffier aus dem Haus, hatte doch die Annäherung der beiden bemerkt, und hatte Belvidera dadurch in Verzweiflung gestoßen. Weil der Senator ihn aus dem Haus gewiesen hatte, verdingte sich Jaffier 3 Jahre als Soldat, wodurch Belvidera in eine „Einsamkeit“ (SW IV. S. 202. Z. 2) gesetzt worden war und gleichsam dem Zorn des Vaters ausgesetzt war.

Ein weiterer Aspekt zeigt sich in den Notizen Hofmannsthals, wenn Pierre ihr sagt:

„Schaut mich an. Versteht ihr
in eines Manns Gesicht, der nicht der Eure,
zu lesen? Niemals hattet ihr und er
zusammen, eine Seele auf der Welt
die Euch mehr mit Augen eines Vaters
anblickte, die mit größrer Zärtlichkeit,
Euch um und um, wie unschuldige Kinder

mehr in Gefahr, wenn sie vor Pierre offenbart, dass sie sich zu ihrem Vater begeben will, sich vor diesem erniedrigen muss, um ihre Familie zu retten.⁴²²¹ Die Versicherung Pierres, dass sich Jaffier nicht in Gefahr befinde, kann sie, wieder allein in dem Zimmer, nicht beruhigen und sie fantasiert, dass ihr Vater sie gerufen habe.⁴²²²

In dem Gespräch zwischen Jaffier und Belvidera berichtet er von seinen Geschäften in der Nacht, der Gefahr und dem kurzen Moment des Friedens in der Kirche. Doch selbst in diesem Moment wird er an die Demütigung durch den Schwiegervater erinnert und von dem Hass gegenüber diesem erfasst, der stärker wiegt, als die Liebe zu Belvidera („da hab ich ihn / gehaßt wie nie!“).⁴²²³ Bedingt ist dieses starke Empfinden, wie die Passage zeigt (SW IV. S. 99. Z. 3-27), durch den Reichtum des Schwiegervaters, der sich ehrfürchtige Diener leisten kann, während er ihn in Armut gestoßen hatte, sodass er sich selbst wie ein Diener und Bittsteller vorkommt.⁴²²⁴

Belvidera deutet schließlich an, um Jaffier die Schändlichkeit seines Umfeldes zu verdeutlichen, dass sich Renault ihr genähert habe; hatte sie noch in der Nacht, als der „Vater [sie] aus dem Hause“⁴²²⁵ gewiesen hatte, nicht geschrien, hatte sie diese Nacht jedoch das Schreien gelernt.⁴²²⁶ Doch, als sie äußert, dass sie wieder zu ihrem Vater zurückkehren wird, wird sie für Jaffier ebenso wieder zu der „Senator[s]tochter“⁴²²⁷ die darum wissen soll, dass der Name ihres Vaters ganz oben auf der Liste der Senatoren steht, die ermordet werden sollen.⁴²²⁸ Jaffier glaubt nicht an eine Rettung, sondern verweist stattdessen neuerlich auf die Verschwörer, die er als seine Familie versteht: „mit meinen Freunden, / mit meinen Brüdern will ich untergehn“.⁴²²⁹ Doch Belvidera führt ihm vor Augen, dass sie selbst bereit dazu ist, sich für ihre Liebe zu demütigen; auf den Knien werde sie zu ihrem Vater kriechen, dass „er mich läßt zu Haus in einem Keller, / im tiefsten Keller dich verstecken“.⁴²³⁰ Doch Jaffier verwehrt sich ihres Rettungsversuches, sieht er doch keine Trennung für sich von seinen „Brüdern“,⁴²³¹ was Belvidera jedoch nicht begreifen kann: „Deine Brüder? Der / heut Nacht war auch dein Bruder?“⁴²³² Doch für Jaffier ist der Übergriff ohne Bedeutung; was könne er sich um sie kümmern, da er doch zum Sterben gehe: „Sie warten, daß ich komme. / Sie sind meine geschworenen Brüder.“⁴²³³ Dennoch, nachdem Belvidera ihn neuerlich fragt, ob auch jener Renault sein Bruder sei,⁴²³⁴ äußert Jaffier seine Mordgedanken gegen ihn. Belvidera sucht diese momentane Abscheu gegen diesen zu nutzen, indem sie die Möglichkeit anspricht, dass alle Verschwörer davon gewusst haben. Jaffier schließt dies aus und will sich als Mann beweisen, wenn er mit diesen gemeinsam stirbt, wobei Belvidera ihn dazu aufruft zu leben: „Wir werden leben. Du mit mir. Die Kinder. / Wir alle in des Vaters Haus. Der Vater / wird vor dir aufstehn. Alle Menschen werden / sich vor dir neigen“⁴²³⁵ Was Belvidera hier

in einen Mantel hüllte, als die meine.“ In: SW IV. S. 202. Z. 33-40.

4221SW IV. S. 94. Z. 33-38.

4222SW IV. S. 95-96. Z. 35-40//1-3.

4223SW IV. S. 99. Z. 6-7.

4224SW IV. S. 99. Z. 32-27.

In den Notizen verweist Jaffier auf sein Leben, dass es der Tod der Mutter gewesen ist, der ihn in das Haus Priulus gesetzt hatte (SW IV. S. 233. Z. 19).

4225SW IV. S. 103. Z. 21.

4226In den Notizen verweist Belvidera darauf, dass sie bei der Geburt der Kinder den „Menschenschrei“ (SW IV. S. 207. Z. 11) niemals von sich gegeben hat, da sie sich zu den „edlen Thieren“ (SW IV. S. 207. Z. 13) zählt, die nur im „Todeskampf“ (SW IV. S. 207. Z. 14) schreien.

4227SW IV. S. 105. Z. 40.

4228SW IV. S. 105-106. Z. 40//1-3.

4229SW IV. S. 108. Z. 8-9.

4230SW IV. S. 108. Z. 21-22.

4231SW IV. S. 108. Z. 33.

4232SW IV. S. 108. Z. 35-36.

4233SW IV. S. 109. Z. 11-12.

4234SW IV. S. 109. Z. 13-14.

4235SW IV. S. 110. Z. 13-16.

In den Notizen betont Belvidera die Todesgefahr für sich, bedingt durch die Revolution, deutlicher:

„Damit sie mich dort finden
und an mir thun was den Fraun und Töchtern
der Senatoren zudedacht so gieb mir
doch einen Stich, so hilf mir doch hinaus
aus dieser Hölle leg mich da hin

vollzieht, ist Jaffier eine narzisstische Bestätigung zu bieten, verspricht sie ihm doch im Grunde, was sie ihm gar nicht zusagen kann, das demütige Verhalten des Vaters.

Gleich zu Beginn des vierten Aufzugs, durch die Anweisungen des Haushofmeisters an die Lakaien, zeigt sich ebenso das Motiv. Der Haushofmeister fordert den Lakaien zu einem dienstwilligen Verhalten auf und stuft die familiäre Verbindung damit gleichsam herab.⁴²³⁶ Auch innerhalb des Gespräches zwischen Priuli und Dolfin wird die Familie thematisiert. Während Dolfin die Fresken im Tanzsaal besieht, verweist Priuli darauf, dass diese den „Triumph unseres Hauses vorstellen“.⁴²³⁷ So erinnert sich Dolfin auch gemeinsamer Erlebnisse in diesem Haus, wie er mit der Frau Priulis getanzt habe, deren Schönheit eben auch in diesen Fresken verewigt worden war.⁴²³⁸ Den Verweis Dolfins, dass es ein Wasserschaden gewesen sei, der ihre Züge angegriffen hatte, revidiert Priuli; als Figur der Tugend, die sie dargestellt hatte,⁴²³⁹ hatte er ihr Gesicht verwischen lassen, weil es dem seiner Tochter so ähnlich ist.⁴²⁴⁰ Priuli distanziert sich dabei in seinen Äußerungen immer mehr von seiner Tochter,⁴²⁴¹ und auf die Frage Dolfins, ob er sie seit damals gesehen habe, zeigt Priuli seine Erleichterung, dass dies nicht der Fall gewesen sei: „Nein. Einmal war ich nahe dran, sie sehen zu müssen, aber die Gnade / des Himmels ersparte mir diese Kraftprobe - die ich übrigens bestanden / hätte.“⁴²⁴² Am Tisch sitzend, bekennt Priuli Dolfin, dass er seine Tochter zu sehr geliebt habe, und dass aus dieser Über-Liebe eine übergroße Enttäuschung entstanden war, weshalb er sich gewünscht hätte, lieber einen Sohn als eine Tochter zu haben, aufgrund der Sinnlichkeit der Frau.⁴²⁴³ Priuli bekennt jedoch auch, dass er die Erinnerung an seine Tochter dennoch nicht ausgelöscht habe, und dass ihn diese Erinnerung an sie immer wieder aufs Neue quält, wird er doch immer wieder mit ihrer Sinnlichkeit und ihrem lügenhaften Wesen konfrontiert.⁴²⁴⁴

Was Priuli vor dem sinnlichen Dolfin anprangert, ist vor allem die Sinnlichkeit der Frauen. Darum rät er ihm auch, weil sie beide unter der Sinnlichkeit der Frauen zu leiden haben, sich mit Portwein zu betäuben.⁴²⁴⁵ Trotz dieses Ratschlags erkennt Priuli, dass er im Innern weder gegen die Vergangenheit noch die Verbindung zu seiner Tochter ankommen kann.⁴²⁴⁶ Durch den unterschiedlichen Bezug zur Sinnlichkeit, während Priuli diese anprangert und Dolfin sich in der sinnlichen Betrachtung der Aquilina ergeht, wird Priuli die Differenz in ihrem Wesen deutlich. Erst durch diesen Aspekt macht Hofmannsthal klar, dass hier nicht nur zwei Freunde, sondern vielmehr zwei Verwandte miteinander reden, ist Priuli doch Dolfins „Vetter“.⁴²⁴⁷ Zudem wähnt Dolfin fälschlicherweise, dass sie gerade das Gespräch über die Frauen und deren Sinnlichkeit auf eine nie dagewesene Weise angenähert habe (SW IV. S. 118. Z. 34-35) und bringt gleichsam die Idee auf, dass der Vetter ihm doch bei Aquilinas Wunsch helfen möge. Wenn Priuli nur zum „Prokurator, Eurem Bruder“⁴²⁴⁸ gehen würde, dann wäre Aquilinas Wunsch, unter den Frauen der Senatoren Platz zu nehmen, sicherlich schnell erfüllt. Doch Priuli erfüllt ihm die Bitte nicht und die Szene zwischen den beiden Verwandten wird durch das Erscheinen einer Frau durchbrochen, von der Priuli glaubt, dass es seine tote Frau sei, die da bittstellerisch auf ihn zukomme. Stattdessen ist es Belvidera, die sich mit bittenden Händen und auf den Knien ihrem Vater nähert, von dem Ungeheuren der Verschwörung zu ihm spricht und damit gleichsam offenbart, dass auch sie sich durch die Verschwörung bedroht sieht: „alle Senatoren / mit ihren Frau'n und Kindern wollen sie / erwürgen!“⁴²⁴⁹ Es zeigt sich deutlich, dass Belvidera dies als einen Angriff auf ihren Narzissmus sieht, als einen Angriff auf ihre Klasse, verweist sie doch auf die Hände des Senators,

und dann geh fort und misch dich unter sie“. In: SW IV. S. 209. Z. 17- 22.

4236SW IV. S. 112. Z. 25-30.

4237SW IV. S. 115. Z. 7.

4238SW IV. S. 115. Z. 9-12.

4239SW IV. S. 115. Z. 14-16.

4240SW IV. S. 115. Z. 20-22, SW IV. S. 115. Z. 26.

4241„An eine Person, welche gleichfalls in diesem Hause existiert hat von / welcher hier nicht mehr gesprochen zu werden pflegt.“

In: SW IV. S. 115. Z. 30-31.

4242SW IV. S. 115. Z. 35-37.

4243SW IV. S. 116. Z. 11-23.

4244SW IV. S. 116-117. Z. 40//1-3.

4245SW IV. S. 117. Z. 17-21.

4246SW IV. S. 117. Z. 23-24.

4247SW IV. S. 118. Z. 34.

4248SW IV. S. 119. Z. 14.

4249SW IV. S. 120. Z. 10-12.

die die Verschwörer binden würden. Dabei versucht Belvidera, sich ihrem Vater wieder anzunähern und seine Hand zu küssen, die er ihr jedoch verwehrt. Belvideras Selbstverständnis lässt sie jedoch nicht in ihren Bemühungen nachlassen, verweist sie vielmehr auf die Gleichheit des Blutes zwischen ihnen.⁴²⁵⁰ Belvidera die vorgibt, dass es ihr nicht um sich selbst geht, zeigt doch gerade ihren Narzissmus, habe sie doch das Grässliche dieser Nacht erleben müssen („Mir ist, ich atme eine Luft, die einst / mit Schauern halb und halb mit Lust die Töchter / aus unserm Haus gewohnt zu atmen waren“).⁴²⁵¹ Stolz will sie sich geben und richtet sich aus ihrer bittstellerischen Lage auf und bekennt, seine Tochter zu sein, sei doch gerade alles so gekommen, weil sie die Tochter Priulis sei.⁴²⁵² Priuli jedoch zeigt sich wenig ergriffen von den Worten seiner Tochter, geht er Jaffiers Verhalten ihm gegenüber doch scharf an:

„Da! stehlen ist zu wenig! einem Vater
die Tochter stehlen und mit ihr auf Stroh
zu liegen, ist nicht lustig! - Kinder machen
ein Zeitvertreib, der schal wird - irgendwoher
muß sich der Meuchelmord doch rekrutieren“⁴²⁵³

Priuli greift nicht nur neuerlich die Sinnlichkeit der Frau an, sondern er verweist auch auf die Prägung durch die Eltern, setzte Jaffier doch neuerlich nur Lumpen und Verschwörer, wie er selbst einer ist, in die Welt. Belvidera begreift die Worte ihres Vaters nicht, ruft sogar nach diesem,⁴²⁵⁴ während Priuli die verwandtschaftliche Beziehung („Tochter?“)⁴²⁵⁵ hinterfragt. Trotz der Ablehnung wendet sie sich neuerlich an ihren Vater.⁴²⁵⁶ Belvidera berichtet von Jaffiers Lösung von den Verschwörern und seiner Rede vor den Inquisitoren; durch vermeintlich edles Gebaren wähnt Belvidera, dass er eine Annäherung an den Senator geschaffen habe: „Jetzt wirst du / stolz sein, in deinen Armen ihn zu halten? / Jetzt wirst du mit nur gehn, die Kinder holen? / Jetzt dürfen sie im Haus hier wohnen, Vater!“⁴²⁵⁷

Belvidera zeigt hier nicht nur eine vollkommen narzisstische Verblendung, sie ruft den Vater auch dazu auf, sich nicht wegen ihrer Ohnmacht zu wundern, die nur ein drittes Kind ankündigt. Statt ihre Angst vor der Situation zu erkennen, glaubt Belvidera sich glücklich und erhebt dieses Kind als das des „Retters“⁴²⁵⁸ Venedigs.⁴²⁵⁹ Auch zeigt sich ihre Verblendung deutlich dadurch, dass sie ihren Vater ruft, seine Enkel vor

4250SW IV. S. 120. Z. 21-32.

4251SW IV. S. 120. Z. 39-41.

In den Notizen zeigt sich ein Bezug Belvideras zu einer Verwandten, die ihre Unsicherheit in Bezug auf den Tod andeutet:

„Dass unsre Tante Isabella Trou
zum Tode verurtheilt und dann zum Exil
nach Zara nur mit Noth begnadigt wurde
weil sie an ihren leiblich eignen Sohn
den Cardinal Geheimnisse des Staats
wie´s heißt verrathen hatte, sieh, das konnte ich
als junges Mädchen nie begreifen, sinnlos
und grässlich schien es mir, wie ein böser Traum
Sie haben Recht die großen alten Geber
der finsternen Gesetze, dass sie uns
nicht milder strafen wollten als die Männer
wir nehmen in den ungeheur<en> Stunde<n>
solch einen großen Theil am Werk des Schicksals
das uns geziemt zu büßen schwer wie Männer
wo es zu büßen gilt.“ In: SW IV. S. 213. Z. 12-26.

4252SW IV. S. 120. Z. 33-42//1-13.

In den Notizen verteidigt Belvidera Jaffier mitunter dadurch, dass Jaffiers Handeln dadurch bedingt gewesen ist, dass er Belvidera und die Kinder „an dem Rand dem schwindelndem gesehen“ (SW IV. S. 213. Z. 41) hatte.

4253SW IV. S. 121. Z. 15-19.

4254SW IV. S. 121. Z. 29.

4255SW IV. S. 121. Z. 30.

4256SW IV. S. 121. Z. 32-36.

4257SW IV. S. 122. Z. 9-12.

4258SW IV. S. 122. Z. 30.

4259

„Dieses Kind werd' ich
noch lieber haben als die andern, Vater!
um dessen willen, was es schon erlebt,
bevor es aus mir kommt, um dessen willen,

allzu großem Hochmut zu bewahren, weil sie die Kinder des Mannes seien, der Venedig vor den Verschwörern bewahrt habe, wodurch sie ja über „alle andern“⁴²⁶⁰ erhoben sind: „Laß ihre jungen Herzen nicht zu sehr / sich dran berauschen, denn es wird, es muß ja etwas / etwas wie eine Legende draus werden.“⁴²⁶¹ Auch gedenkt sie der gemeinsamen Flucht aus dem väterlichen Haus und der sieben Jahre, in denen sie ihren Vater nicht hatte wiedersehen dürfen, und zeigt ihre Verblendung neuerlich, wenn sie ihre jetzige Begegnung unter „Purpur und Betäubung“⁴²⁶² fasst, wodurch sie sich gleichsam auch in dieses vermeintlich legendenhafte Geschehen einbindet. Doch Belvidera wird damit konfrontiert, dass ihr Vater nicht das ehrenvolle Verhalten Jaffiers achtet, als dieser sich gegen die Verräter stellte („Vater, Vater! / verbirgst du mir etwas?“).⁴²⁶³ Nur zögerlich lässt Belvidera eine mögliche Gefahr für Jaffier und ihre Familie zu; allerdings sieht sie die Problematik auf Seiten des Staates, dass sie ihm die gegebenen Zusagen nicht erfüllen. Belvidera kann dies überhaupt nicht begreifen, dass die Diener des Staates ihre Zusagen gegenüber Jaffier womöglich brechen werden und ruft ihren Vater um Hilfe auf, Jaffier beizustehen.⁴²⁶⁴

„Ich hab genug vom Blut der Priuli
in mir zum Leben und zum Sterben, aber
in eure Schreibgeschäfte, in die Künste,
womit ihr euren Staat regiert, mein Vater,
weiht mich das noch nicht ein! Wenn es Gefahr bringt,
Venedig vor dem Untergang zu retten,
so muß ich erst von dir erfahren, welche?“⁴²⁶⁵

Belvidera sieht ihren Mann immer noch als den Retter Venedigs an, obwohl sie Jaffier selbst von der Gefahr gesprochen hatte, die seine Verbindung mit der Verschwörung für ihn bedeute. Nun aber denkt sie, dass er das Leben von „dreihundert Senatoren, / von ihren Frau'n und Kindern“⁴²⁶⁶ gerettet habe und kann nicht verstehen, wie er keine maßlose Anerkennung dafür erfahren sollte. Doch Priuli zeigt sich neuerlich kalt ihr gegenüber und ruft Belvidera dazu auf, Venedig zu verlassen, und ihren Mann schützend vor den Verfolgern zu bewahren.⁴²⁶⁷ Doch als Belvidera, ob der Konfrontation mit der Wirklichkeit, ohnmächtig zu Boden sinkt, bricht Priulis Kälte und Hohn gegen die Tochter auf, küsst er sie und offenbart, dass er sie liebt.⁴²⁶⁸ Dabei ist Priulis Lieben aber durchaus auch zu hinterfragen. Hatte er sich primär an ihrer Sinnlichkeit Jaffier gegenüber gestört, weniger aber, dass sie sich unter Wert weggegeben hatte, so zeigt sich nun, dass er keine Männer an der Seite seiner Tochter duldet. Vielmehr ruft er Frauen herbei, die die Ohnmächtige wegtragen sollen: „Hinweg die Hände! / Holt Frauen! Daß mir keiner sie berührt.“⁴²⁶⁹ So deutet dieses Verhalten eine allzu große Liebe Priulis für seine Tochter an, ganz so, als habe er durch sie die Frau an seiner Seite wiedergewonnen. Hinzu kommt, dass Priuli zum Ende des Aufzugs sein Wesen bestätigt findet, welches nun Belvidera wieder in seinem Haus weiß.⁴²⁷⁰

Im fünften Aufzug erinnert sich Aquilina ihrer Liebe für Pierre und der Bedrohung durch den Brand, hatte

daß es empfangen ward in Not und Jammer
und soll geboren werden in der Freude!" In: SW IV. S. 122. Z. 21-26.

4260SW IV. S. 122. Z. 35.

4261SW IV. S. 122. Z. 36-38.

4262SW IV. S. 123. Z. 6.

4263SW IV. S. 123. Z. 12-13.

4264SW IV. S. 123. Z. 23-27.

4265SW IV. S. 123. Z. 31-37.

4266SW IV. S. 123. Z. 40-41.

4267SW IV. S. 124. Z. 5-30.

4268SW IV. S. 125. Z. 20-28.

In den Notizen zeigt sich ein fragwürdiges, inzestuöses getragenes Liebesverhältnis. Wenn Priuli sieht wie Belvidera vor ihm bewusstlos liegt, fühlt er sich an seine Frau gemahnt:

„Stumm für eine Stunde
Das that dein Engel! wie sie daliegt! beide!
sie ist zugleich die Tochter und die Mutter
sie ist mein Kind und meine Frau; die Mutter“. In: SW IV. S. 214. Z. 30-33.

Zudem hebt Priuli, in diesem Zusammenhang, seine vermeintliche Jugend hervor (SW IV. S. 215. Z. 7-10).

4269SW IV. S. 125. Z. 30-31.

Des weiteren, siehe: SW IV. S. 125. Z. 35-37.

4270SW IV. S. 126. Z. 3-8.

man mitunter doch auch schreiende Kinder ins Wasser geworfen, damit sie dem Tod durch das Feuer entgehen.⁴²⁷¹ Aquilina jedoch hat nicht nur die erste sexuelle Annäherung in dieser todesgeschwängerten Stimmung erfahren, sie erlebte auch wie Pierre sie vor dem Tod gerettet hatte. Obwohl Pierre gesteht, dass ihn Aquilinas Stimme ergreife, mit der sie ihm zugesagt hatte, in den letzten Tagen seines Lebens an seiner Seite zu sein, verweist er auch auf die Stimme der Engel („von denen man als Kind mir was erzählt hat“).⁴²⁷² Als Jaffier Pierre gegenübersteht, der sich ihm gegenüber unversöhnlich zeigt, zeigt sich ein viel stärkerer familiärer Bezug zu Pierre, den er nicht nur seinen Freund, sondern auch seinen „Vater“⁴²⁷³ heißt. Pierre jedoch löst sich wütend von Jaffier und verlangt danach, sich vor dem Senat noch einmal darzustellen. Doch zu der Rede wird es nicht kommen, so der Offizier, da er den Befehl habe, Pierre zu ertränken. Einen solchen Tod kann dieser jedoch nicht hinnehmen, denkt er doch an die Frauen und Kinder, die er in der Türkenschlacht gerettet hatte.⁴²⁷⁴ In den Notizen zeigt sich das Pierre, während er schon seinem eigenen Tod entgegensieht, die Wesensnähe zwischen sich und dem Freund Jaffier betont, den er hier seinen „Bruder“⁴²⁷⁵ heißt.⁴²⁷⁶

Die familiären Bezüge sind in *Ödipus und die Sphinx* (1905)⁴²⁷⁷ von besonderer Bedeutung. Nicht nur weil sie zum einen wie ein Motor die Handlung bestimmen, sondern weil Hofmannsthal es in dieser Tragödie in besonderem Maße versteht, das Familien-Motiv an andere Motiv-Komplexe, darunter das des Weges, des Schicksals und des Narzissmus zu binden. Es wird sich zeigen, dass Ödipus vermeintlich gute Tat, als er sich von seinen Zieheltern abwendet, um sich an diesen nicht zu vergehen, vielmehr auf seinem Narzissmus beruht, und dass sich eine deutliche Wesensgleichheit in Bezug auf die wahre Familie von Ödipus zeigt.⁴²⁷⁸ Tatsächlich zeigt sich schon an Ödipus' erstem Verweis auf seine Eltern eine Kälte; so sollen die Diener mit dem „königliche[n] Ring“⁴²⁷⁹ zu Polybos und seiner Königin gehen, um ihnen zu berichten, dass ihr Sohn nicht mehr zurückkehren wird („den schickt dir Ödipus, dein Sohn, er grüßt dich / Und grüßt die Mutter, unsre Königin“).⁴²⁸⁰ Die Lösung von den Eltern, die er als seine „Heimat“⁴²⁸¹ wähnt, wirkt durch Ödipus' Worte eher so, als spüre der ästhetizistische Protagonist primär Mitleid mit sich selbst, distanziert er sich doch, indem er sich von den Eltern löst, auch von seinem Erbe der Königswürde.⁴²⁸² Der wenig empathische Zug Ödipus' in Bezug auf seine Familie zieht sich fort; gegen die Einwände des Dieners, er möge das Alter seiner Eltern bedenken, die sich von seinem Verlust kaum erholen werden, hält Ödipus leichtfertig

4271SW IV. S. 129. Z. 4-7.

4272SW IV. S. 130. Z. 18.

4273SW IV. S. 136. Z. 16.

4274SW IV. S. 140. Z. 13-22.

4275SW IV. S. 219. Z. 15.

4276Siehe (Notizen): SW IV. S. 179. Z. 28, SW IV. S. 180. Z. 15-17, SW IV. S. 180. Z. 23, SW IV. S. 181. Z. 3-4, SW IV. S. 203. Z. 10-15, SW IV. S. 203. Z. 23, SW IV. S. 214. Z. 9-11, SW IV. S. 214. Z. 18-28, SW IV. S. 218. Z. 37-41, SW IV. S. 219. Z. 41-46, SW IV. S. 224. Z. 36-37, SW IV. S. 227. Z. 15-16.

4277Ebenso in den Notizen der ersten Fassung des 1. Aktes zeigt sich die Einbindung dieses Motivs. Ödipus zeigt sich hier sinnend über die Eltern, die sich nach ihm sehnen („Tag um Tag und Euer Kind / kehrt nicht zurück“, SW VIII. S. 247. Z. 35-36).

4278Ebenso in den Notizen zu der ersten Fassung des 1. Aktes findet sich die deutliche Einbindung dieses Motivs, so mitunter durch die erhoffte Selbstbestimmung des Ödipus. So glaubt Ödipus zu Beginn noch, dass seine Hand sich niemals gegen den Vater erheben wird, niemals „meine Mutter [...] umfassen“ (SW VIII. S. 246. Z. 14) wird. Aus dieser Notiz geht aber des weiteren auch hervor, dass Ödipus Laios warnt („Die Götter haben ihren Plan mit mir. / Wir wollen jeder unsre Straße ziehen“, SW VIII. S. 250. Z. 12-13), er einen sinnentleerten Zorn ihm gegenüber zeigt (SW VIII. S. 251. Z. 8-11) und ihn zudem neuerlich aufruft, ihn seines Weges gehen zu lassen. Laios jedoch zeigt sich hier als narzisstischer König, der Ödipus' Kinder verflucht und ihm den Mord durch deren Hand wünscht (SW VIII. S. 251. Z. 32-36), worauf Ödipus dies mit einem Fluch erwidert („Du sei verflucht in deinem Ehebett“, SW VIII. S. 251. Z. 38), wodurch sich gleichsam die Wesensgleichheit im Zorn und im Fluch zwischen Laios und seinem Sohn zeigt. Nach dem Mord an Laios, mindert Ödipus seine Tat, glaubt er doch, dass diese der Willen der Götter gewesen sei. Auch gelingt es ihm, diese Tat herunterzuspielen, indem er zu wissen glaubt, dass sein Vater, in diesem Fall denkt er an Polybos, ja immer noch lebt und Ödipus so ja kein „verwandtes Blut“ (SW VIII. S. 252. Z. 30) gemordet habe. So ruft sich Ödipus dazu auf, seinen Weg fortzugehen und so weiterhin dem Vaternord aus dem Weg zu gehen: „und fliehe fort und ziehe meinen Leib / rein von dem Blut des Vaters rein ihr Götter“. In: SW VIII. S. 253. Z. 11-12.

4279SW VIII. S. 13. Z. 30.

4280SW VIII. S. 13. Z. 35-36.

4281SW VIII. S. 14. Z. 3.

4282SW VIII. S. 14. Z. 2-5.

entgegen: „Mein Vater / ist rüstig, viele Jahre sind vor ihm.“⁴²⁸³ Doch Phönix versucht Ödipus die Konsequenzen seines Handelns wiederum vor Augen zu führen, den möglichen baldigen Tod des Vaters und die Folgen für die Krone.⁴²⁸⁴ Zudem hält der Diener ihm die Grausamkeit gegen die „Deinigen“⁴²⁸⁵ vor Augen.⁴²⁸⁶ Während Phönix auf seine Jugend verweist, wähnt Ödipus seine Hartherzigkeit durch den Traum bestimmt. Es gemahnt an Anna aus *Das Bergwerk zu Falun* (1899), die auf die Lösung der Beklemmung verweist, wenn der Erzieher Ödipus daran erinnert, wie er ihn als Kind geweckt habe, um die schlechten Träume zu verbannen. Ödipus schlägt dies jedoch aus, denn der Traum ist ihm zur Wirklichkeit geworden. Neuerlich will Phönix ihn auf die Familie besinnen und verweist im Zuge dessen auf sich selbst, sind sie sich doch altersmäßig ähnlich. Ödipus aber verlangt es danach, zusammen mit der Vergangenheit, alle menschlichen, familiären Verbindungen abreißen lassen, was sein Erzieher verurteilt.⁴²⁸⁷ Doch die Worte des Erziehers lassen Ödipus weiter „ungerührt“⁴²⁸⁸ und erst mit dem Gebet des Erziehers,⁴²⁸⁹ deutet sich die Erweckung aus dem Traum bei Ödipus an, infolge dessen er Phönix endlich um Hilfe bittet.

Auch in Bezug auf Ödipus' erste Gewalttat an seinem Freund Lykos zeigt sich der Zusammenhang zum Narzissmus und zur Familie. Ödipus' gewaltbereites Handeln wird dahingehend gedeutet, dass dieser Freund seine königliche Herkunft angezweifelt hatte.⁴²⁹⁰ Die Tat an dem Freund hat aber Ödipus keineswegs Sicherheit in Bezug auf seine Herkunft gebracht, denn direkt nach der Tat, suchte er die Versicherung seiner Herkunft bei den Eltern zu erlangen, und hat sie bei ihnen ebenso nicht gefunden: „Kaum, daß ich dem Bette nah war, / so hoben sie sich auf: der Vater, der / erkannte mich nicht gleich, die Mutter aber, / die Mutter –“⁴²⁹¹ Der Fokus von Ödipus, dies zeigt sich hier, liegt bereits auf der Mutter, was bereits ahnungsvoll auf seine Beziehung zu Jokaste hindeutet. Während die Beziehung zwischen Ödipus und seiner Ziehmutter, in Verbindung mit dem Augen-Motiv gleichsam in einen narzisstisch-erotischen Kontext gestellt wird,⁴²⁹² zeigt sich die Distanz zwischen Ödipus und seinem Vater durch die fehlende körperliche Nähe.⁴²⁹³ Hofmannsthal deutet hier beiläufig das Versagen der Eltern an; denn wenn sie nach all den Jahren wenigstens zu diesem Zeitpunkt die Wahrheit gesagt hätten, wäre Ödipus nicht nur nicht zum Orakel gegangen, um neuerlich Sicherheit über seine Herkunft zu erlangen, noch hätte er sich von Korinth nach Theben und damit zu seiner wirklichen Herkunft gewandt. So jedoch zeigt sich, dass Ödipus keine Sicherheit durch die Worte der Eltern gewinnen kann, sondern aus der Tiefe seiner Seele heraus eine Unsicherheit verspürt,⁴²⁹⁴ die die Eltern ihm nicht zu nehmen imstande sind. Der familiäre Bezug wird von Hofmannsthal auch innerhalb des traumhaften Erlebens im Orakel zu Delphi eingebunden („Mit meinen Vätern hauste meine / schlaflose Seele“).⁴²⁹⁵ Ödipus nimmt hier Bezug zu den Ahnen, die Phönix sicher als die „Toten“⁴²⁹⁶ bezeichnet und die Ödipus niemals zuvor gesehen hatte: „Nein – sie entsannen sich des Enkels und / durchzogen mich, und es war mehr als Lust / und mehr als schlaflose Begier, es war / die Lust und Qual von Riesen –“.⁴²⁹⁷ Hofmannsthal verbindet hier Ödipus' Narzissmus mit seiner seelischen Tiefe, dem „Strom des Bluts“⁴²⁹⁸ den er spürt und in dessen Zusammenhang Hofmannsthal die Haltlosigkeit des Ich andeutet. Zudem zeigt sich im Traum die Verbindung zwischen der Familie und der Liebe zur Mutter.⁴²⁹⁹ Nur im Traum hat er die Weisung des Gottes erfahren, des „Erschlagens Lust“,⁴³⁰⁰ die er am Vater hatte „gebüßt“,⁴³⁰¹

4283SW VIII. S. 15. Z. 28-29.

4284SW VIII. S. 15. Z. 31-34.

4285SW VIII. S. 16. Z. 5.

4286SW VIII. S. 16. Z. 6-10.

4287 „Hier geht / das Kind, das seinen Vater tritt und Steine / wirft nach der Mutter Herzen.“ In: SW VIII. S. 18. Z. 15-17.

4288SW VIII. S. 18. Z. 21.

4289SW VIII. S. 18. Z. 22-23.

4290SW VIII. S. 20. Z. 27-30.

4291SW VIII. S. 21. Z. 12-15.

4292SW VIII. S. 21. Z. 17-22.

4293SW VIII. S. 21. Z. 22-30.

4294SW VIII. S. 22. Z. 2-7.

4295SW VIII. S. 24. Z. 11-12.

4296SW VIII. S. 24. Z. 13.

4297SW VIII. S. 24. Z. 16-19.

4298SW VIII. S. 24. Z. 22.

4299SW VIII. S. 25. Z. 30-34.

4300SW VIII. S. 26. Z. 22.

4301SW VIII. S. 26. Z. 23.

durch den Inzest mit der Mutter. Der Traum wird zur Wirklichkeit werden, so Ödipus', denn: „[...] so ist's geträumt / und so wird es geschehen“. ⁴³⁰² Dabei steht für Ödipus in unmittelbarem Bezug zur Familie bzw. seiner Ziehmutter das fehlende Liebeserleben. „Meiner Mutter wegen“, ⁴³⁰³ so Ödipus, verweigerte er sich bisher anderen Frauen, weil Keine ihm zu genügen vermochte. Auch hier zeigt sich, dass es im Grunde nicht Ödipus' Liebe zu seiner Ziehmutter, sondern sein narzisstisches Wesen ist, welches ihn bisher nicht lieben lies („Ich fühlte, sie konnten dem Tiefsten in meinem Verlangen / nicht genügen“). ⁴³⁰⁴ Gleich mehrfach bindet Hofmannsthal in die Verweigerung eine, in Ödipus' Augen, 'einfache' Frau zu nehmen, den Bezug zur Tiefe der Seele ein, was wiederum zeigt, dass Ödipus' Motor sein Narzissmus ist. ⁴³⁰⁵ Vor sich selbst verbirgt er jedoch seinen Narzissmus und verweist stattdessen auf die Würde und Königlichkeit seiner Mutter, die ihn hieß, keine unter ihm stehende Frau zu erwählen. ⁴³⁰⁶ Seine Mutter bietet ihm dabei das Idealbild einer Frau, die nicht nur königlich, sondern auch in Verbindung mit dem Göttlichen steht und so seinem narzisstischen Anspruch Genüge tut. ⁴³⁰⁷ Ödipus selbst jedoch wähnt auch, dass das Dunkle seiner Seele gespeist ist von seinem familiären Bezug, den er wie eine Bürde auf sich lasten fühlt. Doch die Gefahr wähnt er von außen auf sich hereinbrechen, kann Phönix ihm doch nicht sagen, was die Zukunft bringen wird, was für „Mächte“ ⁴³⁰⁸ noch über ihn hereinbrechen und was für Familientragödien das Leben noch bereithalten wird. ⁴³⁰⁹ Ödipus bleibt bei seinem Traum, seinem Wissen um die Zukunft, spürt er es doch in den Tiefen seiner Seele, und wähnt gleichsam damit, seinen Ahnen zu folgen, waren doch vermeintlich „Rasende“ ⁴³¹⁰ unter ihnen gewesen. Durch die Ahnen, deren vergangenes Wirken er immer noch in seinem Blut spürt, wähnt er zudem, dass sich das Vergangene wiederholen kann („was längst geschah, kann wieder geschehn – / wer weiß durch wen?“). ⁴³¹¹ Ödipus erweist sich dabei immer mehr als Narzisst, denn auch den Rat des Erziehers, dass Vater und Mutter ihm Halt zu geben vermögen, verwirft er zugunsten seines Narzissmus. Auch Ödipus' Bitte, ihn in einen Turm zu lassen, der ihn an der Tat hindert, ist lediglich als halbherzig zu bewerten, denn Ödipus spielt im Folgenden eine mögliche Szenerie durch, mit der er verdeutlicht, dass der Mord am Vater und der Inzest mit der Mutter, selbst wenn man ihn, den „Dämon“, ⁴³¹² in einen Turm sperren würde, nicht zu umgehen ist. ⁴³¹³ Auch in Ödipus' Gang in die Einsamkeit, den er durchdenkt, zeigt sich, dass der Schutz der Familie praktisch nicht möglich ist; stattdessen sieht er sich als Gutmenschen, der sich mit seinem Opfer, sich von der Familie zu lösen, in seinem Narzissmus bestätigt sieht. ⁴³¹⁴ Dass Ödipus aber keineswegs der Gutmensch ist, als der er sich vor Phönix darstellen will, zeigt sich durch sein Mitleid, das er erhaschen will, und das er für sich selbst empfindet und ausdrückt. Die Inszenierung als guter Sohn vor seinem Erzieher, der für seine Eltern die Einsamkeit auf sich nimmt, sich von Besitz, Titel und Menschen löst, führt dazu, dass er sich, eben durch seine Opferbereitschaft, als „glänzender Gott“ ⁴³¹⁵ darstellt, und er gerade durch diese Trennung seinen Narzissmus befriedigt sieht. Mit der Trennung von Phönix, besinnt sich Ödipus zum Gebet und vernimmt die Stimmen seiner Ahnen, die ihn ihren „Sohn“ ⁴³¹⁶ heißen. Hofmannsthal deutet Ödipus' Narzissmus hier als Familienerbe, denn bereits seine Vorfahren waren Narzissten und „thronen“ ⁴³¹⁷ noch im Tod, sind aber nicht erhaben über die Natur („uns schleift der Sturm an den Haaren“). ⁴³¹⁸ So ist das Erbe des Ödipus nicht nur sein Narzissmus und seine hohe Geburt, sondern auch das Leiden am Leben, wie die Ahnen bekennen. ⁴³¹⁹ Mit der Lösung von seinen

4302SW VIII. S. 26. Z. 23-24.

4303SW VIII. S. 29. Z. 6.

4304SW VIII. S. 29. Z. 18-19.

4305SW VIII. 29-30. Z. 23-36//1-2.

4306SW VIII. S. 30. Z. 3-8.

4307SW VIII. S. 30. Z. 11-27.

4308SW VIII. S. 30. Z. 37.

4309SW VIII. S. 31. Z. 6-10.

4310SW VIII. S. 31. Z. 15.

4311SW VIII. S. 31. Z. 29-30.

4312SW VIII. S. 32. Z. 14.

4313SW VIII. S. 32. Z. 11-21.

4314SW VIII. S. 34. Z. 14-31.

4315SW VIII. S. 35. Z. 23.

4316SW VIII. S. 36. Z. 30.

4317SW VIII. S. 36. Z. 27.

4318SW VIII. S. 36. Z. 29.

4319SW VIII. S. 36. Z. 29.

vermeintlichen Eltern, zeigt sich Ödipus' Hinwendung zu einer anderen Familie, zu der Erde, die er jetzt als seine Mutter sieht, und den Wolken, seinen Geschwistern. Die proklamierte Einsamkeit wird von Ödipus damit überhaupt nicht eingehalten, sondern er sucht sich eine neue Familie, die seinem Narzissmus entspricht, heißt es doch: „Ich hab' alles fortgegeben, / nur daß ich dein Kind bin, das ist mein Leben.“⁴³²⁰ Die Trennung von seiner Familie bedeutet für ihn dabei gewiss nicht den Tod, sondern bringt ihm, neben der Befriedigung seines narzisstischen Wesens auch noch die Gewissheit, dem Tod entkommen zu sein.⁴³²¹ Auch in der einzigen Begegnung zwischen Ödipus und seinem leiblichen Vater Laios, die mit der Ermordung dessen endet, verweist Hofmannsthal überdeutlich auf die Verwandtschaft des Blutes, auf die Hartherzigkeit beider und die Unfähigkeit, einen Angriff auf den eigenen Narzissmus zu ertragen. Die Annäherung, die Ödipus vollziehen will, indem er sich zu seinem Diener anstatt des von ihm ermordeten Herolds machen will, schlägt Laios aus Rachedgedanken aus. Ödipus' Tod sei kein „Preis“⁴³²² für den Tod seines Herolds, so Laios; ihn nur zu töten, hieße zu „milde strafen“.⁴³²³ So lässt Hofmannsthal den König, vor dem ein in seinen Augen dahergelaufener junger Mann aufbegehrt hatte, der damit seine Macht als König erschüttert hatte, sagen: „So milde straf' ich nicht.“⁴³²⁴ Stattdessen will Laios den vermeintlich Fremden leiden sehen („Deine Stimme soll dir versagen, / wenn sie dich Gebundnen mit Geißeln schlagen“).⁴³²⁵ Ödipus' Reaktion auf die Worte des Königs, die seinen Tod bescheiden, ist Abneigung. Dabei glaubt Ödipus auch aus Laios Worten, die Einsamkeit seines Lebens zu hören, denn nur wer einsam und ohne Kinder ist, kann in seinen Augen so sprechen; so heißt er Laios einen „Unfruchtbaren“,⁴³²⁶ dessen bittendes Weib von den Göttern, um Kinder willen, nicht erhört worden ist.⁴³²⁷ Damit fordert Ödipus' Wesen das seines Vaters nur noch stärker heraus, denn Mitleid für sein Leben empfindend, hält er seine „Not“⁴³²⁸ für viel stärker, als es je eine Not im Leben des Königs gegeben haben kann. Diese Herabsetzung des Leidens, greift neuerlich Laios an, glaubt er sich doch selbst übermäßig leidend,⁴³²⁹ und so ist es die Verbitterung seines Lebens und sein Narzissmus, der ihn so hart gegen den Fremden sprechen lässt. Hofmannsthal steigert die Situation zwischen den beiden Männern noch, indem Laios Ödipus den Weg versperrt, den er in Verbindung mit seinem Narzissmus sieht und seinem Leiden, das ihn letztendlich zur Königswürde führen wird. Laios aber, der Ödipus als „Dämon“⁴³³⁰ bezeichnet, verwehrt ihm diesen Weg.⁴³³¹ Ödipus sieht sich, aufgrund seiner narzisstischen Neigung, die ihn bestimmt, genötigt, auch diesen zu ermorden, was Laios dazu führt, den vermeintlich Fremden im Sterben zu verfluchen.⁴³³² Aber mit der Ermordung dieses Mannes, spürt Ödipus die Ahnung zugleich den Vater erschlagen zu haben.⁴³³³ Erst mit dem Lichtstrahl, der auf Laios Gesicht fällt, kann Ödipus die vermeintliche Gewissheit gewinnen, dass er nur einen gewöhnlichen Mann erschlagen hat, wodurch der Mord für ihn den Status der Flüchtigkeit und Verzeihbarkeit erhält.⁴³³⁴ Statt die Last des Mordes, so auf seinem Gewissen zu spüren, fühlt er sich von den Göttern gesegnet, denn er hat vermeintlich einen „fremd[en]“⁴³³⁵ Mann getötet.⁴³³⁶ Doch zum Ende des ersten Aufzuges sind es neuerlich die Stimmen der Ahnen, die auf die familiäre Bindung des Blutes hindeuten („er setzt sich auf des Alten

4320SW VIII. S. 36. Z. 34-35.

4321SW VIII. S. 37. Z. 13-18.

4322SW VIII. S. 40. Z. 28.

4323SW VIII. S. 40. Z. 30.

4324SW VIII. S. 40. Z. 31.

4325SW VIII. S. 41. Z. 2-3.

4326SW VIII. S. 41. Z. 20.

4327SW VIII. S. 41. Z. 19-23.

4328SW VIII. S. 41. Z. 30.

4329SW VIII. S. 41. Z. 32-35.

4330SW VIII. S. 42. Z. 11.

4331In Bezug auf die Bezeichnung als Dämon ist zu sagen, dass Hofmannsthal dies wiederholt im Drama aufgreift. So lässt er einen Diener über Ödipus sagen: „ein Dämon ist über uns – er tötet uns alle!“ In: SW VIII. S. 42. Z. 26. Dass das Dämonische ein familiärer Bezug ist, lässt sich erahnen, als Kreon Jokaste einen „Dämon“ heißt. In: SW VIII. S. 63. Z. 17.

4332SW VIII. S. 42. Z. 14.

4333SW VIII. S. 42-43. Z. 33-35//1-2.

4334SW VIII. S. 43. Z. 4-6.

4335SW VIII. S. 43. Z. 9.

4336So ruft er auch aus: „Gut sind die Götter – gut! Leicht ist mein Herz!“ In: SW VIII. S. 43. Z. 10.

Thron – / er ist unsres Blutes Sohn!“⁴³³⁷ und die damit gleichsam andeuten, wen er wirklich getötet hat.⁴³³⁸ Sein Narzissmus in Verbindung mit der Wahrnehmung der Familie, zeigt sich deshalb auch in Bezug auf Jokaste, die er nicht tot, sondern nur bewusstlos wähnt; Ödipus denkt sich zum Ende des zweiten Aufzugs als Herr über Leben und Tod, mehr noch unterstützt er den Tod des Mannes am Kreuzweg, und dadurch, dass er seine Zieheltern nicht wiedersieht, wähnt er nun, dass alles um „meinetwillen“⁴³³⁹ geschehen musste.

Erst im dritten Aufzug geht Hofmannsthal wieder auf den familiären Bezug ein, durch die Begegnung zwischen Ödipus und der Sphinx. Wähnte er sich im ersten Aufzug selbst als Dämon, sieht er nun in der Sphinx dieses Dämonische und damit die „Gemeinschaft“⁴³⁴⁰ mit diesem Fabelwesen, das um seine Träume weiß und um „den Traum vom Vater / und von der Mutter und dem Kind“.⁴³⁴¹ Im Angesicht dieses Wissens, bekennt er nicht nur seine Leiden, weiß er doch um die Erfüllung des Traumes, der ihm Wirklichkeit geworden ist, sondern auch seinen Hass gegenüber den Eltern, allerdings seinen leiblichen Eltern, unwissend, dass diese nicht identisch sind.

In der Konfrontation zwischen Ödipus und Kreon, zeigt sich Ödipus zudem zum Mord an seinem Onkel bereit, mitunter weil er wähnt, keinen Bezug mehr zu seiner Herkunft zu haben. Dass auch dies sich als leichtfertige Äußerung des ästhetizistischen Protagonisten erweist, zeigt sich dadurch, dass Kreon sich vor dem Tod durch Ödipus durch sein Verwandtschaftsverhältnis zur Königin retten will und Ödipus dadurch wirklich aufhält, sagt er doch: „Der Bruder / des wundervollen Weibes, das zu Tod / erstarrte, als sie mein Gesicht erblickte?“⁴³⁴² Kreons verwandtschaftliche Verbindung zu Jokaste rettet ihn nicht nur vor dem Tod, Ödipus zeigt gleichsam eine ahnende Nähe zwischen der Liebe zu ihr und der Familienbeziehung auf.⁴³⁴³ Statt Kreon zu töten, will er diesen dazu bewegen, sich von ihm töten zu lassen, sieht er sich doch als der „Verfluchte / von Vaters Samen her“,⁴³⁴⁴ und wirkt neuerlich prophetisch, wenn er ausruft: „Mensch, reinige die Königin!“⁴³⁴⁵ Will Kreon schon nicht die Königin vor ihm retten, dann möge er Ödipus davor bewahren das er, das „fremde fluchbelad'ne Tier“,⁴³⁴⁶ Jokaste zu seiner Frau mache. Kreon aber verweigert Ödipus diese Tat, was auch Rückschlüsse auf das Verhältnis zur Schwester zulässt, und erkennt ihn als seinen König und einen Gott an. Wenn Hofmannsthal Ödipus schließlich die Königswürde und die Königin annehmen lässt, so wendet er sich auch an Kreon, im Wissen um die Wichtigkeit von Familie und gesellschaftlichem Umfeld: „Bleib' bei mir und sei mein Bruder! / Den Sturm, der durch mich geht, kann keine Seele / ertragen, ohne einen Bruder!“⁴³⁴⁷ Ödipus in seiner Trunkenheit reißt Kreon, seinen „Bruder“⁴³⁴⁸ empor, mit dem er wie ein „Geschlecht von Seligen“⁴³⁴⁹ in Theben leben will. Auf Jokaste treffend, zeigt sich bei Ödipus neuerlich der Bezug zur Familie.⁴³⁵⁰ So heißt Jokaste die Mutter des Ödipus eine Göttin,⁴³⁵¹ was Ödipus jedoch nicht annehmen kann, da er sich von der Mutter gelöst hat.⁴³⁵²

Mit dem zweiten Aufzug führt Hofmannsthal eine weitere problematische Familienkonstellation ein. So befindet sich Kreon, der Bruder der Königin von Theben, im Konflikt mit eben dieser um die Königswürde, nachdem ihr Mann Laios getötet worden ist. Hatte Hofmannsthal im ersten Aufzug schon die Macht des Blutes beschworen, die Wesensähnlichkeiten in Bezug auf die Familie, wird dies direkt zu Beginn des zweiten Aufzuges fortgeführt und zwar durch die Bereitschaft des Kreon zum Mord, und durch die

4337SW VIII. S. 43. Z. 30-31.

4338Des weiteren, siehe: SW VIII. S. 557. Z. 25, SW VIII. S. 557. Z. 26-29.

4339SW VIII. S. 99. Z. 32.

4340SW VIII. S. 106. Z. 9.

4341SW VIII. S. 106. Z. 12-13.

4342SW VIII. S. 108. Z. 3-5.

4343„Der Bruder! ungeheuer kettet ihr / die Sterblichen, ihr Götter, aneinander / mit Nacht und Tod und Wollust, ungeheuer!“ In: SW VIII. S. 108. Z. 13-15.

4344SW VIII. S. 108. Z. 23-24.

4345SW VIII. S. 108. Z. 30.

4346SW VIII. S. 108. Z. 27.

4347SW VIII. S. 113. Z. 18-20.

4348SW VIII. S. 114. Z. 13.

4349SW VIII. S. 114. Z. 16.

4350„Beiden ist dieser Zug gemeinsam: dass sie ihr Leben als fortwährendes / sich-verzehren im Opferfeuer ansehen, als ein fortwährendes Verbrennen“. In: SW VIII. S. 556. Z. 3-4.

4351SW VIII. S. 115. Z. 17-20.

4352SW VIII. S. 115. Z. 21-25.

Anspielung des Knaben dessen Hände betreffend.⁴³⁵³ Der Magier Anagyrotidas schließlich sagt ihm, dass der Feind aus seiner eigenen Familie kommt („Von nah Verwandten etwa geht es aus“).⁴³⁵⁴ Tatsächlich glaubt Kreon in der Schwester, die Ursache für die Beklemmung seiner Seele ausgemacht zu haben, weil sie ihn für die Prophezeiung der Götter verachtet. Doch Kreon will nicht den Tod der Schwester, sondern er strebt die Versöhnung mit dieser an (SW VIII. S. 48. Z. 23), damit sie ihm die Königswürde über Theben gewährt, zumal er weiß, dass sie ihn einstmalig geliebt habe.⁴³⁵⁵ Die Beklemmung lässt sich aber auch hier aus der eigenen Seele kommend erahnen, weil Kreon auf sein Handeln verweist, mit dem er den Zorn der Schwester erregt hat, wurde er doch zu dem Sprecher der Priester, der den Eheleuten hieß, dass der Sohn Laios töten werde.⁴³⁵⁶ Woran Kreon leidet, ist die Schaltheit des Erlebens, sowohl in Bezug auf Liebe als auch in Bezug auf Gewalt, kann Kreon doch nicht mehr auskosten, was er erlebt.⁴³⁵⁷ Kreon sieht nicht, dass es sein Gewissen ist, welches ihm das Leben verleidet, sondern wähnt, dass es die Schwester ist.⁴³⁵⁸ Dass Kreons Beklemmung vielmehr aus seinem eigenen Innern kommt, zeigt sich auch dadurch, dass er den Magier anhält, seine Träume zu bannen, weil Tat und Traum sich für Kreon ausschließen. Im Zuge der Unzulänglichkeit der eigenen Person, die er in dem Blick des Magiers auf sich spürt, will er die Macht über Jokaste gewinnen („Womit bezwing ich / die Schwester?“).⁴³⁵⁹ Um diese Macht, sowohl die der Königswürde als auch die über die Schwester, zu gewinnen, ist er bereit, alles zu opfern, seien es nun Perlen oder Menschen. In Bezug auf Kreon zeigt sich durch seine Träume nicht nur ein Angriff auf seinen Narzissmus, sondern ahnt er in ihnen auch die familiäre Verbindung zwischen Laios und dem neuen König von Theben, sieht er in ihm gleichsam einen „jüngre[n] Laïos“,⁴³⁶⁰ „ein Laïos, der wiederkam“. ⁴³⁶¹ Auch in Bezug auf den Traum zeigt sich hier eine Wesensnähe zwischen Kreon und Ödipus, sehen doch Beide den Traum konträr zur Tat, und verdammt auch Kreon solche Träume als unmöglich für einen König („Wer bin ich / wenn ich voll Stoff zu solchen Träumen bin?“).⁴³⁶² Hatte Kreon schon aus dem Blick des Magiers die eigene Unzulänglichkeit gelesen, empfindet er sich auch selbst passiv gegenüber seiner übermächtigen Schwester, dem „Dämon“,⁴³⁶³ der „voll Kraft [ist und ihm] höhnt“. ⁴³⁶⁴ Zeigt sich hier schon die Angst des Kreon vor dem Tod, in dessen Nähe er sich durch die Schwester wähnt, benutzt er sein verwandtschaftliches Verhältnis zu ihr („Mensch, ich bin der Bruder / der Königin“)⁴³⁶⁵ dazu, um sich vor Ödipus zu schützen, der ihn ermorden will. Auch in Verbindung mit dem Ansprechen des Narzissmus des Ödipus, zeigt sich neuerlich der Bezug zu seiner Verwandtschaft („Ich bin der Bruder / der Königin, du Königssohn“). ⁴³⁶⁶ Daneben bindet Hofmannsthal im zweiten Aufzug den problematischen Bezug zur Familie durch den Magier Anagyrotidas ein. Von den Wachen widerwillig vor Kreon geführt, verurteilt er diesen („Sein Leib, mit Schwerterhieben blutend aus / dem Mutterschoß der Nacht herausgehaun, / steht hier.“).⁴³⁶⁷ Neben Kreons problematischer Beziehung zu seiner Schwester Jokaste, zeigt sich in Bezug auf diese, das problematische Verhältnis zu ihrer Schwiegermutter Antiope, die sie „Mutter“⁴³⁶⁸ nennt. Der erste Vorwurf, den Antiope ihrer Schwiegertochter macht, ist ihre mangelhafte Trauerarbeit ihrem Sohn gegenüber. Allein die Klagefrauen bedauern den Tod des Königs, die Königin aber nicht („Und du klagst nicht?“).⁴³⁶⁹ Während Jokaste weder ihre mangelhafte Trauerarbeit noch ihren ihr mangelnden Respekt ihrem Mann gegenüber

4353 Hatte Ödipus von den „Mörderhänden“ (SW VIII. S. 41. Z. 9) des Laios gesprochen, verweist der Knabe im Haus des Kreon auf die Tatkraft der Hände seines Herrn: „Ich will auf deinem Wagen stehn, mein König, / und dir die Pfeile reichen. Ich will schwelgen, / wenn du den Tod ausstreust mit Königshänden.“ In: SW VIII. S. 45. Z. 17-19.

4354 SW VIII. S. 47. Z. 23.

4355 SW VIII. S. 48. Z. 25-29.

4356 SW VIII. S. 48-49. Z. 22//1-13.

4357 SW VIII. S. 49-50. Z. 37//1-8.

4358 SW VIII. S. 50. Z. 9-14.

4359 SW VIII. S. 50. Z. 38-39.

4360 SW VIII. S. 53. Z. 17.

4361 SW VIII. S. 53. Z. 18.

4362 SW VIII. S. 53. Z. 18-19.

4363 SW VIII. S. 63. Z. 17.

4364 SW VIII. S. 63. Z. 18.

4365 SW VIII. S. 107. Z. 29-30.

4366 SW VIII. S. 108. Z. 1-2.

4367 SW VIII. S. 46. Z. 8-10.

4368 SW VIII. S. 65. Z. 9.

4369 SW VIII. S. 65. Z. 15.

erkennt, klagt Antiope sie an, dass sie nicht nur nicht ihren Sohn ehren würde, sondern die Toten generell nicht. Der primäre Grund, der sich hinter ihrer Härte gegen ihre Schwiegertochter verbirgt, ist, dass mit dem Tod des Laios nicht nur ihr Sohn gestorben ist, sondern dass mit seinem Tod, aufgrund eines Mangels an Nachkommen, zugleich das ganze königliche Geschlecht ausgestorben ist. Dem Vorwurf Antiopes („Wehe denen, die unfruchtbar sind!“), ⁴³⁷⁰ hält wiederum Jokaste entgegen:

„Mutter, du hast zu lange gelebt –
so warst du fruchtbar und bist es nicht mehr,
deine gesegneten Hände sind heute wieder leer,
kinderlos ist wieder dein Schoß.
Und der Wind gehet um dich herum
so wie um mich.“ ⁴³⁷¹

So ist die Aufforderung Antiopes („Gib mir ihn wieder!“) ⁴³⁷² auch nicht dahingehend zu beurteilen, dass Jokaste den Sohn von den Toten wieder erwecken soll, sondern dass sie von Jokaste den nie geborenen Sohn einfordert. ⁴³⁷³ Auch wirft Antiope ihrer Schwiegertochter vor, sie habe ihren Sohn, durch den fehlenden Erben, dem frühzeitigen Altern preisgegeben. Antiopes hasserfüllte Abwendung von der Schwiegertochter führt Jokaste dazu, die Ähnlichkeit zwischen Mutter und Sohn zu bekennen. ⁴³⁷⁴ Die weitere Anklage Antiopes, er habe wegen ihrer Unfruchtbarkeit den Tod gesucht, entkräftet Jokaste jedoch; nicht sie, sondern die Sphinx sei der Grund für seinen Weg zum Orakel gewesen. Im Zuge der Anklage Antiopes an Jokaste, erinnert sich die Schwiegermutter auch an ihre anderen Kinder. Durch sie deutet sich neuerlich das Gemeinschaftliche zur Tiefe und zum frühen Tod an.

„Die ich geboren habe, sind dahin.
Der erste war ein schönes Kind: ihn zog
ein glitzernd helles unschuldsvolles Wasser,
ein liebliches hinab, – da war er tot.“ ⁴³⁷⁵

Während ihr zweiter Sohn sich durch Gewaltbereitschaft gegen Andere gezeichnet hatte, fiel gleichsam dieses Verhalten auf ihn zurück („Der zweite war ein kühner, wilder Knabe: / er legte Feu'r an seiner Feinde Stadt, / und Feu'r verbrannte seinen Leib“), ⁴³⁷⁶ war ihr dritter Sohn Jokastes Mann gewesen. Was sich hier an Antiope zeigt, ist, dass das Wichtige für sie war, überhaupt geboren zu haben; den Tod der Kinder nimmt sie ebenso hin, wie sie ihre Überheblichkeit gegenüber Jokaste zeigt: „Mir ist, ich überlebe auch noch dich.“ ⁴³⁷⁷ Antiope bekennt im Folgenden ihre untrennbare Verbindung mit der Königswürde; allein „ein Gott und ein Geschick“ ⁴³⁷⁸ könnten ihre Hände von diesem Leben, diesem Zusammenhang des Blutes mit der Königswürde lösen. In Bezug auf den Narzissmus Antiopes, zeigt Jokaste jedoch neuerlich eine Verbindung zwischen Laios und seiner Mutter auf. ⁴³⁷⁹ Jokaste verweist auf Laios Hände, die denen der Mutter so gleichen und die ihr das Kind getötet haben, wogegen Antiope auf die Unfruchtbarkeit der Königin und die enorme Wichtigkeit der Familie, auch im Hinblick auf Erhaltung des Geschlechtes, beharrt. Die Anklagen der Schwiegermutter haben letztendlich zur Folge, dass Jokaste Antiope vorwirft: „Dich schaudert nicht, / wenn du bedenkst, was du geboren hast?“ ⁴³⁸⁰ Antiope aber schiebt das angedeutete problematische Wesen ihres Sohnes beiseite, denn für sie ist nur von Bedeutung, dass sie einem „König Könige“ ⁴³⁸¹ geboren hat, während Jokaste immer die „Kinderlose[...]“ ⁴³⁸² für sie sein wird. Jokaste aber hält Antiope, die den Fortbestand des Geschlechtes über das Wesen stellt, die Schlechtigkeit ihres Mannes entgegen und darüber

4370SW VIII. S. 65. Z. 33.

4371SW VIII. S. 65-66. Z. 35-36//1-4.

4372SW VIII. S. 66. Z. 13.

4373„[...] wo ist das Ebenbild, geprägt in deinem Schoß, / darin ich königlich und groß / meinen Sohn wiedersehe?“ In: SW VIII. S. 67. Z. 10-12.

4374„O Mutter meines Königs und Erlauchte, / wie glich mein Gatte dir an Stirn und Aug.“ In: SW VIII. S. 67. Z. 21-22.

4375SW VIII. S. 69. Z. 10-13.

4376SW VIII. S. 69. Z. 14-16.

4377SW VIII. S. 69. Z. 23.

4378SW VIII. S. 70. Z. 1.

4379SW VIII. S. 70. Z. 10-15.

4380SW VIII. S. 70. Z. 26-27.

4381SW VIII. S. 70. Z. 29.

4382SW VIII. S. 70. Z. 30.

hinaus seines Geschlechtes. In Antiope sieht sie so vielmehr die „Mutter von Dämonen“, ⁴³⁸³ weshalb sie die Gnade der Götter betont, die dieses Geschlecht von Maßlosen vermeintlich in Gänze vernichtet haben; dadurch kann sie auch von einer Gleichheit zwischen Antiope und sich sprechen („das Feuer rings um dich, das fressende / aus deinem Leib, und dich mir gleich gemacht.“). ⁴³⁸⁴

Antiope reagiert, und hier zeigt sich die Blutlinie zu Laios, mit einem Fluch gegen Jokaste (SW VIII. S. 71. Z. 13-18). Schließlich führen die Anklagen der Schwiegermutter jedoch zu dem Geständnis der vermeintlich unfruchtbaren Schwiegertochter („Ich hab´ geboren“). ⁴³⁸⁵ Zudem stellt sie die bisherige Lüge richtig, dass das Kind nicht gestorben ist, sondern eben durch die Hände des Sohnes, die auch die Hände Antiopes sind, gerichtet wurde. An Antiopes Blick, den sie auf ihre Hände (SW VIII. S. 71. Z. 32) wirft, schließt sich der neuerliche Verweis der körperlichen Ähnlichkeit an, sowie auch das des Wesens („Oder die / des Sohnes. Denn es sind die gleichen“). ⁴³⁸⁶ Jokaste stellt schließlich Antiopes Anklagen gegen ihre Person, die Anklage gegen die Schwiegermutter entgegen. Sie sieht sie als die „Stammutter [...] dieses Unheils“, ⁴³⁸⁷ die nicht eher hatte sterben können, bis die Wahrheit eröffnet wart, dass ihr Sohn ihren Enkel getötet hatte. ⁴³⁸⁸ So offenbart Jokaste der Schwiegermutter, dass es ihr eigener Sohn war, der ihr „schöne[s] Kind“ ⁴³⁸⁹ mit den „beiden Händen“, ⁴³⁹⁰ die hier für die familiäre Gemeinschaft stehen, getötet hat. Nicht sie muss angeklagt werden, so Jokaste, sondern ihre Schwiegermutter, habe sie ihm doch das Leben geschenkt und damit sein Wesen. Doch die Anklage des Blutes bleibt bei Antiope ungehört, vermutet sie stattdessen einen Ehebruch der Jokaste, der den Sohn das Kind töten ließ. ⁴³⁹¹ Auch Antiope verlangt es hier nach der Wahrheit, wie es eben Ödipus nach der Wahrheit seiner Herkunft verlangt hatte, und Jokaste enthüllt ihr die Wahrheit: dass es Laios´ Kind war, dass die Götter durch die Priester das Kind segnen sollten, und dass sie stattdessen eine Botschaft durch Kreon gesandt hatten. So zeigt sich, dass Kreons Einschätzung über den vermeintlichen schwesterlichen Hass vollkommen falsch ist, und dass sich seine Träume wirklich aus seinem Innern speisen. Jokaste schildert vielmehr verständnisvoll, dass ihrem Bruder die leidvolle Aufgabe auferlegt worden war, ihr das Fürchterliche zu sagen, dass der eigene Sohn den Vater töten und sich auf den Thron setzen werde. ⁴³⁹² Jokaste bekennt vor der Schwiegermutter, dass sie sich der Prophezeiung, ebenso wie Ödipus später, entgegenstellte. Hofmannsthal deutet im Zuge dessen aber auch eine Mitschuld der Mutter an, gab sie dem Kind doch schon mit dem Ort seiner Geburt die Abgeschlossenheit von der Welt und die Dunkelheit mit („Einsam / im Berggeklüfte steht ein Turm – dort bracht´ ich / ans Licht, was nicht im Lichte bleiben durfte“). ⁴³⁹³ Wenn Jokaste nun annimmt, dass das Kind letztendlich doch den Tod des Vaters bewirkt habe, zeigt sich, dass die Prophezeiung nicht abgetan bzw. überwunden werden kann. ⁴³⁹⁴ Jokaste sieht Laios´ Tod nur indirekt durch das Kind bewirkt, mehr bewirkte der Tod des Kindes eine innerliche Neigung zum Tod. So war es mehr die Sphinx, die Laios zum Weg geführt hatte, wo ihn sein Schicksal ereilt hatte. Mit Jokastes Geständnis der Geschehnisse in der Vergangenheit, wähnt Antiope, dass ihr Geschlecht doch nicht aussterben muss, hat Jokaste bereits doch einmal ein Kind geboren. Im Sinne der familiären Prägung zeigt sich hier auch ihr Narzissmus, ersehnt sie für Jokaste keinen neuen Mann, sondern einen Gott, der mit ihr einen „Erben“ ⁴³⁹⁵ zeugen soll. Jokaste aber zeigt sich nicht dazu bereit, wähnt sie schon den Tod auf sich zu

4383SW VIII. S. 70. Z. 34.

4384SW VIII. S. 71. Z. 8-9.

4385SW VIII. S. 71. Z. 19.

4386SW VIII. S. 71. Z. 33-34.

4387SW VIII. S. 72. Z. 11.

4388SW VIII. S. 72. Z. 11-23.

4389SW VIII. S. 72. Z. 26.

4390SW VIII. S. 72. Z. 29.

4391SW VIII. S. 73. Z. 15-19.

4392SW VIII. S. 73-74. Z. 30-37//1-2.

In den Notizen heißt es aber, durch die Worte Jokastes an Kreon: „warum kann ich dich nicht mehr lieben? [...] (sie liebte in / ihm die eigene Hoheit, bis sie reif 81) war (2) wurde und ihn von sich zu / trennen lernte; er fiel ab wie eine Schale)“. In: SW VIII. S. 576. Z. 13-15.

4393SW VIII. S. 74. Z. 20-22.

4394SW VIII. S. 76. Z. 5-13.

4395SW VIII. S. 77. Z. 10.

spüren, denn die Wahrnehmung der Welt konfrontiert sie nur mit dem Verlust des Sohnes („mir ist, als wäre hinter ihnen allen / mein totes Kind versteckt“).⁴³⁹⁶

Eine weitere familiäre Gemeinsamkeit zeigt sich durch Jokastes Begegnung mit ihrem Sohn. Hatte sich Ödipus schon prophetisch gezeigt, so beschwört Jokaste ihn nun die Sphinx nicht zu versuchen („Es ist dein Tod! Um deiner Mutter willen / tu's nicht“).⁴³⁹⁷ Ödipus in seinem Narzissmus, zumal er seine Ziehmutter als über alle Maßen königlich und göttlich erhöht hat, antwortet stattdessen: „Um meiner Mutter willen, Frau? / O, wohl will ich es tun.“⁴³⁹⁸ Dabei zeigt sich bei Ödipus, in der Begegnung mit Jokaste, durchaus ein Familiensinn, ist er doch besorgt um die möglichen Kinder, die Laios zurückgelassen hat: „Ich will sie schützen und Verweser sein / Für sie. Die Rechtgeborenen sind heilig.“⁴³⁹⁹ Im Grunde aber bezieht sich Ödipus damit nur auf sich selbst, ist er doch der rechtmäßige Erbe Thebens.

Im dritten Aufzug, hatte sich Jokaste in Bezug auf die Botschaft der Götter aufgrund seiner Jugend noch nachsichtig mit Kreon gezeigt, hebt Hofmannsthal nun ihren Narzissmus hervor. Jokaste, wenn sie als Königin geschmückt zu Ödipus heraufsteigt, setzt hier ihren Bruder herab: „Was suchst du, Kreon, / wo eine Königin zu einem König kommt? / Tritt hinter dich.“⁴⁴⁰⁰ Auch deutet sich ihr Narzissmus, wie ihr prophetisches Empfinden, dadurch an, dass sie Ödipus' Mutter eine Göttin heißt („Ich will sie ehren / wie keine Göttin“).⁴⁴⁰¹

Weitere Bezüge zum Motiv zeigen sich durch den Seher Teiresias und seine prophetische Weisung. Die blutigen Gewänder des Laios vor Augen, verweist er darauf, dass es der Sohn war, der den Vater tötete.⁴⁴⁰² Darüber hinaus bezieht er sich auch auf das „Blut in ihrem Leibe“,⁴⁴⁰³ das thebanische Königsgeschlecht, welches passiv und schwach ist und sich statt Kinder Brüder zeugt („aus ihrem Blut heraus, bis daß sich Blut / und Blut in dunklem Wald begegnet“).⁴⁴⁰⁴ Ein problematischer Bezug zur Familie findet sich auch durch die Frauen des Volkes, die ihre Kinder opfern wollen, um ihr eigenes Leben zu retten.⁴⁴⁰⁵ Im Angesicht des nahenden Todes, verwirft auch der Sterbende im dritten Aufzug seine Mutter, weil er die Leiden des Lebens nicht zu ertragen vermag („O warum hast du mich / geboren, meine Mutter!“).⁴⁴⁰⁶

In *Semiramis* (1905-1909, 1917-1918, 1919-1922) hebt Hofmannsthal neben dem ästhetizistischen Lieben vor allem das Motiv der familiären Situation hervor. Semiramis ist eine Ästhetizistin, und so sieht sie ihre Mutterschaft als Belastung an. Im Sohn Ninus, der nach einer Krankheit zwar nahezu genesen aber dennoch den Nimbus der menschlichen Schwäche⁴⁴⁰⁷ in sich trägt, sieht Semiramis sich selbst mit ihrer Sterblichkeit, ihrem Altern konfrontiert. Anfänglich plante Hofmannsthal, wie sich aus den Notizen erkennen lässt, dass sie ihren Sohn in einer verschlossenen Sänfte verbergen lässt: „worin ihr Sohn, vor dem ihr graut weil er ihr so ähnlich sieht: deswegen zeigt sie ihn nicht her.“⁴⁴⁰⁸ Was Hofmannsthal ebenso mit seiner Figur des Sigismund⁴⁴⁰⁹ aufgreift, zeigt sich auch hier an Ninus, der von Semiramis letztendlich in einen Turm gebracht wird. Dass sie ihn in diesem Turm vor der Welt verbirgt, wird von Hofmannsthal verurteilt⁴⁴¹⁰ und hängt mit

4396SW VIII. S. 77. Z. 33-34.

4397SW VIII. S. 96. Z. 32-33.

4398SW VIII. S. 97. Z. 1-2.

4399SW VIII. S. 97. Z. 27-28.

4400SW VIII. S. 114. Z. 34-36.

4401SW VIII. S. 115. Z. 19-20.

4402SW VIII. S. 87. Z. 9-13.

4403SW VIII. S. 87. Z. 17.

4404SW VIII. S. 87. Z. 27-28.

4405SW VIII. S. 89. Z. 27-30.

4406SW VIII. S. 102. Z. 13-14.

4407Dass es die Flucht vor der Menschlichkeit an sich ist, die Semiramis mit der Distanz zu ihrem Sohn bewerkstelligen will, zeigt sich erst deutlich an einer Notiz, die nach 1909 einzuordnen ist: „Krankheit und Schwäche erwiesenes Menschentum des Sohnes und seine Ähnlichkeit mit ihr“. In: SW VI. S. 115. Z. 10-11. Hofmannsthal verweist in diesen späteren Notizen noch auf einen weiteren Aspekt: so bedeutet für ihn Menschlichkeit nicht nur die Akzeptanz vom Altern und Sterben, sondern auch die Liebe der Mutter zu ihrem Kind, die Semiramis eben auch nicht in sich trägt: „sie kann ihr Weib sein nicht begreifen, dann nicht ihr Muttersein in toto also nicht ihr Menschsein.“ In: SW VI. S. 116. Z. 13-14.

4408SW VI. S. 113. Z. 3-5.

4409„Er fließt mit Sigismund stark zusammen.“ In: SW VI. S. 109. Z. 32.

4410Dies zeigt sich mitunter durch die Formulierung: der „unterirdischen Burg des lebendig vergrabenen Sohnes“. In: SW VI. S. 109. Z. 28-28.

ihrem Anspruch zusammen, sich ihrer Göttlichkeit zu vergewissern („eine Lampe in der Hand, einen Spiegel im Gewand verborgen [...] um zu sehen ob er ihr noch immer gleicht“).⁴⁴¹¹ Hofmannsthal gestaltet Semiramis als versagende Mutter, mitunter auch durch die Herabsetzung ihres Sohnes. Semiramis muss als Ästhetizistin, die ihren Sohn vor der Wirklichkeit, vor allem aber vor sich selbst verbirgt, prägend auf diesen Sohn wirken und dessen Wahrnehmung von der Welt deutlich mitbestimmen: „Ninus (in seinem Thurmverließ) fasst unter >>Mutter<< nach Kinderweise alles Geheimnisvolle Grausige Mächtige auf, alles Draußen, die Nacht, die Sonne, den Sturm, den Donner. Mutter – Ninus – das sind seine 2 Begriffe – wie Welt und ich – Mutter= Gewalt Ninus = Erdulden“.⁴⁴¹²

Hofmannsthals Drama *König Ödipus* (1906), das bereits durch den Zusatz (*Tragödie von Sophokles neu übersetzt*) als neue Übersetzung der Tragödie des Sophokles *Oedipus Rex* zu erkennen ist, gehört in den „weiten Zusammenhang der Auseinandersetzung Hofmannsthals mit der Antike im allgemeinen und der Beschäftigung mit dem griechischen Drama im besonderen.“⁴⁴¹³ Hofmannsthals Berührung mit den Werken des Sophokles setzt schon während seiner Schulzeit ein.⁴⁴¹⁴ Doch weder das Schulbuch noch die Aufführung des sophokleischen *Ödipus* in der Übersetzung von Adolf Wilbrandt des Burgtheaters regte Hofmannsthal zur Übersetzertätigkeit an. Die *Kritische Ausgabe* vermutet in diesem Zusammenhang, dass der Kontakt mit Mitgliedern des *Akademischen Vereins für Kunst und Litteratur*, zu dem auch Max Reinhardt gehörte, einen Kontakt, den er 1898 während seines Aufenthaltes in Berlin oder aber erst im März 1899 anlässlich der Premiere von *Die Hochzeit der Sobeide* (Max Reinhardt spielte darin den Teppichhändler) knüpfte, zu dem Plan der Übersetzung führte. „Aufgrund dieser Bekanntschaft wurden möglicherweise damals Verbindungen geknüpft und der Plan gefaßt, solchen Aufführungen jeweils dichterische Prologe voranzustellen.“⁴⁴¹⁵ Zur Uraufführung der Tragödie kommt es aber erst am 25. September 1910 in der Münchner Musikfesthalle: „Der König Ödipus wird für Hofmannsthal zu einem einmalig sensationellen, geschäftlichen Erfolg.“⁴⁴¹⁶ In einem Gespräch mit Hermann Menkes äußert sich Hofmannsthal 1912 zu den Vorwürfen des reinen Plagiats, die seine Übersetzung darstellt: „Eine Übersetzung ist Sache einer Inspiration wie ein originales Kunstwerk. Sie ist kein Gipsabguß, sondern eine freie Kopie. Dem Künstler, der sie erstellt, muß die Verantwortung überlassen werden, wie er die einzelnen Teile gegeneinander abwägt und in Harmonie setzt.“⁴⁴¹⁷ Dem steht ein Brief an Samuel Fischer vom 12. März 1922 gegenüber, in dem sich Hofmannsthal gegen das Werk in seinen *Gesammelten Werken* ausspricht, weil er die Arbeit zu diesem Zeitpunkt als „bloße Übersetzung“⁴⁴¹⁸ einstuft.

Dadurch bedingt, dass die Problematik auf der Herkunft des Ödipus beruht, zeigt sich in der Tragödie *König Ödipus* (1906) ein mannigfaltiger Bezug zum Motiv. So schildert Hofmannsthal gleich zu Beginn, dass Ödipus' Familienzusammenhänge fehlerhaft sind, nennt er doch Kreon seinen „Bruder“,⁴⁴¹⁹ der, selbst wenn er der rechtmäßige Mann der Jokaste wäre, nur sein Schwager wäre.⁴⁴²⁰ Dies zeigt sich gleichsam in der Rede des Ödipus an sein Volk, wenn er, der vermeintliche Erbe des korinthischen Thrones, seine Kinder in ein geschwisterliches Verhältnis zu den Kindern des Laios mit der Jokaste stellt, obwohl dadurch vielleicht auch eine unterbewusste Ahnung des Ödipus angenommen werden kann.⁴⁴²¹

Der Erste, der die wirklichen Familienzusammenhänge andeutet, ist der Seher Teiresias („Ich sag', du lebst

4411SW VI. S. 109. Z. 28-29.

4412SW VI. S. 107. Z. 4-8.

4413SW VIII. S. 667. Z. 3-5.

4414So vermerkt die *Kritische Ausgabe*, dass die Bekanntschaft mit dem Ödipus-Mythos „mindestens seit der Zeit der kanonischen Schullektüre des Sophokles voraussetzen“ ist. In: SW VIII. S. 667. Z. 6-7.

4415SW VIII. S. 669. Z. 15-17.

4416SW VIII. S. 683-684. Z. 27//2.

4417SW VIII. S. 683. Z. 32-35.

4418SW VIII. S. 684. Z. 5.

4419SW VIII. S. 135. Z. 28.

4420Durch die Geburtslinie ist Ödipus zwar sein Neffe, doch heißt auch er ihn seinen „Bruder“ (SW VIII. S. 150. Z. 22), dem er nie ein „Leid“ (SW VIII. S. 150. Z. 23) angetan hat, weshalb er die Verleumdung, er würde nach seiner Krone verlangen, nicht nachvollziehen kann. Er habe im Land die Stellung die ihm genehm ist, als geliebtes und verehrtes Mitglied der Herrscherfamilie (SW VIII. S. 152. Z. 11-27).

4421SW VIII. S. 140. Z. 22-28.

in scheußlicher Vermischung / mit deinen Nächsten [...]“).⁴⁴²² Doch sucht Ödipus sogleich danach, die Worte dessen zu entkräften, und beschuldigt Kreon, aus Neid diese Verleumdung bewirkt zu haben (SW VIII. S. 145. Z. 31-32). Zwar hält der Seher dem König die Eigenverantwortung für sein Leben vor Augen („Kein Kreon gräbt die Grube, du allein / gräbst sie schon selbst“),⁴⁴²³ doch Ödipus hält an seiner falschen Vorstellung fest, die ihm heißt, dass Kreon, der jetzt sein Schwager sei, aus Neid diese Lüge aufbrachte. Teiresias aber bleibt bei der Wahrheit, erkennt er selbst doch nur die Göttlichkeit über sich an und weiß um Ödipus' Blindheit, seine wahren Familienverhältnisse betreffend.⁴⁴²⁴ Der Verweis auf die Eltern jedoch,⁴⁴²⁵ führt bei Ödipus dazu zu fragen: „Halt! Welche Eltern? Wer auf dieser Welt / hat mich gezeugt?“⁴⁴²⁶ Die Sicherheit, die Ödipus bezüglich seiner Herkunft zur Schau getragen hatte, entpuppt sich nun als Luftschloss, brachte ein simpler Verweis auf die Eltern ihn dazu, die Unsicherheit, die sich in den Tiefen seiner Seele festgesetzt hatte, neuerlich zum Ausdruck zu bringen. Dies ist zudem die Frage, die Ödipus dem Orakel hatte stellen wollen, aber letztendlich aus Unachtsamkeit und Unfähigkeit nicht gestellt hatte. Und neuerlich ist es auch an diesem Tag sein Nachfragen, seine fehlende Besonnenheit, die Teiresias sagen lässt: „Dich zeugt der heut'ge Tag – / zeugt dich und macht dich zunichte.“⁴⁴²⁷ Die Worte des Sehers gemahnen an das ästhetizistische Leben, welches nur für den Augenblick gelebt wird. Zudem äußert Teiresias nicht nur neuerlich, dass Ödipus Macht ihn nicht beeinflusst, sondern legt ihm endlich die ganze Wahrheit dar:

„Ich sage dir: den du mit Heroldsrufen
und Flüchen suchest, jener Laiosmörder,
der Mann ist hier am Ort. Es wird sich zeigen,
daß er vollbürtig ist, theban'sches Blut,
nicht bloß ein zugelassner Fremdling.
[...]
Erfunden wird er werden als ein solcher,
der haust mit seinen Kindern als ihr Bruder
zugleich und Vater, und von der er stammt,
des Weibes Sohn und Gatte, und des Vaters
Genoß' im Eh'bett und zugleich sein Mörder.“⁴⁴²⁸

Statt in sich zu gehen, klagt Ödipus Kreon an, bedroht ihn mit dem Tod und wird nur durch Jokastes Auftreten gebremst. Neben dem Ort und der Zeit des Todes des Laios, ist es das Aussehen⁴⁴²⁹ nach dem Ödipus Jokaste fragt und durch das er Erleichterung sucht. Doch durch ihre Antwort („Dir glich in vielem die Gestalt“),⁴⁴³⁰ fühlt sich Ödipus gleichsam nur in einen Abgrund getrieben. Was Ödipus Jokaste niemals erzählt hat, nämlich seine vermeintliche korinthische Abstammung, legt er ihr nun dar, da er immer noch die Hoffnung hat, dass Polybos und Merope seine Eltern sind. Die plötzlich aufgebrachte Unsicherheit in Bezug auf seine Herkunft, hatte ihn schon damals dazu verleitet, einen Mann vermeintlich zu töten. Da die Nachfrage bei den Eltern seine innere Unsicherheit nicht zu stillen vermochte, schildert Ödipus der Jokaste, sei er nach Delphi gegangen, um vom Gott die Wahrheit über seine Herkunft zu erfahren.⁴⁴³¹

Des weiteren muss in dieser Tragödie auch Bezug genommen werden zu Ödipus' Kindheit, bedingt durch die Prophezeiung, in der Laios geheißen ward, dass ihn das „Kind“,⁴⁴³² welches er mit Jokaste haben würde, dieses „unsel'ge Kind“,⁴⁴³³ erschlagen würde. Im Gespräch zwischen dem Boten aus Korinth und dem

4422SW VIII. S. 145. Z. 4-5.

4423SW VIII. S. 145. Z. 31-32.

4424SW VIII. S. 146-147. Z. 30-38//1-3.

4425„Bin ich dir / ein Narr und schien doch deinen Eltern weise?“ In: SW VIII. S. 147. Z. 12-13.

4426SW VIII. S. 147. Z. 16-17.

4427SW VIII. S. 147. Z. 18-19.

4428SW VIII. S. 148. Z. 9-20.

4429Neben den äußerlichen Ähnlichkeiten, mag der Leser der Tragödie vor allem auch durch die Grausamkeit eine familiäre Prägung, in diesem Fall allein durch das Blut, erkennen. Hatte Hofmannsthal geschildert, wie Laios seine Diener hieß, Ödipus zu binden, so sagt Ödipus hier nun zu dem Hirten: „Heran! / Schnürt ihm die Hände auf den Rücken fest.“ In: SW VIII. S. 174. Z. 28-29.

4430SW VIII. S. 157. Z. 27.

4431SW VIII. S. 159-160. Z. 34-38//1-2.

4432SW VIII. S. 161. Z. 34.

4433SW VIII. S. 162. Z. 1.

Hirten, der gleichsam der Zeuge des Mordes am Laios ist, zeigt sich ebenso die Einbindung des Kindes; so spricht der Bote von dem „Kind“, ⁴⁴³⁴ was der Hirte ihm vor Jahren gegeben hatte, und weiß, dass dieses „Kind“ ⁴⁴³⁵ eben Ödipus ist. Ödipus selbst fragt nach diesem Kind, ob der Hirte dies denn leugnen wolle, und erlangt schließlich dessen Geständnis („Ich gab das Kind! Ich hab' / es ihm gegeben“), ⁴⁴³⁶ was Ödipus schließlich dazu führt, die Herkunft dieses Kindes zu hinterfragen („Woher war das Kind? / Ein eignes? Oder fremdes?“). ⁴⁴³⁷ Ödipus' Fragen schließlich führen zu der Wahrheit durch den Hirten: „So sei's: / es war aus Laios' Haus, das Kind.“ ⁴⁴³⁸ Obwohl es auch Ödipus mittlerweile vor der Wahrheit graust, drängt er unablässig weiter, was den Hirten dazu bringt, in Bezug auf das Kind auf Jokaste zu verweisen, ⁴⁴³⁹ und schließlich zu bekennen, dass er das Kind töten sollte, zum Mord aber nicht fähig war, was wiederum Ödipus entsetzt sagen lässt: „Das Kind? So grausam?“ ⁴⁴⁴⁰

Die Prophezeiung war zwar für Ödipus eine Missachtung seiner Frage, doch hatte sie dazu geführt, sich von Korinth abzuwenden, um die Prophezeiungen nicht zu erfüllen. Ödipus glaubt mit der Abwendung von seiner Familie, das einzig Richtige getan zu haben, weshalb ihm auch die Morde am Kreuzweg, als er dort wirklich den König Laios ermordete, nur recht erschienen. ⁴⁴⁴¹ Eine weitere Befreiung von der Prophezeiung ist für Ödipus der Tod des Polybos, wodurch sich neuerlich die fehlende Empathie dieses Narzissten zeigt. Ödipus glaubt zu erkennen, dass die Prophezeiung nichtig ist, ist doch Polybos ohne sein Zutun gestorben, wenn er denn nicht aus Sehnsucht nach ihm gestorben ist. Doch die Furcht, die Mutter zu begehen – dies zeigt, dass die Prophezeiung nicht als nichtig abgetan wird – ist immer noch von Bestand. ⁴⁴⁴² Jokastes Aufruf zum Leben um seiner selbst willen, ⁴⁴⁴³ kann Ödipus so nicht vollends erreichen, sieht er die Befreiung nur dann, wenn auch die Mutter tot ist. ⁴⁴⁴⁴ So glaubt Ödipus sich noch nicht vollends von dem Wort der Götter befreien zu können, kann ihm zwar der Tod des Vaters einen gewissen Trost spenden, doch weiß er auch um das Leben der Mutter: „Ja. Wohl. Doch, daß die Mutter lebt, das ängstet.“ ⁴⁴⁴⁵

Auch der Bote, der ihm die Nachricht von Tod des Polybos bringt, erzählt Ödipus neuerlich von dem Orakel und der vermeintlichen Prophezeiung, durch die er über den Hof von Korinth Verderben bringen würde. Sich selbst stilisiert er als Opfer, der um des Vaters und der Mutter Willen in die Fremde gezogen war, ⁴⁴⁴⁶ was angesichts der fehlenden Empathie des Ödipus' vollkommen lächerlich erscheint. Seine Worte an den Boten („In einem Haus mit ihnen wohn' ich nicht, / die mich geboren!“) ⁴⁴⁴⁷ belegen neuerlich, dass er die Prophezeiung fürchtet. Hatte der Bote schon diese aufgrund seiner fehlenden Religiosität bezweifelt, sucht er Ödipus nun Sicherheit zu geben durch seine Herkunft, sei doch Polybos „gar nicht ein Blut mit dir“. ⁴⁴⁴⁸ Die Worte des Boten geben Ödipus aber keine Sicherheit, sondern stoßen ihn noch tiefer in Verwirrung, seine Herkunft betreffend („Warum dann nannte er mich Sohn?“). ⁴⁴⁴⁹ Was der Bote bei Ödipus bewirken will, ist in erster Linie nicht die Befreiung von der Schuld, die ihm die Prophezeiung zu begehen hieß, sondern allein die Erhöhung und die Ehre, die er von dem neuen König von Korinth erwartet, zumal er es war, der dem kinderlosen Königspaar das Kind Ödipus gebracht hatte („Das macht, sie waren vordem kinderlos“). ⁴⁴⁵⁰ Doch Ödipus reagiert nicht auf die Rettung, sondern sieht er in sich vielmehr nunmehr das „Findelkind“, ⁴⁴⁵¹ das seinen Namen, wie der Bote bekennt, nicht direkt vom Vater hat, sondern eben durch die Schnürung seiner Füße („Die armen Füße / durchbohrt, umschnürt, aus blut'gen Riemen löst' ich / die

4434SW VIII. S. 174. Z. 6.

4435SW VIII. S. 174. Z. 10.

4436SW VIII. S. 175. Z. 13-14.

4437SW VIII. S. 175. Z. 15-16.

4438SW VIII. S. 175. Z. 26-27.

4439SW VIII. S. 176. Z. 4-6.

4440SW VIII. S. 176. Z. 14.

4441SW VIII. S. 159-160. Z. 10-38//1-17.

4442SW VIII. S. 167. Z. 27-28.

4443SW VIII. S. 166-167. Z. 29//4.

4444SW VIII. S. 167. Z. 5-8.

4445SW VIII. S. 167. Z. 12.

4446SW VIII. S. 167. Z. 24-30.

4447SW VIII. S. 168. Z. 11-12.

4448SW VIII. S. 169. Z. 27.

4449SW VIII. S. 169. Z. 1.

4450SW VIII. S. 169. Z. 8.

4451SW VIII. S. 169. Z. 10.

Füße dir“).⁴⁴⁵² Dass Ödipus so nachdrücklich nach seiner Herkunft verlangt, hat ausschließlich narzisstische Gründe, bestimmt doch die Herkunft das Ansehen; zudem lässt Hofmannsthal ihn sagen: „Was? Dies hören / und mein Geschlecht im Dunkel lassen? Nein! / Jetzt oder nie ergründ' ich, wer ich bin.“⁴⁴⁵³ So missdeutet Ödipus auch die Warnung seiner Frau, seine Herkunft ruhen zu lassen, glaubt er doch in ihren Augen, an Ansehen verloren zu haben (SW VIII. S. 171. Z. 13-15). Vor dem Hintergrund seine Herkunft zu erfahren, ist für ihn Jokaste auch ohne Bedeutung, die ins Haus flieht.

„Es reiße, was da reißen will! Doch ich
will wissen, wo ich hergekommen bin,
[...]
ich bin der Sohn des Glücks und Vettern sind mir
die Monde
[...]
Wer solchen Stammbaum hat,
der forscht nach seinem Blut.“⁴⁴⁵⁴

Im Gegensatz zu *Ödipus und die Sphinx* (1906) scheint Jokaste hier zum Teil eine verständige Königin zu sein, die sich regulierend zwischen Kreon und ihren Mann stellt, was ihr Bruder auch anerkennt.⁴⁴⁵⁵ So sucht sie auch Ödipus' Beklemmung, die selbst noch nach dem Tod des Polybos vorhanden ist, ihrem Mann zu nehmen. Doch auch bei ihr zeigt sich fehlende Empathie: weder der Tod des vermeintlich leiblichen Vaters des Ödipus berührt sie, noch die mögliche Blutschande, die Ödipus immer noch beklommen macht. Vielmehr heißt sie ihn zu leben, sich von dem Orakel und der Prophezeiung und damit auch indirekt, von den belastenden familiären Banden zu lösen.⁴⁴⁵⁶ Demgegenüber steht Ödipus' anhaltende Beklemmung, die Ahnung der Blutschande,⁴⁴⁵⁷ welche sie aber neuerlich aufzubrechen versucht, indem sie auf den Trost verweist, der ihm doch durch den Tod des Vaters zu teil geworden sein muss. Doch es ist eben Jokaste, die Ödipus' Ahnen, er sei der Mörder des Laios, wieder aufbricht, eben weil ihnen prophezeit wurde, dass der leibliche Sohn ihn erschlage, obgleich sie ihm wiederum sagt, dass die Prophezeiung nichtig sei, da Laios ja nicht der Tod durch „Kindeshand“⁴⁴⁵⁸ widerfuhr. Die vermeintliche Falschheit der ersten Prophezeiung, mit der Jokaste Ödipus zu beruhigen gedachte, wendet sich gegen sie. So verweist sie neuerlich auf die Prophezeiung und deren fehlende Erfüllung, dass ihm „das Kind, aus meinem Schoß geboren, / den Tod bereiten würde“.⁴⁴⁵⁹

„Hat ihn denn //
nun dies unsel'ge Kind erschlagen, das
längst vor dem Vater tot war? Das sind Sprüche
von Sehern! Mich bekümmert keiner mehr.“⁴⁴⁶⁰

Doch mit der Eröffnung des Boten, er habe den damals an den Füßen gebundenen Ödipus, zu seinen Zieheltern gebracht, beginnt Jokaste zu ahnen, dass Ödipus ihr Kind ist. Während es Ödipus immer noch nach der Wahrheit verlangt, gibt sich Jokaste „qualvoll“,⁴⁴⁶¹ denn ihr schwant Schlimmes, obgleich sie es nicht denken will („Nein! nein! bei deinem Leben, frag' nicht weiter! / Genug ist meine Pein“).⁴⁴⁶² Jokaste kann, obwohl sie Ödipus' Drang zur Wahrheit hemmen will („Unglückseliger! / erfahre niemals wer du bist“)⁴⁴⁶³ – was ihr aber aufgrund seines Narzissmus nicht gelingen kann –, diesen nicht unterbinden.⁴⁴⁶⁴ Ihr bleibt

4452SW VIII. S. 169. Z. 29-31.

4453SW VIII. S. 171. Z. 7-9.

4454SW VIII. S. 172. Z. 6-13.

4455SW VIII. S. 154. Z. 13-16.

4456SW VIII. S. 166-167. Z. 33-34//1-4.

4457„Das alles sagst du / vortrefflich, wäre nur die Mutter nicht / am Leben. Aber da sie lebt, was soll ich / denn anders in mir haben, als die Angst!“ In: SW VIII. S. 167. Z. 5-8.

4458SW VIII. S. 156. Z. 30.

4459SW VIII. S. 161. Z. 34-35.

4460SW VIII. S. 161. Z. 31//1-3.

4461SW VIII. S. 171. Z. 4.

4462SW VIII. S. 171. Z. 11-12.

4463SW VIII. S. 171. Z. 25-26.

4464Befördernd für die Suche des Ödipus nach seiner Herkunft, wirken auch die Greise zu diesem Zeitpunkt der Tragödie, wenn es heißt: „Vielleicht bist du das Kind von einem Gott / gezeugt im Wald mit einer? Ist nicht Pan / dein Vater? Nicht Apollon?“

nichts anderes mehr als sich in den Selbstmord zu flüchten, wobei sich ihr Ende eng an ihre familiäre Situation schließt, wie die Dienerin schildert:

„– mich sieht sie nicht – sie sieht
den Toten, ihren ersten Mann, den König Laios,
sie redet mit dem Toten – und zugleich
ist noch ein anderer bei ihr – der Sohn,
mit dem sie auch in diesem Bette lag
und Kinder ihm gebar, – dort, wo sie ihn
geboren hatte“⁴⁴⁶⁵

Ödipus aber verlangt es immer noch unablässig danach, die Wahrheit über seine Herkunft zu erfahren, auch wenn er von dem Hirten erfahren hat, dass er aus des „Laios` Haus“⁴⁴⁶⁶ stammt („Mir auch, doch hören / muß ich's!“).⁴⁴⁶⁷ Des weiteren verweist der Hirte sowohl auf die Verantwortung der Wahrheit durch Jokaste, als auch auf die Grausamkeit des Gottesspruches, der den Eltern verhieß, dass der Knabe den Vater ermorden würde. Durch die Worte des Hirten, erkennt Ödipus schließlich seine wahre Herkunft: „Klar! O alles klar! / O Licht! jetzt seh´ ich dich zum letzten Mal. / Verfluchtes Kind! verflucht im Ehebett! / verfluchter Mörder! Ganz und gar verflucht!“⁴⁴⁶⁸ Ödipus eilt schließlich zu Jokaste; die Sicherheit, die ihm die Worte des Hirten über seine Herkunft gebracht haben, haben die Unsicherheit in Bezug auf Jokaste zur Folge, von der er nicht mehr weiß, ob er sie Mutter oder Frau nennen soll.⁴⁴⁶⁹ Zudem bekennt er sich vor den Mägden als Mörder an Vater und Mutter (SW VIII. S. 179. Z. 10-13), nicht aber ohne die Verantwortung dem Gott Apollon zuzuschreiben. Was ihm allein blieb, war die Macht zu zeigen, sich selbst das Augen-Licht zu nehmen und sich der Dunkelheit und der Einsamkeit zu überlassen, denn: „Was ich getan hab' an der Mutter und / am Vater, büßt Erhängen nicht.“⁴⁴⁷⁰ Zu diesem Zeitpunkt ist sich Ödipus bewusst, dass sein Vergehen auch auf seine Kinder („nächt´ge Saat“)⁴⁴⁷¹ zurückfällt, die gleichsam seine Geschwister sind. Von Kreon verlangt er nun die Einsamkeit, liegt die Macht nun in seinen Händen. So ist es in seinen Augen an ihm, seinen Kindern gegenüber Gnade zu zeigen.⁴⁴⁷² Dass Ödipus durchaus ein guter und liebevoller Vater gewesen war, erfährt man allein durch Kreon, der die Trennung des Ödipus von den Kindern hemmen will: „Gedenkend früherer Zeiten, Ödipus, / und deiner Vaterfreuden tat ich dies.“⁴⁴⁷³

Schließlich zeigt sich auch die Wandelbarkeit im Wesen des Ödipus; hatte er zuvor noch ohne Abschied von den Kindern gehen wollen, verlangt es ihn nun nach diesen, nicht ohne jedoch neuerlich sein Mitleid mit sich zu zeigen.⁴⁴⁷⁴ Vermeintlich zeigt sich an Ödipus, dass er erkannt hat, dass sein Vergehen auch auf das Leben der Kinder fällt, doch zeigt sich am Ende des Dramas neuerlich sein Narzissmus, denn er will die Kinder nicht alleine lassen, und verweist im Zuge dessen noch einmal auf seine vergangene Größe.

In den beiden Gesprächen, die die *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906) bilden, zeigt sich das Motiv durch den Onkel, der aufgrund seiner Liebe zur Kunst einen Umweg nach München macht, und der die Gemeinschaft seiner beiden Neffen und ihres Freundes aufbricht.⁴⁴⁷⁵ Gottfried zeichnet dabei das unliebsame Wesen des Onkels vor seinem Freund: „Und er, der gewohnt ist, seine Frau, seine Kinder und seinen Verwalter zu tyrannisieren, tagelang den Mund nicht aufzutun, dann wieder unleidlich zu reden, immer und überall der Klügere, der Schlauere und der Stärkere zu sein [...] wie soll er mit uns nur erträglich zusammenstimmen.“⁴⁴⁷⁶ Im Haus treffen die beiden Freunde zudem auf den Hausbesitzer Ferdinand, der

Bacchos nicht? / Nicht Bacchos? Hat nicht eine von den Nymphen / am Helikon mit Bacchos dich gezeugt?“ In: SW VIII. S. 172. Z. 15-19.

4465SW VIII. S. 177-178. Z. 33//2.

4466SW VIII. S. 175. Z. 27.

4467SW VIII. S. 176. Z. 1-2.

4468SW VIII. S. 176. Z. 28-31.

4469SW VIII. S. 178. Z. 13-16.

4470SW VIII. S. 180. Z. 28-29.

4471SW VIII. S. 180. Z. 31.

4472SW VIII. S. 182. Z. 13-28.

4473SW VIII. S. 182. Z. 35-36.

4474SW VIII. S. 183. Z. 4-26.

4475SW XXXIII. S. 135. Z. 12. f.

4476SW XXXIII. S. 135. Z. 15-20.

„nur von Großmutterseite der Nachkomme jener bäuerischen Edelleute, mehr als ein Epikuräer als aus Naivität die Zwitterwirtschaft dieses Hauses bestehen ließ“. ⁴⁴⁷⁷ Es ist Gottfried, der Ferdinand fragt, ob der Onkel denn nun angekommen sei. ⁴⁴⁷⁸ Im Gespräch zwischen Ferdinand, Waldo und Gottfried kommt das Thema schließlich auf *Die Schwestern* von Wassermann. ⁴⁴⁷⁹ Während die Kritik des Freundes (und Verwandten) Ferdinand nicht ergreift, fühlt er sich von der des Onkels zutiefst getroffen, sodass er seine Hinwendung zu dem Werk ernsthaft hinterfragt. Diese Distanzierung zu dem Werk, kann von Ferdinand jedoch nicht hingenommen werden; näherte er sich durchaus der Auffassung des Onkels an, ⁴⁴⁸⁰ reicht ihm zum Ende der Schrift lediglich die Möglichkeit der dichterischen Fähigkeit in sich. ⁴⁴⁸¹

In *Jedermann. Allererste Fassung in Prosa 1906* erfolgt der Bezug zur Familie mitunter durch die Frau Josepha, die Jedermann zwar begehrt, sich von Mammon aber nicht zuführen lässt. Als einer der Gründe für ihre mögliche Verfügbarkeit, erweist sich dabei die Käuflichkeit ihrer Eltern. ⁴⁴⁸² Nach Jedermanns Entschluss, dass Mädchen doch haben zu wollen, verweist Mammon auf die Eltern und schildert seinem Herrn, wie er Josepha den Eltern entreißen will, was die vorherige Aussage ob der Käuflichkeit der Eltern wieder in Frage stellt: „Die Mutter will aufschreien, ich halte ihr den Mund zu.“ ⁴⁴⁸³ Hofmannsthal zeigt aber vor allem Jedermanns Beziehung zur Familie auf, hört er mitunter die Stimmen der Toten, die Jedermann zu sich rufen, darunter auch die seiner Mutter, die er anfleht, ihn vor dem Sterben zu bewahren: „Du bist drüben. dir kann nichts geschehn. Mutter hab Erbarmen mit deinem Kind.“ ⁴⁴⁸⁴ Jedermann denkt hier nicht an die tote Mutter, sondern reagiert aus seinem Narzissmus heraus. Deshalb dient ihm die Mutter auch wiederholt dazu, sich Hilfe vor dem Tod zu erbitten: „Lass es nicht zu, dass ich zernichtet werde. Mutter, die du mich geboren hast, lass mich nicht allein in seine Hände fallen. Hilf mir, Mutter!“ ⁴⁴⁸⁵ Neben der Mutter erwähnt Hofmannsthal aber auch die andere Verwandtschaft Jedermanns, die gleich zu Beginn die familiäre Prägung des ästhetizistischen Protagonisten anspricht: „Da steht er vor seinem Garten und redet mit sich selber. Ganz wie sein Großvater. Der führte auch immer Selbstgespräche wo er ging und stand. Ganz dein seliger Großvater bist du, mein Lieber.“ ⁴⁴⁸⁶ Dabei wird die familiäre Nähe von Hofmannsthal durch die Verwandtschaft, in Verbindung mit dem Tod, noch verstärkt, verweisen sie doch auf das schlechte Äußere Jedermanns: „du hast ein Gesicht wie deines Onkels Martin Ludwig Gesicht, als er im Sarg lag.“ ⁴⁴⁸⁷ Jedermann sucht sich auch hier, dem Kontakt mit der Verwandtschaft zu verschließen, begreift er nicht, warum er dieser überhaupt begegnen musste, stehe doch weder eine Beerdigung noch eine Geburt an. ⁴⁴⁸⁸

Anders als bei der späteren Fassung des *Jedermann*-Stoffes, hat der Protagonist hier in der Prosafassung nicht nur eine Frau, sondern auch Kinder, die ihm aber eben sowenig Halt zu geben vermögen. So erinnert sich Jedermann nur an den Tod der Mutter und wie die Verwandtschaft von ihrer Beerdigung zu einer Geburt gegangen ist, ohne sich daran zu erinnern, dass dies die Geburt von Jedermanns ältester Tochter gewesen war. ⁴⁴⁸⁹ Jedermann steht primär unter dem Aspekt des Todes, den er auch mit dem Anblick der Verwandten verbindet, erinnert diese ihn doch sowohl äußerlich an die Mutter als auch an den Tod dieser: „Und dabei siehst du meiner Mutter ähnlich. Ich weiß es in deinem Gesicht ist ihr Gesicht und in deiner Stimme ist beinaheso was von ihrer Stimme. Wenn ich dich ansehe und dich reden höre verschwimmt mir

4477SW XXXIII. S. 136. Z. 19-21.

4478SW XXXIII. S. 136. Z. 23.

4479„Sie waren Schwestern unter sich, und auch meine Schwestern waren sie.“ In: SW XXXIII. S. 138. Z. 35-36.

4480SW XXXIII. S. 143. Z. 22.

4481Siehe (Notizen): SW XXXIII. S. 409. Z. 12-14, SW XXXIII. S. 405. Z. 26.

4482„Wünscht sich die Mutter einen steifen Sonntagsrock? Fehlt dem Vater eine Ecke, seinen Weinberg rund zu kriegen“. In: SW IX. S. 11. Z. 29-31.

4483SW IX. S. 12. Z. 26-27.

Und über den Vater, heißt es: „Ich jage ihm einen Blick in den Leib, der ihn lähmt, als wäre es der goldene Blitz aus einer Pistole.“ In: SW IX. S. 12. Z. 27-29.

4484SW IX. S. 16. Z. 7-8.

4485SW IX. S. 16. Z. 8-10.

4486SW IX. S. 16. Z. 18-20.

4487SW IX. S. 16. Z. 32-33.

4488Siehe: SW IX. S. 16. Z. 28-30.

4489„Ja, weißt du denn das nicht mehr? es war dein ältestes Mädchen, das ist damals zur Welt gekommen.“ In: SW IX. S. 18. Z. 2-3.

alles, du stiehst mir meine Erinnerung an sie aus dem Leib, alles vermengt sich, alles vermischt sich.“⁴⁴⁹⁰ Was Jedermann hier schildert, in Bezug auf das Sterben der Mutter, ist die Fremdheit, die er zwischen sich und ihr spürte, und die auch die Mutter selber gespürt hat, wie sie der Verwandten bekannt hat;⁴⁴⁹¹ zudem ist es sein Narzissmus, der ihn im Sterben der Mutter spüren lässt, dass es ihr um das Enkelkind, den Fortbestand ihrer Familie geht, und nicht um ihn.⁴⁴⁹² Selbst im Sterben der Mutter bestimmte Entfremdung die Beziehung zwischen Mutter und Sohn. Was ihm geblieben ist, sind keine positiven Erinnerungen an die Mutter, sondern die Beklemmung ihres Todes und des Todes an sich, der langsamen Auflösung alles Lebendigen.⁴⁴⁹³ Jedermann kann aufgrund seines Narzissmus nicht fassen, dass die Mutter sich im Sterben nicht auf ihn, sondern ihr Enkelkind konzentriert hat, was Hofmannsthal ihn mehrfach ansprechen lässt: „Warum sagte sie das? Was konnte ihr das geben das kleine Kind zu sehn? Das Kind gab doch keine Antwort auf ihre antwortlosen ungeheuern Blicke... Ich war ihr Kind.“⁴⁴⁹⁴ Im Folgenden entzieht sich Jedermann dem Gemeinschaftsgefühl zwischen den Menschen, dem großen Wir, weil jeder Mensch den Gesetzen des Lebens untersteht, was Jedermann, aufgrund seines Narzissmus, nicht fassen kann („Ich habe mein eigenen Angelegenheiten im Kopfe“).⁴⁴⁹⁵ So wie Jedermann keinen Bezug zu den Menschen hat, hat er dementsprechend auch keinen zu seiner Familie: „dass ein Mensch, ein Mensch ist, ein einzig Wesen das nicht wiederkommt, niemals, hörst du mich niemals, niemals, niemals!“⁴⁴⁹⁶ Dem steht die Verwandtschaft gegenüber, die gänzlich unter dem Aspekt der Ganzheit des Seins steht: „Ja, wenn er von der Familie ist. Die unsern stehn mir alle gleich nahe.“⁴⁴⁹⁷ Während Jedermann die Verschiedenheit des menschlichen Lebens betont, den Unterschied zwischen denen die geboren werden und denen die sterben hervorhebt, betont die Verwandtschaft das Wir-Gefühl: „Es ist mir gar nicht [...] möglich so besondere Verschiedenheiten zwischen den Menschen wahrzunehmen. Im einen ist dies im andern das. Da zeigt sich was vom Onkel und da wacht was von der Großmutter auf.“⁴⁴⁹⁸ Zur Verdeutlichung der Gemeinschaft zwischen den Menschen, verweist die Verwandtschaft zudem auf die eigene Familie.⁴⁴⁹⁹ In den Notizen Hofmannsthals zeigt sich wiederholt der Bezug zur Familie, zum einen durch die Nähe der Blutlinie. So betont Jedermann vor der Vetternschaft die Ähnlichkeit der Stimme,⁴⁵⁰⁰ und äußert in Bezug auf die Verwandtschaft: „Du hast eine Stimme ähnlich meiner Mutter.“⁴⁵⁰¹ Auch die Verwandtschaft betont die Ähnlichkeit innerhalb der Familie: „Jedermann Du sprichst ja mit dir selber. wie dein seliger Vater!“⁴⁵⁰² Dass ein dauerhafter über Tod und Leben bestehender Verbund zur Familie existiert, zeigt sich auch in dem Vermerk, als Jedermann sich dem Tod nähert: „die Väter: Jedermann, wir warten auf Dich“.⁴⁵⁰³ Demgegenüber steht Jedermanns anfänglich fehlender Bezug zur Familie,⁴⁵⁰⁴ so wie sein Missfallen, dass die Verwandtschaft zu Marianne gehen will, die ein Kind bekommt.⁴⁵⁰⁵ Auch in den Notizen zeigt sich

4490SW IX. S. 18. Z. 7-11.

4491„Da sagte sie: er geht hinaus. Dann schwieg sie. Dann bewegte sie noch einmal ihre Lippen und sagte: Er ist mein Sohn. Aber ich weiß so wenig von ihm. Er hat eine Frau genommen. Aber ich weiß nicht ob er glücklich ist mit seiner Frau.“ In: SW IX. S. 18. Z. 36-39.

4492SW IX. S. 18. Z. 14-20.

4493„Und überhaupt – bevor sie starb, die Wochen, die Monate, und die ganzen letzten Jahre, wie sie allmählich eine alte Frau wurde – was ging denn in ihr vor? – ich lebte ja in einem Haus mit ihr, ich sah sie doch Tag für Tag... ich war doch ihr Kind... fort – alles fort – ein Mensch! und so: ... [...] nirgends lebt etwas weiter? nirgends?“ In: SW IX. S. 18. Z. 24-28.

4494SW IX. S. 19. Z. 13-15.

4495SW IX. S. 21. Z. 6.

4496SW IX. S. 21. Z. 18-19.

4497SW IX. S. 17. Z. 21.

4498SW IX. S. 20. Z. 29-33.

4499SW IX. S. 20-21. Z. 39- 3, SW IX. S. 21. Z. 23.

4500„[...] unsere Jugend haben wir zusammen verbracht, unsere [...] Väter [...] Mütter [...] waren [...] Brüder [...], unsere Stimmen sind sich so ähnlich, dass der Grossvater uns immer verwechselte“. In: SW IX. S. 136. Z. 23-25.

4501SW IX. S. 144. Z. 31.

„[...] deine Mutter und meine Mutter! o Gott wir müssen viel von Ihnen reden!“ In: SW IX. S. 136. Z. 27-28.

4502SW IX. S. 145. Z. 6-7.

4503SW IX. S. 145. Z. 8.

4504So sagt Jedermann zur Verwandtschaft: „Grässlich wie du so da sitztest erinnerst du mich an meine Mutter wie sie aus ihrem Bett sich auf den Stuhl schleppte und die unermesslichen Blicke auf mich richtete, die antwortlosen ungeheuern Blicke, genau kommen sie mir wieder. Es ist der Fluch Gottes dass wir einander ähnlich // sehen, da wir doch einzig sind. Du stiehst mich von mir wenn du einen Großvater, einen Onkel und einen Sohn in mir siehst“. In: SW IX. S. 145-146. Z. 34-37//1-2.

4505„Ach so ein Kind, ein neues, mit unsern Zügen.“ In: SW IX. S. 145. Z. 19-20.

Hofmannsthals vielfältige Auseinandersetzung mit Jedermanns problematischem Verhältnis zu seiner Mutter: „Ich und meine Mutter wir haben uns verstanden, das ist ewig!! Deswegen kommt die Mutter aber nicht zurück“. ⁴⁵⁰⁶ Die Mutter wird von Jedermann zwar angerufen, dass sie ihn vor dem Tod schützen möge, doch ist dieser Hilferuf wirkungslos. ⁴⁵⁰⁷ Durch die Verwandtschaft wird Jedermann auch gewahr, dass von Seiten der Mutter die Beziehung zum Sohn als problematisch gesehen wird. ⁴⁵⁰⁸ Kritisch zeigt sich zudem Jedermanns Bezug zu seiner Familie durch die Werke. ⁴⁵⁰⁹ Die Notizen belegen des weiteren auch Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Prägung der Eltern auf ihre Kinder, hier der Prägung Jedermanns auf den Sohn, ⁴⁵¹⁰ oder die Thematisierung des Verlustes von Kindern im Leben Jedermanns. ⁴⁵¹¹ Hofmannsthal zeigt in den Notizen aber auch einen positiven Bezug zum Kind. ⁴⁵¹² Nach der Einkleidung ins reine, weiße Gewand, also nach der Reue Jedermanns, erinnert er sich seiner Kindheit, in der er noch eine Verbindung zu Gott hatte. ⁴⁵¹³

In *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Konzeption, auf die durch den Aphorismus „The whole man must move at once“ ⁴⁵¹⁴ verwiesen wird. Diesen hatte der Protagonist von einem Zimmernachbarn im Spital gehört, der mit 25 Jahren verstorben war und der den Spruch selbst von seinem Vater gehört hatte, über den es heißt: „seinem Vater, der ein Landgeistlicher in Schottland war und hart und böse gewesen sein muß, aber ein tiefer Kopf.“ ⁴⁵¹⁵ Noch deutlicher zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Konzeption, wenn der Protagonist von Menschen auf seinem Lebensweg spricht, die eben jene für ihn verkörpern haben. ⁴⁵¹⁶ Zur Verdeutlichung der Konzeption erweist der Protagonist in seinem ersten Brief auf das blitzhafte Erkennen, und verdeutlicht dieses durch eine Erinnerung aus seiner Kindheit: „Du weißt, ich war als Kind fast immerfort in Oberösterreich auf dem Land, nach meinem zehnten Jahr dann nur mehr die Sommer. Aber sooft ich in Kassel während der Schulwinter oder sonst, wohin ich mit meinen Eltern kam, einen Trunk frischen Wassers that – nicht wie man gleichgiltig bei der Mahlzeit trinkt, sondern wenn man erhitzt ist und vertrocknet und sich nach dem Wasser sehnt – so oft war ich auch, jedesmal für eines Blitzes Dauer, in meinem Oberösterreich.“ ⁴⁵¹⁷ Im dritten Brief, im Zuge seiner neuerlichen Kritik, kommt der Protagonist auch auf seine Familie zu sprechen, wenn er sich auf die Werke Albrecht Dürers bezieht, die ihm von seinem Vater nahegebracht worden sind. Die Erinnerung daran führt ihn wiederum aber auch zu seinen Geschwistern, über die es heißt: „Wie oft zeigte er uns das, mir und meiner Schwester und meinem Bruder, die beide so früh starben.“ ⁴⁵¹⁸

iii. Die frühe Wahrnehmung des Todes und dessen Auswirkungen auf den jungen Menschen

Im Zuge seiner Thematik der familiären Probleme seiner Helden, liefert Hofmannsthal einen begleitenden Grund, warum der Protagonist leicht einem ästhetizistischen Erleben verfallen kann. Dabei sind es vor allem die direkten Familienmitglieder, die Eltern, die von Hofmannsthal Erwähnung finden.

4506SW IX. S. 144. Z. 5-6.

4507SW IX. S. 145. Z. 3-5.

4508„[...] als du nicht im Zimmer warst sagte deine Mutter: ich weiß nicht ob er mich lieb hat. Ich weiß nicht ob er glücklich ist. Aber in 24 Stunden wenn ich noch lebe, werden sie mir sein Kind herein bringen“. In: SW IX. S. 146. Z. 3-5.

4509„[...] völlig wirst du vergessen werden. Deiner Frau ein Schatten, deinen Kindern ein Hauch“. In: SW IX. S. 141. Z. 15-16.

4510SW IX. S. 142. Z. 18.

4511SW IX. S. 145. Z. 23-24.

4512Hier ist es einer der Heiligen, der zu Gott sagt: „gros sind, o Herr, die Qualen des Lebens. Die Seelenkraft aus Blicken schiesend, die Liebe, Herr [...] ist wie ein Kind im Drachengarten“. In: SW IX. S. 133. Z. 11-13.

4513SW IX. S. 141. Z. 19-24.

4514SW XXXI. S. 152. Z. 31.

4515SW XXXI. S. 153. Z. 1-3.

4516SW XXXI. S. 153. Z. 22.

4517SW XXXI. S. 154. Z. 6-13.

4518SW XXXI. S. 162. Z. 14-15.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 162-163. Z. 20-401, SW XXXI. S. 164. Z. 16, SW XXXI. S. 163. Z. 25, SW XXXI. S. 163. Z. 35.

Tatsächlich zeigt sich dies bereits innerhalb der dramatischen Fragmente, so in *Mein ältester dramatischer Entwurf* (1887) durch den frühen Tod von Rogers Mutter, sodass er bei der Tante aufwachsen musste, die seinen Charakter ins Negative geprägt hatte (SW XVIII. S. 8. Z. 16-18), und in dem Dramenentwurf *Valerie und Antonio* (1901) durch die Worte des Kaufmannes in Bezug auf den jungen Advokaten.⁴⁵¹⁹

In *Age of Innocence* (1891) zeigt sich neben der Prägung durch die Mutter des weiteren auch der frühe Tod des Vaters als Ursache für sein Verlassenheitsgefühl in der Welt: „Wie mein Vater alte Herr mit dem traurigen Lächeln und dem eigentümlichen Parfum in den Seidentaschentüchern und den gestickten Westen starb, war ich noch ein Kind.“⁴⁵²⁰

In dem Dramenfragment *Ascanio und Gioconda* (1892) deutet sich das Motiv nur durch Gioconda an, bei der der Tod der Eltern zum Einbruch ihres leichten Lebens geführt hat: „Solang die Eltern lebten, war nicht da / Im Hause oft Musik?“⁴⁵²¹

In *Alkestis* (1893/1894) zeigt sich der frühe Bezug zum Tod durch Admets Worte an Herakles auf die Verstorbene seines Hauses, die nach ihres „Vaters Tod als Waise“⁴⁵²² in seinem Haus geblieben ist. Deutlicher zeigt sich der Verlust eines Elternteiles an dem kleinen Eumelos, der den Tod der Mutter nicht begreifen kann und von seinem Vater in seinem Verlust nicht aufgefangen wird.⁴⁵²³

In der *Soldatengeschichte* (1895/1896) zeigt sich, dass die Verlorenheit Schwendars eng an seine frühe Wahrnehmung des Todes durch die Mutter und selbst durch das – nur rein vom Hörensagen – erfahrene Sterben der Tante geknüpft ist. Deutlich offenbart sich hier, dass vor allem der Tod der Mutter, die sich im Sterben noch von ihm weg, hin zu einem Göttlichen gewendet hatte, seinen Hass auf die Welt ausgelöst hatte, in der sie ihn alleine zurückgelassen hatte.⁴⁵²⁴

Ebenso zeigt sich in *Der Kaiser und die Hexe* (1897) die frühe Wahrnehmung des Todes. Hofmannsthal setzt den Verlust der Eltern zwar nicht fest, doch befand sich der Kaiser noch in der Wiege.⁴⁵²⁵ Ein weiteres Indiz, dass der Kaiser seine Eltern vor seinem zweiten Lebensjahr verloren hat, zeigt sich, wenn es heißt: „Neugeboren trug ich Purpur, / Diesen Reif, bevor die Schale / Meines Kopfes gehärtet war“.⁴⁵²⁶

Auch die Bedeutung des Motivs zeigt sich in *Die Frau im Fenster* (1897) durch Dianoras Schilderung ihrer Kindheit, deutet sie sowohl den Tod des Vaters an, der in seinem schönen Harnisch gestorben ist, vor allem aber den sehr frühen Tod der Mutter: „Meine Mutter / hab ich einmal gesehen, bevor sie starb“.⁴⁵²⁷

In dem Drama *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) zeigt sich das Motiv lediglich durch Sobeide, die ausgerechnet im Hause Schalnassars, in der vermeintlichen Nähe Ganems, daran denkt, dass der Tod allgegenwärtig ist. So verlangt es sie auch danach, wenn sie denn Kinder mit Ganem habe, dass diese lange nichts von der Bedrohung des Todes erfahren mögen. Demgegenüber sagt sie über sich selbst: „Ich hab’s zu früh gewusst. Die schlimmen Bilder / sind immerfort in mir“.⁴⁵²⁸

4519 „Nicolò zu ihm: ihr seid klug, dass einem schwindelt, und dabei seht ihr Eurer leiblichen seligen Mutter so ähnlich“. In: SW XVIII. S. 247. Z. 4-5.

4520 SW XXIX. S. 21. Z. 19-21.

4521 SW XVIII. S. 102. Z. 16-17.

4522 SW VII. S. 25. Z. 20.

4523 SW VII. S. 21. Z. 30-34.

4524 SW XXIX. S. 55. Z. 23-25.

4525 SW III. S. 192. Z. 15.

4526 SW III. S. 188. Z. 18-20.

4527 SW III. S. 110. Z. 15-16.

4528 SW V. S. 43. Z. 30-31.

In *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) zeigt sich das Motiv durch die Schilderung Veniers an den Onkel, seine Kindheit betreffend:

„Du mußt´s doch wissen,
wie leichtlich übermannt von Traurigkeit,
wie schnell zu Tod erstarrt, wenn das Gemeine
mit aufgerissenen Medusenaugen
aus dem Gebüsch des Lebens auf mich sah.“⁴⁵²⁹

Bei Venier war es Vittoria, die ihm die Traurigkeit am Leben weitestgehend genommen und ihn wieder für das Leben geöffnet hatte. Vor allem an Vittoria zeigt sich aber auch das Motiv. Im Gespräch mit Venier berichtet sie durch den Baron, gleichsam wieder an ihre Mutter erinnert zu werden, war der Ästhetizist doch der vermeintliche Liebhaber der Mutter gewesen. Nach dem frühem Tod dieser, sei sie mit dem gerade geborenen Bruder allein gelassen worden,⁴⁵³⁰ wodurch der Verlust der Mutter Vittoria gleichsam zur Vollwaise gemacht hatte, denn: „Ich war damals / zehn Jahre, und mein Vater lange tot.“⁴⁵³¹

In *Die Verwandten* (1898) zeigt sich deutlich der direkte Zusammenhang zwischen Felix´ Abwendung vom Leben und seiner Verzweiflung im Zusammenhang mit dem frühem Tod des Vaters. Dass das Kind sich im Grunde nach einem intakten Familienleben sehnt, deutet sich in dem Wunsch des Kindes eine Hütte zu bauen an, in der er das Bild seines Vaters aufhängen kann.⁴⁵³² In den Notizen Hofmannsthals zu dieser Erzählung zeigt sich zudem die Wichtigkeit dieses frühem Erlebens überdeutlich, heißt es dort: „das Kind: Vater werd ich nie mehr mit dir sprechen können. Vergänglichkeit das nicht wiederkehren das Grundmotiv“.⁴⁵³³ Das Leiden an dem Verlust des Vaters bestimmt unmittelbar Felix´ Weiterleben. Georg, obwohl er mehr Ästhetizist als Arzt ist, hat doch ein gewisses Verständnis dafür, woran sich Felix´ Verhalten entzündet haben mag, da er Anna gefragt hatte wie lange der Vater denn nun schon tot sei.⁴⁵³⁴

Die Frauen kommen in Bezug auf Felix, zudem auf den Kachelofen zu sprechen, sind auf diesem die Platten eingelassen, auf denen die Lebensalter der Menschen zu sehen sind. Der Vierzigjahrigere, der auf dem Kachelofen zu oberst steht, und den Zenit des menschlichen Lebens verkörpert, gemahnt Felix an den eigenen Vater: „Der Vierzigjahrigere. Es ist ein Mann mit einem Bart, ähnlich wie der Papa ihn gehabt hat. Er hat seinen kleinen Sohn an der Hand“.⁴⁵³⁵ Durch diese Abbildung wird Felix aber daran erinnert, dass er dieses Glück niemals wieder erleben kann.

In *Das Bergwerk zu Falun* (1899) zeigt sich ebenso die frühe Wahrnehmung des Todes, in diesem Fall durch den Tod der Mutter. Was Hofmannsthal nur angedeutet hat, als Christian die Familie verließ, greift Dahlsjö neuerlich auf, als Anna scheinbar vor ihrer Hochzeit steht. Er begreift, dass Anna einer Mutter bedurft hätte, die sie auf die Hochzeit und Ehe vorbereitet hätte, auch weil er im Leben seiner Tochter diese Stellung unmöglich einnehmen konnte.

In *Das Leben ein Traum* (1901-1904) zeigt sich in den Notizen Hofmannsthals, die Unterhaltung zwischen Rosaura und Clarin betreffend, die Thematisierung ihrer Starre und ihre Befreiung von dieser durch die Liebe zu Astolf. Seit dem frühem Tod der Mutter, sei sie wie erstarrt ihrem Leben gegenüber gewesen, was ihr wie eine Qual vorgekommen war. Allein durch Hofmannsthals zahlreiche Notizen wird die Vision des Vaters, das Wesen seines Sohnes betreffend, deutlicher. Hofmannsthal deutet nicht nur den frühem Tod der Mutter, eben durch die Geburt Sigismunds an, sondern schildert die Geburt als grausamen Akt und das Kind

4529SW V. S. 142. Z. 18-22.

4530SW V. S. 146. Z. 22-25.

4531SW V. S. 146. Z. 29-30.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 239. Z. 24-26.

4532SW XXIX. S. 329. Z. 2-3.

4533SW XXIX. S. 330. Z. 15-17.

In der Hütte besieht Felix das Bild seines Vaters: „Papa sagte er Papa werd ich nie mehr mit dir sprechen können.“ In: SW XXIX. S. 123- 124. Z. 39-1.

4534Von Anna bekommt er die Antwort, dass der Vater bereits zwei Jahre tot sei.

4535SW XXIX. S. 110. Z. 16-18.

Unter dem Bild steht der Spruch: „Dir fliest das Leben doppelt reich, Hast Kraft noch viel, den Sohn zugleich.“ In: SW XXIX. S. 110. Z. 21-22.

als Mörder der Mutter.⁴⁵³⁶

In *Das gerettete Venedig* (1904) zeigt sich das Motiv lediglich durch die Notizen zu dem Drama. Aus diesen geht hervor, dass Jaffier in das Haus Priulis aufgenommen wurde, weil seine Mutter gestorben war als Jaffier 15 Jahre alt war (SW IV. S. 233. Z. 19). Als Belvidera wiederum 15 Jahre alt war, starb auch ihre Mutter, was für Belvidera in Verbindung mit der Liebe zu Jaffier steht.

In *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) kommt der Protagonist im dritten Brief, im Zuge seiner neuerlichen Kritik an den gegenwärtigen Deutschen, auch auf seine Familie zu sprechen und auch auf seinen Vater, den er vor allem mit den Werken Dürers verbindet: „Und dann: da hatte mein seliger Vater in Gebhartsstetten eine Mappe mit Kupferstichen des Albrecht Dürer. Wie oft zeigte er uns das, mir und meiner Schwester und meinem Bruder, die beide so früh starben.“⁴⁵³⁷

b. Rückzug in die Tiefe der Seele

„Die Seele ist unter allen Giften das stärkste.“⁴⁵³⁸ (Novalis)

Es war die Wissenschaft, die den Modernen die Hintergründe von seelischen Problemen liefert, die schon Shakespeare mitunter mit seinem Hamlet aufgezeigt hat, der in der Moderne gerne vergleichend herangezogen wird. In der ersten Jahrhunderthälfte des 19. Jahrhunderts hatte die vormendel'sche Vererbungslehre bereits Analysen geliefert, die über die bisherigen Vorstellungen von „der Erbllichkeit physischer oder psychischer Eigenschaften hinausgingen“.⁴⁵³⁹ Herausragend war der Begründer der modernen Humangenetik, der englische Arzt Joseph Adams mit seinem 1814 veröffentlichten Werk *A Treatise on the Supposed Hereditary Properties of Diseases based on Clinical Observation* oder der Franzose Prosper Lucas (*L'Hérédité naturelle*, 1847). Entscheidend war die auf den Weg-Bringung des Gedankens, dass Geisteskrankheiten auch innerhalb vollkommen gesunder erscheinender Familien auftreten können. Doch bereits schon zuvor war der Fokus immer mehr auf die Seele und ihre Probleme gelenkt und für den Künstler erschlossen worden: „Denn schon bald nach der Entdeckung des Nervensystems, der wohl umwälzendsten medizinischen Errungenschaft des 18. Jahrhunderts, schlug sich die Kunde von dem merkwürdigen neuen Organsystem und seinen Erkrankungen (schon seit 1769 spricht man von <Neurose>) in der schönen Literatur nieder.“⁴⁵⁴⁰ Auch in Bezug auf die Nerven und ihre Probleme waren die Franzosen wegbereitend: „Seitdem Gautier im Zusammenhang mit Baudelaire von Neurose gesprochen hat, ist die Décadence-Literatur Europas ohne kranke Nerven nicht mehr denkbar.“⁴⁵⁴¹

Hofmannsthal zeigt bereits in seiner frühesten Jugend auf, wie bedeutsam er der Seele gegenübersteht, was auch die Beobachtung seiner eigenen Entwicklung betrifft. So versteht er 1889 bereits sein Tagebuch als einen Spiegel seiner „Characterentwicklung“.⁴⁵⁴² Die Forschung, mitunter durch Bernd Urban, geht davon aus, dass sich Hofmannsthal nicht vor 1898 mit der Psychoanalyse auseinandersetzte,⁴⁵⁴³ dass aber bereits sein Frühwerk von „einer Art nicht begrifflicher Psychoanalyse“⁴⁵⁴⁴ durchzogen ist. Urban verweist in seiner Arbeit mitunter auf Freuds Aufsatz *Psychische Behandlung (Seelenbehandlung)* (1890), der sich mit dem „Einfluß seelischer Affektationen (Gemütsbewegungen, Kränkungen, Sorgen) auf den Körper gerichtet“⁴⁵⁴⁵ auseinandersetzt, wodurch sich zeigt, dass das Thema der Seele und dessen Folgen auf das ganze

4536SW XV. S. 236. Z. 30-32.

4537SW XXXI. S. 162. Z. 12-15.

4538SW XXXVII. S. 38. Z. 26.

4539Koppen: S. 281.

4540Koppen: S. 292.

4541Koppen: S. 293.

4542SW XXXVIII. S. 43. Z. 9-10

4543So erwähnt Urban mitunter die Breuer-Freud'schen *Studien über Hysterie* (1895) und Freuds *Traumdeutung* (1900), die Hofmannsthal aber vor 1903 kaum gelesen hat.

4544Urban, Bernd: Hofmannsthal, Freud und die Psychoanalyse. Quellenkundliche Untersuchungen. Peter Lang. Frankfurt am Main. 1978, S. 8.

4545Urban: S. 12.

menschliche Leben Teil der Hofmannsthal'schen Gegenwart war.⁴⁵⁴⁶ Tatsächlich sah auch schon Marie Herzfeld Hofmannsthals *Gestern* als „eine psychologische Studie von seltener Konzentration und frappierender Eigentümlichkeit, in graziös gebautem eleganten Versen.“⁴⁵⁴⁷

i. Zur Brunnen, Spiegel- und Tiefenthematik bei Hofmannsthal

1. Brunnen

„der tiefe Brunnen als das eigene Ich.“⁴⁵⁴⁸

Bereits in den unveröffentlichten Gedichten zeigt sich, zwar nur vereinzelt, der Bezug zum Brunnen-Motiv, erstmalig in dem dritten Gedicht *Lebensquell* aus <*Sieben Sonette ...*> (1891) in Verbindung mit dem durch den Frühling erneuerten Leben („Das ist des ew'gen Jungbrunnens Fließen / Der jedem Jahr die gleiche Fülle weist“).⁴⁵⁴⁹ In Verbindung mit dem Leben steht das Motiv ebenso in den Gedichten, die unter *Idyllen* (1897) gefasst wurden; unter *Kinder aus einem schönen Hause* heißt es in der Notiz N 2: „das Gespräch der beiden am Brunnen: wir spannen zusammen am bunten unverlierbaren Gewebe des Lebens.“⁴⁵⁵⁰ Auch in dem zweiten Gedicht *Abend im Sommer* zeigt sich der Brunnen als Handlungsort, hier in Verbindung mit dem Gespräch zweier Liebender (SW II. S. 124. V. 3). Wiederum in Verbindung mit dem in der Vergangenheit verbundenen Liebeserleben bindet Hofmannsthal in dem Gedicht <*Solange die Erinnerung ...*> (1897) das Motiv ein, hier zum ersten Mal geknüpft an die Tiefe der Seele: „vorbei den Brunnenrögen <aus> [diesen steigt] / ein zitternd aber unverletzlich Spiegelbild / aus feuchtem Dunkel immer neu hervor“.⁴⁵⁵¹ Auch in den losen Gedichten, die unter dem Titel *Gedichte April 1900* (1900) gefasst wurden, zeigt sich die Einbindung des Brunnen-Motivs. In dem Gedicht <*Gedichte des Gefangenen*> erfolgt der Bezug zum Brunnen durch den Gefangenen, der in einer Nacht seines Alters gewahr wird (SW II. S. 153. Z. 2-4). Der Brunnen steht also hier nicht in Verbindung mit dem Ästhetizistischen, sondern mit dem Erkennen seiner selbst.⁴⁵⁵²

In dem lyrischen Drama *Gestern* (1891) zeigt sich das Motiv nur vereinzelt, so in der siebten Szene durch Andreas Narzissmus, dass Welt und Menschen nur seinen Trieben dienen („Und wird uns alles nicht zum Gleichnisbrunnen, / Uns auszudrücken, unsre Qual und Wonnen?“),⁴⁵⁵³ oder in der zehnten Szene wenn Andrea die Stimmung der Nacht beschwört, in der Arlette ihn betrogen hat: „Die Fliederdolden leuchteten und bebten .. / Der Brunnen rauschte und die Falter schwebten ...“⁴⁵⁵⁴

Bedingt durch die Verbindung zwischen dem Brunnen-Motiv und der Tiefe der Seele, zeigt sich in den veröffentlichten Gedichten eine häufige Verbindung zwischen den ästhetizistischen Figuren und dem Motiv. Dies beginnt mit dem Gedicht *Mein Garten* (1891), der ein künstlich, ästhetizistischer Garten ist und dem es demzufolge an Leben ermangelt: „Dem Klang des Gong, bei dem die Löwen träumen, / Die ehernen, und den Topasmäandern / Und der Volière, wo die Reiher blinken, / Die niemals aus den Silberbrunnen trinken ...“⁴⁵⁵⁵ In dem Gedicht *Südliche Mondnacht* (1898) bindet Hofmannsthal das Brunnen-Motiv ebenso an den Zug des lyrischen Ichs zum Schönen („Und der vertrauliche Baum wird fremd, fremd funkelt der

4546Urban verweist mitunter, was Hofmannsthal betrifft, auf dessen Jugendwerke wie *Der Tod des Tizian* (1892), *Der Tod und der Tod* (1893) oder auch auf *Der Abenteurer und die Sängerin* (1897), in denen die „angegebenen Grundstrukturen [...] eng in Beziehung zu Zielen der Psychoanalyse und der psychoanalytischen Interaktion“ stehen. In: Urban, S. 13.

4547Wunberg, Gotthart: Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals in Deutschland. Athenäum Verlag. Frankfurt am Main.1972, S. 41.

4548SW XXXVII. S. 118. Z. 28-29.

4549SW II. S. 49. V. 5-6.

4550SW II. S. 123. V. 12-13.

4551SW II. S. 134. V. 6-8.

4552In Bezug auf die Figur des Greises in den Notizen zu *Epigramme* (1903) zeigt sich lediglich ein kurzer Bezug zum Motiv: „Der Greis, in welchem der tiefe Brunnen einer Jugenderinnerung springt“. In: SW II. S. 165. Z. 16.

4553SW III. S. 26. Z. 8-9.

4554SW III. S. 34. Z. 11-12.

4555SW I. S. 20. V. 4-7.

Springbrunn“).⁴⁵⁵⁶ Auch durch den Brief, den das lyrische Ich von einem Freund erhält und den es unüberlegt viel zu hastig erbricht, zeigt es sich: „Von dem zerrissenen Rand: sie sprühten wie Tropfen dem Trinker, / Wenn er zum Springbrunn sich drängt, um den verdürsteten Mund!“⁴⁵⁵⁷

Doch es gibt auch Gedichte, in denen Hofmannsthal das Brunnen-Motiv von dem rein ästhetizistisch Schönen auskoppelt. So in dem Gedicht *Erlebnis* (1892), indem sich in Verbindung mit dem Brunnen-Motiv die Sehnsucht nach dem Leben zeigt. So spürt das lyrische Ich in den dämmernden Zuständen seines Ich die ästhetizistische Unzulänglichkeit.⁴⁵⁵⁸

Dass Hofmannsthal die Tiefe der Seele, und diese an das Brunnen-Motiv geknüpft, auch positiv wertet, zeigt sich in dem Gedicht *Weltgeheimnis* (1894): „Der tiefe Brunnen weiß es wohl, / Einst waren alle tief und stumm / Und alle wußten drum.“⁴⁵⁵⁹ Mit dem Brunnen verbindet Hofmannsthal das Wissen des menschlichen Urzustandes, indem der Mensch auch heute noch ahnen kann, was er verloren hat: „Der tiefe Brunnen weiß es wohl, / In den gebückt, begriffs ein Mann, / Begriff es und verlor es dann.“⁴⁵⁶⁰

Hofmannsthal problematisiert aber in diesem Zusammenhang auch das fehlende Wissen der Allgemeinheit, denn zu einem Ahnen dieser früheren Zustände kommt es nur im Einzelnen: „Der tiefe Brunnen weiß es wohl, / Einst aber wußten alle drum, / Nun zuckt im Kreis ein Traum herum.“⁴⁵⁶¹ Ebenso zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Tiefe der Seele in den Gedichten *<Nicht zu der Sonne ...>* (1897)⁴⁵⁶² und *Reiselied* (1897/1898), indem das lyrische Ich vor dem Tod, in die Tiefe der Seele zu fliehen versucht.⁴⁵⁶³

Des weiteren findet sich in den Gedichten sowohl ein Bezug zwischen dem Brunnen-Motiv und der künstlerischen Inszenierung, wie es sich in dem Gedicht *Prolog und Epilog zu den lebenden Bildern* (1893) zeigt,⁴⁵⁶⁴ als auch in dem vollkommen konträr zu den ästhetizistischen Lebensschilderungen stehenden Gedicht *Glückliches Haus* (1900), indem der Brunnen Teil der friedvollen, dörflichen Szenerie ist: „Auf dem behauenen Rand des Brunnens aber / Die junge Frau gab ihrem Kind die Brust.“⁴⁵⁶⁵

Auch dieses Motiv findet sich bereits in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthals, so in der Schrift *Algernon Charles Swinburne* (1892), und zwar in Verbindung mit dem Lebensraum der englischen Künstler, die sich mehr an die Kunst als dem Leben verschrieben haben: „Die Fenster sind mit Gobelins verhängt, und hinter denen kann man einen Garten des Watteau vermuthen, mit Nymphen, Springbrunnen und vergoldeten Schaukeln oder einen dämmernden Park mit schwarzen Pappelgruppen.“⁴⁵⁶⁶

In *Gabriele D'Annunzio* (1893) zeigt sich das Motiv lediglich in Bezugnahme zu dem Werk *Isottèò*, in Verbindung mit der Vermischung von Traum und Realität. „Diese Dichterseele ist so erfüllt mit den faszinierenden Abenteuern der Vergangenheit, daß sie unter der Berührung der Liebe unwillkürlich wie aus einem tiefen Brunnen eine Märchenwelt aufschweben läßt.“⁴⁵⁶⁷

In *Gabriele D'Annunzio* (1894) findet sich das Motiv durch Hofmannsthals Bezug zum Autor. Wenn er einen

4556SW I. S. 85. V. 5.

4557SW I. S. 85. V. 13-14.

4558SW I. S. 31. V. 23-26.

4559SW I. S. 43. V. 1-3.

Siehe (Notizen): SW I. S. 219. Z. 8-9.

4560SW I. S. 43. V. 7-9.

4561SW I. S. 43. V. 22-24.

4562SW I. S. 74. V. 3-8.

4563Hofmannsthal verdeutlicht dies in der dritten Strophe durch den Brunnen: „Marmorstirn und Brunnenrand / Steigt aus blumigem Gelände“. In: SW I. S. 84. V. 8-9.

4564„Dann fallen einem Märchen ein: der Brunnen / Im Wald, und in dem Brunnen Melusine ..“ In: SW I. S. 39. V. 30-31.

Ebenso zeigt sich das Motiv durch das, was in den Bildern zu sehen ist: „Vom Tage, da Rahel zum Brunnen kam, / Bis da der Großvater die Großmutter nahm.“ In: SW I. S. 39. V. 45-46.

In den Notizen erfolgt zudem eine Verbindung mit der Religion: „Bibel [...] Als Rebecca vom Brunnen kam“. In: SW I. S. 202. Z. 7-8.

4565SW I. S. 101. V. 9-10.

In den Notizen zeigt sich das Motiv angebunden an das glückliche Leben („die Brunnen, die Fruchtbäume und die Tennen“, SW I. S. 403. Z. 24).

Siehe (Notizen): SW I. S. 135. Z. 17, SW I. S. 194. Z. 18-19, SW I. S. 404. Z. 33.

4566SW XXXII. S. 71. Z. 17-20.

4567SW XXXII. S. 106. Z. 10-13.

„Römer liest, oder einen Kirchenvater oder einen Novellenschreiber“, ⁴⁵⁶⁸ so spürt er zum Teil die „Unschlüssigkeit oder Selbsttäuschung dieser todtten Menschen, wie ein anderer, wenn er von Lebendigen die Augen und die Lippen fest anschaut. Es ist, wie wenn einer das Trinken von Wasser nicht am gemeinen Laufbrunnen gelernt hätte, sondern am Nürnberger Tugendbrunnen, wo es aus den Brüsten von ehernen Nymphen springt und Milch von Halbgöttinnen bedeutet.“ ⁴⁵⁶⁹

In den weiteren frühen theoretischen Schriften zeigt sich auch an gewissen Stellen der Bezug zum Motiv, so in *Von einem kleinen Wiener Buch* (1892) durch den Dichter Anatol, dessen „träumende Seele [...] wie der Brunnen“ ⁴⁵⁷⁰ sei, in der Schrift *Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche* (1892) durch die Verbindung zwischen Künstler und Welt („Und Goethe’s Seele hat widerspiegelnd tausend Dinge zum Leben erlöst. Und dann giebt es Künstler, die waren viel kleinere Spiegel, wie enge stille Brunnen, in denen nur ein einziger Stern blinkt“), ⁴⁵⁷¹ in *Das Motiv steht in Eduard von Bauernfelds dramatischer Nachlass* (1893), ⁴⁵⁷² in der Schrift *Internationale Kunstausstellung 1894* (1894) wenn Hofmannsthal sich auf die Kunst Wiens bezieht („Diese alten Höfe, gefüllt mit Plätschern von kühlen Brunnen“), ⁴⁵⁷³ in *Englischer Stil* (1896) in Andeutung an die Konzeption, dass der Mensch der Moderne doch begreifen möge, dass Alles im Fluss sei („Alles ist in fortwährender Bewegung, ja alles ist so wenig wirklich als der bleibende Strahl des Springbrunnens, dem Myriaden Tropfen unaufhörlich entsinken“) ⁴⁵⁷⁴ und letztendlich in *Poesie und Leben* (1896), wenn Hofmannsthal die Bedeutung der Worte für den Dichter thematisiert: „Das Wort als Träger eines Lebensinhaltes und das traumhafte Bruderwort, welches in einem Gedicht stehen kann, streben auseinander und schweben fremd aneinander vorüber, wie die beiden Eimer eines Brunnens.“ ⁴⁵⁷⁵

Nur vereinzelt zeigt sich das Motiv in manchen Dramen und lyrischen Dramen um 1892. In dem Drama *Ascanio und Gioconda* (1892) bindet Hofmannsthal das Brunnen-Motiv lediglich durch Ascanios Diener ein, sitzt dieser doch am Brunnen und spielt dort mit Pfauen, ⁴⁵⁷⁶ und in dem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892) ⁴⁵⁷⁷ ist das Brunnen-Motiv Teil der Motivik bei Gianinos Beschreibung der durchwachten Nacht („Und alle Brunnen glänzten seinem Ziehn. / Und es erwachten schwere Harmonien“). ⁴⁵⁷⁸ In dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) ist der Brunnen auch Teil des Gartens, doch findet das Motiv allein dahingehend Erwähnung, dass sich, so Claudios Diener, einige der Eindringlinge auf den „Brunnenrand“ ⁴⁵⁷⁹ gesetzt haben. Auch innerhalb der dem Nachlass zuzuordnenden Romanpläne zeigt sich das Motiv, jedoch allein angedeutet in *Roman des inneren Lebens* (1893-1894). ⁴⁵⁸⁰

4568SW XXXII. S. 144. Z. 27-28.

4569SW XXXII. S. 144. Z. 32-38.

4570GW Bd. VIII. S. 161.

4571SW XXXII. S. 60-61. Z. 39-41//1.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 61. Z. 5.

4572SW XXXII. S. 111. Z. 22.

4573SW XXXII. S. 126. Z. 22-23.

4574SW XXXII. S. 182. Z. 7-8.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 182. Z. 13.

4575SW XXXII. S. 185. Z. 32-36.

4576SW XVIII. S. 76. Z. 18-19.

4577Siehe (Notizen): SW III. S. 344. Z. 15-16.

4578SW III. S. 44. Z. 5-6.

In den Varianten in Bezug auf das 2. dramatische Fragment in Verbindung mit der Szenerie, heißt es: „Springbrunnen: Steinputten halten einen kleinen Wassergott aus dessen Mund der / silberglänzende lange Wasserstrahl aufsteigt und oben zersprühend in blitzenden / klatschenden Garben auf die runden nackten Körper der Putten niederfällt.“ In: SW III. S. 738. Z. 12-14)

Siehe (Notizen): SW III. S. 738. Z. 20-21, SW III. S. 738. Z. 26-27.

4579SW III. S. 68. Z. 13.

Auch Ludwig Birger verweist auf das Motiv, im Zuge des Mangels an unmittelbarem Erleben bei Claudio. Das mangelhafte Erleben des ästhetizistischen Protagonisten ist sicherlich unbestritten, was jedoch angezweifelt werden muss ist die Bedeutung, die Birger dem Motiv in Verbindung mit Claudio zuspricht und die gesetzte Deutung dessen: „Mit dem Brunnensymbol ist auf eine Unterart des Denkens verwiesen, die eine Wesenseigenart Claudios ausmacht: die nach rückwärts gewandte Reflexion.“ In: Ludwig, Birger: *Das europäische Drama von 1890 bis 1980 und der philosophiegeschichtliche Tragik-Begriff. Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde vorgelegt der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn. Projekt-Verlag. Dortmund, 1995. S. 120.*

4580SW XXXVII. S. 84. Z. 1.

In der *Wiener Pantomime* (1893/1894) zeigt sich das Motiv vermehrt durch einen Teil des Bühnenbildes, den „Rafael Donner-Brunnen“. ⁴⁵⁸¹ Der Brunnen wird von Hofmannsthal erst wieder in der Handschrift durch das „Brunnenrauschen“ ⁴⁵⁸² erwähnt, und zwar dadurch, dass die beiden Liebenden sich dem Brunnen nähern, an dem es zur körperlichen Annäherung der Liebenden kommt; dem Verlangen des Geliebten nach einem Kuss weicht die Frau zunächst aus, ⁴⁵⁸³ jedoch nur, um die „Stufen zum Brunnen“ ⁴⁵⁸⁴ empor zulaufen. Spielerisch hebt er sie auf, als wolle er sie in den „Brunnen werfen“, ⁴⁵⁸⁵ vor dem es schließlich doch zu dem Kuss der Liebenden kommt. Das Aufschrecken durch den jungen Flussgott, die plötzliche Angst vor dem Tod, weil dieser mit seiner Harpune ins Wasser des Brunnens schlägt, ist nur momentan. ⁴⁵⁸⁶ Eine weitere Figur, Augustin mit seiner Geige, tritt ebenso an den Brunnen. Da er seinem Musikinstrument jedoch keine Töne zu entlocken vermag, „lehnt er sich auf den Brunnenrand und starrt gedankenlos ins Wasser.“ ⁴⁵⁸⁷ Erst als die Geige ihm entgleitet, gibt sie einen Ton von sich, dem Augustin, „auf dem Brunnen mit den Händen“ ⁴⁵⁸⁸ gestützt, verwundert zuhört. Unter dem fantastisch sich entspinnenden Spiel, erweckt er die „Brunnenfiguren“, ⁴⁵⁸⁹ die der Musik „sehnsüchtig lauschen[...]“. ⁴⁵⁹⁰ Die Nymphen, Figuren des Brunnens, müssen sich derweil den Tanz versagen, was Augustin sich nicht erklären kann. Erklärend springt an dieser Stelle der alte Flussgott ein: „Ich bitte sehr, das ist keine Schanze, das ist der Brunnen von Rafael Donner“. ⁴⁵⁹¹ Dabei zeigt sich, was sich durch die beiden Liebenden schon angedeutet hatte, dass der Brunnen nicht nur Teil des schönen Wiener Lebens ist, sondern darüber hinaus auch das Fließen der Zeit, das Zerfließen der menschlichen Lebenszeit symbolisiert. ⁴⁵⁹² Das Motiv des Brunnens lässt sich ebenso in den losen Skizzen zu dem Ballett *Das Jahr der Seele* (1898) erkennen („rothgelbe Blätter Hermes Aphrodite vorn aus Brunnen den Caesar und Alexander hervor“). ⁴⁵⁹³

Lediglich durch eine lose Beschreibung, in Bezug auf den verarmten Fels, erscheint in dem Lustspiel-Fragment *Verkaufte Geliebte* (1893) die Einbindung des Brunnen-Motivs: „Wenn er jetzt unten (Säulen vor der Moschee Details Brunnenrauschen) schläft friert ihn und die Goldstickereien drücken ihn im Schlaf.“ ⁴⁵⁹⁴

Während sich innerhalb der erzählerischen Fragmente nur durch die persönlichen Notizen Hofmannsthal während des Schreibprozesses zu *Delio und Dafne* (1893) ⁴⁵⁹⁵ das Motiv zeigt, plante Hofmannsthal es in die *Knabengeschichte* (1906, 1911-1913) einzubinden. So zeigen sich hier vereinzelt Bezüge zum Brunnen, so durch die geplante Figur des Kaufmannes, wenn er sich sein Haus und seinen Besitz besieht. Der Brunnen ist nicht nur Teil seines Hauses, ⁴⁵⁹⁶ sondern Teil seines Besitzes, den er sich erarbeitet hat: „Er stiert auf den Brunnenstrahl hin [...] und in ihm steigt etwas von dem stolzen Gefühl des ersten Besitzers auf“. ⁴⁵⁹⁷ Auch in Verbindung mit der Magd, die sich im Dunkeln verborgen hat, um mit dem Vater ihres Kindes zu sprechen, zeigt sich das Motiv („aus dem finstersten Winkel hat neben einem rauschenden Laufbrunnen eine

4581SW XXVII. S. 135. Z. 3.

In den Varianten ist die Beschreibung des jungen Flussgottes wie folgt: „junger Flussgott mit der Harpune aus Brunnentriton“. In: SW XXVII. S. 680. Z. 9.

4582SW XXVII. S. 137. Z. 5.

4583SW XXVII. S. 137. Z. 11-14.

4584SW XXVII. S. 137. Z. 15.

4585SW XXVII. S. 137. Z. 18.

4586SW XXVII. S. 137. Z. 20-23.

4587SW XXVII. S. 137-138. Z. 38//1.

4588SW XXVII. S. 138. Z. 5.

4589SW XXVII. S. 138. Z. 15.

4590SW XXVII. S. 138. Z. 15.

4591SW XXVII. S. 139. Z. 13-14.

4592SW XXVII. S. 139. Z. 16-21.

4593SW XXVII. S. 142. Z. 3-5.

4594SW XXI. S. 13. Z. 33-35.

4595„[...] ein Becken mit lebendigem Quellwasser im Zimmer der kleine alte eiserne Brunnen im Museum von Salzburg: die Schönheit davon.“ In: SW XXIX. S. 31. Z. 20-21.

4596„Er sitzt mit den Töchtern draußen am Brunnenhäuschen, das ans Haus angebaut ist“. In: SW XXIX. S. 170-171. Z. 31-2.

4597SW XXIX. S. 171. Z. 2-4.

Frauensperson“).⁴⁵⁹⁸ Doch Joseph sieht sich nicht in der Verantwortung für sein Kind, schüttelt die Magd von sich, „dass sie mit der einen Hand am Brunnenrand sich stützte“.⁴⁵⁹⁹

In den sehr losen Notizen zum *Alexanderzug* (1893/1895) zeigt sich das Motiv nur dahingehend, dass Hofmannsthal plante, dieses Motiv in einzelnen Szenen einzubinden.⁴⁶⁰⁰ Und ebenso nur eine kurze Einbindung des Brunnen-Motivs findet sich in der *Soldatengeschichte* (1895/1896). Hofmannsthal schafft hier einen Zusammenhang zwischen dem Brunnen (Tiefe) und spiegelnden Flächen (Narzissmus) („der Eimer: der Brunnen zuhaus, das Dunkle davon, die spiegelnde Fähigkeit des Wassers“).⁴⁶⁰¹

Innerhalb der Gespräche und Briefe zeigt sich das Motiv mitunter in *Der junge Lehrer der Kinder und die alte Frau* (1896) durch die alte Frau, die eine Veränderung in ihrem Blick dem Leben gegenüber bemerkte⁴⁶⁰² und in *Furcht / Ein Dialog* (1906/1907) durch die Unzufriedenheit mit der Welt, die Laidion empfindet: „wenn ich alles Wasser aus meinem Brunnen, wenn ich alles Wasser aus der Welt über diese Matte da gieße, und wenn ich den Boden ringsum abspüle, so ist da noch keine Reinigkeit“.⁴⁶⁰³

Ebenso vereinzelt findet sich das Motiv lediglich in der *Geschichte der beiden Liebespaare* (1896) wenn Hofmannsthal Felix durch die Begegnung mit dem Kind erkennen lässt, dass er Paula / Anna liebt,⁴⁶⁰⁴ in dem lyrischen Drama *Der Kaiser und die Hexe* (1897), indem der Brunnen hier in Verbindung mit der verkehrten Stellung des Kaisers zur Welt steht,⁴⁶⁰⁵ oder in dem fragmentarisch gebliebenen lyrischen Drama *Das Kind und die Gäste* (1897) durch die Figur der Nymphe vom „Donnerbrunnen“.⁴⁶⁰⁶

Ebenso zeigt sich in dem lyrischen Drama *Die Frau im Fenster* (1897) die Einbindung des Motivs, beobachtet Dianora aus Langeweile, wartend auf die Nacht und damit den Geliebten, die Mädchen die zum Brunnen gehen. Während die Mädchen nur Wasser aus dem Brunnen schöpfen, verbindet Dianora mit der Tiefe die Erfüllung ihrer Liebe. Hoffend, dass die Zeit schnell vergehen möge, betrachtet sie den Mann mit dem Dorn im Fuß, den er von sich werfen würde, so wie sie ebenso alles Beklemmende von sich wirft: „O was uns stört und was uns lastet, fort! / Fort wirf den Dorn, ins Feld, wo in den Brunnen / das Wasser bebt und Büschel großer Blumen / der Nacht entgegenglüht“.⁴⁶⁰⁷ Die Menschen am Brunnen betrachtend, fällt ihr Blick schließlich auf das besonders schöne Mädchen, das am Brunnen verweilt, während die Anderen diesen verlassen.⁴⁶⁰⁸ Hofmannsthal verweist damit neuerlich auf die Verbindung zwischen dem ästhetizistischen Wesen und dem Brunnen als Metapher für den Eingang in die Tiefe. Dies zeigt sich auch durch Dianoras Verständnis, den Geliebten über eine seidene Leiter zu sich zu holen: „Nun tu ich so als wär es höchste Zeit, / und lasse dich hinab in meinen Brunnen, / mir einen schönen Eimer aufzuziehn!“⁴⁶⁰⁹ Auch in Dianoras Vorstellung von dem spanischen Ordensmann bindet Hofmannsthal das Motiv ein, wähnt sie doch, wie er sie hinabführt, in einen „tiefen steilen Gang, / kühl wie ein Brunnenschacht“.⁴⁶¹⁰

4598SW XXIX. S. 176. Z. 2-3.

4599SW XXIX. S. 176. Z. 10-11.

4600SW XVIII. S. 19. Z. 11, SW XVIII. S. 21. Z. 15, SW XVIII. S. 22. Z. 35, SW XVIII. S. 22. Z. 35.

4601SW XXIX. S. 300. Z. 22-23.

4602„Ich habe in meiner Jugend eine ganz andere Conception von alt sein gehabt. Mir fällt das ein wenn ich dunkle Brunnen, Waldeingänge und Thiere sehe.“ In: SW XXXI. S. 14. Z. 28-31.

4603SW XXXI. S. 124. Z. 3-5.

Siehe (Notizen): SW XXXI. S. 388. Z. 12-13.

4604„Und wie aus einem Brunnen der lange verstopft war die die Garben von Wasser unaufhaltsam hervorzuschießen, so zwang es mich unaufhaltsam ihren Namen vor mich zu sagen: Anna Anna Anna.“ In: SW XXIX. S. 68. Z. 32-35.

4605„daß ich Menschenschicksal / So gelassen ansehen kann / Wie das Steigen und Zerstäuben / Der Springbrunnen!“ In: SW III. S. 188. Z. 8-11.

4606SW III. S. 802. Z. 25.

4607SW III. S. 97. Z. 11-14.

4608SW III. S. 97. Z. 18-19.

4609SW III. S. 99. Z. 15-17.

4610SW III. S. 107. Z. 8-9.

In den Varianten zeigt sich Hofmannsthals hinreichende Beschäftigung mit dem Motiv ebenso, so durch das Mädchen am Brunnen (SW III. S. 514. Z. 20-21), die Distanzierung von allem Wirklichen (SW III. S. 515. Z. 4-12) und den Eingang in die eigenen Tiefen (SW III. S. 515. Z. 23-28).

Hofmannsthal bindet in die Erzählung *Der goldene Apfel* (1897) alle drei Motive ein, die für das Innere des Ästhetizisten stehen, betont aber im Besonderen das Motiv der Tiefe. Allerdings zeigt sich auch die Einbindung des Brunnens, so durch die Stadt, in der der Kaufmann vor sieben Jahren die Demütigungen erfahren und den Apfel erworben hat („mit Namen die Stadt der Kühlen Brunnen“).⁴⁶¹¹ Besonders hebt Hofmannsthal den Brunnen durch das Verlangen des Kindes hervor, in die Tiefe zu gelangen,⁴⁶¹² glaubt sie doch, dass sie durch den Brunnen in ihre wirkliche Heimat gelangen kann. Deshalb ist das Kind auch bereit dazu den Apfel, nachdem seine Zauberkraft, die sie ihm zugesprochen hatte, versagt hatte, dem Stallmeister zu geben, wenn ihr dieser Zugang in den Brunnenschacht verschafft.

Obwohl in Verbindung mit der Tiefe, zeigt sich in *Der weisse Fächer* (1897), dass die Beschreibung der gestorbenen Frau durch Fortunio mehr das Naive anzuhängen scheint: „Mit unbefangnen Augen stand sie da / Und ehrte jedes Ding nach seinem Wert, / Gerechter als ein Spiegel; niemals dort / Mit Lächeln zahlend, wo das Lächeln nicht von selbst / Aus ihres Innern klarem Brunnen aufstieg“.⁴⁶¹³ Nicht ästhetizistisch besetzt, zeigt sich das Motiv in dem Erinnern der Catalina an ihre Eltern, ihr Leben und das Tränken der Rinder.⁴⁶¹⁴ Auch durch Miranda zeigt sich der Bezug zum Brunnen, nachdem sie den Tau als die Quelle für die Feuchtigkeit des Grabes ausgemacht hat. Haltlos wirkt sie, hat doch das Erkennen der Wirklichkeit sie von dem Tod getrennt, wodurch sich auch hier zeigt, dass Ästhetizismus den Figuren teilweise einen fatalen Halt im Leben vorgaukeln kann.

In *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem jungen Mann, der von der Jagd erzählt, von der er geträumt hat. Im Traum hatte er sich über einen Brunnen gebeugt, so sein Spiegelbild und sich als gealtert gesehen, als würde er das Ebenbild seines Vaters „in einem Brunnen unter“⁴⁶¹⁵ sich sehen. Ebenso zeigt sich das Motiv in der Rede des Dieners über den Wahnsinnigen, der mitunter Menschen an einem „dunklen Brunnen“⁴⁶¹⁶ begegnet, die sich vom Wahnsinnigen ergriffen zeigen.⁴⁶¹⁷

In *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) zeigt sich das Motiv lediglich durch den Kaufmann, der in dem Spiegel das Bild seiner toten Mutter zu sehen sucht, allerdings vergeblich („Du, Spiegel meiner Mutter, wohnt kein Schimmer / von ihrem blassen Lächeln“).⁴⁶¹⁸

Das Motiv zeigt sich in *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) erstmalig durch die Bedeutung Vittorias für Venier, der aber auch bedauert, dass Vittoria ihm nicht die Freude lehren konnte. Bedingt sieht er dies durch seine familiäre Prägung.⁴⁶¹⁹ Mit der Tiefe in Verbindung zeigt sich das Motiv durch die Worte des Barons, wenn er die Distanz zwischen sich und Vittoria beschwört („Wir müssen still vorüber aneinander, / still wie die beiden Eimer in dem Brunnen“).⁴⁶²⁰

Auch in *Die Verwandten* (1898) wurde von Hofmannsthal das Brunnen-Motiv eingebunden. So verweist Hofmannsthal in der Erzählung erst durch den Weg, den Georg von dem Haus der Frauen hin zu seinem gemieteten Zimmer macht, auf den Brunnen: „Auf dem klomm unten, unter dem feuchten Trog eines kleinen in den Stamm eingesägten Laufbrunnen hervor eine dünne aber starke Ranke von Epheu.“⁴⁶²¹ Aus

4611SW XXIX. S. 94. Z. 14-15.

4612SW XXIX. S. 99. Z. 21-22.

4613SW III. S. 156. Z. 20-24.

4614SW III. S. 171. Z. 22.

4615SW III. S. 138. Z. 31.

4616SW III. S. 144. Z. 17.

4617In den Notizen zeigt sich ein weiterer Bezug durch den Gärtner: „Eimer in den Brunnen tauchen bis sie schlüpfend bis an die metallene Lippe / sich füllen“. In: SW III. S. 597. Z. 15-16.

4618SW V. S. 11. Z. 11-12.

4619SW V. S. 143. Z. 5-8.

4620SW V. S. 174. Z. 2-3.

Siehe (Notizen): SW V. S. 452. Z. 24.

4621SW XXIX. S. 112. Z. 8-10.

dem Fenster seines gemieteten Zimmers, sieht er auf das Haus der beiden Frauen, besieht das Efeu „der sich in dichten Guirlanden hier um das Haus rankte, wie dort um den Brunnen.“⁴⁶²² Georg beschließt die beiden Frauen zu verlassen, doch als er in den Garten geht und sich über den Brunnen beugt,⁴⁶²³ wird er von einem Gefühl ergriffen, einem Alleinsein unter dem Sternenhimmel „neben dem rauschenden Brunnen“.⁴⁶²⁴ Kurz bindet Hofmannsthal den Brunnen auch durch Felix und Romana ein, die versuchen einen Segelfalter einzufangen und sich schließlich erschöpft davon auf den „Rand des Schöpfbrunnens“⁴⁶²⁵ setzen, oder durch die Liebe zu Romana: „Die blauen Helme des Eisenhut, die Stange des Schöpfbrunnens [...] sagte nichts als Romana Romana.“⁴⁶²⁶

In *Die Sirenetta* (1899) erfolgt lediglich ein Bezug zum Brunnen-Motiv und zwar in Verbindung mit dem Spiegel und dem Tiefen-Motiv, wenn sich Sirenetta über sich und ihre Schwestern äußert („spiegelten uns in allen Brunnen, / und wir waren alle schön“).⁴⁶²⁷

In *Das Bergwerk zu Falun* (1899) erfolgt nur ein Bezug zum Brunnen-Motiv, und zwar durch Elis der Anna vorführt, dass das menschliche Leben nur Leiden an der Vergänglichkeit bedeutet („So wie der Brunnen draußen, hör nur, hör“).⁴⁶²⁸ Damit zeigt sich, dass der Brunnen, der gemeinhin mit der Tiefe und somit dem ästhetizistischen Erleben verbunden ist, hier deutlich an den Tod gebunden ist, an das Ahnen des Elis, dass der Gang in die Tiefe den frühen Tod bedeutet.

So zeigt sich in *Das Märchen von der verschleierten Frau* (1900) auch eine Einbindung des Brunnen-Motivs. Durch den Brunnen kann der Ästhetizist nicht nur in die Tiefe gelangen („im Brunnenschacht langes Hinabklettern“),⁴⁶²⁹ sondern durch ihn kann er auch wieder zu seiner Familie zurückfinden („sein zurückkommen: durch den Brunnen, in sein Schlafzimmer: mit verwandelten Augen“).⁴⁶³⁰ Dabei ist der Brunnen nicht nur zugehörig zu dem Haus, in dem der Ästhetizist lebt, sondern der Brunnenrand dient der Frau des Bergmannes auch als Ruhepunkt (SW XXIX. S. 140. Z. 31); dort setzt sie sich nieder, um sich von ihrer Beklemmung, dass ihrer Familie etwas zustoßen möge, zu erholen. Hofmannsthal aber verdeutlicht durch sie auch die Gefahr, die sich mit dem Brunnen und damit mit dem Verlieren in der Tiefe (der Innerlichkeit) verbindet („ihr Blick hatte sich in die dunkle Tiefe des Brunnenschachtes verfangen“),⁴⁶³¹ wobei Hofmannsthal die Frau die Bedrohung für sich und ihre Familie ahnen lässt. Im Zuge der unterschiedlichen Betrachtung des jungen Bergmannes, dem sowohl Hyacinth als auch seine Frau begegnen, zeigt sich ebenso dieses Ahnen der Frau, in dessen Zusammenhang Hofmannsthal formuliert: „Sie sah den finstern Abgrund und sah etwas Lebendes, ihr unendlich Theueres hinabsteigen“.⁴⁶³²

Ebenso zeigt sich in *Fuchs* (1900) die Einbindung des Brunnen-Motivs, das bei Hofmannsthal vornehmlich in

Ein weiterer Bezug zu einem anderen Brunnen erfolgt: „Da rauschte ein anderer kleiner Brunnen zu seiner Rechten“. In: SW XXIX. S. 112. Z. 18-19.

4622SW XXIX. S. 115. Z. 8-9.

4623SW XXIX. S. 118. Z. 13.

4624SW XXIX. S. 118. Z. 17.

Der Zug zum Brunnen findet sich auch in den Notizen; im Zuge der Haltlosigkeit Georgs verweist Hofmannsthal auf das „Brunnenrauschen“ (SW XXIX. S. 328. Z. 12) und Georgs Gang im Hemd zum Brunnen. So war es eben das Rauschen des Brunnens, dass seinen Entschluss hemmt abzureisen.

4625SW XXIX. S. 121. Z. 36.

4626SW XXIX. S. 121-122. Z. 39//1.

Des weiteren findet sich ohne Personenbezug eine Einbindung des Brunnens in N 5 („er trank aus dem Brunnen der nahe beim Schwarzbach entspringt“, SW XXIX. S. 329. Z. 29-30) und in N 8 („Sanct Emeran: der Brunnen“, SW XXIX. S. 330. Z. 25).

4627SW XVII. S. 11. Z. 25-26.

4628SW VI. S. 58. Z. 1.

4629SW XXIX. S. 135. Z. 22.

4630SW XXIX. S. 135. Z. 9-10.

4631SW XXIX. S. 140. Z. 35-36.

4632SW XXIX. S. 140. Z. 36-38.

Eine lose Einbindung des Brunnens zeigt sich des weiteren auch in den Notizen Hofmannsthals zu der unvollendeten Erzählung: „ein Springbrunnen und endlich sich noch höher schwingen<d> ein Vogel fangen den letzten Schein der untergegangenen Sonne auf“. In: SW XXIX. S. 137. Z. 9-10.

Verbindung mit dem Eingang in die Tiefe (der Seele) steht. Hier aber steht der „Brunnen in einer Mauernische“⁴⁶³³ und ist vergittert. Mit dem Brunnen verbindet Fuchs auch eine seiner Geschichten für Annette, mit denen er sich vor ihr sein Leben schönredet, die schwere Arbeit, die er in seinen Ferien tun muss, herunterspielt. So täuscht er vor, dass er das Wasser leichtfertig aus dem Brunnen schöpft, dies eine Übung für seine Muskeln sei, die ihm nichts ausmache; doch die Wirklichkeit hebt sich davon ab: „Er läuft zum Brunnen, zieht mühsam einen Eimer heraus und stellt ihn schweratmend hin.“⁴⁶³⁴ Mit dem Brunnen verbindet sich für Fuchs aber auch sein erster Selbstmordversuch, den er dem Vater gesteht: „Ich wollte nur sehen, wie einem dabei ist. Ich habe einen Eimer aus dem Brunnen gezogen und meinen Kopf hineingesteckt.“⁴⁶³⁵ Und auch seine Mutter verbindet mit dem Brunnen einen möglichen – allerdings inszenierten – Selbstmordgedanken ihres Sohnes („sie macht Miene, sich in den Brunnen zu stürzen“).⁴⁶³⁶ Bei Beiden, sowohl bei Mutter als auch Sohn, ist der Sturz in den Brunnen, aufgrund der Vergitterung, nicht möglich, der Zugang zur Tiefe damit verwehrt.

Erst in dem dritten Aufzug des Ballettes *Der Triumph der Zeit* (1900/1901), in dem antiken Gefilde, bindet Hofmannsthal erstmalig das Brunnen-Motiv ein.⁴⁶³⁷ Neben einzelnen Faunen, die hinab in den Brunnen sehen (SW XXVII. S. 35. Z. 18), wodurch Hofmannsthal das Tiefen-Motiv auch hier mit dem Augen-Motiv verbindet, hebt sich auch eine der Nymphen aus dem Brunnen und „sitzt in feuchte Glanz auf dem Brunnenrand.“⁴⁶³⁸ Aus dem Brunnen schöpft der alte Gärtner aber auch Wasser.⁴⁶³⁹

In den Notizen zu *Orest in Delphi* (1901-1904) zeigt sich das Motiv allein durch Orests weltfremdes und bedrücktes Wesen,⁴⁶⁴⁰ und auch innerhalb der dramatischen Fragmente zeigt sich das Motiv lediglich in dem Dramenentwurf *Valerie und Antonio* (1901) durch die Worte Antonios: „Was ich Euch zu trinken gab ist aus dem Brunnen des Denkens geschöpftes Fühlen, nicht so viel werth als das geringste unmittelbar edle.“⁴⁶⁴¹ Ebenso begrenzt findet sich das Motiv in den theoretischen Schriften zwischen 1902-1907, und zwar lediglich in *Aus einem alten vergessenen Buch* (1902) durch Hofmannsthals Zitate aus dem Buch *Traditionen zur Charakteristik Oesterreichs unter Franz dem Ersten* (1844) von Friedrich Anton von Schönholz,⁴⁶⁴² in *Die Duse im Jahre 1903* (1903),⁴⁶⁴³ in *Sommerreise* (1903) durch die Stationen der Reise des Protagonisten,⁴⁶⁴⁴ in *Shakespeares Könige und grosse Herren* (1905)⁴⁶⁴⁵ und letztendlich in *Gärten* (1906).⁴⁶⁴⁶

In *Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch* (1902) greift Hofmannsthal das Motiv durch Balzac auf, der sein Verständnis von seiner Kunst äußert, wobei auch hier eine Verbindung zwischen dem Motiv und der Tiefe der Seele gesetzt wird.⁴⁶⁴⁷

4633SW XVII. S. 21. Z. 14.

4634SW XVII. S. 28-29. Z. 34//1.

4635SW XVII. S. 51. Z. 10-12.

4636SW XVII. S. 56. Z. 13-14.

4637„Dabei ein Gärtchen mit hohen blühenden Malven. Vor den Tempelstufen ein alter schöner Ziehbrunnen aus Marmor und Erz.

Zur Rechten mündet ein Pfad, der von unten zu diesem Felsgestade heraufzuführen scheint.“ In: SW XXVII. S. 35. Z. 11-14.

4638SW XXVII. S. 35. Z. 24-25.

4639SW XXVII. S. 36. Z. 33-34.

In den Notizen zeigt sich, dass Hofmannsthal plante, dass der Dichter das zerbrochene Herz in den Brunnen wirft (SW XXVII. S. 273. Z. 7-8).

4640„Die Furien hatten sich zum Schlaf hingelegt und Orest wollte sich zu dem Brunnen schleppen. Da fand er Hesione, die dumpfen Sinnes, hündisch, nur ihn wahrnahm“. In: SW VII. S. 158. Z. 2-5.

4641SW XVIII. S. 247. Z. 10-11.

4642SW XXXIII. S. 14. Z. 27-29, SW XXXIII. S. 14. Z. 35-36.

4643„Es ist, alles hätte diese ganze Welt nicht den Garten, der sie umfriedet kann, nicht den Brunnen, an dessen Rand sie die fiebernde Schläfe kühlen, nicht den Baum, in dessen Schatten sie einschlummern wird.“ In: SW XXXIII. S. 22. Z. 11-14.

4644Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 27. 6, SW XXXIII. S. 27. Z. 21-22, SW XXXIII. S. 28. Z. 16, SW XXXIII. S. 28. Z. 23, SW XXXIII. S. 30. Z. 25, SW XXXIII. S. 30. Z. 30, SW XXXIII. S. 30. Z. 39, SW XXXIII. S. 31. Z. 5-6.

4645„Die Geberden des Gebietens und der Verachtung, des hochfahrenden Trotzes und des Edelmutes funkeln vor Ihren Augen wie tausend sich kreuzende Blitze. Diese Worte »Könige und große Herren« haben auf ein Gedächtnis, dessen Tiefen mit Shakespeare getränkt sind, eine Macht, immer wieder neue Fluten aus allen Brunnen emporsteigen zu lassen.“ In: SW XXXIII. S. 84. Z. 16-21.

4646SW XXXIII. S. 104. Z. 23.

4647SW XXXIII. S. 37. Z. 2-10.

In *Das Gespräch über Gedichte* (1903) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem Gespräch der beiden Freunde Gabriel und Clemens über das *Jahr der Seele* von Stefan George; so sind die Landschaften dieses Werkes nur Träger der Gefühle der „geheimsten und tiefsten Zustände unseres Inneren“, ⁴⁶⁴⁸ so auch „das Gefühl eisigen Wassers, das aus einem Laufbrunnen über deine Hände /sprüht“. ⁴⁶⁴⁹ Clemens ist es, der Goethes Veränderung thematisiert, von seiner Jugend zu den „geformten Gebilde[n]“. ⁴⁶⁵⁰ Im Zuge der Darlegung der Konzeption, führt Gabriel weiter in Bezug auf die späten Gedichte Goethes aus, dass sie „wie die dunklen tiefen Brunnen“ ⁴⁶⁵¹ sind, die nur für denjenigen unter ihnen sichtbar sind, „der sich hinabbeugt auf das tiefe dunkle Wasser eines langen Lebens“. ⁴⁶⁵²

Obwohl das Brunnen-Motiv in *Elektra* (1903) Teil der Szenerie ist, ⁴⁶⁵³ hat es in dem fortlaufenden Werk nur eine untergeordnete Bedeutung. In der Rede der Chrysothemis an ihre Schwester, in der sie sie dazu aufruft, ihre Rachegeanken von sich zu werfen, um ein erfülltes Leben zu führen, erkennt sie den Mangel ihres eigenen Lebens an. Dadurch, dass die anderen Frauen Kinder bekommen, einen Halt im Leben haben, Chrysothemis sie schwanger und beschwerlich das Wasser aus dem Brunnen holen sieht und sie schließlich als Mütter „zum Brunnen“ ⁴⁶⁵⁴ zurückkommen sieht, wird der Wunsch nach einer eigenen Familie nur doch drängender. Des weiteren findet sich das Motiv lediglich thematisiert, wenn Elektra Klytämnestra offenbart, dass sie sterben müsse. Dabei zeigt sich das Motiv hier in Verbindung mit der Erlösung gesetzt, sei der Tod doch besser als ein solches Leben zu führen. ⁴⁶⁵⁵

Untergeordnet findet sich das Motiv auch in einzelnen Werken aus dem Jahr 1906, so in *Ödipus und die Sphinx* (1905) durch das Gespräch Antiope mit Jokaste im zweiten Aufzug, wobei das Motiv hier in Verbindung mit Antiope Bezug zum Leben und dem Aufbegehren gegen den Tod steht, ⁴⁶⁵⁶ in *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906) innerhalb der Beschreibung des Hauses, treten doch die beiden Freunde in das Vorhaus ein, wo ein „Laufbrunnen in den steinernen Brunnentrog das kühlklare Bergwasser rauschen ließ“, ⁴⁶⁵⁷ oder auch in *Jedermann. Allererste Fassung in Prosa 1906* durch Jedermanns Gespräch mit dem Jugendfreund, indem er aufzeigt, dass die Gegenwart, angesichts der jugendlichen ästhetizistischen Erfüllung, zurücksteht. ⁴⁶⁵⁸

In *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) erfolgt der Bezug zum Motiv durch die Erläuterung der Konzeption, die dem Protagonisten durch die Menschen, denen er auf seiner Reise begegnet ist Wirklichkeit geworden ist, oder eben durch so etwas vermeintlich Nebensächliches wie das „Wassertrinken am Brunnen“. ⁴⁶⁵⁹ Dabei dient der Brunnen dem Protagonisten hier als exemplarisches Beispiel dafür, wie er die Konzeption in der Wirklichkeit erfahren hat. Dies führt ihn dazu, an seine Kindheit zu denken. „Aber sooft ich in Kassel während der Schulwinter oder sonst, wohin ich mit meinen Eltern kam, einen Trunk frischen Wassers that – nicht wie man gleichgiltig bei der Mahlzeit trinkt, sondern wenn man erhitzt ist und vertrocknet und sich nach dem Wasser sehnt – so oft war ich auch, jedesmal für eines Blitzes Dauer, in meinem Oberösterreich,

4648SW XXXI. S. 76. Z. 4-5.

4649SW XXXI. S. 76. Z. 10-12.

4650SW XXXI. S. 84. Z. 9.

„Wurden nicht von da an das odysseische Schiff und die leierförmig gekrümmte Bucht, wurden nicht der Fruchtkorb, der Kranz, der marmorne Brunnenrand, [...] wurden sie nicht die Heimat seiner Seele?“ In: SW XXXI. S. 84. Z. 3-12.

4651SW XXXI. S. 85. Z. 25.

4652SW XXXI. S. 85. Z. 27-28.

4653„Der innere Hof, begrenzt von der Rückseite des Palastes und niedrigen Gebäuden, in / denen die Diener wohnen. / Dienerinnen am Ziehbrunnen, links vorne. Aufseherin unter ihnen.“ In: SW VII. S. 63. Z. 1-3.

4654SW VII. S. 70. Z. 37.

4655SW VII. S. 85-86. Z. 38-41//1-2.

4656SW VIII. S. 69. Z. 5-9.

4657SW XXXIII. S. 135-136. Z. 34-1.

4658„Wir haben vergessen dass alles [...] Wollust, Macht, Reichthum [...] nur ungeheuerere Springbrunnen sind, unseren Durst nach dem Unendlichen zu löschen.“ In: SW IX. S. 23. Z. 3-4.

4659SW XXXI. S. 154. Z. 6.

in Gebhartsstetten, an dem alten Laufbrunnen.“⁴⁶⁶⁰ In Verbindung mit dem Motiv steht aber auch die Ergriffenheit des Protagonisten seine Gedanken an Deutschland betreffend, die ihn mitunter durch einen Trank zu dem „alten Laufbrunnen in Gebhartsstetten zurückzaubern konnte[n]“. ⁴⁶⁶¹ So verweist er in seinem ersten Brief auch darauf, dass er in zwei Wochen wieder in Gebhartsstetten sein und den „Laufbrunnen“ ⁴⁶⁶² aus dem Jahr 1776 wiedersehen wird.

2. Tiefe der Seele

Bereits in den unveröffentlichten Gedichten zeigt sich ein weitreichender Bezug zu diesem Motiv, so erstmalig in der Übersetzung <Ja dir, Memmius ...> (1887/1888), wenn Ennius von dem toten Homer enthüllt wird, was mit der Seele nach dem Tod des Menschen geschieht. ⁴⁶⁶³ Weitere Bezüge zum Motiv finden sich in dem fragmentarischen Gedicht <Seines Alter<s> ...> (1887/1888) in dem mitunter auf den „Grund“ ⁴⁶⁶⁴ verwiesen wird, ⁴⁶⁶⁵ in <Er war mein Freund ...> (1889 oder 1890) indem sich das lyrische Ich in die Seele des Freundes versenkt („Und vor mit lag sein innres aufgeschlagen / Ein offen Buch, ein seltsam traurig Buch“), ⁴⁶⁶⁶ in dem Gedicht <Gespräch (1890) durch die Worte der Liebenden wenn sie sich auf untreue Frauen beziehen, ⁴⁶⁶⁷ in dem Gedicht <Sunt animae rerum (1890) und in <Verheissung (1890) indem Hofmannsthal den Kreislauf des Lebens beschreibt, hier der Natur, indem auf den Winter der Frühling folgt, ⁴⁶⁶⁸ in <Nicht immer ...> (1891) („Nicht immer gilt, den Grund zu schauen, / Höher heisst und weiter bauen!“), ⁴⁶⁶⁹ in dem ersten Gedicht <Künstlerweihe aus die <Sieben Sonette ...> (1891) in Anlehnung an das Sprachproblem und die Krankhaftigkeit der modernen Seele, ⁴⁶⁷⁰ in dem Gedicht <Es ist kein Fühlen ...> (1891) in Verbindung mit der Begegnung mit einer Frau („Halbunbewusst wie beim Spaziergehen / Der Blick ein hübsches Mädchen flüchtig streift“), ⁴⁶⁷¹ in <Lehre (1891), ⁴⁶⁷² in <Dem stillen Trauern ...> (1891) in Verbindung mit der Abwendung des Menschen von Anderen („Dem stillen Trauern bin ich hold, / das uns beim Einsamgehen / aus tiefster Seele überkommt ..“), ⁴⁶⁷³ in dem Gedicht <Schönheit (1891) ⁴⁶⁷⁴ durch das als problematisch geschilderte Lieben, in dem Gedicht <Bin ich bei dir ...> (1891 ?), ⁴⁶⁷⁵ in Verbindung mit der vom Dichter geschaffenen Schönheit und Kunst in dem Gedicht <Widmung: (1892), ⁴⁶⁷⁶ in <Leben, Traum und Tod ... (1893) durch die geschilderte Ganzheit des Seins, ⁴⁶⁷⁷ in dem Gedicht das eher einer Notiz gleichkommt <Dies ist die Lehre ...> (1893) („Dies ist die Lehre des Lebens, die erste und letzte und tiefste / Dass es uns löset vom Bann, den die Begriffe geknüpft“), ⁴⁶⁷⁸ in Bezug auf die Liebe in dem Gedicht

4660SW XXXI. S. 154. Z. 8-14.

4661SW XXXI. S. 154. Z. 27-28.

4662SW XXXI. S. 155. Z. 6.

4663„und der habe ihm das Wesen / Alles Lebens und der Dinge tiefsten Grund geoffenbaret.“ In: SW II. S. 7. V. 24-25.

4664SW II. S. 10. V. 6.

4665Deutlicher wird der Bezug zur Tiefe allerdings durch die Notizen: „Immer tiefer in den Hain / Dringet ringsum in die Erde / Und erquickt die Wurzeln alle.“ In: SW II. S. 203. V. 17-19.

4666SW II. S. 20. V. 3-4.

4667„Mir ist als könnt ich jeder ganz in die Seele schauen.“ In: SW II. S. 22. V. 6.

4668SW II. S. 30. V. 7-10.

4669SW II. S. 47. V. 1-2.

4670SW II. S. 48. V. 1-5.

4671SW II. S. 55. V. 5-6.

4672Das lyrische Ich gibt hier, trotz der Warnungen, die er in Bezug auf diese ästhetizistische Natur einem anderen Menschen gegenüber äußert, dem inneren Drang nach. Deutlich wird der Bezug zur Tiefe vor allem in der dritten Strophe, vor allem auch in Verbindung mit dem Traum: „Blinde Thiere todte Wurzeln dir zu keinem Traume taugen / Träume sind in dir Mimosen Faune die dich jenseits deuchten / Bunte Wunder in die Dämmerung weben ahnen deine Augen“. In: SW II. S. 59. V. 10-12.

4673SW II. S. 59. V. 1-3.

4674Hier deutet sich der Zug des lyrischen Ichs, der im fieberhaften Traum die Erfüllung des Schönen erfahren hat, lediglich durch diesen Traum an. In diesem erfährt er, anders als in der Wirklichkeit durch die Frau, die Erfüllung, weil er eben nur aus sich selbst heraus Erfüllung finden kann (SW II. S. 63. V. 63-69).

4675SW II. S. 69. V. 1-4.

4676SW II. S. 71. V. 5-8.

Des weiteren, siehe: SW II. S. 306. V. 7, SW II. S. 307. V. 8, SW II. S. 307. V. 14.

4677SW II. S. 85. V. 5-8.

4678SW II. S. 87. V. 1-2.

Madonna Lisa (1893), ⁴⁶⁷⁹ in <*Dichter, nicht vergessen ...*> (1893) durch die Aufgabe des Dichters, ⁴⁶⁸⁰ in den beiden letzten Versen des Gedichtes <*Sollen wir mit leeren Händen ...*> (1893), ⁴⁶⁸¹ in dem Gedicht *Canticum Canticorum IV. 12-16* (1893/1894) wenn das lyrische Ich nicht Starre, sondern Lebendigkeit von seiner Geliebten verlangt („Lass alle Düfte triefen / Aus starren Schlafes Tiefen / Das Leben sich befrei'n“), ⁴⁶⁸² in den Notizen zu <*Pläne für Prologe*> (1893-1894), ⁴⁶⁸³ in dem Gedicht <*Dies alles ist bevor ich schlafen gehe ...*> (1894 ?) in Anlehnung an den Traum, ⁴⁶⁸⁴ in dem Gedicht <*Wie Zauberwort ...*> (1894 ?) in Bezug auf die Briefe die das lyrische Ich an seine Vergangenheit erinnern („So sind in diesen alten Briefen / Wehmüthge Wege, dunkle Tiefen“), ⁴⁶⁸⁵ in den Notizen Hofmannsthals zu <*Das Gedicht über den Freund ...*> (1896 ?) die über sehr lose Notizen nicht hinausgehen („die Lieder lösen sich von ihnen ab, wie der Wechsellauf zwischen / Erdtiefen und Fluss“), ⁴⁶⁸⁶ in dem Gedicht *Der Vater vor dem Standbild des Sohnes* (1897-1898) durch den Sohn des Kaufmanns, ⁴⁶⁸⁷ in dem Gedicht *Renaissance* (1898) indem er sich an die Zeit wendet und die Vergangenheit als wichtiges Element für die Kunst betont, ⁴⁶⁸⁸ in <*Da ich weiss ...*> (1899) durch die Trennung von der Geliebten, ⁴⁶⁸⁹ in dem vierten Gedicht <*O Bühne meiner Träume*> in den losen Gedichtnotizen die unter *Lyrisches August 1901* (1901) gefasst wurden, ⁴⁶⁹⁰ in <*Und sie weiss von allen Dingen ...*> (1900-1902) welches sich auf Hofmannsthals Großmutter Josefa Frohleutner bezieht, ⁴⁶⁹¹ in dem vierten Gedicht <*O Bühne meiner Träume*> aus den losen Gedichtnotizen die unter *Lyrisches August 1901* gefasst wurden in Verbindung mit der ersehnten Landschaft („ein Thorweg ein zerbröckelndes Gemäuer / Dem Auge rührend und meiner Seele theuer“), ⁴⁶⁹² in dem Gedicht <*Vernimm, allein ...*> (1902) durch den Dichter den Hofmannsthal im Gegensatz zum Maler, der sich nur an dem Äußerlichen festhält, setzt („Indess der Dichter mit den Blicken / Ins Innre sich der Herzen windet“), ⁴⁶⁹³ in <*Wenn der Gedanke ...*> (1902) indem Hofmannsthal den Zug zur Tiefe dahingehend einstuft, dass er auf den Menschen auch belastend wirken kann („Wenn der Gedanke sich tief einsog in den Kelch der Gefühle / geht er mit Leben beschwert“) ⁴⁶⁹⁴ und durch die geplante Figur eines Greises in den Notizen zu *Epigramme* (1903) („Der Greis, in welchem der tiefe Brunnen einer Jugenderinnerung springt“). ⁴⁶⁹⁵

Deutlich ist der Zug zur Tiefe in dem Gedicht *Siehst du die Stadt?* (1890) verankert. Hofmannsthal entwirft hier das Bild einer vermeintlich vor dem lyrische Ich liegenden Stadt. Doch bereits mit dem Mond, der seine Strahlen auf sie herab wirft und durch das Athmen „tief und schwer“, ⁴⁶⁹⁶ erfolgt eine Hinwendung zur Tiefe.

Von ähnlicher Essenz ist die kurze Notiz Hofmannsthals <*Trennt ihr vom Inhalt die Form ...*> (1893), mit der er sich gegen die Poetik Mallarmés und Georges stellt: „Trennt ihr vom Inhalt die Form, so seid ihr nicht schaffende Künstler / Form ist vom Inhalt der Sinn, Inhalt das Wesen der Form.“ In: SW II. S. 88. V. 1-2.

4679SW II. S. 88. V. 1-4.

4680SW II. S. 92. V. 77-83.

4681Nicht äußere Gaben habe er mitbringen können, weil diese nicht die Nähe spiegeln: „Solchen nah'n wir nicht mit äußern Gaben, / Rechnens ja dem eig'nen Innern zu.“ In: SW II. S. 92. V. 15-16.

4682SW II. S. 98. V. 10-12.

4683In Bezug auf den toten Orpheus plante Hofmannsthal eine Nahrung der Schattenwesen durch dessen Blut: „der den grünen Reben den Kopf abbeisst: saugt alle Kraft der Erde in sich und fühlt sich [...] allem Tiefsten und Geheimnisvollsten verwandt, wie die Generation nach dem Naturalismus.“ In: SW II. S. 102. V. 2-4.

4684So wird das lyrische Ich durch die untergehende Sonne an die Möglichkeiten für den Menschen innerhalb der Welt erinnert (SW II. S. 108. V. 28-32).

4685SW II. S. 109. V. 3-4.

4686SW II. S. 118. V. 7-8.

4687„[...] der Sohn hat ein ungeheueres Schauspiel aus sich selber gemacht. Er war der Palast mit aus- und eingehenden Gästen, eine vaste zerrüttete Seele, ist nicht Mensch geworden.“ In: SW II. S. 139. Z. 17-19.

4688„[[Was] war Dein tiefstes Du Zeit <?> Mich früher Zeit zu besinnen“. In: SW II. S. 141. Z. 5.

4689SW II. S. 146. V. 5-8.

Doch ist der Schatten ebenso wie die Einsamkeit kein Dauerzustand, sondern nur momentan.

4690Hier zeigt sich das Motiv in Verbindung gesetzt mit der ersehnten Landschaft: „ein Thorweg ein zerbröckelndes Gemäuer / Dem Auge rührend und meiner Seele theuer“. In: SW II. S. 157. V. 4-5.

4691SW II. S. 158. V. 10-15.

4692SW II. S. 157. V. 4-5.

4693SW II. S. 161. V. 4-5.

Deswegen braucht der Dichter auch den Kontakt zur Ganzheit, zum „ganze[n] Rom“ (SW II. S. 161. V. 11) mit all seinen Facetten „Und für sein inneres Phantom / Die innern Sinne sich zu schärfen.“ In: SW II. S. 161. V. 13-14.

4694SW II. S. 159. V. 1-2.

4695SW II. S. 165. Z. 16.

4696SW II. S. 27. V. 7.

Überdeutlich, dass die ästhetizistisch schöne Stadt im Innern des Menschen liegt, heißt es in den Versen: „Die dunkle Stadt, sie schläft im Herzen mein / Mit Glanz und Glut, mit qualvoll bunter Pracht:“.⁴⁶⁹⁷

In dem Gedicht *Verse, auf eine Banknote geschrieben* (1890) tritt das lyrische Ich der Tiefe kritisch gegenüber und trennt sich gleichermaßen damit von anderen Menschen, die diese Stimmung kennen („Wenn’s tief im Herzen glüht und schäumt und liebt“).⁴⁶⁹⁸ In der neunten Strophe schließlich wöhnt das lyrische Ich, sich durch das Geld eine Welt kaufen zu können („Der Bücher dacht’ ich, tiefer Weisheit schwer“).⁴⁶⁹⁹

Hofmannsthal schließt an die Titelgebung des Gedichtes *Gedankenspuk* (1890 ?) ein Motto an,⁴⁷⁰⁰ das auf Friedrich Nietzsche verweist („Könnten wir die Historie los werden“),⁴⁷⁰¹ und das zu der fehlerhaften Ansicht führte, Hofmannsthal schreibe über Nietzsche.⁴⁷⁰² Tatsächlich zeigt sich, dass Hofmannsthal Nietzsches problematische Stellung zu einem Übermaß an Historie für den Menschen zum Anlass nahm, um die Historie, die literarische Vergangenheit, kritisch zu betrachten, primär dahingehend, weil die Literatur dem Menschen von Hofmannsthals Gegenwart kranke Figuren wie Hamlet hinterlassen hat, die zudem nicht nur passiv waren, sondern den Menschen seiner Gegenwart dadurch, dass er sich von ihnen inspiriert sieht, selbst in die Passivität stürzt. So erfolgt in dem Gedicht ein durchaus kritischer Bezug zur Tiefe des Menschen, auch wenn er zugleich die Tiefe mit dem Genius verbindet: „Vernichtungslodernd, / Tödtlich leuchtend, / Lebensversengend / Glüht uns im Innern / Flammender Genius.“⁴⁷⁰³ Zugleich aber erfährt der Mensch Schutz durch des „[k]ühlenden Unkrauts dicke Decke / Die unser Herz feucht wuchernd umspinnt“.⁴⁷⁰⁴ So ist der Drang zur Kunst, zum künstlerischen Schaffen, von Hofmannsthals durchweg positiv besetzt: „Wir tragen im Innern / Leuchtend die Charis, / Die strahlende Ahnung der Kunst.“⁴⁷⁰⁵ Was er allerdings als negativ einstuft, ist die Verbindung mit der Vergangenheit, die durchaus negativ betrachteten Gestalten der Literaturgeschichte, die sich eben durch Passivität auszeichnen: „Wir tragen im Innern / Den Träumer Hamlet, den Dänenprinzen, / Den schaurig klugen, / Den Künstler der Lebensverneinung“.⁴⁷⁰⁶ Hofmannsthal sieht zudem die Last in „unsrer Seele enger Zelle“,⁴⁷⁰⁷ in dem sich Faust oder auch Werther befinden; deutlich zeigt sich dadurch auch die Anbindung an den Tod.⁴⁷⁰⁸ Zudem verbindet Hofmannsthal mit diesen in der Seele des Menschen geschaffenen Gestalten einen übermäßigen Hang zur Vergangenheit, ebenso wie zur Passivität: „Sie trinken aus unsrem Schädel / Jauchzend den Saft unsres Lebens -“.⁴⁷⁰⁹ Es ist jedoch nicht nur die Passivität dieser Gestalten, die Hofmannsthal anmahnt, sondern auch, dass sie den Menschen selbst in den Tod ziehen, weil sie sich von seiner Lebensenergie nähren: „Sie schlagen mit knochigen Händen / An unsrer Seele bebende Saiten - / Sie tanzen uns zu Tode!“⁴⁷¹⁰

Der Zug zur Tiefe zeigt sich in dem Gedicht *<Keine der Zeiten des Tags ...>* (1890 ?) in Verbindung mit den Motiven der Liebe, des Trankes, des Traumes oder des Farb-Motivs,⁴⁷¹¹ sowie in Bezug auf die Liebe in dem

4697SW II. S. 27. V. 9-10.

4698SW II. S. 28. V. 5.

4699SW II. S. 29. V. 49.

4700Tatsächlich verweist die *Kritische Ausgabe* darauf, dass das Nietzsche zugeschriebene Zitat „offensichtlich fingiert“ (SW II. S. 234. Z. 20) ist: „Den Gedanken hat Hofmannsthal aus >Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben<, Leipzig 1874, übernommen, wo Nietzsche die These vertritt, >>dass ein Übermass der Historie dem Lebendigen schade<<.“ In: SW II. S. 234. Z. 20-24.

4701SW II. S. 33.

4702So schrieb Eduard Michael Kafka Hofmannsthal am 23. Dezember 1890, dass er sich ebensolche Gedichte, von Nietzsche inspiriert und getragen wünsche, wie sie in *An der schönen blauen Donau* erschienen waren, für seine *Moderne Dichtung*: Hofmannsthal antwortete Kafka darauf hin am 23. Dezember: „Jene Gedichte, welche durch die Nietzschelectüre in mir, wenn nicht angeregt, so doch gezeitigt wurden, und die wohl Anlass zu dem wohlwollend übertreibenden Gerücht gegeben haben dürften, dass ich über Nietzsche schreibe, habe ich dazugelegt.“ In: SW II. S. 233. Z. 12-15. Neben *Gedankenspuk* könnten es *Verse, auf eine Banknote geschrieben sein*, die Hofmannsthal ihm übersendet hat, oder auch *Sünde des Lebens*, „das ebenfalls den Einfluß der Nietzsche-Lektüre vermuten läßt, entstand erst vom 5. bis zum 10. Januar 1891“. In: SW II. S. 233. Z. 25-26.

4703SW II. S. 33. V. 1-5.

4704SW II. S. 33. V. 8-9.

4705SW II. S. 33. V. 16-18.

4706SW II. S. 33. V. 24-27.

4707SW II. S. 33. V. 30.

4708SW II. S. 34. V. 42-47.

4709SW II. S. 34. V. 55-56.

4710SW II. S. 34. V. 62-64.

4711„Silbern im letzten Pokal schimmern die Sterne die fernen / Also schimmert dein Bild auf meines Inneren Fluth“. In: SW II. S. 35.

Gedicht <*Keine der Zeiten des Tags ...*> (1890 ?), ebenso wie in Verbindung mit den Motiven des Trankes, des Traumes oder des Farb-Motivs: „Taufrisch nickt mir dein Bild zu aus dem ersten Pokal. / [...] / Schwüle und sengende Glut begrab ich im kühlenden Wein / Träume von kühlender Flut, die dich im Bade umspielt“.

⁴⁷¹² Die Einbindung des Motivs zeigt sich auch in dem Gedicht <*Der starke Herr ...*> (1890 ?). Hofmannsthal bindet die Tiefe im Zuge des Erlebens der Musik ein, die hier in Verbindung mit dem Tod steht („Da quollen in aller Herzen / Die leisen Todesgedanken“). ⁴⁷¹³ Ebenso wie das Farb-Motiv zeigt sich auch durch das Motiv der Tiefe die Abhängigkeit von der Konzeption. Bedingt durch Adonis, der in den Menschen wieder die Lebenskraft entfacht, heißt es in Bezug auf deren Abwendung vom Tod: „Und aus der Erde Tiefen / Dringt<s> auf herauf unbändig / Und die in den Dingen schliefen / Die Geister werden lebendig.“ ⁴⁷¹⁴

Lediglich ein Bezug zur Tiefe lässt sich in den Gedichten *Ghaselen* (1891) ausmachen, wenn es im ersten Gedicht heißt: „In der ärmsten kleinen Geige liegt die Harmonie des Alls verborgen / Liegt ekstatisch tiefstes Stöhnen, Jauchzen süßen Schalls verborgen“. ⁴⁷¹⁵ Bedingt ist dies dadurch, dass der Mensch aus seiner Seele dem Musikinstrument Leben verleiht. ⁴⁷¹⁶

Mehrfach erfolgt in dem Gedicht *Einem, der vorübergeht* (1891) der Bezug zur Tiefe der Seele und zwar durch Hofmannsthals Begegnung mit Stefan George und seine Bedeutung und Wirkung auf ihn: „Du hast mich an Dinge gemahnet / Die heimlich in mir sind, / Du warst für die Saiten der Seele / Der nächtige, flüsternde Wind“. ⁴⁷¹⁷ Neuerlich in der zweiten Strophe zeigt sich das Motiv durch den Traum (SW II. S. 60. V. 8). Deutlicher wird der Bezug zur Tiefe jedoch in der dritten Strophe der 2. Fassung dieses Gedichtes, die vornehmlich in dieser Strophe Veränderungen aufweist, wodurch die Bedeutung der Seele noch deutlicher wird (SW II. S. 60. V. 9-12). ⁴⁷¹⁸ Der Fokus in dem Gedicht <*Es schläft das Gute ...*> (1891 ?) liegt eben auf diesem Motiv der Tiefe der Seele. Es ist die Achtlosigkeit und die Fremdheit des Ich auf die Hofmannsthal hier das lyrische Ich anspielen lässt: „Es schläft das Gute in uns und wir achtens nicht / Zertreten es sorglos / Lassen es lieblos verkümmern“. ⁴⁷¹⁹ Ebenso, wie der Mensch das Gute in sich nicht emporkommen lässt, schenkt er dem Negativen in sich Beachtung („Es schläft das Schlechte in uns und wir achten es“). ⁴⁷²⁰

Dass die Tiefe von Hofmannsthal aber auch durchaus positiv besetzt werden kann, zeigt das Gedicht *Blühende Bäume* (1891 ?). Bereits mit den ersten beiden Versen dieses Gedichtes, verweist Hofmannsthal durch das Lied auf die Tiefe der Seele („Was singt in mir zu dieser Stund / Und öffnet singend mir den Mund“). ⁴⁷²¹ In der zweiten Strophe verstärkt Hofmannsthal den Zug zur Tiefe neuerlich, hier gebunden an den Traum („Was drängt aus Herzensgrunde“). ⁴⁷²² Der Zug zur Tiefe der Seele zeigt sich in dem Gedicht <*Wenn kühl der Sommermorgen ...*> (1893) ebenso in Verbindung mit den Träumen, die zum schlafenden lyrischen Ich schleichen und dennoch unverrichtet wieder von ihm gehen (SW II. S. 84. V. 17-26). Aufgrund der Angespanntheit des lyrischen Ichs kann er die Träume nicht in sich aufnehmen, die hier, anders als in manch anderen Werken, nicht negativ besetzt sind.

Deutlich zeigt sich der Bezug zur Tiefe der Seele ebenso in dem Gedicht <*Ich lösche das Licht ...*> (1893). Mit der Abwendung von der Welt, geht das lyrische Ich in seine eigenen Tiefen ein: „Und tauch ins Dunkel / Nackt und allein: / Das tiefe Reich / Wird mein, ich sein.“ ⁴⁷²³ Das lyrische Ich wähnt sich vermeintlich im Kontakt zur Welt, wenn es in seine Tiefe eindringt, doch liefert ihm die Tiefe nur seine persönliche, individuelle Welt, zu der er, wie der letzte Vers belegt, keinen 100%igen Zugang erlangen kann.

Deutlich zeigt sich das Motiv auch in dem Gedicht *Besitz* (1893). Das lyrische Ich sehnt sich in diesem

V. 11-12.

4712SW II. S. 35. V. 4-8.

4713SW II. S. 37. V. 19-20.

4714SW II. S. 37. Z. 33-36.

4715SW II. S. 44. V. 1-2.

4716SW II. S. 252. V. 10.

4717SW II. S. 60. V. 1-4.

4718Des weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 283. V. 33-34, SW II. S. 283. V. 43-44, SW II. S. 284. V. 1.

4719SW II. S. 64. V. 1-3.

4720SW II. S. 64. V. 8.

4721SW II. S. 66. V. 1-2.

4722SW II. S. 66. V. 5.

Des weiteren, siehe: SW II. S. 66 V. 18-24.

4723SW II. S. 88. V. 5-8.

In der Tiefe seiner Seele glaubt er große Wunder zu erleben (SW II. S. 88. V. 11-16).

Gedicht danach, „alle Theile“⁴⁷²⁴ des Gartens zu genießen. Der Fokus seines Verlangens liegt in „stiller Mitte“,⁴⁷²⁵ in der Tiefe, in ihm selbst. Für diese Definition spricht der Bezug zum Traum als auch zum Spiegel.⁴⁷²⁶ Das Gedicht endet mit der Frage des lyrischen Ichs nach der Realisierbarkeit dieses Glückes, dieser All-Einheit und darf letztendlich doch hinterfragt werden, sieht er sie selbst doch auch nur im Traum.

Ebenso findet sich die Einbindung dieses Motivs in dem Gedicht *Bild spricht* (1893 ?), indem Gott das Handeln der Menschen negativ bewertet, ihr Leben vollends begreifen zu wollen, weil das Leben eben nicht begreifbar ist: „Wie sie verworren stehen gehen / Sich selber und Leben nicht verstehen“. ⁴⁷²⁷ Statt selbst die tiefsten Tiefen erfassen zu wollen, müsse der Mensch, so das lyrische Ich, begreifen, dass der Mensch nicht alles selbst entscheidet (SW II. S. 94. V. 23-32).

Der Zug zur Tiefe zeigt sich auch in dem Gedicht *Brief an Lili* (1893/1894), indem er die Freundschaft zu dieser Frau beleuchtet. Bedingt ist dies dadurch, da Hofmannsthal die Wesensnähe zwischen sich und Lili beleuchtet („Heute hab ich zwischen Deinen Briefen / Die Seele meines Jahres so gefunden“). ⁴⁷²⁸

Das Motiv findet sich ebenso in dem Gedicht *Nach einer Dante-Lecture* (1893 oder 1894). Das negative Empfinden, das das lyrische Ich bei der Lektüre spürt, wird von Hofmannsthal aufgebrochen: „Du liest und endlich kommst Du an ein Wort / Das ist, wie Deine Seele oft geahnt / Und nie gewusst zu nennen, was sie meinte.“ ⁴⁷²⁹ Das lyrische Ich glaubt in dem Werk eine Lebendigkeit zu finden: „In jedem Sarg / Schlägt da von innen mit lebend<en> Knöcheln / Das Leben, Schultern stemmen sich von unten“. ⁴⁷³⁰

Der Bezug zur Tiefe der Seele ist für das Gedicht *Fremdes Fühlen* (1894) bedeutsam, denn es lässt erahnen, dass der Weggefährte des lyrischen Ichs nur eine Facette seiner eigenen Seele ist. So lässt Hofmannsthal das lyrische Ich von der „Erinn´rung [die] das Herz bedrängt“ ⁴⁷³¹ sprechen, obwohl er selbst niemals diese Stimmung erlebt hatte, während dies bei dem Weggefährten der Fall ist. Auch der wiederholte Bezug zur Laute lässt erahnen, dass es sich lediglich um eine Facette der Seele handelt. Hofmannsthal greift dies wieder auf, wenn er über den scheinbaren Weggefährten sagt: „Der neben mir kannte das alles so gut / Sehnsücht´ge Erinnerung erregte sein Blut / Er bebte wie eine Laute bebte / Wenn durch ihre Leere der Nachtwind schwebt“. ⁴⁷³²

Der Bezug zur Tiefe zeigt sich ebenso in dem Gedicht *Gute Stunde* (1894), in dem der Blick der „rätselhafte[n] Stunde“ ⁴⁷³³ eine Veränderung auf die Räumlichkeiten bewirkt: „Zwar von außen ganz wie immer / Doch ein wundervolles Leben / Spürt ich mit erregten Sinnen / Unter jeder Hülle beben“. ⁴⁷³⁴ Auch in Bezug auf den scheinbar produktiven Prozess des lyrischen Ichs, aus einem Holzstamm Flöten zu schneiden, vor allem aber durch den dichterischen Prozess, verweist Hofmannsthal auf die Tiefe. ⁴⁷³⁵

Der Bezug zur Tiefe zeigt sich in dem Gedicht *Das Bild* (1896) in der zweiten Strophe. Das lyrische Ich kann in der ersten Strophe, allein durch den Blick auf ein Bild die Verbindung zu der Geliebten nicht herstellen. Erst mit der zweiten Strophe gelingt dem lyrischen Ich, nicht nur die Nähe zur Geliebten zu empfinden, sondern gleichsam auch zu sich selbst. ⁴⁷³⁶

In den Gedichten, die unter *Idyllen* (1897) gefasst wurden, zeigt sich bereits in *Kinder aus einem schönen Hause*, ein Bezug zur Tiefe: „Gedanken über Erziehung eines jungen Mädchens: worauf es hinausläuft ist: ihr

4724SW II. S. 89. V. 3.

4725SW II. S. 89. V. 10.

4726SW II. S. 89. V. 13-20.

4727SW II. S. 94. V. 5-8.

Des weiteren, siehe: SW II. S. 94. V. 17-21.

4728SW II. S. 97. V. 14-15.

Bezug zu diesem Motiv zeigt sich auch in den Notizen Hofmannsthals, wobei er neuerlich die Unbegreiflichkeit der menschlichen Seele andeutet (SW II. S. 350. Z. 5-9).

4729SW II. S. 100. V. 7-9.

4730SW II. S. 100. V. 10-12.

4731SW II. S. 102. V. 8.

4732SW II. S. 103. V. 21-24.

Der Bezug zur Tiefe der Seele zeigt sich aber zum einen durch die Erinnerung, zum anderen aber noch deutlicher in der dritten Strophe (SW II. S. 102. V. 9-12).

4733SW II. S. 103. V. 2.

4734SW II. S. 103. V. 9-12.

4735SW II. S. 104. V. 25-28.

4736SW II. S. 115. V. 9-14.

die tiefe wissende Ehrfurcht vor der Einzigartigkeit des Augenblicks beizubringen.“⁴⁷³⁷ Auch in dem dritten Gedicht *Das Mädchen mit der Maske* zeigt sich das Motiv durch die jüngere Schwester, hier durch die Unmöglichkeit, die Wirklichkeit als diese zu erkennen; sie, die „tiefdurchdrungen dass alles ein Spiel ist“,⁴⁷³⁸ hat ein „tieferes Bestreben die Schattenhaftigkeit der irdischen Dinge nachzuweisen.“⁴⁷³⁹ Unter dem Titel *Die Badenden* plante Hofmannsthal ebenso die Einbindung des Motivs,⁴⁷⁴⁰ ebenso wie in den wenigen Notizen zum siebten Gedicht *Schlafende* durch das junge schlafende Mädchen (SW II. S. 130. Z. 17-20). Mitunter durch den Zug zur Vergangenheit zeigt sich in dem Gedicht *<Solange die Erinnerung ...>* (1897) das Motiv, indem sich das lyrische Ich auf sein Erleben bezieht. Des weiteren verdichtet Hofmannsthal den Zug zur Tiefe durch die Motive des Brunnens und des Spiegels: „vorbei den Brunnentrögen <aus> [diesen steigt] / ein zitternd aber unverletzlich Spiegelbild / aus feuchtem Dunkel immer neu hervor“.⁴⁷⁴¹ Hofmannsthal verweist noch einmal durch den Molch, den das lyrische Ich auf seinem Weg sieht, auf die Tiefe, wenn es heißt: „Dem Molch, dem ein verlornes feines Glied / Von innen die unendliche Natur / Nachtreiben lässt“.⁴⁷⁴² Das Du kann nur fremd erscheinen, wenn das Ich – das ästhetizistische Ich – das Problem in sich selbst trägt. Menschen können nur fremd erscheinen, wenn das Ich selbst keinen Bezug zu Menschen hat. Diese Essenz zeigt sich ebenso in dem Gedicht *<Solche ungeheueren Wesen ...>* (1897 ?).⁴⁷⁴³ Ebenso findet sich die Thematisierung des Motivs in dem Gedicht *<Da ich weiss ...>* (1899). Die Trennung des lyrischen Ichs von der Geliebten, wirft ihn jedoch nicht in die Depression, denn er weiß, dass die Trennung nur momentan ist (SW II. S. 146. V. 9-12). Auch in dem Gedicht *Das Zeichen* (1899) zeigt sich das Motiv im Entfernten mit der Liebe verbunden, wird darin doch darauf verwiesen, dass nichts von Dauer sei, weder die Liebe noch Freundschaften, noch auf das Glück könne man sich verlassen: „Und wie wir uns ersehen / tief eins ins andre gehen, / es bleib doch nicht bestehen: / so wenig wie ein Kuss.“⁴⁷⁴⁴ In dem Gedicht *Das Gedicht der Anthologie*, welches zu *Gedichte April 1900* (1900) gefasst wurde, zeigt sich ein Bezug zur Tiefe der Seele in Verbindung mit der Liebe,⁴⁷⁴⁵ ebenso wie in der zweiten Strophe von *Die Landschaft, der Saal und das Bette*: „Dein leichter Leib war über einer glatten / und dunklen Ballustrade Steingewinden / dem Freien zugelehnt, der tiefen Runde“.⁴⁷⁴⁶ Dagegen zeigt sich in dem Gedicht *Der Spaziergang*, welches zu *Gedichte April 1900* zählt, im Zuge des Lebensweges des Ästhetizisten die Tiefe in Verbindung mit der Erinnerung und diese wiederum mit dem Tod und dem Altern („kein Gehöft in der Tiefe / was nicht Erinnerung wäre“).⁴⁷⁴⁷ Letztendlich findet sich das Motiv ebenso in dem Gedicht *<Und sie weiss von allen Dingen ...>* (1900-1902), welches sich auf seine Großmutter Josefa Frohleutner bezieht („aber selten eine Kunde / die ihr stilltet tiefes Dürsten“).⁴⁷⁴⁸

Auch in *Mein ältester dramatischer Entwurf* (1887) zeigt sich innerhalb der dramatischen Fragmente durch Hofmannsthals kontrastierende Darstellung des Wesens einzelner Figuren (Roger, Firmin und Armand) das Motiv. Während Firmin als rationell, Armand als wandlungsfähig beschrieben wird, zeigt sich,

4737SW II. S. 123. V. 2-4.

In der Notiz zeigt sich des weiteren das Motiv, das jedoch nur spekulativ zuzuordnen wäre (SW II. S. 123. V. 20).

4738SW II. S. 124. Z. 2.

4739SW II. S. 124. Z. 4-5.

In Bezug auf das junge Mädchen, vermerkt Hofmannsthal: „sag von den Göttern nur aus es wird schon wahr sein, tiefer hinab weiter herum reicht ihre Macht als man denkt so sagte ich ungefähr in der Rolle des Hermes einiges“. In: SW II. S. 126. Z. 14-16.

4740SW II. S. 128. Z. 17-24.

4741SW II. S. 134. V. 6-8.

Des weiteren, siehe: SW II. S. 134. V. 13-15.

4742SW II. S. 134. V. 10-12.

4743SW II. S. 134. V. 1-8.

4744SW II. S. 147. V. 1-4.

4745„[...] wo Jüngling u<nd> Geliebte miteinander die Gewänder tauschen, nach der ganzen Tiefe seiner Bedeutung nachdichten: wie sie ihm als Knabe entgegentritt“. In: SW II. S. 150. Z. 14-16.

4746SW II. S. 151. V. 11-13.

Auch in Verbindung mit dem Augen-Motiv bindet Hofmannsthal das Motiv innerhalb der Landschaftsbeschreibung ein: „beim Nachhausfahrn in unseren tiefer werdenden Augen die Schatten der kleinen in die Mauer gehöhlten Stiegen“. In: SW II. S. 444. Z. 1-2.

4747SW II. S. 152. Z. 7-8.

4748SW II. S. 158. V. 10-11.

Innerhalb der Briefgedichte erfolgt der Bezug zur Tiefe nur in dem Gedicht *Liebe Freundin!*. In: SW II. S. 194. V. 1-6.

dass Roger als charakterlos und mitunter dämonisch (SW XVIII. S. 8. Z. 20) dargestellt wird.⁴⁷⁴⁹ Ebenso zeigt sich das Motiv in den Notizen zu *Pflicht* (1891), indem die Frau ihren Mann aufruft, sich anders zu seiner Arbeit zu stellen: „So habt ihr die Pflicht, sie zu galvanisieren den Punkt zu suchen, wo sie in lebendiges mündet, ihre Seele zu erzwingen“.⁴⁷⁵⁰ In den Notizen zu *Dramatische Themata* (1891) bedient sich Hofmannsthal wiederum eines Bibelstoffes, und zwar der *Geschichte von König Ahab u. Naboth* (AT, 1 Buch der Könige, 16-22); hier bindet er das Motiv ein, verweist er doch auf das eigentümlich „innige[...]“⁴⁷⁵¹ zwischen Naboth und seiner Tochter Naëmi. Diese begeht schließlich Selbstmord, wodurch der König, „innerlich gebrochen“,⁴⁷⁵² eine Ablenkung im Krieg sucht. Des weiteren zeigt sich das Motiv auch in dem *Revolutionsdrama* (1891/1892), in dem keine konkrete Handlung erkennbar ist, durch die Männer der Französischen Revolution, die „unreife Atome des Volks körpers, vom Blutstrom aus Arm oder Bein fortgerissen und ins Gehirn gespült“⁴⁷⁵³ sind, in *Alkibiades* (1892) durch den Blick des Volkes in die Tiefe (SW XVIII. S. 44. Z. 26), in dem dramatischen Entwurf zu *Im Hades* (1892) durch den toten Jüngling („Die Seele eines Jünglings, für den keine Todtenopfer gebracht worden sind“)⁴⁷⁵⁴ und die ebenfalls junge, tote Frau: „Die Seele einer jungen Frau, die Todten-blumen im Haar, den Krug im Arm; wie sie ängstlich-graciös die dunkle Felsentreppe heruntersteigt.“⁴⁷⁵⁵ Auch in dem *Revolutionsstück* (1893) erfolgt der Bezug zum Motiv und zwar mitunter durch die Sprach-Affinität einzelner Figuren,⁴⁷⁵⁶ als auch durch die Beeinflussung der Wirklichkeit auf die Seele des Menschen.⁴⁷⁵⁷ Daran angeknüpft, formuliert Hofmannsthal: „Insofern können Prüfungen und Unglück auch als glückliche Fügung angesehen werden, weil sie (zu Klarheit und innerer Congruenz führen.“⁴⁷⁵⁸ In *Giordano Bruno* (1887/1888) zeigt sich das Motiv primär durch die begehrliebe Liebe Brunos gegenüber seiner Stieftochter.⁴⁷⁵⁹ Dabei erkennt Bruno, dass seine Tochter die „reine[...] Seele eines Kindes“⁴⁷⁶⁰ hat, was letztendlich mitunter zur Läuterung seines Verlangens führt.⁴⁷⁶¹ Des weiteren zeigt sich das Motiv auch in den Notizen zu dem geplanten Drama *Tragödie* (1893) und zwar in Verbindung mit der Figur eines neidlosen Mannes,⁴⁷⁶² in dem Dramenplan *Sohn des Tobias* (1895) durch die Figur der Braut („sie macht die Bemerkung, dass sie innerlich altert an der Veränderung dessen was ihr an den Thieren und Pflanzen interessant erscheint“)⁴⁷⁶³ oder in *Maria Stuart* (1895). Darin zeigt es sich zum Teil in Verbindung mit der Ermordung des zweiten Ehemannes von Maria Stuart („Der Mord. Marie tief verwickelt“),⁴⁷⁶⁴ oder auch dadurch, dass Bothwell den Mord nicht einfach abtun kann,⁴⁷⁶⁵ aber auch dadurch, dass er die Tat, die Ermordung des Königs, aus seinem Innern gespeist (SW XVIII. S. 126. Z. 24) sieht. Auch in dem Dramenentwurf *Der Besuch der Göttin* (1900) zeigt sich das Motiv im weitesten Sinn gebunden an das Liebeserleben, hier durch die unsichere Ehefrau des Mannes,⁴⁷⁶⁶ oder in den Notizen zu *Jupiter und Semele* (1900) durch die fehlende Eifersucht des Mädchens ob der Vergangenheit des Geliebten.

4749Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 7. Z. 18-20, SW XVIII. S. 8. Z. 20, SW XVIII. S. 8. Z. 27-28.

4750SW XVIII. S. 41. Z. 35-36.

4751SW XVIII. S. 36. Z. 19.

4752SW XVIII. S. 36. Z. 22.

4753SW XVIII. S. 42. Z. 3-5.

4754SW XVIII. S. 43. Z. 6-7.

4755SW XVIII. S. 43. Z. 8-9.

4756SW XVIII. S. 121. Z. 5-6.

4757„Mächte (>>Dämonen<<) die den reinen Fortgang des Seelenlebens verstören“. In: SW XVIII. S. 121. Z. 17-18.

4758SW XVIII. S. 123. Z. 24-26.

Der Gedanke, dass der Mensch eben kein einseitig ästhetizistisches Leben in Schönheit und Glück führen kann, zeigt sich hier innerhalb der Notizen, initiiert durch Goethe: „Das Edle ist an sich stiller Natur und wird erst durch Widerspruch geweckt“. In: SW XVIII. S. 123. Z. 21.

4759SW XVIII. S. 346. Z. 22-29.

4760SW XVIII. S. 9. Z. 19.

4761SW XVIII. S. 9. Z. 24-26.

4762„[...] wie Fremde anfangen, ihn vor dem Neid der Götter zu waren, begreift er das gar nicht, denn innerlich war er um nichts gewaltiger geworden.“ In: SW XVIII. S. 124. Z. 13-15.

4763SW XVIII. S. 127. Z. 11-13.

4764SW XVIII. S. 124. Z. 25.

4765„Nur dass er die Erinnerung in sich hat, so nicht aus sich herausreissen kann, dass sie mit ihm und isst, erschwert ihm das Leben.“ In: SW XVIII. S. 125. Z. 6-8.

4766„[...] so graut ihr, wenn er ihr sagt, eine schöne Schale, ein schönes Becken ist dadurch >>geweiht<< dass sie es benützt. Sie erwidert schlicht: das Becken ist das Resultat einer Deiner tiefen Stunden, Deines Communicierens mit dem Göttlichen.“ In: SW XVIII. S. 153. Z. 26-29.

In dem *Darmstädter Festspiel Die Weihe des Hauses* (1900) zeigt sich ebenso der Bezug zum Motiv, und zwar durch die Kommunikation zwischen dem Jüngling und Goethe.⁴⁷⁶⁸ Dabei sieht sich der Jüngling belastet von dem Erbe der vergangenen Völker, die er nicht von der „erschreckten Seele“⁴⁷⁶⁹ abtun kann. Das Resultat des Bannes der drei Greise auf den Jüngling hängt wiederum mit seiner Seele zusammen, heißt es doch: „ich kann aus mir selber nicht hinaus, muss über meinem Spiegelbild erstarrend brüten, meiner Herkunft nach denkend; wess Sprosse ich bin, völlig begreifen; mich selber begreifen, die Sprach und Bildgewalt wie luftige Hände ins Innre wendend“.⁴⁷⁷⁰ Ebenso zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem Empfinden des Kontaktes zu anderen Menschen⁴⁷⁷¹ und durch Hofmannsthals Überlegungen ob des 5. Szenariums, sowie ebenso in Verbindung mit der Sprache („Ungeheurer Begriff der reichen Sprache enthüllt sich: reichster Seelenbesitz“).⁴⁷⁷²

Des weiteren gedachte Hofmannsthal das Motiv auch in dem Dramenentwurf *Leda und der Schwan* (1900) einzubinden, zum einen bereits durch das Novalis-Zitat aus den *Geistliche[n] Lieder[n]* in der Notiz N 2,⁴⁷⁷³ aber es findet sich auch in Verbindung mit der Verführungsgewalt des Schwanes („die Weisse des Schwanes als tiefste bezwingendste Verführung“),⁴⁷⁷⁴ wie auch durch die Nähe zwischen Leda und dem blinden Fischer, dessen „inneres Aug [...] unermüdlich [ist] und von quellender sinnlicher Gewalt“.⁴⁷⁷⁵

Ebenso zeigt sich das Motiv eingebunden in *Das Festspiel der Liebe* (1900), indem der Einsiedler auf die Rede der Frau (Gerty) mit den Worten reagiert: „liebes Kind frage mich nicht diese Äpfel sind nicht mein, ich habe nichts als meine Seele“.⁴⁷⁷⁶ Dabei betont Hofmannsthal, dass die Essenz des Einsiedlers darin liegt, die eigenen „Höhen und Tiefen“⁴⁷⁷⁷ zu genießen, was Gerty nicht gegeben scheint. Des weiteren zeigt sich das Motiv in den Notizen zu diesem Werk durch den Bauernsohn, der von einem immensen Besitzstreben erfüllt ist.⁴⁷⁷⁸ Ebenso gedachte Hofmannsthal das Motiv in dem Drama *Valerie und Antonio* (1901) einzubinden; abgesehen vom Thema,⁴⁷⁷⁹ zeigt es sich gebunden an Valerie („Sie versinkt in sanfte halbresignierte Träumerei.“)⁴⁷⁸⁰ oder den jungen Advokaten,⁴⁷⁸¹ und in dem Dramenentwurf *Die Söhne des Fortunatus* (1900/1901) allein durch die Betrachtung der Landschaft („ein Thorweg ein zerbröckelndes Gemäuer / Dem Auge rührend und meiner Seele theuer“).⁴⁷⁸²

In *Des Ödipus Ende* (1901) zeigt sich das Motiv mitunter in Verbindung mit der Mutter des Gelähmten, die sich hoffend für ihren Sohn an die Götter wendet,⁴⁷⁸³ oder aber innerhalb der Handschrift durch die

4767Denn so heißt es in den Notizen: „es muss etwas mehr geben, etwas tieferes.“ In: SW XVIII. S. 156. Z. 3.

4768Goethe lässt ihm durch den Knaben den „Spiegel hinreichen [...] begriffene, Besitz gewordene Poesie weist auf tiefsten Genuss des Lebens hin): er enthält die fordernde Gegenwart tausend Gesichter, denen er gerecht werden soll: er zerschlägt den Spiegel: lieblicher Gesang von Mädchenstimmen wie aus tiefer Höhle aufsteigend: dann umwandeln die Mädchen ihn und tanzen: Die in Handlung aufgelöste Gegenwart“. In: SW XVIII. S. 134. Z. 25-31.

Zudem heißt es über Goethe, dass er in Galathea das „tiefsinnige Naturwunder“ (SW XVIII. S. 137. Z. 1) erblickt.

4769SW XVIII. S. 135. Z. 4.

4770SW XVIII. S. 135. Z. 6-9.

4771„[...] in diesem erregten Augenblick giesst der Knabe Flötenspieler seine ganzen Schätze aus, die Ankommenden nennend: Fürsten, Thürmer, Küfer, Schiffer, Soldaten. Welche funkelnde Tiefe in jedem Begriff: bei der Nennung jedes Wortes werden sie von dem im Begriff inwohnenden Lebensodem, Lebensdrang angeschauert und sehen einander immer verlangender, verklärer, erkennender an“. In: SW XVIII. S.135. Z. 36-41.

4772SW XVIII. S. 136. Z. 10-11.

4773SW XVIII. S. 146. Z. 6-9.

4774SW XVIII. S. 146. Z. 19.

4775SW XVIII. S. 150. Z. 29-30.

4776SW XVIII. S. 138. Z. 24-25.

4777SW XVIII. S. 139. Z. 10.

Zur Versenkung in sich, siehe: SW XVIII. S. 140. Z. 7-9.

4778SW XVIII. S. 142. Z. 3-8.

4779„Das schöne Thema ist eigentlich: Die activen Männer müssen das Seelische ihrer Frauen den intellectuellen Männern überlassen“. In: SW XVIII. S. 247. Z. 16-17.

4780SW XVIII. S. 245. Z. 30-31.

4781Über diesen, heißt es: „Gegenstand seiner Betrachtung seiner seelenärztlichen Behandlung sind solche Erscheinungen wie Andrea: die .. mit anempfundener Enttäuschung prahlen und spät erst spät mit wahren Leiden zahlen“. In: SW XVIII. S. 246. Z. 28-31.

4782SW XVIII. S. 458. Z. 23-24.

4783„Bis ins Mark schaudre ich vor ihnen. Ich bin über diese Sache tiefsinnig geworden sehe die ganze Welt als Unthat und Strafe.“ In: SW XVIII. S. 256. Z. 6-8.

Beschreibung der Szene. ⁴⁷⁸⁴ Gebunden zeigt sich das Motiv auch an Ödipus' Schweigen („eh er aus den Schlünden seines Innern aufsteigend ihr Antwort giebt“), ⁴⁷⁸⁵ oder durch Ödipus' Eröffnung die Familiengeschichte betreffend („Es muss, es darf aus mir heraus was mit mir wohnte, was in mir hauste.“) ⁴⁷⁸⁶ und der gewonnen Ehefrau, seiner Mutter, die ihm im „tiefst[en] verwandt“ ⁴⁷⁸⁷ ist. Des weiteren zeigt sich das Motiv aber auch in Anbindung an Antigone, durch ihr Reden über den Vater („der ein Priester sei und seiner Seele Früchte opfere auf dem Altar den er selbst gezeugt“) ⁴⁷⁸⁸ oder durch ihren Dank ob der Enthüllung der Familiengeschichte. ⁴⁷⁸⁹ Letztendlich findet sich das Motiv auch in Verbindung mit Theseus gesetzt, der den „tiefen Sinn der Gegenwart“ ⁴⁷⁹⁰ versteht, durch das Märchen der Gebrüder Grimm ⁴⁷⁹¹ oder nur durch lose Notizen. ⁴⁷⁹²

Mehrfach zeigt sich Hofmannsthals Beschäftigung mit dem Motiv auch in den Notizen zu dem Dramenentwurf *König Kandaules* (1903). So versteht Gyges das als sein Schicksal aus „den tiefsten Tiefen der Brust“, ⁴⁷⁹³ was der Ring ihm bringt: „das was Gyges als Möglichkeit in sich schlummernd geahnt und wovor ihm gegraust, weswegen er immer Lust gehabt den Ring wegzuzwerfen“. ⁴⁷⁹⁴ Hofmannsthal betont nicht nur Gyges' Offiziersaufgeregtheit („die Hand der Natur hat zu viel Feuerstoff in meiner Brust aufgehäuft“), ⁴⁷⁹⁵ sondern auch dessen Angst, die Macht des Ringes noch nie eingesetzt zu haben. ⁴⁷⁹⁶ Mitunter spielt er auch mit dem Gedanken wohin ihn sein Weg treiben werde, und denkt an Ägypten, wo er vielleicht auf eine gefährliche Frau treffen wird: „Vielleicht soll sie mir mit Vampyr lips das tiefste Wesen aus der Brust saugen, mein wortlosen Verlangen stillen, mich erschöpfen.“ ⁴⁷⁹⁷ Nach der Ermordung des Königs wiederum, wird der Königin zugetragen, dass Gyges „im innern zurückgehalten, wohl gar gefoltert“ ⁴⁷⁹⁸ wird. An Kandaules zeigt sich das Motiv mitunter durch seine Anklage an seine Frau, ihn nicht genügend zu reizen: „Du bist immer noch Braut, noch nicht Gattin, Du entschleierst Deine Seele mir nicht genug. Denk ich stürbe morgen.“ ⁴⁷⁹⁹ Kandaules' Wahn, sich der Form zu entäußern, göttlich zu sein, führt Hofmannsthal zudem, auch dadurch auf den Zustand seiner Seele einzugehen: „der Vorgang in der Seele des Königs: er musste seine Entzückungen einmal in dem Material ausdrücken welches für ihn das ist was für den Dichter das Wort“. ⁴⁸⁰⁰ Des weiteren zeigt sich das Motiv auch noch durch das Entsetzen der Königin, dass der König einen Ring habe der unsichtbar macht („im tiefsten empört dass so etwas möglich ist“). ⁴⁸⁰¹

Während sich das Motiv in den Notizen zu *Phantastisches Stück* (1903/1904) gebunden an das Liebes-Motiv und durch Raimunds Frau zeigt, ⁴⁸⁰² findet es sich in *Die letzten Abenteuer des Gomez Arrias* (1904) gebunden an das Gespräch der Königin mit einem Geistlichen: „Gespräch mit ihrem Secretär, der ein Priester ist. Was ist Seele, was ist Leib? Jener freche Blick des Hauptmanns hat sie tief aufgestört sie stellt die spitzesten Fragen“. ⁴⁸⁰³ Die sehr losen Notizen zu *Carl* (1904), die von Kierkegaard Werk *Das Tagebuch*

4784SW XVIII. S. 261. Z. 7-8, SW XVIII. S. 267. Z. 35-36.

4785SW XVIII. S. 258. Z. 7-8.

Ebenso zeigt sich in den Varianten ein Bezug zum Motiv, der sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf Ödipus bezieht: „ich dank dir! nach so furchtbarer Windstille! freundlicher Gott! guter Dämon! - ich will meine Hunde hetzen! Das Böse ist außer mir ist im feind! Diese Hand - - o man kann es abwenden! O Königsmantel meines reinen Willens Die Abgründe sind dein Saum, die Sterne sind in dir“. In: SW XVIII. S. 509. Z. 26-31.

4786SW XVIII. S. 257. Z. 23-24.

4787SW XVIII. S. 257. Z. 28.

4788SW XVIII. S. 257. Z. 11-12.

4789SW XVIII. S. 259. Z. 1-2.

4790SW XVIII. S. 251. Z. 32-33.

4791SW XVIII. S. 252. Z. 12-21.

4792Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 252. Z. 7, SW XVIII. S. 252. Z. 31-33, SW XVIII. S. 253. Z. 3-4.

4793SW XVIII. S. 275. Z. 4.

4794SW XVIII. S. 275. Z. 4-6.

4795SW XVIII. S. 275. Z. 19-20.

4796„Ebenso davor Mysterien zu belauschen, ins Innerste der Tempel zu dringen. Er wollte nicht die Rolle des Vampyr spielen.“ In: SW XVIII. S. 276. Z. 35-37.

4797SW XVIII. S. 281. Z. 22-24.

4798SW XVIII. S. 279. Z. 26-27.

4799SW XVIII. S. 278. Z. 5-7.

4800SW XVIII. S. 278. Z. 23-25.

4801SW XVIII. S. 277. Z. 15.

4802SW XVIII. S. 299. Z. 8-12.

4803SW XVIII. S. 287-288. Z. 36-37//1.

des Verführers (1903) beeinflusst wurden, waren ursprünglich unter dem Titel „Die Seelen. Komödie (seit September 1904.)“⁴⁸⁰⁴ festgehalten worden.⁴⁸⁰⁵ Aus den Notizen geht hervor, dass Hofmannsthal womöglich plante, das Seelenleben mehrere Figuren zu schildern. So sollte der ästhetizistische Lelian zu Elisabeth, über die Beziehung des „Eros zu[r] Psyche“⁴⁸⁰⁶ sprechen. Zu einem Arzt wiederum wollte Lelian über Elisabeths Seelenverfassung sprechen: „sie ist ein ganz seelenloses Geschöpf. Der Arzt staunend: Sie nennen sie >>Psyche<<. Lelian (vergnügt) Ich gab ihr einen Namen. Ich gab ihr, was sie nicht hatte.“⁴⁸⁰⁷ Trotz Lelians zynischem Wesen, deutet Hofmannsthal auch eine Sozialkritik Lelians an, bezieht er sich auch auf die Kinderarbeit und wähnt: „Jedes Atom von mir muss den Kreuzestod erleiden. Meine Sympathien sind grenzenlos: die gemarterten Pferde, die gequälten Kinder, die Seelen der Jünglinge ... die sterbenden Alten.“⁴⁸⁰⁸ Mit dem Seelen-Motiv zeigt sich primär jedoch auch Lelians Narzissmus dargelegt: „Lelian sagt ihr was er für die höchste Wonne der Welt hält: ein Wesen das Seele hat, zum willenlosen Sklaven zu haben. (das erfüllt sich ihm an Carl)“.⁴⁸⁰⁹ Des weiteren zeigt sich das Motiv auch durch die Figur Carls, für den Worte wie Treue oder Seele ohne Bedeutung sind, oder durch die Notiz N 13, in der Hofmannsthal auf Heinz und seine Mutter verweist und auf deren fragwürdiges Frauenbild, was „Heinz innerlich zernichtet“ hat.⁴⁸¹⁰ Letztendlich zeigt sich das Motiv innerhalb der dramatischen Fragmente auch in dem Entwurf *Hauptmann Aichinger* (1906) in Verbindung mit dem Hauptmann,⁴⁸¹¹ oder in den losen Notizen zu *Der Traum* (1906) durch die Reifung des Königs und dessen Lebensweg.⁴⁸¹² In Anbindung an die Konzeption, dass weder ein Außen noch ein Innen allein genügen, heißt es: „Wirkung äusserer Eindrücke: sich innerlich wachsen fühlen“.⁴⁸¹³ So erfährt Thonis von eben jenem König auch im „tieferen Sinn“⁴⁸¹⁴ Recht.⁴⁸¹⁵

Deutlich zeigt sich in *Der Geiger vom Taunsee* (1889) auch das Motiv der Tiefe, bedingt schon dadurch, dass der Ästhetizist das vermeintliche Geschehen in seinem Traum erlebt. Erstmals geschieht dies durch das Sonett, wenn der Ästhetizist den Sinn des Gedichtes nicht auszumachen vermag und Hofmannsthal vermerkt, dass sich so ein Bettler fühlen müsse „vor dessen Füßen ein gleissender Schatz in die Tiefe sank“.⁴⁸¹⁶ Die Tiefe steht damit hier im Zusammenhang mit der seelischen Unfähigkeit des Sprachverstehens. Neuerlich auf seelische Prozesse verweisend, zeigt sich die Tiefe auch in Verbindung mit der Geigenmusik, von der der Ästhetizist ergriffen wird: „Da mische sich in das Plaudern u. Murmeln der Wellen ein seltsames Klingen, wie ferner Geigenton. Leise u. doch vernehmlich klang es aus der Tiefe, als schlängen Nixen ihren Reihen durch die feuchten Bogen und Hallen der versunkenen Stadt.“⁴⁸¹⁷ Hofmannsthals Ästhetizist glaubt aber nicht, dass sich weder sein Ästhetizismus aus seinem Inneren, noch die Sehnsucht oder Ahnung nach der Ganzheit des Seins aus seinen Tiefen speist, sondern außerhalb liegt: „Endlich schien mir, als drängen sie dicht vor mir aus dem Boden“.⁴⁸¹⁸ Die Tiefe deutet sich auch durch den Abgrund an, an dem der Ästhetizist verweilt, während der Geiger immer höher den Berg hinaufsteigt. Der Ästhetizist kann dem

Des weiteren, heißt es: „Ihr Zusammensein mit dem Hauptmann ist nicht mehr als ein ihm tief in die Augen schauen. Sie sieht die Bestie darin. sie droht ihm gelegentlich, ihn durch die Dirne ertränken zu lassen“. In: SW XVIII. S. 288. Z. 2-4.

4804SW XVIII. S. 288. Z. 8-10.

4805SW XVIII. S. 291. Z. 22.

4806SW XVIII. S. 288. Z. 13.

4807SW XVIII. S. 288. Z. 18-20.

Dass sich Lelian in dieser Passage wirklich auf Elisabeth bezieht, wird durch die Notiz N 4 deutlich, in der es heißt: „Lelian nennt sich im Verhältnis zu Elisabeth: der Satyr und Psyche.“ In: SW XVIII. S. 289. Z. 6.

4808SW XVIII. S. 289. Z. 25-27.

4809SW XVIII. S. 289. Z. 28-30.

4810SW XVIII. S. 292. Z. 26.

4811„Er ist immer voll des Gefühls dass das eigentliche ihm nicht gegeben; dass er nur scheinbar die Functionen des Lebens erfüllt, als hätten seine Eltern, seelische und leibliche Inzucht, ihm das Reale vorweggenommen: wenn eines der Kinder ihm zu ähnlich, hasst er das“. In: SW XVIII. S. 328. Z. 11-15.

4812„Weg des Lebens ist wie das langsame Ersteigen eines Berges wobei die Aussicht immer wieder reicher wird.“ In: SW XVIII. S. 113. Z. 18-19.

4813SW XVIII. S. 113. Z. 20.

4814SW XVIII. S. 118. Z. 23.

4815Das Motiv zeigt sich in der Notiz N 13 auch in Verbindung mit dem Salbenhändler und dessen Begeisterung für die Gerichtsverhandlung, die die „Seele gleichsam nackt“ (SW XVIII. S. 116. Z. 18) macht.

4816SW XXIX. S. 8. Z. 2-3.

4817SW XXIX. S. 9. Z. 35-38.

4818SW XXIX. S. 10. Z. 3-4.

Geiger nicht mehr folgen, denn er vermag nicht, mit dessen sicherem Schritt zu gehen. Eine Distanz zwischen ihm und dem Geiger ist die Folge: „Ich hörte sein Spiel nicht mehr denn um mich zischte der Wind in den Nadeln, donnerten Blöcke die grundlose Tiefe hinab.“⁴⁸¹⁹ Der Ästhetizist zeigt sich als unfähig am Leben, klammert er sich an eine schwache Wurzel, während „ein feuchter erstickender Schleier [...] den Abgrund zu meinen Füßen“⁴⁸²⁰ ausmacht.

In dem Werk *Demetrius* (1889/1890) zeigt sich das Motiv nur vereinzelt: so im Zusammenhang mit Marina („ihr sanfter Widerspruch. die Wahrheitsliebe ihre innerste Triebfeder“)⁴⁸²¹ oder durch Axinia, die durch ihre gelebte Liebe zu Demetrius von ihren Verwandten verstoßen worden ist („gekränkte Liebe, getäuschte Hoffnung, glühende Eifersucht und tief verletzter Mädchenstolz“).⁴⁸²² Das Motiv zeigt sich nur in einer weiteren Passage durch Demetrius' Rede an Marina, in der er sein Leid ob der Lebenslüge bekennt („da fiel ihm ein dass er ja die Seele aller dieser ehrenwerten Lügen sei“).⁴⁸²³

Das stärkste Motiv innerhalb der veröffentlichten Gedichte ist zweifelsohne das Motiv der Seele, bedingt dadurch, dass der Zug des Menschen zum Ästhetizismus aus dieser initiiert ist. Exemplarisch für das Schwelgen im Ästhetizismus, welches gespeist wird von der eigenen seelischen Sehnsucht danach, ist das Gedicht *Für mich...* (1890). Dass das lyrische Ich sich mit der Welt, dem „alltäglich Gleiche[n]“⁴⁸²⁴ zufriedengibt, ist nur Schein, denn es überlagert die Wirklichkeit mit dem Künstlichen. So findet sich die ästhetizistische Überlagerung, die an die Tiefe der Seele gebunden ist, zuerst in Anbindung an das Augen-Motiv, wodurch der narzisstisch-ästhetizistische Zug des lyrischen Ichs noch deutlicher hervorgehoben wird.⁴⁸²⁵ So stellt das lyrische Ich sich selbst immer wieder in den Fokus.⁴⁸²⁶ Das, was er sich selbst schafft, die Vertauschung von Traum und Wirklichkeit, sieht er als „mein Eigentum“⁴⁸²⁷ an.⁴⁸²⁸

In dem Gedicht *Erlebnis* (1892) zeigt sich der Bezug zur Tiefe der Seele in Verbindung mit der Nacht und Dunkelheit: „Und still versank ich in dem webenden / Duchsicht'gen Meere und verließ das Leben.“⁴⁸²⁹ Was Hofmannsthal hier beschreibt, ist das dämmernde Entgleiten in die eigenen Tiefen der Seele, die das lyrische Ich hier unternimmt und in denen er das „tiefe[...] Schwellen“⁴⁸³⁰ der Musik vernimmt, hinter der sich der Tod verbirgt: „Das ist der Tod. Der ist Musik geworden, / Gewaltig sehrend, süß und dunkelglühend, / Verwandt der tiefsten Schwermut“.⁴⁸³¹ Doch das Eindringen in die Tiefe der Seele, die ihn mit dem Tod konfrontiert, führt ihn dazu, dass er sich in seiner „Seele nach dem Leben“⁴⁸³² sehnt. In dem Gedicht ist also ein Unterschied zu sehen zwischen den „dämmernden Gedanken“,⁴⁸³³ die ihn auch in die Seele führen, und dem wirklichen Ahnen in der Tiefe der Seele nach dem Leben.⁴⁸³⁴ Das Sein in der Tiefe zeigt sich auch in dem Gedicht *Melusine* (1892), hier gebunden an die Dunkelheit und den Traum: „Heut hab ich geträumt / Von dem Wasser tief / Wo ich im Dunkel / Nicht schlief nicht schlief!“⁴⁸³⁵ Ebenso findet sich das Motiv in

4819SW XXIX. S. 11. Z. 33-35.

4820SW XXIX. S. 12. Z. 2-3.

4821SW XVIII. S. 26. Z. 24-25.

Des weiteren, heißt es über sie: „Bemerkung über ihr Wesen, das glühende Bestreben ein Leeres, le grand et immortel ennui, in ihrem Dasein auszufüllen, ein fieberndes Weiterhasten, dem sie nicht widerstehen kann und in dem sie auch den willenslosen Vater mitreisst“. In: SW XVIII. S. 31. Z. 10-13.

4822SW XVIII. S. 27. Z. 30-33.

4823SW XVIII. S. 34. Z. 25-26.

4824SW I. S. 10. V. 1.

4825„Das längst Gewohnte, das alltäglich Gleiche, / Mein Auge adelt mir's zum Zauberreiche“. In: SW I. S. 10. V. 1-2.

4826SW I. S. 10. V. 4-8.

4827SW I. S. 10. V. 13.

4828„So tiefe Welten thu'n sich oft mir auf, / Daß ich d'rein glanzgeblendet zögernd schleiche“. In: SW I. S. 10. V. 17-18.

4829SW I. S. 31. V. 6-7.

4830SW I. S. 31. V. 12.

4831SW I. S. 31. V. 15-17.

4832SW I. S. 31. V. 19.

4833SW I. S. 3. V. 5.

4834In den Notizen zeigt sich ebenso die Verbindung des Motivs mit der Dunkelheit, aber auch dem Duft und dem Augen-Motiv (SW I. S. 176. Z. 30-31), als auch in Verbindung mit der Musik und der Dunkelheit („Durch alles dunkle sehrende der Seele" (SW I. S. 177. Z. 15) oder der Sehnsucht nach der Heimat, SW I. S. 177. Z. 23).

4835SW I. S. 36. V. 5-8.

Verbindung mit der persönlichen Freundschaft Hofmannsthals zu Georg von Franckenstein, in dem Gedicht *Dein Antlitz ...* (1896). So löst das äußere Erscheinungsbild des Gegenübers eine Hinwendung des lyrischen Ichs zu der in seiner Seele befindlichen Vergangenheit aus („Wie stieg das auf! daß ich mich einmal schon / In frühern Nächten völlig hingeeben“).⁴⁸³⁶ Hofmannsthal betont dieses Aufsteigen aus der Tiefe der Seele mehrfach in diesem Gedicht, so auch in der dritten⁴⁸³⁷ als auch in der vierten Strophe, angelehnt an die Schönheit: „Wie stieg das auf! denn allen diesen Dingen / Und ihrer Schönheit – die unfruchtbar war - / Hingab ich mich in großer Sehnsucht ganz“.⁴⁸³⁸ In dem Gedicht *Ein Knabe* (1896) verweist Hofmannsthal ebenso auf die Seele, wobei die Unsicherheit des Knaben bezüglich seiner Selbst und der Welt nur ein Zustand des Übergangs ist („Der Heimkehr und unendlichem Gespräch / Hob seine Seele ruhig sich entgegen“).⁴⁸³⁹

In dem Gedicht *Nox portensis gravida* (1896) erfolgt der Bezug zur Seele durch den Dichter (SW I. S. 59. V. 17),⁴⁸⁴⁰ und des weiteren steht das Motiv hier in Verbindung mit der Religion („Daß Gott entsprang den Luft- und Erdenbanden, / Verwaiste Kinder gleich Prophetenblüten / Und alle Seelen wie die Sterne blühten“),⁴⁸⁴¹ und in dem Gedicht *Lebenslied* (1896) findet es sich durch den mit seinem Leben und Sterben nachlässig umgehenden Protagonisten.⁴⁸⁴² Obwohl der Jüngling in dem Gedicht *Der Jüngling in der Landschaft* (1896) in neue Lebensumstände gerät, weil er eine neue Landschaft betritt, erfolgt dennoch nicht die Abwendung von einem gewissen narzisstisch-ästhetizistischen Zug: „Ihm fiel nicht ein, den Reichtum seiner Seele, / Die frühern Wege und Erinnerung / Verschlung´ner Finger und getauschter Seelen / Für mehr als nichtigen Besitz zu achten.“⁴⁸⁴³ Des weiteren zeigt sich das Motiv hier in Verbindung mit der geliebten Frau gesetzt. Schließlich sieht das lyrische Ich in den Jungen, die tätig sind und die Ernte einfahren, in diesem „Traumbilde [sein] Innerstes entriegel[t]“.⁴⁸⁴⁴ Mit dem Gewährwerden des Todes wird die Seele des lyrischen Ichs um die Erfahrung des Todes erweitert.⁴⁸⁴⁵ In dem Gedicht *Botschaft* (1897) wiederum zeigt sich, dass das lyrische Ich die Schönheit nur über die Kraft seiner Augen definiert („Ich habe mich bedacht dass schönste Tage / Nur jene heißen dürfen, da wir redend / Die Landschaft uns vor Augen in ein Reich / Der Seele wandelten [...]“).⁴⁸⁴⁶ So will er auch in der Tiefe der Seele die äußere Natur verwandelt sehen.⁴⁸⁴⁷

In Verbindung mit der Abwehr des Todes zeigt sich in dem Gedicht *Reiselied* (1897/1898) das Motiv, wenn das lyrische Ich danach verlangt, dem Tod zu entkommen.⁴⁸⁴⁸ Die Reise, die das lyrische Ich schließlich begeht, ist die in die Tiefe der Seele, in der er, anders als in der Wirklichkeit, weder Tod noch Alterung erfährt („Aber unten liegt ein Land, / Früchte spiegelnd ohne Ende / In den alterslosen Seen“).⁴⁸⁴⁹ In dem Gedicht *Vom Schiff aus* (1898) erfolgt das Motiv durch die Sehnsucht des lyrischen Ichs nach Leben,⁴⁸⁵⁰ während sich das Motiv in dem Gedicht *Großmutter und Enkel* (1899) durch die Wesensunterschiede zwischen der Großmutter und dem ästhetizistischen Enkel zeigt.⁴⁸⁵¹ In dem Gedicht *Des alten Mannes Sehnsucht nach dem Sommer* (1905 ?) zeigt sich in Verbindung mit dem Sehnen des lyrischen Ichs der Zug zur Tiefe der Seele. Bedingt ist dies dadurch, dass das Erleben, das Hofmannsthal das lyrische Ich berichten

4836SW I. S. 55. V. 3-4.

4837„Und durch die Stille hin die immer frischen / Und immer fremden silberweißen Wasser / Der Fluß hinauschen ließ – wie stieg das auf!“ In: SW S. 55. V. 9-11.

4838SW I. S. 55. V. 12-14.

4839SW I. S. 58. V. 11-12.

4840In der dritten Strophe, durch die dritte Sphäre des Himmels, zeigt sich neuerlich der Zug zur Tiefe der Seele (SW I. S. 59. V. 22-25), sowie in Verbindung mit dem Teil des Himmels, der für den Tod steht (SW I. S. 59. V. 22-25).

4841SW I. S. 60. V. 36-38.

4842SW I. S. 63. V. 17-20.

4843SW I. S. 65. V. 15-18.

4844SW I. S. 70. V. 19.

4845SW I. S. 71. V. 47-50.

4846SW I. S. 78. V. 1-4.

4847SW I. S. 78. V. 8-11.

4848SW I. S. 84. V. 1-4.

4849SW I. S. 84. V. 5-7.

4850SW I. S. 88. V. 13-16.

4851SW I. S. 91. V. 11-15.

In den Notizen hebt die Großmutter die Seele als unsterblich im Gegensatz zum Körper hervor: „fühl es da ich sterbe / unsre Seele altert nicht“. In: SW I. S. 377. Z. 16-17.

lässt, durch den Konjunktiv als innerseelisches Erleben deutlich ist: „Da stiege ich vom Pferde oder rief / Dem Kutscher: Halt! und ginge ohne Ziel / Nach vorwärts in des Sommerlandes Tiefe.“⁴⁸⁵²

Innerhalb des Ästhetizismus zeigt sich der Bezug zu diesem Motiv auch in Verbindung mit dem Liebeserleben. In dem Gedicht *Frage* (1890) zeigt Hofmannsthal das beidseitige Versagen des Liebespaares auf, das das wirkliche Vorgehen in der Tiefe der Seele des Anderen nicht erfassen kann. Auf die Anklage des lyrischen Ichs an die Geliebte, ob sie denn unfähig sei, in seiner Seele zu lesen (SW I. S. 8. V. 2-4), erfolgt die Erkenntnis, die aber zu keiner Korrektur seines Lebensverständnisses führt, in Bezug auf seine Person: „So las ich falsch in Deinem Aug', dem tiefen? / Kein heimlich' Sehnen sah ich heiß dort funkeln? / Es birgt zu Deiner Seele keine Pforte / Dein feuchter Blick?“⁴⁸⁵³ Das durchweg ästhetizistische Wesen zeigt sich auch dadurch, indem das lyrische Ich sich zwar in den Versen 9 und 10 teilweise auf sich bezieht, dass das Fehlen aber, deutlich an den Versen 11-12, bei der Geliebten gesucht wird. In Bezug auf die Liebe, und in Verbindung mit anderen Motiven, steht die Tiefe der Seele auch in dem Gedicht *Sturmnacht* (1890), indem eben diese stürmische Nacht die Liebenden zusammenführt: „Was unsre Seele sich lange verhehlt, / Da ists uns aufgegangen.“⁴⁸⁵⁴ Hofmannsthal verstärkt den Bezug zur Tiefe noch innerhalb des Liebeserlebens durch das „tief[e]“⁴⁸⁵⁵ Lesen in ihrem Blick, wie durch das „tiefe[...] Verlangen“,⁴⁸⁵⁶ welches von dem Duft ihrer Haare ausgeht. Bedingt auch durch den Traum, indem das lyrische Ich in dem Gedicht *<Zuweilen kommen niegeliebte Frauen ...>* (1894) den Spaziergang mit den Mädchen erlebt, zeigt sich das Motiv. Verstärkt wird dieser noch dadurch, dass das lyrische Ich die „niegeliebten Frauen“⁴⁸⁵⁷ an seine seelischen Bedürfnisse anzupassen vermag.⁴⁸⁵⁸

Ebenso in dem Gedicht *Der Jüngling und die Spinne* (1897) zeigt sich die Einbindung des Motivs, zuerst in Verbindung mit der geliebten Frau („Mir gilt es, daß von jener dunklen Spitze / Die stillen Wolken tieferleuch'te Räume / Hinziehn, von ungeheurem Traum erfaßt“).⁴⁸⁵⁹ Schließlich jedoch sieht das lyrische Ich in den Jungen, die tätig sind und die Ernte einfahren, in diesem „Traumbilde [sein] Innerstes entriegel[t]“.⁴⁸⁶⁰ Mit dem Gewährwerden des Todes wird die Seele des lyrischen Ichs um die Erfahrung des Todes erweitert.⁴⁸⁶¹ In dem Gedicht *Botschaft* (1897) zeigt sich, dass das lyrische Ich die Schönheit nur darüber definiert, wie er sie Kraft seiner Augen verwandelt hat („Die Landschaft uns vor Augen in ein Reich / Der Seele wandelten [...]“),⁴⁸⁶² und dass er in der Tiefe der Seele die äußere Natur verwandelt sehen will.⁴⁸⁶³

Auch in Anbindung an die Kunst zeigt sich dieses Motiv, so in dem Gedicht *<Prolog zu dem Buch >>Anatol<<* (1891 ?), indem Hofmannsthal die gespielten Theaterstücke als die „Komödien uns'rer Seele“⁴⁸⁶⁴ bezeichnet,⁴⁸⁶⁵ oder in dem Gedicht *Prolog und Epilog zu den lebenden Bildern* (1893) in Anbindung an das Erleben der Musik.⁴⁸⁶⁶ In dem Gedicht *Welt und Ich* (1893) glaubt der Künstler, dass er an Atlas Stelle, die Welt auf seinen Schultern zu tragen vermag, weil er sie bereits „lächelnd trägt im Haupt“.⁴⁸⁶⁷ „So trägt er auf den Armen diese Welt. / Das tiefe Meer mit Ungeheuern d'rin“.⁴⁸⁶⁸ In dem Gedicht *Auf den Tod des*

4852SW I. S. 104. V. 8-10.

4853SW I. S. 8. V. 9-12.

4854SW I. S. 9. V. 3-4.

4855SW I. S. 9. V. 5.

4856SW I. S. 9. V. 12.

4857SW I. S. 46. V. 1.

4858SW I. S. 46. V. 13-16.

4859SW I. S. 70. Z. 3-5.

4860SW I. S. 70. V. 19.

4861SW I. S. 71. V. 47-50.

4862SW I. S. 78. V. 3-4.

4863SW I. S. 78. V. 11.

4864SW I. S. 25. V. 60.

4865In den Notizen verstärkt Hofmannsthal das Motiv: „Klimpern mit verwegnen Fingern / Auf den Saiten unsrer Seele / Und zuweilen werdens Töne“. In: SW I. S. 152. V. 2-4.

4866SW I. S. 38. V. 1-6.

In den Notizen zeigt sich der Bezug zur Tiefe durch die gewählten Bilder: „So führt Musik die bunten Gedanken / die Hand in Hand durch unsern Kopf / gehen“. In: SW I. S. 203. Z. 22-24.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 203. Z. 25-26, SW I. S. 205. Z. 29-30, SW I. S. 205. Z. 33-38.

4867SW I. S. 42. V. 24.

4868SW I. S. 42. V. 8-9.

Schauspielers Hermann Müller (1899) verweist Hofmannsthal auf die Tiefe der Seele ebenso in Verbindung mit dem Tod und der Bedeutung der Kunst („Dies Haus und wir, wir dienen einer Kunst. / Die jeden tiefen Schmerz erquicklich macht, / Und schmackhaft auch den Tod.“),⁴⁸⁶⁹ so auch mit der Schauspielkunst Müllers („Und er, den wir uns vor die Seele rufen, / Er war so stark!“),⁴⁸⁷⁰ und so durch die von ihm zum Leben erweckten Figuren durch sein Spiel.⁴⁸⁷¹ Mit dem Fallen des Vorhanges jedoch ist Müller des Schutzraumes der Kunst beraubt, und er sieht sich der Wirklichkeit gegenüber: „Da fielen der Verwandlung Künste alle / Von ihm und seine arme Seele ging / Ganz hüllenlos und sah aus Kindesaugen.“⁴⁸⁷² Dabei ist es die eigene Tiefe der Seele, die Lebensunmündigkeit, die Müller zum Verhängnis wird.⁴⁸⁷³

„Nicht den gemeinen,
Den zarten Seelen stellt das dunkle Schicksal
Fallstricke dieser Art. [...]“⁴⁸⁷⁴

Deutlich hebt Hofmannsthal wiederholt auch das Motiv der Seele in dem Gedicht *Prolog zu einer nachträglichen Gedächtnisfeier für Goethe (am Burgtheater zu Wien, den 8. Oktober)* (1899) mitunter durch die Goethe'schen Figuren hervor („Denn wer sitzt hier im athemlosen Saal, / Der abzuthun vermag von seiner Seele / Des Geistes heimlich bildende Gewalt?“)⁴⁸⁷⁵ oder durch die Figuren Goethes und den Menschen: „An Eures Herzens Herz in tausend Nächten, / Schuf an den Schauern Eurer Einsamkeit, / An allen Abgründen, an allen Prächten.“⁴⁸⁷⁶ Dabei betont Hofmannsthal den Einfluss Goethes, den er auf seine Zeit hatte („Und da wir atmen, heißt uns Gegenwart. / Ein jeder unsrer Schritte ist ein tiefer“).⁴⁸⁷⁷ Ebenso zeigt sich in dem Gedicht *Zu Heinrich Heines Gedächtnis* (1899) das Motiv, hier durch Heines Werke.⁴⁸⁷⁸

Auch in Verbindung mit dem Traum zeigt sich das Motiv, so in dem Gedicht *<Wir sind aus solchem Zeug wie das zu Träumen ...>* (1894) („Das Innerste ist offen ihrem Weben, / Wie Geisterhände im versperrten Raum / Sind sie in uns und haben immer Leben.“)⁴⁸⁷⁹ oder auch in *Ein Traum von großer Magie* (1895), wenn es heißt: „Er bückt sich und zog das Tiefe her. / Er bückte sich, und seine Finger gingen / Im Boden so, als ob es Wasser wär.“⁴⁸⁸⁰ Hofmannsthals Gedicht jedoch verharrt nicht in dem rein Ästhetizistischen, was den Traum betrifft, sondern es deutet sich durch den Zug des Magiers zu den Menschen auch an, dass er nichts aus dem Leben ausschließt, wodurch die Passage mitunter unter der Ganzheit des Seins verstanden werden kann („Ihm war nichts nah und fern, nichts klein und groß.“),⁴⁸⁸¹ wodurch Hofmannsthal mit der 14. Strophe zugleich einen religiösen Zug ins Gedicht einfließt: „Cherub und hoher Herr ist unser Geist, / Wohnt nicht in uns, und in die obern Sterne / Setzt er den Stuhl und läßt uns viel verwaist: / Doch Er ist Feuer uns im tiefsten Kerne“.⁴⁸⁸²

Dabei zeigt sich aber auch in den veröffentlichten Gedichten eine Distanz zur Seele, wenn diese allein auf das Schöne ausgerichtet ist. Gefährlich für die Ruhe seiner Seele stuft das lyrische Ich die Begegnung mit dem alten Mann in dem Gedicht *Denkmal-Legende* (1890) ein, denn durch ihn wird das lyrische Ich mit dem Altern und dem Tod konfrontiert, und sieht dadurch auch die Gefährdung für sich selbst: „Was schläft nur in

4869SW I. S. 89. V. 1-3.

4870SW I. S. 89. V. 4-5.

4871SW I. S. 89. V. 21-24.

4872SW I. S. 90. V. 36-38.

4873„Ein jeder Schritt ein tiefer als der frühere“. In: SW I. S. 90. V. 41.

4874SW I. S. 90. V. 45-47.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 370. Z. 33-34, SW I. S. 371. Z. 3.

4875SW I. S. 97. V. 14-16.

4876SW I. S. 97. V. 21-23.

4877SW I. S. 98. V. 42-43.

Des weiteren, siehe: SW I. S. 98. V. 55, SW I. S. 98. V. 69.

4878SW I. S. 100. V. 6-7.

4879SW I. S. 48. V. 10-13.

4880SW I. S. 52. V. 16-18.

4881SW I. S. 53. V. 33.

Des weiteren, siehe: SW I. S. 53. V. 34-37.

4882SW I. S. 53. V. 40-43.

Der Bezug zur Tiefe findet sich in den Notizen zudem in Verbindung mit der Ganzheit des Seins: „tief ergreift ihn die Idee der Bewegung (Beispiel wie die Schlange links, der Engel rechts gegeneinander harmonieren auf dem Sündenfallsbild von Michelangelo [...])“. In: SW I. S. 254. Z. 1-3.

den Augen, / Den müsverschleierten ... mich hält ihr Bann ... / Daß sie die Kraft mir aus der Seele saugen?“

⁴⁸⁸³ Das lyrische Ich wird aber durch die Begegnung nicht mit der wirklichen Gefahr konfrontiert, sondern mit dem was er schon lange in sich spürt, der Einsicht von der Ganzheit des Seins, dass der Tod ebenso zum Leben gehört. ⁴⁸⁸⁴ In der zweiten Strophe, wenn Hofmannsthal auf das Abbild Grillparzers, dieses alten Mannes den das lyrische Ich am Weg traf, eingeht, zeigt sich neuerlich das Motiv. Nicht das Denkmal ergreift, sondern das wofür Grillparzer gestanden hat, das was das lyrische Ich im Innern spürt. ⁴⁸⁸⁵

Auch in dem Gedicht *Sünde des Lebens* (1891) zeigt sich das Motiv durch die Hinterfragung des lyrischen Ichs in Bezug auf das Verständnis des Lebens („Wenn Deine Seele weinet, / Weißt Du denn auch warum?“). ⁴⁸⁸⁶ Innerhalb der Sünden, die das lyrische Ich aufzählt, verweist er auch auf das ästhetizistische Lieben. ⁴⁸⁸⁷

In diesem Gedicht zweifelt das lyrische Ich auch an, dass der Priester in die Tiefe der Seele zu dringen vermag: „-- Priester, Du willst die Seele erkennen, / Willst Gesundes vom Krankem trennen, / Irrt dein Sinn oder lügt dein Mund? / Was ist krank?! Was ist gesund?!“ ⁴⁸⁸⁸ Hofmannsthal bindet das Motiv aber auch durch die Sünde ein, hier durch den Glaubensabfall des Menschen: „Mensch, eh´ Du einen Glauben verwarfst, / Weißt Du denn auch, ob Du es darfst? / Wärest Du tief genug nur gedrunge, / Wär´ Dir derselbe Quell´ nicht entsprungen?“ ⁴⁸⁸⁹

Kritisch zeigt sich das ästhetizistische Sehnen auch in dem Gedicht *Wolken* (1891), indem sich das lyrische Ich danach sehnt, gleich der Wolken zu sein, einem Treiben zu unterliegen, und auf der Seele ihren „Schattentanz“ ⁴⁸⁹⁰ zu erleben. ⁴⁸⁹¹

Der Fokus in dem Gedicht *Psyche* (1892/1893), welches im Ton des Jugendstiles verfasst ist, liegt zweifellos auf dem Motiv der Tiefe der Seele. Hofmannsthal schildert hier das absolute Nicht-Verstehen des Menschen gegenüber seiner Seele, in Bezug auf deren Grundbedürfnisse, was letztendlich zum Tod der Seele, des Menschen selbst führen muss. Es ist die Dramatik des rein ästhetizistisch denkenden Menschen, der in Fremdheit zu sich steht, ohne dies jedoch zu begreifen, der die Seele mit Ästhetizistischem am Leben zu erhalten sucht, obwohl dies nur Schattenwerte sind, die die Seele nicht zu nähren vermögen.

„... und Psyche, meine Seele, sah mich an
Von unterdrücktem Weinen blass und bebend
Und sagte leise: >>Herr, ich möchte sterben,
Ich bin zum Sterben müde und mich friert.<<“ ⁴⁸⁹²

Die Bereitschaft der Seele zum Tod führt beim lyrischen Ich zum verzweifelten Versuch, die Seele am Leben zu halten. Allerdings erwähnt der ästhetizistisch denkende Mensch die falschen Mittel: „>>O Psyche, Psyche, meine kleine Seele, / Sei still, ich will Dir einen Trank bereiten. / Der warmes Leben strömt durch alle Glieder.“ ⁴⁸⁹³ Das lyrische Ich selbst ahnt, zumindest in der Äußerung hier, dass seine Seele eben nicht groß und stark ist. Der Versuch die Seele zu retten muss damit schon im Ansatz scheitern, denn er sucht sie mit dem Ästhetizistischen zu retten, glaubt sie dadurch wieder ans Leben binden zu können: so will er sie nähren mit „dunkelnden [...] Farben und Garben des trunkenen Bebens“, ⁴⁸⁹⁴ mit „jauchzender Schönheit“ ⁴⁸⁹⁵ und mit Farb- und Duft getränkten Erlebnissen. Die Seele des lyrischen Ichs reagiert darauf jedoch mit Unverständnis und Traurigkeit, sieht das lyrische Ich doch nicht, dass das Leben für die Seele jede

4883SW I. S. 12. V. 10-12.

4884„Und was in mir schläft, verklungen, weit, so weit, / Das regt sich erwachend in schmerzlichem Tanz.“ In: SW I. S. 12. V. 17-20.

4885SW I. S. 13. V. 47.

4886SW I. S. 15. V. 46-47.

4887SW I. S. 16. V. 71-77.

4888SW I. S. 17. V. 116-119.

4889SW I. S. 17. V. 124-127.

4890SW I. S. 23. V. 12.

4891Deutlicher zeigt sich der Bezug zur Tiefe der Seele in den Notizen: „Es liegt ein Sehnen / In meinem Herzen“. In: SW I. S. 146. V. 12-13. Hofmannsthals Bezüge zum Motiv erfolgen hier durch die Sehnsucht des lyrischen Ichs den Wolken gleich zu sein, immer in Bewegung, immer bereit für neue Erlebnisse.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 147. V. 2, SW I. S. 147. V. 38-41.

4892SW I. S. 32. V. 1-4.

4893SW I. S. 32. V. 5-7.

4894SW I. S. 32. V. 10-12.

4895SW I. S. 32. V. 15.

Bedeutung verloren hat.⁴⁸⁹⁶ Der neuerliche Zug der Seele zur Abwendung vom Leben, führt das lyrische Ich zu einem neuerlichen Rettungsversuch. Dieser Versuch allerdings zeigt jedoch, dass das lyrische Ich eben mit dieser ästhetizistisch gelagerten Welt, die er der Seele bereiten wollte, immer noch die Lebendigkeit verbindet: „Ich sagte: >>Noch weiss ich wohl eine Welt, / Wenn Dir die lebendige nicht gefällt.<<“⁴⁸⁹⁷ Was das lyrische Ich seiner Seele nun öffnen will, ist das Reich des Traumes, welches von ihm ebenso ästhetizistisch geschildert wird, wie das vermeintlich lebendige Leben. Hofmannsthal bindet in diese Traumwelt, mit der er die Seele zum Leben verführen will, zahlreiche Motivkomplexe ein (Farb- und Duft-Motiv, Dunkelheit/Nacht, Musik, Garten, Teich und Schatten). Es ist das Nicht-Begreifen des Ästhetizisten von dem, was die eigene Seele wirklich nötig hat, was die Tragik dieses Gedichtes ausmacht. Denn auch die vermeintlich verlockende Traumwelt, wird von der Seele nicht als verlockend wahrgenommen: „>>Dann muss ich sterben, wenn Du so nichts weisst / Von allen Dingen, die das Leben will.<<“⁴⁸⁹⁸

In dem Gedicht *Ballade des äußeren Lebens* (1894 ?), indem Hofmannsthal sich mit der fehlenden Bereitschaft des Menschen auseinandersetzt den Tod der ihn umgibt – sei es in der Natur oder im Menschen selbst – zu realisieren oder anzunehmen, zeigt sich auch dieses Motiv: „Und Kinder wachsen auf mit tiefen Augen, / Die von nichts wissen, wachsen auf und sterben, / Und alle Menschen gehen ihre Wege.“⁴⁸⁹⁹ In dem Gedicht *Manche freilich ...* (1895 ?) zeigt sich, dass auch der vermeintlich überzeugte Ästhetizist sich nicht vor dem wirklichen Leben bewahren kann: „Ganz vergessener Völker Müdigkeiten / Kann ich nicht abtun von meinen Lidern, / Noch weghalten von der erschrockenen Seele / Stummes Niederfallen ferner Sterne.“⁴⁹⁰⁰

Dagegen zeigt sich das Motiv in dem Gedicht *Gesellschaft* (1896) in Verbindung mit der Sängerin und der Kunst ihrer Lieder („Machen leicht und machen schwer, / Ziehen deine Seele her“).⁴⁹⁰¹ In Verbindung mit der Seele setzt Hofmannsthal hier aber auch die Gemeinschaft aller Menschen; das Gefühl des Alleinseins ist nur ein Trugschluss, jeder Mensch ist mit Anderen verbunden, wie Hofmannsthal den Dichter sagen lässt: „Spürt auch jeder sich allein - / Spürt sich doch in allen andern.“⁴⁹⁰²

In dem Gedicht *Südliche Mondnacht* (1898) bindet Hofmannsthal das Motiv dadurch ein, dass das lyrische Ich sich nicht vor dem leblosen aber dennoch Schönen bewahren kann: „Fremde und dunkle Gewalt drängt sich von außen in mich. / Sind Dies die Büsche, darin die bunten Gedanken genistet?“⁴⁹⁰³ Des weiteren liefert Hofmannsthal das Motiv unter dem Titel *Epigramme* (1898) („Fürchterlich ist diese Kunst! Ich spinn´ aus dem Leib mir den Faden, / Und dieser Faden zugleich ist auch mein Weg durch die Luft“),⁴⁹⁰⁴ wie auch in dem Gedicht *Verwandlung* (1902) durch das Erscheinen des wahren Ichs am Bette des Dichter: „Daß süßer Schauer mir das Mark durchrann, / Und ich begriff: dies ist mein wahres Ich, / Das lautlos sich zu mir herüberschlich / Und nun mit tiefen Blicken mich ernährt.“⁴⁹⁰⁵

Dabei zeigt sich auch noch ein anderer Bezug zum Tiefen-Motiv. Denn Hofmannsthal klammert durchaus nicht, wie sich in Bezug auf die Kunst zeigt, die Seele aus, sondern nur wenn dies zu einem maßlosen Sich-versinken führt. In dem Rückzug zur Seele kann sich durchaus auch etwas Positives verbergen, wie sich in dem Gedicht *Weltgeheimnis* (1894) zeigt.⁴⁹⁰⁶ Hofmannsthal stellt hier das Wissen gegen die Unwissenheit des Menschen; so war der Urzustand geprägt von einem Bewusstsein um die Tiefe, also um das eigene Seelenleben. Das Jetzt aber zeigt sich eben, in Verbindung mit dem Wort, als fehlerhaft eingestuft, wobei Hofmannsthal gleichsam die Flüchtigkeit des Erkennens andeutet: „Der tiefe Brunnen weiß es wohl, / In den

4896SW I. S. 32. V. 23-26.

4897SW I. S. 32. V. 27-28.

4898SW I. S. 33. V. 59-60.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 184. Z. 3-11, SW I. S. 183. Z. 13.

4899SW I. S. 44. V. 1-3.

Auch in der siebten Strophe des Gedichtes zeigt sich der Bezug zur Tiefe neuerlich (SW I. S. 44. V. 19-21). Problematisch sieht Hofmannsthal das Ahnen der Sterblichkeit bei gleichzeitiger Verdrängung.

4900SW I. S. 54. V. 15-18.

4901SW I. S. 56. V. 1-4.

4902SW I. S. 56. V. 15-16.

4903SW I. S. 85. V. 6-7.

4904SW I. S. 86. Z. 11-12.

4905SW I. S. 103. V. 5-8.

Des weiteren, siehe: SW I. S. 103. V. 16.

4906SW I. S. 43. V. 1-6.

gebückt, begriffs ein Mann, / Begriff es und verlor es dann.“⁴⁹⁰⁷ Der Blick in die Tiefe des Brunnens wird hier, wie in vielen Werken Hofmannsthal, mit dem Blick in die Tiefe der Seele gleichgesetzt; das Wissen um den früheren Zustand der Seele und des Menschengeschlechtes ist allerdings nicht von Dauer. Aber das Motiv zeigt sich hier auch in Verbindung mit der Liebe („Wie Liebe tiefe Kunde gibt! - / Der wird an Dinge dumpf geahnt / In ihren Küssen tief gemahnt ...“),⁴⁹⁰⁸ wobei die Liebe sich auch hier als eine Möglichkeit erweist, diesen früheren Zustand zu ahnen. Ebenso liegt dieses Wissen immer noch im „tiefe[n] Brunnen“,⁴⁹⁰⁹ und die Ahnung davon erhält der Mensch, ebenso wie in der Liebe, im Traum (SW I. S. 43. V. 24).⁴⁹¹⁰

Vielfach findet sich dieses Motiv auch in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthal. Gleich zu Beginn von *Zur Physiologie der modernen Liebe* (1891) zeigt Hofmannsthal die Bedeutung des Motivs auf, wenn er über Paul Bourgets künstlerische Entwicklung sagt, dass diese bei weitem eben kein „Weitergehen von Problem zu Problem“⁴⁹¹¹ war, sondern ein „Tieferwerden im Erfassen eines Phänomens: des doppelten Willens im Menschen.“⁴⁹¹² Hofmannsthal bezieht sich hier auf die „moderne Vertiefung“,⁴⁹¹³ die er in Bourgets Werk auszumachen imstande ist, worunter er die Atmosphäre des Buches versteht, die „Seele des Buches“,⁴⁹¹⁴ die sich in dem „Auge des Schauenden, des Autors, in das Geschaute, die dargestellten Seelenzustände“⁴⁹¹⁵ zeigt; deswegen kann Hofmannsthal auch bereits hier sagen, dass das Werk des Dichters ein mehr oder minder größerer Teil seiner eigenen Persönlichkeit ist. Hofmannsthal zeigt in Bezug auf Bourgets Werk auf, dass das Ich im Fokus steht, wodurch alles Andere, wie Religion, Moral oder auch Liebe nur dazu dienlich sind, „Gefühle oder Nerveneindrücke“⁴⁹¹⁶ des Ich zu vermitteln. Dies verdeutlichend, verweist Hofmannsthal auf verschiedene Werke, die aufzeigen, dass die Vorgänge der Seele allein im Vordergrund stehen: „Von den >>Confessiones<< des heiligen Augustinus zu denen Rousseaus und vom >>Werther<< zur >>Kreuzungssonate<< waren das die Bücher, die am meisten von sich reden und über sich denken machten. Die Seele ist unerschöpflich, weil sie zugleich Beobachter und Objekt ist: das ist ein Thema, das man nicht ausschreiben und nicht aussprechen, weil nicht ausdenken kann.“⁴⁹¹⁷ Hofmannsthal's Ausführungen lassen ihn sich schließlich auf Bourgets Protagonisten Claude Larcher beziehen, über den es heißt: „Claude Larcher schreibt mit der Hamletseele, der geistfunkelnden, zynischen, schillernden, sentimentalen, >>oberen<< Seele; und stirbt an der >>unteren<<, der Tierseele, dem kranken Willen des Körpers“.⁴⁹¹⁸

Hofmannsthal's Betrachtungen führen aber auch dazu, dass er die Leiden der Zeit streift, denen auch Claude, und darüber hinaus Bourget als sein Autor, unterlegen sind. Es ist der Kampf des Individuums gegen alles und jeden, auf den Hofmannsthal sich hier bezieht, eine zutiefst kritische Begegnung mit der Sprache und eine Haltlosigkeit im Leben. Ausgelöst ist dies von nichts anderem als von der Erkenntnis der eigenen Machtlosigkeit angesichts der Wirklichkeit des Todes, dem der Mensch nicht entkommen kann. Was Hofmannsthal noch den „Kampf des Willens“⁴⁹¹⁹ genannt hatte, wird von ihm nun konkretisiert, sieht er doch die Seele an der Sterblichkeit des Körpers leidend. Doch bereits in dieser frühen theoretischen Schrift zeigt Hofmannsthal Lösungsmöglichkeiten auf, und zwar die Gewinnung der Naivität wie den Bezug zur Religion. Hofmannsthal spricht von einem „Heilsweg“,⁴⁹²⁰ wenn er in Bezug auf die Naivität sagt, dass sie den Menschen zur „Einfachheit, Einheit der Seele im Gegensatz zur Zweiseelenkrankheit“⁴⁹²¹ führt, und in

4907SW I. S. 43. V. 7-9.

4908SW I. S. 43. V. 16-18.

4909SW I. S. 43. V. 22.

4910Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 168. V. 10-1, SW I. S. 169. V. 22-23, SW I. S. 237. Z. 28-29, SW I. S. 299. Z. 19-21, SW I. S. 331. Z. 3-6, SW I. S. 404. Z. 29, SW I. S. 404. Z. 7, 11, 14.

4911SW XXXII. S. 7. Z. 5-6.

4912SW XXXII. S. 7. Z. 6-7.

4913SW XXXII. S. 7. Z. 13.

4914SW XXXII. S. 7. Z. 21-22.

4915SW XXXII. S. 7. Z. 16-17.

4916SW XXXII. S. 8. Z. 2-3.

4917SW XXXII. S. 8. Z. 3-8.

4918SW XXXII. S. 8. Z. 18-20.

4919SW XXXII. S. 8. Z. 35-36.

4920SW XXXII. S. 9. Z. 23.

4921SW XXXII. S. 9. Z. 26-27.

diesem Sinn ganz auf Nietzsches „Selbsterziehung zum ganzen Menschen“⁴⁹²² baut. Wenn Hofmannsthal die Gesundung des Menschen anspricht, dann verweist er auch auf das Recht auf Arbeit, für die man „in sich selbst“⁴⁹²³ kämpft.

Dennoch hieße es falsch vorzugehen, wenn man in dem Werke Bourgets nur der Seele nachjagen würde, denn dies würde, ob des Reichtums des Werkes, eingrenzend wirken.⁴⁹²⁴ Vielmehr sieht Hofmannsthal auch die „Sehnsucht, hinauszuflüchten aus der verknöcherten Schablonenleidenschaft der Gegenwart, Menschen, versunkene Geschlechter, lieben und fluchen zu hören, rauschendes, lebendes Blut zu fühlen.“⁴⁹²⁵ Es ist der Aufruf zum Leben selbst, zum lebendigen Sein, den Hofmannsthal bereits hier äußert. Ganz in diesem Sinne, kann Hofmannsthal seine Schrift mit einem neuerlichen Bezug zur Seele schließen: „Man denkt manchmal über allerlei Tiefstes, aber während es einem durch die Seele zuckt, steht man ganz ruhig vor der Atfiche eines café chantant oder sieht zu, wie eine hübsche Frau dem Wagen entsteigt, grosse Gedanken, die eigentlichen Lebensgedanken der >>oberen Seele<< stimmen die >>untere<< nicht weihevoll, und wir können ganz gut einer abgebrochenen Gedankenreihe Nietzsches nachspüren und zugleich einen blöden crevé um sein englisches smoking beneiden.“⁴⁹²⁶

Hofmannsthal begreift *Maurice Barrès* (1891) nicht als einen „homme de lettres“,⁴⁹²⁷ einen Stimmungskünstler, sondern als einen Autor, der sich in seinen Werken mit der Problematik des ästhetizistischen Seins auseinandergesetzt hat, und der, ähnlich wie Hofmannsthal, Lösungsmöglichkeiten für den modernen Menschen gesucht hat. So hat er doch zumindest für Hofmannsthal den Versuch unternommen „eine Uebereinstimmung zwischen äußerem und innerem Leben herbeizuführen.“⁴⁹²⁸ In seinem zweiten Buch *Un homme libre* sieht Hofmannsthal einen einsamen Menschen, der sich in sich versenkt und „seine Seele erkennen“⁴⁹²⁹ will. Der Protagonist Philippe unterzieht sich darin einer Seelenprüfung: „Gefährlich ist es, seine Seele zu verleugnen, und verlangt ein unermeßliches Zartgefühl; denn nur, wenn die Seele sich selbst ersetzt und durchsetzt, bleibt sie rein.“⁴⁹³⁰ Diese Seelenstudien haben, dies zeigt sich deutlich, durchaus etwas mit moralischem Empfinden zu tun, aber diese Moral führt bei dem Protagonisten auf das Ich zurück: „Beichtend und büßend ringt die Seele um die Gnade: die Gnade ist das Ausleben der Eigenart, der Besitz des Ich. Und >>traité de la culture du moi<< ist des Werkes bester Name.“⁴⁹³¹ Die Nebenfiguren sind auch hier nur die „Stimmungen unserer Seele“,⁴⁹³² wobei sich dieses Stimmungsgebende auch durchaus auf Landschaften erstreckt.⁴⁹³³ Über Lothringen zieht es Philippe nach Venedig, wo sich ihm in „Statuen und Legenden, Stimmungen und Bildern [...] sein inneres Reich“⁴⁹³⁴ erschließt. Philippe kann sich, aufgrund der empfundenen Überlegenheit, über der „Gemeinheit der Barbaren“⁴⁹³⁵ stehend sehen, denn: „Tausend Seelen in ihm, jede der andern fremd, jede eine Quelle des Genießens, darf er, eine triumphierende Kirche, hinaustreten ins Leben, ins Säkulum.“⁴⁹³⁶ In dem dritten Buch, *Le Jardin de Bérénice* zeigt sich sowohl der lebensverneinende als auch der lebensbejahende Zug, kurz der Dualismus, der den Menschen der Moderne auszeichnet. Auch Philippe, die „monologisierende Seele

4922SW XXXII. S. 9. Z. 27.

4923SW XXXII. S. 10. Z. 15.

4924„Unter den zweitausend übrigen dürften neben den Herrn Kollegen, die diese Schatzkammer psychologischer Detailbeobachtung mit dem wohlwollenden Lächeln innerlichen Ärgers über den Reichtum derselben kritisierend durchstöbern, auch ein paar Dilettanten [...], die darin nichts suchen als eine Seele.“ In: SW XXXII. S. 10. Z. 34-39.

4925SW XXXII. S. 11. Z. 3-6.

4926SW XXXII. S. 11. Z. 22-28.

4927SW XXXII. S. 34. Z. 4.

4928SW XXXII. S. 34. Z. 19-20.

4929SW XXXII. S. 35. Z. 29.

4930SW XXXII. S. 35. Z. 35-36.

4931SW XXXII. S. 36. Z. 1-3.

4932SW XXXII. S. 36. Z. 4-5.

4933„Er durchstreift sein Lothringen und entdeckt unbekannte Gebiete seiner Seele.“ In: SW XXXII. S. 36. Z. 11-12.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 36. Z. 14-15.

4934SW XXXII. S. 36. Z. 13-15.

4935SW XXXII. S. 36. Z. 24.

4936SW XXXII. S. 36. Z. 22-24.

„>>Stets wachsende Summe empfindender und methodisch beherrschter Seelen, [...] ich werde nicht aufhören, Dich, o mein allumfassendes Ich, zu erweitern und zu verschönern.“ In: SW XXXII. S. 36. Z. 28-31.

der drei Bücher“, ⁴⁹³⁷ fühlt diesen Dualismus. Philippe jedoch kann es nicht nur mit sich ausmachen, sondern er bedarf eines Gegenübers, „damit nichts von der lebendigen Kraft des Inneren verlorengelange“. ⁴⁹³⁸ So stehen auch Philippes reformatorische Tendenzen in Verbindung mit der eigenen Seele. ⁴⁹³⁹ In diesem Sinne ist auch Bérènice an seine Seite gestellt, die „projizierte Seele des Landes“, ⁴⁹⁴⁰ die ihr Wesen von den zarten, „verblichene[n] Farben und gebrechliche[n], ehrwürdige[n] Dinge[n]“ ⁴⁹⁴¹ erhalten hat: „Ihre frühe frauenhafte Seele übersetzte die Dinge in Empfindungen.“ ⁴⁹⁴² Da für Philippe die Welt nur ein „Schlüssel der Analogie, der ihm sein Inneres deuten hilft“ ⁴⁹⁴³ ist, sieht er in ihr und ihrem Garten nur die verlorene Naivität. Wenn diese Frau jedoch aus ihrer Traurigkeit und damit für ihn aus ihrem Stil herausfällt, hört sie für Philippe auf „ein elegantes und stimmungsvolles bibelot seiner inneren Einrichtung zu sein“, ⁴⁹⁴⁴ was ihn dazu nötigt, ihre Trauer und ihren Schmerz zu vertiefen. Durch das Lieben, durch die Begegnung mit dem Gegenspieler, vollzieht sich seine Entwicklung, ⁴⁹⁴⁵ und das Individuelle in Philippe stirbt zugunsten der „Totalität alles Erkannten“. ⁴⁹⁴⁶ Dabei zeugen Barrès Werke wie auch Tolstois nicht davon, dass die Welt sich zum Christlichen hinwenden will, wohl aber, dass sie sich nach dem „Erkennen des Zieles“ ⁴⁹⁴⁷ sehnt, was Hofmannsthal sagen lässt: „Denn dieses Wort des Barrès könnte aus jeder Seele gesagt sein: >>Je suis perdu dans le vagabondage, ne sachant où retrouver l'unité de ma vie.“ ⁴⁹⁴⁸

Ulrich Broich geht in seinem Aufsatz dem „Kult der Subjektivität“ ⁴⁹⁴⁹ nach, der sich für ihn aus der „Auflehnung gegen die bürgerlich-christliche Gesellschaftsordnung“ ⁴⁹⁵⁰ durch Nietzsche und sein *Also sprach Zarathustra* (1883-1885) ergibt und der darin geschilderten Forderung nach dem Übermenschen. Broich sieht diesen Kult des weiteren auch als „Reaktion auf den Naturalismus, in dessen Menschenbild, wie schon gesagt, für eine eigentliche Subjektivität kein Platz war.“ ⁴⁹⁵¹ Für Broich ist besonders die Romantrilogie *Le culte du moi* (1889-1891) ⁴⁹⁵² „Ausdruck dieser Reaktion“. ⁴⁹⁵³ „In diesem Roman erkennt der Held die Bindungskraft der sozialen Normen nicht an und versucht statt dessen, sich die Wirklichkeit zu unterwerfen, ja sogar, sie solipsistisch selbst zu schaffen.“ ⁴⁹⁵⁴ Broich setzt Barrès Werk auf eine Stufe mit Oscar Wildes Roman *The Picture of Dorian Gray* (1891), wobei er mehr dem Titel des Werkes, dem Kult des Ich, nachgeht, als die Entwicklung des Protagonisten zu begreifen, die Hofmannsthal aufzeigt von der ästhetizistischen Versenkung, über die Realisierung der Haltlosigkeit bis hin zu seiner Rückkehr in sein Lothringen und die Religion.

Auch in *Das Tagebuch eines Willenskranken* (1891) geht Hofmannsthal auf die Lebendigkeit ein, wenn es in Bezug auf die Bücher der Gegenwart, so auch Amiels Tagebuch heißt, dass sie besonders von den gegenwärtigen Menschen verstanden werden können, weil „in uns“ ⁴⁹⁵⁵ viel ist von dem „vagem Schmerz, von verborgener Qual und verwisstem Sehnen [ist], jedes erstickte Anderswollen und alle Disharmonien, die der Wille zur Erhaltung übertäubt hat“. ⁴⁹⁵⁶ Amiels Tagebuch ist Hofmannsthal ein Beleg dafür, dass „zweierlei Moral, zwei Civilisationen, zwei Weltanschauungen miteinander ringen, bis seine

4937SW XXXII. S. 37. Z. 20.

4938SW XXXII. S. 37. Z. 27-28.

4939SW XXXII. S. 38. Z. 4.

4940SW XXXII. S. 38. Z. 20-21.

4941SW XXXII. S. 38. Z. 28.

4942SW XXXII. S. 38. Z. 31-32.

4943SW XXXII. S. 39. Z. 19.

4944SW XXXII. S. 39. Z. 34-35.

4945„Und er flüchtet ins Ewige, >>teilhaft der großen und allgemeinen Liebe<<, er erreicht den erhabenen Egoismus, der alles umschließt, >>qui fait l'unité par l'omnipotence<<.“ In: SW XXXII. S. 40. Z. 17-20.

4946SW XXXII. S. 40. Z. 23.

4947SW XXXII. S. 40. Z. 30.

4948SW XXXII. S. 40. Z. 34-36.

4949Broich, Ulrich: Kult und Zerfall des Subjekts als Thema der englischen Literatur am Ausgang des 19. Jahrhunderts. In: Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität. Herausgegeben von Reto Fetz, Roland Hagenbüchle und Peter Schulz. Band 1. Walter de Gruyter. Berlin, New York, 1998, S. 1021.

4950Broich: S. 1021-1022.

4951Broich: S. 1022.

4952Fälschlicherweise setzt Broich einen falschen Zeitraum, 1888-1891 wäre richtig gewesen.

4953Broich: S. 1022.

4954Broich: S. 1022.

4955SW XXXII. S. 18. Z. 9-10.

4956SW XXXII. S. 18. Z. 10-12.

Willenskraft erloschen ist und über dem Dämmern einer weichen, träumerischen Molluskenseele in ruhelosen Schwingen ein ererbter Wille schwebt“.⁴⁹⁵⁷ Hofmannsthal's Überlegungen führen bereits hier zur Andeutung des dilettantischen Wesens, ist Amiel doch nicht fähig, sich zu begrenzen. Das Duale seines Lebens zeigt sich schließlich auch durch zwei religiös-philosophische Anschauungen verdeutlicht: „Er wollte die Traumfreiheit des deutschen Philosophen und will doch auch christliche Askese und pascalische Gewissenspein; es ist die Künstlerseele mit der Gabe der freien hellen Verachtung [...]. Es ist eine Antithese, das ist das Französische an ihm; eine Hamletvariation, das ist das moderne.“⁴⁹⁵⁸

Dabei wird Amiel von Hofmannsthal als zerrissener, haltloser Charakter und in seiner Kunst als Dilettant beschrieben. „Aus dem Grübeln über die Glaubensform trug seine Seele ein Doppeltes davon: die katholische Sehnsucht nach dem Unfaßbaren, nach mystischer Musik, nach Wollust der Zerknirschung und des Entsagens, dem Cultus des Mitleids und der Träne, und vom Protestantismus die Neigung zur frommen Pose, die Anhänglichkeit an die großen Worte, die verführerischen Formeln, die so schön klingen und beinahe trösten. In ihm ist ein katholischer Träumer und ein >>protestantischer Hamlet<<; in seiner grübelnden und sensitiven Seele hat sich die ererbte Nostalgie nach dem katholischen Gemütskultus zu einem Cultus der zarten Empfindung, zu einer Schwärmerei für gemütvollte Landschaft und rührende, einfache Accorde umgebildet.“⁴⁹⁵⁹ Für Hofmannsthal ist Amiel schon von Natur aus dazu bestimmt, eine zarte Seele voller Mittelmaß zu bilden. Während Goethe diesem Deutschland einen „Einigungskünstler“⁴⁹⁶⁰ gewünscht hatte, kam mit Amiel ein dilettantisches Wesen nach Deutschland.⁴⁹⁶¹ Durch seine Suche nach der Unendlichkeit,⁴⁹⁶² bestätigt er erst recht seine dilettantische Veranlagung, denn seine Seele findet sich nicht in die „Beschränkung, die im Einzeldasein, in der Persönlichkeit, in dem zufällig zugefallenen Menschenlos, der Tyche, liegt“⁴⁹⁶³ hinein. Eine solche Sicht ist getragen von der Haltlosigkeit im Dasein, wie Amiel selbst erkannte. Aus diesem Dualismus trug Amiel einen Kampf mit sich selbst hervor, der an Schopenhauers Buch „>>Von der Bejahung und Verneinung des Willens zum Leben<< [erinnert], indem es einen Kampf zwischen dem Willen zur Bejahung und dem Willen zur Verneinung innerhalb einer Menschenseele zeigt“.⁴⁹⁶⁴ Dabei besaß Amiel für Hofmannsthal durchaus ein empfindsames Wesen,⁴⁹⁶⁵ aber es ermangelte ihm an der Umsetzung.

Immer wieder betont Hofmannsthal die Verbindung von Amiels Wesen mit der Religion,⁴⁹⁶⁶ aber auch seinen Mangel an der Umsetzung: so hat Amiel nur fast „eine Künstlerseele“,⁴⁹⁶⁷ denn das Können ermangelt ihm. Amiel selbst war sich dabei dieses Mangels durchaus bewusst,⁴⁹⁶⁸ während sein gesellschaftliches Umfeld nach einem großen Werk, der Erfüllung seiner Künstlerschaft, hoffte.⁴⁹⁶⁹ Zudem habe Amiel, so Hofmannsthal, schon frühzeitig einen „grausamen Gedanken“⁴⁹⁷⁰ gehabt, und hat diesen „schon zum Rang >>eines vollkommenen Beispiels für eine gewisse Varietät moderner Seelen<< erhoben. Und das ist dieser Gedanke: >>Fais le testament de ta pensée et de ton cœur; c'est ce que tu peux faire de

4957SW XXXII. S. 18. Z. 29-33.

4958SW XXXII. S. 19. Z. 7-15.

„>>[...] vor mir, in mir wogt der Strom der Zeit, gleiten unfühlerbar die Schatten des Lebens“. In: SW XXXII. S. 27. Z. 13-14.

4959SW XXXII. S. 20. Z. 15-25.

4960SW XXXII. S. 21. Z. 13.

4961„Ihn, den dilettantenhaft eindrucksfähigen französischen Studenten der Universitäten Berlin und Heidelberg, berührte dies Beziehen von allem auf alles, dies tiefe und kühne Erfassen der Alleinheit der Dinge, der Weltenharmonie, wie eine Offenbarung, nicht der Wissenschaften, sondern der Religion“. In: SW XXXII. S. 21. Z. 15-20.

4962SW XXXII. S. 22. Z. 5.

4963SW XXXII. S. 22. Z. 1-3.

4964SW XXXII. S. 22. Z. 32-34.

4965„[...] aus dem erhaschten Duft wird ihm Pflanze und Wald, der Landschaft lauscht er ihre zarteste Stimmung ab und empfindet sich hinein in die Seelen der Dinge“. In: SW XXXII. S. 23. Z. 36-38.

4966„[...] der Charakter schüchtern, mißtrauisch, despotisch, die Seele weich bis zum Mysticismus“. In: SW XXXII. S. 24. Z. 22-23.

4967SW XXXII. S. 24. Z. 24.

4968„>>Ich warte immer auf die Frau, auf das Werk, groß genug, meine Seele zu erfüllen und mir Ziel zu werden.<<“ In: SW XXXII. S. 24. Z. 30-33.

4969„Er ist den Freunden, klugen Literaten wie Edmond Scherer, Le Coultre, Naville, die ihn nicht verstehen, den Frauen, über die sein (veröffentlichtes) Tagebuch schweigt, den Schülern, die seine tiefsten Gedanken nicht kennenlernen, kurz aller Welt und in guten Stunden sich selber ein lieber, sanfter, feinfühlig, stiller Mensch“. In: SW XXXII. S. 25. Z. 15-20.

4970SW XXXII. S. 25. Z. 31.

Ipsum utile.<<⁴⁹⁷¹ Mit einem Bezug zu Nietzsche und Schopenhauer, betont Hofmannsthal aber noch einen weiteren Aspekt. Durch sein Leiden am Leben, gewinnt Amiel eine Größe, „wie ein anderer durch eine starke Leidenschaft, durch irgend etwas Wirkliches und Tiefes“.⁴⁹⁷²

Auch in *Die Mutter* (1891) geht Hofmannsthal dem Gedanken der Lebendigkeit in der Kunst nach, und attestiert Bahr diese ebenso wie einen Bezug zur Renaissance: „Es ist ein Unüberwundenes in ihm, etwas, wovon er sich nicht gesundschreiben kann: daß dieses Leben mit seinen starren Formen und Formeln, dies System gedankenlos ineinandergreifender Räder und Rädchen, diese selbstverständliche Aufeinanderfolge entseelter Erscheinungen eigentlich etwas Großes, etwas Wirkliches ist, ein unbegreiflich hohen Wunder: diese Erkenntnis des lebendigen Lebens, die eine Wiedergeburt ist aus dem Feuer und dem heiligen Geist, die hat Bahr erfahren - und seither hat er nichts erfahren.“⁴⁹⁷³ Hofmannsthals Auseinandersetzung mit den romantischen Zügen in Bahrs Werk, die für ihn „Krankheit der reinen Kunst, wie der Dilettantismus“⁴⁹⁷⁴ sind, führt ihn hier dazu, den Dilettantismus zu definieren. Neben der Schaffung eines Milieus, dem künstlerischen Erschaffen fremder Empfindungen, heißt es über den Dilettantismus: „Er hat sich im archaischen Roman an der Wiederbeseelung des Ausgelebten versucht, im Baudelairismus an der Darstellung des Angelebten.“⁴⁹⁷⁵ So glaubt Hofmannsthal, dass die *Mutter* an Sarah Bernhardt gemahnt, denn so „vibriert die Zentrale des Weltnervensystems“.⁴⁹⁷⁶ Obwohl Bahr danach drängt, die Zusammenhänge, das Ganze, zu fassen und zu schildern, scheitert er, so Hofmannsthal, letztendlich daran: „An diesem Nichtweiter-, Nichttieferkönnen geht Claude zugrunde; in Bahr geht der naive Künstler unter, der romantische bleibt.“⁴⁹⁷⁷

In *Englisches Leben* (1891) zeigt sich das Motiv durch Oliphants vielseitiges Wesen („buntesten Reichtum von historischen, sozialen und religiösen Ereignissen, Tatsachen, >>facts<<, mit einem tiefen und bedeutungsvollen geistigen, das heißt auf englisch: religiös-moralischen Hintergrund“).⁴⁹⁷⁸ Margaret Oliphant jedoch zeigt in ihrem Werk über ihren Vorfahren, so Hofmannsthal, ihr Unvermögen auf, die Seelenvorgänge richtig zu fassen.⁴⁹⁷⁹ Oliphant selbst besaß die Gabe, die Menschen für sich gewinnen zu können, er hatte eine nach „außen gewandte[...] Seele“.⁴⁹⁸⁰ Das, was Oliphant vorwärtstrieb, war durchaus sein Durst für die Tat und die Aktivität, wie es den Großen Englands, wozu er Byron, Swift und Marlowe zählt, zu eigen war, deren Leben ein „unausgesetztes Bacchanal von inneren und äußeren Kämpfen“⁴⁹⁸¹ war. Doch mit der Abkehr von dem gesellschaftlichen Leben, verfiel er dem Prediger Thomas Lake Harris, der für Oliphant „Führer und Verführer der Seele“⁴⁹⁸² wurde. Hofmannsthal verweist auch in diesem Zusammenhang auf die elterliche Prägung, besaß doch bereits seine Mutter eine „schöne Seele“⁴⁹⁸³ mit der Tendenz zur Mystik. Doch Hofmannsthal vollzieht an diesem Punkt der theoretischen Schrift auch einen Bezug zu Nietzsche, deutet damit gleichsam an, dass das Tätige in Oliphant, trotz seines Zuges zu dem Prediger, nicht gänzlich überwunden war: „Und hat nicht Nietzsche das hübsche Wort gesprochen: „Der Fanatiker ist ein nach innen gewandter Krieger?“⁴⁹⁸⁴

4971SW XXXII. S. 25. Z. 35-36.

4972SW XXXII. S. 26. Z. 28-29.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 26. Z. 33, SW XXXII. S. 27. Z. 13.

4973SW XXXII. S. 13. Z. 12-20.

4974SW XXXII. S. 14. Z. 34-35.

4975SW XXXII. S. 15. Z. 18-21.

4976SW XXXII. S. 15. Z. 24-25.

4977SW XXXII. S. 16. Z. 37-39.

4978SW XXXII. S. 43. Z. 22-25.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 44. Z. 4.

4979Dennoch spricht er ihr nicht ab, gemäß des englischen Geistes, geschrieben zu haben: „Und Englands Geist ist ganz in diesem Buch mit seinem Reichtum und seiner Beschränktheit, entbehrend der höchsten Höhen und der tiefsten Tiefen. Und Taines großes Buch ist immer noch lebendig, und hie und da in Nietzsches >>Völkern und Vaterländern<< steht die Philosophie davon.“ In: SW XXXII. S. 52. Z. 6-8.

4980SW XXXII. S. 45. Z. 5.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 47. Z. 2.

4981SW XXXII. S. 45. Z. 30-31.

4982SW XXXII. S. 49. Z. 14-15.

4983SW XXXII. S. 49. Z. 18.

4984SW XXXII. S. 49. Z. 22-23.

Eine derartige Passage konnte bei Nietzsche nicht ausgemacht werden und widerspricht sogar Nietzsches Verständnis! Allein

In *Ferdinand von Saar >>Schloss Kostenitz<<* (1892) zeigt sich ein vielfacher Bezug zum Motiv, so durch die Ausstellung im Prater, die in besonderem Maße von der österreichischen Seele Besitz ergreifen kann.⁴⁹⁸⁵ Hofmannsthal bezieht sich aber auch auf Grillparzer und seine Zeit, die voll von sensitiven Figuren war, voll von „schönen Seelen“⁴⁹⁸⁶ die eine Angst vor dem Leben haben und zudem vor sich selbst, „vor den unbewußten, dämonischen Tiefen ihrer Seele.“⁴⁹⁸⁷ So gibt es auch Musik die sie fürchten, weil „sie in gefährlichen Tiefen wühlt.“⁴⁹⁸⁸ Hofmannsthal verweist auch auf die Menschen bei Saar, die diese „innerlich, empfindungsfreie und selbstängstliche, österreichische Grundstimmung“⁴⁹⁸⁹ haben. Diese Figuren versenken sich nicht im Leben, sondern sie flüchten daraus. So zeigen auch die beiden Menschen auf Schloß Kostenitz diese Sensitivität, diese Abschottung vor dem Leben.⁴⁹⁹⁰ Zudem zeichnet Hofmannsthal auch einen Unterschied zwischen seiner eigenen Zeit und der Grillparzers, attestiert Hofmannsthal seinen Zeitgenossen doch einen Mangel an „innerer Musik“.⁴⁹⁹¹

In *Algernon Charles Swinburne* (1892) zeigt sich das Motiv gleich zu Beginn der Schrift durch die absolute Versenkung ins Schöne. Hofmannsthal bezieht sich auf eine Gruppe von englischen Künstlern, die den Sinn der Poesie für eine „tiefe und erregende Conception der Schönheit halten“.⁴⁹⁹² Dabei war es John Ruskin gewesen, um den sich diese Gruppe von Künstlern versammelt hatte. Dieser Kritiker hatte das Malen erlernt, um zu begreifen „wie man Leben in farbige Flecke und verschwimmende Tinten übersetzt, um dann mit berauscher Beredsamkeit aus Bildern die lebendigen Seelen der Künstler und der Dinge herauszudeuten“.⁴⁹⁹³ Entgegen der namenlos gebliebenen englischen Autoren, steht für Hofmannsthal *Algernon Charles Swinburne*, in dessen Werken er eine Lebendigkeit ausmachen kann, kann Hofmannsthal doch in dessen Werken mitunter seine Konzeption erkennen, die er mit „Lauten der Seele“⁴⁹⁹⁴ erfüllt. Die Anerkennung wird Swinburne für sein dem Leben nahe Kunst nicht erhalten, aber er wird auf die Jugend wirken mit seiner Wesensart, die mit „bebenden Nerven in die Tiefen“⁴⁹⁹⁵ tastet. Swinburne wird die Menschen durch die Fähigkeit seiner Sprache ergreifen, „deren Musik tief aufregend und deren Glanz fremd und traumhaft ist“.⁴⁹⁹⁶ Sein ganzes Vermögen zeigt sich in dem 1865 erschienenen lyrischen Drama *Atalanta in Kalydon*, welches Hofmannsthal beispielhaft heranzieht.⁴⁹⁹⁷ Das allgemeine Material seiner Werke ist für Hofmannsthal eine „kunstverklärte Schönheit“,⁴⁹⁹⁸ die die unheimlichen Aspekte der Liebe, in die Seele zu werfen imstande ist. Der Inhalt dieser schönen Dinge ist eine „tiefe Erotik, ein Dienst der Liebe, so tiefastend, mit solchem Reichthum der Töne, so mystischer Eindringlichkeit“,⁴⁹⁹⁹ die Venus, die „Daseinserhöherin, die durch das Blut die Seele weckt“.⁵⁰⁰⁰ Zwar hat es schon vor Swinburne „Lobredner

dahingehend kann Hofmannsthal verstanden werden, weil er auf die Tat abzielt: „Erzeugt nicht der gleiche Drang des tätigen Lebens die großen Kämpfer und die großen Märtyrer, ist nicht eins die Orgie des Sieges und die Orgie der Selbstverstümmelung, gibt es nicht eine Wollust des Kniens neben der Wollust des Herrschens? Stehen nicht neben Titanen der Tat wie Marlowe und Byron und Warren Hastings die heiligen Schatten von Bunyan, Knox und Taylor, mit dem bitteren Hochmut der Auserwählten oder dem einfältigen Lächeln der Gottseligen? Ist nicht Cromwell beides in einem?“ In: SW XXXII. S. 49. Z. 24-31.

4985SW XXXII. S. 67. Z. 6.

4986SW XXXII. S. 68. Z. 9.

4987SW XXXII. S. 68. Z. 4-5.

4988SW XXXII. S. 68. Z. 6-7.

„Es sind Menschen, die zart und tief erleben; ein Musikstück ein nachklingendes Gespräch, ein Selbstvorwurf beschäftigt sie tief und lange.“ In: SW XXXII. S. 68. Z. 13-15.

4989SW XXXII. S. 68. Z. 20-21.

4990„Und zwischen all' dieser stillen Schönen eine stille schöne Frau, mit viel Musik in der Seele und einem anmutig begrenzten Gedankenleben.“ In: SW XXXII. S. 69. Z. 7-9.

4991SW XXXII. S. 69. Z. 20.

4992SW XXXII. S. 70. Z. 4.

4993SW XXXII. S. 71. Z. 3-6.

4994SW XXXII. S. 71. Z. 40.

4995SW XXXII. S. 72. Z. 5.

4996SW XXXII. S. 72. Z. 16-17.

4997„Aus tiefsinnigen Beinamen der Götter, aus Mysteriendunkel, aus der lallenden Gewalt heiliger Hymnen, aus Strophen der Sappho, aus den marmornen Leibern sonderbarer und widernatürlicher Gebilde des Mythos war eine wilde Schönheit wach geworden, von keiner heiligen Scham gebändigt.“ In: SW XXXII. S. 72. Z. 34-38.

4998SW XXXII. S. 73. Z. 19.

4999SW XXXII. S. 74. Z. 1-3.

5000SW XXXII. S. 74. Z. 8-9.

des Rausches“⁵⁰⁰¹ gegeben, doch keinen so Vollendeten.⁵⁰⁰²

In *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892) zeigt sich das Motiv durch die Bedeutung der Nebenfiguren, die Ibsen dem narzisstischen Protagonisten zur Seite stellt, und die mitunter einzelne Wesenszüge der „Hauptfigur projicir[en]“⁵⁰⁰³ und die vor allem die „Seelenseite des ganzen Menschen darstellen“.⁵⁰⁰⁴ Darüber hinaus tritt in diesen Werken Ibsens, wie es auch bei Byron der Fall ist, eine „durchgehende Figur mit dem Seelenleben des Dichters, mit den inneren Erlebnissen, die sich nie verleugnen“⁵⁰⁰⁵ auf. Auch die Frauen bei Ibsen zeigen sich als wahrhaft moderne Menschen, sind sie doch „müßige, nervöse und schönsinnige Frauen“,⁵⁰⁰⁶ die im „Leben untersinken“⁵⁰⁰⁷ möchten und ersehnen, „daß irgend etwas komme und sie stark forttrage und vergessen mache auf sich selbst“⁵⁰⁰⁸ und das dem Leben einen nie dagewesenen Sinn verleihen möge, „neue Farbe[n] und allen Worten eine Seele“.⁵⁰⁰⁹ Statt sich an die Welt und Menschen zu binden, haben die Ibsen'schen Figuren jedoch den Fokus auf sich selbst gelegt: „Einige haben sich resigniert daran gewöhnt, nicht mehr an das Wunderbare zu glauben, das von außen kommen soll. Sie glauben an die unendlichen Möglichkeiten des Wunderbaren, die im Menschen selbst liegen“.⁵⁰¹⁰

Nach der beispielhaften Erwähnung von *Baumeister Solneß* (1892), in der sich auch die Inszenierung des Lebens und des Todes zeigt, sagt Hofmannsthal über die Figuren Ibsens, dass sie im Grunde alle den „Ibsenschen Menschen repräsentieren [...] als eine Leiter von Seelenzuständen“.⁵⁰¹¹ Dieses Werk versteht Hofmannsthal zudem als „symbolische Darstellung von Ibsen's innerer Entwicklung“.⁵⁰¹² Auch versteht er die Könige bei Ibsen als „königliche Baumeister der Seelen“,⁵⁰¹³ und eben wie jene Könige und Baumeister sieht auch „der Künstlermensch aus, von innen gesehen“.⁵⁰¹⁴ Zurückkommend auf die Handlung in *Baumeister Solneß*, verweist Hofmannsthal auf den Wunsch Hildes, ihr ein Königreich des Wunderbaren zu schenken: „Auch er hat in der Seele diesen Zug nach dem Stehen auf hohen Türmen, wo es im Wind und in der dämmernden Einsamkeit unheimlich schön ist“.⁵⁰¹⁵ So ist auch der Zug des Baumeisters zu Hilde kein gesunder Zug, sondern eine Konfrontation mit dem eigenen Ich: „In Hilde begegnet er sich selbst: er verlangt das Wunderbare von sich, aus sich heraus will er es erzwingen und dabei zusehen und den Schauer fühlen“.⁵⁰¹⁶ Hofmannsthal betont zum Ende der Schrift noch einmal die Differenz zwischen den Figuren Shakespeares und denen Ibsens; wenig wirklich seien sie, in Bezug auf die Tat und die Ganzheit des Seins, aber man erkennt sich in ihnen wieder, weil sie moderne Menschen sind, und begegnet in ihnen der „reiche[n] und schweigend[n] Seele eines wunderbaren Menschen“.⁵⁰¹⁷

In *Gabriele D'Annunzio* (1893) schildert Hofmannsthal die Affinität seiner Generation für die Vergangenheit, wenn es heißt: „Jetzt umflattern sie uns, Vampyre, lebendige Leichen, beseelte Besen des unglückseligen Zauberlehrlings! Wir haben aus den Toten unsere Abgötter gemacht; alles, was sie haben, haben sie von uns; wir haben ihnen unser bestes Blut in die Adern geleitet“.⁵⁰¹⁸ Dabei stuft Hofmannsthal ein solches, rein auf Künstlichkeit aufgebautes Sein, als ein totengleiches, schattenhaftes Dasein ein, wobei

5001SW XXXII. S. 74. Z. 17.

5002„Es gibt darüber tiefe Worte der orientalischen Religionen, schöne Worte des Apostels Paulus, gestreiche Gedanken der Condillac und der Hegel und verführerische Dithyramben der christlichen Dichter.“ In: SW XXXII. S. 74. Z. 18-21.

5003SW XXXII. S. 80. Z. 20.

5004SW XXXII. S. 80. Z. 21.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 80. Z. 24.

5005SW XXXII. S. 80. Z. 24-25.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 86. Z. 9.

5006SW XXXII. S. 81. Z. 14.

5007SW XXXII. S. 81. Z. 18.

5008SW XXXII. S. 81. Z. 18-20.

5009SW XXXII. S. 81. Z. 30-31.

5010SW XXXII. S. 83. Z. 13-16.

5011SW XXXII. S. 86. Z. 12-13.

5012SW XXXII. S. 87. Z. 8.

5013SW XXXII. S. 87. Z. 18-19.

5014SW XXXII. S. 87. Z. 22-23.

5015SW XXXII. S. 87. Z. 33-35.

5016SW XXXII. S. 88. Z. 6-8.

5017SW XXXII. S. 88. Z. 18-19.

5018SW XXXII. S. 99. Z. 17-21.

der Mensch der Moderne sich schuldig gemacht hat, hat er der Künstlichkeit doch diese Bedeutung in seinem Leben zugestanden und sie gleichsam belebt. Hofmannsthal bindet das Motiv auch durch seinen Versuch ein, den Begriff der Moderne zu definieren. „Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben. Gering ist die Freude an Handlung, am Zusammenspiel der äußeren und inneren Lebensmächte, am Wilhelm-Meisterlichen Lebenlernen und am shakespeareischen Weltlauf.“⁵⁰¹⁹ So stellt Hofmannsthal weiter fest, dass es modern sei, eine „Anatomie des eigenen Seelenlebens“⁵⁰²⁰ zu betreiben, das „psychologische Graswachsenhören“⁵⁰²¹ oder die „Zergliederung einer Laune, eines Seufzers, eines Scrupels“.⁵⁰²²

Das Moderne findet Hofmannsthal so auch in den Werken D'Annunzios, mitunter in *L'Innocente*, ein Werk in dem Hofmannsthal den Punkt ausmachen kann, „wo der raffinierte Verismus der Seelenzergliederung in Phantastik umschlägt“.⁵⁰²³ Hofmannsthal beschreibt durch das Werk das Leiden der Frau des Kindesmörders unter der Grausamkeit ihres Mannes. So wird sie von Hofmannsthal als Hysterikerin beschrieben, die, aufgrund ihres Wesens, nur einen „Traumtod sterben kann, daß die sie zum Beispiel im Wald die Schläge einer Axt auf irgendeinen unsichtbaren Baum wie Schläge des Lebens gegen ihre überfeine Seele empfinden“⁵⁰²⁴ muss. Die „sensitive Frauengestalt“⁵⁰²⁵ zeigt sich, so Hofmannsthal, noch in einem weiteren Werk D'Annunzios, und zwar in den *Römischen Elegien*, die konträr zu dem gleichnamigen Werk Goethes stehen. Was bei diesem noch ein sicheres Liebesglück war,⁵⁰²⁶ ist dem Dichter der Moderne ein unsicheres Lieben; der Liebende bezweifelt seine Liebe, wird er doch von dem Gedanken erfasst, wie wenig ihm diese „sehnsüchtige Seele unter diesen geschlossenen Lidern“⁵⁰²⁷ gehört. Auch fühlt er stark die Bedrohung des Todes, was ihn dazu führt „die sehnsüchtig flimmernden Sterne [zu] bitten, ihm nicht diese kleine sehrende Seele ganz zu rauben... >>Gebet, wenn ich Euch verehrte, gebt, daß ihre Seele wandermüde sich an mich schmiege, weinend, mit unendlicher Liebe.<<“⁵⁰²⁸ So sind die *Römischen Elegien* kaum noch mit dem Halt, der Wirklichkeit verbunden, sondern vielmehr mit Rausch und Traum, mit „Neurose und Reflexion“.⁵⁰²⁹ Diese Vermischung von Traum und Wirklichkeit findet sich, so Hofmannsthal, auch in D'Annunzios *Isottèo*, wobei sich hier die Seele eines Dichters zeigt, der erfüllt ist von der abenteurdurchfluteten Vergangenheit und einer Liebe, die glauben macht, dass die Seele wie „aus einem tiefen Brunnen eine[r] Märchenwelt“⁵⁰³⁰ hinauf schwebt: „Ja es strömt aus diesen Versen eine Bezauberung, die unterwirft, nicht nur die smaragdnen Büsche und Bäume, sondern völliger noch die horchende Seele, die sehrende Seele, die verträumte Seele, unsere Seele.“⁵⁰³¹

In *Gabriele D'Annunzio* (1894) nimmt Hofmannsthal Bezug zu der Reflexion des Autors auf sein eigenes künstlerisches Schaffen. Für Hofmannsthal kommuniziert D'Annunzio mit den Werken. Doch für Hofmannsthal hat D'Annunzio dabei die „Geberde der wenigen“,⁵⁰³² nämlich das Leben mit „ganzer Seele als ein Ganzes fassen zu wollen“.⁵⁰³³ Doch hat sich eben sein Verständnis vom Leben und der Welt an der „Schönheit des Redens, dieser tiefsinnigen Schönheit, in der die Seele zum Leben geboren wird und unter und wohnt, an der Schönheit der Renaissancekunst und an der subtilen Schönheit einiger Bücher“⁵⁰³⁴ entzündet. Durch die Kunst, durch Bücher von „Edgar Poe, Dostojewsky und Taine oder an den Tractaten

5019SW XXXII. S. 100. Z. 33-37.

5020SW XXXII. S. 100. Z. 37-38.

5021SW XXXII. S. 100. Z. 40.

5022SW XXXII. S. 101. Z. 2-3.

5023SW XXXII. S. 103. Z. 10-11.

5024SW XXXII. S. 103. Z. 30-33.

5025SW XXXII. S. 103. Z. 38.

5026 „Wie einen kleinen Vogel in der hohlen Hand, hält der Glückliche Leib und Seele der Geliebten, den blühenden Leib und das warme, naive hingebende Seelchen.“ In: SW XXXII. S. 105. Z. 4-7.

5027SW XXXII. S. 105. Z. 10-11.

5028SW XXXII. S. 105. Z. 18-20.

5029SW XXXII. S. 105-106. Z. 41//1.

5030SW XXXII. S. 106. Z. 12-13.

5031SW XXXII. S. 107. Z. 20-23.

5032SW XXXII. S. 143. Z. 13.

5033SW XXXII. S. 143. Z. 13-14.

5034SW XXXII. S. 143. Z. 20-23.

über die Seele von Origines oder Bernhard von Clairvaux“,⁵⁰³⁵ hatte er die „Seelen der Menschen leben“⁵⁰³⁶ gespürt. Hofmannsthal verweist auf den Nährboden, den D’Annunzios Geist für der geartete Einflüsse war, denn „aus den Bildern trug er nicht etwa Aeußerlichkeiten mit sich, sondern der Seelenzustand, den die Gebärden der gemalten Menschen oder die Farbennuancen der gemalten Lippen, Haare, Blumen und Bäume in sich tragen“.⁵⁰³⁷ Nicht über das Erleben selbst, sondern über den Gehalt der Worte, hat er sich ergriffen gefühlt, „tiefer als das Leben selber“.⁵⁰³⁸ Hofmannsthals Überlegungen führen ihn zum letzten veröffentlichten Werk D’Annunzios, dem *Triumph des Todes*, in dem das Leben geschildert ist. Darin will D’Annunzios Protagonist das „Leben einschlürfen“,⁵⁰³⁹ aber nur dort, wo er es „ganz in sich gesogen hat, als sie lebendig waren“.⁵⁰⁴⁰ Sein Protagonist schaut mitunter auf die Zypressen, die ihn in ihrer „tiefen, grausamen Traurigkeit berühren [...] wie ein Bild der Nutzlosigkeit alles Widerstehenwollens und Begreifenwollens“.⁵⁰⁴¹ Hofmannsthal, der an D’Annunzio erkennt, dass er aus der Kunst seinen Bezug zur Welt und zum Leben gewinnt, äußert dennoch seine Hoffnung, aufgrund der Jugend des Autors, dass er sich richtig entwickeln wird, denn: „er trägt eine Welt in sich, ein wirkliches Universum, und seine Phantasie ist wahrhaftig >>der Seele Weltseele<<“.⁵⁰⁴² Letztendlich nimmt Hofmannsthal noch einmal Bezug zu der Sprachgewalt D’Annunzios, fühlt er doch darin die „innerste Schönheit und Traurigkeit der wechselnden Dinge“.⁵⁰⁴³

In *Der neue Roman von D’Annunzio* (1895) zeigt sich das Motiv erst in dem zweiten Teil der Schrift, wenn Hofmannsthal sich auf den neuen Roman D’Annunzios und die Figuren darin bezieht.⁵⁰⁴⁴ Aber auch D’Annunzios neuester Protagonist ist prinzipiell erst einmal nur jung und voller Stimmungen, doch hat er zumindest nicht nur das Wissen um die Bedeutung der Tat, sondern auch den Willen, sich wirklich mit dem Leben zu verbinden. Hofmannsthal verweist aber auch, zu Beginn der Schrift, auf dessen Mangel im Leben, indem er mitunter auf Goethe und dessen Bewusstsein für die Tat verweist, unter Bezugnahme des Gedichtes *Königlich Gebet*. Hofmannsthal dient dieses Gedicht und Goethe als Vergleich, hat der Protagonist d’Annunzios doch „nicht diese blühende Wärme in sich“,⁵⁰⁴⁵ sondern er steht bewusst allein, hat er doch Angst, dass das Wesen der anderen Menschen ihn womöglich beschmutze und „unfruchtbar“⁵⁰⁴⁶ mache. So ist in seinem Wesen neben seinem Hochmut jedoch auch ein Bewusstsein für die Tat,⁵⁰⁴⁷ das Hofmannsthal hervorhebt: „Wessen Seele das begreift, der lebt von dem Wissen dieser Dinge und von dem Anschauen dieser Dinge.“⁵⁰⁴⁸ So weiß auch dieser Protagonist um die Wichtigkeit der Tat, sowie um die „Kraft [die] in ihm ist“.⁵⁰⁴⁹ „Ja recht eigentlich lebt seine Seele von diesem Wissen. Um seine Kraft, die das Göttliche an ihm ist, recht zu erkennen, hat er sie in Gedanken aus seinem Wesen herausgelöst und nennt sie sein ungeborenes Kind. So liebt er nicht wie Narcissus sich selbst, sondern >>Ihn<<, der geboren werden soll<<.“⁵⁰⁵⁰ Die Sehnsucht nach einem Kind, so Hofmannsthal, sei das Wissen des Menschen darum, wie das „Leben in uns sich zu erneuern strebt“.⁵⁰⁵¹ Dies lässt Hofmannsthal sogar von einem „innigste[n] Bedürfnis“

5035SW XXXII. S. 143-144. Z. 36-37//1.

5036SW XXXII. S. 144. Z. 1-2.

5037SW XXXII. S. 144. Z. 4-7.

5038SW XXXII. S. 144. Z. 26.

5039SW XXXII. S. 145. Z. 15-16.

5040SW XXXII. S. 145. Z. 18-19.

5041SW XXXII. S. 145. Z. 27-29.

5042SW XXXII. S. 146. Z. 4-5.

5043SW XXXII. S. 146. Z. 8-9.

5044, „Nur die völlig Großen haben die ungeheure Feuerquelle und Kraft in sich, sogleich sich selber als Herren zu geben. Sie nehmen die krystallene Weltkugel auf sich wie ein Kreuz.“ In: SW XXXII. S. 164. Z. 35-37.

5045SW XXXII. S. 165. Z. 7-8.

5046SW XXXII. S. 165. Z. 11.

5047, „In seinem dünnen Hochmuthe könnte er sehr leicht hässlich und widerwärtig sein, aber manchmal macht seine Seele in einem der langen sterilen Monologe eine plötzliche Bewegung, wie aus einem großen Schlaf heraus, und in der Bewegung liegt dann auf einmal die ganze unsägliche Schönheit der antiken Seelen.“ In: SW XXXII. S. 165. Z. 11-15.

5048SW XXXII. S. 165. Z. 19-21.

Weiter, heißt es: „Nur das Thun entbindet die Kraft und die Schönheit. Das wissen wir alle besser und tiefer, als Worte sagen können.“ In: SW XXXII. S. 165. Z. 23-24.

5049SW XXXII. S. 165. Z. 35-36.

5050SW XXXII. S. 165. Z. 34-39.

5051SW XXXII. S. 165-166. Z. 41//1.

⁵⁰⁵² sprechen, sich mit dem Leben zu verbinden. Letztendlich kommt der Protagonist zwar durch die drei Schwestern in den Kontakt mit der Tat, doch vollzieht er sie nicht. Immerhin sieht Hofmannsthal dennoch eine Entwicklung D'Annunzios in diesem Buch, denn immerhin „bekommt man die Intensität dieser drei Seelen so zu fühlen“. ⁵⁰⁵³ Die anderen Bücher D'Annunzios liefen allein auf den „Triumph des Todes hinaus“, ⁵⁰⁵⁴ was Hofmannsthal auf ein Gedicht verweisen lässt, was er vermeintlich „irgendwo gelesen habe“, ⁵⁰⁵⁵ wobei es sich jedoch um sein eigenes Gedicht *Psyche, meine Seele* handelt, indem er das Nicht-Begreifen eines Menschen um die wirkliche Not der eigenen Seele beschreibt. Letztendlich betont Hofmannsthal noch einmal den Wandel D'Annunzios in diesem letzten Buch („Ich sehe diesen außerordentlichen Künstler so in sich zurückkehren, wie das Leben in den Leib eines Bewußtlosen zurückkehrt.“), ⁵⁰⁵⁶ sowie auch seine Sprachgewalt. ⁵⁰⁵⁷

In *Die Rede Gabriele D'Annunzios* (1897) zeigt sich das Motiv durch D'Annunzios Hoffnung auf einen Umschwung, den sich die Italiener allerdings schon früher einmal erhofft hatten („und in die erschreckte kleine Seele warf man uns zugleich mit der jähren Röthe der Fackeln den Namen Rom“). ⁵⁰⁵⁸ Sich auf die Eroberung Roms durch das geeinigte Italien beziehend, wurde der Mann dieser Gegenwart willenlos, heftete sich vielmehr auf seine Seele anstatt an die Tat, weshalb D'Annunzio, seinem Verständnis gemäß, die vermeintlichen Befreier verurteilen muss: „Dann sähen wir sie mit den Augen der Seele immerfort von den Flammenwirbeln der Revolution umgeben, und ihre schöne Gebärde wäre uns von weitem eine heroische Mahnung fürs Leben.“ ⁵⁰⁵⁹ Dabei ist für D'Annunzio die Kunst untrennbar mit dem Land selbst verwurzelt, eine Wahrheit, von der der Autor glaubt, dass sie schon lange in den „Wurzeln Eures Wesens [...] eingeritzt“ ⁵⁰⁶⁰ war. D'Annunzio spricht jedoch auch von einer Rückeroberung des lateinischen Geistes innerhalb der „Vorherrschaft in der Welt“, ⁵⁰⁶¹ was allerdings nur durch einen starken Willen erzielt werden kann, „und dass jenes Empfinden unangetastet bleibt, dem zu Ehren das alte Latinum ein tiefsinniges Fest, das Fest der Grenzsteine, besass“. ⁵⁰⁶² An die Italiener gerichtet, zeigt sich der Autor dem Leben, der Tat und den Mitmenschen verbunden: „Meine Rede ist nicht die Rede dessen, der einzeln steht: sie ist der Widerhall eines Chores, den ihr nur darum nicht hört, weil er aus Eueren innersten Fibern hervorgeht.“ ⁵⁰⁶³ Hofmannsthal äußert sich letztendlich noch einmal positiv in Bezug auf D'Annunzio und dem Venedig, indem er sich gerade befindet, kann er doch in dem schönen Venedig leicht der „Seelenverfassung eines bedeutenden Künstlers unserer Zeit“ ⁵⁰⁶⁴ nachdenken.

Auch in *Die neuen Dichtungen Gabriele D'Annunzios* (1898 ?) bindet Hofmannsthal das Motiv ein, wenn er hier, in Anbindung an D'Annunzios „>>Allegorie des Herbstes<<“, ⁵⁰⁶⁵ auf die früheren Arbeiten des Autors verweist. Dabei sieht Hofmannsthal die früheren Arbeiten D'Annunzios geprägt von seinem Freund, dem Maler Michetti. „Die lebhafteste Vorliebe für den Schein des Lebens, den der Maler hervorbringt, ist immer der Ausdruck für eine bestimmte Seelenverfassung des Dichters“. ⁵⁰⁶⁶ In diesen früheren Werken sieht Hofmannsthal einen „Wettstreit mit einem Pinsel“ ⁵⁰⁶⁷ gegeben. Doch in der Gegenwart habe D

5052SW XXXII. S. 166. Z. 3.

5053SW XXXII. S. 167. Z. 18-19.

5054SW XXXII. S. 167. Z. 32.

5055SW XXXII. S. 167. Z. 33.

5056SW XXXII. S. 168. Z. 5-7.

5057 „Hier ist es nothwendig, auf die Wurzeln der Wörter zu achten. D' Annunzio hat ein uns dasselbe Wort für die Sträucher, die ihre Frucht gebären, und für die Seelen, die ihre Kraft in einer Handlung an den Tag bringen“. In: SW XXXII. S. 166. Z. 34-36.

5058SW XXXII. S. 202. Z. 6-7.

5059SW XXXII. S. 203. Z. 1-4.

5060SW XXXII. S. 203. Z. 27.

So heißt es weiter: „Wie ich das Leben sehe, das kommt nirgend anderswo her als aus den Zeugnissen eines früheren, schöneren und gewaltigeren Lebens, denen, welche ich im Land und im Volke erkenne. Unzerstörbar ist in uns die Seele der Väter, und noch immer brauchen wir unsere Kräfte unter der unbewussten Herrschaft der uralten Instincte.“ In: SW XXXII. S. 203. Z. 29-34.

5061SW XXXII. S. 204. Z. 13-14.

5062SW XXXII. S. 204. Z. 15-17.

5063SW XXXII. S. 205. Z. 19-22.

5064SW XXXII. S. 206. Z. 29-30.

5065SW XXXII. S. 291. Z. 18.

5066SW XXXII. S. 292. Z. 18-20.

5067SW XXXII. S. 292. Z. 24.

Annunzios „Seele“⁵⁰⁶⁸ noch „kühnere Wünsche“⁵⁰⁶⁹ gehabt.

Auch in *Walter Pater* (1894) betont Hofmannsthal, dass dieser Künstler sich dem Leben verpflichtet sieht.⁵⁰⁷⁰ Dabei findet Hofmannsthal in den imaginären Porträts die Vergangenheit wieder, wie sie in den „Kunstwerken einer Epoche ihr Seelenleben“⁵⁰⁷¹ deutlich machen. Es ist durchaus die Gefahr, die Hofmannsthal andeutet, sich allein in einem Leben, welches auf die Schönheit aufgebaut ist, zu verlieren. Doch betont er gleichsam auch die Affinität für diese Figuren, die „vibriierend vor tiefen Spuren der Schönheit“⁵⁰⁷² leben.

In *Francis Vielé-Griffins Gedichte* (1895) zeigt sich das Motiv, wenn Hofmannsthal bei dem Autor zumindest das Streben erkennt, „jene kombinierten Zustände aus Kinderei und Größe, [...] und unendlicher Seele“,⁵⁰⁷³ in seiner Poesie schildern zu wollen, deren Wahrhaftigkeit allerdings, aufgrund des Mangels an Erlebtem, auf der Strecke bleibt. Neben dessen journalistischem Denken, macht Hofmannsthal für diesen Mangel „innere Gründe“⁵⁰⁷⁴ geltend, wobei er diese jedoch nicht weiter ausführt. Beispielhaft führt Hofmannsthal ein Gedicht über einen 12 Jahre alten Jungen an, der Selbstmord begangen hat.

In *Gedichte von Stefan George* (1896) äußert Hofmannsthal, dass er in den Gedichten Georges die „Breite der inneren und äußeren Erfahrung“,⁵⁰⁷⁵ allerdings in gebändigter Form, sieht. Selbst der an den Lärm gewöhnte Mensch seiner Gegenwart, so Hofmannsthal, spüre in den Gedichten, aus denen die „hochgezogene Seele eines Dichters“⁵⁰⁷⁶ rede, die „Kühle eines tiefen Tempels“.⁵⁰⁷⁷ So sind die Gedichte Georges voller Lebendigkeit. Doch erschafft George auch eine gewisse Sphäre des Mythischen, etwas das nicht vollkommen und schon gar nicht mit dem wissenschaftlichen Verstand in der Poesie durchdrungen werden kann: „Ins Innere der Poesie kommen wir nie, aber es ist schon ein seltenes und hohes Vergnügen, um ihre Schöpfungen herumzugehen und ihnen manchen anzumerken“.⁵⁰⁷⁸ Mit dem Bezug auf die Hirten- und Preisgedichte zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Andeutung, dass sich in den Werken Georges die „wohlgeborenen, empfindlichen, unerfahrenen Seelen“⁵⁰⁷⁹ an die mit größerer Erfahrung annähern. Zudem trete in den Gedichten der „hohe ernst der Jugend [...] vor die Seele“.⁵⁰⁸⁰ Verse sind zu erkennen, in denen die „Erinnerung an eine Seele und eine Landschaft“⁵⁰⁸¹ sich zusammenfügt, und das Ganze sei von dem Anspruch getragen, „dem Leben überlegen zu bleiben, den tiefsten Besitz nicht preiszugeben“⁵⁰⁸² und sich, wie die „Frömmigkeit der wohlgeborenen Seelen“⁵⁰⁸³ es beansprucht, sich selbst treu zu bleiben. So äußert Hofmannsthal auch hier, dass das Werk und der Dichter nicht trennbar sind, dass seine Werke „auf ewig ein unentrinnbares Gefängnis seiner Seele“⁵⁰⁸⁴ sind. Des weiteren zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem „geistige[n] Eindruck einer singenden Menschenstimme“,⁵⁰⁸⁵ mit der Lösung von dem Formalen. So verweist Hofmannsthal auch auf die Nähe zwischen den Hirten- und Preisgedichte zu Sagen und Sänge

5068SW XXXII. S. 292. Z. 27.

5069SW XXXII. S. 292. Z. 27-28.

5070„Die geheimnisvollen, nur dem Leben der Liebe vergleichbaren Vorgänge, wie die Seele des Künstlers sich in symbolischen, dem begrifflichen Ausdruck entzogenen Ideen zu äußern strebt und diese Ideen wieder in dunklem Drange ihren symbolischen Ausdruck dem äußeren Leben entnehmen, diese Vorgänge erfassen, heißt der Idee des Künstlers am nächsten kommen. Dann spürt man Seele in jedem seiner kleinsten Triebe, wie Baum auch in den äußersten jungen Zweigen ist, man versteht seine Launen seine Niedrigkeiten, die Wege seiner Verliebtheit, die Art Landschaft und die Art Frauen, die er gerne malte, das Lächeln, da er den Gesichtern junger Männer gibt, und die Epitheta, mit denen er sich selber bezeichnet, seine Eitelkeiten werden zu goldenen Blitzen, die seine Seele vor uns erleuchten, und die albernen, kleinen sterilen Anekdoten im Vasari lassen Leben quellen“. In: SW XXXII. S. 139. Z. 18-31.

5071SW XXXII. S. 140. Z. 28.

5072SW XXXII. S. 141. Z. 40.

5073SW XXXII. S. 153. Z. 14-15.

5074SW XXXII. S. 153. Z. 27.

5075SW XXXII. S. 169. Z. 33-34.

5076SW XXXII. S. 170. Z. 10.

5077SW XXXII. S. 170. Z. 1-2.

5078SW XXXII. S. 170. Z. 19-22.

5079SW XXXII. S. 171. Z. 19-20.

5080SW XXXII. S. 171. Z. 29.

5081SW XXXII. S. 172. Z. 16.

5082SW XXXII. S. 172. Z. 29-30.

5083SW XXXII. S. 172. Z. 37.

5084SW XXXII. S. 173. Z. 16.

5085SW XXXII. S. 173. Z. 26.

aus dem 13. Jahrhundert („den ererbten inneren Zuständen und äußeren Manieren zu liegen scheint“).⁵⁰⁸⁶ Auch durch das dritte Buch zeigt sich das Motiv: „Bald über der Welt, bald wie im lautlosen Kern der Erde eingebohrt, immer fernab von den Wegen der Menschen. Diesen traumhaften Zustand bezeichnend, heißt es das >>Buch der hängenden Gärten<<.“⁵⁰⁸⁷ Aber ebenso in diesen „tieferen Betäubungen der Phantasie“⁵⁰⁸⁸ fühlt man sich an den Autor der früheren Werke erinnert.⁵⁰⁸⁹

Auch in den weiteren frühen theoretischen Schriften zeigt sich die Einbindung des Motivs, so bereits in *Bilder (van Eyck: Morituri – Resurrecturi)* (1891) in Verbindung mit dem zweiten Gemälde, das unter dem Aspekt des Verfalls steht („Dazu kam ein seltsamer Laut aus der feuchten Tiefe, wie leises Weinen. Da fiel der Strahl des Mondes auf goldene Buchstaben, die unter dem Bilde standen und ich las: *Resurrecturi.*“) ⁵⁰⁹⁰ oder in *Die Mozart-Zentenarfeier in Salzburg* (1891) in Verbindung mit den Feierlichkeiten in der Stadt Salzburg,⁵⁰⁹¹ wobei Hofmannsthal hier die Affinität des modernen Menschen zur Kunst aufzeigt, heißt es doch: „Beethoven ist die Rhetorik unserer Seele, Wagner ihr Fühlen, Schumann vielleicht ihr Denken: Mozart ist mehr, er ist die Form.“⁵⁰⁹² Zudem führt Hofmannsthal aber auch an, da das Leben und alles Sein immer in Bewegung ist, die reine Vergangenheit demzufolge Stagnation bedeuten würde.⁵⁰⁹³ Ebenso in Verbindung mit der Kunst zeigt sich das Motiv in *Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche* (1892).⁵⁰⁹⁴ Durch die Wirkung Duses in der Rolle der Nora, scheint sie für Hofmannsthal darin nichts anderes suchen zu wollen, „als die Seelengeschichte einer kleinen Frau“.⁵⁰⁹⁵ Im dritten Akt als Nora, verweist Hofmannsthal auf den Entschluss ihrer Figur („weil man ihn werden gesehen hat, mit innerer Notwendigkeit“),⁵⁰⁹⁶ sowie auf das Fallen des Ringes, welches die Schauspielerin hinzugedichtet hat, was Hofmannsthal befürwortet („Es ist sehr tief und sehr einfach. Und Ibsen liebt das Einfache, das tief ist“).⁵⁰⁹⁷ Zudem führt er auch die drei Rollen an, in denen er die Schauspielerin gesehen hatte, mitunter als eine „Bacchantin mit tiefliegenden heißen Augen“.⁵⁰⁹⁸ Auch in der zweiten Schrift *Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche* (1892) zeigt sich das Motiv durch das Erleben der Kunst,⁵⁰⁹⁹ und auch in dieser Schrift geht Hofmannsthal auf ihre Rolle der Nora ein („sie hatte im Lachen und Weinen den Ton eines kleinen Kindes“).⁵¹⁰⁰ Für Hofmannsthal steht die Schauspielerin über dem Naturalismus, da sie befähigt ist, ihre Persönlichkeit zu Gunsten der Rolle herzugeben, wodurch sie zudem die „Philosophie ihrer Rolle“⁵¹⁰¹ spielt. So zeigt Hofmannsthal auch die Differenz zwischen dem Dichter und dem Naturalisten auf, „der Wissenschaft von der menschlichen Seele treibt“.⁵¹⁰² Nach dem Verweis auf die Wissenschaft, kehrt Hofmannsthal in der Schrift wieder auf die Duse zurück, die eben keine naturalistische Schauspielerin sein kann, da sie weitaus mehr ist: „wenn Nora Helmer schwere Dinge dachte und tiefe, waren ihre Augen vielleicht nicht heilig, sondern stumm und leer. Wenn man Nora Helmer naturalistisch darstellen wollte, müßte man sich vielleicht in die Absurdität der Wirklichkeit hüllen und in einen Leib, der nichts verrät: der

5086SW XXXII. S. 174. Z. 18-19.

5087SW XXXII. S. 174. Z. 35-38.

5088SW XXXII. S. 175. Z. 1.

5089„Aber eine hochgespannte innere Reinheit und das Gefühl der Berufung geht nicht verloren“. In: SW XXXII. S. 175. Z. 8-9.

5090SW XXXII. S. 28-29. Z. 35-36//1-3.

5091„Aber die Stadt hat soviel Seelen, daß ein Abbé nicht ausreicht, alle zu verstehen. Die polirte Anmut eines lichten Platzes, wo bläulicher Weihrauchdampf aus offenen Kirchenthoren über eine Gruppe galant lächelnder Tritonen hinschwebt, verschlingt ein dunkles Gewölbe, das feuchtkalt und glitschig emporführt zu Fallgittern und eisenbeschlagenen Zinnen“. In: SW XXXII. S. 31. Z. 12-17.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 32. Z. 14.

5092SW XXXII. S. 32. Z. 14-15.

5093SW XXXII. S. 32. Z. 28.

5094SW XXXII. S. 55. Z. 32, SW XXXII. S. 55. Z. 36.

5095SW XXXII. S. 55. Z. 15-16.

5096SW XXXII. S. 55. Z. 35-37.

5097SW XXXII. S. 56. Z. 19-20.

5098SW XXXII. S. 56. Z. 35-36.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 53. Z. 30.

5099„So sassen sie im Theater und sogen, wie Saft der Weinbeere, die Seele eines großen Künstlers auf funkelnden Schalen, das waren die funkelnden Verse; und sie verstanden die Schönheit weicher Körper, die sich wiegten“. In: SW XXXII. S. 59. Z. 13-16.

5100SW XXXII. S. 59. Z. 1-2.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 60. Z. 16-17, SW XXXII. S. 60. Z. 19, SW XXXII. S. 60. Z. 24-25.

5101SW XXXII. S. 59. Z. 28.

5102SW XXXII. S. 59. Z. 33-34.

Leib der Duse aber schmiegt sich an ihre Seele, wie die weichen, feuchten Gewänder, mit denen die Griechen die redende Schönheit ihrer Statuen umhüllten, sich um die Glieder schmiegt.“⁵¹⁰³ Dank ihrer Fähigkeit gelingt der Duse ein Ausdruck, wo sich die „Verkettungen von Psyche und Physis“⁵¹⁰⁴ weder in der Dichtkunst noch in der Malerei ausdrücken lassen. Ihr Spiel ist dabei so ergreifend, dass sich der Zuschauer, so auch Hofmannsthal selbst, noch am nächsten Tag versucht, sich die „Schwingungen ihrer gestrigen Seele hervorzurufen“,⁵¹⁰⁵ was eine künstlerische Ergriffenheit⁵¹⁰⁶ anklingen lässt: „Und gegen Abend kam immer mehr Unruhe über uns, Stimmungen mit neuen Farben jagten einander, und solange wir sie hörten, klangen die Saiten in uns mit, an denen selten ein Künstler rührt und nur einer, der sich selber tief aufreißt und die unnachahmlichen Töne der Nerven hat.“⁵¹⁰⁷ Hofmannsthal dient die Ergriffenheit, die er durch die Schauspielerin erfahren hat, aber auch dazu, den Dichter selbst zu behandeln und seine Vorstellung von diesem darzulegen: „Denn dazu, glaube ich, sind Künstler: daß alle Dinge, die durch ihre Seele hindurchgehen, einen Sinn und eine Seele empfangen. >>Die Natur wollte wissen, wie sie aussah und schuf sich Goethe.<< Und Goethe’s Seele hat widerspiegelnd tausend Dinge zum Leben erlöst. Und dann giebt es Künstler, die waren viel kleinere Spiegel, wie enge stille Brunnen, in denen nur ein einziger Stern blinkt: die gossen den Schmelz ihrer Seele um ein einziges Ding und tauchten ein einziges Fühlen in Schönheit. So einer war Eichendorff“.⁵¹⁰⁸

In *Ola Hansson. Das junge Skandinavien* (1891) ist für Hofmannsthal der Dichter voller „bunter Pracht des Stils“,⁵¹⁰⁹ sowie eines „tiefen und bedeutenden Hintergrundes.“⁵¹¹⁰ In Anlehnung an die Konzeption deutet sich das Motiv auch in *Südfranzösische Eindrücke* (1892) an, und zwar durch das erwähnte chinesische Bilderbuch, wenn es heißt: „Auf jeder Seite waren alle möglichen Dinge gemalt, durcheinander und mit der unabsichtlichen Anmuth, die das Leben hat. Denn die Bilder des Lebens folgen ohne inneren Zusammenhang aufeinander und ermangeln gänzlich der effectvollen Composition.“⁵¹¹¹

In *Von einem kleinen Wiener Buch* (1892) bezieht sich Hofmannsthal auf Arthur Schnitzlers *Anatol*, wenn es über die sieben Szenen des Werkes heißt, dass Schnitzler in allen den Dichter „vieles zart und tief“⁵¹¹² erlebt lässt. Hofmannsthal attestiert dabei auch diesem Protagonisten einen Zug zur Vergangenheit, in der sich ein naives Sehnen nach Verlorenem spiegelt; und eben mit jenem Sehnen „in der Seele lebt er das gemeine Leben von heute, ein sentimentaler Dandy im Stil des Henri Murger“.⁵¹¹³ Für Hofmannsthal hat Anatol zudem eine „Wiener Seele“⁵¹¹⁴ eine „träumende Seele“,⁵¹¹⁵ die wie der Brunnen im Märchen ist: „>>Alle, die du liebst, tauchen darin unter und bringen dir dann einen sonderbaren Duft von Abenteuern und Seltsamkeit mit, an dem du dich berauschst<<“.⁵¹¹⁶ Hofmannsthal hebt dabei auch hervor, dass Schnitzler seinen Dandy Anatol vor allem als Liebenden zeigt: „Seine bebend gespannten Nerven erleben in den Erlebnissen der Liebe die eigentlichen tiefen Erlebnisse des Lebens: Lebensdurst und Lebenslügen und Lebensangst.“⁵¹¹⁷

Hofmannsthal spricht das Motiv in *Das Tagebuch eines jungen Mädchens* (1893) durch den Ortswechsel von Russland nach Frankreich (Paris) an, wobei Paris für ihn eine nervöse Stadt ist,⁵¹¹⁸ in die

5103SW XXXII. S. 59-60. Z. 35-41//1-2.

5104SW XXXII. S. 60. Z. 19.

5105SW XXXII. S. 60. Z. 24-25.

5106„Und vieles gewann für uns einen neuen Sinn und das künstliche Leben unseres Innern einen großen Reiz mehr.“ In: SW XXXII. S. 60. Z. 35-36.

5107SW XXXII. S. 60. Z. 30-34.

5108SW XXXII. S. 60-61. Z. 37-41//1-3.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 61. Z. 7-10.

5109SW XXXII. S. 41. Z. 3.

5110SW XXXII. S. 41. Z. 5.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 41. Z. 33, SW XXXII. S. 42. Z. 13.

5111SW XXXII. S. 62. Z. 2-6.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 66. Z. 9.

5112GW Bd. VIII. S. 160.

5113GW Bd. VIII. S. 160.

5114GW Bd. VIII. S. 161.

5115GW Bd. VIII. S. 161.

5116GW Bd. VIII. S. 161.

5117GW Bd. VIII. S. 161.

5118SW XXXII. S. 76. Z. 11.

das Mädchen allerdings mit ihren „unverbauchten Nerven“⁵¹¹⁹ eintrifft: „ihre biegsame und verführerische Seele funkelt und glüht, aber die verglüht dabei und mit 24 Jahren hat sie ausgeglüht.“⁵¹²⁰ Hofmannsthal spricht des weiteren auch ihr Empfinden für andere Menschen oder auch die Natur an („ohne daß sie innerlich damit etwas erlebt.“),⁵¹²¹ wodurch es auch heißt: „Es ist ihr Nervensystem das feinste und complicirteste Musik-Instrument im Dienste der Subjectivität“.⁵¹²² Schließlich, bedingt durch ihren Lebensstil, attestiert Hofmannsthal ihr doch eine Nervosität,⁵¹²³ und spricht wiederholt ihre Sehnsucht nach dem wirklichen Leben an, nach einer „lebendige[n] Seele“.⁵¹²⁴

Während sich in *Eduard von Bauernfelds dramatischer Nachlass* (1893) nur ein kurzer Bezug durch den Dichter früherer Zeiten zeigt,⁵¹²⁵ findet sich das Motiv in *Die Malerei in Wien* (1893) durch die gegenwärtige Kunst Münchens. Zwar konnte Hofmannsthal doch die „traumtiefen Bilder des Böcklin“⁵¹²⁶ sehen, äußert aber gleichsam seine Hoffnung, dass sich der Wiener Kunstmarkt zum Besseren hin entwickeln wird. So müssen die Menschen laut Hofmannsthal begreifen, daß die Malerei den Menschen „eine innere Vision der Welt“⁵¹²⁷ zeigt, und fern jeder materiellen Betrachtung sein sollte. Zudem müssen auch die Künstler begreifen, dass sie eine Kunst schaffen, „die sich der Seele des Betrachters zu übertragen geeignet ist“.⁵¹²⁸ Hofmannsthal betont in diesem Zusammenhang neuerlich die Wichtigkeit der Lebendigkeit, und erkennt dieses Sehnen auch in dem Betrachter, lebt in ihnen doch „im Innern, wenn auch verdumpft und verschüchtert durch angeflogene Weisheit [...] doch in jedem ein Trieb nach dem Lebendigen hin, nach dem, was mit neuem kräftigem Zauber versunkene, verwachsene Falltüren der Seele aufsprengt.“⁵¹²⁹ Hofmannsthal betont des weiteren in diesem Zusammenhang die Bedeutung der Kunst für den Menschen, und stellt die Malerei auf die gleiche Stufe wie die Musik („daß die Kunst der Farben an Gewalt über die Seele gleich ist der Kunst der Töne“).⁵¹³⁰

Bezüge zum Motiv zeigen sich sowohl in *Moderner Musealmanach* (1893) durch die darin aufgeführten Künstler⁵¹³¹ als auch im Speziellen durch den Vergleich zwischen den Autoren Johannes Schlaf und Arno Holz,⁵¹³² als auch in der Schrift *Franz Struck* (1893) durch dessen Entwicklung von einem Karikaturisten zu einem Künstler, wobei Hofmannsthal diese Entwicklung vergleicht mit den Feuilletonschreibern, die „voll altkluger Skepsis, im tiefsten unwahr und unsäglich verführerisch“⁵¹³³ sind. Dies führt Hofmannsthal im Folgenden dazu, den Geist des Feuilletonschreibers darzulegen, der für ihn bestimmt ist von fehlender Originalität. In Franz Strucks feuilletonistischen Arbeit sieht Hofmannsthal jedoch eine Lernphase, in der er bereits zur Lebendigkeit gefunden hat: „Er lernte auf dem Kern der Dinge fußen auf dem tiefen Sinn ihrer Form, dem unmittelbar erschauten“.⁵¹³⁴ Die frühe Beschäftigung Stucks mit der Allegorie und der Karikatur habe eine Landschaftsmalerei entstehen lassen, die nicht nur voller sinnlicher Lyrik ist, sondern die auch Stucks Interesse für die Dämmerung aufzeigt.⁵¹³⁵ Hofmannsthal versteht Strucks Figuren als „lebendig gewordene Traum- und Kunstdinge“,⁵¹³⁶ und die jungen, modernen

5119SW XXXII. S. 76. Z. 14.

5120SW XXXII. S. 76. Z. 15-17.

5121SW XXXII. S. 77. Z. 20-21.

5122SW XXXII. S. 77. Z. 22-23.

5123SW XXXII. S. 78. Z. 26.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 78. Z. 40.

5124SW XXXII. S. 79. Z. 8-9.

5125SW XXXII. S. 109. Z. 23-24.

5126SW XXXII. S. 112. Z. 11.

5127SW XXXII. S. 113. Z. 19.

5128SW XXXII. S. 113. Z. 32.

5129SW XXXII. S. 113. Z. 34-39.

5130SW XXXII. S. 114. Z. 21-22.

5131„Die jungen deutschen Künstler, die das alte Wort auf ihr neues Sammelbuch geschrieben haben, tragen so viel von Sturm und Drang in sich, so viel gährendes und wogendes“. In: SW XXXII. S. 89. Z. 5-7.

5132Hofmannsthal spricht Arno Holz dabei mehr Tiefe zu.

5133SW XXXII. S. 115. Z. 9-10.

5134SW XXXII. S. 115. Z. 33-34.

5135„Durch diese mystisch schwimmende Dämmerung dann glühende Lichter stechen zu lassen: als verirrte Sonnenflecke, als opaline unheimliche Satansaugen, als Stücke tiefblauen Abendhimmels zwischen schwarzen Baumstämmen, als phosphoreszierender Paradiesesglanz hinter einer feuchten schwarzen Felsenspalte ist eine tiefe echte Malerfreude.“ In: SW XXXII. S. 117. Z. 9-14.

5136SW XXXII. S. 117. Z. 39-40.

Künstler sind ihm vielfach nichts anderes als „Abbilder von Geschöpfen der Kunst, der Ahnung, des Traumes, eines Spiegelbildes Spiegelbilder“. ⁵¹³⁷ Für Stuck gilt dies jedoch nicht mehr, hat er doch „eine starke >>Kreuzigung<< gemacht und eine ergreifende Pietà“, ⁵¹³⁸ wodurch er, so Hofmannsthals Hoffnung, „das Tiefe, das Wesentliche mit großen Griffen an sich reißen“ ⁵¹³⁹ wird.

Ebenso zeigt sich das Motiv in *Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts* (1893), welches sich auf Richard Muthers Buch *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert* (1893) bezieht. ⁵¹⁴⁰ In Muthers Buch erkennt Hofmannsthal eine „tiefe Freude“ ⁵¹⁴¹ an der Malerei, weshalb durch sein Werk verschiedenen Malern Gerechtigkeit widerfahren ist, so Hand Makart „dessen Menschenleibern alle Durchseelung, aller Poesie des Psychischen mangelt, dessen dämonisches Farbengenie sich aber in wundervollen kollaristischen Akkorden auslebte, wie in jenem Übergang von warmem Braun zu lichtem Blau, zwischen denen das tiefe, glühende Makartrot vermittelt“. ⁵¹⁴² Auch in *Über moderne englische Malerei* (1894) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Betrachtung der Kunst, im Besonderen durch die Werke von Edward Burne-Jones. Die dargestellten Figuren, so Hofmannsthal, haben jedoch ein „eng begrenztes Innenleben“, ⁵¹⁴³ weshalb er sie auch in die Nähe von „tiefsinnige[n] Mythen“ ⁵¹⁴⁴ stellt. Hofmannsthal verweist hier vor allem auch auf Psyche, wenn es heißt: „Psyche, unsere Seele. Selbstvorstellung, ahnend träumen, wie die eigene Seele unbegreiflich einsam die unsäglich schauerlichen Gefilde des Daseins durchwandelt, unwissend, von wo sie kommen und wohin sie gehe, im Tiefsten schauernd vor unendlichem Staunen, vor Sehnsucht und Traurigkeit, das ist die tiefste Function aller Phantasie. Diese primitive Anschauung des Daseins, in welcher Staunen das erste und größte Element ist, redete aus allen den Bildern“. ⁵¹⁴⁵ Obwohl sich die Figuren zwar nicht in einem gesellschaftlichen Sein befinden, stehen sie doch nicht alleine in der Welt, treten doch in den „dämmernden Tiefen des einsamen Seins“ ⁵¹⁴⁶ ihre Gegenspieler auf. Schließlich kommt Hofmannsthal darauf zu sprechen, was Dante und die englischen Präraffaeliten gemeinsam haben, zu denen auch Burne-Jones gehört, verstehen sie es doch „innere Vorgänge, namentlich bei Frauen und Jünglingen, durch naive, fast linksche Bewegungen des Körpers zu verrathen“. ⁵¹⁴⁷ Der Zug zur Tiefe zeigt sich auch durch die Anlehnung der Präraffaeliten an Dante, heißt es doch hier bei ihm: „Das Versenken in Dantes Kunstgeheimnis bildete nun in glücklichster Weise den Kern der Tradition der englischen >>Präraffaeliten<<“. ⁵¹⁴⁸ Als das Essentielle ihrer Kunst fasst Hofmannsthal dabei die „Beseelung der körperlichen Dinge“. ⁵¹⁴⁹ Dies wiederum lässt Hofmannsthal auch von Dantes Geliebter sprechen, deren Schönheit ebenso in Bildern festgehalten worden ist, und über deren Wesen es heißt: „Es ist eine von innen heraus dem Körper angeschaffene Schönheit,[...] von seltsamen Gedanken, phantastischen Träumereien und adeligen Leidenschaften. Stellen Sie dieses Wesen einen Augenblick neben eine jener weißen Göttinnen oder schönen Frauen der Antike; wie würden sie verwirrt von dieser Schönheit, die von der Seele und allen ihren Krankheiten durchtränkt ist!“ ⁵¹⁵⁰ So sehr Hofmannsthal dementsprechend die Bilder der Präraffaeliten

5137SW XXXII. S. 118. Z. 6-7.

5138SW XXXII. S. 118. Z. 8-9.

5139SW XXXII. S. 118. Z. 11-12.

5140„Wir hatten also möglicherweise doch Recht, wenn wie die rundliche Schönheit, die deklamatorisch leeren Köpfe Kaulbachscher Gestalten insipid fanden und beim Durchblättern eines alten Jahrgangs des >>Punch<< oder des >>Charivari<< vor tiefempfundener Wahrhaftigkeit, zappelnd gepackter Tatsächlichkeit schauerten; wir hatten möglicherweise Recht, wenn uns die harte, kalte Farbengebung manches Rahl und manches Ingres an einem Öldruck erinnerte, während wir Orgien von Licht, Dunkel, Bewegung, Leidenschaft genossen vor den Bildern eines Delacroix“. In: SW XXXII. S. 96. Z. 12-21.

5141SW XXXII. S. 96. Z. 25.

5142SW XXXII. S. 96. Z. 35-29.

5143SW XXXII. S. 133. Z. 30.

5144SW XXXII. S. 133. Z. 32.

5145SW XXXII. S. 133. Z. 34-36//1-5.

„Psyche, die jüngling-mädchenhafte, die nichts erlebt hat als ihr eigenes rätselhaftes Auf-der-Welt-Sein, die aus unergründlichen Augen bange schaute“. In: SW XXXII. S. 134. Z. 5-7.

5146SW XXXII. S. 134. Z. 17.

5147SW XXXII. S. 135. Z. 19-21.

5148SW XXXII. S. 135. Z. 27-29.

5149SW XXXII. S. 136. Z. 5.

5150SW XXXII. S. 136. Z. 26-32.

Über jene Beatrix, die durch Rossetti im Gemälde verewigt wurde, heißt es weiter: „wie ein Vampir war sie mehr als einmal schon tot und kennt das Geheimnis des Grabes; und ist untergetaucht in Meerestiefen, und immer schwebt davon um sie dieses fahle Licht“. In: SW XXXII. S. 136. Z. 29-31.

hervorhebt, zeigt doch das letzte Zitat aus dieser Schrift deutlich auf, dass Hofmannsthal erkennt, dass die Figuren der Präraffaeliten, wobei er sich hier erst einmal auf die Geliebte Dantes und im Allgemeinen auf die Frauenfiguren bezieht, an der Seele kranken. Gleichsam jedoch betont Hofmannsthal auch deren körperliche Schönheit, was Hofmannsthal, durch die Wirkung der Bilder auf den Betrachter, an das Erleben Goethes bei der Betrachtung von Schillers Totenschädel denken lässt.⁵¹⁵¹ Hofmannsthals Ausführungen führen schließlich dazu, dass er in der Kunst der Präraffaeliten etwas wirklich Ethisches zum Ausdruck gebracht sieht („Zumal diese englische Kunst der psychisch-leiblichen Schönheit ist durch und durch ethisch“),⁵¹⁵² denn allein durch deren Betrachtung „erziehen [diese Menschen] die Seele durch das Beispiel ihres edlen Betragens“.⁵¹⁵³ Der Zug zur Ethik in den Bildern der Präraffaeliten, führt Hofmannsthal auch wieder auf Dante zurück, und er betont die Verbindung zwischen der Mimik und dem Seelenleben, wenn es heißt: „Darin beruht die tiefe sittliche Wirkung der Mimik Dantescher Gestalten; sie verrät ein Seelenleben, darin die geistreichste energievollste Begabung im Dienste der intensivsten moralischen Wachheit und des unnachgiebigen Strebens nach Wahrheit steht.“⁵¹⁵⁴ Hofmannsthal gibt letztendlich zu bedenken, dass dem Menschen, nach dem Erblicken der Bilder der Präraffaeliten, andere Kunst nunmehr reizlos vorkommen wird, und betont neuerlich auch in diesem Punkt den ethischen Anspruch der Werke.⁵¹⁵⁵

In *Internationale Kunst-Ausstellung 1894* (1894) zeigt sich das Motiv durch die Beschreibung des Bildes *Master Baby* von Orchardson, welches eine Mutter zusammen mit ihrem Baby zeigt. Hofmannsthal bemängelt allerdings, dass das bedeutendste Werk des Künstlers *Magistratssitzung in Landsberg* fehle. Hinge es *Master Baby* gegenüber, so gäbe das ein „gutes Einsehen in die fromme englische Art, das Tiefe des Menschen“.⁵¹⁵⁶ Zudem erwähnt Hofmannsthal *Cardinal Manning* von W. W. Oules, welches er als ein „Seelenbild“⁵¹⁵⁷ beschreibt. Dagegen wirft er dem Deutschen Reich fast einen gänzlichen Mangel an Originalität vor; allein in den Werken Max Klingers wäre diese zu finden: „Dr. Brahms freilich, der kennt ihn; zum Dank für tönende Erlebnisse der träumenden Seele hat der in Leipzig dem in Wien ein paar Bogen voll stummer Phantasmata geschenkt“.⁵¹⁵⁸ Kritisch tritt Hofmannsthal auch der vertretenen Kunst der Spanier gegenüber, haben sie doch kein Interesse „wiederzugeben, wie Gottes große wesenlose Natur einem tiefsinnigen Künstler vorkommt“,⁵¹⁵⁹ und steht der österreichischen Kunst entgegen, die die künstlerische Atmosphäre des modernen Wien, nicht in ihren Bildern aufzunehmen imstande ist.⁵¹⁶⁰ Der Mangel an Umsetzung zeigt sich für Hofmannsthal beispielhaft in dem Gemälde *Naschmarkt mit der Karlskirche* von Carl Moll, an dem er einen Mangel an „Durchseelung, Intimität“⁵¹⁶¹ ausmachen kann. Das Wiener Genre bringe im Allgemeinen mehr Dilettanten hervor, die sich selbst in „qualvollen inneren und äußeren Verrenkungen“⁵¹⁶² besehen. Das einzige Werk, dem Hofmannsthal eine Klasse attestiert, ist der *Kartenspieler* von Engelhart, welches die Fähigkeit eines Künstlers zeigt die „Seele mitlebender Menschen zu erfassen“.⁵¹⁶³ Gleichsam kehrt Hofmannsthal aber auch wieder zu seiner Kritik zurück und er hinterfragt die kommende Entwicklung dieses Künstlers, ob er wirklich dazu imstande sei, „sich ins Wienerische im tiefsten Sinne einzuleben, ohne darüber auch nur ein Atom seiner für unsere Verhältnisse höchst seltenen

5151, „Diese >>von innen heraus dem Körper angeschaffene Schönheit<<, dieselbe, die Goethe’s Sinn beim Anblick der kühnen und edlen Linien von Schiller’s Todtenschädel tief ergreift, diese von innen heraus notwendige Schönheit, gleichsam eine so vollendete Durchseelung des Leiblichen, daß sie wie Verleiblichung des Seelischen berührt, diese höchste, veredelte, individuelle Schönheit suchen die englischen Praerafaeliten“. In: SW XXXII. S. 137. Z. 6-12.

5152SW XXXII. S. 137. Z. 23-24.

5153SW XXXII. S. 137. Z. 27.

5154SW XXXII. S. 138. Z. 9-12.

5155, „Und auch wenn er dann wieder in die elementaren Offenbarungen, des Genius, als sind Landschaften von Whistler, Menschenköpfe von Rembrandt, Musik von Mozart, mit atmenden Freuden hinabgetaucht ist, wird er bekennen, es gibt ursprünglichere Weise, dem Herrn zu dienen, aber nicht edlere, noch reinere.“ In: SW XXXII. S. 138. Z. 25-30.

5156SW XXXII. S. 120. Z. 18-19.

5157SW XXXII. S. 120. Z. 26.

5158SW XXXII. S. 124. Z. 8-11.

5159SW XXXII. S. 125. Z. 17-18.

5160Über diese Atmosphäre jedoch, heißt es: „Und Alles das, soviel Größe und soviel Reiz, soviel liebliche Anmut, so sehnsüchtige Durchblicke, so concentrirt sinnreiche Schönheit, alles das, so wahr, so wirklich, so gegenwärtig und so tiefsinnig.“ In: SW XXXII. S. 126. Z. 36-39.

5161SW XXXII. S. 127. Z. 3.

5162SW XXXII. S. 127. Z. 18-19.

5163SW XXXII. S. 127. Z. 33.

und kostbaren technischen Überlegenheit zu verlieren“.⁵¹⁶⁴

In *Künstlerhaus. Ausstellung der Münchener >>Secession<< und der >>Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler<<* (1894) bezieht sich Hofmannsthal auf die Entwicklung in der Kunst und auf die durch Böcklin bewirkte neue Romantik, durch die es heißt: „Jetzt besinnen sich die Künste auf ihre Hoheit und die Menschen auf ihre Seele.“⁵¹⁶⁵ Hofmannsthal übt aber auch in dieser Schrift seine Kritik an verschiedenen Bildern und Künstlern, habe Albert Keller doch „sehr wenig innerliche, wesentliche Bedeutung“,⁵¹⁶⁶ was Hofmannsthal zu der Frage führt: „Warum hat ein Mensch so viel Geist und Kunstverstand und so wenig Seele oder Individualität?“⁵¹⁶⁷ Des weiteren verweist Hofmannsthal auch auf die Werke von Paul Höcker, zeigt eines von ihnen doch eine Heilige, die die „sublimste mystische Erscheinungsform des sublimsten Innenlebens“⁵¹⁶⁸ ist. Hofmannsthal kritisiert jedoch auch, dass es bei diesen Künstlern in ihren Bildern nicht um wahrhaft Empfundenes geht, sondern dass sie bloße Nachahmung praktizieren. Positiv dagegen scheint das Hubertusbild von Herterich anzumuten, indem ein junges Mädchen Klavier spielt („immerhin so tiefes Erleben von Farbe und Licht, daß sie wie schöne gute Kunst berühren“).⁵¹⁶⁹ Wirklich positiv bewertet Hofmannsthal auch hier den Maler Franz Stuck, der in Anlehnung an Böcklin und Klinger zu einer Lebendigkeit in seinen Werken gefunden und nun angefangen hatte „in den Gesichtern die Seele zu suchen“.⁵¹⁷⁰ Letztendlich zeigt sich das Motiv auch im zweiten Teil der Schrift, in der Hofmannsthal zahlreiche Künstler mit ihren Gemälden aufgreift, darunter den Maler Thomas mit seinem Bild *Der Sämann* und *Heilige Cäcilie*⁵¹⁷¹ oder auch Becker-Gundahl, der ein paar „nicht seelenlose Menschenköpfe“⁵¹⁷² gemalt hat.

In *Philosophie des Metaphorischen* (1894) bezieht sich Hofmannsthal auf Alfred Bieses Werk, durch das er sich auch neuerlich auf Goethe verweist, wenn es heißt: „>>Alles, was wir Erfinden, Entdecken im höheren Sinne nennen, ist eine aus dem Innern am Aeußern sich entwickelnde Offenbarung, die den Menschen seine Gottähnlichkeit vorahnen läßt.“⁵¹⁷³ Bevor Hofmannsthal letztendlich seine Enttäuschung über dieses Werk bekennt, spricht er Bieses Werk durchaus eine Schönheit zu, ist es doch „nach einem tiefen Hebbel’schen Wort, eine Sammlung herrlicher Gedichte“.⁵¹⁷⁴ Vor allem auch auf die griechischen Naturphilosophen bezieht Hofmannsthal sich in dieser Schrift, deren Ideen nicht „unter den Erdboden sinken“⁵¹⁷⁵ dürfen, denn aus ihnen können die modernen Dichter viel für ihre Kunst gewinnen: „Ihre geheimnisvollen Worte fallen in unsern Geist wie Tropfen einer starken Essenz, gären einmal und werfen solche Träume aus, ohne die das Leben unserer Seele schwächer, schaler, geringer bliebe.“⁵¹⁷⁶ Dies führt Hofmannsthal mitunter dazu, auf Pherekydes zu verweisen, der „über den Sinn einer geknüpften Schnur und die Philosophie eines Henkelkruges Tieferes als wir Alle“⁵¹⁷⁷ wussten. Für Hofmannsthal ist es immens wichtig, die Bedeutung dieser Philosophen und ihrer Sätze nicht zu vergessen, „in denen das tiefsinnig redende Wasser des Bergquells von Dodona in einen Diamanten zusammengepreßt erscheint“.⁵¹⁷⁸ Letztendlich bekennt Hofmannsthal schließlich seine Enttäuschung für Bieses Buch, erwartete er doch mitunter die Lust, „die wir durch metaphorische Beseelung aus todtten Dingen saugen“⁵¹⁷⁹ zu finden. So hätte er sich erhofft, zwei junge Menschen über die Kunst reden zu sehen: „Und sie sind ja >>innerlich so voll Figur<, so durchtränkt mit Metaphorischem, so gewohnt, ihre Seele unter seltsamen Gleichnissen

5164SW XXXII. S. 127. Z. 39-41.

5165SW XXXII. S. 147. Z. 28-29.

5166SW XXXII. S. 148. Z. 13-14.

5167SW XXXII. S. 148. Z. 34-35.

5168SW XXXII. S. 148. Z. 40-41.

5169SW XXXII. S. 149. Z. 9-10.

5170SW XXXII. S. 149. Z. 31.

5171„[...] auch etwas Hartes in der Farben und Luftbehandlung [...] trotz aller Poesie der inneren Ausführung“. In: SW XXXII. S. 150. Z. 23-24.

5172SW XXXII. S. 150. Z. 30.

5173SW XXXII. S. 129. Z. 11-14.

5174SW XXXII. S. 129. Z. 34.

5175SW XXXII. S. 130. Z. 4.

5176SW XXXII. S. 130. Z. 7-10.

5177SW XXXII. S. 130. Z. 16-18.

5178SW XXXII. S. 130. Z. 26-27.

5179SW XXXII. S. 130. Z. 38-39.

anzuschauen, ihren Lebensweg mit drohenden und lockenden apokalyptischen Gestalten zu umstellen“.⁵¹⁸⁰

In *Das Buch von Peter Altenberg* (1896) findet sich das Motiv in Anbindung an die Ergriffenheit durch die Musik,⁵¹⁸¹ aber auch in Verbindung mit dem Blick der Figuren eines Buches, die der Dichter wahrnimmt: „er fängt die Blicke auf, in denen sich die Seele eines Menschen den Dingen zuwendet“.⁵¹⁸² Hofmannsthal attestiert diesem Buch eine Kultur, dem es seine „innere Freiheit“⁵¹⁸³ verdankt.⁵¹⁸⁴

In *Englischer Stil* (1896) zeigt sich das Motiv durch die naiven Shakespeare'schen Figuren, die den Modernen nur durch die „empfindsame[n] Seelen“⁵¹⁸⁵ der Romantiker übermittelt worden sind. Hofmannsthal greift das Motiv auch durch die Barrison Schwestern auf, deren Triumph nur noch durch ihre Lieder vervollkommen wurde; Teil ihres Spiels auf der Bühne war es auch, dass sie mitunter mit einem älteren Mann „Gespräche über das Seelenheil“⁵¹⁸⁶ anfangen. Die Bedeutung der Barrisons zeigt sich für Hofmannsthal aber erst wirklich dadurch, dass sie nicht nur Teil des Träumerisch-Künstlichen sind, sondern dass sie auch in Kontakt mit der Wirklichkeit gekommen sind: „Denn im Tiefsten vermag uns keine andere Anmut zu rühren als die durch das Leben durchgedrungene.“⁵¹⁸⁷ Hofmannsthal kommt des weiteren auch auf ihren Tanz auf der Bühne zu sprechen, durch den sie „tiefe[...] Knixe“⁵¹⁸⁸ zeigen: „Wenn mit verschlungenen Händen eine die andere emporhob und sie dann wieder lautlos auseinanderglitten, schien es, als hätte eine innere Bewegung ihnen die blonden Haare aufgeschüttelt und um die Schultern gestreut.“⁵¹⁸⁹ Mit dem Motiv verbindet Hofmannsthal aber auch die englischen Zimmer, die ihn an die Zimmer in einem Park gemahnen („sieht die alten Bäume sich in einem tiefen leise fließenden Wasser spiegeln“).⁵¹⁹⁰

In *Eine Monographie* (1895) beschäftigt sich Hofmannsthal mit eben dieser Monographie Eugen Guglias über Friedrich Mitterwurzer, wodurch Hofmannsthal äußert: „Die Leute sind es nämlich müde, reden zu hören. Sie haben einen tiefen Ekel vor den Worten: Denn die Worte haben sich vor die Dinge gestellt. Das Hörensagen hat die Welt verschluckt.“⁵¹⁹¹ Hofmannsthal spricht in diesem Zusammenhang von einer Abscheu gegenüber der Sprache und einer „inneren Müdigkeit“.⁵¹⁹² Dagegen stellt er jedoch Mitterwurzer, der eine Lebendigkeit in seinem Spiel zeigt: „In seiner Beredsamkeit kommt die Seele hervor, wie ein leibliches, und macht vor uns Erlebnisse durch.“⁵¹⁹³ Das Motiv zeigt sich hier jedoch auch in Anbindung an die Seele, hier die „Einsicht“,⁵¹⁹⁴ die Mitterwurzer über sein „eigenes Wesen hat“.⁵¹⁹⁵ Hofmannsthal hebt aber auch die Bedeutung hervor, die der Schauspieler dem Material seiner Arbeit schenkt, den Worten.⁵¹⁹⁶

In *Über ein Buch von Alfred Berger* (1896) nimmt Hofmannsthal Bezug auf Bergers Buch *Studien und Kritiken*, welches sich mit der dramatischen Kunst beschäftigt, und in dem die ein „inneres Thun bezeichnenden Zeitwörter“⁵¹⁹⁷ immer wieder ins Gedächtnis treten. Bergers Buch, so Hofmannsthal, zeigt dabei, dass er bei der Kunst wirklich etwas erlebt hat, und während die Meisten über dieses Erleben Schweigen,⁵¹⁹⁸ hat er dies in Worte gefasst. Aufgrund der Begrenztheit der Sprache, haftet diesen Redenden

5180SW XXXII. S. 131. Z. 38-41.

5181SW XXXII. S. 189. Z. 33.

5182SW XXXII. S. 190. Z. 35-37.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 190. Z. 40.

5183SW XXXII. S. 192. Z. 24.

5184Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 191. Z. 29.

5185SW XXXII. S. 177. Z. 8.

5186SW XXXII. S. 179. Z. 18.

5187SW XXXII. S. 179. Z. 38-39.

5188SW XXXII. S. 180. Z. 2.

5189SW XXXII. S. 180. Z. 4-7.

5190SW XXXII. S. 181. Z. 5-6.

5191SW XXXII. S. 158. Z. 11-14.

5192SW XXXII. S. 158. Z. 34.

5193SW XXXII. S. 159. Z. 32-33.

5194SW XXXII. S. 160. Z. 5.

5195SW XXXII. S. 160. Z. 5.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 160. Z. 6-8.

5196SW XXXII. S. 160. Z. 18-20.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 159. Z. 14.

5197SW XXXII. S. 195. Z. 6.

5198„Vielmehr pflegt jedes Erlebnis den Mund dessen, den es aus seinem Bann wieder auswirft, mit einer tiefen erstarrenden Einsicht, die jenseits aller Worte ist, so zu verstopfen wie mit einer Handvoll Erde.“ In: SW XXXII. S. 195. Z. 27-30.

jedoch auch etwas Unheimliches an, da sie davon sprechen, was in ihren „tiefen dumpfen Trieben“⁵¹⁹⁹ geschieht, und damit gleichsam eine „eingeborene tiefe Scham“⁵²⁰⁰ verletzen. Hofmannsthal führt in dieser Schrift aber auch seine Überlegungen den Dichter betreffend weiter aus, ist für ihn der „innerste Kern des Dichterswesens“⁵²⁰¹ nichts anderes als das Wissen darum, dass er ein Dichter ist: „Er weiß sich >>innerlich voller Figur<<; er weiß, wenn das Leben ihm große und rührende Schicksale zeigte, so hätte er Flammenworte, die gerne auflodern möchten, diese Schicksale zu bereden. Dieses sein Wissen um sich selbst ist sein erstes, sein tiefstes Erlebnis.“⁵²⁰² Dieses Wissen des Dichters um sich selbst, ist für Hofmannsthal „tiefer als alles mit dem Verstand Erfaßte“.⁵²⁰³ Die Überlegungen über den Dichter führen Hofmannsthal aber auch zu dem Musiker und dahingehend zu Richard Wagner („Wir glauben nun, den tief aus sich Beglückten den unsäglich erheiterten Blick auf die Außenwelt richten zu sehen“).⁵²⁰⁴ Während es der „Kern seines Daseins“⁵²⁰⁵ für Hofmannsthal ist, der Kern des Musikers Musik zu produzieren, ist es der des Dichters, sich mit Worten zu umgeben. Dies führt Hofmannsthal neuerlich zu Goethe, dem man durch seinen Zug zur Wissenschaft einen Vorwurf gemacht hat, den Hofmannsthal allerdings nicht unterstützt („Wie aber zieht die Vorrede zur >>Farbenlehre<< den Leser mit geheimnisvoller Kraft in den tiefsten Kreis dichterischer Anschauung!“).⁵²⁰⁶

In *Internationale Kunst-Ausstellung 1894* (1894) hebt Hofmannsthal neuerlich die Lebendigkeit in den Werken der englischen Symbolisten hervor, gegen die die Bilder seiner Landsmänner nicht bestehen können: „Dafür spricht am besten, daß einem in dieser Abteilung ein virtuos gemaltes, aber innerlich schales und seelenloses Bild wie die >>Fredegrunde<< von Alma-Tadema beinahe physisch wehtut, wie eine grelle Dissonanz“.⁵²⁰⁷ Wenn Hofmannsthal ihre Kunst hervorhebt, dann bezieht er sich nicht auf die „tiefe[n] malerische[n] Qualitäten“.⁵²⁰⁸ Wiederholt zeigt sich Hofmannsthal auch in dieser Schrift kritisch gegenüber der modernen Kunst im Deutschen Reich, von der die Besten in dieser Ausstellung fehlen; so gehen diese „tiefsinnigen Evangelien neugeborener Schönheit“⁵²⁰⁹ nur durch wenige Hände. Des weiteren geht Hofmannsthal dem Motiv in *Theodor von Hörmann* (1895) nach, sowohl in Bezug auf die Kunst-Ausstellung⁵²¹⁰ als auch durch den Maler („Man kann hingehen und diesen Kopf anschauen. Wenn man dann die innere Form davon erfaßt hat, wird man sie wiedererkennen“)⁵²¹¹ und das Fehlerhafte, allein am rein Formalen zu verharren.⁵²¹²

In *Poesie und Leben* (1896) relativiert Hofmannsthal seinen eigenen Vortrag, da man wenn man über die Künste spreche nur über das Nebensächliche reden könne, und „dass man desto schweigsamer wird, je tiefer man einmal in die Ingründe der Künste hineingekommen ist“.⁵²¹³ Hofmannsthal sieht sich selbst als differenziert zu seinen Zuhörern,⁵²¹⁴ gibt er doch vor, unwissend auf Gebieten wie „Geschichte, Sittengeschichte oder Sociologie“⁵²¹⁵ zu sein, und bezieht sich schließlich auf die gegenwärtige Kunst, bei der der Einbruch der Konzeption in der Gegenwart überdeutlich sei, woran Goethe für ihn nicht unschuldig

5199SW XXXII. S. 195. Z. 33.

5200SW XXXII. S. 195. Z. 34.

5201SW XXXII. S. 196. Z. 11.

5202SW XXXII. S. 196. Z. 14-18.

5203SW XXXII. S. 196. Z. 19.

5204SW XXXII. S. 196. Z. 27-28.

5205SW XXXII. S. 197. Z. 4.

5206SW XXXII. S. 197. Z. 12-14.

5207SW XXXII. S. 119. Z. 23-26.

5208SW XXXII. S. 119. Z. 30.

5209SW XXXII. S. 123. Z. 41.

5210SW XXXII. S. 155. Z. 28.

5211SW XXXII. S. 155. Z. 28-30.

5212„Inzwischen aber stehen sie nicht dem Tod gegenüber, sondern einem sogenannten Leben. Und zwar einem rein formalen Dasein: der Form >>Dienst<<, deren Seele, der >>Ernstfall<<, eben nicht da ist; dem Scheinleben der >>andern<<, die nach einer beiläufig erhachten Schablone >>jung<< sind, >>leichtsinnig<< sind, [...]. Sie werden gewissen Menschen unglücklich, sonderbar, oder stark. Ihre Augen gewöhnen sich, über die Dinge hinwegzuschauen, auch hie und da wie erstarrt steckenzubleiben, ganz in sich hineinzuschauen. Das ist der undefinierbare Blick von Projectenmachern, Phantasten, starrsinnigen Suchern.“ In: SW XXXII. S. 156. Z. 10-20.

5213SW XXXII. S. 183. Z. 30-32.

5214„[...] würde ich Sie mit schweren Waffen gegen das kämpfen sehen, was ich für Vogelscheuchen ansehe, und heiter über Bäche streben, die ich für abgrundtiefe und tödlich starke, ewige Grenzen halte.“ In: SW XXXII. S. 184. Z. 23-26.

5215SW XXXII. S. 184. Z. 21-22.

erscheint, denn: „Man erinnert sich an die gefährlichen Gleichnisse vom Gelegenheitsgedicht und von dem >>ich etwas von der Seele schreiben<<.“⁵²¹⁶ Als die Substanz der Poesie bezeichnet Hofmannsthal die Worte, die einen „traumhaft deutlichen, flüchtigen Seelenzustand hervorrufen, den wir Stimmung nennen.“⁵²¹⁷ Hofmannsthal trennt in seiner Schrift aber auch die Poesie von dem Leben, aufgrund der Schwere des Daseins: „den Wert der Dichtung entscheidet nicht der Sinn [...] sondern die Form, das heißt durchaus nichts Äußerliches, sondern jenes tief Erregende in Maß und Klang“.⁵²¹⁸ Hofmannsthal hebt zudem den Dichter hervor, der seine Worte frei wählt, weshalb er auch eine „kühne Verbindung von Worten [als] das wundervollste Geschenk für die Seelen“⁵²¹⁹ bezeichnet. Dabei zeigt sich die Bedeutung, die Hofmannsthal der Kunst zu spricht, wenn es heißt: „Ich habe Ihnen zu viel von Wirkung versprochen und zu wenig von Seele. Ja, denn ich halte die Wirkung für die Seele der Kunst, für ihre Seele und ihren Leib, für ihren Kern und ihre Schale, für ihr ganzes völliges Wesen. Wenn sie nicht wirkte wüßte ich nicht, wozu sie da wäre.“⁵²²⁰ Eben dadurch kann Hofmannsthal sagen, dass jeder Leser in den Gedichten den „Reichthum seiner Seele“⁵²²¹ sehen kann, allerdings nur wenn er eine reiche Seele hat („die dürftigen Seelen aber fast nichts“).⁵²²²

Weitere kurze Bezüge zeigen sich auch in *Dichter und Leben* (1897), und zwar neuerlich in Verbindung mit dem Dichter aber auch mit der Konzeption,⁵²²³ in *Französische Redensarten* (1897) durch die Lebendigkeit mit der das „Französische das innere Leben malt“,⁵²²⁴ in den losen *Notizen zu einem Aufsatz über Puvis de Chavanes* (1898?) („Früchte des Wassers aus der Tiefe heben“),⁵²²⁵ aber auch in Hofmannsthals Übersetzung von D’Annunzios Nachruf auf die *Kaiserin Elisabeth* (1898) durch Elisabeths Ahnen ihres eigenen Todes („sie hatte ihr Grab mit innerem Auge gesehen“).⁵²²⁶ Mehrfach betont Hofmannsthal in dieser Schrift Elisabeths „wundervolle Seele“,⁵²²⁷ die schon ihren eigenen, baldigen Tod erwartet hat: „Angefüllt schon mit dem Schweigen der Ewigkeit, die Seele schon geblendet von den Dingen, die durch den zerrissenen Schleier aufleuchten, verfolgt sie ihren Weg“.⁵²²⁸ Des weiteren zeigt sich das Motiv in Verbindung mit Elisabeths Bezug zum Traum („Sie wußte sich eine Welt zu schaffen und darin zu leben nach den Kräften ihrer losgebundenen Seele“),⁵²²⁹ als auch durch ihren Zug ins Göttliche („und ihre Seele, ihre geheimnißreiche Seele, die im Kern jenes Haupt der Meduse trug, womit die Göttin Pallas ihren goldenen Schild wappnete, so daß er unverletzlich war“).⁵²³⁰

Während sich in der Schrift *Ludwig Gurlitt* (1907) nur ein kurzer Bezug zum Motiv in Verbindung mit dem entlassenen Steglitzer Gymnialprofessor zeigt, dessen lebendige Natur Hofmannsthal betont,⁵²³¹ findet sich in *Vom dichterischen Dasein* (1907) ein weitreichender Bezug zum Motiv. Hölderlin und Novalis, die lange ein „Schattendasein“⁵²³² geführt haben, treten für Hofmannsthal neuerlich in den Fokus der Modernen: „Was sie ahnten und was sie entbehrten, zwei Unendlichkeiten zwischen denen sie erbangend und mutig hingen, uns ist beides durch die Kraft ihrer Seelen aufgebaut und umschließt uns“.⁵²³³ Dabei verweist Hofmannsthal auch auf das Leiden dieser beiden Dichter an der Welt und bindet damit gleichsam die Konzeption ein,⁵²³⁴ was ihn auch dazu führt einen Bogen zwischen Goethe und Novalis zu spannen: „Aus

5216SW XXXII. S. 185. Z. 2-4.

5217SW XXXII. S. 185. Z. 25-26.

5218SW XXXII. S. 186. Z. 2-5.

5219SW XXXII. S. 187. Z. 5-6.

5220SW XXXII. S. 187. Z. 33-37.

5221SW XXXII. S. 188. Z. 10-11.

5222SW XXXII. S. 188. Z. 11.

5223„über alles setzt er das einzelne wesen, den einzelnen vorgang, denn in jedem bewundert er den zusammenlauf von tausend fäden, die aus den tiefen der unendlichkeit herkommen“. In: SW XXXII. S. 208. Z. 16-18.

5224SW XXXII. S. 213. Z. 3.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 210. Z. 1.

5225SW XXXII. S. 289. Z. 10.

5226SW XXXII. S. 215. Z. 10.

5227SW XXXII. S. 215. Z. 18.

5228SW XXXII. S. 217. Z. 20-23.

5229SW XXXII. S. 218. Z. 26-27.

5230SW XXXII. S. 218. Z. 38-40.

5231Mit einer „ganze[n] Seele [...] mit innerer Freiheit“ (SW XXXIII. S. 163. Z. 24-26) stehe dieser Mensch dem Leben gegenüber.

5232GW Bd. VIII. S. 82.

5233GW Bd. VIII. S. 83.

5234„[...] denn unendlich sind in einer dichterisch beseelten Zeit die Zusammenhänge, ein Wort weckt das andere auf, der Gedanke

Goethe, der baut und bildet, begreifen wir Novalis, der schweift und ahnt. Wir hören Schiller, und Kant rührt aus ihm unsere Seele an.“⁵²³⁵ Durch eben jene vergangenen Dichter könne der Mensch der Moderne sich seiner Mängel bewusst werden, und dabei gleichsam eine Entwicklung der Seele erzielen.⁵²³⁶ Gleichsam jedoch kann Hofmannsthal keine Verbindung zu seiner naheliegenden Vergangenheit aufbauen und nicht begreifen, dass durch diese die Verbindung mit der Zeit Goethes nicht verloren gegangen ist („Wie das Geistige, das in uns lebt, von jenen durch diese zu uns gelangen konnte, ist uns der dunkelste aller Prozesse“).⁵²³⁷ Letztendlich kommt Hofmannsthal noch einmal auf die eigene Gegenwart zu sprechen und den Dichter, der in ihr lebt. Dabei sei diese geprägt von den „drei Menschenalter[n]“, ⁵²³⁸ die von „innerlichster dämonischer Gewalt getrieben“ ⁵²³⁹ worden sind und die das „Gefühl der Seele, das eigentliche Menschengefühl, mit schrankenloser Empirie überwältigt haben“. ⁵²⁴⁰ Hofmannsthal bezieht sich auch hier auf die Wissenschaft und die Technisierung, die den Menschen „im Sitz seiner seelischen Herrschaft über das Dasein“ ⁵²⁴¹ enteignet und ihn gleichsam in eine Haltlosigkeit gestürzt hat. Eben jene Haltlosigkeit zeigt sich auch am Journalisten, von dem die Zeit dennoch verlange, „daß er wirke, indes in seinem Inneren jedes sichere Gefühl, auf dem Gesinnung ruhen könnte, aufgelöst ist“. ⁵²⁴²

In dem lyrischen Drama *Gestern* (1891) zeigt sich der Bezug zum Motiv erstmalig durch Andreas Rede über seine Freunde. Die Intention, warum diese sich mit ihm umgeben, ist ihm gleichgültig, da er den Fokus auf seine Person legt: „Und wenn’s so ist! Ich frage nicht nach Gründen! / Nur aus sich selber strömt, was wir empfinden, / Und nur Empfindung findet rück die Pforte“.⁵²⁴³ So sind ihm die Freunde ebenso wie die Musik ⁵²⁴⁴ oder der Degenkampf dazu da, seine „Seele“ ⁵²⁴⁵ zu befriedigen. Die Bedeutung der Tiefe zeigt sich demzufolge auch durch die Seelen der Freunde, über die Andrea sagt: „In jedem schläft ein Funken, der mir frommt, / Der früher, später doch zutage kommt“.⁵²⁴⁶ Trotz der Überzeugung Andreas in den Ästhetizismus, zeigt Hofmannsthal bereits hier die Flüchtigkeit dieses Lebensverständnisses auf. Denn selbst Andrea glaubt eben nicht, dass seine ästhetizistische Lebenseinstellung am Ende zur höchsten Erfüllung führen kann; stattdessen fürchtet er ein Fehlen dieser: „Weil eine Angst nur ist in meiner Seele: / Daß ich das Höchste, Tiefste doch verfehle!“⁵²⁴⁷

Trotz allem kostbaren Erleben, dem er hinterhergejagt ist, ist Andrea die Angst vor der Lebensversäumnis geblieben. Mit Arlettes neuerlicher Hinwendung zum *Gestern* jedoch, kehrt er zu der Überzeugung an seine Lebenseinstellung zurück. Während er dazu aufruft, dass ihn ein „Abgrund“ ⁵²⁴⁸ vom *Gestern* trennt, erinnert er sich dennoch ans gestrige Erleben, indem die Seele eine Rolle spielt („Weil gestern blasse Dämmerung um uns hing, / Zum grünen Nil die Seele träumen ging“), ⁵²⁴⁹ und ruft gleichsam, ein wenig später, dennoch dazu auf: „Laß dir des Heute wechselnde Gewalten, / Genuß und Qualen, durch die Seele

lebt mit seinen Brüdern, Ahnung entzündet sich an Ahnung“. In: GW Bd. VIII. S. 83.

5235GW Bd. VIII. S. 83.

Des weiteren, siehe: GW Bd. VIII. S. 83.

5236„[...] über Qualen einer zweideutigen Gegenwart baute sich damals in Lüften eine geistige Welt und steht heute über jener Ferne, eine Fata Morgana, aber ohne Trug und Tücke, niemals dem Auge zerrissend. So ahnen wir, was wir nicht haben, und können doch genießen, was uns nicht gegeben ist, und einen hohen Begriff in unserer Seele uns bildet.“ In: GW Bd. VIII. S. 83.

Des weiteren, siehe: GW Bd. VIII. S. 84-85.

5237GW Bd. VIII. S. 84.

5238GW Bd. VIII. S. 86.

5239GW Bd. VIII. S. 86.

5240GW Bd. VIII. S. 86.

5241GW Bd. VIII. S. 86.

5242GW Bd. VIII. S. 86.

5243SW III. S. 10. Z. 18-20.

Andreas Stellung zu seiner Seele bringt Richard Alewyn dazu, an Nietzsche zu denken: „Und wirklich gehört er von einer Seite zu dem Geschlecht von Nietzsches Renaissancemenschen, nur in der zweiten Generation mit den dünneren Seelenwänden und den feineren Nerven.“ In: Alewyn: S. 50.

5244In Verbindung mit der Musik, heißt es: „So werd ich aus der Geige strömen lassen / Ihr Weinen, ihres Sehns dunkle Fluten, / Ekstatisch tiefstes Stöhnen, heißes Girren, / Der Geigenseele rätselhaftes Blüten ..“ In: SW III. S. 11. Z. 21-24.

5245SW III. S. 11. Z. 18.

5246SW III. S. 11. Z. 34-35.

5247SW III. S. 12. Z. 7-8.

5248SW III. S. 13. Z. 16.

5249SW III. S. 13. Z. 12-13.

rauschen, / Vergiß das Unverständliche, das war: / Das Gestern lügt und nur das Heut ist wahr!“⁵²⁵⁰

In der dritte Szene rechtfertigt Andrea sein Lebensverständnis ebenso vor dem Maler Fortunio, zeigt er sich auch hier ganz dem wechselhaften Genuss seines Wesens ergeben. In der vierten Szene zeigt sich das Motiv durch Andreas Bezug zu Ser Vespasianos Betrug mit den Pferden.⁵²⁵¹ Es findet sich aber vor allem in der Klage Andreas an seine Freunde, weil sie sich nicht auf sein Wesen einlassen: „Könnt Ihr denn nie auf meinen Ton Euch stimmen, / Müßt Ihr denn ewig mit dem Pöbel schwimmen, / Der eine Schande tiefres Maß nicht kennt, / Als wenn den Hinz der Kunze >Schurke< nennt?“⁵²⁵²

In der fünften Szene zeigt sich das Motiv allein durch Andreas Unfähigkeit, eine Entscheidung zu treffen, und aufgrund seiner Unmöglichkeit, etwas für sein Leben auszuschließen („Da lockt mich eine Bucht, die sanftgeneigt, / Tiefdunkel, schläfrig plätschert, dichtungszweig“).⁵²⁵³ In der siebten Szene reagiert Andrea mit der „tiefsten Verachtung“⁵²⁵⁴ auf den Wesensunterschied zwischen sich und den Freunden. Nur Lorenzo käme ihm gleich („In ihm ist, wie in mir, des Sturmes Seele“).⁵²⁵⁵ Neuerlich betont Andrea, dass die Natur als auch der Mensch nur dazu da sind, den Launen seiner Person zu dienen („Ist nicht die ganze ewige Natur / Nur ein Symbol für unsrer Seelen Launen?“).⁵²⁵⁶ In der achten Szene zeigt sich das Motiv durch die gläubige Büßerschar, die ihre „tiefste[n] Sünde[n]“⁵²⁵⁷ bekennen, wobei das Geschehen in Fantasio eine Erinnerung erweckt: „Gedanken weckt´s in mir, erkenntnisschwer. / Mir ist, als hätt´ ich Heiliges erlebt“.⁵²⁵⁸ In der neunten Szene greift Andrea Fantasio Worte über die Kunst auf, der ihm von Momenten des Glückes durch die Kunst gesprochen hatte:

„Du sagst, du hast´s in deiner Kunst erlebt,
Langsam suchend
Daß manchmal Worte, die wir täglich sprechen,
In unsre Seele plötzlich, leuchtend brechen,
Daß sich von ihnen das Gemeine hebt
Und daß ihr Sinn lebendig, ganz erwacht?“⁵²⁵⁹

Zum Ende der Szene jedoch lässt Hofmannsthal Andrea sein Leiden bekennen, ein Ahnen, dass der Ästhetizismus ihn nicht erfüllt bzw. sich gegen ihn wendet, zumal er spürt, dass er in der Wirklichkeit eine Qual empfindet („Und unsre Seele zart und schmerzlich bebt ..“).⁵²⁶⁰ Andrea jedoch versucht, sich in seiner Abneigung gegen Arlette zu beherrschen; körperlich wendet er sich nicht gegen sie, auch wenn er erkannt hat, dass sie „[v]erführt vom Blut, verblendet“⁵²⁶¹ wurde. Er spricht zwar von einem Verzeihen, doch spürt er gleichsam das Trennende zwischen ihnen („Wie furchtbar einsam unsre Seelen denken“).⁵²⁶² Trotzig wirkt Andrea auch zum Ende des lyrischen Dramas, wenn er sagt: „Ich kann so gut verstehen die ungetreuen Frauen .. / So gut, mir ist, als könnt´ ich in ihre Seelen schauen.“⁵²⁶³ Der Konjunktiv aber zeigt auf, dass Andrea eben nicht in das Wesen des Gegenübers schauen kann.

In den Varianten des lyrischen Dramas zeigt sich des weiteren auch der Bezug zu diesem Motiv. Andrea sieht die Menschen und die Welt als ihm zu Diensten.⁵²⁶⁴ Bedingt dadurch, passt Andrea alles seinem Triebempfinden an („Soll sich die Pflanzenseele ganz entfalten / So mußt du diese beugen, jene halten“).⁵²⁶⁵ Arlette jedoch zeigt sich ihm konträr, sagt sie ihm doch: „Ich bin nicht so und neide dir es nicht / Ich suche

5250SW III. S. 13. Z. 26-29.

5251SW III. S. 19. Z. 11-14.

5252SW III. S. 19. Z. 18-21.

5253SW III. S. 22. Z. 16-17.

5254SW III. S. 25. Z. 23.

5255SW III. S. 25. Z. 28.

5256SW III. S. 26. Z. 5-6.

5257SW III. S. 28. Z. 25.

5258SW III. S. 28. Z. 35-36.

5259SW III. S. 30. Z. 7-12.

5260SW III. S. 31. Z. 33.

5261SW III. S. 33. Z. 4.

5262SW III. S. 33. Z. 21.

5263SW III. S. 35. Z. 18-19.

5264„Ja, was soll denn die Weide anders als hängen, der Thurm anders als starren, jedes / giebt mir eben seine Seele fort. Du selbst giebst ja alles, du brauchst sie gar nicht / oder ganz.“ In: SW III. S. 301. Z. 13-15.

5265SW III. S. 302. Z. 6-7.

nicht was grade zu mir spricht / Wenn alles lebt und lacht in meinem Wesen / Kann ich auch Lebenslust und Lachen Lesen“.⁵²⁶⁶ Andrea sieht sich jedoch dem augenblicklichen Genuss verpflichtet, spricht davon, dass er des „Augenblickes Knecht“⁵²⁶⁷ sei; gleichsam betont er neuerlich die empfundene Distanz zwischen sich und anderen Menschen:

„Welch ungeheure Weiten Herz von Herzen trennen
Wer weiß es, welcher Lust ich unterthan?
Wir liebens unsre Seele zu zersetzen
Warum nicht einmal, einen zu zerfetzen?
Vielleicht ihn kalt und weise zu erkennen
Und seine Seele klügelnd zu zerschneiden
Vielleicht ihn nur ein Schauspiel zu verbrennen“⁵²⁶⁸

Doch nicht nur durch Arlette, sondern auch durch Fantasio wird Andrea mit einer anderen Verbindung zum Leben konfrontiert,⁵²⁶⁹ was dieser jedoch verwirft, hebt er doch den Augenblick neuerlich empor. Doch verweist er nun auf den Augenblick, wo er dem Schmerz ausgeliefert ist („Und unsre Seele zart und schmerzlich bebt / Wir können dann die Stimme nicht mehr hören / Ein Lächeln kann uns qualvoll tief verstören“).⁵²⁷⁰

In *Age of Innocence* (1891) zeigt sich der Zug zur eigenen Tiefe als Folge des fehlenden Verständnisses in Bezug auf die Einsamkeit am Leben; die Familie des Protagonisten versagt, vermag ihm keinen Halt zu geben, und so inszeniert er sich als die Protagonisten seiner Erzählungen („verriet sich selbst die Geheimnisse seines Innern und erweiterte die Scala seiner Empfindlichkeiten; sein eignes reiches Reich“).⁵²⁷¹

In dem Dramenentwurf zu *Ascanio und Gioconda* (1892) zeigt sich, dass die Beklemmung Giocondas, ihr Leiden am Leben, aus den seelischen Tiefen gespeist ist, und dass ihr Leiden dergleichen eigenverantwortlich ist. Gioconda jedoch bekennt, das Leben nicht begreifen zu können, dass die Gegenwart für sie ohne jegliches Glück ist und sagt stattdessen: „Und in uns selber, sind wir klug und gut“.⁵²⁷² Ascanio wiederum stellt gegen Giocondas Leere ein künstlich schönes Leben, heißt es doch bei ihm: „Hat uns nicht die Kunst / Die Seele dieses dumpfen Seins erschlossen“.⁵²⁷³ Gioconda aber verharrt in ihrem starren Dasein, scheint es ihr doch bestimmt zu sein, „zu betteln um sein eignes Blut“.⁵²⁷⁴ Dabei deutet Gioconda aber durch ihr sich anschließendes Reden genau an, dass sich die Problematik ihres Lebens aus ihrem Innern speist, sieht sie doch in den Spiegel aus dem ihr manches mal ein totes Bild entgegenseht, ein Bild „so ohne Seele“.⁵²⁷⁵

In der Erklärung Ascanios an Bertuccio, warum er sich mit Gioconda umgibt, zeigt sich ebenso vermehrt der Bezug zur Seele, ist es gerade ihr Wesen welches ihn anzieht, ein Wesen das Gioconda selbst als totengleich und leer beschrieben hatte, fern der Lebendigkeit, aber voller Sehnsucht nach Leben. Ascanio jedoch sagt:

„In allen andern fand ich, seht Ihr: >>Dinge<<.
[...]

5266SW III. S. 302. Z. 17-20.

Weiter in Bezug auf Arlette, heißt es: „Aus grüner Teiche todenäugig Lauern / Kann ich des Todes trübe Ahnung lesen / Wenn alles lebt und lacht in meinem Wesen“. In: SW III. S. 303 Z. 12-15.

5267SW III. S. 304. Z. 5.

5268SW III. S. 304. Z. 9-15.

5269„Wie Blitzesleuchten ist das wahre Schauen / Und schleiergleich zerreißt gewohnter Schein / Erhellend jedes tiefst verborgne Sein“. In: SW III. S. 305. Z. 24-26.

5270SW III. S. 306. Z. 25-27.

5271SW XXIX. S.18. Z. 26-28.

5272SW XVIII. S. 81. Z. 8.

In den Notizen zeigen sich ebenso Hofmannsthals mehrfache Bezüge und Auseinandersetzungen mit der Tiefe. Gioconda bekennt hier ebenso das Leid am Leben, und zudem auch, dass der „Anblick fremden Leids / Der Reif u Rost auf unsrer jungen Seelen“ ist. In: SW XVIII. S. 401. Z. 11-12.

5273SW XVIII. S. 81. Z. 22-23.

5274SW XVIII. S. 81. Z. 37.

5275SW XVIII. S. 82. Z. 5.

In diesem Mädchen ist Vereinigung
 Von alle dem und eine ganze Seele.
 Nicht die, nicht jene Saite, nein, ein Spiel,
 Ein ganzes gutes reiches Saitenspiel!
 Voll süsser Schwermuth, traumbefang'nen Leiden,
 Und wilden Glanz und Duft, aus tiefem Dunkel
 Wie Wetterleuchten webend. Solch ein Wesen
 Ward wenig Frauen.“⁵²⁷⁶

Auch Francesca verweist auf das „Wesen“,⁵²⁷⁷ allerdings auf das von Ascanio, während sie die Schattenhaftigkeit ihrer Verehrer bedenkt. Zur Tiefe wendet sich auch Ippolito, wenn er seine Furcht äußert, dass die Herren der Häuser Amidei und Buondelmonte Ascanio und Gioconda verheiraten wollen. Dies könne ihr nur eine ermüdend Ehe bringen und ihr Wesen vernichten.⁵²⁷⁸ Hier zeigt sich, dass Ippolito nicht nur Giocondas Seele gedenkt, sondern auch seiner Eigenen, in der sich das Lieben zu ihr festgesetzt hat, ebenso wie sein ruheloses Nachdenken über sie, seine Liebe und eine mögliche Ehe ihrerseits mit Ascanio. Eine solche Zerfaserung seines Selbst durch das Denken, hatte ihn in die Haltlosigkeit gestürzt und lässt ihn sich zudem auf seinen Charakter besinnen, der bisher nicht leichtfertig für eine Frau zu erregen gewesen war. Nun aber sieht er sein Wesen erfüllt von einem „fesselnd Fieber“,⁵²⁷⁹ das ihn sich selbst als fremd vorkommen lässt.

Francesca an Ascanio zu binden, wird von Gaetana dahingehend hinterfragt, ob Francesca überhaupt denke, Ascanio für sich gewinnen zu können. Francesca traut sich dies wohl zu, wenn Gioconda nicht „tiefer, heisser nicht“⁵²⁸⁰ als sie selbst ist; zudem verweist Francesca auf ihr eigenes Wesen und dessen Zauber („Sie sagen, dass mein Wesen seltsam ist: / Voll Reiz des nie vorhergeseh'nen Wechsels“).⁵²⁸¹ Zwar wähnt Francesca, alles in sich zu vereinen, doch fehlt ihr das Dunkle, was Ascanio und auch Ippolito an Gioconda betonen. Dennoch versteht Francesca es, Ascanio zu schmeicheln, der mit „solchem tiefen Blick in tiefstes Wesen“⁵²⁸² sehen kann. Vor Gaetana und Francesca bringt Ascanio sein Hochmut zu Fall, sodass er letztendlich – mit Francesca verlobt – sich „tief vor den Frauen“⁵²⁸³ verbeugt. Im Gespräch mit Ippolito thematisiert Ascanio schließlich Giocondas Liebesfähigkeit, die sie sich selbst abgesprochen hatte, und ihr Wesen, das die „schattenhaften Tiefen“⁵²⁸⁴ liebt, wodurch er ihr jedoch eine wirkliche Lebendigkeit abspricht. Ihre bisherige Distanz zum Lieben bekennd, wähnt er dennoch, das Empfinden zu Lieben in Giocondas Seele zu erkennen; so trage ihre „verschwieg'ne Seele“⁵²⁸⁵ ein Suchen in sich, so Ascanio, und suggeriert Ippolito so, dass sie lieben kann oder dies vielleicht sogar bereits tut. Auch spricht er eine allzu große Nähe zu Gioconda ab, wobei er sich gleichsam Lügen straft, weiß er doch um das Wesen dieser Frau.⁵²⁸⁶

Hofmannsthal treibt aber auch das Lieben in der Seele Giocondas weiter voran. Hatte sie zuvor einen Mangel an Liebesfähigkeit in ihrer Seele bekannt, thematisiert sie dies nun neuerlich im Gespräch mit Melusina. Hatte sie früher in ihrer Kindheit eine Affinität zum Schönen gefunden, zum Spiel der Musik, so rührt die Musik nun ein „erstorbenes / [...] andres Sein“⁵²⁸⁷ in ihr. Trotz des Aufrufes der Melusina zur Musik, verweigert sich Gioconda einer öffentlichen Musik, spürt sie doch einen Zug zur Musik im Inneren, die für ihre Distanz zum Leben spricht.⁵²⁸⁸ Gioconda die Angst hat, dass sie Ascanio an Francesca verlieren wird, sieht sich erst im Moment des drohenden Verlustes fähig, sich dem Lieben zu öffnen, und stellt sich gegen dieses „seelentödtende / Verstehen-wollen, das mit Fingern blutend / An einer grossen Eisenthüre

5276SW XVIII. S. 86. Z. 18-36.

5277SW XVIII. S. 87. Z. 35.

5278SW XVIII. S. 90. Z. 15-21.

5279SW XVIII. S. 90. Z. 30.

5280SW XVIII. S. 93. Z. 16.

5281SW XVIII. S. 93. Z. 19-20.

5282SW XVIII. S. 95. Z. 32.

5283SW XVIII. S. 98. Z. 7.

5284SW XVIII. S. 98. Z. 30.

5285SW XVIII. S. 99. Z. 12.

5286SW XVIII. S. 99. Z. 19-25.

5287SW XVIII. S. 102. Z. 28-29.

5288SW XVIII. S. 103. Z. 2-9.

schartt“. ⁵²⁸⁹ So wendet sie sich hoffend mit einem Gebet an die Madonna, die ihr die Liebesfähigkeit schenken möge, und einem „ändern Leib und Seele geben“ ⁵²⁹⁰ kann. Wenn Ascanio schließlich für Ippolito wirbt, dann verweist er auf den Mangel an Worten, da deren „Seele todt“ ⁵²⁹¹ sei, wohl aber mit seinen Blicken werbe dieser Freund um sie. Gioconda jedoch, mit „dunklen Blicken / Ins Innre seltsam tastend“, ⁵²⁹² wähnt allerdings, dass Ascanio für sich selbst um sie werbe und fragt ihn, ob er denn glaube, dass sie lieben könne. Ihre eigene Seelenlosigkeit thematisierend, heißt es: „Was kann ich geben, ohne süßen Kern / Des Innern, ganz nur Schale, wie ich bin“. ⁵²⁹³ Doch, da er immer noch für Ippolito wirbt, spricht er Giocondas Schönheit an, die ihr Haar geöffnet hat, und heißt ihr, dass Ippolito sie liebe mit einer „erwachs´nen starken Seele“. ⁵²⁹⁴ Da Gioconda aber die ganze Zeit über wirklich angenommen hat, dass er für sich werbe, bekennt sie ihm schließlich ihre Liebe, wähnend, dass er ihr seine Liebe zuvor gestanden habe. Gioconda stellt sich dabei unter seinen Willen, mehr noch, heißt ihr Sein „erfüllt mit [s]einem Wesen“. ⁵²⁹⁵ Hatte Ascanio schon die Seelenlosigkeit von Worten angesprochen, greift Gioconda dies ebenso auf („Denn alle Worte klängen wohl entweiht / Und ohne Seele“). ⁵²⁹⁶ Sich ihm schenkend, sagt sie: „Ein kleines Saitenspiel in Deiner Hand / Sind meiner Seele Saiten. Wenn Du willst / So lachen meine Augen und mein Mund“. ⁵²⁹⁷ Es ist Giocondas ästhetizistischer Versuch sich ans Leben zu klammern, wenn sie Ascanio dazu aufruft, ihr endlich mit Worten zu sagen, dass er sie liebe, damit dieser „Wahnsinn, der mein Wesen war“, ⁵²⁹⁸ endlich aus ihrer Seele gelöst wird, nämlich dass zwei Menschen sich niemals etwas bedeuten können. ⁵²⁹⁹

In einigen Passagen zu *Die Bacchen nach Euripides* (1892) zeigt sich auch dieses Motiv. Erstmals bindet Hofmannsthal dies in den Entwurf zu *Bacchos* ein, wenn es heißt: „die verbotenen Tiefen der Leidenschaft, das masslose Wühlen im Schmerz“. ⁵³⁰⁰ So wie diese Notiz in Bezug auf Agaue und ihre Religionsumsetzung steht, leidet sie auch an der „Ohnmacht der Vernunft gegen die niedere Seele“. ⁵³⁰¹ Hofmannsthal plante auch das Leiden Agaues weiterzuführen, und zwar dadurch, dass „ihre Seele darunter“ ⁵³⁰² leidet, dass das geopferte Pferd nicht freiwillig stirbt.

Ebenso zeigt sich in *Der Tod des Tizian* (1892) der Bezug zum Motiv. Obwohl der Page mitunter die Mängel des Werkes erkennt, betont er dennoch seine Ergriffenheit: „Vielleicht ganz falsch, was tut´s...die Seele will ´s...“. ⁵³⁰³ In dem Fragment um Tizian und seine Schüler, ist es Gianino, der im Zuge der erlebten Nacht sein Empfinden schildert:

„Mir wars, als ginge durch die blaue Nacht,
Die atmende, ein rätselhaftes Rufen.
Und nirgends war ein Schlaf in der Natur.
Mit Atemholen tief und feuchten Lippen,
So lag sie, horchend in das große Dunkel,
Und lauschte auf geheimer Dinge Spur.“ ⁵³⁰⁴

Wenn Batista nun Tizians Bedeutung für die Schüler bedenkt, so kommt er auf seine Kunst zu sprechen, die ihnen die Natur näher bringt; so mitunter die Wolken, die „haben Seele, haben Sinn durch ihn“. ⁵³⁰⁵ Tizians

5289SW XVIII. S. 105. Z. 32-33.

5290SW XVIII. S. 105. Z. 39.

5291SW XVIII. S. 107. Z. 26.

5292SW XVIII. S. 107. Z. 29-30.

5293SW XVIII. S. 108. Z. 7-8.

5294SW XVIII. S. 108. Z. 31.

5295SW XVIII. S. 109. Z. 3.

5296SW XVIII. S. 109. Z. 9-10.

5297SW XVIII. S. 109. Z. 12-14.

5298SW XVIII. S. 109. Z. 27.

5299Siehe (Notizen): SW XVIII. S. 402. Z. 16, SW XVIII. S. 402. Z. 17-18, SW XVIII. S. 403. Z. 1-4.

5300SW XVIII. S. 47. Z. 24.

5301SW XVIII. S. 48. Z. 13.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 48. Z. 29-30, SW XVIII. S. 55. Z. 15-16.

5302SW XVIII. S. 55. Z. 29.

5303SW III. S. 40. Z. 28.

5304SW III. S. 43. Z. 30-35.

5305SW III. S. 48. Z. 6.

Bedeutung, durch seine Kunst zu wirken, zeigt sich aber auch durch Paris, der bekennt: „Er hat uns aufgeweckt aus halber Nacht / Und unsre Seelen licht und reich gemacht“. ⁵³⁰⁶ Dagegen betont Antonio Tizians harmonisches Wesen, das ihren Wesen entgegensteht. ⁵³⁰⁷ Den Bezug zur Seele nimmt aber auch Desiderio, der sich damit auf Tizians Schaffen bezieht („Vom Schaffen beben ihm die Seele Saiten“). ⁵³⁰⁸

Die Notizen ⁵³⁰⁹ bezeugen eine hinreichende Beschäftigung mit dem Motiv, sei es in Verbindung mit der Musik („Musik, die die Traurigkeit des tiefsten Glücks ausdrückt“), ⁵³¹⁰ in Bezug auf die Figur des Tizianello („Meister des Improvisierens, die dem Zufall einen schönen Sinn u. / eine Seele einhauchen“), ⁵³¹¹ durch Hofmannsthals Überlegungen über den Dilettanten („Die Festländer, die starren Inseln: die todten Dinge in der Seele / welche von dem Anschlagen der fragenden Wellen immer kleiner / werden“), ⁵³¹² in Verbindung mit der Sprache („Worte sind der ohnmächtige Text zur Harmonie oder Disharmonie der Seelen“), ⁵³¹³ durch den Vergleich zwischen den Menschen unten und den Schülern („ein Schlafen / purpurner Blüten, ein Schlafen funkelnder Schlangen, ein Schlafen mit uner/gründlichen Tiefen“) ⁵³¹⁴ und durch Desiderios Reden über Gianino („An jeder Seele ohne Ehrfurcht tastend, / Mit aller Kunst des schlangenhaften Windens“). ⁵³¹⁵

In der Handschrift 3 H³, im Gespräch zwischen Desiderio, Gianino und Tizianello, zeigt sich das Motiv durch Desiderios Rede, in die Stadt gehen zu wollen, weil Gianino nicht exklusiv nach seiner Umgebung verlangt („Das alles möchte ich athmend in mich zieh'n“), ⁵³¹⁶ und durch Tizianellos Vermutung, womit sich Desiderio in der Stadt abgeben wird:

„Er wird sich durch die Straßen treiben
[...] Und um die Gunst zerlumpter Dirnen raufen.
Ger<n> läßt er über seiner Seele Saiten
Der aufgeregten Straßen lauten Qualm
Und die Gemeinheit, die berauschte, gleiten
Nachbebend manchen thierverwandten<n> Psalm
Denn seine Satyrseele seltsam schmachtet
Nach aller Thierheit die sein Geist verachtet“ ⁵³¹⁷

Innerhalb der Lustspiel-Fragmente zeigt sich auch dieses Motiv nur sehr begrenzt, so in *Marie B.* (1892/1893), ⁵³¹⁸ als auch in *Paracelsus und Dr Schnitzler* (1900) in Bezug auf „das tiefe unendliche Verhältnis des Dichters zum Stoff“, ⁵³¹⁹ als auch in *Günther der Dichter* (1901) in Bezug auf die Kunst: „Friedels Ringen das ist doch nur die Jugend in ihm das reine heiße Wollen und die tiefe Bescheidenheit vor

5306SW III. S. 48. Z. 14-15.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 51. Z. 10-13.

5307„Was für die Seele, die im Schlafe liegt, / Musik, die wogend sie in Rhythmen wiegt, / [...] / Das fand Natur in seines Wesens Strahl.“ In: SW III. S. 48. Z. 31-37.

5308SW III. S. 49. Z. 34.

5309Siehe (Notizen): SW III. S. 344. Z. 15, SW III. S. 345. Z. 22, SW III. S. 346. Z. 22, SW III. S. 346. Z. 23-24, SW III. S. 352. Z. 35, SW III. S. 352. Z. 40, SW III. S. 354. Z. 25-30, SW III. S. 354. Z. 37-39, SW III. S. 362. Z. 22-25, SW III. S. 366. Z. 15.

5310SW III. S. 343. Z. 14.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 343. Z. 20-24.

5311SW III. S. 343. Z. 35-36.

„[...] wir sind keine Maler, wir haben nie den Schauer der Weihe gespürt; / wir haben uns immer von aussen in die Dinge hineingelebt; es ist / nichts nothwendiges in unsrer Künstlerschaft – Gegenrede: / schaffend erkennen wir unsere Kraft, gehend den Weg“. In: SW III. S. 344. Z. 34-37.

5312SW III. S. 345. Z. 18-20.

5313SW III. S. 346. Z. 30.

5314SW III. S. 348. Z. 20-22.

5315SW III. S. 357. Z. 33-34.

Als den seiner „Seele so geliebte[n] Freund“ (SW III. S. 223. Z. 13) bezeichnet der Jüngling den verstorbenen Böcklin im 2. dramatischen Fragment.

Siehe (Notizen): SW III. S. 354. Z. 25-30, SW III. S. 738. Z. 20-21, SW III. S. 739. Z. 36.

5316SW III. S. 359. Z. 22.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 359. Z. 37.

5317SW III. S. 360. Z. 6-15.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 360. Z. 33.

5318„Das Kind lacht und weint unmässig bei unscheinbaren Dingen im Tiefsten Ergriffen“. In: SW XXI. S. 9. Z. 22-23.

5319SW XXI. S. 23. Z. 23.

der Kunst“.⁵³²⁰ Der Zusammenhang zwischen dem Ästhetizisten aus *Volpone* (1904) und der Tiefe der Seele deutet sich durch dessen Grausamkeit zu den Frauen an und in seiner Suche nach grausamen, zum Mord bereiten Frauen, eben weil sich deren Grausamkeit in seiner Seele spiegelt.⁵³²¹

In dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) bekennt Claudio, sich nie ins wirkliche Leben eingebunden zu haben: „Wo andre nehmen, andre geben, / Blieb ich beseit, im Innern stummgeboren.“⁵³²² Claudios Zug zur Seele bezeugt sich auch in seiner Betrachtung der Kunst, die für ihn nur deshalb Bedeutung hat, weil diese ihr von ihm beigemessen wurde:

„Gioconda, du, aus wundervollem Grund,
Herleuchtend mit dem Glanz durchseelter Glieder,
Dem rätselhaften, süßen, herben Mund,
Dem Prunk der träumeschweren Augenlider:
Gerad so viel verrietest du mir Leben,
Als fragend ich vermocht` dir einzuweben!“⁵³²³

Doch Claudio erkennt den Mangel dieses auf den Ästhetizismus aufgebauten Lebens an. Dabei personifiziert er die schönen Dinge, seien dies Bilder oder Musikinstrumente; dies Schöne habe ihn mit „eigensinnigen Seelen“⁵³²⁴ ergriffen, so dass er sich an Künstliches verschwendet hatte. Doch trotz seiner Kritik an seinem ästhetizistischen Sein, lebt er immer noch „[t]ief eingesponnen“⁵³²⁵ in diesen Räumlichkeiten, äußert damit gleichsam, nicht den Weg zu sehen, den er beschreiten könnte, um sich aus diesem schattenhaften Dasein zu befreien. Schließlich dringt die Musik des Todes in Claudios Seele („In tiefen, scheinbar lang ersehnten Schauern / Dringt´s allgewaltig auf mich ein“),⁵³²⁶ und die Erfüllung, die Claudio im ästhetizistischen Sein schon lange nicht mehr gefunden hatte, wähnt er nun durch den Tod und seine Musik zu erleben. Zudem erfolgt durch die Musik eine Rückbesinnung auf die eigene Jugend: „Wie waren da lebendig alle Dinge, / Dem liebenden Erfassen nah gerückt, / Wie fühlt` ich mich beseelt und tief entrückt, / Ein lebend Glied im großen Lebensringe!“⁵³²⁷ So hofft Claudio, dass die Musik weiter erklingen möge, erfährt er doch eine Beglückung wie schon lange nicht mehr („Tön fort, Musik, noch eine Weile so / Und rühr mein Innres also innig auf“).⁵³²⁸ Doch die Angst, die Claudio schließlich wieder vor dem Tod empfindet, bringt diesen dazu, dem Ästhetizisten zu sagen, dass er der „Gott der Seele“⁵³²⁹ sei: „Wenn Überswellen der Gefühle / Mit warmer Flut die Seele zitternd füllte, / [...] / Hab ich dich angerührt im Seelengrunde“⁵³³⁰ Claudio aber heißt, nicht sterben zu können, weil er nie die Erfüllung erfahren hat, sein Leben gleichsam ungelebt geblieben ist („Der Weihe bar und konnte mich auf mich / Und alle tiefsten Wünsche nicht besinnen“).⁵³³¹ Nie habe er Zugang zum wirklichen Leben gefunden, sondern sei im „Innersten zerrüttet“⁵³³² gewesen. So bringt Hofmannsthal auch die Ganzheit des Seins ins Spiel, die Claudio eben entbehrt, wenn er ihn sagen lässt: „Mit halbem Herzen, unterbunden Sinnen / In jedem Ganzen rätselhaft gehemmt, / Fühlt` ich mich niemals recht durchglutet innen“.⁵³³³

Wenn der Tod sich aber auf die Tiefe der Seele bezieht, dann erfolgt dies aus einem anderen Verständnis heraus, sei es jedem Menschen doch überlassen, sich mit dem Leben zu verwurzeln („Im Innern quillt euch

5320SW XXI. S. 29. Z. 14-15.

5321„Man muss immer tiefer hinein in die Welt. Das Böse ist die Positur, die meine Kräfte weckt.“ In: SW XXI. S. 31. Z. 21-22.

5322SW III. S. 55. Z. 3-4.

5323SW III. S. 66. Z. 1-6.

5324SW III. S. 66. Z. 25.

5325SW III. S. 67. Z. 19.

5326SW III. S. 69. Z. 10-11.

Auch Wolfram Mauser betont die Bedeutung der Musik, was an die Konzeption gemahnt: „[...] sie soll Claudios Erkenntnis bekräftigen, daß es neben seinem Leben ein anderes, erfüllteres, ein ganzheitlich-lebendiges gibt.“ In: Mauser, S. 40.

5327SW III. S. 69. Z. 28-31.

5328SW III. S. 69. Z. 36-37.

5329SW III. S. 70. Z. 36.

5330SW III. S. 71. Z. 4-12

5331SW III. S. 72. Z. 2-3.

5332SW III. S. 72. Z. 6.

5333SW III. S. 72. Z. 7-9.

allen treu ein Geist, / Der diesem Chaos toter Sachen / Beziehung einzuhauchen heißt“).⁵³³⁴ Reif jedoch würden alle Menschen, die noch „tiefatmend und vom Drang des Lebens warm“⁵³³⁵ sind, in seinen Arm gleiten. Claudio hält dem entgegen, dass er nun bereit ist zu leben, denn die „tiefste Lebenssehnsucht schreit“⁵³³⁶ in ihm. Doch der Tod konfrontiert ihn stattdessen mit verschiedenen Menschen, um ihm seine Lebensversäumnis noch deutlicher vor Augen zu führen. So tritt Claudios Mutter auf, die sich auf ihr Leben besinnt und auf die Einsamkeit, die durch den Sohn bedingt war. Die Mutter jedoch nimmt dieses Negative als Teil ihres gelebten Lebens an („Und allem tiefsten Weben dieser Welt / Verwandt ist“).⁵³³⁷ Auch der Freund Claudios gemahnt an Claudios falsches Verständnis von Freundschaft, wenn er ihn erinnert: „Ich hab dich, sagtest du, gemahnt an Dinge, / Die heimlich in dir schliefen, wie der Wind / Der Nacht von fernem Ziel zuweilen redet .. / O ja, ein feines Saitenspiel im Wind / Warst du“.⁵³³⁸ Der Freund spricht hier nicht nur Claudios erregbares Wesen an, sondern betont im Folgenden auch die Folgen dieser Freundschaft für ihn („Halbfertige Gefühle, meiner Seele / Schmerzlich geborne Perlen, nahmst du mir“),⁵³³⁹ als auch den Verlust der geliebten Frau durch Claudio („Und wildem Glanz und Duft, aus tiefem Dunkel / Wie Wetterleuchten webend“).⁵³⁴⁰ So bemängelt der Freund an Claudio dessen ästhetizistische Scheinwelt, die ihn keine wahrhaften Gefühle und keine Treue, auch nicht ihm gegenüber, zeigen ließ. An Claudio zeigt sich das Motiv noch einmal, wenn er aufzeigt, im Zuge seines Glaubens an die Lebendigkeit im Tod, dass diese Erkenntnis aus seinem Innern komme: „Kann sein, dies ist nur sterbendes Besinnen, / Heraufgespült vom tödlich wachen Blut, / Doch hab ich nie mit allen Lebenssinnen / So viel ergriffen, und so nenn ich's gut!“⁵³⁴¹ In den Varianten spielt Hofmannsthal neuerlich auf die Passage mit George⁵³⁴² durch die Bedeutung des Todes an („in allen Deinen besten Augenblicken / Hast du im Tiefsten meine Macht erkannt“).⁵³⁴³

Am meisten Aufmerksamkeit schenkt Hofmannsthal in *Der Tor und der Tod Prolog* (1893)⁵³⁴⁴ diesem Motiv-Komplex. Das Negative hält Einzug in den schönen Raum der beiden Freunde Ferrante und Baldassar durch einen Traum des Hundes Mireio, der diesen „tief und ängstlich“⁵³⁴⁵ aufstöhnen lässt und die „dunklen Saiten / In der beiden Freunde Seelen“⁵³⁴⁶ erregte: „Und die Schwelle ihrer Seele / Sandte jene tiefen Träume / Urgeborner Angst des Lebens / Aufwärts.“⁵³⁴⁷ Bedingt ist diese Beklommenheit auch durch die eigene Empfänglichkeit der Seele der Freunde, denn die Fantasien der Beiden können sowohl wie das „dunkle / Blut in unsren Adern waltend / Sinnlos, rettungslos“⁵³⁴⁸ als auch wie die „höchste Wundervollste Fieberwonne“⁵³⁴⁹ sein. Auch sehen sie in den Boutiquen Uhrgehäuse mit „Ornamenten Schön geziert, indessen um das Zifferblatt metall'ne Menschen / Wanderten, ein Stundenreien, / Den Saturn als Sensenträger / Mit tiefsinn'ger Miene führte“.⁵³⁵⁰ Durch das Hinzukommen der Freunde und die Musik des Baldassaro wird die Beklommenung aufgebrochen. Doch die Gefahr den negativen Stimmungen des Lebens zu

5334SW III. S. 72. Z. 16-18.

5335SW III. S. 72. Z. 26.

5336SW III. S. 72. Z. 32.

5337SW III. S. 74. Z. 31-32.

5338SW III. S. 77. Z. 4-8.

5339SW III. S. 76. Z. 21-22.

5340SW III. S. 77. Z. 34-35.

5341SW III. S. 79. Z. 24-27.

5342„Der blasse Mann mit zugepressten Lippen. (Du hast mich an Dinge gemahnet / die heimlich in mir sind)“. In: SW III. S. 435. Z. 34-35.

Siehe (Notizen): SW III. S. 443. Z. 21-25.

5343SW III. S. 441. Z. 29-30.

Siehe (Notizen): SW III. S. 435. Z. 36, SW III. S. 436. Z. 34-37, SW III. S. 438. Z. 13-23, SW III. S. 441. Z. 23, 27, SW III. S. 441. Z. 35-36, SW III. S. 442. Z. 22-24, SW III. S. 445. Z. 14.

5344Neben den vollendeten lyrischen Dramen, hat Hofmannsthal einige mehr oder minder deutliche Fragmente zu lyrischen Dramen hinterlassen. Dazu zählen: *Der Tor und der Tod Prolog* (1893), *Das Glück am Weg* (1893), *Landstrasse des Lebens* (1893), *Wo zwei Gärten aneinanderstossen* (1897), *Gartenspiel* (1897), *Das Kind und die Gäste* (1897), *Die treulose Witwe* (1897) und *Die Schwestern* (1897).

5345SW III. S. 242. Z. 31.

5346SW III. S. 242. Z. 37-38.

5347SW III. S. 243. Z. 2-5.

5348SW III. S. 243. Z. 7-9.

5349SW III. S. 243. Z. 11-12.

5350SW III. S. 244. Z. 19-24.

verfallen, werden von allen vier Freunden als allgegenwärtig aufgefasst: „Doch sie wussten alle viere, / Dass die leichterregte Seele / Wie ein kleines Saitenspiel ist / In der dunklen Hand des Lebens...“⁵³⁵¹

Die Tiefe der Seele zeigt sich auch in *Landstraße des Lebens* (1893). So gedenkt der Hirtenknabe seines Traumes und der Nähe mit der Geliebten (SW III. S. 257. Z. 5). Gegen die Fülle der Tiefe seiner Seele empfindet er die leere Weite des Raumes, der wirklichen Welt.⁵³⁵² Deutlich zeigt sich die Tiefe der Seele auch in der letzten Notiz des Fragmentes (N 17), wenn es heißt: „Kerze ausblasen = den flirrenden Schleier der Maia wegwerfen und ins dunkle wesenlose Meer tauchen“.⁵³⁵³ Das Eingehen in die eigenen Tiefen steht zum einen in Verbindung mit der Dunkelheit aber auch der Lebensferne: „auf seine eigene Seele hinabschauen wie auf den geheimnisvollen unerreichbaren Grund eines tiefen durchsichtigen Sees; hinuntertauchen. Lebensluft verlassen.“⁵³⁵⁴ Des weiteren findet sich das Motiv in *Wo zwei Gärten aneinanderstossen* (1897) innerhalb des Gespräches zwischen Mann und Frau in Bezug auf den Schatten eingebaut, wobei Hofmannsthal dessen ästhetizistisches Wesen andeutet („tiefe Schatten die wir werfen“),⁵³⁵⁵ ebenso wie in *Gartenspiel* (1897), hier gebunden an mehrere Figuren. So leidet Isabella an der Beziehung zu ihrem Bruder; obwohl sie sich aus dieser lösen will, spürt sie, dass dies unmöglich ist und nur durch den Tod gelöst werden kann.⁵³⁵⁶ Auch Virginio kann sich nicht von seinen Tiefen lösen und stellt diese in direkter Verbindung zum Traum, den er im „inneren“⁵³⁵⁷ sucht. Die Problematik der Seele deutet sich auch im Gespräch Mirandas mit Chieregati an; während er auf ihr jugendliches Äußeres verweist, spricht sie sich doch die Jugend, aufgrund ihrer Innerlichkeit, ab (SW III. S. 275. Z. 5). Weitere Bezüge zeigen sich in *Das Kind und die Gäste* (1897) innerhalb der Notizen,⁵³⁵⁸ in *Die treulose Witwe* (1897)⁵³⁵⁹ oder in *Die Schwestern* (1897) durch die jüngere Schwester: „mit der kleinen Schwester kommt ein flirt-gespräch absolut nicht zu Stande weil sie zu stark den Worten auf den Grund geht, aus jedem tiefste Freude oder Schmerz zu ziehen sucht“.⁵³⁶⁰

Auch in der Erzählung *Das Glück am Weg* (1893) zeigt sich eine deutliche Einbindung des Motivs. So deutet bereits die Rückwärtswendung des Protagonisten zur Riviera und die Beschreibung dieser, seinen Bezug zur Tiefe an,⁵³⁶¹ ebenso wie er die Delphine betrachtet, die er auf dem Wasser sieht und die unvermittelt wieder untertauchten.⁵³⁶² Der Versuch, sich darüber im Klaren zu werden, woher er die Frau kennt, birgt auch eine Vertiefung in die Seele: „alles das tauchte auf und zerging augenblicklich, und in jedem dieser Bilder erschien schattenhaft diese Gestalt da drüben“.⁵³⁶³ Da er aber niemals einen Fixpunkt finden konnte, die Szene, die eine wirkliche Erinnerung an die Frau birgt, führt in ihm zu einer „Enttäuschung und innere[n] Leere“.⁵³⁶⁴ Erkennend, dass sie nur das Phantasma seiner Sehnsüchte ist, besinnt er sich darauf, wodurch er mitunter ihrer gedachte: „gewisse seltsame Stellen in den Werken der Dichter, wo man aufsieht und den Kopf in die Hand stützt und auf einmal vor dem inneren Aug’ die goldenen Tore des Lebens aufgerissen scheinen“.⁵³⁶⁵ So speist sich aus seinem Innern auch die Vorstellung wie ihre Beziehung zueinander wäre,

5351SW III. S. 246. Z. 16-19.

Die Notizen zum *Prolog* belegen ebenso die Beschäftigung mit dem Motiv, zum einen in Verbindung mit dem Puppentheater („(1) Wo Pierrrot (a) mit Tod und Teufel Sich um seine Seele raufte“, SW III. S. 758. Z. 5-6; „Goldes seines arme Seele / Seine hübsche kleine Seele“, SW III. S. 758. Z. 9-10), oder sie finden sich in Verbindung mit der träumerischen Passivität (SW III. S. 758. Z. 34-36; SW III. S. 759. Z. 2-3).

5352SW III. S. 257-258. Z. 33-37//1-2.

5353SW III. S. 258. Z. 22-23.

5354SW III. S. 258. Z. 25-27.

5355SW III. S. 262. Z. 10-11.

5356SW III. S. 271. Z. 2-5.

5357SW III. S. 273. Z. 18.

5358SW III. S. 805. Z. 3-6, SW III. S. 806. Z. 13.

5359SW III. S. 289. Z. 17-18.

5360SW III. S. 293. Z. 20-22.

5361Rückwärts war in „milchigem, opalinem Duft die Riviera versunken, die gelblichen Böschungen, über die der gezernte Schatten der schwarzen Palmen fällt und die weißen, flachen Häuser, die in unsäglichem Dickicht rankender Rosen einsinken.“ In: SW III. S. 7. Z. 3-6.

5362SW III. S. 7. Z. 14-15.

5363SW III. S. 9. Z. 6-8.

5364SW III. S. 9. Z. 13-14.

5365SW III. S. 9. Z. 23-25.

wie er mit ihr sprechen würde in einer eigenen Sprache, in einer „feinabgetönte[n] Sprache des Körpers für die komplizierte und feine Gefallsucht der Seele, die eine Art Liebesbedürfnis und eine Art Kunsttrieb ist“.⁵³⁶⁶ Mitunter sieht er sich auch von der Pose ihrer Schultern ergriffen, wähnt er doch, dass in dieser Pose die „Bürgschaft meines tiefen, stillen fraglosen Glücks“⁵³⁶⁷ liegt. Dementsprechend glaubt er auch, als er sieht wie sich die beiden Schiffe wieder entfernen, dass ihm sein ganzes Leben hinweggleite, so als werden „seine tiefen, langen Wurzeln aus meiner schwindelnden Seele“⁵³⁶⁸ gezogen. In eine Leere versetzt, schien es ihm zudem, als hätte man ihn in einen „schmalen, keinen Schacht gelegt“.⁵³⁶⁹

Innerhalb der dem Nachlass zuzuordnenden Romanpläne zeigt sich das Motiv bereits in *Roman vom Geben und Nehmen* (1892-1895), durch ein geplantes Gespräch angedeutet zwischen Lenau und Sophie Löwenthal: „Deine Seele legte sich soweit heraus aus Deinem offenen Aug Das Durchseelen des Ganzen Körpers: redende Hände, die wachen lieben Lippen nichts was an das thierisch stumme erinnert“.⁵³⁷⁰ Ebenso findet sich das Motiv in den Notizen zu *Roman des inneren Lebens* (1893-1894), hier in Verbindung mit Nietzsche und Barrès („>Wille zur Macht<< und >>Roman des inneren Lebens<<“),⁵³⁷¹ und des weiteren in Verbindung mit dem Dilettantismus.⁵³⁷² Auch geht aus den losen Notizen das mangelhafte Erfülltsein durch den Beruf hervor, sowie die Betonung des Reichtums der Seele,⁵³⁷³ sowie das Empfinden der Toten der Hippias in sich,⁵³⁷⁴ die Erwähnung einer passiven Seele, der es an der Konzeption ermangelt,⁵³⁷⁵ oder es zeigt sich in Anbindung an Josephine von Wertheimstein und die Empfindungen in einem „Ihm“⁵³⁷⁶ durch ihre Gespräche über Wien, des weiteren durch die angedachten geschilderten Stimmungen („die erregenden Dinge, die innerliche Hitze erzeugen“)⁵³⁷⁷ oder in Verbindung mit Josef Löwenthal.⁵³⁷⁸ Auch in *Dialoge über die Kunst* (1893-1894) zeigt sich die Beschäftigung mit dem Motiv („Lügen in der selbstbeobachtung. seine Seele abenteuerlich machen“),⁵³⁷⁹ vor allem aber durch das letztendlich einzige klare Gespräch zwischen zwei jungen Männern über Schönheit und Liebe, wobei der Erste äußert: „Sag nicht, dass Schönheit nur für ein paar Menschen da ist, aber reicher ist sie für ein paar, spielt für ein paar mit feinen Fingern auf silbersaitigen Harfen, stumpfen Sinnen verborgen.“⁵³⁸⁰ Deutlich zeigt sich die Thematisierung des Motivs in den Notizen zum *Familienroman* (1893-1895), wobei sich Hofmannsthal hier erstmalig auf das Motiv in Verbindung mit dem Tod des alten Todesco bezieht und dessen Reichtum, von dem ausgehend es heißt: „Alles was er mit dem Zauber des Reichthums berühren kann, müssen die Späteren mit der Seele erobern.“⁵³⁸¹ Für seine Familie jedoch erhofft er sich ein „tieferes“⁵³⁸² Leben, wobei es sich zeigt, dass Hofmannsthal keine „Einzelvorgänge sondern die Seele eines Vorganges“⁵³⁸³ und damit den Einzelnen als Teil der Familie zeigen will. Des weiteren zeigt sich das Motiv durch den geplanten Selbstmord des Helden und dessen seelische Konstitution („Der Held des Romans bin ich selbst, des guten

Weiter, heißt es: „Alles das hatte von ihr geredet, in all dem was das Phantasma ihres Wesens gelegen, wie in den gläubigen Kindergebeten das Phantasma des Himmels liegt.“ In: SW III. S. 9. Z. 26-28.

5366SW III. S. 10. Z. 14-16.

5367SW III. S. 10. Z. 20-21.

5368SW III. S. 10. Z. 30-31.

5369SW III. S. 11. Z. 1.

5370SW XXXVII. S. 69-70. Z. 32//1-2.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S.70. Z. 26.

5371SW XXXVII. S. 71. Z. 12.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S.74. Z. 17.

5372SW XXXVII. S. 71. Z. 23.

5373SW XXXVII. S. 74. Z. 22.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S.77. Z. 27.

5374SW XXXVII. S. 77. Z. 37.

5375SW XXXVII. S. 81. Z. 30

5376SW XXXVII. S. 83. Z. 1.

5377SW XXXVII. S. 83. Z. 24.

5378SW XXXVII. S. 92. Z. 33.

5379SW XXXVII. S. 99. Z. 4-5.

5380SW XXXVII. S. 104. Z. 28-30.

5381SW XXXVII. S. 105. Z. 31-33.

5382SW XXXVII. S. 105. Z. 35.

5383SW XXXVII. S. 106. Z. 15-16.

Kernes, der Wirksamkeit, beraubt.“).⁵³⁸⁴ Seit dem nicht vollzogenen Selbstmord hat der Held, so Hofmannsthals Schilderungen, mitunter „tiefes Mitleid“⁵³⁸⁵ mit den Menschen.⁵³⁸⁶

Auch in dem lyrischen Drama *Idylle* (1893) zeigt sich die immense Bedeutung, die Hofmannsthal diesem Motiv beimisst. Hofmannsthal hat auch in diesem Werk eine ästhetizistische Protagonistin geschaffen, die hier durch die Kunst des Vaters auf ein vermeintlich lebendig Göttliches gebracht wurde – was aber im Grunde in Verbindung mit dem Tod steht –, wodurch aber der „Seele tiefstes Saitenspiel“⁵³⁸⁷ erregt wurde. Dabei zeigt sich gerade in der Schilderung der Kunst des Vaters der Mangel an Seele, in Anbindung an die Frau des Gottes der Unterwelt: „Auf Totenurnen war Persephoneias hohes Bild, // Die mit den seelenlosen, toten Augen schaut“.⁵³⁸⁸ Obwohl der Schmied den Zentauren zuvor dazu aufgerufen hatte, seiner Frau von seinen Reisen zu berichten, warnt er sie auch davor, dem Zauber seiner Reden zu erliegen.⁵³⁸⁹ Doch die Protagonistin lässt sich gerne die „Seele“⁵³⁹⁰ angreifen, wie der Zentaur ihr davon berichtet, wie er das Spiel des Pan erlebt hatte („So tief aufwühlend wie vereinter Drang / Von allem Tiefsten, was die Seele je durchbebt“).⁵³⁹¹

In dem Dramenentwurf *Alexanderzug* (1893/1895) zeigt sich das Motiv mitunter durch die Rede des Paramenion über seinen König („Landwärts die lauten tiefen Flüsse leer / Von ihrer Rosse drittem Durst: das war Des Riesen Persien eine rechte Hand“).⁵³⁹² In Verbindung mit Alexander findet sich das Motiv zum einen durch die Beschreibung des Königs im Bad, indem er letztendlich den Tod finden wird,⁵³⁹³ aber auch durch die kostbare Kleidung des Königs⁵³⁹⁴ oder durch die Schilderung seiner Seele („Seine Seele in einer Art elysischem Zustand“)⁵³⁹⁵ und dahingehend seiner Haltlosigkeit die ihn befällt („mein innres Auge fängt an die festen Formen seiner Feinde in grauenvolle Schatten aufzulösen“).⁵³⁹⁶ Die Notizen zeigen aber auch, ohne direkten Bezug auf eine Person, die Bedeutung der Seele für den Menschen,⁵³⁹⁷ woran sich die Notiz anschließt: „das Gespräch mit Kallisthenes beängstigt ihn: / war Frost in den Kapseln meiner Gelenke eingeschlossen / Und kriecht jetzt losgelassen durch mich hin“.⁵³⁹⁸ Die Tiefe findet sich aber auch in diesen Notizen nicht nur mit der Versenkung verbunden, sondern mit Gott, was sich in der Notiz zur *E vita Alexandri Magni* zeigt, in der es heißt: „eine Vorrede dazu tief menschlich: >>Gottes ist der Orient!<<“.⁵³⁹⁹ Weitere Bezüge zum Motiv beziehen sich auf den Verräter Amycles („in der trügerischen Triumphscene vor

5384SW XXXVII. S. 108. Z. 14-15.

5385SW XXXVII. S. 108. Z. 20.

5386Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 96. Z. 4, SW XXXVII. S. 100. Z. 35, SW XXXVII. S. 106. Z. 35, SW XXXVII. S. 108. Z. 12, SW XXXVII. S. 108. Z. 23, SW XXXVII. S. 109. Z. 7, SW XXXVII. S. 109. Z. 26, SW XXXVII. S. 112. Z. 34, SW XXXVII. S. 113. Z. 5, SW XXXVII. S. 113. Z. 32.

5387SW III. S. 56. Z. 11.

5388SW III. S. 55-56. Z. 29//1.

5389In den Notizen, heißt es dementsprechend durch die Worte des Schmiedes: „Dass sich <Dein> Blick nach innen gleichsam / kehrend stirbt“. In: SW III. S. 415. Z. 16-17.

5390SW III. S. 58. Z. 13.

5391SW III. S. 58. Z. 23-27.

5392SW XVIII. S. 11. Z. 10-12.

5393„Seine Gedanken im Bad: in einer gläsernden Glocke ins Meer hinab zu steigen und diese Wesen zu begreifen; die unsterblichen sich durch Theilung verjüngenden“. In: SW XVIII. S. 13. Z. 6-8.

5394„Das Gewebe, in welchem der König gebadet hat wird von 4 Satrapen mit vergoldeten Handschuhen hinter dem Teich auf eine dunkle von tiefem Wald umgebene Wiese gelegt.“ In: SW XVIII. S. 13. Z. 26-28.

5395SW XVIII. S. 14. Z. 5.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 14. Z. 33, SW XVIII. S. 14. Z. 12.

5396SW XVIII. S. 17. Z. 6-7.

Kritisch zeigt sich ein Bezug zum Motiv auch in Verbindung mit anderen Menschen: „je stumpfer Du Dich gegen das Leben stellst, desto ärmer wird Dein Raub sein das Leben muss man in sich ziehen so gelüftet es eine Creatur nach der andern“. In: SW XVIII. S. 354. Z. 33-35.

5397„[...] wie kann denn das sein? fragt einer. Indem Du daran glaubst ist es. Ich habs in mir überwunden, fertig g'dacht und steh da, aber wirklich fertig ist er nicht glaubt im Tiefsten nicht daran.“ In: SW XVIII. S. 15. Z. 27-29.

5398SW XVIII. S. 17. Z. 20-22.

5399SW XVIII. S. 12. Z. 6.

Und in Bezug auf Hofmannsthals Inspirationsraum zu diesem Drama in Mödling, heißt es: „Gedanken = ein tiefes Communicieren mit dem Wesen der Dinge.“ In: SW XVIII. S. 12. Z. 18.

dem Verrath (und parallel in der Scene vor dem Tod) nimmt Amycles den tiefsten Gehalt des Lebens vorweg“),⁵⁴⁰⁰ stehen in Verbindung mit Amyntas⁵⁴⁰¹ und der Figur des Herondas⁵⁴⁰² oder finden sich in der Notiz N 26, die noch einmal die Verbindung herstellt zwischen der Tiefe der Seele und dem Eigendsten des Menschen („das Blut drückt als könnte es tod drücken und ist doch ich selbst“).⁵⁴⁰³

Während in *Das zauberhafte Telephon* (um 1893 ?) das Motiv nur in den Varianten an das Liebeserleben gebunden ist (SW XXVII. S. 672. Z. 14), zeigt sich ein stärkerer Bezug zum Motiv in der *Wiener Pantomime* (1893/1894), hier gebunden an das Lob über Wien.⁵⁴⁰⁴ In *Narciss und die Schule des Lebens* (1900) zeigt sich das Motiv an die vermeintliche Liebe des Narciss zu einer Nymphe gebunden⁵⁴⁰⁵ oder in der Skizze zu *Junges Mädchen von altem Maniak gekauft* (1902/1905 ?), hier durch den Mann, der das Bildnis der gemalten Puppe betrachtet und diese als belebt und „seelenhaft“⁵⁴⁰⁶ empfindet. Aufgrund seiner Orientierungslosigkeit im Leben⁵⁴⁰⁷ und der Liebesproblematik ist der Kaiser in der dramatisch-pantomimischen Dichtung *Der Kaiser und die Hexe* (1906/1907) von einem Kuppler darauf gebracht worden, ihm eine Geliebte zu schaffen, die „aus den Ingredienzien des Kaisers (seiner Seele) selbst geschaffen“⁵⁴⁰⁸ ist. Die Zersplitterung seiner Seele, die „dumpfe Spaltung im innersten“,⁵⁴⁰⁹ wähnt der Dämon ihm zu einer „Einheit“⁵⁴¹⁰ zu fügen, doch ist diese hier an den Mord an dem Knaben gebunden.⁵⁴¹¹ Der Kaiser zeigt sich hier nicht nur als liebesunfähig, sondern leidend an seinem Selbst und ist in Bezug zur Vergangenheit gesetzt.⁵⁴¹²

In dem Drama *Alkestis* (1893/1894) zeigt sich an einigen Passagen der Bezug zur Tiefe bzw. die Diskrepanz zwischen dem Äußeren und dem Vorgehen in der Seele. So wendet sich Apollon mit seinem Blick „ins Innere“⁵⁴¹³ des Hauses, wissend dass dort Alkestis auf ihren Tod wartet. Die Diskrepanz zwischen Innen und Außen zeigt sich erstmalig durch Alkestis, die ihre Angst vor dem Tod für lange Zeit verbirgt und nur durch ihre Stimme erkennen lässt.⁵⁴¹⁴ Herakles erweist sich als Admets Freund, der ihm die geliebte Frau wieder zuführt, von der er ihm sagt, dass sie wieder mit ihm reden wird; noch jedoch schweige sie, denn noch hat die „Lebensluft / Aus ihrer Seele“⁵⁴¹⁵ nicht das Übermenschliche genommen.

Diese Diskrepanz zeigt sich nach Alkestis' Tod auch an Admet. Doch bereits zuvor beschwört er seine Liebe zu ihr, würde er doch wie Orpheus in die Tiefe des Hades hinabsteigen, um sie zurückzugewinnen. Herakles gegenüber heißt Admet, sich als Gast in seinem Haus zu fühlen, ihn solle er aber nicht einbeziehen in seine Freude („Mich selber nur entlaß, mir ist die Seele / Wie mohnbetäubt von traurigen Gedanken“).⁵⁴¹⁶ Herakles wirft diese Diskrepanz schließlich dem Diener des Admet vor, hatte er doch seine wirklichen Empfindungen vor ihm verborgen („Der nahm mich in sein Haus und lächelte, / Obwohl er innen wilden Jammer trug!“).⁵⁴¹⁷ Nach Alkestis' Tod wird Admet wirklich mit der Leere des Lebens konfrontiert. Hatte er

5400SW XVIII. S. 20. Z. 19-21.

In Bezug auf Amycles, siehe: SW XVIII. S. 355. Z. 1-3, SW XVIII. S. 18. Z. 18-19.

5401„[...] der Abschied eines Verbannten von seinem Vater, seiner Heimath und die Qual des Bräutigams der die Braut sterben sieht und der junge Vater der den eigenen Kindern hinstirbt [...] ein unterdrücktes Gefühl wird ein solcher Dämon dass die Seele im engen Gefängniß des Leibes von ihm erwürgt wird.“ In: SW XVIII. S. 23-24. Z. 33//2.

5402„[...] der frühere Mörder hatte zu Mitwissern die 3 Nubier die im Bad dem König dienen und den Waffenmeister Gorgos; die 3 Schwarzen durch List und Seelenkenntniß an sich zu ketten, das war seine tiefe Maulwurfsarbeit“. SW XVIII. S. 23. Z. 5-8.

5403SW XVIII. S. 21. Z. 10-11.

5404SW XXVII. S. 136. Z. 26-28.

5405SW XXVII. S. 143. Z. 24-27.

5406SW XXVII. S. 145. Z. 9.

5407SW XXVII. S. 151. Z. 19-20.

5408SW XXVII. S. 148. Z. 25-26.

5409SW XXVII. S. 151. Z. 5-6.

5410SW XXVII. S. 150. Z. 14.

5411SW XXVII. S. 150. Z. 13-16.

5412„In dem Gemach: ein Spiegel worin der Kaiser seine Jugend wollüstig betauern kann, draussen ein Vogel, der ihm das Leid seiner Seele singt“. In: SW XXVII. S. 150. Z. 20-21.

5413SW VII. S. 9. Z. 21.

5414SW VII. S. 14. Z. 12-19.

5415SW VII. S. 41. Z. 24-25.

5416SW VII. S. 24. Z. 25-26.

5417SW VII. S. 33. Z. 6-7.

vor der Ehe mit ihr Freude empfunden, bei der Betrachtung seiner Hände, ist ihm dies nun nicht mehr möglich: „Das Licht ist schon zu matt, es glüht nicht durch! / Und doch bebt deines Herzens Herz, Alkestis, / Hier drin, und solcher Aufschwung, solche Träume, / Die ohne dich in dieses Blut nie kamen -“⁵⁴¹⁸ Bedingt ist dies durch die tiefe Liebe zu Alkestis. So steht auch das Sehnen der Frau in Verbindung mit der Tiefe, erhofft er sich doch, dass sie wenigstens in seinen Träumen manchmal zu ihm kommt.⁵⁴¹⁹ Durch die verschleierte Frau jedoch, droht Admet wortbrüchig zu werden in seinem Schwur, bricht die „dumpfe Starrheit meines Innern“⁵⁴²⁰ auf und vergessene „Dinge weben durch mich hin“.⁵⁴²¹ Obwohl Admet sich des Anblicks der Frau entledigen will, reagiert er mit „innerem Schauer“⁵⁴²² auf diese, denn im Innern kann er sich nicht täuschen. Dennoch bleibt Admet bei seiner Treue: „Das weiß ich selber, aber Sehnsucht schreit / In mir und fragt mich nicht und macht mich elend“.⁵⁴²³ Alkestis vor sich sehend, spürt er die Erregung seiner Seele, doch empfindet er auch eine Befremdung, da seine Frau nicht mit ihm redet und sich ihre „Seele aus weit offenen Augen legt“.⁵⁴²⁴

Auch in der Erzählung *Das Märchen der 672.Nacht* (1895) ist das Tiefen-Motiv von Bedeutung, spricht Hofmannsthal doch von einer Veränderung im Leben des Kaufmannssohnes als dieser 25 Jahre alt wurde. Bedingt auch dadurch, dass für ihn keine Frau von dauerhafter Bedeutung ist, verlangte es ihn immer mehr danach, in Einsamkeit zu leben, ganz sowie es seiner „Gemütsart am meisten entsprach“.⁵⁴²⁵ Hofmannsthal geht noch auf der ersten Seite der Erzählung darauf ein, dass es den Kaufmannssohn danach verlangte, sich durch die Kunst wieder ans Leben zu binden, so dass er in den künstlichen Dingen und Ornamenten einer „großen, tiefsinnigen Schönheit“⁵⁴²⁶ gewahr wurde. Doch die Momente schöner Trunkenheit sind nicht beständig. Gedanken an den Tod befallen ihn mitunter, die er jedoch bezwingen kann, da keine „Krankheit in ihm war“.⁵⁴²⁷ Die wahrgenommene Schönheit seines Körpers, wirkt zudem ebenso befreiend „auf seine Seele“.⁵⁴²⁸

Mit dem Tod wird er neuerlich durch seine jüngere Dienerin konfrontiert, die sich in einer „dunkeln und jähren Regung ihrer zornigen Seele aus einem Fenster in den Hof“⁵⁴²⁹ geworfen hatte. Hofmannsthal deutet aber auch durch den Diener das Motiv indirekt an, beschreibt er doch wie der Kaufmannssohn diesen viele Monate nach dem ersten Aufeinandertreffen wiedergesehen hat, und dieser ihn mit „demselben tiefen Ernst“⁵⁴³⁰ begrüßt hatte wie zuvor. Von dessen Wesen ergriffen, hatte der Kaufmannssohn ihn in seine Dienste genommen, so dass der Ästhetizist gewahr wurde, wie er dessen „Neigungen und Abneigungen“⁵⁴³¹ still erriet, was den Kaufmannssohn zu diesem eine „immer größere Zuneigung“⁵⁴³² fassen ließ.

Dass dem Kaufmannssohn im Grunde die Tiefe seiner eigenen Seele zum Verhängnis wird, macht Hofmannsthal auch dadurch deutlich, dass er die Blicke seiner Diener auf sich spürt, woran er die Wahrnehmung der Sterblichkeit und das Empfinden der eigenen Unzulänglichkeit knüpft. Tatsächlich aber schafft er keine Konkretisierung, d. h. er schaut nicht mit seinen eigenen Augen, ob sein Empfinden der Wirklichkeit entspricht. Vielmehr sucht er sich in einer Ecke seines Gartens, vor den Blicken der beiden älteren Diener zu verbergen, nimmt wahr, wie ein Teil des Himmels in das „dunkle Genetz von Zweigen und

5418SW VII. S. 34. Z. 22-25.

5419SW VII. S. 35. Z. 4-11.

5420SW VII. S. 36. Z. 35.

5421SW VII. S. 36. Z. 37.

5422SW VII. S. 37. Z. 27.

5423SW VII. S. 38. Z. 7-8.

5424SW VII. S. 41. Z. 20.

Weitere Bezüge zum Motiv zeigen sich durch die vermeintliche Empathie des Pheres, wenn er Admet sagt, dass er seinen Schmerz verstehen könne („Mein Sohn, ich fühle tief mit deinem Schmerz“, SW VII. S. 27. Z. 15), in Verbindung mit dem alten Mann, der den Weg des Herakles zu Diomedes beschreibt (SW VII. S. 23. Z. 32-34) und durch Herakles Trunkenheit in Bezug auf den Tod (SW VII. S. 31. Z. 5-9).

5425SW XXVIII. S. 15. Z. 10-11.

5426SW XXVIII. S. 16. Z. 4.

5427SW XXVIII. S. 16. Z. 12.

5428SW XXVIII. S. 16. Z. 18.

5429SW XXVIII. S. 17. Z. 1-2.

5430SW XXVIII. S. 17. Z. 28.

5431SW XXVIII. S. 17. Z. 37.

5432SW XXVIII. S. 17. Z. 38.

Ranken herunterfiel“⁵⁴³³ und wird schließlich von dem Empfinden übermannt („bemächtigte sich seines Blutes und seines ganzen Denkens“),⁵⁴³⁴ dass auch seine beiden jungen Dienerinnen ihn beobachten, die sein „tiefstes Wesen, seine geheimnisvolle menschliche Unzulänglichkeit“⁵⁴³⁵ erkennen. Hofmannsthal hebt zuerst die ältere Dienerin hervor, die er auch wieder nicht direkt betrachtet, sondern die er durch den Blick in einem Spiegel wahrnimmt, aus dem sie ihm „aus der Tiefe“⁵⁴³⁶ entgegenkommt. Auch zum Ende des ersten Kapitels der Erzählung lässt Hofmannsthal erkennen, dass der Ästhetizist seine Unzulänglichkeit erahnt, vermag ihn doch der Ästhetizismus nicht vollends zu erfüllen. So schildert Hofmannsthal das Verlangen des Kaufmannssohnes, eine Blume zu finden, die ihn ebenso erfüllt wie die Schönheit des älteren Mädchens, gleichsam ahnend, dass diese Ersatzhandlung aus seinem Wesen gespeist ist.⁵⁴³⁷

Dass der Kaufmannssohn an der Konzeption krankt, zeigt sich auch dadurch, dass er die Diener nicht als Menschen versteht, als Individuen, sondern als „Wesen“.⁵⁴³⁸ Der Verlust des Dieners wirft ihn zudem wieder auf sich selbst zurück, formuliert Hofmannsthal doch: „Es war ihm, als wenn man seinen innersten Besitz beleidigt und bedroht hätte und ihn zwingen wollte, aus sich selber zu fliehen und zu verleugnen, was ihm lieb war.“⁵⁴³⁹ Imaginativ stellt er sich vor, dass ihm nicht nur der Diener genommen wird, sondern er alle seine Diener verliert, die ihn in einen Kontakt zur Konzeption stellen, weshalb es heißt: „[...] es kam ihm vor, als zöge sich lautlos der ganze Inhalt seines Lebens aus ihm, alle schmerzhaft-süßen Erinnerungen, alle halbunbewußten Erwartungen“.⁵⁴⁴⁰ Nicht begreifend, dass es seine Verbindung zum Leben ist, die er einbüßt, wenn er die Diener verliert, denkt sich der Kaufmannssohn zurück an seinen Vater, dessen Besitzstreben und seinen Besitz, den er die „geheimnisvollen Ausgeburten der undeutlichen tiefsten Wünsche seines Lebens“⁵⁴⁴¹ heißt. Auch die Geschenke, die er für seine Diener kauft, deuten auf sein Wesen zurück bzw. auf das der Diener. So erwirbt er ein altmodisches Schmuckstück für die Haushälterin, das ihrem Wesen entspricht. Auch sieht er in einem Spiegel „im Innern das Bild“⁵⁴⁴² der älteren Dienerin.

Dass sich die Problematik des Kaufmannssohnes aus seinem Innern speist, zeigt sich auch dadurch, dass er im zweiten Gewächshaus ein kleines Mädchen sieht, und durch ihren Anblick, zumal die Kleine ihn beobachtet, in seinem Innern erschrickt.⁵⁴⁴³ Doch der Kaufmannssohn will sich dem Kind stellen und das Gewächshaus betreten, dessen Tür verschlossen und dessen Riegel sehr tief war.⁵⁴⁴⁴ Durch das Kind jedoch, wird er neuerlich an die Sterblichkeit des Menschen gemahnt, so dass ihn ein tiefes Bedürfnis ergreift, sich aus dieser Beklemmung zu befreien. Doch statt in den Juwelierladen zurückzukehren, begibt sich der Ästhetizist auf ein Brett, welches über einem „tiefen“⁵⁴⁴⁵ Graben hing, über den er es nur im Gefühl der „inneren Müdigkeit und großen Mutlosigkeit“⁵⁴⁴⁶ schaffte. Was der Kaufmannssohn hier empfindet, wird von Hofmannsthal zweifellos dargelegt, ist es doch das Empfinden im „ganzen Leibe“,⁵⁴⁴⁷ dass der Mensch sterblich ist. In Verbindung mit der Sterblichkeit zeigt sich das Motiv auch, als er das hässliche Pferd im Soldatenhof bemerkt, ebenso wie den traurigen Mann, der vor diesem Tier kniet, so dass er von „tiefem, bitterem Mitleid überwältigt“⁵⁴⁴⁸ wird.

Noch einmal in der Schilderung seines Sterbens, wenn der Kaufmannssohn im Sterben mit seinem Ästhetizismus bricht, aber nur weil dieser ihm den Tod brachte, verdeutlicht Hofmannsthal noch einmal die

5433SW XXVIII. S. 19. Z. 24.

5434SW XXVIII. S. 19. Z. 24-25.

5435SW XXVIII. S. 19. Z. 33-34.

5436SW XXVIII. S. 20. Z. 10.

5437Da der Versuch allerdings fehlschlägt, „wiederholte sein Kopf unwillkürlich, ja schließlich gequält und gegen seinen Willen, immer wieder die Verse des Dichters: »In den Stielen der Nelken, die sich wiegten, im Duft des reifen Kornes erregtest du meine Sehnsucht; aber als ich dich fand, warst du es nicht, die ich gesucht hatte, sondern die Schwestern deiner Seele.«“ In: SW XXVIII. S. 20-21. Z. 39//1-4.

5438SW XXVIII. S. 21. Z. 20.

5439SW XXVIII. S. 21. Z. 24-27.

5440SW XXVIII. S. 21. Z. 29-31.

5441SW XXVIII. S. 22. Z. 1-2.

5442SW XXVIII. S. 23. Z. 23.

5443SW XXVIII. S. 24. Z. 37.

5444SW XXVIII. S. 25. Z. 10.

5445SW XXVIII. S. 27. Z. 2.

5446SW XXVIII. S. 27. Z. 9-10.

5447SW XXVIII. S. 27. Z. 4.

5448SW XXVIII. S. 28. Z. 32-33.

Bedeutung der seelischen Tiefe, die den Ästhetizismus gespeist hatte; so ist es die „innere Wildheit [die] seine letzte Kraft“⁵⁴⁴⁹ aufbraucht.

In der fragmentarisch gebliebenen Erzählung *Novelle vom Sectionsrath* (1895) zeigt sich das Motiv allein durch dessen Faszination für die Vergangenheit, die dessen Wunsch, sich ins Leben zu binden, nicht vollzieht („Er redete dann einfach von einer Faszination der Vergangenheit, ohne das tiefer begreifen zu wollen“)⁵⁴⁵⁰ oder in Hofmannsthals *Eines alten Malers schlaflose Nacht* (1903-1906, 1912). Hier zeigt sich die Tiefe des Malers Rembrandt an den Traum, der mit dem Eintreten in die seelischen, sonst verborgenen Sphären verbunden ist, gebunden; zum anderen findet sich das Motiv aber auch in einen religiösen Kontext gestellt. „Der Schlaf das Nichtbewusstsein (= dem Schwarzen, dem Nicht-licht) das tiefste Element, in das er hinabzusinken hofft. Im Schlaf fände er alles, das weiss er: dort ist alles aufgelöst, wohlüstig geht dort eins ins andere hinüber. (Chiliasmus des Novalis.)“⁵⁴⁵¹ Während ihm das Traumhafte, wie das Leben des Erlösers, zur Wirklichkeit wird, heißt es in Bezug auf das Wirkliche: „aber das Reale, das Allerstofflichste wird ihm zum Wirbel, der in die tiefste Tiefe des Traumes hineinführt.“⁵⁴⁵²

Letztendlich bindet Hofmannsthal das Motiv auch in die *Knabengeschichte* (1906, 1911-1913) durch die Wahrnehmung der Magd ein („Wie sich diese angstvolle flehende Stimme (der Magd) in die Tiefe seines Traumes hineinwindet.“),⁵⁴⁵³ wodurch er Bezug nimmt zu der Szene, als die Magd mit dem empathielosen Vater ihres Kindes redet.

Eine deutliche Einbindung des Tiefe-Motivs zeigt sich auch in der *Soldatengeschichte* (1895/1896). Bedingt ist dies vor allem durch den Zug Schwendars zu seiner Vergangenheit, durch den Verlust seiner Mutter aber auch dem Selbstmord seiner Tante. Die Erinnerungen daran liegen in der Tiefe seiner Seele und belasten seine Gegenwart; so ergreift ihn mitunter der Anblick des „dunkle[n] tiefe[n] Wasser“,⁵⁴⁵⁴ der ihn bis ins „Mark der Knochen“⁵⁴⁵⁵ erschütterte, und ihn gleich an den Selbstmord der Tante gemahnt.⁵⁴⁵⁶ Hofmannsthal schildert die Beklemmung Schwendars, die sich aus seinem Innern speist, und die sich seit Wochen noch verstärkt hat („von innen war er unerklärlich aufgereg“).⁵⁴⁵⁷ Die Belastung der Seele resultiert aus den Erinnerungen, verbunden mit seinen familiären Erlebnissen („Die Erinnerungen der Kindheit lagen entblößt in seinem erschütterten Gemüth, wie Leichen, die ein Erdbeben emporgeschüttelt hat“).⁵⁴⁵⁸

Hofmannsthal bindet die Tiefe auch ein, wenn er Schwendar in den Wald versetzt („Immer tiefer trieb es ihn in den Wald hinein“).⁵⁴⁵⁹ Aber dort im Wald befällt Schwendar, durch die drei riesigen Bäume, auch die Erkenntnis der Ganzheit des Lebens, die ihn schließlich mit der Sehnsucht nach Menschen erfüllt. Dennoch kann er sich nicht dem Leben zuwenden; neuerlich fühlt er sich getrieben, fühlt ein Pferd hinter sich, flieht wieder zurück in den Wald, um toll geworden zum Teich zu laufen und dort die Fische aufzuschrecken („dass sie wie von einem Steinwurf getroffen im Kreis auseinanderschossen und in die grünschwärze feuchte dunkle Tiefe verschwanden“).⁵⁴⁶⁰ Die Tiefe, das zeigt sich hier in Bezug auf die Fische, kann nicht nur für die Wegwendung vom Leben stehen, sondern bedeutet gleichsam auch Schutz; die Natur selbst führt ihm vor Augen, dass die Tiefe den Menschen, durch den Alp der Vergangenheit, nicht nur in Verzweiflung stürzen,

5449SW XXVIII. S. 30. Z. 21.

5450SW XXIX. S. 46. Z. 12-13.

5451SW XXIX. S. 162. Z. 16-19.

5452SW XXIX. S. 164. Z. 17-19.

5453SW XXIX. S. 170. Z. 24-25.

5454SW XXIX. S. 51. Z. 6.

Des weiteren, siehe: SW XXIX. S. 51. Z. 22-28.

5455SW XXIX. S. 51. Z. 7.

5456„Dass ihn aber die Erinnerung daran in diesem Augenblick mit solcher Heftigkeit anfiel, war nur ein Theil des sonderbaren Zustandes, der sich des Soldaten seit Wochen immer mehr bemächtigt hatte, einer schwermüthigen Nachdenklichkeit, <die> ihn in eine immer tiefere Traurigkeit hineintrieb ihm im Bett die Augen aufriß [...] und sein Gemüt für alles Beängstigende und Traurige empfänglich machte.“ In: SW XXIX. S. 51. Z. 28-35.

5457SW XXIX. S. 51. Z. 37.

5458SW XXIX. S. 51. Z. 38-39.

5459SW XXIX. S. 54. Z. 4.

5460SW XXIX. S. 57. Z. 9-11.

sondern dem Menschen auch dienlich sein kann.

An Schwendar hat Hofmannsthal aber auch verdeutlicht, dass die Beklemmung aus seinem eigenen Innern kommt. Dies zeigt sich zum Beispiel, wenn Hofmannsthal Schwendar die schlafenden Soldaten beobachten lässt: „Es war als schwebte der schwere Stein, der auf seiner Brust gelegen war in einiger Entfernung vor ihm, rechts in der Gegend der halbdunkeln Ecke wo die Zugtrompete hieng, als schwebte er dort regungslos in der Dämmerung und beängstigte von dort seine Brust mit derselben lähmenden Last wie früher.“⁵⁴⁶¹ Hofmannsthal lässt Schwendar, noch vor seiner Besinnung auf Gott, die Gefahr dieser Beklemmung erkennen, was dazu führt, dass Schwendar sich auf die Wirklichkeit besinnen will: „Es war ihm als müsse es möglich sein mit einer übermenschlichen Anstrengung die Gedanken nach außen zu drücken so dass sie dem was ihn im innern ängstigte, den Rücken wenden mussten.“⁵⁴⁶²

Auch in Bezug auf das Gotteszeichen, bindet Hofmannsthal das Motiv dahingehend ein, dass Schwendar unsicher ist, ob das Zeichen von Gott aus seinem Innern oder doch von außen an ihn herangetreten ist: „In dem Licht, das das ganze Zimmer mit stiller Helle erfüllte, gieng eine Veränderung vor sich. Es währte nur einen Augenblick lang: es schien von innen, es mochte von außen gekommen sein.“⁵⁴⁶³ Letztendlich liefert Hofmannsthal keine Lösung woher dieses Zeichen kam, das Schwendars Seele von dem Druck befreite und ihn wieder für das Leben öffnete; sicher kann diese interpretatorische Offenheit auch dahingehend gedeutet werden, dass es immer auch der seelischen Bereitschaft bedarf, um außerhalb von sich selbst das Schöne wahrnehmen zu können. War sein Inneres vor dem Zeichen nämlich nur voller Beklemmung gewesen, hat sich sein Tiefstes nun für das Schöne, aber auch – ganz im Sinne der Konzeption – für das Negative im Leben geöffnet: das „innerliche Glücksgefühl, das ihn erfüllte, wurde unter jeder Berührung nur immer stärker und unwiderstehlich quoll aus seinem tiefsten Herzen eine Freudigkeit, die auf seinem Gesicht zu einem Lächeln wurde“.⁵⁴⁶⁴

Der Bezug zur Tiefe erfolgt in der *Geschichte der beiden Liebespaare* (1896) zuerst, wenn Hofmannsthal aufzeigt, dass der Tod von Felix ästhetizistisch betrachtet wird; nicht nur die Inszenierung von Therese, sondern auch seine eigene ästhetizistische Einstellung zum Leben bestimmen seinen Bezug zum Tod.⁵⁴⁶⁵ Allein in seinem Zimmer, lässt Hofmannsthal Felix die Begegnungen des Tages noch einmal durchdenken: das Hässliche des Gärtnerehepaars, das Ahnen durch sie auf sein eigenes Ende und schließlich Therese: „Dann kamen wieder aus meinem Innern Theresens Klagen mit entsetzlicher Deutlichkeit, wie von außen her, die zornige Kraft ihrer Stimme, das erbarmungslose Durchwühlen ihres freudlosen kleinen Lebens“.⁵⁴⁶⁶ Die Leere, die er an Therese sah, die er in sich selbst spürte, fühlt er auch durch Anna und auch die Leblosgkeit, die er in der Natur bemerkte, ist nur eine Spiegelung seines eigenen Wesens, seiner Liebe zu ihr: „Und das unsagbare, wenn sie küsste und sich küssen ließ, die geheimnisvolle tiefe Unfähigkeit sich herzugeben“.⁵⁴⁶⁷

In dem Werk *Was die Braut geträumt hat* (1896/1897) schildert Hofmannsthal die Versunkenheit der Braut, ausgelöst durch die Liebe zu ihrem Bräutigam, dem sie glücklich eine gute Nacht wünscht. Aber auch durch die Figur des Amor zeigt sich die Einbindung des Motivs, wähnt sie diesen doch als Gast in ihrem Haus zu sehen, dem sie seine unbescheidenen Reden untersagen will. Die Braut muss aber erkennen, dass er es ist, der die Macht über sie hat und ihn mit seinen Blicken die „Seele“⁵⁴⁶⁸ aussaugt.

Innerhalb der Gespräch und Briefe zeigen sich auch einzelne, lose Beziehungen zum Motiv: zu nennen ist hier *Der junge Lehrer der Kinder und die alte Frau* (1896) in dem der Lehrer anklagt, dass die Menschen nicht die „Biegsamkeit meiner Seele“⁵⁴⁶⁹ erkannt haben und dass er deswegen im Innern leer geblieben ist,

5461SW XXIX. S. 57. Z. 24-29.

5462SW XXIX. S. 57. Z. 31-34.

5463SW XXIX. S. 59. Z. 36-39.

5464SW XXIX. S. 62. Z. 1-4.

5465SW XXIX. S. 70. Z. 34-35.

5466SW XXIX. S. 77. Z. 31-34.

5467SW XXIX. S. 78. Z. 26-27.

5468SW III. S. 85. Z. 34.

5469SW XXXI. S. 14. Z. 23-24.

in dem *Brief an zwei Schauspieler* (vermutlich 1904) worin Hofmannsthal auf die Kraft des Schauspielers zu wirken anspielt (SW XXXI. S. 91. Z. 22-23), in einem *Brief an einen jungen Dichter* (1902/1903) in Verbindung mit der ästhetizistischen Religiosität (SW XXXI. S. 63. Z. 15-17), in dem *Abschiedsbrief Alfred de Vigny's an den Kronprinzen von Bayern* (1902) in Anlehnung an den Kronprinzen,⁵⁴⁷⁰ in dem *Buch des Weltmannes* (1902) durch die angeprangerte Seelenlosigkeit der englischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts (SW XXXI. S. 24. Z. 21-23), in *Die Sammlerin* (1903) durch die Kurtisane Tibalda und ihre Liebschaften, die im Innern nur „Bediente“⁵⁴⁷¹ sind, in *Im Vorübergehen. Wiener Phonogramme* (1893) wenn Hofmannsthal die Bedeutung der Seele betont⁵⁴⁷² oder in *Das Gespräch und die Geschichte der Frau von W.* (1902) in Verbindung mit der Konfrontation mit dem Tod.⁵⁴⁷³

Hinreichender sind die Bezüge zur Seele in *Die Briefe des Paulus Silentarius* (1902). Darin deutet der Dichter seinem Freund Fronto die „tiefsten Geheimnisse“⁵⁴⁷⁴ an, die in Verbindung mit der Erotik gesetzt sind. Des weiteren thematisiert der Dichter in einem weiteren Brief an seinen Freund auch „eine ganz feine tief versteckte Unehrllichkeit“⁵⁴⁷⁵ in sich, und verweist in einem weiteren Brief darauf: „dass er indem er das Schweigen preist die tiefsten Dinge verräth zB das Verhalten des Dramat. [...] das verräth seine Litteratenseele“.⁵⁴⁷⁶ Auch an einem weiteren Brief an den Freund bindet er das Motiv ein, und zwar in Verbindung mit seinen Gedanken, die allerdings in einem religiösen Kontext stehen.⁵⁴⁷⁷ In Verbindung mit seiner ästhetizistischen Religiosität deutet sich zudem eine Verbindung zwischen dem Dichter und den Äußerungen Nietzsches, der trotz dem Tode Gottes auf den Aufbau neuer Werte verwiesen hatte, an: „Wir haben die alten naiven Symbole überwunden: aber wir bedürfen neuer um unsere Seele schwebend zu erhalten.“⁵⁴⁷⁸

In *Der Brief des letzten Contarin* (1902) zeigt sich das Motiv gebunden an seine Abwehr, die Empathie seiner Freunde zuzulassen.⁵⁴⁷⁹ Hofmannsthal verweist so in den Notizen mitunter auf den Narzissmus des Protagonisten.⁵⁴⁸⁰ Aus den Notizen geht des weiteren hervor, dass auch der Contarin durchaus einen Mangel an sich festgestellt hat.⁵⁴⁸¹ Die Tiefe zeigt sich auch im Zusammenhang mit dem Wissen des Contarin um eine einmal eintretende Trennung von der Gesellschaft; von dieser habe er immer gewusst, auch wenn er mitunter in der Vergangenheit Teil der Gesellschaft gewesen war (SW XXXI. S. 20. Z. 34-40).⁵⁴⁸²

Kritisch betrachtet der Japaner in dem *Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann* (1902) das Wesen des Europäers. Über den Japaner, heißt es hingegen: „In uns ist eine heilige Flamme. In Euch ein dämonisch flackerndes Feuer, ihr wisst nicht was Euch vorwärts treibt.“⁵⁴⁸³ Während

5470SW XXXI. S. 25-26. Z. 29-31//1-2.

5471SW XXXI. S. 72. Z. 11.

5472„Oberflächenkunst. Mich interessiert etwas anderes: Seele, das was aus tiefen Wurzeln aufsteigt und Keime auftreibt, sanft, purpurn oder knorrig.“ In: SW XXXI. S. 8. Z. 6-8.

5473Hier heißt es in Bezug auf Josephine von Wertheimstein: „Wie ihr Sohn starb. Die Worte des Arztes, das war alles sinnlos: es hat sie wahnsinnig gemacht weil es so wenig war und der Abgrund in ihr so ungeheuer.“ In: SW XXXI. S. 57. Z. 7-9.

5474SW XXXI. S. 58. Z. 1-2.

5475SW XXXI. S. 58. Z. 11.

5476SW XXXI. S. 58. Z. 17-20.

5477„Ich kenne ganze Gruppen von Gedanken über die meine Seele durch Aquaed<ukte> eingedrungen um ein Heiligthum zu stehlen in der Nacht wie <einer> über schlafende Hierodulen und Tempelweise hinwegsteigt, auch eingeschlafene Pilger und wenn ich mich besinne so hätte ich vielleicht gar nicht das Heiligthum stehlen sondern diese aufwecken sollen, denn das Heiligthum existiert vielleicht nur in ihren daraus glaubenden Seelen.“ In: SW XXXI. S. 58-59. Z. 31-33//1-5.
Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 59. Z. 8-11, SW XXXI. S. 59. Z. 16-24.

5478SW XXXI. S. 61. Z. 13-14.

5479„Man kann nichts restaurieren. Die alten hatten Perlenglanz innerlich.“ In: SW XXXI. S. 18. Z. 8.

5480„Palast – Dienerschaft – schleppendes Kleid – Marmordiele: meine Ahnen, glaub mir, hatten das ebenso sehr in sich als sie es außer sich hatten. Ihr Blut enthielt die Metallreflexe aller dieser Dinge wie dieses Wasser jene silbernen ehernen porphyrenen Schimmer enthält. Mein Schicksal ist mein Palast. Das tiefe du bist mein: das ich zu dem Kerzenschein sage, der auf mein Blatt Papier fällt wenn ich abschreibe.“ In: SW XXXI. S. 17. Z. 11-17.

5481„Besitz des einzelnen ziemt unsäglich frischeren naiveren Seelen; uns ziemt hypothetischer Besitz von allem“. In: SW XXXI. S. 18. Z. 20-21.

5482In den Varianten findet sich die Notiz um das Erkennen der Armut des Vaters: „Die Routine der Gewissensforschung war mir tief eingeübt, das wandte sich jetzt alles diesem Problem zu“. In: SW XXXI. S. 260. Z. 1-2.

5483SW XXXI. S. 41. Z. 16-17.

der Europäer allerlei Mängel aufweise, besitze der Japaner ein „tiefes Nachdenken“⁵⁴⁸⁴ in Bezug auf die Sittlichkeit; auch angelt der japanische Angler mit „Leib und Seele“.⁵⁴⁸⁵ Hofmannsthal thematisiert hier auch eine dem Japaner eigene Moralität, über die es heißt: „Bushido der ungeschriebene Codex der Samurai-Ehre: stoische Ritterlichkeit unaufhörliches Sondern von Schein und Seele: eine Brücke zwischen Märchenhandlungen der Selbstaufopferung und alltäglicher Handlung der Zucht.“⁵⁴⁸⁶ In dieser Schrift zeigt sich auch die Forderung an den Menschen, dass er eine Wirklichkeit gewinnen möge, die „tiefer als die Stimmungen“⁵⁴⁸⁷ liegt.⁵⁴⁸⁸

Auch in *Die Briefe James Hackmanns* (1903) zeigt sich der Bezug zur Tiefe und zwar durch den Marineoffizier James Hackmann, über dessen Verständnis der Welt es heißt: „Jedes vage Abenteuern der Sinne verbietet er sich: was suchst du, Seele, hinter jenem Busch (Werther ist ihm ein sehr antipath. Buch)“.⁵⁴⁸⁹ Die Briefe Hackmanns bieten mitunter ein „Memorandum für sich selber über die Edelleute, ihre seelische Inferiorität“.⁵⁴⁹⁰ Hofmannsthal verweist auch auf den letzten Brief Hackmanns, in dem er seine „ganz unsterbliche Seele“⁵⁴⁹¹ genießt. Die Tiefe zeigt sich aber auch in Verbindung mit der geliebten Frau Margareth Reay: „Das ist das Grundproblem, das ihn martert und von dem seine Seele lebt (unter Qualen lebt) und zu dem Mord treibt: wie ihre Schwäche, ihre Nichtigkeit, ihre Unmenschlichkeit (nicht Mensch geworden-sein) verankert ist in den tiefsten Gründen.“⁵⁴⁹² Hofmannsthal thematisiert in dieser Schrift die Verbindung zwischen der Liebe zu dieser Frau, dem Motiv und ihrem mangelhaften Glauben,⁵⁴⁹³ ebenso greift er jedoch auch dessen Glauben auf.⁵⁴⁹⁴ So verlangt es Hackmann mitunter danach, die Frau nicht nur zur Geliebten, sondern, in Anlehnung an die Konzeption, zu seiner Frau zu machen.⁵⁴⁹⁵ Letztendlich aber kommt es zu dem Mord an der Geliebten Margaret, woraufhin es heißt: „in mir ist das finstere (dies erscheint nach der That wunderbar leuchtend aufgelöst)“.⁵⁴⁹⁶

Mit *Die Briefe des jungen Goethe* (1903/1904) richtet sich Hofmannsthal an Edgar Karg von Bebenburg, der ihn um ein Buch gebeten hatte, indem Menschen sich über die tiefsten Dinge des menschlichen Lebens unterhalten.⁵⁴⁹⁷ Stattdessen aber verweist Hofmannsthal in diesem Brief auf die Jugendbriefe Goethes und zudem auf die eigene Korrespondenz mit Edgar.⁵⁴⁹⁸ In dem *Gespräch über die Novelle von Goethe* (August/September 1906) formuliert Hofmannsthal, dass die Kunst „voller Tendenzen, [aber] arm an Resultaten“⁵⁴⁹⁹ sei, man sich aber in „etwas vertiefen [wolle] was durchaus Resultat ist“.⁵⁵⁰⁰ Zu diesem Zweck wendet sich Hofmannsthal hier Goethes *Wilhelm Meister* zu. „Dies erfüllt ein so tiefes Verlangen wie der Dreiklang. Aus solchen Dingen ist poetische Erzählung zusammengesetzt wie Musik aus den Accorden u Harmonien.“⁵⁵⁰¹

In die *Rodauner Anfänge* (1906) zeigt sich, innerhalb des Gespräches zwischen Hofmannsthal und Schröder

5484SW XXXI. S. 42. Z. 11.

5485SW XXXI. S. 42. Z. 17.

5486SW XXXI. S. 43. Z. 26-29.

5487SW XXXI. S. 42. Z. 31.

5488Der Bezug zum Motiv zeigt sich des weiteren auch in Verbindung mit der Sprache des Europäers, die der Japaner ebenso kritisiert (SW XXXI. S. 41. Z. 28-29, SW XXXI. S. 41. Z. 32-33).

5489SW XXXI. S. 64. Z. 5-6.

5490SW XXXI. S. 65. Z. 20-21.

5491SW XXXI. S. 65. Z. 8.

5492SW XXXI. S. 66. Z. 27-30.

5493„Das muss sich auf die tiefsten Blicke in ihr Inneres stürzen: sie ist nicht gläubig nicht ungläubig, nicht egoistisch, nicht selbstlos. Sie reift nicht sondern glaubt, hie und da wieder von vorne anfangen zu können. er ersticht sie: um ihr hinauszu helfen“. In: SW XXXI. S. 66. Z. 30-34.

5494SW XXXI. S. 67. Z. 10-13.

5495SW XXXI. S. 67. Z. 23-2.

5496SW XXXI. S. 67. Z. 3-4.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 68. Z. 5-8, SW XXXI. S. 68. Z. 8-11, SW XXXI. S. 68. Z. 11 SW XXXI. S. 68. Z. 17-18, SW XXXI. S. 69. Z. 6-10, SW XXXI. S. 69. Z. 2-4.

5497SW XXXI. S. 87. Z. 8-9.

5498„[...] und der Hauch eines Abends, der Duft einer Wange, einer Schläfe, mit den Lippen gestreift, bis ins Mark gefühlt, einmal gefühlt und nicht wieder. Welch ein Traum in einem Traum!“ In: SW XXXI. S. 88. Z. 31-33.

5499SW XXXI. S. 146. Z. 5.

5500SW XXXI. S. 146. Z. 6-7.

5501SW XXXI. S. 149. Z. 12-17.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 150. Z. 22.

über die Moderne, das Motiv, indem er einen Gegensatz aufzeigt: „Wissenschaftlern ist alles darum zu thun: das ausrechenbare zu finden – Künstler ist sich des absolut variablen klar und hat Seelenstärke genug doch zum Ausdruck zu streben und zwar ein bildlicher: (welcher Erfahrung voraussetzt) Kunst.“⁵⁵⁰² Hofmannsthal hebt hier deutlich das Vermögen des Künstlers hervor, und bindet seine Überlegungen an die Konzeption: „es muss dem Erkennen eine seelische Bewegung vermält <sein> in welcher der Bezug auf das Ganze sich ausdrückt (Esoterisch exoterisch)“.⁵⁵⁰³ Gegen die Gefahr der Wissenschaften, muss der Künstler „ganze Weltbilder“⁵⁵⁰⁴ aus sich schaffen. Dies impliziert, eine „tiefe Scheu vor den Scheinbarkeiten“⁵⁵⁰⁵ zu haben. Dabei beklagt Hofmannsthal zutiefst den Mangel an der Ganzheit des Seins in der Moderne, ein „Gefühl tiefster Unsicherheit“.⁵⁵⁰⁶ Gegen dieses innere Fehlen in der Moderne, stellt Hofmannsthal neuerlich den Künstler und verweist in diesem Zusammenhang auf Stefan George: „Das >>Jahr der Seele<< oder Kunst und Leben. (Abgrenzung unserer Epoche gegen die Romantiker.)“⁵⁵⁰⁷ Hofmannsthal warnt aber noch einmal vor der Wissenschaft, wenn es heißt: „Gefährlichkeit der Schlagworte wissenschaftlicher Art. Das Wort vom Kampf ums Dasein kann einem jungen Menschen, in dessen Seele es fällt, den Blick mit dem er das Thierreich gewahr werden soll, von innen heraus beirren und vergiften.“⁵⁵⁰⁸ Bedingt ist diese Warnung dadurch, dass sich Hofmannsthal für den Fluss und damit die Entwicklung ausspricht, wogegen die festgelegte Wissenschaft zwangsläufig stehen muss.

In *Furcht* (1906/1907) zeigt sich das Motiv durch die Frage Laidions an Hymnis, ob sie denn glücklich sei: „Aber in dir? Bist du in dir glücklich? Kannst du dich vergessen, ganz alle Furcht loswerden, jeden Schatten loswerden, der das Blut in deinen Adern verdüstert?“⁵⁵⁰⁹ Laidion verweist schließlich auf die Tänzerinnen auf der Insel, die furchtlos, da wunschlos glücklich seien. Dagegen steht der Tanz, den sie in der Gegenwart vollziehen muss (SW XXXI. S. 123. Z. 3-7). Neben der Furcht, ist es aber auch die Hoffnung, die Laidion thematisiert, und die noch erschreckender scheint, wenn sie den Menschen mit der Wirklichkeit konfrontiert: „Ganz ausgehöhlt liegt man da, nach einer Nacht der Hoffnung. Nichts saugt einem so die Seele aus dem Leib.“⁵⁵¹⁰ Dagegen stehen die Tanzenden auf der Insel, die nicht nur furchtlos sind, sondern der Seele nach auch rein sind.⁵⁵¹¹

Ebenso zeigt sich das Motiv in *Das Schöpferische* (1906-1909) und zwar als Hofmannsthal sich in der Notiz N 4 auf den Gedanken des Schöpferischen bezieht („Bekenntnisse einer schönen Seele“).⁵⁵¹² Verbindet Hofmannsthal gerne den Zug zur Tiefe mit der Abschottung vor der Außenwelt des ästhetizistischen Dilettanten, so zeigt sich hier, dass der Mensch, der Künstler der Tiefe durchaus bedarf: „aber tief in uns liegt diese schöpferische Kraft die das zu erschaffen vermag was sein soll, und uns nicht ruhen und rasten lässt, bis wir es außer oder an uns, auf eine oder die andere Weise, dargestellt haben.“⁵⁵¹³

Von besonderer Bedeutung zeigt sich in *Der Kaiser und die Hexe* (1897) auch das Motiv der Tiefe der Seele. Anders als der Kaiser zu Beginn äußert, dass er aktiv sein will, zeigt sich doch wiederholt im Laufe des lyrischen Dramas, dass er im Innern an die Hexe gebunden ist, mehr noch, dass diese Gebundenheit allein durch sein Wesen bestimmt ist. Im Glauben, er könne Aktivität beweisen, indem er zur Jagd geht, sieht er sich selbst als das Wild: „Nein, ich bin das Wild, mich jagt es, / Hunde sind in meinem Rücken, / Ihre Zähne

5502SW XXXI. S.129. Z. 10-13.

5503SW XXXI. S. 129. Z. 21-23.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 129. Z. 32-33.

5504SW XXXI. S. 130. Z. 33.

5505SW XXXI. S. 130. Z. 36.

5506SW XXXI. S. 131. Z. 13.

Im Gespräch zeigt sich Schröder „von einer tiefen Polarität überzeugt, existieren für uns nicht Kategorien.“ In: SW XXXI. S. 131. Z. 23-24.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 131. Z. 31-33.

5507SW XXXI. S. 133. Z. 6-7.

5508SW XXXI. S. 133. Z. 13-16.

5509SW XXXI. S. 121. Z. 4-6.

5510SW XXXI. S. 123. Z. 26-27.

5511SW XXXI. S. 387. Z. 5-8.

5512SW XXXI. S. 94. Z. 17.

5513SW XXXI. S. 94. Z. 23-26.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 96. Z. 11.

mir im Fleisch, / Mir im Hirn sind ihre Zähne.“⁵⁵¹⁴ Hofmannsthal verstärkt den Bezug zum Inneren, indem er sich den Kaiser an den Kopf⁵⁵¹⁵ greifen lässt und ihn sagen macht, dass er sich im Innern nicht von dem Begehren nach ihr lösen kann.⁵⁵¹⁶ Es ist die Willenlosigkeit des Kaisers, die von seiner inneren Schwäche zeugt und gleichsam aufzeigt, dass das Problem des ästhetizistischen Protagonisten in erster Instanz aus seinem Innern gespeist ist. Dennoch sucht der Kaiser, obwohl er um den Drang im Innern weiß, sich von ihrem Bild in seinem Innern zu befreien, indem er sich äußerlich aktiv zeigt. Der Impuls ist jedoch halbherzig, da er im Innern noch nicht die Überzeugung gewonnen hat und damit genau für das steht, wovor er seinen Kämmerer warnt, nämlich innen wie außen nicht eins zu sein.

Deutlich zeigt sich seine Schwäche gegenüber seinen Begierden durch die Begegnung mit der Hexe, die eine Haltlosigkeit in ihm auslöst und aufzeigt, wie weit er davon entfernt ist, der Herr seines eigenen Lebens zu sein. Während der Kaiser gemahnt, dass er schon lange wusste, wie er sich von ihr befreien kann, was nur neuerlich seine lange Schwäche zeigt,⁵⁵¹⁷ gemahnt die Hexe daran, wie leer die Welt ohne sie für ihn sein wird („Dunkel ist, der tiefe Schacht, / [...] aus dem / Keine Sehnsucht mich emporzieht“).⁵⁵¹⁸ Auch den Zug des Kaisers sich mit Menschen zu umgeben, erkennt sie richtigerweise als unsinnig, denn in seinem Innern hat er den Drang nach ihr gar nicht bezwungen („Brauchst die Wachen, dich zu schützen, / Armer Kaiser, vor dir selber?“).⁵⁵¹⁹ Tatsächlich zeigt sich dies bei dem Erscheinen des Tarquinius, ist der Kaiser doch in seinen „Gedanken verloren“.⁵⁵²⁰ Wie der Kaiser sich mit seiner vermeintlichen Überlegenheit selbst belogen hat, tritt er auch dem Kämmerer Tarquinius entgegen, den er für sein Übermaß an „Seele“⁵⁵²¹ tadelt. Dessen Bereitschaft für ihn zu sterben („Wenn mein Blut dir dienen kann“),⁵⁵²² lässt ihn zudem sagen: „Niemandes Blut kann niemand dienen, / Es sei denn sein eignes.“⁵⁵²³ Hofmannsthal nimmt dadurch Bezug zur Selbstverantwortlichkeit des Menschen für sein eigenes Leben. Selbst mangelhaft in seinem Bezug zu Menschen und Welt, ruft er seinen jungen Kämmerer dazu auf, sich ans Leben zu binden („Merk dir: jeder Schritt im Leben / Ist ein tieferer. Worte! Worte!“).⁵⁵²⁴ Hofmannsthal lässt den Kaiser nicht nur darlegen, wie sich seine Hinwendung zum Ästhetizismus vollzogen hat, sondern auch, dass diese Hinwendung die Ganzheit des Seins durchbrochen hat bzw. dass der Verlust der Konzeption die Ursache für den Ästhetizismus ist. Anders als er selbst, rät er dem Kämmerer deswegen außen und innen im Einklang zu halten, das was er während des ganzen Werkes eben nicht ist – trotz aller Erkenntnis.⁵⁵²⁵ Auch das Übermaß an Sprache, das der Kaiser hier begeht, heißt er Tarquinius, im Zuge seines Liebens, zu unterlassen: „Und wenn du ein Wesen lieb hast, / Sag nie mehr, bei deiner Seele! / Als du spürst. Bei deiner Seele!“⁵⁵²⁶ So vermeintlich klar wie der Kaiser seinen Kämmerer warnt, sich nicht ans Ästhetizistische zu verlieren, sich nicht falsch zu den Menschen und der Welt zu stellen, so gefährdet ist er selbst noch, spürt er doch, dass er

5514SW III. S. 179. Z. 12-15.

5515SW III. S. 180-181. Z. 33//2.

5516
„Hier ist einer, innen einer,
Unaufhörlich, eine Wunde,
Wund vom immer gleichen Bild
Ihrer offenen weißen Arme...
[...]
Blut?...Mein Blut ist voll von ihr!
Alles: Hirn, Herz, Augen, Ohren!
In der Luft, an allen Bäumen
Klebt ihr Glanz, ich muß ihn atmen.
Ich will los!“ In: SW III. S. 179. Z. 17-29.

5517SW III. S. 181. Z. 12-15.

5518SW III. S. 182. Z. 16-18.

5519SW III. S. 183. Z. 17-18.

Siehe (Notizen): SW III. S. 691. Z. 13.

5520SW III. S. 184. Z. 19.

5521SW III. S. 185. Z. 3.

5522SW III. S. 185. Z. 11.

5523SW III. S. 185. Z. 17-18.

5524SW III. S. 187. Z. 3-4.

5525„Bist du außen nicht wie innen, / Zwingst dich nicht, dir treu zu sein, / So kommt Gift in deine Sinnen“. In: SW III. S. 186. Z. 19-21.

5526SW III. S. 187. Z. 17-19.

den „Klang der Wahrheit“⁵⁵²⁷ nicht in sich hat.⁵⁵²⁸ Hofmannsthal lässt den Kaiser dabei die Fremdheit seines Ich bekennen, denn obwohl er den Weg sieht, den er beschreiten muss, um sich wenigstens von dem Einfluss der Hexe zu lösen, spürt er, dass sein Blut „verzaubert“⁵⁵²⁹ ist. Dass die Problematik des Kaisers ganz allein in seinem Innern liegt, zeigt Hofmannsthal auch durch die Konfrontation mit seinen Soldaten auf, die den Gefangenen führen und ihren Herrn nicht erkennen. Seine eigene Schwäche spürend, ruft der Kaiser dazu auf, Lydus die Fesseln abzunehmen, um ihm diese anzulegen („in mir ist einer, / Der will dort hinein, er darf nicht / Stärker werden! gebt die Ketten!“).⁵⁵³⁰ Was Hofmannsthal den Kaiser hier bekennen lässt, ist seine Verzweiflung, denn er hat begriffen, dass er nicht Herr über seine Versuchung werden kann. Dass weder gesellschaftliches Umfeld noch eine vermeintlich gute Entscheidung, den Gefangenen Lydus zum Führer der Galeeren zu machen, den Kaiser vor der Bedrohung schützen kann, zeigt Hofmannsthal gleichsam auf. Trotz seiner vermeintlich gewonnenen Entscheidungsfreude, fühlt er gleichauf, dass etwas an seiner Seele saugt.⁵⁵³¹ Die Ahnung, dass diese Bedrohung von außen komme („Schwebt es nicht von oben her“),⁵⁵³² erweist sich neuerlich als falsch, heißt es doch:

„Meinem Blut wird heiß und bang ...
Wie soll dies aus mir heraus?
Nur mit meinen Eingeweiden!
Denn ich bin darein verfangen
Wie der Fisch, der allzu gierig
Eine Angel tief verschlang.“⁵⁵³³

Nur aus diesem Grund, weil es in dem Menschen selbst liegt, kann auch der vermeintliche Tod der Hexe den Kaiser nicht befreien, was der Kaiser auch wiederholt selbst begreift:

„Meine Seele hat nicht Kraft,
Sich zu freun an dieser Tat!
Diese Tat hat keinen Abgrund
Zwischen mich und sie getan,
Ihren Atem aus der Luft
Mir nicht weggenommen, nicht
Ihre Kraft aus meinem Blut“⁵⁵³⁴

Auch die Begegnung mit dem alten Kaiser zeigt die Verbindung zum Motiv, spürt er im Innern des Berges doch Leben.⁵⁵³⁵ Dem alten Kaiser gegenübergestellt, wähnt er sich gleichsam in die Vergangenheit zurückgeworfen und fühlt sich in diese „[f]ürchterlich verknüpft“.⁵⁵³⁶ Als Tarquinius dem Kaiser die Inschrift des Eisenringes vorliest, herrscht zudem eine „[t]iefe Stille“.⁵⁵³⁷ Die eigene Vergangenheit resümierend, die ihm seine Stellung verschaffte, sieht er sich als Kaiser in die oberste Stellung des Landes gesetzt, von der alles Licht „jede tiefe / Stufe“⁵⁵³⁸ erreicht.

Noch einmal, mit dem letzten Aufeinandertreffen zwischen dem Kaiser und der Hexe, zeigt sich der Bezug zum Motiv und die Eigenverantwortlichkeit für das Leben. „Völlig mich in dich zu saugen / Und in mir die ganze Welt“,⁵⁵³⁹ lässt Hofmannsthal die Hexe sagen und wirft dem Kaiser gleichsam vor, dass er die Leere in

5527SW III. S. 187. Z. 36.

5528SW III. S. 188. Z. 2-8.

5529SW III. S. 188. Z. 15.

5530SW III. S. 189. Z. 25-28.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 189. Z. 30-33.

5531SW III. S. 193. Z. 2.

5532SW III. S. 193. Z. 4.

5533SW III. S. 193. Z. 6-11.

5534SW III. S. 197. Z. 19-25.

5535SW III. S. 198. Z. 15-17.

5536SW III. S. 198. Z. 35.

5537SW III. S. 201. Z. 33.

5538SW III. S. 202. Z. 23-24.

5539SW III. S. 206. Z. 33-34.

Deutlicher zeigt sich, dass der Kaiser in seinem Zug zur Hexe nur seine Leere und seine Sehnsucht nach der Welt stillt, in den Notizen: „ich will die Sterne sehen: Kannst sie durch mein Haar sehn / Ich will die Wasser hören: Kannst Blut fließen hören / Über meine Schulter lehne Dich und schau die Welt an / Du hast doch wollen die Welt in meinen Küssen einsaugen“ In: SW III. S. 687. Z. 15-18.

der Welt mit seiner Liebe und dadurch mit seinem Rückzug in sich selbst kompensiert hat.⁵⁵⁴⁰ Dass der Hang zur Hexe nicht nur aus seinem Innern gespeist ist, sondern mehr noch, dass die Wirklichkeit der Hexe hinterfragt werden muss, zeigt sich dadurch, dass Tarquinius und die Wachen die Gestalt nicht gesehen haben. Das Werk Hofmannsthals endet mit nichts Anderem als einem Gebet an Gott, an den Herrn der „unberührten Seelen“.⁵⁵⁴¹

Deutlich bindet Hofmannsthal das Motiv auch in dem lyrischen Drama *Die Frau im Fenster* (1897) ein und zwar primär durch Dianora und ihre ästhetizistische Vorstellung, in die sie sich immer mehr hineindenkt, wodurch sie die steigende Gefahr für ihr Leben verkennt. Während sie ihre Wirklichkeit und ihre Ehe mit Bracchio als bedrückend empfindet, erscheint ihr die „Seele nicht beengt“.⁵⁵⁴² Das Motiv wird von Hofmannsthal aber auch durch Dianoras Betrachtung aus dem Fenster eingebunden; so sieht sie die Menschen, die die Lichter in ihren Häusern entzünden weil die Nacht naht, und sieht auch schöne Kobolde, allerdings mit „boshaften Seelen“.⁵⁵⁴³ In Verbindung mit dem Motiv zeigt sich auch das Herbeibringen des Geliebten, wirft sie doch die seidene Leiter hinab („und lasse dich hinab in meinen Brunnen, / mir einen schönen Eimer aufzuziehn!“).⁵⁵⁴⁴ Konträr zu ihrem Liebeserleben mit Palla, steht ihre glücklose Ehe. So zieht sie sich aus der Erzählung der Amme, um den Mord des Mannes an dem Gesandten, zurück und nimmt wieder ihren „verträumten, innerlich glücklichen Ausdruck an“.⁵⁵⁴⁵ Dianora nimmt zudem auch eine ästhetizistische Haltung zum spanischen Geistlichen an, dem für Dianora die Menschen nachlaufen aufgrund seiner schönen Stimme („seine Stimme löst / sich auf und sinkt in uns hinein“).⁵⁵⁴⁶ So steigert sich Dianora in eine fantastische Beziehung zum Geistlichen hinein („Er nahm mich bei der Hand und zog mich fort / und wie verzaubert war mein Blut“).⁵⁵⁴⁷ Die Verschuldung, die Dianora im Innern begeht und schließlich in die Wirklichkeit überträgt, zeigt sich auch durch die Verwundung Bracchios, die aus dem Innern heraus nicht heilt.

Wie schon bereits in Bezug auf das Motiv des Brunnens angemerkt wurde, zeigt sich in *Der goldene Apfel* (1897) eine Potenzierung des Motivs der Tiefe, bedingt durch den Narzissmus und das Erleben der Liebe, die wiederum nur zum Ästhetizisten selbst führt und aus seinem Ich gespeist ist. Der Zug in die Tiefe zeigt sich zum einen bereits durch die Vergangenheit, dringt er mit dieser doch in das eigene Erleben ein, zum andern aber auch, bereits zu Beginn der Erzählung, durch den Blick in den Wassereimer. In der Tiefe der Seele, der Erinnerung, fühlt er sich jedoch zurückgeworfen zu den Demütigungen und den ärmeren Lebensumständen: „Der Teppichhändler griff mit der Hand in den Eimer, [...] und indem er seine rechte Hand, die einen schönen Ring trug, doppelt sah, denn der dunkle feuchte Spiegel warf ihr Bild zurück, mußte er sich plötzlich mit der äussersten Deutlichkeit dessen erinnern, wie seine Hand vor sieben Jahren ausgesehen hatte, nämlich magerer gleichsam ängstlicher und ohne jeden Schmuck.“⁵⁵⁴⁸ Dadurch bekommt der Verweis auf die Tiefe einen durchaus ambivalenten Zug: zum einen dringt er immer wieder in die Tiefe ein, um ästhetizistische Erfüllung zu finden, zum anderen aber spürt er in der Tiefe der Seele auch die eigene Unzulänglichkeit („Je tiefer ihn außen Dunkel und Ruhe umgab, desto heftiger wurde diese unbegreifliche innere Bewegung“).⁵⁵⁴⁹ Deutlich zeigt sich die Ambivalenz zur Tiefe auch durch das Sinnbild seiner ästhetizistischen Neigungen, dem Apfel: so dringt der bezaubernde Duft aus dem Innern des Apfels (SW XXIX. S. 97. Z. 12-14) hervor. Doch kann er weder den Duft des Apfels, noch sich selbst in Verbindung

5540SW III. S. 206. Z. 30-36.

5541SW III. S. 207. Z. 34.

In den Notizen findet sich zudem der Vermerk in Bezug auf den Kaiser: „Schluss: mein Leib ist heilig wie meine Seele wie die Welt“. In: SW III. S. 687. Z. 28.

5542SW III. S. 98. Z. 22.

5543SW III. S. 99. Z. 6.

5544SW III. S. 99. Z. 16-17.

5545SW III. S. 104. Z. 34.

5546SW III. S. 106. Z. 28-29.

5547SW III. S. 107. Z. 3-4.

5548SW XXIX. S. 94. Z. 27-34.

5549SW XXIX. S. 97. Z. 37-39.

mit seiner Frau setzen.⁵⁵⁵⁰

Der Zug zum Inneren des Apfels zeigt sich auch an dem Kind des Kaufmannes, wenn es heißt: „Sein inneres war mit unendlich feinem verästelten goldenen Blattwerk ausgefüllt und zwischen diesem schwebte ein unbegreiflicher Duft, der an nichts auf der Welt erinnerte.“⁵⁵⁵¹ Aus den Tiefen des Apfels, so die Empfindung des Mädchens, steigt ein Duft, der in absoluter Distanz zu ihrer Welt steht. Hofmannsthal verweist damit auf die eigene Tiefe der Seele,⁵⁵⁵² die im Grunde bei jedem der Ästhetizisten im Vordergrund steht. Deswegen zeigt Hofmannsthal auch den Versuch des Kindes auf in die Tiefe zu gelangen, nicht wissend, dass es die eigene Tiefe ist, in die sie sich vor der Welt zurückziehen will. Stattdessen zieht es sie vermeintlich nur zu dem „Rauschen“⁵⁵⁵³ in der Tiefe; so verbindet sie ihre wahre Heimat eben nicht mit der Stille – die teilt sie sich ja bereits mit ihrer Familie – , sondern mit einer vermeintlichen Lebendigkeit; damit ist auch bei ihr überdeutlich, dass der Zug zum Ästhetizismus für sie der Zug zum Leben ist.⁵⁵⁵⁴ Diese Sehnsucht, die Elis aus *Das Bergwerk zu Falun* (1899) in die Tiefe, aus dem vermeintlichen Glauben, dort das wahrhaftige Leben zu finden, führt, zeigt sich auch an diesem Kind, das in der Tiefe „eine Bewegung heftiger in großer Tiefe sich hindrängender Körper“⁵⁵⁵⁵ wahrnimmt. Auf diese eigentliche Sehnsucht nach Leben will Hofmannsthal auch beim Kaufmann hinaus, wenn er krampfhaft versucht, sich wieder auf die Gegenwart zu besinnen; deutlicher macht Hofmannsthal diesen Zug aber an der Tochter, wenn sie sich aus ihrer ästhetizistischen Lebenswelt aus dem Fenster hinauslehnt, um die Hitze zu spüren.⁵⁵⁵⁶

Wie später Elis, verbindet auch das Kind die Welt in der Tiefe mit dem Licht, und erhofft sich von dem erleuchteten Apfel die Kraft, um in die Tiefe gelangen zu können („von dem wie von einer Wunderlampe weiches honigfarbenes Licht und unendliche Sicherheit ausströmte, die Stufen in jene geheimnisvolle Welt hinabsteigen“).⁵⁵⁵⁷ Mit dem Versagen des Apfels, wird er für das Kind bedeutungslos und gegen den Blick eingetauscht, den sie in die Tiefe werfen kann.⁵⁵⁵⁸ Hofmannsthal beschreibt einen sich immer schärfer stellenden Blick des Kindes: erst Wasser, dann Tiere in den Tiefen sehend, bestätigen sich ihre fantastischen Vorstellungen von unterirdischen Gängen und ihrer Lebenswelt: „Auf den dritten Blick that sich in beträchtlicher Tiefe nach der Seite hin die Öffnung eines neuen Schachtes auf, eines waagerechten unterirdischen Ganges.“⁵⁵⁵⁹ Doch die Konfrontation mit der Tiefe bleibt nicht ohne Folgen für den Blick des Kindes, haben ihre Augen eben diese Dunkelheit in sich aufgenommen.⁵⁵⁶⁰ Der Blick in die Tiefe⁵⁵⁶¹ bewirkt eine Veränderung ihres Blickes auf die Welt,⁵⁵⁶² da sie sich ihrer wahren Heimat sicher ist.

Bezeichnend für den familiären Zug zur Tiefe sind auch die Räumlichkeiten, in denen die Familie lebt. So befindet sich die Frau, aus Flucht vor der Hitze, in einem in „den Boden versenkten Gemach an der Gartenseite ihres Hauses“.⁵⁵⁶³ Zudem schildert Hofmannsthal auch, dass die Frau den Apfel in den Tiefen einer Truhe verborgen hält.⁵⁵⁶⁴ Noch deutlicher zeigt Hofmannsthal, dass der übermäßige Blick in die Tiefe

5550,„[...] es schien ihm als müsse er eine Beziehung zwischen dem Duft des Apfels und dem Wesen seiner Frau finden, aber alles was er dachte kam ihm vor wie schon einmal gedacht oder schon einmal geträumt“. In: SW XXIX. S. 98. Z. 11-14.

5551SW XXIX. S. 99. Z. 7-9.

5552,„Jedesmal aber legte sich mit einer Wolke seines unbegreiflichen Duftes, der in allen den Jahren nicht abnahm, ein ungeheurer Traum in die Seele der Kleinen: einer Art war dieser goldene Apfel mit den wunderbarsten Dingen aus dem Märchen: mit dem sprechenden Vogel dem tanzenden Wasser und dem singenden Baum war sein Leben irgendwie durch unterirdische Gänge verbunden, die hie und da in dunklen Gewölben, hie und da zwischen den schwankenden durchsichtigen Wohnungen der Meerkönigin hinliefen.“ In: SW XXIX. S. 99. Z. 12-20.

5553SW XXIX. S. 99. Z. 29.

5554Hofmannsthal zeigt hier neuerlich auf, dass der Ästhetizismus, der scheinbar nur aufs Künstliche hinausläuft, im Grunde nur die Sehnsucht des an der Welt und am Leben verzweifelnden Menschen nach Lebendigkeit und wirklichem Leben ist.

5555SW XXIX. S. 99. Z. 29-30.

5556SW XXIX. S. 98. Z. 34-37.

5557SW XXIX. S. 100. Z. 28-30.

5558,„Dass sie den Apfel für einen Blick in die Tiefe hingegeben hatten schien ihr nur der Anfang einer Reihe wunderbarer Abenteuer“. In: SW XXIX. S. 103. Z. 14-16.

5559SW XXIX. S. 102. Z. 36-38.

5560,„Er griff mit beiden Händen nach der Kleinen, in deren Augen ein Theil der tiefen Finsternis und des Geheimnisses hieng die sie eingesogen hatten, und hob sie hoch in die heiße blendende Luft emp.“ In: SW XXIX. S. 103. Z. 1-4.

5561,„Dass sie den Apfel für einen Blick in die Tiefe hingegeben hatte schien ihr nur der Anfang einer Reihe wunderbarer Abenteuer“ In: SW XXIX. S. 103. Z. 14-16.

5562,„[...] und nicht mehr geängstigt von der Öde und Unbegreiflichkeit ihrer wirklichen Umgebung“. In: SW XXIX. S. 103. Z. 16-17.

5563SW XXIX. S. 98. Z. 18.

5564SW XXIX. S. 100. Z. 16-17.

gefährlich ist, durch die Frau: „Verzweifelt rang sie gegen den unsichtbarsten Feind, den welchen sie im eigenen innern fühlte und nicht einmal als Wunsch, nur als Möglichkeit alles Schlimmen alles Frevelhaften alles Verlockenden.“⁵⁵⁶⁵ Dennoch sieht auch sie, wie Elis in *Das Bergwerk zu Falun* (1899), die Gefahr nicht allein in ihrem Innern begründet; vielmehr scheint auch sie von einem Zusammenspiel von außen und innen auszugehen („aus der Luft schien etwas hervorzuwollen, das eins war mit dem Bedrohlichen in ihrem Innern“).⁵⁵⁶⁶ Durch den Verlust des Apfels, fühlt sie die empfundene Bedrohung bestätigt.⁵⁵⁶⁷ Dass der maßvolle Bezug zur eigenen Tiefe nicht schädlich sein kann, Hofmannsthal vielmehr am Ästhetizisten den übermäßigen Zug dessen anprangert, zeigt sich an der Frau, die die Kaufmannsfrau auf der Beerdigung trifft.⁵⁵⁶⁸

In dem lyrischen Drama *Der weisse Fächer* (1897) zeigt sich das Motiv vor allem durch Fortunio und Miranda eingebunden. Fortunio selbst wähnt, wenig über die Welt zu wissen und auch eine geringe Lebenserfahrung zu haben; wohl habe er aber einen Blick „getan ins Tiefe“⁵⁵⁶⁹ und dort habe er erfahren, dass das wirkliche Leben nichts weiter als ein „Schattenspiel“⁵⁵⁷⁰ ist. Fortunio wähnt das Leben selbst als haltlos, bedingt durch die Erfahrung des Todes seiner Frau; sein Fokus richtet sich jedoch auf sich selbst, denn „innrer Wert / Wird darin, wie du etwas nimmst“.⁵⁵⁷¹ Deswegen stuft er auch die Vergangenheit und die Erinnerung an seine Kindheit höher ein als jede mögliche Zukunft.⁵⁵⁷² In Verbindung mit der Tiefe steht auch Fortunios Betrachtung seiner Ehefrau („niemals dort Mit Lächeln zahlend, wo das Lächeln nicht von selbst Aus ihres Innern klarem Brunnen aufstieg“).⁵⁵⁷³ Auch in Fortunios Versuch, Miranda wieder ans Leben zu binden, zeigt sich die Bedeutung des Wesens, spricht er von „hochmütige[n], eigensinnige[n] Seelen, die mehr für ein Ding / bezahlen wollen, als das Leben verlangt“.⁵⁵⁷⁴ Fortunio wähnt damit, nur Miranda anzusprechen und begreift nicht, dass sich seine Kritik ebenso auf sein Leben bezieht. Auch die vermeintliche neue Liebe im Leben seiner Cousine bemäntelt er mit seiner ästhetizistischen Lebenseinstellung; so werde für sie ein Mann kommen, der ein „innerliches übermäßiges Schwellen“⁵⁵⁷⁵ empfinden wird bei dem Glück, das er durch sie erfahren wird. Als Miranda die Feuchtigkeit auf dem Grab ihres Mannes als Tau erkannt hat, zeigt sich das Motiv letztmalig. Gelöst von der vergangenheitsbezogenen Beziehung zu ihrem Mann, ist sie jedoch haltlos in der Welt stehend („wir selber nur der Raum, / Drin Tausende von Träumen buntes Spiel / So treiben“),⁵⁵⁷⁶ so dass es sie nach menschlicher Gesellschaft verlangt.

In *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) zeigt sich das Motiv erstmalig durch den Monolog des Dichters, hatte ihn der „Glanz der tiefen Sonne“⁵⁵⁷⁷ aus dem Haus und in die Natur gewiesen, in der er nach Gestalten, nach Menschen sucht. So sieht er nicht nur Pilger, sondern auch Soldaten und Pferde, die sich „in die tiefe Welle“⁵⁵⁷⁸ bäumen. Des weiteren bedenkt der Greis sein Leben, hatte er doch seine Königswürde

5565SW XXIX. S. 104. Z. 11-14.

„Mehr als je erschien ihr alles was wirklich war, so unsäglich unsicher, so völlig das Werk des blinden Zufalls. Ihre ganze innere Welt war ihr verstört; sie konnte nicht fassen, worauf sich das Wort Gerechtigkeit bezog.“ In: SW XXIX. S. 104. Z. 8-11.

5566SW XXIX. S. 104. Z. 20-21.

5567SW XXIX. S. 104. Z. 33-36.

5568„Das Gesicht der jüngeren Greisin aber war unendlich reich: in ihren dunkel geränderten Augen flackerte Güte und ringsum hieng etwas wie der Dunst von Feuer und Blut. Ihr Mund war groß und schön: [...] mit tiefen dunklem Zutrauen in schweren Zeiten.“ In: SW XXIX. S. 106. Z. 9-15.

5569SW III. S. 153. Z. 27.

5570SW III. S. 153. Z. 28.

5571SW III. S. 154. Z. 29.

Darauf verweist auch Erwin Koppen: „Sein Dasein ist ein Verweilen am Grabhügel, ein Versinken in die Tiefe der Innerlichkeit, in der ihm seine Frau unvergeßlich vor Augen steht.“ In: Koppen, S. 48.

5572SW III. S. 155-156. Z. 35-36//1-4.

5573SW III. S. 156. Z. 22-24.

5574SW III. S. 169. Z. 2-3.

5575SW III. S. 169. Z. 32.

5576SW III. S. 174. Z. 3-5.

5577SW III. S. 134. Z. 15.

5578SW III. S. 134. Z. 21.

für das Dasein eines Gärtners eingetauscht.⁵⁵⁷⁹ Obwohl der Greis nun als Gärtner ein erdverbundenes Leben führt und gerne die Macht eingetauscht hat, sieht er sich doch nicht getrennt von seinem früheren Leben: „Hier und Dort sind gleich / so völlig, wie zwei Pfirsichblüten sind, / in einem tiefen Sinn einander gleich“. ⁵⁵⁸⁰ Das Motiv zeigt sich auch in Verbindung mit dem jungen Mann, der von der Jagd erzählt, von der er geträumt hat. Zwar von der Freude ob der Jagd beglückt, fühlt er „im Innersten“ ⁵⁵⁸¹ doch eine Beklemmung. So bemerkt der junge Mann an ihm vorbei schwirrende Flügel, nach denen er einen Stein werfen will. Doch im „tiefen Moos“ ⁵⁵⁸² liegt keiner, worauf er die Vögel mit einem Zaun tötet. Dabei zeigt der junge Mann sich im Folgenden immer noch unter dem Einfluss des Traumes stehend, sodass er neuerlich – diesmal im wachen Zustand – zu dem Brunnen geht, um sich die Augen zu waschen. Doch auf der Wasseroberfläche kommt ihm sein eigenes Ich, allerdings gealtert, entgegen. Dieses Ahnen des Alters und des Todes, machte ihn zuvor immer „innerlich bedrückt“, ⁵⁵⁸³ so dass er im „tiefsten Seelengrund“ ⁵⁵⁸⁴ geglaubt hatte, „das Böse läg“ ⁵⁵⁸⁵ auf ihm; doch seit dem Gruß des Gärtners ist „solches Glück / in [ihn] hineingekommen“, ⁵⁵⁸⁶ ist er doch mit einer Existenz konfrontiert worden, die die Konzeption lebt. Auch zeigt sich das Motiv durch die Figur des Fremden, der als Kind immer in die Tiefe geschaut hatte, weil er auf dem Grund von Gewässern Geschmeide erhofft hatte. ⁵⁵⁸⁷ Als Kind noch schwach gewesen, zeigt er sich als Mann unfähig zu handeln („doch dieses Wasser gleitet stark und schnell, / zeigt nicht empor sein stilles innres Leben“). ⁵⁵⁸⁸ So äußert der Fremde, dass ihm auch jetzt in seinem Erwachsenenleben nur die Oberfläche sichtbar ist, die Tiefe ihm allerdings auch heute noch verborgen ist. ⁵⁵⁸⁹ Auch sieht er aus den Tiefen des Wassers Nymphen emporsteigen, ⁵⁵⁹⁰ die in ihm den Wunsch wecken, diese Schönen künstlerisch zu gestalten. ⁵⁵⁹¹

Zwangsläufig bindet Hofmannsthal das Motiv auch mehrfach durch die Beschreibung des Wahnsinnigen ein, vermochte er es doch die Menschen, mitunter mit einem „tiefen Lächeln“ ⁵⁵⁹² zu verlocken, wobei ihm diese nur leere „Schalen“ ⁵⁵⁹³ waren, auch wenn sie sein schönheitstrunkenes Wesen bewunderten. ⁵⁵⁹⁴ Von den Menschen wendete sich der Wahnsinnige zu den stummen Dingen, die er „flehend, / reden machen [will], in die trunkne Seele“. ⁵⁵⁹⁵ Der Wahnsinnige ist versucht, die „letzte Schale wegzureissen“, ⁵⁵⁹⁶ um einen Weg in den „Kern des Lebens“ ⁵⁵⁹⁷ zu finden, weshalb er sich in ein sehr einsames Kastell begibt, wo er sich in die „tief geheimnisvollen Bücher“ ⁵⁵⁹⁸ zu versenken beginnt. Seit eben jenem Tag, so der Diener, habe sich nichts verändert, redet er doch immer noch mit dem „Kern und Wesen aller Dinge“ ⁵⁵⁹⁹ und bleibt dabei doch in „seinem Leibe“. ⁵⁶⁰⁰ Auch mit dem Auftreten des Arztes zeigt sich das Motiv, betont er doch den Lauf des Lebens. Von überall her sieht er das Übel treten, welches im „Innern eines jeden Menschen“ ⁵⁶⁰¹ zu finden ist.

5579SW III. S. 136. Z. 18-22.

5580SW III. S. 136. Z. 30-32.

5581SW III. S. 138. Z. 29.

5582SW III. S. 139. Z. 1.

5583SW III. S. 139. Z. 14.

5584SW III. S. 139. Z. 15.

5585SW III. S. 139. Z. 16.

5586SW III. S. 139. Z. 18-19.

5587SW III. S. 139. Z. 33-36, SW III. S. 139-140. Z. 37-38//2.

5588SW III. S. 140. Z. 5-6.

5589SW III. S. 140. Z. 7-10.

5590SW III. S. 140. Z. 11-14.

5591SW III. S. 140-141. Z. 31-34//6.

5592SW III. S. 143. Z. 4.

5593SW III. S. 143. Z. 39.

5594SW III. S. 144. Z. 8-14.

5595SW III. S. 144. Z. 9-10.

5596SW III. S. 145. Z. 15.

5597SW III. S. 145. Z. 17.

5598SW III. S. 145. Z. 26.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 145. Z. 38, SW III. S. 146. Z. 3-15.

5599SW III. S. 146. Z. 24.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 146. Z. 29-31.

5600SW III. S. 146. Z. 26.

5601SW III. S. 147. Z. 9.

„Denn eingeboren ist ihr eignes Weh
den Menschen: ja, indem ich so es nenne,
verschleir´ ich schon die volle Zwillingenäh,
mit der´s dem Sein verwachsen ist, und trenne,
was nur ein Ding: denn lebend sterben wir.
Für Leib und Seele, wie ich sie erkenne,
gilt dieses Wort, für Baum und Mensch und Tier.“⁵⁶⁰²

Das Motiv findet sich auch durch den letzten Monolog des Wahnsinnigen, hört er doch Stimmen, die ihn „nach aussen rufen“. ⁵⁶⁰³ Dabei zeigt er sich durchaus distanziert zu den Menschen, denn „sein Schicksal trägt er in sich“. ⁵⁶⁰⁴

Auch in dem Drama *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) zeigt sich die Bedeutung des Motivs. So erklärt der Diener Sobeides Beklemmung beim Hochzeitsbankett dadurch, dass sie erfahren hat („und Röthe flog ihr in / die Wangen, und sie musste tief aufathmen“). ⁵⁶⁰⁵ Mit den Abschiedsworten der Mutter zeigt sich ebenso der Bezug zum Motiv, lässt Hofmannsthal die Frau hier andeuten, dass die Liebe zu Sobeides Vater nicht der Leidenschaft entsprungen sei, sondern sich erst entwickelt habe („Die Seele bleibt indes ein ewig saugend Kind / und drängt sich nach den lebensvollern Brüsten“). ⁵⁶⁰⁶ Im Gespräch mit ihrem Mann zeigt sich, dass Sobeide sich bei allem vermeintlichen Willen für die Ehe, doch vor dem Mann verschließt; nicht zum Dialog zeigt sie sich bereit, sondern sie verlangt es danach, ihren „Mund / vergraben [zu] tragen und nach innen [zu] reden“. ⁵⁶⁰⁷ Der Kaufmann, der ursprünglich nur von einer Unsicherheit Sobeides ausgegangen war, muss nun erkennen, dass das Problem Sobeidens im Innern liegt („Hier ist ein Tieferes zu stillen / als angeborne Starrheit scheuer Seelen“). ⁵⁶⁰⁸ Sobeide offenbart sich bis zum Letzten ihrem Mann, weil sie keinen „Bodensatz / von Heimlichkeit und Lüge in“ ⁵⁶⁰⁹ sich ertragen kann, doch vernichtet sie, aus diesem narzisstischen Impuls heraus, das Hoffen nach Glück in ihrem Mann. Sie selbst verweist neuerlich auf ihre Tiefe, sei sie doch im Innern müde und bei Weitem nicht so jung wie sie es äußerlich scheint, wodurch Sobeide die Diskrepanz zwischen Innen und Außen andeutet. ⁵⁶¹⁰ So zeigt sich auch der Tanz Sobeidens und ihr Lächeln, was den Kaufmann zur Heirat bewogen hat, aus ihrem Innern gespeist, aus dem Gefühl mit dem sie auf die Beklemmung ihres Vaters reagierte. ⁵⁶¹¹ Dabei zeigt sich bei Sobeide durchaus eine Verbitterung gegenüber dem Leben, heißt sie den Kaufmann, das Leben mehr wie im Traum wahrzunehmen, so wie einer der in die „grosse Krankheit: Leben / recht tief hineingekommen“ ⁵⁶¹² ist. Dabei zeigt sich an Sobeide durchaus der Aufbruch von Innen und Außen, ein Leben jenseits der Konzeption, wenn sie ihrem Mann gegenüber bekennt: „Mein Kopf ist abgemüdet. Mir wird schwindlig, / wenn ich zwei Dinge in mir halten soll, / die miteinander streiten. Viel zu lang / hab´ ich das thuen müssen. Ich will Ruh´!“ ⁵⁶¹³ Gemäß dessen schildert Sobeide dem Kaufmann, dass es zwischen Ganem und ihr nie zum Sex gekommen sei, wohl aber in „Gedanken“ ⁵⁶¹⁴ habe sie sich ihm hingegeben. Doch obwohl sie ihren Mann um Schutz und Sicherheit bittet, kehrt sie ihm den Rücken zu, klammert sich an den Tisch, „sinkt in sich zusam/men“ ⁵⁶¹⁵ und offenbart ihm gleichsam die Zerrissenheit ihres Selbst. Obwohl freigegeben für ein Glück an Ganems Seite, befürchtet Sobeide bereits vor dem Aufeinandertreffen

5602SW III. S. 147. Z. 15-21.

5603SW III. S. 147. Z. 28.

5604SW III. S. 148. Z. 17.

Siehe: Siehe (Notizen): SW III. S. 596. Z. 13, SW III. S. 569. Z. 23-28, SW III. S. 597. Z. 17-19, SW III. S. 598. Z. 7, SW III. S. 600. Z. 3, SW III. S. 601. Z. 9-13.

5605SW V. S. 10. Z. 23-24.

5606SW V. S. 13. Z. 35-36.

5607SW V. S. 17. Z. 11-12.

5608SW V. S. 17. Z. 18-19.

5609SW V. S. 18. Z. 2-3.

5610SW V. S. 18-19. Z. 13-38//1-9.

5611SW V. S. 19. Z. 18-19.

5612SW V. S. 20. Z. 19-20.

5613SW V. S. 20. Z. 30-33.

5614SW V. S. 22. Z. 30.

5615SW V. S. 25. Z. 24-25.

mit Ganem, dass er gelogen haben könne („Oh! wenn er log – es giebt dergleichen Dinge, / die eine Seele zwingen!“), ⁵⁶¹⁶ zeigt sich aber gleichsam hoffend, dass er mit wenigen Worten ihre Befürchtungen aufbrechen werde. Doch Ganems Persönlichkeit schenkt ihr keine Sicherheit, was sie neuerlich auf ihre Liebe verweisen lässt, steht sie doch mit „offner Seele“ ⁵⁶¹⁷ vor ihm. Schließlich muss sie erkennen, dass Ganem sie niemals geliebt hat und verfällt, aufgrund der Konfrontation mit der Wirklichkeit, in einen wahnsinnsartigen Zustand, in dem sie zur hemmungslosen Genusssucht aufruft, sowie zum Mord an Schalnassar. In diesem Zustand heißt Ganem ihn sein ästhetizistisches Begehren, dass sie ihm als Geliebte zur Verfügung stehen möge, heißt sie ihn in ihrem Haus willkommen zu heißen, sei ihr Mann doch alt und habe „keinen tiefen Schlaf“. ⁵⁶¹⁸ Letztendlich besinnt sich Sobeide jedoch und erkennt die Tragweite des Erlebten: „Von allem dem werd´ ich nicht rein: / was heut in mich kam, kann nicht mehr heraus.“ ⁵⁶¹⁹ Durch ihr ästhetizistisches Lieben, dies wird Sobeide nun bewusst, hat sie sich einem frühen Tod ausgeliefert, kann sie die Erlebnisse doch nicht mehr als durch den Tod von ihrer Seele lösen. ⁵⁶²⁰

Gleichsam aber erkennt Sobeide für sich, dass sie schnell handeln muss, bevor ihr „Blut“ ⁵⁶²¹ sich wieder in Gedanken an ihren Vater verliert. In diesem Fall zeigt sich auch, dass ihr Selbstmord durchaus auch narzisstische Züge trägt, denn wenn sie ihn nicht begeht, dann müsste sie weiterleben in diesem beschmutzten Leib. Sinnig für Sobeides Leben zeigt sich auch ihr Tod; so sucht sie diesen erst, durch den Versuch sich im Teich zu ertränken. Als dies jedoch unmöglich wird, würde sie so ihrem Mann begegnen, wählt sie schließlich den Turm, um sich von dort in die Tiefe und damit in den Tod zu stürzen. Deutlich sagt Hofmannsthal auch hier, dass der frühe Tod des ästhetizistischen Protagonisten auf seinem Zug zur Tiefe und damit auf seinem Wesen beruht. Ihrem Mann gegenüber zeigt sie auch auf, dass ihr Tod unerlässlich ist: „Dies ist so seltsam: unsre Seele lebt in uns / wie ein gefangner Vogel. Wenn der Käfig / zerschlagen wird, so ist sie frei.“ ⁵⁶²²

Das Motiv in Verbindung mit dem Kaufmann zeigt sich mitunter durch dessen Bezug zum Spiegel und seine Gedanken über die Mutter. So erhofft er, sie darin zu sehen, aber „kein Schimmer / von ihrem blassen Lächeln drin und steigt / wie aus dem feuchten Spiegel eines Brunnens“ ⁵⁶²³ empor. Stattdessen sieht er im Spiegel nur sein eigenes gealtertes Gesicht, wünscht sich aber zu wissen, wie „das Innre ihres Blicks“ ⁵⁶²⁴ ihn wahrnimmt, ob sie ihn gealtert sieht, oder eben so jung wie er sich im Innern fühlt. ⁵⁶²⁵ Zwar besinnt sich der Kaufmann auf die Differenz zwischen sich und den Sternen, sieht er diese als unsterblich und sich als sterblich an, doch kann er dabei selbst nur schwerlich begreifen, dass er gealtert ist. ⁵⁶²⁶ Letztendlich muss der Kaufmann erkennen, dass der Spiegel ihn nur das Äußere sehen lässt, während das Innere verborgen bleibt. Dennoch tritt er auch seiner Frau gegenüber, hoffend dass sie, die wenig von ihm weiß, in sein Innerstes zu blicken imstande ist: „Ich wollt´, Du sähest in den Kern davon: / So völlig als den Boden unter´n Füßen, / hab´ich Gemeines von mir abgethan.“ ⁵⁶²⁷ Dabei zeigt sich, dass der Kaufmann neuerlich eine Trennung zwischen Außen und Innen vollzieht, verweist er doch auf die Erfüllung all seiner Sehnsüchte, die im Innern stattfinden kann, und ruft dazu auch seine Frau auf: „Allein im Innern, wenn ich rufe, kommt´s, / ergreift die Seele, und mir ist, es könnte / auch Deine -“ ⁵⁶²⁸ Durch die Offenbarung Sobeidens, sie liebe einen anderen Mann, färbt „tiefe Erregung“ ⁵⁶²⁹ das Gesicht des Kaufmannes. Während er gerade noch von

5616SW V. S. 44. Z. 16-17.

5617SW V. S. 51. Z. 7.

5618SW V. S. 54. Z. 9.

5619SW V. S. 54. Z. 34-35.

5620SW V. S. 55. Z. 15-18.

5621SW V. S. 55. Z. 21.

5622SW V. S. 65. Z. 2-4.

In der fragmentarischen zweiten Szene, zeigt sich der Bezug Sobeidens zur Tiefe durch ihren Trick dem Räuber vorzumachen, dass ihr Körper voller Geschwüre sei („Komm´ her, ich hab´ den Tod im Leib!“, SW V. S. 70. Z. 22), und verkennt damit gleichsam, dass sie der Wahrheit sehr nah gekommen ist, steuert sie doch mit ihrem Gang zu Ganem direkt auf den frühen Tod zu.

5623SW V. S. 65. Z. 2-4.

5624SW V. S. 11. Z. 26.

5625SW V. S. 11. Z. 28-35.

5626SW V. S. 12. Z. 10-31.

5627SW V. S. 16. Z. 7-9.

5628SW V. S. 16. Z. 23-25.

5629SW V. S. 16. Z. 23-25.

dem Erleben in den Tiefen der Seele gesprochen hat, dort den ästhetizistischen Sehnsüchten nachzugehen, gibt er Sobeide frei, dies auch in der Wirklichkeit zu tun. Die erlebte Einsamkeit führt ihn im dritten Aufzug dazu, noch einmal sein Leben zu besehen, ist ihm die ganze Welt als sei sie „zurückgestrahlt von einem grauenhaft / entseelten Spiegel, öde wie mein innres Auge“. ⁵⁶³⁰ Die Einsamkeit führt den Kaufmann aber auch zu seinem Verlangen zurück, Sobeide zu besitzen und sie noch einmal zu sehen: „Besitz ist alles! langsame Gewalt, / einsickernd durch die unsichtbaren Spalten / der Seele, nährt die wundervolle Lampe // im Innern, und bald bricht aus solchen Augen / ein mächtiges und süßes Licht als Mond.“ ⁵⁶³¹ Zwar kommt es noch einmal zu einer Begegnung, doch Sobeide liegt bereits im Sterben, als sie die Güte ihres Mannes erkennt („Aus deinen Augen lehnt sich so / die Seele!“). ⁵⁶³²

Weitere Bezüge zum Motiv finden sich durch Ganem, dessen Wesen sie vor ihrem Mann entschuldigt, habe er sich nur von ihr distanziert, um ihr die Trennung zu erleichtern („voll von einem Spott, der ihm / im Innern weher tat vielleicht als mir“) ⁵⁶³³ oder durch Ganems Gespräch mit Gülüstane, der die Bezauberung auf ihn ausgehend von ihrem Innern bestimmt sieht („Wie kühl sind Deine Hände, und wie glüht / zugleich Dein Blut hindurch, Du Zauberin! / Du hältst gefangen mich im tiefsten Turm“) ⁵⁶³⁴ oder durch Schalnassar, dessen Wesen der junge Schuldner nicht als hartherzig glauben will, dass er „den Anblick von gequälten Menschen liebt / und Mienen, die den Schmerz der Seele spiegeln“. ⁵⁶³⁵ In den Notizen zeigt sich der Bezug zur Tiefe ebenso durch Sobeidens Rede über ihren Vater und dessen „tiefsten Schwermuth“, ⁵⁶³⁶ der auch auf Sobeidens Seele fiel. Im Hause des Alten schließlich ist sich Mirza nicht sicher ob sie träumt, weil Hassans Reden nicht mit der Wirklichkeit in Einklang zu bringen sind. Vor Hassan berichtet sie von ihrer Beklemmung („Die schlimmen Bilder / sind immerfort in mir“), ⁵⁶³⁷ die sich auch auf die Welt ausweitet: „So ist das Bild der Welt in mir verstört / und alles Grauenhafte steigt vom Grund / und rinnt ins Wirkliche hinein, weh mir / dass diese Stunde solche Flecken hat!“ ⁵⁶³⁸ Mirza entzieht sich letztendlich der körperlichen Annäherung Hassans, woraufhin sie sich ans Fenster wendet: „Mirza steht regungslos. In ihr arbeitet, dass sie sich der Dinge, / wie sie wirklich liegen, allmählich bewusst wird.“ ⁵⁶³⁹

„Ihre ersten / Küsse waren unerfahren wie aus dem Nest gefallene junge Tauben, / ihre letzten Küsse sogem die Seele mir heraus!“ ⁵⁶⁴⁰ Weidenstamm beschreibt mit diesen Worten in *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) den ihm bis dato unbekanntem Venier die Liebeserfahrungen mit einer früheren Geliebten, bei der es sich fatalerweise um dessen Frau handelt. Dass Weidenstamms ästhetizistisches Genussstreben aus seinem Innern gespeist wird, zeigt sich erstmalig durch die geplanten Feste, die er in seinem Haus geben will. In seinen Vorstellungen, wähnt er wirkliche Musik zu hören, erkennt aber durch Venier, weil dieser nichts hört, dass die Musik nur in seinem „Blut“ ⁵⁶⁴¹ ist. Die Verbindung zur Tiefe zeigt sich auch durch Weidenstamms Worte an Marfisas Mutter, habe er doch die Maße für ein neues Kleid der Tochter „hier drinnen“. ⁵⁶⁴² Empathisch zeigt sich Weidenstamm allerdings gegenüber dem alten Mann am Spieltisch („Bei Gott, mir tut der Mensch / bis in die Seele leid“). ⁵⁶⁴³ Wenn Weidenstamm Venier die Dose mit seinem jugendlichen Abbild zeigt, so offenbart er kritische Töne gegenüber seinem jugendlichen Ich, obwohl sich nichts in seinem ästhetizistischen Wesen, das nach Genuss strebt, geändert hat: „Hätte dieser da / das Feu'r in seinem Blut so schön gebändigt / wie du, so stünde nun ein anderer hier“. ⁵⁶⁴⁴ Durch die befürchtete Ermordung, der an seine Tür klopfenden Männer, will er seinem Leben lieber durch Gift ein Ende setzen. Bedingt ist dies

5630SW V. S. 57. Z. 21-22.

5631SW V. S. 62-63. Z. 31-33//1-2.

5632SW V. S. 65. Z. 15-16.

5633SW V. S. 23. Z. 8-9.

5634SW V. S. 36. Z. 28-30.

5635SW V. S. 32. Z. 28-29.

5636SW V. S. 337. Z. 6.

5637SW V. S. 349. Z. 12-13.

5638SW V. S. 349. Z. 23-26.

5639SW V. S. 349. Z. 38-39.

5640SW V. S. 101. Z. 23-25.

5641SW V. S. 107. Z. 2.

5642SW V. S. 112. Z. 18.

5643SW V. S. 117. Z. 13-14.

5644SW V. S. 127. Z. 22-24.

dadurch, dass er glaubt, dass nichts im Leben wiederholt werden kann, weder der Ausbruch aus den Bleikammern noch die Erneuerung der Liebe zu Vittoria: „Was die Seele / genossen und ertragen hat einmal, / brennt sich beim Wiederkehren in sie ein / mit glühnden Stempeln: Ekel, Scham und Qual.“⁵⁶⁴⁵

In der ersten Bühnenfassung zeigt sich Weidenstamms Begeisterung gen Cesarino ebenso durch seinen Schönheitssinn, wenn er vor Venier dessen Jugend aber auch sein adeliges Blut lobt.⁵⁶⁴⁶

Durch Venier zeigt sich das Motiv erstmalig, als dieser von Weidenstamm vernommen hat, dass dieser die gehörten Töne auf sein Inneres bezieht.⁵⁶⁴⁷ Auf Weidenstamms ästhetizistische Schilderungen, reagiert Venier jedoch mit Wut, so dass er sein Glas derartig heftig auf den Tisch stellt, dass es zerbricht. Venier entschuldigt sich zwar, bekennt aber andeutungsweise seine Innere Beklemmung: „Flecken hat / die Sonne selbst, am Monde hängt weißer Aussatz, / und unser ganzes Innre geht in Fetzen“.⁵⁶⁴⁸ Im Erleben von Weidenstamms Umgang mit seinen Gästen, erinnert sich Venier neuerlich an seine Frau und an deren Reaktion in der Oper: „Ich bin hier lächerlich und kann nicht. Und doch, es war keine Täuschung: als dieser Mensch sich auf den Platz neben meiner Loge setzte und ihr Blick, der mich suchte, auf ihn fiel, wurde sie unter / der Schminke blaß und der Ton, der schon auf ihrer Lippe schwebte, / tauchte wieder unter wie ein verschreckter Wasservogel, und von dem / Augenblick an sang nur mehr ihre Kunst, nicht mehr ihre Seele.“⁵⁶⁴⁹

Im eigenen Haus eröffnet Venier vor Weidenstamm noch einmal seine Verwirrung und bezieht sich hier auf das Geschenk der Dose Weidenstamms, auf dem sein jugendliches Abbild zu sehen war. Gleichsam aber bekennt Venier auch seine Empfänglichkeit für diesen Einbruch, fürchtet er doch seine Liebe und damit seine Verbindung zur Welt zu verlieren.⁵⁶⁵⁰ Lorenzos Worte stehen aber auch im Zusammenhang damit, dass er nun endlich weiß, dass Vittoria und Cesarino nur Halbgeschwister seien, vonseiten der Mutter.⁵⁶⁵¹

„So wohnt’s in dir?“,⁵⁶⁵² fragt Weidenstamm wiederum Vittoria. Die Frage des Ästhetizisten ist vielmehr eine rhetorische Frage, denn sie bekannte ihm ja zuvor, dass sie ihn nun, anders als in der Oper, gleichsam gealtert sieht. Vittoria selbst bezieht sich auf ihre Seele, wenn sie dem Baron die Entstehung ihres Gesanges beschreibt, ist dieser doch aus der Sehnsucht nach ihm entstanden.⁵⁶⁵³ Mit all ihrer Sehnsucht hatte sie gesungen und so geglaubt, dass er ihr in ihrem Gesang nun nah sei. Dabei zeigt sich, dass Vittoria in ihrem Gesang keineswegs die Welt ausgeklammert hat, heißt es doch: „die ganze Welt / umspannt meine Stimme und auch dich, / du warst in ihr.“⁵⁶⁵⁴

Für ihren Mann hält Vittoria jedoch die Lüge aufrecht, weiß sie doch, dass die Wahrheit ihn vernichten würde, wobei diese Lüge auch eine Belastung für Vittoria selbst ist: „Ich lüge wie ein Grabstein, und ich bin’s / ja auch allein, drin wie in einem Grab / dies sonst vergeßne Abenteuer wohnt.“⁵⁶⁵⁵ Mit dem alten Passionei wird Vittoria mit einem Künstler konfrontiert, der einstmals den Menschen durch seine Musik Freude brachte. Hier zeigt sich, dass Vittoria durchaus nicht den Tod ausblendet, aber gegen diesen das künstlerische Vermögen stellt, durch das der Mensch gleichsam so etwas wie Unsterblichkeit gewinnen kann.⁵⁶⁵⁶ So kann Vittoria auch sagen, dass das was einstmals „Feuer war in ihm“,⁵⁶⁵⁷ nun in die Musiker, übergegangen ist, die seine Kompositionen gleichsam lebendig halten. Die Fähigkeit dieses Schaffens, stuft Vittoria dabei gleichsam als die Gabe eines Gottes ein („mit dem das Blut in den entblößten Adern“).⁵⁶⁵⁸ Die Tiefe zeigt sich aber auch durch Vittoria und Veniers Unterschiede im Liebesverständnis. Während er in

5645SW V. S. 140. Z. 18-21.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 175. Z. 30.

5646SW V. S. 206. Z. 31-34.

5647SW V. S. 107. Z. 2.

5648SW V. S. 107. Z. 10-12.

5649SW V. S. 114. Z. 24-29.

5650SW V. S. 161. Z. 30-36.

5651In der ersten Bühnenfassung deutet Venier schließlich auch seine Beklemmung als aus sich selbst heraus stammend: „Wahrhaftig, was hier Sonderbares ist, / War nur in meinem Blut, das Träume auswirft, / Sich selber Schmerzen und Gefahren schafft“. In: SW V. S. 226. Z. 23-25.

5652SW V. S. 130. Z. 3.

5653SW V. S. 131. Z. 17-21.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 131. Z. 1-3.

5654SW V. S. 132. Z. 18-20.

5655SW V. S. 147. Z. 4-6.

5656SW V. S. 154-155. Z. 30-37//1-4.

5657SW V. S. 155. Z. 31.

5658SW V. S. 155. Z. 35.

Bezug auf die Liebe auch auf die Tiefe anspielt, diese aber durchaus in Verbindung mit Tod und Konservierung sieht, setzt Vittoria dem entgegen, wenn sie die Liebe definiert: „Nein. So wie den Edelstein / im Bergkristall, der eine Heilkraft hat / und den verstümmelten Kristall von innen / nachwachsen macht, wie ein lebendiges Ding!“⁵⁶⁵⁹ Dabei verbindet Vittoria hier die Tiefe durchaus mit der Lebendigkeit, was auch in diesem Werk neuerlich zeigt, dass die Tiefe nicht allein mit der ästhetizistischen Versenkung verbunden ist. Ebenso bezieht sie sich auf die Tiefe der Seele, wenn sie Weidenstamm von ihrem Sohn spricht, den sie nicht offen als ihr Kind ausgeben kann („So wein´ ich / einmal aus meiner Seele tiefstem Kern“).⁵⁶⁶⁰ Wenn Vittoria ihm von ihrem Leben mit ihrem Stiefvater und dem Erbe ihres Sohnes berichtet, so erzählt sie auch von ihrem Gesang („Wofür sie mich bezahlten, / der Schatten war´s, den meine Seele warf“).⁵⁶⁶¹ Mit Weidenstamms Abschied, seiner mangelhaften Verbindlichkeit, lässt sie noch einmal ihr Leben Revue passieren, wobei ihre Worte an das gemahnen, was sie über den Passionei gesagt hatte: „Bin ich nicht die Musik, die er erschuf, / ich und mein Kind? Ist Feuer nicht in uns, / was Feuer einst in seiner Seele war?“⁵⁶⁶² Durch Cesarino zeigt sich das Motiv erstmalig, wenn er vor Weidenstamm und Vittoria die Freude bekennt, niemals seine Mutter kennengelernt zu haben: „Sie sagen, >>Mutter<< ist das schönste Wort / im Leben, mit dem tiefsten süßen Klang / beladen, doch für mich ist >>Schwester<< dies.“⁵⁶⁶³ So solle Vittoria auch nicht über seinen Schönheitssinn klagen, denn: „Die Seele hat kein Alter: Dein und meine / sind Zwillinge, die deine nur die sanftre!“⁵⁶⁶⁴

In *Die Verwandten* (1898) zeigt sich das Motiv als nicht sonderlich dominant. Primär findet es sich durch Felix, der, über einem Balken liegend, in die Tiefe des Flusses sieht und einen alten Fisch betrachtet, („immer in der Tiefe schwimmend in stillem grünlichen Wasser sein Schatten unter ihm“).⁵⁶⁶⁵ Felix war zuvor seinen Erinnerungen an Romana nachgegangen und hatte auf seinem Weg die Ranken des Geissblattes besehen, das einen tiefen Schatten geworfen hatte.⁵⁶⁶⁶ Ein weiterer Bezug zum Motiv erfolgt ebenso durch die Beschreibung seines Weges, sieht er den „tiefen riesengroßen Schatten“,⁵⁶⁶⁷ den die Sense an die Wand im Heuschober wirft. In Bezug auf Georg zeigt sich die Einbindung der Tiefe ebenfalls durch den Weg, auf den tiefe Schatten geworfen werden.⁵⁶⁶⁸ Dass die Tiefe der Seele aber nicht nur in Verbindung mit den Ästhetizisten steht, wird durch die bürgerliche Familie deutlich: zum einen durch das ruhige tiefe Atmen dieser,⁵⁶⁶⁹ zum anderen wenn Georg die Verwandtschaft der Familienmitglieder untereinander und den Bezug der Familie zum Haus besieht.⁵⁶⁷⁰

In der *Reitergeschichte* (1898) zeigt sich das Motiv erstmalig durch das Erblicken der Frau: „als wirklich eine aus dem Innern des Hauses ganz vorne in den Flur mündende Zimmertür aufging und in einem etwas

5659SW V. S. 159. Z. 30-33.

5660SW V. S. 160. Z. 22-23.

5661SW V. S. 172. Z. 31-32.

5662SW V. S. 176. Z. 32-34.

In der ersten Bühnenfassung zeigt sich noch ein weiterer Bezug zu ihrem Leben und dem Geschehen, wenn sie dieses als gut einstuft, habe doch alles so kommen müssen. Was sie in Bezug auf Passionei gesagt hatte, dass ihm ein Gott die Fähigkeit gegeben hatte, äußert sie nun in Verbindung mit Weidenstamm, dass ihn der Gott gelehrt habe: „Als er noch jung war, gab ihm das ein Gott, / Er fieng mich auf und hauchte Schmerz und Lust / In mich, wie einer Luft in Flöten haucht“. In: SW V. S. 246. Z. 34-36.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 247. Z. 4-7.

Die Bedeutung Vittorias für Cesarino zeigt sich ebenso, wenn nicht noch stärker, in der ersten Bühnenfassung und auch hier an die Tiefe gebunden (SW V. S. 204. Z. 31-34).

5663SW V. S. 158. Z. 24-26.

5664SW V. S. 169. Z. 8-9.

Siehe (Notizen): SW V. S. 444. Z. 10-13, SW V. S. 448. Z. 5, SW V. S. 446. Z. 12-14, SW V. S. 452. Z. 2-9, SW V. S. 452. Z. 24, SW V. S. 453. Z. 14, SW V. S. 453. Z. 19-21, SW V. S. 455. Z. 26-34, SW V. S. 457. Z. 5-10, SW V. S. 460. Z. 9, SW V. S. 460. Z. 30, SW V. S. 464. Z. 27-28.

Siehe (Bühnenfassung): SW V. S. 246. Z. 23-24.

5665SW XXIX. S. 123. Z. 26-27.

5666SW XXIX. S. 121. Z. 16-7.

5667SW XXIX. S. 123. Z. 1.

5668SW XXIX. S. 112. Z. 7-8.

5669SW XXIX. S. 112. Z. 30-33.

5670SW XXIX. S. 112-113. Z. 36//1.

zerstörten Morgenanzug eine üppige, beinahe noch junge Frau sichtbar wurde, hinter ihr aber ein helles Zimmer mit Gartenfenstern“. ⁵⁶⁷¹ Weil die Frau und der Gewinn dieser in Verbindung mit seinem Narzissmus stehen, zeigt sich das Motiv auch durch die Wirkung der Frau auf Lerch: „Die Dastehende aber lächelte ihn in einer halb geschmeichelten slawischen Weise an, die ihm das Blut in den starken Hals und unter die Augen trieb“. ⁵⁶⁷² Auch auf seinem Pferd sitzend, spürt er in sich nur die Träume von der Frau, obgleich er mit Bedrohungen in der Wirklichkeit konfrontiert wird. Durch das Dorf wird Lerch noch deutlicher mit den Folgen des Krieges, hier auf die Zivilbevölkerung, konfrontiert. Doch auch diesen Folgen versucht Lerch sich zu entziehen. Auch begegnet er hier mitunter der Kuh, die den „rötlichen Sonnendunst des Abends in sich“ ⁵⁶⁷³ sog und die damit zeigt, dass sie das Leben gleichsam bis zum Letzten mitnimmt. Statt der Bestätigung seines Wesens, erfährt Lerch gleichsam, auch durch den „schwere[n] röhrende[n] Atem [der aus seinem Pferd] hervordrang“, ⁵⁶⁷⁴ dass man dem Tod nicht entkommen kann. Des weiteren zeigt sich das Motiv auch durch die neuerlichen Auseinandersetzungen mit den Feinden („Einem die Finger der Zügelhand ab- und tief in den Hals des Pferdes hineinhauen“), ⁵⁶⁷⁵ durch das Verlangen der Soldaten, immer neue Gegner zu stellen und sich zu beweisen („und solche Reiter und Sieger verlangten sich innerlich, nun im offenen Schwarm auf einen neuen Gegner loszulegen“), ⁵⁶⁷⁶ durch die Konfrontation mit dem Doppelgänger, der gespeist ist aus den Tiefen seines Ich ⁵⁶⁷⁷ und schließlich als Lerch dem Rittmeister gegenübersteht: „und aus einer ihm selbst völlig unbekanntem Tiefe seines Innern stieg ein bestialischer Zorn gegen den Menschen da vor ihm auf, der ihm das Pferd wegnehmen wollte“. ⁵⁶⁷⁸

Während sich das Motiv in dem Werk *Die Sirenetta* (1899) nur durch die Beschreibung der Sirenetta, ihre Person und ihre Schwestern betreffend zeigt, ⁵⁶⁷⁹ bindet Hofmannsthal es in der Erzählung *Das Bergwerk zu Falun* (1899) hinreichend ein. Bedingt zeigt sich der Bezug zur Tiefe allein schon dadurch, dass es den ästhetizistischen Seemann Elis in die Tiefe des Bergwerkes zieht, was auch Erwin Kobel betont: „Der Gang hinunter ins Bergwerk ist der geheimnisvolle Weg nach innen...“ ⁵⁶⁸⁰ Fragwürdig dagegen erscheinen Kobels weitere Ausführungen, stuft er Elis doch als Dichter ein, der aus der Tiefe seiner Seele „das Gedicht“ ⁵⁶⁸¹ fördern will und formuliert: „Als Dichter des magischen Wortes folgt er Novalis nach.“ ⁵⁶⁸² Noch fragwürdiger jedoch wird Kobels Darlegung, wenn er wähnt, dass Hofmannsthal in Elis den Dichter selbst hinterfragt hat: „Daß nun Hofmannsthal die Fragwürdigkeit des Dichters herausstellt, zeigt einen tiefgreifenden Prozeß der Umwertung an. Der Dichter ist nicht mehr als Vorbild des Menschen gesehen, sondern als Ausnahme, die das allgemein Menschliche nicht zu verwirklichen vermag.“ ⁵⁶⁸³ Elis jedoch, Hofmannsthal Elis, ist weder Dichter noch Tätiger, kann beides nicht sein, weil er eine Figur ist, geschaffen in der Moderne nicht der Romantik, dem es in letzter Instanz an der Konzeption der Ganzheit des Seins mangelt. Der erste Bezug zur Tiefe bei Hofmannsthal zeigt sich durch Elis' Lieben, wenn er sich an die vergangene Schönheit Ilsebills erinnert („Die Züge scharfgezackt / Wie die Korallen, die tief drunten wachsen“). ⁵⁶⁸⁴ Der Zug zur Tiefe wird von Hofmannsthal dabei als Erbe von Elis' Vater gezeigt. In Verbindung mit der Sprache und der Schwermüdigkeit zum Leben, heißt es: „meines Vaters Sohn zu sein, / Das war kein Kinderspiel. Er war nicht hart, / Allein sein Wandeln war stille Verzweiflung. / Tief war sein Sinn. Er lebte in der Furcht.“ ⁵⁶⁸⁵

5671SW XXVIII. S. 41. Z. 15-19.

5672SW XXVIII. S. 41. Z. 33-36.

5673SW XXVIII. S. 44. Z. 37-38.

5674SW XXVIII. S. 45. Z. 11-12.

5675SW XXVIII. S. 46. Z. 9-10.

5676SW XXVIII. S. 47. Z. 14-16.

5677Anz und Phohlmann verweisen in ihrer Arbeit mitunter auch auf Hofmannsthals Interesse an dem „Phänomen der Ich-Spaltung, der Selbstverdoppelung“. In: Anz, Thomas und Pfohlmann, Oliver: Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Eine Dokumentation. Band I Einleitung und Wiener Moderne. Verlag LiteraturWissenschaft.de. Marburg. 2006, S. 101.

5678SW XXVIII. S. 47. Z. 37-39.

5679SW XVII. S. 11. Z. 25-26.

5680Kobel: S. 117.

5681Kobel: S. 119.

5682Kobel: S. 120.

5683Kobel: S. 137.

5684SW VI. S. 17. Z. 29-30.

5685SW VI. S. 19. Z. 18-21.

So wähnt Elis auch, dem Rufen der toten Eltern zu gehorchen, wenn er sich zur Tiefe begibt. Damit stellt Hofmannsthal den Zug Elis´ zur Tiefe und zur Nacht als familiäres Erbe dar.⁵⁶⁸⁶ Mit Ilsebill schließlich zeigt Hofmannsthal, dass der Zug zur Tiefe des Elis mit der eigenen seelischen Tiefe in Verbindung steht; dass das Eingehen im Berg gleichsam der Rückzug in sich selbst ist, und dass sich eben Elis´ Abwendung von den Menschen und seinem Umfeld aus seinen Tiefen speist („Dein Blut ist schwer. Dich hat der große Kummer / Tiefsinnig werden lassen. Geh mit mir“).⁵⁶⁸⁷ Elis selbst bekennt, aufgrund der Einsamkeit in dieser Welt, sich dieser nicht mehr zugehörig zu fühlen. So geht sein Sehnen in die Tiefe, zu den toten Eltern. Auch das gesellschaftliche Umfeld Elis´, in diesem Fall Peter, der ihn mit sich nehmen will in eine Höhle zu Weib, Wein und Gesang, bemerkt den Zug des Ästhetizisten zur Tiefe und verurteilt diesen („Ein Maulwurf bist du, weiter nichts!“).⁵⁶⁸⁸ Mit Torbern zeigt Hofmannsthal einen weiteren Ästhetizisten, der sich von der Welt, in die eigenen seelischen Tiefen gewandt hat. Diesem bekennt Elis auch seine Abwendung von der Welt, hin zur Tiefe, die mit den toten Eltern und damit mit dem Tod selbst in Verbindung steht: „Mir wär / Sehr wohl, könnt ich mich in die dunkle Erde / Einwühen. Ging es nur, mir sollt es schmecken, / Als kröch ich in den Mutterleib zurück.“⁵⁶⁸⁹

In einer Welt des Alleinseins, der Befremdung, verlangt es Elis nach kindlicher Unschuld und Geborgenheit, der Zurückgezogenheit, aber auch der Ferne von der Welt, der Einbettung in seinen eigenen kleinen Kosmos; und daran zeigt sich der Irrsinn des Ästhetizisten. Ausgelöst durch den Wunsch Halt zu finden, begleitet von der Sehnsucht wieder glücklich zu sein, wendet sich der Ästhetizist Elis in die Tiefe – eine Tiefe, die aber erst recht die Abwendung vom Leben bedeutet und die einen frühen Tod beinhaltet. Neuerlich lässt Hofmannsthal Elis auf den Boden sehen, woran sich zeigt, weshalb Elis dem Blick der Mitmenschen entgangen ist; der Blick in die Tiefe, mit der er den Halt ersehnt, führt ihn nur weiter von den Menschen weg. Hofmannsthal lässt Elis glauben, dass die Verlockung seines Lebens darin bestanden hat, sich aufs Meer und die Erde zu besinnen; mit der Abwendung von der Welt, glaubt er in seine wahre Heimat einzukehren („Du tiefes Haus, was streben wir von dir, / Wir sinnenblößt Wahnwitzigen aufs Meer“).⁵⁶⁹⁰ Hofmannsthal lässt Elis bekennen, dass die Sehnsucht nach der Tiefe, in die Tiefe der Seele zu versinken, verbunden ist mit dem Tod; doch kann der Ästhetizist daraus keine Konsequenz ziehen, glaubt er das Glück und den Halt nur so wiedergewinnen zu können.⁵⁶⁹¹ Elis selbst versucht sich einzureden, dass es von außen kommt, dass es Torbern ist, primär sein Blick, der seinen Weg bestimmt, sich in die Tiefe gezogen zu fühlen („Was hältst du meine Augen / Mit deinem Blick?“).⁵⁶⁹² Doch durch Torbern verstärkt Hofmannsthal nur, dass das Verlangen Elis´ Wesen entspringt („Ich halt Euch nicht“).⁵⁶⁹³ Tatsächlich aber wirkt Elis wie fremdbestimmt, als habe er die Kraft über die eigenen Entscheidungen eingebüßt („wie gezogen, wieder zu ihm zurück“).⁵⁶⁹⁴ Dabei ist es im Grunde nur Elis´ eigene Empfänglichkeit, die ihn erst bereit für Torbern gemacht hat. Elis aber begreift dies nicht und fragt sich: „Womit bezwingst du mich?“⁵⁶⁹⁵ Neuerlich lässt Hofmannsthal Torbern äußern („Mit deinem Willen“),⁵⁶⁹⁶ dass es Elis selbst ist, dass es jeder Ästhetizist in seinem Innern ist, der mit seinem Wesen den Ästhetizismus initiiert. Was Torbern aber zuzurechnen ist, dass er den Wunsch in seine Tiefen zu versinken noch verstärkt, und ihm die Möglichkeit, dies bei der Bergkönigin zu erreichen, eröffnet. So zeigt Hofmannsthal durch Torbern auf, dass Elis seine Wünsche gar nicht wirklich zu artikulieren wusste; es ist Torbern, der ihm nun die Möglichkeit eröffnet, in die Tiefe zu gelangen: „Der ist: mit mir zu gehen / Nach Falun und ein Bergmann dort zu sein.“⁵⁶⁹⁷

Elis´ Verständnis aber bleibt dabei, dass er glaubt, eine äußere Macht bringe ihn dazu, in die Tiefe einzugehen.⁵⁶⁹⁸ Elis wähnt, er habe keine Wahl, als sei er einem Zwang ausgesetzt, dem er nicht entgehen

5686SW VI. S. 19. Z. 29-37.

5687SW VI. S. 20. Z. 15-16.

5688SW VI. S. 23. Z. 15.

5689SW VI. S. 23. Z. 23-26.

5690SW VI. S. 24. Z. 1-2.

5691SW VI. S. 24. Z. 27-36.

5692SW VI. S. 26. Z. 25-26.

5693SW VI. S. 26. Z. 31.

5694SW VI. S. 26. Z. 32.

5695SW VI. S. 27. Z. 14.

5696SW VI. S. 27. Z. 15.

5697SW VI. S. 27. Z. 18-19.

5698SW VI. S. 28. Z. 25.

kann („Ich sinke ja! es nimmt mich ja! ich muß!“).⁵⁶⁹⁹ Mit der „Verwandlung“⁵⁷⁰⁰ sieht sich Elis schließlich ins „Inner[e] des Berges“⁵⁷⁰¹ versetzt, und hier im Innern trifft er auf die Bergkönigin, aber auch auf Agmahd, der sein Wesen und seine Sehnsüchte spiegelt. Nach der ersten Vision, in dem Knaben ein Mädchen, eine frühere Geliebte zu sehen, zeigt sich bereits, dass der Knabe nichts weiter als die Projektion seiner Sehnsüchte ist („Es glüht und schäumt und schüttert durch mein Innres hin“).⁵⁷⁰² So bedeutet die Konfrontation mit der Bergkönigin für Elis die Begegnung mit seinen tiefsten Sehnsüchten, die in ihrer Gestalt für ihn wirklich werden; zugleich zeigt sich auch die Angst in ihm, vor der Realisierung dieser Tiefe seiner Seele, hat er bereits geahnt, dass sie in Verbindung mit dem frühen Tod stehen.

Aber die Bergkönigin zeigt ihm die Macht über die Welt der Tiefe, lässt durch ihren Willen im Hintergrund eine farbgleuchtende „tiefe Landschaft“⁵⁷⁰³ erscheinen. Auch in dieser Landschaft zeigt sich die Ambivalenz seines Sehns, das zwischen Ahnen der Gefahr und dem Eingang in die Tiefe liegt. So bindet Hofmannsthal in diese, durch ihre Macht erscheinende Landschaft, zugleich dunkle Abgründe ein, die aber auch einen „geheimnisvollen metallischen Schein“⁵⁷⁰⁴ werfen. So zeigt sich die Bergkönigin nicht nur als Herrin der Zeit, sondern auch als die Herrin der Tiefe („Und wieder tauch ich auf und laß dies alles / Hinunterrollen in die ewigen Tiefen!“).⁵⁷⁰⁵ Nachdem bereits Torbern darin versagt hat, Elis zu verdeutlichen, dass er selbst den Eingang in die Tiefe ersehnt hat, und dieser immer noch wähnt, durch eine außer ihm stehende Macht gezwungen worden zu sein („Wie kam es über mich!“),⁵⁷⁰⁶ will die Bergkönigin ihm neuerlich verdeutlichen, dass es sein Begehren aus der Tiefe seiner Seele war, das ihn zu ihr führte („Es schläft in euch. / Doch ahnt ihrs nicht.“).⁵⁷⁰⁷ Auch wenn die Bergkönigin den Schleier lüftet und Elis mit ihrem Licht blendet, so ist dies nicht der Beleg dafür, dass ihre Welt die des Lichts ist, bekennt sie doch, dass der Weg zu ihr nur über Dunkelheit, Tiefe und Einsamkeit führt („Und ein Bergmann sein. In Einsamkeit, / Tief eingewühlt in Dunkel. Immer näher“).⁵⁷⁰⁸ Demzufolge ist sein einziges Sehnen, wenn er sich zurück unter Menschen sieht, neuerlich in die Tiefe zu gelangen.⁵⁷⁰⁹ Zum Ende des I. Aktes deutet Hofmannsthal noch einmal an, dass Elis' Sehnsucht zur Bergkönigin zu gelangen, allein aus seiner Tiefe entsprungen ist. Elis, der gerade den Fischersohn belebt hat, glaubt unwiderruflich, zur Bergkönigin in die Tiefe gerufen zu werden, was er in seinem Innern spürt („Mein Innres schaudert auf, und fort und fort / Gebiets in mir ihr funkelnd Antlitz wieder“).⁵⁷¹⁰

An der weiblichen Hauptfigur Anna zeigt sich der Zug zur Tiefe, erstmalig durch ihre Erinnerung („Und wie der Kuckuck rief und rief, so rief's / In mir, es war kein Wünschen, süßer war's“).⁵⁷¹¹ Mit Anna deutet Hofmannsthal darauf hin, dass Elis auch ein anderer Lebensweg gegeben sein könnte, wenn er sich nur endlich aus der Tiefe seiner Seele befreien würde. Doch der Schutz und den Halt, den Anna ihm in ihrer Familie offenbart, erscheint ihm angesichts der Zeichen, die ihm die Bergkönigin geschickt hat und die ihn seines Weges führen und damit zu ihr zurück, unbedeutend. So muss Anna ihn mitunter berühren, um ihn aus seiner Versunkenheit zu lösen, damit sie ihm das Zimmer zeigen kann.

Im III. Akt scheint Elis ein Mitglied der Familie Dahlsjö geworden zu sein, der im Aufeinandertreffen mit dem jungen Handwerksburschen die Wichtigkeit des Lebens betont. Hofmannsthal lässt hier zahlreiche Motivkomplexe einfließen (Duft, Nacht, Blick, Tiefe, Fremdheit des Ich, Garten), wenn er den von diesem Leben scheinbar überzeugten Elis sagen lässt:

„Glaub mir, es löst sich auch der schwerste Krampf,
und auch der tiefste Kerker thut sich auf.
Dann bist du's und erkennst dich selber kaum,

5699SW VI. S. 28. Z. 24.

5700SW VI. S. 28. Z. 26.

5701SW VI. S. 26. Z. 27.

5702SW VI. S. 30. Z. 1.

5703SW VI. S. 32. Z. 4.

5704SW VI. S. 32. Z. 7.

5705SW VI. S. 32. Z. 8-9.

5706SW VI. S. 35. Z. 7.

5707SW VI. S. 35. Z. 8-9.

5708SW VI. S. 36. Z. 30-31.

5709SW VI. S. 38. Z. 5-6.

5710SW VI. S. 40. Z. 14-15.

5711SW VI. S. 55. Z. 32-33.

im Duft von Nacht und Schauer, der um dich
verfließt im Tag, dein Aug ist dir gelöst,
Du weißt nicht, wie du herkamst, doch es ist
als wär zu athmen dir nur hier gegeben!“⁵⁷¹²

Im Gespräch mit Döhlsjö aber bekennt Elis die immer noch existente Fremdheit in Bezug auf die Welt, die Menschen und sich selbst, wobei sich die Nähe zum Ästhetizismus auch hier wiederum in Verbindung mit der Tiefe zeigt („Es wuchs in mir, es wuchs,“).⁵⁷¹³ Auch durch Elis' Wanderung in den Berg, wird Anna zu dem ersten Abend zurückgeworfen, an dem Elis ihr seinen Weggang prophezeite, wobei Anna auch die Beklemmung mit ihrer Seele und der Erschütterung dieser verbindet („da griff ein Etwas // in mich und that mir heimlich einen Schmerz an“).⁵⁷¹⁴

Mit der „Verwandlung“⁵⁷¹⁵ geht Elis tatsächlich in den „Stollen [des] Bergwerk[s]“⁵⁷¹⁶ ein. Es ist das unbewusste Tiefe, das Elis anzieht, das stärker ist als sein vermeintlicher Drang, bei den Menschen zu leben.⁵⁷¹⁷ Mit Agmahd, dem Elis in der Tiefe begegnet, verdeutlicht Hofmannsthal dies exzellent. Wähnt Elis doch Anna vor sich zu haben, zeigt sich zwar sein Sehnen nach dem Menschlichen, aber gleichermaßen weiß der Ästhetizist auch, dass sie nicht in seine Welt gehört („Herr meiner Seele, wie kommst du hierher? / Du, Anna, Liebste, Kind, was kommst du her?“).⁵⁷¹⁸ So glaubt Elis zwar, dass die Liebe es war, die ihm den Schutz des Mantels genommen hatte, doch in Wirklichkeit, das zeigt sich an der Formulierung Hofmannsthal's, ist es der Tiefe seiner Seele zuzusprechen: „Weißt, dass um dich in diesen kalten Klüften / Gluthwell um Well durch meinen Leib sich wühlend / wie Fieber mich aus diesem Mantel trieb“.⁵⁷¹⁹ Erst als die Gestalt in der Dunkelheit zusammensinkt, erkennt Elis diese als das „Gebild“⁵⁷²⁰ seiner Seele.⁵⁷²¹ Nicht von außen kommt die Bedrohung, sondern von ihm selbst, was Elis sich nun schmerzlich eingestehen muss; hatte er vorher noch das Vergehen seines Handelns auf eine äußere Macht geschoben, muss der Ästhetizist nun begreifen, dass er selbst verantwortlich für sein Leben ist („Mir grausts vor mir!“).⁵⁷²² Doch der Ästhetizist Elis kann diese Selbstverantwortlichkeit nicht ertragen, wodurch er neuerlich die Macht sucht, die ihn in die Dunkelheit trieb („Ich war Euch los, von Leib und Seele hatt ich / Euch weggeschüttelt“).⁵⁷²³ Elis glaubt immer noch von einer äußeren Macht gebannt zu sein, doch verbindet der Ästhetizist fatalerweise damit die Lebendigkeit, wähnt er doch mit dem Schlüssel in seiner Hand, das lebendige Reich betreten zu können.⁵⁷²⁴ Scheinbar gegen seinen Willen, nimmt die Macht, die ihn in die Tiefe gezogen hatte, wieder von ihm Besitz, bis er sich neuerlich eingestehen muss: „Ich will dich von mir werfen und ich thus nicht, / ich kanns nicht, er schlägt Wurzel ja in mir / und ist ein Theil von meinem Selbst und drängt und glüht, / ganz durch mich wühlt sichs hin, es hat mich wieder!“⁵⁷²⁵

Deutlich zeigt sich der Bezug zur Tiefe auch in dem IV. Akt. Während Anna Elis' Beklemmungen der Traumwelt zuschreibt, es sei nur ein Fieber, das er wieder überwinden würde, zeigt sich an Elis nun, dass er sowohl auf die eigene Seele als auch auf äußere Impulse verweist („Versteh' mich doch. Es ist nicht bloß in mir: / Gemeinschaft hat's mit Anderem, da draußen!“).⁵⁷²⁶ Elis, wie sich gleich darauf zeigt, verweist aber

5712SW VI. S. 91. Z. 6-12.

5713SW VI. S. 94. Z. 16.

5714SW VI. S. 98-99. Z. 30//1.

5715SW VI. S. 99. Z. 18.

5716SW VI. S. 99. Z. 20.

5717Richtigerweise erkennt Monika Fick in dem Werk Hofmannsthal auch die Kritik an dem Lebensentwurf des Elis: „Das Drama enthält Momente der Kritik an Elis. Wenn er die Gesetze der Welt von sich abstreift und zum >Herrn< des Lebens wird, so bedeutet dies auch, daß er Welt und Wirklichkeit in ihrem eigengesetzlichen Dasein nicht mehr wahrnimmt; daß er aus dem Kreis der Innerlichkeit nicht mehr herauskommt.“ In: Fick, S. 345.

5718SW VI. S. 100. Z. 6-7.

5719SW VI. S. 100. Z. 23-25.

5720SW VI. S. 101. Z. 25.

5721Dies erkennt auch Monika Fick in ihrer Arbeit an, wenn es heißt: „Wenn das Reich der Bergkönigin sich auftut, versinkt Elis in die Tiefen des eigenen Unbewußten.“ In: Fick, S. 342.

5722SW VI. S. 101. Z. 28.

5723SW VI. S. 101. Z. 33-34.

5724„Was streicht Lebendiges so an mir hin, / drückt mir die Hand? Ei du, was treibst du Schlüssel, / was drängst du mir für Unruh in den Arm!“ In: SW VI. S. 101. Z. 36-38.

5725SW VI. S. 102. Z. 1-4.

5726SW VI. S. 69. Z. 3-4.

primär auf sein Inneres, denn aus ihm sei die Macht über das Bergwerk und über die Menschen gekommen.⁵⁷²⁷ Es zeigt sich, dass Elis sich gegen diesen inneren Drang wehren wollte, eben mit der Annäherung an diese Familie, bedingt auch dadurch, dass sein primäres Interesse daran liegt, ins Leben zu finden. Doch zeigte sich der Drang zum Ästhetizismus ebenso sehr mit seinem Innern verbunden, kann von seinem Selbst nicht gelöst werden, weil der Ästhetizismus sich eben aus der Tiefe von Elis' selbst speist. Elis aber, wie sich wiederholt zeigt, will sich nicht eingestehen, dass er es allein ist, dass es sein Wesen ist, das seinen Lebensweg bestimmt.⁵⁷²⁸ Anna wiederum stuft Elis' Beklemmung neuerlich als Krankheit ein („Glaub' mir, dies alles ist nichts, du bist krank. / Giebt's nicht geheimnisvolle Krankheiten?“),⁵⁷²⁹ zeugt dies auch davon, dass sie das Problem in seiner Seele liegend erkannt hat („was kocht und schafft in dir nicht alles. / Das fällt dich nun auf einmal an, siehst du“).⁵⁷³⁰ Der Zug zur Tiefe der Seele wird von Hofmannsthal in dieser Erzählung aber auch durch den toten Sohn der Großmutter angesprochen, dessen Traum ihn in das tiefe Wasser und damit in den frühen Tod geführt hatte.⁵⁷³¹

Deutlich zeigt sich die Einbindung der Tiefe auch in *Das Märchen von der verschleierte Frau* (1900). Nicht allein durch den Bergmanns-Beruf des Ästhetizisten, sondern auch durch die Vermischung zwischen Traum und Wirklichkeit, verdeutlicht Hofmannsthal die Bedeutung der Tiefe, speist sich der junge Bergmann, dem der Ästhetizist vermeintlich begegnet, doch allein aus seinem Innern. Anders als bei dem Bergmann, zeigt sich bei der Frau die Angst vor der Tiefe, vor allem in Verbindung mit dem Abgrund („wohlbekannte Abgrund vor dem Fenster, in dessen Tiefstem der kleine Sturzbach hintoste“).⁵⁷³² Im Gegensatz zu ihrem Mann spürt die Frau, dass sich die Distanz der Ehepartner zueinander aus den seelischen Tiefen speist und sieht darin eine Gefahr. So zeigt sich ihre Beklemmung auch durch den Blick in den Brunnen („ihr Blick hatte sich in die dunkle Tiefe des Brunnenschachtes verfangen“).⁵⁷³³ Konträr zu ihrer Angst, steht das Hoffen auf Glück beim Bergmann, wenn er an die Tiefe denkt. Dies zeigt sich bereits durch sein gedankenverlorenes Gehen auf dem Heimweg („gieng bald auf der rechten, bald auf der linken Seite der Straße, wie einer der in tiefes Denken verloren ist“).⁵⁷³⁴ Deutlicher wird seine Sehnsucht, sich in den eigenen seelischen Tiefen zu verlieren, wenn er sich an die Felswand schmiegt. Ein Einwühlen in die ästhetizistische Welt, ist ein Sichverlieren an das eigene Ich: „wenn die feuchte Kühle des finstern Geklüfts ihn umschlug, die Augen schloss, und sich ganz in sich selber einwühlend für einen Augenblick in der vollkommenen süßen Unschuld der Kinderzeit zu atmen glaubte.“⁵⁷³⁵ Hyacinth mitunter sieht auch die Zeichen allein in seinem Innern begründet. Auf die Rede des jungen Bergmannes, dass die Königin ihm diese Zeichen gesendet hat, reagiert er verwirrt, was deutlich wird durch seine Frage: „Ja, soll's denn aus mir hinaus?“⁵⁷³⁶ Hyacinth wird durch den jungen Bergmann verdeutlicht, dass er endlich seinen Weg ins Innere nehmen soll („lauter Vorzeichen sind, luftige Vorausspiegelungen, nichts als Vorgefühle des namenlosen Glücks, das auf dich wartet? Muss dir die verschleierte Frau noch viele Boten schicken, bis du dich aufmachst, zu ihr zu kommen?“).⁵⁷³⁷ Auch

5727SW VI. S. 69. Z. 13-15.

5728SW VI. S. 69. Z. 31-35.

Monika Fick stuft in ihren Untersuchungen diesen Drang des Elis' zur Tiefe nicht nur aus seiner Seele gespeist ein, sondern setzt ihn auch in Verbindung mit dem Verlust der Mutter: „Als die Erfüllung der nach innen gewendeten Sehnsucht nach der Mutter erscheint die Liebe zur Bergkönigin motiviert. Die zu erringende Einheit mit dem unbewußten Leben der Geschöpfe deutet Elis im Gleichnis der Geborgenheit im Mutterschoß.“ In: Fick, S. 342.

5729SW VI. S. 70. Z. 1-3.

5730SW VI. S. 70. Z. 8-9.

In den Notizen zum Werk zeigt sich des weiteren auch das Sehnen des Elis, welches Torbern betont („brauchte Deine Augen nicht zu bezaubern, sahest / selber in die Tiefe“, SW VI. S. 194. Z. 1-4), wobei es zudem heißt: „Die ganze Entwicklung war für Elis solch ein Gezogen-werden ein Gebundensein durch den eignen tieferen Willen, von Schritt zu Schritt hat sichs vollzogen.“ In: SW VI. S. 217. Z. 23-25.

Siehe (Notizen): SW VI. S. 218. Z. 2.

5731SW VI. S. 81. Z. 26.

5732SW XXIX. S. 140. Z. 12-13.

5733SW XXIX. S. 140. Z. 35-36.

5734SW XXIX. S. 142. Z. 16-17.

5735SW XXIX. S. 142. Z. 32-35.

5736SW XXIX. S. 143. Z. 21.

5737SW XXIX. S. 143. Z. 27-30.

die Sehnsucht zur Bergkönigin knüpft Hofmannsthal an die Tiefe: „Es ist ein tiefes Müssen, das mich die verschleierte Frau suchen heisst.“⁵⁷³⁸ So plante Hofmannsthal den Weg des Ästhetizisten, der weiter in die Tiefe geht auf der Suche nach der Bergkönigin, zu beschreiben („dringt endlich bei Mondaufgang in die duftende (nach Leben duftende) Grotte ein und steigt tiefer und tiefer hinab“).⁵⁷³⁹ Dabei zeigt sich aber auch eine gewisse Ahnung Hyacinths, dass die Tiefe auch Gefahren birgt. Neben seiner Frau im Bett liegend, bemerkt er an sich eine Beklemmung, die er wohl im Innern erfasst, aber nicht nach außen tragen kann („sah er unter innerem Stöhnen, das eine tiefe Erstarrung aber nicht zum Laut werden ließ“).⁵⁷⁴⁰ Aber das Ahnen der Gefahr kann ihn nicht hindern, in der Tiefe zu versinken; selbst in Gedanken an seine Frau und Kinder, nimmt der Ästhetizist, zumindest im Traum, seinen Weg in die Tiefe („schon in die grundlose Tiefe eines auflösenden Schlafes versinkend hieng sich sein Bewusstsein noch einen Augenblick daran wie an einen süßduftenden Zweig“).⁵⁷⁴¹

Auch in *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (1900) findet sich ein vielfacher Bezug zum Motiv. So zeigt sich der ästhetizistische Marschall von dem Gruß der Frau ergriffen, die sich „tief“⁵⁷⁴² vor ihm verneigt hatte. Dass Hofmannsthal das Motiv hier vor allem mit dem ästhetizistischen Lieben verbindet, zeigt sich auch wenn der Marschall und die Krämerin sich in dem schäbigen Zimmer treffen, wobei sich die Frau unfähig zeigt, zu ihm zu sprechen: „die bebende Kehle ließ keinen deutlicheren Laut als ein gebrochenes Schluchzen empor“.⁵⁷⁴³ Durch die Krämerin findet sich das Motiv gebunden an das Geschehen in dem Zimmer. Zum Fenster hinaussehend, ist sie zu ihm zurückgekehrt ins Bett, und er empfindet ihre Glieder durch die Glut gleichsam von „innen her von stärkeren Flammen durchschüttert“.⁵⁷⁴⁴ Hofmannsthal lässt nicht nur die Krämerin einen Scheit ins Feuer werfen, sondern er verbindet mit diesem Feuer auch die Bedrohung des Todes durch die Pest: „Das letzte Scheit im Kamin brannte stärker als alle anderen. Aufsprühend sog es die Flamme in sich und ließ sie dann wieder gewaltig emporlohen, daß der Feuerschein über uns hinschlug, wie eine Welle, die an der Wand sich brach und unsere umschlungenen Schatten jäh emporhob und wieder sinken ließ. Immer wieder knisterte das starke Holz und nährte aus seinem Innern immer wieder neue Flammen, die emporzüngelten und das schwere Dunkel mit Güssen und Garben von rötlicher Helle verdrängten.“⁵⁷⁴⁵ Im Empfinden, dass der Tag naht, zeigt sie sich neuerlich unfähig zur Kommunikation („ihre Kehle zuckte, etwas drängte sich in ihr herauf und quoll bis an den Rand der Lippen vor“).⁵⁷⁴⁶

Ungeduldig zeigt sich der Marschall während der Zeit bis zum Sonntag und begibt sich mitunter zum Krämerladen, wo er ihren Mann sieht, der ein „schönes tieferntes Gesicht“⁵⁷⁴⁷ hatte. Vermeintlich am Sonntag auf die Krämerin treffend, flüchtet er sich doch wieder zurück auf die Straße, nachdem er eine Männerstimme gehört hatte. Doch in seinem Innern entzündet sich die Vorstellung, dass die Krämerin ihren Mann schon wegschicken werde, damit er zu ihr kommen könne, sodass er sich neuerlich zum Haus begibt. Als er jedoch den Lichtschein des Feuers sieht, wähnt er sich fatalerweise nahe der Erfüllung: „Nun glaubte ich alles vor mir zu sehen: sie hatte ein großes Scheit in den Kamin geworfen wie damals, wie damals stand sie jetzt mitten im Zimmer, die Glieder funkelnd von der Flamme, oder saß auf dem Bette und horchte und wartete. Von der Tür würde ich sie sehen und den Schatten ihres Nackens, ihrer Schultern, den die

5738SW XXIX. S. 124. Z. 26-28.

5739SW XXIX. S. 138. Z. 23-24.

Hofmannsthal plante weitere Liebschaften Hyacinths in die Erzählung einzubinden, die ebenfalls aufzeigen sollten, dass sich die Affinität zu bestimmten Frauen aus seinem Innern speist: „eine Spinnerin auf dem Weg erscheint ihm sehr begehrenswerth; [...] ihm ist als spänne sie ihre Fäden aus seinem Leib, [...]. Nachher ist sie hässlich“. In: SW XXIX. S. 136. Z. 21-25.

5740SW XXIX. S. 146. Z. 12-13.

5741SW XXIX. S. 146. Z. 19-21.

5742SW XXVIII. S. 51. Z. 9.

5743SW XXVIII. S. 52. Z. 38-39.

Weiter, heißt es: „Im nächsten Augenblick aber fühlte ich mich von ihr umschlungen, die noch inniger mit dem fort und fort empordrängenden Blick der unerschöpflichen Augen“. In: SW XXVIII. S. 52. Z. 34-36.

5744SW XXVIII. S. 53. Z. 30-31.

5745SW XXVIII. S. 53-54. Z. 33-39//1-2.

5746SW XXVIII. S. 54. Z. 14-15.

5747SW XXVIII. S. 57. Z. 12.

durchsichtige Stelle an der Wand hob und senkte.“⁵⁷⁴⁸ Durch dieses Fantasma geht er zurück ins Haus, die Treppe hinauf zu dem Zimmer. So glaubt er zwar, hinter der Tür Stimmen zu hören, doch nimmt er diesen Glauben nur als „das Arbeiten meines Blutes in den Schläfen, am Halse, und für das Lodern des Feuers drinnen.“⁵⁷⁴⁹

In dem ersten Aufzug des Ballettes *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) zeigt sich der Bezug zur Tiefe durch die Gabe des Mädchens, ihres Herzens, an den Dichter („als griffe sie in ihre Brust, einen Gegenstand zu geben, der leuchtet wie ein blasser Rubin“).⁵⁷⁵⁰ Mit dem Weggang von Dichter und Tänzerin deutet Hofmannsthal neuerlich die Tiefe an („Das Gitterthor fällt hinter ihnen zu. Der Mond ist indessen verschwunden, es ist tiefe Nacht“).⁵⁷⁵¹ Auch an dem Grafen zeigt sich der Rückzug in sich; das tote Mädchen sehend, erschauert ihn der Anblick und die Konfrontation mit dem Tod („schaudernd, den eigenen Mantel fester um die Schultern. Er geht tief ernst ins Haus zurück“).⁵⁷⁵²

Bezüge zur Tiefe zeigen sich auch im zweiten Aufzug des Ballettes: zum einen durch die Beschreibung der Gefilde des Parnass,⁵⁷⁵³ durch den Abstieg der Stunde (SW XXVII. S. 20. Z. 4) und der beflügelten Stunden zu den Menschen,⁵⁷⁵⁴ durch das Ausruhen der TRÄGEN STUNDE im „tiefen Moos“,⁵⁷⁵⁵ durch die In-sich-Versunkenheit der Gestalten,⁵⁷⁵⁶ das Erscheinen der Zeit und ihrer Haltung („es ist die Haltung einer in sich selbst Versunkenen“),⁵⁷⁵⁷ das Lagern der Gestalten der Jahre unter dem Wagen der Zeit (SW XXVII. S. 22. Z. 17) und durch die Umgebung der Natur, in die die Stunde den Greis begleiten.⁵⁷⁵⁸ Wie auch in Bezug auf das Farb-Motiv, zeigt sich auch durch diesen Motiv-Komplex die Ganzheit des Seins. Denn eine Dauer spricht Hofmannsthal der Taube als Sternbild zu, die dort erscheint, wo das „tiefblaue Gewölb des Himmels auf dem schwarzen Wipfel ausruht“.⁵⁷⁵⁹

In dem dritten Aufzug zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Tochter, die für den Vater mit „tiefen Verneigungen“⁵⁷⁶⁰ tanzt. Aber das Motiv zeigt sich auch durch das Verschwinden des Zimmers: „Das Zimmer ist tiefer und tiefer gesunken, dicke Wolken sind hereingebrochen, durch die das Mondlicht nur mehr mit mattem Schein durchsickert.“⁵⁷⁶¹ Mit der Suche des Dichters nach dem Mädchen „steht die Sonne tief, leuchtet den aufgeschlossenen Pfad hernieder“.⁵⁷⁶² Neuerlich beginnt sich die Bühne zu verändern, indem sie versinkt. Nur Gestein verbleibt und dazwischen „tiefe Klüfte“.⁵⁷⁶³

Deutlich zeigt sich auch in den dramatischen Notizen zu *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901) die Einbindung des Motivkomplexes. So findet sich das Motiv bei Guido durch seinen Vergleich zwischen Emilia und Pompilia: „Innerlich vergleicht er fortwährend Emilias erotische Kraft und Loyalität mit der sexuellen Tartüfferie seiner Frau und ihrer Untüchtigkeit.“⁵⁷⁶⁴ Guidos Abscheu gegenüber seiner Frau zeigt sich mitunter auch durch ihren Unterschied in Rang und Alter gegeben: „Guido hasst sie vom ersten Moment an wo ihr vor seinem Aussehen und Alter gegraust hat. Er fühlt sich in seinem Innern unfähig zu altern: nur der da, (der Leib) wird älter, schwerer zu schleppen“.⁵⁷⁶⁵ Problematisch ist nicht nur Guidos Stellung zur Welt, sondern auch zu seiner Familie, seiner Mutter („das Verhältnis zu seiner Mutter = dasjenige zu dem Blut seines Geschlechtes

5748SW XXVIII. S. 59. Z. 11-16.

5749SW XXVIII. S. 59. Z. 21-23.

5750SW XXVII. S. 14. Z. 12-13.

5751SW XXVII. S. 16. Z. 19-21.

5752SW XXVII. S. 17. Z. 22-23.

5753SW XXVII. S. 18. Z. 20-22, SW XXVII. S. 18. Z. 25-28.

5754SW XXVII. S. 20. Z. 33-34.

5755SW XXVII. S. 20. Z. 12.

5756SW XXVII. S. 21. Z. 32-33.

5757SW XXVII. S. 22. Z. 8-9.

5758SW XXVII. S. 24. Z. 25.

5759SW XXVII. S. 26. Z. 3-4.

5760SW XXVII. S. 27. Z. 11-12.

5761SW XXVII. S. 34. Z. 38-40.

5762SW XXVII. S. 39. Z. 27-28.

5763SW XXVII. S. 39. Z. 36.

5764SW XVIII. S. 169. Z. 28-29.

5765SW XVIII. S. 172. Z. 32-34.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 242. Z. 28-33, SW XVIII. S. 174. Z. 23-25.

das er in sich trägt“).⁵⁷⁶⁶ So fürchtet sich Guido auch davor, „dass die innere erbärmliche Situation des Hauses in den Mund der Leute kommt“,⁵⁷⁶⁷ wodurch deutlich wird, dass Guido durchaus erkannt hat, dass eine Lücke klafft zwischen seinem Wunschdenken und der Realität. Durch Violante zeigt sich das Motiv, wenn sie ebenso Guidos falsche Sicht auf das Leben thematisiert: „Je tiefer drin im Elend, desto höher die Nase.“⁵⁷⁶⁸ In seinem Narzissmus getroffen, klagt er Violante der üblen Nachrede an („den trifft ins tiefste Mark“),⁵⁷⁶⁹ sowie beide Eltern, dass seine Erwartungen nicht erfüllt worden sind. Hatte er doch im Leben schon erfahren müssen, wie Menschen, die an „Werth tief unter“⁵⁷⁷⁰ ihm sind, ihr Glück machen, glaubt er sich erst recht betrogen, indem er Pompilia geheiratet hat, die das Versprochene nicht gehalten hat. In diesem Sinne wähnt Guido auch, die Ehe wieder aufheben zu können, aber nur unter der Bedingung, dass er im Besitz ihres Geldes bleibt (SW XVIII. S. 200. Z. 25-27). Allgemein formuliert Hofmannsthal in Bezug auf den Ästhetizisten Guido, dass er einen Mangel an Seele besitze, wohl aber einen starken Bezug zum Narzissmus habe („Sinne manches, Seele nichts, Eitelkeit fast alles“).⁵⁷⁷¹ Eben diese Seelenlosigkeit spricht auch Gino in Bezug auf Guido an.⁵⁷⁷² Dass Hofmannsthal das Innenleben Guidos, in dem die Motivation für sein Handeln liegt, für immens wichtig erachtet, zeigt sich auch in der Notiz N 146, in der es über Guidos „innere[n] Zustand“⁵⁷⁷³ heißt: „er versteht alle Schlechtigkeit der Welt, ist mit dem inneren Weltbild davon beladen, aller innerer Lust und Qual von diesen Tausenden die draußen stehen, ist in ihn hineingestopft, er muss ihn von sich speien, ausspeien, und da er das nicht bis zur Neige kann, so muss er sterben.“⁵⁷⁷⁴

Gerade sein Narzissmus war es auch gewesen, der Guido dazu geführt hatte, Pompilia zu heiraten, wobei das Erwartete letztendlich nicht erfüllt wurde: „Aber das gekaufte ist nicht geliefert worden. Er hat sich eine bestimmte Lust von Pompilias scheuem Stolz, tiefen Augenlidern, schlankem Hals versprochen.“⁵⁷⁷⁵ Dabei hat Guido das Verständnis, dass Pompilia ihm mit „Leib und Seele“⁵⁷⁷⁶ gehört und sich seinem Willen, auch gegen Ihren, fügen muss. Pompilia selbst erkennt das Trennende ihres Wesens, mitunter auch in Verbindung mit der Sprache, wodurch sie zweifelnd ausspricht: „Und doch sollen diese beiden Ja unsere Leiber und unsere Seelen unlösbar aneinanderketten.“⁵⁷⁷⁷ Nicht nur durch Guido, sondern auch bei Emilia wird sie durch deren Wesen einer Beklemmung ausgesetzt, redet diese ihr doch ein, Gino zu lieben, was Pompilia aber leugnet („bei meiner Seele“).⁵⁷⁷⁸ Pompilia zeigt sich in den Notizen willens „die Reinheit ihrer Seele [zu] vertheidigen“,⁵⁷⁷⁹ doch sieht sie sich ihrer Reinheit mitunter durch die Intrige Emilias bedroht, die ihr heißt Gino würde sich nach ihr verzehren („Er klagt ihr habt ein Herz von Stein“).⁵⁷⁸⁰ Pompilia bewältigt aber letztendlich die einfachen Bedrohungsversuche, beschließt aber wegen ihres Kindes, aus dem Haus ihres Mannes zu fliehen, weil seine „Seele das Kostbarste sei“,⁵⁷⁸¹ die in Guidos Haus nur Schaden nehmen würde, was Pompilia unter allen Umständen verhindern will. Dass sich Pompilia wirklich die Reinheit ihrer Seele bewahrt hat, wird auch dadurch deutlich, dass Gino gerade aufgrund ihrer Güte ihr Freund wird („Dass diese Seelenkräfte irgend ausstrahlen!“).⁵⁷⁸² Dass Gino aus sozialem Verständnis Pompilia hilft, zeigt

5766SW XVIII. S. 175. Z. 5-6.

5767SW XVIII. S. 198. Z. 10-11.

5768SW XVIII. S. 181. Z. 26-27.

5769SW XVIII. S. 192. Z. 3.

5770SW XVIII. S. 195. Z. 38.

5771SW XVIII. S. 170. Z. 6-7.

5772„Gino spricht das Grauen über eben den Weltzustand aus, an dem Guido zugrundegeht: alles geht weiter, ohne Seele, ohne inneres Feuer“. In: SW XVIII. S. 172. Z. 3-4.

5773SW XVIII. S. 242. Z. 14.

5774SW XVIII. S. 242. Z. 15-19.

In Bezug auf Guido, heißt es auch: „You must know that a man gets drunk with truth stagnant inside him!“ In: SW XVIII. S. 243. Z. 32-33.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 244. Z. 22-24.

5775SW XVIII. S. 177. Z. 9-11.

5776SW XVIII. S. 202. Z. 5-6.

5777SW XVIII. S. 202. Z. 27-29.

5778SW XVIII. S. 205. Z. 31.

5779SW XVIII. S. 208. Z. 13.

5780SW XVIII. S. 217. Z. 9.

5781SW XVIII. S. 228. Z. 13-14.

5782SW XVIII. S. 234. Z. 29.

Über ihn, heißt es auch: „das geheimnisvolle tiefe Glück Caponsachis durchleuchtet alles: >>I too/ have seen a lady and hold a grace!<<“ In: SW XVIII. S. 243. Z. 26-27.

sich dadurch, dass er besorgt um Pompilias Seele ist, erkennt er doch blitzartig die Situation, wenn sie dächte er würde sie mit Guido im Stich lassen: „das wäre das schlimmste, Vergiftung ihrer Seele“. ⁵⁷⁸³ Das Motiv zeigt sich auch durch Joseph, die Gegenfigur zu Gino und Pompilia, ⁵⁷⁸⁴ des weiteren durch Emilias Wesen („ihr tiefster Trieb ist es, die Ereignisse vorwärts zu stoßen“), ⁵⁷⁸⁵ durch ihre Hilfe bei der Intrige im Zusammenhang mit dem Fälscher der Briefe („So geht, sie schläft nicht tief“) ⁵⁷⁸⁶ oder innerhalb einer Notiz, die sich auf den IV. Akt bezieht, in der der Advokat seine Rechnung präsentiert, was Guidos „innere Erschöpfung“ ⁵⁷⁸⁷ nur noch steigert.

In der *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (1901) bindet Hofmannsthal bereits in der Einleitung das Motiv ein, und zwar dahingehend, dass sich Hugos Bewertung von seinem Leben von der der Gesellschaft unterscheidet. Überhaupt dürfte nicht so viel von Gesinnungen gesprochen werden, „sondern immer und durchaus nur von der Bethätigung einer geistigen Kraft, der es, und dies ist das Wesen der künstlerischen Seelenkräfte, eben nur darauf ankommt, sich auszugeben, wobei sie ohne tiefes Bewusstsein der Inconsequenz von einem Objekte aufs andere überspringt.“ ⁵⁷⁸⁸ Hofmannsthal geht in der Schrift Hugos Lebensweg nach, und bezieht sich in diesem Sinne auch auf die Stationen seines Weges. Dies zeigt sich mitunter auch durch Hugos Zeit in Madrid, verstehen die Spanier es doch, Hugo zu ergreifen, und „einen fieberhaften dumpfen Drang in die Seele des kleinen französischen Kindes“ ⁵⁷⁸⁹ zu geben. ⁵⁷⁹⁰ Dabei kam sich Hugo aber gleichsam wie ein Ausgestoßener in dieser spanischen Gesellschaft vor („Wie ein Wrack lag diese prunkvolle, hochmütige, adelige und katholische Cultur da und zeigte ihr Inneres“). ⁵⁷⁹¹ Dennoch betont Hofmannsthal das Potential dieser spanischen Welt auf die Fantasie des Kindes („das, was die geheime innerste Triebkraft ausmachen soll für jene späteren glänzenden Ausschweifungen der Phantasie“), ⁵⁷⁹² hat er doch hier die „Keime jener Gestalten empfangen: des Hernani, des Ruy Gomez vor den Bildern seiner Ahnen“. ⁵⁷⁹³ Einfluss genommen auf sein Wesen hat auch die sonderbare Gestalt in dem Erziehungsinstitut, der eine Ambivalenz in seinem Wesen zeigte, und neben seiner vermeintlichen Fröhlichkeit in seinen Augen einen „tiefschmerzliche[n] Ausdruck“ ⁵⁷⁹⁴ hatte. Und auch hier sieht Hofmannsthal eine direkte Verbindung zwischen dem Erleben und dem späteren künstlerischen Schaffen, liegt doch für Hofmannsthal in diesem „Zwiespältigen“ ⁵⁷⁹⁵ das, was in der „Vorrede zu >>Cromwell<< achtzehn Jahre später die innerste Triebfeder einer Revolution des Theaters werden wird“. ⁵⁷⁹⁶

1812 sieht sich Hugo wieder von Madrid nach Paris versetzt. In Bezug auf dieses Erleben zeigt sich das Motiv durch die Umgebung ⁵⁷⁹⁷ oder auch durch die unaufhörliche Leselust des jungen Hugo, wodurch Hofmannsthal, im Sinne der Konzeption, sagen kann: „So schliesst sich hier der Zauberkreis der Kindheit, wie er soll: nichts wird später in dem Manne sein, was nicht in dem Kinde war“. ⁵⁷⁹⁸ Hofmannsthal verweist

5783SW XVIII. S. 226. Z. 27.

5784„Joseph´s tiefstes Mysterium, ihm erst allmählich entschleiert: es giebt eine Welt in der alles Harmonie ist: Gott in ihr ist der, der sie aufschließt.“ In: SW XVIII. S. 164. Z. 5-6.

5785SW XVIII. S. 207. Z. 8.

5786SW XVIII. S. 212. Z. 10.

5787SW XVIII. S. 236. Z. 21.

5788SW XXXII. S. 221. Z. 24-28.

5789SW XXXII. S. 224. Z. 6-7.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 224. Z. 11.

5790„Er findet jenes Element seines eigenen Wesens wieder, das, zwischen erhabener Ruhmredigkeit, gascognischer Anmassung und schönem Formgefühl schwankend“. In: SW XXXII. S. 224. Z. 11-13.

5791SW XXXII. S. 224. Z. 31-33.

5792SW XXXII. S. 225. Z. 13-14.

5793SW XXXII. S. 267. Z. 16-17.

5794SW XXXII. S. 226. Z. 5.

5795SW XXXII. S. 226. Z. 13.

5796SW XXXII. S. 226. Z. 14-16.

5797Hofmannsthal spricht hier von der Unerschöpflichkeit des „hohen Tages und der Nacht; die grellen Sandstellen, wo das Übermass des Lichtes eine Art panischer Trunkenheit hervorruft, und die tiefen Schattenstellen, die nie ganz leer von phantastischen Gestalten sind“. In: SW XXXII. S. 226. Z. 31-34.

5798SW XXXII. S. 227. Z. 28-29.

„[...] jene innere Form, welche einem fast durch sechzig Jahre nicht versiegenden dichterischen Hervorbringen seine Richtung zu geben bestimmt war [...] dass er alle Zuflüsse der Reflexion aufnimmt und mit sich reisst, und in den glänzenden Wellen der Gleichnisse Himmel und Erde im Dahinfluten spiegelt.“ In: SW XXXII. S. 227. Z. 33-41.

mitunter darauf, dass bei Hugo eine Epoche folgte, in der er reich von „innere[r] Fülle“⁵⁷⁹⁹ war, aber noch bar des Ausdruckes. Dies führt Hofmannsthal dazu, auf zwei Wegbereiter Hugos zum Künstler zu verweisen, auf Chateaubriand und Lamartine. In Bezug auf diese Beiden, kann Hofmannsthal von dem Druck der Gegenwart auf die Menschen sprechen und dem Vermögen mancher, die diese „Verhältnisse für sich zu überwinden verstanden“,⁵⁸⁰⁰ die im „Innersten als Befreier“⁵⁸⁰¹ erkannt werden müssen.

Hofmannsthal geht in der Schrift aber auch auf die Gewalt der Sprache ein, auf die Entwicklung der modernen Zeitung, in der der Dichter sich vertreten sehen will; so entstehen jene berühmten Oden auf den Hingang des einen und die Krönung des anderen Königs: „das Hin- und Widerzüngeln der Flammen eines Lebensherdes genau verkündend; prunkvoller, hinreissender Ausdruck dessen, was viele fühlen, nicht zu tief, um von sehr vielen erfasst zu werden.“⁵⁸⁰² So fand auch Hugo seinen ersten Triumph, allerdings nicht dadurch „die Seelen aufgewühlt zu haben“,⁵⁸⁰³ sondern Vielen das Wort aus dem Mund genommen zu haben.⁵⁸⁰⁴ Hugo stellte sich schließlich gegen den herrschenden Missbrauch in Frankreich; Zeichen dessen ist mitunter sein Werk von den „>>letzten vierundzwanzig Stunden eines zum Tode Verurteilten<< -, [dessen] doppelten inneren Antrieb genüge“⁵⁸⁰⁵ geleistet wird. Durch dieses Werk, was sich gegen das Herrschende stellt, kann Hofmannsthal sagen: „Erlebnis und Erfolg haben die tiefere innere Wirkung, dass sie dem einzelnen das Allgemeine aufschliessen, vor allem ihm die Augen öffnen für das Geistige, Mächtige, welches dem Allgemeinen lebenerhaltend innewohnt.“⁵⁸⁰⁶ Der Erfolg, so Hofmannsthal, wird dem Künstler und im Besonderen Hugo die Augen öffnen, denn er begann nun, die großen Dichter seines Volkes zu lesen und die Form, die er früher als belastend empfunden hatte, wird er nun als das „innere Notwendige“⁵⁸⁰⁷ erkennen; und er fühlt sich „am tiefsten beglückt, wenn er in sich mit jenen höchsten und höchstgeschätzten Producten eine Übereinstimmung“⁵⁸⁰⁸ entdeckt. Die Größe der Nation in sich zu fühlen, führt Hugo schließlich dazu, zu erkennen, dass die Fantasie der Epoche unter der Gestalt Napoleons steht.

Dabei begreift Hofmannsthal die Epoche in der Hugo lebte, ebenso wie seine Eigene, als eine des Aufbruchs: „Die Individuen, die Stände, die Nationen, im Innersten aufgewühlt und durcheinandergeworfen, brachten ihr Tiefstes zur Geltung“.⁵⁸⁰⁹ Dies lässt Hofmannsthal hier von dem Verhältnis zu der eigenen Vergangenheit sprechen, was für ihn „das erschütternde Schauspiel des unentrinnbaren, von innen nach aussen wirksamen Verhängnisses“⁵⁸¹⁰ bot.

Neben der Konzeption der Ganzheit des Seins, zeigt Hofmannsthal in Bezug auf das Drama *Hernani* auch dieses Motiv auf, sieht er darin doch eine „Welt von inneren Antithesen, hineingeworfen in eine Welt von äusseren Antithesen“.⁵⁸¹¹ Dabei sieht Hofmannsthal das Werk auch als ein „Bild des eigenen Inneren, ein Bild des Augenblicks, der innere Gehalt der Epoche in Gestalten hingeworfen, ein Bild Frankreichs von 1830, das sich im Lichte der Poesie zu einem verträumten Weltbild erweitert“.⁵⁸¹² Diese Epoche, die für Hofmannsthal, sowohl nach „innen und aussen“⁵⁸¹³ wirkt, hinterlässt als Erbe einen Dichter, der sich in seiner Größe erweitert hat, der sich berufen fühlt, nun vermehrt Dinge wie das „Vaterland und Menschheit, Gerechtigkeit, Freiheit, Schicksal, Dasein, Gottheit, diese fast grenzenlosen Begriffe“⁵⁸¹⁴ in seine Dichtung einzubinden, und diesen so Lebendigkeit mitzugeben, wodurch der Dichter Einfluss auf die Moral nimmt. Hofmannsthal fasst den Dichter zur Zeit Hugos aber auch als einen Arbeiter auf, der mit der „Breite und

5799SW XXXII. S. 228. Z. 1.

5800SW XXXII. S. 228. Z. 34-35.

5801SW XXXII. S. 228. Z. 37.

5802SW XXXII. S. 230. Z. 36-39.

5803SW XXXII. S. 230. Z. 41.

5804„Wer aber in sich irgendeine Form der Wirkung auf die Welt als die von Anlage und Schicksal begünstigte erkannt hat, dem ist gleichsam der Gebrauch eines inneren Organes erschlossen“. In: SW XXXII. S. 231. Z. 7-10.

5805SW XXXII. S. 231. Z. 21-22.

5806SW XXXII. S. 231. Z. 29-32.

5807SW XXXII. S. 232. Z. 3.

5808SW XXXII. S. 231. Z. 4-6.

5809SW XXXII. S. 233. Z. 23-24.

5810SW XXXII. S. 233. Z. 28-29.

5811SW XXXII. S. 234. Z. 35-36.

5812SW XXXII. S. 235. Z. 9-12.

5813SW XXXII. S. 236. Z. 14.

5814SW XXXII. S. 236. Z. 19-20.

Tiefe seines Wortschatzes“⁵⁸¹⁵ arbeitet und sich tätig zeigt, und zwar dahingehend, das Zerrissene abzuwehren, was er als das „eigentliche Medium seines inneren Lebens“⁵⁸¹⁶ versteht.

Sich auf die Zeit zwischen 1830 bis 1851 beziehend, verweist Hofmannsthal darauf, dass auch der Künstler in der Zeit überleben müsse, weshalb es wichtig war, in seiner Kunst eine Aktualität zu zeigen („und wer seiner Zeit mit Anstand und Wahrheit gegenüberzustehen verlangt, den treibt es unerbittlich in die Tiefe der Probleme“).⁵⁸¹⁷ Dies führt Hofmannsthal wiederum auch dazu, auf die Beeinflussung mitunter durch Lamennais und seine Schule einzugehen, die sich in ihren Werken an dem Alten Testament orientierten und in denen eine zornige Seele vorherrscht.⁵⁸¹⁸ Hofmannsthal verweist aber nicht nur auf Hugos Auseinandersetzung mit seiner Gegenwart und dem Erbe der Vergangenheit, sondern er betont nun auch die Fähigkeiten der Sprache („ja hier spürt er eine Fülle in sich“),⁵⁸¹⁹ als auch die Bedeutung, die er der Rede beigemessen hatte.⁵⁸²⁰ Durch Hugos Auseinandersetzung mit seiner Gegenwart, macht Hofmannsthal an Hugo allerdings auch ein Leiden aus; denn je „tiefer sich der Geist mit den Problemen des äusseren Daseins eingelassen hat, desto stärker betrifft ihn das, was nun wirklich geschieht“,⁵⁸²¹ nämlich wie das Lebendige verlustig geht.⁵⁸²²

In dem zweiten Teil der Schrift nimmt Hofmannsthal Bezug zu dem Weltbild in den Werken Hugos: „Das Element des Rhetorischen ist in ihm so mächtig, dass er fast alle grandiosen Äusserungen der Seele damit ausstattet. In seinen Figuren entlädt sich Überlegenheit der Seele in Überlegenheit der Rede. Seine grössten psychologischen Conzeptionen sind nicht Liebende, nicht eigentlich Handelnde, nicht Märtyrer, sondern Redner.“⁵⁸²³ Hofmannsthal verweist hier nicht nur wiederholt auf die Bedeutung der Tat („Dem, der wirkt, erschließt sich die Welt und er begreift das Tiefere“),⁵⁸²⁴ sondern er führt auch eines von Hugos Werken an (*Légende des siècles*),⁵⁸²⁵ zeigt sich in diesem doch mitunter eine Verherrlichung des Volkes,⁵⁸²⁶ die im Volk sichtbaren Relationen von „Stärke und Schwäche“,⁵⁸²⁷ die zum „Angelpunkt des ganzen Werkes von Victor Hugo“⁵⁸²⁸ wurden⁵⁸²⁹ oder aber wiederum durch Hofmannsthals Betrachtung von Hugos Zusammenhang zwischen seinem Weltbild und seiner Fantasie: „So entzieht sich sein Weltbild völlig der Kritik; denn wie bei einem Menschen im Leben, lässt sich auch bei der Betrachtung dieser Phantasie niemals mit Sicherheit sagen, wie tief sie sich, in ihrem unerschöpflichen metaphorischen Drange, mit dem einzelnen eingelassen hat.“⁵⁸³⁰ Eben weil das Dichterwerk das „grosse Ganze des Daseins“⁵⁸³¹ zeigen will, habe auch Hugo die

5815SW XXXII. S. 236. Z. 31-32.

5816SW XXXII. S. 236. Z. 38.

5817SW XXXII. S. 237. Z. 13-15.

5818Ausgehend von der Beeinflussung bzw. Orientierung an diesen Autoren, formuliert Hofmannsthal: „Überlieferten steht er mit besonderer Freiheit und Kühnheit gegenüber, da er sich vielfach darin versenkt hat, vieles daraus nachzuschaffen“. In: SW XXXII. S. 240. Z. 32-33.

5819SW XXXII. S. 241. Z. 10-11.

5820„[...] so ist er sich einer vielfältigen Gewalt der Rede bewusst: hat er es doch vermocht, vielen Gestalten in vielfacher Lage des Schicksals die starken Worte in den Mund zu legen, und macht er doch gar das Unbeseelte redend, verleiht dem Tier, dem Wald, dem Meere Macht der Beredsamkeit“. In: SW XXXII. S. 241. Z. 13-17.

5821SW XXXII. S. 242. Z. 1-3.

5822„Indem er sich mit der ganzen Gewalt seines Wesens der inneren Gegenwirkung hingab, erhielt er hier die unverlierbare Formung seines Geistes. Hier formte sich für immer sein Weltbild. [...]“. In: SW XXXII. S. 243. Z. 10-13.

5823SW XXXII. S. 245. Z. 9-14.

In Bezug auf die Kraft der Sprache, heisst es auch: „In der That hat sich das oft erneuerte Erlebnisgefühl dieser ungeheueren geistigen Anspannung in Victor Hugo von innen nach aussen gewandt und ist zu einer grandiosen sinnlichen Anschauung titanischer Kraftleistungen geworden.“ In: SW XXXII. S. 247. Z. 2-6.

5824SW XXXII. S. 248. Z. 12.

5825In diesem ist es ein Titan, der im „lichtlosen Erdinnern“ (SW XXXII. S. 247. Z. 19) lebt und den es danach verlangt, das Licht zu sehen, weshalb er sich aus der Erde wühlt; diese „Wucht des Willens im Kampf mit der dumpfen Wucht der Materie“ (SW XXXII. S. 247. Z. 23-24) führt Hofmannsthal dazu, die Bedeutung der Fantasie im Hinblick auf die Welt bei Hugo zu verdeutlichen.

5826„[...] diese in ihrer Grösse, Einfachheit und Unbestimmtheit fast musikalisch-thematische Idee lebte in ihm“. In: SW XXXII. S. 251. Z. 6-8.

5827SW XXXII. S. 251. Z. 31-32.

5828SW XXXII. S. 251. Z. 34.

5829Hofmannsthal zieht hier einen Vergleich zu Goethe, wenn es heisst: „Ähnlich wie man es als den tiefen Grundtrieb von Goethes Phantasie aussprechen kann, den Verlauf eines Gesetzmässigen und die Verkettung der Gesetze fühlbar zu machen.“ In: SW XXXII. S. 251. Z. 38-41.

5830SW XXXII. S. 250. Z. 4-8.

5831SW XXXII. S. 252. Z. 30.

Phase der Jugend überwunden, die nach dem „Einzelne[n]“⁵⁸³² strebt. So zeigt sich für Hofmannsthal bereits zu der Zeit seiner dramatischen Produktion (1829 bis 1843) eine gewisse Geschlossenheit innerhalb dieses Schaffens, wobei Hofmannsthal durch diese Zeit in Hugos Leben wiederholt auf die Konzeption verweist, bedingt durch die Antithese in der französischen Literatur („sie beherrscht Inneres und Äusseres, Psychologie und Mechanismus, die dramatische Fabel und den dramatischen Vers“).⁵⁸³³ Tief getroffen habe Hugo der Tod der ältesten Tochter 1843, als Folge dessen sich Hugo in der Politik wiedergefunden hatte, wodurch er neuerlich mit der Wirklichkeit und dem gewaltsamen Tod konfrontiert worden war.⁵⁸³⁴ Hofmannsthal macht hier deutlich, dass Hugo gerade aus der Wirklichkeit heraus einen „grossen Begriff von der Einheitlichkeit des Daseins gewonnen [hatte]; Thun und Leiden hatte er als die Synthese der äusseren und inneren Welt erkannt“.⁵⁸³⁵

In dem zweiten Teil der Schrift, in der Hofmannsthal sich mit Hugos Weltbild beschäftigt, beschreibt er den Weg Hugos in die Politik und die Konfrontation mit der Konzeption, die mitunter *Die Legende der Jahrhunderte* entstehen lässt. Dabei wurde der Drang des Redners in Hugo von dem Streben nach den Naturwissenschaften in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts abgelöst, wobei Hofmannsthal hier auf den „Geist tiefen Begreifens“⁵⁸³⁶ verweist, der sich durch das Werk „>>La pitié suprême<<“⁵⁸³⁷ offenbart. Hofmannsthal verweist im Zuge dessen aber auch auf Hugos Faszination für die Malerei, denn: „Dies geht so weit, dass ihn fast immer und fast überall das Sichtbare mehr interessiert als das Seelische.“⁵⁸³⁸ Hofmannsthal stuft Hugo darüber hinaus als einen Augen-Menschen ein, der über das Auge Vermutungen über das Innere anstellt.

In dem dritten Abschnitt, der sich mit der Entwicklung der dichterischen Form bei Hugo beschäftigt, verweist Hofmannsthal darauf, dass alles in der Zeit von 1789 bis 1815 angetastet wurde, jedoch nicht die literarische Form. Um sich nicht eingeengt zu fühlen, bedurfte es aber einer ausländischen Literatur. Dadurch jedoch wurde den Franzosen auch die Grenze ihrer Sprache deutlich gemacht; sollte es wirklich zu einer „Revolution des poetischen Sprachgebrauches“⁵⁸³⁹ kommen, war eine „Steigerung des Selbstgefühles in den poetisch Schaffenden“⁵⁸⁴⁰ unausweichlich: „denn nur wer sich alles Grossen voll fühlt, wagt es, sich über ererbte Traditionen hinwegzusetzen.“⁵⁸⁴¹ Die nötige Stärkung des künstlerischen Selbstbewusstseins führt Hofmannsthal wieder zu Chateaubriand und Lamartine zurück. In Bezug auf Chateaubriand verweist er auf den christlichen Glauben, den er in seine Poesie einzubauen begann („so sehen wir Chateaubriand gerade diesen Complex seelischer Erlebnisse mit instinctiver Begierde nach dem grössten, lebendigsten Stoffe in den Mittelpunkt seiner Werke stellen“).⁵⁸⁴² Durch diesen Einfluss der Religion erfolgte nicht nur eine Anreicherung der Fantasie, vielmehr zeigte sich, dass dieser „Stoff [...] durch seine Wurzelfasern mit allen, völlig mit allen Theilen und Theilchen des Seelenlebens zusammen[hing]“.⁵⁸⁴³ Hofmannsthal zeigt jedoch auf, dass sich Hugo nicht nur an Chateaubriand und Lamartine orientierte, sondern dass er, gemäß des großen Geistes der er war, auch fähig war, die „scheinbar wiederstreitende Elemente der Bildung in sich aufzunehmen“⁵⁸⁴⁴ und zu einem Ganzen zusammenzufügen. Dennoch kehrt Hofmannsthal in seiner Schrift

5832SW XXXII. S. 252. Z. 31.

5833SW XXXII. S. 253. Z. 20-22.

„Man ahnt, dass hier eine Welt aus der Phantasie des Genies und doch nicht aus der Fülle der Wahrheit heraus geschaffen ist, eine seltsame Abbeviatur des Weltbildes. Im Gewande des Banditen verbirgt sich die Seele eines Helden; der Greis trägt die jugendlich widerstreitenden Gefühle in der Brust“. In: SW XXXII. S. 254. Z. 1-5.

5834 „Es gibt kein grausameres Erlebnis für den unterliegenden Theil, denn es ist das völlige Zusammenbrechen der inneren und äusseren Welt; aber es gibt zugleich kein befruchtenderes Erlebnis für die Phantasie, [...]“ In: SW XXXII. S. 255. Z. 13-16.

5835SW XXXII. S. 255. Z. 35-37.

5836SW XXXII. S. 257. Z. 16.

5837SW XXXII. S. 257. Z. 18.

5838SW XXXII. S. 258. Z. 13-15.

So verweist Hofmannsthal auf Hugos das Werk *Tristesse d'Olympio*, indem die Klagen des lyrischen Ichs in einem Park gesprochen werden, der nur „der Rahmen des seelischen Vorganges sein soll“. In: SW XXXII. S. 258. Z. 19.

Hofmannsthal zeigt dies weiter auf, dass Hugos Interesse an der Welt über dem der Seele liegt.

5839SW XXXII. S. 260. Z. 14-15.

5840SW XXXII. S. 261. Z. 15-16.

5841SW XXXII. S. 261. Z. 16-18.

5842SW XXXII. S. 262. Z. 1-4.

5843SW XXXII. S. 262. Z. 5-8.

5844SW XXXII. S. 262. Z. 30-31.

auch wieder auf die Beeinflussung durch verschiedene Autoren oder Einflüsse zurück; so verweist er auf den Dichter André Chénier, der in seinen Werken die „äusserste Künstlichkeit mit einer tiefen Herzlichkeit“⁵⁸⁴⁵ vereinte, zudem auf den Einfluss Corneille, und kommt schließlich auf die Bedeutung der Farben für Hugo zu sprechen⁵⁸⁴⁶ und damit auch auf die Bedeutung der Malerei. Während Hofmannsthal hier ausführt, dass das Einzelne immer ohne Wirkung auf die Masse bleibe („es möge noch so bedeutend sein und auf einzelne noch so tief wirken“),⁵⁸⁴⁷ hebt er das Verhältnis der bildenden Kunst auf die Franzosen hervor. Dies wiederum führt Hofmannsthal dazu die Bedeutung Delacroix für Hugo zu betonen,⁵⁸⁴⁸ wodurch Hofmannsthal gleichsam auch eine Erleichterung für die Fantasie Hugos andeutet, denn „>>für den die sichtbare Welt existierte<<, brauchte nicht allein aus sich zu schöpfen, um sich vor dem Vagen zu sichern“.⁵⁸⁴⁹ Hofmannsthal distanziert im Zuge seiner Ausführungen den Dichter aber doch vom Maler, denn der Dichter, wenn er auch dem „inneren Auge viel bietet“,⁵⁸⁵⁰ will gleichsam etwas Höheres ansprechen, wobei Hofmannsthal sich hier auf die Sittlichkeit bezieht. Dies wiederum führt Hofmannsthal dazu, von den Saint-Simonisten zu sprechen, die eine neue Sittlichkeit erschaffen wollten, was dadurch herausgefordert worden war, da die „Kritik abstracter Begriffe nicht tiefging“.⁵⁸⁵¹

In dem vierten Abschnitt der Schrift widmet sich Hofmannsthal Hugos Rhythmus und Reim, wobei er in Hugos Rhythmus eine „innerliche Musik“⁵⁸⁵² erkennt. Auch der Reim Hugos hat Hofmannsthal beschäftigt, kann er doch über ihn sagen, dass es Hugo nicht nur darum ging diesen „feiner zu durchgliedern, sondern ihm im Innern über die Cäsur hin, nach aussen über den Verschluss hinaus die Schleusen zu öffnen“.⁵⁸⁵³ Hofmannsthal Untersuchungen bezüglich des Reimes bei Hugo verdeutlichen dabei eine Verbindung zwischen dem Motiv und der Konzeption.⁵⁸⁵⁴ Letztendlich verweist Hofmannsthal noch einmal auf den letzten Akt der *Marion de Lorme*,⁵⁸⁵⁵ um abschließend anzumerken, dass in den Werken der letzten Epoche der Reim gequält ist, was ihm aber, im Sinne eines ganzen Menschenlebens, verständlich erscheint.

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, zeigt sich das Motiv mitunter in *Antwort auf eine Umfrage von Ernst Bernhard zum Problem der dichterischen Inspiration* (1901) in Andeutung an die Konzeption durch die Vision („Sie ist immer Sym/bol, wie alles im Leben, wenn man es in einem günstigen Augenblick tief genug erblickt.“).⁵⁸⁵⁶ Viel deutlicher gedachte Hofmannsthal das Motiv allerdings in *Über Goethes dramatischen Stil in der >>Natürlichen Tochter<<* (1901/1902) einzubinden. Durch die Auseinandersetzung mit dem dramatischen Epos, kommt er auf den Schauspieler zu sprechen, über den es heißt: „Der Schauspieler in seinem dram. Epos bleibt im tiefsten Grunde immer noch Rhapsode: die Weihe des inneren Träumens liegt auf allen seinen Actionen“.

5845SW XXXII. S. 263. Z. 12-13.

5846„Walter Scott, der die mittlere und halbvergangene Zeit zum grenzenlosen Behagen, ja zum tiefen Entzücken ganzer Generationen als ein Ganzes, mit ihrem Tun und Lassen, ihrer Tracht und ihrer Baukunst hervorzurufen wusste, und abermals André Chénier, dessen glänzen liebliches und so abgeschlossenes Gemälde der antiken Welt einen ähnlichen und etwa noch intensiveren Zauber ausübte, freilich nicht so ins Breite, sondern auf die einzelnen, am meisten auf die Dichter und ihre Nahestehenden.“ In: SW XXXII. S. 266. Z. 10-17.

5847SW XXXII. S. 266. Z. 32.

5848„Er sah überall die grandiosen Antithesen und die grandiosen Harmonien der Farbe. Das gelbe Ziegenfell, das einen rothhaarigen, am Flusse trinkenden Hirten einhüllt, gegen den tiefblauen Himmel“. In: SW XXXII. S. 267. Z. 22-24.

5849SW XXXII. S. 267. Z. 34-36.

5850SW XXXII. S. 267. Z. 38.

5851SW XXXII. S. 268. Z. 36-37.

5852SW XXXII. S. 271. Z. 19.

5853SW XXXII. S. 274. Z. 22-24.

„Das Enjambement über den Reim hinaus, oder die Combination der beiden Kunstmittel, des äusseren und inneren Enjambeents, das strafft die unerhörte Fülle des Hugos'chen Verses, [...] die äusserste Forderung, den jähen Kontrast dominierend herauszuheben.“ In: SW XXXII. S. 276. Z. 1-7.

5854„Tritt aber noch das unvergleichliche Kunstmittel jener im Innern des Verses mit äusserster Feinheit und Versatilität verteilten Pausen und Einschnitte hinzu, so entsteht eine Ausdrucksfähigkeit, die eigentlich keine Grenzen mehr hat [...]; der alle Regungen des Seelischen herzugeben imstande ist; den Stolz, die Prahlerei, die Erbitterung, die Naivität, die Sinnlichkeit, die Grazie“. In: SW XXXII. S. 276. Z. 7-16.

5855„[...] darin liegt so viel Jugendlichkeit, mutwillige Stimme, die sich nicht zurückhalten kann, [...] dass der Sinn der Worte fast das >>Äusserliche<< scheint, so viel Seele ist schon in den >>formalen<< Elementen.“ In: SW XXXII. S. 279. Z. 12-15.

5856SW XXXIII. S. 207. Z. 31-33.

⁵⁸⁵⁷ Hofmannsthal zeigt aber auch hier deutlich die Verbindung zwischen dem Werk und dem Autor auf, wenn es heißt: „In der That soll man den Dichter innerhalb seiner Werke suchen nicht rund herum um die Werke.“ ⁵⁸⁵⁸ Hofmannsthal geht aber auch deutlich auf Goethe und dessen Sprache ein („Sprache ist ihm der Seelenzustand geradezu“) ⁵⁸⁵⁹ und hält fest: „Worte sind der Seele Bild, Worte sind der Seele Schatten“. ⁵⁸⁶⁰ Darüber hinaus betont Hofmannsthal aber auch in Bezug auf Goethe, im Sinne der Konzeption, die Bedeutung des Negativen für das Leben, hier der Schmerzen: „er hatte den Schmerzen >>tief im Herzen heimlich bildende Gewalt<<“. ⁵⁸⁶¹ Sowohl in den Notizen zu dem *Tasso (Vortrag für Lanchoronski)* (1902) zeigt sich die Auseinandersetzung mit dem Motiv durch Goethes Werk („Solche Elemente des Daseins zu suchen, eine tiefe Productivität Goethes“), ⁵⁸⁶² sowie über Goethe selbst, der für ihn durchaus ein „Seelenarzt“ ⁵⁸⁶³ ist, als auch in *Das Verhältnis der dramatischen Figuren Grillparzers zum Leben* (1904) mitunter durch den Mangel an „innere[r] Form“ ⁵⁸⁶⁴ oder in Anbindung an die *Jugenderinnerungen im Grünen* von Grillparzer. ⁵⁸⁶⁵ Sowohl in den Notizen zu *Instruction über Tonstärke und Tempo* (1905), wenn sich Hofmannsthal auf die Tragödie *Ödipus und die Sphinx* bezieht („Dann giebt der naive, seelenhafte, niemals hastende Ton des Knaben die Grundlage.“), ⁵⁸⁶⁶ als auch durch die Notizen zu *Hermann Bang* (1905) zeigen sich kurze Bezüge zum Motiv, ⁵⁸⁶⁷ mitunter in Verbindung mit Poe, als auch in *Diese Rundschau* (1905), wenn Hofmannsthal auf die „Seelenkräfte[...]“ ⁵⁸⁶⁸ eingeht. Hofmannsthal fordert in dieser Schrift von dem Künstler, dass er den Dualismus überwinden möge: „Wir fühlen den Sturz des Daseins. Wir setzen nichts voraus. Wir spinnen aus uns selber den Faden der uns über den Abgrund trägt“. ⁵⁸⁶⁹ Hofmannsthals Interesse an der Form des großen Dramas zog zwangsläufig auch eine Beschäftigung mit dem Schauspieler nach sich, welche sich mitunter in der *Anrede an Schauspieler* (1907) zeigt: „wie sich immer grössere Tiefen der Charaktere enthüllen, ein Sinken zu immer neuen Meeren [...]: da liegt das Schicksal des Schauspielers, gewurzelt in dem dionysischen sich Verlarven und Verwandeln aus der ekstatischen Einheit“. ⁵⁸⁷⁰ Und wie in *Diese Rundschau* (1905) fordert Hofmannsthal auch hier vom Künstler, dass sie ihren „Weg durch die Luft auf dem Faden machen müssen, den sie aus ihr Leib spinnen“. ⁵⁸⁷¹ In seinen Aufzeichnungen kritisiert Hofmannsthal auch den Realismus, denn „diese Umkrustung kann die Seele ersticken“. ⁵⁸⁷² Dagegen attestiert Hofmannsthal dem modernen Schauspieler die „Sprache des Körpers“ ⁵⁸⁷³ und fordert von ihm, dass er „alles aus sich schöpfen“ ⁵⁸⁷⁴ muss.

In der Pantomime *Der Schüler* (1901) zeigt sich ebenso dieses Motiv. So distanziert sich der Schüler von dem Wissen in den Büchern („Alle diese Bücher hier, und diese hier, und jene dort sind dem Herzen tot, nähren

5857SW XXXIII. S. 209. Z. 9-12.

5858SW XXXIII. S. 210. Z. 25-26.

5859SW XXXIII. S. 211. Z. 12.

5860SW XXXIII. S. 211. Z. 13.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 213. Z. 37-38.

5861SW XXXIII. S. 214. Z. 18.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 214-215. Z. 34-38//1-2, SW XXXIII. S. 215. Z. 32-33, SW XXXIII. S. 218. Z. 8-9.

5862SW XXXIII. S. 220. Z. 7-8.

5863SW XXXIII. S. 221. Z. 23.

5864SW XXXIII. S. 224. Z. 21.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 224. Z. 27-29, SW XXXIII. S. 25. Z. 36-37.

5865Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 228. Z. 22-23, SW XXXIII. S. 229. Z. 7-11, SW XXXIII. S. 230. Z. 12-14.

5866SW XXXIII. S. 233. Z. 29-30.

„Die große Schlussrede des Ödipus würde an innerer Kraft leiden, wenn er gezwungen wäre zu schreien: daher muss ein sehr markiertes Todten-still-werden aller den Einsatz der Rede vorbereiten“. In: SW XXXIII. S. 234. Z. 18-20.

5867SW XXXIII. S. 231. Z. 13, SW XXXIII. S. 232. Z. 10-12, SW XXXIII. S. 232. Z. 22-23.

5868SW XXXIII. S. 235. Z. 21.

5869SW XXXIII. S. 236. Z. 16-18.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 235. Z. 4, SW XXXIII. S. 235. Z. 29-37, SW XXXIII. S. 236. Z. 26-31, SW XXXIII. S. 237. Z. 17-18, SW XXXIII. S. 237. Z. 25-26, SW XXXIII. S. 237. Z. 28, SW XXXIII. S. 238. Z. 12-15, SW XXXIII. S. 238. Z. 21-25.

5870SW XXXIII. S. 240. Z. 22-27.

5871SW XXXIII. S. 241. Z. 27-28.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 240. Z. 32-33.

5872SW XXXIII. S. 242. Z. 5-6.

5873SW XXXIII. S. 243. Z. 6.

5874SW XXXIII. S. 243. Z. 20.

nur das Hirn“).⁵⁸⁷⁵ „Im Hirn sammeln sich Wünsche, Begierden, Träume, zum Herzen strömt kein Lustgefühl, nie überschwängliches Glück zum Herzen! Das Herz verdorrt mir!“⁵⁸⁷⁶ Genau diese Tiefe spricht Hofmannsthal neuerlich an, wenn er beschreibt wie der Meister die tote Tochter besieht und in ihr den vermeintlichen Doppelgänger zu sehen glaubt, der in das heilige Buch „vertieft“⁵⁸⁷⁷ ist.

In dem *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* (1901) zeigt sich, dass der Genius sich auf das Wesen des Studenten bezieht, wird der Genius doch mitunter in der römischen Religion als der persönliche Schutzgeist des Menschen verstanden. Hofmannsthal arbeitet dies auch dadurch heraus, indem der Genius das Wesen des Studenten betont, denn sei er es doch, der immer wieder zum Theater zurückkehrt.⁵⁸⁷⁸ Deutlich zeigt sich dies auch durch Antigone, die von dem Genius, der ja nur wieder auf den Studenten selbst verweist, gerufen worden ist.⁵⁸⁷⁹

Der erste Bezug zur Tiefe erfolgt in *Das Leben ein Traum* (1901-1904) durch Sigismunds Gewaltfantasien gegenüber Kröten und Menschen. Sigismund kompensiert seine eigene Schwäche und die Beklemmung seiner Seele mit dem Mord an noch schwächeren Geschöpfen. Dabei stuft Sigismund den Mord an den Tieren als Notwendigkeit ein: „Hätt ich dies nicht, so erwürgte / Mich mein stockend Blut von innen.“⁵⁸⁸⁰ Auch in Verbindung mit Clotald steht die Einbindung des Tiefen-Motivs. Nicht die Familie und damit seine Tochter Rosaura, sondern sein eigener Narzissmus ist für ihn von primärer Bedeutung. Bereits in seiner Jugend hatte sich in ihm die Begierde entfacht („War ein Bild, das so wie Feuer / Ätzend mir ins Innere drang“).⁵⁸⁸¹ Clotald bezieht sich hier auf die Stellung des Großalmoseniers, der damals des „Königs Geist bezwang“,⁵⁸⁸² an dessen Stelle er sich seit damals zu stellen wünschte.⁵⁸⁸³ Sigismund ist für Clotald eine Ersatzfigur, an dem er seine Macht, in Ermangelung des Königs, beweisen kann. Besonders durch seine Reden über die Schönheit, hatte Clotald Sigismunds Sehnen gefördert⁵⁸⁸⁴ und die Verzweiflung geschürt, als Clotald ihm weismacht, dass die Episode im Lustschloss nur ein Traum gewesen ist. In Hofmannsthals Notizen zum zweiten Aufzug zeigt sich ebenso die Einbindung des Tiefen-Motivs. Im Gespräch zwischen Clotald und Rosaura erinnert sie sich an die Worte der Mutter, die ihr hieß, den Dolch sichtbar an sich zu tragen, damit sie einen Beschützer finden möge: „mehr als irgend sonst ein Freund / tiefer und geheimnisvoller / heiligen Bandes Dir verbunden.“⁵⁸⁸⁵ Dass es Clotald nach der Macht über alle Menschen verlangt, durch die er sich einen Vorteil verspricht, zeigt sich ebenso in einer Notiz, will er doch auch den Sinn seiner Tochter verwirren.⁵⁸⁸⁶

Auch in Bezug auf die Notiz (II/1H¹) und Sigismunds Rückführung in den Turm zeigt sich der Verweis auf die Tiefe der Seele, gebunden an Sigismunds Verwirrung bezüglich Traum und Wirklichkeit: „und ich lieg in diesem Raum / und ich lieg im dumpfen Traum / wo ist aussen wo ist innen“.⁵⁸⁸⁷ Im Zusammenhang mit der Tiefe steht auch die Begierde für Rosaura, kann er nun wenigstens im Traum Erleichterung finden („innen füllt mich Dunst und Schwüle / außen lasst mich die Gestalt“).⁵⁸⁸⁸ Im dritten Aufzug erfolgt der Bezug zur Tiefe durch Clotald, der Sigismund von der Prüfung spricht, für die man ihn „aus lebendg<en> Grabes Tiefen“⁵⁸⁸⁹ an den Hof geführt hat. Sigismund aber kann sich, eben aufgrund seines Wesens, nicht als rechtmäßiger und vor allem guter Königssohn zeigen, doch auf die Tiefe möge sich auch der König besinnen

5875SW XXVII. S. 47. Z. 11-12.

5876SW XXVII. S. 47. Z. 12-14.

5877SW XXVII. S. 53. Z. 3.

5878SW III. S. 215-216. Z. 20-37.

5879SW III. S. 218. Z. 34-37.

5880SW XV. S. 14. Z. 29-30.

5881SW XV. S. 17. Z. 19-20.

5882SW XV. S. 17. Z. 24-25.

5883SW XV. S. 17. Z. 26-29.

5884SW XV. S. 21. Z. 8-11.

5885SW XV. S. 192. Z. 39-41.

5886SW XV. S. 200. Z. 10-14.

5887SW XV. S. 200. Z. 35-37.

5888SW XV. S. 201. Z. 9-10.

5889SW XV. S. 205. Z. 41.

(„rath ich nicht viel zu besehen / sondern tief in dich zu gehen!“),⁵⁸⁹⁰ habe er doch bereits einen Mord begangen und sei es ihm ein Leichtes, vor allem wegen der Tat des Vaters an ihm, auch ihn zu beseitigen. Wenn Clotald Sigismund im vierten Aufzug einredet, alles Erlebte sei nur ein Traum, dann kann dies nur funktionieren, wenn er ihm weismachen will, dass alles Erlebte nur aus seinem Innern gespeist ist, eine „Ausgeburst des schweren Blutes“⁵⁸⁹¹ ist. Clotald profitiert von Sigismunds Haltlosigkeit im Leben, seinem mangelhaften Erfahrungsschatz aber vor allem seinem Narzissmus, beginnt er doch schließlich zu glauben, dass alles nur in seinem Innern geschehen ist.⁵⁸⁹² Clotald hat Sigismund so sehr in seiner Seele zerrüttet, dass er jetzt wo er denkt, dass alles doch aus seiner Tiefe kommt, nicht mehr weiß, wo er mit sich hin soll. Dies führt sogar dazu, dass Sigismund mit Scham auf seine vermeintlichen Träume reagiert, was aber nur dadurch bedingt ist, dass er sich als zur Tat unfähig einstuft.⁵⁸⁹³ Sigismund sieht das Vergangene nur mehr als aus seinen eigenen Tiefen entstanden, das immer nur ein Traum bleiben wird und deshalb niemals eine Realisierung findet.⁵⁸⁹⁴

Die Notizen Hofmannsthals bezeugen neuerlich seine Beschäftigung mit dem Motiv, zeigen sie doch mitunter auf, dass Sigismund mit dem Weg nach Innen den Verlust der reichen Außenwelt kompensiert.⁵⁸⁹⁵ Der Bezug zur Tiefe zeigt sich auch in Verbindung mit der Prophezeiung und den Gedanken des Königs an seinen Sohn. Hofmannsthal legt hier dar, dass die Vision des Königs nichts anderes war, als das Ahnen um die eigene Zerrüttung: „die furchtbare Prophezeiung ist eine Art *laterna magica* des bösen Gewissens nach Außen projiziert: er wusste das<s> diese furchtbaren Dinge wahr waren - in der Idee wenigstens – weil sie aus dem Material seiner Versündigung gemacht waren; es waren die Dinge die er zu ignorieren gelernt hatte, die er in den Kerker des Unbewusstseins geschickt hatte“.⁵⁸⁹⁶ So hat die Wegsperrung des Prinzen, mit der er sich von seiner eigenen Schlechtigkeit zu distanzieren sucht, für den König jedoch keine Befreiung bedeutet („nach der Wegschaffung des Prinzen ist eine (psychische!) Impotenz des Königs eingetreten“).⁵⁸⁹⁷ In den Notizen zum fünften Aufzug zeigt sich zudem, dass Sigismund sich gegen die bösen Sehnsüchte in seinem Innern wehren will, die ihn zum Mord an Clotald verführen wollen.⁵⁸⁹⁸ Das Motiv deutet sich letztendlich auch durch das „tiefe[...] Loch“⁵⁸⁹⁹ an, in das die Revolutionäre Sigismund zum Sterben werfen, weil er für sie, aufgrund seiner seelischen Zerrüttung, nicht mehr als König brauchbar ist.

Auch in den Schriften zwischen 1902-1907 zeigt sich ein immenser Bezug Hofmannsthals zu dem Motiv, so mitunter in der Schrift *Einleitung zu einer neuen Ausgabe von >>Des Meeres und der Liebe Wellen<<* (1902) in Bezug auf Franz Grillparzer („Fühlt ihn mit innerem Sinne, dem es Wollust ist, sich eine Welt zu schaffen“).⁵⁹⁰⁰ Hofmannsthal betont dabei auch in dieser Schrift die Verbindung des Autors mit dem Leben („fand so tief hinein in den Kern des Lebens“).⁵⁹⁰¹ Des weiteren geht er in dieser Schrift aber auch der Generation nach Goethe nach (SW XXXIII. S. 20. Z. 27-28), sowie der Ergriffenheit des Lebenden.⁵⁹⁰² In *Aus einem alten vergessenen Buch* (1902) bezieht sich Hofmannsthal auf das Buch von Friedrich Anton von Schönholz, indem sich der Lesende durchaus in seinen Tiefen ergriffen fühlt,⁵⁹⁰³ was Hofmannsthal auch dazu bringt, einige Passagen aus dem Werk des Autors zu zitieren, die sich ebenso auf das Motiv beziehen.⁵⁹⁰⁴ In der Schrift *Ansprache im Hause des Grafen Lanckoroński* (1902) geht Hofmannsthal durch das Betrachten der

5890SW XV. S. 213. Z. 6-10.

5891SW XV. S. 29. Z. 7.

5892SW XV. S. 31. Z. 9-12.

5893SW XV. S. 31. Z. 23-42.

5894SW XV. S. 31-32. Z. 41-9.

5895„[...] zweiter Gedanke: dieses alles ist nur gleichnisshafter Natur, wenn ich von dem Hauch eingedrungener Luft den Antrieb zu den gleichen Bewegungen der Seele erhalte, so habe ich dasselbe was die draussen haben.“ In: SW XV. S. 233. Z. 8-10.

5896SW XV. S. 237. Z. 22-26.

5897SW XV. S. 238. Z. 5-6.

5898„Er bekämpft ihr Scheindasein mit allen Gründen, entwickelt eine geniale Beredsamkeit, ihnen zu zeigen, dass er ihr Sein und Thuen für schattenhaft hält.“ In: SW XV. S. 244. Z. 26-28.

5899SW XV. S. 245. Z. 17-18.

5900SW XXXIII. S. 19. Z. 9-10.

5901SW XXXIII. S. 20. Z. 26-27.

5902SW XXXIII. S. 21. Z. 20-21.

5903SW XXXIII. S. 12. Z. 10.

5904SW XXXIII. S. 13. Z. 21, SW XXXIII. S. 17. Z. 19.

Kunst auf das Motiv ein, bezieht er sich doch auf die Ergriffenheit des Betrachters durch diese: „Aber am stärksten leben die stummen Dinge unter der Fascination der Musik. Sie macht die Dimensionen fühlbar: das Hohe, das Tiefe.“⁵⁹⁰⁵ Hofmannsthal hebt die Bedeutung der Kunst für den Menschen hier dergleichen hervor, dass die Wirkung der Werke immens ist, dass sie in dem Menschen weiter gären und gleichsam ein Eigenleben entwickeln.⁵⁹⁰⁶ Durch die Betrachtung der Gemälde dieser Sammlung, kann der Betrachter zudem auch eine „Spiegelung einer längst versunkenen Vergangenheit in einem längst aufgelösten Gemüth“⁵⁹⁰⁷ erleben, was Hofmannsthal auch auf den Maler zu sprechen kommen lässt, der die ihn umgebende Welt in seine Farben umwandelte.⁵⁹⁰⁸ Dabei verwehrt sich Hofmannsthal davor ein einzelnes Gemälde hervorzuheben, will er doch nicht, ganz im Sinne der Konzeption, das Weite einschränken, welchem er durch diese Kunst gegenübersteht (SW XXXIII. S. 10. Z. 4-7). Hofmannsthal betont an dieser Stelle der Schrift neuerlich die Macht der künstlerischen Sphäre auf den Menschen,⁵⁹⁰⁹ aber er greift auch die Gefahr auf, die ein übermäßiger Bezug zur Vergangenheit in sich bergen kann: „Es dringen mit beängstigendem Flügelrauschen die ganzen Geisterschwärme auf uns ein. Es sind die Geister der Einzelnen, die Geister der Völker, die Geister der Zeiten, die uns umwölkend in uns niedertauchen, um von unserem Blut zu trinken.“⁵⁹¹⁰ Hofmannsthal äußert so das Fatale, dass der Mensch der Vergangenheit einräumt, sich aus „unserem Innern sich zu nähren“,⁵⁹¹¹ was dadurch geschieht, indem der Mensch ein Kunstwerk schön heißt.⁵⁹¹² Denn durch diese Bezeichnung räumt der Mensch dem Kunstwerk eine Bezauberung auf sich ein.⁵⁹¹³ Aber Hofmannsthal endet die Schrift nicht nur mit einem Bezug auf Goethe, sondern er zeigt auch auf, dass es der Anspruch der Kunst ist, den Menschen zu erfassen, und dass der Mensch der Kunst dies auch gewähren soll: „Wer nicht mit Erstaunen und Bewunderung anfangen will, der findet nicht den Zugang in das innere Heiligthum. Und der Kopf allein faßt kein Kunstproduct, als nur in Gesellschaft mit dem Herzen.“⁵⁹¹⁴ Auch in *Die Duse im Jahre 1903* (1903) zeigt sich die Ergriffenheit durch die Kunst, aber ebenso der Zug der Schauspielerin, in ihre eigenen Tiefen hinabzusteigen.⁵⁹¹⁵ Hofmannsthal führen die Betrachtungen der Schauspielerin auch zu Goethe,⁵⁹¹⁶ nur um letztendlich wieder zur Schauspielerin zurückzukehren, in der eine „königliche, priesterliche Seele“⁵⁹¹⁷ lebt, um sich hinzugeben, ist sie doch befähigt die „Grenzen ihrer Kunst als eigenstes Leid in ihre Seele hinüberzunehmen.“⁵⁹¹⁸ Ebenso in der Schrift *Szenische Vorschriften zu >>Elektra<<* (1903) zeigt sich Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Motiv, allerdings durch die Vorstellungen das Licht betreffend, die er bezüglich des Bühnenbildes seines Werkes hat („steht die sehr tiefe Sonne, und tiefe Flecken von rot und schwarz erfüllen von diesem Baus ausgeworfen die ganze Bühne“).⁵⁹¹⁹ Die Verbindung zwischen dem Motiv und dem Bühnenbild zeigt sich auch in *Die Bühne als Traumbild* (1903), wenn es heißt: „Es muß die Magie kommen, mit welcher der aus der Seele hervorbrechende Blick begabt ist: einen Lichtstrahl, der von oben her auf die dunkle Bühne fällt“.⁵⁹²⁰

5905SW XXXIII. S. 8. Z. 9-10.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 8. Z. 23.

5906SW XXXIII. S. 8. Z. 25-29.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 8. Z. 30-33, SW XXXIII. S. 9. Z. 10-12.

5907SW XXXIII. S. 9. Z. 26-27.

5908SW XXXIII. S. 9. Z. 29.

5909SW XXXIII. S. 10. Z. 19.

5910SW XXXIII. S. 10. Z. 33-36.

5911SW XXXIII. S. 11. Z. 5.

5912„Es gibt kein stolzeres, kein gefährlicheres Wort. Es ist das Wort, das am tiefsten verpflichtet.“ In: SW XXXIII. S. 11. Z. 6-8.

5913SW XXXIII. S. 11. Z. 17-23.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 11. Z. 14-16.

5914SW XXXIII. S. 11. Z. 38-41.

5915SW XXXIII. S. 22. Z. 19, SW XXXIII. S. 22. Z. 20-22.

In dieser Schauspielerin, so Hofmannsthal, lebe eine „solche Seele“ (SW XXXIII. S. 23. Z. 9) der es unmöglich ist, sich zu verbergen (SW XXXIII. S. 23. Z. 11-16).

5916„Man versteht, daß die Dichterseele, die aus Werther's gequälten Augen angstvoll blickte, sich läutern konnte, sich stärken zu dem wundervoll klaren, das Schicksal bändigenden Blick der Iphigenie!“ In: SW XXXIII. S. 24. Z. 38-40.

5917SW XXXIII. S. 25. Z. 4-5.

5918SW XXXIII. S. 25. Z. 14-15.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 25. Z. 27, SW XXXIII. S. 25. Z. 38-40.

5919SW XXXIII. S. 44. Z. 35-36.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 45. Z. 4.

5920SW XXXIII. S. 41. Z. 1-3.

Hofmannsthal bezieht sich hier aber primär auf den Bühnenbildner, der in sich ⁵⁹²¹ die Fähigkeit hat, mit einem Lichtstrahl „ein funkelndes Schwert, in des betenden Gretchens Seele zu bohren“. ⁵⁹²² Für Hofmannsthal kommt eine solche Fähigkeit des Bühnenbildners nicht aus dem Nichts, vielmehr muss ein solcher Bühnenbildner mitunter die Werke von Poe und Baudelaire verinnerlicht haben, an deren Werken er die „Farbentiefe seiner eigenen Träume“ ⁵⁹²³ misst. Auch in der Schrift *Sommerreise* (1903) zeigt sich das Motiv und zwar durch die Erlebnisse auf der Reise, vor allem dort durch die Beschreibungen der Natur (SW XXXIII. S. 28. Z. 26-31) ⁵⁹²⁴ oder in der Schrift *Lafcadio Hearn* (1904) durch den Verstorbenen Hearn und seiner Liebe für Japan („mit der Liebe, die das innere Leben des geliebten Landes mitlebt“), ⁵⁹²⁵ und durch Hearn's Anekdote ⁵⁹²⁶ oder in *Eine Vorrede. <Gustave Flaubert: Der Roman eines jungen Mannes>* (1904). Hofmannsthal bekundet hier seine Freude darüber, das Herr Gold ihm die Übersetzung eines Buches gesandt hat, das er vor drei bis fünf Jahren im Original gelesen hatte und welches einen „tiefen Eindruck“ ⁵⁹²⁷ auf ihn gemacht hatte, eben jenes *L'éducation sentimentale* von Gustave Flaubert. Auf Flauberts Werk bezogen, realisiert Hofmannsthal die Konzeption ⁵⁹²⁸ und kann dem Redakteur der Wiener Tageszeitung *Die Zeit* Alfred Gold sagen: „so denke ich, es muß Ihnen zuweilen gewesen sein, wie einem Menschen, der allein, mit seiner kleinen Lampe und seinen Werkzeugen, einen Stollen durch das Innere eines Berges triebe, eines lebendigen Berges voll so furchtbaren inneren Druckes, daß er jeden Stein der kaum erbauten Wölbung der Nacht zu Staub zermalmte.“ ⁵⁹²⁹ Auch in *Madame de La Vallière* (1904) geht Hofmannsthal, hier durch die Duldsamkeit der Frau, dem Motiv nach, hatte sie doch unter dem Verlust der Liebe des Königs gelitten (SW XXXIII. S. 56. Z. 29-33). ⁵⁹³⁰ Während sich in *<Dem Gedächtnis Schillers>* (1905) das Motiv nur durch Hofmannsthals Einschätzung der Schiller'schen Werke, die keiner Passivität unterliegen, zeigt, ⁵⁹³¹ offenbart sich ein stärkerer Bezug in der Schrift *Schiller* (1905); in Bezug auf die Wirklichkeit des Todes, heißt es doch hier: „Niemand hatte weniger Ehrfurcht als er vor diesen wesenlosen Grenzen, über die unsere Seele kaum hinauszufiegen wagt. Als der Tod ihn umwarf, lagen da die Entwürfe zu zehn Stücken“. ⁵⁹³² Auch in *Schiller*, so Hofmannsthal, birgt sich das Verständnis für die Konzeption und wird offenkundig in seinen Werken. ⁵⁹³³ Dort wo die Deutschen einst Maria Stuart hatten, die „große Fassung ihre Wahrheit – oder die Wahrheit ihrer Seele –, war nun eine andere Wahrheit ihrer Seele: Siegfried, der sich aus den Stücken von seines Vaters Schwer singend Schwert und Schicksal schmiedet. Haben statt jenes Dranges diese Töne, statt jenes Greifens nach den Sternen dieses Wühlen in den Tiefen.“ ⁵⁹³⁴ Vielfach zeigt sich das Motiv auch in der Schrift *Shakespeares Könige und grosse Herren* (1905) und zwar deutlich auch hier in Verbindung mit der Konzeption, die der Lesende in seinen Werken spürt („in dessen

5921, „Wenn er seine Lichter auf seine einfachen gemalte Wände wirft, muß er die Kräfte der Seele in sich versammeln“. In: SW XXXIII. S. 42. Z. 3-4.

5922SW XXXIII. S. 41. Z. 13-14.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 42. Z. 14-16.

5923SW XXXIII. S. 42. Z. 29.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 42. Z. 32-35, SW XXXIII. S. 43. Z. 10.

5924Siehe: SW XXXIII. S. 27. 7, SW XXXIII. S. 27. Z. 18, SW XXXIII. S. 27. Z. 21, SW XXXIII. S. 27. Z. 25, SW XXXIII. S. 28. Z. 13-15, SW XXXIII. S. 28. Z. 37-40, SW XXXIII. S. 31. Z. 21-22, SW XXXIII. S. 31. Z. 30-31, SW XXXIII. S. 31. Z. 35, SW XXXIII. S. 33. Z. 4.

5925SW XXXIII. S. 53. Z. 23-24.

5926„[...] Gedankenreihen, die überschrieben sind >>Die Macht des Karma<<, in denen tiefe und schwer zu fassende Dinge wie aus tiefem Meeresgrund ans Licht gebracht und aneinandergereiht sind.“ In: SW XXXIII. S. 55. Z. 1-3.

5927SW XXXIII. S. 51. Z. 8.

5928SW XXXIII. S. 51. Z. 11-17.

5929SW XXXIII. S. 52. Z. 7-12.

Gold's Übersetzerfähigkeit hat für Hofmannsthal eine ähnliche Stellung wie Flauberts Arbeit, verweist er doch auf den „innern Stolz[...]" (SW XXXIII. S. 52. Z. 14), den Gold empfinden muss.

5930SW XXXIII. S. 57. Z. 30.

5931„Sein Adjektiv ist wie in der Hast des Laufens errafft, sein Hauptwort ist der schärfste Umriß des Dinges, von oben her im Fluge gesehen, alle Gewalt seiner Seele ist beim Verbum.“ In: SW XXXIII. S. 93. Z. 2-5.

5932SW XXXIII. S. 74. Z. 9-12.

5933„Er, der diese Schranken so verachtete, daß er eines fremden Volkes König vor eines fremden Volkes Tribunal verteidigen wollte. Er, der einzige Esprit envahisseur, den die Deutschen geboren haben, und von dessen Tiraden die Seele der unterdrückten Italiener lebte, der Ungarn, der Polen, er, den sie alle verstanden“. In: SW XXXIII. S. 74. Z. 27-31.

5934SW XXXIII. S. 75. Z. 10-15.

Abseits steht Friedrich Hebbel: „von tiefer Einsamkeit umflossen, wie eine Felseninsel, deren innerer Kern ein glühender Fruchtgarten ist“. In: SW XXXIII. S. 75. Z. 21-22.

Seele dies unzerlegte Ganze Shakespeare anpocht“).⁵⁹³⁵ Hofmannsthal geht der „Gabe der inneren Darstellung“⁵⁹³⁶ durch die Produktivität der Werke nach,⁵⁹³⁷ vor allem aber bezieht er sich auf den Lesenden der Werke Shakespeares. So spricht er nicht von denen, die ihre vom Leben ermüdeten Gesichter „über diesen tiefen Spiegel“⁵⁹³⁸ beugen, und er spricht auch nicht von den Lesenden, die unter der Welt leiden,⁵⁹³⁹ und auch nicht von dem Lesenden, der zu Shakespeare zurückgekehrt ist, sondern von dem Lesenden will er reden, der mit der „ganzen Seele, mit dem ganzen Gemüt“⁵⁹⁴⁰ liest. Hofmannsthal betont nicht nur das Eigenleben, das die Werke Shakespeares in einem, dem Leben zugewandten Menschen haben können,⁵⁹⁴¹ sondern er betont auch die Bedeutung, der Stimmung gemäß, das richtige Stück zu wählen. „Ich glaube nicht, daß einer, »der eine Bühne in sich trägt«, an dem Tage hätte »Romeo und Julie« lesen können, wo es ihm bestimmt war, den »Sturm« zu lesen.“⁵⁹⁴² An solchen Tagen ist dem Leser *Romeo und Julia* ein Nichts, erkannte er in diesem Werk doch dann nichts Lebendiges, „wie Blumenkelche, in die man hinabschauen kann bis auf den Grund“.⁵⁹⁴³ Hofmannsthal verdeutlicht in diesem Sinn die Bedeutung, die ein lebendiger Leser an bestimmten Tagen mit bestimmten Werken in Verbindung bringt, so auch durch das Werk *The Tempest*.⁵⁹⁴⁴ Nur in diesen bestimmten Stimmungen kann ein bestimmtes Werk einen lebendigen Leser vollends ergreifen und ein Eigenleben im Lesenden erzielen. Hofmannsthal spricht jedoch ab, dass es sich bei einem solchen Lesenden zwangsläufig um Charles Lamb oder Théophile Gautier handeln müsse „in welchem fremde Gedichte nochmals lebendig werden“,⁵⁹⁴⁵ sondern dass es der Anspruch der Lebendigkeit ist, der diese Ergriffenheit möglich macht.⁵⁹⁴⁶ Hofmannsthal kommt schließlich auch auf den Titel seiner Schrift zu sprechen, ist die Sphäre der Werke doch die des Adels,⁵⁹⁴⁷ durch die er das Verbindende, was zwischen diesen Figuren herrscht, betont: „ich könnte von einer Musik des Ganzen sprechen, von einer Harmonie, einer Durchseelung, aber alle diese Worte scheinen mir etwas befleckt, etwas welk und voll der Spuren menschlicher Hände.“⁵⁹⁴⁸ Hofmannsthal verbindet das Motiv somit auch hier unmittelbar und durchdringend mit der Konzeption,⁵⁹⁴⁹ wobei doch das „Ganze aus Shakespeares Seele herausgeboren“⁵⁹⁵⁰ ist, und dieses Ganze zielt, laut Hofmannsthal, neuerlich auf die Lebendigkeit ab. So sieht Hofmannsthal in dem „melancholischen Jacques wie dem leichtherzigen Bassanio, dem tiefen heißen Romeo wie dem spröden klugen Mercutio“⁵⁹⁵¹ eine große Besinnung auf die Lebendigkeit. Hofmannsthal differenziert aber durchaus zwischen den Figuren; sind die genannten doch Jünglinge, die auf die Liebe fokussiert sind, hat Brutus ein „inneres Schicksal voll Erhabenheit“.⁵⁹⁵² „Nicht die Interpretation, die seine Seele den Dingen gibt, sondern die Haltung im Dasein, dies Adelige ohne Härte, voll Generosität, voll Güte und Zartheit meine ich, diesen Ton, dessen Wohl laut nur aus einer Seele hervordringen kann, in deren Grund die tiefste

5935SW XXXIII. S. 76. Z. 29-30.

5936SW XXXIII. S. 77. Z. 1.

5937SW XXXIII. S. 77. Z. 2.

5938SW XXXIII. S. 33-34.

5939„Aus ihnen zwar scheint sich mir das innere Mark von Shakespeares Werk stetig zu ernähren.“ In: SW XXXIII. S. 77-78. Z. 41//1.

5940SW XXXIII. S. 79. Z. 29.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 79. Z. 36.

5941„>>Heute liest du mich und ich lebe in dir.<<“ In: SW XXXIII. S. 80. Z. 9-10.

5942SW XXXIII. S. 80. Z. 10-12.

5943SW XXXIII. S. 80. Z. 15-16.

5944„Da fiel sein Blick auf dieses Wort: *The Tempest*. Und er wußte in einem Blitz: »Ich vermag Leben zu spenden. Ich vermag heute diese Wesen Prospero und Miranda und Ariel und Caliban in mir stärker aufleben zu lassen, als ein Wasser verwelkte Blumen aufleben macht. Heute oder nie bin ich die Insel, auf der diese alle gelebt haben.“ In: SW XXXIII. S. 80. Z. 21-26.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 80. Z. 26-41, SW XXXIII. S. 81. Z. 5-12.

5945SW XXXIII. S. 81. Z. 14-15.

5946Siehe: SW XXXIII. S. 82. Z. 13.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 83. Z. 14-27.

5947„Diese Worte »Könige und große Herren« haben auf ein Gedächtnis, dessen Tiefen mit Shakespeare getränkt sind, eine Macht, immer wieder neue Fluten aus allen Brunnen emporsteigen zu lassen.“ In: SW XXXIII. S. 84. Z. 18-21.

5948SW XXXIII. S. 85. Z. 31-34.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 85. Z. 34-39.

5949SW XXXIII. S. 86. Z. 13, SW XXXIII. S. 86. Z. 27.

5950SW XXXIII. S. 87. Z. 10.

5951SW XXXIII. S. 87. Z. 31-33.

5952SW XXXIII. S. 88. Z. 12.

Selbstachtung eingesenkt ist.“⁵⁹⁵³ Hofmannsthal verweist an dieser Stelle, wie zuvor in anderen Werken, auf eine Verbindung zwischen der Atmosphäre und den Lichtverhältnissen („Aber es gibt einige Stellen, die sichtlich nur da sind, um das ganze Licht zu fangen, das die Seele dieser Atmosphäre ist“).⁵⁹⁵⁴ Vor allem Brutus' Wesen, dieses adelige Sein, das sich dem Tod stellt und dennoch einen so feinfühligem Umgang mit dem Knaben Lucius pflegt, wird von Hofmannsthal hervorgehoben,⁵⁹⁵⁵ sowie die in den Werken Shakespeares vorherrschende Atmosphäre, wodurch er neuerlich auf die Konzeption anspielt: „Ja, so sehr sehe ich es überall, daß ich im tiefsten betroffen werde, wenn ich eine Gestalt erblicke wie Macbeth, die fast nichts von dieser Atmosphäre um sich hat.“⁵⁹⁵⁶ Die Bedeutung dieser Atmosphäre lässt Hofmannsthal aber auch auf Kleist und seine Werke verweisen,⁵⁹⁵⁷ als auch auf die Kunst Rembrandts, wie auch die Homers erwähnen.⁵⁹⁵⁸ Ebenso geht Hofmannsthal dem Motiv in der Schrift *Zukunft* (1905) nach, über die Zukunft, die sich nirgends als im Innern des Menschen erschafft,⁵⁹⁵⁹ in dem *Prolog zu Ludwig von Hofmanns Tänzen* (1905) durch die Kunst des Malers Ludwig von Hofmann („und das die Seele so willig ist durchs Auge wie durchs Ohr in sich zu saugen“),⁵⁹⁶⁰ in *Eines Dichters Stimme* (1905) wenn Hofmannsthal seiner Definition des Dichters nachgeht, der „von allem schon gelöst [sei] und doch im innersten gebunden“⁵⁹⁶¹ ist, oder in *Die Briefe Diderots an Demoiselle Voland* (1905) durch den Autor Diderot und einen seiner Protagonisten Rameau, diesen „im Innern unbestechlichen Richter der Menschen, diesen Lumpen, diese verführerische Seele von einem Menschen“.⁵⁹⁶² Auch in *Der Tisch mit den Büchern* (1905) geht Hofmannsthal dem Motiv nach, wenn er die Wirkung von Büchern auf eine Seele beschreibt (SW XXXIII. S. 58. Z. 24-28).⁵⁹⁶³ Es ist aber nicht nur die Ergriffenheit auf die Hofmannsthal sich hier bezieht, sondern er thematisiert auch den Künstler (SW XXXIII. S. 59. Z. 40). In der Besprechung *Das Mädchen mit den Goldaugen* (1905) von Balzacs Erzählung (*La fille aux yeux d'or*, 1833) zeigt sich ebenso ein wiederholter Bezug zum Motiv, wenn er die Ergriffenheit für diese bekennt.⁵⁹⁶⁴ Balzac schildert dabei die Geschichte von Henry de Marsay und dem Mädchen mit den Goldaugen, ein Werk welches die „tiefste Begierde [...] befriedigen“⁵⁹⁶⁵ kann und welches mit der „tiefsten Lust mit dem Geruch von Blut“⁵⁹⁶⁶ gemischt ist.⁵⁹⁶⁷ Auch in der Schrift *Der begrabene Gott, Roman von Hermann Stehr* (1905) zeigt sich das Motiv bereits sehr früh ebenso auch in Bezug auf die Konzeption.⁵⁹⁶⁸ Hofmannsthal zeigt durch das Motiv hier vor allem die Ergriffenheit auf, die der Lesende durch das Werk gewinnen kann.⁵⁹⁶⁹ So erzählt Stehr in diesem Werk mitunter von dem Maiaufstand in Dresden 1848, dessen Schilderung für Hofmannsthal unbeschreiblich ergreifend wirkt und über dessen Buch Hofmannsthal sagen kann: „>>Ich habe, da ich dieses las, etwas erlebt.<<“⁵⁹⁷⁰ Ebenso zeigt sich das Motiv auch in dem *Brief an den Buchhändler Hugo Heller* (1906), indem

5953SW XXXIII. S. 88. Z. 13-17.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 88. Z. 17-25.

5954SW XXXIII. S. 89. Z. 6-8.

5955SW XXXIII. S. 89. Z. 27.

5956SW XXXIII. S. 90. Z. 38-41.

5957„In den Dramen, die Kleists kochende Seele in ihren Eruptionen herausgeschleudert hat, ist diese Atmosphäre, dieses Mit-einander der Gestalten vielleicht das Schönste des Ganzen.“ In: SW XXXIII. S. 91. Z. 37-40.

5958SW XXXIII. S. 92. Z. 20-31.

5959SW XXXIII. S. 95. Z. 2-11.

5960SW XXXIII. S. 100. Z. 4-5.

„Auch hier ringt eine Seele um ihre Welt. Es ist eine griechische Seele, die in sich das Glück dieser Rhythmen gefunden hat, eine vereinzelte griechische Seele unter uns, den Griechen so nah als sonst nur die einzigen, die in Wahrheit ihnen nahe sind: die Franzosen.“ In: SW XXXIII. S. 100. Z. 20-23.

5961SW XXXIII. S. 98. Z. 8-9.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 98. Z. 23, SW XXXIII. S. 98. Z. 30, SW XXXIII. S. 98. Z. 35, SW XXXIII. S. 99. Z. 4.

5962SW XXXIII. S. 66. Z. 29-31.

5963SW XXXIII. S. 60. Z. 14, SW XXXIII. S. 60. Z. 16.

5964SW XXXIII. S. 96. Z. 5-7.

5965SW XXXIII. S. 96. Z. 21.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 96. Z. 34.

5966SW XXXIII. S. 96. Z. 13.

5967Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 97. Z. 6, SW XXXIII. S. 97. Z. 28-32.

5968SW XXXIII. S. 69. Z. 2-6.

5969SW XXXIII. S. 70. Z. 25-27.

Siehe: SW XXXIII. S. 69. Z. 9-13, SW XXXIII. S. 69. 35-37, SW XXXIII. S. 70. Z. 5, SW XXXIII. S. 70. Z. 20.

5970SW XXXIII. S. 71. Z. 7.

Hofmannsthal auf dessen Bitte reagiert, ihm Werke zu nennen, die besonders wertvoll sind. So nennt Hofmannsthal diesem mitunter das Werk *Goethe über seine Dichtungen*,⁵⁹⁷¹ *Die Korrespondenz des Abbé Galiani*,⁵⁹⁷² ebenso Hebbels Briefe,⁵⁹⁷³ sowie die Biographie Winckelmanns von Justi⁵⁹⁷⁴ oder auch alte Abhandlungen wie die von Lessing, über die es heißt: „Hier mochte die Freude dazu kommen, zu sehen, wie ein episches Talent, an dessen Produkte sich vielfach Dankbarkeit und mehr Hoffnungen knüpfen, sich selbst den obersten Begriff seiner Kunst mit innerster Freude entwickelt.“⁵⁹⁷⁵ In der Schrift *Gärten* (1906) geht Hofmannsthal der Freude des Menschen seiner Gegenwart an Gärten nach; solche Phänomene kommen und gehen, so Hofmannsthal in der Schrift, doch drücken sie aber dennoch „das innere Leben eines Gemeinwesens aus“.⁵⁹⁷⁶ Die Schönheit eines Gartens, so Hofmannsthal, kann einen Menschen genauso ergreifen wie ein Kunstwerk (SW XXXIII. S. 104. Z. 20-25). Hofmannsthal hebt in dieser Schrift vor allem die Gärten der Japaner hervor.⁵⁹⁷⁷ Den modernen Gärten jedoch fehlt für Hofmannsthal die harmonische Atmosphäre, wie sie die Gärten der Urgroßväter noch hatten; was Hofmannsthal darunter fasst ist, „daß sie einander etwas zu sagen haben, daß in ihrem Miteinanderleben eine Seele ist, so wie die Worte des Gedichtes“.⁵⁹⁷⁸ Hofmannsthal zeigt in dieser Schrift aber auch auf, wie der moderne Garten wieder zu der naiven Sphäre zurückgelangen kann: „Der seelenloseste Garten braucht nur zu verwildern, um sich zu beseelen.“⁵⁹⁷⁹ Hofmannsthal betont aber auch in dieser Schrift die Bedeutung der Lebendigkeit: „Und doch sollte es nicht Beseeltes geben als einen kleinen Garten, in dem die lebende Seele seines Gärtners webt. Es sollte hier überall die Spur einer Hand sein“.⁵⁹⁸⁰ Ebenso zeigt sich die Einbindung des Motivs in der Schrift *Die unvergleichliche Tänzerin* (1906) in Bezug auf Ruth St. Denis. Hofmannsthal beschreibt seine Ergriffenheit bei dem Anblick des Tanzes dieser Frau, obgleich er sie nur eine Viertelstunde lang bei ihren Tempeltänzen, wobei die Bühne das „Innere des indischen Tempels“⁵⁹⁸¹ darstellte, gesehen hatte. Hofmannsthal hebt hier mitunter auch die Wirkung ihres Lächelns auf andere Menschen hervor („Ein Lächeln, dem die Seele seltener Menschen zufliegt“),⁵⁹⁸² sowie ihre Regungslosigkeit, die keine „erzwungene künstliche Starrnis [...], sondern eine innere seelische Notwendigkeit“⁵⁹⁸³ war. Auch in *Sebastian Melmoth* (1905) geht Hofmannsthal der Seele nach und zwar durch Oscar Wildes gesellschaftliches Leben, sein Wirken auf Andere.⁵⁹⁸⁴ Auch in der *Einleitung zu dem Buche genannt die Erzählungen der Tausendundein Nächte* (1906) zeigt sich mehrfach das Motiv und zwar durch die vielfache Ergriffenheit des Lesenden durch das Buch (SW XXXIII. S. 121. Z. 4-16). Hofmannsthal beschreibt zudem die Ähnlichkeit, die er empfunden hatte, zwischen sich und den in den Geschichten geschilderten Kaufmannsöhnen („wie die lebendigen Zeichen dieser Schicksale verschlungen ineinanderspielten, tat sich in unserem Innern ein Abgrund von Gestalten und Ahnungen, von Sehnsucht und Wollust auf“).⁵⁹⁸⁵ Als Männer schließlich greifen sie zum dritten Mal zu der Lektüre des Bandes und hinterfragen nun die Bearbeitungen des Werkes, die Übersetzungen, ob durch sie nicht doch die „eigentümlichste Schönheit, seine tiefste Kraft“⁵⁹⁸⁶ vernichtet worden ist. Er verneint dies schließlich, ist das Werk doch für ihn ebenso

5971 „Die inneren Hilfsmittel, so unberechenbar tiefen Produkten beizukommen, finden sich hier mit wahrhaft deutschem Fleiß vereinigt“. In: SW XXXIII. S. 110. Z. 19-21.

5972 SW XXXIII. S. 110. Z. 32, SW XXXIII. S. 110. Z. 36.

5973 SW XXXIII. S. 112. Z. 1-5.

5974 SW XXXIII. S. 113. Z. 24.

5975 SW XXXIII. S. 114. Z. 14-17.

5976 SW XXXIII. S. 103. Z. 4.

5977 „Aber von dieser Feinfühligkeit sind wir noch weltenweit, unsere Augen, unsere Hände (auch unsere Seele, denn was wahrhaft in der Seele ist, das ist auch in den Händen)“. In: SW XXXIII. S. 104. Z. 38-40.

5978 SW XXXIII. S. 105. Z. 4-6.

5979 SW XXXIII. S. 105. Z. 8-9.

5980 SW XXXIII. S. 105. Z. 12-15.

5981 SW XXXIII. S. 117. Z. 41.

5982 SW XXXIII. S. 118. Z. 27-28.

5983 SW XXXIII. S. 118. Z. 14-15.

Weiter, heißt es: „Es strömte aus dem Innersten dieses sitzenden Mädchens in diese starren Glieder etwas von dem Fluidum, das die großen Gebärden der Duse über jede Möglichkeit, sie anders zu denken, hinaushebt.“ In: SW XXXIII. S. 118. Z. 15-18.

5984 SW XXXIII. S. 64. Z. 10-13.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 64-65. Z. 35-41//1-6.

5985 SW XXXIII. S. 121. Z. 21-24.

5986 SW XXXIII. S. 121. Z. 28.

mit der Konzeption verbunden („aber es ist wie aus einer Seele heraus, es ist ein Ganzes, es ist eine Welt durchaus.“).⁵⁹⁸⁷ Vielmehr stellt Hofmannsthal für sich fest, dass diese Erzählungen in die „innerste Natur orientalischer Poesie“⁵⁹⁸⁸ hineinführen, und stellt die These auf: „denn dies Geheimnisvolle, [...] ist das tiefste Element morgenländischer Sprache und Dichtung zugleich: daß in ihr alles Trope ist, alles mehrfach deutbar, alles Ableitung aus uralten Wurzeln, alles schwebend.“⁵⁹⁸⁹ Ebenso geht Hofmannsthal dem Motiv in der Schrift *Der Dichter und diese Zeit* (1906) nach. Hofmannsthal bezieht sich hier auf die Gegenwart, der der Mensch, so Hofmannsthal in dieser Rede an die Zuhörer, nur glaubt im „tiefen todesähnlichen Schlaf“⁵⁹⁹⁰ zu entgehen. Hofmannsthal geht, gemäß dem Titel der theoretischen Schrift, auch seinem Verständnis des Dichters nach, indem für ihn etwas von dem Dichter liegt, den man den „romantischen“⁵⁹⁹¹ nannte. Aber es ist auch etwas in der Seele des modernen Dichters, das durch Goethe in ihn hineingekommen ist,⁵⁹⁹² ebenso wie von dem Wesen Hölderlins und dem Byrons. Hofmannsthal zeigt aber auch in dieser Schrift die Bedeutung des Lebendigen für den Dichter auf,⁵⁹⁹³ nicht jedoch um neuerlich den Zug zu Vergangenen, gegeben durch die Wirkung früherer Dichter, zu verdeutlichen, sagt er doch eben durch jenen Bezug zur Vergangenheit: „Ich selber trage ihn in mir ebenso unausgewickelt, wie ich ihn bei Ihnen voraussetze.“⁵⁹⁹⁴ Hofmannsthal zeigt in dieser Schrift aber auch seine Kritik an dem modernen Dichter auf, hat er doch noch nicht alle Möglichkeiten, die ihm gegeben sind, realisiert: „Es ist das Wesen dieser Zeit, daß nichts, was wirkliche Gewalt hat über die Menschen, sich metaphorisch nach außen ausspricht, sondern alles ins Innere genommen ist, während etwa die Zeit, die wir das Mittelalter nennen und deren Trümmer und Phantome in unsere hineinragen, alles, was sie in sich trug, zu einem ungeheuren Dom von Metaphern ausgebildet aus sich ins Freie emportrieb.“⁵⁹⁹⁵ Genau durch jene Passage des Werkes bringt Hofmannsthal den Mangel an Religion und Glauben in der Moderne ins Spiel, wodurch er aber gleichsam von dem modernen Menschen fordert, dass er keiner fremden Macht bedürfe, sondern auf sich selbst vertrauen sol (SW XXXIII. S. 130. Z. 1-6). Hofmannsthal geht aber auch in dieser Schrift auf den Wandel beim Lesen ein. So „schlingen [manche Lesenden] die realsten, die entseelteste aller Literaturen hinunter und suchen etwas höchst Seelenhaftes“.⁵⁹⁹⁶ Diese Lesenden, auch wenn Hofmannsthal die Werke ihrer Lektüre herabsetzt, versuchen sich mit dem Leben zu verbinden, so wie sie es einstmals durch die Religion geschafft haben. Selbst durch diese Lektüre, so Hofmannsthal, zeigen sie eine Sehnsucht nach der Poesie und wollen sich mit den Dichtern befassen, diesen „einsamen Seelen“,⁵⁹⁹⁷ von denen diese Lesenden doch ein „tiefer Abgrund“⁵⁹⁹⁸ trennt. So erkennt Hofmannsthal auch in den Lesenden der Werke der Wissenschaftler eine Sehnsucht nach dem Dichter, wobei Hofmannsthal jedoch der Wissenschaft die Lebendigkeit abspricht (SW XXXIII. S. 135. Z. 36-41). Innerhalb der Wissenschaften hebt Hofmannsthal allein die Mathematik hervor, zeigt sich an ihr doch immer noch eine „Durchseelung mit Menschlichkeit“,⁵⁹⁹⁹ denn in ihr ist, laut Hofmannsthal, immer noch der „Mensch das Maß aller Dinge“.⁶⁰⁰⁰ Hofmannsthal kommt auch in dieser Schrift neuerlich auf die Konzeption zu sprechen, darf der Dichter sich doch zu absolut Nichts in Distanz setzen: „Denn dies ist das einzige Gesetz, unter dem er steht: keinem Ding den Eintritt in seine Seele zu wehren“.⁶⁰⁰¹ Dieser Bezug zur Ganzheit impliziert nicht nur eine Verbindung mit dem Tod.⁶⁰⁰² Der Dichter ist für Hofmannsthal auch eine Art Spiegel, der von anderen Schicksalen in seiner Seele ergriffen wird, die ihn „mit Leid innig

5987SW XXXIII. S. 121. Z. 34-35.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 122. Z. 34.

5988SW XXXIII. S. 123. Z. 16-17.

5989SW XXXIII. S. 123. Z. 17-22.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 125. Z. 20-21.

5990SW XXXIII. S. 128. Z. 1.

5991SW XXXIII. S. 128. Z. 7.

5992SW XXXIII. S. 128. Z. 8, SW XXXIII. S. 128. Z. 21-22.

5993SW XXXIII. S. 128. Z. 22-24.

5994SW XXXIII. S. 128. Z. 25-27.

5995SW XXXIII. S. 129. Z. 30-36.

5996SW XXXIII. S. 133-134. Z. 40-41//1-9.

5997SW XXXIII. S. 135. Z. 18.

5998SW XXXIII. S. 135. Z. 19-20.

5999SW XXXIII. S. 136. Z. 14-15.

6000SW XXXIII. S. 136. Z. 16-17.

6001SW XXXIII. S. 138. Z. 30-31.

6002SW XXXIII. S. 139. Z. 13-19, SW XXXIII. S. 139. Z. 20-24.

durchtränken“. ⁶⁰⁰³ Zu einem anderen Zeitpunkt wiederum wird er den „gestirnten Himmel in seiner aufgeschlossenen Seele spiegeln“. ⁶⁰⁰⁴ Hofmannsthal nimmt aber auch Bezug zu der Klage der Menschen, dass der moderne Dichter gewisse Inhalte in seiner Dichtung ausklammert („Inhalte mancher Industrien oder dergleichen“). ⁶⁰⁰⁵ Dem hält Hofmannsthal jedoch entgegen, dass der Dichter alles Neue in sich aufnehmen wird, „vermöge der tiefen Leidenschaft, die sie treibt, jedes neue Ding dem Ganzen, das sie in sich tragen, einzuordnen“. ⁶⁰⁰⁶ Hofmannsthal verdeutlicht auch an diesen Passagen der theoretischen Schrift seine Vorstellung von einem Dichter, die ohne die Konzeption nicht zu denken ist. Hofmannsthal jedoch stellt auch die Frage einiger Menschen der Moderne, ob nicht von eben jenen „dichterischen Seelen noch größere fieberhafte Unruhe“ ⁶⁰⁰⁷ ausgehe, anstatt eine Beruhigung des modernen Menschen. ⁶⁰⁰⁸ Doch Hofmannsthal verneint dies, denn für ihn soll der Dichter der Gegenwart die „Synthese des Inhaltes der Zeit“ ⁶⁰⁰⁹ liefern, sind sie doch Teil der gegenwärtigen Hofmannsthal'schen Welt, um „zu schaffen aus keinem anderen Antrieb heraus als aus dem Grundtrieb ihres Wesens“. ⁶⁰¹⁰ Für Hofmannsthal gibt es aber auch Momente, in denen der moderne Dichter sich und sein Schaffen hinterfragt. ⁶⁰¹¹ In der Literatur jedoch kann der Mensch, so Hofmannsthal hier, eine Lösung für seine Beklemmung an der Welt und dem Leben finden. ⁶⁰¹² Hofmannsthal betont aber auch das differenzierte Erleben verschiedener Menschen in Bezug auf die Literatur (SW XXXIII. S. 145. Z. 7-15), um aber auf den Lesenden einzugehen, der liest, weil auch er die Harmonie wieder erlangen will, ⁶⁰¹³ und dadurch erleben kann, dass „kein Stand der Seele unerreichbar“ ⁶⁰¹⁴ ist, was Hofmannsthal in unmittelbarer Nähe zur Religion stellt: „Wer zu lesen versteht, liest gläubig. Denn er ruht mit ganzer Seele in der Vision. Er läßt nichts von sich draußen. Für einen bezauberten Augenblick ist ihm alles gleich nah, alles gleich fern: denn er fühlt zu allem einen Bezug.“ ⁶⁰¹⁵ Hofmannsthal verweist in diesem Zusammenhang auf die Gleichheit der lebendig empfindenden Dichter, und sieht keine Differenzierung zwischen dem jetzt Lebendigen und dem bereits Toten, ⁶⁰¹⁶ ist dies auch nicht für den Lesenden von Bedeutung, dem es darum geht, dass ihn ein Dichter, gleich ob lebend oder tot, in seiner „Seele mit dem Unmeßbaren beschenkt“. ⁶⁰¹⁷ Einen Unterschied sieht Hofmannsthal aber zwischen Dichtung und Nachahmung, wobei er jedoch auch aufzeigt, dass er von dem Dichter der Moderne keine endgültigen Lösungen erwarte; wichtig ist nur, dass sich der Dichter wie auch der Lesende, als sich in der Zeit stehend empfindet. ⁶⁰¹⁸ Während sich in *Umriss eines neuen Journalismus* (1907) nur ein Bezug auf das Motiv durch die Sprache des Werkes *Französische Gesellschaftsprobleme* von Oskar H. Schmitz findet, ⁶⁰¹⁹

6003SW XXXIII. S. 138. Z. 41.

6004SW XXXIII. S. 139. Z. 1-2.

6005SW XXXIII. S. 140. Z. 3-4.

6006SW XXXIII. S. 140. Z. 12-13.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 140. Z. 17-19, SW XXXIII. S. 140-141. Z. 31-41//1-7.

6007SW XXXIII. S. 141. Z. 27-28.

6008„[...] sind sie nicht wie sensible Organe dieses großen Leibes, vermöge welcher die disparaten anstürmenden Forderungen noch wilder die Seele zerwühlen? schaffen sie nicht Phantome, wo sie hinblicken, und beseelen verwirrend und unheimlich auch die zerfallenden Teile der Gebilde?“ In: SW XXXIII. S. 141. Z. 28-32.

6009SW XXXIII. S. 141. Z. 38.

6010SW XXXIII. S. 143. Z. 20-21.

6011„Wachen wir nicht manchmal aus dem Schlaf auf, meinen aufzuwachen, hören alles, sehen alles, und sind doch im Tiefsten betäubt, von den geheimen heilsamen Giften des Schlafes erfüllt, und liegen eine kurze Weile und unser zum Schein so waches Denken starrt in irgend eine Tiefe unseres Daseins mit einem furchtbaren eisernen qualvollen Blick?“ In: SW XXXIII. S. 143-144. Z. 38-41//1-2.

6012SW XXXIII. S. 144. Z. 33-37.

6013„Auch ihnen erlöst sich, wie dem Schaffenden, die Seele vom Stofflichen, nicht indem sie es verschmäht, sondern indem sie es mit solcher Intensität erfaßt, daß sie hindurchdringt.“ In: SW XXXIII. S. 145. Z. 25-27.

6014SW XXXIII. S. 145. Z. 28.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 146. Z. 1-2.

6015SW XXXIII. S. 146. Z. 37-40.

6016„Ich glaube auch nicht, daß ein anderer Streit, mit dem die Luft erschüttert wird, irgend eine Bedeutung für das innere Leben der lebendigen Menschen hat, ich meine den Streit über die Größe und die Kleinheit der einzelnen Dichter[...]“. In: SW XXXIII. S. 147. Z. 11-14.

6017SW XXXIII. S. 147. Z. 22.

6018SW XXXIII. S. 148. Z. 1-8.

6019„Schmitz kommt von einer Beschreibung irgendwelcher Lebensgewohnheiten [...] von einer Gebärde zu einem Seelenzustand, vom Straßenbild zu einem unlöslichen Geheimnis, einem intimsten Kern der Lebensauffassung“. In: SW XXXIII. S. 150. Z. 11-16.

zeigt sich noch ein mehrfacher Bezug zum Motiv in *Die Wege und die Begegnungen* (1907). So vergleicht der Reisende seine Reise mit dem Unbewussten in seiner frühesten Kindheit und dem Erleben Agurs.⁶⁰²⁰ Mitunter aber zeigt sich das Motiv auch durch die Schilderungen der Reise, und vor allem der Bedeutung des Kreuzweges für den Menschen (SW XXXIII. S. 153. Z. 17-31).⁶⁰²¹ Hofmannsthal betont in dieser Schrift aber auch die Bedeutung der Begegnung, die er über die der Umarmung stellt,⁶⁰²² und kommt letztendlich neuerlich auf Agur zu sprechen, der zum Aufbruch aufgerufen hatte („Aber wer ist Agur, der in mir lebt mit seiner lebendigen Rede?“).⁶⁰²³

In *Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch* (1902) zeigt sich das Motiv durch das Lächeln Balzacs auf Hammer-Purgstalls Lob: „Die furchtbare Energie seiner mit dem Leben ringenden Seele war für einen Moment entspannt“.⁶⁰²⁴ Balzac verweist, im Zuge seiner Ausführungen, auf das englische Theater und darin auf die wirklichen Mächte, worunter er das individuelle Schicksal versteht, das Wesen des Einzelnen (SW XXXIII. S. 32. Z. 4-8). Ebenso findet sich das Motiv durch Balzacs Äußerungen über den Künstler, der in das „Auf und Nieder aller menschlichen Seelen das Spiegelbild ihrer eigenen Ekstasen und Abspannungen“⁶⁰²⁵ wirft. Hofmannsthal lässt Balzac sich aber auch über seine Betrachtungen des Künstlers äußern (SW XXXIII. S. 33. Z. 25-31). Zudem verweist er auch auf Benvenuto Cellini, der im „tiefsten Verlies“⁶⁰²⁶ in der Engelsburg aus sich heraus, aus seinen Delirien, einen Bezug zur Kunst schaffte, der ihm Erleichterung brachte.⁶⁰²⁷ Sich mit dem Künstler beschäftigend, kommt Balzac auf das Opfer Poussins zu sprechen, der Frenhofer seine Geliebte als Modell überlassen hatte, die er sich „beseelen“⁶⁰²⁸ fühlte: „Was von der Welt für seine Seele existierte, hat er in sein Bild hinübergetragen.“⁶⁰²⁹ Frenhofer war dabei ganz allein seinem Ich verpflichtet und schloss dementsprechend alles aus, wogegen sich die „Tore seiner Seele für immer geschlossen hatten“.⁶⁰³⁰ Während der Orientalist Balzacs Darstellung von dem Künstler zur Welt kritisch hinterfragt, stellt Balzac fest: „aber ich weiß, daß jede menschliche Existenz, die der Darstellung wert ist, sich selbst verzehrt und, um diesen Brand zu unterhalten, aus der ganzen Welt nichts als die ihrem Brennen dienlichen Elemente in sich saugt, wie die Kerze den Sauerstoff aus der Luft auffrißt.“⁶⁰³¹ Balzac stuft seine Figuren hingegen als wahnsinnige Menschen ein, weil das „Innere des Menschen ein sich selbst verzehrender Brand“⁶⁰³² ist. Ebenso bezieht sich Balzac auf das Motiv, wenn er Kritik an der Generation um 1890 äußert.⁶⁰³³ Davon ausgehend, verweist er neuerlich auf seine eigenen Figuren und äußert, dass es Dämonen wären, denen er allen das „schwelende Feuer der Tollheit in ihre Köpfe gesetzt“⁶⁰³⁴ hat. Goethe als Künstler, sei da keine Ausnahme gewesen; seinen Werther vergleicht er mit Merlin, dessen Auge wie ein „bodenloser Schacht in die Tiefen der Hölle“⁶⁰³⁵ geführt hat. In Balzacs Worten klingt zudem Hofmannsthals eigene Beurteilung von George an, wenn er über Goethe sagt, dass er mit einem Blick eine „Seele töten“⁶⁰³⁶ konnte: „Was Napoleon einen Stern nannte, das nannte er die Harmonie seiner Seele. Und dieses leuchtende Zauberschloß, das er aufbaute aus unvergänglichem Material, meinen Sie, es hätte keine Verliese, in denen Gefangene einem langsamem Tode entgegenwimmerten? Aber er geruhte, sie nicht zu

6020SW XXXIII. S. 152. Z. 29-35, SW XXXIII. S. 153. Z. 8-10.

6021SW XXXIII. S. 153. Z. 36-37.

6022„Es ist in keinem Augenblick das Sinnliche so seelenhaft, das Seelenhafte so sinnlich als in der Begegnung. Hier ist alles möglich, alles in Bewegung, alles aufgelöst.“ In: SW XXXIII. S. 155. Z. 17-19.

6023SW XXXIII. S. 156. Z. 6-7.

6024SW XXXIII. S. 29. Z. 9-10.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 29. Z. 5-9.

6025SW XXXIII. S. 33. Z. 31-32.

6026SW XXXIII. S. 33. Z. 40.

6027SW XXXIII. S. 34. Z. 6-16.

6028SW XXXIII. S. 34. Z. 38.

6029SW XXXIII. S. 35. Z. 5-7.

6030SW XXXIII. S. 35. Z. 8-9.

6031SW XXXIII. S. 36. Z. 13-17.

6032SW XXXIII. S. 36. Z. 36.

6033SW XXXIII. S. 37. Z. 2-10.

6034SW XXXIII. S. 37. Z. 24.

6035SW XXXIII. S. 37. Z. 33.

6036SW XXXIII. S. 37. Z. 37.

hören, weil er groß war.“⁶⁰³⁷

In *Ein Brief* (1902) zeigt sich bereits in den ersten Sätzen, in denen sich Chandos auf den Brief Bacons bezieht, dass Bacon seine Zurückgezogenheit und seine momentane Situation gespeist aus der Seele Chandos' erkannt hat,⁶⁰³⁸ wobei sich Chandos wiederum dagegen verwehrt. Dieser distanziert sich von der Vergangenheit, steht dieser mit dem Gefühl der Fremdheit gegenüber und damit auch seinen Werken, die er als 19jähriger oder mit 23 Jahren geschrieben hatte: „Und ich bin's wiederum, der mit dreiundzwanzig unter den steinernen Lauben des großen Platzes von Venedig in sich jenes Gefüge lateinischer Perioden fand, dessen geistiger Grundriß und Aufbau ihn im Innern mehr entzückte als die aus dem Meer auftauchenden Bauten des Palladio und Sansovin?“⁶⁰³⁹ Unbegreiflich steht Chandos dieser Distanz gegenüber, diesem Verlust seines künstlerischen Schaffens.⁶⁰⁴⁰ Mit seinen Äußerungen jedoch bestätigt Chandos Bacons Äußerung, dass sich die Problematik aus seinem Innern speist, entzündeten sich doch eben jene genannten Werke aus seinen Innern, und hat er doch zu ihnen, und damit zu seinem früheren Ich, seiner Seele, den Bezug verloren. Die Distanz zeigt sich nicht nur gegenüber der Vergangenheit, sondern die Problematik in seinem Innern bestimmt nicht nur sein gegenwärtiges Leben, sondern auch sein Zukünftiges. „Allein, ich bin es ja doch und es ist Rhetorik in diesen Fragen, Rhetorik, die gut ist für Frauen oder für das Haus der Gemeinen, deren von unserer Zeit so überschätzte Machtmittel aber nicht hinreichen, ins Innere der Dinge zu dringen. Mein Inneres aber muß ich Ihnen darlegen, eine Sonderbarkeit, eine Unart, wenn Sie wollen eine Krankheit meines Geistes, wenn sie begreifen sollen, daß mich ein ebensolcher brückenloser Abgrund von den scheinbar vor mir liegenden literarischen Arbeiten trennt, als von denen, die hinter mir sind und die ich, so fremd sprechen sie mich an, mein Eigentum zu nennen zögere.“⁶⁰⁴¹ Dabei kann Chandos nicht nur Negatives, sondern auch Positives der Vergangenheit abgewinnen, wenn er sich der Lektüre des Sallust erinnert, und wie die „Erkenntnis der Form“⁶⁰⁴² gekommen war, „jener tiefen, wahren, inneren Form, die jenseits des Geheges der rhetorischen Kunststücke erst geahnt werden kann“.⁶⁰⁴³ So besinnt er sich auch auf vergangene literarische Pläne, die „vollgesogen mit einem Tropfen meines Blutes“⁶⁰⁴⁴ waren und zu denen er sich heute distanziert stehen sieht. An einen dieser literarischen Pläne erinnert sich Chandos im Besonderen, lag ihm doch „sinnliche und geistige Lust zugrunde“.⁶⁰⁴⁵ Ausgelöst durch diese Erinnerung, läßt Hofmannsthal ihn seine Sehnsucht äußern: „Wie der gehetzte Hirsch ins Wasser, sehnte ich mich hinein in diese nackten, glänzenden Leiber, in diese Sirenen und Dryaden, diesen Narcissus und Proteus, Perseus und Aktäon: verschwinden wollte ich in ihnen und aus ihnen heraus mit Zungen reden.“⁶⁰⁴⁶ Dabei zeigt sich die Tiefe der Seele in seiner Vergangenheit durch sein künstlerisches Schaffen bestimmt; Seele und Kunstschaffen scheinen hier eins, wobei er sich weder der Welt noch vor den Menschen und den einfachen Dingen verschlossen hat.⁶⁰⁴⁷ Nun aber sieht er sich mit dem Verlust der künstlerischen Gabe konfrontiert, wobei er durchaus narzisstische Züge, in seinem früheren Schaffen zu sehen glaubt: „Es möchte dem, der solchen Gesinnungen zugänglich ist, als der wohlangelegte Plan einer göttlichen Vorsehung erscheinen, daß mein Geist aus einer so aufgeschwollenen Anmaßung in dieses Äußerste von Kleinmut und Kraftlosigkeit zusammensinken mußte, welches nun die bleibende Verfassung meines Innern

6037SW XXXIII. S. 38. Z. 6-11.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 38. Z. 11-12, SW XXXIII. S. 38. Z. 30.

6038SW XXXI. S. 45. Z. 16-17.

6039SW XXXI. S. 45. Z. 25-30.

6040 „Und konnte ich, wenn ich anders derselbe bin, alle Spuren und Narben dieser Ausgeburten meines angespannten Denkens so völlig aus meinem unbegreiflichen Innern verlieren“. In: SW XXXI. S. 45. Z. 30-33.

6041SW XXXI. S. 46. Z. 4-14.

6042SW XXXI. S. 46. Z. 25.

6043SW XXXI. S. 46. Z. 25-27.

6044SW XXXI. S. 46. Z. 35-36.

6045SW XXXI. S. 47. Z. 6.

6046SW XXXI. S. 47. Z. 4-8.

6047 „[...] wenn ich auf meiner Jagdhütte die schäumende laue Milch in mich hineintrank, die ein struppiges Mensch einer schönern, sanftägigen Kuh aus dem Euter in einen Holzeimer niedermolk, so war mir das nichts anderes, als wenn ich in der dem Fenster eingebauten Bank meines studio sitzend, aus einem Folianten süße und schäumende Nahrung des Geistes in mich sog.“ In: SW XXXI. S. 47. Z. 32-38.

ist.“⁶⁰⁴⁸ Chandos beschreibt sein Sprachproblem dem Freund schließlich expliziter; dieses hatte sich zuerst auf Allgemeines bezogen, bevor Chandos eine Steigerung vernommen hatte: „Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte >>Geist<<, >>Seele<< oder >>Körper<< nur auszusprechen. Ich fand es innerlich unmöglich, über die Angelegenheiten des Hofes, die Vorkommnisse im Parlament oder was Sie sonst wollen, ein Urteil herauszubringen.“⁶⁰⁴⁹ Auch durch diese Äußerung deutet Chandos an, dass seine Problematik im Leben auf seine eigene Persönlichkeit zurückzuführen ist. Während andere Menschen eine Unterscheidung treffen können, ein Werturteil fassen können, ist dies Chandos nicht möglich.⁶⁰⁵⁰ Chandos’ Versuch, sich dem Leben wieder zu verbinden, indem er zu der Lektüre der Werke von Seneca und Cicero greift, versagt letztendlich, weil die Werke nicht „das Tiefste, das Persönliche [seines] Denkens“⁶⁰⁵¹ erfassen. So berichtet Chandos von den wenigen Augenblicken, in denen er sich dem Leben näher fühlt. So hatte er befohlen, im Milchkeller Rattengift zu streuen und war dann selbst ausgeritten. Während des Ausrittes jedoch, stellt er sich die im Todeskampf befindlichen Ratten vor.⁶⁰⁵² Die gesehene, obwohl nicht anwesende Betrachtung des Sterbens der Ratten, führt bei Chandos dazu, dieses Empfinden zu verdeutlichen. So erwähnt er die „wundervolle[...]“ Schilderung von den Stunden, die der Zerstörung / von Alba Longa vorhergehen, aus dem Livius“,⁶⁰⁵³ die ihm nichts Vergangenes mehr scheint, sondern die er im Innern als Gegenwart wahrnimmt.⁶⁰⁵⁴ So war ihm, als wenn der dienende Sklave, der vor der „erstarrenden Niobe stand, [...] das durchgemacht haben [musste], was ich durchmachte, als in mir die Seele dieses Tieres gegen das ungeheure Verhängnis die Zähne bleckte.“⁶⁰⁵⁵ Chandos spricht in diesem Zusammenhang von einem „Hinüberfließen in jene Geschöpfe oder ein Fühlen, daß ein Fluidum des Lebens und Todes“⁶⁰⁵⁶ war. Dabei zeigt Chandos, dass das Empfinden mehr war als gewöhnliches Mitleid, gedenkt er doch vermeintlich Nebensächlichem wie einer Gießkanne unter einem Nußbaum. Vielmehr sieht er sich durch diese „Nichtigkeiten“⁶⁰⁵⁷ von den „Wurzeln der Haare bis ins Mark der Fersen“⁶⁰⁵⁸ erschüttert. Trotz seiner Problematik mit der Sprache, kann Chandos Bacon von einem „unendliche[n] Widerspiel in mir und um mich“⁶⁰⁵⁹ sprechen, das auf ein Ahnen hinausgeht, dass nichts auf der Welt gesondert ist. Dass dieses Ahnen in der Natur letztendlich auf die Konzeption hinausläuft, zeigt sich dadurch, wenn Chandos Bacon sagt: „Es ist mir dann, als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen. Oder als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten, wenn wir anfangen, mit dem Herzen zu denken.“⁶⁰⁶⁰ Wenn Chandos aber dieser „Bezauberung“⁶⁰⁶¹ wieder verlustig werde, kann er mit Worten eben jene nicht fassen, ebenso wie er nicht dazu imstande ist, etwas „Genaueres über die inneren Bewegungen meiner Eingeweide oder die Stauungen meines Blutes anzugeben“.⁶⁰⁶² Chandos nennt diese Momente, in denen er die Konzeption der Ganzheit des Seins spürt, Zufälle; abgesehen von diesen jedoch, erkennt er sein Leben als sehr mangelhaft an, sucht aber diesen Mangel an

6048SW XXXI. S. 48. Z. 8-12.

6049SW XXXI. S. 48. Z. 33-37.

6050„Dies alles erschien mir so unbeweisbar, so lügenhaft, so löcherig wie nur möglich. Mein Geist, zwang mich, alle Dinge, die in einem solchen Gespräch vorkamen, in einer unheimlichen Nähe zu sehen“. In: SW XXXI. S. 49. Z. 24-27.

6051SW XXXI. S. 50. Z. 7-8.

6052„Da, wie ich im tiefen, aufgeworfenen Ackerboden Schritt reite, nichts Schlimmeres in meiner Nähe als eine aufgescheuchte Wachtelbrut und in der Ferne über den welligen Feldern die große sinkende Sonne, tut sich mir im Innern plötzlich dieser Keller auf, erfüllt mit dem Todeskampf dieses Volks von Ratten. Alles war in mir: die mit dem süßlich scharfen Geruch des Giftes angefüllte kühdumpfe Kellerluft und das Gellen der Todesschreie, die sich an modrigen Mauern brachen.“ In: SW XXXI. S. 50-51. Z. 39-40//1-7.

6053SW XXXI. S. 51. Z. 11-13.

6054„Wie sie die Straßen durchirren, die sie nicht mehr sehen sollen ... wie sie von den Steinen des Bodens Abschied nehmen. Ich sage Ihnen, mein Freund, dieses trug ich in mir und das brennende Karthago zugleich; aber es war mehr, es war göttlicher, tierischer; und es war Gegenwart, die vollste erhabenste Gegenwart.“ In: SW XXXI. S. 51. Z. 13-18.

6055SW XXXI. S. 51. Z. 23-26.

6056SW XXXI. S. 51. Z. 31-32.

6057SW XXXI. S. 51. Z. 40.

6058SW XXXI. S. 52. Z. 2.

6059SW XXXI. S. 52. Z. 22-23.

6060SW XXXI. S. 52. Z. 25-28.

6061SW XXXI. S. 52. Z. 29.

6062SW XXXI. S. 52. Z. 32-34.

„innerer Leere“, ⁶⁰⁶³ diese „Starre meines Innern“, ⁶⁰⁶⁴ vor der Außenwelt zu verbergen. Dabei dient Chandos seine Erziehung dazu, wenigstens den Schein für die Außenwelt zu wahren und so sein Inneres vor dieser abzuschotten. ⁶⁰⁶⁵ Gerade das vermeintlich Lächerliche und Unbedeutende ergreift Chandos, wodurch er sich mitunter auf Crassus und dessen Liebe zu einer zahmen Muräne besinnt. Neuerlich zeigt sich hier, dass die Problematik des Chandos primär aus seiner Seele gespeist ist, wenn er dem Freund mitteilt: „Das Bild dieses Crassus ist zuweilen nachts in meinem Hirn, wie ein eingeschlagener Nagel, um den herum alles schwärt, pulst und kocht. Es ist mir dann, als geriete ich selber in Gärung, würfe Blasen auf, wallte und funkelte. Und das Ganze ist eine Art fieberisches Denken, aber Denken in einem Material, das unmittelbarer, flüssiger, glühender ist als Worte. Es sind gleichfalls Wirbel, aber solche, die nicht wie die Worte der Sprache ins Bodenlose zu führen scheinen, sondern irgendwie in mich selber, und in den tiefsten Schoß des Friedens.“ ⁶⁰⁶⁶ So muss Chandos auch dem Freund mitteilen, dass es ihm unmöglich scheint, ein neues Werk zu verfassen, und verabschiedet sich mit seinem letzten Brief von Bacon, dem „Wohltäter [seines] Geistes“. ⁶⁰⁶⁷

In *Das Gespräch über Gedichte* (1903) zeigt sich das Motiv bereits zum Beginn des Gespräches, und zwar durch das Zitat von Hebbel, welches gleichsam eine Kritik an der Gegenwart äußert: „Es leben jetzt, die wenigen ausgenommen, die selbst im Lyrischen etwas hervorbringen, keine fünf Menschen in Deutschland, welche über diese zartesten Geburten der Seele ein Urteil hätten.“ ⁶⁰⁶⁸ In dem von den beiden Freunden besprochenen Gedicht von George *Komm in den totgesagten Park und schau...* zeigt sich gleichsam der Bezug zur Tiefe. ⁶⁰⁶⁹ Während Clemens den Titel des Gedichtbandes hinterfragt („Warum eigentlich >>Jahr der Seele<<?“), ⁶⁰⁷⁰ gibt Gabriel ihm zur Antwort, dass die darin geschilderten Landschaften nichts anderes sind als die „tiefsten Zustände unseres Inneren“. ⁶⁰⁷¹ Gabriel führt seinen Gedankengang dahingehend weiter aus, indem es heißt: „Wie der wesenlose Regenbogen spannt sich unsere Seele über den unaufhaltsamen Sturz des Daseins. Wir besitzen unser Selbst nicht: von außen weht es uns an, es flieht uns für lange und kehrt uns in einem Hauch zurück.“ ⁶⁰⁷² In diesem Zusammenhang verweist Gabriel aber auch auf die Bedeutung der Poesie; statt in der „engen Kammer unseres Herzens“, ⁶⁰⁷³ darf das Dasein, so Gabriel, nun in der „unerschöpflichen Natur wohnen“, ⁶⁰⁷⁴ bringt die Poesie doch nichts anderes zurück als den „zitternden Hauch der menschlichen Gefühle“. ⁶⁰⁷⁵ Gabriel liest noch ein weiteres Gedicht Georges vor, welches zu denen des Sommers gehört („Der sinnend saß an jenes Weihers Kante / Und lauschte in die tiefe Heimlichkeit“). ⁶⁰⁷⁶ Clemens bestätigt für sich die Schönheit dieses Gedichtes, in dem ein „reine[r] tiefe[r] Spiegel unstillbarer Sehnsucht“ ⁶⁰⁷⁷ zu spüren ist. Es ist Clemens, der schließlich auf das Gedicht *Sie seh'n sich nicht wieder* (1841) von Hebbel verweist, und wiederum Gabriel, der auch in Bezug auf dieses Gedicht äußert, dass auch dieses nichts anderes als „einen tiefen Zustand des Gemüts“ ⁶⁰⁷⁸ ausdrückt. In dem Bild der Schwäne, sieht Gabriel ein Bild, in welchem sich die „Seele jener, gerade jener Regungen entladen“ ⁶⁰⁷⁹

6063SW XXXI. S. 52. Z. 37.

6064SW XXXI. S. 52. Z. 38.

6065„[...] sind es, scheint mir, allein, welche meinem Leben nach außen hin einen genügenden Halt und den meinem Stande und meiner Person angemessenen Anschein bewahren.“ In: SW XXXI. S. 53. Z. 3-5.

6066SW XXXI. S. 54. Z. 13-20.

6067SW XXXI. S. 55. Z. 4-5.

6068SW XXXI. S. 74. Z. 2-5.

6069SW XXXI. S. 74. Z. 22.

6070SW XXXI. S. 75. Z. 35.

6071SW XXXI. S. 76. Z. 5.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 76. Z. 12-13, SW XXXI. S. 76. Z. 17-19.

6072SW XXXI. S. 76. Z. 19-22.

„Genug, etwas kehrt wieder. Und etwas begegnet sich in uns mit anderem.“ In: SW XXXI. S.76. Z. 26-27.

6073SW XXXI. S. 76. Z. 38.

6074SW XXXI. S. 76. Z. 38-39.

6075SW XXXI. S. 77. Z. 7-8.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 77. Z. 8-16, SW XXXI. S. 83. Z. 12-13.

6076SW XXXI. S. 78. Z. 9-10.

6077SW XXXI. S. 78. Z. 16.

6078SW XXXI. S. 79. Z. 14.

6079SW XXXI. S. 80. Z. 4-5.

kann. Gabriel verweist schließlich darauf, dass vor allem den Kindern aber auch den Frommen alles „Symbol“⁶⁰⁸⁰ sei, was Clemens hinterfragt, reden sie doch nicht von der Religion, sondern von der Poesie, worauf Gabriel erwidert: „Das tue ich auch. Aber ich möchte ein vom tiefsten Geist der Sprache geprägtes Wort erst von seiner Lehmkruste reinigen.“⁶⁰⁸¹ Dies führt Gabriel dazu, sich zum Begriff des Symboles zu äußern. So kommt es nach seinem Verständnis nur zum Auflösen des Opfernden im Opfertier, zum Auflösen des Menschen in dem Gedicht nur deshalb, weil „wir und die Welt nichts Verschiedenes sind“.⁶⁰⁸² Clemens kommt schließlich auf Goethe zu sprechen, und thematisiert eine Veränderung in seinem Wesen; er habe seine Jugend hinter sich gelassen und sich an die „geformten Gebilde“⁶⁰⁸³ gewandt, die ihm die „Heimat seiner Seele“⁶⁰⁸⁴ geworden sind, so Clemens.⁶⁰⁸⁵ Die Thematisierung Goethes ist es schließlich, die Gabriel die Konzeption andeuten lässt, wenn er sagt: „Wovon unsere Seele sich nährt, das ist das Gedicht, in welchem, wie im Sommerabendwind, der über die frischgemähten Wiesen streicht, zugleich ein Hauch von Tod und Leben zu uns herschwebt, eine Ahnung des Blühens, ein Schauer des Verwesens, ein Jetzt, ein Hier und zugleich ein Jenseits, ein ungeheueres Jenseits.“⁶⁰⁸⁶ Für Gabriel sind Goethes späte Gedichte wie Brunnen, die nur für diejenigen sichtbar sind, „der sich hinnabbeugt auf das tiefe dunkle Wasser eines langen Lebens“.⁶⁰⁸⁷ Dabei widerspricht Gabriel durchaus, dass Goethe im Alter nur von dem „geformten Gedanken“⁶⁰⁸⁸ angetrieben worden ist. Im Zuge dessen, verweist er auf das Gedicht *Geschöpfe der Flamme*, welches von ihm in die Nacht von Christiane Vulpius' Tod gestellt wird: „Das wirkliche Erlebnis der Seele, welche Worte möchten es ausdrücken, wenn nicht bezauberte!“⁶⁰⁸⁹ Ausgehend von diesem Gedicht, betont Gabriel weiter die Bedeutung der Seele (SW XXXI. S. 86. Z. 24-29). Zumal gibt es für ihn wenige Gedichte wie dieses von Goethe, welches die reichen „Landschaften der Seele“⁶⁰⁹⁰ zeigt. In den Varianten schildert Hofmannsthal ebenso die Bedeutung der Seele,⁶⁰⁹¹ durch den Hauch bei Goethe („ b.) von innen die mythische Handlung sich der Welt entladen“).⁶⁰⁹²

Auch in dem Drama *Elektra* (1903)⁶⁰⁹³ zeigt sich das Motiv von besonderer Bedeutung. Gleich zu Beginn betonen die Mägde Elektras Distanzierung zu ihnen und ihr Leiden um ihren Vater. Elektra wiederum verurteilt die Mägde nicht nur, weil sie den Mördern ihres Vaters dienen, sondern sie spürt auch, dass sie

6080SW XXXI. S. 80. Z. 9.

6081SW XXXI. S. 80. Z. 13.

6082SW XXXI. S. 82. Z. 1.

„In unserem Leib ist das All dumpf zusammengedrückt: wie selig, sich tausendfach der furchtbaren Wucht zu entladen.“ In: SW XXXI. S. 82. Z. 6-8.

6083SW XXXI. S. 84. Z. 9.

6084SW XXXI. S. 84. Z. 12.

6085SW XXXI. S. 84. Z. 19-23.

6086SW XXXI. S. 85. Z. 4-8.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 85. Z. 14.

6087SW XXXI. S. 85. Z. 27-28.

6088SW XXXI. S. 85. Z. 29.

6089SW XXXI. S. 86. Z. 16-17.

6090SW XXXI. S. 86. Z. 37-38.

6091„Es handelt sich um eine Erregung in der die Seele sich selbst genießt und nicht um Befriedigung der Bedürfnisse des Verstandes und des Herzens und seiner Leidenschaften.“ In: SW XXXI. S. 325. Z. 25-27.

6092SW XXXI. S. 326. Z. 2.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 324. Z. 25, SW XXXI. S. 326. Z. 24-25, SW XXXI. S. 326. Z. 34-35, SW XXXI. S. 333. Z. 10-11, SW XXXI. S. 333. Z. 5, SW XXXI. S. 334. Z. 17.

6093Die Untersuchung von Anz und Pfohlmann, in Bezug auf die Psychoanalyse und die Wirkung auf die Wiener Moderne, zeigt eine hergestellte Verbindung zwischen Elektra, die von den beiden Autoren als Hysterikerin verstanden wird, und deren Geschichte sich an Breuers *Krankheitsgeschichte der Anna O.* anschließt. Anz und Pfohlmann beschäftigen sich dergleichen mit Hofmannsthals Auseinandersetzung mit Freud und der Traumdeutung, und halten fest: „Ob Hofmannsthal Freuds Werke bereits vor 1900 zur Kenntnis nahm, ist unbekannt.“ In: Anz, Thomas und Pfohlmann, Oliver: *Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Eine Dokumentation. Band I Einleitung und Wiener Moderne.* Verlag LiteraturWissenschaft.de. Marburg, 2006, S. 101. Von den beiden Autoren wird jedoch vermutet, dass Hofmannsthal durch Alfred Freiherr von Berger, Professor für Ästhetik an der Universität Wien mit Freud in Kontakt gekommen ist. Dieser hatte sich bereits am 2. Februar 1896 positiv über die *Studien über Hysterie* von Josef Breuers und Sigmund Freuds in der Wiener *Morgen-Press*e geäußert.

Als hinreichender Beleg für Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse, erweist sich die Bibliothek Hofmannsthals, die neben *Studien über Hysterie* (1895), *Die Traumdeutung* (1900), *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* (1904), *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921), *Das Ich und das Es* (1923) oder *Jenseits des Lustprinzips* (1923) enthält.

ein wirkliches Leben haben, während sie sich „im Leib“⁶⁰⁹⁴ einen Geier anfüttert, einen Aasfresser. Zudem, bedingt durch die Sphäre der Antike, kann Elektra danach verlangen, dass der Vater, „herauf“⁶⁰⁹⁵ aus der Unterwelt kommen möge. Auch durch dieses Motiv wird die Differenz zwischen den Schwestern deutlich. Elektra, die der Rache und der Vergangenheit zugewandt ist, steht Chrysothemis gegenüber, die sich nach einem erfüllten Leben sehnt („Ich hab’s wie Feuer in der Brust, / es treibt mich immerfort herum im Haus“).⁶⁰⁹⁶ Die Sehnsucht nach Leben, die Chrysothemis in sich spürt, wird aber immer wieder durch ihre Gegenwart, aus der sie entfliehen will, gebremst, weshalb sie auch Elektra dazu aufruft, ihr beizustehen. Doch Elektra zeigt sich weder liebend noch mitleidig mit der Schwester, die neuerlich ihre Leere im Leben bekennt, die sich sehend und betend zeigt, dass ein „Gott ein Licht / mir in der Brust anstecke, daß ich mich / in mir kann wiederfinden“.⁶⁰⁹⁷

Bereits die bisherigen Passagen deuten auch in diesem Drama zwei Aspekte an: die Problematik des Menschen liegt in seinem Innern, und es ist an ihm selbst, sich zu ermöglichen, manchmal auch durch die Hilfe eines äußeren Impulses, sich dem Leben zu stellen. Doch Elektra bleibt ihrem Bezug zur Vergangenheit verhaftet, was Chrysothemis nicht nachvollziehen kann. Sie fühlt ihre Seele leiden, die immer „von dieser Speise essen“⁶⁰⁹⁸ muss, die in diesem Haus gefangen ist, während sie doch wirklich leben will. Eigene Kinder will sie empfangen, doch sie sollen nicht in ihre jetzigen Augen schauen, die beladen sind von dem Schmerz der letzten Jahre: „meinen Leib / wasch’ ich in jedem Wasser, tauch’ mich tief / hinab in jedes Wasser, alles wasch’ ich / mir ab“.⁶⁰⁹⁹ Chrysothemis warnt Elektra vor der Mutter, habe sie doch in der letzten Nacht einen fürchterlichen Traum von Orest gehabt. Elektra jedoch sieht diesen Traum als Bestätigung für die nahende Rache, gibt sie doch vor, dass sie es gewesen sei, die ihr den Traum aus ihrer „Brust“⁶¹⁰⁰ geschickt habe. In dem Traum wiederum, birgt Elektra sich selbst im „tiefsten Dunkel“,⁶¹⁰¹ sehend wie Orest die Tat an der Mutter begeht. Durch die Begegnung zwischen Klytämnestra und Elektra, deutet Klytämnestra zum einen ihre eigene Schwäche an („warum / muß meine Kraft in mir gelähmt sein?“),⁶¹⁰² zum anderen jedoch, dass sie ihre Beklemmung mit ihrem eigenen Wesen in Verbindung stehen sieht: „warum / bin ich lebendigen Leibes wie ein wüstes / Gefild und diese Nessel wächst aus mir / heraus, und ich hab' nicht die Kraft zu jäten!“⁶¹⁰³

Des weiteren zeigt sich das Motiv, wenn Klytämnestra Elektras Worte verkennt („So ehrst du mich? Ist etwas noch von Scheu / in dir?“),⁶¹⁰⁴ mit denen sie ihr erklärt, warum sie sie eine Göttin genannt hatte. Auch innerhalb Klytämnestras Bereitschaft, Elektra Glauben zu schenken, zeigt sich die Einbindung des Motivs. Während Klytämnestra die Ratschläge der Dienerinnen abtut, die ihr dabei helfen wollen, ihre Träume zu bannen, die ihr das „Blut aussaugen“,⁶¹⁰⁵ zeigt sie sich bereit dazu, auf Elektra zu hören („will ich von meiner Seele alle Hüllen / ablösen und das Fächeln sanfter Luft, / von wo es kommen mag, einlassen, wie / die Kranken tun, wenn sie der kühlen Luft“).⁶¹⁰⁶ Hoffend, Elektra könne ihr helfen, trennt sich Klytämnestra von den Dienerinnen und damit auch von dem von ihnen getragenen Licht, so dass nur aus dem „Innern des Hauses [...] ein schwacher Schein durch den Flur“⁶¹⁰⁷ fällt. Zudem verweist sie auf die Schmucksteine an ihrem Körper; da in jedem „ganz sicher eine Kraft“⁶¹⁰⁸ wohnt, die sie sich zu Nutze machen will, um ihren Traum zu bannen, zeigt sich neuerlich Klytämnestras Ahnung, dass die Problematik in ihr selbst verwurzelt ist, dass es ihr Gewissen ist, welches ihr diese Träume schickt. Öffentlich würde Klytämnestra dies nicht bekennen, und so ruft sie stattdessen Elektra neuerlich dazu auf, ihr zu helfen,

6094SW VII. S. 64. Z. 18.

6095SW VII. S. 66. Z. 34.

6096SW VII. S. 69-70. Z. 30-31.

6097SW VII. S. 71. Z. 29-31.

6098SW VII. S. 72. Z. 6.

6099SW VII. S. 72. Z. 21-24.

6100SW VII. S. 73. Z. 31.

6101SW VII. S. 74. Z. 9.

6102SW VII. S. 75. Z. 8-9.

6103SW VII. S. 75. Z. 9-12.

6104SW VII. S. 76. Z. 31-32.

6105SW VII. S. 77. Z. 23.

6106SW VII. S. 77. Z. 37-40.

6107SW VII. S. 78. Z. 3.

6108SW VII. S. 78. Z. 27.

wähnt ihre Stärke zu erkennen und betont ihre eigene Schwäche, die Belastung durch Aegisth, der sie zusätzlich haltlos macht. Sie wähnt ins „Chaos [zu] sinken“, ⁶¹⁰⁹ beobachtet ohne zu wissen, wer sie bedrängt, und so fürchterlich verängstigt, dass ihre „Seele / sich wünscht, erhängt zu sein“. ⁶¹¹⁰ Auch im Schlaf findet sie keine Ruhe, sondern träumt so stark, dass sie glaubt, dass sich ihr „in den Knochen das Mark“ ⁶¹¹¹ löst. Elektra offenbart ihr schließlich, dass sie das rechte Opfer sei, wodurch sich neuerlich zeigt, dass nur sie, nur der Mensch selbst, sich von der Beklemmung befreien kann, die in seinem eigenen Innern vorherrscht. Orest wird die Tat an ihr begehen, die einer Jagd gleicht, und sie wird selbst die Gefangenen in den Kerkern beneiden, „die auf dem Grund von Brunnen nach dem Tod / als wie nach Erlösung schrei'n“. ⁶¹¹² Doch sie ist in ihrem „Selbst so eingekerkert“, ⁶¹¹³ dass sie sich nicht befreien kann. Elektra prophezeit ihr zudem, sie sterben zu sehen, während sich ihr Innerstes zusammenzieht. Mit ihrem stummen Betrachten, wird sie letztendlich erkennen, dass ihr „erhängt ist [...] die Seele“ ⁶¹¹⁴ in ihr selbst und so den Tod finden. Dadurch zeigt sich auch in dieser Passage des Dramas die Selbstverantwortung des Menschen für sein Leben.

Neuerlich zeigt sich der Bezug zum Motiv, wenn Elektra glaubt, nur noch ihre Schwester und sie könnten den Mord begehen. Chrysothemis schmeichelnd, dass ihre Einsamkeit sie starkgemacht habe, sagt sie: „Überall / ist so viel Kraft in dir!“ ⁶¹¹⁵ Auf Chrysothemis Verweigerung wird Elektra nur noch drängender, heißt sie ihr ihre „Wurzeln / in dich versenken und mit meinem Willen / dir impfen das Blut“. ⁶¹¹⁶ Obwohl Chrysothemis Elektra schweigen heißt, fährt diese drängend fort, dass sie sich ihr zur Dienerin machen werde. Zudem prophezeit sie ihr die ersehnten Kinder:

„so heb' ich's dir empor, so hoch! damit
sein Lächeln hoch von oben in die tiefsten,
geheimsten Klüfte deiner Seele fällt
und dort das letzte, eisig Gräßliche
vor dieser Sonne schmilzt“ ⁶¹¹⁷

Elektra deutet durch diese Passage unbewusst an, wodurch sich ein Mensch von der Beklemmung, wie sie Chrysothemis in diesem Haus erfahren hat, lösen kann, nämlich durch die bereits von Chrysothemis ersehnte eigene Familie. Als der Bote (Orest) sich nähert, gräbt Elektra jedoch gerade in der Erde nach dem Beil („Ich grab' nichts ein, / ich grab' was aus“), ⁶¹¹⁸ denn sie habe nichts Liebes, was zu ihr gehört, was sie beerdigen könne. Ihre Einsamkeit verwirrt auch den vermeintlichen Boten, dass Elektra nur Etwas habe was sie „aus der Erde scharren / und küssen“ ⁶¹¹⁹ will, aber keinen lebendigen Menschen.

Elektra bekennt schließlich, wessen Blut sie ist, was gleichsam ihrem Zug zur Tat eine familiäre Notwendigkeit gibt, kann sie sich doch nicht gegen ihr eigenes Blut stellen, und bezieht sich hier allein auf den Vater. Doch Orest schenkt ihr keinen Glauben, da Elektra jünger sein müsse und vom Wesen her sanftmütig gewesen sei, während ihres voll „Blut und Haß“ ⁶¹²⁰ ist. Aufgrund ihres Wesens, glaubt sie zudem auch die Andeutung des Boten nicht, dass der Bruder noch lebe, sondern wähnt, dass der Fremde ihre Seele nur noch mehr quälen wolle. ⁶¹²¹

Nachdem Elektra Orest als ihren Bruder, allerdings allein durch den Diener, erkannt hat, zeigt diese sich beschämt. Ihr Leben und ihre Zukunft habe sie für die Rache an dem Vater aufgegeben, wobei es sie vor allem gequält hat zu wissen, was sie eingebüßt hat, mitunter eine sexuelle Erfüllung, wobei das Wissen

6109SW VII. S. 79. Z. 10.

6110SW VII. S. 79. Z. 26-27.

6111SW VII. S. 79. Z. 35-36.

6112SW VII. S. 85. Z. 40.

6113SW VII. S. 86. Z. 1.

6114SW VII. S. 86. Z. 30.

6115SW VII. S. 92. Z. 35-36.

6116SW VII. S. 93. Z. 10-12.

6117SW VII. S. 94. Z. 21-25.

6118SW VII. S. 96. Z. 21-22.

6119SW VII. S. 96. Z. 35-36.

6120SW VII. S. 99. Z. 20.

6121SW VII. S. 100. Z. 32-34.

darum sie im „Innersten / verbrannt“⁶¹²² habe.⁶¹²³ Statt eines wirklichen Lebens, einer Liebe und Kindern, habe sie „nichts hervorgebracht“⁶¹²⁴ aus sich als „Flüche und Verzweiflung“.⁶¹²⁵ Die letzten Bedenken des Bruders für die Tat zerstreut Elektra jedoch, wieder völlig im Sinnen auf die Ermordung der Mörder ihres Vaters. Sie stellt diese Tat an ihnen in einen göttlichen Kontext, wenn es heißt: „Die tat ist wie ein Bette, / auf dem die Seele ausruht, wie ein Bett / von Balsam, drauf die Seele ruhen kann, / die eine Wunde ist, ein Brand, ein Eiter / und eine Flamme!“⁶¹²⁶ Auch zeigt sich das Motiv des weiteren durch Elektras Verhalten Aegisth gegenüber, vor dem sie sich demütig und „tief“⁶¹²⁷ verbeugt, um ihn ins Haus und damit in seinen Tod zu schicken. Nach der Ermordung der Mutter und ihres Ehemannes, kann Elektra die Musik hören, mit der die Menschen den Tod der Königin und ihres Mannes feiern; jedoch behauptet sie, dass diese Musik aus ihr selbst heraus tönt.⁶¹²⁸

Jaffiers problematische Stellung im Leben deutet sich in *Das gerettete Venedig* (1904) bereits durch seine Lebenssituation an.⁶¹²⁹ Die Bedeutung, die Hofmannsthal diesem Motiv zuspricht, zeigt sich an zahlreichen Passagen auch in diesem Werk, steht das Motiv doch in Verbindung mit dem Wesen des Protagonisten, der mehrheitlich allein vom Narzissmus dominiert ist. So nimmt Belvidera Bezug zu Jaffier, als diese ihrem Mann ihre unverbrüchliche Liebe versichert, wofür ihr für diese Versicherung die Sprache nicht ausreichend erscheint: „O könnt´ ich´s mehr als sagen, / könnt´ ich dir´s geben, es in dich hinein / mit meinen Augen drängen“.⁶¹³⁰ Dass das Motiv eng mit dem Erleben des modernen Menschen verbunden ist, zeigt sich ebenso in Jaffiers Schilderung der Geschehnisse in dem Hause seines Schwiegervaters. So hatte die erfahrene Demütigung in seinem „Innern alles ausgelöscht“,⁶¹³¹ was ihn mit Belvidera verbindet, d. h. er hat eine Erschütterung in seinem Narzissmus erlebt.⁶¹³² Doch Belvidera versichert ihm ihre Liebe, dass sie „mit Leib und Seele deines Willens Sklavin“⁶¹³³ ist, wobei Jaffier dies jedoch kein Trost ist: „Seh´ ich verändert? ja? Es könnte sein, / daß dieses Äuß´re nicht mehr länger heuchelt / und zeigt, wie´s innen zugeht.“⁶¹³⁴ Obwohl Belvidera ihn liebt, deutet sie auch den Schaden für „ihre zarten Seelen“⁶¹³⁵ an, den sein Wesen den Kindern bringen kann. Zwangsläufig zeigt sich auch die Einbindung des Motivs durch Jaffiers Erinnerung an Pierre; gerade in einem Moment, als er die „Hölle in der Brust“⁶¹³⁶ gespürt hatte, war er Pierre begegnet, der ihn sich gleich an die Rettung vor dem Tod durch ihn erinnert. Durch Jeronimo wurde Jaffier auf die Idee gebracht, dass Menschen der obersten Schichten sich in Venedig als Spione verdingen und er es diesen gleich tun könne. Diese Spione eben seien dem Staat wichtig „als seines Lebens feinste, tiefverzweigte, geheimste Nerve“.⁶¹³⁷ Jaffier wiederum gibt sich beim ersten Gespräch mit Jaffier als moralischer Mensch aus; dennoch sei er ein Schurke, weil er eben das Schlimme in der Welt, den Staat der die Menschen unterdrückt, bisher ertragen habe: „daß ich auf tausend Rufe meines Bluts / nicht auf mich raffte und ein Ende mache / dem Treiben, das ich seh!“⁶¹³⁸

Während sich bei Jaffier eine narzisstische Verblendung zeigt, offenbart Jaffier, durch seine Erinnerung an die Freundschaft mit Jaffier, dass seine Liebe zum Schönen durch den Freund ausgelöst wurde („Was ich

6122SW VII. S. 102. Z. 19-20.

6123SW VII. S. 103. Z. 22-29.

6124SW VII. S. 103. Z. 34.

6125SW VII. S. 103. Z. 35.

6126SW VII. S. 104. Z. 33-37.

6127SW VII. S. 108. Z. 30.

6128SW VII. S. 109. Z. 38-39.

6129„Jaffiers Wohnung. Ein geräumiges Zimmer, um ein paar Stufen tiefer gelegen als die /Straße, so daß die Ausgangstür und das kleine Fenster, beide rechts, beträchtlich über / dem Boden.“ In: SW IV. S. 9. Z. 2-4.

6130SW IV. S. 17. Z. 9-10.

6131SW IV. S. 17. Z. 15.

6132In den Notizen zeigt sich dies mitunter dadurch, das Jaffier sich mir Jesus am Kreuz in Verbindung setzt (SW IV. S. 181. Z. 27-33).

Belvidera jedoch sucht ihn dazu auf sich zusammenzunehmen (SW IV. S. 182. Z. 3-19).

6133SW IV. S. 18. Z. 10.

6134SW IV. S. 18. Z. 32-34.

6135SW IV. S. 20. Z. 8.

6136SW IV. S. 21. Z. 20.

6137SW IV. S. 26. Z. 35-36.

6138SW IV. S. 29. Z. 24-26.

Bess' res, Schön' res / da drinnen hab', daran bist du dem Meisten / du Schuld."),⁶¹³⁹ die ihm das „Herz“⁶¹⁴⁰ gegen das Leben selbst aufgebracht hatte. Auch in Verbindung mit der Verschwörung, die Pierre andeutet, zeigt sich das Motiv, hat Pierre Jaffier nicht nur als seines „Herzens Bruder“⁶¹⁴¹ auserkoren, sondern er erwartet von ihm auch, dass er treu zu ihnen und der Sache stehen wird und darum nichts das Geheimnis aus „deiner Brust“⁶¹⁴² herausbringen wird. So legt Pierre ihm die Verschwörung dar und hofft, zu einem mannhaften Menschen gesprochen zu haben, der nicht reden, sondern handeln wird („O straf nicht Lügen, / was in mir für dich spricht“).⁶¹⁴³ Pierre legt dar, dass für ihn nur Gewalt die Welt regiert, nicht aber Moral oder Religion, was bei Jaffier zu der Bestätigung führt, dass er fortan jede Zartheit aus seiner „Brust“⁶¹⁴⁴ lassen wird, um Teil der Verschwörer zu sein. Nach Jaffiers Versicherung, trotz seiner Liebe für die schöne Belvidera Teil der Verschwörung zu sein, drückt Pierre seine Hoffnung aus, mehr Zeit mit dem früheren Freund zu verbringen: „Bald aber hoff' ich euch auf länger - / nicht wahr, Jaffier, es gibt so viel, worüber / zwei alte Freunde einer in des andern / verschwieg'ner Brust die schönste Tröstung finden.“⁶¹⁴⁵

Im zweiten Aufzug zeigt sich das Motiv erstmalig durch das Aufeinandertreffen zwischen Pierre und dem jungen Schiavon, der sich tief vor Pierre verneigt.⁶¹⁴⁶ Ebenso zeigt sich das Motiv im Gespräch Jaffiers mit Pierre, wenn Jaffier seinem Freund zusichert, Teil der Rebellion zu sein. Sollte er sich jemals feige zeigen, so solle Pierre ihm „das Herz“⁶¹⁴⁷ aus der Brust reißen. Durch die Versicherung, dass Jaffier sowohl der spanischen als auch der französischen Sprache mächtig ist, glaubt er zu wissen, dass „keine Faser“⁶¹⁴⁸ in ihm ist, die nicht zu der Revolution steht. Wenn Pierre Jaffier vor die Verschwörer führt, unterrichtet er sie, dass er den Freund bereits in das Wissen um die Verschwörung gesetzt habe und versichert ihnen: „meine Zunge / hat dieses unser furchtbares Geheimnis / ihm in die treue Brust gesetzt: dort will ich / mit diesem Dolch, wenn's sein muß, es heraus / mir wieder holen und euch Ruhe schaffen.“⁶¹⁴⁹

Weil aber Jaffier darin versagt, die Verschwörer an seine Redlichkeit glauben zu lassen, wendet er sich an Pierre, ganz so als sei es sein Fehlen gewesen. Sicherlich, so Jaffier, habe Pierre nicht damit rechnen müssen („war deine Seele nicht / bereitet“),⁶¹⁵⁰ dass sie dem Freund misstrauen. Statt das Misstrauen gegen ihn auszulöschen, indem er seine Zusage einhält sich selbst zu töten, bringt er Belvidera als Pfand unter die Verschwörer. Mit ihr an seiner Seite, verweist er auf die Demütigung, die er durch sie erfahren hatte, als sie seinen Worten keinen Glauben geschenkt hatten („ahnt Ihr, was in der Brust / des Mannes vorgeht, dem Ihr mit dem Blick / die Ehre abgesprochen habt?“).⁶¹⁵¹ Indiskret zeigt sich Jaffier, wenn er vor den Verschwörern an den Beginn ihrer Liebe erinnert, hatte sie sich und ihre „Seele“⁶¹⁵² unter seinen Willen gestellt. Dabei zeigt sich auch Renault von Belvideras Schönheit ergriffen und „im tiefsten“⁶¹⁵³ gerührt.

Ebenso zeigt sich die Einbindung des Motivs, wenn Hofmannsthal die Mulattin die Schönheit Aquilinas beschreiben lässt, die sie heraus aus ihren „Eingeweiden“⁶¹⁵⁴ geschaffen hat, „aus meinem gelben, alten bösen Leib“.⁶¹⁵⁵ In dem Gespräch zwischen Aquilina und Pierre, weicht dessen alleinige Kalthertigkeit gegenüber der Frau einer eingestandenen Begierde; jedoch gibt er zu bedenken, dass es nur „gemeine Seelen“⁶¹⁵⁶ sind, die nach Vergangem verlangen.

In dem Gespräch mit den Verschwörern in Aquilinas Haus, zeigt sich auch der Bezug zum Motiv. So bekommt Pierre von Elliot einen Plan, wie die Kriegsschiffe durch die „Inseln und Untiefen steuern / muß,

6139SW IV. S. 30. Z. 10-12.

6140SW IV. S. 30. Z. 15.

6141SW IV. S. 33. Z. 29.

6142SW IV. S. 33. Z. 35.

6143SW IV. S. 34. Z. 18-19.

6144SW IV. S. 36. Z. 2.

6145SW IV. S. 37. Z. 4-7.

6146SW IV. S. 41. Z. 4-5.

6147SW IV. S. 43. Z. 36.

6148SW IV. S. 44. Z. 16.

6149SW IV. S. 49. Z. 8-12.

6150SW IV. S. 50. Z. 15-16.

6151SW IV. S. 55. Z. 26-28.

6152SW IV. S. 57. Z. 5.

6153SW IV. S. 57. Z. 35.

6154SW IV. S. 59. Z. 5.

6155SW IV. S. 59. Z. 8.

6156SW IV. S. 69. Z. 26.

um ins Herz der Stadt zu dringen“.⁶¹⁵⁷ Wenn Pierre schließlich das Zeichen Jaffiers herunterspielt, dann teilt er den Mitverschwörern mit, dass sie nur von einem „blutlos Gehirn, das Geister sieht“⁶¹⁵⁸ bedroht sind. Pierre löst schließlich die Runde der Verschwörer auf, und heißt sie: „Und laßt den Ernst in eurem Innern sein / wie Feu'r im Stahl.“⁶¹⁵⁹ Dennoch hat Pierres Glaube an die Männlichkeit Jaffiers gelitten, von der er ihn jedoch überzeugen will, indem er zu den Männern gehören will, die die Senatoren ermorden („so knick' ich ihnen die hochmütigen Seelen“).⁶¹⁶⁰ Dennoch zeigt sich Pierre immer noch nicht überzeugt, ist er doch nicht fähig, Jaffier „ins Herz [zu] schauen“,⁶¹⁶¹ obgleich er hoffen will, dass seine Seele nicht so ist, dass er beredt ist wie Huren.

In dem allzu offenen Gespräch Belvideras mit Pierre, indem sie Jaffiers Indiskretion bekennt, hatte er doch zu ihr von der Revolution gesprochen, sieht sie die Gefahr für Jaffier und ihr Familienleben, denn: „Die Hölle sitzt in ihm.“⁶¹⁶² Dennoch versucht Belvidera ihn zu retten eh dieses „Gift / die Seele ihm zerfrißt“,⁶¹⁶³ denn wenn dies geschehe, dann könne er sich nicht mehr zu ihr und den Kindern stellen. Obwohl Pierre sie zu beruhigen versucht, wähnt sie, allein in dem Zimmer, die Stimme ihres Vaters zu hören, der nach ihr ruft: „Vater, regst du dich / so stark in mir, wie lange, lange nicht? / Hat diese Nacht die tiefsten Grüfte auf- / gesprengt“.⁶¹⁶⁴

Ein Bezug zum Motiv erfolgt auch durch Jaffier, der Belvidera von den Erlebnissen der Nacht berichtet. Obwohl Jaffier die Gefahr für sein Leben herab spielt, berichtet er ihr von der Verfolgung durch die beiden Männer und von dem Gespräch mit dem Sterbenden im Kloster der Armenier, der „sein Blut / und seine Seel' in grauenhaften Flüchen / von sich“⁶¹⁶⁵ geworfen hatte. Für einen kurzen Moment hatte er in der Kirche Frieden gefunden,⁶¹⁶⁶ war aber schließlich neuerlich von dem Hass an seinen Schwiegervater überwältigt worden, hatte vor sich gesehen wie die Diener ihn ehrfürchtig behandelt hatten und hatte erfahren wie er eine „tiefste Wollust“⁶¹⁶⁷ erlebt hatte, sich in den Hass auf ihn zu vertiefen. In dem Gespräch der Ehepartner, deutet Jaffier wiederholt auch die Blicke der Männer an, primär den seines Schwiegervaters, der einen Angriff auf seinen Narzissmus bedeutet. Von Belvidera jedoch erwartet er eine Bestätigung seines narzisstischen Wesens,⁶¹⁶⁸ was allerdings nicht mehr ungetrübt erfolgt. Dabei fühlt sich Jaffier unter den lumpigsten Lakaien stehend, die so viel „Senatorisches / in sich“⁶¹⁶⁹ fühlen wie die Senatoren selbst.⁶¹⁷⁰ Er aber habe den Besitz Belvideras, die ihn den Herrn von ihrem Leib und ihrer „Seele“

6157SW IV. S. 74. Z. 34-35.

Des weiteren, siehe: SW IV. S. 75. Z. 3-16.

6158SW IV. S. 76. Z. 35.

6159SW IV. S. 79. Z. 8-9.

6160SW IV. S. 83. Z. 11.

6161SW IV. S. 83. Z. 34.

6162SW IV. S. 94. Z. 34.

6163SW IV. S. 94. Z. 34-35.

6164SW IV. S. 95. Z. 36-39.

6165SW IV. S. 97. Z. 9-11.

6166In den Notizen berichtet Hofmannsthal weitreichender von dem Geschehen in der Kirche.

„mit noch geschlossnen Fenstern tief im Schläfe
dies Friedensbild aus Mauern Luft und Himmel
in meines Auges Spiegel aufgefangen

[...]

Da warf mein Inneres mich zu belustigen
die tollsten Bilder aus: ich sah dich schlafen
und viele Würmer aus ekler Scheußlichkeit
sich zu dir ringeln“. In: SW IV. S. 204. Z. 25-36.

6167SW IV. S. 99. Z. 15.

6168SW IV. S. 99. Z. 31-38.

6169SW IV. S. 100. Z. 12-13.

6170In den Notizen, heißt es:

„Mich friert's
von innen und ich möchte soviel Feuer
als ein Schluck Branntwein giebt. [...]
Wenn ich hineinkann in den Bettelbuben
der sich auf marmorne Geländer legt
um nichts bekümmert und die nackten Sohlen
der Sonne und dem offnen Meere zeigt

⁶¹⁷¹ genannt hatte, diesen Demütigungen gegenübergestellt („lag ich / da nicht im Schoße ihrer Herrlichkeit?“). ⁶¹⁷² Während Belvidera ihm die Folgen seines Verrats vor Augen führen will, macht Jaffier deutlich, dass er der Verschwörung verbunden bleibt, obgleich er im Innern immer gespürt hatte, dass er und die Verschwörung fehlen müssen. ⁶¹⁷³ Belvidera jedoch will ihn retten und verweist auf ihren Vater, den sie demütig bitten will, so dass er sie im im „tiefsten Keller“ ⁶¹⁷⁴ verberge, nur um ihn zu retten. Jaffier jedoch hält dem entgegen, dass nichts ihn von seinen Brüdern trennen wird („Aus jedem Erdloch - außer uns / dem Grab muß ich einmal hervor, und wären / sie alle längst geschlachtet und verfault“). ⁶¹⁷⁵ Belvidera jedoch versucht ihm begreiflich zu machen, dass er in seinen „Tiefen“ ⁶¹⁷⁶ doch spüren müsse, dass er bald sterben wird.

In dem vierten Aufzug zeigt sich das Motiv durch Priulis geschilderte Enttäuschung seiner Tochter gegenüber. Obwohl er sich von Belvideras Bild in seinem Innern lösen will, kann er die Erinnerung an sie doch nicht auslöschen, weshalb er sich gewünscht hätte, lieber einen Sohn und keine Tochter zu haben: „nur das Geschöpf / nie kennen lernen, nicht am Herzen hegen, / mit Herzblut nähren, das die Larve trägt / bemalt mit Engelszügen“ ⁶¹⁷⁷

Belvidera jedoch, weil sie eben eine Frau sei und Frauen ihre Sinnlichkeit haben, hat für Priuli „keine Seele“, ⁶¹⁷⁸ sondern nur die „lügenhafte Spiegelung“ ⁶¹⁷⁹ davon. Doch während Priuli die Sinnlichkeit der Frauen verurteilt, erweckt diese bei Dolfin Begehren („Das ist es! wie uns alles ringsum zwingt, / sie innerlich zu seh'n.“). ⁶¹⁸⁰ Obwohl Priuli sieht, dass sowohl er als auch Dolfin unter der Sinnlichkeit der Frauen leiden und er ihm, rät sein Leid mit Portwein zu betäuben, weiß es doch, dass er weder der Vergangenheit noch der Verbindung mit seiner Tochter entkommen kann: „Und dennoch! Nur zu wissen, daß sie lebt: / das dumpfe Brennen in dem Eingeweide.“ ⁶¹⁸¹ Dolfin jedoch dient dies nur dazu, neuerlich auf Aquilina zu verweisen, deren körperliche Reize ihn erzittern lassen „bis ins Mark“, ⁶¹⁸² während er Venedig abspricht, ihn auf eine

so ist ein Theil von meiner Seele schon
in Abrams Schoß und ledig seiner Qualen.“ In: SW IV. S. 205. Z. 27-40.

6171SW IV. S. 100. Z. 33.

6172SW IV. S. 100. Z. 33-34.

In den Notizen klagt Belvidera über Jaffier:

„wenn du auf mich die dir aus dieser Hölle
zurückkommst schauen kannst mit einem Blick
so namenlos entfremdt, wenn es sein kann
dass diese deine Hand die süße Bringerin
des Glücks, gemengt in dieses grässliche
mich halb gebunden hat ja halb den Knebel
in meinen Mund gestopft mich der Liebkosung
von Teufel<n> auszuliefern, wenn
es Pakte giebt, die einen Liebesknoten
wie unser Dasein in die grässliche<n>
Umschlingungen des Mörders mit dem Opfer
verwandeln können dann hab ich bisher
vom Leben nichts gewusst, dann giebt es Zeiten
wo eine Sintfluth innen in die Seele //
hereinbricht und wie vor der Sindfluth flücht ich
mein Leben und den Leib an dem sich schon
das scheußliche Gewürm der tiefsten Tiefe
zu ringeln anfängt, flüchte ich mein letztes
mein Selbst, dorthin wo Sicherheit“. In: SW IV. S. 207-208. Z. 31-44//1-5.

Belvidera klagt an, dass er sie selbst „entseelt“ (SW IV. S. 208. Z. 13) hat, „so völlig wie der Wahnsinn mich entseelt“. In: SW IV: S. 208. Z. 114.

6173SW IV. S. 108. Z. 1-5.

6174SW IV. S. 108. Z. 22.

6175SW IV. S. 108. Z. 28-30.

6176SW IV. S. 110. Z. 29.

6177SW IV. S. 116. Z. 13-16.

6178SW IV. S. 116. Z. 40.

6179SW IV. S. 117. Z. 2.

6180SW IV. S. 116. Z. 30-31.

6181SW IV. S. 117. Z. 23-24.

6182SW IV. S. 117. Z. 32.

gleiche Art zu ergreifen („Kehrt mir Venedig / mein Inneres nach außen?“).⁶¹⁸³

In ihrer demütigen Rede an ihren Vater, zeigt sich an Belvidera auch ihre Zugehörigkeit zu den oberen Ständen Venedigs. Bedingt durch die Verschwörung, durch die sie ihr eigenes Leben bedroht sieht, glaubt Belvidera nun, das „von dir ererbte Blut“⁶¹⁸⁴ zu verstehen. Von der Ablehnung des Vaters, lässt sich Belvidera nicht abbringen und berichtet ihm von der Verschwörung und den Worten, die Jaffier an sie gerichtet hat („sie schlagen ja in mich wie Äxte, Vater!“).⁶¹⁸⁵

Aquilinas Bereitschaft, Pierre in den letzten Tagen seines Lebens zu begleiten, was sie ihm im fünften Aufzug schildert, ergreift ihn im Innern.⁶¹⁸⁶ Doch er bekennt auch: „Heut´ hab ich eine so ganz andre Stimme / gehört, die ging auch tief in mich.“⁶¹⁸⁷ Pierre bezieht sich hier auf die Stimmen der beiden Engel, von denen er glaubt, nur die Stimme in seinem Leben zugelassen zu haben, die ihn in einen frühen Tod geführt hatte. Glaubend, dass es Aquilina gewesen ist, die ihn verraten hat, trifft er zum letzten Mal auf Jaffier: „Da ist Schicksal drin, und, mein Jaffier, / in uns, wenn ich nicht irre, da ist etwas, / das stärker sein wird als dies Schicksal.“⁶¹⁸⁸ Immer noch will Pierre sich vor den Soldaten des Staates mannhaft zeigen. Doch letztendlich muss er erkennen, dass Jaffier ihn verraten hat, wodurch er sich von dem distanziert, den er sich in der Welt als seines „Herzens Bruder“⁶¹⁸⁹ herausgesucht hat. Pierre trennt dabei den jetzigen Jaffier, der ihn verraten hat, von seinem früheren Freund ab:

„Du lügst: der Mann, der diesen Namen trug,
war teuer meinem Aug', dem Herzen nah,
ihn anzusehen war Lust, ihm zu vertrauen
wohltuend wie ein edles Bad, darin
der Seele Starrheit einmal schmelzen durfte.“⁶¹⁹⁰

Doch der heutige Jaffier sei ein Feigling „bis in das Mark“,⁶¹⁹¹ von dem er sich auf das Schärfste distanziert, von diesem „Etwas, das die innerste / Natur mit Grausen schüttert“.⁶¹⁹² Pierres Reaktion ist nur logisch, muss er sich von der Wirklichkeit lösen, um sich neuerlich ästhetizistisch in sich versenken zu können. Zudem distanziert sich Pierre auch deshalb von ihm, weil er es war, der ihn in die Gruppe von vermeintlich guten Menschen geführt hatte („Ich schäm´ mich in die Seele“).⁶¹⁹³ Aufgrund der Wirklichkeit, drängt es Pierre dazu, sich wenigstens vor dem Senat noch einmal in seinem ästhetizistischen Wesen zu verwirklichen, sich in ein übermäßiges Reden zu verlieren, was er an Jaffier zuvor immer als unmännlich aufgefasst hatte.⁶¹⁹⁴ Zum Ende des Dramas, vor seinem eigenen Tod, bedauert er das Ende Jaffiers jedoch, der unbegleitet hatte sterben müssen („keine Seele / zu hören, was er schrie!“).⁶¹⁹⁵ Pierre ergreift, obwohl

6183SW IV. S. 117. Z. 33-34.

6184SW IV. S. 120. Z. 37.

6185SW IV. S. 121. Z. 33.

In den Notizen wähnt Priuli sich im Innern immer noch jung (SW IV. S. 215. Z. 7-14).

6186SW IV. S. 130. Z. 7.

6187SW IV. S. 130. Z. 12-13.

6188SW IV. S. 132. Z. 15-17.

6189SW IV. S. 134. Z. 15.

6190SW IV. S. 134. Z. 16-20.

6191SW IV. S. 134. Z. 25.

6192SW IV. S. 134. Z. 28-29.

6193SW IV. S. 135. Z. 20.

In den Notizen zeigt Jaffier Pierre ebenso als den Starken auf, während er seine Schwäche bekennt (SW IV. S. 218. Z. 10-16).

6194SW IV. S. 138. Z. 2-9.

6195SW IV. S. 143. Z. 4-5.

In den Notizen betont Pierre die Nähe im Wesen zwischen ihnen:

„jetzt
sterb ich dir nach es muss in einer Stunde
geschehn weil wir heimlich aneinander
gebunden sind ich weiß durch was, ich weiß
durch was mein Bruder: dass ich der Jaffier
hätt werden können wenn ich nicht der Pierre
geworden wäre und due hättest Pierre
sein können wärest du nicht Jaffier geworden
gar nichts als Schicksal, Hülle, Zufall! nichts
als Zufall liegt dazwischen. Kannst du mich

er auch von dem Tod der anderen Verschwörer hört, nur das Ende Jaffiers: „Die braven Bursche[n]! / Und ich! ich hör's! und spür' im Herzen nichts, / nichts als Jaffier!“⁶¹⁹⁶

In *Ödipus und die Sphinx* (1905)⁶¹⁹⁷ zeigt sich der Bezug zur Tiefe der Seele im ersten Aufzug zuerst an Ödipus, durch seine fehlende Sicherheit, was seine Herkunft betrifft. So kann Ödipus durch die Vergewisserung der Eltern in seinem Innern keine Gewissheit für sich gewinnen, weshalb es ihn zum Orakel nach Delphi zieht.

„Ich war nicht krank. Allein in mir war etwas,
das wollte sich nicht geben, bis ich nicht
gekommen wäre auf den Grund des Dinges.
So mußte ich dorthin, wo aus dem Schoß
der Erde Wahrheit bricht in Feuerströmen
und aus dem Mund der Priest'rin sich ergießt.“⁶¹⁹⁸

Mit der Tiefe verbindet Ödipus aber auch seine Distanz zu den Menschen. Von einem Berg aus, sieht er in die Tiefe und wähnt 'gewöhnliche' Menschen wie Phönix weit unter sich stehend.⁶¹⁹⁹ Mit dem Verlangen, die Wahrheit über seine Herkunft zu erfahren, erhält er bei den Göttern jedoch die Prophezeiung seine Zukunft betreffend. Ödipus sieht die vermeintlich falsche Prophezeiung aber nicht als problematisch an, glaubt er doch, dass sie damit aufgedeckt haben, was im „tiefsten Grund / des Wesens schläft“.⁶²⁰⁰ So sieht Ödipus die Problematik bei sich selbst, habe er mit seiner Frage doch bewirkt, dass der Gott ihn über den „Abgrund“⁶²⁰¹ gezogen hatte. In Verbindung mit der Tiefe, mit dem Narzissmus, steht auch Ödipus' wiederholter Bezug zu Gott und seine empfundene Gemeinschaft mit den Göttern.⁶²⁰² Vor allem aber zeigt sich das Motiv bei Ödipus in Verbindung mit dem traumhaften Erleben der Prophezeiung; weil die Götter um die „Quell[e]“⁶²⁰³ seines zukünftigen Handelns wussten, „weihten sie [sein] Blut“,⁶²⁰⁴ auf dass es sich zum Göttlichen erhebe. So erlebt er in der Vermischung von Traum und Wirklichkeit die scheinbare Erneuerung seiner Seele.⁶²⁰⁵ Ein weiterer Bezug zur Tiefe erfolgt durch die Ahnen, mit denen „hauste meine / schlaflose Seele“.⁶²⁰⁶ Dass das Erleben mit den Göttern allein aus seiner Seele gespeist wird, lässt sich auch dadurch belegen, dass nicht nur der Gott ihn über den Abgrund hob, sondern Ödipus neuerlich seine Seele ohne „Grund“⁶²⁰⁷ vorkommt und Hofmannsthal ihn bekennen lässt: „Der Strom des Bluts, / das war die

nicht hören, du Erwürgter, besser besser
könnt ich es sagen, stärker zu dir rufen,
mit meiner Seele näher näher kommen
zu dir wenn eine erdige Hand sich nicht
auf meine Zunge legte“. In: SW IV. S. 219. Z. 11-25.

6196SW IV. S. 143. Z. 28-30.

Siehe (Notizen): SW IV. S. 185. Z. 9-13, SW IV. S. 192. Z. 28-30, SW IV. S. 192. Z. 17-20, SW IV. S. 196. Z. 10-11, SW IV. S. 202. Z. 36, SW IV. S. 204. Z. 28-30, SW IV. S. 206. Z. 9, SW IV. S. 212. Z. 4-9, SW IV. S. 216. Z. 20, SW IV. S. 217. Z. 12-17, SW IV. S. 220. Z. 44, SW IV. S. 232. Z. 33, SW IV. S. 233. Z. 24.

6197In dem Separatdruck der ersten Fassung des I. Aktes zeigt sich das Motiv auch durch die Klageweiber, die den Verlust des Königs betauern: „Ich will die Götter anschau'n und verlangen, / Das sie mein Innres ruhig machen, wie / Ihr eignes Antlitz ist.“ In: SW VIII. S. 124. Z. 10-12.

6198SW VIII. S. 22. Z. 2-7.

6199SW VIII. S. 22. Z. 13-16.

6200SW VIII. S. 22. Z. 23-24.

6201SW VIII. S. 22. Z. 30.

6202SW VIII. S. 23. Z. 13-19.

Ebenso in den Notizen der ersten Fassung des 1. Aktes zeigt sich der Verweis auf die Tiefe der Seele, so in Verbindung mit seinem Narzissmus in Bezug auf die Götter („die mich wissen ließen / dass ich im Tiefsten ihresgleichen war“, SW VIII. S. 235. Z. 23-25) oder in Bezug auf das Orakel, mit dem Ödipus auf den „Grund“ (SW VIII. S. 241. Z. 15) dringen wollte. Dementsprechend formuliert Ödipus in der ersten Fassung des I. Aktes auch: „aber ich bin einer / der sich nicht giebt, bevor er auf den Grund / und Boden ist gelangt von einem Ding.“ In: SW VIII. S. 258. Z. 16-18. In Delphi erlebte er, wie er von den Priestern verscheucht worden ist, als er zu dem Gott gelangen wollte, der „in den Kern / der Dinge schaut“. In: SW VIII. S. 258. Z. 20-21.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW VIII. S. 241. Z. 29.

6203SW VIII. S. 23. Z. 27.

6204SW VIII. S. 23. Z. 28.

6205SW VIII. S. 24. Z. 5-8.

6206SW VIII. S. 24. Z. 11-12.

6207SW VIII. S. 24. Z. 24.

schwere, dunkle Flut, in der / die Seele taucht und findet keinen Grund. / Das war in mir. Nein, das war ich!“

6208

Wiederholt wird, bereits zu diesem frühen Zeitpunkt der Tragödie, die Verbindung zwischen dem Motiv und der Haltlosigkeit des Ich deutlich. Aber auch in Bezug auf die Religion zeigt sich die Einbindung der Tiefe; nicht nur dadurch, dass er im Traum den Mord an einem Mann sieht, seinem leiblichen Vater, sondern der Bezug zur Tiefe ist auch hier ein Beleg des Narzissmus: in der Dunkelheit sprach der Gott zu ihm („und ich / sank tiefer / in mich –“),⁶²⁰⁹ sodass Ödipus den „Lebenstraum“⁶²¹⁰ träumte. In Bezug auf die Worte des Gottes, muss Hofmannsthal öfter auf die Tiefe der Seele verweisen, denn Ödipus erlebte die Nähe zum Gott nur in sich, in der Tiefe des Traumes. Aus diesem Grund kann Ödipus auch die Weisung des Gottes nicht hinterfragen, weil er sich dann selbst hinterfragen müsste. Doch zumindest stuft er die Prophezeiung als schrecklich ein, was Rückschlüsse auf sein Wesen zulässt.⁶²¹¹ Phönix jedoch stuft, da die Prophezeiung aus seinem Innern kam, als tragischer und furchterregender ein als Ödipus: „Das gräßliche Wort, du schlangst es hinab? / deine Seele warf es nicht aus? / [...] es sitzt in dir?“⁶²¹² Ödipus hingegen erkennt dies zwar an („Es fraß sich hinab ins Mark meines Lebens. / Da fand es Nahrung – nichts als Nahrung“),⁶²¹³ doch relativiert er das Schreckliche dieser Prophezeiung und zieht keine Rückschlüsse auf sein Wesen; zudem zeigt Hofmannsthal damit auf, dass sich der Wahn nur in einem Menschen festsetzen kann, der bereit dafür ist. Den neuerlichen Einwand des Erziehers, er sei im Innern gut,⁶²¹⁴ zeigt nicht nur die konträre Sicht dieser beiden Figuren auf die Prophezeiung, sondern auch in Bezug auf Ödipus' Wesen. Auch in Verbindung mit seiner sexuellen Unerfahrenheit, findet sich die Einbindung des Tiefen-Motivs, denn keine Frau konnte bisher dem „Tiefsten in meinem Verlangen [...] genügen“.⁶²¹⁵ Ödipus verlangt es stattdessen danach, eine Frau zu finden, die ebenso königlich ist wie seine Mutter: er hätte sich keiner Unwürdigen geben können, ohne eine „geheime tiefe Scham“.⁶²¹⁶ Um Ödipus in seinem alten Leben zu halten, hält Phönix ihm neuerlich vor: „Kein Hauch des Bösen ist in dir.“⁶²¹⁷ Doch ebenso unabdingbar verweist Ödipus auf die Tiefe seiner Seele, in der er das Hausen der Vorfahren ahnt, welches durch ihn wieder ausbrechen kann,⁶²¹⁸ zumal er das Wüten der Vorfahren gegen Menschen und Götter in seinem „Blut“⁶²¹⁹ fühlt: „Und wer hat dies Rasen für immer an Ketten gelegt? / Wer hat zu diesen Dingen gesagt: / Ihr seid dahin und kommt nie wieder?“⁶²²⁰ Was Hofmannsthal Ödipus damit andeuten lässt, ist bereits hier die Entschuldigung seines Wesens, fühlt er sich durch sein Blut geprägt zu schlimmen Taten.⁶²²¹ Ödipus kann demnach auch die Familie keinen Halt geben, weil der Ästhetizist an dem Wort des Gottes und damit an seiner eigenen seelischen Tiefe festzuhalten gedenkt.⁶²²² Auch der Vorschlag des Ödipus, ihn in einen Turm zu sperren, wird von ihm selbst als unsinnig eingestuft, kann ihn doch nichts an dem Vergehen an den Eltern hemmen („Das sind keine Schranken; / es waltet durch uns hindurch wie durch leeren Raum“).⁶²²³ Dass es der Narzissmus ist, der Ödipus' Handeln bestimmt, zeigt sich auch in seiner Verweigerung Selbstmord zu begehen; wenn er den Mord an seinem Vater und den Inzest mit seiner Mutter wirklich als unumgänglich einstuft, dann wäre dies die einzige Möglichkeit der Gewalt an seinen Eltern wirklich zu entgehen. Doch stattdessen „warnt mich ein inneres Grausen“⁶²²⁴ und er wählt, seinem Narzissmus angemessen, die „tiefste[...] Einsamkeit“.⁶²²⁵ Mit der

6208SW VIII. S. 24. Z. 22-25.

6209SW VIII. S. 25. Z. 7-8.

6210SW VIII. S. 25. Z. 11.

6211SW VIII. S. 27. Z. 23-26.

6212SW VIII. S. 27. Z. 28-30.

6213SW VIII. S. 27. Z. 32-33.

6214,„Du bist rein, du bist gut, / nichts davon ist in deinem Blut – / nichts in deinem Sinn.“ In: SW VIII. S. 27-28. Z. 35-1.

6215SW VIII. S. 29. Z. 18-19.

6216SW VIII. S. 29. Z. 24.

Des weiteren, siehe: SW VIII. S. 29. Z. 26-29.

6217SW VIII. S. 30. Z. 35.

6218SW VIII. S. 30-31. Z. 37//10.

6219SW VIII. S. 31. Z. 14.

6220SW VIII. S. 31. Z. 22-24.

6221SW VIII. S. 31. Z. 28-30.

6222,„Durch mein Wesen hindurch bahnt sich's den Weg / wie durch fließendes Wasser.“ In: SW VIII. S. 32. Z. 2-3.

6223SW VIII. S. 32. Z. 27-28.

6224SW VIII. S. 33. Z. 13.

6225SW VIII. S. 33. Z. 15.

Lösung von Phönix umgibt Ödipus ein „[t]iefes Dunkel“⁶²²⁶ und er begibt sich zum Gebet. Tatsächlich vernimmt er durch die Stimmen der Ahnen die Gewissheit, er, der er aus einem Geschlecht von Königin entstammt, muss nur diese kurze Qual der Einsamkeit erdulden, um letztendlich doch König zu werden. Im zweiten Aufzug zeigt sich Ödipus' Verbindung mit der Tiefe in dem Gespräch Jokastes mit Antiope über die Geburt des Kindes („Aus meinem Schoß das Kind, das schöne Kind, / mit Augen tief und strahlend“).⁶²²⁷ Noch einmal im dritten Aufzug zeigt sich in Verbindung mit Ödipus das Motiv, aber hier ist es die Sphinx, die auf sein Wesen verweist („sei, Ödipus, begrüßt, / der du die tiefen Träume träumst!“),⁶²²⁸ und Ödipus selbst ahnt, dass die Sphinx den „verschloßnen Deckel meiner Brust“⁶²²⁹ geöffnet hat. Auch in Bezug auf Kreon zeigt sich der Verweis auf die Tiefe der Seele. So fühlt sich der Bruder der Königin Jokaste von einem unsichtbaren „Feind“⁶²³⁰ in seiner Seele belastet. Über diesen Feind sagt der Magier, den er kommen ließ, um ihn von diesem Druck zu befreien:

„Er saugt an deiner Seele.
Er stiehlt dich von dir selber.
[...]
und Fremdes schweift durch dich, die Krongewalt der Seele
der eigenen, ist dir entwendet, und der Welt
Gebirg und Meer und Täler sind die Kissen nur,
die deine Seele qualvoll durcheinander wirft,
um sich zu wälzen aus dem wüsten Fiebertraum.“⁶²³¹

Zum einen löst der Magier hier die Verantwortung für die Beklemmung von Kreons Seele von ihm, zum anderen jedoch, durch den Traum, zeigt sich die Nähe zwischen der Beklemmung und der eigenen Seele. Im Gegensatz zu Ödipus sieht Kreon die Tiefe seiner Seele als belastend an, weil seine Traumwelt seinen Narzissmus eben nicht befriedigt. Für Kreon ist es Jokaste, die seine Seele belastet und die Prophezeiung, die ihm den Hass der Schwester einbrachte. Auch der Magier sieht in der Prophezeiung die Problematik für Kreons seelische Unruhe („Zerfraß das Gift / des Kindes Seele?“),⁶²³² doch heißt er Kreon selbst zu handeln, um sich von den Belastungen seiner Seele zu befreien, und setzt dies in Verbindung mit Gewalt und Blut („gieß aus / die Seele, wie das schwarze Opferblut!“).⁶²³³ Auch an Kreon zeigt sich die Schwierigkeit dieses Unterfangens, sich von den Beklemmungen zu lösen, hieße dies doch sein eigenes Wesen zu überdenken. Statt sich selbst zu helfen, verlangt es ihn nach Unterstützung. Zudem legt er dem Magier die Zusammenhänge für seinen seelischen Zustand dar („Durchdringen dich mit meines innersten / Geschicks unnennbarstem Gefühl, das will ich“).⁶²³⁴ Nach der Ohnmacht des Magiers sieht sich Kreon neuerlich allein mit seinen Träumen konfrontiert. Doch erkennt Kreon hier, dass sie aus der Tiefe seines Wesens gespeist sind, was ihm die Träume noch beängstigender macht. Kreon wähnt sich in seinen Träumen bereits alt, doch immer noch ohne Königswürde und stattdessen Einem dienend, der seinen gewünschten Platz eingenommen hat.⁶²³⁵ Auch in dem Gespräch mit dem Knaben, zeigt sich der Zug des Kreon zu seiner eigenen Tiefe, kann der positive Traum des Knaben Kreon doch keine Hoffnung geben, denn allein die negativen Träume seiner eigenen Seele sind für ihn Wirklichkeit („Könnt' ich seine Worte / für einen Morgentrunck in meine Seel' / mir trinken“).⁶²³⁶ Was Kreon beängstigt, mitunter der Tod und die Unzulänglichkeit seiner eigenen Person, ist dem Knaben nicht bekannt („Herr, fürchterlich versuchst du mich, / Doch du versehrst mir meine Seele nicht“).⁶²³⁷ In den Notizen geht Hofmannsthal stärker auf die

Durch die Einsamkeit, heißt es hier: „dann brauch' ich mein Selbst nicht zu verlieren / an das Unsagbare, an den lebendigen Tod.“ In: SW VIII. S. 33. Z. 17-18.

6226SW VIII. S. 36. Z. 20.

6227SW VIII. S. 72. Z. 26-27.

6228SW VIII. S. 106. Z. 1-2.

6229SW VIII. S. 106. Z. 10.

6230SW VIII. S. 47. Z. 30.

6231SW VIII. S. 48. Z. 1-11.

6232SW VIII. S. 49. Z. 14-15.

6233SW VIII. S. 49. Z. 19-20.

6234SW VIII. S. 49. Z. 22-23.

6235SW VIII. S. 53. Z. 18-22.

6236SW VIII. S. 55. Z. 6-8.

6237SW VIII. S. 58. Z. 27-28.

vom Volk geplante Revolution für Kreon ein, an die er ebenso nicht glauben kann.⁶²³⁸ Im Gegensatz zu dem Knaben, beängstigt Kreon der Traum, der aus der Tiefe seines Wesens kommt. Mit dem Mord an dem Fackelträger, zeigt er dem Knaben auf, wie sein Wesen wirklich bestellt ist; die Unzulänglichkeit, die er im Blick dieses Fackelträgers in Bezug auf seine Person zu sehen glaubte, führte ihn dazu, diesen zu ermorden („Wenn er als Fackelträger vor mir herging // und mich im Innern preisgab, war er da / nicht ein Verräter?“).

⁶²³⁹ Der Blick des Kreon in dessen Seele bzw. glaubte er diese aus seinen Augen herauszulesen, führt auch hier zum Schlechten. Zudem wähnt Kreon an dem Knaben, der sein neuer Fackelträger werden will, die Falschheit seines Handelns ablesen zu können, bezweifelt dieser doch, dass er nicht richtig im Innern des toten Fackelträgers gelesen habe.⁶²⁴⁰

Im dritten Aufzug zeigt sich die Einbindung zur Tiefe zuerst an Kreon, der sich im „tiefsten Dunkel“⁶²⁴¹ birgt, nachdem Ödipus der Sphinx begegnet war. Aus diesem Dunkel zieht ihn Ödipus, nachdem dieser sich mit der verwandtschaftlichen Beziehung zu der Königin zu retten suchte. Der Zug zur Tiefe der Seele zeigt sich an Kreon aber auch, wenn er versucht Ödipus zu töten und letztendlich dabei versagt: „Wie er zustoßen will, lähmt ein Etwas von innen heraus seinen Arm.“⁶²⁴² Hatte Kreon im Gespräch mit dem Knaben geäußert, dass seine Träume, also sein Inneres, ihn an der Tat hindern, zeigt sich dies auch hier.

Ebenso an den weiblichen Figuren, an Jokaste und Antiope, zeigt sich der Bezug zur Tiefe der Seele, so durch Antiope, an der sich ebenso die Verbindung zwischen Tiefe und dem ästhetizistischen Empfinden zeigt bzw. die fehlende Bedrohung des Todes durch die Sphinx für die eigene Person.⁶²⁴³ Jokaste selbst verweist darauf, dass Antiope allein deshalb noch nicht hatte sterben können, bis das „Letzte, Tiefverborg´ne“,⁶²⁴⁴ die Wahrheit um ihr Kind, eröffnet wird. Auch an Jokaste arbeitet Hofmannsthal den Bezug zur Tiefe heraus. So trennt sie zwischen ihren seelischen Empfindungen und der Darstellung dieser nach außen. Während Antiope sie anklagt, sie bedauere den Tod ihres Mannes nicht öffentlich, lässt Jokaste die Klageweiber die Lieder für ihren Mann singen und ihre Trauer öffentlich bekennen, während sie im Innern trauert („in mir ist alles auf Tod und Trauer gestellt – / was brauch´ ich die Zeichen?“).⁶²⁴⁵ Im Zusammenhang mit der Tiefe, steht aber auch Jokastes Bekenntnis von den wahren Zusammenhängen ihres Unglücks.⁶²⁴⁶ Mit der Tiefe hängt für Jokaste auch die Trennung von ihrem Mann Laios zusammen, denn wie ein Schatten sinkt er „tief hinab“,⁶²⁴⁷ während sie allein mit ihrem Leben klar kommen muss. Noch einmal im dritten Aufzug zeigt sich das Motiv, wenn Jokaste die Gleichheit ihres und Ödipus´ Wesens beschwört (SW VIII. S. 117. Z. 2-3), was bei Ödipus einen Wiederhall findet.⁶²⁴⁸

In Verbindung mit der Tiefe, das zeigt sich am Seher Teiresias (was sich auch an Ödipus gezeigt hatte), steht ebenso die Blutlinie, also die familiäre Verbindung in Bezug auf das thebanische Königshaus. Teiresias Verbindung mit der Tiefe, erfolgt durch eine trunkene, traumhafte Versenkung, von der der Knabe spricht, der Teiresias führt,⁶²⁴⁹ wobei das Volk über den Seher sagt: „Heilig ist sein Schlaf. Er schaut ins Innere der Welt.“⁶²⁵⁰ Teiresias aber sieht die seelische Tiefe durchaus als beklemmend an; verlangt er für seine Hilfe von dem Volk, dass es ihn löst aus seiner Seele („so helft mir doch herauf aus der Tiefe“).⁶²⁵¹ So erkennt der Seher Teiresias, dass die Seele den Tod und das Altern ausklammert, doch sieht er einen Mangel der Wahrnehmung an anderen Menschen.⁶²⁵² Was den Seher besonders verstört, ist die fehlende Abschottung

In Bezug auf den Knaben zeigt sich auch, dass Kreon die Hingabe dessen anekelt, der in seiner Tiefe, der Seele in „meiner Brust“ (SW VIII. S. 57. Z. 6), die Nachrichten der drei Boten zu seinem Ruhme vereint.

6238 „Meine Angst kann nicht ohne Grund sein. Mein tiefster Zweifel, / mein innerstes Nicht-glauben – wie aber wenn mein Zweifel eine / Täuschung wäre: niemand trägt das Göttliche in sich“. In: SW VIII. S. 563. Z. 2-4.

6239SW VIII. S. 60-61. Z. 35//2.

6240SW VIII. S. 61. Z. 4-11.

6241SW VIII. S. 105. Z. 35.

6242SW VIII. S. 111. Z. 9.

6243SW VIII. S. 68-69. Z. 34//1-8.

6244SW VIII. S. 72. Z. 13.

6245SW VIII. S. 65. Z. 22-23.

6246SW VIII. S. 72. Z. 19-23.

6247SW VIII. S. 78. Z. 11.

6248SW VIII. S. 117. Z. 4-7.

6249SW VIII. S. 85. Z. 24-30.

6250SW VIII. S. 85. Z. 32.

6251SW VIII. S. 86. Z. 31.

6252SW VIII. S. 87-88. Z. 33-36//1-2.

von der Welt. Das Leid der Menschen kann er nicht gänzlich von sich stoßen, es berührt seinen Körper, in seinem Innern jedoch ist er gleichsam getrennt von dieser Wirklichkeit („in meinem Blute innen blüht die Welt“).⁶²⁵³

In König Ödipus (1906) erfolgt der Bezug zur Tiefe erst durch Teiresias, dessen Worte Ödipus nicht für voll nimmt, woraufhin ihn dieser auf die Fremdheit seiner Seele verweist: „Ich sag´, du lebst in scheußlicher Vermischung / mit deinen Nächsten und du kennst die Tiefe nicht / des Grausens, drin du wohnst.“⁶²⁵⁴ Dass die Problematik eng an Ödipus´ Seelenleben gebunden ist, zeigt sich auch in dem Gespräch mit Jokaste; will diese ihm doch die Angst vor der Prophezeiung nehmen, erwirkt sie das absolute Gegenteil („Weib! Weib! wie du da redest, wühlt sich mir / das Innre um und gräßlich fliegt im Hirn / das Denken“).⁶²⁵⁵ Dass sich alles in Ödipus´ Wesen entzündet, zeigt sich auch durch die Schilderung seiner Herkunft; dass er ein Findelkind hieß, brachte ihn nicht nur zum Töten, sondern letztendlich auch zum Orakel, glaubte er doch nicht den Worten der Eltern:

„Sie schlangen
die Arme so wie nie um mich und gaben
der Seele unvergeßlich süße Worte.
Allein das andre Wort fraß sich mir tief und tiefer
ins Innre“⁶²⁵⁶

In den *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906) erfolgt der Bezug zum Motiv durch die Schilderung der Szene.⁶²⁵⁷ Hofmannsthal deutet hier die Konzeption von der Ganzheit des Seins an: steht doch dem, von der Vergangenheit gezeichneten Haus, die beständige Natur gegenüber. Das Motiv zeigt sich ebenso in der Beschreibung des Hauses.⁶²⁵⁸ Der Hausherr Ferdinand äußert sich, seinen Freunden gegenüber über die gegenwärtigen Menschen, die seines Erachtens nach zwar viel weniger „Kunstverstand als die anderen Nationen“⁶²⁵⁹ haben, dafür aber diesen an „innerer Vielfältigkeit“⁶²⁶⁰ überlegen sind. Ferdinand geht weiter auf die naturalistische Kunstaussprägung ein, die er kritisch betrachtet.⁶²⁶¹ Dagegen hebt er die Novellen Wassermanns hervor, denn die „innere Hast dieser Erzählungen“⁶²⁶² hatte ihn mit sich gerissen.⁶²⁶³ Vor allem die Frauenfiguren „zitterten in meinem Herzen wie unbeschreibliche Töne“,⁶²⁶⁴ sind es doch Figuren, deren Schicksal „von innen heraus die Krongewalt ihrer Seelen“⁶²⁶⁵ gewonnen haben. Gerade in diesem Zusammenhang betont Ferdinand auch den Einfluss des Kunsterlebnisses auf seine Wirklichkeit:

Teiresias bezieht sich des weiteren auf die Unfähigkeit des Volkes, das seine Hilfe vor der Sphinx erfleht. In Bezug auf diese hatte er bereits geäußert: „Sie können nicht / mit ihrem Blut in ihrem Leibe hausen“. In: SW VIII. S. 87. Z. 16-17.

6253SW VIII. S. 88. Z. 12.

6254SW VIII. S. 145. Z. 4-6.

6255SW VIII. S. 156. Z. 35-37.

6256SW VIII. S. 159. Z. 27-31.

6257Auf einem kleinen Hügel standen „zwei Ahorn, uralt, riesig; wie zwei Wächter blickten sie das Haus an, das ihnen gegenüberstand, etwas tiefer als sie.“ In: SW XXXIII. S. 135. Z. 9-11.

6258„Aus dem Vorsaal, der einen dreifarbigem Steinboden hatte und aus schön geschwungenen Fenstern und der offenen Balkontür sein Licht empfing, lief ein tiefer, dämmeriger Gang mitten durchs Haus nach rückwärts und endete auf den Schüttboden“. In: SW XXXIII. S. 136. Z. 11-14.

6259SW XXXIII. S. 137. Z. 14.

6260SW XXXIII. S. 137. Z. 16.

So heißt es weiter: „Daß Gefühl für die Maße ist aber eine der ersten, wesentlichsten Regungen des Kunstverstandes. Solange die Deutschen vielbändige zusammengestückelte Romane ans Licht brachten, war kaum zu hoffen, nun aber, da sie nach Knappheit zu ringen scheinen, kann man auch auf größere Richtigkeit und Strenge im Innern, und was nicht noch alles, hoffen.“ In: SW XXXIII. S. 137. Z. 17-21.

6261„Denn da es in der Kunst wie in der Natur kein getrenntes Innen und Außen gibt, so ist mit der errungenen Knappheit schon zugleich eine nervigere Darstellung gegeben, das breite, schlaaffe Ausmalen von Zuständen, das naturalistische Schildern gleichzeitig mit dem unleidlichen Auskramen psychologischer Beobachtungen von vornherein über Bord geworfen.“ In: SW XXXIII. S. 137. Z. 21-26.

6262SW XXXIII. S. 138. Z. 10-11.

6263„[...] dunkel ahnte mir, als beginge ich da einen Frevel, finstere Geschichte so hinunterzutrinken wie einen aufschäumenden Becher, aber die Lust überwog, und ich konnte nicht innehalten.“ In: SW XXXIII. S. 138. Z. 23-26.

6264SW XXXIII. S. 138. Z. 26-27.

6265SW XXXIII. S. 138. Z. 33-34.

„Mein Gefühl der Welt war aufgewühlt wie lange nicht, in wunderbaren Tiefen des Geschicks hatte ich hinabgeblickt, und das Leben schien mir schöner und gefährlicher als je zuvor.“⁶²⁶⁶ Durch die Lektüre nimmt Ferdinand, wie er den Freunden mitteilt, auch die „tiefen Schatten an der Wand“⁶²⁶⁷ anders wahr, und fühlt sich fremd in der Begegnung mit den Freunden und seinem Haus. Darüber hinaus ist die Seele aber auch Teil des Werkes von Wassermann, was durch die letzten Worten der Novelle, die Waldo vorliest, deutlich wird: „Nicht im Wirklichen und Greifbaren spielt sich das entscheidende Leben des Menschen ab. Das Tiefste, woran der Sterbliche seine Seele bindet, ist Rausch, ist Traum. So werden Glück und Unglück zu bloßen Namen.“⁶²⁶⁸ Im Gespräch mit dem Onkel, betont dieser auch das Motiv, und zwar in Verbindung damit, was er von einem Buch erwartet, nämlich einen wechselnden „Druck auf meiner Seele“.⁶²⁶⁹ Erst beim Zubettgehen, fällt der Blick Ferdinands neuerlich auf das Buch, und er ärgert sich, weil er dem Onkel nicht augenblicklich, ob seiner Kritik, widersprochen hatte. Als Grund für das fehlende Vermögen, einen Ansatzpunkt in der Kritik des Onkels zu finden, sieht Ferdinand seine Passivität, dass er sich an der Kunst erfreut, ohne selbst künstlerisch tätig zu sein. Diese Passivität wird wiederum auch in Verbindung mit der eigenen Unsicherheit, die Ferdinand angesichts der Kritik überfallen hat, gesetzt.⁶²⁷⁰ Doch in einer zauberischen Stimmung, sieht sich Ferdinand neuerlich wieder in diesen Zauber versetzt, und er betrachtet die Welt mit anderen Augen. Zudem erfüllt ihn ein dichterisches Empfinden, fühlte er doch in sich „den Blick des Dichters, der die Dinge der Welt außer allem Bezug ansieht und in ihrem tiefsten Bezug“.⁶²⁷¹ Hatte er zuvor als Besitzender oder auch Liebender in die Welt gesehen, entsprach sein Blick nun einem Menschen, der mit „bescheidener Seele“⁶²⁷² sah. Wie beim ästhetizistischen Menschen der Bezug zur Tiefe mit dem Eintauchen in die ästhetizistischen Gründe verbunden ist, so zeigt sich auch das Gefühl des Dichters, die Fähigkeit überhaupt dichterisch tätig zu sein, ebenso aus den Tiefen der Seele gespeist. Die Bedeutung des Motivs zeigt sich auch in zahlreichen Notizen Hofmannsthal's zu dem Werk, die teilweise einen Aphorismus-Charakter haben und ohne Personenbezug sind⁶²⁷³ oder in den Notizen und Passagen, die eindeutig auf den Onkel bezogen werden müssen, in denen er die gegenwärtige Jugend kritisch betrachtet,⁶²⁷⁴ oder aber durch die Beschreibung der Räumlichkeiten.⁶²⁷⁵

In *Jedermann. Allererste Fassung in Prosa 1906* zeigt sich der Bezug zur Tiefe durch Jedermann, den der Tod der Mutter verstört hat. Anstatt nach ihm zu verlangen, hatte sie vor ihrem Tod noch ihr Enkelkind sehen wollen, was Jedermann, auf Grund seines Narzissmus, nicht nachvollziehen konnte. Im Sterben hatte sie ihn zudem mit einem fragenden Blick angesehen, der die Unbegreiflichkeit des Todes ausgedrückt und auf den die Mutter von ihm eine Antwort erwartet hatte, die nicht mit Worten erfolgt, sondern „mit einem Etwas das aus der Tiefe meiner Seele in mein Aug getreten“⁶²⁷⁶ war. Der Zug zur Tiefe zeigt sich auch in Verbindung mit dem Freund. In Erinnerung an die gemeinsam verbrachte Zeit der Jugend, begreift er, dass alles, was in seinem Leben nachfolgte, nur der Versuch war, das wiederzugewinnen „was unsere Seelen in ihren ersten Flügen erobert haben, ein Zusammensein in tiefsten Einsamkeiten“.⁶²⁷⁷ Aber auch durch Jedermanns Konfrontation mit dem Tod, zeigt sich die Bezugnahme zum Motiv. So sieht auch dieser Ästhetizist die Schuld für seinen Lebenslauf nicht in sich begründet, sondern versucht die Schuld zu übertragen, in diesem Fall auf den Tod: „Du! was hast du mir aus meinem Innersten, groß wie ein

6266SW XXXIII. S. 138-139. Z. 38-40//1.

6267SW XXXIII. S. 139. Z. 2.

6268SW XXXIII. S. 139. Z. 20-23.

6269SW XXXIII. S. 142. Z. 11.

6270„So nannte er in sich das, was der Onkel vorgebracht hatte, und konnte es doch nicht ganz in sich abweisen, konnte nicht einfach damit fertig werden.“ In: SW XXXIII. S. 143. Z. 6-8.

6271SW XXXIII. S. 144. Z. 31-32.

6272SW XXXIII. S. 144. Z. 34.

6273SW XXXIII. S. 403. Z. 21-24, SW XXXIII. S. 404. Z. 23, SW XXXIII. S. 406. Z. 15-20, SW XXXIII. S. 407. Z. 4-5.

6274SW XXXIII. S. 404. Z. 13-20.

6275SW XXXIII. S. 409. Z. 20-22.

6276SW IX. S. 19. Z. 20.

6277SW IX. S. 22. Z. 29-30.

In den Notizen zeigt das Motiv auch durch die letztendliche Distanz zum Freund und zum ästhetizistischen Leben in der Jugend: „Immer gewusst im Tiefsten! immer durchschaut! mir ganz mich gegeben – immer daneben vorbei geblickt“. In: SW IX. S. 146. Z. 7-8.

Kinderkopf, herausgeschnitten? Was ist Grässliches aus mir geworden“.⁶²⁷⁸

In den Notizen Hofmannsthals zeigt sich mehrfach der Bezug zur Tiefe, gerade auch durch das Sterben und die Einbindung des Todes in die Ganzheit des Seins.⁶²⁷⁹ Dass es vor allem auch Mammon war, der ihn in seinem Wesen bestimmt hat, zeigt sich ebenso: „ich habe Deine Seele vermuht, kannst Du in Dich hinabschauen? (nein sicherlich dafür haben meine Fieber, meine Abwege gesorgt Ich bin unendlich. (ertantzt wild)“.⁶²⁸⁰ Aber Jedermann sieht sich als die dominierende Instanz in seinem Leben: „Das wozu ich dich gebraucht habe, war das tiefste Bedürfnis meiner Seele, du warst mir Priester, ja Gott – Beschwichtigung tiefster Schmerzen, Beruhigung in dumpfster Qual, Versicherung des Daseins, mein Sonnenschein, mein Zusammenhalt, mein Gott!“⁶²⁸¹

Bereits sehr früh in *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) erfolgt, durch den Rückkehrer, der Bezug zur Tiefe der Seele, verweist er doch darauf, dass er schon auf dem Schiff Urteile über das kommende Erleben gefällt hatte. Doch mit dem wirklichen Erleben in Deutschland, war er in eine „innere Unordnung“⁶²⁸² geraten, stimmte er doch nicht mit dem Begriff des Deutschen, den er „ganz und rein in [sich]“⁶²⁸³ gemacht hatte, überein. Die mitgeführten Bücher von Goethe hatten ihm nicht dabei geholfen, sich ein realistisches Bild von den Deutschen zu verschaffen, kam ihm das in den Romanen geschilderte Leben der Deutschen doch „wie ein Spiegelbild, unendlich vertieft, verklärt, beruhigt“⁶²⁸⁴ vor. Durch die ihn befallene Unsicherheit, dem erkannten Abgrund zwischen der Vorstellung des Deutschen und der Wirklichkeit, ließ ihn jedoch sich wieder auf sich fokussieren und den Anspruch erheben: „Ich möchte in mir selber blühen, und dies Europa könnte mich mir selber wegstellen.“⁶²⁸⁵ Dies führt den Protagonisten Hofmannsthals auch dazu, sich auf den Spruch „The whole man must move at once“⁶²⁸⁶ und dahingehend auf die Konzeption zu besinnen, versteht der Protagonist den Spruch doch als ein „tiefsinniges Aphorisma, eine ganze Lebensweisheit“,⁶²⁸⁷ die in ihm immer gegenwärtig ist, weshalb er das in seinen Augen zerklüftete Bild des gegenwärtigen Deutschen als besonders schmerzlich empfinden musste.⁶²⁸⁸ Die Konzeption hatte der Protagonist aber auch an anderen Menschen auf seinen Reisen wahrgenommen, und in diesem Zusammenhang immer das Gefühl von Deutschland, seiner persönlichen Vorstellung von Deutschland, im Innern gespürt.⁶²⁸⁹ Die empfundene zerklüftete Gegenwart, lässt sich den Protagonisten aber auch an seine Kindheit erinnern, in der er die Konzeption erleben konnte und im Innern spürte: „So wie mich ein Trunk an den alten Laufbrunnen in Gebhartsstetten zurückzaubern konnte, so war ich in Deutschland alle die Male, wo in Uruguay oder in Kanton oder zuletzt auf den Inseln mir irgend etwas die Seele traf“.⁶²⁹⁰ Dies führt Hofmannsthal dazu, die Bedeutung der Eindrücke für das Seelenleben aufzuzeigen, die plötzlich eintreten können und vermeintlich nebensächlich sein können.⁶²⁹¹ Doch gerade jene vermeintlich nebensächlichen Dinge trafen ihn „ins Innere“⁶²⁹² und redeten ihm von Deutschland, weitaus mehr als die Bücher, die er las. Das Deutschland, über welches er redet, ist allerdings das Deutschland seiner Kindheit, und hat nichts mit diesem Deutschland zu tun, indem er sich jetzt befindet, und in dem er die Haltlosigkeit des Ich erlebt und

6278SW IX. S. 14. Z. 12-13.

6279SW IX. S. 135. Z. 3-8.

6280SW IX. S. 139. Z. 7-9.

6281SW IX. S. 145. Z. 10-14.

6282SW XXXI. S. 151. Z. 10.

6283SW XXXI. S. 151. Z. 18.

6284SW XXXI. S. 151. Z. 21-23.

6285SW XXXI. S. 152. Z. 17-18.

6286SW XXXI. S. 152. Z. 31.

6287SW XXXI. S. 152. Z. 33-34.

Der Spruch war dem Protagonisten von einem Zimmernachbarn im Spital vermittelt worden, der diesen wiederum von seinem Vater hatte (SW XXXI. S. 153. Z. 1-3).

6288SW XXXI. S. 153. Z. 6.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 153. Z. 6-10.

6289SW XXXI. S. 153. Z. 24-25.

„Indem die Dinge an meine Seele schlugen, so war mir, ich läse ein buntes Buch des Lebens, aber das Buch handelte immerfort von Deutschland.“ In: SW XXXI. S. 153. Z. 36-38.

6290SW XXXI. S. 154. Z. 26-30.

6291SW XXXI. S. 154. Z. 33-40.

6292SW XXXI. S. 155. Z. 1.

in dem ihn ein Gefühl der Fremdheit befallen hat. Dennoch kann er sich im Innern über das Deutschland der Vergangenheit sagen: „Und dennoch, ich nannte es in mir Deutschland.“⁶²⁹³ Bedingt zeigt sich diese Erinnerung,⁶²⁹⁴ die er mit Deutschland verbindet, auch dadurch, dass er in ihnen wie in dem früheren Deutschland dazu fähig war, die Konzeption wahrzunehmen, sowie das „innerste[...] Wesen der Heimath“.⁶²⁹⁵

Zu Beginn des zweiten Briefes äußert sich der Protagonist neuerlich über die mangelnde Einheit der Deutschen und schwört hier bei seiner „Seel“,⁶²⁹⁶ dass er diese Einheit bei den gegenwärtigen Deutschen eben nicht ausmachen kann, die ihm zwar nicht „seelenlos“⁶²⁹⁷ erscheinen und in denen mitunter ein „Licht der Seele“⁶²⁹⁸ hervorbricht, welches aber gleichsam wieder verschwindet.

Im dritten Brief einen Mangel an Naivität den gegenwärtigen Deutschen attestierend, vermerkt er in Bezug auf sich, dass er vielleicht auch nicht zeitgemäß sei, dass man eine „innere Vorbereitung besitzen“⁶²⁹⁹ muss, um dieser zerrissenen Welt zu begegnen.⁶³⁰⁰ Trotz dieses Empfindens, spürt er immer noch die „Seele des Worts“⁶³⁰¹ Deutschland in sich, was ihn zu der Erinnerung an seinen Vater und den Kontakt mit den Kupferstichen Albrecht Dürers führt, deren „Gewalt“⁶³⁰² ihn im Innern ergriffen hatte, ohne dass er selbst heute sagen konnte, ob er diese Kupferstiche liebte oder hasste. Hofmannsthal lässt den Protagonisten auch die „Verbindung zwischen den Bildern in der Mappe und dem leuchtenden Land, in dessen Erde ich mich einwühlte“⁶³⁰³ schildern, spürt er doch auch noch eine Gegenwärtigkeit, wenn auch eine unbewusste, zwischen der Wirklichkeit und diesen Bildern.⁶³⁰⁴ Obwohl er auch gleichsam eine Distanz zwischen seiner Gegenwart und der Kunst Dürers wahrnimmt, lässt Hofmannsthal ihn aber auch von Wegen sprechen, die von dieser gottlosen Welt in eine frühere, frommere führen.⁶³⁰⁵ Mit diesem kindlichen Empfinden dieses Deutschlands, von dem er sich in seinem „Innersten“⁶³⁰⁶ nicht lösen konnte, vergleicht er nun neuerlich das Deutschland seiner Gegenwart, was dagegen verlieren muss: „Es ist das erstemal eigentlich, daß mir dies so auf die Seele fällt. Und ich möchte in diesem Deutschland nicht sterben.“⁶³⁰⁷

In dem vierten Brief, der den Titel *Die Farben* trägt, beschreibt der Protagonist neuerlich sein Unwohlsein in Deutschland: „Krank werden fühlte ich mich von innen heraus, aber es war nicht mein Körper, ich kenne meinen Körper zu gut.“⁶³⁰⁸ Es ist vielmehr die seelische „Krise eines inneren Übelbefindens“,⁶³⁰⁹ die ihn ergriffen hat, und er fühlt sich doch gemahnt an frühere Momente, in denen er eine gewisse Unlust dem Leben gegenüber empfunden hatte; dennoch bemerkt er auch, dass diese „Unsicherheiten“⁶³¹⁰ im Empfinden ihn erst jetzt, seitdem er in Deutschland ist, befallen haben, und er sie im Besonderen während Eisenbahnfahrten empfindet („das nahm ein Gesicht an, eine eigene zweideutige Miene so voll innerer

6293SW XXXI. S. 155. Z. 24.

6294„Es war mehr eine Ahnung als eine Gegenwart, wie das Herüberwehen des Seelenhaftesten, des Wesenhaftesten und des Ungreifbarsten.“ In: SW XXXI. S. 155. Z. 27-30.

6295SW XXXI. S. 156. Z. 15.

„Aber in ihrer einen Gebärde, in der sie an mich heran- und durch mich hindurchwehten, waren sie ganz.“ In: SW XXXI. S. 156. Z. 33-35.

6296SW XXXI. S. 157. Z. 27.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 159. Z. 4.

6297SW XXXI. S. 159. Z. 16.

6298SW XXXI. S. 159. Z. 17.

6299SW XXXI. S. 161. Z. 34.

6300SW XXXI. S. 162. Z. 1-2.

6301SW XXXI. S. 162. Z. 11.

6302SW XXXI. S. 162. Z. 26.

6303SW XXXI. S. 163. Z. 2-4.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 163. Z. 9.

6304„[...] aber unbewußt bevölkerte ich doch mit den Schattengeberden dieser überwirklichen Ahnen die einsamen Stellen im Walde, die Halde mit den großen Steinblöcken, den halbzerfallenen Kreuzgang hinter der Kirche“. In: SW XXXI. S. 163. Z. 20-23.

6305„Aber ich weiß nicht welches Tiefste im Gehaben, das noch hinter den Geberden ist: das Verhältnis zur Natur, daß ich es mit einem solchen dünnen Worte sage, das Verhältnis zum Leben“. In: SW XXXI. S. 164. Z. 1-4.

6306SW XXXI. S. 164. Z. 17.

6307SW XXXI. S. 164. Z. 24-26.

6308SW XXXI. S. 165. Z. 25-27.

6309SW XXXI. S. 165. Z. 27.

6310SW XXXI. S. 165. Z. 29.

Unsicherheit, bössartiger Unwirklichkeit“).⁶³¹¹ Der Protagonist spielt selbst mitunter dieses Empfinden herunter, als eine „leise[...] Vergiftung“⁶³¹² oder eine „verborgene und schleichende Infektion“,⁶³¹³ die auf den wirkt der nach Europa zurückgekehrt ist: „Daß mein Übel europäischer Natur war, dessen wurde ich mir – es ist in diesen Dingen alles die unerklärlichste plötzlichste Intuition – im gleichen Augenblick bewußt, als ich innewurde, daß es sich mir nun aufs innere geschlagen hatte, daß ich nun, ich selber, mein inneres Leben, so unter diesem bösen Blick lag wie in den früheren Anwandlungen jene äußeren Dinge.“⁶³¹⁴ Damit zeigt Hofmannsthal hier deutlich auf, dass der Bruch der Konzeption in der Außenwelt nicht an der Seele des Menschen vorbeigeht, sondern diese prägt und schädigt, wie er es ja bei so vielen seiner Ästhetizisten gezeigt hat.⁶³¹⁵ Durch die Bilder van Goghs sieht er jedoch seine Bedrückung sich lösen, empfindet er sie doch im Sinne der Konzeption stehend („und alle zusammen, und die Natur in ihnen, und die menschliche Seelenkraft, die hier die Natur geformt hatte“).⁶³¹⁶ Der Protagonist selbst bezweifelt jedoch, seinem Freund seine Ergriffenheit für diese Bilder vermitteln zu können, ist es doch „etwas völlig Persönliches [...], ein Geheimnis zwischen meinem Schicksal, den Bildern und mir“.⁶³¹⁷ Denn was er in den Bildern erfuhr, war eine Belebung, sah er doch wie sich alles wie „neuboren aus dem furchtbaren Chaos des Nichtlebens, aus dem Abgrund der Wesenlosigkeit entgegenhob“.⁶³¹⁸ Gegen die Haltlosigkeit in der Welt, erfährt der Protagonist durch die Kunst einen neuen Halt, denn in den Bildern konnte er ein großes „Miteinander der Gebilde“⁶³¹⁹ sehen und zudem die „Seele dessen, der das gemacht hatte“;⁶³²⁰ und er konnte „durchblicken, konnte genießen Abgründe und Gipfel, Außen und Innen, eins und alles im zehntausendsten Teil der Zeit“.⁶³²¹

Gleich zu Beginn des fünften Briefes, der auf den Mai 1901 datiert ist, versucht er dem Freund, seine Faszination für die Bilder neuerlich zu erklären, doch kann er dies eben nur durch die unzureichende Sprache („wenn man es nur aus sich herausreißen könnte und ins Licht bringen“).⁶³²² Gleichsam aber hinterfragt er auch, ob die Farben die Gewalt über ihn haben und sagt sich stattdessen, dass er es sei, der die „Macht bekommt über sie“,⁶³²³ um ihnen ihr „wortloses, abgrundtiefes Geheimnis zu entreißen“.⁶³²⁴ Mitunter aber hinterfragt der Protagonist auch sein Empfinden,⁶³²⁵ kehrt aber schließlich wieder zu seiner Hervorhebung der Kunst zurück, die dem Leben eines verunsicherten Menschen Halt geben kann. Dem Protagonisten gelingt es in diesem Brief aber auch dem Gegenüber mitzuteilen, warum ihn diese Bilder so

6311SW XXXI. S. 167. Z. 6-7

6312SW XXXI. S. 167. Z. 22.

6313SW XXXI. S. 167. Z. 22-23.

6314SW XXXI. S. 167. Z. 25-30.

6315„Ich kann heute nicht in klare Worte bringen, was wirbelnd durch mein ganzes Ich ging: aber daß mein Geschäft und mein eigenes erworbenes Geld mich ekeln mußten, das kam damals auf der ungeheuren und dabei lautlosen Erregung meines aufgewühlten Innern nur so dahergetanzt wie Treibholz auf dem Rücken haushoher Südseewellen.“ In: SW XXXI. S. 167-168. Z. 36-40//1.

6316SW XXXI. S. 169. Z. 7-9.

„Und dieses innerste Leben war da, Baum und Stein und Mauer und Hohlweg gaben ihr Innerstes von sich, gleichsam entgegen warfen sie es mir, aber nicht die Wollust und Harmonie ihres schönen stummen Lebens, wie sie mir vorzeiten manchmal aus alten Bildern wie eine zauberische Atmosphäre entgegenfloß; nein, nur die Wucht ihres Daseins, das wütende, von Unglaublichkeit umstarrte Wunder ihres Daseins fiel meine Seele an.“ In: SW XXXI. S. 169. Z. 31-37.

6317SW XXXI. S. 169. Z. 20-21.

„Wie kann ich es Dir nur zur Hälfte nahebringen, wie mir diese Sprache in die Seele redete, die mir die gigantische Rechtfertigung der seltsamsten unauflösbarsten Zustände meines Innern hinwarf, mich mit eins begreifen machte, was ich in unerträglicher Dumpfheit zu fühlen kaum ertragen konnte, und was ich doch, wie sehr fühlte ich das, aus mir nicht mehr herausreißen konnte – und hier gab eine unbekannte Seele von unfaßbarer Stärke mir Antwort, mit einer Welt mir Antwort!“ In: SW XXXI. S. 170. Z. 6-13.

6318SW XXXI. S. 170. Z. 1-3.

6319SW XXXI. S. 170. Z. 22.

6320SW XXXI. S. 170. Z. 25-26.

6321SW XXXI. S. 170. Z. 28-30.

6322SW XXXI. S. 171. Z. 21-22.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 171. Z. 22-24.

6323SW XXXI. S. 172. Z. 38-39.

6324SW XXXI. S. 172. Z. 40.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 173. Z. 23-32.

6325„Sei dem, wie ihm sei. Vielleicht bin ich mitten zwischen dem dumpfen, rohen Menschen, der nichts von dem allem spürt, und dem mit gebildeter Seele, der hier entziffert und liest, wo ich nur die Zeichen anstaune.“ In: SW XXXI. S. 173. Z. 33-36.

ergriffen haben, die auf die Konzeption zurückführen, nämlich weil er nicht in sich „stärken [will], was mich von den Menschen absonderte“. ⁶³²⁶ Stattdessen verlangt es ihn danach, sich lebendig zu fühlen: „Und bin ich dann nicht im Innern der Dinge so sehr ein Mensch, so sehr ich selber wie nur je, namenlos, einsam, aber nicht erstarrt im Alleinsein, sondern als flösse von mir in Wellen die Kraft, die mich zum auserlesenen Genossen macht der starken stummen Mächte, die ringsum wie auf Thronen schweigend sitzen und ich unter ihnen?“ ⁶³²⁷ Bedingt zeigt sich diese Hinwendung zur Kunst, in der er Halt findet, jedoch durch den Mangel an Religion in seiner Gegenwart, heißt es doch: „Solange nicht höhere Begriffe, und die ebenso lebendig in mich hineingreifen, mir solche Vermutungen verächtlich machen, will ich mich an diesen halten.“ ⁶³²⁸

3. Spiegel und spiegelnde Flächen

Wie der Brunnen steht auch das Spiegel-Motiv in direkter Verbindung mit der Seele, vor allem der Seele des ästhetizistischen Protagonisten Hofmannsthal. Hinzu kommt, dass dieses Motiv von Hofmannsthal vielfach dazu genutzt wird, eine Verbindung mit dem Augen-Motiv herzustellen, was dadurch bedingt ist, dass der Protagonist durch den Spiegel mit seinem Anblick aber auch der fehlerhaften eigenen Wahrnehmung mehr oder weniger konfrontiert wird.

Mehrfach zeigt sich auch dieses Motiv bereits in den unveröffentlichten Gedichten, so erstmalig in Verbindung mit dem Lieben des Recken in *Die Brautwerbung in Byzanz* (1888/1889): „Und des Himmels zarte Bläue / Freuet sich des Spiegelbildes / Und bewacht den Schlaf des Theuren“. ⁶³²⁹ Erst in dem Gedicht *Das Bild* (1896) zeigt sich das Motiv neuerlich in Verbindung mit der Liebe und dem Blick in die Tiefe, durch den das lyrische Ich sich und die Geliebte wieder fühlen kann („Nun kehrt es wieder, aus der Erde hebt / Ein tiefer dunkler Spiegel sich entgegen“). ⁶³³⁰ Des weiteren zeigt sich das Motiv auch in Verbindung mit dem Liebeserleben in dem Gedicht *<Solange die Erinnerung ...>* (1897), sieht das lyrische Ich doch durch den Blick in die Tiefe des Brunnens das Bild der Geliebten: „vorbei den Brunnentrögen <aus> [diesen steigt] / ein zitternd aber unverletzlich Spiegelbild / aus feuchtem Dunkel immer neu hervor“. ⁶³³¹

In den Gedichten, die unter *Idyllen* (1897) gefasst wurden, zeigt sich auch eine Verbindung zwischen dem Spiegel-Motiv und der Tiefe der Seele. In dem dritten Gedicht *Das Mädchen mit der Maske* zeigt sich in Bezug auf die jüngere Schwester die Unmöglichkeit, die Wirklichkeit als diese zu erkennen. So hält sie den Abschied zwischen Schwester und Verlobtem als „vorgespiegelte Abschiedsstunde“, ⁶³³² hat sie doch ein „tieferes Bestreben die Schattenhaftigkeit der irdischen Dinge nachzuweisen.“ ⁶³³³ In dem vierten Gedicht unter dem Titel *Die Badenden* bindet Hofmannsthal ebenso, neben dem Bezug zur Tiefe, auch das Spiegel-Motiv ein: „Und könnten wir die tiefsten Truhen / Der Welt ents<e>geln / Was sollte den das Wasser thun / Als spiegeln“. ⁶³³⁴ In dem neunten Gedicht *Vier Schwestern* findet sich lediglich eine kurze Notiz zum Motiv in Bezug auf die Mädchen („die Gesamtheit ihrer Reden spiegelt eine heroisch-idyllische Landschaft“). ⁶³³⁵

Auch zeigt sich, dass Hofmannsthal mitunter eine Verbindung schafft zwischen der Sprache und dem Motiv, so in dem Gedicht *<Der Worte wollt ich ...>* (1896 ?) („Der Worte wollt ich endl<ich> mich entladen / Drum

6326SW XXXI. S. 174. Z. 7.

6327SW XXXI. S. 174. Z. 12-17.

6328SW XXXI. S. 174. Z. 36-38.

6329SW II. S. 14. V. 4-6.

6330SW II. S. 115. V. 9-10.

6331SW II. S. 134. V. 6-8.

Eine weitere Notiz, die in Verbindung mit diesem Gedicht steht, hebt noch einmal die Nacht hervor: „mag über mir die schönen Sterne sehen / Von denen nicht in langen Nächten Glanz u<nd> Kraft / Abfließt, das sie sich verschütten.“ In: SW II. S. 134. V. 13-15.

6332SW II. S. 124. Z. 26.

6333SW II. S. 124. Z. 4-5.

6334SW II. S. 128. Z. 17-20.

6335SW II. S. 131. Z. 17.

hab ich dieses stumme Spiel erdacht / Und halte auf die Welt den Spiegel hin“).⁶³³⁶ Auch in Verbindung mit dem gesellschaftlichen Umfeld findet sich das Motiv, so in dem Gedicht <*Solche ungeheueren Wesen ...*> (1897 ?).⁶³³⁷ Hofmannsthal bindet das Spiegel-Motiv ebenso in das Gedicht <*Die Bäume stehn beisammen ...*> (1898) ein, indem er scheinbar nur den Augenblick lobt („Die Bäume stehen beisammen in der Nacht / wie fabelhafte Thiere welche weiden / Die Kerze flackert und ein Spiegel bebt“).⁶³³⁸ Doch zeigt sich gleichsam, dass der Augenblick zwar genossen werden darf, der Mensch aber dennoch letzten Endes mit seiner Sterblichkeit konfrontiert wird.

Das Motiv zeigt sich allerdings auch in Verbindung mit der Kritik Hofmannsthals an der Moderne, so in den Gedichten *Künstler* und *Der Forscher*, die aller Wahrscheinlichkeit nach dem Jahr 1890 zuzuordnen sind. In Bezug auf die Zeit, die vor Gericht gestellt wird, heißt es in *Der Künstler*:

„Später kommt Parteigezänke
Hohle Frasen, giftge Ränke
[...]
Dieses lässt sie gern bestehen
Will sich wohl im Spiegel sehen?“⁶³³⁹

Des weiteren zeigt sich das Motiv auch in Verbindung mit der Kunst. Dass der Dichter/Künstler prädestiniert ist, sich ans Schöne zu verlieren, zeigt sich exemplarisch in dem Gedicht <*Dichter, nicht vergessen ...*> (1893), wenn sich das lyrische Ich in seine eigene Welt zurückzieht („Nur in den Schienen der schreitenden Beine / Spiegeln beim Blitzschein / Der schwarzen Pinien sturmschaukelnde Wipfel –“).⁶³⁴⁰ Dabei soll der Dichter den Menschen – so auch der Anspruch hier – zum Leben zurückführen (SW II. S. 91. V. 65-69). Der Mensch untersteht nicht der Notwendigkeit, wenn er sich mit dem Leben verknüpft sehen will, sich dem Schönen zu verweigern; auf diese Essenz laufen im Grunde die Notizen Hofmannsthals zu dem <*Dilettantengarten Künstlergarten*> (1894) hinaus. Die Differenz zwischen Dilettant und Künstler sieht Hofmannsthal in der Tat und schließt das Motiv des Spiegels dennoch, im Sinne der Konzeption, für den Künstler-Garten nicht aus: „Künstlergarten. am Eingang steht der Kenner mit dem Spiegel / ihre Gesichter (über spiegelndem Weiher) völlig durchgeistigt“.⁶³⁴¹ In dem Gedicht <*Wer Schatten ...*> (1897) betont Hofmannsthal auch die Bedeutung des Spiegels innerhalb des Schaffensprozesses.⁶³⁴² Während seiner Zeit in Rom, als Hofmannsthal an dem *Geretteten Venedig* arbeitet, verfasst er das Gedicht <*Dieses Fannerl ...*> (1902), welches sich mit dem Schreibprozess des Dichters befasst, der gerne auf den verdienten „Thron“⁶³⁴³ steigen würde. Doch stattdessen kann das Geschriebene nicht befriedigen.⁶³⁴⁴

Das Motiv zeigt sich innerhalb der unveröffentlichten Gedichte auch in Verbindung mit der Konzeption, so in dem sechsten und siebten Gedicht aus dem Zyklus <*Sieben Sonette*> (1891), welche Hofmannsthal unter dem Titel *All-Einheit* gefasst hat. Hier zeigt sich im ersten Gedicht *Sonett der Welt* ein Bezug zum Spiegel-Motiv, durch das Hofmannsthal das verwandtschaftliche Verhältnis zwischen Natur und Mensch beschwört.⁶³⁴⁵ Auch in dem Gedicht *Blüthenreife* (1891) findet sich das Motiv eingebunden. Hofmannsthal schildert hier das nächtliche, schöne Erlebnis, das das lyrische Ich zur Konzeption führt. Die den Dichter umgebenden Menschen allerdings, begreifen diese Fülle in den Werken des Dichters nicht (SW II. S. 54. V. 21-26).

Des weiteren finden sich weitere Verwendungen des Motivs, so in dem Gedicht *Besitz* (1893), indem das lyrische Ich auf der Suche nach allen Genüssen ist,⁶³⁴⁶ in dem Gedicht <*Ich ging hernieder ...*> (1894) durch

6336SW II. S. 117. V. 1-3.

6337SW II. S. 134. V. 1-8.

6338SW II. S. 140. V. 1-3.

6339SW II. S. 31. V. 9-10.

In dem Gedicht *Der Forscher* knüpft Hofmannsthal eben daran an: „Wollen uns im Spiegel sehen / Wollen aus der Vorzeit Waffen / Klugen Sinns uns neue schaffen.“ In: SW II. S. 31. V. 1-3.

6340SW II. 90. V. 38-40.

6341SW II. S. 105. V. 1-2.

6342SW II. S. 122. V. 1-4.

6343SW II. S. 160. V. 21.

6344SW II. S. 160. V. 9-12.

6345SW II. S. 51. V. 1-4.

6346SW II. S. 89. V. 9-12.

die Schilderung der Natur („Wie trug, wie trug das Thal den Wasserspiegel!“),⁶³⁴⁷ in Verbindung mit dem Leben eines alten Mannes in dem Gedicht <Auf den stillen> Abendtümpeln ...> (1897 ?),⁶³⁴⁸ in Bezug auf die Betrachtung des eigenen Ichs in den Notizen des Gedichtes *Stadien auf dem Lebenswege des Tarquinius Morandinus* (1897 oder 1898) („sieht sein früheres Selbst als wie in einem Spiegel“)⁶³⁴⁹ oder in den Notizen zu *Ein anderer Traum* (1906 oder 1907), indem Hofmannsthal auf Gertys Träume eingeht.⁶³⁵⁰

Öfter als der Bezug zu kostbaren Räumlichkeiten, zeigt sich in den veröffentlichten Gedichten der Bezug zum Spiegel, welchen Hofmannsthal zuerst in dem Gedicht *Gülnare* (1890) durch die Beschreibung der schönen Frau, die auf das lyrische Ich wirkt, einbindet („und der Spiegel streut die Strahlen, / Die er, wo er Schimmer hinfällt, aufgesogen, um Dich her“).⁶³⁵¹ In Verbindung mit der Schönheit, hier der künstlichen Umgebung, steht das Motiv in dem Gedicht <Prolog zu dem Buch >>Anatol<< > (1891 ?),⁶³⁵² wie auch in dem Gedicht *Melusine* (1892): „Was sich im Weiher / Spiegeln ging / In meinen wachen / Augen sich fing“.⁶³⁵³ In der Tiefe des Weihers sieht Melusine die Spiegelungen des Lebens, während sie selbst eine Distanz zum Leben spürt. Ebenso in Verbindung zum Tiefen-Motiv findet sich das Motiv in dem Gedicht *Weltgeheimnis* (1894), indem Hofmannsthal auf den früheren Zustand des Menschen verweist, als er noch um die Bedürfnisse seiner Seele wusste. Im jetzigen Zustand jedoch kann der Mensch lediglich die Ahnung dieses früheren Seins erfahren.⁶³⁵⁴ In dem Gedicht <Zuweilen kommen niegeliebte Frauen ...> (1894) zeigt sich das Spiegel-Motiv in Verbindung mit dem Liebeserleben: „Und Spiegel unsrer Sehnsucht, traumhaft funkeln, / Und allen leisen Worten, allem Schweben / Der Abendluft und erstem Sternefunkeln“.⁶³⁵⁵ In *Ein Knabe* (1896) wiederum bindet Hofmannsthal das Motiv im Zuge der problematischen Wahrnehmung des Knaben in Bezug auf sich und seine Umwelt ein: „Der Duft der Hyazinthen war ihm nichts / Und nichts das Spiegelbild der eignen Mienen.“⁶³⁵⁶ Auch in dem Gedicht *Der Kaiser von China spricht: (1897)* zeigt sich das Spiegel-Motiv in Verbindung mit der Welt, die der Kaiser ganz auf sich bezieht, weil er sich als der Herrscher über die Welt sieht: „Spiegeln hier die dunkeln Augen, / Bunten Schwingen meiner Tiere, / Spiegeln draußen bunte Städte“.⁶³⁵⁷ Während sich das Motiv in dem Gedicht *Der Beherrschte* (1897) in Verbindung zu dem Machtdenken, welches der Herrscher über andere Menschen hat, steht,⁶³⁵⁸ zeigt sich das Motiv in dem Gedicht *Botschaft* (1897) neuerlich in Verbindung mit der Schönheit, die das lyrische Ich nur erkennen kann, wenn er sie in den Tiefen seiner Seele verklärt hat,⁶³⁵⁹ in dem Gedicht *Zum Gedächtnis des Schauspielers Mitterwurzer* (1898) durch dessen schauspielerischen Ausdruck („In seinen Augen flogen unsre Träume / Vorüber, wie von Scharen wilder Vögel / Das Spiegelbild in einem tiefen Wasser“),⁶³⁶⁰ des weiteren in dem Gedicht *Reiselied* (1897/1898)⁶³⁶¹ oder durch die Notiz *Spiegel der Welt*, die in dem Gedicht *Epigramme* (1898) allein durch die Titelgebung gegeben ist. Des weiteren zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Tiefe der Seele durch den Einfluss Goethes auf den Menschen in dem Gedicht *Prolog zu einer nachträglichen Gedächtnisfeier für Goethe (am Burgtheater zu Wien, den 8. Oktober)* (1899): „In unsern Wipfeln / Das Rauschen seines Geists, in unsern Träumen / Der Spiegel seines Auges! Goethe! Goethe!“⁶³⁶² In Verbindung mit der Tiefe, aber auch dem nächtlichen, ästhetizistisch gefärbten Liebeserleben und der

6347SW II. S. 104. V. 5.

6348„Der Bäume feuchter Spiegel“. In: SW II. S. 136. V. 2.

6349SW II. S. 138. Z. 11-12.

6350„[...] sie findet die Kinder überall wieder: im Berg, im Wasser, schliesslich im Spiegel vor dem sie sich sehr gefürchtet hat“. In: SW II. S. 169. Z. 2-3.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 291. V. 1, SW II. S. 291. V. 26, SW II. S. 399. Z. 4-6, SW II. S. 399. Z. 29-33.

6351SW I. S. 11. V. 3-4.

6352SW I. S. 24. V. 10-13.

6353SW I. S. 36. V. 9-12.

6354In Bezug auf den Brunnen heißt es hier, in Verbindung mit dem Ahnen dieses früheren Zustandes: „Auf dessen dunklen Spiegel bückt / Sich einst ein Kind und wird entrückt.“ In: SW I. S. 43. V. 11-12.

6355SW I. S. 46. V. 10-13.

6356SW I. S. 58. V. 3-4.

6357SW I. S. 72. V. 19-21.

6358SW I. S. 75. V. 5-8.

6359SW I. S. 78. V. 1-11.

6360SW I. S. 83. V. 39-41.

6361„Aber unten liegt ein Land, / Früchte spiegelnd ohne Ende / In den alterslosen Seen.“ In: SW I. S. 84. V. 5-7.

6362SW I. S. 98. V. 58-60.

Fremdheit des Ich, steht das Motiv in dem Gedicht *Vor Tag* (1907).⁶³⁶³

Auch dieses Motiv findet sich bereits in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthals. In *Maurice Barrès* (1891) zeigt sich das Motiv lediglich durch das dritte Buch des Autors, welches Hofmannsthal anspricht, und zwar durch Philippe und seinen Kontrahenten Charles Martin, eine Figur des Mittelmaßes, deren politischer Zwist sich „spiegelt [...] in [der] Nebenbuhlerschaft um die Gunst einer Frau“.⁶³⁶⁴

In *Die Mutter* (1891) geht Hofmannsthal mitunter Bahrs Jugend nach und dahingehend seiner Hoffnung, die er und viele andere junge Künstler in den Naturalismus gehabt haben. So wie der Naturalismus, habe auch Bahr bisher als Künstler nicht zu überzeugen gewusst: „Bahr ist älter geworden: er hat seinen Geist, der doch so große Flamme werden sollte, in tausend eigensinnigen Funken versprühen lassen; er hat seinen Geist, der doch ein großer Lebensspiegel hätte werden können, in tausend blitzende Scherben zerschlagen.“⁶³⁶⁵

In *Algernon Charles Swinburne* (1892) zeigt sich das Motiv lediglich durch Hofmannsthals Bezug zu der Gruppe englischer Künstler, deren Leben von der Kunst dominiert wird, wobei er ihnen einen Mangel an Natur attestiert, wenn es heißt: „Sie gehen nicht von der Natur zur Kunst, sondern umgekehrt. Sie haben öfter Wachskerzen gesehen, die sich in einem venezianischen Glas spiegeln, als Sterne in einem stillen See.“⁶³⁶⁶

Der einzige Bezug zum Motiv zeigt sich in *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892) zum Ende der Schrift, wenn Hofmannsthal noch einmal die Distanz zwischen den Shakespeare'schen Figuren und denen Ibsens betont: „aber man geht durch die reiche und schweigende Seele eines wunderbaren Menschen, mit Mondlicht, phantastische Schatten und wanderndem Wind und schwarzen Seen, stillen Spiegeln, in denen man sich selbst erkennt, gigantisch vergrößert und unheimlich schön verwandelt.“⁶³⁶⁷

In *Gabriele D'Annunzio* (1893) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Definition des Begriffs modern: „Man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens, oder man träumt, Reflexionen oder Phantasie, Spiegelbild oder Traumbild.“⁶³⁶⁸ D'Annunzios Figuren, so Hofmannsthal, sind bestimmt von ihren Stimmungen und ihrem Mangel an Tat. So zeige sich besonders in seinen Novellen diese „unheimliche Willenlosigkeit, die sich nach und nach als Grundzug des in der gegenwärtigen Literatur abgespiegelten Lebens herauszustellen scheint, jenes Erleben des Lebens nicht als einer Kette von Handlungen, sondern von Zuständen.“⁶³⁶⁹ Beispielhaft zieht Hofmannsthal auch die *Römischen Elegien* von D'Annunzio heran, in denen „Traum als Wirklichkeit vorspiegelt“⁶³⁷⁰ wird und in denen sich eine Liebe zeigt, die durchaus narzisstische Züge trägt.⁶³⁷¹ Ebenso zeigt sich das Motiv von Hofmannsthal eingebunden, wenn er die Hoffnung äußert, dass der Mensch der Moderne sich besinnen möge.⁶³⁷²

In *Der neue Roman von D'Annunzio* (1895) thematisiert Hofmannsthal die Bedeutung der Tat. In der Kunst der letzten zwei Jahrzehnte jedoch zeigt sich, so Hofmannsthal, dass der Dichter sich mit dem Passiven auseinandergesetzt hat: „Und gerade auf den Willenlosen und Unthätigen haben die Dichter, welche die letzten zwei Jahrzehnte traurig und niedrig widerspiegeln, ihre Welt gestellt.“⁶³⁷³

Auch dieses Motiv zeigt sich in *Gedichte von Stefan George* (1896) eher von untergeordneter Bedeutung, und zwar dadurch, dass er den Reiz betont, den die Beschäftigung der Antike Goethes, Shelleys und Hölderlins hat, sodass man sie „nebeneinander [denkt], wie die Spiegelbilder dreier sehr seltsamer

6363SW I. S. 106. V. 26-31.

Siehe (Notizen): SW I. S. 184. Z. 4, SW I. S. 404. Z. 12.

6364SW XXXII. S. 38. Z. 13-14.

6365SW XXXII. S. 14. Z. 20-28.

6366SW XXXII. S. 70. Z. 19-21.

6367SW XXXII. S. 88. Z. 18-22.

6368SW XXXII. S. 100. Z. 37-39.

6369SW XXXII. S. 101. Z. 23-27.

6370SW XXXII. S. 104. Z. 33.

6371„Es ist keine Liebe zu Zweien, sondern ein schlafwandelnder wundervoller Monolog, das Alleinsein mit einer Zaubergeige oder einem Zauberspiegel.“ In: SW XXXII. S. 104. Z. 33-35.

6372So spricht Hofmannsthal von dem Kommen eines großen Dichters: „der wird mit wundervollen Rattenfängerfabeln, purpurnen Tragödien, Spiegeln, aus denen der Weltlauf gewaltig, düster und funkelnd zurückstrahlt, die Verlaufenen zurücklocken“ In: SW XXXII. S. 107. Z. 29-33.

6373SW XXXII. S. 164. Z. 12-14.

Schwestern“.⁶³⁷⁴

Vereinzelt zeigt sich auch in den weiteren frühen theoretischen Schriften dieses Motiv. So bezieht sich Hofmannsthal zum Motiv, wenn er in der Schrift *Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche* (1892) auf das Erleben der Schauspielerin auf der Bühne verweist („Auf ihrer Stirn spiegeln sich die Stimmungen, die kommen und gehen“).⁶³⁷⁵ Hofmannsthals Überlegungen führen ihn auch zu Goethe, dessen Seele „wiederspiegelnd tausend Dinge zum Leben erlöst“⁶³⁷⁶ hat, während es andere Künstler gebe, die „viel kleinere Spiegel, wie enge stille Brunnen“⁶³⁷⁷ gewesen sind. Weitere Einbindungen des Motivs finden sich in *Über moderne englische Malerei* (1894) durch die Werke Edward Burne-Jones, dessen Figuren sich, ob ihrer Eitelkeit, in „lebendigen Wassern zu spiegeln“⁶³⁷⁸ suchten, in *Poesie und Leben* (1896) durch die Bedeutung der Worte im Leben des Dichters („Die Worte sind alles, die Worte, mit denen man Gesehenes und Gehörtes zu einem neuen Dasein hervorrufen und nach inspirierten Gesetzen als ein Bewegtes vorspiegeln kann.“)⁶³⁷⁹ oder auch in der Schrift *Franz Stuck* (1893). An Stucks Menschen kritisiert Hofmannsthal, dass sie nichts Lebendiges haben; gleichsam aber zeigt Hofmannsthal auf, dass diese Anti-Lebendigkeit in der Moderne gegenwärtig ist: „Und ich glaube, daß fast alle jungen Künstler Geschöpfe dasselbe sind wie dieses gemalte Bild einer Bronzestatue: Abbilder von Geschöpfen der Kunst, der Ahnung, des Traumes, eines Spiegelbildes Spiegelbilder.“⁶³⁸⁰ Ebenso bindet Hofmannsthal das Motiv in *Eduard von Bauernfelds dramatischer Nachlass* (1893) ein,⁶³⁸¹ sowie in *Philosophie des Metaphorischen* (1894) in Bezug auf *Die Philosophie des Metaphorischen In Grundlinien dargestellt* von Alfred Biese,⁶³⁸² in *Das Buch von Peter Altenberg* (1896),⁶³⁸³ in den kurzen Aphorismen zu *Dichter und Leben* (1897) durch die Gefahr des Motivs auf den Menschen im Sinne der Haltlosigkeit⁶³⁸⁴ oder in *Bildlicher Ausdruck* (1897) dadurch, dass der „bildliche ausdrück kern und wesen aller poesie“⁶³⁸⁵ sei: „Die leute suchen gern hinter einem gesicht, was sie den >>eigentlichen sinn<< nennen. Sie sind wie die affen, die auch immer mit den händen hinter einen spiegel fahren, als müsse dort ein körper zu fassen sein.“⁶³⁸⁶ Entgegen der naiven Figuren bei Shakespeare, bezeichnet Hofmannsthal in *Englischer Stil* (1896) die Barrison Schwestern als kompliziert. So haben sie zwar etwas von Miranda und Imogen an sich, doch hätten diese sich in „so vielen Teichen gespiegelt“.⁶³⁸⁷ In der Moderne jedoch existiert von den „Spiegelbildern“⁶³⁸⁸ der Shakespeare'schen Figuren nur mehr das, das der Moderne von der Romantik überliefert worden ist. Zudem bindet Hofmannsthal das Motiv ein, wenn er von den englischen Zimmern spricht, die an die Zimmer eines Parkes erinnern: „Man sitzt in seinem kleinen Zimmer und sieht die Sonne hinauf und hinuntergehen, sieht die alten Bäume sich in einem tiefen leise fließenden Wasser spiegeln und die Wege sich zwischen den Hecken verlieren.“⁶³⁸⁹

In dem lyrischen Drama *Gestern* (1891) zeigt sich das Motiv erstmalig in der vierten Szene als Teil der Kleidung eines der Freunde Andreas („Mosca ganz weiß; die / geschlitzten Ärmel lichtgelb ausgeschlagen,

6374SW XXXII. S. 174. Z. 32.

6375SW XXXII. S. 60. Z. 5-6.

6376SW XXXII. S. 60. Z. 40.

6377SW XXXII. S. 60-61. Z. 41//1.

6378SW XXXII. S. 133. Z. 25-26.

6379SW XXXII. S. 185. Z. 29-31.

6380SW XXXII. S. 118. Z. 4-7.

6381SW XXXII. S. 110. Z. 30.

6382Hofmannsthal bezieht sich auf die Bedeutung der griechischen Naturphilosophen, deren „dunkle[...] Gleichnisse sind wie Spiegel, darüber sich die neuen Dichter beugen, um wundervolle Schatten vorüberhuschen zu sehen“. In: SW XXXII. S. 130. Z. 6-7.

6383SW XXXII. S. 192. Z. 1, SW XXXII. S. 193. Z. 33.

6384„Wer immer mit den spiegelbildern zu thun hat, wird im guten und bösen nicht sehr geneigt sein an das Feste zu glauben.“ In: SW XXXII. S. 208. Z. 2-3.

6385SW XXXII. S. 207. Z. 8-9.

6386SW XXXII. S. 207. Z. 20-23.

6387SW XXXII. S. 177. Z. 6.

6388SW XXXII. S. 177. Z. 7.

6389SW XXXII. S. 181. Z. 4-7.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 181. Z. 15.

weißen baretartigen Hut mit weißen / Federn, gelb gefüttert und mit einem Spiegel im Innern“).⁶³⁹⁰ Obwohl auch Mosca sich die Pferde angesehen hat, über die Andrea klagt, dass Ser Vespasiano ihn bei einem Kauf dieser betrogen hatte, wirkt Mosca wenig interessiert und betrachtet sich stattdessen in „seine[m] Spiegel“. ⁶³⁹¹ Des weiteren zeigt sich das Motiv in der fünften Szene durch Andreas Unfähigkeit, sein Anwesen renovieren zu lassen („Dann sollen in den Teich, den spiegelnd blauen, / Ruinen, totgeboren, niederschauen“).⁶³⁹²

Auch zeigt sich schon in der Handschrift (H) von *Age of Innocence* (1891) die Einbindung des Spiegel-Motivs. In Kombination mit der Fremdheit des Ich, der Angst vor dem eigenen Wesen, formuliert Hofmannsthal: „Schauer: wenn man sich nackt in dem Spiegel sieht“. ⁶³⁹³ In Ermangelung eines Menschen um sich, schleicht er vor den Spiegel der Kinderfrau und „genöß den wohlbekannten Schauer des Erschreckens“, ⁶³⁹⁴ „als ihm seine eigene weiße Gestalt aus dem Halbdunkel entgegensprang“. ⁶³⁹⁵ Zwar spürt der junge Ästhetizist die Fremdheit des eigenen Ich durch das Spiegelbild, kompensiert diese aber mit einem traumhaften Zug und denkt sich vor dem Spiegel in verschiedene Personen hinein, so in ein im Gebet versunkenes Kind oder einen Wahnsinnigen, wodurch der Spiegel auch hier Teil der ästhetizistischen Inszenierung ist.

In dem Drama *Ascanio und Gioconda* (1892) zeigt sich das Motiv mitunter in Verbindung mit Gioconda und ihrer Distanzierung zum Leben. Gioconda erkennt selbst ihren Mangel an Lebendigkeit, ihre Unfähigkeit sich ans Leben zu binden und kann nicht begreifen, wie sie weiterleben kann, wenn sie dies doch für ihr Leben erkannt hat („So wie sie sagen dass sein Spiegelbild / Erkennt, den Basilisken tödten muss?“). ⁶³⁹⁶ Zudem wähnt sie ihr Leben, ihrem Sinn gemäß, nicht ausleben zu können, weil sie eine Frau ist. ⁶³⁹⁷ Nicht positiv, im Sinne des ästhetizistischen Erlebens, sondern negativ ist hier der Spiegel besetzt, raubt er Gioconda doch die Ruhe, nach der sie sich sehnt. Spielerisch dagegen zeigt sich der Umgang im Leben und mit den Verehrern bei Francesca. Diese seien für sie nichts anderes als ein „Spielzeug“, ⁶³⁹⁸ wie „Guitarspiel, Federball, ein Spiegel“. ⁶³⁹⁹

In dem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892) bindet Hofmannsthal das Motiv durch Antonio ein, der über das Wesen Tizians spricht, der in seiner Kunst die lebendige Natur aufgriff und sie in der Kunst verewigte. Was ihm die Kunst ist, so Antonio, ist mitunter der „Spiegel für die junge Frau“. ⁶⁴⁰⁰ Mit der Schilderung Lavinias, wie Tizian sie gemalt habe, zeigt sich ebenso die Einbindung des Motivs, allerdings in Verbindung mit der Natur („Mich spiegelt still und wonnevoll der Teich“). ⁶⁴⁰¹

Es gibt wiederum auch Werke, in denen das Motiv nur kurz Erwähnung findet. Dies zeigt sich in *Die Bacchen nach Euripides* (1892) nur in den frühen Notizen zu *Bacchos*, in Bezug auf Agaue („sie nennt sich schlecht,

6390SW III. S. 19. Z. 23-25.

6391SW III. S. 19. Z. 16.

6392SW III. S. 21. Z. 26-27.

6393SW XXIX. S. 270. Z. 4.

6394SW XXIX. S. 19. Z. 19-20.

6395SW XXIX. S. 19. Z. 20-21.

6396SW XVIII. S. 81. Z. 14-15.

6397SW XVIII. S. 81-82. Z. 40//1-9.

In den Notizen spricht Gioconda beim Anblick im Spiegel Giocondas sogar von einem „Totdenantlitz“. In: SW XVIII. S. 401. Z. 42.

Siehe (Notizen): SW XVIII. S. 401. Z. 13, SW XVIII. S. 401. Z. 43-44.

6398SW XVIII. S. 91. Z. 38.

6399SW XVIII. S. 91. Z. 39.

In den Notizen zeigt sich das Motiv des weiteren durch Francescas Neid: „Ihr seid zu schön um jemand zu beneiden / Es sei denn Euren Spiegel.“ In: SW XVIII. S. 402. Z. 35-36.

6400SW III. S. 48. Z. 33.

6401SW III. S. 50. Z. 27.

In dem 2. Fragment für Böcklins Totenfeier, zeigt sich das Motiv durch die Rede des Jünglings, der den Tod Böcklins bedauert: „Es weise euch ein Spiel / Das Spiegelbild der bangen, dunklen Stunde / Und grossen Meisters trauervollen Preis / Vernehmet nun aus schattenhaftem Munde!“. In: SW III. S. 224. Z. 31-34.

Siehe (Notizen): SW III. S. 366. Z. 9, SW III. S. 366. Z. 35.

alle Natur gut: den spiegelnden Teich“), ⁶⁴⁰² in dem 26. Prosagedicht (1895), wenn Hofmannsthal die Frauen des Königs beschreibt („Sie sind wie die Ambrawolken die den Wagen des Glückes tragen, ja wie die Spiegel“), ⁶⁴⁰³ allein in einer kurzen Notiz zum lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893), und zwar dahingehend, dass die Sonne einen „Wasserspiegel“ ⁶⁴⁰⁴ blinken macht, innerhalb der lyrischen Dramenfragmente in *Landstraße des Lebens* (1893) in Verbindung mit dem Weiher („die spiegelnden Weiher, Spiegel der Erinnerung“). ⁶⁴⁰⁵ Innerhalb der dem Nachlass zuzuordnenden Romanpläne zeigt sich das Motiv zum Teil zusammenhanglos in *Roman des inneren Lebens* (1893-1894), ⁶⁴⁰⁶ in den Notizen zum *Familienroman* (1893-1895) im Zusammenhang der Schilderung der einzelnen Figuren innerhalb eines Familiengefüges ⁶⁴⁰⁷ oder in *Alkestis* (1893/1894) in Verbindung mit der Ansicht des Königs, trotz des Todes seiner Frau „königlich zu sein“. ⁶⁴⁰⁸

In *Delio und Dafne* (1893) zeigt sich ein einziger Bezug zum Spiegelmotiv („in glatten Wänden Pfeilern spiegelt sich die Pracht“). ⁶⁴⁰⁹ Der Bezug ist schwer greifbar, doch da Hofmannsthal zuvor den Einbruch der Traumwelt beschrieben hatte, mag die Vermutung geäußert werden, dass Delio das Glück neuerlich erlangen will. Des weiteren gedachte Hofmannsthal das Motiv in *Ein Frühling in Venedig* (1900) einzubinden, wobei die Menschen hier durch das sinnliche Erleben nur als „belehrende Spiegelbilder“ ⁶⁴¹⁰ gesehen werden, oder in *Eines alten Malers schlaflose Nacht* (1903-1906, 1912) durch eine Vision Rembrandts. ⁶⁴¹¹

Lediglich an einer Passage, in Verbindung mit Alexander dem Großen, zeigt sich in dem *Alexanderzug* (1893/1895) das Motiv, und zwar in Anbindung an den Tod: „In der Dämmerung sieht sein Leib unter dem Wasserspiegel wie ein Phantom aus“. ⁶⁴¹²

Auch in der Erzählung *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) ist das Tiefen-Motiv von Bedeutung, welches in enger Verbindung zu diesem Motiv steht. Hofmannsthal bindet das Motiv erstmalig dann ein, nachdem der Kaufmannssohn seine Beklemmung bekannt hat ob der Wirklichkeit des Todes und der Unzulänglichkeit der eigenen Person. Dass sich sein Ästhetizismus, eben wie das Ahnen um dessen Fehlen, aus seinem Innern speist, wird durch das Erblicken des älteren Mädchens im Spiegel deutlich („In dem Spiegel aber kam sie ihm aus der Tiefe entgegen“). ⁶⁴¹³ Im Juwelierladen schließlich erblickt der Kaufmannssohn einen „kleinen silbernen Handspiegel“, ⁶⁴¹⁴ der „halb erblindet war“. ⁶⁴¹⁵ Doch nicht aus diesem, sondern aus einem „andern Spiegel“, ⁶⁴¹⁶ kam ihm im „Innern das Bild des Mädchens entgegen“, ⁶⁴¹⁷ so wie er sie in seinem Landhaus gesehen hatte, über einen Spiegel hinweg und die Göttinnen tragend.

In der *Geschichte der beiden Liebespaare* (1896) bindet Hofmannsthal das Motiv erst durch die Beschreibung der Ästhetizistin Therese ein. Im Zuge der ästhetizistischen Stilisierung ihres Todes

6402SW XVIII. S. 48. Z. 20.

6403SW XXIX. S. 239. Z. 16-19.

6404SW III. S. 439. Z. 15.

Dagegen vermerkt Martin Erich Schmid fälschlicherweise: „Er ist von Spiegeln umgeben, die ihm nie mehr zeigen als ihn selbst.“

In: Schmid, Martin Erich: *Symbol und Funktion der Musik im Werk Hugo von Hofmannsthals*. Carl Winter Universitätsverlag. Heidelberg, 1968. S. 58.

6405SW III. S. 258. Z. 17.

6406SW XXXVII. S. 80. Z. 22.

6407SW XXXVII. S. 106. Z. 17-18.

6408SW VII. S. 26. Z. 8.

6409SW XXIX. S. 29. Z. 32.

6410SW XXIX. S. 134. Z. 29.

6411SW XXIX. S. 163. Z. 23-28.

6412SW XVIII. S. 13. Z. 2-3.

6413SW XXVIII. S. 20. Z. 9-10.

6414SW XXVIII. S. 23. Z. 22.

6415SW XXVIII. S. 23. Z. 22.

6416SW XXVIII. S. 23. Z. 23.

6417SW XXVIII. S. 23. Z. 23-24.

vergewissert sich Therese ihrer Schönheit in einem „kleinen silbernen Handspiegel“. ⁶⁴¹⁸ Hofmannsthal bindet des weiteren dieses Motiv noch öfter, aber mehrheitlich in Verbindung mit Therese ein: „Auf ihrem Schoß lag zwischen den mageren Händen der Spiegel und warf blinkend einen Schein des hellen Himmels zurück.“ ⁶⁴¹⁹ Zwar glaubt Clemens, sie von der Last des Todes zu befreien, doch hatte sie einen Traum vom Sterben und Altern. „Ich hab geträumt, ich bin dann geworden wie der Hund von dem ihr erzählt habt. [...] Zuerst bin ich gestorben [...] Ich hab gespürt wie sich geworden bin, ganz, und nur die Zähne sind weiß und schön geblieben.“ ⁶⁴²⁰ Aus diesem Grund besieht sich Therese auch immer im Spiegel, um sich zu vergewissern, dass ihre Zähne unberührt sind vom Altern und vom Tod. Hofmannsthal bindet den Spiegel des weiteren ein, wenn er schildert wie Felix aus seinem Zimmer in die Natur sieht, dort nur Tod und Leblosigkeit bemerkt und schließlich erkennt, dass es sein Blick ist, der sich in der Wahrnehmung der Natur spiegelt. ⁶⁴²¹

In der *Soldatengeschichte* (1895/1896) ⁶⁴²² zeigt sich eine deutliche Verbindung zwischen dem Spiegel-Motiv, der Vergangenheit und dem Ästhetizismus. Ein einfaches Fass aus dem die Pferde getränkt werden, ⁶⁴²³ wirft Schwendar wieder zurück in die Vergangenheit und damit zurück zur Erinnerung an die Tante, die sich in einem Regenfass, aus religiösem Wahn, ertränkt hatte. Hofmannsthal bindet hier die familiäre Prägung ein, kann sich Schwendar doch nicht von den Geschehnissen der Vergangenheit befreien, sodass diese seine Gegenwart belasten. Besonders abends, aber auch am Tag, schildert Hofmannsthal wie Schwendar von diesem Zug zur Vergangenheit belastet ist. ⁶⁴²⁴ Gemäß seiner seelischen Verfassung, sucht er drei kranke Pferde auf, durch die Hofmannsthal Schwendars Distanz zum Leben, seine Resignation und Freudlosigkeit neuerlich schildert. Vor allem durch das dritte Pferd wird deutlich, dass es eine Spiegelung seines Wesens ist; wenn Hofmannsthal beschreibt, dass es sich selbst „unterm Fressen [...] vergessen“ ⁶⁴²⁵ hatte, dann knüpft er damit an die anfängliche Beschreibung von Schwendar an, wie er müde essend unter den Soldaten saß. ⁶⁴²⁶ Dass spiegelnde Flächen den Menschen aber, durch das zurückgeworfene Bild, nicht nur – wie in Schwendars Fall – mit den Abgründen der eigenen Seele konfrontieren, sondern es auch Menschen gibt, die gerne in einen Spiegel blicken, zeigt sich an dem Corporal Taborsky. Er ist einer von denen, durch die Schwendar noch deutlicher mit seinem eigenen Unglück konfrontiert wird. Anders als er selbst, kann er „jedemal in jede der Spiegelscherben [...] einen freundlichen Blick werfen“. ⁶⁴²⁷

In dem Werk *Was die Braut geträumt hat* (1896/1897) bindet Hofmannsthal das Motiv lediglich durch die Rede des zweiten Kindes an die Braut ein, das diese als Liebende erkennt: „Du bist / So verliebt, du wirst dich bald / Selber nicht im Spiegel kennen.“ ⁶⁴²⁸

6418SW XXIX. S. 71. Z. 4.

„Wie eine geheimnisvolle Göttin Herrin ihres eigenen unfruchtbaren rührenden Geschickes saß sie da, gehüllt in ihre große Schönheit und Schwäche über den Spiegel gebeugt, während die Schatten des Abends den leichten Korb mit Dunkel füllten“. In: SW 71. Z. 7-11.

6419SW XXIX. S. 71. Z. 28-30.

6420SW XXIX. S. 72. Z. 16-21.

6421SW XXIX. S. 78. Z. 15-17.

Neuerlich lässt Hofmannsthal Felix darauf zurückgreifen, wenn er Annas Leere erkennt; seine Liebe zu ihr ist nur ein Zeichen seiner Leblosigkeit: „Da unten lag es in diesem Garten: so lag in ihr die Welt widergestrahlt von einem entsetzlichen Spiegel.“ In: SW 78. Z. 30-32.

6422Die *Kritische Ausgabe* vermerkt in diesem Zusammenhang: „Hofmannsthals persönliche Erfahrungen während der Gödinger Zeit spiegeln sich in der *Soldatengeschichte* wider.“ In: SW XXIX. S. 298. Z. 20-21.

6423„[...] auf ein dunkles tiefes Wasser und er schrak zusammen bis ins Mark der Knochen“. In: SW XXIX. S. 51. Z. 6-7.

6424„[...] wenn er an heißen Mittagsstunden sich über den dunklen feuchten Spiegel bog und ihm aus der Tiefe die ihm grün schien sein eigenes Gesicht entgegenschwebte, dann aber wieder sonderbar zerrann von schwarzen und blinkenden Kreisen verschluckt und ein gestaltloser Schatten sich nach aufwärts zu drängen schien, dass er schreiend entließ, und doch immer wieder zurückkam und hineinstarrte.“ In: SW XXIX. S. 51 Z. 22-28.

6425SW XXIX. S. 52. Z. 28-29.

6426Im Zusammenhang mit dem Motiv des Spiegels setzt Hofmannsthal auch das Brunnen-Motiv in den Notizen: „der Eimer: der Brunnen zuhaus, das Dunkle davon, die spiegelnde Fähigkeit des Wassers“. In: SW XXIX. S. 300. Z. 22-23.

6427SW XXIX. S. 58. Z. 8-10.

6428SW III. S. 87. Z. 25-27.

Innerhalb der hinterlassenen Gespräche und Briefe zeigt sich das Motiv in *Brief an einen jungen Freund* (August 1896) dahingehend positiv gesetzt, dass Lesen mehr ist, als „in den Spiegel zu schauen“, ⁶⁴²⁹ wodurch das Motiv hier im Sinne der Bedeutung der Kunst für das Leben gesehen wird, oder in *Der Brief des letzten Contarin* (1902) dadurch, dass der Contarin die jetzigen Menschen als „Spiegelungen der Alten“ ⁶⁴³⁰ versteht, oder in dem *Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann* (1902) durch die Kritik des Japaners an dem Europäer: „Ihr seid das Spiegelbild das einer ansieht, während ein Räuber ihn würgt.“ ⁶⁴³¹ Negativ besetzt zeigt sich das Motiv auch durch die Kritik des Japaners an der Sprache des Europäers. ⁶⁴³² Des weiteren zeigt sich das Motiv in *Die Briefe James Hackmanns* (1903) durch eine Notiz, ⁶⁴³³ sowie in *Die Briefe des jungen Goethe* (1903/1904) durch die Briefe die Edgar und Hofmannsthal sich geschrieben haben. ⁶⁴³⁴

Ebenso vereinzelt findet sich das Motiv nur in *Der Kaiser und die Hexe* (1897) durch die Ermahnung des Kaisers an den Kämmerer, dass er sich richtig zu seinem Leben stellen möge, ⁶⁴³⁵ sowie in *Die Frau im Fenster* (1897). Hier führen die Worte der Amme über den spanischen Ordensmann und die Wirklichkeit des Todes bei Dianora zu einer ästhetizistischen Versenkung („Wie abgespiegelt in den stillsten Teich / liegt alles da, gefangen in sich selber“). ⁶⁴³⁶

Wie in vielen anderen Werken Hofmannsthals, steht der Spiegel auch in *Der goldene Apfel* (1897) für das narzisstische Wesen des Ästhetizisten. Der erste Verweis auf den Spiegel erfolgt durch den Wassereimer des Kameltreibers, der den Reichtum der beringten Hand des Kaufmanns spiegelt. ⁶⁴³⁷ Ebenso zeigt sich die Affinität zu spiegelnden Flächen beim Kind, das sich aber – bezeichnend für sein Wesen – in einem halb „erblindeten Spiegel“ ⁶⁴³⁸ betrachtet: „einen Augenblick ließ sie ihr Gedicht wie in einer schlaffen tödtlichen Müdigkeit hängen, dann verzerrte sie die weichen Züge und starrte mit weit aufgerissenen Augen und böse zurückgenommenen Lippen sich selber entgegen.“ ⁶⁴³⁹ Der Spiegel ist ebenso Teil ihrer ästhetizistischen Traumwelt, wenn sie wähnt in die Tiefe einzugehen. ⁶⁴⁴⁰

Ebenso zeigt sich in dem lyrischen Drama *Der weisse Fächer* (1897) das Motiv. Der Spiegel wird von Hofmannsthal eingebunden als Fortunio das naive Wesen seiner verstorbenen Frau beschreibt: „Mit unbefangnen Augen stand sie da / Und ehrte jedes Ding nach seinem Wert, Gerechter als ein Spiegel“. ⁶⁴⁴¹ Hofmannsthal, der das Wesen der Frau mehr naiv als ästhetizistisch beschreibt, zeigt an Fortunio auf, dass er sowohl ihren Verlust und ihr Wesen ästhetizistisch betrachtet, denn er empfindet die Nähe des Grabes als einen „dunklen, tiefen Spiegel“, ⁶⁴⁴² der ihm die Vergangenheit erhält. ⁶⁴⁴³

6429SW XXXI. S. 14. Z. 9.

6430SW XXXI. S. 18. Z. 25.

6431SW XXXI. S. 43. Z. 4-5.

6432„Die Worte in denen ihr Euch formuliert, haben die größte Gewalt über Euch. Und neben Euch knien tausende und sprechen laut ihr Gebet aber jeder ein anderes und während einer glaubt sein eigenes zu sprechen, verlockt ihn das des nächsten und er schnappt danach wie gefräßige Ente nach Spiegelung eines Wurmes!“ In: SW XXXI. S. 43. Z. 5-10.

6433„Bemerkung über das Clavierspielen von Offizieren. Willkürliches Nehmen der Tempi, zuviel Pedal, ein wühlen anstatt eines spiegelns“. In: SW XXXI. S. 69. Z. 13-14.

6434SW XXXI. S. 88-89. Z. 39-40//1-3.

6435„Zu zerstören, blinden Rost / Auszustreun auf diesen Spiegel / Gottes ... wie das alles kommt?“ In: SW III. S. 186. Z. 11-13.

6436SW III. S. 105. Z. 23-24.

6437„Der Teppichhändler griff mit der Hand in den Eimer, [...] und indem er seine rechte Hand, die einen schönen Ring trug, doppelt sah, denn der dunkle feuchte Spiegel warf ihr Bild zurück, mußte er sich plötzlich mit der äussersten Deutlichkeit dessen erinnern, wie seine Hand vor sieben Jahren ausgesehen hatte, nämlich magerer gleichsam ängstlicher und ohne jeden Schmuck.“ In: SW XXIX. S. 94. Z. 27-34.

6438SW XXIX. S. 98. Z. 24.

6439SW XXIX. S. 98. Z. 26-30.

6440„Und sogleich erblickte sie sich deutlich wie in einem Spiegel, mit dem Apfel in der Hand, [...] die Stufen in jene geheimnisvolle Welt hinabsteigen“. In: SW XXIX. S. 100. Z. 26-30.

6441SW III. S. 156. Z. 20-22.

6442SW III. S. 161. Z. 10.

6443Ästhetizistisch zeigt sich das Motiv auch in den Notizen gesetzt. In einem Gespräch zwischen Miranda und Fortunio, sagt der Ästhetizist, dass er sie bei einem Leichenbegräbnis „im Marmor gespiegelt“ (SW III. S. 648. Z. 8) gesehen habe.

In *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Gestalt des träumerischen Schwimmers, der die anderen Gestalten nicht sieht, die womöglich einen Mord vertuschen.⁶⁴⁴⁴ Auch in Bezug auf den Greis zeigt sich das Motiv, und zwar wenn er bekennt, sein Leben als Herrscher für ein Leben in der Natur bewusst aufgegeben zu haben. Damals hatte er allein in „einem trüben Spiegel“⁶⁴⁴⁵ so etwas wie Leben gespürt, denn die Mienen derer, die ihn umgaben, hatten nur sein Wesen und seine Launen gespiegelt.⁶⁴⁴⁶ Auch durch den Wahnsinnigen zeigt sich das Motiv, tritt er doch auf, sich in einem „silbernen Handspiegel“⁶⁴⁴⁷ betrachtend. Auch sieht er von der Brücke hinab auf die spiegelnde Fläche des Wassers („Wasserfälle spiegeln / den Schein ergossnen Feuers, jeder findet / den Weg und rührt die andern alle an“).⁶⁴⁴⁸

In *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) sucht der Diener das Nachdenken seines Herrn, über die Traurigkeit Sobeides an der Hochzeitstafel zu mindern, indem er ihm sagt, dass es nur die fremde Situation gewesen sei, die sie verstört habe: „Aus einem Spiegel sehen wir unser eig'nes / vergessenes Gesicht entgegenkommen / und sind dem Weinen näher als dem Lachen.“⁶⁴⁴⁹ Dabei war es auch der Diener gewesen der auf Anordnung seines Herrn, in das Zimmer Sobeides einen Spiegel gebracht hatte,⁶⁴⁵⁰ wobei es sich dabei um den Spiegel der Mutter gehandelt hatte.⁶⁴⁵¹ Der Kaufmann scheint sich selbst dieser Order nicht mehr zu erinnern, besinnt sich aber doch schließlich darauf: „Dann war's ein Augenblick, / in dem ich klüger war als eben nun. / Ja, eine junge Frau braucht einen Spiegel.“⁶⁴⁵² Tatsächlich deutet Hofmannsthal dadurch, dass der Kaufmann den Spiegel der Mutter holen ließ, an, dass es ein Zug zum Schönen in ihm war, der ihn Sobeide zu seiner Frau machen ließ. Alleingelassen verlangt es ihn, das Bild seiner Mutter in dem Spiegel zu sehen, doch muss er erleben, dass der Spiegel ihm das Bild seiner Mutter nicht zeigt (SW V. S. 11. Z. 11-17). So versagt der Spiegel in seinen Augen, erkennt er in ihm nichts weiter als ein Ding aus „Glas“,⁶⁴⁵³ indem er nicht die Mutter, wohl aber sein eigenes unglückliches und altes Spiegelbild erblickt (SW V. S. 11. Z. 19-30). Die Sterne am Himmel sehend, durch die Hofmannsthal die Differenz zwischen deren Ewigkeit und der Endlichkeit des menschlichen Lebens noch verstärkt, wendet sich dieser jedoch wieder dem Spiegel zu,⁶⁴⁵⁴ indem er nunmehr nichts weiter als ein „Leeres Werkzeug“⁶⁴⁵⁵ erkennt, das ihm nicht die „Wahrheit“⁶⁴⁵⁶ zu zeigen imstande ist. Die Worte des Kaufmannes sind dahingehend zu deuten, dass er die Endlosigkeit der Sterne gesehen hat, die eigene Sterblichkeit erkannt hat und diese dennoch hinterfragt hat. Das Bild im Spiegel aber zeigt ihm nicht das Endlose, sondern das Endliche und zudem nur das Äußerliche, nicht aber das im Innern verborgene. Auf eben jenen Spiegel deutet der Kaufmann aber auch, wenn er Sobeide heißt, den Schleier zu lösen (SW V. S. 14. Z. 34). Mit Sobeides Verlust beschreibt Hofmannsthal im dritten Aufzug zudem die Einsamkeit des Kaufmannes, der an der Welt nicht mehr viel Freude empfinden kann: „Mir ist, als säh' ich diese ganze Welt / zurückgestrahlt von einem grauenhaft / entseelten Spiegel, öde wie mein innres Auge!“⁶⁴⁵⁷

Im Hause Schalnassars zeigt sich das Motiv erstmalig durch eben jenen, der auf die Worte des jungen Schuldners reagiert, wenn dieser ihm heißt, dass er keinen Aufschub verlange („Wie? meine Taubheit spiegelt mir was vor?“).⁶⁴⁵⁸ Denn vielmehr verlangt der Schuldner keinen Aufschub, sondern ein neues

6444SW III. S. 135. Z. 13-16.

6445SW III. S. 137. Z. 5.

6446SW III. S. 137. Z. 7-8.

6447SW III. S. 147. Z. 24.

6448SW III. S. 148. Z. 32-34.

In den Notizen zeigt sich das Motiv neuerlich durch die Worte des Wahnsinnigen an den Diener: „komm lieber Diener und beuge Deine Flamme über den Spiegel. / Jetzt indem ich Narcissus sage ist schon Narcissus da“. In: SW III. S. 602. Z. 7-8.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 569. Z. 23-28, SW III. S. 602. Z. 23.

6449SW V. S. 10. Z. 7-9.

6450SW V. S. 10. Z. 30.

6451„Herr, Du befehlt mir's selbst, der Spiegel ist's / aus Deiner Mutter Kammer, wie das Andre.“ In: SW V. S. 10. Z. 34-35.

6452SW V. S. 11. Z. 2-4.

6453SW V. S. 11. Z. 2-4.

6454SW V. S. 12. Z. 32.

6455SW V. S. 12. Z. 33.

6456SW V. S. 12. Z. 34.

6457SW V. S. 57. Z. 20-22.

6458SW V. S. 31. Z. 31.

Darlehen. Der Heuchelei Schalnassars, er sei nicht so reich wie man denke, stellt der Schuldner das Hörensagen gegenüber, nämlich dass er das Gold anbete und sich am Anblick der gequälten Menschen, in deren Mienen sich der „Schmerz der Seele spiegel[t]“, ⁶⁴⁵⁹ erfreue.

In dem Drama *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) zeigt sich das Motiv erstmalig durch die Schilderung des ästhetizistischen Lebensgenusses durch den Baron („Dein Leben, wie des kalydonischen Königs / an ein Scheit Holz, geknüpft an eine Kerze, / die wo vor einem höchst verschwiegnen Spiegel“), ⁶⁴⁶⁰ ebenso wie durch Veniers Schilderung über sein Leben und Vittorias Einfluß, ⁶⁴⁶¹ durch Vittorias Nachsinnen über ihre Kunst ⁶⁴⁶² oder aber durch Cesarino, der für den Baron der Spiegel seines selbst ist und ihn mit seiner Jugend konfrontiert (SW V. S. 160. Z. 27-30). ⁶⁴⁶³

Auch in *Die Verwandten* (1898) zeigt sich eine Einbindung des Spiegel-Motivs, primär in Verbindung mit dem Liebes-Motiv. So ersehnt Georg das Wissen wie Therese war, als sie so alt wie Anna jetzt ist. Hofmannsthal formuliert jedoch die Unmöglichkeit dieses Wissens mit den Worten: „ein listiger entzückender Kunstgriff wie durch einen Spiegel zu sehen, was in einem verschlossenen Zimmer vorgeht.“ ⁶⁴⁶⁴ Es ist die Wohnung des alten Schusters zu der Felix schließlich geht, weil er von dort aus, auf einem Brett liegend, in die Tiefe des Wassers schauen kann. Hofmannsthal zeigt hier deutlich, dass Felix sich, wie sich schon am Anfang der Erzählung gezeigt hat, vom Sozialen abwendet und sich in die eigene Tiefe begibt. ⁶⁴⁶⁵

In *Die Sirenetta* (1899) zeigt sich ebenso die Einbindung des Spiegel-Motivs, allerdings in Verbindung mit der natürlich-naiven Sirenetta: sie umgibt „das Spiegeln der beleuchteten Glasscheiben [...], als wäre es das schwebende, unaufhörliche Spiegeln des großen Wassers.“ ⁶⁴⁶⁶ Dass das Spiegel-Motiv nicht nur in Verbindung mit den ästhetizistischen Figuren gesetzt wird, zeigt sich noch deutlicher an der fantastischen Geschichte der Sirenetta über sich und ihre sechs Schwestern. Nicht nur ihre Schwestern, die allesamt eine Sehnsucht nach dem Gold hatten, spiegelten sich, sondern auch Sirenetta selbst, die im Innern nur den Gesang ersehnte, zeigt einen Zug zum Motiv („spiegelten uns in allen Brunnen, und wir waren alle schön.“) ⁶⁴⁶⁷

In *Das Bergwerk zu Falun* (1899) erfolgt der erste Bezug zum Spiegel durch das javanische Mädchen, für das sich Elis eine Tätowierung als Zeichen der Liebe vor dem Spiegel gestochen hatte („vor dem Spiegel / Hab ichs gemacht“). ⁶⁴⁶⁸ Damit zeigt sich bereits zu Beginn, dass das Spiegel-Motiv nicht nur in Verbindung mit dem Liebeserleben, sondern vor allem mit dem Narzissmus des Ästhetizisten steht. Doch der Zug zum Spiegel allein greift bei Elis nicht, was sich zeigt, wenn Peter ihn zu neuen irdischen Genüssen verführen will („Und Spiegel vorn und hinten, daß dich schwindelt“). ⁶⁴⁶⁹ Elis selbst nimmt wiederum Bezug zum Spiegel; mit der Abwendung von dem Meer und der Welt und der Hinwendung zur Tiefe, verwirft er seinen Blick, der ihm den Zug zum Falschen (zur Welt) gespiegelt hat. ⁶⁴⁷⁰ Mit dem Knaben Agmahd und dem Glauben er sehe in ihm eine frühere Geliebte, bindet Hofmannsthal das Spiegel-Motiv neuerlich ein, wobei sich ebenso

6459SW V. S. 32. Z. 29.

6460SW V. S. 108. Z. 11-13.

6461SW V. S. 143. Z. 5-10.

6462So wendet sie sich an Marfisa mit der Bitte: „bitte, geh: vor meinem Spiegel / sind aufgeschlagne Noten, bring´ mir die.“ In: SW V. S. 151. Z. 19-20.

6463Siehe (Notizen): SW V. S. 475. Z. 32, SW V. S. 457. Z. 22-23, SW V. S. 464. Z. 20-23, SW V. S. 465. Z. 12-13, SW V. S. 474. Z. 31, SW V. S. 472. Z. 14.

6464SW XXIX. S. 111. Z. 22-23.

6465Hofmannsthal verweist auf dieses Motiv auch in seinen Notizen; so notiert er in Bezug auf die Charakteristik des Felix: „liebt spiegelndes Wasser“ (SW XXIX. S. 329. Z.2). Des weiteren findet sich noch eine Notiz, die nicht eindeutig zuzuordnen ist (N 9): „Worte am Abend die verhalten zwischen sich spiegelnden Büschen“. In: SW XXIX. S. 330. Z. 29.

6466SW XVII. S. 9. Z. 33-34.

6467SW XVII. S. 11. Z. 25-26.

Des weiteren, siehe: SW XVII. S. 13. Z. 8-9.

6468SW VI. S. 18. Z. 24-25.

6469SW VI. S. 22. Z. 26.

6470SW VI. S. 24. Z. 1-6.

die Verbindung zwischen Narzissmus, Liebeserleben und dem Spiegel-Motiv zeigt: „Weißt du nicht mehr? wie ich dich lehrte, dich / Zu spiegeln hier in meinen beiden Augen, / Und wie ich mir dein Zeichen in den Arm / Einschnitt?“⁶⁴⁷¹

Die Bergkönigin wiederum verweist schließlich darauf, dass Elis nicht bei ihr bleiben könne, denn Agmahd sei nur ein „Spiegel“⁶⁴⁷² der Sehnsucht von Elis („Jedem zeigts, was heimlich ihm / Am Herzen ruht“).⁶⁴⁷³ Im III. Akt zeigt sich der Einfluss den Elis auf die Familie gewonnen hat nicht nur an Anna, sondern auch an Dahlsjö, der einen Hengst im Stall besieht („Der Spiegelglanz am Hals“).⁶⁴⁷⁴ Schließlich erfolgt die Einbindung mit diesem Motiv erst wieder durch die wirkliche Anna, die er als vermeintliches Traumbild, als sich „grässlich spiegelndes Gebild“⁶⁴⁷⁵ sieht, welches er von sich stoßen will, wobei sich der Bezug zum Motiv hier im Zuge seiner Vertauschung von Traum und Wirklichkeit stehend zeigt.

Mit dem V. Akt erfolgt, im Zuge der Hinwendung Elis' zur Bergkönigin, noch einmal ein Bezug zum Spiegel-Motiv. Die Bergkönigin hatte durch Agmahd („ein wundertätiger Spiegel“)⁶⁴⁷⁶ in seinem Herzen die Sehnsucht nach der Welt gesehen. Im V. Akt findet sich die Einbindung des Spiegel-Motivs durch Anna, die sich für die abgesagte Hochzeit vor dem „Spiegel“⁶⁴⁷⁷ schmückt.

In den Notizen deutet sich das Erleben des Motivs mitunter durch Elis und hier in Verbindung mit der Bergkönigin an („ihre Umarmung Tod, ihr Spiegelbild wundervoll“).⁶⁴⁷⁸ Aus den Notizen geht des weiteren hervor, dass sie Torbern dazu aufruft, Elis zu ihr zu bringen, weil sie sich „in Elis Spiegelbild [...] verliebt hat“,⁶⁴⁷⁹ gleichsam aber, durch das Spiegelwesen Agmahd („ein wandelnder Spiegel“),⁶⁴⁸⁰ von seiner Schwäche für die Menschen weiß. So zeigt sich das Spiegel-Motiv in Verbindung mit der Bergkönigin auch durch ihren Anblick ohne Schleier, wenn sie Elis verlocken will: „Mein Reich ist groß, es hat auch freie Räume, / Gelände hats und Seen, drin spiegelt sich / die Purpurfinsternis“.⁶⁴⁸¹

Die Einbindung im Sinne der menschlichen Seele zeigt sich, gebunden an den Spiegel, auch in *Das Märchen von der verschleierte Frau* (1900), wobei Hofmannsthal das Motiv primär an die Sehnsucht zur ästhetizistischen Frau bindet, und verdeutlicht den Zug zu ihr damit als Innerlichen: „sobald er bemerkt hat, dass es keine Erinnerungen sondern Vorrasspiegelungen sind, sagt er sich: es muss Zusammenhang drin sein. Es ist ein tiefes Müssen, das mich die verschleierte Frau suchen heisst.“⁶⁴⁸² Aber in den Notizen Hofmannsthals zeigt sich auch, dass der Spiegel nicht ausschließlich in die ästhetizistische Sphäre gehört, kann der Spiegel auch Teil der Wirklichkeit sein, darf es sein, wenn der Mensch die Konzeption der Ganzheit erkannt hat und ihr folgen will.⁶⁴⁸³ Auch die Rückkehr zu seiner Frau steht in Verbindung mit dem Spiegel-Motiv: „in einem Spiegel sieht er die im Bett liegende Frau, im ersten Sonnenstrahl, erkennt er sie aber nicht. auf ihrer Brust bewegt sich lebendiges Geschmeide“.⁶⁴⁸⁴ Das Geschmeide, das Hofmannsthal Hyacinth im Spiegel sehen lässt, ist das ungeborene Kind, das nach seinem Weggang von der Familie geboren wurde.

6471SW VI. S. 29. Z. 33-36.

6472SW VI. S. 36. Z. 23.

6473SW VI. S. 36. Z. 23-24.

6474SW VI. S. 87. Z. 5.

6475SW VI. S. 103. Z. 3.

6476SW VI. S. 79. Z. 27.

6477SW VI. S. 82. Z. 27.

6478SW VI. S. 190. Z. 19.

„[...] nach dem Trunk erwartet sie, ihn seinem Spiegelbild ähnlicher, kühner, grosser zu finden.“ In: SW VI. S. 207. Z. 27-28.

6479SW VI. S. 208. Z. 7.

6480SW VI. S. 226. Z. 19.

6481SW VI. S. 202. Z. 5-7.

Siehe (Notizen): SW VI. S. 218. Z. 3-4.

6482SW XXIX. S. 124. Z. 26-28.

In der Erzählung verstärkt Hofmannsthal dadurch das Motiv, dass der Zug zur Königin in engstem Zusammenhang mit seinem Wesen steht. So heißt es: „lauter Vorzeichen sind, luftige Vorrasspiegelungen, nichts als Vorgefühle des namenlosen Glücks, das auf dich wartet? Muss dir die verschleierte Frau noch viele Boten schicken, bis du dich aufmachst, zu ihr zu kommen?“ In: SW XXIX. S. 143. Z. 27-30. Durch die Begegnung mit dem jungen Bergmann weiß er: „Nun wusste er aber, dass dieses alles nur Vorrasspiegelungen dessen waren, was ihn erwartete.“ In: SW XXIX. S. 144. Z.31-32.

6483SW XXIX. S. 138. Z. 1-2.

6484SW XXIX. S. 137. Z. 17-19.

Lediglich in zwei Lustspiel-Fragmenten bindet Hofmannsthal das Motiv ein: zum einen in *Paracelsus und Dr Schnitzler* (1900) durch Schnitzler („seine Feuernatur (aus dem Spiegel hervortretend“),⁶⁴⁸⁶ zum anderen in *Ferdinand Raimund. Bilder* (1906). In Verbindung mit Ferdinand und seiner Schwester plante Hofmannsthal eine Szene, die an *Age of Innocence* gemahnt („wie sie hereinkommt sieht sie ihn im Spiegel [...] Gesichter schneiden“).⁶⁴⁸⁷

Vereinzelt zeigt sich innerhalb der dramatischen Fragmente, so erstmalig in dem *Darmstädter Festspiel Die Weihe des Hauses* (1900), der Motiv-Komplex. Goethe lässt dem Jüngling hier durch den Knaben den „Spiegel hinreichen“,⁶⁴⁸⁸ durch den er, nachdem er diesen zerschlagen hatte, den Reichtum des Lebens erfährt. Während sich in diesem Dramenentwurf das Motiv noch einmal durch das Resultat des Bannes der drei Greise zeigt,⁶⁴⁸⁹ findet sich das Motiv des weiteren innerhalb der problematischen Familienverhältnisse in *Der Bruder* (1901),⁶⁴⁹⁰ in *Das Festspiel der Liebe* (1900) durch die beiden alten Menschen und die Erinnerung, die ihnen wie ein „Ding in einem Spiegel“⁶⁴⁹¹ erscheint oder in *Des Ödipus Ende* (1901) durch das Auge als Spiegel der Seele, und zwar durch den Gelähmten, in dessen Augen man wie „in einem Spiegel“⁶⁴⁹² lesen konnte, was dieser zuvor gesehen und was diesen gelähmt hatte.⁶⁴⁹³ Während sich in *Dramatische Stoffe und Züge* (1903) lediglich ein Bezug zum Motiv zeigt durch einen Mörder, der vorgibt Dirnen einen Ehemann zu verschaffen,⁶⁴⁹⁴ und auch in *Der Traum* (1906) sich das Motiv nur durch die korrigierte Lebensanschauung des Königs zeigt („alles wird irdischer und wahrer, als es sich einmal vorgespiegelt hatte (Jugendliche phantastische Mondbeleuchtung“),⁶⁴⁹⁵ gedachte Hofmannsthal das Motiv in dem Drama *König Kandaules* (1903) des Öfteren einzubinden. So findet sich das Motiv durch Gyges' Bezug zur Königin, befürchtet er doch, dass er jemals eine Frau derartig begehren würde, dass er für sie einen Mord begeht. So empfindet er die Geschehnisse des ersten Aufzuges als „entsetzliche[...] Spiegelung“⁶⁴⁹⁶ dessen.

In Verbindung mit dem Narzissmus des Protagonisten, bindet Hofmannsthal in dem Ballett-Entwurf *Narciss und die Schule des Lebens* (1900) auch das Spiegel-Motiv ein. Die Liebe zur Nymphe entzündet sich aus seiner Selbstliebe („Narciss zuerst sich nur spiegelnd. Dann in die Nymphe verliebt“),⁶⁴⁹⁷ was Hofmannsthal auch durch das Spiegel-Motiv (SW XXVII. S. 143. Z. 22-23) deutlich macht: „Er drückt früher aus, dass das Weltall bestimmt sei ihn stückweise zu spiegeln, ein Faun kommt ihm die zeigen, die ihn vollkommen<er> spiegelt als die Augen der Rehe und Tauben) er umtanzt den Spiegel, kann nicht hinein.“⁶⁴⁹⁸ Nicht nur im Spiegel erblicken will er die Frau, sondern aus dem Spiegel heraus, will er sie ziehen: „Narciss stösst Spiegel ein. Nymphe heraus. o weh sie spiegelt ihn nicht. Ist stumpf wie die Thiere und Bäume. nun stellt sie sich,

6485 Hofmannsthal zeigt deutlich, innerhalb seiner Notizen, dass er den Ästhetizisten an den Spiegel („der Spiegel hat zwei Flügel von Purpurfinsterniss“, SW XXIX. S. 138. Z. 12) führen wird: „Rückkunft: vor dem Emporsteigen, ausruhen in einer dämmernden Grotte: dann steige noch ein paar Stufen: sieh in den Spiegel“. In: SW XXIX. S. 138. Z. 10-11.

6486 SW XXI. S. 24. Z. 25.

6487 SW XXI. S. 38. Z. 15-16.

6488 SW XVIII. S. 134. Z. 25.

6489 „[...] ich kann aus mir selber nicht hinaus, muss über meinem Spiegelbild erstarrend brüten“. In: SW XVIII. S. 135. Z. 6-7.

6490 „[...] der Bruder tritt ein, scheint hier zuhause: wird geliebt, gehasst. eine im Hemd hinter dem Spiegel versteckt“. In: SW XVIII. S. 249. Z. 20-21.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 249. Z. 25-27.

6491 SW XVIII. S. 144. Z. 26.

6492 SW XVIII. S. 267. Z. 8.

6493 Hofmannsthal führt an, dass man in dessen Augen noch den Anblick der grässlich erscheinenden Göttin sehen konnte (SW XVIII. S. 267. Z. 13-20).

6494 „Bindet ihnen dann ein Tuch über die Augen, bindet ihnen die Hände auf den Rücken, und sticht sie ab. Hat vorher ein in ein Linnen gewickeltes Brett hergezeigt: das ist der Zauberspiegel.“ In: SW XVIII. S. 285-286. Z. 34 1-3.

6495 SW XVIII. S. 113. Z. 15-17.

6496 SW XVIII. S. 275. Z. 9.

6497 SW XXVII. S. 143. Z. 21.

6498 SW XXVII. S. 143. Z. 24-27.

nach Beispiel eines Käfers todt.“⁶⁴⁹⁹ Die Nymphe muss versagen, denn die Selbstliebe übersteigt jede Liebe zu einem Gegenüber bei Weitem.⁶⁵⁰⁰ In der sehr knappen Notiz *Der Zauberer* (1903) zeigt sich lediglich eine kurze Einbindung des Motivs, die auf das Vermeiden des Blickes in den Spiegel deutet.⁶⁵⁰¹ Auch in den Notizen zu *Der Herr des Spiegels* (1905 ?) zeigt sich bereits durch die Titelgebung der Bezug zum Motiv.⁶⁵⁰² In den Notizen zeigt sich allerdings nur durch die Bühnenbeschreibung („Bühne mit Spiegeln“)⁶⁵⁰³ und durch den Verkauf des Spiegels das Motiv („Nach dem Verkauf des Spiegels. Mahlzeit auf der Bühne. Das verlorene Spiegelbild. Ihr Hinfällig-werden. Sein Geigenspiel in schneidende Dissonanzen verwandelt“).⁶⁵⁰⁴ In der dramatisch-pantomimischen Dichtung *Der Kaiser und die Hexe* (1906/1907)⁶⁵⁰⁵ verbindet Hofmannsthal das Motiv mit den Räumlichkeiten des Kaisers und seinem Hang zur Jugend: „In dem Gemach: ein Spiegel worin der Kaiser seine Jugend wollüstig betrauern kann, draussen ein Vogel, der ihm das Leid seiner Seele singt“.⁶⁵⁰⁶ In Verbindung mit dem Spiegel zeigt sich aber auch das Erblicken der Hexe, gibt der Dämon dem Kaiser doch eine Dose „mit einem kl<einen> Spiegel worin er die Hexe, Inbegriff der Verführung, sieht.“⁶⁵⁰⁷

Reduziert zeigt sich in dem Ballett *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) auch dieses Motiv, das allein hin an eine der auftretenden dreißig Gestalten gebunden ist („ein dunkler gewappneter König, ein goldroter gewappneter König, ein weisser König mit einem Spiegel“).⁶⁵⁰⁸ Erst wieder im dritten Aufzug zeigt sich das Motiv. Hofmannsthal vollzieht – ließ er schon das Haus versinken – wieder ein fantastisches Hinabgleiten. So versinkt der Strand und ein Neuer erscheint.⁶⁵⁰⁹

In den Notizen zum Drama *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901) zeigt sich das Motiv mitunter gebunden an eine geplante Figur,⁶⁵¹⁰ aber auch in Verbindung mit Guidos Klage der üblen Nachrede, die er gegen Pompilias Mutter anstreben will, damit diese „den Schimpf auf unseren Namen die reine Spiegel“⁶⁵¹¹ sind, unterlässt. In Verbindung mit dem Spiegel zeigt sich aber auch seine traurige Betrachtung von Guidos eigenem Leben, und zwar durch seine trüben Gedanken über den Mordbefehl an Pompilia („bemitleidet er sich selbst, seine 50 Jahre, sein verspottetes Haupt (er hat einen kleinen Spiegel) seine hohlen Wangen“).⁶⁵¹²

In der *Der Schüler* (1901) bindet Hofmannsthal das Motiv nur an einer Stelle ein, und zwar als der Schüler meint, nur eine Halluzination „spiegle ihm vor, daß es ihre Hand ist“.⁶⁵¹³

In dem *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* (1901) zeigt sich das Motiv durch die Rede des Genius an den Studenten. Der Genius verweist ihn darauf, dass er es sei, der doch immer wieder ans Theater zurückkehre, um so in „der Seele dumpfen Spiegel / des Königs Oedipus furchtbares Auge“⁶⁵¹⁴ wahrzunehmen. Weiter führt der Genius ihm vor, dass hier auf der Bühne, die Wirklichkeit existiere, in der er Antigone begegnen wird, während alles Andere nur ein „Gleichnis [sei] und ein Spiel in einem Spiegel“.⁶⁵¹⁵

6499SW XXVII. S. 144. Z. 1-4.

6500In den Notizen zeigt sich noch ein weiterer Bezug zum Spiegel, der jedoch nicht zuzuordnen ist (SW XXVII. S. 144. Z. 10-11).

6501SW XXVII. S. 145. Z. 2.

6502SW XXVII. S. 147. Z. 11.

6503SW XXVII. S. 147. Z. 20-21.

6504SW XXVII. S. 147. Z. 27-29.

6505SW XXVII. S. 149. Z. 5.

6506SW XXVII. S. 150. Z. 20-21.

6507SW XXVII. S. 150. Z. 23-24.

6508SW XXVII. S. 21. Z. 34-36,

6509„das Wasser weicht und nur zur Rechten bleibt der Spiegel einer kleinen Bucht liegen.“ In: SW XXVII. S. 37-38. Z. 38//1.

Des weiteren, siehe: SW XXVII. S. 282. Z. 5-9.

6510„Mann verfolgt sein eigenes Jünglingsbild das in Spiegel flüchtet ihn mit seinem Spiegelbild allein lässt“. In: SW XVIII. S. 163. Z. 4-5.

6511SW XVIII. S. 192. Z. 9-10.

6512SW XVIII. S. 237. Z. 23-24.

6513SW XXVII. S. 52. Z. 12-13.

6514SW III. S. 215. Z. 23-24.

6515SW III. S. 216. Z. 2.

In der *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (1901) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Schilderung der verschiedenen Lebensabschnitte Hugos, welche er unter der Konzeption des Lebens stehend sieht („dass er alle Zuflüsse der Reflexion aufnimmt und mit sich reißt, und in den glänzenden Wellen der Gleichnisse Himmel und Erde im Dahinfluten spiegelt“).⁶⁵¹⁶ Des weiteren zeigt sich das Motiv auch durch die Lebensphase zwischen 1830-1851; und auch hier steht das Motiv in Verbindung mit der Konzeption („nur dass hier ein ganz besonderes unheimliches Nebeneinander und manchmal Ineinander der handelnden und der daneben schwebenden gespiegelten Gestalt sich ergab“).⁶⁵¹⁷ Hofmannsthal bindet das Motiv des weiteren aber auch durch die Beeinflussung durch die Werke des Dichters André Chénier ein, in denen in einem „Spiegel die Welt des Homer, des Hesiod und des Moschos aufgefangen“⁶⁵¹⁸ ist.

Erst in den Notizen zum vierten Aufzug des Dramas *Das Leben ein Traum* (1901-1904) zeigt sich durch Sigismund die Einbindung des Spiegel-Motivs. Sigismund wähnt hier die Rückkehr in den Turm als traumhaften Fehler seiner Augen („Jetzt hat sich ein Traum um meine Augen gelegt [...] / und spiegelt mir das frühere Loch vor“).⁶⁵¹⁹

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, zeigt sich das Motiv mitunter in *Tasso (Vortrag für Lanchoronski)* (1902), indem sich Hofmannsthal auf Goethe bezieht („er ist durchaus Seelenarzt, mehr als Spiegel der Menschlichen Leidenschaften: Natur, Entwicklung, Metamorphose nicht Katastrophe!“),⁶⁵²⁰ in *Über Goethes dramatischen Stil in der >>Natürlichen Tochter<<* (1901/1902) („der Welt einen reinigenden simplifizierenden Spiegel entgegenhalten“),⁶⁵²¹ als auch in dem Werk *Das Verhältnis der dramatischen Figuren Grillparzers zum Leben* (1904) durch Shakespeare („man hat aus dem Werk einzig aus den verschiedenen Spiegelungen sich eine wundervolle Sonnenuhr konstruieren können“).⁶⁵²²

Ebenso in den Schriften von 1902-1907 zeigt sich ein vielfacher Bezug zum Motiv, so in der *Einleitung zu einer neuen Ausgabe von >>Des Meeres und der Liebe Wellen<<* (1902) durch Grillparzers Buch („an feuchte Pfähle gebunden der alte Kahn, den die steigende Fluth spiegelt“)⁶⁵²³ oder in *Aus einem alten vergessenen Buch* (1902) durch das Buch Friedrich Anton von Schönholz, welches dem „blinden und tückischen Spiegel“⁶⁵²⁴ gleicht, den das Mädchen in einer Truhe findet. Doch statt ihrer selbst, kommt dem Mädchen in dem Spiegel das Gesicht ihrer Ahnin entgegen.⁶⁵²⁵ Des weiteren zeigt sich das Motiv in *Die Bühne als Traumbild* (1903) durch den Anspruch an den Bühnenbildner⁶⁵²⁶ und in *Sommerreise* (1903) durch die Erlebnisse auf der Reise: „Und der friedliche Weiher und der marmorgefaßte Teich spiegeln am stillsten Abend die ferne goldumrandete Wolke mit großen schmelzenden Buchten, die sich vom feuchten Hauch der blauen Riesenberge nährt.“⁶⁵²⁷ Auch zeigt sich das Motiv in *Zukunft* (1905) durch die Zukunft, die aus dem Innern des Menschen geboren wird,⁶⁵²⁸ in *Die Briefe Diderots an Demoiselle Voland* (1905) durch eben jene

6516SW XXXII. S. 227. Z. 39-41.

6517SW XXXII. S. 241. Z. 31-33.

6518SW XXXII. S. 263. Z. 7-8.

6519SW XV. S. 242. Z. 32-33.

Lediglich ein weiterer Bezug zum Motiv lässt sich in den Notizen finden. Hofmannsthal plante einen kranken Jungen als eine Art von Doppelgänger von Sigismund einzubinden, der dessen Erleben lebt: „aber nur dumpfer, wie in / einem trüben Spiegel.“ In: SW XV. S. 245. Z. 35-36.

6520SW XXXIII. S. 221. Z. 23-25.

6521SW XXXIII. S. 209. Z. 27.

6522SW XXXIII. S. 225. 13-14.

6523SW XXXIII. S. 19. Z. 13-14.

6524SW XXXIII. S. 12. Z. 4.

6525SW XXXIII. S. 14. Z. 10-11, SW XXXIII. S. 17. Z. 25, SW XXXIII. S. 18. Z. 29.

6526„[...] und zündet die Altarflamme für den Oedipus an, deren Schwälen und Qualmen, deren blutrotes Züngeln und Zucken, deren befreites Hochaufbrennen die Zuckungen und die Läuterungen dieses Dramas beleuchtet und in sich selber widerspiegelt.“ In: SW XXXIII. S. 42. Z. 37-40.

6527SW XXXIII. S. 29. Z. 30. Z. 2-5.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 30. Z. 6, SW XXXIII. S. 30. Z. 12, SW XXXIII. S. 31. Z. 34.

6528„Zuweilen ringt sich aus dieser Tiefe ein Etwas los, eine grundlose Seligkeit, ein unbegreifliches Triumphieren über Tod und Leben durchdringt uns im Aufsteigen und zergeht an der Oberfläche, dort, wo der äußere Spiegel unseres Denkens ist.“ In: SW

Liebesbriefe,⁶⁵²⁹ in der Besprechung *Das Mädchen mit den Goldaugen* (1905) durch Balzacs Erzählung (*La fille aux yeux d'or*, 1833),⁶⁵³⁰ wie auch in *Shakespeares Könige und grosse Herren* (1905) und zwar mitunter durch die Lesenden der Werke Shakespeares. So spricht Hofmannsthal in seiner Rede nicht zu denen, „die ihre vom Leben ermüdeten und gewelkten Gesichter über diesen tiefen Spiegel beugen, um zu sehen: »So war es immer, so ging es stets« und sich die »Brust des argen Stoffes zu entladen.«“⁶⁵³¹ Vielmehr bezieht er sich auch in dieser Schrift auf die Lebendigkeit und dahingehend auf die einzelnen Figuren der Shakespeare'schen Welt, auf ihr „Einander-bespiegeln, Einander-erniedrigen und -erhöhen“.⁶⁵³² Des weiteren zeigt sich das Motiv auch in der *Einleitung zu dem Buche genannt die Erzählungen der Tausendundein Nächte* (1906) durch die orientalische Poesie, in der „wie in einem trüben Spiegel das Bild der ersten Empfindung“⁶⁵³³ liegt oder letztendlich in *Der Dichter und diese Zeit* (1906) durch Hofmannsthals Überlegungen über den Dichter in seiner Entwicklung von der Romantik bis zur Moderne. Hofmannsthal geht es in dieser Schrift darum, den Geist des Dichters geöffnet für Alles zu sehen („und zu einer anderen Stunde wird er den gestirnten Himmel in seiner aufgeschlossenen Seele spiegeln“).⁶⁵³⁴ Das Motiv zeigt sich in dieser Schrift aber auch mit dem Anspruch an Dichter, den dieser in sich laut Hofmannsthal fühlen sollte; so soll er der Konzeption verpflichtet sein. Doch finden sich gerade auch Bücher in der Moderne, in denen die Zersplitterung des Daseins gezeigt wurde: „und Sie wollten doch in den Zauberspiegel sehen, aus dem Ihnen das Wüste als ein Gebautes, das Tote als ein Lebendiges“.⁶⁵³⁵

In *Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch* (1902) nimmt Hammer-Purgstall Bezug zu den Figuren Balzacs, die er auf den Rängen bereits sehe und die sich „wie hundertfältige Spiegel ihr ganzes Leben, ihr Denken, ihre Leidenschaften, ihre Vergangenheit, ihre Zukunft tausendfach multipliziert zuwerfen“.⁶⁵³⁶ Balzac thematisiert des weiteren auch den Künstler, der in die „menschlichen Seelen das Spiegelbild“⁶⁵³⁷ des eigenen Wesens gibt.

In *Ein Brief* (1902) zeigt sich das Motiv durch Chandos' Schilderung der Ergriffenheit, die sich auf vermeintlich beiläufige Dinge bezieht, wie auf einen „Schwimmkäfer, der auf dem Spiegel dieses Wassers von einem dunklen Ufer zum andern rudert“.⁶⁵³⁸ Sich auf die wenigen glücklichen Momente seines Lebens besinnend, vergleicht er sich mit Crassus.⁶⁵³⁹

In *Das Gespräch über Gedichte* (1903) zeigt sich das Motiv durch die Begeisterung des Clemens für ein Gedicht Georges, welches ihm Gabriel vorgelesen hatte („Das ist der Zauberkreis der Kindheit, in dem reinen tiefen Spiegel unstillbarer Sehnsucht aufgefangen.“).⁶⁵⁴⁰ Während Clemens im Folgenden den Wandel in Goethes Wesen betont, führt Gabriel seine Kunstanschauung aus („Und die Gedichte seines Alters sind zuweilen wie die dunklen tiefen Brunnen, über deren Spiegel Gesichte hingeleiten“).⁶⁵⁴¹

XXXIII. S. 95. Z. 8-11.

6529SW XXXIII. S. 95. Z. 8-11.

6530„[...] in den morgenländischen Wogen eines Abenteuers, die ein zeitloses ewiges in nackter Schönheit leuchtendes Meer hereinzuspülen scheint, spiegelt sich das Gesicht Henry de Marsays, eines jener Gesichter, die nur Balzac zu schaffen vermochte, in denen die Instinkte einer ganzen Zivilisation, ihre tiefsten Begierden, ihre geheimsten Wünsche, ihr innerstes Verhältnis zum Weib, zur Welt, zum Schicksal, Figur geworden sind, eine von den Physiognomien, in denen fünf aufeinanderfolgende Generationen sich wie im Spiegel sehen können, sich ganz und gar, von ihrer Geckenhaftigkeit bis zu ihrer letzten Wahrheit.“ In: SW XXXIII. S. 96-97. Z. 29-36//1-2.

6531SW XXXIII. S. 77. Z. 32-35.

6532SW XXXIII. S. 92. Z. 10-11.

6533SW XXXIII. S. 123. Z. 25-26.

6534SW XXXIII. S. 139. Z. 1-2.

6535SW XXXIII. S. 141. Z. 21-23.

6536SW XXXIII. S. 28. Z. 28-30.

6537SW XXXIII. S. 33. Z. 26.

6538SW XXXI. S. 51. Z. 38-40.

6539„Ich weiß nicht wie oft mir dieser Crassus mit seiner Muräne als ein Spiegelbild meiner Selbst, über den Abgrund der Jahrhunderte hergeworfen, in den Sinn kommt.“ In: SW XXXI. S. 53-54. Z. 39-40//1.

6540SW XXXI. S. 78. Z. 15-16.

6541SW XXXI. S. 85. Z. 24-26.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 322. Z. 31-34, SW XXXI. S. 325. Z. 14-16, SW XXXI. S. 332. Z. 6-10, SW XXXI. S. 333. Z. 12.

In *Elektra* (1903) zeigt sich das Motiv lediglich nachdem Elektra ihren Bruder erkannt hat. Beschämt wegen ihres Äußeren und ihres kalten Wesens, verweist sie auf ihre frühere Schönheit, die sie für die Rache aufgeopfert hat. So ist es ihre vergangene Schönheit, auf die sie anspielt, wenn es heißt: „wenn ich die Lampe / ausblies vor meinem Spiegel, fühlte ich / mit keuschem Schauder, wie mein nackter Leib / vor Unberührtheit durch die schwüle Nacht / wie etwas Göttliches hinleuchtete.“⁶⁵⁴²

Gleich zu Beginn des ersten Aufzuges von *Das gerettete Venedig* (1904) zeigt sich das Motiv verbunden mit den letzten Kostbarkeiten, die Jaffier und Belvidera in ihrem Haus geblieben sind, und ihnen nun, durch Anordnung ihres Vaters, genommen werden („Einrichtung seiner Woh/nung, Silberzeug, Juwelen, Teppich´, Spiegel, Truhen, Vorrat an Kleidern, / Leinen, Spitzen oder Stoffen“).⁶⁵⁴³ Durch dieses Motiv verdeutlicht sich aber auch mitunter Jaffiers Narzissmus, wendet er sich doch von seiner Frau ab, die ihn durch ihre demütige Liebe bestätigen will, und hin zu seinem Spiegel, wodurch er erstmalig bemerkt, dass dieser ihnen ebenso genommen worden ist.⁶⁵⁴⁴ Nachdem Belvidera die Kinder weggebracht hat, zeigt sich Jaffiers Narzissmus neuerlich in Verbindung mit dem Motiv, wendet er sich doch wiederum dem Spiegel zu, erinnert sich schließlich des Verlustes dessen und zieht, in Ermangelung des großen Spiegels, schließlich seinen Taschenspiegel hervor, um sich sein Haar zu richten.⁶⁵⁴⁵ Im dritten Aufzug zeigt sich das Motiv durch Renault, der dadurch, dass er seiner Schwester heißt, ihm einen Spiegel zu bringen, damit er sich rasieren kann, seine Kaltblütigkeit beweist, weiß er doch um die bevorstehende Ermordung Bissolos in seinem Haus.⁶⁵⁴⁶ Dass das Motiv Teil der schönen Einrichtung im Hause des Priuli ist, zeigt sich ebenso wenn Hofmannsthal die Szenerie beschreibt: „Im Haus des Senators Priuli. Ein Saal. Flügeltüren links und rechts. Im Hintergrund / Fenster auf den Garten. Über jeder der beiden Türen breite niedrige Spiegel.“⁶⁵⁴⁷ Auch zeigt sich das Motiv durch Priulis Erinnerung an seine Tochter Belvidera, deren Sinnlichkeit ihn von ihr getrennt hatte („Sie haben keine Seele. Doch sie haben –// das ist so fürchterlich – in ihren Augen / die lügenhafte Spiegelung davon“).⁶⁵⁴⁸ In dem vierten Aufzug erhofft sich Dolfin Hilfe von seinem Freund und Vetter Priuli, der ihm Aquilinas Wunsch erfüllen möge. Doch Priuli wirkt abgelenkt. Dolfin bemerkt doch, dass er in einen Spiegel sieht,⁶⁵⁴⁹ indem er schließlich glaubt seine Frau als Bittstellerin auf ihn zukommen zu sehen: „Ich sehe meine tote Frau im Spiegel. / Sie steht im Saal. Sie fürchtet sich. Sie zittert.“⁶⁵⁵⁰

Nur eine kurze Einbindung des Spiegelmotivs zeigt sich auch in *Semiramis* (1905-1909, 1917-1918, 1919-1922) durch die ästhetizistische Semiramis, die die Ähnlichkeit zwischen sich und ihrem Sohn prüfen will: „eine Lampe in der Hand, einen Spiegel im Gewand verborgen [...] um zu sehen ob er ihr noch immer gleicht“.⁶⁵⁵¹

Das Motiv des Spiegels zeigt sich in *Ödipus und die Sphinx* (1905) erst im zweiten Aufzug durch Kreons Gespräch mit dem Knaben, wobei das Motiv hier in Verbindung mit dem Augen-Motiv und der Unzulänglichkeit des Kreon steht, die er vor dem Knaben empfindet („Mich graust, ich will nicht vor den Spiegel treten, / in dem ich ganz mich sehen muß!“).⁶⁵⁵² So sieht Kreon sich in seinen Träumen nicht als König, sondern als Diener, der dem neuen König demütig gegenüber treten muss. Im zweiten Aufzug zeigt sich die Einbindung des Spiegel-Motivs durch das Volk, das sich an Teiresias wendet („er zeigt mir deutlich

6542SW VII. S. 101. Z. 34-38.

6543SW IV. S. 10. Z. 4-6.

Des weiteren, siehe: SW IV. S. 11. Z. 4.

6544SW IV. S. 18. Z. 36.

6545SW IV. S. 27. Z. 16-17.

6546SW IV. S. 91. Z. 7-8.

6547SW IV. S. 112. Z. 2-3.

6548SW IV. S. 116-117. Z. 40//1-2.

6549SW IV. S. 119. Z. 22.

6550SW IV. S. 119. Z. 24-25.

Des weiteren, siehe: SW IV. S. 177. Z. 23, SW IV. S. 177. Z. 29, SW IV. S. 202. Z. 14, SW IV. S. 204. Z. 27.

6551SW VI. S. 109. Z. 28-29.

6552SW VIII. S. 58. Z. 19-20.

wie im Spiegel / den Retter, der mir kommen soll!“),⁶⁵⁵³ und durch Antiope, die vom Seher den Mörder ihres Sohnes erfahren will.⁶⁵⁵⁴

In den *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906) zeigt sich das Motiv allein in den Notizen, wohl in Bezug auf den Onkel: „Ein Verhältnis zu vergangenen Zeiten verlange ich angedeutet: denn wir haben ein solches Verhältnis und nichts spiegelt uns so rein als wenn wir der Vergangenheit gegenüber treten.“⁶⁵⁵⁵

In *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) lassen die mitgeführten Bücher Goethes den Zurückgekehrten sich kein wirkliches Bild von den Deutschen machen („was in diesen Romanen abgespiegelt war, erschien mir immer wie ein Spiegelbild, unendlich vertieft, verklärt, beruhigt“).⁶⁵⁵⁶ Die Vergangenheit und die Schilderung in den Werken von den Deutschen, ist von dem Protagonisten nicht mit der Gegenwart überein zubringen.⁶⁵⁵⁷ Vielmehr hatte er Deutschland unter dem „Spiegel der wehmütigen Erinnerung“⁶⁵⁵⁸ betreten. Auch in dem vierten Brief äußert der Protagonist seine Haltlosigkeit in dem jetzigen Deutschland; so sieht er mitunter, dass das Leben von Geld regiert wird, so dass ihre Gegenwart eine „tausendfach gespiegelte Fratze ihrer gespenstigen Nicht-Existenz“⁶⁵⁵⁹ ist. Des weiteren findet sich das Motiv auch in dem fünften Brief, indem der Freund seine Faszination für die Bilder zu erklären versucht,⁶⁵⁶⁰ wodurch sich auch hier wiederholt zeigt, dass kein Motiv von vorneweg ästhetizistisch oder ästhetisch zu setzen ist, sondern sich aus dem Kontext erschließt.

ii. Die Haltlosigkeit des Ich

„Das Haltlose in mir, dieser Wirbel, eine ganze durcheinanderfliegende Welt“⁶⁵⁶¹

Eines der Symptome des Menschen, der sich in den Ästhetizismus hinein gelebt hat, ist das Empfinden der eigenen Haltlosigkeit. Dabei wird sich durch die Betrachtung dieses Motivs bei Hofmannsthal zeigen, dass Hofmannsthal die Haltlosigkeit – auf das Ästhetizistische gerichtet – gleich zweifach realisiert. Zum einen löst das Empfinden der Haltlosigkeit, der Wurzellosigkeit im Leben, eine Hinwendung zum Ästhetizismus aus. Doch es wird sich auch – und vor allem bei Hofmannsthal – zeigen, dass gerade der vermeintlich sichere Ästhetizist sich mitunter als haltlos empfindet, wodurch Hofmannsthal auch durch dieses Motiv deutlich macht, dass der Ästhetizismus dem Menschen keinen wirklichen Halt bieten kann.

Darüber hinaus zeigt sich, dass auch dieses Motiv von Hofmannsthal persönlich gefärbt ist. Wie das einleitende Zitat zu diesem Motiv bereits Hofmannsthals Empfinden schildert, findet sich das Leiden an der Haltlosigkeit Hofmannsthals mitunter auch in seinem Tagebuch thematisiert, wenn es heißt: „ich mir selber so nichts, so unheimlich. Alles Leben von mir gefallen.“⁶⁵⁶²

Nur vereinzelt zeigt sich bereits in den unveröffentlichten Gedichten die Haltlosigkeit des Ich. Früh erfolgt dies in der Übersetzung *<Ja dir, Memmius ...>* (1887/1888), hier zudem in Verbindung mit der Maßlosigkeit. Wenn der Mensch sich darauf besinnen würde, dass die Natur ihm ein Maß und Gesetze gesetzt hat, dann wäre diese Haltlosigkeit nicht vorhanden, so Hofmannsthal hier: „Wie das Haus auf festen Quadern, also

6553SW VIII. S. 84. Z. 32-33.

6554„Nun schreit es aus in die vier Winde. Nahe / war er im Spiegel, den der Seher schaut“. In: SW VIII. S. 92. Z. 20-21.

6555SW XXXIII. S. 403. Z. 32-35.

6556SW XXXI. S. 151. Z. 21-23.

6557SW XXXI. S. 155. Z. 14-23.

6558SW XXXI. S. 155. Z. 25.

6559SW XXXI. S. 168. Z. 8-9.

6560„Der südliche freilich mit seinen glühenden Feuern war mir manchmal in seltenen Nächten, wenn mein ganzes Wesen wie ein unverstörter Wasserspiegel ihm entgegenschwoll, wie eine ungeheuerere Versprechung, unter der hin der Tod zitterte wie ein Orgelton. Aber vielleicht war auch das, was mir ein Versprechen schien, nur rohe Ahnung eines sehr großen Gedankens, dessen meine Seele nicht mächtig werden konnte.“ In: SW XXXI. S. 173-174. Z. 38-40 1-4.

6561Hofmannsthal, Hugo von: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Buch der Freunde. Aufzeichnungen.* Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main. 1980, S. 121.

6562Ebd.

ruhet unsrer Lehre / Stolz aufragendes Gebäude auf dem Satz der in sich schließet / Und begründet alle andern: Nichts kann aus dem Nichts entstehen.“⁶⁵⁶³ Auch in dem Gedicht <Ein Reiter sprengt ...> (1887/1888) deutet sich durch den Reiter, der die Kriegsbotschaft bringt, die Haltlosigkeit an (SW II. S. 9. V. 5-8), wie auch in dem Gedicht <Der Schatten eines Todten ...> (1891). Hier ist es der Tod des jungen Malers, der bei dem lyrischen Ich die Haltlosigkeit hervorruft. Angedeutet zeigt sich diese bereits durch die Unfähigkeit des lyrischen Ichs, die Seele des Gegenübers zu durchdringen (SW II. S. 52. V. 7-8), deutlicher jedoch dadurch, wenn Hofmannsthal das lyrische Ich sagen lässt: „Was wissen wir, wodurch's zusammenhält! / Und muss es so, und kanns nicht anders sein?!“⁶⁵⁶⁴ Des weiteren zeigt sich die Haltlosigkeit in dem Gedicht *Lehre* (1891), hier gebunden daran, dass das lyrische Ich von dem sicheren Weg (SW II. S. 59. V. 1) abweicht und stattdessen, ahnend um die Gefahr, dennoch dieser Sehnsucht nachgibt. Hofmannsthal verweist auf Tod und Wurzellosigkeit in dieser ästhetizistisch überzeichneten Natur: „Blinde Thiere todte Wurzeln die zu keinem Traume taugen“.⁶⁵⁶⁵ Die Haltlosigkeit zeigt sich ebenso in dem Gedicht *Der Prophet* (1891), heißt es doch hier: „Und alles flüchtet, hilflos, ohne Halt.“⁶⁵⁶⁶ Hofmannsthal verbindet hier die Haltlosigkeit mit der beängstigenden Wirkung, die der Prophet, hinter dem sich George verbirgt, auf das lyrische Ich hat.

Auch dieses Motiv findet sich bereits in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthals. In *Das Tagebuch eines Willenskranken* (1891) stuft Hofmannsthal Amiel nicht nur als Dilettanten ein, sondern auch unwürdig ob des Kontaktes mit Goethe und der Konzeption: „Aber getrieben von dem Durste nach Unendlichkeit, von einem unstillbaren Bedürfnis nach dem Absoluten, nach der Totalität, hatte er den Boden verloren.“⁶⁵⁶⁷ Nach der Rückkehr aus Deutschland hatte sich ihm eine Lehrstelle an der Universität in Genf angeboten. Doch Hofmannsthal sieht in ihm keinen guten Lehrer, eben aufgrund seines fehlenden Haltes im Leben, bedingt durch den Mangel an Konzeption, wodurch Hofmannsthal fragt: „was kann der gestalten, dem Alles zu Allem verwogt und zerrinnt [...]?“⁶⁵⁶⁸ Aufgrund seiner falschen Stellung zur Welt und zum Leben, verbindet er sich anstatt mit dem Leben selbst, mit einem übergroßen Pflichtgefühl und sieht sich „selbst zerfallen zu“.⁶⁵⁶⁹

In *Gabriele D'Annunzio* (1893) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Anklage an die gegenwärtige Generation, die aus der vergangenen Kunst ihr Heil gesogen hat, dort Leben und Glück zu finden glaubt, während die wirkliche Welt für sie nur als leer empfunden wird („Wir haben gleichsam keine Wurzeln im Leben“).⁶⁵⁷⁰ Hofmannsthal geht im Folgenden vereinzelt auf die Wurzellosigkeit ein, auch wenn er sich auf D'Annunzios Werke bezieht, und versucht die Entstehung dieses wurzellosen Zustandes zu klären.⁶⁵⁷¹ So schildert Hofmannsthal auch das Werk *L'Innocente*, in dem sich der Erzähler mit einem Wesen von „morbider Empfindsamkeit“⁶⁵⁷² ausgestattet zeigt, und „wurzellos im Leben, schattenhaft, müßig“⁶⁵⁷³ war. In den weiteren theoretischen Schriften zeigt sich das Motiv lediglich in *Vom dichterischen Wesen* (1907), in dem Hofmannsthal die Haltlosigkeit als Phänomen der Moderne schildert. In dieser Schrift zeigt sich, dass Hofmannsthal einen Zusammenhang zwischen der Haltlosigkeit und den äußeren Zuständen sieht; so habe eine Welt, die von „Mechanik, des Denkens sowohl wie des Lebens“ dominiert ist,⁶⁵⁷⁴ den Lebensmittelpunkt des Menschen ausgehebelt, der die „seelische[...] Herrschaft über das Dasein“⁶⁵⁷⁵ ist,

6563SW II. S. 8. V. 56-58.

6564SW II. S. 52. V. 23-24.

6565SW II. S. 59. V. 10.

Deutlicher hebt Hofmannsthal diese Haltlosigkeit noch in den Notizen zu diesem Gedicht hervor, verweist er dort auf „schwanken[de] [...] Winde[...]“ (SW II. S. 278. V. 28-29) und „bebende[...] Lianen“ (SW II. S. 278. V. 30).

6566SW II. S. 61. V. 8.

6567SW XXXII. S. 21. Z. 37-40.

6568SW XXXII. S. 23. Z. 1.

6569SW XXXII. S. 27. Z. 10.

6570SW XXXII. S. 100. Z. 1-2.

6571„Aber man glaubt vielleicht, daß das Quälende dieser Lebensanschauung, diese eigentümliche Mischung von Gebundenheit und Wurzellosigkeit, durch den Zwang kleiner Verhält//nisse erklärt werden soll? Keineswegs.“ In: SW XXXII. S. 102. Z. 14-17.

6572SW XXXII. S. 102. Z. 36-37.

6573SW XXXII. S. 102. Z. 38.

6574GW Bd. VIII. S. 85.

6575GW Bd. VIII. S. 85.

und ihm dadurch den „Lebenspunkt“⁶⁵⁷⁶ genommen. Hofmannsthal führt hier explizit die vorherrschende Wissenschaft an, die zu einer Haltlosigkeit geführt hatte, die auch die Sprache ergriffen hat: „der Mann der Wissenschaft, dem in einer Welt, in der alle Begriffe sich in unendliche Relativitäten auflösen, sein Hirn zu schwimmen beginnt und der mit gebanntem Blick auf ein armseliges Teilresultat starrt, wie der Seekranke auf die *eine* Schraube an der Wand seiner Kojе, die allein vor seinen schwindelnden Augen nicht zu kreisen scheint“.⁶⁵⁷⁷ Auch der Journalist kann nur noch schwimmend in seinem Dasein stehen, ist er doch „überfüllt [...] mit den Worten einer überreifen Begriffskultur, von dem die Stunde verlangt, daß er wirke, indes in seinem Inneren jedes sichere Gefühl, auf dem Gesinnung ruhen könnte, aufgelöst ist“.⁶⁵⁷⁸ Die Verbindung zwischen der Haltlosigkeit und der Sprache zeigt sich für Hofmannsthal auch an dem Arzt, denn ihm werden Worte wie Gesundheit, Krankheit, Leben, Wesen Wille zu „Wirbeln [...], in denen sein Verstand sich zu drehen beginnt.“⁶⁵⁷⁹ Bedingt scheint diese Haltlosigkeit auch hier durch den Bruch mit der Konzeption. Diese steht auch hier, im Hinblick auf Goethe, in direktem Zusammenhang mit dem Bruch mit der Natur.

Nichts anderes als haltlos ist Andreas Leben in *Gestern* (1891). Bedingt ist dies durch seine maßlose Sucht nach immer neuen Genüssen. In seiner Rede an die Freunde, in der vierten Szene, zeigt sich eine vermeintliche Überlegenheit dieses Lebenswandels. Doch Hofmannsthal deutet hier durchaus eine Haltlosigkeit an, die vor allem im letzten Vers deutlich wird, wodurch Andreas Lebenseinstellung hinterfragt wird: „Wie süß, die Lüge wissend zu genießen, / Bis Lüg und Wahrheit sanft zusammenfließen, // Und dann zu wissen, wie uns jeder Zug / Im Wirbel näher treibt dem Selbstbetrug!“⁶⁵⁸⁰

Innerhalb der veröffentlichten Gedichte zeigt sich auch vereinzelt der Bezug zur Haltlosigkeit. So in dem Gedicht *Wolken* (1891), in dem Hofmannsthal das lyrische Ich die über ihn ziehenden Wolken besehen lässt. Spätestens durch den Bezug zur Seele wird deutlich, dass die haltlosen Wolken das Seelenleben des lyrischen Ichs spiegeln: „Es schwankt gigantisch / Im Mondesglanz / Auf meiner Seele / Ihr Schattentanz“.⁶⁵⁸¹ Hofmannsthal verstärkt die Haltlosigkeit des lyrischen Ichs des weiteren noch durch das Betrachten der Wolken („Ein loses Schweifen .. / Ein Halb-versteh´n ..“).⁶⁵⁸² Des weiteren setzt sich Hofmannsthal vor allem mit der Haltlosigkeit des Lebens in dem Gedicht *Über Vergänglichkeit* (1894), im Zuge des Todes der Josephine von Wertheimstein auseinander: „Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt, / Und viel zu grauenvoll, als daß man klage: / Daß alles gleitet und vorüberirnt.“⁶⁵⁸³ Der Mangel an Halt, der sich hier an die Konfrontation mit dem Tod anschließt, führt Hofmannsthal zu einer Betrachtung des eigenen Daseins: „Und daß mein eignes Ich, durch nichts gehemmt, / Herüberglitt aus einem kleinen Kind, / Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.“⁶⁵⁸⁴ Auch in dem Gedicht *<Wir gingen einen Weg ...>* (1897) zeigt sich, dass die Haltlosigkeit im lyrischen Ich durch die Verlockungen des Gefährten an seiner Seite, vermutlich der geliebten Frau, ausgelöst wurde, die in ihm die Möglichkeit erweckt hat, nicht länger den sicheren Lebensweg, sondern den gefahrvolleren Weg zu beschreiten („Der steilen Wände mit unsichren Pfaden“).⁶⁵⁸⁵ Dabei führen die Verlockungen des unsicheren Weges beim lyrischen Ich zu einem innerseelischen Schwanken: „Und mir geschah dass eine trunkne Luft / Mich fasste so wie wenn die Erde bebt“.⁶⁵⁸⁶ Obwohl

6576GW Bd. VIII. S. 85.

6577GW Bd. VIII. S. 86.

6578GW Bd. VIII. S. 86.

6579GW Bd. VIII. S. 87.

6580SW III. S. 19-20. Z. 37-38//1-2.

6581SW I. S. 23. V. 9-12.

6582SW I. S. 23. V. 17-18.

Zum einen zeigt sich in den Notizen sowohl das Sehnen des lyrischen Ichs, es diesen Wolken gleichzutun, die immer weiter treiben und den Genuss des Augenblicks erleben: „Die Wolken müssen nicht rasten / Nur immer weiter wehen / Sie dürfen wogen und hasten“. In: SW I. S. 145. V. 32-34.

Zum anderen spürt das lyrische Ich mit dem Ziehen der Wolken auch das Dahingleiten seines Lebens: „Mir ist (1) als zöge da droben / [...] / Mein ganzes Leben vorbei“. In: SW I. S. 145. V. 41-43.

Auch in der Notiz 2 H² zeigt sich das nebeneinandergestellte Sehnen mit der Haltlosigkeit des lyrischen Ichs (SW I. S. 147. V. 5-6, SW I. S. 147. V. 10-11).

6583SW I. S. 45. V. 4-6.

6584SW I. S. 45. V. 7-9.

6585SW I. S. 76. V. 6.

6586SW I. S. 76. V. 11-12.

der gefahrvolle Weg nicht beschritten wird, bestimmt er doch die Gedanken des lyrischen Ichs, sieht er sich doch mit der Geliebten diesen Weg beschreiten (SW I. S. 76. V. 22-25). Das in der Vorstellung des lyrischen Ichs erfolgte Betreten dieses gefahrvollen aber zugleich bezaubernden Weges, erfüllt das lyrische Ich mit dem Gefühl der Göttergleichheit.

In dem Drama *Ascanio und Gioconda* (1892) zeigt sich das Motiv am deutlichsten durch Gioconda, die nicht mit dem Leben verwurzelt ist, einstmals aber das Glück in der Kindheit gelebt hatte und sich nun, sowohl nach diesem Glück als auch nach der Verwurzelung mit dem Leben sehnt. So sieht sie sich nicht nur „gelähmt und unnützlich“⁶⁵⁸⁷ im Leben stehend, ihr schaut auch bei dem Blick in den Spiegel ein „totenhafte[s] Bild“⁶⁵⁸⁸ entgegen. Ebenso zeigt sich diese Haltlosigkeit an Ippolito, hat ihn doch nicht nur durch die Liebe zu Gioconda ein „fesselnd Fieber“⁶⁵⁸⁹ befallen, sondern er hat auch den „Sinn für Zeit und Ort verloren“.⁶⁵⁹⁰ Aber auch durch die Liebe Francescas zu Ascanio zeigt sich dieser Zug ins Haltlose, verlangt es sie doch danach den geliebten Mann zu sehen („Ich habe Angst. Mir schwindelt“).⁶⁵⁹¹

In der Erzählung *Das Glück am Weg* (1893) deutet sich das Motiv lediglich an, und zwar durch die Beschreibung der Szene, in der ein empfänglicher Mensch auf einem Schiff sitzt, und zwar an einem „verlassenen Fleck des Hinterdecks auf einem dicken, zwischen zwei Pflöcken hin- und hergewundenen Tau“.⁶⁵⁹² Auch schildert Hofmannsthal die Überlegungen des Protagonisten, woher er die Frau auf dem anderen Schiff kenne: „Aber in keinem der Bilder blieb sie stehen, sie zerrann immer wieder, und das vergebliche Suchen wurde unerträglich.“⁶⁵⁹³

In dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) erkennt Claudio zwar das Vergehen an seinem Leben, das Übermaß seiner künstlichen Existenz, doch erst mit dem Eintreffen des Todes wird er in eine Haltlosigkeit gestürzt. Dies zeigt, auch in Bezug auf dieses Motiv, dass der Ästhetizismus, bei allem Fehlen für Claudios Leben, diesem doch eine gewisse Sicherheit zu geben vermochte: „Geh weg! Du bist der Tod. Was willst du hier? / Ich fürchte mich. Geh weg! Ich kann nicht schreien. / [...] / Der Halt, die Luft des Lebens schwindet mir!“⁶⁵⁹⁴ Doch mit dem Versprechen an den Tod, sich für das wirkliche Leben zu öffnen, zeigt sich, dass der Ästhetizismus Claudio nur einen scheinbaren Halt bot. Denn erst jetzt will er sich an Menschen binden und „Treue lernen, die der Halt / Von allem Leben ist“.⁶⁵⁹⁵ Dass es sich bei seinem ästhetizistischen Dasein wahrlich um ein Leben ohne Halt handelt, zeigt sich auch dadurch, wenn Claudio sein Leben resümiert: „Wie ich, der Stimmung Auf- und Niederbeben / Mitbebend, jeden heiligen Halt verhöhnste!“⁶⁵⁹⁶ Halt im Leben kann der Mensch, so deutet Hofmannsthal auch durch Claudio an, nicht nur im Menschen finden, sondern auch in der Religion, ein Aspekt, der in der Forschung bisher keine Beachtung fand. Claudio zeigt zudem auch durch das Aufeinandertreffen mit der Mutter, ein Bedürfnis, sie bei sich zu halten („Halt sie fest!“).⁶⁵⁹⁷ Doch er muss durch den Tod erfahren, dass der Halt nur innerhalb des Lebens gegeben und gewonnen werden kann.

Lediglich ein Bezug zum Motiv zeigt sich in *Alexanderzug* (1893/1895) in Verbindung mit einer Figur, die aus dem indischen Kulturkreis stammt („einer sagt: mich schwindelt, das nimmt das Mark aus unserm Leben“).⁶⁵⁹⁸

Durch den Zug zu seiner Kindheit, in Verbindung mit seiner Erinnerung an den Vater, zeigt sich in der

- 6587SW XVIII. S. 81. Z. 2.
- 6588SW XVIII. S. 82. Z. 1.
- 6589SW XVIII. S. 90. Z. 30.
- 6590SW XVIII. S. 90. Z. 31.
- 6591SW XVIII. S. 94. Z. 24.
- 6592SW III. S. 7. Z. 1-2.
- 6593SW III. S. 9. Z. 10-12.
- 6594SW III. S. 70. Z. 23-30.
- 6595SW III. S. 73. Z. 3-4.
- 6596SW III. S. 73. Z. 25.
- 6597SW III. S. 74. Z. 7.
- 6598SW XVIII. S. 18. Z. 28.

Novelle vom Sectionsrath (1895) der Zug zur Vergangenheit: „Als Kalksbürgerbub hat er einem einen (seinen?) abholenden Vater gesehen.“⁶⁵⁹⁹ Verbindet Hofmannsthal mit der Kindheit des Protagonisten primär den Vater, zeigt sich in der Notiz N 4, dass der Zug zur Vergangenheit, durchaus auch ein Zug des Protagonisten zu einer bedrückenden Lebensphase seines Lebens ist („seine eigene Kindheit, (die ihm so leer erscheint) suchen zu wollen“).⁶⁶⁰⁰ Deutlich, was sich hinter diesem Zug zur Vergangenheit verbirgt, wird aber erst durch die hinterlassene Handschrift H. Denn dieser Zug resultiert aus dem Gefühl des fehlenden Glücks, in Bezug auf sein jetziges Leben, heißt es doch in Verbindung mit der momentanen familiären Situation des Protagonisten: „Wie leer wie schal ist ihm das“.⁶⁶⁰¹ Zudem glaubt der Protagonist dem Leben nicht gerecht zu werden,⁶⁶⁰² was sich auch zeigt, wenn es heißt: „was ihn zusammenschürt, ist der Gedanke, dass man weiterleben kann, und so wenig erlangt haben, sein Leben so wenig erfüllt haben.“⁶⁶⁰³ Der Zug zur Vergangenheit resultiert damit aus der empfundenen Ödnis der Gegenwart gegenüber und dem Wunsch des Sectionsraths, den „Eintritt ins Leben“⁶⁶⁰⁴ zu finden. Dieser Zug zur Vergangenheit bedeutet aber keineswegs, dass der Protagonist den Zugang zum Leben findet, noch dieses begreift („Er redete dann einfach von einer Fascination der Vergangenheit, ohne das tiefer begreifen zu wollen“).⁶⁶⁰⁵

In dem lyrischen Drama *Der Kaiser und die Hexe* (1897) zeigt sich die Haltlosigkeit des Kaisers gerade dort zum ersten Mal, wo er wähnte sich durch die Tat der Jagd, von der Verlockung durch die Hexe zu befreien.⁶⁶⁰⁶ Des weiteren macht Hofmannsthal die Haltlosigkeit des Kaisers auch dadurch deutlich, wenn er ihn auf die Verlockung der Hexe reagieren lässt. So löst bereits der Blick der Hexe eine Haltlosigkeit bei dem Kaiser aus („Alles dreht sich, alles leer!“).⁶⁶⁰⁷ Leer sei die Welt ohne sie, daran gemahnt ihn die Hexe, und auch der Kaiser erkennt dies für sich, kann er doch der Welt keinen Halt für sich abgewinnen: „Welch ein Ding ist diese Welt! / Sterne, Länder, Menschen, Bäume: / Ein Blutstropfen schwemmt es fort!“⁶⁶⁰⁸

Auch in dem lyrischen Drama *Die Frau im Fenster* (1897) deutet sich an Dianora die Haltlosigkeit an. So sieht sich Hofmannsthals ästhetizistische Protagonistin durch die Worte der Amme mit dem Tod konfrontiert, redet sie ihr doch von der Sterblichkeit der Menschen, die Dianora jedoch ästhetizistisch betrachtet. Zwar wünscht Dianora ihrer Amme eine gute Nacht, doch äußert sie gleichsam: „Mich schwindelt.“⁶⁶⁰⁹ Dies führt bei Dianora wiederum dazu, dass sie den Bruder morgen predigen hören will.

In dem lyrischen Drama *Der weisse Fächer* (1897) zeigt sich das Motiv erstmalig und vor allem durch Fortunios Verlust seiner Frau. So erkennt er das Leben als ein Schattendasein, das „zergeht [...] in den Fingern“.⁶⁶¹⁰ Mirandas Haltlosigkeit zeigt sich jedoch erst als sie der Wirklichkeit ins Auge sieht, also als sie realisiert, dass sie einem Scheinglauben erlegen ist, was die Feuchtigkeit des Grabes anbelangt („Mir schwindelt so, als ob ich trunken wär! [...] Kein Festes nirgends!“).⁶⁶¹¹ So zeigt sich auch hier, dass der Ästhetizismus für bestimmte Figuren auch einen Halt bedeuten kann. Mirandas Zug zur Vergangenheit hat ihr demzufolge einen gewissen Halt gebracht; jetzt, vermeintlich einsam in der Welt stehend, fühlt sie sich haltlos und sucht nach Menschen, um neuerlichen Halt zu gewinnen.

Innerhalb der lyrischen Dramenfragmente deutet sich erst in dem *Gartenspiel* (1897) die Haltlosigkeit des Ich an, und zwar durch die thematisierte Beziehung zu der Schwester (SW III. S. 270. Z. 29-30).

6599SW XXIX. S. 44. Z. 8-9.

„[...] wie er ein Kind war und der Vater ihn in Kalksburg besucht hat“. In: SW XXIX. S. 44. Z. 30-31.

6600SW XXIX. S. 43. Z. 10-11.

6601SW XXIX. S. 44. Z. 9-10.

6602SW XXIX. S. 44. Z. 19-20.

6603SW XXIX. S. 44. Z. 31-33.

6604SW XXIX. S. 46. Z. 7.

6605SW XXIX. S. 46. Z. 12-13.

6606SW III. S. 180. Z. 16-19.

6607SW III. S. 181. Z. 7.

6608SW III. S. 182. Z. 35-37.

6609SW III. S. 106. Z. 9.

6610SW III. S. 154. Z. 2.

6611SW III. S. 173. Z. 27-33.

In dem Drama *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) zeigt sich der Bezug zur Haltlosigkeit erstmalig durch die Rede des Kaufmannes vor dem Spiegel der Mutter. Ausgelöst durch den Verlust Sobeides, hat er die Hoffnung auf ein Liebesglück und damit eine eigene Familie eingebüßt. Die Leere versucht er, mit dem Blick in den Spiegel zu kompensieren, indem er die Mutter zu sehen erhofft. Dabei sieht er nur sein eigenes Gesicht und erkennt nicht sein wirkliches Alter, sondern er wähnt sich jung (SW V. S. 11-12. Z. 31-38//1-2). Während der Kaufmann die Ewigkeit der Sterne erkennt, sieht er sich mit seiner Sterblichkeit konfrontiert, mit seinem „haltlosen Leib“.⁶⁶¹²

Auch Sobeide bekennt den Mangel an Halt, wenn sie ihrem Mann schildert, dass Ganem für immer für sie verloren ist, obwohl auch er sie geliebt habe: „Die Dinge haben keinen Halt, / als nur in unserm Willen, sie zu halten. / Das ist vorbei.“⁶⁶¹³ Mit ihren Worten bekennt sie gleichsam ihren Mangel an Willen, denn hätte sie es wahrlich gewollt, Ganem rechtmäßig an ihre Seite zu stellen, so wäre ihr dies auch gelungen. Im Hause Schalnassars wird Sobeide mit der Wirklichkeit konfrontiert, doch sucht sie ihre fantastische Vorstellung von Ganem und ihrer vermeintlich gleichsam erlebten Liebe aufrechtzuerhalten. Denn nicht mit der Wirklichkeit verbindet Sobeide den Halt am Leben, sondern mit der illusorisch dargestellten Liebe. Dass für sie die Liebe zu Ganem gleichbedeutend mit dem Halt in Ihrem Leben ist, zeigt sie schließlich dadurch, dass sie die Lügen Ganems letztendlich doch realisiert. Die Ästhetizistin kann sich nicht einfach von ihrem Geliebten abwenden, da er der Halt ihres Lebens ist, sondern verfällt in einen wahnsinnsartigen Zustand.⁶⁶¹⁴ Deswegen wird der Tod von Sobeide auch gesucht, weil sie den Halt im Leben verloren und die Haltlosigkeit nicht ertragen kann.

Die Haltlosigkeit in Verbindung mit dem Liebeserleben, zeigt sich auch an Schalnassar. Dieser will sich Gülistane zu Willen machen, verspricht ihr einen immensen Reichtum, wenn sie das Zimmer neben seinem bezieht. Dies wiederum wird aber von Hofmannsthal mit der Haltlosigkeit verbunden („bis sich das Dach in tollem Schwindel dreht“).⁶⁶¹⁵

Haltlosigkeit ergreift Cesarino in *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) nachdem ihm der Baron verführerisch von einem Leben am Hof gesprochen hatte (SW V. S. 167. Z. 20). Eben dies zeigt sich auch in der ersten Bühnenfassung, heißt es doch, nachdem der Baron Cesarino mit Geld versorgt hatte: „Nun bin ich für drei Tage reich! Mein Blut / Treibt Wolken vor die Augen und mir schwindelt!“⁶⁶¹⁶

Ebenso zeigt sich in *Die Verwandten* (1898) eine Einbindung der Haltlosigkeit des Ich, allerdings allein in den Notizen. In Betrachtung der bürgerlichen Menschen, unter deren Dach Georg sich eingemietet hat, bemerkt er seine eigene Haltlosigkeit, die deren familiärem Zusammenhalt entgegensteht; so erinnern ihn deren „Holzpantoffel [...] an seine Verlorenheit“.⁶⁶¹⁷

Ebenso deutet Hofmannsthal in *Die Sirenetta* (1899) die Haltlosigkeit des Ich an. So beschreibt Hofmannsthal Silvias Erscheinung mit den Worten: „In ihren Bewegungen liegt etwas Unfreies, das flüchtig den Gedanken an abgeschnittene Flügel hervorruft, und die unbestimmte Empfindung irgendeiner gedemüthigten und gebrochenen Kraft, irgend eines Edlen, das erniedrigt ist, irgend eine Harmonie, die verstört ist.“⁶⁶¹⁸ Silvia hat die Harmonie ihres Selbst eingebüßt, dies zeigt sich mitunter durch ihre Unfähigkeit, Sirenetta den Verlust ihrer Hände zu gestehen.

In *Das Bergwerk zu Falun* (1899) zeigt sich vor allem an Elis die Haltlosigkeit des ästhetizistischen Ichs, die sich sowohl in Verbindung mit seiner Unsicherheit im Leben und in Bezug auf die Welt zeigt, als auch durch seinen Zug zur Tiefe. Obwohl Torberns Erscheinen ihn der Tiefe deutlich näher bringt, findet sich bei Elis eine plötzliche Unsicherheit, die schließlich dazu führt, dass Elis sich zu seinem Leben als Seemann bekennt.

6612SW V. S. 12. Z. 11.

6613SW V. S. 21. Z. 9-11.

6614SW V. S. 47. Z. 18-38.

6615SW V. S. 33. Z. 23.

6616SW V. S. 210. Z. 12-13.

6617SW XXIX. S. 328. Z. 11.

6618SW XVII. S. 9. Z. 16-19.

Das neuerliche Sehnen nach der Tiefe, das Torbern in ihm erweckt, führt bei Elis dazu seine Gegenwart neuerlich zu hinterfragen („Was hält mich hier?“)⁶⁶¹⁹ und seine Zukunft in dieser Welt anzuzweifeln („Was soll ich mir gewinnen“).⁶⁶²⁰ Zu dem Mangel an Halt in Bezug auf seine Welt, kommt die fehlende göttliche Hilfe, denn sein Flehen zu Gott bleibt ungehört. Dies führt dazu, dass Elis seine Haltlosigkeit neuerlich wahrnimmt („Der Boden wankt!“).⁶⁶²¹ Und doch steht dieser Haltlosigkeit immer noch der Wunsch gegenüber, in dieser Welt Halt zu finden; in einem letzten Sehnen „[k]lammert [er] sich an den Busch.“⁶⁶²² Doch in der Welt findet er nicht das was er sucht, was ihn dazu bringt zu glauben, dass ihm nun – auf der Suche nach Halt – nur noch die Tiefe bleibt („Ich sinke ja! es nimmt mich ja! ich muß!“).⁶⁶²³

Auch Anna gegenüber bekennt Elis seine Haltlosigkeit, sein Wanken zwischen Traum und Wirklichkeit, sein Ahnen der Gefahr bei gleichzeitiger Faszination. Sich selbst sieht er dabei als einen „Gast“⁶⁶²⁴ auf dieser Erde, der „schattengleich“⁶⁶²⁵ unter Menschen ist. Am Ende des II. Aktes bekennt auch Anna ihre Haltlosigkeit,⁶⁶²⁶ bedingt auch dadurch, dass Elis' Rede sie verwirrt hat. Ohne wirklich begreifen zu können, was er ihr gesagt hat, erbittet sie von ihm, dass er sie nie anlüge; im Falle dessen „verlör ich allen Halt“.⁶⁶²⁷ Annas Haltlosigkeit zeigt sich aber auch, wenn sie ahnt Elis, der um des Mantels wegen zurück in den Berg gegangen war, zu verlieren („Und dreht sich mir doch alles / wenn ich den Weg dort seh und seh ihn nicht!“).⁶⁶²⁸ Aber auch in der Tiefe des Berges, als Elis der vermeintlichen Anna begegnet, zeigt sich die Haltlosigkeit Annas. Wenn Elis der vermeintlichen Anna (Agmahd) im Berg gegenübersteht, dann deutet sich auch durch die Rede des Elis an, dass die Liebe zu ihm Annas Sicherheit im Leben erschüttert hat („ob ihrer eignen nackten Lieblichkeit, / und zuckt im Licht, und schwankt“);⁶⁶²⁹ und auch das Abbild Agmahds, indem Elis Anna sieht, wird von ihm als schwankend erkannt („Du schwankst mir so, sprich nur ein Wort“).⁶⁶³⁰ Dass Elis' Wesen sich auch auf die Großmutter überträgt bzw. deren Wesen beeinflusst zeigt sich zum Ende des IV. Aktes durch die Großmutter, „schwankt“⁶⁶³¹ diese nach dem Geständnis, dass er Anna verlassen wird. Auch an Anna zeigt sich in diesem Akt noch einmal die Haltlosigkeit. So gelingt es ihr zwar, vor ihrer Familie und ihren Gästen bis zu einem gewissen Punkt den Schein zu wahren und vorzugeben, Elis würde sie heiraten, doch an ihrer äußeren Erscheinung zeigt sich ihre Haltlosigkeit („Tritt taumelnd nach links“).⁶⁶³²

Innerhalb der Lustspiel-Fragmente deutet sich die Haltlosigkeit des Ich erst in der *Liebescomödie* (1899) in Verbindung mit der vom Dichter befürchteten Lebensversäumnis (SW XXI. S. 19. Z. 29-34) an: „er schwankt in der Beurtheilung seiner selbst immerfort, je nach den Urtheilen der andern; sucht manchmal zu ergründen, was denn eigentlich an ihm dran ist.“⁶⁶³³ Die Unsicherheit seiner eigenen Person gegenüber, führt dazu, dass er sich mit Goethe vergleicht.

Der Unterschied zwischen den Eheleuten zeigt sich in *Das Märchen von der verschleierte Frau* (1900) auch durch die verschiedene Herangehensweise gegenüber der empfundenen Haltlosigkeit. Während die Frau Halt bei ihrer Familie und der Wirklichkeit sucht („Plötzlich aber mußte sie zurücktreten und sich mit beiden

6619SW VI. S. 27. Z. 25.

6620SW VI. S. 27. Z. 27.

Erwin Kobel sieht diese Sehnsucht zur Tiefe nicht nur bedingt durch die Innerlichkeit, sondern er verbindet diese auch mit der Haltlosigkeit: „In seinem Innern findet Elis eine Welt, in der die Zeit nicht vorüberflutet ohne Halt...“ In: Kobel, S. 117.

6621SW VI. S. 28. Z. 20.

6622SW VI. S. 28. Z. 21.

6623SW VI. S. 28. Z. 24.

6624SW VI. S. 57. Z. 3.

6625SW VI. S. 57. Z. 4.

6626„Mir ist schon jetzt, / Als wär ich's nicht. Es gleitet alles so.“ In: SW VI. S. 61. Z. 31-32.

6627SW VI. S. 61. Z. 31.

6628SW VI. S. 97. Z. 19-20.

6629SW VI. S. 100. Z. 28-29.

6630SW VI. S. 101. Z. 2.

6631SW VI. S. 77. Z. 31.

6632SW VI. S. 83. Z. 27.

Des weiteren, siehe: SW VI. S. 84. Z. 16.

6633SW XXI. S. 20. Z. 7-9.

Händen an der Tischkante festhalten“), ⁶⁶³⁴ versucht Hyacinth diese durch die Königin zu erhalten. Gerade auf dem Weg des Ästhetizisten zu seiner Familie, zeigt sich seine Haltlosigkeit; gedankenverloren „gieng bald auf der rechten, bald auf der linken Seite der Straße, wie einer der in tiefes Denken verloren ist.“ ⁶⁶³⁵ Gegen diese Haltlosigkeit eröffnet ihm der Bergmann die Welt der verschleierte Frau, ⁶⁶³⁶ von der er sich Halt verspricht, während er glaubt diesen Halt bei seiner Familie, die ihm traumhaft erscheint (SW XXIX. S. 146. Z. 3-4), nicht finden zu können.

In *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (1900) zeigt sich das Motiv mit dem Abschied der Geliebten vom Marschall. Ihre Haltlosigkeit, von der sie ihm zuvor gesprochen hatte, darf nicht dahingehend gedeutet werden, dass sie das neuerliche Treffen ersehnt, sondern eher in Verbindung mit der Erkrankung an der Pest, die sie schon gespürt hatte, als sie ans Fenster getreten war: „Und indem sie die Augen schloß, als ob ihr schwindelte, warf sie den Kopf zurück, breitete die Arme aus und umfing mich.“ ⁶⁶³⁷ Ihre Reaktion auf das Ahnen des Todes, ist die einer ästhetizistisch empfindsamen Figur, die sich mit dem Erleben einiger schöner Stunden vor der Wirklichkeit des Todes betäuben will. Ebenso zeigt sich an dem Marschall jene Haltlosigkeit, und zwar, wenn seine Träumereien von sich und der Krämerin aufbrechen und er sie tot in dem Haus ihrer Tante liegen sehen muss. Auch hier erfolgt eine Flucht vor dem Tod, „taumelt[...]“ ⁶⁶³⁸ er doch aus den Räumlichkeiten der Tante hinaus auf die Gasse, allerdings nur, um dort mit zwei Totengräbern konfrontiert zu werden.

In dem ersten Aufzug des Ballettes *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) zeigt sich sowohl an dem Dichter als auch an dem Mädchen der Bezug zur Haltlosigkeit. So sucht der Dichter Halt bei der Tänzerin, während sich bei dem Mädchen der Mangel an Halt nach dem Opfer des Herzens zeigt. ⁶⁶³⁹ Gegen die Haltlosigkeit des Mädchens, stellt Hofmannsthal den Harfner, der sie wanken sieht, das sterbende Mädchen in seinen Armen auffängt und in seinem Mantel birgt. ⁶⁶⁴⁰

In dem dritten Aufzug schildert Hofmannsthal die Haltlosigkeit durch den Vater, der sich, nach der Eröffnung der Tochter, „taumelnd an den Tisch“ ⁶⁶⁴¹ klammert. Die Haltlosigkeit jedoch zeigt sich vor allem an dem Mädchen. Hofmannsthal bindet diese an eine Verloren- und Unerfahrenheit im Leben und beschreibt sie, die eben erst den Dichter wiedergesehen hat, als schwankend und unsicher. ⁶⁶⁴² Auch ihr Tanz ist nur ein „Wanken und Taumeln“, ⁶⁶⁴³ und sie selbst ist nur eine „taumelnde leichte Gestalt“, ⁶⁶⁴⁴ die von dem Wind ins Meer geweht wird.

In den dramatischen Notizen zu *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901) zeigt sich das Motiv allein durch den Ästhetizisten Guido, wobei er jedoch diesen haltlosen Zustand zu heilen sucht: „Guido sucht fortwährend eine Medicin für seinen Zustand, für sein dumpfes Staunen über unendliche Schmach, für sein in-sich selber nicht Drin sein, fortwährend nach Aussen spähen.“ ⁶⁶⁴⁵

In dem *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* (1901) zeigt sich das Motiv durch die Unsicherheit, in die der Student sich durch den Genius, und damit durch sich selbst, gesetzt sieht. Bedingt dadurch, dass Hofmannsthal ihn die vermeintliche Gestalt der Schauspielerin berühren lässt, erkennt er, dass er kein

6634SW XXIX. S. 140. Z. 11-12.

6635SW XXIX. S. 142. Z. 16-17.

6636,„Bei diesem geheimnisvollen Namen war dem Bergmann als entzündete sich über seinem Kopf eine Lampe und durchdränge mit der Gewalt des Lichtes die Dumpfheit des finstern Gesteins rechts und links und oberhalb, ja auch seinen ganzen Leib und was unter ihm war, so dass er selber durchleuchtet inmitten durchschienener Gewölbe über durchfunkeltem Abgrund fest dastand.“ In: SW XXIX. S. 143. Z. 31-36.

6637SW XXVIII. S. 56. Z. 15-16.

6638SW XXVIII. S. 60. Z. 1.

6639SW XXVII. S. 14. Z. 16.

6640SW XXVII. S. 15. Z. 24-26.

6641SW XXVII. S. 32. Z. 11.

6642SW XXVII. S. 37. Z. 17.

6643SW XXVII. S. 37. Z. 21.

6644SW XXVII. S. 37. Z. 29.

6645SW XVIII. S. 170. Z. 11-13.

sterbliches Wesen vor sich hat und gerät in einen Zustand von Haltlosigkeit („Wie, oder bin ich hier, und das ist drüben?“), ⁶⁶⁴⁶ wähnt er doch, nicht zwischen Traum und Wirklichkeit unterscheiden zu können. Die Haltlosigkeit des Ich zeigt sich durch die Rede des Genius gefördert, in der er verweist, dass er ja immer wieder auf die Bühne zurückgekehrt sei. Die Möglichkeit sehend, dass dies was er erlebt, wirklich sein könnte („Mir ist, dies könnte möglich sein, doch seh ichs / wie zwischen Dämpfen, und es hält nicht Stand!“), ⁶⁶⁴⁷ bestärkt ihn der Genius darin und bindet ihn dadurch gerade an das Haltlose: „Erfäß es nur. Dir bietet sich kein Festes. / So wie die Möwe auf dem Kamm der Wogen, / so muß dein Geist ausruhn auf Fliehendem.“ ⁶⁶⁴⁸ Dennoch vermag der Student dem Genius nicht vollends zu glauben, weil ihm eine Maske das Gesicht des Genius verbirgt; doch könnte er ihm glauben, so der Student, „wie würd ich wesentlich“ ⁶⁶⁴⁹ werden. Damit sucht auch dieser Protagonist danach, die Haltlosigkeit zu überwinden und wähnt dieses zum Ende auch durch die ins Göttliche transponierte Kunst erreicht zu haben.

In den Notizen zu *Orest in Delphi* (1901-1904) zeigt sich, dass Orest gegen seine Haltlosigkeit in der Welt angehen will, und sich zu diesem Zweck an die Religion und damit an das Orakel wendet („ Es ist für ihn kein Halt. Er will sich an das Orakel klammern“). ⁶⁶⁵⁰

In den Notizen zu 1/1H¹, die das erste Aufeinandertreffen zwischen Sigismund und Rosaura schildern, zeigt sich der Unterschied zwischen Rosaura und den von Clotald in die völlige Haltlosigkeit getriebenen Sigismund. Rosaura, in *Das Leben ein Traum* (1901-1904), hat keine Angst, obwohl sie sich auf der Suche nach Astolf verirrt hat und bezeugt vor ihrem Diener ihren Halt am Leben („Du ja strauchelst Du wirst fallen / Ich steh fest auf ebnem Boden“). ⁶⁶⁵¹ Rosauras Halt steht in Verbindung mit der Nähe zu Astolf, wodurch sie ihre vorherige Angst und Unsicherheit verloren hat („Sieh ich bin schon nicht mehr angstvoll / Fühl mich kühn und kräftig nun“). ⁶⁶⁵²

Dagegen steht im dritten Aufzug die Haltlosigkeit Sigismunds. Hatte er vorher bestimmt gewusst, was er von seinem Leben zu erwarten hat, nämlich niemals aus dem Turm herauszukommen, wird er nun, durch die Umgebung des Palastes, in einen Zustand von Haltlosigkeit geführt. Dies zeigt sich sowohl dadurch, dass er nicht mit den Menschen umzugehen weiß, die sich vor seiner Stellung beugen, als auch durch die Wirkung der Musik auf ihn. So sucht er wirklich innerhalb der Palastmauern, im Glauben er befinde sich in einem Traum, nach den Wänden des Turmes, um Halt zu finden. Selbst nach der Erklärung des Kämmerers, dass es sich bei diesen seltsamen Lauten lediglich um Musik handle und dass dies die Wirklichkeit sei, taumelt Sigismund. Hofmannsthal zeigt hier, dass Sigismund nicht an die Wirklichkeit glauben kann und die Lage, in der er sich befindet, nicht einschätzen kann; obwohl von Schönem umgeben, hat er durch den Verlust des Turmes zugleich auch seine Sicherheit eingebüßt. Bedingt ist dies dadurch, dass Sigismund im Turm wusste, was Wahrheit und was Traum ist, aber auch dadurch, dass Sigismund diese Umgebung vollkommen neu ist, er bisher keine Erfahrungen als Erwachsener sammeln konnte und er sich deswegen haltlos fühlt. ⁶⁶⁵³

Die Haltlosigkeit zeigt sich auch im ersten Akt durch die Ratten, empfindet Sigismund doch bei der Betrachtung einer Ratte, die von ihren Artgenossen angefressen wurde, neuerlich eine Haltlosigkeit („Alle Worte sind Wirbel die in mir rotierend mich ins Grundlose hinabschauen lassen“). ⁶⁶⁵⁴ Auch zum Ende des dritten Aufzugs liefert Hofmannsthal noch einmal einen Beleg für Sigismunds Haltlosigkeit, und zwar durch das Volk, das in seinem Wahn nach dem grausamen Sigismund als rechtmäßigem Erben verlangt. Astolf jedoch erkennt dies als Gefahr und will das Volk auseinander treiben lassen („und der Taumel hat sein Ende“). ⁶⁶⁵⁵ Im vierten Aufzug zeigt sich, dass Sigismunds Überzeugung, dass das Vergangene Wirklichkeit ist,

6646SW III. S. 213. Z. 21.

6647SW III. S. 216. Z. 4-5.

6648SW III. S. 216. Z. 7-9.

6649SW III. S. 216. Z. 34.

6650SW VII. S. 156. Z. 18-19.

6651SW XV. S. 183. Z. 11-12.

6652SW XV. S. 184. Z. 22-23.

Des weiteren, siehe: SW XV. S. 184. Z. 24-29.

6653SW XV. S. 204. Z. 11-14.

6654SW XV. S. 233. Z. 23-24.

6655SW XV. S. 219. Z. 36.

durch die Beeinflussung Clotalds einen Einbruch und schließlich einen Zusammenbruch erfährt. Sigismund sei ein „betrogener Tor“, ⁶⁶⁵⁶ der nicht erkennen könne, dass alles nur in seinem Innern geschehen sei. Sigismunds Einbruch hängt dabei mit der Vergangenheit zusammen, in der er sich nicht als Handelnder und Überlegener gezeigt hatte. ⁶⁶⁵⁷

Auch innerhalb der theoretischen Schriften, die in die Jahre von 1902-1907 fallen, zeigt sich das Motiv, so erstmalig in *Die Duse im Jahre 1903* (1903), deren Leiden an der Gegenwart Hofmannsthal anspricht, ⁶⁶⁵⁸ in *Der Tisch mit den Büchern* (1905) durch die Betrachtung der Gegenwart („Wir leben ein Leben, in welchem nichts feststeht“) ⁶⁶⁵⁹ oder vor allem in der Schrift *Der Dichter und diese Zeit* (1906). Auch hier findet sich das Motiv durch Hofmannsthals Betrachtung der Moderne, und den in diese gesetzten Dichter. Für Hofmannsthal ist allein schon „das Wesen unserer Epoche [...] Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit“. ⁶⁶⁶⁰ Die Epoche selbst, so Hofmannsthal, ist nicht auf festem Grund aufgebaut, sondern ein „leiser chronischer Schwindel vibriert in ihr.“ ⁶⁶⁶¹ Auch das Lesen seiner Epoche unterscheidet sich von dem früherer Epochen, ist es doch „ruheloser, zielloser“. ⁶⁶⁶² Entsprechend dieser ruhelosen Epoche gibt es Lesende, die getrieben sind von ihren wechselnden Stimmungen, und durch den rastlosen Konsum von Büchern das Verlangen nach immer neuen Stimmungen befriedigen. ⁶⁶⁶³ Aber auch in dieser Schrift zeigt sich, was sich hinter dieser Haltlosigkeit verbirgt, nämlich ein tiefes Verlangen nach der Verwurzelung im Sein („Sie suchen, was sie stärker als alles mit der Welt verknüpfen“). ⁶⁶⁶⁴ Letztendlich hinterfragt Hofmannsthal aber auch, ob gerade durch gewisse Dichter und ihre Werke, der Mensch Halt erlangen kann. ⁶⁶⁶⁵

Auch Chandos aus *Ein Brief* (1902) erweist sich als eine haltlose Figur. Scheinbar thematisiert Hofmannsthal in Bezug auf ihn nur die Problematik der Sprache, doch erweist er sich in Wirklichkeit als ein Mensch, der die Konzeption der Ganzheit des Seins eingebüßt hat, und der sich durch seine Sprachproblematik auch nicht mehr die Bedeutung von Werten greifbar machen kann. Seine eigene Unzulänglichkeit wird ihm dabei vor allem durch sein gesellschaftliches Umfeld vor Augen geführt, welches weder an einer Sprachproblematik leidet noch einen Mangel an Urteilsfähigkeit hat. Er jedoch zeigt sich, bedingt durch den Verlust der Konzeption, als haltloser Charakter. ⁶⁶⁶⁶ Der Versuch in der Lektüre des Seneca und des Cicero, einen Halt im Leben zu finden, führt bei Chandos zudem zu einem neuerlichen Ertragen-Müssen der Haltlosigkeit. ⁶⁶⁶⁷ Chandos weiß um den eigenen Mangel seiner Person und bemüht sich zumindest nach außen hin, den Schein zu wahren, wobei ihm die Erziehung, die er durch seinen Vater erhalten hatte, hilft, den äußeren Anschein zu wahren. ⁶⁶⁶⁸

Innerhalb der hinterlassenen Gespräche und Briefe zeigt sich das Motiv durch die Haltlosigkeit Margarets in

6656SW XV. S. 29. Z. 2.

6657SW XV. S. 28. Z. 30-39.

6658„Ihr Kommen und Verschwinden ist aufregend wie das Herabtaumeln eines verwundeten Sturmvogels auf das mit Menschen überfüllte Verdeck eines Schiffes.“ In: SW XXXIII. S. 22. Z. 5-7.

6659SW XXXIII. S. 59. Z. 5-6.

6660SW XXXIII. S. 132. Z. 1.

6661SW XXXIII. S. 132. Z. 3-4.

6662SW XXXIII. S. 132. Z. 41.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 133. Z. 1-8.

6663SW XXXIII. S. 133. Z. 12-16, SW XXXIII. S. 133. Z. 34-40.

6664SW XXXIII. S. 134. Z. 5-6.

6665„Geht nicht von diesen dichterischen Seelen noch größere fieberhaftere Unruhe aus, anstatt Beruhigung? sind sie nicht wie sensible Organe dieses großen Leibes, vermöge welcher die disparaten anstürmenden Forderungen noch wilder die Seele zerwühlen? schaffen sie nicht Phantome, wo sie hinblicken, und beseelen verwirrend und unheimlich auch die zerfallenden Teile der Gebilde?“ In: SW XXXIII. S. 141. Z. 27-32.

6666„Es gelang mir nicht mehr, sie mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu fassen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt“. In: SW XXXI. S. 49. Z. 30-37.

6667„Seither führe ich ein Dasein, das Sie, fürchte ich, kaum begreifen können, so geistlos, so gedankenlos fließt es dahin“. In: SW XXXI. S. 50. Z. 12-13.

6668SW XXXI. S. 52-53. Z. 40//1-5.

Die Briefe James Hackmanns (1903), die allerdings erregend auf Jackmann wirkt: „Mit Entzücken erfüllen ihn die ersten Bekenntnisse ihres Zweifels an allem; ihres Nicht-ausgefüllt-seins durch die Kinder, ihr Schwanken“.⁶⁶⁶⁹

In *Elektra* (1903) zeigt sich die Haltlosigkeit Elektras zum einen durch ihre Begegnung mit ihrer Schwester.⁶⁶⁷⁰ Dem Wesen nach ähnlich zu Elektra, betont auch Klytämnestra ihre Haltlosigkeit im Leben, hat sie mit dem Mörder Aegisth durchaus nicht das erhoffte Liebesglück gefunden, sondern er hat ihre Haltlosigkeit im Leben geradezu verstärkt.⁶⁶⁷¹ Auch im Schlaf findet sie keine Erholung von der gefühlten Verfolgung, von der Bedrohung im Leben, sondern hier setzt ihr der Traum zu, stürzt sie tiefer in die Haltlosigkeit.⁶⁶⁷² Haltlos zeigt sich Elektra neuerlich, wenn die Königstochter auf den zurückgekehrten Aegisth trifft und ihm taumelnd, mit ihrem Licht in der Hand, entgegenkommt.⁶⁶⁷³

In *Dominic Heintls letzte Nacht* (1904-1906) zeigt sich das Motiv lediglich an Hermine („mir ist manchmal als wäre ich gar nicht vorhanden. Ich existiere gar nicht. es scheint nur so“).⁶⁶⁷⁴

Hofmannsthal bindet auch in *Ödipus und die Sphinx* (1905) die Haltlosigkeit des Ich ein, hier durch drei Figuren. In Bezug auf Ödipus zeigt sich dies bereits mit seinem Erscheinungsbild („bleich, verwildert, / wie ein Flüchtiger“),⁶⁶⁷⁵ durch seinen Gang („schlafwandelnd, taumelt vorbei“)⁶⁶⁷⁶ und durch die Veränderung seines Verhaltens seinen Dienern gegenüber.⁶⁶⁷⁷ Ebenso zeigt sich dessen Haltlosigkeit, als er Phönix, nachdem er wie aus einem Traum erwacht ist, um Hilfe bittet, „taumelt“⁶⁶⁷⁸ er doch und wird von Phönix aufgefangen. Deutlich zeigt sich Ödipus' Zug zur Haltlosigkeit auch dann, wenn er durch das Orakel eine vermeintliche Erhebung der Seele, eine Befriedigung des Narzissmus durch die Nähe zu den Göttern erfahren hat; des weiteren auch, wenn er die traumhafte Versenkung zu seinen Ahnen schildert.⁶⁶⁷⁹ Des weiteren zeigt sich die Haltlosigkeit des Ödipus auch dadurch, dass Phönix ihn heißt, nach Hause zu gehen; sein „Wahn“⁶⁶⁸⁰ würde zergehen, wenn er nur die Eltern wiedersehen würde. Doch Ödipus entscheidet sich demgemäß, wenn er sich für ein Leben in Einsamkeit entscheidet, für ein Leben in Haltlosigkeit. Ödipus selbst jedoch betrachtet gerade seine Familie als problematisch, weil er an ihr sich zu vergehen gedenkt, wenn er bei ihnen bleibt; so sieht er ganz im Gegensatz zu Phönix, keinen Halt im Leben durch die Familie.⁶⁶⁸¹ Wie wankelmütig sein Wesen ist, zeigt sich schließlich dadurch, dass Ödipus selbst erkennt, dass er mit seinem Opfer der Einsamkeit, ein haltloses Leben gewählt hat, ermangelt es ihm doch an gesellschaftlichem Umfeld.⁶⁶⁸² Auch im dritten Aufzug zeigt sich durch Ödipus noch einmal die Haltlosigkeit des Ich, und zwar nach seiner Begegnung mit der Sphinx: „ÖDIPUS verstörten Gesichtes, seiner selbst nicht mächtig, sich an Steinen haltend, bald zu Boden taumelnd.“⁶⁶⁸³

Die Haltlosigkeit in Bezug auf Jokaste zeigt sich erst zum Ende der Tragödie. In einer vermeintlich glücklichen Zusammenführung der Liebenden, schildert Hofmannsthal die Gleichheit Beider in Bezug auf die

6669SW XXI. S. 66. Z. 6-8.

6670„Elektra fährt zusammen, wie der Nachtwandler, der seinen Namen rufen hört. Sie / taumelt. Ihre Augen sehen um sich, als fänden sie sich nicht gleich zurecht. Ihr Gesicht / verzerrt sich, wie sie die ängstliche Miene der Schwester ansieht.“ In: SW VII. S. 68. Z. 12-14.

6671SW VII. S. 79. Z. 4-11.

6672SW VII. S. 79. Z. 34-41.

6673SW VII. S. 108. Z. 19-2.

6674SW XVIII. S. 305. Z. 5-6.

6675SW VIII. S. 11. Z. 24-25.

6676SW VIII. S. 11. Z. 26.

6677Nach dem Besuch des Orakels, heißt es: „da wurde hart / dein Mund und deine Rede flackerte“. In: SW VIII. S. 13. Z. 6-7.

6678SW VIII. S. 18. Z. 29.

6679SW VIII. S. 24. Z. 22-25.

6680SW VIII. S. 31. Z. 33.

6681SW VIII. S. 32. Z. 27-36.

6682„Aber wer schlingt seine Zweige in meine, / wer ruht neben mir wie der Stein beim Steine?“ In: SW VIII. S. 35. Z. 3-4.

Hofmannsthal greift hier auf eine frühere Erzählung von ihm zurück und zwar auf die *Soldatengeschichte* (1895/1896), in der er die Haltlosigkeit des Ästhetizisten gegen den Zusammenhalt der Bäume stellt.

6683SW VIII. S. 105. Z. 36-37.

Haltlosigkeit: „Wie wir sind und nicht sind! / Jokaste! Wie dies alles schnaubt und zuckt“. ⁶⁶⁸⁴ Die Hindernisse müssten beseitigt sein. Doch spürt Ödipus hier immer noch, aus den Tiefen seiner Seele, die Bedrohung und Haltlosigkeit seines Ich. Zwar bekennen Beide die Begierde füreinander, doch als er sie an sich ziehen will, zeigt sich die Haltlosigkeit auch bei Jokaste (SW VIII. S. 117. Z. 10), die sich an einem Stein festhalten muss. Auch hier kann die Liebe keinen Halt schaffen, sondern verstärkt die Haltlosigkeit.

Im zweiten Aufzug zeigt sich auch an Kreon die Haltlosigkeit des Ich. Der Bruder der Königin leidet unter der Beklemmung seines Lebens, vermeintlich ausgelöst durch den Blick der Schwester, der auch hier den Mann die Unzulänglichkeit seines Wesens spüren lässt. Im Zuge des Leidens am Leben und der Schaltheit des Genusses im Zuge von Mord, Liebe und Religion, zeigt sich die Leere des Lebens. Kreon aber verlangt es danach, sich zu ermannen, die vermeintlich von der Schwester initiierten Träume zu bannen und die Königswürde zu erhalten („reiß mir aus der Nacht / ein Ding hervor, dran ich mich klammern kann“). ⁶⁶⁸⁵ Doch nach der Ohnmacht des Magiers, sieht sich Kreon mit seinen Sorgen wieder allein gelassen, und neuerlich bekennt er die Wirkung seiner Träume auf sein Leben (SW VIII. S. 53. Z. 2-24).

Vereinzelt findet sich das Motiv wiederum in mehreren Werken, die im Jahr 1906 entstanden sind. In *König Ödipus* (1906) schildert Hofmannsthal die Haltlosigkeit des ästhetizistischen Menschen, so durch die Greise, die an Jokaste und Ödipus die regulierende Instanz, die Moral und die Religion, über die sie sich erhoben haben zu eigener narzisstischer Göttlichkeit, bemängeln („es treibt sie hinauf zu schwindliger Höh“). ⁶⁶⁸⁶ Innerhalb der dramatischen Fragmente zeigt sich das Motiv lediglich in *Der Traum* (1906), allerdings dahingehend, dass es dem König durch seine Wesensentwicklung um Halt geht („mein Volk soll fest im Boden wurzeln“). ⁶⁶⁸⁷ In *Jedermann. Allererste Fassung in Prosa 1906* zeigt sich neben dem Leiden des Jedermanns am Alter und Tod auch seine Haltlosigkeit („Wie da die Wolke hinschwimmt! Man möchte sie umarmen“), ⁶⁶⁸⁸ von der er sich vergeblich zu befreien versucht. ⁶⁶⁸⁹ Dabei zeigt sich diese Haltlosigkeit begründet in seiner Angst vor dem Tod („Und ich, ich schwinde hin, ich bin schon bald dahin!“). ⁶⁶⁹⁰

In *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) zeigt sich das Motiv durch die Rückkehr des Protagonisten nach Deutschland. Unfähig sich, seit den vier Monaten die er in Deutschland verweilt, durch seine Geschäfte in Düsseldorf oder auch Berlin, mit den Menschen zu verbinden, befällt ihn ein Gefühl der Haltlosigkeit: „Und warum ist mir nun, als verliere ich den Boden unter den Füßen?“ ⁶⁶⁹¹ Dieses Empfinden zeigt sich auch in dem vierten Brief des Protagonisten, ausgehend von seinen geschäftlichen Erlebnissen in Deutschland, seiner Beklemmung und seinem Leiden an dem gegenwärtigen Deutschen („es war wie ein momentanes Schweben über dem Bodenlosen, dem Ewig-Leeren“). ⁶⁶⁹² Dies lässt ihn von einem „Licht-Leben[...]“ ⁶⁶⁹³ der Deutschen sprechen, ⁶⁶⁹⁴ was den Protagonisten tief erschüttert und ihn sich wie der „Seekranke nach festem Boden“ ⁶⁶⁹⁵ sehnen lässt, wodurch er gegen die empfundene Haltlosigkeit seine Sehnsucht nach Halt stellt. Diese Aufhebung der Haltlosigkeit empfindet er schließlich durch die Betrachtung der Bilder von Vincent van Gogh: „Mir war zumut wie einem, der nach ungemessenem Taumel festen Boden unter den Füßen fühlt und um den ein Sturm rast, in dessen Rasen hinein er jauchzen möchte.“ ⁶⁶⁹⁶

c. Rückzug in die Einsamkeit und die Hinwendung zur Künstlichkeit

i. Zwischen Licht und Dunkelheit: Die Nacht als ästhetizistischer Raum?

6684SW VIII. S. 117. Z. 4-5.

6685SW VIII. S. 50. Z. 24-25.

6686SW VIII. S. 162. Z. 28.

6687SW XVIII. S. 113. Z. 33.

6688SW IX. S. 9. Z. 17.

6689SW IX. S. 12. Z. 7-9.

6690SW IX. S. 12. Z. 13-14.

6691SW XXXI. S. 152. Z. 4-5.

6692SW XXXI. S. 166. Z. 25-27.

6693SW XXXI. S. 166. Z. 39.

6694SW XXXI. S. 172. Z. 31-36.

6695SW XXXI. S. 168. Z. 12-13.

6696SW XXXI. S. 170. Z. 13-16.

„Und ist nicht der Tanz,
den ich erfunden hab', auch solch ein Ding:
wo ich aus Fackelschein und tiefer Nacht
mir einen flüssigen Palast erschuf,
drin aufzutauchen, wie die Königinnen
des Feuers und des Meers im Märchen thun.“⁶⁶⁹⁷

„Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde; die Erde aber war wüst und wirr, Finsternis lag über der Urflut, und Gottes Geist Gottes schwebte über dem Wasser. Gott sprach: Es werde Licht. Und es wurde Licht. Gott sah, daß das Licht gut war. Gott schied das Licht von der Finsternis, und Gott nannte das Licht Tag, und die Finsternis nannte er Nacht.“⁶⁶⁹⁸

Die Schöpfungsgeschichte der Bibel will uns nicht nur vermitteln, dass die Nacht in Verbindung mit einem unorganisierten Urzustand steht, sondern zeigt auch auf, dass das Licht nicht nur von Gott in die Welt geschickt wurde, sondern lässt auch eine positive Konnotation des Lichtes erkennen, sowie eine negative Sicht auf die Nacht.⁶⁶⁹⁹

Im Umkehrschluss könnte man zu der Annahme kommen, dass der ästhetizistische Protagonist Hofmannsthal, der die Religion entweder negiert oder ästhetizistisch bemäntelt, die Nacht als seinen Lebensraum betrachtet und im Idealfall in der Nacht ein ungebremstes, ideales ästhetizistisches Erleben erfahren kann.

So zeigt sich in Hofmannsthal beachtetem Erstling *Gestern* (1891) nicht nur eine von Dunkelheit und Zwielflicht bestimmte Szenerie, sondern Arlette ruft hier auch aus: „Laß! So grell! / Es schmerzt. O laß die kühle, halbe Nacht, / Ich fühl, daß heut das Licht mich häßlich macht.“⁶⁷⁰⁰ Dagegen stellt Hofmannsthal mitunter die Verbindung mit der Helligkeit und dem Eindringen der Religion in die ästhetizistisch gefärbte Lebenswelt von Andrea und Arlette, spricht Hofmannsthal doch mitunter vom „Licht Savonarolas“.⁶⁷⁰¹

Doch es hieße Hofmannsthal zu verkennen und die Konzeption vollkommen auszuklammern, wenn Hofmannsthal in seinen Werken durchweg die Nacht mit dem Ästhetizismus und das Licht mit der Wirklichkeit bzw. dem Einbruch des Ästhetizismus verbinden würde. Tatsächlich zeigt sich an diesem Motiv erstmalig Hofmannsthal Bandbreite in aller Deutlichkeit, d. h. die nicht eindeutige Festlegung von Licht und Dunkelheit, weshalb eine situationsbedingte und werkangepasste Betrachtung des Motivs erfolgen muss.

Zudem zeigt sich auch, dass Hofmannsthal persönlich mitunter keine ästhetizistische Sicht auf die Nacht pflegte, vermerkt er doch in einer Notiz aus dem Jahr 1895: „In der Nacht allerlei Gedanken. eine sehr deutliche Angst vor dem Tode ..“⁶⁷⁰²

Neben zahlreichen losen Bezügen zur Dunkelheit,⁶⁷⁰³ findet sich diese erstmalig innerhalb der dramatischen Fragmente in größerem Umfang in Hofmannsthal Notizen zu *Giordano Bruno* (1887/1888), durch die begehrlische Liebe Brunos gegenüber seiner Stieftochter⁶⁷⁰⁴ oder in den Notizen zu *Pflicht* (1891) und zwar dahingehend, dass die ästhetizistisch empfindsame Frau sich danach sehnt „in die Nacht hinauszulaufen“,⁶⁷⁰⁵ sich von den Konventionen zu lösen und ein freies Leben zu führen: „ich will nicht dass sich meine Lebensorgane bis zur Unempfindlichkeit abstumpfen, ich weiss dass sich der Grottenolm das Licht nicht

6697SW V. S. 14. Z. 18-23.

6698Die Bibel: S. 5.

6699Diese Unterscheidung bzw. Einteilung von Licht und Dunkelheit bzw. Tag und Nacht zeigt sich nicht nur in der Genesis, sondern vielfach. Mitunter mag man sich das Buch Ijob vor Augen führen, indem diejenigen, die Gott nicht folgen, mit der Nacht in Verbindung gesetzt werden: „Sie sind die Rebellen gegen das Licht; sie nehmen seine Wege nicht wahr, bleiben nicht auf seinen Pfaden. Ist kein Licht erhebt sich der Mörder, [...] Im Finstern bricht er ein in die Häuser; tagsüber verstecken sie sich; sie wollen nichts wissen vom Licht.“ In: Die Bibel, S. 600.

6700SW III. S. 9. Z. 9-11.

6701SW III. S. 15. Z. 12.

6702SW XXXVIII. S. 308. Z. 24-25.

6703Zu nennen sind hier: *Eine tragische Scene* (1897), *Nacht in Sevilla* (1897), *Revolutionsstück* (1893).

6704SW XVIII. S. 346. Z. 28, SW XVIII. S. 9. Z. 18-33.

6705SW XVIII. S. 41. Z. 21.

mehr ersehnt und auch glücklich ist, ich will nicht entbehren lernen, weil das seine Selbstabtötung und eine Degradation ist.“⁶⁷⁰⁶ Des weiteren zeigt sich das Motiv in dem dramatischen Entwurf zu *Im Hades* (1892) durch die tote, junge Frau⁶⁷⁰⁷ oder die Erwähnung der „Hochzeitsnacht“⁶⁷⁰⁸ in *Anna* (1891) durch Hofmannsthals Überlegungen die Szenerie betreffend („Licht bohrt sich, sickert in das Dunkel ein. Eine Schale von schimmerndem Dunst umgibt leuchtende Körper.“),⁶⁷⁰⁹ in *Der Günstling* (1898) durch die Worte des Königs in Bezug auf die Abneigung seiner Frau ihm gegenüber,⁶⁷¹⁰ in *Jupiter und Semele* (1900) in Verbindung mit dem Liebeserleben⁶⁷¹¹ oder in dem Dramenfragment *Valerie und Antonio* (1901) durch das Gespräch Valeries mit dem Wahnsinnigen, durch das die Frau zu der Ahnung kommt, dass es eine Äußerlichkeit gibt, die man einem „gleichsam verdunkelten Ich“⁶⁷¹² gegenüberstellt.

Weitreichender zeigt sich das Motiv eingebunden in dem *Darmstädter Festspiel Die Weihe des Hauses* (1900), hier mitunter durch den träumerischen Jüngling („Der Jüngling auf dem Bette, im Dunkel“),⁶⁷¹³ der sich nach der träumerisch erlebten „wundervollste[n] Nacht“⁶⁷¹⁴ dem Tag gegenübergestellt sieht: „unglückseliger Tag nirgends Erfüllung, nirgends genügen! in allem ich und doch nicht ich! Fülle fehlt mir! an mir bohrt der Zweifel!“⁶⁷¹⁵ Die Dunkelheit zeigt sich neuerlich in Verbindung mit dem ästhetizistischen Genießen, wenn es heißt: „es ist wieder abend geworden aber Welch ein Abend: von oben dringen verheissende Sterne, von allen Seiten nahen Fackelzüge ihr dunkles Gedränge unheimlich vielversprechend, ihre Fackeln traumhaft“.⁶⁷¹⁶

Ebenso zeigt sich in dem Dramenentwurf *Der Besuch der Göttin* (1900) das Motiv. Neben einem losen Bezug auf die Frau des Töpfers, die sich in der „Abendsonne“⁶⁷¹⁷ waschen geht, zeigt sich die Unsicherheit im Lieben der Frau des Töpfers, wenn sie sagt: „ebenso ist es Überhebung wenn die Lichter für mich brennen, [...] wenn Du Deine Lebensblüte in meinen Armen vergeudest.“⁶⁷¹⁸ Auch steht das Motiv in Verbindung mit dem unsicheren Lieben, das Verstecken draußen in der Dunkelheit (SW XVIII. S. 154. Z. 20-21) und dem Erscheinen der vermeintlichen Göttin, hinter deren Maske sich nur die junge Schwester verbirgt.⁶⁷¹⁹

In *Das Festspiel der Liebe* (1900) zeigt sich die Einbindung zum Motivkomplexes erstmalig innerhalb der Notiz N 10, wenn der Einsiedler einen Stein erfasst und diesen als seinen „Bruder, der Polster meiner Nächte“⁶⁷²⁰ auffasst. Des weiteren zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Sehnsucht der Braut nach Hyacinthen („sogleich weiss und dunkle Hyacinthen“),⁶⁷²¹ durch das Ahnen der Braut um des Glückes in Verbindung mit dem Licht,⁶⁷²² in der Notiz N 15 durch die Begehrlichkeit des Bauernsohnes nach Besitz („ein Haus dessen Fenster im Frühlicht tief offen stehen“)⁶⁷²³ oder durch die beiden sterbenden alten Menschen die glauben im „dunklen Raum“⁶⁷²⁴ allein zu sein.

In dem Dramenentwurf *Leda und der Schwan* (1900) zeigt sich das Motiv durch die ästhetizistische

6706SW XVIII. S. 41. Z. 27-31.

6707„Die Seele einer jungen Frau, die Todten-blumen im Haar, den Krug im Arm; wie sie ängstlich-graciös die dunkle Felsentreppe heruntersteigt.“ In: SW XVIII. S. 43. Z. 8-9.

6708SW XVIII. S. 43. Z. 12-13.

6709SW XVIII. S. 370. Z. 9-10.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 37. Z. 9.

6710Hätte er wütende Hunde des Nachts in ihre Kammer gejagt, sie hätte es ertragen, nur um ihn nicht zu sehen.

6711So sagt das Mädchen: „So sei mein Leib verflucht, die Nacht verflucht, wo ich zuerst mich dir gab: denn alles dies war nur geliehen Recht, darum verfluch ich’s.“ In: SW XVIII. S. 156. Z. 31-33.

6712SW XVIII. S. 249. Z. 3.

6713SW XVIII. S. 134. Z. 5.

6714SW XVIII. S. 134. Z. 17.

6715SW XVIII. S. 134. Z. 17-19.

6716SW XVIII. S. 135. Z. 22-24.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 136. Z. 21-22.

6717SW XVIII. S. 152. Z. 11.

6718SW XVIII. S. 153. Z. 32-34.

6719„Draussen sind Nachtigallen, starker Mond: den Weg kommt zwischen den Olivenbäumen langsam die göttliche Gestalt herauf.“ In: SW XVIII. S. 154. Z. 21-23.

6720SW XVIII. S. 140. Z. 5.

6721SW XVIII. S. 141. Z. 17-19.

6722SW XVIII. S. 141. Z. 29-30.

6723SW XVIII. S. 142. Z. 6-7.

6724SW XVIII. S. 144. Z. 32.

Wahrnehmung der alten Frau ⁶⁷²⁵ oder auch durch Ledas ästhetizistische Wahrnehmung, wenn sie sich fragt ob der Vogel, der an ihrem Fenster vorbeiflog, ein Gott ist. ⁶⁷²⁶ In Verbindung mit der Nacht steht des weiteren auch der blinde Fischer („Der blinde Fische: für mich ist alles immerfort gleichzeitig da, Sternlicht stürzt immer herab“) ⁶⁷²⁷ oder aber es findet sich durch eine Verbindung mit dem Augen-Motiv („nach Abgehen des Fischers wird es für die Augen der Wärterin: Nacht, für Leda bleibt die Stunde leuchtend“). ⁶⁷²⁸ Während sich das Motiv nur vereinzelt in dem Dramenentwurf *Die Söhne des Fortunatus* (1900/1901) zeigt, und zwar durch Fortunatus Flucht in das Bett seines Sohnes, um dort zu sterben („sehnt sich nur mehr nach dem Bett, der Finsterniss hinter den Vorhängen“) ⁶⁷²⁹ oder durch die Betrachtung des Landes durch Fortunatus („Und sagte ich von Ferne wie dann zugleich ruhvolle Nacht und Sterne der Wesen süsse Harmonie“), ⁶⁷³⁰ zeigt sich das Motiv vielfach in Hofmannsthals zahlreichen Überlegungen zu dem geplanten Werk *Des Ödipus Ende* (1901). ⁶⁷³¹ In Verbindung mit Ödipus zeigt sich aus den erschließbaren Passagen heraus, dass er die Natur segnet, die „Berge, die Wolken die Sonne“, ⁶⁷³² wodurch er Antigones Zugang zur Welt, so auch zur Sonne, öffnet. Ödipus' Äußerungen, der Antigone ihre Herkunft andeutet, führen dabei zu einem Erinnern („aus Kinderträumen steigt es auf, aus Nachtschrecken windet sichs los“), ⁶⁷³³ und wenn Ödipus mitunter auf die Dunkelheit verweist, dann geschieht dies im Zuge der empfundenen Beklemmung: „Sieh die Finsternis aus der du mich aufstöhnen hörtest war Mutterleib, das ist die tiefe Nacht aus der Nachtigallen singen“. ⁶⁷³⁴ Aufgrund der Eröffnung der Wahrheit, bedankt sich Antione jedoch für die bisherige Qual, die sie ebenso mit der Dunkelheit verbindet. ⁶⁷³⁵ In der Nähe des Hains zeigt sich nicht nur die Eröffnung des Ödipus Antigones Herkunft betreffend, sondern er ist auch der Wohnsitz der Göttinnen, der Töchter „des Dunkels“. ⁶⁷³⁶ Die Beschreibung der Szenerie rund um den Hain ist aber keineswegs von Dunkelheit bestimmt; vielmehr zeigt sich in Verbindung mit der beschriebenen Natur die Helligkeit: „Smaragdgrün ist überall der Rasen: dort wo die hellen Bäume aus ihm hervorwachsen und auch in der Mitte, wo einzelne Steine liegen. Die Luft ist hell, die Blätter der Ölbäume glänzen wie Silber, die Steine im Gras glänzen wie Erz“. ⁶⁷³⁷ In dem Hain wiederum wenden sich auch die von den Hirten verfolgten Mädchen an die Göttinnen („Ihr Göttinnen im Finstern! Namenlose!“). ⁶⁷³⁸ Die Nacht wird hier von den Mädchen dabei auch in Verbindung mit dem Schutz gestellt („Nehmt hin und lasst die Nacht die heilige aus Eurem Hain sich legen“), ⁶⁷³⁹ und den Hirten wiederum drohen die Mädchen mit der Verfolgung der Göttinnen, die im Dunkel ruhen. Im Gegensatz zu Dorco, ahnt der erste Hirte jedoch die Nähe der Göttinnen: „Wie ein finsternes Netz geworfen über uns.“ ⁶⁷⁴⁰ Doch mit dem Verfliegen des Schattens, ist die Wiese wieder in „Licht“ ⁶⁷⁴¹ getaucht und Dorco empfindet keine Beklemmung mehr ob möglicher Gottheiten. Die Hirten

6725SW XVIII. S. 147. Z. 15-17.

6726SW XVIII. S. 147. Z. 26-28.

6727SW XVIII. S. 150. Z. 2-3.

6728SW XVIII. S. 150. Z. 31-32.

6729SW XVIII. S. 160. Z. 3-4.

6730SW XVIII. S. 458. Z. 30-32.

6731Allgemein und lose zeigt sich das Motiv mitunter durch Hofmannsthals Plan das Licht einzubinden bei den Vorbereitungen zur Opferung („der Hain sich wundervoll erleuchtet“, SW XVIII. S. 251. Z. 11). Im Zusammenhang mit der Erleuchtung des Hains steht aber auch deutlich der Tod. So plante Hofmannsthal Ödipus sagen zu lassen: „Der Hain erleuchtet sich wundervoll bei dem Tode.“ (SW XVIII. S. 252. Z. 27-28) Neben einer allgemeinen Passage durch eine weitere geplante Figur („das Auge düster und erhitzt“, SW XVIII. S. 255. Z. 20), zeigt sich das Motiv auch durch den Gelähmten und dessen Familie. So tragen die Söhne „finster“ (SW XVIII. S. 260. Z. 22) die Last des Vaters.

6732SW XVIII. S. 257. Z. 18.

6733SW XVIII. S. 257. Z. 21-22.

6734SW XVIII. S. 258. Z. 27-29.

6735SW XVIII. S. 259. Z. 1-4.

6736SW XVIII. S. 254. Z. 10.

Die Verbindung zwischen den Göttinnen und der Dunkelheit zeigt sich auch durch die Verehrung der Dorfbewohner („verherrlichen die finstern Göttinnen“, SW XVIII. S. 259. Z. 33-34).

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 261. Z. 7.

6737SW XVIII. S. 261. Z. 13-16.

6738SW XVIII. S. 263. Z. 34.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 264. Z. 7-11.

6739SW XVIII. S. 264. Z. 14-15.

6740SW XVIII. S. 265. Z. 23-24.

6741SW XVIII. S. 265. Z. 32.

wiederum berichten Dorco von einem Mann, Lamon, der auch schon die Göttinnen versucht hatte, weil er in der Nacht den Grenzstein hatte verschieben wollen; als Strafe für sein Handeln, seien die Göttinnen aus der Dunkelheit erschienen und hätten den Mann gelähmt,⁶⁷⁴² der zudem im Wahn von der Nacht umhüllt sei.⁶⁷⁴³

Während sich das Motiv in den Notizen zu *Phantastisches Drama* (1901) lediglich durch die Inspirationszeit Hofmannsthals zu dem Drama („nachts, im Bett“)⁶⁷⁴⁴ findet, und sich in dem Dramenentwurf durch den Sex des Geliebten mit der Frau des Holzfällers, der von ihm ermordet wurde, ausmachen lässt („In der Morgendämmerung kommt die Geliebte geschlichen“),⁶⁷⁴⁵ zeigt sich das Motiv vielfach in den Notizen zu dem Dramenentwurf *Kandaules* (1903), der sich ebenso aus Quellen aus *1001 Nacht* speist, in Verbindung mit der Nähe zwischen Gyges und der Königin,⁶⁷⁴⁶ aber auch durch den Sex mit dem König („in dieser Nacht hingebend ist wie nie“).⁶⁷⁴⁷ Hofmannsthal bindet das Motiv auch durch den Spaziergang des Kandaules bei Nacht ein, durch den er schließlich den Leichnam der Frau mit den abgehauenen Händen findet, wodurch er über sein eigenes Leben sinnt.⁶⁷⁴⁸ Gyges tritt hinzu und wähnt in der Dunkelheit, dass es sich bei dem König und seinen Begleitern, um die Mörder seiner Geliebten handelt.⁶⁷⁴⁹ Im Gespräch mit dem König, gesteht der junge Hauptmann Gyges jedoch die Macht des Ringes ein, der unsichtbar macht, und bittet den König, ihm „das nächtliche Vergehen zu erlassen“,⁶⁷⁵⁰ weil ihm das „Erlebnis der Nacht“⁶⁷⁵¹ seine Zeit in der Stadt verleidet habe. Aus einer anderen Passage geht die erwachte Leidenschaft Gyges für die Königin hervor, die ihn hochmütig gegen den König handeln lässt, damit seine „nächtlichen Spaziergänge [ihm] profitabler werden“,⁶⁷⁵² und er um die Verschwörung um ihn wisse. Durch die Königin zeigt sich das Motiv zum einen durch ihre Leichtfertigkeit, lässt sie doch einen Bogenschützen „auf ein Kind anlegen das in der grellen Sonne über den Hof geht“,⁶⁷⁵³ um seine Fertigkeiten zu testen, und durch die „schicksalsvolle[...] Nacht“,⁶⁷⁵⁴ in der die Königin die Stummen kreuzigen lässt, da sie nicht verhindern, das Gyges zu ihr gelangen konnte. Während sich das Motiv in den sehr losen Notizen zu *Carl* (1904) nur vereinzelt zeigt, so durch Lelians Spiel mit Elisabeth und Carl und dem Forttreiben des Begehrens,⁶⁷⁵⁵ zeigt sich das Motiv in der Arbeit an *Der Traum* (1906) mitunter durch den Recht sprechenden König Bocchoris, der als „Sohn des Lichtes“⁶⁷⁵⁶ beschrieben wird. Als eben dieser Sohn, vertreibt er jedes „Dunkel jede Lüge“. ⁶⁷⁵⁷ Dagegen zeigt sich die Dunkelheit auch hier in Verbindung mit dem ästhetizistischen Lieben: („Was schuldet ihr der König anderes / Als einen Purpur, ihren Fuss darauf / Zu setzen wie auf dunklem Wiesengrund“).⁶⁷⁵⁸ Letztendlich findet sich das Motiv auch in dem dramatischen Entwurf *Hauptmann Aichinger* (1906), allerdings lediglich durch einen kurzen Vermerk in Verbindung mit dem Grafen, wodurch Hofmannsthal auch hier die Dunkelheit mit dem Negativen verbindet.⁶⁷⁵⁹

6742SW XVIII. S. 266. Z. 11-14.

Der dritte Hirte fügt zudem aus: „Wohnen sie bei Tag und Nacht im Hain.“ In: SW XVIII. S. 367. Z. 21-22.

6743SW XVIII. S. 268. Z. 23-26.

6744SW XVIII. S. 250. Z. 4.

6745SW XVIII. S. 250. Z. 23-24.

6746SW XVIII. S. 272. Z. 5-6.

6747SW XVIII. S. 272. Z. 9-10.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 274. Z. 22-26, SW XVIII. S. 277. Z. 24-26, SW XVIII. S. 280. Z. 13.

6748SW XVIII. S. 275. Z. 31-32, SW XVIII. S. 276. Z. 5-10.

6749SW XVIII. S. 276. Z. 23.

6750SW XVIII. S. 277. Z. 2-3.

6751SW XVIII. S. 276. Z. 31.

6752SW XVIII. S. 281. Z. 11-12.

6753SW XVIII. S. 274. Z. 33-34.

6754SW XVIII. S. 277. Z. 22-23.

6755SW XVIII. S. 288. Z. 13-15, SW XVIII. S. 288. Z. 16-17, SW XVIII. S. 291. Z. 26-27.

6756SW XVIII. S. 117. Z. 3.

6757SW XVIII. S. 117. Z. 17.

Das Licht in Verbindung mit dem Recht, zeigt sich auch in der Notiz N 13 durch die Worte des Schneiders, dass doch durch den Prozess alles „ans Licht der Sonnen“ (SW XVIII. S. 116. Z. 24) kommt.

6758SW XVIII. S. 119. Z. 24-26.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 112. Z. 21.

Des weiteren zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der ägyptischen Lichtgottheit (SW XVIII. S. 114. Z. 3. f., SW XVIII. S. 114. Z. 20-21).

6759SW XVIII. S. 329. Z. 28-30.

Bereits von den frühesten Entwürfen an, dies wird sich vor allem auch durch die unveröffentlichten Gedichte zeigen, greift Hofmannsthal vielfach auf den Handlungszeitraum der Nacht zurück, zum einen in Verbindung mit dem ästhetizistischen lyrischen Ich, aber auch durch den ästhetisch empfindsamen Menschen, der sich der Schönheit und der nächtlichen Stimmung hingeben kann, der aber auch mit der Sterblichkeit sowie der Konzeption konfrontiert wird.

Hofmannsthals früheste lyrische Versuche werden von der *Kritischen Hofmannsthal-Ausgabe* bereits um 1887/1888 gesetzt und beginnen mit einer Übersetzung von Lukrez,⁶⁷⁶⁰ die Hofmannsthal zusammen mit seinem Schulfreund Stefan Groß geschrieben hat, und die – in Ermangelung wie viele Entwürfe, die ohne Titel blieben – von der *Kritischen Ausgabe* unter <Ja dir, Memmius ...> (1887/1888) gefasst werden. Der erste Bezug zur Dunkelheit erfolgt eben in dieser Übersetzung, wenn die Worte der Priester hinterfragt werden, was mit der Seele des Menschen nach dessen Tod geschieht. Es ist die Unbegreiflichkeit des Todes, die Hofmannsthal hier das erste Mal aufgreift, und durch die die Frage gestellt wird: „Fliehet sie zum düstern Orcus“.⁶⁷⁶¹ Die Verbindung zwischen Dunkelheit und Tod, ebenso wie das Licht an das Leben gebunden wird, bleibt auch im Lied des Ennius bestehen,⁶⁷⁶² und auch durch die Begegnung des Ennius mit dem toten Homer.⁶⁷⁶³ Zwei weitere Bezüge zur Dunkelheit erfolgen in diesem Gedicht: einmal in Verbindung mit der Haltlosigkeit, wenn es heißt, der Mensch möge sich doch davon befreien, losgelöst in dieser Welt zu stehen und Gesetze zu missachten,⁶⁷⁶⁴ als auch durch die Maßlosigkeit des Menschen, wenn er glaubt die Natur habe ihm keine Grenzen gesetzt (SW II. S. 9. V. 2).

Dabei zeigt sich in der sehr frühen Phase Hofmannsthals ein Mangel an Struktur. Zwar findet sich die Einbindung der Dunkelheit in <Ein Reiter sprengt ...> (1887/1888), indem Hofmannsthal einen Reiter beschreibt der in der „dunkle[n] Nacht“,⁶⁷⁶⁵ die noch einmal durch das „Nachtlüftchen“⁶⁷⁶⁶ aufgegriffen wird, einen Brief zu einem Schloss trägt, doch zeigt sich das Licht hier nicht mit dem Leben verbunden. Vielmehr deutet sich in Bezug auf die Nacht zwar der Mangel an Halt bei diesem Reiter an, bricht doch durch den Krieg die sorglose Stimmung auf,⁶⁷⁶⁷ doch verbindet Hofmannsthal mit dieser Kriegsbotschaft und damit mit der Bedrohung des Todes, nun das Licht: „Es dringt in die Hallen verlornes Licht / [...] Durch klaffende Sprünge die Silberflut bricht“.⁶⁷⁶⁸ Während sich in dem Gedicht <Der starke Herr ...> (1890 ?) die Verbindung zwischen Nacht und Tod neuerlich zeigt, hier durch die um den vermeintlich toten Adonis trauernden Menschen („Ein nächtig schwarzer See / Entströmte den Geigentönen“),⁶⁷⁶⁹ zeigt sich das Motiv eher unbedeutend in der Notiz zu dem Gedichtentwurf *Wiener Bilder* (1890 oder 1891), in dem Hofmannsthal lediglich flüchtig auf die Nacht verweist, diese aber auch hier in Verbindung mit dem Tod setzt.⁶⁷⁷⁰

Augenscheinlich bietet das Gedicht *Blüthenreife* (1891) Hofmannsthals Bekenntnis zum Ästhetizismus, aber was er hier schildert, ist das Erleben eines schönen, ästhetischen Momentes eines lyrischen Ichs, das keineswegs bei diesem Moment verharrt, auch wenn das Gedicht mit den Versen beginnt:

„Die Blüthen schlafen am Baume
In schwüler, flüsternder Nacht,
Sie trinken in duftigem Traume,
Die flimmernde, feuchte Pracht.

6760Das Werk des Titus Lucretius Carus (um 98-55 v. Chr.) ist in Hofmannsthals Bibliothek erhalten. Es handelt sich um den Band *De rerum natura*. Libri 6. Recognovit Iacobus Bernaysius. Leipzig: Teubner, 1881.

6761SW II. S. 7. V. 15.

6762SW II. S. 7. V. 19-22.

6763„Doch die Menschen, also schloss er, die sich noch am Lichte freuten / Sollten nach der heiligen Wahrheit unermüdlich forschend streben.“ In: SW II. S. 7. V. 26-27.

6764„Diesen finstern Schreckensglauben / Der auf allen Seelen lastet, ihn vertreibe siegreich, wie d<er> Sonne Strah<l> / Gewitterwolken“. In: SW II. S. 8. V. 53-56.

6765SW II. S. 9. V. 1.

6766SW II. S. 9. V. 1.

6767SW II. S. 9. V. 17.

6768SW II. S. 9. V. 17-19.

Des weiteren, siehe: SW II. S. 202. V. 12, SWII. S. 202. V. 25 u.27.

6769SW II. S. 37. V. 9-10.

6770SW II. S. 40. V. 3, SW II. S. 40. V. 3.

[...]
Sie zittern dem Licht entgegen,
Sie saugen es taumelnd ein:⁶⁷⁷¹

Zweifelsohne ist es ein ästhetisch schöner Moment, den das lyrische Ich erlebt. Aber es erlebt diesen Moment in der Natur, auch wenn diese ästhetisch überzogen ist und nicht in einen künstlich geschaffenen Raum Eingang gefunden hat. Zudem verweist Hofmannsthal zugleich hier nicht nur auf das Schöne, sondern die Fülle von „Glut und Glanz und Duft“⁶⁷⁷² birgt gleichsam den Tod der Blüten in sich. Auch in der zweiten Strophe klingt die Konzeption an, zeigt sich doch eine Verbindung von berauscher Fülle und dem Tod.⁶⁷⁷³ Der Genuss dieser schönen, überschwänglichen Nacht entzündet im lyrischen Ich den künstlerischen Drang, Lieder zu verfassen. Doch was Hofmannsthal hier mit dieser Nacht verbindet, ist neuerlich der Tod und der Verweis darauf, dass alles Natürliche, alles Lebendige, eben wie die Blüten, die die „schweigende Hülle“⁶⁷⁷⁴ aufbrechen, den Tod birgt, wodurch Hofmannsthal auch hier aufzeigt, dass nur die Gemeinsamkeit von Lebendigkeit und Tod erst wahrhaftiges Leben bedeutet. So schließt das Gedicht auch mit den Versen, die unter der Konzeption der Ganzheit des Seins stehen. Die Lieder wie die Blüten, so lässt Hofmannsthal das lyrische Ich sagen, sind dieser Konzeption verpflichtet.⁶⁷⁷⁵

Hofmannsthal verwendet das „Motiv der gefährlichen, lockenden Natur“⁶⁷⁷⁶ in Verbindung mit der Dunkelheit in dem Gedicht *Lehre* (1891), welches er laut einer Notiz, die Ende Dezember 1891 zu datieren ist, als eines seiner Gedichte bezeichnet, „die er dem Symbolismus zurechnet“.⁶⁷⁷⁷ Hofmannsthal schildert in diesem Gedicht das Sehnen eines lyrischen Ichs nach der Natur, die hier zwar verlockend, aber auch bedrohlich für das Leben dargestellt wird. Dabei zeigt sich, dass das lyrische Ich, wie viele Ästhetizisten Hofmannsthals, um die Bedrohung, auf die es zusteuert, weiß und ihr dennoch nicht entgehen kann. So steht dem eigenen Gang in diese bedrohliche Natur, die Rede des lyrischen Ichs an den Mitmenschen gegenüber – sei es offen ob es sich dabei um einen Freund oder einen geliebten Menschen handelt –, den er vor der Gefahr warnt. Neuerlich verbindet Hofmannsthal auch hier die Dunkelheit mit dem Schatten, und verweist somit bereits im dritten Vers auf die todesgleiche Bedrohung durch die Natur: „Wo die schattenhaft<en> Blumen [dunkel] duften, Nacht Gefieder / Durch die Zweige huscht und Hexen kichern mit versteckten Faunen“.⁶⁷⁷⁸ In der dritten Strophe greift Hofmannsthal die Dämmerung noch einmal durch die Mimosen auf. Zudem entwickelt sich in der Tiefe in dem lyrischen Ich ein fataler Zug zur ästhetizistischen Natur („Bunte Wunder in die Dämmerung weben ahnend deine Augen“).⁶⁷⁷⁹

Mit dem Gedicht *Brief aus Bad Fusch* (1892) knüpft Hofmannsthal durch die ähnlich beschriebene Schlechtwetterlage an das Gedicht <*Dieses ist zwar nicht mein Versmass ...*> (1892) an.⁶⁷⁸⁰ Die Einbindung des Nacht-Motivs zeigt sich dabei vermehrt,⁶⁷⁸¹ ist sie doch Teil der beklommen beschriebenen Wetterlage. Darüber hinaus bindet Hofmannsthal sie aber auch in der zweiten Strophe ein, wenn er auf die überlange Dämmerung (SW II. S. 78. V. 10) eingeht; das Bedrohlich-Eingesperre aber, das er mit der Nacht verbindet, geschieht durch die Knechte, die durch das schlechte Wetter ans Haus gebunden sind.⁶⁷⁸² Die Beklemmung und die Nacht stehen hier in enger Verbindung mit dem Tod und mit der kranken menschlichen Psyche.⁶⁷⁸³

Die Distanz zwischen Nacht und Tag beschwört Hofmannsthal auch in der *Ballade vom kranken Kind* (1892 ?). Von der Krankheit geschwächt, im fiebrigen Wahn, sieht das Kind in der Nacht einen schönen Jüngling am Fenster stehen. Die Sehnsucht des Kindes nach diesem Jüngling, gelockt von dessen Augen und Lippen, ist übermächtig. Er trinkt den Trank, den dieser ihm reicht, obwohl er gleichsam merkt, dass dessen

6771SW II. S. 54. V. 1-8.

6772SW II. S. 54. V. 12.

6773SW II. S. 54. V. 13-16.

6774SW II. S. 54. V. 17.

6775SW II. S. 55. V. 33-40.

6776SW II. S. 278. Z. 7.

6777SW II. S. 278. Z. 18-19.

6778SW II. S. 59. V. 3-4.

6779SW II. S. 59. V. 12.

6780„Es regnet seit 5 Tagen und 5 Nächten.“ In: SW II. S. 78. V. 1.

6781SW II. S. 78. V. 2-5.

6782SW II. S. 78. V. 16-21.

6783Des weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 316. Z. 6, SW II. S. 316. Z. 9-11.

Lächeln „lockt und droht“⁶⁷⁸⁴ und seine „Lippen wie giftige Blumen roth“⁶⁷⁸⁵ sind. Mit der vierten Strophe ist das Kind sich der Bedrohung bewusster, kann diese der Mutter gegenüber thematisieren, denn es ist Tag. Doch aufgrund der Bereitschaft, sich in der Nacht dem Ästhetizistischen vollends zu verschreiben – so hat er den Trank des Jüngling genossen – weiß er, dass sein früher Tod unabwendbar ist („Ach Mutter, was bist Du nicht erwacht! / Er kam mir geschlichen ans Bett bei Nacht“).⁶⁷⁸⁶

Die Einbindung von Licht und Dunkelheit zeigt sich auch in dem Gedicht *Nach einer Dante-Lectüre* (1893 oder 1894), ebenso auch hier gebunden an den Tod.⁶⁷⁸⁷ Mit einem Wort jedoch bricht Hofmannsthal das negative Empfinden des lyrischen Ichs auf, denn es erkennt mit einem Mal die Lebendigkeit in diesem Werk.⁶⁷⁸⁸ Ebenso wird ein kurzer Bezug zur Dunkelheit von Hofmannsthal in dem Gedicht *<Als unser Hund ...>* (1894)⁶⁷⁸⁹ an den Tod des Hundes gebunden („Und dunklen Fluth der kleinen weissen Leiche / Die, treibend, ganz zergiegt in goldner Bleiche“).⁶⁷⁹⁰ Die Abwendung von der Wirklichkeit mit der Hinwendung zum Ästhetizistischen zeigt sich ebenso in vielen unveröffentlichten Gedichten, so erstmalig in dem Gedicht *<Und stündlich steigt der See ...>* (1890). Hofmannsthal schildert hier die Abwendung von der profanen Erde hin zu einer anderen Welt, in der eine Zeitentobenheit herrscht: „Und Nacht wird Tag, und Tag wird Nacht, die Zeiten sind vergessen –“⁶⁷⁹¹

Die Einbindung des Lichtes zeigt sich ebenso, so in dem Gedicht *Cromwell* (1891). Allerdings ist das Licht in diesem Gedicht nicht positiv besetzt, sondern hier in Anbindung an den Tod gesetzt („Die Flamme knistert und ein warmer Hauch / Schlägt mir entgegen und erstickt mich fast.“).⁶⁷⁹² Des weiteren findet sich das Motiv eingebunden in dem unsicher zu datierenden Gedichtentwurf *<Lichte Dämmerung der Gedanken ...>* (1891 ?) („Lichte Dämmerung der Gedanken / Erstes Stammeln junger Lieder“).⁶⁷⁹³

Positiv hingegen wird die Nacht von dem lyrische Ich in dem Gedicht *<Nacht ist es ...>* (1891 ?) besetzt, denn sie steht im Zusammenhang mit der Einsamkeit und dem Schlendern des lyrischen Ichs durch eine hektische Stadt. Allein durch die „klare Nacht“⁶⁷⁹⁴ wandernd, kann es nahezu das hektische Treiben der ihn bei Tag lebhaft umgebenden Stadt vergessen: „Nacht ist es, klare [schmerzende klare Nacht,] / Ich wandre allein durch die brausende Stadt.“⁶⁷⁹⁵

Während sich in den Notizen zu *Ideen zu Gedichten* (1891 ?),⁶⁷⁹⁶ in *Phantastischer Prolog* (1892)⁶⁷⁹⁷ und in dem Gedicht *Pan* (1892)⁶⁷⁹⁸ nur kurze Bezüge zum Motiv finden, zeigt sich das Motiv schon weitreichender eingebunden in dem Gedicht *<Von Ferne blinket ...>* (1892)⁶⁷⁹⁹ in Anbindung an den Genuss (SW II. S. 75. V. 9-20). Der Bezug zur Nacht und Dunkelheit zeigt sich auch deutlich in Hofmannsthals Gedicht *Spaziergang* (1893). Ein lyrisches Ich schreitet hier durch „nächtige Gassen“⁶⁸⁰⁰ an den Rand der Stadt in der es lebt. Hofmannsthal führt das lyrische Ich damit direkt vor eine „Bretterwand“,⁶⁸⁰¹ die die Isolation ausdrückt, in der es sich befindet. Der Rückzug vor der lebendigen Außenwelt, führt den ästhetizistisch empfindenden Menschen also nicht dazu, sich in künstlich geschaffene Räume

6784SW II. S. 80. V. 12.

6785SW II. S. 80. V. 11.

6786SW II. S. 80. V. 17-18.

6787SW II. S. 100. V. 1-4.

6788SW II. S. 100. V. 10-22.

In den Notizen zeigt sich zudem eine Verbindung mit dem Augen-Motiv: „Die Tausende Lebendigen und schauen / (1) Aus dunkeln schmalgeschlitzten Augen redend / (2) Auf Dich aus dunkeln schmalgeschlitzten Augen“. In: SW I. S. 358. Z. 2-4.

6789Hofmannsthal bezieht sich hier auf Lisls Hund Flirt (Lisl Baronin Nicolics).

6790SW II. S. 107. V. 4-5.

6791SW II. S. 28. V. 13.

6792SW II. S. 46. V. 2-3.

6793SW II. S. 65. V. 1-2.

Des weiteren, siehe: SW II. S. 65. V. 9, SW II. S. 65. V. 16.

6794SW II. S. 65. V. 1.

6795SW II. S. 65. V. 1-2.

6796„Mondnacht, Waldweben“. In: SW II. S. 67. V. 7.

6797„[...] nächtliche Gondeln“. In: SW II. S. 72. V. 2.

6798„Nächtige Töne fliegen“. In: SW II. S. 74. V. 13.

6799Der Entwurf steht im „thematischen Zusammenhang der über mehrere Jahre andauernden Bemühung um die Gestaltung des Alexander-Themas“. In: SW II. S. 312. Z. 9-10.

6800SW II. S. 83. V. 1.

6801SW II. S. 83. V. 4.

zurückzuziehen, sondern hier ist es eine ganze Stadt. Gleichsam fühlt das lyrische Ich, dass sich hinter dieser Wand eine andere Welt verbirgt, doch kann es keinen Zugang zu dieser gewinnen.⁶⁸⁰² Das geringfügige Licht des Mondes reicht dem lyrischen Ich hier nicht aus, um die Welt hinter der Wand, außerhalb der Stadt, zu erkennen; so bleibt sie „Verschwunden und versunken“.⁶⁸⁰³ Dennoch zeigt sich an dem lyrischen Ich, dass es sich nach einem anderen Leben sehnt, als dem, welches es in der Stadt führt. Ist dem lyrischen Ich der Zug zur Ferne verwehrt, so wendet es sich an den Himmel: „Der Himmel war so dunkelblau / So glanz- und wunderschwer, / Als rollte ruhig unter ihm / Ein leuchtendes, feuchtes Meer.“⁶⁸⁰⁴ Auch durch die Sterne zeigt sich ein Verweis auf die ersehnte Helligkeit, auf ein anderes Leben. Doch werden die Sterne von Hofmannsthal hier, für die Empfindung des lyrischen Ichs zwar mit einer anderen Welt verbunden, doch knüpft das lyrische Ich diese neuerlich an die Dunkelheit.⁶⁸⁰⁵ Wenn Hofmannsthal das lyrische Ich aber in die Perspektive der Sterne versetzt, die hinunterblicken, dann ist dies die Welt, die sie sehen und damit auch die Stadt, in der das lyrische Ich lebt.

Das Gedicht <Ich lösche das Licht ...> (1893) zeigt deutlich wieder ein ästhetizistisch empfindendes lyrische Ich, welches sich gleichsam mit dem Eintritt in die Dunkelheit von der Welt abwendet: „Ich lösche das Licht / Mit purpurner Hand, / Streife ab die Welt / Wie ein buntes Gewand“.⁶⁸⁰⁶ Infolgedessen, mit der Abwendung vom Licht, erfolgt der Zug des lyrischen Ichs zur Nacht und Dunkelheit und damit auch zur Tiefe des Ich: „Und tauche ins Dunkel / Nackt und allein: / Das tiefe Reich / Wird mein, ich sein.“⁶⁸⁰⁷

Während sich das Motiv in dem Gedicht <Andre Wälder ...> (1893 ?) in Verbindung mit der schönen Natur zeigt,⁶⁸⁰⁸ findet sich das Motiv in dem Gedicht <Wie Zauberwort ...> (1894 ?) in Bezug mit den Briefen, die das lyrische Ich an die eigene Vergangenheit gemahnen („So sind in diesen alten Briefen / Wehmüthige Wege, dunkle Tiefen“),⁶⁸⁰⁹ und in <Ich reite viele Stunden ...> (1895) durch die Schilderung von Hofmannsthals Gödinger Zeit. Hofmannsthal beschreibt hier verschiedene Phasen seines Lebens. Zum Teil reitet er durch „helles Wasser“⁶⁸¹⁰ oder durch „schwarzes / im Wald“,⁶⁸¹¹ auf „einem Damm in heller stiller Luft“⁶⁸¹² oder er besieht seine „dunklen Hüften“⁶⁸¹³ „bei dieser hellen Luft“.⁶⁸¹⁴ Hofmannsthal wechselt hier zwischen hell und dunkel in loser Abfolge, was letztendlich aufzeigen soll, dass Hofmannsthal in keiner Phase seines damaligen Lebens, weder bei Helligkeit noch bei Dunkelheit, das Leben spürt. Mit dem Bekenntnis zu diesem Mangel an Lebensnähe, zeigt Hofmannsthal dies neuerlich auf.⁶⁸¹⁵

Obwohl in dem Gedicht *Abend im Frühling* (1895 ?) die Handlungszeit die Nacht ist, bricht Hofmannsthal die dazugehörige Dunkelheit etwas auf („Am lichten Himmel standen schon die Sterne“).⁶⁸¹⁶ Bedingt ist dies wohl dadurch, dass Hofmannsthal hier den Winter durch den heranbrechenden Frühling überwunden sieht, und die neu gewonnene Lebendigkeit auch das lyrische Ich spüren lässt (SW II. S. 113. V. 4-5). Die Nacht als Handlungszeitraum zeigt sich ebenso in dem Gedicht <Es fiel ein später Schnee ...> (1896). Hofmannsthal spielt hier in wenigen Versen auf die Jahreszeiten und den Übergang vom Winter zum Frühling an, ganz im Sinne der Konzeption, der der Mensch in der Natur gewahr werden kann: „Da fiel ein großer Schnee durch den bei Nacht / Des schwachen Krokos spitze Blüten drangen“.⁶⁸¹⁷ Auch zeigt sich in den Notizen

6802SW II. S. 83. V. 5-8.

6803SW II. S. 83. V. 10.

6804SW II. S. 83. V. 13-16.

6805SW II. S. 83. V. 17-20.

6806SW II. S. 88. V. 1-4.

6807SW II. S. 88. V. 5-8.

In den Notizen Hofmannsthals, in Bezug auf das Löschen des Lichts, heißt es: „Kerze ausblasen = den flirrende Schleier der Maia wegwerfen und ins dunkle wesenlose Meer tauchen“. In: SW II. S. 334. Z. 1-2.

6808SW II. S. 96. V. 4-10.

6809SW II. S. 109. V. 3-4.

Weiter, heißt es: „Manchmal erweckt sie plötzlich das Gesicht der Nacht. / Und stellt uns in die einst vertraute fremde Welt.“ In: SW II. S. 109. V. 6-7.

6810SW II. S. 111. V. 3.

6811SW II. S. 111. V. 4-5.

6812SW II. S. 111. V. 9.

6813SW II. S. 111. V. 15.

6814SW II. S. 111. V. 15.

6815SW II. S. 112. V. 48-53.

6816SW II. S. 113. V. 2.

6817SW II. S. 115. V. 3-4.

Hofmannsthals zu <Das Gedicht über den Freund ...> (1896 ?) die Einbindung des Motivs in Verbindung mit der Natur („die Erde in der alles durcheinander dunkelt / und den Wind mit dunklen Liedern erfüllend“).⁶⁸¹⁸ Im Jahr 1897 verfasst Hofmannsthal zahlreiche Entwürfe zu einzelnen Gedichten, die schließlich unter dem Titel *Idyllen* (1897) gefasst wurden und die entweder im Juli/August 1897 in Bad Fusch, wo sich Hofmannsthal bis zum 7. August aufhielt, oder in der nachfolgenden Zeit, während der Reise nach Varese entstanden sind, und die die Notizen zu folgenden Werken enthalten: *Kinder aus einem schönen Hause*, *Abend im Sommer*, *Das Mädchen mit der Maske*, *Des Pächters Töchter/Die badenden Mädchen*, *Lionardo*, *Begegnung*, *Schlafende*, *Der Tod als Kind*, *Vier Schwestern*. Sowohl in den Notizen zu *Kinder aus einem schönen Hause* zeigt sich die Einbindung der nächtlichen Stimmung und der Bezug zum Licht („denn in dem Gang der dunklen Wolken klang / der Schall der Abendglocke mir hinauf“),⁶⁸¹⁹ als auch in dem zweiten Gedicht *Abend im Sommer* durch das Wetter („dunkelnde Wind“),⁶⁸²⁰ sowie im vierten Gedicht, welches unter *Des Pächters Töchter/Die badenden Mädchen* gefasst wird, sowohl durch die Handlungszeit der Nacht (SW II. S. 127. V. 4) als auch durch den Gegensatz der Töchter in Bezug auf deren Augen,⁶⁸²¹ sowie auch durch das siebte Gedicht *Schlafende* durch die Schilderung verschiedener geplanter Figuren, mitunter durch ein Mädchen; dabei zeigt sich das Motiv auch hier in Verbindung mit dem Tod gesetzt.⁶⁸²² In dem Gedicht *Eine Vorlesung* (1897) zeigt sich durch die Dämmerung der Aufbruch der in den ersten Versen geschilderten schweren Stimmung (SW II. S. 132. V. 1-4),⁶⁸²³ wobei Hofmannsthal das Leben in dem Gedicht <Die Bäume stehn beisammen ...> (1898) sowohl an Nacht als auch an Licht bindet innerhalb der Schilderung der Natur, die das lyrische Ich und seine Geliebte sehen (SW II. S. 140. V. 1-4) und durch die Größe des Augenblickes bei gleichzeitiger Endlichkeit des Lebens.⁶⁸²⁴ Hofmannsthal bestimmt schon durch den Titel des Gedichtes *Der nächtliche Weg* (1899) die Nacht als Handlungszeitraum. Hier schildert er die Entwicklung des lyrischen Ichs, ausgehend von dem siebenjährigen Kind, über den 17jährigen angehenden Erwachsenen bis hin zum späteren Lebensalter („Und das Vergangne glimmt, von Geisterhand / mit blassem Schein ins Dunkel hingeschrieben!“).⁶⁸²⁵ Hofmannsthal verbindet die Dunkelheit mit der Vergangenheit des lyrischen Ichs, der dieser sich zeitlebens nicht entziehen kann, und im Zusammenhang der mit dieser Lebensphase gelebten Einstellung vom Leben: „Mir war ich hielt ein nacktes Schwert in Händen / und selbst die Sterne bebten seinem Streich.“⁶⁸²⁶ Dieses Alter scheint dem lyrischen Ich voller Möglichkeiten, gefärbt mit einer durchaus vorhandenen Überheblichkeit der eigenen Person gegenüber. In dem Gedicht <Des stillen Waldes ...> (1899 ?), welches Verlaine entlehnt ist, greift Hofmannsthal auch die Dunkelheit-Licht-Thematik auf,⁶⁸²⁷ und ebenso findet es sich in dem Gedichtplan zu *Prolog* (1900 ?), der im Grunde nicht über unzusammenhängende Sätze hinausgeht. Hier vermerkt Hofmannsthal doch lediglich die Stimmung der Nacht („nächtliche Erinnerungen“).⁶⁸²⁸ Ebenso in den losen Gedichtnotizen, die unter *Lyrisches August 1901* (1901) gefasst wurden und mehrere Gedichte enthalten (<Alte Rüster ...>, <Knabe Jüngling Mann Greis ...>, *Der Unglückliche und die Landschaft*, <O Bühne meiner Träume>), findet sich die Einbindung von Nacht und Licht. Dies zeigt sich sowohl in dem ersten Gedicht, indem Hofmannsthal lediglich einen losen Verweis liefert („Alte Rüster steht hier [...] wirft leisen Schatten über das sonnige Stoppelfeld“),⁶⁸²⁹ als auch in <O Bühne meiner Träume> durch die geliebte

6818SW II. S. 118. V. 5-6.

6819SW II. S. 123. V. 6-7.

Des weiteren, siehe: SW II. S. 123. V. 15-16.

6820SW II. S. 124. V. 7-8.

Hofmannsthal greift das Wetter in Verbindung mit der Dunkelheit auch in der Notiz N 2 auf (SW II. S. 124. V. 9 ff.): „seltsamen düsternen Erle [...] Zug dunkelnder Wolken“. In: SW II. S. 124. V. 12-13.

6821SW II. S. 127. Z. 3; SW II. S. 127. Z. 8

Unter der Überschrift *Die Badenden* zeigt sich des weiteren ein Bezug zu den badenden Mädchen, die in dem „dunklen Todeselement das mit dem Bild des Lebens bedeckt ist“. In: SW II. S. 128. Z. 7-8.

6822SW II. S. 130. Z. 17-20.

6823SW II. S. 132. V. 6-9.

6824SW II. S. 140. V. 5-8.

6825SW II. S. 147. V. 11-12.

6826SW II. S. 147. V. 3-4.

6827SW II. S. 148. V. 1-4.

6828SW II. S. 155. Z. 6.

6829SW II. S. 156. Z. 2.

Umgebung („Und sagte ich von [sehnsüchtiger] Ferne / wie dann zugleich ruhvolle Nacht und Sterne / der Wesen süsse Harmonie“). ⁶⁸³⁰ Während der Entstehung des Gedichtes <*Sprangen die tausende ...*> (1902) befand sich Hofmannsthal auf einer Radtour mit Schnitzler, ⁶⁸³¹ wobei sich auch hier in der Schilderung der Natur das Motiv eingebunden zeigt. ⁶⁸³² Des weiteren zeigt sich der Motivkomplex auch in Verbindung gesetzt mit der Tiefe der Seele, so in dem Gedicht *Siehst du die Stadt?* (1890), mit dem Hofmannsthal die nächtliche Stadt, die er im Innern des Menschen angelegt hat, beschreibt („Siehst du die Stadt, wie sie da drüben ruht, / Sich flüsternd schmieget in das Kleid der Nacht?“). ⁶⁸³³

Den flüchtigen Augenblicksmoment greift Hofmannsthal auch in dem ersten Gedicht *Einem, der vorübergeht* (1891) auf, welches durch die Bekanntschaft Hofmannsthals mit Stefan George, den er im Dezember 1891 in Wien kennengelernt hatte, gezeitigt ist. Der ambivalente Zug, den Hofmannsthal dieser Begegnung und Beziehung zu George beimisst, wird nicht nur bereits durch die Titelgebung angedeutet, mit der Hofmannsthal die Flüchtigkeit dieser Begegnung beschreibt, sondern wird auch in dem Gedicht deutlich. Ist die erste Strophe des Gedichtes noch geprägt von der Ergriffenheit, die Hofmannsthal durch das Wesen und die Werke Georges erfahren hat („Du hast mich an Dinge gemahnet / Die heimlich in mir sind, / Du warst für die Saiten der Seele / Der nächtige, flüsternde Wind“), ⁶⁸³⁴ bindet Hofmannsthal die Begegnung mit diesem anderen Künstler vor allem an das Motiv der Tiefe, aber auch an die Musik und eben die Nacht. Eben diese greift Hofmannsthal noch einmal in der zweiten Strophe auf: „Und wie das rätselhafte / Das Rufen der athmenden Nacht / Wenn draußen die Wolken gleiten / Und man aus dem Traum erwacht:“ ⁶⁸³⁵

Des weiteren bindet Hofmannsthal das Motiv, in Verbindung mit dem Motiv der Seele und auch im Zuge der Fremdheit des Gegenübers in dem Gedicht <*Solche ungeheueren Wesen ...*> (1897 ?) ein, ⁶⁸³⁶ oder es zeigt sich in Verbindung mit dem Traum gesetzt, was sich mitunter in dem Gedicht *Verse, auf eine Banknote geschrieben* (1890) ⁶⁸³⁷ („Wie Schaum zerstiebt / Im Sonnenlicht mir jede Traumgestalt“) ⁶⁸³⁸ zeigt oder aber in dem nach Vers 10 abgebrochenen Gedicht <*Alles lächelt an mir ...*> (1890 ?), indem sich Hofmannsthal vermutlich auf den „Reiterjunge[n] Georg“ ⁶⁸³⁹ bezieht, und hier das Motiv an die Motive von Traum und Duft bindet („Wollt ihr träumenden Ernst und duftige ahnende Nacht“). ⁶⁸⁴⁰

Während sich in dem Gedicht <*Wenn kühl der Sommermorgen ...*> (1893) das Motiv ebenso durch die Träume zeigt, die zu dem schlafenden lyrischen Ich kommen (SW II. S. 84. V. 1-4), wobei es die Träume sind, die am „dämmernden Hause das Thor“ ⁶⁸⁴¹ öffnen, um zum lyrischen Ich zu gelangen, findet sich das Motiv ebenso in dem Gedicht <*Dies alles ist bevor ich schlafen gehe ...*> (1894 ?). ⁶⁸⁴² Mehrfach zeigt sich hier, dass die Dunkelheit und die Nacht für das lyrische Ich in Verbindung mit Angst und Bedrohung stehen. Hofmannsthal bricht die Angst des lyrischen Ichs allerdings durch den Stock, der „angefüllt mit Zauberei und Kühnheit“, ⁶⁸⁴³ einen „Tag in sich gesogen“ ⁶⁸⁴⁴ hat, auf. ⁶⁸⁴⁵ Der Stock wird von Hofmannsthal in Verbindung mit der Sonne, mitunter auch der untergehenden Sonne gesetzt, die aber noch im Vergehen die halbe Welt

6830SW II. S. 157. V. 11-13.

6831Hofmannsthal wohnte vom 4. bis 8. Juli in der Pension Waldbrunn in Welsberg.

6832SW II. S. 159. V. 1-7.

6833SW II. S. 27. V. 1-2.

6834SW II. S. 60. V. 1-4.

6835SW II. S. 60. V. 5-8.

Der Bezug zur Nacht wird auch in den Notizen Hofmannsthals zu dem Gedicht deutlich (SW II. S. 282. V. 30, SW II. S. 283. V. 9): „Du warst wie das Bild, (1) das (2) wie das alte / Das wo im Dunkeln hängt / Und sich zuweilen seltsam / In meine Sehnsucht drängt“ In: SW II. S. 283. V. 3-6.

6836SW II. S. 60. V. 5-8.

6837Heinz Hiebler verweist in seinen Untersuchungen mitunter auf Hofmannsthals Interesse am Geld, was sich auch in seinen Briefen, Aufzeichnungen und Werken zeigt, und spricht in Bezug auf dieses Werk davon, dass die Banknote als „wundersames Mittel materieller Verwandlungen und Entgrenzungen“ gezeigt wird. In: Hiebler, S. 123.

6838SW II. S. 28. V. 6-7.

6839SW II. S. 35. V. 3.

6840SW II. S. 35. V. 8.

6841SW II. S. 84. V. 14.

6842SW II. S. 108. V. 1-10.

6843SW II. S. 108. V. 13.

6844SW II. S. 108. V. 16.

6845„Er sah die Morgensonne klein und golden“. SW II. S. 108. V. 17.

mit Leben erfüllt hat.⁶⁸⁴⁶

Die Nacht ist auch der Handlungszeitraum in dem Gedicht *Gute Stunde* (1894), in dem die „rätselhafte Stunde“⁶⁸⁴⁷ an das Bett des Schlafenden tritt. Unter dem Blick der Stunde, erwacht das lyrische Ich wie im Traum, doch versteht es die Stunde, das lyrische Ich zu bezaubern. Erst mit der letzten Strophe bricht diese Bezauberung auf, und es ist der Morgen, der das lyrische Ich verwirrt, nicht die Stimmung der Nacht.⁶⁸⁴⁸

Das Motiv der Dunkelheit zeigt sich auch in dem Gedicht *Gertys Traum* (1906 oder 1907)⁶⁸⁴⁹ in Verbindung mit dem Traum, den seine Frau Gerty gehabt hatte. Die Wirkung des Traumes zieht sich dabei auch in das tägliche Leben hinein, in den Spaziergang mit Hofmannsthal.⁶⁸⁵⁰ Hofmannsthal schildert hier ein Nicht-Begreifen gegenüber seiner Frau, ängstigen ihn doch, im Gegensatz zu ihr, nicht die drei Kinder, die „wie aus der Erde dunklem Thor“⁶⁸⁵¹ vor sie gelaufen kommen.

Der Motivkomplex zeigt sich des weiteren aber auch in Verbindung mit dem Liebeserleben, wobei sich auch hier die fehlende Stringenz zeigt. Während in dem Gedicht *<Sink ich des Abends ...>* (1887/1888) die Sehnsucht des Mannes nach der über ihm stehenden Frau an das Licht gebunden ist („Am Licht wenn dein Blicks mir erst gesandt“),⁶⁸⁵² zeigt der Liebende in dem Gedicht *<Wo wir einander gefunden ...>* (1889 oder 1890) den Verlust einer nie gelebten Liebe auf. Hier ist es die Nacht, mit der der Liebende den kurzfristigen „Trost“⁶⁸⁵³ verbindet („Heut Nachts wars grad so“).⁶⁸⁵⁴ Auch in dem Gedicht *Gespräch* (1890) zeigt sich der Bezug zur Dunkelheit und Nacht durch das Schildern des ästhetizistischen Liebens. In Bezug auf den Liebenden heißt es, er würde seine Geliebte ebenso lieben wie die „Töne [die] in meine Nachtluft schwirren“⁶⁸⁵⁵ und die Melodien, die ihn aus „dämmernden Verstecken“⁶⁸⁵⁶ rufen. Auch in dem Gedicht *<Keine der Zeiten des Tags ...>* (1890 ?) zeigt sich, in Verbindung mit der dort geschilderten Liebe, die Verbindung zur Dunkelheit/Dämmerung: „Dämmert der Abend heran so regen sich knospende Wünsche / Und ich frage <mein> Herz was wohl das deine sich wünscht“.⁶⁸⁵⁷ Mit Motiven, die Hofmannsthal dem Ästhetizisten und seinem verhängnisvollen Liebeserleben mit auf den Weg gibt, schildert Hofmannsthal in dem Gedicht *Kleine Erinnerungen* (1893) das Bildnis eines jungen Mädchens durch ein lyrisches Ich. Auch dieses Gedicht trägt eine persönliche Note Hofmannsthals, spielt es doch auf die jüngere Schwester von Lisl Baronin Nicolics an. Wie bei Hofmannsthals Ästhetizisten, dieses Übermaß an Ästhetizismus und Narzissmus zum Problem wird, kann das persönlich gefärbte lyrische Ich nicht in den Abgrund stürzen, weil Hofmannsthal von der Konzeption des Lebens aus denkt. Hofmannsthal lässt eben in diesem Gedicht das lyrische Ich an ein junges Mädchen denken, und mitunter in Bezug auf die Motive von Duft, Farbe, Schleier und Haar äußert das lyrische Ich seine Sehnsucht nach ihr.⁶⁸⁵⁸ Nicht nur die Nacht, sondern auch die Dunkelheit wird von Hofmannsthal in Verbindung mit der Sehnsucht des lyrischen Ichs nach dieser Frau gesetzt, wenn er ihre Erscheinung beschreibt („Und schaut, mit solchen Augen!, / Durch einen duftenden Schleier / Durch eine dunkle Hecke...“).⁶⁸⁵⁹ Ebenso findet sich das Motiv in dem Gedicht *Schlecht berathen* (1893) in Verbindung mit der Liebe (SW II. S. 93. V. 1-3), sowie in dem Gedicht *Fremdes Fühlen* (1894) durch die verliebten Paare, denen das lyrische Ich auf seinem nächtlichen Spaziergang begegnet.⁶⁸⁶⁰ Während Hofmannsthal das lyrische Ich die Nacht in Verbindung mit der Vergangenheit einbinden lässt in dem Gedicht *<Solange die Erinnerung ...>* (1897) („ein zitternd aber unverletzlich Spiegelbild / aus feuchtem

6846SW II. S. 108. V. 22-26.

Des weiteren, siehe: SW II. S. 378. Z. 3-6.

6847SW II. S. 103. V. 2.

6848SW II. S. 104. V. 29-32.

6849Im Juli 1907 befand sich Hofmannsthal mit seiner Frau in Welsberg zusammen mit dem Ehepaar Schnitzler.

6850SW II. S. 168. V. 6-9.

6851SW II. S. 168. V. 14.

6852SW II. S. 12. V. 32.

In Verbindung mit dem Licht steht das Augen-Motiv auch in den Schreibansätzen (SW II. S. 204. V. 22-26).

6853SW II. S. 19. V. 8.

6854SW II. S. 19. V. 10.

6855SW II. S. 22. V. 14.

6856SW II. S. 22. V. 19.

6857SW II. S. 35. V. 9-10.

6858SW II. S. 86. V. 12-18.

6859SW II. S. 86. V. 6-8.

6860SW II. S. 102. V. 13-20.

Dunkel immer neu hervor“),⁶⁸⁶¹ zeigt sich hingegen sowohl Dunkelheit als auch Licht als Teil des Erlebens in dem Gedicht <Da ich weiss ...> (1899). Die Trennung des lyrischen Ichs von der Geliebten wird nicht als bedrückend empfunden, weiß er doch darum, dass die Trennung nicht ewig sein wird.

„Fröhlich such ich mir den Schatten
bis die Sonne fast versinkt,
nachts im kleinen dunkeln Thale
freut mich jedes Licht, das blinkt.“⁶⁸⁶²

Das lyrische Ich versinkt nicht in der Dunkelheit oder Einsamkeit, sondern erträgt diese, auch weil er in allem spürt: „Du doch bist es, die ich spüre!“⁶⁸⁶³

Ende März/April, als sich Hofmannsthal in Paris aufhält, entstehen Gedichte, die unter dem Titel *Gedichte April 1900* (1900) gefasst wurden und die sich in einem Konvolutumschlag mit der Aufschrift „[Lyrische] Gedichte April 1900“⁶⁸⁶⁴ befanden. Unter diesen Gedichten/Gedichtnotizen sind folgende Werke zu fassen: <Gedicht auf die erste Seite ...>, *Das Gedicht der Anthologie*, *Die Landschaft, der Saal und das Bette*, *Das Wieder-erlebniss*, *Der Spaziergang*, *Anderes Gedicht*, <Gedichte des Gefangenen>. Bereits mit der ersten Notiz <Gedicht auf die erste Seite ...> zeigt sich, unter dem Plan eines in „Venedig verfassten Theaterstückes“,⁶⁸⁶⁵ die Verbindung von Lebendigkeit und Licht.⁶⁸⁶⁶ In *Die Landschaft, der Saal und das Bette* zeigt sich dementsprechend in der Naturschilderung die Verbindung mit dem Tod durch die untergehende Sonne („O schöne Wildnis nah dem Meer! o Abend! / O schönes Grab der Sonne bei Ravenna!“),⁶⁸⁶⁷ und mit der zweiten Strophe des Gedichtes gleitet das lyrische Ich in die Begegnung mit der Geliebten ab, deren Körper auf einer „dunklen Ballustrade“⁶⁸⁶⁸ lehnt.⁶⁸⁶⁹ Die Nacht bindet Hofmannsthal, in Bezug auf die Liebe, auch in *Anderes Gedicht ein*. Vor dem Hintergrund der Stimmung der Nacht, ersehnt das lyrische Ich die völlige Übereinstimmung mit seinen Sehnsüchten, das Niedersetzen der Frau „auf den Stein im Mond“.⁶⁸⁷⁰ Doch nicht das Setzen der Frau, sondern das Sehnen der Frau, danach verlangt es das lyrische Ich: „ich sah Dich nicht, der Stein war leer, ich reckte die Arme in die Nachtluft“.⁶⁸⁷¹ In dem letzten Gedicht dieser Gruppe <Gedichte des Gefangenen> zeigt sich ebenso das Motiv, zum einen in Verbindung mit dem Erkennen des Alterns („in einer Nacht gewahrt er das<s> er fast alt geworden ist“),⁶⁸⁷² und zum anderen in Verbindung mit der Kraftlosigkeit des Gefangenen.⁶⁸⁷³

Während sich in den unveröffentlichten Gedichten nur in Zweien eine Verbindung zwischen dem Motiv und dem gesellschaftlichen Umfeld, hier der Freundschaft findet, und zwar in <Er war mein Freund ...> (1889 oder 1890), hier allerdings in Verbindung mit dem Licht („Ein Lächeln überflog die blassen Wangen / [...] und wie Sonnenlicht / Und Waldesduft kam's mit eingegangen“),⁶⁸⁷⁴ und in dem nicht ausgearbeiteten Gedicht *Fragment* (1897 ?)⁶⁸⁷⁵ bereits durch die Sphäre der Kunst, findet es sich im künstlerischen Umfeld bereits in <Sieben Sonette ...> (1891), und hier bereits im ersten Gedicht *Künstlerweihe*, indem

6861SW II. S. 134. V. 7-8.

Eine weitere Notiz, die in Verbindung mit diesem Gedicht steht, hebt noch einmal die Nacht hervor: „Mag über mir die schönen Sterne sehen / Von denen nicht in langen Nächten Glanz u<nd> Kraft / Abfließt, das sie sich verschütten.“ In: SW II. S. 134. V. 13-15.

6862SW II. S. 146. V. 5-8.

6863SW II. S. 146. V. 12.

6864SW II. S. 441. Z. 10.

6865SW II. S. 150. Z. 2.

6866„[...] in Morgenlicht und Meeresathem schauen“. In: SW II. S. 150. Z. 4.

6867SW II. S. 150. Z. 18-19.

6868SW II. S. 151. V. 12.

6869In den Notizen steht die Dunkelheit auch mit dem Erleben der Liebe: „Und wir sassen am Rand des Bettes mit unser<er> jungen Liebe wie Reisende am Rand eines grossen Schiffes, das die Anker hebt und in ein dunkles Meer hinausgleitet um am nächsten Tag die zwei Umschlungenen an einer strahlenden wieder vollkommen neuen unberührte Küste zu landen, wo sich eine neue reine Sonne erheben wird“. In: SW II. S. 443. Z. 30-34.

Des weiteren vermerkt Hofmannsthal: „dieses Gedicht verlangt ein höchst unsicheres Licht, Hintaumeln in den Saal, Hinsinken am Rand des noch verwehrten Schiffes“. In: SW II. S. 444. Z. 4-5.

6870SW II. S. 152. Z. 17.

6871SW II. S. 142. Z. 19-20.

6872SW II. S. 153. Z. 1-2.

6873SW II. S. 153. Z. 8.

6874SW II. S. 20. V. 22-24.

6875„[...] im Lichte schaukelnd richgsum abgeschnitten“. In: SW II. S. 135. V. 5.

Hofmannsthal darauf verweist, dass die „Künstlerweihe“⁶⁸⁷⁶ durch die Empathie gegeben ist und nicht durch die Abgeschlossenheit.⁶⁸⁷⁷ Die Nacht findet sich auch in dem Gedicht <*Dieses ist zwar nicht mein Versmass ...*> (1892), welches Hofmannsthal am 22. Juli 1892 aus Bad Fusch an Richard Beer-Hofmann schreibt und welches auf sein Trauerspiel *Ascanio und Gioconda* aus eben diesem Jahr anspielt. Hofmannsthal beginnt das Gedicht mit einer Beschreibung des ihn umgebenden Wetters.⁶⁸⁷⁸ Die Nacht ist ihm aber dabei besonders mit seinem aktuellen Trauerspiel verknüpft: „Von den Regenarten allen / Hab ich noch am liebsten jenen / Lauen Regen in der Dämm’rung“.⁶⁸⁷⁹ Diesem zu Ehren, hatte Hofmannsthal bereits gedichtet, Verse, die er im laufenden Gedicht nun zitiert.⁶⁸⁸⁰ Hofmannsthal setzt schließlich in Erinnerung mit diesem Regen, den er zweifach an die Dämmerung gebunden hat, die Erinnerung an das Trauerspiel *Ascanio und Gioconda*.⁶⁸⁸¹ In der Beschreibung dieser beiden Figuren, schließt Hofmannsthal schließlich die Dunkelheit ein, sei es durch die Haare der Gioconda („Dunklen Haares“),⁶⁸⁸² die „dunkelgründig“⁶⁸⁸³ sind wie ein Bild des Giorgone, oder sei es durch Ascanio, den er „Nächtig durch die Straßen wandern“⁶⁸⁸⁴ sieht. Hofmannsthal glaubt, sich an den Tanz dieser beiden Figuren zu erinnern, wie er sie schon im Innern so oft hatte tanzen gesehen: „Ja, mit tragisch süßem Lächeln, / Schwermuthsvoll wie traurig-schöne / Dunkelglühende Musik“.⁶⁸⁸⁵ Am Ende des Gedichtes jedoch steht eine Rückkehr in die Gegenwart Hofmannsthals an, das Teilen der Tragödie mit Beer-Hofmann in Strobl: „wenn in Strobl einmal / Sonnig heller starker Wind ist / Auf dem dunkelgrünen Wasser“.⁶⁸⁸⁶ Hofmannsthal vollzieht hier, mit dem Bezug zur Gegenwart, eine Verbindung des in diesem Gedichtes so oft aufgeführten Farb-Motivs in Verbindung mit der Tragödie, als auch das Zusammenspiel zwischen Licht und Dunkelheit. Zudem ist der Bezug zur Vergangenheit, der durch den Tanz der beiden Figuren noch verstärkt wurde, durch die Musik und durch die Bilder des „Meister Lionardo’s“⁶⁸⁸⁷ angereichert.

Innerhalb der Gedichte, die unter den *Ghaselen* (1891) zusammengefasst wurden, zeigen sich nur zwei Verweise auf die Dunkelheit/Nacht bzw. das Licht; so in dem 4. Gedicht, welches mit *Bundesspruch* überschrieben ist,⁶⁸⁸⁸ und in dem siebten Gedicht, allerdings in Verbindung mit dem Zufall (SW II. S. 46. V. 1-16). Auch in dem Briefgedicht an Richard Dehmel <*Dichter, nicht vergessen ...*> (1893) zeigt sich die Einbindung von Dunkelheit und Nacht (SW II. S. 90. V. 1-6), wobei die Dunkelheit von Hofmannsthal hier nicht mit dem Tod verbunden ist, sondern mit der Einstellung des Dichters zur Welt und sich selbst. Besonders unter dem Licht des „Vollmond[es]“⁶⁸⁸⁹ wähnt das lyrische Ich eine Nähe zum Dichter zu empfinden. Bedingt ist dies dadurch, dass er glaubt, dass er selbst zu diesem „leuchtende[n] Ding“,⁶⁸⁹⁰ dem Mond, emporgezogen wird: „So wuchs ich auf / Dem Mond entgegen, riesengross / Vergessend meiner Füße / Und der dunkeln Erde unter mir.“⁶⁸⁹¹ Für das lyrische Ich erfolgt, gebunden an einen narzisstischen Zug, eine Hinwendung zum hellen Mond, gleichsam jedoch eine Abwendung von der dunklen Erde, ein Hinauf-Schreiten in göttliche Höhen in seine eigene Welt. Doch Hofmannsthal bricht mit dieser Abwendung des lyrischen Ichs, hinter dem sich Dehmel selbst verbergen muss. Das lyrische Ich verstummt, an seine Stelle tritt ein anderes Ich, hinter dem Hofmannsthal sich selbst verbirgt und der Dehmels Leben als

6876SW II. S. 48. V. 15.

6877„[...] Verfaultes leuchtet fahl auf nächt’gen Wegen.“ In: SW II. S. 47. V. 6.

6878„Und es regnet / Seit 3 Tagen und 3 Nächten.“ In: SW II. S. 76. V. 5-6.

6879SW II. S. 48. V. 15.

6880SW II. S. 76. V. 13, SW II. S. 76. V. 19.

6881Gleichwohl dient ihm sowohl Dunkelheit als auch Regen nur als Vordergrund, denn er gesteht Beer-Hofmann sogleich, dass die beiden Figuren seines Werkes immer in seinen Gedanken sind: „Ja sogar bei schönem Wetter / Denk ich viel an diese beiden“.

In: SW II. S. 76. V. 23-24.

6882SW II. S. 76. V. 29.

6883SW II. S. 76. V. 30.

6884SW II. S. 76. V. 33.

6885SW II. S. 77. V. 68-70.

6886SW II. S. 77. V. 74-46.

6887SW II. S. 77. V. 43.

6888SW II. S. 45. V. 1-9.

Deutlicher wird der Bezug zu Dunkelheit und Licht in den Notizen Hofmannsthals zum ersten Gedicht (SW II. S. 250. V. 18-21).

Auch durch das vierte Gedicht zeigt sich das Motiv: „Und alle lauschen in (1) die Zukunftsnacht“. In: SW II. S. 253. V. 19.

6889SW II. S. 90. V. 9.

6890SW II. S. 90. V. 11.

6891SW II. S. 90. V. 22-25.

gottgleich hinter sich lässt. Nicht ein „Schattenmann“⁶⁸⁹² auf der Erde gleichsam ward er nun, sondern er beseelte die Schatten mit seinem Blut, auf das sie „lebendig durch den Wald“⁶⁸⁹³ laufen. Während Hofmannsthal das Licht in den Prozess des Dichtens in Rom einbindet, als er *Das gerettete Venedig* (1904) schreibt und dies in dem Gedicht <O kehr Naëmen...> (1902) festhält („drauf liegt, vom Sonnenlicht belackt / das Manuscript vom ersten Act!“),⁶⁸⁹⁴ findet sich die Dunkelheit eingebunden in dem Gedicht <Nie so stark war diese Stimme ...> (1904), mit dem Hofmannsthal Karl Wolfskehl für die Zusendung des *Maskenzug<es> 1904* dankt.⁶⁸⁹⁵ Dabei ist es hier die Dunkelheit, die in Verbindung steht mit dem dichterischen Schaffensprozess und mit dem Glück, das der Mensch dadurch erfahren kann.

In dem Gespräch eines Dichters (<Eines Dichters Handschuhe ...>, 1894), hinter dem sich Leopold von Andrian verbirgt, thematisiert Hofmannsthal den Ruhm. Während die Handschuhe dem Dichter vergewissern, dass er einstmals den Ruhm erfahren wird, der ihm zusteht, verweist der Dichter auf das Bestehende was ihn umgibt: „Viel aber sagt / Der Abend, wenn die schwarzen Bäume leben, / Und viel das wechselnde Gesicht der Nacht, / Die alten kleinen Häuser in der Stadt / Und jedes Wesen, das sein Leben lebt.“⁶⁸⁹⁶

Des weiteren zeigt sich auch innerhalb des Motivkomplexes eine Verbindung mit der Religion. Der Bezug zum Licht erfolgt in dem Gedicht *Das Buch des Lebens* (1890 oder 1891) nur an einer einzigen Stelle in Verbindung mit dem Mönch, der in das Buch der Psalmen gemalt und ein anderes Bild des Lebens entworfen hat („Da hat ein Mönch gemalt / Gethier und Wälder und Kirchlein, / Vom Sonnenlicht bestrahlt“).⁶⁸⁹⁷ Jedoch mit einem Mangel an Licht und Wärme und mit dem Alter der Gläubigen erklärt das lyrische Ich in dem Gedicht *Kirchturm* (1893), warum es sich von der Kirche distanziert hat: „Die Kirche hat wenig Kerzen / Ist armer Leut, und kalt. / Matt brennen die gläsernen Herzen / Die sind wohl schon zu alt.“

⁶⁸⁹⁸ Der neue Ort, den das lyrische Ich sich allerdings auswählt, wird nicht durch Helligkeit bestimmt, sondern nur dadurch, dass er von dem Turm aus auf das Kirchendach sehen kann, wodurch er sich gleichsam einen erhabenen Platz gesucht hat (SW II. S. 87. V. 5-6).⁶⁸⁹⁹

Aber Hofmannsthal verwendet das Motiv innerhalb seiner unveröffentlichten Gedichte auch durch die Schilderung seiner Gegenwart, der Moderne, so erstmalig in eine Beschreibung des Lebens in der Moderne in dem unvollendeten Gedicht <Wir wandeln scheu ...> (1893 ?). Hofmannsthal verweist hier vielfach sowohl auf die Dunkelheit als auch auf die empfundene Schattenhaftigkeit der Moderne.⁶⁹⁰⁰

Dagegen bindet Hofmannsthal die Dunkelheit in den Notizen zu *Verse zum Gedächtnis der Kaiserin* (1898) lediglich durch den Bezug der Kaiserin Elisabeth zu Sappho, durch deren gemeinsame Unvergesslichkeit in der Geschichte, ein („sie die den Kopf der Sappho ins Dunkel stellte“).⁶⁹⁰¹

Neben den ästhetizistischen Bezügen zur Nacht, finden sich auch kritische Töne. So verknüpft der blinde Mann in dem Gedicht *Der Blinde (Chénier)* (1887/1888) die Nacht mit negativen Empfindungen. Hofmannsthal lässt den Blinden von „des unendlichen Grams menschenverfolgender Nacht“⁶⁹⁰² sprechen oder der „[u]ndurchdringliche[n] Nacht“.⁶⁹⁰³ So wird die Nacht von dem Blinden zwar negativ besetzt, doch bleibt ihm durch seine Blindheit auch das „Himmelslicht“⁶⁹⁰⁴ verwehrt. Während in dem Gedicht *Der Forscher* (1890 ?) nur ein sehr kurzer Bezug zum Licht erfolgt, wenn Hofmannsthal hier im Zuge seiner

6892SW II. S. 91. V. 60.

6893SW II. S. 91. V. 69.

6894SW II. S. 162. V. 5-6.

6895SW II. S. 167. V. 1-14.

6896SW II. S. 106. V. 14-18.

Dem halten die Handschuhe entgegen: „Gross wie die Nacht, wenn Du ihn recht verstehst, / Ein solches Ding ist auch der Ruhm“. In: SW II. S. 106. V. 19-20.

6897SW II. S. 39. V. 10-12.

6898SW II. S. 87. V. 1-4.

6899Deutlicher macht Hofmannsthal das Motiv in den Notizen. Hier verknüpft er durchaus den Platz des lyrischen Ichs mit der Nacht, dem Tod und der Liebe: „Verliebte junge Todte / Die fliegen auf bei Nacht“. In: SW II. S. 330. V. 10-11.

In der Handschrift 3 H3 erweitert Hofmannsthal die Passage sogar noch in Bezug auf die Dunkelheit und den gewählten Platz des Apfelbaumes (SW II. S. 330. V. 33-36).

6900SW II. S. 95. V. 5-11.

6901SW II. S. 144. Z. 2-3.

6902SW II. S. 11. V. 28.

6903SW II. S. 11. V. 29.

6904SW II. S. 11. V. 21.

Zeitkritik mit dem Licht den Versuch unternimmt, Wahrheit zu verbreiten (SW II. S. 31. V. 5), zeigt sich das Motiv in dem Gedicht *Gedankenspuk* (1890 ?) dahingehend, dass die Nacht durchaus als ambivalent dargestellt wird; zum einen schafft sie dem Menschen Befreiung von den kranken, literarischen Figuren der Vergangenheit, doch ist sie auch hier in Verbindung mit dem Tod gesetzt.⁶⁹⁰⁵

Ein Bezug zu Licht und Dunkelheit erfolgt auch in dem Gedicht *<Sonne scheint auf feuchte Gründe ...>* (1891), indem Hofmannsthal auf die Gefahr der Dunkelheit verweist⁶⁹⁰⁶ oder in dem Gedicht *<Ich weiss nicht ...>* (1899), in dem die Nacht Teil der Lebenswelt ist, der sich das lyrische Ich stellen muss und auf die er mit Unsicherheit reagiert⁶⁹⁰⁷ oder in dem Gedicht *Der Tänzerin Gebet* (1903) durch den Sturm, der die Tänzerin befürchten lässt, nicht vor dem Heiligtum der Göttin tanzen zu können. „Lass diese schweren Wolken sich verziehn / leg diese finstern Stürme an die Kette“.⁶⁹⁰⁸ So betet die Tänzerin, die fürchtet, dass ihr Haus der Nacht nicht standhält (SW II. S. 166. V. 5), dass die Götter sie vor dem Sturm, der hier mit der Dunkelheit in Verbindung steht, bewahren mögen.

Dass Hofmannsthal das Motiv der Nacht nicht nur mit der Beklemmung oder der absoluten Künstlichkeit verbindet, zeigt sich spätestens wenn man gewahr wird, dass das Motiv sich auch in Verbindung mit der Konzeption zeigt. In *Sunt animae rerum* (1890) spricht Hofmannsthal zahlreiche Motivkomplexe an, die letztendlich auf die Ganzheit des Seins, auf „Genuss und Qualen“,⁶⁹⁰⁹ verweisen. In Bezug auf die Dunkelheit, heißt es hier: „Stets dringt dein Aug nicht nach des Meeres Grunde, / An trüben tiefer als an hellen Tagen. / Zuweilen gibt ein lichter Blick dir Kunde / Von Herzen, die in totden Dingen schlagen“.⁶⁹¹⁰

Ebenso zeigt sich der Bezug zur Nacht in dem Gedicht *Verheissung* (1890) („Fühlst du durch die Winternacht, / Durch der kalten Sternlein Zittern“).⁶⁹¹¹ Hofmannsthal schildert hier den Wandel der Jahreszeiten und bedient sich dazu der Dunkelheit, die er sowohl in Verbindung mit dem Winter setzt als auch mit dem Licht, welches durch den „Frühlingsmorgen“⁶⁹¹² deutlich wird. Zugleich verbindet er mit dem sich andeutenden Frühling nicht nur die Zerstörung des Winters, sondern auch zugleich die Gewinnung des neuen Lebens („warmen Lebensfrühlings“).⁶⁹¹³ Der Verweis im Gedicht *Vorgefühl* (1891) auf die Dunkelheit, steht ebenso im Zuge der Verbindung mit der Konzeption der Ganzheit des Seins, die Hofmannsthal durch das Vorgefühl des Frühlings andeutet, der schließlich der Vorbote ist für die zukünftige Reife, sowohl in der Natur als auch im Leben. Der kühle Frühling ist nur der Übergang zu den schwülen „Julinächte[n]“.⁶⁹¹⁴

„Es blinkt der See, es rauscht die Bucht
Der Mond zieht laue Kreise
Der Hauch der Nachtluft füllt die Frucht
Das Gras erschauert leise“⁶⁹¹⁵

Dass Dunkelheit nicht immer negativ besetzt ist, zeigt auch das Gedicht *Sonne* (1891). Hofmannsthal entwirft hier das Bild einer Stadt, in der die Sonne bereits versunken ist. Doch die Dunkelheit herrscht nicht vor, denn das Licht wird hier mit dem nahenden Frühling verbunden, mit der Erneuerung des Lebens: „Die Sonne ist versunken, da leuchtet die Stadt allein / Es leuchtet den sie getrunken der feuchte Frühlingsschein.“⁶⁹¹⁶ Nicht mit dem Tod, sondern mit dem Leben ist die Nacht und Dunkelheit in dem Gedicht *Blühende Bäume* (1891 ?) verbunden. In Verbindung mit der Tiefe lässt Hofmannsthal das lyrische Ich fragen: „Was singt in mir zu dieser Stund / Und öffnet singend mir den Mund“.⁶⁹¹⁷ In der dritten Strophe

6905SW II. S. 34. V. 62-72.

6906SW II. S. 58. V. 1-4.

6907SW II. S. 146. V. 5-8.

6908SW II. S. 166. V. 1-2.

6909SW II. S. 25. V. 12.

6910SW II. S. 25. V. 3-6.

6911SW II. S. 30. V. 1-2.

6912SW II. S. 30. V. 7.

6913SW II. S. 30. V. 18.

Hofmannsthal deutet hiermit sogleich den Lebenskreislauf an.

6914SW II. S. 43. V. 6.

6915SW II. S. 43. V. 9-12.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 246. V. 20-30.

6916SW II. S. 43. V. 9-12.

6917SW II. S. 66. V. 1-2.

Des weiteren, siehe: SW II. S. 66. V. 10-17.

des Gedichtes steht das aufbrechende Leben, die „weisse Blütenpracht“⁶⁹¹⁸ scheinbar gegen die Dunkelheit. Doch Hofmannsthal bricht dies mit der vierten Strophe wieder auf.⁶⁹¹⁹ Als Teil der Natur wird auch hier die Dunkelheit von dem lyrischen Ich als positiv empfunden.

Letztendlich zeigt sich das Motiv auch in dem Gedicht *Das Bild* (1896), indem das lyrische Ich keine Nähe zur Geliebten empfinden kann und damit gleichsam nicht zu sich selbst. Erst durch den Blick in die Tiefe, gelangt das lyrische Ich zu sich selbst („Nun kehrt es wieder, aus der Erde hebt / Ein tiefer dunkler Spiegel sich entgegen“).⁶⁹²⁰

Auch in *Der Geiger vom Taunsee* (1889) zeigt sich eine Einbindung von Nacht und Dunkelheit, und zwar zum ersten Mal in Verbindung mit dem Geiger, sowie in Bezug auf dessen Augen („in der förmlichen, spiessbürgerlichen Tracht unsrer Vorfahren, die grossen dunklen Augen fragend“),⁶⁹²¹ als auch durch seine Geige („eine unscheinbare dunkle Geige“).⁶⁹²² Hofmannsthal beschreibt wie der Ästhetizist dem Geiger in den Wald folgt, in dem er erfährt, wie sich die Natur dem süßen Spiel der Geige öffnet, und tritt schließlich wieder aus dem „dunklen hohen Wald“⁶⁹²³ heraus. „Aber als wir heraustraten aus dem Dunkel an den kahlen Felsgrat [...]; schwere bleigraue Wolken waren heraufgezogen und ein rauer Windstoss fegte den felsigen Abhang herab uns entgegen, und der See tief zu unsern Füßen sah tiefblau fast drohend herauf, und hie und dort trug er weisse Schaumkronen. Unser Pfad ward eng und schwindlich und zu beiden Seiten schroffe Abstürze [...]. Kaum hie und da gewährte die Wurzel einer verkrüppelten Föhre dem Fuß einen sicheren Anhaltspunkt.“⁶⁹²⁴ Aus dem dunklen Wald hat der Geiger ihn an einen Abgrund geführt, und während der Geiger seinen Weg sicher findet, zeigt sich beim Ästhetizisten die Unfähigkeit dazu.

In dem Werk *Demetrius* (1889/1890) zeigt sich das Motiv nur vereinzelt, so durch die Kosaken („wilde zuchtl. Söldner, im dunkelsten Ton zu malen“),⁶⁹²⁵ durch die achte Szene des ersten Aktes („Morgendämmerung“),⁶⁹²⁶ durch die erste Szene des fünften Aktes („Nacht“)⁶⁹²⁷ und durch eine Szene im Vorsaal des Kreml („Morgendämmerung“).⁶⁹²⁸

Bereits durch das Nacht-Motiv zeigt sich in den veröffentlichten Gedichten ein weitgefächertes Spektrum. Dabei bindet Hofmannsthal in dem ersten, unter dem Pseudonym Loris Melikow in *An der Schönen Blauen Donau*, veröffentlichten Gedicht *Was ist die Welt?* (1890) nicht die Nacht ein, sondern die Definition der Welt erfolgt durch das Licht: „Was ist die Welt? Ein ewiges Gedicht, / [...] / Ein Strahl ist's, der aus der Sonne bricht“.⁶⁹²⁹ Ebenso bindet Hofmannsthal das Licht in dem Gedicht *Frage* (1890) ein, hier allerdings in Verbindung mit der bedrückenden Wahrnehmung der Welt und der Frage des lyrischen Ichs an die Frau: „Sehnst Du Dich nicht nach einem Hauch von Leben, / Nach einem heißen Arm, Dich fortzutragen / Aus diesem Sumpf von öden, leeren Tagen, / Um den die bleichen irren Lichter weben?“⁶⁹³⁰ Dabei erfolgt der

6918SW II. S. 66. V. 12.

6919SW II. S. 66. V. 18-24.

6920SW II. S. 115. V. 9-10.

In einem der Briefgedichte zeigt sich auch ein Bezug zu Nacht und Licht. In dem Gedicht <Liebe Jenny!> schildert Hofmannsthal die Wetterlage: „Wetter düster, trübe – Stimmung ebenso. / Glaube selbst die hellste Sonne machte jetzt uns nimmer froh.“ In: SW II. S. 193. V. 3-4.

Auch zeigt sich der Bezug zu Dunkelheit und Nacht in dem Gedicht *Liebe Freundin!* (SW II. S. 194. V. 1).

6921SW XXIX. S. 10. Z. 5-6.

6922SW XXIX. S. 10. Z. 8.

Dass der Geiger nicht für den reinen Ästhetizismus steht, sondern für die Ganzheit zeigt sich auch in der Beurteilung des Blickes. Wenn der Ästhetizist, der dem Geiger folgt, seine Augen bemerkt, heißt es: „Einmal bei einer Biegung, konnte ich ihm ins Gesicht sehen, es war bleich wie früher, aber die Augen glühten und der Mund war weit geöffnet“. In: SW XXIX. S. 11. Z. 16-18.

6923SW XXIV. S. 11. Z. 2.

6924SW XXIX. S. 11. Z. 3-12.

6925SW XVIII. S. 25. Z. 12.

6926SW XVIII. S. 31. Z. 33.

6927SW XVIII. S. 32. Z. 6.

6928SW XVIII. S. 29. Z. 3.

6929SW I. S. 7. V. 1-6.

6930SW I. S. 8. V. 5-8.

Zug zur Dunkelheit in dem Gedicht erst durch den Mangel der Geliebten, die das lyrische Ich nunmehr erkennt.⁶⁹³¹

In dem Gedicht *Frage* (1890) zeigt sich, dass sowohl das Licht, mitunter bedingt durch den negativen Zug des lyrischen Ichs zur Welt, als auch die Dunkelheit negativ besetzt sind, während sich in einem weiteren Gedicht aus dem Jahr 1890 *Sturmnacht*, ebenso wie in dem Gedicht *Frage* (1890), eine Verbindung des Motivs mit der Liebe zeigt („Die Sturmnacht hat uns vermählt / In Brausen und Toben und Bangen“).⁶⁹³² In dem Gedicht *Für mich...* (1890) scheint Hofmannsthal das lyrische Ich, konträr zu Andrea in *Gestern* (1891), die Hinwendung zum Alltäglichen aussprechen zu lassen („Das längst Gewohnte, das alltäglich Gleiche, / Mein Auge adelt mir's zum Zauberreiche“).⁶⁹³³ Doch dies ist keinesfalls als eine Hinwendung zum Alltäglichen oder Normalen zu deuten, bricht Hofmannsthal dies doch zugleich durch das Augen-Motiv auf, welches bei Hofmannsthal direkt auf die Tiefe der Seele zielt, die Überhöhung der wirklichen Welt durch eine ästhetizistische Sicht auf die Dinge. Deutlich wird dies schließlich durch Hofmannsthals folgende Verse gemacht, in denen er das lyrische Ich sagen lässt: „Es singt der Sturm sein grollend Lied für mich, / Für mich erglüht die Rose, rauscht die Eiche. / Die Sonne spielt auf gold'nem Frauenhaar / Für mich, - und Mondlicht auf dem stillen Teiche.“⁶⁹³⁴ War in dem Gedicht *Frage* (1890) sowohl Tag als auch Nacht negativ besetzt, zeigt sich hier in diesem Gedicht Hofmannsthals eine vollkommen konträre Verwendung des Motivs, was bedingt ist durch die Sicht des lyrischen Ichs auf seine Welt.

Die Verbindung des Motivs mit Frauen zeigt sich ebenso in dem Gedicht *Gülnare* (1890).⁶⁹³⁵ Hier ist es jedoch die anbrechende Dunkelheit, die das lyrische Ich die Frau genießen lässt („Schimmernd gießt die Ampel Dämmerwogen um Dich her“).⁶⁹³⁶ Hofmannsthal wählt in diesem Gedicht bewusst das diffuse Licht der Dämmerung und verstärkt dies noch durch des Spiegels „Strahlen“,⁶⁹³⁷ die reflektiert werden „wo der Schimmer hinfällt“.⁶⁹³⁸ Auch in dem Gedicht *Denkmal-Legende* (1890)⁶⁹³⁹ ist nicht die Nacht, sondern die Dämmerung⁶⁹⁴⁰ der Handlungszeitraum. Mit dieser verbindet Hofmannsthal jedoch nicht nur die Begegnung des lyrischen Ichs mit dem alten Mann, sondern er bezieht die Dämmerung auch auf dessen Augen, die das lyrische Ich ergreifen – auch gegen dessen Willen („So dämmern Augen, die der Tod umschleiert“).⁶⁹⁴¹ Damit verweist Hofmannsthal zum ersten Mal in den veröffentlichten Gedichten auf die Verbindung zwischen Dämmerung und Tod. Doch zeigt sich auch in diesem Gedicht, deutlich durch die zweite Strophe, in der er sich auf das Grillparzer-Denkmal bezieht und in diesem Zusammenhang den Unterschied zwischen dem alten Mann und dem Abbild des Dichters verweist, die fehlende Kontinuität und Uneinheitlichkeit. Nicht das Abbild ist es, das die Tiefen der Seele zu ergreifen vermag, was „dämmernd mir vertraut im Innern reift“,⁶⁹⁴² sondern das wofür der Dichter selbst gestanden ist.⁶⁹⁴³ Die Uneinheitlichkeit setzt sich auch in dem Gedicht *Sünde des Lebens* (1891) fort, indem Nacht und Dunkelheit vom lyrischen Ich als negativ empfunden werden. In Verbindung mit der Haltung des lyrischen Ichs, sich eben nicht in der Schrankenlosigkeit der ästhetizistischen Verlockung verlieren zu können, heißt es:

„Finster am Bergesrand
Wandelt die Wolke,
Hebt sich des Herren Hand

6931SW I. S. 8. V. 11-14.

6932SW I. S. 9. V. 1-2.

6933SW I. S. 10. V. 1-2.

6934SW I. S. 10. V. 3-6.

6935Hofmannsthal fand auch die Anregung zu diesem Gedicht in der Lektüre der *Geschichte der Königin Gülnare vom Meere, des Prinzen Beder von Persien und der Prinzessin Gihare von Samandal*; aus Dalziel's illustrierter Fassung *Tausend und Eine Nacht – Sammlung persischer, indischer und arabischer Märchen*, Leipzig, Dresden, Wien, Berlin und Altona, Verlag A.H. Payne (vermutl. Um 1890).

6936SW I. S. 11. V. 1.

6937SW I. S. 11. V. 3.

6938SW I. S. 11. V. 4.

6939Hofmannsthal hatte das Gedicht zum Grillparzer-Gedenktage, der am 15. Januar 1891 ist, bereits im Dezember 1890 mit der Hoffnung verfasst, dass es bei einer Grillparzer-Zentenarfeier am Akademischen Gymnasium vorgelesen werde.

6940SW I. S. 12. V. 5.

6941SW I. S. 12. V. 13.

6942SW I. S. 13. V. 47.

6943„Das ist mein Wort für jenen alten Mann: / Es lebt der Schmerz, der Marmor wird vergehen.“ In: SW I. S. 13. V. 51-52.

Dräuend dem Volke:
Und meine Augen, sie sehen´s alleine,
Und meine Sorgen verstehen´s allein ... -
Es fiel auf mich in der schweigenden Nacht,“⁶⁹⁴⁴

Während es das lyrische Ich danach verlangt, die Schranken der Missverständnisse und alles Trennende durch die Sprache aufzubrechen, wird aber auch bezweifelt, dass dies dem Dichter möglich ist.⁶⁹⁴⁵ Hofmannsthal lässt das lyrische Ich zudem in Bezug auf den Dichter die Unmöglichkeit des Menschen ausdrücken, sein Leben zu begreifen – eine Aussage, die sich später häufiger in Hofmannsthals Werken finden wird („Kannst Du noch einmal fühlen, / Den Traum der letzten Nacht?“).⁶⁹⁴⁶ Hofmannsthal lässt das lyrische Ich in dem Gedicht schließlich verschiedene Sünden aufzählen; so steht die Nacht hier mitunter in Verbindung mit dem Liebesmotiv, mit dem Verlangen des Mannes nach der Frau.⁶⁹⁴⁷ Gegen die Sündhaftigkeit, stellt das lyrische Ich hier das Bewusstsein für soziale Kompetenz, dass Leben anderer Menschen nicht zu vernichten:

„Darfst Du leben, wenn jeder Schritt
Tausend fremde Leben zertritt,
[...]
Wenn Dein bloßes Leben Schlacht ist,
Dunkles Verderben Dein dunkles Streben,
Dir selbst verborgen, so Nehmen wie Geben!“⁶⁹⁴⁸

Wie durch die negative Besetzung von Nacht und Dunkelheit in *Sünde des Lebens* (1891), die hier auch in Verbindung mit dem sorglosen ästhetizistischen Leben steht, zeigt sich die Verbindung zwischen Dämmerung bzw. schummrigen Licht auch in dem Gedicht *Stille* (1891), indem sich das lyrische Ich nach einem Leben mit ästhetizistischer Färbung sehnt (SW I. S. 21. V. 1-4). Mit der Abwendung von dem alten Schiff, erfolgt die Sehnsucht des lyrischen Ichs nach anderen Genüssen, die aus der Ferne kommen wie „graziöse Schatten“.⁶⁹⁴⁹ Zwar verbindet Hofmannsthal mit diesen Genüssen zum einen die „Fackeln“⁶⁹⁵⁰ und „[h]elles Lachen“,⁶⁹⁵¹ doch verlieren sich diese auch wieder in dem „Dunst, dem schweren, grauen“.⁶⁹⁵² Deutlich negativ besetzt zeigt sich die Nacht als Handlungszeit in dem Gedicht *Wolken* (1891), indem Hofmannsthal eine Verbindung zur Haltlosigkeit des lyrischen Ichs herstellt: „Am nächtigen Himmel / Ein Drängen und Dehnen: / Wolkengewimmel / In hastigem Sehnen.“⁶⁹⁵³ Im „Mondesglanz“⁶⁹⁵⁴ sieht das lyrische Ich die Wolken schwanken, was Hofmannsthal dazu führt, dieses Empfinden des lyrischen Ichs, sogleich auf dessen Seele zu beziehen.⁶⁹⁵⁵ Mit dem Gedicht *Vorfrühling* (1892) erfolgt eine Neuerung innerhalb der veröffentlichten Gedichte. Hofmannsthal beschreibt hier den Wind,⁶⁹⁵⁶ der durch die Alleen gleitet und verweist in diesem Sinne auch auf die Dämmerung; doch ist diese hier Teil des Lebens, der Ganzheit des Seins, die durch den Wind an ein angedeutetes lyrisches Ich herangetragen wird, das sich verwundert zeigt über die „[s]eltsame[n] Dinge“,⁶⁹⁵⁷ die in „seinem Wehn“⁶⁹⁵⁸ sind. In der letzten Strophe,

6944SW I. S. 14. V. 12-18.

6945SW I. S. 15. V. 36-41.

6946SW I. S. 15. V. 44-45.

6947SW I. S. 16. V. 71-75.

6948SW I. S. 18. V. 130-137.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 128. Z. 26.

6949SW I. S. 21. V. 10.

6950SW I. S. 21. V. 10.

6951SW I. S. 21. V. 11.

6952SW I. S. 21. V. 16.

6953SW I. S. 23. V. 1-4.

6954SW I. S. 23. V. 10.

6955In den ausführlichen Notizen Hofmannsthals zeigt sich neben kurzen Bezügen zum Licht („Mond<licht>“, SW I. S. 145. V. 5) vor allem die wiederholte Bezugnahme zu Dunkelheit und Nacht. Zum einen in Verbindung mit dem Duft („Nacht ist duftig und schwer“, SW I. S. 144. Z. 29, SW I. S. 145. Z. 8-9), mit dem Farb-Motiv („In nachtfarben<er> Sehnsucht“, SW I. S. 145. Z. 38), zum anderen allein in Bezug auf die Nacht (SW I. S. 144. 32. u. 38, SW I. S. 145. Z. 11, SW I. S. 145. Z. 36, SW I. S. 146. Z. 22) oder der Dunkelheit (SW I. S. 145. Z. 2, SW I. S. 147. Z. 12).

6956SW I. S. 26. V. 17-20.

6957SW I. S. 26. V. 3.

6958SW I. S. 26. V. 4.

mit der Verbindung zur Vergangenheit, dem was der Wind brachte und der Gegenwart, dem fehlenden Verstehen der Dinge, die der Wind mitgebracht hat und die nichts Anderes sind als Facetten des Lebens, erfolgt schließlich der Bezug zur Nacht: „Und den Duft, / Den er gebracht, / Von wo er gekommen / Seit gestern nacht.“⁶⁹⁵⁹ In dem Gedicht *Leben* (1892) bindet Hofmannsthal neuerlich die angehende Dunkelheit an die Wahrnehmung des Lebens: „Die Sonne sinkt den lebenleeren Tagen / Und sinkt der Stadt, vergoldend und gewaltig“.⁶⁹⁶⁰ Bewirkt die sinkende Sonne hier einen negativen Bezug zum Leben, zeigt sich in der zweiten Strophe, dass der Sonnenaufgang in Verbindung mit der Lebendigkeit gestellt wird: „Die Sonne steigt, es finden sich Gefährten / Aus Lauben tretend, aus lebend'gen Bogen“.⁶⁹⁶¹ In der dritten Strophe hebt Hofmannsthal die Verbindung zwischen Lebendigkeit und Licht noch deutlicher hervor („Und alle Dinge werden uns lebendig“).⁶⁹⁶² Doch auch innerhalb dieser Lebendigkeit verweist Hofmannsthal neuerlich auf die Dunkelheit, in Verbindung mit der Tiefe: „Aus dunkeln Teichen winkt es silberhändig / Und die verträumten flüstern, die Dryaden / In leisen Schauern sehnd und beständig / Von nächtigen geheimnisvollen Gnaden“.⁶⁹⁶³ Das Ästhetizistische sich Gleitenlassen, das Hofmannsthal hier das lyrische Ich beschreiben lässt, klammert den Zug zur Dunkelheit nicht aus, auch wenn dies eine Verbindung mit dem Tod bedeutet. Diese Verbindung mit dem Tod wird von Hofmannsthal in der letzten Strophe noch deutlicher skizziert: es erfolgt eine Abwendung von der schönen Welt des Lebens, einer Welt in der der Mensch durchaus des Todes – wenn auch unter ästhetischen Gesichtspunkten – gedenken muss und soll, als letzter Station des Lebens:

„Mit schweren reifen purpurnen Gedanken
Sind wir zur Heimfahrt durch die Nacht gewendet.
Und wie die Formen all in Dunkel sanken
So hat auch alles Irdische geendet
Und wie der Schlaf, im leisen Tact der Wogen,
Willkommen, käme jetzt der Tod gezogen ..“⁶⁹⁶⁴

Mit dem Gedicht *Regen in der Dämmerung* (1892) ist es neuerlich dieser Übergang zwischen Tag und Nacht den Hofmannsthal für den Spaziergang seines lyrischen Ichs erwählt (SW I. S. 30. V. 1-4). Hofmannsthal setzt hier, in Verbindung mit der Dämmerung, das Sehnen des lyrischen Ichs nach Leben, verdeutlicht durch den Weg, den er geht. Doch auf dem Weg den das lyrische Ich, bedingt durch seinen Charakter, gewählt hat, wird er nur tiefer in die Depression und in das Sehnen hineingetrieben.⁶⁹⁶⁵ Letztendlich kommt es in Verbindung mit dem Weg und der Dämmerung zu der Erkenntnis, dass der gewählte Weg für das lyrische Ich ohne Ziel ist.⁶⁹⁶⁶ In dem Gedicht *Erlebnis* (1892) zeigt sich neuerlich eine Verbindung zwischen der Dämmerung und dem Motiv der Tiefe der Seele.⁶⁹⁶⁷ So steht der dämmerige Zustand, dem sich das lyrische Ich ergibt, in Verbindung mit der Abwendung vom Leben. Auch in diesem Zustand zeigt sich der Bezug zur Dunkelheit, aber auch die Einbindung des Lichts: so sieht er Blumen mit „Kelchen dunkelglühend“,⁶⁹⁶⁸ Pflanzen die durch ein „gelbrot Licht wie von Topasen“⁶⁹⁶⁹ dringen und trifft den Musik gewordenen Tod, der „sehnd, süß und dunkelglühend“⁶⁹⁷⁰ auf ihn wirkt. Die Dunkelheit bindet Hofmannsthal schließlich auch dann ein, wenn das lyrische Ich in sich, während er in diesem dämmernden Zustand ist, die Sehnsucht nach dem Leben wieder spürt. Eine Sehnsucht „Wie einer weint, wenn er auf großem Seeschiff / Mit gelben Riesensegeln gegen Abend / Auf dunkelblauem Wasser an der Stadt, / Der Vaterstadt, vorüberfährt.“⁶⁹⁷¹ Auf

6959SW I. S. 27. V. 33-36.

6960SW I. S. 28. V. 1-2.

6961SW I. S. 28. V. 11-12.

6962SW I. S. 28. V. 17.

6963SW I. S. 28. V. 19-22.

6964SW I. S. 29. V. 43-48.

Auch in den Notizen zeigt sich mehrfach das Motiv, so in Verbindung mit dem Traum (SW I. S. 168. V. 14-15), mit dem Farb-Motiv (SW I. S. 169. V. 19) oder mit der Natur (SW I. S. 170. V. 8).

6965SW I. S. 30. V. 9-12.

6966SW I. S. 30. V. 13-14.

6967SW I. S. 31. V. 1-7.

6968SW I. S. 31. V. 9.

6969SW I. S. 31. V. 10.

6970SW I. S. 31. V. 16.

6971SW I. S. 31. V. 20-23.

dem Schiff stehend, sieht er sich selbst als Kind am Ufer stehen und sieht „durchs Fenster Licht in seinem Zimmer“, ⁶⁹⁷² dem er sich allerdings nicht nähern kann. So zeigt sich, dass die Sehnsucht nach Leben, die ihn in der dämmernden Tiefe seiner Seele befällt, letztendlich doch unerfüllt bleibt. Hofmannsthal lässt das lyrische Ich zwar die Sehnsucht nach dem Leben erfahren, aber er treibt weiter auf dem „dunkelblauem Wasser“ ⁶⁹⁷³ dahin. ⁶⁹⁷⁴ Das Gedicht *Psyche* (1892/1893) zählt nicht nur zu Hofmannsthals besten Werken seiner lyrischen Frühphase, sondern schöpft seine Entstehung aus einem von Edgar Allan Poes Gedichten. Am 29. Juli 1892 hatte Hofmannsthal bereits an Bahr geschrieben, dass er sich mit Poe, Shelley und Swinburne befasse, und erwähnt seine Auseinandersetzung mit dem englischen Autor Poe auch im Zuge einer Begegnung mit Stefan George vom 21. Dezember 1891, die er in seinem Tagebuch festhält. ⁶⁹⁷⁵ Hofmannsthal bindet in diesem Gedicht die Dunkelheit innerhalb des Versuches ein, die Seele durch den Trank des vermeintlich lebendigen Lebens, vom Tod wegzuführen. ⁶⁹⁷⁶ Der Verführungsversuch des lyrischen Ichs, die Seele ans Leben zu binden, erfolgt in Verbindung mit der Dämmerung und der Nacht. Besonders deutlich wird der Zug zur Dunkelheit innerhalb des Traumreiches, das das lyrische Ich der Seele eröffnen will.

„Mit monddurchsickerten nächtig webenden,
 Wie fiebernde Blumenkelche bebenden,
 [...]
 Mit trunkentanzenden, dunkeln, schwülen
 Wie dunkelglühender Geigen Wühlen;
 Mit wilden, wehenden, irren und wirren
 Wie grosser, nächtiger Vögel Schwirren;
 [...]
 Das rauschende, violette Dunkel
 Mit weissleuchtenen Bäumen und Sterngefunkel;
 [...]
 Die Gondeln im Dunkel mit seltsamen Lichtern,
 [...]
 Die Heimath der Winde, die nachts wild wehen“ ⁶⁹⁷⁷

Eine „Sommerheimath“ ⁶⁹⁷⁸ ist für Hofmannsthal Strobl in dem Gedicht *Prolog >Strobl>* (1892). Hofmannsthal verbindet hier mit der Schilderung des Ortes sowohl Licht als auch Dunkelheit, wobei die Helligkeit überwiegt. So bezieht er sich lediglich auf das „dunkelblaue Wasser“, ⁶⁹⁷⁹ wogegen die „sonnengrellen“ ⁶⁹⁸⁰ Häuser, die „hellen Sommerkleider[...]“, ⁶⁹⁸¹ die sommerliche Stimmung mit „gold’nem Schimmer“ ⁶⁹⁸² überwiegt. Was Hofmannsthal hier schildert, ist das Strobl, das er in den Zeiten seines

6972SW I. S. 31. V. 28.

6973SW I. S. 31. V. 30.

6974Ebenso in den Notizen zeigt sich eine Anbindung der Dämmerung: in Verbindung mit Duft und der Seele (SW I. S. 176. Z. 30-34; SW I. S. 177. Z. 15), als Teil der Natur („schweren dunkeln Vögeln“, SW I. S. 177. Z. 2, SW I. S. 178. Z. 2) und in Verbindung mit der Musik (SW I. S. 177. Z. 13).

6975Auch die *Kritische Ausgabe* bemerkt dazu: „Phoes Gedicht >>Ulalume<< kann eine Anregung zu *Psyche* gegeben haben, denn es enthält sowohl das Motiv der unbestechlichen *Psyche*, wie auch wörtliche Anklänge: >>The skies they were ashen and sober;<<“ In: SW I. S. 181. Z. 7-9. Das Motto „*Psyche, my Soul*“ verweist aber über Poe hinaus auf den Gedichtband *Le Pèlerin Passionné* von Jean Moréas. Dort steht das Motto von der *Élégie Troisième*; Hofmannsthal hatte das Buch im Juli 1892 in Bad Fusch bei sich.

6976„Mit glühendem, sprühendem Saft des lebendigen, / Funkelnden, dunkelnden, rauschend unbändigen, / Quellenden, schwellenden, lachenden Lebens“. In: SW I. S. 32. V. 9-11.

6977SW I. S. 33. V. 33-53.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 183. Z. 18-19, SW I. S. 183. Z. 33, SW I. S. 183. Z. 21-23, SW I. S. 184. Z. 13, SW I. S. 185. Z. 18-21, SW I. S. 184. Z. 10.

6978SW I. S. 34. V. 28.

6979SW I. S. 34. V. 11.

Des weiteren, siehe: SW I. S. 34. V. 8.

6980SW I. S. 34. V. 5.

6981SW I. S. 34. V. 13.

6982SW I. S. 34. V. 24.

Urlaubes erlebt.⁶⁹⁸³ Auffällig ist, dass Hofmannsthal in der Beschreibung des alltäglichen Strobs, das an die Ganzheit des Lebens gemahnt, sowohl das Licht als auch die Dunkelheit ausklammert.⁶⁹⁸⁴ In dem Gedicht *Melusine* (1892) zeigt sich neuerlich der Bezug zwischen einem weiblichen Wesen, hier der Meerfee, die vom Wasser träumt und der Dunkelheit: „Wo ich im Dunkel / Nicht schlief nicht schlief!“⁶⁹⁸⁵ Die Dunkelheit steht dabei allein in Verbindung mit der Frau, was aber auch dadurch bedingt ist, dass der Blick der Menschen, die oberhalb der Wasseroberfläche stehen, in die Tiefe geht.⁶⁹⁸⁶ Während sich in dem Gedicht *Weihnacht* (1892) ein einziger Bezug zur Nacht zeigt, der hier in Verbindung mit der Vergangenheit steht,⁶⁹⁸⁷ zeigt sich der Bezug zur Nacht in dem Gedicht *Prolog und Epilog zu den lebenden Bildern* (1893)⁶⁹⁸⁸ bereits in den einleitenden Worten, mit denen auf den Genuss der lebenden Bilder verwiesen wird (SW I. S. 38. V. 7-12). Neben der Verbindung zwischen künstlerischem Genuss und Dunkelheit, zeigt sich des weiteren auch ein Bezug zwischen der Dunkelheit und der vermeintlichen Isolation des Menschen.⁶⁹⁸⁹ Ein weiterer Bezug zur Nacht findet sich schließlich im *Epilog*, indem Hofmannsthal auf die Darstellung der lebenden Bilder eingeht.⁶⁹⁹⁰ Licht als auch Dunkelheit wird von Hofmannsthal auch in dem Gedicht *Welt und Ich* (1893) eingebunden, indem ein Lied von seinem Erschaffer zu Atlas geschickt wird, um für diesen die Last der Welt zu tragen (SW I. S. 42. V. 8-13). In Verbindung mit dem traumhaften Spaziergang des lyrischen Ichs in dem Gedicht *<Zuweilen kommen niegeliebte Frauen ...>* (1894) zeigt sich neuerlich die Dunkelheit und Nacht („Und Duft herunterfällt und Nacht und Bangen, / Und längs des Weges, unsres Wegs, des dunkeln, / Im Abendschein die stummen Weiher prangen“),⁶⁹⁹¹ sowie in dem Gedicht *<Wir sind aus solchem Zeug wie das zu Träumen ...>* (1894) durch die Verbindung mit dem Traum („Der Vollmond anhebt durch die grosse Nacht. / ... Nicht anders tauchen unsre Träume auf.“).⁶⁹⁹² In dem Gedicht *Weltgeheimnis* (1894) erfolgt der Bezug zum Motiv neuerlich, jedoch lediglich in Verbindung mit der Tiefe der Seele („Auf dessen dunklen Spiegel bückt / Sich einst ein Kind und wird entrückt“),⁶⁹⁹³ während das Motiv in dem Gedicht *Die Beiden* (1895 ?) in Verbindung mit dem verhinderten Trank zwischen dem Mann und der Frau steht, und damit das Motiv neuerlich an das Liebeserleben gebunden wird: „Denn Beide bebten sie so sehr, / Daß keine Hand die and're fand, / Und dunkler Wein am Boden rollte.“⁶⁹⁹⁴ Dagegen zeigt sich das Motiv neuerlich in Verbindung mit der Vergangenheit in dem Gedicht *Unendliche Zeit* (1895 ?),⁶⁹⁹⁵ während in dem Gedicht *Ein Traum von großer Magie* (1895) das Motiv in Verbindung mit der Welt steht, die der Magier dem lyrischen Ich in seinem Traum aufschließt („Und hinter ihm nicht Mauer: es entstand / Ein weiter Prunk von Abgrund, dunklem Meer / Und grünen Matten hinter seiner Hand“).⁶⁹⁹⁶ Ebenso findet es sich hier in Verbindung mit der Tiefe der Seele: „Und wie tief unten sich die Erde kühlte / Das Dunkel aus den Tiefen aufwärts drang, / Die Nacht das Laue aus den Wipfeln wühlte / Genöß er allen Lebens großen Gang“.⁶⁹⁹⁷

6983SW I. S. 34-35. V. 30-34.

6984Siehe (Notizen): SW I. S. 191. Z. 8.

6985SW I. S. 36. V. 7-8.

6986SW I. S. 35. V. 16-20.

6987SW I. S. 37. V. 1-5.

6988Hofmannsthal bezieht sich mit diesem Gedicht auf die am 28. Februar und am 2. März 1893 im Palais der Baronin Sophie Todesco, einer Schwester Josephine von Wertheimsteins, aufgeführten lebenden Bilder. Hofmannsthal schrieb zusammen mit Felix Oppenheimer, dem Sohn der Gastgeberin Yella Oppenheimer, einer Tochter von Sophie Todesco, einen Prolog und einen Epilog zu diesen Bildern.

6989„Ihr alle kommt und dent, Ihr wär't allein, / Allein in dämmernden und stillen Zimmern ...“ In: SW I. S. 38. V. 16-17.

6990SW I. S. 40. V. 71-77.

In den Notizen zeigt sich vermehrt der Bezug zur Nacht (SW I. S. 205. Z. 19) und Dunkelheit (SW I. S. 202. Z. 23, SW I. S. 204. Z. 40; SW I. S. 205. Z. 10). Im Zuge der Dinge die den aufführenden Personen in den Sinn kommen (SW I. S. 202. Z. 10), heißt es: „Das Kind mit dem Licht. die dunkle Gestalt.“ (SW I. S. 203. Z. 32) Durch die Masse an Inspiration erfolgt neuerlich ein Bezug zum Kind mit dem Licht (SW I. S. 204. Z. 4).

6991SW I. S. 46. V. 7-9.

6992SW I. S. 48. V. 5-6.

6993SW I. S. 43. V. 11-12.

6994SW I. S. 50. V. 12-14.

6995„Wirklich, bist Du zu schwach, Dich der seligen Zeit zu erinnern? / Über dem dunkelnden Thal zogen die Sterne herauf, / Wir aber standen im Schatten und bebten.“ In: SW I. S. 51. V. 1-3.

6996SW I. S. 52. V. 13-15.

6997SW I. S. 53. V. 34-37.

In den Notizen, heißt es: „Magie, Fähigkeit Verhältnisse mit Zauberblick zu ergreifen, Gabe das Chaos durch Liebe zu beleben.“

Mit dem Gedicht *Dein Antlitz ...* (1896) zeigt sich ebenso die Einbindung des Motivs („Wie stieg das auf! daß ich mich einmal schon / In frühern Nächten völlig hingegeben“).⁶⁹⁹⁸ Doch hinter diesen Worten eines lyrischen Ichs, die er vermeintlich an eine Frau gerichtet hat, verbirgt sich Hofmannsthals persönliche Wendung zu seinem Freund Georg von Franckenstein, an den dieses Gedicht gerichtet ist. In Verbindung mit der Nacht steht also die Rückbesinnung des lyrischen Ichs zu vergangenen Erlebnissen, gebunden an die Erregung seiner Seele.⁶⁹⁹⁹ Der Bedeutung der Nacht geht Hofmannsthal in dem Gedicht *Nox portensis grävada* (1896) nach, und dies bereits in der ersten Strophe durch die Beschreibung der schönen Szenerie: „In hohen Bäumen ist ein Nebenspiel, / Und drei der schönen Sterne funkeln nah: / Die Hyazinthen an der dunkeln Erde“.⁷⁰⁰⁰ Hofmannsthal bindet hier die Motive von Nacht, Schönheit und Vergangenheit an das Liebesmotiv, wenn Hermes nach den Grazien jagt „bis es tagt“.⁷⁰⁰¹ Zudem erfolgt noch in der dritten Strophe des Gedichtes, neben dem Bezug zur Tiefe der Seele, auch der Bezug zum Tod (SW I. S. 59. V. 22-28). Dagegen findet sich lediglich ein kurzer Bezug zum Motiv in dem Gedicht *Lebenslied* (1896),⁷⁰⁰² durch den mit seinem Leben spielerisch umgehenden ästhetizistischen Protagonisten, wenn es heißt: „Ihn tragen alle Erden / Mit mächtigen Geberden, / Der Flüsse Dunkelwerden / Begrenzt den Hirtentag!“⁷⁰⁰³ Deutlicher zeigt sich die Einbindung des Motivs in dem Gedicht *Der Jüngling und die Spinne* (1897), zum einen in Verbindung mit der schönen Welt, die Hofmannsthal in der ersten Hälfte des Gedichtes entfaltet, aber auch durch das Liebeserleben: „Sie liebt mich! Wie ich nun die Welt besitze / Ist über alle Worte, alle Träume: / Mir gilt es, daß von jener dunklen Spitze / Die stillen Wolken tieferleuchte Räume / Hinziehn, von ungeheurem Traum erfaßt.“⁷⁰⁰⁴

In der Nacht und am offenen Fenster stehend „tritt unter seinen Augen aus dem Dunkel“⁷⁰⁰⁵ die Spinne, die ein kleineres Tier umschlingt und damit tötet.⁷⁰⁰⁶ In Verbindung mit der Nacht steht also hier nicht nur das ästhetizistische Liebeserleben, sondern auch der Einbruch des Todes in die ästhetizistische Welt des lyrischen Ichs durch den Todeskampf des Tieres, dem er sich nicht zu entziehen vermag. Die Einbindung des Motivs zeigt sich auch in dem Gedicht *Der Kaiser von China spricht: (1897)* durch die ästhetizistisch motivierte Schilderung des lyrischen Ichs, sein Reich betreffend (SW I. S. 72. V. 19-22), sowie in dem Gedicht *Der Beherrschte* (1897) durch das ästhetizistische Wesen des lyrischen Ichs, in diesem Fall durch das Ansinnen des lyrischen Ichs, Macht über sein Gegenüber zu gewinnen („Und ruhig schreitend spähte ich im Weiher / Das Spiel des Fisches, der das Dunkel sucht“),⁷⁰⁰⁷ in dem Gedicht *Botschaft* (1897) durch den Bezug des lyrischen Ichs zu seinem Freund⁷⁰⁰⁸ oder in dem Gedicht *Verse auf ein kleines Kind* (1897), welches Hofmannsthal zum Anlass der Geburt Mirjams, der Tochter Richard Beer-Hofmanns, schrieb, durch den absoluten Mangel an Dunkelheit und die Verwendung von Licht und Sonne: „Dir wachsen die rosigen Füße, / Die Sonnenländer zu suchen: / Die Sonnenländer sind offen!“⁷⁰⁰⁹ Das konsequente Ausschalten der Dunkelheit und der Nacht zeigt sich ebenso in den abschließenden drei Versen dieses Gedichtes, indem das Kind in unmittelbare Verbindung zum Licht und zur Sonne gestellt wird.⁷⁰¹⁰ Dagegen thematisiert Hofmannsthal die Dunkelheit in dem Gedicht *Zum Gedächtnis des Schauspielers Mitterwurzer* (1898) dahingehend, dass er mit dem Löschen des Lichtes den Tod verbindet („Er losch auf einmal aus so wie ein

Chaos als todttes dumpfes Hinlungern der Dinge im Halblight.“ In: SW I. S. 253. Z. 27-29.

6998SW I. S. 55. V. 3-4.

6999Des weiteren, siehe: SW I. S. 267. Z. 2

7000SW I. S. 59. V. 1-3.

7001SW I. S. 59. V. 11.

7002Siehe: *Gerhard Neumann: >>Kunst des Nicht-lesens<<- Hofmannsthals Ästhetik des Flüchtigen*. In: Dangel-Pelloquin: Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung. WBG. Darmstadt, 2007.

7003SW I. S. 63. V. 21-24.

Siehe (Notizen): SW I. S. 288. Z. 16, SW I. S. 289. Z. 3, SW I. S. 289. Z. 15.

7004SW I. S. 70. V. 1-5.

7005SW I. S. 71. Z. 28.

7006„Es gibt in der Stille der Nacht einen äußerst leisen, aber kläglichem Laut“. In: SW I. S. 71. Z. 30-31.

7007SW I. S. 75. V. 10-11.

In den Notizen zeigt sich eine deutlichere Verbindung zwischen dem Motiv und dem Narzissmus (SW I. S. 331. Z. 3-6).

7008„Und da und dort Erinnerung an Dich / Im Schatten nistet und zur Dämmerung / Die Strasse zwischen dunklen Wipfeln rollt“. In: SW I. S. 78. V. 28-30.

7009SW I. S. 79. V. 1-3.

7010„Die Sonne mit heimlicher Kraft, / Sie formt Dir die rosigen Füße, / Ihr ewiges Land zu betreten.“ In: SW I. S. 79. V. 23-25.

Licht“).⁷⁰¹¹ Trotz des Titels *Südliche Mondnacht* (1898) finden sich in dem Gedicht lediglich zwei Verweise auf die Dunkelheit. Diese steht hier in Verbindung mit der ästhetizistischen Verführung, der „dunkle[n] Gewalt“,⁷⁰¹² die sich in die Seele des lyrischen Ichs drängt, und der er, trotz ihrer fehlenden Lebendigkeit, verfällt.⁷⁰¹³

In den losen Notizen, die unter dem Titel *Epigramme* (1898) gefasst wurden, zeigt sich mit Bezug zum Dichter in der Notiz, die die Überschrift *Dichter und Stoff* trägt, die Verbindung zwischen Tod und Dunkelheit und Leben und Licht: „Aus der verschütteten Gruft nur wollt' ich ins Freie mich wühlen: Aber da brach ich dem Licht Bahn und die Höhle erglüht.“⁷⁰¹⁴ In dem Gedicht *Vom Schiff aus* (1898) zeigt sich, dass die Distanz zum Erleben dadurch bedingt ist, dass sich das lyrische Ich auf dem Schiff befindet. Hofmannsthal verdeutlicht dies an den Tageszeiten (Morgens, Mittags, Abends) und verweist jeweils auf das Licht oder die Dunkelheit.⁷⁰¹⁵ In Bezug auf den Mittag zeigt sich der Mangel an Erleben durch den „dunkle[n] Baum“,⁷⁰¹⁶ an dem das lyrische Ich nie die Götter ahnt, und in Verbindung mit dem Abend, wenn es heißt: „Ihr Abende, wo ich geneigt vom Strand / Gespräche suchte, und sich Schultern nicht / Aus Feuchten tiefend hoben, und mein Hauch / Verklang im Streit der Schatten mit dem Licht“.⁷⁰¹⁷

In der vierten Strophe lässt Hofmannsthal schließlich das lyrische Ich die Sehnsucht nach dem Leben bekennen, das er sowohl an das Licht als auch an die Dunkelheit bindet, ganz im Sinne der Konzeption der Ganzheit des Seins („Hier keinen Schmerz empfangen und kein Glück“).⁷⁰¹⁸ In dem Gedicht *Auf den Tod des Schauspielers Hermann Müller* (1899)⁷⁰¹⁹ zeigt sich das Motiv durch dessen Schauspielkunst und letztlich in Bezug auf dessen Tod (SW I. S. 89. V. 9-13). Mit dem Fallen des Vorhanges war Müller gleichsam der ihn schützenden Figuren, die er auf der Bühne so trefflich darzustellen pflegte, beraubt, so dass er vor der Wirklichkeit nicht zu bestehen vermochte.⁷⁰²⁰ In dem Gedicht *Prolog zu einer nachträglichen Gedächtnisfeier für Goethe (am Burgtheater zu Wien, den 8. Oktober)* (1899) zeigt sich ebenso der Bezug zu Dunkelheit und Nacht, der hier in Verbindung mit dem Einfluss, den Goethe durch seine Figuren auf den Menschen hat, steht: „So schuf er mit nicht schwächerer Zauberhand / An Eures Herzens Herz in tausend Nächten, / Schuf an den Schauern Eurer Einsamkeit, / An allen Abgründen, an allen Prächten“.⁷⁰²¹ In dem Gedicht zeigen sich weitere Bezüge zur Dunkelheit; so ist es Goethe, der den Menschen von dem „harten nächtlichen Gewölb des Himmel“⁷⁰²² löst und zu den Menschen redet, sei es durch seine Werke oder durch den Widerhall im eignen Innern. So nennt Hofmannsthal Goethe hier das „Zauberwort“,⁷⁰²³ „von dem ein starker Schein / In dieses Daseins großes Dunkel fällt“,⁷⁰²⁴ unter dem er das den Menschen manchmal bedrückende Sein fasst. In dem Gedicht *<Hörtest du denn nicht hinein ...>* (1899) steht sowohl die Dunkelheit als auch das Licht wiederum in Verbindung mit der Liebe des lyrischen Ichs zur Frau: „Nacht war schwer und ohne Schein, / Doch der sanft auf hartem Stein / Lag und spielte, das war ich.“⁷⁰²⁵ Die Nacht wird hier als Zeit des ästhetizistischen Liebens gefasst, denn mit dem Aufbrechen des Lichtes bricht auch das Bekennen der Liebe und das Sehnen nach der Frau auf: „Oestlich brach ein Licht heraus, / Schwerer Tag

7011SW I. S. 82. V. 1.

Ein Bezug zur Dunkelheit jedoch zeigt sich in den Notizen Hofmannsthals in Verbindung mit der Schauspielkunst (SW I. S. 350. Z. 22-26).

7012SW I. S. 85. V. 6.

7013SW I. S. 85. V. 15-18.

7014SW I. S. 86. V. 8-9.

7015SW I. S. 88. V. 1-4.

7016SW I. S. 88. V. 5.

7017SW I. S. 88. V. 9-12.

7018SW I. S. 88. V. 14.

7019Bei der am 18. März 1899 stattfindenden Uraufführung von *Der Abenteurer und die Sängerin* und *Die Hochzeit der Sobeide* am *Deutschen Theater* in Berlin und am *Burgtheater* in Wien, sollte Hermann Müller in Berlin die Rolle des Schalnassar spielen. Müller war Hofmannsthal bereits durch seine Darstellung des Messer Braccio, in der Uraufführung am 15. Mai 1898 von *Die Frau am Fenster*, bekannt. Doch in der Nacht zum 15. März beging Müller Selbstmord.

7020SW I. S. 90. V. 43-51.

7021SW I. S. 97. V. 20-23.

7022SW I. S. 98. V. 52.

7023SW I. S. 98. V. 61.

7024SW I. S. 98. V. 61-62.

7025SW I. S. 99. V. 3-5.

trieb mich nach Haus / Und mein Mund ist wieder zu.“⁷⁰²⁶ In dem Gedicht *Der Schiffskoch, ein Gefangener, singt:* (1901) verbindet Hofmannsthal mit dem Licht das neuerliche Sehnen des lyrischen Ichs der Situation als Gefangener zu entkommen: „Und wie ich gebeugt beim Licht in / Süß- und scharfen Düften wühle, / Steigen auf ins Herz der Freiheit / Ungeheure Gefühle!“⁷⁰²⁷

In dem Gedicht *Verwandlung* (1902) zeigt sich die Verwendung des Motivs durch die erläuternden Worte des Dichters in Bezug auf die Verwandlung des wahren Ichs: „Bann es in eines Augenblickes Räume, / So ist 's ein bröckelnd Nichts vom Land der Träume, / Nimm, Jahre haben dunkel dir gewirkt, / Du siehst, was jedes Leben in sich birgt.“⁷⁰²⁸ Der Dichter nimmt hier eine distanzierte Haltung in Bezug auf den Augenblicksmoment ein, denn die Erkenntnis, in Bezug auf das Leben, komme nicht innerhalb eines Moments, sondern über Jahre hinweg. Besonders häufig, im Vergleich zu anderen Motiven, verwendet Hofmannsthal in dem Gedicht *Des alten Mannes Sehnsucht nach dem Sommer* (1905 ?) dieses Motiv, mitunter durch den nur imaginativ erreichten Monat Juli (SW I. S. 104. V. 11-22). Hofmannsthal verbindet hier mit der Dunkelheit das Nicht-Zulassen des Todes, was ein Zug des Ästhetizisten ist. So ist dem lyrischen Ich der Friedhof nichts weiter als ein Ort voller Blumen, die sich „im letzten Scheine wiegen“.⁷⁰²⁹ Dementsprechend springt das lyrische Ich, den Tod nicht zulassend, unter dem Licht des Mondes in einen Bach („Weit schleudernd steh ich in der Mondeshelle“).⁷⁰³⁰ Aber gerade in dieser vermeintlichen Stimmung, in der das lyrische Ich den Tod ausblendet, erlangt er das Ahnen, dass er ihm nicht entkommen kann.⁷⁰³¹ In dem Gedicht *Vor Tag* (1907) wählt Hofmannsthal neuerlich die Nacht bzw. Dämmerung als Handlungszeit aus. So verbindet der Kranke in diesem Gedicht mit dem Tag die Erleichterung („>Tag! jetzt werd ich schlafen!<<“),⁷⁰³² ebenso wie die Kuh, die sich der „kühle[n] Frühlingsluft“⁷⁰³³ zuwendet, während der Landstreicher aufsteht und nach einer Taube einen Stein wirft; des weiteren zeigt sich das Motiv auch in Bezug auf das Wasser,⁷⁰³⁴ die Mutter oder durch das Gespräch zwischen Erde und Himmel. In Bezug auf die Erde, heißt es hier: „Sie rüstet sich, den neuen Tag zu leben. / Nun steigt das geisterhafte Frühlicht.“⁷⁰³⁵ Ein weiterer Aspekt zeigt sich in diesem Gedicht durch einen Mann, der bei Tagesanbruch aus dem Schlafgemach einer Frau schleicht, wodurch das Motiv auch hier in Verbindung mit dem Lieben steht, und des weiteren mit der Angst zu Vergehen.⁷⁰³⁶ All dieses Erleben findet noch in der Nacht bzw. in den Minuten vor dem einbrechenden Tag statt, der das Ende des Gedichtes darstellt („Und nun ist auch Tag“).⁷⁰³⁷

Auch dieses Motiv findet sich in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthals.⁷⁰³⁸ In *Maurice Barrès* (1891) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Methode Barrès', die er in seinem zweiten Buch *Un homme libre* schildert: „>Ich habe meine Methode im Rahmen einer Erdichtung entwickelt und gerechtfertigt. Ich hätte sie gern in irgendwelches Symbol geprägt, sie gerne auf ein paar Bogen gelehrten, dunklen und traurigen Inhalts ausgesprochen.“⁷⁰³⁹ Für Hofmannsthal zeigt Barrès hier Philippes Seelenforschung, gebunden an die Kunst („In Statuen und Legenden, Stimmungen und Bildern findet er

7026SW I. S. 99. V. 8-10.

Deutlich zeigt sich das Motiv auch in den Notizen, stand das Gedicht doch in der Fassung 2 H² unter der Überschrift *In der Nacht* (SW I. S. 399. Z. 4, 7, 8).

7027SW I. S. 102. V. 13-16.

7028SW I. S. 103. V. 22-25.

7029SW I. S. 104. V. 24.

7030SW I. S. 105. V. 34.

7031SW I. S. 105. V. 35-43.

7032SW I. S. 106. V. 3.

7033SW I. S. 106. V. 6.

7034SW I. S. 106. V. 13-14.

7035SW I. S. 106. V. 25-26.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 418. Z. 4.

7036SW I. S. 106-107. V. 29-32/33.

Vor allem in Bezug auf die Verse 31-33 zeigt sich der Bezug zur Nacht und Dunkelheit (SW I. S. 418. Z. 17-21).

7037SW I. S. 107. V. 38.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 216. Z. 5, SW I. S. 237. Z. 14, SW I. S. 238. Z. 9, SW I. S. 238. Z. 17, SW I. S. 299. Z. 26, SW I. S. 333. Z. 26, SW I. S. 403. Z. 31, SW I.S. 404. Z. 5.

7038Die besonders wichtigen Arbeiten, was zu einem früheren Zeitpunkt in dieser Arbeit bereits dargelegt wurde, um Bahr, Amiel, D'Annunzio, George und Anderen, wurden gesondert behandelt – auch innerhalb der Motivkomplexe.

7039SW XXXII. S. 35. Z. 22.25.

Licht über sein Selbst“).⁷⁰⁴⁰

In *Das Tagebuch eines Willenskranken* (1891) zeigt sich das Motiv durch die zwei Weltanschauungen, die in Amiel gegeneinander stehen, „bis seine Willenskraft erloschen ist und über dem Dämmern einer weichen, träumerischen Molluskenseele in ruhelosen Schwingen ein ererbter Wille schwebt“.⁷⁰⁴¹ Hofmannsthal verdeutlicht das zerrissene Wesen Amiels auch durch die beiden Länder Frankreich und Deutschland, wobei Letzteres „dämmernd“⁷⁰⁴² auf ihn wirkte. Hier in Deutschland sah Amiel sich getrieben von dem „Bedürfnis nach dem Absoluten“,⁷⁰⁴³ offenbarte aber im Grunde nur seine Haltlosigkeit im Leben.⁷⁰⁴⁴ Amiels Wesen jedoch führt auch dazu, dass er sich nicht wirklich an die Welt zu binden imstande war.⁷⁰⁴⁵

In *Die Mutter* (1891) zeigt sich das Motiv durch Bahrs Fehlen in seiner Kunst. Hatte er versucht, die „mystische Einheit“⁷⁰⁴⁶ zu schildern, muss sowohl Claude Larcher, Bahrs Protagonist, als auch der Autor selbst erkennen, dass er dies nicht vollbracht hat. Während Claude daran zugrunde geht, überlebt in Bahr der romantische Künstler den Naiven: „Es wird Nacht. Der Ton steigert sich zum gewollten Fieber, zum gemachten Krampf [...]. Romantisch absichtliche Contraste zersprengen die Einheit der Stimmung.“⁷⁰⁴⁷

In *Englisches Leben* (1891) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem tätigen Wesen Oliphants, welches Byron, Swift und Marlowe, den „düsteren und gewaltigen Geistern, deren Element der Kampf war“⁷⁰⁴⁸ gemein war. In Verbindung mit dem Motiv zeigt sich auch der „nächtliche Kampf mit gedungenen Mördern“⁷⁰⁴⁹ bei einem „unbestimmte[n] Licht meiner Lampe“,⁷⁰⁵⁰ den Oliphant überlebt hatte und dessen Erleben Hofmannsthal als den stärksten Eindruck in dessen Leben einstuft. Des weiteren zeigt sich das Motiv durch Oliphants Werke⁷⁰⁵¹ oder in Bezug auf den Prediger, den Oliphant in einem seiner Werke erwähnt.⁷⁰⁵² Des weiteren zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Darlegung, dass nicht nur schwache Geister sich von anderen Menschen dermaßen beeinflussen lassen, und verweist auf Crookes, der „sinnreiche Vorrichtungen erfunden [hat], um das Licht zu messen“.⁷⁰⁵³ So versteht Hofmannsthal auch Oliphants Demut gegenüber dem Prediger Thomas Lake Harris als Teil seines tätigen Wesens, für den er sich in Demut zu „dunkeln Geschäften“⁷⁰⁵⁴ aussenden ließ, wobei Hofmannsthal hier auf die Kenntnisse rund um die Börse anspielt.

In *Ferdinand von Saar >>Schloss Kostenitz<<* (1892) bindet Hofmannsthal das Motiv durch die Zeit Grillparzers ein, die dominiert war von sensitiven Persönlichkeiten die es nach „dämmernder Ruhe“⁷⁰⁵⁵

7040SW XXXII. S. 36. Z. 13-15.

7041SW XXXII. S. 18. Z. 30-33.

7042SW XXXII. S. 19. Z. 29-30.

7043SW XXXII. S. 21. Z. 39.

7044„Wie sie Elfen, die nach dem nächtlichen Reigen ihr Federnkleid nicht finden, in dem allein sie das Tageslicht ertragen können, findet seine Seele sich in die Beschränkung, die im Einzeldasein, in der Persönlichkeit, in dem zufällig zugefallenen Menschenlos, der Tyche, liegt, nicht mehr hinein“. In: SW XXXII. S. 21-22. Z. 40-41//1-3.

7045„[...] betrunkene Bauern, lärmend in der Nacht, werden ihm zum ekelhaften Bild der im Trug der Maia befangenen Creaturen“. In: SW XXXII. S. 27. Z. 17-19.

7046SW XXXII. S. 16. Z. 29-30.

7047SW XXXII. S. 16-17. Z. 41//1-3.

Auch in diesem Werk zeigt sich damit die Verbindung zwischen dem Löschen des Lichtes und dem Tod: „Neben dem Altar hängt eine Watteauszene; neben die purpurne Frédégonde tritt der Clown mit seinen Zirkusmäztchen; die Motive, unnatürlich gesteigert, verzerren sich: die Romantik des Todes // wird herbeigerufen, der Sohn stirbt vor dem Bild des Vaters, dessen Todesgeheimnis grauenvoll enthüllt; nichts bleibt uns geschenkt, nicht der Wind, der, am Fenster rüttelnd, die irren Reden des Sterbenden begleitet, nicht der unsicher über des Vaters Bild hinflackernde Schein der erlöschenden Lampe“. In: SW XXXII. S. 17. Z. 3-11.

7048SW XXXII. S. 45. Z. 29-30.

7049SW XXXII. S. 47. Z. 20.

7050SW XXXII. S. 47. Z. 23.

7051„Er war der Autor einiger dunklen und schwerverständlichen Predigten und eines religiösen Epos: >>Die große Republik. Ein Gedicht von der Sonne.<<“ In: SW XXXII. S. 49. Z. 5-7.

7052Der Held seines Werkes lauscht den „Worten der Weisheit die von den Lippen der Größten fallen, des Heiligen, der aber noch im Dunkeln ist und unbekannt sein Namen im Lande.“ In: SW XXXII. S. 48-49. Z. 38-39//1.

7053SW XXXII. S. 50. Z. 5-6.

7054SW XXXII. S. 50. Z. 41.

7055SW XXXII. S. 68. Z. 1.

„grelles Licht und schriller Lärm macht sie zittern“. In: SW XXXII. S. 68. Z. 2-3.

verlangt. Ebenso sind auch Saars Figuren auf Schloß Kostenitz, die „zwischen halben und beruhigenden Farben der Natur, zwischen leisem Blühen und Duften und Dämmern“⁷⁰⁵⁶ leben, und wo die Töne des Klaviers in den „nächtigen Garten“⁷⁰⁵⁷ gleiten. Aber es ist eine fiktive Idylle, eine „ruhige Dämmerung“,⁷⁰⁵⁸ während Hofmannsthal seine eigene Gegenwart als grell und ruhelos beschreibt.⁷⁰⁵⁹

In *Algernon Charles Swinburne* (1892) zeigt sich das Motiv durch die Gruppe der englischen Künstler, die sich ganz in der Kunst versenken. Dabei sieht Hofmannsthal dies durchaus durch ihre Wohnsituation bedingt. Denn diese Gruppe von Künstlern hat einen besonderen Lebensraum, und zwar leben sie unter der „Atmosphäre eines künstlich verdunkelten Zimmers, dessen weiche Dämmerung von den verbebenden Schwingungen Chopin'scher Musik“⁷⁰⁶⁰ erfüllt ist. Zudem sind die Lebensräume dieser Künstler mit Gobelins verhängt, hinter denen ein „dämmernde[r] Park“⁷⁰⁶¹ vermutet werden kann.

Das Motiv zeigt sich allerdings auch in Verbindung mit dem englischen Autor *Algernon Charles Swinburne*, dem Hofmannsthal, anders als den namenlos gebliebenen englischen Autoren zuvor (er hatte lediglich den Kritiker John Ruskin erwähnt), die Lebendigkeit in seiner Kunst zuspricht: „Da ist unter ihnen Einer, der füllt diese zierlichen und zerbrechlichen Gefäße mit so dunkelglühendem, so starkem Wein des Lebens, gepreßt aus den Trauben, aus denen rätselhaft gemischt dionysische Lust und Qual und Tanz und Wahnsinn quillt“.⁷⁰⁶² So zeigt sich das Motiv auch durch das 1865 erschienene lyrische Drama *Atalanta in Kalydon* eingebunden,⁷⁰⁶³ aber auch die die Thematisierung von Swinburnes Technik.⁷⁰⁶⁴ Swinburnes Werke erinnern zudem, in ihrer tiefen Erotik, an die Meister der Renaissance.⁷⁰⁶⁵

Woran sich Hofmannsthal in *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892) stößt, sind die untätigen Figuren, die sich dem Klatsch und der Intrige bereitwillig hingeben, was ihn mitunter auf *Hedda Gabler* verweisen lässt, in der um 10 Uhr morgens schon die ganze Stadt weiß, dass „Ejlert Lövborg in der Nacht schon wieder betrunken war“.⁷⁰⁶⁶ Lebensfremd sind die Figuren Ibsens, erscheinen sie wie Parzival, der mit kindischem Gemüt durch die Welt reitet: „Dieses Aufwachen in einer dämmernden Einsamkeit unter traumhaften Fragen nach Gott und Welt, auf die eine kindlich-traumhafte Mutterantwort folgt, das ist eigentlich das typische Aufwachsen in der dämmernden, rätselhaft webenden Atmosphäre des Elternhauses, wo alle Dimensionen verschoben, alle Dinge stilisiert erscheinen“.⁷⁰⁶⁷ Ein solcher Lebenswandel führe nur zu zwei Möglichkeiten, so Hofmannsthal, in das „Hinauslaufen der Nora in die Nacht“⁷⁰⁶⁸ oder aber zur Inszenierung unter den Menschen. Ibsens Baumeister Solneß begreift Hofmannsthal wiederum als eine „wunderliche Mischung von Allegorie und Darstellung realen Lebens“,⁷⁰⁶⁹ was ihn an die „Bauernkinder bei Nacht“⁷⁰⁷⁰ denken lässt, die in die „ausgehöhlte[n] Kürbisköpfe Lichter stecken“⁷⁰⁷¹ ließ. Dabei habe auch Solneß den Wesenszug das Sehnen zu der „dämmernden Einsamkeit“.⁷⁰⁷² Wenn auch nicht tätige Menschen wie Shakespeares Figuren, so erkennt der moderne Mensch sich in ihnen doch wieder, „durch die reiche und schweigende Seele eines wunderbaren Menschen, mit Mondlicht“.⁷⁰⁷³

7056SW XXXII. S. 69. Z. 3-5.

7057SW XXXII. S. 69. Z. 7.

7058SW XXXII. S. 69. Z. 15.

7059SW XXXII. S. 69. Z. 16.

7060SW XXXII. S. 71. Z. 13-14.

7061SW XXXII. S. 71. Z. 19.

7062SW XXXII. S. 71. Z. 36-39.

7063 „Aus tiefsinnigen Beinamen der Götter, aus Mysteriendunkel, aus der lallenden Gewalt heiliger Hymnen, aus Strophen der Sappho, aus den marmornen Leibern sonderbarer und widernatürlicher Gebilde des Mythos war eine wilde Schönheit wach geworden, von keiner heiligen Scham gebändigt.“ In: SW XXXII. S. 72. Z. 34-38.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 73. Z. 23-27.

7064 „[...] das Unheimliche, wie Kriegespfeifen, das Ängstigende, wie irren Wind in der Nacht; oder die Geliebte wird gemalt, wie die kindlichen Meister des Quattrocento malen“. In: SW XXXII. S. 74. Z. 22-25.

7065 „[...] so sehr wird alles Person: der bewaffnete Wind und die große Flamme mit riesigen Händen, und der Tag, der seinen Fuß auf den Nacken der Nacht setzt...“ In: SW XXXII. S. 73. Z. 38-40.

7066SW XXXII. S. 82. Z. 19-20.

7067SW XXXII. S. 82. Z. 36-41.

7068SW XXXII. S. 85. Z. 10.

7069SW XXXII. S. 87. Z. 2-3.

7070SW XXXII. S. 87. Z. 4.

7071SW XXXII. S. 87. Z. 4-5.

7072SW XXXII. S. 87. Z. 35.

7073SW XXXII. S. 88. Z. 18-19.

In *Gabriele D'Annunzio* (1893) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit Hofmannsthals Bezug zu der Moderne: „modern ist die instinctmäßige, fast somambule Hingabe an jede Offenbarung des Schönen, an einen Farbenaccord, eine funkelnde Metapher, eine wundervolle Allegorie.“⁷⁰⁷⁴ Wenn Hofmannsthal die Moderne definiert, dann bezieht er sich auch auf die Kunst der Moderne, wobei er davon ausgeht: „Die landläufige Moral wird von zwei Trieben verdunkelt: dem Experimentiertrieb und dem Schönheitstrieb, dem Trieb nach Verstehen und dem Trieb nach Vergessen.“⁷⁰⁷⁵ Mit der Moderne verbindet Hofmannsthal auch den Verlust der Religion; während frühere Völker sich in die Religion versenkt haben, „liefen unsere Schönheits- und Glücksgedanken in Scharen fort von uns, fort aus dem Alltag, und schlugen auf dem dämmernden Berg der Vergangenheit ihr prächtiges Lager“⁷⁰⁷⁶ auf. Hofmannsthal verbindet auch in dieser Schrift Grausamkeit mit diesem Motiv, wenn er sich auf einen Stoff D'Annunzios bezieht, in dem Bauern aus Fanatismus in die Kirche eines anderen Heiligen eindringen⁷⁰⁷⁷ oder auch durch die Thematisierung von *L'Innocente*, hier in Verbindung mit der Frau des Kindsmörders, die unter der Grausamkeit ihres Mannes leidet.

In *Gabriele D'Annunzio* (1894) zeigt sich das Motiv durch D'Annunzios letztes großes Buch, der *Triumph des Todes*, indem er das Leben in vielen Facetten schildert und in denen der Protagonist das Leben in sich ziehen will, „wie einer einen Bund Heu aufhebt und daraus den Duft des Sommers einschlürft, aber freilich nur des Sommers, dessen Nächte und Tage er erlebt und ganz in sich gesogen hat, als sie lebendig waren“.⁷⁰⁷⁸

In *Die Rede Gabriele D'Annunzios* (1897) zeigt sich das Motiv durch D'Annunzios Bezug zu den Menschen, die für Italien gekämpft und gefallen sind und die immer noch in der „dämmernde[n] Abendluft“⁷⁰⁷⁹ gegenwärtig scheinen. Ebenso zeigt sich das Motiv durch die Bücher auf dem Tisch, auf dem auch der Roman von Manzoni liegt, in dem sich die Jugend damals erkannt hat zu Zeiten der Pest und Fremdenherrschaft, die den „dunklen Hintergrund“⁷⁰⁸⁰ bilden. Auch in seiner Rede über den tätigen Bauern zeigt sich, bezugnehmend zu seiner Bedeutung als Autor, das Motiv. Selbst wenn er als Fremder unter ihnen stehen würde, so D'Annunzio, würde sein Wort nicht „weniger leuchtend ausdrücken, was in Eurem Denken dämmernd liegt“.⁷⁰⁸¹ Das Motiv zeigt sich hier aber auch in Verbindung mit D'Annunzios Lebendigkeit und Hang zur Tat, zur Einheit von Kunst und Land gesetzt („Und Ihr waret zufrieden, und doch wusstet ihr nicht von dem Lichte, in dem ich sie erblickte, und von dem göttlichen Sinn, der in meinem Lob verborgen lag.“).⁷⁰⁸² D'Annunzio will sich dabei als Tätigen verstanden wissen, und selbst den letzten Zweifler noch überzeugen: „Ich werde in seiner Kammer das Licht anzünden. Er wird sich an mich als Kind erinnern“.⁷⁰⁸³

Auch in *Die neuen Dichtungen Gabriele D'Annunzios* (1898 ?) bindet Hofmannsthal das Motiv ein, wenn er hier, in Anbindung an D'Annunzios „>>Allegorie des Herbstes<<“,⁷⁰⁸⁴ von dem Autor als einem „Künstler des großen Stiles“⁷⁰⁸⁵ spricht.

In *Walter Pater* (1894) zeigt sich das Motiv allein durch Hofmannsthals Betrachtung des Künstlers, der sich dem Leben verpflichtet sieht.⁷⁰⁸⁶

In *Gedichte von Stefan George* (1896) zeigt sich das Motiv durch den Gedichtband „>>Hirten- und

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 80. Z. 20.

7074SW XXXII. S. 103. Z. 3-5.

7075SW XXXII. S. 101. Z. 9-12.

7076SW XXXII. S. 107. Z. 25-28.

7077„[...] und wie die zwei Haufen wütender Menschen mit den zwei heiligen Namen als Feldgeschrei in der finsternen Kirche zwischen Lilien, Schnitzwerk und Blutlachen die Nacht durch morden.“ In: SW XXXII. S. 102. Z. 10-13.

7078SW XXXII. S. 145. Z. 16-19.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 143. Z. 12-15.

7079SW XXXII. S. 198. Z. 14.

7080SW XXXII. S. 199. Z. 4.

7081SW XXXII. S. 201. Z. 3-4.

7082SW XXXII. S. 204. Z. 37-40.

7083SW XXXII. S. 205. Z. 28-29.

7084SW XXXII. S. 291. Z. 18.

7085SW XXXII. S. 292. Z. 1.

7086„Die geheimnisvollen, nur dem Leben der Liebe vergleichbaren Vorgänge, wie die Seele des Künstlers sich in symbolischen, dem begrifflichen Ausdruck entzogenen Ideen zu äußern strebt und diese Ideen wieder in dunklem Drange ihren symbolischen Ausdruck dem äußeren Leben entnehmen, diese Vorgänge erfassen, heißt der Idee des Künstlers am nächsten kommen.“ In: SW XXXII. S. 139. Z. 18-23.

Preisgedichte<<“, ⁷⁰⁸⁷ in welchem Hofmannsthal die Lebendigkeit ausgedrückt sieht. „Schamhaftigkeit und bescheidener Hochmuth sind in den vielen Gedichten so vielfältig ausgedrückt, wie ein Berg und Fluss in vielen Skizzen zu einer Landschaft in vielen Beleuchtungen gesehen, im neuen Licht von Frühlingstagen, und an Sommerabenden, und in den unsicheren Stunden zwischen Nacht und Morgen.“ ⁷⁰⁸⁸ Hofmannsthals Ausführungen wirken dennoch relativ lose, da er keine Titel der angesprochenen Gedichte liefert; so verweist er mitunter nur auf die „ahnungsvolle Fülle und Leere [...] in schönen Beispielen ländlichen, einsamen Lebens“, ⁷⁰⁸⁹ bei der „untergehenden Sonne und zu den dunkelnden Wolken“, ⁷⁰⁹⁰ Gefühle, die die Scheu überholen („Verschwiegen duldend schwärmen alle Knaben / Vom Helden ihrer wachen Sternennächte“). ⁷⁰⁹¹ Des weiteren zeigt sich das Motiv auch durch die Freude, sich an Menschen zu wenden, die „zu einem dunklen Drang [anschwillt], das leichte Dasein geheimnisvollen Mächten aufzuopfern“ ⁷⁰⁹² oder durch die „Beleuchtung nach dem Gedächtnis der Reisenden, der Unsteten, die oft am frühen Morgen aufgebrochen sind“. ⁷⁰⁹³

Auch in den übrigen frühen Schriften findet sich das Motiv, vor allem auch in Verbindung mit der Betrachtung der Kunst. Dies wird bereits in dem Werk *Bilder (van Eyck: Morituri – Resurrecturi)* (1891) deutlich, indem es in Verbindung mit dem Betrachten eines Gemäldes von van Eyck steht: „Dann fiel das heiße, letzte Licht des sterbenden Tages auf ein Bild, das ich niemals gesehen hatte.“ ⁷⁰⁹⁴ In Verbindung mit dem Licht steht auch hier die Lebendigkeit, die der Betrachter auf dem Bild ausmachen kann, wobei gleichsam, durch den „sterbenden Tag[...]“, ⁷⁰⁹⁵ ein Bezug zum Tod erfolgt. Der Betrachter kann zudem über der Stadt einen „goldige[n] Dunst wie eine Wolke des Segens“ ⁷⁰⁹⁶ ausmachen, als es dunkel wird. Noch einmal spielt Hofmannsthal auf das vermeintlich Gegensätzliche an; hatte er das Bild doch durchaus als auf ihn wirkend beschrieben, obwohl neben der Komponente des Schönen auch Bettelkinder zu sehen sind, wird der Eindruck der Lebendigkeit des Bildes durch die Unterschrift kontrastiert: „Noch einmal zuckte die Sonne im letzten Glanze auf und ich sah ein Wort unter dem Bilde stehen. Dann stand ich in grauer Dämmerung, in meinen Augen aber flimmerte purpurn das Wort nach: *Morituri*.“ ⁷⁰⁹⁷ Hofmannsthal schafft dabei eine gewisse Distanz zu dem Bild van Eycks und dessen Wirkung, wenn er den Betrachter erst Jahre später neuerlich in die Kapelle treten lässt; nun ist es der „Strahl des Mondes“, ⁷⁰⁹⁸ unter dem er das Bild sieht. Auch auf dem Bild, dem er nun gegenübersteht, kann der Betrachter das Motiv ausmachen, durch die Dunkelheit bei gleichzeitiger Anwesenheit des Mondes, und ebenso kann er unter dem „Strahl des Mondes“ ⁷⁰⁹⁹ letztendlich den Titel des Bildes ausmachen: „[...] und ich las: *Resurrecturi*. Da trat eine Wolke vor den Mond, ich stand in Nacht.“ ⁷¹⁰⁰

Auch in dem Werk *Die Mozart-Zentenarfeier in Salzburg* (1891) zeigt sich das Motiv, und zwar in Verbindung mit den Feierlichkeiten in der Stadt Salzburg, wobei die Dunkelheit hier Teil des vielfältigen Stadtbildes ist. ⁷¹⁰¹ Hofmannsthal schildert Salzburg mit aller Ausführlichkeit („die finsternen Thore grün umwunden“), ⁷¹⁰² weil sich die Stadt für die Feierlichkeiten geschmückt hatte: „jetzt glitzernde

7087SW XXXII. S. 170. Z. 18.

7088SW XXXII. S. 170. Z. 32-36.

7089SW XXXII. S. 170. Z. 37-38.

7090SW XXXII. S. 170. Z. 39-40.

7091SW XXXII. S. 171. Z. 15-16.

7092SW XXXII. S. 171. Z. 22-24.

7093SW XXXII. S. 172. Z. 3-4.

7094SW XXXII. S. 28. Z. 3-4.

7095SW XXXII. S. 28. Z. 3.

7096SW XXXII. S. 28. Z. 17-18.

7097SW XXXII. S. 28. Z. 20-23.

7098SW XXXII. S. 28. Z. 25.

7099SW XXXII. S. 29. Z. 2.

7100SW XXXII. S. 29. Z. 4.

7101, „Aber die Stadt hat so viel Seelen, daß ein Abbé nicht ausreicht, alle zu verstehen. Die polirte Anmut eines lichten Platzes, wo bläulicher Weihrauchdampf aus offenen Kirchenthoren über eine Gruppe galant lächelnder Tritonen hinschwebt, verschlingt ein dunkles Gewölbe, das feuchtkalt und glitschig emporführt zu Fallgittern und eisenbeschlagenen Zinnen, zu moderigen Verließen und der ganzen düsteren Deutschheit von Akens Bildern voll Kobolden [...]. Und Nachts auf dem gelbschäumenden Wasser der unstete Widerschein bengalischer Lichter, tanzender Fackeln, gespenstische Schatten an den fahlrothen Mauern hinzucken.“ In: SW XXXII. S. 31. Z. 1-32.

7102SW XXXII. S. 31. Z. 35.

Sternennacht, in einer Stunde Gewittersturm, heulend und prasselnd...das war dieses Fest für die Jünger des zweiten Grades, ein großes, reiches und seltenes Fest.“⁷¹⁰³ Hofmannsthal betrachtet in dieser Schrift auch die Wahrnehmung der Menschen für diese Feierlichkeiten, die die „Todtenfeier eines Unsterblichen“⁷¹⁰⁴ ist. Gleichsam aber betont Hofmannsthal die Wichtigkeit der Lebendigkeit, weshalb eine Rückkehr zu Mozart nicht sinnig ist.⁷¹⁰⁵

Vielfach zeigt sich die Einbindung des Motivs auch in *Südfranzösische Eindrücke* (1892) bedingt durch die Reisebeschreibungen und die Erlebnisse in Frankreich, sowie hier der Stadt Chambéry („bei Naht aber, im Mond, ist sie ganz Rococo“).⁷¹⁰⁶

In der Schrift *Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche* (1892) zeigt sich das Motiv bezogen auf die Schauspielkunst der Duse, die sich auf nichts Anderes als die Konzeption bezieht: „Manches an ihrer Charakteristik verstehen wir nicht gleich mit dem Bewußtsein; es wirkt nur auf unsere dunklen Vorstellungsmassen ein und erzeugt Stimmungen, die mit der Gewalt einer Suggestion über uns kommen.“⁷¹⁰⁷ Auch in der Rolle der *Nora* zeigt sie sich auf Hofmannsthal wirkend, spielt sie doch das „öde Dunkel hinter dem Lachen“,⁷¹⁰⁸ wobei Hofmannsthal auch durchaus das symbolische „>>Hinausgehen in die Nacht<<“⁷¹⁰⁹ in ihrer Rolle der *Nora* betont.

Auch in der zweiten Schrift *Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche* (1892) zeigt sich das Motiv und zwar mit dem Erleben der Kunst.⁷¹¹⁰ Hofmannsthals Schrift dient ihm aber auch dazu, sich auf verschiedene Autoren zu beziehen und deren Wahrnehmung der Kunst: so habe es Goethe gegeben, der für die Welt ein großer Spiegel gewesen war, und dann hatte es solche Dichter wie Eichendorff gegeben, die „kleinere Spiegel“⁷¹¹¹ gewesen sind durch ihre Kunst: „So einer war Eichendorff, der das sehnsüchtige Suchen offenbarte und das rätselhaft Rufen der athmenden Nacht, wenn die Brunnen plätschern“. ⁷¹¹² Wie in vorangegangenen Schriften, hebt Hofmannsthal auch hier die Bedeutung der Lebendigkeit hervor, in diesem Fall die der Schauspielerin, und kommt in Folge dessen auch auf die erwartete angestrebte Lebendigkeit anderer Künstler, wie Goethe, zu sprechen. „Die lebendigen Künstler gehen durch das dämmernde sinnlose Leben, und was sie berühren, leuchtet und lebt.“⁷¹¹³

In *Von einem kleinen Wiener Buch* (1892) attestiert Hofmannsthal dem Dichter Anatol aus Schnitzlers gleichnamigem Werk eine Sehnsucht zur Vergangenheit, eine Rückkehr ins naive Erleben. Anatol selbst erscheint wie eine Figur aus der Vergangenheit, „wo es immer noch so viele Gärten gibt und wo in den warmen Nächten aus den kleinen dämmrigen Zimmern die vielen verwirrenden Geigen tönen“⁷¹¹⁴ sind. Der ästhetizistisch geprägte Anatol zeigt sich minder von den „hellen Strahlen“⁷¹¹⁵ angezogen, als von dem was „dämmernd und webt“. ⁷¹¹⁶ So befällt den Leser und damit auch Hofmannsthal, beim zweiten Lesen dieses Buches, die „dämmernde Ahnung versäumter Unendlichkeiten“.⁷¹¹⁷

Auch in *Das Tagebuch eines jungen Mädchens* (1893) steht das Motiv im Sinne der Konzeption,

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 31. Z. 41, SW XXXII. S. 32. Z. 25.

7103SW XXXII. S. 31-32. Z. 41//1-2.

7104SW XXXII. S. 32. Z. 38-39.

7105„[...] Und die großen Männer der Vergangenheit ehren wir zwar um das, was sie in Licht erlöst haben, aber uns geziemt es nur, des Dunkels zu gedenken, darin sie uns noch zurückließen.<<“ In: SW XXXII. S. 33. Z. 1-4.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 32. Z. 36, SW XXXII. S. 33. Z. 4.

7106SW XXXII. S. 63. Z. 1-2.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 63. Z. 4, SW XXXII. S. 63. Z. 7. SW XXXII. S. 63. Z. 9, SW XXXII. S. 63. Z. 37, SW XXXII. S. 64. Z. 7, SW XXXII. S. 64. Z. 32-33, SW XXXII. S. 64. Z. 38.

7107SW XXXII. S. 50. Z. 1-4.

7108SW XXXII. S. 55. Z. 24.

7109SW XXXII. S. 56. Z. 14-15.

7110„Nachts aber konnten sie nicht schlafen und wandelten in Schaaren auf wachen, weichen Fluren und redeten im Rausch von der neuen Tragödie. Dieses Leben haben wir gelebt, ein paar tausend geweihte Menschen, in der ganzen, großen, lauten Stadt.“ In: SW XXXII. S. 58. Z. 18-23.

7111SW XXXII. S. 60. Z. 41.

7112SW XXXII. S. 61. Z. 3-5.

7113SW XXXII. S. 61. Z. 17-18.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 61. Z. 9.

7114SW XXXII. S. 285. Z. 22-24.

7115SW XXXII. S. 286. Z. 16.

7116SW XXXII. S. 286. Z. 18-19.

7117SW XXXII. S. 286. Z. 30.

spricht Hofmannsthal doch hier davon, dass beinahe nichts ungesagt bleibt: „dieses Sehen der Dinge in freier, lichter Luft, ohne jede conventionelle Beleuchtung“. ⁷¹¹⁸ Des weiteren zeigt sich das Motiv hier in Verbindung mit der Naivität der Frau gesetzt. ⁷¹¹⁹

Das Motiv findet auch in *Die Malerei in Wien* (1893) Eingang und zwar durch die Betrachtung der Kunstwerke, die „etwas wie die überwache Erregtheit und Empfänglichkeit nach schwarzem Kaffee und Nachtwachen“ ⁷¹²⁰ erzeugen. So hebt Hofmannsthal mitunter die Bilder Böcklins hervor und die „rücksichtslosen Menschenköpfe des Stauffer-Bern [...] mit heller heißer Luft, flirrendem Licht und Sonnenkringeln auf Kieseln des Baches; und da war die faszinierende Dämmerung des Abends“. ⁷¹²¹ Dunkelheit, das zeigt sich auch in dieser Schrift, hat nicht zwangsläufig etwas mit ästhetizistischer Verblendung zu tun, sondern ist auch Teil des Lebens, auch Teil der Wahrnehmung des Schönen, das hier mit der Lebendigkeit in Verbindung gesetzt wird. ⁷¹²² Aber in diesem Werk zeigt sich ein negativer Bezug zur Dunkelheit (Dämmerung), wenn Hofmannsthal äußert, dass sich der Mensch nach der Lebendigkeit, nach dem Sich-Lösen aus der Stagnation sehnt: „Aber unter dem Bildungsphilister, unter dem Product aus Gymnasial-, Zeitungs- und Lexiconsbildung ist in fast jedem Menschen ein dämmerndes Wesen, das vegetiert, träumt, von Angst, Rausch und Sehnsucht lebt und sich wegen seiner vermeintlichen Niedrigkeit und Häßlichkeit nie an den Tag traut [...]. Diese dämmernde Welt in uns liebt die Aufregung, die das Nicht-Gemeine gibt, und schauert zusammen, sooft ein wirklicher, ein schaffender Künstler vorübergeht.“ ⁷¹²³ Hofmannsthal verdeutlicht aber auch mit dem Motiv, dass Österreich seine Entwicklung maximal gerade in Aussicht hat, aber im Grunde noch in einem dämmernden Zustand ist: „Seit anderhalb Jahrzehnten fällt von der großen europäischen Kunst so viel Licht auf den Wiener Boden wie durch eine Türritze in ein dunkles Nebenzimmer. So wie dem Olm in der ewigen Dämmerung der Grotten, ist uns der Blick für das Wesentliche der Malerei matter geworden und stumpfer.“ ⁷¹²⁴

Auch in *Über moderne englische Malerei* (1894) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Betrachtung der Kunst, im Besonderen durch die Werke von Edward Burne-Jones: „hier in den dämmernden Tiefen des einsamen Seins treten andere Gegenspieler auf, die kosmischen Gewalten, die Herren des Traumes und des Todes, Pan, der unreif geborene Gott, [...] und andere göttliche, wundervolle Personifikationen des sehnsüchtigen, des drohenden, des berausenden, des tödtlichen Daseins.“ ⁷¹²⁵ Hofmannsthal hebt schließlich, in Bezug auf die Konzeption, die präraffaelitischen Maler hervor, doch zeigt sich in dieser Passage der Schrift, die Nacht als Teil der bejahenden Berausung durch die Kunst: „Kunst ist schließlich Natur auf Umwegen; Quellwasser auf dem Umweg durch Wurzel und Rebe heißt Wein und ist nicht schlimm. Wir fahren nachts übers Meer.“ ⁷¹²⁶ Diese Kunst ist durchzogen von früheren Zeitaltern (Griechenland, Rom, Mittelalter und dem Heidentum) und hat Frauenfiguren hervorgebracht, die in „einem matten Licht wie auf dem Grund des Meeres“ ⁷¹²⁷ stehend erscheinen, sind ihre Seelen doch getränkt von ihren Krankheiten. So nimmt Hofmannsthal mitunter Bezug auf jene Beatrice, die Geliebte Dantes, die durch Rossetti in einem Gemälde verewigt wurde: „wie ein Vampyr war sie mehr als einmal schon todt und kennt das Geheimnis des Grabes; und ist untergetaucht in Meerestiefen, und immer schwebt davon um sie dieses fahle Licht“. ⁷¹²⁸

Während in *Theodor von Hörmann* (1895) nur kurze Bezüge zum Motiv erfolgen, dort aber in Verbindung mit der Betrachtung der Kunst, ⁷¹²⁹ sowie auch in *Das Buch von Peter Altenberg* (1896) ⁷¹³⁰ und in

7118SW XXXII. S. 75. Z. 31-33.

7119SW XXXII. S. 78. Z. 1.

7120SW XXXII. S. 112. Z. 4-6.

7121SW XXXII. S. 112. Z. 13-16.

7122„Da war Leben, da grüßte Kunst die Kunst und Ruhm den Ruhm; da waren, ergreifender als alles, die, an denen >>Anmaßung uns wohlgefällt<<, die, so ihre Hände mit bebenden feinen Fingern nach dem Besitz der Welt ausstrecken, die Jungen, deren Namen morgen leuchten und glühen werden.“ In: SW XXXII. S. 112. Z. 22-26.

7123SW XXXII. S. 114. Z. 3-12.

7124SW XXXII. S. 114. Z. 15-19.

7125SW XXXII. S. 134. Z. 17-24.

7126SW XXXII. S. 136. Z. 5-7.

7127SW XXXII. S. 136. Z. 22-23.

7128SW XXXII. S. 136. Z. 39-41.

7129SW XXXII. S. 157. Z. 5.

7130SW XXXII. S. 191. Z. 36, SW XXXII. S. 193. Z. 33.

Französische Redensarten (1897),⁷¹³¹ zeigt sich in *Moderner Musenalmanach* (1893) gleich ein vielfacher Bezug zum Motiv. So bezieht sich Hofmannsthal mitunter auf ein Gemälde Uhdes mit religiöser Thematik⁷¹³² oder auf ein Werk von Stuck,⁷¹³³ als auch ein Selbstbildnis des Malers, welches ebenfalls in diesem Künstlerbuch zu sehen ist: „Die Züge sind ins Heroische-Dämonische stilisiert, bleich mit dunkeln Augenhöhlen und rabenschwarzem Haar.“⁷¹³⁴ Neben den Werken Karl Bleibtreus erwähnt Hofmannsthal auch die Werke von Arno Holz („ein alter Garten, in feuchtkalter Dämmerung“).⁷¹³⁵ Letztendlich legt Hofmannsthal dar, dass man im *Musalmanach* zwei Gruppen von Künstlern finden könne: für die Einen mögen die Verse Paul Scherbarts gelten, in denen er sich von der Welt anwendet („Laß die Erde, laß die Erde! / Laß sie liegen, bis sie fault“),⁷¹³⁶ während für die zweite Gruppe die Worte von Johannes Schlaf gelten mögen: „>>Eine herrliche, herrliche Gotteswelt lebt in mir mit Blumen und sonnigen Fluren und Gestirnen, mit den wunderbaren Leidenschaften der Menschen...Und nie darf ich ihrer froh werden, nie mich so recht in ihr verlieren!...Was thut not? Wie häßlich ist das alles, wie dumm, wie dunkel, wie ewig verhüllt!...<<“⁷¹³⁷

In *Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts* (1893) bezieht sich Hofmannsthal auf Richard Muthers Buch *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert* (1893), wenn es heißt: „Wir hatten möglicherweise Recht, wenn uns die harte, kalte Farbengebung manches Rahl und manches Ingres an einem Öldruck erinnerte, während wir Orgien von Licht, Dunkel, Bewegung, Leidenschaft genossen vor den Bildern eines Delacroix“.⁷¹³⁸ Durch eben jenes Buch von Muther, widerfahre den Malern Gerechtigkeit. So steht vor der „taghellen scharfen Kritik allzu grell beleuchtet“⁷¹³⁹ die Historienmalerei, während Hofmannsthal sich von der Moderne eine weitere Öffnung für die Lebendigkeit erhofft. In Muthers Buch sieht er den ersten Schritt dazu getan, womit Hofmannsthal diesen Aufbruch mit dem Licht verbindet: „Wie ein frischer Stoß vom Morgenwind, der, den Nebel verdrängend, ein ganzes Tal mit kühler Helligkeit erfüllt, wirkt am Ende des ersten Bandes dieses Hereinbrechen des Modernen, des Alleinlebendigen, in die Stickluft des Ateliers, voll von antiken Gipsabgüssen, braunen Kopien, drapierten Modellen und Theatermöbeln“.⁷¹⁴⁰

In *Franz Stuck* (1893) geht Hofmannsthal der Entwicklung Stucks von einem Karikaturisten zu einem Maler nach. Durch Stucks frühere Beschäftigung mit der Allegorie und der Karikatur, war eine Landschaftsmalerei „voll phantastisch sinnlicher Lyrik“⁷¹⁴¹ entstanden, wobei er für das „>>schummerige, farbenträumerische<< einer gewissen Avenstunde“⁷¹⁴² besonders affin war.⁷¹⁴³ Aber Stuck verharret laut Hofmannsthal nicht in der Dämmerung, sondern er hat ebenso eine Affinität für das Licht: „Neben dieser Abendstunde liebt Stuck den grellen heißen Tag; hinter den in Sonnenlicht gebadeten Strand legt er dann gern einen Streifen Meeres von jenem eigentümlich penetranten Blau, das Böcklin gefunden hat. Diese Antithese vom feuchten satten Dunkel und blendendem oder weichem Weiß erscheint dann in interessanten Variationen: als schwarzsammtener Schlangenleib um weiße Frauenkörper geschlungen oder zwischen weißen Blüten auf weichem Rasen hingleitend.“⁷¹⁴⁴

Auch in *Internationale Kunst-Ausstellung 1894* (1894) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Beschreibung der gesehenen Bilder, die die moderne Landschaftsmalerei repräsentieren. Zwar sind die

7131SW XXXII. S. 210. Z. 5, SW XXXII. S. 210. Z. 9, SW XXXII. S. 212. Z. 39.

7132Dieser malt die „evangelischen Geschichten, die unbegreiflichen fernen, in unser Leben hinein, setzt an unsere Eichtentische zu unseren ärmlichen Küchenlampen in blauen Blusen die Apostel und den Herrn“. In: SW XXXII. S. 90. Z. 1-4.

7133„Seine Furien warten an der Straßenecke auf den Mörder, sind das Grauen, das uns in dunklen Gassen täglich packen mag.“ In: SW XXXII. S. 90. Z. 11-12.

7134SW XXXII. S. 90. Z. 19-21.

7135SW XXXII. S. 92. Z. 7.

7136SW XXXII. S. 92. Z. 30-31.

7137SW XXXII. S. 93. Z. 1-6.

7138SW XXXII. S. 96. Z. 12-21.

7139SW XXXII. S. 97. Z. 13-14.

7140SW XXXII. S. 98. Z. 19-23.

7141SW XXXII. S. 117. Z. 5.

7142SW XXXII. S. 117. Z. 5-6.

7143„Jener Abendstunde, wo die Dinge ihr Körperliches verlieren und bebenden voll dunkler Farbe gesogenen Schatten gleich in die feuchte Luft gewebt erscheinen. Durch diese mystisch schwimmende Dämmerung dann glühende Lichter stechen zu lassen: als verirrte Sonnenflecke, als opaline unheimliche Satansaugen, als Stücke tiefblauen Abendhimmels zwischen schwarzen Baumstämmen“. In: SW XXXII. S. 117. Z. 9-12.

7144SW XXXII. S. 117. Z. 14-21.

schottischen Landschaften, vor allem von Nisbet und Stevenson, zu sehen⁷¹⁴⁵ und „erzählen die unerschöpflichen Wunder der Dunst- und Dämmerstimmungen ihrer Moorlandschaften“.⁷¹⁴⁶ Doch vermisst Hofmannsthal die besten Maler. So verweist Hofmannsthal mitunter auf das Gemälde *Diana und Endymion* von Symons, das „ein seltsamer Versuch [ist], Stilinspirationen der Renaissance mit ganz modernen Dämmerstimmungen zu verschmelzen“.⁷¹⁴⁷ Hofmannsthal führt weiterhin aus, dass die amerikanische Malerei weniger unter dem Einfluss des Mutterlandes zu stehen scheint, als unter dem Einfluss Japans und Frankreichs; so erinnern die „impressionistischen Beleuchtungsstudien von Eduard Grenet“⁷¹⁴⁸ an die Arbeiten der Corot und Manet. Des weiteren bezieht sich Hofmannsthal auf die moderne Landschaftsmalerei der Holländer,⁷¹⁴⁹ und bemängelt an den Franzosen, dass sie es nicht zu Stande gebracht haben, in einer europäischen Ausstellung die besten Bilder zu stellen, sondern dass Frankreich vielmehr nur durch viele erotische Gemälde vertreten sei.⁷¹⁵⁰ Zwar erwähnt er den Maler Henner („großer Künstler [...]: dann malt man in die goldigbraune Dunkelheit der alten Spanier so wundervoll körperliche, warme, leuchtende nackte Formen hinein“),⁷¹⁵¹ doch dessen Kunst sei schon 25 Jahre her. Lediglich zwei interessante Bilder innerhalb der französischen Abteilung hebt Hofmannsthal hervor: *Café concert* von Béraud und *Sonne im Nebel* von Baillet.⁷¹⁵² An den vertretenen Werken aus dem Deutschen Reich bemerkt Hofmannsthal den gänzlichen Mangel an Originalität; allein den Werken Max Klingers spricht er diese zu.⁷¹⁵³ Hofmannsthal beschreibt mitunter eines seiner Werke, in dem ein alter Arzt der Gartenmusik lauscht, während der Tod in einem Baum schon auf ihn wartet.⁷¹⁵⁴ Doch von den Werken Max Klingers kann für Hofmannsthal nur bedingt die Rede sein, ist er mit seinen Werken doch überhaupt nicht Teil der Ausstellung. Des weiteren nimmt Hofmannsthal auch Bezug zu der österreichischen Kunst. So hat die Wiener Malerei, im Vergleich zu den Engländern, „erstaunlich wenig Charakter“.⁷¹⁵⁵ Dabei liefert für ihn, und er bezieht sich hier explizit auf Wien, seine eigene Lebensumgebung genug künstlerische Sphäre, ist für ihn doch Wien eine Stadt mit „weiche[r], lichtdurchsogene[r] Luft“.⁷¹⁵⁶ Wien wird von Hofmannsthal hier als Träger einer künstlerischen Atmosphäre verstanden,⁷¹⁵⁷ doch verstehen es die Künstler für ihn nicht, diese in ihre Werke zu übertragen. Dies führt ihn dazu den *Mariazeller Lichterumgang* des Goltz zu erwähnen, welches weder „die starke noch die einheitliche Stimmung [hat], die ihm Noth thäte“.⁷¹⁵⁸

Auch in *Ausstellung der Münchener >>Secession<< und der >>Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler<<* (1894) bezieht sich Hofmannsthal neuerlich auf die momentan mangelhafte Gegenwartskunst: „Vielmehr dem Dunklen, Dräuenden der Natur, die uns ihre stummen Geschöpfe stumm entgegenstreckt, und den Geberden der Menschen die, im Dasein verloren, auf sich selber vergessen, werden wir auf die Spur geführt.“⁷¹⁵⁹ Hofmannsthal bezieht sich auch auf verschiedene Künstler, die er kritisch betrachtet, so auf Albert Keller: „Um einen Effekt von starkem Mondlicht auf nacktem Fleisch herauszubringen, hängt er ein Modell in der Art des Gabriel Max auf ein Märtyrerkreuz, ohne sich mit dem Thema selber innerlich

7145Diese treten mit Einfachheit den „complicirten Lichtspielen eines malerisches Märchenlandes“ entgegen. In: SW XXXII. S. 120. Z. 35-36.

7146SW XXXII. S. 120. Z. 32-34.

7147SW XXXII. S. 120. Z. 38-39.

7148SW XXXII. S. 121. Z. 37.

7149„Die andern malen Gassen, Grachten, Heide, Strand, am liebsten in der Abenddämmerung.“ In: SW XXXII. S. 122. Z. 5-6.

7150Über die gemalten nackten Frauen, heißt es: „[...] ob sie ein Fez aufhat oder ein Irrlicht, ob die rosige Beleuchtung von oben durch ein Bienengewölbe hereinkommt oder von der Seite“. In: SW XXXII. S. 123. Z. 2-4.

7151SW XXXII. S. 123. Z. 7-9.

7152Über das Werk von Baillet, äußert sich Hofmannsthal wie folgt: „Über das zart schauernde, helle, fast weiße Meer schwimmen im Morgenduft weiße Gänse. Hinten verschweben die duftige Ufer in gelblich und rosa angehauchten Dunst und Licht. Das ganze Bild riecht nach Reinheit und Kühle.“ In: SW XXXII. S. 123. Z. 20-24.

7153„Dr. Brahms freilich, der kennt ihn; zum Dank für tönende Erlebnisse der träumenden Seele hat der in Leipzig dem in Wien ein paar Bogen voll stummer Phantasmata geschenkt“. SW XXXII. S. 124. Z. 8-11.

7154„[...] und um die eitlen und herrischen Göttinnen, die hinter der Gartenmauer in seltsam geformten Galeeren über ein dunkel leuchtendes Meer fahren“. In: SW XXXII. S. 124. Z. 16-18.

7155SW XXXII. S. 126. Z. 11-12.

7156SW XXXII. S. 126. Z. 19.

7157„Und dann, später abends, die Dämmerung der Wienufer: über der schwarzen Leere des Flußbettes das schwarze Gewirre der Büsche und Bäume, von zahllosen kleinen Laternen durchsetzt, auf einen wesenslosen transparenten Fond graugelben Dunstes aufgespannt und darüber, beherrschend, die drei dunklen harmonischen Kuppeln der Karlskirche!“ In: SW XXXII. S. 126. Z. 31-36.

7158SW XXXII. S. 127. Z. 30-31.

7159SW XXXII. S. 147. Z. 34-35//1-2

auch nur im geringsten abzufinden“.⁷¹⁶⁰ Hofmannsthal kritisiert dabei primär, dass es sich bei diesen Kunstwerken nicht um etwas Empfundenes handelt, sondern dass sie eine bloße Nachahmungen darstellen.⁷¹⁶¹ Neben der Kritik an den Künstlern und ihrer Umsetzung, erwähnt Hofmannsthal auch Franz Stuck, den er einen großen Künstler heißt, der neben der Anlehnung an Böcklin und Klinger einen neuen Akzent gefunden hat („dämmerige Abendlandschaft, verschwimmende Bäume, schwarze Teiche“);⁷¹⁶² dies führt ihn auch dazu Stucks *Krieg* zu erwähnen: „Eine kleine Abendlandschaft mit dämmrig verschwimmendem Reiter, schummerigen Raben und schimmerigen Bäumen, nachlässig gemalt und allzusehr Stuck“.⁷¹⁶³ Auch in dem zweiten Teil der Schrift zeigt sich ein Bezug zum Motiv, wenn Hofmannsthal zahlreiche Künstler und verschiedene Werke derer erwähnt: so führt er mitunter das Gemälde *Villa am Meer* von Benno Becker an,⁷¹⁶⁴ des weiteren das religiöse Bild der Madonna von Hugo König⁷¹⁶⁵ oder das Heiligenbild von Hierl-Deronco, „mit dem asketischen Gesicht, dem Heiligenschein und dem violetten Schleier unter nächtlichen Bäumen“,⁷¹⁶⁶ wobei Hofmannsthal diesem Werk abspricht, ein kräftiges Kunstwerk zu sein. Hofmannsthal hebt aber zumindest positiv den Künstler Ludwig von Hofmann hervor, der wohl in seinem künstlerischen Wesen noch nicht vollendet ist, der aber immerhin die Anlagen dazu hat, ein Großer zu werden. Wenn Hofmannsthal so etwas wie die Wiedergabe der Natur finden will, so zeigt sich dies, wenn er weiter ausführt: „Hat Benno Becker die reichsten Organe, den Zauber der dunkelblauen südlichen Nacht sich zu assimilieren, so atmet auf drei Bildern von Riemerschmid dreifach das schöne Leben des deutschen Sonnenunterganges: einmal die Kuppen überglühend, einer phantastischen Stimmung nahe, dann durch rothbraune Stämme in stummer flacher Gluth blinkend, dann als milder Glanz auf gelbgrünen dichten Wipfeln.“⁷¹⁶⁷

In *Philosophie des Metaphorischen* (1894) bezieht sich Hofmannsthal auf *Die Philosophie des Metaphorischen In Grundlinien dargestellt* von Alfred Biese. Hofmannsthal greift hier die „griechischen Naturphilosophen und die christlichen Kirchenväter“⁷¹⁶⁸ auf, deren „dunkle[...] Gleichnisse [...] wie Spiegel“⁷¹⁶⁹ auf den Dichter wirken, wobei diese Bezauberung Hofmannsthal die Hoffnung äußern lässt: „Ich wollte, ich wüßte mehr von dem dunklen Plotin als dieses eine, daß er jedes Erkennen einer Wahrheit einen mystischen Act nannte“.⁷¹⁷⁰ Doch Alfred Bieses Buch ist für Hofmannsthal letztendlich eine Enttäuschung, erwartete er doch in dem Werk den Weltzusammenhang zu spüren, diesen „ganzen mystischen Vorgang[...], der uns die Metapher leuchtend und real hinterläßt“.⁷¹⁷¹ Doch wären Hofmannsthals Vorstellungen, in denen er ebenso die Dunkelheit eingebunden hat, erfüllt worden,⁷¹⁷² dann wäre Bieses Werk wohl keine „ordentliche Abhandlung“⁷¹⁷³ mehr.

In *Über ein Buch von Alfred Berger* (1896) nimmt Hofmannsthal Bezug auf Alfred Bergers Buch

7160SW XXXII. S. 148. Z. 18-21.

7161Ein gewisses Zugeständnis zeigt er für das *Hubertusbild* von Herterich: „diesem Bild mit den lichten Birken und dem dritten, wo ein junges Mädchen in einer wundervolle Dämmerung Clavier spielt, immerhin so tiefes Erleben von Farbe und Licht, daß sie wie schöne gute Kunst berühren.“ In: SW XXXII. S. 149. Z. 7-10.

7162SW XXXII. S. 149. Z. 24-25.

7163SW XXXII. S. 149-150. Z. 39-41//1.

7164„[...] Verherrlichungen der dunklen Fluth der schwarzen Pinien, der weißleuchtenden Marmotrtreppen in der dunkelblau webenden südlichen Nacht.“ In: SW XXXII. S. 150-151. Z. 39//1-2.

7165„Sie ist sehr jung, in ganz weiße reiche Tücher wie in Grabtücher eingehüllt, und unsäglich einsam mit dem unwissenden nackten Kind im Arm; neben ihr aus der kahlen Mauer brechen geschwollene dunkle Trauben“. In: SW XXXII. S. 151. Z. 8-11.

7166SW XXXII. S. 151. Z. 16-17.

7167SW XXXII. S. 153. Z. 25-31.

7168SW XXXII. S. 130. Z. 2-3.

7169SW XXXII. S. 130. Z. 6.

7170SW XXXII. S. 130. Z. 19-21.

7171SW XXXII. S. 131. Z. 3-4.

7172„Ringsum laufen Wände von dunklem Laub, und aus dem Dunkel glimmen weiße Blütentrauben der Akazien und funkeln die vergoldeten Lanzenspitzen des Eisengitters [...] und weithin glühen in die ferne Dämmerung goldgrün und kupferroth Kuppeln und Knäufe von Thürmen.“ In: SW XXXII. S. 131. Z. 21-27.

„Aber endlich, getroffen von so viel Schönheit, müssen diese jungen Menschen anfangen, von der Kunst zu reden, wie die Memnonssäulen tönen müssen, wenn das Licht sie trifft. Und sie sind ja >>innerlich so voll Figur<<, so durchtränkt mit Metaphorischem, so gewohnt, ihre Seele unter seltsamen Gleichnissen anzuschauen, ihren Lebensweg mit drohenden und lockenden apokalyptischen Gestalten zu umstellen; sie sagen zur Welt: [...] >>Deine Dämmerung ist voll Sehnsucht<<“. In: SW XXXII. S. 131. Z. 35-41//1-4.

7173SW XXXII. S. 132. Z. 10.

Studien und Kritiken, welches sich mit der dramatischen Kunst beschäftigt. So bindet Hofmannsthal auch hier das Motiv in Verbindung mit der Kunst ein.⁷¹⁷⁴ Während die Meisten über die Erlebnisse der Kunst schweigen, redet Berger jedoch über diese. Durch Hofmannsthals Auffassung, dass der Dichter nicht davor fliehen kann Worte zu produzieren,⁷¹⁷⁵ kommt er auf Goethe zu sprechen und dessen „Vorrede zur >>Farbenlehre<<“,⁷¹⁷⁶ über die es heißt: „Wie wird da den Leiden und Thaten des Lichtes mit der *einen* Absicht nachgegangen, die geheimnisvolle Sprache aufzuschließen, in der die Natur zu bekanten, zu unbekanten, zu verkannten Sinnen redet“.⁷¹⁷⁷

In *Englischer Stil* (1896) zeigt sich das Motiv durch die naiven Shakespeare'schen Figuren, die den Modernen nur durch die Romantiker übermittelt worden sind: „Shelley, Keats, Charles Lamb: empfindsame Seelen, von einer subtileren Trunkenheit als andere, schon von dem zarten Licht der Sterne so beherrscht wie andere von der sehnsüchtigen Gewalt des Mondes.“⁷¹⁷⁸ Durch jenes Hindurchgehen durch die romantische Epoche, haben die Figuren Shakespeares ihre Naivität eingebüßt: „Ihre großen, sehnsüchtigen und fragenden Augen stehen immer weit offen, und ihre Lider sind so fein, daß sie gar keine wirkliche Ruhe und Dunkelheit verschaffen können.“⁷¹⁷⁹ Über das junge Mädchen, das Eingang in Poesie und Malerei gefunden hat, kommt Hofmannsthal wieder auf die Barrisons zu sprechen: „Er hat fünf oder sieben solcher stilisierter Puppen, die irgendwie an präraphaelitische Engel erinnern und irgendwie an hundert andere fremdartige Wesen, auf die Bühne einer Singspielhalle oder eines Wintergartens gestellt, in das brutalste grelle Licht, in die mit der vielfältigen bösen Schwere des Lebens angefüllte, von Lärm und Unruhe bebende Atmosphäre.“⁷¹⁸⁰ Diese Frauen, Vivian, Gertrud, Mabel und Maud, haben „mondhelle Hügel“⁷¹⁸¹ um sich.

Mit *Kaiserin Elisabeth* (1898) wendet sich Hofmannsthal der Übersetzung des Nachrufs D'Annunzios auf die österreichische Kaiserin zu. Auch hier zeigt sich die Verbindung zwischen Tod und Dunkelheit, wenn es heißt: „Das Sterbliche der Kaiserin, die nicht rasten konnte, ist hinabgesunken in eine dunkle und kalte Gruft“.⁷¹⁸²

In der Schrift *Vom dichterischen Dasein* (1907) zeigt sich das Motiv, wenn Hofmannsthal das Heraustreten von Novalis und Hölderlin aus dem Schattendasein hinaus ins „Licht“⁷¹⁸³ beschreibt. Hofmannsthal bestätigt die Verbindung dieser beiden Dichter mit der Helligkeit,⁷¹⁸⁴ bringen sie gleichsam mit ihrer Dichtung auch etwas von ihrem Zeitgeist mit. Dagegen empfindet Hofmannsthal die „mittlere Zeit, zwischen uns und jener leuchtenden Epoche lagernd, die ganze Lebenszeit unserer Väter“⁷¹⁸⁵ als fremd, und sagt in Bezug auf das Zeitalter der Väter: „Wie das Geistige, das in uns lebt, von jenen durch diese zu uns gelangen konnte, ist uns der dunkelste aller Prozesse.“⁷¹⁸⁶ Abwertend und fremd steht Hofmannsthal gegen die nahe Vergangenheit, die er sogar in Verbindung mit dem Tod setzt.⁷¹⁸⁷

In dem lyrischen Drama *Gestern* (1891) zeigt sich die Einbindung des Motivs bereits durch die beschriebene

7174 „Schon über diese gehäuften, ein bewegtes inneres Thun bezeichnenden Zeitwörter scheint dem Leser, wie der dunkle Hauch eines starken Windes auf gehäuften Wellen [...] und er entsinnt sich schnell eines gesprochenen Tones von ähnlicher kraftvoller Bewegung; ein Hörsaal der Universität, ein literarischer Verein, irgendein belebtes, erleuchtetes Zimmer tritt ihm kräftig ins Gedächtnis“. In: SW XXXII. S. 195. Z. 5-12.

7175 Hofmannsthal stellt dem Dichter den Künstler gegenüber, der sich in die Musik versenkt hat, und verweist auf Richard Wagner. Was dem Dichter die Worte sind, ist dem Künstler der Tanz: „So winkt ihm die Nacht; sein Tag ist vollbracht.“ In: SW XXXII. S. 197. Z. 1-3.

7176 SW XXXII. S. 197. Z. 12.

7177 SW XXXII. S. 197. Z. 14-17.

7178 SW XXXII. S. 177. Z. 8-11.

7179 SW XXXII. S. 177. Z. 17-19.

7180 SW XXXII. S. 178. Z. 19-24.

7181 SW XXXII. S. 178. Z. 26.

7182 SW XXXII. S. 215. Z. 2-3.

7183 GW Bd. VIII. S. 82.

7184 „Wo hohe Zinken fernen Gebirges, blühend im Lichte und genährt von der reinen Atmosphäre, liegen diese vor uns und unser Auge läuft zu ihnen und so haben wir Anteil an ihrem Leben“. In: GW Bd. VIII. S. 83.

7185 GW Bd. VIII. S. 84.

7186 GW Bd. VIII. S. 84.

7187 „[...] Verwandtes jenen Unwillkürlichkeiten, mit denen der Organismus seine dunkelsten Krisen, Asterben und Umildung, warnend begleitet“. In: GW Bd. VIII. S. 84.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 41. 35.

Szenerie der erste Szene, durch die „dunkelrote Hängematte“, ⁷¹⁸⁸ mit der Hofmannsthal gleichsam auf die Passivität verweist, als auch durch die Handlungszeit („Morgendämmerung“). ⁷¹⁸⁹ Dabei ist auch hier die Nacht die Zeit des Liebens und bei Arlette die Zeit des Treuebruchs an Andrea; aber die Nacht wird von ihr auch heuchlerisch mit der Angst und dem vermeintlichen Sehnen nach Andrea verbunden („Ja .. in der Nacht .. da lief ich in den Garten .. / Ich hatte Angst .. ich wollte dich erwarten ..“). ⁷¹⁹⁰ Während Arlette sein frühes Kommen verwundert – habe er sie doch fast bei ihrem Treuebruch ertappt –, verweist Andrea auf die Dämmerung des kommenden Tages („Es ist ja fast schon licht“). ⁷¹⁹¹ Neuerlich verbindet Arlette mit der Nacht die Täuschung, verweist sie ihn doch auf den Garten („Bleib da! Im Garten rauscht so süß die Nacht, / Man hört’s nur hier!“), ⁷¹⁹² da sie im Innern mit dem Geliebten geschlafen hatte. Tatsächlich zeigt sich bereits mit Arlettes Bezug zur Nacht, ein Bezug zum Gestern, während Andrea sich zum kommenden Tag wendet und damit vom Gestern weg („Das ist der Morgenwind, / Das ist des Tages Rauschen, der erwacht!“), ⁷¹⁹³ und sagt: „Es ist schon licht, Arlette!“ ⁷¹⁹⁴ Doch Arlette versucht neuerlich sich zum Gestern und damit auch zur Nacht zu wenden, indem sie sich vom Licht des heranbrechenden Tages abwendet: „Laß! So grell! / Es schmerzt. O laß die kühle, halbe Nacht, / Ich fühl, daß heut das Licht mich häßlich macht.“ ⁷¹⁹⁵ Gemäß seines Verständnisses von der Vergangenheit, zeigt sich Andrea gereizt, als Arlette ihm sagt, sie habe die Nacht über auf seine Wiederkehr gewartet („Und bin ich schon die Nacht allein geblieben“). ⁷¹⁹⁶ In seinen Reden, als Hofmannsthal ihn seine ästhetizistische Konzeption darlegen lässt (SW III. S. 13. Z. 8-27), zeigt sich wiederholt der Bezug zur Dunkelheit. Freunde, wie auch alles andere ästhetizistisch Gesetzte in seinem Leben, so auch die Musik, werden jetzt mit der Dunkelheit und der ästhetizistischen Erfüllung verbunden. ⁷¹⁹⁷

Darauf, dass das Gestern vergangen ist, verweist Andrea ebenso, als Arlette das gestrige Kleid neuerlich anziehen will, Andrea ihr dieses jedoch verwehrt.

„Weil gestern blasse Dämmerung um uns hing,
 Zum grünen Nil die Seele träumen ging,
 Weil unbestimmte Lichter um uns flogen,
 Am Himmel bleiche Wolken sehrend zogen ..
 Ein Abgrund trennt uns davon, sieben Stunden,“ ⁷¹⁹⁸

In der zweiten Szene zeigt sich das Motiv zum einen anhand der Kleidung Marsilios („dunkel gekleidet“). ⁷¹⁹⁹ Licht und Dunkelheit werden aber auch von Hofmannsthal in Marsilios Rede, seine religiöse Überzeugung betreffend, eingebunden. Von Padua aus, soll sich das „Licht Savonarolas“ ⁷²⁰⁰ auf der Welt verbreiten und durch den „Qualm der Nacht“, ⁷²⁰¹ das reinigende Feuer, soll die Bedeutung der Religion wiederauferstehen. Damit wird sowohl mit dem Licht als auch der Nacht die Erneuerung der Religion verbunden, allerdings schwingt in der Erwähnung der Nacht auch die Gewalt und die Mordbereitschaft der religiösen Anhänger mit. Andrea selbst spricht dem ehemaligen Gefährten seinen Schutz zu („Ich will dich schützen: hier in meinem Haus, / Von Licht umfunkelt, zwischen Spiel und Schmaus“), ⁷²⁰² doch verbindet er nun das Licht mit dem ästhetizistischen Erleben.

In der fünften Szene zeigt sich das Motiv durch Andreas Unfähigkeit, eine Entscheidung zu treffen; Hofmannsthal bezieht sich zwar vermeintlich auf das Licht, doch verbindet er den Untergang des Hauses mit

7188SW III. S. 7. Z. 6.

7189SW III. S. 7. Z. 13.

7190SW III. S. 8. Z. 8-9.

7191SW III. S. 8. Z. 20.

7192SW III. S. 8. Z. 29-30.

7193SW III. S. 8. Z. 31-32.

7194SW III. S. 9. Z. 7.

7195SW III. S. 9. Z. 9-11.

7196SW III. S. 9. Z. 19.

7197SW III. S. 11. Z. 21-24.

7198SW III. S. 13. Z. 12-16.

7199SW III. S. 14. Z. 7.

7200SW III. S. 15. Z. 12.

7201SW III. S. 15. Z. 20.

7202SW III. S. 16. Z. 6-7.

der Nacht („Ich sehe schon das irre Mondenlicht, / Wie's durch geborstne Säulen zitternd bricht“).⁷²⁰³ Auch in seiner Entscheidung, die passende Bucht für den Steg anzulegen, zeigt sich Andreas Unfähigkeit: so lockt ihn eine Lichtung, in der es „Tiefdunkel, schläftig plätschert“.⁷²⁰⁴ In der siebten Szene zeigt sich die Einbindung des Motivs durch Andreas bedrückten Blick aus dem Fenster („Die Sonne drückt“).⁷²⁰⁵ An die Nacht erinnert sich Andrea, wenn er an die Gefahr denkt, der Lorenzo, sein Wesensfreund, und er auf dem Boot ausgesetzt waren: „O denkst du noch an jene Nacht, Arlette: / Wir flogen mit dem Sturme um die Wette .. / Kein Lichtstrahl .. nur der Blitze zuckend Licht / Zeigt' mir die Klippen, weißen Schaum, den Mast.“⁷²⁰⁶

In der achten Szene zeigt sich der Bezug zum Licht durch Fantasio, der sich durch die Büßerscharen erinnert fühlt an Heiliges, was er erlebt habe („Grad wie wenn Worte, die wir täglich sprechen, / In unsre Seele plötzlich leuchtend brechen“).⁷²⁰⁷ Hofmannsthal bringt Fantasio zu einer Betrachtung des ästhetizistischen Lebens, die dahin führt, dass er über die Menschen seiner Zeit sagt: „Um uns ist immer halbe Nacht. / [...] / Ein blutleer Volk von Gegenwartsverächtern“.⁷²⁰⁸ In der neunten Szene jedoch zeigt sich das Motiv durch Andreas ästhetizistischen Einbruch. Weder das Gestern noch das Heute kann Andrea nun positiv empfinden, sondern er sieht sich vom „Licht gequält“.⁷²⁰⁹ In der zehnten Szene muss Andrea erleben, wie ihn Arlette dazu aufruft das Gestern und damit den Betrug zu vergessen („Laß Nächte drübergleiten, Tage treiben ...“).⁷²¹⁰

Ebenso zeigt sich in den Varianten Hofmannsthals zu dem lyrischen Drama das Motiv durch Andreas Bezug zu Arlettes Betrug: „er ruft sie zurück will alles wissen; er hat nicht den Muth gehabt / in einer Liebesnacht mit ihr alle Illusionen zu zerstören, jetzt will er / ihre Nacht mit dem andern ganz kennen, fühlen“.⁷²¹¹ Auch zeigt sich das Motiv durch Fantasio Erkenntnis ob Andreas Ästhetizismus und seiner Unfähigkeit, alles in dem Leben zu ertragen, weshalb dieser auch die Natur unter seinen Willen zwingen will („Damit dein Auge nicht ins Grelle blickt“).⁷²¹²

Deutlich offenbart sich in Hofmannsthals früher Erzählung *Age of Innocence* (1891) schon die Einbindung von Dunkelheit und Nacht. Bereits in der Handschrift (H) zeigt sich die Sehnsucht nach „rasendem Reiten in die Nacht hinein oder mit Wellen ringen und ertrinken“.⁷²¹³ Hofmannsthal schildert, wie der Ästhetizist das Gefühl der Einsamkeit, die Sucht nach Leben mit einem Zug zum Grausamen, als auch durch Todesangst und in Bezug auf seine Angst vor Dunkelheit, zu kompensieren sucht: „Auch mit der Angst im Dunkeln spielte er gern und sich selbst zu quälen macht ihm Vergnügen.“⁷²¹⁴ Eine positive Betrachtung der Nacht erfolgt, nachdem der junge Ästhetizist aus der Sucht nach Leben heraus in die Stadt läuft, zu Hause aber wieder mit dem familiären Unverständnis konfrontiert wird. Neuerlich verweist Hofmannsthal, wie schon durch die historischen Erzählungen, auf eine Ersatzwelt, weil seine familiäre Umgebung versagt; so kann er weder bei ihr noch bei Gott Halt finden: „Ein Vorhang, ein dolchartiges Messer, ein Tuch, sein eigener Körper, [...] Lampenlicht und Halbdunkel und vollständiges Dunkel, das waren ihm die Ereignisse unzähliger Dramen“.⁷²¹⁵ Auch in der Schilderung einer Nacht, als der junge Ästhetizist im Alter von acht Jahren in einer als merkwürdig empfundenen Nacht alleine aufwacht,⁷²¹⁶ war ihm, als hörte er nichts als „das nächtige

7203SW III. S. 21. Z. 28-29.

7204SW III. S. 22. Z. 18.

7205SW III. S. 25. Z. 19.

7206SW III. S. 26. Z. 26-29.

7207SW III. S. 28-29. Z. 37-1.

7208SW III. S. 29. Z. 7-11.

7209SW III. S. 31. Z. 26.

7210SW III. S. 34. Z. 33.

7211SW III. S. 301. Z. 6-8.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 300. Z. 24-25.

7212SW III. S. 301. Z. 37.

7213SW XXIX. S. 269. Z. 33-34.

7214SW XXIX. S. 16. Z. 25-26.

7215SW XXIX. S. 18. Z. 18-21.

7216Hofmannsthal verstärkt den Zug zur Nacht noch einmal, wenn es heißt: „Früh in der Nacht schrak er auf aus einem Traum“. In: SW XXIX. S. 19. Z. 10-11.

Knistern der Möbel“, ⁷²¹⁷ und schleicht schließlich zu einem Spiegel, vor dem er genießt wie ihm „seine eigene weiße Gestalt aus dem Halbdunkel entgegensprang“. ⁷²¹⁸ Auch das Fragment *Wie mein Vater...* zeigt deutlich, sowohl die Hinwendung zum Schönen in der Natur als auch zur Nacht: „Nur eines war sehr schön: zwischen den weissen Gardinen sah ein heller grüner Garten herein und in Sommernächten schwebten vor der Mondscheibe auf dem schwarzblauen Nachthimmel weissleuchtende Kirschblüthenzweige.“ ⁷²¹⁹ Schließlich zeigt sich die Einbindung der Dunkelheit auch durch die Wohnung des Schulkameraden. So muss der Protagonist durch einen „halbdunkeln Hausflur“ ⁷²²⁰ gehen und hört Musik in „dunkelm schwerem Schwellen“. ⁷²²¹

Die Einbindung von Nacht und Dunkelheit findet sich ebenso in den Lustspiel-Fragmenten, so in *Eine mythische Komödie* (1891), indem das Motiv in Verbindung mit der antiken Götterwelt gestellt ist. ⁷²²² Erst in *Mutter und Tochter* (1899/1900) zeigt sich neuerlich ein Verweis auf die Nacht, und zwar in Verbindung mit der Liebe zwischen der Gräfin (Mutter) und dem jugendlichen Musiker („nach der erklärten Verlobung mit der Tochter ein nächtliches / Gespräch mit der Mutter“). ⁷²²³ Neuerlich in *Paracelsus und Dr Schnitzler* (1900) findet sich das Motiv in Bezug auf Schnitzler („unzählige begangene Ungerechtigkeiten strömen wie sanfte schmerzlose Feuerblasen auf ihn ein, alle zu Licht zergehend“). ⁷²²⁴ Lediglich beiläufig erfolgt in *Lysistrata* (1905) die Einbindung der Nacht, in der der Tanz der Frauen stattfindet (Sklavin: „Welch eine Nacht.“). ⁷²²⁵ Kurze Bezüge zur Nacht finden sich auch in *Ferdinand Raimund. Bilder* (1906). So fand die Mutter, die nachts wegen ihrer Wäsche aufstand, den Vater starr vor sich hin blickend vor, was sie vor Ferdinand als sicheres Zeichen seines baldigen Todes beschreibt (SW XXI. S. 37. Z. 23-27). Bezeichnend ist auch, dass Hofmannsthal mit dem Dienstherrn der Schwester ebenso die Nacht verbindet, weil dieser des Nachts das Geld zählt. ⁷²²⁶

Hatte Hofmannsthal mitunter auch die Dunkelheit als Inspiration zum Dramenentwurf *Ascanio und Gioconda* (1892) in dem Brief vom 19. Juli 1892 an Arthur Schnitzler genannt, ⁷²²⁷ so zeigt sich dies auch im Werk und den dazugehörigen Notizen. So herrscht bereits im Haus der Amidei die „Abenddämmerung“, ⁷²²⁸ weshalb zwei Diener die „Fackeln in [den] Eisenbehältern“ ⁷²²⁹ anzünden und für das Licht sorgen, um die Szenerie zu erhellen, in der Gioconda Ascanio eine „[g]ute Nacht“ ⁷²³⁰ wünscht. Doch heißt sie ihn noch einen Moment bei ihr zu bleiben, um ihr die „öden Pulse dieser Nacht“ ⁷²³¹ zu erleichtern. So zeigt sich hier, dass die Nacht für Gioconda nicht Teil des glücklichen ästhetizistischen Erlebens ist, bedingt durch ihr müdes Wesen, sondern Schlaflosigkeit bedeutet, angesichts ihres leeren Lebens. Auch widerspricht Gioconda seiner Rede, in der er ihre Güte betont hatte; in diesem Zusammenhang jedoch bewertet Gioconda die Nacht positiv, wenn es heißt: „Der Wind, der nächtig weht und weht und weht: / Die sind wohl gut. / Mir aber graut vor mir.“ ⁷²³² Giocondas Bezug zur Nacht zeigt sich damit ambivalent; zum einen verbindet sie die Nacht mit einer Steigerung der Leere, zum anderen jedoch erhebt sie die Nacht. Durch

7217SW XXIX. S. 19. Z. 15-16.

7218SW XXIX. S. 19. Z. 20-21.

7219SW XXIX. S. 21. Z. 27-32.

7220SW XXIX. S. 23. Z. 3.

7221SW XXIX. S. 23. Z. 8.

7222SW XXI. S. 8. Z. 18-20, SW XXI. S. 8. Z. 21-22.

7223SW XXI. S. 22. Z.31-32.

7224SW XXI. S. 25. Z. 1-2.

7225SW XXI. S. 35. Z. 12.

7226SW XXI. S. 38. Z. 18-19.

7227 „Was mich lockt und worauf ich eigentlich innerlich hinarbeite, ist die eigentümlich dunkelglühende, dionysische Lust im Erfinden und Ausführen tragischer Menschen in tragischen Situationen; diese Lust, deren symbolisches Äquivalent etwa das Anhören feierlicher, prunkvoll-trauriger Musik ist oder das Anschauen mancher Bilder der Renaissance, mit dunkelgoldnen Panzern und blassen schönen Profilen auf sehr finstern Grund.“ In: Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler: Briefwechsel. S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main. 1964, S. 23.

7228SW XVIII. S. 76. Z. 9.

7229SW XVIII. S. 76. Z. 14.

7230SW XVIII. S. 77. Z. 18.

7231SW XVIII. S. 77. Z. 27.

7232SW XVIII. S. 78. Z. 9-10.

Galasso erfolgt ebenso ein Bezug zur Nacht, verurteilt er doch, dass Gioconda im „Dunkel[n]“⁷²³³ mit Ascanio wie eine Dirne redet. Gioconda jedoch weicht seiner Rede aus und wendet sich wieder Ascanio zu, ist er doch der Eine, der sie wenigstens ein wenig die Leere im Leben vergessen lässt: „Wie kleine Kinder sind in dunklen Stuben. / Wie arm an Glück ist jede Gegenwart, / Und wie verklärt nur die Entbehrung alles!“⁷²³⁴ Damit zeigt sich die Nacht neuerlich negativ wahrgenommen. Noch einmal zum Abschied beseht sie so ihr leeres Leben, indem sie sich eines Liebesliedes besinnt, durch das sie feststellen kann, dass sie noch nie geliebt hat; in dem Liebeslied jedoch zeigt sich die Nacht in Verbindung mit dem Lieben („>>Warum denk ich an Dich, wenn der nächtige Wind“).⁷²³⁵ Gioconda greift vielmehr Galassos Reden auf, hatte er sie doch andeutungsweise als Dirne bezeichnet, durch ihren Umgang mit Ascanio, sieht sie dies nun durch die Singenden bestätigt („Doch haben alle andern Dinge Duft / Und Glanz und Gluth für mich, wie für die Dirnen / Die dieses Lied in Sommernächten singen“).⁷²³⁶ Schließlich wünscht Ascanio Gioconda eine gute „Nacht“.⁷²³⁷ Doch wird er von seinem Weggang von Bertuccio gehindert, der nach seinem Verhältnis zu seiner Nichte fragt. Ascanio aber relativiert eben dieses, plaudere man nur miteinander, mitunter über die Kleidung des Pagen („sie meint: mattgold und dunkelgrün, / Ich aber dunkelbraun und blasses roth“).⁷²³⁸ So erhebt Ascanio Gioconda gleichsam, da sie anders sei als seine gewöhnlichen Geliebten, die nur eine Facette seines Sehns bedienen könnten: „Ein ganzes gutes reiches Saitenspiel! / Voll süßer Schwermuth, traumbefang’nen Leiden, / Und wilden Glanz und Duft, aus tiefem Dunkel / Wie Wetterleuchten webend.“⁷²³⁹ Ascanio wähnt den Onkel beruhigt und wünscht auch ihm die „beste Nacht“.⁷²⁴⁰

Bei der heranbrechenden Nacht wollen sich auch Francescas Gäste verabschieden, was diese jedoch nicht unterstützen kann, ist das für sie doch ein zu frühes Gehen von dem Fest („Nein, nein, ich weiss: Ihr geht noch gar nicht schlafen: / Vor Morgengrau’n verbietet das die Ehre“).⁷²⁴¹ Bedingt ist dies dadurch, dass sie ja nicht vor Morgen gehen könnten, da sie aus der „Buondelmonte Schule“⁷²⁴² seien, was Francescas Worte gleichsam auf Ascanio anspielen lässt, dem ja der „Nachtwind“⁷²⁴³ die Türen öffnet, so dass ihm auch aus „dunklen Fenstern“⁷²⁴⁴ Seidenleitern entgegen fallen. Francesca betont aber auch den Zug ihrer Verehrer zur Nacht, die sich von Ascanio unterscheiden, die von Brücken nach Gondeln Ausschau halten, die durch das „Dunkel“⁷²⁴⁵ gleiten. Auf Ippolito und seine Liebe Bezug nehmend, erkennt sie die Flüchtigkeit der eigenen Verehrer, während Ippolitos Liebe ihm „böse[...], kluge[...], dunkle[...] Blicke[...]“⁷²⁴⁶ macht. Pierleoni kann Francescas Eifersucht ob der Gioconda nicht begreifen, beneide sie doch eine Frau mit „großen dunklen Augen und sonst nichts“.⁷²⁴⁷ Alleingelassen mit Ippolito, verurteilt dieser ihr öffentliches Reden ob seiner Liebe, dem Francesca entgegen hält, dass sie damit fortfahren werde, so lange er sich wie ein „Nachtwandler und ein Narr“⁷²⁴⁸ verhalte, wobei ihre Verurteilung primär auf ihrer Eifersucht beruht. In dem Gespräch mit ihrer Mutter, offenbart sie ihre Gleichgültigkeit ihren Verehrern gegenüber, die für sie nichts weiter sind als ein „neues Kleid und Mondlicht auf dem Teich“.⁷²⁴⁹ Durch die Dunkelheit sieht sie, beschienen von einem „flackernd Licht“,⁷²⁵⁰ den hochmütigen Geliebten. Ihre Mutter rät ihr zudem, im „Dunkeln stehen“⁷²⁵¹ zu bleiben und wie zufällig die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Sie ist es auch, die

7233SW XVIII. S. 78. Z. 30.
7234SW XVIII. S. 81. Z. 5-7.
7235SW XVIII. S. 83. Z. 24.
7236SW XVIII. S. 83. Z. 35-37.
7237SW XVIII. S. 84. Z. 1.
7238SW XVIII. S. 85. Z. 28-29.
7239SW XVIII. S. 86. Z. 32-35.
7240SW XVIII. S. 87. Z. 13.
7241SW XVIII. S. 87. Z. 32-33.
7242SW XVIII. S. 87. Z. 34.
7243SW XVIII. S. 88. Z. 1.
7244SW XVIII. S. 88. Z. 2.
7245SW XVIII. S. 88. Z. 5.
7246SW XVIII. S. 88. Z. 23.
7247SW XVIII. S. 88. Z. 37.
7248SW XVIII. S. 89. Z. 31.
7249SW XVIII. S. 92. Z. 2.
7250SW XVIII. S. 93. Z. 38.
7251SW XVIII. S. 94. Z. 2.

die Kontrolle übernimmt, den Diener fragt, ob auf der Stiege auch „Licht“⁷²⁵² sei und von diesem die Versicherung erhält.⁷²⁵³ Francesca schmeichelt schließlich Ascanio, dass sie gehört habe, dass er des Nachts die Straßen durchstreife und in der „laue[n] Nachtluft“⁷²⁵⁴ seinem Begehren nachgehe. Auch den Fall der Blumen, bindet Francesca in ihre Rede an ihn ein, sei es doch die Sehnsucht gewesen, die sie die Blumen in die „stille[...] Nacht“⁷²⁵⁵ hatte hineinwerfen lassen. Obwohl sie mit ihm kokettiert, heißt sie ihn zu gehen in diese „schöne stille Nacht“,⁷²⁵⁶ in dieses „laue violette Dunkel“.⁷²⁵⁷ Ascanio aber bekennt erstmalig sein Verlangen nach ihr und bindet dies ebenso wiederholt an die Nacht („Von Eurem Bild empfieng diese Nacht / Gieng´ ich jetzt, Eurer Schönheit trunken, fort“).⁷²⁵⁸

Ascanio wähnt, dass das was ihn an ihr ergreift, der „heisse Wein des Leben“⁷²⁵⁹ sei, den er aus ihren Träumen heraus in die Wirklichkeit transportieren will. Wie Francesca seinem Narzissmus geschmeichelt hat, greift Gaetana diesen geschickt an, erzählt davon, dass ihr zugetragen worden sei, wie Giocondas Vettern ihm drohten, ihn bei „Nacht im Strassengraben“⁷²⁶⁰ umzubringen.

Ippolito wiederum sieht sich durch das Gespräch mit Ascanio beruhigt, hatte er doch seine Befürchtungen zerstreut, dass sie ein Liebespaar sind, und sieht so die „Ausgeburten mancher bösen Nacht“⁷²⁶¹ vernichtet, die ihn auch tagsüber belastet hatten.

Wenn Melusina mit Gioconda spricht, dann sieht sich Gioconda an ihre Kindheit erinnert. In Verbindung mit ihren Augen und dem Zeichen des Todes, zeigt sich ebenso das Motiv der Dunkelheit, auch hier in Anbindung mit der Lebensbedrohung.⁷²⁶² Während Gioconda auf die Schwüle des Wetters verweist, ist es Melusina, die sich auf die Dunkelheit bezieht, was wiederum zum urplötzlichen Nachsinnen Giocondas über Ascanios Augen führt. Trotz der Dunkelheit bemerkt Gioconda ein Wetterleuchten,⁷²⁶³ was sie Licht erahnen und sagen lässt: „Im Dunkeln hab´ ich Angst.“⁷²⁶⁴ Dies zeigt, dass Giocondas Abscheu vor der Nacht in Verbindung mit der Angst vor dem Tod steht, dass sie diesen aber, aufgrund ihres Wesens, immer wieder aufs Neue versucht. So reagiert sie auch auf Melusinas Rede, dass Ascanio nicht kommen werde, wieder positiv gewendet zur Nacht, befürchtet sie doch, dass ihr der Onkel die letzte Freude des Lebens nehmen werde, die manche „dieser farblos öden Tage“⁷²⁶⁵ etwas von dem „müden Schimmer lieh / Wie kühle Abendsonne“.⁷²⁶⁶ Dies lässt Gioconda sich auch an ihre Kindheit erinnern, in der die mitunter berauscht vom „Duft der Nacht“⁷²⁶⁷ gewesen war, während es nun über die Nacht heißt: „Jetzt weiß ich nicht, für was ich wachen sollte, / Als höchstens: weil die Nacht noch banger ist.“⁷²⁶⁸ Die Offenbarung seiner Verlobung führt schließlich dazu, dass Gioconda ihrer Amme eine gute Nacht wünscht, sie aber gleichsam dazu aufruft, „Licht“⁷²⁶⁹ zu machen. Das Zögern der Amme lässt Gioconda sie neuerlich verabschieden („Gute Nacht“),⁷²⁷⁰ woraufhin sich die Amme zurückzieht („Nun meinewegen..Fräulein gute Nacht“).⁷²⁷¹ Trotz des Verlangens nach Licht, wendet sich Gioconda schließlich zum Gebet im „Halbdunkel“⁷²⁷² und ruft die Madonna an, dass sie lieben könne; sollte dies nicht geschehen, so Gioconda: „lösche mein Leben aus / So wie der Wind der

7252SW XVIII. S. 94. Z. 32.

7253SW XVIII. S. 94. Z. 34.

7254SW XVIII. S. 95. Z. 19.

7255SW XVIII. S. 96. Z. 4.

7256SW XVIII. S. 96. Z. 18.

7257SW XVIII. S. 96. Z. 19.

7258SW XVIII. S. 96. Z. 23-24.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 96. Z. 27-33.

7259SW XVIII. S. 96. Z. 37.

7260SW XVIII. S. 97. Z. 97.

7261SW XVIII. S. 99. Z. 37.

7262SW XVIII. S. 100. Z. 23-27.

7263SW XVIII. S. 101. Z. 17.

7264SW XVIII. S. 101. Z. 20.

7265SW XVIII. S. 103. Z. 25.

7266SW XVIII. S. 103. Z. 26-27.

7267SW XVIII. S. 103. Z. 37.

7268SW XVIII. S. 104. Z. 1-2.

7269SW XVIII. S. 105. Z. 2.

7270SW XVIII. S. 105. Z. 9.

7271SW XVIII. S. 105. Z. 11.

7272SW XVIII. S. 105. Z. 34.

Nacht die schlechte Kerze.“⁷²⁷³ Auch hier verbindet Hofmannsthal wieder die Dunkelheit mit dem Lebensende, zumal das Löschen des Lichtes gleichsam auf das Ende des Dramenfragments verweist. Ascanios Eintreten lässt, durch den Windzug, das Licht erschüttern: „Die Lampe flackert so [...] Und es wetterleuchtet.“⁷²⁷⁴ Doch Beide setzen sich nicht in die Dunkelheit, sondern in die „Nähe der Lampe“,⁷²⁷⁵ und unter deren Dämmerlicht bekennt Ascanio ihr ihre Schönheit: „Wie schön du bist, Gioconda, mit dem Schimmer / Der Lampe auf dem Haar.“⁷²⁷⁶ Zum Ende des II. Aktes ist es Ascanio, der Gioconda in Dunkelheit versetzt und damit dem Tode näher bringt: „Während sie sich weinend an ihn klammert, löscht er mit der Hand die Lampe aus.“⁷²⁷⁷

Auch in der Beschreibung des Liebesblickes, den Ippolito Gioconda zugeworfen hat, zeigt sich die Einbindung des Motivs („Er sieht dich manchmal lange schweigend an / Mit solchem eigentümlich dunklem Blick“).⁷²⁷⁸ Für Ippolito werbend, verweist er auf dessen Liebe („Mit dunklen Blicken / Ins Innre seltsam tastend und...“),⁷²⁷⁹ dessen Werben um sie „Dunkelglühender“⁷²⁸⁰ sei, und vollzieht damit auch eine mehrfache Verbindung mit dem Blick.⁷²⁸¹

Innerhalb der Gespräche und Briefe zeigt sich der das Motiv mitunter in *Der Sinn des Lebens. Dialoge in der Manier des Platon aus Athen* (1892) durch die Einsamkeit in der Nacht (SW XXXI. S. 7. Z. 23), in *Der junge Lehrer der Kinder und die alte Frau* (1896) durch die alte Frau⁷²⁸² oder in einem *Brief an einen jungen Dichter* (1902/1903) in Verbindung mit dem Wesen der jungen Dichter der Zeit (SW XXXI. S. 63. Z. 12-15). Deutlicher zeigt sich die Einbindung des Motivs in *Die Briefe des Paulus Silentarius* (1902) durch die Briefe des Dichters Paulus an seinen Freund Fronto, durch Angst und Gefahr,⁷²⁸³ durch sein Sinnen über Gedanken,⁷²⁸⁴ durch den angesprochenen Ehrgeiz des Freundes⁷²⁸⁵ oder in einem Brief an die Geliebte: „Die Teiche lass mir von stinkendem Schlamm reinigen, nicht ihnen die Farbe nehmen. Schöne die Bergstiegen, die dunklen Laubengänge. Blaue Slavenhäuser nett, nicht versteckt.“⁷²⁸⁶

Ebenso bindet Hofmannsthal das Motiv in *Der Brief des letzten Contarin* (1902) mitunter durch die narzisstische Vorstellung des Contarin ein⁷²⁸⁷ oder aber dadurch, dass er seinen Freunden keine weiteren Erklärungen für sein Verhalten liefern wird, weiß er wohl, dass die Freunde in einem Gespräch „nach Mitternacht“⁷²⁸⁸ die Hilfe an ihm beschlossen hatten. So war das Gespräch der Freunde die Ausgeburt einer „wesenlosen Nachtstunde“⁷²⁸⁹ gewesen. Zudem betont er, dass er es immer gewusst habe, dass er sich einmal gänzlich von der Welt zurückziehen werde: „Denn es war kein vages Nachtgesicht, vor dem ich im

7273SW XVIII. S. 106. Z. 1-2.

7274SW XVIII. S. 106. Z. 24-28.

7275SW XVIII. S. 106. Z. 32.

7276SW XVIII. S. 106. Z. 35-36.

7277SW XVIII. S. 109. Z. 39.

7278SW XVIII. S. 83. Z. 3-4.

7279SW XVIII. S. 107. Z. 29-30.

7280SW XVIII. S. 108. Z. 18.

7281In den Notizen zeigt sich ein weiterer Bezug zu Ascanio, dessen Werben um Francesca auch in Verbindung mit der Nacht gesetzt wird: „Und lässt vor Fackelglanz und Nachtmusik / Die halbe Stadt nicht schlafen.“ In: SW XVIII. S. 110. Z. 22-23.

Siehe (Notizen): SW XVIII. S. 398. Z. 9, SW XVIII. S. 401. Z. 20-21, SW XVIII. S. 402. Z. 29, SW XVIII. S. 406. Z. 12-13, SW XVIII. S. 406. Z. 31.

7282„Ich habe in meiner Jugend eine ganz andere Conception von alt sein gehabt. Mir fällt das ein wenn ich dunkle Brunnen, Waldeingänge und Thiere sehe.“ In: SW XXXI. S. 14. Z. 28-31.

7283„[...] und seltsam ergreift mich dieser Gedanke dass wir jene finster gewaltig begierdengroße Stadt verbrannt haben und doch ihre Lust und Angstgefühle zwischen den Schuppen unseres Leibes tragen“. In: SW XXXI. S. 58. Z. 27-29.

7284„Ich kenne ganze Gruppen von Gedanken über die meine Seele durch Aquaed<ukte> eingedrungen um ein Heiligthum zu stehlen in der Nacht wie <einer> über schlafende Hierodulen und Tempelweise hinwegsteigt, auch eingeschlafene Pilger und wenn ich mich besinne so hätte ich vielleicht gar nicht das Heiligthum stehlen sondern diese aufwecken sollen, denn das Heiligthum existiert vielleicht nur in ihren daraus glaubenden Seelen“. In: SW XXXI. S. 58-59. Z. 31-33//1-5.

7285SW XXXI. S. 59. Z. 18-19.

7286SW XXXI. S. 60. Z. 8-11.

7287„Mein Schicksal ist mein Palast. Das tiefe du bist mein: das ich zu dem Kerzenschein sage, der auf mein Blatt Papier fällt wenn ich abschreibe.“ In: SW XXXI. S. 17. Z. 16-17.

7288SW XXXI. S. 20. Z. 10.

7289SW XXXI. S. 20. Z. 14.

voraus schauderte.“⁷²⁹⁰ Die Nacht zeigt sich auch in Verbindung mit dem armseligen Leben, welches er führen musste durch die Armut der Familie.⁷²⁹¹

Des weiteren zeigt sich das Motiv auch in dem *Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann* (1902), hier durch die Gegenüberstellung der japanischen und der europäischen Lebensweise, wenn der Japaner den Europäer kritisiert („Furchtbar, Euch leben zu zu sehen. Wie Fürsten der Finsternis die um ein Feuer hocken grässlich vor sich hinstarrend“),⁷²⁹² in dem Gespräch zweier Kurtisanen in *Die Sammlerin* (1903) durch die Vorliebe Tibaldas zu schönen Dingen⁷²⁹³ oder auch in *Die Briefe James Hackmanns* (1903). Das Motiv zeigt sich hier in Verbindung mit dem Lieben gesetzt, allerdings nicht positiv: „Brief furchtbarere Depression nach der ersten mit ihr verbrachten Nacht. weil er dabei so zerstreut war, auf Nachtgeräusche“.⁷²⁹⁴ Mehr noch schreibt Hackmann in seinen Briefen von Gewissensqualen, die ihn nach der ersten Nacht mit Margaret befallen haben. So zeigt sich das Motiv auch in Verbindung mit dem Inneren: „in mir ist das finstere (dies erscheint nach der That wunderbar leuchtend aufgelöst)“.⁷²⁹⁵ Hackmann beschließt schließlich Priester zu werden, um diesem „finsternen zu begegnen“.⁷²⁹⁶ Mit *Die Briefe des jungen Goethe* (1903/1904) verweist Hofmannsthal auf die Dunkelheit in Bezug auf das Buch, welches Edgar von ihm erbeten hatte (SW XXXI. S. 87. Z. 20-21). Stattdessen möge er doch die Jugendbriefe Goethes lesen.⁷²⁹⁷ Zudem solle Edgar bedenken, dass er doch selbst geschrieben habe, und bezieht sich hier auf die Briefe zwischen Edgar und Hofmannsthal.⁷²⁹⁸ Zudem habe er auch Briefe empfangen, die wie „ein Herangleiten des seltsam geformten Bootes, gehöhlt aus einem dunklen Stamm, duftend wie Sandelholz“⁷²⁹⁹ sind.⁷³⁰⁰

Während sich in *Rodauner Anfänge* (1906) nur kurze Bezüge zum Motiv finden durch Goethes Gedicht,⁷³⁰¹ aber auch durch die Gefahr der Wissenschaften,⁷³⁰² zeigt sich in der Schrift *Furcht / Ein Dialog* (1906/1907) ein hinreichender Bezug zum Motiv, innerhalb des Gespräches der beiden Tänzerinnen. So fordert Laidion den Matrosen auf, über „Nacht“⁷³⁰³ bei ihr zu bleiben und ihr von der Insel zu erzählen. Doch er verweigert ihr dies. Laidion will der Wirklichkeit entfliehen, fühlt sie sich sehnsüchtig und leidend an dieser.⁷³⁰⁴ Dagegen sehnt sie sich danach, dass der Matrose wiederkommen möge, um ihr zu erzählen: „Ich wollte ihn zwanzig Nächte da behalten und er dürfte nicht aufhören zu erzählen.“⁷³⁰⁵ Mit der Nacht verbindet Laidion aber nicht nur das Erzählen von den Tanzenden, wie auch mit dem Licht die Wirklichkeit; Laidion führt auch weiter die Leere in ihrem Leben aus, wie ihr die Männer heißen, doch glücklich sein zu müssen, was sie allerdings nicht vermag.⁷³⁰⁶ Durch ihr Leiden an der Welt, wendet sie sich neuerlich den Menschen auf der Insel zu, die im Sinne der Ganzheit des Seins stehen, was eine Bezugnahme zu Tag und Nacht, Licht und

7290SW XXXI. S. 20-21. Z. 40//41.

7291„Wir vegetierten: es wurden die letzten Bilder verkauft, die letzten Schmuckstücke, und von Zeit zu Zeit kam von irgendwoher eine kleine Summe. Und ich sah es alles mit erbarmungslosen Augen: mit Augen, die das grelle Alltagsgesicht der Welt furchtbarer machten als das unheimlichste Nachtgesicht.“ In: SW XXXI. S. 21. Z. 32-37.

7292SW XXXI. S. 40. Z. 23-24.

7293SW XXXI. S. 70. Z. 26-27, SW XXXI. S. 71. Z. 23-25.

7294SW XXXI. S. 64. Z. 28-29.

7295SW XXXI. S. 67. Z. 3-4.

7296SW XXXI. S. 67. Z. 6.

7297„Hast Du nicht bei Freunden und Freundinnen schon oft starke Freude daran gehabt, wie einer redet? Und nicht schon Freundschaften geschlossen um eines Gespräches willen, in der nacht auf einer japanischen Hotelrerrasse, zwischen bunten Papierlaternen, oder reitend auf Maultieren einen feuerspeienden Berg hinan, oder während einer ernsten finsternen Nachtwache“. In: SW XXXI. S. 88. Z. 13-19.

7298„[...] von den Bubenjahren an, hingekritzelt, spät in der Nacht mit halbgeschlossenen Augen?“ In: SW XXXI. S. 88. Z. 20-21.

7299SW XXXI. S. 88. Z. 27-29.

7300Siehe (Notizen): SW XXXI. S. 351. Z. 22, SW XXXI. S. 352. Z. 30-31.

7301„Nun sieh, die Hoffnung und der Wunsch, wieder in seine Heimat zu kommen, und in den früheren Zustand zurückzukehren, macht es gleichwie der Schmetterling mit dem Lichte“. In: SW XXXI. S. 126. Z. 26-28.

7302„[...] tiefe Scheu vor den Scheinbarkeiten (dass Sonne untergeht) und Bewusstsein dass die kleinst schärfst getrennt erkannten Thatsächlichkeiten nichts anderes sind als scheinbarkeiten“. In: SW XXXI. S. 130. Z. 36-38.

7303SW XXXI. S. 118. Z. 27.

7304„[...] alles dringt auf mich zu, die Gesichter der Männer, die Lichter, der Lärm, die gierige Vogelschnäbel hackt alles mir ins Gesicht und ich möchte lieber sterben als mit ihnen liegen und trinken und ihr Geschrei anhören.“ In: SW XXXI. S. 120. Z. 20-23.

7305SW XXXI. S. 120. Z. 31-21.

7306„[...] als daß du jung bist und mehr als einer gern die lange Nacht unten an deiner Tür stände“. In: SW XXXI. S. 122. Z. 28-29. Des weiteren, siehe: SW XXXI. 123. Z. 3-11.

Dunkelheit zeigt („Voll Furcht und Bangigkeit saßen sie sieben Tage und sieben Nächte auf reinen Matten“),⁷³⁰⁷ wobei der Tanz dieser Menschen durchaus in die Sphäre der Dämmerung gehört: „Sie tanzen und kreisen, und es dämmt schon: von den Bäumen lösen sich Schatten und sinken in das Gewühl der Tanzenden“.⁷³⁰⁸ Letztendlich zeigt sich das Motiv auch in *Das Schöpferische* (1906-1909), gebunden an die Verehrung des Kränklichen für Gladys Deacon: „Wir heizen, sagt der Kränkliche, [...] die Öde ganzer Lebensräume mit der Erinnerung an eine einzige Nacht die sie mit uns verbracht hat.“⁷³⁰⁹

In *Die Bacchen nach Euripides* (1892) zeigt sich der Bezug zur Dunkelheit in Verbindung mit Agaue („Sie leidet unter einem dunklen Heimweh nach dem Unbewusstsein“),⁷³¹⁰ die mit der „webenden Nacht“⁷³¹¹ spricht. In Verbindung mit Pentheus erwähnt Hofmannsthal lediglich den Abend innerhalb der Schilderung seiner Angst, wobei ihm auch das Licht keine Sicherheit bieten kann.⁷³¹² Weitere Bezüge zur Dunkelheit finden sich in Verbindung mit den Bacchen („Agaue und eine Bacchen. liebliche Scene. höchstes Glück. weisse Gestalten vor dem dunklen Dickicht“),⁷³¹³ durch den Durchbruch des Tages nach der Ermordung (SW XVIII. S. 54. Z. 25-26), die demzufolge bei Nacht stattgefunden hat, und die „Tragödie des jungen Lichtdieners“,⁷³¹⁴ der eine Frau ersticht.⁷³¹⁵

In dem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892) zeigt das Motiv erstmalig durch den Pagen, der sich bei der Dämmerung vorstellt, er selbst sei der der „längst verstorbene traurige Infant“,⁷³¹⁶ wodurch auch hier die Nacht in die Nähe des Todes und zu der ästhetizistischen Empfindung gestellt wird. Die Handlungszeit um Tizian und seine Schüler ist ein Spätsommernachmittag, doch haben die Schüler die Nacht über in der Nähe des sterbenden Tizian gewacht. Deutlich wird dies vor allem an Gianino, dass dieses Wachen nicht ohne Wirkung geblieben ist, bedenkt dieser doch seine eigene Müdigkeit durch die erste durchwachte Nacht seines Lebens.⁷³¹⁷ Hofmannsthal schildert schließlich Gianinos Empfinden in dieser Nacht, in der sich das ästhetizistische Empfinden des Schülers zeigt, wie auch das Sehnen nach der Außenwelt:

„Mir wars, als ginge durch die blaue Nacht,
Die atmende, ein rätselhaftes Rufen.
Und nirgends war ein Schlaf in der Natur.
Mit Atemholen tief und feuchten Lippen,
So lag sie, horchend in das große Dunkel,
Und lauschte auf geheimer Dinge Spur. //
Und sickernd, rieselnd kam das Sterngefunkel
Hernieder auf die weiche wache Flur.
Und alle Früchte, schweren Blutes, schwollen
Im gelben Mond und seinem Glanz, dem vollen,
[...]
Da schwebte durch die Nacht ein süßes Tönen,
Als hörte man die Flöte leise stöhnen,
Die in der Hand aus Marmor sinnend wiegt
Der Faun, der da im schwarzen Lorbeer steht
Gleich nebenan, beim Nachtviolenbeet.
[...]

7307SW XXXI. S. 123. Z. 34-36.

7308SW XXXI. S. 124. Z. 36-37.

Siehe (Notizen): SW XXXI. S. 382. Z. 18, SW XXXI. S. 383. Z. 22-23, SW XXXI. S. 384. Z. 16.

7309SW XXXI. S. 93. Z. 6-9.

7310SW XVIII. S. 48. Z. 8-9.

7311SW XVIII. S. 48. Z. 27.

7312„Ergreift ein Licht stürzt hinein, wankt wieder heraus: ihre Gemächer leer- Bote: die Königin ist auf den Bergen.“ In: SW XVIII. S. 54. Z. 16-18.

7313SW XVIII. S. 54. Z. 22-23.

7314SW XVIII. S. 54. Z. 22-23.

7315Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 48. Z. 33-35, SW XVIII. S. 50. Z. 19-21.

7316SW III. S. 39. Z. 24.

7317SW III. S. 43. Z. 18-22.

Da sah ich deutlich viele Bienen fliegen
Und viele saugen, auf das Rot gesunken,
Von nächtgem Duft und reifem Saft trunken.
Und wie des Dunkels leiser Atemzug
Den Duft des Gartens um die Stirn mir trug,
Da schien es mir wie das Vorüberschweifen
Von einem weichen, wogenden Gewand
Und die Berührung einer warmen Hand.“⁷³¹⁸

Während Antonio Neid ob dieser Erlebnisse in der Dunkelheit empfindet,⁷³¹⁹ zeigt sich, dass Gianino, im traumhaften Erleben dieser Nacht, auch eine Sehnsucht zur Stadt zeigt. Wie im Traum hatte es ihn zur Stadt gezogen, die im „Mond“⁷³²⁰ daliegt und deren „Lispeln“⁷³²¹ manches mal vom „Nachtwind“⁷³²² zu ihm getragen worden ist: „Ich ahnt in ihrem steinern stillen Schweigen / Vom blauen Strom der Nacht emporgespült.“⁷³²³ Gianino zeigt hier, dass sich weder das äußere Leben noch das Leben in der Stadt ausblenden lassen, und dass die Nacht hier gerade nicht im Zusammenhang mit der Negation der Wirklichkeit steht. Den unerfahrenen Gianino jedoch hat das Erleben dieser Nacht nur ermüdet („Und alles das hat mich so müd gemacht: / Es war soviel in dieser einen Nacht“).⁷³²⁴ Während Desiderio ihm heißt, dass dieses Empfinden in der Nacht für die Stadt nur durch die Entfernung wirkt, beziehen sich Batista⁷³²⁵ und Tizianello auf das Erleben in Tizians Reich des Künstlich-Schönen.⁷³²⁶ Einer von den Schülern jedoch, Giocondo, sei noch vor „dem Morgen“⁷³²⁷ in die Stadt gegangen aus Liebesehnsucht, wodurch sich auch durch ihn zeigt, dass der Kreis der Schüler durchaus bedroht ist, entzieht er sich doch der Gemeinschaft. In Batistas Schilderung, was Tizian ihnen als Künstler ist, zeigt sich ebenso die Einbindung der Nacht; durch seine Werke habe er ihnen die Natur, in ästhetisierter Form, näher gebracht und „uns gelehrt, den Geist der Nacht zu sehen“.⁷³²⁸ Paris dagegen sieht in der Kunst Tizians die Verbindung mit dem Licht: „Er hat uns aufgeweckt aus halber Nacht / Und unsre Seelen licht und reich gemacht“.⁷³²⁹ Das Helle zeigt sich hier jedoch in Verbindung mit dem Genießen und dem passiven sich selbst Zuzusehen. Auch Antonio bindet das Motiv ein; so verweist er auf Tizians künstlerisches Wesen. Was für Andere „Fackelschein für bunten Maskentanz“⁷³³⁰ ist, das zeigt sich bei Tizian in seinem Blick für das Harmonische. In der Beschreibung des Bildes, welches Tizian von Lisa gemalt hat, findet sich ebenso das Motiv („Schwergolden glüht die Sonne, die sich wendet: / Das ist das Bild und morgen ist's vollendet“).⁷³³¹ Mit Desiderio zeigt sich neuerlich der Bezug zum Motiv, wenn er ihre Passivität gegen das Kunstschaffen Tizians stellt. So zeigt sich auch hier, dass das Licht in Verbindung mit Tizian gestellt ist, sich aber auch durch das Sehnen der Schüler nach „innrer Lichter buntem Farbenspiel“⁷³³² zeigt; was sie alleine nicht vermochten, sich ans Licht anzubinden, das habe ihnen Tizian eröffnet. Ohne ihn jedoch „lebten wir in Dämmerung dahin / Und unser Leben hätte keinen Sinn“.⁷³³³ Im Vergleich zu anderen Werken ist dies ein entscheidender Unterschied, denn der ästhetizistisch sich versenkende Mensch ist bei Hofmannsthal primär in Verbindung mit der Dunkelheit und der Nacht gesetzt; hier jedoch zeigt sich die Verbindung der Nacht auch mit dem Sehnen nach der Stadt oder aber durch die Beklemmung der Gewöhnlichkeit Venedigs.

7318SW III. S. 43-44. Z. 30-35//1-26.

7319SW III. S. 45. Z. 2-3.

7320SW III. S. 45. Z. 8.

7321SW III. S. 45. Z. 9.

7322SW III. S. 45. Z. 9.

7323SW III. S. 45. Z. 14-15.

7324SW III. S. 45. Z. 25-26.

7325SW III. S. 46. Z. 17-18.

7326SW III. S. 46. Z. 20-22.

7327SW III. S. 47. Z. 7.

7328SW III. S. 48. Z. 12.

7329SW III. S. 48. Z. 14-15.

7330SW III. S. 48. Z. 30.

7331SW III. S. 50. Z. 31-32.

7332SW III. S. 51. Z. 28.

7333SW III. S. 51. Z. 33-34.

In den zahlreichen Notizen ⁷³³⁴ zeigt sich ein vielfacher Bezug zum Motiv-Komplex. So bedenkt Paris hier mitunter die negative Verbindung der Schüler zur Dunkelheit: „Wir wissens nicht, wir dämmern und wir fluthen / Verloren zwischen That und Traumversenkung“. ⁷³³⁵ In der Handschrift 3 H³, im Gespräch zwischen Desiderio, Gianino und Tizianello, zeigt sich zudem, dass es Desiderio hier nicht ertragen kann, dass Gianino auch die Gesellschaft von anderen Menschen sucht. Dieser jedoch verweist darauf, dass die Welt voller Eindrücke ist, auch für Desiderio. ⁷³³⁶

In dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) zeigt sich, dass Claudio das ästhetizistische Dasein in Künstlichkeit mitunter mit der Dunkelheit verbindet. Claudio befindet sich allein bei der „Abendsonne“ ⁷³³⁷ in seinem Haus, wobei Licht als auch Dunkelheit Teil der Künstlichkeit sind. ⁷³³⁸ Mit dem Blick aus dem Fenster, sieht er die Berge in „durchsonnter Luft gewandet“, ⁷³³⁹ den Gipfel des Berges in „volle[m] letzten Strahl“ ⁷³⁴⁰ und die Menschen die in „Gottes helle[r], heiße[r] Luft“ ⁷³⁴¹ sich der Natur verbunden fühlen. Mit dem Sinken der Sonne jedoch steigert sich der Ästhetizist in die Ästhetisierung der Natur hinein. ⁷³⁴² Mit Sehnsucht sieht Claudio zu den Menschen hinüber, die Lichter in ihren Häusern entzünden und wird sich deren Empathie bewusst, während ihm das Leben verschlossen blieb. ⁷³⁴³ Während die Dunkelheit zur Zerfaserung des Lebens führt, ist es das Licht, das ihn die Künstlichkeit seines Zimmers und die Falschheit seines Lebensweges erkennen lässt. So beginnt Claudio sein künstliches Sein zu verurteilen („Ich hab mich so an Künstliches verloren, / Daß ich die Sonne sah aus toten Augen“). ⁷³⁴⁴ Dabei zeigt Claudio auf, weshalb er sich in der Künstlichkeit verloren hat, eben aus dem Wunsch heraus, er könne sich an das Leben binden („In dumpfem Traum, es würde endlich tagen“). ⁷³⁴⁵ Stattdessen hat er sich in den Ästhetizismus verloren, und damit in einer „dunklen Schwelle“. ⁷³⁴⁶ Auf die Gefahr, die der Diener mit den Gestalten in Claudios Garten verbindet, reagiert dieser jedoch nicht, wünscht seinem Diener vielmehr eine „gute Nacht“. ⁷³⁴⁷ Mit der Musik des Todes jedoch fühlt er sich von „fremdem Licht jubelnd und erhellt“ ⁷³⁴⁸ und spürt die „süßen Flammen“, ⁷³⁴⁹ die seine Lebensstarre aufbrechen. Doch Claudio wähnt, dass die Musik von einem „abendliche[n] Bettelmusikanten“ ⁷³⁵⁰ stamme, der nun komme, um um Geld zu bitten für sein Spiel. Obwohl der Tod ihn verängstigt, stuft er den Ästhetizismus neuerlich als fehlerhafte Lebensführung ein, und bindet daran die Dunkelheit. ⁷³⁵¹ Nicht Licht, sondern Dunkelheit hatte ihn im Innern bestimmt und sein

7334 Siehe (Notizen): SW III. S. 344. Z. 13-14, SW III. S. 347. Z. 25, SW III. S. 348. Z. 11-14, SW III. S. 348. Z. 33-34, SW III. S. 349. Z. 21, SW III. S. 349. Z. 27, SW III. S. 350. Z. 37, SW III. S. 354. Z. 7, SW III. S. 354. Z. 11, SW III. S. 354. Z. 22, SW III. S. 362. Z. 12, SW III. S. 364. Z. 13, SW III. S. 366. Z. 2-3, SW III. S. 366. Z. 5.

7335 SW III. S. 361. V. 27-28.

In dem zweiten dramatischen Fragment zeigt sich das Motiv durch die Worte des Jünglings und die Bedeutung die Böcklin für ihn hat („so bog ich mich / In dunklen Stunden über seine Hände / Um meiner Seele Nahrung: tiefen Traum“, SW III. S. 223. Z. 18-20). Dabei bedenkt der Jüngling auch die Nachwehen des Künstlers Böcklin für sich (SW III. S. 224. Z. 4-8). Dabei zeigt sich hier auch die Verbindung zwischen dem Künstler und der Natur: „und des Frühlings Au / Siehe, so lachte dir so wie ein Weib / Den anlacht, dem sie in der Nacht sich gab!“ In: SW III. S. 224. Z. 18-20. Ebenso zeigt sich der Bezug zur Dunkelheit durch das Bühnenbild („Das Proscenium liegt in Dunkel“, SW III. S. 224. Z. 35).

7336 „Und ist drum jeder für den andern nicht / Ein Keim des Schicksals, bleibst du minder drum / In stiller Nacht, verlangend, heiß und stumm / An fremden off'nen Fenstern lauschend stehen“. In: SW III. S. 358. Z. 44-47.

7337 SW III. S. 63. Z. 10.

7338 „Links eine weiße Flügeltür, rechts / eine gleich nach dem Schlafzimmer, mit einem grünen Samtvorhang geschlossen. / [...] An den Pfeilern/ Glaskasten mit Altertümern. An der Wand rechts eine gotische, dunkle, geschnitzte Truhe; darüber altertümliche Musikinstrumente. Ein fast schwarz gedunkeltes / Bild eines italienischen Meisters. Der Grundton der Tapete licht, fast weiß, mit / Stukkatur und Gold.“ In: SW III. S. 63. Z. 1-9.

7339 SW III. S. 63. Z. 12.

7340 SW III. S. 63. Z. 20.

7341 SW III. S. 63. Z. 28.

7342 SW III. S. 64. Z. 3-9.

7343 SW III. S. 65. Z. 22-30.

7344 SW III. S. 66. Z. 31-32.

7345 SW III. S. 67. Z. 9.

7346 SW III. S. 67. Z. 15.

7347 SW III. S. 68. Z. 34.

7348 SW III. S. 69. Z. 27.

7349 SW III. S. 70. Z. 1.

7350 SW III. S. 70. Z. 16.

7351 SW III. S. 71-72. Z. 28-29//5-9.

ästhetizistisches Genussleben begleitet. Doch Claudio hat sich, trotz seiner Kritik an seinem Lebensverständnis, dennoch in den Schutz des „Halbdunkel[s]“⁷³⁵² zurückgezogen, als der Tod mit ein paar Geigenstrichen die Toten herbeiruft, was seine Nähe zum Ästhetizismus immer noch andeutet. So lässt der Tod die Mutter berichten, wie sie die Genusssucht ihres Sohnes erlebt hatte, der er des Nachts immer nachgegangen sei, während sie sich um ihn gesorgt hatte.⁷³⁵³ Wenn das Mädchen von ihrer Liebe zu Claudio spricht, dann zeigt sich dadurch die Beeinflussung des Ästhetizisten auf diese („Mit Glanz und Fieber so erfüllte, daß / Ich wie im Traum am lichten Tage ging“).⁷³⁵⁴ Auch durch die Begegnung mit dem Freund, zeigt sich der Bezug zum Motiv. Hofmannsthal bezieht sich auch hier auf einen persönlichen Moment. Dieser steht in Verbindung mit Stefan George, wenn der Freund Claudio sagt:

„Ich hab dich, sagtest du, gemahnt an Dinge,
Die heimlich in dir schliefen, wie der Wind
Der Nacht von fernem Ziel zuweilen redet ..
O ja, ein feines Saitenspiel im Wind
[...]
War zwischen uns Gespräch bei Tag und Nacht,
Verkehr mit gleichen Menschen, Tändelei“⁷³⁵⁵

Der Freund wirft Claudio seine Treulosigkeit vor, seine mangelhafte Verbindlichkeit, die sich auch in Verbindung mit der Frau zeigte und die ebenso Teil seines Lebens in Genuss war.⁷³⁵⁶ Der Verlust der Frau hatte bei dem toten Freund den Hass auf Claudio ausgelöst, ebenso wie Claudio ihn ob seines „dunkle[n] Ahnen[s]“⁷³⁵⁷ gehasst hatte. Der Tod selbst bewertet Claudios Hinwendung zum Tod als negativ, sucht er diesen doch zu deuten, obwohl dieser doch undeutbar ist („Verworrenes beherrschend binden / Und Wege noch im Ewig-Dunkeln finden.“).⁷³⁵⁸

Hofmannsthal war beim Verfassen des Prologes zu *Der Tor und der Tod* (1893) davon ausgegangen, dass er diesen, gemeinsam mit dem zugehörigen lyrischen Drama, im Hause Arthur Schnitzlers vortragen würde. Doch da außer ihm neben Schnitzler, Beer-Hofmann, Salten und dessen Hund Hex, auf die allesamt in dem Prolog angespielt wird, auch Gustav Schwarzkopf erschienen war, und die Lesung zudem am 23. April 1893 im Hause Beer-Hofmanns abgehalten wurde, wurde der Prolog von Hofmannsthal zurückgehalten. Im Prolog schildert Hofmannsthal das Leben von vier berühmten, aber von der Öffentlichkeit bisher ungeachteten Dichtern, namens Baldassar, Ferrante, Galeotto und Andrea. Sowohl die Notizen⁷³⁵⁹ belegen Hofmannsthals Beschäftigung mit dem Motiv, als auch der *Prolog* selbst. Hierin stöhnt der Hund Mireio des Dichters Ferrante im Traum auf, wodurch dessen Beklommenheit die „dunklen Saiten“⁷³⁶⁰ der Seele der Dichter Ferrante und Baldassar erregt. Die durch den Traum des Hundes bewirkte Beklommenheit, erregt jedoch auch die Fantasien der beiden Dichter, die entweder wie das „dunkle Blut in unsren Adern“⁷³⁶¹ sind, und von Hofmannsthal in Verbindung mit der Rettungslosigkeit und dem Tod gesetzt werden oder zur

7352SW III. S. 73. Z. 36.

7353SW III. S. 74. Z. 15-21.

7354SW III. S. 76. Z. 19-20.

7355SW III. S. 77. Z. 4-13.

7356„Und wildem Glanz und Duft, aus tiefem Dunkel / Wie Wetterleuchten webend / [...] / Du sahst es auch, es reizte dich!“ In: SW III. S. 77. Z. 34-36.

7357SW III. S. 78. Z. 13.

7358SW III. S. 80. Z. 3-4.

In den Varianten zeigt sich ebenso Hofmannsthals Beschäftigung mit dem Motiv durch Claudios Betrachtung seinem ästhetizistischen Leben gegenüber („Des Fühlens Abgrund, Ausgehn alles Lichts / Aufwachen in der grenzenlosen Nacht / Und Anblick des medusengleichen Nichts!“; SW III. S. 438. Z. 21-23), oder es findet sich die Passage, die auf George abzielt (SW III. S. 443. Z. 21-25).

Siehe (Notizen): SW III. S. 436. Z. 15-20, SW III. S. 437. Z. 20, SW III. S. 439. Z. 9, SW III. S. 439. Z. 18, SW III. S. 439. Z. 26, SW III. S. 440. Z. 21-22, SW III. S. 441. Z. 48, SW III. S. 443. Z. 32.

7359In den Notizen bzw. Varianten zu diesem *Prolog* zeigt sich die Dunkelheit in Verbindung mit der Musik (SW III. S. S. 758. Z. 34-36), oder mit der Kunst (SW III. S. S. 760. Z. 14), in der Beschreibung der Umgebung („dunklen Gassen“, SW III. S. S. 761. Z. 10-11, SW III. S. S. 762. Z. 13-20) oder durch die anbrechende Nacht (SW III. S. S. 764. Z. 7).

7360SW III. S. 242. Z. 37.

7361SW III. S. 243. Z. 7-8.

wundervollen „Fieberwonne“⁷³⁶² werden können. Dunkelheit und Nacht werden hier primär von Hofmannsthal mit dem Negativen verbunden („Dunkler immer, wachsend grausam Wurden diese Phantasien“).⁷³⁶³ Doch ebenso werden die Fantasien wiederum durch die Dunkelheit gelöst.⁷³⁶⁴

Galeottos Haus, zu dem Andrea gekommen war, um mit dem Freund gemeinsam zu Baldassaro zu gehen, wird von Hofmannsthal ebenso in die Nähe des Motivs gerückt, ist es doch ein „[d]unkles Haus mit ausgebauchten Eisengittern an den Fenstern“.⁷³⁶⁵ Die Dunkelheit wird von Hofmannsthal auch herausgearbeitet, wenn er beschreibt, wie die beiden Freunde Andrea und Galeotto an den Boutiquen vorbeischlendern und Andrea von den Schüsseln mit „Dunkelsammt´nen Veilchen“⁷³⁶⁶ angezogen wird. Bei Baldassaro angekommen, hören sie zudem die „dunklen Tönewellen aus dem Fenster“.⁷³⁶⁷ Die Beklemmung der Freunde, wird durch die Leichtigkeit der beiden ankommenden Freunde aufgebrochen, vor allem durch die Geste Andreas, der die roten Rosen hinein in die Töne wirft. Doch das Ahnen, dass die Beklemmung wiederkommen kann, ist ihnen allen Vieren gegeben, wohl wissend, dass die Seele des Menschen nur ein „kleines Saitenspiel ist / In der dunklen Hand des Lebens“⁷³⁶⁸ ist, zumal es draußen bereits zu dämmern begonnen hatte.⁷³⁶⁹ Hofmannsthal unterstützt die Abwendung von der Nacht noch durch den den Mond ankurrenden Hund Mireio (SW III. S. 246. Z. 24-25), als auch durch das Anzünden der Kerzen.⁷³⁷⁰ Die Nacht wird demzufolge in diesem *Prolog* sowohl in Verbindung mit der Beklemmung bzw. dem Negativen besetzt, aber sie ist auch Teil des allgemeinen Lebens und damit allgegenwärtig. Hofmannsthal deutet vielmehr auch hier an, dass der Mensch selbst bestimmt, ob er sich dem Negativen ergibt.

Auch die nach dem Abschluss von *Der Tor und der Tod* entstandenen Notizen zu *Landstrasse des Lebens* (1893) belegen eine Einbindung dieses Motiv-Komplexes bereits in den ersten Notizen (N 1),⁷³⁷¹ die das Gespräch zwischen einem Mann und einer Frau andeuten („Gespräch in der Nacht fragmentarisch durch Wind und Dunkelheit“).⁷³⁷² Ebenso wird die Nacht als Zeitraum der Handlung in den Notizen N 3 (SW III. S. 253. Z. 15-18) verwendet. Die Dunkelheit bindet Hofmannsthal schließlich auch in dem Gespräch der Schwestern Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ein. Nicht die Gegenwart, sondern die Vergangenheit setzt Hofmannsthal in Bezug zur Nacht, während sie sich über die Helligkeit des Tages beschwert: „Was zerrst Du mich Schwester hier heraus / Wie schmerzt dies Licht dies wirre Lärmen / Wie mich verwirrt der Tagesbraus“.⁷³⁷³ Die Vergangenheit, die sich selbst als höher stehend als ihre Schwestern die Gegenwart und die Zukunft wähnt, heißt sich in Schönheit und Traum in Verbindung mit „dunklen Lorbeerbäumen“⁷³⁷⁴ gesetzt. Mit der Schrift 4 H, die zugehörig zählt zu diesem Entwurf, schildert Hofmannsthal zudem einen singenden Hirtenknaben, der von den Strahlen der Sonne, also vom Licht, aus seinem Schlaf geweckt worden ist.⁷³⁷⁵ Im Traum hatte er die Nähe zu der Geliebten gespürt, nun aber im „dunklen Wald“⁷³⁷⁶ fühlt er sich von der Geliebten getrennt und alleingelassen. Die Dunkelheit wird von Hofmannsthal noch einmal in der Notiz N 17 eingebunden, und steht in Verbindung mit dem Eingang in die Tiefe: „Kerze ausblasen = den flirrenden Schleier der Maia wegwerfen und ins dunkle wesenlose Meer tauchen“.⁷³⁷⁷

Überdeutlich zeigt sich auch die Verwendung des Motivs in den zahlreichen Notizen zum *Gartenspiel* (1897). Hofmannsthal verbindet mitunter das Gespräch der beiden Schwestern mit dem Garten und der Dunkelheit („Sie erzählen von der Nacht“).⁷³⁷⁸ Der Garten vor „Sonnenaufgang“⁷³⁷⁹ dient Hofmannsthal aber auch als

7362SW III. S. 243. Z. 12.

7363SW III. S. 243. Z. 17-18.

7364SW III. S. 243. Z. 21-26.

7365SW III. S. 243. Z. 37-38.

7366SW III. S. 244. Z. 38.

7367SW III. S. 245. Z. 34-35.

7368SW III. S. 246. Z. 18-19.

7369SW III. S. 246. Z. 20.

7370SW III. S. 246. Z. 30.

7371SW III. S. 776. Z. 27, SW III. S. 777. Z. 10.

7372SW III. S. 253. Z. 13.

7373SW III. S. 255. Z. 5-7.

7374SW III. S. 255. Z. 16.

7375SW III. S. 256-257. Z. 30-31//1-2.

7376SW III. S. 257. Z. 28.

7377SW III. S. 258. Z. 22-23.

7378SW III. S. 267. Z. 3-4.

7379SW III. S. 267. Z. 9.

Handlungsschauplatz in N 2; die losen Überlegungen über einzelne Figuren führen schließlich zu einer Annäherung, indem sie sich die Hand reichen sollten.⁷³⁸⁰ In der Notiz N 20 deutet sich ein Vergleich der Schwestern an, wobei Hofmannsthal die leichtsinnige Bettina in Verbindung mit der Nacht (SW III. S. 276. Z. 16) setzt: „im Lichthof meines Vaters Reden, Tausend und eine Nacht aber immer wieder diesselben Geschichten.“⁷³⁸¹ Die Märchen aus 1001. Nacht greift Hofmannsthal auch in der Notiz N 21, innerhalb eines Gespräches zwischen einem Mann und einer Frau auf, in dem sie bekennt „Tausend und eine Nacht“⁷³⁸² zu mögen.

Auch in den Notizen zu *Das Kind und die Gäste* (1897) zeigt sich die Verwendung des Motivs durch Hofmannsthal. Die Schrift steht nicht nur in direktem Zusammenhang zur Ganzheit des Seins, sondern bindet die Dunkelheit in diesen Kontext ein. Zwei Männer tragen die Wiege des Kindes; Hofmannsthal beschreibt sie als „ähnlicher als Zwillingbrüder“⁷³⁸³ und hebt gleichsam ihre Verschiedenheit hervor („Gesicht des Fischers reicher und wilder, das des Edelmannes härter und finsterner erscheint“).⁷³⁸⁴ Die Dunkelheit wird auch hier nicht ausgeschlossen, ist sie doch, ebenso wie der Tag, Teil des Lebens und des Weltlaufes.⁷³⁸⁵

Hofmannsthal greift mit seinen Notizen zu *Die treulose Witwe* (1897) eine altchinesische Novelle aus Eduard Grisebachs Buch *Die treulose Witwe* (1872) auf, in der es um Moral und die Wiederheirat einer Frau nach dem Tod ihres Mannes geht. Der weise Meister Tao, der seiner Frau erzählt hatte, dass er einer Frau dabei geholfen habe, die er mit einem Fächer am Grab ihres Mannes habe sitzen sehen, dass der Tau des Grabes trockne, damit sie wieder heiraten könne, wird von der Frau des Meisters Tao verurteilt, ob der Treulosigkeit dieser Witwe. Als der Meister Tao aber stirbt, verliebt sich seine Frau sehr zeitig in einen Prinzen und will diesen heiraten. Schließlich aber entsteigt der Meister Tao wieder aus seinem Sarg, was der Frau ihre Heuchelei vor Augen führt und sie dazu bringt, sich zu erhängen. Letztendlich zeigt sich das Motiv noch einmal in *Die Schwestern* (1897), und zwar durch das lockere Lieben der jüngeren Schwester und die plötzliche Annäherung an den Dichter („die jüngere Schwester hat er einmal im Dunkeln geküsst“).⁷³⁸⁶

„Ich weiß, dass Blumen nie von selbst aus offenen Fenstern fallen. Namentlich nicht bei Nacht“,⁷³⁸⁷ beginnt Hofmannsthal sein 1892 entstandenes und wohl bekanntestes Prosagedicht *Die Rose und der Schreibtisch*. Hofmannsthal gelingt es in diesem Prosagedicht mit wenigen Sätzen, die natürliche Schönheit der Rose gegen die künstliche Schönheit der ästhetizistischen Lebenswelt zu stellen. In diesem Prosagedicht hat Hofmannsthal die Nacht als Handlungszeitraum erwählt, in dem das lyrische Ich einer natürlichen Schönheit gewahr wird, die ihm durch die Rose zuteil wird. Dadurch, dass Hofmannsthal die Rose als „sehr dunkel“⁷³⁸⁸ beschreibt, zeigt er auch hier gleichsam auf, dass die Dunkelheit nicht nur Teil der ästhetizistischen Sphäre ist, sondern auch unter dem Aspekt der Konzeption gesehen werden muss. Denn durch das traumhafte Besehen der Rose, im zweiten Teil des Prosagedichtes, zeigt sich auch eine Verbindung zum Licht: „Nach kurzer Zeit muss ich aufgewacht sein. Im Zimmer lag dämmernde Helle, nicht vom Mond aber vom Sternlicht.“⁷³⁸⁹ Was sich dahinter verbirgt, hinter der Verbindung der Rose, einmal mit der Nacht dann wieder mit dem Licht, ist nichts anderes als die Ahnung der Ganzheit des Seins, die das lyrische Ich durch die lebendige Rose erfährt. Wobei die Rose, als der Protagonist Hofmannsthals sie erstmalig an sich nimmt, durchaus als tot und künstlich erscheinen musste; erst unter der Wärme seiner Räumlichkeiten, und dadurch innerhalb des schönen aber künstlichen Umfeldes, erkennt der Protagonist die Andersartigkeit

7380SW III. S. 276. Z. 20.

7381SW III. S. 276. Z. 2-4.

7382SW III. S. 276. Z. 32.

7383SW III. S. 282. Z. 9.

7384SW III. S. 282. Z. 10-11.

7385In den Notizen hingegen deutet sich die Beschäftigung mit dem Motivkomplex stärker an; doch plante Hofmannsthal lediglich das Licht im Kontext von Ariadne und der antiken Götterwelt einzubeziehen (SW III. S. 802. Z. 23; SW III. S. 807. Z. 16; SW III. S. 808. Z. 14 ff.). Ein Bezug zur Nacht zeigt sich, wenn es durch einen Verweis auf den Faust heißt: „und führen beim Säuseln der Nächte durch liebliches Wellengeflechte“. In: SW III. S. 803. Z. 24-25.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 808. Z. 29-30.

7386SW III. S. 293. Z. 10.

7387SW XXIX. S. 227. Z. 3-4.

7388SW XXIX. S. 227. Z. 6.

7389SW XXIX. S. 227. Z. 10-11.

dieser natürlichen Rose, von der er sich ergriffen gezeigt hatte, weshalb er sie überhaupt mit sich genommen hatte.

Im 4. Prosagedicht *Traumtod* (1893) dagegen steht die Dunkelheit wieder in Verbindung mit dem rein ästhetizistischen Menschen und der Gefahr des Ästhetizismus für diesen, versinkt das Zimmer doch „in Nacht“⁷³⁹⁰ und Dunkelheit, als der Ästhetizist die Kerze im Zimmer ausbläst. Die Nähe zum Tod zeigt sich ebenso im 12. Prosagedicht, verweist Hofmannsthal in Bezug auf die Nacht auf eine „Bartolomäusnachtstimmung“.⁷³⁹¹ Diese jedoch wird hier aber in die Sphäre des Genusses gestellt („das heimliche der Stadt in lauen Frühlingsnächten“).⁷³⁹² Wieder im Zuge der Ganzheit des Seins, bindet Hofmannsthal das Motiv durch die Betrachtung der Stunden im 19. Prosagedicht *Die Stunden* (1893) ein, und zwar durch die Syrinx spielenden Stunden („Hirschkäfer gleiten im Halbdunkel der Allee“).⁷³⁹³ Des weiteren findet sich das Motiv in dem 21. Prosagedicht (1894) durch die Beschreibung der Karlskirche (SW XXIX. S. 236. Z. 16) oder in dem 22. Prosagedicht *König Cophetua* (1895), indem Hofmannsthal die Stadt des Königs Arles mit den Worten beschreibt: „mit der grossen römischen Arena und sehr vielen schwarzen Stieren, und der Kirche von Saint Trophime [...] und die kleinen gelben Häuser in der Nacht mit wachsbleichen Buhlerinnen hinter kleinen Fenstern“.⁷³⁹⁴ Ebenso bindet Hofmannsthal die Nacht und Dunkelheit in dem 24. Prosagedicht *Kaiser Maximilian reitet* (1895) ein,⁷³⁹⁵ so wie im 26. Prosagedicht (1895), wenn Hofmannsthal die todessehnsüchtigen Frauen des Königs beschreibt (SW XXIX. S. 239. Z. 10) oder aber in dem 27. Prosagedicht, wenn Hofmannsthal in Bezug auf „Motive der menschlichen Hinfälligkeit“⁷³⁹⁶ wie folgt formuliert: „Die wahnsinnige Frau, die in der Nacht mit ihrem Arzt ausführt.“⁷³⁹⁷ Deutlich ist der Bezug zur Nacht auch in dem 28. Prosagedicht (1898). Hofmannsthal beschreibt darin die *Geschöpfe der Flut und der Flamme*. Allein durch die Geschöpfe der Flut, worunter er die Muscheln fasst, erfolgt eine Bindung an die Dunkelheit: „wir sind allein im Dunkeln, [...] wir sind allein und können uns nicht berühren.“⁷³⁹⁸ Hofmannsthal stellt die Muscheln dabei indirekt dem menschlichen Erleben gegenüber; während den Muscheln die körperliche Berührung versagt bleibt, hat der Mensch die Möglichkeit, sich an andere Menschen zu binden, um der Einsamkeit und damit der erdrückenden Dunkelheit zu entkommen. Der Ästhetizist aber bleibt gleich einer Muschel, verharrt am Grund, in seinen Tiefen, und versagt sich dieser Anbindung weitestgehend. Die in der Dunkelheit lebenden Muscheln, greift Hofmannsthal auch in dem 29. Prosagedicht (1898) auf („und mich im Dunkeln von Muscheln verliere“).⁷³⁹⁹

In der Erzählung *Das Glück am Weg* (1893) zeigt sich das Motiv durch den Protagonisten, der auf dem Meer die fantastischen Gestalten des Meeres verschwinden sieht, und stattdessen das Nahen des Schiffes erkennt: „Am Horizont, nicht ganz dort, wo in der kommenden Nacht wie ein schwarzblauer Streif der bergige Wall von Corsica auftauchen sollte, stand ein winziger schwarzer Fleck.“⁷⁴⁰⁰ Durch das Fernglas blickend, kann er auf dem vorbeifahrenden Schiff auf einem Sessel eine junge Frau, auf einem „dunklen Polster“⁷⁴⁰¹ liegend, sehen, auf dem sich die „lichten Halbschuhe einbohrten“.⁷⁴⁰² So versucht er in seinen Überlegungen auszumachen, woher er diese „lichte Gestalt“⁷⁴⁰³ kannte, mit den „dunkeln, mystischen Augen“.⁷⁴⁰⁴ Der Ästhetizist verliert sich mitunter in seinen Überlegungen, denkend, dass er sich in einer

7390SW XXIX. S. 228. Z. 11.

7391SW XXIX. S. 232. Z. 15.

7392SW XXIX. S. 232. Z. 10.

7393SW XXIX. S. 235. Z. 10-20.

Hofmannsthal bindet die Nacht auch an die absolut schönen Stunden: „[...] es dehnen sich die Bäume ihre schwarzen Kronen in die Mondnacht hinauf. Und unser Gehen wird wie ein langsames gebändigtes Fahren auf der triumphierenden Quadriga.“ In: SW XXIX. S. 235. Z. Z. 33-36.

7394SW XXIX. S. 237. Z. 5-8.

7395SW XXIX. S. 238. Z. 15-16.

7396SW XXIX. S. 239. Z. 26.

7397SW XXIX. S. 239. Z. 27-28.

7398SW XXIX. S. 240. Z. 4-6.

7399SW XXIX. S. 240. Z. 21-22.

7400SW III. S. 7-8. Z. 29//1-2.

7401SW III. S. 8. Z. 19-20.

7402SW III. S. 8. Z. 20-21.

7403SW III. S. 9. Z. 8-9.

7404SW III. S. 9. Z. 10.

Beziehung mit ihr befinden wird, in der er mit ihr in einer besonderen Sprache reden würde, „beflügelter, freier, sie liefe gleichsam nachtwandelnd auf einer schmalen Rampe dahin“. ⁷⁴⁰⁵ Doch schließlich muss er hilflos mitansehen, wie sich ihr Schiff wieder von seinem Schiff entfernt, und damit auch die Frau mit ihrem „dunkelgoldne[n] Haar“. ⁷⁴⁰⁶ Auch sein Ahnen, dass sie ihm genommen und gleichsam wie tot ist, zeigt sich in Verbindung mit der Dunkelheit gesetzt: „Für mich war es, als hätte man sie in einen schmalen, kleinen Schacht gelegt und darüber einen schweren Stein und darauf Rasen.“ ⁷⁴⁰⁷

In dem lyrischen Drama *Idylle* (1893) zeigt sich ebenso die Einbindung des Motivs, wobei die Nacht auch hier in Bezug auf die ästhetizistische Natur des Zentaur steht, der der Ehefrau des Schmiedes von seinen mannigfaltigen Erlebnissen berichtet: „Und stampfte nachts das Heidekraut dahin im Duft, / Das kühle hyazinthe Dunkel über mir.“ ⁷⁴⁰⁸ Die Frau, ergriffen von seinen Worten, bedauert, ihn nicht mehr wiederzusehen, nicht zu erleben wie er wandert durch die „hyazinthe Nacht“. ⁷⁴⁰⁹ Das Licht zeigt sich nur an einer Passage des Werkes, und zwar als die Frau Bezug nimmt nur familiären Prägung. Obwohl sie sich gebunden fühlt an die Kunst und den Ästhetizismus, verbindet sie die Wirklichkeit mit dem Leben und dem Licht, erkennt damit aber dennoch nicht an, dass das wirkliche Leben wertvoller ist: „Davon, an dieses Sonnenlicht zurückgekehrt, / Mir mahnendes Gedenken andern Lebens bleibt / Und eine Fremde, Ausgestoßne aus mir macht / In dieser nährenden, lebendigen Luft der Welt.“ ⁷⁴¹⁰

Innerhalb der dem Nachlass zuzuordnenden Romanpläne zeigt sich das Motiv in *Roman des inneren Lebens* (1893-1894) („in der Nacht zu begegnen“), ⁷⁴¹¹ in *Dialoge über die Kunst* (1893-1894), ⁷⁴¹² mitunter durch das kurze Gespräch zwischen zwei jungen Männern ⁷⁴¹³ oder in *Familienroman* (1893-1895) erstmalig durch die Angst Alice Warners vor dem Tod ihres Mannes und dessen Unerklärbarkeit. ⁷⁴¹⁴ Mit der Dunkelheit steht in den Entwürfen aber auch die Erkenntnis des Helden („dem Leben gerecht werden, darum handelt es sich: das überfällt ihn in der einsamen Abenddämmerung.“). ⁷⁴¹⁵

In dem Drama *Alkestis* (1893/1894) zeigt sich an verschiedenen Stellen die Einbindung des Motivs, erstmalig durch Apollons Zeit im Hause des Admet. ⁷⁴¹⁶ Doch, obwohl ein Gott, ist auch Apollon beklommen ob des Erscheinen des Todes, der Alkestis „die dunklen Wege“ ⁷⁴¹⁷ führen wird, was auch hier eine Verbindung zwischen dem Tod und der Dunkelheit zeigt. Alkestis wiederum zeigt sich sehnsüchtig gegenüber dem Leben und will noch einmal „heraus ans Sonnenlicht“. ⁷⁴¹⁸ So stellt auch Alkestis den Bezug zwischen Dunkelheit und Tod her, sieht sie den Tod doch schon „düster“ ⁷⁴¹⁹ nach ihr sehen; und auch Alkestis' Augen, aufgrund der Nähe zum Tod, sind schon voller „Dunkelheit“, ⁷⁴²⁰ während sie die Kinder dazu aufruft: „Freut / Euch an der hellen Sonne, meine Kinder!“ ⁷⁴²¹ Während ihr Mann ihren Tod zu verhindern sucht, hat Alkestis diesen –

7405SW III. S. 9. Z. 34-35.

7406SW III. S. 10. Z. 39.

7407SW III. S. 10-11. Z. 39//1-2.

7408SW III. S. 58. Z. 7-8.

7409SW III. S. 59. Z. 31.

7410SW III. S. 56. Z. 15-18.

7411SW XXXVII. S. 71. Z. 25.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 75. Z. 33.

7412SW XXXVII. S. 99. Z. 12.

7413SW XXXVII. S. 103. Z. 23, SW XXXVI. S. 104. Z. 25-26.

7414SW XXXVII. S. 107. Z. 14-15.

7415SW XXXVII. S. 109. Z. 17-18.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 77. Z. 12-14, SW XXXVII. S. 77. Z. 17, SW XXXVII. S. 77. Z. 20, SW XXXVII. S. 78. Z. 19, SW XXXVII. S. 78. Z. 10-17, SW XXXVII. S. 82. Z.17, SW XXXVII. S. 85. Z. 16, SW XXXVII. S. 109. Z. 31, SW XXXVII. S. 110. Z. 5, SW XXXVII. S. 110. Z. 18, SW XXXVII. S. 110. Z. 25, SW XXXVII. S. 112. Z. 19.

7416SW VII. S. 9. Z. 16.

7417SW VII. S. 10. Z. 28.

7418SW VII. S. 15. Z. 30.

Des weiteren, siehe: SW VII. S. 16. Z. 13-17.

7419SW VII. S. 17. Z. 9.

7420SW VII. S. 17. Z. 19.

7421SW VII. S. 17. Z. 20-21.

Wie Admet später, verbindet auch Alkestis, aufgrund der Nähe zum Tod, die Dunkelheit auch mit der Betrachtung der Welt:

zwar schauernd – für sich angenommen („Streif ich dies liebe Leben schauernd ab / Und werf mich in den dunkel kalten Strom“).⁷⁴²² Admet selbst verbindet mit dem Verlust der Ehefrau die Einsamkeit, und setzt die Dunkelheit in Verbindung mit seiner Trauer, die er personifiziert („Und steht des Nachts an meinem leeren Bette / Und sieht mich an mit eisernen Augen, stumm“).⁷⁴²³ Auch verweist Admet auf die Sage um das berühmte antike Liebespaar, und bindet ebenso die Nacht an die Unterwelt, will er doch Alkestis aus der Unterwelt, „aus der Nacht“⁷⁴²⁴ befreien und zurückführen „an das Licht“.⁷⁴²⁵ Dabei hat Admet die Bedrohung auf sich zukommen sehen und verbindet auch diese Bedrohung mit der Nacht und dem Verlöschen des Lichts.⁷⁴²⁶ So stark seine Trauer auch ist, den Gast Herakles lässt Admet, aufgrund seiner Königlichkeit, nicht gehen,⁷⁴²⁷ wird aber durch den Anblick der toten Frau auf der Bahre neuerlich mit seinem Leid konfrontiert, hat der Tod sie doch „in der Dämmerung“⁷⁴²⁸ den Weg geführt, den kein Lebender kennt. Auch sein Haus erscheint dem König nun einsam und leer und lässt ihn gleichsam an eine glückliche Zeit in seiner Kindheit denken:

„In Winternächten, wenn ich allzu schwer
Den satten Glanz des Lichts, lebendiges Wasser
Und andres Sommerglück entbehrte, da
Hielt ich die magern Hände vor ein Licht
Und freut mich am Purpur meines Bluts:
Das war doch schön und blieb doch immer mein!“⁷⁴²⁹

Doch in seiner momentanen Situation kann er kein Glück empfinden, noch aus dem Besehen seiner Hände ein Glück schöpfen, denn: „Das Licht ist schon zu matt, es glüht nicht durch!“⁷⁴³⁰ Dies führt Admet dazu, zu hoffen, dass er Alkestis wenigstens manches mal in seinen Träumen sehen werde („Da saugt die dunkel Wurzel unsrer Kraft / Wie blinde Hündlein an der Mutter Zitzen!“), wodurch die Dunkelheit nun von ihm mit einem gewissen Glück verbunden ist.⁷⁴³¹ Bei dem Anblick der vermeintlich fremden Frau, sieht sich Admet allerdings versucht, seinen Treueschwur zu brechen, glaubt er doch die Lebendigkeit und die Freude am Leben neuerlich in sich zu spüren, obwohl er doch weiß, dass die Toten nie wieder aus der Dunkelheit ans Licht treten.⁷⁴³² Herakles wiederum kokettiert ein wenig mit seiner vermeintlichen Machtlosigkeit, ihm aus des „Hades dunklem Haus“⁷⁴³³ die Frau zurückzuführen.

Weitere Bezüge zum Motiv finden sich in dem Drama durch die Worte der älteren Frauen in Bezug auf das Leben, wobei die Nacht in Verbindung mit dem Leben selbst gestellt wird, was jedoch von ihr als endlich erkannt wurde.⁷⁴³⁴ Dagegen stehen die Worte der jungen Frauen, die die Unbegreiflichkeit des Todes thematisiert und die Unsinnigkeit, sich mit dem Schönen der Welt vor dem Tod zu schützen („Was frommen die Spangen, was frommen die Blumen, / Um nieder ins Dunkel zu folgen dem Tod?“).⁷⁴³⁵ Aber in ihren Worten bricht dies auch ein wenig auf, wenn sie der Königin wünschen, dass sie auf den „Dämmerwiesen“⁷⁴³⁶ gehen kann und nicht im Hades enden muss. Weitere Bezüge zeigen sich durch die Schilderung des Weges des Herakles durch den alten Mann („Da mußt du über öde, düstre Berge, / Wo alles Leben starrt und alles Licht / Von grundlos tiefen Weihern stumm verschluckt wird“)⁷⁴³⁷ und durch Herakles verschiedene Reden. So spricht er mitunter von dem Unverständnis angesichts des Todes, wenn es heißt:

„Wenn ich da schau, wie sich das abhebt, / Das dunkle Dach vom Himmelsblau“. In: SW VII. S. 16. Z. 24-25.

7422SW VII. S. 18. Z. 2-3.
7423SW VII. S. 19. Z. 19-20.
7424SW VII. S. 19. Z. 38.
7425SW VII. S. 19. Z. 41.
7426SW VII. S. 21. Z. 11-16.
7427SW VII. S. 25. Z. 10.
7428SW VII. S. 26. Z. 35.
7429SW VII. S. 34. Z. 12-18.
7430SW VII. S. 34. Z. 22.
7431SW VII. S. 35. Z. 12-13.
7432SW VII. S. 37. Z. 32-34.
7433SW VII. S. 37. Z. 37.
7434SW VII. S. 22. Z. 2-9.
7435SW VII. S. 22. Z. 16-17.
7436SW VII. S. 22. Z. 27.
7437SW VII. S. 23. Z. 32-34.

„Laß die in Ruh, der Tod läßt sein Geheimnis / Nicht fallen, wie der Apfelbaum die Frucht: / Warum er Menschen ausbläst und die Lampen / Daneben ruhig weiterbrennen läßt!“⁷⁴³⁸ Herakles bezieht sich aber auch in seiner trunkenen Heiterkeit auf die Faszination, die Tote mit sich bringen können, wenn sie aus dem Reich des Todes wieder zurückgeführt werden ans Licht.⁷⁴³⁹

Trotz der pantomimischen und leichten Gestaltung der *Wiener Pantomime* (1893/1894) kann nicht darüber hinweggetäuscht werden, dass Hofmannsthal auch hier auf die Vergänglichkeit des Lebens anspielt. So kann das Lieben die Frau nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie den Tod als Bedrohung empfindet: „eine die sich fortwährend in des Lebens dunkler Hand spürt. Meines Bruders Braut stirbt und eine Unschmittkerze daneben brennt weiter“. (SW XXVII. S. 134. Z. 22-24) Ebenso in der *Wiener Pantomime* (1893/1894) zeigt sich der Bezug zum Nacht-Motiv als Teil der Beschreibung der Szenerie („Frühlingsvollmondnacht“).⁷⁴⁴⁰ Zum einen steht die Dunkelheit in Verbindung mit dem wahrgenommenen Leben und dem Leiden an dem Tod bzw. der Unbegreiflichkeit des Todes, was sich auch durch den Dichter zeigt.⁷⁴⁴¹ Zum anderen aber wird die Dunkelheit auch an das Lob Wiens gebunden (SW XXVII. S. 136-137. Z. 26-32//1). Zudem findet sich das Motiv hier auch in der Rede der obersten Nymphe, die sich auf das Leben bezieht, das den Tod nicht ausschließen sollte (SW XXVII. S. 139. Z. 16-21).⁷⁴⁴² Die zwei kurzen Bezüge zum Licht (SW XXVII. S. 142. Z. 24, SW XXVII. S. 142. Z. 28) in *Die Königstochter und der Soldat* (um 1898 ?) können dagegen in keinen direkten Bezug gestellt werden. Ebenso ungeklärt muss der Bezug zur Dunkelheit in *Narciss und die Schule des Lebens* (1900) bleiben („es dunkelt: sie tanzen zusammen wie droben die Sterne“).⁷⁴⁴³ In der Skizze zu *Junges Mädchen von altem Maniak gekauft* (1902/1905 ?) kommt dem Licht eine entscheidende Bedeutung zu, denn unter dem Licht wähnt ein Mann, dass das Bild des Malers, das das gekaufte Mädchen des Maniaks zeigt, „belebt“⁷⁴⁴⁴ wurde. Der Maler selbst hatte sich im Haus des Maniaks nach der Frau umgesehen, findet die Lampe und den „Schatten der Frau“.⁷⁴⁴⁵ In der Notiz N 3 findet sich neuerlich ein Bezug zum Licht, das hier wiederum in Verbindung mit dem Palast in Venedig steht (SW XXVII. S. 145. Z. 21). Lediglich einmal nimmt Hofmannsthal Bezug zur Dämmerung; das Motiv steht hier in Verbindung mit der Liebe zur künstlichen Puppe und der Abwendung von der wirklichen Frau (SW XXVII. S. 146. Z. 29). Auch in den Notizen zu *Der Herr des Spiegels* (1905 ?) plante Hofmannsthal die Einbindung des Motivs, hier in Verbindung mit den Räumlichkeiten („das Gemach verdunkelt sich - wir sind in der Zauberkammer“).⁷⁴⁴⁶ Ebenso kurz ist der Bezug zur Nacht in *Salome* (1906/1907), wenn Hofmannsthal lediglich vom „Anhauch der Nachtluft“⁷⁴⁴⁷ spricht.

Vielfältig und lose eingebunden zeigt sich das Motiv auch durch den Dramenentwurf zu dem *Alexanderzug* (1893/1895), wobei sich das Motiv bereits durch Hofmannsthals Inspirationsumfeld darlegt: „ich sage zu den dunklen kleinen Häusern und Kirchen in Mödling: gebt mir Euch und sie gaben mir den göttlichen Leib Alexanders des Grossen im Bade liegend.“⁷⁴⁴⁸ Vor allem aber findet sich das Motiv in den Notizen in Verbindung mit Alexander („In der Dämmerung sieht sein Leib unter dem Wasserspiegel wie ein Phantom aus“),⁷⁴⁴⁹ durch die Umgebung Alexanders („Über der grossen Allee ist die untergehende Sonne und der blasse Mond gleichzeitig“),⁷⁴⁵⁰ in Verbindung mit Alexanders kostbarer Kleidung,⁷⁴⁵¹ der Schlacht bei Issus in

7438SW VII. S. 30. Z. 24-27.

7439SW VII. S. 31. Z. 1-14.

7440SW XXVII. S. 137. Z. 4.

7441SW XXVII. S. 136. Z. 13-14, SW XXVII. S. 136. Z. 22-23.

7442SW XXVII. S. 680. Z. 5, SW XXVII. S. 680. Z. 30, SW XXVII. S. 681. Z. 8, SW XXVII. S. 680. Z. 22-26.

7443SW XXVII. S. 144. Z. 9.

7444SW XXVII. S. 145. Z. 8.

7445SW XXVII. S. 145. Z. 14.

7446SW XXVII. S. 147. Z. 16-17.

7447SW XXVII. S. 148. Z. 14.

7448SW XVIII. S. 12. Z. 15-17.

Weiter, heißt es: „Feuer einer Laterne vermittelt die Idee des ewigen Weltfeuers und die mystische Vereinigung mit diesem.“ In:

SW XVIII. S. 12. Z. 19-20.

7449SW XVIII. S. 13. Z. 2-6.

7450SW XVIII. S. 13. Z. 24-25.

7451SW XVIII. S. 13. Z. 26-29.

der „Dämmerung“⁷⁴⁵² und durch die Figur des Amycles.⁷⁴⁵³

In der Erzählung *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) bindet Hofmannsthal abermals die Nacht bzw. die Dunkelheit ein. Die Nacht steht für den Ästhetizisten allerdings nicht in Verbindung mit seinem schön gedachten Leben, empfindet er doch die Bedrohung des Todes auch „oft in der Nacht“.⁷⁴⁵⁴ Auch kann er die „finsternen Sprichwörter“⁷⁴⁵⁵ nur durch den Blick in den Spiegel bannen, in dem er sich seiner Schönheit und Jugend versichert. Die Verbindung zwischen Dunkelheit und Tod erfolgt auch durch das kleine Mädchen, die sich aus einer „dunkeln und jähren Regung ihrer zornigen Seele“⁷⁴⁵⁶ aus dem Fenster gestürzt hatte, sowie durch die Verbindung zwischen dem Mangel an Schönheit und dem Motiv bei dem Diener („düsteren, maulbeerfarbigen Gesicht“).⁷⁴⁵⁷ Auch wirkt das Licht auf den Kaufmannssohn nicht ansprechend, sondern steht ebenso in Verbindung mit der nicht vorhandenen Schönheit („kaum für sehr schön gelten ließe“)⁷⁴⁵⁸ des älteren Mädchens, die ihm ähnlich schien wie „Tänzerinnen beim Licht der Fackel“.⁷⁴⁵⁹

Mit der Flucht des Kaufmannssohnes vor den „schwülen, schweren Vollmondnächten“⁷⁴⁶⁰ in sein Landhaus, begibt sich der Kaufmannssohn in eine scheinbar für ihn ästhetizistisch dominierte Umgebung. Doch durch Hofmannsthals Schilderung des Landhauses, das in einem Gebirge und in „einem engen, von dunklen Bergen umgebenen Tal“⁷⁴⁶¹ liegt, bricht die vermeintliche Sorglosigkeit bereits auf. So sieht der Kaufmannssohn, der mit dem Landhaus in den Bergen die Flucht vor der Hitze verbindet, nicht die damit einhergehende fatale Isolation, sondern wird nur der „feierlich über den dunkelleuchtenden Himmel“⁷⁴⁶² liegenden Wolken gewahr. Im Zuge der Wahrnehmung des Todes zeigt sich das Denken des Kaufmannssohnes zur Schönheit hin, mitunter der Schönheit der Natur. So betrachtet er den Himmel „der in kleinen leuchtenden Stücken von feuchtem Türkis von oben durch das dunkle Genetz von Zweigen und Ranken herunterfiel“.⁷⁴⁶³

Vermeintlich positiv zeigt sich das Motiv durch den Blick des Kaufmannssohnes in einen Spiegel gesetzt, indem er die ältere Dienerin sieht, die in jedem Arm eine „indische Gottheit aus dunkler Bronze“⁷⁴⁶⁴ trägt. Hofmannsthal schafft aber schließlich einen Kontrast zwischen den „dunklen Göttinnen“⁷⁴⁶⁵ mit ihren „dunklen Köpfe[n]“⁷⁴⁶⁶ und der wirklichen Lebendigkeit des Menschen, der die Kunstwerke in seinen Armen trägt. Dass Hofmannsthal das Motiv hingegen auch in Verbindung setzt mit der Lebendigkeit, zeigt sich wenn er den Kaufmannssohn stärker den Kontrast erleben lässt zwischen den Kunstgottheiten und den Haaren der lebendigen Frau, die einen „schweren Schmuck aus lebendigem, dunklem Gold“⁷⁴⁶⁷ auf beiden Seiten der „lichten Stirn“⁷⁴⁶⁸ trägt. Vor der Lebendigkeit der Dienerin fliehend, begibt er sich auf die Straßen und sucht in den Gärten und bei Blumenhändlern nach einer Blume, die dem Reiz der Dienerin gleichkomme; so beugt er sich mitunter über „die langen Beete [...], auf denen es schon dunkelte“.⁷⁴⁶⁹ Aus Angst vor dem Verlust des Dieners und ausgelöst durch den Brief, begibt sich der Kaufmannssohn in die Stadt, trifft im Haus des Gesandten jedoch nicht diesen, sondern nur die untergeordnete Bediensteten an,

7452SW XVIII. S. 11. Z. 30.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 353. Z. 7-8.

7453SW XVIII. S. 354. Z. 37-38.

Weitere lose Bezüge finden sich unter: SW XVIII. S. 353. Z. 16-18, SW XVIII. S. 353. Z. 30-33.

7454SW XXVIII. S. 16. Z. 10-11.

7455SW XXVIII. S. 16. Z. 18.

7456SW XXVIII. S. 17. Z. 1.

7457SW XXVIII. S. 17. Z. 30.

7458SW XXVIII. S. 18. Z. 6.

7459SW XXVIII. S. 18. Z. 5-6.

7460SW XXVIII. S. 18. Z. 13-14.

7461SW XXVIII. S. 18. Z. 16-17.

7462SW XXVIII. S. 18. Z. 21-22.

7463SW XXVIII. S. 19. Z. 22-24.

7464SW XXVIII. S. 20. Z. 12.

7465SW XXVIII. S. 20. Z. 14.

7466SW XXVIII. S. 20. Z. 15.

7467SW XXVIII. S. 20. Z. 21-22.

7468SW XXVIII. S. 20. Z. 23.

7469SW XXVIII. S. 20. Z. 38-39.

die im „kühlen Halbdunkel“⁷⁴⁷⁰ saßen, so dass er, weil seine Wohnung verschlossen ist, sich für die „Nacht eine Herberge“⁷⁴⁷¹ suchen muss. In einem ärmlichen Juwelierladen erblickt der Kaufmannssohn in einem Spiegel das Bildnis der älteren Dienerin, mit „den dunklen Köpfen der ehernen Göttinnen zu beiden Seiten“,⁷⁴⁷² so wie er sie über einen Spiegel in seinem Landhaus gesehen hatte.

Erst mit dem Gang in die Stadt, ausgelöst durch die Angst den Diener zu verlieren, zeigt sich neuerlich die Einbindung des Motivs. So schildert Hofmannsthal dessen irrigen Gang durch die Stadt, der ihn schließlich zu einem Juwelier und von dort aus zu zwei Gewächshäusern führt. In Ernsterem sieht er sich an der Seltenheit der Blumen derartig fest, dass er erst wieder aufsieht, als es draußen schon dunkelte: „Endlich aber schaute er auf und gewahrte, daß die Sonne ganz, ohne daß er es beachtet hatte, hinter den Häusern untergegangen war.“⁷⁴⁷³ Das Fehlen des Lichtes befremdet den Kaufmannssohn, und er verlangt nur noch danach von außen in das zweite Gewächshaus zu sehen. Doch ausgelöst durch das Mädchen, betritt er auch das zweite Gewächshaus und wird dadurch mit dem Tod konfrontiert, dem er zu entkommen sucht, indem er noch in dem Gewächshaus wartet, nachdem das Mädchen weggegangen ist. Dadurch jedoch war es in dem Gewächshaus „schon nicht mehr ganz hell“,⁷⁴⁷⁴ wodurch „die Formen der Pflanzen [an]fingen [...] sonderbar zu werden.“⁷⁴⁷⁵ Auch hier verweist Hofmannsthal auf die Distanz des Kaufmannssohnes zu den Dingen, wenn er aus der Entfernung heraus in dem „Halbdunkel“⁷⁴⁷⁶ eine Bedrohung für sich spürt. Neuerlich sucht der Ästhetizist sich von dieser Bedrohung seines Ästhetizismus zu lösen, indem er aus dem Gewächshaus fliehen will, doch sieht er sich neuerlich bedroht von dem „halbdunkle[n] Gewirr der Bäume und Ranken“.⁷⁴⁷⁷ Doch nicht mit dem Licht verbindet der Ästhetizist seine Rettung, sondern mit der Dunkelheit: „Da sah er in der dämmerigen Hinterwand etwas wie ein Viereck dunkler Linien. Er kroch hin, jetzt schon unbekümmert, daß er viele irdene Gartentöpfe zertrat und die hohen dünnen Stämme und rauschenden Fächerkronen über und hinter ihm gespenstisch zusammenstürzten. Das Viereck dunkler Linien war der Ausschnitt einer Tür und sie gab dem Drucke nach.“⁷⁴⁷⁸ Als er sich schließlich von der Bedrohung des Todes auf die ärmliche Straße gerettet hatte, verlangt es ihn danach in die Bereiche der Stadt zu kommen in denen die „reichen Leute wohnten“,⁷⁴⁷⁹ um eine „Herberge für die Nacht“⁷⁴⁸⁰ zu finden. Doch statt zu den reichen Gebieten in der Stadt, kommt der Kaufmannssohn zu den Soldatenvierteln, die noch trauriger auf ihn wirken aufgrund der Dämmerung.⁷⁴⁸¹ Nach dem tödlichen Tritt des Pferdes, tragen ihn die Soldaten schließlich durch einen „halbfinsternen Gang“⁷⁴⁸² in ein schäbiges Zimmer, in dem er letztendlich stirbt.

Während sich mitunter das Motiv innerhalb der erzählerischen Fragmente nur vereinzelt zeigt, so in *Amgiad und Assad* (1895) nur durch den Bruder Assad, der letztendlich den Tod findet und von dem Hofmannsthal zuvor schildern wollte wie er von ästhetizistischen Paradiesen träumt, von dem „grauen Palast in der Nacht“ (SW XXIX. S. 37. Z. 24),⁷⁴⁸³ oder in der *Geschichte des Schiffsfährnrichs und der Kapitänsfrau* (1896) durch ein Gespräch über das Altern über das sich der Fähnrich erhaben fühlt,⁷⁴⁸⁴ zeigt sich eine deutlichere Einbindung des Motivs in der geplanten Erzählung *Delio und Dafne* (1893). Bereits in der Notiz N 1 verweist Hofmannsthal auf die „Vollmondnacht“ (SW XXIX. S. 27. Z. 18), und stellt im Folgenden einen Zusammenhang mit dem Lieben in N 13 her („zusammen einschlafen: wie fortgleiten im

7470SW XXVIII. S. 22. Z. 18.

7471SW XXVIII. S. 22. Z. 24.

7472SW XXVIII. S. 23. Z. 24-25.

7473SW XXVIII. S. 24. Z. 24-26.

7474SW XXVIII. S. 26. Z. 1.

7475SW XXVIII. S. 26. Z. 1-2.

7476SW XXVIII. S. 26. Z. 3.

7477SW XXVIII. S. 26. Z. 17.

7478SW XXVIII. S. 26. Z. 17-23.

7479SW XXVIII. S. 27. Z. 25.

7480SW XXVIII. S. 27. Z. 26.

7481SW XXVIII. S. 28. Z. 2.

7482SW XXVIII. S. 29. Z. 29.

7483Die Erzählung der beiden Brüder findet sich in der 217. bis 249. Nacht von *1001 Nacht*. Das Hofmannsthal sich davon inspirieren ließ bezeugen auch Notizen zu dieser Erzählung, so in N 1 oder durch die Erwähnung Sindbads (N 8).

7484SW XXIX. S. 83. Z. 25-27.

Kahn auf einem Fluss in die Nacht hinein“).⁷⁴⁸⁵ Nicht nur bedingt dadurch, dass Hofmannsthal innerhalb der Notizen wiederholt auf den Tod verweist, sondern vor allem durch die Notiz N 9, die den geplanten Verlauf der Erzählung zeigt, die mit dem Tod endet, deutet sich auch hier, im Zusammenhang mit der Nacht, die Bindung an den Tod an.

Obwohl Leopold von Andrians *Der Garten der Erkenntnis* (1895) mit dem Tod des Ästhetizisten Erwin endet, plante Hofmannsthal unter dem Titel *Ein Frühling in Venedig* (1900) eine Fortsetzung, hatte Hofmannsthal doch vergeblich versucht den Freund selbst zu einer Fortsetzung seines bekanntesten Werkes zu bewegen. Als Hofmannsthal sich im März und April in Paris aufhielt und für Maurice Maeterlinck Andrian um ein Exemplar seines Werkes bat, brachte dieser neuerliche Kontakt mit dem Werk Hofmannsthal dazu den Plan zu einer Fortsetzung in die Tat umzusetzen, wobei Hofmannsthal eine „Entwicklungsgeschichte“⁷⁴⁸⁶ Erwins im Sinn hatte, eine Gesundung andeuten wollte und einen Protagonisten zeigen wollte, der die Ganzheit des Seins zumindest ahnt. Letztendlich sollte aber auch er, sich seiner Unzulänglichkeit bewusst, den Tod finden.

Dabei zeigt sich, dass Hofmannsthal auch in diesen Notizen auf den Motiv-Komplex der Nacht zurückgreift.⁷⁴⁸⁷ Mehrheitlich bindet Hofmannsthal die Nacht innerhalb seiner Notizen ein, mitunter wenn sich die Fremdheit von Erwins Ich andeutet,⁷⁴⁸⁸ wenn Hofmannsthal auf freundschaftliche Beziehungen hindeutet („Erwin hört ein Gespräch zwischen Elisabeth und Philipp auf einem Balcon (in der Nacht auf dem Weg zum Zimmer seiner Mutter)“)⁷⁴⁸⁹ oder er das Motiv an das Erleben der Liebe bindet: „Erwin bleibt allein: eine Nacht wo er zur Contessa geht, sich ein rothhaariges Mädchen verschaffen zu lassen.“⁷⁴⁹⁰

Allein schon durch den Titel der geplanten Erzählung *Eines alten Malers schlaflose Nacht* (1903-1906, 1912) verweist Hofmannsthal auf das Motiv. Des weiteren notiert Hofmannsthal: „R<rembrandt> v<an> R<hyn>’s schlaflose Nacht.“⁷⁴⁹¹ Hofmannsthal verbindet hier mit der Dunkelheit und der Nacht auch die Hoffnung des Malers, in die Tiefe der eigenen Persönlichkeit einzudringen: „Der Schlaf das Nichtbewusstsein (= dem Schwarzen, dem Nicht-licht) das tiefste Element, in das er hinabzusinken hofft. Im Schlaf fände er alles, das weiss er: dort ist alles aufgelöst, wohlüstig geht dort eins ins andere hinüber. (Chiliasmus des Novalis.)“⁷⁴⁹²

Hofmannsthal hat in seinen Notizen zu seiner letztendlich unter dem Titel *Knabengeschichte* (1906, 1911-1913) genannten Erzählung immer wieder den früheren Titel *Dämmerung und nächtliches Gewitter* erwähnt.⁷⁴⁹³ Die Nacht steht in den Notizen zu dieser Erzählung in Verbindung mit dem Vater,⁷⁴⁹⁴ und der ästhetizistischen Erhebung der eigenen Person in dieser „Gottesnacht“.⁷⁴⁹⁵ Aber die Nacht zeigt sich hier nicht nur in Verbindung mit dem Mord an dem Sperber gesetzt („Furchtbar krümmte sich der Sperber, den die Buben an das Scheunenthor genagelt hatten, der hereinbrechenden Nacht entgegen.“),⁷⁴⁹⁶ denn der Mord an diesem Tier wird von Euseb nur symbolhaft betrachtet, als eine Station seines Weges, die ihn

7485SW XXIX. S. 31. Z. 24-25.

7486SW XXIX. S. 133. Z. 15-16.

7487 „Auf einmal in der Nacht: erschrockenes Erkennen, dass er dem Leben verfallend verfangen (nach dem Anblick einiger Kranker) geht in der Nacht durchs Hotel“. In: SW XXIX. S. 132. Z. 6-8.

7488 „[...] eine Nacht: wo Erwin mit furchtbarem Grauen und Staunen sich in die Höhe reckt: was bin ich?“ In: SW XXIX. S. 133. Z. 3-4.

7489SW XXIX. S. 133. Z. 11-12.

7490SW XXIX. S. 133. Z. 29-30.

Des weiteren finden sich noch zwei lose Bezüge: einmal wenn Hofmannsthal auf die geplanten Freundschaften verweist („in der Nacht: Edgar sich zu Adelines Mutter schleichend“, SW XXIX. S. 134. Z.9), oder in Bezug auf das Dunkle („ein Fenster gegenüber: tief ins Dunkle Zimmer sich aufthuend“, SW XXIX. S. 132. Z. 14).

7491SW XXIX. S. 162. Z. 11.

7492SW XXIX. S. 162. Z. 16-19.

7493 „Dämmerung u. nächtliches Gewitter“. In: SW XXIX. S. 167. Z. 9.

7494 Über den Traum heißt es: „wird selbst zu verschiedenen Erden, die sich sondern in schwere dunkle moorige und funkelnde goldige, aus diesen hebt sich eine ganz goldene Gestalt, es ist sein Vater, steigt aber gleich wieder in die Erde hinab.“ In: SW XXIX. S. 167. Z. 11-14.

7495SW XXIX. S. 173. Z. 16.

„Knabe wurde in dieser Nacht weit über sich selber emporgerissen -- sein Vater kommt ihm nahe als Räuber Landstreicher [...] – Heiliges tritt ihm bis zum Berühren nahe“. In: SW XXIX. S. 168. Z. 29-30.

7496SW XXIX. S. 174. Z. 26-27.

Auch die Reaktion des Weibchen des Sperbers, das gegen die Ermordung durch Euseb aufbegehrt, steht in Verbindung mit der Dunkelheit, fliegt das Tier doch in der „dunkelnden Luft“ (SW XXIX. S. 174. Z. 31), und wollte es mit ihrem Schrei das „nachtschwarze Gewitter“ (SW XXIX. S. 175. Z. 2) zu Euseb und seinem Dorf ziehen, damit es gleichsam für sie Vergeltung übe.

entscheidend weiterbringt.⁷⁴⁹⁷ Ebenso stellt Hofmannsthal in dem erzählerischen Fragment eine Verbindung zwischen dem Motiv und der Magd her, wenn sie „aus dem finstersten Winkel“⁷⁴⁹⁸ auf den Vater ihres Kindes zu tritt oder wenn Euseb der Magd in den „nächtliche[n] Sturm“⁷⁴⁹⁹ folgt. Für die Magd wird Euseb, bedingt durch die Grausamkeit seines Wesens, selbst zu einem Wesen der Nacht,⁷⁵⁰⁰ zumal er beginnt, die Magd wie eine Beute zu jagen: „der Wind war mit ihm im Bunde und die großen Blitze erleuchteten den Weg [...] alles um ihm seine Beute immer zu zeigen, wenn sie ihm im Dunkel entschlüfen wollte.“⁷⁵⁰¹ Auch durch diese Beschreibung macht Hofmannsthal deutlich, dass Eusebs Handlung von ihm selbst jedoch als in Beziehung zu Gott stehend gesehen wird.⁷⁵⁰²

Dass Hofmannsthal der Zug des Menschen zu Nacht und Dunkelheit, den er auch in der *Soldatengeschichte* (1895/1896) thematisiert, auch persönlich beschäftigt, zeigt sich in einem Brief von Anfang Juli, den er aus Göding an seinen Vater schreibt („reite ich meist allein, ziemlich spät, wenn Sonne und Mond gleichzeitig am Himmel sind und im Wald ein rötliches Dunkeln anfängt“).⁷⁵⁰³

Innerhalb der Erzählung bindet Hofmannsthal die Dunkelheit vor allem an das Kindheits-Trauma Schwendars vom Tode seiner Tante. So fühlt er sich gleichsam mit diesem Teil seiner Vergangenheit konfrontiert, wenn er einen zufälligen Blick auf das „dunkle[...] tiefe[...] Wasser“⁷⁵⁰⁴ des Fasses wirft, aus dem die Pferde getränkt werden. Besonders ist ihm das Bild der Toten mit seinem Innersten „in dämmernden Abendstunden“⁷⁵⁰⁵ verbunden, oder wenn er sich an „heißen Mittagsstunden [...] über den dunklen feuchten Spiegel bog und ihm aus der Tiefe die ihm grün schien sein eigenes Gesicht entgegenschwebte, dann aber wieder sonderbar zerrann von schwarzen und blinkenden Kreisen verschluckt und ein gestaltloser Schatten sich nach aufwärts zu drängen schien, dass er schreiend entlief, und doch immer wieder zurückkam und hineinstarrte.“⁷⁵⁰⁶ So setzt Hofmannsthal auch den Zug Schwendars die Natur zu zerstören, mit seinem Säbel in wilder Wut und Hast auf die Natur einzuschlagen, in Verbindung mit dessen Kindheitserlebnissen: mit seinem „Säbel schlug [er] klaffende Streifen in das kühle Dunkel“,⁷⁵⁰⁷ und er glaubt – durch seine Zerstörung – Pfützen von Blut auf dem „dunkelnden Erdboden“⁷⁵⁰⁸ zu sehen. Doch sowohl mit dem toten Hasen⁷⁵⁰⁹ als auch mit dem Anblick der drei riesigen Bäume, steht Schwendar vor der für ihn unbezwingbaren Natur und das Ahnen der eigenen Unzulänglichkeit ergreift ihn: „Der Anblick der drei Bäume, die in der dunkelnden Stunde immer mehr ins riesenhafte wuchsen, legte sich wie ein Alp auf Schwendar“.⁷⁵¹⁰ Dabei zeigt Hofmannsthal, vor dem Hintergrund der Erkenntnis Schwendars, dass er sich

7497 „Es ist ihm als hätte er durch den Mord des Sperbers [...] ein Sesam öffne dich gerufen: die Vorgänge dieser Nacht müssen sich aufeinander-thürmen“. In: SW XXIX. S. 172. Z. 12-18.

7498 SW XXIX. S. 176. Z. 2.

7499 SW XXIX. S. 177. Z. 4.

7500 „[...] er war der Schreckliche, der im Dunkel lauert und am Kreuzweg hervorspringt und zugleich fühlte er alle Schauer, die von ihm ausgingen, an seinem eigenen Rücken herunterriseln.“ In: SW XXIX. S. 177. Z. 10-12.

7501 SW XXIX. S. 177. Z. 20-25.

7502 „Gott wirft das Leben in Eusebs Brust, wirft Blitze, wirft die Schatten der Hölle, wirft die Krankheiten.“ In: SW XXIX. S. 168. Z. 5-6.

7503 SW XXIX. S. 299. Z. 8-10.

7504 SW XXIX. S. 51. Z. 6-7.

7505 SW XXIX. S. 51. Z. 19-20.

7506 SW XXIX. S. 51. Z. 22-28.

Daran anknüpfend, heißt es in den Notizen: „der Eimer: der Brunnen zuhaus, das Dunkle davon, die spiegelnde Fähigkeit des Wassers“. In: SW XXIX. S. 300. Z. 22-23.

7507 SW XXIX. S. 55. Z. 39.

7508 SW XXIX. S. 54. Z. 23.

7509 „Er fuhr zurück denn diesmal berührte ihn ein starrer todtenhafter Blick aus deutlicher Nähe, zu seinen Füßen schien ein elendes Wesen im Dunkel zusammengekauert, sein Säbel sauste auf einen weichen Körper nieder und als er es herausschleuderte war es die klägliche kleine Leiche eines verendeten Hasen, deren starre Augen jetzt mit leblosem Glotzen in das Weite des hohen kühlen Himmels schauten.“ In: SW XXIX. S. 56. Z. 1-7.

7510 SW XXIX. S. 56. Z. 25-27.

Es ist bezeichnend und steht unter dem Aspekt der Ganzheit des Seins, wenn ausgerechnet zwischen diesen drei Bäumen, die die Ganzheit des Lebens verkörpern, das Licht der Religion herein bricht: „Dort war es: dort wo zwischen 2 riesigen Pappeln eingeklemmt eine Ulme den Bau von Ästen geisterhaft gegen den dunkel undurchdringlichen Himmel hob, dort war Es, halb Bewegung halb leuchten, lag es zwischen den Wipfeln als hätte die Ferse eines Engels im Hinunterfahren den schaukelnden schwarzen Baldachin gestreift“. In: SW XXIX. S. 61. Z. 13-18.

vor dem Leben und den Menschen nicht verschließen kann, dass die Natur, gegen die er aufbegehrt, auch die Dunkelheit in sich birgt.⁷⁵¹¹ Dennoch nimmt Schwendar die Dunkelheit erneut negativ wahr, wenn er zu den Soldaten zurückkehrt. Hofmannsthal verbindet hier die Dunkelheit mit der Distanz Schwendars zu den Menschen und seiner Fremdheit am Leben: „Helles Mondlicht lag über den 2 Reihen gleichförmiger Betten und dunkle starke Schatten trennten wie Abgründe die Leiber der Schlafenden.“⁷⁵¹² Für Schwendar verbindet sich mit der Dunkelheit die Beklemmung seiner Seele, die Trennung von der Lebensfreude und zudem ist sie für ihn eine Bedrohung seiner Person.⁷⁵¹³ Doch mit dem Anblick des Corporal Taborsky, tritt bei Schwendar eine Veränderung ein, denn dieser ist mit seinem Leben verwurzelt.⁷⁵¹⁴ Dennoch bringt Schwendar letztendlich die Kraft dazu auf, den Abgrund und damit die Dunkelheit zu überwinden: „Er hob verstohlen und bebend den Blick über den dunklen Streifen und ließ ihn wie liebkosend mit aller Kraft über das Gesicht des nächsten Mannes gleiten.“⁷⁵¹⁵ Unter dem Gefühl der Verlassenheit von Mutter und Freund, begibt er sich, kaum, dass er es selbst zu realisieren scheint, in eine betende Stellung, und eine „dunkle Erinnerung gab ihm die Worte in den Mund“,⁷⁵¹⁶ sich an Gott zu wenden. Hofmannsthal bricht mit dieser Wendung zu Gott die Dunkelheit auf, das „Winken eines fernen Lichtes“⁷⁵¹⁷ erfüllt den Raum: „In dem Licht, das das ganze Zimmer mit stiller Helle erfüllte, gieng eine Veränderung vor sich. Es währte nur einen Augenblick lang: es schien von innen, es mochte von außen gekommen sein.“⁷⁵¹⁸ Die Dunkelheit ist aufgebrochen und bewirkt eine Veränderung der Wahrnehmung der ihn umgebenen Soldaten; es schien ihm jetzt, als würden sie mit ihren Zähnen „gegen das Dunkel knirschen“,⁷⁵¹⁹ während zu ihm „die schweigende Nacht“⁷⁵²⁰ gekommen war.

Unter dem Aspekt der Ganzheit des Seins und durch die Hinwendung zur Religion, sieht er in den Pferden nicht mehr länger die Spiegelungen seiner Unzulänglichkeit. Er scheint mit dem Leben versöhnt und hat die Dunkelheit und Nacht als Teil des Lebens erkannt. Der Soldat, der an der Stalltür „wo es dunkel war“⁷⁵²¹ gegen ihn stößt, ruft nun keine Beklemmung mehr in ihm hervor. „Behaglich gieng er in dem halbdunklen Stall zwischen den stillen Pferden die liegend oder stehend schliefen auf und nieder, mit behaglich wiegenden >Schritten<“.⁷⁵²²

In der *Geschichte der beiden Liebespaare* (1896) zeigt sich, dass das Motiv in einem vielfältigen Zusammenhang steht. Erstmals bindet Hofmannsthal die Nacht durch Thereses verschlechterten Gesundheitszustand ein; erst „seit heute Nacht“⁷⁵²³ – so Clemens – habe sich die Sicht ihrer Augen drastisch verschlechtert. Die Dunkelheit wird von Hofmannsthal auch in die Wahrnehmung des ästhetizistischen Sterbens von Therese eingebunden: so befindet sich ein „großer dunkler einfacher Gedanke auf dem Grund meines Bewusstsein“,⁷⁵²⁴ so Felix, dass Thereses Sterben nur ihrem Wesen entsprechen kann. Dass Hofmannsthal die Dunkelheit vermehrt in Bezug zum Tode setzt, zeigt sich in der Beschreibung Thereses;

7511 Unter dem Aspekt des Ganzen steht auch eine weitere Notiz in Bezug auf Schwendar („lief am Teich weiter mit dem wilden Schatten seiner tollgewordenen Messnergestalt die großen dunklen Fische erschrecken“). In: SW XXIX. S. 57. Z. 7-9.

7512 SW XXIX. S. 57. Z. 16-18.

„Ihren Gesichtern gaben die dunklen Stellen, die unter den Augen und Lippen lagen etwas fremdes, vergrößertes.“ In: SW XXIX. S. 57. Z. 8-20.

7513 „Es war als schwebte der schwere Stein, der auf seiner Brust gelegen war in einiger Entfernung vor ihm, rechts in der Gegend der halbdunkeln Ecke wo die Zugtrompete hieng, als schwebte er dort regungslos in der Dämmerung und beängstigte von dort seine Brust mit derselben lähmenden Last wie früher.“ In: SW XXIX. S. 57. Z. 24-29.

7514 „Aber er hatte kaum den Muth, seinen Blick von dem Corporal weg und nach dem nächsten Bett hin zu drehn, denn dabei musste er den dunkeln Raum zwischen diesen beiden Betten streifen und in diesem mit Schatten gefüllten Abgrund schien ihm die Bestätigung des Entsetzlichen zu liegen, die Unabwendbarkeit des Wirklichen und die lächerliche Nichtigkeit der scheinbaren Rettungen.“ In: SW XXIX. S. 58. Z. 26-31.

7515 SW XXIX. S. 58. Z. 35-27.

7516 SW XXIX. S. 59. Z. 33-34.

7517 SW XXIX. S. 60. Z. 1.

7518 SW XXIX. S. 59. Z. 36-39.

7519 SW XXIX. S. 60. Z. 33-34.

7520 SW XXIX. S. 60. Z. 39.

7521 SW XXIX. S. 61. Z. 36.

7522 SW XXIX. S. 62. Z. 12-14.

7523 SW XXIX. S. 69. Z. 15.

7524 SW XXIX. S. 70. Z. 34-35.

obwohl sie sich immer noch als Schönheit stilisieren will, bricht das Dunkel, der nahende Tod, bereits über sie ein.⁷⁵²⁵

Auch Felix empfindet die Dunkelheit als negativ. Im Gärtnerhaus, in das Felix die beiden Kinder zurückführt, fühlt er das Unwohlsein in Bezug auf dieses „halbdunkle[...] Zimmer, das feuchtkühl und mit dem unbestimmten Geruch der erbärmlichen Wohnungen erfüllt war.“⁷⁵²⁶ Dies hängt damit zusammen, dass er durch den Blick der bürgerlich-ärmlichen Menschen, der eine Hässlichkeit für ihn hat, damit konfrontiert wird, dass niemand seinem Tode entkommen kann. Hofmannsthal bindet die Nacht auch ein, wenn Felix – nach seinem Kontakt mit dem Gärtnerpaar – neuerlich auf Therese trifft und er die Leere ihres Lebens erkennt.⁷⁵²⁷ Hofmannsthal lässt ihn auf sein Zimmer gehen, schildert seinen Blick, der aus dem Fenster geht und die Leere der Umgebung wahrnimmt,⁷⁵²⁸ wobei es der Blick seiner ästhetizistischen Seele ist, der die Natur spiegelt, was er zu ahnen beginnt.

Die Dunkelheit steht aber auch im Zusammenhang mit der Ganzheit des Seins, durch die lebendige Schönheit des Gartens („Geruch von erwärmtem Gras und fetter dunkler Gartenerde“),⁷⁵²⁹ und des weiteren durch den von Hofmannsthal geschaffenen Kontrast zwischen dem Leben in seiner Ganzheit und der ästhetizistischen Frau. So ist das Dunkel, in dem Therese im Garten sitzt, nicht beklemmend, sondern strahlt eine Wärme aus,⁷⁵³⁰ was neuerlich den falschen Blick des Ästhetizisten zeigt und die vielfach erwähnte Verbindung zwischen Dunkelheit und Ästhetizismus.

Allein schon bedingt durch den Titel des Werkes *Was die Braut geträumt hat* (1896/1897) zeigt sich der Bezug zum Traum und damit auch zur Nacht. Zurück in ihr Mädchenzimmer kommend, in dem ein Tisch und auf dem eine „brennende[...] Lampe“⁷⁵³¹ steht, winkt sie doch, ans Fenster getreten, ihrem Verlobten entgegen und wünscht diesem eine gute Nacht.⁷⁵³² Hofmannsthal lässt die Braut den Vorhang schließen und sie zur Lampe gehen, bei deren Licht sie ihren Verlobungsring besieht.⁷⁵³³ Durch das Licht im Zimmer wird die Braut aber auch Amor gewahr, dem sie schmeichelt.⁷⁵³⁴ Durch das Auftreten des zweiten Kindes, der toten Mitzi, bringt Hofmannsthal nicht nur das Motiv ins Spiel, sondern die Worte des Kindes gemahnen auch an eine Passage aus *Der weisse Fächer* (1897):⁷⁵³⁵

„Was hat Nacht mit Schlaf zu tun?
Ruh'n müssen alte Leute,
Kleine Kinder müssen ruh'n –
Doch wenn ich erwachsen bin,
Laß mich nur mit Ruh'n in Ruh'“,⁷⁵³⁶

Schlafend wähnt die Braut, dass wenn es Tag werde („Drei Uhr früh! Bald kommt der Tag!“)⁷⁵³⁷ dieses Spiel endlich ende, wodurch sie dieses „Blendwerk“⁷⁵³⁸ an die Dunkelheit bindet. Doch durch das dritte Kind, ein Schuldkind mit erfrorenen Händen, zeigt sich neuerlich, dass die Nacht noch nicht vorbei ist: „Durch das Dunkel, durch den Schnee, / [...] Bin ich hier hereingeflogen.“⁷⁵³⁹

7525,„Wie eine geheimnisvolle Göttin Herrin ihres eigenen unfruchtbaren rührenden Geschickes saß sie da, gehüllt in ihre große Schönheit und Schwäche über den Spiegel gebeugt, während die Schatten des Abends den leichten Korb mit Dunkel füllten“. In: SW XXIX. S. 71. Z. 7-11.

7526SW XXIX. S. 75. Z. 29-31.

7527SW XXIX. S. 77. Z. 9-11.

7528„Der Garten stand todenstill, so starr wie nie bei Tage und nie bei Nacht.“ In: SW XXIX. S. 78. Z. 11-12.

7529SW XXIX. S. 69. Z. 19-20.

7530„In dem warmen Halbdunkel des Strandkorbes [...] war sie anzusehen wie das geschmückte WachsBild einer seltsamen und entzückenden Heiligen.“ In: SW XXIX. S. 69. Z. 35-38.

7531SW III. S. 83. Z. 1.

7532SW III. S. 83. Z. 7.

7533SW III. S. 83. Z. 7-8.

7534SW III. S. 84. Z. 32-35.

7535Hier ist es die Mulattin, die sagt: „Denn was hat Nacht mit Schlaf zu tun, was Jugend / Mit Treue?“ In: SW III. S. 172. Z. 19-20.

7536SW III. S. 88. Z. 17-21.

7537SW III. S. 89. Z. 1.

7538SW III. S. 89. Z. 13.

Dementsprechend, heißt es auch: „Dann ist alles wieder wahr / Sonne fällt auf meine Hände ... / Wie so licht und wie so klar, / Tag um Tage, ohne Ende!“ In: SW III. S. 89. Z. 4-7.

7539SW III. S. 89. Z. 27-29.

Ebenso zeigt sich in *Der Kaiser und die Hexe* (1897) die Bedeutung des Motiv-Komplexes. Unter der Voraussetzung, dass der Kaiser die Hexe sieben Tage und sieben Nächte nicht berührt, wähnt er von ihr befreit zu sein. Tatsächlich glaubt der Kaiser die Tage hinweg der Verführung standzuhalten, doch in den Nächten, in seinen Träumen, erlebt er die Verführung und das Erliegen seiner selbst. Während er tagsüber sich wenigstens zu täuschen vermag, dass sein Wille zur Tat – mitunter durch die Jagd – ihn vor ihr sichert, wird er durch die Nächte seiner persönlichen Schwäche gewahr. In der Nacht kann er sich nicht betrügen, dass der Ästhetizismus immer noch in seinem Inneren die Dominanz hat: „innen / Ist die Tür die nichts verriegelt! / Keine Nacht mehr! Diese Nächte / Brechen, was die Tage schwuren.“⁷⁵⁴⁰

So verlangt es den Kaiser danach, noch den letzten Tag dieser Zeitspanne mit der Jagd zu überstehen, ohne der Hexe neuerlich zu erliegen („Nur bis diese Sonne sank, / Diesen Taumel noch ertragen!“).⁷⁵⁴¹ Auch zeigt sich mit dem Auftreten der Hexe eine Verbindung zwischen dem Liebeserleben und der Nacht, klagt sie doch, dass er sich der gemeinsamen Vergangenheit nicht erinnern will („nicht auf die Nächte / Auf die Lippen nicht?“).⁷⁵⁴² Immer wieder sucht die Hexe ihn an die Vergangenheit, ihre Liebe und damit auch die Nacht zu binden und zu erinnern („und der Wind / Über uns im Dunkel wühlte“).⁷⁵⁴³ Und so ist es auch die Nacht, die für ihn mit der Leere verbunden sein wird, wenn er sie aus seinem Leben weist.⁷⁵⁴⁴ Die Hexe selbst heißt ihn, dass er sich in der Welt umsehen wird; aber nichts wird ihm die Leere bei Nacht und auch bei Tag nehmen („die Tage leer, / Leer die Nächte!“).⁷⁵⁴⁵ Zwar bekennt der Kaiser, dass er weiß, wie er sich vor ihr retten kann, doch da er dieses Wissen schon länger hatte, weist ihn als eine schwache Person aus:

„Sieben Tage, wenn ich dich
Nicht berührt! Dies ist der letzte!
Diese Sonne dort im Wipfel,
Nur so wenig muß sie fallen,
[...]
mit Händen
Und mit Lippen nicht den Leib,
Nicht die Spitzen deiner Haare
Hab ich angerührt in sieben
Tag ... und Nächten ... Traum ist nichts! ...
Wenn die Sonne sinkt, zerfällt du“⁷⁵⁴⁶

Fatalerweise wähnt er, dass er nur bis zum Untergang der Sonne warten muss, diese kurze Spanne noch ertragen, bis er von der Verlockung der Frau befreit sein wird. Auf sie bezogen mag dies zutreffend sein, doch wie sich zeigen wird, ist der Kaiser damit nicht vor der ganzen ästhetizistischen Verlockung bewahrt. Doch nicht nur der Kaiser verkennt sich, auch seine Untertanen, so der Kämmerer Tarquinius. Dieser glaubt nicht nur seine Güte zu erkennen, sondern er sei wie ein „Stern mit Licht beladen“.⁷⁵⁴⁷ Der Kaiser selbst erkennt seine falsche Beurteilung, sei er doch wie ein Kind, das sich gleich einem Gefangenen „nach der Sonne“⁷⁵⁴⁸ sehnt und damit dem Guten. So stuft der Kaiser seine Ratschläge, er möge Eins bleiben, sich nicht an den Ästhetizismus verlieren, als mit dem Licht in Verbindung stehend ein („Denk nur eins: ich will dir Gutes! / [...] / Drücks an dich wie eine Lampe, / Wenn dich Finsternis umschlägt;“).⁷⁵⁴⁹ Bereits auf den Verurteilten treffend, zeigt sich neuerlich seine Verzweiflung, verlangt er für sich die Ketten, die Lydus fesseln. Doch ebenso ruft die untergehende Sonne ihn auf, sich auf die Außenwelt zu besinnen, ist der Untergang der Hexe doch beinahe erreicht und damit seine angenommene Sicherheit.⁷⁵⁵⁰ Die vermeintlich

7540SW III. S. 180. Z. 8-11.

7541SW III. S. 180. Z. 18-19.

7542SW III. S. 180. Z. 23-24.

7543SW III. S. 182. Z. 8-9.

7544SW III. S. 182. Z. 14-18.

7545SW III. S. 183. Z. 6-7.

7546SW III. S. 181. Z. 17-33.

7547SW III. S. 185. Z. 30.

7548SW III. S. 186. Z. 6.

7549SW III. S. 186-187. Z. 36//2.

7550SW III. S. 189. Z. 30-33.

gute Entscheidung Lydus zu befreien und ihn mit einem Posten in seinem Reich zu versehen, hat nur eine kurze Wirkung auf den Kaiser. So spürt er neuerlich die Bedrohung und ruft sich dazu auf, sich „[b]is zum Sinken dieser Sonne“⁷⁵⁵¹ weiter zu bewegen und nicht zu verharren.

Rettend wirkt die Sonne in dem Augenblick, als der Kaiser die vermeintlich tote Hexe berühren will. Es ist nicht Mitleid mit der Sterbenden, sondern sexuelles Begehren, spricht sie doch ihre Haare und Augen an, als er die Hand nach ihr ausstreckt.⁷⁵⁵² Doch statt der Rettung, verkennt der Kaiser die Sonne, wähnt sie stattdessen im Bunde mit der Hexe („die Sonne ist nicht unten, / Dunkel flammt sie, scheint zu drohen“).⁷⁵⁵³

Da ihre Liebe zugehörig zur Nacht ist, verbindet der Kaiser auch mit ihrem Begräbnis die Nacht. Dem jungen Mann, den er aus Geldgier sich zum Helfer⁷⁵⁵⁴ gewinnen kann, befiehlt er: „Später dann, wenns dunkel ist, / Kommst du wieder und begräbst sie, / Gräbst im Dunkeln ihr ein Grab“.⁷⁵⁵⁵ Doch vermeintlich von ihr befreit, da sie nun den Tod gefunden hat, spürt er keine Erleichterung, sieht er doch immer noch die Sonne am Himmel, vielmehr eine „Nacht mit einer Sonne“.⁷⁵⁵⁶

Die Verbindung zwischen einem ästhetizistischen Protagonisten und der Nacht zeigt sich auch am früheren Kaiser, der diese ersehnt sowie das „Licht der Sterne“,⁷⁵⁵⁷ während er die „[s]chwere Sonne“⁷⁵⁵⁸ und damit die Wirklichkeit ertragen muss. Durch den Greis, der gleichsam ein Blinder ist, und allein dadurch eine Verbindung zur Dunkelheit hat, wird der jetzige Kaiser aber auch auf seine Vergangenheit zurückgeworfen. Sich auf den Platz besinnend, auf den er gestellt ist, durchdenkt er die Hierarchie der Menschen, und stellt zu unterst die Holzfäller, die in „Wäldern / Und am Rand des dunklen Meeres“⁷⁵⁵⁹ leben, und eben wie der Mann, der die Hexe für ihn beerdigen soll, sich für Geld verkaufen. An oberster Stelle sieht er jedoch sich stehen, und verbindet sich und seine Macht als Kaiser mit nichts anderem als dem Licht, dessen Strahlen die anderen Menschen berühren.⁷⁵⁶⁰ Auch diese Passage des lyrischen Dramas zeugt nur neuerlich von der Verblendung des Kaisers, von seiner fehlerhaften Stellung im Leben und zu den Menschen. Die Verköstigung des alten Kaisers lässt, anders als der Kaiser es erwarten mochte, jedoch die Sonne nicht schneller sinken.⁷⁵⁶¹ Auch seine Barmherzigkeit dem alten Mann gegenüber, ebenso wie seine vermeintlich gute Wahl Lydus zu ernennen, werden von ihm nur deshalb vollzogen, um die Zeit schneller vergehen zu lassen. Ebenso durch die Begegnung mit seiner vermeintlichen Frau, zeigt Hofmannsthal die problematische Stellung des Kaisers auf, sucht er mit dem Gespräch mit der Ehefrau, das im Grunde ein Monolog ist, nur die Zeit bis zum Sonnenuntergang zu füllen. Wenn Hofmannsthal sich den Kaiser jedoch auf seine Kinder besinnen lässt, dann zeigt sich ein Bezug zum Motiv-Komplex, der die Konzeption erahnen lässt:

„Laß uns von den Kindern reden!
[...]
In der Kammer, wo sie schlafen,
Wohnt die Sonne, Regenbogen,
Mond, die schönen klaren Sterne, //
Alles hast du in der Kammer,
Nicht?“⁷⁵⁶²

Letztendlich lässt Hofmannsthal den Kaiser erkennen, dass er jedoch der Hexe gegenübersteht, die

7551SW III. S. 193. Z. 17.

7552„Der KAISER hebt die Hände, sie zu berühren. In diesem Augenblick überschüttet / die dem Untergang nahe Sonne den ganzen Waldrand mit Licht und den rötlichen / Schatten der Bäume. Der Kaiser schaudert zurück. Richtet sich auf, geht langsam, / die Augen auf ihr, von ihr weg; sie liegt wie tot.“ In: SW III. S. 194. Z. 14-17.

7553SW III. S. 194. Z. 20-21.

7554Entsprechend seinem Verhältnis zum Leben und zu seiner Familie, zeichnet sich auch bei diesem Helfer der Bezug zur Dunkelheit ab; gleichzeitig mit dem Körper der Hexe, wähnt er seine familiären Bindungen und den damit vererbten sozialen Stand in die „dunkle Grube“ zu werfen. In: SW III. S. 196. Z. 27.

7555SW III. S. 196. Z. 16-18.

7556SW III. S. 197. Z. 13.

7557SW III. S. 198. Z. 24.

7558SW III. S. 198. Z. 26.

7559SW III. S. 202. Z. 7-8.

7560SW III. S. 202. Z. 21-31.

7561„Die Sonne steht nun in dem / Walddurchschlag, dem Rande des Hügels sehr nahe.“ In: SW III. S. 203. Z. 33-34.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 203. Z. 36.

7562SW III. S. 204-205. Z. 33//1-2.

letztendlich, bei der untergegangenen Sonne „im Dunkel am Boden“⁷⁵⁶³ weg rollt.⁷⁵⁶⁴

Auch in dem lyrischen Drama *Die Frau im Fenster* (1897) zeigt sich das Motiv vielfach. So ersehnt Dianora die Dunkelheit, denn mit der Nacht verbindet sie das Eintreffen ihres Geliebten Palla. Den Tag bis zu seinem Erscheinen, hat sie mit Passivität und Ablenkung vertan, wie dem Ab- und Anlegen ihres Schmuckes.⁷⁵⁶⁵ Die hereinbrechende Nacht deutet sich aber bereits durch die Beschreibung der Szene an; so ist eine Ecke zwischen Mauer und Haus mit einem „dunkle[n] Buchsgesträuch angefüllt“⁷⁵⁶⁶ und auch der Garten ist „angefüllt mit Abendsonne“.⁷⁵⁶⁷ Dianora, am Fenster stehend, erwartet das Untergehen der Sonne („So hast du denn kein Ende, heller Tag?“).⁷⁵⁶⁸ Der Wunsch der Ästhetizistin, dass der Tag schnell vergehen möge, wird von Hofmannsthal in ein gegen die Natur zerstörerisches gerichtetes Verhalten gestellt. In Stille habe sie den „Mauerweg dort in der Sonne“⁷⁵⁶⁹ beschritten, in der Sonne habe sie gesessen und im dunklen Gebüsch noch habe sie die Strahlen der Sonne auf ihren Händen gespürt.⁷⁵⁷⁰ Dianora jedoch schließt die Augen, versenkt sich damit in die Dunkelheit, um die Nähe des Geliebten erleben zu können. Zudem aber bekennt sie auch, dass ihr diese Versenkung nicht immer möglich ist; dies sind „Stunden, wo all der Betrug / Nichts fruchtet“⁷⁵⁷¹ und sie die Wirklichkeit nicht ertragen kann. Doch die Ästhetizistin ruft sich zur Geduld auf; nieder knien will sie, „wenn dieser Tag nur schnell hinuntergeht“.⁷⁵⁷² Dianora gelingt es, sich neuerlich abzulenken und beseht die Menschen von ihrem Fenster aus, so einen Mann, der seinen Garten bei einbrechender Dunkelheit aus Furcht verschließt („Für ihn ist jetzt schon Nacht, doch freut’s ihn nicht“)⁷⁵⁷³ und damit konträr zu Dianora handelt. Dianoras Blick fällt auch auf einen Mann, der sich einen Dorn in die Fußsohle getreten hatte, demnach mit dem Beschwerlichen des Lebens konfrontiert wurde, dem Dianora auszuweichen versucht, was bei ihr neuerlich dazu führt, dass sie das Vergehen des Tages ersehnt („hinunter muß der fieberhafte Tag, / und dieser Flammenschein von unsern Wangen“).⁷⁵⁷⁴ Dabei ruft sie zur Eile auf und zur Ablegung der Last des Lebens und aller Hemmnisse: „Fort wirf den Dorn, ins Feld, wo in den Brunnen / das Wasser bebt und Büschel großer Blumen / der Nacht entgegenglühn“.⁷⁵⁷⁵ Die Haare über die Brüstung werfend, wähnt sie, wie es sein wird, wenn Palla kommen wird („Wenn es dunkel ist / und seine Hand sich an der Leiter hält“).⁷⁵⁷⁶ Dianora zeigt sich trunken, nicht erkennend die Gefahr, in die sie sich immer tiefer verstrickt.⁷⁵⁷⁷ Auch ein Igel, der „aus dem Dunkel“⁷⁵⁷⁸ tritt, um vermeintlich auf die Jagd zu gehen, gemahnt sie nur an den Trunkenen, der bald zu ihr kommen wird. Mit dem Verlust aller Schatten,

7563SW III. S. 207. Z. 14.

7564In den Notizen bzw. Varianten des lyrischen Dramas zeigen sich einige Bezüge zum Motiv. So dachte Hofmannsthal daran, die Hexe den Kaiser ermahnen zu lassen, dass er dem Wahnsinn verfallen werde, wenn er die Leere bei Tag und Nacht ohne sie ertragen müsse (SW III. S. 688. Z. 3-4). Tatsächlich heißt der Kaiser den hellen Tag auch hier eine „Nacht mit einer Sonne“. In: SW III. S. 688. Z. 5.

Siehe (Notizen): SW III. S. 688. Z. 23-24.

In den Notizen zeigt sich zudem die Verlockung der Hexe auch in Verbindung mit der Musik und dem Licht gesetzt („habe Dir Worte zu sagen die mir die Lippen verbrennen / Beladen mit Musik so wie ein Stern mit Licht“, SW III. S. 688. Z. 6-7), mitunter dadurch bedingt, dass er wähnt bei ihr die Lebendigkeit zu finden. Des weiteren steht die Dunkelheit auch in Verbindung mit dem Helfer und der Aufforderung wann er die Hexe beerdigen solle („trag ich sie ins Dickicht [...] eh die Sonne sinkt“). In: SW III. S. 693. Z. 18.

7565SW III. S. 95. Z. 29-32.

7566SW III. S. 95. Z. 11.

7567SW III. S. 95. Z. 18.

7568SW III. S. 95. Z. 23.

7569SW III. S. 96. Z. 6.

7570SW III. S. 96. Z. 11-16.

7571SW III. S. 96. Z. 17-18.

7572SW III. S. 96. Z. 28.

7573SW III. S. 96. Z. 37.

7574SW III. S. 97. Z. 9-10.

7575SW III. S. 97. Z. 12-14.

Des weiteren wähnt Dianora in den Notizen, dass der „fieberhafte Tag“ (SW III. S. 515. Z. 23) sie nicht in ihrem Ästhetizismus hemmen wird.

Siehe (Notizen): SW III. S. 515. Z. 4-12.

7576SW III. S. 97. Z. 30-31.

7577SW III. S. 98. Z. 13-18.

7578SW III. S. 98. Z. 29.

erkennt Dianora schließlich den Einbruch der Nacht, den sie herbeigesehnt hatte. Neuerlich hebt sich Dianora von den anderen Menschen ab, denn diese erleuchten ihre Räume:

„Nun ist es wirklich Nacht, nun stellen sie //
die Lampe auf den Tisch, nun drängen sich
im Pferch die Schafe fester aneinander,
und in den dunklen Ecken der Gerüste,
wo sich die dichten Weingewinde treffen,“ ⁷⁵⁷⁹

Mit dem Erreichen der Nacht, wirft Dianora die Leiter hinab, doch kurz darauf zieht Dianora diese wieder empor, denn: „Nun ist es Nacht: und kann so lange noch, / so endlos lang noch dauern, bis er kommt!“ ⁷⁵⁸⁰ Dass Hofmannsthal die Verwundung Bracchios in direkter Linie zu Dianoras Betrug an ihm stellt, zeigt sich durch die Beschreibung dieser Verwundung, die aus dem Innern nicht heilt und die einen „dunkle[n] Fleck“ ⁷⁵⁸¹ sehen lässt. Innerhalb Dianoras ästhetizistischem Bezug zur Religion, zeigt sich, in Bezug auf den spanischen Ordensmann, dass die Menschen ihm in der halb dunklen Kirche zuhören. Bezug zur Dunkelheit nimmt aber auch die Amme in ihrer Erzählung über den starken Messer Bracchio, der des Abends von der Jagd heimkehren wollte ⁷⁵⁸² und auf den Gesandten gestoßen war, den er in die Adda geschleudert hatte, die „ganz dunkel und reißend von dem vielen Regen“ ⁷⁵⁸³ gewesen war. Dianora jedoch reagiert „finster“ ⁷⁵⁸⁴ und ablehnend auf die Schilderung der Amme, hat sie doch keinerlei Interesse an ihrem Mann, sieht aber auch nur kurzfristig die Bedrohung für ihr Leben, und nimmt sogleich wieder einen verträumten Ausdruck an. Dem Bericht der Amme über den Prediger, der von seiner Nähe zu Gott gesprochen hatte, ⁷⁵⁸⁵ hält Dianora die ästhetizistische Versenkung entgegen, die an die Dunkelheit gebunden ist, aber selbst Dianora wie Gedanken erscheinen, die ein „Mensch in seiner Todesstunde denkt“. ⁷⁵⁸⁶ Dianora jedoch ist dies kein Denkanstoß. Während die Amme ihr eine „gute Nacht“ ⁷⁵⁸⁷ wünscht, erwidert Dianora die Worte der Amme, doch deutet sich gleichsam ihre Haltlosigkeit an („Wie? Amme, gute Nacht, leb wohl. Mich schwindelt“). ⁷⁵⁸⁸ Gegen diese will Dianora die Predigt des Geistlichen stellen, und mit der Amme morgen zu seiner Predigt gehen. Die Amme jedoch sagt, nahezu prophetisch, dass sie die Worte erst hören werde, wenn Gott sie am Leben erhält. Dianora aber tut die Worte der Amme ab und heißt ihr auch eine „Gute Nacht“, ⁷⁵⁸⁹ was neuerlich zeigt, dass Dianora die Gefahr – die Hofmannsthal in Bezug auf die Ästhetizistin an die Nacht bindet – ausschaltet. Vielmehr versenkt sie sich, gleich nach dem Weggang der Amme, in ihre ästhetizistischen Vorstellungen von dem spanischen Geistlichen. ⁷⁵⁹⁰ Zudem wähnt Dianora, dass der Geistliche sie mit sich nehmen wird, ihre Hand ergreifen und in einen tiefen Gang eintreten wird. Dianoras Eingang in die Tiefe wird von ihr, anders als erwartet, jedoch nicht mit der reinen Dunkelheit verbunden, sondern sie wähnt dem Licht zuzugehen, was bedingt dadurch ist, dass sie mit der ästhetizistischen Liebe ein wirkliches Leben für sich verbindet:

„dann
den hellen Abhang: bis an meine Knie´
berührten mich die wilden warmen Blumen,
wie wir hinliefen wie ein heller Windstoß,

7579SW III. S. 98-99. Z. 39//1-4.

7580SW III. S. 99. Z. 19-20.

Des weiteren zeigt sich in den Notizen eine Passage in Verbindung zwischen dem Licht und den Worten des Predigers, die der Amme zuzurechnen ist: „Er sagt, Gott kann nicht los von uns, so wenig als wie wir von ihm. Gott ist in uns eingefangen, angefüllt sind wir mit ihm so wie sie glühende Sonne und die ruhenden Steine mit ihm angefüllt sind.“ In: SW III. S. 515. Z. 40-42.

Siehe (Notizen): SW III. S. 517. Z. 18-29.

7581SW III. S. 102-103. Z. 32-1.

7582SW III. S. 104. Z. 15.

7583SW III. S. 104. Z. 28.

7584SW III. S. 104. Z. 31.

7585Hofmannsthal verweist in diesem Sinne auf das Licht: „Die Sonne muß glühen, der Stein muß auf der stummen / Erde liegen, aus jeder lebendigen Kreatur geht ihre Stimme heraus, / sie kann nichts dafür, sie kann nichts dawider, sie muß.“ In: SW III. S. 105. Z. 18-20.

7586SW III. S. 106. Z. 2.

7587SW III. S. 106. Z. 7.

7588SW III. S. 106. Z. 9.

7589SW III. S. 106. Z. 21.

7590SW III. S. 106. Z. 23-26.

und dann ließ er mich los und sprang allein
hinan die Stufen zwischen den Kaskaden“ ⁷⁵⁹¹

Mit den Schritten, die Dianora hört, wird sie aus der Tiefe ihres Selbst zurückgezogen in die Wirklichkeit und sieht einen Betrunkenen, der den Weg zwischen den Gärten geht. Doch dessen Anblick führt sie nur neuerlich auf sich selbst zurück: „Heut ist kein Mond, wär Mond, wär ich nicht hier! / Die kleinen Sterne flimmern ruhelos / und zeigen keinen Weg für Deinesgleichen.“ ⁷⁵⁹² Dianora stellt sich neuerlich das Kommen des Geliebten vor, den man ja sehen könnte, „wenn’s nicht so dunkel wär“, ⁷⁵⁹³ wodurch sie hier das Hinderliche der Nacht für sich erkennt.

Dass die Nacht nicht zwangsläufig mit dem ästhetizistischen Erleben in Verbindung gesetzt wird, zeigt sich nicht nur durch die Amme, sondern auch durch Dianoras Ehemann Bracchio, trägt er doch ein „dunkelgrünes Hausgewand“ ⁷⁵⁹⁴ und hat „kleine dunkle Augen“. ⁷⁵⁹⁵ Dianora wiederum verbindet, im Sinne des empfundenen Glückes und einer vermeintlichen Lebendigkeit, die Liebe zu Palla mit dem Licht und der Sonne, habe sie doch Wangen die „brennend [sind] wie die Sonne“. ⁷⁵⁹⁶ Dabei deutet Hofmannsthal auch durch den Hund, das „dunkle[...] Windspiel“, ⁷⁵⁹⁷ an, dass das Ästhetizistische Dianoras Wesen entspricht. Dies zeigt sich mitunter auch an ihrer, durch die Liebe geprägten Wahrnehmung der Welt. Durch die Liebe zu Palla, wurde ihr das Schwere des Lebens mitunter erträglich, ⁷⁵⁹⁸ wobei ihr aber schien, als stünden ihr alle Wege zu Palla offen, denn aus „jedem dunklen Vorhang“ ⁷⁵⁹⁹ konnte er an sie herantreten. Es ist letztendlich ihre Zugehörigkeit zum Ästhetizismus, der in Verbindung mit der Dunkelheit gestellt wird und der Dianoras frühes Ende beschließt, wenn Bracchio den „dunkle[n] Strick“, ⁷⁶⁰⁰ die seidene Leiter, ergreift und Dianora tötet. ⁷⁶⁰¹

In dem lyrischen Drama *Der weisse Fächer* (1897) zeigt sich ebenso der Bezug zum Motiv, so erstmalig durch die Beschreibung der Großmutter innerhalb ihrer geschilderten Beziehung zu der Großmutter Livios: „Sie war drei Jahre jünger als ich und viel schöner. Ich war einmal sehr eifersüchtig auf sie ... Er hat hübsche Augen: wenn er zornig ist, müssen sie ganz dunkel werden: so waren die Augen seiner Großmutter auch...“ ⁷⁶⁰² Ebenso ist die Dunkelheit auch Teil ihrer Lebensgeschichte, erzählt sie dem Enkel doch von dem Verlust ihrer Heimat und dem Sterben ihrer Lieben. ⁷⁶⁰³ Während es der Großmutter schließlich gelingt, Livio mit sich zu nehmen, verharrt Fortunio am Grab seiner Frau und wünscht dem Freund eine „Gute Nacht“. ⁷⁶⁰⁴ Des weiteren zeigt sich das Motiv auch in Verbindung mit dem Traum, den Miranda heute „nacht geträumt“ ⁷⁶⁰⁵ hatte. Die Dienerin Sancha zeigt sich nicht verwundert über Mirandas Träume, ist ihr Haus doch nicht für das Leben geöffnet. ⁷⁶⁰⁶ Dunkelheit und Licht zeigen sich auch durch indirektes Sehen der Beiden bei der Beerdigung von Mirandas Mann; so hatte Miranda ihn nur als den „hellen Schatten“ ⁷⁶⁰⁷ auf einem Pfeiler gesehen, mit seiner „dunkeln“ ⁷⁶⁰⁸ Kleidung, und Fortunio erinnert sich nur an das Vorbeigleiten ihrer Person

7591SW III. S. 107. Z. 10-15.

7592SW III. S. 108. Z. 1-3.

7593SW III. S. 108. Z. 15.

7594SW III. S. 108. Z. 28-29.

7595SW III. S. 108. Z. 32.

7596SW III. S. 112. Z. 21.

7597SW III. S. 113. Z. 9.

7598SW III. S. 113. Z. 28-30.

7599SW III. S. 113. Z. 34.

7600SW III. S. 114. Z. 18.

7601Siehe (Notizen): SW III. S. 514. Z. 17-18.

7602SW III. S. 157. Z. 20-23.

7603SW III. S. 159. Z. 5-8.

7604SW III. S. 161. Z. 2.

7605SW III. S. 162. Z. 1.

7606„Ich wunder mich, daß die gnädige Frau nicht jede Nacht etwas Entsetzliches träumt. Unser Haus ist der traurigste Aufenthalt, den man sich vorstellen kann. Die Öde der Tage nur abgelöst von der Öde der Nächte. Der totenstille Garten mit den wenigen starren Bäumen und den verwildernden Lauben. Die Teiche ohne Wasser, nahebei das leere Flußbett, das im Mond blinkt wie die Wohnung des Todes. Draußen die schweigende blendende Glut und innen die grabdunkeln Zimmer.“ In: SW III. S. 162. Z. 15-32.

7607SW III. S. 164. Z. 5.

7608SW III. S. 164. Z. 5.

und die Dunkelheit ihrer Kleidung.⁷⁶⁰⁹ Doch in der Verbindung zueinander, herrscht nur die Distanz vor, nicht aber die Dunkelheit, wie Miranda sagt, obwohl sie diese dennoch einbindet: „Aber Schatten ist vielleicht nicht das richtige Wort. Es war nichts Düsteres dabei. Nur so etwas Unbestimmtes, etwas unsäglich Unbestimmtes, Schwebendes. Es war wie das Spielen von Wolken in der dämmernden Luft im Frühjahr.“⁷⁶¹⁰

Die Nacht als Teil des Lebenstages, zeigt sich aber auch durch Catalinas Erinnerung an ihre Familie und ihre Herkunft.⁷⁶¹¹ Es ist die Mulattin Sancha, die sie zu der Überwindung ihres Liebeskummers aufruft, und in diesem Zusammenhang auf ihr eigenes, überwundenes Liebesleid verweist („Die ersten sieben Tage so verliebt, Daß ich zu weinen anfang“).⁷⁶¹²

„Schön ists, so verliebt zu sein,
Und auch die dummen Stunden sind noch schön,
Wo man sich quält, dann aber bald was Neues!
Denn was hat Nacht mit Schlaf zu tun, was Jugend
Mit Treue?“⁷⁶¹³

Zum Ende des Werkes hat sich Miranda dem Leben wieder geöffnet, begreifend die Konzeption. Dabei bezieht sie sich gleich zweifach auf die Dunkelheit, einmal in Verbindung mit dem Schattendasein, welches sie überwunden hat, und des weiteren durch das schöne Dunkel der Nacht mit den Sternen am Himmel.⁷⁶¹⁴ Deutlich zeigt sich damit, dass die ästhetizistische Finsternis überwunden ist, und die Nacht mit ihren Lichtern, ihren Sternen, wird als Teil des Lebens begriffen.

Hofmannsthal sieht *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) vor allem als eine „Suite lyrischer Monologe“.⁷⁶¹⁵ Mit dem Beginn des Werkes, verweist er auf die Szenerie, in der die Monologe stattfinden; so stellt die Bühne den Längsschnitt einer Brücke dar, hinter der der „Abendhimmel“⁷⁶¹⁶ zu sehen ist. Die Dunkelheit greift Hofmannsthal auch durch die Kleidung des jungen Herrn („dunkelgrünen Jagdanzug“)⁷⁶¹⁷ und des Dichters („einen dunklen Mantel“)⁷⁶¹⁸ auf, und auch der erste Monolog des Stückes, der des Dichters, zeigt einen deutlichen Bezug zum Motiv. So berichtet er, dass er erst, als der „Glanz der tiefen Sonne“⁷⁶¹⁹ zu sehen war, aus den Räumlichkeiten heraus und in die Natur hinein getreten ist, um nach Schatten Ausschau zu halten.⁷⁶²⁰ Gestalten sieht er beim dämmerigen Schein, in deren Schicksal er sich verwoben glaubt. Besonders eine dieser Gestalten verfolgt der Dichter, spricht er sogar von Ergriffenheit in Bezug auf diese männliche Figur, der als ein Trunkener beschrieben wird. Auch sieht diese Figur nicht die anderen schöngekleideten Figuren, vielmehr beschäftigt den Dichter nur kurzfristig, was dieser Schimmer tun wird, verlangt es den Dichter doch mehr nach den Figuren, die auf den Hügeln sind:

„im letzten Lichte spür ich hinter mir
schon wieder neue aus den Büschen treten.
Da hebt der Tag hinab, das Licht ist fort,
wie angeschlagne Saiten beb' ich selber.“⁷⁶²¹

Mit der Rede des Dichters wird auch die Bühne „dunkler“,⁷⁶²² der nun beschreibt wie er vom Rand des Waldes aus die Weiher sieht, die noch den „Glanz / des Tages halten“.⁷⁶²³ Der Blick des Dichters besieht

7609SW III. S. 164. Z. 9.

7610SW III. S. 164. Z. 24-28.

7611SW III. S. 171. Z. 20-24.

7612SW III. S. 172. Z. 12-13.

7613SW III. S. 172. Z. 16-20.

7614SW III. S. 175. Z. 32-37.

Siehe (Notizen): SW III. S. 647. Z. 22, SW III. S. 647. Z. 24, SW III. S. 647. Z. 25, SW III. S. 648. Z. 31.

7615SW III. S. 624. Z. 19.

7616SW III. S. 133. Z. 3.

7617SW III. S. 133. Z. 7.

7618SW III. S. 133. Z. 10.

7619SW III. S. 133. Z. 15.

7620SW III. S. 133. Z. 25-29.

7621SW III. S. 135. Z. 22-25.

7622SW III. S. 135. Z. 26.

7623SW III. S. 135. Z. 28-29.

diese Natur, glaubt er doch, dass er in seiner Kunst zu schaffen vermag, wofür der Waldgott seine Laute hergeben würde („ich meine jenes künstliche Gebild / aus Worten, die von Licht und Wasser triefen“).⁷⁶²⁴ Ebenso zeigt sich das Motiv kurz durch die Figur des Greises, der sein Leben als König gegen das eines Gärtners eingetauscht hat („und bin vom Schatten und gedämpften Licht / [...] / wie früher von dem Ruhm und Glanz der Welt“)⁷⁶²⁵ und durch die dritte Figur, einen jungen Mann, der über seine Begegnung mit dem Gärtner sinniert, „der schweigend seine Krone hinwüf´ und vor Nacht / den Hof verliess´ und nie mehr wiederkäm´“.⁷⁶²⁶ Als ein vom Leben abgewandter Mensch, zeigt sich dieser junge Mann dennoch nicht, sehnt er sich doch danach, anderen Menschen zu helfen.⁷⁶²⁷ In einem „dämmernden Gebüsch“⁷⁶²⁸ hatte der junge Mann einen Traum, von dem er nun berichtet; in Diesem hatte er mit drei Hunden Wild gejagt („und die Wipfel droben dunkel / von stiller atemloser Flucht der Vögel“).⁷⁶²⁹ Auf dieser Jagd drängte er freudig „alles einer dunklen Schlucht“⁷⁶³⁰ zu; dennoch befällt ihn eine Beklemmung und er wähnt, seinen Vater in einem Brunnen zu sehen. Durch die Bewegung des Pferdes, auf dem er saß, war der junge Mann jedoch aus seinem Traum erwacht, den er noch wie „dunkle Spinnweb“⁷⁶³¹ um sich spürte. So sieht er sich nach dem Mord an den Tieren immer noch unter dem Einfluss des Traumes stehend. Auch suchte er den Brunnen auf, indem er sich die Augen wusch und ihm aus „feuchtem Dunkel“⁷⁶³² sein eigenes Gesicht entgegenkam. Der junge Mann jedoch spürt durch sein eigenes Gesicht eine Beklemmung, kam es ihm doch vor, als sei er gealtert. Doch schließlich bezieht er sich auf diesen Gruß von diesem Mann (dem Gärtner), der in ihm die Beklemmung gelöst hatte und ihn zuweilen ein „Lächeln durch die lichten Zweige“⁷⁶³³ sehen lässt. Am Ende seines Monologs geht er mit seinem Pferd ab, und es heißt: „Nun ist völlige Dämmerung.“⁷⁶³⁴ Die Dunkelheit bindet Hofmannsthal aber auch durch den Monolog des Fremden ein, der auf der Oberfläche des Wassers Nymphen aus der Tiefe durchzubrechen wähnt („mich dünkt, es ist der Leib der Nacht, / in sich geballt die dröhnende Gestalt“).⁷⁶³⁵ Neuerlich zeigt sich das Motiv durch das junge Mädchen; so durch ihren Auftritt („weisses / leichtes Kleid schimmert durch das Dunkel“)⁷⁶³⁶ und durch das von ihr gewünschte Lied, das in Verbindung mit Traurigkeit und Dunkelheit steht.⁷⁶³⁷ Ein auftretender Bänkelsänger singt dem jungen Mädchen ein Lied, was dieser jedoch nicht gefällt, versteht sie doch nicht das Sterben im Lied des Sängers, denn sie sieht ihr Leben noch offen für alle Möglichkeiten („ich ziehe mich im Dunkeln aus / und lass die Läden offen stehn!“).⁷⁶³⁸ Mit dem Abgang des Mädchens, ist es nun „völlig Nacht geworden“,⁷⁶³⁹ und der schöne und junge Wahnsinnige tritt, begleitet von einem Diener und einem Arzt, auf. Es ist der Wahnsinnige, der sich an den Brückenrand lehnt und sich des Anblicks „der Nacht“⁷⁶⁴⁰ erfreut. Durch den Diener des Wahnsinnigen thematisiert Hofmannsthal neuerlich das Motiv, berichtet er doch davon, wie der Wahnsinnige das Genossene hinter sich lässt.⁷⁶⁴¹ Auch berichtet der Diener von der Wirkung des Wahnsinnigen auf andere Menschen, wenn er den Söhnen und Töchtern der Länder begegnet, die „an den dunklen Brunnen“⁷⁶⁴² sitzen und sich von ihm bezaubern lassen und die er dennoch zurücklässt. Auf die Frage, warum er sie verlässt, hat der Wahnsinnige nur eine Antwort, verweist er doch mit seinen Augen, die sich „dunkler

7624SW III. S. 135. Z. 35-36.

7625SW III. S. 136. Z. 20-22.

7626SW III. S. 137. Z. 31-33.

7627„Zu Mittags sass ich ab im dämmernden Gebüsch, / von Brombeer und von wilden Rosen ganz umzäunt“. In: SW III. S. 138. Z. 7-8.

7628SW III. S. 138. Z. 7.

7629SW III. S. 138. Z. 18-19.

7630SW III. S. 138. Z. 26.

7631SW III. S. 138. Z. 35.

7632SW III. S. 139. Z. 8.

7633SW III. S. 139. Z. 20.

7634SW III. S. 139. Z. 29.

7635SW III. S. 140. Z. 17-18.

7636SW III. S. 141. Z. 8-9.

7637SW III. S. 141. Z. 11-14.

7638SW III. S. 142. Z. 12-13.

7639SW III. S. 142. Z. 19.

7640SW III. S. 142. Z. 22.

7641SW III. S. 144. Z. 13.

7642SW III. S. 144. Z. 17.

färben“, ⁷⁶⁴³ dass für ihn alles nur „Schalen“ ⁷⁶⁴⁴ sind, er bei nichts und niemandem verharrt. Dementsprechend ist sein Blick schon wieder gefangen von den „schönsten Hügeln, die mit Reben / an die dunklen, walderfüllten Berge / angebunden sind“. ⁷⁶⁴⁵ Hier verlangt es den Wahnsinnigen, dass er selbst die Natur reden machen will, reagiert aber mit Weinen und Trauer, weil die Natur ihm widersteht. Dabei hatte er sich bei dem Versuch, in den Kern des Lebens zu gelangen, in die Einsamkeit zurückgezogen („rings ein tiefer Graben dunklen Wassers“), ⁷⁶⁴⁶ und beginnt nun einen Monolog. ⁷⁶⁴⁷ Hier, in der Einsamkeit und mit den Büchern zu seiner Gesellschaft, findet er für sich eine wundervolle Breite und Glückseligkeit. ⁷⁶⁴⁸ Nach den Gesprächen über den Wahnsinnigen, tritt dieser wirklich auf, sich in einem Handspiegel betrachtend, beim „Schein der Fackel“. ⁷⁶⁴⁹ Auch ist es im letzten Monolog des Stückes der Wahnsinnige, der noch einmal Bezug zum Motiv nimmt.

„Nicht mehr für lange hält dieser Schein,
es mehren sich schon die Stimmen,
die mich nach aussen rufen,
so wie die Nacht mit tausend Lippen
die Fackel hin und wider zerrt:
ein Wesen immer gelüstet es nach dem andern!
Düstern Wegen und funkelnden nachzugehen,
drängt's mich auseinander, Namen umschwirren mich
und mehr als Namen: sie könnten meine sein!“ ⁷⁶⁵⁰

In seinem Wahnsinn, sieht er sich als der Ordner der Dinge, wie die Dichter schon die Bedeutung vom „Ordnen der Dinge“ ⁷⁶⁵¹ geahnt haben. Doch nach seiner Rede zeigt sich, obwohl es Nacht ist, die Szene durchaus nicht dunkel: „Hier tritt der Mond vor die Wolken und erleuchtet das Flussbett.“ ⁷⁶⁵²

In den Notizen zum lyrischen Drama zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Rede des Dichters über die Häuser „in der Nacht“, ⁷⁶⁵³ in Verbindung mit der Figur der Tänzerin („Licht / löscht aus“), ⁷⁶⁵⁴ durch den Gärtner, ⁷⁶⁵⁵ den jungen Herrn („Sonnenuntergang ist ihm statt der Kirche“), ⁷⁶⁵⁶ durch Roberts körperlichen Verfall (SW III. S. 601. Z. 23) und durch das Gespräch zwischen dem Bänkelsänger und dem Mädchen („Die Linnen sind kühl und die Nacht ist warm, / ich leg den Kopf auf meinen Arm“). ⁷⁶⁵⁷

Deutlich zeigt sich auch in dem Drama *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) die Verwendung des Motivkomplexes. So ist die Handlungszeit des ersten Aufzuges der „Abend und die Nacht nach dem Hochzeitsfest“. ⁷⁶⁵⁸ Das Schlafzimmer des reichen Kaufmannes zeigt sich sowohl mit einem Alkoven versehen, der mit „dunklen Vorhängen“ ⁷⁶⁵⁹ verhangen ist, als auch durch die Anwesenheit des Lichtes. ⁷⁶⁶⁰ Auch die Erinnerung des Kaufmannes an die eigene Hochzeit, zeigt sich im Motiv stehend; hatte er zwar befohlen, Lichter bringen zu lassen, in der Hoffnung, dass dies die Stimmung an der Tafel erhellen würde, doch die Mienen der Anwesenden wurde immer beklemmender: „Sie lächelten wie Masken, und ich fing / mitleidige und finstre Blicke auf, / die hin und wider flogen, und ihr Vater / versank zuweilen in ein düsteres

7643SW III. S. 144. Z. 32.

7644SW III. S. 144. Z. 35.

7645SW III. S. 145. Z. 2-4.

7646SW III. S. 145. Z. 20.

7647SW III. S. 145. Z. 30-34.

7648SW III. S. 146. Z. 9-15.

7649SW III. S. 147. Z. 24.

7650SW III. S. 147. Z. 26-34.

7651SW III. S. 148. Z. 6.

7652SW III. S. 148. Z. 24.

7653SW III. S. 593. Z. 10.

7654SW III. S. 593. Z. 32-33.

7655„[...] schon zur Fürstenzeit sieht er zuweilen seinen Gärtnern zu und mit ihrem / Wasser ergossen sich seine Gedanken und gruben sich tief in die dunkle / duftende Erde“. In: SW III. S. 597. Z. 17-19.

7656SW III. S. 598. Z. 33.

7657SW III. S. 600. Z. 31-32.

7658SW V. S. 8. Z. 18.

7659SW V. S. 9. Z. 2.

7660SW V. S. 9. Z. 3.

Sinnen“.⁷⁶⁶¹

Dass die Dunkelheit aber auch hier primär in Verbindung mit dem ästhetizistischen Sehen steht, zeigt sich in die Betrachtung des Spiegels durch den Kaufmann. Sich nach seiner Jugend sehnd, mehr noch sehen wollend, dass er jetzt immer noch jung ist, heißt es: „Bin ich so jung, als manchenmal mich dünkt, / wenn ich in stiller Nacht in mich hinein / auf den gewund'nen Lauf des Blutes horche?“⁷⁶⁶² Der Kaufmann tritt schließlich mit einem Licht herein („einen / Leuchter tragend“),⁷⁶⁶³ hinter ihm Sobeide. Eben die Verbindung zwischen Ästhetizismus und Dunkelheit zeigt sich auch durch die Worte, die Sobeide zum Abschied an ihre Eltern richtet:

„Und ist nicht der Tanz,
den ich erfunden hab', auch solch ein Ding:
wo ich aus Fackelschein und tiefer Nacht
mir einen flüssigen Palast erschuf,
drin aufzutauchen, wie die Königinnen
des Feuers und des Meers im Märchen thun.“⁷⁶⁶⁴

Auch wenn der Kaufmann ihr von seinem Leben spricht, von dem Erleben des Todes der Freunde, zeigt sich diese Verbindung. In Bezug auf eben jene Verstorbenen wöhnt der Kaufmann, dass an ihnen eben der „längst verlernte Schauer / der jungen Nächte, jener Abendstunden“⁷⁶⁶⁵ hängt und „der Duft von jungem Haar / mit dunklem Wind, der von den Sternen kam“,⁷⁶⁶⁶ wodurch die Dunkelheit nicht nur in Verbindung mit dem Ästhetizismus, sondern mehr noch mit dem Tod gesetzt wird. Sobeide wiederum besieht ihr trauriges Leben, beginnt nicht nur lautlos zu weinen, sondern wendet sich vom Kaufmann ab, indem sie „das Gesicht gegen das Dunkel“⁷⁶⁶⁷ wendet. Sobeide selbst verbindet die Gefahr Ganem entgegenzueilen, dem Ästhetizismus nachzugeben, ebenso mit der Nacht: „Herr, wenn Du in der Nacht erwachst und mich / so weinen hörst aus meinem Schlaf heraus, / dann weck' mich auf!“⁷⁶⁶⁸ Die Worte bringen den Kaufmann nicht nur zum Schweigen, sondern seine „tiefe Erregung färbt sein Gesicht dunkel“.⁷⁶⁶⁹ Obwohl Sobeide auch die Dunkelheit seines Gesichtes sieht,⁷⁶⁷⁰ die Beklemmung, die Hofmannsthal damit ausdrückt, spricht seine Frau offen von ihrer Liebe zu Ganem. So bekennt sie auch einen der Gründe, warum sie seine Frau geworden ist, nämlich weil ihr Elternhaus voller Erinnerungen an Ganem ist und die „schlaflose[n] Nächte“⁷⁶⁷¹ sie bedrückt haben. Sobeide bekennt aber auch einen weiteren Grund für ihre Ehe, weil sie Beide arm gewesen sind, sowohl Sobeides Vater als auch Schalnassar, der ein „harter, düstrer Mensch“⁷⁶⁷² sei. Auch mit Sobeides Vorstellung sich Ganem ganz, auch körperlich, geschenkt zu haben, verbindet sie die Nacht.⁷⁶⁷³ Wenn Sobeide ihm schließlich sagt, ihm trotz aller offenen Geständnisse, immer noch eine (vermeintlich) gute Frau sein zu wollen, lässt Hofmannsthal sie sagen:

„Ich werde dann beinahe glücklich sein,
und alle Sehnsucht ohne Schmerz vertheilt
an Gegenwart und an Vergangenheit
wie helle Sonne in den lichten Bäumen,
und wie ein leichter Himmel hinter'm Garten
die Zukunft: leer, doch alles voller Licht“⁷⁶⁷⁴

Doch Sobeide ruft ihn neuerlich dazu auf, sie vor Ganem zu bewahren; denn aus ihrer „Mädchenkammer in

7661SW V. S. 9. Z. 17-20.

7662SW V. S. 11. Z. 28-30.

7663SW V. S. 13. Z. 11-12.

7664SW V. S. 14. Z. 18-23.

7665SW V. S. 16. Z. 14-15.

7666SW V. S. 16. Z. 18-19.

7667SW V. S. 17. Z. 13.

7668SW V. S. 17. Z. 21-23.

7669SW V. S. 17. Z. 29.

7670SW V. S. 17. Z. 31.

7671SW V. S. 18. Z. 33.

7672SW V. S. 21. Z. 21.

7673„>>Ich gab mich ihm<<, merk': in Gedanken! >>gab<<- / der nächste Augenblick schluckt alles ein, / so wie die Nacht den Blitz“.

In: SW V. S. 22. Z. 30-32..

7674SW V. S. 24. Z. 6-11.

die Nacht / hinauszuschauen, hat eine sonderbare, / gefährliche, verwirrend Gewalt“.⁷⁶⁷⁵ Sobeide erhofft sich von dem Kaufmann, dass er sie halten werde, dass der Abend, an dem sie von aller Last befreit sei und der „dunkle[...] Vorhang hinter [ihr] verwühlt“⁷⁶⁷⁶ sei, niemals für sie kommen werde:

„so leicht zu sein wie eine Flamme,
und gar nichts Schweres mehr zu sehen, nichts
mehr zu begreifen von der Hässlichkeit!
Fast schreiend.
Der Abend darf nie kommen, der mit tausend
gelösten Zungen schreit: Warum denn nicht?
warum bist Du ihn nicht in einer Nacht
gelaufen? Deine Füße waren jung,
Dein Athem stark genug, was hast Du ihn
gespart, damit Dir reichlich überbleibt,
in Deine Kissen nachts hineinzuweinen?“⁷⁶⁷⁷

Zum einen zeigt sich an dieser Passage, dass Sobeide das glückliche Leben, die Lösung von aller Beklemmung, mit dem Licht verbindet, den Weg zu Ganem aber in der Nacht nehmen muss. Dass der Kaufmann sie freigibt, führt bei Sobeide dazu, nicht eine Nacht bei dem Kaufmann, bei einem für sie Fremden, bleiben zu können („Wie darf sein Gut in einem fremden Haus / die Nacht verweilen, als wär’s herrenlos?“).⁷⁶⁷⁸ So schlägt Sobeide auch den Vorschlag des Ehemannes aus, nicht wenigstens bis zum Anbrechen des Tages zu den Eltern zurückzukehren,⁷⁶⁷⁹ was bei ihr mitunter dadurch bedingt ist, dass sie mit dem Weg zu Ganem das vermeintlich Gemeine von sich wirft („So lass´ mich ihn in dieser einen Nacht / auch bis ans Ende gehen“).⁷⁶⁸⁰ Hofmannsthal zeigt an Sobeide, dass auch diese Ästhetizistin die Gefahr für ihr Leben vollkommen erkennt; dem Einwand des Mannes, ob sie sich denn nicht fürchte, außerhalb der Stadt bei Nacht zu gehen, entgegnet diese vollkommen blind für das wirkliche Leben: „Mein Lieber, mir ist über alle Furcht / und leichter, als noch je am hellen Tage.“⁷⁶⁸¹

Auch im zweiten Aufzug zeigen sich die Verbindungen zwischen dem Motiv-Komplex und dem ästhetizistischen Erleben. Hier ist es der junge Schuldner, der von seinem früheren genussreichen Leben berichtet, als er noch nicht von finanziellen Sorgen geplagt war („jede Nacht / hab´ ich geschlafen, und Zufriedenheit“),⁷⁶⁸² vor allem aber zeigt sich das Motiv auch durch Schalnassar, der ob seines Geizes dem Schuldner vorwirft, dass er die Lampen brennen lassen muss, so lange dieser ihn mit seiner Gegenwart behelligt.⁷⁶⁸³ Schalnassar erweist sich in dem Werk von Beginn an als hartherziger Ästhetizist, der den Tod aus seinem Leben ausklammern will: „Schlafen ist nichts andres / als voraus sterben. Ich will meine Nächte / zugiessen noch den Tagen, die mir bleiben.“⁷⁶⁸⁴

Des weiteren bindet Hofmannsthal das Motiv im Gespräch mit Gülistane ein, erfährt Ganem zudem, dass sein Vater sie gebeten habe „heute zur Nacht mit ihm zu speisen“.⁷⁶⁸⁵ Ganem zeigt sich dem Wesen nach seinem Vater gleich, wenn er Gülistanes Bezauberung auf ihn bekennt: „Du hältst gefangen mich im tiefsten Turm / und fütterst mich um Mitternacht mit dem, / was Deine Hunde übrig lassen, schlägst mich, / lässt mich im Staube kriechen.“⁷⁶⁸⁶

Zudem zeigt sich das Motiv im Gespräch zwischen Schalnassar und Gülistane. Auf die Frage, wie sie ihm für diese ganzen Kostbarkeiten danken solle, entgegnet er ihr, seine eigene Großzügigkeit preisend, dass sie mitunter das Sandelholz und das Perlmutter in „kühlen Nächten“⁷⁶⁸⁷ aufbrauchen soll, um sich ästhetizistisch

7675SW V. S. 24. Z. 23-25.

7676SW V. S. 24. Z. 34.

7677SW V. S. 24. Z. 13-23.

7678SW V. S. 27. Z. 30-31.

7679SW V. S. 28. Z. 7-8.

7680SW V. S. 28. Z. 13-14.

7681SW V. S. 29. Z. 2-3.

7682SW V. S. 31. Z. 18-19.

7683SW V. S. 31. Z. 24-25.

7684SW V. S. 33. Z. 13-15.

7685SW V. S. 34. Z. 9.

7686SW V. S. 36. Z. 30-33.

7687SW V. S. 38. Z. 25.

zu verwöhnen. Die Nacht als Zeit der ästhetizistischen Verlockung, zeigt sich auch durch den Zwerg, der ihr des Nachts singen werde.⁷⁶⁸⁸ Auf die vermeintliche Nachricht des Sklaven, dass die Frau des Schuldners erschienen sei, reagiert Schalnassar mit Genussdenken, war er jedoch nicht davon ausgegangen, „dass diese Nacht dies bringt“.⁷⁶⁸⁹ Durch die Verwechslung, Schalnassar hält sie immer noch für die Frau der Schuldners, kann Sobeide dessen Worte nicht begreifen („bin ich denn nicht / gerade jetzt war alles nicht heut nacht?“).⁷⁶⁹⁰ Schalnassar verlangt es zwar, die vor ihm stehende schöne Frau zu gewinnen, doch kann er, im Gegensatz zu anderen Ästhetizisten Hofmannsthals, sie nicht mit seinen Worten verlocken, ihm zu gehören: „Nein, beim wahrhaftigen Licht! / Doch ich bin nicht geschaffen, süß zu reden“.⁷⁶⁹¹ Allein gelassen von Schalnassar zeigt sich, dass Sobeide ihre Situation durchaus durchdenkt, eine Unsicherheit in Bezug auf ihre Situation erkennt und zudem diese in Verbindung mit dem Tod setzt („da fallen schwarze Tropfen in den Becher / und mischen Nacht und Tod in unsern Trunk“).⁷⁶⁹² Für einen kurzen Moment sieht Sobeide dabei den Tod als allgegenwärtig, wobei sich auch hier die Verbindung zwischen Tod und Dunkelheit zeigt.⁷⁶⁹³ Doch statt auf Ganem zu treffen, sieht sich Sobeide mit Gülistane konfrontiert, der sie heißt, nicht zornig mit der Verwirrten zu sein. Hatte Sobeide zuvor primär die ästhetizistische Liebe mit der Dunkelheit verbunden, so zeigt sich hier, dass sie einen Bezug zum Licht nimmt („Ihr sitzt da an dem schönen Tisch mit Lichtern, / ich stör Euch auf“).⁷⁶⁹⁴ Im Gespräch mit Ganem allerdings, dem sie die Begegnung mit dem Mörder schildert, zeigt sich für Sobeide die Rückbesinnung auf die Nacht, nicht jedoch in Verbindung mit dem Genuss, sondern in Bezug auf die erlebte Gefahr („als hätt mich diese Nacht mit ihren Fäusten / gepackt und hergeworfen“).⁷⁶⁹⁵ Damit wird die Nacht in Verbindung mit einer konkreten Bedrohung für das eigene Leben gesetzt, während Sobeide zuvor lediglich ahnte, dass das ästhetizistische Erleben, welches sie ebenso mit der Nacht verbindet, in den Tod führt. Doch Ganem vermag keine Bestätigung zu geben, sondern bricht mehr und mehr ihre Traumwelt auf. Selbst noch in diesem Zusammenhang glaubt Sobeide, dass es sich bei der Wirklichkeit lediglich um eine Verwirrung ihrerseits handelt, dass das was sie erlebt hat, nur das Resultat der Bedrohung ihres Lebens ist („und weil ich in der einen Nacht zuviel / hab fühlen müssen, das hat mich zerrüttet“).⁷⁶⁹⁶ Ganem hat nicht nur kein Interesse an Sobeide, sondern wird auch von der Gesellschaft abgelenkt, die die Treppe herunter kommt; Diener mit „Lichtern“⁷⁶⁹⁷ gehen Schalnassar und Gülistane voran. Hofmannsthal zeigt durch Gülistane neuerlich die Verbindung von Ästhetizismus und Dunkelheit auf, sucht die genussüchtige Frau doch nach einem „Büchlein, ganz von dunklem Onyx“,⁷⁶⁹⁸ indem die Salbe für die Hand Schalnassars ist; damit verbindet Hofmannsthal wiederum zudem die Dunkelheit mit der Sehnsucht Schalnassars nach Jugend, nach ewigem Leben und nach der Ausklammerung des Todes. Auch lässt Hofmannsthal Schalnassar sagen: „Was kommst Du nicht? wer alt ist, kann nicht warten! / Und Ihr, voran! macht Lärm und tragt die Lichter! / Betrinkt Euch: was hat Nacht mit Schlaf zu tun!“⁷⁶⁹⁹ Damit zeigt sich auch hier die Nacht in Verbindung mit dem Genussstreben, mit der Flucht vor dem Tod. Die Hinwendung Gülistanes zum Reichtum Schalnassars führt bei Ganem zu einem Einbruch seiner ästhetizistischen Vorstellung von Gülistane, was – wie Gülistane bemerkt – seinen Anblick verfinstert.⁷⁷⁰⁰ Ganems Reaktion, auf die Erschütterung seiner ästhetizistischen Vorstellungen, ist, dass er wutentbrannt auf die Musiker und die Lichter einschlägt:

„Schamlose Lichter, aus! und Du, zu Bett,
geschwollner Leib! ihr, aufgeblähte Adern!
ihr, rothe Augen! Du, verfallter Mund!
fort in ein ungesellig Bett! und Nacht,

7688SW V. S. 39. Z. 4.

7689SW V. S. 41. Z. 5.

7690SW V. S. 41. Z. 24-25.

7691SW V. S. 41. Z. 33-34.

7692SW V. S. 43. Z. 15-16.

7693SW V. S. 43. Z. 18-22.

7694SW V. S. 44. Z. 9-10.

7695SW V. S. 48. Z. 29-30.

7696SW V. S. 50. Z. 12-13.

7697SW V. S. 51. Z. 24.

7698SW V. S. 51. Z. 29.

7699SW V. S. 52. Z. 6-8.

7700SW V. S. 52. Z. 22.

lautlose Nacht statt unverschämter Fackeln
und frecher Pfeifen!“⁷⁷⁰¹

Ganem verbindet hier mit dem Licht die Kenntnis seiner Machtlosigkeit, seines mangelhaften Geldes, die Frau gefügig zu machen; demgegenüber steht auch hier sein Genussdenken, welches auch er mit der Nacht verbindet. Gülistane stärkt ihre Stellung an Schalnassars Seite, indem sie Ganem für seine frevelhaften Reden zu Recht weist; zudem deutet sie auf Sobeide, die ja dort im „Dunkeln“⁷⁷⁰² stehe und ihm die rechte Gesellschaft sei. Das Löschen der Lichter durch einen Sklaven,⁷⁷⁰³ führt bei Ganem jedoch nur dazu, dass er vorgibt, dass seine Beziehung zu Sobeide nur eine lockere Bekanntschaft sei. Sobeide, die die Wirklichkeit erkannt hat und nach Hause zu gehen bestrebt ist, versucht jetzt allerdings der Gefahr, die sie nun mit der Nacht verbindet, zu entgehen, die sie vorher, aufgrund ihrer blinden Liebe zu Ganem, nicht erkannt hatte. Nun jedoch verlangt es sie nach Gesellschaft, damit sie nicht alleine zum Haus ihres Mannes zurückkehren muss („Nur nicht allein sein: erst bis wieder Tag ist“).⁷⁷⁰⁴

Zum Ende des zweiten Aufzuges verweist Hofmannsthal noch einmal auf den Einbruch von Sobeides Liebeserleben. Auch dieser ästhetizistische Protagonist Hofmannsthals erweist sich damit als unfähig die Wirklichkeit zu ertragen, und sieht ihren Lebenslauf als logische Konsequenz, einen frühen Tod zu erleiden: „Mir ist, ich trüg´ ein Kleid, daran die Pest / und grauenvolle Spur von Trunkenheit / und wilden Nächten klebte, und ich brächte / es nicht herunter als mit meinem Leib zugleich.“⁷⁷⁰⁵

Früh zeigt sich der Bezug zum Motiv im dritten Aufzug bereits durch die Frau des Gärtners, die sich verwundert zeigt, dass der Herr noch vor Sonnenaufgang allein im Garten sitzt (SW V. S. 57. Z. 11-14). Neuerlich zeigt Hofmannsthal an dem Kaufmann die Folgen des ästhetizistischen Handelns auf, sieht sich der Kaufmann doch nun allein gelassen von Sobeide. Gleichsam ist ihm die Welt nur noch ein trüber, totengleicher Ort: „Die Stunde, wo die Sonne noch nicht auf ist / und alle Zweige in dem todten Licht / dahängen ohne Glanz, ist fürchterlich.“⁷⁷⁰⁶

Da Sobeide bei ihrer Rückkehr der Teich zum Selbstmord verwehrt ist, wendet sie sich zum Turm, der leichtsinnigerweise auch „zur Nacht“⁷⁷⁰⁷ nicht verschlossen ist. Während Sobeide zum Turm geht, sinniert der Kaufmann neuerlich über seine Liebe zu Sobeide.⁷⁷⁰⁸ Der Kaufmann verbindet hier seine Liebe zu der Frau, anders als Sobeide, nicht mit der Dunkelheit, sondern mit dem Licht; dennoch schließt er die Dunkelheit nicht aus, verweist er doch auf den Mond (SW V. S. 63. Z. 2). Sterbend vor dem Mann liegend, erkennt auch diese Ästhetizistin Hofmannsthals was ihr vorher nicht möglich war; ihr Verhalten von „früher, heute Nacht“⁷⁷⁰⁹ reflektierend, erkennt sie ihre Leichtsinngigkeit und ihrer Maßlosigkeit. Der Tod erscheint ihr damit als logische Konsequenz für ihr nächtliches Verhalten.

In dem Fragment zu der zweiten Szene einer früheren Fassung zeigt sich ebenso der deutliche Bezug zur Nacht. So ist die Szene in „wechselndes Mondlicht“⁷⁷¹⁰ getaucht und nur in einem einzigen der Häuser, an denen Sobeide vorbeikommt, „ist Licht“.⁷⁷¹¹ Den Räuber bemerkend, der Sobeide nachstellt, verbindet sie mit dem Haus, in dem Ganem lebt, die Rettung und das Licht („Und dort ist schon der Garten!- / Ich seh´ das Licht!“).⁷⁷¹² Obwohl Sobeide durch die Verwundung des Räubers diesem entkommt, drückt Hofmannsthal die Fragwürdigkeit ihres Verhaltens, in der Nacht allein zu dem vermeintlichen Geliebten zu fliehen, dadurch aus, indem er den Räuber sagen lässt: „Mit solchen Perlen durch die Nacht zu rennen! / Was für eine kann das sein?“⁷⁷¹³ Deutlich zeigt sich in den Notizen auch der Bezug zur Dunkelheit und zur Nacht als Teil des Liebens, das mitunter bereits in die Überlegungen um die Titelgebung einfließt.⁷⁷¹⁴ In

7701SW V. S. 52. Z. 30-35.

7702SW V. S. 53. Z. 11.

7703SW V. S. 54. Z. 19.

7704SW V. S. 55. Z. 12.

7705SW V. S. 55. Z. 15-18.

7706SW V. S. 57. Z. 17-19.

7707SW V. S. 62. Z. 10.

7708SW V. S. 62-63. Z. 28-33//1-2.

7709SW V. S. 64. Z. 2.

7710SW V. S. 69. Z. 2.

7711SW V. S. 69. Z. 5.

7712SW V. S. 69. Z. 8-9.

7713SW V. S. 73. Z. 4-5.

7714SW V. S. 332. Z. 27-30, SW V. S. 333. Z. 21.

Verbindung mit Sobeide/Mirza zeigt sich der Bezug zum Motiv bereits in Verbindung mit der Sorge um den Vater („und in der Nacht auf seinen Schlaf zu horchen“).⁷⁷¹⁵ Die Nacht wird aber auch als Zeit für den Diebstahl des Dieners erwähnt (SW V. S. 337. Z. 25), dessen Grund für den Selbstmord Mirza deckt. So steht auch in Verbindung mit dem versuchten Mord an Sobeide/Mirza die Dunkelheit.⁷⁷¹⁶

In Bezug auf Hassan zeigt sich, dass er sich von der ablehnenden Mirza an das „mondbeleuchtete[...] Fenster“⁷⁷¹⁷ wendet, und sie neuerlich zu einem Bekenntnis dieser Augenblicks Liebe bewegen will, wenn er sagt: „Der Mond! wir nehmen künftig solche Nächte, / die ohne Mond sind: denn wir brauchen nicht // den feuchten Glanz auf Lorbeer und Narcissen / uns aufzuputzen: uns ist Nacht genug.“⁷⁷¹⁸ Tatsächlich antwortet Mirza mit „völlig dunkler Stimme“,⁷⁷¹⁹ dass er nur noch ihre letzten Befürchtungen wegnehmen soll, worauf Hassan entgegnet: „Jetzt aber komm, die Nacht ist bald vorbei: / bald musst Du wieder heim zu Deinem Mann.“⁷⁷²⁰ Eine Salbe solle sie sich auf die Lider streichen, damit ihr niemand die Erlebnisse dieser Nacht von den Augen ablesen kann (SW V. S. 350. Z. 15).⁷⁷²¹ Letztendlich löscht Mirza „alle Kerzen aus bis auf eine“,⁷⁷²² bevor sie den Trank zu sich nimmt und „mit der Hand die letzte Kerze“⁷⁷²³ löscht, was dem Eintreten in den Tod gleichkommt.⁷⁷²⁴

Das Haus des alten Teppichhändlers erscheint dagegen noch „hellerleuchtet“,⁷⁷²⁵ weshalb Mirza auch zuvor „vom Licht / geblendet“⁷⁷²⁶ wird, und wähnt, es handle sich um das falsche Haus.⁷⁷²⁷ Doch erfreut den Alten das Licht keineswegs, weil er dadurch die Heuchelei der ihn umgebenden Figuren erkennt (SW V. S. 342. Z. 4-6). Jedoch verbindet er Hassans Hartherzigkeit mit der Nacht („Nicht eine Pferddecke gäbst Du mir / mich zuzudecken in den kalten Nächten“).⁷⁷²⁸

Ebenso zeigt sich in *Der goldene Apfel* (1897) eine Einbindung der Nacht. Auch wenn dieses Motiv in der Erzählung von Hofmannsthal nicht im Vordergrund steht, ist es doch Teil der ästhetizistischen Erlebniswelt. Hofmannsthal beschreibt in der Erzählung wie der Blick des Kaufmannes in einen Eimer fällt, der von einem Kameltreiber getragen wird. In Verbindung mit dem Motiv des Spiegels sieht der Kaufmann auf „der dunkle[n] feuchte[n]“⁷⁷²⁹ Oberfläche die Spiegelung seiner reichen, beringten Hand, wodurch Hofmannsthal auch hier einen Zusammenhang zwischen dem Ästhetizismus und der Dunkelheit herstellt. Die Nacht wird von dem Kaufmann auch mit dem ungetrübten ästhetizistischen Genuss, mit dem Erleben der Liebe verbunden: während er sich tagsüber der Wirklichkeit stellen muss, kann er sich abends der Erfüllung seiner narzisstischen Neigungen hingeben. Mit dem Apfel aber erweitert sich das ästhetizistische Erleben des Kaufmannes. Nicht nur die Nacht, sondern auch der Tag wird durch den Apfel, der für die Erfüllung der ästhetizistischen Sehnsüchte steht, zu seiner ästhetizistischen Welt, durchtränkt mit einem Duft, der das Negative von ihm fernhält.⁷⁷³⁰ Doch Hofmannsthal zeigt auf, dass der Apfel im Angesicht der Wünsche des

7715SW V. S. 337. Z. 9.

7716Während Sobeide dem Dieb gegenüber vorgibt: „Du stehst mir im Licht ich. muss die Spange lösen“ (SW V. S. 333. Z. 10), hält dieser ihr entgegen: „Du lügst der Mond ist im Weg“. In: SW V. S. 333. Z. 11.

7717SW V. S. 349. Z. 40.

7718SW V. S. 349-350. Z. 41-42//1-2.

7719SW V. S. 350. Z. 5.

7720SW V. S. 350. Z. 8-9.

7721Auch zeigt sich die Dunkelheit in Bezug auf Gülistane, die das Licht gelöscht hat und „im Dunkel“ (SW V. S. 355. Z. 15) steht, worauf Sobeide auch sagt: „die dort im Dunkel steht / ich seh Dirs an Du [...] / stirbst [...] mit ihr zu liegen“. In: SW V. S. 355. Z. 20-22.

7722SW V. S. 351. Z. 35.

7723SW V. S. 351. Z. 36.

7724In Bezug auf das nahende Ende des Dramas, notiert Hofmannsthal auch: „vorletzte Scene. sie sagt ihm: dass musste wohl so kommen dass Nacht und / Todesangst in das Bild meiner seligsten Stunde gemengt werden mussten.“ In: SW V. S. 332. Z. 21-22 Diese Notiz bezieht sich wieder auf die Rückkehr ins Haus des Kaufmannes.

Siehe (Notizen): SW V. S. 339. Z. 6-7, SW V. S. 352. Z. 8, SW V. S. 354. Z. 4, SW V. S. 354 Z. 10, SW V. S. 354. Z. 24.

7725SW V. S. 340. Z. 19.

7726SW V. S. 344. Z. 26-27.

7727In den Notizen, heißt es aber konträr dazu: „Im Haus des Schalnassar. Düsteres spärlich erleuchtetes Treppenhaus.“ In: SW V. S. 353. Z. 31.

7728SW V. S. 343. Z. 28-29.

7729SW XXIX. S. 94. Z. 31.

7730„[...] und gleichzeitig der scharfe und sehnsüchtige Duft der Essenzen mit denen das Innere angefüllt war, ein Duft in dem übermäßiges Entzücken und qualvolle Ungeduld durcheinanderfloß und der hervorstieg und nicht nur das durchlöchernde

Kaufmannes versagt, vielmehr versagen muss, denn das wirkliche Leben lässt sich nicht ausblenden oder dauerhaft ästhetizistisch überziehen.⁷⁷³¹ Die Erinnerungen an die Demütigungen können nicht vergessen werden, sie sind tief in seinem Innern verwurzelt, entwickeln vielmehr eine Art Eigenleben, weil sein ganzer Ästhetizismus eben darauf beruht, Glück zu finden. Aber ein ästhetizistisches, von der Welt abgewandtes Glück, kann selbst von dem Kaufmann nicht konstant geglaubt werden. Die inneren Bewegungen an die eigene Unzulänglichkeit und an die Unzulänglichkeit des ästhetizistischen Lebens, lassen sich nicht dauerhaft verdrängen.

Hofmannsthal verbindet neuerlich das dämmerige Licht mit dem ästhetizistischen Lebensbereich, wenn er auf den Stallmeister eingeht, der glaubt aus dem „geheimnisvollen Dämmer“,⁷⁷³² die ihn lockenden Hände der Frauen zu sehen. Ebenso mit dem Blick in die Tiefe, die der Stallmeister dem Kind gewährt hat, zeigt sich die Verbindung zur Dunkelheit („Er griff mit beiden Händen nach der Kleinen, in deren Augen ein Theil der tiefen Finsternis und des Geheimnisses hieng die sie eingesogen hatten, und hob sie hoch in die heiße blendende Luft empor“).⁷⁷³³ Der Zug des Kindes zur Tiefe erweist sich damit als die Sehnsucht zur Dunkelheit.

Es ist bezeichnend, dass die Frau des Kaufmanns den goldenen Apfel in einer „dunklen Truhe“⁷⁷³⁴ vor der Außenwelt verbirgt, und diesen immer nur bei dem „unsicheren Licht einer Kerze“⁷⁷³⁵ hervorholt. Des weiteren lässt Hofmannsthal die Frau mit quälenden Gedanken aufwachen, die sie in einem „halbdunklen Gemach“⁷⁷³⁶ befallen haben. Die Nacht wird, wie von ihrem Mann, ebenso durchaus negativ betrachtet, denn auch sie ahnt, dass das ästhetizistische Leben sie in den Abgrund führen wird, obwohl es ihr auch Genuss bringt. So zeigt sich zwar an ihr der Versuch, die Leere mit ihrem Kind zu kompensieren, doch sieht sie auch, wie das Kind „im Halbdunkel“⁷⁷³⁷ lauert. Auch sie, so zeigt Hofmannsthal auf, versagt als Mutter, denn eine wirkliche Nähe zum Kind ist ihr nicht möglich; stattdessen erfolgt durch beide Elternteile eine Prägung zum Ästhetizismus. Bezeichnend ist, dass sie das Kind nicht einfach von sich weist, sondern Hofmannsthal beschreibt, wie sie ihr Kind in „eine dunkle Kammer“⁷⁷³⁸ stößt. Auch zeigt sich das Motiv, wenn sich die Frau auf die Suche nach dem Apfel begibt und so zum Haus des Gewürzhändlers gelangt. Unter den Menschen, die sich um die tote Tochter versammelt haben, bemerkt sie den Blick eines „blassen dunkeläugigen Knaben“.⁷⁷³⁹ Hofmannsthal bricht in diesem Haus die Bindung zwischen Nacht und Dunkelheit mit der ästhetizistischen Erlebniswelt auf, denn im Haus wird die Frau des Kaufmanns mit einer Trauernden konfrontiert, die die Ganzheit des Seins verkörpert.⁷⁷⁴⁰

Auch in *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) zeigt sich das Motiv von Bedeutung. Den Mangel an Licht, bei der Ankunft nächstens in seinem Haus, beklagt Weidenstamm bereits zu Beginn Venier gegenüber (SW V. S. 98. Z. 4-6) und heißt seinen Diener, morgen für mehr Licht zu sorgen.⁷⁷⁴¹ Dabei findet die Handlung des ersten Aufzuges, das Fest in Weidenstamms Haus, während der Nacht statt. Mit der Nacht in Verbindung setzt Weidenstamm auch die fantastische Entstehung Venedigs („Welch eine Luft ist das! In solcher Nacht / ward diese Stadt gegründet“),⁷⁷⁴² sowie die Erinnerung an das Liebeserleben mit Vittoria („durch ihren Leib hindurch den Perlenglanz / von jenem Leib im Dunkeln schwimmen sehn“).⁷⁷⁴³ Für die Gesellschaft befiehlt

goldene Blattwerk im innern des Apfels sondern alle Wege seines Lebens, das obere und das untere seiner Tage und Nächte durchströmte.“ In: SW XXIX. S. 97. Z. 9-15.

7731 „Je tiefer ihn außen Dunkel und Ruhe umgab, desto heftiger wurde diese unbegreifliche innere Bewegung.“ In: SW XXIX. S. 97. Z. 37-39.

7732 SW XXIX. S. 102. Z. 20.

7733 SW XXIX. S. 103. Z. 1-4.

7734 SW XXIX. S. 99. Z. 12.

7735 SW XXIX. S. 99. Z. 11-12.

7736 SW XXIX. S. 103. Z. 26.

7737 SW XXIX. S. 105. Z. 6.

7738 SW XXIX. S. 105. Z. 10.

7739 SW XXIX. S. 105. Z. 35.

7740 „Das Gesicht der jüngeren Greisin aber war unendlich reich: in ihren dunkel geränderten Augen flackerte Güte und ringsum hieng etwas wie der Dunst von Feuer und Blut. Ihr Mund war groß und schön: [...] mit tiefen dunklem Zutrauen in schweren Zeiten.“ In: SW XXIX. S. 106. Z. 9-15.

7741 SW V. S. 98. Z. 15.

7742 SW V. S. 100. Z. 10-11.

7743 SW V. S. 102. Z. 11-12.

Weidenstamm seinem Diener jedoch, Lichter zu bringen, damit sie die zwei Spieltische erleuchten.⁷⁷⁴⁴ Während Venier Weidenstamm eine gute Nacht wünscht⁷⁷⁴⁵ und sich verabschieden will, denkt Weidenstamm nicht daran, von ihm zu scheiden, da doch jetzt erst seine Gesellschaft komme („Wie? Gute Nacht? jetzt wär’ es Schlafenszeit? / du denkst nicht dran!“).⁷⁷⁴⁶ Auch die geplanten Feste sieht Weidenstamm in Verbindung mit der Dunkelheit,⁷⁷⁴⁷ ebenso wie sich das Motiv gebunden an seine ästhetizistische Lebensvorstellung zeigt.⁷⁷⁴⁸ Dabei zeigt sich gerade auch die Verbindung zwischen diesem ästhetizistischen Leben und dem Tod, wobei Weidenstamm dies nicht als Bedrohung für sich einstuft.⁷⁷⁴⁹ Wenn Weidenstamm Salaino zum Spiel verführt, denn prophezeit er ihm mit dem Gewinn des Geldes, auch Macht und Besitz über Frauen zu gewinnen („schon brennt ein Licht / auf einer Treppe“).⁷⁷⁵⁰ Das Licht wird hier dahingehend eingebunden, dass es dem verlangenden Liebhaber den Weg zur Frau weisen soll, die ihm ihren Kopf schon „aus dem Dunkel“⁷⁷⁵¹ entgegenstreckt.

Vor dem Abbate kokettiert Weidenstamm sogar mit seiner Verführungsgewalt auf die Menschen; so gebe er gerne den Teufel, der den „Goldklumpen nachts ins Netz des armen Fischers“⁷⁷⁵² wirft. Im Gegenzug dazu steht der Abbate, der die Spielsucht verurteilt, wenn er auf den alten Mann blickt und ihn als Einen erkennt, der „mit den Fledermäusen und Nachtfaltern“⁷⁷⁵³ sicher die Tische finden wird, an denen gespielt wird. Dergleichen führt der Abbate den Baron unter ein Licht, damit er ihn besser ansehen kann, denkt er doch, ihn zu kennen.⁷⁷⁵⁴ Dank seines Sprachvermögens jedoch gelingt es dem Baron den Abbate auszumanövrieren, erinnert er sich vermeintlich an das Sterben eines Mannes in seinem Arm, während er selbst umringt war von „Fackeln“.⁷⁷⁵⁵

Die Nacht als Zeit des Genusses, zeigt sich aber auch dadurch, dass er Redegonda nächstens bei sich haben will.⁷⁷⁵⁶ Dabei dient das Licht auch hier dazu, den Weg für den Genuss zu bereiten, heißt Redegonda Achilles, doch ihr zu leuchten (SW V. S. 123. Z. 28), damit sie den Weg finde und später wieder zu dem Baron zurückfinden kann. Vittoria kündigt sich eben in dieser Nacht durch einen Brief an, wodurch der Baron gleichsam die Verbindung zur Vergangenheit vollzieht: „So steigt von links und rechts aus dieser Nacht / hier Gegenwart und hier Vergangenheit / empor, jedwede eine schöne Nymphe.“⁷⁷⁵⁷ Dabei tut Weidenstamm diese Begebenheit, dass er zwei Frauen in einer Nacht empfangen, zumal Eine davon seine frühere Geliebte Vittoria ist, als Zufall ab: „Und Zufall tanzt, der übermütige Gott, / wie ein betrunken’er Stern in dunkler Luft / und streut Verwirrung! Doch ich nehm’s auf mich! / und ficht er aus dem Dunkel - ich pariere!“⁷⁷⁵⁸ So setzt Weidenstamm die Dunkelheit zum einen in Verbindung mit dem Genuss, aber gleichsam auch mit der Gefahr, der er allerdings entgegentreten will. Fast gleichzeitig zur „Mitternacht“⁷⁷⁵⁹ erscheinen sowohl die Redegonda als auch Vittoria bei Weidenstamm, die von Le Duc in jeweils verschiedene Räume des Hauses geführt werden. Mit Veniers Erscheinen, sucht Weidenstamm ihm weiszumachen, dass die Frau bei ihm, ihm so wenig bedeute „wie finstre Waffen einem Maskenkleid.“⁷⁷⁶⁰ Gerade als sich Venier hatte täuschen lassen, bringt Weidenstamm das Licht herbei,⁷⁷⁶¹ damit er das jugendliche Abbild auf der Dose sehen könne, was wiederum neuerlich dessen Misstrauen und schließlich seine Ohnmacht bewirkt. Veniers Ohnmacht schafft aber auch die Gelegenheit für Redegondas Auftreten,

7744SW V. S. 103. Z. 14.

7745SW V. S. 104. Z. 17.

7746SW V. S. 104. Z. 21-22.

7747SW V. S. 106. Z. 19-22.

7748SW V. S. 107. Z. 23-26, SW V. S. 107. Z. 32-36.

7749SW V. S. 108. Z. 11-17.

7750SW V. S. 116. Z. 14-15.

7751SW V. S. 116. Z. 31.

7752SW V. S. 117. Z. 4.

7753SW V. S. 117. Z. 26.

7754SW V. S. 118. Z. 11

7755SW V. S. 118. Z. 24.

7756SW V. S. 119. Z. 30-31.

7757SW V. S. 124. Z. 14-17.

7758SW V. S. 124. Z. 18-21.

7759SW V. S. 124. Z. 32.

7760SW V. S. 125. Z. 34.

7761SW V. S. 127. Z. 28-29.

die Weidenstamm dafür verurteilt, dass sie sich in einem „dunklen Zimmer“⁷⁷⁶² fast zu Tode gefroren habe. In Verbindung mit der Nacht steht auch Weidenstamms Flucht aus den Bleikammern („an Tüchern / dich nachts aufs Kirchendach herabgelassen -“),⁷⁷⁶³ des weiteren das Löschen des Lichtes nach Vittorias Weggang⁷⁷⁶⁴ und das Zubettgehen Weidenstamms.⁷⁷⁶⁵ Mit den vermeintlichen Mördern, die nächstens an seine Tür klopfen, heißt er Le Duc nicht den „großen Leuchter“⁷⁷⁶⁶ zu erhellen, will er sich doch in der Dämmerung bergen. Dabei handelt es sich nur um Boten, die einen Brief der Herzogin Sanseverina, die ihn der Inquisition preisgeben will, aushändigen. Zwar schenkt Weidenstamm den Zeilen der Frau Glauben, doch redet er sie gleichsam wieder herunter, als sei der Brief nichts weiter „als hätt´ man Nächte / in einem Maskenaufzug umgetrieben“.⁷⁷⁶⁷

In dem zweiten Gespräch mit Vittoria erinnern sie Beide nicht nur an ihre Vergangenheit, sondern Vittoria verweist auch auf seine Achtlosigkeit, wie der Baron sie „über Nacht“⁷⁷⁶⁸ vor 15 Jahren verlassen hatte. Letztendlich will Weidenstamm sich von einer neuerlichen Annäherung distanzieren. Ohne dass er sich darauf bezieht, wer von Beiden welcher Eimer ist, sind die Worte des Ästhetizisten doch in einer melancholischen und resignierten Stimmung gesprochen, ahnt er wohl, dass er sich mit seinem Leben in die Dunkelheit begibt: „Wir müssen still vorüber aneinander, / still wie die beiden Eimer in dem Brunnen, / der eine geht nach oben, der ist voll, / der leere geht nach unten in das Dunkel.“⁷⁷⁶⁹

In der Erinnerung Beider ihre Liebe betreffend, in der ersten Bühnenfassung, zeigt sich ebenso die Einbindung des Motivs; während Vittoria aber hier an die Nacht denkt („Sie kannten mich, und einmal in der Nacht -“),⁷⁷⁷⁰ verbindet der Baron mit dem Liebeserleben ein schwaches Licht („Den Abend, wo wir bei dem kleinen Licht“),⁷⁷⁷¹ welches er ebenso nun wahrnimmt: „Es brannte nur das kleine Licht, wie jetzt.“⁷⁷⁷² Weidenstamm versenkt sich und Vittoria gleichsam in die vergangene Stimmung, indem er „auf dem Tisch alle Lichter aus[löscht], bis auf eines“.⁷⁷⁷³ Letztendlich folgt Weidenstamm Vittorias Warnung, Venedig noch heute Nacht zu verlassen und bittet seinen Sohn, ihm die Barke „zu Sonnenaufgang“⁷⁷⁷⁴ zu verschaffen.

Doch mit dem Weggang von ehemaliger Geliebter und Sohn, bringt Le Duc ihm ein Licht (SW V. S. 249. Z. 2) und der Baron verkennt die Bedrohung neuerlich („Heut war ein hübscher Tag!“).⁷⁷⁷⁵

Konträr zu Weidenstamm zeigt sich im zweiten Aufzug Veniers Saal, in dem die Gesellschaft stattfindet, wird diese doch von Licht dominiert, während Weidenstamms Gesellschaft in der Nacht stattgefunden hat („Es ist / heller Tag“).⁷⁷⁷⁶ Venier verbindet mit der Befürchtung, Vittoria sei die Geliebte des Barons gewesen, aber auch die Nacht. Unter dem Blick Weidenstamms in der Oper zusammengefahren, so erinnert sich Venier, dass ihr Spiel „etwas wie Nachtwandeln“⁷⁷⁷⁷ gewesen sei. In Verbindung mit der Dunkelheit steht auch Veniers Betrachten des goldenen Haares am Vorhang.⁷⁷⁷⁸ Venier verbindet mit der Bedrohung, Vittoria zu verlieren das Dunkle bzw. das Verlöschen des Lichtes in seinem Leben. Weidenstamm jedoch missversteht Venier, denkt er doch, dass dieser sich auf sich selbst beziehe und erkennt dieses zudem als Zeichen seines edlen Wesens.⁷⁷⁷⁹ Nach dem Gespräch mit dem Onkel, in dem Venier ihm die Bedeutung Vittorias dargelegt hat, befürchtet er aber, durch seine Verdächtigung seiner Frau den „Schlaf von vielen Nächten“⁷⁷⁸⁰ zu rauben. Im Gespräch mit seiner Frau legt er ihr seine Beklemmung und seinen Verdacht

7762SW V. S. 128. Z. 32.

7763SW V. S. 135. Z. 20-21.

7764SW V. S. 137. Z. 26.

7765SW V. S. 137. Z. 27.

7766SW V. S. 140. Z. 5.

7767SW V. S. 141. Z. 13-14.

7768SW V. S. 171. Z. 24.

7769SW V. S. 174. Z. 2-5.

7770SW V. S. 233. Z. 23.

7771SW V. S. 233. Z. 28.

7772SW V. S. 234. Z. 8.

7773SW V. S. 234. Z. 9.

7774SW V. S. 247. Z. 35.

7775SW V. S. 249. Z. 9.

7776SW V. S. 142. Z. 6-7.

7777SW V. S. 115. Z. 2.

7778SW V. S. 126. Z. 16-25.

7779SW V. S. 126. Z. 27-34.

7780SW V. S. 143. Z. 31.

dennoch nahe, der von „hundert dunklen Dingen noch genährt“⁷⁷⁸¹ ist, mitunter durch den Blick Vittorias in der Oper. Innerhalb seiner Unsicherheit, was ihre Liebe ihm gegenüber betrifft, bekennt er auch seine Stellung zum Leben: „Ich war wohl nicht der unglücklichste Mensch auf der / Welt aber vielleicht der wenigst Glückliche - da fand ich dich. Welch / ein Geschenk war das! Ich, der ich an einer Welt und ihrer Sonne/ nicht Lust gefunden hatte, lernte ein Öllämpchen lieben, weil es dich beleuchtete! Du warst die einzige Wirklichkeit in meinem Leben.“⁷⁷⁸² Dabei zeigt sich aber auch, dass Venier zu diesem Zeitpunkt die Geschehnisse der Nacht ausklammern will („Nichts, wenn ich bitten darf, von heute Nacht: / das ist vorbei und nicht mehr wahr, wie Träume!“).⁷⁷⁸³ Schließlich sieht Venier während der Gesellschaft in seinem Haus auch Vittorias Traurigkeit, die er nicht als das erkennt, was sie ist, nämlich als Sorge der Mutter ob des ästhetizistischen Wesens ihres Kindes. Stattdessen fühlt er sich neuerlich von Weidenstamm bedroht und wähnt: „Nun ist nicht Nacht und morgen folgt nichts Bessres.“⁷⁷⁸⁴

Bei Vittorias Aufeinandertreffen mit Weidenstamm, berichtet sie von ihrer Erinnerung an ihre Liebe und vor allem von ihrem Gesang, der das Resultat ihrer Liebe und ihrer Sehnsucht nach ihm sei: „Hast du mich nicht / singen gehört? Sie sagen, daß es finst´rer / und lichter wird in einer großen Kirche / von meinem Singen.“⁷⁷⁸⁵ Weidenstamm, der nicht versteht wie er an solchen Wundern Schuld sein kann, wird von Vittoria unterrichtet: „Mein Lieber, wohl. Denn dies entstand ja so: / Als du mich ließest, stand ich ganz im Finstern, / und wie ein Vogel an den dunklen Zweigen / hinflattert, suchte meine Stimme dich.“⁷⁷⁸⁶ Dabei weiß Vittoria, dass sie morgen im Hause ihres Mannes lügen muss, um ihre Ehe nicht zu vernichten („Allein ´muß nicht in dieser dunklen Welt / sogar das Licht gewappnet gehen?“).⁷⁷⁸⁷

Während Cesarino seine Erleichterung äußert, da er seine Mutter niemals gesehen habe, weil er sie so hatte nicht altern sehen müssen, erkennt Vittoria, dass sich ihre eigene Lebenslüge gegen sie gekehrt hat („So steh´ ich selber mir im Licht und muß / zwiesäftige Früchte essen, deren Fleisch / hab süß, halb bitter schmeckt. Wie gleicht dies Träumen!“).⁷⁷⁸⁸ In der letzten Rede mit Weidenstamm, gesteht Vittoria zudem, dass sie durchaus versucht war, als sie gestern nächstens bei ihm gewesen war, während sie heute die Dinge bei Tag deutlich klarer sieht; während sie sich gestern noch als „Sklavin eines Zaubers“⁷⁷⁸⁹ gefühlt hatte, ist sie nun fest verwurzelt im Bewusstsein, um ihre Bedeutung als Ehefrau und Mutter.⁷⁷⁹⁰ Vittoria redet Weidenstamm mitunter auch von Cesarino, wodurch sich dessen schönheitsliebendes Wesen zeigt. Doch als sie die Worte schon ausgesprochen hat, bereut sie sie gleichsam („Je mehr ich von ihm rede, merk´ ich, kommt / nicht er, nur meine Torheit an den Tag“).⁷⁷⁹¹ Dabei zeigt sich Cesarino durch seine eigenen Worte als ästhetizistisch affiner Mensch, wenn er sich ob seines Gedächtnisses rühmt: so kenne er nicht nur die Maße der Frauen, sondern habe erst neulich „aus dem Gedächtnis [...] in der Nacht“⁷⁷⁹² die Palestrinamesse festgehalten.⁷⁷⁹³

7781SW V. S. 146. Z. 11.

7782SW V. S. 148. Z. 5-9.

7783SW V. S. 156. Z. 10-11.

7784SW V. S. 168. Z. 8.

In der ersten Bühnenfassung deutet Hofmannsthal den Willen Veniers an, Weidenstamm mit dem Degen zu bedrohen; was er in dem Drama Vittoria sagte, wirft er ihr nun vor, indem er sich an Weidenstamm richtet: „Und hasste ihre süßen Augenlider: / Denn irgendwie verstand ich, dass darunter / Ein Traum war, angefüllt mit Leben, dran / Ich keinen Antheil hatte - nun ist Nacht.“ In: SW V. S. 224. Z. 15-18.

7785SW V. S. 131. Z. 7-10.

7786SW V. S. 132. Z. 2-5.

7787SW V. S. 137. Z. 18-19.

7788SW V. S. 159. Z. 2-4.

7789SW V. S. 175. Z. 13.

7790In der ersten Bühnenfassung zeigt sich, dass Weidenstamm wirklich nur eine Nacht in Venedig war. Nächstens gekommen, heißt ihn Vittoria nun bereits wieder Venedig und damit sich und Cesarino zu verlassen, um sich zu retten: „Vor Sonnenaufgang musst Du fort, ich bitte!“ In: SW V. S. 245. Z. 12.

SW V. S. 248. Z. 31.

7791SW V. S. 157. Z. 30-31.

7792SW V. S. 168. Z. 27.

7793In der ersten Bühnenfassung sucht Cesarino danach, die Marfisa dazu zu bewegen, mit ihm wegzugehen: „Ins feuchte Dunkel, unsre Liebe ruht / Und ist still in Bewegung, wie die Sphären! / Dann wird es Tag, Du schlägst die Augen auf, / und droben schließt der Morgenstern das seine.“ In: SW V. S. 21. Z. 14-17.

Hier zeigt sich Cesarinos Bezug zur Nacht auch, indem er Weidenstamm von der Gefahr berichtet, die er bei einem nächtlichen Gespräch zwischen zwei Männern gehört hatte, die ihn ins Gefängnis bringen wollen (SW V. S. 240. Z. 20-21). Die Nacht zeigt

Ein weiterer Bezug zur Dunkelheit erfolgt durch den kindlichen Passionei, an dem der Graf bemerkt: „Nun ängstigt ihn die Sonne.“⁷⁷⁹⁴ Dies wird auch von Vittoria erkannt („Auch die Sonne! / Auch vor der Sonne hat er Furcht! So arm“).⁷⁷⁹⁵ Doch sieht sie vor allem dessen künstlerische Hinterlassenschaft, sowie das einstmals ästhetizistische Lieben, welches auch sie mit der Nacht verbindet: „Er war vielleicht bei einer, die er liebte, / und wie die Nacht verging und ihnen Küsse / den Sommerdurst nicht stillten“.⁷⁷⁹⁶

Deutlich zeigt sich auch in *Die Verwandten* (1898) die Einbindung von Nacht und Dunkelheit, so bereits in der Szenerie, die Hofmannsthal am Anfang der Erzählung schafft: „Auf der ebenerdigen Verandah des kleinen Landhauses halb Bauernhaus, halb Villa, sassen vier Menschen beim Nachtmahl“.⁷⁷⁹⁷ Felix jedoch entzieht sich der familiären Umgebung, wirft aber noch einen Blick in die Schüssel mit den „dunkelduftenden Himbeeren“,⁷⁷⁹⁸ bevor er in „der dunkelsten Ecke der Verandah“⁷⁷⁹⁹ verschwand. Therese versucht zwar, auf ihren Sohn zu achten, doch hält sie ihn nicht auf, in die Dunkelheit zu gehen („und versuchte aus dem hellen Kreis des weissen Tisches und der von Kerzen beleuchteten Gesichter ins Dunkel hinauszusehen“).⁷⁸⁰⁰ Hofmannsthal bindet weiter die Dunkelheit primär an Felix, beschreibt er wie Georg, Anna und Therese in den Garten gehen. Es schien ihnen, als „spränge an der jenseitigen Wand im grellen Mondlicht eine Kindergestalt aus dem Boden und verschwände sogleich wieder im Dunkeln.“⁷⁸⁰¹ Auch durch die beiden Frauen und deren Vergleich bindet Hofmannsthal die Dunkelheit ein: „Die andere, die dort zwischen den Gräbern und Blumen herumgieng und mit jungen Sinnen erst eine Welt in sich sog und das andere Kind das geheimnisvollere mit der dunklen heftig athmenden Seele schienen ihm so arm so leer neben der, die neben ihm gieng und die anderen in ihrem Schoß getragen hatte und mit einem der hier im dunklen Bette lag, Hand in Hand gegangen war und deren Schatten, schmal wie der eines Knaben zwischen den Gräbern hinglitt.“⁷⁸⁰² Enger in Verbindung mit dem Tod zeigt sich die Dunkelheit durch Georgs Gedanken an den toten Mann Thereses, der in einem „dunklen Bette“⁷⁸⁰³ liegt. Mit der Berührung von Annas Kleid, tritt eine Veränderung in Georg ein und eine Hinwendung zu Anna. Georg kreuzt eine Landstraße und Hofmannsthal formuliert: „Wie einmal schon kam der leichte Nachtwind wie ein Wanderer den Weg herunter gerade auf ihn zu.“⁷⁸⁰⁴ In der Nacht gelangt Georg auch an den Brunnen; der Versuch, das Wasser zu bremsen, endet in dem Ahnen, dass der Mensch den Lauf der Natur nicht zu stoppen vermag. Die Dunkelheit als Teil des Lebens, zeigt sich aber auch durch das bürgerliche Haus, schleicht Georg doch in der Nacht in sein Zimmer: „denn durch das grabdunkle Haus drangen [...] die ruhigen tiefen Athemzüge der beiden alten Leute herunter und dazwischen glaubte er den leichten Athem des kleinen Mädchens zu hören“.⁷⁸⁰⁵ In seinem Zimmer angekommen, bemerkt er den durch die Gitter fallenden Mond („Wie hell diese Nacht war!“),⁷⁸⁰⁶ und unter dem Licht dieses Mondes, besieht Georg die Fotografien, darunter die der kleinen Romana. Hofmannsthal beschreibt die Ergriffenheit Georgs durch diese Fotografie und die

sich aber auch als Zeit des Liebens, ruft er Marfisa doch dazu auf, „heute Nacht“ (SW V. S. 211. Z. 2) nicht nach Hause zu gehen, sondern mit ihm. Cesarino bittet Vittoria des weiteren, die Wahrheit vor Venier zu verbergen, da er sich ihm nicht entfremden wolle („Sieh, muss denn nicht in dieser dunklen Welt / Sogar das Licht gewappnet gehen?“; SW V. S. 247. Z. 21-22).

Des weiteren, siehe: SW V. S. 247. Z. 27-29.

7794SW V. S. 154. Z. 19.

7795SW V. S. 154. Z. 20-21.

7796SW V. S. 162. Z. 21-23.

In den Notizen zeigt sich das Motiv durch Vittoria, die aufgrund von Cesarinos Worten, seine Mutter glücklicherweise nie gekannt zu haben („so steh ich selber mir im Licht“, SW V. S. 443. Z. 19), eine Wehmütigkeit bekennt.

Siehe (Notizen): SW V. S. 458. Z. 25.

In Bezug auf Venier zeigt sich das Motiv durch Vittorias drohenden Verlust („So tappen wir im Dunkeln hin und her!“, SW V. S. 445. Z. 29) und durch die Sicherheit, die sie ihm nicht in ihrer Rede geben kann (SW V. S. 446. Z. 3-5).

Auch durch Cesarino zeigt sich die wesenshafte Verbindung zur Dunkelheit (SW V. S. 449. Z. 11-13).

7797SW XXIX. S. 106. Z. 19-20.

7798SW XXIX. S. 106. Z. 30.

7799SW XXIX. S. 106. Z. 30-31.

7800SW XXIX. S. 107. Z. 2-3.

7801SW XXIX. S. 110. Z. 26-28.

7802SW XXIX. S. 111. Z. 26-33.

7803SW XXIX. S. 111. Z. 31.

7804SW XXIX. S. 112. Z. 4-6.

7805SW XXIX. S. 112. Z. 30-33.

7806SW XXIX. S. 113. Z. 7.

traumhafte Vorstellung von dem Kind: „Fenster [...] hinter dem der Schatten der Betenden sich zeigte, dann in Dunkelheit verschwand.“⁷⁸⁰⁷ Georgs Gedanken verlieren sich zu Romana, aber auch wiederum zu Anna und Therese, und er geht ans Fenster, um den „Duft der Nacht“⁷⁸⁰⁸ einzuatmen. Neuerlich, wenn sich Georg Maupassant zuwendet, bindet Hofmannsthal das Motiv ein (SW XXIX. S. 116. Z. 11-16), zumal sich Georg in die Vorstellung hinein fantasiert Annas freundliche Art wäre nur Fassade, hinter der sich ihre Liebe verbirgt, wie durch den „Mullvorhang den ein Hauchen leise bewegte, die Mondnacht hindurchschimmerte“.⁷⁸⁰⁹ So glaubt Georg schließlich, dass ihm alle Möglichkeiten offen stünden, vor allem in Bezug auf Anna („so stand er auch vor der Welt, jedes Geschenk aus der dunklen gestirnten Luft erwartend“).⁷⁸¹⁰ Damit steht die Nacht für Georg in Verbindung mit der Erfüllung seiner Sehnsüchte. Und doch fühlt er das Trennende durch die Nacht, weil seine Wünsche noch nicht erfüllt sind.⁷⁸¹¹

Hofmannsthal verbindet aber schließlich die Nacht mit der Erfüllung und den Tag mit der Trennung von seinen Sehnsüchten. Dies zeigt sich durch den Brief, den nicht Anna an ihn geschrieben hatte, wie er in seinen Träumereien glaubt, sondern dieser enthält die Kündigung seines Mietvertrages, was für ihn die Trennung von den beiden Frauen zur Folge hat: „Die Enttäuschung durch den Brief, die Widerwärtigkeit die er ankündigte, beides zusammen riß ihn in das grelle erbarmungslose Licht des gemeinen Daseins.“⁷⁸¹² Georg erlebt hiermit den Einbruch der Wirklichkeit in seine Träume und will fort von diesem Ort, eben weil er spürt, dass er der Wirklichkeit nichts entgegenzusetzen hat. Doch stattdessen geht er „durch das dunkle Vorhaus“⁷⁸¹³ in den Garten,⁷⁸¹⁴ indem er sich mit dem Brunnen konfrontiert sieht. Die Dunkelheit, die Hofmannsthal hier einbindet, erfolgt hier jedoch unter dem Aspekt der Ganzheit des Seins („Aus der dunklen Röhre sprang das Wasser und fiel und fiel und fiel“).⁷⁸¹⁵ Damit ist die Dunkelheit nun nicht mehr mit der Erfüllung seiner ästhetizistischen Sehnsucht verbunden, sondern wird als Bedrohung empfunden (SW XXIX. S. 118. Z. 22-25). So ist es mitunter der Tod, den Georg spürt, wenn er das Wasser besieht: „Wann? nur wann? Einmal, einmal wenn genug Wasser aus der dunklen gurgelnden Röhre in den plätschernden Trog gefallen war. Und dann würde das Wasser weiter fallen, wie es jetzt fiel und fiel und fiel.“⁷⁸¹⁶ Was er hier spürt, ist die Ganzheit des Seins, den Tod, dem er unterliegen wird und die Einbindung der Dunkelheit unter der Ganzheit des Seins. Er begreift, dass die Natur den Ästhetizisten überleben wird, sein künstliches, träumerisches Sein, heißt es doch: „schöner als zuvor wie beruhigt athmete das Thal, geheimnisvoller lag zwischen dunklen Gängen der Nachtwind [...], groß und trostvoll rauschte unten der Fluss ins Dunkle hinaus.“⁷⁸¹⁷ Unter dem Ahnen der Ganzheit geht Georg zurück ins Haus und vernimmt nun das bäuerliche Familienleben, in Anbindung an die Nacht („bebten wieder im Dunkel die Athemzüge der Schlafenden“).⁷⁸¹⁸ Konträr dazu empfindet Georg jetzt die beiden Frauen Anna und Therese: „Die da drüben schliefen in einem anderen Haus, die waren nicht miteinander verhaftet durch unsichtbare Nächte, nicht festgewachsen zwischen den Zäunen ihres Gartens. Die Welt gehörte ihnen.“⁷⁸¹⁹ Er spürt ihre fehlende Verbundenheit, doch stellt dies keinen Mangel für Georg da, sondern bedeutet Faszination und Befriedigung seines Narzissmus.⁷⁸²⁰ Statt ihren Mangel an Leben zu erkennen, ihre fehlende familiäre Verbindung, verliert sich Georg vollkommen in seinen ästhetizistischen Träumereien (SW XXIX. S. 119. Z. 22-27). Doch mit dem Entdecken des Bildnisses der kleinen Romana, bricht diese Faszination auf; nicht die

7807SW XXIX. S. 114. Z. 8-9.

7808SW XXIX. S. 114. Z. 34.

7809SW XXIX. S. 116. Z. 36-38.

7810SW XXIX. S. 117. Z. 8-9.

7811SW XXIX. S. 117. Z. 16-17.

7812SW XXIX. S. 117. Z. 33-35.

7813SW XXIX. S. 118. Z. 11.

7814„Wieder fühlte er sich allein wie früher, aber die[s]mal war es ein andres Gefühl, unerbittlicher, nächtlicher, ungeheurer.“ In: SW XXIX. S. 118. Z. 14-16.

7815SW XXIX. S. 118. Z. 17-18.

7816SW XXIX. S. 118. Z. 25-28.

7817SW XXIX. S. 118. Z. 36-39.

7818SW XXIX. S. 119. Z. 1-2.

„So lagen die hier beisammen, Bett an Bett, Nacht für Nacht.“ In: SW XXIX. S. 119. Z. 2-3.

7819 SW XXIX. S. 119. Z. 13-16.

7820„Sie lebten nebeneinander aber wie die Könige der Meere, die ihr grüner, durchsichtiger schwimmender Palast begleitet.“ In: SW XXIX. S. 119. Z. 16-18.

„Mondnacht“, ⁷⁸²¹ nicht „Anna´s im Traum bewegte Lippen“, ⁷⁸²² ergreifen ihn nun, sondern dieses kleine Kind. Doch Hofmannsthal lässt Georg wieder zu seinen ästhetizistischen Vorstellungen, die in Verbindung mit den beiden Frauen stehen, zurückkehren, denn die Ganzheit des Seins, für die Romana steht, kann er nicht leben. So geht er schlafen in dem Glauben, dass die Erfüllung nah ist, aber auch in dem Bewusstsein, dass es nur für eine Nacht sein wird. ⁷⁸²³ Sowohl der Weg ⁷⁸²⁴ als auch Felix' Erinnerungen an Romana stehen unter dem Zeitraum der Nacht („der Mond leuchtete immer stärker“, ⁷⁸²⁵ „sein silbernes Glühen und Schwälen schien herauszutreten aus dem dunklen Gewölbe“, ⁷⁸²⁶ ein Segelfalter kreist über den „dunklen Seen“). ⁷⁸²⁷ Wenn er sich an Romana erinnert, dann sind seine Erinnerungen nicht nur mit der Nacht verbunden, sondern auch mit der Zerstörung der Natur („aber unterm Erzählen zerpfückte sie eine kleine Monatrose und warf ein Blatt nach dem andern in einen vollen dunklen Wassereimer“). ⁷⁸²⁸ Auch Felix' Frage, ob sie glaube, dass er sie liebe, zeigt sich in Verbindung mit dem Motiv-Komplex gesetzt („Läuten drang in die dunkelnde Luft“). ⁷⁸²⁹ Der Zug des kleinen Kindes zur Dunkelheit zeigt sich schließlich auch in der Wahl seines Wegs; nicht zum Garten, sondern zum Fluss geht Felix, „wo der See hier noch See, [...] eine dunkle elende an einen fruchttr<agenden> Nussbaum gelehnte Behausung spiegelte.“ ⁷⁸³⁰ Hofmannsthal deutet hier auf die kleine Hütte, ⁷⁸³¹ in die Felix sich zurückzog, um die Fotografie seines Vaters zu besehen, den er niemals wiedersehen würde. ⁷⁸³² Damit zeigt sich auch an diesem Protagonisten Hofmannsthals, dass der Ästhetizismus nur die Notlösung des Menschen ist, während ihm das wirkliche Lebensglück, welches Felix in Verbindung mit seinem Vater setzt, verloren ist.

Auch in der *Reitergeschichte* (1898) zeigt sich das Motiv vielfach, erstmalig durch den Ritt der Schwadron durch Mailand. Unter dem Läuten der Mittagsglocken, zieht die Schwadron durch Mailand und Lerch kann mitunter in „dunklen Torbogen“ ⁷⁸³³ Menschengestalten erkennen. ⁷⁸³⁴ Durch die Begegnung mit der Frau, erinnert sich Lerch, dass er sie einmal in Gesellschaft ihres Liebhabers gesehen hatte und „einige Abende und halbe Nächte“ ⁷⁸³⁵ mit ihr verbracht hatte. So verliert er sich auch in Vorstellungen über sich und die Vuic und ihres Geliebten, den er mitunter als „Besitzer verdächtiger Häuser mit dunklen Gartensälen für politische Zusammenkünfte“ ⁷⁸³⁶ sieht. Lerch findet sich schließlich in dem heruntergekommenen Dorf wieder („mit halbverfallenem Glockenturm in einer dunkelnden Mulde gelagert“), ⁷⁸³⁷ versucht aber auch hier der Bedrohung des Todes zu entkommen. Letztendlich zeigt sich das Motiv durch die Tötung Lerchs, der aufgrund seines narzisstischen Wesens den Befehl des Vorgesetzten nicht befolgt hatte. ⁷⁸³⁸

Ebenso zeigt sich in *Die Sirenetta* (1899) eine Einbindung von Nacht (Dunkelheit) aber auch von Licht, schildert Hofmannsthal doch eine von Licht und Natur getränkte Szene: „Ein Gemach zu ebener Erde, völlig

7821SW XXIX. S. 119. Z. 32.

7822SW XXIX. S. 119. Z. 34-35.

7823SW XXIX. S. 120. Z. 20-21.

7824„Er musste an der Kapelle am Kreuzweg vorbei: sie schimmerte wie Schnee, etwas dunkles duckte sich vor ihr nieder.“ In: SW XXIX. S. 121. Z. 3-5.

7825SW XXIX. S. 120. Z. 34-35.

7826SW XXIX. S. 120. Z. 35-36.

7827SW XXIX. S. 121. Z. 32.

7828SW XXIX. S. 121. Z. 37-38.

7829SW XXIX. S. 122. Z. 4-5.

7830SW XXIX. S. 123. Z. 16-19.

7831SW XXIX. S. 123. Z. 35-26.

7832Die Einbindung der Nacht zeigt sich auch in den Notizen Hofmannsthals zu dieser Erzählung (SW XXIX. S. 325. Z. 23), sowohl in den persönlichen Aufzeichnungen, die den Schaffensprozess beschreiben (SW XXIX. S. 325. Z. 25, SW XXIX. S. 326. Z. 1, SW XXIX. S. 326, Z. 1), als auch in den Notizen zu dieser Erzählung, vor allem durch die Umgebung der zwei Frauen (SW XXIX. S. 332. Z. 4).

7833SW XXVIII. S. 40. Z. 37.

7834„[...] und immer wieder nur halbwüchsige Mädchen und Buben, die weißen Zähne und dunklen Haare zeigend“. In: SW XXVIII. S. 40. Z. 38-39.

7835SW XXVIII. S. 41. Z. 31-32.

7836SW XXVIII. S. 42. Z. 33-34.

7837SW XXVIII. S. 43. Z. 9-10.

7838„[...] seine Pistole ruhig versorgend, die von einem blitzähnlichen Schlag noch nachzuckende Schwadron dem in undeutlicher dämmernder Entfernung anscheinend sich rallierenden Feinde aufs neue entgegenführen konnte.“ In: SW XXVIII. S. 48. Z. 14-17.

weiß, völlig einfach, durch viele Fenster dem Licht völlig aufgeschlossen, fast wie ein Gewächshaus.“⁷⁸³⁹ Auch zeigt sich durch die Sirenetta die Lebendigkeit, verbunden mit dem Motiv („ihre Augen schwimmend und wasserhell“),⁷⁸⁴⁰ und ebenso ist ihre „Stimme [...] hell und kindisch; und manches Wort, das sie ausspricht, scheint ihr naives Gesicht mit einem geheimnisvollen Glücksstrahl zu erhellen.“⁷⁸⁴¹ Erst als Hofmannsthal Silvia nach Sirenettas Leben fragen lässt, findet sich die erste Einbindung der Nacht: „Ist es wahr, dass kein Mensch weiß, wo du bei der Nacht schläfst?“⁷⁸⁴² Bedingt ist dies vermutlich dadurch, dass Sirenetta durchaus etwas Unwirkliches anhaftet; sie steht nicht nur für Naivität und Lebendigkeit („die ganze Gestalt hat etwas unaussprechlich Frisches und Flinkes“),⁷⁸⁴³ sondern trägt auch etwas Geheimnisvolles an sich.⁷⁸⁴⁴ Auch in der fantastischen Geschichte, der sich auf dem Boot niederlassenden Vögel, zeigt sich die Einbindung der Nacht: diese werden sich auf dem Boot niederlassen um zu schlafen, und „so wird das Boot diese Nacht treiben wie es will, im Mondschein“.⁷⁸⁴⁵ Dabei wird die Nacht hier mit dem Schlaf, dem sich Treiben-Lassen, dem Kontrolllosen verbunden. Mit der Metapher der Vögel, dem Schwarm der Schwalben, der wie eine „lebende Wolke“⁷⁸⁴⁶ dahingleitet, verweist Sirenetta zudem auf das Leben der Menschen: „ganz dicht an den Segeln werden sie vorbeistreichen; die eine oder die andere wird anstoßen, wird müde auf das Deck herabfallen.“⁷⁸⁴⁷ Noch einmal, zum Ende der Szene, wenn Sirenetta in träumerischer Weise von den fliegenden und sich niederlassenden Vögeln spricht, zeigt sich die Einbindung der Nacht.

In der Erzählung *Das Bergwerk zu Falun* (1899) zeigt sich ein zahlreicher Bezug zu dem Motiv, bedingt schon allein durch Elis' Zug in die Tiefe. Erstmals bindet Hofmannsthal das Motiv durch den Fischersohn ein, der seit angeblich 10 Tagen ohne Essen und Trinken ist und dem Tode näher scheint als dem Leben („Zehn Tag, zehn Nächte liegt er so: kein Bissen“).⁷⁸⁴⁸ Aber bereits mit der ersten Beschreibung von Elis und seinem Umgang mit den Menschen und seiner Umgebung, macht Hofmannsthal deutlich, dass Elis Fröbom ein ästhetizistischer Protagonist ist, der vom Wesen her der Dunkelheit angehört, wird er doch zudem von Peter als „Neriker“⁷⁸⁴⁹ bezeichnet. Hofmannsthal verbindet dabei Elis' Zug zur Dunkelheit, gleich zu Beginn der Erzählung, mit dem Verlust der Eltern, der familiären Bindung, und wird auch von ihm selbst dahingehend erkannt; auch wird es von ihm in die Nähe der beklemmenden Wahrnehmung der Wirklichkeit gestellt.⁷⁸⁵⁰ Die Dunkelheit spielt auch eine Rolle bei Peters Versuch, mit Elis Zeit zu verbringen: „Du schiebst dich weiter, und in eine Höhle / Trittst du, da ist kein Licht, kein Öl, nicht Kerzen“.⁷⁸⁵¹ So will er Elis durch Wein, Wein und Gesang auf andere Gedanken bringen. Während Elis hier die Dunkelheit scheinbar ausschlägt, was aber primär mit der gesellschaftlichen Ablenkung zusammenhängt, ist die Dunkelheit von Bedeutung in seiner Abgewandtheit von der Welt, die er Torbern bekennt. Elis sehnt sich danach, sich in die „dunkle Erde“⁷⁸⁵² zu versenken, verbindet er damit doch einen glücklichen und sorglosen Zustand, gleich dem im Mutterleib. Bereits hier deutet sich damit an, dass Elis' Weg in die Dunkelheit darauf aufbaut wieder Glück zu finden. Neuerlich zeigt sich das Motiv, wenn Elis sich zu seiner Fremdheit bekennt; würde er diese nicht fühlen, so Elis, dann würde er sich für Duft, Nacht und Traum öffnen.⁷⁸⁵³ Elis glaubt, dass seine wahre Heimat in der Tiefe liegt, dass es Verblendung war, die ihn glauben ließ, er würde unter den Menschen und

7839SW XVII. S. 9. Z. 1-2.

7840SW XVII. S. 9. Z. 36-37.

7841SW XVII. S. 10. Z. 1-2.

7842SW XVII. S. 13. Z. 37.

7843SW XVII. S. 9. Z. 38.

7844„In der schillernden Figur der Sirenetta sind die Züge verschiedener mythischer und märchenhafter Fabelwesen verschmolzen.“

In: SW XVII. S. 423. Z. 3-4. So verweist die *Kritische Ausgabe* auf das Mischwesen Sirenetta, das halb Fee, halb Bettlerin ist und sowohl in die Nähe der Nereiden (durch das Meer) als auch durch ihren Gesang in die Nähe der Sirenen zu setzen ist.

7845SW XVII. S. 17. Z. 9-10.

7846SW XVII. S. 16. Z. 34.

7847SW XVII. S. 17. Z. 2-4.

7848SW VI. S. 12. Z. 22.

7849SW VI. S. 14. Z. 6.

So heißt es auch: „Wo der her ist, da scheint die Sonne nicht“. In: SW VI. S. 14. Z. 7.

7850SW VI. S. 19. Z. 32-37.

7851SW VI. S. 22. Z. 27-28.

7852SW VI. S. 23. Z. 24.

7853SW VI. S. 23. Z. 35-38.

auf dem Meer Halt und Glück finden. Die Begegnung mit einer Unke lässt Elis jedoch den Verlust seiner Selbst in Bezug auf die Erde erkennen. Doch Elis ahnt durch das Tier, dass er sich im Grunde seines Herzens danach sehnt sich der Erde anzubinden.

„Das tagblinde, verborgene Geschöpf,
Ist strahlend gegen unsre Finsternis
[...]

Denn ihr ist noch Gemeinschaft mit der Erde!“ ⁷⁸⁵⁴

Deutlicher kann Hofmannsthal es nicht mehr sagen: der Irrsinn von Elis besagt, dass er wieder Halt noch Glück finden kann, wenn er sich in die Tiefe begibt. Der Ästhetizismus ist also nichts anderes als der Versuch des Menschen, einen Weg zu beschreiten – der sich aber als der falsche Weg zeigt – wieder eine verloren gegangene Verbindung mit der Welt herzustellen. Der Zug zur Erde, zur Tiefe aber, gleichsam seine Abwendung von der gewöhnlichen „Finsternis“, ⁷⁸⁵⁵ steht damit nicht für seine Haftung im Leben, die er erhalten will, sondern für den frühzeitigen Tod, auf den dieses Lebenskonzept hinausläuft. Bereits hier lässt sich damit Elis´ vollkommen falsche Beurteilung seiner Lebensumstände erkennen, wähnt er sich doch, in der Tiefe von der profanen Dunkelheit zu befreien.

Tatsächlich aber ist die Welt der Tiefe im „Innern des Berges“ ⁷⁸⁵⁶ durch Dunkelheit geprägt, durch die „Wände aus dunklem, fast schwarzem Silber“ ⁷⁸⁵⁷ und „ein[em] Ausgang, [der] von Finsternis völlig verhangen“ ⁷⁸⁵⁸ ist. Auch wenn diese Tiefe verlockend und betörend wirken soll („Alles aus dem gleichen, prunkvoll finsternen Stoff gebildet“), ⁷⁸⁵⁹ zeigt sich doch gleichsam das fast vollständige Fehlen des Lichtes und die Abgeschlossenheit dieses Raumes. ⁷⁸⁶⁰ Auch von Elis wird nun die Isolation in der Tiefe, als auch die Dunkelheit, als beängstigend empfunden („Ich bin allein in einem finstern Raum“). ⁷⁸⁶¹ Beides, die Einsamkeit und die Dunkelheit, werden schließlich von der ebenfalls in dieser Dunkelheit stehenden Bergkönigin aufgebrochen („zwischen den finstern Pfeilern rechts hervorgetreten und steht auf der obersten der drei dunklen Stufen“). ⁷⁸⁶² Doch geht von der Bergkönigin keine Helligkeit aus, maximal setzt sie die Umgebung in ein schummriges Licht. ⁷⁸⁶³ Gerade durch diese wenigen Lichtquellen, in dieser sonst von Dunkelheit beherrschten Umgebung, wird Elis angezogen: zum einen von der Bergkönigin, aber auch durch den seine Wünsche spiegelnden Agmahd und schließlich durch den Trank, der den Ästhetizisten an die Bergkönigin bindet. Die Verbindung zwischen Tod und Dunkelheit zeigt zu diesem Zeitpunkt der Erzählung auch in der Spiegelung Agmahds. So sieht Elis in dem Geisterwesen seinen früheren verstorbenen Freund und erinnert sich an die gemeinsame Vergangenheit: „Ich kaufte ein geweihtes Licht und saß / Die ganze Nacht bei dir, es drückte mich, / Daß ich nicht weinen konnte, und ich sah dich an. / Kommst du jetzt, mir das zu danken? / [...] Laß mich nicht hier allein.“ ⁷⁸⁶⁴ Elis´ Sehnen geht damit eindeutig zum Licht und damit zum Leben, zeugt doch die Erinnerung von der gemeinschaftlich verbrachten Zeit von der Nähe zu einem anderen Menschen. Die Spiegelung endet jedoch damit, dass Elis´ Sehnsüchte ungehört bleiben und Agmahd im „Dunkel der Wände wie verloschen“ ⁷⁸⁶⁵ wirkt.

Die Dunkelheit wird von Hofmannsthal auch durch das magische Bild deutlich, das die Bergkönigin durch ihren Willen in dem Dunkel des Berges erscheinen lässt. Neuerlich vermischt Hofmannsthal das Motiv mit

7854SW VI. S. 24. Z. 8-11.

7855SW VI. S. 24. Z. 9.

7856SW VI. S. 26. Z. 27.

7857SW VI. S. 26. Z. 27-28.

7858SW VI. S. 26. Z. 28-29.

7859SW VI. S. 26. Z. 30.

7860„[...] das Weiß seiner Augen ist im Anfang das einzige Helle in dem finstern Raum, auf dem die Schwere undurchdringlicher Wände lastet.“ In: SW VI. S. 28. Z. 33-34.

7861SW VI. S. 29. Z. 7.

7862SW VI. S. 29. Z. 9-10.

7863Sie „strömt in den ganzen Raum eine mäßige Helle aus, und die finstern Silberwände blinken manchmal auf.“ In: SW VI. S. 29. Z. 14-15. Hofmannsthal verstärkt die Dunkelheit des weiteren noch durch den Knaben Agmahd, der „völlig schwarz gekleidet“ (SW VI. S. 29. Z. 23) ist, sowie auch durch den Trank, den dieser Elis bringt: „Er trägt auf silberner Schüssel einen silbernen Becher, aus dem schwaches Leuchten steigt.“ In: SW VI. S. 29. Z. 25-26.

7864SW VI. S. 30. Z. 8-12.

7865SW VI. S. 30. Z. 13-14.

dem Farb-Motiv, wenn sich „mächtige dunkle Abgründe“⁷⁸⁶⁶ zugleich einen „geheimnisvollen metallischen Schein“⁷⁸⁶⁷ zuwerfen. Hofmannsthal deutet hier die Zerrissenheit in der Seele des Ästhetizisten an, bewegt er sich doch zwischen der Ahnung einer menschlichen Welt und einem Erleben im Reich der Bergkönigin. Diese steht für ihn in direkter Verbindung mit der Dunkelheit, sieht er hinter ihr doch neuerlich eine „finstere, dann und wann blinkende Wand von dunklem Silber“.⁷⁸⁶⁸ Dass Elis in direkter Linie Torbern nachfolgen wird, als ihr zugehörig, zeigt sich auch, wenn Hofmannsthal die Erinnerungen des Torbern in Verbindung mit dem Motiv setzt;⁷⁸⁶⁹ wenn die Bergkönigin die Wesensgleichheit zwischen sich und Elis beschwört, macht sie ihn glauben, er habe die Finsternis aufgebrochen, indem er zu ihr gefunden hat:

„Du sehntest dich herab, den Boden schlug
[...]
Die Niedrigkeit, dein Mund verschmähte sie,
Ein ungeheurer Strahl entglomm dem Aug,
Und das Gewürme floh, die Finsternis
Trat hinter sich, so wie sies tut vor mir!“⁷⁸⁷⁰

Hatte sie Elis noch den Bezwingen der Finsternis genannt, zeigt sich im Grunde doch an ihr und ihren Äußerungen das Paradoxe und Falsche. Zwar zeigt die Bergkönigin Elis auf, dass der Zug zu ihr allein aus seiner Tiefe gespeist ist, bindet sie die Dunkelheit an die menschliche Welt, doch ist sie es, die der Finsternis angehört. So ist nicht die Welt das Finstere, sondern das Reich der Tiefe bei ihr, die Abgewandtheit von den Menschen, obgleich sie ihm weismachen will, dass sie für das Helle, Wahre und Wirkliche steht, hinter dem die unbedeutende, finstere obere Welt zurücksteht: „Und halb noch dunkel, halb wie Geister leuchtend, / Ergriffs dich, unbewußt herabzusteigen! / War dir, du fielest? war dir nicht, du flogest? / Und fühltest nicht, wie ich im Dunkel stand“⁷⁸⁷¹

Mit dem Lüften des Schleiers will sie Elis beweisen, dass sie es ist, die wirklich im Licht steht und tatsächlich sieht sich Elis nun von „ihrem Abglanz überflutet“,⁷⁸⁷² der von ihrem Gesicht ausgeht. Doch die Intensität des Lichtes kann von Elis nicht ertragen werden („Duckt sich, geblendet, gegen den Boden“),⁷⁸⁷³ ein neuerlicher Verweis darauf, dass Elis in Wirklichkeit das Helle, das Leben nicht ertragen kann und Teil der Dunkelheit ist. Dies führt auch Elis' Äußerung ad absurdum, hatte er doch behauptet, dass die Wirklichkeit für ihn mit der Dunkelheit verbunden sei und es ihn, wenn er sich zur Tiefe sehne, nach dem Licht verlange. Als er nun aber mit dem Licht konfrontiert wird, zeigt sich die Unfähigkeit dieses zu ertragen. Hofmannsthal zeigt damit deutlich auf, dass Elis mit seinem Weg zur Bergkönigin nur glaubt, sich dem Licht zuzuwenden, in Wirklichkeit aber, wie seine Reaktion zeigt, als er sich auf den Boden wirft, nur in die Tiefe, in die Dunkelheit sehnt. Dass ihre Welt wirklich die der Dunkelheit ist, zeigt sich auch durch den Weg, den Elis beschreiten muss, um neuerlich zu ihr zu gelangen: „Und ein Bergmann sein. In Einsamkeit, / Tief eingewühlt in Dunkel. Immer näher ...“⁷⁸⁷⁴

Hofmannsthal lässt Elis in anbrechender Dunkelheit, nach der Begegnung mit der Bergkönigin, erwachen („Es dunkelt“),⁷⁸⁷⁵ einzig von dem Wunsch beseelt, nach Falun zu gelangen, um dort Bergmann werden zu können („Und das / Sogleich, eh diese Nacht zu Ende geht“).⁷⁸⁷⁶ Zugleich sieht sich Elis in seiner Andersartigkeit bestätigt, hatte die Bergkönigin ihn doch als Geisterwesen bezeichnet, wofür die Begegnung mit dem Fischersohn, den er aus seiner Bewusstlosigkeit erweckt hatte, bezeichnend ist. Diese Rettung erfolgt nicht aus Empathie heraus, sondern aus dem starken Verlangen, nach Falun zu gelangen. Dabei zeigt sich in der Begegnung mit dem Fischersohn gleichsam die Wirkung des Ästhetizisten auf andere Menschen, will der Fischersohn doch Elis nach Falun bringen, auch wenn die Fahrt ihn, angesichts der

7866SW VI. S. 32. Z. 6-7.

7867SW VI. S. 32. Z. 7.

7868SW VI. S. 32. Z. 11.

7869SW VI. S. 33. Z. 21-24.

7870SW VI. S. 34-35. Z. 33//5.

7871SW VI. S. 35. Z. 14-17.

7872SW VI. S. 35. Z. 25.

7873SW VI. S. 35. Z. 29.

7874SW VI. S. 36. Z. 30-31.

7875SW VI. S. 37. Z. 15.

7876SW VI. S. 38. Z. 7-8.

hereinbrechenden Nacht, mit dem Tod bedroht. Der Leichtsinnigkeit des Fischersohnes, die aus der Wirkung des Elis auf ihn resultiert, stehen die mahnenden Worte des Vaters gegenüber, der den Sohn aufhalten will („Denn nicht, die Sonn ist unter, Nacht bricht an!“).⁷⁸⁷⁷ Auch an dem Fischersohn zeigt sich dabei bereits die Umkehr von richtig und falsch, unterstellt er doch dem Vater Trunkenheit, während er selbst an die Richtigkeit seines Handelns glaubt.⁷⁸⁷⁸ So sieht auch Elis in der schnell voranschreitenden Dunkelheit keine Gefahr für sein Leben („Der Wind wird stärker, der Himmel immer dunkler“),⁷⁸⁷⁹ sondern fühlt sich bestätigt in seinem Tun.

Auch im II. Akt, mit der Verlagerung in Dahlsjös Haus, zeigt sich der Motiv-Komplex, erstmalig durch Annas unterschiedliche Betrachtung im Hinblick auf die Reise ihres Bruders. Bereits hier zeigt sich Annas ästhetizistische Empfänglichkeit, sehnt sie sich nicht nur danach, ein Junge zu sein, sondern auch nach der täglichen – in diesem Fall – nächtlichen Abwechslung („Schlief jede Nacht in einem andern Bett, / Säh jeden Tag was Fremdes“).⁷⁸⁸⁰ Aber auch durch die Großmutter bindet Hofmannsthal das Motiv ein; sieht sie es als richtig an, dass ihr Enkel die Welt besieht, damit er all sein „Finstres in die Welt“⁷⁸⁸¹ entlässt, um bei seiner Rückkehr zu wissen wie „hell [...] ihm das Tal“⁷⁸⁸² ist. Ebenso in der Beschreibung des familiären Zustandes zeigt sich die Einbindung von Nacht und Dunkelheit dahingehend, dass Dahlsjö bekennt, dass Vater und Großvater – im Gegensatz zu ihm selbst – in der Lage waren, durch die Fähigkeiten und Stärke, die sie im Leben und in ihrem Beruf zeigten, die Finsternis zu bewältigen („Wo sie die Knappen hießen Licht hintragen, / Da floh der Dunst und fraß das Licht nicht auf“).⁷⁸⁸³ Auch in Annas Märchen-Erzählung, die an Elis, der vermeintlich vom Licht der Bergkönigin angezogen wird, gemahnt, zeigt sich die Einbindung des Motiv-Komplexes. In dem Märchen Annas ist es die Königstochter, die dem Soldaten dienen muss, nachdem dieser die Lampe der Hexe entzündet hatte.⁷⁸⁸⁴ Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang nicht nur die Beeinflussung des Soldaten auf die Königstochter, sondern ergreift die Geschichte auch Rigitze dermaßen, dass sie Anna fragt: „Gibts solche Lampen, Anna? Sag´s mir, Anna!“⁷⁸⁸⁵

Elis´ Erscheinen in Dahlsjös Haus ist von seinem Verlangen beeinflusst, in die Tiefe zu gelangen. Auf Anna treffend, bekennt er seine Beklemmung am Leben und trifft mit Anna auf eine ästhetizistisch affine Frau, wie ihre Erinnerungen belegen.⁷⁸⁸⁶ So berichtet sie dem ihr fremden Mann, wie sie mit 14-15 Jahren immer durch den Wald gelaufen war bis es dunkelte.⁷⁸⁸⁷ Die Sehnsucht zur Nacht ist bei Anna immer noch vorhanden; zugleich verwirrt die Nacht sie⁷⁸⁸⁸ und der gefallene Stern ist von ihr nicht unbemerkt geblieben.⁷⁸⁸⁹ Doch im Haus öffnet Anna Elis eine helle Kammer, die die ihres Bruders Christian war („Die Kammer ist nicht groß, doch licht und rein“)⁷⁸⁹⁰ und verweist zudem selbst auf die Nacht, in der sie häufig Rigitze bei sich hat, um die Beklemmung des Alleinseins nicht zu spüren („Ich hab sie öfters über Nacht bei mir“).⁷⁸⁹¹ Auch Elis, der im Anschluss über sich und Annas Leben („Da wirst du leben drin und deine Tage, / Die werden kommen und vorrüberrinnen“)⁷⁸⁹² und über die Vergänglichkeit des Lebens an sich sinniert, verweist neuerlich auf die Nacht. In dieser, so Elis über Annas Leben, wird sie die Nähe zu dem Einen finden, den sie lieben und dem sie angehören wird, auch im Sinne des Besitzdenkens („Dann eine, wo du liegst und glühst im Dunkeln, / Weil der im Dunkeln steht, dem du gehörs...“).⁷⁸⁹³

7877SW VI. S. 39. Z. 17.

7878SW VI. S. 39. Z. 19-22.

7879SW VI. S. 40. Z. 1-2.

7880SW VI. S. 41. Z. 34-35.

7881SW VI. S. 43. Z. 9.

7882SW VI. S. 43. Z. 10.

7883SW VI. S. 45. Z. 3-4.

7884„Da zog es sie, sie mußte hin zu ihm / Und hatte beide Augen halb geschlossen / Und wußte nichts von sich und diente ihm.“ In: SW VI. S. 48. Z. 4-6.

7885SW VI. S. 48. Z. 8.

7886„Zu weilen sind so schöne Nächte, / Doch lebt man immer hier, man achtets kaum.“ In: SW VI. S. 55. Z. 23-24.

7887SW VI. S. 55-56. Z. 23-29//1-10.

7888SW VI. S. 56. Z. 11-13.

7889SW VI. S. 56. Z. 17.

7890SW VI. S. 57. Z. 24.

7891SW VI. S. 57. Z. 28.

7892SW VI. S. 57. Z. 35-36.

7893SW VI. S. 57. Z. 3-4.

Auch im III. Akt, der das Leben der Familie ein Jahr nach dem Weggang Christians beschreibt, findet sich im Zuge der Schilderung von Annas Glück eine Einbindung des Motivs. Dieses Glück steht für Anna innerhalb einer träumerisch-sehnsuchtsvollen Stimmung, getragen vom Duft des frisch geschlagenen Holzes, der aus dem dämmerigen Wald zu ihnen kommt, wo noch „Licht“⁷⁸⁹⁴ ist. Hier zeigt sich, dass die glückliche Anna sich selbst in Verbindung mit dem Licht stellt, die Sehnsucht aber aus dem Wald, der in Verbindung mit der Dunkelheit steht, zu ihr herüber kommt. Dabei hat Elis für Anna zum Teil die Rolle ihres Bruders eingenommen; steht sie der Nacht immer noch beklommen gegenüber, hat Christians Kammer nicht „eine einzige Nacht [...] leerstehn müssen.“⁷⁸⁹⁵ Die Nacht wird von Anna aber auch mit der Rückkehr des Vaters und Elis´ aus dem Bergwerk verbunden („Alles ist so schön. / Nun wird es Nacht, nun kommen sie bald heim!“),⁷⁸⁹⁶ weshalb die heran brechende Nacht zugleich auch positiv von ihr gedeutet wird.

Elis´ scheinbar veränderte Stellung zu Licht und Nacht zeigt sich durch seine Rede an den jungen Handwerksburschen. Die Haltlosigkeit, die dieser jetzt noch spüren werde, wird ihm, ebenso wie ihm selbst, in dieser Umgebung weichen („im Duft von Nacht und Schauer, der um dich / verfließt im Tag, dein Aug ist dir gelöst“).⁷⁸⁹⁷ Doch das Elis´ Bekenntnis zum Licht⁷⁸⁹⁸ nur scheinhaft ist, deutet sich bereits dadurch an, dass er Bezug nimmt zur Tiefe (SW VI. S. 9. Z. 7). Denn Elis ist bei weitem nicht der im Leben verwurzelte Mensch, der er vor den beiden Handwerksburschen vorgibt zu sein, was sich auch dadurch zeigt, dass er immer noch der „Heimathlose“⁷⁸⁹⁹ und der „Finstre, dem der Hofhund winselnd auswich“,⁷⁹⁰⁰ ist. Tatsächlich erfüllt sich in Verbindung mit der Nacht, es ist vollkommen dunkel geworden,⁷⁹⁰¹ das Bekenntnis des Elis´, er sei immer noch ein Fremder. Was Elis zu Anna gesagt hatte, einmal wird es passieren, dass er sich von ihnen lösen wird, hat begonnen, wobei Dahlsjö Elis´ Bekenntnis, die Distanz zu seiner Familie betreffend, nicht verstehen kann: „Ist doch ein Abend, wie die andern alle.“⁷⁹⁰² Doch Elis bekennt schließlich, dass der Zug zur Tiefe niemals nachgelassen hat, der Drang in die Dunkelheit immer stärker wurde und zudem noch durch die Arbeit im Bergwerk genährt wurde: „Es wuchs in mir, es wuchs, / und drunten bei der schweigend dunklen Arbeit / da fiels mich an, [...]“.⁷⁹⁰³

Als Anna erfährt, dass Elis – vermeintlich nur um den Mantel zu holen – allein in den Berg gegangen ist, ist es neben der Einsamkeit die Nacht, die sie verängstigt („Im Berg? Allein? jetzt bei Nacht?“),⁷⁹⁰⁴ weshalb sie mit der Wiederkehr des Geliebten das Licht verbindet („Wie der Weg herleuchtet / zwischen den Bäumen“).⁷⁹⁰⁵ Dass Elis jedoch Annas Sicht auf das Leben bestimmt, zeigt sich auch in der Wertschätzung für ihre Familie: „Seitdem er ober mir wohnt in der Kammer // hab ich das ganze Haus viel lieber, nachts / horch ich manchmal wie die Großmutter athmet / und freu mich, daß sie lebt“⁷⁹⁰⁶ In Bezug auf Anna zeigt sich damit ein durchaus ambivalentes Verhältnis zur Nacht, was zwischen Ruhe und Besorgnis wankt. Trotz der Beruhigung durch den Vater, kann Anna sich nicht von Elis´ Worten lösen, die er am ersten Abend zu ihr gesprochen hatte; im „Dämmer“⁷⁹⁰⁷ haben sie Beide gestanden, als er ihr davon gesprochen hatte, einmal nicht mehr zurückzukehren. Die Angst, dass dies eintreten wird, hat Anna – wie sie ihrem Vater gestanden hat – über das Jahr hinweg nie abgelegt. Doch heute Abend ist diese Angst besonders in sie gefahren. So zeigt sich auch hier, dass Anna die Dunkelheit primär mit der Gefahr verbindet, ebenso wie mit dem Lockenden, welches ihr Elis nehmen wird („Da war ein Etwas das sich um ihn wob / das sich anzeigte, das im

7894SW VI. S. 85. Z. 17.

7895SW VI. S. 86. Z. 13.

7896SW VI. S. 85. Z. 33-34.

7897SW VI. S. 91. Z. 9-10.

7898SW VI. S. 91. Z. 14-21.

7899SW VI. S. 93. Z. 21.

7900SW VI. S. 93. Z. 27.

7901SW VI. S. 94. Z. 8.

7902SW VI. S. 94. Z. 14.

7903SW VI. S. 94. Z. 16-18.

7904SW VI. S. 95. Z. 26.

7905SW VI. S. 96. Z. 6-7.

7906SW VI. S. 97-98. Z. 36//1-3.

7907SW VI. S. 98. Z. 31.

Dunkeln winkte“).⁷⁹⁰⁸ Im Gegenzug dazu verbindet sie mit dem Licht die Möglichkeit, Elis zu finden und vor der Gefahr zu retten („alle müssen leuchten / und rufen alle, damit wir ihn finden!“).⁷⁹⁰⁹ Mit der „Verwandlung“,⁷⁹¹⁰ befindet sich Elis wieder im Bergwerksstollen; somit sieht sich Elis von „finstere[m] Gestein“⁷⁹¹¹ bedrängt und in „Finsternis gehüllt“.⁷⁹¹² Doch Elis realisiert nicht die Gefahr, in der er sich befindet, und ruft die Grubenwächter, ihm bei der Suche nach seinem Mantel zu helfen, denn er habe nicht „viel Zeit im Finstern hier herumzukriechen“.⁷⁹¹³ An dieser Stelle der Erzählung zeigt sich, dass Elis zuvor niemals alleine im Stollen gewesen war; das gesellschaftliche Umfeld – mitunter durch Dahlsjö – hatte ihn über ein Jahr hinweg davor beschützt, der Bergkönigin zu verfallen. Jetzt aber tritt aus dem „Dunkel“⁷⁹¹⁴ des Stollens die Gestalt Agmahds auf ihn zu, die Annas Züge trägt und „vom Hals bis über die Knöchel in den dunklen Mantel gehüllt“⁷⁹¹⁵ ist. Neuerlich ist es nicht die Dunkelheit, die Elis anzieht, sondern er wird von der Helligkeit angezogen, verbindet er mit dieser doch das Leben bei der Bergkönigin. Dies zeigt sich durch das Licht der Kopfregion („deren helles Haupt Annas Züge trägt“),⁷⁹¹⁶ vor allem aber dadurch, dass er der stillen Figur Annas sagt: „nun schütt ich dir mein Licht / in dein Gesicht.“⁷⁹¹⁷ Damit will er mit seinem Licht, seiner vermeintlichen Lebendigkeit, gegen ihre Finsternis antreten. Doch wirkt diese Finsternis durchaus auch verlockend; zwar ist sie in seinen „finstern Mantel“⁷⁹¹⁸ gekleidet, doch ihre Schönheit wirkt gleichsam „blass und funkelnd“⁷⁹¹⁹ auf ihn. Elis selbst wähnt, dass ihn die Leidenschaft für Anna, den Mantel und damit den Schutz vor der Bergkönigin, vergessen ließ. Doch bindet Elis gleichsam in das Bild, das sich ihm bietet, Licht als auch Dunkelheit ein.⁷⁹²⁰

Anders als die Bergkönigin, versucht er Anna in seine Arme zu ziehen, was zur Folge hat, dass das Licht in seiner Hand wankt („Licht, zuck nicht so, sei ruhiger als ich!“).⁷⁹²¹ Das flackernde Licht wird für Elis immer mehr zur steigernden Distanz zwischen sich und Anna („dies Flackern [des Lichts] // Entzieht dem Auge alles was es gab“),⁷⁹²² zudem entzieht sich ihm die vermeintliche Anna immer mehr durch ihr Sprachunvermögen. Obwohl das flackernde Licht zuerst nicht vermochte, Elis zu warnen, dass es nicht das Licht ist, dem er sich nähert, zeigt er sich nun irritiert, sowohl durch ihre Sprachlosigkeit als auch ihren Gang ins Dunkle („Du weichst ins Dunkle? Sprich doch“).⁷⁹²³ Doch wähnt Elis dennoch nicht, dass er sich immer mehr in die Gefahr verstrickt, glaubt er, dass Anna aus Scham vor ihm weicht.⁷⁹²⁴ Erst als die Gestalt „rechts an der dunklen Wand zusammen“⁷⁹²⁵ sinkt, setzt bei Elis die Erkenntnis ein, dass er vor sich nur ein Blendwerk sieht, den Knaben Agmahd, der seine Sehnsüchte spiegelt: „Mir grausts vor mir! schlag Finsternis herein!“⁷⁹²⁶ Zudem erlischt ihm das letzte Licht in seiner Hand.⁷⁹²⁷ Elis versinkt in Verzweiflung, denn er begreift nicht, dass er es selbst ist, der sich in seinen Tiefen an den Ästhetizismus verloren hat. Der Schlüssel aber in seiner Hand, den ihm die Gestalt gegeben hatte, „zuckt und leuchtet“⁷⁹²⁸ und Elis ahnt, dass er es selbst ist, keine von außen an ihn tretende Macht (SW VI. S. 102. Z. 1-4), der seinen Weg bestimmt. Doch Elis wird durch einen „starke[n] Lichtstrahl“,⁷⁹²⁹ der durch einen Spalt dringt, ergriffen; hatte die Gestalt

7908SW VI. S. 99. Z. 8-9.

7909SW VI. S. 99. Z. 14-15.

7910SW VI. S. 99. Z. 18.

7911SW VI. S. 99. Z. 20-21.

7912SW VI. S. 99. Z. 23.

7913SW VI. S. 99. Z. 29.

7914SW VI. S. 99. Z. 33.

7915SW VI. S. 99. Z. 33-34.

7916SW VI. S. 99. Z. 34.

7917SW VI. S. 100. Z. 4-5.

7918SW VI. S. 100. Z. 9.

7919SW VI. S. 100. Z. 8.

7920SW VI. S. 100. Z. 25-30.

7921SW VI. S. 100. Z. 38.

7922SW VI. S. 100-101. Z. 39//1.

7923SW VI. S. 101. Z. 12.

7924„Soll ich weggehen und die Lampe hier / Dir stehen lassen, dass du ruhen kannst?“ In: SW VI. S. 101. Z. 16-17.

7925SW VI. S. 101. Z. 22.

7926SW VI. S. 101. Z. 28.

7927SW VI. S. 101. Z. 29.

7928SW VI. S. 101. Z. 34.

7929SW VI. S. 102. Z. 6.

geschwiegen, so hört er nun Annas Stimme. Aber diese kann ihn nicht zu sich ziehen. Ihn zieht es zum Licht, „an die geheimnisvolle Thür“, ⁷⁹³⁰ wo die Gestalt verschwunden ist. Doch die Tür zum Licht bleibt ihm verschlossen und lässt ihn in Dunkelheit zurück: „Die Tür schlägt zu, ein fahler Blitz zuckt durch den Raum hin. Elis liegt am Boden. Völliges Dunkel.“ ⁷⁹³¹

Mit Beginn des IV. Aktes zeigt sich neuerlich die Einbindung des Nacht-Motivs. So hat Anna die Nacht über, während Elis' Bewusstlosigkeit, bei ihm gewacht („Das war die erste Nacht im Leben, / die ich gewacht hab'. So kommt Alles einmal“). ⁷⁹³² Im Zusammenhang mit dieser durchwachten Nacht steht nicht nur ihr Schweigen, sondern auch das Ahnen des Todes. ⁷⁹³³ Mit Elis' Erwachen setzt das Gespräch zwischen ihm und Anna ein, der Versuch der Bewältigung des Geschehens, wobei es Elis nach Sicherheit verlangt: „Sag' morgen! sag' mir, daß es wirklich ist! / und daß du's warst, die ganze Nacht du, wirklich –“. ⁷⁹³⁴ Was Elis aber damit fragt, ist, ob es Anna auch war, die vor ihm stand als Scheinwesen, ob sie es gewesen ist, der er seine Liebe gestanden hat. Nachdem er erkannt hat, dass sie es nicht gewesen ist, sieht er sich in eine Beklommenheit gesetzt, spürend, dass die Worte, die er dem scheinhaften Gebild gegenüber geäußert hat, die Liebe, die er diesem Scheinwesen gestanden hat, nicht ungeschehen gemacht werden können („Es kam aus seinem Dunkel auf mich zu / und hatte dein Gesicht“). ⁷⁹³⁵ Anna tut seine Beklommenheit leichtfertig ab ⁷⁹³⁶ und bindet die Dunkelheit an das Scheinbild, von dem sie nicht begreift, dass es von Elis' Wesen gespeist ist. Zudem glaubt Anna, die Bedrohung allein durch ihre Liebe bannen zu können: „Denk nicht mehr an die Träume, nun ist's hell, // und wird's auch dunkel, sind wir beieinander.“ ⁷⁹³⁷

Die Problematik des Liebens zwischen Anna und Elis, zeigt sich dabei aber auch gebunden an das Nacht-Motiv. Hatte Anna noch gesagt, sie wolle ihm mit ihrer Liebe die Dunkelheit verscheuchen, zeigt sich bei Elis ein narzisstisches Lieben: „Du Liebe, in der Kammer, / in der du bist und mir gehörs, da brauch' ich / nicht Sonne und nicht Mond.“ ⁷⁹³⁸ Elis klammert damit gleichsam das natürliche Gefüge des Lebens aus, doch lässt Hofmannsthal Elis auch zu einer Erkenntnis über sein Leben kommen. In einem Moment, in dem er klar zwischen Traum und Wirklichkeit unterscheiden kann, stuft er die Gefahr aus dem Dunkeln kommend ein: „Das was mich hierhertrieb, / [...] war im Dunkeln irgendwie / drauf abgesehn, dich zu verderben!“ ⁷⁹³⁹

Auch die Liebe, die Anna zu Elis entwickelt hat, stuft er nun dahingehend ein, dass Anna ihn nur liebt, weil sein Wesen eng mit dem Tod verbunden ist. Zwar gesteht Elis, dass er das Jahr bei ihr genossen hat, Elis Worte lassen ahnen, dass er hoffte ihre Liebe möge ihm Heilung schenken vor dem inneren Wahn, doch gestern schließlich „sprang's aus dem Dunkel vor und nahm mich wieder“. ⁷⁹⁴⁰ Aus dem Dunkeln habe Elis den Schlüssel empfangen, der ihm die Tür öffnet zu dem „Dunkel“, ⁷⁹⁴¹ zu der Bergkönigin. Elis ist mittlerweile wieder vollends seinem Wahn verfallen, sieht er wiederum nicht, dass alles nur aus seinem Innern gespeist ist („von außen kommt's“). ⁷⁹⁴²

Dass auch Torbern der Dunkelheit angehört, zeigt sich mit seinem Erscheinen, tritt er doch aus den „dämmernden Weiden“ ⁷⁹⁴³ an Elis und Anna heran und „verschwindet [auch] in der Dämmerung“ ⁷⁹⁴⁴ wieder. Zudem verbindet auch Torbern die Nacht mit dem Tod; dort wo ein Sturm in „der Nacht“ ⁷⁹⁴⁵ Bäume gestürzt hat, will er sich hinlegen, um zu sterben. ⁷⁹⁴⁶ Obwohl Anna von Torbern zutiefst geängstigt wurde,

7930SW VI. S. 102. Z. 15.

7931SW VI. S. 102. Z. 21-22.

7932SW VI. S. 63. Z. 15-16.

7933SW VI. S. 64. Z. 4-6.

7934SW VI. S. 65. Z. 3-4.

7935SW VI. S. 65. Z. 25-27.

7936„So war's ein Nichts! / und ausgebrüet von der bösen Luft / und Finsternis.“ In: SW VI. S. 65. Z. 29-31.

7937SW VI. S. 65-66. Z. 35//1.

7938SW VI. S. 66. Z. 8-10.

7939SW VI. S. 66. Z. 35-37.

Dass Anna ästhetizistisch affin ist zeigt sich auch dadurch, dass sie die Wahrheit ausblenden will, während es Elis danach verlangt, alles aufzudecken („Nein, laß mich reden. Es muß an den Tag“, SW VI. S. 67. Z. 3).

7940SW VI. S. 69. Z. 23.

7941SW VI. S. 69. Z. 30.

7942SW VI. S. 69. Z. 33.

7943SW VI. S. 71. Z. 1.

7944SW VI. S. 73. Z. 19.

7945SW VI. S. 73. Z. 1.

7946SW VI. S. 72-73. Z. 37//1-2.

hofft sie dennoch, Elis bei sich halten zu können.⁷⁹⁴⁷ Doch bei aller Hoffnung, ahnt auch sie, dass Elis verloren ist. So verweist Anna Elis auf diesen „Morgen“,⁷⁹⁴⁸ an dem Torbern sich von seiner Familie gelöst hat: „er stieß nach ihr, wie man nach Hunden stößt, / und lechzte in der Nacht mit glüh'nden Augen, / nach der im Dunkel Stehenden“.⁷⁹⁴⁹ Die Macht, die die Dunkelheit auf Torbern als auch auf Elis hat, steht über allem Anderen, so Anna, weshalb ihr der Verlust des Geliebten unablässig erscheint. Dass sie wissend um ihre Zukunft ohne Elis ist, zeigt sich auch im Gespräch mit der Großmutter. Aus ihrem Leben und das der anderen Braut, zu der Elis gehört, wird es einstmals ein Märchen geben, so ihre Vorstellung, welches „die Mägde sich erzählen, wenn es dunkelt“.⁷⁹⁵⁰

Ebenso zeigt sich die Einbindung von Nacht und Dunkelheit im V. Akt. So hat Elis die „ganze Nacht“⁷⁹⁵¹ vor der vermeintlichen Hochzeit gewacht; und auch im letzten Gespräch zwischen Anna und Elis zeigt sich noch der Bezug zu letzter Nacht („Hast du die Nacht geachtet, wie da alles / So voll Geheimnis war?“).⁷⁹⁵² Elis bedenkt noch einmal sein Leben, die Notwendigkeit des Verlustes der Eltern: „Damit auf meinen Lippen ein Geschmack // Vom Tode säße so bei Tag wie Nacht“.⁷⁹⁵³ Mit seiner Abwendung von Anna, zeigt sich neuerlich seine Nähe zur Dunkelheit; die eingebildete Sehnsucht nach Anna ist gänzlich von ihm gewichen, wie Elis Anna bekennt. Sie war für ihn nichts weiter als eine kurzfristige Verführung zur Erde, die er nun vollkommen abgestreift hat. So verbindet er nun mit dem Erreichen der Liebe zu Anna die Dunkelheit, nicht das Licht: „Zerriß, sobald das Ziel getroffen war, / Und wie ein leerer finstrer Mantel sank / Die liebliche Gestalt im Dunkel hin“.⁷⁹⁵⁴ Deutlich wird erst später,⁷⁹⁵⁵ dass das Gespräch Beider an der Schwelle zwischen Abend und Morgen stattfindet und erst mit Elis' Weggang der Morgen angebrochen ist („heller Tag“).⁷⁹⁵⁶

Die Dunkelheit wird von Hofmannsthal noch einmal durch das Lied der Bergleute aufgegriffen, singen sie hier von der Hinwendung zur Nacht und dem Zurücklassen von Frau und Kind, wenn der Bergmann sich unter Tage begibt („Der Bergmann fährt in finstern Schacht, / Daraußen läßt er Weib und Kind.“).⁷⁹⁵⁷ In dem Lied zeigt sich aber auch die Gefahr der Dunkelheit, aus der der Bergmann sich, durch die Hilfe Gottes, wieder lösen möge.⁷⁹⁵⁸ Auf Anna jedoch lasten die Worte der Bergleute. Umgeben von ihrer Familie, gelten ihre letzten Worte doch Elis. Sich gegen die steinerne Wand wendend, heißt es: „Die Tür ist auch von Stein und er steht drinnen / Im Finstern und er funkelt wie ein Licht: / Rührt er mich an, so werd ich wieder warm!“⁷⁹⁵⁹ Hofmannsthal verdeutlicht hier die Folgen der Liebe für Anna, nämlich die Realisierung der schon vorher empfundenen ästhetizistischen Neigung.⁷⁹⁶⁰

Hofmannsthal verbindet in *Das Märchen von der verschleierten Frau* (1900) die Nacht zuerst mit der Rückkehr des Mannes aus dem Bergwerk, wobei sich zeigt, dass das Leben des Bergmannes sich primär in der Dunkelheit abspielt, ist er den Tag über doch unter Tage.⁷⁹⁶¹ Dagegen empfindet die Frau, im Anblick des Abgrundes und im Zusammenhang mit der Nacht, die Gefährdung für ihre Familie; so befällt sie auch

7947SW VI. S. 74. Z. 7.

7948SW VI. S. 74. Z. 9.

7949SW VI. S. 74. Z. 13-15.

7950SW VI. S. 77. Z. 12.

7951SW VI. S. 78. Z. 8.

7952SW VI. S. 78. Z. 27-28.

7953SW VI. S. 78-79. Z. 33//1.

7954SW VI. S. 80. Z. 12-14.

7955SW VI. S. 80. Z. 23.

7956SW VI. S. 80. Z. 23.

7957SW VI. S. 83. Z. 30-31.

7958SW VI. S. 83. Z. 35-37.

7959SW VI. S. 84. Z. 31-33.

7960Auch in den Notizen geht Hofmannsthal auf die Nacht, das Vertauschen von Licht und Dunkelheit ein, wenn er das Bergwerksleben in die Nähe des Lichtes stellt („Freude an dem Licht“, SW VI. S. 186. Z. 2). Des weiteren heißt es in Bezug auf Elis: „Er will den ersten Kuss von ihr, will dass sie ihn nachts in ihre Kammer lässt. sie wehrt ihn ab, in seinem Begehren ist etwas dämonisches“ (SW VI. S. 193. Z. 9-11). In einer frühen Fassung einer Szene aus dem II. Akt, setzt Hofmannsthal die Szenerie ins Innere des Berges in dämmeriges Licht (SW VI. S. 197. Z. 18-19). Konträr dazu steht Annas Befürchtung in Bezug auf die Dunkelheit („fühlt sich aus dem Dunkel, aus der Luft belauert“, SW VI. S. 212. Z. 30). So zeigt sich in den Notizen in Verbindung mit der Bergkönigin des weiteren auch die Ausblendung des Alterns (SW VI. S. 202. Z. 5-11).

7961SW XXIX. S. 140. Z. 3.

Angst auf der „dämmrigen Dachtreppe“⁷⁹⁶² und ein Gefühl des nahenden Todes, in Verbindung mit der Dunkelheit überkommt sie. Mit dem Schließen der Tür hinter sich, war ihr, als würde der „Deckel über einem Sarge zgedrückt“⁷⁹⁶³ und „als wäre mit dem hellen Zimmer das ganze Glück ihres Lebens für immer hinter ihr versunken“.⁷⁹⁶⁴ Primär zeigt sich bei der Frau, abgesehen von der Ankunft ihres Mannes die im Zusammenhang mit der Nacht steht, die Hinwendung zum Licht. Dass die Nacht auf sie bedrohlich wirkt, zeigt sich, auch wenn sie sich auf den Brunnenrand setzt („ihr Blick hatte sich in die dunkle Tiefe des Brunnenschachtes verfangen“).⁷⁹⁶⁵ Hofmannsthal lässt die Frau spüren, dass es ein zukünftiges Geschehen ist, das sich auf sie gelegt hatte und das für sie zu einer Bedrohung wird („Licht und Dunkel, Berg und Bach und Luft schien eine einzige lauende Gefahr“).⁷⁹⁶⁶ Dennoch bindet die Frau primär die Gefahr an die Nacht, die ihrem ungeborenen Kind, so ihr Glaube, bevorstehe; aber es zeigt sich auch eine Bewältigung der Angst vor dem Hintergrund des neuen familiären Glücks. Während sich die Frau dem Negativen des Lebens stellen und es gleichsam bewältigen will, versagt der Ästhetizist, indem er vor diesem flüchtet.⁷⁹⁶⁷ Das Dunkle wird von ihr akzeptiert und es gemahnt an Hofmannsthals Stellung zur Ganzheit des Seins, wenn es heißt: „Eine feuerfarbene gefüllte Nelke bog sich ihr aus der dunkelnden Schlafstube [...] wie ein Lebendiges“⁷⁹⁶⁸ entgegen. So lässt Hofmannsthal die Frau den Duft dieser Blume, die aus dem Dunkeln kommt, einsaugen und sich an dem Duft erfreuen. Doch die Frau verliert sich nicht darin, sondern beschließt gleichauf, ihr Kind vor der Gefahr zu schützen. Mit dem Erscheinen des jungen Bergmannes jedoch, der später auch auf Hyacinth treffen wird, zeigt sich ebenso die Bedrohung des Dunklen. Gekleidet in einen „gleichförmigen dunklen Stoff“,⁷⁹⁶⁹ ruft er bei ihr eine neuerliche Beklemmung und Angst hervor: „Es ängstigte sie, in der Dämmerung mit den tosenden schreienden Wasserstimmen allein zu sein“.⁷⁹⁷⁰ Hofmannsthal schildert im Folgenden wie die Frau versucht, mit dem Licht die Angst zu bekämpfen, und wie sie ein Licht in das vergitterte Fenster stellt, auch um gegen die Angst in ihrem Innern anzugehen.

Hofmannsthal stellt dagegen die Einstellung des Mannes, der auf der Steinbrücke über dem „dunklen Wassersturz“⁷⁹⁷¹ stehenbleibt, um in den Abgrund zu starren. Ein unfassbares Glücksgefühl ergreift den Ästhetizisten, wenn er die Wand des Berges berührt oder „wenn die feuchte Kühle des finstern Geklüfts ihn umschlug, die Augen schloss, und sich ganz in sich selber einwühlend für einen Augenblick in der vollkommenen süßen Unschuld der Kinderzeit zu athmen glaubte.“⁷⁹⁷² Als er aber auf den jungen Bergmann trifft, erfolgt eine Vertauschung. Nicht mehr die Dunkelheit zieht ihn an, sondern das Licht: „Bei diesem geheimnisvollen Namen war dem Bergmann als entzündete sich über seinem Kopf eine Lampe und durchdränge mit der Gewalt des Lichtes die Dumpfheit des finstern Gesteins rechts und links und oberhalb, ja auch seinen ganzen Leib und was unter ihm war, so dass er selber durchleuchtet inmitten durchschienener Gewölbe über durchfunkeltem Abgrund fest dastand.“⁷⁹⁷³ Was sich an dieser Passage deutlich zeigt, ist die Verkennung Hyacinths in Bezug auf die ästhetizistische Welt, verbindet er sie doch fatalerweise mit dem Licht und der Lebendigkeit und glaubt sogar Halt und die Konzeption errahnen zu können. Dabei hat die Begegnung mit dem Bergmann nur im Innern stattgefunden. Hyacinth befindet sich in Wirklichkeit immer noch im „finstern Gange“⁷⁹⁷⁴ unter Tage, und die Sehnsucht nach dem Licht, das er mit der Bergkönigin verbindet, ist noch nicht erfüllt. Wirklich auf dem Weg nach Hause, zeigt Hofmannsthal die Zerrissenheit des Ästhetizisten auf; so wusste er nicht „ob er die Creatur war, die drunten an der dunkelnden Bergwand vor sich schritt oder die andere, die mit ausgebreiteten Flügeln droben hinglitt.“⁷⁹⁷⁵

7962SW XXIX. S. 140. Z. 26.

7963SW XXIX. S. 140. Z. 28.

7964SW XXIX. S. 140. Z. 28-30.

7965SW XXIX. S. 140. Z. 35-36.

7966SW XXIX. S. 141. Z. 8-10.

7967„In ihrer beklommenen Finsternis glühte das neue Muttergefühl stärker und stärker durch, allmählich wich der Krampf, in einem röhlichen Dunst stand das Kind vor ihr“. In: SW XXIX. S. 141. Z. 11-13.

7968SW XXIX. S. 141. Z. 17-19.

7969SW XXIX. S. 141. Z. 35.

7970SW XXIX. S. 142. Z. 7-8.

7971SW XXIX. S. 142. Z. 17-18.

7972SW XXIX. S. 142. Z. 32-35.

7973SW XXIX. S. 143. Z. 31-36.

7974SW XXIX. S. 144. Z. 12.

7975SW XXIX. S. 144. Z. 29-31.

An seinem Haus angekommen, bemerkt er jedoch den „Lichtschein“⁷⁹⁷⁶ der Kerze im Fenster, doch kann er keinen Bezug zur Wirklichkeit aufbauen, weil er im Innern bereits dem Ästhetizismus angehört ist. Hofmannsthal schildert im Folgenden, wie er durch die Gitterstäbe ins Innere seines Hauses blickt und den „schwarzen scharfen Schatten“⁷⁹⁷⁷ dieser Stäbe an der Wand sieht, während er selbst keinen Schatten wirft. Hofmannsthal bindet hier sowohl Licht und Nacht an das Motiv des Schattens; anders als in anderen Werken und voraus deutend auf *Die Frau ohne Schatten* (1913-1915) zeigt sich die losgelöste Menschlichkeit Hyacinths durch den fehlenden Schatten („Er hob die Hand zwischen das Licht und die Mauer und auch die Hand warf keinen Schatten“).⁷⁹⁷⁸ Zugehörig zur Nacht und Dunkelheit, wird er durch das Licht mit dem Negativen konfrontiert. So sieht er bei dem Licht der Kerze das zukünftige Altern seiner Frau und damit seine eigene Sterblichkeit.⁷⁹⁷⁹ Die Flucht vor seiner Familie hin zur Bergkönigin, die Vertauschung von Licht und Dunkelheit, ist seinem Anspruch geschuldet, sich vor dem Tod zu schützen: „Er hatte das Licht gleich so gestellt, dass auf ihn kein rechter Schein fiel.“⁷⁹⁸⁰ Damit will sich Hyacinth jedoch vor dem Leben ausschließen, verband er doch das Licht mit dem Leben, allerdings mit dem ästhetizistischen Leben bei der Bergkönigin; durch Hyacinths Handeln jedoch deutet Hofmannsthal an, dass er das Fremdsein vor seiner Familie verbergen will, gleichsam die Falschheit seines Lebensweges ahnt. Hatte Hyacinth das Licht in Bezug auf das Kind noch ertragen können („Kind saß ganz im Licht“),⁷⁹⁸¹ ist dies bei der Frau nicht möglich, weil er an ihr die Zeichen des Alterns sieht („glaubte er eine zahnlose Greisin zu sehen die mit ihren welken Wangen und eingefallnen Schläfen wie gierig nach lebendiger Wärme an dem weichen blonden leuchtenden Kinderkopf langsam hinstrich“).⁷⁹⁸² Das Licht, das für Hyacinth nun in Verbindung mit dem Tod steht, wird der Frau von dem Ästhetizisten genommen, so dass sie nun im Halbdunkel den Tisch abräumen muss. Doch das Licht „zuckte [...] in seiner Hand“⁷⁹⁸³ und wirft einen „unsteten blassgelben Schein“.⁷⁹⁸⁴ Es ist in Wirklichkeit nicht das Licht, sondern der ästhetizistische Blick des Protagonisten – verdeutlicht durch die Farbe gelb – der ihn das Altern wahrnehmen lässt. Dabei nimmt er dies nicht nur an der Frau wahr, sondern auch an seiner Umgebung („da schien dem Mann im Gehen sein ganzes Haus verändert, die Mauern alt und mit unheimlichen Rissen wie das Gemäuer eines alten Kirchhofs...“).⁷⁹⁸⁵ Hofmannsthal beschreibt im Folgenden, wie er „das Licht [...] auf ein Gesims an der Wand“⁷⁹⁸⁶ stellt, welches auch auf seine Kleider fiel, wodurch er neuerlich an den Tod gemahnt wird („sie sahen traurig aus wie das Bündel Kleider des unbekanntenen Verstorbenen“).⁷⁹⁸⁷ Wenn man der anfänglichen Gedankenwelt des Ästhetizisten folgt, dann bedeutet der Verlust des Lichtes, das er Frau und Kind genommen hat, dass er ihnen gleichsam das Leben selbst nimmt. Mit der später eingetretenen Verbindung zwischen Licht und Tod, verweigert er sich dagegen dem Tod. Menschlich betrachtet zeigt sich eine Achtlosigkeit seiner Familie gegenüber, müssen Frau und Kind an der Tür kratzen, um in ihr Bett zu finden, denn der kleine Span war ihnen ausgegangen. Sieht er im Licht der Lampe, nachdem die Frau ins Zimmer getreten war, neuerlich ihr zukünftiges Altern, erfolgt durch das Löschen des Lichts neuerlich eine gewisse Annäherung („Nun stand die gewohnte liebe Gestalt im Dunkel“).⁷⁹⁸⁸ Hofmannsthal lässt den Ästhetizisten schließlich in einen Schlaf fallen, ihn wieder erwachen, ihn das Rufen seines Namens vernehmen und den „nächtlich rauschenden Bach“⁷⁹⁸⁹ hören. Nicht das Licht, welches er zu Beginn noch mit der Bergkönigin verbunden hatte, zieht ihn an, sondern neuerlich die Finsternis, mitunter

7976SW XXIX. S. 144. Z. 33.

7977SW XXIX. S. 144-145. Z. 39//1.

7978SW XXIX. S. 145. Z. 1-2.

7979Im „Schein des Talglichtes“ (SW XXIX. S. 145. Z. 17) „schien ihr junges argloses Gesicht dem Hyacinth verändert“ (SW XXIX. S. 145. Z. 17-18).

7980SW XXIX. S. 145. Z. 18-19.

7981SW XXIX. S. 145. Z. 19-20.

7982SW XXIX. S. 145. Z. 21-24.

7983SW XXIX. S. 145. Z. 29-30.

7984SW XXIX. S. 145. Z. 30.

7985SW XXIX. S. 145. Z. 31-33.

7986SW XXIX. S. 145. Z. 36-37.

7987SW XXIX. S. 145. Z. 38-39.

7988SW XXIX. S. 146. Z. 15.

7989SW XXIX. S. 146. Z. 28.

deutlich gemacht von Hofmannsthal durch den Kutscher, der ein „finstere[s] rothfunkelnde[s] Gesicht“⁷⁹⁹⁰ hat.⁷⁹⁹¹

Die Einbindung von Nacht und Dunkelheit zeigt sich ebenso in dem Werk *Fuchs* (1900). Fuchs thematisiert die Nacht im Gespräch mit Annette und verbindet sie hier mit der Vorsicht, die sie walten lassen möge. So solle sie nicht seiner Mutter glauben, die seinen Charakter vor ihr schlecht machen wird. Das Motiv verbindet er aber auch mit der Gefahr in der Nacht die Tiere einzusperren („die ersten Male, die Sie in der Nacht durch diesen Hof gehen werden, ohne Laterne“),⁷⁹⁹² wobei die Nacht hier mit dem Negativen verbunden ist, ohne dass Hofmannsthal die Gefahr, in der Annette bei Nacht schwebt, genauer festlegt.

Vielfach findet sich auch in dem *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (1900) das Motiv, gebunden an die Problematik von Liebe, Tod und ästhetizistischem Erleben. Dabei zeigt sich, dass das Motiv vor allem auch in Verbindung mit den Flammen steht; so sieht der Marschall erstmalig die Verbindung zwischen den Augen, der Flamme und dem Lieben, wenn er in das Zimmer tritt und sieht, wie die Krämerin mit „großen Augen ruhig in die Flamme“⁷⁹⁹³ blickt. Dabei trägt die Frau bereits ihre Kleidung für die Nacht, konnte sie sich doch erst zu diesen Stunden – man fragt sich wieso? – mit dem Marschall treffen.⁷⁹⁹⁴ Doch, als er sich in den Besitz der Frau setzen will, entzieht sie sich ihm mit einer „Eindringlichkeit zugleich des Blickes und der dunkeltönenden Stimme“.⁷⁹⁹⁵ Aufgrund seiner Müdigkeit jedoch, schläft er schließlich ein. Nach seinem Erwachen, sieht er, dass es immer noch „finstere Nacht“⁷⁹⁹⁶ war und seine Freundin bei dem „schwachen Schein der zusammensinkenden Glut“⁷⁹⁹⁷ am Fenster steht und nach draußen blickt. Weil sie ihm berichtet „»Es ist noch lange nicht Tag, noch lange nicht!«“⁷⁹⁹⁸ und daraufhin die Geste zeigt, wie sie sich die Haare aus dem Gesicht streicht, spürt er erst die Wirkung der Schönheit der Frau auf sich. Neuerlich ungeduldig besinnt er sich darauf, dass sie mit wenigen Schritten ihrer „schönen Füße, an denen der rötliche Schein emporglomm“⁷⁹⁹⁹ wieder bei ihm wäre. Doch zuvor sieht er wie sie eines der Scheite aufnimmt und dieses in die Glut wirft. Die Krämerin jedoch befeuert nicht nur die Gefahr und damit den Tod durch das Holzschicht, sie wirkt auch noch stärker auf den Marschall dadurch: „Dann wandte sie sich, ihr Gesicht funkelte von Flammen und Freude, mit der Hand riß sie im Vorbeilaufen einen Apfel vom Tisch und war schon bei mir, ihre Glieder noch vom frischen Anhauch des Feuers umweht und dann gleich aufgelöst und von innen her von stärkeren Flammen durchschüttert, mit der Rechten mich umfassend, mit der Linken zugleich die angebissene kühle Frucht und Wangen, Lippen und Augen meinem Mund darbietend. Das letzte Scheit im Kamin brannte stärker als alle anderen. Aufsprühend sog es die Flamme in sich und ließ sie dann wieder gewaltig emporlohen, daß der Feuerschein über uns hinschlug, wie eine Welle, die an der Wand sich brach und unsere umschlungenen Schatten jäh emporhob und wieder sinken ließ. Immer wieder knisterte das starke Holz und nährte aus seinem Innern immer wieder neue Flammen, die emporzüngelten und das schwere Dunkel mit Güssen und Garben von rötlicher Helle verdrängten. Auf einmal aber sank die Flamme hin, und ein kalter Lufthauch tat leise wie eine Hand den Fensterladen auf und entblößte die fahle widerwärtige Dämmerung.“⁸⁰⁰⁰

Der Einbruch der Wirklichkeit lässt die Beiden erkennen, dass „nun der Tag da war“,⁸⁰⁰¹ was bewirkt, dass

7990SW XXIX. S. 146. Z. 38-39.

7991Der Zug zur Dunkelheit und Nacht zeigt sich auch in den Notizen. Auch hier ist die Dunkelheit Teil der Welt, die er hinter sich lässt um zu seiner Familie zurückzukehren: „Rückkunft: vor dem Emporsteigen, ausruhen in einer dämmernden Grotte: dann steige noch ein paar Stufen: sieh in den Spiegel“. In: SW XXIX. S. 138. Z. 10-11.

Siehe: SW XXIX. S. 138. Z. 12.

7992SW XVII. S. 36. Z. 26-27.

7993SW XXVIII. S. 52. Z. 17.

7994„[...] dabei war unter einer kleinen Nachthaube, die sie trug, ein Teil ihrer schweren dunklen Haare vorgequollen“. In: SW XXVIII. S. 52. Z. 19-20.

7995SW XXVIII. S. 52. Z. 32-34.

7996SW XXVIII. S. 53. Z. 13.

7997SW XXVIII. S. 53. Z. 15.

7998SW XXVIII. S. 53. Z. 20-21.

7999SW XXVIII. S. 53. Z. 23-24.

8000SW XXVIII. S. 53-54. Z. 27-39//1-4.

8001SW XXVIII. S. 54. Z. 5.

sie sich fest umarmen lässt. Doch die Krämerin zeigt auch eine Panik in diesem Moment, spürt sie doch im Innern ihre Verbindung zum Tod. Obwohl sie nicht fähig ist, zu ihm zu sprechen, wird es ihm durch ihre Umgebung immer „heller“. ⁸⁰⁰² Doch mit einem Mal bemerken sie die Totengräber, die vorbeigehen und deren „Schein einer kleinen Laterne“ ⁸⁰⁰³ zu ihnen hineinfällt, wodurch Hofmannsthal auch hier andeutet, dass der Tod nicht ausgeklammert werden kann. Dem steht aber die Reaktion des Marschalls gegenüber, schließt er doch den Laden und zündet gleichsam im Zimmer ein Licht an. ⁸⁰⁰⁴ Auf die Frage, ob er sie neuerlich sehen könne, verweist er auf die „Nacht vom Donnerstag auf den Freitag“. ⁸⁰⁰⁵ Doch erst „in der Nacht vom Sonntag auf den Montag“ ⁸⁰⁰⁶ könne sie ihn wiedersehen. Der Marschall jedoch will sie überreden ihm entgegenzukommen, doch mitunter durch das „fast unheimliche[...] Hart- und Dunkelwerden“ ⁸⁰⁰⁷ ihres Gesichtes, sagt er zu sie „Sonntag Abend“ ⁸⁰⁰⁸ wieder an diesem Ort zu treffen. Doch dies verweigert die Krämerin ihm, habe sie sich nur für ihn – und nur einmalig – erniedrigt. Ist die Nacht bisher positiv besetzt, mit dem Zeitpunkt ihrer möglichen Treffen, und das Licht mehrheitlich negativ durch den einbrechenden Tag, zeigt sich nun das Gegenteil: „indem sie das Wort [Haus] aussprach, warf sie auf diese vier Wände, auf dieses Bett, auf die Decke, die herabgeglitten auf dem Boden lag, einen solchen Blick, daß unter der Garbe von Licht, die aus ihren Augen hervorschoß, alle diese häßlichen und gemeinen Dinge aufzuzucken und geduckt vor ihr zurückzuweichen schienen, als wäre der erbärmliche Raum wirklich für einen Augenblick größer geworden.“ ⁸⁰⁰⁹ Nie habe sie einem anderen Mann gehört außer ihrem Ehemann und nun dem Marschall, so eröffnet sie ihm, was jedoch bei dem Marschall nicht zu einer Erwiderung führt. Erst nachdem sie in ein starkes Weinen ausbricht, gelingt es ihm, sie zu berühren und neuerlich tritt ein „Licht zugleich aus den Augen und rings um die Lippen“, ⁸⁰¹⁰ welches ihr ganzes Gesicht mit „Glanz überschwemmte“. ⁸⁰¹¹ So beschreibt sie ihm schließlich das Haus ihrer Tante, wo sie ihn von „zehn Uhr bis Mitternacht“ ⁸⁰¹² erwarten wird. Bevor sie sich von ihm verabschiedet, ist es „völlig Tag“ ⁸⁰¹³ geworden.

Voller Ungeduld ist er während der Zeit bis Sonntag. Dies zeigt sich bereits am Abend des nächsten Tages, sodass er „bald nach dem Abendläuten“ ⁸⁰¹⁴ mit seinem Diener, den er aber „kein Licht mitnehmen ließ“, ⁸⁰¹⁵ zu dem Laden der Krämerin ging. Doch sein Diener heißt ihm, dass der Laden versperrt ist und dass nur eines der vorderen Zimmer „erleuchtet“ ⁸⁰¹⁶ ist. Während der Marschall bereits gehen will, begibt sich der Diener noch einmal zu dem Haus und sieht durch einen Spalt, durch „den ein Lichtschimmer drang“, ⁸⁰¹⁷ und durch den er den Mann der Krämerin ausmachen kann. So sieht der Marschall schließlich, wie der Ehemann der Krämerin zu einer Lampe geht, und unter dem „Lichtkreis“ ⁸⁰¹⁸ dieser seine Hände besieht. Zurück zu Hause, will er auch in der folgenden Nacht zu dem Haus der Krämerin gehen, doch die „eisige Nachtluft brachte [ihn] zu Vernunft“, ⁸⁰¹⁹ sodass er den Gang zu ihr unterdrückt. Sonntag Abends begibt er sich schließlich zu dem Haus der Tante, hinauf zu der Tür unter der ein „Lichtstreif“ ⁸⁰²⁰ hindurchgeht. Doch statt

„Aber das da draußen glich keinem Tag. Es glich nicht dem Aufwachen der Welt. Was da draußen lag, sah nicht aus wie eine Straße.“ In: SW XXVIII. S. 54. Z. 5-7.

- 8002SW XXVIII. S. 54. Z. 17.
- 8003SW XXVIII. S. 54. Z. 21-22.
- 8004SW XXVIII. S. 54. Z. 24.
- 8005SW XXVIII. S. 54. Z. 27.
- 8006SW XXVIII. S. 54. Z. 30.
- 8007SW XXVIII. S. 54. Z. 34-35.
- 8008SW XXVIII. S. 54. Z. 37.
- 8009SW XXVIII. S. 55. Z. 9-15.
- 8010SW XXVIII. S. 55. Z. 32.
- 8011SW XXVIII. S. 55. Z. 34.
- 8012SW XXVIII. S. 56. Z. 10.
- 8013SW XXVIII. S. 56. Z. 18.
- 8014SW XXVIII. S. 56. Z. 21.
- 8015SW XXVIII. S. 56. Z. 22.
- 8016SW XXVIII. S. 56. Z. 37.
- 8017SW XXVIII. S. 57. Z. 2-3.
- 8018SW XXVIII. S. 57. Z. 33.
- 8019SW XXVIII. S. 58. Z. 23-24.
- 8020SW XXVIII. S. 58. Z. 33.

der Frau, hört er die Stimme eines Mannes, so dass er sich ins „Dunkel des Türpfostens“, ⁸⁰²¹ drückt um Schutz zu finden. Neuerlich versucht er sich wieder dem Haus zu nähern, doch sieht er nur durch das Fenster einen Flammenschein aus einem der oberen Stockwerke. Doch das Sehen des Lichtes führt bei ihm zu einer fantastischen Ausschmückung, glaubt er sie doch wartend auf ihn, wie zuvor in dem Zimmer: „Nun glaubte ich alles vor mir zu sehen: sie hatte ein großes Scheit in den Kamin geworfen wie damals, wie damals stand sie jetzt mitten im Zimmer, die Glieder funkelnd von der Flamme, oder saß auf dem Bette und horchte und wartete.“ ⁸⁰²² So begibt er sich wieder zur Tür, die nun nicht mehr verschlossen ist („angelehnt, ließ sie auch seitwärts den schwankenden Schein durch“). ⁸⁰²³ Doch gleichsam sieht er die Menschen in dem Zimmer, die das Bettstroh verbrennen, „und bei der Flamme, die das ganze Zimmer erleuchtete“ ⁸⁰²⁴ sieht er die beiden Leichen. Der Marschall flüchtet vor dem Tod hinaus auf die Straße, doch trifft er dort auf die beiden Totengräber, von denen der eine ihm eine „kleine Laterne ins Gesicht“ ⁸⁰²⁵ hält. So ist auch durch dieses Motiv eine Verbindung zwischen dem Ästhetizismus und dem Tod auszumachen, war die Verlockung der Frau für den Marschall doch vor allem mit dem Licht verbunden, und sieht er nun vom Licht des Feuers das Betrachten der Leichen begleitet.

Bereits in dem ersten Aufzug des Ballettes *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) zeigt sich die Bedeutung des Motiv-Komplexes. Hofmannsthal lässt den Gärtner erst, es ist gegen „Abend im frühen Frühling“, ⁸⁰²⁶ den Rosenstock vom Bast befreien, der seine Zweige gleich ausstreckt in die „linde, helle Luft“. ⁸⁰²⁷ Damit zeigt sich die Natur in Verbindung mit dem Licht gesetzt. Dagegen in Dunkelheit gehüllt, fühlt sich das Mädchen durch den Verlust des Dichters: „Davon will ich nichts wissen. Ich war doch so glücklich mit ihm, so unbeschreiblich glücklich! Der Duft der Blumen, die Schönheit des Himmels, die süsse Erhabenheit des Abendläutens, der Glanz der Sonne, Alles kam von ihm! Jetzt habe ich nicht, gar nichts. Mich friert. Es ist finster um mich.“ ⁸⁰²⁸ Die Dämmerung hat die Szene schließlich vollends erreicht, als sich das Gärtnerpaar vom Tanze trennt, das Spiel des Harfners aber noch nicht versagt ist (SW XXVII. S. 12. Z. 13). Der Dichter, ergriffen von seinem vergeblichen Sehnen nach der Frau, wird von dem „volle[n] Strahl des Mondes“ ⁸⁰²⁹ getroffen, während der Gärtner den Harfner ins „Gärtnerhaus [...]“ führt, worin sich ein kleines Fenster erleuchtet.“ ⁸⁰³⁰ Während Hofmannsthal diese Figuren mit dem Licht verbindet, wendet der Dichter die Hand „abwehrend gegen den Mond“ ⁸⁰³¹ und „wirft sich ins Gras, den Kopf in den Finsternen Boden einwühlend.“ ⁸⁰³² Während der Dichter, wie im Traum vom Ton des Triton ergriffen ist, zerrt Amor das Mädchen „ins Licht“, ⁸⁰³³ wahnend, dass der Dichter nun zum Mädchen kommen werde. Doch „blass und bebend im Dunkel“ ⁸⁰³⁴ stehend, muss sie mit ansehen, wie er, verlangend nach der Tänzerin, den Fliederbusch umarmt. Durch die Töne des Tritons belebt sich die Nymphe, deren ausgestreckte Arme ihn trunken auf die Terrassenstufen sinken lassen. „In diesem Augenblick tritt eine Wolke vor den Mond und aus einem erleuchteten Fenster des ersten Stockwerks fällt der Schatten einer Gestalt.“ ⁸⁰³⁵ Der Versuch, den Schatten zu ergreifen, schlägt fehl, denn er „entgleitet ihm aber auf einmal ins Dunkel.“ ⁸⁰³⁶ Das Mädchen, „zwischen Licht und Dunkel an der Nische stehend“, ⁸⁰³⁷ erlebt wie der Dichter seine leeren Hände bemängelt, habe er doch nichts womit er die Tänzerin an sich binden könne. Mit dem Ton des

8021SW XXVIII. S. 58. Z. 39.

8022SW XXVIII. S. 59. Z. 11-14.

8023SW XXVIII. S. 59. Z. 18-19.

8024SW XXVIII. S. 59. Z. 34.

8025SW XXVIII. S. 60. Z. 2-3.

8026SW XXVII. S. 7. Z. 19.

8027SW XXVII. S. 7. Z. 25.

8028SW XXVII. S. 11. Z. 28-32.

8029SW XXVII. S. 12. Z. 23.

8030SW XXVII. S. 12. Z. 24-25.

8031SW XXVII. S. 12. Z. 27.

8032SW XXVII. S. 12. Z. 27-28.

8033SW XXVII. S. 13. Z. 10.

8034SW XXVII. S. 13. Z. 18.

8035SW XXVII. S. 13. Z. 23-25.

8036SW XXVII. S. 13. Z. 33.

8037SW XXVII. S. 14. Z. 10.

Herzens, tritt die Tänzerin aus dem „finstern Zimmer“⁸⁰³⁸ hervor. Wie der Dichter auf dem Herzen des Mädchens spielt, tritt sie ins Licht, die Augen auf den Dichter und die Tänzerin gerichtet (SW XXVII. S. 15. Z. 13). Mit dem Abgang von Dichter und Tänzerin, ist die „tiefe Nacht“⁸⁰³⁹ eingetreten. Doch bringt Hofmannsthal gleichauf Licht auf die Bühne, indem er die Bedienten des Grafen mit Armleuchtern kommen lässt, die „ins Dunkel“⁸⁰⁴⁰ dringen, immer mehr Fackeln bringen (SW XXVII. S. 16.Z. 30-32) und die Szene mehr und mehr erleuchten.⁸⁰⁴¹ Schließlich erleuchtet einer die „stille Gruppe vor dem Gärtnerhaus“,⁸⁰⁴² und selbst der Graf nähert sich dem Licht und den in das Licht getauchten Gestalten.⁸⁰⁴³ Doch als die Bedienten den Mantel wegziehen und der „LÄUFER ihnen mit der Fackel leuchtet“,⁸⁰⁴⁴ sehen sie die Gruppe aus Harfner, Amor und totem Mädchen: „Alle haben mit einem Rück ihre Lichter gehoben und starren auf die Erscheinung hin.“⁸⁰⁴⁵ Der Graf, das tote Mädchen sehend, heißt sogleich die „Fackel zu entfernen“,⁸⁰⁴⁶ will er sich doch vor dem Tod bewahren.⁸⁰⁴⁷ Dass der Graf dem Tod entkommen will, zeigt sich, als er vor der erleuchteten Gruppe des Harfners, Amors und des toten Mädchens zurückschreckt; statt Licht, das die Gruppe erhellt, heißt er die „Fackel zu entfernen“,⁸⁰⁴⁸ damit alles wieder in Dunkelheit versinkt. Dabei hat der Graf das Licht durchaus nötig, gehen ihm die Fackelträger hinterher, um seinen Weg zu leuchten (SW XXVII. S. 17. Z. 27). Der Weggang des Lichtes wiederum, lässt die Szene in Finsternis zurück.⁸⁰⁴⁹

Das Gefilde des Parnass wird zu Beginn des zweiten Aufzuges von Dunkelheit dominiert. So ist der Hügel „überwuchert von dunklem und von goldenem Epheu“⁸⁰⁵⁰ und einer „dunklen Wölbung [entspringt] ein murmelndes Wasser“.⁸⁰⁵¹ Hofmannsthal deutet eine vermeintliche Widersprüchlichkeit in dieser Beschreibung an, stellt Dunkelheit neben Licht und fügt gleichsam alles zu einer Einheit zusammen. Der Bezug zur Dunkelheit erfolgt erst wieder mit dem Auftritt der dreißig Gestalten, unter denen ein „dunkler gewappneter König“⁸⁰⁵² ist. Gleichsam mit dem Höhepunkt des Lebens, der Zeit als Erwachsener, als Mann, verbindet Hofmannsthal das Licht: „Ein gewaltiges Licht, wie wenn die Sonne zwischen Wolken sich durchkämpft, fällt von oben auf ihn und wird von seinem Helm und Brustharnisch mit goldrotem Gefunkel zurückgeworfen. In dem von ihm ausgehenden Scheine, wie vor einer feurigen Statue, tanzen drei der Stunden, ihre flutenden Gewänder in Feuerschein getaucht.“⁸⁰⁵³ Der Tanz, der den Mann umkreisenden Stunden, ist in „goldigeres Licht“⁸⁰⁵⁴ getaucht; doch, wie der Lebenslauf des Menschen, geht das „Licht in blasses bläuliches Mondlicht über“.⁸⁰⁵⁵ Hofmannsthal spricht hier nicht umsonst von einem „Kreis“,⁸⁰⁵⁶ der sich auftut, erscheint gleich darauf doch der Greis, entstanden aus dem Mann und eine Gleichheit von Licht und Dunkelheit umgibt ihn.⁸⁰⁵⁷ Zudem schmiegt sich die Hindin an den Greis und die „schwankende Finsternis“⁸⁰⁵⁸ vergeht zugunsten eines „goldig helle[n] Licht[es]“.⁸⁰⁵⁹ Zum Ende des zweiten Aufzuges zeigt sich eben die Ganzheit des Lebens, indem die erhabene Stunde die tote Taube erhebt, „von der nun auf

8038SW XXVII. S. 14. Z. 33.

8039SW XXVII. S. 16. Z. 19-21.

8040SW XXVII. S. 16. Z. 25.

8041SW XXVII. S. 16. Z. 33-34.

8042SW XXVII. S. 17. Z. 5-6.

8043SW XXVII. S. 17. Z. 11-12.

8044SW XXVII. S. 17. Z. 13-14.

8045SW XXVII. S. 17. Z. 18-19.

8046SW XXVII. S. 17. Z. 21.

8047Des weiteren zeigt sich der Bezug zur Dunkelheit auch an dem Grafen, ist er doch in einen „schönen, dunkelblauen Mantel“ (SW XXVII. S. 9. Z. 32) gehüllt.

8048SW XXVII. S. 17. Z. 21.

8049SW XXVII. S. 17. Z. 28-29.

8050SW XXVII. S. 18. Z. 13.

8051SW XXVII. S. 18. Z. 14.

„Zwischen den Basalten wurzeln Bäume, einige den Silberpappeln ähnlich, die ein leichtes helles Blattwerk, wie Gefieder, gegen den hellen Himmel wiegen, andere mit schweren Wipfeln, dunkel wie Cypressen.“ In: SW XXVII. S. 18. Z. 17-19.

8052SW XXVII. S. 21. Z. 34.

8053SW XXVII. S. 24. Z. 2-7.

8054SW XXVII. S. 24. Z. 8-9.

8055SW XXVII. S. 24. Z. 14-15.

8056SW XXVII. S. 24. Z. 15.

8057SW XXVII. S. 24. Z. 25-29.

8058SW XXVII. S. 24. Z. 31-32.

8059SW XXVII. S. 24. Z. 37.

einmal alles Licht allein ausgeht“⁸⁰⁶⁰ und die sie über den dunklen Baum (SW XXVII. S. 25. Z. 39-40) an den Himmel als „strahlendes Sternbild“⁸⁰⁶¹ wirft. Hofmannsthal verleiht dem Geschöpf damit eine Dauer über den Tod hinaus, heißt er sie ruhend auf den „nächtlichen Berg[en]“⁸⁰⁶² als „funkelnde[...] Punkte[...]“⁸⁰⁶³ Ebenso im dritten Aufzug zeigt sich ein vielfacher Bezug zum Motiv. Gegen Abend brennt in dem Zimmer, in dem die Handlung spielt, noch eine Lampe, weshalb Hofmannsthal das Zimmer als „halbhell“⁸⁰⁶⁴ erleuchtet fasst. In dieses kaum erleuchtete Zimmer, tritt die Tochter des Hauses mit ihren dunklen Haaren (SW XXVII. S. 26. Z. 28-29) und heißt ihm für ihn bei dem schummrigen Licht zu tanzen, denn: „Es ist hier zu finster zum Lesen.“⁸⁰⁶⁵ Mit der draußen fast gänzlich eingebrochenen Dunkelheit (SW XXVII. S. 27. Z. 10), beginnt sie ihren Tanz. Erst als der Vater den von der Tochter, die sich verabschiedet und ihm eine „Gute Nacht“⁸⁰⁶⁶ gewünscht hatte, gereichten Trank ergreift und trinken will, ist die Lampe plötzlich abgebrannt und völlige Dunkelheit erfüllt den Raum: „In diesem Augenblick brennt die Lampe ganz herab. Er will sie aufdrehen, da erlischt sie ganz. Dafür entströmt aber sogleich dem Pokal ein sanfter Schein. Verwundert hält er ihn vor sich, stellt ihn endlich auf den Tisch, tritt zurück. Der Schein erhellt sich und erleuchtet schwach das Zimmer.“⁸⁰⁶⁷ Hofmannsthals Beschreibung erinnert an die Beziehung des Alchimisten und seines Ringes aus *Der Schüler* (1901). Statt des belebten Schattens jedoch, ist es hier das Mädchen aus dem ersten Aufzug, das dem Vater und Dichter hier erscheint („eine blass leuchtende Erscheinung, dem Mädchen gleich, scheinbar aus einer ähnlichen Materie wie der leuchtende gläserne Pokal“).⁸⁰⁶⁸ Während, dass es sich bei der Erscheinung um einen Trug seiner Augen handelt, erfüllt ihn Grauen bei dem „leuchtenden Pokal“,⁸⁰⁶⁹ und er greift nach der Lampe: „in diesem Augenblick erlischt auch der Pokal und die Lampe leuchtet wieder hell.“⁸⁰⁷⁰ Diese ergreift der Alte, um ins Bett zu gehen (SW XXVII. S. 30. Z. 15). Doch ein aus dem Garten kommender Luftstoß „verlischt die Lampe“⁸⁰⁷¹ und er muss mitansehen, wie seine Tochter im „Nachtgewand“⁸⁰⁷² heraustritt und er sich, aufgrund der Dunkelheit, bemüht mit den „Augen das Dunkel zu durchdringen.“⁸⁰⁷³ An einem „dunklen Kleiderschrank [stehend] hält [er] die erloschene Lampe“⁸⁰⁷⁴ in der Hand: „Nun ist, in der Thür, im wechselnden Mondlicht der unruhigen bewölkten Nacht, die dunkle Gestalt des heimlichen GELIEBTEN der Tochter sichtbar geworden.“⁸⁰⁷⁵ Wie der Vater, ist auch der Geliebte „bemüht, das Dunkel zu durchdringen“.⁸⁰⁷⁶ Das Annähern der Liebenden wird von dem Vater widerwillig registriert; erst hält er die Lampe hoch erhoben in den Händen, schließlich stellt er sie lautstark auf den Tisch des Raumes. Bedingt dadurch, dass sich auch hier die Liebenden bei Nacht treffen und es im Zimmer „so dunkel“⁸⁰⁷⁷ ist, können sie den Alten nicht sehen, bis dieser die „Lampe angezündet“⁸⁰⁷⁸ hat. Dem Geliebten wirft er vor, ihm wie ein Dieb bei „Nacht“⁸⁰⁷⁹ die Tochter zu rauben, doch die Sorgen der Tochter richten sich allein auf den Geliebten („Dein Gewand ist leicht, es ist eine kalte Nacht, Du wirst frieren“).⁸⁰⁸⁰ Während sich das Gesicht der Tochter noch einmal durch den Pokal „[er]leuchtet“,⁸⁰⁸¹ „erleuchtet sich“⁸⁰⁸² das Gesicht des Vaters durch das Annähern der Tochter, durch das er wähnt, sie werde bei ihm bleiben.

8060SW XXVII. S. 24. Z. 37.

8061SW XXVII. S. 26. Z. 5.

8062SW XXVII. S. 26. Z. 8.

8063SW XXVII. S. 26. Z. 6.

8064SW XXVII. S. 26. Z. 22-23.

8065SW XXVII. S. 27. Z. 7.

8066SW XXVII. S. 29. Z. 18.

8067SW XXVII. S. 29. Z. 26-30.

8068SW XXVII. S. 29. Z. 32-34.

8069SW XXVII. S. 30. Z. 12.

8070SW XXVII. S. 30. Z. 13-14.

8071SW XXVII. S. 30. Z. 18-19.

8072SW XXVII. S. 30. Z. 20.

8073SW XXVII. S. 30. Z. 23.

8074SW XXVII. S. 30. Z. 25.

8075SW XXVII. S. 30. Z. 32-34.

8076SW XXVII. S. 30. Z. 36.

8077SW XXVII. S. 31. Z. 2.

8078SW XXVII. S. 31. Z. 4.

8079SW XXVII. S. 31. Z. 22.

8080SW XXVII. S. 32. Z. 21.

8081SW XXVII. S. 32. Z. 25.

8082SW XXVII. S. 32. Z. 30.

Doch die Tochter verlässt ihn; alleingelassen, verlustig des Pokales, ist er in gänzlicher Dunkelheit versunken: „Die Lampe ist verloschen, an der offenen Thür rüttelt der nächtliche Sturm.“⁸⁰⁸³ Hofmannsthal verstärkt die Dunkelheit noch dadurch, dass er auch den Mond verschwinden lässt, die Szene demnach in ein „schweres totes Dunkel“⁸⁰⁸⁴ hüllt. Doch wie zu Taube, tritt zu ihm auch die ERHABENE STUNDE und Amor fügt die Splitter des zerbrochenen Pokals zu einem neuen gläsernen Herzen zusammen, welches sich in eine Fackel verwandelt, die den „traurigen Raum mit Glanz bestreut“⁸⁰⁸⁵ und einen „schwankenden Schein bis an die Decke des Zimmers wirft.“⁸⁰⁸⁶ Hofmannsthal beschreibt eine Verwandlung des Raumes, denn der Vorhang „erscheint unter dem Schein der Fackel als die epheuberankte Aussenmauer eines Turmes“.⁸⁰⁸⁷ Während sich aus der Mauer eine Wendeltreppe löst, eilen die Augenblicke der ERHABENEN STUNDE zu dem „dunklen Schrank“⁸⁰⁸⁸ und zerren einen „dunkelgrünen Reisemantel hervor“.⁸⁰⁸⁹ Als man ihn wegführt, verfällt das Zimmer in Gänze; die Decke löst sich von der Wand, sodass das „Mondlicht hereinbricht“.⁸⁰⁹⁰ Amor leuchtet dem alten Mann voran (SW XXVII. S. 34. Z. 36), während die ERHABENE STUNDE auf einer „dunklen Klippe langsam mit hinabgesunken, noch mit leuchtendem Arm zu den Aufwärtswandernden emporwinkend“.⁸⁰⁹¹ Während die Gefilde der Menschen in einem „blassschimmernde[n] Nachtnebel“⁸⁰⁹² verschwinden, steigt Amor mit dem alten Mann hinauf auf die seligen Höhen.

Dominant zeigt sich das Licht nach der Abkehr aus der irdischen Umgebung des kargen Zimmers: „Die Wolken lichten sich, der monddurchsickerte Nebel zerteilt sich und enthüllt, im vollen Mondesglanz, ein antikes Gestade.“⁸⁰⁹³

Auch mit der Schilderung des antiken Gefildes im dritten Aufzug, bindet Hofmannsthal das Motiv ein. So nähert sich Amor in einem „Lichtschein“,⁸⁰⁹⁴ vor dem sich die Nymphen „geblendet“⁸⁰⁹⁵ wegducken, während der „Mond [...] und der ganze Himmel [...] in fahlem Schein, vor Sonnenaufgang“⁸⁰⁹⁶ steht. Es ist die Fackel, die er aus den Scherben des Pokal heraus als gläsernes Herz gebildet hat, die hier das Licht erzeugt und das er schließlich ins Meer wirft, wodurch es wiederum das Meer entzündet, aus dessen „Schein“⁸⁰⁹⁷ sich, auf dem Rücken der Tritonen, die Nereiden erheben im „wundervolle[n] Farbenspiel [der] Sonne“.⁸⁰⁹⁸ „Wie der Strahl der Sonne den Tempel, Hain und Hütte trifft, tritt aus der niedrigen Thür der Hütte die verschönte Gestalt des GÄRTNERS aus dem ersten Aufzug, es ist ein schöner Greis, er trägt einen blassgelben Mantel und ein Untergewand von blauem Leinen, Bastschuhe an den Füßen“.⁸⁰⁹⁹ Schönheit und Alter schließen sich nicht aus, wie sich an dem Greis zeigt, der mit „ausgebreiteten Armen das Licht der Sonne“⁸¹⁰⁰ begrüßt. Zusammen mit seiner Frau, lässt Hofmannsthal den Gärtner der „leuchtenden kleinen Gestalt“,⁸¹⁰¹ dem Amor, entgegentreten, der den Alten, der nun mehr dem Dichter aus dem ersten Aufzug gleicht, dessen Haar nun wieder von einem „dunklem Braun“⁸¹⁰² ist und der gierig die „leuchtende

8083SW XXVII. S. 33. Z. 11-12.

8084SW XXVII. S. 33. Z. 33.

8085SW XXVII. S. 34. Z. 8.

8086SW XXVII. S. 34. Z. 6-7.

8087SW XXVII. S. 34. Z. 19-20.

8088SW XXVII. S. 34. Z. 24.

8089SW XXVII. S. 34. Z. 25.

8090SW XXVII. S. 34. Z. 32.

„Von Mondwolken umschwebt nehmen sie ihren Weg über Dächer und Firste in die Ferne. Das Zimmer ist tiefer und tiefer gesunken, dichte Wolken sind hereingebrochen, durch die das Mondlicht nur mehr mit mattem Schein durchsickert.“ In: SW XXVII. S. 34. Z. 36-40.

8091SW XXVII. S. 35. Z. 1-2.

8092SW XXVII. S. 35. Z. 3.

8093SW XXVII. S. 35. Z. 6-7.

Trotz der Nacht „rollen die leuchtenden Wogen unablässig“. In: SW XXVII. S. 35. Z. 8.

8094SW XXVII. S. 36. Z. 11.

8095SW XXVII. S. 36. Z. 13.

8096SW XXVII. S. 36. Z. 17-18.

8097SW XXVII. S. 36. Z. 21.

8098SW XXVII. S. 36. Z. 26.

8099SW XXVII. S. 36. Z. 27-31.

8100SW XXVII. S. 36. Z. 33.

8101SW XXVII. S. 36. Z. 39.

8102SW XXVII. S. 37. Z. 2.

Morgenluft“⁸¹⁰³ einsaugt, entgegengehen. Der Gärtner und seine Frau begeben sich wiederum zum Tempel, entlassen eine „helle Gestalt ins Licht“,⁸¹⁰⁴ bei der es sich um das treue Mädchen des ersten Aufzuges handelt, die „im Licht, im Leben noch wie verloren“⁸¹⁰⁵ scheint und die von der „Sonne [ge]blendet“⁸¹⁰⁶ wird. Das Versinken des Strandes lässt einen Neuen erscheinen: „Die Sonne scheint dahinter zu stehen und bricht nur in Funken von Topas durch das Dickicht. Hier leben liebliche DRYADEN; ihre Gewänder haben das Grün junger Blätter: sie tanzen in der Lichtung.“⁸¹⁰⁷ Mit dem Versuch, die Geliebte einzuholen, verweist Hofmannsthal neuerlich auf die Lichtverhältnisse der Szene.⁸¹⁰⁸ Zuweilen schlendern auch Liebespaare in „dunkle Gewölbe“.⁸¹⁰⁹ Als sie jedoch die Brücke betreten, „fängt diese zu leuchten an und der Brückenbogen ist nichts als ein Gewinde aus schönen, ineinander verflochtenen lebenden Gestalten, die eine wundervoll leuchtende Atmosphäre umgibt“.⁸¹¹⁰ Auch mit dem Erscheinen der Nereiden und Tritonen verbindet Hofmannsthal Helligkeit, ist die Sphäre erfüllt von „vollem goldenem Licht“.⁸¹¹¹ Doch nach dem Spiel des Harfners, dem die Liebenden erliegen wie alle Figuren der Szene, bricht, praktisch auf dem Höhepunkt, die Szene zusammen.⁸¹¹² Zum Ende des Ballettes ist es das Dunkel, das alles auslöscht: „Und nun verschlingt das Dunkel, wie mit einem gewaltigen Anspruch, auch diese Gestalten. Aber noch einmal zucken sie auf von eigenem Licht, wie eine verlöschende Lampe.“⁸¹¹³

Deutlich zeigt sich auch in den dramatischen Notizen zu *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901)⁸¹¹⁴ die Einbindung des Motivkomplexes. So verbindet Guido die Nacht und Dunkelheit mit dem Lieben, in welchem Pompilia nicht überzeugen kann: „ja es war ein Handel aber wie schlecht war mein Geschäft, keine Geliebte, kein Weib; keine Liebesnächte“.⁸¹¹⁵ Des weiteren zeigt sich der Bezug aber auch in Verbindung mit dem Ahnen, dass Pompilia ihn betrügt.⁸¹¹⁶ In dem IV. Akt deutet sich zudem in der Stube der Mordplan Guidos an; dieser liegt halb angezogen auf dem Bett bei dem Licht der „Öllampe“,⁸¹¹⁷ während Emilia die Aufzeichnungen des Schreibers beim Licht der Lampe vorlesen muss,⁸¹¹⁸ und weist dem Advokaten schließlich ein „Nachtquartier“⁸¹¹⁹ zu. Deutlich wird die Vielschichtigkeit des Motivs vor allem auch im Hinblick auf das Lieben: während Pompilia für Guido primär in Verbindung steht mit seiner Konfrontation mit dem Alter, so dass er sich bedrückt fühlt durch sie, bietet sich ihm Emilia auch „bei Nacht“⁸¹²⁰ als „weichen dunklen Mutterboden für die Wurzeln seines Wesens“⁸¹²¹ an.⁸¹²² Selbst noch im V. Akt, als Guido dem Kardinal sein

8103SW XXVII. S. 37. Z. 4.

8104SW XXVII. S. 37. Z. 10.

8105SW XXVII. S. 37. Z. 16.

8106SW XXVII. S. 37. Z. 17.

8107SW XXVII. S. 38. Z. 3-6.

8108,„Nun steht die Sonne tief, leuchtet den aufgeschlossenen Pfad hernieder und durchdringt mit rötlich glühenden Strahlen den Wald, das ganze Dickicht enthüllend, Höhlen und Schlüfte“. In: SW XXVII. S. 39. Z. 27-29.

8109SW XXVII. S. 41. Z. 20-21.

8110SW XXVII. S. 41. Z. 4-7.

8111SW XXVII. S. 41. Z. 15.

8112,„Ein höchster Glanz verschlingt die einzelnen Gestalten, da tönt aus höchster Höhe, aus unbegreiflicher Ferne, das Zeichen, dem die Stunden gehorchen, und schon verschlingt eine Dunkelheit das Herrliche, noch regen sich da, dort, Gestalten, wie Zunder im Herd, dann ist alles verschwunden, die Brücke verschwunden, die leuchtenden Galerien verschwunden; über einem gestaltlosen dunklen Abgrund ragt die einzige Klippe links vorne, auf der die Gestalt der STUNDE, von dem Dunkel sich abhebend, wie ein glühendes Standbild aus Erz, der funkelnden Harfe die letzten verhallenden Töne entreisst, die feurigen KINDER zu ihren Füßen.“ In: SW XXVII. S. 41-42. Z. 32-39//1-3.

8113SW XXVII. S. 42. Z. 3-5.

Des weiteren, siehe: SW XXVII. S. 274. Z. 6-7.

8114SW XVIII. S. 164-165. Z. 35//1-3.

8115SW XVIII. S. 475. Z. 8-9.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 477. Z. 36-37, SW XVIII. S. 201. Z. 15, SW XVIII. S. 201. Z. 16-17.

8116SW XVIII. S. 176. Z. 3-6.

8117SW XVIII. S. 236. Z. 7.

8118SW XVIII. S. 236. Z. 17.

8119SW XVIII. S. 236. Z. 19.

8120SW XVIII. S. 172. Z. 35.

8121SW XVIII. S. 202. Z. 9-10.

8122Auch wenn Hofmannsthal sich auf Emilia bezieht, erfolgt eine Verbindung zwischen Liebe und Nacht (SW XVIII. S. 199. Z. 18).

Zudem verlangt es Guido zu wissen: „Guido fragt sie intimes, wie ihr Mann zu ihr ist; ob im selben Zimmer schläft; jede Nacht? etc. wo durchschimmert wie Medusenhaft seine Frau auf ihn wirkt“. In: SW XVIII. S. 199. Z. 30-32.

Leben vor Augen führt, damit gleichsam sein Handeln rechtfertigen will, bezieht er sich auf die Nacht, sei er doch ein „Tagblinder, der darf ja nicht leben“. ⁸¹²³

Die Verbindung zwischen Liebe und Nacht zeigt sich auch an Pompilia, allerdings dahingehend, dass Emilia ihr von Gino spricht („Mir schwindelt schon in der Nacht rüttelst du mich auf und redest mir von ihm“). ⁸¹²⁴

Pompilia sieht sich von der Dunkelheit bedroht. Doch mit der Erwartung des Kindes wird diese Bedrohung aufgebrochen, und dieses gleichsam in Verbindung mit dem Licht gesetzt: „Die Ahnung des Kindes. that thrill of dawn’s suffusion through my dark“. ⁸¹²⁵ Trotz der Bedrohung durch Emilia, berichtet sie von ihren beklemmenden „Träumen in der Nacht“, ⁸¹²⁶ sodass sie sich noch am Morgen davon gezeichnet fühlt. Emilia jedoch beschwört ihr, dass sie sich in ihren Träumen nach Gino sehne; so habe sie auch in dieser Nacht wieder (SW XVIII. S. 213. Z. 16) den Namen Ginos voller Verlangen gerufen. Mit der Nacht verbindet Emilia aber auch eine mögliche Erfüllung der Sehnsüchte, heißt sie doch, dass Guido seit mehreren Tagen nicht im Hause ist („was könnten das für Nächte sein!“). ⁸¹²⁷ Dem jedoch stellt Pompilia ihre Zuversicht an ihr Kind gegenüber, zumal sie nicht an Gino geschrieben habe, sondern an die Eltern, wodurch die neuerlich mit der Dunkelheit die Beklemmung verbindet. ⁸¹²⁸ Pompilia spricht dabei durchaus den Hass an, den Emilia für sie empfindet, aber auch die Erleichterung, die sie ergriffen hatte nachdem sie beim frommen Bruder gewesen war, der sie sich aufs Kind hatte besinnen lassen. ⁸¹²⁹ Auch hatte sie auf dem Heimweg vom Bruder gesehen, wie sozial der Umgang zwischen Menschen sein kann und dass nicht alle Menschen so sind wie Guido und Emilia. Deutlich zeigt sich, dass Pompilia hier diese Nähe zwischen Menschen mit dem Licht verbindet. ⁸¹³⁰

Doch Emilia versucht, sie weiter zu verlocken, spricht von dem Leiden Ginos, der sie so „trägerisch wie [ein] Irrlicht“ ⁸¹³¹ heißt, weil sie ihn so leiden lasse und der Pompilia, so Emilias Rede, dennoch treffen will, und zwar bei dem Fest das „zur Nacht der Gouverneur dem ganzen Adel giebt“. ⁸¹³² So will Gino vermeintlich in der „Dämmerung“, ⁸¹³³ wie schon so oft zuvor, vor dem Portal der Kirche stehen und zu ihrem Fenster sehen, ob sie sich ihm nicht doch erbarme. Selbst wenn dies so wäre, so Pompilia, würde sie einem solchen Treffen aus dem Weg gehen: „So will ich von der Zeit der Dämmerung an / in diesem Zimmer gar nicht sein, damit / auch nicht einmal ein Licht den Schein erwecke / als dächt ich eines Menschen, denn Gott weiß / was diesen treibt mir nachzustellen, mir!“ ⁸¹³⁴

Neben Gino wird Pompilia aber auch von ihrem Schwager mit der vermeintlich wirklichen Mutter Mariuccia gequält, die „Tag und Nacht welke Citronen und sich selber feil[geboten]“ ⁸¹³⁵ habe. Bereits auf der Flucht in Castelnuovo, fühlt sich Pompilia nicht von der Drohung, die ihr Mann für sie darstellt, befreit und birgt „ihr Gesicht in der Dunkelheit“. ⁸¹³⁶ Dagegen stellt Hofmannsthal neuerlich die Lösung aus der Dunkelheit durch das Kind, werden doch zudem die Gespräche der Wirtsleute über das Kind von Hofmannsthal mit der Sonne verbunden. ⁸¹³⁷ Die Flucht Pompilias aus dem Haus ihres Mannes, wird von dieser aber durchaus immer noch als bedrohlich empfunden, und auch der Hof des Gasthauses ist noch „halb dunkel“. ⁸¹³⁸ Im Gespräch mit Gino zeigt sich aber auch der Bezug zur Dunkelheit, berichtet er ihr doch, wie er auf sie gewartet habe; allerdings erfolgt dieser Bezug Ginos dahingehend, dass er Pompilia helfen will. ⁸¹³⁹ Bereits in Castelnuovo befällt Gino allerdings „in der Morgendämmerung eine furchtbare Bangigkeit, Todesangst“. ⁸¹⁴⁰ Dergleichen

8123SW XVIII. S. 166. Z. 7.

8124SW XVIII. S. 478. Z. 28-29.

8125SW XVIII. S. 208. Z. 28.

8126SW XVIII. S. 212. Z. 32.

8127SW XVIII. S. 213. Z. 28.

8128SW XVIII. S. 214. Z. 20-25.

8129SW XVIII. S. 214. Z. 36-40.

8130SW XVIII. S. 215. Z. 28-37.

8131SW XVIII. S. 217. Z. 10.

8132SW XVIII. S. 218. Z. 2-3.

8133SW XVIII. S. 218. Z. 4.

8134SW XVIII. S. 218. Z. 11-15.

8135SW XVIII. S. 220. Z. 19-20.

8136SW XVIII. S. 227. Z. 24.

8137SW XVIII. S. 228. Z. 25-26, SW XVIII. S. 228. Z. 30.

8138SW XVIII. S. 228. Z. 3.

8139„[...] er erzählt ihr wie er auf sie gewartet hat und der weiße Fleck (ihre Gestalt) in der Dämmerung gewachsen ist und auf ihn zugekommen.“ In: SW XVIII. S. 226. Z. 31-32.

8140SW XVIII. S. 227. Z. 22.

zeigt sich auch in den Notizen der Zauber der Dunkelheit bzw. Dämmerung: „Klostergang. Caponsacchi mit seinem Freund es dämmt. Frühlingsdämmerung voll Zauber. Die Nonnen gehen hinter dem Gitter vorüber.“⁸¹⁴¹

In Verbindung mit der Dunkelheit steht aber auch die Armut des Hauses Guidos, wie durch Violantes Reden an Pietro deutlich wird.⁸¹⁴² Tatsächlich werden die Räumlichkeiten nur mit einem „Kienspan“⁸¹⁴³ erleuchtet. Auch ruft Violante ihren Mann dazu auf, mit ihr zusammen das Haus Guidos zu verlassen: „Und dich möchte ich nicht eine Nacht hier sehen.“⁸¹⁴⁴ Im Gespräch mit ihrem Mann, schildert Violante des weiteren auch die Begebenheit in der Oper und wie Guido während des Nachtmahles nicht ein Wort zu Pompilia gesprochen hatte.⁸¹⁴⁵ Durch das Gespräch der Ehepartner wird aber auch deutlich, dass Pietro seine Frau anklagt, wie er zur Mitgift gebracht worden ist, hatte sie doch, zusammen mit einem Abbate, des Nachts auf ihn eingeredet.⁸¹⁴⁶ In Verbindung mit der Nacht steht aber auch die Geburt Pompilias,⁸¹⁴⁷ sowie auch der Versuch Violantes, den Verlust der Besitztümer wieder rückgängig zu machen („ich verbringe den halben Tag in der Kirche die halbe Nacht vor meinem Betstuhl“).⁸¹⁴⁸

In der Pantomime *Der Schüler* (1901) ist der Motiv-Komplex ebenfalls von großer Bedeutung. Neben der spärlichen Einrichtung des Zimmers, verweist Hofmannsthal auf den Tisch, auf dem eine Lampe steht.⁸¹⁴⁹ Doch trotz dieser Lampe, herrscht die Dunkelheit vor: „Es ist im Winder, abends. Im Hausflur anfänglich, wenn die Thür aufgeht, noch dämmrig hell. Hierinnen völlig dunkel; es brennt die Lampe.“⁸¹⁵⁰ Dabei bricht Hofmannsthal gleichsam die Dunkelheit auf, denn der Meister sitzt lesend, zumindest beim Schein dieser Lampe, die das Zimmer „spärlich erleuchtet“,⁸¹⁵¹ vor einem Buch. Dabei wäre die Lampe von äußerster Bedeutung, denn ohne Licht wäre es ihm nicht möglich, seinen eigenen Schatten zu sehen. Stattdessen jedoch dreht der Meister die Lampe aus (SW XXVII. S. 44. Z. 6), begibt sich in eine Dunkelheit, in der er seine Hand erhebt und durch den Ring an dieser einen blassen „Schein [bewirkt], der allein die Scene erleuchtet“.⁸¹⁵² Tatsächlich wird die Szene mehr von Dunkelheit bestimmt, was Hofmannsthal dadurch verdeutlicht, dass sich die hereintretende Taube ob der Dunkelheit verwundert zeigt und zudem besorgt ist, ob des Zustandes ihres Vaters („>>Vater, was thust du so im Dunkeln? Weh, du wirst dir den Kopf verwirren mit Grübeln und Lesen“),⁸¹⁵³ und schließlich die Lampe auf dem Tisch entzündet.⁸¹⁵⁴ Doch eben bei dem Licht Dieser, bewundert der Meister die Schönheit seiner Tochter,⁸¹⁵⁵ was ihn letztendlich dazu führt, sie zum Tanz zu zwingen. So steht auch hier die Dunkelheit in Verbindung mit dem Mord. Durch diese ist es erst möglich, dass die Frau hinter der Maskerade nicht erkannt wird; von Hofmannsthal wird es erst deutlich gemacht, dass der Mord im Dunkeln geschah, als der Schüler die Lampe an das Gesicht des Toten rückt,⁸¹⁵⁶ weil ihn bereits eine schreckliche Ahnung befallen hatte. Mit dem Hereintreten des Meisters, wähnt dieser nicht nur fatalerweise, dass sein Doppelgänger vor ihm belebt sei, sondern auch, lesend in einem Buche, von dem Licht der „Lampe friedlich beleuchtet“⁸¹⁵⁷ sei.

In dem *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* (1901) erweist sich dieses Motiv, neben dem Traum-Motiv, als das Dominanteste. Mit dem Ende der Probe auf der Theaterbühne, auf der der Palast des Kreon zu sehen

8141SW XVIII. S. 232. Z. 21-23.

8142„Die Gräfin Mutter das ist der alte ausgemergelte hochmüthige pfauchende Adler, der in diesem Gemäuer haust und im Halbdunkel vom Kienspan einen erschreckt.“ In: SW XVIII. S. 181. Z. 2-4.

8143SW XVIII. S. 181. Z. 6-9.

8144SW XVIII. S. 181. Z. 31.

8145SW XVIII. S. 182. Z. 20-23.

8146SW XVIII. S. 186. Z. 2.

8147SW XVIII. S. 188. Z. 12, SW XVIII. S. 188. Z. 12-13.

8148SW XVIII. S. 198. Z. 28-29.

8149SW XXVII. S. 43. Z. 17-18.

8150SW XXVII. S. 43. Z. 20-22.

8151SW XXVII. S. 43. Z. 27.

8152SW XXVII. S. 44. Z. 8-9.

8153SW XXVII. S. 45. Z. 7-8.

8154SW XXVII. S. 45. Z. 10.

8155SW XXVII. S. 45. Z. 11.

8156SW XXVII. S. 52. Z. 19-20.

8157SW XXVII. S. 52. Z. 29-31.

ist, werden die Lichter von den Theaterarbeitern gelöscht⁸¹⁵⁸ und die beiden befreundeten Studenten planen ihren Aufbruch. Der Hang zur Dunkelheit zeigt sich dabei beim zweiten Studenten, der nicht nur einen „großen dunkeln Mantel“⁸¹⁵⁹ über den Arm geschlagen hat, sondern den es auch danach verlangt, zu sehen „was dort im Dunkeln steht“.⁸¹⁶⁰ Während Heinrich nur ein Gewand sieht, das „dort im Dunkeln hängt“,⁸¹⁶¹ fühlt sich der andere Student davon angezogen und sieht darin mehr. Während die Bühne nur noch von einem „dürftigen Lichtschein erhellt“⁸¹⁶² ist, geht Heinrich, schlägt eine Tür hinter sich zu, so dass es nun vollkommen „finster“⁸¹⁶³ auf der Bühne ist, auf der der Student immer noch steht. Gerade als er ebenfalls gehen will, erscheint der Genius, den ein „schimmernder Schein“⁸¹⁶⁴ umgibt. Der Student beruhigt sich sogleich dadurch, einer Frau gegenüberzustehen und bekennt seine Unerfahrenheit: „Ich bin ein Neuling auch in dieser Welt, / wo Tag und Nacht, und Höhle auf Palast, / ein künstliches Geschöpf dem andern folgt -“. ⁸¹⁶⁵ Mit dem Erkennen, dass es sich bei seinem Gegenüber um keinen Menschen handelt, kann er sich die Begegnung allein dadurch erklären, dass er wähnt, zu träumen und ihm mit seinem Gegenüber lediglich eine „Nachtgestalt“⁸¹⁶⁶ gegenübersteht. Dabei spürt der Student die Lebensferne dieses Genius und kann sich nicht erklären, wie er den Weg finden konnte in diese „lebendige Luft“.⁸¹⁶⁷ Wohl aber sei dies dadurch bedingt, dass dieses „Phantom“⁸¹⁶⁸ von dem „unsichre[n] Licht“⁸¹⁶⁹ dieses Theaters geboren wurde. Der Genius aber hält dem Studenten entgegen:

„Erfäß es! sei nicht dumpf! laß dich erschüttern!
 Von Gipfeln, die im Lichte ewig blühn,
 warfs mich herab zu dir mit einer Botschaft:
 Antigones erhabnem Schattenbild
 Schreit ich in der erneuten Todesstunde“⁸¹⁷⁰

Tatsächlich wird der Student durch den Hauch des Genius sehend für das Fantastische. So sieht er den Palast des Laios mit anderen Augen, über dem die „Sonne“⁸¹⁷¹ gestellt ist und über dem die „grelle Sonne“⁸¹⁷² ihm das Schicksal der antiken Figuren vor Augen führt; ein Schicksal, dem der Student nicht standhalten kann, sondern das er nicht erblicken will. Während Hofmannsthal die Flucht des Studenten vor dem Tod, die sich dahinter birgt, andeutet, wird er Antigone gewahr, vor der das „Leben ehrfürchtig“⁸¹⁷³ zurücktritt. Dem Studenten ist es, als komme ihre Gestalt wirklich „aus dem Dunkel des Palastes“,⁸¹⁷⁴ während ihn sein eigener „dunkle[r] Mantel“⁸¹⁷⁵ umflattert. Durch den Anblick des Geschöpfes, das „keines Tages“⁸¹⁷⁶ ist, wähnt er das Göttliche zu spüren, vor dem er sich zwar zu schützen sucht, der ihn aber gleichsam so stark ergreift, dass er selbst wähnt, zur Musik hinzuschmelzen.

In der *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (1901) zeigt sich das Motiv erstmalig durch Hugos Lebensweg, den Hofmannsthal beschreibt, und die Einflüsse auf diesem Weg. Ebenso bindet Hofmannsthal das Motiv an die Einflüsse der Lebensumgebung in Paris nach 1812 ein,⁸¹⁷⁷ wobei

8158SW III. S. 211. Z. 2.

8159SW III. S. 211. Z. 4.

8160SW III. S. 211. Z. 9.

8161SW III. S. 211. Z. 24.

8162SW III. S. 212. Z. 4.

8163SW III. S. 212. Z. 10.

8164SW III. S. 212. Z. 16.

8165SW III. S. 212. Z. 29-31.

8166SW III. S. 213. Z. 26.

8167SW III. S. 215. Z. 2.

8168SW III. S. 215. Z. 11.

8169SW III. S. 215. Z. 13.

8170SW III. S. 216. Z. 11-15.

8171SW III. S. 217. Z. 27.

8172SW III. S. 217. Z. 30.

8173SW III. S. 218. Z. 25.

8174SW III. S. 218. Z. 26.

8175SW III. S. 218. Z. 27.

8176SW III. S. 218. Z. 20.

8177Hofmannsthal schildert hier die Unerschöpflichkeit des „hohen Tages und der Nacht“. In: SW XXXII. S. 226. Z. 31-32.

Hofmannsthal gerade auch in diesem Erleben den Funken der dichterischen Entwicklung bei Hugo sieht.⁸¹⁷⁸ Des weiteren verweist Hofmannsthal auf die hohe Lektürevielfalt des nur neunjährigen Knaben Victor Hugo, worunter neben Werken von Vergil und Tacitus auch „die Märchen der Tausend und eine Nacht“⁸¹⁷⁹ stehen; auch erwähnt er die Lektüre von Werken von Voltaire und Rousseau, und stellt so Dunkelheit wie Licht (Sonne) in den Zustand der von Hugo genossenen Kunst. Weitere Bezüge erfolgen durch den Autor Lamartine, der Hugos künstlerische Entwicklung mitprägte, durch Hugos erste Erfolge durch den Zug zur Rhetorik, in der er sich als ein Handelnder zeigen kann, durch das Werk des 18 Jahre alten Hugo *Bug-Jargal* („schwarze Fahne, als ein Requisit des dunkelsten Schicksals“)⁸¹⁸⁰ oder auch durch das Werk *Hernani*, welches ein „Bild Frankreichs von 1830 [zeigt], das sich im Lichte der Poesie zu einem verträumten Weltbild erweitert“.⁸¹⁸¹ Dabei will Hugo die Entwicklung nicht von der Kunstgeschichte her, sondern vom Leben selbst betrachten, „wessen es noch bedurfte, um aus dem Jahre, das ein solches glückliches und charakteristisches Dichterwerk ans Licht brachte, erst wirklich [eine] Epoche zu machen“.⁸¹⁸² Neben der Entwicklung des dichterischen Bewusstseins, sieht sich Hugo mit den weltlichen Problemen konfrontiert; so muss er sich auch durch ein „chaotisches Finstere[s]“⁸¹⁸³ wühlen, um Gewaltiges erstehen zu lassen, aus dem Gegensätzlichen der Zeit. Das Motiv zeigt sich auch in dem zweiten Abschnitt der Schrift, wenn sich Hofmannsthal auf Hugos Weltbild in den Werken bezieht und Einzelne erwähnt; so mitunter das Werk *Légende des siècles*, in dem ein Titan im „lichtlosen Erdinnern“⁸¹⁸⁴ lebt, er das Verlangen spürt eben jenes Licht zu sehen und sich so an die Erdoberfläche wühlt. Hofmannsthal bezieht sich auch auf die dramatische Produktion der Jahre 1829-1843, mit der er die Konzeption ebenso verbindet.⁸¹⁸⁵ Als Einbruch in seinem Leben, sieht Hofmannsthal für Hugo den Tod der Tochter, durch den er sich der Politik zuwendet, aber dadurch nur neuerlich mit dem Tod konfrontiert wird („indem man seine Freunde in Blut liegen sah, indem man bei Nacht und Nebel ins Ausland flüchten musste“).⁸¹⁸⁶ Davon sprechen mitunter 98 Gedichte, dieses Werk zwischen dem Prolog *Nox* und dem Epilog *Lux*, welches von Lebendigkeit und Realität zeugt. Von der Rede wendet sich Hugo schließlich den Naturwissenschaften zu, in dessen Zusammenhang es heißt: „Von diesem neuen Licht angeglüht, spricht ein Werk des Greisenalters den Geist tiefen Begreifens und mitleidvoller Zurechnung aus. In >>La pitié suprême<< ist die Gestalt Ludwig XV. auf die an anderen Stellen mit allegorosierender Wucht alle Züge des Bösen gehäuft sind, mit einem Blick angesehen, der alle Verzerrungen auflöst und im >>Bösen<< ein menschliches Schicksal sieht.“⁸¹⁸⁷ Ebenso zeigt sich die Einbindung des Motivs durch ein weiteres Werk Hugos, indem er das Nicht-Verstehen thematisiert,⁸¹⁸⁸ oder durch Hugos Interesse an der Welt, die das Interesse an der Seele überlagert,⁸¹⁸⁹ in dem dritten Abschnitt durch die Stärkung des künstlerischen Selbstbewusstseins, die Hofmannsthal wieder zurück zu Chateaubriand und Lamartine führt,⁸¹⁹⁰ durch den dichterischen Einfluss von André Chénier⁸¹⁹¹ und durch

8178,„[...] die einmal den Dichter befähigen wird, in den Vocalisation seines Verses alle Schwankungen von Licht und Schatten auszudrücken“. In: SW XXXII. S. 227. Z. 1-3.

8179SW XXXII. S. 227. Z. 10-11.

8180SW XXXII. S. 234. Z. 8-9.

8181SW XXXII. S. 235. Z. 11-12.

8182SW XXXII. S. 235. Z. 15-18.

8183SW XXXII. S. 236. Z. 32.

8184SW XXXII. S. 247. Z. 19.

8185,„Man ahnt, dass hier eine Welt aus der Phantasie des Genies und doch nicht aus der Fülle der Wahrheit heraus geschaffen ist, eine seltsame Abbeviatur des Weltbildes. [...] aber die Liebesnacht wird zur Nacht des Todes und die Lichter, die dem Hochzeitsfest angezündet waren, beleuchten zwei Leichen“. In: SW XXXII. S. 254. Z. 1-12.

8186SW XXXII. S. 255. Z. 10-11.

8187SW XXXII. S. 257. Z. 15-21.

8188,„>>Dieu invisible au philosophe<<. Der Prophet, der assyrisch und arabisch, persisch und hebräisch versteht, weiss nichts. Er starrt in die Nacht hinein und brütet über dem Rätsel des Daseins.“ In: SW XXXII. S. 257. Z. 35-36.

8189,„So sieht er, in anderen Büchern, die Stadt des Mittelalters, den Dom, den Turm, die Burg, sieht dies alles so, dass man sagen kann, er lebt darin, lebt in diesen architektonischen Konzeptionen stärker als in seinen menschlichen Gestalten, empfindet ihr stummes Dastehen, ihre Mächtigkeit, ihre konzentrierte, gleichsam in ein einziges nie auszusprechendes Wort zusammengesetzte Ausdrucksfähigkeit, ihre Schatten und Lichter, ihre Wuchten und Emporstreben, ihre Melancholie und ihren Stolz besser als die Regungen der menschlichen Seele.“ In: SW XXXII. S. 259. Z. 1-9.

8190Hier bezieht sich Hofmannsthal auf die Integration der Religion: „[...] hier gewann in einer neuen helldunklen Beleuchtung alles Seelische ein neues Ansehen und die früheren starren Begriffe von Bedeutend und Niedrig, Würdig und Gemein konnten sich nicht lange aufrechterhalten.“ In: SW XXXII. S. 262. Z. 8-11.

8191,„War man ganz unter dem Zauber des Grossen, des Vagen, des Sehnsüchtig-Grenzenlosen, der finsternen Erhabenheit, des

den Einfluss Corneille auf Hugo, den Hofmannsthal gezeitigt sieht innerhalb der Vorrede zu *Cromwell* („es brachten die einen das ans Licht, was die andern brauchten“).⁸¹⁹² Hofmannsthal sieht Hugo des weiteren beeinflusst durch die Werke des Ronsard,⁸¹⁹³ verweist auf Hugos Affinität zur Malerei, im Speziellen für Delacroix,⁸¹⁹⁴ seinen Zug zu den Saint-Simonisten⁸¹⁹⁵ oder den Rhythmus, dessen Zug zur Musik nur mit dem bei La Fontaine verglichen werden kann („der mit einem solchen Verse, funkelnd und schmetternd wie grelles Licht auf Harnischen und Trompeten“).⁸¹⁹⁶

Hofmannsthal verweist schon in *Das Leben ein Traum* (1901-1904), durch die Beschreibung der Szene im ersten Aufzug, auf die Einsamkeit und die Dunkelheit („Links der finstere Turm“),⁸¹⁹⁷ die Sigismund umgibt. Zudem verbindet Hofmannsthal bei Sigismunds erstem Auftritt im ersten Aufzug sein Leben mit der Dunkelheit,⁸¹⁹⁸ was dadurch bedingt ist, dass Sigismund nur zur Nacht aus seinem Turm entlassen wird, während er bei Tag in dem Turm gefangengehalten wird. Das einzige Leben, das Sigismund im entferntesten Sinne als Leben sehen kann, findet demzufolge in der Dunkelheit statt, während er die Zeit im Turm nicht nur mit der Einsamkeit, sondern auch mit Sprachentzug und fehlender Kommunikation verbindet. Draußen in der Dunkelheit, sehnt sich Sigismund nach der Kommunikation („Nun bin ich allein im Dunkel / Und will reden“).⁸¹⁹⁹ Doch Sigismund steht der Nacht nicht ungetrübt gegenüber: kann er sich während des Tages seinen Träumereien hingeben, trifft er in der Nacht nur auf Tiere. Durch diese wird sich Sigismund seines leeren Lebens nur noch stärker bewusst. Und weil er sich aus seinem Zustand nicht befreien kann, kompensiert Sigismund dies mit Tötungs-Gedanken gegenüber den Tieren, durch die er sich eine Erleichterung verschafft, sein Leben zu ertragen, fühlt er sich doch als Gefangener ohnmächtig und kann sich seine Macht nur durch Schwächere beweisen: „Dieses Spiel im Dämmerlicht, / Wenn ich dieses Spiel nicht hätte, / Wie ertrüg ich meine Tage, / Diesen Turm und diese Kette.“⁸²⁰⁰

Auch mit dem Erscheinen von Clotald, dem Bewacher Sigismunds und Gouverneur des Königs, hebt Hofmannsthal noch einmal die Handlungszeit der „Nacht[...]“⁸²⁰¹ hervor. Zudem führt Hofmannsthal dessen Tochter Rosaura ein, die im „tiefsten Dunkel“⁸²⁰² außerhalb des Turmes in einen Mantel gehüllt schläft. Durch den Mönch setzt Hofmannsthal des weiteren einen Bezug zwischen der Nacht und dem Tod, wenn er über den nahenden Tod des Königs spricht, und dessen Gefühle bald zu sterben, in Verbindung mit der Nacht setzt („Nächtlich meint er sie zu spüren“).⁸²⁰³ In Verbindung mit der Dunkelheit steht auch Clotalds Bestätigung seines Narzissmus, der durch seine Machtposition, der Bewacher Sigismunds zu sein, gespeist wird („Und mein Schicksal nickte mir, / Und es trieb auf dunklen Wegen / Mir die Kreatur entgegen“).⁸²⁰⁴

In der ersten Begegnung zwischen Rosaura und Sigismund, in der Umgebung des Turmes, die in der *Kritischen Ausgabe* unter 1/1H¹ geführt wird, schildert Hofmannsthal das sich Verirren Rosauras; zusammen mit ihrem Diener Clarin, hatte sie sich auf die Suche nach Astolf begeben, in den sie sich verliebt hatte. In der Umgebung des Turmes aber spürt Rosaura keine Beklemmung in der Dunkelheit, sondern wähnt sich

düsteren Prunkes gestanden, so ging von diesen Gedichten die nicht minder intensive Faszination der vollkommenen Klarheit, der süßen freudigen Vollkommenheit, der zauberhaft geschlossenen antiken Welt aus.“ In: SW XXXII. S. 263. Z. 14-19.

8192SW XXXII. S. 264. Z. 23-24.

8193So stellt Hofmannsthal fest, dass die Diktion Hugos „hier und da in ihrem Gefüge den Ronsard’schen Charakter, hie und da aber auch an ihrer Oberfläche, in einer einzelnen Kühnheit, die wie ein Glanzlicht aufgesetzt ist“ (SW XXXII. S. 264. Z. 35-37) trägt.

8194„Zuerst zogen ihn erhabene Stoffe an, die in das Helldunkel der grossen Poesie schon gehüllt waren: die Barke mit Dante und Vergil, oder das >>Gemetzel auf Chios<<, eine Orgie von Scharlach, Feuer und Wolkendunkel, eine Byronsche Atmosphäre. Allmählich aber wurde ihm jeder Stoff erhaben und grossartig.“ In: SW XXXII. S. 267. Z. 17-22.

8195Hofmannsthal verweist hier auf den Vertreter der Gruppe Pierre Leroux und sein Werk *De l’humanité*: „den Entwicklungsgang der Menschheit im ganzen umfassend, überblickt alles mit Leichtigkeit [...] und weiss den ungeheueren, ja verzweifelten Stoff mit der trügerischen Sicherheit eines Nachtwandlers zu durchschreiten.“ In: SW XXXII. S. 268. Z. 24-27.

8196SW XXXII. S. 271-272. Z. 36//1.

8197SW XV. S. 9. Z. 2.

8198SW XV. S. 13. Z. 7-8.

8199SW XV. S. 13. Z. 15-16.

8200SW XV. S. 14. Z. 19-22.

8201SW XV. S. 15. Z. 1.

8202SW XV. S. 15. Z. 1-2.

8203SW XV. S. 15. Z. 26.

8204SW XV. S. 17. Z. 30-32.

seit dem Tod ihrer Mutter zum ersten Mal wieder lebendig,⁸²⁰⁵ was dadurch bedingt ist, dass sie sich dem Geliebten nahe fühlt. Dabei scheint es jedoch auch, dass Rosaura die Dunkelheit nicht als Teil ihrer momentanen Umgebung ansieht, sondern im Gegenteil, in Verbindung mit der Überwindung des Gebirges setzt.⁸²⁰⁶ Rosauras positivem Bezug zur Dunkelheit, steht die Beklemmung des Dieners gegenüber, der die Dunkelheit an den Turm bindet, weshalb er auch die Dunkelheit als beängstigend einstuft.⁸²⁰⁷ Doch Rosaura glaubt sich nicht nur bereits auf dem Land ihres Geliebten stehend, sondern fühlt, in der Gegenwart der Nacht, gleichsam die Verbindung mit ihrem Geliebten: „Diese Nacht in diesem Lande / senkt auf ihn sich wie auf uns / nah, o nah sein!“⁸²⁰⁸ Durch das Aufeinandertreffen mit Sigismund jedoch kippt die positive Stimmung Rosauras in Bezug auf die Nacht; zwar erkennt sie in dem sich tierisch benehmenden Sigismund einen Menschen, doch will dieser sie ermorden, weil sie ihn gesehen hat. Erst als Sigismund sie als eine Frau erkennt, hatte Rosaura sich für die Reise in Männerkleidung gehüllt, will er sie bei sich behalten („Du und ich und Finsterniss / Niemand sonst“).⁸²⁰⁹

Mit Cotalds Erscheinen bricht Hofmannsthal die Bedrohung, zumindest in Bezug auf Sigismund, für Rosaura auf, obgleich sich Sigismund, von den Soldaten gefasst, auch hier schon als rasend zeigt. Sigismund verwünscht seine Wächter, wobei er sich selbst in Verbindung mit der Nacht und dem Traum stellt und zudem seine Gewaltbereitschaft äußert: „Eurer Nächste schimmster Alp / Kniet nicht so auf Eurer Brust / Wie ich mich auf Euch hinkniete / Eure Leiber zu zermahlen“.⁸²¹⁰

In dem Gespräch zwischen Clotald und Rosaura, findet sich die Nacht weitaus weniger positiv besetzt. Rosaura schildert Clotald, dass sie ihr Geliebter in dieses Land führt, der sich nicht mehr an die ihr gegebenen Schwüre zu erinnern scheint, die sie „Tag und Nächte“⁸²¹¹ geteilt hatten. Obwohl sich Clotald gegenüber Rosaura, die sich als seine Tochter erweist, und ihrem Diener gegenüber wenig empathisch noch liebend zeigt, lässt er ihr etwas zu essen bringen, nachdem er sie und ihren Diener festgesetzt hatte („Ihr habt nicht zu nacht gespeist“).⁸²¹²

Ebenfalls in dem sich anschließenden Teilstück II/1H¹, welches sich an die erste Begegnung zwischen Sigismund und Rosaura anschließt, zeigt sich ein Bezug zur Nacht durch Sigismund, der von Clotald wieder in den Turm gebracht wurde. Die Begegnung mit einer wirklichen Frau, hat die Sehnsucht Sigismunds nach einem wirklichen Leben noch stärker gefördert, als dass es die Geschichten Clotalds zuvor vermocht hatten, weshalb Sigismund nach dieser Begegnung noch stärker an seinem vergeudeten Leben leidet, und bekennt nun, sich „Tag und Nacht in dieser Gruft“⁸²¹³ nach Rosaura zu sehnen. Dabei bricht für Sigismund die vorhandene Erleichterung, die er in Bezug auf die Nacht vernommen hatte, auf; nicht nur der Tag wird für ihn nunmehr zu einem Zeitraum der Sehnsucht, sondern auch die Nacht.⁸²¹⁴

Im dritten Aufzug sieht sich Sigismund zwar in den königlichen Palast versetzt, doch kann er nicht begreifen, wodurch er, der vor Kurzem noch im Kerker lag, sich nun in dieser schönen Umgebung befindet. In einem Zustand von Haltlosigkeit, wähnt Sigismund, durch den Tag „Erlösung“⁸²¹⁵ gefunden zu haben, der sich als „Himmelsbote“⁸²¹⁶ auf ihm niedergelassen hat. Durch seine Haltlosigkeit stuft er nun die Nacht, mit der er zuvor die kurzfristige Befreiung aus dem Turm verbunden hatte, durchaus fragwürdig ein.⁸²¹⁷ Deutlich zeigt sich aber auch, dass das Erleben in den kostbaren Räumlichkeiten des Palastes von Sigismund in Verbindung mit dem Licht gesetzt wird („Hoch der Saal, ein großes Fenster, / Alles weit und hoch und hell.“).⁸²¹⁸

Auch Clotald nimmt Bezug zur Nacht, wenn er Sigismund erläutert, weshalb man ihn aus dem Turm gebracht hat, hat er doch das Wissen, was er Sigismund verschaffen kann, warum er aus dem Turm gebracht

8205SW XV. S. 185. Z. 5-7.

8206SW XV. S. 185. Z. 18-22.

8207SW XV. S. 185. Z. 26-32.

8208SW XV. S. 186. Z. 14-16.

8209SW XV. S. 188. Z. 36-37.

8210SW XV. S. 190. Z. 5-8.

8211SW XV. S. 193. Z. 17.

8212SW XV. S. 194. Z. 29.

8213SW XV. S. 202. Z. 15.

8214SW XV. S. 202. Z. 4-16.

8215SW XV. S. 204. Z. 7-10.

8216SW XV. S. 204. Z. 9.

8217SW XV. S. 204. Z. 11-14.

8218SW XV. S. 24. Z. 17-18.

wurde: „doch heute dich zu prüfen / hat man in verschwiegener Nacht / aus lebendg<en> Grabes Tiefen / dich an dieses Licht gebracht.“⁸²¹⁹

Im Zuge der demütigen Worte, mit denen die Prinzessin Sigismund als Erben Polens anerkennt, zeigt sich neuerlich eine Einbindung der Dunkelheit- und Lichtthematik. Sigismund kann seine Veränderung „aus dem Dunkel an das Licht“⁸²²⁰ immer noch nicht einordnen. Doch zeigt er sich als ein ästhetizistisch empfänglicher Mensch, ergreift er doch die Hand der Prinzessin, aus der er „Licht mit gierigen Strahlen“⁸²²¹ trinkt. Sigismund wähnt sich nun losgelöst von der Nacht und stehend im Licht, was sich auch zeigt, wenn er sein früheres Leben bedenkt, in das ihn der Vater gestoßen hat; war dieses doch von Dunkelheit bestimmt gewesen, als er ihn, gleich einem Tier, dem „Licht entwöhnt“⁸²²² hatte. Doch Hofmannsthal deutet auch an, dass Sigismund dem Wesen nach ein Ästhetizist und der Dunkelheit zugehörig ist, lässt er ihn doch von seinem „Augenstern“⁸²²³ sprechen. Mit der Rede des Königs, Sigismund könne bald erkennen, dass sich seine neue Machtposition als Traum erweise, bindet Hofmannsthal neuerlich die Nacht ein. Der König, der das Wesen seines Sohnes ahnt, ermahnt ihn, dass sich der „Traum von einer Nacht“⁸²²⁴ auch als Trug erweisen könnte.⁸²²⁵

Mit dem neuerlichen Aufeinandertreffen von Sigismund und Rosaura zeigt sich, dass die Frau neuerlich vor Sigismund zurückschreckt, erkennt sie in ihm die „Nachtgestalt“⁸²²⁶ von letzter Nacht, die sie mit Gewalt an sich gerissen hatte. Aber auch mit Clotalds Erscheinen wird Sigismund neuerlich daran gemahnt, dass seine vermeintliche Wirklichkeit sich doch nur wieder als Traum erweisen könne, als ein „Blendwerk einer Nacht“.⁸²²⁷ Mit der Wegsperrung Sigismunds zum Ende des dritten Aufzugs, kommt der König noch einmal auf die Warnung, die er seinem Sohn gegenüber ausgesprochen hatte, zurück. Er habe ihn gewarnt, dass sich alles nur als Traum einer „fieberhafte[n] Nacht“⁸²²⁸ erweisen könnte, gespeist von seinem eigenen Wesen.

Ebenso zeigt sich im vierten Aufzug eine vermehrte Einbindung des Nacht-Motivs. Sigismund sieht sich nun wieder in den Kerker versetzt, nachdem er erfahren hat, dass er der Erbe Polens ist. Auf den neuerlichen Ortswechsel muss Sigismund mit Verwirrung und Haltlosigkeit reagieren,⁸²²⁹ zumal ihm Clotald weismachen will, dass alles Erlebte nur ein Traum gewesen sei. Auch jetzt noch könne er seinen Wahn in seinem Blick sehen, das „irre[...] Licht“⁸²³⁰ in seinen Augen, denn Clotald will ihn glauben machen, dass er eine Nacht und einen ganzen Tag in diesem Turm geschlafen habe.⁸²³¹ Clotald bindet auch die Trennung zwischen Tier und Mensch an das Motiv, kann diese doch durch das Licht vollzogen werden. Weil das Geschehen von ihm als Traum herabgestuft wird, spricht er auch Sigismunds Morden die Realität ab; so habe er sein zum Mord bereites Wesen nur im Traum, in eben dieser Zelle und in der Dunkelheit, wüten lassen.⁸²³² Von Clotald dergleichen verwirrt, empfindet er eine Schmach ob dieser Träume, dieser „Nachtgewürme“,⁸²³³ dieser „grauenvolle[n] Nacht“,⁸²³⁴ die gespeist von seinem Wesen ist. Nach der scheinbaren Erkenntnis, dass wirklich alles nur ein Traum gewesen ist, bittet er Clotald, ihm das Licht in seiner Zelle zu lassen. So verbindet Sigismund, ebenso wie Clotald mit dem Traum primär die Nacht und die Dunkelheit, und da er sich der Träume erwehren will, verlangt es ihn nach Licht.⁸²³⁵ Clotald aber lässt ihn in der Nacht und Dunkelheit, will er ihn doch leiden sehen und ihn in Verwirrung lassen, in der Hoffnung es mögen ihn weitere Träume in der Dunkelheit ereilen, die ihn gänzlich verzweifeln lassen. Von Clotald in der Dunkelheit

8219SW XV. S. 205. Z. 39-42.

8220SW XV. S. 209. Z. 31.

8221SW XV. S. 209. Z. 27.

8222SW XV. S. 212. Z. 18.

8223SW XV. S. 212. Z. 17.

8224SW XV. S. 213. Z. 24.

8225SW XV. S. 213. Z. 22-27.

8226SW XV. S. 214. Z. 24.

8227SW XV. S. 216. Z. 33-35.

8228SW XV. S. 218. Z. 41.

8229SW XV. S. 23. Z. 22-27.

8230SW XV. S. 27. Z. 8.

8231SW XV. S. 29. Z. 11-17.

8232SW XV. S. 30. Z. 21-24.

8233SW XV. S. 31. Z. 28.

8234SW XV. S. 31. Z. 39.

8235„Laß mir doch das Licht, Clotald!“ In: SW XV. S. 32. Z. 13.

des Turmes zurückgelassen, bleibt ihm allein der schwache „Widerschein“⁸²³⁶ der Sterne und der „nächtige Wind“.⁸²³⁷ In faktischer Dunkelheit zurückgelassen, wähnt er auch das Volk, das in seinen Turm drängt, um ihn als Erben des Thrones aufzurufen, als Traumgestalten seines, durch die Dunkelheit gespeisten, Wesens. Auch in den zahlreichen Notizen Hofmannsthals zu den einzelnen Aufzügen zeigt sich die Einbindung von Nacht und Dunkelheit. So plante Hofmannsthal Clotalds Macht über Sigismund auch dadurch darzulegen, dass er ihm damit droht, ihn in eine Grube zu legen, damit er „das Licht des Tages“⁸²³⁸ nie mehr sehe. Aus den Notizen geht auch Sigismunds Wesensnähe zur Dunkelheit hervor; die Verbindung zur Dunkelheit und Sigismunds Drang ans Licht, wird bereits durch die Schilderung seiner Geburt deutlich: „Das Kind hob sich mit mächtigen Händen – an denen Krallen gewesen sein sollen – ans Licht und sass grinsend (es sass aufrecht!) auf der todten Mutter.“⁸²³⁹ Auch Sigismunds blasphemisches Wesen zeigt sich in Verbindung mit der Nacht; Sigismunds Verweigerung zu essen, führt Clotald dazu, ihn in der „Sternennacht“⁸²⁴⁰ nach draußen zu führen, wo er bekennt „das Königreich zu erwerben, das über diesen Sternen ist.“⁸²⁴¹ Hofmannsthal deutet aber in den Notizen auch an, dass die äußere Welt, ebenso wie das Licht, nicht von Sigismund ferngehalten werden kann („in die Dunkelheit seines Thurmes dingt Frühlingsahnung“).⁸²⁴² Des weiteren verweist Hofmannsthal durch den dritten Aufzug, in dem sich Sigismund auf dem Lustschloss befindet, durch den Mord an dem Kämmerer auf den Motiv-Komplex („Moment des finsternen Entschlusses“),⁸²⁴³ den er schließlich in der Dunkelheit tötet („inzwischen dunkelt es“).⁸²⁴⁴ Ebenso steht in den Notizen Sigismunds Verlangen nach Frauen in Verbindung mit der Dunkelheit,⁸²⁴⁵ ebenso wie das Hören der sexuellen Aktivität von Tieren. In den Notizen zum vierten Aufzug, in dem sich Sigismund wieder im Turm befindet, zeigt sich sein Wankelmut in Bezug auf Licht und Dunkelheit: so „schlägt [er] das Licht aus“,⁸²⁴⁶ verlangt aber sogleich von Clotald ein neues Licht. Aus den Notizen lässt sich auch eine Verbindung zwischen dem König und der Nacht erkennen; so ist er „nachts, allein mit 2 Vertrauten: Beichtvater und altem Diener [und] gesteht die eigentliche Ursache des ganzen, den furchtbaren Wahrtraum“.⁸²⁴⁷ So zeigt sich auch die Dunkelheit bewusst in Verbindung mit der Prophezeiung gesetzt.⁸²⁴⁸

Auch innerhalb der theoretischen Schriften zwischen 1902-1907 zeigt sich Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Motiv, so bereits durch Franz Grillparzers Werk in seiner *Einleitung zu einer neuen Ausgabe von >>Des Meeres und der Liebe Wellen<<* (1902). Aber auch hier steht das Motiv in Verbindung mit der Konzeption.⁸²⁴⁹ Diese Konzeption steht aber auch hier in Verbindung mit der dargestellten Liebe in Grillparzers Werk, neben dem *Romeo und Julia* für Hofmannsthal bloss erscheinen muss („hier aber sehet für immer die Liebe zwei liebliche Gestalten aneinander entzünden“).⁸²⁵⁰ Dabei zeigt sich die Nacht nicht in Verbindung mit der Beklemmung für die beiden Liebenden, sondern als „schützende Nacht“.⁸²⁵¹ Ebenso zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Betrachtung über den Autor Grillparzer, der dieses Werk, welches innerhalb der Konzeption für Hofmannsthal steht, erfunden hat; so stehen Tag und Nacht hier als Teil des Ganzen, wenn es heißt: „Wie er dies ersann, ein selig Fiebernder: dies Gestade des

8236SW XV. S. 32. Z. 19.

8237SW XV. S. 32. Z. 22.

8238SW XV. S. 232. Z. 23.

8239SW XV. S. 236. Z. 30-32.

8240SW XV. S. 234. Z. 3.

8241SW XV. S. 234. Z. 4-5.

8242SW XV. S. 232. Z. 34.

8243SW XV. S. 241. Z. 2.

8244SW XV. S. 242. Z. 10.

8245SW XV. S. 241. Z. 37, SW XV. S. 241. Z. 38-39.

8246SW XV. S. 243. Z. 2-3.

8247SW XV. S. 235. Z. 22-23.

8248„Schliesslich sah ich mich am grauenvollsten Ort den ich nie erblicken möchte, / es war der Ort meines Heulens und Zähneklapperns, mir tödlich wie der Blick / des Basilisken: die Nachtluft dort sog an meiner Kraft, die flüsternden Blätter / [...]: dort lag ich vor meinem Sohn: alle standen um / mich, sahen auf mich und niemand half mir. Die Sterne sahen herab, gesättigt / funkelten sie, keine Hand von Engeln tauchte nieder mich verkehrten Abraham / zu retten.“ In: SW XV. S. 237. Z. 11-18.

8249SW XXXIII. S. 19. Z. 4-8.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 19. Z. 17.

8250SW XXXIII. S. 19. Z. 23-24.

8251SW XXXIII. S. 19. Z. 26.

Lebens und des Todes, diesen Thurm, dies Hüben und Drüben, dies Kommen und Gehen, und diesen Tag nach dieser Nacht, diesen Tag hüben bei ihr und drüben bei ihm“. ⁸²⁵² Dies wiederum schließt keineswegs aus, dass die Nacht mitunter mit dem Tod verbunden wird („wie er um sie her das Meer aufschäumen ließ und die Nacht und den Tod, alle Süße und allen Schauder in eine Trunkenheit vereinen“). ⁸²⁵³ So zeigt sich das Motiv des weiteren in der Schrift durch einen Bezug auf Grillparzers Zeit, ⁸²⁵⁴ als auch durch den Grillparzers Werk Lesenden („Der Glückliche liest es, der die unerschöpflichen Nächte kennt“). ⁸²⁵⁵ Ebenso zeigt sich die Einbindung des Motivs in *Aus einem alten vergessenen Buch* (1902) in Bezug auf Hofmannsthals Zitate aus dem Buch *Traditionen zur Charakteristik Oesterreichs unter Franz dem Ersten* (1844) von Friedrich Anton von Schönholz. Hofmannsthal verbindet in dieser Schrift das Lesen von Romanzen und Schäferliedern mit der Dämmerung oder der Nacht bei einem Licht. ⁸²⁵⁶ Des weiteren verweist Hofmannsthal aber auch auf „>>Tausend und Eine Nacht<<“ ⁸²⁵⁷ und „Young’s Nachtgedanken“. ⁸²⁵⁸ In der *Ansprache im Hause des Grafen Lanckoroński* (1902) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Betrachtung der Kunst. Hofmannsthal bezieht sich hier mitunter auf die Gewalt der Kunst, die diese über den Menschen gewinnen kann und vergleicht diese mit den Schatten, die sich aus der Dunkelheit Odysseus’ bemächtigen wollten. Primär jedoch zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Ergriffenheit durch die Kunst. ⁸²⁵⁹ Ebenso zeigt sich das Motiv in *Die Duse im Jahre 1903* (1903) in Bezug auf die Kunst, hier die einer Schauspielerin, die den Menschen ergreift. ⁸²⁶⁰ In dieser Schauspielerin, so Hofmannsthal, liegt etwas was die Romantiker verzaubert hätte, nämlich ein „sonderbares magisches Licht“. ⁸²⁶¹ Hofmannsthal bindet aber auch die Dunkelheit in die Beschreibung dieser Schauspielerin ein, wenn es darum geht, eine negative Empfindung auszudrücken: „Sie hat nur gespielt. Und das Dunkel eines geheimen Unmuthes, einer geheimen Enttäuschung legt sich als ein neuer wundervoller Schatten auf die tragische Maske, die ihr Antlitz ist.“ ⁸²⁶² Hofmannsthal deutet aber auch die entdeckte Lüge auf der Bühne an; die „erfundenen Begebenheiten“ ⁸²⁶³ werden gereinigt werden und sie wird wieder auftreten, „allein, eine keusche Lampe neben sich statt des erlogenen Lichtes der Soffiten“. ⁸²⁶⁴ Deutlich zeigt sich die Einbindung des Motivs innerhalb einer Bühnendarstellung auch in *Szenische Vorschriften zu >>Elektra<<* (1903). Hofmannsthal geht in dieser Schrift ausführlichst auf die Beleuchtung der Bühne ein. ⁸²⁶⁵ Während der Szene zwischen Chrysothemis und Elektra schwindet ein Teil der Röte zu Gunsten einer Dunkelheit („der ganze Hof versinkt in Dämmerung“). ⁸²⁶⁶ Durch den Zug der Klytämnestra wird die Dunkelheit wiederum durchbrochen, ⁸²⁶⁷ denn auch Klytämnestra sollte, konträr zum Hof, angeleuchtet werden: „ihr prunkendes Gewand grell beleuchtet – fast wie ein Wachsfigurenbild – von je einer Fackel links und rechts. Der Hof liegt im Dunkel. Klytämnestra tritt in die Tür, zwei Fackelträger hinter ihr in den dunklen Hof, auf Elektra fällt flackerndes Licht.“ ⁸²⁶⁸ Mit dem Weggang der Begleiterrinnen der Klytämnestra wiederum fällt nur noch ein „sehr

8252SW XXXIII. S. 19-20. Z. 35-36//1-2.

8253SW XXXIII. S. 20. Z. 4-6.

In dem Sinne, heißt es auch: „wie er, der Trunkenheit des Todes nah sich fühlend, der Lampe nicht vergaß, deren Licht die Wonne bescheint, und die vor dem Anhauch des Grauens verlischt“. In: SW XXXIII. S. 20. Z. 8-10.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 20. Z. 15, SW XXXIII. S. 20. Z. 21.

8254SW XXXIII. S. 20. Z. 35-37.

8255SW XXXIII. S. 21. Z. 11-12.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 21. Z. 32.

8256Siehe: SW XXXIII. S. 15. Z. 19-22.

8257SW XXXIII. S. 15. Z. 40.

8258SW XXXIII. S. 18. Z. 28.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 16. Z. 10.

8259SW XXXIII. S. 8. Z. 12-15.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 8. Z. 5-8.

8260SW XXXIII. S. 23. Z. 12-16.

8261SW XXXIII. S. 24. Z. 3.

8262SW XXXIII. S. 24. Z. 15-17.

8263SW XXXIII. S. 25. Z. 18-19.

8264SW XXXIII. S. 25. Z. 22-23.

8265SW XXXIII. S. 45. Z. 4-8.

8266SW XXXIII. S. 45. Z. 9.

8267SW XXXIII. S. 45. Z. 11-12.

8268SW XXXIII. S. 45. Z. 14-17.

schwaches flackerndes Licht“⁸²⁶⁹ auf die Szene; was schließlich wieder zunimmt, nachdem Klytämnestra mehrere Fackelträger zu sich ruft, wird die Szene nun für einen Augenblick „ganz hell“. ⁸²⁷⁰ „Sie gehen ab, nun Dunkel im Hof, der Abendhimmel aber rechts, sowie er sichtbar ist, noch hell in den wechselnden Tönen.“⁸²⁷¹ Für Hofmannsthal ist das Motiv in dieser Schrift auch von besonderer Bedeutung, weil er sich diesem Motiv bedient, die Atmosphäre des Stückes zu steuern.⁸²⁷² Es ist die Vertraute Klytämnestras, die in einen Ring neben der Haustür ein Licht steckt, welches von Elektra ergriffen wird, um Ägysth entgegenzugehen: „Dann bleibt die Fackel in dem Ring, erleuchtet flackernd den Hof bis zum Schluß.“⁸²⁷³ Ein weiterer Bezug zum Motiv zeigt sich auch durch die Kleidung der beiden Männer Orest und dem Greis („und darf an die Stimmung orientalischer Märchen anklingen, aber in finsternen, wenn auch keineswegs toten Farben“).⁸²⁷⁴ Ebenso zeigt sich Hofmannsthals Beschäftigung mit dem Motiv als Stimmungsgeber in der Schrift *Die Bühne als Traumbild* (1903) (SW XXXIII. S. 41. Z. 1-11). Von dem Bühnenbildner erwartet Hofmannsthal, dass er „solche Strahlen in der Hand hat“, ⁸²⁷⁵ so dass er demjenigen, der in großer Bedrängnis und Todesangst ist, den „Strahl der Seligkeit“⁸²⁷⁶ spenden kann, vor dem „alles Dunkel weicht“. ⁸²⁷⁷ Hofmannsthal bindet aber auch hier das Motiv an die Konzeption, verlangt er doch von dem Bühnenbildner, dass die „Einfachheit“⁸²⁷⁸ bei der Schaffung des Bühnenbildes walten solle, dass seine Mauern denen des Traumes gleichen, „und ihr ganzes Leben wird das unerschöpfliche Spiel des Lichts sein“. ⁸²⁷⁹ Will der Bühnenbildner aber wirklich „seine Lichter auf seine einfachen gemalte[n] Wände“⁸²⁸⁰ werfen, dann bedarf er seiner eigenen Seele. ⁸²⁸¹ Ebenso zeigt sich das Motiv eingebunden in der Schrift *Sommerreise* (1903) und zwar gebunden an die Erlebnisse der Reise. ⁸²⁸² Hofmannsthal schildert aber auch hier das Erleben als ein großes Ganzes, als unter der Konzeption stehend, als in einer Welt stehend, in der Dunkelheit und Licht nebeneinanderstehen (SW XXXIII. S. 28-29. Z. 38-41//1-2). ⁸²⁸³ Dunkelheit, dies zeigt sich auch hier, wird damit nicht nur negativ besetzt, d.h. mit einer ästhetizistischen Verblendung, sondern wird als Teil der den Reisenden umgebenen Natur betrachtet („das dunkle, geheimnisvolle Glück der Erde“). ⁸²⁸⁴ Eben dies zeigt sich auch anhand der Rotonda: „Gemächer sind versenkt unter die vier freien Treppen und blicken aus vergitterten Fenstern finster wie Sklaven, auf deren Nacken diese Herrlichkeit lastet.“⁸²⁸⁵ Ebenso zeigen sich Bezüge in den Werken *Eine Vorrede*. <*Gustave Flaubert: Der Roman eines jungen Mannes*> (1904) durch das Buch Flauberts (*Éducation Sentimentale*) und dahingehend durch die Arbeit des Übersetzers Alfred Gold,⁸²⁸⁶ in *Lafcadio Hearn* (1904) durch den Tode Hearn, der „heut nacht, oder heut

8269SW XXXIII. S. 45. Z. 20.

8270SW XXXIII. S. 45. Z. 22.

8271SW XXXIII. S. 45. Z. 22-24.

8272SW XXXIII. S. 45. Z. 24-29.

8273SW XXXIII. S. 45. Z. 33-34.

8274SW XXXIII. S. 46. Z. 17-19.

8275SW XXXIII. S. 41. Z. 11-12.

8276SW XXXIII. S. 41. Z. 17.

8277SW XXXIII. S. 41. Z. 18.

„[...] anstatt in den unbestimmten dunkel umhüllten Raum, den geheimnisvollen, von der Magie des Ungewissen bewohnten, seine Lichter voll unsäglicher Traumkraft fallen zu lassen?“ In: SW XXXIII. S. 41. Z. 24-26.

8278SW XXXIII. S. 41. Z. 27-28.

8279SW XXXIII. S. 41. Z. 34-35.

8280SW XXXIII. S. 42. Z. 3.

8281SW XXXIII. S. 42. Z. 9, SW XXXIII. S. 42. Z. 13, SW XXXIII. S. 42. Z. 29-35, SW XXXIII. S. 43. Z. 9-12.

8282SW XXXIII. S. 27. Z. 14-18.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 27. Z. 25, SW XXXIII. S. 27. Z. 29-31, SW XXXIII. S. 28. Z. 24, Siehe: SW XXXIII. S. 30. Z. 26.

8283„[...] die unsägliche Süßigkeit dieser Landschaft auskosten, aussaugen wie eine Frucht diese süße Vermischung von Weite und Nähe, von Dunkel und Helle, von Tag und Traum.“ In: SW XXXIII. S. 30. Z. 16-18.

8284SW XXXIII. S. 31. Z. 22.

8285SW XXXIII. S. 32. Z. 11-14.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 32. Z. 24, SW XXXIII. S. 32. Z. 35, SW XXXIII. S. 33. Z. 12.

8286„[...] so denke ich, es muß Ihnen zuweilen gewesen sein, wie einem Menschen, der allein, mit seiner kleinen Lampe und seinen Werkzeugen, einen Stollen durch das Innere eines Berges triebe, eines lebendigen Berges voll so furchtbaren inneren Druckes, daß er jeden Stein der kaum erbauten Wölbung der Nacht zu Staub zermalmt.“ In: SW XXXIII. S. 52. Z. 7-12.

früh“⁸²⁸⁷ gestorben ist,⁸²⁸⁸ in *Madame de La Vallière* (1904) durch die Duldsamkeit der Frau,⁸²⁸⁹ in *Die Briefe Diderots an Demoiselle Voland* (1905),⁸²⁹⁰ in *Der Tisch mit den Büchern* (1905) durch die sich stapelnden Bücher, deren Masse man mitunter als einen „entsetzlichen Alpdruck bei hellichtem Tag“⁸²⁹¹ empfindet,⁸²⁹² in *<Dem Gedächtnis Schillers>* (1905) durch Schillers Lebensweg,⁸²⁹³ in dem *Prolog zu Ludwig von Hofmanns Tänzen* (1905) durch den Maler Ludwig von Hofmann (1861-1945) und dessen Werke („So kommen wir da und dort langsam ans Licht“),⁸²⁹⁴ in *Schiller* (1905) mitunter durch dessen Verhältnis zu Goethe⁸²⁹⁵ und durch die literarische Entwicklung in Deutschland, von Maria Stuart zu Siegfried,⁸²⁹⁶ als auch in *Eines Dichters Stimme* (1905), wenn es heißt: „Nie zuvor hat es in Wahrheit so viele gegeben, in denen eine Stimme schlief. Es war eine schwere beklommene Nacht, die selbst die Düfte der Blumen gebunden hält; aber der leiseste Windhauch löst alles. Wir sollen von einer Welt Abschied nehmen, ehe sie zusammenbricht.“⁸²⁹⁷ Auch in der Besprechung *Das Mädchen mit den Goldaugen* (1905) von Balzacs Erzählung (*La fille aux yeux d'or*, 1833) zeigt sich die Verwendung des Motivs und zwar mitunter durch das Buch.⁸²⁹⁸ Die Geschichte zwischen Henry de Marsay und dem Mädchen sei eine Geschichte gebaut aus „fahlem Licht und schwarzer Finsternis“,⁸²⁹⁹ dessen „Ende aus 1001 Nacht“⁸³⁰⁰ sein könnte: „Dies ist eines seiner Bücher, die Erzählung einer Nacht, einer Nacht von tausend Nächten.“⁸³⁰¹ Hofmannsthal hinterfragt zwar das Schicksal des Protagonisten Henry de Marsay („Und mit anderen dunkleren Schicksalen?“),⁸³⁰² aber das Motiv findet sich auch eingebunden durch die Schilderung der Konzeption und dahingehend mit dem Licht.⁸³⁰³ Des weiteren bindet Hofmannsthal das Motiv auch in *Der begrabene Gott, Roman von Hermann Stehr* (1905) ein, und zwar durch die Lektüre des Buches. Ebenso wie die Nacht beklemmend sein kann, kann dies auch der Tag, wie sich in dieser Schrift zeigt: „Da wir uns aufsetzten, war Tag, und gräßlich war das Bette, gräßlich dies Sich-aufsetzen, ohne Erbarmen das Licht, das dann durch die Scheiben kam, fürchterlich über die Möglichkeit die Mauer des Nachbarhauses, dastehend in einem fahlen Schein ohne Schatten.“⁸³⁰⁴ Nicht das Licht, sondern die Dunkelheit wird von Hofmannsthal hier zu Beginn der Schrift in Verbindung mit dem Werk gesetzt: „Hier ist etwas gemacht aus dem Dunkelsten und Tiefsten des Lebens.“

8287SW XXXIII. S. 53. Z. 5-6.

8288Dabei beschreibt er die Trauer Japans um ihn: „[...] und in zehntausend Häusern wird in stummer, stolzer Frömmigkeit, ohne Heulen und Weinen für einen Toten ein kleines Mal gerichtet, ein freundliches Licht entzündet.“ In: SW XXXIII. S. 53. Z. 16-18. Hofmannsthal bezieht sich mitunter auch auf Hearn's Anekdote: „>>Die Macht des Karma<<, in denen tiefe und schwer zu fassende Dinge wie aus tiefem Meeresgrund ans Licht gebracht und aneinandergereiht sind.“ In: SW XXXIII. S. 55. Z. 1-3.

8289SW XXXIII. S. 57. Z. 20-30.

8290„Einer ist auf einer Reise geschrieben, in einem Landgasthaus, und da das Licht eher ausging als der Drang, das geliebte Wesen mit Worten zu umfassen, so ist der ganze Brief so im Dunkel hingewühlt.“ In: SW XXXIII. S. 67. Z. 18-20.

Das Licht zeigt sich hier in Verbindung mit dem Autor: „Ein einzig Individuum. War da und leuchtete, lebte, liebte. Leuchtete und wärmte.“ In: SW XXXIII. S. 66. Z. 7-8.

8291SW XXXIII. S. 58. Z. 23-24.

8292SW XXXIII. S. 60. Z. 30.

8293„Sein Leben und sein Tod gleichen dem des Fackelläufers, der in sich verzehrt, aber mit brennendem Licht ans Ziel kam, sterbend hinstürzte und so stürzend, so sterbend ein ewiges Sinnbild blieb.“ In: SW XXXIII. S. 93. Z. 10-13.

8294SW XXXIII. S. 101. Z. 20-21.

8295„Mit Goethe ist man zuweilen im Herzen der Dinge. Goethe und er stehen zueinander wieder Gärtner und der Schiffer. Aber in großen Nächten rechte der stille Gärtner seine Hand zu den Sternen empor und war mit ihnen vertraut wie mit den Blumen seines Gartens, und der Schiffer hatte nichts als sein mutvolles Herz und sein Schiff, mit dem die Winde spielten.“ In: SW XXXIII. S. 72-73. Z. 35-37//1-3.

8296Abseits steht für Hofmannsthal Friedrich Hebbel: „von tiefer Einsamkeit umflossen, wie eine Felseninsel, deren innerer Kern ein glühender Fruchtgarten ist: hier spricht die Blume und es spricht das Gestein, ja, der tiefste Schmerz trägt hier Früchte wie ein großer, in Nacht wurzelnder Baum.“ In: SW XXXIII. S. 75. Z. 21-24.

8297SW XXXIII. S. 98. Z. 2-6.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 98. Z. 33-34.

8298SW XXXIII. S. 96. Z. 2-7.

8299SW XXXIII. S. 96. Z. 11.

8300SW XXXIII. S. 96. Z. 15.

8301SW XXXIII. S. 97. Z. 9-10.

8302SW XXXIII. S. 97. Z. 14.

8303„[...] Wundervolles Gewirr von Schicksalsfäden, nie wieder von einem menschlichen Hirn zu ersinnendes! Glückliche Unvollkommenheit unseres Gedächtnisses: wir können uns endlos in dieser Welt bewegen, Gesichter tauchen auf, auf denen Schicksale geschrieben sind, von einem aufs andere fällt ein zuckendes Licht.“ In: SW XXXIII. S. 97. Z. 15-20.

8304SW XXXIII. S. 70. Z. 6-9.

Unseres Lebens und des Lebens aller Kreaturen. Hier greift im Finstern eine riesige Hand, eine Schöpferhand, um das Ganze von drei Menschen herum und kommt dabei an die dumpfen Ketten, die alles Irdische aneinanderknüpfen“. ⁸³⁰⁵ Dagegen zeigt sich wiederholt die Verbindung zwischen dem Leben und der Dunkelheit: „Aber hier ist aus dem Dunkelsten und Tiefsten des Lebens etwas gemacht, mit einer riesigen Hand. Etwas Deutsches. Etwas, das nicht wieder aus uns heraus will.“ ⁸³⁰⁶ Hofmannsthal bezieht sich, durch Stehrs Werk, aber auch auf den Maiaufstand 1848 in Dresden und dahingehend auf das Sterben der Menschen, was ihn den Autor hervorheben lässt, im Sinne des Ganzen. ⁸³⁰⁷ Auch durch *Sebastian Melmoth* (1905) zeigt sich Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Motiv, so mitunter durch Oscar Wildes gesellschaftlichen Absturz, der ihn letztendlich dazu brachte, „einige Jahre im Dunkel dahinzuleben“. ⁸³⁰⁸ Hofmannsthal stellt sich hier gegen die allgemeine Meinung, dass Wilde ein Ästhet gewesen sei, zeigte er sich doch sehnsüchtig und gleichsam furchtsam gegenüber dem Leben, welches ihn „aus dem Dunkel anzuspringen“ ⁸³⁰⁹ drohte.

Vor allem aber zeigt sich das Motiv auch in der Schrift *Shakespeares Könige und grosse Herren* (1905), gebunden an die Konzeption. Hofmannsthal spricht hier zu den Zuhörenden, zu denen er sagt, dass er nicht glaube, ihnen noch etwas Neues berichten zu können („keine der Dunkelheiten, wofern es noch Dunkelheiten gibt, mit denen Sie ringen, konnte von mir ihre Durchleuchtung erhoffen“). ⁸³¹⁰ Während seine Zuhörer keineswegs die Konzeption verinnerlicht haben, spricht durch Hofmannsthal jemand zu ihnen, der dies getan hat, „für dessen Augen dies ungeteilte Licht die Abgründe und die Gipfel des Daseins bestrahlt“. ⁸³¹¹ Lediglich „verdunkelt“ ⁸³¹² sei ihr Empfinden für den lebendigen Leser, und doch wissen sie darum, seine Zuhörer, dass dies eben die wahren Leser der Shakespeare'schen Dramen seien. Die Leser von denen Hofmannsthal sprechen will, sind ein „Resonanzboden“ ⁸³¹³ für die Einheit des Seins. Für sie existiert nicht nur die Figur des König Lear, dessen „Herz der finstern Nacht“ ⁸³¹⁴ preisgegeben ist, sondern für sie gibt es Begegnungen, „bei denen nicht die Seele sich angstvoll ins Dunkel drückt“. ⁸³¹⁵ Dies führt Hofmannsthal dazu, sich mit den verschiedenen Stimmungen des Lesenden auseinanderzusetzen. ⁸³¹⁶ Auf einem Baumstamm niederlassend, nimmt er das Buch zur Hand: „Da tritt Prospero aus der Höhle, ein Schatten von Müdigkeit ist auf seinem adeligen Gesicht, und Mirandas Blumenhände greifen nach der Spange, ihm den dunklen Zaubermantel von der Schulter zu lösen. Und nun ist er, der Leser, nur ein Instrument: nun spielt das Buch auf ihm.“ ⁸³¹⁷ Mitunter aber nimmt der Lesende auch *Measure for Measure* zur Hand, welches voll von „finsternen Stellen“ ⁸³¹⁸ ist und welches den Menschen nicht so leichtfertig zu ergreifen im Stande ist, wie der *Sturm*. ⁸³¹⁹ So verwendet Hofmannsthal das Motiv hier dahingehend, die Konzeption der Ganzheit in diesem Werk dazulegen (SW XXXIII. S. 82. Z. 15-31). ⁸³²⁰ Licht und Dunkelheit, das sagt Hofmannsthal wiederholt in dieser Schrift, sind primär nichts Gegensätzliches, sondern sind Teil des Ganzen. ⁸³²¹ Dieses Ganze lässt sich nicht nur anders zu der Dunkelheit stellen („Die Finsternis drückt nicht, sie macht

8305SW XXXIII. S. 69. Z. 2-6.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 69. Z. 8, SW XXXIII. S. 70. Z. 3.

8306SW XXXIII. S. 70. Z. 25-27.

8307SW XXXIII. S. 71. Z. 3-7.

8308SW XXXIII. S. 62. Z. 4.

8309SW XXXIII. S. 63. Z. 35-36.

8310SW XXXIII. S. 76. Z. 10-12.

8311SW XXXIII. S. 76. Z. 31-32.

8312SW XXXIII. S. 76. Z. 34.

8313SW XXXIII. S. 78. Z. 11.

8314SW XXXIII. S. 78. Z. 20-21.

8315SW XXXIII. S. 78. Z. 39-40.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 78-79. Z. 40-41//1-3.

8316SW XXXIII. S. 80. Z. 19-20, SW XXXIII. S. 81. Z. 2.

8317SW XXXIII. S. 81. Z. 8-12.

8318SW XXXIII. S. 81. Z. 19.

8319SW XXXIII. S. 81. Z. 24-35.

8320SW XXXIII. S. 83. Z. 33.

8321SW XXXIII. S. 85. Z. 34-39.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 86. Z. 1-8, SW XXXIII. S. 86. Z. 12-13.

jauchzen“),⁸³²² sondern auch der Tod muss als Teil des Lebens verstanden werden.⁸³²³ Hofmannsthal aber verbindet mit dem Erkennen des großen Ganzen, der Verbindungen innerhalb des Werkes und zwischen diesen Werken primär das Licht,⁸³²⁴ heißt es doch: „Um alle diese herum ist dieses Licht und diese Luft so voll und so stark, daß es niemals möglich war, es zu übersehen.“⁸³²⁵ Dabei erkennt Hofmannsthal in dem Werk durchaus Wesensunterschiede zwischen den einzelnen Figuren, was aber kein Widerspruch im Sinne der Konzeption ist; so sieht er neben den Jünglingen wie Romeo, den Mann Brutus stehen, von dem ausgehend Hofmannsthal darlegt, dass die Werke Shakespeares erfüllt sind von dem „Licht dieses adeligen Wesens, in dessen Strahl alle anderen Figuren sich modellieren, indem sie nahe an Brutus herantreten“.⁸³²⁶ Dies wiederum lässt Hofmannsthal auf die Figur der Portia verweisen, die in eben diesem Licht steht, das von Brutus ausgeht,⁸³²⁷ jenes Licht welches sich eben auch in *Richard II.* zeigt.⁸³²⁸ „Sie sind ein Geheimnisvolles und das Wort »Atmosphäre« bezeichnet sie in ebenso unzulänglicher, fast leichtfertiger Weise wie das Wort »Helldunkel« ein gleich Geheimnisvolles in Rembrandts Werk.“⁸³²⁹ Ebenso zeigt sich Hofmannsthals Auseinandersetzung mit Licht und Dunkelheit in der Schrift *Die unvergleichliche Tänzerin* (1906) durch die Tänzerin Ruth St. Denis, die die „dunkleren Länder hinter Indien“⁸³³⁰ kennt, aber auch durch Hofmannsthals Bezugnahme zu der eigenen Zeit in der Hearn lebt, der ihnen Japan nahebringt und „dabei unsere eigene Antike, unsere eigene Gegenwart so neu als zauberhaft erleuchtet“.⁸³³¹ Erlebt habe Hofmannsthal die Tänzerin nur eine Viertelstunde lang, doch zeigt sich innerhalb dieses Erlebens ebenso die Bezugnahme zum Motiv: „Priester kauerten an der Erde, berührten mit der Stirn die Stufen des Altars, übten im Halbdunkel irgendwelche Bräuche. Das ganze Licht, ein blaues, starkes Licht, fiel auf das Standbild der Göttin. [...]“⁸³³² Auch in dem *Brief an den Buchhändler Hugo Heller* (1906), wenn Hofmannsthal Heller einige bedeutsame Bücher nennt, zeigt sich die Einbindung von Licht und Dunkelheit. So nennt Hofmannsthal dem Verleger mitunter *Die Korrespondenz des Abbé Galiani*,⁸³³³ sowie die Briefe Hebbels,⁸³³⁴ ein Buch von Kant⁸³³⁵ oder die späteren Werke Ibsens.⁸³³⁶ Ebenso zeigt sich ein Bezug zum Motiv in der Schrift *Gärten* (1906), hier durch Napoleons Verlangen, die Gärten mit sich nehmen zu wollen („weil diese zu engen und zu hohen Mauern wie ein finsterner Kuraß die ganze Schönheit dieser Stadt ausmachen“),⁸³³⁷ als auch durch Hofmannsthals Vernachlässigung der exotischen Gewächse in den neuen modernen Gärten; denn diese Exoten, so Hofmannsthal, sind in den Gärten nicht heimisch, ihnen ist das „Licht“⁸³³⁸ nicht stark genug. Auch in der *Einleitung zu dem Buche genannt die Erzählungen der*

8322SW XXXIII. S. 86. Z. 10-11.

8323SW XXXIII. S. 86. Z. 28.

8324SW XXXIII. S. 86. Z. 35.

8325SW XXXIII. S. 87. Z. 22-23.

8326SW XXXIII. S. 88. Z. 24-25.

8327 „Und Portia! Sie hat nur diese eine, nie zu vergessende Szene. Sie ist ganz umwoben von Brutus' Atmosphäre. Ganz aus diesem Licht, das von ihm ausstrahlt, ist ihr edles Gesicht modelliert. Oder strahlt das Licht von anderswo her, und sind beide, Brutus und Portia, aus diesem Licht und seinem Dunkel modelliert? Wer kann vor einem Rembrandt sagen, ob die Atmosphäre um der Gestalten willen da ist, oder die Gestalten um der Atmosphäre willen? Aber es gibt einige Stellen, die sichtlich nur da sind, um das ganze Licht zu fangen, das die Seele dieser Atmosphäre ist.“ In: SW XXXIII. S. 88-89. Z. 41//1-8.

8328SW XXXIII. S. 90. Z. 21, SW XXXIII. S. 90. Z. 29.

8329SW XXXIII. S. 91. Z. 15-17.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 92. Z. 24.

8330SW XXXIII. S. 116. Z. 9-10.

8331SW XXXIII. S. 117. Z. 14-15.

8332SW XXXIII. S. 118. Z. 1-8.

8333 „Ja, man wird in den Fall kommen, den tiefsten, den feinsten, den umfassendsten Geist, den die Halbinsel hervorgebracht, sich herbeizuziehen und der Gedanke an Lionardo wird die leuchtende Klugheit dieses Weltgeistlichen nicht verdunkeln.“ In: SW XXXIII. S. 110. Z. 31-35.

8334 „Wie sich Leben und Produktion im schöpferischen Menschen unlöslich verklammern, eines aus dem anderen dunkle Nahrung saugt, da hienin zu blicken gewährt dieses Buch wie keines.“ In: SW XXXIII. S. 111. Z. 38-40.

8335 „[...] und nun im ganzen die Struktur begreife und mit dem Blick genieße, deren einzelne Unebenheiten ihm fast den Hals gekostet und manchen Moment verdüstert hätten.“ In: SW XXXIII. S. 114. Z. 33-36.

8336 „[...] der wiederholte Ausdruck dieser dunklen innerlichen Feindseligkeit nicht ganz ohne Kommentar verständlich wäre, der fände hier den Kommentar. Es gibt kaum ein Buch, das sich der Seele mit solchem Zwang bemächtigt als diese Briefe, besonders die aus den ersten finsternen Jahrzehnten.“ In: SW XXXIII. S. 112. Z. 1-5.

8337SW XXXIII. S. 103. Z. 31-33.

8338SW XXXIII. S. 108. Z. 30.

Tausendundein Nächte (1906) bindet Hofmannsthal das Motiv ein. So sieht er in den Erzählungen eine immense Lebendigkeit und verbindet diese mit dem Licht.⁸³³⁹ Es ist eine beispielhafte Sinnlichkeit, die Hofmannsthal von „innen her mit eigenem Lichte sich erleuchten“⁸³⁴⁰ sieht.⁸³⁴¹ Beispielhaft führt Hofmannsthal die Liebesgeschichte zwischen Alischar und Summurud an. So will der Liebende seine Geliebte um „Mitternacht“⁸³⁴² aus den Händen des Christen befreien. Doch ein zwanghafter Schlaf überfällt ihn, „als hätte das Geschick aus dem Dunkel ihn lähmend angehaucht“.⁸³⁴³ Statt Alischar ist es schließlich ein Kurde, der den Schlaf des Geliebten ausnutzt und mit der schönen Frau in der Nacht entkommt, wobei Hofmannsthal gleichsam einen Zug zum Licht vollzieht, wenn es heißt: „dies Nachdenken der Schönen, während sie durch die Nacht hinaus auf den Schultern des wüsten Räubers, dieser Augenblick der Entdeckung und dies unglaubliche Gleichnis, das uns mit eins in den hellen Tag, ins Gehöfte hinausweist“.⁸³⁴⁴

Auch in *Der Dichter und diese Zeit* (1906) zeigt sich das Motiv und zwar dahingehend, dass Hofmannsthal über den gegenwärtigen Dichter sprechen will. So will er seinen Zuhörern spürbar machen, dass dieses Thema nicht nur unter diesem „künstlichen Licht“⁸³⁴⁵ von Bedeutung ist. Hofmannsthal thematisiert auch in dieser Schrift den Lesenden, der in der „entseelteste[n] aller Literaturen“⁸³⁴⁶ noch eine Lebendigkeit sucht, sehnt er sich doch nach dem Halt, den er früher in der „dämmernden“⁸³⁴⁷ Umgebung einer Kirche gefunden hat. Hofmannsthal glaubt also, dass die Lesenden selbst hinter dem Journalisten, der ihnen die „grellen Lichter des großen Lebens über den Weg wirft“,⁸³⁴⁸ den Dichter suchen. So sieht Hofmannsthal selbst in dem einfachsten „Zeilenschreiber“,⁸³⁴⁹ so „unwürdig er dieses Lichtes sein mag“,⁸³⁵⁰ einen leichten Glanz des Dichterischen liegen, bedient er sich doch des gemeinsamen Instrumentes, „einer lebendigen Sprache“.⁸³⁵¹ Hofmannsthal vergleicht in dieser Schrift den Dichter mit einem Pilger, der sein Heim und seine Familie verlassen hatte, um das Heilige Land zu erreichen, und der nach seiner Rückkehr in sein Haus, nunmehr ein Bettler zu sein scheint („Das Gesinde wies ihn unter die Treppe, wo nachts der Platz der Hunde ist“).⁸³⁵² Hofmannsthal erkennt in dieser Dunkelheit, ebenso wie mit der dichterischen Existenz, die das Gefühl der Isolation von anderen Menschen mit sich bringen kann, nichts Negatives: „dies alles immerfort bei Tag und Nacht abzuwiegen und ein ungeheueres Leiden, ungeheures Genießen zu durchleben, dies alles zu besitzen wie niemals ein Hausherr sein Haus besitzt – denn besitzt der die Finsternis, die nachts auf der Stiege liegt, besitzt er die Frechheit des Koches, den Hochmut des Stallmeisters, die Seufzer der niedrigsten Magd? Er aber, der gespenstisch im Dunkeln liegt, besitzt alles dies: denn jedes von diesen ist eine offene Wunde an seiner Seele und glüht einmal als ein Karfunkelstein an seinem himmlischen Gewand –“.⁸³⁵³ So widerspricht Hofmannsthal auch der Klage mancher Menschen, dass der moderne Dichter etwas in der Zeit Liegendes ausklammern würde,⁸³⁵⁴ allein schon dahingehend, dass der Dichter alles in sich aufnimmt, gemäß seinem

8339SW XXXIII. S. 122. Z. 2-25.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 123. Z. 5.

8340SW XXXIII. S. 124. Z. 36-37.

8341„Es ist über dieser Wirrnis von Menschlichem, Tierischem und Dämonischem immer das strahlende Sonnenszelt ausgespannt oder der heilige Sternenhimmel. Und wie ein sanfter, reiner, großer Wind wehen die ewigen, einfachen, heiligen Gefühle: Gastlichkeit, Frömmigkeit, Liebestreue: durch das Ganze hin.“ In: SW XXXIII. S. 124-125. Z. 41/1-4.

8342SW XXXIII. S. 125. Z. 10.

8343SW XXXIII. S. 125. Z. 12-13.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 125. Z. 14.

8344SW XXXIII. S. 126. Z. 23-26.

8345SW XXXIII. S. 127. Z. 27.

8346SW XXXIII. S. 133. Z. 41.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 135. Z. 28.

8347SW XXXIII. S. 134. Z. 4.

8348SW XXXIII. S. 134. Z. 14.

8349SW XXXIII. S. 134. Z. 17.

8350SW XXXIII. S. 134. Z. 18.

8351SW XXXIII. S. 134. Z. 22.

8352SW XXXIII. S. 137. Z. 7-8.

„Dies unerkannte Wohnen im eigenen Haus, unter der Stiege, im Dunkel, bei den Hunden: fremd und doch daheim“. In: SW XXXIII. S. 137. Z. 14-15.

8353SW XXXIII. S. 137. Z. 21-28.

8354„Es ist, als läge ein Abgrund zwischen ihrer Haltung und der Haltung Schillers, der so sehr der beredte, der bewußte Herold seiner Epoche war, zwischen ihrer Haltung und der Hebbels, der, schlaflosen Auges im Dunkel stehend, stets die Waage der

Anspruch von der Konzeption.⁸³⁵⁵ Untereinander, so Hofmannsthal, fühlen sich die Dichter „nebeneinander im Dunkeln“⁸³⁵⁶ stehend, finden sich in der Zeit leidend. Aber mitunter steht der Dichter auch fragend in seiner Zeit. Doch Hofmannsthal gibt auch hier eine Hoffnung, für den sich und die Welt hinterfragenden Dichter, wenn es heißt: „Der Tag wird kommen, mit Morgenglocken und Vogelstimmen, das Licht wird lebendig werden, doch dies wird nicht anders sein.“⁸³⁵⁷ Hofmannsthal nimmt noch einmal Bezug zum Motiv, wenn er sich auf die Bücher bezieht, und zwar dahingehend, dass die Dunkelheit auch hier nicht primär mit dem Negativen verbunden ist.⁸³⁵⁸ Letztendlich zeigt sich das Motiv auch in der Schrift *Die Wege und die Begegnungen* (1907), vergleicht der Reisende hier seine Erlebnisse mit dem Unbewussten in seiner frühesten Kindheit.⁸³⁵⁹ So ist es mitunter die Dunkelheit, die den Reisenden auf seinem Weg begleitet („Und eine Minute darauf, wie ein zweiter dunkler Blitz, aus dem Scheitelpunkt des Äthers, nachschlagend dem ersten“).⁸³⁶⁰ Hofmannsthal verweist in dieser Schrift aber auch auf die Begegnung mit anderen Menschen, auf ein Liebesverlangen, das den Menschen ebenso wie sein Bewusstsein für die Tat vorwärtstreibt.⁸³⁶¹ Letztendlich zeigt sich das Motiv aber vor allem durch den Traum des Reisenden, indem Agur zum Aufbruch seiner Sippe aufruft, wobei Hofmannsthal auf eine diffuse, nächtliche Stimmung verweist, maximal auf eine „halberleuchtete[...] fahle[...] Nacht“.⁸³⁶² Lediglich unter einem „halben Licht“⁸³⁶³ sieht der Reisende im Traum die Schönheit des Zeltens, in dem es noch „finsterner“⁸³⁶⁴ als außerhalb ist und indem er, trotz der „dunklen Wände“,⁸³⁶⁵ eine Frau liegen sah.⁸³⁶⁶ Die Dunkelheit wird hier im Traum des Reisenden demnach nicht mit der Stagnation verbunden, vielmehr nimmt er ein zum Aufbruch aufgerufenes Volk wahr.

In *Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch* (1902) zeigt sich das Motiv durch Hammer-Purgstalls Äußerung, er sehe doch Balzacs literarische Figuren „im Halbdunkel“⁸³⁶⁷ auf den Rängen. Hofmannsthal verwendet die Fragen des Orientalisten nur dazu, damit Balzac sich über die Kunst und den Künstler äußern kann. So vergleicht er diesen mit einem Heizer, der an Deck die Luft, „welche durchfeuchtet war von einer in Tau vergehenden Nachtwolke“,⁸³⁶⁸ einatmet, ohne jedoch den Zauber der wirklichen Welt bemerkt zu haben. So findet der Künstler in seiner Arbeit alles wieder, auch das wofür die „finsternen Träume kein Gleichnis haben“.⁸³⁶⁹ In Verbindung mit dem Künstler, verweist Balzac auch auf Benvenuto Cellini, dessen Deliren sich in seinem Verlies in der Engelsburg zu tröstenden Träumen verdichteten („er sieht die Sonne, aber ohne blendende Strahlen, als ein Bad des reinsten Goldes“).⁸³⁷⁰ Und in Verbindung mit dem Maler Frenhofer heißt es, dass dieser von seinem Meister Mabuse das Verständnis für die Form mitbekommen hat, der „wirklichen Form, des aus Licht und Schatten modellierten

Werte in seiner Hand auf und nieder gehen fühlte.“ In: SW XXXIII. S. 142. Z. 18-22.

8355,„Dies unerkannte Wohnen im eigenen Haus, unter der Stiege, im Dunkel, bei den Hunden: fremd und doch daheim: als ein Toter, als ein Phantom im Munde aller, ein Gebieter ihrer Tränen, gebettet in Liebe und Ehrfurcht“. In: SW XXXIII. S. 137. Z. 14-17.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 140. Z. 30, SW XXXIII. S. 143. Z. 14-19.

8356SW XXXIII. S. 143. Z. 30.

8357SW XXXIII. S. 144. Z. 4-6.

8358SW XXXIII. S. 145. Z. 7-11.

8359,„Und irgendwo in mir, bei den Dingen, die ich erlebt habe, bevor ich drei Jahre alt war, und von denen mein waches Erinnern nie etwas gewußt hat, bei den Geheimnissen meiner dunkelsten Träume, bei den Gedanken, die ich hinten meinem eigenen Rücken je gedacht habe, wohnt nun dieser Agur“. In: SW XXXIII. S. 152-153. Z. 29-33.

8360SW XXXIII. S. 153. Z. 1-3.

8361,„Allen einsamen Begegnungen ist etwas sehr Süßes beigemengt, und wäre es nur die Begegnung mit einem einsam stehenden grossen Baum, oder die Begegnung mit einem Tier des Waldes, das lautlos anhält und aus dem Dunkel her auf uns äugt.“ In: SW XXXIII. S. 155. Z. 11-15.

8362SW XXXIII. S. 156. Z. 31.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 156. Z. 24, SW XXXIII. S. 156. Z. 36, SW XXXIII. S. 156. Z. 38, SW XXXIII. S. 157. Z. 1.

8363SW XXXIII. S. 157. Z. 4.

8364SW XXXIII. S. 157. Z. 17.

8365SW XXXIII. S. 157. Z. 19.

8366SW XXXIII. S. 157. Z. 19-24.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 157. Z. 36, SW XXXIII. S. 158. Z. 2.

8367SW XXXIII. S. 28. Z. 5.

8368SW XXXIII. S. 32. Z. 22-23.

8369SW XXXIII. S. 33. Z. 9-10.

8370SW XXXIII. S. 34. Z. 4-5.

menschlichen Körpers“.⁸³⁷¹ Hammer-Purgstall verweist neuerlich auf das Motiv, wenn er auf Balzacs Rede reagiert, die auf Lear und dessen Abwendung von der Welt verwiesen hatte.⁸³⁷² Balzac bezeichnet dabei seine eigenen Figuren als wahnsinnig und verweist darüber hinaus auf Goethe: „Er konnte töten, dieser ungeheure Mensch, mit einem Blick, mit einem Hauch seines Mundes [...] er konnte das Herz eines Menschen zu Stein erstarren lassen, er konnte eine Seele töten und dann sich abwenden, als ob nichts geschehen wäre, und dann hingehen zu seinen Pflanzen, zu seinen Steinen, zu seinen Farben, die er die Leiden und Taten des Lichtes nannte und mit denen er Gespräche führte, stark genug, um die Sterne des Himmels zum Wanken zu bringen.“⁸³⁷³

In *Ein Brief* (1902) zeigt sich der Bezug zum Motiv durch Chandos' Nachdenken über seine früheren literarischen Pläne: „Jedweder vollgesogen mit einem Tropfen meines Blutes, tanzen sie vor mir wie traurige Mücken an einer düsteren Mauer, auf der nicht mehr die helle Sonne der glücklichen Tage liegt.“⁸³⁷⁴ Chandos berichtet zudem auch von den wenigen Augenblicken in seinem gegenwärtigen Leben, in denen er eine gewisse Nähe zum Leben spürt. So schreibt er Bacon davon, wie er befohlen hatte Rattengift auszulegen, und wie er während seines Ausrittes bei der „große[n] sinkende[n] Sonne“⁸³⁷⁵ von den Gedanken an den Tod dieser Tiere übermannt worden war. Auch spricht er von den vermeintlich gleichgültigen kleinen Dingen des Lebens, durch die er sich aber wieder ins Leben einfinden will; so denkt er mitunter an einen „Schwimmkäfer, der auf dem Spiegel dieses Wassers von einem dunklen Ufer zum andern rudert“.⁸³⁷⁶ Während er sich oft haltlos fühlt, sich nicht im Tiefsten ergriffen, kann er über ein beinahe so lächerliches Bild wie das des Crassus, der über den Tod der Muräne weint, sagen: „Das Bild dieses Crassus ist zuweilen nachts in meinem Hirn, wie ein eingeschlagener Nagel, um den herum alles schwärt, pulst und kocht.“⁸³⁷⁷

In *Das Gespräch über Gedichte* (1903) ist dieses Motiv eines der am häufigsten vertretenen. So bezieht sich das Gespräch der Freunde Clemens und Gabriel auf Georges *Komm in den totgesagten Park und schau...*, und dadurch auf den dort beschriebenen Sommer.⁸³⁷⁸ Gabriel ist es, der im fortlaufenden Gespräch darauf verweist, dass der Mensch sich nicht allein in die Tiefen versenken soll, da den Menschen von außen sein Selbst anweht.⁸³⁷⁹ Da die Poesie nur das menschliche Empfinden zurückträgt, kann Gabriel über die Poesie sagen: „sie darf sich vom wollüstigen Nachtwind hinschleifen lassen und sich auflösen in einen Nebelstreif“.⁸³⁸⁰ Nicht etwas Lebensfernes, sondern das Menschliche liegt für Gabriel in der Poesie verborgen.⁸³⁸¹ Durch Gabriels Worte, dass es die Essenz der Gedichte ist, den „Zustand eines Gemütes“⁸³⁸² auszudrücken, verweist Clemens auf das Gedicht *Sie seh'n sich nicht wieder* (1841) von Hebbel („Von dunkelnden Wogen / Hinunter gezogen / Zwei schimmernde Schwäne, sie gleiten daher:“).⁸³⁸³ Die Dunkelheit wird in diesem Gedicht allerdings nicht mit dem Liebesglück verbunden, sondern vielmehr mit der Trennung der beiden Schwäne („Ihr seht euch nicht wieder, / Der Tag ist vorüber, es dämmert die Nacht“).⁸³⁸⁴ Während Clemens das Gedicht Hebbels zu deuten sucht, spricht Gabriel dem entgegen; niemals setzte die Poesie eine Sache für eine Andere, und wenn sie es täte, so Gabriel, dann müsse man sie „austreten wie ein häßlich

8371SW XXXIII. S. 34. Z. 20-21.

8372SW XXXIII. S. 36. Z. 3-6.

8373SW XXXIII. S. 37-38. Z. 34-40//1-2.

8374SW XXXI. S. 46. Z. 35-37.

8375SW XXXI. S. 51. Z. 2-3.

8376SW XXXI. S. 51. Z. 38-40.

8377SW XXXI. S. 54. Z. 13-14.

8378SW XXXI. S. 75. Z. 24-30.

8379„Ist es nicht vielmehr nur ihre Brut, die von einem dunklen Heimatgefühl hierher zurückgetrieben wird? Genug, etwas kehrt wieder. Und etwas begegnet sich in uns mit anderem.“ In: SW XXXI. S.76. Z. 25-27.

8380SW XXXI. S. 77. Z. 2-3.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 77. Z. 4-5.

8381SW XXXI. S. 77. Z. 8-16.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 77. Z. 29-32, SW XXXI. S. 78. Z. 3-5.

8382SW XXXI. S. 78. Z. 21.

8383SW XXXI. S. 78. Z. 30-32.

8384SW XXXI. S. 79. Z. 11-12.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 78. Z. 35.

schwälenendes Irrlicht“.⁸³⁸⁵ Gabriel führt aus, dass die Schwäne „Chiffren“⁸³⁸⁶ in Hebbels Gedicht seien, die die unzulängliche Sprache gerade gar nicht beschreiben könne (SW XXXI. S. 80. Z. 2-5). Um die Verbindung zwischen Poesie und Leben zu schildern, verweist Gabriel auf die Opfernden, so auf einen der in seiner Todesangst im „doppelten Dunkel seiner niedern Hütte“⁸³⁸⁷ nach dem Opferrmesser griff; das Dunkle zeigt sich schließlich auch durch das direkte opfern („dieses im Dunkel atmende, blutwarme, ihm so nah, so vertraut“).⁸³⁸⁸ Clemens jedoch kann das nicht begreifen, das Aufgehen in der Poesie, und sagt stattdessen, dass es doch auch Gedichte geben müsse, die nur schön sind, und verweist in diesem Zusammenhang auf antike Gedichte, „welche so sind wie ein dunkles Weinblatt gegen den blauen Abendhimmel“.⁸³⁸⁹ Gabriel versucht Clemens seinen Standpunkt weiter zu verdeutlichen und verweist auf weitere Opfer.⁸³⁹⁰ Clemens' Nachfragen führen Gabriel schließlich dazu zu erkennen, dass Clemens, ebenso wie die „junge Welt“,⁸³⁹¹ mit Blindheit geschlagen ist: „Was ein Vogel in der Luft für den Seemann, für den, der die Hundswache hat und allein dalehnt, in den Mantel gewickelt: totenstill das schwere dunkle Meer und darüber nicht Nacht nicht Tag; über den grauen kahlen Inseln hängen Wolkenbänke“.⁸³⁹² Hatte er in diesem Zusammenhang schon die Konzeption angedeutet, wird dies durch Gabriel noch deutlicher, wenn er sich auf Goethe bezieht.⁸³⁹³ Beispielhaft zieht Gabriel, im Sinne der Konzeption, Goethes Gedicht *Geschöpfe der Flamme* heran, indem die Einbindung des Motivs in Verbindung mit der Liebe gesetzt wird.⁸³⁹⁴ Goethe beschreibt darin das Sehnen eines Schmetterlings nach dem „Flammentod“,⁸³⁹⁵ steht dieser doch dadurch, dass er das Leben selbst als Bestand von Lebendigkeit und Tod anerkennt, unter dem „Stirb und werde“.⁸³⁹⁶ So lange der Schmetterling allerdings und damit im Grunde der Mensch, dieses Sehnen nach dem Licht⁸³⁹⁷ nicht hat, ist er nur ein „trüber Gast / Auf der dunklen Erde“.⁸³⁹⁸ Gabriel führt, von dem Gedicht ausgehend, weiter aus, dass man davon ausgehen müsse, dass Goethe dieses Gedicht in der Nacht⁸³⁹⁹ geschrieben hat in der Christiane Vulpius gestorben ist.⁸⁴⁰⁰ Ausgehend von dem Gedicht, verweist Gabriel noch einmal auf die Unendlichkeit der Seele.⁸⁴⁰¹

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, findet sich das Motiv durch die Notizen zu der *Inszenierung des Oidipus* (1903) durch die Szene der Hirten,⁸⁴⁰² in *Über Goethes dramatischen Stil in der >>Natürlichen Tochter<<* (1901/1902) in Anbindung an Goethes Auseinandersetzung mit den Farben („Farben sind die Thaten und Leiden des Lichtes“),⁸⁴⁰³ wobei sich hier zeigt, dass sich auch Tod und Licht nicht ausschließen,⁸⁴⁰⁴ in den Notizen *Hermann Bang* (1905) in Verbindung mit der Gewalt („Es gehen Dinge vor wie in Nacht u Zerstörung“),⁸⁴⁰⁵ in *Das Verhältnis der*

8385SW XXXI. S. 79. Z. 34.

8386SW XXXI. S. 80. Z. 1.

8387SW XXXI. S. 80. Z. 27-28.

8388SW XXXI. S. 80. Z. 33-34.

8389SW XXXI. S. 82. Z. 13.

8390SW XXXI. S. 82. Z. 33-38, SW XXXI. S. 83. Z. 3-4, SW XXXI. S. 83. Z. 16-22.

8391SW XXXI. S. 84. Z. 28.

8392SW XXXI. S. 84. Z. 29-32.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 84-85. Z. 33-39//3.

8393SW XXXI. S. 85. Z. 24-31.

8394SW XXXI. S. 85. Z. 36.

8395SW XXXI. S. 85. Z. 35.

8396SW XXXI. S. 86. Z. 10.

8397SW XXXI. S. 86. Z. 7.

8398SW XXXI. S. 86. Z. 11-12.

8399SW XXXI. S. 86. Z. 13-15.

8400SW XXXI. S. 86. Z. 15-24.

8401Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 86. Z. 24-29, SW XXXI. S. 86. Z. 29-33, SW XXXI. S. 86. Z. 35-41, SW XXXI. S. 322-323. Z. 39-1, SW XXXI. S. 324. Z. 5-6, SW XXXI. S. 326. Z. 28, SW XXXI. S. 332. Z. 14, SW XXXI. S. 333. Z. 10-11, SW XXXI. S. 334. Z. 19.

8402SW XXXIII. S. 223. Z. 19-23.

In Bezug auf die Szene, heißt es weiter: „Der Hain erleuchtet sich wundervoll bei dem Tode.“ In: SW XXXIII. S. 223. Z. 26-27.

8403SW XXXIII. S. 214. Z. 5.

8404„[...] gegen die Gegenwart, der Attitüde Simson<s> des Gefangenen der Philister aber es stürzt doch zusammen wölbt sich über ihn zum leuchtenden Grabe dass er sich mehr umwandelt in Merlin den Alten der die beiden Junge lässt und hinabsteigt um Gestein zu pochen. (Merlin der Alte im leuchtenden Grabe)“. In: SW XXXIII. S. 218. Z. 2-6.

8405SW XXXIII. S. 232. Z. 25-26.

dramatischen Figuren Grillparzers zum Leben (1904) in Verbindung mit Hebbel,⁸⁴⁰⁶ der Figur eines Kindes⁸⁴⁰⁷ und durch einen Bezug zum Leben („Aus dem Empfinden der dunklen unentrinnbaren Nothwendigkeit des eigenen Schicksals quillt der tragische Schauer“),⁸⁴⁰⁸ in den Notizen zu *Diese Rundschau* (1905) in Verbindung mit der Moderne, in der die *Rundschau* einen „dunklen Krieg“⁸⁴⁰⁹ führe und der Redakteur dessen sich jedoch auf ein „dunkles niegesehenes Land: Synthese“⁸⁴¹⁰ zubewege oder in Anlehnung an den Künstler in der *Vorrede für das Werk E. Gordon Craigs* (1906): „ein blosses Dastehen der einzelnen Gestalt, ein schöngewendeter feierlich schreitender Zug, eine dunkle Gruppe, im Dunkel lauernd, ist schon ein nahezu vollendes Gedicht.“⁸⁴¹¹

In den Notizen *Orest in Delphi* (1901-1904) zeigt sich das Motiv durch die Hilfe, die Orest durch die Priesterin vor dem wütenden Volk erfährt („Sie wollen ihn mit Steinen vertreiben. Finster wehrt das die Priesterin“).⁸⁴¹² Mit dem Tode, von dem er sich vermeintlich durch die Erinnerung an die Tat lösen kann, zeigt sich zudem sein ästhetizistisches Wesen: „Er will vom Gott den Tod, auch den Tod: aber der Blitz, der ihn tödtet soll ihn durchleuchten.“⁸⁴¹³

Ebenso zeigt sich in dem Drama *Elektra* (1903) die Dominanz des Motivs. So kommt Elektra nicht nur aus dem „schon dunkelnden Hausflur gelaufen“,⁸⁴¹⁴ auch eine der Mägde verweist auf Elektras Bezug zur Dunkelheit („Immer, wenn die Sonne tief steht, / liegt sie und stöhnt“).⁸⁴¹⁵ Ebenso zeigt sich diese Verbindung auf die Reaktion der anderen Mägde; während die Jüngste Elektra aufgrund ihres Verhaltens verehrt, würden die Anderen die Königstochter am liebsten im „Dunkel“⁸⁴¹⁶ erhängt sehen. Dass sich hinter Elektras Bezug zur Dunkelheit ihre Nähe zum Tod verbirgt, zeigt sich schließlich durch ihr Auftreten, welches sie „allein mit den Flecken roten Lichtes“⁸⁴¹⁷ zeigt. Zudem wirkt Elektra, durch ihre Reaktion auf das Erscheinen der Schwester, wie ein „Nachtwandler“,⁸⁴¹⁸ haltlos sich selbst gegenüber und feindlich gegenüber der Schwester. Während Elektra sich im Gespräch mit ihrer Schwester Chrysothemis abwertend und kalt verhält, zeigt sich diese als durchaus mitleidig; Elektra möge die Konsequenzen ihres Handelns bedenken, überlege die Mutter doch bereits, sie in einen Turm zu sperren, wo sie „Sonn' und Mond [...] / das Licht nicht sehen wirst.“⁸⁴¹⁹ Wiederum geht Chrysothemis aber auch davon aus, dass sich Elektra bereits, ihrem Wesen nach, mit der Dunkelheit verbunden hat. Anders als Elektra sei sie, die sich nach einer Familie sehne, nicht imstande dazu „ins Dunkel [zu] starren / wie du“.⁸⁴²⁰ Sehrend nach einem Leben, erhofft sie aber aus diesem Haus, welches ihr dieses nicht bieten kann, zu fliehen, zumal sie bei „Tag und Nacht“⁸⁴²¹ die Beklemmung ihrer Seele spürt. Elektras Zug zum Tod und zu ihrer Vergangenheit, so Chrysothemis, hindere sie daran, eine eigene Familie zu haben, was sie dagegen aufbegehren lässt „jede Nacht / bis an den Tod“⁸⁴²² unter diesen Zuständen zu leben. Während die Dunkelheit, in Verbindung mit

8406„[...] und nun Hebbel:[...] sich verbrennen als eine reine Flamme, oder alles Opfern der düsteren Flamme.“ In: SW XXXIII. S. 226. Z. 8-10.

8407„Das Kind, Kind der Schmerzen und der Finsternis, erlöst den eignen Vater und für die Schüssel voll Blut die er vergießt, ihm dankt mit einem Schlüssel der ihm das all erschließt. - Die Welt seine Werkstatt, beinahe seine W<erkstatt> die Welt.“ In: SW XXXIII. S. 226. Z. 13-16.

8408SW XXXIII. S. 230. Z. 26-27.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 228. Z. 26.

8409SW XXXIII. S. 235. Z. 18-19.

8410SW XXXIII. S. 238. Z. 19.

8411SW XXXIII. S. 239. Z. 31-33.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 240. Z. 4-18.

8412SW VII. S. 157. Z. 20-21.

8413SW VII. S. 155. Z. 21-22.

8414SW VII. S. 63. Z. 9.

8415SW VII. S. 63. Z. 18-19.

8416SW VII. S. 65. Z. 31.

8417SW VII. S. 66. Z. 26.

8418SW VII. S. 68. Z. 12.

8419SW VII. S. 69. Z. 2-3.

8420SW VII. S. 69. Z. 29-30.

8421SW VII. S. 69. Z. 37.

8422SW VII. S. 70. Z. 12-13.

Elektra, eng an ihre Rachedgedanken gebunden ist, zeigt sich, dass das Nacht-Motiv von Hofmannsthal durchaus anders verwendet wird, wenn es um die, nach dem Leben verlangende Chrysothemis geht, wobei die Nacht auch hier in Verbindung mit dem Negativen steht.

„Kinder will ich ihm
gebären und mit meinem Leib sie wärmen
in kalten Nächten, wenn der Sturm die Hütte
zusammenschüttelt! Aber dies ertrag' ich
nicht länger, hier zu lungern bei den Knechten
und doch nicht ihresgleichen, eingesperrt
mit meiner Todesangst bei Tag und Nacht!“⁸⁴²³

Chrysothemis' Wunsch nach einer eigenen Familie wird für sie immer drängender, hat sie doch erkannt, dass sie keine junge Frau mehr ist. Dies führt sie dazu, sich an einen Gott zu wenden, der ihr doch „ein Licht“⁸⁴²⁴ in der Brust entzünden möge, damit sie die Träume und die Gegenwart vergessen könne. Doch von Elektra ist keine schwesterliche Hilfe zu erwarten, zeigt sie sich vielmehr gefasst von der Erzählung der Schwester, dass die Mutter sich mit bösen Träumen plagt, von denen sie behauptet, dass sie sie der Mutter geschickt habe. In diesen Träumen sehe sich Klytämnestra von absoluter Dunkelheit umgeben, die noch „finsterer als [die] Nacht“⁸⁴²⁵ seien, noch „finstrer als im Grab“,⁸⁴²⁶ in denen die Mutter zum Wild des Jägers Orest geworden sei; sich selbst sieht Elektra sich in den Träumen der Mutter im „tiefsten Dunkel“⁸⁴²⁷ stehend, wenn ihr Bruder den Mord an der Mutter vollzieht.

Mit dem Auftreten der Königin, zeigt sich neuerlich die Einbindung des Motivs; während ihr gealtertes Gesicht, im „grelle[n] Licht der Fackeln“⁸⁴²⁸ auszumachen ist, stützt sie sich selbst auf eine „dunkelviolett“⁸⁴²⁹ gekleidete Vertraute. Obwohl Klytämnestra sich von Elektras Worten ergriffen fühlt, hatte sie sie doch heuchlerisch schmeichelnd eine Göttin genannt, droht die Königin ihrer Tochter gleichsam, dass dies der letzte Tag sein könne, „daß du dieses Licht / da siehst“.⁸⁴³⁰ Auch in Elektras Erklärung, warum sie die Königin eine Göttin genannt hat, zeigt sich das Motiv, kenne sie doch nichts auf dieser Welt, was sie so erschreckt wie zu denken, dass sie aus diesem „dunkl[n] Tor“,⁸⁴³¹ ihrem Leib, „an das Licht der Welt gekrochen“⁸⁴³² ist. Während ihre Dienerinnen sie warnen, Elektras Rede Glauben zu schenken, zeigt sich Klytämnestra dennoch bereit dazu, was sich bedingt dadurch zeigt, dass die Dienerinnen ihr auch nicht zu helfen imstande sind, sie von ihren Träumen zu befreien („Und wenn ich nachts euch wecke, redet ihr / nicht jede etwas andres?“).⁸⁴³³ Aber dadurch, dass Klytämnestra ihre Diener von sich schickt, entfernen sich auch die Fackelträger mit ihren Lichtern, sodass nur noch aus dem „Innern des Hauses [...] ein schwacher Schein durch den Flur“⁸⁴³⁴ fällt. Klytämnestra bekennt schließlich, dass sie keine „guten Nächte“⁸⁴³⁵ habe, weil sie träume und erhofft sich von Elektra Hilfe. Stattdessen jedoch hat sich Elektra ins „Dunkel“⁸⁴³⁶ gestellt, was Klytämnestra zum Teil verwirrt, sie aber neuerlich die Tochter bitten lässt. Trotz ihrer vielen bereits dargebrachten Opfer, spürt sie wie ein etwas Unbestimmtes zwischen „Nacht und Tag“⁸⁴³⁷ über sie kommt und sie bedrängt. Getrieben in der Nacht und ihren Träumen, findet Klytämnestra keine Ruhe, und während sie immer wieder hofft, dass der „fahle Morgen“⁸⁴³⁸ schon gekommen sei, war es doch immer nur das Licht der Fackeln gewesen.

8423SW VII. S. 70. Z. 16-22.

8424SW VII. S. 71. Z. 29.

8425SW VII. S. 74. Z. 1.

8426SW VII. S. 74. Z. 2.

8427SW VII. S. 74. Z. 9.

8428SW VII. S. 74. Z. 31.

8429SW VII. S. 74. Z. 32.

8430SW VII. S. 76. Z. 8-9.

8431SW VII. S. 76. Z. 14.

8432SW VII. S. 76. Z. 15.

8433SW VII. S. 77. Z. 16-17.

8434SW VII. S. 78. Z. 3.

8435SW VII. S. 78. Z. 6.

8436SW VII. S. 78. Z. 13.

8437SW VII. S. 79. Z. 17.

8438SW VII. S. 79. Z. 39.

Laut Elektras Rat kann das Opfer zu jedem Tag und zu jeder „Nacht“⁸⁴³⁹ erfolgen, denn es geht ihr darum, dass das Opfer an der Mutter überhaupt vollzogen wird. Als Klytämnestra beiläufig von der Ermordung des Ehemannes spricht, unternimmt Elektra neuerlich einen Bezug zur Nacht, sieht sie doch, wie ihre Mutter die Tat an ihrem Ehemann relativiert, als handle es sich nur um einen „Zank vor´m Nachtmahl“.⁸⁴⁴⁰ So, wie Klytämnestra noch Hilfe von der Tochter zu erhalten erhofft, will sie sie auch zur Vermittlerin im Umgang mit Chrysothemis machen, die sich vor ihr nicht immer wie ein Hund „ins Dunkel flüchten“⁸⁴⁴¹ soll, läge es doch an dem Verhalten ihrer Kinder, dass sie sie glücklich vermählen könne. Dass Klytämnestras Träume wiederum von der Existenz ihres Sohnes herrühren können, deutet Elektra indirekt an, wisse sie doch, dass die Königin bei „Tag und Nacht“⁸⁴⁴² an ihren Sohn denkt. Klytämnestra leugnet jedoch, Angst vor der Rückkehr ihres Sohnes zu haben, versteht sie sich als Herrin des Hauses, die sich bei „Tag und Nacht“⁸⁴⁴³ mit Bewachern umgeben könne. Klytämnestra gesteht jedoch schließlich, dass die Träume durchaus ihren Sohn beinhalten, dass sie sich aber von ihm, gleichsam wie von ihren Träumen, befreien will, um zu alter Gesundheit zurückzukehren; am liebsten würde die Königin noch nicht einmal ihr von ihren „Nächten“⁸⁴⁴⁴ erzählen, weil diese sie schwach und krank zeigen. So fordert Klytämnestra ihre Tochter neuerlich dazu auf, das rechte Wort an „den Tag“⁸⁴⁴⁵ zu bringen, welches sie von den Träumen erlöse. Elektras Weigerung führt letztendlich zur Bedrohung der eigenen Tochter, worauf Elektra „aus dem Dunkel“⁸⁴⁴⁶ auf sie zuspringt und ihr das rechte Opfer offenbart. Sie selbst werde das Opfertier sein, welches der Jäger (Orest) in der Nähe des Bettes und des Bades erlegen wird („das Dunkel und die Fackeln werfen / schwarzrote Todesnetze über dich –“).⁸⁴⁴⁷ Nur ihr Tod, so Elektra, könne sie vor den beklemmenden Träumen befreien. Orest, so prophezeit sie der Mutter, wird sie an den Haaren ergreifen und ihrem Tod entgegenführen; es wird ihr vorkommen wie ein „finstrer Schlund“,⁸⁴⁴⁸ diese Zeit bis zu der Vollendung ihres Todes, denn sie wird erkennen, dass sie vergeblich nach der Erlösung schreien wird, ist sie doch gefangen in ihrem Selbst. Die Götter wird sie vergeblich herbeirufen aus dem „Nachtgewölk“,⁸⁴⁴⁹ denn sie sind beim „Nachtmahl“,⁸⁴⁵⁰ ebenso wie sie es bei der Ermordung des Vaters gewesen waren. Bedroht durch Elektras Eröffnung, winkt Klytämnestra „Lichter“⁸⁴⁵¹ herbei, worauf die Dienerinnen mit Fackeln kommen. Klytämnestra jedoch verlangt es nach der völligen Auslöschung der Dunkelheit, verbindet sie diese doch mit dem Traum und nun auch mit ihrer Ermordung, und ruft aus: „Mehr Lichter!“⁸⁴⁵² Daraufhin wird zwar der Hof „von Licht“⁸⁴⁵³ erfüllt, doch es ist ein „rotgelber Schein“,⁸⁴⁵⁴ was wiederum ihren eigenen Tod ankündigt. Angesichts des Lichtes jedoch entspannen sich Klytämnestra Gesichtszüge, wähnt sie sich, zumindest für den Moment, vor dem Traum und dem Tod sicher und geht zusammen mit ihren Dienerinnen, die die Lichter tragen, zurück ins Haus, was Elektra wieder in der Dunkelheit zurücklässt.⁸⁴⁵⁵

Durch das Auftreten eines alten Dieners mit „finstere[m] Gesicht[...]“⁸⁴⁵⁶ zeigt sich neuerlich das Motiv. Diesem wird nicht nur aufgetragen ein Pferd zu satteln, damit die Nachricht vom Tode des Orest dem Aegisth mitgeteilt werden kann, bei diesem Diener handelt es sich auch um denjenigen, der in dem Boten letztendlich den Königssohn erkennt. Der vermeintliche Tod des Bruders wiederum, lässt Elektra die

8439SW VII. S. 81. Z. 17.

8440SW VII. S. 83. Z. 10.

8441SW VII. S. 83. Z. 13.

8442SW VII. S. 84. Z. 15.

8443SW VII. S. 84. Z. 24.

8444SW VII. S. 84. Z. 36.

8445SW VII. S. 85. Z. 2.

8446SW VII. S. 85. Z. 11.

8447SW VII. S. 85. Z. 19-20.

Es ist die Sexualität der Mutter und der Ort der Ermordung des Vaters, der von Elektra bewusst zum Ort des Todes der Mutter gemacht wird.

8448SW VII. S. 85. Z. 33.

8449SW VII. S. 86. Z. 8.

8450SW VII. S. 86. Z. 9.

8451SW VII. S. 86. Z. 39.

8452SW VII. S. 86. Z. 41.

8453SW VII. S. 86. Z. 42.

8454SW VII. S. 86. Z. 42.

8455SW VII. S. 87-88. Z. 42//1-7.

8456SW VII. S. 88. Z. 21.

Notwendigkeit erkennen, den Mord, zusammen mit der Schwester, „am besten diese Nacht“⁸⁴⁵⁷ noch zu begehen. Chrysothemis schmeichelnd, kann sie den Mord doch nicht alleine begehen, weil die Eheleute sich ein Schlafgemach teilen, preist Elektra die Arme ihrer Schwester, die die „jungfräulichen Nächte stark gemacht“⁸⁴⁵⁸ haben. Während Chrysothemis sie schweigen heißt, will sich Elektra ihr zukünftig zu Diensten stellen, ihr bei „Tag und Nacht“⁸⁴⁵⁹ beistehen, wenn sie in den Wehen liegt und ihr das Kind vor die Augen führen, damit sie das letzte Grässliche in „hellen / Tränen“⁸⁴⁶⁰ ausweine. Doch Elektra muss Chrysothemis drängen, die Tat „heut Nacht“⁸⁴⁶¹ mit ihr zu begehen. Der Mord selbst sei schnell begangen, und dann warteten auf Chrysothemis bereits die „Wonneschauer[...] Nacht für Nacht“,⁸⁴⁶² bedingt durch ihr Eheleben.

Ebenso mit dem Erscheinen Orests zeigt sich die Verbindung der Figuren zum Motiv, steht er doch in der Hoftür, „von der letzten Helle sich schwarz abhebend“,⁸⁴⁶³ was auch Elektra ihn fragen lässt, was dieser vermeintlich Fremde zur „dunklen Stunde“⁸⁴⁶⁴ in diesem Hause mache. Elektra zeigt sich auch vor ihm dem lebendigen Leben abgewandt, gräbt sie doch aus der dunklen Erde das Beil aus, um die Mörder ihres Vaters hinzurichten. Der Bote (Orest) berichtet ihr schließlich, dass er gekommen sei, um von dem Tode des Königssohnes zu zeugen, war er doch sein Gefährte gewesen „bei Tag und Nacht“.⁸⁴⁶⁵ Elektras gezeigten Schmerz um den Tod des Königssohnes, kann der vermeintliche Bote nicht nachvollziehen, sehe er doch nicht nur die Freude der Menschen dieses Hauses, nachdem er ihnen den Tod des Orest mitgeteilt hatte, auch schildert er dessen Tod als Folge seines Verhaltens. Orest habe die Götter gegen sich aufgebracht, die sich nicht an seiner „allzuhellen Lust“⁸⁴⁶⁶ des Lebens zu erfreuen vermochten, und ihn stattdessen an des „dunklen Schicksals finstern Baum“⁸⁴⁶⁷ genagelt hätten. Somit zeigt sich auch hier, dass der Gegensatz zwischen Tag und Nacht, zwischen Helle und Dunkelheit, zwischen Leben und Tod fortgeführt wird.

Mit der Nachricht durch den Boten, dass Orest noch am Leben sei, erlebt sie von ihm, den Königssohn aus diesem Haus zu retten, weil er sonst noch in dieser „Nacht“⁸⁴⁶⁸ den Tod finden würde. Orest jedoch hält dem entgegen, dass der Königssohn zurückgekommen sei, damit die Mörder des Vaters noch „diese Nacht“⁸⁴⁶⁹ sterben mögen. Durch den „finstre[n] Diener“⁸⁴⁷⁰ wird Elektra die wahre Identität des Boten enthüllt, wodurch die Schwester sich beschämt vor ihrem Bruder zeigt. Sie wisse sich vor ihrer Zeit gealtert, obgleich sie die Königstochter sei, die einstmals einen Schauer beim Anblick ihrer Schönheit im Schein einer Lampe erfahren hatte. Etwas „Göttliches“⁸⁴⁷¹ habe ihr Körper gehabt, wenn er in seiner „Unberührtheit durch die schwüle Nacht“⁸⁴⁷² geleuchtet hatte, wie sie gespürt hatte, dass sie im „Strahl des Monds“⁸⁴⁷³ in ihrer keuschen Nacktheit gebadet hatte. Es ist gleichsam ein anderes Leben, wovon Elektra ihrem Bruder zu berichten scheint, denn wenn sie in der momentanen Situation ihren Bezug zur Dunkelheit zeigt, dann steht dieser eben nicht in Verbindung mit Schönheit oder einem erwarteten Leben, sondern mit dem Gedanken an die Rache und der Ermordung der Mutter und ihres Mannes. Hatte sich Elektra zuvor absolut überzeugt von ihrer Rache gezeigt, während Chrysothemis ihre Sehnsucht nach Leben dargelegt hatte, so zeigt sich nun, dass auch Elektra sich ihres Opfers bewusst ist. Ihrem Bruder gegenüber schildert sie dieses jetzige Leben als aufgezwungenes Opfer, hatte sie doch in manchen Nächten (SW VII. S. 102. Z. 17-18) begreifen müssen, dass sie mit ihrem eigenen Glück, einer eigenen Familie, für diese Rache bezahle. Obwohl sie ohne

8457SW VII. S. 90. Z. 27.

8458SW VII. S. 92. Z. 26.

8459SW VII. S. 94. Z. 17.

8460SW VII. S. 94. Z. 25-26.

8461SW VII. S. 95. Z. 14.

8462SW VII. S. 95. Z. 28.

8463SW VII. S. 96. Z. 9.

8464SW VII. S. 96. Z. 14.

8465SW VII. S. 97. Z. 31.

8466SW VII. S. 98. Z. 17.

8467SW VII. S. 98. Z. 21.

8468SW VII. S. 101. Z. 8.

8469SW VII. S. 101. Z. 11.

8470SW VII. S. 101. Z. 15.

8471SW VII. S. 101. Z. 38.

8472SW VII. S. 101. Z. 37.

8473SW VII. S. 102. Z. 1.

Liebe sei, habe sie dennoch eine „Brautnacht“⁸⁴⁷⁴ erfahren, habe in der Nacht keinen Schlaf finden können und sich gesellschaftlich erniedrigt:

„Verhaßt bin ich geworden und hab´ alles
gesehen, alles hab´ ich sehen müssen
so wie der Wächter auf dem Turm, und Tag
ist Nacht, und Nacht ist wieder Tag geworden,
und an der Sonne nicht und an den Sternen
hab´ ich mich nicht gefreut, denn alles war mir
um seinetwillen nichts, es war mir alles
nur Merkzeichen, und jeder Tag war nur
ein Merkstein auf dem Weg!“⁸⁴⁷⁵

So überzeugt Orest von der Überlegung der Tat an der Mutter schien, erschreckt ihn doch letztendlich die Tat an der Frau, deren Dienerin mit einer Fackel aus dem erhellten Haus tritt, diese an den Türpfosten befestigt, während Elektra sich neuerlich ins Dunkel drängt. Während der Mord an der Mutter schon vollbracht war, tritt erst Aegisth auf, den es bei seinem Auftreten ebenso nach Licht verlangt.⁸⁴⁷⁶ Er trifft jedoch auf Elektra, die jene Fackel der Dienerin in der Hand hält und sich heuchlerisch vor ihm verneigt. Aegisth jedoch erschrickt vor der „wirren Gestalt im zuckenden Licht“,⁸⁴⁷⁷ worauf Elektra ihn, im Wissen dass auch er bald den Tod finden wird, fragt: „Darf ich / nicht leuchten?“⁸⁴⁷⁸ Aegisth kann jedoch ihre freundlichen Worte ihm gegenüber nicht fassen, zumal sie auf ihn haltlos und verwirrt wirkt, wie sie so „hin und her mit [ihre] Licht“⁸⁴⁷⁹ taumelt. Dennoch versteht es Elektra auch, ihn zu täuschen. Indem sie eingesteht, nun zu den Überlegenen dieses Hauses gehören zu wollen, will sie ihm leuchten, um ihn in den Tod zu führen. Doch obwohl Aegisth das Fehlen des Lichtes an der Haustür (SW VII. S. 108. Z. 34) bemerkt, geht er letztendlich in seinen Tod.

Nach der Tat an den Mördern Agamemnonns erscheint Chrysothemis, die auf die „tausend Fackeln“⁸⁴⁸⁰ verweist und die das Ende der Herrschaft der Mörder verkündet. Obwohl Elektra ihre Rache erhalten hat, wirkt sie nicht dem Leben zugewandt. Die Fackeln jedoch, von denen die Schwester gesprochen hat, wähnt Elektra, würden nur auf sie warten und auf ihren Siegestanz. Die Figur, die sich das ganze Drama über mit der Dunkelheit und dem Tod verbunden hatte, wähnt jedoch nun, sich dem Leben zuwenden zu können, was aber, angesichts ihres Wesens, unmöglich ist.⁸⁴⁸¹

Eine vielfache Einbindung zeigt sich auch in dem Drama *Das gerettete Venedig* (1904). Hofmannsthal bindet das Motiv erstmalig durch die alte Nachbarin Belvideras ein, die ihr zur Prostitution rät, um sich aus ihrer ärmlichen Lage zu befreien. Abgesehen von Belvideras Hochmütigkeit, die sie anklagt, behüte sie auch ihre Kinder über die Maßen: „Hier außen / sind sie, was anderer Leute Kinder sind und müssen anstreifen an jede / Kreatur, die Gottes Sonne bescheint.“⁸⁴⁸² Die Nachbarin vollzieht hier eine Nähe zwischen dem Licht und Gott, aber darüber hinaus klagt sie Belvidera an, dass sie ihre Kinder vor der Ganzheit des Seins bewahrt.⁸⁴⁸³

8474SW VII. S. 103. Z. 29.

8475SW VII. S. 104. Z. 1-9.

8476SW VII. S. 197. Z. 25.

8477SW VII. S. 107. Z. 30.

8478SW VII. S. 108. Z. 1-2.

8479SW VII. S. 108. Z. 22.

8480SW VII. S. 109. Z. 33.

8481Ein Bezug zum Motiv in den Varianten zeigt zudem Elektras verkehrte Sicht auf die Dinge, verbindet sie doch mit dem Blut das Licht (Leben) und mit dem Vollzug der Tat ebenso: „sie weiss nicht was das letzte war, das der Vater im Sterben angeschaut hat: / vielleicht ein Thier, vielleicht ein Slave der den sterbenden aufhob / sie sitzt in einer Höhle, alles ist Schatten nur was in den Blutstrahl tritt / gewinnt Leben.“ In: SW VII. S. 329. Z. 8-11.

Auch in den Varianten zeigen sich des weiteren mehrere Bezüge zur Dunkelheit (SW VII. S. 327. Z. 26, SW VII. S. 328. Z. 34), vor allem auch eine Erweiterung die Todesnacht des Vaters betreffend: „Als Elektra in der Schreckensnacht herauslief und ihm den verhüllten Orest / zuschob: da schien ihm nur das endlich erfüllt, was sein sorgenvolles Diener/gemüth lange verdüstert hatte“. In: SW VII. S. 326. Z. 16-18.

8482SW IV. S. 13. Z. 37-39.

8483In den Notizen zeigt sich Zorzis Bereitschaft, Belvidera zu dienen und die Gerichtsdiener gewaltsam zurückgedrängt zu haben, wenn sie nur gerufen hätte („tag und nacht und tag / steh ich am Fenster, starr zu Euch herüber“, SW IV. S. 178. Z. 26-27).

Die Einbindung der Dunkelheit findet erstmalig statt, wenn Jaffier seine Trennung von seiner Frau thematisiert, die stattfinden wird, wenn sie sein Leiden, an seinem durch die Welt erfahrenen Unglück, nicht ertragen könne. So fragt er Belvidera, ob sie denn überhaupt noch liebend zu ihm aufblicken könne, wenn die Wirklichkeit sie erniedrigt, wenn sie „vom Sturm der bitterkalten Nacht, / in einem Bett von Stroh zusammenkriechen“.⁸⁴⁸⁴ Doch Belvidera kann ihm zu diesem Zeitpunkt ihrer uneingeschränkten Liebe versichern: „Und wenn du finster lägest, // schwer atmend, bitt' re Not auf deiner Brust, / so hauchte ich auf meinen Knie'n bei dir“.⁸⁴⁸⁵ Deutlich zeigt sich hier, dass die Dunkelheit in Verbindung mit der harten Wirklichkeit, dem Leiden an der Welt gesetzt wird. Belvidera zeigt sich bereit, Jaffier schützend zur Seite zu stehen, könne er doch versichert sein, dass die Tochter des Senators Priuli „Tag und Nacht“⁸⁴⁸⁶ demütig bei ihm ist. Doch Jaffier kann sich nicht auf ihre demütig dargebrachte Liebe fokussieren, bemerkt er doch den Verlust seiner letzten Kostbarkeiten, um die er, gleich einem Bettler, wie um seine „Decke, nachts sich einzuwühlen“⁸⁴⁸⁷ gekämpft hätte. Vor allem deshalb leidet Jaffier unter dem Verlust des Bettes, weil es ihn an das sexuelle Erleben mit Belvidera erinnert („das Bett, darin, du mir zum ersten Mal / dich gabst, das Bett uns'rer süßen Nächte!“).⁸⁴⁸⁸ Dadurch erhält die Dunkelheit bzw. die Nacht zum ersten Mal in diesem Drama eine positive Konnotation, verbindet Jaffier sie doch hier mit dem Besitz der Frau. Belvidera jedoch versucht, ihre Kinder neuerlich zu schützen,⁸⁴⁸⁹ ruft dazu auf, sie wegzuschicken bevor sie ihren „finstern Weg“⁸⁴⁹⁰ antreten, worunter sie eine beschwerliche Zukunft fasst:

„Wenn's um uns her noch so finster
wie Kerkermauern lastet, muß für sie
ein Widerschein von irgendeiner Sonne,
die Gott weiß wo, Gott weiß für welche Menschen
erstrahlt, zu sehen ein“⁸⁴⁹¹

Belvidera verharrt in ihrer Trennung zwischen Licht und Dunkelheit, verbindet auch sie das Licht hier mit der Nähe Gottes. Das Motiv wird von Belvidera auch eingebunden, wenn sie Jaffier an seine Vergangenheit erinnert. So möge er sich einen Freund suchen, der ihm aus der jetzigen Beklemmung heraus hilft, wisse die doch, dass er einstmals viele Freunde gehabt habe als er Soldat gewesen sei, die „nachts / für dich die Wache“⁸⁴⁹² gehalten hatten. Wenn Belvidera sich aber an den Tod ihrer Mutter erinnert, dann zeigt sich, dass auch ihre Tage belastet waren („Die fürchterlichen Tage waren das, / da meine Mutter starb“).⁸⁴⁹³ Die gegenseitige Hinwendung zwischen Belvidera und Jaffier hatte der Vater damals nicht hingenommen, und hatte ihn „über Nacht“⁸⁴⁹⁴ aus dem Haus gewiesen. Hatte Belvidera sich in diesem Zusammenhang narzisstisch gezeigt, wissen wollend, dass sich ihr die unteren Schichten nicht über Gebühr nähern, so zeigt sich das nun an Jaffier ebenso, der von dem Diener Jeronimo spricht, der sich ihm genähert hatte. Neuerlich zeigt sich ein negativer Bezug zur Dunkelheit, wenn Jaffier sagt:

„Meinst du, daß ich vergesse, wer ich bin
und wer er ist? Er schleicht um mich herum.
Wenn ich im Dämmern zu den Juden ging,
ein Stück versetzen, da ist er zuweilen

Während Belvidera dieser junge Mann unbekannt erscheint, hält dieser entgegen: „ich aber kenn dich / dein himmlisches Gesicht ist Sonn und Mond / von meinem Leben“. In: SW IV. S. 178. Z. 30-32.

8484SW IV. S. 16. Z. 25-26.

8485SW IV. S. 16-17. Z. 37//1-2.

8486SW IV. S. 18. Z. 8.

8487SW IV. S. 19. Z. 18.

8488SW IV. S. 19. Z. 21-22.

8489In den Notizen ruft Belvidera dazu auf, die Kinder vor ihren nächtlichen Reden zu schützen (SW IV. S. 183. Z. 6-8).

8490SW IV. S. 20. Z. 5.

8491SW IV. S. 20. Z. 9-13.

8492SW IV. S. 21. Z. 7.

8493SW IV. S. 23. Z. 15-16.

Aus den Notizen geht bereits eine frühere Begegnung zwischen Pierre und Jaffier hervor; einmal bei Tag (SW IV. S. 183. Z. 18) hatte er Pierre gesehen, dieser hatte sich jedoch verweigert, da er auf Belvidera eifersüchtig war. Die Zugehörigkeit zum Abgrund zeigt sich hier ebenso, hat Pierre sich doch damals, mit der Hand vor der Sonne zu schützen gesucht (SW IV. S. 183. Z. 31-32).

8494SW IV. S. 23. Z. 28.

in einem finstern Gäßchen neben mir,⁸⁴⁹⁵

Belvidera bringt schließlich, wie zuvor besprochen, die Kinder weg. Anstatt sich seiner Lage zu stellen, wendet Jaffier sich zum Spiegel, also er versenkt sich neuerlich in seinen Narzissmus, wird aber mit der zerstörten schönen Szenerie konfrontiert, wodurch er „finster den Alkoven“⁸⁴⁹⁶ betrachtet.⁸⁴⁹⁷

In Verbindung mit der Dunkelheit steht auch Pierres Wahrnehmung seiner verlorenen Geliebten und ihres reichen Gönners. Pierre verweist, im Gespräch mit Jaffier, auf die Schönheit Aquilinas, mit der er seine „künftigen Tage“⁸⁴⁹⁸ zu füllen gedachte: „Wie ich dann fort war, hatt' ich eine Art, / bei Tag und Nacht und wo ich ging und stand / in diese Zukunft mich hineinzuwühlen, / da wer's nicht teilt es mag für Wahnsinn halten.“⁸⁴⁹⁹ Doch im Gefühl der nahenden Erfüllung hatte er in dem Bett, was seines Erachtens ihm zugestanden hätte, dieses „Nachtgeflügel“,⁸⁵⁰⁰ diesen alten Senator Dolfin vorgefunden. Obwohl Pierre, immer noch im Gefühl der eigenen Schmach, Jaffier dazu aufruft, sich doch seines Schwiegervaters zu entledigen, distanziert sich Jaffier davon, nicht aber aus moralischen Bedenken, sondern aus dem Wissen um die Gesetze heraus. Dabei zeigt er sich durchaus bereit zum Morden, wenn nur die Ordnung „für eine Nacht“⁸⁵⁰¹ außer Kraft gesetzt sein würde.

Dass die negative Verbindung mit der Nacht für Jaffier immer mehr kippt und zwar dahingehend, dass er mit der Dunkelheit die Erfüllung seiner narzisstischen Sehnsüchte in Verbindung bringt, zeigt sich schließlich auch dadurch, dass die Verschwörung gegen den Staat in Verbindung mit dem Motiv gesetzt wird, und dass das Zusammentreffen der Verschwörer zu der „mitternächt'gen Stunde“⁸⁵⁰² stattfinden soll.⁸⁵⁰³ Gleichsam mit der Offenbarung der Verschwörung, bricht in Jaffier allerdings wieder dessen passives, unsicheres Wesen durch, fragt er Pierre doch nach der Zukunft, die ihnen bevorsteht, wenn die Verschwörung in „der ersten Nacht gelingt“. ⁸⁵⁰⁴ Pierre führt vor ihm das bevorstehende Geschehen aus, dass es Spanien sein wird, das die Herrschaft über Venedig gewinnen wird mit Hilfe der Verschwörer, wodurch diese „drei Tage und drei Nächte Herren / in diesem Nest“⁸⁵⁰⁵ sein werden. Pierres Äußerung, dass nur die Gewalt die Welt regiert, nicht aber Moral oder Religion, führt bei Jaffier dazu, sich zu den Verschwörern zu bekennen, bereit zu sein für die Tat und sich nur, mitunter bei seiner Frau, die Zeit zu vertreiben „bis ihn die Mitternacht ans Werk befördert“. ⁸⁵⁰⁶ Auch wenn Pierre sich fragt, nachdem er Belvideras Schönheit gesehen hat, ob Jaffier nicht von seinem Plan abfallen werde, zeigt sich sein Bezug zur Nacht als Handlungszeitpunkt („wenn ich dich ruf, und wär's um Mitternacht / zu einem großen Werk“). ⁸⁵⁰⁷ Jaffiers Versicherung führt schließlich dazu, dass Pierre dem Freund offeriert, dass er ihm „abends oder nachts“⁸⁵⁰⁸ einen Zettel schicken wird, welcher ihn zu dem Treffen führen wird.

Hofmannsthal verstärkt die bedrohliche Stimmung zu Beginn des zweiten Aufzugs dadurch, indem er die Szene in einem abgelegenen Teil Venedigs spielen lässt, indem die Häuser mehrheitlich zerfallen und unbewohnt sind, da in ihnen die Menschen der Pest zum Opfer gefallen sind. Abgesehen davon, dass die Szene bei Nacht spielt, führt auch ein „finsternes, enges / Gäßchen [...] links in die Kulisse“. ⁸⁵⁰⁹ Lediglich ein „Licht“, ⁸⁵¹⁰ welches in Renaults Haus brennt, spendet der Szene etwas Helligkeit. Zudem kommt, nach dem Abgang der Mädchen, Renault „aus seinem Haus, mit einer Laterne“⁸⁵¹¹ und stellt das Licht dergleichen in

8495SW IV. S. 24. Z. 28-32.

8496SW IV. S. 27. Z. 18.

8497In den Notizen zeigt sich, durch Jaffiers Fantasie wie er sich den Raub Belvideras aus dem Haus Priulis vorstellt, ebenso die Zugehörigkeit zur Dunkelheit (SW IV. S. 185. Z. 22-25).

8498SW IV. S. 30. Z. 24.

8499SW IV. S. 30. Z. 25-28.

8500SW IV. S. 30. Z. 34.

8501SW IV. S. 33. Z. 18.

8502SW IV. S. 34. Z. 4.

8503SW IV. S. 34. Z. 13.

8504SW IV. S. 35. Z. 4.

8505SW IV. S. 35. Z. 29-30.

8506SW IV. S. 36. Z. 10.

8507SW IV. S. 36. Z. 27-28.

8508SW IV. S. 36. Z. 32.

8509SW IV. S. 39. Z. 5-6.

8510SW IV. S. 39. Z. 8.

8511SW IV. S. 40. Z. 13.

der Tür auf, so „daß es auch die zwei Stufen beleuchtet“. ⁸⁵¹² Während Renault sich „mit seiner Laterne“ ⁸⁵¹³ schließlich in sein Haus zurück zieht, indem das Treffen der Verschwörer stattfindet, verschafft sich Pierre im Haus Licht (SW IV. S. 41. Z. 1) und trifft auf den Schiavon. In das, bereits durch die Mädchen angesprochene „finstere Gäßchen“, ⁸⁵¹⁴ weist Pierre auch den ihm devot begegnenden Schiavon, der für ihn seinen Verfolger ermorden will. Im Gespräch zwischen Pierre und Jaffier zeigt sich neuerlich die Einbindung der Dunkelheit; so erinnert sich Jaffier „Dunkel“ ⁸⁵¹⁵ daran, dass Pierre ihm von den ehrenhaften Männern gesprochen hatte, zu denen er ihn bei „Mitternacht“ ⁸⁵¹⁶ führen wollte. Durch das Zusammentreffen zwischen Pierre und den anderen Verschwörern zeigt sich ebenso das Motiv; so kommt Renault „mit einer Laterne“ ⁸⁵¹⁷ aus seinem Haus, nach Pierre rufend, die „Blendlaterne“ ⁸⁵¹⁸ hebend, um Ausschau nach ihm zu halten. Auch tritt Pierre in den Schein der Laterne (SW IV. S. 45. Z. 24), wenn es darum geht, die Angelegenheit um die Verzeichnisse zu besprechen. Zudem tritt, unter dem Schein „flackerndes Licht[es]“, ⁸⁵¹⁹ ein weiterer Verschwörer, Bernardo Capello, hinzu. Dieser reicht unter dem „Lichtschein der Laterne“ ⁸⁵²⁰ den Mitverschwörern das Verzeichnis der Senatoren und ihrer Familien, damit diese, seinem Plan gemäß, ermordet werden. Während die Szene von Hofmannsthal als durchaus düster gestaltet wird, gehören die in ihr auftretenden Verschwörer der Dunkelheit an, verwenden sie durchaus auch das Licht, um ihren Plan auszuführen, doch wirken sie gerade, durch die Hinzunahme des Lichtes, als Stümper, da sie nicht genug Vorsicht üben. Weil Jaffier die Verschwörer letztendlich doch nicht von seiner Redlichkeit überzeugen kann, flieht er für den Moment in das „dunkle[...] Gäßchen“. ⁸⁵²¹ Doch nach seiner Flucht verstärkt sich die Bedrohung für sein Leben noch, fordern vor allem Bernardo aber auch Renault Jaffiers Tod, während Pierre seinen Freund zu retten versucht. Renault jedoch verweist darauf, dass sie in der „Nacht / zusammenkommen müssen“, ⁸⁵²² und dass sie verloren sind, solange Jaffier am Leben ist. Den Freund ermorden will Pierre nicht, doch zeigt er sich schnell bereit, ihnen einen neuen Versammlungsort zu schaffen, und ruft sie auf, für eine „Stunde vor Mitternacht“ ⁸⁵²³ neuerlich zusammenzukommen. Pierre, in den „Schein der Laterne“ ⁸⁵²⁴ tretend, heißt Renault die Zettel mit der Stunde und dem Ort des neuen Treffens, an die Verschwörer zu verteilen. Doch Jaffier kommt zurück, in Begleitung seiner Frau, die er im Schatten stehen lässt, während er „an das Licht“ ⁸⁵²⁵ tritt und sich damit neuerlich der Gefahr ausliefert. Auf die im „Dunkel Stehende deutend“, ⁸⁵²⁶ verweist Jaffier neuerlich auf seine Ehrlichkeit, überlässt er ihnen doch seine Frau als Pfand für sein Wort. Dass das Licht in den Szenen um die Verschwörer in Verbindung mit der Gefahr und der Bedrohung des Lebens gebunden ist, zeigt sich auch dadurch, dass Bernardo an Belvidera herantritt. ⁸⁵²⁷ Unter dem Schein des Lichts erkennt er, dass er wirklich vor der Tochter des Priuli steht, deren Narzissmus er durch das Licht ebenso erkennt: „wie man sie hassen muß, die so dastehen! / Schau hin, dies Fleisch, das durch die Nachtluft funkelt, / ist kostbarer als die gehüteten / Juwelen von Sankt Markus“. ⁸⁵²⁸

Belvidera, die sich träumend wähnt, ob der für sie nicht wirklichen Situation, wird von ihrem Mann darauf verwiesen, dass das, was sie erlebe, Wirklichkeit ist. Belvidera jedoch kann nicht begreifen, dass sie sich

8512SW IV. S. 40. Z. 14.

8513SW IV. S. 40. Z. 35.

8514SW IV. S. 42. Z. 28.

8515SW IV. S. 43. Z. 14.

8516SW IV. S. 43. Z. 26.

8517SW IV. S. 44. Z. 21.

8518SW IV. S. 44. Z. 33.

8519SW IV. S. 45. Z. 30.

8520SW IV. S. 45. Z. 30.

8521SW IV. S. 50. Z. 21.

8522SW IV. S. 53. Z. 24-25.

8523SW IV. S. 54. Z. 8-9.

8524SW IV. S. 54. Z. 26.

8525SW IV. S. 54. Z. 35.

8526SW IV. S. 55. Z. 1.

Des weiteren, siehe: SW IV. S. 55. Z. 20.

8527 „Er hat die Laterne in der Hand; er läßt, indem er sie mit / der Hand abblendet, ihren ganzen Schein auf Jaffier und noch mehr auf Belvidera / fallen.“ In: SW IV. S. 55. Z. 35-37.

8528SW IV. S. 56. Z. 2-5.

gerade in der Nacht von ihrem Mann trennen soll. ⁸⁵²⁹ Ihr Einwand wiederum bringt Jaffier nicht zur Vernunft, sondern er erinnert sich neuerlich an den Beginn ihrer Liebe, sei sie doch „in einer Nacht / der Seligkeit, um diese gleiche Stunde, / aus einem Mädchen meine Frau geworden“. ⁸⁵³⁰ Deutlich wie nie zuvor verbindet Jaffier hier mit der Nacht die Erfüllung seiner narzisstischen Vorstellungen.

Schließlich kommt es zur Trennung der Verschwörer, weiß man aber doch von dem neuerlichen Treffen in Aquilinas Haus eine „Stunde vor Mitternacht“. ⁸⁵³¹ Auch Pierre zieht den Schiavon, mit dem er noch einmal redet, „rechts ins Dunkel“, ⁸⁵³² um ihm einen Auftrag zu geben bezüglich seines Verfolgers.

Der zweite Teil des zweiten Aufzugs spielt im Haus Aquilinas, die sich durch den Duft einer Salbe an die unglückliche Liebe zu Pierre erinnert. Zudem erzählt sie der Mulattin von ihrem Traum, indem sie unter dem Licht eines Leuchters das Bild Pierres an der Wand besehen hatte, und immer deutlicher unter den „Strahlen“ ⁸⁵³³ des Lichtes zu erkennen versucht hatte, wie Pierre ihr auf diesem Bild entgegen schaut, um letztendlich zu bemerken, dass ihre Räume von außen verschlossen sind. Im Traum wird Aquilina der Leuchter zu einer Waffe, versucht sie doch sich ihren Weg ins Schlafzimmer frei zuschlagen. Auf die Rede der Mulattin reagiert Aquilina jedoch „finster“, ⁸⁵³⁴ hatte diese ihr doch prophezeit, dass Pierre wieder zu ihr zurückkommen werde. Obwohl Aquilina dem nahenden Senator Dolfin nicht begegnen will, weil er für sie die Konfrontation mit dem Altern bedeutet, kann sie ihm nicht entkommen. Unwillig muss sie den Liebhaber ertragen, will dieser doch zudem bei ihr „übernachten“. ⁸⁵³⁵ Doch selbst wenn sie ihm eine „Gute Nacht“ ⁸⁵³⁶ wünscht, so heißt dies keineswegs, dass sie bereit ist, mit ihm das Bett zu teilen. Schmeichelt sie ihm zwischenzeitlich sogar, als sie denkt er könne ihr von Nutzen sein, bricht dies wieder auf als der Senator Dolfin ihr erzählt, dass er ihr keinen Platz in den hohen Gesellschaftsschichten Venedigs verschaffen kann; dies führt dazu, dass Aquilina ihre Bediente heißt, dass der Senator sich andernorts ein „Nachtlager suchen“ ⁸⁵³⁷ soll. Die Unmöglichkeit gesellschaftlich aufzusteigen, bringt Aquilina dazu, Venedig verlassen zu wollen, diese „Spelunke / Ohn´ Licht und Luft“. ⁸⁵³⁸ Der Versuch des Senators, Aquilina zu versöhnen, indem er die Stellung ihres schönen Hundes einnimmt, misslingt aufgrund seines Alters, worauf sie ihm neuerlich eine „gute Nacht“ ⁸⁵³⁹ wünscht und ihn letztendlich wegschickt.

Auch in dem Gespräch zwischen Aquilina und Pierre zeigt sich das Motiv. So verweist Pierre auf die Freunde, mit denen er sich in ihrem Haus treffen will, weshalb er ihr eine „gute Nacht“ ⁸⁵⁴⁰ wünscht. Doch Aquilina erniedrigt sich für ihn, worauf er von seiner „finsternen Glut“, ⁸⁵⁴¹ dem Verlangen nach ihr, ergriffen wird; dieses jedoch, so Pierre, werde er unterdrücken, bis die Verschwörung vollbracht ist, das er „mit dem Mark / von meinen Tagen jetzt und Nächten“ ⁸⁵⁴² nährt. Wenn alles sich zum Guten füge, so Pierre, werde er ihre Liebe neuerlich erwidern, zeigt er sich doch ergriffen von ihrer Selbstlosigkeit und Schönheit, die seine Stimme flackern macht „wie ein Licht im Wind“. ⁸⁵⁴³ Vor Aquilina schildert er seine Seele als schwach, bedingt für seine Affinität für sie, und zeigt gleichsam einen problematischen Bezug zur Religion, habe Gott in ihm doch eigentlich einen „finstern starken / Soldaten“ ⁸⁵⁴⁴ schaffen wollen, und sagt doch gleichsam über sich: „Das Schöne, / das was ein solches Licht gibt in der Welt, / ist nicht mein Teil.“ ⁸⁵⁴⁵

Nach Aquilinas Weggang erscheint der Schiavon, den Pierre nach dem Verfolger befragt, worauf dieser

8529SW IV. S. 56. Z. 21-22.

8530SW IV. S. 56-57. Z. 38//1-2.

8531SW IV. S. 58. Z. 16-17.

8532SW IV. S. 58. Z. 25.

8533SW IV. S. 60. Z. 7.

8534SW IV. S. 61. Z. 28.

8535SW IV. S. 63. Z. 10.

8536SW IV. S. 63. Z. 10.

8537SW IV. S. 63. Z. 35.

8538SW IV. S. 64. Z. 22-23.

8539SW IV. S. 66. Z. 2.

8540SW IV. S. 68. Z. 15.

8541SW IV. S. 69. Z. 17.

8542SW IV. S. 69. Z. 19-20.

8543SW IV. S. 69. Z. 29.

8544SW IV. S. 70. Z. 7-8.

8545SW IV. S. 70. Z. 8-10.

Des weiteren, siehe: SW IV. S. 195. Z. 8-9, SW IV. S. 195. Z. 40-41.

antwortet, dass er ihn schwerlich ausmachen konnte in der Dunkelheit.⁸⁵⁴⁶ Nach dem Erscheinen Jaffiers, heißt Pierre diesen, bei einem „Leuchter“⁸⁵⁴⁷ etwas zu schreiben, wobei er einen Tisch, den er ans Fenster rückt, nutzen soll. Jaffier fragt sich wieso er ihn ans Fenster befiehlt („Warum denn dort? Hier ist ja Licht“),⁸⁵⁴⁸ wobei ihm Pierre erklärt, er solle ihm, unbemerkt von den Anderen, ein Zeichen geben wenn der Schiavon ihm einen Wink gebe. Zwei abgedankte Offiziere erscheinen, wobei der Eine von ihnen den Anwesenden fragwürdigerweise einen guten Morgen wünscht, woraufhin Pierre wiederum fragt, aus welcher Kneipe er gekommen sei, die diese „übernächliche[n] Gefühle“⁸⁵⁴⁹ bewirkt habe. Statt eines unauffälligen Hinweises von Jaffier, dass der Schiavon das Zeichen gegeben hatte, dass die Verfolger vor dem Haus sind, erweist sich Jaffier als unfähig dazu und äußert dies offen vor den Anderen, dass vor dem Haus ein „Trupp im Dunkel um das Haus“⁸⁵⁵⁰ gegangen war. Während einige der Verschwörer zum Löschen der Lichter aufrufen (SW IV. S. 76. Z. 1), befürchtet Elliot die Ermordung in der Dunkelheit.⁸⁵⁵¹ Pierre dagegen ist der Einzige, der zur Ruhe aufruft, die Lage allerdings verkennt, wenn er sagt, dass dies Handwerker seien, die in der „warmen Nacht“⁸⁵⁵² auf der Straße sind. Bernardo jedoch nimmt die „einzige noch brennende Kerze, leuchtet Jaffier ins Gesicht“,⁸⁵⁵³ wodurch sich neuerlich das Motiv des Lichts mit der Gefahr, in Verbindung mit den Verschwörern, zeigt: „Da schaut euch an, wie ein Verräter weiß / im Dunkel schimmert, schaut dies Licht der Fäulnis / bevor ich es ausblase -“. ⁸⁵⁵⁴ Da die Verschwörer sich in Verbindung mit der Dunkelheit gesetzt sehen, stufen sie Jaffier als zugehörig zum Licht ein und dahingehend herab. Doch Pierre versucht neuerlich seinen Freund zu retten, und ruft dazu auf, die „Lichter“⁸⁵⁵⁵ außer Acht zu lassen. Schließlich holt er Aquilina in ihrem „Nachtgewand“⁸⁵⁵⁶ herbei und ruft die Verschwörer dazu auf, den Vorhang zur Seite zu schieben und Licht herbeizuschaffen.⁸⁵⁵⁷ Tatsächlich folgen die Mitverschwörer Pierre und erleuchten die Szenerie, um die unten stehenden Männer zu täuschen.⁸⁵⁵⁸ Vor den Männern des Staates spielen sie eine Eifersuchtsszene und halten die „Lichter hoch“,⁸⁵⁵⁹ diese „grell zu beleuchten“. ⁸⁵⁶⁰ Pierre, der Teil dieser Inszenierung ist, bindet seine eigene Lebenserfahrung ein, dass Aquilina ihn mit einem alten Mann betrüge: „Ah! Seht die Dirne! Seht sie mit dem Alten! / Mit dem betrügt sie mich! So ekler Kot / ist dieser Leib, der in der Nachtluft schimmert.“⁸⁵⁶¹

Neuerlich zeigt sich an Pierre, dass das Motiv gemäß der jeweiligen Situation angepasst wird, dass man sich des Lichtes bedient, zum einem um Licht zu haben, während des Gespräches, zum anderen aber auch, um sich vor der unmittelbaren Gefahr zu schützen. Pierre zeigt sich in dieser Szene als der Aktive im Versuch, das wirkliche Geschehen in dem Haus zu deckeln, wenn er die Umstehenden dazu aufruft: „Ihr müßt mich halten, müßt die Lichter schwenken, / müßt johlen!“⁸⁵⁶² Die Männer, die sich der Dunkelheit bedienen, um ihre Verschwörung zu planen, die sie letztendlich in den frühen Tod führen wird, deuten mitunter aber auch an, dass es gerade ihre Zugehörigkeit zur Dunkelheit ist, die für sie die Gefahr birgt.⁸⁵⁶³

8546SW IV. S. 70. Z. 33-35.

8547SW IV. S. 72. Z. 4.

8548SW IV. S. 72. Z. 7.

8549SW IV. S. 72. Z. 26.

8550SW IV. S. 75. Z. 28.

8551SW IV. S. 76. Z. 5-6.

8552SW IV. S. 76. Z. 14.

8553SW IV. S. 76. Z. 26.

8554SW IV. S. 76. Z. 27-29.

Bernardos Worte erinnern durchaus an Hofmannsthals Frühwerk *Ascanio und Giocoda* (1892), als er das Löschen des Lichtes in Verbindung mit Giocondas Tod gebracht hatte.

8555SW IV. S. 76. Z. 31.

8556SW IV. S. 77. Z. 17.

8557SW IV. S. 77. Z. 19-21.

8558SW IV. S. 77. Z. 22.

8559SW IV. S. 77. Z. 32.

8560SW IV. S. 77. Z. 32.

8561SW IV. S. 77. Z. 34-36.

8562SW IV. S. 78. Z. 2-3.

Dass das Licht nur ein Mittel zum Zweck ist zeigt sich auch in den Notizen. Pierre geht hier auf das Zeichen für Brambilla ein: „Auf der Giudecca hart nebenan Sanct Georg ist ein großer Holz / schupp<en> der den Mönchen gehört. Den lass ich in Brand setzen / der leuchtet dir über den Canal hin dass du keine Kerze brauchst / um eiserne Truhen aufzubrechen.“ In: SW IV. S. 192. Z. 11-14.

8563Dies deutet sich mitunter auch in der Äußerung eines der Männer an, verweist er doch auf die im Dunkel stehenden

Nach der vermeintlichen Bannung der Gefahr, ist es Aquilina, die sich vor den Männern verneigt. Wissend, dass sie Pierre einen Dienst erwiesen hat, wünscht sie den Verschwörern eine „gute Nacht“. ⁸⁵⁶⁴ Doch selbst nach der gebannten Gefahr, ruft Bernardo Pierre zum Mord an Jaffier in der Dunkelheit auf. ⁸⁵⁶⁵ Zum Ende des zweiten Aufzugs zeigt sich nicht nur der Narzissmus von Pierre und Jaffier, Hofmannsthal verdeutlicht auch den Vertrauenseinbruch Pierres. So kann dieser durch die Worte Jaffiers sein Vertrauen in ihn nicht wiedergewinnen, sondern heißt ihn sich „ins Dunkel“ ⁸⁵⁶⁶ zu stellen, weil er seinen Anblick nicht ertragen kann. Auch Pierres Reaktion auf Jaffiers Aufforderung ihn niederzustechen, wenn er an seiner Mannhaftigkeit zweifele, steht im Zusammenhang mit diesem Motiv („schweigt, finster, schweratmend“), ⁸⁵⁶⁷ ebenso wie seine Reaktion auf die Worte des Schiavon, der ihm von seinem Verfolger berichtet. ⁸⁵⁶⁸

In dem dritten Aufzug zeigt sich das Motiv erstmalig durch Renaults Rede an Belvidera, die sich vor ihm in einem Zimmer verschanzt hat. Sie möge das „kleine nächtliche Erlebnis“ ⁸⁵⁶⁹ schnell vergessen, da Jaffier andere Sorgen habe als ihre unsinnige Beklemmung. Doch da Belvidera nicht auf seine Worte eingeht, selbst nicht als er droht, dass Jaffier unter seinem Willen stehe, wünscht er ihr, dass ihr nie „was Ärgres widerfahre[...], / als diese Nacht“, ⁸⁵⁷⁰ und spielt damit das Geschehen dieser Nacht neuerlich herunter. Das Motiv zeigt sich aber auch durch Belvideras allzu offenes Gespräch Pierre gegenüber, indem sie bekennt, alles von dem Verrat am Staat zu wissen. Gleichsam spielt sie ihr Wissen herunter und erhofft von Pierre, dass er ihren Mann aus der Gefahr befreie:

„- ich bin ja im Dunkeln,
ich weiß ja nichts: allein es muß,
es muß etwas Entsetzliches mit allem
vermengt sein: heute Nacht, als er mich weckte
kannst ich ihn nicht! sein Aug hat einen Blick
gelernt, als wünscht' er sich den Tod herbei.“ ⁸⁵⁷¹

Während sich Jaffier, aufgrund seiner narzisstischen Neigung den Verschwörern anschließt und sich damit mit der Dunkelheit verbindet, deutet Belvidera hier neuerlich die Gefahr der Dunkelheit und deren Verbindung mit dem Tod an. Obwohl Pierre sie zu beruhigen versucht hatte, bricht in Belvidera, allein in dem Zimmer, ihre Angst neuerlich durch: „Hat diese Nacht die tiefsten Grüfte auf- / gesprengt und wandeln die Lebendig-Toten / nun auch bei Tag?“ ⁸⁵⁷² Letztendlich aber erscheint Jaffier in Renaults Haus, wirkt verwirrt und übermüdet auf Belvidera, und während er selbst die Gefahr, die er in dieser Nacht erlebt hat, leugnet, zeugen seine Augen doch genau von dieser erlebten Gefahr. Auch innerhalb seiner Beschreibungen, die Nacht betreffend, zeigt sich das Motiv, berichtet er doch von den beiden Verfolgern,

Gerichtsdieners: „Da unten, straf mich Gott, in dieser dunklen / Sackgasse, ist denn das nicht die Taverne / Zum Seekrebs? Sind das eure Sbirren, Herr?“ In: SW IV. S. 78. Z. 16-18.

8564SW IV. S. 78. Z. 27.

8565SW IV. S. 79. Z. 22.

8566SW IV. S. 80. Z. 31.

8567SW IV. S. 80. Z. 34.

8568SW IV. S. 81. Z. 33-34.

In den Notizen zeigt sich des weiteren auch ein weiterreichendes Gespräch zwischen Pierre und Jaffier, äußert Jaffier doch die Bereitschaft sich in dieser Nacht, zusammen mit seiner Frau, töten zu wollen, aufgrund des fehlenden Glaubens der Verschwörer in ihn (SW IV. S. 232. Z. 39, SW IV. S. 233. Z. 33, SW IV. S. 233. Z. 38).

8569SW IV. S. 87. Z. 21.

8570SW IV. S. 87. Z. 33-34.

8571SW IV. S. 94. Z. 22-27.

Des weiteren, siehe: SW IV. S. 198. Z. 32.

8572SW IV. S. 95. Z. 38-40.

In den Notizen zeigt sich, dass das Gespräch zwischen Belvidera und Pierre viel weitreichender geplant war, erzählt Belvidera doch hier von dem Entstehen ihrer Liebe. In der Dämmerung (SW IV. S. 199. Z. 23) hatte Jaffier erstmalig ihre Hand ergriffen. In Verbindung mit dieser Zeit steht auch der Tod der Mutter: „Und als der Mutter schlimm und schlimmer wurde / ging ich bei Tag und Nacht in seligen Tränen / denn immer funkelnder aus finstern Abgrund // hervor, die Nacht, nun diese! - musste ja / mein Wunder brechen, das verheißene.“ In: SW IV. S. 199-200. Z. 44-46//1-2.

Belvidera verbindet die Nacht auch deswegen mit dem Untergang, weil sie in der Nacht um das Leben der Mutter betete (SW IV. S. 200. Z. 28) und am Morgen von ihrem Tod erfuhr. Ihr Gebet für die Mutter schien ihr durch ihre Liebe befleckt, so dass sie die Hand gegen den „lichten Himmel“ (SW IV. S. 201. Z. 17) gehoben hatte, der ihr die Schlange geschickt zu haben schien. Von Antonio getrennt war sie der Einsamkeit und dem Missfallen des Vaters ausgeliefert, und allem was in ihrer Seele gärte („was ich erfuhr und was ich dunkel ahnt“, SW IV. S. 202. Z. 11).

die sich auf seine Spur gesetzt hatten und die hinter ihm „im Dunkel standen“. ⁸⁵⁷³ In Verbindung mit der Dunkelheit steht aber auch der „dunkle Vorhang“ ⁸⁵⁷⁴ den Jaffier für ein Tuch hält und mit dem die Verfolger ihn halten, was sich allerdings letztendlich als der Türvorhang einer Kirche erweist, in der er Schutz sucht. Auch in diesem Zusammenhang versucht Jaffier den Demütigungen der Welt den Besitz Belvideras entgegengesetzten. Während sich der ärgste Bettler in Venedig bei „Tag und Nacht“ ⁸⁵⁷⁵ seiner Stellung freut, will er sich an der demütigen Liebe Belvideras erfreuen. Auf Jaffiers Ausführungen reagiert Belvidera dahingehend, dass sie auf Pierre verweist:

„Dein Pierre
war hier, - dein Pierre, auf dessen Rat
du gräßlich Tag aus Nacht zu machen lernst,
dein Pierre war hier bei mir, und läßt dir sagen:
du möchtest ruhig sein, so ruhig wie
zuvor, so ruhig, wie heut Nacht“ ⁸⁵⁷⁶

Doch Jaffier kann sich nicht beruhigen, vielmehr denkt er, dass man Pierre gefasst habe und er seinen Namen als ersten dem Staate nennt, und sich durch den Verrat an ihm noch ein wenig Lebenszeit erkaufen will („und immerfort / allein zu sein mit alledem! bei Tag / und Nacht allein!“). ⁸⁵⁷⁷ Während Jaffier sich, seinem Narzissmus gemäß, nur auf sich besinnt, hält Belvidera dem entgegen, dass sie gerade heute „Nacht“ ⁸⁵⁷⁸ nicht allein gewesen ist, sondern „heut Nacht an einen Schurken ausgeliefert“ ⁸⁵⁷⁹ worden ist. Doch Jaffier scheint dies gar nicht zu realisieren. Erst als Belvidera die Männer, bei denen er sie gelassen hat, Schurken heißt und er sich dadurch in seinem Narzissmus angegriffen sieht, verteidigt er sie vehementer, seien es nur Männer von „finstrem Schicksal“ ⁸⁵⁸⁰ aber ehrenwerte Personen. Belvideras Andeutung, dass man sich ihr über die Gebühr genähert habe, bringt Jaffier nur neuerlich auf seinen Narzissmus zurück: „Das Chaos liegt auf mir, willst du die Last / dazu nicht etwa tun von einem Alp, / der dich die Nacht im ungewohnten Bette / belästigt hat?“ ⁸⁵⁸¹ Belvidera jedoch versucht Jaffier aus seiner narzisstischen Versenkung zu lösen; kein Schurke sei der gewesen, der „seiner Nächte Schwert bei mir gesucht“, ⁸⁵⁸² sondern ein Tier. Doch Jaffier kann diese Wirklichkeit nicht ertragen, distanziert sich von ihr indem er ins „Dunkel“ ⁸⁵⁸³ flüchtet und benommen realisiert: „Dich - / mit seinen Händen - in der Dunkelheit?“ ⁸⁵⁸⁴ Doch Belvidera bestätigt seine Andeutung:

„Ich schrie! Die Nacht
hats mich gelehrt! ich rang den Schrei hinab
als mich der Vater aus dem Hause stieß.
Dies Haus hab ich erfüllt mit meinem Schreien,
die Stiege bin ich schreiend - da! - im Dunkeln
herabgetaumelt, an die Tür dorthin,
sie war versperrt, und da hinein -“ ⁸⁵⁸⁵

Eine solche Eröffnung bedeutet für Jaffier nichts anderes, als dass er seinen Narzissmus angegriffen sieht. Belvidera war ihm immer das Letzte, zu dem er sich zu flüchten vermochte, wenn die Wirklichkeit ihn zu

8573SW IV. S. 98. Z. 12.

8574SW IV. S. 98. Z. 32.

Die Verbindung Jaffiers mit der Dunkelheit zeigt sich auch, weil er nicht durch die Religion Hilfe erlangen kann, zumindest keine Dauerhafte: „da hing ich angeklammert / ein Elender, der auf nachtschwarzen Wellen / die Leiche seiner Welt hinschwanken sieht / und dem der Tod schon an die Füße leckt.“ In: SW IV. S. 204. Z. 29-32.

8575SW IV. S. 100. Z. 19.

8576SW IV. S. 101. Z. 6-11.

In den Notizen finden sich zudem die Worte Belvideras: „der Pierre um dessen willen / ich diese Nacht in eines Schurken Hand / gegeben ward“. In: SW IV. S. 206. Z. 2-4.

8577SW IV. S. 101. Z. 37-39.

8578SW IV. S. 102. Z. 4.

8579SW IV. S. 102. Z. 7.

8580SW IV. S. 102. Z. 18.

8581SW IV. S. 102. Z. 31-34.

8582SW IV. S. 103. Z. 9.

8583SW IV. S. 103. Z. 14.

8584SW IV. S. 103. Z. 16-17.

8585SW IV. S. 103. Z. 19-25.

zerbrechen drohte; nun aber muss er erkennen, dass ihm das genommen wurde, womit Jaffier sein narzisstisches Verlangen befriedigt hat, dass er sich „[e]ingewickelt / in gleichen Dunkels Hülle mit dem Keuchen / seiner Begierde“⁸⁵⁸⁶ hat.

In dem Aufzug wird immer deutlicher, dass Belvidera, aufgrund der eigenen Todesangst, Jaffier nicht mehr ausschließlich zu folgen vermag und sich zu ihrem Vater flüchten will. Als Jaffier ihr aber heißt, dass wenn sie wirklich zu ihrem Vater geht, sie seinen Tod betrauern muss, entgegnet ihm Belvidera, der gegenüber er seinen Narzissmus gezeigt hatte, weil er sich zu den Verschwörern zugehörig fühlt: „Ich kann nicht schrein aus meiner Angst heraus. / Geschrien hab ich heut nacht als ich entlie / vor einem Teufel, der mir antun wollte / was ich nicht denken kann.“⁸⁵⁸⁷ Belvidera äußert hier den in der Nacht erfahrenen Übergriff durch Renault, auf den Jaffier nur kurzfristig mit einer Distanz zu den Verschwörern reagiert. Da er jedoch letztendlich an der Revolution festhält und als einen der Ersten, seinen Schwiegervater zu ermorden gedenkt, erkennt Belvidera in ihm einen Mörder, einen von denen, die sich „bei Tag [...] bergen und bei Nacht“⁸⁵⁸⁸ hervorkommen. Dabei verbindet sie mit dem Tag die Vernichtung der Gefahr:

„Bei Tag! o ja! bei Tag! Und ich will stehen
und sehen und vor Freude weinen, wenn man
die heiligen Kirchen, eine nach der andern,
anzündet, wo sich eine Mörderbande
hineingeflüchtet hat“⁸⁵⁸⁹

Auch versucht Belvidera ihm die Unmöglichkeit des Gelingens des Planes aufzuzeigen, würden sie doch gegen eine Übermacht angehen, die nicht bezwingbar ist, sondern die sie den Tod finden lassen wird „in der ersten Nacht“.⁸⁵⁹⁰ Doch Jaffier äußert sein Wissen von der Unerfüllbarkeit dieser Revolution; dennoch habe er sie „heute Nacht“⁸⁵⁹¹ als das Pfand für seine Worte eingesetzt. Umso mehr verlangt es Belvidera danach, Jaffier zu retten, zeigt sie sich sogar bereit dazu, sich vor ihrem Vater zu erniedrigen und ihn selbst in einem Keller zu verbergen und bei „Tag und Nacht“⁸⁵⁹² ihm zu Diensten und an seiner Seite zu sein. Doch Jaffier gesteht seine Zugehörigkeit zu den Entführern, wogegen Belvidera aufbegehrt, verweist sie doch auf Renault, der übergriffig geworden ist, wenn sie sagt: „Der / heut Nacht war auch dein Bruder?“⁸⁵⁹³ In seiner Seele wisse er doch bereits von seinem Untergang, höre doch schon das „Blutgerüst“,⁸⁵⁹⁴ welches sie „seit heute Nacht“⁸⁵⁹⁵ errichten.

Ebenso zeigt sich das Motiv im vierten Aufzug durch die allzu offene Rede Belvideras an ihren Vater, wisse sie doch, dass ihr Ehemann ein Mitwissender an der Verschwörung, am „Werke dieser Nacht“⁸⁵⁹⁶ sei.⁸⁵⁹⁷ Belvidera wähnt fälschlicherweise, nachdem Jaffier bei der Aufdeckung der Verschwörung geholfen hatte, dass ihr Vater ihn nun anerkennen werde. Ihre Haltlosigkeit, die Dunkelheit die sich vor ihren Augen auszubreiten droht, stellt sie allerdings in Verbindung mit ihrer dritten Schwangerschaft.⁸⁵⁹⁸ Verworren stellt sie Jaffiers Handeln dar, werde ihr Ehemann nun endlich die Achtung erfahren, da er der Retter Venedigs ist und wird auch das Kind, das sie erwartet, als eben jenes Kind des Retters gefeiert werden:

„Laß ihre jungen Herzen nicht zu sehr
sich dran berauschen, denn es wird, es muß ja etwas
etwas wie eine Legende draus werden,
aus allem, aus der fürchterlichen Nacht,

8586SW IV. S. 104. Z. 2-4.

8587SW IV. S. 105. Z. 12-15.

Des weiteren, siehe: SW IV. S. 207. Z. 20-21, SW IV. S. 207. Z. 29, SW. SW IV. S. 208. Z. 23-27.

8588SW IV. S. 106. Z. 8.

8589SW IV. S. 106. Z. 12-16.

8590SW IV. S. 107. Z. 36.

8591SW IV. S. 108. Z. 2.

8592SW IV. S. 108. Z. 23.

8593SW IV. S. 108. Z. 35-36.

8594SW IV. S. 110. Z. 30.

8595SW IV. S. 110. Z. 32.

8596SW IV. S. 120. Z. 13.

8597In den Notizen zeigt sich des weiteren auch Belvideras Ausgeliefertsein angesichts der „finsternen Gesetze“ (SW IV. S. 213. Z. 21) des Staates.

8598SW IV. S. 122. Z. 16.

da er mich holen kam in diesem Haus
und wir in deinen Fluch und in die Nacht //
umschlungen taumelten“ ⁸⁵⁹⁹

Doch Belvidera wird damit konfrontiert, dass ihr Vater nicht das ehrenvolle Verhalten Jaffiers achtet, sondern sich gegen den Verräter stellt. Belvidera kann jedoch nicht begreifen, warum das Gesicht ihres Vaters so „dunkel“ ⁸⁶⁰⁰ ist und kann demzufolge nicht die Gefahr begreifen, in der sich Jaffier befindet. Jaffier für sein Verhalten verurteilend, heißt sie Belvidera mit ihm fortzugehen und ihn „Tag und Nacht“ ⁸⁶⁰¹ vor den Verfolgern, die dem Verräter Venedigs nachstellen werden, der er ist, zu schützen.

In dem fünften Aufzug zeigt sich das Motiv bedingt durch Aquilinas Rede an Pierre. Während diese ihren Traum schildert, indem sie ihn tot gesehen hatte, versichert sie ihm ihre Liebe, wobei sich Pierre „getroffen von der finstern Feierlichkeit ihres Tones“ ⁸⁶⁰² zeigt. Vor dem Hintergrund dieses Traumes, erinnert sie sich an den Beginn ihrer Liebe, wie sie bei Nacht in Gesellschaft zusammen gegessen hatten (SW IV. S. 128. Z. 25), wie ein Feuer ausgebrochen war, das sie mit dem Tod bedroht hatte, wie er sie in fantastischer Weise gerettet hatte („und wie ich hoch auf deinen starken Schultern / hinglitt durch Tag und Nacht und Feu´r und Wasser“). ⁸⁶⁰³ Trotz des nahenden Todes, wähnt Aquilina, dass ihre Liebe noch nicht vollendet ist:

„Aber eine Nacht wird kommen,
die wird noch schöner sein, um so viel schöner,
so namenlos, so überschwellig herrlich,
wie das Letzte - denn ich weiß, ich weiß
in mir, du wirst einmal gewaltsam sterben:
allein zuvor, in deiner Todesnacht
wirst du bei mir sein, und was niemals war
-auch in der ersten nicht -, das wird dann sein:
ringsum wird Tag und Nacht sein, doch wir werden
vor Jugend noch und vor Verlangen schimmern,“ ⁸⁶⁰⁴

Aquilina beschwört einen Höhepunkt ihrer Liebe, der in Verbindung mit der Nacht steht, aber gleichzeitig wird dieses Erleben seinen Tod nach sich ziehen. In ihrem Gespräch verweist Pierre auch auf den eingeschlagenen Lebensweg. So spricht er Aquilina von den Stimmen, die er in sich vernommen hat, und bekennt, dass er der Stimme des Todes gefolgt ist. Doch Aquilina verweigert sich einer derartigen Offenheit; trotz des Ahnen des Todes kann sie es nicht ertragen, Pierre im „Dunkel“ ⁸⁶⁰⁵ stehend zu wissen und nicht sehen zu können. Gegen diese Dunkelheit, die auch hier in Verbindung mit dem Tod gesetzt ist, entzündet Aquilina einen „Armleuchter“. ⁸⁶⁰⁶ Doch mit den Geräuschen vor der Tür, fühlt sie sich an ihren Traum gemahnt („Mein Traum von gestern Nacht!“), ⁸⁶⁰⁷ der ihr den Tod Pierres angekündigt hatte. Letztendlich wird Pierre wirklich von den Soldaten gefangengenommen und muss erleben, wie Jaffier sich als Verräter offenbart, der vor seinem Blick allerdings „ins Dunkel zurückflüchten“ ⁸⁶⁰⁸ will. Während Jaffier Pierre und sich vermeintlich zu retten versuchte, indem er die Verschwörer verriet, verspricht Aquilina, lasziv gekleidet in ihrem „dünne[n] Nachtgewand“, ⁸⁶⁰⁹ sich dem Offizier nicht „für eine Nacht“, ⁸⁶¹⁰ sondern für immer auszuliefern. Nicht nur er könne sie besitzen, auch würde sie sich für ihn prostituieren („Ich will in einer Nacht für dich verdienen, / was jetzt dein Sold von einem Jahr“). ⁸⁶¹¹ Zudem könne er ganz über sie verfügen, selbst bis zum Tod, wenn er nur Pierre rette („die dein wird mit dem Nachtkleid, das ich anhab“).

8599SW IV. S. 122-123. Z. 36-41//1.

8600SW IV. S. 123. Z. 9.

8601SW IV. S. 124. Z. 13.

8602SW IV. S. 128. Z. 13.

8603SW IV. S. 128. Z. 21-22.

8604SW IV. S. 129. Z. 32-41.

8605SW IV. S. 130. Z. 37.

8606SW IV. S. 130. Z. 39.

8607SW IV. S. 131. Z. 4.

8608SW IV. S. 132. Z. 34.

8609SW IV. S. 136. Z. 28-29.

8610SW IV. S. 136. Z. 31.

8611SW IV. S. 137. Z. 4-5.

Erst als Pierre Jaffier als den Schuldigen für seine gegenwärtige Situation erkannt hat, wendet er sich freundlicher an Aquilina, heißt er sie nicht in der Kälte zu stehen in ihrem „dünnen Nachtgewand“. ⁸⁶¹³ Doch Pierre kann nicht gerettet werden, was ihn dazu veranlasst, seinen Narzissmus wenigstens in einer Rede vor dem Senat ergießen zu wollen; für den Moment zwar sei die Hure Venedig gerettet worden, doch in der Zukunft werde ein Mann kommen, der sie und dies überholte, veralterte Venedig „in einer Nacht“ ⁸⁶¹⁴ vernichten wird. Doch selbst diese narzisstische Inszenierung vor dem Senat wird Pierre verwehrt. Letztendlich ist es ihm zumindest möglich, sich noch einmal Jaffier zuzuwenden, allerdings nur in dem Wissen, dass der Freund nun tot ist, dessen Leben nun in so „grauenvolle[m] Dunkel“ ⁸⁶¹⁵ erloschen ist. Die Verbindung zwischen Tod und Dunkelheit zeigt sich auch durch die anderen Verschwörer. Von dem Offizier erfährt Pierre, dass jeder in seinem „Nachtquartier“ ⁸⁶¹⁶ ermordet worden ist. Doch Pierre denkt wiederum an Jaffier, wenn er sich seiner ästhetizistischen Vorstellung des eigenen kommenden Todes hingibt: „und er ist tot, und ich / hab' meine Hände frei und darf vom Bord / mich werfen und nach einem andern Ufer / im Dunkel schwimmen.“ ⁸⁶¹⁷

In den Varianten zeigt sich zudem ein neuerliches Kommen des Dolfin in Aquilinas Haus, wehrt er sich doch gegen das Handeln der Soldaten, die „zurnacht“ ⁸⁶¹⁸ in ihr Haus eingedrungen sind. Nach Pierres Tod jedoch wendet sich Aquilina neuerlich gegen Dolfin, sei er nicht minder schlimm in seinem „Nachtgewand“ ⁸⁶¹⁹ als der Offizier in seinem „Blutgewand“. ⁸⁶²⁰

In *Ödipus und die Sphinx* (1905) ⁸⁶²¹ erfolgt der erste Zug zur Nacht ⁸⁶²² durch die Diener des Ödipus, die ihre

8612SW IV. S. 137. Z. 14.

8613SW IV. S. 137. Z. 34.

8614SW IV. S. 139. Z. 17.

8615SW IV. S. 143. Z. 6.

8616SW IV. S. 143. Z. 27.

8617SW IV. S. 143. Z. 33-36.

8618SW IV. S. 223. Z. 5.

8619SW IV. S. 223. Z. 38.

8620SW IV. S. 223. Z. 38.

Des weiteren, siehe: SW IV. S. 191. Z. 10-11, SW IV. S. 191. Z. 28, SW IV. S. 197. Z. 8, SW IV. S. 198. Z. 14-15, SW IV. S. 203. Z. 36-38, SW IV. S. 206. Z. 6-7, SW IV. S. 213. Z. 34-35, SW IV. S. 214. Z. 6, SW IV. S. 215. Z. 14, SW IV. S. 220. Z. 1-3, SW IV. S. 220. Z. 41, SW IV. S. 231. Z. 29, SW IV. S. 232. Z. 5.

8621 Bereits in dem Separatdruck *Oedipus*, der die erste Fassung des I. Aktes zeigt, zeigt sich eine deutliche Einbindung des Motiv-Komplexes. So betrauern die Klageweiber den Verlust des Königs und wissen auch darum, dass die Königin Recht tut sich im „verfinsterten Gemach“ (SW VIII. S. 123. Z. 26) zu verbergen, worauf Jokaste wie folgt reagiert: „In welchem / Verfinsterten Gemach?“ (SW VIII. S. 123. Z. 27-28) Althaea ist es, die der Königin heißt, dass dieses Zimmer ihr „Ehgemach“ (SW VIII. S. 123. Z. 32) ist. Jokaste jedoch hält ihr entgegen, wodurch die sie Nacht mit dem Leben verbindet:

„Dort kann ich mich / Nicht bergen. Dort ist Nacht, und Nacht gebiert, / Gebiert das Leben, hört nicht auf, das Leben / Rings lautlos zu gebären. Dort kann ich / Dem Tod nicht dienen, dem zu dienen mir / Geziemt.“ In: SW VIII. S. 124. Z. 1-6.

Schließlich jedoch ruft Jokaste zu dem Opfer auf; man solle auch ihre Hündin verbrennen, die „zur Nacht“ (SW VIII. S. 126. Z. 33) immer vor ihrer Kammer schlief.

In den Notizen der ersten Fassung des 1. Aktes erfolgen mehrere Verweise auf die Dunkelheit; so in Bezug auf die Götter nach der Prophezeiung („in ihrem dunkel / nachschweifenden Gewand“, SW VIII. S. 234. Z. 30-31), durch die Preisung der Nacht, die als unsterblich gepriesen wird („Uralte Nacht die du den schweren Leib / herauf die Hügel wetterleuchtend schleppst / [...] du / wirst sein wenn keine Götter sind“, SW VIII. S. 246. Z. 4-8), in dem der Nacht. Des weiteren zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem Schicksal des Ödipus („allein mit dem Geschick (1) und mit der Nacht / (2) und dort herauf / Aus flachem Land<e> kommt die Nacht gestiegen“, SW VIII. S. 244. Z. 16-18), als auch in Verbindung mit der Prophezeiung („die schwere Nacht hinweg [...] / und kühn wie junges Meer im (1) Morgenlicht [...] / (2) ersten Licht“, SW VIII. S. 245. Z. 18-22). So will Ödipus die Prophezeiung in sich erwürgen („tritt nie an dies Licht“, SW VIII. S. 247. Z. 30). Des weiteren zeigt sich das Motiv auch in Verbindung mit dem Tod, wobei das Licht von Laios – anders als bei Jokaste – mit dem Leben verbunden wird („wer nach mir schlägt ist hin / [...] sieht dieses Licht nicht länger“, SW VIII. S. 252. Z. 2-4). Zudem wirft Laios vor, dass Ödipus' Verhalten „das heilige Licht“ (SW VIII. S. 252. Z. 6) befleckt habe. Aber auch Ödipus verbindet hier in den Notizen den Tod mit dem Motiv, wenn er Laios gegenüber sagt: „Am dunklen Ufer steht dein Herr und flucht / dem säumgen Diener. Auf und dien ihm gut / da drunten bei den Todten.“ In: SW VIII. S. 252. Z. 20-22. Wenn sich Ödipus schließlich gen Theben wendet, dann wendet er sich vermeintlich dem Leben zu und bindet dies an das Licht („In mir ist Licht genug. Ich geh gen Theben“, SW VIII. S. 253. Z. 24).

Siehe (Notizen): SW VIII. S. 245. Z. 26-29, SW VIII. S. 245. Z. 36, SW VIII. S. 252-253. Z. 34-35//1-4.

8622 In den Notizen Hofmannsthal zeigt sich, innerhalb der Beschreibung der Szenerie, ebenso die Verbindung mit der Nacht:

Befehlsverweigerung ihm gegenüber als Sorge um ihn darstellen:

„In des Herzens Angst,
Herr, suchten wir nach dir und zählten nicht
die Berge noch die Täler, achteten die Nacht
wie Tag und Sternenlicht wie Sonnenlicht
und ließen nicht des Suchens ab bis hier,
da wir dich fanden.“⁸⁶²³

So betont Phönix, dass sich ihre Sorge gesteigert hatte, als er sie auch des Nachts alleine gelassen hatte („Wir harrten dein zur Nacht“).⁸⁶²⁴ In Verbindung mit der Nacht und der Dunkelheit steht auch der Bote, der zu Ödipus statt zu den Dienern gegangen war und dessen Rede für die Diener „zu schwer war und zu dunkel“.⁸⁶²⁵ Besonders deutlich zeigt sich die Verbindung zwischen Ödipus' narzisstischem Wesen und der Nacht im Verlauf der Tragödie, so z.B. wenn er sich von den Dienern abwendet, besonders aber wenn er auf die Prophezeiung des Gottes eingeht, wähnt sich Ödipus, trotz der Schrecken der Prophezeiung, in der Nähe der Götter.

„Nicht gut zu wohnen? Wo die Gipfel rings
der Berge blühen im Licht und Nacht und Tag
auf heiligem Nacken tragen, wo aus Säulen
lebendiger Zedern göttlich der Palast
in goldnem Rauch sich hebt, wo in dem Hain
einander Abend, Nacht und Tag umschlingen,
wo sich der Seele in der Opfernacht
die schwere funkelnde Milchstraße nieder
wie eine Wünschelrute biegt,“⁸⁶²⁶

Was Hofmannsthal an Ödipus zeigt, ist dabei die Ausklammerung der Zeit, der Natur selbst, zu der die Sterblichkeit gehört.⁸⁶²⁷ Auch wenn Ödipus auf die Wesensgleichheit, die Ahnen in seinem Blut anspielt, dann erfolgt das in Verbindung mit diesem Motiv, spürt er doch sein Blut wie eine „schwere, dunkle Flut“⁸⁶²⁸ in sich. Zwangsläufig muss die Dunkelheit auch in die Nähe zum Gott eingebunden sein, denn nur im Traum erfährt er die Nähe zu diesem.⁸⁶²⁹ Vom Mord, den er im Traum begangen hat, ergriffen, sieht er wie unter dem „Licht“⁸⁶³⁰ eine Frau zu ihm kommt. Auch wenn Hofmannsthal Ödipus das Sich-entfernen der Priesterin beschreiben lässt, ihr Gehen ins „Dunkle“,⁸⁶³¹ zeigt sich die Verwendung des Motivs. Auch im Zusammenhang mit der scheinbaren Güte, die Phönix in Ödipus zu sehen glaubt, steht das Motiv („Ich kenne dein Atmen bei Tag und Nacht“).⁸⁶³² Eine deutliche Einbindung der Dunkelheit in Bezug auf Ödipus, schließt sich gleichsam an die Stelle an, an der Ödipus das Erkennen der Menschen untereinander verneint. Ödipus nimmt hier deutlich Bezug zur Dunkelheit seiner Seele und zur Bedeutung der Dunkelheit für affine Figuren.⁸⁶³³ Ödipus bezieht sich hier auf Momente des Begehrens, die ihn immer nur mit der Dunkelheit befallen haben und mit dem Aufbrechen des Morgens verschwunden sind. Der Bezug zur Dunkelheit steht

„Nacht und Abend und Tag verfolgte<n> einander im Hain / die schwere Milchstraße bog sich hernieder wie eine Wünschelrute“. In: SW VIII. S. 557. Z. 5-6.

8623SW VIII. S. 12. Z. 21-26.

8624SW VIII. S. 13. Z. 11.

8625SW VIII. S. 13. Z. 18-20.

8626SW VIII. S. 23. Z. 7-15.

In den Notizen der ersten Fassung des 1. Aktes zeigt sich ebenso eine Einbindung der Nacht. In Verbindung mit den in die Nähe zur Religion gestellten Sterne, lässt Hofmannsthal den um seine Reinheit besorgten Ödipus sagen: „der/ vor jedem [...] Funkelstern [...] / kleinen Stern[...] des Himmels jedem / Anhauch [...] der [nächtgen Luft [...] / des Meers [...] in Ehrfurcht schauderte“. In: SW VIII. S. 233. Z. 17-21).

So hatte es Ödipus nach Delphi getrieben, wo ihm allerdings „[f]instre Priester“ (SW VIII. S. 241. Z. 32) den Weg versperrten.

Siehe (Notizen): SW VIII. S. 234. Z. 34-35.

8627SW VIII. S. 23-24. Z. 34-35//1-2.

8628SW VIII. S. 24. Z. 23.

8629SW VIII. S. 25. Z. 2-8.

8630SW VIII. S. 25. Z. 28.

8631SW VIII. S. 26. Z. 32.

8632SW VIII. S. 28. Z. 2.

8633SW VIII. S. 28. Z. 27-35.

demzufolge auch in Verbindung mit der Beschreibung der idealen Frau: er könne sich nur einer Frau ganz hingeben, die wie seine Mutter sei, Bräuche verrichte im „dämmernden Hain“⁸⁶³⁴ und zu der Götter reden aus „dunkelnden Wipfeln“.⁸⁶³⁵ Während Phönix neuerlich dafür einsteht, dass Ödipus in den Tiefen seiner Seele gut sei, warnt Ödipus ihn vor der Zukunft, wisse doch niemand „was für Mitternächte über uns noch hereinbrechen“,⁸⁶³⁶ was für Gewalttaten noch folgen werden. Phönix stuft dies als „gräßliche Nachtgesichte“⁸⁶³⁷ ein, doch glaubt er der Wahn würde zergehen, wenn er nur die Eltern wiedersehen würde. In Verbindung mit der Nacht steht für Ödipus auch die vermeintlich uneigennützig gewählte Einsamkeit: er will sich von seinem Besitz trennen, von seinen Hunden, „damit sie in der Nacht nicht nach mir heulen“⁸⁶³⁸ und in Einsamkeit und Dunkelheit leben („das Dunkel ist mein Haus“).⁸⁶³⁹ „Ich werde kein Bett haben zu Nacht und, wenn es dunkel wird, / kein Licht“.⁸⁶⁴⁰ Zudem heißt er Phönix seinen Eltern sagen, dass sie des Nachts einmal an ihn denken sollen („weil die Nacht das schwere Dunkel auf sie legt, / da sollen sie sich erinnern, daß ich noch in der Welt bin“),⁸⁶⁴¹ denn auch des Nachts, „wenn die Hände des Nachtwinds im Walde wühlen“,⁸⁶⁴² wird er ihrer gedenken.⁸⁶⁴³

Mit der Lösung von Phönix, setzt Hofmannsthal neuerlich die Szenerie in Verbindung mit der Dunkelheit („Tiefes Dunkel, starke Windstöße“),⁸⁶⁴⁴ und knüpft daran auch durch die Begegnung des Herolds mit Ödipus an. Der Herold heißt Ödipus einen Fremdling, einen „Nachtvogel“,⁸⁶⁴⁵ der ihm in diesem „tückische[n] Dunkel“⁸⁶⁴⁶ seinen Weg versperrt. Nach dem Mord an dem Herold und dem Auftreten des Wagenlenkers, verbindet dieser die Dunkelheit mit vermeintlichen Räufern, die den Mord begangen haben („sie lauern im Dunkel“).⁸⁶⁴⁷ Erst mit Ödipus' Worten an den König von Theben, seinem leiblichen Vater, zeigt sich ein weiterer Verweis auf die Nacht; so will er ihm „Tag und Nacht“⁸⁶⁴⁸ als Ersatz für den von ihm ermordeten Herold zu Diensten sein. Doch Laios verweigert, aufgrund seines Narzissmus, diesen Versuch der Wiedergutmachung, worauf Ödipus auf dessen Kinderlosigkeit anspielt, die ihn so hartherzig werden ließ und die auch nicht von der Königin aufgehoben werden konnte, wenn sie „Tag und Nacht vor den Göttern“⁸⁶⁴⁹ um Kinder gebetet hatte. Nach dem Mord an dem Vater, ist es das Mondlicht, das ihn tröstet und ihm zeigt, dass er doch nicht Polybos ermordet hat („Bedankt, du Schwanenflügel, aus der Nacht / hervorgebrochen, mich zu trösten!“).⁸⁶⁵⁰ Mit dem vermeintlich schon hereingebrochenen Tag, jedoch mit dem Mondlicht, verbindet Ödipus den Weg, den er ins Leben schreitet und der ihn zur Königswürde führen wird. Unter diesem Gedanken, ist der Mord für ihn ohne Bedeutung: „Der Tag blüht auf. Die Welt blüht auf. Mein Herz / blüht auf! Kein Blut auf meinem Stab, / kein Blut auf mir! Nacht, nimm dir deinen Toten!“⁸⁶⁵¹ Zum Ende des ersten Aufzugs tagt es tatsächlich; Ödipus wendet sich damit dem Licht, dem Leben zu und wirft den Tod und damit den Mord vermeintlich hinter sich. Durch das Aufeinandertreffen mit dem Volk Thebens zeigt sich allerdings neuerlich ein Bezug zur Dunkelheit. Ödipus wähnt, vor der Sphinx bestehen zu können, die Tat zu begehen und Macht zu erreichen; auch hier steht die Nacht im Zuge des ästhetizistischen Erlebens („so funkelnde Paläste, drin zu hausen / für eine Nacht“).⁸⁶⁵² Die „Dämmerung“⁸⁶⁵³ tritt schließlich ein, nachdem sich Ödipus bereit erklärt hat, sich der Sphinx zu stellen.

8634SW VIII. S. 30. Z. 22.

8635SW VIII. S. 30. Z. 24.

8636SW VIII. S. 31. Z. 1.

8637SW VIII. S. 31. Z. 12.

8638SW VIII. S. 34. Z. 21.

8639SW VIII. S. 35. Z. 32.

8640SW VIII. S. 34. Z. 24-25.

8641SW VIII. S. 35. Z. 9-10.

8642SW VIII. S. 35. Z. 12.

8643SW VIII. S. 35. Z. 15-18.

8644SW VIII. S. 36. Z. 20.

8645SW VIII. S. 37. Z. 36.

8646SW VIII. S. 37. Z. 21.

8647SW VIII. S. 39. Z. 19.

8648SW VIII. S. 40. Z. 11.

8649SW VIII. S. 41. Z. 22.

8650SW VIII. S. 43. Z. 12-13.

8651SW VIII. S. 43. Z. 21-23.

8652SW VIII. S. 95. Z. 18-19.

8653SW VIII. S. 98. Z. 11.

Auch im dritten Aufzug zeigt sich das Nacht-Motiv. Hofmannsthal schafft schon durch die Beschreibung der Szenerie eine dem Wesen der Figuren angemessene dunkle Stimmung, ⁸⁶⁵⁴ zudem verstärkt er die Bedrohung, der Ödipus begegnen wird, noch durch das „Stöhnen aus der Dunkelheit“. ⁸⁶⁵⁵ Auch durch Kreon setzt Hofmannsthal Ödipus' Wesen in Verbindung zur Dunkelheit und der Gefahr, in die er diesen hineintreibt („Geh' deinen Weg, die Nacht ist kurz“). ⁸⁶⁵⁶ Durch die Begegnung mit dem Sterbenden zeigt sich bei Ödipus das Bewusstsein für seinen eigenen Tod. Sollte er die Begegnung mit der Sphinx aber überleben, so Ödipus, so würde er Kreons Fackel bedürfen, damit sie ein „Feuerzeichen“ ⁸⁶⁵⁷ werde und die Königin zu ihm gelangen könne. Hofmannsthal verbindet hier mit dem Gewinn des Ersehnten nicht die Dunkelheit, sondern das Licht der Fackel, weshalb Ödipus Kreon auch heißt: „Wahr mir die Fackel gut!“ ⁸⁶⁵⁸ Doch Kreon löscht die Fackel, stößt Ödipus damit in die Dunkelheit und öffnet ihn für den Tod durch die Sphinx; dabei steht er auch hier nicht für seine Tat ein, sondern beschuldigt die Sphinx. ⁸⁶⁵⁹ Doch nach dem Tod der Sphinx, wähnt er sich nicht als glücklich ob der begangenen Tat, sondern bedauert neuerlich sein Leben und wähnt sich gejagt von den Göttern „Tag und Nacht“. ⁸⁶⁶⁰ Zwar ersehnt Ödipus den Tod, doch passiv wie er ist, ist er nicht fähig dazu, seinem Leben selbst ein Ende zu setzen. Vielmehr ruft er die Götter auf, ihm den Tod zu schenken, ihn in „Finsternis“ ⁸⁶⁶¹ zu werfen, wodurch auch hier eine Verbindung zum Tod erfolgt.

Wiederholt zeigt sich auch in der Konfrontation des Kreon mit Ödipus die Einbindung des Nacht-Motivs, was ausschließlich in Verbindung mit dem Tod steht. Kreon verlangt es danach, Ödipus zu töten und springt sogleich mit einem Dolch aus dem „Dunkel“ ⁸⁶⁶² herbei. Dabei zeigt sich, dass Ödipus keineswegs bereit zum Tod ist, weil er sich nicht nur gegen Kreon wehrt, sondern auch diesen mit dem Tod bedroht. Kreon kann sich nur retten, indem er ihm sagt, dass er der Bruder der Königin ist, worauf Ödipus neuerlich eine Verbindung mit der Nacht vornimmt: „Was redet aus der Nacht? / Wer bist du, der mit mir sich auf der Schwelle / des ewigen Todes wälzt?“ ⁸⁶⁶³ Erst als Ödipus Kreon als den Bruder der Königin erkennt, zeigt sich eine Vermischung von mehreren Motiv-Komplexen, der Nacht, der Liebe und des Todes: „Der Bruder! ungeheuer kettet ihr / die Sterblichen, ihr Götter, aneinander / mit Nacht und Tod und Wollust, ungeheuer!“ ⁸⁶⁶⁴ Mit der absoluten Bereitschaft des Ödipus, nun doch sterben zu wollen, sieht sich Kreon zum Handeln aufgerufen, was er letztendlich nicht kann. Bedingt ist dies nicht nur durch seine Passivität, sondern auch dadurch, dass er den Tod übermäßig fürchtet, die „finstre[n] Spiele“ ⁸⁶⁶⁵ des Ödipus, also die Aufforderung zum Tod, nicht nachvollziehen kann. Durch Kreon wird Ödipus jedoch mit einem weiteren passiven Ästhetizisten konfrontiert, weshalb er nicht den Tod durch ihn finden kann. So erzählt er Kreon von der Begegnung mit der Sphinx und fordert ihn neuerlich auf, ihn zu töten: „Den du im Finstern / hast schlachten wollen, opfre mich im Licht!“ ⁸⁶⁶⁶ Nach Kreons Weigerung, fordert Ödipus diesen neuerlich auf, ihm das Leben zu nehmen und spielt ihm vor, dass er den Platz des Königs einnehmen und die Schwester zur Frau nehmen wird, und verbindet mit dieser Tat die Nacht. Für einen Moment glaubt er, in Ödipus das Opfertier zu sehen, das er töten muss, um die Königswürde zu erlangen; doch er fühlt die Lähmung seines Armes und die Unmöglichkeit, auch gebunden durch den Traum, Ödipus zu töten. Mit der Unmöglichkeit des Mordes, dem Wegwerfen des Dolches, durchfährt ein Blitz die Dunkelheit („Sogleich entzündet sich, unsichtbar, der Baum auf der Felsklippe, und es fällt starkes Licht von oben links herein“), ⁸⁶⁶⁷ sodass Kreon wähnt, Ödipus sei ein Gott. Doch dass dieser keiner ist, deutet sich bereits in seiner überraschten Reaktion auf das „Licht“

8654SW VIII. S. 101. Z. 2-5.

8655SW VIII. S. 101. Z. 12.

8656SW VIII. S. 101. Z. 29.

8657SW VIII. S. 103. Z. 8.

8658SW VIII. S. 103. Z. 12.

8659„Dein Geier ist so gierig, / du Königssohn, er schlägt mir mit den Schwingen / das Licht aus.“ In: SW VIII. S. 103. Z. 17-19.

8660SW VIII. S. 106. Z. 25.

8661SW VIII. S. 107. Z. 5.

8662SW VIII. S. 107. Z. 9.

8663SW VIII. S. 107. Z. 32-34.

8664SW VIII. S. 108. Z. 13-15.

8665SW VIII. S. 108. Z. 21.

8666SW VIII. S. 110. Z. 8-9.

8667SW VIII. S. 111. Z. 16-17.

⁸⁶⁶⁸ an; hatte Kreon das Licht mit den Göttern in Verbindung gebracht, so wird Ödipus jetzt von einem weiteren Lichtreflex ergriffen, wobei es sich dabei um das Königsschwert handelt. ⁸⁶⁶⁹ Dass Ödipus aber in Bezug zur Dunkelheit steht, im Sinne von Mord und Verderben und ästhetizistischem Empfinden, zeigt sich sogleich durch die Erscheinung der Jokaste, die seine Aufmerksamkeit erregt, ist sie doch gehüllt in „dunkle Schleier“ ⁸⁶⁷⁰ und in „dunklen Glanz“. ⁸⁶⁷¹ Ödipus, der sich selbst in Verbindung mit Dunkelheit und Nacht stehen sieht, bekennt dies auch vor Jokaste: „Der Ödipus, / der vor dir steht, ist seiner Taten Kind / und diese Nacht geboren.“ ⁸⁶⁷²

Im zweiten Aufzug erfolgt die erste Hinwendung zur Nacht durch den Magier Anagyrotidas, den Kreon zu sich bringen lässt. Aufgrund der Unachtsamkeit der Wächter, folgten sie doch nur einem seiner schnell ausgesprochenen Befehle, zerrten diese den Magier mitten aus dem Schlaf zu Kreon, was dieser anklagt („blutend aus / dem Mutterschoß der Nacht herausgehaun, / steht hier.“). ⁸⁶⁷³ Die Nacht wird von dem Magier damit in Verbindung mit der Geborgenheit gesetzt und mit einem familiären Bezug zur Nacht. Doch die Nacht steht bei ihm nicht nur in Verbindung zu seiner Nähe zu der Göttin Hekate, sondern auch mit dem Tod des Opfertieres, durch den es dem Magier überhaupt erst möglich war, die Nähe zur Göttlichkeit zu erleben („Fluch dem, der es befahl. Die Nacht war gut. / Die Nacht war ohnegleichen“). ⁸⁶⁷⁴ In Verbindung mit der Nacht steht auch bei ihm die Ausklammerung von dem Alter, denn seinen gealterten Körper spürt er erst wieder in der Wirklichkeit. ⁸⁶⁷⁵ Kreon glaubt, wie alle narzisstischen Menschen, die nur in Kategorien des Besitzstrebens denken, dass er den Magier mit Kostbarkeiten verlocken kann („Wolken von Ambra über dich und Duft / von Myrrhen Tag und Nacht, wenn du mir hilfst!“), ⁸⁶⁷⁶ was auch tatsächlich funktioniert, ist doch der Magier selbst ein Narzisst. Von ihm verlangt er für sich die Rückgewinnung seiner erstarkten Seele, worauf dieser Kreon von seinem Wissen um sein Befinden spricht („Tag / und Nacht hörst du nicht auf zu ringen“). ⁸⁶⁷⁷ Der Magier sieht die Gefahr, die in Verbindung mit dessen Familie steht, aus dem Dunkeln auf Kreon zukommen: „Aber nicht im Lichte wird / der Kampf gekämpft: ein Etwas aus dem Dunkel / wirkt seinen Zauber gegen dich.“ ⁸⁶⁷⁸ Auf Kreons Frage, wer sein Feind ist, eröffnet ihm der Magier die Fremdheit seines Ich. ⁸⁶⁷⁹ Dagegen glaubt Kreon, in der Schwester die Verursacherin seiner Qual gefunden zu haben, hatten ihn die Priester doch in Jokastes „Hochzeitsnacht“ ⁸⁶⁸⁰ mit der Prophezeiung zu ihr geschickt. ⁸⁶⁸¹ Der Magier heißt Kreon sich von der Qual der Seele zu befreien, doch Kreon ruft den Magier auf, ihm die Träume zu nehmen, um ihn zur Tat zu bemächtigen. Somit verbindet Kreon mit dem tätigen Leben die Nacht („reiß mir aus der Nacht / ein Ding hervor, dran ich mich klammern kann“). ⁸⁶⁸²

Der Bezug zur Dunkelheit und Nacht erfolgt auch im Gespräch zwischen Kreon und dem Knaben, der schon zu Beginn des zweiten Aufzuges in Verbindung mit dem Traum gesetzt worden ist. Kreon beneidet den Knaben um seinen ungetrübten Schlaf („Eine Nacht / voll solchen Schlafs“), ⁸⁶⁸³ der wiederum in Bezug auf eben diese Nacht sagt: „Wie sollt´ ich schlafen können / nach einer solchen Nacht! Herr, du bist bleich / nach einer solchen Nacht!“ ⁸⁶⁸⁴ Kreon selbst will keinen Bezug zu dieser Nacht nehmen („Was weißt du, Knabe, / von meinen Nächten?“), ⁸⁶⁸⁵ weil er immer noch keine Lösung für sein Problem gefunden hat und

8668SW VIII. S. 111. Z. 31.

8669„Dort, das dumpfe Blitzen / aus eignem Licht, von keinem Strahl des Tags / getroffen! Mensch, was blitzt so aus der Nacht?“ In: SW VIII. S. 113. Z. 10-12.

8670SW VIII. S. 113. Z. 24.

8671SW VIII. S. 113. Z. 28.

8672SW VIII. S. 115. Z. 23-25.

8673SW VIII. S. 46. Z. 8-10.

8674SW VIII. S. 46. Z. 15-16.

8675SW VIII. S. 46. Z. 27-28.

8676SW VIII. S. 46. Z. 34-35.

8677SW VIII. S. 47. Z. 10.

8678SW VIII. S. 47. Z. 18-20.

8679SW VIII. S. 48. Z. 2-8.

8680SW VIII. S. 48. Z. 30.

8681„Magier, es war / die Hochzeitsnacht des Königs. War die Nacht, / da er dem jungfräulichen Weibe nahe.“ In: SW VIII. S. 49. Z. 3-5.

8682SW VIII. S. 50. Z. 22-25.

8683SW VIII. S. 54. Z. 5-6.

8684SW VIII. S. 54. Z. 7-9.

8685SW VIII. S. 54. Z. 10-11.

weil das Rufen des Magiers Kreon gleichsam in eine noch größere Beklemmung gestürzt hat, aufgrund der scheinbaren Unmöglichkeit des Opfers. Der Knabe aber stellt gegen Kreons Stimmung seine Überzeugung:

„War ich nicht mit dir?
O was für eine Nacht, Herr! Einen König
hat sie gemacht und hat's gewußt und funkelnd
und blinkend sich gebrüstet, daß sie's wußte.
Und wo du tratest in die Häuser, Herr,
da schlug das Dunkel vor wie eine Mähne,
und aus dem Dunkel hob sich Wind und rauschte
und deckte das Geheimnis zu.“⁸⁶⁸⁶

Diese Nacht, mit der der Knabe die Erfüllung verbindet, habe Kreon für eine spätere tödliche Verwundung gezahlt.⁸⁶⁸⁷ Die Äußerungen des Knaben in Bezug auf Kreon und diese Nacht, entstammen nicht der Wirklichkeit, sondern sind dem Traum in dieser Nacht entsprungen, in der Kreon Hilfe vor seiner Beklemmung suchte, weshalb er den Worten des Knaben auch keinen Glauben schenken kann. So glaubt Kreon stattdessen in seinen Worten keine Überzeugung, sondern lügnerische Heuchelei zu sehen.⁸⁶⁸⁸ Der Knabe aber verneint Kreons Worte, er habe ihn gekauft durch sein Ansehen, das er an seiner Seite haben würde, sei Kreon doch ein „geborener König“. ⁸⁶⁸⁹ Als Beleg für seine Worte verweist er auf die Narbe auf seiner Brust; diese sei aus eben dieser Nacht, in der das Volk um das Bestehen des Kreon vor der Sphinx gebetet und in dem „Dunkel“⁸⁶⁹⁰ zu den Göttern gesungen hatte („Trug der Nachtwind dir's herauf? / Denn alles dieses war um deinetwillen“). ⁸⁶⁹¹ Doch der Knabe spricht neuerlich von jener Nacht, als Kreon versuchte die Sphinx zu besiegen: „Die Nacht. / Mit einem Mal erloschen alle Lichter, / und alles Singen wurde still, und alle beteten für dich“. ⁸⁶⁹² Der Knabe aber erachtete die Worte der Anderen als zu gering, weshalb er sich in der Dunkelheit mit dem Messer verletzte. Dabei verbindet er mit dieser Nacht aber nicht nur die Bereitschaft, für Kreon zu sterben, sondern auch die Macht der Götter, die Kreon fehlen ließen. Der Knabe nimmt damit die Verantwortung für sein Fehlen von Kreon und verbindet dieses, das mit der Nacht in Verbindung gesetzt wird, mit dem Willen der Götter. ⁸⁶⁹³ Der unerschütterliche Glaube des Knaben veranlasst Kreon jedoch dazu, die wirklichen Zusammenhänge dieser Nacht darzulegen. Nicht unglücklich gestürzt sei sein Fackelträger, sondern ermordet habe er ihn, weil er durch seinen Blick die Unzulänglichkeit seines Wesens gespürt hatte. Die Rechtfertigung dieses Mordes erfolgt auch bei Kreon und in diesem Zusammenhang weist dieser neuerlich auf das ästhetizistisch-narzisstische Verlangen des Knaben, an seiner Seite sein zu wollen. ⁸⁶⁹⁴ In der Konfrontation mit Ödipus zeigt sich Kreon nur noch mehr als passiver Ästhetizist, der sich des Nebenbuhlers nicht wirklich zu entledigen weiß. Der kurze Moment, indem er sich zur Tat bereit wähnt, wird jedoch durch ein Licht aufgebrochen, das er als ein Zeichen der Götter wähnt: „Du bist ein Gott! es schwebte / der ungeheure Blitz aus blauer Nacht / hernieder wie ein goldner Adler hinter dir!“⁸⁶⁹⁵ Hofmannsthal lässt hier einen Ästhetizisten die Nacht verurteilen, was sich deutlich nicht nur an der Einstufung des Ödipus' als Gott zeigt, sondern auch durch die Einbindung des Farb-Motivs. Mit dem Licht verbindet Kreon hier das Erscheinen des Gottes, was ahnen lässt, warum die Ästhetizisten sich immer im Schatten und der Nacht bergen, eben um dem Einfluss der Religion bzw. des Göttlichen zu entgehen. So ist für Kreon auch der entzündete Baum ein Zeichen dafür, dass Ödipus ein Gott ist („Die Götter zünden dir / mit eigener Hand die Hochzeitsfackel an“). ⁸⁶⁹⁶ Aber das Licht erlischt und die Dämmerung bzw. die Nacht überwiegt („Der Baum ist abgebrannt. Fahles Dämmerlicht geht bald in den ersten grünlichen / Schimmer des Morgens über“).⁸⁶⁹⁷

8686SW VIII. S. 54. Z. 12-19.

8687SW VIII. S. 54-55. Z. 34//1.

8688SW VIII. S. 59. Z. 2.

8689SW VIII. S. 59. Z. 15.

8690SW VIII. S. 59. Z. 22.

8691SW VIII. S. 59. Z. 23-24.

8692SW VIII. S. 59. Z. 27-29.

8693SW VIII. S. 60. Z. 5-6.

8694 „Knabe, / hast du nicht ein begehrt Spiel gespielt, / die Nacht mit deinem Blut?“ In: SW VIII. S. 61. Z. 25-27.

8695SW VIII. S. 111. Z. 27-29.

8696SW VIII. S. 111. Z. 35-36.

8697SW VIII. S. 112. Z. 18-19.

Die Trunkenheit, die Ödipus bei der Begegnung mit Jokaste ergreift, führt dazu, dass er Kreon eine gemeinsame Zukunft verspricht. Ödipus betont in diesem Zusammenhang Kreons Wirkung auf ihn, und Hofmannsthal lässt ihn sagen: „was wirst du bleich und dunkel / wie das Olivenlaub im Wind!“⁸⁶⁹⁸ Durch Kreon zeigt sich im dritten Aufzug, dass dieser Ödipus, gegen dessen Wunsch, in die Dunkelheit gibt, die zuvor eng in Verbindung mit dem Tod stand, löscht er doch die Fackel, die Ödipus zur Sphinx führen sollte. Während Ödipus, aufgrund dieses Mordversuches des Kreon an ihm, nur einen Stein nach diesem wirft, verlangt es Kreon immer noch nach dem Tod des Ödipus, und fordert: „Nun zeigst du mir, / du alter Jäger in der Finsternis, / du Schicksal, wie du deine Netze stellst.“⁸⁶⁹⁹ Kreon glaubt sich in diesem Moment, nicht nur Herr über Ödipus werden zu können, sondern selbst „vom kalten Tau / der Nacht gefeuchtet“⁸⁷⁰⁰ über Leben und Tod. Kreon spricht zum Schicksal, dessen „Walten [er] im Dunkeln“⁸⁷⁰¹ spürt und von dem er glaubt, das Schicksal habe ihm die heutige „Nacht da aufgebaut“,⁸⁷⁰² die er mit dem Tod verbindet; Kreon verwirft hier die Tat und damit auch die des Ödipus, denn auch seine Taten hatten keine Folgen, und zwar in dem Sinne, dass sie ihn nicht zur Macht geführt haben. In Verbindung mit der Nacht steht für Kreon auch die Stimme des Schwerträgers, der ihn mahnt und sein Opfer als umsonst bedauert. Kreon jedoch will diese Stimme des Knaben, der sich für ihn getötet hat, nicht hören, weil sie ihm die Falschheit seiner Tat aufzeigt („Ich will nicht hören was im Nachtwind redet, / ich will den Todesschrei des Menschen hören“).⁸⁷⁰³ Kreon verlangt es in folgedessen nach dem Todesschrei des Fremden. Doch obwohl er die Götter anruft, ist dieser Schrei nicht zu vernehmen, weshalb er seine „Opfernächte“⁸⁷⁰⁴ verwirft und sich von den Göttern distanziert. Tatsächlich ist es der Todesschrei der Sphinx, den Kreon ertragen muss, und während Ödipus zurückkommt, birgt Kreon sich im „tiefsten Dunkel“.⁸⁷⁰⁵ Ödipus, der die Sphinx zwar bewältigt hat, sehnt sich dennoch nach nichts anderem als dem Tod. Dass sein Wunsch nur geheuchelt ist, zeigt sich dadurch, dass er sich gegen den Angriff des Kreon wehrt und diesen im Gegenzug töten will, und Kreon sich nur mit seinem verwandtschaftlichen Verhältnis vor dem Tod retten kann. Um Kreons Gesicht sehen zu können, weil er seinen Worten keinen Glauben schenkt, zieht er ihn ins Licht der Sterne (SW VIII. S. 108. Z. 6-7), sodass er in ihm aber auch den Mann erkennt, der ihm den Tod verantworten wollte.⁸⁷⁰⁶

Dominant zeigt sich auch die Verwendung des Motivs in dem Gespräch von Antiope und Jokaste. In Bezug auf Antiope zeigt sich dies zum einen durch ihre Kleidung und die Dunkelheit des Raumes, die erzielt wird durch das verhangene Gemach („ihr dunkles Gewand verfließt in der Dämmerung des Raumes. Sie stützt sich auf einen Stab“).⁸⁷⁰⁷ Durch Jokastes Schilderung der Begegnung zwischen Laios und der Sphinx und dem fehlenden Schlaf, den Jokaste und Laios aufgrund der Bedrohung nicht mehr zu finden wussten,⁸⁷⁰⁸ bindet Antiope an die Dunkelheit die Ausklammerung des Todes.⁸⁷⁰⁹ In Verbindung mit Nacht und Dunkelheit steht auch die Erinnerung Antiopes an ihre Kinder, die allesamt bereits tot sind, wobei sie auch hier die Dunkelheit an den Tod bindet.⁸⁷¹⁰ Auch verweist Antiope auf die charakterliche Verschiedenheit zwischen sich und ihrer Schwiegertochter: ihr Bleiben in der Welt stellt sie in Verbindung mit dem Rubin aus dem königlichen Stirnreif, der „nachts / viel stärker als am Tage glüht“.⁸⁷¹¹ Auch wähnt sie sich erhaben über die Nahrung, glaubend: „und stoß´ ich / einmal die Nahrung und den Trunk zurück, / so leb´ ich dann

8698SW VIII. S. 114. Z. 14-15.

8699SW VIII. S. 103. Z. 26-28.

8700SW VIII. S. 104. Z. 2-3.

8701SW VIII. S. 104. Z. 6.

8702SW VIII. S. 104. Z. 16.

8703SW VIII. S. 104. Z. 36-37.

Hofmannsthal verstärkt des weiteren den Zug zur Dunkelheit durch die geschilderte Szenerie („Kein Baum, kein Strauch. Dunkel. Am Himmel einzelne/ funkelnde Sterne. Nur die großen Formen sind dem Auge wahrnehmbar“). In: SW VIII. S. 105. Z. 3-4.

8704SW VIII. S. 105. Z. 17.

8705SW VIII. S. 105. Z. 35.

8706„Und bist du nicht der Führer auch, der durch die Nacht / mit mir hinaufstieg? Hast du nicht die Fackel / gelöscht? im voraus mich dem Tod geweiht?“ In: SW VIII. S. 108. Z. 8-10.

8707SW VIII. S. 65. Z. 4-5.

8708SW VIII. S. 68. Z. 6-13.

8709SW VIII. S. 69. Z. 2-9.

8710SW VIII. S. 69. Z. 18-23.

8711SW VIII. S. 69. Z. 32-33.

vielleicht noch Jahr und Tag, / im Dunkel kauern, von den matten Blitzen / des Königsschwerds, das dort am Nagel hängt.“⁸⁷¹²

So steht die Nacht hier in Verbindung mit der Königlichkeit der Antiope und ihre vermeintliche Erhabenheit in Bezug auf den Tod. Auch zeigt sich das Motiv wenn Antiope auf Jokastes vermeintliche Lüge verweist, dass sie ein Kind geboren hätte („Was / für Reden sind das? – Dunkle jedenfalls“).⁸⁷¹³ Distanziert steht Antiope der Dunkelheit auch gegenüber, obwohl sie ihrer zugehörig ist, wenn Jokaste die dunkle Tat des Laios an dem gemeinsamen Kind bekannt hat, und Antiope diese Tat des Königs nicht einstufen kann („Ich kann nicht sehn im Finstern. Rede du“).⁸⁷¹⁴ Mit dem vermeintlichen Gott, den Antiope Jokaste verheißt, zeigt sich neuerlich eine Wandlung in Bezug auf die Dunkelheit.⁸⁷¹⁵ Der Bezug zur Dunkelheit, der nun positiv gesetzt ist im Zuge des Erscheinens des Gottes, wird von Antiope wieder durch Kreon aufgebrochen, den das Volk zum König will („Den willst du, der sich dort ins Dunkel drückt?“).⁸⁷¹⁶ In Bezug auf die Dunkelheit zeigt sich für Antiope auch der Mörder, der Laios tötete („Den Mörder! und die andern, die Gesellen! / Wer steht im Dunkel hinter ihnen?“).⁸⁷¹⁷

In Bezug auf Jokaste zeigt sich das Motiv durch den Verweis auf die Sphinx, die ihr Leben mit Laios überschattete („kam Nacht für Nacht kein Schlaf in unsre Augen“).⁸⁷¹⁸ Auch setzt Jokaste den Tod des Kindes in Verbindung mit „einer finstern Opfernacht“,⁸⁷¹⁹ sowie die Dunkelheit mit ihrem Leben („Ich brenne mit so schwacher Flamme“).⁸⁷²⁰ Während bei Antiope der Bezug zur Dunkelheit ambivalent ist, sie Jokaste die Lüge vorwirft, dass sie ein Kind geboren hat und diese Reden mit der Dunkelheit verbindet, zeigt sich bei Jokaste neuerlich ein negativer Bezug zur Dunkelheit, wenn sie der Schwiegermutter antwortet: „Die Tat war mehr als dunkel. Sie hat Nacht / für immer ausgeschüttet über mich / und über ihn.“⁸⁷²¹ Für Jokaste hatte Antiope nicht sterben können, weil sie bisher um die ganze Wahrheit nicht wusste, während Jokaste sich mit der Wahrheit quälte „als stiege unten / in meine Seele unaufhaltsam, lautlos / wie dunkles Wasser schon der Tod“.⁸⁷²² Mit der Dunkelheit verbindet Jokaste auch den Raub des Kindes durch Laios („Wie er es griff, das sehen noch / die Augen da – dann wurde Dunkel – Dunkel!“)⁸⁷²³ und die Entdeckung der Prophezeiung. Laios hatte ihr diese verschwiegen, bis er einmal an „eine[r] Nacht“⁸⁷²⁴ an ihr Bett getreten war und „bleich und finster wurde“.⁸⁷²⁵ Zwar versuchte Jokaste mit dem Gebet die Prophezeiung zu entkräften, doch zeugt der Ort der Geburt des Jungen schon für ihr Ahnen, dass er der Dunkelheit angehörig ist.⁸⁷²⁶

Auch Jokaste zeigt ihre Nähe zur Dunkelheit; mit ihrem gemeinsamen Opfer, nicht das Kind sondern den König und sich selbst zu töten, entspricht sie ihrem ästhetizistischen Wesen und schwingt sich gleichsam zum Göttlichen auf („die Sterne hätten / in uns gebebt, die dunklen heil’gen Flüsse“).⁸⁷²⁷ Letztendlich, so Jokaste, habe das Kind dem Vater doch den Tod gegeben, eben weil die Tat am Kind ihr Leben belastet hat; mit diesem Kind verbindet Jokaste auch hier die Dunkelheit, bedingt durch seinen Tod, wenn es heißt: „es wohnt ja nicht im Licht.“⁸⁷²⁸ Jokaste wähnt, dass die Sphinx, „die das Kind / heraufschickt aus der finstern Weit da drunten“,⁸⁷²⁹ die Strafe für die Ermordung des Kindes war. Die Sphinx habe den König zu dem

8712SW VIII. S. 69. Z. 33-37.

8713SW VIII. S. 72. Z. 1-2.

8714SW VIII. S. 73. Z. 19.

8715SW VIII. S. 77. Z. 15-19.

8716SW VIII. S. 84. Z. 2.

8717SW VIII. S. 88. Z. 28-29.

8718SW VIII. S. 68. Z. 8.

8719SW VIII. S. 68. Z. 20.

8720SW VIII. S. 70. Z. 8.

8721SW VIII. S. 72. Z. 4-6.

8722SW VIII. S. 72. Z. 20-22.

8723SW VIII. S. 73. Z. 2-3.

8724SW VIII. S. 74. Z. 10.

8725SW VIII. S. 74. Z. 9.

8726SW VIII. S. 74. Z. 17-22.

8727SW VIII. S. 75. Z. 19-20.

8728SW VIII. S. 76. Z. 9.

8729SW VIII. S. 76. Z. 17-18.

Mörder getrieben, „der im Dunkel stand“. ⁸⁷³⁰ Antiope jedoch will sie für den Gott weihen, doch eben mit diesem verbindet Jokaste ebenso die Dunkelheit („Wen siehst du, Mutter, aus dem Dunkel treten?“). ⁸⁷³¹ In Verbindung mit der Dunkelheit steht auch die Ohnmacht der Jokaste, nach ihrer ersten Begegnung mit Ödipus, die für ihn geopfert hat („Kein Licht mehr als der Widerschein der großen Flamme aus dem Hain“). ⁸⁷³² Ebenso im dritten Aufzug zeigt sich in Verbindung mit Jokaste der Zug des Ödipus zur Dunkelheit. Obwohl der Blitz, wie Kreon es gedeutet hat, von den Göttern gesandt wurde, um Ödipus als einen von ihnen zu offenbaren, zeigt sich Ödipus' fatale und übermäßige Verbindung zur Dunkelheit durch die Ergriffenheit, die Jokaste bei ihrem neuerlichen Anblick in ihm auslöst, ist sie „eingehüllt in dunkle Schleier“ ⁸⁷³³ und umgeben von einem „dunklen Glanz“, ⁸⁷³⁴ wodurch sich auch bei Jokaste der veränderte Bezug zur Dunkelheit zeigt. Dabei zeigt sich im Gespräch zwischen Ödipus und seiner leiblichen Mutter, dass trotz aller Trunkenheit füreinander, Jokaste an ihren Zug zum Tod gemahnt; sei sie vielmehr ein „Gast von drunten aus der finstern Welt“ ⁸⁷³⁵ und wenn er ihre Hände betrachte, dann muss er sehen: „Das Blut in ihnen, das du schimmern siehst, / muß finster sein für alle Zeit.“ ⁸⁷³⁶ Ödipus aber begreift die Gefahr nicht, auf die er sich zubewegt, gehört er doch selbst vom Wesen her der Dunkelheit an und verbindet gerade mit ihr den Zug zum Göttlichen, zum vermeintlichen Licht und Leben: „Mit deiner Stimme / bewegst du in der Schlucht die Nacht und wirfst / auf alle Gipfel Licht.“ ⁸⁷³⁷ Vermeintlich bricht Jokaste die Dunkelheit auf, bindet Ödipus ans Lebens („Jokaste alle Finsternis hinweglächelnd“). ⁸⁷³⁸ Hofmannsthal verstärkt dies noch, indem Jokaste sich dem Glanz des plötzlich eintretenden Lichtes zuwendet („Das heilige Licht!“). ⁸⁷³⁹ Die Verbindung mit der Nacht zeigt sich auch durch Teiresias, der das Herrschergeschlecht Thebens anklagt als Kinder-zeugend mit der eigenen Sippe („bis daß sich Blut / und Blut in dunklem Wald begegnet“), ⁸⁷⁴⁰ und auch in Verbindung mit dem Tod im zweiten Aufzug durch die Frauen, denen Teiresias, in ihrer Qual vor dem Tod durch die Sphinx, keine Beachtung schenkt („Er stößt uns wieder / zurück in Nacht und Tod“). ⁸⁷⁴¹ Teiresias setzt die Dunkelheit auch in Verbindung mit dem vermeintlichen Retter, der „Qualen ohne Maß“ ⁸⁷⁴² mit sich bringen wird. In Verbindung mit der Nacht steht im dritten Aufzug auch Ödipus' Begegnung mit dem Sterbenden. Im Sterben unsicher („Ist Nacht? ist Tag? ist Sturm? ist grausenhafte Nacht / für immer?“), ⁸⁷⁴³ befürchtet er, dass die Sphinx die Welt vernichtet und gleichsam alles in „Nacht“ ⁸⁷⁴⁴ gestürzt hat.

In der Erzählung *Semiramis* (1905-1909, 1917-1918, 1919-1922) ist die Nacht keines der Motive die Hofmannsthal, wie aus den Notizen erkennbar ist, in den Fokus stellt. Doch steht die Nacht in den Notizen mit dem Sohn Ninus in Verbindung und mit der auf ihn beängstigend wirkenden Mutter: „Ninus (in seinem Thurmverließ) fasst unter >>Mutter<< nach Kinderweise alles Geheimnisvolle Grausige Mächtige auf, alles Draußen, die Nacht, die Sonne, den Sturm, den Donner. Mutter – Ninus – das sind seine 2 Begriffe – wie Welt und ich – Mutter= Gewalt Ninus = Erdulden“. ⁸⁷⁴⁵ Neuerlich findet die Nacht Thematisierung, wenn Hofmannsthal das Lieben der Semiramis beschreibt; so heißt es im Zuge der Vermählung mit dem Königssohn über einen weiteren Mann: „der Günstling (der noch keine Nacht mit ihr verbrachte) will diesen erstechen.“ ⁸⁷⁴⁶ Auch die Szene zwischen Semiramis und ihrem ersten Mann, wie die Notiz N 18 zeigt, belegt, dass Hofmannsthal mit der Frau den Zeitpunkt der Nacht verbindet.

8730SW VIII. S. 76. Z. 26.
8731SW VIII. S. 77. Z. 7.
8732SW VIII. S. 99. Z. 23-24.
8733SW VIII. S. 113. Z. 24.
8734SW VIII. S. 113. Z. 28.
8735SW VIII. S. 116. Z. 12.
8736SW VIII. S. 116. Z. 21-22.
8737SW VIII. S. 116. Z. 15-17.
8738SW VIII. S. 117. Z. 1.
8739SW VIII. S. 117. Z. 28.
8740SW VIII. S. 87. Z. 27-28.
8741SW VIII. S. 89. Z. 27-28.
8742SW VIII. S. 90. Z. 7.
8743SW VIII. S. 102. Z. 8-9.
8744SW VIII. S. 102. Z. 8-9.
8745SW VI. S. 107. Z. 4-8.
8746SW VI. S. 111. Z. 27-28.

Auch in *König Ödipus* (1906) zeigt sich die starke Verwendung des Motivs, beginnend mit der Beschreibung der Szenerie, durch die Hofmannsthal gleichsam der einsetzenden Handlung etwas Düsteres mitgibt: „Es ist Tag, aber schwerer Dunst lastend über den ganzen Himmel, macht eine fahle Nacht aus dem Tag.“⁸⁷⁴⁷ Hofmannsthal bindet dieses Motiv zudem direkt, in die Begegnung des Ödipus, mit den ihn um hilfefeulenden Menschen ein. So ist die Nacht für Ödipus keine Zeit der Erholung, denn bei „Tag und Nacht“⁸⁷⁴⁸ rufen die Menschen nach ihrem König, einem Ruf, dem er sich nicht länger zu entziehen vermag. Die Verbindung zwischen der Nacht und Ödipus wird aber erst von den Priestern vollzogen, die nicht die Götter um Hilfe anflehen, sondern ihren König („dring´ mit deinem Denken / ins Dunkle, find´ uns eine Abwehr, du!“).⁸⁷⁴⁹ Ödipus aber hatte seinen Schwager Kreon zu Phöbus geschickt, der ihm durch diesen wissen lässt, dass es eine „Blutschuld“⁸⁷⁵⁰ ist, die die „Nacht / [...] zäh und gräßlich uns den Tag verhängt“.⁸⁷⁵¹ Mit Ödipus´ Frage nach dieser Schuld, greift Hofmannsthal neuerlich die Dunkelheit auf („Wo läuft die dunkle Spur so alter Blutschuld?“)⁸⁷⁵² und auch Kreons neuerlicher Bezug auf die Weisung des Gottes zeigt dies: „In diesem Lande, sagt der Gott, Er sagt: / Wer sucht, wird finden. Nur was keiner achtet, / entrinnt ins Dunkel.“⁸⁷⁵³ Fatalerweise ist es Ödipus, den es danach verlangt zu wissen, von wem der Gott gesprochen hat, will er die Wahrheit „ans Licht“⁸⁷⁵⁴ bringen. Kreon selbst verweist in diesem Zusammenhang auf die Bedrohung der Sphinx, die die Menschen dazu geführt habe, nicht weiter nach dem Mörder des Laios zu suchen und das zu verdrängen „was im Dunkel lag“.⁸⁷⁵⁵ Neuerlich ist es Ödipus, den es danach verlangt, die Wahrheit ans Licht zu bringen, die Bedrohung, die von der Dunkelheit ausgeht, damit aufzuheben. Ödipus´ Verlangen, die Wahrheit aufzudecken („So bring' denn ich's vom Anfang an den Tag“),⁸⁷⁵⁶ zeigt sich dabei aber keineswegs als selbstlose Tat; sie erfolgt nicht aus dem Bewusstsein eines Königs heraus, sein Volk vor der Pest zu schützen, sondern fußt auf seinem narzisstischen Wesen („vom eignen Haupt / wehr' ich den Greuel ab, der mich umschwirrt“).⁸⁷⁵⁷ Es wirkt wie ein Aufbegehren der Natur, wenn sich nach der Rede des Ödipus der Himmel verfinstert.⁸⁷⁵⁸ Auch vor den Greisen stehend, von dem sich der narzisstische König Rat erhofft, zeigt sich, dass er sich selbst dem Licht zugehörig wähnt, wenn er die vermeintlich von einem Anderen getane Gräueltat ans Licht bringen will („und ich will / nicht ruhn noch rasten, bis der Frevler mir / am Lichte ist“).⁸⁷⁵⁹ Ebenso von dem Seher Teiresias verlangt der König, dass er die Bedrohung aufdecke und alles mit „innerm Licht durchdring[e]“,⁸⁷⁶⁰ doch weil dieser seiner Weisung nicht folgt, beschuldigt Ödipus, ihn die Tat „im Dunkel angezettelt“⁸⁷⁶¹ zu haben. Damit zeigt sich wiederholt, dass Ödipus das Gute und Wahre mit dem Licht verknüpft, zudem er Teiresias´ Worte als falsch und sich selbst als zur Dunkelheit zugehörig einstuft:

„Du Geschöpf,
das ewig wohnt in finsterrer Nacht, was hast du
zu schaffen hier mit uns? Was kannst du
anhaben denen, die im Lichte wohnen?“⁸⁷⁶²

Sich selbst als von den Göttern auf den Thron gesetzt empfindend, muss Ödipus aus seinem narzisstischen Wesen heraus die Anklage des Sehers verneinen, seine Worte als von Neid angestachelt sehen; zudem stuft

8747SW VIII. S. 133. Z. 2-3.

8748SW VIII. S. 133. Z. 19.

8749SW VIII. S. 134. Z. 14-15.

8750SW VIII. S. 136. Z. 20.

8751SW VIII. S. 136. Z. 19-21.

8752SW VIII. S. 136. Z. 35.

8753SW VIII. S. 137. Z. 2-4.

8754SW VIII. S. 137. Z. 13.

8755SW VIII. S. 138. Z. 12.

8756SW VIII. S. 138. Z. 4.

8757SW VIII. S. 138. Z. 9-10.

8758,„Das Gewölk des Himmels ballt sich finster zusammen, durch einen Spalt aber fällt ein Strahl der Sonne, die schon tief zu stehen scheint, auf den Palast.“ In: SW VIII. S. 139. Z. 25-27.

8759SW VIII. S. 140. Z. 31-33.

8760SW VIII. S. 142. Z. 5.

8761SW VIII. S. 143. Z. 29.

8762SW VIII. S. 145. Z. 19-22.

er Kreon als die Quelle dieser Bedrohung ein. Als Beleg für seine Meinung zieht Ödipus das Versagen des Teiresias in der Vergangenheit heran; schließlich habe er bereits bei der Sphinx versagt, die das Volk „Tag und Nacht“⁸⁷⁶³ bedroht habe, während er, der einst Fremde in diesem Land, die Tat vollbracht habe. Neuerlich zeigt sich in dieser Szene zwischen dem Seher und dem König, dass sich Ödipus nur vermeintlich dem Guten, also dem Licht, zugehörig fühlt.

„Wohnst im Lichte? Nicht mehr für lange!
Mit schrecklichen Schritten kommt ein Fluch //
von Vater und Mutter und jagt dich hin,
dann frißt dich die Nacht, dann heulen die Berge,“⁸⁷⁶⁴

Deutlich zeigt sich dadurch die Trennung zwischen Tag und Nacht in dem Gespräch zwischen Teiresias und Ödipus; während Teiresias ihm heißt, dass dieser „Tag“⁸⁷⁶⁵ ihn vernichtet habe, verbindet Ödipus mit dessen Worten die Dunkelheit: „Gräßliche Finsternis redet sein Mund! Rätsel auf Rätsel!“⁸⁷⁶⁶

Zudem weisen auch die Greise, nach dem Weggang des Teiresias, auf die Dunkelheit; allein die Götter seien befähigt, Licht ins Dunkel zu bringen, dieses zu begreifen („Dunkel! – Wer schaut ins Dunkel? / Götter allein – Zeus – Apollon!“).⁸⁷⁶⁷ Und auch die Kleidung des auftretenden Kreon knüpft an das Motiv an („in dunklem Kleide“),⁸⁷⁶⁸ wie eben die Greise, die aus dem „Dunkel“⁸⁷⁶⁹ Kreons Namen rufen. Ebenso nach dem Gespräch zwischen Jokaste und Ödipus, zeigt sich die Verknüpfung der Greise mit der Dunkelheit („Halbdunkel, wie wenn der Mond / hinter Wolken steht“),⁸⁷⁷⁰ ebenso wie mit deren neuerlichem Auftreten (SW VIII. S. 170. Z. 29-32), wie mit deren Rücktritt in die Dunkelheit („tritt sogleich wieder ins Dunkel zurück“),⁸⁷⁷¹ nachdem sie auf den Zeugen verwiesen haben. Nach der Offenbarung der Wahrheit durch den Hirten, erfolgt durch die Greise der Bezug zum Licht (SW VIII. S. 176. Z. 28-31), war Ödipus es doch selbst, der die Wahrheit offenbart hat und damit seine Herrschaft vernichtet hat; und waren sie es, die Greise als Teil des Volkes, die Ödipus gleich „einem Gott“⁸⁷⁷² die Krone übergaben: „Wie glänzte der Tag: da brachten wir ihm die Königin mit der Krone. / Wie glänzte die Nacht, da stieg er zu Bette mit ihr. / Wißt ihr, mit wem er zu Bette stieg? Wehe!“⁸⁷⁷³

Auch mit dem Aufeinandertreffen von Ödipus und Kreon zeigt sich die Einbindung des Motivs; während die Greise „ins Dunkle“⁸⁷⁷⁴ treten, wird die Szenerie von Helligkeit bestimmt („Licht bricht heraus“).⁸⁷⁷⁵ Und auch während Jokastes Auftreten mit Licht verbunden ist, erscheinen Ödipus als auch Kreon der Dunkelheit zugehörig („Unselige, was streitet ihr im Dunkeln?“),⁸⁷⁷⁶ zum einen durch ihre Auseinandersetzung, aber auch weil der König seinen Schwager mit dem Tod bedroht. Für Jokaste ist sowohl die Bedrohung des Volkes durch die schwarze Pest als auch die Auseinandersetzung des Ödipus und des Kreon mit der Dunkelheit verbunden („Schämt ihr euch nicht noch finstres Leid zu schaffen, / wo alles rings von finstrem Leiden stöhnt?“).⁸⁷⁷⁷ Während Kreon vor seiner Schwester die Ungerechtigkeit des Königs beklagt, ist es Ödipus der sich neuerlich im Recht wähnt, ist es für ihn doch Kreon, der den „Verrat im Dunkel spannt“.⁸⁷⁷⁸ Jokaste aber heißt Ödipus, doch an den Schwur ihres Bruders zu glauben und sich als König, der er ist, vor den

8763SW VIII. S. 146. Z. 14.

8764SW VIII. S. 146-147. Z. 36-37//1-2.

8765SW VIII. S. 147. Z. 18.

8766SW VIII. S. 147. Z. 21.

Zudem verstärkt Hofmannsthal durch die szenische Beschreibung die Anbindung des Ödipus zur Nacht: „Es ist indessen fast völlig dunkel geworden“. In: SW VIII. S. 147. Z. 32. Und mit dem Ende des Gespräches zwischen Ödipus und dem Seher ist die „Nacht“ (SW VIII. S. 148. Z. 24) schließlich eingebrochen.

8767 SW VIII. S. 149. Z. 12-13.

8768SW VIII. S. 149. Z. 16.

8769SW VIII. S. 149. Z. 18.

8770SW VIII. S. 162. Z. 12-13.

8771SW VIII. S. 170. Z. 33.

8772SW VIII. S. 177. Z. 2.

8773SW VIII. S. 177. Z. 4-6.

8774SW VIII. S. 150. Z. 2.

8775SW VIII. S. 150. Z. 1.

8776SW VIII. S. 154. Z. 8.

8777SW VIII. S. 154. Z. 9-10.

8778SW VIII. S. 154. Z. 19.

Beobachtern zu beherrschen, „die dort im Dunkel stehn“. ⁸⁷⁷⁹ Zwar verwendet Jokaste die Dunkelheit hier als Teil der Bedrohung, doch erfolgt dies bei ihr weniger konsequent. Im Gespräch mit Ödipus, ist es Jokaste, die ihre Angst bekennt („Mich ängstet das Dunkel“), ⁸⁷⁸⁰ und zugleich dennoch auf die frühere fehlerhafte Prophezeiung verweist, um Ödipus' Zweifel aufzubrechen; so wurde dem Laios prophezeit, dass sein Kind ihn töten werde, doch waren es „Räuber eines Nachts“, ⁸⁷⁸¹ die ihn erschlugen. Die Prophezeiung hatte aber den König dazu geführt, sein eigenes Kind zu töten („ Und hat des armen Kindes Leben kaum / den dritten Tag geseh'n, so griff er es“), ⁸⁷⁸² was in Jokastes Augen die fehlende Erfüllung der Prophezeiung des Apollon belegt: „Will / ein Gott das Schicksal offenbaren, reißt / er selber leicht die dunklen Schleier weg.“ ⁸⁷⁸³ Mit Ödipus' Bekenntnis seine Herkunft betreffend, erfolgt gleichermaßen das Bekennen der Ermordung des fremden Mannes am Kreuzweg: das Ahnen ein Findelkind zu sein, hatte Ödipus noch in der selben „Nacht“ ⁸⁷⁸⁴ zu seinen Eltern geführt, um die Wahrheit zu erfahren; doch deren Beschwichtigungen waren nicht in der Lage gewesen, den Zweifel in seiner Seele, seine Herkunft und damit die Rechtschaffenheit seiner narzisstischen Empfindungen betreffend, zu untermauern, weshalb er nach Delphi gegangen war, um die Wahrheit von den Göttern zu erfahren, die ihm hießen ein „Geschlecht des Grausens“ ⁸⁷⁸⁵ zu gründen, der Mörder des Vaters und der Mann seiner Mutter zu sein. Der Zug zum Licht zeigt sich schließlich neuerlich durch Jokaste in der Umgebung der Mägde, ⁸⁷⁸⁶ wobei auch die Mägde ihre Angst vor der Dunkelheit bekennen, die sie in Verbindung mit dem Verlust ihres Königs und Beschützers setzen. ⁸⁷⁸⁷ Konträr zu Jokaste, verlangt es Ödipus unabdingbar danach, seine Herkunft zu erfahren, was ihn, bedingt durch seinen Narzissmus, dazu bringt, die Warnungen Jokastes auszuschlagen: „Was? Dies hören / und mein Geschlecht im Dunkel lassen? Nein!“ ⁸⁷⁸⁸ Dabei zeigt sich mit dem neuerlichen Auftreten des Ödipus, wenn Jokaste ihn mit der Nachricht vom Tode seines Adoptivvaters konfrontieren will, durch den sie die Prophezeiung neuerlich als falsch darlegen will, allerdings der vermehrte Bezug zur Dunkelheit: sei es durch den Ödipus, dem ein „dunkler Gewappneter mit einer Fackel“ ⁸⁷⁸⁹ folgt, oder der wiederum „ins Dunkel“ ⁸⁷⁹⁰ sieht, während er die Greise nicht beachtet, die über seine Herkunft spekulieren. Auf den Knecht, den Zeugen des Mordes treffend, verlangt es Ödipus neuerlich danach, die Wahrheit ans Licht zu bringen, was Hofmannsthal dadurch verdeutlicht, dass Ödipus den Hirten „dicht vor sich ins volle Licht der Fackeln“ ⁸⁷⁹¹ zieht. Er, der sich selbst dem Licht zugehörig wähnt, sich vor der Dunkelheit fürchtet, will wiederum unter Androhung von Gewalt den Hirten zur Aussage zwingen: „Er faßt den Boten und den Hirten am Nacken und nähert ihre Köpfe einander im grellsten Licht der Fackel, die er durch einen Griff nach dem Arm des Fackelträgers näher herbeizwang.“ ⁸⁷⁹² Mit der Wahrheit, dass der Hirte das Kind Ödipus nicht tötete sondern wegbrachte, erkennt sich Ödipus schließlich als der Mörder seines Vaters: „Klar! O alles klar! / O Licht! jetzt seh' ich dich zum letzten Mal.“ ⁸⁷⁹³ Des weiteren zeigt sich das Motiv auch, wenn die Mägde von der Blindheit des Ödipus sprechen, die er sich, ebenfalls wie seine falsche Sicht auf die Dinge, selbst auferlegt hat. Indem er sich blendet, nimmt er sich für immer das Licht, stößt sich damit in die Finsternis. Durch die Beschreibung einer der Mägde, schildert Hofmannsthal die Blendung des Ödipus, die für ihn die Konsequenz ist aus seinem Leiden, der Realisierung seiner Taten; andere aber, so Ödipus, mögen weiter in die „Nacht“ ⁸⁷⁹⁴ schauen und damit seine Taten nicht sehen. Ödipus verbindet damit die Nacht und

8779SW VIII. S. 154. Z. 26.

8780SW VIII. S. 155. Z. 31.

8781SW VIII. S. 156. Z. 21.

8782SW VIII. S. 156. Z. 22-23.

8783SW VIII. S. 156. Z. 31-33.

8784SW VIII. S. 159. Z. 24.

8785SW VIII. S. 160. Z. 1.

8786 „Vor ihr drei Mägde, zum Opferdienst in fließende Gewänder eingewunden bis unter die Augen. Sie tragen jede in goldner Schale eine lautlos lodernde blaue Flamme. Die Greise treten auseinander, ins Dunkel. Die Königin schreitet im Licht der bläulichen Flammen auf den Hain zu.“ In: SW VIII. S. 163. Z. 26-29.

8787SW VIII. S. 164. Z. 1-4.

8788SW VIII. S. 171. Z. 7-8.

8789SW VIII. S. 165. Z. 15.

8790SW VIII. S. 172. Z. 20.

8791SW VIII. S. 172. Z. 32.

8792SW VIII. S. 173. Z. 14-16.

8793SW VIII. S. 176. Z. 28-29.

8794SW VIII. S. 179. Z. 1.

Dunkelheit mit der Unwissenheit, doch hat er sich diese durch seine Selbstblendung selbst auferlegt, ebenso wie das Leiden an seiner Blendung: „O Finsternis! / Ewig um mich – unendlich – unausdenkbar, / unüberwindlich! Namenloses Dunkel! / Und nochmals Weh!“⁸⁷⁹⁵

Sich selbst mit der Blendung vollends in die Dunkelheit gestoßen, resümiert er noch einmal seine Schuld, hat er doch mit seiner Hochzeit gleichsam eine „nächt'ge Saat“,⁸⁷⁹⁶ seine Kinder, geschaffen. Mit dem neuerlichen Zusammentreffen mit Kreon zeigt sich ebenso der Bezug zum Motiv. Als gerechter König will er sich erweisen, und so will er zwar Ödipus nicht mit Spott begegnen, doch heißt er ihn zu meiden („und nicht das Licht / darf triefen hin an ihn und nicht der Regen, / die heilig sind“).⁸⁷⁹⁷ Da er aber Teil des Hauses ist, entlastet Kreon zugleich die Tat des Ödipus, auch aufgrund der Unbegreiflichkeit des Gottes, dessen Worte nicht klar für den Menschen waren: „So sprach der Gott. Doch lag's im Dunkel. / Nun ist's am Tage. Wer errät den Gott?“⁸⁷⁹⁸ Wenn Ödipus sich schließlich von seinem Königshof lossagt, um in die Einsamkeit zu gehen, dann erfolgt neuerlich ein Bezug zur Dunkelheit, sagt er doch selbst über sich: „im Dunkel, ungeheuer, ohne Name, / für dieses bin ich aufgespart.“⁸⁷⁹⁹

Ebenso in den *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906) erweist sich dieses Motiv vielfach eingebunden, findet es sich doch bereits deutlich durch die Beschreibung der Szene, wenn die beiden Freunde in die Vorhalle des Hauses treten.⁸⁸⁰⁰ In Bezug auf Ferdinand zeigt sich das Motiv zum einen dadurch, dass er in der Nacht erstmalig in dem Buch Wassermanns gelesen hatte und eben durch die ihn umgebende Stimmung, in der das Buch ihn besonders ergriffen hatte. Wenn er allerdings zu den beiden Freunden spricht, dann verweist er auf die Konzeption der Ganzheit des Seins und bindet in diesem Zusammenhang nicht die Dunkelheit, sondern das Licht ein (SW XXXIII. S. 137. Z. 19). Dabei berichtet Ferdinand den Freunden genau, unter welchen Bedingungen er die Novelle des ersten Mal gelesen hatte. Jetzt am Tage, lese er sie bereits das zweite Mal, die erste Lektüre der Novelle habe aber „heute nacht“⁸⁸⁰¹ stattgefunden und ein Sturm habe an seinem Fenster gerüttelt: „herinnen brannte friedlich meine Kerze, und draußen wühlte die wilde Nacht in den Bäumen.“⁸⁸⁰² Deutlich zeigt sich hier die Verbindung zwischen den Umständen der Lektüre und der Wirkung. Ferdinand deutet dies auch dadurch an, wenn er zu den Freunden sagt „wie reich [...] diese zwei nächtlichen Stunden“⁸⁸⁰³ gewesen waren. Im Sinne der Ganzheit des Seins, verweist Hofmannsthal hier durch Ferdinand auf die Dunkelheit: „Hastig las ich, die innere Hast dieser Erzählungen riß mich mit sich, wir war, als jagte ein dunkles Wasser mit mir zwischen steilen Ufern hin, und doch stieß ich nirgends an, eine unsichtbare Kraft regierte meinen dunklen Weg. Dreimal kam ich durch ein ganzes Menschenleben hindurch, dunkel ahnte mir, als beginge ich da einen Frevel, finstere Geschichte so hinunterzutrinken wie einen aufschäumenden Becher, aber die Lust überwog, und ich konnte nicht innehalten.“⁸⁸⁰⁴ Auch die Ergriffenheit, in Bezug auf die Figuren Wassermanns, wird von Ferdinand mit der Dunkelheit in Verbindung gebracht (SW XXXIII. S. 138. Z. 26-28).⁸⁸⁰⁵ Die hinzutretenden Freunde erinnern zudem an die Ausfahrt, die man unternehmen wollte, was das Wetter jedoch verhindert hatte.⁸⁸⁰⁶ Unter der starken Kritik des Onkels jedoch, wird Ferdinand der „schöne Eindruck der vergangenen Nacht [...]

8795SW VIII. S. 179-180. Z. 36//3.

8796SW VIII. S. 180. Z. 31.

8797SW VIII. S. 181. Z. 16-18.

8798SW VIII. S. 182. Z. 1-3.

8799SW VIII. S. 182. Z. 20-21.

8800„Aus dem Vorsaal, der einen dreifarbigem Steinboden hatte und aus schön geschwungenen Fenstern und der offenen Balkontür sein Licht empfang, lief ein tiefer, dämmeriger Gang mitten durchs Haus nach rückwärts und endete auf den Schüttboden [...]. Diese von sommerlichen Schatten durchdufteten Räume betraten aber die Freunde nicht, sondern traten, mit einiger Anstrengung eine alte geschweifte Klinke niederdrückend, ins Zimmer des Hausherrn, der nun freilich, nur von Großmutterseite der Nachkomme jener bäuerischen Edelleute, mehr als ein Epikuräer als aus Naivität die Zwitterwirtschaft dieses Hauses bestehen ließ und weiterführte, mit starken Aufhalten im westlichen Europa sie unterbrechend.“ In: SW XXXIII. S. 136. Z. 11-22.

8801SW XXXIII. S. 138. Z. 14.

8802SW XXXIII. S. 138. Z. 15-16.

8803SW XXXIII. S. 138. Z. 18-19.

8804SW XXXIII. S. 138. Z. 10-26.

8805SW XXXIII. S. 138. Z. 34-35, SW XXXIII. S. 139. Z. 1-4.

8806„[...] indessen draußen ein stiller Regen und allmähliches Dunkel Wald und Tal einhüllte“. In: SW XXXIII. S. 142. Z. 26-27.

zweifelhaft“.⁸⁸⁰⁷ Erst als er wieder in einer zauberischen Stimmung in der Nacht aufwacht („Auf einmal erwachte er in völliger Stille, tiefstem Dunkel“),⁸⁸⁰⁸ wie sie eben in der letzten Nacht geherrscht hatte, als er die Novelle das erste Mal gelesen hatte, zeigt sich neuerlich die Ergriffenheit Ferdinands (SW XXXIII. S. 143. Z. 25-34).⁸⁸⁰⁹

In *Jedermann. Allererste Fassung in Prosa 1906* erfolgt der erste Bezug zur Nacht durch Jedermann, der sich als Leidender unter seinem Alter zeigt. Zudem ist er in dem Glauben, dass, wenn er 24 Jahre alt wäre, er der Beklemmung nicht erlegen wäre („die Finsternis drückt meine Seele zusammen“).⁸⁸¹⁰ Nicht nur in Verbindung mit dem Alter, sondern auch mit dem Tod steht für Jedermann dabei die Dunkelheit.⁸⁸¹¹ In Verbindung mit der Nacht und der Dunkelheit stehen auch Jedermanns Gedanken, sich durch den Besitz einer Frau wieder ans Leben bzw. an seine Jugend zu binden.⁸⁸¹² Damit sucht Jedermann hier das Dunkle von sich zu distanzieren und damit den Tod; doch dieser lässt sich nicht negieren, sondern erscheint gleich nach dieser Rede des Jedermann. Nicht Mensch zu sein sondern Tier, diese Vorstellung beängstigt neben Ödipus auch Jedermann, zumal Jedermann mit der Tierhaftigkeit die Dunkelheit verbindet.

In dem Gespräch mit der Verwandtschaft zeigt sich zum Ende dieser Version schließlich der gänzliche Einbruch des Jedermann, das Bekenntnis der Verzweiflung am Tod, das Nicht-Ertragen können der Sterblichkeit. Obwohl Jedermann unwissend und unfähig der Ganzheit des Seins gegenübersteht, wünscht er der Verwandtschaft, dass dieser ein Licht aufgehe. Dieses Licht ist eben Jedermanns schmerzvolle Erkenntnis „dass ein Mensch, ein Mensch ist, ein einzig Wesen das nicht wiederkommt, niemals, hörst du mich niemals, niemals, niemals!“⁸⁸¹³

Die Verbindung zur Nacht zeigt sich auch durch Jedermanns Rückbesinnung auf die Freundschaft in seiner Jugend, erinnert er sich wie er zusammen mit dem Freund in der „Mondnacht“⁸⁸¹⁴ nach Hause gegangen war. Mit den folgenden Jahren konnte Jedermann jedoch nicht mehr an das jugendliche Glück anschließen: „Wir haben die Sprache verlernt die unsere Sternennächte mit uns gesprochen hatten.“⁸⁸¹⁵ Am Ende der Prosafassung bricht die Freundschaft zwischen Jedermann und seinem Freund auf, weil dieser sich nur ihrer gemeinsamen Jugend verpflichtet fühlt. Jedermann aber weiß darum, dass die Vergangenheit für immer verloren ist und er bald sterben wird, obgleich er neuerlich seine Liebe zum Leben bekennt: „Ich hab das Licht des Tages so lieb, möchte der Sonne nach, alle Thäler befruchten. Lass du mich nicht allein gehn.“⁸⁸¹⁶ Der Zug zur Nacht zeigt sich auch in Verbindung mit dem Diener. So schildert dieser, nachdem Jedermann damit gedroht hat, ihn bei seinem Treffen mit Josepha zu entfernen, was er in der Abwesenheit des Jedermann tun würde.⁸⁸¹⁷ Dass die Nacht aber auch Teil des ganzen Lebens ist, durchaus nicht unter dem Aspekt vom Tod stehen muss, zeigt sich durch die Verwandtschaft, die des Kindes der Muhme Marianne gedenken, welches wohl nächstens geboren werden wird.

In den Notizen finden sich Hofmannsthals weitere Beschäftigung mit dem Motiv, hier in Bezug auf die

8807SW XXXIII. S. 143. Z. 9-10.

8808SW XXXIII. S. 143. Z. 25.

8809Die Bedeutung, die Hofmannsthal hier der Dunkelheit beimisst ist immens, verweist er doch wiederholt auf diese, wenn er die Wirkung der Novellen auf Ferdinand beschreibt (SW XXXIII. S. 143. Z. 25-34, SW XXXIII. S. 143. Z. 34-39, SW XXXIII. S. 32-37).

In den Notizen heißt es, in Bezug auf einen älteren Herrn, bei dem es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um den Onkel handelt: „Aber ich trage einmal meinen Begriff vom Roman in mir, und lese in meinen schlaflosen Nächten lieber die Epigonen die Kronenwächter Pamela noch einmal als ganz zu verzichten, auf ein Buch welches mir ein großes Gemälde der Zeit geben will.“ In: SW XXXIII. S. 403. Z. 21-24.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW XXXIII. S. 403-404. Z. 29-361-5, SW XXXIII. S. 408. Z. 21-26.

8810SW IX. S. 9. Z. 12-13.

8811SW IX. S. 143. Z. 19.

8812„Kann sein, ich habe häßliche Stunden erlebt – wo sind sie jetzt? Dort, wo die schweren Winternächte sind.“ In: SW IX. S. 13. Z. 32-33.

8813SW IX. S. 21. Z. 18-19.

8814SW IX. S. 22. Z. 11.

Des weiteren, siehe: SW IX. S. 22. Z. 14-19.

8815SW IX. S. 23. Z. 38-39.

8816SW IX. S. 24. Z. 9-10.

8817Er würde die „sonderbaren Nachtgeräusche zählen“ (SW IX. S. 13. Z. 13-14), „und würde mich an die Dachsparren lehnen, im Finstern, erfüllt von dem Bewußtsein getaner Pflicht.“ In: SW IX. S. 13. Z. 15-16.

Religion,⁸⁸¹⁸ des weiteren aber auch durch den Tod („als bohrte er damit einen Schacht durch das tiefe Dunkel durch bis jenseits ans Licht“).⁸⁸¹⁹ Dass die Dunkelheit nicht nur negativ empfunden wird zeigt sich mitunter durch die Nächte, die er mit dem Jugendfreund verbracht hat,⁸⁸²⁰ aber auch in Annäherung an die Konzeption: „Wie ein Gewürz mischt er meinen Tod in die Wunder dieser Nacht, er zerreibt mich, damit eine Nachtigall mehr Wollust aus ihrer Kehle hervorarbeiten könne – damit der Duft einer Rose mehr schauerliche Lockung“.⁸⁸²¹

In *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Rückkehr des Protagonisten. Die mitgeführten Bücher Goethes *Die Leiden des jungen Werther* und *Wilhelm Meister* haben ihn sich kein wirkliches Bild von den Deutschen machen lassen, kann er doch nicht glauben, dass sich ein Volk derartig verändert hat („es stellt nur andere Seiten seines Wesens ins Licht“).⁸⁸²² In dem dritten Brief führt der Protagonist weiter die empfundenen Mängel an den Deutschen aus, was ihn sich aber auch zurückdenken lässt an die Mappe mit Kunstdrucken Albrecht Dürers, die seinem Vater gehörte. Die Wirklichkeit hatte sich ihn an diese Kunstdrucke erinnern lassen und die Wirklichkeit mit der Kunst überlagert sehen lassen.⁸⁸²³ In der Vergangenheit jedoch brauchte der Protagonist zwischen den Bildern und der Wirklichkeit keinen Abgrund wahrzunehmen („Jene alte Welt war frommer, erhabener, milder, kühner, einsamer. Aber im Wald, in der Sternennacht, in der Kirche führten Wege zu ihr“).⁸⁸²⁴ In dem fünften Brief, der auf den Mai 1901 datiert ist, versucht er dem Freund seine Faszination für die Bilder van Goghs zu erklären („wenn man es nur aus sich herausreißen könnte und ins Licht bringen“).⁸⁸²⁵ Dabei zeigt er sich unsicher, ob er der Einzige sei, der für die Deutschen so empfinde.⁸⁸²⁶ Hofmannsthal lässt die Schrift mit dem Bezug zu den Bildern von Vincent van Gogh enden.⁸⁸²⁷

ii. Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft: Wenn die Vergangenheit das Leben und den Lebensverlauf bestimmt

„Es muß einen Stern geben, auf das das vor einem Jahr Vergangene Gegenwart ist, auf einem das vor einem Jahrhundert Vergangene, auf einem die Zeit der Kreuzzüge und so fort, alles in einer lückenlosen Kette, so steht dann vor dem Auge der Ewigkeit alles nebeneinander, wie die Blumen in einem Garten.“⁸⁸²⁸

Auch dieses Motiv ist getragen von Hofmannsthals Verständnis von der Konzeption der Ganzheit des Seins. So wie er es verneint, allein in der Gegenwart zu leben, vor allem in dem Sinne, sich allein in ästhetizistische Genüsse zu versenken, ohne bewusst zu leben, so sehr verneint er es, die Vergangenheit als Teil des Lebens vollkommen auszuklammern. Denn auch hier kommt es Hofmannsthal darauf an, dass sich der Mensch maßvoll zu Gegenwart und Vergangenheit stellt. So wie er das Motiv gesetzt zur Konzeption sieht, zeigt das einleitende Zitat Hofmannsthals zu diesem Motiv auch auf, dass er Gegenwart und Vergangenheit vor dem Hintergrund der Natur sieht.

8818, [...] wohl habe ich Sterne, meinen Blick zu weiden, und Euch, zu Sternen gruppierte Leuchtende.“ In: SW IX. S. 133. Z. 6-7.

Des weiteren zeigt sich der Aufbruch der Dunkelheit durch Gottes Gnade; durch den Aufbruch zur Ganzheit des Seins, wird Jedermann ins Licht gerückt: „Good-deeds verspricht ihm: alle Dunkelheiten in ihm sollen hell werden.“ In: SW IX. S. 139. Z. 10.

8819SW IX. S. 135. Z. 7-8.

8820SW IX. S. 137. Z. 33.

8821SW IX. S. 147. Z. 2- 5.

Siehe (Notizen): SW IX. S. 143. Z. 21, SW IX. S. 141. Z. 13-14.

8822SW XXXI. S. 151. Z. 27.

8823SW XXXI. S. 163. Z. 10-26.

8824SW XXXI. S. 163. Z. 38-40.

8825SW XXXI. S. 171. Z. 21-22.

„Es ist etwas dergleichen in mir. Die Farben der Dinge haben zu seltsamen Stunden eine Gewalt über mich. Aber was sind eigentlich Farben? Hätte ich nicht ebensogut sagen mögen: die Gestalt der Dinge, oder die Sprache des Lichtes und der Finsternis, oder ich weiß nicht welches Unbenannte? Und Stunden – welche sind diese Stunden? Es verstreichen Jahre, und ihrer kommt keine.“ In: SW XXXI. S. 171. Z. 22-28.

8826SW XXXI. S. 173-174. Z. 36-40//1-4.

8827SW XXXI. S. 174. Z. 18-21.

8828SW XXXVII. S. 32. Z. 5-9.

Da sein ästhetizistischer Protagonist jedoch weder für die Natur noch für die Konzeption einsteht, zeigt Hofmannsthal vielfach Figuren, die sich entweder in der Vergangenheit versenken oder diese negieren, weil sie sich viel zu sehr dem ästhetizistischen Genuss hingeben.

Der Zug zur Vergangenheit zeigt sich bereits in den unveröffentlichten Gedichten mit der Flucht des ästhetizistischen Menschen vor der Wirklichkeit, insbesondere durch die Konfrontation mit dem Tod oder dem drohenden Einbruch des ästhetizistischen Lebensentwurfes, verbunden. Vergangenheit bedeutet nicht nur die Distanz zur Gegenwart, sondern auch den Bezug zu den eigenen Tiefen der Seele, wie Hofmannsthal in den Notizen zu *Epigramme* (1903) durch die Figur des Greises bemerkt.⁸⁸²⁹

Zum einen steht der Bezug zur Vergangenheit, innerhalb des ästhetizistischen Sehns, in Verbindung mit der Liebe. Dies zeigt sich bereits in dem ersten unveröffentlichten Gedicht *<Träumend, sehrend ...>* (1887/1888), indem Hofmannsthal überhaupt auf die Vergangenheit Bezug nimmt: „Träumend, sehrend alter Zeiten / Denk ich oft und lass < mich > gleiten“.⁸⁸³⁰ Auch in dem Gedicht *Frühe Liebe* (1891) ist das Liebeserleben eng an die Vergangenheit gebunden, weil diese Liebe eben der Vergangenheit angehört, ist sie doch „Glanz der frühen Tage“⁸⁸³¹ und Teil der Jugend. In manchen Momenten aber sucht das lyrische Ich eben diese Liebe, die ihn im Innern bewegte, wiederauferstehen zu lassen, eben auch weil er spürt, dass die Liebe Teil der Vergangenheit ist und damit auch Teil der Jugend, zumal er nun gealtert ist („Mit dem Glanz der frühen Tage / Ist dein Bild in mir verschwommen“).⁸⁸³² Doch die Versuche des lyrischen Ichs müssen scheitern, obwohl die Sehnsucht zur Vergangenheit bestehen bleibt und die Sehnsucht nach dieser stärker ist als jede mögliche Zukunft: „Und den Abglanz jenes Glanzes / Nicht um gold'ne Zuku<nft> tausch ich“.⁸⁸³³ Obwohl er die Unmöglichkeit dieses Versuches ahnt, Hofmannsthal macht dies mitunter mit dem Vers „Mir dein Name längst vergessen“⁸⁸³⁴ deutlich, bleibt die Sehnsucht dennoch bestehen. Dies liegt daran, weil er gleichsam mit der Liebe auch seine Jugend wiedergewinnen will; dennoch ist dieser Zug, diese Erinnerung an sein früheres Lieben und der Versuch der Wiederauferstehung, denn der Versuch die Geliebte erneut zu beseelen muss als ein religiöser Akt⁸⁸³⁵ eingestuft werden, letztendlich zum Scheitern verurteilt. Die Neugestaltung dieser Geliebten und damit der Liebe und der Jugend, werden von ihm selbst als hilfloser Versuch eingestuft, denn: „Doch dann bist du mir entfremdet / Und ich kann dich nicht mehr halten.“⁸⁸³⁶ Was ihm in der Gegenwart geblieben ist, ist jedoch kein Blick in eine positive Zukunft, sondern der „Glanz der frühen Tage“.⁸⁸³⁷ Des weiteren findet sich das Motiv in dem Gedicht *Ersatz* (1891) durch den Bezug zu einem traumhaften Lieben, das vom lyrischen Ich anstelle der Wirklichkeit gesetzt wird („Die Geschichte unsrer Liebe steht in meinem stillen Zimmer / In geschwätzigem Symbolen der Erinnerung aufgeschrieben“)⁸⁸³⁸ oder in dem Gedicht *<Solange die Erinnerung ...>* (1897) in Verbindung mit der Liebe („Solange die Erinnerung an Dich / sich mir im Leib lebendig noch und so bewegt / als wär es ein Gebild aus meinem Mark“).⁸⁸³⁹ Dass der Vergangenheit innerhalb des ästhetizistischen Erlebens eine enorme Bedeutung zukommt, zeigt Hofmannsthal auch in dem Gedicht *<Das kleine Stück Brot ...>* (1899 ?). So bedauert das lyrische Ich das nichts, was er mit der Geliebten in der Vergangenheit erlebt hat, in der Gegenwart von Dauer ist; weder durch das Stück Brot, noch durch die Rose, noch durch die Bettdecke, kann das lyrische Ich auf die Vergangenheit zurückgreifen.

„Wär nicht die Blume ganz zerfallen,
hätt irgendwie ein Ding Bestand

8829SW II. S. 165. Z. 16.

8830SW II. S. 13. V. 1-2.

8831SW II. S. 41. V. 1.

8832SW II. S. 41. V. 3-4.

8833SW II. S. 41. V. 15-16.

8834SW II. S. 41. V. 24.

8835SW II. S. 42. V. 29-32.

8836SW II. S. 42. V. 31-32.

8837SW II. S. 42. V. 36.

8838SW II. S. 61. V. 1-2.

8839SW II. S. 134. V. 1-3.

Der Zug zur Erinnerung ist auch hier von Hofmannsthal an die Tiefe der Seele, an das lyrische Ich gebunden; dies wird verstärkt durch die Motive des Brunnens und des Spiegelbildes.

müsst immer wie ein kleiner Vogel
Dein Herz mir klopfen in der Hand.“⁸⁸⁴⁰

Erst mit der fünften Strophe wird deutlich, dass dieses Bedauern unsinnig ist, denn die Geliebte, die wirkliche Frau, ist noch Teil seiner Gegenwart. Der Ästhetizist jedoch hätte, auch in Anbetracht der in der Jugend erlebten Liebe, lieber einen Kontakt, wenn auch nur einen Künstlichen, zur Frau aufgebaut, gleichsam den Umweg über die Vergangenheit gemacht, als sich der Gegenwart zu stellen und in dieser zu handeln.

Auch in Verbindung mit dem gesellschaftlichen Umfeld, mit Freundschaften, zeigt sich der Bezug zur Vergangenheit. In dem Gedicht <Er war mein Freund ...> (1889 oder 1890) lässt Hofmannsthal das lyrische Ich eine Freundschaft schildern, die der Vergangenheit angehört. „Der mit mir schritt, den hab ich längst verloren“,⁸⁸⁴¹ heißt es in Bezug auf die Freundschaft, die ihm Freude aber auch Leid zugefügt hat, weshalb der Zug zur Vergangenheit auch ambivalent ist. Bedeutend ist die Vergangenheit dahingehend dadurch, dass sie die Gegenwart beeinflusst: „Wir standen Seit an Seit in den Wirren / Des Alltagskampfs; ein heißes Sehnen / Wogt in uns nach dem Heut dem kranken“.⁸⁸⁴² Die Übertragung des Empfindens eines Menschen auf einen Anderen, geht Hofmannsthal in dem Gedicht *Fremdes Fühlen* (1894) nach. Bereits in der ersten Strophe deutet sich in Bezug auf die Vergangenheit eine ambivalente Stimmung an, weder träumerisch noch glücklich, doch „sehrend um eine Zeit die floh“,⁸⁸⁴³ zeigt sich das lyrische Ich hier, welches von der Stimmung seines Weggefährten ergriffen wird („Dass es ihm wie Erinnerung das Herz bedrängt“).⁸⁸⁴⁴ Nicht nur durch die Stimmung, sondern auch durch den schon häufiger gegangenen Weg, zeigt sich hier die Verbindung mit dem Motiv („Er kannt ihn so gut, fast bei jedem Baum / Befiel ihn Erinnern mit süßer Qual“).⁸⁸⁴⁵

Weitere Bezüge zur Vergangenheit finden sich mitunter in Verbindung mit dem Traum. Während das lyrische Ich in dem Gedicht *Schönheit* (1891) durch den Trank im fieberhaften Traum die Erfüllung der Schönheit findet (SW II. S. 62. V. 1-5), kann er im gesunden Zustand nicht mehr an diesen vergangenen, glückseligen aber gleichsam kranken Zustand anbinden.⁸⁸⁴⁶ Des weiteren zeigt sich die Bedeutung der Vergangenheit für das lyrische Ich auch in dem Gedicht <Wie Zauberwort ...> (1894 ?), indem das lyrische Ich durch die Briefe in die eigene Vergangenheit (SW II. S. 109. V. 3-5) zurückgeführt wird, in die „einst vertraute fremde Welt“.⁸⁸⁴⁷ Mit der Erinnerung an diese, wird sich das lyrische Ich bewusst, in dieser einstmals narzisstisch befriedigt gewesen zu sein („Darin wir Götter waren, nun Gespenster sind“),⁸⁸⁴⁸ während die Gegenwart, mit Hinblick auf die Vergangenheit, dies nicht vermag.

Kritisch zwar sieht das lyrische Ich in dem Gedicht *Allein* (1891) seinen eigenen Bezug zur Vergangenheit – Hofmannsthal verweist auf dessen „ungelebtes Leben“⁸⁸⁴⁹ –, doch kann es sich dennoch nicht aus der Isolation befreien und zieht sich stattdessen in seine Räumlichkeiten zurück, die den Zauber der Erinnerung tragen. Problematisch sieht das lyrische Ich den Bezug zur Vergangenheit auch in dem Gedicht <Ich will kein eignes Haus ...> (1899 ?), will das lyrische Ich hier doch dem Besitz eines Hauses, sowie der Liebe entgehen („Da hienge das Geweih des Welches den ich geschossen habe in der so völlig / entschwundenen Zeit“).⁸⁸⁵⁰ Dabei verbindet das lyrische Ich mit dem Haus nicht nur die negativen Erinnerungen, sondern vollzieht auch einen Bezug zu dem Tod der Vorfahren.

8840SW II. S. 148. V. 9-12.

8841SW II. S. 21. V. 38.

8842SW II. S. 21. V. 33-35.

Warum der Zug zur Vergangenheit erfolgt, wird in den Schreibansätzen deutlicher. So verbindet das lyrische Ich mit dem Freund auch die eigene Jugend („Der jugendliche Kampftruf ist verklungen“, SW II. S. 215. V. 23) und die Kritik gegenüber der Zeit, die er nun (wohl mehr resignierend) abgelegt hat: „Einst war in uns der heiße Hass der Lüge / [...] Uns unsrer Zeit der trüben kranken“.
In: SW II. S. 215. V. 17-18.

8843SW II. S. 102. V. 4.

8844SW II. S. 102. V. 8.

8845SW II. S. 102. V. 11-12.

Des weiteren, siehe: SW II. S. 103. V. 21-24.

8846SW II. S. 63. V. 39-50.

8847SW II. S. 109. V. 7.

8848SW II. S. 109. V. 8.

8849SW II. S. 56. V. 12.

8850SW II. S. 149. V. 3-4.

Hofmannsthal wendet sich aber im Zuge des Motivs auch der Gegenwart zu, indem er ihr kritisch begegnet. Dies zeigt sich bereits in dem Gedicht <Wie unwahr wie gemacht ...> (1889 ?) im Zuge der Kritik Hofmannsthals am Dichter seiner Zeit, der sich nicht auf die Gegenwart besinnt, sondern nur der passive Erbe der Vergangenheit ist.⁸⁸⁵¹ In Verbindung mit der in der Tiefe des Menschen liegenden Kunstschaffenheit, steht in dem Gedicht *Gedankenspuk* (1890 ?) die literarische Last der früheren Figuren, die eben durch ihr krankhaftes, passives Wesen den Menschen belasten können („Die Todten dreier Jahrtausende / Ein Bacchanal von Gespenstern.“).⁸⁸⁵² Der übermäßige Zug zur Vergangenheit, der zur Passivität führt, weil der Mensch durch sie von einer frischen Schöpferkraft gehemmt wird, wird von Hofmannsthal auch hier in die Nähe des Todes gerückt: „Sie trinken aus unsrem Schädel / Jauchzend den Saft unsres Lebens -“⁸⁸⁵³ Kritisch stellt sich Hofmannsthal zur Vergangenheit auch in dem vierten Gedicht >>Epigonen<< aus der Gedichtsammlung <Sieben Sonette ...> (1891). Der moderne Mensch empfinde nach, ohne dabei wesentlich zu handeln; statt aktiv und tätig zu sein, bedient er sich am Inventar der Väter und verliert gleichsam den Halt im Leben.⁸⁸⁵⁴ Der Bezug zur Vergangenheit zeigt sich deutlich auch in dem Gedicht *Nach einer Dante-Lectüre* (1893 oder 1894). Die „berühmten schweren alten Verse“⁸⁸⁵⁵ werden hier in Verbindung mit dem Tod gesetzt und erwecken wenig Ergriffenheit beim lyrischen Ich. Doch durch ein Wort bricht der negative Bezug auf und wandelt sich; mit dem Werk der Vergangenheit verbindet das lyrische Ich, selbst in Anlehnung an den Tod, nun das Leben, und sieht sich diesem Lebendigen aus dem Werke gegenüber als unbedeutend.

Negativ besetzt zeigt sich die Vergangenheit auch in anderen Gedichten: so in *Brief aus Bad Fusch* (1892) durch den Verweis auf die unbequemen Möbel⁸⁸⁵⁶ oder in *Kleine Erinnerungen* (1893) durch das Übermaß an Erinnerung („Wie süß ist’s, nur zu denken / An diese kleinen Dinge...“).⁸⁸⁵⁷ Problematisch ist dieses Übermaß an Vergangenheit für Hofmannsthal auch dahingehend, weil es die Ganzheit des Seins aufbricht, wie sich in dem Gedicht *Vorgefühl* (1891) zeigt. In der Natur aber sieht der Mensch den Kreislauf der Jahreszeiten gegeben („Die ganze Zukunft drängt herein / In ungehemmtem Fließen“).⁸⁸⁵⁸ Der Verweis auf die Natur zeigt sich auch durch das Gedicht *Abend im Frühling* (1895 ?), indem der Frühling den Winter ablöst und indem das lyrische Ich dies auch an sich selbst spürt (SW II. S. 113. V. 7-10), dass das Leben nicht stagnieren sollte, sondern sich in einem Lauf bewegen soll.

Dass die Vergangenheit wiederum auch Teil der Kunstwelt ist, wie Teil des gesamten Lebens, zeigt sich nicht nur in dem kurzen Gedicht *Renaissance* (1898),⁸⁸⁵⁹ sondern auch in <Dieses ist zwar nicht mein Versmass ...>, (1892). Die Vergangenheit schwingt vor allem in Bezug auf das in diesem Gedicht erwähnte Trauerspiel Hofmannsthals *Ascanio und Gioconda* mit, und im Besonderen in Bezug auf deren Tanz. Doch Hofmannsthal bricht den Zug zur Vergangenheit zum Ende des Gedichtes durch Beer-Hofmann wieder auf, indem er darauf verweist, die Tragödie einmal bei einem Besuch in Strobl mit ihm zu teilen. Vergangenheit als Teil des Lebens, zeigt sich auch in dem Gedicht *Brief an Lili* (1893/1894). Hofmannsthal reflektiert hier als lyrisches Ich die Bedeutung, die er Lili vor einem Jahr zugemessen hat, und findet sich zum Entstehungszeitpunkt des Gedichtes immer noch in der Nähe zu ihr: „So dürfen Menschen zu einander sagen: / Kennst Du mich nicht Du spürst doch was von mir / Sehn ich mich nach fortgegangnen Tagen / Ersehnt Du mich als wie ein Stück von Dir.“⁸⁸⁶⁰ In den Notizen zu *Verse zum Gedächtnis der Kaiserin* (1898) hebt Hofmannsthal die Vergangenheit durchaus hervor, denn er sieht in der verstorbenen Kaiserin

8851SW II. S. 18. V. 10-14.

8852SW II. S. 34. V. 42-43.

8853SW II. S. 34. V. 55-56.

Weiter, heißt es: „Sie schlagen mit knochigen Händen / An unsrer Seele bebende Saiten - / Sie tanzen uns zu Tode!“ In: SW II. S. 34. V. 62-64.

8854SW II. S. 265. V. 13-16.

8855SW II. S. 100. V. 2.

8856„Wir sitzen abends in dem weißen Zimmer / Dem mit den alten unbequemen Möbeln / Aus der Congresszeit, wo auch das Clavier steht ...“ In: SW II. S. 78. V. 22-24.

8857SW II. S. 86. V. 19-20.

8858SW II. S. 43. V. 15-16.

So heißt es auch in den Notizen: „(1) Und in dem lauen starken Duft / (2) Und wie ein (a) lauer (b) Zuku<n>f<t> lauer Duft“. In: SW II. S. 247. V. 21-22.

8859„Mich früher Zeit zu besinnen“. In: SW II. S. 141. Z. 5.

8860SW II. S. 98. V. 34-37.

eine Frauenfigur, die so unvergessen sein wird, wie es vor ihr nur wenige Frauen vollbracht haben. Es sind literarisch, mythisch umwobene Frauenfiguren, die Hofmannsthal hier erwähnt, darunter die Königin von Saba, Cassandra oder Semiramis: „Es sind noch andere die nicht vergessen werden, aber es sind wenige. Ihre Gesichter leuchten durch den Dunst der Zeit als wären sie aus glühendem Malachit und Chrysopras geschnitten und trügen Augen von Achat.“⁸⁸⁶¹ Die Vergangenheit wird auch von dem lyrischen Ich in dem Gedicht *Der nächtliche Weg* (1899) nicht abgelegt, sondern ist lebensbegleitend. Hofmannsthal verdeutlicht dies an der dreifachen Begegnung eines Weges, durch die das lyrische Ich immer wieder mit seiner Vergangenheit konfrontiert wird (SW II. S. 147. V. 9-12).⁸⁸⁶²

Ebenso zeigt sich eine Einbindung der Vergangenheit in *Der Geiger vom Taunsee* (1889). Wie in späteren Werken, wenn Hofmannsthal auf die Ganzheit des Seins anspielt, zeigt sich auch hier, dass die Vergangenheit zum ganzen Leben eines Menschen gehört, ohne dass dieser eine dominante Position zugesprochen wird. Dies zeigt sich zum ersten Mal, wenn Hofmannsthal auf die beiden Magdalenas zu sprechen kommt, die in Wirklichkeit nur eine Frau in verschiedenen Lebensstadien ist. So glaubt der Ästhetizist die junge träumerische Magdalena vor sich zu sehen, während er darüber spekuliert, ob ihm die „ehrsame Frau“,⁸⁸⁶³ die Beamtenwitwe, vielleicht bekannt ist. Hofmannsthal bindet hier, wenn er den Reifungsprozess eines Menschen besieht, das Gemeinschaftsgefühl der Völkerverbundenheit mit ein: so überlegt der Ästhetizist ob er sie gesehen hat in der „Tracht unserer Grossmütter, den schlanken Hals mit dem vormerzlichen Seidentuch umwunden“.⁸⁸⁶⁴ Der Zug zur Vergangenheit zeigt sich aber auch in der Beschreibung des Geigers, dessen Kleidung er nicht als ansprechend empfindet.⁸⁸⁶⁵ Zeigt sich hier noch ein negativer Zug zur Vergangenheit, bricht dieser durch das Spiel der Geige auf: „Der unbeschreiblich süsse Hauch der auf den Märchen unserer Kindheit liegt umschwebte mich wieder, dazwischen scholl das Lied mit dem mich meine Mutter in den Schlaf gesunden.“⁸⁸⁶⁶

In dem Dramenfragment *Demetrius* (1889/1890) zeigt sich der Zar Demetrius der Gegenwart zugewendet, die er reformieren will („Dem. schöpferisch, bejahend, Dem. selbstzufrieden, Dem. Sorgen auf Gegenwart“).⁸⁸⁶⁷ Die Vergangenheit wirkt auf Demetrius dagegen belastend. Obwohl nicht der Sohn Iwans, befürchtet er eine „Vergangenheit, wie sie sich in den wahnsinnigen Grausamkeiten seines Vaters offenbart“,⁸⁸⁶⁸ durch die er selbst „zum Despoten“⁸⁸⁶⁹ zu wird.

Innerhalb der dramatischen Fragmente zeigt sich das Motiv in einigen Dramenentwürfen, so erstmalig durch das ästhetizistische Empfinden der Frau in *Pflicht* (1891) („Sehnsucht nach der Sensation vergangener Bücher“),⁸⁸⁷⁰ in *Anna* (1891), in dessen Notizen Hofmannsthal Helenes Erinnerung an die Vergangenheit in den Zusammenhang mit der Konfrontation ihres früheren Geliebten stellt,⁸⁸⁷¹ in dem *Revolutionsdrama* (1891/1892) (SW XVIII. S. 42. Z. 13-14), in dem dramatischen Entwurf *Maria Stuart* (1895) durch Bothwell, der den Mord an dem zweiten Mann seiner Frau, der Königin von Schottland, nicht vergessen kann,⁸⁸⁷² in

8861SW II. S. 143. Z. 8-12.

Weiter, heißt es: „Nun tritt mit wundervollen Schritten [...] eine Neue zu ihnen, ein<es> Herz<ogs> in Ba<yern > Tochter Kaiserin von Oester<reich>, in Ungarn in Böhmen“. In: SW II. S. 143. Z 12-15.

8862Bezug zur Vergangenheit findet sich innerhalb der Briefgedichte nur in *Liebe Freundin!*: „Frisch fröhliche Bilder umringten mich, / Erinnerung riefen sie wach“. In: SW II. S. 194. V. 18-19.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 282. V. 36-38, SW II. S. 443. Z. 28-29.

8863SW XXIX. S. 8. Z. 16.

8864SW XXIX. S. 8. Z. 7-8.

8865„[...] in der förmlichen, spiessbürger<ichen> Tracht unsrer Vorfahren, die grossen dunklen Augen fragend“. In: SW XXIX. S. 10. Z. 5-6.

8866SW XXIX. S. 10. Z. 23-25.

8867SW XVIII. S. 29. Z. 11-14.

8868SW XVIII. S. 33. Z. 28-29.

8869SW XVIII. S. 33. Z. 30.

8870SW XVIII. S. 41. Z. 14.

8871SW XVIII. S. 37. Z. 18-19.

Neben Duft und Kleidung erinnert sie sich auch dem gemeinsamen Essen von Austern (SW XVIII. S. 37. Z. 25-26).

8872„Nur dass er die Erinnerung in sich hat, so nicht aus sich herausreissen kann, dass sie mit ihm und isst, erschwert ihm das Leben.“ In: SW XVIII. S. 125. Z. 6-8.

dem *Darmstädter Festspiel Die Weihe des Hauses* (1900) durch das träumerische Wesen des Jünglings,⁸⁸⁷³ aber auch durch das Belastende der Vergangenheit,⁸⁸⁷⁴ während Hofmannsthal in weiteren Notizen auf die Gegenwart des Jünglings verweist,⁸⁸⁷⁵ in *Jupiter und Semele* (1900) ob der früheren Erlebnisse des Jünglings,⁸⁸⁷⁶ in *Der Besuch der Göttin* (1900) (SW XVIII. S. 154. Z. 18), in dem Dramenentwurf *Der Bruder* (1901) durch den jungen Mann, der nach Hause zurückkehrt und der sich von der Vergangenheit dadurch distanziert, dass er ungelesene Briefe verbrennt,⁸⁸⁷⁷ in *Des Ödipus Ende* (1901) dadurch, dass Ödipus sich und seine Tochter Antigone, bestimmt durch die Vergangenheit, von den Freuden der Welt distanziert hat,⁸⁸⁷⁸ oder in dem Dramenentwurf *König Kandaules* (1903) durch die Erregung, die den König bei der ermordeten Frau befallen hat, und die ihn sich fragen lässt: „besitze ich die Frau deren Anblick diese Erinnerung auszulöschen stark genug wäre?“⁸⁸⁷⁹

Auch dieses Motiv findet sich bereits in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthals. In *Zur Physiologie der modernen Liebe* (1891) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Vergleich zwischen Bourgets Protagonisten Claude Larcher und Hamlet.⁸⁸⁸⁰ Die Erkenntnis, so Hofmannsthal, dass der Wille des Menschen nicht die Wirklichkeit des Todes aufzuheben imstande ist, setzt ihn in Polarität zu der Welt: „das führt bei der krankhaften Hellsichtigkeit des Neuropathen schließlich zur Erkenntnis eines Kampfes aller gegen alle: keine Verständigung möglich zwischen Menschen, kein Gespräch, kein Zusammenhang zwischen heute und gestern.“⁸⁸⁸¹ Hofmannsthal ruft aber auch dazu auf, in Bourgets Werk nicht nur ein Seelenleben zu sehen, denn eine solche Ansicht würde begrenzen. Vielmehr sieht Hofmannsthal in dem Werk „Sehnsucht, hinauszuflüchten aus der verknöcherten Schablonenleidenschaft der Gegenwart, Menschen, versunkene Geschlechter, lieben und fluchen zu hören, rauschendes, lebendes Blut zu fühlen.“⁸⁸⁸² So verweist Hofmannsthal auch auf den Autor Björnson, der den Dramenzyklus *Überspannung menschlicher Kräfte* schreiben wollte; doch das Bewusstsein, für den Glauben einen solchen Zyklus fertig zu schreiben, so Hofmannsthals Vorstellung, werden erst die „kommende Jahrzehnte“⁸⁸⁸³ aufbringen.

Auch in *Maurice Barrès* (1891) zeigt sich der Bezug zur Vergangenheit, den Hofmannsthal dem Menschen seiner Gegenwart attestiert. Anders als Barrès, der sich bemüht eine „Übereinstimmung zwischen äußerem und innerem Leben herbeizuführen“,⁸⁸⁸⁴ zeige sich der moderne Mensch dominiert vom „Strom des Ueberlieferten“. ⁸⁸⁸⁵ Hofmannsthal fasst diesen Zug des Menschen zur Vergangenheit als

8873,„[...] wo bin ich? ich sehe tausend Augen auf mich gerichtet, der Fürsten Augen und über ihnen überfürstliche geistige Gewalt, der alten Männer und Frauen Augen! ich bin in einem Lande, dem kein Land fremd, dem keine Vergangenheit vergangen ist.“ In: SW XVIII. S. 134. Z. 12-15.

8874,„[...] ganzer versunkener Völker Müdigkeiten kann ich nicht abzuthun von meiner Wimper nicht weghalten von der erschreckten Seele.“ In: SW XVIII. S. 135. Z. 2-4.

8875Goethe lässt ihm durch den Knaben den „Spiegel hinreichen [...] begriffene, Besitz gewordene Poesie weist auf tiefsten Genuss des Lebens hin): er enthält die fordernde Gegenwart tausend Gesichter, denen er gerecht werden soll: er zerschlägt den Spiegel: lieblicher Gesang von Mädchenstimmen wie aus tiefer Höhle aufsteigend: dann umwandeln die Mädchen ihn und tanzen: Die in Handlung aufgelöste Gegenwart“. In: SW XVIII. S. 134. Z. 25-31.

8876SW XVIII. S. 156. Z. 1-3.

Im Gedankengang des Jünglings, heißt es: „Ja, ich vermag mich anders hinzugeben. In eine solche Wortgewalt mich zu verwandeln, vor der Du vergehen müsstest. Dein Wesen würde hinschmelzen und Du bliebest nichts als eine Kothlache, weinende Erinnerung an den einen Augenblick zu dem Du nie mehr emporkommst. Denn sieh indem ich ausspreche: Ich und Du, so bricht schon das Chaos herein. Lass mich: ich will im Wörterbuche lesen“. In: SW XVIII. S. 156. Z. 24-30.

8877,„[...] verbrennt die Briefe ungelesen: ich bin ein anderer geworden, sie können mir nichts mehr zu sagen haben.“ In: SW XVIII. S. 249. Z. 18-19.

8878Erst wenn Hofmannsthal plante zu schildern, wie Ödipus seiner Tochter von der Familiengeschichte spricht und sich damit zur Vergangenheit stellt, indem er sie überhaupt anspricht, kann überhaupt erst so etwas wie eine Öffnung für die Gegenwart erfolgen. Weitere Bezüge zum Motiv zeigen sich auch durch die Rede des Theseus, der „allein [...] den tiefen Sinn der Gegenwart“ (SW XVIII. S. 251. Z. 32-33) versteht.

8879SW XVIII. S. 277. Z. 32-33.

8880„Claude Larcher schreibt mit der Hamletseele, der geistfunkelnden, zynischen, schillernden, sentimental, >>oberen<< Seele; und stirbt an der >>unteren<<, der Tierseele, dem kranken Willen des Körpers, der seine eigene Angst und Eifersucht, seine eigene Eitelkeit und Erinnerung hat: nur der Tod ist beiden gemeinsam.“ In: SW XXXII. S. 8. Z. 18-22.

8881SW XXXII. S. 8. Z. 26-29.

8882SW XXXII. S. 11. Z. 3-6.

8883SW XXXII. S. 11. Z. 9-10.

8884SW XXXII. S. 34. Z. 20.

8885SW XXXII. S. 34. Z. 30.

bequemen Wesenszug auf: „Wir denken die bequemen Gedanken der andern und föhlens nicht, daß unser bestes Selbst allmählich abstirbt. Wir leben ein totes Leben. Wir ersticken unser Ich.“⁸⁸⁸⁶ Hofmannsthal stuft diese Versenkung in die Vergangenheit, zugunsten eines wirklichen Lebens, als ein schattenhaftes Dasein ein, wird man doch geleitet von „femdem Blut“.⁸⁸⁸⁷ Während diese Anbindung an ein totengleiches Dasein in Barrès' erstem Buch in *Sous léil des Barbares* erfolgt, zeigt sein zweites Buch eine Seelenforschung, wobei er in Bezug auf Philippe formuliert: „[...] er hat keine bleibende Wohnung, er verträgt es nicht, seine Vergangenheit um sich in tausend Symbolen ausgedrückt zu sehen; er lebt im Heute, fürs Heute.“⁸⁸⁸⁸ Im dritten Buch zeigt sich das Motiv in Verbindung mit Bérénice gesetzt, die für Hofmannsthal eine „unbestimmte melancholische Sehnsucht nach einer fernen Vergangenheit“⁸⁸⁸⁹ hat. Für Philippe ist sie die Repräsentantin des Mittelalters, einer Zeit vor dem „Einfall der >>Barbaren<<“.⁸⁸⁹⁰ Hier zeigt sich deutlich die Konzeption; denn während im ersten Buch die Dominanz der Vergangenheit auf Philippe aufgezeigt wurde und im zweiten Buch die Abwendung von dieser, zeigt sich schließlich im dritten Buch, im Sinne der Entwicklung des Protagonisten, eine Einbindung der Vergangenheit als Teil des Lebens. Über Bérénice und ihren Garten sagt Hofmannsthal in Bezug auf Philippe: „Er verehrt in ihnen die einheitlich ungebrochene Entwicklung, die Harmonie mit der Vergangenheit, die Naivität der Stimmung, die er selbst verloren hat. Bérénice und ihr Garten verkörpern ihm ein in die Vergangenheit verlegtes Ideal, ein verlorenes Paradies“.⁸⁸⁹¹ Obwohl Philippe sie liebt, „wie man das Gedächtnis seiner Kindheit liebt“,⁸⁸⁹² kann er ihr, aufgrund seines Stilempfindens, die Trauer nicht nehmen, denn: „In ihren Augen muß Trauer sein, Heimweh nach einem verlorenen geliebten Glück“.⁸⁸⁹³

In *Das Tagebuch eines Willenskranken* (1891) äußert Hofmannsthal die Zartheit von manchen Menschen (manchen „Geschlechtern von gestern und heute [...] [ist] der Weg zu rauh“),⁸⁸⁹⁴ so dass der Lebensweg für sie nicht in der Gegenwart oder der Zukunft zu liegen scheint, sondern in der Vergangenheit: „Nach rückwärts zieht die Verführung, die nervenbezwingende Nostalgie, die Sehnsucht nach der Heimath: sie ist das Nationalitätenfieber, sie Heilsarmee und neues Christenthum, sie ringt in Tönen nach dem Gral, zu dem keiner zurückfindet, sie ist das Letzte aller Ermatteten, Wagners letzte Oper, Leo Tolstois letztes Lebenswerk [...], die letzte Zuflucht in Henri-Frédéric Amiels Bekenntnissen. Zurück zur Kindheit, zum Vaterland, zum Glaubenkönnen, zum Liebenkönnen, zur verlorenen Naivität: Rückkehr zum Unwiederbringlichen.“⁸⁸⁹⁵ Amiel selbst, so Hofmannsthals Einschätzung, war sich seiner Zerrissenheit bewusst: „>>Wie ein Traum, der beim Morgengrauen zittert und verweht, so verweht von meinem Bewußtsein aufgelöst in Luft all meine Vergangenheit, all meine Gegenwart. Reisen, Pläne, Bücher, Studien, Hoffnungen, alles verwischt sich in meinem Denken.<< Er sieht sich selbst zerfallen zu.“⁸⁸⁹⁶

In *Die Mutter* (1891) spricht Hofmannsthal Hermann Bahr durchaus einen Bezug zur Vergangenheit zu, kann er sich doch nicht von der Renaissance lösen. Hofmannsthal geht in der Schrift auch Bahrs Jugend nach, in der es ihm darum ging die „Culturfäden“⁸⁸⁹⁷ aneinander zuknüpfen. Obwohl Hofmannsthal der *Mutter* abspricht, ein wirkliches Kunstwerk zu sein, äußert er dennoch seine Hoffnung, dass Bahr noch Kunstwerke erschaffen werde: „Glaubt er denn an sein Gestern selber noch?!... Und an sein Morgen glauben ja auch wir.“⁸⁸⁹⁸

In *Englisches Leben* (1891) zeigt sich das Motiv ebenso in Verbindung mit Oliphants tätigem Wesen: „Er hat den praktischen Blick, den Sinn für das Zeitgemäße, den die Engländer von ihren Vorfahren in der

8886SW XXXII. S. 34. Z. 32-35.

8887SW XXXII. S. 35. Z. 1.

8888SW XXXII. S. 36. Z. 26-28.

8889SW XXXII. S. 38. Z. 32-33.

8890SW XXXII. S. 39. Z. 22.

8891SW XXXII. S. 39. Z. 22-26.

8892SW XXXII. S. 39. Z. 28-29.

8893SW XXXII. S. 39. Z. 31-33.

8894SW XXXII. S. 18. Z. 15-16.

8895SW XXXII. S. 18. Z. 16-25.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 19. Z. 20.

8896SW XXXII. S. 27. Z. 6-10.

8897SW XXXII. S. 14. Z. 11.

8898SW XXXII. S. 17. Z. 31-32.

großen Diplomatie, den Römern, gelernt haben. Der Gegenstand seiner Schriften ist That, nicht Theorie.“⁸⁸⁹⁹ Obwohl auch sein fanatisches Denken aus eben jenem Wesen gespeist ist, äußert Hofmannsthal dennoch Kritik daran, dass er dem Prediger gefolgt ist: „der Mann der Zukunft [...] warf seine Gegenwart und Zukunft hin und folgte in ein schmutziges amerikanisches Dorf dem obskuren Prediger, den er in mystischen Andeutungen als seinen Meister verherrlichte.“⁸⁹⁰⁰

In *Ferdinand von Saar >>Schloss Kostenitz<<* (1892) bezieht sich Hofmannsthal auf die Kunstwerke der Ausstellung im Prater, die die Stimmung der Vergangenheit tragen und besonders auf den österreichischen Geist wirken.⁸⁹⁰¹ „Es weht für uns um alle diese Dinge eine Luft beschränkter Güte und verträumten Friedens, die ein unsagbares Heimweh über einen bringt, ein sinnloses Verlangen nach alledem, was so verwandt ist und dabei so unbegreiflich weit und ganz unwiederbringlich.“⁸⁹⁰² Diesen Bezug zur Vergangenheit hatte auch der österreichische Dichter Franz Grillparzer, der es liebte im „leisen, schmerzlichen Ton mit der Vergangenheit zu reden“.⁸⁹⁰³ Schließlich kommt er auch auf die Figuren in Saars Roman zu sprechen, die sowohl eine Flucht aus dem Leben zeigen als auch unter „dem räthselhaften Bann des Vergangenen“⁸⁹⁰⁴ stehen.

In *Algernon Charles Swinburne* (1892) zeigt sich das Motiv dadurch, dass Hofmannsthal schildert, was Swinburnes Werke für ihn ausmachen, dass sie eben eine Technik haben, die einen an vergangene Kunstwerke erinnert.⁸⁹⁰⁵ Oder man fühlt sich, so Hofmannsthal, durch Swinburne an die „Gabe der Renaissancemeister“⁸⁹⁰⁶ erinnert, die es verstanden, ihre Träume durch Bilder auszudrücken.

Nicht in der Gegenwart sind die Menschen Ibsens verwurzelt, so Hofmannsthal in *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892), sondern sie hoffen auf ein zukünftiges Leben, welches sie erst wirklich mit der Lebendigkeit verbindet. Des weiteren aber zeigen sie sich besorgt um ihren Tod, pflegen ein „arrangierte[s] Sterben“,⁸⁹⁰⁷ indem sie mitunter mit den Worten Senecas oder mit denen eines Prinzen aus einem „jugendlichen Drama Shakespeare’s“⁸⁹⁰⁸ sterben. Auch zeigt sich das Motiv, wenn Hofmannsthal die Wesensnähe zwischen diesen Figuren und dem dilettantischen Kaiser Nero beschwört, der noch im Tode Verse des Ödipus zitiert.

Auch in *Gabriele D’Annunzio* (1893) zeigt sich ein vielfacher Bezug zur Vergangenheit. Hofmannsthal setzt sich in dieser Schrift nicht nur mit der Arbeit des Autors auseinander, sondern er nimmt sie zum Anlass, sich auch über den Menschen der Moderne zu äußern. Dabei sieht Hofmannsthal sich auch in dieser Schrift als Teil dieser Moderne, wenn er äußert, dass die Vorfahren ihnen, den „Spätgeborenen“,⁸⁹⁰⁹ scheinbar nur zwei Sachen hinterlassen hätten, nämlich „hübsche Möbel und überfeine Nerven“.⁸⁹¹⁰ Den Menschen der Moderne erscheinen diese Möbel als das Vergangene, das „Spiel dieser Nerven als das Gegenwärtige“.⁸⁹¹¹ Die Vergangenheit, so zeigt sich, wirkt vor allem auch durch die schönen Kostbarkeiten, die die früheren Generationen hinterlassen haben.⁸⁹¹² Aber es ist nicht nur eine einfache Hinterlassenschaft dieser früheren Menschen, von der Hofmannsthal spricht, denn in diesen schönen Dingen, die den Menschen der Moderne gegenwärtig sind, offenbart sich ihnen etwas viel Tieferes, werden sie doch durch sie mit dem eigenen Mangel konfrontiert. So tritt den Menschen der Moderne aus diesen schönen Dingen

8899SW XXXII. S. 46. Z. 23-26.

8900SW XXXII. S. 50. Z. 33-37.

8901SW XXXII. S. 67. Z. 8.

8902SW XXXII. S. 67. Z. 18-21.

8903SW XXXII. S. 67. Z. 32-33.

8904SW XXXII. S. 68. Z. 23-24.

8905„Oder das ganze Gedicht ist die Beschreibung einer Camee, [...] oder der psychologische Vorgang ist in eine Allegorie übersetzt, in eine so plastische, so malbare, so stilisierte Allegorie, daß sie aussieht wie ein wirkliches Gemälde des fünfzehnten Jahrhunderts.“ In: SW XXXII. S. 73. Z. 32-36.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 73. Z. 18.

8906SW XXXII. S. 73. Z. 36.

8907SW XXXII. S. 83. Z. 29-30.

8908SW XXXII. S. 83. Z. 31.

8909SW XXXII. S. 99. Z. 5.

8910SW XXXII. S. 99. Z. 6.

8911SW XXXII. S. 99. Z. 7-8.

8912„Von den verblaßten Gobelins nieder winkt es mit schmalen weißen Händen und lächelt mit altklugen Quattrocento-Gesichtchen; aus den weißlackierten Sänften von Marly und Trianon, aus den prunkenden Betten der Borgia und der Vendramin hebt sichs uns entgegen“. In: SW XXXII. S. 99. Z. 8-10.

ein reiches Leben ihrer Besitzer entgegen: „>>Wir hatten die stolze Liebe, die funkelnde Liebe; wir hatten die wundervolle Schwelgerei und den tiefen Schlaf; wir hatten das heiÙe Leben; wir hatten die süÙen Früchte und die Trunkenheit, die ihr nicht kennt.<<“⁸⁹¹³ Während die vergangenen Jahrhunderte ein reiches Leben zeigen, hat der Mensch dieses „feinfühlgigen, elektrischen Jahrhunderts“⁸⁹¹⁴ den „vergangenen Dingen ein unheimliches Eigenleben“⁸⁹¹⁵ zugestanden. Statt sich selbst in ein reiches Leben zu setzen, hat der Mensch sich mit den Schönheiten vergangener Zeiten umgeben, die sie jetzt wie „Vampyre, lebendige Leichen“⁸⁹¹⁶ umgeben: „Wir haben aus den Totten unsere Abgötter gemacht; alles, was sie haben, haben sie von uns; wir haben ihnen unser bestes Blut in die Adern geleitet; wir haben diese Schatten umgürtet mit höherer Schönheit und wundervollere Kraft als das Leben erträgt; mit der Schönheit unserer Sehnsucht und der Kraft unserer Träume.“⁸⁹¹⁷ Die Folge eines solchen auf die Vergangenheit fokussierten Ichs, ist der Verlust der „Schönheits- und Glücksgedanken“,⁸⁹¹⁸ was den Menschen sich zu dem alltäglichen Sein distanziert, mehr noch abwertend stellen lässt, da er glaubt, das Schöne nur in dem künstlichen Dasein zu finden: „Bei uns aber ist nichts zurückgeblieben als frierendes Leben, schale, öde Wirklichkeit, flügelahme Entsagung.“⁸⁹¹⁹ Hofmannsthal kommt schließlich auf ein Werk D’Annunzios’ zu sprechen, die *Römischen Elegien*,⁸⁹²⁰ zu denen Rom „all seine Erinnerungen hergegeben“⁸⁹²¹ hat. Auch im *Isottèo* tritt dem Lesenden gleichzeitig die Wirklichkeit und der Traum entgegen, und zeigt die Seele eines Dichters, die gefüllt ist mit den „fascinierenden Abenteuern der Vergangenheit“.⁸⁹²²

Aber Hofmannsthal sieht nicht nur in dem Hauch der Vergangenheit eine Gefahr, haben die „totten Jahrhunderte“⁸⁹²³ den Menschen nicht nur „Tanagrafigürchen und Terrakottareliefs, Grabmonumente und Bonbonnières, farbige Kupferstiche und die goldenen Becher des Benvenuto Cellini hinterlassen, nein, wir haben auch Homer geerbt, auch den >>Principe<< des Machiavelli und den >>Hamlet<< des Shakespeare“.⁸⁹²⁴ Auf den modernen Menschen wirken die schönen Dinge besonders zu gewissen Zeiten, wenn der Mensch nicht fähig ist, die Schönheit des Lebens zu finden.⁸⁹²⁵ Was früheren Generationen die Religion war, ist den modernen Menschen der Gedanke nach Schönheit und Glück, der den Menschen aus dem Alltag wegtrug und ihn auf „dem dämmernden Berg der Vergangenheit ihr prächtiges Lager“⁸⁹²⁶ aufschlagen ließ. Zum Ende der Schrift äußert Hofmannsthal sich allerdings, im Warten auf den Dichter Menenius Agrippa, hoffnungsvoll für den modernen Menschen, dass er sich wieder dem Alltag und damit dem Licht zuwenden wird.

In *Gabriele D’Annunzio* (1894) geht Hofmannsthal auf den Autor selbst ein, dessen Jugend etwas „römisches hat, oder besser, etwas von dem großen und sehr eleganten Stil, den die Menschen des XV. Jahrhunderts schrieben, wenn sie die Antike zu kopieren meinten“.⁸⁹²⁷ D’Annunzios Gefühl für das Leben habe sich, so Hofmannsthal, nicht jedoch an dem Leben entzündet, sondern an der Kunst, mitunter auch der vergangener Epochen, wie der Renaissance. Für Hofmannsthal hat D’Annunzio seinen Bezug zur Welt durch die Kunst gewonnen. Gerade auch in den „steinernen, künstlichen Spuren einer vergangenen Zeit“⁸⁹²⁸ glaubte er, dass sich das Leben zeigt, was der Weltanschauung D’Annunzios etwas Künstliches gibt.

In *Der neue Roman von D’Annunzio* (1895) zeigt sich das Motiv durch die Suche des Protagonisten

8913SW XXXII. S. 99. Z. 12-15.

8914SW XXXII. S. 99. Z. 16.

8915SW XXXII. S. 99. Z. 17.

8916SW XXXII. S. 99. Z. 18.

8917SW XXXII. S. 99. Z. 19-24.

8918SW XXXII. S. 99. Z. 24-25.

8919SW XXXII. S. 99. Z. 33-35.

8920„Was hat Rom dazu gegeben? Goldene Aehren und saftige Früchte, von der Sonne Homers gezeitigt [...] und von all seinen unzähligen berausenden Erinnerungen nichts als das Gärtchen des Horaz, die Hütte des Tibull voll Liebesplauder und Duft von Weizenbrot“. In: SW XXXII. S. 104. Z. 13-17.

8921SW XXXII. S. 104. Z. 27.

8922SW XXXII. S. 106. Z. 11.

8923SW XXXII. S. 106. Z. 32

8924SW XXXII. S. 106. Z. 33-37.

8925„Dann ist uns ein Antiquitätenladen die rechte Insel Cythera; wie andere Generationen sich in den Urwald hinaus-, ins goldene Zeitalter zurückgeträumt haben, so träumen wir uns auf gemalte Fächer.“ In: SW XXXII. S. 104. Z. 4-7.

8926SW XXXII. S. 107. Z. 26-27.

8927SW XXXII. S. 143. Z. 6-8.

8928SW XXXII. S. 145. Z. 39-40.

nach einer Frau, was ihn zu drei Prinzessinnen führt, die in einem alten Schloss aus der Barockzeit leben: „Alle Räume, die Treppen und Fontänen sind viel zu groß für die jetzigen Menschen. Der alte riesige verwilderte Park führt mit seinen leeren Terrassen bis an einen Abgrund.“⁸⁹²⁹

In *Die Rede Gabriele D'Annunzios* (1897) zeigt sich das Motiv durch D'Annunzios Bezug zu den Gefallenen, die für Italien gekämpft haben und die immer noch in der Dämmerung gegenwärtig scheinen. D'Annunzio bezieht sich auf sich selbst, ist es ihm doch als ob er immer noch den „Widerschein vergossenen Blutes“⁸⁹³⁰ spüren kann. Auch in den Herbergen seien immer noch Bilder mit der „Erinnerung an diese Kämpfe“⁸⁹³¹ zu sehen. D'Annunzio verstärkt den Bezug zur Vergangenheit noch durch den Blick auf die Bücher auf dem Tisch, die von der Zeit reden, in der die Pest und die Fremdenherrschaft über Italien geherrscht hatte.⁸⁹³² Doch trotz des Bezuges zur Vergangenheit, wendet sich D'Annunzio wieder der Gegenwart zu und damit dem „geliebten Land[...]“⁸⁹³³

Ebenso findet sich das Motiv in *Die neuen Dichtungen Gabriele D'Annunzios* (1898 ?), und zwar dadurch, dass Hofmannsthal über die neuen Werke des Dichters redet, so über D'Annunzios „>>Allegorie des Herbstes<<“,⁸⁹³⁴ ein Werk dem der Reiz des Vergangenen anhaftet.⁸⁹³⁵ Zudem liefert Hofmannsthal hier einen Vergleich zwischen den gegenwärtigen Arbeiten D'Annunzios und seinen Früheren. Dabei verlangt D'Annunzio für Hofmannsthal von seinen gegenwärtigen Werken, dass sie vor den „Monumenten der Vergangenheit bestehen könnten“.⁸⁹³⁶

Deutlich zeigt sich auch in *Walter Pater* (1894) der Zug zur Vergangenheit. Hofmannsthal bezieht sich auf die imaginären Porträts Paters, aus denen die vergangenen „Kunstwerke[...] einer Epoche ihr Seelenleben“⁸⁹³⁷ deutlich machen. Hofmannsthal betont dabei auch durchaus den eigenen Bezug zur Vergangenheit, wenn es heißt: „Wir sind fast alle in der einen oder anderen Weise in eine durch das Medium der Künste angeschaute, stilisierte Vergangenheit verliebt. Es ist dies sozusagen unsere Art, in ideales, wenigstens in idealisiertes Leben verliebt zu sein.“⁸⁹³⁸ Dabei bedeutet dies keineswegs eine absolute Versenkung in die Vergangenheit; vielmehr darf man sich an dieser nur „entzünden“,⁸⁹³⁹ damit diese in die „Gegenwart hineinleuchte[...]“.⁸⁹⁴⁰ Vor allem in einem „gewissen halbreifen Alter“⁸⁹⁴¹ zeigt sich ein Zug nach dem „Rom der Verfallzeit“.⁸⁹⁴²

In *Gedichte von Stefan George* (1896) wendet Hofmannsthal sich von den toten Klassikern ab, um sich der gegenwärtigen Kunst zu widmen. Hofmannsthal fordert von den gegenwärtigen Menschen, dass man sich den neuen Dichtungen zuzuwenden hat, so wie man es früher bei den „Orientalen und [den] Alten“⁸⁹⁴³ getan hat um darin nichts Anderes, als ein „gehobenes Menschliches zu finden“.⁸⁹⁴⁴ Hofmannsthal distanziert sich auch in dieser Schrift deutlich von der Historie, wobei anzumerken ist, dass er diese nicht leugnet, sondern sich nur dagegen stellt die „historische Betrachtungsweise nun gar auf die Gegenwart anwenden zu wollen“.⁸⁹⁴⁵ In Bezug auf George zeigt sich das Motiv auch dadurch, dass ein Vers „die Erinnerung an eine Seele und eine Landschaft“⁸⁹⁴⁶ bewirken kann. Des weiteren betont Hofmannsthal auch die Nähe zwischen den Hirten- und Preisgedichten zu den Sagen und Gesängen aus dem 13. Jahrhundert. Hofmannsthal leugnet dabei die Vergangenheit keineswegs, sondern äußert: „Wir sind von

8929SW XXXII. S. 166. Z. 11-14.

8930SW XXXII. S. 198. Z. 17.

8931SW XXXII. S. 198. Z. 19.

8932D'Annunzio verweist auf Alessandro Manzoni und dessen Werk *I Promessi Sposi* (1823), welches sich auf das 17. Jahrhundert bezog.

8933SW XXXII. S. 199. Z. 18.

8934SW XXXII. S. 291. Z. 18.

8935SW XXXII. S. 291. Z. 21-22.

8936SW XXXII. S. 292. Z. 31.

8937SW XXXII. S. 140. Z. 28.

8938SW XXXII. S. 140. Z. 29-31.

8939SW XXXII. S. 140. Z. 36.

8940SW XXXII. S. 140. Z. 37.

8941SW XXXII. S. 141. Z. 24.

8942SW XXXII. S. 140. Z. 26.

8943SW XXXII. S. 169. Z. 12.

8944SW XXXII. S. 169. Z. 14.

8945SW XXXII. S. 169. Z. 16-17.

8946SW XXXII. S. 172. Z. 16.

vielfältiger Vergangenheit nicht loszudenken. Aber freilich ebensowenig in eine bestimmte Vergangenheit hineinzudenken.“⁸⁹⁴⁷ Vielmehr betont Hofmannsthal auch hier die Bedeutung des Gleichgewichtes, ganz im Sinne der Konzeption; wichtig erscheint Hofmannsthal hier auch, dass die moderne Literatur eben die Zeichen der Moderne tragen soll und nicht von der Vergangenheit belastet ist. Dabei betont Hofmannsthal auch hier den „Zauber [...], dieses Anklingen des früheren herben im späten milden, des kindlichen im feinen, dieses Mitschwingen des Homer in den späten Griechen in den Römern“.⁸⁹⁴⁸

Innerhalb der weiteren frühen theoretischen Schriften zeigt sich das Motiv ebenso, so in *Die Mozart-Zentnarfeier in Salzburg* (1891) durch die Feierlichkeiten für Mozart. Obwohl Hofmannsthal diesen als einen Meister der Form beschreibt, heißt er nicht die Moderne zu ihm zurückzukehren, da er die Lebendigkeit, die Bewegung preist: „Ein Zurück zu Mozart ist ebenso unmöglich wie zu den Griechen; uns fördert heute nur Lebendiges, werdend wie wir, ringend, stammelnd, wechselnd wie wir. Gewordenes können wir nicht verstehen nur den Willen, auch einmal etwas Vollendetes zu werden, kann es uns verleihen.“⁸⁹⁴⁹ So kritisiert Hofmannsthal auch diejenigen, die glauben, das Vergangene zu verstehen: „Und die großen Männer der Vergangenheit ehren wir zwar um das, was sie in Licht erlöst haben, aber uns geziemt es nur, des Dunkels zu gedenken, darin sie uns noch zurückließen.<<“⁸⁹⁵⁰ Ebenso zeigt sich das Motiv in *Südfranzösische Eindrücke* (1892) durch das Erleben der Provence und ihrer Kunst,⁸⁹⁵¹ sowie in *Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche* (1892) durch die Wirkung der Schauspielerin in der Rolle der Nora, wobei Hofmannsthal gleichsam die Lebendigkeit hervorhebt, wenn es heißt: „Ibsens Stücke haben keine Rollen; sie haben Menschen, lebendige Menschen [...] Menschen mit Lebensbedingungen von vorgestern und Problemen von übermorgen“.⁸⁹⁵² Auch in der zweiten Schrift *Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche* (1892) zeigt sich das Motiv durch die Schauspielkunst, gebunden an das Erleben des Betrachters: „Frühmorgens lasen wir das Stück von gestern und schlürften die Schauer noch einmal und suchten uns die verschwebten Schwingungen ihrer gestrigen Seele hervorzurufen.“⁸⁹⁵³ Weitere Bezüge zum Motiv finden sich in *Von einem kleinen Wiener Buch* (1892) durch Anatols Bezug zur Vergangenheit, der auch hier in Verbindung mit der Sehnsucht nach einem besseren Leben steht,⁸⁹⁵⁴ als auch in der Schrift *Moderner Musenalmanach* (1893) aufgrund der Figur des mondsüchtigen Pierrot,⁸⁹⁵⁵ sowie in *Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts* (1893) durch den Hithschen Kunstverlag, der einen neuen Weg bei seinen Publikationen beschreitet, sucht er doch nach dem „lebendigen Erfassen der Vergangenheit“,⁸⁹⁵⁶ oder aber in *Über moderne englische Malerei* (1894). So ist Edward Burne-Jones Teil der Schule der Präraffaeliten, die sich an der Renaissance orientieren („An Dante, Botticelli und Lionardo ist diese ganze Kunst heraufgewachsen, wie junge Reben an alten Stecken“).⁸⁹⁵⁷ Doch der Zug zur Vergangenheit zeigt sich auch dadurch, dass Hofmannsthal sein Empfinden vermittelt, scheint es ihm doch, dass man an einigen Stellen der *Divina Commedia* oder der *Vita Nuovo* den Eindruck hat, dass man „Schilderungen aus zweiter Hand zu lesen“⁸⁹⁵⁸ bekommt. Auch durch Dante Gabriel Rossetti vertieft Hofmannsthal noch den Zug zur Vergangenheit, war dieser doch durch seinen Vater geprägt worden, der ein Danteforscher war und ihm zudem dessen Vornamen gegeben hatte.⁸⁹⁵⁹ Rossetti hatte so in seinen Bildern mitunter Beatrice Portinari gezeigt, die nicht nur die Jugendliebe Dante Alighieris war, sondern der seine Liebe in der *Vita Nova*

8947SW XXXII. S. 174. Z. 19-21.

8948SW XXXII. S. 174. Z. 24-27.

8949SW XXXII. S. 32. Z. 20-24.

8950SW XXXII. S. 33. Z. 1-4.

8951SW XXXII. S. 64. Z. 15.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 64. Z. 19, SW XXXII. S. 66. Z. 18.

8952SW XXXII. S. 55. Z. 10-13.

8953SW XXXII. S. 60. Z. 22-25.

8954„[...] ein Mensch, der arrangiertes Leben liebt, sich nach allem vergangenen und verlorenen, nach irgendeiner verwehten, naiven duftigen lachenden Leichtigkeit des Lebens sehnt“. In: SW XXXII. S. 285. Z. 15-17.

8955„Also wieder ein altes, gegebenes, längst stilisiertes Geschöpf vergangener Kunst, ein Wesen, wie der Faun oder der Engel oder der Tod.“ In: SW XXXII. S. 91. Z. 2-4.

8956SW XXXII. S. 94. Z. 11.

8957SW XXXII. S. 135. Z. 3-5.

8958SW XXXII. S. 135. Z. 9.

8959„Das Versenken in Dante’s Kunstgeheimnis bildete nun in glücklichster Weise den Kern der Tradition der englischen >>Präraffaeliten<<. Sie alle kommen von Dante her, ihr erster Meister, Gabriel Rossetti, der Sohn eines Danteforschers, führt, ein Symbol, den Vornamen Dante von Kind auf“. In: SW XXXII. S. 135. Z. 27-31.

geschildert hatte. Durch die angesprochene Malerei der Präraffaeliten zeigt sich nunmehr ebenso der Zug zur Vergangenheit, wenn es heißt: „Beatrice und die anderen Frauen mit mystischen Augen und schmalen Händen wurden der Inhalt ihrer Malerei; daneben antiquarische Geräte, Blumen, Tiere voll einer merkwürdigen Symbolik.“⁸⁹⁶⁰ Ein Grund warum Hofmannsthal den Rückgriff in die Vergangenheit der Präraffaeliten zu Dante nicht verurteilt, ist neben der Lebendigkeit, die er in ihren Bildern ausmachen kann, dass er in ihren Werken einen ethischen Anspruch erkennt.

In *Eduard von Bauernfelds dramatischer Nachlass* (1893) geht Hofmannsthal der Vorstellung von Frauen früherer Epochen nach, ausgelöst durch die Betrachtung der Frauenhand aus Biskuit, und schließlich durch die Komödien Bauernfelds und deren anhaftendem Charme vergangener Zeiten.⁸⁹⁶¹ Gleichsam jedoch zeichnet den Salon Bauernfelds aus, dass er nicht an den „verwirrenden Erinnerungen“⁸⁹⁶² krankt, so wie es in der Moderne der Fall ist.

Während sich das Motiv in der Schrift *Internationale Kunstausstellung 1894* (1894) auf die Kunst Wiens bezieht und den vergangenen Zauber der Stadt,⁸⁹⁶³ zeigt sich das Motiv in dem zweiten Teil der *Künstlerhaus. Ausstellung der Münchener >>Secession<< und der >>Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler<<* (1894) in Verbindung mit einem Gemälde von Ludwig von Hofmann,⁸⁹⁶⁴ in der Schrift *Das Buch von Peter Altenberg* (1896) durch dessen Künstliches („Menschen, die ihre Beziehungen so wie Landschaften genießen und ihre Vergangenheiten wie Gärten und ihre Geschicke wie Schauspiele.“)⁸⁹⁶⁵ und in *Poesie und Leben* (1896) durch Hofmannsthals Verweis auf die gegenwärtige Kunst, wie auch auf den Künstler der Gegenwart: „Es ist ziemlich leicht, sich bei der Generation einzuschmeicheln, der man angehört. >>Wir<< ist ein schönes Wort, die Länder der Mitlebenden rollen schon als große Hintergründe auf bis an die Meere, ja bis an die Sterne, und unter den Füßen liegen die Vergangenheiten, in durchsichtigen Abgründen gelagert wie Gefangene. Und von der Dichtung der Gegenwart zu sprechen gibt es mehrere falsche Arten, die gefällig sind.“⁸⁹⁶⁶ Ebenso zeigt sich ein Vermerk in der Schrift *Über den Sprachgebrauch bei den Dichtern der Plejade* (1898), hier durch den Bezug zur „klassischen Poesie- und Redekunst“.⁸⁹⁶⁷

Am deutlichsten bindet Hofmannsthal das Motiv wohl in der Schrift *Vom dichterischen Dasein* (1907) ein, in der es über den Zug zur Vergangenheit heißt: „sind die großen deutschen Dichter, die vor etwas über hundert Jahren im sterblichen Sinne nebeneinander lebendig waren, im unsterblichen Sinne aber niemals früher so lebendig, so glühend, so ausgreifend lebendig als in dieser unserer Zeit.“⁸⁹⁶⁸ In diesem Zug zur Vergangenheit, führt Hofmannsthal Goethe als einen Vermittler in der Kunst ein, durch den der Mensch der Moderne nicht nur Novalis, sondern auch Kant und Schiller begreift: „Uralt überlieferte Rhythmen, von Goethe mit allem Leben der großen Seele, der frischen Sprache erfüllt, Hölderlin bemächtigt sich ihrer und durchtränkt sie mit zarten unendlichen Schmerzen. Zwischen einem geistigen gesteigerten Dasein und einer mit dem höchsten Leben erfüllten Dichtungswelt ist die Brücke immer offen.“⁸⁹⁶⁹ Nicht negativ erweist sich hier der Bezug zur Vergangenheit, sondern dahingehend, dass der Mensch der Moderne dadurch sein Fehlen erkennen kann („und können doch genießen, was uns nicht gegeben ist, und einen hohen Begriff in unserer Seele uns bildet“).⁸⁹⁷⁰ Die Vergangenheit der Väter jedoch erscheint Hofmannsthal dagegen fremd: „Wie das Geistige, das in uns lebt, von jenen durch diese zu uns gelangen

8960SW XXXII. S. 135. Z. 32-35.

8961SW XXXII. S. 108. Z. 29-30.

8962SW XXXII. S. 110. Z. 2.

8963„Und unter´m traumhaft hellen Frühlingshimmel diese schwarzgrauen Barockpaläste mit eisernen Gitterthoren [...] Diese alten Höfe, gefüllt mit Plätschern von kühlen Brunnen [...] Und in der Vorstadt, diese kleinen, gelben Häuser aus der // Kaiser-Franz-Zeit, mit staubigen Vorgarteln, diese malancholischen, spießbürgerlichen, unheimlichen kleinen Häuser!“ In: SW XXXII. S. 126. Z. 19-27.

8964Das große Vermögen besitze er noch nicht. Wohl äußert Hofmannsthal seine Hoffnung, dass er es erlangen werde „daß man dann vor seinen Bildern weder an die Nachahmung des Puvis de Chavannes denken wird, noch an ziegelrothe Baumstämme und anderes Unreife, sondern nur an die große Schönheit, die darin sein wird.“ In: SW XXXII. S. 151. Z. 38-41.

8965SW XXXII. S. 193. Z. 11-13.

8966SW XXXII. S. 183. Z. 12-19.

8967GW Bd. VIII. S. 242.

8968GW Bd. VIII. S. 82.

8969GW Bd. VIII. S. 83.

8970GW Bd. VIII. S. 83.

konnte, ist uns der dunkelste aller Prozesse. Der seltsame Schauer, mit dem wir gegen die halbvergangene Zeit stehen, bildet einen Teil unserer Verfassung“. ⁸⁹⁷¹ Seine eigene Gegenwart, die er als unter der Technik stehend empfindet, hat für ihn den Halt eingebüßt, wodurch er gleichsam das Unzureichende der Sprache erkannt hat. Als Beispiel für einen haltlosen Menschen führt Hofmannsthal den Journalisten an.

In dem lyrischen Drama *Gestern* (1891) ⁸⁹⁷² ist für Andrea das Leben von dem gegenwärtigen Genuss getragen, ⁸⁹⁷³ weshalb er die Vergangenheit und das Gestern auszublenden versucht. Die Vergangenheit zeigt sich jedoch bereits dadurch, dass Hofmannsthal mit dem Handlungszeitraum der „sinkenden Renaissance“ ⁸⁹⁷⁴ einen Zug in die Vergangenheit, gemessen an Hofmannsthals eigene Gegenwart, macht. Weiter in die Vergangenheit weisen zudem die künstlerischen „Darstellungen aus der Aeneis“, ⁸⁹⁷⁵ die auf den Vorhängen zu sehen sind. Auch wird das Motiv bereits in der ersten Szene durch das Gespräch zwischen Andrea und Arlette deutlich. Während sie ihn, ausgehend von dem gegenwärtig Schönen des Gartens, auf die gemeinsam glücklich erlebte Vergangenheit mit ihm erinnert („Ich sehne mich nach Tau, nach frischem Tau! / Wie damals, weißt du noch, wie wir uns trafen / Im Park von Trevi, taubesprengt, verschlafen?“), ⁸⁹⁷⁶ verweist Andrea auf den Gang der Zeit. ⁸⁹⁷⁷ Neuerlich zeigt sich die Wesensdiskrepanz zwischen Andrea und Arlette durch die Wahl ihrer Kleidung. Während sie sich für die Freunde Andreas in dem Kleid zeigen will, was ihm „gestern so gefiel“, ⁸⁹⁷⁸ führt dies bei Andrea neuerlich dazu, sich auf den Augenblick zu besinnen und die Vergangenheit zu verwerfen:

„Mußt du mit gestern stets das Heute stören?
Muß ich die Fessel immer klirren hören,
Die ewig dir am Fuß beengend hängt,
Wenn ich für mich sie tausendmal gespengt!“ ⁸⁹⁷⁹

Andrea wähnt fatalerweise, dass ein „Abgrund“ ⁸⁹⁸⁰ ihn vom Gestern trenne, wodurch sich zeigt, dass Arlette für Andrea nicht seinen Vorstellungen entspricht und er sie demgemäß seinen Vorstellungen anpassen will. So möge sie sich doch endlich von dem Gestern lösen und sich stattdessen an den Augenblicksgenuss verlieren:

„Verlerntest du am Gestern nur zu halten,
Auf dieses Toten hohlen Ruf zu lauschen:
Laß dir des Heute wechselnde Gewalten,
Genuß und Qualen, durch die Seele rauschen,
Vergiß das Unverständliche, das war:
Das Gestern lügt und nur das Heut ist wahr!“ ⁸⁹⁸¹

Andrea verbindet mit der Gegenwart die Lebendigkeit, die Treue gegen sich selbst, während er mit der Vergangenheit den Tod und die Gefahr verbindet.

Was Andrea bereits angedeutet hat, wird mit der zweiten Szene Gewissheit, nämlich dass der Mensch sich vor seiner Vergangenheit nicht schützen kann, tritt doch mit Marsilio ein Freund aus Andreas Vergangenheit auf. Marsilios Frage „Andrea, hast du ganz der Zeit vergessen, / Da wir so viel, so Großes uns

8971GW Bd. VIII. S. 84.

8972Am 17. Juni 1891 notiert Hofmannsthal in seinem Tagebuch: „Wir haben kein Bewußtsein über den Augenblick hinaus, weil jede unsrer Seelen nur einen Augenblick lebt. Das Gedächtnis gehört nur dem Körper: er reproduziert scheinbar das Vergangene, d.h. er erzeugt ein ähnliches Neues in der Stimmung. Mein Ich von gestern geht mich sowenig an wie das Ich Napoléons oder Goethes.“ In: SW III. S. 309. Z. 11-14.

8973Der Zug zur Gegenwart wird in der Forschung immer wieder erwähnt, so mitunter von Jendris Alwast („Die drei Dimensionen der Zeit, Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft werden auf die Gegenwart reduziert“, In: Alwast, S. 8) oder von Erwin Kobel („Die Hauptfigur in „Gestern“, Andrea, hat sich der Maxime „Das Gestern geht mich nichts an“, In: Kobel, S. 7).

8974SW III. S. 7. Z. 1.

8975SW III. S. 7. Z. 3.

8976SW III. S. 9. Z. 1-3.

8977SW III. S. 9. Z. 5-7.

Auch Richard Alewyn geht in seiner Arbeit über Hofmannsthal auf den Zug Andreas ein, dass er sich vor dem „Gespenst des Ausgelebten“ distanziert. In: Alewyn, S. 52.

8978SW III. S. 12. Z. 33.

8979SW III. S. 13. Z. 8-11.

8980SW III. S. 13. Z. 16.

8981SW III. S. 13. Z. 24-29.

vermessen ...?“⁸⁹⁸² führt bei diesem nur dazu, dass er sich auf seinen Ästhetizismus besinnt, auf die „Lust am Sichverlieren“,⁸⁹⁸³ denn mehr war für ihn der damalige Bezug zur Religion nicht. Anders als zuvor bei Arlette, verbindet er jedoch die Vergangenheit nicht mit dem Tod, ist Marsilio doch für ihn ein „Stück lebendige[...] Vergangenheit“,⁸⁹⁸⁴ doch stellt er sich dieser gleichsam distanziert gegenüber: „Wie unverständlich, unerreichbar weit! / Wie schwebst du schattenhaft und fremd vorbei, / Du abgestreiftes enges Kleid: Partei!“⁸⁹⁸⁵ Dass für Andrea die Vergangenheit mit dem Tod verbunden ist, zeigt sich neuerlich durch Fortunios Auftreten in der dritten Szene. Der Maler schmeichelt Andrea, der die Freunde mit seinem Reden berauscht hatte; neuerlich tut der Ästhetizist jedoch die Vergangenheit ab, selbst wenn diese ihn an etwas Schönes gemahnt: „Das hätte mir geschmeichelt vor sechs Stunden, / Jetzt langweilt’s mich .. Die Stimmung ist verschwunden! / Und sie zu zwingen kann ich nicht ertragen! / Die kalte Asche ...“⁸⁹⁸⁶ Während Fortunio Andreas Lebenswandel als passives Sich-treiben-lassen verurteilt, sieht Andrea darin etwas der Tat Verwandtes, und mehr noch, bekennt er die Treue und Beständigkeit als eine Schwäche an. Aus diesem Grund, eben weil er sich nicht schwach wissen will, verwirft er die Vergangenheit: „Vom Gestern sich mit freier Kraft zu reißen, / Statt Treue, was nur Schwäche ist, zu heißen!“⁸⁹⁸⁷ Bereits in der fünften Szene deutet Hofmannsthal die Konsequenzen für Andreas Ausklammerung der Vergangenheit an, sieht er sich doch genötigt, sein verfallenes Anwesen zu renovieren, kann sich jedoch mit dem Architekten nicht einigen, denn: jede Entscheidung, die er heute trifft, würde ihn morgen schon wieder mit der Vergangenheit konfrontieren. So wähnt er fatalerweise auch, dass der Architekt ihn darin unterstützt habe: „Ich bin ihm dankbar. Er hat mich gelehrt, / Wie sehr man frevelt, wenn man Totes nährt“.⁸⁹⁸⁸ So will er Aufhören zu bauen, weil die Erfüllung stets den Wunsch verdirbt, denn mit den Entscheidungen in der Baukunst des Hauses — denen er tagtäglich ausgesetzt wäre — würde er sich selbst immer wieder dem Gestern ausgesetzt fühlen. So aber bleibt er in einem Zustand des Werdens, der Offenheit für neue Möglichkeiten, verkennt jedoch, dass das letztendlich in den Untergang des Hauses führt. Trotz seiner Rede, und darin zeigt sich, dass er das Mangelhafte seines Wesens spürt, ruft er den Kardinal und Fantasio um Hilfe auf, hat er doch einstmals – in der Vergangenheit – die Entscheidungsgewalt besessen.⁸⁹⁸⁹ Doch das Versagen seiner Mitmenschen – er sieht nicht, dass er selbst den Weg beschreiten muss – bestätigt ihn wiederum nur darin, an seiner Ausklammerung der Vergangenheit festzuhalten („Ihr könnt es nicht: dann gibt’s auch keine Pflicht, / Die dieses Heut an jenes Damals flicht“).⁸⁹⁹⁰ Das Motiv bindet Hofmannsthal aber auch in der sechsten Szene ein, in der sich Arlette auf die Spangen bezieht, die sie gestern von Andrea bekommen habe (SW III. S. 24. Z. 2), und in der der Kardinal über ihre Treue spöttelt, sei sie ihm doch nur bis gestern treu gewesen,⁸⁹⁹¹ oder in der siebten Szene eben dadurch, dass die Vergangenheit nicht ausgeklammert werden kann. Ausgerechnet Andrea besinnt sich durch Lorenzo, seinen vermeintlichen Wesensfreund, auf diese: „Lorenzo ruf ich, wenn die Degen klirren, / Wenn Sturm die Segel bauscht, die Taue schwirren. / O denkst du noch an jene Nacht, Arlette“.⁸⁹⁹² Andreas unbesonnene Rückkehr zur Vergangenheit bewirkt bei Arlette jedoch eine Versenkung in diese, als erlebe sie das Gestrige gerade jetzt („in der Erinnerung versunken, ohne recht auf ihn zu hören“).⁸⁹⁹³ Dass die Vergangenheit nicht ausgeklammert werden kann, vielmehr auch einen Gewinn bringt, wird durch die achte Szene deutlich, in der Fantasio sich der Vergangenheit durch die büßenden Scharen besinnt („Gedanken weckt’s in mir, erkenntnisschwer. / Mir ist, als hätt’ ich Heiliges erlebt.“).⁸⁹⁹⁴ Zwar schönheitsliebend, distanziert sich Fantasio von der Mehrzahl der Menschen seiner Gegenwart, den „Gegenwartsverächtern“.⁸⁹⁹⁵ In der

8982SW III. S. 14. Z. 16-17.

8983SW III. S. 14. Z. 19.

8984SW III. S. 14. Z. 30.

8985SW III. S. 14. Z. 31-33.

8986SW III. S. 17. Z. 10-13.

8987SW III. S. 18. Z. 19-20.

8988SW III. S. 21. Z. 2-3.

8989SW III. S. 21. Z. 15-22.

8990SW III. S. 21. Z. 24-25.

8991SW III. S. 24. Z. 14.

8992SW III. S. 26. Z. 24-26.

8993SW III. S. 27. Z. 1.

8994SW III. S. 28. Z. 35-36.

8995SW III. S. 29. Z. 11.

neunten Szene nimmt Andrea eben Bezug zu den Worten des Freundes Fantasio, der ihm erzählt hatte, dass Kunst ihm das Höchste ist. Vermeintlich steht dies nicht in der Macht des Menschen, so Fantasio. Doch Andrea bezieht die Worte des Freundes auf die Vergangenheit, anspielend auf die Erinnerung auf dem Schiff („Doch kann es nicht geschehen, / Daß wir auf einmal neu das Alte sehen?“).⁸⁹⁹⁶ Doch selbst in dieser Erinnerung, an das Geschehen auf dem Schiff, verweist er für sich auf die Bedeutung des Augenblicks:

„O Blitz, der sie mir jetzt wie damals zeigte
Im Boot .. im Sturm .. gelehnt an seine Brust, //
[...]
Was ist bewußt, und was ist unbewußt?
Sein selbst bewußt ist nur der Augenblick,
Und vorwärts reicht kein Wissen, noch zurück!
Und jeder ist des Augenblickes Knecht,“⁸⁹⁹⁷

Während Fantasio die Vergangenheit unterstützt („Was hold vertraut uns lieblich lang umgab, / Ob nicht mehr unser, neiden wir´s dem Grab“),⁸⁹⁹⁸ verwirft Andrea diese als „Gewohnheit“⁸⁹⁹⁹ und dergleichen „Lüge“.⁹⁰⁰⁰ Vor dem ahnenden Bewusstsein, dass Arlette ihn betrogen habe, sieht er sein ästhetizistisches Lebensmodell jedoch bedroht („Das Heute kahl: das Gestern ungeschminkt!“).⁹⁰⁰¹ Gleichsam zeigt er sich schwankend und unsicher, bedenkt er doch mitunter auch, dass wenn er von ihr die Wahrheit hören würde, dass er dann über ihren Betrug hinwegkommen würde. Doch dazu vollzieht er eine Verklärung ihres Betrages („Und was mich heute quält wie dumpfe Pein, / Wird eine Wonne der Erinnerung sein“).⁹⁰⁰² Wie wenig Andrea bereit ist, die Vergangenheit wirklich zu ertragen, zeigt sich zudem auch an ihrer Eröffnung, dass der Betrug nur gestern stattgefunden hat („Es gibt kein zweites Mal. / Nur gestern ...“),⁹⁰⁰³ auf das der Ästhetizist reagiert: „ANDREA fast schreiend / Gestern?!“⁹⁰⁰⁴ Doch ihren Weggang hält er auf, will er doch die Wahrheit wissen, um sie zu verklären: „Dies Gestern! dessen Atem ich noch fühle“⁹⁰⁰⁵ Letztendlich muss Andrea erkennen, dass er das Gestern nicht ausklammern kann:

„Dies Gestern ist so eins mit deinem Sein,
Du kannst es nicht verwischen, nicht vergessen:
Es ist, so lang wir wissen, daß es war. //
In meine Arme müßt´ ich´s täglich pressen,
Im Dufte saug ich´s ein aus deinem Haar!
Und heute – gestern ist ein leeres Wort.
Was einmal war, das lebt auch ewig fort.“⁹⁰⁰⁶

Während er wähnt, ihr den Betrug zu verzeihen, kann er es nicht vergeben, dass sie ihm den „lichten Schein / Der für mich lag auf der entschwundenen Zeit“⁹⁰⁰⁷ genommen hat. Zum Ende des Werkes, dominiert von seinem Narzissmus, betrachtet er trotzig Arlettes Treuebruch an ihm und gibt vor, die untreuen Frauen zu verstehen, „Wie sie ein jedes Gestern für jedes Heut begraben, / Und wie sie nicht verstehen, wenn sie getötet haben.“⁹⁰⁰⁸

In den Notizen zeigt sich das Motiv in Verbindung mit Andreas Gespräch mit Fantasio, den er nicht verstehen kann, wie dieser es schaffen kann, mit seinen früheren Kunstwerken konfrontiert zu werden, die er gleichsam als tot einstuft („Doch Särge jetzt bedeckt mit Hieroglyphen / Vergangner Formen

8996SW III. S. 30. Z. 16-17.

8997SW III. S. 30-31. Z. 34-35//1-5.

8998SW III. S. 31. Z. 15-16.

8999SW III. S. 31. Z. 19.

9000SW III. S. 31. Z. 20.

9001SW III. S. 31. Z. 24.

9002SW III. S. 33. Z. 13-14.

9003SW III. S. 33. Z. 26-27.

9004SW III. S. 33. Z. 28-29.

9005SW III. S. 34. Z. 6.

9006SW III. S. 34-35. Z. 35-37//4.

9007SW III. S. 35. Z. 12-13.

9008SW III. S. 35. Z. 30-31.

längstversteinte Spuren“).⁹⁰⁰⁹ Hofmannsthal lässt Andrea aber gleichsam auch den „Muth“⁹⁰¹⁰ Fantasios ansprechen, dass er dazu imstande ist. Er dagegen vermag dies nicht, begibt sich gleichsam in seinen Garten, um dort seine zerstörerische Macht auszuleben und seine „Herrscherkraft“⁹⁰¹¹ zu genießen. In den Notizen zeigt sich ebenso Andreas Bezugnahme zu dem Geschehen auf dem Schiff („Sie hats gewußt ich Thor so gut gewußt / Und nur das Heut, das Jetzt, das Hier hat recht“),⁹⁰¹² sowie Andreas Zug die Vergangenheit abzutun in der Handschrift H II 180.3^a: „Was wir ererbt von unsrem todten Gestern haben / Vernichten sollen wir es und begraben.“⁹⁰¹³ Auch an dieser Passage aus den Notizen zeigt sich deutlich, dass Andrea den Augenblick mit dem Leben, die Vergangenheit jedoch mit dem Tod verbindet,⁹⁰¹⁴ doch ebenso auch, dass er diesen Lebensentwurf aufgrund der Angst vor Verlust und Schmerz eingeschlagen hat. In den Notizen lässt Hofmannsthal Andrea aber noch weiterhin zu einer Einsicht kommen; so spricht er von einem „Augenblick“,⁹⁰¹⁵ indem es kein „Weiter giebt und kein Zurück“. ⁹⁰¹⁶ Diesen Moment bestimmt Andrea als „schutzlos“,⁹⁰¹⁷ weil er dem Schmerz des Lebens ausgesetzt ist: „Ein Lächeln kann uns qualvoll tief verstören / Der klare Blick, erbarmungslos / Beschimpft, entweiht die Vergangenheit“. ⁹⁰¹⁸ Hofmannsthal zeigt in diesen Notizen zwar das Unverstehen des Ästhetizisten in Bezug auf die Gegenwart auf, aber er gesteht auch den Schmerz dieses Gestern für sich ein, vor dem er sich immer hatte distanzieren wollen und das er doch selbst angesprochen hatte: „Wenn ich ja doch das Gestern nicht versteh / Warum thut dann das Gestern heut so weh“.⁹⁰¹⁹

Der erste Zug zur Vergangenheit erfolgt in *Age of Innocence* (1891) nach der Wahrnehmung der Todesangst und der fehlenden Gewährung des Haltes durch die Religion. Ein Verlangen nach Besitz, Macht und Dominanz setzt ein, gefolgt von „historischen Erzählungen für die reifere Jugend [die er] in die Hand“⁹⁰²⁰ bekam und in die er sich träumerisch hineindachte. Traum und Wirklichkeit vermischen sich hier, wenn Hofmannsthal schildert, wie sich der junge Ästhetizist in die Kostüme der historischen Figuren vertiefte: „Er genoss das seltsame Glück, seine Umgebung zu stilisieren und das Gewöhnliche als Schauspiel zu genießen“.⁹⁰²¹ Hofmannsthal verbindet hier mit dem träumerischen Zug zur Vergangenheit, das sich selbst beim leben zusehen, und deutet zudem ein Verlangen nach einer Zukunft an, in der der Ästhetizist eine größere Rolle spielt: „Und es kam eine süße Hast und Unruhe über ihn, als ob die unmittelbare Zukunft irgend Etwas bringen müsste und der kommende Tag irgend einen großen Sinn haben.“⁹⁰²² Hofmannsthal greift das Motiv des weiteren durch den Ästhetizisten als achtjähriges Kind auf, fand dieser doch „den größten Reiz an dem Duft halbvergessener Tage“.⁹⁰²³ Der Reiz der Gegenwart bestand für ihn nur als Moment der Vergangenheit, dem sich Verlieren in Erinnerungen („den Wert und Reiz der Gegenwart erst von der Vergangenheit gewordenen zu erwarten“).⁹⁰²⁴ Ebenso zeigt sich die Bedeutung der Vergangenheit für den Ästhetizisten durch die Kleidung der Geliebten Heddy,⁹⁰²⁵ als auch in dem dritten Fragment *Wie mein Vater...*, in dem Hofmannsthal noch einmal auf die Bedeutung der Musik für den Ästhetizisten verweist. Deutlich zeigt sich auch in Bezug auf sein Lieben eine Verbindung mit der Vergangenheit, beschreibt Hofmannsthal doch das Zimmer des Jungen: „Mein grosses, vielzugrosses Bett in der alcove und die Kupferstiche nach Danhauser u

9009SW III. S. 302. Z. 41-42.

9010SW III. S. 303. Z. 3.

9011SW III. S. 303. Z. 8.

9012SW III. S. 305. Z. 33-34.

9013SW III. S. 305. Z. 34-35.

9014Fantasio jedoch widerspricht ihm: „So recht du hast, doch ists nicht immer klar / Was lebt und was ist todt, was ist, was war.“

In: SW III. S. 306. Z. 8-9.

9015SW III. S. 306. Z. 15.

9016SW III. S. 306. Z. 16.

9017SW III. S. 306. Z. 21.

9018SW III. S. 306. Z. 28-30.

9019SW III. S. 307. Z. 8-9.

9020SW XXIX. S. 17. Z. 26-27.

9021SW XXIX. S. 17. Z. 29-31.

9022SW XXIX. S. 17. Z. 35-37.

9023SW XXIX. S. 19. Z. 1-2.

9024SW XXIX. S. 19. Z. 3-5.

9025„[...] viel Spitzen und weiche Falten und die hohen mattgoldenen Empiregürtel, die ich so gern habe“. In: SW XXIX. S. 21. Z. 6-8.

Auch in der Beschreibung Madeleines zeigt sich das Motiv, ebenso in Verbindung mit der Kleidung.

Fendi Eysen und Greuze mit galanten Versen und die grossen gelbrothen Möbel der Congresszeit und der rätselhafte Geruch nach Äpfeln und alten Büchern machte das lichte saalartige Zimmer anders als alle anderen Zimmer auf der Welt.“⁹⁰²⁶ Zudem erklärt Hofmannsthal auch dessen Ergriffenheit für das Spiel der Geige, hatte der Vater doch früher immer mit drei Freunden musiziert. Der Ästhetizist selbst jedoch vermag nichts aktiv zu vollbringen, nur dilettantisch erscheint sein Spiel: „Aber das langsame Verklingen der Töne war sehr schön. Ich suchte mich oft an die wirkliche Musik zu erinnern, an die von damals“.⁹⁰²⁷

In dem Drama *Ascanio und Gioconda* (1892) zeigt sich das Motiv erstmalig durch Giocondas Leere im Leben, die sie momentan empfindet. Gegen ihre Einsamkeit und ihr Unglück, sehnt sich Gioconda in ihre Kindheit zurück. An ihre Amme gerichtet, sagt sie: „Erzähl´ mir was. Von meiner Kinderzeit. / Es liegt ein rätselhafter süsser Reiz / Auf dem Vergang´nen“.⁹⁰²⁸ Dabei zeigt sich dieser Rückzug Giocondas in die Vergangenheit und die eigene Kindheit ästhetizistisch gefärbt, hatte sie doch damals eine Affinität zum Schönen und zum Bunten durch ihre Kleider.⁹⁰²⁹ Melusina selbst verweist sie auf das Glück in ihrem Elternhaus, das immer von Musik durchzogen war, und auch Gioconda besinnt sich dieser Musik bei dem Anblick der Musikinstrumente im Hause ihres Onkels.

„Wenn ich die Geigen und die Becken seh,
Die in der Halle hängen, weht mich an
Wie ein Erinnern an erstorbenes
Und ganz ersticktes andres Sein in mir.“⁹⁰³⁰

Der Zug zur Vergangenheit in *Gioconda* wird aber auch von *Ascanio* ausgelöst, bei dem Gedanken, dass ihr der Onkel den Umgang mit ihm untersagen werde. Dies trifft Gioconda tief, bedeuten die Treffen mit *Ascanio* für sie die wenigen Momente, in denen sie sich lebendig fühlt. Hatte sie sich früher als im Leben stehend empfunden, spielend mit Puppen, begierig nach Musik, scheint es für sie nunmehr nur Gewohnheit zu sein überhaupt das Bett zu verlassen.⁹⁰³¹ Auch durch *Ascanio* liefert Hofmannsthal noch einmal einen Bezug zu Giocondas Kindheit, wenn er für Ippolito um sie bittet. So sehe Ippolito Gioconda auch durch seine Augen, wie er sie seit ihrer Kindheit sieht, eben durchaus differenziert zu anderen Frauen.

Zum einen findet sich das Motiv bereits in den veröffentlichten Gedichten durch den Zug des Ästhetizisten zu früheren Zeiten, was sich zuerst in dem Gedicht <Prolog zu dem Buch >>Anatol<< > (1891 ?) zeigt:

„Hohe Gitter, Taxishecken,
Wappen, nimmermehr vergoldet
[...]
Rococco, verstaubt und lieblich
Seht ... das Wien des Canaletto,
Wien von Siebzehnhundertsechzig ...“⁹⁰³²

In dem Gedicht *Leben* (1892) zeigt sich der Bezug zur Vergangenheit durch die Stimmung der untergehenden Sonne gegeben,⁹⁰³³ in dem Gedicht *Prolog (zu einem Wohltätigkeitskonzert in Strobl)* (1892) durch das Erinnern an das Sommerliche Strobl (SW I. S. 34. V. 1-3), in dem Gedicht *Nox portensis gravida* (1896) (SW I. S. 59. V. 1-5) oder in dem Gedicht *Ein Traum von großer Magie* (1895) durch den Traum, indem das lyrische Ich einen Magier sieht: „Er setzte sich und sprach ein solches Du, / Zu Tagen, die uns ganz vergangen scheinen, / Daß sie herkamen trauervoll und groß.“⁹⁰³⁴

Die Abwendung von der Vergangenheit erfolgt hingegen in dem Gedicht *Der Jüngling in der Landschaft*

9026SW XXIX. S. 21. Z. 24-28.

9027SW XXIX. S. 22. Z. 2-3.

9028SW XVIII. S. 101. Z. 31-33.

9029SW XVIII. S. 102. Z. 1-4.

9030SW XVIII. S. 102. Z. 26-29.

9031SW XVIII. S. 103-104. Z. 21-38//1-2.

9032SW I. S. 24. V. 1-9.

9033SW I. S. 28. V. 1-6, SW I. S. 169. V. 28-31.

9034SW I. S. 53. V. 27-29.

In den Notizen, heißt es in Bezug auf den Menschen, jedoch gebunden an die Konzeption: „Vergangenes zieht er an sich“ (SW I. S. 254. Z. 1).

(1896) durch das Wandern in einer anderen Umgebung,⁹⁰³⁵ wogegen der Zug zur Vergangenheit wiederum in dem Gedicht <Wir gingen einen Weg ...> (1897) durch das Sehnen des gefährlichen Weges erfolgt, auf den das lyrische Ich durch die geliebte Frau gebracht wurde. So erinnert das lyrische Ich die Geliebte an den gefährlichen Weg, zu dem sie ihn verleitet hatte („Ich sage dies damit du dich entsinnst“).⁹⁰³⁶

In dem Gedicht *Botschaft* (1897) zeigt sich das Motiv durch das aus der Tiefe der Seele gezogene Schönheitsverständnis⁹⁰³⁷ oder durch den Freund, von dem sich das lyrische Ich erhofft eine Erinnerung zu behalten⁹⁰³⁸ oder in dem Gedicht *Großmutter und Enkel* (1899) durch das Gespräch zwischen der Großmutter und dem ästhetizistisch affinen Enkel, ohne dass die Großmutter den Tod negiert.⁹⁰³⁹

Der erste Bezug innerhalb der veröffentlichten Gedichte zur Vergangenheit zeigt sich aber in Verbindung mit einem nicht ästhetizistischen Garten. In *Mein Garten* (1891) bindet Hofmannsthal die Vergangenheit durch die Sehnsucht des lyrischen Ichs ein. Der ästhetizistische Garten betört ihn zwar mit seiner Schönheit, doch ist kein Leben in ihm, so dass Hofmannsthal das lyrische Ich den Zug zu dem anderen Garten seiner Erinnerung nehmen lässt.⁹⁰⁴⁰ Dagegen verwirft Hofmannsthal die Vergangenheit auch im Sinne des übermäßigen Zuges zu vergangenen Zeiten in dem Gedicht *Denkmal-Legende* (1890) („Wie wir Vergang'nes sinnlos mit uns tragen“).⁹⁰⁴¹

In dem Gedicht *Vorfrühling* (1892) ist die Vergangenheit von besonderer Bedeutung. Hofmannsthal bezieht sich hier auf den Wind, der das Leben, die Ganzheit des Seins, bezogen auf Lust und Leid, auf Freude und Glück, in seinem Wehen eingebunden hat (SW I. S. 26. V. 1-4).⁹⁰⁴² Vergangenheit als Teil des Lebens zeigt sich ebenso in dem Gedicht *Dein Antlitz ...* (1896), welches Hofmannsthal an den Freund Georg von Franckenstein gerichtet hat.⁹⁰⁴³ Positiv zeigt sich das Motiv auch in Bezug auf die Kunst, so in dem Gedicht *Prolog und Epilog zu den lebenden Bildern* (1893). In diesem Gedicht klingen „alte[...] Stoffe“⁹⁰⁴⁴ an, wie die Sehnsucht nach dem „alten Belvédère“,⁹⁰⁴⁵ „alte[n] Bilder[n]“⁹⁰⁴⁶ oder „alten lieben Büchern“. ⁹⁰⁴⁷ Persönlich konnotiert und positiv zu bewerten, zeigt sich das Motiv auch in dem Gedicht *Unendliche Zeit* (1895 ?), indem Hofmannsthal ein lyrisches Ich sich auf die kürzliche Vergangenheit beziehen lässt.⁹⁰⁴⁸ Bedingt ist dieser Rückzug zur Vergangenheit, die allerdings „keine Stunde“⁹⁰⁴⁹ alt ist, durch die Intensität des dort erlebten Augenblicks: „Und mir schien es unendliche Zeit. / Denn dem Erlebenden dehnt sich das Leben, es thue sich lautlos / Klüfte unendlichen Traums zwischen zwei Blicken ihm auf“.⁹⁰⁵⁰

Noch ein anderer Aspekt zeigt sich in den veröffentlichten Gedichten. Hofmannsthal stellt der ästhetizistischen Sehnsucht, sich in die Vergangenheit einzufinden, die Wirklichkeit des Todes gegenüber, was Hofmannsthal in dem Gedicht *Über Vergänglichkeit* (1894) verarbeitet, in dem er den Tod der Josephine von Wertheimstein aufgreift. Das Erleben des Schwindens der Kräfte und schließlich ihr Tod, haben Hofmannsthal in einen Zustand von Haltlosigkeit und Fremdheit in Bezug auf die eigene Person gestellt, zumal die glücklich erlebten Stunden für ihn nun unerreichbar sind.⁹⁰⁵¹

Während sich das Motiv in *Die Bacchen nach Euripides* (1892) nur durch die Kleidung der Agaue, „deren rothes gelb und purpurblau halbvergessene Dinge suggerieren“, ⁹⁰⁵² zeigt, ist es hinreichender von

9035SW I. S. 65. V. 15-18.

9036SW I. S. 76. V. 3.

9037SW I. S. 78. V. 1-6.

9038SW I. S. 78. V. 28.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 337. Z. 18.

9039SW I. S. 91. V. 11-15.

9040SW I. S. 20. V. 8-14.

9041SW I. S. 14. V. 39-42.

9042SW I. S. 27. V. 33-36.

9043SW I. S. 55. V. 1-4.

9044SW I. S. 38. V. 9.

9045SW I. S. 38. V. 14.

9046SW I. S. 38. V. 21.

9047SW I. S. 38. V. 27.

9048SW I. S. 51. V. 1-4.

9049SW I. S. 51. V. 5.

9050SW I. S. 51. V. 6-8.

9051SW I. S. 45. V. 1-3.

9052SW XVIII. S. 48. Z. 28-29.

Hofmannsthal in *Der Tod des Tizian* (1892) eingebunden. Hier zeigt sich der Bezug zur Vergangenheit der ästhetizistisch empfänglichen Menschen bereits durch den Pagen, den der Anblick der „alte[n] Bilder“⁹⁰⁵³ in eine „Trunkenheit von fremden Dingen“⁹⁰⁵⁴ versetzt. So wähnt er selbst, sich in dem Infanten zu sehen, in dem allerdings „längst verstorbene[n] traurige[n] Infant“.⁹⁰⁵⁵ Dass Tizian sich in seiner Kunst der Gegenwart zuwendet, zeigt sich dadurch, dass er sich seine frühere Kunst zeigen lässt, sich von dieser aber zu seiner gegenwärtigen Kunst wendet, und damit auch zu seinem anderen Verständnis von Kunst („Die alten, die erbärmlichen, die bleichen / Mit seinem neuen, das er malt, vergleichen“).⁹⁰⁵⁶ Dagegen steht das Empfinden der Schüler Tizians, die mit seiner Kunst den Zauber der „versunkenen Tage[...]"⁹⁰⁵⁷ verbinden.⁹⁰⁵⁸

Der Zug zur Vergangenheit zeigt sich in den Prosagedichten Hofmannsthals zuerst in dem 21. Gedicht (1894). Wenn er aber auf die Vergangenheit zu sprechen kommt, dann geschieht dies nicht, um die Verlorenheit des Menschen zu beschreiben, sondern die Vergangenheit wird in diesem Gedicht als Teil des ganzen Lebens betrachtet.⁹⁰⁵⁹ In dem 29. Prosagedicht (1898) wiederum geht Hofmannsthal kurz, allerdings im Zuge der Unsicherheit des lyrischen Ichs, auf die Vergangenheit ein („und die Vergleichung mit der Vergangenheit gleich die Gegenwart durchsichtig macht“).⁹⁰⁶⁰

In dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) zeigt sich der Zug zur Vergangenheit Claudios bereits durch seine Einrichtung, die im „Empiregeschmack“⁹⁰⁶¹ gehalten ist, durch die „Glaskästen mit Altertümern“,⁹⁰⁶² die „gotische, dunkle geschnitzte Truhe [und] altertümliche Musikinstrumente“⁹⁰⁶³ und das „Bild eines italienischen Meisters“.⁹⁰⁶⁴ Wenn Claudio nun hinaus in die Welt blickt, dann sieht er die Menschen, erkennt ihr Glück am Leben und ästhetisiert gleichsam selbst die Natur, die ihm wie ein Bild der „Meister von den frühen Tagen“⁹⁰⁶⁵ erscheint. Der Zug zur Vergangenheit zeigt sich ebenso in Claudios Gartengestaltung; so beinhaltet der Garten Skulpturen griechischer Gottheiten und der ägyptischen Sphinx. Zudem sind die Gestalten, die in Claudios Garten eindringen, „altmodisch nur von Tracht / Wie Kupferstiche angezogen“.⁹⁰⁶⁶ Des weiteren sieht sich Claudio auch durch die Musik des Todes, die ihn ergreift, an die Vergangenheit erinnert:

„In tiefen, scheinbar lang ersehnten Schauern
Dringt's allgewaltig auf mich ein;
[...]
Wie jedes Langverlorenen Widerkehr,
Regt es Gedanken auf, die warmen, frommen,
Und wirft mich in ein jugendliches Meer.“⁹⁰⁶⁷

Die Erinnerung an die Jugend verbindet der Ästhetizist mit einem lebensbejahenden Empfinden. Während er sich in seiner Gegenwart nur von Genuss zu Genuss jagen sah, vermochte er in seiner Jugend darin Erfüllung zu finden („Und ein Genügen hielt mein Ich geweitet, / Das heute kaum mir noch den Traum verklärt“).⁹⁰⁶⁸ Doch mit dieser Erinnerung sieht sich Claudio auch an eine vermeintlich erfüllende Zukunft geahnt: „Ankündigt sich ein kaum geahntes Leben, / In Formen, die unendlich viel bedeuten, / Gewaltig-

9053SW III. S. 39. Z. 10.

9054SW III. S. 39. Z. 13.

9055SW III. S. 39. Z. 24.

9056SW III. S. 42. Z. 13-14.

9057SW III. S. 46. Z. 24.

9058Siehe (Notizen): SW III. S. 343. Z. 15-16, SW III. S. 343. Z. 35, SW III. S. 345. Z. 15.

9059SW XXIX. S. 236. Z. 16-21.

9060SW XXIX. S. 240. Z. 19-20.

9061SW III. S. 63. Z. 1.

9062SW III. S. 63. Z. 6.

9063SW III. S. 63. Z. 6-7.

9064SW III. S. 63. Z. 8.

9065SW III. S. 63. Z. 15.

9066SW III. S. 68. Z. 19-20.

9067SW III. S. 69. Z. 10-19.

9068SW III. S. 69. Z. 34-35.

schlicht im Nehmen und im Geben.“⁹⁰⁶⁹ Dergleichen gemahnen ihn alle drei toten Figuren an die Vergangenheit, allerdings in dem Sinne, dass sie Claudio sein Fehlen am Leben aufzeigen. Die Mutter zudem bekennt als Tote ihre fehlende Zugehörigkeit zu Claudios Lebensgegenwart, sowie die „Luft vergangnen Lebens mehr zu atmen“,⁹⁰⁷⁰ kann sie doch eben sowenig zu ihrer, als auch zu seiner Vergangenheit zurückkehren. Mit Claudios letztendlichem Tod, bricht Hofmannsthal den Glauben des Ästhetizisten auf, er könne die vertanen Jahre durch eine Zukunft und Gegenwart kompensieren. Die Erfüllung wird ihm verwehrt, weil das einmal Versäumte versäumt bleiben muss.⁹⁰⁷¹

Die Einbindung des Motivs zeigt sich ebenso in *Der Tor und der Tod Prolog* (1893), zum einen durch Andrea und seinen größten Besitz die *Gesta Romanorum*,⁹⁰⁷² zum anderen durch die alten Kostbarkeiten, die Andrea und Galeotto in den Boutiquen sehen (SW III. S. 244. Z. 26-31). Dagegen hebt Hofmannsthal in den Notizen zu *Landstrasse des Lebens* (1893) die Problematik des ästhetizistischen Menschen hervor, sich in der Vergangenheit zu verlieren, indem er mitunter ein Gespräch zwischen den Schwestern schildert; diese sind die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft. Bereits in der Notiz N3 verweist Hofmannsthal auf die Beschränktheit der Schwester, die die Vergangenheit verkörpert und die er auf das Jahr 1830 gesetzt hatte (SW III. S. 253. Z. 21), während es über die Gegenwart und ihre Stellung zu den Schwestern heißt: „ich hab und halte Euch und alles.“⁹⁰⁷³ Hofmannsthal verdeutlicht im Gespräch der drei Schwestern Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, dass es weder die Vergangenheit ist noch die Zukunft des unerfüllten Lebens, sondern dass es die Gegenwart ist, die das wirkliche Leben verkörpert.⁹⁰⁷⁴ Die Zukunft wiederum verwirft sowohl Gegenwart als auch Vergangenheit, dient die Gegenwart doch nur als „Bote“⁹⁰⁷⁵ dem Morgen. Während die Zukunft der Gegenwart Unzulänglichkeit und Vergänglichkeit vorwirft, das gegenwärtige Leben überhaupt nur „Schein“⁹⁰⁷⁶ sei, sei die Zukunft die traumhafte „Erfüllung“.⁹⁰⁷⁷ Zudem setzt Hofmannsthal die Gegenwart mit dem Licht in Verbindung und deutet das Konzept der Ganzheit des Seins an, während er die Zukunft in Verbindung mit dem Traum sieht und er die Vergangenheit an die Dunkelheit bindet, und zudem an das schattenhafte Erleben, an Farbe und Schönheit.⁹⁰⁷⁸ Besonders mit den Zeilen 16-27 der Notizen (SW III. S. 255. Z. 16-27) verweist Hofmannsthal auf eine Vielzahl seiner, so gerne mit den Ästhetizisten in Verbindung gesetzten, Motivkomplexe. So lässt er die Vergangenheit ihre Schönheit gegen die Hässlichkeit des Tages stellen, bindet die Dunkelheit, den Traum, das kindhafte Erleben, das Farb- und auch Augen-Motiv, als auch den Mangel an Kommunikation in dieses Erleben ein, welches die Vergangenheit über die Gegenwart stellt; kurzum, was ihn die Vergangenheit hochhalten lässt, stellt sich gegen die Konzeption der Ganzheit des Seins, für die die Gegenwart steht. Noch einmal verdeutlicht Hofmannsthal die Differenz dieser Schwestern, wenn es heißt:

„G<egenwart>	Mich grüssen die athmen
Z<ukunft>	Doch nennen sie mich
V<ergangenheit>	Mich grüssen Die sterben. wie grüssen Die Dich
Z<ukunft>	Mich suchen sie wandernd auf ewigen Wegen“ ⁹⁰⁷⁹

Dabei deutet Hofmannsthal das Wissen der Vergangenheit um die Ganzheit des Seins an. Hatte die Gegenwart von dem ganzen Leben gesprochen, von „Lust und [...] Leide“,⁹⁰⁸⁰ so greift Hofmannsthal dies noch einmal durch die Vergangenheit auf, allerdings dahingehend, dass sie den Wert des Lebens herabstuft: „Doch ist vom Leben so schwer nicht zu scheiden Nein nur von vergangenem Lieben und Leiden“.⁹⁰⁸¹

9069SW III. S. 70. Z. 8-10.

9070SW III. S. 74. Z. 34.

9071Siehe (Notizen): SW III. S. 443. Z. 3-4.

9072SW III. S. 242. Z. 4-6.

9073SW III. S. 253. Z. 23.

9074SW III. S. 254. Z. 9-16.

9075SW III. S. 254. Z. 22.

9076SW III. S. 255. Z. 30.

9077SW III. S. 255. Z. 3.

9078SW III. S. 255. Z. 11-15.

9079SW III. S. 255. Z. 28-31.

9080SW III. S. 254. Z. 13.

9081SW III. S. 256. Z. 2-3.

Auch in der Erzählung *Das Glück am Weg* (1893) zeigt sich das Motiv, und zwar durch die Rückwärtsgewandtheit des empfänglichen Menschen zur Riviera, die von Hofmannsthal verlockend im Sinne der Farben- und Duftbetörung gezeigt wird.⁹⁰⁸² Das Gefühl, diese Frau auf dem anderen Schiff zu kennen, führt den Protagonisten hier in die Vergangenheit zurück: „Ich richtete also wieder das Glas auf sie, und sie sah jetzt wie verträumt gerade vor sich hin. In dem Augenblick wußte ich zwei Dinge: daß sie sehr schön war, und daß ich sie kannte. Aber woher? Es quoll in mir auf, wie etwas Unbestimmtes, Süßes, Liebes und Vergangenes.“⁹⁰⁸³ Das lyrische Ich versucht sich, indem es sich mehrere Situationen vorstellt, im Klaren zu werden, woher er sie kennt.⁹⁰⁸⁴ Mit dem Sich-Entfernen des Schiffes, wähnt der ästhetizistische Protagonist schließlich, dass nicht nur sein Glück ihm entgleite, sondern er auch alle seine „Erinnerung“⁹⁰⁸⁵ verliert und in eine Leere fällt.

Innerhalb der dem Nachlass zuzuordnenden Romanpläne, findet sich das Motiv lose angedacht in *Roman des inneren Lebens* (1893-1894),⁹⁰⁸⁶ so auch durch die Sehnsucht zur Vergangenheit eines unbenannten Protagonisten.⁹⁰⁸⁷

Die Wesensdifferenz in dem lyrischen-Drama *Idylle* (1893) zwischen Mann und Frau zeigt sich auch durch den unterschiedlichen Bezug zur Vergangenheit. Während der Schmied in der Gegenwart und seiner Familie verhaftet ist, zieht die ästhetizistische Sehnsucht die Frau diese zur Vergangenheit. Die Abwendung der Ehefrau von der Gegenwart, zeigt sich letztendlich in Verbindung mit den Kindheitserinnerungen an den Vater und dessen Kunst, wodurch Hofmannsthal auf die Prägung in der Kindheit verweist.

In dem Drama *Alkestis* (1893/1894) zeigt sich der Bezug mitunter in Verbindung mit Apollon, der sich seiner Zeit im Hause des Königs Admet erinnert, als auch der Umstände, die ihn zu diesem Dienst gezwungen hatten.⁹⁰⁸⁸ Ebenso zeigt sich der Bezug zur Vergangenheit durch Alkestis, die, im Bewusstsein ihres baldigen Todes, sich auf ihre Anfänge mit Admet besinnt, und durch Admet selbst. Dadurch, dass er sich verweigert die verschleierte Frau in seinem Haus aufzunehmen, droht die empfundene Gegenwart, seinen in der Vergangenheit gesprochenen Treueschwur aufzubrechen, und ihn neuerlich mit dem Leben zu verbinden.⁹⁰⁸⁹

Der Hang zur Vergangenheit findet sich beim Kaufmannssohn aus *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) bereits in Verbindung mit seinen Kunstgegenständen angedeutet, die für ihn ein „großes Erbe, das göttliche Werk aller Geschlechter“⁹⁰⁹⁰ sind. Warum er gerade die Haushälterin bei sich behielt, zeigt sich mitunter auch durch den Zug des Kaufmannssohnes zur Vergangenheit begründet, erinnert ihn die Frau doch an seine Mutter und seine eigene Kindheit, „die er sehnsüchtig liebte“.⁹⁰⁹¹ In seinem Landhaus zieht sich der Ästhetizist schließlich vor der Außenwelt mitunter durch seine Buchlektüre zurück; so liest er vornehmlich nachmittags ein Buch „in welchem die Kriege eines sehr großen Königs der Vergangenheit aufgezeichnet waren“.⁹⁰⁹² Doch auch hier wird er mit der Unzulänglichkeit seines Lebens konfrontiert, die ihn vor allem dann befällt, wenn ihm die Diener fern sind; in der Nähe zu ihnen wiederum verschwand seine Angst fast vollends, so dass er das „Vergangene beinahe vergaß“.⁹⁰⁹³ Mit dem Verlust eines seiner Diener konfrontiert, stellt sich der Kaufmannssohn vor, dass ihm alle seine Diener genommen werden, und er dergleichen

9082SW III. S. 7. Z. 3-6.

9083SW III. S. 8. Z. 31-35.

9084SW III. S. 8. Z. 35.

9085SW III. S. 10. Z. 29.

9086SW XXXVII. S. 76. Z. 30.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 77. Z. 16.

9087SW XXXVII. S. 83. Z.1.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 109. Z. 29-30, SW XXXVII. S. 110. Z. 2.

9088SW VII. S. 9-10. Z. 22-33//1-7.

9089SW VII. S. 36. Z. 35-39.

9090SW XXVIII. S. 6. Z. 6-7.

9091SW XXVIII. S. 16. Z. 35-36.

9092SW XXVIII. S. 18. Z. 27-28.

9093SW XXVIII. S. 20. Z. 2.

dadurch alle „schmerzhaftsüßen Erinnerungen“⁹⁰⁹⁴ verliert. Dies lässt ihn sich auch an seine Kindheit erinnern, wie sein Vater sich zu seinem Besitz verhielt. Unfähig die wirkliche Bedeutung der Diener für sein Leben zu begreifen, verliert sich der Kaufmannssohn in einer ästhetizistischen Vorstellung: „Er begriff, daß der große König der Vergangenheit hätte sterben müssen, wenn man ihm seine Länder genommen hätte, die er durchzogen und unterworfen hatte [...], die er zu beherrschen träumte“.⁹⁰⁹⁵ In der Stadt zeigt sich der Hang des Kaufmannssohnes zur Vergangenheit durch den Kauf des „altmodischen Schmuck[es]“,⁹⁰⁹⁶ der ihn an die Haushälterin erinnert, die für ihn sowieso in Verbindung mit seiner Kindheit steht.⁹⁰⁹⁷ Zudem erinnert er sich bei der Betrachtung des Spiegels im Juwelier-Geschäft an den Spiegel in seinem Landhaus, indem ihm das ältere Mädchen mit den beiden „ehernen Göttinnen“⁹⁰⁹⁸ entgegengekommen war. Dass der Kaufmannssohn aber nicht nur an der Vergangenheit haftet, zeigt sich dadurch, dass er sowohl die neuen als auch die älteren Sattel ausschlägt, weil er es eben nie verstanden hat zu reiten.

Als der Kaufmannssohn die Überwindung des Abgrundes überlebt hat, kann er die Leere in seinem Leben nur mit einer Hinwendung zum Ästhetizismus kompensieren. „Mit einer kindischen Sehnsucht erinnerte er sich an die Schönheit seines eigenen Bettes, und auch die Betten fielen ihm ein, die der König der Vergangenheit für sich und seine Gefährten errichtet hatte“.⁹⁰⁹⁹ Auch in der als hässlich empfundenen Umgebung der Soldaten wird der Kaufmannssohn mit der Vergangenheit konfrontiert; so erinnert er sich bei dem Anblick des hässlichen Pferdes an ein „längst vergessenen Menschengesicht“,⁹¹⁰⁰ das er über Jahre hinweg vergessen hatte. Beim Anblick des Pferdes aber begegnet er mit einer nie da gewesenen Klarheit dem Gesicht,⁹¹⁰¹ welches das eines armen Mannes im Hause seines Vaters, des reichen Kaufmanns, gewesen war. Und selbst tödlich getroffen vom Pferd, wird er in die Erinnerung zurückgezogen, hier ausgelöst durch den Geruch der Kleidung der Soldaten: „Er spürte den Geruch ihrer Kleider, denselben dumpfen, trostlosen, der früher aus dem Zimmer auf die Straße gekommen war, und wollte sich besinnen, wo er den vor langer, sehr langer Zeit schon eingeatmet hatte: dabei vergingen ihm die Sinne.“⁹¹⁰² Am Ende der Erzählung bricht der Ästhetizist mit dem Ästhetizismus, weil er ihm veremintlich den frühen Tod gebracht hat, wodurch er mit Bitterkeit auf sein früheres Leben zurückblickt.

In der *Wiener Pantomime* (1893/1894) deutet Hofmannsthal, in Verbindung mit mehreren Figuren, die Flucht in die Vergangenheit an. Während er bei einer Frau das „Fortwünschen in vergangene Zeiten“⁹¹⁰³ aller Wahrscheinlichkeit nach an die Konfrontation mit dem Tod knüpft, arbeitet er dies bei einer weiteren Figur deutlicher heraus: „Antonio Todesreif; ihm ist der Gedanke an den Tod das Ursprüngliche gegen so vieles Unwahre im Leben: Lebenssehnsucht nach Vergangenheit u. Zukunft“.⁹¹⁰⁴

Überdeutlich zeigt sich auch in der *Soldatengeschichte* (1895/1896) der Bezug zur Vergangenheit. Doch auch diese ist für Schwendar kein Fluchtort, was ihm die Gegenwart noch unerträglicher macht, sondern ist bedingt durch den Tod der Tante und der Mutter, mit dem Tod verbunden, als auch durch den Freund mit dem Verrat dessen an Schwendar. Hofmannsthal schildert zuerst die Prägung, die er durch den Tod der Tante erfahren hat: „Aber seiner Seele war in der Kinderzeit ein tiefer Schauer vor leisem beschatteten Wasser eingedrückt worden“.⁹¹⁰⁵ Besonders in den Abendstunden ist ihm das Bild der Toten lebendig und „fürchterlich vermengte sich dieses Bild mit seinem eignen tiefsten Leben“.⁹¹⁰⁶ Hofmannsthal beschreibt den sich ins Negative steigenden Zustand Schwendars von Beklemmung und Abwendung; so ist die

9094SW XXVIII. S. 21. Z. 30-31.

9095SW XXVIII. S. 22. Z. 2-6.

9096SW XXVIII. S. 23. Z. 4.

9097Hofmannsthal verstärkt den Bezug zur Vergangenheit noch einmal, wenn es heißt: „Wahrscheinlich hatte er ein ähnliches Stück aus der Zeit, wo sie eine junge Frau gewesen warm einmal bei ihr gesehen.“ In: SW XXVIII. S. 23. Z. 6-7.

9098SW XXVIII. S. 23. Z. 24.

9099SW XXVIII. S. 27. Z. 27-30.

9100SW XXVIII. S. 29. Z. 4.

9101SW XXVIII. S. 29. Z. 7-10.

9102SW XXVIII. S. 29. Z. 25-28.

9103SW XXVII. S. 134. Z. 16-17.

9104SW XXVII. S. 135. Z. 17-19.

9105SW XXIX. S. 51. Z. 10-11.

9106SW XXIX. S. 51. Z. 21-22.

Vergangenheit von Schwendar nicht verarbeitet worden, sondern diese stützt sein Leiden an der Gegenwart: „Dass ihn aber die Erinnerung daran in diesem Augenblick mit solcher Heftigkeit anfiel, war nur ein Theil des sonderbaren Zustandes, der sich des Soldaten seit Wochen immer mehr bemächtigt hatte, einer schwermüthigen Nachdenklichkeit, <die> ihn in eine immer tiefere Traurigkeit hineintrieb ihm im Bett die Augen aufriss [...] und sein Gemüt für alles Beängstigende und Traurige empfänglich machte.“⁹¹⁰⁷ Der Bezug zur Vergangenheit ist dabei, wie Hofmannsthal mehrfach aufzeigt, mit der seelischen Tiefe Schwendars verbunden: „Die Erinnerungen der Kindheit lagen entblößt in seinem erschütterten Gemüth, wie Leichen, die ein Erdbeben emporgeschüttelt hat“.⁹¹⁰⁸ So stehen die Erinnerungen des weiteren auch in Verbindung mit seiner Fremdheit zum Leben. Zwar belasten ihn die Erinnerungen, erscheinen ihm selbst Gegenwart zu sein, und dennoch ist er sich zugleich selbst fremd, als würden die kindlichen Erlebnisse einem anderen Menschen gehören. Auch sein Verhalten gegenüber der Natur, sein Einschlagen auf sie mit seinem Säbel, zeigt sich gespeist aus seinem Innern, und steht demnach in Bezug zur Vergangenheit („[...] Gebüsch von der Seite her ein kalter, aufmerksamer und doch theilnamsloser Blick, und er fühlte seine Brust von einem Gefühl zusammengeschnürt, das mit einer fernen ganz fernen Erinnerung verknüpft sein musste“).⁹¹⁰⁹ Dabei zeigt Hofmannsthal auf, dass es vor allem auch die „Erinnerung an jenen Tag [ist], an welchem seine Mutter gestorben war“.⁹¹¹⁰ Aber der Zug zur Vergangenheit wird nicht nur negativ belegt. Schließlich bezieht Schwendar aus der Erinnerung (SW XXIX. S. 59. Z. 33-34) heraus die richtigen Worte, um sich an Gott zu wenden.

Durch den Hang zu seiner Kindheit, in Verbindung mit seiner Erinnerung an den Vater, zeigt sich in der *Novelle vom Sectionsrath* (1895) der Zug zur Vergangenheit: „Als Kalksbürgerbub hat er einem einen (seinen?) abholenden Vater gesehen.“⁹¹¹¹ Verbindet Hofmannsthal mit der Kindheit des Protagonisten primär den Vater, zeigt sich in der Notiz N 4, dass der Zug zur Vergangenheit durchaus auch ein Zug des Protagonisten zu einer bedrückenden Lebensphase seines Lebens ist („seine eigene Kindheit, (die ihm so leer erscheint) suchen zu wollen“).⁹¹¹² Deutlich, was sich hinter der Wendung zur Vergangenheit verbirgt, wird dies aber erst durch die hinterlassene Handschrift H. Denn dieser Zug resultiert aus dem Gefühl des fehlenden Glücks in Bezug auf sein jetziges Leben, heißt es doch in Verbindung mit der momentanen familiären Situation des Protagonisten: „Wie leer wie schal ist ihm das“.⁹¹¹³ Zudem glaubt der Protagonist, dem Leben nicht gerecht zu werden,⁹¹¹⁴ was sich auch zeigt wenn es heißt: „was ihn zusammenschnürt, ist der Gedanke, dass man weiterleben kann, und so wenig erlangt haben, sein Leben so wenig erfüllt haben.“⁹¹¹⁵ Der Zug zur Vergangenheit resultiert damit aus der empfundenen Ödnis der Gegenwart gegenüber und dem Wunsch des Sectionsraths, den „Eintritt ins Leben“⁹¹¹⁶ zu finden. Dieser Zug zur Vergangenheit bedeutet aber keineswegs, dass der Protagonist den Zugang zum Leben findet, noch dieses begreift („Er redete dann einfach von einer Fascination der Vergangenheit, ohne das tiefer begreifen zu wollen“).⁹¹¹⁷

Der erste Bezug zur Vergangenheit erfolgt in der *Geschichte der beiden Liebespaare* (1896) durch die Umgebung. Felix empfindet das Vorstadthaus, in dem Paula lebt, als hässlich, „dessen Eingang <mit> Sandsteinornam<enten> von falschem Barockgeschmack überladen war und nach frischem Neubau roch.“⁹¹¹⁸ Obwohl Felix sich von der Hässlichkeit ihrer Lebenssituation anfänglich abgestoßen fühlt, setzt sein Schönheitsempfinden für diese Häuser ein. Bedingt mag dies daran liegen, dass er sich die Häuser bevölkert

9107SW XXIX. S. 51. Z. 28-35.

9108SW XXIX. S. 51. Z. 38-39.

9109SW XXIX. S. 54-55. Z. 36//1-2

9110SW XXIX. S. 55. Z. 2-3.

9111SW XXIX. S. 44. Z. 8-9.

„[...] wie er ein Kind war und der Vater ihn in Kalksburg besucht hat“. In: SW XXIX. S. 44. Z. 30-31.

9112SW XXIX. S. 43. Z. 10-11.

9113SW XXIX. S. 44. Z. 9-10.

9114SW XXIX. S. 44. Z. 19-20.

9115SW XXIX. S. 44. Z. 31-33.

9116SW XXIX. S. 46. Z. 7.

9117SW XXIX. S. 46. Z. 12-13.

9118SW XXIX. S. 67. Z. 9-10.

mit „jungen Menschen [vorstellt], die fast gar keine Erinnerungen hatten.“⁹¹¹⁹ Es sind Häuser die ihrer Zeit entsprechen, mit Menschen, die wenig erlebt haben oder deren Erinnerungen sie nicht belasten. Das Nachdenken über diese Menschen, aber auch die Vorstellung von Paula unter dem „Gedanken dieser Leerheit“,⁹¹²⁰ wirft ihn selbst zurück in seine Kindheitsphantasie, in der er sich als Kronprinz im Schönbrunner Schloss gesehen hatte. Doch zeigt Hofmannsthal an ihm zugleich auch den Zug des gereiften Menschen auf, sich – in einem gewissen Maß – von seiner Vergangenheit zu lösen.⁹¹²¹ Ein entfernter Bezug zur Vergangenheit zeigt sich auch in der Beschreibung der Ästhetizistin und ihres Schmucks, den „schwere[n] Gehänge[n] von alten Türkisen und Diamanten“⁹¹²² und des weiteren auch durch das abebbende Aufbäumen Thereses, sich krampfhaft eine Zukunft aufzubauen: „Sie klagte über nichts, sie redete nicht von der Zukunft.“⁹¹²³

Dass Vergangenheit zu jedem Menschendasein gehört, so lange es in der richtigen Relation zur Wirklichkeit steht, damit konfrontiert Hofmannsthal Felix, wenn er ihn zurück zu Therese führt, nachdem er bei dem Gärtnersehepaar gewesen war.⁹¹²⁴ Doch Therese kann, nun da sie im Sterben liegt, auf keine reichen Erinnerungen zurückgreifen, die ihr Kraft schenken. Nach dem Ahnen der Ganzheit und seiner eigenen Unzulänglichkeit, als er aus dem Fenster gesehen hat, sucht Felix sich neuerlich in den Ästhetizismus zu versenken, indem er sich an die Vergangenheit mit Anna erinnert. Doch der Zug zur Vergangenheit versagt; neuerlich und diesmal mit mehr Klarheit, erkennt er die Falschheit seiner Lebensweise.

In dem Werk *Was die Braut geträumt hat* (1896/1897) findet sich das Motiv lediglich durch die Worte der Braut zu dem dritten Kind, die wähnt sich durch die Begegnung an ihre eigenen „Kindertage“⁹¹²⁵ zu erinnern.

Ebenso zeigt sich auch in *Die Frau im Fenster* (1897) der wiederholte Bezug zur Vergangenheit. So fragt Dianora nach ihrer Kindheit,⁹¹²⁶ eine Frage, die ausgelöst wurde durch das Gespräch über den spanischen Geistlichen, was die Amme dazu führt, über Dianora zu sagen: „Stolz, gnädige Frau, ein stolzes Kind, nichts als stolz.“⁹¹²⁷ Dass das Motiv allerdings nicht nur in Verbindung gestellt ist mit dem ästhetizistischen Erleben, zeigt sich schließlich durch Messer Bracchio („Sein Gesicht ist so, wie es auf den alten Bildnissen von großen Herren und Söld/nerkapitänen nicht selten vorkommt“),⁹¹²⁸ den Hofmannsthal mit Stärke und Tatkraft verbindet. Im Gespräch mit ihrem Mann, resümiert Dianora auch ihr Leben, versucht sie doch ihr Leben zu retten, indem sie ihm ihr als trostlos empfundenenes Leben schildert, das in ihren Augen diese wenigen Augenblicke von Glück rechtfertigt, die sie mit Palla erlebt hat.⁹¹²⁹ So führt sie ihm auch vor Augen, dass ihre Ehe keine Liebesheirat gewesen ist, sondern von ihrer Familie arrangiert worden ist.⁹¹³⁰ Dianora bekennt zwar eine Reue ob der Verschuldungen am Leben, doch sie erinnert sich ausgerechnet an das Handeln ihres Mannes, als er in die Zügel ihres Pferdes gegriffen hat, und an den alten Mann, der sie an ihren Vater erinnert hatte.⁹¹³¹

In der Erzählung *Der goldene Apfel* (1897) zeigt sich nicht nur eine enge Anbindung an die Vergangenheit, sondern neben der ästhetizistischen Liebe und dem Narzissmus zählt dieses Motiv zu den Dominierenden. Darüber hinaus ist zu sagen, dass der Zug zur Vergangenheit im Ästhetizisten eine der stärksten

9119SW XXIX. S. 67. Z. 15.

9120SW XXIX. S. 67. Z. 23.

9121„Und diese beiden Gefühle, kindische Sehnsucht nach dem Unwiederbringlichen und Wunsch des Erwachsenen spielten sonderbar durcheinander“. In: SW XXIX. S. 67. Z. 34-36.

9122SW XXIX. S. 70. Z. 4.

9123SW XXIX. S. 74. Z. 15-16.

9124SW XXIX. S. 77. Z. 12-16.

9125SW III. S. 90. Z. 26.

9126SW III. S. 101. Z. 14.

9127SW III. S. 100. Z. 16.

9128SW III. S. 108. Z. 30-31.

9129SW III. S. 110. Z. 15-33.

9130SW III. S. 110-11. Z. 37 // 1-7.

9131SW III. S. 111. Z. 12-32.

Wesenseigenschaften ist, die das Verhalten und den Fortgang seines Lebens bestimmt. Hofmannsthal verweist scheinbar nur beiläufig darauf, doch beschreibt er wie der Kaufmann genau diese Stadt durchquert, in der er vor sieben Jahren nicht nur die Demütigungen erfahren hat, sondern in der er auch den goldenen Apfel erworben hatte. Hofmannsthal stellt damit nicht nur die negativen Erfahrungen an der Welt in einen engen Zusammenhang mit dem ästhetizistischen Begehren, sondern die Flucht ins Ästhetizistische resultiert auch hier aus der Flucht vor der als hart empfundenen Wirklichkeit.

Tatsächlich zeigt sich bereits zu Beginn der Erzählung ein verstärkter Bezug zur Vergangenheit. Bereits mit der Nennung der Stadt, die „mit Namen die Stadt der Kühlen Brunnen“⁹¹³² heißt, überkamen ihn „sogleich eine Menge Erinnerungen“.⁹¹³³ Nicht nur in Verbindung mit dem Brunnen, sondern auch durch das Farb-Motiv („gelbliche alte Stadt“),⁹¹³⁴ zeigt sich eine Bindung zwischen der seelischen Tiefe und der Affinität des Ästhetizisten zur Vergangenheit („Und hier überfielen ihn stückweise jene Erinnerungen an eine vergessene Zeit seines Lebens“);⁹¹³⁵ auch zeigt sich die Verbindung zwischen der Tiefe der Seele, mitunter durch spiegelnde Flächen, und der Vergangenheit. Anders als manch andere Ästhetizisten, steht der Kaufmann seinem Alter positiv gegenüber, scheinbar immer noch jung, aber gesetzter und vor allem reicher, erinnert er sich an seine Anfänge als Kaufmann, in denen er die Demütigungen erfahren hatte: „Der Teppichhändler griff mit der Hand in den Eimer, [...] und indem er seine rechte Hand, die einen schönen Ring trug, doppelt sah, denn der dunkle feuchte Spiegel warf ihr Bild zurück, mußte er sich plötzlich mit der äussersten Deutlichkeit dessen erinnern, wie seine Hand vor sieben Jahren ausgesehen hatte, nämlich magerer gleichsam ängstlicher und ohne jeden Schmuck.“⁹¹³⁶ Bei dem Teppichhändler ist der anfängliche Bezug zur Erinnerung nicht eine Bestätigung des Ästhetizismus, sondern birgt für ihn negative Erinnerungen.⁹¹³⁷ Der Ästhetizist erinnert sich an eine Zeit als „völlig junger und unerfahrener Kaufmann“,⁹¹³⁸ in der er „verschiedene Unannehmlichkeiten, ja Demüthigungen“⁹¹³⁹ erlitten hatte. Hofmannsthal verstärkt die Bedeutung dieser Erinnerungen noch, denn diese sind so tief in ihm verwurzelt, dass „deren Nachgeschmack ihm jetzt unerträglicher schien, als damals die Wirklichkeit“.⁹¹⁴⁰ Die Vergangenheit hat unbewusst, selbst in Momenten in denen er sich ungetrübt dem Ästhetizismus und dem ästhetizistischen Lieben hingegeben hatte, weitergewirkt. So führt Hofmannsthal den Kaufmann in der Erzählung zu dem Haus eines reichen Mannes, dessen Hausverwalter ihn damals gedemütigt hatte. Die Beschimpfungen dieses Mannes sind ihm noch so stark im Gedächtnis verhaftet, dass er zum einen zwar versucht, sich gegen diese zu behaupten – so bleibt er stehen „wie wenn er so leichter den Athem und die Kraft finden müsste, diese Erinnerung abzuwehren“ –,⁹¹⁴¹ zum anderen aber zeigt sich die Unmöglichkeit dieses Vorhabens, denn er sieht immer noch „seine eigene Gestalt in einer widerwärtigen geduckten Stellung“.⁹¹⁴² Hofmannsthal zeigt hier die Unfähigkeit des Ästhetizisten auf, seine Vergangenheit zu verarbeiten und sich auf die Gegenwart zu konzentrieren. Vielmehr belastet den Ästhetizisten die Vergangenheit so stark, dass die Gegenwart davon bedroht ist. Hofmannsthal schildert den Teppichhändler als gequältes Opfer („von den Erinnerungsbildern die sein Kopf unaufhörlich auswarf gequält wie von zudringlichen Mücken“),⁹¹⁴³ dem die Kraft fehlt, sein Leben selbst zu bestimmen. Der Bezug zur Vergangenheit und die Qual des Ästhetizisten werden von Hofmannsthal an dieser Stelle der Erzählung derartig potenziert, dass es unübersehbar ist, dass Hofmannsthal den Ästhetizismus an die Vergangenheit anbindet, und in dem Drang bzw. der Unfähigkeit des Menschen, die Vergangenheit zu bewältigen einen der Gründe sieht, die zum Ästhetizismus führen. Hofmannsthal verweist so auf die Last dieser Erinnerungen; der Kaufmann kann sie nicht als Teil seines Lebens ansehen, stattdessen verzweifelt er daran, dass er die Geschehnisse nicht ungeschehen machen

9132SW XXIX. S. 94. Z. 14-15.

9133SW XXIX. S. 94. Z. 15-16.

9134SW XXIX. S. 94. Z. 13-14.

9135SW XXIX. S. 94. Z. 21-23.

9136SW XXIX. S. 94. Z. 27-34.

9137 „Und dieser geringfügigen Sache drängten sich unzählige andere Erinnerungen nach und versetzten ihn in einen seltsam unruhigen und peinlichen Zustand.“ In: SW XXIX. S. 94. Z. 34-36.

9138SW XXIX. S. 95. Z. 1-2.

9139SW XXIX. S. 95. Z. 2-3.

9140SW XXIX. S. 95. Z. 3-4.

9141SW XXIX. S. 95. Z. 12-13.

9142SW XXIX. S. 95. Z. 14-15.

9143SW XXIX. S. 95. Z. 18-19.

kann („dass alle diese Dinge durch nichts auf der Welt wieder ungeschehen zu machen waren“).⁹¹⁴⁴ Bedeutsam in diesem Zusammenhang ist des weiteren, dass Hofmannsthal den Zug zur Vergangenheit als innerlichen Wesenszug des Ästhetizisten zeigt, der untrennbar mit ihm verbunden ist: „dass es gar nicht möglich sei, sie aus sich herauszuwürgen, sondern dass er mit dem Wissen dieser Dinge im Leib immerfort herumgehen müsse.“⁹¹⁴⁵

Mit dem Versuch des Kaufmanns jedoch, sich auf die Gegenwart zu besinnen,⁹¹⁴⁶ zeigt sich deutlich, dass auch er die Unzulänglichkeit des ästhetizistischen Lebenskonzeptes, das in sich auch den Zug zur Vergangenheit birgt, spürt. Der Versuch, sich an die Gegenwart, seine Familie und seinem jetzigen Reichtum zu binden misslingt. Dies zeigt Hofmannsthal schon dadurch, dass der Kaufmann sich seine Frau vor Augen führt, wie sie damals war: „er vermochte das Bild seiner Frau nicht so festzuhalten wie sie gegenwärtig war, sondern er musste sie so denken wie sie damals gewesen war, im ersten Jahr ihrer Ehe, schwebte sie jetzt um ihn herum“.⁹¹⁴⁷ Damit zeigt Hofmannsthal auch, in Bezug auf die Frau, dass der Ästhetizismus sich als Reaktion auf seine negativen Erlebnissen in der Wirklichkeit entwickelt hat, dass der Gewinn seiner Frau gleichsam ein Beleg für ihn war, dass er mehr ist, als dieser gedemütigte Mann. Hofmannsthal zeigt hier noch einmal auf, dass der Ästhetizismus, in diesem Fall die ästhetizistische Liebe, als Gegenkonzept zur Wirklichkeit verstanden wird und als Fluchtraum Verwendung findet. Die Erinnerung an die Demütigung wird vom Ästhetizisten durch den trunkenen Besitz der Frau überlagert („Von diesen Dingen hatte die Erinnerung ab jene erste Reise ihre eigenthümliche Färbung“).⁹¹⁴⁸ Diese in der Vergangenheit praktizierte Erhöhung seiner Frau und damit seiner Person, schließt sich in den Reden an, die er in Gedanken mit seiner Frau führt⁹¹⁴⁹ und in denen er die Wirklichkeit verfälscht.⁹¹⁵⁰ Neuerlich zeigt sich die Überlagerung der negativ empfundenen Vergangenheit mit der ästhetizistischen Vorstellung seiner Vergangenheit durch die Inschrift des Apfels, die die Sichtbarwerdung seines Ästhetizismus ist. Im Zusammenhang mit dieser Inschrift steht die Äußerung: „Diese 7 Jahre alten Erinnerungen strömten in unaufhörlichen Wellen auf den Kaufmann ein“.⁹¹⁵¹ Doch trotz dieser ästhetizistischen Überlagerung der erfahrenen Demütigungen, zeigt Hofmannsthal an dem Kaufmann auf, dass auch er ahnt, dass der übermäßige Zug zur Vergangenheit gleichsam eine Bedrohung für seine Existenz darstellt: „Es lag etwas Beängstigendes in solchem plötzlichen Hervorbrechen einer verlebten Zeit: mit aller Gewalt wollte er sich auf die Gegenwart besinnen, mit gewaltsam heraufgerufener Erinnerung focht er gegen jene unwillkürliche, der Boden seines Lebens schien ihm zu schwanken.“⁹¹⁵² Doch versucht der Kaufmann seiner Haltlosigkeit in seinem Leben entgegenzuwirken, indem er seine Gedanken auf seine Frau und damit neuerlich auf den Ästhetizismus lenkt, weshalb auch dieser Versuch scheitern muss.

Obwohl der Zug zur Vergangenheit, die Abkehr von der Wirklichkeit beim Kaufmann am stärksten vertreten ist, zeigt sich dies auch bei dem Kind und der Frau. Hofmannsthal deutet dies beim Kind zuerst dadurch an, dass sie sich vom Duft des Apfels betört zeigt, der an nichts auf der „Welt erinnerte“.⁹¹⁵³ Dadurch schafft Hofmannsthal gleichsam eine Verbindung zwischen Vater und Tochter, hatte die Beschreibung des Kaufmannes doch mit einem Verweis auf den Duft geschlossen: „es schien ihm als müsse er eine Beziehung zwischen dem Duft des Apfels und dem Wesen seiner Frau finden, aber alles was er dachte kam ihm vor wie schon einmal gedacht oder schon einmal geträumt“.⁹¹⁵⁴ Bei dem Kind zeigt sich dagegen auch ein Unterschied zum Vater; hatte Hofmannsthal bei ihm immer den Zug zur Vergangenheit hergestellt, zeigt sich beim Kind das Leben in einer fantastisch gestalteten Wirklichkeit.

Ähnlich eingeschränkt wie beim Kind, zeigt sich das Verhältnis der Mutter zum Leben; diese wiederum flüchtet sich nicht in eine gegenwärtige oder zukünftige Traumwelt, sondern in die Vergangenheit.⁹¹⁵⁵ Die

9144SW XXIX. S. 95. Z. 21-22.

9145SW XXIX. S. 95. Z. 24-26.

9146„Er suchte sein Denken mit aller Kraft auf etwas Gegenwärtiges zu werfen“. In: SW XXIX. S. 95. Z. 26-27.

9147SW XXIX. S. 95. Z. 33-37.

9148SW XXIX. S. 96. Z. 3-4.

9149SW XXIX. S. 96. Z. 20-22.

9150SW XXIX. S. 96. Z. 23-31.

9151SW XXIX. S. 97. Z. 33-34.

9152SW XXIX. S. 97-98. Z. 39//4.

9153SW XXIX. S. 99. Z. 7.

9154SW XXIX. S. 98. Z. 11-14.

9155„[...] die mehr als sieben Jahre ihrer Ehe waren darin wie ausgelöscht, mit traumhafter Deutlichkeit kam das Bewusstsein ihres

Sehnsucht zur Vergangenheit hängt damit zusammen, dass diese noch, anders als ihre Gegenwart, voller Möglichkeiten für sie war, während sie mit der Gegenwart die Haltlosigkeit verbindet.⁹¹⁵⁶ Kontrastierend zum übermäßigen Bezug zur Vergangenheit der ästhetizistischen Protagonisten, deutet sich mit der Beschreibung der alten Frau – kurz bevor Hofmannsthal die Erzählung abbrach – eine andere Sicht auf die Vergangenheit an, nämlich eine Einbindung der Vergangenheit ins Leben und eine Bewältigung der Krisen (SW XXIX. S. 106. Z. 9-15).⁹¹⁵⁷

Dominant zeigt sich das Motiv auch in dem lyrischen Drama *Der weisse Fächer* (1897). Sowohl Fortunio als auch Miranda sind eng an die Vergangenheit gebunden und schließen sich einem zukünftigen Leben, durch den Tod ihrer Ehepartner, aus. Bei Fortunio findet diese Hinwendung zur Vergangenheit aus seinem Narzissmus heraus statt, verbindet er mit der Ehefrau das Geheimnisvolle schlechthin und mit der eigenen Knabenzeit, an die er sich erinnert, einen größeren „Reiz“,⁹¹⁵⁸ als dass er ihn in der Welt finden würde. Fortunio fühlt sich zudem auch an die Vergangenheit gebunden, weil kein Kind aus der Beziehung mit ihr entstanden ist: „So – ist Erinnerung alles, was mir blieb.“⁹¹⁵⁹

Der Bezug zur Vergangenheit jedoch muss nicht zwangsläufig in ein maßloses Versenken ausarten, sondern kann auch maßvoll begangen werden, wie sich an der Großmutter zeigt.⁹¹⁶⁰ So erinnert sie sich nicht nur des überwundenen Leides, sondern auch ihrer Jugend, in der sie mit Neid anderen Menschen begegnet war.⁹¹⁶¹ Fortunio jedoch verharrt in seinem Bezug zur Vergangenheit⁹¹⁶² und kehrt zu dem Grab seiner Frau zurück.⁹¹⁶³

An Miranda zeigt sich der Bezug zur Vergangenheit zum einen dadurch, dass sie sich selbst, durch ihren begrenzten Bezug zu den Menschen und ihrem verschlossenen Haus, dem Tod näher stellt als dem Leben, und dadurch, dass ihr toter Mann selbst Teil ihrer Träume ist. Durch das Zusammentreffen Beider zeigt Fortunio ein mangelhaftes Sich-Erinnern, denn er kann sich nur sehr ungenau an den Brief erinnern, den Miranda ihm nach dem Tod seiner Frau geschrieben hatte: „Ich weiß nicht, was für Worte du gebrauchtest, aber er hatte etwas Sanftes, Freundliches und zugleich etwas so Fernes.“⁹¹⁶⁴ Auch Miranda zeigt, dass ihr Bezug zur Vergangenheit primär auf dem toten Lebenspartner fußt, kann auch sie sich kaum an Fortunio erinnern.⁹¹⁶⁵ Miranda gemahnt Fortunio aber auch an ihre gemeinsame Kindheit, an die Zeit als beide noch nicht verheiratet waren,⁹¹⁶⁶ und äußert eine Distanz zu ihrer gemeinsamen Vergangenheit und dem vergangenen Verhältnis⁹¹⁶⁷ zueinander: „Verzeih, es war sehr ungeschickt von mir und überflüssig. Du kannst versichert sein, daß ich in allen diesen Jahre an diese Dinge nicht gedacht habe.“⁹¹⁶⁸ Fortunio kommt aber neuerlich auf die Vergangenheit zu sprechen, wenn er ihre Wesensveränderung besieht; war

Mädchenwesens zurück, der Seele und des Leibes, und in irgend ein Schicksal verstrickt, das nicht ihr wirkliches geworden war, tauscht sie mit unbestimmten Freunden und Feinden, mit schattenhaften Umgebungen Reden, in die sich alles ergoss, was unausgesprochen und unnütz in ihr lag, ein solcher unerschöpflicher Schwall von Möglichkeiten, [...] dass es das wirkliche mit sich fortriss“. In: SW XXIX. S. 103-104. Z. 34-3.

9156 „Mehr als je erschien ihr alles/ was wirklich war, so unsäglich unsicher, so völlig das Werk des blinden Zufalls. Ihre ganze innere Welt war ihr verstört; sie konnte nicht/ fassen, worauf sich das Wort Gerechtigkeit bezog.“ In: SW XXIX. S. 104. Z. 8-11.

9157 Ebenso zeigt sich ein Verweis auf die Bedeutung der Vergangenheit für diese Erzählung in den Notizen. Unter dem Datum Varese 31. August. 1897 vermerkt Hofmannsthal: „in dem Alleinbleiben nach dem Nachtmahl kommt er sich völlig bestohlen um alles vor, auch um die Erinnerung an die Vergangenheit.“ In: SW XXIX. S. 93. Z. 18-19. Die Vergangenheit ist für das Leben des Menschen von Bedeutung, ebenso allerdings wie die Gegenwart und die Zukunft. Hofmannsthal verdeutlicht durch den Mord an der Frau, dass die Vergangenheit ebenso wie die Gegenwart nicht ausgelöscht werden kann; zwar versucht sich der Kaufmann von seiner Schuld zu lösen, doch gelingt ihm dies nicht.

9158 SW III. S. 156. Z. 3.

9159 SW III. S. 156. Z. 32.

9160 SW III. S. 157. Z. 4-8, SW III. S. 159. Z. 5-11.

9161 SW III. S. 157. Z. 20-23.

9162 SW III. S. 160. Z. 27.

9163 SW III. S. 161. Z. 8-13.

9164 SW III. S. 163. Z. 30-32.

9165 „Ich erinnere mich kaum deiner, wie du beim Leichenbegräbnis meines Mannes in meinem Hause warst. Es waren so viele Verwandte da.“ In: SW III. S. 163-164. Z. 341.

9166 SW III. S. 164. Z. 18.

9167 SW III. S. 164. Z. 34.

9168 SW III. S. 165. Z. 3-5.

sie doch gegen ihren Vater nie so distanziert gewesen,⁹¹⁶⁹ und hatte sie immer eine Sehnsucht zu den Menschen gehabt. Während er sich der Zukunft verschließt, verweist er auf die Verschuldung gegen das Leben, wenn sie sich ihrem Dasein verschließt, und spricht ihr des weiteren von der Zukunft mit einem neuen Mann und einem Glück.⁹¹⁷⁰ Jedoch die Wirkung registrierend, die Miranda auf ihn hat, bezieht er sich neuerlich auf ihre Vergangenheit: „Wie sehr geheimnisvoll, daß aus jenem verwöhnten eigensinnigen Kind diese Frau geworden ist.“⁹¹⁷¹ Mit dem Erkennen, dass der Tau auf seinem Grab niemals trocknen wird, ist Miranda schließlich dazu bereit sich dem Leben und damit einer Zukunft zu öffnen, während dies bei Fortunio immer noch nicht der Fall ist. Dazu muss sich Miranda aber der Haltlosigkeit erwehren, die sie ohne den ästhetizistischen Zug zur Vergangenheit nicht gehabt hatte.⁹¹⁷²

In *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) thematisiert Hofmannsthal das Motiv erstmalig durch die Kleidung der aufgetretenen Figuren, die sich zugehörig zum „vorigen Jahrhundert[...]“⁹¹⁷³ zeigen. Ein Bezug zum Motiv erfolgt auch durch den Greis, der nun als Gärtner lebt, sich aber seiner Vergangenheit erinnert, in der er die Königswürde innehatte.⁹¹⁷⁴ Obwohl der Greis nun in seinem Leben als Gärtner ein erdverbundenes Dasein führt und dafür gerne die Macht eingetauscht hat, sieht er sich doch nicht getrennt von seinem früheren Leben, sondern sieht es als Teil seiner Existenz an.⁹¹⁷⁵ Hofmannsthal schildert des weiteren auch einen Zug zur Vergangenheit durch die Figur des Goldschmiedes, der von der Brücke herabsieht, und sinniert: „Dies hängt mir noch von Kindesträumen an: / ich muss von Brücken in die Tiefe spähen, / und wo die Fische gleiten über’n Grund, / mein’ ich Geschmeide hingestreut zu sehen.“⁹¹⁷⁶ In der Kindheit schon hatte der Fremde geglaubt auf dem Grund des Wassers Geschmeide zu finden, sich damals aber als zu schwach gesehen, diese auch bergen zu können; heute jedoch, wo er sie heben könnte, handelt er nicht.⁹¹⁷⁷

In Bezug zu einigen Figuren in dem Drama *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) zeigt sich die Verbindung mit der Vergangenheit, so mitunter durch den Kaufmann, der sich seiner toten Mutter erinnert. So hat der Kaufmann dem Diener befohlen, Sobeide aus der Kammer der Mutter den Spiegel bringen zu lassen, und verweist zudem auf den Mangel an Weiblich-Schönem in seinem Haus durch den frühen Tod der Mutter. Doch an was ihm noch etwas von dem „Leben meiner Mutter“⁹¹⁷⁸ hing, dies lies er Sobeide bringen.⁹¹⁷⁹ Der Kaufmann zeigt damit nicht nur seine Verbindung zu seiner Mutter, sondern er bezeugt auch eine Affinität zum Schönen, wenn er die zugegebenermaßen bisher verschlossenen Dinge der Mutter Sobeide zuführen lässt. Obwohl er seine Mutter im Spiegel zu sehen erhofft, begegnet er nur dem eigenen gealterten Gesicht, was sich ihn im Folgenden auch an die bereits verstorbenen Freunde erinnern lässt.⁹¹⁸⁰ Damit zeigt sich an dieser Passage auch, dass wenn der Kaufmann zu den Sternen blickt, dies durchaus in Verbindung mit der Vergangenheit und der Sehnsucht nach Jugend steht. Sein Zug zur Vergangenheit zeigt sich auch durch die Begründung des Kaufmannes warum er Sobeide geheiratet hat, nämlich weil auf ihren Lippen ein Lächeln gelegen hatte, das „trauriger / als meiner Mutter Lächeln“⁹¹⁸¹ gewesen ist. Auch Sobeide bezieht sich auf die Vergangenheit, wenn sie ihre Eltern daran erinnert, wie sie schon als Kind getanzt hatte, und sich mit diesem Tanz traumhafte Paläste erschaffen hatte.⁹¹⁸² Im Gespräch mit dem Kaufmann, berichtet sie diesem warum sie mitunter überhaupt seine Frau wurde, nämlich weil ihr

9169SW III. S. 167. Z. 8-9.

9170SW III. S. 169. Z. 26-32.

9171SW III. S. 170. Z. 11-12.

9172SW III. S. 173-174. Z. 27-37//1-11.

9173SW III. S. 133. Z. 11.

9174SW III. S. 136. Z. 14-17.

9175SW III. S. 136. Z. 33-36.

9176SW III. S. 139. Z. 33-36.

9177SW III. S. 140. Z. 3-6.

9178SW V. S. 15. Z. 15.

9179SW V. S. 15. Z. 16-21.

9180SW V. S. 16. Z. 14-19.

9181SW V. S. 16. Z. 30-31.

9182SW V. S. 14. Z. 15-23.

Elternhaus für die „beladen mit Erinnerung“⁹¹⁸³ ist und sie sich von dieser Last befreien wollte, und damit hin zu einer freieren und unbelasteten Gegenwart. Zudem deutet sie auch eine gemeinsame Zukunft an, ihm eine gute Ehefrau sein zu wollen, „und alle Sehnsucht ohne Schmerz vertheilt / an Gegenwart und an Vergangenheit“,⁹¹⁸⁴ doch gleichsam auch „die Zukunft: leer, doch alles voller Licht“.⁹¹⁸⁵ So zeigt Sobeide sich halbherzig zu ihrer Zukunft gestellt, gibt sie doch vor, nur beinahe glücklich zu werden. Zudem überträgt sie die Verantwortung für ihr Leben auf den Kaufmann, wenn sie ihm sagt: „Du musst mir helfen, das darf nicht geschehn, / dass Du mit einem falschen Wort dies Leben / zu stark an mein vergang'nes knüpfst: sie müssen / geschieden sein durch eine gläserne, / luftlose Mauer wie in einem Traum.“⁹¹⁸⁶ Im Hause Schalnassars jedoch straft sie die Gegenwart ab, konfrontiert sie diese doch mit dem illusorischen Charakter ihrer Vorstellung von Ganem. Die Kostbarkeiten im Hause Schalnassars brechen erstmalig ihren Glauben in Ganem auf. Doch sie versucht gleichsam, sich auch wieder auf die gemeinsame Vergangenheit zu besinnen, weshalb sie aufruft: „Steht auf, Erinnerungen! / jetzt oder nie bedarf ich Eurer!“⁹¹⁸⁷ Gleichsam aber, dies zeigt sich hier, gelingt es Sobeide nur schwerlich, die schöne Vergangenheit aufrecht zu halten: „Erinnerung, ich hab' mein Leben / heut hinter mich geworfen, und ich steh' / auf einer Kugel, die ins Ungewisse rollt!“⁹¹⁸⁸ Sobeide rettet sich in die Vorstellung, dass Ganem kommen werde und in der Gegenwart, durch seine an die gerichteten Worte, das vermeintlich Trügerische aufbrechen werden. Im Sterben schließlich bereut Sobeide es wirklich, dass sie keine Zukunft zusammen mit dem Kaufmann haben wird. Dies speist sich aber auch aus dem Verständnis heraus, dass sie ihm, gebrochen durch die Liebe zu Ganem, nur schwerlich eine gute Frau und noch unwahrscheinlicher eine gute Mutter geworden wäre.

In *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) zeigt sich, dass der Baron bereits im Gespräch mit Venier auf seine ästhetizistische und genussüchtige Vergangenheit verweist.⁹¹⁸⁹ So fragt der Baron im Gespräch mit Venier unvermittelt nach der „schönen Frau des Prokurators / Manin“,⁹¹⁹⁰ nur um erfahren zu müssen, dass diese gestorben ist. Weil dieser Bezug zur Vergangenheit unerfreulich ist, erinnert er sich an die Geschichte um die fantastische Entstehung Venedigs, die ein alter Mann auf einer Treppe immer erzählt hat. Die ästhetizistische Bezauberung der Stadt Venedigs, die er durch die Erinnerung an diese Geschichte beschwört, führt ihn in die Gegenwart zurück und sodann zu der Bezauberung der Musik, die er in Venedig erfahren habe. Unvermittelt jedoch kehrt der Ästhetizist gleichsam wieder zurück zur Vergangenheit und damit zu der ästhetizistischen Entstehung der Stadt.⁹¹⁹¹ Nicht beredet sei er nur, wie Venier ihm sagt, sondern er erinnert sich vielmehr seiner vergangenen Liebesabenteuer.⁹¹⁹² Dies führt dazu, dass der Baron vor einem vollkommen Fremden sein Liebeserleben mit Vittoria schildert; zwar erwähnt er nicht ihren Namen, doch zeigt sich der deutliche Bezug zur Intimität, der unangebracht erscheint. Auch gegen die Jugend Veniers stellt der Baron die Erinnerung („Rückkehren / und nicht vergessen sein“),⁹¹⁹³ um sich nicht als unter ihn gestellt zu empfinden. Zwar eröffnet der Baron Venier, dass er in seinem Haus Feste geben werde, doch bindet er in diese ästhetizistische Inszenierung seiner zukünftigen Feste eine antike Note, und damit die Vergangenheit ein.⁹¹⁹⁴ Indirekt zeigt sich der Bezug des Barons zur Vergangenheit auch durch sein Begehren für die Marfisa. So kann er nur ein Kleid nach ihren Maßen fassen lassen durch die Erfahrung, die er mit früheren Geliebten gemacht hat. Dabei birgt die Vergangenheit für den Baron jedoch auch eine immense Gefahr, ist Venedig doch Teil seiner Vergangenheit, in der er aus dem Gefängnis floh, wodurch seine Rückkehr gleichsam sein leichtsinniges Wesen zeigt. Mit dem Abbate trifft er zudem auf einen Menschen, der ihn von früher her kennt („Wie sehn uns nicht das erste Mal! Allein / mich dünkt, Ihr habt

9183SW V. S. 18. Z. 32.

9184SW V. S. 24. Z. 7-8.

9185SW V. S. 24. Z. 11.

9186SW V. S. 24. Z. 14-18.

9187SW V. S. 47. Z. 19-20.

9188SW V. S. 47. Z. 26-28.

9189SW V. S. 98. Z. 26.

9190SW V. S. 99. Z. 22-23.

9191SW V. S. 101. Z. 6-11.

9192SW V. S. 101. Z. 19-20.

9193SW V. S. 105. Z. 29-30.

9194SW V. S. 106. Z. 15-22.

Euch wunderbar verändert!“).⁹¹⁹⁵ Mit der Redegonda und Vittoria, die Teil seiner Vergangenheit sind, sieht sich der Baron vermeintlichen Genüssen aus beiden Bereichen geöffnet: „So steigt von links und rechts aus dieser Nacht / hier Gegenwart und hier Vergangenheit / empor, jedwede eine schöne Nymphe.“⁹¹⁹⁶

Müßig ist es anzumerken, dass auch Vittoria Teil seiner Vergangenheit ist, und das Produkt ihrer gemeinsamen Vergangenheit Cesarino nun auch Teil ihrer Gegenwart und Zukunft. Damit erweist sich nicht nur für den Baron die Vergangenheit als gefahrvoll, sondern auch für Vittoria und auch für Venier, wird er doch durch Weidenstamms Auftauchen an die Vergangenheit gemahnt, die er nicht miterlebt hat und so nur erahnen kann. Deutlich wird dies nicht nur durch die Schilderung des Barons seine Geliebte aus der Vergangenheit betreffend, sondern Venier ahnt auch die Wahrheit durch eine goldene Dose, auf der das jugendliche Abbild des Barons zu sehen ist. Der Baron zeigt dabei gleichsam ein fehlerhaftes Verhältnis zu seinen Wurzeln, denn über das eigene Abbild auf der Dose heißt es: „Er ist mein Vater, denn ein jedes Heut / ist seines Gestern Sohn.“⁹¹⁹⁷ Weidenstamm bedeutet für Vittoria aber nicht nur eine Gefahr, sondern auch eine gewisse Erleichterung, löst sich doch durch die erste Begegnung zwischen Vittoria und Weidenstamm bei ihr eine Starre, denn vor ihm kann sie sich zu der Vergangenheit bekennen: „Es ist zu Vieles von zu vielen Jahren: / eins wirft sich auf das andre; laß mich weinen.“⁹¹⁹⁸ Deutlich zeigt Hofmannsthal die Differenz im Wesen dieser beiden Menschen auf: während für Vittoria der Baron Teil der Vergangenheit ist, zeigt sich an Weidenstamm, dass er wähnt, die Vergangenheit neuerlich gewonnen zu haben. Vittoria zeigt sich jedoch auf die Gegenwart fokussiert, obwohl sie ihren Gesang als das Produkt ihrer Liebe versteht.⁹¹⁹⁹

Weidenstamm sieht Vittoria verändert vor sich stehen, als er sie in der Oper wahrgenommen hatte. Doch zeigt sich sein Fehlen auch, wenn er sich auf die gemeinsame Zeit besinnt, ersehnt Weidenstamm doch die Anknüpfung an das Gestern: „Gehör´ mir wieder! Denk´ an das, was war!“⁹²⁰⁰ Vittoria jedoch verbindet mit ihrer Erinnerung an die Vergangenheit das Fehlen, weshalb sie sich ihm auch verwehrt.⁹²⁰¹ So erinnert sie sich auch ihrer Zeit in Neapel, wie sie sich wie „Gespenster“⁹²⁰² in den Armen gelegen hatten. Weidenstamm zeigt sich dabei, in Bezug auf die Vergangenheit, als wenig verbindlich, verwechselt er doch die Erlebnisse Vittorias mit einer anderen Frau.⁹²⁰³ Vittoria wiederum stellt seine Verwechslung richtig, zeigt damit gleichsam auf, dass ihre Treulosigkeit, an die er sich zu erinnern wähnt, nicht sie, sondern ihn auszeichnet,⁹²⁰⁴ und klagt ihn gleichsam an:

„Er hat´s verwechselt! hat´s vergessen können,
wie man den Inhalt einer schlechten Posse
vergißt, [...]
Und wenn er das vergessen konnte, was
vergaß er nicht?“⁹²⁰⁵

Vittoria erkennt in der mangelhaften Erinnerung des Barons zudem die Bedeutungslosigkeit, die er dem Erleben mit ihr zuspricht. Sie aber, bedingt auch durch den gemeinsamen Sohn, habe Seiner gedacht.⁹²⁰⁶ Doch Vittoria zeigt sich auch interessiert an seiner Vergangenheit, was ihn dazu führt, von der Flucht aus den Bleikammern zu berichten. Obwohl Weidenstamm die Gefahr seiner Rückkehr betont, schildert Hofmannsthal ihn gleichsam als leichtfertig, fragt er doch: „Wer erkennt mich?“⁹²⁰⁷ Vittorias Ansicht, dass er

9195SW V. S. 118. Z. 12-13.

9196SW V. S. 124. Z. 14-17.

Auch in den Notizen zeigt sich Weidenstamms Absage an die Vergangenheit: „Erinnerung ist ein Ding mit blinden Augen / wie jenes alte Haus zu San Damiano. / Nichts von Erinnerung!“ In: SW V. S. 475. Z. 34-36.

Siehe (Notizen): SW V. S. 476. Z. 2-4.

9197SW V. S. 127. Z. 28-29.

9198SW V. S. 129. Z. 24-25.

9199SW V. S. 131. Z. 13-16.

9200SW V. S. 133. Z. 12.

9201SW V. S. 133. Z. 14-18.

9202SW V. S. 133. Z. 28.

9203SW V. S. 134. Z. 1-4.

9204SW V. S. 134. Z. 25-35.

9205SW V. S. 135. Z. 4-10.

9206SW V. S. 135. Z. 12-16.

9207SW V. S. 136. Z. 3.

Teil ihrer Vergangenheit ist, die Liebe zwischen ihnen aus der Vergangenheit nicht in die Gegenwart getragen werden darf, äußert Vittoria jedoch mit den Worten: „Ich, wieder? nimmermehr! Dies war einmal / und durfte einmal sein.“⁹²⁰⁸

Wie bedrohlich seine Rückkehr nach Venedig und damit sein Anschluss an seine Vergangenheit ist, zeigt sich dem Baron aber erst wirklich, wenn er wähnt, dass maskierte Männer sein Haus stürmen. Unmittelbar sieht sich der Baron mit dem Tod bedroht, was ihn dazu führt, nach einem Fläschchen mit Gift zu greifen; der Selbstmord erscheint dem Ästhetizisten damit erträglicher, als neuerlich ins Gefängnis gebracht zu werden oder von fremder Hand ermordet zu werden. Warum sich der Ästhetizist hier zum Gift wendet, lässt sich durch die Worte des Barons erklären, glaubt er doch nicht, auf Grund seines Alters, neuerlich aus den Bleikammern zu entkommen. Was er in Bezug auf Vittoria nicht einsehen wollte, die Unmöglichkeit der Rückkehr zur Vergangenheit, erkennt er nun an: „Ich merk', das Leben will dasselbe Stück / nicht wiederholen Was die Seele / genossen und ertragen hat einmal, / brennt sich beim Widerkehren in sie ein / mit glühenden Stempeln: Ekel, Scham und Qual.“⁹²⁰⁹ Dies lässt hinterfragen, warum er mit Vittoria die Vergangenheit wiederauferstehen lassen wollte, und klärt sich schließlich dadurch, dass der Ästhetizist das Alter ausklammern kann wenn es um den Genuss geht, dass er aber schmerzlich daran gemahnt wird, wenn er mit Problemen konfrontiert wird. Dass es sich bei der Gefahr lediglich um die Zustellung eines Briefes handelt, der ihm jedoch die Verfolgung prophezeit, lässt ihn neuerlich an Vittoria denken, aber nun bekennen: „doch ich merk', man soll kein Ding / zweimal erleben wollen.“⁹²¹⁰ Statt an das Alter und damit an das Lieben zu Vittoria, will er sich lieber an den neuen Genuss, der von ihm mit Redegonda verknüpft ist, binden, was ihn ausrufen lässt: „Wir wollen auf dies Heut' ein bessres Morgen setzten!“⁹²¹¹

Im zweiten Aufzug wird Vittoria durch Veniers Nachfragen neuerlich auf ihre Vergangenheit gebracht. Weil sie ihre Ehe vor dem Einbruch bewahren will, sieht sie sich gezwungen, die Wahrheit zu verschleiern und so, ob ihrer Vergangenheit zu lügen. Dabei verweist Vittoria mitunter darauf, dass es gerade das Geheimnisvolle war, welches sie auch schon in der Vergangenheit für ihn verkörperte, was ihn besonders an ihr angezogen habe.⁹²¹²

Mit Cesarino sieht sich der Baron nicht nur seinem Sohn gegenüber, sondern er sieht in ihm sein jüngeres Ich gleichsam auferstanden, wo er selbst im Innern doch weiß, dass die Jugend nie mehr wiedergewonnen werden kann („Ich küsse meine Jugend / wehmütig auf die Stirn, wenn ich ihn küsse!“⁹²¹³ An dem Baron zeigt sich neuerlich, dass er nun einer erneuten Annäherung zu Vittoria entgehen will, und damit gleichsam der Vergangenheit auszuweichen gedenkt. Zwar empfindet er Bedauern, dass er sie einstmals verlassen hat, um jeder neuen Empfindung nachzujagen, doch weiß er auch, dass diese Vergangenheit nicht mehr zurückkehren wird. Vittoria aber, durch die Anwesenheit Cesarinos, kann sich ihrem früheren Lieben nicht gänzlich entziehen: „Wie du sie verstehst, // die Kunst, die ich im Leben nie erlernt', / die Kunst, zu enden! Wer das kann, kann alles. / Ich fing was an, da war ich sechzehn Jahr, / und heut hat's kein Ende.“⁹²¹⁴ Dies führt Vittoria auch dazu, sich auf „gestern Nacht“⁹²¹⁵ zu besinnen, die er als „Erinn' rung“⁹²¹⁶ mit sich nehmen möge; gestern habe sie zudem, wie sie ihm nun bekennt, noch einmal den Zauber seiner Person auf sich gespürt. Nun bekennt sie ihre Erleichterung, dass er dies nicht gespürt habe, da sie nun wieder in sich selbst ruhe.⁹²¹⁷

In der ersten Bühnenfassung ist es der Baron, der Venier von der Jugend Cesarinos spricht, die für ihn den Zauber „ganz entschwindnen Zeiten“⁹²¹⁸ hat. Im Gespräch mit Cesarino zeigt sich, wie sehr sich der Baron

9208SW V. S. 136. Z. 20-21.

Es ist dieses „nimmermehr“ (SW V. S. 136. Z. 20), welches an Edgar Allan Poes *The Raven* erinnert. Dort kann es zu keinem neuerlichen Zusammentreffen zwischen der Geliebten und dem Mann aufgrund des Todes kommen.

9209SW V. S. 140. Z. 17-21.

9210SW V. S. 141. Z. 18-19.

9211SW V. S. 141. Z. 34.

9212In den Notizen zeigt sich das Motiv durch Vittorias Abwendung von ihrem Lieben zu dem Baron: „Ich bin wie jene Göttin / die von den Kernen der Granatfrucht aß / und halb dem Schattenreich verfallen war“. In: SW V. S. 466. Z. 16-18.

9213SW V. S. 160. Z. 29-30.

9214SW V. S. 174-175. Z. 35//1-4.

9215SW V. S. 175. Z. 11.

9216SW V. S. 175. Z. 12.

9217SW V. S. 175. Z. 11-22.

9218SW V. S. 206. Z. 33.

zu seiner Vergangenheit zurücksehnt, was bedingt dadurch ist, dass er wieder jung sein will und dennoch weiß, dass er es nie wieder sein wird. Dem gegenüber steht wiederum sein Sohn, der ihn heißt: „Schmäh die Erinnerung nicht. Erinnerung ist's / Die Götter aus uns macht. / Ich fühl's, so jung ich bin.“⁹²¹⁹ Auch hier sucht der Baron, Vittoria wieder zur Vergangenheit zu verführen. Doch auch hier schlägt sie dies aus.

In dem lyrischen Drama *Der Kaiser und die Hexe* (1897) versucht der ästhetizistische Protagonist, sich auf die Zukunft zu konzentrieren, kämpft aber in der Gegenwart noch immer gegen die Verlockungen der Hexe, der er in der Vergangenheit erlegen war, zu verfallen. Dem vermeintlichen Fokus des Kaisers allein auf die Gegenwart („Heute, heute ist ein Ende!“)⁹²²⁰ und damit auf seine Zukunft, stellt die Hexe das vergangene Liebeserleben gegenüber, auf das er sich doch besinnen möge.⁹²²¹ So versucht der Kaiser zwar mit dem Ruf nach Menschen, sich vor der Hexe zu schützen, doch wird er, schwach wie er ist, gleichauf wieder zu ihr gezogen, bedingt durch die Erinnerung an ihr gemeinsames Erleben, dem er sich aber neuerlich zu entziehen versucht.⁹²²² Aber die Vergangenheit lässt sich, eben als Teil des Lebens, nicht ausklammern. Dies macht Hofmannsthal nicht nur durch die Erinnerung deutlich, wie er als Kind die Ämter seines Landes bestimmt hatte, sondern vor allem auch durch die Konfrontation mit dem alten Kaiser. Ihn erblickend, fühlt er sich mit Macht an seine Kindertage erinnert. Doch fühlt er dadurch auch eine Beklemmung in sich.⁹²²³ Nach der Konfrontation mit dem alten Kaiser, sucht er neuerlich, mit seinen Taten die Zeit verstreichen zu lassen. Hofmannsthal lässt ihn sich hier auf seine Macht als Kaiser besinnen, sich aus dem Nichts „Schicksal[e]“⁹²²⁴ zu erfinden. Doch neuerlich zeigt sich die Unmöglichkeit, die Vergangenheit auszublenden („Grauenhaftes, das vergangen, / Gibt der Gegenwart ein eignes / Beben, eine fremde Schönheit“).⁹²²⁵ Neuerlich versucht die Hexe ihn an sich und damit an die gemeinsamen Erlebnisse zu erinnern, mit denen sie ihn an sich zu binden sucht. So erinnert sie ihn an das gemeinsame Glück und bestätigt seinen Narzissmus, indem sie ihn als den Ahnherren Cäsars bezeichnet. Während die Hexe darauf verweist, dass sie sieben Jahre verbinden,⁹²²⁶ stellt der Kaiser dieser Vergangenheit die „[s]ieben Tage“⁹²²⁷ gegenüber, mit denen er die Verlockung durchbrechen will, wodurch auch er nun einen Zug zur Vergangenheit zulässt.

In *Die Verwandten* (1898) erfolgt der erste Bezug zur Vergangenheit durch die drei Protagonisten Georg, Anna und Therese, die glaubten, die Vergangenheit wiedergewinnen zu können (SW XXIX. S. 108. Z. 35-37). Besonders an Georg zeigt sich die Nähe seines Wesens zur Vergangenheit. So besieht er in seinem gemieteten Zimmer seine Bilder und Fotografien, die ihn im Alter von 10 Jahren mit seiner Mutter zeigen.⁹²²⁸ Der Zug zur Vergangenheit steht auch hier in Verbindung mit Therese, stellt Georg sich doch vor, dass Therese eben jetzt so alt ist wie seine Mutter auf der Fotografie.⁹²²⁹ Hofmannsthal knüpft die Vergangenheit neuerlich ein, wenn er Georg seine Notizen zu den beiden Frauen besehen lässt, die er am Anfang ihrer Beziehung niedergeschrieben hatte („dass ein Theil dieser Dinge vergangen war, schien ihm die Gegenwart noch reizender zu machen“).⁹²³⁰ Auch in Verbindung mit Felix zeigt sich ein Zug zur Vergangenheit durch die Frau, in diesem Fall dem Mädchen Romana. Erst mit dem Blick auf die Narbe an seiner Hand wird deutlich, dass das Geschehen zwischen Romana und Felix, das Hofmannsthal schildert, die Vergangenheit ist. An dieser hält Felix auch fest, wenn er durch das Fenster des Schulzimmers sieht, sehnt er sich danach, das Kind Romana zu sehen, „aber nicht in seiner wirklichen Gestalt nicht fast so alt wie sie

9219SW V. S. 212. Z. 25-27.

9220SW III. S. 180. Z. 31.

9221SW III. S. 180. Z. 22-26.

9222SW III. S. 183. Z. 24-29.

9223SW III. S. 198. Z. 29-35.

9224SW III. S. 204. Z. 7.

9225SW III. S. 204. Z. 17-19.

9226SW III. S. 206. Z. 8, SW III. S. 206. Z. 30-36.

9227SW III. S. 206. Z. 10.

9228SW XXIX. S. 113. Z. 19-22.

9229SW XXIX. S. 113. Z. 22-23.

9230SW XXIX. S. 116. Z. 7-9.

Ebenso zeigt sich eine Einbindung der Vergangenheit in den Notizen Hofmannsthals, so in Bezug auf die Liebe und die beiden Frauen: „wollüstiges Wiederherziehen der Vergangenheit“. In: SW XXIX. S. 328. Z. 2-3.

selber war sondern als ein viel kleineres Kind“.⁹²³¹

Mehrfach findet sich in der *Reitergeschichte* (1898) auch das Motiv eingebunden, wobei sich auch hier zeigt, dass die Vergangenheit mitunter zu Lerchs frühem Tod führt. So wird er von dem Anblick einer Frau von seiner Schwadron gelöst. Als er diese vor sich sieht, erinnert er sich an die Vergangenheit, wobei dies kein sexuelles Erleben mit der Frau impliziert. „Indem aber dem Wachtmeister der Name der Frau einfiel und gleichzeitig eine Menge anderes: daß es die Witwe oder geschiedene Frau eines kroatischen Rechnungsunteroffiziers war, daß er mit ihr vor neun oder zehn Jahren in Wien in Gesellschaft eines anderen, ihres damaligen eigentlichen Liebhabers, einige Abende und halbe Nächte verbracht hatte, suchte er nun mit den Augen unter ihrer jetzigen Fülle die damalige üppig-magere Gestalt wieder hervorzuziehen.“⁹²³² Getrieben von dem Verlangen, sich in der Zukunft in den Besitz der Frau zu setzen, ist seine Gegenwart stark von diesem narzisstischen Drang gefärbt. Selbst als er sich in der direkten Bedrohung des Todes durch den Rittmeister sieht, war er von den „vielfältigen Bildern einer fremdartigen Behaglichkeit ganz überschwemmt“,⁹²³³ welche sich auf die Vuic beziehen. Zudem sieht er seinen Narzissmus angegriffen durch das jahrelange Dienen unter dem Rittmeister, was sich nun in einem „bestialische[n] Zorn“⁹²³⁴ gegen diese entläßt, wie er nur durch „jahrelanges, enges Zusammenleben auf geheimnisvolle Weise entstehen kann“.⁹²³⁵

Auch in *Die Sirenetta* (1899) greift Hofmannsthal die Vergangenheit auf, schon bedingt dadurch, dass beide Frauen an die Vergangenheit denken als Silvia noch ihre schönen Hände hatte. So lässt Hofmannsthal *Sirenetta* sagen: „Ich erinnere mich so: ich seh sie, ich seh sie. Einmal haben sie mit dem lauen feuchten Sand gespielt; er ist zwischen den Fingern durchgegangen, der Sand, wie durch ein Sieb, und die Beata hat zugesehen und gelacht.“⁹²³⁶ Dass Vergangenheit aber auch wichtig für das Leben ist, ganz im Sinne der Ganzheit des Seins steht, zeigt sich auch in der Einrichtung des lichtdurchfluteten Zimmers.⁹²³⁷

In *Das Bergwerk zu Falun* (1899) wird Elis zum ersten Mal mit seiner Vergangenheit konfrontiert, wenn Hofmannsthal ihn in der Wirtschaft auf Ilsebill, die einmal seine Geliebte gewesen war, treffen lässt. Mit Ilsebills Frage „Kennst mich noch, Elis?“⁹²³⁸ und Elis' Bezugnahme („Ich brauch sie nicht“),⁹²³⁹ mit der er die Menschen und auch Ilsebill von sich wirft, nimmt er Distanz auf zu seiner Vergangenheit. Elis' Verhalten zeigt sich dabei in direktem Zusammenhang mit dem Verlust seiner Eltern stehend, dem Tod und Wesen seines Vaters und dem gerade erst erfahrenen Verlust seiner Mutter. Auch Ilsebill stellt sich konträr zur Vergangenheit, bedeutet auch diese für sie sich mit dem Schmerz, mit dem Tod ihres Kindes, auseinanderzusetzen. Dass Ilsebill aber die Vergangenheit nicht gänzlich ausklammert, zeigt sich durch Elis' Hand, erinnert sie ihn damit an den Liebesschwur, den er sich in diese geritzt hatte. Elis dagegen, und daran zeigt Hofmannsthal den Unterschied zwischen ihnen auf, tut ihre gemeinsame Vergangenheit ab: „Das ist ja alles nicht mehr wahr.“⁹²⁴⁰ Hofmannsthal verdeutlicht Elis' Bruch mit der Vergangenheit auch durch dessen Reaktion; als Ilsebill ihn auf die Hand küsst, entzieht Elis ihr diese, weil er mit der Vergangenheit abgeschlossen hat. Erst unter dem Einfluss von Branntwein,⁹²⁴¹ nimmt er Bezug zur Vergangenheit. Doch erkennt er dadurch den Verlust ihrer Schönheit.⁹²⁴²

9231SW XXIX. S. 122. Z. 28-29.

9232SW XXVIII. S. 41. Z. 27-33.

9233SW XXVIII. S. 47. Z. 36-37.

9234SW XXVIII. S. 47. Z. 38.

9235SW XXVIII. S. 48. Z. 2-3.

9236SW XVII. S. 15. Z. 26-29.

„Und einmal haben sie mit ihren gelockten Haaren gespielt, deine Hände, und aus jeder kleinen Locke ist ein Ring geworden für jeden Finger“ In: SW XVII. S. 15. Z. 29-31.

9237„In einer Ecke des Zimmers steht ein altes Spinett aus der Zeit der Elisa Bociocchi, Herzogin von Lucca, von kleinen vergoldeten Karyatiden im Empirestil getragen.“ In: SW XVII. S. 9. Z. 8-10.

9238SW VI. S. 14. Z. 25.

9239SW VI. S. 15. Z. 1.

9240SW VI. S. 16. Z. 11.

9241„Nun ich trunken hab, / Kommt mirs zurück.“ In: SW VI. S. 17. Z. 28-29.

9242„Schön warst du freilich.“ In: SW VI. S. 17. Z. 28.

„Die Züge scharfgezackt
Wie die Korallen, die tief drunten wachsen,
Blaß das Gesicht, allein so rot die Lippen ...
So schön warst du, wo hast du hingetan?“⁹²⁴³

Die Konfrontation mit der Vergangenheit hat ihn lediglich mit den Zeichen der Vergänglichkeit an Anna konfrontiert, kann sie jetzt, die früher auf ihn betörend wirkende Frau, in der Gegenwart nicht mehr bestehen. Der Zug zum javanesischen Mädchen allerdings verdeutlicht, dass Elis durchaus nicht die Vergangenheit ausschaltet. Elis' Erinnerung an diese Frau entzündet sich an dem gealterten Äußeren, vor allem auch den Augen Ilsebills. Dies zeigt, dass Elis durchaus bereit ist zur Erinnerung, aber nur, wenn diese positiv besetzt ist. Doch die Liebe zu diesem Mädchen und zu Ilsebill erscheinen ihm letztendlich schal, haben sie seinen Anspruch in Bezug auf die Liebe nicht erfüllen können. Wie nah Hofmannsthal den Zug des Menschen zum Ästhetizismus durch seine familiäre Herkunft bestimmt sieht, zeigt sich dadurch, dass Elis gleich darauf (in Bezug auf sein Lieben) auf seinen Vater zu sprechen kommt, also neuerlich einen Zug zur Vergangenheit unternimmt, die jedoch belastend für ihn ist.⁹²⁴⁴ Ebenso setzt ein Zug zur Vergangenheit ein, wenn Elis die Zeit der Geborgenheit bei seiner Familie beschreibt; diese sucht der Ästhetizist. Doch ist dieser Versuch zu den Eltern zurückzukehren kein lebensbejahender Zug, weil beide tot sind.⁹²⁴⁵

Auch in der Beschreibung der Kleidung Torberns bindet Hofmannsthal die Vergangenheit ein („altertümliche Bergmannstracht“).⁹²⁴⁶ In der Tiefe, der Nähe der Bergkönigin, erlebt Elis durch den Knaben einen zweifachen Bezug zur Vergangenheit: einmal durch die Liebe und des weiteren durch den verlorenen Freund. Elis wiederum versucht sich durch das Bildnis der Frau – es ist Agmahd, vor dem er steht – an die gemeinsame, ästhetizistisch verlebte Vergangenheit zu erinnern.⁹²⁴⁷ Zum Zweiten sieht er in dem Knaben Agmahd die Sehnsucht nach seinem verstorbenen Freund gespiegelt („Nicht wahr, wir waren Freunde!“).⁹²⁴⁸ Beide Konfrontationen mit der Vergangenheit zeigen sich aber als brüchig, da Elis die Verbindung zu beiden Menschen nicht mehr aufbauen kann. Was Elis später mit seiner Hinwendung zur Bergkönigin Anna erzählen wird, erfährt er nun durch die Begegnung mit der Bergkönigin. Durch sie wird Elis mit einem übermenschlichen Wesen konfrontiert, das ihn schließlich damit an sich zu binden sucht, indem sie sich als die Herrin der Zeit zeigt.⁹²⁴⁹ So lässt die Bergkönigin Torbern sich auch auf die Vergangenheit mit ihr besinnen und nicht auf die Gegenwart oder die Zukunft; denn in der Gegenwart ist er alt und eine gemeinsame Zukunft wird es nicht mehr geben. Von dem jetzigen Standpunkt aber – Torbern ist sich durchaus bewusst, dass er alt ist und durch Elis ersetzt werden wird – zeigt sich eine Distanz bei Torbern bezüglich seiner Vergangenheit („Es ist so lange her“).⁹²⁵⁰ Dass der Mensch die Vergangenheit nicht ausblenden muss, sie ganz im Gegenteil ein Teil des menschlichen Lebens ist, zeigt sich hingegen an der Großmutter. An ihr legt Hofmannsthal die menschliche Reifung dar, von einem verträumten jungen Menschen zu einer das Leben in seiner Gänze begreifenden Frau.⁹²⁵¹

Als Hofmannsthal die erste Begegnung zwischen Anna und Elis schildert, zeigt sich ein deutlicher Zug zu ihrer Vergangenheit, der ihr ästhetizistisches Verständnis zeigt.⁹²⁵² Die Wendung zur Vergangenheit wird auch dadurch deutlich, wenn sie sich an die ersten gemeinsamen Tag mit Elis erinnert. Während Dahlsjö Elis' Verhalten herunterspielt („Er war verstört, ihn schüttelte ein Fieber“),⁹²⁵³ besinnt sie sich auf Elis' Worte, die sie im Innern verstört hatten und das Jahr über nie von ihr vergessen werden konnten. Mehr noch, scheint ihr die Vergangenheit damit geradezu lebendig zu sein, so dass sich heute das erfüllen würde, wovon er vor einem Jahr gesprochen hatte. Der Zug zur Vergangenheit zeigt sich auch im IV. Akt durch das

9243SW VI. S. 17. Z. 29-32.

9244SW VI. S. 19. Z. 18-21.

9245SW VI. S. 21. Z. 8-13.

9246SW VI. S. 23. Z. 17-18.

9247SW VI. S. 29. Z. 31-36.

9248SW VI. S. 30. Z. 5.

9249SW VI. S. 31. Z. 34-37.

Weiter, heißt es: „Begreifst du nicht: das uralte heilige Gestern, // Ruf ich es auf, umgibts mich und wird Heut“. In: SW VI. S. 31-32. Z. 40//1.

9250SW VI. S. 33. Z. 5.

9251SW VI. S. 46. Z. 1-9.

9252SW VI. S. 55-56. Z. 23//1-10.

9253SW VI. S. 98. Z. 28.

Brautkleid von Annas Urgroßmutter, das sie von ihrer Großmutter zu ihrer eigenen Hochzeit erhält: „Das fremdartige, das ich mir als Kind / nicht genug sehen konnte, wenn’s im Schrank hing? / Paßt das für mich?“⁹²⁵⁴ Hofmannsthal schildert hier ein ambivalentes Gefühl in Bezug auf die Vergangenheit, zwischen Faszination und fehlender Zugehörigkeit. Aber die Vergangenheit wird von Hofmannsthal auch eingebunden, wenn Anna Elis die Angst nehmen will; er müsse nur erkennen, dass seine Beklemmung allein aus dem Traum stamme und überwunden werden kann, und um ihm dies zu verdeutlichen, nennt sie als Beispiel ihre eigene Vergangenheit.⁹²⁵⁵ Dennoch zeigt sich auch an Anna, dass sie die Vergangenheit mitunter ausblenden will, wenn sie diese an Negatives heranzuführt. So will sie von Elis nicht erfahren, wie er zu ihr gekommen ist („Ich mein’, ob du begreifst, wie ich herkam, / was mich herführte, hier zu Euch, zu dir?“),⁹²⁵⁶ denn ihr genügt die Gegenwart („Was geht’s mich an, wie du mir kamst, ich hab’ dich!“).⁹²⁵⁷ An Anna zeigt sich weiter die Inkonsequenz ihres Wesens in Bezug auf Elis: wollte sie nicht hören wie Elis zu ihr gekommen war, so will sie ihm doch Halt durch die gemeinsame Vergangenheit geben.⁹²⁵⁸ Im IV. Akt zeigt sich das Motiv noch einmal in Verbindung mit Torbern. Obwohl er mit Elis und Anna an sich und seine Frau gemahnt wird, zeigt sich gleichsam auch eine Verweigerung Torberns („Ich bin zu alt, mich hier noch zu erinnern“).⁹²⁵⁹ Doch obwohl alt, kann sich Torbern nicht vor der Erinnerung durch den Ästhetizismus schützen, denn eben durch einen Duft fühlt sich Torbern wieder an die Zeit erinnert, als er noch bei Frau und Kindern lebte („Ich witter’ einen Duft, der sie zurückbringt, / die Zeit, die vor dem großen Weggehn war“).⁹²⁶⁰ Im V. Akt zeigen sich an Anna letztendlich die Folgen der ästhetizistischen Liebe, sieht diese sich durch die Betrachtung eines Regenbogens an die Kindheit gemahnt.⁹²⁶¹

Ebenso zeigt sich in *Das Märchen von der verschleierten Frau* (1900) die Bedeutung der Vergangenheit. Hofmannsthal bewertet diese im Sinne der Ganzheit des Seins, denn der Mensch darf sich weder übermäßig an die Vergangenheit verlieren, noch darf er diese ausblenden. Deutlich zeigt sich die Bedeutung der Vergangenheit für das Leben des Menschen in den Notizen. In Bezug auf Hyacinth heißt es dort: „es wird erst gegen Ende ein Aufbau ahnungsweise erkennbar: dass jenes nicht hätte eintreten können, ohne auf jenes frühere gebaut zu sein.“⁹²⁶² In der abgebrochenen Erzählung wird deutlich, dass Hyacinth sich in der Vergangenheit verloren hat, stuft er die Zeichen der Bergkönigin doch zugehörig zur Vergangenheit ein („und obwohl sie Vorzeichen waren, nahm er sie für Erinnerungen“),⁹²⁶³ als „süße Erinnerungen aus unbestimmten früheren Zeiten seines Lebens“.⁹²⁶⁴ Der Zug zur Vergangenheit zeigt sich bei dem Ästhetizisten als derartig dominant, dass er sich selbst unter Tage zur Vergangenheit hingezogen fühlt; so glaubt er jeden Steinschlag „traumweis im Reich der Erinnerung zu thun“.⁹²⁶⁵ Erst der junge Bergmann eröffnet ihm, dass das was er spürt, keine Erinnerung ist, sondern die Zukunft: dass sie „lauter Vorzeichen sind, luftige Vorausspiegelungen, nichts als Vorgefühle des namenlosen Glücks, das auf dich wartet? Muss

9254SW VI. S. 64. Z. 19-21.

9255SW VI. S. 65. Z. 31-34.

9256SW VI. S. 66. Z. 30-31.

9257SW VI. S. 66. Z. 33.

9258SW VI. S. 70. Z. 23-29.

9259SW VI. S. 71. Z. 18.

9260SW VI. S. 72. Z. 16-17.

In den Notizen, heißt es zudem in Bezug auf Torbern: „fällt bald aus dem Bewusstsein der Gegenwart in ein visionäres Anschauen, wieder durchleben der Vergangenheit: >>so hatt ich sie, so ließ ich sie.<< Dann haucht er sein ganzes Anrecht auf Gegenwart auf Elis hinüber.“ In: SW VI. S. 217. Z. 28-31.

„[...] nun wirft Torbern diese Zukunft und eine schale Vergangenheit hohnlachend durcheinander.“ In: SW VI. S. 216. Z. 6-7.

Siehe (Notizen): SW VI. S. 208. Z. 17-22.

9261SW VI. S. 82. Z. 21-23.

Siehe (Notizen): SW VI. S. 212. Z. 31-32.

9262SW XXIX. S. 139. Z. 25-27.

9263SW XXIX. S. 142. Z. 27-28.

9264SW XXIX. S. 142. Z. 29.

So fühlt er das Glück „wenn die feuchte Kühle des finstern Geklüfts ihn umschlug, die Augen schloss, und sich ganz in sich selber einwühlend für einen Augenblick in der vollkommenen süßen Unschuld der Kinderzeit zu athmen glaubte.“ In: SW XXIX. S. 142. Z. 32-35.

9265SW XXIX. S. 142. Z. 37.

dir die verschleierte Frau noch viele Boten schicken, bis du dich aufmachst, zu ihr zu kommen?“⁹²⁶⁶

In *Paracelsus und Dr Schnitzler* (1900) erfolgt erstmalig innerhalb der Lustspiel-Fragmente eine Thematisierung der Vergangenheit, hier durch den Klosterkellner „er hat etwas unheimlich insinuirendes alle möglichen Erinnerungen aufwühlendes und durch die Berührung seines Mundes mit fehlenden Lippen erniedrigt er diese Erinnerungen sehr.“⁹²⁶⁷ Weiter angedacht ist das Motiv in den Notizen zu *Das Mondscheinhaus* (1901) durch die Figur der Selbstmörderin, einmal in Verbindung mit der Liebe⁹²⁶⁸ und einmal in Bezug auf Liebe und Religion⁹²⁶⁹ oder in *Ferdinand Raimund. Bilder* (1906), wenn Ferdinand sich an seinen Vater und dessen Sprachproblem erinnert.⁹²⁷⁰

In dem *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (1900) zeigt sich die Einbildung des Motivs gerade als der Marschall wähnt, sich in den Besitz der Frau zu setzen. Doch statt der Erfüllung, schläft der Protagonist ein und nennt als Grund, dass er den ganzen Tag über ermüdende Aufgaben hatte erledigen müssen: „als ich von weichen Armen im Nacken umschlungen und mit duftendem Haar bestreut dalag, eine so plötzliche heftige Müdigkeit und beinahe Betäubung, daß ich mich nicht mehr zu erinnern wußte, wie ich denn gerade in dieses Zimmer gekommen wäre, ja sogar für einen Augenblick die Person, deren Herz so nahe dem meinigen klopfte, mit einer ganz anderen aus früherer Zeit verwechselte und gleich darauf fest einschlieft.“⁹²⁷¹ Der Bezug zur Vergangenheit erfolgt auch, wenn er wieder aufgewacht ist und die Frau neuerlich zu sich ins Bett zieht, aber letztendlich erkennen muss, dass der Tag gekommen ist. Sowohl die Welt als auch die Menschen dort draußen negativ wahrnehmend, spürt er neuerlich die Vergangenheit, die in seine Gegenwart einbricht: „Von irgendwoher, weither, wie aus der Erinnerung heraus, schlug eine Turmuhr, und eine feuchtkalte Luft, die keiner Stunde angehörte, zog sich immer stärker herein, daß wir uns schauernd aneinander drückten.“⁹²⁷² Neuerlich wird er, im Betrachten der Gegenwart, von der Vergangenheit übermannt, wenn er den Mann der Krämerin besieht. Nicht mit seinen Vorstellungen übereinstimmend, glaubt er, dass dieser Mann, bedingt durch die Geste des Besehens der Hände, ihn an einen früheren Gefangenen erinnert, den er hatte bewachen müssen.⁹²⁷³ Letztendlich zeigt sich der Zug zur Vergangenheit auch, wenn er das zweite Mal die Räume der Tante betritt und gegen die Wirklichkeit seine Fantasien stellt, und damit auch das vergangene Erleben mit der Geliebten: „Nun glaubte ich alles vor mir zu sehen: sie hatte ein großes Scheit in den Kamin geworfen wie damals, wie damals stand sie jetzt mitten im Zimmer, die Glieder funkelnd von der Flamme, oder saß auf dem Bette und horchte und wartete.“⁹²⁷⁴

In dem Ballett *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) zeigt sich das Motiv erst in dem dritten Aufzug. Bei dem Vater handelt es sich um den Dichter des ersten Aufzuges, der bei der Musik von einer „Erinnerung“⁹²⁷⁵ ergriffen wird. „Eine Weile hängt er ihr nach, dann schüttelt er den Kopf: Das ist ja längst vergangen, längst vorbei.“⁹²⁷⁶ Doch die Vergangenheit holt ihn ein, erscheint das Mädchen des ersten Aktes vor ihm, deren treues Herz er aus Liebe zur Tänzerin zerbrochen hatte.

Auch in dem *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* (1901) spielt das Motiv eine Rolle, sieht der Student Wilhelm sich durch die Gestalt, die ihm nicht zur lebendigen Welt zugehörig scheint, als „fürchterliche

9266SW XXIX. S. 143. Z. 27-30.

9267SW XXI. S. 25. Z. 11-13.

9268SW XXI. S. 28. Z. 25-27.

9269 „eigentlich hat sie nie an etwas Freude: die erste Communion wird ihr durch ein Nichts beschmutzt und vergeudet, der Geliebte durch seine Vergangenheit“. In: SW XXI. S. 28. Z. 28-30.

9270SW XXI. S. 38. Z. 5-8.

9271SW XXVIII. S. 53. Z. 6-12.

9272SW XXVIII. S. 54. Z. 9-12.

9273 „Jede seiner Gebärden war von großer Lässigkeit und fast verachtungsvollem Stolz, und ich konnte nicht umhin, mich bei seinem einsamen Umhergehen lebhaft des Bildes eines sehr erhabenen Gefangenen zu erinnern, den ich im Dienst des Königs während seiner Haft in einem Turmgemach des Schlosses zu Blois zu bewachen hatte.“ In: SW XXVIII. S. 57. Z. 20-25.

9274SW XXVIII. S. 59. Z. 11-14.

9275SW XXVII. S. 29. Z. 23.

9276SW XXVII. S. 29. Z. 24-25.

Gegenwart“, ⁹²⁷⁷ die ihn zutiefst erschreckt. Als der Student die Gestalt noch als Frau gesehen und die Distanz zwischen seiner Gegenwart und der der Griechen, die seine Vergangenheit ist, wahrgenommen hatte, war die Beklemmung noch nicht so bedrohlich wie jetzt, wo er das Gegenüber als „Emporgestiegenes, / daß Gegenwart mich kalt besessen macht“ ⁹²⁷⁸ einstuft. Durch den Hauch des Genius wird ihm die Antike, die Vergangenheit, damit zur Gegenwart gemacht.

In den Notizen zum Drama *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901) erweist sich die Vergangenheit für Guido als belastend, zumal auch seine Schwiegermutter von dieser weiß. ⁹²⁷⁹ Guidos Bezug zur Vergangenheit wird von ihm mitunter mit der mangelhaften beruflichen Anerkennung verbunden. ⁹²⁸⁰ In Verbindung mit der Vergangenheit steht bei Guido aber auch der Neid; wie sich aus einer Passage eines Gespräches mit seiner Mutter ergibt, haben andere Menschen, die in seinen Augen weit weniger wert sind als er, mehr im Leben erreicht. ⁹²⁸¹ Dabei zeigt sich deutlich, dass Guidos Wahrnehmung der Welt und seiner eigenen Erlebnisse vollkommen verzerrt ist, hat er doch eine Erinnerung von einer spontanen Heirat mit Pompilia, die er gerne ungeschehen machen würde, um eine neue Liebschaft einzugehen. ⁹²⁸² Diesen Schritt zurückzugehen in seinem Leben, zeigt sich auch in einer Passage mit Emilia, als er schildert, wie er sich durch die Intrige von Pompilia befreien will: „Ich thue einfach nur einen thörichten Schritt zurück. Ich sah, tausende ärgeres thun und in der Mitte der Wohlständigkeit verharren.“ ⁹²⁸³ Aus den Notizen geht hervor, dass Guido Pompilia anklagt, dass sie es nicht vermocht hatte, seine Träume aus der „Knabenzeit“ ⁹²⁸⁴ zu realisieren. Konträr zu Guido zeigt sich bei Pompilia der Bezug zur Vergangenheit mit ihrem Leben in der Villa in Rom, in der sie glücklich gewesen war. ⁹²⁸⁵ So ist ihre Flucht nach Rom gleichsam ein Suchen ihrer glücklichen Kindheit. ⁹²⁸⁶ Emilia hingegen verwendet die Vergangenheit dahingehend, dass sie über ihre frühere Liebschaft berichtet, um aus Pompilia ein ebensolches Geständnis in Bezug auf Gino zu erlangen. ⁹²⁸⁷

In der *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (1901) zeigt sich das Motiv durch Hugos Lebensweg. So schildert Hofmannsthal sein Erleben in Madrid, wo er die Spanier über deren Kunstwerke wahrnimmt („In ihren prunkvollen Rahmen, in den Gewändern einer vergangenen Zeit [...] hauchen diese Spanier eine unendliche Bezauberung, einen fieberhaften dumpfen Drang in die Seele des kleinen französischen Kindes“). ⁹²⁸⁸ Hofmannsthal spricht hier vielfach von der Empfänglichkeit des Kindes für das ihn Umgebende, und zwar auch dahingehend, dass dieses Erleben Eingang in seine Werke gefunden hat. Hofmannsthal schildert im Folgenden den massiven Genuss des Kindes Hugo, sich in die Werke von Vergil und Tacitus, aber auch in denen von Voltaire und Rousseau zu verlieren und beschreibt eine Epoche in der sich Hugo, „der ein Dichter zu werden bestimmt ist“, ⁹²⁸⁹ aufgrund der Fülle aber auch seinem noch mangelhaften Ausdruck ausprobierte, bis er schließlich zwei Künstler fand, die auf ihn wirkten. Dies war in der Zeit zwischen 1815 und 1848 zuerst Chateaubriand und dann Lamartine. Hofmannsthal zeigt des weiteren aber auch den Druck auf, der durch die Gegenwart auf einem fantasiebegabten Geist ruhen kann, was mitunter das Verhältnis zur „nächsten und zur weiteren Vergangenheit [...] ein unglückliches, verfehltes“ ⁹²⁹⁰ machen kann. Gerade aber auch durch dieses Empfinden kann der fähige Geist wachsen.

9277SW III. S. 213. Z. 17.

9278SW III. S. 213. Z. 35-36.

9279 SW XVIII. S. 475. Z. 6.

Hofmannsthal greift die Passage auch unter den Notizen mit der Nummer N 92 auf (SW XVIII. S. 222. Z. 12-17); hier ist es Guidos Mutter, die sich darauf bezieht.

9280 „Ja ja; damals hatte ich Wunden. Was erhielt ich dafür? Beförderung? Dreck. Ich konnte mich auf eigene Kosten ausheilen, in deinen Armen.“ In: SW XVIII. S. 199. Z. 24-26.

9281SW XVIII. S. 207. Z. 27-29.

9282SW XVIII. S. 207. Z. 27-29.

9283SW XVIII. S. 201. Z. 36-37.

9284SW XVIII. S. 173. Z. 1.

9285SW XVIII. S. 475. Z. 14.

9286SW XVIII. S. 221. Z. 8-9.

9287SW XVIII. S. 163. Z. 21-28.

9288SW XXXII. S. 224. Z. 3-7.

9289SW XXXII. S. 228. Z. 20-21.

9290SW XXXII. S. 228. Z. 32-33.

Hofmannsthal selbst begreift Hugos Epoche als unter der Gestalt Napoleons stehend, und erwähnt zudem den Herzog von Reichstadt, Napoleons Sohn.⁹²⁹¹ Dabei fasst Hofmannsthal Hugos Zeit, ebenso wie seine Eigene, als eine Zeit des Umbruchs auf: das „tragische Verhältnis zur eigenen Vergangenheit, worin der Keim jenes Unterganges zu suchen war, bot das erschütternde Schauspiel des unentrinnbaren, von innen nach aussen wirksamen Verhängnisses. Es ist bekanntgeworden, wie sich Goethe vom Anblick dieses Meteors durchschüttert und erhoben fühlte.“⁹²⁹²

Hofmannsthal bezieht sich schließlich auf Hugos Drama *Hernani*, welches 1830 entstanden ist und welches vielfältige Elemente in sich vereinige;⁹²⁹³ mitunter aber erkennt er auch darin das „Herabsteigen der Gegenwart zu den erhabenen Gräbern der Vergangenheit“.⁹²⁹⁴ Ebenso bezieht er sich auf den Einfluss Saint-Simeon und Lamartine, wodurch Hofmannsthal sagen kann, dass sich Hugo durchaus auch in das Überlieferte versenkte, um daraus vieles nachzuschaffen, dass er aber auch gleichsam, und hier zeigt sich neuerlich die Konzeption, so voller Gegenwart war.

Statt der Erfüllung der sozialen Vorstellungen jedoch musste Hugo, auch durch das Jahr 1848, erleben, wie ein „Gestückeltes, von der materiellen Wucht des Augenblicks gestützt, von der Vergangenheit halbweisen Schein“⁹²⁹⁵ sich borgte. Die Zeit des Exils folgt in Hugos Leben, eine Zeit der großen Werke, die aber gleichsam erfüllt war von der Sehnsucht nach der Heimat („[...] und erblickt überall und tausendfältig die Gleichnisse des eigenen Erlebnisses. [...] So entsteht jene lyrische Epik“).⁹²⁹⁶ Damit zeigt sich auch hier, dass Hugos Zug zur Vergangenheit ihn literarisch beflügelt, aber keineswegs eine stupide, ästhetizistische Versenkung in die Vergangenheit ist. Auch im Zuge der Verherrlichung des Volkes, attestiert Hofmannsthal Hugo die Kompetenz zur Ganzheit des Seins, die ihm vom Schicksal verliehen war, und damit, nach Hofmannsthals Verständnis, von seinem Wesen: „Ein solcher Geist, der überall zusammenfasst und simplifiziert, macht die Gegenwart übersichtlich und die Vergangenheit geniessbar.“⁹²⁹⁷ Durch die Erfahrungen der Politik, durch die Konfrontation mit der Wirklichkeit, mitunter durch den Tod der Freunde, werden für Hugo „die Formen der grossen Kunst vergangener Zeiten [...] durchsichtig: die Bücher des Alten Testaments, die antiken Tragiker, Dante.“⁹²⁹⁸ Doch auch hier ist es nicht der Blick des ästhetizistischen Menschen, sondern er will die vergangenen Geschehnisse voller Lebendigkeit betrachten.

In dem dritten Abschnitt, der sich mit der Entwicklung der dichterischen Form bei Hugo beschäftigt, verweist Hofmannsthal darauf, dass die Franzosen in ihrer Poetik große Vorgänger hatten, „gleich lebendig, ob sie der eben hingschwundenen Generation oder einem weit abliegenden Jahrhundert angehören“.⁹²⁹⁹ Diese Überlegungen führen ihn auch dazu, sich mit der Zeit von 1789 bis 1815 zu beschäftigen, die gemeinhin eine Zeit des Umbruchs war, in der jedoch die Strenge der literarischen Form erhalten geblieben ist. Allein durch ausländische Literatur, erhielten die Franzosen neue Impulse, waren den Franzosen doch die Grenzen ihrer Sprache deutlich geworden. Doch eine Revolution in der Sprache, so Hofmannsthals Verständnis von der damaligen Zeit, konnte nur erfolgen durch eine Steigerung des Selbstgefühles des Künstlers („denn nur wer sich alles Grossen voll fühlt, wagt es, sich über ererbte Traditionen hinwegzusetzen“),⁹³⁰⁰ wobei die nötige Stärkung des künstlerischen Selbstbewusstseins Hofmannsthal wieder zu Chateaubriand und Lamartine zurückführt. In Bezug auf Chateaubriand verweist er auf den christlichen Glauben in seiner Poesie, in dem er zwei der „grössten Erscheinungen vergangener

9291, [...] die ganze Starrheit der Vergangenheit, der Geschichte war gelöst und alle darin eingeschmolzene menschliche Grösse bewegte sich empor.“ In: SW XXXII. S. 233. Z. 15-17.

9292SW XXXII. S. 233. Z. 26-31.

„Dem aufgewühlten Boden entstieg nun überall die erhabene Vergangenheit: man wusste, was Grösse war, und erkannte ihre Züge in vielfachen Gestalten.“ In: SW XXXII. S. 233. Z. 32-34.

9293, [...] hier ist in der Gestalt Carls V. jene monumentale Grösse, jenes mystische Herrscherthum, worin sich die Farben der Ferne und der Nähe vermischen“. In: SW XXXII. S. 234. Z. 25-27.

„[...] Und als der Dritte, jener gleich widerspruchsvolle Greis, mit seiner wundervollen Rede vor den Bildern seiner Ahnen, aus der der Zauberhauch der Vergangenheit entgegenschlägt.“ In: SW XXXII. S. 234. Z. 37-39.

9294SW XXXII. S. 234. Z. 30-31.

9295SW XXXII. S. 243. Z. 24-25.

9296SW XXXII. S. 243. Z. 32-38.

9297SW XXXII. S. 251. Z. 24-26.

9298SW XXXII. S. 255. Z. 38-40.

9299SW XXXII. S. 259. Z. 31-32.

9300SW XXXII. S. 261. Z. 16-17.

Epochen instinctmässig für seinesgleichen im Range erkannte, Bossuet und Voltaire, trieb ihn sein Genie, mit dem einen zu rivalisieren und den andern zu vernichten.“⁹³⁰¹ Damit dient die Vergangenheit, wie hier ausgeführt wird, auch der Assimilation und Reibung eines Künstlers für die eigenen Werke. Das Motiv zeigt sich des weiteren auch durch den Dichter André Chénier, und dessen dichterischen Einfluss auf Hugo; denn erst ein Menschenalter nach seinem Tode gelangten dessen Elegien und Hymnen an einen Herausgeber, und zeigten eines „auf der Guillotine in blühender Jugend Hingestorbenen“.⁹³⁰² Zudem zeigt sich in dessen Werken eine „verführerische Vision der Antike“,⁹³⁰³ allerdings unter dem Aspekt der Lebendigkeit. Neben Chéniers und Chateaubriand hatte auch Corneille Einfluss auf Hugo. Hofmannsthal erkennt in der Vorrede zu *Cromwell* bei Hugo dessen Erinnerung an diesen: „Denn so eignen sich die Geister einer productiven Epoche alles an, was ihnen aus früheren Zeiten lebendig erscheint.“⁹³⁰⁴ Bedingt ist dies dadurch, dass der Künstler seine Kunst bereichern will und deswegen auch alle möglichen Strömungen, so auch die der Vergangenheit, nicht ausschließt. Ganz im Sinne der Konzeption, erwähnt Hofmannsthal auch Hugos Verständnis der Kunst, war sein Wesen doch nach beiden Seiten hin offen: „das Alte in ihnen war ihm lieb und das Neue nicht verschlossen.“⁹³⁰⁵ Der Zauber der Vergangenheit lag für Hugo primär in Verbindung mit den Bauwerken („die Bildwerke erschlossen ihm das Mittelalter und die späteren Jahrhunderte“)⁹³⁰⁶ und der Malerei; so waren ihm Franz I. und sein Hof Menschen, die Tizian gemalt hatte.⁹³⁰⁷ Auch verweist Hofmannsthal auf die Bedeutung der Saint-Simonisten, die sich mit „Kühnheit und Leichtigkeit aller Terminologien vergangener Epochen“⁹³⁰⁸ bedienten, um zu einer neuen Sittlichkeit zu gelangen.⁹³⁰⁹

In *Das Leben ein Traum* (1901-1904) erfolgt der erste Bezug zur Vergangenheit durch Clotald. In Verbindung mit der Fremdheit, die er für seine Tochter empfindet und der Starre seines Blickes, also der fehlenden Liebe für diese, steht der Zug zur Vergangenheit und damit auch ein anderer Blick; sich selbst, das zeigt sich an Clotald, ist er nicht fremd, denn er stellt seinen Narzissmus über alles. Die Begegnung mit dem Großalmosenier in seiner Jugend setzte in ihm das Verlangen fest, einmal diesem gleich zu sein.⁹³¹⁰ Clotalds Zug zur Vergangenheit zeigt sich im zweiten Aufzug auch durch seine Erinnerung an seine Beziehung mit Rosauras Mutter. „[U]nbewusst / thatens eben meine Finger“,⁹³¹¹ lässt Hofmannsthal Clotald sagen, als er nach dem Dolch greift, der einstmals Rosauras Mutter gehörte. Obwohl sich Clotald allein auf die Zukunft ausrichten will, seine Macht auf Sigismund und den König zeigen will, kann er sich, vor Rosaura stehend, nicht von dem Einbruch der Vergangenheit bewahren.⁹³¹² Zwar erkennt Clotald die Tochter an, doch sieht er sich als der Mittelpunkt seines Lebens, weshalb die Vergangenheit für ihn nicht relevant ist. Zudem empfindet er sich als „vergessne[r] Doppelgänger“,⁹³¹³ wenn er seine Person in der Gegenwart mit dem Menschen der Vergangenheit vergleicht. Die Erinnerungen haben für ihn an Bedeutung verloren, ebenso wie der Reiz den einst Rosauras Mutter in ihm geweckt hatte. Clotald muss zwangsläufig die Vergangenheit und damit auch seine Tochter von sich weisen, weil er seinen Narzissmus in der Gegenwart verwirklicht wissen will.⁹³¹⁴

Für Sigismund hingegen ist die Vergangenheit noch gegenwärtig, zwingt er Clotald doch, in der Umgebung des Lustschlosses, auf die Knie. Clotald aber heißt ihn sich zu beherrschen, nur heute, denn bereits morgen könne er ganz seinem Willen gemäß handeln. Doch erst als Clotald Sigismund zusagt, dass sich ihm morgen

9301SW XXXII. S. 261. Z. 34-37.

9302SW XXXII. S. 263. Z. 5.

9303SW XXXII. S. 263. Z. 7.

9304SW XXXII. S. 264. Z. 12-13.

9305SW XXXII. S. 266-267. Z. 40//1.

9306SW XXXII. S. 267. Z. 3-4.

9307SW XXXII. S. 267. Z. 4-5.

9308SW XXXII. S. 268. Z. 15-16.

9309 „Alles frühere Streben schien ihnen nur auf das jetzige hinauszudeuten, und es schien ihnen ein leichtes, die Ausdrucksweise des Platon und die der Evangelien, nicht minder die indische oder persische und noch sonstige Terminologien als die Dialekte einer einzigen Sprache zu erfassen.“ In: SW XXXII. S. 268. Z. 16-20.

9310SW XV. S. 17. Z. 28-29.

9311SW XV. S. 191. Z. 19-20.

9312SW XV. S. 191. Z. 22-29.

9313SW XV. S. 194. Z. 5.

9314SW XV. S. 194. Z. 2-9.

Frauen hingeben werden (SW XV. S. 206. Z. 28-32), zügelt sich Sigismund kurzfristig. Dennoch bleibt der Mord an Clotald Sigismunds oberstes Begehren, eben weil er die Demütigungen, die er in der Vergangenheit durch ihn erfahren hatte, nicht von sich weisen kann.⁹³¹⁵ Ebenso im vierten Aufzug hält Sigismund, aufgrund der Rückführung in den Turm, an der Vergangenheit fest und damit an der exklusiven Umgebung. Clotald aber tut Sigismunds Erinnerungen wiederholt als Traum ab.⁹³¹⁶

In den theoretischen Schriften zwischen 1902-1907 zeigt sich vereinzelt auch die Einbindung des Motivs, so in *Eine Vorrede*. <*Gustave Flaubert: Der Roman eines jungen Mannes*> (1904). Hofmannsthal bezieht sich auf das Buch *Éducation Sentimentale* von Flaubert, durch welches man „so viel Einsicht in das wirre Kräftespiel unseres Lebens gewinnen“⁹³¹⁷ kann, obwohl es sich nicht mit der Moderne Hofmannsthal beschäftigt, sondern ein „Dokument“⁹³¹⁸ der Zeit von 1848 ist. Hofmannsthal prophezeit diesem Werk aber auch eine Bedeutung für spätere Generationen, ist es für ihn doch gleichsam ein Werk dem er Beständigkeit zuspricht.⁹³¹⁹ Ebenso bezieht Hofmannsthal auch in der *Ansprache im Hause des Grafen Lanckoroński* (1902) die Vergangenheit ein, hier durch die Betrachtung der Kunst in dem Haus des Grafen. So konfrontierten die Kunstwerke, die mitunter die antiken Götter zeigen, den Betrachter mit der „hinabgesunkenen Zeit“,⁹³²⁰ die den Menschen ergreift, gleichsam aber eine Gefahr für diesen birgt: „Es dringen mit beängstigendem Flügelrauschen die ganzen Geisterschwärme auf uns ein. Es sind die Geister der Einzelnen, die Geister der Völker, die Geister der Zeiten, die uns umwölkend in uns niedertauchen, um von unserem Blut zu trinken.“⁹³²¹ Durchaus ambivalent zeigt sich die Betrachtung der vergangenen Kunst,⁹³²² die aber bereitwillig vom modernen Menschen aufgenommen wird, weil der Mensch sich grenzenlos in seiner Aufnahmebereitschaft zeigt. Hofmannsthal betont hier auch noch einmal die Gefahr, allein der Vergangenheit zu erliegen.⁹³²³ Des weiteren findet sich die Thematisierung des Motivs ebenso in *Die Duse im Jahre 1903* (1903) durch die Darstellung der Schauspielerin auf der Bühne („sie hüllt ihre Glieder in die Gewänder der vergangenen Zeiten“),⁹³²⁴ in *Shakespeares Könige und grosse Herren* (1905) durch den Reichtum der Werke Shakespeares („ungeheure Strom einer Tradition“),⁹³²⁵ sowie in der Schrift *Zukunft* (1905). Über die Zukunft, so Hofmannsthal in dieser Schrift, könne nur derjenige reden, der sie im Innern empfindet, denn dort entwickelt sich diese: „In uns erzeugt sie sich. Unser Unbewußtes bildet an ihr, nährt sie.“⁹³²⁶ Hofmannsthal aber betont in dieser Schrift auch die Bedeutung der Vergangenheit, allerdings unter dem Aspekt, dass aus ihr etwas Neues, Junges entstehen kann.⁹³²⁷ Während sich in der Besprechung *Das Mädchen mit den Goldaugen* (1905) durch Balzacs Erzählung (*La fille aux yeux d'or*, 1833) nur ein kurzer Bezug zum Motiv zeigt, eben durch Balzacs Werk, welches den Menschen zu ergreifen versteht,⁹³²⁸ zeigt sich das Motiv in der Schrift *Gärten* (1906) durch Hofmannsthal's Beobachtungen verschiedene Gärten betreffend. Die Affinität zum Garten zeigt sich dabei als zeitbedingt („Man eröffnet jedes Vierteljahr immer neue Gärten“).⁹³²⁹ Doch Hofmannsthal gibt seine Hoffnung zum Ausdruck, dass die neuen Gärten mit ihrer Natur die Denkmäler überdecken werden, „die wie steingewordene Phrasen einer halbvergangenen Aera in jeder Ecke herumstehen“.⁹³³⁰ Denn die Erinnerungsdenkmäler, so Hofmannsthal, bewirken das Gegenteil von dem, was diejenigen erhofft hatten, die sie gebaut hatten. Hofmannsthal zeigt dabei durchaus in dieser

9315SW XV. S. 206. Z. 34-37.

9316SW XV. S. 24. Z. 23.

9317SW XXXIII. S. 51. Z. 20-21.

9318SW XXXIII. S. 51. Z. 23.

9319„So wird dieses Buch, das schon heute zweien getrennten Zeiten anzugehören scheint, wohl noch vielen Zeiten angehören.“ In: SW XXXIII. S. 51. Z. 26-27.

9320SW XXXIII. S. 8. Z. 41.

9321SW XXXIII. S. 10. Z. 33-36.

9322SW XXXIII. S. 10. Z. 36-40.

9323SW XXXIII. S. 11. Z. 1-4.

9324SW XXXIII. S. 23. Z. 20.

9325SW XXXIII. S. 76. Z. 16.

9326SW XXXIII. S. 95. Z. 4-5.

9327SW XXXIII. S. 95. Z. 12-17.

9328SW XXXIII. S. 96. Z. 2-7.

9329SW XXXIII. S. 103. Z. 13-14.

9330SW XXXIII. S. 103. Z. 20-21.

Schrift auf, dass der Garten der Moderne für ihn kein Idealzustand darstellt, fordert er doch vielmehr wieder dazu auf, zu den Gärten der Großväter zu gelangen, die die Naivität fühlten und die fähig waren, die Harmonie zu empfinden. Dabei wehrt sich Hofmannsthal aber auch dagegen, einen „alten Garten [zu] kopieren“. ⁹³³¹ Vielmehr soll der, der heute baut, dem alten Garten ein „paar Wahrheiten ablernen“. ⁹³³² Für Hofmannsthal kann es allein schon deshalb nicht um die Kopie eines früheren Gartens gehen, weil dieser Ausdruck einer früheren Zeit war, und die Moderne doch eine „feinfühligere Zeit“ ⁹³³³ als die Zeit der Urgroßväter ist. ⁹³³⁴ Um die Ergriffenheit wiederzuerlangen, die den Menschen der Moderne beim Anblick eines Gartens erfassen soll, verweist er auf seine eigene Kindheit. ⁹³³⁵ Eine mehrfache Einbindung des Motivs zeigt sich auch in *Der Dichter und diese Zeit* (1906). Hofmannsthal geht in der Schrift dem Dichterbegriff nach, in dem etwas von dem deutschen Dichter liegt, der zum „Anfang des letztvergangenen Jahrhunderts“ ⁹³³⁶ gelebt hatte. Hofmannsthal schildert die Bedeutung von Goethe und Hölderlin, durch die der Mensch den Gegensatz zur Moderne empfinden kann. ⁹³³⁷ Hofmannsthals Überlegungen führen dazu, den Begriff des Dichters zu definieren, der für ihn zu stark mit „Bildungsgefühlen“ ⁹³³⁸ verknüpft ist, anstatt mit Intuition. Viel schöner, so Hofmannsthal, sei die Generation um 1770 – mit Novalis – mit dem Dichter umgegangen, den sie als Genie bezeichnet hatten. In der Moderne jedoch, so Hofmannsthal, haftet dem Genie-Begriff nicht mehr die „freie Luft“ ⁹³³⁹ an, wie es in der Romantik der Fall gewesen war. ⁹³⁴⁰ Wenn Hofmannsthal weiter seiner Definition des Dichters nachgeht, dann zeigt sich, dass die Vergangenheit nicht ausgeklammert wird, was sich bei ihm jedoch ganz im Sinne der Konzeption zeigt, darf der Mensch doch, und im Speziellen der Dichter, nichts außer sich lassen. ⁹³⁴¹ Weder Gegenwart noch Vergangenheit darf von dem Dichter ausgeklammert werden, weil er sich keines Einflusses und keines Eindruckes erwehren soll, wodurch Hofmannsthal nichts anderes sagt als, dass der Dichter der Empfänger und Umsetzer der Konzeption sein soll. So ist der Dichter nicht nur „Liebhaber der Leiden und der Liebhaber des Glücks“, ⁹³⁴² sondern er ist auch ein „leidenschaftliche Bewunderer der Dinge, die von ewig sind, und der Dinge, die von heute sind“. ⁹³⁴³ Hofmannsthal glaubt auch, aufgrund der Fülle, dass niemals wieder eine Zeit kommen wird, in der von den Dichtern ein Ergebnis erwartet wird, denn dazu ist das „wortlose Geheimnis der Natur und der stille Schatten der Vergangenheit“ ⁹³⁴⁴ zu mächtig. Dabei ist der Dichter der Moderne nicht mit dem vergangener Epochen gleich zu setzen, sind sie doch Teil veränderter Lebensverhältnisse. Zwar könne der Dichter der Moderne keine Ergebnisse liefern, doch sei es an ihm, die Gegenwart zu vertreten und ein Zeitzeuge dieser zu sein: „Freilich, es handelt sich vor allem um das Leben und um die Lebendigen, um die Männer und Frauen dieser Zeit handelt es sich, die einzigen, die für uns wirklich sind; um deren willen allein die Vergangenheit und Zukunft da zu sein scheint“. ⁹³⁴⁵ Hofmannsthal betont in diesem Zusammenhang neuerlich die Bedeutung der Lebendigkeit, die man mitunter auch durch das Lesen von Werken von Goethe, George oder Dostojewski erleben kann. Und auch hier zeigt sich wieder Hofmannsthals Verständnis von der Konzeption, durch seine Erwartungen vom Lesenden. ⁹³⁴⁶ Hofmannsthal geht hier dem symbolhaften Akt des Lesens nach, dem Lesenden, der sich in dem Gelesenen erleben kann und im Akt des Lesens die Verschmelzung der Zeit zu einem Augenblick der Gegenwart erfährt. ⁹³⁴⁷ Ebenso zeigt sich auch in zwei Schriften des Jahres 1907 die Einbindung des Motivs, so in *Die Wege und die Begegnungen* (1907) durch die

9331SW XXXIII. S. 106. Z. 5.

9332SW XXXIII. S. 106. Z. 5-6.

9333SW XXXIII. S. 106. Z. 6-7.

9334SW XXXIII. S. 106. Z. 8-13.

9335SW XXXIII. S. 107. Z. 30-36.

9336SW XXXIII. S. 128. Z. 5.

9337SW XXXIII. S. 129. Z. 30-36.

9338SW XXXIII. S. 130. Z. 12.

9339SW XXXIII. S. 131. Z. 2.

9340SW XXXIII. S. 131. Z. 5-9.

9341SW XXXIII. S. 138. Z. 24-27.

9342SW XXXIII. S. 139. Z. 2-3.

9343SW XXXIII. S. 139. Z. 4-5.

9344SW XXXIII. S. 144. Z. 18-19.

9345SW XXXIII. S. 146. Z. 15-18.

9346SW XXXIII. S. 146-147. Z. 37-41//1.

9347SW XXXIII. S. 147-148. Z. 38-40//1-8.

Problematik des kürzlich Geschriebenen,⁹³⁴⁸ als auch durch das Unbewusste in seiner frühesten Kindheit, was er mit der Begegnung mit Agur verbindet,⁹³⁴⁹ als auch in der Schrift *Umriss eines neuen Journalismus* (1907), in der sich Hofmannsthal auf *Französische Gesellschaftsprobleme* von Oskar H. Schmitz bezieht. Ausgehend von diesem Buch schlägt Hofmannsthal eine Brücke zu seiner eigenen Gegenwart.⁹³⁵⁰

In *Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch* (1902) nimmt Hammer-Purgstall Bezug zu den Figuren Balzacs, die er ja auf den Rängen bereits sehe, und damit gleichsam „ihre Leidenschaften, ihre Vergangenheit, ihre Zukunft“.⁹³⁵¹

In *Ein Brief* (1902) zeigt sich Chandos distanziert gegenüber seiner eigenen Vergangenheit, der er mit dem Gefühl der Fremdheit gegenübersteht, und damit ebenso seinen früheren literarischen Werken.⁹³⁵² So sind ihm die Worte vergangener Werke so „fremd und kalt“,⁹³⁵³ dass er lediglich fähig ist, „Wort für Wort [zu] verstehen“.⁹³⁵⁴ Nicht nur der Vergangenheit steht Chandos distanziert gegenüber, sondern auch der Zukunft; vielmehr scheint die Fremdheit zu früheren Arbeiten, die Unmöglichkeit, Neue zu erschaffen zu bedingen.⁹³⁵⁵ Chandos nimmt auch Bezug zu den unbearbeiteten literarischen Plänen, auf die Bacon in seinem Brief angespielt hatte, und mit denen er sich „in den gemeinsamen Tagen schöner Begeisterung trug“.⁹³⁵⁶ In denen hatte er geplant, die Regierungsjahre Heinrichs VIII. zu schildern, für die er sich in den Aufzeichnungen seines Großvaters, des Herzogs von Exeter bedienen wollte. Auch spricht Chandos in diesem Zusammenhang von einer vergangenen, glücklich erlebten Zeit, wie er sie bei der Lektüre des Sallust erlebt hatte.⁹³⁵⁷ Chandos besinnt sich auch auf weitere, frühere literarische Pläne; doch zeigen ihm die mitunter glücklichen Erinnerungen nur noch mehr die Leere seines gegenwärtigen Daseins.⁹³⁵⁸ Auch in Verbindung mit der geplanten Sammlung *Apophthegmata* zeigt sich das Motiv, allerdings durch eine frühere geplante Vereinigung von Vergangenheit und Gegenwart in einem künstlerischen Werk: „damit wollte ich schöne Sentenzen und Reflexionen aus den Werken der alten und der Italiener vereinigen, und was mir sonst an geistigen Zieraten in Büchern, Handschriften oder Gesprächen entgegenträte“.⁹³⁵⁹ Sich an diese künstlerische und der Konzeption verwandte Zeit erinnernd, war ihm die Milch, die er aus dem Euter einer sanften Kuh getrunken hatte, nichts Getrenntes von dem Konsum der Kunst.⁹³⁶⁰

Wie viele andere Protagonisten Hofmannsthals, reagiert auch Chandos auf die Konfrontation mit der Unzulänglichkeit des Seins, die ihm durch sein gesellschaftliches Umfeld vor Augen geführt wird. Hatte er zuvor schon die Einsamkeit gesucht, versucht er nun die Bereicherung seiner Person durch die „geistige Welt der Alten“.⁹³⁶¹ Während Platon für ihn in seinen Werken eine zu hohe Bildhaftigkeit darstellt, versuchte er eine Gesundung in den Werken von Seneca und Cicero zu finden, versagt aber letztendlich aufgrund

9348SW XXXIII. S. 152. Z. 19-24.

9349SW XXXIII. S. 152-153. Z. 29-36.

9350SW XXXIII. S. 150. Z. 20-24.

9351SW XXXIII. S. 28. Z. 29.

9352SW XXXI. S. 45. Z. 20-25.

9353SW XXXI. S. 46. Z. 1.

9354SW XXXI. S. 46. Z. 3.

9355 „Mein Inneres aber muß ich Ihnen darlegen, eine Sonderbarkeit, eine Unart, wenn Sie wollen eine Krankheit meines Geistes, wenn sie begreifen sollen, daß mich ein ebensolche brückenloser Abgrund von den scheinbar vor mir liegenden literarischen Arbeiten trennt, als von denen, die hinter mir sind und die ich, so fremd sprechen sie mich an, mein Eigentum zu nennen zögere.“ In: SW XXXI. S. 46. Z. 8-14.

9356SW XXXI. S. 46. Z. 18-19.

Hofmannsthal spielt hier zudem auf die gedruckte Widmung der *Pilgerfahrten* von George an.

9357 „[...] jenen glücklichen, belebten Tagen wie durch nie verstopfte Röhren die Erkenntnis der Form in mich herüber, jener tiefen, wahren, inneren Form, die jenseits des Geheges der rhetorischen Kunststücke erst geahnt werden kann, die, von welcher man nicht mehr sagen kann, daß sie das Stoffliche anordne, denn sie durchdringt es, sie hebt es auf und schafft Dichtung und Wahrheit zugleich, ein Widerspiel ewiger Kräfte, ein Ding, herrlich wie Musik und Algebra. Dies war mein Lieblingsplan.“ In: SW XXXI. S. 46. Z. 24-31.

9358 „Jedweder vollgesogen mit einem Tropfen meines Blutes, tanzen sie vor mir wie traurige Mücken an einer düsteren Mauer, auf der nicht mehr die helle Sonne der glücklichen Tage liegt.“ In: SW XXXI. S. 46. Z. 35-37.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 46-47. Z. 38//1-2.

9359SW XXXI. S. 47. Z. 15-18.

9360SW XXXI. S. 47. Z. 32-38.

9361SW XXXI. S. 49. Z. 38-39.

seiner problematischen Stellung zur Sprache. So schildert Chandos Bacon auch die Begebenheit, um die von ihm ermordeten Ratten und denkt sich neuerlich in die Vergangenheit hinein; dieses mal besinnt er sich auf die Schilderung der „Zerstörung von Alba Longa“⁹³⁶² von Livius, die ihm zur „Gegenwart, [zur] vollste[n] erhabenste[n] Gegenwart“⁹³⁶³ wurde.

In *Das Gespräch über Gedichte* (1903) zeigt sich das Motiv durch das Gespräch der Freunde Clemens und Gabriel über Georges *Komm in den totgesagten Park und schau...*, durch den beschriebenen Sommer in dem Clemens die „Landschaft meiner Kindheit“⁹³⁶⁴ sieht. Gabriel ist es, der neuerlich auf die Vergangenheit zu sprechen kommt, wenn er darauf verweist sich nicht allein ins Innere zu wenden, denn im Draußen ist der Mensch zu finden. In der Poesie, so Gabriel, kehren frühere „Regungen [...] zurück“,⁹³⁶⁵ die der Mensch schon einmal empfunden hat. Ein weiterer Bezug zur Vergangenheit erfolgt durch ein anderes Gedicht des Sommers von George, welches Gabriel vorliest⁹³⁶⁶ und in dem Clemens den „Zauberkreis der Kindheit“⁹³⁶⁷ sieht. Auch durch Goethes Gedicht *Geschöpfe der Flamme* wird, durch die Worte Gabriels über die Kunst, das Motiv eingebunden.⁹³⁶⁸

Innerhalb der hinterlassenen Gespräche und Briefe zeigt sich das Motiv in dem Gespräch zweier Kurtisanen in *Die Sammlerin* (1903) durch Tibaldas Bedürfnis nach Schönem, welches sie bereits in der Kindheit gehabt hatte,⁹³⁶⁹ vor allem aber auch in *Der Brief des letzten Contarin* (1902). Darin berichtet der Contarin, dass er schon einmal eine Demütigung erfahren hatte. Mit 14 Jahren hatte er erlebt, dass sein edler Name nichts bedeutete, sondern dass er nur als „lästiger Schmarotzer“⁹³⁷⁰ betrachtet wurde. Warum sich der Contarin mitunter aber auch gegen den Vorschlag wehrt, zeigt sich in der Notiz N 2: „Man kann nichts restaurieren. Die alten hatten Perlenglanz innerlich.“⁹³⁷¹ So sinniert er über das Schenken früherer Generationen (SW XXXI. S. 18. Z. 19-20).⁹³⁷² Ebenso zeigt sich das Motiv in dem *Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann* (1902) durch die Kritik des Japaners an dem Europäer, weil er es eben nicht versteht, einen maßvollen Umgang mit ihr zu treiben, und sich damit an der Konzeption der Ganzheit des Seins vergreift („Eure Überlastung mit Vergangenheit ohne Liebe dafür“),⁹³⁷³ in *Die Briefe James Hackmanns* (1903) durch Hackmanns Wesen („Bemerkt hat dass er nur Reize aus der Erinnerung schöpft, die öden Lebensräume zu zeigen“),⁹³⁷⁴ in *Die Briefe des jungen Goethe* (1903/1904) durch die Briefe Goethes, aber auch die zwischen Edgar und sich selbst,⁹³⁷⁵ in der Arbeit *Furcht Ein Dialog* (1906/1907) durch Laidions Erinnerung an ihre Jugend⁹³⁷⁶ und in *Das Schöpferische* (1906-1909) durch den kränklichen Zeitgenossen der Moderne: „Wir heizen, sagt der Kränkliche, [...] die Öde ganzer Lebensräume mit der Erinnerung an eine einzige Nacht die sie mit uns verbracht hat.“⁹³⁷⁷

9362SW XXXI. S. 51. Z. 12-13.

9363SW XXXI. S. 51. Z. 17-18.

9364SW XXXI. S. 75. Z. 34.

9365SW XXXI. S. 76. Z. 23.

9366SW XXXI. S. 78. Z. 13.

9367SW XXXI. S. 78. Z. 15.

9368SW XXXI. S. 86. Z. 17-22.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 326-327. Z. 36-2.

9369„Als kleines Mädchen liebte sie ein Stück alten Stoff [...] in dessen [...] die Goldfäden fehlten“. In: SW XXXI. S. 70. Z. 1-2.

9370SW XXXI. S. 21. Z. 26.

9371SW XXXI. S. 18. Z. 8.

9372„[...] das Facit ist: wir sind anders als jene andern (die Alten) und dies anderssein und uns anderswissen ist unsere ganze Natur und unsere ganze Mission, wie es ja wieder das ganze Wesen der Goldoni-zeit war, z.B. ganz stumpf das Cinquecento und selbstvergnügt zu sein. Wir sind Spiegelungen der Alten.“ In: SW XXXI. S. 18. Z. 21-25.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 17. Z. 20-24.

9373SW XXXI. S. 41. Z. 1-2.

9374SW XXXI. S. 64. Z. 2-3.

9375„Alles das, wie Du's in der Schreibtischlade selber liegen hast oder daheim in der großen Briefschatulle, so ist's hier in dem Buch, nur daß es hundertunddreißig Jahre alt ist“. In: SW XXXI. S. 89. Z. 5-8.

Siehe (Notizen): SW XXXI. S. 351. Z. 18-22.

9376„Da bin ich so aufgewachsen bei meiner Mutter und war ein unnützes Kind und wünschte was und hatte es nicht“. In: SW XXXI. S. 122. Z. 3-5.

9377SW XXXI. S. 93. Z. 6-9.

In dem Drama *Elektra* (1903) zeigt sich die Wesensdifferenz zwischen Elektra und Chrysothemis auch durch ihre unterschiedliche Stellung gegenüber der Vergangenheit. Während sich Chrysothemis von ihrem leeren Leben lösen will, ebenso wie von dem Tod des Vaters („Hör auf. Dies alles ist vorbei“) ⁹³⁷⁸ und die Gründung einer eigenen Familie ersehnt, ⁹³⁷⁹ lebt Elektra nur für die Rache und demzufolge in der Vergangenheit. Für Elektras Verständnis erweist es sich als elementar, die Vergangenheit nicht hinter sich zu lassen; während die Mägde sie zu Beginn des Dramas als tierisch erfunden hatten, will sich Elektra gerade als Mensch beweisen, indem sie an der Vergangenheit und dem Geschehenen festhält. Ein weiterer Grund, warum Elektra an der Vergangenheit festhält, zeigt sich in dem Gespräch mit Chrysothemis. Elektra legt hier dar, dass sie sich mitschuldig am Tod des Vaters, aufgrund ihrer damaligen Schwäche, fühlt. In der Gegenwart jedoch will sich Elektra als stark beweisen, als könne sie den Tod des Vaters ungeschehen machen („Ich werfe mich auf sie, ich reiße das Beil / aus ihrer Hand, ich schwing´ es über ihr –“). ⁹³⁸⁰ Wenn Klytämnestra Elektra dazu aufruft, ihr zu helfen, dann verweist sie ebenso auf die Vergangenheit, doch rühmt sie fatalerweise Elektras Klugheit („Du redest / von alten Dingen so, wie wenn sie gestern / geschehen wären.“). ⁹³⁸¹ Dabei versucht sich Klytämnestra in Wirklichkeit, von der Vergangenheit zu lösen, was am deutlichsten wird, wenn sie sich von ihren Träumen befreien will, die die Rache durch Orest zum Inhalt haben. So ruft Klytämnestra nicht nur zum Vergessen der Vergangenheit auf, auch zweifelt sie sogar deren Bedeutung an:

„Was murmelst du? Ich sage, daß kein Ding
unwiderruflich ist. Geht denn nicht alles
vor unsern Augen über und verwandelt
sich wie ein Nebel?
[...]
Erst war´s vorher,
dann war´s vorbei - dazwischen hab´ ich nichts
getan.“ ⁹³⁸²

Auch in *Das gerettete Venedig* (1904) Hofmannsthals zeigt sich an einigen Passagen die Bedeutung, die der moderne Protagonist der Vergangenheit beimisst. In dem ersten Aufzug verweist Belvidera auf Jaffiers Vergangenheit, wenn sie ihn dazu aufruft, einen seiner früheren Freunde aufzusuchen, damit er ihm aus seiner Notlage heraus helfe; so könne sie sich daran erinnern, dass er einmal von einem Freund gesprochen hatte, hier meint sie Pierre, der ihrem Mann besonders zugetan gewesen ist. ⁹³⁸³ Erst durch diesen Bezug Belvideras zur Vergangenheit, gesteht Jaffier, dass er Pierre heute erst gesehen habe, allerdings als er sich durch den Senator gedemütigt gesehen hatte. Doch die Demütigung lässt Jaffier auch bewusst an Pierre zurückdenken, denn bedeutet die Erinnerung an ihn, sich auch an Stunden des Zusammenhaltes zu erinnern, in denen Pierre ihn vor dem Tod bewahrt hatte. ⁹³⁸⁴

Ein weiterer mitunter negativer Bezug zur Vergangenheit zeigt sich, wenn Belvidera sich an den Beginn ihrer Liebe erinnert und sich auf Jeronimo bezieht, der für sie der Schuldige ihrer Notlage ist. Für Belvidera bedeutet die Erinnerung an Jeronimo eine Belastung („Ich wollt´, ich könnte ihn vergessen!“), ⁹³⁸⁵ der sie sich gerne entziehen würde, hat er sich doch ihr, durch Jaffiers Sendung aus dem Haus, als Bediensteter seiner Herrschaft gegenüber nicht demütig verhalten und sich ihr mit einem Handkuss genähert. Zweifach belastend ist für Belvidera die Vergangenheit, erinnert sie sich doch gleichsam an das Sterben ihrer Mutter, welches wiederum für sie auch zu der Annäherung Jaffiers geführt hatte. ⁹³⁸⁶

Auch Pierre bezieht sich auf die Vergangenheit in seinem ersten Gespräch mit Jaffier; so erinnert er sich nicht nur der verlorenen Geliebten, sondern auch der engen Freundschaft zu Jaffier. Er war es gewesen, der in Pierre, dem einfachen Soldaten, den Sinn für die Schönheit geweckt hatte: „Es kam so, daß du mir / das

9378SW VII. S. 73. Z. 6.

9379SW VII. S. 71. Z. 20-25.

9380SW VII. S. 73. Z. 16-17.

9381SW VII. S. 78. Z. 33-35.

9382SW VII. S. 82. Z. 14-31.

9383SW IV. S. 21. Z. 1-11.

9384SW IV. S. 21. Z. 27-40.

9385SW IV. S. 23. Z. 13.

9386SW IV. S. 23-24. Z. 11-40//1-5.

Größte, Meiste einmal bist geworden, / in diesen Jahren damals.“⁹³⁸⁷ Die Begegnung mit Pierre lässt Jaffier aber auch an das kürzlich Erlebte denken, an die Demütigung durch den Schwiegervater. Dieses Erleben bewirkt bei Jaffier ein Nachdenken, wie sein Leben nach der gelungenen Revolution sein wird; Pierre jedoch ruft ihn in diesem Zusammenhang dazu auf, sich auf die nahe Zukunft zu konzentrieren, auf die Revolution und deren Gelingen, die Jaffier „zum Gott [...] färben“⁹³⁸⁸ wird.

In dem zweiten Aufzug zeigt sich das Motiv ebenfalls in Verbindung mit Pierre, der Jaffier zu den Mitverschwörern geführt hatte. Diese hatten ihn jedoch, gemäß seinem passiven Wesen, als für wenig vertrauenswürdig erkannt, worauf er schließlich geflohen war, wodurch die dringende Frage nach einem neuen Treffpunkt aufgekommen war. Pierre verweist auf seine Bekanntschaft mit Aquilina, der er zudem auch den Hauch des Gegenwärtigen verleiht, was nicht ihr Verhältnis widerspiegelt: „Ich - / ich war einmal mit ihr. Das ist vorüber. / Allein ich seh sie noch zuweilen.“⁹³⁸⁹

Nachdem Jaffier Belvidera schließlich zu den Verschwörern geführt hat, erfolgt ein neuerlicher Bezug zur Vergangenheit, erinnert er sich auch an den Beginn ihrer Liebe. Dieser Zug zur Vergangenheit unterscheidet sich eklatant von dem Belvideras, hatte diese doch zu ihrer Vergangenheit einen durchaus ambivalenten Bezug, bedingt durch den Tod der Mutter. Anders jedoch Jaffier, der sich in dem vergangenen Erleben versenkt:

„Wie, Geliebte,
bist du auf einmal nicht, in einer Nacht
der Seligkeit, um diese gleiche Stunde,
aus einem Mädchen meine Frau geworden?
Gabst du mir damals nicht mit einem Schwur
und süßen Tränen in den Augen dich
und deine Seele, deinen Willen - alles
auf einmal ganz zu eigen?“⁹³⁹⁰

Auch durch Aquilina zeigt sich das Motiv, wird sie doch durch den Duft der Salbe an ihre Sehnsucht an Pierre erinnert, an eine verlorene Liebe. Nicht nach der Vergangenheit, dies zeigt sich aus der Passage, verlangt es Aquilina, sondern nach einer Zukunft mit Pierre. So wirkt auch der Duft der Salbe belastend auf sie.⁹³⁹¹

So kommt es schließlich zu dem Aufeinandertreffen zwischen Pierre und Aquilina. Doch aufgrund der vergangenen Erlebnisse behandelt Pierre sie herablassend, während die Frau auf eine Wiederaufnahme ihrer Liebe hofft: „Sieh mich an. / Sag, es wird sein wie früher-“⁹³⁹² Ihre devote Liebeserklärung lässt Pierre schließlich auch seine Begierde für sie bekennen und ihr versichern: „wenn dies zu seinem Ende ist gelangt - / dann werd ich kommen, und wenn du bereit bist / wird alles sein wie früher.“⁹³⁹³ Doch sieht Pierre diese Rückkehr als durchaus problematisch an, denn für ihn gehen nur „gemeine Seelen“⁹³⁹⁴ zu Vergangenen zurück, zu „ihrem Ausgespie'nen“.⁹³⁹⁵

Jaffier hingegen verlangt es danach, nur das Positive der Vergangenheit in seinem Leben nunmehr zuzulassen. Dies zeigt sich im dritten Aufzug, wenn er die Begebenheit um den Schiavon auszublenden versucht („Mit dem Schiavonen? Ist / da etwas vorgefallen?“).⁹³⁹⁶ Doch Belvidera gemahnt ihn wiederholt sowohl an die Wirklichkeit des Todes als auch an die Gefahr, in die er sich durch die Verschwörung begeben hat, zu denken. Anstatt sich aber der Todesbedrohung zu stellen, vertieft sich Jaffier in die ästhetizistische Vorstellung des Todes, was an den Kaufmannssohn erinnern lässt, der sich als König inszeniert hatte. Diese Vorstellung bei Jaffier hängt mit seinem Rückgriff in die Vergangenheit zusammen. So verweigert sich Jaffier bewusst seinem instinktiven Wissen, dass er verlieren muss.⁹³⁹⁷

9387SW IV. S. 30. Z. 13-15.

9388SW IV. S. 35. Z. 15.

9389SW IV. S. 54. Z. 15-17.

9390SW IV. S. 56-57. Z. 37-38//1-6.

9391SW IV. S. 59. Z. 17-23.

9392SW IV. S. 69. Z. 15-16.

9393SW IV. S. 69. Z. 21-23.

9394SW IV. S. 69. Z. 26.

9395SW IV. S. 69. Z. 27.

9396SW IV. S. 101. Z. 20-21.

9397SW IV. S. 108. Z. 7-14.

In dem vierten Aufzug zeigt sich das Motiv durch Dolfin's Erinnerung an die Festlichkeiten im Hause des Priuli („Erinnere ich mich doch an das Fest, als sie fertig waren, wie an den gestri/gen Tag“).⁹³⁹⁸ Durch Dolfin jedoch sieht sich Priuli allerdings mit seiner schmerzlichen Erinnerung an seine Tochter konfrontiert.⁹³⁹⁹ Priuli versucht sich der Vergangenheit zu entziehen, hatte er doch nicht nur erlebt wie Belvidera sich an einen Mann gebunden hatte, der weit unter ihr steht, sondern er hatte auch ihre Sinnlichkeit erleben müssen, die ihn fortan die Sinnlichkeit der Frauen an sich verurteilen ließ. Gleichzeitig aber betont Hofmannsthal durch Priuli die Unmöglichkeit, sich von der Vergangenheit zu lösen: „Daß man nicht los von der Erinnerung kann! / daß man ein Bild da innen nicht mit Tünche / zudecken kann!“⁹⁴⁰⁰

Im fünften Aufzug erzählt Aquilina Pierre nicht nur von ihrem Traum, indem sie seinen Tod geahnt hatte, sie erinnert sich auch an die Anfänge ihres Liebens,⁹⁴⁰¹ wie Pierre sie aus den Flammen gerettet hatte.⁹⁴⁰² Pierre selbst erkennt Jaffier letztendlich als den Schuldigen seiner Lage, vollzieht aber gleichsam einen ästhetizistischen Bezug zu ihrer gemeinsamen Vergangenheit, die auch hier homoerotisch-zärtliche Züge trägt.⁹⁴⁰³ Während Pierre sich in den Reden verliert, die er vor dem Senat halten will, eröffnet ihm der Offizier, dass es diese Reden niemals geben wird, da er doch den Befehl habe, ihn augenblicklich im Kanal zu ertränken. Pierre kann allerdings diese Konfrontation mit der Wirklichkeit nicht begreifen, und verweist vielmehr auf seine ruhmvolle Vergangenheit als Soldat, der für Venedig gekämpft hatte.⁹⁴⁰⁴ Dabei wird die Vergangenheit hier für Pierre zur Rettung vor einem schmachvollen Tod. Dennoch erfolgt Pierres Einsicht in sein Leben nicht dahingehend, dass er sich selbst als den Schuldigen seines frühen Todes sieht. Vielmehr gedenkt er neuerlich Jaffiers und vollzieht einen ästhetizistischen Bezug zum Tod.⁹⁴⁰⁵

In dem Dramenentwurf *Dominic Heintls letzte Nacht* (1904-1906) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Tochter Hermine gesetzt. So versucht sie den Tod des Vaters auszublenden und sagt ihm zu, dass er genesen werde.⁹⁴⁰⁶ Gleichsam ist es aber Hermine, die einen absoluten Bezug zur Vergangenheit hat, was sich dadurch zeigt, dass die Mutter beklagt, dass „sie unnötiges altes Zeug (Annas Kleider) und ähnlichen Kram aufhebt“.⁹⁴⁰⁷

Auch der Zug zur Vergangenheit ist in *Ödipus und die Sphinx* (1905) von großer Bedeutung, allein bedingt durch die beiden Prophezeiungen, die Ödipus gemacht wurden und durch die Prophezeiung gegenüber Laios und Jokaste. Ödipus empfindet sich nach der Prophezeiung der Götter verändert und drückt dies zum einen in seiner Kälte gegenüber dem Diener Phönix aus. Während dieser ihn an die gemeinsame Zeit zu erinnern sucht, die Träume, die er ihm verscheucht hat, zeigt sich bei Ödipus eine Distanz zur Vergangenheit, denn er sieht sich nicht mehr als der Knabe, der zum Orakel ging.⁹⁴⁰⁸ Da die Vergangenheit für Ödipus abgetan ist, reagiert er auch nicht auf die Rede des Dieners, der ihn daran erinnert, was er ihm alles Gutes getan hat. Nahezu gleichzeitig mit der Abwendung von der Vergangenheit, erfolgt jedoch der Ekel in Bezug auf die Gegenwart, auf die „korinthische Luft aus deinem Mund“.⁹⁴⁰⁹ Die Abwendung von der Gegenwart und damit der Schönheit, für die Ödipus einstehen will, ist jedoch nur flüchtig; bereits die Aufmerksamkeit, die ein schöner Schimmel erregt, macht dies deutlich. Selbst nach der Hinwendung zu Phönix um Hilfe, zeigt sich aber auch seine Distanz zur Vergangenheit, die bedingt ist durch die Prophezeiung des Gottes. Wie groß diese Distanz ist zeigt sich auch daran, dass Ödipus ihm berichten muss, was damals mit seinem Freund Lykos geschah („Ich bitte dich. Mir ist's entfallen“).⁹⁴¹⁰ Auch zum Ende des

9398SW IV. S. 115. Z. 9-10.

9399SW IV. S. 115. Z. 20-22.

9400SW IV. S. 116. Z. 26-28.

9401SW IV. S. 128. Z. 25-30.

9402SW IV. S. 128. Z. 32-39//130.

9403SW IV. S. 137. Z. 21-30.

9404SW IV. S. 140. Z. 13-22, SW IV. S.141. Z. 18-32.

9405SW IV. S. 142-143. Z. 33-37//1.

9406SW XVIII. S. 301. Z. 33-35.

9407SW XVIII. S. 316. Z. 7-8.

9408SW VIII. S. 17. Z. 11-15.

9409SW VIII. S. 17. Z. 19.

9410SW VIII. S. 20. Z. 14.

dritten Aufzugs zeigt sich neuerlich die Distanz zur Vergangenheit, vor allem auch im Hinblick auf die Prophezeiung, ruft Ödipus Jokaste doch dazu auf: „Vorbei! Vergessend leben wir! / Jokaste!“⁹⁴¹¹

In Bezug auf Kreon erfolgt die Einbindung der Vergangenheit durch den Knaben, der auf sein Blutopfer für Kreon verweist, als dieser zur Sphinx ging. Während Kreon dieses Opfer abtut, weil es letzten Endes nicht zum Erfolg geführt hat, sieht der Knabe den Misserfolg als den Wunsch der Götter an.

In Bezug auf Jokaste und Antiope zeigt sich eine Unterscheidung zwischen Vergangenheit und Zukunft, was bedingt durch den verschiedenen Bezug zum Tod ist. Während Jokaste glaubt, keine Zukunft mehr zu haben, beschwört Antiope Jokastes Zukunft, weil sie von ihr einen Erben verlangt: „Dein Leben ist's, dein kommendes, es haucht / herüber grenzenlos“.⁹⁴¹² Jokaste hingegen zeigt wiederholt eine Zuwendung zur Vergangenheit, hat der Tod des Kindes doch Leid über ihre Gegenwart gebracht. So tut sie auch Antiopes Weihe für die Zukunft ab, es sei denn, sie würde sie für den Tod weihen. Antiope jedoch segnet sie unablässig für die Zukunft, während Jokaste sich durch zwei Aspekte an den Tod gebunden sieht: zum einen durch den Tod des eigenen Kindes, zum anderen durch die anderen Kinder, die von der Sphinx getötet worden sind. Diesen Träumen stellt Antiope neuerlich ihre Zukunft entgegen und damit auch die Überwindung des Todes („Die Toten / laß tot sein“).⁹⁴¹³

Obwohl die Vergangenheit in *König Ödipus* (1906) bedingt durch die Prophezeiungen und den Mord am Laios immer mitschwingt, hebt erst der alte Priester, in Verbindung mit der Tat, die Vergangenheit hervor, möge Ödipus sich doch besinnen, dass er schon einmal die Stadt vor dem Untergang, durch die Sphinx, bewahrt habe („nun bewähre dich / zum zweitenmal!“).⁹⁴¹⁴ Durch die Greise zeigt sich, dass sie zum einen die Wichtigkeit der Vergangenheit betonen, so möge Ödipus doch bedenken, was Kreon ihm einst gewesen ist („Verachte nicht gelebte Jahre! / Sie sind alles, was uns bleibt!“),⁹⁴¹⁵ doch wird sie, im Moment als sie die Wahrheit realisieren, dass Ödipus seine Mutter zur Frau genommen hat, verdrängt.⁹⁴¹⁶

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, zeigt sich das Motiv lediglich in *Diese Rundschau* (1905) („vergangene Seelen - und vergangen-gegenwärtige bilden sich durch (indirecte Medien“).⁹⁴¹⁷

In der Schilderung der beiden Gespräche in den *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906) findet sich das Motiv durch Gottfried, konnte er sich doch mitunter an eine bestimmte Morgenstimmung erinnern (SW XXXIII. S. 137. Z. 31-33). Lediglich durch die Notizen zeigt sich der Zug des Onkels zur Vergangenheit, heißt es doch über ihn: „Die Freude an den Büchern der Übergangszeit habt ihr mir verdorben oder hab ich selber sie verloren und die Namen Freitag und Spielhagen sind mir so unerfreulich wie die Erinnerung an ein schlechtes Wirtshaus mit unbequemen Betten und üblen Küchenerinnerungen.“⁹⁴¹⁸

In *Jedermann. Allererste Fassung in Prosa 1906* zeigt sich, dass Jedermann unter der Vergangenheit leidet, weil diese für ihn primär mit dem Tod der Mutter in Verbindung steht. Die Verwandte aber heißt ihn die Vergangenheit, ebenso wie die Angst vor dem Tod abzutun.⁹⁴¹⁹ Der Bezug zur Vergangenheit zeigt sich auch durch Jedermanns Gespräch mit dem Freund, der ihn an eine ästhetizistisch glückliche Vergangenheit gemahnt. Alles was danach kam, war nur ein schaler Versuch, dieses Glück wieder zu erleben.⁹⁴²⁰ Auch in Bezug auf die Versprechungen, die sich die Freunde von ihrem Leben machten, verweist Jedermann auf die Vergangenheit.⁹⁴²¹ Am Ende des Gesprächs mit dem Freund steht nicht nur der Bruch mit diesem und der

9411SW VIII. S. 118. Z. 2-3.

9412SW VIII. S. 77. Z. 23-24.

9413SW VIII. S. 80. Z. 6-7.

9414SW VIII. S. 134. Z. 24-25.

9415SW VIII. S. 154. Z. 31-32.

9416SW VIII. S. 177. Z. 13.

9417SW XXXIII. S. 237. Z. 17-18.

9418SW XXXIII. S. 403. Z. 17-21.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 403-404. Z. 29-36//1-5.

9419„Jedermann, lass die Todten todt sein. Wir müssen alle sterben.“ In: SW IX. S. 19. Z. 32.

9420SW IX. S. 22. Z. 23-32.

9421SW IX. S. 23. Z. 12-17.

Freundschaft, sondern auch der mit dem Ästhetizismus und dem reinen Jugendkult, während der Freund immer noch an der Jugend festhält. Dieser Erinnerung entsagt sich Jedermann allerdings: „Nie wieder! Nie mehr sitztest du im Zimmer und ich komme herein – nie mehr Musik“. ⁹⁴²² Während Jedermann damit den Tod anerkannt hat, aber seine Liebe zum Leben bezeugt („Ich hab so gern gelebt!“), ⁹⁴²³ belastet den Freund die Begegnung mit Jedermann, ⁹⁴²⁴ ist für ihn die kostbarste Zeit mit Jedermanns Tod verloren. ⁹⁴²⁵

In *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) verweist der Protagonist auf Menschen auf seinem Lebensweg, die für ihn die Konzeption der Ganzheit des Seins oder hier das Ruhen in sich verkörpert haben. Die Begegnung mit diesen Menschen sei jedoch kein „Erinnert-werden“, ⁹⁴²⁶ sondern es war ihm, als spräche ihm das jetzige Erleben „immerfort von Deutschland“. ⁹⁴²⁷ Zur Verdeutlichung verweist er auf seine Kindheit, in der er immer bei einem Trank frischen Wassers gleichsam „in meinem Oberösterreich, in Gebhartsstetten“ ⁹⁴²⁸ gewesen ist, an dem dortigen Laufbrunnen. Dabei war es für den Protagonisten kein einfaches Darandenken, sondern ein Dort-sein. ⁹⁴²⁹ Das Deutschland seiner Vergangenheit ist von ihm jedoch nicht mit dem der Gegenwart zu verbinden; während er früher an den Menschen und dem deutschen Lebensbereich die Konzeption ausmachen konnte, ist dies heute nicht der Fall. ⁹⁴³⁰ So hatte er, wie Hofmannsthal den Protagonisten beschreiben lässt, Deutschland in den Jahren der Ferne, in dem „Spiegel der wehmütigen Erinnerung“ ⁹⁴³¹ erlebt und gleichsam auch auf eine zukünftige Begegnung gehofft, die allerdings ebenso unter der Konzeption stehen sollte. ⁹⁴³² Hatte er die Konzeption früher gespürt, hatte er sie in der Welt erkannt und ihn diese immer an sein in der Kindheit erlebtes Deutschland erinnert, so ist dies in der Gegenwart nicht mehr der Fall. ⁹⁴³³ Während Hofmannsthal den Protagonisten neuerlich an seine Kindheit denken lässt, hier durch die Kupferstiche Dürers, ⁹⁴³⁴ schildert er in dem vierten Brief den Aufbruch der Haltlosigkeit durch die Bilder Vincent van Goghs, was eine Besinnung auf die Vergangenheit mit einschließt.

⁹⁴³⁵

iii. Die Exklusivität des Erlebens in künstlich geschaffenen Räumen: Das gesteigerte Erleben durch artifizielle Künstlichkeit

9422SW IX. S. 23. Z. 36.

9423SW IX. S. 24. Z. 7.

9424„Jedermann, da liegt die Laute ich kann sie nicht anschauen ohne zu weinen. Ich muss fort. Ich will dich nicht noch weicher machen. Ich muss mein trübes Leben für mich hinbringen. Ich werde jetzt einsam leben nur mit dem Gedanken ans Sterben beschäftigt.“ In: SW IX. S. 24. Z. 1-5.

9425SW IX. S. 24. Z. 12.

Der Bezug zur Vergangenheit zeigt sich auch in den Notizen Hofmannsthals. So beklagt sein Freund, dass Jedermann durch seinen Tod die „Erfüllung schuldig“ (SW IX. S. 143. Z. 35) bleibt, er habe ihm das „vergangene“ (SW IX. S. 143. Z. 33) und das Zukünftige verdorben durch seinen Tod.

9426SW XXXI. S. 153. Z. 33.

9427SW XXXI. S. 153. Z. 38.

9428SW XXXI. S. 154. Z. 13-14.

9429„Nicht: ich dachte daran – war dort, schmeckte in dem Wasser etwas von der eisernen Röhre, fühlte übers ganze Gesicht die Luft vom Gebirg her wehen und zugleich den Sommergeruch von der verstaubten Landstraße herüber – kurz, wie das zugeht, weiß ich nicht, aber ich habe es zu oft erlebt, um nicht daran zu glauben, und so gebe ich mich zu Frieden.“ In: SW XXXI. S. 154. Z. 14-20.

9430SW XXXI. S. 155. Z. 17-23.

9431SW XXXI. S. 155. Z. 25.

Über das Hinsehen in dieses frühere Deutschland, heißt es: „Es war mehr eine Ahnung als eine Gegenwart, wie das Herüberwehen des Seelenhaftesten, des Wesenhaftesten und des Ungreifbarsten.“ In: SW XXXI. S. 155. Z. 27-29.

9432SW XXXI. S. 156. Z. 22.

9433SW XXXI. S. 156. Z. 35-36.

9434SW XXXI. S. 162. Z. 23-28.

9435„Immerhin erinnere ich mich ganz wohl, zur letzten Zeit meiner Beziehung mit der W., damals als wir in Paris lebten – sie hatte sehr viel Verständnis für Bilder – öfter in Ateliers und Ausstellungen Sachen gesehen zu haben, die eine gewisse Ähnlichkeit mit diesen hatten: etwas sehr Helles, fast wie Plakate, jedenfalls ganz anders wie die Bilder in den Galerien.“ In: SW XXXI. S. 168-169. Z. 38-40//1-3.

Der ästhetizistische Protagonist Hofmannsthals, der sich nicht richtig zur Welt stellen kann, wähnt sein Glück und ästhetizistische Seelenheil dadurch zu finden, sich in seine eigene, künstlich geschaffene Welt zurückzuziehen. Doch auch durch dieses Motiv zeigt sich Hofmannsthals Kritik an dem reinen Ästhetizisten, denn der Rückzug vor der Welt, der Wirklichkeit, den alltäglichen Problemen und auch den Menschen wird von Hofmannsthal nicht gutgeheißen.

Die Liebe des ästhetizistisch empfindenden Menschen zu schönen Räumlichkeiten zeigt sich bereits in den unveröffentlichten Gedichten. Doch verbindet Hofmannsthal den Zug des Ästhetizisten gleichsam mit dem Negativen. Das erste Mal, dass Hofmannsthal die Isolation eines ästhetizistisch denkenden Menschen in seinen Räumlichkeiten anlegt, erfolgt in dem Gedicht *Allein* (1891) (SW II. S. 56. V. 1-2). Damit stehen die Räumlichkeiten für das lyrische Ich sowohl in Verbindung mit der Isolation und der Vergangenheit, aber Hofmannsthal verweist gleichsam darauf, dass es ein „ungelebtes Leben“⁹⁴³⁶ ist, das das lyrische Ich führt. Auch in dem Gedicht *Brief aus Bad Fusch* (1892), welches sich auf die Kongresszeit bezieht und an eine Passage aus *Age of Innocence* (1891) gemahnt, zeigt sich das Negative („unbequeme[...] Möbel“),⁹⁴³⁷ ebenso wie es sich durch den Aufenthalt der Knechte zeigt, die sich hinter den vergitterten Fenstern Geschichten im Stile E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1816) erzählen. Die Verbindung zwischen dem Verderben und dem ästhetizistisch Schönen zeigt sich auch in dem Gedicht *Das Mädchen und der Tod* (1892), ist es doch hier das „Haus des Todes“,⁹⁴³⁸ welches als schöner Ort geschildert wird, in das das Mädchen jedoch durch das selbstgewählte Gift gelangt.⁹⁴³⁹

In dem Gedicht *Gute Stunde* (1894) schläft das lyrische Ich in keinem künstlich schönen Raum; erst durch den Blick der „rätselhafte[n] Stunde“⁹⁴⁴⁰ tritt eine Veränderung bezüglich der Räumlichkeiten auf.⁹⁴⁴¹ Des weiteren zeigt sich der Hang zu schönen Räumlichkeiten durch den Kaufmann in den Notizen zu *Der Vater vor dem Standbild des Sohnes* (1897-1898) („Ich bin ein Kaufmann. liess viel um Perlen tauchen. baute ein schönes Haus“),⁹⁴⁴² als auch in *Verse zum Gedächtnis der Kaiserin* (1898). Hofmannsthal stellt hier neben den Drang der verstorbenen österreichischen Kaiserin, sich die Jugend zu erhalten, die Liebe zu kostbaren Räumlichkeiten: „So sprach sie zu sich selbst: ich will ein Haus eine Construction aus Säulen die Hoheiten sind, aus marmorgewordenen Schmerzen, das Meer als Becken“.⁹⁴⁴³ Dabei sind die Räumlichkeiten der Kaiserin nicht von der Außenwelt abgeschlossen, der Forderung Hofmannsthals gemäß.⁹⁴⁴⁴

In den veröffentlichten Gedichten zeigt sich lediglich eine reduzierte Einbringung dieses Motivs. Zum einen findet sich in dem Gedicht *Gülnare* (1890) ein Bezug zu den Räumlichkeiten, an denen sich die Schönheit der Frau spiegelt („Auf dem Teppich, Dir zu Füßen, spielt der Widerschein des Feuers, / Zeichnet tanzend helle Kreise, Flammenbogen um Dich her“)⁹⁴⁴⁵ oder es findet sich in Verbindung mit der Schönheit in dem Gedicht <Prolog zu dem Buch >>Anatol<< > (1891 ?).⁹⁴⁴⁶

Hofmannsthal verwendet in dem lyrischen Drama *Gestern* (1891) viel Mühe darauf, die Szenerie, in der er seinen dramatischen Erstling angelegt hat, dahingehend zu beschreiben, dass die Kunst, Schönheit und Passivität ein wichtiger Bestandteil dessen ist. In der üppigen „Architektur der sinkenden Renaissance“⁹⁴⁴⁷ gehalten, sind die „Wände mit Stukkaturen und Grottesken geziert“,⁹⁴⁴⁸ die Fenster und die „kleine Tür mit

9436SW II. S. 56. V. 12.

9437SW II. S. 78. V. 23.

9438SW II. S. 79. V. 10.

9439SW II. S. 79. V. 11-25.

9440SW II. S. 103. V. 2.

9441SW II. S. 103. V. 5-11.

9442SW II. S. 139. Z. 10-11.

9443SW II. S. 142. Z. 6-8.

9444SW II. S. 142. Z. 28-29.

9445SW I. S. 11. V. 5-6.

9446SW I. S. 25. V. 43-52.

9447SW III. S. 7. Z. 1.

9448SW III. S. 7. Z. 2.

Vorhängen“⁹⁴⁴⁹ versehen, auf denen „Darstellungen aus der Aeneis“⁹⁴⁵⁰ zu sehen sind. Des weiteren schildert Hofmannsthal eine Terrasse mit „vergoldeten Efeugittern“,⁹⁴⁵¹ eine „dunkelrote Hängematte an silbernen Ringen“,⁹⁴⁵² an den „Pfeilern geschnitzte Truhen zum Sitzen“,⁹⁴⁵³ in der Mitte eine „Majolikaherme des Aretino“,⁹⁴⁵⁴ des weiteren eine „schwarze[...] Ebenholztruhe, die in lichthem eingelegtem Holz harfenspielende Tritonen und syrinxblasende Faune zeigt“⁹⁴⁵⁵ und weitere Musikinstrumente (SW III. S. 7. Z. 8-12); zudem finden sich von der Decke hängende Ampeln, die „in den strengeren Formen der Frührenaissance“⁹⁴⁵⁶ gehalten sind.⁹⁴⁵⁷ Auf diese Schönheit verweist auch Andrea, als er Marsilio Schutz zusichert und dabei gleichsam seine Räumlichkeiten hervorhebt („Ich will dich schützen: hier in meinem Haus, / Von Licht umfunkelt, zwischen Spiel und Schmaus“).⁹⁴⁵⁸ Auch will er, so Andreas Zusage, den Saal mit einem „Grabeschauer“⁹⁴⁵⁹ durchziehen und einen Scheiterhaufen aus Teppichen und anderen schönen Dingen errichten, weil er Marsilio schützen will. In der fünften Szene jedoch deutet Hofmannsthal die Folgen der Passivität Andreas an, bewirkt doch die Tatlosigkeit dessen, über kurz oder lang, den gänzlichen Verfall des Familienanwesens.

Die Tendenz zur Absonderung von Menschen und Geselligkeit, von Spielen in der Natur, zeigt sich in *Age of Innocence* (1891) bedingt durch die Umgebung, in der der Protagonist bereits im Kindesalter aufwächst.⁹⁴⁶⁰ Die Affinität zu alten Möbeln zeigt sich auch durch das Erwachen des ästhetizistischen Kindes mitten in der Nacht von einem Traum, glaubt er schließlich nichts, als „das nächtige Knistern der Möbel“⁹⁴⁶¹ zu hören. Hofmannsthal verweist neuerlich auf die Affinität des Ästhetizisten für die Kunst in Bezug auf Heddys Einrichtung, fällt der Blick des Protagonisten doch auf einmal auf eine „Biscuitgruppe“⁹⁴⁶² des „französische[n] Rococo mit kleinen Stumpfnasen in der Manier der Frauen von Watteau“. ⁹⁴⁶³ Für sein Empfinden ist diese Gruppe schön.⁹⁴⁶⁴ Heddy jedoch teilt seinen Kunstsinn nicht. Auch wenn Hofmannsthal in dem Fragment *Wie mein Vater...* noch einmal auf die Kindheit des Ästhetizisten eingeht, zeigt sich durch den frühen Tod des Vaters, das Zurückbleiben des Jungen in einer ästhetizistisch-künstlichen Umgebung. So lebte er sich in einer „altmodischen Wohnung, [in] ein seltsam puppenhaftes gespenstisches Dasein“⁹⁴⁶⁵ hinein, in eine von Kunst dominierte Umgebung: „Mein grosses, vielzugrosses Bett in der alcove und die Kupferstiche nach Danhauser u Fendi Eysen und Greuze mit galanten Versen und die grossen gelbrothen Möbel der Congresszeit und der rätselhafte Geruch nach Äpfeln und alten Büchern machte das lichte saalartige Zimmer anders als alle anderen Zimmer auf der Welt.“⁹⁴⁶⁶

Auch dieses Motiv findet sich bereits in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthals. In *Maurice Barrès* (1891) heisst es in Bezug auf das zweite Buch *Un homme libre*, welches eine Seelenforschung zeigt: „Tausend Seelen in ihm, jede der andern fremd, jede eine Quelle des Genießens, darf er, eine triumphierende Kirche, hinaustreten ins Leben, ins Säkulum.“⁹⁴⁶⁷ Ein weiterer Bezug zum Motiv zeigt sich in Verbindung mit

9449SW III. S. 7. Z. 3.

9450SW III. S. 7. Z. 3.

9451SW III. S. 7. Z. 4-5.

9452SW III. S. 7. Z. 6.

9453SW III. S. 7. Z. 6-7.

9454SW III. S. 7. Z. 7-8.

9455SW III. S. 7. Z. 9-10.

9456SW III. S. 7. Z. 12-13.

9457Alewyn stuft den Sinn und Zweck dieser Gegenstände, der Stoffe und Steine, und Hölzer und Metalle dahingehend ein, dass sie „keinen anderen Zweck [haben] als alt und echt zu sein“. In: Alewyn. S. 48.

9458SW III. S. 16. Z. 6-7.

9459SW III. S. 16. Z. 10.

9460„Er spielte anders, schon weil er meistens allein war.“ In: SW XXIX. S. 16. Z. 5-6.

9461SW XXIX. S. 19. Z. 15-16.

9462SW XXIX. S. 21. Z. 10.

9463SW XXIX. S. 21. Z. 11-12.

9464Als Grund für sein Empfinden nennt der Protagonist den Stil dieser Gruppe.

9465SW XXIX. S. 21. Z. 22-23.

9466SW XXIX. S. 21. Z. 24-28.

9467SW XXXII. S. 36. Z. 22-24.

Dabei heisst es jedoch über Philippe: „er hat keine bleibende Wohnung, er verträgt es nicht, seine Vergangenheit um sich in

dem dritten Buch und hier durch die weibliche Figur der Bérénice, die ein „kleines Haus an der Landstraße, wie eine Märchenprinzessin“⁹⁴⁶⁸ bewohnt und welches ihr von ihrem verstorbenen Geliebten geschenkt worden ist. Dass das Haus ihrem Wesen und der Szenerie, aber auch Philippes Anspruch nach Trauer entspricht,⁹⁴⁶⁹ zeigt sich ebenso.⁹⁴⁷⁰ Doch Bérénice steht ebenso in Verbindung mit der Konzeption, die der Protagonist allerdings bedroht sieht, wenn sie lacht: „wo sie aus ihrem Stil fällt, hört sie auf, ein elegantes und stimmungsvolles bibelot seiner inneren Einrichtung zu sein. Er erhält sie also künstlich in der Stimmung, die ihm die Stimmung des Gartens, des Landes darstellt, die allein das würdige Objekt seiner Liebe ist.“⁹⁴⁷¹

Auch in *Die Mutter* (1891) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Schilderung der romantischen Stimmung in Bahrs Werk, was ihn einen Bogen spannen lässt zu der romantischen Phase des Altertums.⁹⁴⁷² Hofmannsthal verweist im Folgenden auch auf das Milieu der Stadt Berlin, welches er ebenso in Bahrs Werk erkennen kann, verdeutlicht durch die Räumlichkeiten der Geliebten des Sohnes Terka.⁹⁴⁷³

In *Englisches Leben* (1891) zeigt sich nur ein untergeordneter Bezug zu dem Motiv, und zwar wenn Hofmannsthal die Passage in Oliphants Werken zitiert, die sich auf den nächtlichen Überfall der Mörder bezieht⁹⁴⁷⁴ oder wenn er das Leben Oliphants in seiner Kindheit beschreibt („Landhäusern“).⁹⁴⁷⁵

In *Ferdinand von Saar* >>*Schloss Kostenitz*<< (1892) zeigt sich das Motiv durch die Kunstaussstellung im Prater⁹⁴⁷⁶ und durch die beiden Menschen auf Schloß Kostenitz, die ihr „eigenes reiches Reich“⁹⁴⁷⁷ haben, getränkt von der Vergangenheit.

In *Algernon Charles Swinburne* (1892) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Beschäftigung mit einer englischen Künstlergruppe, die sich vollkommen in die Schönheit versenkt haben, aber die Moral von sich abgetan haben. Diese Künstler gehen von der Kunst zur Natur, wobei dies ohne Zwang geschieht, denn sie sind „in einer riesigen Stadt aufgewachsen [...], mit riesigen Schatzhäusern der Kunst und künstlich geschmückten Wohnungen, wo kleine sensitive Kinder die Offenbarung des Lebens durch die Hand der Kunst empfangen“.⁹⁴⁷⁸ Diese Gruppe, die zwischen „phantasievollen Künstlern und sensitiven Dilettanten“⁹⁴⁷⁹ steht, hat einen besonderen Lebensraum: „Die Luft ihres Lebens ist die Atmosphäre eines künstlich verdunkelten Zimmers, dessen weiche Dämmerung von den verbelebenden Schwingungen Chopinscher Musik und den Reflexen patinierter Bronzen, alter Samtte und nachgedunkelter Bilder erfüllt ist.“⁹⁴⁸⁰ So betont Hofmannsthal auch neuerlich, im Zuge des räumlichen Umfeldes, die Verschiedenheit zwischen diesen Künstlern und den wirklichen Menschen: „Es herrscht ein gegenseitiges Mißtrauen und ein gewisser Mangel an Verständnis zwischen den Menschen in dem Zimmer und den Menschen auf der Straße.“⁹⁴⁸¹

In *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892) zeigt sich das Motiv durch die zwei Möglichkeiten die den lebensfernen Figuren Ibsens gegeben sind. Das „Decoriren des gemeinen Lebens“⁹⁴⁸² führt diese Figuren entweder dazu, sich zu isolieren oder aber man inszeniert sich unter den Menschen „als der heimliche Herr,

tausend Symbolen ausgedrückt zu sehen; er lebt im Heute, fürs Heute.“ In: SW XXXII. S. 36. Z. 26-28.

9468SW XXXII. S. 38. Z. 39-40.

9469„Fieberduftige Teiche umgeben Aigues-Mortes, das blasse Haus der Berenike; unter den hageren Bäumen des Gartens [...] grast ein Esel mit wehmütigen Augen, kleine ängstliche Enten um ihn. Die schweigende Landschaft atmet vages Leid. Sie hat die unsäglich zarten Farben venezianischer und holländischer Stimmungsbilder: das Gelb toter Blätter, teichgrün, violett, braunroth, vieux rose.“ In: SW XXXII. S. 39. Z. 6-8.

9470Das Haus, wo sie weint, „heißt Aigues-Mortes: es ist Stimmungssymbolik in allen Namen, das ganze Buch hindurch, dem >>Teuerdank<< vergleichbar oder dem >>Pilgrim's progress<<.“ In: SW XXXII. S. 39. Z. 1-5.

9471SW XXXII. S. 39. Z. 34-38.

9472„[...] der kosmopolitische Kaiser Hadrian betreibt keinen minder raffinierten Exotismus wie der kosmopolitische Physiolog Stendhal; Bibelotstil und Meinigerei machen aus jeder Villa in Puteoli ein ebenso verwirrendes Disparitätenkabinett, wie es das >>Haus eines Künstlers im neunzehnten Jahrhundert<< ist, und Varro ist ein ebenso vornehm parteiloser Religionskritiker wie Ernest Renan.“ In: SW XXXII. S. 15. Z. 8-13.

9473SW XXXII. S. 16. Z. 2-5.

9474„>>Wie ich über die Schwelle meines Zimmers trete, von verdächtigem Geräusch geweckt, fällt das unbestimmte Licht meiner Lampe über eine hohe schwarze Gestalt [...]“ In: SW XXXII. S. 47. Z. 21-23.

9475SW XXXII. S. 46. Z. 7.

9476SW XXXII. S. 67. Z. 11.

9477SW XXXII. S. 68. Z. 39.

9478SW XXXII. S. 70. Z. 31-33.

9479SW XXXII. S. 71. Z. 10.

9480SW XXXII. S. 71. Z. 13-16.

9481SW XXXII. S. 71. Z. 25-27.

9482SW XXXII. S. 85. Z. 1.

und alle anderen sind Objecte, Accumulatoren von Stimmungen, Möbel, Instrumente zur Beleuchtung“.⁹⁴⁸³

In *Gabriele D'Annunzio* (1893) zeigt sich das Motiv erstmalig in Verbindung mit den Altlasten der vorangegangenen Generationen, die mitunter aus „hübsche[n] Möbel[n]“⁹⁴⁸⁴ bestehen, denen der moderne Mensch ausgeliefert ist: „Die Poesie dieser Möbel erscheint uns als das Vergangene, das Spiel dieser Nerven als das Gegenwärtige. Von den verblaßten Gobelins nieder winkt es mit schmalen weißen Händen und lächelt mit altklugen Quattrocento-Gesichtchen; aus den weißlackierten Sänften von Marly und Trianon, aus den prunkenden Betten der Borgia und der Vendramin hebt sich uns entgegen und ruft: >>Wir hatten die stolze Liebe, die funkelnde Liebe; wir hatten die wundervolle Schwelgerei und den tiefen Schlaf; wir hatten das heiße Leben; wir hatten die süßen Früchte und die Trunkenheit, die ihr nicht kennt.<<“⁹⁴⁸⁵ Was in diesen vergangenen Kostbarkeiten liegt, ist die Konfrontation mit einem Leben, während die Menschen der Moderne ein schattengleiches Dasein führen.⁹⁴⁸⁶ Hofmannsthal sieht in dem Wesen des modernen Menschen nicht nur den Zug zur eigenen Seele gegeben, sondern er definiert die Moderne mitunter in Verbindung mit diesem Motiv, heißt es doch: „Modern sind alte Möbel und junge Nervositäten“.⁹⁴⁸⁷ Auch findet das Motiv durch das Werk *L'Innocente* Erwähnung. „In keinem modernen Buche seit >>Madame Bovary<< ist die Atmosphäre des Familienzimmers, der enge ewig wechselnde Kontakt zusammenlebender Menschen ähnlich geschildert“.⁹⁴⁸⁸ So zeigt sich, dass sich auch in diesem Werk das Wesen der Protagonisten durch die Figuren spiegelt: „An einer Mauer seiner Villa ist eine Sonnenuhr befestigt. Manchmal gleiten seine Blicke über den Quadranten, der die Inschrift trägt: >>Hora est bene faciendi<<. Gut thun! In der Arbeit den Sinn des Lebens suchen!“⁹⁴⁸⁹ Des weiteren findet das Motiv auch durch die *Römischen Elegien* von D'Annunzio Erwähnung, die im Vergleich zu dem gleichnamigen Werk Goethes, eine Dominanz der Stimmungen zeigen.⁹⁴⁹⁰ Voll von träumerischem Schönen und Stimmungen ist dieser „Triumph der Möbelpoesie“.⁹⁴⁹¹ Dem Modernen jedoch hat diese Vergangenheit nicht nur „Tapeten und Miniaturen, nicht nur Tanagrafigurchen und Terrakottareliefs, Grabmonumente und Bonbonnières, farbige Kupferstiche und die goldenen Becher des Benvenuto Cellini hinterlassen“,⁹⁴⁹² sondern auch die Werke Homers oder Shakespeares, wodurch Hofmannsthal gleichsam seine Hoffnung zum Ausdruck bringt, dass der Moderne sich nicht nur auf die schönen Dinge des Lebens konzentrieren möge, sondern sich gleichsam für die Konzeption öffnen möge, die Hofmannsthal vor allem auch in Shakespeares Werken auszumachen imstande ist.

In *Der neue Roman* von D'Annunzio (1895) zeigt sich das Motiv durch die Suche des Protagonisten nach einer Frau: „Sie wohnen in einem sehr alten Schloss, welches aber zur Barockzeit umgebaut worden ist. Alle Räume, die Treppen und Fontänen sind viel zu groß für die jetzigen Menschen. Der alte riesige verwilderte Park führt mit seinen leeren Terrassen bis an einen Abgrund.“⁹⁴⁹³ Obwohl diese Prinzessinnen unter ihrem Leben und ihrer Umgebung leiden („Ihre Säle und Zimmer sind viel zu groß, und viel zu groß ist

9483SW XXXII. S. 85. Z. 11-13.

9484SW XXXII. S. 99. Z. 6.

9485SW XXXII. S. 99. Z. 6-15.

9486„Ja alle unsere Schönheits- und Glücksgedanken liefen fort von uns, fort aus dem Alltag, und halten Haus mit den schöneren Geschöpfen eines künstlichen Daseins, mit den schlanken Engeln und Pagen des Fiesole, mit den Gassenbuben des Murillo und den mondänen Schäferinnen des Watteau. Bei uns aber ist nichts zurückgeblieben als frierendes Leben, schale, öde Wirklichkeit, flügelahme Entsagung.“ In: SW XXXII. S. 99. Z. 24-30

9487SW XXXII. S. 100. Z. 39.

9488SW XXXII. S. 102. Z. 24-27.

9489SW XXXII. S. 102. Z. 38-41.

9490Über die Grazien und den Dichter sagt Hofmannsthal: „Sie wandeln beim Plätschern der Renaissancefontänen durch die Laubgänge der mediceischen und farnesischen Villen; farbige Pagen warten ihn auf, und im smaragdgrünen Boskett spielen weiße Frauen im Stil des Botticelli auf langen Harfen. Zu diesen Elegien hat Rom all seine Erinnerungen hergegeben: die herrischen, die sehnsüchtigen, die prunkenden, die mystischen, die melancholischen. Diese komplizierte Liebe saugt aus der Landschaft, aus Musik, aus dem Wetter ihre Stimmungen.“ In: SW XXXII. S. 104. Z. 22-30.

9491SW XXXII. S. 106. Z. 29.

9492SW XXXII. S. 106. Z. 32-35.

9493SW XXXII. S. 166. Z. 10-14.

Weiter, heißt es: „An der Nordseite reichen die Grundmauern des Schlosses in einem ungeheuren Absturz bis hinunter in das leere Bett des Flusses; hier starren die zerrissenen, zerklüfteten Felsen gegen die Luft, gegen die Mauer [...]. Es ist ein gigantisches Heranschwanken, Sichaufbäumen, Emporklimmen, Zudringen; ein übermäßiges Wollen und Können, das plötzlich starr und stumm geworden ist. [...]“ In: SW XXXII. S. 166. Z. 17-24.

das Schicksal, das auf ihnen liegt“),⁹⁴⁹⁴ zerbrechen sie nicht an ihrem Leben, was sie für Hofmannsthal tätig macht und damit nicht zu idealen Partnerinnen für den letztendlich passiven Protagonisten.⁹⁴⁹⁵

In *Die Rede Gabriele D'Annunzios* (1897) zeigt sich das Motiv durch die Gedenktafeln, die sich in dem Raum befinden, in dem D'Annunzio seine Rede gehalten hat, und auf denen nicht die Namen der Gefallenen zu lesen sind, sondern die Namen von D'Annunzios eigenen Büchern. D'Annunzio bezieht sich schließlich auf den tätigen Bauern und die Reaktion dessen, wenn er zu ihnen kommen würde: „Sein Haus aus Lehm und Stroh, sein Wasser, sein Brot und die Lieder seiner Töchter bei der Arbeit, dies alles müsste nun vor seinen Augen heiliger scheinen als zuvor. Und wenn ich an irgendeinem Abend etwa in sein Haus treten käme, er würde sich mit Ehrfurcht erheben, nicht als vor seinem Herrn, doch als vor einem, der eine grosse und gute Macht über sein ganzes Dasein hat.“⁹⁴⁹⁶ Nach der Wahl D'Annunzios äußert sich Hofmannsthal über dessen Rede. Die angesprochene Ideologie verurteilt Hofmannsthal nicht, denn jeder Umschwung und jede Tat steht für Hofmannsthal damit in Verbindung. Seine Worte verdeutlichend, verweist er auf Venedig: „Und der Palast des Rathes und die Hallen der Zünfte, diese Häuser, in denen alles wirkliche, alles greifbare Leben eines überaus mächtigen Gemeinwesens zusammenfloss [...]“.⁹⁴⁹⁷

Auch dieses Motiv zeigt sich in *Francis Vielé-Griffins Gedichte* (1895) und wird von Hofmannsthal in Verbindung mit dem Mangel an Unmittelbarkeit gesetzt. Vielé-Griffins Poesie beruhe nicht auf dem Erlebten, sondern er wirkt wie jemand, der von Dingen redet, die er „nie angerührt hätte, nie wirklich ihren Geruch gerochen, wie Kinder den Geruch von Zimmern und Gärten und Gassen riechen“.⁹⁴⁹⁸

Auch das Motiv der Räumlichkeiten findet sich ebenso in den Anderen frühen theoretischen Schriften (1891-1902), so erstmalig in *Bilder (van Eyck: Morituri –Resurrecturi)* (1891), indem sich das Motiv in Verbindung mit dem ersten betrachteten Bild zeigt, in dem Bettelkinder in der Umgebung eines „hohen Palastes“⁹⁴⁹⁹ zu sehen sind. Hofmannsthal spielt hier auf die Konzeption der Ganzheit des Seins an, was sich deutlicher zeigt durch die Betrachtung und die Wirkung des zweiten Gemäldes, welches unter dem Aspekt des Verfalls steht.⁹⁵⁰⁰ Ebenso findet sich das Motiv in *Die Mozart-Zentenarfeier in Salzburg* (1891) in Verbindung mit den Feierlichkeiten und die Schmückung der Stadt Salzburg, die immer noch unter dem Einfluss des Barocks und des Rokokos stand und nicht der „moderne[n] Stillosigkeit“⁹⁵⁰¹ erlegen war. Auch in *Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche* (1892) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Kunst. So nimmt Hofmannsthal Bezug zur Aufführung von Ibsens *Nora*, im Speziellen auf den dritten Akt, in dem „durch das Haus das Beben“⁹⁵⁰² geht, oder eben durch den „hochmüthigen Ekel vor der Wohnung des >>fremden Mannes<<“.⁹⁵⁰³ Ebenso zeigt sich das Motiv in *Das Tagebuch eines jungen Mädchens* (1893) durch das Verlangen nach Macht in dem schönen, jungen und früh verstorbenen Mädchen,⁹⁵⁰⁴ in *Moderner Musenalmanach* (1893) durch ein Gemälde Uhdes mit religiöser Thematik („setzt an unsere Eichentische zu unseren ärmlichen Küchenlampen in blauen Blusen die Apostel und den Herrn“)⁹⁵⁰⁵ oder in *Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts* (1893) durch die gegenwärtige Kunst, durch einen Verweis auf Richard Muthers Buch *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert* (1893), durch das er seine Hoffnung äußert, dass die Kunst sich weiter für die Lebendigkeit öffnen werde; mit Muthers Buch sieht Hofmannsthal einen ersten Schritt

9494SW XXXII. S. 167. Z. 4-6.

9495„Und schließlich geht er fort und läßt alle drei in dem viel zu großen Schoß über dem schattenlosen Abgrund“. In: SW XXXII. S. 167. Z. 23-24.

9496SW XXXII. S. 200. Z. 31-36.

Zudem verweist D'Annunzio, der sich als Dichter verstanden wissen will, der für das Leben und die Tat steht, darauf, dass er selbst von ihnen gebeten worden war, in ihre „Häuser zu treten“. In: SW XXXII. S. 205. Z. 4-5.

9497SW XXXII. S. 206. Z. 11-13.

„[...] ganze geheimnisvolle Gebilde aus Brücken, Palästen und Thürmen mit geistigen Kräften schwebend zu halten, wie in jener Sage des Koran die unsichtbaren Hände der Engel den heiligen Stein zwischen Himmel und Erde schwebend erhalten.“ In: SW XXXII. S. 206. Z. 22-26.

9498SW XXXII. S. 153. Z. 24-26.

9499SW XXXII. S. 28. Z. 9.

9500So beschreibt Hofmannsthal das Bild *Resurrecturi*: „ich sah hinab in einen öden Palasthof, dessen Gitter lag am Boden und blaugrüne Flechten hielten die nackten Knaben und die goldenen Früchte umschlungen.“ In: SW XXXII. S. 28. Z. 23-25.

9501SW XXXII. S. 30. Z. 36.

9502SW XXXII. S. 56. Z. 7.

9503SW XXXII. S. 56. Z. 13-14.

9504SW XXXII. S. 78. Z. 21.

9505SW XXXII. S. 90. Z. 2-4.

dazu getan.⁹⁵⁰⁶

In *Südfranzösische Eindrücke* (1892) zeigt sich das Motiv eingebunden in den Zusammenhang von Hofmannsthals Vorstellungen von Reisebeschreibungen, die er mit denen aus früheren Zeiten vergleicht, in denen der Mensch noch Zeit hatte („und bei offenen Fenstern in die Kammern schauen“).⁹⁵⁰⁷ Dies bringt Hofmannsthal auch dazu, die Stadt Chambéry anzusprechen und ihre „kleine[n] Landhäuser“.⁹⁵⁰⁸ In *Franz Stuck* (1893) geht Hofmannsthal dessen Entwicklung nach, von einem Karikaturisten zu einem Maler, was er mit der Entwicklung eines Feuilletonschriftstellers zu einem Autor/Dichter vergleicht.⁹⁵⁰⁹ In *Philosophie des Metaphorischen* (1894) bezieht sich Hofmannsthal auf *Die Philosophie des Metaphorischen In Grundlinien dargestellt* von Alfred Biese, wobei dieses Buch für Hofmannsthal eine Enttäuschung ist. So erwartete Hofmannsthal in diesem Werk eine Schilderung des Weltzusammenhanges, der auch auf die Gegenwart ausstrahlt, zu erhalten („dieses ganzen mystischen Vorganges, der uns die Metapher leuchtend und real hinterläßt, wie Götter in den Häusern der Sterblichen funkelnde Geschenke als Pfänder ihrer Gegenwart hinterlassen“).⁹⁵¹⁰

In *Eduard von Bauernfelds dramatischer Nachlass* (1893) geht Hofmannsthal der Vorstellung nach von Frauen früherer Epochen, ausgelöst durch die Betrachtung der Frauenhand aus Biskuit („während irgend Jemand im Nebenzimmer Schubertlieder oder Lannerwalzer spielt, die Bewegungen dieser Hand“).⁹⁵¹¹ Hofmannsthal verweist auf die Komödien Bauernfelds, über die es heißt: „Alle seine Gestalten, die in Kostüm und die in Frack, die Prosa plaudernden und die, von deren Lippen leichte Verse springen, könnte man in einen solchen altmodischen Salon um Café und Kammermusik vereinigen und sie verstünden einander, hörten höflich zu und hätten miteinander eine liebenswürdige, anregende, soziale Konversation.“⁹⁵¹² Gleichsam spricht Hofmannsthal dem „Salon“⁹⁵¹³ Bauernfelds eine übermäßige Last der Erinnerung ab, die die Moderne trägt.⁹⁵¹⁴

In *Internationale Kunst-Ausstellung 1894* (1894) verweist Hofmannsthal auf die moderne Landschaftsmalerei der Holländer, vor allem auf die, die sich im „zweiten kleineren holländischen Zimmer“⁹⁵¹⁵ befinden. Hofmannsthal bezieht sich aber auch auf die Kunst Österreichs, im Speziellen die Kunst Wiens, die vom Zauber ihrer Stadt leben sollte: „Und unter'm traumhaft hellen Frühlingshimmel diese schwarzgrauen Barockpaläste mit eisernen Gitterthoren [...] Diese alten Höfe, gefüllt mit Plätschern von kühlen Brunnen [...] Und in der Vorstadt, diese kleinen, gelben Häuser aus der Kaiser-Franz-Zeit, mit staubigen Vorgarteln, diese malancholischen, spießbürgerlichen, unheimlichen kleinen Häuser!“⁹⁵¹⁶ In *Ausstellung der >>Secession<< und der >>Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler<<* (1894) bezieht sich Hofmannsthal ebenso auf verschiedene Künstler, die er kritisch betrachtet, so Albert Keller und seine mangelhafte Ergriffenheit in Bezug auf die eigene Kunst⁹⁵¹⁷ oder die *Villa am Meer* von Benno Becker („Verherrlichungen der dunklen Fluth der schwarzen Pinien, der weißleuchtenden Marmortreppen in der dunkelblau webenden südlichen Nacht.“).⁹⁵¹⁸

9506SW XXXII. S. 98. Z. 19-23.

9507SW XXXII. S. 62. Z. 28-29.

9508SW XXXII. S. 63. Z. 9.

9509„Der feuilletonistische Geist arrangiert das Leben mit derselben spöttischen Melancholie, derselben resignierten Halboriginalität, wie man heute Ateliers einrichtet: man nimmt Dolche, um Zeitungen aufzuschneiden, und Kruzifixe, um Photographien zu halten; hölzernen Engelsköpfen steckt man Zigaretten in den naiven Mund und macht aus abgeblaßten byzantinischen Meßkleidern eine Mappe für grelle Chansonnetten; von allen diesen Möbeln, diesen latenten Kontrasten hebt sich die vage Verstimmlung einer leidenden dumpfen und boshaften Lebensphilosophie: >>Das ist deine Welt! das heißt eine Welt!<<.“ In: SW XXXII. S. 115. Z. 11-20.

9510SW XXXII. S. 131. Z. 3-5.

9511SW XXXII. S. 108. Z. 28-29.

9512SW XXXII. S. 109. Z. 33-38.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 109. Z. 39.

9513SW XXXII. S. 110. Z. 2.

9514Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 110. Z. 20-25.

9515SW XXXII. S. 122. Z. 11-12.

9516SW XXXII. S. 126. Z. 19-27.

9517„[...] eine sehr hübsche Studie von Licht und hellem Wasser in einem Badezimmer möbliert er mit einer jener Ebers-Römerinnen, die doch die Fabriksmarke Alma-Tadema tragen und schon durch ihre Geschmacklosigkeit vor Nachahmung geschützt sein sollten.“ In: SW XXXII. S. 148. Z. 22-26.

9518SW XXXII. S. 150-151. Z. 39//1-2.

In *Das Buch von Peter Altenberg* (1896) findet sich das Motiv durch die Erwähnung der Geschichte um das Mädchen das am Klavier sitzt und spielt, und der ein Mann zuhört („Er ging im Zimmer leise auf und ab“),⁹⁵¹⁹ und in *Englischer Stil* (1896) erfolgt der Bezug zum Motiv mitunter durch die Chippendale-Möbel, die Teil des englischen Stils sind, die in den deutschsprachigen Raum gelangt sind. Durch die Barrison Schwestern spielt Hofmannsthal zudem weiterhin auf den englischen Stil an, mitunter auch in Verbindung mit dem Motiv: „Es ist der Geist des englischen Lebens, der dem englischen Möbel die Schwere genommen und die Gestalt gegeben hat: es ist für die kleinen zeltähnlichen Räume der Landhäuser und für die Kabinen der Schiffe bestimmt.“⁹⁵²⁰ Diese Zimmer würden, so Hofmannsthal, an Zimmer „in einem schönen Park [erinnern], wo die Fenster fast immer offen stehen, alle Elemente spielen herein [...]. Man sitzt in seinem kleinen Zimmer und sieht die Sonne hinauf und hinuntergehen, sieht die alten Bäume sich in einem tiefen leise fließenden Wasser spiegeln und die Wege sich zwischen den Hecken verlieren.“⁹⁵²¹ Auch in *Französische Redensarten* (1897) widmet sich Hofmannsthal dem Motiv durch die Lebendigkeit der französischen Sprache.⁹⁵²² Fragmentarisch zeigt sich das Motiv auch in den losen *Notizen zu einem Aufsatz über Puvis de Chavanes* (1898?) („die Gespräche in den Häusern und die Wege auf den Bergen“).⁹⁵²³

Hofmannsthals lyrisches Drama *Der Tod des Tizian* (1892) spielt auf der Terrasse von Tizians Villa, die nahe bei Venedig liegt. „Auf Polstern und Teppichen“⁹⁵²⁴ liegen die Schüler Tizians, ausgeliefert der Realität des nahenden Todes Tizians. Dabei verweist der Page des Prologes auf ein Schloss, indem alte Bilder an den Wänden hängen, unter anderem das des jungen Infanten, dem er sich ähnlich fühlt.⁹⁵²⁵ Auch Jendris Alwast betont die Umgebung der Schüler Tizians, die er in einem „goldenen Käfig“⁹⁵²⁶ in Distanz zur Außenwelt sieht: „Das selbstgewählte Ghetto steigert das Bewußtsein der Exklusivität. Ein unendlicher Abstand trennt sie von Gemeinem und Gewöhnlichem.“⁹⁵²⁷

Innerhalb der dramatischen Fragmente zeigt sich das Motiv nur vereinzelt. So plante Hofmannsthal Venedig zum Schauplatz für *Das neue Puppenspiel vom Dr Faust* (1892) zu machen, welches mitunter „in einem kleinen Palast in Venedig“⁹⁵²⁸ spielen sollte. Weitere Bezüge zum Motiv findet sich in dem *Darmstädter Festspiel Die Weihe des Hauses* (1900) („Bau des Hauses: alles hinauslaufend den geistigen Schutzgottheiten ihre Nischen“),⁹⁵²⁹ in den Notizen zu *Kleines Stück* (1900/1901) durch die Schilderung der Szene (SW XVIII. S. 271. Z. 20-21) und das Inventar der Familie („theilweise den Möbeln aus der Wohnung ihrer Grossmutter“),⁹⁵³⁰ in dem Dramenentwurf *Valerie und Antonio* (1901) durch den Kaufmann Nicolò, der sich in seinem „reichen Haus“⁹⁵³¹ zur Abreise bereitet, in *König Kandaules* (1903) nur vereinzelt, so durch den Wunsch Gyges seiner Geliebten einen Palast zu errichten,⁹⁵³² in *Die letzten Abenteuer des Gomez Arrias* (1904) durch den Verkauf der Frau durch Arrias⁹⁵³³ oder letztendlich durch die sehr losen Notizen zu *Carl* (1904) und einen kurzen Bezug in der Notiz N 13 („ein sehr einfaches Zimmer“).⁹⁵³⁴

Hofmannsthals lyrisches Drama *Der Tor und der Tod* (1893) spielt im „Studierzimmer des Claudio“,⁹⁵³⁵

9519SW XXXII. S. 189. Z. 20.

9520SW XXXII. S. 181. Z. 36-39.

9521SW XXXII. S. 181. Z. 1-7.

9522SW XXXII. S. 210. Z. 22, SW XXXII. S. 211. Z. 33.

9523SW XXXII. S. 289. Z. 15-16.

9524SW III. S. 40. Z. 29.

9525SW III. S. 39. Z. 9-13.

Aus den Notizen zu dem Dramen-Fragment geht hervor, dass Giocondo sich in Venedig wirklich bei einer Frau aufgehalten hatte („er hat die Nacht in ihrem leeren kleinen Haus zugebracht“, SW III. S. 354. Z. 7).

9526Alwast: S. 15.

9527Alwast: S. 15.

9528SW XVIII. S. 61. Z. 20.

9529SW XVIII. S. 137. Z. 10-11.

9530SW XVIII. S. 271. Z. 32.

9531SW XVIII. S. 245. Z. 4.

9532SW XVIII. S. 276. Z. 16.

9533„Hohe Gartenmauern bilden einen Hohlweg. Auf der Mauer Lusthaus.“ In: SW XVIII. S. 287. Z. 28-29.

9534SW XVIII. S. 292. Z. 12.

9535SW III. S. 73. Z. 1.

welches im „Empiregeschmack“⁹⁵³⁶ eingerichtet ist: „Links eine weiße Flügeltür, rechts eine gleich nach dem Schlafzimmer, mit einem grünen Samtvorhang geschlossen. [...] An den Pfeilern Glaskasten mit Altertümern. An der Wand rechts eine gotische, dunkle, geschnitzte Truhe; darüber altertümliche Musikinstrumente. Ein fast schwarz gedunkeltes Bild eines italienischen Meisters. Der Grundton der Tapete licht, fast weiß, mit Stukkatur und Gold.“⁹⁵³⁷ Auf Claudios Räumlichkeiten geht auch Wolfgang Braungart ein, wenn es heißt: „Claudio ist mit der ganzen abendländischen Bildung und Kultur belastet. Er ist ein Bildungsbürger, der Objekte aller Epochen und verschiedener Künste in seinem Haus um sich versammelt hat.“⁹⁵³⁸ Ebenso betont auch Wolfgang Braungart Claudios ästhetizistisches Wesen und setzt dieses in Verbindung mit seinen Räumlichkeiten: „Claudio in Hofmannsthals Einakter >Der Tor und der Tod< (1893) ist, wie sein Name schon sagt, der in seinem Ästhetizismus >Verschlossene<, der, umgeben von >>Altertümern<<, die Welt durchs Fenster nur wie ein Bild wahrnimmt“.⁹⁵³⁹

Doch Hofmannsthals Protagonist hat durchaus eine Entwicklung durch gemacht, denn was einstmals Claudios rein ästhetizistischem Wesen entsprochen hat, empfindet er nun als „Rumpelkammer voller totem Tand“,⁹⁵⁴⁰ und stellt deutlich sein versäumtes Leben im Zusammenhang mit diesen „Gassen, diese[m] Haus“.⁹⁵⁴¹ Dabei stehen die „engen Wände“⁹⁵⁴² der Häuser der Menschen im Gegensatz zu den Räumen Claudios mit ihren künstlichen Kostbarkeiten. Auch macht Hofmannsthal im Zuge der Beschreibung seiner Räumlichkeiten deutlich, was der Protagonist mit seinem Ästhetizismus erstrebte: „Wodurch ich doch mich einzuschleichen wähnte, / Wenn ich den graden Weg auch nimmer fand / In jenes Leben, das ich so ersehnte.“⁹⁵⁴³ Trotz des zögerlichen Erkennens der Fehlbarkeit seines ästhetizistischen Lebens, überwiegt bei Claudio immer noch der narzisstische Zug seines Wesens, wodurch er in Selbstmitleid verfällt und fälschlicherweise, trotz aller Klagen, äußert: „Tief eingesponnen, leb ich ohne Klagen / In diesen Stuben, dieser Stadt dahin.“⁹⁵⁴⁴

Auf das Motiv geht Hofmannsthal bereits durch die Beschreibung des I. Aktes ein, wenn er in dem Dramenentwurf von *Ascanio und Gioconda* (1892) das Haus der Amidei, in dem Gioconda lebt, beschreibt: „Im Erdgeschoss Fenster gegen den Garten, rechts zwei Zimmerthüren, durch Vorhänge geschlossen. Die linke Seite der Bühne erfüllen die 10 letzten Stufen der Treppe, mit mächtigem Marmorgeländer, unten Löwen als Wappenhalter.“⁹⁵⁴⁵ Die Einwände des Hausherrn Bertuccios gegenüber Ascanios spätem Besuch, versucht dieser zu entkräften, ist er sonst doch willkommen, auch in dessen Jagdhaus, wo er sich zusammen mit Bertuccios Söhnen dem Trinkgelage hingibt, wodurch sich auch in diesem Werk zeigt, dass die Räumlichkeiten vor allem auch Teil des ästhetizistischen Erlebens sind. In den Notizen zum III. Akt des Dramas verweisen verschiedene Figuren auf Ascanios ästhetizistisches Wesen, so Ferrante, der über Ascanios Liebeswerben in Bezug auf Francesca redet („Laut schlagend an die Thüre der Donati“).⁹⁵⁴⁶ So macht die Liebe aus Ascanio, so die Einschätzung seines Umfeldes, einen Liebestollen, was sich auch durch die Ausstattung seiner Räumlichkeiten zeigt: „An seines Hauses Fenstern hängt er sie / Mit Teppichen und Purpurdecken aus“.⁹⁵⁴⁷ Galasso erweitert noch Ferrantes Rede und sagt in Bezug auf Ascanios Liebe zu Francesca, dass er seines „Hauses königliche Habe / Statt eigner Federn, balzend, schillern lässt“.⁹⁵⁴⁸

In dem Dramenentwurf *Die Bacchen nach Euripides* (1892) gestaltet Hofmannsthal das Motiv durch die

9536SW III. S. 63. Z. 1.

9537SW III. S. 63. Z. 3-9.

9538Wolfgang Braungart: Ästhetische Religiosität oder religiöse Ästhetik? Einführende Überlegungen zu Hofmannsthal, Rilke und George und zu Rudolf Ottos Ästhetik des Heiligen. In: Braungart, Wolfgang: Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II: um 1900. Ferdinand Schöningh. Paderborn. 1998, S. 16.

9539Braungart: S. 68.

9540SW III. S. 65. Z. 27.

9541SW III. S. 64. Z. 21.

9542SW III. S. 64. Z. 25.

9543SW III. S. 65. Z. 28-30.

9544SW III. S. 67. Z. 19-20.

9545SW XVIII. S. 76. Z. 10-13.

9546SW XVIII. S. 110. Z. 14.

9547SW XVIII. S. 110. Z. 15-16.

9548SW XVIII. S. 110. Z. 27-28.

Räumlichkeiten der Mutter des Pentheus („Dieses Gemach ist gegen rückwärts durch ein Gitter von einer Art Vorgarten geschieden“) ⁹⁵⁴⁹ oder auch in Bezug auf Pentheus selbst: „Schauerlich für Pentheus die Schilderung die Kadmos giebt: warum in diesem Palast alle Räume: Schlafgemach, Gerichtssaal und Verließe durch geheime Thüren verbunden: um ein Ineinanderfließen aller königlichen Wollüste zu schaffen – für Pentheus dem das Sondern, das Auseinanderhalten alles ist.“ ⁹⁵⁵⁰

Bedingt durch die Erzählsituation des lyrischen Ichs auf einem Schiff in *Das Glück am Weg* (1893), kann der Bezug zu den Räumlichkeiten nur imaginativ erfolgen bzw. aus der Ferne heraus, in der er die „weißen, flachen Häuser“ ⁹⁵⁵¹ der Riviera sieht. Dennoch gelingt es Hofmannsthal, das Motiv neuerlich einzubauen, und zwar durch die Perspektive, mit der er die Frau betrachtet: „Es war, wie wenn man durchs Fenster in ein ebenerdiges Zimmer schaut, worin sich Menschen bewegen, die man nie gesehen hat und wahrscheinlich nie kennen wird; aber einen Augenblick belauscht man sie ganz in der engen dumpfen Stube“. ⁹⁵⁵² Zudem zeigt sich das Motiv noch in anderen Passagen, so wenn er sich vorstellt woher er diese Frau kennt („ein gewisses Boudoir“) ⁹⁵⁵³ oder aber durch die Vorstellung, wie er mit ihr Zeit verbringt, so in „einer kleinen Strandvilla in Antibes“, ⁹⁵⁵⁴ wobei sich deutlich an diesen beiden Passagen die kostbare Umgebung zeigt, die er mit dieser Frau, die die Personifikation seiner Sehnsucht ist, verbindet.

In dem Lustspiel-Fragment *Verkaufte Geliebte* (1893) zeigt sich, in der Beschreibung der Umgebung, in der der Abschied der drei Freunde stattfindet und in Bezug auf die Frauen, dieses Motiv: „Mädchen gehen sich schminken und putzen, Teppich, Eunuchen, Musikinstrumente holen“. ⁹⁵⁵⁵ Erst wieder mit *Epicoene* (1900/1901) verweist Hofmannsthal im Zusammenhang mit dem Motiv auf die Bedeutung der Kunst („grillenhafte Misshandlung der Diener; seine schönsten Bilder in einem verschlossenen Saal“). ⁹⁵⁵⁶

In dem Drama *Alkestis* (1893/1894) zeigt sich das Motiv durch den Palast des Königs Admet, in dem bereits der Gott Apollon gedient hatte. ⁹⁵⁵⁷ In Alkestis' Rede, bewusst ihres nahenden Todes, ruft sie ihren Mann und ihre Kinder auf zu leben; sie habe sich dagegen entschieden, in diesem „schönen Haus“ ⁹⁵⁵⁸ mit einem neuen Mann und Halbweisen zu leben, und stattdessen aus Liebe den Tod gewählt. Neuerlich zeigt sich die Einbindung des Motivs durch das Erscheinen des Herakles in Admets Haus, will er sich dem Gast gegenüber doch als rechter König erweisen („Und dieses Haus / Soll nicht zum erstenmal ungastlich heißen!“). ⁹⁵⁵⁹ Aber selbst ein alter Sklave Admets hinterfragt das Verhalten des Königs, auch bedingt durch Herakles („Tritt trotzig in das Haus, / Obwohl er unsern Herrn in Trauer sieht!“). ⁹⁵⁶⁰ Admets Verhalten zeugt dabei von seinem Verständnis für die Königswürde, hat der Tod seiner Frau den König doch in eine Einsamkeit gestoßen und eine bedrückende Wahrnehmung der Welt, die sich auch auf sein Haus erstreckt: „Aus leeren Augenhöhlen starrst du her, / Mein Haus! Öd streicht die Luft durch Leeres hin, / Die Bäume brüten häßlich, stumm ist alles!“ ⁹⁵⁶¹ Letztendlich bekennt Herakles in seiner Rede sein fehlerhaftes Verhalten im Hause des Königs, habe er sich doch der Lustbarkeit in Admets „Unglückshaus“ ⁹⁵⁶² hingegeben, während er sich als großer König erwiesen hatte und seine Trauer vor dem Gast bemäntelt hatte.

Ebenso findet sich das Motiv innerhalb der dem Nachlass zuzuordnenden Romanpläne, so in *Roman des*

9549SW XVIII. S. 56. Z. 8-9.

9550SW XVIII. S. 51. Z. 5-9.

9551SW III. S. 7. Z. 5.

9552SW III. S. 8. Z. 10-14.

9553SW III. S. 9. Z. 4-5.

9554SW III. S. 10. Z. 5-6.

9555SW XXI. S. 13. Z. 21-22.

9556SW XXI. S. 27. Z. 20-21.

9557SW VII. S. 9. Z. 5.

9558SW VII. S. 17. Z. 37.

9559SW VII. S. 26. Z. 22-23.

9560SW VII. S. 29. Z. 30-31.

9561SW VII. S. 34. Z. 5-7.

9562SW VII. S. 36. Z. 8.

inneren Lebens (1893-1894) durch die bloße Erwähnung,⁹⁵⁶³ und die durchdachte Beschreibung einer Szenerie („Construction von Milieus aus Möbeln und Gerüchen“),⁹⁵⁶⁴ durch das geplante erste Kapitel in einem „Rocopalais“⁹⁵⁶⁵ oder auch in *Dialoge über die Kunst* (1893-1894) durch die Unterhaltung über Räumlichkeiten.⁹⁵⁶⁶ Deutlich zeigt sich die Thematisierung des Motivs in den Notizen zum *Familienroman* (1893-1895), wobei es hier heißt: „Der alte Todesco häuft das Vermögen auf, baut das Haus. Wie das Haus fertig ist, kommt der Tod.“⁹⁵⁶⁷ Dabei betont Hofmannsthal durchaus das Negative in Verbindung mit diesem Haus: „Der Dämon dieses Hauses unterliegt dem Dämon des Lebens“.⁹⁵⁶⁸ Auch wirkt das Motiv hier dahingehend, dass Hofmannsthal seine Gedanken über das Werk zu fassen versuchte, indem er seine Gedanken über die Räumlichkeiten nur lose aufzählt.⁹⁵⁶⁹

In den kurzen Notizen zu *Das zauberhafte Telephon* (um 1893 ?) ist das Motiv an das Lieben zwischen Pierrette und ihrem Dienstmann gebunden und verdeutlicht so die Distanz zwischen den Liebenden. Die von der Tante im rechten Zimmer (SW XXVII. S. 130. Z. 11) bedingte Trennung von Pierrette und ihrem Dienstmann, wird im 2. Bild diesem von Pierrot mitgeteilt. Während Pierrot sich in diesem Bild noch im linken Zimmer aufhält (SW XXVII. S. 131. Z. 19), drückt Hofmannsthal die Distanz dadurch aus, dass sich Pierrette im Zimmer rechts befindet (SW XXVII. S. 132. Z. 15). Hofmannsthal führt dies mit den Bildern 4 bis 6 weiter fort, indem er Pierrot immer das linke Zimmer zuweist und Pierrette das rechte (SW XXVII. S. 132. Z. 31. ff.). In der Pantomime *Liebeszeichen* (1893) setzt Hofmannsthal zwar einen Bezug zur vorangegangenen Pantomime, doch ist das Motiv weit weniger ausgearbeitet; hier zeigt es sich aber dadurch, dass das Religiöse aus ästhetizistischem Blickwinkel heraus betrachtet wird (SW XXVII. S. 134. Z. 5-6). In dem Ballett *Das Jahr der Seele* (1898) deuten sich in den losen Notizen einige Räumlichkeiten an, die auf der Bühne dargestellt werden sollten, so eine „Halle der Pabstburg“,⁹⁵⁷⁰ die im Winter verlassen daliegt (SW XXVII. S. 142. Z. 13) und durch den Aufenthalt im Herbst in einem venezianischen Palast (SW XXVII. S. 142. Z. 12). In der Skizze zu *Junges Mädchen von altem Maniak gekauft* (1902/1905 ?) wählt Hofmannsthal das Umfeld Venedigs und stellt das junge Mädchen, welches den Maler ergreift, in die schönen Räumlichkeiten eines Palastes (SW XXVII. S. 145. Z. 23). Das Erblicken des Mädchens durch den Maler, wird von diesem in einem Bild verewigt und wiederum von einem anderen Mann bei einem Händler gesehen („Glanz u. Prunk: Venedig. Palast“).⁹⁵⁷¹ Hofmannsthal verweist in den Notizen zu *Der Herr des Spiegels* (1905 ?) sowohl auf die Bühne als Spielstätte der Handlung, als auch auf das dargestellte Gemach, welches sich durch die Verdunkelung des Lichtes als eine „Zauberammer“⁹⁵⁷² erkennen lässt. In der dramatisch-pantomimischen Dichtung *Der Kaiser und die Hexe* (1906/1907) nimmt Hofmannsthal weitestgehend keinen Bezug zu den Räumlichkeiten; allein wenn der Kaiser sich in seinem „Gemach“⁹⁵⁷³ in einem Spiegel betrachtet, findet sich die Beschäftigung mit dem Motiv.

Lose Bezüge innerhalb der Gespräche und Briefe finden sich mitunter in *Die Abende von Rodaun* (1903) („Möbel (Reiz des Geformten)“),⁹⁵⁷⁴ in *Im Vorübergehen. Wiener Phonogramme* (1893) durch die Kunstauktion („Künstlerhaus. Grüne Placate: Dreitägige Ausstellung und Auction der wertvollen Sammlung von Ölgemälden, Möbeln, farbigen Kupferstichen, Handzeichnungen, Waffen, Teppichen, etc. etc.“),⁹⁵⁷⁵ in

9563SW XXXVII. S. 75. Z. 9.

9564SW XXXVII. S. 76. Z. 19-20.

9565SW XXXVII. S. 82. Z. 10.

9566SW XXXVII. S. 103. Z. 8.

9567SW XXXVII. S. 105. Z. 30-31.

9568SW XXXVII. S. 106. Z. 9.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 106. Z. 12.

9569SW XXXVII. S. 113. Z. 5-9.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 113. Z. 26.

9570SW XXVII. S. 142. Z. 9.

9571SW XXVII. S. 145. Z. 8-10.

9572SW XXVII. S. 147. Z. 17.

9573SW XXVII. S. 150. Z. 20.

9574SW XXXI. S. 90. Z. 12.

9575SW XXXI. S. 9. Z. 21-23.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 10. Z. 6-13, SW XXXI. S. 10. Z. 15.

Die Briefe des Paulus Silentarius (1902) durch den Brief des Dichters Paulus an seine Geliebte,⁹⁵⁷⁶ in dem *Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann* (1902) durch die Kritik über die an der Ganzheit des Seins leidenden Europäers („Furchtbar Eure Häuser“),⁹⁵⁷⁷ vor allem aber auch in *Der Brief des letzten Contarin* (1902). Hofmannsthal zeigt hier den Contarin als eine narzisstische Figur,⁹⁵⁷⁸ der seine Räumlichkeiten von den Papieren des Notars befreit wissen (SW XXXI. S. 19. Z. 6-7) will, die ihm eine erwartungsvolle und reiche Zukunft offenbaren. „Es erschien heute den 10. Mai 1888 morgens 11 Uhr in meinem Domicil der Herr Comm. Bomparin, Notar versehen mit allen Documenten und Behelfen, um eine Schenkung in rechtsgiltiger Form durchzuführen, durch welche ich, der Unterzeichnete, Alvis Contarin, Patrizier von Venedig, Graf des röm. Reichs u. s. f. [...] in den Besitz eines Capitalvermögens“⁹⁵⁷⁹ gesetzt werden soll. Man setzte ihm in Aussicht, ihn wieder in einen der „Contarin’schen Paläste“⁹⁵⁸⁰ zu versetzen und ihn so aus seiner sehr bescheidenen Umgebung herauszuholen. Der Contarin äußert sich nun in dem Brief an seinen Wohltäter und verwehrt sich gegen die Geste, ihn in einen „der Paläste, die unseren Namen führen“⁹⁵⁸¹ zu setzen, so wie ein „Nähmädchen in eine möblierte Wohnung“.⁹⁵⁸² Stattdessen stellt dieser Vorschlag seines Freundes für ihn den Anstoß dar, den er immer für sich gesehen hatte, nämlich die Trennung von den Menschen zu bewirken. Dies habe er immer gewusst, auch wenn er seinen Tee in dem „grünen Salon der Lady Layard“⁹⁵⁸³ getrunken hatte, hatte er doch immer von dieser bevorstehenden Trennung gewusst. Diese empfundene Kränkung bringt er mit einer früheren Kränkung in Verbindung, die er im Alter von 14 Jahren erfahren hatte. „Immerfort lebten wir auf den Schlössern von Verwandten oder von Freunden, monatelang oder wochenlang.“⁹⁵⁸⁴ Begreifend, dass er und sein Vater arm gewesen sind, fing er jedoch nicht an, die Reichen zu beneiden, sondern die Armen aufgrund ihrer ehrlichen Armut. So beneidete er nicht „die Häuser der Reichen, die ich mit diesem Blick verschlang: nicht die Salons, nicht die Landhäuser, in denen wir ja noch aus und eingiengen“,⁹⁵⁸⁵ weil er mit diesen Räumlichkeiten die Verlogenheit in Verbindung stellt.

Des weiteren zeigt sich das Motiv in dem Gespräch zweier Kurtisanen in *Die Sammlerin* (1903) durch die Liebe Tibaldas zur Kunst, die sich auch an ihren Räumlichkeiten niederschlägt: „Sie versuchte es so zu bauen, dass jedes Bild einen Raum beherrschte. Auch Gärten anzulegen: doch schienen ihr die auf dem Gobelin: Pomona schöner.“⁹⁵⁸⁶ Auch ihre Liebhaber misst die Kurtisane an ihrer Liebe für schöne Dinge. Tibaldas Sammelleidenschaft kompensiert dabei das mangelhafte Potenzial ihrer Liebhaber: „Ich hab in den Dingen das gefunden, was ich in den Männern nie gefunden habe. finstere Gebundenheit mit grossartigem Goldglanz wundervoller Elan Knabenhaftigkeit und Mannheit“.⁹⁵⁸⁷ Ein weiterer Bezug zeigt sich auch in dem Gespräch zwischen der „einst wunderschöne Maraña und Angela Zaffetta“,⁹⁵⁸⁸ verweist Hofmannsthal doch darauf, dass sie ihre Sehnsucht nach Gott mit diesen Kostbarkeiten kompensierte (SW XXXI. S. 73. Z. 14-17). Letztendlich zeigt sich das Motiv noch einmal in *Furcht / Ein Dialog* (1906/1907) wenn Laidion, nach ihrer

9576 „Ich kaufte das Landgut von den Erben des Agathias. Restauriere, aber schonend. Soviel ich mich erinnere, sind Lusthäuser in den Weinbergen. An denen lass nur eine Öffnung sein. Die Teiche lass mir von stinkendem Schlamm reinigen, nicht ihnen die Farbe nehmen. Schone die Bergstiegen, die dunklen Laubgänge. Blaue Clavenhäuser nett, nicht versteckt.“ In: SW XXXI. S. 60. Z. 6-11.

9577 SW XXXI. S. 40. Z. 27.

9578 „Palast – Dienerschaft – schleppendes Kleid – Marmordiele: meine Ahnen, glaub mir, hatten das ebenso sehr in sich als sie es außer sich hatten. Ihr Blut enthielt die Metallreflexe aller dieser Dinge wie dieses Wasser jene silbernen ehernen porphyrenen Schimmer enthält. Mein Schicksal ist mein Palast. Das tiefe du bist mein: das ich zu dem Kerzenschein sage, der auf mein Blatt Papier fällt wenn ich abschreibe.“ In: SW XXXI. S. 17. Z. 11-17.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 17. Z. 20-24.

9579 SW XXXI. S. 19. Z. 16-21.

9580 SW XXXI. S. 19. Z. 23.

9581 SW XXXI. S. 20. Z. 24.

9582 SW XXXI. S. 20. Z. 25.

9583 SW XXXI. S. 20. Z. 34.

9584 SW XXXI. S. 21. Z. 11-12.

9585 SW XXXI. S. 22. Z. 1-3.

9586 SW XXXI. S. 69. Z. 26-28.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 70. Z. 10-11, SW XXXI. S. 71. Z. 15-16, SW XXXI. S. 70. Z. 18-19, SW XXXI. S. 70. Z. 22-23.

9587 SW XXXI. S. 71. Z. 23-25.

9588 SW XXXI. S. 72. Z. 19-20.

Trance, wieder mit der Wirklichkeit konfrontiert wird und in einem „kleine[n] menschenleere[n] Zimmer“⁹⁵⁸⁹ erwacht.

In *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) schildert Hofmannsthal sogar zwei Lebensräume des Ästhetizisten; zum einen seine Stadtwohnung und zum anderen sein abgelegenes Landdomizil. Abgesehen von den schon zu Beginn der Erzählung erwähnten Eigenschaften des Ästhetizisten, seiner Jugend und Schönheit, seiner fehlenden sozialen Bindungen, spiegelt sich sein Verlangen nach Exklusivität und Einsamkeit auch darin wieder, dass der Kaufmannssohn sich nur in wenigen exklusiven Zimmer seiner Stadtwohnung seinen ästhetizistischen Lebensbereich einrichtet, während er die anderen Räume verschließen lässt.⁹⁵⁹⁰ Dabei spricht der Kaufmannssohn der Einrichtung seiner Wohnung dieselbe Sorgfalt zu wie seiner Person: „Auch vernachlässigte er weder die Pflege seines Körpers und seiner schönen Hände noch den Schmuck seiner Wohnung“. ⁹⁵⁹¹ Hofmannsthal betont, wie auch schon in anderen Werken, die kostbare Umgebung des Protagonisten und lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf die „Schönheit der Teppiche und Gewebe und Seiden, der geschnitzten und getäfelten Wände, der Leuchter und Becken aus Metall, der gläsernen und irdenen Gefäße“. ⁹⁵⁹² Dies lässt Wolfgang Braungart sogar von einem „stillgestellte[n] Mikrokosmos“ ⁹⁵⁹³ sprechen.

Dabei macht der Ästhetizist eine Entwicklung durch, bekommen seine schönen Kostbarkeiten für ihn doch eine nie geahnte Bedeutung. Was Hofmannsthal aber schildert, deutet bereits einen Bruch mit dem Ästhetizismus an, begnügt er sich doch nicht mit der starren Schönheit seines Besitzes, sondern er wähnt stattdessen eine Lebendigkeit in diesen Dingen zu finden, die seiner Sehnsucht nach einem ganzen Leben entspringt. So liefert Hofmannsthal bereits zu Beginn dieser Erzählung die Passage, die eine vermeintlich absolute Hinwendung zum Ästhetizismus verdeutlichen könnte und die in der Forschungsliteratur auch bisher dahingehend interpretiert wurde: „Er fand die Formen der Tiere und die Formen der Blumen und das Übergehen der Blumen in die Tiere; die Delphine, die Löwen und die Tulpen, die Perlen und den Akanthus; er fand den Streit zwischen der Last der Säule und dem Widerstand des festen Grundes und das Streben alles Wassers nach aufwärts und wiederum nach abwärts; er fand die Seligkeit der Bewegung und die Erhabenheit der Ruhe, das Tanzen und das Totsein; er fand die Farben der Blumen und Blätter, die Farben der Felle wilder Tiere und der Gesichter der Völker, die Farbe der Edelsteine, die Farbe des stürmischen und des ruhig leuchtenden Meeres; ja, er fand den Mond und die Sterne, die mystische Kugel, die mystischen Ringe und an ihnen festgewachsen die Flügel der Seraphim. Er war für lange Zeit trunken von dieser großen, tiefsinnigen Schönheit, die ihm gehörte, und alle seine Tage bewegten sich schöner und minder leer unter diesen Geräten, die nichts Totes und Niedriges mehr waren, sondern ein großes Erbe, das göttliche Werk aller Geschlechter.“ ⁹⁵⁹⁴ Doch die Gedanken an die Wirklichkeit des Todes überkommen ihn, die er trotz seiner körperlichen Schönheit nicht vollends überwinden kann. So denkt er sich einem geheimnisvollen Geschick entgegengehen, denkt sich als einen Königssohn, der den Tod als erfüllenden Augenblick seines Lebens wahrnehmen wird: „Er sagte: »Wenn das Haus fertig ist, kommt der Tod« und sah jenen langsam heraufkommen über die von geflügelten Löwen getragene Brücke des Palastes, des fertigen Hauses, angefüllt mit der wundervollen Beute des Lebens.“ ⁹⁵⁹⁵

In Verbindung mit den Räumlichkeiten setzt Hofmannsthal auch seine Diener. So berichtet er davon, dass die alte Haushälterin bereits so lange er denken konnte „im Hause gewesen war“. ⁹⁵⁹⁶ Auch im Zuge ihrer jungen Verwandten berichtet Hofmannsthal, dass die Haushälterin diese mit seiner Erlaubnis „ins Haus

9589SW XXXI. S. 125. Z. 13.

9590Toni Tholen formuliert in Bezug auf diese Figur Hofmannsthals und seinen Lebensraum: „Ein junger, schöner Kaufmannssohn zieht sich in die Einsamkeit seines reich ausgestatteten Hauses zurück, um fernab aller Gesellschaft die Gegenstände seines Besitzes zu genießen und sich in ihnen zu spiegeln.“ Toni Tholen: *Form und Gewalt. Zum ästhetisch ethischen Konservatismus bei Hugo von Hofmannsthal.* S. 192 In: Andres, Jan: >>Nichts als die Schönheit<<. *Ästhetischer Konservatismus um 1900.* Campus Verlag GmbH. Frankfurt/Main, 2007.

9591SW XXVIII. S. 15. Z. 12-15.

9592SW XXVIII. S. 15. Z. 15-17.

9593Braungart: S. 71.

9594SW XXVIII. S. 15-16. Z. 21-29//1-7.

9595SW XXVIII. S. 16. Z. 22-25.

9596SW XXVIII. S. 16. Z. 34.

genommen“⁹⁵⁹⁷ hatte. Nachdem diese junge Verwandte jedoch einen Selbstmordversuch unternommen hatte, fragte der Kaufmannssohn seine Haushälterin, ob ihre junge Verwandte „ungern in seinem Hause“⁹⁵⁹⁸ sei, was diese verneinte. Ebenso bindet Hofmannsthal das Motiv auch an den einzigen Diener, den er in sein Haus⁹⁵⁹⁹ genommen hatte und dessen Anhänglichkeit ihn selten das Haus⁹⁶⁰⁰ verlassen ließ.

Die Abkehr von dem Bedrückenden und auf ihm Lastenden wird von dem Kaufmannssohn auch dadurch unternommen, dass er sich in den schwülen Sommermonaten in sein Landhaus im Gebirge zurückzieht, in dem viele „Landhäuser der Reichen“⁹⁶⁰¹ liegen. Dieses Landhaus entspricht seinem Bedürfnis nach Isolation; verkörpert es für ihn nicht nur die Kühle und steht so gegen das Leben in der Stadt. Das Haus selbst ist in einem „von dunklen Bergen umgebenen Tal“⁹⁶⁰² gelegen: „Von beiden Seiten fielen Wasserfälle in die Schluchten herunter und gaben Kühle. Der Mond stand fast immer hinter den Bergen, aber große weiße Wolken stiegen hinter den schwarzen Wänden auf, schwebten feierlich über den dunkelleuchtenden Himmel und verschwanden auf der anderen Seite.“⁹⁶⁰³ Im Haus wähnt er, dass die „hölzerne Wände immer von dem kühlen Duft der Gärten und der vielen Wasserfälle durchstrichen wurden“.⁹⁶⁰⁴ Doch auch dieser vermeintliche Fluchtort vor der Wirklichkeit versagt, beginnt er doch zu ahnen wie seine vier Diener, jeder „aus einem andern Zimmer“⁹⁶⁰⁵ heraus, ihn prüfend ansehen. So versagt der Fluchtort, spürt der Kaufmann nicht nur die Lebendigkeit der Diener, sondern auch deren fortschreitendes Sterben. Problematisch muss er die eigene Lebenswelt auch empfinden, als er die ältere Dienerin in einem Spiegel seines Hauses erblickt. „Einmal erblickte er die Größere in einem geneigten Spiegel; sie ging durch ein erhöhtes Nebenzimmer: In dem Spiegel aber kam sie ihm aus der Tiefe entgegen.“⁹⁶⁰⁶ Da sie lebendige Schönheit der Dienerin ihn zwar mit Interesse aber nicht mit Verlangen ergreift, entzieht er sich schließlich ihrem Anblick und verlässt das Zimmer, um durch die Gassen der Stadt zu gehen, wo ihn jedoch eine „Unruhe“⁹⁶⁰⁷ ergreift.

Durch den Brief wird der Kaufmannssohn neuerlich in seinem Ästhetizismus erschüttert, sieht er sich doch auch persönlich in seinem Wesen dadurch bedroht, dass er seinen Diener verliert. Dies lässt sich den Kaufmannssohn sogar in einer Vorstellung verlieren, dass er mit ansehen muss, wie alle seine Diener „aus seinem Hause gerissen“⁹⁶⁰⁸ werden. Vor diesem Hintergrund erinnert sich der Kaufmannssohn an seinen Vater und dessen Verständnis von Besitz („Reichtümern seines gewölbten Warenhauses“).⁹⁶⁰⁹ Was ihn früher noch mit Zorn erfüllt hatte, was er aber nun mit dem Verlust seiner Diener vergleicht. Aus der Not heraus und dem befürchteten Verlust des Dieners, begibt er sich in die Stadt zu dem Haus des Gesandten des Königs.⁹⁶¹⁰ Unerfahren im Leben wirkt der Kaufmannssohn auch hier, war es doch bereits am späten Nachmittag, als er zu dem Haus kam, sodass niemand mehr zu Hause war. Hofmannsthal steigert die Schilderung seiner Unerfahrenheit noch dadurch, indem er ihn sich zu seiner Stadtwohnung begeben lässt, dort jedoch vor seiner versperrten Wohnung wie ein „Fremder“⁹⁶¹¹ steht, weshalb er sich eine Schlafstelle für die Nacht suchen muss. Auf seinem Weg kann er mitunter auf einer Treppe in die Höfe der „kleinen Häuser“⁹⁶¹² sehen. Schließlich gelangt er zu einem Juwelier und wird zuerst durch die ältere Dienerin in das Geschäft und schließlich durch eben jene Dienerin in ein „niedriges Wohnzimmer“⁹⁶¹³ gezogen, von dem aus er durch ein vergittertes Fenster ein Nachbarhaus mit einem schönen Gemüsegarten erblickt.⁹⁶¹⁴ Den

9597SW XXVIII. S. 16. Z. 37-38.

9598SW XXVIII. S. 17. Z. 18.

9599SW XXVIII. S. 17. Z. 20.

9600SW XXVIII. S. 17. Z. 35.

9601SW XXVIII. S. 18. Z. 18.

9602SW XXVIII. S. 18. Z. 17.

9603SW XXVIII. S. 18. Z. 18-22.

9604SW XXVIII. S. 18. Z. 23-25.

9605SW XXVIII. S. 18. Z. 34.

Des weiteren, siehe: SW XXVIII. S. 20. Z. 8.

9606SW XXVIII. S. 20. Z. 8-10.

9607SW XXVIII. S. 20. Z. 29.

9608SW XXVIII. S. 21. Z. 28-28.

9609SW XXVIII. S. 21. Z. 35-36.

9610SW XXVIII. S. 22. Z. 12.

9611SW XXVIII. S. 22. Z. 23.

9612SW XXVIII. S. 22. Z. 32.

9613SW XXVIII. S. 23. Z. 32.

9614SW XXVIII. S. 24. Z. 7.

Kaufmannssohn verlangt es jedoch danach, die beiden Glashäuser zu sehen, weshalb der Juwelier ihn durch ein anderes Nebenzimmer in den Hof führt, und so zu dem benachbarten Garten. Zwar schlägt der Juwelier an das Gitter des Gartens, um dem Hausbesitzer den Besuch anzukündigen, doch scheint in dem Nachbarhaus niemand zugegen, weshalb er den Ästhetizisten aufruft, die Glashäuser unaufgefordert zu besichtigen. So sieht er sich im ersten Gewächshaus derartig an den seltenen Blumen fest, sodass er erst aufblickt, als es schon dunkelte: „Endlich aber schaute er auf und gewahrte, daß die Sonne ganz, ohne daß er es beachtet hatte, hinter den Häusern untergegangen war.“⁹⁶¹⁵ Im zweiten Gewächshaus erblickt er schließlich ein junges Mädchen, welches ihn im Innern erschreckt und welches ihn zudem an seine ältere Dienerin erinnert, die er in „seinem Hause hatte“.⁹⁶¹⁶ Die Erinnerung an seine Dienerin erfasst ihn auch als er das Haar des Kindes berührt, das ihn an das der Frau gemahnt, die in seinem Haus lebt.⁹⁶¹⁷ In dem Gewächshaus realisiert der Kaufmannssohn schließlich, dass das Kind ihn darin eingeschlossen hat, worauf er hilflos und passiv wirkend mit seinen Fäusten gegen das Gewächshausglas schlägt, jedoch erkennen muss, dass sowohl Garten als auch Haus „totenstill“⁹⁶¹⁸ blieben. Schließlich gelingt es ihm dennoch aus dem Gewächshaus zu fliehen, wobei er sich unachtsam und zerstörerisch gegenüber der Natur verhält. Er gelangt in einen schmalen Gang und über diesen hinaus erblickt er, über einen Abgrund getreten, hohe „bewohnte[...] Häuser“.⁹⁶¹⁹ Schließlich kann er sein Leben, zumindest für den Moment, retten und er begibt sich schließlich in „eines der Häuser“⁹⁶²⁰ und dort die „verwahrloste Stiege hinunter“,⁹⁶²¹ wodurch er neuerlich auf die Straße und so in eine gewöhnliche Umgebung eintrat. Obgleich es ihn danach verlangt, in die reichen Viertel zu kommen, um sich dort ein Bett für die Nacht zu suchen, gelangt er zu „niedrigen Häusern“⁹⁶²² in denen die Soldaten lebten. Neuerlich wird er hier in ein Gefühl der Beklommenheit gesetzt durch den „dumpfen Geruch, der aus dem Zimmer kam“.⁹⁶²³ Als er zudem in den dämmernden Hof schaut, wird er den ärmlichen Häusern in „schmutziggelber Farbe“⁹⁶²⁴ gewahr.

Tödlich getroffen vom Huf des Pferdes, wird er von Soldaten in ein ärmliches Zimmer getragen. Den Geruch ihrer Kleidung wahrnehmend, der „früher aus dem Zimmer auf die Straße gekommen war“,⁹⁶²⁵ versuchte er sich zu erinnern, wo er diesen Geruch bereits wahrgenommen hatte. In diesem „trostlosen Raum“⁹⁶²⁶ erschreckt ihn weniger die Ausstattung, sondern vielmehr, dass man ihn allein gelassen hatte. Dennoch kehrt Hofmannsthal wieder zu dem Empfinden des Raumes zurück, dessen Möblierung aus „harte[n], niedrige[n] Betten“⁹⁶²⁷ bestand. Getrieben von Todesangst, sieht er nicht die Selbstverschuldung an seinem Ende, sondern schiebt die Schuld dafür seinen Dienern zu; hatte ihn die Haushälterin doch in den Juwelierladen geführt, das Mädchen in das „Hinterzimmer“⁹⁶²⁸ und das Kind in das Glashaus.

Hofmannsthals *Was die Braut geträumt hat* (1896/1897) spielt allein in dem Mädchenzimmer der Braut, dessen Beschreibung er weitestgehend ausklammert.⁹⁶²⁹ Abgesehen von dem Fenster des Zimmers und einem Alkoven, erfolgt keine weitere Beschreibung. Die Braut selbst zeigt sich unfähig zu erkennen, ob sie träumt oder ob sie wirklich dem Kind Amor begegnet. Diese Unsicherheit schlägt sich auch an dem Raum nieder („Und der ganze kleine Raum / Scheint zu schwanken, scheint zu schweben“).⁹⁶³⁰ Ihre Unsicherheit zeigt sich neuerlich noch einmal nach dem Abgang Amors; so macht sie mitunter ihre baldige Heirat, die

9615SW XXVIII. S. 24. Z. 24-26.

9616SW XXVIII. S. 24. Z. 39.

9617SW XXVIII. S. 25. Z. 21.

9618SW XXVIII. S. 26. Z. 13.

9619SW XXVIII. S. 26. Z. 34.

9620SW XXVIII. S. 27. Z. 18.

9621SW XXVIII. S. 27. Z. 18.

9622SW XXVIII. S. 23. Z. 33.

9623SW XXVIII. S. 27. Z. 36-37.

9624SW XXVIII. S. 28. Z. 4.

9625SW XXVIII. S. 29. Z. 26.

9626SW XXVIII. S. 29. Z. 36.

9627SW XXVIII. S. 30. Z. 1.

9628SW XXVIII. S. 30. Z. 12.

9629SW III. S. 84. Z. 32.

9630SW III. S. 85. Z. 1-2.

Trennung von ihrem Mädchenzimmer, dafür verantwortlich, dass sie Amor begegnet ist.⁹⁶³¹

Als kostbar wähnt man auch die Räumlichkeiten in *Die Frau im Fenster* (1897), wählte Hofmannsthal doch einen „ernsten lombardischen Palast[...]“.⁹⁶³² Das Ernste des Hauses, wie auch die fehlende Künstlichkeit des Gartens, in dem Obstbäume dominieren, lassen bereits vermuten, dass das Haus nicht das eines ästhetizistischen Menschen ist, wie Dianora es sich von dem Haus ihres Mannes erhofft hatte. Hofmannsthal bestätigt dies durch die ebenfalls mangelnde Kunstschönheit des Hauses: „Das Haus besteht bis zur anderthalbfachen Mannshöhe aus unbehauenen Quadern. Dann kommt ein jaler Streif, dann ein Marmorsims, der sich unter jedem Fenster zu einer Medaille mit dem halberhabenen Gesicht eines ruhigen Löwen erweitert.“⁹⁶³³

In dem lyrischen Drama *Der weisse Fächer* (1897) spielt das Motiv keine weitreichende Rolle, ist der Schauplatz doch ein Friedhof auf einer Westindischen Insel. Nur bedingt zeigt sich das Motiv: zum einen durch Fortunios Lebensaussicht für Miranda („Irgendwo steht ein Haus, über dessen Schwelle du treten sollst wie das Glück“),⁹⁶³⁴ durch Mirandas Erinnerung, wie er sich im Hause verhalten hat bei der Beerdigung des Mannes,⁹⁶³⁵ und schließlich durch Mirandas Isolierung vor der Welt. So hält die Mulattin ihr vor, was bereits ihr Haus zeigt, dass sie nicht mit dem Leben verbunden ist: „Unser Haus ist der traurigste Aufenthalt, den man sich vorstellen kann. Die Öde der Tage nur abgelöst von der Öde der Nächte. Der totenstille Garten mit den wenigen starren Bäumen und den verwildernden Lauben. Die Teiche ohne Wasser, nahebei das leere Flußbett, das im Mond blinkt wie die Wohnung des Todes. Draußen die schweigende blendende Glut und innen die grabdunkeln Zimmer. Und alle kühlen heimlichen Kammern, die Terrassen, das Lusthaus, alles versperrt ...“⁹⁶³⁶ Miranda hebt jedoch zum Ende des lyrischen Dramas ihr tristes Leben auf, öffnet das Haus für das Leben und damit gleichsam auch sich selbst für die Lebendigkeit.⁹⁶³⁷

In *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) erfolgt der Bezug zum Motiv durch den Gärtner, der seine Königswürde gegen sein jetziges Dasein in der Natur getauscht hat und darüber glücklich ist, hatte er sich doch damals schon aus seinen reichen Räumlichkeiten heraus in die Natur gewendet.⁹⁶³⁸ Des weiteren wird Hofmannsthals Beschäftigung mit dem Motiv auch durch das Lied des Bänkelsängers über die sterbende Frau deutlich,⁹⁶³⁹ als auch durch die Rede des jungen Mädchens, die das Lied um den Tod nicht begreifen kann („Jetzt aber geh ich schon ins Haus, / ich ziehe mich im Dunkeln aus“).⁹⁶⁴⁰ Ebenso zeigt sich das Motiv durch die Rede des Dieners über den Wahnsinnigen. Dieser wird als schönheitstrunkener Mensch in seiner Jugend beschrieben, der Geld und Menschen ganz nach seinem Willen verwendet hatte. Obwohl sein Vater versucht hatte, sein Wesen einzudämmen, hatte er sich ein „Lusthaus“⁹⁶⁴¹ bauen lassen. Zudem schildert Hofmannsthal die Wirkung dieses Prinzen auf andere Menschen, verstand er es doch leicht, diese, selbst wenn sie aus unterschiedlichen Gesellschaftsschichten und mitunter reichen Häusern stammten, für sich zu gewinnen.⁹⁶⁴² Neuerlich zeigt sich das Motiv durch das Auftreten des Arztes, allerdings in Verbindung mit dem Lauf der Welt und zwar hindeutend auf die Konzeption, in der der Tod Teil des Lebens ist.⁹⁶⁴³ Der Wahnsinnige hingegen sieht sich nicht als wahnsinnig an, sondern vielmehr als ein Ordner

9631SW III. S. 86. Z. 34-38.

9632SW III. S. 95. Z. 1.

9633SW III. S. 95. Z. 3-6.

9634SW III. S. 169. Z. 11-15.

9635SW III. S. 163-164. Z. 34//1.

9636SW III. S. 162. Z. 17-34.

9637SW III. S. 175. Z. 8-15.

Siehe (Notizen): SW III. S. 647. Z. 22, SW III. S. 647. Z. 22.

9638SW III. S. 136. Z. 14-17.

9639„>>Sie lag auf ihrem Sterbebett / und sprach: Mit mir ist's aus. / Mir ist zumut wie einem Kind / das abends kommt nach Haus.“
In: SW III. S. 141. Z. 17-20.

9640SW III. S. 142. Z. 11-12.

9641SW III. S. 142. Z. 38.

9642SW III. S. 143. Z. 2-9.

9643SW III. S. 147. Z. 7-10.

(„Es haben aber die Dichter schon / und die Erbauer der königlichen Paläste / etwas geahnt vom Ordnen der Dinge“).⁹⁶⁴⁴ Von „Paläste[n]“⁹⁶⁴⁵ jedoch sagt sich der Wahnsinnige gegenwärtig los, sind diese für ihn nunmehr ein „traumhaftes Abbild des Wirklichen“.⁹⁶⁴⁶

In dem ersten Akt des dramatischen Gedichtes *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) spielt die Szene im Schlafzimmer des Kaufmannes, zu dem die Eltern Sobeide hereinführen.⁹⁶⁴⁷ Der Kaufmann versteht durch die Heirat mit ihr, dass sie nicht nur seine Frau, sondern gleichsam die Herrin des Hauses geworden ist,⁹⁶⁴⁸ weshalb sie auch den Mangel, der in diesem Haus herrscht, verstehen müsse. Er legt ihr dar, dass das Haus seit dem Tod seiner Mutter „[e]ntwöhnt, dem Leben einer Frau zu dienen“⁹⁶⁴⁹ ist. Aber er zeigt auch seine Bereitschaft, Sobeide mit allem Schönen auszustatten (SW V. S. 15. Z. 10-16). Sobeide jedoch offenbart ihre Liebe zu Ganem und bittet ihn, er möge diesen nie als Gast in „meinem Haus“⁹⁶⁵⁰ einladen. Sobeide versteht die Ehe mit dem Kaufmann dabei durchaus als Erleichterung für ihr Leben, denn das Elternhaus war für sie belastet mit der Sehnsucht nach Ganem. In dem Haus des Kaufmannes jedoch wähnte Sobeide, dass ihr etwas „Leichtes“⁹⁶⁵¹ begegnen werde, sie gleichsam von der Last der Erinnerung („an allen Wänden hing / die Last der immer wieder durchgedachten, / verblasstem, jetzt schon todtten Möglichkeiten“),⁹⁶⁵² die sie mit ihrem Elternhaus verbindet, befreit sei. Da sie sich selbst nicht imstande sieht, sich dauerhaft von Ganem fernzuhalten, ruft sie ihren Mann dazu auf:

„Der Abend darf nie kommen, der mich hier
an diesem Fenster fände ohne Dich:
- schon nicht zu Haus zu sein, nicht aus dem Fenster
von meiner Mädchenkammer in die Nacht
hinauszuschauen, hat eine sonderbare,
gefährliche, verwirrende Gewalt“⁹⁶⁵³

Doch statt des Schutzes, den Sobeide von dem Ehemann erwartet, gibt dieser sie frei; sie solle gehen, wenn es nur „diese Thür hier ist“,⁹⁶⁵⁴ die sie von dem Geliebten trennt. Sie sei nicht seine Frau, fehle ihr doch das Verständnis dafür; vielmehr sei sie nur eine Frau, die sich zum Schutz in sein Haus geflüchtet habe. Nun aber heißt er ihr, frei zu sein und „durch diese Tür zu gehen“.⁹⁶⁵⁵ Diese gewährte Freiheit spielt Sobeide in die Hände, gibt sie nun vor, nicht länger in seinem Haus, einem „fremden Haus“,⁹⁶⁵⁶ bleiben zu können, wenn ihr wahres Zuhause bei Ganem ist.

Der zweite Akt spielt in einem Raum von Schalnassars Haus,⁹⁶⁵⁷ welches ganz seinem Wesen entspricht. Hofmannsthal gelingt es gleichsam, dessen Wesen zu schildern, indem er seinen kaltherzigen Umgang mit einem jungen Schuldner schildert, dem er heißt, dass er doch nach Hause gehen und sich einschränken möge, denn: „Ich kenn´ Eu´r Haus, Ihr habt viel Ungeziefer, / Dienstboten mein´ ich.“⁹⁶⁵⁸ Doch der junge Gläubiger verneint, dass er nach Hause zurückkehren könne („Mir ist / die Thür von meinem Haus schon so verhasst!“),⁹⁶⁵⁹ bedingt durch die vielen Gläubiger, die sein Haus belagern. Dabei zeigt sich das Haus für Schalnassar des weiteren als Mittel zum Zweck, um sich die begehrte Frau Gülistane zu eigen zu machen; so

9644SW III. S. 148. Z. 4-6.

9645SW III. S. 148. Z. 25.

9646SW III. S. 148. Z. 26.

In den Notizen zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem Dichter und dessen Gespräch über die Höfe der Häuser in der Nacht (SW III. S. 593. Z. 10) und in Verbindung mit dem Wahnsinnigen („die Zeit wo er gebaut hat: Terrassen, Wasserbauten, Lusthäuser“, SW III. S. 602. Z. 18).

9647SW V. S. 9. Z. 2.

9648SW V. S. 15. Z. 2.

9649SW V. S. 15. Z. 5.

9650SW V. S. 18. Z. 7.

9651SW V. S. 18. Z. 30.

9652SW V. S. 18. Z. 34-36.

9653SW V. S. 24. Z. 20-25.

9654SW V. S. 26. Z. 16.

9655SW V. S. 26. Z. 33.

9656SW V. S. 27. Z. 30.

9657SW V. S. 30. Z. 2.

9658SW V. S. 30. Z. 32-33.

9659SW V. S. 31. Z. 3-4.

will er ihr Kostbarkeiten geben bis „sich das Dach in tollem Schwindel dreht“, ⁹⁶⁶⁰ nur wenn sie das Zimmer in seiner Nähe bezieht. Konträr dazu zeigt sich Ganem zu seinem eigenen Haus, fühlt er sich doch beobachtet in seinem eigenen Heim, wenn er mit Gülistane seine Pläne bespricht.

Für einen kurzen Moment sieht sich Sobeide in „Schalnassars Haus“ ⁹⁶⁶¹ vor dem Verfolger gerettet, der sie mit dem Tode bedroht hatte. Doch diese Erleichterung währt nur kurz, wird sie doch der Kostbarkeiten des Hauses ⁹⁶⁶² gewahr, obwohl Ganem seine Familie als arm dargestellt hatte. Doch während sie dies noch als Einbildung ihrer Augen einstuft, wird sie Gülistane gewahr, die in Schalnassars Haus lebt. ⁹⁶⁶³ Sobeide, die erkennen muss, dass Ganem sie nur als seine Geliebte nicht aber als seine Ehefrau will, erfährt zudem von Ganem, dass er sie später in ihrem eigenen Haus für ein Stelldichein besuchen will. Doch Sobeide heißt ihm, dass sie kein zu Hause mehr hat, schon gar nicht, dass das Haus ihres Mannes ihr Zuhause sei: „Sieh, hier zu Deinen Füßen setz´ ich mich: / ich hab´ sonst kein Daheim als wie die Streu / zur Seite Deinem Hund, wenn Du mich sonst / nicht betten willst. Und niemand wird mich holen!“ ⁹⁶⁶⁴ Doch Ganem wähnt, dass sie ihm immer noch als Geliebte gehören werde; so sucht er ihr Haar zu lösen, sie zu küssen und dann wieder zu ihrem Mann in ihr Haus zu schicken. ⁹⁶⁶⁵ Mit Ganems Verhalten löst sich schließlich Sobeides fantastischer Glaube in ihn zu einem verzweifelten Wahn auf („Ich will dies ganze Haus / aufheulen aus dem Schlaf mit Schmach und Zorn“). ⁹⁶⁶⁶ Ein alter Diener aus Schalnassars Haus führt Sobeide schließlich wieder zurück zum Haus des Kaufmannes, und erhofft sich, dass dieser ihn in seine Dienste aufnehmen werde, denn: „in Schalnassars Haus / hungert mich abends immer so“. ⁹⁶⁶⁷ Im Sterben noch bittet Sobeide schließlich ihren Mann, dass er diesen alten Diener in sein „Haus / um meinetwillen“ ⁹⁶⁶⁸ aufnehmen werde.

In der zweiten Szene einer früheren Fassung, in der Sobeide auf den Räuber trifft, heißt sie ihm er solle ihr ihren Schmuck ruhig nehmen, denn ihr Verlangen ist allein davon bestimmt, in Ganems Haus einzutreten. ⁹⁶⁶⁹ Ihren jetzigen Zustand stuft sie dabei als Krankheit ein, weshalb sie in Ganems Haus zu gesunden wähnt. In den Notizen webt Sobeide/Mirza zudem das Motiv innerhalb der Rede an ihren Mann ein, ihr kindhaftes Wesen betonend: „ich war ein rechtes Kind, als wir das große Haus / verlassen mussten, nur um meinen Garten / und um die jungen Perlhühner weint ich.“ ⁹⁶⁷⁰ Im Hause des Alten wähnt Sobeide, dass es sich um das „falsche[...] Haus“ ⁹⁶⁷¹ handelt, aufgrund der sie verwirrenden Stimmen. Auch heißt Hassan Mirza schließlich in das Haus ihres Mannes zurückzukehren (SW V. S. 347. Z. 34-41). Der Bezug zum Haus des Alten zeigt sich auch durch Mirzas bevorstehenden Selbstmord, wodurch ihr früher Tod als Folge ihrer Flucht zu Hassan gesehen wird: „übersieht mit einem verzweifelten Blick die Wände des Zimmers, ein Teich, ergreift ein / Messer, prüft es, lässt es mit Schauer wieder fallen. Endlich sieht sie einen Gegenstand / bei dessen Anblick ihre Augen sich erweitern: den silbernen Mörser.“ ⁹⁶⁷² Des weiteren zeigt sich in Verbindung mit dem Hause Schalnassars die Dunkelheit („Im Haus des Schalnassar. Düsteres spärlich erleuchtetes Treppenhaus“). ⁹⁶⁷³

Innerhalb der lyrischen Dramenfragmente zeigt sich erstmalig mit *Das Kind und die Gäste* (1897) eine genaue Beschreibung der Räumlichkeiten, in die die Wiege des Kindes gestellt wird. Hofmannsthal wählt sich als Handlungsort die große Halle eines „italienisches Palastes“, ⁹⁶⁷⁴ der in eine „reiche Landschaft“ ⁹⁶⁷⁵ gestellt ist. Was sich in der Umgebung des Palastes schon andeutet, das Nebeneinander von religiösen

9660SW V. S. 33. Z. 23.

9661SW V. S. 39. Z. 27.

9662SW V. S. 44. Z. 6.

9663SW V. S. 46. Z. 1.

9664SW V. S. 49. Z. 26-29.

9665SW V. S. 50. Z. 21.

9666SW V. S. 54. Z. 13-14.

9667SW V. S. 61. Z. 13-14.

9668SW V. S. 64. Z. 20-21.

9669SW V. S. 70. Z. 4-8.

9670SW V. S. 64. Z. 20-21.

9671SW V. S. 344. Z. 28.

9672SW V. S. 351. Z. 24-26.

9673SW V. S. 353. Z. 31.

9674SW III. S. 281. Z. 6.

9675SW III. S. 281. Z. 18-19.

Elementen und Schönerem, zeigt sich auch durch die Beschreibung der Halle: „In die Decoration des Inneren ist eine Erinnerung an das alte Testament hineingetragen.“⁹⁶⁷⁶

In *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) ist der Schauplatz der „venezianische[...] Palast“,⁹⁶⁷⁷ den der Baron, nach seiner Rückkehr nach Venedig, gemietet hat: „Die rechte Wand hat ein vergittertes Fenster auf den Kanal hinaus. An der linken Wand kleine Tür ins Schlafzimmer und noch eine Tür. Der Saal selbst hat Stuckdekoration im Barockgeschmack und kein Mobiliar als einige große Armstühle mit verblichener Vergoldung.“⁹⁶⁷⁸ Trotz der vermeintlich ästhetizistischen Schönheit bindet Hofmannsthal, gleichsam in diese Beschreibung, die Vergänglichkeit des Schönen ein, wie auch eine gewisse Ärmlichkeit in der Ausstattung. Während Venier seine distanzierte Haltung in dieser Umgebung zu Weidenstamm beibehält und ihn nach seiner Vergangenheit in Venedig befragt, versucht Weidenstamm abzulenken, indem er ihn fragt: „Wie kannst du das glauben? Aber du machst mich unglücklich, ich / sehe, du fühlst dich nicht zu Hause.“⁹⁶⁷⁹ Nach der vermeintlichen Versicherung, dass seine Befürchtungen, seine Frau sei die Geliebte des Barons gewesen, falsch sind, lädt Venier ihn zu sich in die „Casa Venier“⁹⁶⁸⁰ zum Frühstück ein. Dies führt wiederum dazu, dass der Baron vor Venier sein ästhetizistisches Lebenskonzept, das er mitunter an das Erleben in Räumen bindet, aufzeigt.⁹⁶⁸¹ Den die Marfisa begehrenden Salaino, will der Baron zur Genusssucht verführen, weshalb er auf dessen ärmliche Räumlichkeiten verweist, aus denen er sich befreien soll („Du hast nichts! dann hat jeder dicke Schuft / von Seifensieder ja dein Haus, dein Bett / und küßt deine Geliebte“).⁹⁶⁸² Mit dem Erscheinen der anderen Gäste, heißt er diese sich, in seinen gemieteten Räumen, wie „zu Hause“⁹⁶⁸³ zu fühlen.⁹⁶⁸⁴ Das Begehren des Barons für die Marfisa jedoch bringt ihre Mutter dazu, die sich als Kupplerin erweist, dem Baron sein morgiges Kommen ausreden zu wollen, seien doch ihre „Appartements [...] / absolut nicht präsentabel“.⁹⁶⁸⁵ Das Ansinnen der Mutter Marfisas wirkt, denn tatsächlich gibt der Baron ihr Geld, damit die Räumlichkeiten „präsentabel [...] / gestalte[t]“⁹⁶⁸⁶ werden können. Neben der Tänzerin Marfisa zeigt der Baron aber auch ein flüchtiges Begehren für die Sängerin Redegonda, für die er beim Juwelier Perlen erwerben will, weshalb dieser morgen noch einmal in sein Haus kommen will.⁹⁶⁸⁷

Mitunter ist es der Besitz („Ich hab´ ein Haus“)⁹⁶⁸⁸ auf den Vittoria verweist, um den Baron nicht neuerlich zu ihrem Liebhaber werden zu lassen. Der Bezug zum Motiv erfolgt aber auch durch die mangelhafte Erinnerung des Barons; so wähnt er, dass sie sich um die Geschenke, die der Marchese ihr gemacht hatte, unter anderem ein Landhaus (SW V. S. 134. Z. 19-21), gestritten hatten. Durch die verschwommenen Erinnerungen Weidenstamms, die Vittoria klarstellt („Ich weiß von keinem Landhaus!“),⁹⁶⁸⁹ wird deutlich, wie sprunghaft und treulos der Baron in seinem Lieben ist. Mit den vermeintlichen Angreifern, die sein Haus stürmen, erkennt der Baron erst die Gefahr, in der er sich befindet; so hat er ein Haus gemietet, das „keinen zweiten Ausgang“⁹⁶⁹⁰ hat und ihm erst jetzt so vorkommt wie eine „Mausefalle“.⁹⁶⁹¹

Nicht nur durch die Kleidung und das Wesen schafft Hofmannsthal Venier und den Baron als gegensätzliche Figuren darzustellen, sondern es gelingt ihm auch durch die Beschreibung von Veniers Haus zu Beginn des zweiten Aufzuges: „Großer freundlicher Saal im Hause Venier. Im Hintergrund eine große Tür und zwei

9676SW III. S. 281. Z. 20-21.

9677SW V. S. 97. Z. 2.

9678SW V. S. 97. Z. 4-8.

9679SW V. S. 98. Z. 23-24.

9680SW V. S. 104. Z. 19.

9681SW V. S. 108. Z. 4-10.

9682SW V. S. 110. Z. 6-8.

9683SW V. S. 111. Z. 11.

9684Eben dies hatte der Baron auch von Venier gefordert; dass er sich „nicht zu Hause“ (SW V. S. 98. Z. 24) fühle, hatte ihn getroffen.

9685SW V. S. 112. Z. 2-3.

9686SW V. S. 112. Z. 7-8.

9687SW V. S. 122. Z. 16-17.

9688SW V. S. 133. Z. 7.

9689SW V. S. 134. Z. 26.

9690SW V. S. 139. Z. 20.

9691SW V. S. 139. Z. 23.

große, schönvergitterte Fenster auf den Kanal hinaus. [...] An der Decke und über den Fenstern Fresken im Geschmack des Tiepolo. Im Vordergrund links steht ein kleines Klavier, in der Mitte des Saales ein sehr großer Tisch mit vergoldeten Füßen, auf diesem Blumen in einer großen Vase. - Es ist heller Tag.“⁹⁶⁹² Was man bei dem Baron erwartet hätte, eine ungetrübte Schönheit, zeigt sich in der Beschreibung des Hauses Veniers. Doch Hofmannsthal verweist hier nicht nur auf die Schönheit und das musikalische Umfeld, sondern setzt die Räumlichkeiten, konträr zu der Feier Weidenstamms bei Nacht, in die helle Stimmung des Tages. Abgesehen von dem alten Musiker, der von dem Grafen zurück in sein Haus gebracht wird, welches sich „in einem Winkel der Guidecca, // wo morsche Leiber alter Schiffe liegen“⁹⁶⁹³ befindet, zeigt sich das Motiv noch einmal nach dem abschließenden Gespräch zwischen Vittoria und dem Baron. Die Sängerin zeigt sich hier wissend ob des ästhetizistischen und als verhängnisvoll und treulos empfundenen Wesens des ehemaligen Geliebten („birgt jedes Haus, aus dessen offenen Fenstern / geschminkte Lippen auf die Straße lächeln“).⁹⁶⁹⁴ Auch zeigt Weidenstamm seinen narzisstischen Charakter dadurch, dass er sich noch nicht einmal mehr nach dem „Haus [...] in dem sein Kind zurückbleibt“⁹⁶⁹⁵ umsieht, denn der Baron ist schon wieder auf der Suche nach neuen Genüssen; empfinde er, so Vittorias Anklage, väterliche Gefühle, so ginge er heute nicht „von dieser Schwelle“.⁹⁶⁹⁶

In der ersten Bühnenfassung zeigt sich, dass es zu einem Aufeinandertreffen zwischen Cesarino und dem Baron überhaupt nur deshalb kommt, weil dieser der Marfisa folgt.⁹⁶⁹⁷ In dieser Fassung heißt Cesarino, die Tänzerin, nicht nach Hause zu gehen (SW V. S. 211. Z. 2), und ruft stattdessen zum ästhetizistischen Genießen auf und der Ausklammerung aller Ödnis; so solle sie nicht nach Hause („Ja, ein altes Haus / Mit vielen blinden Fenstern“) ⁹⁶⁹⁸ gehen und stattdessen ihrer Jugend gedenken, denn ihr Zimmer sei so „dumpf“⁹⁶⁹⁹ indem sie mit „fünf Geschwistern und der Mutter“⁹⁷⁰⁰ schläft. Dies wiederum greift der Baron auf; kommt er nicht nur auf das Haus der Marfisa zu sprechen,⁹⁷⁰¹ er erinnert sich auch an weitere Räumlichkeiten, in denen einmal eine seiner Geliebten (er denkt hier an Vittoria) gewohnt habe. In Verbindung mit dem ästhetizistisch-narzisstischen Wesen stehen auch die Äußerungen Achilles, des Bruders der Redegonda, habe er sich gerade deshalb den Baron zu seinem Herrn gewählt, um über ihn Einlass in Paläste zu finden, in der Hoffnung, er könne so mit einer Fürstin oder Herzogin anbändeln.⁹⁷⁰² Als „Spelunke“⁹⁷⁰³ bezeichnet Venier nach seiner Rückkehr das Haus des Barons, habe sich seine Frau doch hier herabgelassen zu erscheinen. Für den Baron stellt dies einen Angriff auf seinen Narzissmus dar, wodurch er den Degen zieht und vorgibt, dass er sich allein in seinem Haus befinde.⁹⁷⁰⁴ Auf die Räumlichkeiten, in denen der Baron und Vittoria früher zusammengefunden hatten, kommen sie auch in dieser Bühnenfassung zu sprechen.⁹⁷⁰⁵ Ebenso verweist Vittoria auch hier auf die Unmöglichkeit, ihm folgen zu können („Ich hab´ ein Kind, ich hab´ ein Haus, und Du“) ⁹⁷⁰⁶ und auf ihre Lebensgeschichte, wie ihr Sohn in das Haus seines Vaters fand, eben weil er der Tänzerin gefolgt ist (SW V. S. 246. Z. 29).⁹⁷⁰⁷

In der Erzählung *Reitergeschichte* (1898) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem Ritt der Soldaten um den Rittmeister Baron Rofrano gen Mailand. Mitunter kommt es zu Auseinandersetzungen mit anderen Soldaten, mitunter mit Leuten der Legion Manaras, die sie gefangen nehmen konnten: „Die Gefangenen wurden einem Korporal und acht Gemeinen übergeben und nach rückwärts geschickt. Vor einer schönen

9692SW V. S. 142. Z. 2-7.

9693SW V. S. 162-163. Z. 36//1.

9694SW V. S. 176. Z. 7-8.

9695SW V. S. 176. Z. 12.

9696SW V. S. 176. Z. 21.

9697SW V. S. 203. Z. 9-11.

9698SW V. S. 211. Z. 35-36.

9699SW V. S. 211. Z. 26.

9700SW V. S. 211. Z. 29.

9701SW V. S. 212. Z. 1-2.

9702SW V. S. 216. Z. 25-31.

9703SW V. S. 223. Z. 11.

9704SW V. S. 223. Z. 33-34.

9705SW V. S. 223. Z. 17-21.

9706SW V. S. 238. Z. 4.

9707Siehe (Notizen): SW V. S. 461. 27, SW V. S. 479. Z. 3, SW V. S. 479. Z. 12.

Villa, deren Zufahrt uralte Zypressen frankierten, meldete die Avantgarde verdächtige Gestalten.“⁹⁷⁰⁸ So reitet Lerch mit anderen Soldaten in Mailand ein, sieht dort mitunter „erbleichende Gestalten hinter Haustoren verschwindend“,⁹⁷⁰⁹ aufgerissene Fensterläden von den Armen schöner Frauen, wobei die bedrückende Szenerie bestehen bleibt. Aufgebrochen wird das Soldatenleben Lerchs in Mailand dadurch, dass er einer Frau aus seiner Vergangenheit begegnet, glaubt er doch an einem „ebenerdigen Fenster eines neugebauten hellgelben Hauses ein ihm bekanntes weibliches Gesicht zu sehen“,⁹⁷¹⁰ sodass er voller Neugierde von seinem Pferd absteigt, aber vorgibt, dass sich sein Pferd einen Straßenstein eingetreten hat, um so sein Absteigen vor den Soldaten rechtfertigen zu können. Lerch lenkt vielmehr das „Vorderteil seines Pferdes in den Flur des betreffenden Hauses“,⁹⁷¹¹ sodass er sehen konnte, wie eine „aus dem Innern des Hauses ganz vorne in den Flur mündende Zimmertür aufging“⁹⁷¹² und die Frau erschien. An ihr vorbei konnte er aber auch die Einrichtung des Zimmers wahrnehmen, die Hofmannsthal wie folgt beschreibt: „hinter ihr aber ein helles Zimmer mit Gartenfenstern, worauf ein paar Töpfchen Basilikum und rote Pelargonien, ferner mit einem Mahagonischrank und einer mythologischen Gruppe aus Biskuit dem Wachtmeister sich zeigte, während seinem scharfen Blick noch gleichzeitig in einem Pfeilerspiegel die Gegenwart des Zimmers sich verriet, ausgefüllt von einem großen weißen Bette und einer Tapetetür, durch welche sich ein beliebter, vollständig rasierter älterer Mann im Augenblicke zurückzog.“⁹⁷¹³ Neben Elementen des Schönen, zeigt sich durchaus, dass es keine träumerisch schönen Räumlichkeiten sind, die da auf Lerch wirken. Vielmehr war es der Besitz der Frau, die Lerch neuerlich verlockt und ein Fantasma in ihm ausbildet, was ihn letztendlich in den Tod führt. Doch lässt Hofmannsthal Lerch auch, zumindest bei diesem ersten neuerlichen Auseinandertreffen, von einer Beklemmung sprechen, die ausgelöst war von ihrem „Morgenanzug und [der] Zimmereinrichtung [die] ihn einschüchterten.“⁹⁷¹⁴ Diese Beklemmung wird jedoch davon überlagert, dass es Lerch gelingt, sich auf die Erinnerungen an diese Frau zu besinnen, so dass er ihr in einer selbstbewussten Manier heißt, dass dies in acht Tagen sein „Quartier“⁹⁷¹⁵ sein wird, womit er gleichsam auf die „halb offene Zimmertür“⁹⁷¹⁶ deutete. Von seinem Pferd von diesem Ort weg gedrängt, begleitet ihn fortan der nahende Besitz der Frau, der ihn ästhetizistisch befriedigt. Dagegen steht jedoch ein neuerliches Ahnen der eigenen Lebensproblematik, durch Hofmannsthal dadurch verdeutlicht, dass er sich seines Pferdes gewahr wird, das ihm ermüdet und alt scheint. Doch dem ästhetizistisch empfänglichen Lerch gelingt es neuerlich, sich von diesen negativen Empfindungen zu distanzieren, indem er sich „immer mehr in das Zimmer mit den Mahagonimöbeln und den Basilikumtöpfen“⁹⁷¹⁷ hineinlebt. Doch ebenso erlebt er wieder einen Einbruch, erinnert er sich doch an den Mann, der durch „die Tapetetür verschwunden war, ein Mittelding zwischen Geistlichem und pensioniertem Kammerdiener“,⁹⁷¹⁸ den er aber in seinen Vorstellungen von sich und der Frau seinem narzisstischen Verlangen untergeordnet will.⁹⁷¹⁹ Die nächsten Stunden im Leben Lerchs sind mit Träumereien von sich und der Frau ausgefüllt: „Denn der Gedanke an das bevorstehende erste Eintreten in das Zimmer mit den Mahagonimöbeln war der Splitter im Fleisch, um den herum alles von Wünschen und Begierden schwärte.“⁹⁷²⁰ Doch in der Wirklichkeit reitet er auf ein abgelegenes Dorf zu, in dem er den Befehl gab, die „Häuser außen zu umreiten“,⁹⁷²¹ während er selbst bewaffnet die Straße nahm. Bei seinem Einreiten in das Dorf, wird Lerch neuerlich von der Hässlichkeit und

9708SW XXVIII. S. 39. Z. 16-19.

9709SW XXVIII. S. 40. Z. 30.

9710SW XXVIII. S. 41. Z. 6-7.

9711SW XXVIII. S. 41. Z. 13.

9712SW XXVIII. S. 41. Z. 16-17.

9713SW XXVIII. S. 41. Z. 18-26.

9714SW XXVIII. S. 41. Z. 37-38.

9715SW XXVIII. S. 42. Z. 9.

9716SW XXVIII. S. 42. Z. 9.

9717SW XXVIII. S. 42. Z. 18-20.

9718SW XXVIII. S. 42. Z. 25-26.

9719 „Der Rasierte nahm bald die Stelle eines vertraulich behandelten, etwas unterwürfigen Freundes ein, der Hofratsch erzählte, Tabak und Kapauen brachte, bald wurde er an die Wand gedrückt, mußte Schweigegelder zahlen, stand mit allen möglichen Umtrieben in Verbindung, war piemontesischer Vertrauter, päpstlicher Koch, Kuppler, Besitzer verdächtiger Häuser mit dunklen Gartensälen für politische Zusammenkünfte, und wuchs zu einer schwammigen Riesengestalt, der man an zwanzig Stellen Spundlöcher in den Leib schlagen und statt Blut Gold abzapfen konnte.“ In: SW XXVIII. S. 42. Z. 28-36.

9720SW XXVIII. S. 43. Z. 2-4.

9721SW XXVIII. S. 43. Z. 17.

dem Verfall konfrontiert, registriert er doch die „schmutzige[n] kleine[n] Häuser“, ⁹⁷²² von deren „Wänden der Mörtel abgefallen“ ⁹⁷²³ war: „zwischen bloßgelegten Türpfosten ins Innere schauend, sah der Wachtmeister hie und da eine faule, halbnackte Gestalt auf einer Bettstatt lungern oder schleppend, wie mit ausgerenkten Hüften, durchs Zimmer gehen.“ ⁹⁷²⁴ Mitunter sieht er auch eine schmutzige Frau aus einem der heruntergekommenen Häuser treten und dicht an ihm und seinem Pferd vorbeigehen, wodurch Hofmannsthal auch hier aufzeigt, dass sich Lerch vor dem Elend der Welt nicht verbergen kann, ⁹⁷²⁵ zumal er aus einem der anderen Häuser eine Hündin kommen sah, die ihren Knochen verscharren wollte.

Obwohl Hofmannsthal in *Das Bergwerk zu Falun* (1899) die Tiefe und das Umfeld der Bergkönigin primär über die Dunkelheit beschreibt, zeigt sich doch ein Gegensatz zwischen dem Umfeld der Bergkönigin und dem Haus Peersohn Dahlsjös. Dennoch wirkt das Haus, in dem drei Generationen leben, auf Elis, eben weil es an den Berg gebaut ist und Elis wähnt, darüber in die Tiefe zu gelangen („Die linke Wand der Stube wird von der Felswand des Berges gebildet, an den das Haus angebaut ist“). ⁹⁷²⁶

In *Fuchs* (1900) findet die Exklusivität des Erlebens nicht statt. So hat Fuchs kein Zimmer bei der Familie, sondern nahe der Angestellten Annette in der Nähe des Heubodens.

Auch in dem *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (1900) zeigt sich ein deutlicher Zug zum Motiv, mitunter vor allem durch das Treffen zwischen dem Marschall und der Frau. Weil dem Marschall sich die Gelegenheit ergibt, sich nächtens mit einer schönen Krämerin einzulassen, wendet er sich an seinen beflissenen Diener, ob er ihm keinen Ort nennen könne „wo [er] mit der Frau zusammenkommen könnte“. ⁹⁷²⁷ Zwar verweist dieser ihn auf die Hilfe einer Kupplerin, doch da sein Diener ein „besorgter und gewissenhafter“ ⁹⁷²⁸ Mensch war, hieß er ihn aus Sorge um die Pest „Matratzen, Decken und Leintücher aus meinem Hause mitbringen zu lassen“. ⁹⁷²⁹ Tatsächlich greift der Marschall dessen Vorsichtsmaßnahmen auf; doch lässt er nicht nur eigenes Bettzeug bringen, sondern trägt dem Diener auch auf, dass das Zimmer ordentlich geheizt werden möge, sind ihm die Füße doch gefroren aufgrund des langen Ritts im Sattel. Hofmannsthal beschreibt schließlich das Zusammentreffen zwischen der Krämerin und dem Marschall in den bestellten Räumlichkeiten, in denen er sie auf einem Bett sitzen sieht; doch geht Hofmannsthal nicht weiter auf die Ausstattung der Räumlichkeiten ein. Hofmannsthal bemerkt lediglich, das Gefallen des Marschalls für die Frau und seine Erleichterung, dass die Kupplerin schnell aus dem Zimmer verschwand. Bedingt durch seine Tätigkeiten am Tag, kommt es nicht zum Sex, sondern der Marschall schläft ein. So erinnert er sich, dass er im „Vorzimmer des Königs einen sehr ärgerlichen und heftigen Auftritt durchgemacht“ ⁹⁷³⁰ hatte, sodass er, aufgrund seiner Müdigkeit, auf einem Male gar nicht mehr wusste wie er „in dieses Zimmer gekommen wäre“. ⁹⁷³¹ Als er jedoch wieder aufwacht, sieht er die Frau nicht in seiner Nähe, sondern am Fenster des Zimmers stehend und aus dem Fenster nach draußen sehend. Aufgrund der nicht eingetretenen körperlichen Nähe, verlangt es den Marschall danach, sich am Sonntag wieder „an dem nämlichen Ort ein[zufinden]“. ⁹⁷³² Doch die Krämerin verweigert ihm dies. So heißt sie ihm, dass sie allein um ihn in ein „schändliches Haus gekommen“ ⁹⁷³³ sei: „Aber jetzt käme ich mir vor, wie die letzte niedrigste Straßendirne, wenn ich ein zweitesmal hierher zurückkommen könnte.“ ⁹⁷³⁴ Tatsächlich liefert Hofmannsthal

9722SW XXVIII. S. 43. Z. 22-23.

9723SW XXVIII. S. 43. Z. 23.

9724SW XXVIII. S. 43. Z. 23-28.

9725„Ein Schenkeldruck brachte es wieder vorwärts und nun war die Frau in einem Hausflur verschwunden, ohne daß der Wachtmeister hatte ihr Gesicht sehen können.“ In: SW XXVIII. S. 44. Z. 4-6.

9726SW VI. S. 41. Z. 3-4.

9727SW XXVIII. S. 51. Z. 26.

9728SW XXVIII. S. 51. Z. 28.

9729SW XXVIII. S. 52. Z. 3-4.

9730SW XXVIII. S. 53. Z. 2-3.

9731SW XXVIII. S. 53. Z. 9-10.

9732SW XXVIII. S. 54. Z. 37-38.

9733SW XXVIII. S. 55. Z. 1.

9734SW XXVIII. S. 55. Z. 3-5.

Neuerlich betont sie, dass sie nur in dieses Haus gekommen sei, weil er der „Mensch auf der Welt [sei], der mir durch seine

mit dem Einwand der Krämerin eine Beschreibung der Räumlichkeiten, die den Beiden als Treffpunkt dient: „Sie sagte: »Haus«; einen Augenblick war es, als wäre ein verächtlicheres Wort ihr auf der Zunge; indem sie das Wort aussprach, warf sie auf diese vier Wände, auf dieses Bett, auf die Decke, die herabgeglitten auf dem Boden lag, einen solchen Blick, daß unter der Garbe von Licht, die aus ihren Augen hervorschoß, alle diese häßlichen und gemeinen Dinge aufzuzucken und geduckt vor ihr zurückzuweichen schienen, als wäre der erbärmliche Raum wirklich für einen Augenblick größer geworden.“⁹⁷³⁵ Erst mit ihrer Rede, dass sie auf der Welt nur ihrem Mann und nun ihm gehört habe und nach seinen Versicherungen, heißt sie ihm, dass sie ihn bei ihrer Tante erwarten wird. Wie einem Kind beschreibt sie dem ästhetizistischen Protagonisten den Weg zum „Haus aufs genaueste“,⁹⁷³⁶ und entzieht sich kurz darauf diesem Zimmer, da der Tag angebrochen war. Doch der Protagonist sieht sich von Ungeduld bestimmt, bis er die Krämerin wiedersehen kann, sodass er seinen Diener zuvor zu dem Haus schickt, damit er seine Freundin „wenigstens in ihrem Laden oder in der daranstoßenden Wohnung“⁹⁷³⁷ sehen könne. Doch der Diener teilt ihm mit, dass das Haus verschlossen ist und auch der Laden zugesperrt sei. Von dem Diener erfährt er zudem: „Von den vorderen Zimmern ist aber eines erleuchtet, und man kann durch einen Spalt im Laden hineinsehen, nur ist es leider leer.“⁹⁷³⁸ Unwillig zeigt sich Bassompierre ob dieser Nachricht, geht aber zumindest noch einmal „langsam an dem Haus vorbei“,⁹⁷³⁹ um schließlich von dem Diener zu erfahren, der noch einmal einen Blick in die Räume geworfen hatte, dass wohl nicht die Krämerin aber deren Man „in dem Zimmer sei“.⁹⁷⁴⁰ Obwohl die Frau nicht zu sehen ist, empfindet der Marschall eine Neugierde ob ihres Mannes, sodass er zum Fenster ging und in das „guteingerichtete[...] vertäfelte[...] Zimmer“⁹⁷⁴¹ sah. Im Zimmer sieht er diesen Mann hin und hergehen und sich mit einer imaginären Person unterhalten.⁹⁷⁴² Die Gebärden des Krämers jedoch erinnern den Marschall an einen Gefangenen in einem „Turmgemach des Schlosses zu Blois“,⁹⁷⁴³ den er hatte bewachen müssen. Bedingt ist diese Ähnlichkeit auch durch die Gebärde des Krämers; so hatte er auch jenen Gefangenen vermeintlich seinen Ring betrachten sehen, wie er nun den Krämer sieht, der mitunter an den Tisch getreten ist, um seine Hände zu betrachten: „Dann blies er das Licht aus und ging aus dem Zimmer und ließ mich nicht ohne eine dumpfe zornige Eifersucht zurück, da das Verlangen nach seiner Frau in mir fortwährend wuchs“.⁹⁷⁴⁴ Neuerlich zeigt der Marschall sich sehr ungeduldig und verbringt seine Zeit mitunter in Gesellschaft, in der er allerdings mit Gesprächen über die Pest konfrontiert wird; so spricht man ihm mitunter davon, wie die Feuer „in den Totenzimmern brennen müsse[n]“.⁹⁷⁴⁵ Sonntags schließlich geht er in die genannte Straße, in der er „sogleich das Haus“⁹⁷⁴⁶ findet, indem die Geliebte auf ihn warten werde. Doch die Vorstellungen des Protagonisten werden von der Wirklichkeit eingeholt: „Oben aber die zweite Tür, zu der die Treppe führte, war verschlossen, doch ließ sie unten einen feinen Lichtstreif durch. So war sie drinnen und wartete und stand vielleicht horchend drinnen an der Tür, wie ich draußen. Ich kratzte mit dem Nagel an der Tür, da hörte ich drinnen Schritte: es schienen mir zögernd unsichere Schritte eines nackten Fußes.“⁹⁷⁴⁷ Letztendlich geht der Marschall die Stufen wieder herunter und hinaus auf die Straße, doch zeigt er sich immer noch voller Verlangen nach der Frau, die er in den Räumlichkeiten wähnt. Sein Sehnen nach dieser Frau überwiegt über jede Vorsicht, sodass er sich wieder zum Haus begibt. Neuerlich träumt er sich in seine ästhetizistischen Vorstellungen hinein, dass sie

Gegenwart dieses Haus da ehrenwert macht“. In: SW XXVIII. S. 55. Z. 7-8.

9735SW XXVIII. S. 55. Z. 8-15.

9736SW XXVIII. S. 56. Z. 4-5.

„»Ich will dich von zehn Uhr bis Mitternacht erwarten und auch noch später und immerfort, und die Tür unten wird offen sein.

Erst findest du einen kleinen Gang, in dem halte dich nicht auf, denn da geht die Tür meiner Tante heraus. Dann stößt dir eine

Treppe entgegen, die führt dich in den ersten Stock, und dort bin ich!«“ In: SW XXVIII. S. 56. Z. 10-14.

9737SW XXVIII. S. 56. Z. 23-24.

9738SW XXVIII. S. 57. Z. 36-38.

9739SW XXVIII. S. 57. Z. 1.

9740SW XXVIII. S. 57. Z. 4.

9741SW XXVIII. S. 57. Z. 9.

9742SW XXVIII. S. 57. Z. 16.

9743SW XXVIII. S. 57. Z. 24-25.

9744SW XXVIII. S. 57. Z. 34-37.

9745SW XXVIII. S. 58. Z. 12-13.

9746SW XXVIII. S. 58. Z. 29-30.

9747SW XXVIII. S. 58. Z. 31-36.

ihren Mann wegschicken würde, damit er sie besuchen könne. „Die Gasse war eng; auf der anderen Seite war kein Haus, sondern die Mauer eines Klostergartens: an der drückte ich mich hin und suchte von gegenüber das Fenster zu erraten.“⁹⁷⁴⁸ Doch sieht er einen Feuerschein in einem „oberen Stockwerk“,⁹⁷⁴⁹ was ihn jedoch nicht an die Bedrohung der Pest denken lässt, sondern ihn sich neuerlich in seine ästhetizistischen Vorstellungen, von sich und der Frau hineindenken lässt. So glaubte er stattdessen, dass sie in dem Zimmer auf ihn wartete, einen Holzsplit ins Feuer geworfen hatte (deswegen auch der Schein im Zimmer), und dass sie nun „mitten im Zimmer“⁹⁷⁵⁰ steht und sehnsüchtig auf ihn wartete. Vor dem Hintergrund dieser Vorstellungen geht er wieder die Stufen hinauf, um jedoch neuerlich mit der Wirklichkeit konfrontiert zu werden: „Schon streckte ich die Hand nach der Klinke aus, da glaubte ich drinnen Schritte und Stimmen von mehreren zu hören.“⁹⁷⁵¹ Doch auch dieses Mal glaubt er sich zu täuschen, so dass er die Klinke ergreift. Da wird er gewahr, dass nicht nur sie in diesem Zimmer auf ihn wartet, sondern noch andere Menschen in dem Zimmer sind. Dies wirft er aber mit Gleichgültigkeit von sich, glaubt er doch zu wissen, dass auch sie dort im Zimmer ist, „und sobald ich die Türe aufstieß, konnte ich sie sehen, sie ergreifen“.⁹⁷⁵² Aufgestachelt von seinen Fantasien, ist er sogar bereit, sie aus den Händen der anderen Menschen in diesem Raum zu befreien, „müßte ich gleich den Raum für sie und mich mit meinem Degen, mit meinem Dolch aus einem Gewühl schreiender Menschen herauschneiden“.⁹⁷⁵³ Voller Ungeduld stößt er schließlich die Tür des Zimmers auf.⁹⁷⁵⁴ Nun erst wird er vollends mit der Wirklichkeit konfrontiert, die er nicht mehr ignorieren kann: „In der Mitte des leeren Zimmers ein paar Leute, welche Bettstroh verbrannten, und bei der Flamme, die das ganze Zimmer erleuchtete, abgekratzte Wände, deren Schutt auf dem Boden lag, und an einer Wand einen Tisch, auf dem zwei nackte Körper ausgestreckt lagen, der eine sehr groß, mit zugedektem Kopf, der andere kleiner, gerade an der Wand hingestreckt, und daneben der schwarze Schatten feiner Formen, der emporspielte und wieder sank.“⁹⁷⁵⁵ Bezeichnend ist, dass sowohl die Frau als auch ihr Mann den Tod nicht in ihrem eigenen Haus finden, sondern eben, dass die Frau im Haus ihrer Tante erkrankt und dort, ebenso wie auch ihr Mann, stirbt. Aus Angst vor der Bedrohung des Todes, stürzt der Protagonist Hofmannsthal aus dem Zimmer, stößt jedoch auf der Stiege des Hauses mit zwei Totengräbern zusammen, wodurch Hofmannsthal aufzeigt, dass die Flucht aus dem Zimmer ihn keineswegs vor dem Tod bewahrt hatte. Doch der Marschall versucht genau dies, indem er seinen Degen zieht und schließlich in die eigenen Räumlichkeiten geht, um sich dort mit Wein zu betäuben.

Obwohl Hofmannsthal in dem ersten Aufzug des Ballettes *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) auf ein reiches Haus verweist, findet die Handlung hier im Park, also in der Natur statt, während die Räumlichkeiten mehr entfernte Kulisse der Handlung sind. Zu der Anlage gehört zwar ebenso das Haus des Gärtners,⁹⁷⁵⁶ doch findet die Handlung im Freien statt. Enttäuscht ob der Zuwendung der Tänzerin zu dem Grafen, will der Dichter die Szene verlassen.⁹⁷⁵⁷ Wie sich ein Fenster des Gärtnerhauses erleuchtet, wendet sich der Dichter analog mit der Hand gegen den hellen Mond. Neuerlich nach dem Versuch des Dichters den Schatten zu ergreifen, verbindet Hofmannsthal das Licht mit der Wohnung des Gärtners: „Dann tritt der Mond wieder hervor und übergießt den Platz mit hellem Glanz. Aus der Gärtnerswohnung tönt leises Harfenspiel.“⁹⁷⁵⁸ Mit dem dritten Aufzug (*Stunde der Erinnerung*) entwirft Hofmannsthal das Bild eines „geräumiges Zimmer im Geschmack der Fünfzigerjahre“.⁹⁷⁵⁹ Gegen die Spärlichkeit der gegebenen Räumlichkeit steht die Möglichkeit den Antrag des Verliebten anzunehmen, und damit in „das hübsche Haus des reichen

9748SW XXVIII. S. 59. Z. 7-9.

9749SW XXVIII. S. 59. Z. 10.

9750SW XXVIII. S. 59. Z. 13.

9751SW XXVIII. S. 59. Z. 19-20.

9752SW XXVIII. S. 59. Z. 26-27.

9753SW XXVIII. S. 59. Z. 27-30

9754SW XXVIII. S. 59. Z. 32.

9755SW XXVIII. S. 59. Z. 33-39

9756SW XXVII. S. 7. Z. 23.

9757SW XXVII. S. 12. Z. 19-21.

9758SW XXVII. S. 14. Z. 5-6.

9759SW XXVII. S. 26. Z. 16.

Bewerbers“⁹⁷⁶⁰ zu ziehen. Amor schwingt das zusammengefügte Herz, welches sich in eine Fackel verwandelt, die ihren „schwankenden Schein bis an die Decke des Zimmers wirft“⁹⁷⁶¹ und die den „traurigen Raum mit Glanz bestreut“.⁹⁷⁶² Im Niederfallen der Vorhänge, verwandeln sich diese nicht nur in Efeu, gleichsam verwandelt sich auch das Zimmer: „Und die kahle Wand des Zimmers, dort, wo sie die Vorhänge und Draperien losgerissen haben, erscheint unter dem Schein der Fackel als die epheuberankte Aussenmauer eines Turmes“.⁹⁷⁶³

Auch das Motiv der Räumlichkeiten zeigt sich in dem dramatischen Entwurf *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901), erstmalig gebunden an das Verhalten von Pompilias Eltern, diese mit dem Grafen Guido zu verheiraten. Aus mehreren Passagen geht daher hervor, dass Violante und Pietro Pompilia ihre Häuser als Mitgift geben mussten, damit der Graf die Tochter überhaupt zu seiner Frau genommen hat.⁹⁷⁶⁴ Des weiteren zeigt sich auch ein Bezug zu dem Palast, in dem Guido nun an der Seite von Pompilia lebt und der das Familienanwesen Guidos ist. Dadurch zeigt Hofmannsthal gleich die Motivation auf, die Guido dazu veranlasst hat, die bürgerliche Frau zu heiraten, ist er doch verarmt, was sich auch an seinem Haus spiegelt: „Das Haus zwar ist ein rechter Palast. Aber er scheint nicht in dem besten Zustand. Die Hauptstiege ist recht verfallen. Aber immerhin es ist ein herrschaftliches Haus.“⁹⁷⁶⁵ Gegen die Worte Pietros stellt Violante die Armut, die in diesem Haus herrscht und die konträr zu der ihres Hauses steht: „Ein schönes Haus. Eine schöne gräfliche Haushaltung. Comparini, von unserm bürgerlichen Tisch ist noch niemand hungrig aufgestanden.“⁹⁷⁶⁶ Zudem macht sich Guidos Armut auch durch die ländliche Villa bemerkbar, über die es heißt: „Die Schweine steigen durch ihre Kofen aus dem Kamin, die Ratten den gleichen Weg. Es waren einmal Tapeten: die sind als Pferddecken sehr nöthig denn die Pferde stehen bis an die Sehnen in Jauche, der Stall hat so wenig ein Dach als die Dungstätte <einen> Abzug. Das Gemüse im Garten verfault nicht, weil es die Erdflöhe schon verfressen haben.“⁹⁷⁶⁷ Aufgrund der Ärmlichkeit des Hauses will nicht nur Violante dieses verlassen,⁹⁷⁶⁸ auch bemerkt die Mutter Pompilias Traurigkeit, die nur fröhlich scheint, wenn ihr Mann „nicht im Haus“⁹⁷⁶⁹ ist. Zudem will die Mutter das Haus verlassen, um ihrer Tochter eine „Zuflucht“⁹⁷⁷⁰ in einem anderen Haus offen zu halten; doch Pietro muss seine Frau darauf verweisen, dass sowohl das Stadthaus als auch die Villa an Guido übertragen worden sind.⁹⁷⁷¹ Während das Stadthaus vermietet worden ist, wird für die Villa von Guido ein Käufer gesucht.⁹⁷⁷² Hofmannsthal zeigt in den Notizen deutlich auf, dass der narzisstische Wahn der beiden Eltern, ihre Stellung zu verbessern indem sie die Tochter zur Gräfin machen, sie in Wirklichkeit bettelarm gemacht hat.⁹⁷⁷³ Gegen das Nicht-wissen-wollen Violantes, dass diese Ehe nur durch Geld und Besitz geschlossen wurde, stellt Pietro die Wirklichkeit, nämlich, dass es Violante gewesen sei, die die Heirat heimlich beschlossen habe. Guidos Bruder habe schließlich gemeinsam mit Violante auf ihn eingewirkt, dass sie ja nun „ein Heim in Arezzo, bei der Gräfin Tochter, im Palast“⁹⁷⁷⁴ hätten, worauf in Folge die Besitztümer an Guido übergegangen waren. Dabei habe man ihn zudem damit getäuscht, dass die Villa wieder zurückgegeben werde, wobei dergleichen nicht in der Übertragungsurkunde steht (SW XVIII. S. 187. Z. 6-8). Violante verweist aber darauf wie sie von dem Adel übertölpelt worden ist, wie man das „Gespräch auf unsre Häuser“⁹⁷⁷⁵ gebracht hatte und sie mit der Rolle kokettiert hatten, die

9760SW XXVII. S. 28. Z. 12.

9761SW XXVII. S. 34. Z. 6-7.

9762SW XXVII. S. 34. Z. 8.

9763SW XXVII. S. 34. Z. 17-20.

9764SW XVIII. S. 477. Z. 33-34, SW XVIII. S. 225. Z. 7-8.

9765SW XVIII. S. 179. Z. 7-9.

9766SW XVIII. S. 180. Z. 21-22.

9767SW XVIII. S. 181. Z. 14-19.

9768SW XVIII. S. 181. Z. 30-31.

9769SW XVIII. S. 181. Z. 37.

9770SW XVIII. S. 183. Z. 7.

9771SW XVIII. S. 183. Z. 15.

9772SW XVIII. S. 184. Z. 13-15.

9773SW XVIII. S. 184. Z. 30-33.

9774SW XVIII. S. 185. Z. 38-39.

So heißt es auch, dass der „Herr Abbate, Guido's Bruder nach den Häusern“ fragte. In: SW XVIII. S. 186. Z. 9-10.

9775SW XVIII. S. 194. Z. 35.

Pompilias Eltern im „gräflichen Palast“⁹⁷⁷⁶ spielen würden. Mit dem vermeintlichen Plan, Pompilia als seine leibliche Tochter zu verleugnen, bezeichnet Pietro das Haus, indem er es erfahren musste, als „Unglückshaus“.⁹⁷⁷⁷ Dass Pompilia in ihrem neuen Haus, das ihres Mannes Guido, kein Glück erfährt, äußert nicht nur ihre Mutter, sondern auch Pompilia selbst, wünscht sie sich doch, dass ihr Kind „in diesem Haus glücklich aufwüchse“.⁹⁷⁷⁸ Die schlechte finanzielle Lage und die „erbärmliche Situation des Hauses“,⁹⁷⁷⁹ beruhen auf der Verschwendungssucht von Guidos Vaters. Während Pompilia die Villa Arezzo als schön bezeichnet,⁹⁷⁸⁰ ist sie Guido verhasst, weil sie für ihn mit der heimlichen Heirat verbunden ist.⁹⁷⁸¹ In Verbindung mit dem Motiv zeigt sich auch Guidos Anklage an Pompilia, dass sie sich mit Caponsacchi zu einem Stelldichein im „erbisch<öf/lichen> Palais“⁹⁷⁸² getroffen hatte, und des weiteren in dem IV. Akt durch den gegebenen Mordbefehl Guidos; nicht Pompilia bemitleidet er, sondern – typisch Narzisst – sich selbst und sein „verlassenes Haus“.⁹⁷⁸³

In der Pantomime *Der Schüler* (1901) spielt sich die Handlung in dem „Zimmer des Alchymisten“⁹⁷⁸⁴ ab, das als wenig möbliert⁹⁷⁸⁵ und fensterlos beschrieben wird und „einem Gefängnisse ähnlicher als einem Wohnraum“⁹⁷⁸⁶ ist. Zudem fördern die beengten Räumlichkeiten aber auch die Begehrlichkeit des Schülers, liegen das Zimmer dessen und das der Tochter in unmittelbarer Nähe („das Zimmer links bewohnt der Schüler, das rechts die Tochter“).⁹⁷⁸⁷ Im Zimmer des Alchimisten stehend, durchdenkt der Schüler wiederum den Mord an dem Meister („Er sieht im ganzen Raum umher“).⁹⁷⁸⁸ Zum Ende der Pantomime ist es gerade dieses Zimmer, indem der Meister seinem Schatten eine scheinhafte Lebendigkeit eingehaucht hatte, in das Strolch und der Schüler die Leiche der Tochter bringen, von der der Meister wähnt, Gott habe diesen, seinen Doppelgänger, belebt.

Das *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* (1901) spielt auf der Bühne eines Theaters, dessen Bühnenbild den „Palast des Kreon“⁹⁷⁸⁹ darstellt. Der Student Wilhelm stellt im Zuge seines Gespräches mit seinem Genius eine Verbindung zwischen seinem Erscheinen und dem Ort her, sieht er ihn doch als ein „Phantom“,⁹⁷⁹⁰ welches diese „Stätte hier [...] gebrütet“⁹⁷⁹¹ hat, die er als ein „sonderbare[s] Haus“⁹⁷⁹² einstuft. Durch den Genius wähnt Wilhelm, dass die Bühne die Wirklichkeit des Palastes darstellt, mehr noch, dass ihm Antigone wirklich aus dem Palast entgegenkommt.

In der *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (1901) geht Hofmannsthal zu Beginn dem Lebenslauf Hugos nach. Bedingt durch seine Herkunft, dass sein Vater ein napoleonischer Offizier ist, gelangt das Kind Hugo über die Alpen ins untere Italien, um mit acht Jahren nach Italien zu gelangen, wo er zusammen mit seinen Geschwistern und seiner Mutter in einem Palast lebt. Prägend für ihn war auch seine Begegnung mit der Architektur, so die „einiger gothischer Thürme“,⁹⁷⁹³ die er selbst viele Jahre später aus dem Gedächtnis zu zeichnen imstande war. Während er sich in Burgos bei dem Anblick der „wundervollen

9776SW XVIII. S. 195. Z. 3.

9777SW XVIII. S. 203. Z. 2.

9778SW XVIII. S. 207. Z. 22-23.

9779SW XVIII. S. 198. Z. 10-11.

9780SW XVIII. S. 225. Z. 7-8.

9781„Guido: Arezzo stinkt: da habt ihr es: darum hab ich sie von Anfang gehasst darum fluch über jene Besuche in der Villa über jene heimliche Vermählung, jene ganzen Betrügereien der Violante“. In: SW XVIII. S. 475. Z. 15-17.

9782SW XVIII. S. 176. Z. 5-6.

9783SW XVIII. S. 237. Z. 24.

9784SW XXVII. S. 43. Z. 9.

9785„An der linken Wand eine Pendeluhr. Sonst kahle Mauern. Im Zimmer nur das nöthigste.“ In: SW XXVII. S. 43. Z. 15-16.

9786SW XXVII. S. 43. Z. 16-17.

9787SW XXVII. S. 43. Z. 13-14.

9788SW XXVII. S. 51. Z. 8-9.

9789SW III. S. 211. Z. 1.

9790SW III. S. 215. Z. 11.

9791SW III. S. 215. Z. 12.

9792SW III. S. 215. Z. 16.

9793SW XXXII. S. 223. Z. 23-24.

Kathedrale“⁹⁷⁹⁴ nahezu verlor, wohnte die Familie in Madrid wieder in einem „Palast, wie in Neapel“;⁹⁷⁹⁵ und hier sieht Hugo „von seinem Bett aus in einem Nebengemach die goldstarrende Muttergottes mit den sieben Schwertern im Herzen; sieht sie, wie er jene Türme gesehen hatte, um das Bild nie wieder zu vergessen.“⁹⁷⁹⁶ Hofmannsthal sieht den Blick Hugos auf diese „marmornen Säle, die mit aufregendem Prunk beladenen Altäre im Flamboant-Stil, mit dem er die Bildnisse der grossen Herren umpfängt, und von den Wappenschildern, an denen das Goldene Vlies hängt“⁹⁷⁹⁷ als den eines Fremden, eines Emporkömmlings; zudem sieht er die Räumlichkeiten als Nahrung für das empfindsame Wesen des Knaben: „Sich hineinzuträumen in diese gebietenden Gestalten, die Säle und Gallerien in einer pompösen Haltung zu durchschreiten, den Arm in die Hüfte gestemmt, ein Schauspieler selbstgeschaffener Träume; [...]“.⁹⁷⁹⁸ Unter den äußeren Bedingungen, Ende 1812 mit dem Zusammenbruch der Herrschaft Joseph Bonapartes, verließ die Familie Madrid und kehrte nach einjähriger Abwesenheit nach Paris in die „gewöhnliche Miethwohnung“⁹⁷⁹⁹ zurück.

Auch innerhalb der theoretischen Schriften zwischen 1902-1907 zeigt sich die Einbindung des Motivs, so erstmalig in Bezug auf Franz Grillparzers Werk in der *Einleitung zu einer neuen Ausgabe von >>Des Meeres und der Liebe Wellen<<* (1902) und dessen Figuren,⁹⁸⁰⁰ als auch durch den Lesenden des Werkes („Der Arme liest’s in der kahlen Kammer und hat zwischen getünchten Wänden, was herrlicher ist als ein Geistergarten“).⁹⁸⁰¹ Deutlicher zeigt sich die Einbindung des Motivs in der Schrift *Aus einem alten vergessenen Buch* (1902), allerdings durch Hofmannsthals Zitate aus dem Buch *Traditionen zur Charakteristik Oesterreichs unter Franz dem Ersten* (1844) von Friedrich Anton von Schönholz. Hofmannsthal erwähnt hier mehrere Passagen, die sich auf die Lebensweise vergangener Generationen beziehen.⁹⁸⁰² Verständlicherweise zeigt sich das Motiv auch in Hofmannsthals gehaltener Rede, die als *Ansprache im Hause des Grafen Lanckoroński* (1902) erstmals 1902 im Privatdruck in Wien erschienen war und die die Anwesenden für das Schöne des gräflichen Hauses öffnen sollte: „Es war der freundliche Wunsch des Hausherrn, dass ich zu Ihnen einige wenige unzulängliche Sätze spräche, bevor wir uns in den Räumen dieses Hauses zerstreuen, um seinen Inhalt zu genießen.“⁹⁸⁰³ Auch durch die Schrift *Die Duse im Jahre 1903* (1903) zeigt sich das Motiv, hier durch ihr Spiel auf der Bühne („Sie thürmt gemalte Burgen und gewölbte Gemächer und Landschaften um sich auf“),⁹⁸⁰⁴ als auch in der *Sommerreise* (1903) durch die Erlebnisse des Reisenden, durch die Begegnung mit Land und Menschen und ihren geschaffenen Städten

9794SW XXXII. S. 223. Z. 30.

9795SW XXXII. S. 223. Z. 36-37.

9796SW XXXII. S. 223. Z. 37-40.

Auch verbringt er die „einsamen Stunden eines achtjährigen Kindes, mitten in der fremden Stadt, in dem fremden Palast, in der Galerie vor den alten Familienbildern des Hauses Masserano.“ In: SW XXXII. S. 223-234. Z. 41//1-3.

9797SW XXXII. S. 224. Z. 34-37.

9798SW XXXII. S. 224-225. Z. 40-41//1-2.

9799SW XXXII. S. 226. Z. 19-20.

9800SW XXXIII. S. 19. Z. 12-15.

9801SW XXXIII. S. 21. Z. 17-18.

9802 „Im Hause meines Großvaters hatte sich seit 1780 nichts verändert. Da sah man noch Tapeten mit ungeheuren Kürbissen und indianischen Raben bemalt, verschlossene Gobelins, weißlackirte Stühle auf Bocksfüßen, Schränke aus Holzmosaik, Gardinen von chinesischem Zitz, Bettschirme mit ausgeschnittenen Kupferstichen beklebt, Pagoden über den Kaminen, ausgestopfte Vögel zwischen Statuetten aus Meißener Porzellan und jene schweren Stuccaturdecken, von deren kaltem Geschnörkel die Kronleuchter aus Glaskrystall wie Eiszapfen herabgingen.“ In: SW XXXIII. S. 13. Z. 6-14.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 13. Z. 14-18, SW XXXIII. S. 14. Z. 4-6, SW XXXIII. S. 14. Z. 9-31.

9803SW XXXIII. S. 7. Z. 10-12.

Durch einen weiteren Raum, heißt es: „dieses Hauses, Möbel, deren Tapiserie Thierstücke nach den Fabeln Lafontaine’s bilden: der Thiere Wesen, von einem unendlich klugen Auge beobachtet: unendliche Nuancen menschlicher Erfahrung im Material des Thierischen ausgedrückt: das sind die Fabel von Lafontaine.“ In: SW XXXIII. S. 9. Z. 13-15.

9804SW XXXIII. S. 23. Z. 18-20.

„Sie spielt Theater, und die Niedrigkeit der erfundenen Begebenheiten, die Lügen der bemalten Leinwand, die Erbärmlichkeit der ganzen Sache brennt auf ihr wie ein vergiftetes Gewand. Sie wird es auf irgend welche Weise von sich abreißen, auf einmal wird sie wieder kommen, allein, eine keusche Lampe neben sich statt des erlogenen Lichtes der Soffiten.“ In: SW XXXIII. S. 25. Z. 18-23.

und Häusern.⁹⁸⁰⁵ Mitunter sieht der Reisende auch ein „Lusthaus“,⁹⁸⁰⁶ dessen Beschreibung in der Konzeption gipfelt.⁹⁸⁰⁷ So bereist er die Stadt Vicenza, die „starrend von Palästen“⁹⁸⁰⁸ ist und besieht schließlich auf einem Hügel die Rotonda, an der Hofmannsthal exemplarisch noch einmal die Konzeption vorführt: „Sie ist nicht Haus, nicht Tempel, und ist beides zugleich. Sie ist ein einziger riesiger runder Saal, bedeckt von einer Kuppel, aus vier Toren mündend auf vier säulengetragene Vorhallen, die jede sich in einer Treppe nach außen ergießt. Der Herrlichkeit dieser Rotunde ist alles unterworfen: die Gemächer des Hauses sind eingebaut in die Pfeiler, in die Bögen, die dies große reine Ganze tragen; Gemächer umgeben verborgen das Stirnband der Rotunde und münden unter der Kuppel in den hohen Saal; Gemächer sind versenkt unter die vier freien Treppen und blicken aus vergitterten Fenstern finster wie Sklaven, auf deren Nacken diese Herrlichkeit lastet.“⁹⁸⁰⁹ Ebenso zeigt sich das Motiv in *Szenische Vorschriften zu >>Elektra<<* (1903). Hofmannsthal bezieht sich hier auf seine Vorstellungen die Bühne betreffend, deren Charakter „Enge, Unentfliehbarkeit, Abgeschlossenheit“⁹⁸¹⁰ sein soll. Für Hofmannsthal wird dabei nur der Maler richtig malen, wenn „er sich von der Stimmung, die der bevölkerte Hof eines Stadthauses an einem Sommerabend bietet, leiten läßt, als wenn er irgend das Bild jener konventionellen Tempel und Paläste in sich aufkommen läßt.“⁹⁸¹¹ Hofmannsthal geht nicht nur darauf ein, dass er sich das Bühnenbild dahingehend vorstellt, dass es den „Hinterhof des Königspalastes, eingefasst von Anbauten, welche Sklavenwohnungen und Arbeitsräume enthalten“⁹⁸¹² enthalten soll, sondern er bedenkt auch die Beleuchtung der Szene.⁹⁸¹³ Des weiteren zeigt sich das Motiv in *Die Bühne als Traumbild* (1903), hier durch den Bühnenbildner, der die gesetzte Szene gemäß seiner Seele entwerfen soll,⁹⁸¹⁴ wobei auch diese Vorstellung Hofmannsthals unter der Konzeption steht (SW XXXIII. S. 42. Z. 22-27). Weitere Bezüge zum Motiv finden sich in *Der Tisch mit den Büchern* (1905) durch die sich stapelnden Bücher („Und so ist es in den Zimmern fast aller Menschen. Man muß immer ihrer einige wegschieben, bevor man sich setzen kann“),⁹⁸¹⁵ in der Schrift *Schiller* (1905) durch Schillers Drama *Maria Stuart*,⁹⁸¹⁶ in *Gärten* (1906) durch die Verbindung zwischen dem, der einen Garten anlegt und seinem Wesen,⁹⁸¹⁷ in *Shakespeares Könige und grosse Herren* (1905) durch den Protagonisten Brutus⁹⁸¹⁸ und ebenso in *Der Dichter und diese Zeit* (1906) durch Hofmannsthals Gedanken über den Dichter der Moderne. Dieser gleicht für Hofmannsthal einem Pilger, der sein „fürstliches Haus“⁹⁸¹⁹ verlässt um zum Heiligen Land zu reisen und bei seiner Rückkehr als ein „unbekannter Bettler sein eigenes Haus“⁹⁸²⁰ betritt. Eben jenes „unbekannte Wohnen im eigenen Haus, unter der Stiege“⁹⁸²¹ ist gleichzusetzen mit dem Leben des Dichters unter den Menschen. Hofmannsthal

9805 „Und dieses Land ist nur wie ein Altan, der hinabsieht auf das andere Land, auf das Land, das die Venetianer, von den Palästen ihrer tritonischen Stadt wie von hohen Schiffen hinüberblickend, >>das feste Land<< nannten, auf das Land, das wie ein Mantel von den Hüften der Alpen niederschleift bis ans Meer. Dieses Land aber ist an schöngebauten Städten reicher als irgend eine Landschaft der Erde. Drei sind die prunkvollen Spangen am Saum dieses Mantel: Venedig, Vicenza, Verona. Aber in jeder seiner Falten ist Geschmeide verborgen“. In: SW XXXIII. S. 29. Z. 3-10.

9806SW XXXIII. S. 31. Z. 11.

9807SW XXXIII. S. 31. Z. 23-24.

9808SW XXXIII. S. 32. Z. 1.

9809SW XXXIII. S. 32. Z. 4-14.

„Zu solcher Lust scheint dieses Haus gebaut, als sei es nicht für sterbliche Menschen gebaut, sondern für Götter. Waren es aber Menschen, so müssen sie etwas von goldenen Blut der Götter in den Adern gehabt haben“. In: SW XXXIII. S. 32. Z. 15-18.

9810SW XXXIII. S. 44. Z. 5-6.

9811SW XXXIII. S. 44. Z. 7-10.

9812SW XXXIII. S. 44. Z. 10-12.

9813SW XXXIII. S. 45. Z. 4-8.

9814SW XXXIII. S. 42. Z. 3-9, SW XXXIII. S. 42. Z. 9-16.

9815SW XXXIII. S. 58. Z. 13-15.

9816SW XXXIII. S. 72. Z. 9.

9817 „Irgendwie wird er mit der Anlage dieses Gartens seine stumme Biographie schreiben, so wie er sie mit der Zusammenstellung der Möbel in seinen Zimmern schreibt.“ In: SW XXXIII. S. 106. Z. 14-16.

Hofmannsthal verwehrt sich in dieser Schrift auch vor exotischen Gewächsen, da diese in Hofmannsthals Klima nicht heimisch sind und gleichzusetzen sind mit „eines mit falschem Luxus möblierten Zimmers“. In: SW XXXIII. S. 108. Z. 34-35.

9818SW XXXIII. S. 87. Z. 21-22.

9819SW XXXIII. S. 137. Z. 3.

9820SW XXXIII. S. 137. Z. 6.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 137. Z. 7-13.

9821SW XXXIII. S. 137. Z. 14.

verbindet das Motiv aber auch mit dem Erleben des Lebens selbst, den Begegnungen der Menschen, der Forderung an den Dichter nichts von seiner Seele fernzuhalten.⁹⁸²² Letztendlich zeigt sich das Motiv auch in *Die Wege und die Begegnungen* (1907), allerdings ebenso in Verbindung mit der Konzeption.⁹⁸²³ Hofmannsthal zeichnet das Motiv hier allerdings auch in Verbindung mit dem Lebensweg und den Entscheidungen des Menschen sein Leben betreffend: „Denn ein ganz gewöhnliches Wohnzimmer, ein verwaarloster Schuppen oder eine abbröckelnde Mauer können ebenso gut die endgültigen Wendepunkte eines Weges sein wie die Tore von Jerusalem oder die Gestade des Indus.“⁹⁸²⁴ Des weiteren zeigt sich das Motiv auch in Verbindung mit dem Schicksal (SW XXXIII. S. 154. Z. 5-8) und dem Erleben des Reisenden mit Agur, den er in einem reich verzierten Zelt, allerdings „ohne Möbel oder Schmuck“,⁹⁸²⁵ sieht.

In *Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch* (1902) verweist Balzac auf das Verhältnis zwischen Künstler und der Welt und zwar am Beispiel der Figur eines Sammlers; familiäre Verbindungen werden bei ihm verdrängt angesichts der Schönheiten der Kunst.⁹⁸²⁶

In *Elektra* (1903) bietet das Interieur keine üppige Schönheit, sondern ist angepasst an Elektra, ihrer Distanz zum wirklichen Leben und ihres Umfeldes, muss sie doch aufgrund ihres Verhaltens unter den Dienern des Hauses leben: „Der innere Hof, begrenzt von der Rückseite des Palastes und niedrigen Gebäuden, in denen die Diener wohnen. Dienerinnen am Ziehbrunnen, links vorne. Aufseherin unter ihnen.“⁹⁸²⁷ Auch die erste Dienerin verweist auf den Zusammenhang zwischen Elektras seelischem Zustand und ihrer Umgebung, klingen doch die Wände des Hauses von Elektras Wehklagen um ihren Vater. Jedoch können die Mägde mitunter nicht nachvollziehen, dass die Königin Elektra als einen „Dämon frei in Haus und Hof“⁹⁸²⁸ umhergehen lässt, würde eine der anderen Mägde doch ihr eigenes Kind festsetzen, wenn sie ihr gegenüber ein solches Verhalten zeigen würde. Anders dagegen verhält es sich bei der jüngsten Magd, die Elektras Verhalten und ihrem Wesen huldigt, gibt es doch niemanden in diesem Haus der Elektras Blick standhalten kann.⁹⁸²⁹ Dass für Elektra ihr Leben eng mit dem Haus und dadurch mit dem Mord verbunden ist, zeigt sich auch durch die Anklage der Königstochter, die die Aufseherin wiedergibt. So hatte Elektra Mägde des Königshauses verurteilt, weil sie den Mördern ihres Vaters dienen und sich dadurch gleichsam beschmutzen, wenn sie ihre Kinder „in diesem Hause“⁹⁸³⁰ empfangen.

Die Verbindung zwischen dem Mord und dem Königspalast zeigt sich ebenso in Anlehnung an das Augen-Motiv des Mannes, erinnert sich Elektra doch an den Blick des ermordeten Königs („dein Auge, / das starre, offne, sah herein ins Haus“).⁹⁸³¹ Neuerlich zeigt sich an Elektra, die Verbindung zwischen dem geschehenen Mord und dem Haus, wenn sie ihrem toten Vater verspricht, ihm die Rosse zu opfern, die „im Hause sind“.⁹⁸³² Als sie schließlich von Chrysothemis von dem Plan ihrer Mutter erfährt, sie in einen Turm sperren zu wollen, zeigt sie neuerlich ihren Abscheu gegenüber ihrem zuhause.⁹⁸³³

Doch wie Elektra sich von dem wirklichen Leben abwendet, sehnt sich Chrysothemis nach einem erfüllenden Leben, wodurch sich auch ein anderer Bezug zum Haus zeigt. Hofmannsthal schildert Chrysothemis als sehnsüchtige Frau, die es in jeder Kammer des Hauses nach Leben verlangt und die immer

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 137. Z. 18, SW XXXIII. S. 137. Z. 21-37.

9822 „Der Dichter, wenn er an dem Haus des Töpfers vorüberkommt oder an dem Haus des Schusters und durchs Fenster hineinsieht, ist so verliebt ins Handwerk des Töpfers oder des Schusters, daß er nie von dem Fenster fortkäme, wäre es nicht, weil er dann wieder dem Jäger zusehen muß oder dem Fischer oder dem Fleischhauer.“ In: SW XXXIII. S. 139. Z. 35-40.

9823 „Die Züge Alexanders des Grosses, die Züge des Kolumbus und der Konquistadoren, ich meine die ganzen Lebenslinien dieser Menschen, von der Wiege bis zum Scheiterhaufen oder zum Grab, mit ihrem Lauf durch Königspaläste, über die Leiber von Königen und dann wieder durch Kerker und Verliese.“ In: SW XXXIII. S. 153. Z. 31-35.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 153. Z. 41.

9824 SW XXXIII. S. 154. Z. 2-5.

9825 SW XXXIII. S. 157. Z. 18-19.

9826 SW XXXIII. S. 35. Z. 21-24, SW XXXIII. S. 35. Z. 26-28.

9827 SW VII. S. 63. Z. 1-3.

9828 SW VII. S. 64. Z. 32-33.

9829 SW VII. S. 65. Z. 22-23.

9830 SW VII. S. 66. Z. 18.

9831 SW VII. S. 67. Z. 6-7.

9832 SW VII. S. 67. Z. 27.

9833 SW VII. S. 69. Z. 19-25.

wieder mit der Leere ihres jetzigen Lebens konfrontiert wird („und komm´ ich hin, so stiert ein leeres Zimmer / mich an“).⁹⁸³⁴ So wirft Chrysothemis ihr vor, dass es ihr Hass sei, der nicht nur sie selbst, sondern auch sie an ein leeres Leben in diesem Haus kette, welches sie wie einen „Kerker“⁹⁸³⁵ empfindet, der sie vor einem wirklichen Leben trennt. Elektras anhaltender Bezug zur Vergangenheit, forciert Chrysothemis´ Wunsch, dem Haus zu entkommen („Ich will hinaus“),⁹⁸³⁶ denn in diesem Haus erscheint es ihr unmöglich, sich eine eigene Zukunft zu erschaffen. Doch Chrysothemis´ andauernde Rede, eine eigene Familie haben zu wollen, führt bei Elektra zum Hohn, denn mit dem Haus verbindet sie nur Mord und Gewalt. Trotz Elektras Ablehnung der Schwester gegenüber, warnt Chrysothemis sie vor der Wut der Mutter, habe diese doch in der letzten Nacht einen schlimmen Traum von Orest gehabt. Elektra jedoch wähnt, dass nun die Gerechtigkeit kommen werde, sieht sie den Traum doch als von sich geschickt an. Der Traum wird letztendlich Orest zu ihnen bringen, der durch „die Zimmer“⁹⁸³⁷ gehen wird, um letztendlich die Rache zu vollziehen. Wie Elektra mit dem Haus den Mord an dem Vater verbindet, verbindet sie gleichsam mit ihm auch die Ermordung der Mutter und ihres neuen Mannes.

Mit dem Aufeinandertreffen zwischen Elektra und Klytämnestra zeigt sich neuerlich das Motiv, verhält sie sich doch ablehnend gegenüber ihrer Tochter, die sie „frei / in meinem Hause laufen“⁹⁸³⁸ lässt. Dadurch, dass Klytämnestra ihre Diener von sich schickt, um von Elektra Hilfe zu erfahren, entfernen sich auch die Fackelträger mit ihren Lichtern, so dass nur aus dem „Innern des Hauses [...] ein schwacher Schein durch den Flur“⁹⁸³⁹ fällt. Allein mit ihrer Hilfe suchenden Mutter, verweist Elektra jedoch auf das Bad, indem der Vater ermordet wurde und fragt die Mutter, ob sie darin an ihn denke. Doch während Elektra nicht zwischen dem Mord und dem Haus zu trennen vermag, ruft Klytämnestra ihre Tochter dazu auf, sie von dem Traum zu befreien. Gerade ihr fataler Wesenszug, die Vergangenheit allzu gegenwärtig zu halten, lässt sie Elektra als klug erkennen. Durch ihre Träume wähnt sie sich, tot im Leben zu stehen, unwissend wer sie quält, ob sie „droben oder drunten wo / zu Hause sind“.⁹⁸⁴⁰ Doch als das Gespräch zwischen Klytämnestra und Elektra auf Orest kommt, verweist die Königin darauf, dass ihr Sohn wahnsinnig sei, wobei sie als Ursachen dafür auf seine Gesellschaft und die „schlechte Wohnung“,⁹⁸⁴¹ in der er leben muss, verweist. Auch als Klytämnestra auf Elektras Vorwurf reagiert, dass die die Rückkehr des Sohnes fürchte, zeigt sich die Einbindung des Motivs, offenbart Klytämnestra hier ihre fehlende Mutterliebe, wenn sie sagt: „Was kümmert mich, wer außer Haus ist. / Ich lebe hier und bin die Herrin.“⁹⁸⁴² Klytämnestra spielt damit auf die Macht an, die sie als Königin in diesem Haus und demzufolge auch über die Menschen hat. Nach ihrem Willen könne sie zu jeder Tages- und Nachtzeit Bewaffnete vor ihrer „Kammer“⁹⁸⁴³ haben. So könne ihr auch die Rückkehr eines ungeliebten Sohnes nichts ausmachen, wohl aber will sie sich immer noch der Träume erwehren, will sie sich doch als Herrin über dieses Haus und sich selbst verstanden wissen. Willens von Elektra, das Opfer zu erfahren, das sie schlachten muss, um sich von den Träumen zu befreien, droht sie ihr als Reaktion auf Elektras Schweigen bezüglich des rechten Opfers. Als sie Klytämnestra aber schließlich von diesem Opfer spricht, zeigt sich neuerlich ein Bezug zum Haus, wenn sie, das rechte Opfertier, von dem Jäger Orest „durch das Haus“⁹⁸⁴⁴ getrieben wird.

Neuerlich wenn der junge Diener des Hauses von dem Tode Orests berichtet, zeigt sich das Motiv („der junge Bursch´ Orest, / der Sohn vom Haus, der immer außer Haus war / und drum so gut wie tot“).⁹⁸⁴⁵ Durch den vermeintlichen Tod des Bruders sieht sich Elektra jedoch auch gedrängt, den Mord an seiner statt zu begehen, hat der Vater keine anderen Kinder „wo im Haus versteckt sind“,⁹⁸⁴⁶ außer Chrysothemis und sie selbst. Doch während Elektra Chrysothemis schmeichelt, um sie als Helfershelferin zu gewinnen, verlangt

9834SW VII. S. 69-70. Z. 35-36.

9835SW VII. S. 70. Z. 11.

9836SW VII. S. 72. Z. 19.

9837SW VII. S. 73. Z. 34.

9838SW VII. S. 73. Z. 34.

9839SW VII. S. 78. Z. 3.

9840SW VII. S. 80. Z. 3-4.

9841SW VII. S. 84. Z. 2.

9842SW VII. S. 84. Z. 21-22.

9843SW VII. S. 84. Z. 25.

9844SW VII. S. 85. Z. 17.

9845SW VII. S. 89. Z. 20-22.

9846SW VII. S. 91. Z. 18.

es die Schwester nur nach der Flucht „aus diesem Haus“. ⁹⁸⁴⁷ Elektra jedoch verharrt in ihrer Schmeichelei, kann sie doch nicht von ihren Rachedgedanken ablassen. Wie sie niemals zuvor ihre Schwester war, will sie sich ihr nun zu Diensten stellen, mit ihr in ihrer „Kammer sitzen“, ⁹⁸⁴⁸ um auf den Ehemann zu warten. Elektras Rede verlockt Chrysothemis durchaus, verlangt es sie doch nach einem Mann und eigenen Kindern, doch sieht sie dieses nicht vereinbar mit diesem Haus, weshalb sie sie auffordert: „Sprich nicht ein solches Wort in diesem Haus.“ ⁹⁸⁴⁹ Während Elektra neuerlich versucht ihren Narzissmus anzusprechen, sie sogar ihre Sklavin sein will, wenn sie ihr nur bei dem Mord hilft, ersehnt Chrysothemis nur: „O bring´ mich fort! / Ich sterb´ in diesem Haus!“ ⁹⁸⁵⁰ Doch Elektra bedrängt sie neuerlich, versucht sie letztendlich sogar zum Mord zu zwingen, könne sie diesem Haus doch nur entkommen, wenn sie den Mord mit ihr begeht („Denn eh´ du diesem Haus / und mir entkommst, mußst du es tun!“). ⁹⁸⁵¹

Wenn Elektra schließlich auf ihren Bruder Orest trifft, wähnt dieser aufgrund ihrer Einsamkeit und Trauer, eine der Mägde dieses Hauses vor sich zu haben, was Elektra keineswegs verneint („Ja, ich diene hier im Haus“). ⁹⁸⁵² Sie für eine Dienerin dieses Hauses haltend, kann er auch ihren Kummer, ob des Todes des Königssohnes nicht verstehen, erfreut es die anderen Menschen „hier im Haus“ ⁹⁸⁵³ doch, dass der Erbe des Hauses gestorben ist. Elektra bekennt dem vermeintlich Fremden schließlich, dass sie eine der Königstöchter ist. Während er ihr frühzeitig gealtertes Äußeres und ihre Härte bemerkt, verweist Elektra ihn auf ihre Schwester, die sich ebenso im Haus befinde und die sich für die „Freudenfeste“ ⁹⁸⁵⁴ bewahre. Als Orest jedoch andeutet, dass ihr Bruder noch lebe, erfleht sie von ihm, ihn von diesem Haus fernzuhalten, denn: „das Kind muß sterben, / wenn es die Nacht in diesem Haus verbringt.“ ⁹⁸⁵⁵ Nur durch die Hilfe eines älteren Dieners erkennt Elektra in dem jungen Boten ihren Bruder Orest, erweist sich jedoch als unfähig ihre Emotionen zu beherrschen, wodurch die den Bruder in Lebensgefahr bringt: „Wenn einer dich im Haus gehört hat, der / hat jetzt mein Leben in der Hand.“ ⁹⁸⁵⁶

Wie bei anderen Figuren Hofmannsthals, erweist sich auch bei Orest die Rede über die Tat leichter als die eigentliche Tat. Letztendlich aber betritt Orest das Haus, aus dem heraus Elektra sodann die Schreie der Mutter hört und die herauseilenden Diener sieht, die ausrufen: „Es sind Mörder! / Es sind Mörder im Haus!“ ⁹⁸⁵⁷ Hatte sich Chrysothemis geweigert, die Tat selbst zu begehen, so verweist sie, nach der Ermordung der Mutter, auf Orest, der „drin im Haus“ ⁹⁸⁵⁸ ist und die Tat begangen hat. Aufgrund seiner Tat ehren ihn die Menschen im „Vorsaal“ ⁹⁸⁵⁹ und küssen ihm die Füße, wodurch sich noch einmal die Verbindung zwischen dem Palast und der Ermordung des Vaters und der letztendlich von Elektra empfundenen Gerechtigkeit zeigt, haben in diesem Haus durch Orest auch die Mörder ihres Vaters ihr frühes Ende gefunden.

Ein weiterer Bezug zum Motiv zeigt sich durch die hinterlassenen Varianten, die sich auf den Schluss beziehen. Auch in diesen zeigt sich Elektra gelähmt durch den Tanz. Doch während Orest in der fertigen Fassung verehrt wird, flieht er in den Notizen aus dem Haus (SW VII. S. 325. Z. 25-27). ⁹⁸⁶⁰

Hofmannsthals *Das Leben ein Traum* (1901-1904) setzt den männlichen Protagonisten Sigismund primär nicht in ein schönes Umfeld, sondern in die erzwungene Einsamkeit eines Turmes, die Sigismund von seinem Vater auferlegt worden ist. Die schwerwiegenden seelischen Folgen dieses Lebens für Sigismund, werden schon zu Beginn des ersten Aufzugs von dem zweiten seiner Bewacher thematisiert; die Ödnis, der Sigismund hier ausgesetzt sei, so sein Bewacher, müsse ihn zwangsläufig zu „Stein“ ⁹⁸⁶¹ werden lassen. Erst

9847SW VII. S. 91. Z. 18.

9848SW VII. S. 94. Z. 2.

9849SW VII. S. 94. Z. 11-12.

9850SW VII. S. 94. Z. 27-28.

9851SW VII. S. 95. Z. 4-5.

9852SW VII. S. 97. Z. 13.

9853SW VII. S. 98. Z. 11.

9854SW VII. S. 100. Z. 15.

9855SW VII. S. 101. Z. 7-8.

9856SW VII. S. 101. Z. 24-25.

9857SW VII. S. 106. Z. 31-32.

9858SW VII. S. 109. Z. 19.

9859SW VII. S. 109. Z. 23.

9860Des weiteren, siehe: SW VII. S. 325. Z.33, SW VII. S. 325. Z. 33-34.

9861SW XV. S. 9. Z. 13.

mit dem dritten Aufzug, wenn Clotald Sigismund in seine rechtmäßige Umgebung bringt, kommt Sigismund mit der Exklusivität des Raumes in Berührung; im Glauben einen Traum zu durchleben, sucht Sigismund jedoch danach die Kerkermauern zu spüren. Doch stattdessen fühlt er ein „golden schimmerndes Gewebe“⁹⁸⁶² an den Wänden. Die Exklusivität des Raumes ist für Sigismund im vierten Aufzug schließlich einer der Anhaltspunkte, warum er glaubt, dass alles Erlebte Wirklichkeit war („Hoch der Saal, ein großes Fenster, / Alles weit und hoch und hell.“)⁹⁸⁶³.

In *Ein Brief* (1902) zeigt sich der Bezug zum Motiv durch Chandos' Versuch seine Lebensunzulänglichkeit von der Außenwelt abzuschotten; so beschäftigt er sich mit dem Umbau eines Flügels seines Hauses und bringt es zustande, anders als Andrea aus *Gestern* (1891), „mit dem Architekten hie und da über die Fortschritte seiner Arbeit zu unterhalten“.⁹⁸⁶⁴ Hofmannsthal verweist aber durch das Motiv auch auf Chandos' Zug zum Gewöhnlichen oder Hässlichen, um das Ding zu finden, was für ihn die grenzenlose Ergriffenheit bringen kann.

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, zeigt sich das Motiv lediglich in die *Inszenierung des Oidipus* (1903): „Gewaltig die ehernen Thüren des Palastes: sie enthalten die Gemächer des furchtbaren, das blutschänderische Bett, die Kammern der Kinder.“⁹⁸⁶⁵

Bereits im ersten Aufzug des Dramas *Das gerettete Venedig* (1904) beschreibt Hofmannsthal eine Wohnsituation, und zwar die Jaffiers und seiner Frau Belvidera: „Jaffiers Wohnung. Ein geräumiges Zimmer, um ein paar Stufen tiefer gelegen als die / Straße, so daß die Ausgangstür und das kleine Fenster, beide rechts, beträchtlich über / dem Boden“.⁹⁸⁶⁶ Im Hintergrund der Szene ist ein verhängter Alkoven auszumachen, in der ganzen Szene aber zeigt sich „ärmlicher und besserer Hausrat“.⁹⁸⁶⁷ Die Beschreibung der Wohnung, die nur aus einem Zimmer besteht, kollidiert gleichsam damit, dass es sich bei Jaffier um einen „Edelmann aus der Provinz Treviso“⁹⁸⁶⁸ handelt. Die Situation der Familie verstärkt sich noch durch das Erscheinen des Gerichtsvollziehers, der sie pfänden will: „Einrichtung seiner Woh/nung, Silberzeug, Juwelen, Teppich, Spiegel, Truhen, Vorrat an Kleidern, / Leinen, Spitzen oder Stoffen“.⁹⁸⁶⁹ Auch durch die alte Nachbarin bindet Hofmannsthal das Motiv ein, verweist sie doch darauf, dass ihr Sohn Zorzi in den Häusern der Reichen als Leiblakei gedient habe, und er so wisse, wie sich die herrschende Schicht Venedigs wirklich benehme, wodurch sie Belvideras Narzissmus ausmachen kann, die sie ebenso zu dem hochmütigen „Bettelvolk“⁹⁸⁷⁰ zählt.

Nach Jaffiers Rückkehr in seine ärmlichen Lebensumstände, berichtet er seiner Frau von der durch den Schwiegervater erlebten Demütigung in dessen reichen Räumlichkeiten.⁹⁸⁷¹ In der Verabschiedung von seinen Kindern, zeigt sich bei Jaffier neuerlich seine falsche, narzisstische Wahrnehmung der Welt, vermittelt er ihnen doch, dass wenn er ein Gauner wäre, sie nicht im Elend leben müssten, sondern auf „seidnen Kissen“⁹⁸⁷² sitzen würden; seine Ehrlichkeit jedoch halte sie im „Kehricht“⁹⁸⁷³ fest. Belvidera wiederum erinnert sich an ihre gemeinsame Vergangenheit, die Annäherung im Hause ihres Vaters und erkennt als den Schuldigen ihrer Situation den Diener Jeronimo. Hatte der Vater die entstandene Zuneigung

9862SW XV. S. 203. Z. 19.

9863SW XV. S. 24. Z. 17-18.

9864SW XXXI. S. 53. Z. 7-8.

9865SW XXXIII. S. 224. Z. 6-7.

9866SW IV. S. 9. Z. 2-4.

9867SW IV. S. 9. Z. 6.

9868SW IV. S. 9. Z. 11-12.

9869SW IV. S. 10. Z. 4-6.

9870SW IV. S. 13. Z. 11.

In den Notizen zeigt sich auch der Hohn der Nachbarin gegenüber diesen narzisstischen Menschen, spottet sie doch, dass sie nun eine Villa oder ein Castell beziehen mögen (SW IV. S. 178. Z. 10-11).

9871SW IV. S. 17. Z. 19-24.

9872SW IV. S. 22. Z. 33.

9873SW IV. S. 23. Z. 4.

Beider entdeckt, hatte Jaffier damit gleichsam seine Stellung als „Sohn im Haus“⁹⁸⁷⁴ eingebüßt, war aus dem Haus gewiesen worden, worauf ihr Jeronimo im Folgenden immerzu, ob „im Haus, / im Garten“⁹⁸⁷⁵ nachgegangen war und von Jaffier gesprochen hatte; in ihrer Verlassenheit hatte sie Jeronimo gestattet, seine Stellung als Diener zu vergessen und ihr die Hand zu küssen, was sie jetzt noch im Innern aufbegehren lässt. Bedingt auch durch den Tod der Mutter, der Belvideras Verlorenheit nur noch verstärkte, war ihre Wahrnehmung des Hauses einem Wandel unterworfen. Während Jeronimo gegenüber Jaffier betont, dass er aus seinem schlechtem Gewissen heraus das Haus von Belvideras Vater verlassen habe (SW IV. S. 24. Z. 37-40), weiß Belvidera darum, dass ihr Vater den Diener seines Hauses verwiesen hatte. Durch Jeronimo wird Jaffier aber auch neuerlich an seine elende Situation erinnert, wie an das Leben, aus dem er Belvidera gerissen hat; mehr noch eröffnet Jeronimo ebenso eine Möglichkeit, sich wieder in Ansehen zu setzen, die inneren Ansprüche und die Wirklichkeit in Einklang zu bringen.⁹⁸⁷⁶ Statt wie ein Bettler zu leben und Belvidera, die aus einem edlen Elternhaus kommt, noch länger unter diesen unwürdigen Zuständen leben zu lassen, läge es allein in Jaffiers Willen, sich aus der gegenwärtigen Situation zu befreien. Jeronimo sei es gewesen, der auf die Spione verwiesen habe, die in „hübschen Häusern wohnen“,⁹⁸⁷⁷ sich Diener halten und edle Kleidung tragen, wodurch er ihm gleichsam ein Leben als Spion schmackhaft gemacht hat.⁹⁸⁷⁸ Hatte Jaffier bereits seinem Sohn gegenüber geäußert, dass sie weitaus besser leben könnten, wenn er nur sein Ehrgefühl vergessen würde, so ist Jaffiers Bezug zu den Worten Jeronimos lediglich dahingehend zu werten, dass sie eine Bestätigung seines Wesens bedeuten, und zwar sich von hinderlichen Systemen wie Ordnung und Ehrgefühl zu lösen und sich stattdessen narzisstisch zu realisieren. Das Motiv zeigt sich auch wenn Pierre von den Verschwörern spricht, die sich in einem „Haus“⁹⁸⁷⁹ zur Beratung treffen, um ihre Verschwörung gegen den Staat zu planen. Bereits zum Ende des ersten Aufzuges jedoch, stellt sich Belvidera gegen Jaffiers Plan, Teil dieser Verschwörung zu sein. Belvidera wendet sich in diesem Zusammenhang an Gott, erklärend, dass sie eher den Verlust der letzten Kostbarkeiten in ihrem Leben ertragen werde und er sich stattdessen auf ihr Liebesglück besinnen möge.⁹⁸⁸⁰ Ist Belvideras und Jaffiers Wohnsituation vor allem durch den Verlust der kostbaren Gegenstände trostlos, steigert Hofmannsthal dies noch durch die Szenerie des zweiten Aufzugs, die in einem abgelegenen Teil Venedigs spielt, indem die Häuser, seit dem Ausbruch der Pest, mehrheitlich leer stehen. In dieser Umgebung liegt nicht nur das Haus Renaults (SW IV. S. 39. Z. 8), sondern auch die Wohnung Pierres: „Rechts vorn ein unbewohntes, halb zerfallenes / Haus, darin im Erdgeschoß ein einziges, bewohnbares Zimmer, Pieres Wohnung.“⁹⁸⁸¹ Wie für die Verschwörer scheinbar diese verlassene und vom Tod gezeichnete Umgebung Schutz vor der Entdeckung birgt, sucht der Verfolger Pierres, von dem ihm der Schiavon berichtet, auch Schutz in den Winkeln der Häuser, damit Pierre ihn nicht dabei entdeckt, dass er ihn verfolgt. Das Motiv zeigt sich auch durch Renaults Worte, nachdem Jaffier aus der Gruppe der Verschwörer geflohen war, weil er diese nicht von seiner Person überzeugen könnte. Renault erinnert sich an Jaffiers Situation im Haus des Senators Priuli, indem er als Bedienter und Pflegesohn aufgewachsen war, aus dem er aber verwiesen worden war, nachdem der Senator von der Liebe zu seiner Tochter erfahren hatte (SW IV. S. 50. Z.

9874SW IV. S. 23. Z. 20.

9875SW IV. S. 23. Z. 31-32.

9876SW IV. S. 25. Z. 5-13.

In den Notizen wird Jaffies Narzissmus noch dadurch deutlicher gezeigt, dass Hofmannsthal schildert wie er, in seiner Vorstellung, Belvidera aus dem Haus des Vaters geraubt hat: „ein Mann, [...] / der sich aufschwingt wie ein Adler, / der über dem Palast darin du schliefst / wie eine goldgepanzert dunkle Wolke / im Aether lauernd hing“ In: SW IV. S. 185. Z. 18-25.

Jaffier spielt seine momentane Armutslage herunter („sie baun sich Paläste / wir werden´s treffen so wie sie“, SW IV. S. 185. Z. 34-35). Durch die geplante Revolution glaubt Jaffier jedoch, dass diese „Bettlerwohnung glänzt wie Gold“ (SW IV. S. 186. Z. 2): „Nun sind hier hinter diesen / Verschlag darin sich bettelhafte Zagheit / und Scham verbarg, mir Träume eingezogen / die Könige unter ihresgleichen sind“. In: SW IV. S. 186. Z. 5-8.

9877SW IV. S. 25. Z. 24.

9878SW IV. S. 26. Z. 12-22.

Vielfach zeigt sich das Motiv auch in den zahlreichen Notizen Hofmannsthals, mitunter durch Jaffiers Verweis auf die vielen Spione in Venedig: „Glaubst du dass die 3 Staatsinquisitoren nicht jeder noch im Haus der beiden andern sei<ne> Spione hält?“ In: SW IV. S. 176. Z. 17-18.

9879SW IV. S. 34. Z. 22.

9880SW IV. S. 38. Z. 10-16.

9881SW IV. S. 39. Z. 3-4.

31- 36). Bernardo fordert wiederholt den Tod Jaffiers und hofft, dass er zurück in „dieses Haus“⁹⁸⁸² kommen werde, damit sich ein jeder „sein Teil aus ihm“⁹⁸⁸³ heraus schneiden könne. Wie dilettantisch sich die Verschwörer erweisen, zeigt sich auch dadurch, dass sie die Problematik um Jaffier auf der Straße lauthals diskutieren. Während Elliot dazu aufruft, zurück ins Haus zu gehen (SW IV. S. 52. Z. 17), bezeichnet Bernardo dieses Haus als „Mausefalle“,⁹⁸⁸⁴ da Jaffier, den er einen Verräter heißt, nun um den Ort ihrer Versammlung wisse.⁹⁸⁸⁵ Bestätigt wird die empfundene Gefahr auch von Renault, der Pierre darauf verweist, dass sein Haus „des Teufels ist“,⁹⁸⁸⁶ so lange Jaffier noch am Leben ist. Dies führt dazu, dass sowohl Elliot von Pierre fordert, einen neuen Schlupfwinkel zu finden („Schaff einen andern Ort“),⁹⁸⁸⁷ als auch Brambilla (SW IV. S. 53. Z. 35-36). Tatsächlich zeigt sich Pierre dazu befähigt, ihnen einen neuen Versammlungsort zu schaffen, indem er auf ein Haus verweist in dem die „Wände keine Ohren haben“,⁹⁸⁸⁸ und ruft gleichsam Renault dazu auf, ob er „Buben / im Haus“⁹⁸⁸⁹ habe, die die Nachricht vom neuen Versammlungsort überbringen könnten. Für eine Stunde vor Mitternacht, bestellt Pierre die Verschwörer neuerlich zusammen und ruft selbstbewusst aus: „Für das Haus / steh ich.“⁹⁸⁹⁰ Pierre verweist schließlich darauf, dass es sich bei diesem neuen Haus um das der Aquilina handele, was sich im Besonderen als Versammlungsort empfiehlt, da niemand darauf achtzugeben pflegt „wer aus- und eingeht in dem Haus“.⁹⁸⁹¹

Neuerlich zeigt sich die Einbindung des Motivs, wenn Jaffier Belvidera aus ihrer ärmlichen Umgebung herausreißt und sie im Nachtgewand in eine noch heruntergekommenere Umgebung, als Pfand für seine Worte, führt. Renault erkennt jedoch die Schönheit Belvideras, die er zu wahren verspricht in seinem kleinen Haus, welches ihm von der Schwester geführt wird.⁹⁸⁹² Vor der Trennung der Verschwörer verweist Pierre noch darauf, dass man sich bald in Aquilinas Haus treffen werde: „Und stellt sich etwas / uns in den Weg, so werdet ihr gewarnt, / eh' ihr das Haus betretet.“⁹⁸⁹³ Letztendlich kommt es zur Trennung, wobei sich Pierre neuerlich an den Schiavon wendet, der „links im Schatten des Hauses“⁹⁸⁹⁴ gestanden hatte, um ihm einen Auftrag zu geben.

Der zweite Teil des zweiten Aufzugs spielt in dem „Saal bei der Aquilina“,⁹⁸⁹⁵ wodurch Hofmannsthal einen konträren Ort zu dem früheren Versammlungsort bei Renault schafft. Liegend erinnert sich Aquilina durch den Duft einer Salbe, an ihre unglückliche Liebe zu Pierre. Im Folgenden berichtet Aquilina ihrer Dienerin von dem Traum von letzter Nacht. Im Traum hatte sie sich in ihrem Bett liegen gesehen, doch hatte sie nicht mit dem Senator das Bett geteilt, sondern hatte sich alleine schlafend gesehen. Im Traum hatte sie die Wirklichkeit verändert vorgefunden, was sich auch auf die Räumlichkeiten bezieht, hatte sie dort doch ein Bild von Pierre gesehen. Und während sie noch mit dem Leuchter in der Hand zu erkennen versucht hatte, ob er ihr zu- oder abgewandt begegnete, da hatte sie bemerkt, dass einzelne Türen ihres Hauses verriegelt wurden und ihr wie zuvor im Traum ihr schönes Haus zum Gefängnis wurde.⁹⁸⁹⁶ Während Aquilina die Mulattin dafür verantwortlich macht, dass sie die Geliebte des Senators geworden ist und durch ihre Käuflichkeit Pierre verloren hat, hält die Mulattin dem entgegen, dass sie ihr hatte beides verschaffen wollen, sowohl den Soldaten als auch das „schöne Haus“⁹⁸⁹⁷ und dessen Kostbarkeiten, wenn sie den Senator erst beerbt haben würde.

Mit dem Erscheinen des Senators Dolfin will sich Aquilina diesem eigentlich entziehen, heißt ihr Personal

9882SW IV. S. 51. Z. 15.

9883SW IV. S. 51. Z. 16.

9884SW IV. S. 52. Z. 19.

9885SW IV. S. 52-53. Z. 24-36//1-10.

9886SW IV. S. 53. Z. 26.

9887SW IV. S. 53. Z. 31.

9888SW IV. S. 54. Z. 1.

9889SW IV. S. 54. Z. 3-4.

9890SW IV. S. 54. Z. 9-10.

9891SW IV. S. 54. Z. 22.

9892SW IV. S. 57. Z. 15-20.

9893SW IV. S. 58. Z. 13-15.

9894SW IV. S. 58. Z. 21.

9895SW IV. S. 58. Z. 27.

9896SW IV. S. 60. Z. 1-19.

9897SW IV. S. 61. Z. 16.

sogar, ihm zu sagen, dass sie nicht „zu Hause“⁹⁸⁹⁸ sei; dabei droht sie sogar, das Haus mit ihm und ihr zu verbrennen, wenn er sich ihr nähern würde.⁹⁸⁹⁹ Als Grund für ihre Grausamkeit zeigt sich dabei, dass sie dem Tod beziehungsweise dem Alter zu entfliehen sucht („denn ich will heut nacht / kein altes, kaltes Tier in meinem Bett“).⁹⁹⁰⁰ Erst als Aquilina wähnt, dass der Senator ihr einen gesellschaftlichen Aufstieg ermöglichen könnte, zeigt sie sich für einen kurzen Moment hingebungsvoll und willig. Als sie jedoch realisieren muss, dass der Senator ihr diesen Aufstieg nicht verschaffen kann, brüstet sie sich mit dem Ansehen und der Bewunderung, die sie von anderen Männern, mitunter auch von geistlichen Vertretern, erfährt. Ihr narzisstisches Wesen führt schließlich dazu, dass sie auch die kostbaren Räumlichkeiten, in denen sie sich befindet, herabsetzt, will sie doch nicht länger mit dem „Gespenst / eines Senators diese Höhle“⁹⁹⁰¹ teilen.

In dem Gespräch mit Pierre zeigt sich Aquilina allerdings als devot Liebende, die an ihre frühere Beziehung wieder anknüpfen will. So lange sie ihn nur nahe weiß, so lange er mit ihr spricht, könne er sich ihr gegenüber auch grausam zeigen, sie selbst aus „diesem Haus“⁹⁹⁰² an ihren Haaren herausreißen.⁹⁹⁰³ Tatsächlich überlässt Aquilina Pierre ihr Haus, obwohl er sich ihr gegenüber grausam zeigt, ist sie doch hoffend, dass sie an die früher erlebte Liebe neuerlich anknüpfen kann. Nacheinander erscheinen die Verschwörer in Aquilinas Haus, wobei Pierre dem Schiavon sagt, dass er mehrere Männer in „dieses Haus“⁹⁹⁰⁴ bestellt habe, da das „Haus [...] unverdächtig [sei], denn es gehen / hier öfter Männer ein und aus.“⁹⁹⁰⁵ Dass dieses Haus von Pierre als sicher eingestuft wird, zeigt sich auch gegenüber Renault, dem gegenüber er betont: „Es sind vielleicht die einzigen vier Wände, die keine Ohren haben, in / Venedig.“⁹⁹⁰⁶ Doch mit Jaffier, der leichtfertig auf das Zeichen des Schiavon verweist, kippt diese Überzeugung, das Gefühl einen sicheren Versammlungsort gefunden zu haben. Dies führt dazu, dass die Verschwörer Jaffier neuerlich ermorden wollen, sehen auch sie Aquilinas Haus nicht mehr als sicheren Ort für sich an.⁹⁹⁰⁷ Neuerlich zeigt sich aber Pierre als der Aktive, im Versuch das wirkliche Geschehen in dem Haus zu deckeln, wenn er die Umstehenden dazu aufruft, ein Liebesgeplänkel zu inszenieren: „Habt ihr nie dergleichen Auftritt / in liederlichen Häusern mitgemacht?“⁹⁹⁰⁸ Pierre zeigt sich aber durch diesen Versuch, sie alle und vor allem Jaffier zu retten, dahingehend, dass er das Haus und damit auch Aquilina neuerlich herabsetzt. Nach der vermeintlich gebannten Gefahr vor der Entdeckung, klagt Pierre schließlich die Verschwörer an; in wenigen Stunden wollen sie Venedig erobern und zeigen sich, in dieser Bedrohung, doch als unmännlich. Elliot dagegen wirft ein, dass er nicht in einem Zimmer ermordet werden will „wie ein Vieh“.⁹⁹⁰⁹ Doch mit der gebannten Gefahr zeigt sich Jaffier nicht zwangsläufig gerettet. Vielmehr ruft Bernardo neuerlich dazu auf, Jaffier zu ermorden. Pierre selbst soll ihn aus „seinem Haus“⁹⁹¹⁰ locken und ihn im Dunkel niederstechen, denn auch er hat Jaffier als Schwätzer erkannt, der nur durch seinen Tod zum Schweigen gebracht werden wird. Zum Ende dieses zweiten Aufzugs kommt es zu einem neuerlichen Treffen zwischen Pierre und dem Schiavon, wobei dieser ihm berichtet, dass ihm wieder jemand gefolgt sei. Dieser Mann habe in der Schenke Platz genommen und die Männer gezählt, die „ins Haus eintraten“,⁹⁹¹¹ sei in dem „hinter[n] Zimmer“⁹⁹¹² der Schenke verschwunden, um sich mit Mehreren zu besprechen, und sei schließlich Zeuge der Handlung auf dem Balkon geworden. Der Schiavon jedoch stuft die Gefahr als gebannt ein, habe der eine der Männer dem Feind Pierres doch gesagt, dass nichts anderes in diesem Haus vorgehe wie in Anderen, wo „solche

9898SW IV. S. 61. Z. 32.

9899SW IV. S. 62. Z. 4-7.

9900SW IV. S. 62. Z. 6-7.

9901SW IV. S. 64. Z. 19-20.

9902SW IV. S. 69. Z. 15.

9903In den Varianten zum Drama zeigt sich deutlich Pierres Abneigung gegenüber diesem Haus, da sie sich dieses durch ihre Käuflichkeit erworben hat (SW IV. S. 230. Z. 16-23).

9904SW IV. S. 70. Z. 38.

9905SW IV. S. 71. Z. 5-6.

9906SW IV. S. 72. Z. 33-34.

9907SW IV. S. 77. Z. 11.

9908SW IV. S. 78. Z. 4-5.

9909SW IV. S. 79. Z. 2.

9910SW IV. S. 79. Z. 21.

9911SW IV. S. 81. Z. 15.

9912SW IV. S. 81. Z. 16.

Weiber wohnen“.⁹⁹¹³

Zu Beginn des dritten Aufzugs schildert Hofmannsthal das heruntergekommene Haus Renaults: „Das Innere von Renaults Haus. Links läuft die hölzerne Treppe hinauf und mündet / oben in eine Art Altan, von dem man in eins der oberen Zimmer tritt. Unten sind / links und rechts Türen und in der Mitte rückwärts auch eine Tür, die in ein Zimmer / führt. In der rechten Ecke der Rückwand ist die Haustür ins Freie, schief gestellt. Der / ganze Raum ist verfallen und verwildert. An den Ziegelmauern ist vielfach der Bewurf / abgefallen. Unten links, hinter der Tür, in dem Winkel unter der Holztreppe steht ein / armseliger hölzerner Tisch und ein Stuhl dabei, dahinter ein Schrank; so ist dieser / Winkel halb abgetrennt von dem übrigen Raum.“⁹⁹¹⁴ In eben diese Umgebung führt Jaffier seine narzisstisch geliebte Frau, eben weil die Verschwörer seinen Worten keinen Glauben geschenkt hatten und ihn dadurch in seinem Narzissmus angegriffen hatten. Belvidera flüchtet sich, allein gelassen von ihrem Mann, in das eine Zimmer, indem sie sich vor Renault und der Schwester verschanzt hat. Durch die Äußerung der Schwester wird deutlich, dass sich Renault und die Schwester nur deshalb um Belvidera bemühen, weil diese in einem Zimmer Zuflucht gefunden hat, welches nicht für sie gedacht war. Die Schwester ruft Belvidera dazu auf, die Tür des Zimmers zu öffnen, bringe ihr Verhalten doch Renault dazu, sich zu ängstigen. Würde sie das Zimmer öffnen, so die Schwester, könne sie ihr Essen entgegennehmen und sie würde sie in ihr eigentliches Zimmer bringen. Renault löst sich schließlich von Belvidera, weil er sowohl Pierre als auch den verräterischen Bissolo erwartet. Pierre sucht sich nach seinem Ankommen der Räumlichkeiten zu versichern, in denen die Beiden den Mordplan an Bissolo ausführen wollen, und bemerkt das Renault ein gepolstertes Zimmer hat, von dem er sagt: „Ach Gott, ach Gott! Man braucht´s etwa einmal.“⁹⁹¹⁵ Die beiden Männer unterhalten sich über das Zimmer, aus dem Bissolo nicht mehr lebend entkommen wird; währenddessen jedoch tritt Belvidera aus ihrem Zimmer, schließt sich aber wiederum schnell wieder ein.⁹⁹¹⁶

In dem allzu offenen Gespräch zwischen Belvidera und Pierre, indem sie ihn von dem Wissen um die Verschwörung unterrichtet, heißt er ihr schließlich, zurück in das Zimmer zu kehren und versichert zu sein, dass Jaffier nicht in Gefahr schwebt (SW IV. S. 95. Z. 4-26).⁹⁹¹⁷ Doch diese Versicherung wirkt nur kurz auf Belvidera, wähnt sie doch alleine im Zimmer, die Stimme ihres Vaters zu hören. Letztendlich trifft sie aber auf ihren Mann, der verwirrt und übermüdet vor ihr steht: „Dich dacht ich nicht / zu finden. Bist du hier

9913SW IV. S. 81. Z. 32.

In den Notizen baut Hofmannsthal die Rede des Schiavon noch weiter aus. Nur über diese Bezüge wird überdies deutlich, warum es überhaupt zum Mord an Bissolo kommt, weil dieser ein Verräter an der Sache gewesen ist. Es klingt in dieser Passage durchaus das Märchen Rumpelstilzchen der Gebrüder Grimm an, wenn Hofmannsthal den Schiavon über Bissolo sagen lässt:

„Und nicht wahr Herr
sobald du seinen Namen weißt so bist du
ja mächtig über ihn. Denn dann vermagst du
ihn im Gewirr der Straßen und der Häuser//
zu finden und mein Herr nicht wahr nun bist
du´s der jagen geht und er ist nun das Wild.“ In: SW IV. S. 231-232. Z. 33-36//1-2.

9914SW IV. S. 85. Z. 2-9.

In den Notizen zeigt sich ein neuerliches Gespräch zwischen Pierre und Jaffier, in dem er seinen Selbstmord schildert und die Ermordung seiner Frau, ebenso aber einen Hintergrund zu ihrer Liebesgeschichte liefert, nämlich, dass er durch den Tod der Mutter in das Haus des Priuli gekommen ist (SW IV. S. 233. Z. 14-28). In dem „dunklen Zimmer“ (SW IV. S. 233. Z. 33), indem seine Frau lag und in dem er sich und sie töten wollte, hätte er rufen wollen, doch es waren ihm keine Worte aus der Kehle gekommen; zusammen mit dem Erscheinen von Pierres Bild vor seinem Auge, hatte er den Tod doch nicht gesucht.

9915SW IV. S. 89. Z. 15.

9916SW IV. S. 90. Z. 25.

9917In den Notizen zeigt sich, dass das Gespräch weitreichender sein sollte, vielmehr auch Belvideras und Jaffiers Beziehung beleuchten sollte bzw. Hofmannsthal deren Anfänge zu schildern gedachte. Belvidera schildert, dass Jaffier in ihrem „Haus“ (SW IV. S. 199. Z. 16) aufgewachsen war bzw. vielmehr mit 15 Jahren in ihr Elternhaus kam durch den Tod seiner Mutter. In ihrem Elternhaus, indem Belvidera im Luxus lebte, kam es schließlich zur Annäherung der Beiden, die der Vater jedoch nicht guthieß. In Verbindung mit der Liebe steht aber auch das Sterben der Mutter, von dem ihr Vater sie in einem „anderen Zimmer“ (SW IV. S. 199. Z. 33) unterrichtete. Gemeinsam mit Jaffier hatte Belvidera „mit den unsichtbaren Blicken Kühlung / durchs Fenster in der Mutter Zimmer“ (SW IV. S. 200. Z. 7-8) geschickt und durch die himmlische Nähe gewähnt, dass die Mutter gerettet werden wird. Doch die Rettung fand nicht statt, vielmehr hatte sie der Vater in das „Zimmer“ (SW IV. S. 200. Z. 32) der toten Mutter geführt, was sie mit Scham erfüllt hatte und dem Gefühl, schuldig am Tod der Mutter zu sein. Doch Jaffier hatte sie vor dem allzu frühen Tod gerettet, indem er das Gift der Viper aus ihrer Hand gesaugt hatte. Belvidera verbindet mit dieser Rettung vor dem Tod die untrennbare Zusammengehörigkeit zu Antonio. Doch kam es zu einer Trennung, da ihn der Vater „aus dem Haus“ (SW IV. S. 201. Z. 44) gewiesen hatte, wodurch ihr das Haus, aufgrund ihrer Einsamkeit, noch mehr mit dem Leid behaftet war.

allein? Wo hast du / dein Zimmer?“⁹⁹¹⁸ Jaffier berichtet ihr schließlich von dem Geschehen und zeigt dabei neuerlich seinen Narzissmus auf, denkt er doch nur an sich und die Beklemmung, die er erfahren hat. Auf seiner Flucht vor den Verfolgern, hatte er in einer Kirche⁹⁹¹⁹ für einen kurzen Moment so etwas wie Frieden gespürt; dieser war jedoch durch seine Abneigung gegen den Senator Priuli durchbrochen worden. Während der Verfolgung gedachte er neuerlich des reichen Senators Priuli, wie er so in seines „Bettes Prunk“⁹⁹²⁰ liegt, umgeben von Dienern, bereit seinem Willen zu gehorchen, während er sich als einer der Wartenden im „Vorgemach“⁹⁹²¹ fühlt, ein Bittsteller, ausgeliefert seiner Not. Neuerlich versucht Jaffier gegen den erfahrenen Angriff auf sein narzisstisches Wesen, den Besitz der Frau zu setzen, ruft er sie doch dazu auf, dass er wenigstens soviel Behagen finden möge wie die „andern Bettler in Venedig“,⁹⁹²² so viel Annehmlichkeit wie der ärmlichste Lakai im Haus des Barbarigo.⁹⁹²³

Allein ist es ihm möglich die erfahrene Schmach, die er durch die Begegnung mit anderen Menschen erfährt, dadurch zu kompensieren, dass er sich sagt, dass er ja aus dem „Haus das Kleinod“⁹⁹²⁴ des Senators geraubt habe, als er Belvidera zu sich genommen hatte. Doch Belvidera kann ihm nicht mehr die demütig liebende Frau bieten, ist sie doch dadurch getroffen, dass er sie allein in diesem Haus gelassen hat. Weil er sie nicht zu begreifen imstande ist, deutet Belvidera schließlich an, um Jaffier die Schändlichkeit seines Umfeldes zu verdeutlichen, dass sich Renault ihr genähert habe:

„Ich schrie! Die Nacht
hats mich gelehrt! ich rang den Schrei hinab
als mich der Vater aus dem Hause stieß.
Dies Haus hab ich erfüllt mit meinem Schreien,
die Stiege bin ich schreiend - da! - im Dunkeln
herabgetaumelt, an die Tür dorthin,
sie war versperrt, und da hinein -“⁹⁹²⁵

Diese Eröffnung führt letztendlich doch dazu, dass Jaffier sich von den Verschwörern distanziert, haben sie doch seine narzisstische Liebe herabgesetzt. Da Belvidera Renault in seiner „Wohnung“⁹⁹²⁶ ausgeliefert war, will er diesen ermorden. Letztendlich jedoch muss Belvidera erkennen, dass sich Jaffier dennoch nicht von den Verschwörern losgesagt hat, wodurch sie für sich nur die Möglichkeit einer Rückkehr zu ihrem Vater sieht. Haltlos in ihrem Leben stehend, durch die verloren gegangene Überzeugung in ihrer Liebe zu Jaffier, will sie nun zurück in des „Kerkers dickste Mauern“,⁹⁹²⁷ in das Haus ihres Vaters, um sich vor dem Tod zu bewahren. Belvidera versucht aber auch Jaffier vor seinem Untergang zu retten, wird aber mit Jaffier konfrontiert, der an seiner Vorstellung von der Revolution festhält. Jaffier wähnt die herrschenden Schichten zu stürzen, Teil der Mörder zu sein, die aus den „Fenstern eurer Paläste / in Flammen niedergrinsen werden“.⁹⁹²⁸ Dennoch gelingt es Belvidera, Jaffier zum Ende des dritten Aufzugs dazu zu bewegen, mit ihr Renaults Haus zu verlassen, wähnt er nun, indem er die Revolution verrät, ihr aller Leben zu retten.

Gleich zu Beginn des vierten Aufzugs beschreibt Hofmannsthal eine weitere Räumlichkeit. Wenn

9918SW IV. S. 96. Z. 8-10.

9919Des weiteren, siehe: SW IV. S. 204. Z. 22-28.

9920SW IV. S. 99. Z. 9.

9921SW IV. S. 99. Z. 16.

9922SW IV. S. 100. Z. 2.

9923In den Varianten zeigt sich ein stärkerer Bezug zu den Räumlichkeiten und Jaffiers Versuch, sich in ihnen vor der Wirklichkeit zu bewahren („lass mich / in unsern vier Wänden zu soviel“, SW IV. S. 205. Z. 12-13).

9924SW IV. S. 100. Z. 28.

9925SW IV. S. 103. Z. 19-25.

In den Notizen zeigt sich ein weiterer Bezug Belvideras zum Motiv, wenn sie auf den Schrei verweist, der für sie in Verbindung mit dem Tod steht; auch schien es ihr unmöglich, wenn sie nackt und „wär es aus dem fürchterlichsten Haus / [...] auf die Gasse flüchten“ (SW IV. S. 207. Z. 19-20) möge, doch habe sie in dieser Nacht anderes erlebt.

9926SW IV. S. 104. Z. 4.

9927SW IV. S. 104. Z. 27.

9928SW IV. S. 106. Z. 36-37.

In den Varianten zeigt sich noch ein weiterer Bezug zum elterlichen Haus. Während Belvidera in der veröffentlichten Fassung Schutz sucht, reagiert sie in den Notizen konträr zum Haus des Vaters. Hier ist es Jaffier, der ihr rät, sich in des „Vaters Haus“ (SW IV. S. 209. Z. 16) zu flüchten, während Belvidera eben dort, ist sie doch ebenso die Tochter eines Senators, die eigene Ermordung zu finden glaubt.

Hofmannsthal das Haus des Senators Priuli schildert, findet sich erstmalig eine Räumlichkeit, in der der Aspekt von Schönheit und Ästhetizismus deutlich zu erkennen ist. Hofmannsthal bindet in die Beschreibung des Hauses sowohl das Garten- als auch das Spiegel-Motiv ein, verweist auf das Prunkstück als auch auf die Silberschüsseln sowie auf die Lakaien, die den Herrschaften dienen und von denen Einer „wohlriechendes Wasser in das silberne Waschbecken“⁹⁹²⁹ gießt. Hofmannsthal gelingt es die Kostbarkeiten im Hause Priulis weiter zu schildern, indem er den Senator Priuli im Gespräch mit dem Senator Dolfin zeigt, der die Fresken des „Tanzsaal[s]“⁹⁹³⁰ besieht, von denen Priuli sagt, dass eben jene Fresken den „Triumph unseres Hauses vorstellen“.⁹⁹³¹

Trotz Priulis Distanz zu seiner Tochter, kommt es zu einem Aufeinandertreffen Beider. Belvidera erweist sich hier, ebenso wie ihr Mann, als Persönlichkeit, die die Wahrheit nicht zu bewahren vermag, sondern diese, ihrem narzisstischen Wesen gemäß, anpasst. Belvidera berichtet von der Revolution und den Verschwörern, die die Senatoren und ihre Familien ermorden wollen und in „jedes Haus“,⁹⁹³² so auch in das des Vaters, einfallen werden. Während er ihr seine Hand entzieht, heißt sie sich zugehörig zu seinem Stand, zu seiner Familie, wissend, dass auch sie durch die Revolution bedroht ist: „Mir ist, ich atme eine Luft, die einst / mit Schaudern halb und halb mit Lust die Töchter / aus unserm Haus gewohnt zu atmen waren.“⁹⁹³³ Nicht als einen Kerker empfindet Belvidera nun dieses Haus, sondern für sie steht es jetzt in Verbindung mit ihrer edlen Herkunft. Doch Belvidera verweist auch auf ihren Mann Jaffier, der Teil dieser Revolution ist, aber nun sie alle, so auch den Vater, Belvidera und auch sich rettet, indem er vor die Inquisitoren getreten ist. Vollkommen verblendet wähnt Belvidera, dass ihr Vater ihn nun annehmen wird und sie alle, zusammen mit ihren Kindern, in seinem Haus leben werden („Jetzt dürfen sie im Haus hier wohnen, Vater!“).⁹⁹³⁴ Belvidera steigert sich immer mehr in ihre narzisstische Verblendung hinein, wähnt, dass Jaffier für seinen Verrat sogar bewundert wird, da er Venedig und sie alle gerettet habe. Eine besondere Stellung wird in ihren Augen auch ihr noch ungeborenes Kind spielen („Wenn sie's zur Taufe tragen, werden alle / aus ihren Häusern treten und sich neigen“).⁹⁹³⁵ Verblendet ruft Belvidera ihren Vater dazu auf, dass er ihre Kinder vor dem Hochmut beschützen möge, da sie die Kinder des Mannes seien, der Venedig vor dem Untergang bewahrt habe. Zudem gedenkt sie dem Hintergrund ihrer Liebe, wie Jaffier sie damals in dieser „fürchterlichen Nacht“⁹⁹³⁶ aus des Vaters Haus geholt hatte und all jene entsetzliche Jahre, in denen sie der grausamen Wirklichkeit ausgeliefert gewesen waren.

Wenn Hofmannsthal den abschließenden fünften Aufzug des Dramas in Aquilinas Haus anlegt, dann deutet sich dadurch nicht nur an, dass das Ende der Figuren durch die Verschwörung bedingt ist, sondern es zeigt sich vielmehr auch, dass es der Narzissmus der Figuren ist bzw. die Angreifbarkeit des Selbstbildes, die das frühe Sterben nach sich zieht. Aquilina, die sich neuerlich ihrer Passivität hingibt und auf dem Ruhebett liegt, bekennt, dass sie den Senator für immer ihres Hauses verwiesen hat (SW IV. S. 127. Z. 8-9).⁹⁹³⁷ Zudem nimmt sie Bezug zu ihrem Traum, den sie nach dem Weggang Pierres mit seinem Freund geträumt hatte, war ihr doch in diesem, als ob dies Haus besetzt gewesen ist von Sbirren und Pierre selbst in ihrem Schlafzimmer seinen Tod gefunden hätte.⁹⁹³⁸ Doch nach dem Aufwachen war es Dolfin gewesen, der der Erste war, den sie gesehen hatte und dessen Anblick und Alter sie nicht hatte ertragen können, weshalb sie die Lakaien aufgerufen hatte, ihn „aus dem Haus zu prügeln“.⁹⁹³⁹

Angelehnt an Aquilinas Traum, wird Pierre in ihrem Haus, welches sie Dank ihrer Käuflichkeit erhalten hatte, von den Soldaten festgesetzt. Während Pierre wähnt, noch einmal auf den Freund Jaffier zu treffen, muss er erleben, wie einer der Offiziere sich an seinen vermeintlich besten Freund wendet, um von ihm zu erfahren, ob dies das Haus sei, was den Rebellen als „Versammlungsort“⁹⁹⁴⁰ gedient habe. Während Jaffier Pierre als

9929SW IV. S. 112. Z. 9.

9930SW IV. S. 115. Z. 6.

9931SW IV. S. 115. Z. 7.

9932SW IV. S. 120. Z. 14.

9933SW IV. S. 120. Z. 39-41.

9934SW IV. S. 122. Z. 12.

9935SW IV. S. 122. Z. 27-28.

9936SW IV. S. 122. Z. 39.

9937SW IV. S. 127. Z. 12.

9938SW IV. S. 127. Z. 23-26.

9939SW IV. S. 127. Z. 20.

9940SW IV. S. 132. Z. 28.

Verschwörer identifiziert, versucht Aquilina, ihren früheren Geliebten vor dem Tod zu bewahren und versucht den Offizier, nicht nur mit ihrem Körper, sondern auch mit ihrem Besitz zu verlocken. Alles könne er von ihr erhalten, wenn er nur Pierre durch die „Hintertür“⁹⁹⁴¹ des Hauses entkommen lasse.

In den Varianten zum Drama zeigt sich ein neuerliches Erscheinen Dolfins in Aquilinas Räumlichkeiten in dem fünften Aufzug. Dort erfährt sie von dem Offizier, dass sie, durch den Befehl Priulius, Venedigs verwiesen werde, was Dolfin überhaupt nicht begreifen kann und als einen Angriff auf seine Liebe sieht („zurnacht / in eines unbeschützten Weibes Wohnung / mit zwanzig Lümmeln einzudringen! Pfui!“).⁹⁹⁴²

Auch die Räumlichkeiten stehen in dem Dramenentwurf *Dominic Heintls letzte Nacht* (1904-1906) in Verbindung mit Heintls Narzissmus. Was Heintl antreibt ist nicht das Soziale, sondern der „Vermögensstand Häuser u. Gründe [...] Ertrag“,⁹⁹⁴³ hat er doch durch sein Kapital „Forderungen auf fremden Häusern“. ⁹⁹⁴⁴ Dabei drängt es Heintl danach, auch durch die Häuser seinen Besitz zu mehren: „Heintl wollte ausgehen, einige unbelehnte Hauser ansehen.“⁹⁹⁴⁵ Dass Heintl von dem Besitz getrieben wird, zeigt sich noch an einer anderen Passage, in der Hofmannsthal schildert, dass sich Moral und sein Besitzstreben ausschließen: „er besitzt Häuser in denen Bordelle drin sind, in der innern Stadt, lauter Höllen besitzt er.“⁹⁹⁴⁶ Des weiteren thematisiert Hofmannsthal auch die familiäre Situation mit dem Bruder.⁹⁹⁴⁷ Dabei bedeutet für Heintl sein Besitzstreben vor allem auch eine Flucht vor dem Tod und der Wirklichkeit.⁹⁹⁴⁸ Aus den Notizen geht jedoch auch hervor, womit Heintl seinen Häuser-Besitzstand begonnen hat, nämlich mit dem Haus, indem er seine Tochter Anna begraben hat.⁹⁹⁴⁹ Stärker zeigt sich diese Verbindung zwischen dem Tod, der Tochter und seinen Häuserspekulation noch durch eine weitere Szene, in der Hofmannsthal die Rede des Pfarrers bei der Beerdigung anspricht: „als der Pfarrer bei der Leichenrede von dem festen Haus sprach, wo sie nunmehr wohnt, kam ihm die Idee zu Häuserspekulationen.“⁹⁹⁵⁰ Während Heintl sich mit dem Tod bedroht sieht, führt ihm Hermine vor, dass alles „gut sei[...] im Haus“⁹⁹⁵¹ und sich im „Haus [nichts] ändere“. ⁹⁹⁵² Hermine strebt keine Veränderungen an, was sich auch in Bezug auf einen Traum von ihr zeigt.⁹⁹⁵³ Aus den Notizen geht jedoch auch hervor, dass sich Hermines Empfinden zum Haus verändert, kommt es ihr schließlich „wie die Hölle“⁹⁹⁵⁴ vor. Hermines Empfinden hängt wiederum mit dem Narzissmus ihres Vaters zusammen, der ihr durch sein Besitzstreben das Eheglück genommen hat: „Das wollte ich Ihnen nur sagen Herr M^{ammon} Hier im Haus sind die lebendigen halbtodt und die Todten lebendig.“⁹⁹⁵⁵ In der Notiz N 53 geht Hofmannsthal noch weiter der Persönlichkeitsspaltung der Tochter Heintls nach; so unterscheidet er hier zwischen Hermine I und Hermine II. Dabei ist es Hermine I, die sich als kaltherzig zeigt, dem Vater in Gelddingen nahesteht und das Haus verschließen will (SW XVIII. S. 321. Z. 8).⁹⁹⁵⁶

In den beiden Gesprächen, die unter *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906) zusammengefasst wurden, zeigt sich das Motiv bereits in den ersten Sätzen und zwar in Verbindung mit dem Spaziergang der beiden

9941SW IV. S. 137. Z. 9.

9942SW IV. S. 223. Z. 5-7.

Des weiteren, siehe: SW IV. S. 180. Z. 6-7, SW IV. S. 184. Z. 27, SW IV. S. 191-192. Z. 41-42//1, SW IV. S. 196. Z. 36, SW IV. S. 215. Z. 24, SW IV. S. 222. Z. 11, SW IV. S. 222. Z. 26-27, SW IV. S. 225. Z. 34, SW IV. S. 228. Z. 8-9.

9943SW XVIII. S. 300. Z. 18-19.

9944SW XVIII. S. 300. Z. 22.

9945SW XVIII. S. 302. Z. 5.

9946SW XVIII. S. 309-310. Z. 36//1.

9947„[...] er prätendiert das Haus wo die Pepi (Geliebte des Bruders) wohnt, nicht wirklich zu besitzen.“ In: SW XVIII. S. 315. Z. 12-13.

9948„Mammon anklopfend. Heintl jetzt in großer Angst: die Realität entschwindet ihm: jetzt muss er Häuser sehen.“ In: SW XVIII. S. 314. Z. 7-8.

9949SW XVIII. S. 319. Z. 9-18.

9950SW XVIII. S. 318. Z. 21-22.

9951SW XVIII. S. 301. Z. 33.

9952SW XVIII. S. 301. Z. 33.

9953SW XVIII. S. 305. Z. 2-3.

9954SW XVIII. S. 318. Z. 15.

9955SW XVIII. S. 305. Z. 28-30.

9956SW XVIII. S. 321. Z. 29-32, SW XVIII. S. 300. Z. 30-32.

Freunde die an einem Hügel vorbeigehen, auf dem zwei alte Ahornbäume stehen, die wie „Wächter“⁹⁹⁵⁷ gegenüber dem etwas tiefer stehenden Haus stehen. Über jenes Haus heißt es bei Hofmannsthal: „Das Haus war sonderbar genug; es mochte aus den mittleren Zeiten des achtzehnten Jahrhunderts stammen, Edelsitz, Stallung und Scheune vereinigte es unter einem riesigen, verwitterten Schindeldach.“⁹⁹⁵⁸ Zudem treffen die beiden Freunde erst im Haus auf den eigentlichen Hausherren Ferdinand, wodurch Hofmannsthal neuerlich den Charakter des Hauses schildert: „Aus dem Vorsaal, der einen dreifarbigem Steinboden hatte und aus schön geschwungenen Fenstern und der offenen Balkontür sein Licht empfing, lief ein tiefer, dämmeriger Gang mitten durchs Haus nach rückwärts und endete auf den Schüttboden [...]. Diese von sommerlichen Schatten durchdufteten Räume betraten aber die Freunde nicht, sondern traten, mit einiger Anstrengung eine alte geschweifte Klinke niederdrückend, ins Zimmer des Hausherrn, der nun freilich, nur von Großmutterseite der Nachkomme jener bäuerischen Edelleute, mehr als ein Epikuräer als aus Naivität die Zwitterwirtschaft dieses Hauses bestehen ließ und weiterführte, mit starken Aufhalten im westlichen Europa sie unterbrechend.“⁹⁹⁵⁹ Auch in dieser Beschreibung zeigt sich eine Nähe zwischen dem Wesen des Hausherrn und den Räumlichkeiten, in denen er lebt. Unter der neuerlichen Stimmung der Nacht wird Ferdinand wieder von dem Buch Wassermanns ergriffen, wodurch sich auch der Blick auf sein Haus verändert: „Ich sah das einsame Licht der Kerze, die tiefen Schatten an der Wand mit einem anderen Blick als früher, und noch jetzt im hellen Tageslicht sehe ich mein Haus, ich sehe eure Gestalten, eure Gesichter mit Befremden, als käme ich von weit her.“⁹⁹⁶⁰

In *Jedermann. Allererste Fassung in Prosa 1906* zeigt sich nicht nur die Liebe des ästhetizistischen Jedermann zum Geld, was Hofmannsthal noch deutlicher dadurch macht, dass er einen Diener mit dem Namen Mammon hat,⁹⁹⁶¹ sondern auch dadurch, dass Jedermann gleich zu Beginn als „ein reicher Hausbesitzer“⁹⁹⁶² eingeführt wird. Die Liebe zum Besitz zeigt sich auch durch das Liebeserleben. Mammon führt ihm vor, dass sein weltlicher Besitz ihn zudem in den Besitz Josephas führen wird, die er in das „blaue Zimmer“⁹⁹⁶³ in Jedermanns Jagdhaus führen will.

In *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) bindet der an der Moderne leidende Protagonist das Motiv dahingehend ein, dass sich an den Häusern der gegenwärtigen Deutschen deren Lebensferne zeigt, ebenso wie an deren Sprache: „Ihre Häuser, ihre Monumente, ihre Straßen, das war für mich in diesem etwas visionären Augenblick nichts als die tausendfach gespiegelte Fratze ihrer gespenstigen Nicht-Existenz“.⁹⁹⁶⁴ Gegen die Beklommenheit, auch in geschäftlichem Umgang, versuchte er sich dennoch zu fokussieren, was ihm aber angesichts der ihn umgebenden Häuser nicht gelang.⁹⁹⁶⁵

1. Gestaltung des Raumes: Die isolierende Funktion von Vorhang und Gitter bei Hofmannsthal

Teil des Versuches sich vom wirklichen Leben zu isolieren sind bei Hofmannsthal mitunter der Vorhang und das Gitter. Doch während der ästhetizistische Protagonist Hofmannsthals dadurch erhofft, sich von der Härte der Welt zu trennen, führt Hofmannsthal ihn immer wieder an die Wirklichkeit heran, indem er ihm aufzeigt, dass ihn weder Vorhang noch Gitter vor dem Leben dauerhaft bewahren können.

9957SW XXXIII. S. 135. Z. 9-10.

9958SW XXXIII. S. 136. Z. 2-5.

9959SW XXXIII. S. 136. Z. 11-22.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 409. Z. 9, SW XXXIII. S. 409. Z. 12-14.

9960SW XXXIII. S. 139. Z. 1-4.

9961In den Notizen Hofmannsthals steht Mammon jetzt wirklich für Jedermanns Besitz, für sein Geld. Hofmannsthal lässt Mammon sagen: „begreife mich, ich war geliehen. Mich hat man nicht: ich habe. Du warst von mir besessen, ich nicht von dir.“ In: SW IX. S. 134. Z. 12-13.

9962SW IX. S. 9. Z. 3.

9963SW IX. S. 12. Z. 31.

Des weiteren, siehe: SW IX. S. 12-13. Z. 38-39//1-2.

9964SW XXXI. S. 168. Z. 6-9.

9965SW XXXI. S. 168. Z. 19-21.

Bereits in den veröffentlichten Gedichten nimmt Hofmannsthal vereinzelt Bezug zum Motiv, so in dem Gedicht *Mein Garten* (1891) durch den künstlerischen Garten, den das lyrische Ich kontrastierend gegen den natürlichen Garten seiner Erinnerung stellt („Schön ist mein Garten mit den gold`nen Bäumen, / Den Blättern, die mit Silbersäuseln Zittern, / Dem Diamenthau, den Wappengittern“),⁹⁹⁶⁶ als Teil der ästhetizistischen Erlebniswelt in dem Gedicht *Leben* (1892) („Und von berühmten griechischen Hetären / In goldnes Braun und Pfirsichrot gehüllt, / Ist der Balcone Gitterwerk erfüllt“),⁹⁹⁶⁷ durch das Versagen des Gitters in dem <Prolog zu dem Buch >>Anatol<< > (1891 ?), in dem das Gitter keine Abschottung von der Außenwelt zu bewirken vermag⁹⁹⁶⁸ oder durch den Versuch der Abschottung von der Außenwelt in *Der Kaiser von China spricht*: (1897), in dem Hofmannsthal nicht das Gitter sondern die Mauer einbindet, mit der der Kaiser die Abschottung vor der Außenwelt verbindet.⁹⁹⁶⁹

Das Motiv des Vorhangs zeigt sich in den veröffentlichten Gedichten nur in Anbindung an die Kunst. In Verbindung mit der Inszenierung auf der Bühne, verwendet Hofmannsthal den Vorhang in dem Gedicht *Auf den Tod des Schauspielers Hermann Müller* (1899) („Doch wenn das Spiel verlöscht und sich der Vorhang / Lautlos wie ein geschminktes Augenlid / Vor die erstorbne Zauberröhle legte“)⁹⁹⁷⁰ und in dem Gedicht *Prolog zu einer nachträglichen Gedächtnisfeier für Goethe (am Burgtheater zu Wien, den 8. Oktober)* (1899) steht es im Zusammenhang mit den Goethe'schen Figuren: „So fliehe denn der Vorhang auf und gebe / Euch seine eigne bunte Welt zur Lust“.⁹⁹⁷¹

In dem lyrischen Drama *Gestern* (1891) gehört der Vorhang bereits zur Szenen-Beschreibung des Gartensaales, zu dem eine „kleine Tür mit Vorhängen“⁹⁹⁷² gehört, auf denen „Darstellungen aus der Aeneis“⁹⁹⁷³ zu sehen sind.⁹⁹⁷⁴ Dabei dient der Vorhang Arlette dazu, den Geliebten vor dem ankommenden Andrea zu verbergen, sodass dieser, ohne von Andrea bemerkt zu werden, sein Haus verlassen kann.⁹⁹⁷⁵ Andrea hingegen, der auf die scheinbar schlafende Arlette trifft, „schiebt den Vorhang weg“⁹⁹⁷⁶ und verweist auf den heranbrechenden Tag. Der Vorhang dient zwar der momentanen Täuschung, kann aber letztendlich nicht verhindern, dass Andrea die Wahrheit über ihren Betrug an ihm und seinem ästhetizistischen Lebensverständnis erfährt. Ebenso zeigt sich bereits in diesem frühen Werk die Einbindung des Gitters, ist die Terrasse doch mit einem „vergoldeten Efeugittern abgeschlossen“.⁹⁹⁷⁷ In ihrer Andrea täuschenden Rede, bindet Arlette auch das Gitter ein; ihn erwarten wollend, habe sie sich, beängstigt vor ihrem stillen Zimmer, in den Garten begeben: „Am Gartengitter spielte weißer Schimmer / Und da .. ich weiß nicht .. trat ich hier herein“.⁹⁹⁷⁸ Das Gartengitter wird von Hofmannsthal auch dann eingebunden als Mosca Arlette ruft. Sie solle die Büßenden sehen, die am „Gartengitter“⁹⁹⁷⁹ vorbeigehen,⁹⁹⁸⁰ wobei sich bereits hier zeigt, dass

9966SW I. S. 10. V. 1-3.

9967SW I. S. 29. V. 30-32.

9968SW I. S. 24. V. 1-4.

9969SW I. S. 73. V. 34-41.

Siehe (Notizen): SW I. S. 329. Z. 15.

9970SW I. S. 89 V. 28-30.

In den Notizen zeigt sich mehrfach der Bezug zum Vorhang, hier sicherlich als Teil der Bühne verwendet (SW I. S. 371. Z. 17, 28-29). Aber hier zeigt sich das Motiv auch in Bezug auf die Persönlichkeit Müllers: „Wenn der Vorhang fiel, gieng ihm ein anderer Vorhang ungeheuer auf: sein ganzes Leben ein Trauerspiel uebittlicher Einheit, Steinchen am Weg nicht mehr wegzuwälzen“. In: SW I. S. 370. Z. 31-33.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 370-371. Z. 35-36/2.

9971SW I. S. 997. V. 10-11.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 145. V. 26-29.

9972SW III. S. 7. Z. 3.

9973SW III. S. 7. Z. 3.

9974Die Handlungszeit des Kommenden betreffend, heißt es zudem: „Morgendämmerung, Fenster und Türen verhängt“. In: SW III. S. 7. Z. 13.

9975SW III. S. 7. Z. 19.

9976SW III. S. 9. Z. 6.

9977SW III. S. 7. Z. 4-5.

9978SW III. S. 8. Z. 14-15.

9979SW III. S. 29. Z. 25.

9980In den Varianten des Werkes zeigt sich durch Andreas Ausklammerung der Ganzheit des Seins und der Einengung der Natur ebenso die Einbindung des Motivs, deutlich auch hier entlehnt an die Natur (SW III. S. 302. Z. 8).

das Gitter die Außenwelt nicht fernhalten kann.

In *Age of Innocence* (1891) zeigt sich ebenso die Einbindung des Vorhangs und zwar innerhalb der kindlichen Inszenierungen des jungen Ästhetizisten.⁹⁹⁸¹ Doch der Vorhang ist auch Teil seiner wirklichen Lebenswelt und zeugt davon, dass der Mensch sich nicht von der Außenwelt isolieren kann („der laue Wind spielte mit den Vorhängen“).⁹⁹⁸² Das Gitter-Motiv zeigt sich ebenso, wenn Hofmannsthal beschreibt wie der junge Ästhetizist ans Fenster tritt, wodurch sich zeigt, dass sich die Außenwelt, die Sehnsucht nach ihr, letztendlich nicht ausblenden lässt („Mondlicht auf den grauweißen saftlosen Blättern eines verstaubten Epheugitters, das da stand und auf den Regen wartete“).⁹⁹⁸³

Innerhalb der unveröffentlichten Gedichte zeigt sich die Einbindung dieses Motivs erst mit dem Gedicht *Brief aus Bad Fusch* (1892). Zwar zeigt das Motiv auch innerhalb dieses Werkes Hofmannsthal die Isolation zu der Außenwelt an, doch bedauert das lyrische Ich hier die durch das schlechte Wetter verursachte Situation, ans Haus gebunden zu sein („So sitzen sie den ganzen Tag beisammen / In einer niedern Stube, wo die Fenster / Vergittert sind und reden von Gespenstern:“).⁹⁹⁸⁴ Während in dem Gedicht *Sentenzen im Drama* (1902) lediglich ein kurzer, aber kritischer Bezug zur Abgeschiedenheit erfolgt (SW II. S. 159. V. 1-2), beschäftigt Hofmannsthal in dem Gedicht *Spaziergang* (1893) die Isolation von dem wirklichen Leben. Statt eines Gitters, sieht sich das lyrische Ich hier vor einem „öden Wall“⁹⁹⁸⁵ stehend, vor eine „Bretterwand“⁹⁹⁸⁶ gestellt, durch die er dem Leben dort draußen nicht teilhaftig werden kann („Dahinter war die ganze Welt / Verschwunden und versunken“).⁹⁹⁸⁷ Statt die Erfüllung die Welt dort draußen zu erleben, bleibt dem lyrischen Ich nichts Anderes als der sehnsuchtsvolle Blick, den er nun gen Himmel wirft; eben weil ihm das Draußen verwehrt bleibt, er sich indirekt unfähig zur Tat zeigt, bleibt ihm allein der Traum und damit der Rückzug in die eigene Seele.⁹⁹⁸⁸

Innerhalb der frühen theoretischen Schriften findet sich ebenso die Einbindung des Motivs, so in *Bilder (van Eyck: Morituri –Resurrecturi)* (1891) sowohl durch die Beschreibung des ersten Bildes als auch in der Beschreibung des zweiten Bildes. Während der Betrachter jedoch bei dem ersten Bild eine Lebendigkeit der Figuren und Landschaft ausmacht,⁹⁹⁸⁹ zeigt sich im zweiten Bild, welches unter dem Aspekt des Vergehens steht, das Motiv ebenso eingebunden: „und ich sah hinab in einen öden Palasthof, dessen Gitter lag am Boden und blaugrüne Flechten hielten die nackten Knaben und die goldenen Früchte umschlungen. [...] Da fiel der Strahl des Mondes auf goldene Buchstaben, die unter dem Bilde standen und ich las: *Resurrecturi*.“⁹⁹⁹⁰ Des weiteren findet sich das Motiv innerhalb der frühen theoretischen Schriften lediglich in *Die Mozart-Zentenarfeier in Salzburg* (1891) durch die Feierlichkeiten in der Stadt Salzburg,⁹⁹⁹¹ in der Schrift *Internationale Kunstausstellung 1894* (1894) in der sich Hofmannsthal auf Wien bezieht⁹⁹⁹² und in der Schrift *Philosophie des Metaphorischen* (1894) durch das Werk Alfred Bieses, allerdings dahingehend was er

9981,„Ein Vorhang, ein dolchartiges Messer, ein Tuch, sein eigener Körper, [...] Lampenlicht und Halbdunkel und vollständiges Dunkel, das waren ihm die Ereignisse unzähliger Dramen“. In: SW XXIX. S. 18. Z. 18-21.

9982SW XXIX. S. 19. Z. 11-12.

9983SW XXIX. S. 19. Z. 32-34.

9984SW II. S. 78. V. 16-18.

9985SW II. S. 83. V. 5.

9986SW II. S. 83. V. 4.

9987SW II. S. 83. V. 9-10.

9988SW II. S. 83. V. 25-32.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 265. V. 36, SW II. S. 272. V. 24-25, SW II. S. 287. V. 2, SW II. S. 304. V. 18, SW II. S. 306. V. 23-24, SW II. S. 350. Z. 5-9.

9989,„[...] spielten blühende Bettelkinder in farbenglänzenden Lumpen [...]; und andere Kinder, so schön wie sie, aber ganz nackt und aus blinkendem Erz, waren am Gitterthor eines hohen Palastes“. In: SW XXXII. S. 28. Z. 12-15.

9990SW XXXII. S. 28-29. Z. 33-35//1-3.

9991,„Die polirte Anmut eines lichten Platzes, wo bläulicher Weihrauchdampf aus offenen Kirchenthoren über eine Gruppe galant lächelnder Tritonen hinschwebt, verschlingt ein dunkles Gewölbe, das feuchtkalt und glitschig emporführt zu Fallgittern und eisenbeschlagenen Zinnen“. In: SW XXXII. S. 31. Z. 13-17.

9992,„Die wundervolle, unerschöpflich zauberhafte Stadt mit dieser rätselhaften, weichen, lichtdurchsogenen Luft! Und unter'm traumhaft hellen Frühlingshimmel diese schwarzgrauen Barockpaläste mit eisernen Gitterthoren“. In: SW XXXII. S. 126. Z. 18-26.

an der Schrift vermisst.⁹⁹⁹³

Ebenso in der Schrift *Algernon Charles Swinburne* (1892) zeigt sich das Motiv und zwar in Verbindung mit dem Lebensraum dieser englischen Künstler, deren Fenster mit „Gobelin[s] verhängt“⁹⁹⁹⁴ sind, und die sich, durch ihre dämmernden Lebensräume, von dem wirklichen Leben distanzieren.

Auch in den weiteren theoretischen Schriften findet sich das Motiv des Vorhangs, so in *Eduard von Bauernfelds dramatischer Nachlass* (1893). Hofmannsthal attestiert Bauernfelds, dass er nicht unter einer allzu großen Last der Erinnerung leidet, wie die Moderne: „Er ist auch nicht durch schwere Vorhänge gegen eine grelle rasselnde Straße versperrt, sondern seine Fenster stehen weit offen und gehen in einen guten grünen Garten.“⁹⁹⁹⁵ Des weiteren zeigt sich das Motiv nur noch in *Internationale Kunstausstellung 1894* (1894) durch die Kunst in Wien und Hofmannsthals Unverständnis, dass der Zauber dieser Stadt so wenig Eingang in die Werke gefunden hat („[...] in denen die vorübergehenden Menschen plötzlich ihr Körperliches, ihr Gemeines verlieren und wo von einem Stück rothen Tuchs, vor ein schmutziges Fenster gehängt, unsäglicher Zauber ausgeht!“).⁹⁹⁹⁶

Mitunter in Verbindung mit dem Motiv des Gartens stellt Hofmannsthal das Szenario des I. Aktes in dem Dramenentwurf *Ascanio und Gioconda* (1892), wenn er das Haus der Amidei beschreibt: „Im Erdgeschoss Fenster gegen den Garten, rechts zwei Zimmerthüren, durch Vorhänge geschlossen.“⁹⁹⁹⁷ Des weiteren zeigt sich das Motiv, das Hofmannsthal gerne in Häusern einbindet in denen sich Ästhetizisten vor der Außenwelt zu bewahren versuchen, lediglich dadurch, dass Bertuccio „den Vorhang an seiner Thür“⁹⁹⁹⁸ schließt, bevor Ascanio mit Gioconda auftreten, und er damit eine Intimität für die Szene zwischen den Beiden schafft.

Im *Der Tod des Tizian* (1892)⁹⁹⁹⁹ tritt der Page im Prolog vor den Vorhang,¹⁰⁰⁰⁰ um die einleitenden Worte zum Drama zu sprechen. Auf den Polstern der Szene liegen die jungen Schüler des Tizian, während „der / Wind [...] leise den Vorhang der Tür“¹⁰⁰⁰¹ bewegt. Der sterbende Tizian ist aber auch von seinen Schülern durch einen Vorhang getrennt, den sein Sohn Tizianello beiseite hebt,¹⁰⁰⁰² um zu seinem Vater zu gehen, wodurch sich auch hier bereits zeigt, dass der Vorhang nur optischer Natur ist, aber keine wirkliche Trennung darstellt, weder vor der Außenwelt noch vor Menschen.¹⁰⁰⁰³ Das Gitter-Motiv liefert Antonio den Grund, warum Tizian den Garten vor der Außenwelt verschlossen hat, soll man das Außen doch mehr „ahnen [...] als schauen“.¹⁰⁰⁰⁴ Doch das vorangegangene Sehnen des Gianino in Bezug auf Venedig zeigt bereits, dass auch hier das Gitter die Außenwelt von den mehrheitlich ästhetizistisch denkenden Schülern nicht fernhalten kann, ebenso wie die Sehnsucht nach der Lebendigkeit, für die Venedig ebenso steht.

In dem Dramenentwurf *Die Bacchen nach Euripides* (1892) zeigt das Motiv zum einen in Verbindung mit den Räumlichkeiten der Mutter des Pentheus („Dieses Gemach ist gegen rückwärts durch ein Gitter von einer

9993„Ringsum laufen Wände von dunklem Laub, und aus dem Dunkel glimmen weiße Blüthenrauben der Akazien und funkeln die vergoldeten Lanzenspitzen des Eisengitters.“ In: SW XXXII. S. 131. Z. 21-23.

9994SW XXXII. S. 71. Z. 17.

9995SW XXXII. S. 110. Z. 4-6.

9996SW XXXII. S. 126. Z. 28-31.

9997SW XVIII. S. 76. Z. 10-12.

9998SW XVIII. S. 77. Z. 14.

9999Siehe (Notizen): SW III. S. 347. Z. 6, SW III. S. 349. Z. 27, SW III. S.353. Z. 36.

10000SW III. S. 39. Z. 2.

10001SW III. S. 40. Z. 30-31.

10002SW III. S. 42. Z. 22.

10003Ebenso im dramatischen Fragment, welches zur Totenfeier für Arnold Böcklin in München aufgeführt worden ist, bindet Hofmannsthal den Vorhang ein (SW III. S. 223. Z. 1). Mit dem Teilen des Gobelins „enthüllt [sich] die Szene“ (SW III. S. 225. Z. 2), die Tizians Villa nahe Venedig zeigt. „Hier überkletterten Epheu- und Rosenranken die Rampe und bilden / mit hohem Gebüsch des Gartens und hereinhängenden Zweigen ein undurch/ dringliches Dickicht.“ In: SW III. S. 225. Z. 8-10. Was hier noch das Efeu bietet, die vermeintliche Abschottung von der Außenwelt, zeigt sich auch innerhalb des Hauses; so führen rechts Stufen zu einem „offenen Altan“ (SW III. S. 225. Z. 12), von diesem tritt man durch eine Tür die ein „Vorhang schliesst“ (SW III. S. 225. Z. 12). Auch in diesem Fragment liegen die Jünglinge auf den Polstern, und ebenso bewegt der Wind den „Vorhang zur Thür“ (SW III. S. 225. Z. 18). Am Ende der Szene reißt eine Hand den „Vorhang lautlos aber heftig zur Seite“ (SW III. S. 235. Z. 6), denn Tizian ist gestorben.

10004SW III. S. 46. Z. 13.

Art Vorgarten geschieden.“)¹⁰⁰⁰⁵ und des weiteren durch eine angedachte Szene: „Die Mutter hebt den Vorhang zu den inneren Gemächern führt und zeigt ihm den Spion, den er hingeschickt hat, wie todt.“¹⁰⁰⁰⁶

Ebenso findet sich das Motiv des Vorhangs innerhalb der dem Nachlass zuzuordnenden Romanpläne, so in *Roman vom Geben und Nehmen* (1892-1895) durch den Vorhang eines Theaterstücks¹⁰⁰⁰⁷ oder das Gitter durch die bloße Erwähnung, ohne dass dieses Motiv hier eingebunden wäre in eine Handlung.¹⁰⁰⁰⁸

Erst im 19. Prosagedicht *Die Stunden* (1893) geht Hofmannsthal deutlich auf das Gitter-Motiv ein, wenn er in Bezug auf manche Stunden sagt: „orientalische Frauen, phönikische Sklaven, die lebendigen Stirnen an das xxxxxx Eisengitter gedrückt frech, feindlich und verlockend.“¹⁰⁰⁰⁹ Hofmannsthal stellt das Gitter, das im Zusammenhang mit der bedrohlichen Verlockung steht, in Zusammenhang mit der Ganzheit des Seins und dabei den Anfeindungen des Lebens, denen sich jeder Mensch stellen muss. Wenig Aufmerksamkeit schenkt Hofmannsthal in seinen Prosagedichten dem Motiv des Vorhangs. Eine Ausnahme bildet dabei das 2. Prosagedicht aus der *Kritischen Ausgabe*, in der das sich Öffnen des Vorhangs an das erwartete Liebeserleben gebunden ist (SW XXIX. S. 227. Z. 22-23).

Der Vorhang ist auch Teil von Claudios Studienzimmer in *Der Tor und der Tod* (1893).¹⁰⁰¹⁰ Aber auch bei Claudio versagt der Vorhang. Wenn es darum geht, die den Ästhetizisten beklemmende Außenwelt abzuschotten, braucht der Tod den Vorhang einfach nur zur Seite zu schieben, um zu Claudio zu gelangen.¹⁰⁰¹¹ Ebenso zeigt sich auch hier der Vorhang von Hofmannsthal gesetzt. So versucht sich Claudio durch den Vorhang von der Außenwelt abzuschotten, indem sein Diener sein Haus und den Zugang zum Garten verschlossen hat. Unerklärlich ist es dem Diener ebenso, dass Menschen in den Garten eingedrungen sind.¹⁰⁰¹² Mit der Konfrontation mit dem Tod und der Lebensversäumnis, erkennt Claudio, dass er wichtige, unwiederbringliche Tage seines Lebens versäumt hat, und dass er bereits an den „Lebensgittern“¹⁰⁰¹³ gestanden hat.

In den lyrischen Dramen, die Fragment geblieben sind, zeigt sich das Motiv mitunter in *Der Tor und der Tod Prolog* (1893). Erstmals bindet Hofmannsthal das Gitter durch die Beschreibung von Galeottos Haus ein, welches „Eisengitter[...] an den Fenstern“ hat,¹⁰⁰¹⁴ wogegen in dem *Gartenspiel* (1897) der Vorhang Teil der Räumlichkeiten ist („Miranda hinter einem Vorhang“).¹⁰⁰¹⁵ Der Vorhang ist auch Teil der Räumlichkeiten in *Das Kind und die Gäste* (1897). Hofmannsthal beschreibt die Halle eines italienischen Palastes, die ein eisernes Geländer hat und „zwei kleine verhängte Türen“.¹⁰⁰¹⁶ Auch an allen Säulen sind Vorhänge befestigt, doch Hofmannsthal öffnet gleichsam den Raum, sind sie doch zurückgeschoben und wirken „wie herabgesunkene Mäntel“.¹⁰⁰¹⁷ Die Vorhänge vor den Türen sind zwar vorhanden, aber als Teil der schönen Künstlichkeit sind sie auch Träger des Religiösen. „Auch vor den Thüren sind gewebte Vorhänge: an der linken vorderen die Königin von Saba, an der rechten Judith mit dem abgehauenen Haupt aus dem Zelt

10005SW XVIII. S. 56. Z. 8-9.

10006SW XVIII. S. 56. Z. 9-11.

10007SW XXXVII. S. 70. Z. 11.

10008SW XXXVII. S. 103. Z. 12-13.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 103. Z. 24.

10009SW XXIX. S. 236. Z. 4-6.

10010„Links eine weiße Flügeltür, rechts eine gleich nach dem Schlafzimmer, mit einem grünen Samtvorhang geschlossen.“ In: SW III. S. 63. Z. 2-3.

10011SW III. S. 70. Z. 20.

10012SW III. S. 68. Z. 28-32.

10013SW III. S. 71. Z. 32.

10014SW III. S. 243. Z. 38.

Die Einbindung des Vorhangs zeigt sich lediglich in den Notizen, mit dem Schlendern der Freunde durch Wien. So werden sie Teppichbildern von „Samson und Delila“ (SW III. S. 763. Z. 2) gewahr („Das im lauen Wind beweglich / Hieng als Vorhang for der Treppe“, SW III. S. 763. Z. 4-5).

10015SW III. S. 270. Z. 14.

10016SW III. S. 281. Z. 14-15.

10017SW III. S. 281. Z. 25.

hervortretend“.¹⁰⁰¹⁸ Durch eben den Vorhang mit der Königin von Saba (SW III. S. 282. Z. 4-5) tritt die erste lebendige Figur des Stückes, der jüdische Greis. Auch mit dem Auftreten der Ariadne verbindet Hofmannsthal den Vorhang, wenn es heißt: „unsichtbare Hände ergreifen beiderseits den Vorhang und halten ihn zurückgerafft“.¹⁰⁰¹⁹ Hofmannsthal verbindet hier das Menschliche mit dem Göttlichen, das Reelle mit dem Historischen. Ebenso mit dem Erscheinen des ambig gestalteten Jünglings, der sich aus dem Vorhang heraus gen das Kind windet (SW III. S. 284. Z. 9-10), zeigt sich abschließend noch einmal das Motiv: „Wie eine Schlange vom Baum herab wiegt er den Oberleib der Wiege entgegen, mit der unteren Hälfte des Körpers im Vorhang verfangt“.¹⁰⁰²⁰ Der Vorhang wirkt hier als Trennung zwischen dem Zwitterwesen und dem Kind, und dient Hofmannsthal auch hier als Schutz.¹⁰⁰²¹ In *Die treulose Witwe* (1897) bindet Hofmannsthal das Gitter („Gittertür“)¹⁰⁰²² ebenso ein, und zwar durch den Tod des Meisters Tao.

In dem lyrischen-Drama *Idylle* (1893) zeigt sich nur ein begrenzter Bezug zum Motiv, und zwar allein dahingehend, dass der Zentaur den Verlust der Frau des Schmiedes als einschneidend in seinem Leben betrachtet („Als schlugen sich die Gitter dröhnend hinter mir / Von aller Liebe dufterfüllten Garten zu“).¹⁰⁰²³

Sowohl in dem Dramenfragment *Alexanderzug* (1893/1895) zeigt sich nur eine kurze Erwähnung des Motivs,¹⁰⁰²⁴ sowie in *Das zauberhafte Telephon* (um 1893 ?), als auch in der Pantomime *Liebeszeichen* (1893) erfolgt ein knapper Bezug zum Vorhang. Während in der ersten Pantomime noch ein Zusammenhang zum Liebeserleben erkennbar ist (SW XXVII. S. 132. Z. 10-13), ist der Vorhang in *Liebeszeichen* (1893) nur Teil der Umgebung („Wind am Vorhang“),¹⁰⁰²⁵ ohne das Motiv in einen Zusammenhang zu stellen. Auch in den Notizen zu *Der Herr des Spiegels* (1905 ?) ist der Vorhang Teil des Bühnenbildes, durch den der Schauspieler vom Zuschauer getrennt ist.¹⁰⁰²⁶ In diesen Notizen verweisen zwar die „[g]eflickte[n] Vorhänge“¹⁰⁰²⁷ auf die Ärmlichkeit des Theaters, doch ist der Vorhang hier auch Teil der Inszenierung, der Begegnung zwischen den Geschlechtern. So beobachtet der Herr des Spiegels eine der Frauen durch einen „transparenten Vorhang“.¹⁰⁰²⁸

Lediglich vereinzelt zeigt sich das Motiv des Vorhangs auch in den dramatischen Fragmenten. Als Schutz vor dem Einbrechen der Wirklichkeit, wird es in den Notizen zu dem *Revolutionstück* (1893) verstanden: „zuerst spielt das junge Mädchen Schumann. dann wie man draussen Heulen hört: hält sie erschreckt inne; spielt aber darauf mit aller Kraft Haydn weiter, nachdem sie den Vorhang zugezogen hat“.¹⁰⁰²⁹ Weitere Bezüge zum Motiv finden sich in dem Dramenentwurf *Der Besuch der Göttin* (1900) durch den Töpfer („hier will ich einen Vorhang hermachen“),¹⁰⁰³⁰ in *Die Söhne des Fortunatus* (1900/1901) durch Fortunatus' Flucht in das Bett seines Sohnes indem er sterben will („sehnt sich nur mehr nach dem Bett, der Finsterniss hinter den Vorhängen“),¹⁰⁰³¹ in *Des Ödipus Ende* (1901) durch die Rede des dritten Mädchens, die sich von den Göttinnen Hilfe von der Verfolgung der Hirten erhofft („Schrei nicht! Die Göttinnen! Hier wohnen sie. Die mit dem bloßen Blick den Tod verhängen“),¹⁰⁰³² in den sehr losen Notizen zu *Carl* (1904) durch einen kurzen

10018SW III. S. 281-282. Z. 26-28//1.

10019SW III. S. 282. Z. 37-38.

10020SW III. S. 284. Z. 15-17.

10021Hofmannsthals Notizen bezeugen die Beschäftigung mit dem Motiv, heißt es doch: „ein Renaissancepalast dem auf sonderbare Weise etwas jüdisches beigemischt ist, siebenarmiger Leuchter, ein alter jüdischer Diener wie ihn Rembrandt gemalt haben könnte zieht den Vorhang zurück durch den sie das Kind bringen.“ In: SW III. S. 802. Z. 29-32.

10022SW III. S. 287. Z. 11.

10023SW III. S. 59. Z. 35-36.

10024SW XVIII. S. 19. Z. 31.

10025SW XXVII. S. 134. Z. 12.

10026SW XXVII. S. 148. Z. 3-4.

10027SW XXVII. S. 147. Z. 31.

10028SW XXVII. S. 147. Z. 13-14.

10029SW XVIII. S. 121. Z. 7-9.

10030SW XVIII. S. 153. Z. 19.

10031SW XVIII. S. 160. Z. 3-4.

10032SW XVIII. S. 263. Z. 1-3.

Bezug in der Notiz N 13 („Alcoven mit grünem / Vorhang. ein Fenster in den Hof, traurig“) ¹⁰⁰³³ oder in *Der Traum* (1906) innerhalb der Notiz N 13 durch das Gespräch zwischen einem Schneider und einem Salbenhändler: „Wenn nicht die Bedienten erzählen wollten man wüsste rein nicht was vorgeht hinter diesen prächtigen Parkgittern hinter diesen Palastwänden und seidenen Sänftenvorhängen.“ ¹⁰⁰³⁴

Ebenso findet sich auch innerhalb der dramatischen Fragmente das Motiv des Gitters, allerdings erst in *Das Festspiel der Liebe* (1900) in Verbindung mit den beiden alten Menschen („sie ist die Treppe mit kl.Eisengittern herausgekommen“), ¹⁰⁰³⁵ in dem Dramenentwurf *Die Söhne des Fortunatus* (1900/1901) durch die Abgeschlossenheit und zwar durch den Kerker den Andalosia bauen lässt und in den ihn schließlich seine Mörder sperren, ¹⁰⁰³⁶ in dem Dramenentwurf *Valerie und Antonio* (1901) durch die Notizen zum IV. Aufzug („ein harmloser Wahnsinniger an einem vergitterten Fenster“) ¹⁰⁰³⁷ oder in den Notizen zu *Die letzten Abenteuer des Gomez Arrias* (1904) in Verbindung mit dem Verkauf der Frau durch Arrias. ¹⁰⁰³⁸ Deutlicher zeigt sich das Motiv in dem Dramenentwurf *König Kandaules* (1903) durch die Räumlichkeiten, oder durch den Gang des Gyges durch die Stadt zu seiner Geliebten, wobei das Gitter auch hier trennend wirkt: „Komm! wär ich ein König, baut ich Dir einen Palast. wär ich ein König, hättest Du tausend Slavinnen. (er wagt die Thür aufzulehnen, sieht die Todte zwischen die Gitter gezwängt mit den Stummeln ihrer Arme)“. ¹⁰⁰³⁹ Im III. Akt zieht Kandaules das Gitter („hier Gitter! dort Wachen! wer wäre es?“) ¹⁰⁰⁴⁰ heran, um die Vermutung der Königin zu entkräften, dass sie nicht alleine seien; doch Rhodope bleibt in der Angst, sich „zu verschulden“. ¹⁰⁰⁴¹

Auch in der Erzählung *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) bindet Hofmannsthal den Vorhang und das Gitter ein. Und auch hier wenden sich Beide mit der Isolation vor der Außenwelt verbundenen Motive gegen den Ästhetizisten, empfindet der Kaufmannssohn doch mitunter die Hässlichkeit der Stadt („da waren rote Vorhänge an den Fenstern und häßliche, verstaubte Blumen“). ¹⁰⁰⁴²

Vor allem aber zeigt sich in der Erzählung die Einbindung des Gitter-Motivs. So sieht der Ästhetizist, während der Juwelier seine Schmuckstücke verpackt, durch ein „niedrige[s] vergitterte[s] Fenster“, ¹⁰⁰⁴³ durch welches er den schönen Gemüsegarten erblickt, der zudem von einer hohen Mauer eingefasst wurde. Der Juwelier führt ihn sodann durch ein Nebenzimmer seines Geschäftes in den Hof, „der durch eine kleine Gittertür mit dem benachbarten Garten in Verbindung stand“, ¹⁰⁰⁴⁴ und schlägt mit einem „eisernen Klöppel an das Gitter“. ¹⁰⁰⁴⁵ Da der Besitzer des Gartens jedoch nicht auf sein Rufen reagiert, öffnet der Juwelier mit einem „Griff durch die Gitterstäbe“ ¹⁰⁰⁴⁶ dem Ästhetizisten den Garten. Aufgrund seines passiven-ästhetizistischen Wesens, erweist sich die Flucht aus dem Garten für den Kaufmannssohn als dementsprechend schwierig. ¹⁰⁰⁴⁷ So sehr der Ästhetizist die Abschottung von der Welt bevorzugt, so hinderlich sind ihm jetzt die Gitter. Während der Juwelier leicht das Gitter zum Eingang öffnen konnte, ertasten seine Hände nur kniend und sich über dem Abgrund befindend, nachdem er aus dem Gewächshaus gelangen konnte, die „Gitterstäbe“, ¹⁰⁰⁴⁸ die unter seinem Griff zwar nachgeben, deren quietschender Ton ihn jedoch neuerlich an den Tod gemahnt. In ebenso ärmlichen Vierteln findet er sich in

10033SW XVIII. S. 292. Z. 12-13.

10034SW XVIII. S. 116. Z. 27-30.

10035SW XVIII. S. 144. Z. 14-15.

10036SW XVIII. S. 159. Z. 18-21.

10037SW XVIII. S. 248. Z. 33-34.

10038SW XVIII. S. 287. Z. 31-32.

10039SW XVIII. S. 276. Z. 16-18.

10040SW XVIII. S. 281. Z. 29.

10041SW XVIII. S. 281. Z. 33.

10042SW XXVIII. S. 22. Z. 32-33.

10043SW XXVIII. S. 24. Z. 6.

10044SW XXVIII. S. 24. Z. 12-14.

10045SW XXVIII. S. 24. Z. 15.

10046SW XXVIII. S. 24. Z. 20.

10047 „Unschlüssig ging er vor; da war die Mauer zur Rechten in Mannsbreite durchbrochen und aus der Öffnung lief ein Brett über leere Luft nach einer gegenüberliegenden Plattform; diese war auf der zugewendeten Seite von einem niedrigen Eisengitter geschlossen, auf den beiden anderen von der Hinterseite hoher bewohnter Häuser. Dort, wo das Brett wie eine Enterbrücke auf dem Rand der Plattform aufruhete, hatte das Gitter eine kleine Tür.“ In: SW XXVIII. S. 26. Z. 30-36.

10048SW XXVIII. S. 27. Z. 6.

der Umgebung von Soldaten wieder; so sitzen die Soldaten vor einem „vergitterten Fenster“, ¹⁰⁰⁴⁹ welches Teil ihrer Lebenswelt ist.

Ebenso zeigt sich ein kurzer Bezug zum Gitter in *Amgiad und Assad* (1895), das auch nicht vor der Außenwelt zu bewahren weiß: „der Prinz führt den alten König in einen viereckigen Garten, durch dessen Gitterstäbe alle Grossen und Hauptleute hereinstarren.“ ¹⁰⁰⁵⁰ Wohl findet sich lediglich ein kurzer Bezug zum Vorhang in der *Knabengeschichte* (1906, 1911-1913), wenn Euseb sich einer Begebenheit erinnert. In Bezug auf die Tochter des Fleischhauers heißt es, ein Junge habe einmal „den Schatten ihrer Brüste auf den Vorhängen“ ¹⁰⁰⁵¹ gesehen, wodurch auch hier der Vorhang keinen Schutz bieten kann.

Zuerst bindet Hofmannsthal in die *Geschichte der beiden Liebespaare* (1896) das Gitter-Motiv durch die Beschreibung des Gartens ein, in dem Felix sich am Donnerstag mit Paula treffen will. ¹⁰⁰⁵² Wie in anderen Werken, versagt das Gitter allerdings auch, wenn der Ästhetizist sich darauf verlässt, durch dieses einen Schutzraum aufzubauen, was sich auch in der Beschreibung der Ästhetizistin Therese zeigt: „Wie ein Gitter trennten die 5 Schnüre gelblicher Perlen, die den Hals umschlossen, die strahlende Schönheit des Kopfes von dem schwachen Leib, der in Spitzen eingehüllt war wie der Leib eines Kindes oder einer Todten.“ ¹⁰⁰⁵³

In dem Werk Hofmannsthals *Was die Braut geträumt hat* (1896/1897) ¹⁰⁰⁵⁴ zeigt sich der Vorhang als ein Teil des Mädchenzimmers der Braut („Fenster mit weißem Vorhang“). ¹⁰⁰⁵⁵ Das kurz vor der Hochzeit stehende Mädchen tritt in ihr Zimmer, läuft noch einmal an das Fenster, „schiebt den Vorhang auf“, ¹⁰⁰⁵⁶ verabschiedet sich von ihrem Bräutigam und schließt den Vorhang wieder. ¹⁰⁰⁵⁷ Der Vorhang wirkt in diesem Stück aber auch als trennendes Element zwischen der Braut und den erscheinenden Gestalten. So tritt aus dem „Vorhang des Alkovens“ ¹⁰⁰⁵⁸ zuerst der Gott Amor, der schließlich im Kamin verschwindet. Aus dem Vorhang jedoch greifen neuerlich zwei Hände, von denen die Braut wähnt, dass sie Amor gehören. ¹⁰⁰⁵⁹ Doch wie sie die Hände ergreifen will, um von ihnen das Schöne zu empfangen, wickelt sich das zweite Kind halb „aus dem Vorhang“, ¹⁰⁰⁶⁰ wobei deutlich wird, dass es sich nicht um Amor, sondern um die tote Mitzi handelt. Auch nach dem Gespräch mit ihr entzieht sich das Kind, indem es hinter dem Vorhang verschwindet. Die Braut, die zum „Vorhang“ ¹⁰⁰⁶¹ geht und ihn hochhebt, findet den Raum dahinter leer: „Geh, was stehst du so im Fenster, / Halb im Vorhang wie Gespenster, / Komm doch her!“ ¹⁰⁰⁶² Die Stimme des Kindes lässt die Braut ans Fenster gehen und den Vorhang von diesem heben, ¹⁰⁰⁶³ doch sie muss erkennen, dass sie alleine ist: „Leer der Vorhang! Fort das Kind! / Nein, was das für Träume sind!“ ¹⁰⁰⁶⁴

In *Der Kaiser und die Hexe* (1897) deutet Hofmannsthal die Isolation des Protagonisten bereits durch die Beschreibung der Szene an. Hofmannsthal greift nicht primär auf den Vorhang zurück, was bedingt ist durch

10049SW XXVIII. S. 27. Z. 35.

10050SW XXIX. S. 38. Z. 11-13.

10051SW XXIX. S. 175. Z. 23.

10052„Hinter dem schwarzen Gitter mit den vergoldeten Lanzen standen die Fliederbüsche und lagen die Wiesen so grün so wirklich von innen heraus grasgrün wie sie nur im frühen Mai sind und niemehr später.“ In: SW XXIX. S. 68. Z. 14-17.

10053SW XXIX. S. 69-70. Z. 38//1-9.

10054Innerhalb der Notizen zeigt sich ein weiterer Bezug zum Motiv, wenn es heißt: „dann müssten die Wände mit einem leichten Stoff ver/hängt sein aus dessen Falten die Kinder auftreten und in die / sie verschwinden können“. In: SW III. S. 499. Z. 9-11.

10055SW III. S. 83. Z. 2.

10056SW III. S. 83. Z. 7.

10057SW III. S. 83. Z. 7.

10058SW III. S. 83. Z. 11.

10059SW III. S. 87. Z. 3-11.

10060SW III. S. 87. Z. 12.

10061SW III. S. 88. Z. 24.

10062SW III. S. 88. Z. 26-28.

10063SW III. S. 88. Z. 31.

10064SW III. S. 88. Z. 32-33.

die Wahl des Ortes (die „kaiserlichen Jagdwälder“),¹⁰⁰⁶⁵ doch deutet sich dieser durch die Beschreibung der Höhle an, deren „Eingang Schlingpflanzen verhängen“.¹⁰⁰⁶⁶ Hofmannsthal verstärkt die kostbare aber isolierende Umgebung noch durch das im Hintergrund liegende „goldene Gitter des Fasanengeheges“.¹⁰⁰⁶⁷ Im Gespräch mit der Hexe zeigt sich noch ein weiterer Aspekt des Motivs, wenn sie dem Kaiser vor Augen führt, dass nichts auf der Welt seine Sehnsucht so zu stillen vermag wie sie („Jeden Vorhang hebst du auf, / [...] Und ich komme nie mehr!“).¹⁰⁰⁶⁸ Tatsächlich bewirkt ihre Distanzierung, dass er sie am Gehen hindern will („Ich will dich sehn, ich will nicht / Stehn wie damals vor dem Vorhang“),¹⁰⁰⁶⁹ was belegt, dass er sich im Grunde immer noch nach dem ästhetizistischen Glück, das sie für ihn verkörpert, sehnt. Vermeintlich von ihr befreit, wird der Kaiser einer lebendigen Bewegung in der Höhle gewahr.¹⁰⁰⁷⁰ Es ist sein Zug zum Leben, der ihn die grünen Ranken, die „den Eingang der Höhle verhängen“,¹⁰⁰⁷¹ wegreißen lässt, wodurch er auf den früheren Kaiser trifft.¹⁰⁰⁷²

Auch in dem lyrischen Drama *Die Frau im Fenster* (1897) ist der Vorhang Teil der Szenerie, sind alle Fenster doch mit Vorhängen verhängen, und auch das Fenster an dem Dianora steht, hat einen „Vorhang gegen das dahinterliegende Zimmer“.¹⁰⁰⁷³ Der Vorhang versagt aber auch in diesem Werk Hofmannsthals für den ästhetizistischen Protagonisten. Dianora, an der Brüstung stehend, hinter sich den Vorhang zum Zimmer, bemerkt zu spät wie dieser zurückgeschlagen wird und sich ihr Mann nähert.¹⁰⁰⁷⁴ Bereits im ersten Erkennen ihres Betrugers, hatte Bracchio sie erdolchen wollen; durch die fehlende Waffe jedoch tritt Bracchio in das Zimmer zurück, wodurch die Beiden durch den Vorhang getrennt werden, der „hinter ihm zufällt“.¹⁰⁰⁷⁵ Zum einen steht der Vorhang in Verbindung mit dem mangelhaften Schutz, zum anderen aber zeigt sich eine Verbindung mit der Liebe; denn „aus jedem dunklen Vorhang“¹⁰⁰⁷⁶ hätte Palla zu ihr kommen können. Bracchio schließt den Vorhang,¹⁰⁰⁷⁷ was Dianora ihr Ende ahnen lässt, und wodurch Hofmannsthal das Motiv gleichsam in die Nähe der Liebesverschuldung stellt und diese Form des Todes, durch die Hand ihres Mannes, als ursächlich für ihr Leben betrachtet.

Etwas reduzierter zeigt sich das Gitter in dem lyrischen Drama *Die Frau im Fenster* (1897). Eben sowenig wie das Haus des Bracchios überladen künstlich ist, ist es auch nicht isoliert, denn die Wand des Hauses wird nur von einer „mäß'ig / hohen Gartenmauer“¹⁰⁰⁷⁸ umschlossen. Das Absperren wird von Dianora betont, als sie einen alten Mann sieht, der seinen Garten für die Nacht verschließt,¹⁰⁰⁷⁹ während sie die Nacht und ihren Geliebten erwartet.

Hofmannsthal bindet in der Erzählung *Der goldene Apfel* (1897) auch den Vorhang ein. Ob in der Handschrift oder auch in den noch erhaltenen Notizen zu der unvollendeten Erzählung, zeigt sich diese Einbindung bzw. auch das Versagen der Abgeschlossenheit des ästhetizistischen Schutzraumes. So stiehlt sich das Kind von der Mutter fort, „leise hinter einem Vorhang durchgleitend“¹⁰⁰⁸⁰ geht es auf „eines der verhängenen Fenster zu“,¹⁰⁰⁸¹ steckt ihren Kopf in die brütende Hitze der Sonne und erfährt zum einen eine Sehnsucht nach der Außenwelt, zum anderen auch ihre eigene Unzulänglichkeit. Hofmannsthal verweist explizit darauf, dass der Mensch, auch nicht der Ästhetizist, die Außenwelt ausblenden kann. So dringt nach

10065SW III. S. 179. Z. 1.

10066SW III. S. 179. Z. 2.

10067SW III. S. 179. Z. 3.

10068SW III. S. 183. Z. 2-5.

10069SW III. S. 183. Z. 28-29.

10070SW III. S. 198. Z. 5.

10071SW III. S. 198. Z. 6.

10072Der Vorhang ist bei Hofmannsthal aber auch immer Teil der Bühneninszenierung. So heißt es am Ende des lyrischen Dramas:
„Während seines Gebetes ist der Vorhang langsam gefallen.“ In: SW III. S. 208. Z. 4.

10073SW III. S. 95. Z. 9.

10074SW III. S. 108. Z. 25-26.

10075SW III. S. 109. Z. 6.

10076SW III. S. 113. Z. 34.

10077SW III. S. 113. Z. 36-37.

10078SW III. S. 95. Z. 2-3.

10079SW III. S. 96. Z. 35-36.

10080SW XXIX. S. 98. Z. 21-22.

10081SW XXIX. S. 98. Z. 31.

dem Ahnen der eigenen Unzulänglichkeit das ästhetizistische Sehnen zu dem Kind, ausgelöst durch einen Windhauch: „Da bewegte der Wind leise den Vorhang an der Thür und dem Kind war es, als ob ein leiser kaum merklicher Hauch vom Duft des goldenen Apfels hereinflöge.“¹⁰⁰⁸² Auch in Verbindung mit der Mutter, ihren aufgebrochenen Angstzuständen, ihrem Wunsch sich an ihrer Familie, vor allem an ihrem Kind festzuhalten, zeigt sich das Eindringen der Außenwelt („rührte der Wind an den Vorhängen“).¹⁰⁰⁸³

Deutlich zeigt sich auch die Einbindung dieses Motivs in dem Erleben des Stallmeisters: „So oft der heiße Wind den Vorhang an einem der selten gegen die Straße gekehrten Fenster bewegte, meinte er schon die Hand einer Frau zu sehen die sich aus dem geheimnisvollen Dämmer eines verhängten Gemaches hervorbewegte ihm Blumen oder einen Brief zuzuwerfen.“¹⁰⁰⁸⁴ Dass die Außenwelt vom Vorhang nicht aufgehalten werden kann, legt Hofmannsthal auch in den Notizen dar. In seinem Zimmer sitzend, bemerkt er die von außen eindringende Zugluft durch die „Thürvorhänge“.¹⁰⁰⁸⁵ Auch ist der Vorhang Teil der ästhetizistischen Gestaltung des Raumes. Hofmannsthal beschreibt das Zimmer des Stallmeisters, in das der Kaufmann tritt und in dem er diesen und seine Frau zusammen im Bett liegen sieht, wie folgt: „er sieht aus dem Bettvorhang (Gold mit schwarzen Blumen) den Fuss des Negers hervorrage da beschliesst er gleich sie zu tödten, der Neger ist ihm gleichgiltig“.¹⁰⁰⁸⁶ Der Vorhang kann, wie das ganze ästhetizistische Leben, nicht vor dem Tod schützen.

Hofmannsthal bindet auch das Gitter in die Erzählung ein. Wieder bricht der scheinbar sichere ästhetizistische Bereich auf, wenn der Himmel durch „eine eiförmige wie Bienenzellen vergitterte Öffnung“¹⁰⁰⁸⁷ scheint und die Aufmerksamkeit des Kindes auf die Truhe lenkt. Die Außenwelt, der Wind zum einen und das Licht zum anderen, also die Natur, lockt den ästhetizistischen Menschen vorwärts, treibt ihn gleichermaßen durch seine ästhetizistische Affinität in den von ihm gewählten Lebensweg hinein: „Durch eine einzige Stelle des Gitters aber brach ein blendender Strahl durchschnitt die ganze bläulich bebende Luft und hatte seinen Fuß auf dem kupfernen Beschlage und ließ aus 2 Schraubenköpfen Gluth und Leben hervorquellen wie aus lebendigen Augen.“¹⁰⁰⁸⁸

In dem lyrischen Drama *Der weisse Fächer* (1897) zeigt sich das Motiv allein durch die Anklage der Großmutter an Fortunio und seinen Freund durch deren Hinwendung zum Tod („Was steht ihr hier und dämpft eure hübschen jungen Stimmen und flüstert wie die Nonnen am Gitter?“).¹⁰⁰⁸⁹

Mehrfach bindet Hofmannsthal in *Die Verwandten* (1898) das Motiv des Vorhangs ein. Der erste Bezug erfolgt in Verbindung mit dem Kachelofen, welcher die Bildnisse von Menschenaltern zeigt und der den Betrachter dadurch mit dem Tod konfrontiert. Sowohl Vorhang als auch Gitter zeigen sich schließlich in Verbindung mit der Beschreibung von Georgs Zimmer. Hofmannsthal verweist auf das Gitter, wenn Georg sieht, wie der Mond durch die „3 kleinen mit dickem Eisenkreuz vergitterten Fenster“¹⁰⁰⁹⁰ dringt. Dabei spielt der Vorhang eine entscheidende Rolle in Georgs Vorstellung von Anna, sieht er einen Zettel, von dem er glaubt, dass jemand diesen von außen in sein Zimmer gelegt hat („unter dem dünnen Vorhang durch die Gitterstäbe durchgreifend“).¹⁰⁰⁹¹ Gitter und Vorhang zeigen sich damit auch in diesem Werk als durchgängig. Vor allem zeigt sich die Einbindung dieses Motiv-Komplexes für ihn in Verbindung mit Anna; so glaubt er, dass ihre freundschaftliche Art nur Fassade war, dass sich dahinter vielmehr die Möglichkeit von Liebe verbirgt, die wie durch den „Mullvorhang den ein Hauchen leise bewegte, die Mondnacht hindurchschimmerte“.¹⁰⁰⁹² Als Teil des Liebeserlebens zeigt sich der Vorhang auch in Georgs Vorstellung den Morgen betreffend, an dem Anna ihm gehört; so glaubt er „in der unsicheren Luft hinter dem Vorhang den

10082SW XXIX. S. 99. Z. 2-4.

10083SW XXIX. S. 104. Z. 16-17.

10084SW XXIX. S. 102. Z. 17-21.

10085SW XXIX. S. 91. Z. 27.

10086SW XXIX. S. 92. Z. 14-16.

10087SW XXIX. S. 99. Z. 38-39.

10088SW XXIX. S. 100. Z. 2-5.

10089SW III. S. 158. Z. 7-9.

10090SW XXIX. S. 113. Z. 4.

10091SW XXIX. S. 116. Z. 29-30.

10092SW XXIX. S. 116. Z. 36-38.

Morgen schimmern zu sehen.“¹⁰⁰⁹³

Ebenso in dem Werk *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) verwendet Hofmannsthal sowohl den Vorhang als auch das Gitter, und wählt als Handlungsort das ferne Persien. So ist das Schlafzimmer des reichen Kaufmannes mit „dunklen Vorhängen“¹⁰⁰⁹⁴ versehen. Auch Sobeide verweist in diesem Schlafzimmer auf den Vorhang, wenn sie ihrem Mann heißt, sie niemals alleine zu lassen: „Der Abend darf nie kommen, wo ich hier / so stünde, aller Druck der schweren Schatten, / der Eltern Augen, alles hinter mir, / im dunklen Vorhang hinter mir verwühlt“.¹⁰⁰⁹⁵ Der Vorhang ist für sie aber auch ein Schutzraum, ein Ort hinter dem sie den Geliebten empfangen und sich ihrer Leidenschaft hingeben könnte; deswegen bittet sie ihren Mann auch, sie niemals hinter diesen Vorhang gehen zu lassen, denn „hinter dem / ist alles [...] solches Glück“.¹⁰⁰⁹⁶ So zeigt sich auch im zweiten Aufzug, dass Schalnassars Haus mit Vorhängen versehen ist, und auch die „Türen [sind] mit Vorhängen“¹⁰⁰⁹⁷ versehen. Als Sobeide schließlich in der 3. Verwandlung zu ihrem Mann zurückkehrt, offenbart sich auch die vermeintlich isolierende Funktion des Motivs, ist das Haus doch von einer „hohe[n] Gartenmauer“¹⁰⁰⁹⁸ umgeben, die lediglich durch ein „kleines vergittertes Pförtchen“¹⁰⁰⁹⁹ durchbrochen ist. Durch das „Gitterthürchen“¹⁰¹⁰⁰ sieht die Gärtnersfrau auch Sobeide, die sich dem Haus ihres Mannes nähert und einen Arm durch das Gitter schiebt, um sich das Schloss zu öffnen.¹⁰¹⁰¹ Doch erst durch den Gärtner, der die Pforte öffnet, gelangt die Frau wieder zurück in ihr Haus und findet dort ihren Tod.¹⁰¹⁰²

Ebenso zeigt sich in *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) die Einbindung des Vorhangs. Der Baron zeigt sich hier als Verführungskünstler, wirkt er doch verlockend und verführend zum Glücksspiel auf den armen Musiker Salaino, der sich aus seinem Verlangen nach der Tänzerin Marfisa von dem Baron verleiten lässt. Dieser zeigt ihm auf, dass das Geld die Welt regiert, und dass er sich, mithilfe des Geldes, die Welt und die Genüsse erschließen könne („schon für dich bewegt sich / ein Vorhang, und ein Tisch mit schönen Speisen“).¹⁰¹⁰³ Der Vorhang dient dem Baron aber auch dazu, Venier weiszumachen, dass nicht seine Frau Vittoria bei ihm sei, hängt am Vorhang doch ein blondes Haar.¹⁰¹⁰⁴ Neuerlich auf das Haar am Vorhang verweisend, welches Venier besieht, glaubt er dem Baron. Zwar hat der Vorhang auch hier den Effekt des Trennenden zwischen einzelnen Figuren, aber er dient auch der Beruhigung Veniers. Ebenso in Veniers Haus ist der Vorhang Teil der Einrichtung. So wird ein „grüner Vorhang“¹⁰¹⁰⁵ vor einem Fenster herabgelassen, bevor die Musiker sich an ihre Instrumente begeben. Aber der Vorhang birgt auch hier Geheimnisse oder Verborgenes; so „schlägt [Vittoria] einen Gobelin zurück und läßt ein tiefes geheimes / Fach aufspringen“,¹⁰¹⁰⁶ in dem sich das Erbe ihres Sohnes verbirgt.¹⁰¹⁰⁷ Auch das Gitter zeigt sich in *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898), ist ein Fenster im Hause des Barons doch vergittert,¹⁰¹⁰⁸ wobei das Haus Veniers sowohl für das Schöne als auch das Leben (Licht) geöffnet ist. Wenn Hofmannsthal das Motiv allerdings durch den Baron einbindet, dann zeigt sich ein eindeutig ästhetizistischer Kontext, sehnt sich der Baron doch danach, dass ihm die Redegonda geblieben wäre, denn er wähnt nun, dass er eine Sache nicht zweimal im Leben erleben will, wie dies mit Vittoria der Fall gewesen wäre: „Ich wollt', die Redegonda wär' geblieben! / Die

10093SW XXIX. S. 117. Z. 17-18.

10094SW V. S. 9. Z. 2.

10095SW V. S. 24. Z. 31-34.

10096SW V. S. 25. Z. 8-11.

10097SW V. S. 30. Z. 5.

10098SW V. S. 57. Z. 2.

10099SW V. S. 57. Z. 3.

10100SW V. S. 59. Z. 11.

10101SW V. S. 59. Z. 24.

10102Ebenso in den Notizen finden sich kurze Bezüge zum Motiv. So weicht Mirza der körperlichen Nähe Hassans aus, der an das Fenster geht, den „Vorhang / zurück[schlägt]“ (SW V. S. 349. Z. 37-38) und den Mondenschein hereinlässt. Den Vorhang zieht Mirza auch zur Seite, um Möglichkeiten zu besehen sich umzubringen (SW V. S. 351. Z. 33, SW V. S. 340. Z. 28).

10103SW V. S. 116. Z. 15-16.

10104SW V. S. 126. Z. 7-10.

10105SW V. S. 154. Z. 11.

10106SW V. S. 172. Z. 21-22.

10107Siehe (Notizen): SW V. S. 466. Z. 26.

10108SW V. S. 97. Z. 5, SW V. S. 142. Z. 3.

hält kein Spuk mit Luft als wie mit einem / Gitter umschlossen.“¹⁰¹⁰⁹

In *Das Bergwerk zu Falun* (1899) erfolgt der erste Bezug zum Vorhang durch die Umgebung im „Innern des Berges“,¹⁰¹¹⁰ indem „ein Ausgang, von Finsternis völlig verhangen“¹⁰¹¹¹ ist. Die Isolation von der Welt wird aber, anders als vom Leser und von Elis erwartet, als bedrohlich empfunden („das Weiß seiner Augen ist im Anfang das einzige Helle in dem finstern Raum, auf dem die Schwere undurchdringlicher Wände lastet“).¹⁰¹¹² Erst mit der Rede der Bergkönigin, in Bezug auf die Sprachunmündigkeit in der wirklichen Welt, zeigt sich eine neuerliche Verwendung des Motivs, wenn sie über die Menschen sagt: „Es schläft in euch. / Doch ahnt ihrs nicht. Du warst zu Tod erstarrt, / Dein Mund verhangen, deine Augen öd. / Da trats in dir empor, und wie im Traum“.¹⁰¹¹³ Mit dem dritten Akt, der nur im Nachlass erhalten ist, bindet Hofmannsthal durch die Beschreibung des Gartens und Hauses das Gitter ein („Gitterwerk gezogener Obstbaum greift an der Wand“).¹⁰¹¹⁴

Eine Einbindung dieses Motivs findet sich auch in *Das Märchen von der verschleierte Frau* (1900). So stellt die Frau, um gegen ihre innere Beklemmung anzugehen, ein Licht in das „kleine vergitterte Fenster“.¹⁰¹¹⁵ Hyacinth wiederum sieht dieses Licht, das aus „dem kleinen vergitterten Küchenfenster fiel“.¹⁰¹¹⁶ Mit ihrem Mann tritt aber im Grunde genau das an ihr Fenster, was sie beängstigen müsste, gehört er doch im Innern bereits zur Bergkönigin; dabei sieht Hyacinth zwar durch die Gitterstäbe, bemerkt dabei jedoch seinen fehlenden Schatten.

In *Fuchs* (1900) zeigt sich ebenso die Einbindung des Gitters. So ist das Haus, in dem Fuchs während seiner Ferien mit seinen Eltern lebt, kein ästhetizistisch schöner Ort, sondern gefängnisgleich mit einem vergitterten Fenster versehen,¹⁰¹¹⁷ von dem aus Fuchs immer von seiner Mutter beobachtet wird. Die beängstigende Umgebung wird noch durch ein weiteres Gitter verstärkt, das Fuchs von der Außenwelt abschließt („Wageneinfahrt, mit einem Gitterthor geschlossen“).¹⁰¹¹⁸ Ebenso zeigt sich, dass auch der Brunnen vergittert ist (SW XVII. S. 56. Z. 14). Gleichsam ist damit, was Hofmannsthal gerne mit dem Brunnen verbindet, die Versenkung in die Tiefe, nicht möglich. Dagegen findet der Vorhang nur in der Beschreibung der Theater-Szenerie statt.¹⁰¹¹⁹

Lediglich in zwei Lustspiel-Fragmenten zeigt sich das Motiv des Vorhangs. Gänzlich ohne einen erkennbaren Zusammenhang, findet es sich in *Paracelsus und Dr Schnitzler* (1900)¹⁰¹²⁰ oder auch in *Lysistrata* (1905) durch den lustvollen Umgebung der antiken Welt um Hetären und Dirnen.¹⁰¹²¹

Das Gitter als Teil des Gartens zeigt sich bereits im ersten Aufzug des Balletts *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) mehrfach. So ist der Park des Hauses geziert mit einem „Gitterthor mit vergoldetem Wappen“.¹⁰¹²² Zwar trennt das Gitter das schöne Haus von den „ärmlich[n] Häuser[n]“¹⁰¹²³ der Umgebung, doch kann man auf diese, ebenso wie auf die Karlskirche, sehen. Dass das Gitter die Außenwelt auch hier nicht ausschließt, zeigt sich auch dadurch, dass das alte hässliche Weib „vorsichtig spähend das Gitterthor

10109SW V. S. 141. Z. 21-23.

10110SW VI. S. 26. Z. 27.

10111SW VI. S. 26. Z. 28-29.

10112SW VI. S. 28. Z. 33-34.

10113SW VI. S. 35. Z. 8-11.

10114SW VI. S. 85. Z. 9-10.

10115SW XXIX. S. 142. Z. 10.

10116SW XXIX. S. 144. Z. 33-34.

10117SW XVII. S. 21. Z. 12-13.

10118SW XVII. S. 21. Z. 16.

10119„Beim Aufgehen des Vorhanges giebt Fuchs rückwärts seinen Kaninchen zu fressen.“ In: SW XVII. S. 21. Z. 28.

10120SW XXI. S. 25. Z. 14.

10121SW XXI. S. 35. Z. 20.

10122SW XXVII. S. 7. Z. 8.

10123SW XXVII. S. 7. Z. 21.

aufgemacht“, ¹⁰¹²⁴ welches nicht verschlossen ist. Zurück ans „Gitterthor“ ¹⁰¹²⁵ tretend, winkt sie zudem den Dichter herein und damit zur geliebten Tänzerin. Nach der Zurückweisung der Tänzerin um eines reichen Grafen wegen, entschließt er sich zu gehen, bleibt aber am Gitter stehen und kehrt schließlich wieder zurück. Der Gewinn der Frau erfolgt nur über das Herzensopfer eines Mädchens; nur deshalb können der Dichter und die Tänzerin gemeinsam weggehen („Das Gitterthor fällt hinter ihnen zu. Der Mond ist indessen verschwunden, es ist tiefe Nacht“). ¹⁰¹²⁶ Zum Ende des ersten Aufzuges lenkt Hofmannsthal den Fokus aber auf den Harfner, der das tote Mädchen, auf deren Kosten der Dichter die Tänzerin gewann, von dem reichen Haus wegführt („Die Musik begleitet geheimnisvoll die Tritte der Beiden, die auf ewig von hier fortgehen, dann, wie das Gitter hinter ihnen zugefallen ist, erhebt sich aus dem Orchester mit voller Gewalt das Motiv des Fließens, Verfließens der Zeit“). ¹⁰¹²⁷

Mit dem dritten Aufzug gedachte Hofmannsthal den Betrachter des Ballettes, in den Raum eines „Zimmer[s] im Geschmack der Fünfzigerjahre“ ¹⁰¹²⁸ zu entführen, von dem aus „eine vergitterte Glastüre, auf einen Vorgarten“ ¹⁰¹²⁹ führt. Doch das Gitter kann auch hier den Einbruch von außen nicht aufhalten, dringt in diesem Ballett doch der Wind durch „die in den Garten führende vergitterte Glasthür“ ¹⁰¹³⁰ und löscht damit das Licht der Lampe.

Ebenso zeigt sich in dem Ballett *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) auch das Motiv des Vorhangs, so im zweiten Aufzug: „Der Vorhang hebt sich und aus der Introduction erhebt sich das Hauptmotiv, des geheimnisvollen unaufhaltsamen Fließens der Zeit, in seiner reinsten, verklärtesten Form.“ ¹⁰¹³¹ Hofmannsthal schließt den Aufzug gleichsam mit dem Fallen des Vorhanges: „unter dem gewaltigen Auftreten des Hauptmotives sich in Bewegung setzen will, ist der Vorhang gefallen.“ ¹⁰¹³² In dem dritten Aufzug ist das Motiv Teil der Räumlichkeiten, eines Alkoven der mit „grünen Vorhängen“ ¹⁰¹³³ verhangen ist. Auch die Tochter „drückt ihr Gesicht in den Fenstervorhang“, ¹⁰¹³⁴ als sie von ihrem Vater nächtens ertappt wird. Mit dem Eintreffen der ERHABENEN STUNDE und ihrer Augenblicke, erklimmen diese die „grünen Vorhänge“, ¹⁰¹³⁵ werfen die „grünen Vorhänge“ ¹⁰¹³⁶ heran und werden schließlich im Fallen zu Efeu. ¹⁰¹³⁷

Lediglich vereinzelt findet sich das Motiv in der Pantomime *Der Schüler* (1901) durch Hofmannsthals Notizen („links eiserne Kasette Gold herausfunkelnd. rechts Thür zu Esthers Zimmer mit Eisengitter.“) ¹⁰¹³⁸ oder auch in dem dramatischen Entwurf *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901); und auch hier macht Hofmannsthal deutlich, dass die Gitter keinen Schutz bieten. So öffnet eine junge Person, gegen die Order Pompilias, das Haus, wodurch ihr auch die vergitterten Fenster vor dem Mörder keinen Schutz bieten können. ¹⁰¹³⁹ Des weiteren ist das Gitter auch Teil der Beschreibung des Klosters in dem 4. Akt. ¹⁰¹⁴⁰

In *Das Leben ein Traum* (1901-1904) zeigt sich nur ein begrenzter Bezug zum Motiv-Komplex, so erstmalig durch die Rede Sigismunds an Rosaura im dritten Aufzug, wenn Sigismund wähnt, dass seine begrenzte Sprachfähigkeit Rosaura vor ihm zurückschrecken lässt. So stellt Sigismund sein bisheriges Leben, seine Einsamkeit, seine Grausamkeit und auch sein Begehren für die Frau in einen direkten Zusammenhang. Der

10124SW XXVII. S. 8. Z. 8.

10125SW XXVII. S. 9. Z. 11.

10126SW XXVII. S. 16. Z. 19-21.

10127SW XXVII. S. 17-18. Z. 37//1-4.

10128SW XXVII. S. 26. Z. 16.

10129SW XXVII. S. 26. Z. 17-18.

10130SW XXVII. S. 30. Z. 17-18.

10131SW XXVII. S. 19. Z. 8-10.

10132SW XXVII. S. 26. Z. 13-14.

10133SW XXVII. S. 26. Z. 20.

10134SW XXVII. S. 31. Z. 14.

10135SW XXVII. S. 34. Z. 13.

10136SW XXVII. S. 34. Z. 16.

10137„Und die kahle Wand des Zimmers, dort, wo sie die Vorhänge und Draperien losgerissen haben, erscheint unter dem Schein der Fackel als die epheuberankte Aussenmauer eines Turmes“. In: SW XXVII. S. 34. Z. 17-20.

Des weiteren, siehe: SW XXVII. S. 273. Z. 16-17.

10138SW XXVII. S. 332. Z. 26-27.

10139SW XVIII. S. 165. Z. 19-21.

10140SW XVIII. S. 232. Z. 21-23.

Vorhang vor seinem Kerker zeigt sich deshalb für ihn als Hindernis, hatte er doch Rosaura zuvor erblicken können, mit der er nun dieses Leben teilen will.¹⁰¹⁴¹ Auch in den Notizen zum zweiten Aufzug zeigt ich die Einbindung des Motivs. Rosaura, die es verlangt ihren Geliebten zu sehen, wähnt dieses, durch eine Bezahlung an Clotald zu erreichen. Beweist Clotald schon durch Sigismund seine Macht zwischen Traum und Wirklichkeit bestimmen zu können, will er dies auch bei seiner Tochter, dessen „verhängte[n] Sinn“¹⁰¹⁴² er fördern will. Des weiteren erfolgen Bezüge zum Motiv im dritten Aufzug durch den zweiten Kämmerer, der aus dem Vorhang hervortritt (SW XV. S. 218. Z. 8), als auch im vierten Aufzug als Clotald Sigismund seine wirkliche Umgebung vorführt („Weist nach hinten auf das winzige vergitterte Fenster“).¹⁰¹⁴³

Innerhalb der theoretischen Schriften, die zwischen 1902-1907 verfasst worden sind, zeigt sich auch ein vereinzelter Bezug zum Motiv, so in *Szenische Vorschriften zu >>Elektra<<* (1903) in Verbindung mit dem Bau der Bühne,¹⁰¹⁴⁴ in *Aus einem alten vergessenen Buch* (1902) in Anbindung an das Buch *Traditionen zur Charakteristik Oesterreichs unter Franz dem Ersten* (1844) von Friedrich Anton von Schönholz¹⁰¹⁴⁵ oder in *Die Duse im Jahre 1903* (1903) durch die Darstellung der Schauspielerin auf der Bühne. „Aber der Vorhang fällt, und sie steht da, einsam, und schüttelt die Spuren dieser Dinge von sich ab wie angeflogenen Staub.“¹⁰¹⁴⁶ Letztendlich zeigt sich auch ein kurzer Bezug zum Motiv in der Schrift *Die Wege und die Begegnungen* (1907), innerhalb des Traumes um Agur: „Jetzt war er an der Zeltwand gegenüber, der dunkelsten, und riss dort einen Vorhang auf, dass ein großes Fenster entstand. Der Wind wehte herein und warf seinen zweigeteilten weissen Bart über seine erdbraunen mageren Schultern nach rückwärts.“¹⁰¹⁴⁷ Hingegen findet sich das Motiv des Vorhangs lediglich in *Die Bühne als Traumbild* (1903) durch Hofmannsthals Ansprüche an den Bühnenbildner¹⁰¹⁴⁸ und durch die Schrift *Sommerreise* (1903), wenn Hofmannsthal den Weg des Reisenden beschreibt, der ihn letztendlich vor die Rotonda führt.¹⁰¹⁴⁹

In *Ein Brief* (1902) zeigt sich das Motiv allein durch den Versuch Chandos' sich von der Unzulänglichkeit seines Ich abzulenken: so beschäftigt er sich mit dem Umbau eines Flügels seines Hauses. Auch bemüht er sich um Umgang mit den Pächtern und Beamten, obwohl sein Blick „mit stiller Sehnsucht über die morschen Bretter hinstreicht, unter denen er nach Regenwürmern zum Angeln zu suchen pflegt, durchs enge vergitterte Fenster in die dumpfe Stube taucht“.¹⁰¹⁵⁰

Innerhalb der hinterlassenen Gespräche und Briefe zeigt sich das Motiv lediglich in *Die Briefe des Paulus Silentarius* (1902) in Verbindung mit dem Liebeserleben des Dichters Paulus und seinen Gedanken an seine entfernte Geliebte, der mitunter durch den „Vorhang am Badezimmer“¹⁰¹⁵¹ besonders der Geliebten gedenkt oder aber in dem Gespräch zweier Kurtisanen in *Die Sammlerin* (1903) durch die Vorliebe Tibaldas zu schönen Dingen: „Sarkophag im kleinen Garten, die Thür verbirgt ein Gobelin, wehen von Schatten und Licht.“¹⁰¹⁵² Dagegen zeigt sich das Motiv des Gitters lediglich in *Rodauner Anfänge* (1906) durch das, was die

10141SW XV. S. 215. Z. 1-31.

10142SW XV. S. 200. Z. 14.

10143SW XV. S. 25. Z. 36.

10144„Rechts ein gedrückter häßlicher Bau mit vier ganz gleichen Türen, wie Zellen nebeneinander, jede mit einem braunen Vorhang geschlossen.“ In: SW XXXIII. S. 44. Z. 23-25.

10145„Im Hause meines Großvaters hatte sich seit 1780 nichts verändert. Da sah man noch Tapeten mit ungeheuren Kürbissen und indianischen Raben bemalt, verschlossene Gobelins“. In: SW XXXIII. S. 13. Z. 6-8.

10146SW XXXIII. S. 24. Z. 12-13.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 23. Z. 1-5.

10147SW XXXIII. S. 157. Z. 35-39.

10148„[...] er-, der solche Blitze zu werfen vermag, sollte sie zu werfen vergessen und lieber einen Dom aufbauen, einen bestimmten, gotschen, mit Schnitzwerk aus gemalter Leinwand und wuchtenden Bogen, die schaukeln, wenn ein Kleid sie streift, und dann einen Kerker, einen >>wirklichen<<, mit Stroh auf dem hölzernen Bühnenboden, mit papiernen Gitterstäben, anstatt in den unbestimmten dunkelummüllten Raum, den geheimnisvollen, von der Magie des Ungewissen bewohnten“. In: SW XXXIII. S. 41. Z. 19-26.

10149SW XXXIII. S. 32. Z. 11-14.

10150SW XXXI. S. 53. Z. 13-16.

10151SW XXXI. S. 59. Z. 31-32.

10152SW XXXI. S. 70. Z. 26-27.

Wissenschaft aus dem Menschen gemacht hat („ein zerfressenes Gitter“).¹⁰¹⁵³

In *Elektra* (1903) zeigt sich das Motiv erstmalig durch Elektras Äußerung, dass sie es gewesen sei, die ihrer Mutter den Traum geschickt habe, indem der Mörder nach Klytämnestra kommt und den „Vorhang von dem Bette“¹⁰¹⁵⁴ hebt. Auch Klytämnestra bindet das Motiv ein, wenn sie Elektra um Hilfe bittet und die Beklemmung schildert, in der sie sich befindet. Klytämnestra zeigt sich jedoch bereits in der Wirklichkeit, nicht-träumend, bedrängt von ihrem Leben und auch ihrem neuen Ehemann, der sie verhöhnt („und da / an meiner Seite liegt Aegisth und dort, / dort ist der Vorhang: alles sieht mich an“).¹⁰¹⁵⁵ Krank und sich haltlos, vor allem aber auch machtlos fühlend, fällt sie in einen traumhaften Schlaf, aus dem sie noch beklemmter erwacht und sich neuerlich bedroht sieht von dem „was unter´m Vorhang / hereingrinst“.¹⁰¹⁵⁶ Dass Klytämnestra wirklich hinter dem Vorhang ihren Tod gefunden hat, zeigt sich durch Aegisth, der nach dem Betreten des Hauses den „Vorhang“¹⁰¹⁵⁷ wegriß und die Mörder sieht, die auch ihn ermorden.

In *Das gerettete Venedig* (1904) gehört das Motiv bereits zur Beschreibung der Szene des ersten Aufzugs („Im Hintergrund, mehr links, ein Alkoven, verhängt“).¹⁰¹⁵⁸ Nach Jaffiers Auftreten, betroffen von dem Verhalten des Schwiegervaters, zieht er erst den „Vorhang“¹⁰¹⁵⁹ zur Seite und bemerkt dadurch erst den Verlust des Ehebettes. Erst im zweiten Teil des zweiten Aufzugs zeigt sich ein neuerlicher Bezug zum Motiv, und zwar als Aquilina äußert, dass sie, nachdem der Senator ihr die Unmöglichkeit vermittelt hatte, sie in höhere gesellschaftliche Schichten einzuführen, Venedig verlassen will, das für sie ein „Mörderloch“¹⁰¹⁶⁰ ist, indem sich hinter „jedem Vorhang“¹⁰¹⁶¹ Spione verbergen.

Hatte Hofmannsthal das Motiv einmal eingebunden in Verbindung mit dem Lieben und einmal durch die Spione, die sich verbergen, löst Pierre bewusst den vermeintlichen Schutzraum, den Aquilinas Haus den Verschwörern bieten sollte, auf wenn er den Liebeszwist inszeniert, um die wirklichen Geschäfte in Aquilinas Räumlichkeiten zu vertuschen: „Die Fenster auf! Den Vorhang weg! Und Lichter! / Daß die da unten sehen, was die Geschäfte sind, / die wir hier treiben!“¹⁰¹⁶² Gemessen an dem heruntergekommenen Haus Renaults, welches Hofmannsthal im dritten Aufzug beschreibt, wird der Vorhang vor der Tür nur von einem umgeschlagenen „Tuch“¹⁰¹⁶³ gebildet. In Verbindung mit Schutz und Geborgenheit zeigt sich das Motiv allein durch Jaffiers beschriebene Flucht vor den Verfolgern einer Kirche: „Es war der dunkle Vorhang an der Tür / von einer Kirche – und ich stand im Frieden. / Dort blieb ich lang.“¹⁰¹⁶⁴ Letztendlich erweist sich aber auch hier weder der Vorhang noch die Kirche als endgültiger Schutzort für Jaffier, empfindet er doch immer noch die Demütigungen seines Schwiegervaters auf sich lastend.¹⁰¹⁶⁵

Dagegen zeigt sich das Gitter in *Das gerettete Venedig* (1904) nur vereinzelt, so zum einen im zweiten Aufzug durch die Begegnung der Verschwörer Pierre und Schiavon,¹⁰¹⁶⁶ des weiteren in dem dritten Aufzug als Hofmannsthal die Szenerie im Hause Renaults beschreibt. So kann die Schwester nur gesichert wissen, dass Belvidera nicht aus dem Fenster geflohen sein kann, weil dieses „vergittert“¹⁰¹⁶⁷ ist.

Die Isolation zeigt sich auch in *Dominic Heintls letzte Nacht* (1904-1906), hier durch Hermine, die es danach

10153SW XXXI. S. 131. Z. 8.

10154SW VII. S. 73. Z. 35.

10155SW VII. S. 79. Z. 21-23.

10156SW VII. S. 79. Z. 38-39.

10157SW VII. S. 109. Z. 5.

10158SW IV. S. 9. Z. 5.

10159SW IV. S. 18. Z. 38.

10160SW IV. S. 64. Z. 24.

10161SW IV. S. 64. Z. 24.

10162SW IV. S. 77. Z. 19-21.

Tatsächlich folgen die Verschwörer, entfernen den Vorhang, der ihnen keinen Schutz gegeben hatte, damit die Inszenierung stattfinden kann (SW IV. S. 77. Z. 22).

10163SW IV. S. 85. Z. 11.

10164SW IV. S. 98. Z. 32-34.

10165SW IV. S. 227. Z. 15-16.

10166SW IV. S. 41. Z. 4.

10167SW IV. S. 85. Z. 22.

verlangt hat, dass ein Fenster ihres Zimmers zugemauert werde, weil sie den Anblick der arbeitenden Kinder nicht ertragen kann.¹⁰¹⁶⁸ Des weiteren gedachte Hofmannsthal daran, Hermines Wesensspaltung zu ihrer toten Schwester Anna zu schildern, mit der sie zwar redet aber von der sie durch ein Gitter getrennt ist („Dieses >>Gitter<< ist der Unglaube, der zwischen ihr und der frommen Anna ist.“)¹⁰¹⁶⁹ oder durch Heintls narzisstisches Wesen, seinen Genuss, den er aus seinem Besitz zieht („Ich habs alle gern, jede Dachluke hab ich gern, jedes Canalgitter“).¹⁰¹⁷⁰

Hofmannsthal bindet in *Ödipus und die Sphinx* (1905) das Trennende nicht durch den Vorhang, sondern auch durch das Tuch ein. So verlangt es Ödipus zwar, das im Traum gesehene Gesicht des Mannes zu sehen, doch sowohl im Traum („Ich wollte sein Gesicht sehn, doch ein Tuch / verhüllte das“)¹⁰¹⁷¹ als auch in der Erinnerung kann er das Gesicht des Mannes nicht sehen („Da lag ein Tuch auf dem Gesicht“).¹⁰¹⁷² Erst mit der Beschreibung der Räumlichkeiten, in denen Hofmannsthal das Gespräch zwischen Antiope und Jokaste angelegt hat, zeigt sich das Motiv des Vorhangs („Verhangenes Gemach im Palast“).¹⁰¹⁷³

Die Einbindung von Gitter und Vorhang findet auch in *Semiramis* (1905-1909, 1917-1918, 1919-1922) statt, hier sowohl durch eine geplante Theateraufführung („von dem die (unsichtbaren) Zuschauer durch ein starkes Gitter abgetheilt sind“),¹⁰¹⁷⁴ aber auch durch das Gespräch zwischen Semiramis und dem Königssohn in einem Zelt. In diesem stehend, schlägt der Königssohn die Zeltvorhänge zurück, wodurch auch hier der schützende Raum aufbricht: „da schauert die Fieberluft herein [...] und Semiramis ahnt, dass sie krank werden und sterben kann.“¹⁰¹⁷⁵

Lediglich im Zusammenhang mit der Ermordung des Laios, erfolgt in *König Ödipus* (1906) die Einbindung des Vorhangs, und zwar wenn Kreon ihm berichtet, was der Gott ihm gesagt hat: „Denn Blutschuld ist die Nacht, / die zäh und gräßlich uns den Tag verhängt.“¹⁰¹⁷⁶

In *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) zeigt sich das Motiv lediglich in dem vierten Brief, durch sein Leiden am gegenwärtigen Deutschen: „Oder auch ein paar Bäume, diese dürftigen, aber sorgfältig gepflegten paar Bäume, die sie hier und da auf ihren Squares zwischen dem Asphalt, geschützt mit Gittern, stehen haben. [...] ein so unbeschreibliches Anwehen des ewigen Nichts, des ewigen Nirgends, ein Atem nicht des Todes, sondern des Nicht-Lebens, unbeschreiblich.“¹⁰¹⁷⁷

iv. Die Sucht nach ewiger Jugend und Schönheit: Die Aussichtslosigkeit des Alterns und des Todes

„Die Jugend ist so stark, als sie sich ahnt, und zugleich so zart und schwach, als sie sich gebärdet; das ist das Zweideutige an ihr und das Dämonische.“¹⁰¹⁷⁸

Dieses Motiv zeigt sich bei Hofmannsthal mit am Stärksten herausgearbeitet. Hofmannsthal schildert ästhetizistische Protagonisten, die sich in der Schönheitssucht verlieren, die sich mit schönen Dingen, mitunter aus dem Bereich der Kunst, umgeben und damit im Grunde auch nur wieder die Wirklichkeit und alles Beschwerliche im Leben ausblenden wollen. Dabei zeigt sich bei Hofmannsthal vor allem die Jugend als

10168SW XVIII. S. 307. Z. 11-13.

10169SW XVIII. S. 308. Z. 38-39.

10170SW XVIII. S. 319. Z. 19-20.

10171SW VIII. S. 25. Z. 15.

10172SW VIII. S. 25. Z. 22.

10173SW VIII. S. 65. Z. 2.

10174SW VI. S. 110. Z. 5-6.

10175SW VI. S. 111. Z. 3-5.

10176SW VIII. S. 136. Z. 20-21.

10177SW XXXI. S. 166. Z. 31-39.

10178SW XXXVII. S. 10. Z. 28-30.

besonders gefährdet, dem Ästhetizismus zu verfallen. Beispielhaft sei auf Claudio oder Andrea verwiesen. Doch auch bei diesem Motiv zeigt sich Hofmannsthal nicht einheitlich. Auch ältere Figuren Hofmannsthal, hier sind es vor allem die männlichen Ästhetizisten, zeigen sich auf die vergangene Jugend oder die Schönheit versteift, man denke nur an Schalnassar oder Weidenstamm.

Dabei steht auch dieses Motiv ganz im Sinne der Konzeption. Denn Hofmannsthal geht es nicht darum, die Schönheit vollkommen auszublenden, dafür war er selbst zu affin für das Schöne, mitunter die Kunst, doch geht es ihm auch hier um den maßvollen Umgang. Der Ästhetizist jedoch hat jedes Maß eingebüßt.

So zeigt sich bereits innerhalb der unveröffentlichten Gedichte eine frühzeitige und kontinuierliche Einbindung dieses Motivs, so erstmals in *Der Blinde (Chénier)* (1887/1888) durch eine Auseinandersetzung mit dem Tod, wenn der Blinde dem fremden Mann, der ihn nahe der Götter empfindet, entgegnet, kein Gott sein zu können, weil er eben altert und Leid erfährt: „Seht diese Falten gegraben sehet die Haare gebleicht / Von des unendlichen Grams menschenverfolgender Nacht / [...] dünkt's euch noch Himmelsbewohner?“¹⁰¹⁷⁹ Aus dieser anfänglichen Beschreibung kann man erahnen, dass der Ästhetizist das Alter ausblenden will, um eben zu der Sphäre des Göttlichen zu gehören. Auch in der Übersetzung <*Ja dir, Memmius ...*> (1887/1888) zeigt sich durch die Priester, die die Menschen mit der Vergeltung durch den Tod belasten, eben die Thematisierung dieses Motivs („Nimmer grundlos thun sie solches; denn sobald die Menschen wüssten / Dass der Tod von jeder Sorge sie befreit, dann wär's ein leichtes / Ja, die Heuchler zu entlarven“).¹⁰¹⁸⁰ Hofmannsthal stellt gegen die Sicht der Priester die Unbegreiflichkeit des Todes, was mit der Seele des Menschen nach dessen Tod geschieht („wer vermag es zu enthüllen?“).¹⁰¹⁸¹ Hofmannsthal thematisiert den Tod auch in dem Gedicht *Gedankenspuk* (1890 ?),¹⁰¹⁸² wenn er sich auf die literarischen Figuren der Vergangenheit bezieht. Diese können das künstlerische Schaffen des Menschen nicht nur schwerwiegend belasten, sondern auch den Menschen selbst in den Tod führen: „Sie schlagen mit knöchigen Händen / An unsrer Seele bebende Saiten - / Sie tanzen uns zu Tode!“¹⁰¹⁸³ In Verbindung mit dem Todes-Motiv steht auch das Gedicht <*Der starke Herr ...*> (1890 ?), wobei hier der vermeintliche Tod des Adonis die Menschen in Trauer stürzt und sie in die Nähe des Todes stellt („Da gollen in aller Herzen / Die leisen Todesgedanken“).¹⁰¹⁸⁴ Hofmannsthal bricht diese Verzweiflung aber durch den lebenden Adonis wieder auf, indem er in den Menschen Kraft schickt und damit die Lebensfreude neuerlich erweckt.¹⁰¹⁸⁵ Der Tod ist unabdingbarer Teil alles Lebendigen – so die Essenz in Hofmannsthal's Gedicht *Blüthenreife* (1891). Hofmannsthal's Schilderung eines nächtlichen, schönen Augenblicks trägt damit immer sogleich den Tod in sich, der nicht ausgeklammert wird.¹⁰¹⁸⁶ Dass der Tod für den Menschen sowohl unabwendbar als auch nicht zu kalkulieren ist, zeigt sich ebenso im frühzeitigen Sterben des jungen Mädchens, welches Hofmannsthal im Gedicht *Vielfarbige Distichen* (1891) beschreibt. Kaum Braut und damit vor der *Hoch*-Zeit im Leben eines Menschen, ist die junge Frau bereits gestorben („Habt Ihr sie liegen gese'n, auf schmiegendem Purpur gebettet, / Leuchtende Blumen um sie, sterbende, kaum noch erblüht. / Reifen im duftenden Haar, mit bräutlichen Binden durchflochten“).¹⁰¹⁸⁷ Dass das lyrische Ich, das das Mädchen beschreibt, durchaus dem Tode nicht auf die ästhetizistische Weise begegnet, indem es ihn aus dem Leben streicht oder ihn zu überdecken sucht, zeigt sich gleich schon zu Beginn im ersten Vers des Gedichtes: „Und so begrabt mich einst, wie heut' sie das Mädchen begruben / Nahe dem blinkenden Strand, nahe dem schattigen Hain.“¹⁰¹⁸⁸ Gefahr und Tod bindet Hofmannsthal auch in dem Gedicht *Der Prophet* (1891) ein,

10179SW II. S. 11. V. 27-29.

10180SW II. S. 7. V. 6-8.

10181SW II. S. 7. V. 13.

10182Siehe: Hiebler, Heinz: Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne. Verlag Königshausen & Neumann GmbH. Würzburg. 2003, S. 99.

10183SW II. S. 34. V. 62-64.

10184SW II. S. 37. V. 19-20.

10185SW II. S. 38. V. 65-68.

10186SW II. S. 54. V. 1-12.

Auch in der zweiten Strophe zeigt sich diese Verbindung von dem Erlebnis und dem Tod (SW II. S. 54. V. 13-20).

10187SW II. S. 58. V. 5-7.

10188SW II. S. 58. V. 1-2.

hier durch die Bekanntschaft mit George: „Das Thor fällt zu, des Lebens Laut verhallt“. ¹⁰¹⁸⁹ Nicht nur Beklemmung und Einengung empfindet das lyrische Ich hier durch den Propheten, sondern auch die Nähe zum Tod durch die Gewalt seiner Worte: „Und er kann tödten, ohne zu berühren.“ ¹⁰¹⁹⁰

In dem Gedicht *Brief aus Bad Fusch* (1892) zeigt sich dagegen eine Verbindung mit dem Tod dadurch, dass die Knechte aufgrund des schlechten Wetters genötigt sind, sich im Haus aufzuhalten und sich die Zeit mit Geschichten vertreiben: „Vom Sandmann, der die Kinderaugen tödtet / Vom todten Gast und von berühmten Mördern, / Besessenen und nächtlichen Vampyren.“ ¹⁰¹⁹¹ Die Geschichten über Tod und Grausamkeit resultieren aus der erzwungenen Umgebung, in der sich die Knechte befinden.

In dem Gedicht *Das Mädchen und der Tod* (1892) ist es das junge Mädchen, welche durch das Gift den Tod wählt. Die Motivation des Mädchens bleibt verborgen, es scheint mehr ein Neugierig-Sein auf den Tod, auf das Wissen um diesen, was das Mädchen antreibt. Die Motivation das Gift, das „flüssig grüne Gold“ ¹⁰¹⁹² zu nehmen, ist ästhetizistisch motiviert und findet sich schließlich wieder in der versuchten Deutung des Todes, die schließlich ästhetizistisch motiviert ist: „Vielleicht ist Todtsein solch ein lautlos Wandern / Durch fremde leere Länder ohne Schlaf“. ¹⁰¹⁹³ Hofmannsthal steigert das ästhetizistische Sterben noch einmal durch das Eingehen in den Tod, der als Eingang im „Haus des Tode“ ¹⁰¹⁹⁴ geschildert wird: „Im grossen Saale ist ein grosser Tisch / Aus grünem Malachit; den tragen Greifen. / Da sitzt der Tod zu Tisch und lädt mich ein“. ¹⁰¹⁹⁵

Vierorts zeigt sich in dem Gedicht *<Der Schatten eines Todten ...>* (1891) der Hinweis auf die Tiefe der Seele. Der Selbstmord eines jungen Mannes wird für das lyrische Ich hier zum Ausgangspunkt, sein eigenes Leben zu betrachten, selbst mit der Sterblichkeit konfrontiert zu werden. „Der Seele, die sich sterben zugeseh'n / Und die noch malen wollte ihren Krampf.“, ¹⁰¹⁹⁶ heißt es über den Tod des jungen Künstlers, den das lyrische Ich bedauert. So wird es hier durch den Tod damit konfrontiert, dass dieser weder von den Menschen begriffen werden kann, wie die Seele des Gegenübers, wie die Seele überhaupt unergründlich ist, wie sich bereits in dem Gedicht *Sonett der Seele* (1891) gezeigt hatte: „Als könnten wir durch sein gebroch'nes Aug' / Die tiefgeheimen Lebensgründe schau'n.“ ¹⁰¹⁹⁷ Der Tod des jungen Künstlers weckt im lyrischen Ich das Bewusstsein für die eigene Qual und die Sterblichkeit. ¹⁰¹⁹⁸ Das lyrische Ich kann sich dieser aus der eigenen Seele emporkeimenden Qualen nicht erwehren, auch wenn es ihn danach verlangt: „Unsaybar widerwärtig quoll es auf, / Wie Wellen, Ekelwellen brach's herein“. ¹⁰¹⁹⁹

Des weiteren zeigt sich das Motiv in dem Gedicht *Künstlerweihe* gebunden an das Künstler-Sein (SW II. S. 53. V. 31-36), ¹⁰²⁰⁰ vor allem aber auch durch die *Ballade vom kranken Kind* (1892 ?). Hofmannsthal zeigt auch hier deutlich auf, dass der Schönheitssinn des kranken Kindes es gleichsam in den frühen Tod schickt, ahnt es dies zudem und kann ihm dennoch nicht entkommen. Bereits in der ersten Strophe, in der Hofmannsthal den „fremde[n] Jüngling“ ¹⁰²⁰¹ einführt, deutet Hofmannsthal schon die Bedrohung an; weniger durch den fiebrigen Zustand des Kindes, als durch das Fenster welches „hieng voller wilden Wein“ ¹⁰²⁰² und damit an die Isolation des Ästhetizisten erinnert. Mit der zweiten Strophe zeigt sich die Bedrohung des Knaben deutlicher: „Seine Lippen sind wie Blumen roth / Aus seinen Augen ein Feuer loht!<<“ ¹⁰²⁰³ Hofmannsthal erschafft eine Stimmung zwischen Faszination und Gefahr, die er in der dritten Strophe noch weiter steigert: „Der nächste Tag verglomm im Teich / Da stand am Fester der Jüngling, bleich, / Mt Lippen

10189SW II. S. 61. V. 5.

10190SW II. S. 61. V. 15.

10191SW II. S. 78. V. 19-21.

10192SW II.S. 79. V. 1.

10193SW II. S. 79. V. 5-6.

10194SW II. S. 79. V. 10.

10195SW II. S. 79. V. 11-13.

10196SW II. S. 52. V. 3-4.

10197SW II. S. 52. V. 7-8.

10198„So hatte der rings um uns, in uns selbst / Verhüllte Qual, betäubte Qual entblößt.“ In: SW II. S. 52. V. 11-12.

10199SW II. S. 52. V. 13-14.

10200Siehe das von Geoge initiierte Gedicht *Einem, der vorübergeht*: „Du hast mich an Dinge gemahnet / Die heimlich in mir sind“.

In: SW II. S. 60. V. 1-2.

10201SW II. S. 80. V. 4.

10202SW II. S. 80. V. 3.

10203SW II. S. 80. V. 7-8.

wie giftige Blumen roth / Und einem Lächeln, das lockt und droht.“¹⁰²⁰⁴ Mit der vierten Strophe stellt Hofmannsthal das kranke Kind der Mutter gegenüber, vor dem Hintergrund, dass nun Tag ist und er die nächtliche Bedrohung verarbeiten und aussprechen kann: „>>Schick, Mutter, den fremden Knaben fort / Mich zehrt die Gluth und mein Leben verdorrt, / Mich ängstigt sein Lächeln, er hält mich her / Die Schale mit Wein, der ist heiss und schwer!“¹⁰²⁰⁵ Die Lippen, das Lächeln des Jünglings, die den Knaben in der zweiten Strophe noch angezogen hatten und denen er in der dritten Strophe schon ambig gegenübergestanden hatte, stehen nun in Verbindung – ebenso wie der Trank – mit seinem frühen Tod. Dieser wird von ihm in der letzten Strophe thematisiert: „Ach Mutter, was bist Du nicht erwacht! / Er kam mir geschlichen ans Bett bei Nacht: / Und, weh, seinen Wein ich getrunken hab / Und morgen könnt ihr mir graben das Grab!<<“¹⁰²⁰⁶

Ebenso in dem Gedicht *Mädchenlied* (1893) zeigt sich der Bezug zum Tod. Hofmannsthal deutet aber bereits mit der Titelgebung die mangelhafte Ernsthaftigkeit dem Tod gegenüber an („Die Glocken haben heute / So sonderbaren Klang / Gott weiß, warum ich weine / Mir ist zum Sterben bang.“).¹⁰²⁰⁷ Deutlicher zeigt sich der Tod in den Notizen Hofmannsthals in Bezug auf Sterben und Tod in der geplanten Fortsetzung. Hofmannsthal thematisiert hier das frühzeitige Altern des ästhetizistischen Menschen und die Lebensversäumnis: „Und bin doch noch so jung so jung / (1) Und werd schon welk und müd.“¹⁰²⁰⁸ Der wirkliche Tod wird von dem jungen Mädchen jedoch ausgeblendet, was sich auch in Anbindung an den Weg zeigt („Da sollen sie auf unser Grab / Ein dürres Zweiglein stecken“).¹⁰²⁰⁹

Hofmannsthal entwirft in dem Gedicht *Spaziergang* (1893) ein lyrisches Ich, das sich selbst auf einem Wall stehend nach der Welt dort draußen sehnt. Doch nicht bei Tag späht er in die Ferne, sondern nur bei Nacht, weshalb er die Welt dort draußen nicht erkennen kann. Das mangelhafte Licht des Mondes mitunter lässt ihn sich schließlich gen Himmel sehnen, während er das Dort-draußen als lebensfeindlich empfindet („Und Disteln halbverdorrt.“).¹⁰²¹⁰ Dies verweist auf den Tod, dem das lyrische Ich sich schließlich entziehen will. Was ihm bleibt, ist die Hinwendung zum Himmel, sieht er darin die „vielen Funken“,¹⁰²¹¹ die sich über so viel „Schutt und Staub und Qualm“¹⁰²¹² erhoben haben. Auch das lyrische Ich in dem Gedicht *Kirchturm* (1893) will sich vom Tod distanzieren. Dies zeigt sich zum einen indem er sich von der Kirche löst aufgrund des Alters der Gläubigen, zum anderen aber auch dadurch, dass er auf einen Turm steigt und sich erhaben wähnt. Auch in den letzten Versen des Gedichtes wird dies deutlich, wenn das lyrische Ich versucht, die Zeit auszuschalten.¹⁰²¹³ Das Motiv erfolgt auch in dem Gedicht *<Dichter, nicht vergessen ...>* (1893). Zurück in der wirklichen Welt sieht der Dichterefreund im lyrischen Ich den Bezug zum Leben, zur Aufgabe des Dichters.¹⁰²¹⁴

Völlig konträr steht das lyrische Ich zum Tod in *<Tod wir sind ...>* (1893 ?). Während das Leben hier, aufgrund seiner Bedeutungslosigkeit und Leere, negiert wird, wird der Tod ersehnt: „Tod wir sind Dein Eigen / Komm, denn das Leben ist leer!“¹⁰²¹⁵ Bedingt ist diese negative Einstellung zum Leben mitunter durch die negativ geprägte Einstellung zur Liebe. Der Tod dagegen steht hier für das lyrische Ich in Verbindung mit dem Traum, dem Schatten und der Sprachverweigerung.¹⁰²¹⁶

Weitere Bezüge zum Motiv finden sich in *Nach einer Dante-Lectüre* (1893 oder 1894) durch den negativen

10204SW II. S. 80. V. 9-12.

10205SW II. S. 80. V. 13-16.

10206SW II. S. 80. V. 17-20.

10207SW II. S. 82. V. 9-12.

10208SW II. S. 322. V. 16-17.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 322. V. 25-28, SW II. S. 323. V. 4-7.

10209SW II. S. 323. V. 2-3.

10210SW II. S. 83. V. 24.

10211SW II. S. 83. V. 5.

10212SW II. S. 83. V. 29.

10213In den Notizen verbindet Hofmannsthal zudem die Liebe mit der Nacht und dem Tod. „Verliebte junge Todte / Die fliegen auf bei Nacht“. In: SW II. S. 330. V. 10-11.

In der Handschrift 3 H3, heißt es zudem: „Verliebte junge Todte / Die fliegen auf bei Nacht / Und sitzen in seinen Zweigen / Bis Morgenlicht erwacht.“ In: SW II. S. 330. V. 33-36.

10214SW II. S. 91. V. 70-76.

10215SW II. S. 96. V. 1-2.

10216SW II. S. 96. V. 13-19.

Bezug des lyrischen Ichs zu dieser der Vergangenheit angehörigen Lektüre („Den Todten-Prunk, schwarzgrüne Wappenschilder“).¹⁰²¹⁷ Die Lektüre wird hier mit dem Tod, dem Leblosen in Verbindung gebracht und kann das lyrische Ich nicht ergreifen. Mit einem Wort des Werkes jedoch fühlt er sich im Innern ergriffen („Von da hebt Zauber an. In jedem Sarg / Schlägt da von innen mit lebendg<en> Knöcheln“).¹⁰²¹⁸ Obwohl immer noch mit dem Tod verbunden, überwiegt der Zug zum Lebendigen, deutlich auch durch den Zug zum Licht.

Das Verharren in der Jugend und die Ablehnung des eigenen Todes und des Alterns, zeigt sich deutlich auch in dem Gedicht <Als unser Hund ...> (1894). In dem Gespräch zweier Freunde zeigt sich, dass der Erste der Beiden den Tod des Hundes für sich persönlich als gut einstuft, weil er durch sein Altern an das eigene Altern und den Tod gemahnt wird, und so durch den Tod des Hundes eine Erleichterung für sich empfindet (SW II. S. 107. V. 6-14). Konträr dazu steht der andere Freund, der den Tod des Hundes und darüber hinaus sein eigenes Sterben anders betrachtet. So sieht er vor sich wie der tote Leib des Tieres gen die „sonnenschöne Uferbank“¹⁰²¹⁹ gleitet, und vor den inneren Augen sieht er sich und den Freund eben an jenem Ufer stehen dem das Tier entgegengleitet: „Und dort zwei Menschen wie wir beide sind: / Und ihre Schönheit drang in mich hinein / Und dann: die Einigkeit von alledem im Sein.“¹⁰²²⁰ Der Freund sieht die Gemeinschaft zwischen sich und dem Tier, klammert das Sterben für sein Leben demnach genauso wenig aus wie die Schönheit.

Dass der Kaufmann in dem Gedicht ein schönheitsliebender Mensch ist, zeigt sich in den Notizen zu *Der Vater vor dem Standbild des Sohnes* (1897-1898) mitunter schon dadurch, dass das Standbild nicht die wirkliche Physiognomie seines Sohnes wiedergibt, sondern ein – durch die Vorstellung des Vaters – angepasstes Bild. Des weiteren zeigt sich der Zug zur Schönheit durch das Besitzdenken: „Ich bin ein Kaufmann. liess viel um Perlen tauchen. baute ein schönes Haus.“¹⁰²²¹ Der Tod wird, wie bei vielen Ästhetizisten Hofmannsthal, ausgeblendet: „Er lebte ohne tiefe Freude und starb mit einer Art von Staunen: so wenig! So unerschöpfend!“¹⁰²²²

Als Hofmannsthal am 10. September 1898 in Florenz ankommt, notiert er noch an diesem Tag: „Abends Tod der Kaiserin.“¹⁰²²³ Dass Hofmannsthal den Tod und das Leben der Kaiserin zu einer Arbeit nutzen wollte, lässt sich bereits durch den Brief vom 13. September aus Florenz an die Eltern belegen: „Bitte hebt mir in Wien die Zeitungen auf, wo interessantere Sachen von der Kaiserin drinstehen [...], sie war doch eine sehr merkwürdige Frau. Es thut mir leid, dass ich sie nicht gekannt hab.“¹⁰²²⁴ Dennoch gelingt es Hofmannsthal nicht, ein vollständiges Werk zu liefern, sondern er hinterlässt unter dem Titel *Verse zum Gedächtnis der Kaiserin* (1898) lediglich lose Notizen, die aber durchaus sein Verständnis von der Frau als einer ästhetizistischen Persönlichkeit wiedergeben. Besonders deutlich ist in diesen Notizen der Komplex um Jugend, Schönheit und Tod vertreten. Hofmannsthal nähert die Kaiserin gleich in der ersten Notiz an berühmte Frauen der Antike an, die unvergessen sind; an Sappho schon sei gesehen worden, „dass die Seele nicht altert“.¹⁰²²⁵ Deutlicher wird der Zug der Kaiserin zu Jugend und Schönheit, der Wahn dem Alterungsprozess zu entfliehen, in der Notiz II: „sie spürt in sich die unschuldsvolle Mädchenseele, fühlt dass es kein Altwerden giebt [...] sie will eins werden mit den jungen Blättern“.¹⁰²²⁶ Die Notizen ab N 4 vermischen sich mit den Frauenfiguren Niobe oder Sappho, in denen sich aber die Kaiserin aufgrund ihrer Unvergessenheit spiegelt, immer mehr. Dennoch muss die Notiz „ihre Jugend ein ungeheures Fragen“¹⁰²²⁷ auf Elisabeth bezogen werden. Im Gespräch mit einem Diener plante Hofmannsthal zudem die Äußerung zu

10217SW II. S. 100. V. 4.

10218SW II. S. 100. V. 10-11.

10219SW II. S. 107. V. 17.

10220SW II. S. 107. V. 20-22.

10221SW II. S. 139. Z. 10-11.

10222SW II. S. 139. Z. 13-14.

10223SW II. S. 428. Z. 4.

10224SW II. S. 428. Z. 16-19.

10225SW II. S. 142. Z. 13.

10226SW II. S. 142. Z. 16-21.

In der Notiz N 2 zeigt sich, dass Hofmannsthal die Kaiserin zu den unvergessenen Frauenfiguren der Vergangenheit zählt, sie auf eine Stufe mit der Königin von Saba, die für ihre „große Schönheit“ (SW II. S. 143. Z. 2) bekannt war und mit der Seherin Cassandra, die für die „Wehrufe [die] aus ihrem schönen Mund“ drangen (SW II. S. 143. Z. 4), stellt.

10227SW II. S. 144. Z. 1.

setzen: „innerlich stirbt man einmal dies ist genug.“¹⁰²²⁸ Diese Äußerung schließt scheinbar das wirkliche Sterben aus, was Hofmannsthal gleich darauf wieder hinterfragt. Die Notizen belegen, dass Hofmannsthal plante, auch Elisabeth im Innern ahnen zu lassen, dass der Mensch sich dem Kreislauf nicht entziehen kann („es kommt ein Tag da der Kreis geschlossen ist“).¹⁰²²⁹ Der Bezug auf die „2^{te} dämonische Jugend“,¹⁰²³⁰ die Hofmannsthal hier bemerkt, bezieht sich wohl auf ihr Altern, ihren Versuch die Jugend zu erhalten.¹⁰²³¹ Der Tod, das eigene Sterben und Altern zeigt sich in dem Gedicht <Ich will kein eignes Haus ...> (1899 ?) als Grund dafür, warum sich das lyrische Ich sowohl eines Familienlebens als auch dem Besitz eines Hauses entsagt; in einem eigenen Haus da „stünden die Särge meiner Väter“.¹⁰²³² Das lyrische Ich stellt sich ein bäuerliches Leben vor, was er ertragen müsste, wenn er dieses Umfeld gewählt hätte. Auch diese Überlegungen führen das lyrische Ich wieder dazu, das Altern ausklammern zu wollen: „in die Fenster der Bauernhäuser sehen, wo die Frauen alt geworden sind und ihre Töchter ihnen ähnlich und unähnlich.“¹⁰²³³ Das lyrische Ich will hier dem Besitz eines Hauses entgehen, weil er mit diesem Haus die Erinnerung an sein Leben verbinden würde: „Ich will kein eignes Haus / Da stünde das Bette aus dem ich die Frau vertrieb / Da hienge das Geweih des Welches den ich geschossen habe in der so völlig / entschwundenen Zeit“.¹⁰²³⁴ Das lyrische Ich verbindet mit dem Haus nicht nur die negativen Erinnerungen, sondern darüber hinaus auch den Tod („Da stünden die Särge meiner Väter“).¹⁰²³⁵ Auch in dem Gedicht *Der Spaziergang*, welches ebenfalls zu der Gruppe der *Gedichte April 1900* (1900) zählt, stößt das lyrische Ich im Laufe seines Lebensweges auf den Tod, dem er aber zu entkommen sucht.¹⁰²³⁶ Die Flucht vor dem Tod zeigt sich auch durch die Ausklammerung der Erinnerung, durch die er auch mit dem Altern konfrontiert wird. Anders zeigt sich der Bezug zum Alter in dem Gedicht <*Gedichte des Gefangenen*>, indem das lyrische Ich in einer Nacht sein fortgeschrittenes Alter bemerkt (SW II. S. 153. Z. 1-2). Hofmannsthal spricht in Bezug auf diese Erkenntnis von einem „grosse[n] Moment“.¹⁰²³⁷ Bedingt durch diesen Zug zu seinem Alter bezieht sich Hofmannsthal auf das Ende, das durch den Tod erzielt werden wird: „ich bin erlöst von meinem Leibe.“¹⁰²³⁸ Weitere Bezüge zum Motiv finden sich in dem Gedicht <*Sprangen die tausende ...*> (1902) durch die Differenz zwischen Jugend und Alter (SW II. S. 159. V. 8-12), in <*Und wenn wir im Grabe ...*> (1890 ?)¹⁰²³⁹ durch die Ausblendung des Todes in <*Andre Wälder ...*> (1893 ?) („Andre Wälder, keine Grüfte / Andre Blumen andre Stimmen“),¹⁰²⁴⁰ in den wenig ausgearbeiteten Gedichten *An einen Dichter* (1895 ?)¹⁰²⁴¹ und <*Mit zweien Namen ...*> (1895 ?) (SW II. S. 113. V. 2), in dem symbolistisch gefärbten Gedichtentwurf der unter dem Titel *Gedichte* (1896) gefasst wurde,¹⁰²⁴² in dem ersten Gedicht <*Alte Rüster ...*> aus den losen Gedichtnotizen die unter *Lyrisches August 1901* gefasst wurden¹⁰²⁴³ und in dem vierten Gedicht <*O Bühne meiner Träume*>¹⁰²⁴⁴ in Verbindung mit Orpheus und dessen Ableben in <*Pläne für Prologe*> (1893-1894) („Schattenland des ungelebten Lebens; am Blut des zerfetzten Orpheus trinken sich die Gestalten lebendig.“).¹⁰²⁴⁵ Bezug zum Tod nimmt Hofmannsthal auch in dem Gedicht <*Ich ging hernieder ...*> (1894). In Anlehnung an die Motive von Religion und Traum, heißt es hier durch die Beschreibung der Natur: „Hoch

10228SW II. S. 144. Z. 4.

10229SW II. S. 144. Z. 5.

Des weiteren, siehe: SW II. S. 144. Z. 5-6, SW II. S. 144. Z. 8.

10230SW II. S. 144. Z. 21.

10231SW II. S. 144. Z. 21-24.

10232SW II. S. 149. V. 5.

10233SW II. S. 149. Z. 8-10.

10234SW II. S. 149. V. 1-4.

10235SW II. S. 149. V. 5.

10236SW II. S. 52. Z. 2-3.

10237SW II. S. 153. Z. 2.

10238SW II. S. 153. Z. 26.

10239SW II. S. 36. V. 1-4.

10240SW II. S. 96. V. 1-2.

10241SW II. S. 113. V. 5.

10242SW II. S. 119. V. 5-11.

10243Hier zeigt sich ein Bezug zum Tod durch die Menschen die ihn umgeben („bald naht ihnen der Tod“, SW II. S. 156. Z. 5-6).

10244Ein weiterer Bezug zum Weg erfolgt innerhalb der Notizen, die nicht näher interpretiert werden können: „o Waldweg ist Liebesverwirrung, ist Kind mit Geistern Brücke ist undnedlicher Blick des Reisenden“. In: SW II. S. 157. Z. 1-2.

10245SW II. S. 101. V. 2-3.

flog ein Falk, still leuchtete der Raum, / Im Leben lag mein Herz, in Tod und Traum.“¹⁰²⁴⁶

Des weiteren beschäftigt sich Hofmannsthal in dem Gedicht <*Tobt der Pöbel ...*> (1890) mit dem Motiv durch den Aufruf einer Mutter an ihr Kind, sich von dem Elend abzuwenden und dies durch die Schönheit zu betäuben („wollen wir uns Schönerm weih'n“),¹⁰²⁴⁷ durch die in der Jugend erlebten Liebe in dem Gedicht *Frühe Liebe* (1891) indem das lyrische Ich gleichsam mit dieser Liebe seine Jugend wiedergewinnen will¹⁰²⁴⁸ oder durch den Genuss der Jugend in dem dritten Gedicht *Lebensquell* aus <*Sieben Sonette ...*> (1891) (SW II. S. 49. V. 5-8). Der Frühling wird hier für das lyrische Ich zur Weisung für sein Leben; so sieht er in der Natur durch den Frühling das Leben, welches nach dem Winter neu sprießt und ersehnt sich dies ebenso für sein Leben: „Gedanken kommt und trinkt euch neues Leben“.¹⁰²⁴⁹

Mit den Gedichten die unter <*Sieben Sonette ...*> (1891) festgehalten wurden, zeigt sich ebenso bereits im ersten Gedicht *Künstlerweihe* der Bezug zum Schönen durch die Kunst (SW II. S. 48. V. 1-8).¹⁰²⁵⁰ Hofmannsthal deutet in diesem Gedicht die Aufgabe der Kunst dahingehend, den Menschen aus seinem beklommenen Zustand zu erwecken. So ist es die wahre Aufgabe des Künstlers nicht, sich stumm den Menschen und der eigenen Seele gegenüberzustellen, sondern die wahre „Künstlerweihe“¹⁰²⁵¹ liegt in der Empathie.¹⁰²⁵²

Der Bezug zur Tiefe der Seele zeigt sich in dem zum Zyklus <*Sieben Sonette*> (1891) gehörenden Gedicht *All-Einheit*; in dem siebten Gedicht (*Sonett der Seele*) stellt Hofmannsthal dem verwandtschaftlichen Verhältnis zwischen Mensch und Natur, dem Anspruch, dass der Mensch nach Halt und Bindungen zu suchen hat, weil er eben ein natürliches Wesen ist, die Tiefen der Seele entgegen, die dem Menschen das Trennende zur Außenwelt zeigen.¹⁰²⁵³ Ein Bezug zur Jugend erfolgt auch in dem Gedicht *Allein* (1891). Durch die Isolation in ästhetizistischen Räumlichkeiten, kann das lyrische Ich sich, obwohl er die Leere seines Lebens spürt, dennoch nicht von diesem Leben lösen (SW II. S. 56. V. 9-20).

Der Zug zum Schönen des ästhetizistischen Menschen der Moderne, wird von Hofmannsthal auch durch das lyrische Ich in dem Gedicht *Schönheit* (1891 ?) thematisiert. Es ist ein Begehren nach dem Schönen, welches das lyrische Ich im Fieber spürt, und auch die Erfüllung dieser Sehnsucht, allerdings nur im Fieber. Hofmannsthal verbindet hier die unbedingte, heiße Sehnsucht nach dem Schönen als unter der Krankheit stehend (SW II. S. 62. V. 6-10). Nur im Fieber und im Traum spürt das lyrische Ich die Erfüllung, während er im gesunden Zustand die Nähe zum Schönen nicht mehr vollends herzustellen vermag (SW II. S. 63. V. 39-50). Die Schönheit im Allgemeinen wird vom lyrischen Ich schließlich auf eine weibliche Figur projiziert: „Du unser Sehnen / Göttliche Schöne“.¹⁰²⁵⁴ Das lyrischen Ich verlangt es danach, dass die Frau, diese „Göttliche Schöne“,¹⁰²⁵⁵ dem im „wilden Fieberverlangen“¹⁰²⁵⁶ erfahrenen Schönen gleiche. Doch der Versuch, im gesunden Zustand die Erfüllung zu finden, misslingt dem lyrischen Ich (SW II. S. 63. V. 63-69).¹⁰²⁵⁷

Des weiteren geht Hofmannsthal der Bedeutung der Schönheit in dem Gedicht <*Ich bin das andere ...*>

10246SW II. S. 104. V. 7-8.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 284. V. 6-7.

10247SW II. S. 22. V. 3.

Hofmannsthal zeigt damit in diesem frühen Gedicht auf warum sich der Mensch in die Schönheit versenkt, nämlich um von den Qualen der Welt befreit zu sein.

10248So zeigt sich bei ihm der verzweifelte Versuch die Regungen der Seele, die er mit dieser jugendlichen Liebe erlebt hat, wiederzugewinnen, und das obwohl er keine fest Überzeugung in sich trägt, dass dieses Unterfangen wirklich gelingen wird (SW II. S. 41. V. 21-24).

10249SW II. S. 49. V. 9.

10250Deutlicher ist es in den Varianten erkennbar, dass Hofmannsthal hier in den ersten Versen eine Kritik an seiner zeitgenössischen Kunst neuerlich anbringt; so spricht er dort von „schalem Schein“ (SW II. S. 262. V. 11) und von „Lügenformeln“ (SW II. S. 262. V. 12).

10251SW II. S. 48. V. 15.

10252Weitere Gedichte zeigen eine Beschäftigung mit der Kunst, so *Scenisches Gedicht* (1897), indem Hofmannsthal ebenso eine Auseinandersetzung mit der der Kunst plante („das Hin- und Herschwanken des Zauberers zwischen der Kunst und dem Leben“, SW II. S. 136. Z. 5-6), sowie das Gedicht *Grösse* (1898) („Nennt Ihr die Alpen so gross? leicht könnt ich viel grösser sie denken. Aber den Markusplatz nicht, niemals den Dom von Florenz“, SW II. S. 141. Z. 2-3).

10253SW II. S. 51. V. 9-12.

10254SW II. S. 63. V. 51-52.

10255SW II. S. 63. V. 52.

10256SW II. S. 63. V. 57-58.

10257SW II. S. 291. V. 8-11.

(1891 ?) nach. ¹⁰²⁵⁸ Das Gedicht Hofmannsthals ist eines der wenigen, die sich stimmungsmalerisch mit der Schönheit, mit den „unendliche[n] Möglichkeit[en]“ ¹⁰²⁵⁹ die den Menschen der Moderne umgeben, beschäftigen. Doch diese Stimmung birgt nicht nur das Schöne, Hofmannsthal mahnt sogleich durch das „dämonische Saitenspiel“. ¹⁰²⁶⁰

Die Bedeutung von Schönheit und Kunst für den Menschen zeigt sich hingegen in dem Gedicht *Widmung*: (1892), ¹⁰²⁶¹ auch ganz im Sinne der Konzeption: „Ich glaube, aller Dinge Harmonien / Und was von Schönheit auf dem Leben ruht, / Das ist der Dichter ausgegoss'nes Blut / Und Schönheit, die ihr Sinn der Welt geliehen.“ ¹⁰²⁶² Die Schönheit in der Welt steht damit in Verbindung mit dem dichterischen Genius, dem dichterischen Schaffensprozess. Dabei wirkt die vom Dichter geschaffene Schönheit in seinen Werken auf den Menschen auch entspannend und die Beklemmungen des Lebens lösend (SW II. S. 71. V. 5-8). Dass die Schönheit keineswegs immer nur innerhalb des ästhetizistischen Lebensentwurfes steht, zeigt sich auch in dem Gedicht *Sonne* (1891). Aus dem erlebten Frühling heraus, der Leben und Erneuerung für die Stadt bringt, fühlt das lyrische Ich auch einen Bezug zu sich selbst: „Ich ahne neue Farben und junge Lieder viel. / Die Strassen führen heute all zu dem rechten Ort / Und jegliches Geläute klingt heut im Herzen fort.“ ¹⁰²⁶³ Ebenso zeigt sich in dem Gedicht *<Selber erzeugt ...>* (1891) ein Bezug zur Kunst, wenn Hofmannsthal versucht, das Verhältnis von Kunst und Leben zu definieren: „Selber erzeugt und erzieht und verschönt und erhöht die Natur sich / Aber geniessen sich selbst, lernet sie erst durch die Kunst.“ ¹⁰²⁶⁴ Auch in dem Gedicht *<>Werke<> sind todtes Gestein ...>* (1891 ?) ¹⁰²⁶⁵ geht Hofmannsthal dem dichterischen Prozess nach: „>>Werke<< sind todtes Gestein, dem tönenden Meißel entsprungen, / Wenn am lebendigen Ich meißelnd der Meister erschuf .. / >>Werke<< verkünden den Geist, wie Puppen den Falter verkünden.“ ¹⁰²⁶⁶ Hofmannsthal hebt zwar die Verbindung von Künstler und Werk hervor, doch während der Künstler für Hofmannsthal etwas Lebendiges ist, ist es das Werk nicht und nur Teil einer Metamorphose. In dem Gedicht *E<leonora> Duse* (1892) geht Hofmannsthal zwar auf die Bedeutung der Kunst für den Menschen ein, aber er hebt auch das Trennende hervor (SW II. S. 75. V. 1-4). Die Achtlosigkeit dem normalen Leben gegenüber, deutet durchaus eine Gefahr an; der Mensch, wie Hofmannsthal an seinen Ästhetizisten gezeigt hat, ist durchaus empfänglich für ein Übermaß an Schönheitstrunkenheit. Diese Gefahr der normalen Alltagswelt gegenüber zeigt sich auch in den letzten drei Versen des Gedichtes: „Denn wer geathmet hat in deiner Welt / Dem bleibt die Sehnsucht immerdar gefangen / Und was er hier erlebt ist ihm vergelbt.“ ¹⁰²⁶⁷

Des weiteren findet sich das Motiv auch in dem nicht ausgearbeiteten Gedicht *Ein stilles Thal* (1897) („Wie Flügel junger Tauben sollt ihr sein ... / in meiner leichten Jugend lichten Thau“). ¹⁰²⁶⁸ In den Gedichten, die unter *Idyllen* (1897) gefasst wurden, zeigt sich bereits durch die Titelgebung *Kinder aus einem schönen Hause*, dass Hofmannsthal den Fokus auf die Jugendphase zu legen gedachte, mit dem Zug zum Ästhetizismus: „Gedanken über Erziehung eines jungen Mädchens: worauf es hinausläuft ist: ihr die tiefe wissende Ehrfurcht vor der Einzigartigkeit des Augenblicks beizubringen.“ ¹⁰²⁶⁹ In dem dritten Gedicht *Das Mädchen mit der Maske* zeigt sich durch die jüngere Schwester deren problematischer Bezug zur Wirklichkeit, des weiteren ihre Bereitschaft zu sterben, um die Wirklichkeit zu revidieren, sieht sie doch selbst noch in dem Abschied der Schwester und des Verlobten „etwas schönes“. ¹⁰²⁷⁰ In dem vierten Gedicht *Des Pächters Töchter/Die badenden Mädchen* zeigt sich in Bezug auf die Liebe des einen Mädchens die

10258SW II. S. 69. V. 6.

10259SW II. S. 69. V. 10.

10260SW II. S. 69. V. 7.

10261Hofmannsthal schrieb das Sonett in das Exemplar der ersten Buchausgabe von *Gestern* (1891), das er an Ferdinand von Saar sandte. Die Widmung lautet: „Ferdinand von Saar, dem Dichter, in Ehrfurcht u<nd> Sympathie. Wien, im Jänner 1892.“ In: SW II. S. 305. Z. 4-5.

10262SW II. S. 71. V. 1-4.

10263SW II. S. 57. V. 10-12.

10264SW II. S. 47. V. 1-2.

10265Ende Dezember führt Hofmannsthal dieses Gedicht als Beispiel für „symbolistische Technik“ (SW II. S. 97. Z. 18-19) an.

10266SW II. S. 68. V. 1-3.

10267SW II. S. 75. V. 5-7.

10268SW II. S. 121. V. 1-2.

10269SW II. S. 123. V. 2-4.

10270SW II. S. 124. Z. 4-5.

Des weiteren, siehe: SW II. S. 125. Z. 4-8.

Thematisierung der Schönheit: „Er sprach zuerst von der Art meiner Schönheit, dann kam er zu sprechen auf das Wesen der Götter. Er ließ unausgesprochen, ob er selbst zu ihnen gehöre.“¹⁰²⁷¹ Unter dem Titel *Die Badenden* nimmt Hofmannsthal Bezug zu den badenden Frauen („schwimmen in dem dunklen Todelement das mit dem Bild des Lebens bedeckt ist“),¹⁰²⁷² während sich in dem sechsten Gedicht *Begegnung* der Komplex, im Zuge des gesellschaftlichen Umfeldes, vor allem durch den König zeigt („um seine schönen Lippen hieng Verachtung“).¹⁰²⁷³ Auch durch die Landschaft zeigt sich die Einbindung der Schönheit: „die ganze Landschaft wird unbarmherzig schön“.¹⁰²⁷⁴ Im siebten Gedicht *Schlafende* zeigt sich durch die Figur des schlafenden Mädchens der Tod, der hier deutlich in Verbindung mit der Nacht und dem Schlaf steht.¹⁰²⁷⁵ In dem achten Gedicht *Der Tod als Kind* zeigt sich der Tod allein schon durch den Titel, während in den Notizen kein Bezug zum Tod erfolgt.

Des weiteren bindet Hofmannsthal das Motiv in dem symbolistisch gefärbten Gedicht *Eine Vorlesung* (1897) ein,¹⁰²⁷⁶ in den losen Versen die dem Gedicht <*Solange die Erinnerung ...*> (1897) durch die Liebe („Mag über mir die schönen Sterne sehen / Von denen nicht in langen Nächten Glanz u<nd> Kraft / Abfließt, das sie sich verschütten“)¹⁰²⁷⁷ und ebenso im Zuge der Liebe in dem Gedicht <*Wie Macht im Mund ...*> (1897 ?) („den Zug an Deinem schönen Mund“).¹⁰²⁷⁸ Des weiteren findet sich das Motiv in dem Gedicht *Die Landschaft, der Saal und das Bette*, welches zu *Gedichte April 1900* zählt, ebenso in Anbindung an das Liebeserleben in der zweiten Strophe durch die Beschreibung der schönen Landschaft (SW II. S. 151. V. 18) oder in dem unzusammenhängenden Notiz-Gedicht *Prolog* (1900 ?).¹⁰²⁷⁹

In den unveröffentlichten Gedichten findet sich aber ebenso eine Anbindung an die Konzeption. Der schöne Augenblick birgt eine immense Bedeutung für den Künstler in sich, so Hofmannsthal in dem Gedicht *Blüthenreife* (1891), indem er den nächtlichen, schönen und übervollen Moment als Inspirationsquelle für das lyrische Ich zum künstlerischen Schaffen zeigt. Doch verbindet Hofmannsthal mit diesem schönen Moment zugleich deren Sterben und die Ganzheit, die zum Unverständnis der das lyrische Ich umgebenden Menschen in seine Kunst einfließt.¹⁰²⁸⁰ So steht der Ganzheit des Ich, die in den Liedern auch zum Ausdruck kommt, das Unverständnis der Menschen gegenüber (SW II. S. 54. V. 21-26). Hofmannsthal lässt den Künstler schließlich, mit dem Verweis auf seine Lieder, die Konzeption aufzeigen (SW II. S. 55. V. 33-40). Unter dem Verständnis der Konzeption steht auch das Gedicht *Leben, Traum und Tod ...* (1893), indem Hofmannsthal weder Traum noch Tod aus dem Leben ausschließt, sondern diese gleichsam eine Einheit bilden: „Sag, wer schläft im Gras? / Gelb Haar, Lippen roth? / Leben, Traum und Tod.“¹⁰²⁸¹ Schönheit, als Teil des Lebens, wird von Hofmannsthal, wenn man sich eben nicht allein im Schönheitsdenken verliert, durchaus unterstützt. wie sich in dem Gedicht <*Das Leben eine fabelhafte Wunderinsel*> (1893/1894) zeigt, wenn es heißt: „Ihr habt Schönheit Stärke, Gedanken; Ihr habt Mitleid miteinander.“¹⁰²⁸²

Bereits in *Mein ältester dramatischer Entwurf* (1887) deutet sich innerhalb der dramatischen Fragmente Hofmannsthals die Gefahr der Jugend durch die Mutter Rogers an, die sich als junges Mädchen mit dem Sohn ihrer Herrschaft eingelassen hatte. Dagegen zeigt sich die Abscheu vor dem Alter durch die ästhetizistische Frau in den Notizen zu *Pflicht* (1891), da sie den alternden Vater nur als störend empfindet.¹⁰²⁸³ Die Notizen zu *Dramatische Themata* (1891) zeigen, dass Hofmannsthal sich eines Bibelstoffes bedient und zwar der *Geschichte von König Ahab u. Naboth*: „Das falsche Zeugnis gegen Naboth wäre das der

10271SW II. S. 127. Z. 12-14.

10272SW II. S. 128. Z. 7-8.

10273SW II. S. 130. Z. 4.

10274SW II. S. 130. Z. 8.

10275SW II. S. 130. Z. 17-19.

10276SW II. S. 132. V. 6-9.

10277SW II. S. 134. V. 13-15.

10278SW II. S. 135. V. 8.

10279SW II. S. 155. Z. 7.

10280SW II. S. 54. V. 13-20.

10281SW II. S. 85. V. 19-21.

10282SW II. S. 99. V. 3-4.

In den Briefgedichten zeigt sich das Motiv durch das Gedicht *Sehr verehrtes Elternpaar!*: „Die Mamatschi sich erfreue / An den Rosen, die stets neue / Schönheit, so wie sie, besitzen.“ In: SW II. S. 192. V. 19-21.

10283SW XVIII. S. 41. 37-38.

Blutschande mit seiner Tochter Naëmi, wenn sich das schonend darstellen lässt; begründet müsste es werden in einer eigenthümlich innigen und dem das Verhältnis v. Kind zu Vater strenger auffassenden Juden unverständlichen Liebe zwischen dem jungen Vater und der klugen schönen Tochter.“¹⁰²⁸⁴ Des weiteren wollte Hofmannsthal sich in diesem geplanten Werk der Figur der Jesabel bedienen, über die es heißt: „Das müsste unmittelbar vor ihrem Tode durch eine menschlich rührende Erklärung ihrer Verbitterung die Antipathie in Mitleid umwandeln.“¹⁰²⁸⁵ Auch in *Giordano Bruno* (1887/1888) findet sich das Motiv gebunden an eine begehrlische Liebe, und zwar die Brunos gegenüber seiner Stieftochter („gleich dem Frostes Kusse Der die zarte Blüthe tödtet Meine selbstsuchtblinde Liebe“).¹⁰²⁸⁶ Hofmannsthal verweist hier nicht nur auf die Jugend, sondern auch auf die Schönheit der Stieftochter, lässt es aber gleichsam zur Läuterung der Leidenschaft kommen.¹⁰²⁸⁷ In dem dramatischen Entwurf *Anna* (1891) findet sich nicht nur die Sehnsucht nach Jugend durch Helene, die durch die Tochter mit dem eigenen Altern konfrontiert wird,¹⁰²⁸⁸ sondern auch die Bestätigung ihrer Sehnsucht durch den Baron, der ihr als Schwester ihrer Tochter schmeichelt (SW XVIII. S. 40. Z. 6-7). Die Hinwendung zur Vergangenheit und zur Jugend¹⁰²⁸⁹ scheint aber letztendlich überwunden, und Helene spürt nur mehr ihre Großmutterschaft und die Trennung von Alter und Jugend („die jungen Leute werden allein bleiben, wir sind ihnen ja doch nur fremd“).¹⁰²⁹⁰ Des weiteren zeigt sich der Motiv-Komplex in dem dramatischen Entwurf zu *Im Hades* (1892) durch die beiden jungen Menschen, die gestorben sind,¹⁰²⁹¹ in den losen Notizen zum dramatischen Entwurf *Alkibiades* (1892) durch die Liebe der Hyparete, die sich wie das „Weib eines Gottes, den jungen Bacchos“¹⁰²⁹² fühlt und eines kurzen Bezuges zur schönen Kleidung¹⁰²⁹³ oder durch die zahlreicheren Notizen zu dem geplanten Drama *Revolutionsstück* (1893). Hofmannsthal deutet hier die Problematik der Jugend an, die er hier deutlich in Verbindung mit der Zeit stellt, in der die Menschen gesetzt sind. Hofmannsthal verbindet auch hier die Jugend mit dem Gefühl der Haltlosigkeit. Des weiteren zeigt er aber auch die problematische Stellung zur Sprache: „lauter junge Leute: das eigentlich Wurzellose, Vielredner, leere Gedankenhülsen“.¹⁰²⁹⁴ Und auch in diesem Werk plante Hofmannsthal in Verbindung mit der Jugend die mangelhafte Verwurzelung im Leben zu setzen, heißt es doch: „Sie stehen nicht im Leben.“¹⁰²⁹⁵ Neben einen kurzen Verweis in den Notizen zu *Tragödie* (1893) durch ein türkisches Sprichwort („wenn das Haus fertig ist, kommt der Tod.“),¹⁰²⁹⁶ in *Der Günstling* (1898) durch den „junge[n] Arzt“¹⁰²⁹⁷ oder in den dramatischen Notizen zu *Maria Stuart* (1895) mitunter durch die Hoffnung Bothwells über den Mord hinwegzukommen (SW XVIII. S. 126. Z. 4-7), zeigt sich das Motiv hier auch durch Bothwells kritisches „Verhältniss zum Leben“,¹⁰²⁹⁸ sieht er doch wie einer stirbt, weil er vom Pferde stürzt; dennoch kann er diesem Geschehen keinen Glauben schenken.¹⁰²⁹⁹ Die Gefahr der Jugend, die Orientierungslosigkeit im Leben, zeigt sich des weiteren auch in dem *Darmstädter Festspiel Die Weihe des Hauses* (1900), indem Hofmannsthal immer wieder auf den Jüngling zu sprechen kommt, dessen Lebensweg er wohl zu verfolgen gedachte (SW XVIII. S. 134. Z. 5-8). Wie in

10284SW XVIII. S. 36. Z. 17-21.

10285SW XVIII. S. 36. Z. 25-27.

10286SW XVIII. S. 346. Z. 22-24.

10287SW XVIII. S. 9. Z. 18-33.

10288„Meine Tochter betreibt diesen Sport (Coquetterie), jetzt bin ich nicht mehr in der Stimmung dazu. Man muß sehr reich sein, d. h. sehr jung, um seinen wankenden Illusionen lachend den letzten Stoß zu geben. Im Alter schmerzt ihr Schwinden.“ In: SW XVIII. S. 39. Z. 26-29.

10289„Ich danke ihnen, lieber Freund, sie haben mich zwar an etwas erinnert, woran ich vergessen hatte: dass Frauen, die über ein gewisses Alter hinausgehen, Geständnisse nicht mehr kleiden“. In: SW XVIII. S. 39-40. Z. 33//1-2.

10290SW XVIII. S. 40. Z. 21-22.

10291SW XVIII. S. 43. Z. 6-7, SW XVIII. S. 43. Z. 7-8.

10292SW XVIII. S. 44. Z. 16-17.

10293SW XVIII. S. 45. Z. 10.

10294SW XVIII. S. 120. Z. 27-28.

10295SW XVIII. S. 120. Z. 31.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 120. Z. 17, SW XVIII. S. 121. Z. 13-14.

10296SW XVIII. S. 124. Z. 8.

10297SW XVIII. S. 129. Z. 22.

Des weiteren zeigt sich der Komplex auch, in Anbindung an den Tod, durch die Worte des Günstlings (SW XVIII. S. 132. Z. 17-19).

10298SW XVIII. S.126. Z. 18.

10299SW XVIII. S. 126. Z. 20-21.

anderen Werken plante Hofmannsthal die Differenz des Einzelnen durch die Gegenüberstellung zu erzielen.¹⁰³⁰⁰ Hofmannsthal betont dabei auch hier den jugendlichen Drang des Protagonisten für neue Erlebnisse: „Dem Jüngling ist das ererbte nichts: er will weit weh, will schauen, leben, erobern“.¹⁰³⁰¹ Ebenso zeigt sich in dem Dramenentwurf *Der Besuch der Göttin* (1900) die Einbindung des Motivs, denn auch in diesem Werk sind die Figuren jung: „Lysidas ein junger Mann. er macht Töpfer- und Glassflussarbeiten. seine junge Frau die Gestalt mit der Maske“.¹⁰³⁰² Neben diesen Beiden plante Hofmannsthal auch „2 Schwestern der jungen Frau“¹⁰³⁰³ als Figuren einzubinden, des weiteren auch in Anbindung an die Liebe¹⁰³⁰⁴ und in der Notiz N 8 in Verbindung mit der Natur. Ob Hofmannsthal sich hier auf den Töpfer bezieht, ist eher unwahrscheinlich; wohl eher in Bezug auf eine weitere Figur, einen tätigen Landwirt, heißt es, dass er sich an „einem Hügelrand der schön abschneidet“¹⁰³⁰⁵ erfreut. Des weiteren findet sich die Einbindung des Motiv-Komplexes auch in *Jupiter und Semele* (1900) durch die Verbindung zwischen dem Lebensweg und dem frühen Tod, und dem Wissen darum („tragisches Grundmotiv: Weibliches will hin, wo Weibliches Vernichtung findet“),¹⁰³⁰⁶ und in dem Dramenentwurf *Leda und der Schwan* (1900) durch die schöne Sphäre: „die alte Frau geräth ausser sich über die Schönheit Ledas und über die schönen Früchte des Gartens.“¹⁰³⁰⁷ Ebenso zeigt sich das Motiv durch Ledas Begegnung mit dem blinden Fischer, durch dessen Begehren sie auf sein Alter verweist (SW XVIII. S. 150. Z. 17), welches dieser vermeintlich ausklammert. Durch die Kraft der Liebe jedoch wähnt der Blinde: „Jetzt nicht! alles ist abgefallen wie ein Rauch den die Sonne wegzehrt“.¹⁰³⁰⁸ Die Verbindung von Mensch zu Mensch, die Leda spürt, sollte zudem im Laufe des Dramas aufbrechen, was Folgen für ihre Wahrnehmung der Lebenszeit hat („so hat sie jetzt Angst dass das Alter sie anstecken könnte.“)¹⁰³⁰⁹ Auch innerhalb von *Das Festspiel der Liebe* (1900) findet sich der Plan zur Einbindung, so mitunter durch die Angst des Mädchens vor dem Tod, vor dem „Altwerden und Vergehen“.¹⁰³¹⁰ Das Motiv der Jugend bindet Hofmannsthal des weiteren durch den Jüngling Hyacinth ein. Der Bezug zur Schönheit zeigt sich dagegen erstmalig innerhalb der Notiz N 14 durch die Braut, die sich von dem schönen, schlafenden Jüngling ergriffen sieht.¹⁰³¹¹ Dennoch deutet Hofmannsthal in diesem Zusammenhang an, dass die Braut der Versuchung durch den schönen Mann widersteht. Ein weiterer Bezug zur Schönheit zeigt sich in der Notiz N 15, in der Hofmannsthal erstmalig die Figur des selbstsüchtigen Bauernsohnes erwähnt, den es nach Reichtum und Besitz aber auch nach Schönheit verlangt.¹⁰³¹² In diesem Zusammenhang verweist Hofmannsthal auch auf die einfältige Frau des Bauernsohnes, und notiert in Bezug auf ihre Rede: „wir werden einen Hund haben, für die Kinder Jagdhunde sind schön, Schäferhunde auch recht schön“.¹⁰³¹³ Des weiteren zeigt sich das Motiv auch noch in Verbindung mit den beiden Liebenden und ihrer Begegnung mit

10300„[...] diese einzelne Figur (der Jüngling) diesem Chor (Erscheinung, verknüpfte Gestalten) gegenüber“. In: SW XVIII. S. 134. Z. 32-33.

10301SW XVIII. S. 136. Z. 6-7.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 136. Z. 10-13, SW XVIII. S. 136. Z. 19-20. SW XVIII. S. 136. Z. 31.

10302SW XVIII. S. 152. Z. 4-6.

10303SW XVIII. S. 152. Z. 24.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 152. Z. 31, SW XVIII. S. 153. Z. 4, SW XVIII. S. 153. Z. 10-11, SW XVIII. S. 153. Z. 13, SW XVIII. S. 154. Z. 14-15.

10304„[...] die Frau tritt auf: bescheiden, kann nicht denken, dass das (ihr Besitz) für ihn schon das ganze Lebensglück ausmachen soll. Meint, wenn er sie auf die schönen Polster liegen lässt, etc. das ist immer nur etwas provisorisches.“ In: SW XVIII. S. 152. Z. 7-10.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 153. Z. 27.

10305SW XVIII. S. 154. Z. 9-10.

10306SW XVIII. S. 156. Z. 34-35.

10307SW XVIII. S. 147. Z. 7-8.

10308SW XVIII. S. 150. Z. 18-19.

Nicht erklärbar zeigt sich hingegen diese Notiz: „Stimmung des blinden jungen singenden Fischers“. In: SW XVIII. S. 151. Z. 3.

10309SW XVIII. S. 151. Z. 10-11.

10310 SW XVIII. S. 139. Z. 14.

In Bezug auf dieses Mädchen, heißt es eben in der Notiz N 11: „Die junge Frau und der Einsiedler“. In: SW XVIII. S. 140. Z. 11.

10311„[...] sogleich weiss und dunkle Hyacinthen; im Beet liegend den Kopf mit lauernden Augen auf die schönen Arme gestützt, die durchsichtige Gestalt des schönen Jünglings.“ In: SW XVIII. S. 141. Z. 17-19.

10312SW XVIII. S. 142. Z. 3-8.

10313SW XVIII. S. 142. Z. 13-15.

einem schön gekleideten Engel. ¹⁰³¹⁴ Dass Hofmannsthal auch in diesem Werk die Schönheit nicht allein innerhalb des ästhetizistischen Erlebens setzt, zeigt sich durch die Notiz N 23 und in dieser dahingehend, dass er den Tod der beiden alten Menschen thematisiert. ¹⁰³¹⁵ Eben in dieser Notiz deutet Hofmannsthal auch eine Entwicklung in Bezug auf die Frau, die jetzige Großmutter an; sie, die sich jetzt mit dem Tod konfrontiert sieht, hat früher die Endlichkeit des Lebens auszuklammern versucht („früher: verbirgt die Grossmutter die Sanduhr“). ¹⁰³¹⁶

In dem Dramenentwurf *Die Söhne des Fortunatus* (1900/1901) denkt der verarmte Fortunatus, seine Familie wenigstens durch die Lebensversicherung zu versorgen, indem er sich umbringt (SW XVIII. S. 157. Z. 20-21). Letztendlich aber lässt Fortunatus vom Selbstmord ab („ich werde mich nicht umbringen, bin zu jung und zu alt dazu, zu schlecht und zu gut -“), ¹⁰³¹⁷ wähnt er zudem doch noch, ins „Leben hinein[zu]kommen“. ¹⁰³¹⁸ In den weiteren Notizen zeigt sich Fortunatus jedoch als ästhetizistischer Protagonist, der selbst in ein „schönes prachtvolles Bett“ ¹⁰³¹⁹ kriechen will, indem sein Sohn mit seiner Geliebten gelegen habe, um „zu sterben“. ¹⁰³²⁰ Auch beide Söhne erweisen sich als ästhetizistische Figuren; so verlangt es Ampedo allein aus Übermut danach, einem „alternden Menschen seine nicht mehr junge Frau wegnehmen und ihn dann wieder [dazu zu] zwingen, mit ihr zu leben.“ ¹⁰³²¹

In dem Dramenentwurf *Valerie und Antonio* (1901) zeigt das Motiv mitunter durch den jungen Advokaten und dessen Jugend, als einer Zeit der Gefahr, über die sich auch der Kaufmann Gedanken macht. ¹⁰³²² Des weiteren zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem Kaufmann („eine freimüthig schöne Rede des Nicolò: Verachtung des Krämerhaften, die schönste Bescheidenheit gegenüber den gelehrten Berufen; eine kindlich zarte Vorstellung von der in diesen enthaltenen Excellenz“) ¹⁰³²³ oder in Verbindung mit dem von Hofmannsthal gesetzten Thema: „Das schöne Thema ist eigentlich: Die activen Männer müssen das Seelische ihrer Frauen den intellectuellen Männern überlassen“. ¹⁰³²⁴

In *Des Ödipus Ende* (1901) zeigt sich das Motiv mitunter in Verbindung mit Ödipus („Der Hain erleuchtet sich wundervoll bei dem Tode.“), ¹⁰³²⁵ der erst 45 Jahre alt ist und sich äußerlich eine gewisse Zeitlosigkeit bewahrt hat. ¹⁰³²⁶ Nach einer Zeit der Stille gegenüber der Tochter, kommt es in der Nähe des Haines erstmalig wieder zu einer Hinwendung zur Welt und damit auch zu einer Konfrontation mit der Vergangenheit. Dessen Worte jedoch führen bei Antigone zu einer Verkennung der Lage, sagt sie doch: „Vater, du sprichst so schön von der Mutter, sag mir wer war meine Mutter?“ ¹⁰³²⁷ Letztendlich birgt der Tod des Vaters für Antigone auch eine gewisse Befreiung: „Ihr ist die ganze Welt aus Leid aufgebaut - und erst die Todesstunde des Vaters giebt ihr die Wolken, die Berge, die Sonne, das Wasser zurück.“ ¹⁰³²⁸ Die Erwähnung des Todes zeigt sich auch durch die Götter („Ihr Lächeln ist wie das Lächeln der Todtenmasken.“). ¹⁰³²⁹ Der Gelähmte wiederum wird in der Handschrift von den Hirten als nahezu tot beschrieben, denn seine Söhne tragen ihn wie eine „Leiche [...] auf der Bahre“. ¹⁰³³⁰ Die Begegnung mit den

10314Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 143. Z. 14, SW XVIII. S. 143. Z. 16.

10315SW XVIII. S. 144. Z. 24-27.

10316SW XVIII. S. 144. Z. 28.

10317SW XVIII. S. 157. Z. 28-29.

10318SW XVIII. S. 157. Z. 30-31.

10319SW XVIII. S. 159-160. Z. 37-1.

10320SW XVIII. S. 160. Z. 2.

So heißt es in den Notizen weiter: „Fortunatus fliegt aus dem Morgenlande zurück ins Bett seines Sohnes Ampedo, will hier sterben, macht sein mündliches Testament.“ In: SW XVIII. S.160. Z. 33-34.

10321SW XVIII. S. 161. Z. 3-5.

10322SW XVIII. S. 245. Z. 20-21, SW XVIII. S. 246. Z. 34-36, SW XVIII. S. 248. Z. 17, SW XVIII. S. 248. Z. 22-23.

10323SW XVIII. S. 247. Z. 20-22.

10324SW XVIII. S. 247. Z. 16-17.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 246. Z. 27, SW XVIII. S. 248. Z. 11.

10325SW XVIII. S. 252. Z. 27-28.

10326„Sein Gesicht ist zeitlos. In seinem schwarzen Haar sind weiße Strähnen.“ In: SW XVIII. S. 256. Z. 29-30.

10327SW XVIII. S. 258. Z. 30-31.

10328SW XVIII. S. 256. Z. 26-28.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 254. Z. 30, SW XVIII. S. 254. Z. 4-9.

10329SW XVIII. S. 256. Z. 14-15.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 260. Z. 36-37, SW XVIII. S. 267. Z. 36-37, SW XVIII. S. 268. Z. 23-26.

10330SW XVIII. S. 266. Z. 28.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 269. Z. 33-34, SW XVIII. S. 271. Z. 3-4.

Göttinnen hatte den Gelähmten nicht nur in seinen Zustand versetzt, die Schilderungen um den Gelähmten führen schließlich bei Dorco dazu, sich doch vor den Göttinnen und damit vor dem Tod zu fürchten.¹⁰³³¹ In dem Dramenentwurf *König Kandaules* (1903) zeigt sich das Motiv durch den leichtfertigen Tod eines Mannes, der gegen den König die Hand erhoben hatte und jetzt dem „Tod verfallen“¹⁰³³² ist. Auch kokettiert Kandaules vor der Königin mit seinem Tod und deckt ihr unzureichendes Wesen für ihn auf („Denk ich stürbe morgen“).¹⁰³³³ Hofmannsthal zeigt an Kandaules dabei vor allem dessen Drang auf, sich seiner Form zu entäußern, was einhergeht mit seiner Lösung von der Sterblichkeit. Dabei zeigt er auch eine Sehnsucht nach den Menschen, wie sie sich in ihrer „Gier nach dem Leben oder dem Tod ihrer Brüder“¹⁰³³⁴ zeigen. Rhodope selbst sieht den Tod ihres Mannes auf der Jagd, als einen logischen Schluss für sein Leben. Des weiteren zeigt sich das Motiv auch in Verbindung mit dem jungen Hauptmann der Soldaten Gyges, der ebenso die Hand gegen den König erhebt, aber nicht augenblicklich stirbt. Stattdessen wird er für den König zu einem Spielball seiner Vorstellungen, dem er „zur Zerstreung zwei der schönsten Slavinnen aus dem Harem“¹⁰³³⁵ schickt. Zudem plante Hofmannsthal auch auf Gyges gesellschaftlichen Umgang einzugehen, so auf seinen jüngeren Freund, den er mit dem Dolch bedrohte. Zudem zeigt sich an Gyges auch ein Durchdenken seines Lebensweges. In Gedanken, ob er sich vielleicht nach Ägypten begeben soll, heißt es: „ein Reich das eine unheimliche Frau beherrscht: vielleicht bin ich bestimmt von dieser, die erhaben und grausam sein soll, Seligkeit und Todesqual zu empfangen. Vielleicht soll sie mir mit Vampyr lipsen das tiefste Wesen aus der Brust saugen, mein wortlosen Verlangen stillen, mich erschöpfen.“¹⁰³³⁶ Ebenso zeigt sich das Motiv in dem dramatischen Entwurf *Hauptmann Aichinger* (1906) durch die geplante Figur Vencenz Nicoladoni („junger halb-sentimentaler wienerischer Lebemann“),¹⁰³³⁷ in dem Dramenentwurf *Der Bruder* (1901) durch die Figur des jungen Mannes der nach Hause zurückkehrt, in den Notizen zu *Kleines Stück* (1900/1901) durch die junge Frau die von einem früheren Verehrer versucht wird, aber sich diesem erwehrt oder in den Notizen zu *Phantastisches Stück* (1903/1904) durch Raimund, der sich „aufhängen will“.¹⁰³³⁸ In den Notizen zu *Die letzten Abenteuer des Gomez Arrias* (1904) zeigt sich das Motiv durch Arrias, der eine Frau an einen „junge[n] Maure[n]“¹⁰³³⁹ verkauft, aber dennoch kein Glück empfinden kann. Zumal sieht er seine „Gewissensbisse“¹⁰³⁴⁰ nur als ein „Zeichen des beginnenden Alters“.¹⁰³⁴¹ In den sehr losen Notizen zu *Carl* (1904) zeigt sich das Motiv durch Lelians Gespräch mit Elisabeth, indem er ihr darlegt, er den „Kreuzestod erleiden“,¹⁰³⁴² denn er nehme doch – gleich Jesus – Anteil an den Menschen: „Meine Sympathien sind grenzenlos: die gemarterten Pferde, die gequälten Kinder, die Seelen der Jünglinge ... die sterbenden Alten.“¹⁰³⁴³ Dabei erweist sich Lelian gegenüber Carl als Narzisst, der diesen manipulativ beeinflussen will, spricht Lelian ihm doch von der Gegend, wo er sich erschießen würde, wenn er nicht zu feige dazu wäre. In den losen Notizen zu *Der Traum* (1906) zeigt sich ebenso ein vielfacher Bezug zum Motiv-Komplex. So lässt sich aus der Handschrift 4 H die Jugend des Königs erschließen (SW XVIII. S. 118. Z. 31), als auch dessen Bezug zur Schönheit (SW XVIII. S. 119. Z. 28), sowie auch seine letztendlich

10331Des weiteren zeigt sich die Einbindung des Motiv-Komplexes durch das Märchen der Gebrüder Grimm: „Der Mandelboom, der Leben verleihende verjüngende Baum ist ein guter Geist; seine Früchte erfüllen den Wunsch der Mutter nach einem Kind; die Gesammelten Knochen des Gemordeten werden unter seinen Aesten, die sich gleich den Armen eines Menschen bewegen und sie umfassen, wieder belebt und die von ihm aufgenommene Seele steigt aus den leuchtenden aber nicht brennenden Flammen der Zweige in der Gestalt eines Vögleins hervor.“ In: SW XVIII. S. 252. Z. 12-18.

10332SW XVIII. S. 273. Z. 34.

10333SW XVIII. S. 278. Z. 3-7.

10334SW XVIII. S. 276. Z. 9.

10335SW XVIII. S. 279. Z. 2-3.

10336SW XVIII. S. 281. Z. 20-24.

Das Motiv zeigt sich auch durch die Notizen zur Revolution, durch den Mord an einem „Schöngekleideten“. In: SW XVIII. S. 283. Z. 19-20.

10337SW XVIII. S. 327. Z. 29-30.

Anna wiederum zeigt eine Schwermut: „Sie wird schwermütig über dem alternden Gesicht eines Diensthofen, über den Anblick einer zerbröckelnden Mauer.“ In: SW XVIII. S. 329. Z. 10-11.

10338SW XVIII. S. 299. Z. 13.

10339SW XVIII. S. 287. Z. 22.

10340SW XVIII. S. 286. Z. 22.

10341SW XVIII. S. 286. Z. 24.

10342SW XVIII. S. 289. Z. 25.

10343SW XVIII. S. 289. Z. 25-27.

korrigierte Lebensanschauung.¹⁰³⁴⁴

Auch für den Dramenentwurf *Demetrius* (1889/1890) zeigt sich das Motiv von Bedeutung. So verweist Hofmannsthal auf die Jugend der beiden Frauenfiguren Marina und Axinia.¹⁰³⁴⁵ Lose Bezüge zum Motiv zeigen sich auch durch die Leibwächter (der „jüngere im Stile des Mercutio´s“),¹⁰³⁴⁶ durch Mnicek, der „jugendlichen freudigen Kampfesmuth an den Tag“¹⁰³⁴⁷ legt oder durch die „junge[n] Polen“.¹⁰³⁴⁸ In Bezug auf *Demetrius* zeigt sich das Motiv aber auch durch seine Ersatzrolle in der Funktion des Zaren gegeben („Das Jugendgeheimnis d. Demetrius“).¹⁰³⁴⁹

Der umfangreichste Motiv-Komplex innerhalb der veröffentlichten Gedichte ist zweifellos der Bezug zu Jugend und Schönheit und damit die mangelhafte Auseinandersetzung mit dem Tod. Doch der erste Verweis auf die Schönheit erfolgt nicht im Zuge ästhetizistischer Versenkung, sondern in Anlehnung an die Ganzheit des Seins. So zeigt sich in Bezug auf die Definition der Welt, dass unser Kosmos nicht nur voller Schönheit ist („Begabt mit eig'ner, unentweihter Schöne“),¹⁰³⁵⁰ sondern ebenso der Sterblichkeit unterliegt („Ein Vers, der sich an tausend and're flicht, / Der unbemerkt verhallt, verlischt, verblüht.“).¹⁰³⁵¹ In dem Gedicht *Gute Stunde* (1896) lässt Hofmannsthal eben diese Stunde sprechen und die Menschen, vor dem Hintergrund der Ganzheit des Seins, darüber klagen, dass es den Menschen nur nach dem Schönen verlangt.¹⁰³⁵² Dabei zeigt sich, dass das Schöne hier als Teil der Umwelt verstanden wird („Und war mir das Leben, das schöne, entwandt, / Es hielt sich im Meer und es hielt sich im Land!“).¹⁰³⁵³

Die Mehrheit der Bezüge zur Schönheit finden sich allerdings durch die ästhetizistische Überlagerung der Wirklichkeit bzw. mit dem ästhetizistischen Erleben. Zum einen zeigt sich dieses Motiv angebunden an das Lieben. So beschreibt Hofmannsthal seine Ästhetizisten häufig als trunken; in dem Gedicht *Gülnare* (1890) allerdings ist es die Frau, die „schönheitstrunken“¹⁰³⁵⁴ ist und von dem sich vollends in der ästhetizistischen Welt befindlichen lyrischen Ich sehnsuchtsvoll betrachtet wird („Märchenhaft ist Deine Schönheit, märchenhaft und fremd und blendend“).¹⁰³⁵⁵ Der Zug des Ästhetizisten zu dieser auf ihn betörend wirkenden Frau, wird von Hofmannsthal negativ bewertet, weil das lyrische Ich sich gänzlich von der Wirklichkeit entfernt hat, sich trunken der Schönheit dieser Frau hingibt: „Und die Melodie der Farben und der reichen Formen Reigen / Schlingt sich lautlos, schönheitstrunken um Dein Träumen und Dein Schweigen.“¹⁰³⁵⁶ Dabei verkörpert die Frau den ästhetizistischen Genuss, nicht aber eine Liebe, die auf Treue aufgebaut ist („Nur die Liebe fehlt dem Märchen, die das Schönste doch im Märchen“).¹⁰³⁵⁷ Auch in dem Gedicht *<Die Liebste sprach ...>* (1899) thematisiert Hofmannsthal die moderne Liebe als eine Liebe, die mit dem Augenblick in Verbindung steht und dem Genuss und fern von Treue ist. So lässt die Frau ihrem Geliebten frei, weiter zu ziehen, sich andere Frauen zu nehmen,¹⁰³⁵⁸ und wenn es ihn danach verlangt,

10344„[...] alles wird irdischer und wahrer, als es sich einmal vorgespiegelt hatte (Jugendliche phantastische Mondbeleuchtung)“.
In: SW XVIII. S. 113. Z. 15-17.

Lose Bezüge zeigen sich des weiteren durch einen jungen Mann, über den Bocchoris ein Urteil spricht (SW XVIII. S. 111. Z. 16-17), durch die Jugend eines Ratsherrn (SW XVIII. S. 112. Z. 10) und durch die jungen Freunde des Amasis (SW XVIII. S. 114. Z. 35-36).

10345SW XVIII. S. 24. Z. 24.

10346SW XVIII. S. 28. Z. 21.

10347SW XVIII. S. 31. Z. 16-17.

10348SW XVIII. S. 35. Z. 31.

10349SW XVIII. S. 29. Z. 37.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 29. Z. 38-39.

10350SW I. S. 7. V. 11.

10351SW I. S. 7. V. 7-8.

10352SW I. S. 64. V. 3-6.

10353SW I. S. 64. V. 11-12.

Der Bezug zur Schönheit zeigt sich auch in den Notizen, zum einen durch den Garten (SW I. S. 299. Z. 25) und zum anderen durch die Frauen (SW I. S. 299. Z. 23).

10354SW I. S. 11. V. 10.

10355SW I. S. 11. V. 11.

10356SW I. S. 11. V. 9-10.

10357SW I. S. 11. V. 15.

10358„In vielen Betten ruh dich aus, / Viel Frauen nimm bei der Hand.“ In: SW I. S. 94. V. 7-8.

wieder zu ihr zurückzukehren.

Wenn Hofmannsthal das Erleben des schönen Momentes beschreibt, dann erfolgt dies in dem Gedicht *Prolog (zu einem Wohltätigkeitskonzert in Strobl)* (1892) nicht nur durch das Genießen des sommerlichen Strobls, sondern auch durch die Ausklammerung der Ganzheit des Seins.¹⁰³⁵⁹ Denn Hofmannsthal weiß auch, dass dieses sommerliche Strobl nur eine Facette ist, dass in Strobl auch Menschen leben, die nicht nach dem Schönheitsdenken ausgerichtet sind, die sich eben nicht der „[b]lauen Schönheit dieses Wassers“¹⁰³⁶⁰ hingeben können, weil sie mit dem harten Überleben konfrontiert sind: „Sondern nach dem kümmerlichen / Wachstum ihrer magern Ähren“.¹⁰³⁶¹ Über das Schönheitsverlangen läuft auch das Erleben des „Weihnachtsgeläute[s]“¹⁰³⁶² in dem Gedicht *Weihnacht* (1892).

In dem Gedicht *Prolog und Epilog zu den lebenden Bildern* (1893) zeigt sich der Bezug zur Schönheit, die hier in Verbindung mit der Kunst steht, schon durch die ersten Verse: nicht „wilde Schönheit“,¹⁰³⁶³ sondern die Kunst soll die „Seele Saiten“¹⁰³⁶⁴ erregen. So ist die Kunst, die sie jetzt vorführen, für diejenigen Menschen, die sich nach der „scheue[n] Schönheit kleiner Dinge“¹⁰³⁶⁵ sehnen. In dem *Epilog* schließlich zeigt sich, dass wenn es zur Realisierung dieser lebenden Bilder kommt, der Zuschauer in einen Zustand von Unsicherheit geführt wird; der Zug zur Schönheit aber bleibt bestehen: „Sind's stumme Menschen, sind's bewegte Puppen? / Steh' ich gleich nahe, ich begreifs nicht ganz. / Doch bietet sich ein schöner Sinn mir dar“.¹⁰³⁶⁶ In den vorgeführten lebenden Bildern sieht das lyrische Ich schließlich die Schönheit, doch hebt er diese Schönheit, die er auf die Kunst bezieht, ins Göttliche.¹⁰³⁶⁷

Der Bezug zur Schönheit findet sich ebenso in dem an Georg von Franckenstein gerichteten Gedicht *Dein Antlitz ...* (1896) durch das Betrachten des Gegenübers, das eine Rückwendung zu vergangenen Erlebnissen, die aus der Seele des lyrischen Ichs emporsteigen, hervorruft. Zwar erscheint die Schönheit hier ausgeklammert von dem Lebendigen, doch schließt Hofmannsthal den Schönheitssinn keineswegs vollkommen aus dem Leben aus: „Wie stieg das auf! denn allen diesen Dingen / Und ihrer Schönheit – die unfruchtbar war - / Hingab ich mich in großer Sehnsucht ganz“.¹⁰³⁶⁸

In Verbindung mit der Kunst, durch die Figur der Sängerin in dem Gedicht *Gesellschaft* (1896), findet sich der Zug zur Jugend, die Ausklammerung des Alterns,¹⁰³⁶⁹ wie sich durch die Figur des Fremden der Zug zum Leichten zeigt: in beiden Fällen bedeutet der Bezug zu Jugend, Schönheit und die Ausklammerung von Leid und Negativem die Beschneidung der Konzeption der Ganzheit des Seins: „Was ich zeige, seht ihr gern - / Nicht die Schwere vieler Erden, / Nur die spielenden Gebärden.“¹⁰³⁷⁰

Dass der Genuss der Schönheit, die Reflexion des ästhetizistischen Lebens, oftmals nicht stattfindet, zeigt das Gedicht *Der Jüngling in der Landschaft* (1896) auf.¹⁰³⁷¹ Der Zug des Dienen-Wollens zeigt sich hier mehr als ästhetizistische Facette eines lyrischen Ichs, dem der Blumenduft von „fremder Schönheit“¹⁰³⁷² redete. Auch in dem Gedicht *Botschaft* (1897) findet keine Reflexion, sondern nur der Genuss der Schönheit statt, die in Verbindung mit der Hinwendung zur Seele und der damit einhergehenden Abwendung von der Wirklichkeit steht.¹⁰³⁷³ Dagegen bleibt dem lyrischen Ich in dem Gedicht *Vom Schiff aus* (1898) allein die Sehnsucht nach der Schönheit, während die Erfüllung ihm – durch seine Anwesenheit auf dem Schiff – verwehrt bleibt.¹⁰³⁷⁴

10359SW I. S. 34. V. 11-14.

10360SW I. S. 35. V. 39.

10361SW I. S. 35. V. 41-42.

10362SW I. S. 37. V. 1.

10363SW I. S. 38. V. 2.

10364SW I. S. 38. V. 4.

10365SW I. S. 38. V. 15.

10366SW I. S. 39. V. 49-51.

10367SW I. S. 40. V. 71-77.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 202. Z. 10, SW I. S. 202. Z. 13-14.

10368SW I. S. 55. V. 12-14.

10369SW I. S. 56. V. 1-4.

10370SW I. S. 56. V. 6-8.

10371SW I. S. 65. V. 15-18.

10372SW I. S. 65. V. 20.

10373SW I. S. 78. V. 1-4.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 337. Z. 17, SW I. S. 337. Z. 19.

10374SW I. S. 88. V. 4.

In dem Gedicht *Prolog zu einer nachträglichen Gedächtnisfeier für Goethe (am Burgtheater zu Wien, den 8. Oktober)* (1899) zeigt sich lediglich ein einziger Bezug zur Schönheit („Und die Geschöpfe von dem schönsten Sterne, / Sie werden uns, an ihnen wir lebendig!“),¹⁰³⁷⁵ wogegen sich eine wiederholt von Hofmannsthal aufgezeigte Verbindung zwischen der Schönheit und dem Sterben in dem Gedicht *Denkmal-Legende* (1890) zeigt, indem das lyrische Ich durch einen alten Mann mit dem Leben und der Sterblichkeit konfrontiert wird; beidem sucht er zu entkommen, doch durch den Blick des Mannes wird er auf das in seiner Seele befindliche Ahnen gebracht, dass er durch den Mann damit konfrontiert wurde, dem er sich nie gestellt hat. Damit zeigt sich in diesem Gedicht primär die Verbindung zwischen dem Augen-Motiv und dem Tod.¹⁰³⁷⁶ In dem Gedicht *Stille* (1891) zeigt sich das Verlangen des lyrischen Ichs der Wirklichkeit, dem Alter zu entkommen, das ihm durch den Zustand seines Bootes vorgeführt wird.¹⁰³⁷⁷ Hofmannsthals Gedicht *Leben* (1892) schildert scheinbar das schöne-ästhetizistische Leben in „Einsamkeit [und] Schönheit“.¹⁰³⁷⁸ So glaubt das lyrische Ich unter der aufkommenden Sonne die Lebendigkeit des Lebens zu spüren, die allerdings nur eine ästhetizistische Lebendigkeit ist.¹⁰³⁷⁹ Dass Hofmannsthal hier gerade mit der Dunkelheit die Lebendigkeit verbindet, die sich gemeinhin vor allem mit dem Ästhetizistisch-Schönen verbunden zeigt, lässt ahnen, dass das lyrische Ich den Tod falsch deutet bzw. ästhetizistisch verkürt.¹⁰³⁸⁰ Der Tod wird hier als Teil einer Inszenierung, eines Stückes betrachtet, wobei das lyrische Ich es an der Ernsthaftigkeit dem Tode gegenüber ermangelt. Auch in dem Gedicht *Erlebnis* (1892) schildert Hofmannsthal die frühzeitige Annäherung zum Tod durch den Schönheitssinn, der sich in diesem Gedicht auch durch den Zug des lyrischen Ichs zur Tiefe der Seele zeigt.¹⁰³⁸¹ Bei dem Tod verharret das lyrische Ich nicht, denn in ihm eröffnet sich ein Sehnen nach dem Leben, das allerdings unerfüllt bleibt; das lyrische Ich kann nur sehen, dass er das Leben nicht greifen kann, und verharret so in der Sehnsucht nach diesem.¹⁰³⁸² Der Versuch den Tod hinauszuzögern bzw. durch die Schönheit zu überlagern, wird von Hofmannsthal auch in dem Gedicht *Psyche* (1892/1893) geschildert.

„... und Psyche, meine Seele, sah mich an
 Von unterdrücktem Weinen blass und bebend
 Und sagte leise: >>Herr, ich möchte sterben,
 Ich bin zum Sterben müde und mich friert.<<“¹⁰³⁸³

So versucht das lyrische Ich seine lebensmüde Seele, weil nichts im Leben sie wirklich erfüllt, im ästhetizistischen Genuss zu halten. Der Trank, den das lyrische Ich der Seele bereiten will, voll von „jauchzender Schönheit“,¹⁰³⁸⁴ kann die Seele aber nicht ergreifen. Die Lebensmüdigkeit hält an, wodurch das lyrische Ich neuerlich versucht, die Seele vom Sterben abzubringen, dieses Mal durch die Traumwelt, die das lyrische Ich aber auch nicht ans Leben, eben ans Leben dieses Ästhetizisten, binden kann. Am Ende steht, aufgrund des Unverständnisses des lyrischen Ichs, der Tod der Seele: „>>Dann muss ich sterben, wenn Du so nichts weisst / Von allen Dingen, die das Leben will.<<“¹⁰³⁸⁵ In diesem Gedicht zeigt sich nicht nur deutlich die Verlockung des Ästhetizistischen, die das lyrische Ich an den Traum und den Trank gebunden hat, sondern auch das Versagen des Menschen in Bezug auf die wirkliche Seelennahrung. Der Fokus des Gedichtes *Ballade des äußeren Lebens* (1894 ?) liegt auf der Wahrnehmung des Todes bzw. auf der Distanz des Menschen zum Tod. Dabei zeigt sich der Tod im Leben als ständig immanent, und

10375SW I. S. 98. V. 71-72.

Des weiteren, siehe: SW I. S. 392. Z. 7.

10376SW I. S. 12. V. 13-16.

10377SW II. S. 21. V. 1-4.

Deutlicher wird der Bezug zum Tod in den Notizen. So verbindet Hofmannsthal hier das Boot nicht nur mit dem Alterungsprozess, sondern auch mit dem Geruch nach toten Fischen (SW I. S. 140. V. 10-11).

Des weiteren, siehe: SW I. S. 140. Z. 16.

10378SW I. S. 28. V. 14.

10379SW I. S. 28. V. 19-24.

10380SW I. S. 29. V. 41-48.

10381SW I. S. 31. V. 11-17.

10382In den Notizen verbindet Hofmannsthal den Tod mit der Musik: „Wie dionysisch war der Tod / das Wesen des Todes ist Musik“. In: SW I. S. 177. V. 5-6.

10383SW I. S. 32. V. 1-4.

10384SW I. S. 32. V. 15.

10385SW I. S. 32. V. 15.

sowohl gültig für Mensch als auch Natur.¹⁰³⁸⁶ Es ist die fehlende Auseinandersetzung mit dem Tod, die Hofmannsthal hier kritisch beleuchtet, vor allem in Anbetracht der Sterblichkeit, die die Menschen umgibt: durch die Natur, durch herabfallende Früchte die „wie tote Vögel nieder[gehen]“¹⁰³⁸⁷ und „verderben“,¹⁰³⁸⁸ oder in Bezug auf die Natur wenn der Mensch mit dem „totenhaft verdorrte[n]“¹⁰³⁸⁹ konfrontiert wird.

Dagegen steht die Akzeptanz des Todes als Teil des Lebens in dem Gedicht <Die Stunden! wo wir auf das helle Blauen ...> (1894).¹⁰³⁹⁰ Während Hofmannsthal aber in dem Gedicht das Kreislaufhafte des Lebens betont, die Ganzheit des Seins, hat Hofmannsthal selbst an dem verwaisten Mädchen vor allem ihre Wortarmut, die Ähnlichkeit mit der Mona Lisa und ihre Todesfurcht beschäftigt.¹⁰³⁹¹ Hofmannsthal entwirft den Tod des jungen Mädchens in diesem Gedicht jedoch als Teil des menschlichen Lebens, mehr noch des natürlichen Kreislaufes: „Und wissen, dass das Leben jetzt aus ihren / Schlaftrunk´nen Gliedern still hinüberfließt / In Bäum´ und Gras, [...]“.¹⁰³⁹²

Bei seiner Veröffentlichung¹⁰³⁹³ stand dem Gedicht *Ein Knabe* (1896) ein Motto voran, das von Leopold von Andrian stammte: „Und wir welken dahin mit unsrer unendlichen Schönheit“.¹⁰³⁹⁴ Hofmannsthal verweist damit bereits durch das Motto auf die Bedeutung des Schönheits-Motivs für das Gedicht; zugleich jedoch bindet er bereits dadurch ein, dass der Mensch dem Altern nicht entkommen kann. In dem Gedicht ist von Hofmannsthal ein Knabe in den Fokus gerückt worden, der die Schönheit nicht erkennen konnte, weil er selbst schön war.¹⁰³⁹⁵ Was Hofmannsthal hier schildert, ist ein Verlorensein in der eigenen Schönheit, ohne sich dem bewusst zu sein. Doch Hofmannsthal beschwört eine Veränderung in diesem Knaben hervor, die der Heimkehr eines Menschen zu seinem wirklichen Sein gleichkommt.¹⁰³⁹⁶ Die Schönheit, die der Knabe nun wahrnimmt, steht dem Leben entgegen, das „bitter war und schwer“,¹⁰³⁹⁷ womit der Zug zur Schönheit, das Erkennen dieser, auch hier von Hofmannsthal dahingehend gesetzt wird, dass das Schöne eine Lebenserleichterung für den Menschen darstellt. Doch selbst wenn diese Schönheit von dem Knaben in der fünften Strophe realisiert wird, führt diese nur dazu, dass Hofmannsthal ihn in der sechsten Strophe die Undurchdringlichkeit des menschlichen Lebens begreifen lässt.¹⁰³⁹⁸

In dem Gedicht *Nox portensis gravida* (1896) erfolgt der Bezug zur Schönheit erst durch die Jagd des Hermes nach den Grazien („Und drei der schönen Sterne funkeln nah“).¹⁰³⁹⁹ Sowohl Hermes (erste Strophe) als auch der Dichter (zweite Strophe) stehen für, wie in der dritten Strophe deutlich wird, zwei verschiedene Sphären des Himmels, die in der dritten Strophe durch die Sphäre des Todes vervollständigt wird:

„Den dritten Teil des Himmels aber nimmt
Die Wolke ein von solcher Todesschwärze,
Wie sie die Seele dessen anfällt, der
Durch Nacht den Weg sich sucht mit einer Kerze:“¹⁰⁴⁰⁰

Das Gedicht *Lebenslied* (1896), welches Karl Kraus in seiner Kritik zerrissen hatte¹⁰⁴⁰¹ und das

10386„Und Kinder wachsen auf mit tiefen Augen, / Die von nichts wissen, wachsen auf und sterben, / Und alle Menschen gehen ihre Wege.“ In: SW I. S. 44. V. 1-3.

10387SW I. S. 44. V. 5.

10388SW I. S. 44. V. 5.

10389SW I. S. 44. V. 12.

10390Im Juli 1892 schrieb Marie von Gomperz Hofmannsthal über ein verwaistes Mädchen, das ihre Schwester Nelly bei Bekannten untergebracht hatte, und verwies auf ihre Wortarmuth, ihre Ähnlichkeit mit der Mona Lisa und ihre Todesfurcht. Das Mädchen erkrankte an Lungentuberkulose und starb am 5. Juli 1893.

10391„Die Stunden! wo wir auf das helle Blauen / Des Meeres starren und den Tod verstehn / So leicht und feierlich und ohne Grauen“. In: SW I. S. 49. V. 1-3.

10392SW I. S. 49. V. 7-9.

10393Der Erstdruck erfolgte unter dem Titel *Die Verwandlungen: Blätter für die Kunst*, Dritte Folge, 4. Band, Berlin August 1896.

10394SW I. S. 272. Z 19-20.

10395SW I. S. 58. V. 1-4.

10396SW I. S. 58. V. 17-20.

10397SW I. S. 58. V. 14.

10398SW I. S. 58. V. 21-25.

10399SW I. S. 59. V. 2.

10400SW I. S. 59. V. 22-25.

Des weiteren, siehe: SW I. S. 60. V. 32-38.

10401Hofmannsthals Reaktion auf Kraus´ Schrift zeigt sich mitunter in dem Brief an George vom 30. Juli 1897, in dem er Bezug nimmt zu der Zeitschrift, in der Kraus´ Artikel erschienen war: „>Wiener Rundschau< nennt sich eine Zeitschrift, deren leitende Gesinnung völlige Zucht- und Geschmacklosigkeit zu sein scheint. Diese Gruppe übel erzogener junger Menschen ist es nicht

Hofmannsthals Ruf als symbolistisch-ästhetizistischen Autor festigte, hat, wie Zeugnisse belegen, einen vollkommen harmlosen Hintergrund.¹⁰⁴⁰² Tatsächlich zeigt sich in dem Gedicht ein zweifelhafter Umgang mit dem Tod, mit dem das lyrische Ich spielerisch umgeht.¹⁰⁴⁰³ Durch den Erben selbst zeigt sich der leichtfertige Umgang mit dem Tod („Er lächelt, wenn die Falten / Des Lebens flüstern: Tod!“).¹⁰⁴⁰⁴

Eine Reflexion des ästhetizistischen Lebenskonzeptes findet hingegen in dem Gedicht *Der Jüngling und die Spinne* (1897) statt. Zwar bestimmt das Schönheitsdenken des lyrischen Ichs die ersten Verse des Gedichtes,¹⁰⁴⁰⁵ doch wird dies durch das Erleben des Sterbens aufgebrochen. Das lyrische Ich realisiert, dass der Mensch sich nicht vor dem Tode bewahren kann. Die anfängliche Abscheu weicht der Erkenntnis, dass der Tod Teil des Leben ist: „Mein Blut muß ebbn, daß ich dich da sehe, / Du häßliche Gewalt, du Tier, du Tod!“¹⁰⁴⁰⁶

Während Hofmannsthals lyrisches Ich sich in dem Gedicht *Reiselied* (1897/1898) gegen den Tod als Teil des Lebens stellt, und die Flucht des lyrischen Ichs vor dem Tod in die seelischen Tiefen zu den „alterslosen Seen“¹⁰⁴⁰⁷ führt, zeigt sich in dem Gedicht *Gespräch* (1897) der Tod in dem Gespräch zweier Männer. So lässt Hofmannsthal den Jüngeren über die Tochter des Älteren sagen:

„Dieses Kind
Lernt früh, was wir erst spät begreifen lernten:
Daß alles Lebende aus solchem Stoff
Wie Träume und ganz ähnlich auch zergeht.
Sie wächst so auf und fürchtet sich vor nichts:
Mit Thieren und mit Todten redet sie
Zutraulich wie mit ihresgleichen [...]“¹⁰⁴⁰⁸

Der Ältere, so heißt Hofmannsthal den Jüngeren sagen, habe seiner Tochter das Verhältnis zum Leben gelehrt: „>>Hab´ Du das Leben lieb, doch nicht zu lieb, / Und nur um seiner selbst, doch immerfort / Nur um des Guten willen, das darin ist.<<“¹⁰⁴⁰⁹ Obwohl es scheint, dass Hofmannsthal in dem Gedicht *Großmutter und Enkel* (1899) beide Generationen gegenüberstellt, zeigt sich doch auch an der Großmutter, im Gespräch mit dem den Augenblick liebenden ästhetizistischen Enkel, ein durchaus ambiges Verhältnis zum Tod.¹⁰⁴¹⁰ Das Verhältnis der Großmutter muss aber eher als natürliche menschliche Angst gedeutet werden, während der Enkel den Tod verleugnet: „Grab? Was redest du von dem? / Das ist weit von dir!“¹⁰⁴¹¹ Der Tod wird auch von dem lyrischen Ich in dem Gedicht *Der Schiffskoch, ein Gefangener, singt*: (1901) negativ bewertet, sieht er sich doch durch die Situation, in der er sich befindet, genötigt, das Schöne zu töten („Schöne purpurflossige Fische, / Die sie mir lebendig brachten, / [...] / Sanfte Tiere muß ich schlachten.“).¹⁰⁴¹²

Es ist das Sehnen des alten Mannes nach Leben, nach „Glanz und Pracht“,¹⁰⁴¹³ was Hofmannsthal in dem Gedicht *Des alten Mannes Sehnsucht nach dem Sommer* (1905 ?) darlegt, denn er sehnt sich nicht nach dem

werth, den kürzesten Brief von Ihrer Hand zu erhalten.“ (SW I. S. 292. Z. 13-16) Hofmannsthals Gedicht war selbst in der *Wiener Rundschau* 1. Band, Nr.1, Wien, 15.11.1896 erschienen.

10402Am 10 April 1842 berichtet Heinrich Gomperz Heinrich Zimmer vom Hintergrund dieses Gedichtes. Hofmannsthal habe ihm erzählt, dass Gomperz' Cousine Alice Morrison, die in „ihrer Jugend eine strahlende und vielgefeierte Schönheit war“ (SW I. S. 295. Z. 26-27), Hofmannsthal über ein Erlebnis in Indien gesprochen hatte, wie sie eines Abends eine „Nachtstimmung“ (SW I. S. 295 Z. 34) überkommen hatte und sie ein „mystisch-pantheistisches Gefühl der Allverbundenheit“ (SW I. S. 295. Z. 35) mit den Tieren des Parkes, das „sie in einem Drang, sich all diesem Leben noch inniger zu verbinden, ein Flakon öffnete, das sie von ihrer Großmutter (Sophie Todesco) ererbt hatte, und ein als besonders kostbar geltendes Parfüm, das darin geborgen war, auf die Tiere hinabträufelte.“ In: SW I. S. 295-286. Z. 35-36//2.

10403SW I. S. 63. V. 1-8.

10404SW I. S. 63. V. 11-12.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 288. Z. 34-39.

10405SW I. S. 70. V. 22-27.

10406SW I. S. 71. V. 36-37.

10407SW I. S. 84. V. 7.

10408SW I. S. 80. V. 11-16.

10409SW I. S. 80. V. 22-24.

In den Notizen verweist Hofmannsthal auf die Alterslosigkeit des Vaters, die bedingt ist durch seinen Mantel: „ohne seinen Mantel aber wieder ist er ein Mensch, altert auch.“ In: SW I. S. 345. Z. 28-29.

10410SW I. S. 91 V. 21-24.

10411SW I. S. 92. V. 25-26.

10412SW I. S. 102. V. 5-8.

10413SW I. S. 104. V. 16.

unbeständigen Frühjahrsmonat März, sondern nach dem heißen vor Leben schäumenden Juli. Was Hofmannsthal hier schildert, ist der Versuch des alten Mannes, sich ans Leben zu klammern, während er gleichzeitig eine fehlende Ernsthaftigkeit dem Tod gegenüber zeigt.¹⁰⁴¹⁴ Das Erleben im Juli, welches Hofmannsthal hier das lyrische Ich schildern lässt, findet aber lediglich in der Seele des Mannes statt.¹⁰⁴¹⁵ So befindet sich das lyrische Ich noch in dem Haus, in dem er sich nach dem Sommer sehnt, während draußen noch März ist. Der Schatten, der gemeinhin von Hofmannsthal in Verbindung mit dem Tode gesetzt wird, lässt auch hier erahnen, dass das lyrische Ich, in seinem Bett sitzend, den Tod bereits erahnt („Und weiß, daß auf uns beide etwas lauert?“).¹⁰⁴¹⁶ So kann die Sehnsucht des lyrischen Ichs nach dem Sommer nicht nur als die Sehnsucht eines Menschen nach dem wetterlichen Höhepunkt des Jahres gedeutet werden, sondern auch als Flucht des lyrischen Ichs vor dem nahenden Tod.

Dabei zeigt sich auch, dass nicht alle lyrischen Ichs Hofmannsthals, innerhalb der veröffentlichten Gedichte, das Schwelgen in ästhetizistischer Schönheit zeigen. Kritik am Schönheitswahn findet sich erstmalig in dem Gedicht *Sünde des Lebens* (1891), denn das lyrische Ich will sich nicht dem ästhetizistischen „schrankenlos[en]“¹⁰⁴¹⁷ Genuss hingeben, sondern steht seinem Leben zweifelnd und ängstlich gegenüber.¹⁰⁴¹⁸

Dass Schönheit alleine den Ästhetizisten nicht auszufüllen vermag, zeigt sich auch in dem Gedicht *Mein Garten* (1891). Hofmannsthal stellt hier zwei Gartentypen gegenüber, während der Bezug zur Schönheit sich allein in Bezug auf den ästhetizistischen Garten zeigt: „Schön ist mein Garten mit den gold'nen Bäumen, / Den Blättern, die mit Silbersäuseln Zittern“.¹⁰⁴¹⁹ Doch so schön dieser künstlerische Garten auf das lyrische Ich wirkt, es ist kein Leben in ihm, sondern es herrscht reine Künstlichkeit vor.¹⁰⁴²⁰ Hofmannsthal gedachte daran, das Gedicht zuerst *Midas' Garten* zu nennen, was den Zug des empfindsamen Menschen zum Gold miteinbezogen hätte: „das König Midas Gefühl. [...] Das künstliche Reich ist eine Art Todtenreich“.¹⁰⁴²¹ Der Zwang des Menschen sich nur mit dem vermeintlich Schönen zu umgeben, wird von Hofmannsthal auch in dem Gedicht *Die Töchter der Gärtnerin* (1891) kritisch beleuchtet. So richtet die zweite Tochter ein vermeintlich schönes Blumenarrangement her, welches aber, im Gegensatz zu dem Bouquet der Schwester, nicht in Verbindung zur Ganzheit des Seins steht, sondern es lässt eine dämonische Verführungskraft auf den Menschen und den Zug zum frühen Tod erkennen: „Und lauerten verführerischen Kelchen, / Die tödten wollen ..“¹⁰⁴²²

Auch dieses Motiv findet sich bereits in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthals. In *Zur Physiologie der modernen Liebe* (1891) zeigt sich das Motiv erstmalig dadurch, dass Hofmannsthal darlegt, dass das Individuum vom Autor in den Fokus gestellt ist, die anderen Figuren dagegen nur die Rolle von „Statisten“¹⁰⁴²³ einnehmen, und nur dazu da sind, um für den Protagonisten zu „schwätzen, fluchen, sterben“.¹⁰⁴²⁴ Hofmannsthal verweist mitunter auf Goethes *Werther*, weil die *Physiologie der modernen Liebe*, die einen „Todeskampf im Dreiviertelprofil“¹⁰⁴²⁵ schildert, für ihn ebenso eine „Auflösungsgeschichte“¹⁰⁴²⁶ ist, wie Werther „eine Halbnatur mit Dilettantenkräften und überkünstlerischer Sensibilität“¹⁰⁴²⁷ ist. Für Hofmannsthal ist es das Leiden an der eigenen Sterblichkeit, das auch Larcher ausmacht: „Claude Larcher

10414SW I. S. 104. V. 22-25.

10415Dass das Erleben nur imaginativ ist, zeigt sich auch an den Versen: „Und auf das mondbeglänzte Sommerland / Fällt weit ein Schatten, dieser so traurig / Hier nickt, hier hinterm Kissen an der Wand?“ In: SW I. S. 105. V. 35-37.

10416SW I. S. 105. V. 40.

10417SW I. S. 14. V. 5.

10418SW I. S. 14. V. 23-26.

10419SW I. S. 10. V. 1-2.

10420SW I. S. 20. V. 4-7.

10421SW I. S. 138. Z. 15-16.

10422SW I. S. 22. V. 17-18.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 145. Z. 19-20, SW I. S. 145. V. 26-29, SW I. S. 203. Z. 6, SW I. S. 299. Z. 23, SW I. S. 392. Z. 7, SW I. S. 392. Z. 18-22.

10423SW XXXII. S. 7. Z. 33.

10424SW XXXII. S. 7. Z. 34.

10425SW XXXII. S. 8. Z. 15-16.

10426SW XXXII. S. 8. Z. 9-10.

10427SW XXXII. S. 8. Z. 11-12.

schreibt mit der Hamletseele, der geistfunkelnden, zynischen, schillernden, sentimentalen, >>oberen<< Seele; und stirbt an der >>unteren<<, der Tierseele, dem kranken Willen des Körpers, der seine eigene Angst und Eifersucht, seine eigene Eitelkeit und Erinnerung hat: nur der Tod ist beiden gemeinsam.“¹⁰⁴²⁸ So muss sich auch an ihm letztendlich die Unmöglichkeit zeigen, dem Tod zu entkommen.¹⁰⁴²⁹ Dass der Mensch trotz seines Willens den Tod nicht zu bezwingen imstande ist, lässt ihn seine wirkliche Ohnmacht, seine Machtlosigkeit spüren, die ihn zur Abwendung von der Welt, von den Menschen, in die Auflösung von gestern und heute, in die Hinterfragung der Sprache führt und die ihn dennoch verzweifelt zurücklässt, denn: „Man erkennt solche Dinge, und man stirbt nicht daran.“¹⁰⁴³⁰ Wie Hofmannsthal selbst in seinen Werken, erkennt er auch an Bourget, dass er seinen Figuren Kontrast-Persönlichkeiten an die Seite stellt. Auch bei Bourget sind es „ganze[...] Menschen“,¹⁰⁴³¹ denen Claude Lacher begegnet, darunter ein Krebskranker, der von seinem Arzt erbittet, dass er die Diagnose seiner Frau verheimlichen möge („Es ist doch etwas Schönes, ein Charakter“).¹⁰⁴³²

In *Maurice Barrès* (1891) spricht Hofmannsthal Barrès zu, dass er der „Schönheit der Form unbekümmert“¹⁰⁴³³ begegne. Er habe jedoch den Anspruch, sich um eine „Übereinstimmung zwischen äußerem und innerem Leben“¹⁰⁴³⁴ zu bemühen. Dem modernen Menschen allgemein spricht Hofmannsthal jedoch die Konzeption ab, zeigt er sich vielmehr „froh, eine tote Berufspflicht zu erfüllen“.¹⁰⁴³⁵ Der Mensch der Moderne, so Hofmannsthal, versenke sich aus Bequemlichkeit in der Vergangenheit, was für ihn gleichsam einer Abwendung von der Lebendigkeit gleichkommt: „Wir denken die bequemen Gedanken der andern und föhlens nicht, daß unser bestes Selbst allmählich abstirbt. Wir leben ein totes Leben. Wir ersticken unser Ich. Man kann ganz glücklich sein in solchem Leben, aber man ist doch furchtbar elend. [...] Diesen Zustand nannten die heiligen Väter das Leben ohne Gnade, ein dürres, kahles und taubes Dasein, einen lebendigen Tod. Solches Sein, unser aller Sein, schildert das erste Buch: >>Sous léil des Barbares<<.“¹⁰⁴³⁶ Für Hofmannsthal liefert Barrès' zweites Buch *Un homme libre* eine Seelenforschung. Darin trifft der Protagonist auf Mittler, darunter „Ste. Beuve, der junge, hochmütige, empfindungsfeine der Joseph-Delorme-Zeit“.¹⁰⁴³⁷ Da der Fokus auf die Seele gelegt ist, ruft der Protagonist dazu auf, diese zu „erweitern und zu verschönern“.¹⁰⁴³⁸ Des weiteren verweist Hofmannsthal auf den Grundton des dritten Buches *Le Jardin de Bérénice*, von denen der eine der Lebensverneinende ist, der auf Schopenhauer zurückzuführen ist. Für Philippe ist Bérénices Trauer jedoch der „Quell der Stimmungen“,¹⁰⁴³⁹ weshalb Philippe es fürchtet, dass sie diese Trauer, die ihre „mystische Schönheit ausmacht“,¹⁰⁴⁴⁰ verliert. Auch in dieser Schrift zeigt sich dabei, dass Hofmannsthal den Bogen schlägt zwischen dem Autor und seinen Werken.

Auch in *Das Tagebuch eines Willenskranken* (1891) attestiert Hofmannsthal dem Autor einen dilettantischen Zug. So sieht Hofmannsthal in Amiels Tagebuch einen Dualismus gegeben, was Amiels Willen aufzehren musste, bis er die „todte[n] unverständliche[n] Pflichten“¹⁰⁴⁴¹ zwingen wollte, sich selbst zu begrenzen. Hofmannsthal schildert in der Schrift auch Amiels biografischen Hintergrund: 1821 war er in Genf geboren worden, zu „einer Zeit des Überganges“,¹⁰⁴⁴² da eine Gruppe „junger Goetheschwärmer angefangen hatte, in der >>Revue des Deux Mondes<< das neue Evangelium deutschen Geistes zu

10428SW XXXII. S. 8. Z. 18-22.

10429„Das ist die grauenhafte Allegorie des Mittelalters von dem Königssohn, der blutleer dahinfriert, bis ihm die Ärzte Blut aus dem Leib eines starken Knechts in die Adern leiten; und wie er dann weiterlebt und das Bauernblut ihm die Königsgedanken mit Tierinstinkten durchtränkt: und wie er endlich stirbt an der Wunde, die zur selben Stunde eine Dirne dem Knecht in den Hals gebissen“. In: SW XXXII. S. 8. Z. 22-28.

10430SW XXXII. S. 8. Z. 40-41.

10431SW XXXII. S. 9. Z. 31.

10432SW XXXII. S. 8. Z. 35-36.

10433SW XXXII. S. 34. Z. 7.

10434SW XXXII. S. 34. Z. 20.

10435SW XXXII. S. 34. Z. 28-29.

10436SW XXXII. S. 34-35. Z. 32-35//1-6.

10437SW XXXII. S. 36. Z. 6-7.

10438SW XXXII. S. 36. Z. 31.

10439SW XXXII. S. 39. Z. 29-30.

10440SW XXXII. S. 39. Z. 31.

10441SW XXXII. S. 18. Z. 34.

10442SW XXXII. S. 19. Z. 17-18.

verkünden“.¹⁰⁴⁴³ Deutlich schildert Hofmannsthal in der Schrift zudem auch Amiels Auseinandersetzung mit der Religion, stand er doch zwischen der Religion der Entsagung (dem Katholizismus) und dem Protestantismus, der Religion der „verführerischen Formeln, die so schön klingen und beinahe trösten“¹⁰⁴⁴⁴ kann. Auch wandte sich Amiel von Frankreich ab¹⁰⁴⁴⁵ und hin zu einem Deutschland, in dem Goethe immer noch lebendig war. Zwar kann Hofmannsthal letztendlich über Amiel sagen „Er liebt auch die alten Formeln, die im Munde Bossuets so schön geklungen haben“,¹⁰⁴⁴⁶ doch es bleibt dabei, dass er kein Tätiger ist und damit kein wirklicher Künstler.¹⁰⁴⁴⁷

Auch in der frühen Schrift *Die Mutter* (1891) zeigt sich das Motiv, und zwar durch Hofmannsthals Bezug zu Hermann Bahrs Jugend,¹⁰⁴⁴⁸ in der der Naturalismus noch jünger und von den Künstlern noch voller Erwartung bedacht worden war. Die Hoffnungen, die in Bahr als Künstler als auch in den Naturalismus gesetzt worden sind, seien nicht erfüllt worden. Dennoch zeigt sich Hofmannsthal von einer gewissen Hoffnung ergriffen, wenn es heißt: „Aber beide sind ja noch jung, sehr, sehr jung - hoffentlich.“¹⁰⁴⁴⁹ Hofmannsthal geht in seiner Besprechung des Werkes mitunter auf die drei Milieus in Bahrs Werk ein, so auf das Milieu Rumäniens („Da ist der totgelebte Mann der Mutter her, ein Modegenosse des Prinzen Sergius Panin“).¹⁰⁴⁵⁰ Bahr, so Hofmannsthal, versucht zwar die Einheit in seinem Werk zu erzielen, doch letztendlich bleibt es bei dem Versuch, schildert er doch die „Romantik des Todes“¹⁰⁴⁵¹ durch den Sohn, der, „vor dem Bild des Vaters, dessen Todesgeheimniß grauenvoll enthüllt“¹⁰⁴⁵² wird, stirbt.

In *Englisches Leben* (1891) zeigt sich das Motiv zum einen durch Margaret Oliphants letztes Buch, welches einen Einblick in das englische Familienleben gewährt, in das „lichte Lachen junger Mädchen“.¹⁰⁴⁵³ Laurence Oliphant attestiert Hofmannsthal in seiner Schrift ein gewinnendes Wesen, „dem junge Mädchen und alte Männer“¹⁰⁴⁵⁴ gleichsam erliegen, und welches er sowohl als „blutjunge[r] Privatsekretär“¹⁰⁴⁵⁵ im Jahre 1854 als auch als Vertreter eines fanatischen Glaubens im Jahre 1885 hatte. Ein Grund warum Oliphant dem Prediger Thomas Lake Harris verfiel, deutet sich dadurch an, dass Hofmannsthal auf Oliphants Eltern verweist, auf seine Mutter, die eine „schöne Seele, [mit] mystischem Sehnen“¹⁰⁴⁵⁶ hatte. Das Motiv zeigt sich des weiteren auch durch Oliphants Frau, die als eine „schöne, blonde, elegante Frau“¹⁰⁴⁵⁷ beschrieben wird, die Oliphant in die Gemeinschaft des Predigers geführt hatte und mit der er den altruistischen Gedanken in einer eigenen Gemeinde weiterlebte.

In *Ferdinand von Saar >>Schloss Kostenitz<<* (1892) bezieht sich Hofmannsthal mitunter auf die Kunstausstellung im Prater, wobei dieses „Heimweh nach Jugendlichkeit“¹⁰⁴⁵⁸ für Hofmannsthal eng mit dem österreichischen Charakter verbunden ist. Die Zeit Grillparzers ist für Hofmannsthal durchzogen mit sensitiven Frauenfiguren, Persönlichkeiten mit „schönen Seelen“,¹⁰⁴⁵⁹ die „eine unbestimmte Angst vor dem Leben, das töten kann und vor sich selbst“,¹⁰⁴⁶⁰ haben. So sind auch die beiden Menschen auf Schloß Kostenitz auf das „sanfte Schöne“¹⁰⁴⁶¹ ausgerichtet, wobei diese geschilderte Sphäre nur die „schönste

10443SW XXXII. S. 19. Z. 18-20.

10444SW XXXII. S. 20. Z. 19-20.

10445„Das Frankreich, das er verließ, hatte eben (1840) den vollendetsten Ausdruck seiner romantischen Leiden in Mussets todestraurigem Liedchen >>Tristesse<< gefunden“. In: SW XXXII. S. 20. Z. 38-41.

10446SW XXXII. S. 25. Z. 28-30.

10447SW XXXII. S. 24. Z. 29-30, SW XXXII. S. 27. Z. 11.

10448SW XXXII. S. 14. Z. 19.

10449SW XXXII. S. 14. Z. 28.

10450SW XXXII. S. 16. Z. 10-12.

10451SW XXXII. S. 17. Z. 6.

10452SW XXXII. S. 17. Z. 7-8.

10453SW XXXII. S. 44. Z. 29-30.

10454SW XXXII. S. 45. Z. 6-7.

10455SW XXXII. S. 45. Z. 7.

10456SW XXXII. S. 49. Z. 18.

10457SW XXXII. S. 51. Z. 34.

10458SW XXXII. S. 67. Z. 22.

10459SW XXXII. S. 68. Z. 9.

10460SW XXXII. S. 68. Z. 3-4.

10461SW XXXII. S. 68. Z. 40.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 69. Z. 2.

So heißt es weiter: „Und zwischen all' diesem stillen Schönen eine stille schöne Frau, mit viel Musik in der Seele und einem anmutig begrenzten Gedankenleben.“ In: SW XXXII. S. 69. Z. 7-9.

Idylle“¹⁰⁴⁶² ist, allerdings eine irrealer Idylle.

In *Algernon Charles Swinburne* (1892) zeigt Hofmannsthal auf, dass die absolute Versenkung ins Schöne diese englischen Künstler von der Moral bzw. der Religion distanziert: „Das moralische England besitzt eine Gruppe von Künstlern, denen der Geschmack für Moral und gesunden Gemeinsinn so sehr abgeht, daß sie für Saft und Sinn aller Poesie eine persönliche, tiefe und erregende Conception der Schönheit halten, der Schönheit an sich, der moralfremden, zweckfremden, lebensfremden.“¹⁰⁴⁶³ Aber eine absolute Versenkung in das Schöne, bedeute nicht nur eine Distanz zu Moral und Religion, sondern auch eine Distanzierung zum wirklichen, reichen Leben. Während John Dryden „das schöne, goldene, alterthümliche Spielzeug“¹⁰⁴⁶⁴ hatte, den goldenen Lorbeer, wird keiner dieser englischen Dichter nach diesem Lorbeer verlangen, besitzt er doch „schöne, seltsame und kostbare Gedanken“,¹⁰⁴⁶⁵ und aus seinen eigenen Worten werden „Gebilde, schön und unvergänglich wie die funkelnden Fruchtschalen des Benvenuto Cellini“.¹⁰⁴⁶⁶ Nicht die Natur dominiert diese Künstler, sondern die Kunst: „Sie gehen nicht von der Natur zur Kunst, sondern umgekehrt. Sie haben öfter Wachskerzen gesehen, die sich in einem venezianischen Glas spiegeln, als Sterne in einem stillen See. Eine purpurne Blüte auf braunem Moorboden wird sie an ein farbenleuchtendes Bild erinnern, einen Giorgione, der an einer braunen Eichentäfelung hängt. Ihnen wird das Leben erst lebendig, wenn es durch irgendwie Kunst hindurchgegangen ist, Stil und Stimmung empfangen hat.“¹⁰⁴⁶⁷ So werden sie auch beim „Anblick irgendeines jungen Mädchens“¹⁰⁴⁶⁸ mitunter „an die schlanken, priesterlichen Gestalten einer griechischen Amphore denken und beim Anblick schönfliegender Störche an irgendein japanisches Zackornament.“¹⁰⁴⁶⁹ Nicht zufällig zeigt sich der Zug dieser Menschen zum Schönen, sind sie doch in einer künstlerisch durchtränkten Umgebung aufgewachsen „wo kleine sensitive Kinder die Offenbarung des Lebens durch die Hand der Kunst empfangen“.¹⁰⁴⁷⁰ Die „Offenbarung der coquetten und verwirrenden Schönheit“¹⁰⁴⁷¹ nehmen diese Künstler mitunter aus „Frauenköpfen des Greuze auf kleinen Dosen und Bonbonnieren“.¹⁰⁴⁷² Für Hofmannsthal wird Swinburne dennoch nicht die Anerkennung, die ihm zusteht, erhalten, obwohl vieles von seiner Kunst auf junge Leute wirken wird, so mitunter durch die Brillanz seiner Worte.¹⁰⁴⁷³ Hofmannsthals Ausführungen führen ihn schließlich zu dem 1865 erschienenen lyrischen Drama *Atalanta in Kalydon*, indem eine „wilde Schönheit“¹⁰⁴⁷⁴ herrschte. Was Swinburnes Werke ausmachen, ist, dass ihr Material eine „stilisierte, kunstverklärte Schönheit ist“,¹⁰⁴⁷⁵ und der Inhalt dieser „schönen Formen“¹⁰⁴⁷⁶ eine Erotik. Hofmannsthals Ausführungen berühren die Konzeption, wenn er davon ausgeht, dass durch seine Werke die „vergötterte Leidenschaft, die Daseinserhöherin“¹⁰⁴⁷⁷ geht, die mitunter „todte Dinge mit Saft und Sinn und Anmut“¹⁰⁴⁷⁸ erfüllt. Hofmannsthal schließt die Schrift mit einem neuerlichen Bezug zum Autor. Immer schon habe es „Sendboten der Schönheit“¹⁰⁴⁷⁹ gegeben, die „schöne Worte des Apostels Paulus“¹⁰⁴⁸⁰ aufgriffen, aber niemals vor Swinburne sind „kostbarere Gewürze in schöneren Schalen verbrannt worden“.

10462SW XXXII. S. 69. Z. 10.

10463SW XXXII. S. 70. Z. 2-6.

10464SW XXXII. S. 70. Z. 10-11.

10465SW XXXII. S. 70. Z. 11-12.

10466SW XXXII. S. 70. Z. 14-17.

10467SW XXXII. S. 70. Z. 19-25.

10468SW XXXII. S. 70. Z. 25-26.

10469SW XXXII. S. 70. Z. 26-29.

10470SW XXXII. S. 70. Z. 32-33.

10471SW XXXII. S. 70. Z. 36-37.

10472SW XXXII. S. 71. Z. 37-38.

10473SW XXXII. S. 72. Z. 4-5.

„Die minder empfänglichen aber auch empfinden den Schauer, der von konzentrierter Schönheit ausgeht, bei dem prunkenden und glühenden Reichtum seiner Rhetorik, dem rollenden Triumph der strömenden Bilder, deren Duft seltsam und unvergeßlich, deren Musik tief aufregend und deren Glanz fremd und traumhaft ist.“ In: SW XXXII. S. 72. Z. 12-17.

10474SW XXXII. S. 72. Z. 37.

10475SW XXXII. S. 73. Z. 19.

10476SW XXXII. S. 74. Z. 1.

10477SW XXXII. S. 74. Z. 8.

10478SW XXXII. S. 74. Z. 12.

10479SW XXXII. S. 74. Z. 17-18.

10480SW XXXII. S. 74. Z. 19.

Auch in *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892) zeigt sich bereits die Einbindung des Motivs, sind die Menschen Ibsens doch keine tätigen Figuren, sondern sie sind sich selbst ein „schönes Declamationsthema“.¹⁰⁴⁸² Hofmannsthal bezieht sich nicht nur auf die männlichen Figuren Ibsens, sondern räumt auch den Frauen einen Platz ein, zeigen diese sich doch als ebenso untätig und unglücklich im Leben stehend: „oder sie sind müssige, nervöse und schönsinnige Frauen, wie die Frau der Meere und die andere, die in Schönheit gestorben ist. Sie ermangeln aller Naivität, sie haben ihr Leben in der Hand und betasten es ängstlich und wollen ihm einen Stil geben und Sinn hineinlegen; sie möchten im Leben untersinken, sie möchten, daß irgend etwas komme und sie stark forttrage und vergessen mache auf sich selbst.“¹⁰⁴⁸³ Auch zeigen sich diese lebensfernen Menschen besorgt um ihren Tod, „lieben das arrangirte Sterben“¹⁰⁴⁸⁴ und umgeben sich mitunter noch im Tod mit den „Citaten aus Seneca [...] wie die Prinzen in einem jugendlichen Drama Shakespeare's“.¹⁰⁴⁸⁵ Diese Art zu sterben bringt Hofmannsthal dazu, den römischen Kaiser Nero zu erwähnen, über den es heißt: „ein schöngestiger Dilettant, der durch eine Smaragdbrille den Leichnam seiner Mutter ästhetisch betrachtet, hier lobend, dort tadelnd, und dem in seiner eigenen Todesstunde nichts als literarische Reminiszenzen einfallen. Er erinnert sich, daß er Rollen gespielt hat, in denen er Vatermörder und zu Bettlern herabgekommene Fürsten darstellte, [...] und deklamiert den Vers des Ödipus: [...] Weib und Mutter und Vater heißen mich sterben!“¹⁰⁴⁸⁶ Tatunfähig bis zum Schluss, erweist sich auch dieser Dilettant, der seinen Tod von einem Sklaven erhält, der ihm den „Todesstoß >>in Schönheit<<“¹⁰⁴⁸⁷ schenkt.

Eine solch „schöne und sinnreiche Lebensführung“¹⁰⁴⁸⁸ führe, so Hofmannsthal, nur zu zwei Möglichkeiten: zur Isolation oder aber zur Inszenierung vor den Menschen, die als „Objecte, Accumulatoren von Stimmungen“¹⁰⁴⁸⁹ begriffen werden. Durch die beiden Möglichkeiten, die diesen lebensfernen Protagonisten gegeben sind, verweist Hofmannsthal beispielhaft auf die Figur des Herrn Helmer, dessen Frau von ihm ebenso innerhalb seiner Stimmungsmalerei benutzt wird. Auch den Tod des Freundes, der „sich versteckt, [hat] um still zu sterben, wie ein verwundetes Thier“,¹⁰⁴⁹⁰ nimmt Herr Helmer nur durch seine ästhetizistische Betrachtung wahr: „>>Schade, er mit seinen Leiden und seiner Vereinsamung gab gleichsam einen schönen, bewölkten Hintergrund ab für unser sonnenhelles Glück.<<“¹⁰⁴⁹¹

In Folge der Inszenierung, die diese Menschen betreiben, verweist Hofmannsthal auf ein weiteres Werk Ibsens, auf *Den Baumeister Solneß* (1892), in dem der hoffnungslos kranke Bildhauer von einer Reise spricht und die Ältere der beiden Mädchen bittet, an ihn zu denken,¹⁰⁴⁹² obgleich die junge Hilde weiß, dass der Baumeister nicht wiederkommen wird, „weil sie weiß, daß er sterben muß“.¹⁰⁴⁹³ Doch erfreut sie sich durchaus an diesem „Flirt vor der Thüre des Todes“¹⁰⁴⁹⁴ und fragt Solneß sogar, wie sie ganz in Schwarz gekleidet wirken würde.

10481SW XXXII. S. 74. Z. 22-23.

10482SW XXXII. S. 81. Z. 7.

10483SW XXXII. S. 81. Z. 14-20.

10484SW XXXII. S. 83. Z. 29-30.

10485SW XXXII. S. 83. Z. 30-31.

„Mir fällt das traurige Wort eines jungen Mädchens aus der guten Gesellschaft ein, die ein paar Wochen vor ihrem Tod mit elegantem Lächeln sagte: >>Après tout, le suicide calme, c'est la seule chose bien aristocratique qui nous reste.<< Das könnte fast die Frau Hedda gesagt haben oder der Doktor Rank; auch die kleine Hedwig stirbt nicht naiv. Und Julian, nach seinem Leben voll Enttäuschung, kann nicht sterben, ohne an den Effekt zu denken: >>Sieh dies schwarze Wasser<<, sag er zu seinem Freund, >>glaubst du, wenn ich spurlos vom Erdboden verschwände und mein Leib nirgends gefunden würde und niemand wüßte, wo ich geblieben wäre - glaubst du nicht, daß sich die Sage verbreiten möchte; Hermes wäre zu mir gekommen und hätte mich fortgeführt, und ich wäre in die Gemeinschaft der Götter aufgenommen?“ In: SW XXXII. S. 83-84. Z. 32-40//1-5.

10486SW XXXII. S. 84. Z. 12-21.

10487SW XXXII. S. 84. Z. 27.

10488SW XXXII. S. 85. Z. 2.

10489SW XXXII. S. 85. Z. 12-13.

10490SW XXXII. S. 85. Z. 18-19.

10491SW XXXII. S. 85. Z. 18-21.

10492>>Ja, sehen Sie<<, sagt er, >>so zu wissen, daß es irgendwo auf der Welt ein junges, zartes und schweigsames Weib gibt, das still umhergeht und von einem träumt“. In: SW XXXII. S. 85. Z. 29-31.

10493SW XXXII. S. 85. Z. 40.

10494SW XXXII. S. 85. Z. 41.

Hofmannsthal erkennt im Grunde in allen Werken Ibsens nur ein Problem, und zwar wie sich der Mensch Ibsens, der ein großes „Heimweh nach Schönheit und Naivität“¹⁰⁴⁹⁵ hat, zum Leben stellt. Das Grundproblem des Protagonisten lässt ihn, so Hofmannsthal, wiederum zwei Möglichkeiten erkennen: entweder ein narzisstisches Weiterleben, ein „künstliches Dasein“,¹⁰⁴⁹⁶ oder aber den Tod. Diesen vom Leben abgewandten Zug, habe auch der Baumeister Solneß: „[...] nach dem Stehen auf hohen Thürmen, wo es im Wind und in der dämmernden Einsamkeit unheimlich schön ist, wo man mit Gott redet und von wo man herabstürzen und tot sein kann. Aber er ist nicht schwindelfrei: er hat Angst vor sich selbst, Angst vor dem Glück, Angst vor dem Leben, dem ganzen räthselhaften Leben.“¹⁰⁴⁹⁷ Dementsprechend entspringt der Zug des Baumeisters zu dieser jungen Frau Hilde auch nicht einem gesunden Lebensdrang: „ein eigenes, verlockendes Grauen, das Grauen des Künstlers vor der Natur, vor dem Erbarmungslosen, Dämonischen, Sphinxhaften, das sich in der Frau verkörpert, mystisches Grauen vor der Jugend. Denn die Jugend hat etwas Unheimliches, einen berausenden und gefährlichen Hauch des Lebens in sich“.¹⁰⁴⁹⁸ Zum Ende der Schrift betont Hofmannsthal noch einmal die Distanz zwischen den Figuren Shakespeares und denen Ibsens; aber was Ibsen ausmache, sei, dass sich der moderne Mensch in seinen Figuren erkenne, „unheimlich schön verwandelt.“¹⁰⁴⁹⁹

In *Gabriele D'Annunzio* (1893) schildert Hofmannsthal die Affinität seiner Generation für die Vergangenheit, die den Menschen der Moderne von dem wirklichen Leben distanziert und ihn gleichsam in ein totenhaftes Dasein entlässt. Nicht in einem wirklichen Leben, so Hofmannsthal, versteht es der Mensch der Moderne, sich zu versenken, sondern er bindet sich an ein schattenhaftes Sein, ein „frierendes Leben“¹⁰⁵⁰⁰ voll von künstlichem Schein. So ist für Hofmannsthal auch die Definition des Terminus der Moderne mit diesem Motiv in Verbindung gebracht („Modern sind alte Möbel und junge Nervositäten“),¹⁰⁵⁰¹ verweist er doch auf eine „fast somambule Hingabe an jede Offenbarung des Schönen“,¹⁰⁵⁰² ebenso wie auf eine Distanz zu Religion und Moral, denn: „Die landläufige Moral wird von zwei Trieben verdunkelt: dem Experimentiertrieb und dem Schönheitstrieb, dem Trieb nach Verstehen und dem Trieb nach Vergessen.“¹⁰⁵⁰³ So zeigt sich das Motiv auch durch Hofmannsthals Bezug zu einzelnen Figuren von D'Annunzio, mitunter verweist er auf ein armes Dienstmädchen („ein Wechsel im Dienst, eine späte müde Art von Liebe zu einem Landbriefträger, und Ehe und Tod“).¹⁰⁵⁰⁴ Auch findet das Motiv durch das Werk *L'Innocente* Erwähnung, und zwar durch die Frau des Kindesmörders, die unter der Grausamkeit ihres Mannes leidet, und die gemäß ihrem Wesen wohl einen „Traumtod“¹⁰⁵⁰⁵ sterben wird. Weitere Bezüge zum Motiv finden sich durch die *Römischen Elegien* D'Annunzios. Wo bei Goethe die Lebendigkeit vorherrscht, ist das Werk D'Annunzios von der Stimmung durchzogen, und das dort geschilderte Liebeserleben ist von dem Ansinnen des Todes bestimmt bzw. verwischen sich sowohl Traum und Wirklichkeit als auch Leben und Tod („Und meinen Blicken erschien ihre Hand wie gestorben, ein todttes Schien sie, ein wächsernes Ding, diese lebendige Hand“).¹⁰⁵⁰⁶ Die Gegenüberstellung von D'Annunzio und Goethe lässt Hofmannsthal auf die Romantik verweisen, die der Moderne einige Züge mitgegeben hat. Gegen den leeren und krankhaften Zug, sowohl der Moderne als auch der Romantik, versteht es Hofmannsthal, den mit dem Leben verknüpften Goethe zu stellen: „Dem nervösen Romantiker ist die Liebe halb wundertätiges Madonnenbild, halb raffinierte Autosuggestion; unter den Händen Goethe's war sie nichts als ein schöner Baum mit duftenden

10495SW XXXII. S. 86. Z. 20-21.

10496SW XXXII. S. 86. Z. 40.

10497SW XXXII. S. 87. Z. 34-38.

10498SW XXXII. S. 87-88. Z. 39-40//1-4.

10499SW XXXII. S. 88. Z. 22.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 87. Z. 35.

10500SW XXXII. S. 99. Z. 29.

10501SW XXXII. S. 100. Z. 39.

10502SW XXXII. S. 101. Z. 3-4.

10503SW XXXII. S. 101. Z. 9-12.

10504SW XXXII. S. 101. Z. 33-34.

Dies alles „unerträglich durch den Mangel an Luft, durch die Conzeption des Menschen als einer Pflanze, die vegetirt, sich langweilt und abstirbt.“ In: SW XXXII. S. 101. Z. 36-38.

10505SW XXXII. S. 103. Z. 30.

10506SW XXXII. S. 104. Z. 37-38.

Blüten [...] diese lebensatmende Hymne“.¹⁰⁵⁰⁷ Die *Römischen Elegien* D’Annunzios jedoch sind nur noch halbherzig mit der Erde verwurzelt und nicht voller Lebendigkeit, sondern von Ermattung und Ödnis, „Neurose und Reflexion“¹⁰⁵⁰⁸ sind sie getragen. Eine Erhöhung wird von diesen Figuren D’Annunzios erstrebt, so auch von dem Liebenden: „Um die reine Schönheit zu erreichen, muß die Gestalt der Geliebten immer traumhafter werden, muß die Liebe selbst immer mehr einem Haschischrausch, einer Bezauberung gleichen.“¹⁰⁵⁰⁹ Auch zeigt sich der Tod eingebunden in diese traumhafte Sphäre, nicht aber als „Gerippe, sondern [als] ein schöner heidnischer Jüngling mit den Gelüsten und Träumen“.¹⁰⁵¹⁰ Von diesem „Triumph der Möbelpoesie“¹⁰⁵¹¹ ist nichts mehr geblieben als der „Refrain von Schönheit und Liebe“.¹⁰⁵¹² Doch nicht nur diese Lebensferne ist den Menschen hinterlassen worden von diesen toten, vergangenen Jahrhunderten, haben die Modernen doch auch die Werke Homers oder Shakespeares unter sich. Doch Hofmannsthal verweist auch darauf, dass der moderne Mensch weit weniger diesen Werken nachgeht, sondern lieber „Triumphzüge und Schäferspiele der Schönheit, inkarnierte Traumschönheit, von Sehnsucht und Ferne verklärt, Dinge, die wir herbeirufen, wenn unsere Gedanken nicht stark genug sind, die Schönheit des Lebens zu finden, und fortstreben, hinaus nach der künstlichen Schönheit der Träume.“¹⁰⁵¹³ Es ist für Hofmannsthal auch hier ein Mangel, sich dem wirklichen Leben zu stellen, wenn der Mensch sich allein in der schönen Kunst, in der Vergangenheit und der Stimmung verliert und die wirkliche Lebendigkeit in seinem Leben nicht finden kann, weil er einfach nicht fähig ist, sich der ganzen Wirklichkeit zu stellen. Die Vermischung von Traum und Wirklichkeit führt Hofmannsthal auch dazu auf, ein weiteres Werk D’Annunzios zu verweisen: „In diesem Sinn ist das >>Isottèo<< das schönste Buch, das ich kenne; es erreicht eine berauschte, wundervoll verfeinerte Schönheit durch ein Vergleichen aller Dinge nicht mit naheliegenden, sondern wiederum nur mit schönen Dingen, ein berückendes Ineinanderspielen der Künste.“¹⁰⁵¹⁴ Während andere Generationen sich auf die Religion besonnen haben, habe sich der Mensch der Moderne mit seinen Gedanken über Glück und Schönheit von dem Alltagsdasein entfernt und sich in der Vergangenheit niedergelassen.

In *Gabriele D’Annunzio* (1894) bezieht sich Hofmannsthal darauf, dass D’Annunzio selbst vor Kurzem erst eine „Skizze seines Lebens“¹⁰⁵¹⁵ veröffentlicht hatte und darin von seiner Jugend gesprochen hatte, die gefärbt ist von dem „eleganten Stil, den die Menschen des XV. Jahrhunderts schrieben, wenn sie die Antike zu kopieren meinten“.¹⁰⁵¹⁶ D’Annunzio, so Hofmannsthal, versucht das Leben als Ganzes zu fassen, doch sein „Lebens- und Weltgefühl hat sich nicht am Leben und an der Welt entzündet, sondern an künstlichen Dingen“,¹⁰⁵¹⁷ so mitunter an dem „größten Kunstwerk >>Sprache<<, an den großen Bildern der großen Epoche und an den anderen niedrigeren Kunstwerken“.¹⁰⁵¹⁸ Berauscht habe sich D’Annunzio an der „Schönheit des Redens, dieser tiefsinnigen Schönheit, in der die Seele zum Leben geboren wird und unter und wohnt, an der Schönheit der Renaissancekunst und an der subtilen Schönheit einiger Bücher, in welchen einige Menschen unserer Zeit ihre nicht ganz equilibrierte und gerade darum dämonisch anziehende Vision der Welt niedergelegt haben.“¹⁰⁵¹⁹ Vor allem betont Hofmannsthal in diesem Zusammenhang D’Annunzios „Lust an der Schönheit der Worte, die schön sind wie blasse Frauen und große weiße Hunde, schön wie das Jungsein und wie das Sich-sehnen“.¹⁰⁵²⁰ Hofmannsthal selbst weiß sich an den

10507SW XXXII. S. 105. Z. 26-32.

10508SW XXXII. S. 105-106. Z. 41//1.

10509SW XXXII. S. 106. Z. 4-6.

10510SW XXXII. S. 106. Z. 27-28.

10511SW XXXII. S. 106. Z. 29.

10512SW XXXII. S. 106. Z. 31.

10513SW XXXII. S. 106-107. Z. 41//1-5.

10514SW XXXII. S. 107. Z. 7-11.

„Hier sind Beispiele machtlos, ist es doch die schönste, die ewig beneidete Sprache; ist es doch das Land unserer Sehnsucht, wo es Städte gibt, deren Namen nicht nach schalem Alltag und rauher Wirklichkeit klingen, sondern tönen, als hätten die süßen duftenden Lippen der Poesie selbst sie beim Singen und Plaudern geformt.“ In: SW XXXII. S. 107. Z. 15-19.

10515SW XXXII. S. 143. Z. 3.

10516SW XXXII. S. 143. Z. 7-8.

10517SW XXXII. S. 143. Z. 16-17.

10518SW XXXII. S. 143. Z. 17-19.

10519SW XXXII. S. 143. Z. 20-25.

10520SW XXXII. S. 144. Z. 8-10.

schönen Worten D'Annunzios zu berauschen,¹⁰⁵²¹ gleichsam aber deutet Hofmannsthal einen Bezug D'Annunzios zum Tod an; wenn dieser einen „Römer liest, einen Kirchenvater oder einen Novellenschreiber“,¹⁰⁵²² so spürt er zum Teil die „Unschlüssigkeit oder Selbsttäuschung dieser toten Menschen, wie ein anderer, wenn er von Lebendigen die Augen und die Lippen fest anschaut.“¹⁰⁵²³

Das letzte große Buch D'Annunzios war der *Triumph des Todes* gewesen, auf welches Hofmannsthal sich mitunter bezieht. In ihm schildert D'Annunzio das Leben in „allerlei Verkleidungen“.¹⁰⁵²⁴ Der Protagonist dieses Buches geht dem Leben durch Menschen nach, allerdings nur dort, wo sie noch lebendig sind. Hofmannsthal erinnert sich in Bezug auf dieses Buch an eine „sehr schöne Metapher“,¹⁰⁵²⁵ über die es heißt: „Einmal an einem mystischen, frühlingshaften Septemberabend schaut der Held in den Termen des Diocletian auf die schwarzen, starren, zerrissenen alten michelangelesken Cypressen, und in ihrer tiefen, grausamen Traurigkeit berühren sie ihn wie ein Bild der Nutzlosigkeit alles Widerstehenwollens und Begreifenwollens: ringsum aber zwischen Myrthenbüscheln liegen und leuchten am Boden Trümmer von schönem und sinnlichem antiken Marmor: zarte, anmutige Hände, die den Fetzen einer Chlamis halten, herculische Arme mit wüthend geblähten Muskeln, ungeheure Brüste, genügend einer Titanenbrut zu säugen, süße Namen von Frauen und Freigelassenenen auf Urnen eingegraben, auf weißen Sarkophagen die Tänze von Mädchen und das Lachen von Masken, und Kränze von Blumen und Früchten...“¹⁰⁵²⁶ Trotz aller Schönheit der Sprache, klingt auch hier wieder Hofmannsthals Kritik an D'Annunzio an, findet er doch in den „starren Dingen das Bild seiner Vision der Welt“.¹⁰⁵²⁷ Aber auch in dieser Schrift endet Hofmannsthal nicht mit einer Kritik, sondern gibt seiner Hoffnung nach Entwicklung Ausdruck, sieht er in D'Annunzio noch einen jungen Menschen, der sich entwickeln kann. Zudem kehrt er neuerlich auf den Ausdruck und das Sprachvermögen D'Annunzios zurück.

In *Der neue Roman von D'Annunzio* (1895) bezieht sich Hofmannsthal auf *Le virgini delle rocce* von D'Annunzio, und schließt gleichsam an seinen Aufsatz von vor einem Jahr an, spricht er doch „von seiner Jugend, von seinem Ruhm“.¹⁰⁵²⁸ Hofmannsthal spricht D'Annunzio jedoch hier die Verwurzelung mit dem Leben ab, was sich auch an seinen Figuren zeigt: „An dem Anschauen ihrer trügerischen Schönheit berauschten sie sich und wurden groß, an dem Anschauen ihrer selbst vergingen sie schließlich. Sie erloschen vor Grauen über den Anblick ihres Wesens, dem sie sich nicht zu entziehen vermochten. Das war der >>Triumph des Todes<<.“¹⁰⁵²⁹ Nicht das Handeln bestimmt sie, sondern das Betrachten des eigenen Lebens. Hofmannsthal erwähnt auch hier die Verbindung zwischen Werk und Autor, offenbart sich das Wesen dessen doch durch sein Werk. Bei D'Annunzio jedoch steht dies in Verbindung mit dem Tod: „Denn jeder Dichter gestaltet unaufhörlich das eine Grunderlebnis seines Lebens: und bei d'Annunzio war dies sein Grundverhältnis zu den Dingen, dass er sie anschaute. [...] Und alle Männer und Frauen in den Büchern sahen einander leben zu und töteten einander, wie die Medusa. Und sie gingen herum und sahen einem kleinen Kind sterben zu, oder sie sahen den Bettlern und den Kranken beten zu, oder sie sahen dem Meer zu, wie es liegt und leer ist.“¹⁰⁵³⁰ Hofmannsthal verdeutlicht so wiederholt die Distanz zum Leben der Figuren D'Annunzios und damit auch die Distanz des Autors zum Leben, offenbart er sich doch in seinen Werken.¹⁰⁵³¹ Wie in seiner vorangegangenen Schrift über D'Annunzio äußert Hofmannsthal aber auch hier,

10521, „Wie schön ist das! und es übersetzen hieße ein Salzfaß von Cellini mit dem Stemmeisen zerlegen. Denn der es gemacht hat, den haben die Worte, mit denen wir die Lust und Schmerzen des Lebens nennen, erbeben gemacht, früher und stärker und tiefer als das Leben selber.“ In: SW XXXII. S. 144. Z. 23-26.

10522SW XXXII. S. 144. Z. 27-28.

10523SW XXXII. S. 146. Z. 4-5.

10524SW XXXII. S. 145. Z. 9.

10525SW XXXII. S. 145. Z. 23.

10526SW XXXII. S. 145. Z. 24-36.

10527SW XXXII. S. 145. Z. 37-38.

Weiter, heißt es: „Und es ist sehr charakteristisch, daß sich ihm in den steinernen, künstlichen Spuren einer vergangenen Zeit das Leben ankündigt. Es ist in der That etwas Starres und etwas Künstliches in der Weltanschauung des Herrn d'Annunzio, und noch fehlt seinen merkwürdigen Büchern ein Allerletztes, Höchstes: Offenbarung.“ In: SW XXXII. S. 145-146. Z. 39-40//1-2.

10528SW XXXII. S. 162. Z. 5-6.

10529SW XXXII. S. 163. Z. 7-11.

10530SW XXXII. S. 162. Z. 15-24.

10531, „Es kann einer hier sein und doch nicht im Leben sein: völlig ein Mysterium ist es, was ihn auf einmal umwirft und zu einem solchen macht, der nun erst schuldig und unschuldig werden kann, nun erst Kraft haben und Schönheit. Denn vorher konnte er weder gute noch böse Kraft haben und gar keine Schönheit; dazu war er viel zu nichtig, da doch Schönheit erst entsteht, wo

dass sich D'Annunzio aus diesen „tödlichen Stricken einer falschen Weltanschauung“¹⁰⁵³² befreien wird; ein Beleg dafür ist für Hofmannsthal D'Annunzios neuestes Buch, in dem er die Tat betont, ein Handeln von dem alle „Kraft und Schönheit ausgehen wird“.¹⁰⁵³³

Im zweiten Teil dieser Schrift beschäftigt sich Hofmannsthal mit dem Inhalt von D'Annunzios neuestem Werk, dessen Protagonist ein künstlerischer junger Adeliger ist,¹⁰⁵³⁴ der in Einsamkeit lebt und getrieben von seinem Hochmut ist; „aber manchmal macht seine Seele in einem der langen sterilen Monologe eine plötzliche Bewegung, wie aus einem großen Schlaf heraus, und in der Bewegung liegt dann auf einmal die ganze unsägliche Schönheit der antiken Seelen. Solche Bewegungen, deren Schönheit einem das Blut stocken lässt, machen zuweilen auch die Körper der Menschen während unserer insipiden Gespräche, oder nur ihre Arme, nur ihre Köpfe, wie aus einem großen Schlaf heraus.“¹⁰⁵³⁵ Hofmannsthal verbindet in diesem Zusammenhang die Schönheit mit der Bedeutung, die er der Tat zuspricht („Nur das Thun entbindet die Kraft und die Schönheit.“),¹⁰⁵³⁶ was ihn auf das Kind Herakles verweisen lässt, dem Hofmannsthal die Schönheit durch seine Fähigkeit attestiert, die Schlangen töten zu können. Hofmannsthal bezieht sich hier wiederholt nicht nur auf die Bedeutung der Tat für den Menschen, sondern verweist auch auf die Konzeption; so führt er Odysseus heran, der sich niemals dem Müßiggang hingeeben hatte und viele Wege beschritten hatte, damit er den Menschen wirklich ergreifen kann. Der Protagonist D'Annunzios weiß um seinen Mangel an Tat und versucht, sich mit dem Leben zu verbinden: „Der junge Adelige, der ein Künstler ist, wünscht einen Sohn zu haben, der ihm ähnlich sei. Das ist die ewige Weise, wie das Leben in uns sich zu erneuern strebt.“¹⁰⁵³⁷ Hofmannsthal führt auch in dieser Schrift neuerlich die Sprachgewalt D'Annunzios an,¹⁰⁵³⁸ und verweist in diesem Zusammenhang auf den Zug des Protagonisten zum Handeln, der sich auf die Suche nach einer Ehefrau begibt, um sich eben den Sohn zu erschaffen, durch eben den er sich mit dem Leben zu verbinden glaubt. Dass Schönheit nicht immer in Verbindung mit dem rein ästhetizistischen Versenken steht, sondern für Hofmannsthal auch in Verbindung mit der Moral steht, zeigt sich hier, wenn es heißt: „In einer Landschaft, die das Principium der sittlichen Schönheit ausdrückt, wachsen die drei Schwestern auf. Von den Felsen, von den Bäumen, von den Wassern lernen ihre schönen Seelen, sich strebend zu bemühen.“¹⁰⁵³⁹ Hofmannsthal beschreibt diese drei Prinzessinnen als unter dem Leben leidend, den Druck ihrer Ahnen spürend, der bis zum Wahnsinn reicht. Doch die drei Prinzessinnen zeigen eine Stärke und ihr Handeln dadurch, dass sie „hinter ihrer Schönheit ihre Verzweiflung verbergen“.¹⁰⁵⁴⁰ Hofmannsthal führt die Beschreibung D'Annunzios von den drei Prinzessinnen heran, die D'Annunzio in ihrer „sittliche[n] Schönheit“¹⁰⁵⁴¹ beschreibt. Eine eigentliche Handlung spricht Hofmannsthal D'Annunzios Werk ab, doch die Stärke der Prinzessinnen lässt ihn sagen: „So stark sind sie in ihrer Schönheit und so schön in ihrer Stärke, dass sie den jungen Mann in der Mitte festbannen, wie drei gleich starke Magnetnadeln ein Stückchen Eisen gleichmäßig anziehend gleichmäßig voneinander fernhalten.“¹⁰⁵⁴² Hofmannsthal bemerkt zwar, dass es auch in diesem Werk nicht zur Tat kommt, aber man konnte zumindest an die Möglichkeit dieser glauben. So hat D'Annunzio mit diesem Werk für Hofmannsthal eine Entwicklung durchgemacht, denn in den früheren Werken des Autors hatte er mitunter nur eine „fieberhafte, von der Luft des Lebens abgesperrte Anbetung der Schönheit“¹⁰⁵⁴³ feststellen können. Obwohl diese früheren

eine Kraft und eine Bescheidenheit ist.“ In: SW XXXII. S. 163-164. Z. 36-39//1-3.

10532SW XXXII. S. 164. Z. 21.

10533SW XXXII. S. 164. Z. 24-25.

10534„Danach steht immer der Sinn wohlzogener Menschen, solange sie jung sind. Es gibt nichts Unglücklicheres und Sehnsüchtigeres als die junge Ehrfurcht, die sich keinen Herrn weiß.“ In: SW XXXII. S. 164. Z. 31-34.

10535SW XXXII. S. 165. Z. 12-19.

10536SW XXXII. S. 165. Z. 23-24.

10537SW XXXII. S. 166-167. Z. 40-41//1.

10538„Hier ist es notwendig, auf die Wurzeln der Wörter zu achten. D' Annunzio hat ein uns dasselbe Wort für die Sträucher, die ihre Frucht gebären, und für die Seelen, die ihre Kraft in einer Handlung an den Tag bringen: beides heißt esprimere.“ In: SW XXXII. S. 166. Z. 34-36.

10539SW XXXII. S. 166-167. Z. 34-38//1.

10540SW XXXII. S. 167. Z. 13-14.

10541SW XXXII. S. 167. Z. 15-16.

10542SW XXXII. S. 167. Z. 19-22.

10543SW XXXII. S. 167. Z. 29-30.

Bücher eine „unerreichbare Schönheit“¹⁰⁵⁴⁴ offenbaren, hatten sie doch gleichsam keinen Bezug zum Leben.

In *Die Rede Gabriele D'Annunzios* (1897) zeigt sich das Motiv durch die Menschen, die für Italiens Freiheit gefallen sind: „diese zerschossenen Friedhofsmauern, bedeckt mit den verwundeten Leibern schöner junger Menschen und Leichen von Adligen, Bürgersöhnen, Geehrten, Dichtern, Handwerkern, einen leisen Duft von Moder aus, und das mit schönem Blut und den brechenden Blicken junger Helden bedeckte Papier ist in seinen Rändern gelblich geworden.“¹⁰⁵⁴⁵ Hofmannsthal schildert im Folgenden in dieser Schrift die auf dem Tisch liegenden Bücher, zu denen auch der Roman von Manzoni gehört, in dem sich die „jungen Männer und die jungen Frauen Italiens“¹⁰⁵⁴⁶ erkannt haben. So liegen die Bücher eben wie die „Leichen der jungen Leute“¹⁰⁵⁴⁷ als Gedächtnis dieser Zeit da, die von der Tat beherrscht war. Auch zeigt sich das Motiv durch D'Annunzios Sprachgewalt, die Hofmannsthal ihm zuspricht. So finden sich in dem Raum, indem D'Annunzio seine Rede hält, die Tafeln mit den Namen seiner Werke, die er aus den „schönsten Worten der italienischen Sprache zusammengesetzt“¹⁰⁵⁴⁸ hat. In der Rede preist D'Annunzio das lebendige, tätige Leben Italiens („wenn ich das junge Lamm saugen sehe“).¹⁰⁵⁴⁹ Von dem Bezug zum tätigen Bauern ausgehend, verweist D'Annunzio auch auf die Figur des Dichters und damit auch auf sich: „Es liegt in der Menge eine Schönheit verborgen, der nur der Dichter und der Held Blitze zu entlocken vermögen. Das Wort des Dichters, wenn es über das Gedränge hinfliegt, ist That, wie die Geberde des Helden.“¹⁰⁵⁵⁰ Dadurch äußert er seine Hoffnung, dass der Dichter kommen wird, der die Ganzheit des Seins begreift.¹⁰⁵⁵¹ Auch zeigt sich das Motiv durch die Eroberung Roms durch das geeinigte Italien, infolgedessen die Jugend ihren tätigen Willen verloren hatte. „An der Schwelle der Jugend, die Hände angefüllt mit dem Samen der Hoffnung, voll Vertrauens in die Wunderkraft eines Bodens, [...] vermochten sie jenseits ihrer Betrübniß nichts zu sehen als elenden Kot, in dem sich eine verächtliche Menge bewegte“.¹⁰⁵⁵² D'Annunzio jedoch verurteilt diese vermeintlichen Befreier und hätte sie lieber nach dem „alten Todtenbrauch“¹⁰⁵⁵³ begraben gesehen: „Dann sähen wir sie mit den Augen der Seele immerfort von den Flammenwirbeln der Revolution umgeben, und ihre schöne Gebärde wäre uns von weitem eine heroische Mahnung fürs Leben.“¹⁰⁵⁵⁴ Schönheit und Tat, so zeigt sich in dieser Rede, ist auch für D'Annunzio kein Widerspruch. Vielmehr geht er davon aus, dass das „Schicksal Italiens [...] nicht zu trennen [ist] von den Geschicken der Schönheit, deren Mutter Italien ist“.¹⁰⁵⁵⁵ Nicht die Passivität unterstützt D'Annunzio, sondern er betont, dass es keine „Schönheit ausserhalb des Ringens“¹⁰⁵⁵⁶ gibt. So spielt D'Annunzio auf die Lebendigkeit an, auf die man sich besinnen soll, und auf das tätige Sein, das D'Annunzio vor allem am Bauern sieht.¹⁰⁵⁵⁷ Auch will D'Annunzio als ein Dichter gesehen werden, der die Erde liebt und „mit Demuth auf die jungen eingehüllten Blätter hinsieht“.¹⁰⁵⁵⁸

Auch in *Die neuen Dichtungen Gabriele D'Annunzios* (1898 ?) bindet Hofmannsthal das Motiv ein,

10544SW XXXII. S. 168. Z. 1.

10545SW XXXII. S. 198. Z. 22-27.

10546SW XXXII. S. 199. Z. 2-3.

10547SW XXXII. S. 199. Z. 21.

10548SW XXXII. S. 199. Z. 37-38.

10549SW XXXII. S. 200. Z. 16-17.

10550SW XXXII. S. 201. Z. 9-12.

10551„Hier nun ist endlich That. Die männliche That, nach der es unsere Seelen verlangt, nach der wir uns bis zu schmerzlicher Verstörung sehnen, wie alle, die wir zwischen den Ruinen des Vaterlandes unsere betrogene Jugend hinabsinken sehen. ...So bin ich dahingekommen, Tragödien zu schreiben: um in einigen zornigen und edlen Geberden etwas Erhabenheit und Schönheit aus dem flutenden zudringlichen Schwall des Gemeinen zu retten, der heute die auserlesene Erde bedeckt“. In: SW XXXII. S. 201. Z. 18-25.

10552SW XXXII. S. 202. Z. 26-30.

10553SW XXXII. S. 202. Z. 35.

10554SW XXXII. S. 203. Z. 1-4.

10555SW XXXII. S. 203. Z. 20-21.

„Wie ich das Leben sehe, das kommt nirgend anderswo her als aus den Zeugnissen eines früheren, schöneren und gewaltigeren Lebens, denen, welche ich im Land und im Volke erkenne. Unzerstörbar ist in uns die Seele der Väter, und noch immer brauchen wir unsere Kräfte unter der unbewussten Herrschaft der uralten Instincte.“ In: SW XXXII. S. 203. Z. 29-34.

10556SW XXXII. S. 204. Z. 2.

10557„Schön und vom Himmel beschützt ist die Hecke, die um das geackerte Feld läuft, ihr Bauern [...]“. In: SW XXXII. S. 204. Z. 28-29.

10558SW XXXII. S. 205. Z. 2-3.

wenn er hier, in Anbindung an D'Annunzios „>>Allegorie des Herbstes<<“, ¹⁰⁵⁵⁹ auf die früheren Arbeiten des Autors verweist, in denen er stärker auf eine „suggestive Wirkung“ ¹⁰⁵⁶⁰ aus war. ¹⁰⁵⁶¹

Hofmannsthal bezieht sich in *Walter Pater* (1894) auf dessen *Die Renaissance, 12 Studien* (1873), wenn es heißt: „ferne Phänomene einer großen versunkenen Welt sind in einer Weise behandelt, die das Wesen trifft und so sicher Leben gibt wie ein Stoß ins Herz den Tod.“ ¹⁰⁵⁶² Dabei geht Hofmannsthal auf den Künstler ein, der sich dem Leben verpflichtet sieht, ¹⁰⁵⁶³ weshalb auch der Kritiker, der sich Paters Werk annimmt, die „Schönheit von allem spür[t]“. ¹⁰⁵⁶⁴ Jene „>>Imaginären Portäts<<“ ¹⁰⁵⁶⁵ bezeichnet Hofmannsthal als ein „schönes Buch“, ¹⁰⁵⁶⁶ schildern sie doch die Problematik des Lebens der ästhetizistischen Menschen, deren „Daseinswurzel das individuelle Schöne ist“. ¹⁰⁵⁶⁷ So zeigt Pater durch sein drittes Buch *Marius der Epikuräer* die Unzulänglichkeit auf, sobald man auf die ästhetizistische Sichtweise „die ganze Lebensführung aufbauen“ ¹⁰⁵⁶⁸ will. Hofmannsthal deutet in diesem Zusammenhang das Fehlen der Konzeption in dem Leben dieses „jungen Römers“ ¹⁰⁵⁶⁹ an, dessen Leben „auf einen sehr feinen und complicierten Epicuräismus gestellt“ ¹⁰⁵⁷⁰ ist. Hofmannsthal muss Kritik üben an diesem geschilderten Lebensentwurf, weil er selbst, im Gegensatz zu dem Römer, das Leben unter der Konzeption stehend sieht. ¹⁰⁵⁷¹ Aber bei aller Kritik Hofmannsthals an dem Lebensverständnis dieser Figur Paters, zeigt sich doch auch eine Ergriffenheit. Allerdings bezieht sich Hofmannsthal auf ein „halbreife[s] Alter“, ¹⁰⁵⁷² in dem diese Ergriffenheit greift nach dem „Rom der Verfallzeit“, ¹⁰⁵⁷³ wo die Figuren der früheren Poesie vor den „Spätgeborenen“ ¹⁰⁵⁷⁴ auftauchen, die sich mitunter für „Todtenmasken“ ¹⁰⁵⁷⁵ begeistern können. Über die Jahrhunderte hinweg zieht Hofmannsthal hier eine Gemeinsamkeit, zwischen den geschilderten Figuren bei Pater und den Menschen der Gegenwart. ¹⁰⁵⁷⁶

In *Francis Vielé-Griffins Gedichte* (1895) thematisiert Hofmannsthal die gefährliche Beeinflussung einer „starken künstlerischen Individualität“ ¹⁰⁵⁷⁷ auf „schwächliche schöne Geister“, ¹⁰⁵⁷⁸ wobei er die Wirkung Verlaines auf Vielé-Griffins meint. Hofmannsthal führt auch in dieser Schrift die Mängel in der Poesie an, die er vor allem bedingt durch das journalistisch geprägte Wesen des Autors sieht. Hofmannsthal verweist gleichsam auch auf die Jugend des Dichters („Ich nehme an, daß Herr Vielé-Griffin sehr jung ist“), ¹⁰⁵⁷⁹ die er entschuldigend heranzieht. Was Hofmannsthal vor allem bemängelt, ist der dilettantische Zug in dessen Dichtung, denn es zeigt sich für ihn darin nicht das wirklich Erlebte, sondern das Anempfundene: „So reden nicht Liebende, die nackt miteinander im Gras liegen, sondern das sagt ein junger Mann, der sich oft

10559SW XXXII. S. 291. Z. 18.

10560SW XXXII. S. 292. Z. 11.

10561SW XXXII. S. 292. Z. 17.

10562SW XXXII. S. 139. Z. 5-7.

10563Man spürt die „Seele in jedem seiner kleinsten Triebe, wie Baum auch in den äußersten jungen Zweigen ist“. In: SW XXXII. S. 139. Z. 23-24.

10564SW XXXII. S. 140. Z. 12.

10565SW XXXII. S. 140. Z. 15.

10566SW XXXII. S. 140. Z. 39.

10567SW XXXII. S. 141. Z. 1-2.

10568SW XXXII. S. 141. Z. 10-11.

10569SW XXXII. S. 141. Z. 17.

10570SW XXXII. S. 141. Z. 18-19.

10571„Aber das Leben ist doch viel gewaltiger, größer und unsäglicher, und das Buch macht einen dürftigen Eindruck, so sehr aus zweiter Hand wie Marginalglossen zu einem toten Text.“ In: SW XXXII. S. 141. Z. 19-21.

10572SW XXXII. S. 141. Z. 24.

10573SW XXXII. S. 141. Z. 26.

10574SW XXXII. S. 141. Z. 30.

10575SW XXXII. S. 141. Z. 34.

10576„So ähnlich mit uns selber kamen sie uns vor, wie sie da vor sich hinlebten, nicht ganz wahr und doch sehr geistreich und sehr schön, von einer morbiden Narcissus-Schönheit, allem Gleichnishaften zugetan und in einer etwas manierten Skepsis; frauenhaft und knabenhaft und greisenhaft und vibrierend vor tiefen Spuren der Schönheit, jeder Schönheit, der Schönheit sanftschwellender Vasen und der Schönheit des Sterbens, des Todtseins, der Blumen, der Göttin Isis, der Schönheit der großen Kurtisanen, der Schönheit der untergehenden Sonne, der christlichen Märtyrer“. In: SW XXXII. S. 141-142. Z. 35-41//1-4.

10577SW XXXII. S. 153. Z. 3.

10578SW XXXII. S. 153. Z. 4.

10579SW XXXII. S. 153. Z. 20.

bemüht hat, kurz und scharf Bilder von Besnard oder anderen Leuten zu beschreiben.“¹⁰⁵⁸⁰

In *Gedichte von Stefan George* (1896) verweist Hofmannsthal auf den „Tod unserer Classiker“,¹⁰⁵⁸¹ der ihn dazu führte, sich den neueren Dichtungen zu stellen. Das Publikum jedoch habe es verlernt, den Ton dieser Gedichte wahrzunehmen, was „das Wesentliche vom Scheinhaften, das Lebensfähige vom Totgeborenen unterscheidet“.¹⁰⁵⁸² Damit deutet Hofmannsthal auch in Bezug auf diese Gedichte die Verknüpfung mit dem Leben an und erkennt eine Lebendigkeit, die auch dem Autor gegeben ist: „Die Verse, die ein Mensch schreibt, sind auf ewig ein unentrinnbares Gefängnis seiner Seele, wie sein Lebendiger Leib, wie sein lebendiges Leben. Es ist so ganz unmöglich, von außen Schönheit in ein Gesicht zu bringen, als es unmöglich ist, durch den Willen den Ausdruck seiner Augen schöner zu machen.“¹⁰⁵⁸³ Hofmannsthal erkennt in Georges „>>Hirten- und Preisgedichte<<“, dass sie erfüllt sind mit dem „Reiz der Jugend“,¹⁰⁵⁸⁴ und dass das Buch dem „Triumph der Jugend gewidmet“¹⁰⁵⁸⁵ ist. In dem Gedichtband „>>Hirten- und Preisgedichte<<“¹⁰⁵⁸⁶ zeigt sich zudem in „schönen Beispielen“¹⁰⁵⁸⁷ die „ahnungsvolle Fülle und Leere“¹⁰⁵⁸⁸ des Lebens, mitunter verdeutlicht durch einen „junge[n] Flussgott“.¹⁰⁵⁸⁹ In den Gedichten wird so der „Athem junger Wesen“¹⁰⁵⁹⁰ fühlbar, Gebärden die an „edle junge Pferde erinnern“,¹⁰⁵⁹¹ den „hohe[n] Ernst der Jugend“,¹⁰⁵⁹² das „Hineinwachsen der jungen Geschlechter ins höchst Ungewisse“.¹⁰⁵⁹³ Für Hofmannsthal gemahnen diese Gedichte Georges zudem an die Konzeption, die hier an jene „Welt der griechischen Weisheitslehrer und Freunde der Schönheit“¹⁰⁵⁹⁴ gemahnt.

Ebenso zeigt sich das Motiv in den weiteren frühen theoretischen Schriften, so erstmalig in *Bilder (van Eyck: Morituri –Resurrecturi)* (1891) durch die Konzeption. Hofmannsthal schildert in dieser Schrift zwei Bilder des Malers van Eyck. Obwohl der Betrachter das Bild bei dem „letzte[n] Licht des sterbenden Tages“¹⁰⁵⁹⁵ sieht, ist das Gemälde ein „Bild des Lebens, reich und bewegt“.¹⁰⁵⁹⁶ Dabei ist es keine reine Schönheit, die auf dem Bild wahrzunehmen ist, sondern eine Vermischung: „spielten blühende Bettelkinder in farbenglänzenden Lumpen [...]; und andere Kinder, so schön wie sie, aber ganz nackt und aus blinkendem Erz, waren am Gittertor eines hohen Palastes, von Schnörken und Ranken umgeben, spielend mit goldenen Früchten.“¹⁰⁵⁹⁷ So trägt das Bild den Titel „*Morituri*“,¹⁰⁵⁹⁸ die Todgeweihten, trotz aller geschilderten Lebendigkeit. Eine neuerliche Einkehr in die Kapelle nach mehreren Jahren, lässt den Betrachter ein weiteres Bild betrachten, in dem Aspekte des ersten Gemäldes aufgegriffen werden, die allerdings der Zeit und dem Vergehen ausgesetzt sind. Abzielend auf die Konzeption, die Hofmannsthal andeutet, trägt dieses

10580SW XXXII. S. 154. Z. 10-12.

Hofmannsthal verweist noch auf ein weiteres Gedicht, indem Vielé-Griffins den „Selbstmord eines zwölfjährigen“ (SW XXXII. S. 154. Z. 22-23) Kindes beschreibt.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 154. Z. 29-30.

10581SW XXXII. S. 169. Z. 6.

10582SW XXXII. S. 169. Z. 25-26.

10583SW XXXII. S. 173. Z. 15-19.

10584SW XXXII. S. 170. Z. 24.

10585SW XXXII. S. 170. Z. 25-26.

10586SW XXXII. S. 173. Z. 23.

10587SW XXXII. S. 173. Z. 24.

10588SW XXXII. S. 173. Z. 37.

10589SW XXXII. S. 171. Z. 3.

„Das geht auf einen schönen Saitenspieler; es geht wohl ebenso auf jenen Schönen, Edlen, Klugen. Das schönste Verhältnis beginnt sich herzustellen zwischen so wohlgeborenen, empfindlichen, unerfahrenen Seelen und allen denen, in denen sich größere Erfahrung und Herrschaft über das Leben verkörpert. Die Freude, sich anzuschmiegen, schwillt hie und da zu einer mystischen Lust der Hingabe, zu einem dunklen Drang, das leichte Dasein geheimnisvollen Mächten aufzuopfern.“ In: SW XXXII. S. 171. Z. 17-24.

10590SW XXXII. S. 171. Z. 26.

10591SW XXXII. S. 171. Z. 28.

10592SW XXXII. S. 171. Z. 29.

10593SW XXXII. S. 171. Z. 35.

10594SW XXXII. S. 172. Z. 11-12.

10595SW XXXII. S. 28. Z. 3.

10596SW XXXII. S. 28. Z. 4-5.

10597SW XXXII. S. 28. Z. 12-16.

10598SW XXXII. S. 28. Z. 23.

Gemälde, welches eigentlich eine versunkene Stadt darstellt, den Titel „*Resurrecturi*“.¹⁰⁵⁹⁹

Ebenso zeigt sich das Motiv in der Schrift *Die Mozart-Zentenarfeier in Salzburg* (1891) und zwar in Verbindung mit den Feierlichkeiten: „Die Stadt ist ja schön, so tausendfach schön, in frauenhaft wechselnden Nuancen, von der prangenden herrischen Pracht des sonnigen Wachens bis zur matten verwischten und verweinten Anmut des dämmernden Grau in Grau.“¹⁰⁶⁰⁰ Über der Stadt liegt zudem ein Duft, der aus Mozarts „jugendlichen Singspielen“¹⁰⁶⁰¹ her weht. Hofmannsthal verweist aber zudem auch auf die Vielgestalt der Stadt („ein Halbdutzend junger blonder Mädchen, das schimmernde Viereck voll lichter Schultern und scheinender Köpfchen“).¹⁰⁶⁰² Da Hofmannsthal jedoch die Lebendigkeit preist, kann es keine Lösung sein, sich in der Moderne allein in die Vergangenheit zu versenken; so zeigt Hofmannsthal auf, dass es nicht Mozarts Lehre ist, sondern nur die „sinnliche Schönheit seiner Form“,¹⁰⁶⁰³ um die es den modernen Menschen gehen soll. Dementsprechend ruft Hofmannsthal dazu auf sich nicht allein der Vergangenheit zuzuwenden; denn eine solche Bewegung durch ihn, einen toten Menschen, zum Ziel zu gelangen, komme einer Annäherung an den Tod gleich: „Bewegung ist alles: Mozart’s lichte Lehre aber ist todt, todt wie der herrlich schimmernde Krystall.“¹⁰⁶⁰⁴ So ruft Hofmannsthal den Menschen der Moderne dazu auf, sich fortzuentwickeln, wozu jedoch die „sinnliche Schönheit“¹⁰⁶⁰⁵ der Form Mozarts dienlich sein soll. Aber die Lebendigkeit und nicht das Vergängliche sollen der Motor des Menschen sein.

In *Ola Hansson. Das junge Skandinavien* (1891) thematisiert Hofmannsthal mitunter J. P. Jacobsen (der Däne, der Träumer, der junge Romantiker“).¹⁰⁶⁰⁶

Ebenso zeigt sich das Motiv in *Von einem kleinen Wiener Buch* (1892) durch Arthur Schnitzlers *Anatol*, in dem sieben Szenen auszumachen sind, in denen das Lieben eines „junge[n] Mensch[en]“¹⁰⁶⁰⁷ dargestellt ist, ein Lieben mit sieben Frauen, „sieben Nuancen: lachende Lebendigkeit der Liebe und das Zucken, wenn sie sterben will, das schmerzliche und rätselhafte Verglühen“.¹⁰⁶⁰⁸ In Schnitzlers Werk steht der dilettantische Dichter Anatol im Fokus, der ein Sehnen zur naiv erlebten Vergangenheit hat, gleich jener in der die „Schubertlieder jung waren“.¹⁰⁶⁰⁹

In *Südfranzösische Eindrücke* (1892) zeigt sich das Motiv eingebunden in den Zusammenhang von Hofmannsthals Vorstellungen von Reisebeschreibungen, die er mit denen früherer Zeiten vergleicht, in denen der Mensch noch Zeit hatte („wenn ein todter Esel am Wege lag“).¹⁰⁶¹⁰ Hofmannsthal thematisiert auch die Liebe zu einer Frau, und zwar die zwischen Rousseau und einer „schöne[n] Dame“.¹⁰⁶¹¹ Hofmannsthal zeigt hier sowohl das Besondere der Sprache in der Provence, als auch deren Kunst auf.¹⁰⁶¹²

Deutlich zeigt sich die Verwendung des Motivs auch in der Schrift *Moderner Musenalmanach* (1893), in der Hofmannsthal Bezug nimmt zu eben jenem Sammelbuch deutscher Kunst: „Die jungen deutschen Künstler, die das alte Wort auf ihr neues Sammelbuch geschrieben haben, tragen so viel von Sturm und Drang in sich, so viel gährendes und wogendes“.¹⁰⁶¹³ Hofmannsthal bezieht sich hier auf verschiedene Maler, so Stuck, der in seinen Bildern eine religiöse Thematik erkennen lässt, oder er erwähnt das Selbstbildnis des Malers, welches nicht nur an Rubens, sondern auch an Böcklins Selbstporträt erinnert,

10599SW XXXII. S. 29. Z. 3.

10600SW XXXII. S. 30. Z. 27-32.

10601SW XXXII. S. 31. Z. 5.

10602SW XXXII. S. 31. Z. 27-28.

10603SW XXXII. S. 32. Z. 19-20.

10604SW XXXII. S. 32. Z. 25-26.

10605SW XXXII. S. 32. Z. 19.

10606SW XXXII. S. 41. Z. 16.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 42. Z. 6-7.

10607SW XXXII. S. 285. Z. 6.

10608SW XXXII. S. 285. Z. 7-9.

10609SW XXXII. S. 285. Z. 25-26.

10610SW XXXII. S. 62. Z. 27-28.

10611SW XXXII. S. 63. Z. 11.

10612SW XXXII. S. 64. Z. 19.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 62. Z. 36, SW XXXII. S. 64. Z. 16-17, SW XXXII. S. 64. Z. 21-22, SW XXXII. S. 64. Z. 40, SW XXXII. S. 65. Z. 1-2, SW XXXII. S. 65. Z. 18, SW XXXII. S. 65. Z. 28, SW XXXII. S. 66. Z. 17.

10613SW XXXII. S. 89. Z. 5-9.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 90. Z. 10, SW XXXII. S. 90. Z. 21.

„dem der Fiedler Tod phantastisch und ergreifend über die Schulter schaut.“¹⁰⁶¹⁴ Hofmannsthal führt mitunter auch die Übersetzung Otto Erich Hartlebens aus *Pierrot lunaire* an, der ein „längst stilisiertes Geschöpf vergangener Kunst, ein Wesen, wie der Faun oder der Engel oder der Tod“¹⁰⁶¹⁵ ist. Ebenso zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem Autor Karl Bleibtreu, durch dessen Tagebuch und dessen „üppige[r] Schönheit“¹⁰⁶¹⁶ oder durch Schlaf und Holz.¹⁰⁶¹⁷ Vor allem auf Johannes Schlaf verweist Hofmannsthal gleich zweifach, ist in dem Almanach doch das Romanfragment *Die Geburt* vertreten: „Es ist ein qualvolles Durchdenken der ewig menschlichen Qualen, ein hilfloses Fragen und Schreien: >>Was thut not?<<, ein gewaltsames Hinabpressen der eigenen Sehnsucht nach Schönheit und Kunst vor den Forderungen des allgemeinen, des gemeinen Elends.“¹⁰⁶¹⁸ Letztendlich nimmt Hofmannsthal noch einmal einen allgemeinen Bezug zu diesem Künstlerbuch, welches sich an junge Künstler wendet, um diesen zu zeigen, was Kunst und Leben miteinander zu schaffen haben.

Das Motiv zeigt sich ebenso in *Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche* (1892). Hofmannsthal nennt die Schauspielerin eine „geniale Künstlerin“,¹⁰⁶¹⁹ die er nicht mit der Schauspielerin Charlotte Wolter vergleichen will, da sie differenzierte Künste betreiben. Dennoch geschieht nichts anderes, wenn er im Folgenden nun die Wolter beschreibt: „Die Wolter ist unerreicht, auch heute unerreicht, in der Schönheit des großen tragischen Gestus, in Gebärde und Ton der klassischen Tradition.“¹⁰⁶²⁰ Die Größe der Duse zeigt Hofmannsthal schließlich mitunter durch ihre Rolle von Ibsens *Nora* auf („wie sie aus einem Fiebrerrhythmus der Tarantella mit einem Ruck in die Starrheit der tödlichen Angst zurückfällt“).¹⁰⁶²¹ Viel ausführlicher zeigt sich die Einbindung des Motivs in der zweiten Schrift *Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche* (1892), durch das Erleben der Kunst, welcher in Wien nur einigen tausend Menschen teilhaft wurden und so eine „Schönheit, mit bebenden Nerven“¹⁰⁶²² erlebt haben: „So sassen sie im Theater und sogen, wie Saft der Weinbeere, die Seele eines großen Künstlers auf funkelnden Schalen, das waren die funkelnden Verse; und sie verstanden die Schönheit weicher Körper, die sich wiegten“.¹⁰⁶²³ Die Fähigkeit Eleonora Duses sieht Hofmannsthal dadurch, dass sie mitunter aus einem Wort oder einer Gebärde einen lebendigen Menschen erschafft, so wie ihn der Dichter gesehen hat. Für Hofmannsthal kann sie demnach keine naturalistische Schauspielerin sein, da sie weitaus mehr ist: „Wenn Nora Helmer an den Tod dachte, flog vielleicht kein redender Schatten über ihre Stirn; wenn Nora Helmer schwere Dinge dachte und tiefe, waren ihre Augen vielleicht nicht heilig, sondern stumm und leer. Wenn man Nora Helmer naturalistisch darstellen wollte, müßte man sich vielleicht in die Absurdität der Wirklichkeit hüllen und in einen Leib, der nichts verrät: der Leib der Duse aber schmiegt sich an ihre Seele, wie die weichen, feuchten Gewänder, mit denen die Griechen die redende Schönheit ihrer Statuen umhüllten, sich um die Glieder schmiegt.“¹⁰⁶²⁴ Hofmannsthals Überlegungen führen dazu, dass er von dem Künstler fordert, „daß alle Dinge, die durch ihre Seele hindurchgehen, einen Sinn und eine Seele empfangen.“¹⁰⁶²⁵ Beispielhaft ist darin für Hofmannsthal Goethe gewesen, dessen Seele gleichsam ein großer Spiegel gewesen ist,¹⁰⁶²⁶ was Hofmannsthal wieder dazu bringt, dass der Künstler sich auf die Lebendigkeit besinnen möge, was ihn mitunter über Lenau¹⁰⁶²⁷ sagen lässt: „Die lebendigen Künstler sind wie die wunderbaren toten Leiber der Heiligen, deren

10614SW XXXII. S. 90. Z. 30-31.

10615SW XXXII. S. 91. Z. 3-4.

10616SW XXXII. S. 91. Z. 33-34.

10617„[...] kleine Novelle, vielleicht das plastischste kleinmalende Theaterstück geschaffen, das wir haben: ich meine den Studententod, die Novelle >>Ein Tod<<, und das Familien-Interieur >>Familie Selicke<<.“ In: SW XXXII. S. 92. Z. 12-15.

10618SW XXXII. S. 92. Z. 18-22.

10619SW XXXII. S. 53. Z. 9.

10620SW XXXII. S. 53. Z. 13-15.

10621SW XXXII. S. 55. Z. 27-28.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 56. Z. 31.

10622SW XXXII. S. 58. Z. 6.

10623SW XXXII. S. 58. Z. 13-16.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 59. Z. 4.

10624SW XXXII. S. 59-60. Z. 35-41//1-2.

10625SW XXXII. S. 60. Z. 37-38.

10626 „Und dann giebt es Künstler, die waren viel kleinere Spiegel, wie enge stille Brunnen, in denen nur ein einziger Stern blinkt: die gossen den Schmelz ihrer Seele um ein einziges Ding und tauchten ein einziges Fühlen in Schönheit. So einer war Eichendorff [...]“. In: SW XXXII. S. 60-61. Z. 41//1-3

10627 „Und Lenau hat dem Schilf reden zugehört und der Schönheit der Heide einen Namen gegeben.“ In: SW XXXII. S. 61. Z. 5-6.

Berührung vom Starrkrampf erweckte und Blindheit verscheuchte.“¹⁰⁶²⁸

Zwar spricht Hofmannsthal in der theoretischen Schrift *Die Malerei in Wien* (1893) von den schönen Stunden, die er angesichts der Betrachtung der Kunstwerke erlebt habe, doch zeigt sich auch die Kritik Hofmannsthals, denn es gibt im gegenwärtigen Wien für Hofmannsthal auch viel schlechte Kunst, die die Gute totzuschlagen im Stande ist. Trotz dieser Kritik, ist das Gute dieser Ausstellung für Hofmannsthal jedoch in der Überzahl. Dieses kommt von Hofmannsthal von den „Jungen, deren Namen morgen leuchten und glühen werden.“¹⁰⁶²⁹ Gegenüber der vielfach doch Hofmannsthal nicht erfüllenden Kunst in Wien, der mangelhaften Lebendigkeit, attestiert er der Kunst in München eben diese: „In München sagt man, geht eine junge, vom Fieber des Lebens zappelnde, wachsweiße neue Begabung zugrunde an der Überfülle der Anregungen, am Hinaufschrauben“.¹⁰⁶³⁰

In *Eduard von Bauernfelds dramatischer Nachlass* (1893) zeigt sich das Motiv gebunden an die Wiener Porzellanhand, die unterschiedlich ist zu der Frauenhand der Moderne.¹⁰⁶³¹ Doch auch der modernen Frauenhand attestiert Hofmannsthal eine Schönheit, allerdings stellt er diese in die Nähe der Nervosität („durchgeistigen, vieldurchbebten Schönheit.“),¹⁰⁶³² wobei er immer noch dieser „todte[n], versteinerte[n] Hand“¹⁰⁶³³ gedenkt, die er sich gerne auf Briefen liegend vorstellt. Die Zeit jedoch, in der diese Hand entstanden ist, stuft Hofmannsthal, nachdem er dieser die Nähe zur Konzeption attestiert hat, als „todt“¹⁰⁶³⁴ ein. Hofmannsthal thematisiert schließlich die Komödien Bauernfelds, darunter einen alten Mann hinter dem „der Tod stand“.¹⁰⁶³⁵

In *Das Tagebuch eines jungen Mädchens* (1893) thematisiert Hofmannsthal das kurze Leben eines jungen Mädchens („vom Erwachen des Mädchens im Kind bis zum Tode“).¹⁰⁶³⁶ Unter dem Aspekt der Konzeption, geht Hofmannsthal auch auf die traurigen Dinge in diesem Tagebuch ein und spricht in diesem Zusammenhang von der „schönste[n] Lebendigkeit“.¹⁰⁶³⁷ Hofmannsthal spricht allerdings auch mehrmals ihren Tod an, über den es heißt: „ein paar Wochen qualvollen Leidens auf einem kleinen, in weißem Atlas versteckten Eisenbettchen und der Tod in Jugend und Schönheit, den die Griechen den glücklichen nannten.“¹⁰⁶³⁸ Hofmannsthal thematisiert aber auch ihre Befürchtung der Lebensversäumnis, die sie ruhelos erscheinen lässt, wodurch er aber formuliert: „Es ist nichts Todtes in ihren Gedanken“.¹⁰⁶³⁹ Hofmannsthal spricht des weiteren auch die Schönheit dieser Frau an, sowohl die ihrer Kleidung, ihrer Haare oder ihrer Hände.¹⁰⁶⁴⁰ „Ihre Mutter und tausend andere Menschen haben ihr so oft gesagt, daß sie schön und bezaubernd originell ist“.¹⁰⁶⁴¹ Diese Sehnsucht nach wirklichem Leben, führt Marie Bashkirtseff dazu eine Künstlerin zu werden: „malt das Leben mit den goldathmenden und lachenden Farben, die in ihr sind, und fängt an, berühmt zu werden und stirbt.“¹⁰⁶⁴²

Mit *Über moderne englische Malerei* (1894) gewährt Hofmannsthal einen Rückblick auf die jüngste internationale Ausstellung in Wien, in der die Bilder der englischen Maler nicht ohne besonderen Eindruck blieben. Vor allem die Werke Edward Burne-Jones mit seinen Frauenfiguren hebt Hofmannsthal hervor, die ihre „lichte Schönheit“¹⁰⁶⁴³ in „lebendigen Wassern zu spiegeln“¹⁰⁶⁴⁴ pflegen. Dem aufmerksamen

10628SW XXXII. S. 61. Z. 14-16.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 59. Z. 12.

10629SW XXXII. S. 112. Z. 12.

10630SW XXXII. S. 112. Z. 35-37.

10631SW XXXII. S. 108. Z. 18.

10632SW XXXII. S. 109. Z. 2.

10633SW XXXII. S. 109. Z. 3.

10634SW XXXII. S. 109. Z. 10.

10635SW XXXII. S. 109. Z. 20.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 111. Z. 32.

10636SW XXXII. S. 75. Z. 4-5.

10637SW XXXII. S. 75. Z. 14.

10638SW XXXII. S. 76. Z. 23-26.

10639SW XXXII. S. 77. Z. 11.

10640SW XXXII. S. 78. Z. 3.

10641SW XXXII. S. 78. Z. 15-16.

10642SW XXXII. S. 79. Z. 31-32.

10643SW XXXII. S. 132. Z. 25.

10644SW XXXII. S. 132. Z. 25-26.

Betrachter, so Hofmannsthal, wird jedoch nicht entgehen, dass diese „schönen Wesen“¹⁰⁶⁴⁵ begrenzt sind und auch Begrenzungen im Umgang miteinander zeigen. Dabei ist die Malerei, die Burne-Jones und seine Schule verkörpert, durchaus mit der Vergangenheit verbunden, durch sie „künstliche[...] Wiederholung der Renaissance“,¹⁰⁶⁴⁶ die sie betreiben, so dass sich ihre Kunst an den Toten wie Dante, Botticelli und Lionardo jedoch wie „junge Reben an alten Stecken“¹⁰⁶⁴⁷ entzündet. Vor allem aber durch die „verwirrende Frauenschönheit des Botticelli und die complicirte Psychologie, die man hinter den seltsam, spöttisch und resigniert lächelnden Köpfen Lionardo’s in bebender Faszination vermuthete“,¹⁰⁶⁴⁸ bindet Hofmannsthal die Kunst der Präraffaeliten an die Vergangenheit. Dabei zeigt sich jedoch überdeutlich, dass Hofmannsthal die Kunst der Präraffaeliten in Verbindung mit der Konzeption stehen sieht: „Solche süße, zur Hälfte natürliche Trunkenheit haben diese englischen Künstler aus den Blüten der Renaissance ausgekocht. Wie Kinder aus Kleeblüthen den Honig saugen, so saugen sie die feine Essenz der seelischen Schönheit aus den Gebärden der Beatrice, aus dem räthselhaften Lächeln der Gioconda.“¹⁰⁶⁴⁹ Vor allem auf die Frauenfiguren dieser Maler verweist Hofmannsthal, denn sie zeigen eine von innen „angeschaffene Schönheit“,¹⁰⁶⁵⁰ sind sie doch erfüllte Träumereien und Leidenschaften. Gleichsam aber offenbart Hofmannsthal das Neue an ihnen. Zwar haben sich die Präraffaeliten an der Vergangenheit orientiert, aber es ist die Nähe zu der Moderne, die ihnen das Angepasste an die Zeit schenkt: „Stellen Sie dieses Wesen einen Augenblick neben eine jener weißen Göttinnen oder schönen Frauen der Antike; wie würden sie verwirrt von dieser Schönheit, die von der Seele und allen ihren Krankheiten durchtränkt ist!“¹⁰⁶⁵¹ Vor allem auf jene Beatrice, die Geliebte Dantes, die durch Rossetti im Gemälde verewigt wurde, wird von Hofmannsthal mehrfach erwähnt: „wie ein Vampyr war sie mehr als einmal schon todt und kennt das Geheimnis des Grabes; und ist untergetaucht in Meerestiefen, und immer schwebt davon um sie dieses fahle Licht; [...] und war Leda, die Mutter der Helena, und Anna, die Mutter der Jungfrau“.¹⁰⁶⁵² Eben jene Frau offenbart auch die „>>von innen heraus dem Körper angeschaffene Schönheit<<“.¹⁰⁶⁵³ Des weiteren versucht Hofmannsthal auch dieser Ergriffenheit des Betrachters für diese Frau nachzugehen, indem er diese mit dem Blick Goethes vergleicht, wie er sich von den „edlen Linien von Schillers Todtenschädel“¹⁰⁶⁵⁴ ergriffen zeigte, durch eine „von innen heraus nothwendige Schönheit“.¹⁰⁶⁵⁵ Eben auch jene „höchste, veredelte, individuelle Schönheit suchen die englischen Praerafaeliten“.¹⁰⁶⁵⁶

Ebenso in *Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts* (1893) zeigt sich das Motiv, verweist Hofmannsthal doch gleich zu Beginn der Schrift auf den Hithschen Kunstverlag in München, der ein „lebendiges Kunstgenießen dem großen Publicum nach Möglichkeit“¹⁰⁶⁵⁷ zugänglich machen will. So betont Hofmannsthal auch hier wieder die Wichtigkeit der Lebendigkeit, sind doch diese Publikationen für Hofmannsthal geeignet, „lebendiges Interesse an der modernen Malerei“¹⁰⁶⁵⁸ weitreichend zu verbreiten. Vermeintlich unvermittelt verweist Hofmannsthal in der Schrift *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert* (1893) auf die Arbeit Richard Muthers, dessen Werk eben „keine trockene Aufzählung von Namen und Daten“¹⁰⁶⁵⁹ ist, sondern von „blühendem, lebendigem Fleisch“.¹⁰⁶⁶⁰ Aufgrund dieser Lebendigkeit sieht Hofmannsthal in Muthers Werk „weder den Stil eines beliebten Verstorbenen, noch den Stil aller Welt, sondern seinen eigenen“.¹⁰⁶⁶¹ Werke, die bisher am Rand der Kunstbetrachtung gestanden hatten, wird in

10645SW XXXII. S. 132. Z. 29.

10646SW XXXII. S. 135. Z. 3.

10647SW XXXII. S. 135. Z. 6.

10648SW XXXII. S. 135. Z. 36-37.

10649SW XXXII. S. 136. Z. 15-20.

10650SW XXXII. S. 137. Z. 6.

10651SW XXXII. S. 136. Z. 29-31.

10652SW XXXII. S. 136-137. Z. 39-41//1-2.

10653SW XXXII. S. 137. Z. 6.

10654SW XXXII. S. 137. Z. 7-8.

10655SW XXXII. S. 137. Z. 8-9.

10656SW XXXII. S. 137. Z. 11-12.

10657SW XXXII. S. 94. Z. 5-6.

10658SW XXXII. S. 94. Z. 15-16.

10659SW XXXII. S. 95. Z. 9-10.

10660SW XXXII. S. 95. Z. 11.

10661SW XXXII. S. 95. Z. 12-13.

diesem Werk „Unsterblichkeit“¹⁰⁶⁶² garantiert. So erkennt Hofmannsthal in Muthers Buch nicht nur die Freude an der „malerische[n] Schönheit“,¹⁰⁶⁶³ sondern er zeigt auch auf, dass Muthers Werk alles überwinden will „was durch fremde Augen in eine tote stilisierte Welt“.¹⁰⁶⁶⁴ Während sich die Malerei der ersten Hälfte des Jahrhunderts „mehr und mehr dem lebendigen Leben entfremdet, im Kolorit alter Meister nach historischen Anekdoten leblose Puppen in schönkomponierten Gruppen darstellt“,¹⁰⁶⁶⁵ wird nun der Fokus auf die Lebendigkeit gelegt werden, was Hofmannsthal auch an die Konzeption denken lässt, wie sie in dieser Kunst vor Augen tritt.¹⁰⁶⁶⁶

Auch in *Philosophie des Metaphorischen* (1894) bezieht sich Hofmannsthal auf die moderne Kunst, ausgehend von *Die Philosophie des Metaphorischen In Grundlinien dargestellt* von Alfred Biese. Hofmannsthal bezeichnet das Buch Bieses zwar als „schön und werthvoll“,¹⁰⁶⁶⁷ doch birgt das Werk für ihn auch eine Enttäuschung, hatte er doch mitunter die „metaphorische Beseelung aus todten Dingen“¹⁰⁶⁶⁸ erhofft. So hatte sich Hofmannsthal auch von diesem Werk etwas „höchst lebendig[es]“¹⁰⁶⁶⁹ erwartet und war enttäuscht worden, hätte Biese doch eine weitaus weniger pedantische Form wählen müssen, wie er diese in dem Dialog zweier junger Menschen sieht. Das Thema dieser jungen Menschen hätte nicht nur die Kunst, sondern auch die Schönheit sein müssen („>>Wie schön ist das! Wie lebendig, erfaßbar, wie wirklich! Wie schön ist Schönheit!<<“).¹⁰⁶⁷⁰

Auch in *Internationale Kunst-Ausstellung 1894* (1894) kritisiert Hofmannsthal, dass auch in dieser Ausstellung gerade die Lebendigkeit der fremden Produktionen aus Neid gemieden wird, um den gegenwärtige Mittelmäßigkeit, die den Kunstmarkt beherrsche, nicht zu verderben. Dementsprechend bedauert Hofmannsthal auch das Fehlen der großen Meister, worunter er mitunter Burne-Jones und den Impressionisten Whistler zählt. Zudem verweist Hofmannsthal auf die Symbolisten, denen Hofmannsthal eine Überlegenheit zuspricht und deren Bilder keine Kälte zeigen, sondern sich durch eine Lebendigkeit auszeichnen. Den Franzosen spricht Hofmannsthal zwar eine große Fähigkeit zu, allerdings vermochten auch diese es nicht, diese Fähigkeit in die Ausstellung einzubringen. Auch bemängelt Hofmannsthal das Fehlen der jungen Münchner Künstler, „von Albert Keller angefangen bis zu den jüngsten bizarren Stilisten Hengeler und Th. Heine; es fehlen die jungen Berliner“.¹⁰⁶⁷¹ Lediglich den Deutschen Max Klinger hebt Hofmannsthal mit seiner Kunst hervor: „Dem oder jenem jungen Menschen ist im Kaufhaus beim Durchfliegen irgend welches Kunstblattes aus einer schlechten Reproduktion so blitzartige Offenbarung einer neuen ergreifenden Schönheit aufgefliegen, daß es ihm wie einen klingenden Stich ins Herzs hab und manche Phantome seiner Sehnsucht seitdem Gestalt gefunden haben.“¹⁰⁶⁷² So erwähnt Hofmannsthal mitunter Klingers Bild, auf dem ein Arzt im Garten sitzt, der sich „unbekümmert um den Tod“¹⁰⁶⁷³ zeigt, der bereits auf ihn wartet. Hofmannsthal thematisiert letztendlich auch die Kunst der Spanier. So erwähnt er den Künstler Villegas, dessen Bild *Tod des Stierkämpfers* „eine Menge costümirter Figuren, flach, leer und konventionell“¹⁰⁶⁷⁴ zeigt, und auch die Kunst der Österreicher, die es gemeinhin vermissen lassen, die künstlerische Atmosphäre Wiens in ihre Kunst einzubauen; das größte Können zeigen für Hofmannsthal die zwei Bilder von Robert Ruß „mit vielerlei sonstiger Schönheit“.¹⁰⁶⁷⁵

In *Künstlerhaus. Ausstellung der Münchener >>Secession<< und der >>Freien Vereinigung*

10662SW XXXII. S. 96. Z. 6.

10663SW XXXII. S. 96. Z. 30.

10664SW XXXII. S. 97. Z. 24.

10665SW XXXII. S. 98. Z. 4-6.

10666„Wie ein frischer Stoß vom Morgenwind, der, den Nebel verdrängend, ein ganzes Tal mit kühler Helligkeit erfüllt, wirkt am Ende des ersten Bandes dieses Hereinbrechen des Modernen, des Alleinlebendigen, in die Stickluft des Ateliers, voll von antiken Gipsabgüssen, braunen Kopien, drapierten Modellen und Theatermöbeln.“ In: SW XXXII. S. 98. Z. 19-23.

10667SW XXXII. S. 129. Z. 32.

10668SW XXXII. S. 130. Z. 38-39.

10669SW XXXII. S. 131. Z. 7.

10670SW XXXII. S. 131. Z. 30-32.

10671SW XXXII. S. 123. Z. 35-37.

10672SW XXXII. S. 124. Z. 3-8.

10673SW XXXII. S. 124. Z. 15-16.

10674SW XXXII. S. 125. Z. 36-37.

10675SW XXXII. S. 127. Z. 10-11.

Düsseldorfer Künstler<< (1894) spricht Hofmannsthal von den „jüngere[n] und ältere[n]“¹⁰⁶⁷⁶ Künstlern, die sich vor drei oder vier Jahren von dem Glaspalast lösten und in deren Mitte zwei große Namen standen: Böcklin (neuromantisch) und Uhde (naturalistische Programm). Die Jüngsten unter ihnen orientierten sich neben Böcklin und Uhde aber auch an „Besnard und die Luministen, Whistler, die Schotten“.¹⁰⁶⁷⁷ Hofmannsthal äußert aber auch seine Kritik an Albert Keller, der auch nicht mehr „zu den Jüngsten gehört“¹⁰⁶⁷⁸ und dem er eine fehlende Umsetzung attestiert, zeigt er in seinen Bildern doch reine Nachahmung und kein wirkliches Empfinden. Gewogen zeigt er sich hingegen gegenüber dem *Hubertusbild* von Herterich: „diesem Bild mit den lichten Birken und dem dritten, wo ein junges Mädchen in einer wundervolle Dämmerung Clavier spielt, immerhin so tiefes Erleben von Farbe und Licht, daß sie wie schöne gute Kunst berühren.“¹⁰⁶⁷⁹ Die Lebendigkeit in seinen Bildern darzustellen, spricht Hofmannsthal Franz Stuck zu; hatte dieser doch, nachdem er viele Karikaturen gezeichnet hatte, „die Schönheit der Menschen zu spüren angefangen“.¹⁰⁶⁸⁰ Zudem äußert Hofmannsthal die Hoffnung, dass Stuck noch „sehr schöne, starke Kunstwerke“¹⁰⁶⁸¹ fertigen wird. Auch im zweiten Teil der Schrift zeigt sich im Zusammenhang mit weiteren Künstlern das Motiv.¹⁰⁶⁸² So erwähnt er eine Arbeit des Malers Kalckreuth,¹⁰⁶⁸³ des weiteren die Werke von Becker-Gundahls,¹⁰⁶⁸⁴ das Bildnis der Madonna von Hugo König¹⁰⁶⁸⁵ oder die *Mutter* von Exter („doch so viel herbe Hoheit, strenge Schönheit“),¹⁰⁶⁸⁶ wenn sie auch durch die Strenge an Feuerbach und Böcklin erinnert.¹⁰⁶⁸⁷ Des weiteren führt Hofmannsthal den Maler Ludwig von Hofmann an, der derjenige unter den „jungen Malern heute in Deutschland [ist], der den größten Stil hat, die weiteste und herrlichste Weise, Schönheit zu gestalten“.¹⁰⁶⁸⁸ Vollendet ist Ludwig von Hofmann dabei keineswegs, aber Hofmannsthal ahnt, dass er Bilder schaffen wird, durch die der Betrachter nur „an die große Schönheit, die darin sein wird“¹⁰⁶⁸⁹ denken wird. Dabei versteht Hofmannsthal, dass das was der Betrachter in sich sieht,¹⁰⁶⁹⁰ in Wahrheit in dem Bild ist: „wie in dem >>decorativen Entwurf<< der Jüngling mit dem rotschimmernden Haar und den schlanken Lenden den Zauber der Jugend ausdrückt mit ihrer Sehnsucht und Anmut und Kühnheit“.¹⁰⁶⁹¹ Innerhalb der als gut beachteten Kunst, verweist Hofmannsthal darauf, dass darin auf die „allerschönste beseelteste Wiedergabe der Natur [...] angeknüpft [wird]: an Böcklin, an die Japaner“.¹⁰⁶⁹² Dies lässt Hofmannsthal auf den Maler Benno Becker verweisen¹⁰⁶⁹³ oder den Maler Eichfeld („Der >>Herbstabend im Nymphenburger Park<< von Eichfeld hat eine concentrirte ruhige, feine, seltsame Schönheit“).¹⁰⁶⁹⁴

In *Theodor von Hörmann* (1895) bezieht sich Hofmannsthal auf die Büste bei einer Kunstaussstellung, von der er ausgehend, auch Überlegungen über die Kunst liefert. „Man sieht diese Gesichter hie und da in

10676SW XXXII. S. 147. Z. 5.

10677SW XXXII. S. 147. Z. 10-11.

10678SW XXXII. S. 148. Z. 16-17.

10679SW XXXII. S. 149. Z. 7-10.

10680SW XXXII. S. 149. Z. 30-31.

10681SW XXXII. S. 150. Z. 3-4.

10682SW XXXII. S. 150. Z. 6-15.

10683„[...] in den beiden alten Weibern, die stumpf und großartig in die gleitenden Wolken starren, und in den jungen Aehrenleserinnen“. In: SW XXXII. S. 150. Z. 11-12.

10684„[...] in einer geheimnißvollen trauerreichen Schönheit atmet, ein totes junges Mädchen mit einer sehr schönen ornamentalen Ruhe und großen stilisierten Einheit des Tones. So hat er uns künstliche Früchte und seltsam duftende Gewürze hergeschickt“. In: SW XXXII. S. 150. Z. 32-35.

10685„Sie ist sehr jung, in ganz weiße reiche Tücher wie in Grabtücher eingehüllt, und unsäglich einsam mit dem unwissenden nackten Kind im Arm“. In: SW XXXII. S. 151. Z. 8-10.

10686SW XXXII. S. 151. Z. 27-29.

10687„Aber jenes andere Bild, die grellrothe Gestalt gegen den ultramarinfarbenen See grell und tactlos geworfen, das ist nicht jugendlich, nicht suchend, sondern leider geschmacklos und schlimmer: hohl, verlogen.“ In: SW XXXII. S. 151. Z. 29-32.

10688SW XXXII. S. 151. Z. 34-36.

10689SW XXXII. S. 151. Z. 41.

10690 „[...] durch die Art, wie sie es ansehen, das schweigen Schöne“. In: SW XXXII. S. 152. Z. 13-14.

10691SW XXXII. S. 152. Z. 6-9.

10692SW XXXII. S. 152. Z. 23-24.

10693„Hat Benno Becker die reichsten Organe, den Zauber der dunkelblauen südlichen Nacht sich zu assimilieren, so atmet auf drei Bildern von Riemerschmied dreifach das schöne Leben des deutschen Sonnenunterganges: einmal die Kuppen übergelühend, einer phantastischen Stimmung nahe, dann durch rothbraune Stämme in stummer flacher Gluth blinkend, dann als milder Glanz auf gelbgrünen dichten Wipfeln.“ In: SW XXXII. S. 152. Z. 25-31.

10694SW XXXII. S. 152. Z. 31-33.

der Tramway [...] sie sind manchmal sehr jung und hübsch, manchmal knochig, manchmal wie die von ärmlichen Schullehrern, aber in den Augen liegt das Besondere und in unnennbaren Dingen unter den Augen, um die Lippen, an der Stirn.“¹⁰⁶⁹⁵ Diese Figuren/Menschen stehen nicht „dem Tod gegenüber, sondern einem sogenannten Leben“,¹⁰⁶⁹⁶ aber einem, das auf einem „formalen Dasein“¹⁰⁶⁹⁷ fußt. In Bezug auf Theodor von Hörmann zeigt sich das Motiv in Anbindung an die Konzeption („Schön geht dieses Leben aus, wie gesetzmäßige Musik. Und die reißt nicht ab, sondern stirbt an der Erfüllung ihres Sinnes. Und ist er nicht wahrhaftig seinen eigenen Tod gestorben?“),¹⁰⁶⁹⁸ wodurch er auch hier darauf verweist, dass der Lebenslauf jedes Menschen den Tod mit einschließt.¹⁰⁶⁹⁹

Die Schrift *Eine Monographie* (1895)¹⁰⁷⁰⁰ beschäftigt sich, ausgehend von der Monographie Eugen Guglias über Friedrich Mitterwurzer, mit der eigenen problematischen Gegenwart („die Lügen der Wissenschaften, alles das sitzt wie Myriaden tödtlicher Fliegen auf unserem armen Leben.“).¹⁰⁷⁰¹ Hofmannsthal wendet sich aber schließlich dem Schauspieler Mitterwurzer zu, von dem er den Menschen abhebt: „Wenn wir den Mund aufmachen, reden immer zehntausend Tode mit. Der Mitterwurzer hat seine Beredsamkeit das Schweigen gelehrt. Er hat die zehntausend Todten tottgetreten, und wenn er redet, redet nur er.“¹⁰⁷⁰²

In *Englischer Stil* (1896) findet sich das Motiv durch das „englische junge Mädchen“,¹⁰⁷⁰³ welches Hofmannsthal im Zuge der Betrachtung der Barrison Schwestern erwähnt, und welches einen stark knabenhaften Zug hat, was Hofmannsthal auf Shakespeare verweisen lässt, dessen „junge[...] Herren“¹⁰⁷⁰⁴ nur schwerlich von den jungen Mädchen zu unterscheiden waren, so z. B. durch ihren Tonfall.¹⁰⁷⁰⁵ Durch die Vermittlung der Romantiker haben die naiven Figuren Shakespeares ihre Naivität eingebüßt und stattdessen eine Kindlichkeit erhalten, einen „bis zur Leere gesteigerten Ausdruck der Reinheit und Jugend.“¹⁰⁷⁰⁶ Sowohl in der Malerei als auch der Poesie wurde das „englische junge Mädchen“¹⁰⁷⁰⁷ aufgenommen, doch Hofmannsthal bezeichnet die Darstellung als „weniger schön“,¹⁰⁷⁰⁸ da sie doch ihre Naivität eingebüßt haben.

Hofmannsthal kommt schließlich wieder auf die Barrison Schwestern zu sprechen, die auf der Bühne Triumphe feiern und die über die „große Kraft der Jugend“¹⁰⁷⁰⁹ verfügen. Er betont aber auch die Wichtigkeit, dass sie einmal mit dem Alltäglichen, mit dem Leben selbst in Verbindung kommen, damit ihr Zauber erst wirklich auf den Zuseher wirken könne: „Es war nun erst doppelt schön, sie dann wieder von ihren leichtfertig-vertraulichen Liedern und ihrem vielwissenden Lachen verstummen und still und feierlich wie kindische Priesterinnen eine alte Gavotte tanzen zu sehen. Denn im Tiefsten vermag uns keine andere Anmut zu rühren als die durch das Leben durchgedrungene. Nichts war schöner als nach diesen Gassenliedern die gehaltene Zierlichkeit der Gavotte.“¹⁰⁷¹⁰ Den Tanz der Schwestern weiter ausführend, beschreibt er diejenige als die Schönste unter ihnen, die man alleine tanzend anschauen konnte. Worauf Hofmannsthal schließlich aus ist, ist die Veränderung die dieses englische junge Mädchen, wie es die Barrisons sind, mitunter auf den spanisch-französischen Tanz bewirkt: „Französisches Louis-Seize, ist weder

10695SW XXXII. S. 155. Z. 7-13.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 156. Z. 8.

10696SW XXXII. S. 156. Z. 10-11.

10697SW XXXII. S. 156. Z. 11.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 156. Z. 27-32.

10698SW XXXII. S. 157. Z. 30-32.

10699Über diese Erkenntnis sagt Hofmannsthal: „Und viel schöner müßte man das sagen, um eine so große Sache nicht zu erniedrigen.“ In: SW XXXII. S. 157. Z. 37-38.

10700SW XXXII. S. 158. Z. 11.

10701SW XXXII. S. 158. Z. 16-18.

10702SW XXXII. S. 159. Z. 25-28.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 159. Z. 39.

10703SW XXXII. S. 176. Z. 221.

10704SW XXXII. S. 176. Z. 23.

10705SW XXXII. S. 176. Z. 21-23.

10706SW XXXII. S. 177. Z. 21.

10707SW XXXII. S. 177. Z. 29-30.

10708SW XXXII. S. 178. Z. 1-2.

10709SW XXXII. S. 179. Z. 33-34.

10710SW XXXII. S. 179. Z. 35-41.

steif noch unjünglich. Ja es ist eine unsäglich rührende, morbide Kindlichkeit darin.“¹⁰⁷¹¹ Das englische Zimmer erinnert für Hofmannsthal zudem an die „Zimmer in einem schönen Park“,¹⁰⁷¹² indem die Elemente hineinspielen.

In *Poesie und Leben* (1896) schildert Hofmannsthal seinen Vortrag, den er über den Dichter der Moderne halten soll bzw. über die moderne Dichtung. Hofmannsthal betont dabei deutlich, dass er gerade zu den jungen Menschen spricht, und sich eben zu jener Generation zugehörig fühlt: „wir sind alle jung, und so kann es dem Anscheine nach nichts bequemeres und harmloseres geben.“¹⁰⁷¹³ Gleichsam distanziert sich Hofmannsthal auch von seinen Zuhörern.¹⁰⁷¹⁴ Die angesprochene Trennung von Poesie bzw. Kunst und Leben hebt Hofmannsthal schließlich auf bzw. setzt sie in ein anderes Licht, wenn es heißt: „Ich weiß, was das Leben mit der Kunst zu schaffen hat. Ich liebe das Leben, vielmehr ich liebe nichts als das Leben. Aber ich liebe nicht, daß man gemalten Menschen elfenbeinene Zähne einzusetzen wünscht und marmorne Figuren auf die Steinbänke eines Gartens setzt, als wären es Spaziergänger. Sie müssen sich abgewöhnen, zu verlangen, daß man mit rother Tinte schreibt, um glauben zu machen, man schreibe mit Blut.“¹⁰⁷¹⁵ Dabei betont Hofmannsthal, dass das was für ihn die Kunst ausmacht, primär die Wirkung dieser auf die Seele ist, weshalb Hofmannsthal auch die Überwindung des Stofflichen hervorhebt und die Musik, da in ihr „das Stoffliche bis zur Vergessenheit überwunden ist“.¹⁰⁷¹⁶ Vielmehr ist für Hofmannsthal auch nicht das Stoffliche die Essenz der Dichtung, sondern das „Element der Dichtkunst ist ein Geistiges, es sind die schwebenden, die unendlich vieldeutigen, die zwischen Gott und Geschöpf hangenden Worte.“¹⁰⁷¹⁷ Dabei betont Hofmannsthal neuerlich die Bedeutung der Lebendigkeit, denn alle Gedichte können „nur von Lebendigen ergriffen, nur von Lebendigen genossen werden“.¹⁰⁷¹⁸ So betont Hofmannsthal auch in dieser Schrift, dass er im Grunde gar nichts über den Dichter sagen könne, was dieser nicht in seinen Gedichten bereits zeige.¹⁰⁷¹⁹ Zudem führt er aus, dass der Mensch überhaupt nicht versuchen solle, das Erleben der Kunst in Worte zu fassen. Denn der, der am Leichtesten über dieses Erleben reden kann, der lebt im „scheinhafte[n] Denken“.¹⁰⁷²⁰

In *Das Buch von Peter Altenberg* (1896) zeigt sich das Motiv mitunter durch die Figuren in Altenbergs Buch („ein paar junge Mädchen“;¹⁰⁷²¹ zwei „junge Männer“).¹⁰⁷²² Hofmannsthal geht aber auch explizit auf die in diesem geschilderten Abhandlungen ein, wenn es heißt: „Ich wüßte nicht zu sagen, wie viele Kleider in dem Buch beschrieben sind: ihr Stoff, ihr Schnitt und ihre Farben sind genau beschrieben, um ihrer Schönheit willen, die wetteifert mit der Schönheit der Hände und der Haare, der smaragdgrünen Wiesen und der braunroten Abendwälder.“¹⁰⁷²³ In dem Werk Altenbergs sieht Hofmannsthal zwar eine Schönheit, jedoch bemerkt er vor allem die Schönheit der „zwecklosen Dinge“.¹⁰⁷²⁴ Letztendlich attestiert er dem Werk jedoch: „Es scheint sich hier ein Kreis anzukündigen, der die Kunst ausschließlich vom Standpunkt des Lebens ansieht, wobei ihm endlich das Leben völlig als Material der Kunst erscheint.“¹⁰⁷²⁵

Erstmalig zeigt sich das Motiv in *Französische Redensarten* (1897) durch die Schönheit der Sprache.¹⁰⁷²⁶ Sollte der Mensch sich aber je zu seiner eigenen Sprache in eine Distanz stellen, so könne er sich an der

10711SW XXXII. S. 180. Z. 26-27.

10712SW XXXII. S. 181. Z. 1-2.

10713SW XXXII. S. 183. Z. 6-7.

10714„[...] würde ich Sie mit schweren Waffen gegen das kämpfen sehen, was ich für Vogelscheuchen ansehe, und heiter über Bäche streben, die ich für abgrundtiefe und tödtlich starke, ewige Grenzen halte.“ In: SW XXXII. S. 184. Z. 23-26.

10715SW XXXII. S. 187. Z. 25-32.

10716SW XXXII. S. 188. Z. 2.

10717SW XXXII. S. 188. Z. 2-5.

10718SW XXXII. S. 188. Z. 13.

10719„Sie haben mich kommen lassen, damit ich Ihnen von einem Dichter erzähle. Aber ich kann Ihnen nichts erzählen, was Ihnen seine Gedichte nicht erzählen können“. In: SW XXXII. S. 188. Z. 32-34.

10720SW XXXII. S. 188. Z. 23.

10721SW XXXII. S. 189. Z. 8-9.

10722SW XXXII. S. 189. Z. 9.

10723SW XXXII. S. 191. Z. 11-14.

10724SW XXXII. S. 193. Z. 8.

10725SW XXXII. S. 193. Z. 23-25.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 190. Z. 19, SW XXXII. S. 190. Z. 27, SW XXXII. S. 191. Z. 4, SW XXXII. S. 191. Z. 38, SW XXXII. S. 191. Z. 39-41, SW XXXII. S. 192. Z. 2, SW XXXII. S. 192. Z. 6, SW XXXII. S. 192. Z. 15, SW XXXII. S. 193. Z. 38.

10726SW XXXII. S. 209. Z. 2-3.

Schönheit einer anderen Sprache erfreuen.¹⁰⁷²⁷ Hofmannsthal trennt in dieser Schrift die lebendigen Sprachen von den „todt[en]“¹⁰⁷²⁸ Sprachen ab.¹⁰⁷²⁹

Während sich in den losen *Notizen zu einem Aufsatz über Puvlis de Chavanes* (1898 ?) nur ein loser Bezug zeigt,¹⁰⁷³⁰ findet sich ein mehrfacher Bezug zum Motiv in Hofmannsthals Übersetzung von D'Annunzios Nachruf auf die *Kaiserin Elisabeth* (1898). So verweist er nicht nur auf Elisabeths Grabepigramm,¹⁰⁷³¹ sondern die Worte ihres Epigramms zeugen für D'Annunzio auch von dem Ahnen der Kaiserin, ihr eigenes Ende betreffend („hinab geneigt zu den Lippen ohne Zahl des Meeres, das nicht altert“).¹⁰⁷³² D'Annunzio betont mehrfach den Zug Elisabeths zum Tod, das Ahnen ihres Endes und die Bedeutung ihres Todes, durch den sie gleichsam über ihren Tod hinaus ein unumstößlicher Mythos wurde: „Es liegt in dem Tode der Elisabeth von Österreich eine Vollkommenheit, die mich über mich selbst hinaushebt. Unter der Gewalt dieses unfehlbar gezielten Todesstoßes enthüllte sich unseren Augen plötzlich die geheime Schönheit dieses kaiserlichen Lebens, scharf und funkelnd sprang sein Umriß an den Tag, wie plötzlich und funkelnd die unsterbliche eherne Statue dasteht.“¹⁰⁷³³ D'Annunzio scheint es hier, als habe Elisabeth gerade unter der „Berührung des Todes [...] zu unvergänglicher Schönheit“¹⁰⁷³⁴ gefunden. Ebenso zeigt sich das Motiv in der Schrift *Über den Sprachgebrauch bei den Dichtern der Plejade* (1898) in Verbindung mit der Lebendigkeit,¹⁰⁷³⁵ als auch in der kurzen Schrift über *Ludwig Gurlitt* (1907),¹⁰⁷³⁶ sowie in der Schrift *Vom dichterischen Dasein* (1907). Hofmannsthal bezieht sich in dieser Schrift auf die Zeit von Novalis und Goethe, die die Jahre von 1790 bis 1820 umspannt,¹⁰⁷³⁷ und die der Moderne näher sind als die direkt vorangegangene Generation: „sind die großen deutschen Dichter, die vor etwas über hundert Jahren im sterblichen Sinne nebeneinander lebendig waren, im unsterblichen Sinne aber niemals früher so lebendig, so glühend, so ausgreifend lebendig als in dieser unserer Zeit.“¹⁰⁷³⁸

Bereits in der Beschreibung der Szenerie zu *Gestern* (1891) zeigt sich die Andeutung des Totes bzw. des Unterganges, besticht der Gartensaal in Andreas Haus zu Imola durch eine reiche „Architektur der sinkenden Renaissance“.¹⁰⁷³⁹ Auch Marie Herzfeld nahm in ihrer Besprechung über Hofmannsthals Werk

10727SW XXXII. S. 209. Z. 9.

10728SW XXXII. S. 209. Z. 15.

10729Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 209. Z. 20, SW XXXII. S. 210. Z. 10, SW XXXII. S. 210. Z. 39, SW XXXII. S. 211. Z. 6, SW XXXII. S. 211. Z. 33, SW XXXII. S. 212. Z. 18.

10730 „[...] vergleichen könnte man das Leben mit einem schönen Garten, wo in der Erde vergrabene Sklaven ein schönes Spiel Äolsharfen und Wasserkünste bewegen“. In: GW Bd. VIII. S. 573.

10731 „>>Sanft über mein Grab, sacht, Efeu, klettere hin und dehne die grünen Glieder; die Rosen sollen ihre Kelche öffnen auf meinem Grab; mit den schönen Trauben, den schönen Gehängen soll die Rebe es umschlingen.<<“ In: SW XXXII. S. 215. Z. 5-8.

10732SW XXXII. S. 215. Z. 11-12.

10733SW XXXII. S. 215. Z. 23-28.

10734SW XXXII. S. 215. Z. 37-38.

10735„Kaum einem der naiven Dichter vorhergehender Generationen [...] wäre etwa jener Satz zuzumuten, in dem Ronsard so scharf die Kunst des Dichters als eine Kunst, schöne Worte schön zu setzen, hinstellt, das Wortmaterial so bewußt von Gegenstand und Inspiration trennt [...] Aus einer solchen Grundstimmung entspringt der Versuch durch weitgehende Neuschöpfung den Glanz der Sprache zu erhöhen, gleichsam völlig ohne [...] aus dem lebendigen Holz der Sprache zu schneiden.“ In: GW Bd. VIII. S. 242.

10736„Der Sohn von Hebbels sehr teurem Freund, dem Landschaftsmaler Gurlitt. Der Bruder von Cornelius Gurlitt und jenem verstorbenen Dritten, dem ganze Generationen von jungen Grazern über Grab hinaus anhängen. Der Schwiegersohn des alten Schrotzberg, der halb Wien und der unsere Kaiserin in ihrem schönsten Moment gemalt hat.“ In: SW XXXIII. S. 164. Z. 23-28.

10737Dichter standen zu ihrer Zeit wie „Kinder, Novalis wie ein junger suchender Magier, Goethe wie der einzige ihrer Eingeweihten“ In: GW Bd. VIII. S. 85.

10738GW Bd. VIII. S. 82.

10739SW III. S. 7. Z. 1.

Richard Alewyn formuliert im Zuge von Andreas Stellung zu sich: „In Andrea hat Hofmannsthal zum ersten Male das Wunschbild oder Wahnbild einer reichen und seligen, ungestörten und unbeirrten, traumwandelnd durchs Leben schreitenden Jugend beschworen, der weit und breit nichts als Segen bereits zu sein scheint.“ In: Alewyn, S. 50.

Alewyns Äußerung muss jedoch hinterfragt werden, zeigt Hofmannsthal doch von Beginn an kein glückliches ästhetizistisches Erleben Andreas, sondern eröffnet das lyrische Drama mit dem Betrug Arlettes an ihm, und zeigt somit von Beginn an die Zerbrechlichkeit der ästhetizistischen Lebenswelt auf. So muss auch Alewyns sich anschließende Äußerung fragwürdig betrachtet werden, ist Arlette doch wirklich nicht die perfekte Frau (sei es durch den Betrug oder auch durch die Kleiderfrage), und ist auch Lorenzo ihm kein wahrer Freund. Alewyn jedoch formuliert: „Vom Glück verwöhnt, von der Sorge verschont, Herr eines Hauses, das ausgestaltet ist mit edlen und köstlichen Dingen, von Freunden und Frauen umschwärmt, die von keinem

Stellung zum gewählten Zeitraum: „Damals, im Schmelztigel verschiedener Zivilisationen, aus dem eine neue Kultur hervorging, damals entstanden jene kompositen Charaktere, deren spöttisches Rätsel Lionardos Hand auf die Leinwand gezaubert hat, - ein Herrengeschlecht von Lebenskünstler, welche die konträrsten Überzeugungen dilettantisch begriffen und keine teilten, den Schauer jedes Glaubens, die Begeisterung jeder Idee empfanden, um dann in kühler Skepsis von allen Abstand zu nehmen, - ganz wie es der Dilettant, die letzte Blüte unseres Jahrhunderts, noch heute übt. Allein der Renaissancemensch lebte seine Bedürfnisse, Wünsche, Launen, in Taten aus; er vernichtete, was ihm im Wege stand, Menschen, Dinge, Städte und Sekten; er schuf sein Schicksal mit gewaltsamer Hand; - das Kind unserer Tage, es läßt sich vom Schicksal treiben [...] Der Gegenwartsmensch wird nicht fertig mit dem Dasein.“¹⁰⁷⁴⁰

Dabei zeigt sich schon zu Beginn des Werkes, dass Andreas Lebensverständnis auf Genussucht und den Augenblick gerichtet ist und er jeglichen Bezug zu Moral und Gewissen von sich getan hat („O nein, nur schön und kühn, berauschend, ehrlich. / Er spült fort, was unsern Geist umklammert“).¹⁰⁷⁴¹ Bereits in Andreas vermeintlich nur positiv für sein ästhetizistisches Wesen gesetzte Reden, in denen Hofmannsthal ihn sein ästhetizistisches Verständnis vom Leben erläutern lässt, zeigt sich zudem die Verbindung zwischen dem ästhetizistischen Leben und dem Tod, entströmt der „Geigenseele [doch ein] rätselhaftes Bluten“.¹⁰⁷⁴² Noch deutlicher zeigt sich die Verbindung zwischen diesem Leben in Schönheit und dem Tod, wenn Hofmannsthal Andrea bekennen lässt: „Das Roß, das Geigenspiel, die Degenklinge, / Lebendig nur durch unsrer Laune Leben, / Des Lebens wert, solange sie uns es geben, / Sie sind im Grunde tote, leere Dinge!“¹⁰⁷⁴³ Mit der Ahnung, dass Andrea vielleicht das „Höchste, Tiefste“¹⁰⁷⁴⁴ in seinem Leben dennoch nicht erreicht hat, trotz aller ästhetizistischen Verzückung und jeglichem Genuss, lässt Hofmannsthal ihn sagen: „Dem Tode neid ich alles, was er wirbt, / Es ist vielleicht mein Schicksal, das da stirbt“.¹⁰⁷⁴⁵ In Andreas Wunsch, welches Kleid Arlette tragen möge zeigt sich ebenso, dass das Schöne in Verbindung mit allem Neuen gestellt wird, während das Gestern neuerlich mit dem Tod verbunden wird („Verlernst du am Gestern nur zu halten, / Auf dieses Toten hohlen Ruf zu lauschen“).¹⁰⁷⁴⁶ Dabei wird Andrea in der zweiten Szene durch Marsilio mit der Vergangenheit konfrontiert; während der frühere Gefährte an die gemeinsame Zeit erinnert, ist das vergangene Erleben für Andrea nur mit seinem Ästhetizismus verbunden („Es war so schön, die Lust am Sichverlieren / In unergründlichen, verbotenen Revieren ...“).¹⁰⁷⁴⁷ Marsilio jedoch legt ihm eine Erneuerung der Religion dar, von der er wähnt, dass diese auch einstmals in ihrer beider „jungen Herzen“¹⁰⁷⁴⁸ gewesen ist. Andrea spricht ihm zwar seine Unterstützung zu, doch erfolgt diese Zusage aus seinem Ästhetizismus heraus, was sich in seiner ästhetizistischen Vorstellung des Todes zeigt („Hier sollen sie das Kreuz, die Geißel finden, / Den Totenkopf, in blumigen Gewinden! / Ein Grabeshauer soll den Saal durchfluten“).¹⁰⁷⁴⁹ Die Verbindung zwischen Tod und Ästhetizismus, in Verbindung mit der Vergangenheit, zeigt sich ebenso zu Beginn der dritten Szene, als Andrea die Stimmung der gemeinsam mit den Freunden verbrachten Nacht als vergangen abtut.¹⁰⁷⁵⁰ Dass Andrea auch das Schöne opfert, zeigt sich nicht nur zum Ende der Zweiten, sondern auch in der dritten Szene, in der Fortunio den Verlust seines Gemäldes aus Andreas Räumlichkeiten bedauert: „Er flog wohl fort auf Nimmerwiedersehen, / Mein armer Schwan, vor

Wunsch beseelt scheinen, als seinen Launen zu dienen, lebt er in der Mitte eines Reiches, das nichts als ein Wesen widerspiegelt.“ In: Alewyn, S. 51-52.

10740Wunberg, Gotthart: *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals in Deutschland*. Athenäum Verlag. Frankfurt am Main. 1972, S. 42.

10741SW III. S. 10. Z. 31-32.

10742SW III. S. 11. Z. 24.

10743SW III. S. 11. Z. 28-31.

10744SW III. S. 12. Z. 8.

10745SW III. S. 12. Z. 10-11.

10746SW III. S. 13. Z. 24-25.

Diese Sucht nach immer neuen Impressionen attestiert Alewyn auch Andrea: „Nicht nur die Welt auch die Seele wandelt sich unaufhörlich. Ja, es ist in der Natur der Eindrücke selbst, sich zu verbrauchen, der Empfindungen, sich abzustumpfen. So bedarf es zum Leben eines ständigen Wechsels der Reizquellen und Reizstellen. Stillstand ist gleichbedeutend mit Tod.“ In: Alewyn, S. 51.

10747SW III. S. 14. Z. 19-20.

10748SW III. S. 14. Z. 19-20.

10749SW III. S. 16. Z. 8-10.

10750SW III. S. 17. Z. 10-13.

deiner Laune Wehen?“¹⁰⁷⁵¹ Auch in dieser Szene zeigt sich Andrea als treulos, auch dem Freund gegenüber sich nicht verpflichtend, sondern er folgt allein seinen Stimmungen, ist er doch ganz der „Laune Wechsel“¹⁰⁷⁵² ergeben:

„Erwacht und stirbt nicht jede Leidenschaft?
[...]
Was macht das Alte gut und schlecht das Neue?
Wer darf verlangen, wer versprechen Treue?
[...]
Mir ist vor keinem meiner Triebe bange:
Ich lausche nur, was jeglicher verlange!
[...]
Ich will der freien Triebe freies Spiel,
Beengt von keinem, auch nicht – deinem Stil!“¹⁰⁷⁵³

In der fünften Szene zeigt Hofmannsthal Andreas Unfähigkeit, Entscheidungen zu treffen auf. Den Architekten hat er seines Hauses verwiesen, weil sie unterschiedliche Auffassungen hatten und er keine Lösung gefunden hatte. Dennoch zeigt er sich dem Architekten gegenüber dankbar, habe er doch durch ihn realisiert, dass ihn jede Entscheidung, die er heute bezüglich des Hauses treffen würde, morgen schon wieder an das vergangene Gestern erinnern würde.¹⁰⁷⁵⁴ Dies führt bei Andrea aber auch dazu, dass er bekennt, einmal über diese Entscheidungskraft verfügt zu haben; wenn er sie wieder gewinnen würde, mit der Bitte dazu wendet er sich an sein Umfeld, dann würde er auch den Befehl zum Bau und damit zu dem Erhalt seines Hauses geben, womit Hofmannsthal auch hier deutlich aufzeigt, dass der Ästhetizist sein Fehlen am Leben, noch bevor der große Einbruch erfolgt, bereits ahnt.¹⁰⁷⁵⁵ Das Versagen der Freunde, weil sie ihm eben seine Kraft nicht zurückgeben können, bestätigt Andrea jedoch in seinem Ästhetizismus und in seiner Unfähigkeit, eine Entscheidung zu treffen, zu verharren. Dabei zeigt sich, dass diese Unfähigkeit und damit der Ästhetizismus von Hofmannsthal, neuerlich direkt in Verbindung mit dem Tod und dem Verfall gesetzt werden, wenn es heißt: „Dann sollen in den Teich, den spiegelnd blauen, / Ruinen, totgeboren, niederschauen. / Ich sehe schon das irre Mondenlicht, / Wie’s durch geborstne Säulen zitternd bricht.“¹⁰⁷⁵⁶ Doch Andrea sieht darin nun nicht das Fatale seiner Entscheidung; vielmehr will er aus dem langsam verfallenden Haus einen Genuss ziehen („Dann wird, was heute quält wie ein Mißlingen, / Uns schmerzlich reiche, leise Träume bringen“).¹⁰⁷⁵⁷

In der siebten Szene stellt sich Andrea ebenso zu seinem Schönheitsverständnis, und bedauert in diesem Sinne die Distanz der Freunde zu diesem und seinem Wesen („Nimmt keiner doch des Augenblicks Verlangen, / Den Geist des Augenblickes keiner wahr!“).¹⁰⁷⁵⁸ Zudem nimmt Andrea, aus dem Fenster sehend, auch seine Umgebung als tot wahr („Es liegt die Flut wie tot .. wie zähes Blei ..“).¹⁰⁷⁵⁹ Ebenso in der achten Szene zeigt sich neuerlich die Verblendung des Ästhetizisten in Bezug auf seinen Lebenswandel. Hier lässt Hofmannsthal Fantasio seinen Abgesang an das ästhetizistische Lebensverständnis schildern, das er hier durch die büßenden Scharen mit der Religion vergleicht, gehe es diesen doch um das Heil wie dem Ästhetizisten um die „Lebenseinheit“,¹⁰⁷⁶⁰ die er durch Wissen und Kunst erlangen will. Dabei zeigt sich in Fantasios Rede allerdings auch das Negative des ästhetizistischen Lebens, was auch dieser¹⁰⁷⁶¹ erkannt hat:

10751SW III. S. 17. Z. 20-21.

Hofmannsthal spielt hier auf den *Schwan der Leda*, ein Bild des Malers Correggio an. Dabei zeigt sich in Bezug auf dieses Bild gleichsam die Verbindung zwischen Schönheit und Tod, entstammt aus der Beziehung zwischen Leda und Zeus doch Helena, die schönste Frau, Sinnbild von Liebe und Verführung, die zum Untergang Trojas beitrug.

10752SW III. S. 17. Z. 25.

10753SW III. S. 17-18. Z. 26-37//1-9.

10754SW III. S. 21. Z. 2-6.

10755SW III. S. 21. Z. 15-22.

10756SW III. S. 21. Z. 26-29.

10757SW III. S. 21. Z. 34-35.

10758SW III. S. 25. Z. 15-16.

10759SW III. S. 25. Z. 18.

10760SW III. S. 29. Z. 22.

10761Den Dichter, der hier die Konzeption der Ganzheit des Seins einbindet, wollte Hofmannsthal bei einer geplanten Aufführung des lyrischen Dramas selbst spielen, wie aus seiner Tagebuch-Notiz von Arthur Schnitzler vom Oktober 1892 hervorgeht.

„Um uns ist immer halbe Nacht.
[...]
Ein blutleer Volk von Gegenwartsverächtern,
Gespenstisch wandelnd zwischen den Geschlechtern
Durch aller Farben glühend starkes Prangen,
Durch aller Stürme heilig großes Grauen,
In taubem Hören und in blindem Schauen,
In einem Leben ohne Sinn verloren“ ¹⁰⁷⁶²

Der Ästhetizismus wird hier mit dem lebensleeren Sein verbunden, das nur selten die „höchste Gunst“ ¹⁰⁷⁶³ bringt, nämlich die angestrebte Einheit im Leben. Andrea greift in der neunten Szene zwar die Ansicht Fantasio auf, erkennt er doch an diesem ein ungetrübtes Glück, welches dieser durch seine Kunst empfindet, doch kann er keine Nähe zum unmittelbaren Leben aufbauen.

Der Einbruch in Andreas Ästhetizismus ist gerade gekoppelt mit einem Blick in die Vergangenheit, der er bisher so beharrlich aus dem Weg gehen wollte. Die falschen Leiden, die er inszeniert hat, werden nun durch den Betrug Arlettes zu einem wirklichem Leiden. ¹⁰⁷⁶⁴ Dabei zeigt sich an Andrea neuerlich, dass nicht der Ästhetizist über sein Leben herrscht, sondern dass er von seinem Ästhetizismus beherrscht wird. Sich an die Szene auf dem Schiff zwischen dem Freund und Arlette erinnernd, verhartet er neuerlich im Augenblick und spricht sowohl Zukunft als auch Vergangenheit die Bedeutung in seinem Leben ab, denn: „Und nur das Jetzt, das Heut, das Hier hat Recht!“ ¹⁰⁷⁶⁵ Dabei verspürt Andrea hier aber auch eine gewisse Not, sich allein auf den Augenblick zu verlassen, will er Arlette doch hier die gleichen Rechte zusprechen wie sich selbst, und damit den Betrug an ihm, der nicht dem gegenwärtigen Augenblick zugehört, verdrängen. Doch obwohl Andrea sich noch einmal die Maxime des Augenblicks vor Augen ruft, scheint er verunsichert und gequält, denn er kann die Vergangenheit und damit den Treuebruch nicht ausklammern. Zwar versucht er sich daran festzuhalten, dass das Gestern ja vergangen ist, doch ist ihm dies letztendlich nicht möglich:

„Wir sollten dann den andern nicht mehr sehn,
Nicht fühlen müssen, daß er ruhig lebt ..
Wenn in uns selbst Gefühle sterben gehn
Und unsre Seele zart und schmerzlich bebt ..
Wir können dann die Stimme nicht mehr hören,
Ein Lächeln kann uns qualvoll tief verstören.
Und nur das Ende, nur das schnelle Ende
Erstickt die Qualen einer solchen Wende!“ ¹⁰⁷⁶⁶

Der Ästhetizismus wurde bisher von Andrea als Erleichterung des Lebens gesehen; doch mit dem Treuebruch kann dieser nicht mehr greifen und Andrea ahnt das Fehlen dessen.

Obwohl Andrea in seinem Ästhetizismus zum Ende der letzten Szene gänzlich einbricht, hat er sich seinen Stolz erhalten und will dies vor Arlette nicht bekennen. So spricht er zu Arlette davon, dass nicht sie die Schuldige ist, wenn er nun leide an diesem „ganzen blöden Wahn“, ¹⁰⁷⁶⁷ und widerspricht sich gleichsam selbst, wenn er ihr sagt: „Du konntest, du hast mir nicht weh getan!“ ¹⁰⁷⁶⁸ Zum einen verlangt es ihn nach der Wahrheit, zum anderen sieht er sich nicht fähig dazu, die Wahrheit wirklich zu hören, glaubt er doch, dass diese ihn „verstören“ ¹⁰⁷⁶⁹ wird. Doch mitunter glaubt er auch, dass er auf Grund seines neuerlichen Versuches eine Verklärung und einen Selbstbetrug zu betreiben, dass ihn das Wissen um die Wahrheit ihm Arlettes Wesen neuerlich „erschließen“ ¹⁰⁷⁷⁰ wird. Er, der die Vergangenheit nahezu immer ausklammerte, sagt nun: „Verschönt, zu süßem, schmerzlichem Genießen, / Und was mich heute quält wie dumpfe Pein, /

10762SW III. S. 29. Z. 7-16.

10763SW III. S. 29. Z. 19.

10764SW III. S. 30. Z. 16-21.

10765SW III. S. 31. Z. 6.

10766SW III. S. 31. Z. 30-37.

10767SW III. S. 32. Z. 22.

10768SW III. S. 32. Z. 24.

10769SW III. S. 33. Z. 2.

10770SW III. S. 33. Z. 11.

Wird eine Wonne der Erinnerung sein.“¹⁰⁷⁷¹ Im Grunde will Andrea sich der Wahrheit jedoch nicht stellen, will er diese doch gar nicht ertragen müssen, weil er dies gar nicht kann; stattdessen will er die Vergangenheit ästhetizistisch verklären (SW III. S. 34. Z. 9-12).¹⁰⁷⁷² Zum Ende des lyrischen Dramas jedoch versteht Andrea Arlette zum ersten Mal wirklich, hat sie doch seine frühere Verdrängung des Gestern übernommen. Doch Andrea hat mittlerweile erkannt, dass er die Gleichbestimmung nicht leben kann: was für ihn gegolten hat, kann er ihr nicht gewähren. Am Ende bleibt er allein zurück, denn die trügerische Sicherheit, die der Ästhetizismus ihm geschenkt hatte, ist nun auch verloren gegangen:

„Ich kann so gut verstehen die ungetreuen Frauen ..
So gut, mir ist, als könnt' ich in ihre Seelen schauen.
Ich seh in ihren Augen die Lust, sich aufzugeben,
Im Niegenossen, Verbotenen zu beben ..
Die Lust am Spiel, die Lust, sich selber einzusetzen,
Die Lust am Sieg und Rausch, am Trügen und Verletzen ..
[...]
Ich fühle, wie sie's drängt zu törichtem Entschlüssen,
Wie sie ein jedes Gestern für jedes Heut begraben,
Und wie sie nicht verstehen, wenn sie getötet haben.“¹⁰⁷⁷³

Die Varianten zu diesem frühen Drama zeigen bereits die unbedingte Notwendigkeit auf, auch diese heranzuziehen, um gegebenenfalls Unsicherheiten in der Interpretation auszuräumen oder angedachte Erweiterungen zu erkennen. In diesem Fall zeigen sich die Notizen vor allem auch im Hinblick auf die Konzeption der Ganzheit des Seins von Bedeutung, denn die Wesensunterschiede zwischen Andrea und den Freunden werden hier dadurch deutlicher, dass die Freunde für die Ganzheit des Seins eintreten bzw. diese erahnen. So beschreibt Fantasio ein ganzheitliches Erleben, das den Tod nicht ausschließt.¹⁰⁷⁷⁴

„Ich denke im Gewinnen ans Verlieren
Im Aufwärts an das Abwärts, bei dem Glanze
Des lauten Lebens an den leisen Tod
Ich denke gerne an das runde Ganze“¹⁰⁷⁷⁵

Auch bemängelt Fantasio die Künstlichkeit in Andreas Garten, wie er die „jungen Bäume, bastumschlungen“¹⁰⁷⁷⁶ hält, während Andrea seinen Narzissmus, durch alles was ihn umgibt, befriedigt sieht („Soll sich die Pflanzenseele ganz entfalten / So mußt du diese beugen, jene halten“).¹⁰⁷⁷⁷ Dabei zeigt sich Andrea auch in den Notizen als das Kind seines narzisstischen Wahns, denn er tritt auch hier dem Tod ästhetizistisch entgegen („Doch Särge jetzt bedeckt mit Hieroglyphen“).¹⁰⁷⁷⁸ In der Notiz E II 148^d thematisiert Hofmannsthal aber auch den Einbruch des Vertrauens in den Ästhetizismus („So meinst du darf das Herz sich anvertrauen / Wenn plötzlich, durch ein Nichts, zerreißt der Schein“).¹⁰⁷⁷⁹ Dabei zeigt sich hier deutlich was Hofmannsthal in dem vollendeten Werk verschweigt, nämlich dass der Ästhetizismus aus Andreas Verlustangst und seiner Angst vor dem Tod resultiert. Damit ist der Ästhetizismus nur eine Flucht des schwachen Menschen in die Einseitigkeit des schönen Erlebens, wodurch er die Ganzheit des Seins ausklammern bzw. nicht zulassen kann. So heißt es in den Notizen in Bezug auf Andrea: „Was wir ererbt von unsrem todten Gestern haben / Vernichten sollen wir es und begraben. / Das Heut darf tödten, weil das Heut gebiert / Wer nichts behält der ists der nichts verliert“¹⁰⁷⁸⁰ Fantasio versucht ihm jedoch zu bedenken zu geben: „So recht du hast, doch ists nicht immer klar / Was lebt und was ist todt, was ist, was war“.¹⁰⁷⁸¹

10771SW III. S. 33. Z. 12-14.

10772„Am Himmel war ein Drängen und ein Ziehn, / Des Abends Atem wühlte im Jasmin, / Und ließ verträumte Blüten niederwehn.“ In: SW III. S. 34. Z. 17-19.

10773SW III. S. 35. Z. 18-31.

10774„Ich bin nicht so und neide dir es nicht Ich denke im Circus an trauriges, im Berg/auf an das Bergab, im vollen glühend reichen August an den Tod“. In: SW III. S. 301. Z. 19-20.

10775SW III. S. 302. Z. 29-32.

10776SW III. S. 301. Z. 34.

10777SW III. S. 302. Z. 6-7.

10778SW III. S. 302. Z. 41.

10779SW III. S. 305. Z. 21-22.

10780SW III. S. 305. Z. 34-37.

10781SW III. S. 306. Z. 8-9.

Andrea jedoch beteuert neuerlich die Bedeutung des Ästhetizismus, den er mitunter als Schutz vor der Verletzung im Leben versteht, obgleich er gleichsam ebenso den Einbruch des Augenblickes bedenkt.¹⁰⁷⁸²

In *Age of Innocence* (1891) zeigt sich, dass der junge achtjährige Ästhetizist sich selbst nicht als schön einstuft. Mit der eigenen Hässlichkeit und zudem auch Fremdheit in Bezug auf andere vermeintlich reale Menschen, wird er durch sein Lieblingskinderbuch konfrontiert: „Seine Augen waren nicht so rund und lachten nicht so; und seine Bewegungen waren auch anders, heftiger und hässlicher.“¹⁰⁷⁸³ Obwohl er sie – im Zuge der Vermischung von Traum und Wirklichkeit – nicht als Gleichaltrige begreift, er sich von ihnen in Aussehen und Vorlieben unterscheidet, bestimmen sie doch seine erste Definition von Schönheit („war die blonde, zarte, auf der gelben Düne oder auf grünem Gras unter blauem Himmel. Er spielte anders, schon weil er meistens allein war“).¹⁰⁷⁸⁴ Doch der Tod kann von ihm nicht ausgeblendet werden. „An Frühlingsabenden aber, wenn er allein war“¹⁰⁷⁸⁵ beugt er sich aus dem Fenster und eine Ahnung des Todes ereilt ihn. Hofmannsthal schildert wie der Ästhetizist in sein Bett flüchtet und sich mit Kissen vor dem Einbruch der Wirklichkeit schützen will, doch „vor seinen Augen strömte es dunkelroth, seine Schläfen hämmerten und nachbebende Angst schüttelte ihn.“¹⁰⁷⁸⁶ Die Angst vor dem Tod wird von dem jungen Ästhetizisten umgewandelt in einen neuen Erregungszustand: „Aber ihm waren das heimliche Orgien und er liebte die Augenblicke, vor denen ihm graute.“¹⁰⁷⁸⁷ Kann er dem Tod schon nicht entfliehen, beginnt er ihn in Szenarien seines Genusses einzubinden.

An die Ästhetisierung des Todes schließt Hofmannsthal einen Bezug zur Religion an, die jedoch keinen Halt geben kann im Sinne eines jenseitigen Lebens. Stattdessen befällt den jungen Ästhetizisten ein „ängstliches Denken an den Tod, den eigenen und den der Verwandten“,¹⁰⁷⁸⁸ ein „Ausrechnen von Lebensaltern und Wahrscheinlichkeiten“.¹⁰⁷⁸⁹ Der Ästhetizist reagiert auf die neuerliche Todesangst dieses Mal nicht mit einer Ästhetisierung des Todes, sondern mit einem Verlangen nach Besitz „nach Übersicht, Eintheilung, Ordnung“.¹⁰⁷⁹⁰ Dies erklärt auch das Verlangen des Ästhetizisten in Bezug auf den Besitz der Frau, denn Besitzstreben kann hier auch als Reaktion auf den Verlust der Religionsgläubigkeit gesehen werden, an den sich das Bewusstwerden des Todes und damit das Streben nach Besitz anschließt. „Und er fieng an, seine kleinen Sache zu zählen, zu ordnen und in ein Notizbuch einzutragen; und sie noch mehr zu eigen zu haben“.¹⁰⁷⁹¹ Hofmannsthal zeigt hier überdeutlich auf: der Ästhetizismus resultiert nicht aus dem Nichts, sondern ist als Reaktion auf die Zeit, der das Ich ausgesetzt ist, zu verstehen. Eben dies zeigt sich auch durch die Inszenierungen, die er vor dem Spiegel vollzieht. So spielt er mitunter „das betende Kind“,¹⁰⁷⁹² das „die Ofenfigur im Vorzimmer“¹⁰⁷⁹³ zeigte, Kaiser Napoleon und zuletzt machte er immer den Wahnsinnigen, „den ihm das Fräulein einmal vorgemacht hatte, um ihn zu erschrecken, mit stieren, hervorstechenden Augen, wo man das weiß unten sieht, und verzerrten Lippen.“¹⁰⁷⁹⁴

Doch der ästhetizistische Kosmos ist unzureichend. Das zeigt sich schon durch das Spiel vor dem Spiegel, glaubt er doch, dass das was ihn aufweckte von außen kam, dass ihn jemand gerufen hatte. Die Sehnsucht nach der Außenwelt zeigt sich schließlich auch durch seinen Gang ans Fenster. So sieht er das „Mondlicht auf den grauweißen saftlosen Blättern eines verstaubten Epheugitters, [das ihn an sich selber gemahnt,

10782SW III. S. 306. Z. 15-30.

Siehe (Notizen): SW III. S. 303 Z. 12-15.

10783SW XXIX. S. 15. Z. 29-30.

10784SW XXIX. S. 16. Z. 4-6.

10785SW XXIX. S. 16. Z. 16.

10786SW XXIX. S. 16. Z. 21-22.

10787SW XXIX. S. 16. Z. 23-24.

10788SW XXIX. S. 17. Z. 10-11.

10789SW XXIX. S. 17. Z. 13-14.

10790SW XXIX. S. 17. Z. 15-16.

10791SW XXIX. S. 17. Z. 20-21.

Weiter, heißt es: „Bald aber ließ er das ängstlich umklammerte wieder los und nach einer Zeit des Hütens kam wieder eine Zeit des Sammelns.“ In: SW XXIX. S. 17. Z. 24-25.

10792SW XXIX. S. 19. Z. 22.

10793SW XXIX. S. 19. Z. 22.

10794SW XXIX. S. 19. Z. 25-27.

und] das da stand und auf den Regen wartete.“¹⁰⁷⁹⁵ Es zeigt sich des weiteren auch durch die Musik, die von außen an ihn herantritt, denn eine plötzliche Sehnsucht danach ergreift ihn, „fremde Menschen [zu] fühlen“.¹⁰⁷⁹⁶ Was sich schon in Bezug auf seine Kindheit gezeigt hat, dass der Zug zum Brutalen irgendwann versagt, greift Hofmannsthal mit der Universitätszeit des Ästhetizisten neuerlich auf. Irgendwann werden ihm auch hier die ästhetizistischen Träumereien schal und er beginnt die Schönheit der alltäglichen Dinge zu sehen. Doch stuft er das Alltägliche nicht als Teil des Lebens ein, sondern es erhält seine Bedeutung durch den neuen Reiz, der sich ihm bietet. Der Zug zum Alltäglichen führt den Ästhetizisten schließlich „schlafwandelnd“¹⁰⁷⁹⁷ weiter, sodass er eine Frauenstimme hört (Musik) und schließlich die Wohnung sieht in der sein Schulfreund lebt. Der Zug zum scheinbar Alltäglichen ist auch hier nur wieder ein Rückbezug zum Ästhetizismus, begegnet er in den Räumlichkeiten doch Menschen die ästhetizistisch empfinden und zum Teil auch am Leben leiden.

Deutlich zeigt sich auch in dem frühen Entwurf des Dramas *Ascanio und Gioconda* (1892) ein hinreichender Bezug zum Motiv. So betont Hofmannsthal die Jugend Giocondas, Ascanios und der beiden „jungen Herrn“,¹⁰⁷⁹⁸ der Söhne Bertuccios, die „junge Hunde“¹⁰⁷⁹⁹ zur Jagd abrichten. Giocondas Bezug zum Motiv zeigt sich deutlich durch ihre Erwidernng Ascanio gegenüber, als dieser auf ihre Güte angespielt hatte. Dagegen stellt sie die Beklemmung ihres Lebens.¹⁰⁸⁰⁰ Gioconda bekennt ihre Leere am Leben, ihre Traurigkeit, ihr mangelndes Verständnis fürs Leben, dass sie unverständlich dem gegenübersteht, dass sie überhaupt noch am Leben ist, bei einer solchen Stellung zum Leben.¹⁰⁸⁰¹ Demgegenüber propagiert Ascanio ein Leben von Augenblicksmomenten und Schönheit:

„auch in Schönheit lässt sich leben,
In selbstgeschaffener [...]
Nenns immer künstlich. Hat uns nicht die Kunst
Die Seele dieses dumpfen Seins erschlossen,
Und gibt es höh´re Kunst als Kunst zu leben?
[...]
Mit reizender Gefahr, vielfält´ger Lust?
Und ist das Leben nicht sein eignes Ziel?
Gegeben, dass man lebe, lebe, lebe!“¹⁰⁸⁰²

Gioconda allerdings kann diesem künstlichen Leben nichts abgewinnen, verweist auf den Geschlechterunterschied zwischen sich und ihm und führt weiter aus, dass sie auch eine Distanz zum Leben empfinde, wenn sie ins Leben schaue und ihr ein „totenhafte[s] Bild“¹⁰⁸⁰³ entgegensieht, wie wenn man in einen Spiegel schaue: „Wenn der belebte Blick und Spiel der Mienen / Erstirbt: es bleibt ein todes ödes Ding / Nicht menschlich mehr, so ohne Seele.“¹⁰⁸⁰⁴ Dennoch hat Gioconda ein Bewusstsein für die Schönheit, spielt sie doch auf die Francescas an („Die kleine ist sehr schön“)¹⁰⁸⁰⁵ und mitunter auch auf die Schönheit ihrer Augen: „Sehr schön. / Mit wunderbar goldfarbnen Augen.“¹⁰⁸⁰⁶ Doch statt mit einem Leben in sorgloser Künstlichkeit, verbindet Gioconda mit der Jugend ihre Leere am Leben („Wenn man sehr jung ist und sehr müd wie ich“).¹⁰⁸⁰⁷

Auch gegenüber Bertuccio zeigt sich Ascanios Liebe zum Augenblick und Schönen, mit dem für ihn allerdings Gioconda nichts zu tun hat, da sie keine seiner „junge[n] Witwen“¹⁰⁸⁰⁸ ist, mit denen er schon vor

10795SW XXIX. S. 19. Z. 32-34.

10796SW XXIX. S. 20. Z. 10.

10797SW XXIX. S. 22. Z. 29.

10798SW XVIII. S. 77. Z. 9.

10799SW XVIII. S. 77. Z. 13.

10800SW XVIII. S. 78. Z. 16-27.

10801SW XVIII. S. 81. Z. 12-15.

10802SW XVIII. S. 81. Z. 20-34.

10803SW XVIII. S. 82. Z. 1.

10804SW XVIII. S. 82. Z. 3-5.

10805SW XVIII. S. 82. Z. 26.

10806SW XVIII. S. 82. Z. 28-29.

10807SW XVIII. S. 83. Z. 20.

10808SW XVIII. S. 85. Z. 8.

dem Tod derer Ehemänner ein Verhältnis hat. Ascanio kann demzufolge die Anklage Bertuccios nicht verstehen, begreift er doch seinen spielerischen Lebenswandel als tätigen Beruf. ¹⁰⁸⁰⁹ An Gioconda hebt er in diesem Gespräch ihre Klugheit hervor; so plaudere er mit ihr über „Titus Livius und Macchiavell“ ¹⁰⁸¹⁰ und über die Kleidung seines Dieners, rein um des Redens willen. Doch unterlässt Hofmannsthal es gleichsam, nicht Ascanios fragwürdige Sicht auf sein Leben und seine Reden zu zeigen, indem er seinen Dilettantismus anspricht:

„um
Der guten Kunst des leichten plauderns willen,
Das in Florenz bald niemand mehr versteht:
Anmutig dilettantenhaft, so wie
Die guten Herren und graciösen Damen
Messer Giovan Boccaccios.“ ¹⁰⁸¹¹

Doch Bertuccio erkennt in Ascanios Reden nur die Worte eines halbwegs gewandten Redners, denen er nicht wirklich zu glauben vermag („Sehr gut und schön gesagt! ein wenig rasch / Doch gut und schön gesagt“). ¹⁰⁸¹² Was Bertuccio hier anzweifelt ist, ob sich Ascanio nicht vergesse, ob er unterscheiden kann, zwischen Gioconda auf der einen Seite und den anderen schönen Frauen auf der anderen Seite, die seine Geliebten sind.

Spottend zeigt sich Ippolito, wenn er Francescas Verehrer besieht, die bereits ihr Fest verlassen haben („Es möchten sonst die schönsten Zierden fehlen“). ¹⁰⁸¹³ Eben einer dieser Männer äußert aber auch seine Zuneigung, sowie die Dominanz der Frau auf die empfänglichen Männer („Das nicht, doch wohl die treuesten Vassallen / Am Hofe der Tyrannin Schönheit“); ¹⁰⁸¹⁴ auch begreift er nicht Francescas Eifersucht, liege ihr doch die „Jugend von Florenz [...] zu Füßen“. ¹⁰⁸¹⁵ Ippolito bezieht sich auch auf seine Liebe zu Gioconda; so befürchtet er, dass die beiden Häuser eine Heirat zwischen Ascanio und Gioconda beschließen mögen. Denn eine solche Heirat, so Ippolito, würde ihre Schönheit töten, die sein Wesen durchdrungen habe und ihn in ein zerfaserndes Denken getrieben hatte.

Francesca selbst weiß um ihre Schönheit („Drei alte Herren haben mir gesagt, / Dass ich sehr schön bin.“), ¹⁰⁸¹⁶ doch vermögen es die Verehrer nicht, sie zu erfüllen, und selbst deren Drohungen, sich aus Liebe zu ihr zu töten, ergreifen sie nicht ernstlich. Weil Francesca das reine Leben in Sorglosigkeit und Schönheit nicht mehr zu erfüllen vermag, sucht sie nach etwas, das sie ausfüllt, und wähnt eben dies, in dem ästhetizistischen Ascanio gefunden zu haben. Ihre Mutter erweist sich in diesem Zusammenhang selbst als ästhetizistisch ausgerichtet, was Francesca jedoch missbilligt: „Ich glaube, Mutter, / Du bist zu jung und wohl zu sehr mit Dir / Beschäftigt, sonst verstünd ich nicht, wie´s kommt, / Dass Du so wenig weisst, was in mir ist.“ ¹⁰⁸¹⁷ Durch ihre Rede an Ascanio zeigt sich aber, dass sie das Fatale seines Wesens erkennt, weiß sie doch selbst nicht viel von ihm, doch das was sie weiß, ist ihr wie ein Buch, indem „junge Mädchen“ ¹⁰⁸¹⁸ lesen. Dennoch versteht sie es ihn anzuziehen, gesteht er nun vor ihr seine Hingabe, denn: „Dass Ihr in müssgen Träumen meiner denkt: / Es klang so schön und gieng so schnell vorbei!“ ¹⁰⁸¹⁹ Doch Francesca heißt ihn auch zu gehen und mit sich zu nehmen in die „schöne stille Nacht“, ¹⁰⁸²⁰ wie er es vermag, auf sie zu wirken. Doch Ascanio geht nicht, sondern versichert ihr:

„Von Eurem Bild empfienge diese Nacht
Gieng´ ich jetzt, Eurer Schönheit trunken, fort,
Glorreichen Glanz und lachende Musik.
[...]

10809SW XVIII. S. 85. Z. 14-21.

10810SW XVIII. S. 85. Z. 25.

10811SW XVIII. S. 85. Z. 31-36.

10812SW XVIII. S. 85. Z. 39-40.

10813SW XVIII. S. 89. Z. 20.

10814SW XVIII. S. 89. Z. 22-23

10815SW XVIII. S. 88. Z. 34.

10816SW XVIII. S. 91. Z. 13-14.

10817SW XVIII. S. 92. Z. 33-36.

10818SW XVIII. S. 95. Z. 40.

10819SW XXIII. S. 96. Z. 8-10.

10820SW XVIII. S. 96. Z. 18.

Und weicher trunk'ner Tanz in alles Dunkel:
 Doch wäre alles nicht der Reiz der Nacht:
 Es wäre Euer Reiz in meinen Sinnen,
 Auf schale, todte Dinge ausgegossen.
 [...]
 Denn sieh: was Du in mir entzündet hast,
 Das ist der heisse Wein des Lebens: Liebe;
 Der durch das ganze Denken quillt und glüht
 Und alles füllt mit Farbe, Lust und Leben.“¹⁰⁸²¹

Nicht mit dem Toten will sich Ascanio abgeben, sondern mit dem Lebenden, was er wähnt durch sie und durch ihre Liebe, für sich gewinnen zu können. Die hinzutretende Gaetana bricht allerdings die Annäherung auf, weiß sie doch zudem von der Todesdrohung der beiden Vettern Giocondas, die Ascanio dazu gezwungen hätten, ein Verlöbnis mit dieser einzugehen. Ascanio jedoch verwehrt sich dem, was schließlich zu einem Zugeständnis Francescas gegenüber führt. Das Gespräch zwischen Ascanio und Ippolito erwirkt den Anschein, als hätte die Szene zuvor fast nicht stattgefunden, spricht er doch Giocondas Jugend an, bei gleichzeitig enttäuschem Lebenssinn.

Ebenso zeigt sich die Thematisierung des Motivs in dem Gespräch zwischen Melusina und Gioconda, wobei diese ihrer Amme von den „schöne[n] Augen“¹⁰⁸²² Ascanios spricht. Melusina aber hebt Giocondas Schönheit über die des Mannes, wenn es heißt: „Nicht so schön / Wie Deine“.¹⁰⁸²³ In dieser Passage eben zeigt sich deutlich, wovor Gioconda Angst hat, nämlich vor dem „Dunkeln“,¹⁰⁸²⁴ welches sie mit dem Tod und mit noch Schlimmerem verbindet:

„Ich weiss nicht. Vor dem Sterben. Oder nein
 Vor irgend etwas, schlimmer als der Tod,
 Viel schlimmer, grauenhafter, wie die Angst,
 Die man am schwülen Mittag manchmal hat,
 Wenn alles still ist; wo man laufen will,
 Und kann nicht; schreien, und der Laut versagt.“¹⁰⁸²⁵

Während Gioconda ihre Leere im Leben bekennt, ihr früheres Glück in der Kindheit, hebt Melusina ihre Schönheit hervor: „Ja, freilich weiss ichs. Kind, was warst Du schön! / Unheimlich schön!“¹⁰⁸²⁶ Allein gelassen will sich Gioconda wieder dem Leben zuwenden, will sie doch nicht das Leben zwischen ihren Fingern zerrinnen lassen.

„Ich will auf mich vergessen,
 Ertrinken in dem Leben, Leben fühlen
 Wie andre thu'n, die leicht und lachend leben.
 Ich will nicht dieses seelentödtende
 Verstehen-wollen, das mit Fingern blutend
 An einer grossen Eisenthüre scharrt.“¹⁰⁸²⁷

Melusina thematisiert aber auch die Schönheit Francescas mit der Ascanio sich verlobt habe („Mit einem schönen Fräulein der / Donati“),¹⁰⁸²⁸ da sie ihm vor allen anderen jungen Herren den Vorzug gegeben hatte. Mit Ascanios Auftreten jedoch schmeichelt dieser Giocondas Schönheit: „Wie schön du bist, Gioconda, mit dem Schimmer / Der Lampe auf dem Haar.“¹⁰⁸²⁹ Dies betont Ascanio neuerlich, wenn sie ihre Haare gelöst hat; allerdings redet er hier von Ippolito, in dessen Namen er um Gioconda freit: „So sieht er dich, und du bist schön, Gioconda, / Verwirrend schön, wenn so Dich einer sieht.“¹⁰⁸³⁰ Ascanios Werben für Ippolito führt

10821SW XVIII. S. 96. Z. 23-39.

10822SW XVIII. S. 101. Z. 10.

10823SW XVIII. S. 101. Z. 11-12.

10824SW XVIII. S. 101. Z. 20.

10825SW XVIII. S. 101. Z. 23-28.

10826SW XVIII. S. 102. Z. 6-7.

10827SW XVIII. S. 105. Z. 28-33.

10828SW XVIII. S. 104. Z. 17-18.

10829SW XVIII. S. 106. Z. 35-36.

10830SW XVIII. S. 108. Z. 25-26.

aber zu einem Liebesbekenntnis Giocondas, wähnt sie doch, sich mit ihm ans Leben binden zu können. Dabei zeigt sich gleichsam das Ästhetizistische dieses Planes, stellt sie sich doch gänzlich unter seinen Willen, unter seinen Narzissmus: „Wenn Du willst / So will ich hegen hohe Harmonie'n / Und schön sein, wie der Marmor, wenn Du willst“. ¹⁰⁸³¹ Ihm bekennt sie, dass sie sich ans Leben binden will und den Wahnsinn bannen will, dass sich zwei Menschen in dieser Welt nichts sein können („Den Wahnsinn sollst Du töten.“) ¹⁰⁸³²

Deutlich zeigt sich das Motiv auch in *Die Bacchen nach Euripides* (1892), so in Verbindung mit Agaue, die die „naive Schönheit der reinen Naturwesen“ ¹⁰⁸³³ hat und dem „jungverstorbenen Adonis verwandt“ ¹⁰⁸³⁴ ist. Dabei zeigt sich auch Agaues Bezug zum Tod, kennt sie doch „die Zeichen des Todes“ ¹⁰⁸³⁵ und wähnt: „>ein unnütz Leben ist ein früher Tod; dies Frauenschicksal ist vor allen meins.<<“ ¹⁰⁸³⁶ Agaues Leiden zeigt sich mitunter dadurch gegeben, dass sie sehen muss, dass das Opfertier ihres Mannes „gezwungen stirbt“, ¹⁰⁸³⁷ während es sie nach einem Opfertier verlangt, welches „den Tod hinnahme aus der Hand des Hierophanten wie einen Triumph“. ¹⁰⁸³⁸ Der Bezug zu Jugend und Schönheit zeigt sich nicht nur durch die Bacchantinnen und den Bacchos-Kult, ¹⁰⁸³⁹ sondern auch durch Pentheus' Affinität für die Frau, mitunter deutlich durch den II. Akt. ¹⁰⁸⁴⁰ Die Verbindung des Pentheus zum Tod zeigt sich hingegen ausgerechnet in Verbindung mit der Mutter und seiner empfundenen tödlichen Angst. ¹⁰⁸⁴¹

In Hofmannsthals 5. Prosagedicht *Gerechtigkeit* (1893) zeigt sich sowohl durch das Kind, vor allem aber durch den Engel dieses Motiv. So schildert Hofmannsthal die Schönheit des Engels durch dessen Kleidung, seine körperliche Erscheinung, seine „hübschen Hände“ ¹⁰⁸⁴² und sein „langes goldblondes Haar“. ¹⁰⁸⁴³ Mit dem Auftreten des Kindes zeigt sich die Faszination dieses jungen Menschen für die äußere Schönheit des Engels. Die Erklärung, dass seine schönen Schuhe, die das Kind bewundert, aus dem Mantel der Muttergottes gefertigt waren, hat die neuerliche Bewunderung des Kindes für das Schöne zur Folge. Wie der Ästhetizist, den Hofmannsthal in seinen Werken des öfteren auch noch im Erwachsenenalter als Kind bezeichnet, sieht dieses Kind nicht die religiöse Bedeutung, sondern ist allein von der Schönheit gefangen.

Innerhalb der dem Nachlass zuzuordnenden Romanpläne zeigt sich das Motiv bereits in *Roman vom Geben und Nehmen* (1892-1895) durch die „Figur des jungen Mädchens“. ¹⁰⁸⁴⁴ Hofmannsthal verbindet mit diesem Mädchen nicht nur eine Kritik an ihrem Wesen, auf das Soziale bezogen, sondern liefert auch einen Zug zum

10831SW XVIII. S. 109. Z. 18-20.

10832SW XVIII. S. 109. Z. 31.

Die Notizen des Dramas zeigen vor allem auch Bezüge zur Jugend Ascanios, die im III. Akt erkennbar sein sollte (SW XVIII. S. 110. Z. 9), die hier in Bezug auf sein wahnsinnig-trunkenes Werben um Francesca betont wird. Aus den Notizen geht des weiteren aber auch Giocondas Flucht vor dem Tod hervor, den sie mit der Liebe zu Ascanio bannen will („Mach aus mir was du willst, spiele wie auf einem Saitenspiel / bleib bei mir, sonst stellt sich mir der Tod an mein Bette und sieht / mich ehern an mit offenen öden Augen“). In: SW XVIII. S. 398. Z. 29-31.

Siehe (Notizen): SW XVIII. S. 398. Z. 12-17, SW XVIII. S. 401. Z. 12, SW XVIII. S. 401. Z. 42, SW XVIII. S. 402. Z. 35, SW XVIII. S. 405. Z. 31.

10833SW XVIII. S. 48. Z. 2-3.

10834SW XVIII. S. 48. Z. 6.

10835SW XVIII. S. 48. Z. 25.

10836SW XVIII. S. 48. Z. 16-17.

10837SW XVIII. S. 55. Z. 31.

10838SW XVIII. S. 55. Z. 32-33.

10839SW XVIII. S. 54. Z. 31, SW XVIII. S. 49. Z. 10-11, SW XVIII. S. 49. Z. 19, SW XVIII. S. 51. Z. 15-16.

10840SW XVIII. S. 53. Z. 30-31.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 49. Z. 3-4.

10841SW XVIII. S. 56. Z. 3-5.

10842SW XXIX. S. 229. Z. 7.

10843SW XXIX. S. 229. Z. 2.

Hofmannsthal betont nicht nur dessen Schönheit, sondern auch dessen Jugend („junger blonder schlanker Engel, einer von den schlanken Pagen Gottes“, SW XXIX. S. 228. Z. 34-35).

10844SW XXXVII. S. 69. Z. 4.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 69. Z. 9.

Tod durch die Beschreibung ihrer „vielzugrossen Augen“. ¹⁰⁸⁴⁵ In der Notiz N3 zeigt sich eine Erweiterung des Figurenprogramms durch eine „verfallende, leidende Frauennatur [die] in den Tod gedrängt“ ¹⁰⁸⁴⁶ wird. Des weiteren zeigt sich die Thematisierung des Todes in Anbindung an die Braut, die von dem Bauernsohn für eine reichere Frau verlassen wird, woraufhin sich diese gewalttätig gegen die Neue zeigt. ¹⁰⁸⁴⁷ Auch deutet sich die Verbindung zwischen Liebe und Tod in der Notiz N4 an, ohne jedoch das Liebespaar genau zu benennen: „Liebesscene, wo er die Frau gewinnt. sie wartet noch immer auf das >>wirkliche<< Leben. Zwischen seinen Fingern zerbröckeln alle diese vagen Hoffnungen wie dürres todes Zeug.“ ¹⁰⁸⁴⁸ Des weiteren finden sich lose Notizen in *Roman des inneren Lebens* (1893-1894) („Duse, schöne Frauen“) ¹⁰⁸⁴⁹ durch die vermeintliche Entbehrlichkeit der Jugend, ¹⁰⁸⁵⁰ durch Hofmannsthals lose Betrachtungen zu einzelnen Figuren oder Autoren wie Hamlet oder Amiel, ¹⁰⁸⁵¹ durch weitere Gedanken zum szenischen Aufbau, ¹⁰⁸⁵² durch das Begräbnis von Richards Mutter ¹⁰⁸⁵³ oder durch die geplanten Gespräche mehrerer Menschen im ersten Kapitel. ¹⁰⁸⁵⁴

Auch in *Dialoge über die Kunst* (1893-1894) zeigt sich die Beschäftigung mit dem Motiv, hier durch die Figur eines jungen Dichters („meine Gestalt des Todes in der Ballade vom kranken Kind“), ¹⁰⁸⁵⁵ durch die gesetzte Nähe zwischen dem Traum, Haschisch und der Schönheit ¹⁰⁸⁵⁶ und des weiteren vor allem durch das kurze Gespräch zweier junger Herren über die Schönheit auf ihrem Weg. Darin zeigt sich eine starke Betonung von Schönheit und Jugend, hat das Gespräch doch Erstere zum Thema. Dabei hebt der erste junge Herr die Schönheit der ihn umgebenden Natur hervor, während der Zweite betont, dass dieses Empfinden nicht alle Menschen haben. Zudem lenkt dieser den Fokus auf ein Pärchen, durch das er sagt: „Wer auf der Band der Liebe sitzt, braucht die Schönheit der Dinge nicht.“ ¹⁰⁸⁵⁷ Der Erste jedoch stellt die Liebe auf eine Stufe des Empfindens der Schönheit, die er neuerlich in Verbindung mit der Natur setzt. Der Zweite jedoch erweitert die Äußerung des ersten jungen Mannes, dass Liebe noch mehr sei als diese Schönheit, während der Erste äußert: „Sag nicht, dass Schönheit nur für ein paar Menschen da ist, aber reicher ist sie für ein paar, spielt für ein paar mit feinen Fingern auf silbersaitigen Harfen, stumpfen Sinnen verborgen.“ ¹⁰⁸⁵⁸

Deutlich zeigt sich die Thematisierung des Motivs in den Notizen zum *Familienroman* (1893-1895), wobei es hier heißt: „Der alte Todesco häuft das Vermögen auf, baut das Haus. Wie das Haus fertig ist, kommt der Tod.“ ¹⁰⁸⁵⁹ Auch findet sich das Motiv im Zusammenhang mit der Schilderung der einzelnen Figuren innerhalb eines Familiengefüges („das Gespräch eines theilnehmenden jungen, eines desillusionierten alten Freundes und alles was ringsherum schwingt und schwebt“). ¹⁰⁸⁶⁰ Hofmannsthal betont zudem auch die Bedeutung des Todes, hier im Zuge zu Berger, wenn es heißt: „Gedanken an Tod vertraut, Leben als sich reifwachsen“. ¹⁰⁸⁶¹ Aufgrund der temporär sehr losen Notizen, findet sich der nächste Bezug zum Motiv in Verbindung mit Alice Warner und dem Wissen um den baldigen Tod ihres Mannes, wobei Hofmannsthal hier die Angst und die Unerklärlichkeit des Todes für Alice andeutet. ¹⁰⁸⁶² Hofmannsthal thematisiert des weiteren den Selbstmord des Helden, ¹⁰⁸⁶³ ebenso wie seine Gedanken über das Von-der-Welt-sein und empfindet im Zuge dessen Mitleid mit sich selbst. Aus den Notizen geht des weiteren auch der absichtliche Sturz des Helden in ein Wasser hervor, doch wird er vor dem Tod gerettet („auch der Tod hat ihm nichts zu

10845SW XXXVII. S. 69. Z. 9.

10846SW XXXVII. S. 70. Z. 12-13.

10847SW XXXVII. S. 70. Z. 16-22.

10848SW XXXVII. S. 70. Z. 32-35.

10849SW XXXVII. S. 71. Z. 30.

10850SW XXXVII. S. 72. Z. 31.

10851SW XXXVII. S. 74. Z. 33.

10852SW XXXVII. S. 75. Z. 23.

10853SW XXXVII. S. 78. Z. 16-17.

10854SW XXXVII. S. 82. Z. 20.

10855SW XXXVII. S. 97. Z. 5-6.

10856SW XXXVII. S. 98. Z. 35.

10857SW XXXVII. S. 104. Z. 11-12.

10858SW XXXVII. S. 104. Z. 28-30.

10859SW XXXVII. S. 105. Z. 30-31.

10860SW XXXVII. S. 106. Z. 22-24.

10861SW XXXVII. S. 107. Z. 3-4.

10862SW XXXVII. S. 107. Z. 8-15.

10863SW XXXVII. S. 107. Z. 21, 24.

sagen: endlich Fieberträume“). ¹⁰⁸⁶⁴ Seit diesem gescheiterten Selbstmord, deutet sich eine Nähe zu Menschen an, wie auch das Empfinden von Mitleid. Hofmannsthal schildert des weiteren das Vorlesen des Helden am „Tottenbett des Vaters“. ¹⁰⁸⁶⁵

Die Dominanz des Motivs zeigt sich auch in dem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892), indem Hofmannsthal bereits durch das Figurenverzeichnis auf Gianinos Schönheit und Jugend verweist. ¹⁰⁸⁶⁶ Der Wesenszug des ästhetizistischen Menschen zeigt sich auch bereits durch den Prolog des Stückes, indem der Page über die empfundene Ähnlichkeit zwischen dem Infanten auf dem Bild und sich selbst spricht. ¹⁰⁸⁶⁷ Die Ähnlichkeit, auf die der Page sich bezieht, schließt nicht nur den Tod mit ein, sondern auch die Lebensmüdigkeit, wie sie auf dem Bild, vor dem der Page steht, deutlich wird. ¹⁰⁸⁶⁸ Über das Stück sagt der Page zudem, dass es zwar nicht „hübsch“ ¹⁰⁸⁶⁹ sei, denn ihm ermangle die Leichtigkeit am Leben, doch bemerkt er die Wesensnähe zwischen sich und dem Stück.

Über die eigentliche Handlung des Dramas um Tizian und seine Schüler schwebt die Gegenwart des Todes. ¹⁰⁸⁷⁰ Tizianello berichtet, dass seinem Vater jetzt, kurz vor seinem Tod, nichts mehr verwehrt werde, denn: „Heut oder morgen ist's ja doch zu Ende!“ ¹⁰⁸⁷¹ Die Stellung der einzelnen Schüler Tizians zum Tod ist dabei nicht einheitlich. Während sein Sohn Tizianello das Ende nahen sieht, negiert Paris das Sterben des Künstlers: „Nein, sterben, sterben kann der Meister nicht! / Da lügt der Arzt, er weiß nicht, was er spricht.“ ¹⁰⁸⁷² Erklärt wird diese Negation bereits durch die Worte Desiderios, denn: „Der Tizian sterben, der das Leben schafft! / Wer hätte dann zum Leben Recht und Kraft?“ ¹⁰⁸⁷³ Während Tizianello zudem die Tatkraft im Bereich der Kunst kurz vor dem Tod Tizians beschreibt, sieht Antonio in diesen letzten Stunden keine Erhöhung seines Schaffens, sondern er sieht darin nur das siechende Nahen des Todes („Wie fürchterlich, dies Letzte, wie unsäglich ... / Der Göttliche, der Meister, lallend, kläglich ...“). ¹⁰⁸⁷⁴ Gianino wiederum bekennt schon früher, den Meister nicht immer verstanden zu haben, schien es ihm, als versuchte er schon da, das „schwindende Vermögen zu gestalten“ ¹⁰⁸⁷⁵ und sich der eigenen Lebendigkeit zu versichern. Nachdem auch noch Batista die Unerträglichkeit des Todes geäußert hat, ¹⁰⁸⁷⁶ berichtet Gianino von seiner ersten durchwachten Nacht. Vor allem in Gianinos Hinwendung zur Stadt zeigt sich der Bezug zur Lebendigkeit und darüber hinaus die Ganzheit des Seins angedeutet. Gegen Gianinos Bezug setzt jedoch Desiderio die Abwendung von der Stadt, verbindet er sie doch mit dem hässlichen und gemeinen Leben, während er in ihrem Leben die Schönheit und die Erhabenheit erkennt:

„Siehst du die Stadt, wie jetzt sie drunten ruht?
[...]
Da wohnt die Häßlichkeit und die Gemeinheit,
Und bei den Tieren wohnen dort die Tollen;

10864SW XXXVII. S. 108. Z. 9-10.

10865SW XXXVII. S. 108. Z. 25.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 76. Z. 1, SW XXXVII. S. 76. Z. 16, SW XXXVII. S. 77. Z. 8, SW XXXVII. S. 77. Z. 37, SW XXXVII. S. 78. Z. 10, SW XXXVII. S. 80. Z. 10, SW XXXVII. S. 82. Z. 24, SW XXXVII. S. 85. Z. 1, SW XXXVII. S. 86. Z. 14, SW XXXVII. S. 87. Z. 9, SW XXXVII. S. 88. Z. 31, SW XXXVII. S. 92. Z. 18, SW XXXVII. S. 92. Z. 26, SW XXXVII. S. 93. Z. 27, SW XXXVII. S. 94. Z. 3, SW XXXVII. S. 94. Z. 10-11, SW XXXVII. S. 100. Z. 11, SW XXXVII. S. 100. Z. 24-25, SW XXXVII. S. 101. Z. 14, SW XXXVII. S. 102. Z. 5, SW XXXVII. S. 102. Z. 8, SW XXXVII. S. 103. Z. 14, SW XXXVII. S. 108. Z. 18-19, SW XXXVII. S. 111. Z. 2-4, SW XXXVII. S. 111. Z. 2-12, SW XXXVII. S. 111. Z. 18-19, SW XXXVII. S. 111. Z. 24, SW XXXVII. S. 112. Z. 18, SW XXXVII. S. 112. Z. 26.

10866SW III. S. 39.

10867„Er ist sehr jung und blaß und früh verstorben“. In: SW III. S. 39. Z. 16.

10868SW III. S. 39. Z. 19-24.

10869SW III. S. 40. Z. 6.

10870Ursula Renner verweist auf die Gegenwart der Schüler Tizians und spinnt eine Verbindung zu Hofmannsthal, wenn es heißt: „Die Epoche der Renaissance [...] wird im *Tod des Tizian* zur Folie für die Gestaltung der Bewußtseinslage des Fin de siècle.“ In: Renner, S. 161.

10871SW III. S. 41. Z. 15.

10872SW III. S. 41. Z. 19-20.

10873SW III. S. 41. Z. 22-23.

10874SW III. S. 42. Z. 25-26.

10875SW III. S. 42. Z. 33.

10876„Das tote, taube, dürre Weitersein ... / Heut ist es noch, als ob's undenkbar wär ... / Und wird doch morgen sein.“ In: SW III. S. 43. Z. 14-16.

Und was die Ferne weise dir verhüllt,
Ist ekelhaft und trüb und schal erfüllt
Von Wesen, die die Schönheit nicht erkennen“ ¹⁰⁸⁷⁷

In Tizians Villa sieht sich Desiderio demzufolge als erhaben vor dem Hässlichen der Welt und über den gewöhnlichen Menschen stehend. Dem schließt sich auch Tizianello an, wenn er das Leben der Schüler mit der Schönheit, gleichsam aber auch mit der Todesnähe in Verbindung setzt, und die Entsagung andeutet, die damit gegen die Ganzheit des Seins läuft, indem sie sich der Welt und den vermeintlich gewöhnlichen Menschen verschließen: „Das macht so schön die halbverwehten Klänge, / So schön die dunklen Worte toter Dichter / Und alle Dinge, denen wir entsagen.“ ¹⁰⁸⁷⁸ Ein Leben in absoluter Schönheit bedingt ein abgeschlossenes Leben, welches das Gemeine und Hässliche von ihnen fernhält und statt der Gleichförmigkeit die Abwechslung setzt, was sich auch durch die Worte Paris´ zeigt: „Das ist der Zauber auf versunkenen Tagen / Und ist der Quell des grenzenlosen Schönen, / Denn wir ersticken, wo wir uns gewöhnen.“ ¹⁰⁸⁷⁹ Damit verweisen die übrigen Schüler Gianino auf ihr Lebensverständnis, das er dadurch angegriffen hatte, indem er sich Venedig zugewandt hatte. Doch so sehr Tizianello auch für das ästhetizistische Leben einzustehen scheint, durch die Worte des Paris bricht er in ein Weinen aus, erkennend, dass er sich auf Dauer nicht länger auf das passive Sich-Erleben verlassen kann:

„Denn von den Leiden und von den Genüssen //
Hab längst ich abgestreift das bunte Kleid,
Das um sie webt die Unbefangenheit,
Und einfach hab ich schon verlernt zu fühlen.“ ¹⁰⁸⁸⁰

Was die Schüler in Tizians Kunst sehen, ist das passive In-Kontakt-Treten mit der Welt durch die Kunst, was erkennbar wird durch die Reden Gianinos („Er hat den regungslosen Wald belebt: / Und wo die braunen Weiher murmelnd liegen“), ¹⁰⁸⁸¹ Batistas („Er hat den Wolken, die vorüberschweben, / Den wesenlosen, einen Sinn gegeben“) ¹⁰⁸⁸² oder durch die Worte des Paris:

„Er hat uns aufgeweckt aus halber Nacht
Und unsre Seelen licht und reich gemacht
Und uns gewiesen, jedes Tages Fließen
Und Fluten als ein Schauspiel zu genießen,
Die Schönheit aller Formen zu verstehen
Und unserm eignen Leben zuzusehen.“ ¹⁰⁸⁸³

Dies betont auch Antonio; was für Andere der „schlanke Schönheit Reigentanz“, ¹⁰⁸⁸⁴ das ist für Tizians „Auge, ein harmonisch Element, / In dem die Schönheit erst sich selbst erkennt“. ¹⁰⁸⁸⁵ Durch das Auftreten der drei Mädchen, die Tizian für seine Bilder Modell gestanden hatten, gelangen Gianino, Tizianello und Paris („Und daß wir Schönheit sehen in der Flucht / Der weißen Segel in der blauen Bucht...“) ¹⁰⁸⁸⁶ neuerlich zu der Erkenntnis, dass die Natur und die Menschen nur über das Vermittlungsmedium der Kunst wahrgenommen werden können. Trotz der Hinterfragung des Ästhetizismus durch Tizianello zuvor, ist er es, der den Tod des Vaters ästhetizistisch betrachtet („O käm ihm jetzt der Tod, mit sanftem Neigen, / In dieser schönen Trunkenheit, im Schweigen!“). ¹⁰⁸⁸⁷

Die Schönheit selbst malte Tizian zudem auch in seinen Bildern, mitunter durch Lavinia, die sich mit der Gestalt des Bildes zu identifizieren scheint („Ich bin die Göttin Venus, diese war / So schön, daß ihre Schönheit trunken machte“). ¹⁰⁸⁸⁸ Doch ist sie es auch, die den Schülern erzählt, dass Tizian eben nicht,

10877SW III. S. 45. Z. 28-38.

10878SW III. S. 46. Z. 20-22.

10879SW III. S. 46. Z. 24-26.

10880SW III. S. 46-47. Z. 36//1-3.

10881SW III. S. 47. Z. 26-27.

10882SW III. S. 47. Z. 34-35.

10883SW III. S. 48. Z. 14-19.

10884SW III. S. 48. Z. 29.

10885SW III. S. 48. Z. 35-36.

10886SW III. S. 49. Z. 18-19.

10887SW III. S. 50. Z. 2-3.

10888SW III. S. 50. Z. 11-27.

konträr zu den Meisten von ihnen, den Tod ausklammert („Sprach er mit Ruhe viel von seinem Grab“) ¹⁰⁸⁸⁹ und zudem an ein Grab in der Natur denkt. Lavinia gibt dabei nur wieder, was Tizian geäußert hat, doch dies missversteht Paris, wird der Aufruf zum Leben von ihm nicht begriffen, eben sowenig wie die Akzeptanz des Todes durch Tizian. ¹⁰⁸⁹⁰ Für Paris, der stellvertretend für die Schüler steht, vertritt Tizian immer noch den Ästhetizismus. So erkennen sie nicht, dass er durch die Nähe des Todes zu einem anderen Lebens- und Todesverständnis gekommen ist. Hofmannsthal bricht das Fragment mit den Worten Desiderios ab, die für eine Hinterfragung des passiven Erlebens, wie es die Schüler pflegen, steht; gleichsam aber schildert Desiderio hier auch Tizians Kunstschaffen und zeigt ihn als einen ästhetisch empfänglichen Menschen, der sich aber, trotz seiner Liebe zu Schönheit und Kunst, vor dem Leben und dem Tod nicht verschlossen hat:

„Er aber hat die Schönheit stets gesehen,
 Und jeder Augenblick war ihm Erfüllung
 Indessen wir zu schaffen nicht verstehen
 Und hilflos harren müssen der Enthüllung...
 Und unsre Gegenwart ist trüb und leer,
 [...]
 Die aber wie der Meister sind, die gehen,
 Und Schönheit wird und Sinn, wohin sie sehen.“ ¹⁰⁸⁹¹

Weitreichende Auseinandersetzungen mit dem Motiv-Komplex belegen auch die zahlreichen Notizen Hofmannsthals zu dem Dramen-Fragment. Neben unzusammenhängenden Anmerkungen, ¹⁰⁸⁹² zeigt sich auch die Bezugnahme zu einzelnen Figuren, so durch Tizianello („ich weiss mehr vom Leben weil ich sooft daran war es zu verlieren; die auserlese/nen Genüsse des Auges dessen, der zum Tode geführt wird“), ¹⁰⁸⁹³ durch Tizian („die Schwüle dieses Todes ist wie die schwüle Stunde, in der die / Blüten jedes Baumes reifen“), ¹⁰⁸⁹⁴ des weiteren aber auch durch Hofmannsthals Überlegungen den Dilettanten betreffend. ¹⁰⁸⁹⁵ Diese Überlegungen dienen Hofmannsthal mitunter dazu, Tizian von den Jüngern zu distanzieren: „In Venedig erwacht die Schönheit der höchsten Lust, der Qual verwandt, alle romantische Schönheit, während Tizian die classische, die Harmonie hat.“ ¹⁰⁸⁹⁶ In der Handschrift 3 H³ im Gespräch zwischen Desiderio, Gianino und Tizianello, zeigen sich weitere Aspekte. Hier ist es Desiderio, der dazu aufruft, in die Stadt zu gehen. ¹⁰⁸⁹⁷ Auch kann Desiderio nicht begreifen, dass Gianino sich nicht exklusiv auf ihn besinnt („Nur noch ein traurig hoffnungsloses Werben / Und dieses letzte geht wohl nächstens sterben“). ¹⁰⁸⁹⁸ Zudem führt Tizianellos Unterstützung von Gianino dazu, dass er in die Stadt gehen will, ¹⁰⁸⁹⁹ und auch Desiderio zeigt sich nun hingezogen zur Stadt, die er allerdings mit dem Tod verbindet, trotz einer „schöne[n] Überfülle“. ¹⁰⁹⁰⁰ Vielmehr glaubt er nun sogar, dass die „Todesangst“ ¹⁰⁹⁰¹ und die „Sterbestunde“ ¹⁰⁹⁰² womöglich lange

10889SW III. S. 51. Z. 1.

10890SW III. S. 51. Z. 10-11.

10891SW III. S. 51. Z. 15-36.

10892Siehe (Notizen): SW III. S. 345. Z. 27-28, SW III. S. 345. Z. 26-29, SW III. S. 350. Z. 16-17, SW III. S. 352. Z. 39, SW III. S. 353. Z. 31, SW III. S. 354. Z. 13, SW III. S. 354. Z. 25-30, SW III. S. 359. Z. 13-14, SW III. S. 361. Z. 34, SW III. S. 362. Z. 7, SW III. S. 362. Z. 18, SW III. S. 363. Z. 30, SW III. S. 364. Z. 30, SW III. S. 366. Z. 9.

10893SW III. S. 343. Z. 27-28.

10894SW III. S. 345. Z. 9-10.

10895„Die höchsten Höhen alles Guten, sei es Werk, That, Mensch Natur / sind für die Meisten u Besten etwas verborgenes. Die Welt ist über/ voll an schönen Dingen aber sehr arm an schönen Augenblicken u. / Enthüllungen dieser Dinge.“ In: SW III. S. 344. Z. 1-4.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 345. Z. 18-20.

10896SW III. S. 351. Z.10-14.

So heißt es auch: „die Schüler, die Talente, haben die relative, Tizian, der Genius, die absolute Schönheit“. In: SW III. S. 351. Z.10-12.

10897„So will ich in die kranke Stadt hinunter / Damit ich im verächtlichen Gewühle / Durch ihres Sterbens Bacchanal mich drängend / Und meinen Schrei mit ihren Schreien mengend / Mich mehr allein und göttlicher mich fühle“ In: SW III. S. 358. Z. 10-14.

10898SW III. S. 358. Z. 38-39.

10899SW III. S. 359. Z. 11-25.

10900SW III. S. 359. Z. 32.

10901SW III. S. 359. Z. 34.

10902SW III. S. 359. Z. 35.

von ihm Gesuchtes enthüllen. Sowohl Gianino („Meint er den Tod“) ¹⁰⁹⁰³ als auch Tizianello („Kann sein / Vielleicht den Tod. Vielleicht ein höheres Sein / In irgendeinem Taumel“) ¹⁰⁹⁰⁴ hinterfragen was er mit seinen Worten meinte, lassen Desiderio aber dennoch ziehen. ¹⁰⁹⁰⁵

Von besonderer Bedeutung zeigt sich in dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) ¹⁰⁹⁰⁶ auch dieser Motiv-Komplex. Richard Alewyns Überlegungen zu dem lyrischen Drama führen ihn zu Hofmannsthals *Gestern* (1891) zurück. Hatte Hofmannsthal schon hier, so Alewyn, das schöne Leben hinterfragt, so zeigt sich in *Der Tor und der Tod*: „Das Spiel von dem Tode des Toren ist nun ein offener Widerruf.“ ¹⁰⁹⁰⁷ Dabei erkannten auch schon Hofmannsthals Zeitzeugen seine Werke, mitunter auch dieses lyrische Drama, als geprägt von der Gegenwart und damit als „modern“ ¹⁰⁹⁰⁸ an.

Claudios Liebe zu schönen Dingen zeigt sich bereits durch die Einrichtung seines Studierzimmers mit Alterrümern, Musikinstrumenten und Bildern. ¹⁰⁹⁰⁹ Doch bereits durch den Blick aus seinem Zimmer heraus in die Natur, erfolgt zwar eine Ästhetisierung dieser, jedoch erkennt Claudio gleichsam das Glück dieser Menschen die sich nicht mit Künstlichkeit umgeben, sondern in der Natur stehen. Alewyn betont dies ebenso, dass Claudios Abfall vom Ästhetizismus schon vor der Begegnung mit dem Tod eingesetzt hat: „Die Kunst, die als Priesterin und Mittleren des Lebens gefeiert worden war, wird jetzt zum Gleichnis, ja zur Ursache der Lebensarmut.“ ¹⁰⁹¹⁰ So erfolgt die Hinwendung Claudios zu der Natur, ¹⁰⁹¹¹ durch die ihm schließlich seine eigene Lebensversäumnis vor Augen tritt, dass er das „vitale Leben versäumt“ ¹⁰⁹¹² hat. Diese Lebensversäumnis sieht Claudio selbst mitunter in Verbindung mit seinem Haus gestellt und damit mit der Künstlichkeit. Während er sich mit „blutigen Fingern“ ¹⁰⁹¹³ ans Leben zu binden sucht, gelingt es den Menschen mit Leichtigkeit, durch ihre sozialen Verbindungen und ihren Halt im Leben dies zu vollbringen.

¹⁰⁹¹⁴ Der Ästhetizismus jedoch hat Claudio, so erkennt er nun, sich nicht ans Leben binden lassen, was er mit dem ästhetizistischen Lebensentwurf eigentlich gewollt hatte, sondern ihn nur den Schein des Lebens erfassen lassen; wahrhaftige Ergriffenheit ist ihm durch ein Leben in Künstlichkeit versagt worden. ¹⁰⁹¹⁵ So empfindet er auch den Raum, in dem er steht, als „Rumpelkammer voller totem Tand“, ¹⁰⁹¹⁶ durch den er sich vergeblich ins Leben „einzuschleichen wähnte“. ¹⁰⁹¹⁷ Claudios Liebe zur Kunst wurde damit nicht aus einer reinen Schönheitsliebe bewirkt, sondern vielmehr dadurch, dass er sich nach dem Leben sehnte. Mit dem Nicht-Erreichen dieser Lebendigkeit aber muss Claudio begreifen, dass der reine Ästhetizismus der falsche Weg dazu ist. Dennoch kann Claudio nicht anders als sich neuerlich dem Schönen, dieses Mal der

10903SW III. S. 359. Z. 39.

10904SW III. S. 359. Z. 41-42.

10905Siehe (Notizen): SW III. S. 360.Z. 31.

In dem 2. dramatischen Fragment zeigt sich das Motiv durch den Jüngling, der den Tod des Freundes beweint („Von dieser Zeiten Jugend fließt der Saft / In mir“, SW III. S. 223. Z. 11-12). Im Fragment findet ich das Motiv allein durch die Worte Lavinias, die sie spricht um Gianino von der Beklemmung des Todes zu lösen, unter der er leidet (SW III. S. 235. Z. 9-13).

10906Motto der Reinschrift: „Adstante morte nitebit vita.“ In: SW III. S. 437. Z. 11.

10907Alewyn: S. 67.

10908Franz Servaes: Wohinaus?. 1894, S. 46. In: Wunberg, Gotthart: Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals in Deutschland. Athenäum Verlag. Frankfurt am Main, 1972.

10909Diese Welt aus Schönem zeigt auch Wolfgang Braungart auf: „Claudio, der Tor, ist, was sein Name sagt: in sich und seine Welt der antiquarischen Bildung und der Kunst eingeschlossen.“ In: Braungart, S. 15.

10910Alewyn: S. 67.

10911SW III. S. 64. Z. 3-12.

10912Braungart: S. 68.

10913SW III. S. 64. Z. 35.

10914Während hier hinter Claudios Blick zu den Menschen, die Sehnsucht nach Lebendigkeit erkannt wird, sieht Alewyn ihn als Sehrenden nach dem „armseligen Leben“ der Gewöhnlichen, „verzehrt von einer ohnmächtigen Sehnsucht nach – wie Tonio Kröger es nennen wird – den *Wonne der Gewöhnlichkeit*.“ In: Alewyn, S. 67.

10915Dies betont auch Alewyn, wenn es heißt: „Aus Angst, sich zu verlieren, hat er sich nie hingegeben und eben darum sich auch nie wahrhaft wiederempfangen. So verliert er sich, eben weil er so eifersüchtig sich bewahren wollte – verdorrt, erstarrt, verödet und vereinsamt. Unfähig, etwas zu erleben, weder ein Ding noch ein Du, unfähig zu handeln, unfähig auch nur zu genießen, lebt er ohne eine Welt und ohne Schicksal in dem Kerker seines Ich dahin. Das schöne Leben verkehrt sich aus einem Segen in einen Fluch.“ In: Alewyn, S. 68.

10916SW III. S. 65. Z. 27.

Dies betont auch Wolfram Mauser: „Er hatte am Leben nicht teil, er lebte nicht, er ist eigentlich tot.“ In: Mauser, S. 33.

10917SW III. S. 65. Z. 28.

Betrachtung des Bildes der Gioconda zuzuwenden, denn die Religion hatte ihm keinen Halt im Leben bieten können, also hatte er diesen in der Kunst gesucht. Aber was die Kunst für ihn vermochte, vermochte sie nur ob dessen, was er in sie hinein tragen konnte, was sich zeigt, wenn er vor dem Bild Giocondas steht („Gerad so viel verrietest du mir Leben, / Als fragend ich vermocht` dir einzuweben!“).¹⁰⁹¹⁸ Die Dinge in seinem Zimmer betrachtend, die ihn einstmal erfüllt hatten, erkennt er nun, dass sie es nicht mehr vermögen, ihn zu bewegen. Dabei deutet Hofmannsthal auch hier an, dass der Ästhetizist durch den Ästhetizismus eine gewisse Sicherheit in seinem Leben gefunden hat. Wenn er schon den Menschen und der Welt nichts abgewinnen konnte, so zumindest, für einen gewissen Zeitraum, den schönen Dingen. Nun aber ist dieser Zauber für ihn verfliegen, auf den aber auch Claudio gerne wieder zurückkommen würde. Dass heißt damit im Grunde, dass Claudio sich nicht vom Ästhetizismus abgewendet hätte, wenn dieser ihn fürderhin erfüllt hätte:

„Was gäb´ ich, könnt´ mich euer Bann erfassen,
Wie wollt´ ich mich gefangen finden lassen!
[...]
Ihr wart doch all einmal gefühlt,
Gezeugt von zuckenden, lebend´gen Launen,“¹⁰⁹¹⁹

Doch die Momente des Genusses sind erloschen, denn für Claudio sind sie abgestumpft, der Reiz verloren gegangen. Dadurch aber, dass sie für ihn an Bedeutung verloren haben, empfindet er, dass er ihnen „umsonst [...] nachgegangen“¹⁰⁹²⁰ sei. So erkennt er nun, dass der allzu große Reiz der Künstlichkeit ihm „Leben, Herz und Welt“¹⁰⁹²¹ verschleiert hat und ihn wie ein „Flatterschwarm“¹⁰⁹²² umgeben hat. Claudio, der sich selbst erkennend an „Künstliches verloren“¹⁰⁹²³ hat, erkennt – allerdings erst durch die erlebte Bedeutungslosigkeit dessen und nicht zuvor während des Genießens –, dass ihn die Liebe zur Künstlichkeit in Distanz zur Welt gestellt hat, er das unmittelbare Erleben eingebüßt hat, und das gerade durch jenen Weg durch den er wähnte, sich ans Leben zu binden.¹⁰⁹²⁴

Dass das Haus sein bisheriges ästhetizistisches Leben spiegelt, zeigt sich auch durch das Erscheinen des Dieners, der ihm mitteilt, dass sich seltsame Gestalten in seinem Lusthaus versteckt halten.¹⁰⁹²⁵ Der Versuch sich vor diesen vermeintlichen Menschen zu verschließen, ist damit misslungen, die mit ihren „toten Augen“¹⁰⁹²⁶ auf den Diener beängstigend wirken. Mit der Musik des Todes¹⁰⁹²⁷ jedoch, wird Claudio in die Vergangenheit zurückgeworfen, und gemahnt an Geliebte und Mutter, wirft die Musik ihn in ein „jugendliches Meer“.¹⁰⁹²⁸ Wenn Claudio sich hier an seine Jugend erinnert, dann erfolgt dies zwar über die Musik, aber es ist der Tod, der Claudio hier an ein früheres lebensbehahendes Empfinden erinnert, während seine Gegenwart bestimmt ist von einem Gefühl des Nicht-Genügens.¹⁰⁹²⁹ Doch mit dem Erblicken des Todes, wird der Ästhetizist wieder in seine Furcht vor dem Tod zurückgeworfen: „Wie packt mich sinnlos namenloses Grauen! / [...] / Geh weg! Du bist der Tod. Was willst du hier? / Ich fürchte mich. Geh weg! Ich

10918SW III. S. 66. Z. 5-6.

10919SW III. S. 66. Z. 12-20.

10920SW III. S. 66. Z. 23.

10921SW III. S. 66. Z. 27.

10922SW III. S. 66. Z. 28.

10923SW III. S. 66. Z. 31.

10924Es ist ein persönliches Empfinden, was Hofmannsthal hier Claudio selbst bekennen lässt, das Fehlen der Unmittelbarkeit des Erlebens. Deutlich wird dies mitunter durch einen Brief vom 6. September 1892 an Edgar Karg von Bebenburg: „mir fehlt die Unmittelbarkeit des Erlebens; ich sehe mir selbst leben zu und was ich erlebe ist mir wie aus einem Buch gelesen; erst die Vergangenheit verklärt mir die Dinge und gibt ihnen Farbe und Duft. Das hat mich wohl auch zum >>Dichter<< gemacht, dieses Bedürfnis nach dem künstlichen Leben“. In: SW III. S. 483. Z. 2-6.

10925SW III. S. 67. Z. 30.

10926SW III. S. 68. Z. 22.

10927Alewyn zieht in seinen Untersuchungen einen Querverweis zu einem anderen Werk Hofmannsthal, wenn es heißt: „Ein dunkles Wort des Heraklit kling auf: *Dionysos und Hades sind eines und dasselbe*. Und wirklich, der Tod als Erlöser ist nicht mehr der Tod der alten Totentänze, nicht der christliche Tod, der Sünde Sold und Bote des letzten Gerichts, sondern ein heidnischer Gott, wie er schon in dem unvollendeten Trauerspiel *Ascanio und Gioconda* das unselige Liebespaar erlösen kommen sollte“ In: Alewyn, S. 75.

10928SW III. S. 69. Z. 19.

10929SW III. S. 69. Z. 20-23.

kann nicht schreien.“¹⁰⁹³⁰ Obwohl der Tod ihn heißt, das vererbte Verständnis von ihm abzulegen, verharrt Claudio in seiner Furcht, zumal er auf Grund seines Lebens, das er als Nicht-Leben empfinden, wähnt, dass er nicht für ihn gekommen sei.

„Wie abgerißne Wiesenblumen
Ein dunkles Wasser mit sich reißt,
So glitten mir die jungen Tage,
Und ich hab nie gewußt, daß das schon Leben heißt.“¹⁰⁹³¹

Während Claudio ihm vorhält, dass er sich durch sein ästhetizistisches Leben immer nur mit dem Scheinhaften nie aber mit dem wirklichen Leben erfüllt gefühlt habe, hält der Tod ihm die Verantwortung entgegen, die jeder Mensch für sein Leben hat, nämlich dem „Chaos toter Sachen / Beziehung einzuhauchen“.¹⁰⁹³² Claudio verharrt jedoch in seiner Ansicht, gar nicht sterben zu können: „Ich bin aber nicht reif, drum laß mich hier“.¹⁰⁹³³ Statt sich an ein Leben in Künstlichkeit zu verlieren, will er sich an die „Erdenscholle klammern“¹⁰⁹³⁴ und nun leben: „Jetzt fühl ich – laß mich – daß ich leben kann!“¹⁰⁹³⁵ Die Angst vor dem Tod, dies zeigt sich hier, war ein Grund für Claudio, sich in ein Leben voller Genusssucht zu stürzen; mit der vermeintlichen Überwindung dieser Angst, will er in seinem zukünftigen Leben die Treue zeigen, die er in seinem ästhetizistischen Dasein bisher vermissen ließ, welches nur ein „Tausch von Schein und Worten leer“¹⁰⁹³⁶ war.¹⁰⁹³⁷ Claudio zeigt dem Tod die Belege für sein Schattenleben, dass er wirklich ein Leben ohne „Sinn, ohn' Glück, ohn' Schmerz, ohn' Lieb, ohn' Haß“¹⁰⁹³⁸ geführt hatte, durch die Liebesbriefe. Während Claudios Zug allerdings neuerlich nur darauf abzielt, nicht sterben zu können, habe er doch keine Reife, erweist sich der Tod als Lebenslehrer:

„Du Tor! Du schlimmer Tor, ich will dich lehren,
Das Leben, es du's endest, einmal ehren.
Stell dich dorthin und schweig und sieh hierher
Und lern, daß alle andern diesen Schollen
Mit lieberfülltem Erdensinn entquollen,
Und nur du selbst schellenlaut und leer.“¹⁰⁹³⁹

Durch die Begegnung mit der Geliebten, einem „junge[n] Mädchen“,¹⁰⁹⁴⁰ zeigt der Tod Claudio wirklich sein Fehlen auf, führt ihm vor Augen, was er vorher nur mit Worten geahnt hatte. Das Mädchen berichtet ihm von ihrer Liebe, die „schön als wie ein Traum“¹⁰⁹⁴¹ war. Zwar betont sie auch die schweren Zeiten, den letztendlichen Verlust des Geliebten, doch zeigt sich auch, dass sie sich diesem Lieben wie auch dem Verlust dieses Liebens stellt („Allein es war so schön, und du bist schuld, / Daß es so schön war. Und daß du mich dann / Fortwarfest, achtlos grausam“);¹⁰⁹⁴² zudem ist sie, obwohl sie die Schönheit und den Verlust ihrer Liebe anerkennt, durch den Verlust Claudios nicht gestorben („Man stirbt auch nicht daran“).¹⁰⁹⁴³ Auch

10930SW III. S. 70. Z. 23-28.

10931SW III. S. 71. Z. 28-31.

10932SW III. S. 72. Z. 17-18.

10933SW III. S. 72. Z. 29.

10934SW III. S. 72. Z. 31.

10935SW III. S. 72. Z. 34.

Alewyn betonte ebenso Claudios Unfähigkeit, sich wieder richtig zum Leben als auch zum Tod zu stellen: „Er will vor dem Tode ins Leben fliehen und bittet um eine Frist, um sein Leben noch einmal, vielmehr, zum ersten Male leben zu können. In diesem wahnwitzigen Wunsch einer Wiederholung des Lebens gipfelt und endet Claudios >>Torheit<<. Denn er versteht damit den Tod so wenig wie das Leben. Ein >>zweites Leben<< gibt es nicht außer jenseits des Todes und damit um den Preis des Todes. Hätte er das Leben verstanden, dann hätte er den Tod verstanden. Dann wüßte er, daß das Leben ein solches ist, das mit dem Tod ein Ende hat, und daß es nur *ein* Ende hat und darum auch nur *einen* Anfang. Und daß, weil das Leben von seinem Anfang unaufhaltsam zu seinem Ende wächst, auch jedes Stück des Lebens unwiederholbar ist.“ In: Alewyn, S. 72.

10936SW III. S. 73. Z. 15.

10937Hiebler, Heinz: Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne. Verlag Königshausen & Neumann GmbH. Würzburg, 2003. S. 99.

10938SW III. S. 73. Z. 18-27.

10939SW III. S. 73. Z. 29-34.

10940SW III. S. 75. Z. 20.

10941SW III. S. 75. Z. 27.

10942SW III. S. 76. Z. 2-4.

10943SW III. S. 76. Z. 23.

durch den jungen Mann, der Claudio einen „Ewigspielende[n]“¹⁰⁹⁴⁴ heißt, wird er mit den Konsequenzen seines genussüchtigen Lebens konfrontiert. Wie die Mutter und die Geliebte ist auch der Freund sehr früh gestorben.¹⁰⁹⁴⁵ Zudem hatte er erleben müssen, wie er ihm die Geliebte genommen hatte („Die Züge sinnlos, das lebend'ge Haar / Tot hängend, warfst mir eine Larve zu“).¹⁰⁹⁴⁶

Claudio kommt allerdings am Ende des Stückes nicht zu einer Erkenntnis, die auf die Ganzheit des Lebens abzielt. Wie er früher die Genusssucht gepflegt hat, wähnt er nun den Tod als das Ziel des Lebens, während er den frühen Tod immer noch nicht als Folge seines Lebens anerkannt hat:

„Warum, du Tod, //
Mußt du mich lehren erst das Leben sehen,
Nicht wie durch einen Schleier, wach und ganz,
[...]
Gewähre, was du mir gedroht:
Da tot mein Leben war, sei du mein Leben, Tod!
Was zwingt mich, der ich beides nicht erkenne,
Daß ich dich Tod und jenes Leben nenne?“¹⁰⁹⁴⁷

Claudio wähnt den Tod als das wahrhaft Lebendige, was seine neuerliche falsche Sicht auf Leben und Welt belegt. Die Hinwendung zum Tod erfolgt dabei als Konsequenz aus seiner Lebensenttäuschung, ein Leben betreffend, das auf der Genusssucht aufgebaut war („Das schattenhafte will ich ganz vergessen / Und weih mich deinen Wundern und Gewalten“).¹⁰⁹⁴⁸ Dabei zeigt sich Claudio nicht absolut sicher, ob der Tod wirklich für ihn die Verbindung mit dem Leben bedeutet („Kann sein, dies ist nur sterbendes Besinnen, / Heraufgespült vom tödlich wachen Blut“).¹⁰⁹⁴⁹ Bedingt zeigt sich diese Hoffnung Claudios eben durch sein bisher nie so intensiv gespürtes Leben als in diesen Momenten, indem der Tod ihn ergriffen hat. Doch wenn er jetzt „ausgelöscht hinsterben soll“,¹⁰⁹⁵⁰ dann wähnt Claudio, dass alles „blasse Leben“¹⁰⁹⁵¹ gleichsam ausgelöscht ist:

„Erst, da ich sterbe, spür ich, daß ich bin.
Wenn einer träumt, so kann ein Übermaß
Geträumtes Fühlens ihn erwachen machen,
So wach ich jetzt, im Frühlingsübermaß
Vom Lebenstraum wohl auf im Todeswachen.“¹⁰⁹⁵²

In *Der Tor und der Tod Prolog* (1893) hebt Hofmannsthal die Affinität zur Schönheit hervor, ebenso wie die ästhetizistische Auslegung des Todes. So vermischt Galeotto auf seinem Puppentheater Kunst und Leben, Traum und Wirklichkeit und bindet zudem auf der Bühne die Figur des Todes ein (SW III. S. 241. Z. 15-23). Des weiteren umgibt sich Ferrante mit einem „schönen“¹⁰⁹⁵³ Jagdhund, während Andreas schönster Besitz die *Gesta Romanorum* ist, die voll „der schönsten alten Märchen“¹⁰⁹⁵⁴ ist. Durch die Träume des Hundes setzt sich in Ferrante und Baldassar zudem eine Beklemmung fest, ahnend des Todes (SW III. S. 243. Z. 5-12). Der Weg Galeottos und Andreas vorbei an Boutiquen, lässt sie jedoch auch sehen, wie ein Jude um

10944SW III. S. 76. Z. 37.

10945Hofmannsthal vermerkt in den Notizen die Verantwortung Claudios für den Freund: „Einer, den er in den Tod getrieben hat.“

In: SW III. S. 435. Z. 41.

10946SW III. S. 78. Z. 8-9.

10947SW III. S. 78-79. Z. 38//18.

10948SW III. S. 79. Z. 21-22.

10949SW III. S. 79. Z. 24-25.

10950SW III. S. 79. Z. 28.

10951SW III. S. 79. Z. 30.

10952SW III. S. 79. Z. 31-35.

In den Varianten Hofmannsthals zu dem lyrischen Drama zeigt sich mehrfach der Bezug zum Tod, vermerkt Hofmannsthal in Bezug auf das Werk selbst: „Der neue Todtentanz.“ In: SW III. S. 435. Z. 32. In den Notizen benennt Hofmannsthal die drei Figuren der Vergangenheit zudem als die „lebendigen Todten“. In: SW III. S. 436. Z. 33.

Siehe (Notizen): SW III. S. 436. Z. 12, SW III. S. 439. Z. 22, SW III. S. 441. Z. 5-8.

10953SW III. S. 241. Z. 25.

10954SW III. S. 242. Z. 4.

„schöne[...] Alterthümer[...] / Schacherte“, ¹⁰⁹⁵⁵ oder bemerken schöne Uhrgehäuse mit „Ornamenten / Schön geziert“, ¹⁰⁹⁵⁶ als auch den „Saturn als Sensenträger“ ¹⁰⁹⁵⁷ wahrnehmen. Am Hause Baldassars angekommen, werden die beiden Freunde zudem der schönen Töne gewahr. ¹⁰⁹⁵⁸

Deutlich zeigt sich auch in den sehr losen Notizen zu *Das Glück am Weg* (1893) der Bezug zum Tod. Aus den Notizen ist zu erkennen, dass Hofmannsthal den Tod durchaus auch im Fantastischen anzusiedeln gedachte („Chor Lebensvergänglichkeit, dämonisch umgeben. wie Hochzeitslinnen, Windel und Todtenhemd im grünen Nixenteich“). ¹⁰⁹⁵⁹ Auch hier plante Hofmannsthal, wohl auch bedingt dadurch, dass die Notizen direkt nach dem Abschluss von *Der Tor und der Tod* (1893) entstanden sind, die Figur des Todes einzubauen („der Tod er hat hübsch weit in der Stadt noch zu thuen“), ¹⁰⁹⁶⁰ der durch das Klopfen an einem Fenster ein Kind sterben lässt (SW III. S. 250. Z. 7-9).

Ebenso in *Landstraße des Lebens* (1893) zeigt sich sowohl die Thematisierung der Schönheit als auch des Todes. So deutet sich in einer Notiz (N 1) das Gespräch zwischen einem Mann und einer Frau an und ihr Reden über „Schönheit und Liebe“. ¹⁰⁹⁶¹ Im Gespräch der drei Schwestern ist es als Erste die Zukunft, die den Tod thematisiert, indem sie die Vergänglichkeit der Gegenwart anprangert (SW III. S. 254. Z. 24). Besonders bedenklich aber stuft Hofmannsthal den starken Bezug zur Vergangenheit ein, den er an seinen Ästhetizisten häufig herausarbeitet, zumal die personifizierte Vergangenheit selbst ihre Stellung im Leben als positiv heraushebt:

„Glück ist am andern Ufer daheim
Am asphodelischen Ufer
Im schattigen schönen Land
Da wandeln weiss und still
Die schlanken Todten Vergangenen Tage“ ¹⁰⁹⁶²

Zudem stellt die Vergangenheit fatalerweise die vermeintliche Schönheit ihrer Person gegen die Hässlichkeit der Gegenwart. ¹⁰⁹⁶³ In der Notiz N 5 deutet sich zudem ein Gespräch zwischen zwei Juden an, wobei beide die fehlende Schönheit des Lebens anprangern (SW III. S. 256. Z. 22-24). Auch das Erleben der Liebe im Traum des Hirtenjungen (4 H) wird von Hofmannsthal an den Tod gebunden, spürt er doch, wenn er im Traum in ihren Armen liegt, ihres „Lebens Leben Leise rauschend rinnen“. ¹⁰⁹⁶⁴ Das Rauschen ist ihm selbst im wachen Zustand geblieben und damit der Gedanke an den Tod, ¹⁰⁹⁶⁵ wodurch die Sehnsucht nach der Frau im wirklichen Leben immer mehr Macht über ihn gewinnt und ihn gleichermaßen sein wirkliches Leben fremd erscheinen lässt. Auch in der Notiz N 6 zeigt sich der Tod angedeutet („Tod im Zeiselwagen“), ¹⁰⁹⁶⁶ wie auch in der vom 17. November 1893 verfassten Notiz N 17, durch das Löschen des Lichts und den Eingang in das „dunkle wesenlose Meer“. ¹⁰⁹⁶⁷

Obwohl der Inhalt von *Wo zwei Gärten aneinanderstossen* (1897) kaum greifbar ist, deutet sich in den Notizen auch der Bezug zum Tod an. So besieht der Ästhetizist aus seiner Villa heraus die „Gräber der gewaltigen Ahnherrn“. ¹⁰⁹⁶⁸ Am stärksten zeichnet sich in *Wo zwei Gärten aneinanderstossen* (1897) dieses

10955SW III. S. 244. Z. 9-10.

10956SW III. S. 244. Z. 19-20.

10957SW III. S. 244. Z. 23.

10958SW III. S. 245-246. Z. 34-37//2.

In den Notizen zeigt sich mitunter die Thematisierung des Todes, zum einen in Verbindung mit dem Puppenspiel („(1) Wo Pierrot (a) mit Tod und Teufel Sich um seine Seele raufte“, SW III. S. 758. Z. 5-6), in Verbindung mit dem Tanz („(1) ein Tanz der Todten (2) der Todtenreigen“, SW III. S. 759. Z. 31-32), in Verbindung mit der Inszenierung des Stückes (SW III. S. 762. Z. 22-29) oder dem lyrischen Drama („einer las den andern Eine sonderbare kleine Todtentanzkomödie leise <vor>“, SW III. S. 764. Z. 1-3).

Des weiteren, siehe: SW III. S. 763. Z. 24, SW III. S. 763. Z. 7, SW III. S. 763. Z. 7-11.

10959SW III. S. 249. Z. 11-12.

10960SW III. S. 250. Z. 6.

10961SW III. S. 253. Z. 11-12.

10962SW III. S. 255. Z. 11-15.

10963SW III. S. 255. Z. 16-27.

10964SW III. S. 257. Z. 17-18.

10965SW III. S. 257. Z. 20-26.

10966SW III. S. 258. Z. 14.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 256. Z. 12-17.

10967SW III. S. 258. Z. 23.

10968SW III. S. 261. Z. 13.

Motiv ab. Zum einen verweist Hofmannsthal auf die Jugend der gezeichneten Figuren,¹⁰⁹⁶⁹ heißt es doch mitunter über die Tänzerinnen und ihr Vermögen: „wenn ihr tanzt gehen alle Leute ins Theater nur die ganz alten Männer und Frauen und die Kinder nicht.“¹⁰⁹⁷⁰ An anderer Stelle der Notizen verweist Hofmannsthal aber durchaus auf den Einbruch der Überzeugung in die Jugend, spürt Miranda doch ihre schwindende Jugend (SW III. S. 275. Z. 5). Der Tod wird in den Notizen zum einen dahingehend dargestellt, dass er personifiziert werden sollte,¹⁰⁹⁷¹ und eine von Hofmannsthals Figuren dies auch noch hervorhebt: „ich will den Tod spielen – spiel nicht mit solchen Sachen – nicht eine Todte nur den Tod“.¹⁰⁹⁷² Sowohl Ersilia, aufgrund ihrer Krankheit (SW III. S. 269. Z. 2),¹⁰⁹⁷³ als auch Miranda wollen die Figur des Todes spielen (SW III. S. 269. Z. 8). Weitere Bezüge zum Tod erfolgen in N 7 in Verbindung mit einem alten Ehepaar (SW III. S. 270. Z. 1-4), durch Isabella, die sich in einem problematischen Verhältnis zu ihrem Bruder befindet und dieses nur mit ihrem Tod zu lösen glaubt, oder durch den Mönch, der einstmal Carrara bekehrt hatte, der seine Geliebte tot in seinen Armen gehalten hatte (SW III. S. 271. Z. 12-14). Auch in der Notiz N 12 erfolgt noch einmal der Bezug zum Tod, ebenso in Verbindung mit der personifizierten Darstellung des Todes,¹⁰⁹⁷⁴ wie auch in einer weiteren Notiz (N 14) in der die Figur des Virginio die Bedeutung des Todes hervorhebt („sagt dem Tod, Du bist die grosse Flamme hinter meinem Leben“),¹⁰⁹⁷⁵ aber auch in N 20 in der sich eben jene Ersilia, die den Tod spielen wollte, vor dem wirklichen Sterben flüchtet (SW III. S. 276. Z. 10-11). Neben der Schönheit des Augenblicks,¹⁰⁹⁷⁶ deutet sich in den Notizen auch an, dass Hofmannsthal die Schönheit an die Definition des Lebens bindet: „übers Leben: Hab es lieb aber so wie ein Herr einen schönen Diener lieb hat nicht mehr, nicht mehr!“¹⁰⁹⁷⁷

Hofmannsthal gelingt es gerade auch durch dieses Motiv in *Das Kind und die Gäste* (1897), die Konzeption der Ganzheit des Seins zu verdeutlichen. Bereits mit dem Erscheinen der ersten menschlichen Figur, schafft Hofmannsthal das vermeintlich Unmögliche und verbindet das Unvereinbare; denn ein „uralter, aber schöner Greis mit weißem Bart und pelzverbrämter jüdischer Mütze, öffnet mit wachsgelben Händen den linken Vorhang, den mit der Königin von Saba“.¹⁰⁹⁷⁸ Unter der jüdischen Menora hängt die berühmte Wiege mit dem Kind, auf der neben Amor auch „[s]chöne Knaben“¹⁰⁹⁷⁹ und berühmte Liebespaare abgebildet sind. Zum Ende des abgebrochenen Werkes tritt zudem der Verführer, ein schöner aber ambig gestalteter Jüngling auf (SW III. S. 284. Z. 11-12).¹⁰⁹⁸⁰ Des weiteren findet sich das Motiv in *Die Schwestern* (1897) durch die freundschaftliche Beziehung des jungen Dichters mit dem ebenso „junge[n] Abbé des Grioux“¹⁰⁹⁸¹ oder in *Die treulose Witwe* (1897) durch das vermeintliche aber letztendlich inszenierte Sterben des Meisters Tao,¹⁰⁹⁸² dessen Frau bereits bei der Prozession ihres Mannes des Prinzen gewahr (SW III. S. 288. Z. 9-11) wird. Lediglich ein Bezug erfolgt zur Jugend; und zwar stellt Hofmannsthal den Tod des Tao in die Nähe zur Jugend des Knaben, der der Zeremonie beiwohnt (SW III. S. 287. Z. 11).

10969SW III. S. 267. Z. 11, SW III. S. 270. Z. 9.

10970SW III. S. 267. Z. 12-13.

10971SW III. S. 268. Z. 6.

10972SW III. S. 268. Z. 15-16.

10973„Verse mit denen Ersilia als Tod den Reigentanz anführt“. In: SW III. S. 269. Z. 11.

10974SW III. S. 272. Z. 2, SW III. S. 272. Z. 11.

10975SW III. S. 273. Z. 13.

10976Lediglich an zwei Stellen deutet sich die Schönheit an (SW III. S. 269. Z. 12-13). So notiert Hofmannsthal in Bezug auf eine weibliche Figur: „weisst Du ich bin dumm. ja ja direct schwach im Kopf. mir kommt alles hübsch und verlockend vor, auch die schlechtn Sachen“. In: SW III. S. 276. Z. 33-34.

10977SW III. S. 268. Z. 22-23.

10978SW III. S. 282. Z. 3-5.

10979SW III. S. 282. Z. 24.

10980In den Notizen, heißt es diesbezüglich: „schöner Jüngling, in ein metallisch schimmerndes Gewand von dunklem Grün kaum gekleidet“ (SW III. S. 284. Z. 11-12). Mit dem Jüngling verbindet Hofmannsthal auch die gefährvolle Kommunikation („der Jüngling Versucher: er singt: von Lippen schön wie Muscheln kommen die Worte die in unbegreiflicher Weise rühren“, SW III. S. 805. Z. 24-25).

Des weiteren, siehe: SW III. S. 806. Z. 20-26, SW III. S. 804. Z. 16.

Die Ausklammerung des Todes lässt sich durch die Figur des Prospero erkennen, der mit seinem „Zaubermantel“ (SW III. S. 810. Z. 9) das Altern und den Tod ausklammern kann („ohne seinen Mantel aber wieder ist er ein Mensch, altert auch“, SW III. S. 809. Z. 23-24). Die Tochter des Prospero aber weiß um den Tod (SW III. S. 810. Z. 13-16) und hat auch keine Angst, sich „mit Thieren und mit Todten“ (SW III. S. 810. Z. 18) zu unterhalten.

10981SW III. S. 293. Z. 25.

10982SW III. S. 287. Z. 13, SW III. S. 287. Z. 23, SW III. S. 288. Z. 20, SW III. S. 288. Z. 22.

Deutlich zeigt sich auch in der Erzählung *Das Glück am Weg* (1893) die Einbindung des Motivs, so in der Beschreibung des Gottes Neptun, den er auf dem Meer zu sehen glaubt.¹⁰⁹⁸³ Vor allem aber zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem Erleben der jungen Frau, die auf dem vorbeifahrenden Schiff auf einem Feldsessel liegt. Nach einem Moment des Gefühls der Entdeckung durch die Frau, besieht er sie neuerlich durch das Fernglas und bemerkt nun ihren verträumten Blick: „In dem Augenblick wußte ich zwei Dinge: daß sie sehr schön war, und daß ich sie kannte.“¹⁰⁹⁸⁴ Wissend, dass sie nur die Projektion seiner Sehnsucht ist, sieht er in der Pose ihrer Schulter eine „bestimmte Art, ernsthaft, zufrieden, und in Schönheit glücklich zu sein“.¹⁰⁹⁸⁵ Doch das ästhetizistische Glück und die sehnsüchtige Erfüllung finden nicht statt, denn das Schiff entfernt sich wieder und der Protagonist wähnt „als glitte dort mein Leben selbst weg“.¹⁰⁹⁸⁶ Die totenähnliche Beklemmung weicht von ihm, ebenso wie sie sich von ihm entfernt. So wähnt er sie stattdessen zugehörig zum Tod: „Als hätte man sie zu den Toten gelegt, ja, gar nichts konnte sie mehr für mich sein.“¹⁰⁹⁸⁷

Die Bedeutung die Hofmannsthal in dem lyrischen Drama *Idylle* (1893) dem Motiv-Komplex zuspricht ist immens. So stuft die Frau die Kunst des Vaters als lebensspendend ein, schafft er in ihren Augen mit seiner Kunst doch Lebendiges: „Den schönen Körper dann belebte er mit Reigentanz / Der Horn, der vorüberschwebend lebensspendenden.“¹⁰⁹⁸⁸ Aber auf diesen Krügen findet sich auch der stilisierte Tod und eine Abgewandtheit vom Leben, was die Frau allerdings nicht zu der Erkenntnis der Gefahr des Ästhetizismus führt; vielmehr verbindet sie gerade die Lebendigkeit mit diesem „lebensfremde[n], asphodelische[n] Gefilde“.¹⁰⁹⁸⁹ Dabei dienen ihr die Götter, deren Nähe und Lebendigkeit die Frau durch die Kunst des Vaters spürte, dazu, an deren „schönem Leben“,¹⁰⁹⁹⁰ ihrem Leid und ihrer Lust, im Sinne des wechselnden Erlebens, teilzunehmen. Mit dem Erblicken des Zentauren zeigt sich gleichsam ihre Hinwendung zu Jugend und Schönheit: „Zentauren seh ich einen nahen, Jüngling noch, / Ein schöner Gott mir scheinend, wenn auch halb ein Tier“.¹⁰⁹⁹¹ Der Zug ihre eigene Schönheit herunterzuspielen, wirkt hingegen als Koketterie, kann sie ihm doch nur Apfelwein anbieten und glaubt, dass er doch den Wein aus einer besseren Schale und von einer schöneren Frau, als sie es ist, serviert bekommen sollte.¹⁰⁹⁹² In der Schilderung seines Lebens bindet auch der Zentaur die Jugend ein, doch ist es hier ein „junge[r] Satyr“¹⁰⁹⁹³ der ihm die Najade entrissen hat, was er aber bereitwillig hingenommen hat, da er sich doch nicht festbinden will. Während Hofmannsthal den Schmied sagen lässt, dass man das Verbotene lieber nicht thematisiert,¹⁰⁹⁹⁴ nimmt die Frau die Gefahr in Kauf: „Laß immerhin, was regt die Seele schöner auf?“¹⁰⁹⁹⁵ Doch gegen den Zug der Ehefrau zur Schönheit stellt sich der Schmied, diente ihre Passivität doch dem „schön gesinnten, gern verträumten Kind“¹⁰⁹⁹⁶ dazu, ein verträumtes Erwachsenenleben zu führen. Er dagegen steht mit der Konzeption für den Tod als Teil dieses Lebens ein.¹⁰⁹⁹⁷

10983,„[...] kein langweiliger, schwarzbärtiger Gott, wie sie ihn zu Meißen aus Porzellan machen, sondern unheimlich und reizend, wie das Meer selbst, mit weicher Anmut, frauenhaften Zügen und Lippen rot, wie eine giftig rote Blume“. In: SW III. S. 7. Z. 24-27.

10984SW III. S. 8. Z. 32-33.

10985SW III. S. 10. Z. 19-20.

10986SW III. S. 10. Z. 29.

10987SW III. S. 11. Z. 2-3.

10988SW III. S. 55. Z. 20-21.

10989SW III. S. 56. Z. 3.

10990SW III. S. 56. Z. 5.

10991SW III. S. 57. Z. 12-13.

10992SW III. S. 57. Z. 29-33.

10993SW III. S. 58. Z. 13.

10994SW III. S. 58. Z. 31.

10995SW III. S. 58. Z. 33.

10996SW III. S. 56. Z. 21.

10997SW III. S. 57. Z. 2-3.

Die Notizen des lyrischen-Dramas zeigen Hofmannsthals weitere Auseinandersetzungen mit dem Motiv. So verbindet sich hier nicht nur der Blick der Frau, bedingt durch ihr ästhetizistisches Wesen, mit dem Tod („Dass sich <Dein> Blick nach innen gleichsam / kehrend stirbt“, SW III. S. 415. Z. 16-17), Hofmannsthal verweist auch auf das schöne Götterleben, nicht jedoch ohne es gleichsam in Verbindung mit dem Tod zu stellen („schönem Leben [...] Schattenleben“, SW III. S. 416. Z. 6), so wie auch auf

Hatte Hofmannsthal in *Delio und Dafne* (1893) noch zu Beginn der erhaltenen Notizen auf die Schönheit der Hände Delios verwiesen, zeigt sich anhand der Notizen eine durchaus vorhandene Widersprüchlichkeit, wenn es heißt: „Delio ist nicht hübsch, hat mattgelben Teint“. ¹⁰⁹⁹⁸ In den Notizen zeigt sich aber auch, dass Delio eine von den Figuren Hofmannsthals ist, die frühzeitig sterben; zwar ist Delio die „Jugend“, ¹⁰⁹⁹⁹ doch notiert Hofmannsthal auch in Bezug auf seinen Ästhetizisten: „er ist einer von denen, die schön sterben.“ ¹¹⁰⁰⁰ Dabei hat Delio, innerhalb seines Liebens, den Tod ausgeblendet, hält er doch für sich und Dafne eine Trennung für unmöglich. Als diese jedoch durch den Tod eintritt, erweist sich der Versuch Delios, die Geliebte und damit das Glück für sich wenigstens im Traum wiederzugewinnen, als flüchtig. Deutlich zeigt sich der Bezug zu diesem Motivkomplex auch in *Amgiad und Assad* (1895), wenn Hofmannsthal die Entwicklung der beiden Brüder beschreibt. Heißt es noch in N 2, dass „jeder seiner Schönheit unbewusst“ ¹¹⁰⁰¹ war, entwickelt sich im Zusammenhang des Erlebens der Liebe, zumindest in Bezug auf Amgiad, das Bewusstsein für die eigene Schönheit. ¹¹⁰⁰² Lediglich in einem Gespräch zu der *Geschichte des Schiffsfähnrichs und der Kapitänsfrau* (1896) deutet Hofmannsthal auf das Motiv hin („dem hört er zu, seine Hand auf dem Fensterkreuz von welchem die Mondnacht hängt, wie ein Triumphator“). ¹¹⁰⁰³

Dominant zeigt sich in dem Drama *Alkestis* (1893/1894) ¹¹⁰⁰⁴ auch dieses Motiv. Erstmals zeigt sich die Thematisierung der Angst des Menschen vor der Sterblichkeit durch den Gott Apollon, der Admets Angst vor dem Tod betont. Zuvor jedoch lässt Hofmannsthal ihn von seiner Vorgeschichte berichten, dass Zeus seinen Sohn getötet hat, er als Rache dafür die Kyklopen erschlagen hatte und er von Zeus zum Dienst bei dem „Sterblichen“ ¹¹⁰⁰⁵ gezwungen worden war. Durch diesen und dessen Freundschaft zu ihm, hatte er erfahren, wie sehr die Menschen am Leben hängen, weshalb er auch, als sich Admet mit dem Tod bedroht sah, zu den Schicksalsgöttinnen gegangen war, um ihm sein Leben zu retten. Von ihnen hatte er erfahren: „Er mag dem Tode, der ihm droht, entfliehn, / Wenn einen andern er hinunterschickt / Statt seiner, aber einen, der so will.“ ¹¹⁰⁰⁶ Erfüllt von „Scham und Todesangst“ ¹¹⁰⁰⁷ hatte Admet gefragt, ob jemand für ihn in den Tod gehen würde: „und die Frage, kaum getan, / Gereut' ihn, und er wäre lieber tot –“. ¹¹⁰⁰⁸ Während seine Eltern geschwiegen hatten, war sein „junges Weib“ ¹¹⁰⁰⁹ vor ihn getreten und hatte für ihn den Tod an seiner Statt angenommen. Doch kaum von seiner Frau ausgesprochen, hatte es Admet bereut, dass er überhaupt von einem Menschen diesen Dienst eingefordert hatte. ¹¹⁰¹⁰ Apollon jedoch hofft, dass der Tod statt der jungen Alkestis einen „Alten, der zu lang / Im Leben säumt“ ¹¹⁰¹¹ nimmt, doch der Tod versagte ihm dies: „Ich freu mich, junge / Und schöne Menschen hinstrecken so!“ ¹¹⁰¹² Auch die Sklavinnen beziehen sich auf die Tat der Königin und auf die Flucht Admets vor dem Tod, der

den Schmied und dessen Bezug zu seiner Arbeit („Und wo die starren Züge todter Männer still / Ver/goldet Eisen, die Todtenmaske“, SW III. S. 416. Z. 16-17). Letztendlich zeigt sich das Motiv aber auch hier durch die übergroße Bedeutung, die die Frau angeblich für den Zentauren habe: „Du irrst. Nicht irgend einen Rausch noch süßen Reiz / Ging ich von hier, könnt ich erblicken irgendwo / Es wäre / denn Dein Reiz in meinen Sinnen / Auf schale todte Dinge / ausgegossen“. In: SW III. S. 418. Z. 19-22.

10998SW XXIX. S. 28. Z. 13.

10999SW XXIX. S. 28. Z. 26.

11000SW XXIX. S. 29. Z. 4.

11001SW XXIX. S. 37. Z. 15.

11002SW XXIX. S. 37. Z. 17-18.

11003SW XXIX. S. 83. Z. 25-27.

11004Am 21.11.1894 schreibt Hofmannsthal an Leopold von Andrian, dass sein Werk vollendet sei: „Alkestis ist nahezu fertig; sie wird dir nicht gefallen, wenig Stimmung, gar keine ehernen Verse; mir ist sie recht, weil ich dadurch dem dramatischen Drama, das ich will, ein Stückelr näher gekommen bin. Übrigens liegen im Stoff sehr schöne tiefe Gedanken verkapselt“. In: Hugo von Hofmannsthal - Leopold von Andrian: Briefwechsel. S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main. 1968, S. 30.

11005SW VII. S. 9. Z. 31.

11006SW VII. S. 10. Z. 5-7.

11007SW VII. S. 10. Z. 8.

11008SW VII. S. 10. Z. 9-10.

11009SW VII. S. 10. Z. 13.

11010SW VII. S. 10. Z. 14-25.

11011SW VII. S. 11. Z. 5-6.

11012SW VII. S. 11. Z. 9-10.

sich gleichsam doppelt auf ihn zurückgeworfen hat.¹¹⁰¹³ Statt seiner habe er die „[j]unge Frau“¹¹⁰¹⁴ in den Tod geschickt, wodurch die Frau die Schuld des Königs andeutet; dem stellt der alte Mann entgegen, dass die Frau, aufgrund ihrer Jugend, gar nicht die Bedrohung des Todes spüre: „Du redest, du bist jung, du weißt nicht, wie schwer der Tod ist!“¹¹⁰¹⁵ Dass Admet wirklich vor dem Tod floh und auch immer noch nicht die Bedeutung dessen für das Leben als Ganzes erkennt, zeigt sich auch dadurch, dass er nicht begreifen kann, was sie den Göttern getan haben mochten, dass sie den Tod verdient haben. Während Alkestis den Tod angenommen hat, ruft Admet Alkestis dazu auf, mehr noch fleht sie an,¹¹⁰¹⁶ ihn nicht zu verlassen, ganz so als liege dies in ihrem Wirken. Dem gegenüber stellt die Königin die Unmöglichkeit dem Tod zu entkommen: „Mein Los ist nun einmal gefallen.“¹¹⁰¹⁷ Zudem eröffnet Alkestis ihm, dass sie sich dafür entschieden habe, dass er lebe, da sie sich kein Leben ohne ihn und mit ihren vaterlosen Kindern vorstellen könne („Viel lieber / Streif ich dies liebe Leben schauernd ab / Und werf mich in den dunkel kalten Strom.“).¹¹⁰¹⁸ Zudem verweist sie auf das Vergehen der Eltern an ihnen, die sich hätten hingeben sollen und so sein „junge[s], starkes Leben“¹¹⁰¹⁹ hätten erkaufen können: „Dann düft ich leben, und du weintest nicht / Und brauchtest keine Waisen aufzuziehen. / Doch all das hat gewiß ein Gott gefügt.“¹¹⁰²⁰ Auch Admet erkennt das Fehlen der Eltern an und die Tat die Alkestis getan hatte, als sie ihrer „Jugend Blut“¹¹⁰²¹ hergegeben hatte und schwört ihr aufgrund ihrer Tat die Treue. Wie Admet begreift auch Eumelos, der allerdings noch ein Kind ist, den Tod der Mutter nicht.¹¹⁰²² Doch zeigt sich hier auch das Versagen des Königs, weil er seinem Kind in diesem Moment nicht beisteht.

Sich seine Königlichkeit beweisend, schickt Admet den Gast Herakles nicht aus seinem Haus („Eh ließ ich meine Toten unbegraben!“)¹¹⁰²³ und empfindet den Tod der Königin in diesem Sinne („Der schöne Leib der jungen Königin / Ward in die Erde eingesenkt als Samen“).¹¹⁰²⁴ Doch gleichsam sieht sich Admet wieder mit der toten Königin konfrontiert, von deren Bahre er sich abwendet, spürt er doch neuerlich, dass er ihren Tod nicht abzuwenden vermochte. An den Vater gerichtet, verweist er zudem gleichsam auf ihre Güte wie auch Schönheit.¹¹⁰²⁵ Pheres jedoch erweist sich als empathielos, denn er freut sich allzu sehr des Lebens.¹¹⁰²⁶ Pheres' Worte, seine Stellung zu Alkestis' Tod, verärgern Admet jedoch, worauf er ihn anklagt, dass es seine Aufgabe gewesen wäre zu sprechen, als der „Totenäugige“¹¹⁰²⁷ ihn angesehen hatte: „Da krochst schauernd du in dich und schwiegst! / Soviel an dir lag, bin ich tot!“¹¹⁰²⁸ Pheres jedoch hält dem entgegen, dass es doch Admets schuld gewesen sei, dass Alkestis gestorben ist. Zudem gibt er ihm mit auf den Weg, dass er ja niemals sterben müsste, wenn er nur immer jemanden fände der sich für ihn opfert.¹¹⁰²⁹

Wie Admet seine Frau erhebt, erhebt auch der Jüngling Alkestis ob ihrer Tat ins Göttliche.¹¹⁰³⁰ Hatte Admet Alkestis Treue geschworen, so fühlt er sich jedoch durch die Verschleierte und ihre Jugend verführt. Gleichsam jedoch zeigt er seinen Willen, dass er es als unmöglich ansieht, dieser Fremden das Schlafzimmer seiner toten Ehefrau zu geben. Herakles tut die Treue des Admet ab,¹¹⁰³¹ während Admet die vermeintlich fremde Frau abweisen will: „Schön, schön. Allein, das Weib heiß von hier gehn.“¹¹⁰³²

11013SW VII. S. 15. Z. 19-23.

11014SW VII. S. 15. Z. 24.

11015SW VII. S. 15. Z. 27.

11016SW VII. S. 17. Z. 23-24.

11017SW VII. S. 17. Z. 31.

11018SW VII. S. 18. Z. 1-3.

11019SW VII. S. 18. Z. 7.

11020SW VII. S. 18. Z. 9-11.

11021SW VII. S. 19. Z. 13.

11022SW VII. S. 21. Z. 30-34.

11023SW VII. S. 25. Z. 5.

Des weiteren, siehe: SW VII. S. 19. Z. 8.

11024SW VII. S. 26. Z. 10-11.

11025„Nicht wahr, sie war so gut, so schön!“ In: SW VII. S. 27. Z. 12.

11026SW VII. S. 27. Z. 24-29.

11027SW VII. S. 28. Z. 14.

11028SW VII. S. 28. Z. 15-16.

11029SW VII. S. 28. Z. 26-31.

11030SW VII. S. 34. Z. 26, SW VII. S. 34. Z. 27-36.

11031SW VII. S. 38. Z. 29, SW VII. S. 38. Z. 33-34.

11032SW VII. S. 39. Z. 15.

Auch durch die Edlen von Pherä zeigt sich, dass der Tod gefürchtet wird; während die älteren Frauen von ihnen den Tod begreifen, zeigt sich die Angst der Jugend in Bezug auf den Tod, ist dieser doch unbegreiflich, zumal er sich auch nicht durch die schönen Dinge des Lebens hemmen lässt („Was frommen die Spangen, was frommen die Blumen, / Um nieder ins Dunkel zu folgen dem Tod?“). ¹¹⁰³³ Zumindest aber erhoffen sie für die Königin, dass der Tod sie nicht in den Hades werfe, sondern dass sie mit „Träumerei und Mohn im Haar“ ¹¹⁰³⁴ auf den Eleusischen Feldern wandeln kann. Ein weiterer Bezug erfolgt durch den Jüngling, der die Keule des Herakles anrühren will ¹¹⁰³⁵ und wiederum durch Herakles, den es nicht nach einer schönen Frau verlangt, sondern nach den Pferden des Diomedes. Diese verlocken seinen Herrn Eurystheus, der seiner „jungen Tochter“ ¹¹⁰³⁶ bereits den Gürtel der Amazonenkönigin hatte anlegen lassen. Der alte Sklave wiederum stört sich an dem Dienst, den er dem Herakles erweisen muss, wodurch er keinen Abschied nehmen kann von der Königin und nicht sehen kann, wie ihr „schöne Krüge“ ¹¹⁰³⁷ zur Seite gestellt werden. Herakles zeigt sich diesem Gegenüber sehr leichtfertig im Umgang mit dem Tod, mitunter auch deshalb, weil Admet ihm nicht die Wahrheit über die Tote gesagt hatte („Was guckst du dort dem toten Weibe nach / Und läßt mich dürsten, den lebendgen Gast!“). ¹¹⁰³⁸ Sich seines Lebens freuend und feiernd, erfolgt aber auch ein Bezug zum Tod, denn: „Im Rausch begreifst du alles, auch den Tod!“ ¹¹⁰³⁹ In seinen Reden betont Herakles aber auch sein Erlebnis mit Antaios, den er getötet hatte, was ihn einen fragwürdigen Zusammenhang zwischen der Trunkenheit und dem Tod herstellen lässt („Göttliche Art der Trunkenheit vielleicht / Ist, was wir Totsein heißen!“). ¹¹⁰⁴⁰ Herakles nimmt im Folgenden auch Bezug zu den Trunkenen und den Verliebten; aber weder die Einen noch die Anderen haben so wunderbare Augen wie diejenigen, die aus dem Totenreich zurückkehren. ¹¹⁰⁴¹ Auch davon ausgehend, kann er die Trauer des Hauses nicht begreifen („Etwa wegen dieser Fremden? / Des Hauses Herren leben, daran denk“). ¹¹⁰⁴² Erst durch den alten Sklaven erfährt Herakles, dass es die Königin gewesen ist, die gestorben ist, woraufhin der Tod der Herrin des Hauses Herakles dazu bewegt den Tod zu besiegen, indem er das vermeintlich Unmögliche möglich macht und ihm die Tote aus dem Reich des Hades zurückführt. Die Schilderung, wie Herakles jedoch den Tod überwinden will, zeugt von einem narzisstisch gefärbten Verständnis von sich selbst, zumal er sich dem edlen Gastgeber als würdig erweisen will:

„Hin stürm ich, leg mich in den Hinterhalt,
 Und kommt der schwarzbeschwingte Schleicher Tod,
 Mit gierigen Lippen Blut den schwarzen Lämmern
 Aus ihrem Hals zu schlürfen, werf ich mich
 Auf ihn und drück ihn hart und würg ihn wild,
 Und keine Macht der Welt entreißt ihn mir,
 Eh ich die Tote ihm.“ ¹¹⁰⁴³

Mehrfach zeigt sich in dem Dramenentwurf *Alexanderzug* (1893/1895) die „jugendliche Heldenhaftigkeit“ ¹¹⁰⁴⁴ des jungen Königs, die auch Paramenion betont. ¹¹⁰⁴⁵ Alexander ist für Hofmannsthal der Prototyp eines, zudem historisch belegten, schönen, jungen und früh Verstorbenen. So betont er gleichsam in einer Beschreibung Alexanders dessen Schönheit, aber auch das Nahen des frühen Todes: „In der Dämmerung sieht sein Leib unter dem Wasserspiegel wie ein Phantom aus, sein göttliches Haupt mit dem metallhaften Haar und den Zügen einer rätselhaften im Schlaf ermordeten Frau eines Jünglings von ergreifender u

11033SW VII. S. 22. Z. 15-17.

11034SW VII. S. 22. Z. 28.

11035SW VII. S. 22. Z. 36-37.

11036SW VII. S. 24. Z. 13.

11037SW VII. S. 30. Z. 10.

11038SW VII. S. 30. Z. 20-21.

11039SW VII. S. 30. Z. 30.

11040SW VII. S. 30. Z. 39-40.

11041SW VII. S. 31. Z. 1-15.

11042SW VII. S. 31. Z. 21-22.

Des weiteren, heißt es: „Soll ich der Fremden halber unbehaglich / Mir's machen?“ In: SW VII. S. 31. Z. 30-31.

11043SW VII. S. 33. Z. 26-32.

11044SW XVIII. S. 10. Z. 6-7.

11045SW XVIII. S. 11. Z. 18-21.

Verwirrender Schönheit und eines grausamen Gottes liegt wie abgehauen auf der bebenden Fläche.“¹¹⁰⁴⁶ Hofmannsthal plante nicht nur, Alexanders familiäre Belastung zu thematisieren,¹¹⁰⁴⁷ sondern auch, dass Alexander einmal erleben muss wie ein Narr auf seinem Thron Platz nimmt, ein Anblick, der ihn fast augenblicklich in den Tod stürzt.¹¹⁰⁴⁸ Es ist vor allem auch der frühe Tod Alexanders, der in den Notizen von Hofmannsthal immer wieder thematisiert wird.¹¹⁰⁴⁹ Hofmannsthal zeigt in diesem Zusammenhang nicht nur Alexanders Grauen vor seinem frühen Tod auf,¹¹⁰⁵⁰ sondern betont auch gegenüber dem jungen Eumenes die Gewährwerdung der Bedeutung des Lebensweges, was an den Kaufmannssohn gemahnt, wenn es heißt: „ich geh auf einem Moor: der erste Schritt / Den ich fehl thue ist auch schon mein Tod“.¹¹⁰⁵¹ Weitere Bezüge zum Motiv finden sich durch Amycles,¹¹⁰⁵² als auch durch Amyntas: „Amyntas: sterben ist nichts wenn alle Theile sich nach dem herunterstimmten den der Tod berührte [...] jung sterben und es wissen ist fürchterlich. die leere Luft hat Fäuste und will mich würgen“.¹¹⁰⁵³

In der *Wiener Pantomime* (1893/1894) zeigt sich sowohl der vermehrte Bezug zur Jugend, als auch die Flucht vor dem Tod. So ist es nicht Bedauern für den Bruder, was eine der Frauengestalten Hofmannsthals den Tod der Braut des Bruders bedauern lässt, sondern die Unbegreiflichkeit des Todes („eine die sich fortwährend in des Lebens dunkler Hand spürt. Meines Bruders Braut stirbt und eine Unschmittkerze daneben brennt weiter“).¹¹⁰⁵⁴ Die Angst vor dem Tod zeigt sich durch die Konfrontation mit dem Flussgott, der mit seiner Harpune auf das Wasser schlägt, wodurch die beiden Liebenden „zu Tod[e] erschrocken auseinander[fahren]“.¹¹⁰⁵⁵ Dabei zeigt sich die Jugend in der Pantomime in Verbindung mit zahlreichen Figuren: durch den jungen Flussgott (SW XXVII. S. 135. Z. 4, SW XXVII. S. 680. Z. 9), durch die „3 junge[n] Dichter“,¹¹⁰⁵⁶ durch die beiden „jungen Leute“,¹¹⁰⁵⁷ die beiden Liebenden und durch die jungen Frauen.¹¹⁰⁵⁸ In welchem Zusammenhang der Tod in *Die Königstochter und der Soldat* (um 1898 ?) gesetzt ist, erschließt sich nicht vollends, doch wird er in Verbindung mit einem Soldaten gesetzt, der den Tod findet und der in einer dienstbaren Beziehung zur Königstochter steht.¹¹⁰⁵⁹ Die Nähe zwischen Liebe und Tod deutet sich auch in der Skizze *Narciss und die Schule des Lebens* (1900) an: „naives Sich-aneignen der Geberdensprache zwischen Nymphe und Hirten: sich todt-stellen [...] in seinen Armen umsinken“.¹¹⁰⁶⁰ Die Enttäuschung, die Narciss mit der Liebe zur Nymphe empfindet, führt bei dieser schließlich dazu, sich, gleich eines Käfers, tot zu stellen.¹¹⁰⁶¹ Ungeklärt dagegen muss der Zug zur Schönheit bleiben, der wohl – nach der Enttäuschung

11046SW XVIII. S. 13. Z. 2-6.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 13. Z. 6-8, SW XVIII. S. 14. Z. 9-12.

11047„[...] die Schwermuth seines Vaters den Alexander durch Verdacht in den Tod getrieben hat liegt auf ihm, er braucht ein ungeheueres Schicksal um durch inneren Gegendruck den Druck der stillen Verzweiflung loszuwerden“. In: SW XVIII. S. 354. Z. 24-26.

11048„Wie Alexander ausschaut und ihn sieht, erfüllt ihn der Wirbel des rätselhaften Daseins so sehr, dass er fast auf der Stelle gestorben wäre.“ In: SW XVIII. S. 13. Z. 17-19.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 13. Z. 19-22.

11049SW XVIII. S. 16. Z. 31-33.

11050„Sterben ist nichts, jung sterben und es wissen ist fürchterlich, die leere Luft hat Fäuste und will mich würgen“. In: SW XVIII. S. 23. Z. 17-18.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 23. Z. 10.

11051SW XVIII. S. 22. Z. 10-11.

11052„[...] schon von der geahnten Gewalt im voraus in grossem Fieber in der Luft hin und hergeworfen) so streift jetzt seine Phantasie durch Leben Traum und Tod hin“. In: SW XVIII. S. 21. Z. 19-21.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 21. Z. 6-7, SW XVIII. S. 21. Z. 10-11.

11053SW XVIII. S. 23. Z. 30-32.

Neben weiteren Bezügen zu Amyntas (SW XVIII. S. 23-24. Z. 33-351-2, SW XVIII. S. 24. Z. 9-11), zeigt sich das Motiv auch in weiteren losen Passagen (SW XVIII. S. 353. Z. 14, SW XVIII. S. 353. Z. 22, SW XVIII. S. 354. Z. 19-20, SW XVIII. S. 354. Z. 37-38, SW XVIII. S. 22. Z. 9, SW XVIII. S. 22. Z. 13).

11054SW XXVII. S. 134. Z. 22-24.

11055SW XXVII. S. 137. Z. 22.

11056SW XXVII. S. 135. Z. 10.

11057SW XXVII. S. 137. Z. 22.

11058SW XXVII. S. 138-139. Z. 35//1.

Ein weiterer Bezug zur Vergänglichkeit erfolgt in den Notizen durch die Äußerung der obersten Nymphe (SW XXVII. S. 681. Z. 1).

11059SW XXVII. S. 143. Z. 3.

11060SW XXVII. S. 143. Z. 14-16.

11061SW XXVII. S. 144. Z. 1-4.

mit der Nymphe – auf die Natur abzielt.¹¹⁰⁶² In der Skizze zu *Junges Mädchen von altem Maniak gekauft* (1902/1905 ?) nimmt Hofmannsthal lediglich einmal kurz Bezug zur Schönheit durch die Brille, die der Maniak dem Maler verkauft und durch die er seine „Skizzen verschönt“¹¹⁰⁶³ sieht. Auch der Bezug zur Jugend ist stark reduziert, findet sich lediglich durch das junge Mädchen, welches sich der Maniak kauft (SW XXVII. S. 146. Z. 18) und durch den „junge[n] Mann“,¹¹⁰⁶⁴ den Maler. Auch in den Notizen zu *Der Herr des Spiegels* (1905 ?) findet sich das Motiv; während sich der Herr durch den Spiegel am Anblick einer Frau erfreut, verweist der tanzende Puck darauf, dass er „eine Schönerer“¹¹⁰⁶⁵ kenne. Für *Salome* (1906/1907) ist der Blick des Götzen hingegen negativ besetzt, wirkt sogar tödlich, weil ihr dieser den „Selbstgenuss zur Qual“¹¹⁰⁶⁶ macht. In der dramatisch-pantomimischen Dichtung *Der Kaiser und die Hexe* (1906/1907) erfolgt der Bezug zur Jugend durch die Scheingestalt des Dämons (SW XXVII. S. 150. Z. 6), aber vor allem durch den Zug des Kaisers zu seiner Jugend („In dem Gemach: ein Spiegel worin der Kaiser seine Jugend wollüstig betrauern kann, draussen ein Vogel, der ihm das Leid seiner Seele singt“).¹¹⁰⁶⁷

In dem Opern-Fragment *Prinzessin auf dem verzauberten Berg* (1895) bindet Hofmannsthal das Garten-Motiv an den Tod. In Bezug auf die Prinzessin, hält Hofmannsthal fest: „ganz zum Schluss kommt sie in einen Gemüsegarten. sie meint aber grosse Gräber und merkwürdige Thürme stünden hier herum. Dies ist der Garten des Todes.“¹¹⁰⁶⁸

„Ein junger Kaufmannssohn, der sehr schön war und weder Vater noch Mutter hatte, wurde bald nach seinem fünfundzwanzigsten Jahre der Geselligkeit und des gastlichen Lebens überdrüssig.“¹¹⁰⁶⁹ Mit diesem Satz leitet Hofmannsthal seine wohl bekannteste Erzählung *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) ein, und liefert nicht nur einen Faktor (die Elternlosigkeit), die den Ästhetizismus des Kaufmannssohnes mitbewirkt hat, sondern auch ein Symptom des ästhetizistischen Lebens, den Zug zur Einsamkeit. Doch bereits hier legt Hofmannsthal auch einen weiteren Zug seines Lebensentwurfes dar, nämlich bedingt durch seine äußere Schönheit, seine Affinität zu schönen Dingen. Dies führt Hofmannsthal weiter aus, denn für besondere Bedeutung ist für den Kaufmannssohn die Schönheit seiner Person und seiner Räumlichkeiten („Auch vernachlässigte er weder die Pflege seines Körpers und seiner schönen Hände noch den Schmuck seiner Wohnung“).¹¹⁰⁷⁰ Dabei schildert Hofmannsthal hier eine Veränderung in seinem Wesen, wurden ihm doch die schönen Dinge in seinem Haus so „bedeutungsvoll, wie er es nie geahnt hatte“.¹¹⁰⁷¹

„Er fand die Formen der Tiere und die Formen der Blumen und das Übergehen der Blumen in die Tiere; die Delphine, die Löwen und die Tulpen, die Perlen und den Akanthus; er fand den Streit zwischen der Last der Säule und dem Widerstand des festen Grundes und das Streben alles Wassers nach aufwärts und wiederum nach abwärts; er fand die Seligkeit der Bewegung und die Erhabenheit der Ruhe, das Tanzen und das Totsein; er fand die Farben der Blumen und Blätter, die Farben der Felle wilder Tiere und der Gesichter der Völker, die Farbe der Edelsteine, die Farbe des stürmischen und des ruhig leuchtenden Meeres; ja, er fand den Mond und die Sterne, die mystische Kugel, die mystischen Ringe und an ihnen festgewachsen die Flügel der Seraphim. Er war für lange Zeit trunken von dieser großen, tiefsinnigen Schönheit, die ihm gehörte, und alle seine Tage bewegten sich schöner und minder leer unter diesen Geräten, die nichts Totes und Niedriges mehr waren, sondern ein großes Erbe, das göttliche Werk aller Geschlechter.“¹¹⁰⁷² Hofmannsthal schildert in dieser Passage der Erzählung jedoch keineswegs eine reine Versenkung in die Künstlichkeit, sondern spielt auf Facetten des Natürlichen, des Künstlichen und des Mystischen an, und er propagiert hier für den

11062SW XXVII. S. 144. Z. 15.

11063SW XXVII. S. 147. Z. 6-7.

11064SW XXVII. S. 146. Z. 21.

11065SW XXVII. S. 147. Z. 15.

11066SW XXVII. S. 148. Z. 12-13.

11067SW XXVII. S. 150. Z. 20-21.

11068SW XXV.2. S. 145. Z. 15-17.

11069SW XXVIII. S. 15. Z. 1-3.

11070SW XXVIII. S. 15. Z. 13-15.

Dies lässt Nehring auch äußern: „Es ist der übertriebene Schönheitskult, der ihn später gegenüber dem Häßlichen der Außenwelt so hilflos macht.“ In: Nehring, S. 21.

11071SW XXVIII. S. 15. Z. 18.

11072SW XXVIII. S. 15-16. Z. 21-29//1-7.

Kaufmannssohn keineswegs den Weg in die Kunst.¹¹⁰⁷³ Vielmehr muss diese Passage unter dem Aspekt der Lebens-Konzeption stehend aufgefasst werden. Zwar füllt der Kaufmannssohn die Leere des Lebens mit der Kunst, aber er sieht in ihr nicht das starre Schöne, sondern die Lebendigkeit: „Er war für lange Zeit trunken von dieser großen, tief sinnigen Schönheit, die ihm gehörte, und alle seine Tage bewegten sich schöner und minder leer unter diesen Geräten, die nichts Totes und Niedriges mehr waren, sondern ein großes Erbe, das göttliche Werk aller Geschlechter.“¹¹⁰⁷⁴ Auch hier zeigt Hofmannsthal an dem Kaufmannssohn eine Entwicklung auf, denn das Schöne, das Künstliche hatte ihn nicht immer dergleichen erfüllt, dass er darin eine Lebendigkeit wahrnehmen konnte. Doch Hofmannsthal lässt dieses Empfinden sogleich einbrechen, dass der Mensch sich durch die Kunst ins Leben einschleichen kann, heißt es doch: „Doch er fühlte ebenso die Nichtigkeit aller dieser Dinge wie ihre Schönheit; nie verließ ihn auf lange der Gedanke an den Tod und oft befahl er ihn unter lachenden und lärmenden Menschen, oft in der Nacht, oft beim Essen.“¹¹⁰⁷⁵ Da er sich jedoch körperlich gesund weiß, spielt er die Bedrohung des Todes herunter; vielmehr bekommt der Gedanke an den Tod für ihn etwas „Feierliches und Prunkendes“.¹¹⁰⁷⁶ Vor allem kommt es beim Kaufmannssohn zur ästhetizistischen Betrachtung des Todes, wenn er sich dem „Denken schöner Gedanken“¹¹⁰⁷⁷ hingibt oder aber der „Schönheit seiner Jugend“.¹¹⁰⁷⁸ Die ästhetizistische Betrachtung des Todes kann von dem Kaufmannssohn auch dadurch weitergeführt werden, weil er „einen großen Stolz aus dem Spiegel“¹¹⁰⁷⁹ zieht, also aus seiner eigenen Schönheit: „Er sagte: »Wo du sterben sollst, dahin tragen dich deine Füße«, und sah sich schön, wie ein auf der Jagd verirrter König, in einem unbekanntem Wald unter seltsamen Bäumen einem fremden wunderbaren Geschick entgegengehen. Er sagte: »Wenn das Haus fertig ist, kommt der Tod« und sah jenen langsam heraufkommen über die von geflügelten Löwen getragene Brücke des Palastes, des fertigen Hauses, angefüllt mit der wundervollen Beute des Lebens.“¹¹⁰⁸⁰ Während der Kaufmannssohn bei der Haushälterin deren Alter und die Tatsache betont, dass alle ihre Kinder bereits verstorben sind, hebt er an deren Verwandter deren Jugend hervor. Gleichsam jedoch lässt Hofmannsthal den Kaufmannssohn schildern, dass sie sich aus einer Regung ihrer Seele heraus aus dem Fenster gestürzt hatte, jedoch nur verletzt hatte. Sie in ihrem Krankenzimmer besuchend, hatte der Kaufmannssohn sie zum ersten Mal betrachtet; so wurde er zwar der „Anmut ihres Gesichtes“¹¹⁰⁸¹ gewahr. Doch ebenso bemerkte er, dass ihren Lippen etwas „Unschönes und Unheimliches“¹¹⁰⁸² anhaftete. Auch als sie die Augen öffnete und dadurch bemerkte, dass der Kaufmannssohn sie betrachtete, sah sie ihn „böse an“,¹¹⁰⁸³ wandte sich von ihm ab auf ihre verletzte Seite, sodass sich ihr „totenblasses Gesicht“¹¹⁰⁸⁴ verfärbte. Der Mangel an Schönheit zeigt sich auch durch den Diener, den er nach Monaten wieder trifft („düsteren,

11073Konträr zu dieser Arbeit steht die Äußerung Bambergs: „Ihre ornamentalen Verschlingungen und Bezüge gleichen vielmehr symbolistischen Korrespondenzen und Analogiebildungen; sie erscheinen wie Entsprechungen, die der Geist bzw. die Phantasie gewaltsam erzeugt hat, und sind deshalb rein künstlicher, d.h. ästhetischer Natur. Ihnen haftet damit etwas Magisches an, worauf die mystischen Ingredienzien seiner Wunderkammer einen deutlichen Hinweis geben.“ In: Bamberg: S. 233.

11074SW XXVIII. S. 16. Z. 3-7.

11075SW XXVIII. S. 16. Z. 8-11.

Fälschlicherweise äußert Bamberg jedoch in ihrer Arbeit: „Er denkt fast permanent an den Tod, nicht aus Angst, sondern weil jener das Leben noch einmal in geheimnisvoller Weise zu steigern scheint“. In: Bamberg, S. 232.

11076SW XXVIII. S. 16. Z. 13.

11077SW XXVIII. S. 16. Z. 14.

11078SW XXVIII. S. 16. Z. 15.

11079SW XXVIII. S. 16. Z. 16.

11080Bamberg bemerkt in diesem Sinne: „Ebenso wie die schönen Dinge muss für den Kaufmannssohn der Tod sein: prächtig und >wundervoll< und damit Teil einer grandiosen Theaterinszenierung, deren Regisseur und Hauptdarsteller er selbst ist einem ist.“

In: Claudia Bamberg bemerkt in ihrer Arbeit richtig: „Bringt der Tod Claudio das Leben, so lässt sich für den Kaufmannssohn aus Hofmannsthal's *Märchen der 672. Nacht* genau das Umgekehrte behaupten: Das Leben bringt hier der Hauptfigur den Tod.“ In: Bamberg, Claudia: Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge. Universitätsverlag Winter. Heidelberg. 2011, S. 232.

SW XXVIII. S. 16. Z. 18-25.

Im Sterben wähnt der Kaufmannssohn, dass sein frühzeitiger Tod die Schuld seiner Diener sei; so habe ihn das „Kind durch sein tückisches Ebenbild in das Glashauses [geführt], von wo er sich dann über grauenhafte Stiegen und Brücken bis unter den Huf des Pferdes taumeln sah.“ In: SW XXVIII. S. 30. Z. 13-15.

11081SW XXVIII. S. 17. Z. 18.

11082SW XXVIII. S. 17. Z. 9-10

11083SW XXVIII. S. 17. Z. 11.

11084SW XXVIII. S. 17. Z. 13-14.

maulbeerfarbigen Gesicht“) ¹¹⁰⁸⁵ und dessen Dienstbarkeit ihm schon früher in Gesellschaft aufgefallen war. Diesen Diener, der vor allem auch durch seine Stille und Ergebenheit beschrieben wird, nimmt der Kaufmannssohn in seine Dienste auf und entlässt dafür zwei „junge Diener“. ¹¹⁰⁸⁶ Als jung hingegen wird das Mädchen ¹¹⁰⁸⁷ beschrieben, welches dem Kaufmannssohn seine Süßspeisen serviert. Gleichsam relativiert Hofmannsthal jedoch die Schönheit der jungen Frau, über die es heißt: „Dieses junge Mädchen war von jenen, die man von weitem oder wenn man sie als Tänzerinnen beim Licht der Fackeln auftreten sieht, kaum für sehr schön gelten ließe, weil da die Feinheit der Züge verloren geht; da er sie aber in der Nähe und täglich sah, ergriff ihn die unvergleichliche Schönheit ihrer Augenlider und ihrer Lippen und die trägen, freudlosen Bewegungen ihres schönen Leibes waren ihm die rätselhafte Sprache einer verschlossenen und wundervollen Welt.“ ¹¹⁰⁸⁸ Was Hofmannsthal hier gleichsam anklingen lässt, ist die fehlerhafte Lebendigkeit dieser jungen Dienerin. ¹¹⁰⁸⁹

Hofmannsthal gelingt es den Einbruch im Ästhetizismus zügig weiter zu treiben, wähnt der Kaufmannssohn doch, dass seine Diener ihn beobachten, wodurch er seine persönlichen Defizite noch stärker spürt. So lässt Hofmannsthal den Kaufmannssohn deutlich die Lebendigkeit seiner vier Diener spüren, trotz der Trostlosigkeit der älteren Dienerin, was aber gleichsam mit dem Empfinden für den Tod einhergeht; damit zeigt sich auch hier, dass wer wirklich leben will, auch den Tod akzeptieren muss. Dieses sich Immer-weiter-annähern an den Tod, nimmt der Kaufmannssohn sowohl bei der Haushälterin als auch bei dem Diener wahr, was diesen in eine tiefe Verstörtheit und Beklemmung treibt, kann er den Tod doch nicht als Teil des Lebens wahrnehmen. Zudem empfindet er auch das Leben seiner beiden jüngeren Dienerinnen als „lustlose[s] Leben“, ¹¹⁰⁹⁰ welches sie selbst, im Gegensatz zu ihm, jedoch nicht wahrzunehmen scheinen. In diesem Sinne lässt Hofmannsthal den Ästhetizisten von der „Schwere ihres Lebens“ ¹¹⁰⁹¹ sprechen, von der sie selbst nichts wussten. Es ist vor allem das Ahnen der eigenen Unzulänglichkeit vor dem Hintergrund der Wirklichkeit des Todes, die den Kaufmannssohn fortan stark belastet („Manchmal mußte er aufstehen und umhergehen, um seiner Angst nicht zu unterliegen.“). ¹¹⁰⁹² Hofmannsthal schildert wie der Kaufmannssohn sich im Folgenden krampfhaft in die schöne Natur zu versenken sucht, doch die von ihm empfundenen Blicke der Diener spürt er wiederum. Dies führt ihn dazu, sowohl die Sterblichkeit der Haushälterin stärker zu empfinden, gebunden hier mitunter an ihre Hände, aber auch das Ende ihres vermeintlichen Blickes auf ihn herbeizusehnen („das blutlose, maskenhafte Gesicht eine immer grauenerfülltere Heimstätte für die hilflosen schwarzen Augen, die nicht absterben konnten.“). ¹¹⁰⁹³ Darunter leidend, sucht sich der Kaufmannssohn in der „verwachsensten Ecke des Gartens“ ¹¹⁰⁹⁴ zu verbergen und alle „Gedanken auf die Schönheit des Himmel“ ¹¹⁰⁹⁵ zu drängen. Doch auch dieser Versuch, sich vor dem Tod zu bergen, misslingt, spürt er doch nun die Blicke der beiden Mädchen auf sich. Eine Beklemmung befällt ihn, eine „tödliche Angst vor der Unentrinnbarkeit des Lebens.“ ¹¹⁰⁹⁶

Neuerlich wird der Kaufmannssohn mit dem Tod durch die ältere Dienerin konfrontiert. Hofmannsthal lässt den Kaufmannssohn sie distanziert durch einen Spiegel betrachten und die tote Künstlichkeit der indischen Gottheiten, die sie trägt, mit ihrer eigenen Lebendigkeit kontrastieren. „Sie trug in jedem Arme eine schwere hagere indische Gottheit aus dunkler Bronze. Die verzierten Füße der Figuren hielt sie in der hohlen Hand, von der Hüfte bis an die Schläfe reichten ihr die dunklen Göttinnen und lehnten mit ihrer toten Schwere an den lebendigen zarten Schultern; die dunklen Köpfe aber mit dem bösen Mund von Schlangen, drei wilden Augen in der Stirn und unheimlichem Schmuck in den kalten, harten Haaren, bewegten sich neben den atmenden Wangen und streiften die schönen Schläfen im Takt der langsamen

11085SW XXVIII. S. 17. Z. 30.

11086SW XXVIII. S. 17. Z. 32.

11087SW XXVIII. S. 18. Z. 4.

11088SW XXVIII. S. 18. Z. 4-11.

11089Des weiteren, siehe: SW XXVIII. S. 203. Z. 4-6.

11090SW XXVIII. S. 19. Z. 2.

11091SW XXVIII. S. 19. Z. 4.

11092SW XXVIII. S. 19. Z. 6-7.

11093SW XXVIII. S. 19. Z. 14-16.

11094SW XXVIII. S. 19. Z. 21.

11095SW XXVIII. S. 19. Z. 22.

11096SW XXVIII. S. 19. Z. 35-36.

Schritte.“¹¹⁰⁹⁷ So lässt Hofmannsthal den Kaufmannssohn bemerken, dass sie überhaupt nicht schwer an der Last der künstlichen Göttinnen zu tragen hat, sondern vielmehr „an der Schönheit ihres eigenen Hauptes“.¹¹⁰⁹⁸ Der Kaufmannssohn stilisiert sie in seinem Empfinden zu einer „Königin im Kriege“,¹¹⁰⁹⁹ deren Schönheit ihn wohl ergreift, ihm aber gleichsam die Bedeutungslosigkeit einer lebendigen Frau deutlich macht. So empfindet er zwar eine gewisse „Sehnsucht“,¹¹¹⁰⁰ ausgelöst durch ihre lebendige Schönheit, jedoch kein Verlangen nach dieser Frau, wodurch er neuerlich seine Schwäche und Passivität erkennen lässt. Gleichsam wirkt die lebendige Schönheit der Frau so stark in ihm, dass er sich auf der Suche nach einem gleichwertigen Reiz in die Stadt begibt („[...] zu ruhigem Besitz geben könnte, welcher in der Schönheit seiner Dienerin lag, die ihn verwirrte und beunruhigte“),¹¹¹⁰¹ bereits ahnend, dass diese Suche vergeblich sein wird. Hofmannsthal unterstützt dies mitunter dadurch, dass er ihn auf der Suche nach einer gleichwertigen Blume in die „dumphen“¹¹¹⁰² Glashäuser blicken lässt. Weil der Kaufmannssohn nicht begreift, was seine Diener ihm in seinem Leben wirklich sind, die Berührung mit der Lebendigkeit und der Konzeption, verliert er sich in Vorstellungen von Besitzdenken; so erinnert er sich an seinen Vater und dessen Verständnis von Besitztümern, von den „schönen, gefühllosen Kindern seines Suchens und Sorgens“.¹¹¹⁰³ Hofmannsthal deutet hier nicht nur das Negative dieses Besitzdenkens durch die angesprochene Gefühllosigkeit an, sondern er spricht auch von den „geheimnisvollen Ausgeburten der undeutlichen tiefsten Wünsche seines Lebens.“¹¹¹⁰⁴ Statt sich wirklich mit der Bedeutung der Diener für sein Leben auseinanderzusetzen, verliert er sich in einer ästhetizistischen Vorstellung, wenn es heißt: „Er begriff, daß der große König der Vergangenheit hätte sterben müssen, wenn man ihm seine Länder genommen hätte, die er durchzogen und unterworfen hatte [...], die er zu beherrschen träumte“.¹¹¹⁰⁵ Aus Angst vor dem Verlust des Dieners, begibt er sich in die Stadt zum Haus des Gesandten; doch unerfahren wie er ist, erreicht er erst gegen Mittag das Haus, sodass er weder den Gesandten noch einen seiner „jungen Leute“¹¹¹⁰⁶ antraf. Weil er unbedacht in die Stadt zurückgekehrt war, um sich den Diener zu bewahren, gelangt er auf der Suche nach einem Schlafplatz für die Nacht mitunter an ein Flussbett „von einer tödlichen Traurigkeit“.¹¹¹⁰⁷ Hofmannsthal zeigt hier deutlich die Distanz und die Unerfahrenheit zum wirklichen Leben auf, wenn er beschreibt, wie der Kaufmannssohn durch die Stadt irrt und so mitunter in eine „totenstille Sackgasse“¹¹¹⁰⁸ gerät. Auch wird er dem Innenleben der Häuser gewahr, die er in seiner Künstlichkeit als hässlich erlebt („hie und da waren rote Vorhänge an den Fenstern und häßliche, verstaubte Blumen“).¹¹¹⁰⁹ Ebenso entspricht auch der Juwelierladen der ärmlichen Umgebung,¹¹¹¹⁰ und auch im Schaufenster konnte der Kaufmannssohn demzufolge keine schönen Kostbarkeiten erblicken, sondern nur „wertlose[...] Schmucksachen“.¹¹¹¹¹ Doch gerade unter diesen Dingen findet der Kaufmannssohn ein altmodisches Schmuckstück, welches dem Wesen der Haushälterin entspricht. „Auch schien ihm der blasse, eher melancholische Stein in einer seltsamen Weise zu ihrem Alter und Aussehen zu passen“.¹¹¹¹² Doch unternimmt er gleichsam einen Zug zu ihrer Jugend, wähnt er doch, dass er ein ähnliches Schmuckstück einmal in ihrer Jugend an ihr gesehen hatte.¹¹¹¹³ Im Juweliers-Geschäft fällt sein Blick zudem auf einen Spiegel, indem ihm das Bildnis der älteren Dienerin entgegenkommt: „flüchtig empfand er, daß sehr viel von

11097SW XXVIII. S. 20. Z. 11-19.

11098SW XXVIII. S. 20. Z. 20-21.

11099SW XXVIII. S. 20. Z. 23.

11100SW XXVIII. S. 20. Z. 26.

11101SW XXVIII. S. 20. Z. 34-36.

11102SW XXVIII. S. 20. Z. 37.

11103SW XXVIII. S. 21-22. Z. 36//1.

11104SW XXVIII. S. 22. Z. 1-2.

11105SW XXVIII. S. 22. Z. 2-6.

11106SW XXVIII. S. 22. Z. 16.

11107SW XXVIII. S. 22. Z. 34.

11108SW XXVIII. S. 22. Z. 30.

11109SW XXVIII. S. 22. Z. 32-33.

11110SW XXVIII. S. 22. Z. 38.

11111SW XXVIII. S. 23. Z. 1.

„Der Kaufmannssohn, der sich auf Edelsteine sehr gut verstand, konnte kaum einen halbwegs schönen Stein darunter finden.“

In: SW XXVIII. S. 23. Z. 2-4.

11112SW XXVIII. S. 23. Z. 9-10.

11113SW XXVIII. S. 23. Z. 8.

ihrem Reiz darin lag, wie die Schultern und der Hals in demütiger kindlicher Grazie die Schönheit des Hauptes trugen, des Hauptes einer jungen Königin.“¹¹¹¹⁴ Dennoch zeigt Hofmannsthal auch die Distanz zur Frau auf, spricht er doch hier von einer Flüchtigkeit, die es ihn empfinden lässt, ein Goldkettchen um den Hals der Frau zu sehen.¹¹¹¹⁵ Dennoch zeigt er sich letztendlich unwillig, bei dem ärmlichen Juwelier zu verweilen, der ihm die Schmuckstücke für die Dienerinnen in ein „schönes Seidenpapier“¹¹¹¹⁶ packt. Von der Schönheit angezogen zeigt sich der Kaufmannssohn, als er durch ein vergittertes Fenster einen „schön gehaltenen Gemüsegarten“¹¹¹¹⁷ erblickt. In dem zweiten Gewächshaus erblickt er ein kleines Mädchen, welches ihn aus der Distanz heraus verängstigt und welches ihn an seine junge Dienerin erinnert, deren Haar er einmal berührt hatte, als sie „totenblaß“¹¹¹¹⁸ auf ihrem Bett gelegen hatte. Aufgrund der Verbindung mit dem Tod, dem der Kaufmannssohn jedoch entgehen will, verlangt es ihn danach, dem Kind Silbermünzen zu geben, jedoch weil sie so schön „glänzten und klirrten“.¹¹¹¹⁹ Doch das Kind zeigt ihm die Unsinnigkeit seines Handelns auf, indem es ihm das Geld vor die Füße wirft.

In dem zweiten Gewächshaus sieht sich der Ästhetizist neuerlich der Starre der künstlichen Welt ausgesetzt: „Auf einem Brette standen in einer Reihe irdene Töpfe mit Wachsblumen. Um eine kleine Zeit zu übertäuben, zählte er die Blüten, die in ihrer Starre lebendigen Blumen unähnlich waren und etwas von Masken hatten, heimtückischen Masken mit zugewachsenen Augenlöchern. Als er fertig war, ging er zur Türe und wollte hinaus.“¹¹¹²⁰ Das Künstliche wird hier nicht nur in Verbindung mit der Bedrohung und dem Tod gestellt, sondern es hindert den Kaufmannssohn auch daran, schon früher zu bemerken, dass er in dem Gewächshaus eingesperrt ist. Als er schließlich erkennt, dass ihn das Kind im Gewächshaus eingeschlossen hat, wirkt er hilflos und passiv, als er mit seinen Fäusten gegen das Gewächshausglas schlägt und er erkennen muss, dass sowohl der Garten als auch das Haus „totenstill“¹¹¹²¹ blieben.

Auch in dieser Passage der Erzählung stellt Hofmannsthal das Künstliche dem Lebendigen gegenüber, wobei das Lebendige auch hier in Verbindung mit der Natur gesetzt wird; so befreit sich der Ästhetizist zwar auf unachtsame und zerstörerische Weise aus dem Gewächshaus, sein Handeln hat die Natur jedoch nicht vernichtet: „Die freie Luft ging über sein Gesicht; hinter sich hörte er die zerknickten Stämme und niedergedrückten Blätter wie nach einem Gewitter sich leise raschelnd erheben.“¹¹¹²² Auch auf seiner weiteren Flucht erweist er sich als Dilettant seinem Leben und Handeln gegenüber. Voller „Ungeduld“¹¹¹²³ will er dem „Bereiche seiner Angst“¹¹¹²⁴ entkommen, der Konfrontation mit dem Tod, und steigt auf das Brett, den „Blick fest auf das jenseitige Ufer“¹¹¹²⁵ gerichtet. Die Flucht vor der Bedrohung und dem Tod, so deutet Hofmannsthal hier neuerlich an, führt ihn erst dem Tode, dem Jenseits näher. Tatsächlich bricht in dem Kaufmannssohn das Ahnen des Todes wiederum auf. Auf dem Brett über dem Abgrund stehend, wird er von seiner „Angst und Hilflosigkeit“¹¹¹²⁶ übermannt, und „schwindelnd im ganzen Leibe, die Nähe des Todes“¹¹¹²⁷ spürend, klammert er sich an die Gitterstäbe.¹¹¹²⁸

Doch selbst die Rettung vor dem Tod lässt ihn sich nicht in seinen Narzissmus zurückfinden, spürt er doch einen „Haß gegen die Sinnlosigkeit dieser Qualen“,¹¹¹²⁹ worunter er die dauerhafte Konfrontation mit dem Wissen um die eigene Sterblichkeit fasst: „Seltsam war alles von ihm gefallen und ganz leer und vom Leben

11114SW XXVIII. S. 23. Z. 25-27.

11115SW XXVIII. S. 23. Z. 28.

11116SW XXVIII. S. 24. Z. 4.

11117SW XXVIII. S. 24. Z. 8.

11118SSWXXVII. S. 25. Z. 22.

11119SW XXVIII. S. 25. Z. 32.

11120SW XXVIII. S. 26. Z. 5-11.

11121SW XXVIII. S. 26. Z. 13.

11122SW XXVIII. S. 26. Z. 22-25.

11123SW XXVIII. S. 26. Z. 37.

11124SW XXVIII. S. 26. Z. 37-38.

11125SW XXVIII. S. 26. Z. 39.

11126SW XXVIII. S. 27. Z. 3-4.

11127SW XXVIII. S. 27. Z. 4.

11128„Er umklammerte sie fest, sie gaben nach, und mit leisem Knirschen, das ihm, wie der Anhauch des Todes, den Leib durchschnitt, öffnete sich gegen ihn, gegen den Abgrund, die Tür, an der er hing; und im Gefühle seiner inneren Müdigkeit und großen Mutlosigkeit fühlte er voraus, wie die glatten Eisenstäbe seinen Fingern, die ihm erschienen wie die Finger eines Kindes, sich entwinden und er hinunterstürzt, längs der Mauer zerschellend.“ In: SW XXVII. S. 27. Z. 6-12.

11129SW XXVIII. S. 27. Z. 17.

verlassen ging er durch die Gasse und die nächste und die nächste.“¹¹¹³⁰ Dabei befindet er sich in einer verwahten, ärmlichen und gewöhnlichen Umgebung, so dass er von dem Verlangen ergriffen wird, auch weil er sich vom „Leben verlassen“¹¹¹³¹ fühlt, dorthin zurückzukehren wo die „reichen Leute wohnten“.¹¹¹³² Unter dem Verlangen, dass er sich endlich ein Bett für die Nacht gewinne, wird er an die „Schönheit seines eigenen breiten Bettes“¹¹¹³³ erinnert. Auch fühlt er sich an die Betten gemahnt, die der „große König der Vergangenheit“¹¹¹³⁴ für sich und seine Freunde errichtet.

Mit dem Erreichen der Soldatenquartiere ist der Kaufmannssohn endgültig im für ihn Gewöhnlichen und Hässlichen angekommen; wie er versucht hatte, die Angst vor dem Kind und dem Einbruch der Wirklichkeit mit Gold zu vertreiben, sucht er auch hier das Geld einzusetzen, um sich von der Beklemmung seiner Seele zu befreien. Dies geschieht als er eines besonders hässlichen Pferdes gewahr wird, das den Soldaten, der vor ihm kniet, in die Schulter zu beißen versucht: „Der Mann hatte so hohle Wangen und einen so todestraurigen Ausdruck in den müden Augen, daß der Kaufmannssohn von tiefem, bitterem Mitleid überwältigt wurde.“¹¹¹³⁵ Dieser Mann ist es schließlich, der ihn in seine Tasche nach dem Gold greifen lässt, und sich dann erst erinnern lässt, dass er das letzte Silber dem Kind in dem Gewächshaus gegeben hatte, das es achtlos hatte zu Boden gleiten lassen.

Letztendlich führt ihn sein ästhetisches Wesen, die Unerfahrenheit im Leben zu bestehen, in einen frühen Tod. Nicht der überreiche König, der nach einem vollen Leben dem Tod begegnet, sondern als tödlich Verwundeter von den Hufen eines hässlichen Pferdes, wird er von ebenso trostlos empfundenen und stinkenden Soldaten in ein ärmliches und gewöhnliches Quartier gelegt. Zuerst wird er von der Angst der Einsamkeit und der Abscheu ob der Trostlosigkeit dieses Raumes befallen, schließlich aber von der Todesangst: „Eine Weile beschäftigten ihn nur seine Schmerzen und die erstickende Todesangst, mit der verglichen die Schmerzen eine Erleichterung waren. Dann konnte er die Todesangst für einen Augenblick vergessen und daran denken, wie alles gekommen war.“¹¹¹³⁶ Selbst unter dem Nahen des Todes, erkennt er nicht die Selbstverschuldung, sondern wähnt, dass es seine Diener waren, die ihn „in den Tod getrieben hatten“.¹¹¹³⁷ Der Hass und die Abscheu gegenüber seinem Ästhetizismus, gegen den er sich im Sterben stellt, muss so relativiert betrachtet werden. Denn der Kaufmannssohn bricht hier nicht mit dem Ästhetizismus, weil er dessen Falschheit erkannt hat, sondern allein deswegen, weil dieser ihn in seinen frühen Tod geführt hat: „Mit einer großen Bitterkeit starrte er in sein Leben zurück und verleugnete alles, was ihm lieb gewesen war. Er haßte seinen vorzeitigen Tod so sehr, daß er sein Leben haßte, weil es ihn dahin geführt hatte. Diese innere Wildheit verbrauchte seine letzte Kraft. Ihn schwindelte, und für eine Weile schlief er wieder einen taumeligen schlechten Schlaf. Dann erwachte er und wollte schreien, weil er noch immer allein war, aber die Stimme versagte ihm. Zuletzt erbrach er Galle, dann Blut, und starb mit verzerrten Zügen, die Lippen so verrissen, daß Zähne und Zahnfleisch entblößt waren und ihm einen fremden, bösen Ausdruck gaben.“¹¹¹³⁸

Innerhalb der Hofmannsthal'schen Werke zeigt sich Schwendar aus der *Soldatengeschichte* (1895/1896) durchaus differenziert zu den meisten anderen Protagonisten Hofmannsthal's. Anders als Andrea, Claudio, der Kaufmannssohn etc. ist Schwendar kein augenscheinlicher Ästhetizist, denn er hat sich nicht dem Schönen an sich, Kunstgegenständen, Musik, Frauen verschrieben, sondern Hofmannsthal schildert an ihm fast ausschließlich das Leiden eines Soldaten am Leben, die Gründe und Ursachen seiner Verlorenheit und letztendlich deren Aufbruch. Bereits mit der Beschreibung Schwendars zeigt sich, dass Hofmannsthal sich von Ästhetizisten wie Andrea oder Claudio distanziert. „Das war ein Mensch“,¹¹¹³⁹ heißt es über Schwendar,

11130SW XXVIII. S. 27. Z. 21-23.

11131SW XXVIII. S. 27. Z. 22.

11132SW XXVIII. S. 27. Z. 25.

11133SW XXVIII. S. 27. Z. 28.

11134SW XXVIII. S. 27. Z. 29.

11135SW XXVIII. S. 28. Z. 30-33.

11136SW XXVIII. S. 30. Z. 4-7.

11137SW XXVIII. S. 30. Z. 11.

11138SW XXVIII. S. 30. Z. 18-27.

11139SW XXIX. S. 50. Z. 19.

mit „magerem langen Gesicht mit großen Ohren“. ¹¹¹⁴⁰ Hat Schwendar durch den Tod der Mutter und durch den der Tante einen negativen Bezug zur Religion bekommen, zeigt sich, dass sein neuerlicher Zug zur Religion aus seiner Angst vor dem Tod aber auch aus seiner Verlorenheit am Leben begründet ist. In Bezug auf die Mutter formuliert Hofmannsthal: „er hasst die Todten, die sich vor der Hölle des Lebens in den Boden verkrochen haben und zerrt sie heraus: seine Mutter“. ¹¹¹⁴¹ Durch die Tante zeigt sich schließlich, dass Schwendar mit dem Tod beider Verwandten selbst die Ahnung der eigenen Sterblichkeit erfahren hat, diese in Verbindung mit der Religion gesetzt hatte, und deswegen sowohl vor der Religion floh, als auch vor dem Tod. Vor allem der Tod der Tante wurde für Schwendar prägend in Bezug auf die eigene Auseinandersetzung mit der Sterblichkeit („fürchterlich vermengte sich dieses Bild mit seinem eignen tiefsten Leben“). ¹¹¹⁴² Die Flucht vor dem Tod schildert Hofmannsthal auch durch das Betreten des Waldes, heißt es in Bezug auf das Geräusch, das er vernimmt, wenn er im Moorboden einsinkt: „Dieses Geräusch brachte ihm den Gedanken an den Tod so nah wie am Vormittag der Anblick des Wassereimers“. ¹¹¹⁴³ Schwendar versucht dem Tod zu entkommen, nähert sich damit aber nur noch mehr dem frühen Tod an, hier gebunden an das Farbmotiv, primär in Verbindung mit der Farbe rot. „Erschöpft von Angst und Laufen“, ¹¹¹⁴⁴ setzt er sich am Rand des Waldes nieder, doch statt Erholung vor der Verfolgung des Todes zu finden, erinnert er sich an den Tag an dem seine Mutter verstorben war. ¹¹¹⁴⁵ Ausgelöst von dem Gefühl der Verlassenheit, wird Schwendar von Hass und Unwillen gegen die Welt ergriffen, worauf er mit einem Säbel auf Büsche und Bäume einhackt, „berauscht vom Gefühl des Zerstörers“. ¹¹¹⁴⁶ Hofmannsthal schildert damit die Wendung Schwendars gegen die Natur; hatte er den Tod als Teil des Lebens gehnt, wendet er sich mit seiner Tat wieder gegen diesen, versucht ihn aufzuheben, sich in die Machtposition zu setzen und negiert damit die Ganzheit des Seins. Auch der Mord an dem Hasen zeigt, verbunden mit dem Blick dessen durch den Schwendar mit der Unzulänglichkeit seines Seins konfrontiert wird, den Versuch Schwendars, seine Lebensform beizubehalten und damit den eigenen Tod nicht zu akzeptieren.

Innerhalb der Gespräche und Briefe zeigt sich das Motiv mitunter in dem *Abschiedsbrief Alfred de Vigny's an den Kronprinzen von Bayern* (1902) durch den Rat an den Kronprinzen (SW XXXI. S. 25-26. Z. 29-2), in *Der Sinn des Lebens. Dialoge in der Manier des Platon aus Athen* (1892) durch den Inhalt des Dialoges, indem Hofmannsthal auf die Schönheit anspielen will (SW XXXI. S. 7. Z. 4-5), mitunter auch in Bezug auf die Werke von Gautier, Baudelaire oder Bahr, ¹¹¹⁴⁷ in *Brief an einen jungen Freund* (August 1896) durch die Betrachtung des Verhältnisses zwischen Leben und im weiteren der Kunst, ¹¹¹⁴⁸ in *Buch des Weltmannes* (1902) durch die Figur des jungen Hofmeisters (SW XXXI. S. 23. Z. 23), in *Das Gespräch und die Geschichte der Frau von W.* (1902) (SW XXXI. S. 56. Z. 27-28) in Verbindung mit der Sprachkritik oder in *Im Vorübergehen. Wiener Phonogramme* (1893) durch das Gespräch einzelner Figuren. ¹¹¹⁴⁹

Jugend und Alter zeigen sich ebenso in Hofmannsthals Arbeit zu *Der junge Lehrer der Kinder und die alte Frau* (1896) (SW XXXI. S. 14. Z. 15) und zwar dahingehend, dass Hofmannsthal auf die Wesensveränderung der alten Frau, von ihrer Jugend zum Alter, anspielt („Ich habe in meiner Jugend eine ganz andere Conception von alt sein gehabt“). ¹¹¹⁵⁰ Gegen seine Belastung der Leere der Seele, stellt Hofmannsthal die alte Frau, die über den jungen Lehrer sagt: „sie haben mir durch ihr Wesen eine Menge schönes gegeben. Wie ich jung war, hätte ich sie um ihrer Jugend willen ängstlich geliebt, oder auch ganz übersehen. Man ist in der Jugend unglaublich roh und willkürlich. Heute überseh ich alles, was sie mit dem Leben zu thuen

11140SW XXIX. S. 50. Z. 20.

11141SW XXIX. S. 302. Z. 12-13.

11142SW XXIX. S. 51. Z. 21-22.

11143SW XXIX. S. 54. Z. 9-10.

11144SW XXIX. S. 54. Z. 33-34.

11145SW XXIX. S. 55. Z. 2-3.

11146SW XXIX. S. 55. Z. 35.

11147„Das Märchenstück von Bahr, mit dem Schlusschor, der die Sehnsucht nach Schönheit ausdrückt.“ In: SW XXXI. S. 7. Z. 10-11.

In Bezug auf eine weitere Figur, heißt es: „die schöne junge Mutter die dem Kind das Märchen von der Kaiserin von China mit dem silberseidenen Gewand im Mond erzählt.“ In: SW XXXI. S. 7. Z. 12-13.

11148„Dies scheinen Dir die Güter des Lebens und ihre Reihenfolge: Gesundheit ein schöner Leib Reichthum Geselligkeit mit Freunden und Ruhen unter ihnen“. In: SW XXXI. S. 14. Z. 1-5.

11149SW XXXI. S. 8. Z. 11-16.

11150SW XXXI. S. 14. Z. 28-29.

haben. Auch mich verstehen sie ganz falsch weil ich weisse Haare habe denken Sie es wäre eine Maske. Ich bin jünger als sie".¹¹¹⁵¹

In *Die Briefe des Paulus Silentiarius* (1902) bezieht sich Hofmannsthal in einem Brief an seinen Freund Fronto auf sein eigenes Schaffen („Freilich sagt man dass das was ich mache schön ist. so wie gut geformtes Murano-glas, schöne Geste, edler Ton“).¹¹¹⁵² Ebenso zeigt sich das Motiv in dem Brief an die entfernte Geliebte Prisca Domitilla, und zwar durch die empfundene Nähe zu ihr: „und der Vorhang am Bade-zimmer der sich leise bewegt, redet mir mehr von dir. ein nackter Fischerknabe war mir die schönste Botschaft von dir“.¹¹¹⁵³ Hofmannsthal verweist aber in einem weiteren Brief auch auf den Tod,¹¹¹⁵⁴ sowie in Bezug auf sich selbst, wenn er in der Notiz N 12 im Zuge des religiösen Umbruchs Paulus betont, den Fokus auf den Menschen selbst zu setzen, gleichsam aber zu neuen Werten aufruft und auf ein Gespräch mit einem „jungen Menschen“¹¹¹⁵⁵ verweist, dem Dichter der *Elektra*, des *Orest in Delphi* und des *Pentheus*.¹¹¹⁵⁶ Ebenso zeigt sich das Motiv in *Der Brief des letzten Contarin* (1902). So erinnert sich der Contarin an die Zeit vor seiner ersten großen Demütigung, in der er sich, aufgrund der Größe und Bedeutung seines Namens, über die Zukunft und die passende Ehefrau Gedanken machte.¹¹¹⁵⁷ Nach der ersten Demütigung jedoch, durch die er sich der Armut seiner Familie bewusst wurde, verlor seine Familie die letzten Kostbarkeiten.¹¹¹⁵⁸ Deutlicher zeigt sich die Verbindung zwischen dem Besitz und dem Wesen des Protagonisten in den Notizen: „Jeder Gegenstand den wir besitzen ist nämlich nur eine Anweisung, ein Surrogat eines schöneren: jede Perle, jedes Stück Stoff, jedes antike Trümmer jedes Haus ist nur ein Balcon auf dem unsere Wünsche ins unendliche schauen“.¹¹¹⁵⁹

Wenn Hofmannsthal in dem *Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann* (1902) auf das Motiv eingeht, so zeigt sich dies auch hier in Verbindung mit der Kritik des Japaners an dem Europäer, der nicht in der Konzeption ruht, sondern halbherzig im Wesen ist: „dagegen das europäische Wesen so dumpf vielbeinig – vielrumpfig, jeder Einzelne ein Rattenkönig: mit einem Theil seines Leibes der Liebsten im Schoß liegend mit einem Theil in Todesgedanken wühlend, mit einem Geld zählend. In keiner Lust voll aufgehend, gleich zeitig immer die Befriedigung einer andern suchend.“¹¹¹⁶⁰ Der Japaner kritisiert damit im Grunde genommen die europäische Lebensweise, die sich anders als die Japanische nicht an der Konzeption der Ganzheit des Seins orientiert. Der Japaner hingegen versteht den Tod als Teil des Lebens (SW XXXI. S. 41. Z. 8-9), während der Europäer niemals ganz in sich ruht.¹¹¹⁶¹

Auch in einem *Brief an einen jungen Dichter* (1902/1903) zeigt sich der Bezug zum Motiv und zwar durch den jungen Dichter der Gegenwart der Moderne: „Dann während rückwärts die Sonne untergeht, das wundervolle Gefühl der Einzigartigkeit jeder Generation: wir sind jetzt die Einzigen auf dieser Insel, wir kleine Gruppe. Nie wird das Schiff mit den Todten landen, wovon wir immer träumen.“¹¹¹⁶² Während sich in *Die Abende von Rodaun* (1903) nur ein kurzer Bezug zum Tod in Verbindung mit dem gesellschaftlichen Umfeld und der Bedeutung dessen auf den künstlerischen Verstand findet,¹¹¹⁶³ zeigt sich das Motiv in dem Gespräch zweier Kurtisanen in *Die Sammlerin* (1903) hinreichender, zeigt sich doch an Tibalda die Liebe zur Kunst und zum Schönen (SW XXXI. S. 69. Z. 22-25): „Im Leben fand sie nur die Elemente der Schönheit.“¹¹¹⁶⁴

11151SW XXXI. S. 15. Z. 1-6.

Ein weiterer Bezug erfolgt auch durch die Anspielung der alten Frau auf die Handlungen: „die geheimnisvolle Continuität unserer Handlungen das ist an ihnen schöner als an mir“. In: SW XXXI. S. 15. Z. 11-12.

11152SW XXXI. S. 58. Z. 6-8.

11153SW XXXI. S. 59. Z. 31-33.

11154„Wir haben Carthago Hellas, Aegypten, die Welt verschlungen uns verschlingt das andere und verdaut es nur halb – wir haben Chartago nicht verdaut, wären wir doch wenigsten wie Thiere, wie ein lebendiges Leichenfeld, ein Acker voller Todter, der läuft, aber wir sind ein Acker wo unterhalb Dämonen noch leben“. In: SW XXXI. S. 60. Z. 23-28.

11155SW XXXI. S. 61. Z. 19.

11156SW XXXI. S. 61. Z. 21.

11157SW XXXI. S. 21. Z. 17-22.

11158SW XXXI. S. 21. Z. 32-37.

11159SW XXXI. S. 17. Z. 20-23.

Siehe (Notizen): SW XXXI. S. 18. Z. 20-32, SW XXXI. S. 260. Z. 40.

11160SW XXXI. S. 40. Z. 12-16.

11161SW XXXI. S. 44. Z. 6-7, SW XXXI. S. 44. Z. 15.

11162SW XXXI. S. 63. Z. 12-15.

11163„Wer sind wir und was haben wir von den andern? von den Lebenden? von den Todten?“ In: SW XXXI. S. 90. Z. 14-15.

11164SW XXXI. S. 70. Z. 3.

Dabei bindet dieses Schöne auch den Tod mit ein, wenn dieser künstlerisch dargestellt ist.¹¹¹⁶⁵ Zudem trägt dieser Fokus auf das Schöne im Leben, was die Distanz zur Ganzheit des Seins einschließt, durchaus kritische Züge in eigener Sache.¹¹¹⁶⁶ Zwar habe sie in der Kunst das Gefundene, was sie bei den Männern nie gefunden habe, doch zeigt sich in Bezug auf diese tröstende Funktion der Kunstwelt, dass auch sie ihr nur wie ein Abglanz davon schien „wovon ich das wirkliche nirgends finden kann“.¹¹¹⁶⁷ Bedingt zeigt sich dies dadurch, dass Tibalda das Altern an sich nicht mehr ausklammern kann: „Jetzt bin ich alt. Ich leide an der Leber, ich bin hypochondrisch“.¹¹¹⁶⁸

Auch in *Die Briefe James Hackmanns* (1903) zeigt sich eine deutliche Einbindung des Motivs in Verbindung mit den Briefen eines „jüngeren Marineoffiziers“,¹¹¹⁶⁹ des James Hackmann. In Bezug auf seinen Vetter, einen Schiffsfähnrich, heißt es zudem: „dieser fühlt sich schon so alt und dabei so unreif, mit leeren Händen.“¹¹¹⁷⁰ Im Gespräch zwischen Hackmann und Lord Sandwich geht die Rede auch auf die Schönheit (SW XXXI. S. 64. Z. 16-17). So sieht er im Militärberuf auch keinen Halt für sein Leben,¹¹¹⁷¹ und zudem zeigt sich auch ein problematischer Bezug zum Weltverständnis, in Bezug auf den Tod.¹¹¹⁷² Auch zeigt sich, dass sich Hackmann vom Tode angezogen fühlt, geht er doch zur Hinrichtung des Dodd, die seine eigene vorwegnimmt: „Da ist es nicht - was ich suche und da ist es nicht – ich suche es in der Nähe der Sterbenden (Dodd, er geht absichtlich zu dieser Hinrichtung)“.¹¹¹⁷³ Zudem, wenn Hackmann Margaret als a-moralisch empfindet, zeigt sie sich sorgend um ihre Kinder: „Er rücksichtslos klagend vor den Kindern: sie [...] gib acht, sie hören ohnehin zuviel [...] auf diese Art ist meine Jugend beschwert worden.“¹¹¹⁷⁴

Den Brief zu *Die Briefe des jungen Goethe* (1903/1904) hatte Hofmannsthal an seinen Jugendfreund Edgar Karg von Bebenburg gerichtet, der ihn um ein Buch gebeten hatte, aus dem er einmal gelesen hatte.¹¹¹⁷⁵ Hofmannsthal verweist auf die *Unterhaltungen mit Goethe*, „welches der Kanzler v. Müller aus dem Gedächtnis aufgeschrieben hat“.¹¹¹⁷⁶ Da Hofmannsthal dieses Buch jedoch nicht bei der Hand hatte, will er Edgar etwas nicht nur „über seine Jugend“¹¹¹⁷⁷ schicken, „sondern was aus seiner Jugend selber heraustropft, wie der Saft aus den angeschnittenen üppigen jungen Stämmen im Frühjahr. Es sind die Briefe seiner Jugendjahre.“¹¹¹⁷⁸ Es sind die Briefe des jungen Goethe, die Edgar ohne Vorurteile lesen soll („Denk, hier redet ein junger Mensch. Laß ihn nicht seinen Namen Goethe wie den Medusenschild mit sich tragen und Dich damit versteinern.“).¹¹¹⁷⁹ Edgar solle doch an sich selbst denken, habe er doch „von den Bubenjahren an, hingekritzelt, spät in der Nacht mit halbgeschlossenen Augen“.¹¹¹⁸⁰ Goethes Briefe dienen Hofmannsthal zur Erinnerung an die eigene Brieffreundschaft mit dem Freund (SW XXXI. S. 89. Z. 11-12). So solle sich Edgar eben vorstellen, dass er nicht Goethes Briefe lese, sondern sich vorstellen, er komme in

¹¹¹⁶⁵„Sarkophag im kleinen Garten, die Thür verbirgt ein Gobelin, wehen von Schatten und Licht.“ In: SW XXXI. S. 70. Z. 26-27.

¹¹¹⁶⁶SW XXXI. S. 71. Z. 4-6.

¹¹¹⁶⁷SW XXXI. S. 72. Z. 1-2.

¹¹¹⁶⁸SW XXXI. S. 71. Z. 17.

Ebenso in dem zweiten Gespräch zweier Frauen zeigt sich das Motiv, nämlich durch die „einst wunderschöne Maraña und Angela Zaffetta, eine schöne junge Person“ (SW XXXI. S. 72. Z. 19-20), wobei Hofmannsthal damit gleichsam das Altern anspricht.

¹¹¹⁶⁹SW XXXI. S. 63. Z. 27.

¹¹¹⁷⁰SW XXXI. S. 63. Z. 27-28.

¹¹¹⁷¹„Wozu das Ganze? was soll es heißen? Es ist schön, dass der Bogen sich spannt bis zum Brechen, aber wozu.“ In: SW XXXI. S. 64. Z. 25-27.

¹¹¹⁷²„Weltverhältnis: er hat furchtbare Gabe, die Dinge mit dem Blick zu skeletieren: sich zu fragen, was weiter? hat die Medusenaugen, die nicht die Blumen sondern die Toten in der Erde sehen.“ In: SW XXXI. S. 64. Z. 32-34.

¹¹¹⁷³SW XXXI. S. 67. Z. 23-25.

Auch in Bezug auf die Figur des Dodd zeigt sich das Motiv: „Er sieht die Welt anders: den Tod anders.“ In: SW XXXI. S. 66. Z. 17.

¹¹¹⁷⁴SW XXXI. S. 68. Z. 1-2.

¹¹¹⁷⁵In Bezug auf dieses Buch, heißt es: „wie er, ein ganz alter Mann, mit einem jungen Menschen und zwei jungen Damen nach einem Schloß hinausfuhr, und während sie miteinander frühstückten, die tiefsten und rührendsten Dinge über das menschliche Dasein zu ihnen sprach“. In: SW XXXI. S. 87. Z. 5-9.

¹¹¹⁷⁶SW XXXI. S. 87. Z. 16-17.

„[...] und im April 1818 war der schöne Tag und Dornburg war das Schloßchen, und Friedrich v. Müller selbst war der junge Mensch und die jungen Mädchen waren die beiden Egloffstein.“ In: SW XXXI. S. 87. Z. 17-20.

¹¹¹⁷⁷SW XXXI. S. 87. Z. 26.

¹¹¹⁷⁸SW XXXI. S. 87. Z. 27-29.

¹¹¹⁷⁹SW XXXI. S. 88. Z. 9-11.

¹¹¹⁸⁰SW XXXI. S. 88. Z. 20-21.

Hofmannsthals Zimmer und da sitze ein „junge[r] Mensch[...]“, ¹¹¹⁸¹ der ihm gefällt. ¹¹¹⁸² Hofmannsthal führt auf Goethe zurück, wenn er ihn als Kind wohlhabender Eltern beschreibt, sodass er sich einen „gestickten Rock und schöne Manschetten anschaffen“ ¹¹¹⁸³ konnte. ¹¹¹⁸⁴

In die *Rodauner Anfänge* (1906) zeigt sich ebenso, im Gespräch zwischen Schröder und Hofmannsthal, der Motiv-Komplex: „Leben? was ist nun Leben? Leben ist die Bindung aller Elemente durch alle Elemente. Ich denke einen kühnen Gedanken: sogleich fühlen sich laue Freunde von mir losgelöst, gleichgiltige Gesichter verziehen sich zur Grimasse, ich selbst setze den Fuß leichter auf die Erde, denke gleichgiltiger von meinem Lebensunterhalt, kühner von meinem Tode.“ ¹¹¹⁸⁵ In dem *Gespräch über die Novelle von Goethe* (August/September 1906) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit Goethes Werk („so geniessen wir hier mannigfaltige, reine, schöne höchst künstlich verflochtene Verhältnisse“), ¹¹¹⁸⁶ aber auch durch die Einbildungskraft des Künstlers („Die Einbildungskraft ist ein schönes Vermögen“). ¹¹¹⁸⁷

In *Furcht / Ein Dialog* (1906/1907) ist die Jugend Teil des erotischen Tanzes der Tänzerin, die Hymnis beschreibt („junge Reh, das sich vor dem Wind fürchtet“). ¹¹¹⁸⁸ Leichtfertig mit ihrem Tod geht Laidion um, die sich von der Wirklichkeit zurückziehen will und damit der käuflichen Liebe („ich möchte lieber sterben als mit ihnen liegen und trinken und ihr Geschrei anhören“). ¹¹¹⁸⁹ Die Jugend wird von Laidion aber auch betont, wenn sie den Tanz der Frauen auf der Insel beschreibt, die sie im Gegensatz zu sich als glücklich empfindet (SW XXXI. S. 121. Z. 30-31). ¹¹¹⁹⁰ In der Wirklichkeit jedoch spürt sie keinen Halt, sondern die Beklemmungen der Wirklichkeit, die ebenso in sie hineinfahren wie „die Schönheit der Veilchen“. ¹¹¹⁹¹ In *Das Schöpferische* (1906-1909) zeigt sich das Motiv erst in der Notiz N 4, als Hofmannsthal sich auf den Gedanken des Schöpferischen bezieht („Bekenntnisse einer schönen Seele“). ¹¹¹⁹² Des weiteren zeigt sich das Motiv auch durch den Verweis auf Gottfried Keller, ¹¹¹⁹³ sowie innerhalb der Notiz N 14 („Schöne Darstellung jeder Materie möglich“) ¹¹¹⁹⁴ und in Bezug auf Platons und Schopenhauers ästhetische Schriften: „Schöne Darstellung entsteht dann wenn an jedem Punkte Leben - wenn jeder Zwischengedanke als ein lebendiges Wesen sein Haupt hebt. Jeder Gedanke ist ein Gast aus einer Welt.“ ¹¹¹⁹⁵

In der *Geschichte der beiden Liebespaare* (1896) zeigt sich zu Beginn der Erzählung, dass Felix an Paula nicht die offensichtliche, nicht die sinnliche Schönheit fesselt. Ihr Körper macht auf ihn vielmehr den Eindruck des Unfertigen, des Kindhaften, trägt Züge der fehlenden Lebendigkeit und wirkt zudem negativ auf ihn durch

11181SW XXXI. S. 89. Z. 14.

11182SW XXXI. S. 89. Z. 27, SW XXXI. S. 351. Z. 18-22, SW XXXI. S. 352. Z. 28, 30.

11183SW XXXI. S. 89. Z. 21-22.

11184SW XXXI. S. 351. Z. 18-22.

11185SW XXXI. S. 127. Z. 22-27.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 128. Z. 1-2, SW XXXI. S. 131. Z. 23-24.

11186SW XXXI. S. 146. Z. 18-20.

Des weiteren heißt es Bezug auf den Inhalt der *Novelle*: „In der Jugend glauben wir das Leben nicht ertragen zu können wenn nicht alles zu etwas, schliesslich alles zu höchstem führte“. In: SW XXXI. S. 147. Z. 17-18.

11187SW XXXI. S. 146. Z. 25-26.

11188SW XXXI. S. 120. Z. 8.

„Die Bacchis macht alles am besten, wo sie viel mit den Händen zu tun hat: wen eine Nymphe in einen jungen Baum verwandelt wird (oder die Ampelis in eine Rebe: das gelingt ihr wirklich. Ihr Handgelenk möchte ich schon haben.“ In: SW XXXI. S. 120. Z. 4-7.

11189SW XXXI. S. 120. Z. 22-23.

11190„Dann tanzen sie und am Schluß geben sie sich den Jünglingen hin, ohne Wahl - welcher nach einer greift, dessen ist sie. Um der Götter willen tun sie es und die Götter segnen es.“ In: SW XXXI. S. 121. Z. 33-35.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 124. Z. 8-9, SW XXXI. S. 125. Z. 10-13.

11191SW XXXI. S. 123. Z. 5.

Siehe (Notizen): SW XXXI. S. 382. Z. 10-12, SW XXXI. S. 383. Z. 7, SW XXXI. S. 383. Z. 13-14, SW XXXI. S. 383. Z. 27-32, SW XXXI. S. 384. Z. 8-13, SW XXXI. S. 386. Z. 35, SW XXXI. S. 387. Z. 2, SW XXXI. S. 388. Z. 17-29, SW XXXI. S. 388. Z. 21-22, SW XXXI. S. 389. Z. 6, SW XXXI. S. 389. Z. 9.

11192SW XXXI. S. 94. Z. 17.

11193„Ich gerieth jetzt auf die fixe Idee, die Lydia, wenn sie mich möchte, zu heiraten wie sie eben wäre und ihr um ihrer schönen Persönlichkeit willen, für die es nichts ähnliches gab, tru und ergeben zu sein ohne Schranken noch Ziel.“ In: SW XXXI. S. 95. Z. 3-6.

11194SW XXXI. S. 97. Z. 21.

11195SW XXXI. S. 97. Z. 22-25.

ihre Lebenssituation, die von ihm als hässlich und beklemmend eingestuft wird. Was Felix aber anzieht, ist ihr „knaben-mädchenhafte[s] Gesicht [...], mit dem ruhigen forschenden Blick, in dem nichts lag als Jugend.“¹¹¹⁹⁶ Hofmannsthal schildert im Folgenden, wie die hässlichen Häuser in Felix andere Empfindungen wecken („Ich fand die Schönheit von dem, was ich immer als sehr hässlich empfunden hatte“)¹¹¹⁹⁷ und er sich demnach für das Hässliche öffnet, in dem er das Schöne findet.

Die Flucht vor dem Tod zeigt sich in dieser Erzählung vor allem an Therese, aber auch durch ihren Geliebten Clemens, der ihr ihren Tod und ihren Verfall verheimlichen will.¹¹¹⁹⁸ Dabei zeigt die Ästhetizistin Therese einen deutlichen Zug zum Schönen, nicht nur durch die übermäßigen Verwendung von Parfüm, sondern auch durch eine Stilisierung ihrer Person ins Göttliche: „Ihre geschminkten Wangen leuchteten, ihre mystischen veilchenfarbnen Augen waren noch größer als sonst und die Krone von aschblondem Haar schien wie mit einem wundervollen Zierrath mit kleinen Ohren auszulaufen, an denen schwere Gehänge von alten Türkisen und Diamanten schwebten. Wie ein Gitter trennten die 5 Schnüre gelblicher Perlen, die den Hals umschlossen, die strahlende Schönheit des Kopfes von dem schwachen Leib, der in Spitzen eingehüllt war wie der Leib eines Kindes oder einer Todten, und der in die blutlosen ungeschmückten kläglichen Hände auslief.“¹¹¹⁹⁹ Der Grund, sich so übermäßig zu schmücken, liegt dabei in ihrem Narzissmus und in ihrer Ästhetisierung des Todes begründet. Äußerlich will sie sich erhalten, sich und anderen Menschen somit die Illusion erhalten, dass das Schöne Bestand hat; zudem präpariert sie sich für die sie besuchenden Menschen, die sie „anschauen kommen“¹¹²⁰⁰ und die sie als ein Kunstbild von ästhetizistischer Schönheit sehen sollen.

Felix wird zwar durch Therese mit dem Tod konfrontiert, doch bedingt durch die ästhetizistische Inszenierung ihres Sterbens, zeigt sich auch an Felix, dass er den Tod durch seinen ästhetizistischen Blick betrachtet. Dass die Form des Todes in direkter Weise mit der Lebensweise zusammenhängt, lässt Hofmannsthal auch Felix erkennen, wenn er ihn über Thereses Tod sagen lässt: „Ein schrecklicher und mühseliger Tod kann nicht ihr Tod sein.“¹¹²⁰¹ Nicht nur aber durch den Anblick Thereses, sondern auch durch seinen eigenen Ästhetizismus, bildet sich bei ihm eine Einstellung zum Tod, und auch in Bezug auf sich selbst, zeigt sich das Ahnen des Ästhetizisten, dass das Wesen des Menschen seinen Tod bestimmt: „Ein großer dunkler einfacher Gedanke lag auf dem Grund meines Bewusstseins ich dachte sie kann nur ihren eigenen Tod sterben und der muß eins sein mit ihrem Leben. Und die vogelhafte Schwäche ihres Lebens muß ihren Tod schwach machen.“¹¹²⁰²

Hofmannsthal schildert im Folgenden die Hinwendung des ästhetizistischen Felix zu der Ästhetizistin Therese. Doch obwohl er ihrer Schönheit gewahr wird, wird Felix primär durch Therese mit dem Tod konfrontiert, vor dem die Ästhetizistin sich nicht zu schützen vermag: „Wie eine geheimnisvolle Göttin Herrin ihres eigenen unfruchtbaren rührenden Geschickes saß sie da, gehüllt in ihre große Schönheit und Schwäche über den Spiegel gebeugt, während die Schatten des Abends den leichten Korb mit Dunkel füllten.“¹¹²⁰³ Hofmannsthal beschreibt an Therese den Fortgang des körperlichen Verfalls. So nehmen ihre Züge im Schlafen einen leidenden und bösen Zug an („Allmählich wurde der Ausdruck ihres Gesichtes entsetzlich“).¹¹²⁰⁴ Mit Thereses fortschreitendem Altern, verliert nicht nur ihr Körper an Schönheit, sondern mit diesem zerfällt auch immer mehr Thereses Überzeugung in den Ästhetizismus; so zeigt sich in ihrem Gesicht „eine martervolle hilflose Angst“,¹¹²⁰⁵ und nach ihrem Erwachen beginnt sie zu weinen („in ihrem hilflosen Jammer wie ein Thier“).¹¹²⁰⁶ Durch ihren Traum eröffnet Hofmannsthal zudem, warum Therese immer in den Spiegel sieht, will sie sich vergewissern, dass sich der Traum irrt, dass ihre Jugend doch nicht

11196SW XXIX. S. 66. Z. 37-38.

11197SW XXIX. S. 67. Z. 12-13.

11198„So schlecht, dass er es für überflüssig hält ihr noch irgend etwas zu verbieten was ihr Vergnügen macht. Ihr dürft Euch über nichts wundern. Sie hat sich geschminkt. Und sie nimmt sehr viel Parfüm.“ In: SW XXIX. S. 69. Z. 6-9.

11199SW XXIX. S. 69-70. Z. 38-9.

11200SW XXIX. S. 70. Z. 11.

11201SW XXIX. S. 70. Z. 30-31.

11202SW XXIX. S. 70. Z. 34-37.

11203SW XXIX. S. 71. Z. 7-11.

11204SW XXIX. S. 72. Z. 1-2.

11205SW XXIX. S. 72. Z. 4.

11206SW XXIX. S. 72. Z. 9.

vergeht.¹¹²⁰⁷ Hofmannsthal beschreibt das Sterben der Therese in den folgenden drei Tagen bis zu ihrem Tod. Der ästhetizistischen Versenkung folgt die Beklemmung, und diese Angst vor dem Tod wird neuerlich mit dem Ästhetizistisch-Schönen überdeckt.¹¹²⁰⁸ Hofmannsthal schildert ihre Versuche dem Tod zu entkommen, sei es in der übermäßigen Verwendung von Parfüm oder in ihrer zärtlichen aber übermäßigen Hinwendung zu Clemens; doch was Therese unternimmt, fußt lediglich auf ihrer Hilflosigkeit, sich gegen den Tod behaupten zu können. So ist ihr Versuch, Nähe aufzubauen, nichts Anderes als ein Klammern an das Leben, die „Gier eines Kindes, die Wuth eines Schwachen“.¹¹²⁰⁹

Die Unentrinnbarkeit des Todes wirkt besonders auch auf Clemens, der den Tod als „fremden Teufel“¹¹²¹⁰ sieht, der sie „in seiner Gewalt hat“.¹¹²¹¹ Dabei sieht sich Clemens zwischen der Wahrnehmung ihres Sterbens und seinem eigenen Ästhetizismus gesetzt; ihr Sterben bewirkt gleichsam eine Erkenntnis, ein Wanken in seinem ästhetizistischen Sehnen, und dennoch bleibt eine Sehnsucht nach dem Schönen, die nie abgelegt wird. Hofmannsthal gibt Clemens aber auch die Fähigkeit mit zu erkennen, dass ihr Ästhetizismus aus ihrem Wesen gespeist wird: „Sie war aber in keiner Gewalt als der ihres Wesens welches das sterbende Leben noch einmal nach allen Seiten trieb wie der Kreisel bevor er hinfällt und taumelnd noch einmal in einem krampfhaften Schwung den ganzen Schauplatz seinen traumhaft-kleinen Lebens umtanzt.“¹¹²¹² Auch auf Felix wirken die verschiedenen Phasen des Sterbens der Ästhetizistin, in der er immer noch die Schauspielerin sieht, wodurch er auch in ihrem Sterben eine Form von Inszenierung sieht.¹¹²¹³

Nach drei Tagen der übermäßigen Zärtlichkeit verlischt der krampfhafte Versuch Theresens, gegen den Tod anzukämpfen („Langsam aber unaufhaltsam schien sie zu versinken“).¹¹²¹⁴ Hofmannsthal steigert in diesem Zusammenhang ihre Abwendung vom Ästhetizismus; die Verzweiflung nimmt von ihr Besitz, der Tod kann von ihr immer weniger geleugnet und überdeckt werden, weshalb sie auch die Jugend und Lebendigkeit der Kinder, im Kontrast mit ihrem eigenen Verfall, nicht mehr ertragen kann. Sowohl ihr Schmuck als auch Clemens und seine Liebe, also Teile ihres ästhetizistischen Lebenswandels, sind ihr bedeutungslos geworden, und sie ruft aus: „Kein Mensch hilft mir.“¹¹²¹⁵ Der Tod erscheint auch ihr jetzt unausweichlich und den Abgrund zwischen sich und den Menschen empfindet sie über stark, weil sie ihr den Tod nicht abnehmen können, denn im Sterben ist jeder allein.

So ist die vermeintliche Hinwendung von Felix zum Leben nichts als Schein, denn die tote Therese wurde für ihn zur neuen Faszinationsquelle („sah ich ein wunderbares leises fragendes Lächeln an dem lieblichen Mund und jetzt da die Drohung des Todes erfüllt war, schien mir nichts beängstigend nichts leer an dem schönen Gesicht“).¹¹²¹⁶ Zwar spricht er von der „Drohung des Todes“,¹¹²¹⁷ doch erregt die tote Therese ihn ästhetizistisch, wie sie es zu Lebzeiten kaum vermochte.

In dem Werk *Was die Braut geträumt hat* (1896/1897) zeigt sich das Motiv nur vereinzelt, so durch die Worte der Braut an Amor, die diesem schmeichelt, ist sie doch überrascht in ihrem Mädchenzimmer einen „jungen Herrn“¹¹²¹⁸ zu sehen und glaubt deswegen, dass sie einen Traum erlebe. Ihr Zug zur Schönheit zeigt sich dagegen durch ihr Ahnen, dass es sich bei dem zweiten Kind neuerlich um Amor handeln würde und dass er gekommen sei, um sie mit den „schönen“¹¹²¹⁹ Spielen zu verwöhnen, wobei sie nicht neuerlich Amor sondern einem toten Mädchen begegnet.

11207, „Ich hab geträumt, ich bin dann geworden wie der Hund von dem ihr erzählt habt. [...] Zuerst bin ich gestorben [...] Ich hab gespürt wie sich geworden bin, ganz, und nur die Zähne sind weiß und schön geblieben.“ In: SW XXIX. S. 72. Z. 16-21.

11208, „Clemens und ich aber warteten nach der verhüllten Qual des Traumes einen zweiten unverhüllteren Anhauch des Unentrinnbaren“. In: SW XXIX. S. 72. Z. 29-31.

11209SW XXIX. S. 73. Z. 9.

11210SW XXIX. S. 73. Z. 27.

11211SW XXIX. S. 73. Z. 28.

11212SW XXIX. S. 73. Z. 28-32.

11213SW XXIX. S. 73. Z. 32-36.

11214SW XXIX. S. 74. Z. 16-17.

11215SW XXIX. S. 75. Z. 14.

11216SW XXIX. S. 79. Z. 33-36.

11217SW XXIX. S. 79. Z. 34-35.

11218SW III. S. 84. Z. 35.

11219SW III. S. 87. Z. 6.

Der Ästhetizist aus *Der Kaiser und die Hexe* (1897) ist eine von den wenigen Figuren Hofmannsthals, die am Ende des Werkes noch leben. Die Bedeutung dieses Stückes liegt zwar auch auf dem Überleben des Kaisers, doch was Hofmannsthal mit dem Werk eigentlich schildert, ist die andauernde nahezu übermächtige Verlockung, die auf den Kaiser wirkt, und der er – selbst am Ende des lyrischen Dramas – nicht überzeugend gegenübersteht. Wie sich zeigen wird, gelingt es dem Kaiser zwar, sich von der Hexe zu lösen, doch das Wesen des Kaisers, seine Empfänglichkeit für den Ästhetizismus, den er selbst an sich erkannt hat, ist nicht überwunden, kann vielleicht auch nicht überwunden werden; vielmehr ist es von Bedeutung, dass der Kaiser gesiegt hat, vielleicht auch nur für den Moment, aber aus der Verlockung der Hexe ist er zumindest als Sieger hervorgegangen.¹¹²²⁰

Dabei zeigt sich in diesem lyrischen Drama ebenso die direkte Verbindung zwischen der Liebe zur Hexe und dem Tod bzw. dem Ästhetizismus und der direkten Verbindung zum Wesen des Menschen. Doch versucht sich der Kaiser auch durch die vermeintliche Aktivität bei der Jagd von der Verführungsgewalt, die die Hexe über ihn hat, zu distanzieren. Jedoch sieht der Kaiser sich selbst als das Wild, eben durch sein Verlangen nach der Hexe („Nein, ich bin das Wild, mich jagt es, / Hunde sind in meinem Rücken, / Ihre Zähne mir im Fleisch“).¹¹²²¹ Obwohl der Kaiser sich von der Hexe zu lösen versucht und der Bedrohung des Todes durch sie, nähert er sich nicht nur durch die Jagd dem Tod an, sondern zeigt dies auch durch folgende Passage: „Und ein totenhafter Schlaf / Soll mir nachts mit Blei versiegeln / Diese Welt ...“¹¹²²²

Mit dem Erscheinen der Hexe verbindet Hofmannsthal schließlich offene Attribute sexueller Anziehung, ist sie doch „jung und schön“¹¹²²³ und gekleidet „in einem durchsichtigen Gewand, mit offenem Haar“,¹¹²²⁴ wodurch Hofmannsthal sie als personifizierte, sexuelle Verlockung gestaltet hat. Obwohl der Kaiser sie von sich weist, zeigt sich nach ihrem Weggang, dass er ihrer Schönheit dennoch zu erliegen droht. So stellt er sich in seiner Eifersucht vor, wie sie ihn betrogen hat („die weißen Hände / Toter, aus dem Grab gelockter / Heiden sind auf ihr“).¹¹²²⁵ Doch mit ihrem neuerlichen Auftreten, kokettiert die Hexe sogar mit ihrem Tod, nur um ihn neuerlich an sich zu binden und eine ästhetizistische Treue einzufordern:

„Leb wohl,
Aber deiner nächsten Freundin,
Wenn ich tot bin, sei getreuer,
Und bevor du gehst und mich
Hier am Boden sterben lässtest,
Deck mir noch mit meinen Haaren
Meine Augen zu“¹¹²²⁶

Sie tot wähnend, ruft der Kaiser einen Helfer herbei, die Hexe, der er immer noch Schönheit attestiert, wegzutragen („Hier ist eine schönre Last“),¹¹²²⁷ damit er nicht mit seiner Eifersucht weiter gequält wird. Auch durch diesen Helfer arbeitet Hofmannsthal die Gefahr der Jugend heraus, wähnt dieser sich doch durch das Gold des Kaisers, von seiner erbärmlichen „Jugend“¹¹²²⁸ lösen zu können.

Trotz ihrer Schönheit deutet Hofmannsthal gleichsam die Verbindung dieser Frauen-Figur mit dem Tod an.¹¹²²⁹ Fatalerweise jedoch wähnte sich der Kaiser in der Vergangenheit durch die Hexe gerade lebendig, ohne sie jedoch dem Tode nahe.¹¹²³⁰ Sein Schwanken, sein Sehnen nach dem Schönen, zeigt sich dabei dennoch. Obwohl er vorgibt, sie nur noch einmal sehen zu wollen, um sich zu vergewissern, dass es sein Wille gewesen sei, der ihn von der Hexe gelöst habe, bezieht er sich gleichsam auf die Schönheit ihres Körpers,

11220Jendris Alwast betont vor allem die Versuchung, der sich der Kaiser ausgesetzt sieht und der er versucht zu widerstehen: „Im Bewußtsein, sich nicht selbst verlieren zu dürfen, nimmt der Kaiser den Kampf mit dem mächtigen Dämon auf.“ In: Alwast, S. 36.

11221SW III. S. 179. Z. 12-14.

11222SW III. S. 180. Z. 6-8.

11223SW III. S. 180. Z. 21.

11224SW III. S. 180. Z. 21.

11225SW III. S. 183. Z. 32-34.

11226SW III. S. 194. Z. 7-13.

11227SW III. S. 194. Z. 37.

11228SW III. S. 196. Z. 29.

11229„Der KAISER hebt die Hände, sie zu berühren. In diesem Augenblick überschüttet / die dem Untergang nahe Sonne den ganzen Waldrand mit Licht und den rötlichen / Schatten der Bäume. Der Kaiser schaudert zurück. Richtet sich auf, geht langsam, / die Augen auf ihr, von ihr weg; sie liegt wie tot.“ In: SW III. S. 194. Z. 14-17.

11230„Tot, das Glühen fort“. In: SW III. S. 183. Z. 10.

den er jedoch immer noch mit der Lebendigkeit verbindet.¹¹²³¹ Da sie für den Kaiser fatalerweise mit dem Leben verbunden ist, scheint der Tod der Hexe für ihn auch surreal zu sein („Tot! was ist für diese Wesen / Tot? die Sonne ist nicht unten“).¹¹²³² Gemessen daran zeigt sich auch sein ästhetizistischer Bezug zum Tod.¹¹²³³ Dennoch ist der Kaiser auch bereit dazu den Tod zuzulassen, glaubt er denn sich nur durch den Tod, von der Hexe befreien zu können, wobei er diesen an den körperlichen Verfall der Frau bindet:

„Wenn die Sonne sinkt, zerfällst du:
Kröte! Asche! Diese Augen
Werden Schlamm, Staub wird dein Haar,
Und ich bleibe, der ich war.“¹¹²³⁴

Zwar versucht sie den Kaiser neuerlich an sich zu binden, indem sie ihm in der Kleidung der Kaiserin entgegentritt, doch da der Kaiser eine distanzierte Haltung zu seiner Frau pflegt, berührt er sie nicht. Allein durch die vermeintliche Begegnung zwischen dem Kaiser und Kaiserin, zeigt sich auch sein problematischer Umgang mit seiner Ehefrau. So sei er glücklich über die Kinder die Helena ihm geschenkt habe, seien sie doch wie „aufgelesen / Von den jungen grünen Wiesen“.¹¹²³⁵ Da die Verführung in Gestalt der Kaiserin nicht gelingt, wirft sie ihre „goldene Lilie“¹¹²³⁶ zu Boden, die zu „Qualm und Moder zerfällt“.¹¹²³⁷ Auch ihrem Versuch, ihn an die gemeinsame Vergangenheit zu erinnern,¹¹²³⁸ erliegt er nicht und tut diesen stattdessen mit dem Wissen darum ab, dass er erleben wird wie sie altert und zerfällt:

„Deine Wangen sinken nieder,
Und die wundervollen Glieder
Werden Runzel, werden Grauen
Und Entsetzen anzuschauen.“¹¹²³⁹

Tatsächlich wird er gewahr wie die Verführerin vor ihm altert, im Gebüsch verschwindet und wie ein „altes Weib“¹¹²⁴⁰ davongeht.

Auch durch das den Kaiser umgebene Umfeld, nimmt Hofmannsthal Bezug zum Motiv: so wendet sich der Kaiser an Tarquinius, den jüngsten seiner Kämmerer,¹¹²⁴¹ der sehr unbedacht mit seinem Leben umgeht („Nicht zu jung, für dich zu sterben, / Wenn mein Blut dir dienen kann!“).¹¹²⁴² Dessen Jugend sieht der Kaiser zudem als gefahrvolle Zeit für den Kämmerer aber auch für den Menschen an sich an:

„Kämmerer, du bist ein Kind ...
Wenn du nicht ein Schmeichler bist!
Junge Menschen sind nicht gut,
Und ob älter auch wie du, //
Bin ich jung.¹¹²⁴³ Nimm dich in acht;
[...]
Irgendwie von einem Punkt aus

11231SW III. S. 197-198. Z. 29-38//1.

Dass ihn nicht Tod, sondern das vermeintlich Lebendige an ihr anzieht, zeigt sich an den gleich darauf gesprochenen Worten:

„Aber dort die grünen Ranken
Seh ich, spür ich nicht? sie beben!
Frag ich viel, obs möglich ist!
Spür ich nicht dahinter Leben?“ In: SW III. S. 198. Z. 2-5.

11232SW III. S. 194. Z. 19-20.

11233So heißt es in den Notizen, in Bezug auf den Kaiser: „bin ich selber leben<d> wandeln<d> nicht ein grösser<es> Denkmal als die / Pyramiden die Mausoleen die wundervollen aufgethürm<ten> Königsgrä<ber>“. In: SW III. S. 690. Z. 2-4.

11234SW III. S. 181. Z. 33-36.

11235SW III. S. 204. Z. 19-20.

11236SW III. S. 206. Z. 28.

11237SW III. S. 206. Z. 28-29.

11238SW III. S. 206. Z. 30-36.

11239SW III. S. 207. Z. 6-10.

11240SW III. S. 207. Z. 15.

11241SW III. S. 185. Z. 8.

11242SW III. S. 185. Z. 10-11.

11243In den Notizen heißt der Vers, dass er zwar jung aber „gar nichts von gut“ sei. In: SW III. S. 691. Z. 25.

Die Jugend des Kaisers betont aber auch der Greis, der der frühere Kaiser des Reiches gewesen ist („es atmet jung! // [...] Wie ein junges Tier!“). In: SW III. S. 198-199. Z. 37-2.

Diesen ganzen Glanz der Jugend
Zu zerstören, blinden Rost
Auszustreun auf diesen Spiegel
Gottes ... wie das alles kommt?“ ¹¹²⁴⁴

In seinen Reden an den Kämmerer, warnt der Kaiser diesen vor der Ergebenheit in ein ästhetizistisches Sein und bindet dieses ebenso an den Tod. Der Kaiser führt dem jungen Mann die Konsequenzen eines Lebens vor, das nicht auf der Konzeption beruht („bist du außen nicht wie innen“). ¹¹²⁴⁵

„Zwingst dich nicht, dir treu zu sein,
So kommt Gift in deine Sinnen,
[...]
Und von dem dir gleichen Leben
Bist du wie vom Grab umgeben“ ¹¹²⁴⁶

Ein solches Leben lasse den Menschen, so der Kaiser, an der Welt nicht viel finden („Wandelst lebend als dein Grab“) ¹¹²⁴⁷ und sich vielmehr an die sexuelle Verführung einer Hexe verlieren. Seine Worte solle der Kämmerer als die eines Menschen auffassen, der ihm helfen will, ganz so, als treffe er jemanden, den er „sterbend wo am Wege“ ¹¹²⁴⁸ getroffen habe. Obwohl der Kaiser sich hier gleichsam als zum Tod zugehörig schildert, ruft er den jungen Mann zum Leben auf („jeder Schritt im Leben / Ist ein tiefer“). ¹¹²⁴⁹ Während er dem Kämmerer das Fehlen am Leben darlegt, weiß er selbst, dass er sich am Leben vergeht und „Schmach und Tod“ ¹¹²⁵⁰ auf seiner Seele liegen, bedingt durch das Verlangen nach der Hexe („Tod! mein Blut / Ist verzaubert!“). ¹¹²⁵¹ Hat der Kaiser die Jugend dem Kämmerer als Gefahrenzeit beschworen, bezieht er sich nun auf diese, um von ihm die Wahrheit über den Blinden zu erfahren („Du Tarquinius, bist zu jung, / Um mich anzulügen, hilf mir!“). ¹¹²⁵² Der Umgang des Kaisers mit dem Tod zeigt sich des weiteren aber auch durch sein Aufeinandertreffen mit dem Verurteilten Lydus. Während der Verurteilte seinen Tod anerkennt, als das „höchst nötige gerechte / Ende“, ¹¹²⁵³ entreißt der Kaiser Lydus dem Tod und erhebt ihn zum Befehlshaber. ¹¹²⁵⁴

Durch die Begegnung mit dem früheren Kaiser sieht sich der Protagonist als Herrscher des Landes, während er dies zuvor als Belastung wahrgenommen hatte. ¹¹²⁵⁵ Dies wiederum führt den Kaiser neuerlich zum Nachdenken über Lydus und dessen Ernennung („Sieh, ein Schicksal zu erfinden, / Ist wohl schön“). ¹¹²⁵⁶ Im Zuge dessen lässt Hofmannsthal den Kaiser sich auch auf seine Vergangenheit besinnen, von der er ausgehend, obwohl er sie als grauenhaft einstuft, doch eine „fremde Schönheit“ ¹¹²⁵⁷ empfindet, die auf seine Gegenwart fällt. ¹¹²⁵⁸ Letztendlich wendet sich der Kaiser, befreit von der Hexe, dankend an Gott, doch zeigt sich auch, dass er die Affinität zum Schönen nicht aufgegeben hat („Herr, der unberührten Seelen / Schönes Erbe ist ein Leben“). ¹¹²⁵⁹

In dem lyrischen Drama *Die Frau im Fenster* (1897) erweist sich dieses Motiv als eines der Stärksten. Dianora steht mit ihrer Auffassung vom Leben für den ästhetizistischen Augenblick und gegen die Welt, die

11244SW III. S. 185-186. Z. 32-35//1-13.

11245SW III. S. 186. Z. 19.

11246SW III. S. 186. Z. 20-24.

11247SW III. S. 186. Z. 32.

11248SW III. S. 186. Z. 38.

11249SW III. S. 187. Z. 3-4.

11250SW III. S. 188. Z. 4.

11251SW III. S. 188. Z. 14-15.

11252SW III. S. 200. Z. 27-28.

11253SW III. S. 191. Z. 25-26.

11254SW III. S. 189. Z. 34.

11255„ich vermag / Auf den Schicksalen der Menschen / So zu thronen, wie sie saßen / Auf getürmten toten Steinen.“ In: SW III. S. 202. Z. 36-39.

11256SW III. S. 204. Z. 7-8.

11257SW III. S. 204. Z. 19.

11258Durch die Bezugnahme zum Schatten gibt Hofmannsthal aber auch dieser Äußerung des Kaisers einen negativen Beigeschmack.

11259SW III. S. 207. Z. 34-35.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 695. Z. 3-4; SW III. S. 695. Z. 23-24.

Ganzheit des Seins, das Soziale und auch die Natur; so „zerbröckelt“¹¹²⁶⁰ sie Blüten, ebenso wie sie das Vergehen der Stunden herbeisehnt, die sie unnütz vorbei streichen lässt mit dem Ab- und Anlegen ihres Schmuckes. Auch die Betrachtung der unter ihr vorbeigehenden Menschen, erfolgt nur aus Langeweile. So verharrt ihr Blick mitunter bei dem hübschesten Mädchen, das am Brunnen verweilt. Mit der Betrachtung des Menschen, der sich einen Dorn in den Fuß gelaufen hat, zeigt sich die Abwendung Dianoras von allem im Leben was bedrängt und belastet, und es erfolgt die Propagierung eines Lebens in Schönheit („O was uns stört und was uns lastet, fort!“).¹¹²⁶¹ In diesem Sinne verweilt sie mit ihrem Blick auch noch einmal auf dem schönen Mädchen und ihrem ebenso als schön angesehenes Haar. Deren Eitelkeit und ihr ästhetizistisches Wesen erkennend („Sie ist wohl eitel drauf, doch Eitelkeit / ist nur ein armes Spiel der leeren Jahre“),¹¹²⁶² hebt sich Dianora über diese, denn sie selbst empfindet ihre Haare als ein „Saitenspiel“,¹¹²⁶³ durch das einst die Hände des Geliebten gegliedert sind. Dabei zeigt sich auch an Dianora, dass sie nicht nur ihr Wesen und die Falschheit dessen verkennt, sondern dass sie auch die Gefahr für ihr Leben ausblendet. Hofmannsthal lässt sie von einer Trunkenheit sprechen, die durch die Liebe über sie gekommen ist. Hätte sie die Spinne früher von ihrer Hand gescheucht, so lässt sie diese nun über ihre Hand laufen, denn: „und mich in meiner Trunkenheit erfreut´s“.¹¹²⁶⁴ Dass Dianoras Sucht nach Schönheit, nach Liebe, ihr Ästhetizismus sie in den Tod führt, zeigt sich schließlich durch die seidene Leiter, über die sie sich einen „schönen Eimer“¹¹²⁶⁵ zu sich ziehen will und durch die sie schließlich den Tod finden wird.

Diese Verbindung zwischen Schönheit und Tod findet sich auch durch die Wunde Bracchios, die dem Ehemann durch das Pferd zugefügt wurde, durch den „schönen großen Rotschimmel“,¹¹²⁶⁶ der für diese Verletzung von ihm geschlagen wurde, sodass er wie ein „junger Hund“¹¹²⁶⁷ angefangen hatte zu taumeln. Diese Wunde heilt nicht nur nicht, sondern der Salbe wegen, war der Ehemann überhaupt in dieser Nacht zu Dianora gekommen. Die Gedanken Dianoras jedoch gleiten, im Gespräch mit der Amme, von ihrem Mann weg, den sie als brutal und ästhetizistisch als nicht anziehend empfindet, hin zu dem spanischen Ordensbruder, dessen schöne Stimme sie ergriffen hat und den sie zum „schönste[n] Gott von allen“¹¹²⁶⁸ erhebt. Während die Wiedergabe der Worte des Predigers durch die Amme Dianora mit dem Tod konfrontieren, versucht diese diesem, mit einer ästhetizistischen Versenkung zu entkommen, wird aber gerade durch diese Vertiefung in die Nähe des Todes geführt („Ich glaube, so sind die Gedanken, die / Ein Mensch in seiner Todesstunde denkt.“).¹¹²⁶⁹

Dianora verlangt es, gemäß ihres Wesens, danach den Prediger reden zu hören, doch die Amme verweist sie neuerlich auf die Sterblichkeit des Menschen, die Dianora doch verlacht.¹¹²⁷⁰ Ihr falscher Bezug zum Leben zeigt sich auch durch die vertanen Stunden, die sie mit sinnlosem Warten, im Grunde auf ihren Tod, verbracht hatte und diese nicht als beklemmend empfunden hatte, sondern als schön („Doch sind es martervolle Stunden! Nein! / nein, nein, nein, nein, so schön, so gut, so schön!“).¹¹²⁷¹ Doch mit dem Erscheinen des Mannes, sieht sich Dianora unmittelbar mit dem Tod bedroht: „Sie springt auf, ihre Züge verzerren sich in der äußersten Todesangst.“¹¹²⁷² Dianora gelingt es nicht, auf Grund ihrer Unerfahrenheit im Leben, sich aus dieser bedrohlichen Situation zu retten. So ist sie auch nicht zu wahrer Reue fähig, nicht zu den Worten, die den Mann erweichen könnten. Stattdessen schwankt sie in ihrem Verhalten zwischen

11260SW III. S. 95. Z. 26.
11261SW III. S. 97. Z. 11.
11262SW III. S. 97. Z. 21-22.
11263SW III. S. 97. Z. 25.
11264SW III. S. 98. Z. 10.
11265SW III. S. 99. Z. 17.
11266SW III. S. 102. Z. 6.
11267SW III. S. 102. Z. 33.
11268SW III. S. 105. Z. 20.
11269SW III. S. 106. Z. 1-2.
11270SW III. S. 106. Z. 20.
11271SW III. S. 108. Z. 9-10.
11272SW III. S. 108. Z. 27.

Todesangst, Narzissmus ¹¹²⁷³ und „tödlicher Entschlossenheit [...] [in der] eine Ahnung von Triumph liegt“.
¹¹²⁷⁴ Auch spricht sie Bracchio von ihrer Herkunft, der Zuführung zum Gatten auf einem „schöne[n] Pferd“,
¹¹²⁷⁵ der vermeintlichen Nähe zwischen dem toten Vater und dem Bettler, an dem sich ihr Mann und damit
auch sie versündigt hätten (SW III. S. 111. Z. 25) und von der Begegnung mit Palla („Wir aßen in den Lauben,
die sie haben, / den schönen Lauben an dem schönen Teich“). ¹¹²⁷⁶

Der personifizierte Prolog in *Der weisse Fächer* (1897) ¹¹²⁷⁷ wendet sich mit diesem Stück an „gute[...] Herrn
und schöne[...] Damen“. ¹¹²⁷⁸ Hofmannsthal dient dieser Prolog aber dazu, damit er auch hier die besondere
Empfänglichkeit der Jugend für das Ästhetizistische aufzeigen kann, heißt es doch: „Daß Jugend gern mit
großen Worten ficht / Und doch zu schwach ist, nur dem kleinen Finger / Der Wirklichkeit zu trotzen.“ ¹¹²⁷⁹
Anders als die meisten Figuren Hofmannsthals negiert Fortunio nicht die Wirklichkeit des Todes, da er ihn
durch den Tod seiner Frau erfahren hat. Die Problematik bei Fortunio ist damit nicht die Flucht vor der
Wirklichkeit des Todes, sondern die Obsession des Ästhetizisten den Tod seiner Frau betreffend. ¹¹²⁸⁰ Für
Fortunios Wesen mag der Tod der Frau sogar hilfreich gewesen sein, hat dieser durch das frühe Ableben der
Frau bewirkt, dass das Leben sie nicht beschmutzen konnte. Unter Hofmannsthals Ästhetizisten ist Fortunio
eine Ausnahmestaltung, weil er sich eben nicht vom Tod abwendet oder davor erschreckt zurückweicht. Aber
im Grunde genommen bedient Fortunio nur eine andere Facette des Ästhetizismus. Denn der Ästhetizismus
an sich, die Liebe zur Vergangenheit, zu schönen toten Dingen etc. führt im Grunde auch zu einer frühen
Konfrontation mit dem Tod. Der Unterschied zwischen Fortunio und Andrea ist damit nur der, dass
Fortunios Nähe zum Tod augenscheinlicher ist als Andreas, und Hofmannsthal gradliniger verfährt, wenn er
den jungen Mann das Schauspiel seines Lebens, in Verbindung mit dem Tod, als das Leben selbst denken
lässt. Dabei ist Fortunio von Hofmannsthal mit vielen Eigenschaften des Ästhetizisten ausgestattet: er ist
jung – 23 Jahre alt –, der Vergangenheit zugeneigt, er trauert einer ästhetizistischen Liebe nach und gleich
zu Beginn verweist Hofmannsthal auf einen der herausragendsten Züge des ästhetizistischen Daseins, die
Zerfaserung des Lebens. Zwar bekennt Fortunio über sich „Ich weiß sehr wenig“, ¹¹²⁸¹ doch gelingt es auch
ihm nicht, sich ins Leben einzubinden bzw. den Weg dahin zu beschreiten.

Bedingt durch Fortunios Bezug zum Tod wählte Hofmannsthal als Schauplatz der Szenerie einen Friedhof,
¹¹²⁸² der aber durch seine Beschaffenheit gleichsam auf die Konzeption der Ganzheit des Seins weist, von
Fortunio aber nicht dahingehend wahrgenommen wird. Auch in diesem Werk Hofmannsthals verdeutlicht
der Autor den ästhetizistischen Zug seines Protagonisten Fortunio besonders eingehend dadurch, indem er
ihm Figuren an die Seite stellt, in diesem Fall seinen Freund Livio; wohl ähnlich jung wie er, ahnt er, wie sehr
Fortunio sich an seinem Leben versündigt und rät ihm zu einem aktiven Dasein. Durch die Äußerung des
Freundes deutet Hofmannsthal die Möglichkeit der Beeinflussung durch andere Menschen an, zumal
Fortunio für die Zerfaserung des Lebens steht und selbst seinen Mangel an Wissen bekennt: „Zuweilen muß
ich staunen, wenn ich denk, Daß du so jung, kaum älter wie ich selber, Mich so viel Dinge lehren kannst.“
¹¹²⁸³ Statt für die Tat steht Fortunio jedoch für die gedankliche Zerfaserung des Lebens ein, wodurch die

11273So zeigt sich ihr Narzissmus zum Beispiel als Dianora die Frage ihres Mannes nach ihrem Geliebten nicht beantwortet, und
dieser den Namen ohne ihre Hilfe errät, worauf Dianora sagt: „Wie häßlich auch der schönste Name wird, / Wenn ihn ein Mund
ausspricht, dem es nicht ziemt!“ In: SW III. S. 109. 27-28.

11274SW III. S. 109. Z. 10.

11275SW III. S. 111. Z. 3.

11276SW III. S. 112. Z. 32-33.

In den Varianten zum Werk zeigt sich die Schönheit noch einmal durch das schöne Mädchen am Brunnen (SW III. S. 514. Z. 20-
21), in Bezug auf den Tod durch Dianoras Abwendung (SW III. S. 516. Z. 7) und der Ästhetisierung dessen (SW III. S. 516. Z. 29-
30), sowie durch den Tod des Vaters und dessen Prägung.

11277Jendris Alwast formuliert in Bezug auf die Figuren Miranda und Fortunio: „In diesem Stück geht es um zwei Menschen im
Zustand der Präexistenz. Sie meinen das Leben zu kennen und darin zu stehen, sind aber vom Blickpunkt eines erfüllten Lebens
aus gesehen tot.“ In: Alwast, S. 35.

11278SW III. S. 153. Z. 2.

11279SW III. S. 153. Z. 5-7.

11280Dies führt Erwin Kobel dazu auf Friedrich von Hardenbergs „mit fünfzehn Jahren verstorbenen Braut Sophie“ zu verweisen. In:
Kobel, S. 49.

11281SW III. S. 153. Z. 26.

11282SW III. S. 153. Z. 13.

11283SW III. S. 153. Z. 21-23.

Lehren, die Livio vermeintlich durch Fortunio zu erhalten wähnt, nur Ästhetizistische sein können.

„Du kennst das Leben gut und hast mich drüber
So viel gelehrt. So mußt du dich ins Leben
Doch wieder finden, nicht in einen Schmerz
Dein Selbst verwöhnen“ ¹¹²⁸⁴

Doch Fortunio will genau dieses: er will sich nicht ans Leben binden, dieses vermeintliche „Schattenspiel“, ¹¹²⁸⁵ sondern, obgleich „allzu jung“, ¹¹²⁸⁶ will er seiner Frau seine Treue beweisen. Hofmannsthal deutet gleichsam den falschen Blick des Ästhetizisten zum Leben an, denn er will diese Treue „spielen“, ¹¹²⁸⁷ gleichsam ein Schauspiel aus seinem an den Tod gebundenen Leben machen. So ist es vor allem auch sein Narzissmus, der Fortunio an dem Grab seiner Frau hält. Dabei verkennt er seine Abwendung vom aktiven Leben, sei er doch trotz seines Ganges zum Grab, den er als „Frauendienst“ ¹¹²⁸⁸ bezeichnet, einen den Menschen und seinen Untergebenen zugewandte Person. Doch dabei erweist sich bereits im Gespräch mit Livio die vermeintliche Treue zu seiner Frau als reine Fokussierung auf seine ästhetizistischen Vorstellungen, denn vor Livio beschwört er das Geheimnisvolle was eine Frau ob „[s]chön oder häßlich“ ¹¹²⁸⁹ für ihn haben muss, und genau dieses Geheimnisvolle barg sich in seiner toten Frau für ihn; und so ruft er beim Anblick des Grabes aus: „Hier liegt Geheimnis, hier liegt mein Geheimnis, Und dächte ich mich zu Tod, ich schöpfte nicht aus!“ ¹¹²⁹⁰ Es sind seine ästhetizistische Verblendung und sein Narzissmus, die ihn immer wieder zu ihrem Grab zurückführen, und ihn aus seinem Leben ein Schauspiel der Treue machen lassen. Als kindlich und schön ¹¹²⁹¹ hat er seine Frau in Erinnerung, doch gibt er gleichsam, in seinen Erinnerungen an sie, eine Möglichkeit preis, durch die er vielleicht wieder ins Leben gefunden hätte. Hätte er ein Kind von ihr, so käme er nur „einmal im Jahr an dieses Grab“. ¹¹²⁹² Doch kinderlos wird er von der Vergangenheit dominiert. Mit dem Auftreten der Großmutter verweist Hofmannsthal neuerlich auf die Konzeption der Ganzheit, wird sie doch als „schöne alte Frau“ ¹¹²⁹³ beschrieben. Anders als Fortunio, steht sie des weiteren auch für die Wirklichkeit des Todes ein, der Teil des Lebens ist, aber den Menschen nicht an den Tod kettet, wie dies bei Fortunio der Fall ist. Dass aber auch Livio nicht ganz ohne Gefahr ist, dem falschen Sehen zu erliegen, zeigt sich durch den Auftritt von Fortunios Großmutter, die nach dem „junge[n] Herr[n]“ ¹¹²⁹⁴ fragt. Durch sie wird neuerlich deutlich, dass die Gefahr, dem Ästhetizismus zu verfallen, in der Jugend stärker ist, berichtet sie doch selbst von ihrem Neid auf Livios Großmutter: „Sie war drei Jahre jünger als ich und viel schöner. Ich war einmal sehr eifersüchtig auf sie“. ¹¹²⁹⁵ Deutlicher zeigt sich bereits Livios ebenfalls problematische Sicht auf die Welt, durch eine scheinbar profane Szene, in der die Großmutter Livio nach den Vögeln auf den Weidenbüschen fragt. Verstimmt über Livios Antwort, dass es sich dabei um Lerchen handelt, antwortet sie: „Lerchen sitzen nie auf Büschen. [...] Ihre Augen sind hübsch, aber Sie haben sie umsonst im Kopf. Was sind das für junge Leute? Haben Sporen an den Füßen und schleichen hier herum und bleiben an den Grabsteinen hängen.“ ¹¹²⁹⁶ Nicht die Jugend müsse sich in dem Maß mit dem Tod beschäftigen und mit gedämpften „jungen Stimmen“ ¹¹²⁹⁷ bei den Gräbern sein, wie es ihr Enkel tut, sondern: „Laßt die Toten ihre Toten begraben.“ ¹¹²⁹⁸ Die Großmutter verweist neuerlich auf seine Jugend, mehr noch auf sein kindliches Wesen und die „übermäßige Trauer“, ¹¹²⁹⁹ die in einem so jungen Menschen nicht an „ihrem rechten Platz“

11284SW III. S. 154. Z. 14-17.

11285SW III. S. 154. Z. 21.

11286SW III. S. 154. Z. 22.

11287SW III. S. 154. Z. 23.

11288SW III. S. 155. Z. 14.

11289SW III. S. 155. Z. 29.

11290SW III. S. 156. Z. 7-8.

11291SW III. S. 156. Z. 11.

11292SW III. S. 156. Z. 31.

11293SW III. S. 156. Z. 34.

11294SW III. S. 157. Z. 16.

11295SW III. S. 157. Z. 20-21.

11296SW III. S. 157-158. Z. 32//5.

11297SW III. S. 158. Z. 8.

11298SW III. S. 158. Z. 7.

11299SW III. S. 158. Z. 19.

¹¹³⁰⁰ sei. Das Verhältnis der Großmutter zum Tod, welches in ihrer Lebensgeschichte deutlich wird, ¹¹³⁰¹ kann Fortunio nicht dazu bewegen, sich auf die Gegenwart zu fokussieren; stattdessen zeigt er sich neuerlich narzisstisch ausgerichtet, wenn er die Unbegreiflichkeit ihres Todes bekennt: „Sie war das schuldloseste kleine Wesen auf der Welt. Warum hat sie sterben müssen?“ ¹¹³⁰² Neuerlich stellt die Großmutter seiner ästhetizistischen Verwirrung die Wirklichkeit des Lebens entgegen: „Ich habe junge Frauen aus den ersten Familien des Landes ihre Ehre an einen Elenden verkaufen sehen, um ihre Männer vor dem Galgen und ihre Kinder vor dem Verhungern zu retten. Du hast sehr wenig erlebt, Fortunio.“ ¹¹³⁰³ Dennoch stuft die Großmutter Fortunio nicht als hoffnungslosen Fall ein, denn sie sagt ihm auch „Geh, geh, du wirst lernen es liebhaben“, ¹¹³⁰⁴ und bezieht sich damit auf das Leben selbst.

Neuerlich wendet sich die Großmutter wieder den Vögeln zu und füttert diese. Wiederum aber stuft Livio die Wirklichkeit falsch ein, glaubt er doch in dem Schwarm wegfliegender Vögel, das „Weinen eines ganz kleinen Kindes“ ¹¹³⁰⁵ zu hören, wodurch sich auch bei ihm ein Mangel an Lebenserfahrung ¹¹³⁰⁶ erkennen lässt, zumal Fortunio diesen Schrei als den eines Vogels zu erkennen glaubt. Die Großmutter wendet sich an ihren Enkel und klagt diesen neuerlich aufgrund seines Lebens an: „Ein junges Kaninchen wars, das von einem Wiesel gefangen wird. Was hast du mit deinen Bubenjahren angefangen, Fortunio, daß du das nicht kennst!“ ¹¹³⁰⁷ Die Großmutter betont damit neuerlich die Gefahr, die die Jugend birgt und die sich bei den beiden Freunden auch zeigt, Realität und Phantasma nicht unterscheiden zu können, aber auch neuerlich die mangelhafte Lebenserfahrung beider junger Männer. Zudem verweist sie darauf, dass der Hang zum Ästhetizismus bereits in seiner frühen Kindheit Bestand hatte; weibisch waren seine Züge bereits hier, und es ermangelte ihm an männlicher Tatkraft: „Dir waren damals deiner Cousine Miranda kleine seidene Schuhe wichtiger als die Fährte von einem Fuchs am Waldrand.“ ¹¹³⁰⁸ Die Großmutter klagt ihn ob seines Lebensversäumnisses an, denn „was du damals versäumt hast, holst du nie wieder nach“. ¹¹³⁰⁹ Für sie ist die Jugend ein „eigensinniges Ding“, ¹¹³¹⁰ und die „jungen Leute“ ¹¹³¹¹ haben etwas an sich, „das einen leicht ungeduldig machen könnte. Wie ein Schauspieler seid ihr, der sich seine Rolle aus dem Stegreif selber dichtet und auf keine Stichwörter achtgibt.“ ¹¹³¹² Ihren Enkel ruft sie auf, mit ihr zu kommen und sich damit gleichsam dem Leben zu stellen. Doch da dieser sich an die Vergangenheit binden will, nimmt sie wenigstens Livio mit sich zurück, was die Differenz zwischen den Freunden aufzeigt, bleibt Fortunio doch auf dem Friedhof zurück und setzt sich neben das Grab seiner Frau. ¹¹³¹³

Mit Miranda, die mit ihrer Mulattin erscheint, betritt eine weitere Figur den Friedhof, die an die Vergangenheit und damit an den Tod gebunden ist, will sie das Grab ihres Mannes ¹¹³¹⁴ besuchen. Bedingt zeigt sich ihr Besuch allerdings durch den nächtlichen Traum („Mir träumte, ich stünde am Grab meines Mannes“). ¹¹³¹⁵ Im Traum hatte sie das Gesicht ihres Mannes im Grab, unter einem Floor von Blumen gesehen, die „unbeschreiblich schön“ ¹¹³¹⁶ waren und das „jugendlicher, als ich es je gekannt habe, funkelnd von Frische und Leben“. ¹¹³¹⁷ Doch mit dem Welken der Blumen, begann auch das Gesicht ihres Mannes zu altern: „Es war ganz bedeckt mit welken Blüten.“ ¹¹³¹⁸ Im Traum hatte sie den Grabhügel trocken gesehen,

11300SW III. S. 158. Z. 20.

11301SW III. S. 159. Z. 5-11.

11302SW III. S. 159. Z. 13-14.

11303SW III. S. 159. Z. 16-19.

11304SW III. S. 159. Z. 29.

11305SW III. S. 160. Z. 6.

11306Auch Jendris Alwast bemerkt über Fortunio: „Sein Mangel an Erfahrung leitet sich aus seiner Selbst-Weltlosigkeit her, die ihn über die Dinge hingleiten, jedoch sich ihnen zu konfrontieren nicht zuließ.“ In: Alwast, S. 33.

11307SW III. S. 160. Z. 10-13.

11308SW III. S. 160. Z. 13-14.

11309SW III. S. 160. Z. 17-18.

11310SW III. S. 160. Z. 19.

11311SW III. S. 160. Z. 21.

11312SW III. S. 160. Z. 21-23.

11313SW III. S. 161. Z. 22.

11314SW III. S. 161. Z. 38.

11315SW III. S. 162. Z. 2.

11316SW III. S. 162. Z. 4-5.

11317SW III. S. 162. Z. 8-9.

11318SW III. S. 162. Z. 12-13.

nachdem das Gesicht gealtert und verschwunden war, wodurch sie im Traum die Erfüllung ihrer Sehnsüchte erlebt hatte, dass das Grab endlich trocken würde und sie so befreit wäre von dem Versprechen am Totenbett. Die Mulattin jedoch begreift die Hintergründe ihres Traumes nicht, begreift nicht, dass das Weinen bei ihrem Aufwachen Enttäuschung war, dass das vermeintlich Erlebte nur ein Traum war. Stattdessen verweist sie auf Mirandas zurückgezogenes, totengleiches Leben, das für sie ursächlich für solche Träume ist.¹¹³¹⁹

Im Gespräch mit ihrem Cousin Fortunio, deutet Miranda die Zurückgezogenheit voneinander an; doch sei es ganz „natürlich, daß wir uns hier treffen. Du kommst vom Grab deiner Frau, und ich gehe zum Grab meines Mannes.“¹¹³²⁰ Trotz ihrer Distanz zueinander, wähnt Fortunio die Veränderungen in Miranda bemerken zu können, die er auf den Tod des Gatten bezieht, was Miranda auch bestätigt: „Ja: er, sein Tod, das Alleinsein, alles zusammen.“¹¹³²¹ Mit Mirandas Schilderungen des Geschehens am Sterbebett ihres Mannes, wird ihre Verbindung zum Tod, die keine freiwillige ist, im Gegensatz zu Fortunios, deutlich: im Sterben hatte sie ihrem Mann die „Schriften der heiligen Therese“¹¹³²² vorgelesen, doch das Buch hatte sie erschreckt, denn es war ihr als „stünde in jeder Zeile etwas vom Tod“.¹¹³²³ Stattdessen begann sie ihm ausgerechnet die „Geschichte der Manon Lescaut“¹¹³²⁴ vorzulesen, doch mit einer Handbewegung, hatte ihr Mann ihr zu verstehen gegeben: „Was kümmert mich dieser junge Mensch und seine Geliebte [...] was kümmert das alles mich, da ich doch sterben muß.“¹¹³²⁵ Mit dem Blick, den der sterbende Mann auf sie geworfen hatte, hatte sie die „entsetzliche Gewalt der Wirklichkeit“¹¹³²⁶ des Todes, die sie auszuhalten hatte, gespürt. Dass er sich dem Tod nicht fügen wollte und ihr die Gewalt des Todes so vermittelte, war nicht alles gewesen; denn der Ehemann Mirandas hatte sie gleichsam zu einem totengleichem Leben verdammt, indem er ihr aufgetragen hatte, nie wieder an einen anderen Mann zu denken „solange die Erde über meinem Grab nicht trocken ist“.¹¹³²⁷ Die durch den Tod bedingte Einsamkeit, die Fortunio am Grab seiner Frau gesucht hat, hinterfragt er jedoch Miranda und ruft sie stattdessen dazu auf, ihr Leben zu ändern.¹¹³²⁸ Was er bei sich selbst nicht erkannt hat, tritt dem Ästhetizisten bei Miranda klar vor Augen: „Du machst dich schuldig, auf eine geheimnisvolle Weise schuldig. [...] Es gibt Verschuldungen gegen das Leben, die der gemeine Sinn übersieht: aber sie rächen sich furchtbar.“¹¹³²⁹ Die Worte der Großmutter scheinen sich in Fortunio dahingehend gesetzt zu haben, dass er die Ganzheit des Seins erkennt, zumindest in Bezug auf Miranda, und den Tod anerkennt: „Auf dem ganzen Dasein steht als Preis der Tod.“¹¹³³⁰ Schon zuvor den Bezug zur Religion genommen, verweist Fortunio nun neuerlich auf die Talio: „Aber es gibt hochmütige, eigensinnige Seelen, die mehr für ein Ding bezahlen wollen, als das Leben verlangt. [...] Die in ihr Erlebtes sich verbeißen und verwühlen wie die Hunde in die Eingeweide des Hirsches. Und an diesen rächt sich das Dasein, so wie es sich immer rächt: Zahn um Zahn, Auge um Auge.“¹¹³³¹ Hofmannsthal lässt Fortunio Miranda neuerlich die Konsequenzen des ästhetizistischen Lebens, in ihrem Sinne die Abgewandtheit vom Leben aufzeigen. Er, der sich selbst vor dem Leben verschlossen hat, will sie wieder dem Leben zurückführen und verweist auf eine lebensreiche Zukunft: „Irgendwo wachsen die Blumen, die danach beben, von diesen Händen gepflückt zu werden. Das Echo in deinen Gärten wartet auf deine Stimme wie ein leerer Becher auf den Wein. Irgendwo steht ein Haus, über dessen Schwelle du treten sollst wie das Glück.“¹¹³³² Doch Miranda verharrt bei dem Tod; zwei Fohlen auf einer Wiese sehend, denkt sie nur daran, dass eines davon einmal Fortunios Leichenwagen ziehen wird, während das Andere ihren ziehen wird.¹¹³³³

11319SW III. S. 162. Z. 17-34.

11320SW III. S. 163. Z. 25-27.

11321SW III. S. 165. Z. 23.

11322SW III. S. 166. Z. 6-7.

11323SW III. S. 166. Z. 8.

11324SW III. S. 166. Z. 9.

11325SW III. S. 166. Z. 14-16.

11326SW III. S. 166. Z. 20.

11327SW III. S. 166. Z. 32.

11328SW III. S. 167. Z. 29-32.

11329SW III. S. 168. Z. 11-17.

11330SW III. S. 168. Z. 26-27.

11331SW III. S. 169. Z. 2-8.

11332SW III. S. 169. Z. 11-15.

11333SW III. S. 169. Z. 17-18.

Doch was bisher im Sinne einer Öffnung für die Ganzheit des Seins bei Fortunio geklungen hatte, zeigt sich als fatal in Bezug auf seine eigene Person, denn er vollzieht eine Verbindung zwischen Traurigkeit und Schönheit beim Anblick Mirandas, zu der er ruhig wie „vor einem schönen Bilde“¹¹³³⁴ spricht: „Diese übermäßige Traurigkeit hängt an dir wie eine ungeheure Liane an einem kleinen Baum. Du bist schöner, als du je warst.“¹¹³³⁵ Statt sie weiter für das wirkliche Leben gewinnen zu wollen, befällt ihn ein ästhetizistisches Begehren, sein Narzissmus bricht sich neuerlich Bahn und er wähnt: „Solch ein Schattenspiel ist unser Leben und Sterben.“¹¹³³⁶ Der vermeintliche Treuebruch Fortunios, sieht er in Miranda auch das Geheimnisvolle, bringt ihn schließlich dazu, sie zu verlassen.

Nicht durch Fortunio distanziert sich Miranda jedoch von der Last des gestorbenen Mannes, sondern durch ihre Dienerinnen. Zwar bemerkt die Mulattin die Schönheit und Jugend Fortunios,¹¹³³⁷ doch sie selbst zeigt sich als ein dem Leben zugewandter Mensch. Der jüngeren Catalina, einer weiteren Dienerin Mirandas die über ihren Liebeskummer weint, hält sie entgegen:

„Schön ists, so verliebt zu sein,
Und auch die dummen Stunden sind noch schön,
Wo man sich quält, dann aber bald was Neues!
Denn was hat Nacht mit Schlaf zu tun, was Jugend
Mit Treue?“¹¹³³⁸

Miranda jedoch hört ihre Worte nicht, kniet stattdessen am Grab ihres Mannes, fühlend ob die Erde getrocknet ist.¹¹³³⁹ Ihre Geste bezeugt nichts anderes, als dass sie den Drang nach Leben und einem zukünftigen Leben in sich trägt (anders als Fortunio). Doch stattdessen muss Miranda wahrnehmen, dass das Grab ihres Mannes immer noch feucht ist.¹¹³⁴⁰ So ist es Catalina, die ihr einen Mantel holen will, sei es doch feucht wegen des Taus, der auf allem liege. Durch ihre Worte erkennt Miranda, dass das Grab ihres Mannes auch voller Tau ist. Es ist die Ganzheit des Seins, verdeutlicht durch die Eintagsfliegen und ihren Kreislauf von Leben und Tod, der sie sagen lässt: „Voll Tau ist alles! / Und es wird kühl! Die Eintagsfliegen sterben, / Und morgen sind so viele neue da.“¹¹³⁴¹ Anders als Fortunio erkennt Miranda ihre „Schwachheit“¹¹³⁴² und will sich von dieser befreien. Sie wendet sich dem Leben zu, zeigt Mitleid ob des Kummers Catalinas und will ihr Haus und sich dem Leben öffnen. Ihren früheren Zustand, ihre Abgewandtheit vom Leben, tut sie dagegen als erkannte und überwundene Krankheit ab. Bis vor Kurzem noch in „Purpurfinsternis Begraben“,¹¹³⁴³ öffnet sie sich dem Leben („lau und schön ist ja die Nacht, / Mit vielen Sternen“).¹¹³⁴⁴ Nicht mehr allein mit der ästhetizistischen Finsternis, sondern als Teil des Lebens, erfolgt hier der Bezug zur Schönheit.

In *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) zeigt sich das Motiv gleichsam durch die Jugend zweier auftretender Figuren, des jungen Herrn und des jungen Mädchens,¹¹³⁴⁵ ebenso wie durch den Blick des Dichters, der an den Hängen Gestalten erblickt, die sich im Kampf befinden („wie schön ist diese Schlacht“).¹¹³⁴⁶ Der Dichter fühlt sich vor allem von dem trunkenen Schwimmer ergriffen, der wiederum aber nicht die „Schöngekleideten“¹¹³⁴⁷ bemerkt, die in der Nähe des Wassers entweder beten oder vielleicht mit dem Graben ihrer Hände einen Mord vertuschen wollen. Mit dem Abgang des Dichters tritt

11334SW III. S. 169. Z. 24-25.

11335SW III. S. 169. Z. 21-23.

11336SW III. S. 170. Z. 19.

Dass die Begegnung mit Miranda und der Großmutter keine Wirkung hinterlassen hat, zeigt sich bei Fortunio deutlich, denn im anfänglichen Gespräch mit Livio hatte er das Leben auch schon als „nichts als ein Schattenspiel“ abgetan. In: SW III. S. 153. Z. 28.

11337SW III. S. 170. Z. 36.

11338SW III. S. 172. Z. 16-20.

11339SW III. S. 172. Z. 29-30.

11340SW III. S. 172-173. Z. 34-35//1-2.

11341SW III. S. 173. Z. 9-11.

11342SW III. S. 174. Z. 15.

11343SW III. S. 175. Z. 33-34.

11344SW III. S. 175. Z. 36-37.

11345SW III. S. 133. Z. 7-9.

11346SW III. S. 134. Z. 27.

11347SW III. S. 135. Z. 8.

der Greis auf, wobei Schönheit und Alter kein Gegensatz sein müssen, beschreibt Hofmannsthal doch seine „schönen, durch/dringenden Augen“. ¹¹³⁴⁸ Dies zeigt sich auch durch die Beschreibung seines Lebens, hat er doch die Königswürde für ein lebendiges Dasein als Gärtner aufgegeben: „wie grüne Kelche sich vom Boden heben, / so rein und frisch, wie nicht in jungen Knaben / zum Ton von Flöten fromm der Atem geht.“ ¹¹³⁴⁹

Der dritte Monolog des Werkes ist der des jungen Herrn, ¹¹³⁵⁰ der sich über sein Alleinsein freut, gleichsam aber auch die Unwissenheit der eigenen Person erkennt, welche er mit seiner Jugend in Verbindung setzt („Ich weiss, ich bin zu jung und kann die vielerlei / Geschicke nicht verstehen“). ¹¹³⁵¹ So berichtet er wie er, immer noch unter dem Einfluss des Traumes stehend, den Mord an den Tieren begangen hatte, und sinniert darüber, wie er in den Brunnen gesehen hatte, aus dem ihm sein gealtertes Spiegelbild entgegengekommen war, indem er schließlich seinen Vater erkannt hatte. ¹¹³⁵² Die Affinität zum Schönen zeigt sich auch an der vierten Figur, dem Fremden. So hängt ihm von Kindheit an, dass er in Gewässern auf dem Grund Geschmeide zu erwarten glaubt, ¹¹³⁵³ und beim Anblick der Nymphen offenbart diese Figur Hofmannsthals dem eigenen künstlerischen Schaffen zugewandt zu sein. ¹¹³⁵⁴

Noch während der Fremde auf der Bühne ist, tritt ein „junge[s] Mädchen“ ¹¹³⁵⁵ auf, welches sich Musik erhofft, wodurch Hofmannsthal auch einen Bänkelsänger auftreten lässt. Dieser jedoch singt ihr vom Sterben einer Frau, die ihr Leben und ihr Lieben passieren lässt, ¹¹³⁵⁶ was das junge Mädchen aber nicht begreifen kann, sieht sie ihr Leben für sich doch noch voller Möglichkeiten.

Auch durch die Figur des Wahnsinnigen, bereits durch sein Auftreten, zeigt sich das Motiv von Hofmannsthal eingebunden: „Der Wahnsinnige tritt auf, jung, schön / und sanft, vor seinem Diener mit einem Licht, hinter ihm der Arzt.“ ¹¹³⁵⁷ Zudem verweist der Diener auf das Wesen des Wahnsinnigen, über dessen Jugend es heißt: „Aufgetürmten Schatz an Macht und Schönheit / zehrte er im Tanz wie eine Flamme.“ ¹¹³⁵⁸ Als Schönheitsliebender hatte er das Geld seines Vaters verschwendet, hatte sich mit einem passenden gesellschaftlichen Umfeld und „schönen Kleidern“ ¹¹³⁵⁹ umgeben, und in seinem Wesen, so der Diener, vereinige er „beider Schönheit“, ¹¹³⁶⁰ sowohl die der Einsamkeit als auch die der Verschwendung. So hatte er auf seinem Lebensweg mitunter „schöne[...] Frauen“ ¹¹³⁶¹ genossen, die er nun jedoch hinter sich gelassen hatte. Bei seinem Auftritt gleitet der Blick des Wahnsinnigen auch über die Landschaft hin „zu den schönsten Hügeln“, ¹¹³⁶² wobei das Schöne hier von Hofmannsthal mit der Natur verbunden wird, die der Wahnsinnige erlebt und mit der er zudem Gespräche führt („sitzen, bei den Flüssen, bei den Bäumen, / bei den schönen Steinen, seinen Brüdern“). ¹¹³⁶³

In den Notizen zeigt sich das Motiv in Verbindung mit einer weiteren Figur, der des „jungen Japaner[s]“ ¹¹³⁶⁴ gesetzt, durch den jungen Herrn (SW III. S. 598. Z. 24, SW III. S. 601. Z. 5) und durch die Figur des Robert: „später in seinem Verfall wird er schöner, alle seine Stel/lungen sehr schön wie Jüngling Bacchos, allmählich versinkt er“. ¹¹³⁶⁵

Als ein starkes Motiv in dem Drama *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) erweist sich auch der Bezug zur

11348SW III. S. 136. Z. 7-8.

11349SW III. S. 137. Z. 13-15.

11350SW III. S. 137. Z. 21.

11351SW III. S. 137. Z. 34-35.

11352SW III. S. 139. Z. 12.

11353SW III. S. 139-140. Z. 37-38//2.

11354SW III. S. 140-141. Z. 31-6.

11355SW III. S. 141. Z. 7.

11356SW III. S. 141. Z. 17-37.

11357SW III. S. 142. Z. 19-20.

11358SW III. S. 142. Z. 28-29.

11359SW III. S. 143. Z. 3.

11360SW III. S. 143. Z. 29.

11361SW III. S. 144. Z. 2.

11362SW III. S. 145. Z. 2.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 145. Z. 24.

11363SW III. S. 146. Z. 36-37.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 147. Z. 1-5.

11364SW III. S. 593. Z. 18.

11365SW III. S. 601. Z. 18-19.

Schönheit und Jugend, aber vor allem die Flucht vor dem Tod und dem eigenen Altern. Hofmannsthal deutet die Distanz zwischen dem Kaufmann und seiner Ehefrau bereits durch das Personenverzeichnis an, in dem er den Kaufmann als reich bezeichnet und gleichsam auf Sobeides Jugend verweist.¹¹³⁶⁶ Während der Kaufmann sich betrügt, ob des fehlenden Glückes seiner Frau auf der Hochzeitsfeier, versucht der Diener seinem Herrn dadurch Erleichterung zu verschaffen, indem er darauf verweist, dass es lediglich das Ungewohnte gewesen sei, was Sobeide verstört habe. Dabei verbindet er jedoch die Stimmung, in der Sobeide gewesen ist („und denken gleich ans kühle Grab“).¹¹³⁶⁷ Dass es mitunter Sobeides Jugend war, die den Kaufmann dazu verlockt hatte, sie zu seiner Frau zu machen, zeigt sich erstmalig durch den Bezug zum Spiegel; hatte er doch den Dienern befohlen, den Spiegel seiner Mutter zu holen, der ebenso in einem ästhetizistischen Verhältnis steht, denn „eine junge Frau braucht einen Spiegel“.¹¹³⁶⁸ In Bezug auf den Spiegel entwickelt Hofmannsthal schließlich auch die Sehnsucht des Kaufmannes nach der Jugend. Während er darin ersehnt, das Gesicht seiner Mutter zu sehen, kommt ihm nur sein gealtertes Ich entgegen, was ihn dazu bringt sich zu fragen, ob Sobeide ihn als alten Mann wahrnimmt.¹¹³⁶⁹ Dabei empfindet sich der Kaufmann im Innern nicht so gealtert, wie es ihm das Spiegelbild sagt.¹¹³⁷⁰ Es ist durchaus ein haltloses Gefühl von Glück, was den Kaufmann annehmen lässt, dass er noch nicht alt ist.¹¹³⁷¹ Mit dem Gewinn Sobeides, vor allem aber auch durch seine Empfindungen für sie, will der Kaufmann sich beweisen, dass er bei weitem nicht so alt ist, wie das Spiegelbild ihm weismachen will. Dass er sich durchaus der Differenz und Distanz zwischen sich und seiner Frau, auch in Bezug auf das Alter, bewusst ist, zeigt sich schließlich durch das Gespräch der Ehepartner. So bekennt der Kaufmann seinen Mangel an Schönerem in seinem Haus, doch deutet Hofmannsthal gleichsam dessen Liebe für das Schöne an. Seit dem „Tode meiner Mutter“¹¹³⁷² zeigt sich das Haus distanziert dahingehend, dass eine Frau darin lebt. Dabei bekennt der Kaufmann seine Liebe für das Besondere („doch mir schien / das nicht sehr schön, was Jeder haben kann“).¹¹³⁷³ So hatte er die Dinge, die seiner Mutter gehörten, für Sobeide bereit stellen lassen, damit sie begreife, dass manchen Dingen „stumme Zeichen eingerückt“¹¹³⁷⁴ sind.

Dabei zeigt Hofmannsthal den Kaufmann keineswegs als einen reinen Ästhetizisten, sondern als einen Menschen, der zwar distanziert bzw. ängstlich dem Alter gegenübersteht und eine Liebe zum Schönen mitunter in Verbindung zur Traurigkeit hat, der aber nicht fern von Empathie oder Liebe ist. So zeigt sich der Kaufmann durchaus besorgt und belastet durch das fehlende Glück seiner Frau. Ihrer Traurigkeit stellt er ein mögliches zukünftiges Glück gegenüber und zudem sein eigenes Glück, da sie für ihn sowohl Schönheit als auch Jugend verkörpert („wie schön dir auch der grosse Glanz der Jugend / vom Scheitel niederfließt bis an die Sohlen“).¹¹³⁷⁵ Zwar bedauert der Kaufmann auch die Fremdheit der Ehepartner, doch verweist er gleichsam auf den Tod, den er im Gegensatz zu ihr schon stärker spürt, und davon ausgehend auf seine Sehnsucht nach Jugend. So zeigt er sich nicht nur sehnsüchtig gegenüber den Freunden, die er bereits an den Tod verloren hat, sondern bezieht sich auch auf die Sterne und deren Endlosigkeit, die er seiner eigenen Sterblichkeit gegenüberstellt (SW V. S. 16. Z. 10-19). Obwohl Hofmannsthal den Bezug des Kaufmannes zu ästhetizistischen Empfindungen bereits verdeutlicht hat, wähnt dieser vor seiner Ehefrau, dass er den jugendlichen Genuss, die ästhetizistische Sehnsucht abgetan hat. Dabei unterscheidet der Kaufmann jedoch den äußeren Anschein und das innere Sehnen:

„Der Glanz, der auf den bunten Städten lag,
 der blaue Duft der Ferne, das ist weg,
 ich fänd' es nicht, wenn ich auch suchen ginge.
 Allein im Innern, wenn ich rufe, kommt's,
 ergreift die Seele, und mir ist, es könnte

11366SW V. S. 8. Z. 3.

11367SW V. S. 10. Z. 6.

11368SW V. S. 11. Z. 4.

11369SW V. S. 11. Z. 27.

11370SW V. S. 11. Z. 31-36.

11371SW V. S. 12. Z. 2-8.

11372SW V. S. 15. Z. 4.

11373SW V. S. 15. Z. 8-9.

11374SW V. S. 15. Z. 18.

11375SW V. S. 16. Z. 2-3.

auch Deine -“¹¹³⁷⁶

Hier zeigt sich aber auch die Problematik des Kaufmannes, gemahnen seine Worte doch genau konträr zu dem zu stehen, was der Kaiser in *Der Kaiser und die Hexe* (1897) seinem Kämmerer über das Leben sagt („bist du außen nicht wie innen“).¹¹³⁷⁷ Was der Kaufmann hier zeigt, ist ein inneres Erleben, während sich das ersehnte Glück nicht in der Wirklichkeit realisieren lässt. Dabei zeigt sich, dass Sobeide nicht durch ihre Lebendigkeit auf den Kaufmann gewirkt hat, sondern durch ihren Tanz und ihr trauriges Lächeln, welches „schöner / als jedes Perlenband und trauriger / als meiner Mutter Lächeln“¹¹³⁷⁸ ist. Doch der Kaufmann muss durch Sobeides Worte erkennen, dass sie mehr quält, als „der Krampf der Jugend“,¹¹³⁷⁹ und dass sie ihm letztendlich durch ihre offenen Reden ein mögliches Eheglück raubt. Während Sobeide ihr offenes Gespräch mit dem Kaufmann die Lösung aus der Ehe gebracht hat, zeigt sich an dem Kaufmann, dass das Gehen Sobeides ihn zu einem einsamen Leben und Sterben verdammt hat.¹¹³⁸⁰ Doch der Kaufmann wähnt, in Sobeides Handeln den „Lauf der Welt“¹¹³⁸¹ zu erkennen, und er lässt in diesem Moment die Konzeption erkennen:

„Ich will nicht andere Gedanken haben,
wenn ich die hohen Sterne kreisen seh´,
und andre, wenn ein junges Weib vor mir steht.
[...]
Was ist denn reif-sein, wenn nicht: ein Gesetz
für sich und für die Sterne anerkennen!
Jetzt gab mir also mein Geschick den Wink,
so einsam fortzuleben, wie bis nun,
und – kommt einmal das Letzte, ohne Erben
und keine Hand in meiner Hand, zu sterben.“¹¹³⁸²

Allein gelassen zeigt sich der Kaufmann im dritten Aufzug, spürt er an sich doch nun die Konsequenzen seines Handelns, dass er Sobeide hatte ihren Weg gehen zu lassen. In einer depressiven Stimmung, nimmt er auch die ihn umgebende Welt als tot wahr („alle Zweige in dem todten Licht“),¹¹³⁸³ so wie sein eigenes fortgeschrittenes Alter und das Mahnen des Todes. Der Kaufmann sieht sich nun als „alter Geck“,¹¹³⁸⁴ so „lächerlich als alt“,¹¹³⁸⁵ weil er Sobeide zu seiner Frau gemacht hat. Mit dem Gärtner und seiner Frau sieht er jedoch eine Ehe die trotz des Altersunterschiedes, trotz der Jugend der Frau und einer anderen Liebe, funktioniert (SW V. S. 58. Z. 20-22). Als der Kaufmann neuerlich über die Liebe zu Sobeide sinniert, zeigt sich jedoch an ihm neuerlich seine Traurigkeit, weil er es nicht vermochte ähnlich wie der Gärtner, mit seiner Frau zu leben.¹¹³⁸⁶ Dem Rufen seiner Angestellten folgend, sieht auch er Sobeide und „wird todtenblass“.¹¹³⁸⁷ Auf den Knien bei seiner Frau zeigt sich, dass er den Tod auszuklammern sucht, könne sie doch gar nicht sterben, da sie so schön sei („Du wirst leben, Du musst leben! / Du bist zu schön, zu sterben!“).¹¹³⁸⁸ Auch gegen ihr Bekenntnis zum Tod, sei er die Folge für ihr Handeln, stellt er ihr vermeintliches Überleben: „Ja, doch Du wirst leben.“¹¹³⁸⁹ Der Kaufmann kann ihren frühen Tod nicht aufhalten, doch erkennt auch er ihn als Folge ihrer Liebe.¹¹³⁹⁰

Durch Sobeide erfolgt der erste Bezug zum Motiv innerhalb der offenen Rede an ihren Ehemann. Während sie weiß, dass ihr Ehemann sie äußerlich als jung wahrnimmt, empfindet sie sich im Innern doch nicht

11376SW V. S. 16. Z. 20-25.

11377SW III. S. 186. Z. 19.

11378SW V. S. 16. Z. 29-31.

11379SW V. S. 17. Z. 17.

11380SW V. S. 29. Z. 10-16.

11381SW V. S. 29. Z. 19.

11382SW V. S. 29. Z. 10-30.

11383SW V. S. 57. Z. 18.

11384SW V. S. 58. Z. 2.

11385SW V. S. 58. Z. 3.

11386SW V. S. 63. Z. 4-8.

11387SW V. S. 63. Z. 12-13.

11388SW V. S. 63. Z. 26-27.

11389SW V. S. 64. Z. 16.

11390SW V. S. 65-66. Z. 34-37//1-3.

dergleichen, wodurch Hofmannsthal auch hier an die Worte des Kaisers denken lässt.

„Du sagst, ich bin so jung, und das, und das –
zeigt auf Haar und Wangen
ist wirklich jung, doch innen bin ich müd,
so müd, es giebt kein Wort, das sagen kann,
wie müd und wie gealtert vor der Zeit.

Wir sind gleich alt, vielleicht bist du noch jünger.“¹¹³⁹¹

So eröffnet sie ihm auch, dass sie die Möglichkeit gesehen hatte, ihn zu heiraten, weil seine Umgebung für sie befreit ist von aller Beklemmung, von allen „todten Möglichkeiten“. ¹¹³⁹² Wie sich an dieser Passage ihrer offenen Rede noch zeigen wird, steht Sobeides Äußerung im Zuge dessen, dass sie gegen die Konzeption aufbegehrt, indem sie sich dem Kaufmann zur Frau gibt. So habe sie auch kein Glück bei ihrem Tanz empfunden, sondern er war geprägt von ihrer Reaktion auf die Traurigkeit des Vaters („alle Kraft von meiner Jugend / ging auf in diesem Lächeln“), ¹¹³⁹³ wobei sich gleichsam auch zeigt, dass sie ihr Handeln, in Bezug auf den Tanz und dieses Lächeln, hinterfragt. Trotz ihrer Liebe zu Ganem, will sie die Liebe zum Kaufmann leben, heißt ihm im Gegenzug ihr gemeinsames Leben nicht zu verstören, denn „es ist noch blind und klein wie junge Vögel“. ¹¹³⁹⁴ Vielmehr ruft sie ihn in einer panischen Art und Weise dazu auf, ihr nicht die Möglichkeit zu geben, zu dem Geliebten zu entkommen; ein Leben bei ihm ist für sie nämlich gleichbedeutend mit dem reinen Glück, und nur das Schöne im Leben zu erfahren: „Der Abend darf nie kommen, der mit tausend / gelösten Zungen schreit: Warum denn nicht? / warum bist Du ihn nicht in einer Nacht / gelaufen? Deine Füße waren jung,“ ¹¹³⁹⁵ Mit der Lösung von dem Mann und der Bereitschaft noch in dieser Nacht zu dem Geliebten zu gelangen, zeigt sich auch ihr leichtfertiger Umgang mit dem Tod; sie könne nicht mehr verweilen, weder bei ihm noch bei ihren Eltern (SW V. S. 28. Z. 1-5). Hatten sich zuvor schon leichte Zweifel bei Sobeide gezeigt, werden diese nun im Hause Schalnassars deutlicher, sinnt sie doch über das Glück, kommt darüber auf den Trank zu sprechen und schließlich auf den Tod („und mischen Nacht und Tod in unsern Trunk“). ¹¹³⁹⁶ Hatte Sobeide noch ihrem Ehemann gegenüber geäußert, dass sie bei Ganem und in seinem Haus das Glück erfahren wird, zeigt sich nun vielmehr der Einbruch durch die Wirklichkeit schon durch die Begegnung mit Schalnassar. Sobeide ahnte jedoch nicht, dass der Ästhetizismus sie in einen frühen Tod führen wird, sondern sie ahnt hier einen wirklichen Bezug zum Tod, indem sie ihn als Teil des Lebens begreift („Der Tod ist überall: mit unsern Blicken / und unsern Worten decken wir ihn zu“). ¹¹³⁹⁷ Überdeutlich zeigt Hofmannsthal hier nicht nur Sobeides Ahnen als Teil des Lebens auf, sondern auch den Versuch der Überdeckung dieser Erkenntnis, ebenso wie die frühe Wahrnehmung des Todes, die einer der Initiatoren bei Hofmannsthal ist für eine ästhetizistische Versenkung. So wird auch die kurze Erkenntnis der Wirklichkeit von Sobeide wieder zurückgedrängt, da sie nicht von ihr ertragen werden kann, und sie versichert sich vielmehr, dass Ganem kommen werde, der alle Traurigkeit von ihr nehmen wird. Damit wird der Ästhetizismus auch hier und im Besonderen die Liebe dahingehend gesetzt, dass der ästhetizistische Mensch sich durch sie von der allzu hart empfundenen Wirklichkeit befreien kann, um sich in eine fantastische, illusorische Scheinwirklichkeit zu versetzen, in der Alter, Sterblichkeit und das Negative des Lebens ausgeklammert sind. Stattdessen jedoch wird Sobeide mit den Kostbarkeiten des Hauses konfrontiert, wodurch sie eine der wenigen ästhetizistischen Figuren Hofmannsthals ist, die aus dem Kostbaren, zumindest für diesen Moment, keinen Genuss ziehen kann; dies hängt damit zusammen, dass Ganem sein Haus und seinen Vater als arm beschrieben hatte. Statt Ganem begegnet Sobeide allerdings Gülistane, der sie ihre Beklommenheit dahingehend erklärt, dass sie „fast todt vor Angst“ ¹¹³⁹⁸ ist, sich aber wieder beruhigen werde: „Ihr sitzt da an dem schönen Tisch mit Lichtern, / ich stör´ Euch auf. Doch seid Ihr

11391SW V. S. 18. Z. 15-20.

11392SW V. S. 18. Z. 36.

11393SW V. S. 19. Z. 21-22.

11394SW V. S. 23. Z. 32.

11395SW V. S. 25. Z. 17-20.

11396SW V. S. 43. Z. 16.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 43. Z. 18-22.

11397SW V. S. 43. Z. 23-24.

11398SW V. S. 43. Z. 34.

seine Freunde“.¹¹³⁹⁹ Als Sobeide jedoch miterleben muss, wie Ganem und Schalnassar um die Frau streiten, wird sie vom Wahnsinn befallen, wirkt „wie von Sinnen“¹¹⁴⁰⁰ und will selbst in den Wettstreit um den Mann eintreten.¹¹⁴⁰¹ Sobeides wahnsinniger Ausbruch muss dahingehend gewertet werden, dass die Wirklichkeit nun endgültig ihren Liebesglauben an Ganem aufgebrochen hat, dass es ihr nicht mehr möglich ist, in eine ästhetizistische Versenkung zu fliehen, aber dass im Grunde dieser Wahnsinn nichts anderes darstellt, als eine, wenn auch wahnsinnige Verklärung der Wirklichkeit.

Es ist die Gärtnersfrau, die auf die Rückkehr der „junge[n] Frau / des Herrn“¹¹⁴⁰² verweist und ihren verstörten Ausdruck bemerkt. Während der Kaufmann, auf Grund der Schönheit Sobeides, ihren Tod als ausgeschlossen betrachtet, zeigt sich Sobeides Wissen um den Tod, habe sie sich doch durch ihre maßlose Offenheit an ihm vergangen („Ich war schon vorher müd, und so am Ende!“).¹¹⁴⁰³ Dem Sinnen des Kaufmannes, Sobeide könne doch wegen ihrer Schönheit gar nicht sterben, stellt Sobeide ihre Ansicht gegenüber, dass der Tod sie befreien wird und er für sie eine Erlösung aus dem Leben darstellt.¹¹⁴⁰⁴

Obwohl auch Schalnassar mit aller Macht das Altern seines Körpers verleugnen will, dient ihm sein fortgeschrittenes Alter jedoch auch dazu, Macht auf die Menschen in seiner Umgebung dahingehend auszuüben, indem er sein Geld dazu benutzt, Anderen seinen Willen aufzudrängen, was sich erstmalig durch die Begegnung mit dem jungen Schuldner zeigt.¹¹⁴⁰⁵ Schalnassar zeigt sich gegenüber dem jungen Schuldner als menschenverachtend, ruft er ihn doch dazu auf, zu seiner „schönen Frau“¹¹⁴⁰⁶ zurückzugehen und gemeinsam zu verhungern. Fatalerweise ist der Schuldner Schalnassars auch narzisstisch und schönheitsaffin und zeigt dies auch durch sein Lieben, wenn er der Demütigung der Welt den Besitz der schönen Frau entgegensetzt und zudem bekennt, dass er nicht immer in seiner momentane Armutslage gelebt habe („ich hab´ gekannt / die Süßigkeit des Reichtums“).¹¹⁴⁰⁷ So stellt der Schuldner auch der momentanen Wirklichkeit, sich vor Schalnassar demütigen zu müssen, den Besitz der schönen und jungen Frau gegenüber, was den ästhetizistischen Schalnassar dazu veranlassen muss, die Frau des Schuldners sehen zu wollen, mehr noch, auch diese zu besitzen. Schalnassar, der sich zwanghaft nach der Jugend sehnt, kokettiert sogar mit seinem Tod, soll der Schuldner doch seiner Frau sagen, dass ein „schwache[r] Greis“¹¹⁴⁰⁸ sie sehen will, beinahe „ein Grab, das sie besucht, / ein Grab, das grad´ noch athmet“.¹¹⁴⁰⁹ Zudem hält Schalnassar dem Schuldner entgegen, dass dieser zwar jung, dafür aber bettelarm sei, während er, durch seinen Reichtum, Macht über ihn habe. Alleingelassen von dem Schuldner, sinniert Schalnassar schließlich über sein Leben und seinen Reichtum, zeigt seine Vorfreude Macht über diese schöne Frau des Schuldners zu bekommen und sein ästhetizistisches Verlangen durch sie zu befriedigen. Um weiter zu genießen, klammert Schalnassar für sein Leben nicht nur das Negative aus, will auch er seine Nacht nicht mit Schlaf vergeuden, sondern sich Gülistane zu Willen machen (SW V. S. 33. Z. 13-18). Mit Schalnassars neuerlichem Auftreten, wenn er auf Gülistane trifft, preist er sich selbst als den „Genes´ne[n]“,¹¹⁴¹⁰ und heißt sie den Schmuck und die anderen Kostbarkeiten, ganz nach ihrem Belieben zu verschwenden. Während er seine Kostbarkeiten herab stuft, sie als „[t]odtes Zeug“¹¹⁴¹¹ bezeichnet und sich so nur noch weitaus mehr als großzügigen Menschen darstellt, verlangt es ihn nicht nur danach, die Macht über Gülistane und ihr Bett zu erlangen, sondern er will sich, dank der Macht seines Geldes, über die Jugend gestellt wissen („Sag´, ob

11399SW V. S. 44. Z. 9-10.

11400SW V. S. 53. Z. 28.

11401SW V. S. 53-54. Z. 29-34//1-6.

11402SW V. S. 59. Z. 16.

11403SW V. S. 64. Z. 11.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 64. Z. 1-7.

11404SW V. S. 64-65. Z. 29-36//1-4.

Dass Sobeide die Liebe zu Ganem in den frühen Tod geführt hat, erkennt nicht nur der Kaufmann, sondern auch Sobeide selber deutet dies im zweiten Aufzug, innerhalb der Begegnung mit dem Räuber an (SW V. S. 70. Z. 22-26). Vermeintlich krank droht sie dem Räuber, der auch ihr mit dem Tod droht, ebenso (SW V. S. 71. Z. 7-11).

11405SW V. S. 30. Z. 9.

11406SW V. S. 31. Z. 8.

11407SW V. S. 31. Z. 17-18.

11408SW V. S. 32. Z. 19.

11409SW V. S. 32. Z. 23-24.

11410SW V. S. 37. Z. 29.

11411SW V. S. 38. Z. 31.

junge Männer besser / verstehn zu schenken?“). ¹¹⁴¹² Obwohl er von Gülistane gleichsam die Bestätigung erhält, verlangt es ihn gleich darauf nach der jungen Frau, die ihm sein Sklave angekündigt hat. Hier zeigt sich, dass Jugend für ihn nicht nur von persönlicher Bedeutung ist, sondern auch, dass er seine Frauen jung liebt („Ein Mädchen, sagst Du? wohl ein Weib, doch jung, / wie?“). ¹¹⁴¹³ Der Einwand des Sklaven, sei die Frau doch „halbtodt vor Angst“, ¹¹⁴¹⁴ wird von Schalnassar nicht wahrgenommen. Auch den neuerlichen Einwand des Sklaven, habe diese Frau doch nach Ganem und nicht nach ihm verlangt, wird von Schalnassar missachtet: „Meinem Sohn! / Gleichviel! Sag: ist sie schön?“ ¹¹⁴¹⁵ Damit zeigt sich auch an diesem Ästhetizisten, dass das Verlangen nach Schönheit und Jugend stärker wirkt als die Wirklichkeit. Für einen kurzen Moment ergreift jedoch Gülistane neuerlich seine Aufmerksamkeit, als diese sich eine Perlenkette um den Hals legt und Schalnassar seinen Bezug zur Schönheit bekennt: „O schön! sie sind den Platz nicht werth!“ ¹¹⁴¹⁶ Sie sich zu Eigen machen wollend, versucht er ihr die Kette anzulegen, sieht sich aber aufgrund der Steifheit seine Hände nicht im Stande dazu. Der Ästhetizist, der hier mit dem wahren Alter seines Körpers konfrontiert wird, versucht die Jugend aber mit aller Macht zurückzugewinnen; so sei es nicht die Hand, die Schalnassar es unmöglich mache die Kette zu schließen, sondern nur eine Ader im Auge. Von Gülistanes Tanz erhofft er sich Heilung von diesem vermeintlich momentanen Unbehagen. Hofmannsthal deutet damit an, dass der Ästhetizist durch sein Genießen, die Wirklichkeit zu verdrängen vermag und deswegen mitunter von einem Genuss zum Nächsten jagt. Mit Sobeides Erscheinen wähnt Schalnassar neuerlich, dass er die Frau des Schuldners vor sich habe; im Sinne dessen, dass er sich als Taktgeber im als Spiel empfundenen Leben der Menschen sieht, wähnt er sich über seinem Sohn stehend und spottet auch, wählend man führe ihm eine weitere willige Frau zu, über den Tod seines Sohnes („Käm´ mein Sohn vor Ärger um! / Ei da! und wie sie sich verstellt und zittert!“). ¹¹⁴¹⁷ Auf Sobeide treffend, zeigt sich diese jedoch verwirrt, was Schalnassar einen neuerlichen Bezug zu seiner Macht nehmen lässt („Ich bin alt / und weiss, wie viel ich Macht hab´ über Euch“). ¹¹⁴¹⁸ Die Jugend liege hinter Schalnassar, doch zeigt er sich Sobeide gegenüber nicht betrübt ob dessen, sieht er sich Dank seines Geldes doch in einer Machtposition über die Jugend gesetzt (SW V. S. 42. Z. 1-5). Sein Geld ist es auch und damit die Macht, die er dadurch über die Menschen hat, die ihn das Alter seiner Hände – zumindest vor der vermeintlichen Frau der Schuldners – missachten lässt; zuvor zeigte sich hingegen und auch später wird sich zeigen, dass Schalnassar mitunter mit einer Salbe darauf versessen ist, die Schönheit seiner Hände zu erhalten bzw. das Altern zu hemmen.

„Sieh nicht so
auf meine Hand. Weil sie voll Adern ist,
Gerank, darin der Lebenssaft erstarrt -,
oh, sie ergreift Dich noch und kann Dich halten!
Schon weh! ich will's mit einer Perlenschnur
umwickeln, komm!“ ¹¹⁴¹⁹

Schalnassars Äußerungen aber zeigen auch auf, dass er durch seine ästhetizistische Lebensweise den Tod verschleiern will. Wenn Gülistane sich schließlich zu ihm und damit zu dem Geld und seiner Macht bekannt hat, heißt Schalnassar, die Anderen sich zu verlustieren und bezieht sich damit mitunter auf Ganem und Sobeide, während er dasselbige mit Gülistane zu tun gedenkt: „Was kommst Du nicht? wer alt ist, kann nicht warten! / [...] Betrinkt Euch: was hat Nacht mit Schlaf zu tun!“ ¹¹⁴²⁰

Erstmalig zeigt sich Ganems Bezug zum Motiv, wenn er mit Gülistane seinen Plan beredet sich an die Stelle

11412SW V. S. 39. Z. 8-9.

11413SW V. S. 39. Z. 14.

11414SW V. S. 39. Z. 24.

11415SW V. S. 40. Z. 3-4.

11416SW V. S. 39. Z. 32.

11417SW V. S. 41. Z. 17-18.

11418SW V. S. 41. Z. 28-29.

11419SW V. S. 42. Z. 5-10.

11420SW V. S. 52. Z. 6-8.

Durch Hofmannsthals Notizen zum zweiten Aufzug wird deutlich, dass der Räuber, der Sobeide überfallen hat, sich zudem als Flurwächter für Schalnassar verdingt und diesem die schönen Frauen zuführt, während er die Übrigen dem Sohn überlässt (SW V. S. 70. Z. 13-16).

des Vaters zu setzen, sind für ihn doch dessen „Begehrlichkeit[en]“¹¹⁴²¹ nichts als die „Prahlerie des Alters“.¹¹⁴²² Gülistane jedoch bekennt sich schließlich zu Schalnassar; während sie vorgibt, dass es Liebe sei die sie motiviert, steckt hinter ihrem Handeln ihre Genusssucht und ihr Zug zum Geld („Man muss sich doch mit den Lebend’gen freu’n, / so lang sie leben“).¹¹⁴²³ Ganem reagiert jedoch wutentbrannt auf den Einbruch seiner ästhetizistische Vorstellung, und äußert erstmals öffentlich vor seinem Vater seine Abscheu diesem gegenüber: „Schamlose Lichter, aus! und Du, zu Bett, / geschwollner Leib! ihr, aufgeblähte Adern! / ihr, rothe Augen! Du, verfaulter Mund! / fort in ein ungesellig Bett!“¹¹⁴²⁴ Doch Gülistane bekennt sich neuerlich zu Schalnassar, sei er doch „treuer / als eitle Jugend“.¹¹⁴²⁵

Spottend zeigt sich der Räuber in den Notizen zum zweiten Aufzug, wenn er bedenkt, dass Sobeide sich an den „jungen wohl, den frechen Hund“,¹¹⁴²⁶ und damit meint er Ganem, verloren hat. Als jung aber nicht schön, beschreibt Hofmannsthal im zweiten Aufzug auch den Räuber: „Er ist ein bartloser junger Mensch mit verwüsteten Zügen und / vorgequollenen Augen.“¹¹⁴²⁷ Um der Bedrohung des Todes durch den Räuber zu entgehen, gibt Sobeide vor, eine ansteckende Krankheit zu haben, zeigt sich aber gleichsam sexuell verlockend für ihn.¹¹⁴²⁸

Trotz seines Strebens nach Besitz zeigt sich, dass Sobeide ihn richtig eingeschätzt hat, weicht er doch vor ihr zurück. Die Begegnung mit Sobeide lässt den Räuber sich aber auch auf sein eigenes Leben besinnen, gedenkt er seines Bruders, der seine Frau prügelt, worauf Hofmannsthal ihn sagen lässt: „Ich werd’s auch thun, ich bin ein schön’rer Kerl wie er, // und hab dieselbe Todesangst vorm Sterben, / vor Beulen, Krämpfen und dem andern Giftzeug.“¹¹⁴²⁹ Dabei zeigt sich beim Räuber ein durchweg ästhetizistischer Bezug zum Tod, fragt er Sobeide doch, ob sie denn nicht die Tänzerin und die Schwester Kamkars sei, der verhungert ist („Ich saß in einem Grab / und sah ihm zu“).¹¹⁴³⁰ Durch die Unerfahrenheit Sobeides jedoch, erkennt der Dieb, dass sie keine tödliche Krankheit hat und greift nach ihr, wodurch er von Sobeide mit dem Verschluss des Ohrringes verletzt wird. Letztendlich jedoch erkennt er Sobeides Verhalten als Trunkenheit an, während er selbst sein „gesundes, schönes Blut“¹¹⁴³¹ besieht, was ihm aus den Augen tropft.

Ebenso zeigt sich in die Notizen ein zahlreicher Bezug Sobeides zur Jugend.¹¹⁴³² Auch Sobeide erkennt in diesen Notizen ebenso ihr allzu an die Jugend gebundenes Herz; dies zeigt sich zum Beispiel innerhalb ihres offenen Gespräches mit dem Ehemann, als sie ihm erzählt, dass sie mitunter nur „um die jungen Perlhühner“¹¹⁴³³ geweint habe, oder auch dadurch, dass sie das Trinkglas der „jüngeren Tänzerin“¹¹⁴³⁴ ergreift, um sich umzubringen. Auch zeigt sich bei Sobeide/Mirza das Bewusstsein ihres Lebens und vor allem Liebens, welches ursächlich ist für den frühen Tod ist.¹¹⁴³⁵ Dieses Lieben zeigt sich bei Mirza aufgebaut auf dem Bewusstsein, das Glück gefunden zu haben („wir werden schöner miteinander leben / da wir die erste Stunde beide weinten“).¹¹⁴³⁶ Selbst nach dem Erkennen Mirzas, ob des wahren Wesens des Geliebten, zeigt sich immer noch ihr Zug zum Lieben, welches totbringende Züge trägt.¹¹⁴³⁷ Die beiden Tänzerin zeigen sich in den Notizen nicht mit der Bestätigung von Schalnassars ästhetizistischem Lebenskonzept verbunden, sondern er wird vielmehr durch sie auch mit der Sterblichkeit und dem Altern konfrontiert, sieht er deren Schönheit doch verblassen.¹¹⁴³⁸ In den Notizen betont Hofmannsthal durch Schalnassar die Härte des

11421SW V. S. 34. Z. 30.

11422SW V. S. 34. Z. 31.

11423SW V. S. 52. Z. 23-24.

11424SW V. S. 52. Z. 30-33.

11425SW V. S. 53. Z. 9-10.

11426SW V. S. 71. Z. 31.

11427SW V. S. 69. Z. 18-19.

11428SW V. S. 70. Z. 22-26.

11429SW V. S. 70-71. Z. 37//1-2.

11430SW V. S. 71. Z. 16-17.

11431SW V. S. 71. Z. 16-17.

11432SW V. S. 330. Z. 9, SW V. S. 332. Z. 27-30, SW V. S. 347. Z. 18, SW V. S. 353. Z. 2-3.

11433SW V. S. 336. Z. 32.

11434SW V. S. 351. Z. 27.

11435„vorletzte Scene. sie sagt ihm: dass musste wohl so kommen dass Nacht und / Todesangst in das Bild meiner seligsten Stunde gemengt werden mussten.“ In: SW V. S. 332. Z. 21-22.

11436SW V. S. 338. Z. 11-12.

11437SW V. S. 350-351. Z. 41//1-6.

11438SW V. S. 342. Z. 8-18, SW V. S. 342. Z. 27-35, SW V. S. 342-343. Z. 38-42//1-5.

Sohnes ihm gegenüber,¹¹⁴³⁹ und wendet sich neuerlich an ihn, wenn der Sohn schweigend vor ihm steht („durch Schweigen einen Menschen todt zu ärgern“).¹¹⁴⁴⁰

Von besonders starker Bedeutung ist in *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) auch dieses Motiv. Weidenstamm zeigt sich bereits dadurch als schönheitsliebender Mensch, weil er Veniers mitunter „schöne[...] adelige[...] Hände“¹¹⁴⁴¹ betont, die seine Aufmerksamkeit erregt haben. Die Vorliebe des Ästhetizisten für schöne Kunst wird von Weidenstamm dahingehend eingeführt, dass es ihm leichter fällt mit dem Schönen, sei es in der Kunst oder sei es die Frau, die man begehrt, umzugehen, als das Gespräch zu einem Menschen, wie Venier es ist, zu führen. So führt auch die Frage nach der schönen Frau des Prokurators Manin bei Weidenstamm zum Unglauben,¹¹⁴⁴² dass diese wirklich tot ist: „Tot? Was du nicht sagst!“¹¹⁴⁴³ Von den fantastischen Anfängen Venedigs, in denen Weidenstamm sich verliert, schwenkt er gleichsam ab in die Bezauberung der Musik, die er durch die Oper und dahingehend durch die Sängerinnen erfahren hat: „Die Mandane! heut in der Oper. / Oder Zenobia, wie? Sehr schön. Sehr schön.“¹¹⁴⁴⁴ Im Folgenden gleitet Weidenstamm weiter ab und zwar zur Erinnerung an die frühere Geliebte Vittoria, deren erste Küsse denen einer „aus dem Nest gefallene[n] junge[n] Taube[...]“¹¹⁴⁴⁵ geglichen haben. Den zum Gehen willigen Venier, hält Weidenstamm die kommende Nacht in Gesellschaft entgegen, deutet den Genuss der schönen Redegonda an,¹¹⁴⁴⁶ und heißt Venier, will er sich doch nicht aufgrund seines Alters unter ihm stehend wissen: „Sei nicht zu stolz darauf, daß du nicht dreißig bist! / Was später kommt, ist auch nicht arm. Ruckkehren / und nicht vergessen sein: der Mund wie Rosen, / die offenen Arme da, hineinzufliegen!“¹¹⁴⁴⁷

Mit der Schilderung der zukünftigen Feste zeigt sich das geplante künstliche Erleben,¹¹⁴⁴⁸ die sthetizistische Begegnung des Todes und der Genuss der Jugend durch die Frau.¹¹⁴⁴⁹ Im Gespräch mit Venier kommt es bei Weidenstamm auch zu einer sthetizistischen Betrachtung des eigenen Todes, in Bezug auf ein Leben welches nur auf Genuss und Ausschweifungen gesetzt ist. Kokettierend und nachlässig zeigt er sich wenn er es als Genuss einstuft („Ich sage dir, es gibt nichts Lustig´res“),¹¹⁴⁵⁰ sich hier in diesen Räumen zu wissen und gleichsam zu wissen, dass draußen ein Mörder bereit ist („die lauert und in der geballten Faust / den Tod hält, deinen oder ihren Tod!“).¹¹⁴⁵¹ Selbst den Tod sieht Weidenstamm, aus dieser genuss-süchtigen Haltung zum Leben, noch als Spaß an („indeß du fährst zur Nacht, mit Lust umhertantzt, / vielleicht dein nasses Grab!“),¹¹⁴⁵² wobei sich später im Werk zeigen wird, dass Weidenstamm keineswegs bereit ist, dem Tod entgegen zu tanzen.

Mit Marfisas Mutter wähnt Weidenstamm die „Mutter der jüngsten Grazie“¹¹⁴⁵³ vor sich zu haben. Innerhalb Weidenstamms Gesellschaft fällt auf, dass ihn vor allem die Jugend anzieht, so die jungen Künstlerinnen Redegonda und Marfisa und der „junge[...] Musiker“¹¹⁴⁵⁴ Salaino. Diesen „junge[n]

11439SW V. S. 343. Z. 39.

11440SW V. S. 344. Z. 4.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 339. Z. 3, SW V. S. 340. Z. 21-26, SW V. S. 341. Z. 12-14, SW V. S. 353. Z. 3-4, SW V. S. 355. Z. 20-23, SW V. S. 331. Z. 26.

11441SW V. S. 97. Z. 20.

11442SW V. S. 99. Z. 27-28.

11443SW V. S. 99. Z. 30.

11444SW V. S. 101. Z. 4.

11445SW V. S. 101. Z. 24.

11446SW V. S. 105. Z. 20-24.

Redegonda, der der Baron zu verstehen gibt, dass sie die Perlen nur bekommt, wenn sie sich auf ihn einlässt, fürchtet durchaus die Konsequenzen ihres Handelns dahingehend, dass sie sich ängstlich zeigt, dass ihr Geliebter, der Graf von der Liaison mit dem Baron erfahren möge („Wenn´s dies boshafte Geschöpf, / die Corticelli weiß, bin ich des Todes!“ SW V. S. 122. Z. 32-33).

Redegonda nutzt die Ohnmacht Veniers dazu, Weidenstamm die Wahrheit über Venier und Vittoria zu sagen und sich zu beklagen, dass sie sich beinahe in dem dunklen Zimmer zu Tode gefroren habe (SW V. S. 128. Z. 33).

11447SW V. S. 105. Z. 28-31.

11448SW V. S. 106. Z. 9-11.

11449SW V. S. 106. Z. 23-26.

11450SW V. S. 108. Z. 4.

11451SW V. S. 108. Z. 9-10.

11452SW V. S. 108. Z. 16-17.

11453SW V. S. 109. Z. 5.

11454SW V. S. 109. Z. 20.

Mensch[en]" ¹¹⁴⁵⁵ lehrt Weidenstamm eines der Gebote der Genusssucht, und zwar, dass Geld die Welt regiert und er mit allen Mitteln suchen soll, sich welches zu erwerben. In Verbindung mit dem Erwerb von Geld beim Spiel, zeigt sich nicht nur, dass das Geld im Allgemeinen Macht über die Menschen bringt, sondern dem Mann vor allem die Verfügbarkeit der begehrten Frau sichert, wie er Salaino vermittelt. ¹¹⁴⁵⁶ Kokettierend mit dem eigenen Tod, zeigt sich Weidenstamm auch im Gespräch mit der Redegonga, die dessen Rede zudem als „schön“ ¹¹⁴⁵⁷ einstuft, weil er ihr doch damit unermesslich schmeichelt:

„Welcher Gott //
war dies, der starb vor Sehnsucht nach dem Anblick
des wundervollsten Nackens? Seinen Namen
hab´ ich vergessen, doch ich teile, fürcht´ ich,
sein Schicksal, wenn Ihr geht.“ ¹¹⁴⁵⁸

Weidenstamms Worte sind nicht mehr als Koketterie, denn die Unsterblichkeit der Götter macht den Tod des Gottes unmöglich. Doch der Redegonda schmeichelt er weiter, wenn er sie zudem eine „Göttin / an Schönheit“ ¹¹⁴⁵⁹ heißt. Wie bereitwillig mit dem Tod anderer Menschen umgegangen wird, zeigt sich ebenso an dem Juwelier, der die Besonderheit der Perlen dadurch betont, indem er vorgibt: „Es hat eine Illu/strissima sterben müssen in grosser Verlegenheit, damit ich diese / Ohrringe in die Hand bekommen und sie kann anbieten dem Herrn“. ¹¹⁴⁶⁰ Mit der Nachricht, dass auch Vittoria diese Nacht zu ihm kommen wird, wähnt er, dass gleichzeitig das Gegenwärtige und das Vergangene durch eine „schöne Nymphe“ ¹¹⁴⁶¹ erscheinen werden, wodurch er zu diesem Zeitpunkt seinen Narzissmus gefördert sieht. Kostbarkeiten sind für Weidenstamm, wie das Leben selbst, nur ein Spiel, schenkt er doch Venier ein Spielzeug, eine kostbare Dose aus Gold und Saphiren, die er Venier mitunter schenkt, weil sie sein jugendliches Abbild trägt (SW V. S. 127. Z. 13-16). Doch Weidenstamm äußert auch seine Kritik gegenüber seinem jugendlichen Abbild, dass er sein Blut nicht „so schön gebändigt“ ¹¹⁴⁶² habe, wie er dies in Venier sieht.

Vittorias scheinbarer Alterslosigkeit steht dabei die Alterung des Barons gegenüber. Dies zeigt sich mitunter auch durch seine zahlreichen Liebeserfahrungen. Seine Stirn berührend, auf denen die Zeichen der Zeit eingegraben sind, sagt sie ihm:

„Dies war der Strand,
verzeih, dies ist der Strand, auf dem die leichte Barke
des leichten Gottes landet, jedes Mal
beladen mit der jüngsten Siegerin:
und viele Spuren sind in diesem Strand.“ ¹¹⁴⁶³

Konträr dazu stehen die schmeichelhaften Worte des Dieners Le Duc, mit dem sich Weidenstamm körperlich messen will und der seinen Herrn mit anderen Edelleuten „von gleichen Jahren, nein, vielmehr mit jüngern“ ¹¹⁴⁶⁴ vergleicht, wobei Weidenstamm vermeintlich immer gewinne.

Mit den Vermummten jedoch wähnt sich der Ästhetizist wirklich mit dem Tod bedroht, was ihn dazu führt, nach Gift greifen zu wollen, erkennt er eben doch die Unmöglichkeit, die in der Jugend begangene Handlung, der Befreiung aus den Bleikammern, zu wiederholen. ¹¹⁴⁶⁵ Die bisherige Koketterie mit dem Tod ist vollkommen verschwunden. Stattdessen ist er von Todesangst beherrscht, sodass er seinem Diener den Orden anlegen will, damit man ihn für ihn halte und ihn an seiner Stelle ermorde. Statt des augenblicklichen Todes sieht er sich aber momentan nur mit dem Brief der Herzogin konfrontiert, die ihn damit bedroht, ihn der Inquisition preiszugeben. Weidenstamm bekennt, selbst nicht zu wissen was ihn zu einer Rückkehr bewegen habe, doch ahnt er, dass die Herzogin ihr Wort halten wird. Doch auch an diesem Ästhetizisten

11455SW V. S. 110. Z. 2.

11456SW V. S. 116. Z. 29-31.

11457SW V. S. 113. Z. 5.

11458SW V. S. 112-113. Z. 34//1-4.

11459SW V. S. 114. Z. 15.

11460SW V. S. 121. Z. 29-31.

11461SW V. S. 124. Z. 17.

11462SW V. S. 127. Z. 23.

11463SW V. S. 136. Z. 12-16.

11464SW V. S. 138. Z. 23.

11465SW V. S. 140. Z. 17-21.

zeigt sich, dass er aus der Gefahrensituation absolut nichts für sein Leben gewonnen hat; anstatt sich zu besinnen, bedenkt er nur kurzerhand das Geschehen ¹¹⁴⁶⁶ und spielt vielmehr neuerlich mit seinem Tod, wenn er Le Duc heißt, dass er nicht vor hat vor morgen Abend Venedig zu verlassen. Vielmehr will er auf Vittoria treffen, die „noch fast so schön / wie damals“ ¹¹⁴⁶⁷ ist. Doch gleichsam ruft er sich dazu auf, dass er das einmal Genossene nicht neuerlich erleben wird, wünscht sich stattdessen die junge Redegonda herbei und bemerkt zudem in Ansätzen, dass er solche Beklemmungen vor 10 Jahren wohl nicht empfunden hätte. ¹¹⁴⁶⁸ Dieser Beklemmung begegnet Weidenstamm schließlich dadurch, dass er sich neuerlich auf das schöne Venedig besinnt. ¹¹⁴⁶⁹ Weidenstamm zeigt hier nicht nur auf, dass er die gerade erlebte Gefahr herunter spielt und mit einem Leben in Genusssucht fortfahren will, sondern er zeigt gleichsam auf, dass er das Alter weiterhin ausklammern will. Dies zeigt sich hier durch die Salbe, die sich Weidenstamm kommen lässt und durch die er die Schönheit seiner Hände erhalten will. ¹¹⁴⁷⁰

Im zweiten Aufzug, im Gespräch zwischen Venier und Vittoria, klagt dieser seine Frau an; Cesarino sei das Kind Weidenstamms, davon zeuge die Dose, doch sei er wohl „zu jung“, ¹¹⁴⁷¹ um auch Vittorias Vater zu sein. Vittoria sucht dies zu entkräften, indem sie Weidenstamm als den Geliebten der Mutter und als Schuldigen am Tod dieser diffamiert. ¹¹⁴⁷² Mit Cesarino wiederum erblickt Weidenstamm sein jüngeres Ich („Ich küsse meine Jugend / wehmütig auf die Stirn, wenn ich ihn küsse!“), ¹¹⁴⁷³ wodurch er gleichsam seine Unfähigkeit zu wirklichem familiären Leben bekennt. Mit der Begegnung des Passionei zeigt sich der Baron neuerlich abwertend gegenüber dem wirklichen Tod, stuft er es doch als unmöglich ein, dass man dessen Lippen einstmals mit einer „halbgeöffneten / Granatfrucht“ ¹¹⁴⁷⁴ verglichen habe; diese Konfrontation mit dem wirklichen Altern zeigt sich auch hier dahingehend, dass er sich noch stärker in den Ästhetizismus versenken will: „Er ist nicht doppelt / so alt wie ich, und wär´ er´s, wär´s kein Trost! / Nur keinen Tag verlieren, keiner kommt zurück!“ ¹¹⁴⁷⁵ Gleichsam schildert Hofmannsthal wie Weidenstamm sich gleichauf an Marfisa, an die „schöne Kleine“ ¹¹⁴⁷⁶ wendet. So ist auch Weidenstamms Bitte, dass der Sohn ihn doch duzen möge, kein Akt seiner Hinwendung zu diesem, sondern ein Beleg für seinen Ästhetizismus („Ich muß ihn bitten, daß er mir du sagt, / das wird ihn älter machen und mich jünger“), ¹¹⁴⁷⁷ ebenso wie seine Äußerung, dass er Cesarino und Vittoria als Geschwister anerkennt ¹¹⁴⁷⁸ und nicht als Teil seiner Familie. Wie er zuvor schon Salaiono verführt habe, ¹¹⁴⁷⁹ verführt er nun auch seinen eigenen Sohn zur Genusssucht: „Europa wird dein Haus, die Welt dein Garten / der Wunsch erschafft dir Vaterländer, / die hast ist schönste Trunkenheit!“ ¹¹⁴⁸⁰ So heißt er ihn, die Welt zu bereisen und an einen Hof zu gehen um jeden Augenblick auszukosten, denn kein Augenblick kommt zweimal im Leben: „Geh´ jung an einen Hof und wenn du dort / herauskommst, bist du wie der Salamander, / der auch im Feuer atmet.“ ¹¹⁴⁸¹ Weidenstamm erkennt, im Gegensatz zu Cesarino, nicht die Sorge, die Vittoria bei dieser Versuchung des Sohnes befällt. So versteht der Ästhetizist auch ihre

11466SW V. S. 141. Z. 11-14.

11467SW V. S. 141. Z. 17-18.

11468SW V. S. 141. Z. 16-24.

11469SW V. S. 141. Z. 29-36.

11470In den zahlreichen Notizen zu dem Drama zeigt sich durch Weidenstamm das Motiv durch die Betonung von Vittorias noch gesteigerter Schönheit (SW V. S. 443. Z. 4-6), durch eine Erweiterung in der Entstehung Venedigs (SW V. S. 461. 27-34) und durch Cesarino als seiner „Jugend Spiegelbild“ (SW V. S. 475. Z. 32).

11471SW V. S. 146. Z. 5.

11472SW V. S. 146. Z. 34-38.

11473SW V. S. 160. Z. 29-30.

11474SW V. S. 164. Z. 6-7.

11475SW V. S. 164. Z. 10-12.

Venier zudem betonte zuvor bereits dessen einstmalige Schönheit: „Ich glaub´, ich hab gehört, / daß er sehr schön war und von vielen Frauen geliebt“. In: SW V. S. 163. Z. 31-33.

11476SW V. S. 164. Z. 21.

11477SW V. S. 165. Z. 28-29.

11478SW V. S. 146. Z. 34-38.

11479Die Verlockung des Barons führt bei Salaino dazu, dass er gleichsam sein Leben verflucht, die Reichen beneidet und die Ernsthaftigkeit dem Tod zu begegnen auslöst (SW V. S. 110. Z. 23-26).

11480SW V. S. 166. Z. 15-17.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 166. Z. 31-34.

11481SW V. S. 167. Z. 6-8.

Worte falsch, ¹¹⁴⁸² und heißt sie seine „Liebe, Schöne, Gute“. ¹¹⁴⁸³

Wenn Vittoria auf ihre Vergangenheit verweist, dann erwähnt sie auch ihren Stiefvater. Vittoria betont damit, dass für Weidenstamm der Name dieses Mannes nichts weiter bedeute als der Name auf dem „Deckel einer Gruft“, ¹¹⁴⁸⁴ so wie er auch das wahrhaft Lebendige, das gemeinsame Kind, nicht wahrgenommen habe. Die fatale Hinwendung zum Tod innerhalb des Ästhetizismus, zeigt sich schließlich auch in seinen Worten mit denen er gegen die Zukunft gehen will, nicht erkennend, dass an dem Leben im Ästhetizismus die Dunkelheit und der frühe Tod haften. ¹¹⁴⁸⁵ Zwar blickt er wehmütig auf sein Leben zurück, bemerkt scheinbar nun seine Fehler, doch erweist er sich wahrhaftig nur als Schauspieler auf der Bühne seines Lebens; geprägt von Selbstmitleid und dem Glauben nicht zu altern, heißt er ihr ihrem gemeinsamen Sohn zu sagen:

„Gib ihm den Ring und sag ihm dies dazu:
er kommt von einem, der mit tausend Armen
nach allen Freuden griff und wie ein Kind
mit allem wild zum Mund fuhr; der mit Lust
am Schein von Seifenblasen hing; der achtlos
ein wundervolles Herz hinfallen ließ,
um eine liederlich geschminkte Maske
zu haschen; der des Lebens Sklave hieß,
nicht altern konnte, und - dein Vater war!“ ¹¹⁴⁸⁶

So wie er Cesarino zwar biologisch aber nicht im Menschlichen sein Vater war, ist auch die Aussage, nicht Altern zu können in Bezug auf sich selbst, nur Koketterie. Demgemäß verlangt es Weidenstamm auch danach, Venedig zu verlassen, jedoch nur um sich zu retten.

Die erste Bühnenfassung ist vor allem auch in Bezug auf dieses Motiv bezeichnend. Hier ruft Vittorias Ankunft bei Weidenstamm den Wunsch hervor jünger zu sein, bei fast gleichzeitiger Erkenntnis, dass er die Jugend nicht wiedergewinnen kann.

„Sie lebt! Sie lebt! Ich werd´ sie morgen sehn!
Allein es rührt mich so! Ich möchte jung sein!
Du möcht´ ich sein! Und werd´s nie mehr sein, nie!
Der Augenblick ist alles!“ ¹¹⁴⁸⁷

Deutlich hat Hofmannsthal es auch hier seinen Ästhetizisten sagen lassen, was den Menschen mitunter in den Ästhetizismus treibt: die Sehnsucht nach Jugend bei der Erkenntnis, dass der Mensch die Zeit nicht mehr zurückdrehen kann. In diesem Zusammenhang ruft er Cesarino noch einmal dazu auf, den Augenblick zu genießen, denn „der Augenblick ist alles“. ¹¹⁴⁸⁸ Der Weggang wird für Weidenstamm in den Zusammenhang gestellt, dass er nur um seiner Familie Willen Venedig verlässt, wodurch sich nur neuerlich sein ästhetizistisches Wesen zeigt, denn er verbindet mit der Abkehr gleichsam das Alter, weil er die schönen Feste nun nicht mehr geben kann. ¹¹⁴⁸⁹ Zum Ende des ersten Bühnenentwurfes rekapituliert Vittoria noch einmal die Wirkung des Ästhetizisten auf sie, nicht jedoch ohne anzumerken, dass der Fokus ihres Lebens nun auf der Gegenwart, auf ihrem Sohn und sich selbst liegt. ¹¹⁴⁹⁰ Die letzten Worte der ersten Bühnenfassung bleiben nicht umsonst bei Weidenstamm. Noch einmal lässt Hofmannsthal ihn seine Genussucht bekennen, und deutet an, dass das Erleben in Venedig und die Begegnung mit seinem Sohn bedeutungslos an ihm vorbeigezogen sind: „Wir wollen / Auf dieses schöne Heut ein schönes Morgen setzen / Und weiter so, so lang die Würfel rollen!“ ¹¹⁴⁹¹

11482SW V. S. 170. Z. 21-27.

11483SW V. S. 170. Z. 29.

Siehe (Bühnenfassung): SW V. S. 235. Z. 35.

11484SW V. S. 172. Z. 8.

11485SW V. S. 174. Z. 1-5.

11486SW V. S. 174. Z. 12-21.

11487SW V. S. 212. Z. 20-23.

11488SW V. S. 212. Z. 29.

11489SW V. S. 245. Z. 3-8.

11490SW V. S. 246. Z. 32-36.

11491SW V. S. 249. Z. 13-15.

Veniers Beziehung zum Motiv zeigt sich erstmalig durch Veniers Einladung an den Baron in sein Haus („tust du mir die Ehre / Casa Venier, die jüngere, drei Schritte hinter San Zaccaria“).¹¹⁴⁹² Durch die Beschreibung von Veniers Haus im zweiten Aufzug, zeigt sich, dass Venier durchaus selbst ästhetisch affin ist;¹¹⁴⁹³ Weidenstamm und Venier trennt damit nicht, dass der Eine eine Liebe zum Schönen hat und der Andere das negiert, sondern das Trennende zwischen ihnen ist die persönliche Ausprägung und der Stellenwert den Beide der Liebe zur Schönheit geben. Die Beschreibung von Veniers Haus verbindet demgemäß Schönheit, Künstlichkeit und Natur,¹¹⁴⁹⁴ und er selbst erweist sich zwar als in der Kindheit trauriger Charakter, aber als ein Mensch, der um den Sinn von Familie weiß.¹¹⁴⁹⁵

Während Weidenstamm wirklich gealtert ist, zeigt sich an Vittoria, dass sie scheinbar der Alterung getrotzt hat und damit indirekt auch über dem Tod steht. Vittoria selbst sieht das in Verbindung mit dieser Stadt stehend, „wo keine Gärten sind, nur Stein und Wasser“;¹¹⁴⁹⁶ hier habe sie „nicht altern können, nicht wie And're altern, / nur viel durchsichtiger und viel gelöster“.¹¹⁴⁹⁷ Vittorias Schilderung zeigt dabei auf, dass sie das Altern nicht gänzlich ausklammert, sondern dass sie bisher nur anders gealtert ist als äußerlich. Der Versuch des Barons, sie neuerlich zu seiner Geliebten zu machen, misslingt, denn sie sieht sie Beide stehen auf „dem Grabe uns'rer Jugend“,¹¹⁴⁹⁸ wodurch Vittoria deutlich macht, dass auch sie erkannt hat, dass man die Jugend nicht zurückgewinnen kann, allerdings auch keine Flucht in den Ästhetizismus pflegen soll. Im zweiten Aufzug, nach dem Gespräch mit ihrem Mann, indem sie Weidenstamm als Schuldigen am Tod der Mutter diffamiert hat, erkennt auch sie das Fehlen ihres Handelns: „Ich lüge wie ein Grabstein, und ich bin's / ja auch allein, drin wie in einem Grab / dies sonst vergeßne Abenteuer wohnt.“¹¹⁴⁹⁹ Zudem sieht auch sie sich durch Passionei mit dem Altern konfrontiert.¹¹⁵⁰⁰ Aber durch ihre Reaktion auf diesen zeigt Vittoria auch gleichsam den Unterschied im Wesen zwischen sich und Weidenstamm.¹¹⁵⁰¹ Im Alter erscheint Passionei ihr trübsinnig und kindisch in seinem Wesen, doch in seiner Jugend hatte er sie mit seinen Kompositionen erfreut.¹¹⁵⁰² Wenn sein Körper auch dem natürlichen Verfall unterlegen ist, so werden seine Lieder ihm doch so etwas wie Ewigkeit schenken.¹¹⁵⁰³ Aber dieses Ewige kann zwar Teil des menschlichen Lebens sein, von den später lebenden Menschen empfunden werden, doch kann der ursprüngliche Impuls, ebenso wie die Jugend und die Vergangenheit nicht wiedergewonnen werden („und wenn die Augen sie noch matt erkennen, / die Hände heben wir umsonst empor!“).¹¹⁵⁰⁴ Aber vor Weidenstamm bekennt Vittoria auch die Sucht des Sohnes nach Schönheit, zum anderen jedoch betont sie auch die Wirkung des Kindes auf andere Menschen; sei es durch sein Wesen oder sein musikalisches Können.¹¹⁵⁰⁵ Gleichsam deutet sie neuerlich an, dass sie es geschafft habe, vor der Gesellschaft ihr wirkliches Alter zu verbergen, was

11492SW V. S. 104. Z. 18-19.

11493In der ersten Bühnenfassung zeigt sich ebenso Veniers Bezug zur Schönheit, wenn Sassi ihm sagt: „Du bist ein Kind, und der Mann der schönsten, wundervollsten und / unnahbarsten Frau Venedigs!“ In: SW V. S. 195. Z. 2-3.

11494„Großer freundlicher Saal im Hause Venier. Im Hintergrund eine große Tür und / zwei große, schönvergitterte Fenster auf den Kanal hinaus. [...] / An der Decke und über den Fenstern Fresken im Geschmack des Tiepolo. Im / Vordergrund links steht ein kleines Klavier, in der Mitte des Saales ein sehr großer / Tisch mit vergoldeten Füßen, auf diesem Blumen in einer großen Vase. - Es ist / heller Tag.“ In: SW V. S. 142. Z. 2-7.

11495Die Notizen zeigen auch Veniers Sinn für die Schönheit, und dass dieser an Vittoria gebunden ist („Nur Du Deine Schönheit / ist eine Realität in meiner Existenz“, SW V. S. 444. Z. 7-8). Hofmannsthal erweitert in den Notizen zudem Veniers familiäre Situation, hatte er doch eine traurige Mutter, die Cesarinos „Ahnung des Verfalls“ (SW V. S. 473. Z. 25) bestimmt hat; zudem zeigt sich eine Verbindung zwischen dem Empfinden und Venedig (SW V. S. 473. Z. 26-30).

Fürchtend Vittoria zu verlieren, notiert Hofmannsthal aber auch („So sind die schönsten Lippen auch nichts andres / als Erd' am Kreuzweg, die wir alle treten“, SW V. S. 474. Z. 20-21).

Siehe (Notizen): SW V. S. 447. Z. 21, SW V. S. 475. Z. 7, SW V. S. 460. Z. 8.

11496SW V. S. 130. Z. 13.

11497SW V. S. 130. Z. 14-15.

11498SW V. S. 133. Z. 5.

11499SW V. S. 147. Z. 4-6.

11500SW V. S. 153. Z. 25-28.

11501SW V. S. 154. Z. 4-13.

11502SW V. S. 154. Z. 30-36.

11503SW V. S. 154-155. Z. 37//1-4.

11504SW V. S. 155. Z. 11-12.

11505SW V. S. 161. Z. 6-16.

Siehe (Notizen): SW V. S. 443. Z. 4-25, SW V. S. 453. Z. 9-10.

Weidenstamm dazu führt zu sagen: „Weil du keines hast!“¹¹⁵⁰⁶ Dabei ist das Verbergen des Alters für sie von besonderer Bedeutung, da sie nur so Cesarino als ihren Bruder ausgeben kann.¹¹⁵⁰⁷ Cesarino erweist sich als jugendliches Abbild Weidenstamms. Dies wird nicht nur durch die Dose deutlich auf der Venier sofort die familiäre Verbindung erkennt, sondern es wird vor allem auch durch Cesarinos Verhalten deutlich. So verlangt es diesen, das Altern aus seinem Leben auszuklammern, was erstmalig deutlich wird, wenn er den „fürchterlichen Alten“,¹¹⁵⁰⁸ den alten Passionei, nicht sehen will („Ich wollte grad ´ so gern mein offnes Grab / anschauen, als solch ein wandelnd Grauen.“).¹¹⁵⁰⁹ Cesarino will das Altern aus seinem Leben verbannen und zeigt sich erleichtert, dass er niemals seine Mutter kennengelernt hat. Der junge ästhetizistisch empfängliche Charakter erkennt darin keinen Mangel, dass er ohne Mutter aufgewachsen ist, sondern erfreut sich an der Jugend seiner vermeintlichen Schwester.¹¹⁵¹⁰ Die Mutter würde ihm nämlich nicht nur ihr Altern vor Augen führen, sondern ihm auch deutlich machen, dass er seine eigene Jugendlichkeit nicht auf Dauer erhalten kann. Während Vittoria erkennt, dass er das Grauen vor dem Altern empfindet,¹¹⁵¹¹ was sie bedenklich findet, zeigt sich bei Cesarino, dass er aus dem Schönen Kraft zieht, und dass ihn die Bedrängung des Schönen – welches er mit Vittoria verbindet – selbst beklommen macht. Als Vittoria Weidenstamm den Sohn zuführt, hebt sie aber auch explizit dessen Schönheitssinn hervor, doch zeigt Hofmannsthal gleichsam ihre Bedenken ob dessen auf.

„Dies ist mein Bruder und zu sehr mein Stolz.
 [...]
 er hat ein zu begierig Aug´ für Schönheit.
 [...]
 Es haben ihn fünf Städte
 und eine Schwester, die nichts kann als singen,
 so schlecht erzogen, daß er voll der Fehler
 der Jugend steckt, und leider voll des Zaubers,
 der für zu günstige Augen sie verhüllt.“¹¹⁵¹²

Vitorias Verweis, dass Weidenstamm die Mutter gekannt habe, lässt Cesarino jedoch nur neuerlich sagen, dass er froh ist, die Mutter nie gekannt zu haben: „Und wenn ich >>Mutter << sag´, so denk´ ich Eine, / die ist dem einen Fuß im Grab, auf mich / aus fremden Augen schaut, und schaudre fast.“¹¹⁵¹³ Cesarinos Verführung zur Genusssucht durch Weidenstamm steht Vittoria ebenso kritisch gegenüber, was Cesarino nicht begreifen und auch nicht hinnehmen kann.¹¹⁵¹⁴ Cesarino will sich der mahnenden Worte der Schwester verschließen („Bin ich so jung?“)¹¹⁵¹⁵ und verweist auf die Göttin Helena oder den Dichter Dante, die auch schon früh Erfahrungen gemacht haben. Dies lässt ihn jedoch nur neuerlich die Jugend der Schwester und gleichsam die Eigene preisen: „Die Seele hat kein Alter: Dein und meine / sind Zwillinge, die deine nur die sanftre!“¹¹⁵¹⁶

11506SW V. S. 161. Z. 17.

11507Auch in der ersten Bühnenfassung, im letzten Gespräch der beiden ehemals Liebenden, wähnt Weidenstamm, wieder dort anknüpfen zu können, wo alles geendet hatte: „O Du bist schöner, als Du damals warst!“ (SW V. S. 234. Z. 19) Auch hier hält Weidenstamm Vitorias Worten, dass niemand um ihr wahres Alter wisse (SW V. S. 235. Z. 4-6), entgegen: „Weil Du keines hast!“ (SW V. S. 235. Z. 7) Ebenso in der Bühnenfassung betont Hofmannsthal an Weidenstamm, dass Cesarino für ihn nur eine Bedeutung hat, als jüngeres Ich: „Wenn ich ihn ansah, war es mir, als küsst´ ich / Wehmütig meine Jugend auf die Stirn.“ (SW V. S. 235. Z. 18-19) Die Lüge, um ihrer Ehe Willen, bedeutet für Vittoria, was Hofmannsthal sie auch hier bekennen lässt, allerdings ein fortlaufendes Lügen (SW V. S. 248. Z. 21-24).

11508SW V. S. 150. Z. 29.

11509SW V. S. 151. Z. 2-3.

Siehe (Bühnenfassung): SW V. S. 204. Z. 7-10.

11510SW V. S. 151. Z. 6-9.

11511SW V. S. 152. Z. 11-12.

11512SW V. S. 157. Z. 6-29.

11513SW V. S. 158. Z. 27-29.

11514SW V. S. 168. Z. 33-37.

11515SW V. S. 169. Z. 3.

11516SW V. S. 169. Z. 8-9.

In den Notizen zeigt sich deutlicher, dass Cesarino das Altern nicht sehen will, weil dies auf seinen eigenen Tod verweist (SW V. S. 448. Z. 16), als auch durch seine Liebe zur Marfisa, die ihn in die Welt hinaustreibt (SW V. S. 449. Z. 11-13).

In der ersten Bühnenfassung heißt Venier Cesarino seinen „junge[n] Schwager“ (SW V. S. 203. Z. 33), der sich hier ebenso von

Dabei zeigt sich auch in diesem Stück Hofmannsthals, dass die Empfänglichkeit zum Schönen nicht vor den irdischen Vertretern der Religion haltmacht. So zeigt der Abbate seine Affinität zum Schönen, indem er vor Vittoria tritt, sich vor ihr auf die Knie niederlässt, und sagt: „O schönste Eurydike! die mit Orpheus / die Rollen tauscht, und ruft ihn zurück / und führt ihn aufwärts aus dem Reich der Schatten!“¹¹⁵¹⁷ Ein weiterer Bezug zum Motiv-Komplex zeigt sich durch den Grafen, der den alten Passionei zu seiner Wohnung zurückführen will („wo morsche Leiber alter Schiffe liegen / und, langsam faulend, auf das hohe Meer“).¹¹⁵¹⁸ In den zahlreichen Notizen zu dem Drama lässt sich das Motiv mitunter durch Weidenstamm ausmachen, und zwar durch die Betonung von Vittorias noch gesteigerter Schönheit (SW V. S. 443. Z. 4-6), durch eine Erweiterung in der Entstehung Venedigs¹¹⁵¹⁹ und indem er Cesarino als seiner „Jugend Spiegelbild“¹¹⁵²⁰ bezeichnet. In den Notizen will auch Cesarino den Alten („Ich will nicht sehen wie einer hier langsamen Tod stirbt“)¹¹⁵²¹ und die eigene Mutter nicht sehen, doch Hofmannsthal führt dies hier deutlicher auf den eigenen Tod zurück: „ich bin / froh dass ich meine Mutter nicht gesehen hab und will auch mein Grab / nicht kennen, soche wandelnd<en> Gräber auch nicht“.¹¹⁵²² Des weiteren zeigt sich sein problematischer Zug zum Altern und Tod auch durch die Liebe zur Marfisa, die ihn in die Welt hinaustreibt.¹¹⁵²³ Vittorias Verhältnis zum Tod zeigt sich auch hier fern des Ästhetizistischen, wenn sie an dem Grafen Friedrich das Alter anerkennt („Schön an Euch Deutschen diese Kraft das Ideell zu schätzen: diesen alten./ andererseits wie ihr ein Geschöpf wie diese mit Eurer Liebe verklärt“).¹¹⁵²⁴ Dergleichen sieht sich Vittoria aber auch durch ihre Lüge dauerhaft verjüngt („zur jüngern Schwester / (2) beinah zur Tochter [...] meiner selbst verdoppelt“).¹¹⁵²⁵ Veniers Sinn für die Schönheit zeigt sich in den Notizen, ebenso wie die Lebensfreude an Vittoria gebunden, denn: „Nur Du Deine Schönheit / ist eine Realität in meiner Existenz“.¹¹⁵²⁶ So zeigt er sich auch hier furchtsam, die sein Leben bestimmende Frau zu verlieren.¹¹⁵²⁷ Dabei erweitert Hofmannsthal in den Notizen Veniers familiäre Situation dahingehend, dass seine Mutter seine nahende Geburt weitestgehend künstlerisch überzogen hat, was seine Stellung im Leben bewirkt haben mag, die womöglich auch von dem Verfall Venedigs genährt worden ist.¹¹⁵²⁸

Auch die Einbindung von Schönheit, Tod und Jugend zeigt sich in *Die Verwandten* (1898). Die Gemeinsamkeit und zugleich die Prägung innerhalb einer Familie, zeigen sich durch Therese und Anna durch ihre Gedanken an den Tod. Während Anna sich über das Altern an sich äußert („Es ist ohnedem so

dem alten Passionei abwendet: „Wohl, weil ich jung bin - wär´ ich älter, wohl / Hielt ich´s der Müh nicht wert, dergleichen auszusprechen.“ (SW V. S. 208. Z. 25-27) Die „schöne, gefüllte Börse“ (SW V. S. 210. Z. 3), die Weidenstamm Cesarino hier reicht, wird von diesem allerdings nur zögerlich angenommen, vielmehr schwindelt ihn ob der Verführung des Ästhetizisten. Im Wettstreit um Marfisa zeigt sie sich ihm jedoch dienlich, ruft er die Frau doch dazu auf sich der Wirklichkeit zu entziehen (SW V. S. 212. Z. 22-25). Die Versenkung in die Schönheit, ist auch hier die Flucht vor der Wirklichkeit und dem Hässlichen. Der Aufruf Weidenstamms zum Genuss des Augenblicks (SW V. S. 212. Z. 29), führt bei Cesarino nur dazu, dem alten Zanni und damit dem Tod neuerlich ausweichen zu wollen (SW V. S. 213. Z. 2). Die Entdeckung Vittorias in Weidenstamms Haus in der Nacht bedeutet allerdings für Cesarino einen Einbruch in dem Glauben an seine Schwester und damit den Einbruch des Schändlichen in seine illusorische Welt des Schönen, die die jugendliche Schwester für ihn verkörpert: „Verzeih´ mir, dass ich wein´! Ich bin zu jung / Und hab´ Dich zu sehr über andre Frauen / Gestellt.“ (SW V. S. 238. Z. 29-31) Letztendlich aber kommt es zu einer Annäherung zwischen Vater und Sohn, allerdings dahingehend, dass Cesarino ihm von dem Gehörten berichtet, ihn aufruft, die Stadt zu verlassen, woraufhin der Baron jedoch dahingehend reagiert, dass er die kommende Einsamkeit fürchtet. Die Hilfe, die Cesarino Weidenstamm leistet indem er ihm eine junge Gesellschaft für die Reise zusagt, heißt Vittoria neuerlich, die Nähe zwischen ihrem Sohn und ihrem Geliebten zu erkennen („Und Du wie er, und bist so junges Blut!“, SW V. S. 246. Z. 21).

11517SW V. S. 153. Z. 17-19.

In der ersten Bühnenfassung ist es der Abbate, der Venier über den alten Zanni sagt, dass jener „unbeschreiblich schön“ (SW V. S. 203. Z. 4) gewesen sei.

11518SW V. S. 163. Z. 1-2.

11519SW V. S. 461. Z. 27-34, SW V. S. 462. Z. 8-9, SW V. S. 462. Z. 14.

11520SW V. S. 475. Z. 32.

11521SW V. S. 448. Z. 16.

11522SW V. S. 443. Z. 11-13.

11523SW V. S. 449. Z. 11-13.

11524SW V. S. 443. Z. 4-25.

11525SW V. S. 453. Z. 9-10.

11526SW V. S. 444. Z. 7-8.

11527SW V. S. 474. Z. 20-21.

11528SW V. S. 473. Z. 26-30.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 447. Z. 21, SW V. S. 475. Z. 7, SW V. S. 460. Z. 8.

schrecklich dass alles vergeht“), ¹¹⁵²⁹ hebt Therese die gefühlte Beschleunigung des Alterungsprozess im fortgeschrittenen Alter hervor („Wenn Du das jetzt schon sagst [...] und später geht es immer schneller immer schneller“). ¹¹⁵³⁰ Für Georg wiederum zeigt sich durch den Spaziergang mit Therese und Anna über den Friedhof jedoch gerade die scheinbare Alterslosigkeit Thereses (SW XXIX. S. 109. Z. 6-9). Aber auch an Therese zeigt sich eine deutlich Furcht vor dem Tod, auch durch das Besehen eines Grabsteines: „Sonderbar sie war genau so alt wie ich jetzt bin, 34 Jahre und 6 Monate Nein nein nur nicht sterben“.¹¹⁵³¹ Doch für Georg wirkt Therese gerade in jenem Augenblick, indem sie sich gegen das Altern und den Tod zu stemmen versucht, besonders schön: „Nie war sie ihm so reizend erschienen als in diesem Augenblick, nie hatte ihre alterslose Seele sich so aus den Augen herausgelehnt, Weib Mädchen Kind in einem.“ ¹¹⁵³² Mit der Beschreibung Georgs wiederum hebt Hofmannsthal die Züge der Jugend an ihm hervor („junger Mann, dem die rasierte Oberlippe etwas ernstes entfernt an einen Priester erinnerndes gab, der dicke Büschel blonden Haares über der freien Stirn aber seine ganze Jugend zurückgab“). ¹¹⁵³³ An Georg zeigt sich dabei die Überheblichkeit in Bezug auf den Tod, auch durch den toten Gemahl Thereses; einstmals in dem Besitz Thereses, unterliegt er als Toter nun der Macht der Lebenden. ¹¹⁵³⁴ Allein in den Notizen zeigt sich auch zwischen Georg und seiner Mutter eine Wesensnähe („Mutter seine, alterslos“), ¹¹⁵³⁵ sowie an Felix die Unmöglichkeit der Akzeptanz des Todes. Deutlich wird dies durch die Betrachtung des Kaminofens, in dessen Platten die verschiedenen Lebensalter eingelassen sind. Felix' Verzweiflung am Leben, aufgrund der Angst vor dem Altern und der eigenen Sterblichkeit, kann weder von Schwester noch Mutter gebremst werden, empfinden sie doch ähnlich.

In der *Reitergeschichte* (1898) zeigt sich auch hier die Liebe gespeist aus dem narzisstischen Wesen des ästhetizistischen Protagonisten, die mitunter mitbestimmend für seinen frühen Tod zu sehen ist. So glaubt er beim Ritt durch Madrid in einem gelben Haus ein, ihm „bekanntes weibliches Gesicht zu sehen“.¹¹⁵³⁶ Neugierig löst er sich aus seiner Schwadron, um sein Pferd zu dem Haus zu lenken: „Kaum hatte er hier den zweiten weißgestiefelten Vorderfuß seines Braunen in die Höhe gehoben, um den Huf zu prüfen, als wirklich eine aus dem Innern des Hauses ganz vorne in den Flur mündende Zimmertür aufging und in einem etwas zerstörten Morgenanzug eine üppige, beinahe noch junge Frau sichtbar wurde“.¹¹⁵³⁷ Hofmannsthal deutet hier nicht nur bereits einen Einbruch ihrer Jugendlichkeit an, sondern lässt Lerch auch den Mann bemerken, der sich aus ihrem Haus stiehlt: „Indem aber dem Wachtmeister der Name der Frau einfiel und gleichzeitig eine Menge anderes: daß es die Witwe oder geschiedene Frau eines kroatischen Rechnungsunteroffiziers war, daß er mit ihr vor neun oder zehn Jahren in Wien in Gesellschaft eines anderen, ihres damaligen eigentlichen Liebhabers, einige Abende und halbe Nächte verbracht hatte, suchte er nun mit den Augen unter ihrer jetzigen Fülle die damalige üppig-magere Gestalt wieder hervorzuziehen.“ ¹¹⁵³⁸ Neuerlich zeigt Hofmannsthal das nicht mehr ganz jugendliche Äußere der Frau, aber er deutet gleichsam auch einen der Gründe an, warum es Lerch nach der Frau verlangt; so hatte er sie damals nicht besitzen können, als sie jugendlich und schöner gewesen war, sondern ein anderer Mann hatte sie besessen. Nun aber will sich der Narzisst in den Besitz der Frau setzen. Was die Hinwendung zur Frau aber auch vorwärtstreibt, ist ihre „geschmeichelte[...] slawische Weise“, ¹¹⁵³⁹ mit der sie sein Blut in Wallung bringt. Gleichsam schafft Hofmannsthal eine zeitliche Distanz zwischen Lerch und der Frau, wenn es heißt: „»Vuic«, – diesen ihren Namen hatte er gewiß seit 10 Jahren nicht wieder in den Mund genommen und ihren Taufnamen vollständig vergessen – »in acht Tagen rücken wir ein, und dann wird das da mein Quartier«, auf

11529SW XXIX. S. 108. Z. 7.

11530SW XXIX. S. 108. Z. 8-10.

11531SW XXIX. S. 111. Z. 3-5.

In den Notizen verweist Hofmannsthal neuerlich auf den Jugenddrang Theresens: „Die Mutter fühlt sich jung wirklich jung in dem vermischt werden mit ihrer Tochter.“ In: SW XXIX. S. 331. Z. 13-14.

11532SW XXIX. S. 111. Z. 6-9.

11533SW XXIX. S. 106. Z. 23-25.

11534So stellt sich Georg vor wie der Tote sagen müsste: „Geh tritt mich nicht!“ In: SW XXIX. S. 111. Z. 19.

11535SW XXIX. S. 332. Z. 9.

11536SW XXVIII. S. 41. Z. 7.

11537SW XXVIII. S. 41. Z. 14-18.

11538SW XXVIII. S. 41. Z. 27-33.

11539SW XXVIII. S. 41. Z. 34-35.

die halb offene Zimmertür deutend. Unter dem hörte er im Hause mehrfach Türen zuschlagen, fühlte sich von seinem Pferde, zuerst durch stummes Zerren am Zaum, dann, indem es laut den anderen nachwieherte, fortgedrängt, saß auf und trabte der Schwadron nach, ohne von der Vuic eine andere Antwort als ein verlegenes Lachen mit in den Nacken gezogenem Kopf mitzunehmen.“¹¹⁵⁴⁰ Durch eben jenes ausgesprochene Wort, den Namen der Frau, macht sie „seine Gewalt [über ihn] geltend“,¹¹⁵⁴¹ sodass ihn das Verlangen nach der Frau in den nächsten Stunden bestimmt: so „lebte sich der Wachtmeister immer mehr in das Zimmer mit den Mahagonimöbeln und den Basilikumtöpfen hinein und zugleich in eine Zivilatmosphäre, durch welche doch das Kriegsmäßige durchschimmerte, eine Atmosphäre von Behaglichkeit und angenehmer Gewalttätigkeit ohne Dienstverhältnis, eine Existenz in Hausschuhen, den Korb des Säbels durch die linke Tasche des Schlafrockes durchgesteckt.“¹¹⁵⁴² Aufgrund der nicht vorhandenen Gefechte konnte er sich zunächst ungehemmt in seine Träumereien um die Frau hineindenken: „Denn der Gedanke an das bevorstehende erste Eintreten in das Zimmer mit den Mahagonimöbeln war der Splitter im Fleisch, um den herum alles von Wünschen und Begierden schwärte.“¹¹⁵⁴³ Lerch begegnet zwar noch einer weiteren Frau in dieser Erzählung, doch diese vermag ihn überhaupt nicht zu ergreifen, ist sie doch Teil der ärmlichen dörflichen Welt, durch die er reitet.¹¹⁵⁴⁴

In *Die Sirenetta* (1899) ist sowohl die Schönheit als auch das Vergehen dieser vor allem mit Silvia verbunden. Obwohl sie primär durch ihre Hände als schön beschrieben wird, steht Silvia für Sirenetta in ihrer Gesamtheit für eine schöne Frau ein. „Weißt du denn, wer ich bin, Frau? Schöne Frau?“,¹¹⁵⁴⁵ fragt Sirenetta Silvia, mit der sie die Erinnerungen an ihre schönen Hände und den Umgang mit ihrem Kind verbindet. Aber auch Sirenetta zeigt sich als schönheitsaffin, nicht nur durch die Hinwendung zu Silvias Händen,¹¹⁵⁴⁶ sondern auch in der Erzählung über sich und ihre Schwestern („spiegelten uns in allen Brunnen, und wir waren alle schön“).¹¹⁵⁴⁷ Sirenettas Zug zur Schönheit zeigt sich des weiteren auch durch den Seestern, den sie Silvia schenken will („einen schönen?“).¹¹⁵⁴⁸ Worauf es Hofmannsthal hier aber auch ankommt, ist die Verschiedenheit im Wesen der beiden Frauenfiguren, wodurch er auch hier nicht nur einen direkten Bezug zur Konzeption vollziehen kann, sondern deutlich aufzeigt, dass man sich der Schönheit im Leben nicht zu verschließen braucht, mehr noch im Sinne der Konzeption nicht darf.

In *Das Bergwerk zu Falun* (1899) zeigt sich an Elis zum einen, bedingt durch die Eltern, die Konfrontation mit dem Tod, der er durch die Ausblendung der Vergangenheit weitestgehend entfliehen will. Elis wird aber bereits mit Ilsebill, jedoch auch durch das Umfeld des Wirtshauses mit der Vergänglichkeit und Hässlichkeit konfrontiert. Vor allem Ilsebill führt ihm die gemeinsame Vergangenheit vor Augen („Schön warst du freilich“)¹¹⁵⁴⁹ und damit auch die Vergänglichkeit, der er sich allein schon durch ihr Ansehen bewusst wird: „Die Züge scharfgezackt / Wie die Korallen, die tief drunten wachsen, / Blaß das Gesicht, allein so rot die

11540SW XXVIII. S. 42. Z. 6-14.

Rudüger Steinlein spricht in seinem Aufsatz *Hugo von Hofmannsthals Reitergeschichte. Versuch einer struktural-psychoanalytischen Lektüre* von einer „erniedrigte[n] Sexualität“. In: Dangel-Pelloquin: Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung. WBG. Darmstadt. 2007, S. 25.

Fälschlicherweise formuliert er jedoch, dass die Frau „nichts Verlockendes an sich“ habe. Wäre dies der Fall, würde Lerch sich nicht fortwährend in das vermeintlich zukünftige Lieben hineindenken. In: Dangel-Pelloquin, S. 25.

11541SW XXVIII. S. 42. Z. 15.

11542SW XXVIII. S. 42. Z. 18-24.

11543SW XXVIII. S. 43. Z. 2-4.

11544„[...] und da er sich aufrichtete, ging dicht vor seinem Pferde eine Frauensperson, deren Gesicht er nicht sehen konnte. Sie war nur halb angekleidet; ihr schmutziger, abgerissener Rock von geblümter Seide schleppte im Rinnsal, ihre nackten Füße staken in schmutzigen Pantoffeln; sie ging so dicht vor dem Pferde, daß der Hauch aus den Nüstern den fettig glänzenden Lockenbund bewegte, der ihr unter einem alten Strohhute in den entblößtem Nacken hing, und doch ging sie nicht schneller und wich dem Reiter nicht aus.“ In: SW XXVIII. S. 43. Z. 31-38.

11545SW XVII. S. 10. Z. 3.

11546Mehrfach gleich betont Sirenetta die Schönheit von Silvias Händen (SW XVII. S. 15. Z. 18-20, SW XVII. S. 15. Z. 21-24, SW XVII. S. 15. Z. 21-24, SW XVII. S. 16. Z. 2-3.

11547SW XVII. S. 11. Z. 25-26.

11548SW XVII. S. 14. Z. 24.

11549SW VI. S. 17. Z. 28.

Lippen ... / So schön warst du, wo hast du hingetan?“ ¹¹⁵⁵⁰ Doch Elis hat mit der wirklichen Welt abgeschlossen; er fühlt sich nicht im Leben verwurzelt, alleingelassen von den toten Eltern und unverstanden von den Seeleuten. Dennoch ersehnt der Ästhetizist eine Heimat, ein Gefühl der Geborgenheit, und da er dies nicht in der Wirklichkeit erzielen kann, bekennt er seine Zugehörigkeit zu einer anderen Sphäre; Elis selbst nennt die Welt der Tiefe hier die Welt der Toten, glaubt er doch, die Geborgenheit wieder zu finden, wenn er zu seinen Eltern einkehrt. ¹¹⁵⁵¹

Nicht nur in Bezug auf die Verwundung an der Hand, zeigt sich eine Nähe dieser Erzählung zu *Die Verwandten* (1898); genau wie Felix leidet auch Elis an der Vergänglichkeit alles Menschlichen und Irdischen, was für ihn schließlich der Grund sein wird, seine Liebe nicht mehr auf eine sterbliche Frau zu projizieren, sondern auf die zeitenthobene Bergkönigin. „Den besten essen doch die Würmer, freilich ...“, ¹¹⁵⁵² lässt Hofmannsthal Elis sagen, dessen Leiden am Vergehen ihn die Steine zu seinen Füßen besehen lässt („Die haben ausgespielt, die spüren nichts“). ¹¹⁵⁵³ Das Tiefe und Dunkelheit aber nicht immer mit dem Tod in Verbindung stehen, zeigt sich an dem unverfänglichen Genuss den Peter Elis bieten will. So will er ihn in ein Lokal mitnehmen, einen Keller der einer „künstlich[en]“ ¹¹⁵⁵⁴ Höhle gleicht („Ich möchte ein bißl noch was andres haben / Als fades Bier und die paar Mädels da“). ¹¹⁵⁵⁵ Doch diesem Schönen gibt Elis nicht nach, vermutlich weil die Genüsse ihm zu irdisch sind und weil sie die Gemeinschaft mit dem Kameraden haben. Letztendlich aber gibt Elis dem Drang zum Schönen nach. Hatte er das Schöne doch weder bei den Menschen, noch als Waise, noch bei Gott gefunden, wird er von Torbern zur Bergkönigin geführt, denn dieser erkannte in Elis: „Dein Aug will Schönres sehen!“ ¹¹⁵⁵⁶ Was die Bergkönigin Elis neben Schönheit bieten kann, so macht sie ihm zumindest weiß, ist die Distanz zum Tod. Doch bezieht sich dies allein auf sie, ¹¹⁵⁵⁷ könnte Elis doch durch Torbern erkennen, dass auch er dem Altern und Sterben unterlegen ist. Bewusst lenkt die Königin Torbern deshalb dazu, Elis nicht von dem Ende zu reden, sondern von dem Schönen ihrer Beziehung. Torbern soll ihn für die Bergkönigin gewinnen, seine Zweifel auslöschen und ihn nicht erkennen lassen, dass Torbern jetzt entkräftet und alt vor der Bergkönigin steht: „Vom Anfang soll ich reden, nun das Ende / So nah? Entkräftend faßts mich an wie fahle Träume. / Es ist so lange her.“ ¹¹⁵⁵⁸ Schließlich erweist sich die vermeintliche Überlegenheit des Torbern vor dem Tod als primärer Grund, warum der Ästhetizist sich für die Bergkönigin öffnet („Die Jahre hatten ihm nichts an“). ¹¹⁵⁵⁹ Scheinbar bewiesen bekommt Elis seine Andersartigkeit schließlich dadurch, dass er den Fischerjungen am Ende des I. Aktes wiederbelebt: „Der tote Mann stand auf zu meinem Dienst, / [...] / Denn dieser Welt Gesetz ist nicht auf mir.“ ¹¹⁵⁶⁰ Aber auch in Dahlsjös Haus zeigt sich, bedingt durch die ästhetische Affinität der Figuren, der Bezug zu diesem Motiv-Komplex. So führt die Großmutter ihrem Sohn vor, dass sie in ihrer Jugend ebenso träumerisch und verloren gewesen ist, dass sie diesen Zug aber mit dem Alter abgelegt habe („Sieh, wie ich jung war, dünkt mich jetzt, ich war / Ganz Sehnsucht, nichts als ein beseeltes Auge“). ¹¹⁵⁶¹ Ein trennender Aspekt zwischen Anna und Elis zeigt sich noch, bevor die beiden zum ersten Mal aufeinandertreffen. Hatte Elis gerade die Zeitlosigkeit und die Ausblendung des Todes an die Bergkönigin gebunden, zeigt sich nun an Anna, in Anbindung an den vermeintlich durch das Fenster blickenden Torbern, der Rigitze verschreckt hatte, das Gegenteil. Zwar bezeichnet sie ihn fälschlicherweise als „weise[n] Bergmann“, ¹¹⁵⁶² was neuerlich ihre Unerfahrenheit bezeugt, der vor 200 Jahren vom Berg verschüttet worden war, doch erkennt sie den Tod an: „Kein Mensch kann so lang leben. / [...] / Weil alle früher sterben

11550SW VI. S. 17. Z. 29-32.

11551SW VI. S. 20-21. Z. 31//2.

11552SW VI. S. 21. Z. 19.

11553SW VI. S. 21. Z. 23-24.

11554SW VI. S. 22. Z. 32.

11555SW VI. S. 22. Z. 21-22.

11556SW VI. S. 28. Z. 14.

11557 „[...] der Erdengrund, / Der mich mit klingendem Gehäus umschließt, / Euch löst er eure Glieder auseinander“. In: SW VI. S. 31. Z. 14-16. Was sich an diesen Versen Hofmannsthals deutlich erkennen lässt, ist, dass er neuerlich mit dem Weg Elis' in die Tiefe auf den Tod anspielt, den er mit seinem Eingang in diese herausfordert.

11558SW VI. S. 33. Z. 3-5.

11559SW VI. S. 34. Z. 15.

11560SW VI. S. 40. Z. 10-17.

11561SW VI. S. 46. Z. 2-3.

11562SW VI. S. 50. Z. 21.

müssen.“¹¹⁵⁶³ Dennoch zeigt sich auch hier, ähnlich wie in dem Märchen der Königstochter, dass Anna ästhetizistisch empfänglich ist, erzählt sie Rigitze doch von dem Aberglauben der mit Torbern verbunden ist: So geht er „im Land da draußen“¹¹⁵⁶⁴ umher, um neue „junge“¹¹⁵⁶⁵ Bergleute anzuwerben. Neuerlich zeigt Hofmannsthal hier die Bedeutung der Jugend für das Verlorengehen im Ästhetizismus auf. Eben auf Elis' Jugend verweist Anna, nachdem dieser sein schattenhaftes Dasein vor ihr ausgebreitet hat: „Allein Ihr seid noch so jung und sprecht so wild / Und blickt so scheu um Euch, und Eure Augen / Sind überwacht.“¹¹⁵⁶⁶ So ist auch für Anna Elis' Jugend ein Grund, warum er der Sehnsucht nach der Tiefe verfiel. Doch Elis verbindet mit der wirklichen Welt den Tod, das Leiden an der Vergänglichkeit, weshalb er sich auch in die Tiefe versenken will, da ihm die Stärke fehlt, das Menschliche zu ertragen. Um Anna mit seiner Qual zu konfrontieren, hält er ihr ihre eigene Sterblichkeit vor („Da wirst du leben drin und deine Tage, / Die werden kommen und vorrüberrinnen“).¹¹⁵⁶⁷ Deutlich wird die Verbindung zwischen Jugend und der Affinität zum Ästhetizismus – Hofmannsthal bindet Jugend und Ästhetizismus aber nicht zwangsläufig aneinander, was der 50jährige Dahlsjö zeigt – durch den jungen Handwerksburschen. Abgesehen von seinen Augen¹¹⁵⁶⁸ ist es dessen Jugend, die Elis zu diesem hinzieht („jung, bartlos“),¹¹⁵⁶⁹ ohne dass er begreift, dass er sich selbst in dem Jungen sieht.¹¹⁵⁷⁰ Die Bedeutung der Jugend zeigt sich auch in Verbindung mit der scheinhaften Gestalt Annas. Vor Agmahd stehend, wähnt Elis, Anna würde sich ihm in ihrer Jugend, ihrem „jungen seelenfrischen Leib“¹¹⁵⁷¹ darreichen.

Mit Torberns neuerlichem Erscheinen, seinem Zwischentreten zwischen Elis und Anna, zeigt sich noch deutlicher, dass auch der Ästhetizist dem Altern und Sterben ausgesetzt ist, wirkt er „noch verfallender als früher“¹¹⁵⁷² und zeigt auf, dass sein ästhetizistisches Wesen zudem noch andere Menschen dem Tode, vor ihrer Zeit, näher bringt („Was spürt er noch umher und streut den Tod / auf alles!“).¹¹⁵⁷³ Obwohl Torbern weiß, dass er bald sterben wird, zeigt sich deutlich an ihm, dass er im Innern immer noch an der Zeitlosigkeit der Bergkönigin festhält,¹¹⁵⁷⁴ und mit Elis dennoch schmerzhaft daran gemahnt wird, dass er sterben wird („Ich will dich nicht mehr sehn. Es zehrt an mir, / daß du anhebst zu leben, da ich ende“).¹¹⁵⁷⁵ Im V. Akt zeigt Hofmannsthal noch einmal auf, dass es primär die vermeintliche Loslösung vom Altern und Sterben ist, die sich Elis für die Scheinwelt und gegen die Wirklichkeit entscheiden ließ: „Denn was ist ihr, vor der die Zeiten knie'n, / Die Frist, die ich mich unstat hier verweile.“¹¹⁵⁷⁶ Mit dem Auftreten der Großmutter im V. Akt zeigt Hofmannsthal deutlich, was Elis' Liebe aus Anna gemacht hat, lässt er sie jetzt auch, im Zuge der Fremdheit, die Schönheit betonen: „Spürst du an mir was Fremdes? 's macht das Kleid. / Wie schön es ist. Was schön ist, hab ich immer / Recht lieb gehabt.“¹¹⁵⁷⁷

In *Mutter und Tochter* (1899/1900) zeigt sich in der Liebesgeschichte der Mutter zu dem Musiker deutlich die Thematisierung des Todes. Hofmannsthal verbindet sowohl mit dem Hals (SW XXI. S. 2. Z. 20-21) als auch mit dem ergrauenden Haar der Mutter (SW XXI. S. 21. Z. 21-23) deren Alter. Auch zeigt sich in der Beziehung zu dem jüngeren Musiker, dass sie sich durchaus des Todes und Sterbens bewusst ist: „Dass der Tod hinter allen steht, macht sie duldsam, lebenslustig mit einem Schatten von Cynismus.“¹¹⁵⁷⁸ In *Günther der Dichter* (1901) zeigt sich lediglich ein kurzer Bezug zur Jugend. Ohne dass ein ästhetizistischer Zug

11563SW VI. S. 50. Z. 30-32.

11564SW VI. S. 51. Z. 25.

11565SW VI. S. 51. Z. 30.

11566SW VI. S. 57. Z. 13-15.

11567SW VI. S. 57. Z. 35-36.

11568SW VI. S. 88. Z. 26-27.

11569SW VI. S. 88. Z. 26.

11570SW VI. S. 91. Z. 36-37.

11571SW VI. S. 100. Z. 26.

11572SW VI. S. 71. Z. 2.

11573SW VI. S. 72. Z. 10-11.

11574SW VI. S. 73. Z. 6-12.

11575SW VI. S. 73. Z. 16-17.

11576SW VI. S. 80. Z. 20-21.

Die Enthobenheit von Eltern und Tod zeigt sich primär in Verbindung mit der Bergkönigin (SW VI. S. 202. Z. 5-11).

11577SW VI. S. 82. Z. 17-20.

11578SW XXI. S. 22. Z. 35-36.

erkennbar wäre, heißt es: „Friedels Ringen das ist doch nur die Jugend in ihm das reine heiße Wollen und die tiefe Bescheidenheit vor der Kunst“. ¹¹⁵⁷⁹ Auch in dem Fragment *Volpone* (1904) zeigt sich die Unmöglichkeit, den Tod auszuschalten. Obwohl Hofmannsthal in seinen Notizen primär auf das ästhetizistische Lieben Volpones verweist, bezeichnet er diesen auch als „Hypochonder“, ¹¹⁵⁸⁰ der eine Angst vor Krankheit und Altern in sich spürt. ¹¹⁵⁸¹ Auch wenn Volpones Zustand nur eine momentane Schwäche ist, plante Hofmannsthal auch die Distanz zum Tod durch den Onkel zu schildern („Und ist der, der stahlgrau im Gesicht ist und abgemagert wie ein Skelett, [...] und der trotzdem noch ins Amt sich tragen läßt“) ¹¹⁵⁸² und vermerkt des weiteren: „Was der Wahnsinn und der Tod, das vermag jede innere Katastrophe, jede Leidenschaft, jede Krankheit, jeder Augenblick vermag es.“ ¹¹⁵⁸³

Das einzige Mal, dass Hofmannsthal in *Fuchs* (1900) auf die Schönheit zu sprechen kommt, erfolgt in dem Gespräch zwischen Vater und Sohn, als diese sich über Fuchs' seelisches Vermögen und seine Äußerlichkeit unterhalten. ¹¹⁵⁸⁴ Fuchs führt an, dass sein Zeichenlehrer ihn für schön halte, seine Mutter ihm aber immer einzureden versuche, er sei äußerlich hässlich; sein Vater nimmt letztendlich die Position in der Mitte ein.

Dominant zeigt sich neben der Dunkelheit und dem Licht sowie dem Liebes-Motiv auch dieses in der Erzählung *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (1900). So sieht sich der ästhetizistisch empfängliche Marschall wiederholt von einer „hübschen Krämerin“, ¹¹⁵⁸⁵ einer „jungen Frau“ ¹¹⁵⁸⁶ sehr demütig begrüßt. Dies führt ihn dazu, sich nicht eine andere Frau kommen zu lassen, sondern sich dieser schönen Frau zu bedienen. Den Diener ruft er deswegen dazu auf, ihm einen Ort für das Zusammentreffen mit der Frau zu schaffen, wobei dieser jedoch darauf verweist, dass er sein eigenes Bettzeug mitbringen solle aufgrund der Bedrohung durch die Pest. Der Marschall realisiert dies zwar, doch heißt er ihn vielmehr für die schönen Annehmlichkeiten in dem Zimmer zu sorgen: „Vor dem Absteigen sagte ich noch, er solle auch ein ordentliches Waschbecken dorthin tragen, eine kleine Flasche mit wohlriechender Essenz und etwas Backwerk und Äpfel; auch solle er dafür sorgen, daß das Zimmer tüchtig geheizt werde, denn es war so kalt, daß mir die Füße im Bügel steif gefroren waren, und der Himmel hing voll Schneewolken.“ ¹¹⁵⁸⁷ Schließlich kommt es zu dem Treffen in den besagten Räumlichkeiten und er findet eine „sehr schöne Frau von ungefähr zwanzig Jahren“ ¹¹⁵⁸⁸ vor. Dabei verkörpert die Krämerin keineswegs eine dergleichen berauschte Frauenfigur, bedingt durch ihre Kleidung, sondern sie wirkt vor allem durch ihre Bereitwilligkeit auf ihn. „Sie warf ihren Kopf herum und bog mir ein Gesicht entgegen, dem die übermäßige Anspannung der Züge fast einen wilden Ausdruck gegeben hätte, ohne die strahlende Hingebung, die aus den weit aufgerissenen Augen strömte und aus dem sprachlosen Mund wie eine unsichtbare Flamme ausschlug.“ ¹¹⁵⁸⁹ Hofmannsthal spricht hier aber nicht nur das Wesen der Frau an, welches durch ihre devote Verfügbarkeit auf ihn wirkt, sondern deutet bereits die Verbindung mit dem Tod (durch die Flamme) an. Nachdem er eingeschlafen und wieder erwacht ist, wird er gewahr wie sie das Feuer im Kamin mit einem Scheit nährt und glaubt, erst dadurch ihre Schönheit zu erkennen: „Nun sah ich erst recht, wie groß und schön sie war, und konnte den Augenblick kaum erwarten, daß sie mit wenigen der ruhigen großen Schritte ihrer schönen Füße, an denen der rötliche Schein emporglomm, wieder bei mir wäre. Sie trat aber noch vorher an den Kamin, bog sich zur Erde, nahm das letzte schwere Scheit, das draußen lag, in ihre strahlenden nackten Arme und warf es schnell in die Glut.“ ¹¹⁵⁹⁰ Gerade durch den Schein dieses Feuers, was hier bei Hofmannsthal eindeutig in Verbindung mit dem Tod gestellt ist, zeigt sich für den Ästhetizisten die Bezauberung der Frau. Dies findet sich auch, wenn sie, von der Glut funkelnd, wieder zu ihm und dem Bett

11579SW XXI. S. 29. Z. 14-15.

11580SW XXI. S. 31. Z. 32.

11581SW XXI. S. 32. Z. 5-7.

11582SW XXI. S. 30. Z. 27-29.

11583SW XXI. S. 31. Z. 1-2.

11584„Und Du hieltest mich für klug, aber egoistisch, hässlich innen wie aussen.“ In: SW XVII. S. 65. Z. 18-19.

11585SW XXVIII. S. 51. Z. 6-7.

11586SW XXVIII. S. 51. Z. 19.

11587SW XXVIII. S. 52. Z. 5-10.

11588SW XXVIII. S. 52. Z. 11-12.

11589SW XXVIII. S. 52. Z. 24-28.

11590SW XXVIII. S. 53. Z. 21-27.

zurückkehrt, noch vom „Anhauch des Feuers umweht“. ¹¹⁵⁹¹ So wie die Welt außen herabgesetzt wird, werden auch die Totengräber ausgeklammert, die an ihrem Zimmer vorbeigehen. Erst als er die Krämerin neuerlich auffordert, sich wieder mit ihm in diesem Zimmer zu treffen, wird deutlich in was für eine demütigende Lage und Umgebung der Ästhetizist die Krämerin geführt hat, was sie ihm auch vorführt. Aber sie berichtet ihm auch davon, dass sie neben ihm nur ihren Mann gehabt hatte: „Möge ich eines elenden Todes sterben, wenn ich außer meinem Mann und dir je irgendeinem andern gehört habe und nach irgendeinem anderen auf der Welt verlange!« und schien, mit halboffenen, lebenhauchenden Lippen leicht vorgeneigt, irgendeine Antwort, eine Beteuerung meines Glaubens zu erwarten“. ¹¹⁵⁹² Zu der Beteuerung jedoch ist der Marschall nicht fähig; stattdessen „erstarrt“ ¹¹⁵⁹³ ihm das Wort. Dass sie keineswegs die Lebendigkeit verkörpert, wird zudem deutlich, wenn er eine ihrer Hände ergreift, die wie „leiblos herabhingen“. ¹¹⁵⁹⁴ Doch beschreibt sie ihm den Weg zum Haus der Tante, was ihm ein neuerliches Aufeinandertreffen verspricht, wodurch er wähnt, als stehe sie über dem Tod, denn er sah, dass sie die „ganze Gewalt ihrer strahlenden Augen“ ¹¹⁵⁹⁵ auf ihn legte, als sei ihm, dass sie selbst „ein totes Geschöpf an sich zu reißen vermögend sei“. ¹¹⁵⁹⁶ Neuerlich zeigt sich die Einbindung des Motivs durch die Neugierde des Marschalls; so kann er zwar nicht die Frau sehen, doch zumindest ihren Ehemann, den er sich als einen „unförmlichen dicken Menschen“ ¹¹⁵⁹⁷ oder als einen „gebrechlichen Alten“ ¹¹⁵⁹⁸ vorgestellt hatte; nun jedoch muss er sehen, dass er ein „sehr gut gebaute[r] Mann“ ¹¹⁵⁹⁹ ist, der ein sehr „schönes tiefestes Gesicht“ ¹¹⁶⁰⁰ hatte, obgleich er schon die ersten Zeichen des Alters zeigt, bedingt durch seinen Bart in dem schon „wenige silberne Fäden waren“. ¹¹⁶⁰¹ Besonders deutlich, dass der Marschall die drückende Bedrohung des Todes nicht wirklich empfindet, zeigt sich durch die Reaktion auf sein gesellschaftliches Umfeld. So spricht er von den „albernsten und widerwärtigsten Gesprächen“ ¹¹⁶⁰² und meint damit die Thematisierung der Bedrohung durch die Pest. Auch verlacht der Marschall nicht nur die Strohfeder in den Totenzimmern, sondern auch den Blick des Geistlichen auf seine Fingernägel. Zwar muss der Marschall letztendlich den Tod der Geliebten hinnehmen, doch zeigt sich eine deutliche Distanz zu den beiden nackten Körpern, die er in dem Zimmer der Tante liegen sieht. So flieht er von der Bedrohung des Todes, doch trifft er bereits vor der Tür auf die beiden Totengräber, denen er sich mit einer Gewaltandrohung ebenso entzieht. Hofmannsthal lässt die Erzählung dahingehend enden, dass sein Protagonist in die Stadt zurückkehrt, um „etwas von dieser Frau zu erfahren“, ¹¹⁶⁰³ was aber letztendlich ohne Erfolg bleibt.

Bereits in dem ersten Aufzug des Ballettes *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) zeigt sich die Bedeutung des Motiv-Komplexes. Die Thematisierung der Jugend erfolgt in dem Stück ausgerechnet durch den Gärtner, der die Ganzheit des Seins und damit den Tod als Teil des Lebens anerkennt, und der seiner Frau auch im Alter die Treue und Liebe halten wird: „Nein, für mich bleibst Du immer gleich, immer jung, jung, jung.“ ¹¹⁶⁰⁴ Konträr zu dem Lieben dieser Beiden steht das Wesen der Tänzerin, auf deren Jugend und Schönheit Hofmannsthal verweist („Die Tänzerin, die junge, leichte, mit den blühenden Wangen, die drinnen schön geschmückt sitzt“), ¹¹⁶⁰⁵ die sich noch durch ihre Kleidung verstärkt („Sie ist sehr schön gekleidet, im antiken Geschmack des Empire, mit blossen Armen und goldenen, durchbrochenen Halbhandschuhen“). ¹¹⁶⁰⁶ Zudem

11591SW XXVIII. S. 53. Z. 29-30.

11592SW XXVIII. S. 55. Z. 17-21.

11593SW XXVIII. S. 55. Z. 27.

11594SW XXVIII. S. 55. Z. 28.

11595SW XXVIII. S. 56. Z. 7-8.

11596SW XXVIII. S. 56. Z. 9-10.

11597SW XXVIII. S. 57. Z. 6-7.

11598SW XXVIII. S. 57. Z. 7-8.

11599SW XXVIII. S. 57. Z. 10.

11600SW XXVIII. S. 57. Z. 12.

11601SW XXVIII. S. 57. Z. 13.

11602SW XXVIII. S. 58. Z. 8.

11603SW XXVIII. S. 60. Z. 8.

11604SW XXVII. S. 8. Z. 21.

11605SW XXVII. S. 8. Z. 30-31.

11606SW XXVII. S. 9. Z. 5-7.

Auch hier bindet Hofmannsthal die Natur als Teil des Motivkomplexes ein. So reagiert auf die Liebesbriefe auch die Natur („die Bäume ihr junges Laub rühren“, SW XXVII. S. 9. 2).

zeigt sich der Dichter, abgewendet von dem ärmlich gekleideten aber treuen Mädchen und hingewendet zur oberflächlichen Tänzerin, als ein ästhetizistisch geleiteter Mensch. Die Schönheit der Welt ist für ihn ein Nichts, stellt er für sich doch die Schönheit der Tänzerin an oberster Stelle: „Du bist das Schönste auf der Welt, schöner als diese Blüten, lieblicher als das rauschende Wasser und die kleinen Schmetterlinge, schöner als diese Nymphe, schöner als die Sonne!“¹¹⁶⁰⁷ Mit der Schönheit wiederum sucht das alte Weib, das Mädchen zu verlocken, damit diese von dem Dichter ablässt: „Du wirst schöne Kleider haben, schönen Schmuck. Wie die da drinnen wirst Du werden, eine schöne Tänzerin. Alle werden sich um Dich drängen, nach Deinen Händen haschen, sie zu küssen.“¹¹⁶⁰⁸ Doch das Mädchen schlägt dies aus, ist ihr die Welt doch ohne ihn ein Nichts: „Davon will ich nichts wissen. Ich war doch so glücklich mit ihm, so unbeschreiblich glücklich! Der Duft der Blumen, die Schönheit des Himmels, die süsse Erhabenheit des Abendlätens, der Glanz der Sonne, Alles kam von ihm! Jetzt habe ich nicht, gar nichts. Mich friert. Es ist finster um mich.“¹¹⁶⁰⁹ Um ihn glücklich zu machen, gibt sie ihr Herz in seine Hände; die Gefahr für sich nicht erkennend, ist sie bereits dem Tode nahe durch die Gabe (SW XXVII. S. 14. Z. 16), lässt Hofmannsthal sie sagen: „Wie schön er auf meinem Herzen spielt!“¹¹⁶¹⁰

Das Motiv zeigt sich im zweiten Aufzug bereits durch die Beschreibung des „Gefilde[s] des Parnass“.¹¹⁶¹¹ Von diesen Gefilden aus ahnt das Auge des Betrachters aber auch die „Gefilde der Sterblichen“.¹¹⁶¹² Hofmannsthal beschreibt die Gefilde, besetzt mit „schöne[n] leichtwipfelige[n] Bäume[n]“,¹¹⁶¹³ träumenden Stunden („schöne Wesen“)¹¹⁶¹⁴ mit „schönen, nackten Armen“.¹¹⁶¹⁵ Das jugendliche Alter zeigt sich auch an einem Teil der dreißig Gestalten, die die Szene betreten („drei bacchantische Jünglinge, Weinlaub im Haar“;¹¹⁶¹⁶ „zwei Jünglinge, zusammen in einen schlichten Mantel gehüllt“).¹¹⁶¹⁷ Die Jugend ist hier, wie auch in Bezug auf die anderen Motive, an die Ganzheit des Seins gebunden. Dies zeigt sich schließlich deutlich an der Schilderung eines Menschenlebens, vom Säugling über den Jüngling (SW XXVII. S. 23. Z. 16) zum Greis. Dass das Motiv an die Ganzheit des Seins geknüpft ist, zeigt sich auch durch die Hindin, die bei dem Menschen als Säugling war, und zu der „schöne[n] Gestalt“¹¹⁶¹⁸ der Greis nun hin will.¹¹⁶¹⁹

In dem dritten Aufzug bindet Hofmannsthal das Motiv erstmalig durch den jungen Verehrer ein, der die Tochter heiraten will.¹¹⁶²⁰ Schönheit wird von Hofmannsthal dagegen in Verbindung mit dem „schönen gläsernen Pokal“¹¹⁶²¹ gesetzt, dem „schönen gefüllten Pokal“¹¹⁶²² den die Tochter dem Vater bringt. Obwohl Hofmannsthal die Jugend auch mit dem Geliebten der Tochter verbindet, ist dieser doch nicht mehr „überjung“,¹¹⁶²³ wodurch Hofmannsthal die Ernsthaftigkeit dieser Beziehung andeutet.

Dass der Vater das Alter und den nahenden Tod fürchtet, zeigt sich vor allem als die Tochter sich von ihm lossagt: „Wie sie innehält und totenblass, mit geschlossenen Augen, zwischen den beiden dasteht und dann wieder die Augen aufschlägt, zeigt er ihr sein weisses Haar, sein verzerrtes Gesicht das in diesen Minuten um Jahre gealtert scheint. Sie blickt kalt und fremd auf ihn, dann wirft sie sich dem Geliebten zu“.¹¹⁶²⁴ Ein

11607SW XXVII. S. 9. Z. 16-18.

11608SW XXVII. S. 11. Z. 18-21.

11609SW XXVII. S. 11. Z. 28-32.

11610SW XXVII. S. 15. Z. 15.

Die Schönheit zeigt sich des weiteren auch durch den Graf und sein Erscheinungsbild, trägt er doch einen „schönen, dunkelblauen Mantel“. In: SW XXVII. S. 9. Z. 32.

11611SW XXVII. S. 18. Z. 10.

11612SW XXVII. S. 18. Z. 25-28.

11613SW XXVII. S. 18. Z. 30.

11614SW XXVII. S. 18. Z. 35-36//1.

11615SW XXVII. S. 19. Z. 33-34.

11616SW XXVII. S. 21. Z. 25.

11617SW XXVII. S. 21. Z. 28.

11618SW XXVII. S. 24. Z. 35.

11619In den Kreisen der tanzenden Stunden ist auch die SELIGE STUNDE: „Ihr einsames, trunkenes Dahintanzen ist so schön, dass alle andern nach ihr hinblicken“. In: SW XXVII. S. 25. Z. 3-5.

11620SW XXVII. S. 28. Z. 10-12.

11621SW XXVII. S. 28. Z. 22-23.

11622SW XXVII. S. 28. Z. 28.

11623SW XXVII. S. 31. Z. 15.

11624SW XXVII. S. 32. Z. 11-16.

„schweres totes Dunkel“ ¹¹⁶²⁵ herrscht im Zimmer, als er wie ein Wahnsinniger in den Scherben des Pokals wühlt. ¹¹⁶²⁶ Doch mit der ERHABENEN STUNDE und den „schönen Kindern“, ¹¹⁶²⁷ die dieser die Schleppe tragen, kommt das Schöne wieder in sein Leben. Auf die Schönheit kommt Hofmannsthal auch durch das Auftreten Amors zu sprechen, der „schöner, leuchtender“ ¹¹⁶²⁸ ist als die ihn umgebenen Augenblicke, wobei diese die Verjüngung des Alten bewirken, indem sie seine „Augen, sein Haar, seinen Leib berühren“. ¹¹⁶²⁹ Im antiken Gestade beschreibt Hofmannsthal auch den Gärtner als schön („ein schöner Greis“), ¹¹⁶³⁰ obwohl er nun das Greisenalter erreicht hat. Wahrlich verjüngt ist aber der Alte, der, im Gefolge von Amor und den Augenblicken, nun „verjüngt“ ¹¹⁶³¹ dem Dichter aus dem ersten Aufzug gleicht: „Seine Augen glänzen, sein Haar ist schöner, von dunklem Braun und schön umfließt ihn der grüne Mantel.“ ¹¹⁶³² Zudem verlangt es ihn, den „Kopf jugendlich erhoben die leuchtende Morgenluft begierig“ ¹¹⁶³³ einzuatmen. Damit ist ihm gelungen woran so viele Ästhetizisten Hofmannsthals verzweifeln: die Sehnsucht nach Jugend im Alter zu spüren und diese dennoch nicht wiedergewinnen zu können. Mit dem verwandelten Strand bindet Hofmannsthal neuerlich die Jugend ein, lagern doch auf diesem Dryaden, deren Kleider das „Grün junger Blätter“ ¹¹⁶³⁴ haben. Um die großen Vögel anzulocken, stellen sich diese jedoch tot. ¹¹⁶³⁵ Der Zug zur Schönheit der Dryaden zeigt sich auch wiederum dadurch, dass eine von ihnen, die noch ohne Geliebten ist, einen „schöne[n] Schwan“ ¹¹⁶³⁶ erblickt und wähnt einen „schönen JÜNGLING in den Armen“ ¹¹⁶³⁷ zu halten. Im Folgen der Geliebten, den Pfad entlang den sie unter der Beglückung der Musik gegangen ist, ist der Alte nun vollkommen verjüngt: „Er gleicht nun völlig dem jungen Mann des ersten Aufzuges, nur schöner, verklärt.“ ¹¹⁶³⁸ Neuerlich verwandelt sich die Bühne; auf der linken Seite der Bühne zeigen sich die „schönsten Laubengänge“, ¹¹⁶³⁹ sowie „schöne[...] funkelnde[...] Herolde[...]“, ¹¹⁶⁴⁰ die durch die Lauben die Treppe empor laufen, sowie tanzende Figuren, die mit „schönen nackten Armen winken“. ¹¹⁶⁴¹ Als die beiden Liebenden, der Dichter und das Mädchen, auf der Brücke zusammentreffen, ist der „Brückenbogen [...] nichts als ein Gewinde aus schönen, ineinander verflochtenen lebenden Gestalten“. ¹¹⁶⁴²

In *Das Märchen von der verschleierten Frau* (1900) zeigt Hofmannsthal deutlich auf, dass der Ästhetizist Hyacinth sowohl durch seine unzufriedene Lebenssituation, vor allem aber auch durch den Kontakt mit Alter und Tod, der ästhetizistischen Lebenswelt verfällt. Hofmannsthal schildert die Beklemmung Hyacinths vor seiner eigenen Menschlichkeit; Ahnungen erfüllen ihn, wie seine Frau und damit im Grunde er selbst, dem Alter und dem Tod unterstellt ist. ¹¹⁶⁴³ Der Lauf der Wirklichkeit erschreckt ihn, weshalb er versucht diesem mit seinem Ästhetizismus zu entkommen. Mit der Begegnung des Bergmannes zeigt sich, dass dieser lediglich der ästhetizistischen Fantasie Hyacinths entspringt, er gleichsam die Spiegelung seines Wesens ist. In diesem jungen Bergmann wähnt Hyacinth, seinen Glücksboten vor sich zu haben, spricht dieser ihm von seiner Nähe zur Bergkönigin. Hofmannsthal deutet bereits durch die Beschreibung des

11625SW XXVII. S. 33. Z. 33.

11626SW XXVII. S. 33. Z. 30-31.

11627SW XXVII. S. 33. Z. 37.

11628SW XXVII. S. 33-34. Z. 39//1.

11629SW XXVII. S. 34. Z. 10.

11630SW XXVII. S. 36. Z. 29.

11631SW XXVII. S. 36. Z. 41.

11632SW XXVII. S. 37. Z. 1-3.

11633SW XXVII. S. 37. Z. 3-4.

11634SW XXVII. S. 38. Z. 6.

11635SW XXVII. S. 38. Z. 14.

11636SW XXVII. S. 38. Z. 35.

11637SW XXVII. S. 38. Z. 37.

11638SW XXVII. S. 39. Z. 19-20.

11639SW XXVII. S. 40. Z. 8.

11640SW XXVII. S. 41. Z. 21-22.

11641SW XXVII. S. 40. Z. 31.

„In diesen Jubel hinein betreten die AUGENBLICKE, dem VERKLÄRTEN voranschwebend, und gleich er selbst die schöne Klippe.“

In: SW XXVII. S. 40. Z. 34-35.

11642SW XXVII. S. 41. Z. 5-6.

Des weiteren, siehe: SW XXVII. S. 274. Z. 3-4, SW XXVII. S. 274. Z. 12-14, SW XXVII. S. 274. Z. 23-24, SW XXVII. S. 275. Z. 32, SW XXVII. S. 281. Z. 32.

11643SW XXIX. S. 145. Z. 21-24, SW XXIX. S. 146. Z. 7-8.

jungen Bergmannes jedoch das Ambivalente der Schönheitsliebe an; obwohl jung, vermittelt er durch seine Blässe keine Gesundheit („blasse junge Gesicht“).¹¹⁶⁴⁴ So zeigt Hofmannsthal auch in diesem Werk auf, dass primär nicht das wirkliche Leben den frühzeitigen Tod bringt, sondern der Ästhetizismus; dies deutet Hofmannsthal auch an, wenn er den Kutscher beschreibt, der Hyacinth in die Welt der Bergkönigin bringen soll.¹¹⁶⁴⁵

Ebenso in der Pantomime *Der Schüler* (1901) thematisiert Hofmannsthal den Motiv-Komplex. So verbirgt sich hinter dem Versuch des Meisters, Leben zu schaffen, sich von dem Menschlichen an sich zu lösen und damit auch von der Sterblichkeit. Die Schönheit wird in der Pantomime primär mit der Tochter verbunden, deren Schönheit dem Meister deutlich durch das Licht vor Augen tritt. „>Du bist mein schönes Kind! die schönen Hände, wie fein zugespitzte Finger! die schönen Haare, ein ganzes Vlies, sich darein zu hüllen, wenn es draußen kalt ist!<<“¹¹⁶⁴⁶ Die Schönheit der Frau, primär ihrer „schönen Hände“,¹¹⁶⁴⁷ wirkt auch auf den Schüler. Als tot dagegen stuft der Schüler das Wissen ein, was er aus den Büchern gewinnen kann („Alle diese Bücher hier, und diese hier, und jene dort sind dem Herzen tot, nähren nur das Hirn“).¹¹⁶⁴⁸ Dass der Schüler den Tod zum einen fürchtet, aber auch einen spielerischen Umgang mit ihm pflegt, zeigt sich dadurch, dass er um das Leben des Meisters würfelt („Sechs ist Leben, eins ist Tod“).¹¹⁶⁴⁹ Als er den toten Meister vor sich liegend wähnt, greift er nach der Hand des Toten, um an den Ring zu gelangen.¹¹⁶⁵⁰ Ahnend, dass er nicht den Meister vor sich hat, stürmt er in Taubes leeres Zimmer, während der Mörder die „Taschen der Toten“¹¹⁶⁵¹ durchsucht. Während er den Mörder von Wahnsinn gepackt aus dem Haus jagt, „sitzt die TODTE in dem Lehnstuhl, den Kopf vornübergebeugt auf das Buch, das die Lampe friedlich beleuchtet.“¹¹⁶⁵² Damit ist es die Tote, der der Meister bei seiner Rückkehr begegnet und die er als seinen lebendigen Doppelgänger einstuft.

In dem *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* (1901) weicht die anfängliche Beklemmung vor dem weiblichen schattenhaften Wesen durch die „schönen Reifen [die sie] um die nackten Arme“¹¹⁶⁵³ trägt. So glaubt der Student, durch die Schönheit der ihm begegnenden Figur, dass er einer Frau gegenübersteht. Dabei verbindet der Student die Begegnung mit dem Genius durchaus mit dem Tod. So tritt er nach einer „totenstillen Pause“¹¹⁶⁵⁴ der Figur mit Leichtfertigkeit entgegen, die er für eine Schauspielerin hält, weshalb er ihrer Schönheit schmeichelt („Sehr schöne Maske, deine Augen leuchten! / [...] Geheimnis ist der Schönheit schönstes Kleid“).¹¹⁶⁵⁵ Doch mit dem Erkennen, dass es sich bei dem Gegenüber um kein sterbliches Wesen handelt, reagiert er neuerlich mit Angst. Dieser hält der Genius entgegen, dass er mit einer „schönen Botschaft“¹¹⁶⁵⁶ zu ihm gekommen sei. Dabei ist es aber die schöne Stimme des Genius, die ihn ergreift, weshalb er wähnt, dass jede Nachricht, die er ihm zu sagen habe, schön sei.¹¹⁶⁵⁷ Doch ebenso erkennt der Student den Genius als nicht zugehörig zu der lebendigen Welt, ist er für ihn ein „[s]chönes Gespenst“,¹¹⁶⁵⁸ was aber auch zeigt, dass der Student trotz aller Bedenken gleichsam die Schönheit, die der Genius verkörpert, hervorhebt. Der Genius hält dem Einwand des Studenten entgegen, dass er selbst immer wieder an diesen Ort zurückgezogen wird, an dem er auch der schwesterlichen Antigone begegne, die er

11644SW XXIX. S. 141. Z. 37.

11645Hofmannsthal schildert den Kutscher als wilden Gesellen mit einem „finstere[n] rothfunkelnde[n] Gesicht“. In: SW XXIX. S. 146. Z. 38-39.

11646SW XXVII. S. 45. Z. 12-14.

11647SW XXVII. S. 45. Z. 17-18.

11648SW XXVII. S. 47. Z. 11-12.

11649SW XXVII. S. 51. Z. 17.

11650SW XXVII. S. 52. Z. 11-12.

11651SW XXVII. S. 52. Z. 23.

11652SW XXVII. S. 52. Z. 29-31.

11653SW III. S. 212. Z. 22.

11654SW III. S. 213. Z. 6.

11655SW III. S. 213. Z. 8-10.

11656SW III. S. 214. Z. 8.

11657SW III. S. 214. Z. 9-11.

11658SW III. S. 215. Z. 15.

allerdings in Bezug zum Tod setzt.¹¹⁶⁵⁹ Gerade gegen die vom Studenten befürchtete Haltlosigkeit, stellt der Genius jedoch den Mangel an Halt und ruft ihn dazu auf, dass er sich „erschüttern“¹¹⁶⁶⁰ lassen solle; auch hier zeigt sich der Zug zum Tod durch das Bildnis der Antigone.¹¹⁶⁶¹

Tatsächlich erblickt der Student, Dank des eigenen Genius, Antigone. Ihr Erscheinen ist aber an eine Konfrontation mit Antigones Familie und damit tatsächlich mit dem Tod verbunden („Das kommt von dort, / [...] dort drüben, wo auf offnem Feld ein Leichnam liegt“).¹¹⁶⁶² So sehnt sich der Student danach, dass ein Wind komme, der Staub bringe, der den „Toten“¹¹⁶⁶³ verdecke. Da der Genius sich schon als Herrscher der Zeit darlegt, fragt der Student ihn, ob er denn gegen den Tod nicht helfen könne,¹¹⁶⁶⁴ was der Genius aber verneint, da der Tod nicht abzuwenden ist. So hat der Genius den Studenten zwar zu einem „sehende[n] Geschöpf“¹¹⁶⁶⁵ gemacht, was ihn Antigone neuerlich erblicken lässt, was aber ebenso einen neuerlichen Bezug zum Tod mit sich bringt.¹¹⁶⁶⁶

In *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (1901) zeigt sich das Motiv erstmalig durch Hofmannsthals Beschreibung von Hugos Zeit in Madrid, findet er hier doch alle Elemente seines Wesens, so mitunter auch das „schöne[...] Formgefühl“.¹¹⁶⁶⁷ Hofmannsthal verweist auch innerhalb dieses Motiv-Komplexes auf die beiden Wegbereiter Hugos zum Künstler, auf Chateaubriand und Lamartine, und dadurch auch auf den Druck der Gegenwart auf den künstlerischen Geist; diejenigen die es verstanden haben, diesen Druck zu überwinden, kann man als „Befreier“¹¹⁶⁶⁸ verstehen (dies stellt sich als „so rein und so schön“¹¹⁶⁶⁹ dar). Während Chateaubriand dahingehend charakterisiert wird, dass er „eine Jugend von wilden Stößen des Schicksals hin- und hergeworfen“¹¹⁶⁷⁰ erlebt hat, hatte Lamartine eine „halbverträumte Jugend“.¹¹⁶⁷¹ Im Zuge der Bedeutung von Chateaubriand und Lamartine auf Hugo, kommt Hofmannsthal auch auf die damalige Zeit und die Bedeutung der Sprache zu sprechen, die durch die Revolution von 1789 bereits angegriffen worden war. Hofmannsthal führt weiter aus, dass sich von England her das „schöne Muster“¹¹⁶⁷² zu einer vielfältigen Rhetorik entwickelte, aus der letztendlich die moderne Zeitung erwachsen ist. Dies lässt ihn im Folgenden auch auf Hugos erste Erfolge zu sprechen kommen und dahingehend auf das Drama *Hernani*, welches für Hofmannsthal nicht nur „die schönste Vereinigung vielfacher Elemente“¹¹⁶⁷³ ist (darunter fasst er mitunter den spanischen Tonfall, oder auch den Zug zur Farbe), sondern das auch auf eine „junge Generation“¹¹⁶⁷⁴ Wirkung hatte.

In dem Zeitraum zwischen 1830-1851 geht Hofmannsthal Hugos Beeinflussung durch den Sozialismus und dem Grafen Saint-Simon nach, die Beide eine moralische Reform anstrebten („Junge Leute waren zuerst die Träger dieser Ideen“).¹¹⁶⁷⁵ Hugo dachte in dieser zweiten Epoche seines Wirkens die Idee mit der Wirklichkeit zu einen, wurde jedoch eines Besseren belehrt. Gerade zwischen seinem 46-49 Lebensjahr, in welchem er gleichsam distanziert war zu den „Fiebern der Jugend“¹¹⁶⁷⁶ wie der „Ermüdung des Alters“,¹¹⁶⁷⁷ war er Teil dieses Geschehens: „Was ihn hier traf, traf ihn in der Fülle seines Daseins; er konnte nicht daran vorbei wie Jugend sich der Wucht des Schicksals entzieht, indem sie ins Allgemeine ausschweift“.¹¹⁶⁷⁸ Zum

11659SW III. S. 215. Z. 30-32.

11660SW III. S. 216. Z. 11.

11661SW III. S. 216. Z. 15.

11662SW III. S. 217. Z. 35-37.

11663SW III. S. 218. Z. 2.

11664SW III. S. 218. Z. 6.

11665SW III. S. 218. Z. 11.

11666SW III. S. 218. Z. 20-22.

11667SW XXXII. S. 224. Z. 17.

11668SW XXXII. S. 228. Z. 37.

11669SW XXXII. S. 228. Z. 39.

11670SW XXXII. S. 229. Z. 2-3.

11671SW XXXII. S. 229. Z. 11-12.

11672SW XXXII. S. 230. Z. 11.

11673SW XXXII. S. 234. Z. 22-23.

11674SW XXXII. S. 235. Z. 21.

11675SW XXXII. S. 238. Z. 36.

11676SW XXXII. S. 243. Z. 5.

11677SW XXXII. S. 243. Z. 6.

11678SW XXXII. S. 243. Z. 6-9.

Ende des ersten Absatzes verweist Hofmannsthal demgemäß noch einmal, durch das Leben Hugos, auf die Ganzheit des Seins (wodurch er Hugos politisches Interesse mit einschließen kann): „Victor Hugo ist, fast vom Jünglingsalter an, als Gatte und Vater im Leben gestanden. Diese menschlichen Beziehungen, auf denen alle übrigen, als auf ihrem Fundamente, ausruhen, durchweben sein Bewusstsein immer und immer; sie sind das Feste, was ihm von Natur gegeben war, wie seine Lebenskraft und seine Begabung.“¹¹⁶⁷⁹

In dem zweiten Abschnitt zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Schilderung der naiven Figur des Kindes bei Hugo, die er mitunter in den Gedichten, in der *L'gende* in dem „schönen Buch >>Groupe des idylles<<“¹¹⁶⁸⁰ ausmachen kann, aber vor allem auch durch die Lebensphase zwischen 1829-1843, die Zeit seiner dramatischen Produktion. Ein Einschnitt erfolgte in Hugos Leben durch den Tod der älteren Tochter („mit dem geliebten jungen Leben schien eine Welt ausgestorben, und doch umgab ihn noch eine Welt“),¹¹⁶⁸¹ der letztendlich Hugos politischen Zug initiierte. In dem dritten Abschnitt, der sich mit der Entwicklung der dichterischen Form bei Hugo beschäftigt, verweist Hofmannsthal darauf, dass die Zeit des Umbruchs von 1789 bis 1815 nichts unangetastet ließ, bis auf die literarische Form. Die gegenwärtige Generation jedoch erkannte keine Schranken mehr an und zog den Einfluss auswärtiger Literatur heran („die Jugend erfasst das Fremde mit Sehnsucht und Leidenschaft“).¹¹⁶⁸² Des weiteren äußert Hofmannsthal sich auch in Bezug auf dieses Motiv zu der Beeinflussung auf Hugo, mitunter durch Chateaubriand und Lamartine, aber auch durch André Chénier: „Zu jenen jugendlichen Aspirationen, deren Geist im allgemeinen ein christlicher, einigermassen germanischer zu nennen ist, findet sich plötzlich ein unerwartetes Vorbild hinzu, dessen Form und Gesinnung völlig lateinisch, ja antik und heidnisch ist.“¹¹⁶⁸³ Hofmannsthal spricht hier von dem Einfluss Chéniers auf Hugo, den er als immens einstuft, denn er empfängt durch ihn das „antike Weltbild als Ausdruck der idyllischen und elegischen Stimmung“,¹¹⁶⁸⁴ als ein – im Sinne der Konzeption verständliches – „Rhythmisch-Ganzes“,¹¹⁶⁸⁵ welches dem Auge ein „gedrängtes Bild und dem Geist die Mitteilung eines bedeutenden und schönen Vorganges bietet“. ¹¹⁶⁸⁶ Zu denjenigen, die Hugos Kunst beeinflusst haben, zählt Hofmannsthal auch den Maler Delacroix: „Die Malerei seiner eigenen Zeit aber war bedeutend genug, um ihn nicht im Stich zu lassen, wenn er ein schönes und glühendes Weltbild der Gegenwart erfassen wollte.“¹¹⁶⁸⁷ Hofmannsthal führt des weiteren auch den Einfluss der Saint-Simonisten auf Hugo und den eines französischen Sprachwissenschaftler aus: „Aus diesen reichlichen Kühnheiten des Sprachgebrauches konnte Arsène Darmesteter die schönen Beispiel schöpfen, welche das nie erstarrende >>Leben<< der Worte so deutlich illustrieren.“¹¹⁶⁸⁸ In dem vierten Abschnitt der Schrift widmet sich Hofmannsthal Hugos Rhythmus, den bereits „Herr Émile Faguet von der Académie Française [...] in seiner schönen Studie über Victor Hugo“¹¹⁶⁸⁹ behandelt hatte. Des weiteren äußert sich Hofmannsthal auch über Hugos Reim, spricht hier mitunter von dem „schöne[n] Überströmen im Innern“,¹¹⁶⁹⁰ der Beeinflussung durch den Dichter André Chénier,¹¹⁶⁹¹ attestiert ihm eine Verjüngung des Verses und bezieht sich auf die Stille, durch welche „Hugo rhythmische Schönheiten des höchsten Ranges erreicht hat“. ¹¹⁶⁹² Des weiteren verweist Hofmannsthal in diesem Zusammenhang auf den letzten Akt von „>>Marion de Lorme<<“, ¹¹⁶⁹³ auf Hugos Vorliebe für die „schöne Strophe aus zehn achtsilbigen Versen, die Strophe von Ronsard und Malherbe“, ¹¹⁶⁹⁴ um anzumerken, dass

11679SW XXXII. S. 244. Z. 9-14.

11680SW XXXII. S. 249. Z. 18.

11681SW XXXII. S. 254. Z. 32-33.

11682SW XXXII. S. 260. Z. 23-24.

11683SW XXXII. S. 262. Z. 32-36.

11684SW XXXII. S. 263. Z. 23-24.

11685SW XXXII. S. 263. Z. 29.

11686SW XXXII. S. 263. Z. 19-31.

11687SW XXXII. S. 267. Z. 11-13.

11688SW XXXII. S. 269. Z. 15-17.

11689SW XXXII. S. 271. Z. 8-9.

11690SW XXXII. S. 274. Z. 24-25.

11691„Das Überströmen des syntaktisch Verbundenen über den Reim wird von André Chénier mit der schönen discreten Sicherheit angewandt, mit der seine Hand das Elfenbein der Sprache bearbeitete.“ In: SW XXXII. S. 275. Z. 14-16.

11692SW XXXII. S. 277. Z. 32-33.

11693SW XXXII. S. 277. Z. 34.

„[...] findet sich die Stelle, an welcher Didiers Träumereien, an der Schwelle des Todes, jäh durch den Eintritt der das Todesurteil verkündenden Gerichtsperson unterbrochen werden.“ In: SW XXXII. S. 277. Z. 34-37.

11694SW XXXII. S. 278. Z. 19-20.

die Werke der letzten Epoche im Reim etwas gezwungen waren („nicht eine schöne und überraschend sich enthüllende innere Consonanz ruft ihn hervor“).¹¹⁶⁹⁵

Deutlich zeigt sich auch in den zahlreichen dramatischen Notizen zu *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901) der Motivkomplex. Guido hat sich mit Pompilia zwar eine deutlich jüngere Frau genommen, doch vermag sie ihn weder sexuell zu befriedigen noch sein ästhetizistisches Wesen. Vielmehr kehrt sich ihre Jugend für Guido ins Gegenteil und wird ihm zu einer Belastung, da er sich durch sie immer wieder bewusst wird, dass er dem Alterungsprozess nicht ausweichen kann: „Guido hasst sie vom ersten Moment an wo ihr vor seinem Aussehen und Alter gegraust hat. Er fühlt sich in seinem Innern unfähig zu altern: nur der da, (der Leib) wird älter, schwerer zu schleppen, hängt wie Blei, drückt bei Nacht“.¹¹⁶⁹⁶ Obwohl selbst nicht mehr jung, zeigt sich bei Guido eine Abscheu gegenüber dem Altern, was sich vor allem auch in seiner despektierlichen Rede über die Schwiegereltern deutlich macht.¹¹⁶⁹⁷ Auch in Verbindung mit dem Mordplan, der sich aus seinem Wesen speist, zeigt sich Guidos Flucht vor dem Altern: „indem er den Mordbefehl giebt, bemitleidet er sich selbst, seine 50 Jahre, sein verspottetes Haupt (er hat einen kleinen Spiegel) seine hohlen Wangen, sein verlassenes Haus.“¹¹⁶⁹⁸ Des weiteren reagiert Guido auch auf Pietros Freude, ein Enkelkind zu bekommen äußerst distanziert,¹¹⁶⁹⁹ was sich schließlich noch zum Hohn steigert, wenn er über sein Kind sagt: „mit was für auserlesenen Spezereien nährt sich in diesem Leib der junge Franceschini!“¹¹⁷⁰⁰ Hofmannsthal plante dabei, wie sich aus den Notizen bezüglich des V. Aktes deutlich macht, eine Verbindung zwischen Guidos Lebenswandel, seiner Stellung zur Welt und Menschen und seinem Sterben zu vollziehen: „ein Mensch dem so etwas passierte, dem so aus dem Heiligen Gral zwischen den Händen Luft und Nichts wurde, der nur die Kehrseite, die Höllenseite von allem zu sehen bestimmt ist, solch ein Tod im Leben, ein Tagblinder, der darf ja nicht leben.“¹¹⁷⁰¹ Dabei wird als Schlüssel für Guidos Charakter folgende Passage in den Notizen deutlich: „>>now I find out first that live and death / are means for an end, that passion uses both... / passion indisputably mistress of the man / whose form of worship is self sacrifice<<“.¹¹⁷⁰² Dabei zeugen die Notizen in Bezug auf den V. Akt deutlich davon, dass diese Verblendung selbst noch während des Prozesses gegen ihn vorhanden ist. So glaubt er erst, sterben zu können, wenn man ihn in vollem Umfang angehört habe: „dann darf ich sterben denn dann bin ich unsterblich, sogleich unvergänglich“.¹¹⁷⁰³ Als ästhetizistischer Narzisst bis zum Ende, berührt ihn auch der Tod der Mutter¹¹⁷⁰⁴ nicht, den Guido leichtfertig hinnimmt: „Ist sie hin? gut. - alles geht in einem großen Schwung.“¹¹⁷⁰⁵ Ebenso zeigt sich das Motiv in Bezug auf Guidos Mutter, die seine Verblendung im Leben noch stützt: „ich war bei der Mutter des Gouverneurs. von wie viel Todten wir da redeten, es war ein ganzer Kirchhof, dann ließ sie ihren Sohn kommen, der sagte er hätte dich noch nicht gesehn, aber deine Frau sollte sehr schön sein, er kennt dich gut von früher; erinnerte an ein Zelt, an eine schöne Heidin, die er dir wegschnappt“.¹¹⁷⁰⁶ Aber auch Violante zeigt sich dem Ästhetizistischen nahe; nicht von einem Enkelkind spricht sie ihrem Mann, sondern von einem „jungen Grafen“.¹¹⁷⁰⁷ Allerdings stößt sich Violante an Guidos Haushaltung, denn bei ihm ist alles nur Schein: „Ein schönes Haus. Eine schöne gräfliche Haushaltung. Comparini, von unserm

11695SW XXXII. S. 281. Z. 5-6.

Exemplarisch für Hugos Reim verweist er auf drei Werke, die einen Zeitraum von 48 Jahren umspannen (1829-1877): *Orientales* („neuer und wohlthuender Gleichklänge ganz hingibt“, SW XXXII. S. 280. Z. 10-11), *Les Châtiments* (SW XXXII. S. 280. Z. 12-15) und *L'art d'être grand-père* („Fülle der Erfahrung die wunderschönen, aus einem weltumspannenden Wortreichtum emporquellenden Combinationen erstehen lassen“, SW XXXII. S. 280. Z. 16-18).

11696SW XVIII. S. 172. Z. 32-35.

11697„Ist es recht dass Du alter Comparini bekleidet gehst? Ist es billig dass deine Violante über ihren hässlichen welken Brüsten Seide trägt?“ In: SW XVIII. S. 172. Z. 19-21.

11698SW XVIII. S. 237. Z. 23-24.

11699SW XVIII. S. 172. Z. 26, SW XVIII. S. 188. Z. 25.

11700SW XVIII. S. 204. Z. 1-2.

11701SW XVIII. S. 166. Z. 4-7.

11702SW XVIII. S. 210. Z. 5-9.

11703SW XVIII. S. 243. Z. 19-20.

11704SW XVIII. S. 239. Z. 8.

11705SW XVIII. S. 239. Z. 9.

11706SW XVIII. S. 222. Z. 12-16.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 222. Z. 21.

11707SW XVIII. S. 473. Z. 22.

bürgerlichen Tisch ist noch niemand hungrig aufgestanden.“¹¹⁷⁰⁸ Zudem verweist sie auf Emilia, die er zur Kammerfrau gemacht habe („mit unserm schönen feinen Leinenzeug dem theuern zur Ausstattung für unser Kind gekauft“).¹¹⁷⁰⁹ Violante erwähnt auch das Geschehen in der Oper; obwohl niemand „schöner und vornehmer“¹¹⁷¹⁰ ausgesehen habe als Pompilia, habe man den gesellschaftlichen Umgang mit ihr und Guido gemieden; zudem war es zu dem Zwischenfall mit den Bonbons gekommen. Zwar habe sich der Domheer bei Guido entschuldigt, dass er die „schöne“¹¹⁷¹¹ Cousine erschreckt habe, doch habe Guido abweisend reagiert, war sein Narzissmus doch durch das leichtfertige Verhalten des Verwandten angegriffen worden.

Obwohl Pietro Violante ihr Verhalten vorwirft, dass er die Tochter hergegeben habe, damit sie Gräfin werden konnte und sie gleichsam ihren Besitz eingebüßt haben, zeigt sich doch an ihm auch durchaus eine Liebe zum Schönen. In Anlehnung an ihre gemeinsame Vergangenheit, sagt Pietro über Violante: „Du bist nicht älter geworden seit damals das warme junge Leben hat dich jung gehalten. Und so ist Pompilia heute wie du damals warst.“¹¹⁷¹² Pietro bedauert auch den Verlust des schönen Stadthauses,¹¹⁷¹³ welches er Guido als Mitgift geben musste. Pietro besinnt sich aber auch ihrer früheren Zeit, als sie noch kinderlos gewesen waren: „Wir fühlten uns alt werden, einem einsamen Alter glitten wir entgegen. Dann fiel uns die Erbschaft vom Onkel Carlino zu, mit der Clausel dass das an die Jacomini'schen gehen müsse, an das verhasste Pack, wenn wir ohne Hinterlassung von Erben stürben.“¹¹⁷¹⁴ Dies führt dazu, dass auch Violante sich an die früheren Sorgen erinnert, aber auch dass Pietro ihr immer „die schönen Blumen [...] vom Markt“¹¹⁷¹⁵ mitgebracht hatte. Pietro erinnert sich voller Glück an die Geburt seiner Tochter. Doch zeigt sich eine Ästhetisierung, wenn es heißt: „und jetzt macht sie selber so ein Wesen in sich mit Fingerln und Schulterln und Augenliderln wie aus schönstem Wachs, und Zeherln, und ein junger Graf wird<s> sein oder eine kleine Gräfin, schlaf Kinderl schlaf Der Vater ist Graf“.¹¹⁷¹⁶

Als jung wird auch Gino beschrieben,¹¹⁷¹⁷ der ähnlich zu Guido eine Distanz, bei ihm ist es Ekel,¹¹⁷¹⁸ zum Leben empfindet, und ebenso wie Pompilia vom Bischof v. Arezzo nur mit einem biblischen Gleichnis abgespeist wird. Dieser Bischof verweist zudem darauf, dass in Arezzo die „Jugend ist“,¹¹⁷¹⁹ über die es heißt: „Ja die Jugend ist heiter und unbesonnen: (sieht sich noch einmal nach Gino um: die vielen schönen Damen, nicht wahr?)“.¹¹⁷²⁰ Trotz Ginos gutem, hilfreichen Wesen zeigt sich auch an ihm eine Angst vor dem Tod,¹¹⁷²¹ aber auch eine Hilfsbereitschaft gegenüber Pompilia, sorgt er sich nicht um sich selbst, sondern um das Wohl ihrer Seele. Im II. Akt, der den Prozess schildert, wehrt Gino sich gegen die Briefe, die er von ihr zu erhalten zu haben scheint (dies sei „unschön“)¹¹⁷²² und die in Wirklichkeit von Emilia gefälscht worden sind. In Bezug auf Pompilia zeigt sich, dass diese sich schon vor ihrer Ermordung durch den Tod bedroht fühlt,¹¹⁷²³ vor allem auch bedingt durch den Hohn von Seiten Emilias und Guidos. Das Schöne dagegen verbindet Pompilia mit ihrer glücklichen Kindheit in der „schöne[n] Villa“¹¹⁷²⁴ ihres Vaters. Aus ihrem Bewusstsein für Werte heraus, weiß sie auch, dass es wichtig ist, ihr Kind vor dem Einfluss ihres Mannes zu bewahren bzw. dass sie seine Seele vor dem „Absterben“¹¹⁷²⁵ bewahren muss. Mitunter aber zeigt sich Pompilia auch distanziert gegenüber dem Schönen, heißt es doch in Bezug auf Guidos Bruder: „Gott, schäm Dich, ein

11708SW XVIII. S. 180. Z. 21-22.

Über dies Arezzo sagt sie, es sei kein „schönes großartiges Rom“. In: SW XVIII. S. 192. Z. 33.

11709SW XVIII. S. 193. Z. 40-41.

11710SW XVIII. S. 182. Z. 6-7.

11711SW XVIII. S. 182. Z. 15.

11712SW XVIII. S. 187. Z. 40-41.

11713SW XVIII. S. 477. Z. 33.

11714SW XVIII. S. 187. Z. 28-32.

11715SW XVIII. S. 188. Z. 6.

11716SW XVIII. S. 188. Z. 14-18.

11717SW XVIII. S. 168. Z. 15.

11718SW XVIII. S. 168. Z. 14.

11719SW XVIII. S. 168. Z. 18.

11720SW XVIII. S. 168. Z. 19-20.

11721„Gino Todesangst dass die Straße versperrt ist.“ In: SW XVIII. S. 229. Z. 16.

11722SW XVIII. S. 241. Z. 23.

11723SW XVIII. S. 169. Z. 1-3.

11724SW XVIII. S. 225. Z. 7.

11725SW XVIII. S. 228. Z. 16.

Bursch zu sein wie schön: hast Thürme zu spähen, hast Gärten, hast Teiche, pfui Du bist mir kein Onkel für meinen Buben“.¹¹⁷²⁶ Auch von Seiten Emilias wird Pompilia bedrängt, bei ihr dahingehend, dass sie sie zur ästhetizistischen Liebe mit Gino verführen will, und heißt sie, obgleich sie jung sei, eine „Meisterin der Verstellung“,¹¹⁷²⁷ weil sie diese Liebe so zu verbergen verstehe. Dabei zeigt sich mitunter, dass das Schöne für Pompilia nicht an das Ästhetizistische gebunden ist. Deutlich wird dies durch ihre Schilderung ihres Heimweges, nachdem sie mit dem frommen Bruder gesprochen hatte, und auf dem sie hilfsbereite Menschen getroffen hatte, wodurch die Schönheit hier an das empathische, zwischenmenschliche Erleben gebunden wird.¹¹⁷²⁸ Pompilia selbst wähnt auch nicht sterben zu können, doch geschieht ihre Äußerung aus ihrem Verständnis für ihr Kind heraus, spürt sie doch, dass sie dieses vor dem Einfluss Guidos schützen müsse. Pompilia jedoch verkennt Guido neuerlich, wenn sie glaubt, dass Gott sie lieber „plötzlich sterben lassen“¹¹⁷²⁹ würde, als zuzulassen einem schändlichen Menschen wie Guido ein Kind zu schenken („und mir ist doch als wüsste ich ich werde nicht sterben eh ich es hab leben sehn“).¹¹⁷³⁰

Emilia dagegen zeigt eine ästhetizistische Liebe zu Guido, hätte sie sich doch gegen ihre Eltern und ihren Bruder gewendet; doch obwohl er Pompilia und nicht sie geheiratet hat, zeigt sie sich immer noch bereit, ihm bei der Verschwörung zu helfen und sagt in Bezug auf Pompilia: „eben so wird sie sich von mir totdschwätzen lassen, lasst mich nur machen“.¹¹⁷³¹

Dass die Jugend aber auch in diesem Werk nicht immer Teil des rein Ästhetizistischen ist, zeigt sich an dem jungen Sekretär, der anders als Guido seine Schwiegereltern gut behandelt („anständiger junger Mann“),¹¹⁷³² des weiteren auch durch die Figur eines Jünglings,¹¹⁷³³ durch eine „junge Person“¹¹⁷³⁴ die in Verbindung mit Pompilias Ermordung steht und wobei es sich aller Wahrscheinlichkeit um Ersilia handelt,¹¹⁷³⁵ durch die „unangenehme jüngere Schwester Guido's“,¹¹⁷³⁶ durch das „nachsichtige Schönfärben“¹¹⁷³⁷ des Johannes Baptista Bottinius, den Schreiber („ganz jung frech lüstern“),¹¹⁷³⁸ die Mörder („3 ganz junge und einer von 55“)¹¹⁷³⁹ und durch das Dienstmädchen.¹¹⁷⁴⁰

In den Notizen zu *Orest in Delphi* (1901-1904) findet sich Orest beklommen durch die Tat an der Mutter. Weder im Leben noch im Tod, wähnt er Erleichterung zu erfahren, denn er empfindet die Angst, im Hades der Mutter zu begegnen. So ersehnt Orest seinen eigenen Tod, glaubt er sich doch so, von der Tat zu lösen; doch zeigt sich dadurch auch sein ästhetizistisches Wesen: „Er will vom Gott den Tod, auch den Tod: aber der Blitz, der ihn tödtet soll ihn durchleuchten.“¹¹⁷⁴¹ In den Notizen findet sich die Jugend thematisiert in Verbindung mit Orests Frau Hesione; Hofmannsthal betont aber gleichermaßen ihre Mütterlichkeit und ihr Wesen, das der Elektras gegensätzlich ist.

In *Das Leben ein Traum* (1901-1904) kann das schöne Leben für Sigismund scheinbar keine Rolle spielen, weil er sich abgeschottet von der Außenwelt und abgesehen von seinen Bewachern von dem Schönen

11726SW XVIII. S. 210. Z. 17-19.

11727SW XVIII. S. 214. Z. 33.

11728SW XVIII. S. 215. Z. 3-37.

11729SW XVIII. S. 219. Z. 21.

11730SW XVIII. S. 219. Z. 22-23.

11731SW XVIII. S. 200. Z. 2-3.

11732SW XVIII. S. 191. Z. 17.

11733SW XVIII. S. 163. Z. 7.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 163. Z. 4-5.

11734SW XVIII. S. 165. Z. 12.

11735SW XVIII. S. 165. Z. 15-18.

„Diese junge Person ist es auch, die dem ersten Mörder gegen Pompilia's Verbot aufsperrt. (Das Aufsperrn macht viel aus, das Haus hat vergitterte Fenster)“. In: SW XVIII. S. 165. Z. 19-21.

11736SW XVIII. S. 222. Z. 8.

11737SW XVIII. S. 230. Z. 19.

11738SW XVIII. S. 236. Z. 8.

11739SW XVIII. S. 237. Z. 20.

„[...] der Mörder: der nun begriffen hat, zu einem jüngeren: Verstehst Du denn nicht, es ist eine Strafexecution, das ist es!“ In: SW XVIII. S. 238. Z. 29-30.

11740SW XVIII. S. 241. Z. 10, SW XVIII. S. 241. Z. 10-11.

11741SW VII. S. 155. Z. 21-22.

distanziert sieht. Clotald aber, um seine Macht über Sigismund zu beweisen, bringt ihn mit dem Schönen in Berührung, um ihm das Leben im Turm nur noch mehr zur Qual („Und so ward ich vollends elend!“)¹¹⁷⁴² werden zu lassen.¹¹⁷⁴³ Im dritten Aufzug bedeutet der Verlust des Lebens im Turm für Sigismund irrigerweise auch den Verlust von Halt und Sicherheit, denn im Turm wusste er, dass sein Leben immer so sein wird. Durch das Aufeinandertreffen mit Clotald, der sich im Lustschloss als sein Diener bezeichnet, vermutet Sigismund, das Clotald ihn in den Turm zurückwünscht („drin ich mich in Todesbängen / vor Dir krümmte wie ein Wurm?“).¹¹⁷⁴⁴ Ein Grund warum Sigismund dem König keine Ehre erweisen will, liegt in dessen fehlender Achtung vor dem Alter.¹¹⁷⁴⁵ Diese mangelnde Ehrfurcht zeigt sich auch durch Sigismunds Reaktion gegenüber Clotald („Ehrfurcht ich vor grauem Haar?“),¹¹⁷⁴⁶ was sowohl Astolf als auch sein Vater ihm vorhalten. Allein durch die Notizen vermerkt Hofmannsthal den Tod Sigismunds.¹¹⁷⁴⁷ Die Schönheit des väterlichen Schlosses wird von Sigismund im vierten Aufzug schließlich dazu aufgegriffen, um sich selbst die Wirklichkeit des Geschehenen vor Augen zu halten („Reich das Bette, schön das Kleid, / Süßer Klänge voll die Luft“).¹¹⁷⁴⁸ Auch die Begegnung mit der Frau, die Clotald ihm zugeführt hat, ist für Sigismund ein Beleg für die Erlebnisse im Palast: „Aber du, du führtest dann / Schleichend durch die andere Tür / Mir ein schönes Weib herbei.“¹¹⁷⁴⁹

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, zeigt sich das Motiv mitunter in dem *Tasso (Vortrag für Lanchoronski)* (1902) in Verbindung mit der Schönheit der Prinzessin (SW XXXIII. S. 219. Z. 17, SW XXXIII. S. 219. Z. 19-20), durch Hofmannsthals Bezug zu Wien¹¹⁷⁵⁰ oder aber durch die Figur des Tasso und dessen Jugend („Ein junger Mann von guter Familie mit hinreichendem Geist und Zartsinn“).¹¹⁷⁵¹ Des weiteren findet sich das Motiv auch in *Über Goethes dramatischen Stil in der >>Natürlichen Tochter<<* (1901/1902). Hofmannsthal differenziert hier die Menschen aus diesem Werk Goethes mit denen aus Schillers „Jugenddramen“,¹¹⁷⁵² zeigen hier die Figuren doch ihre Unkenntnis von der Welt. Hofmannsthal betont hier nicht nur die Thematisierung des Todes bei Goethe, sondern auch dessen Gleichnishaftigkeit¹¹⁷⁵³ und zeigt eine Anlehnung an die Konzeption. Lose Bezüge finden sich auch in der *Inszenierung des Oidipus* (1903) in einer Verbindung zwischen Licht und Tod¹¹⁷⁵⁴ durch Ödipus, der den „Tod seiner Augen“¹¹⁷⁵⁵ sucht, in der *Vertheidigung der Elektra* (1903) durch „rhythmische, musikalische Schönheiten“¹¹⁷⁵⁶ oder in der *Instruction über Tonstärke und Tempo* (1905); Hofmannsthal bezieht sich hier auf die Tragödie *Ödipus und die Sphinx*, wenn es heißt: „Die große Schlussrede des Ödipus würde an innerer Kraft leiden, wenn er gezwungen wäre zu schreien: daher muss ein sehr markiertes Todten-still-werden aller den Einsatz der Rede vorbereiten“.¹¹⁷⁵⁷ Mehrfach zeigt sich auch in *Das Verhältnis der dramatischen Figuren Grillparzers zum Leben* (1904) Hofmannsthals Plan das Motiv einzubinden („Anekdoten von denen man sich sagt, ich hätte nicht sterben können, ohne das gehört zu haben.“),¹¹⁷⁵⁸ in den Notizen zu *Hermann Bang* (1905) („Ihm sind die Schmerzen dieser Toxine, die

11742SW XV. S. 20. Z. 17.

11743SW XV. S. 20. Z. 11-14.

11744SW XV. S. 205. Z. 5-8.

11745SW XV. S. 212-213. Z. 32-35.

11746SW XV. S. 217. Z. 40.

11747„[...] was helfen ihm seine Arme, seine Augen? [...] das ist nur der Tod in so und so vielen Stücken“. In: SW XV. S. 234. Z. 14-16.

11748SW XV. S. 24. Z. 20-21.

11749SW XV. S. 24. Z. 34-36.

11750SW XXXIII. S. 220. Z. 29.

11751SW XXXIII. S. 219-220. Z. 33//1.

11752SW XXXIII. S. 208. Z. 15.

11753SW XXXIII. S. 214. Z. 29-30.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 213. Z. 26-27, SW XXXIII. S. 213. Z. 26-27, SW XXXIII. S. 216. Z. 29-31.

11754„Der Hain erleuchtet sich wundervoll bei dem Tode.“ In: SW XXXIII. S. 223. Z. 26-27.

11755SW XXXIII. S. 224. Z. 8.

11756SW XXXIII. S. 222. Z. 27.

11757SW XXXIII. S. 234. Z. 18-20.

11758SW XXXIII. S. 224. Z. 22-23.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 224. Z. 27-29, SW XXXIII. S. 225. Z. 31, SW XXXIII. S. 226. Z. 17, SW XXXIII. S. 228. Z. 24-25. SW XXXIII. S. 229. Z. 2-5.

tödlich sein können, Schönheit.“), ¹¹⁷⁵⁹ in *Diese Rundschau* (1905) durch Hofmannsthals eigene Gegenwart in Anlehnung an andere Epochen („Das Thun Napoleons wie ein Übergang von der Adler-pannung auf seinem jungen Gesicht zu dem fast weiblichen Lächeln der Todtenmaske.“) ¹¹⁷⁶⁰ oder aber im Sinne der Ganzheit des Seins: „Das Schöne Deutschland: dass hier noch Wege von allem zu allem führen. Man kann nie wissen, von welchem Punkt aus die Welt aus der Angel gehoben werden wird: in-einander-gehen von Aestetik und Moral, Neurologie - (die wieder als Seelenzustand von Kant dezidiert) -Stil - und Lebensführung“. ¹¹⁷⁶¹ Auch die *Vorrede für das Werk E. Gordon Craigs* (1906) zeigt eine ebenso angedachte vielfache Auseinandersetzung mit dem Motiv, so mitunter durch den Künstler auf der Varieté Bühne, deren Gewalt einem aristophanischen Stück „das schönste Leben eingehaucht“ ¹¹⁷⁶² hätte oder aber durch die Kleidung der Figuren. ¹¹⁷⁶³ Letztendlich zeigt sich das Motiv auch in der *Anrede an Schauspieler* (1907) durch den Schauspieler angedacht, der „die Verlarvungen des Sterbens, und aller Leidenschaften“ ¹¹⁷⁶⁴ schafft. Zudem wendet Hofmannsthal sich an die jungen Schauspieler seiner Generation, wenn er ihnen rät: „An junge Schauspieler: unterschätzen sie nicht das Glück das aus dem quillt was andere thuen und leiden.“ ¹¹⁷⁶⁵

Innerhalb der theoretischen Schriften zwischen 1902-1907 zeigt sich das Motiv ebenfalls vielfach, so bereits durch Franz Grillparzers Werk in der *Einleitung zu einer neuen Ausgabe von >>Des Meeres und der Liebe Wellen<<* (1902): „Auf ewig ist hier eine Laube der Träume aufgerichtet, die nie altert“. ¹¹⁷⁶⁶ Bedingt ist das Motiv in dieser Schrift auch durch die Figur des „Jünglings“ ¹¹⁷⁶⁷ in Grillparzers Werk. Wenn Hofmannsthal sich in diesem Werk aber auf die Schilderung des Todes bezieht, so zeigt sich diese gebunden an die Konzeption. ¹¹⁷⁶⁸ Hofmannsthal erwähnt des weiteren auch, in Anbindung an die Konzeption, die breite Masse der Lesenden, darunter sowohl junge Menschen als auch Ältere. ¹¹⁷⁶⁹ Ebenso zeigt sich das Motiv in der Schrift *Aus einem alten vergessenen Buch* (1902) durch das Buch von Friedrich Anton von Schönholz. Es ist für Hofmannsthal wie ein „vergessenes Buch“, ¹¹⁷⁷⁰ welches ein junges Mädchen in einer Truhe findet und in dem Österreich seiner Vergangenheit begegnen kann. ¹¹⁷⁷¹ Des weiteren zeigt sich das Motiv hier auch durch die Zitate aus dem Werk, welche Hofmannsthal in dieser Schrift liefert; mitunter heißt es da: „Da war ein Männchen, welches die Zahl der Liebschaften oder die Altersjahre einer Person auf einer Glocke angab“. ¹¹⁷⁷² Auch in der Schrift *Ansprache im Hause des Grafen Lanckoroński* (1902) bezieht sich Hofmannsthal auf das Motiv, wenn er die Kunstwerke dieser Sammlung aufgreift. Hofmannsthal greift hier mitunter die Fähigkeit der Kunst auf, Besitz von dem Menschen zu ergreifen. Doch nicht tot steht die Kunst dem Betrachter gegenüber, sondern voller Leben ist sie für ihn. ¹¹⁷⁷³ In diesem Sinne kann Hofmannsthal nicht nur neuerlich die Gewalt, die die Kunst oder aber auch die Bildhauerei oder die Malerei auf den Menschen haben, ansprechen, sondern er betont auch neuerlich die Lebendigkeit der Kunst: „Wo wir sie alle, die stummen schönen Dinge, neben uns leben fühlen und unser Leben mehr in ihnen ist als in uns selber.“ ¹¹⁷⁷⁴ Aber diese Lebendigkeit kann für den Menschen auch eine Gefährdung bedeuten, so dass der

11759SW XXXIII. S. 231. Z. 7-8.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 231. Z. 6-7, SW XXXIII. S. 231. Z. 31-32.

11760SW XXXIII. S. 236. Z. 9-11.

11761SW XXXIII. S. 238. Z. 21-25.

11762SW XXXIII. S. 239. Z. 12.

11763SW XXXIII. S. 239. Z. 31-37.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 240. Z. 4-18.

11764SW XXXIII. S. 240. Z. 28.

11765SW XXXIII. S. 242. Z. 13-14.

11766SW XXXIII. S. 19. Z. 4-5.

11767SW XXXIII. S. 19. Z. 13.

11768SW XXXIII. S. 20. Z. 4-22.

11769SW XXXIII. S. 21. Z. 22-23, SW XXXIII. S. 21. Z. 24, SW XXXIII. S. 21. Z. 28.

11770SW XXXIII. S. 12. Z. 12.

11771SW XXXIII. S. 12. Z. 2-14.

11772SW XXXIII. S. 14. Z. 26-28.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 14. Z. 38, SW XXXIII. S. 15. Z. 15, SW XXXIII. S. 16. Z. 6-7, SW XXXIII. S. 15. Z. 26.

11773„Man redet, und hinter dem Rücken der Redenden, auf dem Gobelin, blähen sich die Fruchtgewinde vor Leben und scheinen aus dem Gewebe vorzuquellen.“ In: SW XXXIII. S. 7. Z. 26-28.

11774SW XXXIII. S. 8. Z. 21-23.

Mensch nur mehr ein hohler Baum ist, in dem die „Dryade, die im Baum haust“¹¹⁷⁷⁵ von zehrt. Hofmannsthal betont durchaus, dass jeder Mensch eine Affinität für das Schöne, für die Kunst hat.¹¹⁷⁷⁶ Dabei zeigt sich, dass die Kunst für Hofmannsthal gleichbedeutend zur Natur gestellt wird, und zwar in dem Sinne, dass sie der Unendlichkeit unterliegt wie die Natur.¹¹⁷⁷⁷ Doch Hofmannsthal zeigt, trotz dieses Reichtumes in der Kunst, neuerlich auch die Gefahr dieser auf, die dadurch entstehen kann, dass der Mensch die Vergangenheit als „>>schön<<“¹¹⁷⁷⁸ bezeichnet und ihr dahingehend eine Gewalt über das Leben zuspricht.¹¹⁷⁷⁹ Doch dadurch, dass der Mensch in der Kunst etwas als schön bezeichnet, ist er auch wie von einer Magie ergriffen und spürt gleichsam den Reichtum der eigenen Seele.¹¹⁷⁸⁰ Hofmannsthal will seine Zuhörer dabei in einen Zustand versetzen, die Kunst zu genießen, die aber auch gleichsam, als „Welt des Schönen“,¹¹⁷⁸¹ eine Forderung an den Menschen stellt, nämlich „jenes dämonische Aus-uns-herauslocken ganzer Welten des Fühlens“. ¹¹⁷⁸² Hofmannsthals Betrachtung der Kunst schließt mit Goethe, um von ihm ausgehend, von dem Betrachter zu fordern: „Wer nicht mit Erstaunen und Bewunderung anfangen will, der findet nicht den Zugang in das innere Heiligthum. Und der Kopf allein faßt kein Kunstproduct, als nur in Gesellschaft mit dem Herzen.“¹¹⁷⁸³ Ebenso zeigt sich das Motiv in der Schrift *Die Duse im Jahre 1903* (1903), in der Hofmannsthal auch auf den Dichter verweist, der der Schauspielerin die Worte in den Mund legt.¹¹⁷⁸⁴ Hofmannsthal führt in dieser Schrift aber auch eine Veränderung im Spiel der Schauspielerin aus; während ihr Spiel früher zu den Zuschauern sagte >>Ich gab euch Alles!<<“,¹¹⁷⁸⁵ zeigt sie ihr heutiges Spiel über den Schicksalen derer stehend, die sie auf der Bühne darstellt.¹¹⁷⁸⁶ Ebenso zeigt sich das Motiv in der Schrift *Sommerreise* (1903), wobei sich auch hier zeigt, dass Jugend und Alter unter der Konzeption stehen. Der Reisende erlebt hier auf seinem Weg die Natur und die Menschen.¹¹⁷⁸⁷ So beschreibt Hofmannsthal mitunter die Schönheit der Landschaft des Cadorin („Dieses Land aber ist an schöngebauten Städten reicher als irgend eine Landschaft der Erde“).¹¹⁷⁸⁸ Die Schönheit zeigt sich aber auch durch die Menschen, denen er auf seinem Weg begegnet; so trägt einer der Männer ein „schönes Baret“¹¹⁷⁸⁹ und sieht nach der Ferne: „Schöner ist ihm dieser Anblick als der schöne nackte Leib der Frauen, die leicht und üppig sitzen auf dem feuchtkühlen steinernen Brunnenrand.“¹¹⁷⁹⁰ Ganz im Sinne der Konzeption steht die Einbindung des Schönen durch die Rotonda¹¹⁷⁹¹ und deren Treppenbau („dürfte zuoberst auf der dritten Treppe einer beten, einsam, bebend vor Jugend und Ehrfurcht“).¹¹⁷⁹² Ebenso findet sich das Motiv in *Eine Vorrede*.

11775SW XXXIII. S. 8. Z. 29.

11776„In jedem von uns lebt ihresgleichen. Jeder von uns, auch wenn er dieses Haus nie betreten hat, wird hier herumgehen wie in der Heimat seiner Träume. Denn unsere Existenzen sind mit den Existenzen dieser Gebilde durchwachsen.“ In: SW XXXIII. S. 8. Z. 30-33.

11777SW XXXIII. S. 10. Z. 31-32.

11778SW XXXIII. S. 11. Z. 6.

11779Dies bringt Hofmannsthal dazu zu sagen: „Es gibt kein stolzeres, kein gefährlicheres Wort. Es ist das Wort, das am tiefsten verpflichtet.“ In: SW XXXIII. S. 11. Z. 6-8.

„Indem wir dieses Wort aussprechen, sagen wir, dass etwas in uns durch das Kunstgebilde erregt wird, wie nur Gleiches durch Gleiches erregt werden kann.“ In: SW XXXIII. S. 11. Z. 14-16.

11780SW XXXIII. S. 11. Z. 24-30.

11781SW XXXIII. S. 11. Z. 24.

11782SW XXXIII. S. 11. Z. 25-26.

11783SW XXXIII. S. 11. Z. 39-41.

11784SW XXXIII. S. 23. Z. 27-29.

11785SW XXXIII. S. 24. Z. 22.

11786„Daß sie zu weise ist für Julia und Kleopatra, zu weise für die arme böse Hedda Gabler, nein, weiser als Oedipus, klüger als Hamlet. Daß sie dort schwebt, wo dunkles Gewölk sich nicht mehr ballt, wo nur die reinsten Blitze des Schicksals, den Aether durchzuckend, treffen und tödten.“ In: SW XXXIII. S. 24. Z. 31-35.

11787SW XXXIII. S. 28. Z. 16-22.

„[...] so fühlst du, es ist mehr als ein Tal, es ist ein Land, und seine Schönheit gleicht der Schönheit jener nahen großen Wolke drüben, die voll Wucht ist und Dunkelheit und doch leuchtend, ja innerlich durchleuchtet und oben in goldenem Duft zerschmelzend; und schön wie diese Wolke mit zerschmelzenden Buchten ist auch der Name des Landes: es heißt das Cadorin.“ In: SW XXXIII. S. 28-29. Z. 38-41//1-2.

11788SW XXXIII. S. 29. Z. 7-8.

11789SW XXXIII. S. 30. Z. 36.

11790SW XXXIII. S. 30. Z. 37-39.

11791„Hier stieg er herauf, der Erbauer der Paläste, und sah, daß die Kuppe dieses sanften Hügels die Landschaft krönte. Und er krönte den Hügel mit dem schönsten seiner Träume. Auf diesem Hügelbaute Palladio die Rotonda.“ In: SW XXXIII. S. 32. Z. 1-4.

11792SW XXXIII. S. 32. Z. 33-34.

<Gustave Flaubert: Der Roman eines jungen Mannes> (1904) durch das Buch Flauberts (*Éducation Sentimentale*), welches gleichsam ein „gefährliches Buch und ein heilsames“¹¹⁷⁹³ sei. Für Hofmannsthal ist das Buch zudem ein Dokument der Zeit von 1848, das die alten Männer nun, durch das Lesen dieses Werkes, an ihre Jugend erinnert.¹¹⁷⁹⁴ Hofmannsthal spricht dem Buch auch eine Bedeutung auf die noch kommenden Generationen zu, denn: „Es ist schön, sich einem Werk hinzugeben, das bleiben wird.“¹¹⁷⁹⁵ Auch in *Die Bühne als Traumbild* (1903) zeigt sich die Einbindung des Motivs, und zwar durch den Bühnenbildner den Hofmannsthal hier schildert.¹¹⁷⁹⁶ Hofmannsthal verweist in dieser Schrift aber auch auf die Bedeutung für Menschen; so kann mitunter der der auf seinem „Sterbekissen“¹¹⁷⁹⁷ liegt, in dieser Schönheit des Bühnenbildes versinken. In der Schrift *Lafcadio Hearn* (1904) bindet Hofmannsthal das Motiv durch den Verstorbenen Hearn ein und dessen Sinn für die Konzeption (SW XXXIII. S. 53. Z. 24-33). Als „Unerschöpflich“¹¹⁷⁹⁸ stuft Hofmannsthal die Bücher von Hearn ein; besonders *Kokoro* (Herz) sei „vielleicht das schönste von allen“.¹¹⁷⁹⁹ Auch in *Madame de La Vallière* (1904) geht Hofmannsthal auf das Motiv ein, wenn er die Geliebte des französischen Königs als „jung, galant, schön“¹¹⁸⁰⁰ beschreibt und ihre einzige Schwäche darin sieht, den König zu lieben. Ihre Jugend wird von Hofmannsthal dabei als entschuldigend dafür angeführt, dass sie dem König verfiel.¹¹⁸⁰¹ Nach ihrer Affäre war sie am Hof gedemütigt worden, hatte doch der König ihr ein „schönes Epagneulhündchen“,¹¹⁸⁰² welches der Montespan gehört hatte, zur Gesellschaft zugeworfen. Doch sie harrte in einer demütigen Stellung am Hof des Königs aus, was Hofmannsthal gutheißt: „Dies ist so schön, daß die Schönheit keiner erfundenen Erzählung ihm nachkommen kann.“¹¹⁸⁰³ Ebenso zeigt sich das Motiv in *Der begrabene Gott, Roman von Hermann Stehr* (1905) durch Hofmannsthals Befürwortung des Werkes.¹¹⁸⁰⁴ Hofmannsthal betrachtet auch dieses Werk unter der Konzeption, die er darin erkennt.¹¹⁸⁰⁵ Dies zeigt sich für Hofmannsthal mitunter durch den in dem Werk geschilderten Maiaufstand in Dresden 1848; so schildert er hier, dass nichts so ergreifend war „als das unbeschreiblich laute und schöne Singen der Vögel in den Alleen, deren Bäume vom Blut bespritzt waren und in deren Schatten die Toten auf ihrem Gesicht lagen oder mit offenen Augen und krampfartigen Fingern nach oben zeigten.“¹¹⁸⁰⁶ Ebenso zeigt sich das Motiv in *Eines Dichters Stimme* (1905) wenn Hofmannsthal sich auf den Dichter bezieht und dahingehend auf die Werke Rudolf Alexander Schröders.¹¹⁸⁰⁷ In der Schrift *Schiller* (1905) bezeichnet Hofmannsthal diesen als einen „Bildner der Jugend“,¹¹⁸⁰⁸ obwohl ihn manche auch einen „Verführer der Jugend“¹¹⁸⁰⁹ heißen. Hofmannsthal geht in dieser Schrift auch auf Deutschland ein, welches für ihn in Europa das einzige Land ist, welches über ein Theater verfügt: „Von einer gewissen Distanz gesehen, war für Dezennien das deutsche Theater erfüllt von dem Werk Schillers. Und dann, nach einer Ohnmacht, die nicht der Tod war, sondern innere Umbildung, war es für Dezennien (die nicht vorüber sind) erfüllt von dem Werk Wagners.“¹¹⁸¹⁰ Doch statt Maria Stuart war nun Siegfried im Fokus des Kultur-

11793SW XXXIII. S. 51. Z. 17-18.

11794SW XXXIII. S. 51. Z. 26.

11795SW XXXIII. S. 51. Z. 32-33.

Hofmannsthal wendet sich in der Schrift zudem auch an den Übersetzer Alfred Gold, wenn es heißt: „Ihnen aber, sehr geehrter Herr, muß es die schönste Belohnung bleiben, sich zu sagen, daß Sie versucht haben, zu übersetzen wie ein Deutscher, das Wort in dem Sinn genommen, in dem man es um 1830 oder 1860 gebraucht hätte“. In: SW XXXIII. S. 52. Z. 22-25.

11796SW XXXIII. S. 41. Z. 15-19.

11797SW XXXIII. S. 42. Z. 10-11.

11798SW XXXIII. S. 54. Z. 13.

11799SW XXXIII. S. 54. Z. 17.

11800SW XXXIII. S. 56. Z. 8.

11801SW XXXIII. S. 56. Z. 9.

11802SW XXXIII. S. 56. Z. 17.

11803SW XXXIII. S. 56. Z. 34-35.

11804„In Tiefen, wo wir nie waren. Es sei denn, indem wir litten. Indem das Namenlose, das Stumme, das Gestaltlose sich auf uns legte und von irgend einer Wand über unsere Brust der Schatten des Todes fiel.“ In: SW XXXIII. S. 69. 35-37.

11805SW XXXIII. S. 70. Z. 11.

11806SW XXXIII. S. 70. Z. 35-39.

11807SW XXXIII. S. 98. Z. 26-28.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 99. Z. 1.

11808SW XXXIII. S. 73. Z. 4.

11809SW XXXIII. S. 73. Z. 6.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 73. Z. 22.

11810SW XXXIII. S. 75. Z. 3-7.

Denkens Deutschlands: „denn zwischen beiden Welten liegt großes Geheimnis, liegt Schopenhauer, liegt ein Hereinlassen des Todes in die Welt, ein Nacktwerden und Großwerden der Seele, liegt jene Trunkenheit, um derentwillen die Romantiker ihr Selbst und ihre Kunst wie Perlen im Wein des Lebens zergehen ließen.“¹¹⁸¹¹ Nur wenige aber erreichen diesen Strand („über deren Schönheit und Seltenheit manchmal die Sinne erstarren“).¹¹⁸¹² Ebenso zeigt sich der Bezug zur Schönheit in *<Dem Gedächtnis Schillers>* (1905) durch Hofmannsthals Stellung zu den Werken Schillers in denen er die „Wucht [der] Schönheit“¹¹⁸¹³ sieht, als auch in der Schrift *Zukunft* (1905) durch die Vergangenheit die die Jugend immer noch umgibt.¹¹⁸¹⁴ Auch durch die Schrift *Shakespeares Könige und grosse Herren* (1905) wird deutlich, dass der Zug zur Schönheit nicht immer etwas mit ästhetizistischer Versenkung zu tun hat, zeigt sich das Motiv auch hier aufs Engste gebunden an die Konzeption. Hofmannsthal zeigt das Motiv erstmalig durch den idealen Lesenden; dieser zeigt sich in der Konzeption stehend, wodurch Hofmannsthal nicht nur auf die Lebendigkeit, sondern auch auf die Jugend verweist: „Aber die, von denen ich sprechen will, sind es, aus denen sich auch die blühende Haut ernährt und immerfort den ganzen gespannten Glanz der Jugend behält. Es sind die, für deren Leidenschaft in jedem Werk Shakespeares ein Ganzes lebt.“¹¹⁸¹⁵ Es ist für Hofmannsthal nicht nur die große Gebärde, auf die das Auge des wahren Lesers gelenkt wird, so nicht nur auf den „Todeskampf“,¹¹⁸¹⁶ sondern auf die Einheit.¹¹⁸¹⁷ Vielmehr sieht Hofmannsthal in Werken wie „Cymbeline« und »Der Sturm«“¹¹⁸¹⁸ eine Fähigkeit sich immer wieder eine Bühne im Lesenden, der es versteht lebendig zu lesen, zu erschaffen, und der zudem immer wieder den „Leib eines genialen Schauspielers unterjoch[t], um in diesem zu leben und zu sterben“¹¹⁸¹⁹ zu können. Hofmannsthal betont aber in dieser Schrift auch die Bedeutung des Werkes für die momentane Stimmung des Lesenden. So kann sich der Lesende mitunter an „Mirandas Schönheit“¹¹⁸²⁰ erfreuen oder an „Ferdinands Jugend“,¹¹⁸²¹ wodurch Hofmannsthal im Sinne der Konzeption fragen kann: „Warum auch sollte ich nicht alle diese sein? In mir sind so viele. In mir begegnen sich so viele.“¹¹⁸²² Hofmannsthal geht mitunter auch auf das Werk *Maß für Maß* ein, im Sinne der wandelbaren Stimmungen des Lesenden. Über dieses Werk Shakespeares, heißt es bei Hofmannsthal: „Ein Ding, das erst lebt, wenn man seine ganze Musik einmal gehört hat. Es gleicht den Gesichtern gewisser seltener Frauen, deren Schönheit nur der weiß, der mit ihnen glücklich war.“¹¹⁸²³ Hofmannsthal verweist zudem auf Claudios „Todesangst“,¹¹⁸²⁴ nicht aber ohne dies in Bezug auf die Konzeption zu sehen.¹¹⁸²⁵ In diesem Zusammenhang geht Hofmannsthal auch auf die Aufführung des Stückes *Was ihr wollt* durch Beerbohm Tree ein, welches mit dem Tanz der Figuren endet („und einen Augenblick weht etwas darüber hin wie ein Schatten, der Schatten eines Denkens an den Totentanz, der auch alles gleich macht“).¹¹⁸²⁶ Mitunter fühlt sich der Lesende aber auch an Richard II. gemahnt, „diesen älteren Bruder Hamlets, der so viel von seinem königlichen Blut spricht, um dessen Schultern der Königsmantel hängt, qualvoll wie jenes Kleid, getaucht in das Blut des Nessus, das endlich herabgerissen wird, und da erst recht den Tod bringt.“¹¹⁸²⁷ Dies führt Hofmannsthal auch durch dieses Motiv unablässig dazu, auf die Ganzheit des Seins zu verweisen. Shakespeare, der den Mut hat „alle schönen Dinge frisch zu sehen“,¹¹⁸²⁸ zeigt sich in den Werken als auch

11811SW XXXIII. S. 75. Z. 15-19.

11812SW XXXIII. S. 75. Z. 29.

11813SW XXXIII. S. 93. Z. 17.

11814SW XXXIII. S. 95. Z. 14-17.

11815SW XXXIII. S. 78. Z. 1-5.

11816SW XXXIII. S. 78. Z. 34.

11817 „Diese Gedichte sind nicht einzig erfüllt mit Dingen, deren Anblick aus der gleichen Ordnung der Dinge ist wie der Maelstrom, das brandende, finstere Meer, der Bergsturz oder das im Tode erstarrende menschliche Gesicht.“ In: SW XXXIII. S. 78-79. Z. 40-41//1-3.

11818SW XXXIII. S. 79. Z. 34-35.

11819SW XXXIII. S. 79. Z. 39-40.

11820SW XXXIII. S. 80. Z. 30.

11821SW XXXIII. S. 80. Z. 32.

11822SW XXXIII. S. 80. Z. 34-36.

11823SW XXXIII. S. 81. Z. 22-24.

11824SW XXXIII. S. 81. Z. 29.

11825SW XXXIII. S. 81. Z. 32-38.

11826SW XXXIII. S. 82-83. Z. 41//2.

11827SW XXXIII. S. 84. Z. 2-6.

11828SW XXXIII. S. 85. Z. 12-13.

werkübergreifend. ¹¹⁸²⁹ Hofmannsthal verbindet in dieser Schrift die Konzeption mit dem Terminus der „Atmosphäre“ ¹¹⁸³⁰ und bindet dadurch neuerlich das Motiv ein, ¹¹⁸³¹ wenn es heißt: „Der Tod eines Menschen hat um sich seine Atmosphäre, wie der Frühling. Die Gesichter derer, in deren Armen einer gestorben, sprechen eine Sprache, die über alle Worte ist.“ ¹¹⁸³² Dies führt Hofmannsthal wiederum dazu, die Gemeinsamkeiten zwischen den einzelnen Figuren anzusprechen: „Ihr Gleichgewicht ist das schönste Ding, das ich kenne. [...]“ ¹¹⁸³³ Diesen „Jünglingen“ ¹¹⁸³⁴ steht für Hofmannsthal gleichsam aber auch der männliche Brutus gegenüber, während die jugendlichen Helden Shakespeares nur auf die Liebe aus sind. Brutus führt Hofmannsthal exemplarisch heran im Sinne der adeligen Sphäre, die allerdings in allen Werken, selbst in den Werken, in denen die Jünglinge zu Hause sind, existent ist. Hofmannsthal sieht Brutus durch sein Schicksal getrieben, welches ihn schließlich auch zu dem „Tod“ ¹¹⁸³⁵ führt, doch vollzieht er auch eine Verbindung zwischen Cassius und Brutus und verweist auf den Tod Portias. ¹¹⁸³⁶ Zudem führt er das adelige Wesen des Brutus heran und seine Geste gegenüber Lucius, wohl wissend, dass er „morgen bei Philippi sterben“ ¹¹⁸³⁷ wird. Hofmannsthal erkennt aber auch in Shakespeares Macbeth, dass dieser einer von seinen Figuren ist die diese Atmosphäre ermangelt: „Mir ist dann, Shakespeare habe ihn mit einer besonderen Furchtbarkeit umgeben, wie eine eisige Todesluft um ihn streichen lassen – einen gräßlichen Anhauch der Hekate.“ ¹¹⁸³⁸ Durch Shakespeare und seine Werke zeigt sich hierdurch deutlich, dass Hofmannsthal die Verbindung zwischen dem Tod und der Ermangelung der Konzeption bei ihm vorgelebt bekommen hatte. Letztendlich aber betont Hofmannsthal noch einmal das Vorhandensein dieser Konzeption, beispielhaft durch die Dramen Kleists. ¹¹⁸³⁹

Ebenso zeigt sich das Motiv in dem *Prolog zu Ludwig von Hofmanns Tänzen* (1905) durch den Maler Ludwig von Hofmann (1861-1945) und dessen Werke („und frühlingshaft sind sie aus einer Welt mit den jungen Bäumen“), ¹¹⁸⁴⁰ als auch in *Die Briefe Diderots an Demoiselle Voland* (1905) durch die Einzigartigkeit der Schönheit: „Alle sind sie einzig, die schönen Dinge. Jeder schöne Baum, in dessen Schatten wir lagen, Ahorn, Ulme oder Eiche, nirgend wieder finden wir völlig seinesgleichen. Welches verstorbenen Hunde gutes Auge kam wieder?“ ¹¹⁸⁴¹ Diderots Werken spricht Hofmannsthal nicht nur einige Unsterblichkeit zu (SW XXXIII. S. 67. Z. 22-25), letztendlich bricht bei Hofmannsthal in dieser Schrift ein ästhetizistisch gefärbter Tonfall durch, wenn es heißt: „Es gibt nichts Entzückenderes zur Gesellschaft als Männer von Geist, die tot sind. Ihr Totsein ist wie ein leichter geheimnisvoller Flor über den Salon, in dem man mit ihnen

11829, [...] wirklich etwas Gemeinsames zwischen der Szene, da Kent, der Unerkannte, dem Lear seine Dienste anbietet, »weil in diesem Gesicht etwas sei, dem er dienen möchte«, und jener Waldidylle von den Söhnen des Königs Cymbeline, die in der Höhle aufwachsen, fessellos wie junge schöne Tiere und doch von königlichem Blut“. In: SW XXXIII. S. 84. Z. 32-37.

11830SW XXXIII. S. 85. Z. 19.

11831, „Der Augenblick selbst hat so viel Atmosphäre. Ich meine diesen Augenblick im Leben der Natur, diesen Augenblick des noch nicht voll erwachten, noch nicht üppigen, noch von Sehnsucht durchhauchten Frühlings, an welchem der Todestag eines menschlichen Wesens, das uns fast mythisch geworden ist, und von dem wir kaum mehr zu fassen vermögen, daß es jemals sterblichen Menschen ein Gegenwärtiges war, Sie hier vereinigt.“ In: SW XXXIII. S. 85. Z. 19-24.

11832SW XXXIII. S. 86. Z. 19-21.

11833SW XXXIII. S. 87. Z. 37-41.

11834SW XXXIII. S. 88. Z. 8.

11835SW XXXIII. S. 88. Z. 21.

11836, „Und von Brutus zu Cassius eine unglaubliche Schonung, ein zartes Sichgleichstellen, bis zu dem Augenblick jenes einzigen Losbrechens; und da sind es seine Nerven, die losbrechen, nicht sein Wille. (Er hat vor einer Stunde den Brief bekommen, daß Portia tot ist, und er spricht nicht davon.)“ In: SW XXXIII. S. 88. Z. 33-38.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 89. Z. 11-12.

11837SW XXXIII. S. 89. Z. 20.

Des weiterem siehe: SW XXXIII. S. 89. Z. 25, SW XXXIII. S. 90. Z. 8.

11838SW XXXIII. S. 90-91. Z. 41//1-2.

11839, „In den Dramen, die Kleists kochende Seele in ihren Eruptionen herausgeschleudert hat, ist diese Atmosphäre, dieses Mit-einander der Gestalten vielleicht das Schönste des Ganzen.“ In: SW XXXIII. S. 91. Z. 37-40.

11840SW XXXIII. S.100. Z. 15-16.

Der diese Mappe schuf dürfte illustrieren: „von den wundervollen Komödien des Aristophanes jene zarteste, deren Chor ein Gezwitzcher von Vögeln ist: ich möchte von ihm die Nachtigall gezeichnet sehen, ein junges Geschöpf, eine Tänzerin und Sängerin, in durchsichtigem Gewand, ihre Vogelmaske über dem schlanken Hals und vogelhaft alles an ihr, ihr Hüften, ihr Tanzen, und doch ein Weib zugleich.“ In: SW XXXIII. S. 100. Z. 25-30.

11841SW XXXIII. S. 66. Z. 13-16.

zusammensitzt. [...] Die Gesellschaft der Toten ist süß wie Haschisträume.“¹¹⁸⁴² Auch in der Besprechung *Das Mädchen mit den Goldaugen* (1905) durch Balzacs Erzählung (*La fille aux yeux d'or*, 1833) zeigt sich die Einbindung des Motivs.¹¹⁸⁴³ Das Motiv zeigt sich in dieser Schrift des weiteren auch durch die Schönheit des Werkes und dessen Wirkung auf den Lesenden („die furchtbare Häßlichkeit der großen Städte [...] als dämonische Schönheit zu erblicken“).¹¹⁸⁴⁴ Ebenso zeigt sich Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Motiv in dem *Brief an den Buchhändler Hugo Heller* (1906). Hofmannsthal reagiert damit auf den Brief des Verlegers Heller, ihm eine „begrenzte Anzahl guter und schöner Bücher“¹¹⁸⁴⁵ zu nennen, was Hofmannsthal dazu bringt, mitunter *Der junge Menzel* von Julius Meier-Graefe oder die *Biographie Winckelmanns* von Justi anzuführen. So zeigt sich hier deutlich, dass Hofmannsthal auf die Schönheit verweist, wenn er Heller verschiedene Werke benennt.¹¹⁸⁴⁶ Des weiteren erwähnt Hofmannsthal von Wassermann *Die Kunst der Erzählung* („Dieses kleinen, schönen, vortrefflich geschriebenen Buches erfreue ich mich wiederholt und dauernd“)¹¹⁸⁴⁷ oder Simmels Buch über Kant.¹¹⁸⁴⁸ Auch in der theoretischen Schrift *Sebastian Melmoth* (1905) zeigt sich die Auseinandersetzung mit dem Motiv-Komplex, hier durch den englischen Autor, über den es heißt: „Dieser Name war die Maske, mit der Oscar Wilde sein vom Zuchthaus zerstörtes und von den Anzeichen des nahen Todes starrendes Gesicht bedeckte, um noch einige Jahre im Dunkel dahinzuleben.“¹¹⁸⁴⁹ Drei Masken habe Wilde nacheinander getragen, wobei es über die dritte Maske heißt: „die dritte ein dürftiger Domino aus der Maskenleihanstalt, geborgt, um ein langsames Sterben darin vor den Blicken der Menschen zu bergen.“¹¹⁸⁵⁰ Hofmannsthal verweigert sich in dieser Schrift dahingehend, Wilde einen Ästheten zu nennen, da er nicht wirklich mit dem Leben verbunden war, barg er sich doch vor dessen Wirklichkeit.¹¹⁸⁵¹ Hofmannsthal zeigt in dieser Schrift zudem auf, dass er den Terminus des Ästheten anders definiert und wirft Wilde dessen falsche Stellung zum Leben vor.¹¹⁸⁵² Durch die Klage gegen den Marquis von Queensberry, wurde die „Maske des Bakchos mit den schön geschweiften, üppigen Lippen“¹¹⁸⁵³ schließlich gewandelt.¹¹⁸⁵⁴ Auch in der Schrift *Die unvergleichliche Tänzerin* (1906) zeigt sich das Motiv, hier durch die Tänzerin Ruth St. Denis. Hofmannsthal betont auch in dieser Schrift die besondere Affinität der Jugend für diese orientalischen Tempeltänze der Frau.¹¹⁸⁵⁵ In ihren Tänzen zeigt sie dabei so völlig Fremdes, „einfach nur um seiner Schönheit willen“.¹¹⁸⁵⁶ Für Hofmannsthal ist es etwas, das ins reale Leben trifft, „eine Durchdringung der europäischen Phantasie mit asiatischer Schönheit.“¹¹⁸⁵⁷ Hofmannsthal betont in diesem Zusammenhang die Bedeutungslosigkeit der Kleidung der Frau, kommt es doch allein auf die „Schönheit ihres Tanzens“¹¹⁸⁵⁸ an.¹¹⁸⁵⁹ Dennoch beschreibt er, trotz dieser Bedeutungslosigkeit, die Kleidung der Frau und ihren schönen Körper („an den Knöcheln der schönen, statuenhaften Füße sind silberne Glöckchen“).¹¹⁸⁶⁰ Hofmannsthal kehrt aber auch wieder auf den Tanz dieser Frau zurück, indem er sie mit einer anderen großen Tänzerin vergleicht: „Die Duncan hatte etwas von einem sehr gewinnenden und leidenschaftlich

11842SW XXXIII. S. 67-68. Z. 35-40//1-2.

11843SW XXXIII. S. 96. Z. 2-7.

11844SW XXXIII. S. 96. Z. 22-25.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 97. Z. 7.

11845SW XXXIII. S. 110. Z. 3-4.

11846SW XXXIII. S. 113. Z. 8-10, SW XXXIII. S. 113. Z. 13-15.

11847SW XXXIII. S. 113. Z. 27-29.

„Die schöne, leichte, urbane Form des Dialogs ist sichtlich im Aufleben. Und einer lichtvollen, stetigen, innerlich rhythmischen Auseinandersetzung zu folgen, ist ein Vergnügen“. In: SW XXXIII. S. 114. Z. 8-11.

11848SW XXXIII. S. 114. Z. 27-36.

11849SW XXXIII. S. 62. Z. 2-4.

11850SW XXXIII. S. 62. Z. 13-15.

11851SW XXXIII. S. 63. Z. 25-27.

11852SW XXXIII. S. 64. Z. 2-7.

11853SW XXXIII. S. 64. Z. 18-19.

11854„Damals muß er um die schöne Stirn die Binde des tragischen Geschickes getragen haben sichtbar wie wenige.“ In: SW XXXIII. S. 64. Z. 22-23.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 64. Z. 35, SW XXXIII. S. 65. Z. 5-6.

11855Siehe: SW XXXIII. S. 116. Z. 23.

11856SW XXXIII. S. 116. Z. 35-36.

11857SW XXXIII. S. 117. Z. 5-6.

11858SW XXXIII. S. 117. Z. 37.

11859„Es sind unaufhörliche Amanationen absoluter sinnlicher Schönheit“. In: SW XXXIII. S. 119. Z. 9-10.

11860SW XXXIII. S. 118. Z. 22-23.

dem Schönen hingegebenen Professor der Archäologie. Diese ist die lydische Tänzerin, aus dem Relief herabgestiegen.“¹¹⁸⁶¹ Ebenso muss die Schönheit zwangsläufig auch in der Schrift *Gärten* (1906) eine Bedeutung spielen, wobei sich hier neuerlich die Verbindung zwischen der Schönheit dieser Gärten und der Konzeption zeigt.¹¹⁸⁶² Die Größe des Gartens stuft Hofmannsthal dabei als nebensächlich ein.¹¹⁸⁶³ Worauf es laut Hofmannsthal vielmehr ankommt, steht neuerlich unter der Konzeption, sind es doch die „nicht auszuschöpfenden Kombinationen der Materie“,¹¹⁸⁶⁴ die die Schönheit ausmacht. Dabei verweist Hofmannsthal vor allem auch auf die Gärten der Japaner¹¹⁸⁶⁵ und daran anschließend auf die harmonischen Gärten der Vergangenheit, die unter der Konzeption wie unter der Lebendigkeit stehen.¹¹⁸⁶⁶ Hofmannsthals Schrift bezieht sich aber auf die noch kommenden Gärten der Moderne. So möge sich der der einen Garten anlegen will, auf nichts besinnen als auf das „Erfassen der einzelnen Elemente der Schönheit“.¹¹⁸⁶⁷ Zudem erhofft er sich, dass die Gärtner die „geometrischen Elemente der Schönheit, wiedererobern“¹¹⁸⁶⁸ werden, und dass eben jene Periode lange andauern werde, wo man sich „satttrinkt an der Schönheit des einzelnen“.¹¹⁸⁶⁹ In dem Sinne betont Hofmannsthal die Bedeutung des Einzelnen für das Empfinden der Schönheit (SW XXXIII. S. 107. Z. 12-20). Hofmannsthal vollzieht in diesem Zusammenhang auch eine Verbindung zwischen Tod und Leben¹¹⁸⁷⁰ und äußert auch seine Hoffnung, zu der vergangenen Harmonie zurückzukehren (SW XXXIII. S. 108. Z. 5-7). Auch zeigt sich das Motiv des weiteren in der *Einleitung zu dem Buche genannt die Erzählungen der Tausendundein Nächte* (1906), hier durch die wiederholte Lektüre des Buches: so hatte Hofmannsthal das Buch in seiner Jugend wie auch als Mann gelesen. Hofmannsthal gestattet sich dabei, in Bezug auf die Jugend, den Vergleich zwischen den jugendlich Lesenden und den Kaufmannsöhnen deren „Vater gestorben ist“.¹¹⁸⁷¹ Aber erst als Männer, so Hofmannsthal, könne man die „eigentümlichste Schönheit“¹¹⁸⁷² des Ganzen erkennen.¹¹⁸⁷³ Dabei sieht Hofmannsthal es keineswegs als Problem an, dieses Werk häufig zu lesen, denn: „je länger wir lesen, desto schöner geben wir dieser Welt uns hin“.¹¹⁸⁷⁴ Auch durch die Beispielgeschichte, der Liebe zwischen Alischar und der treuen Summurud, zeigt sich die Schönheit dieser orientalischen Erzählungen ganz im Sinne der Konzeption,¹¹⁸⁷⁵ wenn es heißt: „Unvergleichlich ist diese Lebenswelt, und durchsetzt von einer unendlichen Heiterkeit, einer leidenschaftlichen, kindlichen, unauslöschlichen Heiterkeit, die alles durcheinanderschlingt, alles zueinanderbringt, den Kalifen zum armen Fischer, den Dämon zum Höherweib, die Schönste der Schönen zum buckliegen Bettler, Leib zu Leib und Seele zu Seele. Wo hatten wir unsere Augen, da wir dies Buch ein Labyrinth und voll Unheimlichkeit fanden!“¹¹⁸⁷⁶ Der liebende Alischar versucht in dieser Erzählung seine Geliebte, aus der Gewalt eines Kurden zu befreien. Doch stattdessen fällt er in einen Schlaf, was ein Kurde

11861SW XXXIII. S. 120. Z. 18-20.

11862SW XXXIII. S. 103. Z. 23-28.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 103. Z. 32, SW XXXIII. S. 104. Z. 1.

11863SW XXXIII. S. 104. Z. 15-20.

11864SW XXXIII. S. 104. Z. 31-32.

11865„Die Japaner machen eine Welt von Schönheit mit der Art, wie sie ein paar ungleiche Steine in einem samtgrünen, dicken Rasen legen [...] und das alles in einem offenen Garten von so viel Bodenfläche wie eines unserer Zimmer. Aber von dieser Feinfühligkeit sind wir noch weltenweit, unsere Augen, unsere Hände (auch unsere Seele, denn was wahrhaft in der Seele ist, das ist auch in den Händen)“. In: SW XXXIII. S. 104. Z. 32-40.

11866„[...] da hat jeder größere Baum seinen Frieden um sich und streut seinen Schatten auf einen schönen stillen Fleck oder auf einen breiten, geraden, rechtschaffenden Weg, [...] und der Efeu hat sich mit jedem Stück Holz und Mauer zusammengelebt, als könnte eins ohne da andere nicht sein.“ In: SW XXXIII. S. 105. Z. 35-41.

11867SW XXXIII. S. 106. Z. 33-34.

11868SW XXXIII. S. 107. Z. 5.

11869SW XXXIII. S. 107. Z. 9.

11870„Ich weiß nicht, was bedeutender und schöner sein kann, als wenn den noch mächtigen, starrenden Strunk eines abgestorbenen Baumes eine wuchernde Rose oder eine dunkelrote Klematis überspinnt; dies ist ein Anblick, indem etwas Sentimentales sich mit einem ganz primitiven Vergnügen mischt, das Tote vom Leben zu sehen.“ In: SW XXXIII. S. 107. Z. 23-27.

11871SW XXXIII. S. 121. Z. 17.

11872SW XXXIII. S. 121. Z. 28.

11873SW XXXIII. S. 122. Z. 41.

11874SW XXXIII. S. 123. Z. 11-12.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 124. Z. 4-5.

11875SW XXXIII. S. 125. Z. 23, SW XXXIII. S. 125. Z. 33.

11876SW XXXIII. S. 125-126. Z. 39-41//1-3.

sieht und die Gelegenheit ergreift, sich der „schöne[n] Summurud“¹¹⁸⁷⁷ zu bemächtigen. Als diese sich nämlich aus dem Fenster ihres Zimmers herablässt, ist es der Kurde und nicht Alischar, der mit ihr, der „schöne[n] leichte[n] Last“¹¹⁸⁷⁸ davon reitet. Erst als sie sich fragt ob es Allischar ist der unter ihr wie ein „unermüdlicher [...] junger Gaul“¹¹⁸⁷⁹ läuft, schrieb er ihr doch, er wäre vor Gram „nahe dem Tod“,¹¹⁸⁸⁰ greift sie ihm mit der Hand ins Gesicht und erkennt ihren Irrtum. In der Schrift *Der Dichter und diese Zeit* (1906) zeigt sich das Motiv ebenso durch Hofmannsthals Gedanken über den Dichter der Moderne, was ihn auch über die Gegenwart reden lässt, von der der Mensch sich nicht lösen kann: „Ja sie regiert noch unsere Träume und gibt ihnen die Mischung ihrer Farben und nur im tiefen todesähnlichen Schlaf meinen wir zu sein, wo sie nicht ist.“¹¹⁸⁸¹ Hofmannsthal betont auch in dieser Schrift unablässig die Konzeption und zeigt dahingehend auch die Bedeutung des Todes und dessen Allgegenwart auf.¹¹⁸⁸² Hofmannsthal versucht schließlich in dieser Schrift den Dichter zu definieren, verweist in diesem Zusammenhang auf die „schönen Kunstworte des Novalis“¹¹⁸⁸³ und die Generation der „jungen Männer und Frauen von 1770“,¹¹⁸⁸⁴ um auf den Terminus des Genies zu verweisen. In der Moderne jedoch hat der Terminus den „jugendlichen Glanz von 1770“¹¹⁸⁸⁵ verloren, wobei Hofmannsthal an dem modernen Dichter gemeinhin fehlt, dass er keine Männlichkeit besitze (SW XXXIII. S. 131. Z. 26-33).¹¹⁸⁸⁶ Die Haltlosigkeit der Zeit betonend, hinterfragt Hofmannsthal sie gleichsam, hoffend auf eine positive Veränderung.¹¹⁸⁸⁷ Dies führt Hofmannsthal neuerlich zu dem Material des Dichters, wie auch des Journalisten – der Sprache. Diese könne selbst von einem Journalisten nicht dergleichen herabgesetzt werden, dass nicht hin und wieder etwas davon in eine „junge, eine ganz rohe Seele wie Zauberstrahlen fallen“¹¹⁸⁸⁸ kann.¹¹⁸⁸⁹ Neuerlich wendet sich Hofmannsthal in dieser Schrift auch wieder an den Dichter, der für ihn einem Pilger gleicht, der nach seiner Rückkehr in sein Haus wie unter dem Gesinde lebt und zudem Frau und Kinder wohl wie zu „einem Toten“¹¹⁸⁹⁰ sprechen, wodurch Hofmannsthal die gewisse Distanz zwischen dem Dichter und seinem Umfeld neuerlich aufzeigt.¹¹⁸⁹¹ Hofmannsthal hinterfragt in dieser Schrift aber auch die Forderung der Gesellschaft an den Dichter, sowie auch dessen Handeln (SW XXXIII. S. 143. Z. 10-13) und stellt eine Forderung an den Lesenden, dass man die Bücher der Dichter aus einer „lebendigen Seele“¹¹⁸⁹² heraus lesen müsse, und dass nur einem so Lesenden sich die Werke der Dichter wirklich erschließen können.¹¹⁸⁹³ Hofmannsthal führt aber auch an, dass er keinen Unterschied macht, zwischen einem toten und einem lebenden Dichter, wenn es darum geht den Lesenden zu ergreifen (SW XXXIII. S. 147. Z. 16-20). Demzufolge verlangt es Hofmannsthal nicht nach einer Unterscheidung – im Wert – zwischen den Toten und den Lebenden, wohl aber zwischen den dichterischen Werken und deren „Nachahmung[en]“.¹¹⁸⁹⁴ Aber selbst noch in diesen nachgeahmten Werken

11877SW XXXIII. S. 126. Z. 11.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 126. Z. 23.

11878SW XXXIII. S. 126. Z. 12.

11879SW XXXIII. S. 126. Z. 14.

11880SW XXXIII. S. 126. Z. 16.

11881SW XXXIII. S. 127-128. Z. 36//1-2.

11882SW XXXIII. S. 129. Z. 20-23.

11883SW XXXIII. S. 130. Z. 12-13.

11884SW XXXIII. S. 130. Z. 17.

11885SW XXXIII. S. 131. Z. 6.

11886„Denn vor allem ist es unter der Würde toter wie lebendiger Dichter, ein anderes Lob anzunehmen als das reelle des Zutrauens lebendiger Menschen.“ In: SW XXXIII. S. 131. Z. 39-41.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 131. Z. 23.

11887„Aber es könnte auch sein, und das wäre um so schöner, wäre einer Zeit, die jede Ostentation und jede Rhetorik von sich abgetan hat“. In: SW XXXIII. S. 132. Z. 11-13.

11888SW XXXIII. S.134. Z. 28-29.

11889Hofmannsthal stellt dergleichen die Frage: „(Und gibt es nicht ihrer mehr Jugendschicksale, die denen Kaspar Hausers gleichen, als man ahnen möchte, in den ungeheueren Einöden, die unsere menschenwimmelnden Städte sind?)“. In: SW XXXIII. S. 134. Z. 28-31.

11890SW XXXIII. S. 137. Z. 11.

11891„Dies unerkannte Wohnen im eigenen Haus, unter der Stiege, im Dunkel, bei den Hunden: fremd und doch daheim: als ein Toter, als ein Phantom im Munde aller, ein Gebieter ihrer Tränen, gebettet in Liebe und Ehrfurcht“. In: SW XXXIII. S. 137. Z. 14-17.

11892SW XXXIII. S. 145. Z. 8.

11893SW XXXIII. S. 145. Z. 13.

11894SW XXXIII. S. 147. Z. 25.

kann eine „junge, ganz rohe Seele ein[en] Strahl“¹¹⁸⁹⁵ empfangen. Denn nicht einen Vollendeten müsse man im Dichter sehen, der alle Antworten auf seiner Seite hat, sondern ihn als denjenigen sehen, der die Synthese der Gegenwart in sich bewältigen will und dies in seinen Werken wieder spiegelt. Des weiteren zeigt sich das Motiv auch in der Schrift *Umriss eines neuen Journalismus* (1907) durch den Bezug auf *Französische Gesellschaftsprobleme* von Oskar H. Schmitz. Was Goethe über Shakespeare gesagt habe, treffe auch auf Heine zu, der in Hofmannsthals Augen einen problematischen Bezug zum Journalismus inspiriert habe. So findet sich in dieser Schrift auch Hofmannsthals Forderung Heine betreffend: „>>Man sollte ihn den jungen Dichtern nicht in die Hand geben, denn er nötigt sie, ihn zu reproduzieren, und sie meinen, sich selber zu produzieren.<<“¹¹⁸⁹⁶ Doch die junge Generation habe zu seinem Leidwesen bereits die Prosa Heines konsumiert.¹¹⁸⁹⁷ Hofmannsthal äußert aber auch seine Hoffnung, dass der Journalismus in einem Aufbruch steckt, dass es bald kulturelle Journalisten geben wird die den Journalismus „als die geistige Blume ihrer Jugend“¹¹⁸⁹⁸ sehen werden. Letztendlich zeigt sich das Motiv auch in der Schrift *Die Wege und die Begegnungen* (1907) durch die Erlebnisse des Reisenden, der durch das Denken an Agur an seine früheste Kindheit erinnert wird, denkend, dass Agur wiederkehren wird „wie ein Toter aus einem Gewölbe“.¹¹⁸⁹⁹ Das Motiv findet sich auch durch die Begegnung mit einem Vogel auf seinem Weg¹¹⁹⁰⁰ und schließlich vor allem durch das träumerische Erleben mit Agur, an dem Hofmannsthal aufzeigt, dass sich Alter und Schönheit nicht ausschließen müssen.¹¹⁹⁰¹ Als schön wird von dem Reisenden nicht nur das Zelt aufgefasst indem sich Agur befindet,¹¹⁹⁰² sondern auch die junge Geliebte Agurs.¹¹⁹⁰³ Und neuerlich durch Agur selbst, findet sich das Motiv hier thematisiert, dessen Jugend mehr innerlicher Natur ist, und zwar durch sein Wesen, welches zum Aufbruch aufruft.¹¹⁹⁰⁴

In *Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch* (1902) fragt Hammer-Purgstall Balzac ob er denn nicht auch Werke für das Theater schaffen wolle, worauf dieser nach einem kurzen Schweigen antwortet, dass dies ein „schöner Traum“¹¹⁹⁰⁵ sei. Während Hammer-Purgstall darauf verweist, dass er die Figuren aus Balzacs Werken doch auf den Rängen sehe,¹¹⁹⁰⁶ lächelt Balzac jedoch über Hammer-Purgstalls Lob.¹¹⁹⁰⁷ Balzac thematisiert schließlich seine Begeisterung für das englische Theater¹¹⁹⁰⁸ und erwähnt zudem das von Otway verfasste *Venice Preserv'd* (1680), um auch auf eine seiner Figuren aus einem eigenen Theaterstück zu verweisen,¹¹⁹⁰⁹ wenn er sagt: „Mein Vautrin hält es für das schönste aller Theaterstücke.“¹¹⁹¹⁰ Hammer-Purgstall wiederum glaubt auf der Bühne Goriot zu sehen, der einsam die „Vision seiner schönen Töchter [...] heraufbeschwört“.¹¹⁹¹¹ Balzac bezieht sich auch auf das Motiv wenn er über den Künstler schreibt, den er mit einem Heizer auf einem Schiff vergleicht der „ein paar scheue, fast schwachsinnige Blicke auf die schönen und fröhlichen Passagiere der ersten Kajüte“¹¹⁹¹² wirft. Zudem

11895SW XXXIII. S. 147. Z. 27.

11896SW XXXIII. S. 149. Z. 34-36.

11897SW XXXIII. S. 149-150. Z. 36//1-2.

11898SW XXXIII. S. 151. Z. 30-31.

11899SW XXXIII. S. 152. Z. 33.

11900SW XXXIII. S. 153. Z. 3.

11901„Wie Boas muss ich ihn denken, der einen schönen weissen Bart hatte, und ein gebräuntes Gesicht“. In: SW XXXIII. S. 156. Z. 11-12.

11902SW XXXIII. S. 157. Z. 3-7.

11903SW XXXIII. S. 157. Z. 19-24.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 157. Z. 39.

11904SW XXXIII. S. 157. Z. 26-31.

11905SW XXXIII. S. 27. Z. 22.

11906SW XXXIII. S. 28. Z. 5-7, SW XXXIII. S. 28. Z. 21-23.

11907SW XXXIII. S. 28. 35-38.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 29. Z. 21-23.

11908„Und die dämonische Stimme der schönen Dinge, der verlockenden Besitztümer, der goldenen Gefäße, der geschnittenen Steine, der wundervollen Leuchter, so vermengt mit den Menschenstimmen, wie dort der Donner.“ In: SW XXXIII. S. 29. Z. 35-38.

11909Dass Hofmannsthal hier ein Stück Balzacs erwähnt, was wirklich auf der Bühne gespielt wurde, verwirrt, da Balzac sich in diesem Gespräch der Aufführung eigener Stücke verwehrt.

11910SW XXXIII. S. 30. Z. 4-5.

11911SW XXXIII. S. 30. Z. 11.

11912SW XXXIII. S. 32. Z. 17-18.

vergleicht Balzac den Künstler mit Sindbads Flaschengeist; sich ausbreitend, spürt der Künstler dennoch die Grenzen und leidet „tausend Tode“. ¹¹⁹¹³ So verweist Balzac auch auf Benvenuto Cellini, der in der Engelsburg zu sterben meint ¹¹⁹¹⁴ und dessen Delirien sich zu einem „schönen tröstenden Traum“ ¹¹⁹¹⁵ verdichten. ¹¹⁹¹⁶ Balzac unternimmt aber auch eine Kritik an der Hofmannsthal'schen Zeit; so geht er von einer psychischen Erkrankung der „jungen Männer[...] und Frauen der oberen Stände“ ¹¹⁹¹⁷ aus. Balzac verweist aber auch auf den Maler Frenhofer, dem Nicolas Poussin seine Geliebte als Modell überlassen habe, von der man sagt, dass diese „Gilette [...] den schönsten Körper“ ¹¹⁹¹⁸ gehabt habe, den je ein Maler gesehen habe. Was sich hinter Balzacs Worten verbirgt, ist die angesprochene Aufopferung der Liebe Poussins für die Kunst, wobei Frenhofer in der Frau nur das Objekt für seine Kunst sieht (SW XXXIII. S. 34-35. Z. 36-39//1-5). ¹¹⁹¹⁹ Dies führt wiederum dazu, dass Hofmannsthal Balzac einen Vergleich zwischen dem Künstler Frenhofer und dem Künstler Poussin ziehen lässt. ¹¹⁹²⁰ Als Balzac zudem die Distanz zwischen Künstler und Welt betont, in diesem Zusammenhang auf Shakespeares *König Lear* verweist, kann Hammer-Purgstall nur einwenden, dass Lear gerade eben in jener Passage des Dramas als wahnsinnig eingestuft wird; Balzac jedoch hält dagegen: „Daß darf jeder Mensch, lieber Baron, und gerade in den schönen, in den erhabenen, in den wirklichen Momenten seines Lebens.“ ¹¹⁹²¹ Balzac der seine eigenen Figuren als Wahnsinnige beschreibt, verweist zudem auf Goethe und seinen Werther („er hat dieses Fieber seiner Jugend verleugnet“). ¹¹⁹²²

Auch in *Ein Brief* (1902) ist der Protagonist Hofmannsthals immer noch jung. Mit 26 Jahren bezieht er sich auf sein früheres literarisches Schaffen, welchem er mit Distanz gegenübersteht. Zudem besinnt er sich auf die unvollendeten literarischen Pläne, „mit denen ich mich in den gemeinsamen Tagen schöner Begeisterung trug“, ¹¹⁹²³ auf die auch Bacon angespielt hatte. So verweist er auch auf die geplante Sammlung *Apophthegmata*, in der er die „schöne[n] Sentenzen und Reflexionen aus den Werken der alten und der Italiener vereinigen“ ¹¹⁹²⁴ wollte. Des weiteren wollte er in dem Werk *Nosce te ipsum* „schöne[...] Feste und Aufzüge“ ¹¹⁹²⁵ schildern. Sich an diese künstlerische und der Konzeption verwandte Zeit erinnernd, verweist er darauf, dass für ihn der Trank frischer Milch aus dem Euter einer „schönern, sanftäugigen Kuh“ ¹¹⁹²⁶ nichts Getrenntes zu dem Erleben der Kunst gewesen ist.

So berichtet Chandos auch von den wenigen Augenblicken, in denen er sich dem Leben näher fühlt. Er schildert, dass er befohlen hatte im Milchkeller Rattengift zu streuen und dann selbst ausgeritten war. Während des Ausrittes jedoch stellte er sich die im Todeskampf befindlichen Ratten vor. ¹¹⁹²⁷ Was Chandos hier im Innern ergreift, ist die Konfrontation mit dem Tod; so stellt er sich die Ratten vor, kämpfend um ihr Leben („der kahle Blick der Wut, wenn zwei einander an der verstopften Ritze begegnen“). ¹¹⁹²⁸ Doch

11913SW XXXIII. S. 33. Z. 13.

11914SW XXXIII. S. 34. Z. 2-3.

11915SW XXXIII. S. 34. Z. 3-4.

11916SW XXXIII. S. 34. Z. 7.

11917SW XXXIII. S. 33. Z. 37.

11918SW XXXIII. S. 34. Z. 30.

11919Deutet sich schon an, dass Frenhofer gegen die Ganzheit des Seins gestellt scheint, weil er die Wirklichkeit nicht wahrnimmt, bestätigt Hofmannsthal dies noch einmal, wenn er über die Geliebte Gilette sagt: „sie ist die Fülle der Erlebnisse, sie ist die süße Fülle der Möglichkeiten des Lebens: und der eine, der junge, ist bereit, sie preiszugeben, der andere hat keine Augen mehr, sie zubeachten.“ In: SW XXXIII. S. 35. 14-17.

11920„Da haben Sie den Künstler: wenn er jung ist, wenn er sich der Kunst gibt: Poussin – und wenn er reif ist, wenn er nahezu Pygmalion ist, wenn seine Statue, seine Göttin, das Gebilde seiner Hände, anfängt, ihm entgegenzuschreiten: Frenhofer.“ In: SW XXXIII. S. 35. Z. 10-13.

11921SW XXXIII. S. 35. Z. 35-37.

11922SW XXXVIII. S. 37. Z. 28-29.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 38. Z. 15-18.

11923SW XXXI. S. 46. Z. 18-19.

11924SW XXXI. S. 47. Z. 16-17.

11925SW XXXI. S. 47. Z. 19.

11926SW XXXI. S. 47. Z. 34.

11927„[...] in der Ferne über den welligen Feldern die große sinkende Sonne, tut sich mir im Innern plötzlich dieser Keller auf, erfüllt mit dem Todeskampf dieses Volks von Ratten. Alles war in mir: die mit dem süßlich scharfen Geruch des Giftes angefüllte kühdumpfe Kellerluft und das Gellen der Todesschreie, die sich an modrigen Mauern brachen.“ In: SW XXXI. S. 51. Z. 2-7.

11928SW XXXI. S. 51. Z. 9-10.

Chandos stellt sich nicht der Konsequenz des Todes, sondern flieht wieder in die Werke früherer Autoren, selbst wenn diese „Zerstörung“¹¹⁹²⁹ implizieren. Chandos verdeutlicht diese empfundene Gegenwartmachung dadurch, dass er wähnt, eine „Mutter, die ihren sterbenden Jungen um sich zucken hatte“¹¹⁹³⁰ zu sehen, und verweist ebenso auf den dienenden Sklave, der vor der „erstarrenden Niobe stand, der muß das durchgemacht haben, was ich durchmachte, als in mir die Seele dieses Tieres gegen das ungeheure Verhängnis die Zähne bleckte.“¹¹⁹³¹

Hofmannsthal lässt Chandos seine Ergriffenheit für die vermeintlich geringfügigen Dinge schildern, durch die er sich doch nur wieder ins Leben einbinden will.¹¹⁹³² Dabei versucht Chandos seine Unzulänglichkeit vor der Außenwelt zu verbergen, und beschäftigt sich mitunter mit dem Umbau seines Hauses. Sich wohl etwas stiller aber keineswegs unmenschlich im Umgang mit den Menschen zeigend, sehnt er sich doch nur nach diesen geringfügigen Dingen, wodurch er den Tod nicht ausschließt („wo in der Ecke das niedrige Bett mit bunten Laken immer auf einen zu warten scheint, der sterben will, oder auf einen, der geboren werden soll“).¹¹⁹³³ Dies zeigt auf, dass es Chandos keineswegs nur an den schönen Dingen gelegen ist, wird sein Blick doch mitunter auch von einem der „häßlichen jungen Hunde[...]“¹¹⁹³⁴ gefangen. So wähnt Chandos, dass sein „unbekanntes seliges Gefühl“¹¹⁹³⁵ eher aus einem Hirtenfeuer kommen wird. Dies führt ihn dazu, sich mit Crassus zu vergleichen, der um den Tod einer zahmen Muräne geweint hatte; und von Domitius angegriffen, hatte Crassus ihm ob seiner Tränen, dessen eigene mangelhafte Trauer beim Tode seiner beiden Ehefrauen vorgeworfen.¹¹⁹³⁶

In *Das Gespräch über Gedichte* (1903) zeigt sich in dem von Gabriel und Clemens besprochenen Gedicht *Komm in den totgesagten Park und schau...* auch der Bezug zum Tod.¹¹⁹³⁷ Clemens äußert in Bezug auf dieses Gedicht aber auch mehrfach die Schönheit dessen,¹¹⁹³⁸ als auch die Schönheit des Gedichtbandes an sich: „Es scheint ein schönes Buch zu sein, dieses >>Jahr<<. Warum eigentlich >>Jahr der Seele<<?“¹¹⁹³⁹ Aber auch Gabriel nimmt Bezug zum Motiv, indem er ein weiteres Gedicht Georges vorliest („schönes Gedicht“),¹¹⁹⁴⁰ in dem die Schönheit ebenso eine Rolle spielt,¹¹⁹⁴¹ worauf Clemens wiederum sagt: „Ja, das ist schön. Das ist der Zauberkreis der Kindheit, in dem reinen tiefen Spiegel unstillbarer Sehnsucht aufgefangen.“¹¹⁹⁴² Durch Gabriels Worte, dass es die Essenz der Gedichte ist, den Zustand der Seele auszudrücken, verweist Clemens auf das Gedicht *Sie seh'n sich nicht wieder* (1841) von Hebbel („Sie glühen und träumen / In Liebe und Wonne zum Sterben versenkt“).¹¹⁹⁴³ Doch es ist Clemens, der wiederholt versucht, die Gedichte zu deuten; während Gabriel das Gefühl anspricht, das aus dem Gedicht spricht, ist es Clemens, der wissen will, wofür die Schwäne das Symbol sind. Den Zusammenhang zwischen Kunst und Leben verdeutlichend, verweist Gabriel auf den Begriff des Symbols, will diesen von seiner „Lehmkruste“¹¹⁹⁴⁴ reinigen und spricht vom ersten Menschen der opferte (SW XXXI. S. 80. Z. 22-30). Unter dem Gefühl der Angst und der „Nähe des Todes“,¹¹⁹⁴⁵ hatte dieser Opfernde nach dem Opfertier gegriffen und für einen Moment gewähnt, sich selbst geopfert zu haben: „muß er die Wollust gesteigerten Daseins für die erste

11929SW XXXI. S. 51. Z. 12.

11930SW XXXI. S. 51. Z. 18-19.

11931SW XXXI. S. 51. Z. 23-26.

11932„Diese stummen und manchmal unbelebten Kreaturen heben sich mir mit einer solchen Fülle, einer solchen Gegenwart der Liebe entgegen, daß mein beglücktes Auge auch ringsum auf keinen toten Fleck zu fallen vermag.“ In: SW XXXI. S. 52. Z. 15-18.

11933SW XXXI. S. 53. Z. 20-22.

11934SW XXXI. S. 53. Z. 18-19.

11935SW XXXI. S. 53. Z. 25.

11936„»So habe ich beim Tod meines Fisches getan, was Ihr weder bei Eurer ersten noch Eurer zweiten Frau Tod getan habt.«“ In: SW XXXI. S. 53. Z. 37-38.

11937SW XXXI. S. 74. Z. 18, 24, 29.

11938SW XXXI. S. 74. Z. 30, SW XXXI. S. 75. Z. 5-6.

11939SW XXXI. S. 75. Z. 34-35.

11940SW XXXI. S. 78. Z. 2.

11941SW XXXI. S. 78. Z. 3.

11942SW XXXI. S. 78. Z. 15-16.

11943SW XXXI. S. 79. Z. 5-6.

11944SW XXXI. S. 80. Z. 14.

11945SW XXXI. S. 80. Z. 31.

Zuckung des Todes genommen haben“.¹¹⁹⁴⁶ Für Gabriel vollbringt der Mensch der opferte eine „symbolische Handlung“,¹¹⁹⁴⁷ starb er doch in dem Tier „weil er sich einen Augenblick lang in dies fremde Dasein aufgelöst hatte“.¹¹⁹⁴⁸ Gabriel verweist noch auf weitere Opfernde,¹¹⁹⁴⁹ wobei er das Opfern mit dem Aufgehen in der Poesie vergleicht, was nur gelingen kann, da „wir und die Welt nichts Verschiedenes sind“.¹¹⁹⁵⁰ Clemens jedoch kann nicht das Aufgehen in der Poesie begreifen und fragt stattdessen nach Gedichten, die es doch geben müsse und die „schön sind ohne diese schwüle Bezauberung“;¹¹⁹⁵¹ in diesem Zusammenhang verweist er auf die „Lieder von Goethe“.¹¹⁹⁵² Doch Gabriels neuerlicher Bezug zu den Opfernden wird ebenso von Clemens nicht verstanden (SW XXXI. S. 83. Z. 23-32). Auch ist es Clemens, der Goethes Veränderung thematisiert, dass er die „Töne seiner Jugend verschmäht“¹¹⁹⁵³ hat und sich stattdessen an die „geformten Gebilde“¹¹⁹⁵⁴ seine Seele gerichtet hat. Aber auch in diesem Zusammenhang geht Clemens allein der Schönheit nach, wenn er Gabriel fragt: „Waren ihm nicht alle Kräfte, alle Dämonen, selbst die Schmerzen noch Bilder? Antworte mir, Gabriel, ist der geformte Gedanke nicht schön? Hat er nicht den Glanz des Lebens verzehnfacht in sich wie die Perlen den feuchten Schimmer der nackten Haut in sich saugen und zehnfach widerstrahlen?“¹¹⁹⁵⁵ Gabriel bestätigt Clemens genau in diesen Gedanken, nicht jedoch ohne eine Kritik an der gegenwärtigen Jugend einzubinden. „Ja, der Gedanke ist etwas Schönes und du hast so großes Recht, ihn der Perle und dem Edelstein zu vergleichen. Diesen beiden gleicht er, die schöner sind als alles Blühen und Leben, weil sie über das Blühen und Leben und Sterben hinaus sind. Und für eine junge Welt, die daliegt in Blindheit, ist er das Wunder der Wunder.“¹¹⁹⁵⁶ Er jedoch spricht sich einen Reichtum zu, keine Begrenztheit. Was ihm nottue, das sei eben jener „Hauch“,¹¹⁹⁵⁷ was Gabriel wieder zu Goethe führt, dessen Lieder in der Jugend für ihn nichts Anderes sind als ein Hauch (SW XXXI. S. 85. Z. 20).

¹¹⁹⁵⁸

Der Zug der Königstochter zum Tod zeigt sich in *Elektra* (1903) bereits dadurch, dass sie sich willentlich einen „Geier“¹¹⁹⁵⁹ in ihrem Leib nährt, einen Aasfresser. Ihre Verbindung zum Tod wird auch von einer der Mägde aufgegriffen, halte sich Elektra doch beim „Aasgeruch“¹¹⁹⁶⁰ auf und scharre nach der „alten Leiche“¹¹⁹⁶¹ des Vaters. Die fünfte der Mägde hebt sich dagegen von den Anderen aufs Schärfste ab. Hofmannsthal betont ihre Jugend (SW VII. S. 65. Z. 9), ein Indiz für ihre Ergriffenheit, die sie in Bezug auf Elektra zeigt, hebt sie doch deren Königlichkeit hervor. Elektra erweist sich dabei als eine Figur Hofmannsthals, die ebenso am Leben leidet, sich aber im Tiefsten nach dem Leben sehnt. Weil es ihr aber unmöglich scheint, sich mit dem Leben zu verbinden, hat sie sich dem Tod verbunden:

„So wie aus umgeworfnen Krügen wird´s
aus den gebundnen Mördern fließen, rings
wie Marmorkrüge werden nackte Leiber
von allen ihren Helfern sein, von Männern
und Frauen, und in einem Schwall, in einem
geschwollnen Bach wird ihres Lebens Leben

¹¹⁹⁴⁶SW XXXI. S. 81. Z. 1-2.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 81. Z. 4-11.

¹¹⁹⁴⁷SW XXXI. S. 81. Z. 26.

¹¹⁹⁴⁸SW XXXI. S. 81. Z. 27-28.

¹¹⁹⁴⁹SW XXXI. S. 82. Z. 15-18, SW XXXI. S. 83. Z. 7-1.

¹¹⁹⁵⁰SW XXXI. S. 82. Z. 1.

¹¹⁹⁵¹SW XXXI. S. 82. Z. 9-10.

¹¹⁹⁵²SW XXXI. S. 82. Z. 10.

¹¹⁹⁵³SW XXXI. S. 84. Z. 3.

¹¹⁹⁵⁴SW XXXI. S. 84. Z. 9.

¹¹⁹⁵⁵SW XXXI. S. 84. Z. 19-23.

¹¹⁹⁵⁶SW XXXI. S. 84. Z. 24-28.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 84. Z. 30.

¹¹⁹⁵⁷SW XXXI. S. 85. Z. 3.

¹¹⁹⁵⁸Siehe (Notizen): SW XXXI. S. 325. Z. 9-13, SW XXXI. S. 325. Z. 14-16, SW XXXI. S. 326. Z. 5, 8, SW XXXI. S. 332. Z. 22, SW XXXI. S. 333. Z. 23.

¹¹⁹⁵⁹SW VII. S. 64. Z. 18.

¹¹⁹⁶⁰SW VII. S. 64. Z. 23.

¹¹⁹⁶¹SW VII. S. 64. Z. 24.

aus ihnen stürzen - und wir schlachten dir
die Rosse, die im Hause sind, wir treiben
sie vor dem Grab zusammen, und sie ahnen
den Tod und wiehern in die Todesluft
und sterben“ ¹¹⁹⁶²

In ihrer Vorstellung sieht Elektra die Rache schon als vollendet an, in der sie nicht nur die Mörder des Vaters zur Rechenschaft zieht. Sondern Elektra zeigt sich vielmehr in einem Todeswahn und Blutrausch, ruft sie doch auch zum Mord an den Helfershelfern auf (hier bezieht sie sich wohl mitunter auf die Mägde, die den Mördern dienen) als auch an den Tieren des Hauses. Dabei verbindet Elektra ihre vollendete Rache in dem Werk Hofmannsthals schon sehr früh mit dem Tanz, wenn es heißt: „und über Leichen hin werd' ich das Knie // hochheben Schritt für Schritt“ ¹¹⁹⁶³

Die Begegnung zwischen Elektra und ihrer „jüngere[n] Schwester“ ¹¹⁹⁶⁴ verdeutlicht den Wesensunterschied dieser beiden Frauen, auch in Bezug auf diesen Motiv-Komplex. Auf die Rede der Schwester, die ihr von der Verschwörung gegen Elektra berichtet, reagiert diese ablehnend. Für Elektra ist dieses Haus zum einen untrennbar verbunden mit „Röcheln von Erwürgten“, ¹¹⁹⁶⁵ doch ruft sie Chrysothemis nicht dazu auf, sich dem Leben zu verbinden, sondern es ihr gleichzutun: „sitz an der Erd' wie ich und wünsch den Tod / und das Gericht herbei auf sie und ihn“ ¹¹⁹⁶⁶ Chrysothemis jedoch sieht ihr Leben nicht auf dem Tod aufgebaut, sondern sie fühlt sich bestimmt, in diesem Haus zu leben, welches auch für sie die Zeichen des Todes trägt. ¹¹⁹⁶⁷ Chrysothemis will sich mit aller Macht an ein wirkliches Leben binden, was für sie bedeutet eine eigene Familie zu haben und nicht „jede Nacht / bis an den Tod“, ¹¹⁹⁶⁸ unter diesen Zuständen zu leben. Chrysothemis leugnet dabei nicht den Tod, aber es ist dieses unerfüllte Leben, sehnt sie sich doch nach einer eigenen Familie, dass ihr die Betrachtung des Todes schwer macht („eingesperrt / mit meiner Todesangst bei Tag und Nach“). ¹¹⁹⁶⁹ Dabei versucht Chrysothemis Elektras Mitleid zu erregen; wenn schon nicht für sie, so solle sie sich doch endlich ihres eigenen leeren Lebens bewusst werden: der Vater sei tot, die Rückkehr des Bruders ausgeschlossen und sie selbst erlangten nichts, außer jeden Tag ein wenig mehr zu altern. So ruft Chrysothemis dazu auf: „Viel lieber tot, / als leben und nicht leben. Nein, ich bin / ein Weib und will ein Weiberschicksal.“ ¹¹⁹⁷⁰ Zudem erkennt sie an ihrer Schwester, dass sie nur für die Vergangenheit lebt, während sie für sich eine Zukunft als Mutter und Ehefrau ersehnt. Elektras dominanter Bezug zur Vergangenheit führt aber bei Chrysothemis auch dazu, dass sie sich ihres fortgeschrittenen Alters bewusst wird, wodurch der Wunsch eine eigene Familie zu haben noch drängender wird:

„Manchmal lieg' ich
so da, dann bin ich, was ich früher war,
und kann's nicht fassen, daß ich nicht mehr jung bin.
Wo ist denn alles hingekommen, wo denn?
Es ist ja nicht ein Wasser, das vorbeirinnt,
es ist ja nicht ein Garn, das von der Spule
herunter fliegt und fliegt, ich bin's ja, ich!“ ¹¹⁹⁷¹

Es ist die Verzweiflung eines ungelebten Lebens welches Chrysothemis ergriffen hat, spürt sie doch den Verlust ihrer Jugend ohne Kinder und einen Ehemann an ihrer Seite. So ruft Chrysothemis wiederholt dazu auf die Vergangenheit hinter sich zu lassen; Elektra jedoch will sich gerade dadurch als Mensch erweisen, indem sie an der Vergangenheit festhält. Nur Tiere würden die Vergangenheit vergessen, den Tod ausblenden der „schon würgend auf ihm sitzt“, ¹¹⁹⁷² sodass Elektra ausruft: „ich bin kein Vieh, ich kann

11962SW VII. S. 67. Z. 20-30.

11963SW VII. S. 67-68. Z. 41//1.

11964SW VII. S. 68. Z. 9.

11965SW VII. S. 69. Z. 19.

11966SW VII. S. 69. Z. 26-27.

11967SW VII. S. 69-70. Z. 29-37//1-2.

11968SW VII. S. 70. Z. 12-13.

11969SW VII. S. 70. Z. 21-22.

11970SW VII. S. 71. Z. 5-7.

11971SW VII. S. 71. Z. 22-28.

11972SW VII. S. 71. Z. 38.

nicht / vergessen“.¹¹⁹⁷³ Doch selbst als Elektra zynisch auf Chrysothemis' Sehnen nach Kindern und Familie reagiert, versucht die Schwester Elektra vor der Mutter zu warnen, die „den Tod aus jedem Blick“¹¹⁹⁷⁴ schickt da sie geträumt habe. Elektra jedoch sieht diesen Traum der Mutter als aus ihren Tiefen heraus initiiert, wodurch sich neuerlich Elektras Bezug zum Tod zeigt. Hatte sich Elektra doch als Mensch zeigen wollen indem sie nicht vergisst, bezeichnet sie sich in der Vorstellung dieses Traumes jedoch als einen „Hund“,¹¹⁹⁷⁵ der Klytämnestra nachstellt und aus dem Dunkeln beobachtet wie Orest die Tat begeht.¹¹⁹⁷⁶ Mit dem Auftreten der Königin Klytämnestra zeigt sich neuerlich an einer Figur Hofmannsthals, dass der Mensch dem Altern nicht entkommen kann. Trotz ihrer schönen Kleidung, in der sich aber gleichsam auch ihr mordlüsternes Wesen spiegelt, hat sie ein „fahles, gedunsenes Gesicht“.¹¹⁹⁷⁷ Die Begegnung zwischen Mutter und Tochter verdeutlicht die Schiefelage in dieser Beziehung noch eindringlicher, wähnt sie doch, dass es Elektra danach verlangt sie mit ihren „Blicken töten“¹¹⁹⁷⁸ zu können; Hofmannsthal spielt damit auf die Worte der Chrysothemis an, die Elektra vor den Blicken der Mutter gewarnt hat, wodurch sich auch in diesem Punkt zeigt, dass Klytämnestra und Elektra vom Wesen her nicht dergleichen verschieden sind, wie Elektra behauptet. Auch in Elektras Erklärung, warum sie die Mutter eine Göttin nennt, zeigt sich das Motiv, ist ihre eigene Geburt für Elektra damit gleichzusetzen, dass sie aus „meines Vaters Grab / heraufgekrochen“¹¹⁹⁷⁹ ist. Gleichsam zeigt sich Elektra schon prophetisch, endet diese Rede an ihre Mutter doch mit dem Bezug auf ihren eigenen Tod, was sie allerdings nicht dazu führt, ihr Verhalten zu überdenken: „Ich weiß nicht, wie ich jemals sterben sollte – / als daran, daß du stürbest.“¹¹⁹⁸⁰

Während die Dienerinnen sie warnen, zeigt sich Klytämnestra willig an Elektras Worte zu glauben. Aus der Rede Klytämnestras wird dabei deutlich, dass sie bereit ist, sich mit jedem einzulassen, selbst mit ihrer verhassten Tochter Elektra, wenn sie sich nur von ihren Träumen zu befreien vermag, vermochten dies die Dienerinnen doch nicht zu vollbringen („Zerrt ihr mich mit euren Reden / und Gegenreden nicht zu Tod?“).¹¹⁹⁸¹ Klytämnestra verbindet, mit der Lösung von den Träumen, die Gesundung ihrer Person und somit eine Distanz zu Schwäche und Tod. Allein mit Elektra spricht sie ihr von ihren quälenden Träumen, wobei sie ihr fortgeschrittenes Alter als Ursache für ihre Träume ansieht. Wenn sie Elektra nun um Hilfe bittet, dann zeigt sich hier ebenso, dass sie im Kern ihrem fortschreitenden Altern zu entgehen sucht: „Hast du nicht andre Worte, mich zu trösten? / Laß deine Zunge los. Ich träume, ja. / Wer älter wird, der träumt. Allein, es läßt sich / vertreiben.“¹¹⁹⁸²

Wie Elektra später auf Chrysothemis' Stärke verweisen wird, um sie als Helfershelferin beim Mord an ihrer Seite zu haben, verweist auch Klytämnestra auf die Klugheit ihrer Tochter und ihre Jugend, während sie sich ihres Alters durchaus bewusst ist („Aber ich bin morsch“).¹¹⁹⁸³ Klytämnestra beschreibt ihr die Beklemmung ihres Lebens, sich dem Leben wie dem Tod zugehörig zu fühlen, und auch noch einen Mann an der Seite zu haben, der sie nicht stützt, sondern verachtet, wobei Klytämnestra äußert, dass sie sich ein dergleichen totengleiches Leben „nach dem Tod“¹¹⁹⁸⁴ ersehnt. Hatte sie zuvor einen Bezug zu kranken Frauen angedeutet bzw. sich mit ihnen verglichen aufgrund ihrer Träume, negiert sie jedoch in diesem Zusammenhang eine Krankheit.

„und dabei leb´ ich
und bin nicht einmal krank: du siehst mich doch:
seh´ ich wie eine Kranke? Kann man denn
vergehen, lebend, wie ein faules Aas?
kann man zerfallen, wenn man gar nicht krank ist?
zerfallen wachen Sinnes, wie ein Kleid,

11973SW VII. S. 72. Z. 2-3.

11974SW VII. S. 73. Z. 21.

11975SW VII. S. 74. Z. 5.

11976SW VII. S. 74. Z. 14.

11977SW VII. S. 74. Z. 30-31.

11978SW VII. S. 75. Z. 6.

11979SW VII. S. 76. Z. 18-19.

11980SW VII. S. 76. Z. 28-29.

11981SW VII. S. 77. Z. 26-27.

11982SW VII. S. 78. Z. 10-13.

11983SW VII. S. 78. Z. 36.

11984SW VII. S. 79. Z. 28.

zerfressen von den Motten?“¹¹⁹⁸⁵

Weil Elektra aber nicht auf die Worte ihrer Mutter reagiert, bedroht sie ihre Tochter mit dem Tod („Wem könnt' es so viel nützen oder schaden, / ob du lebst oder nicht?“).¹¹⁹⁸⁶ Wenn es Klytämnestra darum geht den Traum zu bannen, dann will sie im Grunde nur den eigenen Tod hemmen, thematisiert der Traum doch die eigene Ermordung durch den Sohn Orest. Um sich lebendig zu erhalten, schreckt sie allerdings auch nicht davor zurück, Opfer zu bringen, seien diese tierischer als auch menschlicher Natur.¹¹⁹⁸⁷

Während Klytämnestra Elektra andeutet, dass sie sie mit einem Ehemann versorgen könne, wenn sie sich ihr gegenüber nur freundlicher zeige, offenbart Elektra, allerdings ohne das Klytämnestra dies hören kann, ihre wirklichen Gefühle gegenüber der Mutter, die sie lieber „tot“¹¹⁹⁸⁸ sehen würde als im Bette eines Mannes. Dass Klytämnestra, ebenso wie Elektras Verhalten, nicht geradlinig, sondern flatterhaft und getrieben erscheint, zeigt sich schließlich in dem Gespräch über das rechte Opfer. Zwar will Klytämnestra die Vergangenheit ausblenden, doch zeigt sich ihr neuerlicher Bezug zu jener Vergangenheit durch die Erinnerung an die Ermordung des Mannes. Dabei zeigt Klytämnestra, neben der Veränderung des Auges im Sterben, einen allzu lockeren Umgang mit dem Tod bzw. der Ermordung Agamemmons, wenn Hofmannsthal sie sagen lässt: „Erst war's vorher, / dann war's vorbei - dazwischen hab' ich nichts / getan.“¹¹⁹⁸⁹ Während Elektra ihr aber von der Rückkehr des Sohnes spricht, leugnet Klytämnestra ihre Angst vor dieser, kümmere es sie doch nicht „ob er am Leben oder nicht“¹¹⁹⁹⁰ sei. Letztendlich kommt es durch Elektra zur Offenbarung des rechten Opfers; allein durch den eigenen Tod wird es ihr möglich sein, erst wenn sie geschlachtet wird und das Opfertier ist, sich von dem Traum zu befreien (SW VII. S. 85. Z. 13-20). Klytämnestra werde „nach dem Tod / als wie nach Erlösung schrei'n“,¹¹⁹⁹¹ doch bevor der Tod eintreten werde, müssen erst die Bräuche erfüllt sein; ihr müsse sie ins Gesicht sehen, erfahren, dass die Götter, wie zuvor bei der Ermordung des Mannes, nicht nur nicht hilfreich einschreiten werden, sondern sie werden selbst noch in ihrem Todesschrei glauben, dass sie sich in einer Tändelei mit Aegisth befinde.¹¹⁹⁹²

Auch im Zuge der Rede der Chrysothemis an ihre Schwester zeigt sich das Motiv, berichtet sie doch vom vermeintlichen Tod des Bruders („Orest! / Orest ist tot!“),¹¹⁹⁹³ wobei Elektra dieser Nachricht keinen Glauben schenkt.¹¹⁹⁹⁴ Chrysothemis allerdings hält an dem Wort der Boten („ein Alter und ein Junger“) ¹¹⁹⁹⁵ fest. Zudem erscheint ein junger Diener der einen alten Diener dazu anspricht, ein Pferd für ihn zu satteln, damit er Aegisth die Nachricht vom Tode des Orest übermitteln kann. Auch der junge Diener berichtet den Umherstehenden, so auch den beiden Schwestern, von dem Tod des Orest.¹¹⁹⁹⁶

Elektras Gesicht nimmt zwar einen „totenbleiche[n]“¹¹⁹⁹⁷ Ton an, doch zeigt sie sich schnell bereit zusammen mit der Schwester die Mutter zu ermorden. Während Elektra nun die Tat begehen will, sucht Chrysothemis von den beiden Boten die Umstände des Todes zu erfahren. Elektra jedoch sieht dies als unnötig an, denn das worauf es hinausläuft, dass der Bruder „tot ist“,¹¹⁹⁹⁸ wurde ihnen ja mitgeteilt. Elektra jedoch schmeichelt Chrysothemis und ihrer Stärke, da sie sie zur Erfüllung des Mordplanes benötigt. Hatte Chrysothemis zuvor ihr fortgeschrittenes Alter beklagt, verweist Elektra auf ihre Jugend, die bedingt sei durch ihre „jungfräulichen Nächte“.¹¹⁹⁹⁹ Dabei stellt Elektra gegen ihre Jugend und Stärke ihr eigenes Alter, wobei sie gleichsam aber ihre Überlegenheit betont:

„Nein, ich halte dich!

11985SW VII. S. 79. Z. 28-34.

11986SW VII. S. 80. Z. 8-9.

11987SW VII. S. 80. Z. 17-21.

11988SW VII. S. 82. Z. 12.

11989SW VII. S. 82. Z. 29-31.

11990SW VII. S. 84. Z. 30.

11991SW VII. S. 85. Z. 40-41.

11992SW VII. S. 86. Z. 30-35.

11993SW VII. S. 87. Z. 19-20.

11994„Es ist nicht wahr! ich sag' dir doch! ich sag' dir doch, / es ist nicht wahr!“ In: SW VII. S. 87. Z. 35-36.

11995SW VII. S. 88. Z. 4.

Des weiteren, siehe: SW VII. S. 90. Z. 9-10.

11996SW VII. S. 89. Z. 20-24.

11997SW VII. S. 89. Z. 28.

11998SW VII. S. 90. Z. 14.

11999SW VII. S. 92. Z. 26.

Mit meinen traurigen verdorrten Armen
umschling ich deinen Leib, wie du dich sträubst,
ziehst du den Knoten nur noch fester, ranken
will ich mich rings um dich und meine Wurzeln
in dich versenken und mit meinem Willen
dir impfen das Blut!“¹²⁰⁰⁰

Dabei drängt Elektra Chrysothemis dahingehend zum Mord, dass sie gleichsam auch einen Bezug zu dem eigenen Tod nimmt. Elektra beharrt darauf, dass die Schwester und sie Eins sein mögen, und dass eine Trennung der beiden Schwestern gleichsam den „Tod uns gibt“. ¹²⁰⁰¹ Doch Chrysothemis äußert neuerlich ihren Wunsch der Situation zu entfliehen, worauf Elektra neuerlich auf ihre Kraft und Jugend verweist. ¹²⁰⁰² Obwohl Elektra auch in dieser Passage auf eine bevorstehende Heirat der Schwester verweist wenn sie ihr nur bei der Tat helfe, verwehrt sich Chrysothemis neuerlich der Schwester und ersehnt nur die Flucht aus diesem Haus, mit dem sie den Tod verbindet („O bring´ mich fort! / Ich sterb´ in diesem Haus!“). ¹²⁰⁰³ Elektra jedoch verharrt in ihrem bittenden Modus an die Schwester, wirft sich ihr sogar zu Füßen und preist eindringlich ihre Schönheit, Jugend und Kraft. ¹²⁰⁰⁴

Doch Chrysothemis lässt sich von der Beschwörung ihrer Schönheit und letztendlich auch nicht von Elektras Drohung zu der gemeinschaftlichen Tat an der Mutter überreden. Elektra sieht sich dementsprechend auf sich selbst zurückgeworfen, was sich auch in dem Aufeinandertreffen mit dem vermeintlich fremden Boten zeigt. Elektra befindet sich in einer Situation, in der sie auf dem Boden kauert und nach dem Beil gräbt, mit welchem der Vater erschlagen worden war und welches sie für dem Bruder aufgehoben hatte. Dabei zeigt sich auch hier ihre Zugehörigkeit zum Tod und ihre Abgewandtheit vom Leben:

„Ich grab´ nichts ein,
ich grab´ was aus. Und nicht das Totenbein
von einem kleinen Kind, das ich vor Tagen
verscharrt hab´. Nein, mein Bursch, ich hab kein Leben,
so brauch´ ich auch kein Leben zu ersticken,
noch zu vergraben. Wenn der Leib der Erde
einmal aus meinen Händen was empfängt,
so ist´s woraus ich kam, nicht was aus mir kam.“¹²⁰⁰⁵

Dem Boten gegenüber zeigt sie eine ablehnende Haltung, hat er doch im Haus den Tod des Königssohnes offenbart, was die darin lebenden Menschen mehrheitlich befürwortet haben, während Elektra ihn einen „Herold des Unglücks“ ¹²⁰⁰⁶ heißt, zumal sie ihn, anders als Orest, lebendig vor sich sehen muss. So legt der Bote auch dar, dass er Elektras Leiden aufgrund des Todes des Königssohnes nicht begreifen kann, hatte er doch die Gleichgültigkeit der anderen Menschen in diesem Haus erfahren müssen. ¹²⁰⁰⁷

Den Tode des Königssohnes schildert der Bote als Folge der allzu großen Freude Orests an seinem Leben, welches die Götter letztendlich allzu früh mit dem Tod enden ließen. Hatte Elektra sich kurz zuvor leichtfertig in Bezug auf den Tod gezeigt und die Lebendigkeit des Boten verurteilt, klagt sie nun eben jenen Boten an, dass er sich zu leichtfertig gegenüber dem Tode stellt („Wie er vom Sterben redet, dieser Bursche!“). ¹²⁰⁰⁸ Obwohl Elektra sich schließlich als eine der Königstöchter zu erkennen gibt, kann Orest ihren Worten keinen Glauben schenken, wähnt er doch, dass Elektra „zehn Jahre jünger“ ¹²⁰⁰⁹ ist, als die Frau der er gegenübersteht. Durch den Unglauben des vermeintlichen Boten, wird Elektra neuerlich mit ihrem allzu frühen Altern konfrontiert, worauf sie mit Verbitterung reagiert („Erzähl´ mir noch was Schönes von

12000SW VII. S. 93. Z. 6-12.

12001SW VII. S. 93. Z. 23.

12002SW VII. S. 93. Z. 29-36.

12003SW VII. S. 94. Z. 27-28.

12004SW VII. S. 94. Z. 29-40.

12005SW VII. S. 96. Z. 21-28.

12006SW VII. S. 98. Z. 1.

12007SW VII. S. 98. Z. 11-23.

12008SW VII. S. 98. Z. 25.

12009SW VII. S. 99. Z. 17.

Elektra. / Ich werd' ihr's widersagen“).¹²⁰¹⁰ Als Elektra von dem Boten erfährt, dass der Bruder noch lebe, bedeutet das für sie keineswegs, dass sie zum Leben gezogen wird, glaubt sie vielmehr, dass er auf „seinen Tod“¹²⁰¹¹ wartet und Elektra ihn „sterben sehn“¹²⁰¹² wird. Obwohl sie den Bruder in der unmittelbaren Nähe des Todes sieht, ruft sie den Boten bei dem „Leichnam“¹²⁰¹³ des Vaters dazu auf, den Bruder zu retten, ohne dabei zu begreifen, dass wirklich Orest vor ihr steht. Orest aber greift den Bezug zu dem toten Vater gleichsam auf, wenn er ihr von der Nähe des Königssohnes spricht: „Bei meines Vaters Leichnam! dazu kam / das Kind ins Haus, damit noch diese Nacht / die sterben, welche sterben sollen -“¹²⁰¹⁴

Nachdem Elektra Orest aber als ihren Bruder erkannt hat, zeigt diese sich beschämt aufgrund der Opfer, die sie hatte bringen müssen, um den Weg für die Rache zu bereiten. Elektra sieht sich nun selbst als „Leichnam“¹²⁰¹⁵ seiner Schwester, denn während sie sich zuvor als nur existierend für die Rache gezeigt hatte, sie ihren Mangel an wirklichem Leben lediglich angedeutet hatte, offenbart sie nun ihren Verlust:

„Ich glaube, ich war schön: wenn ich die Lampe
ausblies vor meinem Spiegel, fühlte ich
mit keuschem Schauder, wie mein nackter Leib
vor Unberührtheit durch die schwüle Nacht
wie etwas Göttliches hinleuchtete.“¹²⁰¹⁶

Elektra spricht hier deutlich die frühere Schönheit ihres Körpers und die ihrer Haare an, die aber durch die Eifersucht des „Toten“,¹²⁰¹⁷ des Vaters aufgesaugt worden sind. Ihr Leben wurde ihr gleichsam zu etwas Totengleichem, bedingt durch das Wissen wie es „zwischen Mann / und Weib zugeht“.¹²⁰¹⁸ Elektra offenbart in dieser Rede an ihren Bruder die fehlende Freiwilligkeit, sich dem Tod anzuschließen und Schönheit und ein wirkliches Leben, für die Rache geopfert zu haben. Hatte Elektra erwartet, in ihrem Bruder einen tätig Handelnden, im Sinne der Tat an der Mutter zu erhalten, bekennt Orest seine Angst der Mutter in die Augen zu sehen wenn er die Tat begeht. Elektra kann dies jedoch nicht begreifen, dass er von sich „wie von einem Toten“¹²⁰¹⁹ redet obwohl er am leben ist. Zudem leugnet Elektra eine Ähnlichkeit zwischen sich und der Mutter und prophezeit was nach der Ermordung der Königin geschehen wird: „Wenn sie tot ist, / dann wollen wir zusammen ihr Gesicht / ansehen.“¹²⁰²⁰ Ein weiterer Bezug zum Motiv zeigt sich in Verbindung mit dem Erscheinen des Aegisth. Hatte sich Klytämnestra schon angsterfüllt vor dem Tod gezeigt, so zeigt sich dies auch an Aegisth, als er vor der „wirren Gestalt“¹²⁰²¹ Elektras erschreckt.¹²⁰²²

Nicht nur die Vorlage von Otway, sondern Venedig war in der Literatur der Moderne ein gern gewählter Handlungsort, war sie doch zu einem der „beliebtesten Symbole des Verfalls und des Todes“¹²⁰²³ geworden. War vor allem für die elisabethanische Zeit rund um Shakespeare Venedig eine „Brutstätte der Sittenverderbnis“¹²⁰²⁴ gewesen und hatte auch Thomas Otway, Hofmannsthals literarische Inspirationsquelle, das Bild eines untergehenden Venedigs in seinem Trauerspiel *Venice Preserv'd* gezeigt,

12010SW VII. S. 99. Z. 26-27.

12011SW VII. S. 100. Z. 31.

12012SW VII. S. 100. Z. 32.

12013SW VII. S. 101. Z. 5.

12014SW VII. S. 101. Z. 10-12.

12015SW VII. S. 101. Z. 31.

12016SW VII. S. 101. Z. 34-38.

12017SW VII. S. 102. Z. 11.

12018SW VII. S. 102. Z. 16-17.

12019SW VII. S. 103. Z. 15.

12020SW VII. S. 104. Z. 17-19.

12021SW VII. S. 107. Z. 30.

12022In den von Hofmannsthal hinterlassenen Notizen zeigt sich zum einen die deutliche Thematisierung der Tieropfer für die Götter: „Klytäm: Die Götter sind. Sie schicken Träume. Also ist es auch wahr, dass / sie durch Opfer zu besänftigen sind. So dumpf das Blut, ich möchte die Erde / pflastern mit brechenden Augn von Opferthieren. Mit ihrem Sterbeblöken / müssen sie die Götter herabschreien“. In: SW VII. S. 327. Z. 3-6.

Ebenso zeigt sich aber auch Klytämnestras Bereitschaft alles zu tun, um Elektra zu den rechten Worten zu bringen, die sie vor den Träumen befreien („Ich / könnte dir einen Mann geben und ich könnte dich tödten lassen“, SW VII. S. 328. Z. 19-20).

Des weiteren, siehe: SW VII. S. 325. Z. 7, SW VII. S. 325. Z. 32, SW VII. S. 326. Z. 6-12, SW VII. S. 327. Z. 26.

12023Koppen: S. 215.

12024Koppen: S. 215.

finden sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Darstellungen die die „romanesken Seiten dieses Schauplatzes“¹²⁰²⁵ betonen. Koppen verweist in diesem Zusammenhang auf Schillers *Der Geisterseher* (1787) oder Ann Radcliffes *The Mysteries of Udolpho* (1794), die für ihn die „späteren venezianischen Verfalls- und Todesdichtungen“¹²⁰²⁶ vorbereitet haben: „Im 19. Jahrhundert wird dann das verfallende, unheimliche und tödliche Venedig in der englischen, französischen und deutschen Literatur zu einer Symbolstadt, die sich von der Realität immer weiter entfernt.“¹²⁰²⁷ Autoren wie Byron, Gautier oder Musset diente die Stadt als Hintergrund ihrer Handlungen. So vor allem nicht italienischen Autoren, wie Erwin Koppen betont, da diesen die Stadt zu bekannt war um ihnen für „exotische[...] Stilisierungen“¹²⁰²⁸ zu dienen.

Gleich zu Beginn des ersten Aufzuges von *Das gerettete Venedig* (1904)¹²⁰²⁹ zeigt sich das Motiv gebunden an die letzten Kostbarkeiten die Jaffier und Belvidera in ihrem Haus geblieben sind („Einrichtung seiner Wohnung, Silberzeug, Juwelen, Teppich, Spiegel, Truhen, Vorrat an Kleidern, / Leinen, Spitzen oder Stoffen“),¹²⁰³⁰ denn Belvideras Vater hat „auf den gesamt-beweglichen / Besitz“¹²⁰³¹ der Familie eine Bestimmung erlassen. Auch das eheliche Bett wird von dem Gerichtsvollzieher gepfändet, welches nicht nur für Jaffier und Belvideras Lieben steht, sondern auch für ihre Liebe zu schönen Dingen. Diese Affinität jedoch wird von der Gerichtsbarkeit heruntergesetzt:

„Ein prächtig Bett ist da aus teurem Holz,
zweischläfrig, drüber auf geschnitzten Säulen
ein ganzes Zeltwerk aus Damast, das Ganze
so schwer, daß es nicht von der Stelle rückt:
ein rechtes Lotterbett!“¹²⁰³²

Belvidera muss nicht nur alleine ertragen, dass ihr die Kostbarkeiten genommen werden, auch ihre Nachbarn werden Augenzeugen dessen („alte Weiber, ein alter Mann, Kinder, ein junger / Mensch, eine geschminkte Dirne“),¹²⁰³³ wobei die Nachbarn den Gerichtsdienern noch helfen, ihr ihren Besitz zu nehmen, indem sie die Möbel hinaustragen. Die Jugend, bei gleichzeitiger Hässlichkeit, wird von Hofmannsthal auch durch das Erscheinen des Sohnes der Nachbarin und einer „nicht mehr / jungen Person“,¹²⁰³⁴ einer Dirne eingebunden.¹²⁰³⁵ Bevor sich dieser junge Mensch (SW IV. S. 14. Z. 4) mit der Dirne der Situation entzieht, äußert er in einem anzüglichen Ton, dass Belvidera nur ein Wort sprechen bräuchte, und seine Hilfe sei ihr gewiss.

Die ästhetizistische Protagonistin Belvidera hat also bereits zu Beginn des ersten Aufzuges eine Demütigung erfahren, indem ihr die letzten Kostbarkeiten genommen worden sind und sie in Kontakt mit einem Umfeld geraten ist, das ihres Erachtens nach weit unter ihr steht. Statt der erhofften Hilfe durch den zurückkommenden Jaffier, wird Belvidera nur mit einem Menschen konfrontiert, der ganz in seinem Narzissmus verwurzelt ist. Jaffier sieht sich seinen Lebensumständen ausgeliefert, weil er es nicht versteht, seine Moral hinter sich zu lassen. Seine falsche Weltsicht zeigt sich wiederholt in dem Gespräch mit seiner Frau, erwägt er sogar die Trennung von ihr, wenn sie denn sein zur Schau getragenes Selbstmitleid und das noch kommende, durch die Welt ausgelöste Leid, nicht ertragen könne. Im Grund aber will Jaffier nichts anderes bewirken, als sich neuerlich seiner devot liebenden Ehefrau sicher zu sein: „doch wenn das Fürchterliche kommt, / daß Häßliche! [...] / wirst du dann / so zu mir sprechen? so dicht an mich

12025Koppen: S. 215.

12026Koppen: S. 216.

12027Koppen: S. 216.

12028Koppen: S. 216.

12029Richard Alewyn bezeichnet Venedig in seinen Untersuchungen über Hofmannsthal und seine Werke als „impressionistische Stadt“. In: Alewyn, S. 81.

12030SW IV. S. 10. Z. 4-6.

12031SW IV. S. 10. Z. 2-3.

12032SW IV. S. 10. Z. 23-27.

12033SW IV. S. 11. Z. 24-25.

12034SW IV. S. 12. Z. 34-35.

12035„[...] daran/ter ein junger Bursch, halb lakaienhaft, halb verlumpt, am Arm einer nicht mehr / jungen Person, die in einen braunen Shawl gewickelt ist, bleich aussieht, mit über/mäßig viel Haar um das hagere Gesicht, mit roten Flecken auf den Wangen.“ In: SW IV. S. 12. Z. 33-36.

schmiegen?“¹²⁰³⁶

Als überfürsorgliche Mutter hatte sich Belvidera zu Beginn des Dramas gezeigt. Dass sie immer noch ihre Kinder zu schützen gedenkt, zeigt sich, als sie sie vor Jaffier schützen will, der als Narzisst und schönheitsliebender Mensch sein eigenes Leben mitleidig betrachtend („Ich will indes hier sitzen und das Grab / von uns´rem Glück behüten“).¹²⁰³⁷ Während Jaffier sich in die Erinnerungen versenkt, in den Beginn seiner Liebe zu Belvidera, wird er gleichsam mit dem Verlust des Ansehens konfrontiert, erinnert er sich doch auch an die Begegnungen mit dem alten Diener seines Schwiegervaters, der ihm eine Möglichkeit aufgezeigt hatte wie er seine narzisstische Vorstellung von seinem Leben mit der Wirklichkeit in Einklang bringen kann. Durch Jeronimo wird Jaffier aber auch daran gemahnt, was für ein Leben Belvidera geführt hatte bevor er sie aus dem Haus ihres Vaters zu sich geholt hat. Während Jeronimo Belvideras Äußeres als „abgehärmt“¹²⁰³⁸ beschrieben hat, erinnerte er sich auch daran, was für ein Leben sie zuvor geführt hat; umgeben von Luxus, war ihr Bad mit den „zartesten / Essenzen“¹²⁰³⁹ in einer „schönen Wanne“¹²⁰⁴⁰ für sie bereitet gewesen. Jeronimo hatte aber nicht nur auf Belvideras jetzige Lebenssituation angespielt, sondern auch angedeutet, dass es allein an Jaffier liege, wie er sich in seinem Leben stellen könne. Es ist die Verlockung zu Schönheit und Ansehen, mit der Jaffier durch Jeronimo konfrontiert wird,¹²⁰⁴¹ Worte die aber im Grunde nur sein eigenes Verlangen bestätigen und ihm einen Weg eröffnen, dieses Verlangen zu realisieren. So zeigt Jaffier Belvidera einen Weg auf, der in seinen Augen in Venedig allgegenwärtig ist. Während die Spione in „hübschen Häusern“¹²⁰⁴² leben, von „schönem Silber essen“,¹²⁰⁴³ Diener und edle Kleidung haben, leben sie in Armut weil sie vermeintlich moralisch integer sind. So hält Jaffier ihr auch vor, dass selbst die „schönsten Namen des Adels“¹²⁰⁴⁴ zu diesen Spionen zu zählen sind. Ebenso wie Jaffier die Schönheit in diesem Zusammenhang anspricht, betont Belvidera nicht das Moralisch-Fragwürdige, sondern dass es doch „häßlich“¹²⁰⁴⁵ sei, dieses zu wissen und dennoch keinen Nutzen für sich daraus ziehen zu können.

Im ersten Gespräch zwischen Pierre und Jaffier erweist sich auch der Freund als Narzisst und beurteilt ebenso wie Jaffier, dass Moral dem Menschen in dieser Welt hinderlich ist. Als Ursache für diese Sicht zeigt sich bei ihm der Verlust der „schöne[n] Aquilina“,¹²⁰⁴⁶ die er an einen Senator verloren hatte und der er manchmal dabei zusah, wie sie mit dem „alten Narren“¹²⁰⁴⁷ und selbst „schöner als der Morgen“¹²⁰⁴⁸ in einer Gondel vorbeifuhr. Pierre betont zwar die Schönheit dieser Frau, zeigt aber gleichsam eine Unsicherheit,¹²⁰⁴⁹ die ihm aber letztendlich von dem Freund wieder genommen wird, indem Jaffier bestätigt: „Ich weiß kein schön´res Weib.“¹²⁰⁵⁰ Diese Nähe zum Gegenüber führt dazu, dass sich Pierre der gemeinsamen Zeit erinnert und wähnt, dass das was gut und schön an ihm ist, von Jaffier in ihn gesetzt worden ist („Was ich Bess´res, Schön´res / da drinnen hab´, daran bist du dem Meisten / du Schuld“).¹²⁰⁵¹ Diese Affinität zum Schönen ist also von Jaffier ausgegangen, und wenn Pierre das Leiden seines Lebens beschreibt, so ist davon auszugehen, dass dies ebenso durch Jaffiers früheren Einfluss bereitet worden ist. So ist der letztendliche Zug Jaffiers, sich Pierre und der Revolution anzuschließen, als nichts Anderes zu bewerten, als der Widerschein von Jaffiers Liebe zum Schönen, die letztendlich nicht nur ihm, sondern auch Pierre zum Verhängnis wird. Hofmannsthal formuliert in diesem Zusammenhang nicht nur, dass die Liebe

12036SW IV. S. 16. Z. 22-29.

In den Notizen beschreibt Jaffier ebenso die erfahrene Demütigung („Da quoll ein todesbitteres Gefühl / aus meines Innern tiefstem Abgrund auf [...]“). SW IV. S. 181. Z. 27-28.

12037SW IV. S. 20. Z. 27-28.

12038SW IV. S. 25. Z. 5.

12039SW IV. S. 25. Z. 7-8.

12040SW IV. S. 25. Z. 8.

12041SW IV. S. 25. Z. 3-20.

12042SW IV. S. 25. Z. 24.

12043SW IV. S. 25. Z. 25.

12044SW IV. S. 27. Z. 6-7.

12045SW IV. S. 27. Z. 9.

12046SW IV. S. 29. Z. 31.

12047SW IV. S. 29. Z. 37.

12048SW IV. S. 29. Z. 38.

12049SW IV. S. 30. Z. 2-5.

12050SW IV. S. 30. Z. 6.

12051SW IV. S. 30. Z. 10-12.

zum Schönen in Pierre durch Jaffier ausgelöst worden ist, sondern deutet damit gleichsam auch den Einfluss des Umfeldes auf die Persönlichkeit an.¹²⁰⁵² Das Gespräch der Freunde gleitet wieder auf Aquilina ab. Während Jaffier ihre gegenwärtige Schönheit hervorhebt („Sie war damals kaum / so schön wie heut“),¹²⁰⁵³ revidiert Pierre diese („Sie war schön genug“).¹²⁰⁵⁴ Pierre berichtet ihm zudem von seiner damaligen Liebe zu ihr, seinem Verlangen die Frau, die für ihn die Essenz des Schönen war, zu besitzen, die er aber an einen alten Senator, an das „Aas eines Senators“¹²⁰⁵⁵ verloren hatte. Die Liebe zum Schönen, die Abwehr des Alters und des Todes zeigen sich damit aus seinem narzisstischen Verlangen heraus gespeist, welches Jaffier in ihm geweckt hatte. Das gewalttätige Verhalten gegenüber dem Senator, hatte ihm 15 Wochen im Verließ eingebracht (SW IV. S. 31. Z. 3-7) und ihn ohne Sold in die Welt entlassen. Statt für seine Dienste als Soldat Venedigs entschädigt worden zu sein, hatte er sich, bedingt durch die Liebe zum Schönen, als Feind des Staates wiedergefunden.

Gegen Jaffiers Wunsch, sich vor der Welt in seinem Elend zu verbergen, ein Verhalten indem sich eigentlich sein passives Wesen ausdrückt, stellt Pierre ein anderes Mittel, welches „Vergeltung“¹²⁰⁵⁶ heißt und welches Männer anwenden, die dadurch mit Göttern gleichstellt sind. Es ist der gemeinschaftlich empfundene Ekel gegenüber der Welt, in der sie leben müssen, der Pierre vor dem früheren Freund, den er über Jahre hinweg nicht gesehen hatte, die Verschwörung enthüllen lässt. Doch zuvor lässt er ihn immerhin schwören, dass er „treu [bis] in den Tod“¹²⁰⁵⁷ dem gegenüber sei, was er ihm nun berichten werde. Als Belvidera zum Ende des ersten Aufzugs zurückkehrt, stellt Jaffier ihr den früheren Freund vor, wobei dieser neuerlich einen Bezug zur Schönheit nimmt, wenn er über Belvidera sagt: „Wenn Ihr so gut als schön seid, seid Ihr wert, / von dem die Frau zu sein.“¹²⁰⁵⁸

Zu Beginn des zweiten Aufzugs treten zwei junge Mädchen auf, von denen sich vor allem die Jüngere ob der Szenerie fürchtet, an der noch die Sphäre der durch die Pest gestorbenen Menschen haftet.¹²⁰⁵⁹ Pierre jedoch trifft in dieser Umgebung auf einen Vertrauten, den Schiavon, der ein „dumpfes, gleichsam unbehauenes junges / Gesicht“¹²⁰⁶⁰ hat. Eben jener junge Schiavon berichtet Pierre von seinem Verfolger, und äußert seine Bereitschaft, diesen für ihn zu beseitigen. Seine eigene Stellung zu Pierre erweist sich als devot („Und ruft du einmal, und ich komme nicht, / so weißt du: er ist tot“).¹²⁰⁶¹ Erst nachdem Pierre dem Schiavon seinen Weg hinein in die dunkle Gasse gewiesen hat, erscheint Jaffier, der von Pierre gefragt wird, ob sich Priuli nicht doch hatte erweichen lassen („Versucht er / nicht vor dem Tod noch schnell, kein Schuft zu sein?“),¹²⁰⁶² was Jaffier verneint. Vielmehr lässt sich Jaffier zu einer leidenschaftlichen Äußerung hinreißen, dass er hinter der Verschwörung stehe, was von Pierre überhaupt nicht wirklich beachtet wird, fragt er ihn doch gleich: „Schön, schön. Du sprichst französisch?“¹²⁰⁶³

Eine deutliche Einbindung zum Motiv zeigt sich durch den jungen Verschwörer Bernardo Capello, der ein „hübscher, blasser Mensch von / unbestimmbarem Alter“¹²⁰⁶⁴ ist und der „schöne[...], gepflegte[...] Hände[...]“¹²⁰⁶⁵ hat. Wie bereits durch Jaffier und Pierre angedeutet, stehen Schönheit und Moral keineswegs im Einklang. Dies zeigt sich auch an dem schönen Bernardo, der sich durch seinen Plan der Ermordung der Senatoren und ihrer Familien als ein skrupelloser Mensch erweist. Eben jene Amoral zeigt sich auch an dem Verschwörer Cuyp, der lediglich in Bezug auf die Liste bemerkt: „Und wie schön Ihr das geschrieben habt. Mit Schnörkeln. / Es sieht aus wie ein Meßbuch.“¹²⁰⁶⁶ Pierre eröffnet den anderen Verschwörern schließlich, dass er einen Freund in die Revolution eingeweiht habe: „Wir haben einen

12052SW IV. S. 30. Z. 8-17.

12053SW IV. S. 30. Z. 18-19.

12054SW IV. S. 30. Z. 20.

12055SW IV. S. 30. Z. 25.

12056SW IV. S. 32. Z. 14.

12057SW IV. S. 33. Z. 30.

12058SW IV. S. 36. Z. 19-20.

12059SW IV. S. 39. Z. 25.

12060SW IV. S. 41. Z. 2-3.

12061SW IV. S. 42. Z. 21-22.

12062SW IV. S. 43. Z. 1-3.

12063SW IV. S. 44. Z. 6.

12064SW IV. S. 45. Z. 30-31.

12065SW IV. S. 45. Z. 31.

12066SW IV. S. 47. Z. 19-20.

Schwur getauscht, zusammen / zu leben und zu sterben“.¹²⁰⁶⁷ Die Anderen jedoch ahnen, dass dieser Neue in ihrem Kreis die Revolution scheitern lassen wird, was zuerst Capello andeutet, der zudem bei Jaffiers Anblick betont: „Ein allzu hübscher Bursch!“¹²⁰⁶⁸ Nach Jaffiers Flucht ist es so auch vor allem der schöne Verschwörer Bernardo, der den Tod Jaffiers fordert; Pierre jedoch versucht das Leben des Freundes zu retten und zeigt sich dabei leichtfertig im Umgang mit seinem eigenen Leben: „Gemein und feig gedacht! Ich will mein Leben / wegwerfen wie ein schmutziges Hemd, bevor / ich's lebt und dächt' wie ihr.“¹²⁰⁶⁹ Jaffier zeigt sich in seinem Narzissmus leichtfertig, nicht nur dem eigenen Leben gegenüber, sondern auch dem seiner Frau, bringt er sie doch als Pfand zu den Verschwörern. Doch auch Belvidera erkennt die Lage, denn sie fürchtet nicht ihren eigenen Tod, sondern den ihres Mannes („sie töten dich! Bei dir, / bei dir, laß mich bei dir“).¹²⁰⁷⁰ Renault nimmt Belvidera schließlich in seinem Haus auf, nicht jedoch ohne ihre Schönheit zu betonen, die er bewahren will („Eure Schönheit / soll keinen Schaden leiden“).¹²⁰⁷¹ Zudem fordert Renault Jaffier auf, auf Belvidera gut zuzureden, berühre ihn, den 60 Jahre alten Mann, doch ihre „Schönheit / im tiefsten“.¹²⁰⁷²

Mit Aquilina bindet Hofmannsthal eine weitere Frauen-Figur ein, die sowohl äußerlich schön und betörend ist als auch selbst die Liebe zum Schönen hat. So wird sie von ihrer Mulattin nahezu angebetet ob ihrer körperlichen Schönheit („die schönen langen Hüften“),¹²⁰⁷³ gegen die sie zudem ihren „alten bösen Leib“¹²⁰⁷⁴ stellt. Durch die gut duftende Salbe wird Aquilina allerdings an die unglückliche Liebe zu Pierre erinnert, worauf sie der Mulattin von ihrem Traum erzählt. In diesem habe sie mit einem Leuchter ein „schönes“¹²⁰⁷⁵ Bild Pierres betrachtend, sich sorgend, wie er sie auf diesem Bild ansehe, um nur letztendlich zu hören, wie die Türen des Hauses von außen verriegelt werden. Von „Todesangst“¹²⁰⁷⁶ ergriffen, war sie im Traum zurück ins Schlafzimmer geeilt, doch auch dort hatte sie dem Tod nicht entkommen können, worauf es sie verlangte: „und möchte eine Brust, mich dran zu schmiegen, / dran zu verbrennen“.¹²⁰⁷⁷ Doch die junge Brust Pierres, die sie ersehnt, sieht sie im Traum nicht, wird sie doch auch hier mit ihrem Verrat an Pierre, ihrer Käuflichkeit konfrontiert, denn neben ihr liegt der alte Senator Dolfin: „und im grauen, alten / Gesicht bewegen gräßlich sich die Adern / so oft er atmet, der verfallne Greis.“¹²⁰⁷⁸ Aquilinas Traum macht darüber hinaus die Wesensnähe zu Pierre deutlich, tritt sie dem Tod ästhetizistisch entgegen und verabscheut gleichsam das Alter, weil es sie mit dem wirklichen Sterben konfrontiert, zumal Hofmannsthal ihre Abscheu vor dem Alter noch dahingehend verstärkt, indem er sie sich im Traum nach dem jugendlichen Liebhaber Pierre sehnen lässt. Im Traum erfährt Aquilina damit eine Konfrontation mit der Wirklichkeit, denn selbst hier kann sie kein erfülltes Lieben mit Pierre generieren. Doch die Mulattin spielt ihre Träume herab, sieht sie sie vielmehr bedingt durch ihren Umgang („Ein alter Mann ist wie ein offenes Grab, / draus kriecht der Hauch des Todes über dich“),¹²⁰⁷⁹ bedingt durch ihren alten Liebhaber den sie einen „Vampyr“¹²⁰⁸⁰ heißt. Doch Aquilina macht die Mulattin weiterhin dafür verantwortlich, dass sie ihren Geliebten Pierre verloren hat und stattdessen die Geliebte des reichen Senators wurde. Die Mulattin jedoch hält dem entgegen, dass sie für sie im Leben alles hatte haben wollen, sowohl die Liebe als auch den Reichtum („das schöne Haus“).¹²⁰⁸¹ Zudem ersehnt sie für Aquilina den Tod des alten Senators herbei, damit sie ihn beerben kann („Der

12067SW IV. S. 48. Z. 33-34.

12068SW IV. S. 49. Z. 16.

In den Notizen zeigt sich ein deutlicher Angriff Pierres an die Verschwörer, bedroht er sie sogar mit dem Tod. Renault jedoch hält ihm entgegen: „Geh zum Senat, verrath uns! lauf und rette / dein Leben, Schuft, uns wird es nicht so schwer / zu sterben als das ehrlich bleiben dir“. In: SW IV. S. 194. Z. 5-7.

12069SW IV. S. 53. Z. 19-21.

12070SW IV. S. 56. Z. 28-29.

12071SW IV. S. 57. Z. 19-20.

12072SW IV. S. 57. Z. 34-35.

12073SW IV. S. 59. Z. 3.

12074SW IV. S. 59. Z. 8.

12075SW IV. S. 60. Z. 4.

12076SW IV. S. 60. Z. 24.

12077SW IV. S. 60. Z. 33-34.

12078SW IV. S. 60. Z. 35-37.

12079SW IV. S. 60. Z. 40-41.

12080SW IV. S. 61. Z. 2.

12081SW IV. S. 61. Z. 16.

Alte stirbt, und du wirst ihn beerben. / Er stirbt! Er stirbt!“).¹²⁰⁸² Neuerlich zeigt sich die überbordende Liebe der Mulattin für Aquilina, wenn sie sagt:

„Ich hab dich ja so lieb! Ich will dich ja,
so reich, so schön und alle Männer, alle,
die wilden Bestien, unter deinen Füßen:
gepflastert soll dein Weg mit ihnen sein,
du Kaiserin, du weiße Aquilina –
o er wird sterben.“¹²⁰⁸³

Während die Mulattin ihr Prophezeit, dass Aquilina Pierre für sich zurückgewinnen werde, schenkt Aquilina dem keinen Glauben: „Ach, mir ist, zuvor / sterb ich, stirbt Pierre, stirbt diese ganze Welt.“¹²⁰⁸⁴ Spielerisch, beinahe trotzig geht Aquilina auch hier mit dem Tod um, wenn sie dem Senator aus dem Weg zu gehen versucht, kann sie es doch nicht ertragen, gerade heute Nacht ein „altes, kaltes Tier“¹²⁰⁸⁵ in ihrem Bett zu haben, nachdem sie vom Tod Pierres geträumt hatte. Erst als Aquilina glaubt, dass sie durch den Senator Dolfin in die oberen Kreise Venedigs aufsteigen kann, schmeichelt sie ihm, seinem vermeintlichen Mut und seiner Jugend.¹²⁰⁸⁶ Doch als Dolfin die Unmöglichkeit ihres Wunsches betont, wendet sich Aquilina neuerlich von ihm ab, sei er doch nicht mehr als der alte „Schatten / eines Senators“.¹²⁰⁸⁷ Zudem verwirft sie die dirnenhaften Weiber der Senatoren, die in einem Staat aus „Heuchelei und Heimlichkeit“¹²⁰⁸⁸ sich ebenso wie sie selbst nach einem „jungen / Soldaten“¹²⁰⁸⁹ verzehren. Die Unmöglichkeit in Venedig in die höheren Schichten aufzusteigen, führt Aquilina dazu, Venedig verlassen zu wollen, wobei sie neuerlich gleichsam die Flucht vor dem Alter und dem Tod mit anklingen lässt: Venedig selbst sei durchtränkt von den Zeichen des Alters und des Todes und der Senator sei zwar „gesalbt und aufgestutzt“,¹²⁰⁹⁰ aber dennoch „schlaff und kraftlos“¹²⁰⁹¹ und vom Alter gezehrt. Die letzte Kraft, die er noch in seinem alten Leib habe, benutze er darum „mit Eisen / lebendige, junge, mutige, schöne Leiber / an feuchte Gräber anzuschmieden“,¹²⁰⁹² wodurch sie neuerlich zeigt, dass ihre geplante Flucht aus Venedig gleichsam eine Flucht vor dem Tod ist. Neben dieser Flucht vor dem Altern steht aber gleichsam auch ihre Sehnsucht zu Pierre und die Angst, diesen für immer zu verlieren. So löst sich Aquilina hier nicht von den alten Liebhabern um die Lebendigkeit zu suchen, sondern vermeintlich um das Leben zu suchen, was Pierre für sie bedeutet, der aber auch für sie in Verbindung mit dem Tod steht:

„Ich schlafe nicht mit Mördern und Verrätern,
eh ich das tue, wühl ich mich allein
in tote Kissen, und mit meinen Lippen
erwärm ich sie und nenne sie mit Namen,
und träume, daß er bei mir ist, den ich lieb hab´
und mich erstickt in seinen wilden Armen.“¹²⁰⁹³

So wie sie Pierres Liebe letztendlich auch in den Tod führen wird, wünscht sie leichtfertig auch dem Senator sein Ende herbei. Während ihr Schoßhund Amadou hatte sterben müssen, muss sie es immerfort erleben, wie „solche Greise“,¹²⁰⁹⁴ wie der Senator, ewig zu leben scheinen. Obwohl Dolfin wiederholt auf seine demütige Liebe zu ihr verweist, sieht sie nur sein Alter.¹²⁰⁹⁵ Seine Versuche, sein wirkliches Alter zu kaschieren, stuft sie als lächerlich herab. Auch sein Ansinnen, die Stellung ihres toten Hundes einzunehmen, kann Aquilina nur verlachen, besaß er doch wirkliche Schönheit, während der Senator die Schönheit

12082SW IV. S. 61. Z. 18-19.

12083SW IV. S. 61. Z. 22-27.

12084SW IV. S. 61. Z. 28-29.

12085SW IV. S. 62. Z. 7.

12086SW IV. S. 63. Z. 25-28.

12087SW IV. S. 64. Z. 1-2.

12088SW IV. S. 64. Z. 7.

12089SW IV. S. 64. Z. 11-12.

12090SW IV. S. 64. Z. 32.

12091SW IV. S. 64. Z. 32.

12092SW IV. S. 64. Z. 37-38.

12093SW IV. S. 65. Z. 2-7.

12094SW IV. S. 65. Z. 13.

12095„Mein gutes Tierchen, du vergißt dein Alter.“ In: SW IV. S. 65. Z. 21.

krampfhaft zurückzugewinnen sucht:

„Du möchtest
ihn mir ersetzen? Du? Wärest du nur nicht
um so viel häßlicher wie er. War etwa
sein Haar gefärbt? Mußt' er ein Mieder tragen?
War er voll Schmink' und Salben? Herr, wodurch
wollt Ihr an einen solchen Freund erinnern?“ ¹²⁰⁹⁶

Dieser Frage Aquilinas stellt der Senator seine Treue entgegen. Doch Aquilina stuft diese, angesichts seines Alters, als bedeutungslos ein und verweist stattdessen neuerlich auf ihren Hund („Sein Aug war treu, sein Aug war jung...“). ¹²⁰⁹⁷

Als Pierre und Aquilina das erste mal seit langem aufeinandertreffen, zeigt sich seine Verbitterung und auch seine Abscheu dahingehend, dass sie ihn für den alten aber mächtigen Senator verlassen hatte: „Des alten Narren Atem ist auf dir. / Ich seh's. Er kriecht auf deiner einstigen Schönheit, / wie Dunst.“ ¹²⁰⁹⁸ Nicht nur habe sie sich mit dem Alter eingelassen, auch habe der alte Liebhaber ihr ihre Schönheit befleckt. Für Pierre scheint es ausgeschlossen, dass er sich der früheren Geliebten noch einmal annähert, denn auf ihrem Körper haben die Hände eines „welken alten Narren“ ¹²⁰⁹⁹ gelegen, zumal: „Was die berühren, ist vererbt!“.

¹²¹⁰⁰ Aquilina ist für ihn umso mehr eine Dirne, da sie in seinen Armen ja keine Erfüllung hatte finden können, sondern durch seine „alten welken Arme[...]“ ¹²¹⁰¹ vielmehr nur „totenhafte / gespenstische Gedanken“ ¹²¹⁰² gehabt haben wird. In Pierres Augen hat sich Aquilina mit dem Alter befleckt, doch so sehr seine Worte sie herabsetzen und ihre Schönheit, so distanziert kann er sich im Innern nicht zu ihr stellen. Letztendlich bekennt Pierre seine Begierde für sie, heißt sie, dass er mit ihr an früher Erlebtes anknüpfen wird, sieht darin aber gleichsam eine Problematik, denn Gott habe durch ihn nur einen einfache Soldaten schaffen wollen: „Das Schöne, / das was ein solches Licht gibt in der Welt, / ist nicht mein Teil.“ ¹²¹⁰³ Damit widersprechen Pierres Worte seinem eigenen Wesen, aber auch den Worten, die er zuvor zu Jaffier gesprochen hatte, dass er es nämlich gewesen sei, der das Schöne in ihm erweckt hatte. Dass Pierre vielmehr empfänglich ist für das Schöne, zeigt sich nicht nur durch seine (frühere) Liebe zur Aquilina, sondern auch durch seine Art der Betrachtung, den Plan von Venedig betreffend den Elliot hergestellt hatte.

¹²¹⁰⁴ So verbindet Pierre hier mit der Schönheit das Gelingen der Verschwörung, welche sie alle in eine andere Stellung im Leben versetzen soll, ihnen aber letztendlich den frühen Tod bringt. Der Gewinn von Macht, Ehre und Ansehen vereint die Verschwörer, ebenso wie ihre Furcht vor Entdeckung, bedeutet diese nämlich den Tod. Nicht umsonst haben diese Jaffier leichthin töten wollen und auch Pierre dazu aufgerufen, den Verräter zu beseitigen. Durch Jaffiers Versagen im Hause Aquilinas, das Zeichen unauffällig zu geben, sehen sie sich, vor allem der schöne Bernardo, neuerlich der Gefahr des Todes ausgeliefert, bedingt durch

12096SW IV. S. 65. Z. 26-31.

12097SW IV. S. 65. Z. 37.

12098SW IV. S. 67. Z. 14-16.

12099SW IV. S. 67. Z. 21.

12100SW IV. S. 67. Z. 19.

12101SW IV. S. 67. Z. 31.

12102SW IV. S. 67. Z. 33.

12103SW IV. S. 70. Z. 8-10.

In den Notizen zeigt sich das Motiv durch Aquilina, die in ihrer Sehnsucht nach Pierre sagt: „Komm Zeit da er die Zeit hat mich zu sehen / und müssten drüber Hügel von Leichen sein. / Denn ich bin mir selbst die nächste - / ich leb nur einmal und an ihm hängt's / was mich Leben macht.“ In: SW IV. S. 195. Z. 2-6.

Aquilina bekennt dabei eine derartig starke Sehnsucht, die über ihre Gedanken an andere Menschen und auch über sich selbst steht: „könnt ich voraus sterben / ich will nicht leben als in seinem Arm!“ In: SW IV. S. 196. Z. 6-7.

In den Notizen zeigt sich Pierre durchaus stärker zu Aquilina gezogen und betont einen ähnlichen Bezug zum Schönen wie sie:

„Wenn dies geschieht ist's nicht weil ich dir glaub, nicht weil ich
einen jener seltenen Lichtstrahlen empfangen hab. ...
Das Schöne das was zittern macht, das was wie das Lächeln der
Engel, wie der beglänzten Wolkenränder ist, das ist nichts für uns
beide ..

Das Schöne wohnt in solchen Zügen:

[...]

ich dank dir dass du auf der Welt bist.“ In: SW IV. S. 195. Z. 8-15.

12104SW IV. S. 75. Z. 3-6.

Jaffier, der ihnen den Tod gebracht habe. Allein Pierre ruft zur Ruhe unter den anwesenden Verschwörern auf, kann aber auch die Angst vor dem Verrat nur bedingt herunterdrücken, die Beranardo sogar dazu führt, Jaffier neuerlich ermorden zu wollen. Schließlich bedient sich Pierre der Aquilina, um vor den Verfolgern auf der Straße eine Liebeszwistigkeit zu inszenieren und die Todesbedrohung, die die Verschwörer empfinden, zu beseitigen. Da dieser Streit auf dem Balkon weniger eine Inszenierung, sondern vielmehr Pierres eigenes Empfinden spiegelt, zeigt sich jedoch auch hier eine Einbindung des Motivs. So ruft er Aquilina auf, sich einen jungen und einen alten Verschwörer zu nehmen, um mit ihnen den eifersüchtigen Zank darzustellen.¹²¹⁰⁵ Obwohl die Gefahr des Todes vermeintlich durch das Schauspiel gebannt scheint, ruft der schöne Bernardo Pierre neuerlich zum Mord an Jaffier auf, wirkt die Bedrohung des Todes doch stark in ihm nach: „Der Bursche schweigt im Grabe oder nie! / Ich habe unsern Tod auf seinen Lippen / wie ein blaue Flamme sitzen sehen.“¹²¹⁰⁶

Die Bedrohung des Todes hat aber auch Pierre nicht unbeschadet in seinem Vertrauen an Jaffier gelassen. Zum Ende des zweiten Aufzugs zeigt sich Pierre in seinem Narzissmus angegriffen, fällt die Hinterfragung des Vertrauens in Bezug auf Jaffier doch auf ihn zurück. Dass auch Jaffier sich durch die Verschwörer in seinem Narzissmus angegriffen fühlt, zeigt sich ebenso („Wie sie mich / ansahen! Hölle! Tod und Hölle!“).¹²¹⁰⁷ Selbst nach dem Weggang des Schiavon zeigt sich Jaffier immer noch getroffen, wünscht sich selbst den Tod leichtfertig herbei, da ihn sein Freund Pierre verachte: „Ich wollt, / ich läge auf dem Pflaster, dieses Messer / in meiner Kehle. Dann wär' es alles gut.“¹²¹⁰⁸ Weil Jaffier Pierre mit seinen Worten allein nicht zu überzeugen vermag, äußert er zudem den Plan, Teil der Gruppe von Männern zu werden die die Senatoren ermorden werden („so knick' ich ihnen die hochmütigen Seelen, / daß ihre Kniee brechen und die Kiefer / zu schnattern anheben vor Todesangst.“).¹²¹⁰⁹ Jaffier verliert sich auch hier in einer übermütigen Vorstellung, wie er sein tätiges Wesen, von dem er selbst weiß, dass er es nicht hat, beweisen kann. Jaffier versucht auch hier mit der Kraft seiner Worte den Freund von seinem tätigen Wesen zu überzeugen. Zwar gibt er das Gelingen der Revolution zu bedenken, welches sie zwar göttergleich erheben würde, er deutet aber auch das Scheitern der Revolution an und verliert sich so in der mitleidigen Vorstellung des eigenen Todes („Oder kann auch sein, sie bringen / dir den Jaffier getragen. Leb recht wohl“).¹²¹¹⁰

Auch in dem dritten Aufzug versteht es Hofmannsthal das Motiv vielfältig einzubinden. So zeigt sich das Motiv erstmalig durch Renaults Rede an Belvidera, die sich vor ihm und seiner Schwester eingeschlossen hat. Nachdem Renaults Schmeichelei Belvidera nicht dazu gebracht hat die Zimmertür zu öffnen, droht er sogar heuchlerisch, sogar in Bezugnahme zu Gott mit seinem Selbstmord.¹²¹¹¹ Auch der Versuch Belvideras, Schönheit noch einmal zu sehen, bevor er sich selbst töte, bleibt bei der Frau ohne Wirkung:

„Ich will Euch sehen!
das Weib noch einmal sehn, daß meine Adern
mit Raserei erfüllt! noch einmal will ich //
sie sehn, bevor ich eine Kugel mir
durch diese grauen Schläfen jage!“¹²¹¹²

Lediglich nach dem Erscheinen Bissolos, den Belvidera für ihren Mann hält, erscheint sie kurz an der Tür ihres Zimmers („Sie ist totenblaß. / Ihr Haar hängt herab“),¹²¹¹³ befürchtet sie doch sein nahendes Ende. In einem allzu offenen Gespräch, gesteht Belvidera Pierre zudem auch ihr Wissen von der Verschwörung und heißt ihn ihren Mann aus dieser zu lösen, erkennt sie doch die Todesbedrohung, die dadurch für ihn erwachsen ist. Belvidera erkennt zudem eine Veränderung in ihrem Mann, hat er sich doch, mit seinem

12105SW IV. S. 77. Z. 23-30.

12106SW IV. S. 79. Z. 24-26.

12107SW IV. S. 80. Z. 21-22.

12108SW IV. S. 82. Z. 5-7.

12109SW IV. S. 83. Z. 11-13.

12110SW IV. S. 83. Z. 27-28.

In den Notizen zeigt sich deutlicher, dass Jaffier mit der Androhung seines Todes das Erkennen des eigenen noblen Wesens verbindet (SW IV. S. 232. Z. 14-24). Auch berichtet Jaffier von dem Plan sich selbst zu töten, weil er in dem Kreis der vermeintlich ehrenvollen Männer keine Unterstützung gefunden hat (SW IV. S. 232-233. Z. 39-41//1-11). Doch letztendlich, so Jaffier, wurde er davon abgehalten, sowohl Belvidera als auch sich zu töten, weil er die Nähe Pierres gespürt habe (SW IV. S. 233. Z. 14-28).

12111SW IV. S. 86. Z. 29-31.

12112SW IV. S. 86-87. Z. 37-39//1-2.

12113SW IV. S. 90. Z. 22-23.

Anteil an dieser Verschwörung, selbst dem Tod angenähert: „heute Nacht, als er mich weckte / kannt ich ihn nicht! sein Aug hat einen Blick / gelernt, als wünscht' er sich den Tod herbei.“¹²¹¹⁴ Pierre jedoch reagiert abweisend auf Belvideras Bitte, offenbart sie doch durch ihr Wissen die Indiskretion des Freundes. Letztendlich jedoch zeigt er sich Belvidera gegenüber zugewandt, aufgrund ihrer devoten Liebe zu Jaffier, schmeichelt ihr und zeigt sich neuerlich leichtfertig im Umgang mit seinem eigenen Tod: „So hab' ich seine Frau gedacht. Ich hätte / nicht sterben mögen, ohne zu erfahren, / daß es dergleichen gibt auf dieser Welt.“¹²¹¹⁵ Belvidera jedoch sieht sich, wieder allein in dem Zimmer, immer noch mit dem Tod bedroht, wähnt die Stimme ihres Vaters zu hören, den sie lange nicht gesehen hatte, weshalb sie glaubt, dass die „Lebendig-Toten / nun auch bei Tag“¹²¹¹⁶ umhergehen; letztendlich wird ihr durch den Gedanken an den Vater für sich aber eine Möglichkeit der Rettung offenbart.

Als Jaffier eintrifft zeigt sich neuerlich, dass er ebenso die Tragweite der Handlung, im Hinblick auf die tödliche Bedrohung, nicht richtig einzuschätzen vermag. Während Belvidera an seinen Augen die Begegnung mit dem Tod bzw. die Bedrohung des Todes ablesen kann, negiert Jaffier die Gefahr.¹²¹¹⁷ Es ist Jaffiers narzisstisches Wesen, das ihn die Begebenheit im Kloster der Armenier schildern lässt, die Konfrontation mit der Wirklichkeit des Todes erleben ließ und letztendlich die Verfolgung zweier Männer berichten lässt, ohne die wirkliche Bedrohung zu erkennen.¹²¹¹⁸ Obwohl Jaffier hier von der empfundenen Todesbedrohung spricht, hat diese keine heilsame Wirkung auf ihn und zwar in dem Sinne, dass er sein Handeln und seine Hilfe bei der Revolution hinterfragt. Vielmehr schildert er seiner Frau die Flucht vor den Verfolgern, von denen er sich schon gepackt wähnte, als er ein Tuch über Augen und Mund gespürt hatte, was sich aber letztendlich als das Tuch einer Kirche entpuppte, in der er kurzfristig die Lösung von der Todesangst gespürt hatte.¹²¹¹⁹ Doch der empfundene friedliche Moment währt nur kurz, und wird von Jaffiers hasserfüllten Gedanken an den reichen Schwiegervater überlagert.¹²¹²⁰ Neuerlich versucht Jaffier gegen den erfahrenen Angriff auf sein narzisstisches Wesen, den Besitz der Frau zu setzen; während selbst der niederste Lakai in Venedig stolz umher gehen würde, fühlt er sich zutiefst gedemütigt und kann erst wieder so etwas wie Erleichterung empfinden, wenn er daran denkt, wie er dem stolzen und reichen Senator Priuli das große „Kleinod“¹²¹²¹ seiner Sammlung, seine Tochter, aus seinem Haus gestohlen hatte. Doch der Versuch Jaffiers, Belvidera an sich zu ziehen und all das Erlebte mit ihrer Schönheit und ihrem Besitz zu überdecken, muss misslingen. Hatte sich Belvidera doch immer devot ihm gegenüber und seinem narzisstischen Wesen gegenüber gezeigt, hat sie die Todesangst, die sie im Haus Renaults erfahren hat, verändert. Jaffier, mit dem sie immer die Rettung vor dem Tod¹²¹²² und die ästhetizistische Glückseligkeit selbst in Momenten der Armut verbunden hatte, steht für sie nun am Abgrund des Todes. Belvidera hat erkannt, dass nicht mehr Jaffier sie mit dem Leben verbinden kann, sondern dass sein Wahn sowohl sie selbst als auch ihn mit dem Tod bedroht.¹²¹²³ Dass sie Rettung bei ihrem Vater zu suchen gedenkt, verwirft

12114SW IV. S. 94. Z. 25-27.

In den Notizen berichtet Belvidera Pierre von dem Entstehen ihrer Liebe, wie eine Schlange sie gebissen und Jaffier sie gerettet hatte:

„Da saß <ich> und trug auf der Hand die kleine
kreisrunde dunkle Wunde und den Tod.
und sah drauf nieder und es löste sich
der ganze Krampf. Da lag Antonio vor mir
auf seinen Knien und seine Lippen waren
auf meiner Hand und sogen, warm und weich,
den Tod aus mir“. In: SW IV. S. 201. Z. 31-37.

12115SW IV. S. 95. Z. 30-33.

12116SW IV. S. 95. Z. 39.

12117SW IV. S. 96. Z. 29.

12118SW IV. S. 97. Z. 13-26.

12119SW IV. S. 98. Z. 17-28.

Siehe (Notizen): SW IV. S. 204. Z. 18-36.

12120SW IV. S. 99. Z. 3-27.

12121SW IV. S. 100. Z. 28.

12122Dies wird allein durch die Notizen erkennbar, hatte Jaffier ihr doch einmal das Gift einer Viper aus der Hand gesaugt.

12123In den Notizen zeigt sich ebenso, dass Belvidera vor dem Tod zurückschreckt und zwar deutlicher als im Werk selbst, wobei sie mit dem Tod und dem Schrei des Todes eine Erniedrigung verbindet.

„als ich in Schmerzen lag und dir die Kinder
gebar, hab ich gestöhnt mir war der Schrei

Jaffier, weiß er doch, dass er sich dadurch nur noch schneller dem „Henker“¹²¹²⁴ nähert. Doch Jaffier betrachtet auch hier seinen Tod aus seinem ästhetizistischen Blickwinkel heraus, solle sie doch bedenken, wie sie ihn vermissen wird, wenn sein Kopf erst vor ihren Füßen liege.¹²¹²⁵ Doch die reine Fokussierung auf sich selbst bringt Belvidera hier gegen ihn auf, denkt sie in diesem Moment doch auch nur an das Leid welches sie in dieser Nacht erfahren hat.

„Den Henker, ah!
Den Henker fürchtest du? Wer bist denn du?
wer sind denn diese, diese die ihr Wesen
hier treiben, hier, und hier - die voller Blut
aus allen Türen treten? Worauf steht
der sichre Tod? - Er hat doch nichts getan.
Getan? Es gingen ihm bloß Leute nach
weil er Gewehre unter´m Stroh, und Pulver -“¹²¹²⁶

Belvidera klagt hier seine Sicht auf die Dinge an, hatte er doch herunter gespielt, dass er für die Revolution Waffen und Munition besorgt hatte, während sie sich im Hause Renaults dem Tod ausgesetzt gesehen hatte. Während Belvidera ihm die Konsequenzen seines Handelns vorführen will, versucht Jaffier neuerlich, sich diesen zu verweigern. Wieder verliert er sich in seiner gewaltgeschwängerten Vorstellung der losgebrochenen Revolution, wenn es heißt: „Ich will nichts hören! / [...] / unsere Gesichter / sind schwarz von Pulver, Larven tragen wir / und vor uns hüpfet der Tod!“¹²¹²⁷ Belvidera verweist wiederum darauf, dass die Verschwörer nicht gegen die Übermacht des Staates bestehen können. An dieser Stelle des Dramas zeigt sich, dass Jaffier mehrheitlich bewusst den Tod auf sich gezogen hat, als er Teil der Revolution wurde, da er nie an das Gelingen dieser geglaubt hatte; allein sein narzisstisches Wesen hatte sich ihn immer tiefer in das Vorhaben verlieren lassen.

„Ich weiß es, doch ich will
nicht dran erinnert sein: mit meinen Freunden,
mit meinen Brüdern will ich untergehn:
wir werden unter dem Schaffot einander
zum letzten Mal umarmen, Pierre wird heiter
wie immer sein, er wird mir seinen Arm
als Kissen unterschieben und auf einmal
wird es vorüber sein.“¹²¹²⁸

Belvidera jedoch kann seine Bereitschaft zum Tod nicht akzeptieren, und ruft aus: „Du sollst nicht sterben! / Ich laß dich nicht, ich hänge mich an dich!“¹²¹²⁹ So sehr sie den Tod in Renaults Haus gefürchtet hat, so einfältig zeigt sie sich hier, denn wenn sie an ihrem Mann festhält, bedeutet dies gleichsam auch ihren Untergang. Doch Belvidera verweist in diesem Zusammenhang auf ihren Vater, fürchtet sie doch im Innern nichts mehr als den eigenen Tod, und heißt sich für ihn erniedrigen zu wollen, wenn er sich nur wieder ans Leben binden würde („Wenn du / nur leben willst!“).¹²¹³⁰ Doch Jaffier verharrt in seiner Verbindung zu den Verschwörern und damit in seiner ästhetizistischen Vorstellung von seinem Sterben.

„Zu spät. Den Knoten, der
an mich sie bindet, bringen deine Finger
nicht auf. Aus jedem Erdloch - außer uns

die nackte Grässlichkeit des Menschenschreis
so fürchterlich ich zählte mich im Stillen
zu jenen auserwählten edlen Thieren
die niemals schreien als im Todeskampf
[...] Diese Nacht,
Antonio, hab ich beides lernen müssen!“ In: SW IV. S. 207. Z. 9-21.

12124SW IV. S. 105. Z. 1.

12125SW IV. S. 104-105. Z. 37-39//1-4.

12126SW IV. S. 105. Z. 1.

12127SW IV. S. 107. Z. 15-26.

12128SW IV. S. 108. Z. 7-14.

12129SW IV. S. 108. Z. 15-16.

12130SW IV. S. 108. Z. 24-25.

dem Grab muß ich einmal hervor, und wären
sie alle längst geschlachtet und verfault,
man schickte mich Vergess'nen ihnen nach.
Für mich gibt's keinen Ausweg, abgetrennt
von meinen Brüdern. -“ ¹²¹³¹

Auch die Konfrontation mit dem Übergriff Renaults versucht Jaffier auszublenden, denn er will sich mit solchen Nebensächlichkeiten nicht abgeben, muss er doch bald sterben: „Ich sterbe nächstens, ich habe keine Zeit, / an andere zu denken!“ ¹²¹³² Dabei verharrt Jaffier stoisch in seiner Sichtweise, schließt sogar aus, dass die Anderen von diesem Übergriff wissen. Letztendlich ruft er nach Pierre, von dem er doch nur eine Versicherung will, und zeigt gleichsam seine Verblendung auf, wenn er ausruft: „Tausend, tausend /und tausend Menschen dürfen leben. Keinem / wird eine Schlinge um den Hals gelegt // wie mir. - [...] Ich will sterben / in einem reinen Bette!“ ¹²¹³³

Belvideras Anschuldigung lässt sich Jaffier vielmehr immer tiefer in seinen narzisstischen Wahn vertiefen, vermutet er doch nur, dass sie das Leben der Senatoren retten will und ihn dagegen zum Verrat an den Freunden treiben will. Belvidera jedoch versucht ihn neuerlich von den Freunden und dem Verrat zu lösen, der für sie in Verbindung mit dem Tod steht. ¹²¹³⁴ Wie sich Elektra mit ihrer Rache als Mensch erweisen will, verlangt es auch Jaffier danach, sich als der Tätige zu zeigen. Nicht mit dem Glauben alle Verschwörer, sondern Pierre retten zu können, bringt Belvidera ihn zur Aufdeckung der Verschwörung. Damit aber zeigt Hofmannsthal nichts anderes auf, dass der narzisstische Jaffier sich im Grunde nur selbst retten will.

Mit der Beschreibung des Hauses des Priuli zeigt Hofmannsthal schließlich auf, welches Leben Belvidera hinter sich gelassen hat, als sie sich auf den narzisstischen Jaffier eingelassen hatte. Es ist eine Sphäre des Schönen, der Kunst, mitunter verdeutlicht durch die Einbindung des Garten- und des Spiegel-Motivs: „Auf dem Tisch ein Prunkstück: Nymphe und Satyr, die einen Frucht/korb tragen, vergoldet. Im Hintergrund rechts eine Ansicht mit Silberschüsseln, / schönen Gläsern, Obst. / Der Haushofmeister, vier Lakaien. Die Lakaien haben eben das Aufdecken beendet. / Einer gießt wohlriechendes Wasser in das silberne Waschbecken. Einer macht sich an / dem Tisch zu schaffen.“ ¹²¹³⁵ Auch wird die Affinität Dolfins in Bezug auf die Schönheit bereits von der Dienerschaft des Hauses thematisiert. Während der Haushofmeister fragt, warum die „minder schöne[...] Arbeit“ ¹²¹³⁶ der Frauenfigur dem Gast Dolfin zugekehrt sei, wo doch „der Waldteufel das Meisterstück des / Goldschmiedes“ ¹²¹³⁷ sei, verweist der Lakai in frechem Ton darauf, dass sich Dolfin doch zu den Frauen hingezogen fühle. Dass das Haus Priulis unter dem Aspekt des Schönen und der Lustbarkeit gestanden hatte, zeigt sich mitunter auch durch Dolfins Erinnerung an die Festlichkeiten im Hause des Priuli, wo Dolfin mit Priulis damals noch lebender Frau getanzt hatte, die „schön wie ein Engel“ ¹²¹³⁸ gewesen war. Doch Priuli fühlt sich durch die Erinnerung an seine Frau gleichsam auch an die Sinnlichkeit des weiblichen Geschlechtes gemahnt, die er anprangert. Dolfin jedoch wird gerade von dieser Sinnlichkeit ergriffen, wenn er das Prunkstück besieht. ¹²¹³⁹ Dies führt ihn wiederum zur Aquilina, die ihn, einen „alten Mann“, ¹²¹⁴⁰ für einen Soldaten verlassen hat, wobei er sich selbst noch als jung empfindet, hat er doch ein „junges Herz“. ¹²¹⁴¹

In einem Spiegel glaubt Priuli schließlich, dass ihm seine tote Frau entgegenkomme. ¹²¹⁴² Dabei handelt es sich allerdings um Belvidera, die als Bittstellerin vor ihrem Vater tritt, ihm von der Verschwörung der Soldaten berichtet und auch hier zeigt, dass sie sich vor dem Tod fürchtet, dies aber zu verbergen sucht. Gibt sie doch vor, dass sie sich nicht um sich selbst Sorge, dass die Verschwörer aber die Senatoren mit ihren Familien ermorden lassen wollen, was sie selbstverständlich mit einschließt. Dass sie sich durchaus selbst

12131SW IV. S. 108. Z. 26-33.

12132SW IV. S. 109. Z. 8-9.

12133SW IV. S. 109-110. Z. 33-35//1-6.

12134SW IV. S. 110. Z. 28-34.

12135SW IV. S. 112. Z. 5-10.

12136SW IV. S. 113. Z. 5.

12137SW IV. S. 113. Z. 6-7.

12138SW IV. S. 115. Z. 11.

12139SW IV. S. 116. Z. 35-38.

12140SW IV. S. 118. Z. 2.

12141SW IV. S. 118. Z. 6.

12142SW IV. S. 119. Z. 24-29.

bedroht sieht, zeigt sich deutlich wenn Belvidera sagt: „sie lassen / die Hölle los auf uns!“¹²¹⁴³ Noch deutlicher wird dies, wenn Belvidera sich ebenso eine „Priuli“¹²¹⁴⁴ heißt und die Zugehörigkeit zu dieser Familie nie vergessen habe, denn „es bleibt / doch jeder, was er ist.“¹²¹⁴⁵ Das, was sie in dieser Nacht erfahren habe, sei aber noch ärger als der Tod gewesen, wodurch sie sich noch deutlicher als seine Tochter gefühlt habe, sei es ihr doch unmöglich feig zu sein und die Morde zu deckeln, von denen ihr eigener Mann weiß.¹²¹⁴⁶ Hatte sich schon Jaffiers falsche Wahrnehmung der Wirklichkeit gezeigt, sein verzerrter Blick, offenbart sich dies auch an Belvidera, glaubt sie doch das Jaffier, nachdem er bei der Aufdeckung der Verschwörung geholfen hatte, nun von ihrem Vater anerkannt werden wird. Doch Belvidera wird mit dem sich verdunkelnden Gesicht ihres Vaters konfrontiert, welches sie nicht begreifen kann, sodass sie sich wieder auf sich bezieht; er solle sich nicht ängstigen, wenn sie ohnmächtig werde, habe dies doch den „schönen Grund“,¹²¹⁴⁷ dass sie ein drittes Kind erwarte. In diesem Zusammenhang erfolgt eine weitere ästhetizistische Betrachtung der Wirklichkeit, wähnt sie doch, dass sie dieses Kind besonders lieben wird, weil es „empfangen ward in Not und Jammer / und soll geboren werden in der Freude“.¹²¹⁴⁸ Er solle ihr beistehen, dass sich die „jungen Herzen“¹²¹⁴⁹ ihrer Kinder nicht zu sehr an ihrer edlen Herkunft berauschen, da sie die Kinder des Retters sind. Doch neuerlich muss Belvidera erahnen, dass sich Jaffier nicht so einfach von dem Senat lösen wird, befürchtet allerdings, dass sie ihre Zusagen, die sie gegenüber Jaffier gemacht hatten, nicht erfüllen werden. So ruft sie ihren Vater zur Hilfe auf:

„Ich hab genug vom Blut der Priuli
in mir zum Leben und zum Sterben, aber
in eure Schreibgeschäfte, in die Künste,
womit ihr euren Staat regiert, mein Vater,
weiht mich das noch nicht ein!“¹²¹⁵⁰

Belvidera wähnt nun, dass Jaffier sich dadurch in Gefahr begeben hatte, dass er Venedig vor dem Verrat hatte bewahren wollen.¹²¹⁵¹ Doch Priuli deutet die Folgen von Jaffiers Mittäterschaft an, die nicht nur ihn, sondern auch seine Familie betreffen. Er rät ihr zur Flucht aus Venedig und den Mann sorgsam zu wahren. Doch selbst dann sei er nicht vor der Verfolgung gefeit, sondern Zeit seines Lebens mit dem Tod bedroht, weil er Venedig den Untergang hatte bereiten wollen.¹²¹⁵²

Ebenso zeigt sich auch im fünften Aufzug die Einbindung des Motivs. Während Pierre Aquilinas Traum in dem sie ihn tot gesehen hatte, leugnet (SW IV. S. 128. Z. 2-4), versichert sie ihm wiederum ihre Liebe: „wenn dir kein Ausweg übrigbleibt, wenn nichts / als Todesschwärze um dich ist – dann will ich / dir noch einmal gehören.“¹²¹⁵³ Aquilina eröffnet ihm, dass sie den Senator aus dem Haus geworfen hat, weil sie die letzten Stunden von Pierres Leben an seiner Seite verbringen will: „Darum hab´ ich den Alten fortgejagt, / daß ich bei dir sein kann“).¹²¹⁵⁴ Wie Jaffiers und Belvideras Lieben gleichsam in Verbindung mit dem Tod steht, zeigt sich dies auch an Aquilina und Pierre. So erinnert sich die Frau an den Beginn ihrer Liebe, ihr erstes Aufeinandertreffen bei einem Bankett und an den in dieser Nacht ausbrechenden Brand. Statt sich schnellstmöglich aus der drohenden Todesgefahr zu befreien, kam es zum ersten sexuellen Kontakt Beider (SW IV. S. 128. Z. 10-11), bevor er sie vor dem Tod gerettet hatte: „Dann schlug ich meine Arme / um deinen

12143SW IV. S. 120. Z. 13-14.

12144SW IV. S. 120. Z. 24.

12145SW IV. S. 120. Z. 25-26.

12146SW IV. S. 120. Z. 33-42//1-13.

In den Notizen verweist Belvidera auf einen familiären Hintergrund, und zwar, dass sie es „als junges Mädchen“ (SW IV. S. 213. Z. 18) nicht begreifen konnte, dass die Tante Isabella zum Tode verurteilt worden war, weil sie Geheimnisse des Staates verraten hatte. Nun aber akzeptiert sie die Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau innerhalb der Gesetze (SW IV. S. 213. Z. 12-26).

12147SW IV. S. 122. Z. 18.

12148SW IV. S. 122. Z. 25-26.

12149SW IV. S. 122. Z. 36.

12150SW IV. S. 123. Z. 31-35.

12151SW IV. S. 123-124. Z. 9-42//1-3.

12152In den Notizen zum Drama zeigen sich zudem weitere Worte Priulis angesichts der bewusstlosen Tochter. Es ist durchaus ein pädophiler Hintergrund angedeutet, wenn er in der Tochter die Mutter sieht die „nicht ganz todt“ (SW IV. S. 214. Z. 34) ist. Dazu passt auch, dass Priuli sich selbst als ebenso jung sieht wie Belvidera („Doch ich bin jung wie du, ich hab dich lieb“, SW IV. S. 215. Z. 7).

12153SW IV. S. 128. Z. 10-12.

12154SW IV. S. 128. Z. 18-19.

Hals, du trugest mich hinab / und sprangst mit deiner nackten Beute, schreiend / wie ein Triton, ins feuerfarbene Wasser.“¹²¹⁵⁵

Eingebettet in einen ästhetizistischen Religionsbezug, gibt sich Aquilina der Erinnerung an die Rettung durch Pierre hin, wie er sie, getragen auf seiner Schulter und „gebäumt auf deine Kraft“,¹²¹⁵⁶ nackt durch die Bedrohung des Feuers getragen hatte. Wie Jaffier Belvidera vor dem Gift, hat damit auch Pierre Aquilina vor dem Tod gerettet. Ebenso wie Aquilina den nahenden Tod Pierres ahnt, verlangt es sie aber auch noch nach einer Art Erfüllung ihrer Liebe, indem sie ihn in den Tod begleiten will, den sie ästhetizistisch betrachtet:

„Aber eine Nacht wird kommen,
die wird noch schöner sein, um so viel schöner,
so namenlos, so überschwellend herrlich,
wie das Letzte - denn ich weiß, ich weiß
in mir, du wirst einmal gewaltsam sterben:
allein zuvor, in deiner Todesnacht
wirst du bei mir sein, und was niemals war
-auch in der ersten nicht -, das wird dann sein:
ringsum wird Tag und Nacht sein, doch wir werden
vor Jugend noch und vor Verlangen schimmern,
an mir wird alles glänzen, in den Gruben //
von meinem Leib wird alles Leben sein,
das ganze Leben wirst du in dich saugen,
nichts wird dir fehlen, nichts wird ungestillt,
nichts wird verloren sein, du wirst das Ganze
hinuntertrinken, und die Augen werden
dir sinken -“¹²¹⁵⁷

Obwohl Pierre gesteht, dass ihn Aquilinas Stimme ergreife, mit der sie ihm zugesagt hatte in den letzten Tagen seines Lebens an seiner Seite zu sein, verweist er auch auf eine andere Stimme und zwar die Stimme zweier Engel in sich, von denen der Eine ihn von dem Leben weg und in einen frühzeitigen Tod geführt hat (SW IV. S. 130. Z. 22-23). Der Moment, indem sich Beide noch einmal in einer ästhetizistischen Inszenierung versenken können, findet allerdings nicht statt. Auch über dieses Paar bricht die Wirklichkeit herein, wird Pierre doch von den Soldaten des Staates gefasst. In seinem Wahn zeigt er sich neuerlich hartherzig gegenüber Aquilina, ruft er die Soldaten dazu auf, Aquilina zu töten und sieht auch seinem eigenen Tod entgegen:

„Ihr habt mich! Köpfen könnt ihr mich! erschießen,
nur hängen nicht, denn ich bin ein Soldat!
Nur eines! Eine letzte Bitte hab ich
doch frei? so peitscht die Hure da zu Tod,
Ihr dürft mich hängen auch, wenn ihr mir unter'm Galgen
sie todpeitscht! peitscht ihr weißes Fleisch zu Fetzen
herunter, daß die Rippen nackend liegen :
[...]
sie wollt ins Bett mich locken,
sie hätte sich zu mir gelegt und euch
geholfen, mich erdrosseln! Seid ihr Männer
und nicht Eunuchen? hört ihr das? so peitscht sie
zu Tod für ihr prophetisches Gehirn“¹²¹⁵⁸

Pierre ruft mitunter auch deshalb zur Ermordung der devot liebenden Aquilina auf, weil er glaubt, dass sie es ist die ihn verraten habe. Letztendlich muss er jedoch erkennen, dass es Jaffier ist, der seinen Tod bewirkt hat. Die Enttäuschung führt Pierre dazu, dass er sich den Tod herbeiwünscht, was Jaffier jedoch nicht

12155SW IV. S. 128. Z. 11-14.

12156SW IV. S. 128. Z. 28.

12157SW IV. S. 129-130. Z. 42-42//1-6.

12158SW IV. S. 131. Z. 17-30.

begreifen kann, da er den Verrat begangen hat, um ihnen ihr Leben zu retten. ¹²¹⁵⁹ Jaffier wähnt, dass der Freund ihm vergeben wird, vergeben muss, da er ihm doch das Wichtigste bewahrt habe, das Leben. ¹²¹⁶⁰ An dieser Stelle des Dramas verdeutlicht Hofmannsthal den Unterschied zwischen den beiden männlichen Figuren deutlich; während Jaffier mit aller Macht sein Leben zu bewahren versucht und auch das Leben Pierres der im Grunde sein Geschöpf ist, kann Pierre dies für sein Leben nicht unterstützen. Er kann sich nicht erniedrigen, sich selbst einen „Schurken“ ¹²¹⁶¹ nennen und vor sich Ekel empfindend weiterleben. Aquilina hingegen zeigt sich ebenso willig dazu, Pierre zu retten. Wie zuvor Belvidera für Jaffier, will sich auch Aquilina für Pierre erniedrigen. Mit ihrem Körper könne er Reichtum gewinnen, zeigt sie dem Offizier auf, für den sie sie verkaufen will. Gleichgültig steht sie selbst ihrem eigenen Tod gegenüber, nur um Pierres Überleben zu sichern, von dem sie sich jedoch derart trennen wird, dass er für sie fortan „tot sein muß“. ¹²¹⁶²

„Du sollst
bestimmen, wer mich hat, und tot mich prügeln
die Nacht, wo ich das kleinste vom Gewinn
dir unterschlage.“ ¹²¹⁶³

Während Aquilina sich für ihn prostituieren will, sieht Pierre in Jaffier den Menschen, den er sich zu seinem Freund erwählt hat und der seinen Untergang bewirkt hat. Doch neuerlich erfolgt auch Pierres Erinnern an die Vergangenheit, wenn er sich der gemeinschaftlich verbrachten durchaus homoerotisch verlebten Zeit erinnert. ¹²¹⁶⁴ Dem Tod gegenüber zeigt Pierre sich trotzig und wähnt, sich immer noch in der Lage seinen Tod bestimmen zu können. So verlangt es ihn danach, vor dem Senat noch eine letzte narzisstische Rede zu halten, obwohl er nie der Schwätzer sein wollte. Gerade Jaffier hatte Pierre angegriffen, dessen Reden er als schurkisch und unmännlich aufgefasst hatte; doch nun will auch er, im Ahnen des nahen Todes, vor den Senat treten. Mit dieser Rede verbindet Pierre nicht nur die Hinauszögerung seines Endes, auch will er sich noch einmal ästhetizistisch realisieren, vor die Senatoren treten und sich über diesen stehend wissen. Seiner Jugend will er noch einmal den hurenhaften Staat gegenübergestellt wissen, sowie die altersschwachen Senatoren. ¹²¹⁶⁵ Wie dieser letzte große narzisstische Moment zwischen Aquilina und Pierre, wird auch dessen Reden nicht mehr realisierbar sein. Pierre zeigt sich ebenso wenig fähig, die Wirklichkeit schnell zu erfassen, sondern steigert sich weiter in seinen narzisstischen Wahn hinein, sehnd vor dem Senat zu reden. Das alte Venedig, diese „aufgeputzte Puppe“, ¹²¹⁶⁶ wird noch für eine gewisse Zeit unversehrt bleiben, so Pierre, ¹²¹⁶⁷ wobei seine Abscheu gegenüber der Welt (Venedig) aus seinen Erfahrungen mit Aquilina gespeist ist. Was die bestimmenden Schichten Venedigs gerettet habe, war vielmehr ein alternder Staat, dessen „greise“ ¹²¹⁶⁸ Füße sie in seinem Blute waschen, das „rauchend schießen wird aus [seinem] Rumpf“. ¹²¹⁶⁹

„Doch brüsten soll der alte Pantalon
sich nicht mit diesem Fußbad. Seinesgleichen
ist nur ein Popanz, nichtiger als ein Strohwisch,
der Vögel schreckt, unwirklich wie ein Schatten,
ein hohles Wort, ein Nichts!“ ¹²¹⁷⁰

Während Pierre sich in seine narzisstische Rede hineingesteigert hatte, offenbart ihm der Offizier, dass er den Befehl habe, ihn augenblicklich in dem Kanal zu ertränken. Doch Pierre kann diese Konfrontation mit der Wirklichkeit nicht umsetzen, kann seinen eigenen Tod nicht begreifen („Was? Mich, der ihre Schlachten schlug, ertränken?“), ¹²¹⁷¹ da er doch früher in seinem Soldatenleben zahlreiche Menschenleben gerettet

12159SW IV. S. 133. Z. 2-6.
12160SW IV. S. 134. Z. 31-32.
12161SW IV. S. 134. Z. 37.
12162SW IV. S. 137. Z. 16.
12163SW IV. S. 137. Z. 2-5.
12164SW IV. S. 137. Z. 21-31.
12165SW IV. S. 138. Z. 20-24.
12166SW IV. S. 138. Z. 34.
12167SW IV. S. 138. Z. 35-42.
12168SW IV. S. 139. Z. 2.
12169SW IV. S. 139. Z. 4.
12170SW IV. S. 139. Z. 5-9.
12171SW IV. S. 140. Z. 13.

hatte. Vor allem auch diese Art des Sterbens, kann von Pierre nicht mit seinem vermeintlich aktiven, dem Staate zugewandten Leben in Verbindung gebracht werden, kann er nicht verstehen, dass dieses Sterben sich auf den Verrat an dem Staat bezieht. In diesem Moment versucht sich Jaffier, Pierre noch einmal zu nähern, ihm zu versichern, dass er für sein Leben vor dem Senat bitten will, doch Pierre weist den ehemaligen Freund von sich. Schließlich führen die Offiziere Jaffier ab, und obwohl er derjenige von den beiden Männern ist, der ungefesselt ist und in diesem Moment noch denkt, dass er als Überlebender die Szene verlassen wird, ruft er Pierre um Hilfe an („Pierre! hilf mir, Pierre!“).¹²¹⁷² Dass Pierre letztendlich doch nicht diesen schmachvollen Tod erleidet, hängt mit der gemeinsam erlebten Zeit zusammen, denn in der Türkenschlacht hatte der Offizier Pierre als todesmutigen Soldaten erlebt.¹²¹⁷³

Im Nahen seines Todes verlangt es Pierre doch noch einmal danach, den Freund Jaffier zu sehen, doch muss er erfahren, dass auch er mit einem frühen Tod für seinen Verrat bezahlen muss. Der vermeintliche Versuch der Rettung, zu dem Jaffier durch Belvidera aufgerufen worden ist, hatte sie nur schneller in den Tod geführt. Hatte Pierre Jaffier für seinen Verrat verurteilt, so bedauert er nun den Tod des Freundes, musste er den ganzen Weg in seinen frühen Tod doch unbegleitet gehen: „Er hatte niemand, von der armen Stirn / den kalten Schweiß ihm abzuwischen ! Niemand / um ihn als seine Mörder!“¹²¹⁷⁴ Letztendlich muss sich Pierre aber seinem Tod stellen, doch er zeigt immer noch einen narzisstischen Blick auf diesen. Als bediene er eine antike Todesvorstellung, bedauert er neuerlich, dass Jaffier unbegleitet sterben musste.¹²¹⁷⁵ Bevor er sich selbst erschießt, ruft er Aquilina um Verzeihung an. Doch zeigt sich selbst in diesen Worten Pierres immer noch sein narzisstisches Wesen, verweist er doch auf eine neuerliche Annäherung in seiner Todesstunde („Siehst du, jetzt komm´ ich / doch in dein Bett. Du aber darfst nicht mit“) ¹²¹⁷⁶ und ruft sie dazu auf, ihm nach seinem Tod die Augen zuzudrücken (SW IV. S. 144. Z. 7-8).

Die Notizen zeigen auf, dass Hofmannsthal ein neuerliches Aufeinandertreffen zwischen Dolfin und Aquilina im fünften Aufzug geplant hatte. Während die Offiziere Aquilina aus Venedig weisen wollen und zwar auf Befehl Priulis, ruft Dolfin auf, dass er mit ihr gehen werde. Doch Aquilina weist ihn von sich, sieht sie nicht seine Treue, die er ihr neuerlich beweisen will, sondern nur sein Alter: „Mörder! Mörder! / Mörder mit grauem Haar! hat Euch der Arzt / ein Bad in frischem Blut verschrieben? wollt ihr / hinein, es springt noch warm aus seinem Leib!“¹²¹⁷⁷ Aquilina verlacht ihn in ihrer Verzweiflung als „Thier“, ¹²¹⁷⁸ dessen „greise[...] Lüsternheit“¹²¹⁷⁹ und „greise[...] Blutgier“¹²¹⁸⁰ sie nur allzu gut kenne. Für sie ist Dolfin mit dem von ihr verhassten Staat untrennbar verbunden. Aquilina zeigt sich dabei bestimmt von ihren Gedanken an den toten Geliebten, den sie umsorgen will, der es ihr aber, aufgrund ihrer Käuflichkeit, untersagt hatte: „Ich möchte ihn waschen möcht in reines Leinen / ihn kleiden, dass er schön und friedlich daliegt / allein ich darf nicht.“¹²¹⁸¹

12172SW IV. S. 140. Z. 36.

12173SW IV. S. 141. Z. 18-32.

12174SW IV. S. 143. Z. 2-4.

12175SW IV. S. 143. Z. 33-38.

In den Notizen finden sich die Worte Pierres: „Ich fieng ein Unternehmen an, das schön war / und sicheres Leben oder sichern Tod mir bringen konnte“. In: SW IV. S. 219. Z. 28-29.

12176SW IV. S. 144. Z. 2-5.

12177SW IV. S. 223. Z. 24-27.

Die Passage erinnert an Elisabeth Báthory, deren Leben an der Legende der Blutgräfin mitgewirkt hatte; unter Anderem hatten sich auch die Gebrüder Grimm mit dieser Legende auseinandergesetzt.

12178SW IV. S. 223. Z. 32.

12179SW IV. S. 223. Z. 35.

12180SW IV. S. 223. Z. 35.

12181SW IV. S. 225. Z. 20-22.

Siehe (Notizen): SW IV. S. 178. Z. 21, SW IV. S. 186. Z. 11-12, SW IV. S. 194. Z. 36, SW IV. S. 199. Z. 3-4, SW IV. S. 205. Z. 16, SW IV. S. 209. Z. 24, SW IV. S. 211. Z. 13, SW IV. S. 213. Z. 7, SW IV. S. 216. Z. 12-16, SW IV. S. 217. Z. 42, SW IV. S. 218. Z. 2-4, SW IV. S. 218. Z. 5-8, SW IV. S. 218. Z. 37-41, SW IV. S. 219. Z. 41-46, SW IV. S. 220. Z. 37, SW IV. S. 221. Z. 1-4, SW IV. S. 221. Z. 31-33, SW IV. S. 221. Z. 36-38, SW IV. S. 222. Z. 29, SW IV. S. 227. Z. 10-14, SW IV. S. 227. Z. 35, SW IV. S. 228. Z. 17-18.

In *Ödipus und die Sphinx* (1905)¹²¹⁸² zeigt sich in Bezug auf Ödipus, dass dieser eben durch seine Jugend so unvernünftig und unbedacht handelt und sich von den Zieheltern löst, ohne die Prophezeiung zu hinterfragen. Hofmannsthal verdeutlicht dies gleich zu Beginn, indem er Phönix dessen Kindlichkeit betonen lässt, wodurch auch für Phönix Ödipus' Jugend primär ursächlich ist für sein Verhalten.¹²¹⁸³ Mit seiner Jugend steht auch das mangelhafte Bedenken über die Konsequenzen in Verbindung, raubt Ödipus mit seinem Weggang nicht nur dem Vater den Sohn, sondern auch den Erben. Ödipus' Worte zeugen davon, dass er das wahre Alter des Königs ausblendet, denn wie sich im weiteren Verlauf der Tragödie zeigen wird, ist der König keineswegs mehr so jung wie Ödipus ihn darstellt. Durch Phönix verdeutlicht Hofmannsthal diesen Mangel des Königssohnes, der sowohl die Folgen als auch den Tod des Königs ausblendet:

„Ja, wenn die Götter gut sind [lebt der König noch lange]! Wie ein Baum
steht er und ist gewaltig. Willst du, Kind,
den Sturmwind spielen, der erbarmungslos
ihm in die Krone greift?“¹²¹⁸⁴

Die Jugend seines Schützlings ist für Phönix auch der Grund für seine Trennung von seiner Familie.¹²¹⁸⁵ Ödipus jedoch gibt vor sich vollkommen selbstlos von seiner Stellung und seinem Besitz zu lösen; doch mitleidig mit sich selbst, bedenkt er die Trennung von seinem „schöne[n] Schimmel“,¹²¹⁸⁶ hatte er doch vermeintlich alles Schöne aus seinem Leben verbannt. Dass Ödipus den Tod ausblendet, zeigt sich mitunter durch das gewalttätige Handeln gegen seinen Freund Lykos. Das Wasser, das Ödipus von Phönix gereicht wird, wird ihm zum Anlass sich an den Freund zu erinnern: „Nie wieder trink' ich Wein. Schwarz war der Wein / und schwer wie Blut. Da tranken er und ich / ein jeder seinen Tod.“¹²¹⁸⁷ Zu der Befriedigung seines Narzissmus gehört in Bezug auf das Orakel zu Delphi auch die Ausblendung des Todes, welche er im Zuge der Erhebung des Gottes zu spüren glaubt.¹²¹⁸⁸ Was Ödipus, neben der Befriedigung des Narzissmus, zum Orakel geführt hat, zeigt sich in seinen Worten, mit denen er die vollkommene Negation der Grenzen beschreibt. Das Erlebnis des Grauens wird von ihm in einer ästhetizistischen Verklärung geschildert; der Tod birgt für ihn keine wirklichen Grauen, denn: „Ich brach nicht in Stücke! / Der Blutstrom riß sich auf in seinem Bette / mit mir auf seinem Haupt und hub mich auf / zum Gott.“¹²¹⁸⁹

Im Gespräch mit Phönix zeigt sich, dass er auch die fehlende sexuelle Erfahrung des Ödipus mit seiner Jugend begründet („Du Kind, was dich hielt, war Scham und Scheu / in deinem jungen Blut“).¹²¹⁹⁰ Im Zuge der Gedanken an die Prophezeiung, ist für Ödipus wiederum das fortgeschrittene Alter der Mutter eine kurzfristige Hemmung im Glauben an die Unabdingbarkeit der Prophezeiung. Von Phönix auf sein Fehlen im Handeln angesprochen, inszeniert sich Ödipus vor seinem Diener als Gutmensch, der vorgibt, wenn der Turm schon seinem Handeln keine Schranken zu setzen vermag, sich in die Einsamkeit zurückziehen zu wollen um der Gewalttat an seinen Eltern zu entgehen. Den Selbstmord aber verweigert er, was sowohl seine Distanz zum Tod zeigt als auch seine wahre Opferbereitschaft in Frage stellt.¹²¹⁹¹ Von den Dienern allein gelassen, beginnt Ödipus zu ahnen, dass das Leid der Einsamkeit nicht ewig andauern wird; er, der er aus einem Geschlecht von Königen stammt, wird auch die Königswürde erlangen und demzufolge leben. So hat ihn letztendlich die momentane Flucht von der Gesellschaft und seiner vermeintlich leiblichen Familie ihn vor der Bedrohung des Todes bewahrt („Ich fühl' es um mich weben: ich werde noch leben“).¹²¹⁹² Mit der Ermordung des Laios, der Gewissheit, dass er nicht Polybos erschlagen hat, verbindet Ödipus ebenso

12182 Deutlich zeigt sich auch die Einbindung des Todes in Hofmannsthals Notizen der ersten Fassung des 1. Aktes, und zwar hier durch die Konfrontation zwischen dem Herold und Ödipus, dem er sagt: „Stirb / fahr nieder zu den Schatten“ (SW VIII. S. 249. Z. 13-14). Daraufhin bezeichnet Laios ihn als „Todschläger“ (SW VIII. S. 249. Z. 27), worauf Ödipus nach dem Mord an Laios sich nur dem stellt, dass er dem Tod dieses Mannes gleichgültig gegenübersteht (SW VIII. S. 253. Z. 5-12).

12183 SW VIII. S. 15. Z. 26-27.

12184 SW VIII. S. 15. Z. 31-34.

12185 SW VIII. S. 16. Z. 3-8.

12186 SW VIII. S. 17. Z. 31.

12187 SW VIII. S. 19. Z. 20-22.

12188 SW VIII. S. 23-24. Z. 34-35//1-2.

12189 SW VIII. S. 24. Z. 31-34.

12190 SW VIII. S. 29. Z. 2-3.

12191 SW VIII. S. 33. Z. 11-18.

12192 SW VIII. S. 37. Z. 18.

eine Hinwendung zum Leben und des weiteren eine Distanz zu dem Toten.¹²¹⁹³ Im dritten Aufzug zeigt sich die Einbindung des Todes zuerst durch den Sterbenden, der den „Tod im Gesicht“¹²¹⁹⁴ hat, dem Kreon und Ödipus begegnen und der nach dem Tod verlangt („Gebt mir doch den Tod! / Die anderen sind alle tot, die Seligen!“).¹²¹⁹⁵ Die Begegnung mit dem Sterbenden und letztendlich die Bereitschaft diesen zu erlösen,¹²¹⁹⁶ führt bei Ödipus dazu von seinem Fackelträger (Kreon) den Gefallen zu erbitten seine Leiche zu verbrennen. Die Gedanken an seinen eigenen Tod sind dabei jedoch halbherzig, spürte er doch in seinem Innern, dass er die Königswürde erlangen wird. Im Zusammenhang mit dem Tod steht für Ödipus auch die Begegnung mit der Sphinx; sein Weiterleben, sein Leiden am Leben erscheint ihm damit wie vorherbestimmt, was auch dazu führt, dass er auf die Götter verweist: „da lieg´ ich / und wollte Taten tun und habe nichts / getan als mich verraten an den Tod! / Nun macht ein Ende! Habt ihr keinen Blitz?“¹²¹⁹⁷ Selbst zu passiv dazu sein Leben zu beenden, ersehnt er den Tod von den Göttern; der Grund dafür geht aus dem Text nicht hervor, doch kann geahnt werden, dass auch Ödipus, ähnlich wie Kreon, sich davor fürchtet zu schwach zu sein die Tat zu vollbringen. Doch die Götter schweigen wenn Ödipus „um seinen Tod zu euch die Hände hebt“.¹²¹⁹⁸ Obwohl Ödipus beharrlich nach dem Tod verlangt („Ich will nichts als den Tod!“),¹²¹⁹⁹ zeigt er sich wiederholt nicht befähigt, Selbstmord zu begehen („Ich soll es selber tun?“),¹²²⁰⁰ wodurch er neuerlich die Götter anruft, ihm den Tod zu schenken („werft / die Finsternis auf mich, werft mir den Tod / über´s Gesicht wie einen Mantel, Götter!“).¹²²⁰¹ Als Ödipus aber erkennt, dass Kreon die Fackel gelöscht hat um ihn zu töten („im voraus mich dem Tod geweiht?“),¹²²⁰² führt dessen Angriff auf sein Leben dazu, dass er Kreon töten will. Kreon erkaufte sich aber sein Leben durch sein verwandtschaftliches Verhältnis, was Ödipus ästhetizistischen Bezug zum Tod neuerlich offenbart.¹²²⁰³ So verlangt er von Kreon schließlich, dass er ihn töten soll, zum einen weil er um sein Schicksal weiß, zum anderen aber auch weil er die Königin, auch wegen ihrer Königswürde, begehrt („Da nimm das Opfermesser! Töte mich, / dir kommt es zu!“).¹²²⁰⁴ Kreon aber schreckt vor der Ermordung des Ödipus zurück, eben weil er den Tod fürchtet und sich vor einen Mann gestellt sieht, der, scheinbar voller Überzeugung, den Tod ersehnt. Zudem erkennt Kreon Ödipus als Sieger über die Sphinx, wodurch Ödipus gleichsam Angst aber auch Bewunderung in ihm erweckt, vor allem auch weil Ödipus eine scheinbare Überlegenheit dem Tod gegenüber zeigt, nämlich weil dieser für Ödipus – im Gegensatz zu ihm selbst – den Schrecken eingeübt hat.¹²²⁰⁵ Was Ödipus jedoch neuerlich in die Verzweiflung treibt ist die Begegnung mit der Sphinx. Wie bei anderen Ästhetizisten ist es auch bei ihm der Blick, der ihn erschüttert und der Ödipus in diesem Fall mit dem Schrecken des Todes konfrontiert.¹²²⁰⁶ Aus Mangel an Kraft, fordert er Kreon daraufhin neuerlich auf, ihn zu töten, und gibt als Grund für seine Bitte die Prophezeiung an, die „aufsteht / und mich erwürgt, wenn ich auch die Gebirge / der halben Welt, ihn zuzudecken, wälze!“¹²²⁰⁷ Wiederholt ruft Ödipus Kreon auf, ihn zu töten, sei er doch mit „Flüchen“¹²²⁰⁸ bedeckt; im Innern nämlich verlange es ihn nicht nach dem Tod, sondern nach dem Thron und der Königin. Für einen Moment glaubt Kreon, Ödipus töten zu können, schließlich aber wähnt er ihn, durch den Blitz der Götter selbst als Gott zu erkennen; diese Erklärung macht es für Kreon einfacher, Ödipus vermeintliche Gleichgültigkeit gegenüber dem Tod zu erklären. Dass Ödipus sich letztendlich wieder der Zukunft zuwendet, zeigt sich dadurch, dass er

12193SW VIII. S. 43. Z. 21-23.

12194SW VIII. S. 101. Z. 17.

12195SW VIII. S. 102. Z. 3-4.

12196SW VIII. S. 102. Z. 15-19.

12197SW VIII. S. 106. Z. 30-33.

12198SW VIII. S. 106. Z. 38.

12199SW VIII. S. 107. Z. 8.

12200SW VIII. S. 107. Z. 1.

12201SW VIII. S. 107. Z. 4-6.

12202SW VIII. S. 108. Z. 10.

12203„Der Bruder! ungeheuer kettet ihr / die Sterblichen, ihr Götter, aneinander / mit Nacht und Tod und Wollust, ungeheuer!“ In: SW VIII. S. 108. Z. 13-15.

12204SW VIII. S. 108 Z. 17-18.

12205SW VIII. S. 109. Z. 2-5.

12206SW VIII. S. 109. Z. 24-28.

12207SW VIII. S. 110. Z. 16-18.

12208SW VIII. S. 110. Z. 26.

den Tod letztendlich nicht nur nicht ersehnt, sondern auch ausblendet. Von Kreon als Gott und Herrscher Thebens anerkannt, spricht er von einer „hundert Jahr“¹²²⁰⁹ währenden Königsherrschaft. Im Gespräch mit Jokaste nimmt Ödipus noch einmal Bezug zum Tod, wenn Beide die Liebe und Begierde für den Anderen bekennen („Jokaste, ich / hab´ mit gebäumter Seele in den Tod / verflucht mein Leben“).¹²²¹⁰

Auch an Kreon zeigt sich, angeschlossen an dem vor ihm zusammengesunkenen Magier, der in seinen Augen tot vor ihm liegt, die Problematik des Todes. Kreon will sich dem Tod nicht stellen und heißt seine Untergebenen die Leiche des vermeintlich Toten wegzuschaffen. Die Wirkung des Alters auf den ästhetizistisch-narzisstischen Kreon zeigt sich vor allem auch in seinen Träumen. So ahnt er sich in seinen Träumen nicht nur alt, sondern immer noch ohne Königswürde, was er als besonders demütigend empfindet („Mich alt geträumt“).¹²²¹¹ Im zweiten Aufzug zeigt sich durch den Knaben eine differenzierte Betrachtung in Bezug auf den Tod. Dessen positiver Traum ist nur bedingt dazu Nutzen, Kreon in seinem Narzissmus zu bestätigen, denn in seinen eigenen Tiefen ahnt Kreon durch seine Träume, dass er kein König sein wird. An dem Knaben zeigt sich jedoch eine Opferbereitschaft, für Kreon zu sterben, denn der Knabe wähnt nicht nur Kreon königlich, sondern sich auch an der Seite des Königs stehend.¹²²¹² Dagegen zeigt sich in dem Gespräch mit dem Knaben wiederholt Kreons Furcht vor dem Tod. Die Schmeicheleien des Knaben, die Aussage dessen, dass sein Traum, in dem er ihn als König gesehen hat, Wirklichkeit werden wird, wird Kreon zur Last, kann er sich doch nicht der Unzulänglichkeit seines Wesens erwehren und zudem seiner eigenen Traumwelt, die ihn heißt nicht König, sondern Diener des Königs zu sein. Verbindet Kreon die Träume mit der Schwester, deutet sich in den Notizen nicht nur Kreons Leiden daran an, sondern auch das Altern, dem er unterlegen ist und die Schwester scheinbar nicht: „Mir ist oft, die Jahre können vieles. Bin ich noch jung? Meiner / Schwester, seltsam, haben sie nichts an. [...] Sie wird immer schöner“.¹²²¹³ So ist für Kreon der Knabe auch problematisch durch seine Betrachtungen des Todes und dadurch, dass er Kreon auf Laios und seinen Tod verweist.¹²²¹⁴ Am Ende steht der Knabe scheinbar immer noch für den Opfertod ein. Doch zeigt sich an der Reaktion des Knaben auf Kreons Resignation gegenüber seiner Tatkraft und Königswürde, dass der Knabe diese nicht akzeptieren kann. So hat der Selbstmord des Knaben durchaus narzisstische Züge, ist er doch davon initiiert, dass er den Glauben an Kreon nicht verlieren will („Ich muß mich haben. / Jetzt darf ich schnell mich geben“).¹²²¹⁵

Im zweiten Aufzug zeigt sich des weiteren neben dem Gespräch zwischen Jokaste¹²²¹⁶ und Antiope, und des weiteren deren Aufeinandertreffen mit dem Volk und schließlich mit Ödipus, ein deutlicher Zug zum Tod, wobei sich dies an Antiope bereits durch ihre äußere Erscheinung zeigt.¹²²¹⁷ Während Antiope Jokaste ihre mangelhafte Trauerarbeit an ihrem Sohn vorwirft, hält Jokaste der Schwiegermutter entgegen: „Mutter, du hast zu lange gelebt –“.¹²²¹⁸ Antiope aber stellt ihrem Alter das frühzeitige Altern des Laios entgegen, das für sie ursächlich in Jokastes Unfruchtbarkeit liegt („Vor der Zeit bleichte sein Haar“).¹²²¹⁹ Darüber hinaus ist für sie die Kinderlosigkeit des Königspaares auch der Grund für Laios frühzeitigen Tod („Er schläft mit ihr, er teilt mit ihr sein Brot, – / so isst er sich den langsamen Tod“),¹²²²⁰ trieb Laios doch diese erst in die Gefahr und damit in den Tod („daß er hinzog mit wenig Knechten, so / wie einer, der den Tod nicht meiden will?“).¹²²²¹

12209SW VIII. S. 114. Z. 24.

12210SW VIII. S. 116. Z. 34-36.

12211SW VIII. S. 53. Z. 3.

12212SW VIII. S. 54-55. Z. 34-35//1-3.

12213SW VIII. S. 566. Z. 7-8.

12214„Weil Laios in seinen Tod hinauszog, / um dessentwillen kannst du König sein, eh´ diese Sonne sinkt.“ In: SW VIII. S. 63. Z. 26-28.

12215SW VIII. S. 64. Z. 13-14.

12216In dem Separatdruck *Oedipus* zeigt sich das Motiv durch Jokastes Rede an Althaea, wenn sie ihr eigenes Alter herunter redet: „Ich will´s nicht wissen, denn Du bist so alt, / Wie ich, Du Tochter meiner Amme.“ In: SW VIII. S. 125. Z. 33-34.

In dem Separatdruck *Oedipus* schildert Hofmannsthal die Worte der Klageweiber über Jokaste („Der Hauch des Toten wühlt / An ihr“, SW VIII. S. 124. Z. 27-28). Jokaste schließt daran, wenn sie durch den Tod ihres Mannes sagt: „Wer von mir kommt / Und zu Dir geht, der soll nicht wissen, wo / Das Leben wohnt, und wo der Tod.“ In: SW VIII. S. 127. Z. 6-8.

12217„Ihr greises Gesicht ist blutlos weiß; ihr dunkles / Gewand verfließt in der Dämmerung des Raumes. Sie stützt sich auf einen Stab.“ In: SW VIII. S. 65. Z. 4-5.

12218SW VIII. S. 65. Z. 35.

12219SW VIII. S. 66. Z. 20.

12220SW VIII. S. 66. Z. 29-30.

12221SW VIII. S. 67. Z. 30-31.

Antiope selbst bekennt eine Verbindung sowohl zum Leben als auch zum Tod zu haben („Ich lebe halb im Leben, halb im Tod“).¹²²²² Doch ist dieser Vers kein Beleg für ihre Akzeptanz des Todes, denn Antiope verweist in ihrer Rede auf ihre ästhetizistische Sicht auf ihr Leben, wähnt sie doch ihr Blut erfüllt von „uralte[n] Götter[n]“.¹²²²³ Wie in Bezug auf die Religion, zeigt sich an Antiope auch in Bezug auf den Tod eine andere Betrachtung. Hatte sie Jokaste vorgeworfen, dass sie sich zu sehr ans Leben binde und zu wenig des Laios gedenke, zeigt sich nun, nachdem sie ahnt, dass ein Gott für Jokaste kommen wird, eine Hinwendung ihrerseits zum Leben, die sie auch Jokaste offenlegen will („Den Toten laß die Toten, / du Selige, die du lebendig bist!“).¹²²²⁴ Mit dem Verklingen der Totenlieder, dem Glauben der Jokaste, jetzt auch zu sterben, ruft Antiope sie neuerlich zum Leben und damit zum Bestehen des thebanischen Königsgeschlechtes auf („Die Toten / laß tot sein“).¹²²²⁵ Antiope's veränderte Einstellung bezüglich des Todes zeigt sich auch, wenn sie auf das vom Tode bedrohte Volk trifft, deren Tod sie distanziert wahrnimmt („Was haben wir zu schaffen mit dem Volk?“).¹²²²⁶ Gott oder das Schicksal hatte Antiope aufgerufen als die zwei Instanzen, die ihren Tod fügen könnten,¹²²²⁷ die ihr den Stab aus der Hand winden. Doch nach Jokastes Opferbereitschaft für Ödipus, ihrer Hinwendung zu ihm, stirbt Antiope.

In Verbindung mit dem Tod stehend, zeigt sich Jokaste zum ersten Mal durch den Gesang der Totenklägerinnen, die Jokaste geholt hatte damit sie um ihren Mann klagen. Während sie die Frauen die Totenlieder für Laios singen lässt, klagt die Schwiegermutter sie an: „Und du klagst nicht? / Du liegst nicht an der Erde? Dein Gewand / ist nicht zerrissen?“¹²²²⁸ Für Antiope's Empfinden bedauert ihre Schwiegertochter den Tod ihres Sohnes nicht genug. Dabei zeigt sich an Jokaste, dass sie den Tod durchaus nicht übergeht und im Innern die Trauer um den Mann spürt, aber die „Gebärde“¹²²²⁹ den Totenklägerinnen überlässt: „in mir ist alles auf Tod und Trauer gestellt – / was brauch´ ich die Zeichen? / Was frommt mir die Gebärde?“¹²²³⁰ Antiope aber bleibt bei ihrer Anklage, dass ihre Schwiegertochter die Toten nicht genügend ehre, und verbindet diesen Zug Jokastes mit ihrem königlichen, in diesem Fall wohl eher narzisstischen Wesen („wer ergründet deinen königlichen Sinn! / was brauchst du die Toten zu ehren!“).¹²²³¹ Während Antiope an ihrem Sohn die „Todeszeichen“¹²²³² ablesen konnte, verbindet sie Jokaste bereits hier mit dem Leben; damit wirft sie ihr hier aber nur neuerlich eine Abwendung von dem toten Laios vor. Dabei sieht sich Jokaste durchweg dem Tod nahestehend, was bedingt ist durch das Geheimnis, dass sie in all den Jahren in sich getragen hatte. Durch Jokastes Schilderung der Vergangenheit, zeigt sich an beiden Eheleuten eine vermeintliche unterschiedliche Betrachtung des Todes: während Laios das Kind opferte, um sich zu retten, hätte Jokaste lieber den König und sich geopfert. Wenn sie nun aber von diesem Opfer spricht, dann zeigt sie sich ästhetizistisch dem Tod gegenüberstehend, wähnt sie doch, dass sie durch ihr großes Opfer, sich und ihren Mann dem Tod hinzugeben, sich selbst zu Göttern geweiht hätten.¹²²³³ Woran Jokaste wirklich in ihrer Gegenwart leidet, ist das eigene Leid, welches für sie durch den Tod des Kindes ausgelöst wurde. So stellt Jokaste schließlich gegen die Anschuldigung Antiope's, sie habe ihrem Sohn den Tod gebracht, dass es vielmehr das Kind war, das den Tod des Vaters bewirkt hatte („Nun ist´s doch / das Kind, das seinem Vater hat den Tod / gegeben“) ¹²²³⁴ und das auch die Freude aus ihrem Leben geraubt hat; aus diesem Grund wähnt sich auch Jokaste an den Tod gebunden („Mutter, was dich schüttelt / wie Sturm die Flamme, ist mein naher Tod“),¹²²³⁵ während Antiope ihr im Laufe des Gespräches eröffnet, dass ein Gott für sie kommen wird. Die Nähe des Todes, die Jokaste aber spürt, hat sie zudem vermeintlich aus der Starrheit ihres Daseins

12222SW VIII. S. 69. Z. 9.

12223SW VIII. S. 69. Z. 2.

12224SW VIII. S. 78. Z. 13-14.

12225SW VIII. S. 80. Z. 6-7.

12226SW VIII. S. 80. Z. 13.

12227SW VIII. S. 69-70. Z. 26//1-3.

12228SW VIII. S. 65. Z. 15-17.

12229SW VIII. S. 65. Z. 24.

12230SW VIII. S. 65. Z. 22-24.

12231SW VIII. S. 65. Z. 28-29.

12232SW VIII. S. 69. Z. 29.

12233SW VIII. S. 75. Z. 16-24.

12234SW VIII. S. 76. Z. 6-8.

12235SW VIII. S. 77. Z. 20-21.

geführt.¹²²³⁶ Während Antiope Jokaste nun ans Leben binden will, für den Gott der mit ihr die Sippe weiterleben lassen wird, beharrt Jokaste auf ihren nahenden Tod¹²²³⁷ und wähnt sich bereit für den Tod („Auf die Tür! / Ihr Totenlieder, hüllt mich ein!“).¹²²³⁸ Deutlicher wird, dass es Jokaste überhaupt nicht nach dem wirklichen Tod verlangt, sondern nur nach dem ästhetizistischen Sich-Flüchten aus dem wirklichen Leben, wenn sie den Fluß heilig und göttlich heißt, zudem ihren „Ahn“,¹²²³⁹ der sie und ihren Besitz mit sich reißt. Mit dem Verklingen der Totenlieder glaubt Jokaste neuerlich, dass ihr „Ende“¹²²⁴⁰ da ist. So wähnt auch sie sich nun, mit einem Gott zu verbinden, allerdings mit dem Totengott („Hier im Haus / ist noch das Fest des Todes nicht am Ende!“).¹²²⁴¹ Zwar schwört Jokaste den Mann zu heiraten, der das Volk vor der Sphinx rettet, doch zugleich fühlt sie sich an den Tod gebunden („Daß er mich lebend findet, schwor ich nicht“).¹²²⁴²

Mit Ödipus' Anblick jedoch bricht der Zug Jokastes zum Tod auf; die Empathie, die sie für das Volk zuvor noch zeigte, ist dahin, heißt sie Ödipus doch, nicht für das Volk die Sphinx zu versuchen. Ödipus' Beharren führt zudem dazu, dass sich Jokaste neuerlich prophetisch zeigt, wenn sie sagt: „Es ist dein Tod! Um deiner Mutter willen / tu's nicht“.¹²²⁴³ Wie sehr Jokaste sich von dem Tod entfernt hat, zeigt sich schließlich dadurch, dass der Tod Antiopes für sie ohne Bedeutung ist. Erst mit dem Erscheinen der Jokaste im dritten Aufzug zeigt sich neuerlich ein Bezug der Königin zum Tod. Zum zweiten Mal auf Ödipus treffend, lässt Hofmannsthal sie – neuerlich in prophetischer Manier – sagen:

„O Knabe, //
bist du's, um den ich sterben wollte, wenn's mich
hinunterzog zu meinem Kind? Kein Traum
hat mir es zeigen wollen – war's, damit
dein Dastehn, dein Lebendiges, in mich
mit solchem Strahl hat stechen sollen?“¹²²⁴⁴

Auch durch einige Nebenfiguren zeigt sich die Thematisierung des Motivs, so durch das Volk, das aus der Bedrohung des Todes heraus durch die Sphinx nach einem neuen König verlangt.¹²²⁴⁵ Auch vor dem Seher Teiresias bekennt das Volk seine Todesangst, will es sich doch nicht länger sehen als ein „Opferstier“.¹²²⁴⁶ Während Antiope von dem Seher den Mörder ihres Sohnes wissen will, verlangen die Frauen des Volkes von diesem, er möge ihnen den zeigen, der sie vor der Gefahr der Sphinx rettet. Weil Teiresias jedoch die flehende Menge nicht beachtet und sich stattdessen Jokaste zuwendet, flehen die Frauen des Volkes ihn neuerlich an, zumal sie bereit sind, ohne Maß zu opfern, nur um sich vor dem Tod zu retten.¹²²⁴⁷

Auch beim gesamten Volk zeigt sich eine maßlose Opferbereitschaft, nachdem sich Teiresias vor Jokaste zu Boden geworfen hat und den Fokus so auf sie lenkt.¹²²⁴⁸ Die Bereitschaft vor der Rettung des Todes überwiegt die Konsequenzen, die dieser Retter mit sich bringen könnte: „Und wär's ein Räuber, / wenn er uns rettet, ist's ein Gott, und er / soll König sein. Jokaste, ruf' ihn her.“¹²²⁴⁹ Dabei begehren auch die Priester

12236SW VIII. S. 77. Z. 28-34.

12237Prophetisch scheinen ihre Worte, wenn Hofmannsthal sie sagen lässt:

„Nein, nein, so grüßt der Tod.
Bald kommt ein Zeichen. So wie nie im Leben,
so fühl' ich meinen Leib: nicht schwer noch leicht –
ich fühl' ihn so, als wär' ich selbst die Luft,
die ihn umfließt und von ihm Abschied nimmt.“ In: SW VIII. S. 78. Z. 18-22.

12238SW VIII. S. 79. Z. 4-5.

12239SW VIII. S. 79. Z. 17.

12240SW VIII. S. 79. Z. 22.

12241SW VIII. S. 81. Z. 24-25.

12242SW VIII. S. 92. Z. 18.

12243SW VIII. S. 96. Z. 32-33.

12244SW VIII. S. 115-116. Z. 36//1-5.

12245SW VIII. S. 82. Z. 23-26.

12246SW VIII. S. 84. Z. 30.

12247SW VIII. S. 89. Z. 27-30.

12248 Bedingt ist die Achtlosigkeit des Sehers dem Volk gegenüber auch durch deren Stellung zu Leben und Tod, die er anprangert (SW VIII. S. 87-88. Z. 33-36//1-2).

12249SW VIII. S. 91. Z. 15-17.

die Rettung vor dem Tod, zeigen aber auch ein Begehren dazu, Kreon zu ihrem König zu machen, weil sie der Bedrohung des Todes entgehen wollen.

Auch der Magier Anagyrotidas zeigt sich als äußerst kritisch dem Tod und dem Altern gegenüber. So riss Kreon ihn aus der ihn narzisstisch umgebenden Nacht, während er hier in der Umgebung des Kreon sich mit seinem Alter auseinandersetzen muss („Weh, die Gelenke schmerzen!“).¹²²⁵⁰ Kreon aber versucht ihn eben von dem Altern zu lösen, indem er ihn mit schönen Dingen lockt („Laß sie schmerzen. / Ich leg´ dir Turmalin und Amethyst / herum!“).¹²²⁵¹ Nicht durch Edelsteine, Farben oder edle Stoffe gewinnt Kreon die Aufmerksamkeit des Magiers, sondern erst mit dem Duft, gelingt es ihm, Kreon für sich zu begeistern. Doch die kurze Bereitschaft des Magiers diesem zu helfen, bricht schnell auf, kann doch keine Kostbarkeit schwerer wiegen als die Androhung des Todes: „Auch wenn ich jetzt nicht sterbe, sei verflucht, / daß ich den Tod vorkosten muß.“¹²²⁵²

Wie schon in Bezug auf die Nacht gezeigt wurde, ist in *König Ödipus* (1906) die Angst vor dem Tod vor allem durch das Volk bzw. die Greise gegeben,¹²²⁵³ die von Ödipus die Hilfe erflehen und ihren König so in die Nähe eines Gottes erheben, um sich vor dem Tod durch die Pest zu retten („von Leib zu Leib der schwarze grässliche Tod – / wir sterben dahin – wir sterben alle, sterben!“).¹²²⁵⁴ Für das Volk erscheint der Tod dabei nahezu unmöglich, denn für sie schließt ihre Jugend sie von der Sterblichkeit aus: „Und wir sind jung! – Hilf uns, König!“¹²²⁵⁵ Dabei rufen auch die Greise nicht zur Gerechtigkeit an Laios auf, sondern sehen in dessen Tod den Keim für die Bedrohung der Pest.¹²²⁵⁶

An Jokaste und Ödipus zeigt sich ebenso der Fokus auf die eigene Person, der Tod der anderen Menschen berührt sie nicht wirklich. Es ist keine Empathie, die Ödipus dazu führt, das Volk zu erhören, sondern reiner Narzissmus („Ich saß und wachte / und weinte – weinte um die Stadt – um euch – / um mich“).¹²²⁵⁷ So wird er weder von Rache noch von Gerechtigkeit dazu verleitet den Tod des Laios aufzudecken, sondern von narzisstischem Selbstschutz, muss er doch befürchten, dass der Mörder des Laios auch ihn eines Tages ermorden wird („drum dien' ich mir, / wenn ich dem Toten diene“).¹²²⁵⁸ Auch legt Jokaste ihrem Mann dar, dass diesen doch der Tod des Polybos beruhigen möge („Vom Grab des Vaters weht kein Trost dich an?“),¹²²⁵⁹ denn die Prophezeiung habe doch versagt, hatte sie von der Ermordung des Vaters durch den Sohn gesprochen. Wie narzisstisch Ödipus ist, zeigt sich auch dadurch, dass er die Drohung der Prophezeiung immer noch auf sich spürt, sei seine Mutter Merope doch immer noch am Leben; wohl könnte auch ihr Tod, hier die Konsequenz, Ödipus erst von der Prophezeiung befreien.¹²²⁶⁰ Auch der vermeintliche Tod ihres eigenen von Laios getöteten Kindes, wird von Jokaste dazu herangezogen die Falschheit der Prophezeiung zu verdeutlichen.¹²²⁶¹ Auch der Selbstmord der Jokaste und die Blendung des Ödipus, zumal er Jokastes goldene Spange dazu erwählt hat, sind nicht mit der Erkenntnis an die Falschheit ihres Tuns verbunden, sondern mit der Flucht vor der Wirklichkeit bzw. mit der Unmöglichkeit ihr früheres Leben – vor der Entdeckung – weiterzuleben.

In der *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906) geht es im Gespräch zwischen Ferdinand und seinen Onkel um das Werk *Die Schwestern* von Jakob Wassermann, welches im Oktober 1906 bei S. Fischer erschienen war. Das Gespräch wird eingeleitet von einem Spaziergang zweier Freunde über einen großen Hügel, der „völlig unbewachsen und samtig grün, [...] schön wie der Fall eines schönen Mantels“¹²²⁶² war. Gottfried lässt sich bei seinem Freund Waldo während eines Spazierganges über das unfamiliäre und

12250SW VIII. S. 46. Z. 22.

12251SW VIII. S. 46. Z. 23-25.

12252SW VIII. S. 52. Z. 1-2.

12253„Es sind ganz junge Menschen, Knaben und Jünglinge, vereinzelt unter ihnen Greise“. In: SW VIII. S. 133. Z. 8-9.

12254SW VIII. S. 133. Z. 26-27.

12255SW VIII. S. 134. Z. 2.

12256SW VIII. S. 138-139. Z. 37//10.

12257SW VIII. S. 134. Z. 34-36.

12258SW VIII. S. 138. Z. 13-14.

12259SW VIII. S. 167. Z. 10.

12260SW VIII. S. 167. Z. 12.

12261SW VIII. S. 161. Z. 25.

12262SW XXXIII. S. 135. Z. 6-7.

tyrannische Wesen des Onkels aus, thematisiert dessen Liebe zur Kunst („alte Bilder, alle anderen niederzubieten“),¹²²⁶³ wobei er unter dieser die Bedeutung der Welt und der Menschen stellt.¹²²⁶⁴ Das Haus beschreibt Hofmannsthal zwar als sonderbar, da es „Edelsitz, Stallung und Scheune vereinigt[...]“,¹²²⁶⁵ doch zeigt der vordere Teil des Hauses „schöne Säulen“¹²²⁶⁶ die den Balkon tragen, sowie im Vorsaal „schön geschwungene[...] Fenster“¹²²⁶⁷ die das Licht hereinlassen. Über den Vorsaal treten die beiden Freunde in das Zimmer des Hausherrn Ferdinand, der von dem Verwandten Gottfried gefragt wird ob denn schon der Onkel gekommen sei, was bejaht wird, da dieser erschienen war, um die „Mappen mit den Porträtsammlungen“¹²²⁶⁸ zu besichtigen, um derentwillen er nach München gekommen war. Erstmals erwähnt Hofmannsthal in diesem Gespräch das Werk Jakob Wassermanns, ist dieses doch von dem Gutsherrn Ferdinand gelesen worden. Waldo bekennt, dass er dieses Werk des Autors zwar nicht kenne, ihm aber *Alexander in Babylon* geläufig sei, welches er ob der schönen Landschaften gelesen habe. Ferdinand berichtet den beiden Männern schließlich, dass er das Buch *Die Schwestern* bereits zum zweiten Mal lese, erstmalig gestern Nacht, wodurch die Lektüre besonders stark in ihm gewirkt hatte.¹²²⁶⁹

In dem zweiten Gespräch Ferdinands, dieses Mal mit seinem Onkel, sieht er jedoch seine Lektüre angegriffen, ebenso wie die Wirkung dieser auf ihn. Der Onkel sieht sich allein schon aufgrund seiner Kunstsammlung als „Autorität in Kunstdingen“.¹²²⁷⁰ So kritisiert der Onkel mitunter, dass das Werk Wassermanns ihn nicht ergreift, er keinen „fortdauernden, wechselnden, modulierten Druck“¹²²⁷¹ auf seiner Seele spürt, verlangt es ihn doch danach, „den Bezug auf eine fremde, harmonische, plastische Welt [...] [zu] fühlen“.¹²²⁷² Allein gelassen mit den Freunden, zeigt sich Ferdinand getroffen, dass er dem Onkel nicht widersprochen hatte, hatte sich die Kritik des Onkels doch nicht nur gegen das Buch, sondern auch gegen ihn persönlich gerichtet. Die Kritik des Onkels führt des weiteren auch dazu, dass er an seiner eigenen Empfindung für das Buch zu zweifeln beginnt („Der schöne Eindruck der vergangenen Nacht wurde ihm zweifelhaft“).¹²²⁷³ Schließlich gesteht Ferdinand sogar einen „seltsamen, gefährlichen Reiz“,¹²²⁷⁴ der von diesem Buch Wassermanns ausgeht. Wie aus einer zauberischen Stimmung aufwachend, die ihn schon vergangene Nacht umgeben hatte als er das Buch gelesen hatte, betrachtet er nun sein Zimmer: „Über die dunklen Stellen des Zimmers wie über dunkle Abgründe schweifte sein Blick als in einer fremden Welt; nichts war geheimnislos in diesem Raum; auf dies schöne Bett hatte das Leben ihn hingelegt, ob für eine oder für viele Nächte, blieb in der Schweben.“¹²²⁷⁵ In dieser Stimmung ist es ihm neuerlich möglich, sich wieder in das Buch zu versenken, und er erinnert sich beim Anblick der Früchte an Clarisse die Selbstmord begangen hatte,¹²²⁷⁶ sowie an den unschuldig verurteilten Bastide Grammont („und der Schlafende und dort die Tote, seine Schicksalsverflochtene!“).¹²²⁷⁷ Neuerlich fühlt sich Ferdinand von der „eigentlichen Dichterkraft“,¹²²⁷⁸ die von dem Werk ausgeht, ergriffen, was auch dazu führt, dass er das dichterische Wesen in sich spürt. In den Notizen Hofmannsthals zeigen sich weitere Bezüge zum Motiv, mitunter durch die Ansicht des Onkels zur Kunst (SW XXXIII. S. 403-404. Z. 35-36//1-2). Des weiteren kritisiert der Onkel

12263SW XXXIII. S. 135. Z. 19.

12264„Er fährt für eine Kupferstichauktion nach Kopenhagen, für eine Stunde im Louvre nach Paris.“ In: SW XXXIII. S. 135. Z. 23-25.

12265SW XXXIII. S. 136. Z. 4.

12266SW XXXIII. S. 136. Z. 6.

12267SW XXXIII. S. 136. Z. 12.

12268SW XXXIII. S. 136. Z. 25.

12269„Mein Gefühl der Welt war aufgewühlt wie lange nicht, in wunderbaren Tiefen des Geschicks hatte ich hinabgeblickt, und das Leben schien mir schöner und gefährlicher als je zuvor.“ In: SW XXXIII. S. 138-139. Z. 38-40//1.

12270SW XXXIII. S. 140. Z. 8.

12271SW XXXIII. S. 142. Z. 11-12.

12272SW XXXIII. S. 142. Z. 13-14.

Die Art der Formulierung, die Bezugnahme zur Harmonie, darf nicht fehlgeleitet werden dahingehend, dass der Onkel für die Konzeption steht, auch wenn er dies andeutet. Vielmehr spricht er vom wechselhaften Genuss und einer „plastische[n] Welt“ (SW XXXIII. S. 142. Z. 13), was der Konzeption entgegen spricht.

12273SW XXXIII. S. 143. Z. 9-10.

12274SW XXXIII. S. 143. Z. 19.

12275SW XXXIII. S. 143. Z. 34-39.

12276„[...] öffnet sich die Adern, und die Hand des Todes versucht vergeblich das trunkensüße Lächeln von ihren erblaßten Lippen abzuwischen.“ In: SW XXXIII. S. 144. Z. 19-21.

12277SW XXXIII. S. 144. Z. 22-23.

12278SW XXXIII. S. 144. Z. 26.

nicht nur die Generation der Gegenwart,¹²²⁷⁹ auch thematisiert er den „Mangel an Delicatesse“¹²²⁸⁰ in der gegenwärtigen Literatur.¹²²⁸¹

In *Jedermann. Allererste Fassung in Prosa 1906* zeigt sich gleich zu Beginn ein Bezug zum Alter. So lässt Hofmannsthal seinen Protagonisten sagen: „Mir ist, wie wenn ich vierundzwanzig wäre und nicht doppelt so alt.“¹²²⁸² Jedermann, dies zeigt sich schon zu Beginn, leidet unter seinem Alter und sieht dies als Grund für die Beklemmung seiner Seele an. Das gefühlte Alter führt auch dazu, dass er sich die Frau von seinem Diener nicht vorführen lassen will, wobei Jedermann unter Anderem die Habgier ihrer Eltern als Grund dafür angibt. Aber was sich wirklich hinter seiner Distanz vor dem Erleben der Liebe und anderen ästhetizistischen Genüssen, wie der Musik, verbirgt, deutet sich in den Worten an seinen Diener an: „Ich kann den Hahn nicht balzen hören und den Hirschen nicht schreien, ohne daß mir schwarz vor den Augen wird.“¹²²⁸³ Neuerlich verweist Jedermann auch hier auf die Dunkelheit, die zuvor schon mit Alter und Tod in Verbindung stand. Überdeutlich aber wird, dass es der Tod ist, der ihn das mögliche Erleben nicht genießen lassen kann, wenn Hofmannsthal Jedermann sagen lässt: „Ich bin da, ich einzelnes Leben, und da ist die Welt, funkelt herauf durch die Stämme, Tal an Tal. Nicht auszuschöpfen! Und ich, ich schwinde hin, ich bin schon bald dahin!“¹²²⁸⁴ Jedermann wird von der Angst erfüllt, von den Genüssen nicht gesättigt zu werden, sondern immer mehr und neuere Genüsse zu verlangen;¹²²⁸⁵ was Jedermann hier besorgt ist die Suche nach dem Neuen, was zeigt, dass er schon vor der Begegnung mit dem Tod einen Einbruch in seinem Ästhetizismus verspürt. Schließlich aber wöhnt Jedermann eben aus diesem Gefühl heraus, nie gesättigt zu werden, das Verständnis überhaupt noch am Leben zu sein, zu spüren: „Dies Dürsten ist wenigstens Gefühl des Lebens.“¹²²⁸⁶ Durch die Vorstellung, was das Treffen zwischen ihm und Josepha anbelangt, wöhnt sich Jedermann wieder jung und vermeintlich ähnlich der unsterblichen Natur.¹²²⁸⁷

Anders als in der späteren Fassung Hofmannsthals spürt hier Jedermann, beim ersten Erblicken des Todes, dass dieser der Tod ist, und dass er ihm das Ende bringen wird, was ihn ausrufen lässt: „Ich sterbe! ich sterbe!“¹²²⁸⁸ Während Jedermann die Panik des Todes offenbart, sagt ihm der Tod, dass ihm „wohl“¹²²⁸⁹ wird, wenn er erst einmal im Grab liegt, worauf Jedermann aber „in grässlicher Angst um sich“¹²²⁹⁰ schlägt. Darüber sieht Jedermann seinen Tod als falsche Entscheidung, im Sinne eines falsch eingeschlagenen Weges.¹²²⁹¹ Wie in der späteren Fassung verlangt es Jedermann auch hier in der Prosafassung, noch zusätzliche Lebenszeit zu gewinnen: „Leben leben! ein Jahr! Einen Monat! einen Monat noch!“¹²²⁹² Doch der Tod zeigt sich unerbittlich, worauf Jedermann jedoch wiederum einen Aufschub verlangt.¹²²⁹³ Doch auch dieser Aufschub wird ihm vom Tod nicht gewährt: „Die Nacht liegst du in deinem Grab.“¹²²⁹⁴ An Jedermann jedoch zeigt sich eine absolute Sehnsucht nach Leben, was mit einem neuerlichen Aufschub-Versuch einhergeht: „Noch einmal das geschlagne Holz riechen. Dort verkriech ich mich. Dort kannst du

12279„So schließe ich daß unsere Nation aus ihren Tiefen immer wieder Menschen heraufbringt, die solcher Zusammenfassung fähig sind. Aber seid es nicht ihr Jungen die das Wetter verderbt.“ In: SW XXXIII. S. 404. Z. 13-15.

12280SW XXXIII. S. 404. Z. 27.

12281SW XXXIII. S. 404. Z. 28-29.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 408. Z. 12-20, SW XXXIII. S. 408. Z. 21-26, SW XXXIII. S. 408. Z. 28-37, SW XXXIII. S. 409. Z. 12-14, SW XXXIII. S. 409. Z. 23-26.

12282Damit ist Jedermann hier 48 Jahre alt, in der späteren Fassung kaum 40.

12283SW IX. S. 12. Z. 9-10.

12284SW IX. S. 12. Z. 11-14.

12285„Weil mir angst ist, daß ich um so durstiger sein werde, wenn ich werde getrunken haben.“ In: SW IX. S. 12. Z. 21-22.

12286SW IX. S. 12. Z. 22-23.

12287„Bin ich nicht jung, sobald ich nur allein bin? In all diesem Glanz ist auch mir, als glänzte ich wie die Blätter am Baum, wie der glimmende Stein im Hügel, und alles Dunkle ist hinabgetaucht unter den Rand des Himmels. Kann sein, ich habe häßliche Stunden erlebt – wo sind sie jetzt? Dort, wo die schweren Winternächte sind. Mir ist, als könnte ich die Welt über mich ziehen wie einen Schleier und mich darein wickeln, alles fühlen, was in ihr ist, alles ahnen, alles liebhaben.“ In: SW IX. S. 13. Z. 29-35.

12288SW IX. S. 14. Z. 8.

12289SW IX. S. 14. Z. 16.

12290SW IX. S. 14. Z. 18.

12291„Welchen Weg bin ich herabgestürzt – hier her. Mich zerreißt der Schwindel, ich weiß nicht wer ich bin.“ In: SW IX. S. 14. Z. 21-22.

12292SW IX. S. 15. Z. 2.

12293„Einen Monat! eine Woche! einen Tag! bis morgen abend leben!“ In: SW IX. S. 15. Z. 6.

12294SW IX. S. 15. Z. 8.

mich nehmen. Morgen.“¹²²⁹⁵ Doch auch dieses Mal lässt sich der Tod nicht erweichen („heute nehm ich dich [...] Jedermann. heute, wenn sie Ave Maria läuten“).¹²²⁹⁶ Jedermanns Kontakt mit den Stimmen der Toten, sein verzweifertes Hilfesuch an die ebenso tote Mutter, ihn vor dem Tod zu schützen, führt nur neuerlich dazu, dass der Tod nicht ausgeblendet werden kann; von Jedermann wird aber genau dies immer noch versucht („aus welcher Welt ruft Ihr zu mir? Ich will leben!“).¹²²⁹⁷

Auch die Verwandtschaft betont bereits im Leben Jedermanns Nähe zum Tod; zum einen weil er wie der Großvater Selbstgespräche führt, zum anderen bemerken sie sein schlechtes Aussehen („du hast ein Gesicht wie deines Onkels Martin Ludwig Gesicht, als er im Sarg lag“).¹²²⁹⁸ Deutlich zeigt sich auch Jedermanns problematischer Bezug zum Tod durch den Tod der Mutter. Getrieben von seinem Narzissmus bemerkt er, dass in ihrem Sterben der Fokus nicht auf ihm gelegen hatte; des weiteren hatte ihr langsam fortschreitender Alterungsprozess ihm sein kommendes Leben vorgeführt: „Und überhaupt – bevor sie starb, die Wochen, die Monate, und die ganzen letzten Jahre, wie sie allmählich eine alte Frau wurde“.¹²²⁹⁹ Weil er die Unbegreiflichkeit des Todes erlebt hatte und weil er auf diese Frage in den Augen der Mutter keine Antwort hatte, hatte er sie auch im Sterben allein gelassen. Auch durch die Verwandte wird er an die Sehnsucht der Mutter nach dem Enkelkind erinnert, die er nicht nachvollziehen kann, zumal er selbst die Lebendigkeit in diesem Moment in sich spürte.¹²³⁰⁰

Die Verwandte schließlich ist es, die diese Frage aufgreift, die im Blick der Mutter gelegen hatte während Jedermann glaubt, dass sie sich mit diesem Blick gegen den Tod aufgelehnt hätte: „wie ist es möglich dass ich sterben muss, wie kann das Ungeheuere mir geschehn, mir diese maßlose Gewaltthat, mir die zum Himmel schreiende und sie stehn herum und lassen es geschehen... ich bin aus dem Zimmer gegangen und habe es an dir geschehen lassen Mutter?“¹²³⁰¹ Dabei ist es nicht der Tod der Mutter der Jedermann in der Tiefe verstört, sondern das Ende des menschlichen Lebens an sich, das ihm gleichsam damit vorgeführt wird. Die Äußerung der Verwandten („Wir müssen alle sterben“)¹²³⁰² führt bei Jedermann auch zur Unbegreiflichkeit dieser („Unausdenkbar! Grenzenlos!“).¹²³⁰³ Hofmannsthal betont Jedermanns Trennung vom Tod zudem auch dadurch, dass er sich von der Familie distanziert,¹²³⁰⁴ geht Jedermanns Interesse nicht auf Geburt oder Tod, sondern auf das „was dazwischenliegt“,¹²³⁰⁵ was den ästhetizistischen Genuss bringt. Das Gespräch zwischen Jedermann und der Verwandtschaft endet schließlich damit, dass Jedermann neuerlich seinen Narzissmus bekundet, sich gegen die Ganzheit des Seins und die Gemeinschaft der Menschen und der Familie stellt. So zeigt sich an diesem Ästhetizisten die absolute, einsame Verzweiflung am Leben und am Tod, von dessen Existenz er weiß, womit er allerdings nicht umgehen kann.¹²³⁰⁶

Anders, weil unter der Konzeption der Ganzheit des Seins stehend, zeigt sich der Bezug zum Tod bei der Mutter. Obwohl auch sie den Tod als unerklärlich empfindet, sehnt sie sich doch nach ihrem Enkelkind, begreift sie doch die Wichtigkeit der Familie und erkennt den Kreislauf des Lebens an: „Wenn ich sein Kind noch sehnen kann, sagte sie [...] dann ist alles gut. Dann will ich gerne sterben.“¹²³⁰⁷ Der Bezug zum Tod zeigt sich auch an der Verwandten. So heißt sie Jedermann die Qual, die er mit dem Tod, vor allem durch das Sterben der Mutter, hat, abzutun: „Jedermann, lass die Todten todt sein. Wir müssen alle sterben.“¹²³⁰⁸ Dabei wird der Tod von der Verwandten nicht ausgeschlossen, sondern ebenso als Teil des Lebens

12295SW IX. S. 15. Z. 13-14.

12296SW IX. S. 15. Z. 15.

12297SW IX. S. 16. Z. 15-16.

12298SW IX. S. 16. Z. 32-33.

12299SW IX. S. 18. Z. 24-26.

12300SW IX. S. 19. Z. 13-22.

12301SW IX. S. 19. Z. 26-30.

12302SW IX. S. 19. Z. 32.

12303SW IX. S. 19. Z. 34.

12304„Ich habe nichts gemein mit denen die auf die Welt kommen, und nichts mit denen die todt sind. Ich will meine Kinder nicht sehnen. Ich weiß dass sie nicht mit mir gehen werden.“ In: SW IX. S. 20. Z. 12-15.

12305SW IX. S. 20. Z. 19-20.

12306„[...] dass ein Mensch, ein Mensch ist, ein einzig Wesen das nicht wiederkommt, niemals, hörst du mich niemals, niemals, niemals!“ (SW IX. S. 21. Z. 18-19)

12307SW IX. S. 19. Z. 10-11.

12308SW IX. S. 19. Z. 32.

anerkannt.¹²³⁰⁹

Mit dem Freund wird Jedermann mit seiner glücklichen Vergangenheit konfrontiert, hatten sie vor 18 oder 20 Jahren gemeinsam eine glückliche, ästhetizistische Jugend verlebt („Wir waren so jung“).¹²³¹⁰ Alles was Jedermann nach dieser Zeit der glücklichen Jugend versuchte, war ein Wiederaufleben eben dieser Jugendzeit. Dabei glaubt sich Jedermann immer noch jung.¹²³¹¹ Im Gespräch mit dem Freund löst sich der Ästhetizismus aber, an dem er im Gespräch mit der Verwandtschaft noch festgehalten hatte immer mehr. Die Erinnerungen der Jugend zeigen ihm, dass alles was er danach an ästhetizistischen Genüssen gesucht hatte, nicht mehr den Genuss der Jugend erreicht hatte. Dies führt letztendlich dazu, dass eine Entwicklung stattfindet, was die Stellung zum Tod betrifft. „Aber wahrzumachende: wir sind reif. Reif sein ist alles. Wir brauchen keine Decoration. Dieser schweigende Weinberg ist mehr als Neapel und Sorrent. Und statt jenes Abgrunds genügt wohl etwa ein Grab.“¹²³¹² Der Freund aber hält an der Hochzeit seines Lebens und damit der Jugend fest. Jedermanns nahender Tod trifft ihn schwer, allerdings nur deshalb weil dessen Tod gleichsam für ihn den Bruch mit der Jugend bedeutet: „Mein Freund. Du nimmst meine Jugend mit, mein Bestes stirbt mit dir.“¹²³¹³

Bereits sehr früh in *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) zeigt sich die Erkenntnis der Endlichkeit des Lebens. So spürt der Rückkehrer bereits mit 40 Jahren seinen Körper, d.h. das Alter. Als der Protagonist schließlich im ersten Brief das Erleben der Konzeption verdeutlichen will, verweist er auf eine Erfahrung seiner früheren Kindheit, das Trinken an einem Laufbrunnen.¹²³¹⁴ Im Gegensatz zum gegenwärtigen Deutschland erinnert er sich an seine Kindheit in Deutschland, in der er die Ganzheit des Seins am Menschen noch hatte erkennen können: „es war Jünglingsdasein und grenzenlose Freundschaft, grenzenlose Hoffnung; starrende Einsamkeit, bleiches Gesicht, aufgedreht zu den schweigenden Sternen; es war Liebesleben, Bangen, Warten, Wartenlassen, Einanderquälen, [...]; es war Geselligkeit und Einsamkeit, Freundschaft, Zärtlichkeit, Haß, Leid, Glück, letztes Bette, letztes Daliegen und Sterben.“¹²³¹⁵ Im zweiten Brief, der datiert auf den 22. April 1901 ist, zeigt sich das Motiv gleich zu Beginn in Verbindung mit der Distanz zwischen dem Protagonisten und den Deutschen (SW XXXI. S. 157. Z. 11). So verweist er mitunter auf einen Richter oder einen alten Mann und äußert in diesem Zusammenhang: „Aber es ist alles so verwischt, durcheinander hingemischt: in den Jungen wieder steckt etwas von Alten [...]. Alles mischt sich da durcheinander.“¹²³¹⁶ In dem dritten Brief wendet sich der Protagonist neuerlich seinen Kindheitserinnerungen zu und kommt auf die Kupferstiche Albrecht Dürers zu sprechen, um aufzuzeigen, dass damals noch keine unüberwindliche Kluft zwischen der Kunst und der Wirklichkeit bestanden hatte.¹²³¹⁷ Zwar nicht bewusst, doch im Innern spürte er die Verbindung zwischen dem Erleben in der Wirklichkeit und den Kupferstichen. Im gegenwärtigen Deutschland jedoch möchte der Protagonist weder leben noch sterben, was ihn zu den Gedanken über sein Ende führt¹²³¹⁸ und ihn letztendlich über seinen Tod sagen

12309, [...] es giebt keine ernsthaften Angelegenheiten auf der Welt als das Zur-Welt-kommen und das Sterben.“ In: SW IX. S. 21. Z. 9-10.

12310SW IX. S. 22. Z. 13.

12311SW IX. S. 22. Z. 23-32.

12312SW IX. S. 23. Z. 21-24.

12313SW IX. S. 24. Z. 12.

Siehe (Notizen): SW IX. S. 136. Z. 19-22, SW IX. S. 141. Z. 26-27, SW IX. S. 144. Z. 5-6.

12314SW XXXI. S. 174. Z. 5-33.

12315SW XXXI. S. 156. Z. 2-10.

12316SW XXXI. S. 158. Z. 6-10.

12317, „Manchmal quälte ich den Vater, er solle die Mappe bringen lassen. Und manchmal war ich nicht dazubringen, noch ein Blatt mehr zu sehen, lief mittendrin fort und wurde gescholten. Ich könnte es auch heute nicht sagen, ob mir die Erinnerung an diese schwarzen Zauberblätter lieb und kostbar oder verhaßt ist. Aber nahe gingen sie mir, in mich hinein drang eine Gewalt von ihnen, und ich glaube, ich werde auf dem Totenbett noch sagen können, was für einen Hintergrund das Meerwunder hat oder der Einsiedler mit dem Totenschädel.“ In: SW XXXI. S. 162. Z. 20-28.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 163. Z. 34.

12318, „Früher dachte ich immer, es würde mich so unversehens mitten aus dem hastigen Leben wegnehmen, und dazu ist jeder Ort gut. Das große Spital in Montevideo mit den großen Spinnen oben an der Decke und den vielen delirierenden Menschen in den Betten und der einen unglaublich schönen spanischen Nonne, deren Gesicht dahinglitt über all den emporgeworfenen sterbenden Gesichtern wie der sanfte Mond, – und das schöne reinliche Lazarett in Serrabaja mit den Bäumen so voll der herrlichsten kleinen Vögel vor den Fenstern.“ In: SW XXXI. S. 164. Z. 29-37.

lässt: „Nein, hier dürfte es nicht sein. Hier ist es nicht heimlich. Wie in einer großen ruhelosen freudlosen Herberge ist mir zumuthe. Wer möchte in einem Hotel sterben, wenn es nicht sein muß.“¹²³¹⁹ Auch in dem vierten Brief schildert der Protagonist, ausgehend von seinen geschäftlichen Erlebnissen in Deutschland, seine Beklemmung und sein Leiden an dem gegenwärtigen Deutschen, den er nicht in seiner Lebendigkeit wahrnimmt: „und zugleich zitterte etwas durch mich hin, etwas, das mir die Brust entzweiteilte wie ein Hauch, ein so unbeschreibliches Anwehen des ewigen Nichts, des ewigen Nirgends, ein Atem nicht des Todes, sondern des Nicht-Lebens, unbeschreiblich.“¹²³²⁰

v. Locus amoenus: Der Garten als Paradies oder der Einbruch der Wirklichkeit

Der Garten eines Menschen offenbart sein Wesen – so kann man Hofmannsthals Stellung seiner Figuren zu sich, zur Welt und zur Konzeption schnell fassen. Bedingt ist dies dadurch, da Hofmannsthal in der Natur die Konzeption vorgebildet sieht und der Garten eines Menschen zeigt, ob es sich um einen Künstler, einen schönheitsliebenden Menschen oder jedoch einen schönheitsfanatischen Ästhetizisten handelt. Dabei wird jedoch auch dieses Motiv zeigen, dass auch der Garten den Ästhetizisten nicht vor der Wirklichkeit bewahren kann, man denke nur an *Der Tor und der Tod* (1893), verschafft sich doch bereits die tote Gesellschaft um den Tod Kontakt zu Claudio, indem sie in seinen Garten eindringen.

Wie der Garten zum Einen Teil des schönen, ästhetizistischen Erlebens ist, so schildert Hofmannsthal auch eben als Ästhet, der er ist, schöne Gärten die zwar den Schönheitssinn befriedigen, jedoch nicht zwangsläufig Teil eines rein ästhetizistischen Lebensverständnisses sein müssen. Dann gibt es bei Hofmannsthal auch Gärten, die fern jedes künstlich-schönen Anspruches stehen, sind diese doch angelegt, um die Menschen zu ernähren. Gerade auch durch diese Nutzgärten kann Hofmannsthal deutlich machen, man denke an Sobeide, dass der ästhetizistische Mensch eben keinen Nutzen (in diesem Sinne) für sich aus so einem Garten gewinnen kann, da er sich nur an der Schönheit berauschen will.

So findet sich das Motiv bereits in den unveröffentlichten Gedichten, hier mitunter gebunden an die Liebe, so in dem Gedicht *<Wo wir einander gefunden ...>* (1889 oder 1890), indem der Liebende den Verlust einer nie gelebten Liebe bedauert („Wo wir einander gefunden - Ich weiß es nicht mehr / [...] / Wars hier am weißen, murmelnden Strand, oder wars im Garten“)¹²³²¹ oder in dem Gedicht *Kleine Erinnerungen* (1893) in Verbindung mit der Sehnsucht des lyrischen Ichs nach der Frau.¹²³²²

Weitere Bezüge zum Motiv finden sich in dem Gedicht *Verse, auf eine Banknote geschrieben* (1890), wenn Hofmannsthal das lyrische Ich beschreiben lässt, wie und unter welchen Umständen er für sich beglückende Gedanken in Worte festhalten lässt („Ich schrieb auch schon auf einer Gartenbank“),¹²³²³ in dem Gedicht *<Von Ferne blinket ...>* (1892),¹²³²⁴ in *<Wenn kühl der Sommermorgen ...>* (1893) durch die Träume die zum lyrischen Ich durch den Garten schleichen,¹²³²⁵ in dem Gedicht *Besitz* (1893),¹²³²⁶ in dem Gedicht *<Dichter, nicht vergessen ...>* (1893) in dem das lyrische Ich sich in seiner eigens geschaffenen Welt befindet,¹²³²⁷ in dem achten Gedicht *Der Tod als Kind* aus den *Idyllen* (1897) („die alte Frau. Baucis in einem Malvengarten“),¹²³²⁸ in den Notizen zu *Verse zum Gedächtnis der Kaiserin* (1898) in Bezug auf die unvergessenen Frauen

12319SW XXXI. S. 165. Z. 4-7.

12320SW XXXI. S. 166. Z. 36-39.

12321SW II. S. 19. V. 1-3.

12322SW II. S. 86. V. 12-18.

12323SW II. S. 29. V. 31.

12324SW II. S. 75. V. 11-20.

12325SW II. S. 84. V. 5-8.

12326Der Garten wird auch von Hofmannsthal in dem Gedicht *Besitz* (1893) eingebunden (SW II. S. 89. V. 1-4). Hofmannsthal beschreibt diesen Garten, in dessen Mittelpunkt für das lyrische Ich der Weiher liegt (SW II. S. 89. V. 9-12). Für einen Moment erfährt das lyrische Ich am Weiher die Einheit („All in einem, Kern und Schale“, SW II. S. 89. V. 17), die doch nur auf ihn selbst verweist, wodurch durch der Weiher, ähnlich dem Teich als spiegelnde Fläche, auf den Spiegel verwiesen wird (SW II. S. 89. V. 10).

12327SW II. S. 91. V. 41-45.

12328SW II. S. 131. Z. 5.

der Geschichte,¹²³²⁹ in dem kurzen Zweizeiler <Hier spricht das Kind ...> (1903) der am Ende eines Briefes an Rudolf Alexander Schröder von Ende August 1903 steht und sich auf die am 14. Mai 1902 geborene Tochter Christiane bezieht,¹²³³⁰ in dem Gedicht *Gertys Traum* (1906 oder 1907) eben durch den Traum in dem Gerty die Trennung von den Kindern geträumt hat¹²³³¹ oder in <Dies alles ist bevor ich schlafen gehe ...> (1894 ?) durch die Vorstellung der Möglichkeiten für den Menschen innerhalb der Welt.¹²³³²

Des weiteren zeigt sich das Motiv auch in Verbindung mit dem Schönen in dem Gedicht <Ich bin das andere ...> (1891 ?) (SW II. 69. V. 1-8). Das Schöne, die Möglichkeiten mit denen der Mensch der Moderne umstellt ist, wird von Hofmannsthal hier aber auch durchaus mahnend aufgenommen. Hofmannsthal bindet hier eine dämonische Verlockung an das Saitenspiel. Ebenso in dem Gedicht *Das Mädchen und der Tod* (1892) zeigt sich, im Zuge des Versuches den Tod ästhetizistisch zu fassen, die Einbindung des Gartens:

„Vielleicht ist Todtsein solch ein lautlos Wandern
Durch fremde leere Länder ohne Schlaf,
Auf stillen Brücken über grüne Wasser
Durch lange schwarze, schweigende Alleen
Durch Gärten, die verwildern.“¹²³³³

Hofmannsthal bindet das Motiv auch in dem Gedicht <Sollen wir mit leeren Händen ...> (1893) ein, welches in Verbindung mit Josephine von Wertheimstein steht. Mit leeren Händen muss er dem Wertheimstein'schen Kreis begegnen, weil keine äußere Gabe die innere Verbindung wiederzugeben im Stande sei (SW II. S. 92. V. 5-12).

Des weiteren zeigt sich auch eine Verbindung zwischen dem Motiv und der Religion, so in dem Gedicht *Bild spricht* (1893 ?) indem Gott den Zug des Menschen kritisch betrachtet, „das Leben vollends begreifen zu wollen: „Warum liegt Weinen <im> wandernden Wind? / Warum giebt's Gärten die traurig sind?“¹²³³⁴ Hofmannsthal will hier nur darauf verweisen, dass das Leben eben nicht vollends begründet werden kann.

In dem Gedicht *Canticum Cantorum IV. 12-16* (1893/1894) ist der Garten kein Ort der Schönheit, Schutz und Abgeschlossenheit vor der Welt, sondern ins Gegenteil gewendet worden als lebloser Raum. Der Garten ist dabei hier eine Metapher für die geliebte Frau, die das lyrische Ich aufgrund ihrer Kälte enttäuscht: „Du bist der verschlossene Garten / Deine kindischen Hände warten / Deine Lippen sind ohne Gewalt.“¹²³³⁵ Das lyrische Ich hingegen verlangt es nicht nach Starre, sondern nach Lebendigkeit. So ruft er den Wind auf „durch diesen Hain“¹²³³⁶ zu gehen, um ihn zu beleben.

Wie die Notizen belegen, plante Hofmannsthal das Motiv des Gartens in den Fokus der Arbeit an dem <Dilettantengarten Künstlergarten> (1894) zu setzen. Hofmannsthal verweist verständlicherweise mehrfach in den Notizen auf den Garten, der hier in Verbindung steht mit dem Schönen:

„Ein Garten
schöngeistiges Leben Dilettantengarten
ein anderer Garten
Leben der Schaffenden Künstlergarten“¹²³³⁷

Hofmannsthal stellt hier zwei Garten-Typen gegenüber; den des passiven Ästhetizisten oder auch Dilettanten und den des tätigen Menschen, des Künstlers. In diesem Zusammenhang ist eine Notiz Leopold von Andrians aus *Erinnerungen an meinen Freund* von Bedeutung, in der es heißt: „Sein Gegensatz, der Dilettant, dünkte uns eine lächerliche Figur. Hofmannsthal sprach gerne vom Dilettantengarten, und alle die Vielen, die ihre großartigen Absichten und Entwürfe nicht in die Tat des Kunstwerks umzusetzen vermochten, ergingen sich daran. Nicht zu arbeiten an einem Tag, an dem man keine Inspiration zu

12329 So hebt Hofmannsthal Semiramis als unvergessen hervor (SW II. S. 143. Z. 6-7).

12330 SW II. S. 166. V. 1-2.

12331 „die ganze Welt / ein grosser Gart<en> ein grosses Thal / doch dann umzingelte uns die Qual“. In: SW II. S. 167. V. 22-24.

Auch hier zeigt sich der Garten nicht als Schutz für den Menschen.

12332 SW II. S. 108. V. 28-32.

Auch in der Notiz N zeigt sich der Bezug zum Garten: „die kleinen Quellen die (offenen) bebenden Adern des Gartens, die Sonne die klein und goldn übers Dach klettert [...]“. In: SW II. S. 378. Z. 3-4.

12333 SW II. S. 79. V. 5-9.

12334 SW II. S. 94. V. 35-36.

12335 SW II. S. 98. V. 1-3.

12336 SW II. S. 98. V. 9.

12337 SW II. S. 105. V. 2-5.

verspüren glaubte, war typisch dilettantenhaft.“¹²³³⁸ Mit der Notiz (N 2) verweist Hofmannsthal neuerlich auf die Differenz zwischen dem Dilettanten-Garten und dem Künstler-Garten und greift dies ebenso in der Notiz N 3 auf. Dabei zeigt sich auch hier, dass der Garten des Künstlers, auch weil dieser ein tätiger Mensch ist, das Schöne bzw. das was gemeinhin mit dem passiven Ästhetizisten verbunden wird auch beinhalten darf. Im Sinne der Ganzheit des Seins muss der Mensch, wenn er unter dem Verständnis dieser Konzeption steht, sich dem Schönen nicht verschließen: „Künstlergarten. am Eingang steht der Kenner mit dem Spiegel / ihre Gesichter (über spiegelndem Weiher) völlig durchgeistigt“.¹²³³⁹ Neben der fehlenden Tat ist es vor allem die Distanz zum Leben, zur Konzeption der Ganzheit, die Künstler- und Dilettanten-Garten unterscheidet; denn bei Letzterem kommt es nur zu einem Ahnen und zu keiner Umsetzung.¹²³⁴⁰ Dies zeigt sich ebenso in dem Gedicht *Der Spaziergang*, welches zu *Gedichte April 1900* (1900) gehört. Es scheint Hofmannsthal plante eine kontrastierende Schilderung zwischen einem „Bauergarten“¹²³⁴¹ und dem Garten des ästhetizistisch empfindenden lyrischen Ichs.¹²³⁴² Der Bezug zum Schatten vor allem deutet das ästhetizistische Wesen des hier geschilderten lyrischen Ichs an, doch lässt Hofmannsthal ihn nicht im Garten verweilen, sondern lässt ihn heraustreten und in Kontakt mit der Außenwelt und dem Bauergarten treten. In dem Gedicht *Der Spaziergang*, welches zu den *Gedichte April 1900* (1900) zählt, verweist Hofmannsthal auf die Erinnerung, die das lyrische Ich auf seinem Weg befällt. Diese wird hier von Hofmannsthal mit dem Altern und dem Tod verknüpft, weshalb das lyrische Ich dieser auch zu entkommen sucht.¹²³⁴³

In Vergleich zu anderen Motiven (wie dem Kleidungs-Motiv) zeigt sich in den veröffentlichten Gedichten wiederholt das Motiv, erstmalig in Bezug auf das Schöne in dem Gedicht *Denkmal-Legende* (1890), indem Hofmannsthal die Diskrepanz zwischen der Alltagswelt und der ersehnten Umgebung aufzeigt:

„Es dämmert. Draußen klirrt und rauscht die Stadt.
Die Steine qualmen. Es ist dumpf und schwül.
Der Werktag geht zur Neige, schlurfenden Schritts und matt.
Hier aber, im Garten, ist's leer und feucht und kühl.“¹²³⁴⁴

In dem Gedicht *Leben* (1892) zeigt sich eine Verbindung mit der aufgehenden Sonne: „Ein Morgen war in blassen weiten Gärten / Von kühlem Duft und Einsamkeit durchzogen“.¹²³⁴⁵ Hofmannsthal beschreibt hier einen ästhetizistisch schönen Garten, indem das lyrische Ich sich mit Gefährten aufhält und in dem sie in der Einsamkeit mit einer künstlichen Lebendigkeit konfrontiert werden (SW I. S. 28. V. 19-24). Doch hat der Garten nicht die Macht, das lyrische Ich zu halten, sondern Hofmannsthal schildert wie das lyrische Ich aus diesem austritt, um neue ästhetizistische Genüsse zu erleben.¹²³⁴⁶ Ebenso bindet Hofmannsthal das Motiv in dem Gedicht *Lebenslied* (1896) ein, durch den leichtfertigen Umgang des ästhetizistischen Protagonisten mit dem Leben¹²³⁴⁷ oder in dem Gedicht *Der Kaiser von China spricht*: (1897) durch das Empfinden des narzisstisch-ästhetizistischen Monarchen, der die Welt als seinen Garten empfindet: „Meinen Garten zu bewässern, / Der die weite Erde ist.“¹²³⁴⁸ In Verbindung mit dem Machtgebaren steht das Motiv auch in dem Gedicht *Der Beherrschte* (1897) („Und mir zur Beute dich mit Laubgewind / Am Turm in meinem Garten festgebunden“).¹²³⁴⁹

Da das lyrische Ich in dem Gedicht *Botschaft* (1897) die Schönheit nur sieht wenn er die Landschaft in ein „Reich / Der Seele wandelt[...]“, ¹²³⁵⁰ erfolgt das Motiv im gemeinschaftlichen Erleben nur in Bezug auf die

12338SW II. S. 369. Z. 16-21.

12339SW II. S. 105. V. 1-2.

12340SW II. S. 105. V. 9.

12341SW II. S. 151. V. 10.

12342SW II. S. 151. V. 1-8.

12343„[...] schon der Schatten des Baumes kommt ihm so merkwürdig vor. auch sein/ Umwenden löst schon Erinnerung aus: er denkt sich, ich will mich nicht / umwenden nach dem Fenster wo eine Frau mit unserem Kind mich an/ meine Mutter erinnert, es ist eine zu starke Fülle von Erinnerungen in / der Luft“. In: SW II. S. 152. Z. 9-14.

12344SW I. S. 12. V. 5-8.

12345SW I. S. 28. V. 9-10.

12346SW I. S. 28. V. 25.

12347SW I. S. 63. V. 29-32.

12348SW I. S. 72. V. 17-18.

12349SW I. S. 75. V. 3-4.

12350SW I. S. 78. V. 3-4.

ästhetizistische Scheinwelt.¹²³⁵¹ Ebenso zeigt sich das Garten-Motiv in dem Gedicht *Südliche Mondnacht* (1898) wenn das lyrische Ich dem ästhetizistisch Schönen verfällt,¹²³⁵² in dem Gedicht *Prolog und Epilog zu den lebenden Bildern* (1893) im Zuge der künstlerischen Darstellung¹²³⁵³ oder aber in dem Gedicht *Prolog (zu einem Wohltätigkeitskonzert in Strobl)* (1892). Hier jedoch steht dem ästhetizistischen Garten die Verlockung des Naturgartens gegenüber, denn dieser ist kein Ort ästhetizistischer Schönheit, sondern Teil des wirklichen Lebens und Nahrungsquelle für die Bewohner Strobls.¹²³⁵⁴

Kritische Töne gegenüber dem rein ästhetizistisch und vor allem künstlich und lebensfernen Garten schlägt Hofmannsthal aber bereits mit dem Gedicht *Mein Garten* (1891) an, das in den Notizen auch unter „Midas' Garten“¹²³⁵⁵ geführt wird.¹²³⁵⁶ Hofmannsthal kontrastiert hier zwei Gärten: der Erste ist der ästhetizistische Garten der Gegenwart (SW I. S. 20. V. 1-7), der andere Garten ist derjenige seiner Erinnerung: „Schön ist mein Garten mit den gold`nen Bäumen, / Den Blättern, die mit Silbersäuseln Zittern, / Dem Diamententhau, den Wappengittern“.¹²³⁵⁷ Hofmannsthal schildert hier einen Garten voller Schönheit, aber auch Künstlichkeit und Leblosigkeit; so sind keine lebenden Reiher im Garten, sondern die Abbilder derer, die „niemals aus den Silberbrunnen trinken“.¹²³⁵⁸ Doch Hofmannsthal verdeutlicht hier, dass der ästhetizistische Garten dem lyrischen Ich nicht genügt, es ihn nach einem anderen Garten verlangt: „So schön, ich sehne mich kaum nach jenem andern, / Dem andern Garten, wo ich früher war.“¹²³⁵⁹ Hatte Hofmannsthal den ersten Garten mit dem Farb-Motiv verknüpft zeigt sich nun in Bezug auf den zweiten Garten, dass dieser mitunter durch den Duft auf das lyrische Ich wirkt. Dieser zweite Garten ist nicht von Künstlichkeit getragen, sondern Hofmannsthal deutet hier, in Bezug auf die Erinnerung des lyrischen Ichs an diesen Garten, die Lebendigkeit an: „Den Duft der Erde weiß ich, feucht und lau, / Wenn ich die weichen Beeren suchen ging ...“¹²³⁶⁰ Die Kritik am rein künstlichen Garten zeigt sich auch in dem Gedicht *Psyche* (1892/1893), indem das lyrische Ich die Seele wieder ans Leben zu binden versucht: „Mit Gärten, wo Rosen und Epheu verwildern, / Mit blassen Frauen und leuchtenden Bildern“.¹²³⁶¹ Die von der Seele nicht angenommene ästhetizistische Verlockung wird vom lyrischen Ich, in Verbindung mit dem Traum, noch einmal auf das Garten-Motiv bezogen.¹²³⁶²

Des weiteren zeigt sich auch in Bezug auf die Garten-Thematik der Verweis auf die Ganzheit des Sein.

12351SW I. S. 78. V. 16-20.

12352SW I. S. 85. V. 1-4.

12353SW I. S. 39. V. 33-36.

12354SW I. S. 35. V. 41-47.

12355SW I. S. 135. Z. 14.

12356Von Ende Oktober 1891 bis Mitte Januar 1892 hielt sich George in Wien auf, wo Hofmannsthal ihn Mitte Dezember im Café Griensteidl kennenlernte. Durch George wird Hofmannsthal mit dem Symbolismus vertraut gemacht, was am 19. Dezember zu einem „Gespräch über die andere Kunst“ (SW I. S. 133. Z. 29) führt. Bereits am 20. Dezember schenkt George Hofmannsthal ein Exemplar der *Hymnen*, was am 21. Dezember im Café Griensteidl ein Gespräch über Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Poe und Swinburne nach sich zieht. Hofmannsthals Gedicht *Mein Garten* entstand am 22. Dezember 1891 und ist von ihm aller Wahrscheinlichkeit nach als Gegenstück zu Georges Gedicht *Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme* gedacht, das in dem damals noch nicht gedruckten *Algabal*-Zyklus steht.

Hofmannsthal liest das Gedicht am 27. Dezember bei Schnitzer vor, Salten, Ferry Beratton und Hermann Bahr waren ebenfalls anwesend, wobei sich Schnitzler durchaus ambivalent zu George und dem Symbolismus äußerte. Dennoch übergab Hofmannsthal Reinschriften von *Mein Garten* und *Die Töchter der Gärtnerin* an Bahr, der die Gedichte am Ende seines Aufsatzes über *Symbolismus* „als handliche Schulbeispiele“ (SW I. S. 134. Z. 26) der „neuen Technik in der Zeitung >Die Nation< am 18. Juni 1892 erstmals veröffentlichte.“ In: SW I. S. 134. Z. 26-27.

Hofmannsthal zählt diese Gedichte zum Symbolismus, wie aus einer Notiz von Ende Dezember 1891 hervorgeht: „Bahr über Symbolismus meine Definition (Ghasel (vmtl. Für mich ...) Werke.) (>Werke<< sind totes Gestein) Lehre (Beide in SW II) Der Infant. Nachthymne!! Im Park (drei Gedichte aus Stefan Georges >Hymnen<) Midas Garten (Mein Garten) Wolken. Weihe. (Gedicht aus >Hymnen<) Strand. (aus >Hymnen<) der Prophet (SW II) Verwandlungen. (aus >Hymnen<) die Töchter (Die Töchter der Gärtnerin) Nachmittag. (aus >Hymnen<) Stille.“ In: SW 134. Z. 18-23.

12357SW I. S. 20. V. 1-3.

12358SW I. S. 20. V. 7.

12359SW I. S. 20. V. 8-9.

12360SW I. S. 20. V. 12-13.

Dieses Gedicht Hofmannsthals ist eines der wenigen die von der Forschungsliteratur bedacht wurden. So heißt es bei Jäger: „Vielmehr verdeutlicht die ganze Anlage einmal mehr seine ambivalente Haltung gegenüber dem Aesthetizismus...“ In: Jäger, S. 105.

12361SW I. S. 32. V. 17-18.

12362SW I. S. 33. V. 45-49.

Während das Garten-Motiv lediglich durch den Titel des Gedichtes *Die Töchter der Gärtnerin* (1891) angedeutet wird, zeigt sich die Konzeption durch die Gegenüberstellung der beiden Töchter. Bedeutend für das Motiv der Garten-Thematik ist auch das Gedicht *Nox portensis gravida* (1896), welches scheinbar stark ästhetizistisch und motivlastig ist.¹²³⁶³ Doch Hofmannsthals Notizen belegen, dass der Bezug zum Garten eng an den Tod geknüpft ist und hier in Verbindung mit der Konzeption der Ganzheit steht: „den Kaufpreis für das Begreifen dieser Nacht zahlen, wie der Tod, der Preis der für das Geborenwerden gezahlt wird.“¹²³⁶⁴ Des weiteren zeigt sich das Motiv in zwei Gedichten auch in Anbindung an die Auseinandersetzung mit dem Leben, so in dem Gedicht *An eine Frau* (1896), indem es an das Verstehen des Lebens gebunden ist, an die Dinge, die von Bestand sind: „Und nur die Ernte aller Dinge bleibt: / So fand ich Dich im Garten ohne Klippen / Und grosses Leben hieng um Deine Lippen“.¹²³⁶⁵ Innerhalb der veröffentlichten Gedichte zeigt sich das Motiv auch eingebunden in *<Nicht zu der Sonne ...>* (1897), hier in Verbindung mit dem Traum-Motiv und der Auseinandersetzung des lyrischen Ichs mit dem Leben.¹²³⁶⁶

Auch dieses Motiv findet sich bereits in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthals. Das Motiv zeigt sich in *Maurice Barrès* (1891) durch das dritte Buch des Autors, durch die Figur der Bérénice, die „die Herrin des Gartens, die projizierte Seele des Landes“¹²³⁶⁷ ist. Das Haus und der Garten entsprechen dabei ihrem Wesen, weshalb Hofmannsthal über sie sagen kann: „Von ihrem Garten getrennt, würde sie unverständlich, ein blutleeres Phantom: Lorelei kann den Felsen nicht entbehren, Melusine nicht den Quell, mit dem ihr Wesen eins ist.“¹²³⁶⁸ Die Verbindung zwischen dem Wesen und der Umgebung zeigt sich auch durch die genaue Beschreibung dieses Gartens: „Fieberduftige Teiche umgeben Aigues-Mortes, das blasse Haus der Berenike; unter den hageren Bäumen des Gartens [...] grast ein Esel mit wehmütigen Augen, kleine ägstliche Enten um ihn. Die schweigende Landschaft atmet vages Leid. Sie hat die unsäglich zarten Farben venezianischer und holländischer Stimmungsbilder: das Gelb toter Blätter, teichgrün, violett, braunroth, vieux rose.“¹²³⁶⁹ Auch Philippe sieht Bérénice und ihren Garten untrennbar miteinander verbunden. Zudem zeigt sich Philippe diesem sehrend gegenüber, sieht er sowohl in der Frau als auch in ihrem Garten ein in „die Vergangenheit verlegtes Ideal, ein verlorenes Paradies“.¹²³⁷⁰ Weil ihn ihre Trauer anzieht, muss er sie in ihrer künstlichen „Stimmung des Gartens“¹²³⁷¹ erhalten. Was die Episode mit der Frau dem Protagonisten bringt, ist, dass er erkennt, dass das Erleben mit Bérénice Teil seines Lebenslaufes ist, wodurch neuerlich die Konzeption angesprochen wird: „Philippe ahnt ein Aufgehen in: All-Erkennen, wo sich die traurigen Tiere, Bérénice und ihr Garten, ja selbst der >>Widersacher<< als Stufen einer einzigen durchlaufenden Entwicklung enthüllen.“¹²³⁷²

In anderen frühen Werken findet sich das Motiv nur vereinzelt eingebunden. Dazu zählt die Schrift *Maurice Barrès* (1891), in der sich das Motiv lediglich in Verbindung mit dem dritten Buch des Romanzyklus *Le Jardin de Bérénice*, durch eben jene weibliche Figur, deren Schmerz aus dem Verlust ihres Geliebten resultiert, zeigt. Ebenso angerissen findet sich das Motiv in *Das Tagebuch eines Willenskranken* (1891) durch Hofmannsthals Kritik an Amiel,¹²³⁷³ in *Englisches Leben* (1891) durch Oliphants demütigen Dienst, mitunter als Gärtner für die Gemeinde des Predigers Thomas Lake Harris oder in *Ferdinand von Saar* >>Schloss

12363SW I. S. 60. V. 32-38.

12364SW I. S. 278. Z. 9-10.

12365SW I. S. 61. V. 22-24.

Siehe (Notizen): SW I. S. 283. Z. 12-13.

12366SW I. S. 74. V. 5-8.

Siehe (Notizen): SW I. S. 299. Z. 25, SW I. S. 399. Z. 4.

12367SW XXXII. S. 38. Z. 20-21.

12368SW XXXII. S. 38. Z. 22-25.

„In gleichgetönten Farben tritt uns Bérénice entgegen: sie ist eins mit ihrem Garten, jedes des anderen Bild und Symbol, und ihr Garten ist alles Land. Darwinscher Einfluß auf die Poesie, Mimikry, Determinismus, Zolas“. In: SW XXXII. S. 39. Z. 14-17.

12369SW XXXII. S. 39. Z. 6-8.

12370SW XXXII. S. 39. Z. 25-26.

12371SW XXXII. S. 39. Z. 36-37.

12372SW XXXII. S. 40. Z. 9-11.

12373„Er ist den Freunden, klugen Literaten wie Edmond Scherer, Le Coultre, Naville, die ihn nicht verstehen, den Frauen, über die sein (veröffentlichtes) Tagebuch schweigt, den Schülern, die seine tiefsten Gedanken nicht kennenlernen, kurz aller Welt und in guten Stunden sich selber ein lieber, sanfter, feinfühlig, stiller Mensch [...] mit einem Hang [...] zum Garten“. In: SW XXXII. S. 25. Z. 15-22.

Kostenitz<< (1892) durch die beiden Menschen auf Schloß Kostenitz. Die Sphäre, die sie umgibt, ist passiv und auf sich selbst gerichtet, auf das schöne Dasein, in dem die „Töne des kleinen Claviers in den nächtigen Garten“¹²³⁷⁴ gleiten.

Auch in der Schrift *Algernon Charles Swinburne* (1892) zeigt sich das Motiv und zwar in Verbindung mit dem Lebensraum der englischen Künstler, deren Kunst sich nicht aus dem Leben speist: „Die Fenster sind mit Gobelins verhängt, und hinter denen kann man einen Garten des Watteau vermuthen, mit Nymphen, Springbrunnen und vergoldeten Schaukeln, oder einen dämmernden Park mit schwarzen Pappelgruppen.“¹²³⁷⁵ Des weiteren findet sich das Motiv hier durch das 1865 erschienene lyrische Drama *Atalanta in Kalydon*, dem Hofmannsthal eine Lebendigkeit attestiert.¹²³⁷⁶

In *Gabriele D'Annunzio* (1893) zeigt sich das Motiv durch die *Römischen Elegien*. Während Goethes Werk voller Lebendigkeit ist und lediglich „von all seinen unzähligen berausenden Erinnerungen nichts als das Gärtchen des Horaz“¹²³⁷⁷ dazugegeben hat, ist D'Annunzios Werk reine Stimmungsmalerei. Hofmannsthal geht aber auch auf die Wirkung der vergangenen Epochen auf die Moderne ein. So verweist er auf den „Triumph der Möbelpoesie“,¹²³⁷⁸ der nur die Stimmung des Modernen erregt habe, aber vergessen hat, dass der Moderne auch Werke von Shakespeare oder Homer hinterlassen worden sind.

In *Gabriele D'Annunzio* (1894) zeigt sich das Motiv durch D'Annunzios letztes großes Buch der *Triumph des Todes*. Das Leben erscheint darin vielfach geschildert, darunter durch einen Menschen der „aus dem Heulen ihrer Kinder, dem Gären ihrer reifen Gärten, dem Lispeln ihres Aberglaubens, dem Gestöhne ihrer Wallfahrten das Leben einschlürfen“¹²³⁷⁹ glaubt. Das Motiv zeigt sich auch durch die Affinität des Autors zum Schönen, durch die Thematisierung der schönen Worte und D'Annunzios Vorliebe für diese („die sensitive Lust an der Schönheit der Worte, die schön sind [...] wie hagere lichte Gärten im ganz frühen Frühling am Morgen“).¹²³⁸⁰

In *Der neue Roman von D'Annunzio* (1895) zeigt sich das Motiv durch die Suche des Protagonisten nach einer Frau. So trifft er auf drei Prinzessinnen, die in einem alten Schloss leben („Der alte riesige verwilderte Park führt mit seinen leeren Terrassen bis an einen Abgrund.“).¹²³⁸¹

In *Die Rede Gabriele D'Annunzios* (1897) zeigt sich das Motiv lediglich durch den Bezug zum willenlosen Mann, der in Italien nach der Eroberung Roms durch das geeinigte Rom an der Tagesordnung war und der sich in einen Garten zurückzuziehen pflegte.¹²³⁸²

Auch dieses Motiv zeigt sich in *Francis Vielé-Griffins Gedichte* (1895), hier von Hofmannsthal in Verbindung mit dem Mangel an Erfahrung gesetzt. Vielé-Griffins Poesie beruhe nämlich nicht auf Erlebtem, sondern er redet von Dingen die er „nie angerührt hätte, nie wirklich ihren Geruch gerochen, wie Kinder den Geruch von Zimmern und Gärten und Gassen riechen“.¹²³⁸³

In den weiteren frühen theoretischen Schriften zeigt sich ebenso die Einbindung des Motivs, so erstmalig durch die für Mozart geschmückte Stadt Salzburg in der Schrift *Die Mozart-Zentenarfeier in Salzburg* (1891),¹²³⁸⁴ in *Südfranzösische Eindrücke* (1892) in Anbindung an das chinesische Bilderbuch („Garten mit weißen Gänsen und Orchideen“),¹²³⁸⁵ in *Das Tagebuch eines jungen Mädchens* (1893) durch die Naivität Marie Bashkirtseffs („in der Nacht im Garten träumt“)¹²³⁸⁶ oder auch in *Französische*

12374SW XXXII. S. 69. Z. 6-7.

12375SW XXXII. S. 71. Z. 17-20.

12376SW XXXII. S. 73. Z. 15.

12377SW XXXII. S. 104. Z. 15-16.

12378SW XXXII. S. 106. Z. 29.

12379SW XXXII. S. 145. Z. 14-15.

12380SW XXXII. S. 144. Z. 8-12.

12381SW XXXII. S. 166. Z. 13-14.

12382SW XXXII. S. 202. Z. 19.

12383SW XXXII. S. 153. Z. 24-26.

12384„Über den vornehmen Stiegenhäusern, den manierten Sandsteingruppen, den überornamentierten Gartenhäuschen liegt der Duft einer wirklichen Individualität. Dieser Duft weht aus Mozarts jugendlichen Singsspielen, aus diesem Gewirr von galanten Treppen und Sakristeitüren, Boudoirs und Klostergängen kam der Knabe, der in Rom vormittags das >>Miserere<< aus dem Gedächtnis niederschrieb und abends mit einer hübschen Schauspielerin in der Blumensprache korrespondierte.“ In: SW XXXII. S. 31. Z. 1-9.

12385SW XXXII. S. 62. Z. 10.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 62. Z. 11.

12386SW XXXII. S. 78. Z. 1.

Redensarten (1897) durch die Lebendigkeit der Sprache Frankreichs.¹²³⁸⁷

Die persönliche Affinität einer Figur zum Garten zeigt sich wiederum in *Von einem kleinen Wiener Buch* (1892). Hofmannsthal attestiert dem Dichter Anatol aus Schnitzlers gleichnamigem Werk eine Sehnsucht zur Vergangenheit, eine Rückkehr ins naive Erleben: „Dieses Glück hat die >>weiche Anmut eines Frühlingsabends<<...es wohnt irgendwo draußen, in der Vorstadt, wo es immer noch so viele Gärten giebt“.¹²³⁸⁸ Auch in *Moderner Musenalmanach* (1893) zeigt sich das Motiv, hier durch ein Gemälde von Arno Holz („oder ein alter Garten, in feuchtkalter Dämmerung“),¹²³⁸⁹ so wie in *Die Malerei in Wien* (1893) durch die Beschreibung der gegenwärtigen Kunst Münchens: „Da waren Brücken im Nebel, Heiden im Morgenduft, Gärten im Dunst“.¹²³⁹⁰ In *Franz Stuck* (1893) geht Hofmannsthal wiederum dessen Entwicklung vom Karikaturisten zum Künstler nach. Bereits durch seine Tätigkeit als Karikaturist, so Hofmannsthal, sei er in Kontakt mit der Lebendigkeit gekommen, dem Anspruch in der Kunst, den Hofmannsthal häufig betont: „Für Kinderaugen und die entbundenen, in Wesen schauenden Augen des Künstlers ist die Helmkrone genau so gut wie ein Gartentopf, aus dem Rosen wachsen können, oder ein zinnengekrönter Wartthurm, von dem Putten niederschauen“.¹²³⁹¹ Hofmannsthal attestiert Bauernfelds Salon in *Eduard von Bauernfelds dramatischer Nachlass* (1893), dass er nicht unter einer allzu großen Last der Erinnerung leidet wie die Moderne: „Er ist auch nicht durch schwere Vorhänge gegen eine grelle rasselnde Straße versperrt, sondern seine Fenster stehen weit offen und gehen in einen guten grünen Garten.“¹²³⁹² In *Über moderne englische Malerei* (1894) hebt Hofmannsthal in Bezug auf die Konzeption die Maler der Präraffaeliten hervor: „Kunst ist schließlich Natur auf Umwegen; Quellwasser auf dem Umweg durch Wurzel und Rebe heißt Wein und ist nicht schlimm. Wir fahren nachts übers Meer. Fern ist das Land, und wir sehnen uns nach dem Gemurmel süßen Wassers, nach Gärten und Wegen der Erde.“¹²³⁹³ In *Poesie und Leben* (1896) betont Hofmannsthal dagegen vor den Zuhörern seines Vortrages die Differenz zwischen seinem Wesen und dem Anschein den er bietet. Dabei zeigen sich die Gärten hier als zugehörig zur direkten Umgeben: „Ueber eine große Verschiedenheit in unserer Art zu denken müßte ich Sie also hinwegtäuschen. Aber der Frühling draußen und die Stadt, in der wir leben, mit den vielen Kirchen und den vielen Gärten und den vielerlei Arten von Menschen, und das sonderbare, betrügerische, jasagende Element des Lebens kämen mir mit so vielen bunten Schleiern zu Hilfe, dass Sie glauben würden, ich habe mit Ihnen geopfert, wo ich gegen Sie geopfert habe, und mich loben würden.“¹²³⁹⁴ Hofmannsthal betont auch in dieser Arbeit seine Hinwendung zum Leben, zur Lebendigkeit des Seins und wehrt sich demzufolge gegen das Erstarrte: „Ich weiß, was das Leben mit der Kunst zu schaffen hat. Ich liebe das Leben, vielmehr ich liebe nichts als das Leben. Aber ich liebe nicht, daß man gemalten Menschen elfenbeinene Zähne einzusetzen wünscht und marmorne Figuren auf die Steinbänke eines Gartens setzt, als wären es Spaziergänger.“¹²³⁹⁵ In *Englischer Stil* (1896) findet sich das Motiv durch die Frauenfiguren die durch die Vermittlung der Romantiker die Naivität, die sie bei Shakespeare noch besessen haben, eingebüßt haben: „Ihre Knöchel werden so zart, ihre Finger so schwach, daß sie keine größere Last mehr heben können als die Narzissen und Veilchen ihrer traumhaften Gärten.“¹²³⁹⁶ Über das junge Mädchen das Eingang in Poesie und Malerei gefunden hat, habe der Künstler auch die Barrison Schwestern erfunden: „Er hat 5 oder 7 solcher stilisierter Puppen, die irgendwie an präraphaelitische Engel erinnern und irgendwie an hundert andere fremdartige Wesen, auf die Bühne einer Singpielhalle oder eines Wintergartens gestellt, in das brutalste grelle Licht, in die mit der vielfältigen bösen Schwere des Lebens angefüllte, von Lärm und Unruhe bebende Atmosphäre.“¹²³⁹⁷ Hofmannsthal kommt schließlich wieder auf die Barrison Schwestern zu sprechen, die zwar auf der Bühne Triumphe feiern,

12387SW XXXII. S. 209. Z. 32, SW XXXII. S. 211. Z. 33, SW XXXII. S. 213. Z. 6.

12388SW XXXII. S. 285. Z. 20-23.

12389SW XXXII. S. 92. Z. 7.

12390SW XXXII. S. 112. Z. 18-19.

12391SW XXXII. S. 116. Z. 3-6.

12392SW XXXII. S. 110. Z. 4-6.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 111. Z. 21.

12393SW XXXII. S. 136. Z. 5-9.

12394SW XXXII. S. 183. Z. 32-36//1-3.

12395SW XXXII. S. 187. Z. 25-30.

12396SW XXXII. S. 177. Z. 14-17.

12397SW XXXII. S. 178. Z. 19-24.

bei denen es aber auch darauf ankommt, sie einmal nicht in „verzauberten Gärten“¹²³⁹⁸ zu sehen, sondern im alltäglichen Gespräch. Schließlich kommt Hofmannsthal auch auf die englischen Gärten zu sprechen; aus einem Zimmer heraus, so Hofmannsthal, könne der Betrachter die Natur sehen. In *Das Buch von Peter Altenberg* (1896) zeigt sich das Motiv gebunden an Altenbergs Prosasammlung, sieht das Werk doch das ganze Leben als einen „Lustgarten der Poesie“¹²³⁹⁹ an, was ihn schließlich äußern lässt, dass er darin das „Leben als Gartenkunst“¹²⁴⁰⁰ wahrnehmen kann.¹²⁴⁰¹

Während sich Hofmannsthal in der *Philosophie des Metaphorischen* (1894) auf das Werk von Alfred Biese bezieht, dem er jedoch kritisch gegenübersteht,¹²⁴⁰² zeigt sich nur ein loser Bezug zum Motiv in den *Notizen zu einem Aufsatz über Puvis de Chavanes* (1898?) („vergleichen könnte man das Leben mit einem schönen Garten, wo in der Erde vergrabene Sklaven ein schönes Spiel Äolsharfen und Wasserkünste bewegen“),¹²⁴⁰³ sowie in *Das Buch von Peter Altenberg* (1896)¹²⁴⁰⁴ und mit einem deutlicherer Bezug in *Internationale Kunst-Ausstellung 1894* (1894). Hofmannsthal attestiert hier der belgischen Malerei einen Mangel an modernem Einfluss, denn sie sind die einzigen Ausländer die das „ganz überflüssige, ganz geistlose Kostümbild in drei widerwärtigen Gartenlaube-Prämienexemplaren mit sich führen“.¹²⁴⁰⁵ Des weiteren bemängelt Hofmannsthal an der Kunst des Deutschen Reiches den Mangel an Originalität. Allein den Werken Max Klingers spricht er diese zu, und beschreibt in diesem Zusammenhang ein Gemälde indem ein alter Arzt im Garten sitzt und sich „süßtönende, schwermütig selige Gartenmusik vorspielen lässt“,¹²⁴⁰⁶ während der Tod schon auf ihn lauert.¹²⁴⁰⁷ Schließlich bezieht sich Hofmannsthal auch auf die Kunst Österreichs, im Speziellen die Kunst Wiens, und neuerlich zeigt er die Stimmung dieser Stadt auf, wenn es heißt: „Und in der Vorstadt, diese kleinen, gelben Häuser aus der Kaiser-Franz-Zeit, mit staubigen Vorgarteln, diese malancholischen, spießbürgerlichen, unheimlichen kleinen Häuser!“¹²⁴⁰⁸

In dem lyrischen Drama *Gestern* (1891) erweist sich der Gartensaal in Andreas Haus zu Imola als Handlungsschauplatz der ersten Szene. Von der Terrasse aus, die mit einem „vergoldeten Efeugitter[...] abgeschlossen“¹²⁴⁰⁹ ist, führen „Stufen zum Garten“.¹²⁴¹⁰ Bereits in der Rede Arlettes an Andrea, mit der sie ihren Betrug überdecken will, zeigt sich der Bezug zum Garten, ist sie doch vermeintlich unter dem Gefühl der Einsamkeit hinaus in den Garten und schließlich in den Gartensaal getreten („Ja .. in der Nacht .. da lief ich in den Garten .. / Ich hatte Angst .. ich wollte dich erwarten ..“).¹²⁴¹¹ Arlette verbindet hier den Garten mit dem ästhetizistischen Erleben des Augenblicks, das sie auskosten will, weshalb sie vermeintlich auch nicht mit Andrea ins Haus gehen will, indem sich allerdings die Belege für ihren Betrug finden („Bleib da! Im Garten rauscht so süß die Nacht, / Man hört's nur hier!“).¹²⁴¹² Darüber hinaus aber zeigt sich bei ihr auch ein Bezug zur Vergangenheit, wenn Hofmannsthal sie sagen lässt:

12398SW XXXII. S. 179. Z. 28.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 181. Z. 10.

12399SW XXXII. S. 190. Z. 13.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 190. Z. 19.

12400SW XXXII. S. 193. Z. 9.

12401Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 191. Z. 41, SW XXXII. S. 192. Z. 4, SW XXXII. S. 192. Z. 15, SW XXXII. S. 193. Z. 12, SW XXXII. S. 193. Z. 22.

12402Das Motiv zeigt sich hier demzufolge dahingehend eingebunden, dass Hofmannsthal den Mangel in diesem Werk thematisiert: „Zwei oder drei recht moderne junge Menschen, unruhig, mit vielerlei Sehnsucht und viel Altklugheit; und auf den Boden der großen Stadt müßte man sie stellen, der aufregend bebzt und tönt wie Geigenholz. [...] meine Phantasie verlangt geradezu, im Wiener Volksgarten müßte man sie spazieren lassen, im Volksgarten, an einem Juniabend. Weiße Kastanienblüthen und blaßrothe liegen auf dem Weg, und daneben leuchtet smaragdgrün das dichte kühle Gras.“ In: SW XXXII. S. 131. Z. 13-21.

12403SW XXXII. S. 289. Z. 18-20.

12404SW XXXII. S. 192. Z. 31.

12405SW XXXII. S. 122. Z. 17-19.

12406SW XXXII. S. 124. Z. 14-15.

12407„[...] und um die eitlen und herrischen Göttinnen, die hinter der Gartenmauer in seltsam geformten Galeeren über ein dunkel leuchtendes Meer fahren“. In: SW XXXII. S. 124. Z. 16-18.

12408SW XXXII. S. 126. Z. 24-27.

12409SW III. S. 7. Z. 4-5.

12410SW III. S. 7. Z. 5.

12411SW III. S. 8. Z. 8-9.

12412SW III. S. 8. Z. 29-30.

„Komm in den Garten, in das feuchte Grau! //
Ich sehne mich nach Tau, nach frischem Tau!
Wie damals, weißt du noch, wie wir uns trafen
Im Park von Trevi, taubesprengt, verschlafen?“ ¹²⁴¹³

In der zweiten Szene zeigt sich, dass auch hier das Gitter und der schöne Garten nicht dazu dienen, alles Außenstehende abzuhalten. Hier ist es Marsilio, ein Freund Andreas aus der Vergangenheit, der Einlass begehrt und auch von dem Ästhetizisten eingelassen wird. In den Garten treten zu Beginn der dritten Szene auch der Kardinal und der Maler Fortunio, ¹²⁴¹⁴ und zu Beginn der neunten Szene will sich Fantasio in den Garten (SW III. S. 30. Z. 4) verabschieden, wird jedoch von Andrea aufgehalten, um ihn dazu zu bringen seine eigene Einstellung zu hinterfragen. Noch einmal in der letzten Szene erfolgt der Einbau des Motivs durch Andreas ästhetizistische Erinnerung an die Stimmung, die Arlette zum Betrug an ihm bewogen hat:

„Da war’s. Da! wie ich fort war. Da, sag ja!
In blauem Dufte lag der Garten da ..
Die Fliederdolden leuchteten und bebten ..
Der
rauschte und die Falter schwebten ...“ ¹²⁴¹⁵

Arlette greift dies auf, betont allerdings die Einsamkeit und die besondere Stimmung der gestrigen Nacht („So war’s, allein .. der Garten .. und das Haus, / Das war so anders .. sah so anders aus“). ¹²⁴¹⁶

Ebenso zeigt sich in den Varianten Hofmannsthals zu dem lyrischen Drama das Motiv, hier durch die Kritik des Malers an Andreas beengten Garten, bedingt durch dessen Überzug mit der Künstlichkeit und der Beengung der Natur: „in deinem Garten erfreut nichts, weil alles erfreuen / soll die Kraft der Fürchte, die Gestalt der Bäume alles ist gezwungen .. Andrea: / Ja, was soll denn die Weide anders als hängen, der Thurm anders als starren, jedes / giebt mir eben seine Seele fort. Du selbst giebst ja alles, du brauchst sie gar nicht / oder ganz.“ ¹²⁴¹⁷ So erfolgt der Bezug zum Garten durch Fantasio, der Andreas ästhetizistische Wesensart kritisiert, die Natur zu beengen:

„O dich und deine Willkür zu verstehen
Muß einer bloß durch deinen Garten <gehen>
Wie da die jungen Bäume, bastumschlungen
Verkrüppelt stehn zum Laubengang gezwungen
Wie unnatürlich Kraft die Kraft erstickt
Damit dein Auge nicht ins Grelle blickt“ ¹²⁴¹⁸

Was Hofmannsthal hier Fantasio anklagen lässt, ist die Konzeption, gebunden auch hier an die Natur, die Andrea nicht zu ertragen vermag und deswegen nach seinem Willen beschneidet.

Anhand des Garten-Motivs zeigt sich in *Age of Innocence* (1891), dass der Junge nicht immer ästhetizistisch geprägt war. Hofmannsthal schildert das künstliche Umfeld, das ihn durch seinen Duft und das Alleinsein eher abgeschreckt hat und in dem der frühverstorbene Vater den Jungen allein gelassen hatte. Gegen die Künstlichkeit der Räumlichkeiten stellt Hofmannsthal hier den Garten: „Nur eines war sehr schön: zwischen den weissen Gardinen sah ein heller grüner Garten herein und in Sommernächten schwebten vor der Mondscheibe auf dem schwarzblauen Nachthimmel weissleuchtende Kirschblüthenzweige.“ ¹²⁴¹⁹ Von Bedeutung wird der Garten für den Ästhetizisten auch während seiner Universitätszeit, wenn er Gedanken verfällt die ihn ergreifen, ¹²⁴²⁰ und schließlich neuerlich, wenn der Ästhetizist unter der Musik hinweg

12413SW III. S. 8-9. Z. 34//1-3.

12414SW III. S. 16. Z. 28-29.

12415SW III. S. 34. Z. 9-12.

12416SW III. S. 34. Z. 14-15.

12417SW III. S. 301. Z. 11-15.

12418SW III. S. 301. Z. 32-37.

12419SW XXIX. S. 21. Z. 27-32.

12420„Besonders eine bestimmte alte tändelnde Melodie und ein Duft, der Duft eines Vormittags, einmal im Schwarzenberggarten und der braungrüne Teich mit den Sandsteintriton und die vielen jungen Mädchen und die warme einschläfernde Luft.“ In: SW XXIX. S. 22. Z. 23-26.

träumt, zeigt sich das Garten-Motiv.¹²⁴²¹ Primär zeigt sich das Garten-Motiv hier als gegen die Künstlichkeit der Räume gestellt. Doch bei dem Protagonisten verstärkt sich noch die ästhetizistische Neigung, erhält der Garten doch verstärkt künstliche Züge durch die der Ästhetizist sich vor der Wirklichkeit schützen will.

Der Garten ist Teil des Szenarios des I. Aktes des Dramenentwurfes von *Ascanio und Gioconda* (1892), wenn Hofmannsthal das Haus der Amidei, in dem Gioconda lebt, beschreibt: „Im Erdgeschoss Fenster gegen den Garten, rechts zwei Zimmerthüren, durch Vorhänge geschlossen.“¹²⁴²² Doch nicht im, wohl aber hinter dem Garten, richten Galasso und Ferrante, die Söhne des Hauses, die jungen Hunde ab.¹²⁴²³ Jedoch auf Galassos Rede, Gioconda möge sich nächstens nicht mit Ascanio abgeben, ruft ihn sein Vater zur Ordnung, wenn er ihm heißt: „Geh in den Garten, junge Hunde prügeln“.¹²⁴²⁴ Dass der Garten auch hier Teil des Lebensraumes ist, zeigt sich auch durch Ascanio und Gioconda. So begleitet sie den scheidenden Ascanio bis zur „Gartenthür“,¹²⁴²⁵ dem sie ihre Erleichterung bekennt, dass der Cortese nie von seiner Liebe zu ihr gesprochen hatte. In diesem Nachdenken besinnt sie sich auf ein Liebeslied, welches die Menschen „im Sommer in den Gärten“¹²⁴²⁶ singen, was bei Gioconda dazu führt, sich zu fragen, warum sie niemanden liebt.

In der zweiten Szene des I. Aktes, Hofmannsthal vollzieht den Ortswechsel in das Haus der Donati, zeigt sich ebenso der Bezug zum Motiv durch die Rede der Francesca, die ihre Gäste verabschiedet. Für sie zu frühzeitig verlassen sie das Haus, was sie dazu bringt, an Ascanio zu denken, dem zur Nacht die „Gartenthüren“¹²⁴²⁷ offen stehen, wodurch sie auf seine Liebeleien anspielt. Im Gespräch mit ihrer Mutter bekennt Francesca zwar, dass ihr das Fest gefallen habe („Im Garten namentlich die bunten Lichter“),¹²⁴²⁸ habe ihr auch ein Mann im Garten seine – bis in den Tod gehende – Liebe bekannt,¹²⁴²⁹ doch zeigt sich, dass Francesca ob dessen wenig ergriffen ist, was daran liegt, dass Ascanio gefehlt hat. Schließlich aber wähnt Francesca Ascanio nahen („Mich dünkt, ich seh dort an der Gartenmauer“).¹²⁴³⁰

Auch im II. Akt ist der Garten Teil der Handlungsszenerie, kommen doch Ascanio und Ippolito „aus dem Garten“,¹²⁴³¹ als sie beginnen, sich über Gioconda zu unterhalten. Der Bezug zum Garten, in Anbindung an Gioconda, erfolgt wiederum auch durch die Rede der Amme an sie; so heißt sie Melusina, dass Gioconda doch den Onkel bitten möge, sie durch Musik zu erheitern („Ein Madrigal im Garten anzuhören, / Galant gestimmt zur Geige und zur Flöte“).¹²⁴³² Gioconda aber stellt den Worten Melusinas ihre gegenwärtige Leere im Leben gegenüber, wodurch sich zeigt, dass sie gegenwärtig mit dem Garten keine ästhetizistische Erfüllung verbindet. Dabei erinnert sich Gioconda aber auch ihrer Vergangenheit, dass sie sich des Lebens erfreut hatte und gerne im Garten war vom „Duft der Nacht berauscht“.¹²⁴³³ Noch einmal durch das Aufeinandertreffen mit Ascanio zeigt sich die Anspielung auf den Garten; auf seine Rede, in der er ihrer Schönheit schmeichelt, reagiert sie mit wenig Überzeugung. Erst angesprochen auf die Schönheit ihres Haares, reagiert sie abwehrend, wenn sie sagt:

„Das sollst Du mir
Nicht sagen, Herr. Wenn Du mir das erzählst,
Flecht ich mirs auf, dann spielt der Wind damit,
Der aus dem Garten kommt; das thut mir wohl.“¹²⁴³⁴

12421, [...] dann kam wieder der Schwarzenberggarten mit dem grünbraunen Teich aber auf einer Sandsteinbank sassen unter blühenden Kastanien die Madonna von der Stiege mit lapisblauem Holzmantel und einer rothen Glaslampe in der Hand und Madeleine mit dem grossblumigen Kleid und dem Stück Schleier um den Hals.“ In: SW XXIX. S. 24. Z. 1-6.

12422SW XVIII. S. 76. Z. 10-12.

12423SW XVIII. S. 77. Z. 11-13.

12424SW XVIII. S. 8. Z. 20.

12425SW XVIII. S. 77. Z. 23.

12426SW XVIII. S. 83. Z. 22.

12427SW XVIII. S. 87. Z. 37.

12428SW XVIII. S. 91. Z. 5.

12429SW XVIII. S. 91. Z. 16-17.

12430SW XVIII. S. 93. Z. 32.

12431SW XVIII. S. 98. Z. 20.

12432SW XVIII. S. 102. Z. 37-38.

12433SW XVIII. S. 103. Z. 37.

12434SW XVIII. S. 107. Z. 1-4.

In dem Dramenentwurf *Die Bacchen nach Euripides* (1892) zeigt sich das Motiv durch die Beschreibung des Pentheus; so ist der König nicht nur Bauherr, sondern auch „Gärtner“. ¹²⁴³⁵ Zudem plante Hofmannsthal eine Szene zwischen Mutter und Sohn zu beschreiben, wie aus der Notiz N 19 hervorgeht, in der er durch einen geheimen Gang zu den Räumlichkeiten der Mutter gelangt, die durch ein Gitter von dem „Vorgarten“ ¹²⁴³⁶ getrennt sind.

Das lyrische Drama *Der Tod des Tizian* (1892) spielt auf der Terrasse von Tizians Villa, die nahe bei Venedig liegt. Aus dem „Gartensaal“ ¹²⁴³⁷ des Anwesens tritt einer der Pagen, der im Auftrag Tizians dessen alte Bilder holt, damit er diese mit seinen neuen und letzten Bildern vergleichen kann. Die schöne Gartenbeschreibung erfolgt in dieser Schrift durch den jungen Gianino, der den Garten bei Nacht beschreibt; was aber auffällt ist nicht nur dessen Sehnsucht nach der Stadt, also eine Erweiterung des ästhetizistischen Zusammenlebens, sondern auch der Einbruch des Menschlichen, wenn es heißt:

„Und wie des Dunkels leiser Atemzug
Den Duft des Gartens um die Stirn mir trug,
Da schien es mir wie das Vorüberschweifen
Von einem weichen, wogenden Gewand
Und die Berührung einer warmen Hand.“ ¹²⁴³⁸

Dabei betont Hofmannsthal durch Antonio, dass Tizian den Garten vor der Außenwelt verschlossen hält, und nennt als Grund dafür, die Nichtigkeit der Menschen und der außerhalb liegenden Welt. ¹²⁴³⁹

In dem dramatischen Fragment für Böcklins Totenfeier zeichnet Hofmannsthal eine ausführlichere Gartenbeschreibung: so führt von der Terrasse der Villa eine „Treppe in den Garten“, ¹²⁴⁴⁰ dessen Ausgang von zwei „Marmorvasen markiert“ ¹²⁴⁴¹ ist. Die linke Seite der Terrasse fällt zudem steil hinab in den Garten. ¹²⁴⁴²

Ein kurzer Verweis auf den Garten findet sich bereits in dem 4. Prosagedicht *Traumtod* (1893) („blinkt weisses beschneites Gartenhausdach, auf dem sich Fensterkreuz abzeichnet“), ¹²⁴⁴³ als auch im 13. Prosagedicht durch den Dichter der in einem Garten sitzt, ¹²⁴⁴⁴ sowie in dem 26. Prosagedicht (1895). ¹²⁴⁴⁵ Deutlicher ist der Bezug zum Garten dagegen im 5. Prosagedicht *Gerechtigkeit* (1893). In dem Handlungsort, einem Garten, wird der empfindsame Mensch sowohl mit der Religion als auch damit konfrontiert, dass der Mensch die Konsequenzen seines Handelns tragen muss. Der mit einem Lattenzaun abgeschlossene Garten, erweist sich auch hier keineswegs als Fluchtort vor dem die Gerechtigkeit verkörpernden Engel. Dabei ist der Garten von Hofmannsthal keineswegs als ein ästhetizistisch-künstlicher Raum gestaltet, denn die „blassgrünen Wiesen“, ¹²⁴⁴⁶ die Hügel, der milde Frühlingshimmel, die Bienen, die „zwischen den rosenrothen über und blühenden Pfirsichbäumen“ ¹²⁴⁴⁷ fliegen, bilden vielmehr einen natürlichen Garten. Erneut im 16. Prosagedicht (1893) bindet Hofmannsthal, im Zuge des Erlebens der Musik (mindestens) zweier Menschen, den Garten ein: „[...] einen Paradiesgarten, in dessen heisser melodischer Abendluft sich die Menschen unendlich nahe stünden und mit leisen Worten die tönenden Platten der Seele erzittern

12435SW XVIII. S. 49. Z. 2.

12436SW XVIII. S. 56. Z. 9.

12437SW III. S. 42. Z. 9.

12438SW III. S. 44. Z. 22-26.

12439SW III. S. 46. Z. 10-13.

Siehe (Notizen): SW III. S. 349. Z. 32.

12440SW III. S. 225. Z. 6.

12441SW III. S. 225. Z. 7.

12442„Hier überkletterten Epheu- und Rosenranken die Rampe und bilden / mit hohem Gebüsch des Gartens und hereinhangenden Zweigen ein undurch/ dringliches Dickicht.“ In: SW III. S. 225. Z. 8-10.

12443SW XXIX. S. 228. Z. 11-12.

12444SW XXIX. S. 232. Z. 18.

12445Über die Frauen des Königs, heißt es: „sonst sind einzelne in der Nacht, im Garten im Strom versunken“. In: SW XXIX. S. 239. Z. 10.

12446SW XXIX. S. 228. Z. 26.

12447SW XXIX. S. 228. Z. 30.

machten“.¹²⁴⁴⁸ In anderen Prosagedichten zeigt sich die Bindung des Motivs an die Konzeption der Ganzheit des Seins, so im 19. Prosagedicht *Die Stunden* (1893) durch manche Lebensstunden („Welche stehen an den Thoren fremder Gärten, wie Thiere im Käfig gefangen“).¹²⁴⁴⁹ Ebenso unter der Konzeption steht die im 21. Prosagedicht (1894) beschriebene Karlskirche,¹²⁴⁵⁰ sowie der Garten in der Beschreibung der Stadt Arles im 22. Prosagedicht *König Cophetua* (1895). „König Cophetua: In seiner Stadt kunstreiche Gärten wie auf Louis XIV-Gobelins.“¹²⁴⁵¹ Hofmannsthals Beschreibung entspricht dem Wunsch des Königs, die Krone und damit die Verantwortung von sich zu wenden, um sich allein dem Schönen zu ergeben.

In dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) ist der Garten Teil des Anwesens Claudios, führt doch eine „hängende Holzterrasse“¹²⁴⁵² aus dem Studierzimmer Claudios direkt in den Garten. Dabei heißt Claudio den Diener, die Gartentür zu verriegeln, hatte dieser ihm doch von dem „Gesindel“¹²⁴⁵³ gesprochen, welches er gesehen hatte: „So sperr die Tür, / Die von der Gasse in den Garten, zu, / Und leg dich schlafen und laß mich in Ruh.“¹²⁴⁵⁴ Doch Claudios Versuch sich vor der Außenwelt abzuschotten, wirkt nicht, denn der Diener berichtet ihm, dass die Gestalten, trotz verschlossener Gartentür, eingedrungen seien.¹²⁴⁵⁵

„Jetzt sitzen sie im Garten. Auf der Bank,
Wo der sandsteinerner Apollo steht,
Ein paar im Schatten dort am Brunnenrand,
Und einer hat sich auf die Sphinx gesetzt.
Man sieht ihn nicht, der Taxus steht davor.“¹²⁴⁵⁶

Der ästhetizistisch gestaltete Garten kann demnach für Claudio sowohl kein Schutzraum als auch kein Ort des Genusses sein. Doch wirkt er gleichgültig und gelassen, schickt den Diener vielmehr zur Nacht, nachdem er sich versichert hat, dass wenigstens die Tür zum Haus geschlossen ist. Claudio ist demnach kein Ästhetizist der besonders sorgsam darum bedacht ist, sich vor der Außenwelt zu verschließen, mitunter deshalb, weil er sich von seinem rigiden Ästhetizismus bereits entfernt hat.

Im Gespräch mit dem Tod thematisiert dieser ebenso den Garten, wenn er Claudio seine Lebensversäumnis aufzeigt. Jedem, so auch ihm, habe es offen gestanden, aus seinem Leben einen „Garten“¹²⁴⁵⁷ zu machen, aus „Wirksamkeit, Beglückung und Verdruß“.¹²⁴⁵⁸ Dadurch zeigt sich, dass der Garten hier nicht nur Teil der Konzeption ist, sondern vielmehr, dass Hofmannsthal das Motiv des Gartens auch hier schon sowohl ästhetizistisch als auch ästhetisch verwendet. Claudio aber habe sein Leben nur mit dem Schönen vertan, habe die Ganzheit des Seins nicht begriffen und demzufolge auch nur einen ästhetizistisch schönen Garten anlegen lassen, der seinem eigenen Wesen entsprochen hatte. Auf die falsche Einstellung zum Leben, gebunden mitunter an dieses Motiv, verweist auch Claudios toter Freund („der läßt den Hund im Garten / Durch Reifen springen“).¹²⁴⁵⁹

Innerhalb der dem Nachlass zuzuordnenden Romanpläne findet sich die Erwähnung des Motivs mitunter in *Roman des inneren Lebens* (1893-1894) („Schwarzenberggarten“),¹²⁴⁶⁰ so hier deutlich auch durch den Garten der Josephine von Wertheimstein: „Döblinger Park. [...] kein Garten à la Watteau wo einen hohe Mauern auf sich selbst beschränken, sondern ein Garten der Sehnsucht mit Land vor den Augen“).¹²⁴⁶¹

12448SW XXIX. S. 233. Z. 8-11.

12449SW XXIX. S. 236. Z. 3-4.

12450SW XXIX. S. 236. Z. 16-21.

12451SW XXIX. S. 237. Z. 17-18.

12452SW III. S. 63. Z. 1.

12453SW III. S. 67. Z. 34.

12454SW III. S. 68. Z. 3-5.

12455SW III. S. 68. Z. 7-8.

12456SW III. S. 68. Z. 11-15.

12457SW III. S. 72. Z. 19.

12458SW III. S. 72. Z. 20.

12459SW III. S. 77. Z. 19-20.

12460SW XXXVII. S. 75. Z. 30-31.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S.79. Z. 6.

12461SW XXXVII. S. 82. Z. 22-24.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 84. Z. 14, SW XXXVII. S. 84. Z. 24, SW XXXVII. S. 101. Z. 2, SW XXXVII. S. 103. Z. 9-10, SW

In der lediglich Fragment gebliebenen Erzählung *Delio und Dafne* (1893) greift Hofmannsthal das Motiv, welches primär in Verbindung mit dem Liebeserleben steht, wiederholt auf. Dabei ist das Garten-Motiv zu Beginn mit dem positiven Erleben der Liebe verbunden.¹²⁴⁶² Da der Garten wie auch der Traum in Verbindung mit Delios Liebe zu Dafne steht, bricht das ungetrübte Erleben durch ihren Tod auf. Delio versucht das verlorene Liebesglück aber durch den Traum und die traumhafte Betrachtung des Gartens wiederzugewinnen: „Träume. wie sie ihm das Leben vom Baume pflückt, im Obstgarten“.¹²⁴⁶³ Mit dem Einbruch der Traumwelt gerät für Delio auch der Garten in Verbindung mit dem Tod („wie der Tod auf der Gartenmauer sitzt“)¹²⁴⁶⁴ und seinem Zweifel am Leben.¹²⁴⁶⁵ Hofmannsthal bindet das Garten-Motiv aber auch in seiner Kritik an Delios Liebesverständnis ein: „Über eine Liebe nicht hinauskommen wollen; nicht wollen, dass die Seele von einem Lehrer in einen grossen fremden Garten geführt werde, wo sie der Liebe nicht bedarf.“¹²⁴⁶⁶

Bedingt auch durch den orientalischen Hintergrund der Erzählung zeigt sich in *Amgiad und Assad* (1895) eine Einbindung des Garten-Motivs. Zeigt Hofmannsthal noch zu Beginn der Erzählung auf, dass beide Brüder sich ihrer Schönheit nicht bewusst waren, gelangt Amgiad schließlich im Garten der Königin Morgane zur Erkenntnis der eigenen Schönheit.¹²⁴⁶⁷ Hofmannsthal knüpft an das Garten-Motiv auch durch die ästhetizistischen Träumereien Assads an; so träumt er von Gärten, in denen er sich ästhetizistisch ausleben kann (SW XXIX. S. 37. Z. 24). Im Sinne der familiären Annäherung, zeigt sich der Garten in Bezug auf einen der beiden Prinzen; Hofmannsthal äußert sich nicht dazu, ob es sich dabei um Assad oder Amgiad handelt, wenn es heißt: „der Prinz führt den alten König in einen viereckigen Garten, durch dessen Gitterstäbe alle Grossen und Hauptleute hereinstarren.“¹²⁴⁶⁸ Der Vater, der die beiden Söhne töten wollte, kommt dabei zur Einsicht seines Unrechts; der Garten ist für den König damit kein Ort des Schutzes, keine Möglichkeit weiter seine Verblendung weiterzuleben. Am Ende dieser Notiz steht die Annäherung zwischen Vater und Sohn und die Niederlegung der Königskrone.

Des weiteren zeigt sich das Motiv innerhalb der erzählerischen Fragmente in der *Novelle vom Sectionsrath* (1895), allerdings mit dem Gefühl des Protagonisten verbunden, dass er dem Leben voller Unzulänglichkeit gegenübersteht („Stunden wo man einem Garten nicht gerecht werden kann“),¹²⁴⁶⁹ und schließlich in *Eines alten Malers schlaflose Nacht* (1903-1906, 1912), wenn Hofmannsthal die dritte Gedankenflucht Rembrandts schildert, in der der Besitz eine Rolle spielt („jetzt pflanzt er das im Garten“).¹²⁴⁷⁰

In der Erzählung *Das Glück am Weg* (1893) zeigt sich das Gartenmotiv in Verbindung mit den Überlegungen des Protagonisten, woher er die Frau auf dem anderen Schiff kennt („ein gewisser kleiner Garten, wo ich als Kind gespielt hatte, mit weißen Kieswegen und Pegonienbeeten“).¹²⁴⁷¹ Obwohl er begreift, dass sie nur eine Figuration seiner Sehnsucht ist, stellt er sich vor mit ihr Zeit zu verbringen („und ich käme aus dem Garten und bliebe unter ihr stehen, drei Stufen unter ihr“).¹²⁴⁷²

Das Motiv des Gartens zeigt sich auch in dem lyrischen-Drama *Idylle* (1893), jedoch lediglich an zwei

XXXVII. S. 107. Z. 22.

12462 „[...] er will den wunderbaren Garten der Träume worin sie lebt, nicht ohne etwas Zierde und Prunk betreten, deshalb lässt er vorher die schmalen Finger seiner schönen Hände wie matte Rubinen erglügen.“ In: SW XXIX. S. 27. Z. 24-27.

12463 SW XXIX. S. 30. Z. 21-22.

Des weiteren, siehe: SW XXIX. S. 30. Z. 26-27.

12464 SW XXIX. S. 30. Z. 24.

12465 SW XXIX. S. 30. Z. 6-7.

12466 SW XXIX. S. 31. Z. 15-17.

12467 SW XXIX. S. 37. Z. 17-18.

Auch in Bezug auf Amgiad zeigt sich neuerlich eine Verbindung mit dem Garten-Motiv: „sie weinen über die Landschaft: riesige Terrassen, [...] blühende Gärten“. In: SW XXIX. S. 39. Z. 29-30.

Wohl in Bezug auf Amgiad, heißt es: „wie das Schicksal ihn wieder fasst, dadurch dass er in den Garten der Königin Morgane hinausgeht“. In: SW XXIX. S. 41. Z. 23-24.

12468 SW XXIX. S. 38. Z. 11-13.

12469 SW XXIX. S. 44. Z. 19-20.

12470 SW XXIX. S. 164. Z. 6.

12471 SW III. S. 8. Z. 35-37.

12472 SW III. S. 10. Z. 7-8.

Passagen. So erinnert sich die Protagonistin zum einen an die Vergangenheit und das Genießen der Kunstwerke des Vaters („Im blütenweißen kleinen Garten saß ich oft / Den Blick aufs väterliche Handwerk hingewandt“),¹²⁴⁷³ des weiteren verweist auch der Zentaur auf den Garten, gibt er vor, dass ihm, wenn er ihre Liebe verliere, der „dufterfüllte[...] Garten“¹²⁴⁷⁴ verschlossen bliebe.

Begrenzt ist auch dieses Motiv in den Lustspiel-Fragmenten. Erstmals bindet Hofmannsthal das Motiv in dem Fragment *Comödie* (1893) ein. In Bezug auf Francescas Vater, der durch das Ertragen von Schmerzen auffällt, formuliert Hofmannsthal: „der den Baum des Lebens nach ruhigen Bauernregel pflanzt pflegt u. aberntet“.¹²⁴⁷⁵ Auch in der *Comödie* (1893) gedachte Hofmannsthal das Motiv einzubinden, hier durch die Dekoration der Terrasse des Schlosses („Aussicht auf Nachbargärten“),¹²⁴⁷⁶ sowie in *Idyllische Comödie* (1898) durch die Beschreibung der Szene („eine geräumige Verandah über einem Garten“),¹²⁴⁷⁷ wie auch in *Lysistrata* (1905) (SW XXI. S. 34. Z. 27) oder in *Ferdinand Raimund. Bilder* (1906).¹²⁴⁷⁸

In dem Drama *Alkestis* (1893/1894) zeigt sich das Motiv zum einen in der Passage als Apollo den Tod durch das Gartentor kommen sieht,¹²⁴⁷⁹ zum anderen durch die Rede des Admet an Herakles, wenn er dem Gottessohn seine Gastfreundlichkeit aufzeigt („Früchte bringt man wohl den Gartengöttern“).¹²⁴⁸⁰

In dem Dramenentwurf *Alexanderzug* (1893/1895) findet sich das Motiv durch die Beschreibung einer Szene in der Notiz N 6 des *Alexanderzug* angedacht: „Königliche Prunkgärten, nackte Königinnen mit Reben und Diademen an Bäume gebunden“.¹²⁴⁸¹

Innerhalb der lyrischen Dramenfragmente findet sich erst in *Landstrasse des Lebens* (1893) eine Einbindung des Garten-Motivs. So differenziert Hofmannsthal in N 1 Mann und Frau durch ihre Affinität zum „Märchengarten“,¹²⁴⁸² notiert im Zuge der Notiz in N 3 den Ort der Niederschrift („Garten in Döbling“)¹²⁴⁸³ und wählt in der Handschrift 3 H den Garten als Handlungsort, indem neben dem Wind nur die Liebe wohnt. Innerhalb der sehr losen Notizen *Wo zwei Gärten aneinanderstossen* (1897) zeigt sich neben dem Titel (SW III. S. 261. Z. 2) das Motiv nur in einer weiteren kurzen Notiz (SW III. S. 263. Z. 2). Auch für das *Gartenspiel* (1897) hat Hofmannsthal als Schauplatz des Geschehens einen „kleinen Garten“¹²⁴⁸⁴ gewählt, indem sich zwei Schwestern miteinander unterhalten. Dabei bindet Hofmannsthal den Garten hier an die Dunkelheit, sei es durch das Gespräch der Schwestern (SW III. S. 267. Z. 3-4) als auch durch die Notiz N 2.¹²⁴⁸⁵ Auch wird der Garten hier, ebenso wie die Kirche, als Ort des Zeitvertreibes gesehen (SW III. S. 267. Z. 13-14). Dass der Garten auch hier wieder Teil des ästhetizistischen Erlebens ist, wird vor allem auch in der Notiz N 24 deutlich, in der Hofmannsthal neben der Liebe zum Augenblick notiert: „Abgründe und die Gärten des Lebens tragen uns“.¹²⁴⁸⁶ Ebenso in *Das Kind und die Gäste* (1897) spielt der Garten eine Rolle. Zwar spielt die Handlung des Stückes in einem italienischen Palast, doch beschreibt Hofmannsthal auch die Umgebung, in die er den Palast setzt: „Durch die offenen Wölbungen sieht man in die reiche Landschaft hinaus, mit Klöstern und Kirchen auf Hügeln, mit Gärten, Castellen und gewundenen Wegen.“¹²⁴⁸⁷

12473SW III. S. 55. Z. 11-12.

Siehe (Notizen): SW III. S. 419. Z. 1.

12474SW III. S. 59. Z. 37.

12475SW XXI. S. 10. Z. 14-15.

12476SW XXI. S. 11. Z. 22-23.

12477SW XXI. S. 17. Z. 15.

12478Es findet sich auch hier lediglich eine Notiz: „Scene der Garten“. In: SW XXI. S. 39. Z. 3.

12479SW VII. S. 10. Z. 26-28.

12480SW VII. S. 25. Z. 9.

12481SW XVIII. S. 14. Z. 18-19.

12482SW III. S. 253. Z. 7.

12483SW III. S. 253. Z. 20.

12484SW III. S. 253. Z. 20.

12485SW III. S. 267. Z. 9.

12486SW III. S. 278. Z. 6-7.

12487SW III. S. 281. Z. 18-20.

Der Garten hat auch beim Kaufmannssohn (*Das Märchen der 672. Nacht*, 1895) eine ästhetische Bedeutung. Obwohl Hofmannsthal zu Beginn der Erzählung den Zug des Kaufmannssohnes zur Einsamkeit betont, bricht er diese wiederum auch auf, wenn es heißt: „Er war aber keineswegs menschenscheu, vielmehr ging er gerne in den Straßen oder öffentlichen Gärten spazieren und betrachtete die Gesichter der Menschen.“¹²⁴⁸⁸ In loser Verbindung zum Garten steht auch der Selbstmordversuch des jüngeren Mädchens, deren Fall von der „aufgeschüttete[n] Gartenerde“¹²⁴⁸⁹ gebremst worden war.

Vor allem aber zeigt sich das Motiv, wenn Hofmannsthal den Rückzug des Kaufmannssohnes in sein Landhaus beschreibt, dessen Wände immer von „dem kühlen Duft der Gärten und der vielen Wasserfälle durchstrichen wurden“.¹²⁴⁹⁰ Zudem pflegte es der Kaufmannssohn, sich den Garten seines Landhauses als Rückzugsort in den Mittagsstunden zu erwählen, konnte er sich dort doch ungestört der Lektüre hingeben. Dass der Garten zum Rückzugsort für den Kaufmannssohn geworden ist, zeigt sich auch dadurch, dass er versucht, sich in der „verwachsensten Ecke des Gartens zu verkriechen“¹²⁴⁹¹ und sich auf die Schönheit zu besinnen, spürt er doch die Endlichkeit des Lebens, bedingt durch die vermeintlichen Blicke der Haushälterin und seines Dieners auf sich gerichtet. Dabei zeigt sich der Garten hier voller Lebendigkeit als auch Schönheit.¹²⁴⁹² Doch ist der Garten eben auch das was er ist, nämlich Teil der Natur, so dass er sich auch darin nicht vor den beiden jungen Dienerinnen verbergen kann. Hatte er den Garten für sich als Schutzort erkoren, wird sich der Kaufmannssohn, der versucht die Natur nach seinen Wünschen zu bändigen („oder bei einer Nelke niederkniete, um sie mit Bast zu binden“),¹²⁴⁹³ damit konfrontiert, dass er den ermüdenden Gedanken über sich selbst in diesem Garten nicht entkommen kann („Und der Garten war viel zu klein, um ihnen zu entinnen.“).¹²⁴⁹⁴ Nachdem er sich mit der lebendigen Schönheit der älteren Dienerin konfrontiert sah, die ihn jedoch nicht mit Verlangen erfüllte, begibt er sich hinaus auf die Straße und geht unruhig zwischen „Häusern und Gärten“¹²⁴⁹⁵ umher.

Dabei ist der Garten, der die Aufmerksamkeit des Kaufmannssohnes in der Stadt erregt, eben kein locus amoenus, wie der Garten seines Landhauses, sondern ein „sehr schön gehaltene[r] Gemüsegarten“,¹²⁴⁹⁶ in dessen Hintergrund „zwei Glashäuser [...] eine hohe Mauer“¹²⁴⁹⁷ bilden, was zwangsläufig den Anspruch des Kaufmannssohnes für Abgeschlossenheit bedienen muss. Von dem Juwelier wird der Kaufmannssohn von einem Nebenzimmer aus in den Hof geführt, „der durch eine kleine Gittertür mit dem benachbarten Garten in Verbindung stand“.¹²⁴⁹⁸ Unbemerkt von dem Besitzer des Gartens und der Gewächshäuser, betritt er den Garten und tritt in das erste Gewächshaus: „und fand eine solche Fülle seltener und merkwürdiger Narzissen und Anemonen und so seltsames, ihm völlig unbekanntes Blattwerk, daß er sich lange nicht sattsehen konnte.“¹²⁴⁹⁹ Die Faszination bricht auf, als der Kaufmannssohn bemerkt, dass die Nacht hereinbricht, was in ihm das Bedürfnis auslöst, aus dem „fremden, unbewachten Garten“¹²⁵⁰⁰ fliehen zu wollen, und lediglich, gleich einem Voyeur, nur von „außen einen Blick durch die Scheiben des zweiten Treibhauses [zu] werfen“.¹²⁵⁰¹ Nach der Begegnung mit dem Kind, welches für ihn eine Mahnung an den Tod sowie eine neuerliche Konfrontation mit der Unzulänglichkeit seiner Person darstellt, will er noch für einen Moment in dem Garten verweilen, der für ihn weitestgehend mit negativen Erlebnissen verbunden ist, weil er wünscht, dass das Kind aus dem Garten weggehen möge, damit er ihm nicht mehr begegnen muss.¹²⁵⁰² Doch schließlich muss der Kaufmannssohn erkennen, dass ihn das Kind in dem Gewächshaus

12488SW XXVIII. S. 15. Z. 11-13.

12489SW XXVIII. S. 17. Z. 3.

12490SW XXVIII. S. 18. Z. 24-25.

12491SW XXVIII. S. 19. Z. 21.

12492SW XXVIII. S. 19. Z. 8-12.

12493SW XXVIII. S. 19. Z. 31-32.

12494SW XXVIII. S. 19. Z. 38-39.

12495SW XXVIII. S. 20. Z. 29.

12496SW XXVIII. S. 24. Z. 6.

12497SW XXVIII. S. 24. Z. 8.

12498SW XXVIII. S. 24. Z. 12-14.

12499SW XXVIII. S. 24. Z. 21-24.

12500SW XXVIII. S. 24. Z. 26-27.

12501SW XXVIII. S. 24. Z. 27-28.

12502SW XXVIII. S. 25. Z. 39.

eingeschlossen hat, worauf er hilflos und passiv wirkend mit seinen Fäusten gegen das Gewächshausglas schlägt, jedoch erkennen muss, dass sowohl Garten als auch Haus „totenstill“¹²⁵⁰³ blieben. In diesem Gewächshaus sieht er sich mit Wachsblumen konfrontiert, durch die er neuerlich deutlich eine Differenz vollziehen kann zwischen dem Künstlichen und dem Natürlichen. Eingeschlossen im Treibhaus, glaubt er etwas hinter sich durch „die Sträucher“¹²⁵⁰⁴ gleiten zu sehen, glaubt Augen auf sich zu spüren, die ihn beobachten, weshalb er sich, die Natur niedertretend, aus dem Gewächshaus befreit. Doch die Natur, das deutet Hofmannsthal an, ist lebendig und erholt sich von seiner Unachtsamkeit wieder.¹²⁵⁰⁵

Lediglich in dem Opern-Fragment *Prinzessin auf dem verzauberten Berg* (1895) bindet Hofmannsthal das Garten-Motiv ein. Bezug nehmend zur Prinzessin und ihrem Weg auf den Zauberberg, um ihre Brüder zu retten, heißt es: „ganz zum Schluss kommt sie in einen Gemüsegarten. sie meint aber grosse Gräber und merkwürdige Thürme stünden hier herum. Dies ist der Garten des Todes.“¹²⁵⁰⁶

Innerhalb der frühesten dramatischen Fragmente zeigen sich nicht nur sehr lose Bezüge zum Garten,¹²⁵⁰⁷ so in den Notizen zu *Maria Stuart* (1895), in Verbindung mit dem Versuch der Reinwaschung Bothwells von dem Mord¹²⁵⁰⁸ oder innerhalb von *Das Festspiel der Liebe* (1900) indem Hofmannsthal das Motiv mehrfach als Handlungsort einzubinden gedachte. So verweist er auf den Großvater der in den „Malvengarten“¹²⁵⁰⁹ geht oder auf die Großmutter, die sich gegen den Garten wendet „der ganz verklärt war“.¹²⁵¹⁰ Des weiteren zeigt sich das Motiv lediglich in Verbindung mit den beiden alten Menschen, ihrem nahenden Sterben und ihrem Verhältnis zueinander.¹²⁵¹¹ Hofmannsthal plante zudem das Motiv auch in dem Dramenentwurf *Valerie und Antonio* (1901) einzubinden („im Vorgarten eines Convertitenhauses“),¹²⁵¹² in *Leda und der Schwan* (1900) in Verbindung mit der Figur der alten Frau,¹²⁵¹³ in dem Dramenentwurf *Die Söhne des Fortunatus* (1900/1901) durch die Überlegungen zum IV. Akt („in wundervollem labyrinthischem Garten“)¹²⁵¹⁴ oder auch vielfach in *Des Ödipus Ende* (1901). Hier zeigt sich, dass Hofmannsthal das Motiv durch die Beschreibung des Eimenidenhain in der Handschrift einzubinden gedachte.¹²⁵¹⁵ Eben aus diesem „Ölgarten“¹²⁵¹⁶ kommen die drei Mädchen gelaufen, wie auch die sie verfolgenden Männer. Während, dass die Göttinnen doch existieren, ducken sich manche der Hirten an der „Mauer des Ölgartens“.¹²⁵¹⁷ Aus seinem Garten kommt auch der Priester zu den Figuren,¹²⁵¹⁸ den Hirten und den Mädchen, und von „rechts den Weg durch den Ölgarten herab“¹²⁵¹⁹ treten auch die Söhne des Lamon, diesen tragend, um am „Ausgang

12503SW XXVIII. S. 26. Z. 13.

12504SW XXVIII. S. 26. Z. 14.

12505Mit den zugewachsenen Augenlöchern erinnert Hofmannsthal den Leser an den Vermerk des Ästhetizisten, dass ihn die Augenlider, nicht aber die Augen der älteren Diener ergriffen hätten.

12506SW XXV.2. S. 145. Z. 15-17.

Die *Kritische Ausgabe* vermerkt in Bezug auf diesen, an den Tod gebundenen Garten: „Der friedhofsartige Garten scheint eine Modifikation des Zauberbergs mit den zu Steinmalen gewordenen Menschen aus der zugrundeliegenden Erzählung in >1001 Nacht< zu sein.“ In: SW. XXV.2. S. 626. Z. 26-28.

12507Zu nennen sind hier: *Schlagende Wetter* (1891) (SW XVIII. S. 36. Z. 32), *Darmstädter Festspiel Die Weihe des Hauses* (1900) (SW XVIII. S. 136. Z. 26-27, SW XVIII. S. 137. Z. 8, SW XVIII. S. 137. Z. 24-25).

12508„[...] er wirft den blutigen Dolch nicht weg, (dann wäre er ja noch irgendwo, sondern reinigt ihn, in dem kleinen Bassin im Garten, Goldfische schlucken das Blut) und behält ihn dann. Damit glaubt er das factum verschwunden.“ In: SW XVIII. S. 126. Z. 26-28.

12509SW XVIII. S. 141. Z. 21.

12510SW XVIII. S. 144. Z. 4.

12511SW XVIII. S. 144. Z. 18-23.

12512SW XVIII. S. 247. Z. 28.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S.248. Z. 3, SW XVIII. S. 248. Z. 8-9.

12513„die alte Frau geräth ausser sich über die Schönheit Ledas und über die schönen Früchte des Gartens.“ In: SW XVIII. S. 147. Z. 7-8.

12514SW XVIII. S. 160. Z. 21.

12515SW XVIII. S. 261. Z. 12-16.

12516SW XVIII. S. 261. Z. 18.

12517SW XVIII. S. 265. Z. 29.

12518SW XVIII. S. 268. Z. 15.

12519SW XVIII. S. 269. Z. 31.

des Ölgartens“¹²⁵²⁰ stehen zu bleiben.

In dem Dramenentwurf *König Kandaules* (1903) zeigt sich ebenso die Einbindung des Motiv-Komplexes durch den III. Akt, indem sich König und Königin sexuell annähern (SW XVIII. S. 277. Z. 25-26). Durch die Revolte der Griechen jedoch zünden diese auch das „Viertel der kön<iglichen> Gärtner an“. ¹²⁵²¹ Ebenso zeigt sich der Bezug zum Garten durch den V. Akt, indem der Königin die „Gartenpforte“ ¹²⁵²² von den Verschwören freigehalten wird. Hofmannsthal plante den Garten in noch weiteren Passagen des Dramas einzubinden: durch die Vorstellung des Königs Gyges im „Garten einzugraben“, ¹²⁵²³ durch Gyges der nach der „Gartenmauer des verbotenen Gartens“ ¹²⁵²⁴ sieht und durch die wehklagenden Frauen um den König, die sich „in den verbotenen Garten der Königin ergießen“. ¹²⁵²⁵ Des weiteren plante Hofmannsthal das Motiv auch in *Die letzten Abenteuer des Gomez Arrias* (1904) einzubinden, und zwar durch den Verkauf der Frau durch Arrias („Hohe Gartenmauern bilden einen Hohlweg. Auf der Mauer Lusthaus.“), ¹²⁵²⁶ und letztmalig innerhalb der dramatischen Fragmente in *Der Traum* (1906). So deutet Hofmannsthal, aller Wahrscheinlichkeit nach in Bezug auf Amasis, eine „Sehnsucht im Garten“ ¹²⁵²⁷ an. Ein weiterer Bezug zeigt sich in der ersten Szene des Dramas durch den König ¹²⁵²⁸ und in Verbindung mit Hofmannsthals Überlegungen die erste Szene betreffend („Doch dieses Weib, verstand ich früher recht, / Ist anders nicht zu achten als die Pfauen / Die wir zum Prunk in unsern Gärten halten“). ¹²⁵²⁹

Innerhalb der Gespräche und Briefe zeigen sich kurze Bezüge in *Der Dichter in der Oekonomie des Ganzen* (2. Juli 1895) in Verbindung mit der Liebe (SW XXXI. S. 13. Z. 4), in *Das Gespräch und die Geschichte der Frau von W.* (1902) durch den „Döblinger Garten“, ¹²⁵³⁰ in *Die Briefe des Paulus Silentarius* (1902) durch die Worte des Dichters Paulus an seine Geliebte, ¹²⁵³¹ in *Der Brief des letzten Contarin* (1902) durch den Neid des Contarin auf die armen aber ehrlichen Menschen, ¹²⁵³² in dem *Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann* (1902) durch die Kritik des Japaners an der europäischen Lebensweise, ¹²⁵³³ in dem Gespräch zweier Kurtisanen in *Die Sammlerin* (1903) durch Tibaldas Bezug zum Schönen, ¹²⁵³⁴ sowie in *Das Schöpferische* (1906-1909) durch das Kaffeetier Dünichen, der klagt, dass seinem Vater das Schöpferische gefehlt habe: „Doch habe er sein kleines Gärtchen wundervoll gehalten“. ¹²⁵³⁵

In der *Soldatengeschichte* (1895/1896) findet der Garten nur Eingang in der Beschreibung des Ortes in dem das Regenfass stand, in dem sich die Tante ertränkte: „zuhaus in der Ecke des kleinen Garten zwischen einem hohen Stoss verfaulender dumpfriechender Blätter und einem mit feuchtkühlem Schatten erfüllten riesigen Hollunderstrauch war das Regenfass gestanden“. ¹²⁵³⁶

Der erste Bezug in der *Geschichte der beiden Liebespaare* (1896) zum Garten erfolgt innerhalb der Abwendung von Paula. Felix spürt die Distanz zwischen sich und ihr, das Fehlen an seelischer

12520SW XVIII. S. 269. Z. 36-37.

12521SW XVIII. S. 279. Z. 30-31.

12522SW XVIII. S. 280. Z. 9.

12523SW XVIII. S. 282. Z. 10.

12524SW XVIII. S. 282. Z. 17.

12525SW XVIII. S. 284. Z. 27.

12526SW XVIII. S. 287. Z. 28-29.

12527SW XVIII. S. 111. Z. 30.

12528SW XVIII. S. 119. Z. 3-6.

12529SW XVIII. S. 119. Z. 18-20.

12530SW XXXI. S. 57. Z. 2.

12531„Ein Garten braucht nicht groß zu sein, wenn er nur hat: die Tereasse über dem Teich. den gewölbten Gang den Hain mit dem Ausblick oben. Dort soll ein Altar sein.“ In: SW XXXI. S. 60. Z. 15-17.

12532Auf Menschen die innen wie außen zusammenpassen bezogen, heißt es: „mit angeschwollenem Herzen konnte ich stehen und durch die verstaubten Weinblätter in einen Gasthausgarten hineinstarren, wo sie Kegel spielten“. In: SW XXXI. S. 22. Z. 9-11.

12533SW XXXI. S. 40. Z. 9-11.

12534„Sie versuchte es so zu bauen, dass jedes Bild einen Raum beherrschte. Auch Gärten anzulegen: doch schienen ihr die auf dem Gobelin: Pomona schöner.“ In: SW XXXI. S. 69. Z. 26-28.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 70. Z. 26.

12535SW XXXI. S. 94. Z. 4-5.

12536SW XXIX. S. 51. Z. 11-15.

Übereinstimmung.¹²⁵³⁷ Dennoch will Felix Paula wiedersehen und wählt dafür den Volksgarten, in dem sie sich zu einem Spaziergang treffen wollen. Hofmannsthal lässt Felix aber eine vermeintliche Zufälligkeit dieses Treffens andeuten,¹²⁵³⁸ wobei er durch die Beschreibung des Gartens zudem auch andere Motive einbindet: „Hinter dem schwarzen Gitter mit den vergoldeten Lanzen standen die Fliederbüsche und lagen die Wiesen so grün so wirklich von innen heraus grasgrün wie sie nur im frühen Mai sind und niemehr später.“¹²⁵³⁹

Eine enge Verbindung mit dem Garten erfolgt schließlich durch die ästhetizistische Frau.¹²⁵⁴⁰ Hofmannsthal verweist nicht nur darauf, dass es Thereses Garten ist, den Felix zusammen mit Anna besucht, sondern betont gleichsam, dass die Ästhetizistin bald sterben wird. Damit steht der Garten in direktem Zusammenhang mit dem Tod, auch durch die Einbindung der „Blutbuchen“.¹²⁵⁴¹ Hofmannsthal zeigt den Garten an sich unter dem Konzept der Ganzheit des Seins stehend, da der Tod nicht ausgeschlossen ist und er gleichsam voller Duft, Farbe und Lebendigkeit ist („Geruch von erwärmtem Gras und fetter dunkler Gartenerde“),¹²⁵⁴² was Felix allerdings nicht wahrnehmen kann. Hofmannsthal verweist jedoch neuerlich auf die Konzeption, wenn Felix die beiden Gärtnerskinder zu ihrem kleinen Gärtnerhaus führt, welches „versteckt hinter einer kleinen Böschung am Ende des Gartens“¹²⁵⁴³ liegt. Hatte Felix letztendlich, in Bezug auf die Lebenssituation Annas, noch eine Faszination entdecken können, stößt ihn jetzt die Armut der Umgebung nur ab.¹²⁵⁴⁴ In seinem Zimmer stehend, sieht Felix neuerlich auf den Garten, doch sowohl die Farbe als auch die Leblosigkeit dieses Gartens verschrecken ihn: „Der Garten stand todtentill, so starr wie nie bei Tage und nie bei Nacht.“¹²⁵⁴⁵ Hofmannsthal lässt ihn an dieser Stelle erkennen, dass die Beurteilung des Menschen, in Bezug auf seine Außenwelt, gespeist ist von dem Menschen selbst,¹²⁵⁴⁶ wobei es die Ganzheit des Seins ist, an der er sich vergangen hat. Dieses Fehlen, das erkennt Felix nun, zeigt sich auch in seiner Liebe zu Anna: „Da unten lag es in diesem Garten: so lag in ihr die Welt widergestrahlt von einem entsetzlichen Spiegel.“¹²⁵⁴⁷ Nach der Lösung von Anna und seiner ästhetizistischen Liebe zu ihr, öffnet sich Felix für das Leben draußen; so fielen seine Augen am „Ende des todtent Gartens auf das öde graugrüne Dach der Gärtnerswohnung“,¹²⁵⁴⁸ das ihm nun eine Welt eröffnet voller „Möglichkeit des Lebens“.¹²⁵⁴⁹

Lediglich ein kurzer Bezug zum Motiv zeigt sich in *Was die Braut geträumt hat* (1896/1897) durch die Rede des dritten Kindes an die Braut.¹²⁵⁵⁰

Auch in dem lyrischen Drama *Die Frau im Fenster* (1897) bindet Hofmannsthal das Motiv, erstmalig bereits durch die Beschreibung der Szene ein. Hofmannsthal beschreibt hier die „Gartenseite eines ersten lombardischen Palastes“,¹²⁵⁵¹ dessen Hauswand im Hintergrund von einer „mäßig / hohen Gartenmauer“¹²⁵⁵² umschlossen wird. Anders als erwartet, handelt es sich bei dem den Palast umgebenden Garten nicht um eine kostbare und künstlich angelegte Landschaft, sondern nur um einen „Rasenplatz mit ungeordneten Obstbäumen“.¹²⁵⁵³ Der gegen den Zuschauer „verlaufend zu denken[de]“¹²⁵⁵⁴ Garten, zu dem eine „dichte

12537SW XXIX. S. 66. Z. 27-30.

12538„Da gieng ich am Mittwoch nachmittag zufällig am Volksgarten vorüber.“ In: SW XXIX. S. 68. Z. 13-14.

12539SW XXIX. S. 68. Z. 14-17.

12540SW XXIX. S. 69. Z. 2.

12541SW XXIX. S. 69. Z. 17.

12542SW XXIX. S. 69. Z. 19-20.

12543SW XXIX. S. 75. Z. 20-21.

12544SW XXIX. S. 75. Z. 29-31.

12545SW XXIX. S. 78. Z. 11-12.

Des weiteren, siehe: SW XXIX. S. 78. Z. 12-13.

12546„Es schien nicht der Garten selbst zu sein sondern sein Bild zurückgestrahlt von einem entsetzlichen Spiegel.“ In: SW XXIX. S. 78. Z. 15-17.

12547SW XXIX. S. 78. Z. 30-32.

12548SW XXIX. S. 79. Z. 3-4.

12549SW XXIX. S. 79. Z. 13.

12550SW III. S. 91. Z. 6.

12551SW III. S. 95. Z. 1.

12552SW III. S. 95. Z. 2-3.

12553SW III. S. 95. Z. 10.

12554SW III. S. 95. Z. 14.

Weinlaube von Kastanienbäumen getragen“¹²⁵⁵⁵ zählt, zeigt aber auch die „Mauer des Nach/bargartens, der zu keinem Haus zu gehören scheint“,¹²⁵⁵⁶ und auch dieser Nachbargarten (SW III. S. 95. Z. 16) scheint, so weit man ihn besehen kann, aus nichts anderem als Obstbäumen zu bestehen, was ihn zu einem Nutzgarten macht. So ermangelt Dianora zum einen die Schönheit eines künstlich angelegten Gartens, zum anderen jedoch deutet Hofmannsthal mit der Lage dessen auch Dianoras Isolation von der Außenwelt an. Doch diese Ferne von Menschen ist keineswegs gegeben, denn aus dem Fenster sieht sie einen alten Mann seinen Garten absperren. Anders als Dianora, die die Dunkelheit erwartet, heißt es in Bezug auf den Mann: „So liegt sein kleiner Garten schon im Schatten: / er fürchtet sich und sperrt sich ein, allein!“¹²⁵⁵⁷ Dass sie unfähig ist, die Gefahr zu erkennen, auf die sie mit ihrem Verhalten zusteuert, zeigt Hofmannsthal neuerlich wenn er sie, am Fenster stehend, sagen lässt: „Ich könnte gehn am schmalen Rand der Mauer / und würd' so wenig schwindlig als im Garten.“¹²⁵⁵⁸ Dianora betrachtet die Menschen aus ihrem Fenster heraus jedoch nur aus Langeweile, um die Zeit zu vergeuden, bis ihr Geliebter endlich kommt. Einen Betrunkenen sehend, will sie diesen, gleichsam mit allem Ungemach ihres Lebens, von sich weisen („Was willst du zwischen unsern Gärten hier?“).¹²⁵⁵⁹ Einen Blick in den Garten¹²⁵⁶⁰ wirft auch Braccio, als er die Leiter bemerkt, die aus dem Fenster seiner Frau hängt. Mit dem Garten verbindet damit auch Braccio die Ankunft des Geliebten, und den Blick in den Garten geworfen erfasst, ihn das Wissen vom Kommen des Palla.¹²⁵⁶¹

In dem lyrischen Drama *Der weisse Fächer* (1897) zeigt sich das Motiv durch die Erklärung der Mulattin, woher Mirandas beängstigende Träume zu kommen scheinen: „Der totenstille Garten mit den wenigen starren Bäumen und den verwildernden Lauben. Die Teiche ohne Wasser, nahebei das leere Flußbett, das im Mond blinkt wie die Wohnung des Todes. Draußen die schweigende blendende Glut und innen die grabdunkeln Zimmer.“¹²⁵⁶² So ruft Fortunio, obwohl er für sein eigenes Leben nicht daran glaubt, Miranda zu einer Öffnung für die Lebendigkeit auf: „Irgendwo wachsen die Blumen, die danach beben, von diesen Händen gepflückt zu werden. Das Echo in deinen Gärten wartet auf deine Stimme wie ein leerer Becher auf den Wein.“¹²⁵⁶³ Zum Ende des Werkes verspricht Miranda Catalina den Garten, wieder zu öffnen und zu beleben, will sie sich doch gleichsam dem Leben öffnen: „Wir wollen doch von morgen an des Abends / In Garten wieder gehen, sie sollen uns / Die Blumen wieder in die Beete setzen“.¹²⁵⁶⁴

In *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) findet sich das Motiv in Verbindung mit der Figur des Gärtners und seiner Frau.¹²⁵⁶⁵ Einstmals König hatte er ein Leben in reiner Schönheit gegen ein ganzes Sein in der Natur eingetauscht. Des weiteren bindet Hofmannsthal das Motiv durch die Rede des Dieners über den Vater des Wahnsinnigen ein („und der Vater, der die Flüsse nötigt, / auszuweichen dem Citronengärten“),¹²⁵⁶⁶ der es nicht vermochte, seinen Sohn zu bändigen.

Auch in dem ebenfalls 1897 entstandenen lyrischen Drama *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) finden sich Verweise auf das Garten-Motiv, führt doch bereits eine kleine Tür in den Garten (SW V. S. 9. Z. 2) aus dem Schlafzimmer des Kaufmannes. Innerhalb eines Gespräches zeigt sich der Garten erstmalig durch Sobeide angesprochen, sah sie doch für sich erst die Möglichkeit, den Kaufmann zu heiraten, als dieser ihr bekannt hatte, nur im Garten und in seinem Turm bei der Betrachtung der Sterne, so etwas wie Glück

12555SW III. S. 95. Z. 12.

12556SW III. S. 95. Z. 15-16.

12557SW III. S. 96. Z. 35-36.

12558SW III. S. 98. Z. 3-12.

12559SW III. S. 107. Z. 38.

12560SW III. S. 109. Z. 1-2.

12561SW III. S. 109. Z. 23-25.

12562SW III. S. 162. Z. 28-32.

12563SW III. S. 169. Z. 11-14.

12564SW III. S. 175. Z. 10-12.

12565In den Notizen findet sich ein weiterer Bezug auf den Gärtner: „schon zur Fürstenzeit sieht er zuweilen seinen Gärtnern zu und mit ihrem / Wasser ergossen sich seine Gedanken und gruben sich tief in die dunkle / duftende Erde“. In: SW III. S. 597. Z. 17-19.

12566SW III. S. 142. Z. 36-37.

empfinden zu können. ¹²⁵⁶⁷ Sobeide bekennt ihm jedoch, dass sie für ihren Vater die Ehe mit ihm eingegangen ist, zeigt sich verbittert ob ihres Lebens, welches ihr halb zwischen Traum und Leben stehend erscheint. Doch sie heißt ihm, dennoch seine Frau zu sein, ruhig den Gärtnern (SW V. S. 20. Z. 29) zusehen zu wollen. Gerade ihre Bereitschaft, sich dieser Ehe fügen zu wollen, muss auf den Kaufmann, der sie wirklich liebt, ernüchternd wirken, heißt sie ihm doch, nur beinahe glücklich zu sein („und wie ein leichter Himmel hinter´m Garten / die Zukunft: leer, doch alles voller Licht“). ¹²⁵⁶⁸ Sobeide steigert sich dabei auf eine fatale Weise in ihre Offenheit hinein, zeigt sie ihm ihre Schwäche noch, indem sie ihm heißt, ihr niemals die Möglichkeit zu geben, sich von ihm zu lösen, ihr einen Weg zu öffnen, der sie letztendlich in einen „Garten“ ¹²⁵⁶⁹ führt; Sobeide verbindet hier mit dem Garten das Erreichen ihres Geliebten Ganem. Ihr Mann jedoch, anstatt sie zu halten, öffnet ihr die Tür zum Garten, ¹²⁵⁷⁰ von der sie wähnt „sie führt zum wachen Leben“. ¹²⁵⁷¹ Erst nachdem Sobeide von ihrer Liebe zu Ganem geläutert ist und zu ihrem Mann zurückkehren will, allerdings nicht um mit ihm zu leben, sondern um sich bei ihm im Garten, genauer gesagt im Teich zu ertränken, zeigt sich das Motiv neuerlich. So heißt sie dem Diener aus Ganems Haus, sie nur bis zur „Gartenmauer“ ¹²⁵⁷² zu führen.

Der Garten des Kaufmannes ist schließlich in dem dritten Akt der Handlungsort. Zwar ist auch er umgeben von einer „hohe[n] Gartenmauer“, ¹²⁵⁷³ aber in ihm herrscht die lebendige Natur vor und keine ästhetizistische Künstlichkeit. ¹²⁵⁷⁴ Dies wird auch durch die Tätigkeit des Gärtners und seiner Frau gestützt, pflanzen sie doch im Garten „blühende Sträucher“ ¹²⁵⁷⁵ um. Konträr dazu steht das Empfinden des Kaufmannes, der durch Sobeides Verlust den Kontakt zur Welt verloren hat und sich in einer depressiven Stimmung verliert: „O welkten alle Blumen! wär´ mein Garten / ein giftiger Morast, ganz ausgefüllt / mit den verfaulten Leibern seiner Bäume! / und meiner mitten drunter!“ ¹²⁵⁷⁶

In dem Garten sieht der Kaufmann seine eigene innere Leere wieder gegeben und wendet sich zudem gegen die Natur, indem er die Lebendigkeit vernichtet: „Er zerpfückt einen blühenden Zweig, dann hält er inne und lässt ihn fallen.“ ¹²⁵⁷⁷ Im Garten trifft der Kaufmann aber auch auf den Gärtner und seine Frau, die er fragend betrachtet, haben diese doch vorgelebt was er ersehnt: die Wiedergewinnung der jungen Frau durch den älteren Mann. Bezeichnend im Hinblick auf Sobeides verkehrte Lebenseinstellung ist schließlich, dass sie eben in dem lebendigen Garten nicht fähig ist, sich an diesem Lebendigen festzuhalten, sondern bewusst den Tod sucht. ¹²⁵⁷⁸

Nur vereinzelt zeigt sich in *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) der Motiv-Komplex, so aber immerhin innerhalb des Gespräches Vittorias mit dem Abenteurer, indem sie ihre Alterslosigkeit beschreibt: „Mir ist, ich hab´ in dieser Stadt, / wo keine Gärten sind, nur Stein und Wasser, / nicht altern können, nicht wie And´re altern“. ¹²⁵⁷⁹ Der Garten als Teil des ästhetizistischen Erlebens, wird von Vittoria auch dahingehend erwähnt, als sie sich durch die Musik des Passionei angeregt, auf die Liebe bezieht: „Wahrhaftig, wo wir lieben, schaffen wir / solch eine unsichtbare Zauberinsel, / die schwebt, mit selig unbeschwerten Gärten, / schwebenden Abgründen“ ¹²⁵⁸⁰ In Verbindung mit dem ästhetizistischen Erleben zeigt sich das Motiv auch

12567SW V. S. 18. Z. 21-25.

12568SW V. S. 24. Z. 10-11.

12569SW V. S. 25. Z. 7.

12570SW V. S. 25. Z. 31.

12571SW V. S. 26. Z. 17.

12572SW V. S. 56. Z. 2.

12573SW V. S. 52. Z. 2.

12574„Die Büsche sind mit Blüten beladen und die Wiesen stehen voller Blumen.“ In: SW V. S. 57. Z. 5.

12575SW V. S. 57. Z. 6-7.

12576SW V. S. 57. Z. 23-26.

12577SW V. S. 57. Z. 27.

Das Zerstören von Blumen findet sich auch bei Oscar Wilde. So zerpfückt Dorian Gray eine Blume, um sich mit seiner Schönheit und seinem Ästhetizismus gegen die Natur aufzulehnen.

12578Innerhalb der zweiten Szene einer früheren Fassung zeigt sich ebenso der Bezug zum Garten, bewegt sich Sobeide doch auf ihrem Weg durch die Stadt an „ein paar Häuser mit Gärten“ (SW V. S. 69. Z. 5) vorbei. Einen Mann hinter sich spürend, wähnt sie schon den Garten und damit Ganem zu sehen (SW V. S. 69. Z. 8).

Siehe (Notizen): SW V. S. 336. Z. 30-32, SW V. S. 341. Z. 6.

12579SW V. S. 130. Z. 12-14.

12580SW V. S. 155. Z. 5-8.

durch die Worte des Abenteurers an seinen Sohn Cesarino: „Europa wird dein Haus, die Welt dein Garten / der Wunsch erschafft dir Vaterländer, / die hast ist schönste Trunkenheit!“¹²⁵⁸¹

Eine Einbindung des Gartens zeigt sich auch in *Die Verwandten* (1898), hier erstmalig durch Felix, der sich von seiner Familie abwendet, in die Dunkelheit tritt und die Zweige des Nussbaums auseinander biegt, „die sich vom Garten hereinneigten“¹²⁵⁸² um schließlich in den „mondhellen Garten“¹²⁵⁸³ zu schleichen. Vor allem aber zeigt sich die Einbindung des Gartens durch den Spaziergang den Georg, Therese und Anna machen, wodurch der Garten gleichsam in einen träumerisch-ästhetizistischen Kontext gesetzt wird („wie wenn der dunkle Berg an den sich der Garten lehnte, im Schlaf geathmet hätte“).¹²⁵⁸⁴ Im Garten besieht Georg die beiden Frauen, äußert sein ästhetizistisch-narzisstisches Interesse an ihnen. Doch der Garten ist dabei wirklich kein Ort der Schönheit, sondern ein „stille[r] Garten“¹²⁵⁸⁵ über „den die Kreuze ihre Schatten warfen“.¹²⁵⁸⁶ Damit ist ein Teil des Gartens ein Friedhof, auf dem drei Grabsteine stehen; gerade vor dem Ansehen des Todes empfindet Georg aber die scheinbare Alterslosigkeit Thereses, wobei dieser Zug Georgs eine Flucht vor dem Tod ist.

Noch einmal verweist Hofmannsthal auf einen Garten, und zwar durch den des Hauses in dem er ein Zimmer gemietet hat. So geht Georg „durch das dunkle Vorhaus durch den Garten“.¹²⁵⁸⁷ Hier erlebt er nicht die Alterslosigkeit, sondern wird durch das rauschende Wasser, das er nicht zu hemmen im Stande ist, an den Tod gemahnt. Hofmannsthal lässt Georg wieder zurück ins Haus gehen, doch auch hier spürt er nur die Umgebung der bäuerlichen Familie („schaufelten im Garten und löffelten aus der Schüssel, wie Puppen“).¹²⁵⁸⁸ Doch obwohl er die Wahrhaftigkeit dieses Lebens ahnt, die Ganzheit des Daseins, kann er diese nicht annehmen. Stattdessen distanziert er sich von der Familie durch seinen Ästhetizismus.¹²⁵⁸⁹ Auch die Vorstellung von den beiden Frauen, sich als der Mittelpunkt ihres Verlangens betrachtend, grenzt an das Garten-Motiv.¹²⁵⁹⁰ Hofmannsthal schildert im Folgenden Felix' Weg, der ihn weg von seiner Familie führt. Ein Luftzug lässt ihn den Duft des Gartens wahrnehmen („liess den Honigduft von Geissblatt und Nelken aus dem Garten des Schullehrers fallen“).¹²⁵⁹¹ Vor allem in Verbindung mit Romana spielt der Garten eine Rolle (SW XXIX. S. 121. Z. 26), erinnert er sich doch der gemeinsamen Erlebnisse: der Jagd nach Schmetterlingen, der Gemeinsamkeit in einer „Ecke des Gartens“,¹²⁵⁹² wo eine „volle dunkelrothe Rose duftete“.¹²⁵⁹³ Der Garten ist auch der Ort, indem Felix sich als Beweis für seine Zuneigung zu Romana in die Hand schneidet. Doch die Schilderungen Hofmannsthals sind nur die früheren Erlebnisse des ästhetizistischen Felix an eine glückliche Zeit.¹²⁵⁹⁴ Nun ohne Romana, schleicht er aus dem Garten¹²⁵⁹⁵ voller Sehnsucht, die jedoch nicht Romana gilt, sondern seinem früheren Ich. Schließlich schildert Hofmannsthal wie Felix den Weg wählt, der ihn eben von diesem Garten weg und hin zum Fluss führt,¹²⁵⁹⁶ durch den er in die Tiefe und damit in sich selbst sieht.¹²⁵⁹⁷

In dem Ballett *Das Jahr der Seele* (1898) plante Hofmannsthal die Einbindung eines Gartens, wie die Bezüge

12581SW V. S. 166. Z. 14-17.

12582SW XXIX. S. 106. Z. 32.

12583SW XXIX. S. 107. Z. 21.

12584SW XXIX. S. 108. Z. 23-24.

12585SW XXIX. S. 110. Z. 25.

12586SW XXIX. S. 110. Z. 25-26.

12587SW XXIX. S. 118. Z. 11.

12588SW XXIX. S. 119. Z. 10-11.

12589SW XXIX. S. 119. Z. 13-16.

12590SW XXIX. S. 120. Z. 11-15.

12591SW XXIX. S. 121. Z. 7-8.

12592SW XXIX. S. 122. Z.3.

12593SW XXIX. S. 122. Z. 3.

12594In den Notizen zeigt sich auch die Erinnerung des Felix: „[...] erinnert sich des Gartens wo das Mädchen ihn herumgeführt hat“. In: SW XXIX. S. 330. Z. 12-13.

12595SW XXIX. S.122. Z. 31.

12596SW XXIX. S. 123. Z. 11-13.

12597Nicht geklärt dagegen kann die Notiz in N 11, auf wen sich folgende Notiz bezieht: „ein Mensch dessen Weingarten und dessen Wechselstube sein eigener Kopf ist“. In: SW XXIX. S. 331. Z. 20-21.

zu dem Motiv-Komplex zeigen. Gemäß seines Lebensraumes plante Hofmannsthal einen „Wiener Garten“,¹²⁵⁹⁸ den er in Bezug zu den vier Jahreszeiten setzt. Während der Dichter im Frühling den „leeren Garten“¹²⁵⁹⁹ „möbliert [...] mit Blumen Kindern, Fahne“,¹²⁶⁰⁰ begibt er sich im Herbst nach Venedig, um im Winter wieder neuerlich Bezug zum „Wiener Garten“¹²⁶⁰¹ im Frühling zu nehmen. Auch in der Skizze zu *Junges Mädchen von altem Maniak gekauft* (1902/1905 ?) erfolgt lediglich kurz, durch die Umgebung Venedigs, der Bezug zum Motiv-Komplex durch einen „Dachgarten“¹²⁶⁰² und die geplante Figur des Gärtners.¹²⁶⁰³

In der *Reitergeschichte* (1898) zeigt sich das Motiv lediglich durch die Beschreibung der Räumlichkeiten der Vuic („hinter ihr aber ein helles Zimmer mit Gartenfenstern“),¹²⁶⁰⁴ und durch die Vorstellung die sich Lerch über den Geliebten der Vuic macht („Besitzer verdächtiger Häuser mit dunklen Gartensälen“).¹²⁶⁰⁵

In *Die Sirenetta* (1899) zeigt sich nur eine kurze Einbindung der Garten-Thematik, aber auch hier steht das Motiv in Verbindung mit der Schönheit und zwar der von Silvias Händen. So lässt Hofmannsthal Sirenetta fragen: „Und wo werden sie sein? Weit von dir, ganz allein, in der Erde drunten? Haben sie sie begraben? Wo? In einem schönen Garten?“¹²⁶⁰⁶

In *Das Bergwerk zu Falun* (1899) zeigt sich dagegen ein vielfacher Bezug zum Garten-Motiv, ist der Garten doch Teil des Zuhauses von Peersohn Dahlsjö. Dabei ist dieser bei weitem kein ästhetizistisch geschönter Garten, sondern Teil eines bürgerlichen Hauses („freundlichen Garten“).¹²⁶⁰⁷ Anna dient dieser Garten aber auch als Ablenkung, wenn sie das Kind Rigitze zu beruhigen sucht, das durch das Fenster den Torbern gesehen hatte; doch auch hier zeigt sich kein Verweilen im Ästhetizistischen, sondern eine alltägliche Ablenkung, will sie mit dem Kind doch „Petersil“¹²⁶⁰⁸ holen gehen. Doch in diesem Moment ist Elis in den offenen Garten getreten, der von Rigitze ebenso ängstlich betrachtet wird („Ein fremder Mann! [...] Er ist im Garten!“),¹²⁶⁰⁹ glaubt das Kind doch es handle sich um Torbern. Tatsächlich hat Torbern Elis nicht nur ans Haus, sondern in – durch den ihm gewiesenen Weg – eben diesen Garten geführt.¹²⁶¹⁰ Damit wird der Garten für Elis zu dem Ort, durch den er vermeintlich endgültig in die Tiefe gelangt.¹²⁶¹¹

Auch im III. Akt, der aus Hofmannsthal Nachlass stammt, greift Hofmannsthal den Garten auf, den er hier als „freundliche[n] bäuerische[n] Garten“¹²⁶¹² beschreibt. Elis wiederum bindet den Garten in seine Reden an den jungen Handwerksburschen ein; im III. Akt steht dieser Garten eben nicht mehr in Verbindung mit der Tiefe, sondern mit der Familie und dem gefundenen Halt in dieser. In der Umgebung des Gartens sei für ihn mitunter das Gefühl der Fremdheit zu dieser Welt aufgebrochen.¹²⁶¹³ Auf den Garten bezieht sich Elis auch, wenn er im Gespräch mit Dahljö annimmt, dass Anna einen anderen Mann heiraten soll. Elis fragt sie, ob der Zufall oder der „Anblick Eures Gartens“¹²⁶¹⁴ ihn dazu bewogen habe, dass Anna heiraten soll. Für den vierten Akt erwählt Hofmannsthal den Garten als Handlungsort und greift damit auf Elis prophetische Sicht in Bezug auf sein Leben zurück, dass er im Garten in die Tiefe sinken wird.¹²⁶¹⁵ Doch selbst dann erweist sich der Garten nicht plötzlich verwandelt, sondern ist immer noch ein Nutzgarten: „Der ganze Garten ist ein

12598SW XXVII. S. 141. Z. 24.
12599SW XXVII. S. 141. Z. 24-25.
12600SW XXVII. S. 141. Z. 24-25.
12601SW XXVII. S. 142. Z. 10.
12602SW XXVII. S. 145. Z. 25.
12603SW XXVII. S. 145. Z. 18.
12604SW XXVIII. S. 41. Z. 18-19.
12605SW XXVIII. S. 42. Z. 33-34.
12606SW XVII. S. 16. Z. 2-3.
12607SW VI. S. 41. Z. 6.
12608SW VI. S. 52. Z. 6.
12609SW VI. S. 52. Z. 11.
12610SW VI. S. 53. Z. 22-24.
12611SW VI. S. 59. Z. 3-5.
12612SW VI. S. 85. Z. 7.
12613SW VI. S. 91. Z. 14-21.
12614SW VI. S. 93. Z. 1.
12615SW VI. S. 59. Z. 3-5.

grasbewachsener Abhang, auf dem unregelmäßig Obstbäume stehen.“¹²⁶¹⁶ Hofmannsthal verstärkt die lebendige Umgebung noch dadurch, indem Elis auf dem „von der tiefstehenden Sonne durchwärmten Rasen“¹²⁶¹⁷ liegt. Auch Anna verbindet den Garten mit dem Halt, den sie Elis bereiten will und durch den sie ihn, mitunter durch die gemeinsam erlebte Vergangenheit, an sich binden will.¹²⁶¹⁸ Im V. Akt zeigen sich an Anna die Folgen der ästhetizistischen Liebe. Durch die Betrachtung eines Regenbogens, kommt sie nicht mehr auf den Halt zu sprechen, sondern erinnert sich an ihre Kindheit, als sie wähnte, dass die Regenbögen aus „dem Garten wüchsen“.¹²⁶¹⁹ Letztmalig mit dem Gesang der Bergleute, die im Garten stehend für Anna und für den vermeintlich kommenden Elis singen, zeigt sich das Motiv (SW VI. S. 83. Z. 28). Das Motiv steht hier in Verbindung mit dem Lied, das den Wunsch nach Halt im Leben betont.

In *Fuchs* (1900) zeigt sich, angelehnt an das bürgerliche Umfeld, dass auch dieser Garten kein locus amoenus, sondern ein Nutzgarten ist. In diesem muss Fuchs mühselig Unkraut zupfen, weil seine herrische Mutter ihm dies aufgetragen hat. Wie in Bezug auf den Brunnen, spielt Fuchs auch hier die schwere Arbeit herunter („Ach Gott, ich quäle mich nicht ab“),¹²⁶²⁰ die seine Mutter ihn ausführen lässt: „Ich thue das und jenes, thue so im Garten herum, ich sehe die Blumen nach, ich grabe einen Korb Erdäpfel aus und nehme Schoten ab, die ich in meinen leeren Augenblicken auslöse.“¹²⁶²¹ Hofmannsthal verbindet dadurch den Garten mit der schweren Arbeit von Fuchs, aber auch mit der Angst, von seinem Vater vergessen zu werden.

Hofmannsthal erwähnt sich für den ersten Aufzug (*Das gläserne Herz*) des Ballettes *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) den „Park eines vornehmen Hauses in Wien“¹²⁶²² als Handlungsschauplatz. Durch den rechts liegenden „Gartenpavillion im Geschmack der thesesianischen Zeit“,¹²⁶²³ von dessen Terrasse „Stufen in den Park hinabführen“¹²⁶²⁴ zu einer „künstliche[n] Grotte, darin eine Nympe mit einer Urne ruht“¹²⁶²⁵ und einem Teich und einer Allee aus „gestutzten Kastanien“,¹²⁶²⁶ schafft Hofmannsthal eine scheinbar rein künstliche Natur. Doch bereits mit den zwar angepassten aber dennoch „ineinander verschränkten“¹²⁶²⁷ Kastanien, deutet Hofmannsthal einen Bezug der Bäume zueinander an, der an eine Passage aus der *Soldatengeschichte* (1895/1896) gemahnt. Das rein Künstliche wird zudem auch durch die „kleine[...] Gärtnerswohnung“¹²⁶²⁸ aufgebrochen. Der Gärtner ist es auch, der den Rosenstock von seinem Bast und Stroh befreit und die Natur entfesselt („die Rose streckt ihre Zweige wie Arme in die linde, helle Luft“).¹²⁶²⁹ Mit dem zweiten Aufzug (*Das Zwischenspiel: Die Stunden*) wechselt Hofmannsthal den Handlungsort; vom Garten eines Wiener Hauses setzt er das Bühnenbild nun in die „Gefilde des Parnass“.¹²⁶³⁰ Lediglich ein Bezug zum Garten erfolgt hier, wenn Hofmannsthal die tanzenden Stunden beschreibt.¹²⁶³¹ In dem dritten Aufzug verweist Hofmannsthal nur am Rande auf das Motiv, dringt über den Garten der Wind in das Haus, welches das Licht in seiner Hand löscht.¹²⁶³² Auch in der antiken Sphäre des dritten Aufzuges bindet Hofmannsthal das Garten-Motiv ein, wenn es heißt: „Dabei ein Gärtchen mit hohen

12616SW VI. S. 63. Z. 5-6.

12617SW VI. S. 63. Z. 7.

12618SW VI. S. 70. Z. 23-27.

12619SW VI. S. 82. Z. 23.

12620SW XVII. S. 30. Z. 21.

12621SW XVII. S. 30. Z. 14-17.

12622SW XXVII. S. 7. Z. 3.

12623SW XXVII. S. 7. Z. 4.

12624SW XXVII. S. 7. Z. 5.

12625SW XXVII. S. 7. Z. 9-10.

12626SW XXVII. S. 7. Z. 11.

12627SW XXVII. S. 7. Z. 12-13.

12628SW XXVII. S. 7. Z. 16.

12629SW XXVII. S. 7. Z. 24-25.

Das Binden der Natur liefert wiederum einen Querverweis zu Andrea aus *Gestern* (1891), bindet Andrea doch die Natur mit Bast bzw. versucht zumindest, sie zu beschränken (SW III. S. 301. Z. 32-37).

12630SW XXVII. S. 18. Z. 10.

12631Im Vordergrund „tanzen zwei Ketten gegeneinander, verschränken die Hände zu lebendigen Lauben, zu einem lebendigen Irrgarten, in welchem die Augenblicke einander suchen“. In: SW XXVII. S. 20. Z. 6-8.

12632SW XXVII. S. 30. Z. 15-23.

blühenden Malven.“¹²⁶³³

In dem dramatischen Entwurf *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901) zeigt sich das Motiv durch den Gemüsegarten von Guidos Landvilla. Wie das Haus ist auch dieser Garten in einem heruntergekommenen Zustand, dank Guidos mangelhafter Verwaltung.¹²⁶³⁴ Auf diesen Garten in Rom bezieht sich auch Pompilia, die in Rom und in den Gärten ein „kindisches Glück“¹²⁶³⁵ erlebt hatte, als sie mit den Eltern noch in diesem Haus gelebt hatte. Der Bezug zum Garten zeigt sich aber auch durch die Räumlichkeiten, in denen Guido nun lebt und um die er sich besorgter zeigt als um seine Frau,¹²⁶³⁶ sowie durch Pompilias Anklage den Bruder ihres Mannes und sein Verhalten betreffend¹²⁶³⁷ und durch die geplante Einbindung der Figuren eines Gärtners und seiner Frau (SW XVIII. S. 232. Z. 36).

In *Das Leben ein Traum* (1901-1904) spielt die Gartenthematik keine Rolle. Allein in den Notizen zum jambischen Entwurf des ersten Aufzugs wird deutlich, dass sich in Sigismunds Umgebung auch ein Garten befindet. Hofmannsthal bezieht sich in seinen Notizen auf die Frau und den Sohn des Gefängniswärters und schildert das Leiden dieser beiden Menschen an Sigismunds Zustand. So kompensiert die Frau den Dienst, Sigismunds unmittelbare Gegenwart ertragen zu müssen, mit einem Drang zur Reinigung: „die Frau immer der Reinigung beflissen: sie kehrt den Garten, räumt immerfort den Schmutz der Soldaten weg“.¹²⁶³⁸ In Verbindung mit dem Garten steht auch Sigismunds Töten der Frösche,¹²⁶³⁹ sowie Sigismunds Distanz zum Garten im dritten Aufzug, sieht er sich nun in kostbare Kleidung gehüllt und wähnt, dass er den Garten früher mit seinen Abfällen düngen musste.¹²⁶⁴⁰

In *Ein Brief* (1902) zeigt sich das Gartenmotiv in Verbindung mit Chandos' Abwendung von den Werken Senecas und Ciceros, durch die er zu gesunden suchte und sich wieder ans Leben binden wollte, was dahingehend allerdings schon fragwürdig erscheint, da der Protagonist Hofmannsthal seine Gesundung durch die vergangene Kunst sucht.¹²⁶⁴¹

In *Das Gespräch über Gedichte* (1903) zeigt sich das Motiv durch Gabriel, der sich dahingehend zur Poesie stellt, dass sie dem Menschen sein Innersten zurückwirft. So kann er über die Poesie sagen, dass sie aus allen „Abgründen und allen Gärten“¹²⁶⁴² nichts anders zurückbringen wird „als den zitternden Hauch der menschlichen / Gefühle“.¹²⁶⁴³

Erstmalig zeigt sich das Motiv in dem ersten Aufzug von *Das gerettete Venedig* (1904) wenn sich Belvidera an den Tod ihrer Mutter erinnert, der für sie auch verbunden ist mit der Liebe zu Jaffier. In dem Gespräch zwischen Belvidera und Jaffier erinnert sich Belvidera des schändlichen Dieners, der für sie hauptverantwortlich für ihre gegenwärtige Situation ist. Dem Vater war die Annäherung zwischen den beiden nicht unbemerkt geblieben, sodass er Jaffier aus dem Haus gewiesen hatte. Jeronimo war ihr in der folgenden Zeit nachgefolgt, sei es im Haus oder im Garten, überall hatte er von ihm gesprochen und sie auf ihre „Verlassenheit“¹²⁶⁴⁴ verwiesen.

Der zweite Aufzug spielt in einem abgelegenen Teil Venedigs, bei Nacht. Rechts, innerhalb der

12633SW XXVII. S. 35. Z. 11-12.

12634SW XVIII. S. 181. Z. 14-19.

12635SW XVIII. S. 217. Z. 27.

12636SW XVIII. S. 188. Z. 33-34.

12637SW XVIII. S. 210. Z. 17-19.

12638SW XV. S. 229. Z. 23-24.

12639„[...] die Kröten die diesen Garten beleben, der nur eine Art Anhäufung seiner Absonderungen ist, erscheinen ihm wie Ungeziefer seines eigenen Leibes.“ In: SW XV. S. 233. Z. 35-36.

12640SW XV. S. 242. Z. 17-20.

12641„Diese Begriffe, ich verstand sie wohl: ich sah ihr wundervolles Verhältnisspiel vor mir aufsteigen wie herrliche Wasserkünste, die mit goldenen Bällen spielen.“ In: SW XXXI. S. 50. Z. 3-5.

12642SW XXXI. S. 77. Z. 6.

12643SW XXXI. S. 77. Z. 7-8.

12644SW IV. S. 143. Z. 7-8.

beschriebenen Szene, ist die „Mauer eines Klostergartens“¹²⁶⁴⁵ zu erkennen, wobei zwischen dieser Mauer und dem zerfallenen Haus des Renaults ein „finsteres, enges Gäßchen“¹²⁶⁴⁶ läuft. Die beiden halbwüchsigen Mädchen, die ersten Figuren die im zweiten Aufzug auftreten, äußern ihre Furcht in dieser „gottverlassen[en]“¹²⁶⁴⁷ Umgebung, in der die Pesthäuser stehen, wobei das größere Mädchen darauf verweist, dass es sich bei dem Garten um den des Waisenhauses (SW IV. S. 39. Z. 27) handelt. Neuerlich zeigt sich das Motiv im zweiten Teil des zweiten Aufzugs, wenn Aquilina sich kaltherzig an den Senator Dolfin wendet, der ihr keinen gesellschaftlichen Aufstieg verschaffen konnte, obgleich sich Andere nach ihr verzehren, so der Kardinal Farnese, der durch seine „Gärten eine Bresche legen“¹²⁶⁴⁸ würde, damit ihr Triumphwagen Einzug halten könne.

Der Garten ist wiederum auch Teil der schönen Szenerie des Hauses des Priuli, wobei nur der Hintergrund ein Fenster Richtung Garten geöffnet ist (SW IV. S. 112. Z. 2-3). Bedeutsamer zeigt sich hingegen eine Notiz Hofmannsthals, das Gespräch Belvideras mit Pierre im Hause Renaults betreffend, welches nicht nur neuerlich eine Verbindung zwischen dem Motiv und dem Lieben zwischen Jaffier und Belvidera schafft, sondern ebenso einen Bezug zum Tode von Belvideras Mutter herstellt. Nach der Annäherung Jaffiers an Belvidera, die der Vater Belvideras damit quittiert hatte indem er einen Abgrund aufgetan hatte zwischen sich und Jaffier, erkrankte Belvideras Mutter. Der Aufforderung des Vaters nachkommend, betete Belvidera sehr viel, besonders im Garten ihres Hauses, der „mit Stufen / in die Lagune geht“.¹²⁶⁴⁹ In eben jenem Garten hatte sie die „Gottesmutter / mit goldnem Lächeln mir Gewährung nicken“¹²⁶⁵⁰ gesehen. Doch das im Garten angekündigte Wunder blieb aus, wurde aber wieder durch das selige Ahnen erfüllt und ließ sie schließlich dieses Glück im Garten mit Jaffier erleben, ahnend, dass sich alles zum Guten wenden wird. Trotz der vermeintlich göttlichen Nähe, musste Belvidera jedoch den Tod der Mutter erleben.

„Am Abend
des vierten ging ich <in> den Garten, ruhig
mit völlig totem Herzen, Blumen pflücken
für's Grab. Da stand Antonio neben mir:
da fasste es mich von rückwärts, packte's mich
im Nacken, dass die Augen mit vom Lid
die Zähne von den Lippen sich entblößten
und schüttelte mich, wie der Wahnsinn nur
wortloser Wuth kann schütteln.“¹²⁶⁵¹

Mitschuldig hatte sich Belvidera gefühlt, weil sie das Gebet für die Mutter mit ihrer Liebe zu Jaffier befleckt hatte, wodurch sie vermeintlich den Tod gefunden hatte. In eben jenem Garten ließ sich Belvidera so auch von der Viper beißen, glaubend, dass sie den Tod verdient hatte und wurde schließlich durch Jaffier, der ihr das Gift aus der Hand gesaugt hatte, gerettet.

In der *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (1901) zeigt sich das Motiv von untergeordneter Bedeutung. Wohl findet es Erwähnung durch die Rückkehr der Familie Hugos nach Paris („gewöhnliche Miethwohnung; aber sie hatte einen grossen Garten, einen üppigen, verwildernden Garten, und in der Erde dieses Gartens wurzelt die wundervolle Intimität Hugos mit den Bäumen und den Blüten [...] Ein Garten ist die grosse Natur à la portée eines Kindes“).¹²⁶⁵² Hofmannsthal betont in diesem Zusammenhang nicht nur die Lektüre des Kindes in dem Garten („Eine fast uncontrollierte Lektüre bevölkert dieses Gartenleben“),¹²⁶⁵³ sondern auch das frühe Erahnen der Konzeption durch das Erleben der Natur.

Auch in den Schriften zwischen 1902-1907 zeigt sich das Motiv ebenso, so erstmalig durch Franz Grillparzers

12645SW IV. S. 39. Z. 3.
12646SW IV. S. 39. Z. 5-6.
12647SW IV. S. 30. Z. 17.
12648SW IV. S. 64. Z. 16.
12649SW IV. S. 199. Z. 40.
12650SW IV. S. 199. Z. 42-43.
12651SW IV. S. 200. Z. 37-45.
12652SW XXXII. S. 226. Z. 19-27.
12653SW XXXII. S. 227. Z. 8.

Werk in der *Einleitung zu einer neuen Ausgabe von >>Des Meeres und der Liebe Wellen<<* (1902) und zwar durch den Lesenden dieses Buches ¹²⁶⁵⁴ oder es zeigt sich in *Die Duse im Jahre 1903* (1903) durch ihr Wesen, das von ihrer Zeit gezeitigt ist die ihr doch keinen Augenblick der Erholung schenken kann, ¹²⁶⁵⁵ und es zeigt sich in *Zukunft* (1905) wenn Hofmannsthal auf die Figur des Gärtners verweist, der für den Bezug zur Vergangenheit steht im Sinne etwas sich Neuentwickelnden ¹²⁶⁵⁶ oder es zeigt sich in der Schrift *Schiller* (1905) durch das Verhältnis dessen zu Goethe: „Mit Goethe ist man zuweilen im Herzen der Dinge. Goethe und er stehen zueinander wieder Gärtner und der Schiffer.“ ¹²⁶⁵⁷ Des weiteren findet sich ein Bezug in Hofmannsthals *Einleitung zu dem Buche genannt die Erzählungen der Tausendundein Nächte* (1906) in Anbindung an eine der Liebesgeschichten des Buches („Es ist ein Irrgarten, aber ein Irrgarten der Lust“) ¹²⁶⁵⁸ oder auch in der Schrift *Sommerreise* (1903) durch die Reiseerlebnisse (SW XXXIII. S. 31. Z. 37-39). ¹²⁶⁵⁹ Das Werk Hofmannsthals aus dieser Schaffensphase, das sich am Stärksten mit der Garten-Thematik auseinandersetzt, ist gleichsam nach dieser benannt. In *Gärten* (1906) geht Hofmannsthal auf die Entwicklung zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Wien ein, mehr Grün- und Gartenanlagen zu schaffen, denn: „Man fühlt in diesem Augenblick, daß hier eine erhöhte Freude an Gärten existiert.“ ¹²⁶⁶⁰ Die Stadt öffnet sich nicht nur dafür, „kleine Flecken von Grün“ ¹²⁶⁶¹ einzubinden, sondern „sie wühlt ihre Ränder mit Lust in das Bett von endlosen natürlichen Gärten und gartenhaften Hügeln, in denen sie liegt, und ist entzückt, wenn an zwanzig Stellen in ihr neue Büscheln von Grün und Farbe aufbrechen.“ ¹²⁶⁶² Die Tendenz immer weitere Gärten zu eröffnen, ¹²⁶⁶³ sieht Hofmannsthal auch dahingehend positiv, dass die „Büsche von Jasmin und Flieder“ ¹²⁶⁶⁴ die nutzlosen Denkmäler zu wuchern. Die Affinität der Menschen für Gärten zeigt sich für Hofmannsthal weitreichend und ganz im Sinne der Konzeption gesetzt: „Dieses Ganze ist ja ein ungeheurer Garten, zusammengesetzt aus Tausenden von kleinen Gärten und aus wilden, aber gartenhaften Hügeln. Und dieses Ganze reicht von Baden im Süden bis zu jener Donauäcke im Norden, auf der Klosterneuburg thront, und die so schön ist, daß Napoleon sie nach Frankreich mitnehmen zu könne wünschte.“ ¹²⁶⁶⁵ Die Größe eines Gartens, so Hofmannsthal weiter, ist nicht ausschlaggebend dafür, dass „fast jeder von diesen unzähligen Gärten [...] ein Individuum“ ¹²⁶⁶⁶ ist. ¹²⁶⁶⁷ Entscheidend ist für diese Schönheit nicht der Reichtum einer Materie, sondern es kommt für ihn auf die „nicht auszuschöpfenden Kombinationen der Materie“ ¹²⁶⁶⁸ an. Dies führt Hofmannsthal dazu, auf die Gärten der Japaner zu verweisen, die eine „Welt von Schönheit“

12654 „Der Arme liest's in der kahlen Kammer und hat zwischen getünchten Wänden, was herrlicher ist als ein Geistergarten.“ In: SW XXXIII. S. 21. Z. 17-18.

12655 „Wie der Fieberkranke seine Kissen, wechselt sie die Länder der Welt und findet nicht fußbreit, sich auszuruhen. Es ist, alles hätte diese ganze Welt nicht den Garten, der sie umfriedet kann, nicht den Brunnen, an dessen Rand sie die fiebernde Schläfe kühlen, nicht den Baum, in dessen Schatten sie einschlummern wird.“ In: SW XXXIII. S. 22. Z. 9-14.

12656 „Es hat keinen Sinn, zu denen die klug sind und viel Vergangenheit in sich tragen, zu sagen: >>Ihr seid die Späten, ihr seid ohne Zukunft<<. Denn dort wo im jungen Gras abgestorbne Blätter vom vergangenen Jahre liegen, dort hat sie der Gärtner sorgfältig zusammengetragen, um unter den geheimen Kräften ihrer Verwesung das Kostbare zu bergen: Samen, aus dem er junge Bäume ziehen will.“ In: SW XXXIII. S. 95. Z. 12-17.

12657 SW XXXIII. S. 72. Z. 35-37.

Ebenso zeigt sich das Motiv aber durch Schillers zurückgelassene, unvollendete Werke. Eines davon sollte in Russland spielen: „von betäubendem Duft der Eigenart erfüllt, gleich jenem verschlossenen Garten des Hohenliedes -, in einem lebte der Malteserorden, eines war ein Gemälde des unterirdischen Paris.“ In: SW XXXIII. S. 74. Z. 13-16.

Abseits von der Entwicklung in Deutschland, steht für Hofmannsthal in dieser Schrift Friedrich Hebbel: „von tiefer Einsamkeit umflossen, wie eine Felseninsel, deren innerer Kern ein glühender Fruchtgarten ist: hier spricht die Blume und es spricht das Gestein, ja, der tiefste Schmerz trägt hier Früchte wie ein großer, in Nacht wurzelnder Baum.“ In: SW XXXIII. S. 75. Z. 21-24.

12658 SW XXXIII. S. 126. Z. 30-31.

12659 SW XXXIII. S. 29. Z. 16.

12660 SW XXXIII. S. 103. Z. 2-3.

12661 SW XXXIII. S. 103. Z. 9.

12662 SW XXXIII. S. 103. Z. 10-13.

12663 SW XXXIII. S. 103. Z. 13-14.

12664 SW XXXIII. S. 103. Z. 16.

12665 SW XXXIII. S. 103. Z. 23-28.

Napoleons Zug zu den schönen Gärten hatte ihn in Venedig einen „öffentlichen Garten“ (SW XXXIII. S. 103. Z. 33) anlegen lassen wollen.

12666 SW XXXIII. S. 104. Z. 14.

12667 SW XXXIII. S. 104. Z. 15-20.

12668 SW XXXIII. S. 104. Z. 31-32.

¹²⁶⁶⁹ schaffen. Obwohl diese Gärten mitunter nur die „Bodenfläche wie eines unserer Zimmer“ ¹²⁶⁷⁰ haben, stehen sie für Hofmannsthal in ihrer „Feinfühligkeit“ ¹²⁶⁷¹ über Hofmannsthals gegenwärtige Gärten, denn es ermangelt die modernen Wiener Seelen an dieser Feinfühligkeit. Hofmannsthal zeigt aber auch auf, dass sich zumindest eine Entwicklung in der Gartenplanung erkennen lässt; dass die Menschen sich mitunter wieder auf dem Weg dorthin befinden, wo ihre naiven Urgroßväter waren, die die Konzeption verstanden und in ihren Gärten umzusetzen wussten (SW XXXIII. S. 105. Z. 4-7). Hofmannsthal verweist nicht nur auf die Bedeutung der Lebendigkeit, sondern auch auf die der Seele des Gartens, die dieser durchaus wieder zurückgewinnen kann: „Ein alter Garten ist immer beseelt. Der seelenloseste Garten braucht nur zu verwildern, um sich zu beseelen.“ ¹²⁶⁷² Seele und Lebendigkeit eines Gartens fließen für Hofmannsthal zusammen, ¹²⁶⁷³ was ihn auch dazu führt, den Gärtner mit einem Dichter zu vergleichen; über dessen Umgang mit Worten, heißt es: „er stellt sie so zusammen, daß sie zugleich neu und seltsam scheinen und zugleich auch wie zum erstenmal ganz sich selbst bedeuten, sich auf sich selbst besinnen.“ ¹²⁶⁷⁴ Wie sich bereits zuvor in Bezug auf den Garten gezeigt hatte, dass alles auf die Kombination ankommt, so zeigt sich dies auch nicht nur durch die Worte des Dichters, sondern auch neuerlich durch den Garten. ¹²⁶⁷⁵ Was Hofmannsthal auch hier aufzeigt ist die Konzeption, die auch innerhalb eines Gartens erzielt werden kann: „Aber ein jeder Blumengarten hat die Harmonie, die ich meine [...] das alles ist einander zugeordnet und leuchtet eins durchs andere.“ ¹²⁶⁷⁶ Während Hofmannsthal neuerlich in der Schrift darauf verweist, dass die neuen Gärten diese Harmonie vermissen lassen, zeigen ältere Gärten diese durchaus. ¹²⁶⁷⁷ Hofmannsthal zeigt des weiteren auf, dass derjenige der neue Gärten baut die alten Gärten nicht kopieren soll, sondern dass er den früheren Gärten „Wahrheiten ablernen“ ¹²⁶⁷⁸ soll. Zumal kann der Mensch der Moderne gar nicht den neuen Garten an die Vergangenheit anlehnen, da er darin doch eine „feinfühligere Zeit“ ¹²⁶⁷⁹ ausdrücken will, als es diejenige der Vorfahren gewesen ist. Was sich bei dem Dichter zeigt, der mit seinen Werken sein Wesen verdeutlicht, zeigt sich auch durch den, der einen Garten anlegt. ¹²⁶⁸⁰ Wenn Hofmannsthal an die neuen Gärten denkt, dann denkt er an einen „Ausgleich zwischen dem Bürgerlichen und dem Künstlerischen“, ¹²⁶⁸¹ sind die Gärten doch Zeitzeugen, die den zukünftigen Menschen von der jetzigen Gegenwart sprechen mögen. Hofmannsthal geht in dieser Schrift auch auf den Gärtner ein, der diesen neuen Garten anlegen will. So wird er erfüllt sein von dem Wunsch nach dem „Erfassen der einzelnen Elemente der Schönheit“, ¹²⁶⁸² und er wird sich gegen den Begriff der Gruppe stellen, weil er das Einzelne herausarbeiten will, ¹²⁶⁸³ und er wird für sich „die einfachsten Elemente, die geometrischen Elemente der Schönheit, wiedererobern“, ¹²⁶⁸⁴ und er wird erfüllt sein von der „Intimität des Mannes, der jeden Keim in seinem Garten kennt“. ¹²⁶⁸⁵ Auf eben jenen Aspekten wird die „Harmonie des neuen Gartens ruhen“, ¹²⁶⁸⁶ auf einer Liebe für die einzelnen Elemente: „Nicht leicht wird sich die Farbe eines leuchtenden Beetes wiederholen, und ein schön blühender Strauch wird nirgend da oder dort seinen Zwillingbruder

12669SW XXXIII. S. 104. Z. 32.

12670SW XXXIII. S. 104. Z. 38.

12671SW XXXIII. S. 104. Z. 38.

12672SW XXXIII. S. 105. Z. 8-9.

12673„Und doch sollte es nicht Beseeltes geben als einen kleinen Garten, in dem die lebende Seele seines Gärtners webt. Es sollte hier überall die Spur einer Hand sein“. In: SW XXXIII. S. 105. Z. 12-15.

12674SW XXXIII. S. 105. Z. 18-20.

12675SW XXXIII. S. 105. Z. 20.25.

12676SW XXXIII. S. 105. Z. 27-33.

12677„Gleicherweise hat jeder ältere Garten, der zu einem bürgerlichen oder adeligen Haus gehört, seine Harmonie“ (SW XXXIII. S. 105. Z. 33-34), Gärten, die heute „mehr als sechzig Jahre alt sind“ (SW XXXIII. S. 105. Z. 35).

12678SW XXXIII. S. 106. Z. 6.

12679SW XXXIII. S. 106. Z. 6-7.

12680„Irgendwie wird er mit der Anlage dieses Gartens seine stumme Biographie schreiben, so wie er sie mit der Zusammenstellung der Möbel in seinen Zimmern schreibt.“ In: SW XXXIII. S. 106. Z. 14-16.

12681SW XXXIII. S. 106. Z. 16-17.

12682SW XXXIII. S. 106. Z. 33-34.

12683„Denn immer hatte die Gruppe den einzeln blühenden Strauch verschlungen, das Boskett alles zu einem formlosen Knäuel von Grün vermengt.“ SW XXXIII. S. 106. Z. 36-38.

12684SW XXXIII. S. 107. Z. 4-5.

12685SW XXXIII. S. 107. Z. 13-14.

12686SW XXXIII. S. 107. Z. 16-17.

haben.“¹²⁶⁸⁷ Hofmannsthal zeigt sich in dieser Schrift aber auch hoffnungsvoll für die Zukunft, dass der Mensch der Moderne wieder einen reichen Garten schaffen will, sich also wieder an die Konzeption binden will und wird.¹²⁶⁸⁸ Aber in den Gärten der Zukunft müsse der Mensch unbedingt von der Gewohnheit abkommen „fremde und unglückliche Geschöpfe in unsere Gärten zu tun, wie es die Palmen sind“.¹²⁶⁸⁹ Alles Exotische, so Hofmannsthal, gilt es in den Gärten der Zukunft wegzulassen,¹²⁶⁹⁰ wie auch die Tendenz zur Gruppe aus den gegenwärtigen und zukünftigen Gärten verschwinden möge. Warum Hofmannsthal das Exotische aus den neuen Gärten weisen will, ist dadurch bedingt, dass sie in der Gegenwart so „unheilbar heimatlos“¹²⁶⁹¹ sind, dass sie den Garten mit Traurigkeit und Hässlichkeit erfüllen würden (SW XXXIII. S. 108. Z. 24-25),¹²⁶⁹² weil es nicht ihre natürliche Sphäre ist. Hofmannsthal äußert letztendlich noch einmal die Hoffnung, dass für diese Exoten in dem „Wiener Boden“¹²⁶⁹³ kein Platz mehr sein wird.

In *Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch* (1902) zeigt sich das Motiv durch Balzacs Äußerungen über das englische Theater, welches für ihn im Sinne der Konzeption steht: „Was mich an dem wirklichen bezaubert, ist gerade seine Breite. Seine Breite, welche die Basis seines Schicksals ist. Ich habe es gesagt, ich sehe nicht den Menschen, ich sehe Schicksale. Und Schicksale darf man nicht mit Katastrophen verwechseln.“¹²⁶⁹⁴ Der deutliche Bezug zum Motiv zeigt sich auch durch Balzacs Schilderung des Charakters: „Seine Breite, welche die Basis seines Schicksals ist. Ich habe es gesagt, ich sehe nicht den Menschen, ich sehe Schicksale. Und Schicksale darf man nicht mit Katastrophen verwechseln.“¹²⁶⁹⁵ Während Balzac nichts als Schicksale sieht, glaubt er, dass die Katastrophe die „Sache des Dramatikers“¹²⁶⁹⁶ ist, wogegen er hält: „Das Schicksal des Menschen, das ist etwas, dessen Reflex vielleicht nirgends existierte, bevor ich meine Romane geschrieben hatte. Meine Menschen sind nichts als das Lackmuspapier, das rot oder blau reagiert. Das Lebende, das Große, das Wirkliche sind die Säuren: die Mächte, die Schicksale.“¹²⁶⁹⁷ Balzac vergleicht zudem den Künstler mit einem Heizer, wobei das Schicksal des Künstlers in nichts anderem zu finden ist als in „seiner Arbeit“.¹²⁶⁹⁸ Die Arbeit ist das „ganze Schicksal des Künstlers, daß er ringsum in der ganzen Welt nur die Gegenbilder der Zustände wahrzunehmen imstande ist, die er unter den Qualen und Entzückungen des Arbeitens durchzumachen gewohnt ist.“¹²⁶⁹⁹ Dadurch, dass der Dichter sich in seinen Werken offenbart, kommt Balzac auf Goethe zu sprechen: „Er ließ es geschehen, daß sein Schicksal, das sein Wesen war, seinem Wesen, das sein Schicksal war, alle Opfer darbrachte, deren die Dämonen bedürfen.“¹²⁷⁰⁰

Wiederum nur vereinzelt findet sich das Motiv auch in weiteren Werken nach der Jahrhundertwende, so in

12687SW XXXIII. S. 107. Z. 20-22.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 107. Z. 23-27, SW XXXIII. S. 107. Z. 30-36.

12688„Nach und nach werden wir wieder reich genug sein, um aus dem Garten zurückzukommen und in ein großes Glas alle Blumen zusammenzustecken, die auf einem schönen holländischen Blumenstück sind.) Dazu akklimatisieren wir den Rhododendron und die Azalee, machen den Flieder doppelt, färben die Hortensia blau und die Schwertlilie blaßrot und werden von Jahr zu Jahr reicher.“ In: SW XXXIII. S. 108. Z. 5-11.

12689SW XXXIII. S. 108. Z. 12-13.

12690„Das gleiche meine ich von der Musa, der Jukka und anderen Gewächsen, die in unseren Gärten vorkommen wie die gräßlichen exotischen Fremdworte in den Gedichten von Freiligrath, die wir im Gymnasium lesen mußten.“ In: SW XXXIII. S. 108. Z. 14-17.

12691SW XXXIII. S. 108. Z. 23-24.

12692„[...] die in einen kleinen Garten alle Traurigkeit eines mit falschem Luxus möblierten Zimmers bringt“. In: SW XXXIII. S. 108. Z. 33-35.

12693SW XXXIII. S. 108. Z. 37.

12694SW XXXIII. S. 31. Z. 12-16.

12695SW XXXIII. S. 31. Z. 14-16.

12696SW XXXIII. S. 31. Z. 17-18.

12697SW XXXIII. S. 31. Z. 18-23.

12698SW XXXIII. S. 33. Z. 1.

„[...] so steht Goethes Schicksal in seinen Werken.“ In: SW XXXIII. S. 38. Z. 31-32.

12699SW XXXIII. S. 33. Z. 21-24.

12700SW XXXIII. S. 38. Z. 3-6.

Über Goethe sagt er weiter: „Dort sehe ich ihn, wo er lebt, wo sein Leben ist: in den dreißig oder vierzig Bänden seiner Werke, die er hinterlassen hat, nicht in dem Gewäsch seiner Biographen. Denn es kommt darauf an, die Schicksale dort zu sehen, wo sie in göttlicher Materie ausgeprägt sind.“ In: SW XXXIII. S. 38. Z. 20-24.

Ödipus und die Sphinx (1905) allein in den Notizen der ersten Fassung des 1. Aktes, in Verbindung mit Ödipus' Wahrnehmung der Welt ¹²⁷⁰¹ oder auch in *Jedermann. Allererste Fassung in Prosa 1906*. Hofmannsthal hat hier nicht nur einen Garten bei Wien als Handlungsschauplatz gewählt, ¹²⁷⁰² auch verweisen die Verwandten nicht nur auf die familiäre Prägung, sondern durch sie bindet Hofmannsthal gleichsam das Garten-Motiv an Jedermanns falsches Lebensverständnis. ¹²⁷⁰³

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, zeigt sich das Motiv ebenso lediglich in der *Anrede an Schauspieler* (1907) durch das Schöpferische in diesem. Hofmannsthal bezieht sich im Speziellen auf den Schauspieler Hermann Müller, den man im Frühjahr im „Thiergarten“ ¹²⁷⁰⁴ sehen konnte.

In *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) thematisiert Hofmannsthal durch den Protagonisten das Motiv, wenn er schildert wie er den Bildern van Goghs begegnet ist, die seine Haltlosigkeit im Leben gelöst haben: „Es waren im ganzen etwa sechzig Bilder, mittelgroße und kleine. Einige wenige Porträts, sonst meist Landschaften: ganz wenige nur, auf denen die Figuren das Wichtigere gewesen wären: meist waren es die Bäume, Felder, Ravins, Felsen, Äcker, Dächer, Stücke von Gärten.“ ¹²⁷⁰⁵

vi. Das Erleben mit allen Sinnen: Die Duft- und Farbgestaltung bei Hofmannsthal

„in der Farbenlehre: hohe Farben (deutet auf Rang; er besitzt Werthe)“ ¹²⁷⁰⁶

Auch dieser Motiv-Komplex verdeutlicht Hofmannsthals Verständnis von der Konzeption. Als schönheitsliebender Mann, der Hofmannsthal war, ist es nur natürlich, sich auch von der Schönheit der Farben und Düften gefangen nehmen zu lassen. Doch auch bei diesem Motiv kommt es wieder auf das Maß an, das der Ästhetizist vollkommen verloren hat. Anstatt eine gesunde Haltung zum Leben, zur Wirklichkeit und dem Schönen zu gewinnen, zeigt er sich sehr häufig berauscht von der Farb- und Duftwelt seiner von ihm geschaffenen künstlichen Umgebung.

Aber wie das einleitende Zitat Hofmannsthals schon andeutet, so zeigt sich die Betrachtung Hofmannsthals von der Farbe nicht nur durch Goethe inspiriert, sondern er schlägt auch dadurch einen Bogen zu Moral und Werten. Denn Farben stehen für Hofmannsthal nicht nur in Verbindung mit dem Schönen, heißt es doch bei ihm: „Farbe bringt hervor eine entschiedene und bedeutende Wirkung, die sich unmittelbar an das Sittliche anschliesst.“ ¹²⁷⁰⁷ Für Hofmannsthal kommt dabei der Farb-Welt eine Vermittlerrolle zwischen dem Menschen und der Konzeption zu („die ganze Natur dem besondern Sinn des Auges durch die Farbe“). ¹²⁷⁰⁸ Deutlicher kann Hofmannsthal es nicht mehr in seinen Notizen darlegen, als wenn er äußert: „Shakespeares Seelenlehre geht aufs Ganze wie die Farbenlehre“. ¹²⁷⁰⁹

So zeigt sich das Motiv bereits vom Umfang her als das Stärkste innerhalb der unveröffentlichten Gedichte. Dabei zeigen sich innerhalb dieser Gedichte zwei Schwerpunkte: zum einen wird das Duft- und Farb-Erleben

12701„[...] wie Abgründe die voller Gärten sind / (1) liegt mir die Welt zu Füß<en>“. In: SW VIII. S. 245. Z. 23-24.

12702Siehe: SW IX. S. 9. Z. 5.

12703SW IX. S. 16. Z. 18-20.

In den Notizen Hofmannsthals zeigt sich noch einmal ein Verweis auf den Garten, wenn einer der Heiligen zu Gott sagt, dass er „wie ein Kind im Drachengarten“ (SW IX. S. 133. Z. 13) sei.

12704SW XXXIII. S. 241. Z. 20-21.

12705SW XXXI. S. 168. Z. 31-35.

„Ein Sturzacker, eine mächtige Allee gegen den Abendhimmel, ein Hohlweg mit krummen Föhren, ein Stück Garten mit der Hinterwand eines Hauses, Bauernwagen mit magern Pferden auf einer Hutweide, ein kupfernes Becken und ein irdener Krug, ein paar Bauern um einen Tisch, Kartoffeln essend – aber was nützt dir das!“ In: SW XXXI. S. 169. Z. 22-26.

12706SW XXXVIII. S. 364. Z. 12-13.

12707SW XXXVIII. S. 364. Z. 14-15.

12708SW XXXVIII. S. 365. Z. 8.

12709SW XXXVIII. S. 365. Z. 11-12.

von Hofmannsthal innerhalb des ästhetizistischen Kosmos und der ästhetizistischen Umlagerung des Todes verwendet, zum anderen zeigt sich aber auch die negative Erfahrung gegenüber diesem Komplex, wenn dieser in Verbindung mit der Realität des Todes oder der Wirklichkeit steht. Da dieser wiederum Teil des Lebens ist, zeigen sich des weiteren auch Bezüge zur Ganzheit des Seins.

Innerhalb der unveröffentlichten Gedichte zeigt sich dabei, dass die ersten Bezüge zum Farb-Motiv nicht durch das ästhetizistische Erleben erfolgen, sondern durch die Konfrontation mit der Wirklichkeit und sind dahingehend von dem lyrischen Ich negativ besetzt. So erfolgt der erste Bezug zum Farb-Komplex in der Übersetzung <Ja dir, Memmius ...> (1887/1888) in Bezug auf die Realität des Todes, der hier durch die Musik ebenso eine schwache ästhetizistische Färbung hat, aber aufgrund seiner Realität diesem Bereich zuzuordnen ist durch die Farbe grün; diese steht hier im Zuge der Verkündigung des Ennius, dessen Stirn mit „immergrünem Lorbeer“¹²⁷¹⁰ verziert ist, dass der Mensch sterblich ist und diese Sterblichkeit Teil des Lebens ist („Fiele nicht der Thau vom Himmel, strahlte nicht die milde Sonne / So erfreute unser Auge nimmer zartes Grün der Pflanzen“).¹²⁷¹¹ Die Farbe grün findet sich auch in dem Gedicht *Sonett der Welt*, in dem sechsten Gedicht aus <Sieben Sonette> (1891) im Zuge der Erkenntnis des Menschen in der Natur sein eigenes Wesen wiederzuerkennen („Erstes Grün der frischen Flur / Mahnst an Neigung, zart begonnen“).¹²⁷¹² Doch zeigt sich das Grün in dem Gedicht *Lehre* (1891) in Verbindung mit der verlockenden Natur („Auf dem grünen Moor<e> liegen weiß und rein, die Wasserrosen“),¹²⁷¹³ in <Dieses ist zwar nicht mein Versmass ...> (1892) in Bezug auf *Ascanio und Gioconda* („Mattes Goldgrün, Pfirsichblüthen“)¹²⁷¹⁴ und Farbspiel das hier mit dem Tod verbunden wird, und zudem im selben Gedicht mit der Ganzheit des Seins verbunden ist („Sonnig heller starker Wind ist / Auf dem dunkelgrünen Wasser“),¹²⁷¹⁵ in dem Gedicht *Das Mädchen und der Tod* (1892) in Verbindung mit der Definition des Todes („Auf stillen Brücken über grüne Wasser“)¹²⁷¹⁶ und in Bezug auf die Verzauberung im Reich des Todes („Tisch / Aus grünem Malachit“),¹²⁷¹⁷ in <Pläne für Prologe> (1893-1894) durch Orpheus Tod (er „beisst in grüne Reben und saugt ihnen ihre unreifes Blut mit glühenden Lippen aus“),¹²⁷¹⁸ in dem Gedicht <Ich reite viele Stunden ...> (1895) („die grünen Mulden“)¹²⁷¹⁹ mit dem Bezug zum Leben durch das von Richard Dehmel gesendete Buch („grünen Feldern [...] der grünen Felder unterm Abendwind“),¹²⁷²⁰ innerhalb der *Idyllen* (1897) in dem Gedicht *Des Pächters Töchter/Die badenden Mädchen* („Jedes Hohle im Grün und in der Luft erschreckt mich, als wenn er daraus hervortreten könnte“),¹²⁷²¹ in dem nicht ausgearbeiteten Gedicht *Fragment* (1897 ?) im Zuge der Freundschaft („durch Wolken war ein grünes Inselland“),¹²⁷²² in *Verse zum Gedächtnis der Kaiserin* (1898) im Zuge dessen sich im Alter an die Jugend zurück zubinden („ihre Intimität mit dem jungen Grün, kleinen Zweigen“);¹²⁷²³ in den losen Gedichten die unter *Gedichte April 1900* (1900) gefasst wurden findet sich lediglich in dem Gedicht <Gedichte des Gefangenen> das Farb-Motiv, und zwar in Bezug auf sein einziges Umfeld das er im Gefängnis hat, den „grünen Wurm“¹²⁷²⁴ und in dem vierten Gedicht <O Bühne meiner Träume> aus *Lyrisches August 1901* (1901) durch die Schilderung der Landschaft („schweigender Mattenhang grüduftender“).¹²⁷²⁵

Innerhalb des ästhetizistischen Erlebens zeigt sich der erste Bezug zum Motiv ausgerechnet durch ein

12710SW II. S. 7. V. 17.

12711SW II. S. 9. V. 84-85.

12712SW II. S. 51. V. 5-6.

12713SW II. S. 59. V. 7.

12714SW II. S. 77. V. 60.

12715SW II. S. 77. V. 75-76.

12716SW II. S. 79. V. 7.

12717SW II. S. 79. V. 11-12.

12718SW II. S. 102. V. 4-5.

Eben auf die grünen Reben bezieht sich auch die Notiz (N 4): „der den grünen Reben den Kopf abbeisst: saugt alle Kraft der Erde in sich und fühlt sich [...] allem Tiefsten und Geheimnisvollsten verwandt, wie die Generation nach dem Naturalismus.“ In: SW II. S. 102. V. 2-4.

12719SW II. S. 111. V. 20

12720SW II. S. 112. V. 61-63.

12721SW II. S. 127. Z. 19-20.

12722SW II. S. 135. V. 4.

12723SW II. S. 144. Z. 22-23.

12724SW II. S. 153. Z. 13.

12725SW II. S. 157. V. 8.

Gedicht das durch eine zum Teil negative Besetzung von Farben (hier Silber) auffällt, weil Hofmannsthal mit dieser Farbe den Einbruch des sorglosen Lebens durch die Kriegsnachricht verbindet. In den Notizen zu dem Gedicht <Ein Reiter sprengt ...> (1887/1888) zeigt sich jedoch, dass das jetzt einsam gelegene Schloss einst der „Künste goldumstrahltes Haus“¹²⁷²⁶ gewesen war. Weitere sehr frühe Gedichte Hofmannsthals zeigen einen Bezug zum Farb-Motiv: so findet es sich in den Gedichten <Träumend, sehrend ...> (1887/1888) (mit der „Kette golden“,¹²⁷²⁷ die für den ehrenvollsten Ritter ist oder das Mahl mit dem „Goldpokale“) ¹²⁷²⁸ fern des reinen ästhetizistischen Genusses, sondern durch den Gesang des Ennius über den Tod in der Übersetzung <Ja dir, Memmius ...> (1887/1888) („Goldne Töne“),¹²⁷²⁹ in *Die Brautwerbung in Byzanz* (1888/1889) durch das Lieben des Mädchens („Goldne Fluten“),¹²⁷³⁰ in dem Gedicht <Und stündlich steigt der See ...> (1890) durch die Erschaffung der eigenen, ästhetizistischen Stadt („Dach gibt güldnen Schein“;¹²⁷³¹ „Wir schauen durch das Himmelstor von unsrer güldnen Zinne“),¹²⁷³² in dem Gedicht *Buch des Lebens* (1890 oder 1891) in Bezug auf den Mönch der in dem Buch der Psalmen ein einfaches und nur von Leichtigkeit getragenes Leben entwirft („Und Frauen goldumflossen, / Und lustige Jägerfahrt“),¹²⁷³³ in Verbindung mit der Liebe in dem Gedicht *Frühe Liebe* (1891) („Und den Abglanz jenes Glanzes / Nicht um gold'ne Zuku<nft> tausch ich“),¹²⁷³⁴ in dem Gedicht <Lichte Dämmerung der Gedanken ...> (1891 ?) durch die Sehnsucht nach Schönheit („Goldig ist der Sterne Prangen“),¹²⁷³⁵ in <Dieses ist zwar nicht mein Versmass ...> (1892) in Bezug auf *Ascanio und Gioconda* (1892) („Mattes Goldgrün, Pfirsichblüthen“;¹²⁷³⁶ „goldnem / Messer“),¹²⁷³⁷ in *Das Mädchen und der Tod* (1892) in Verbindung mit dem verlockenden Gift, das dem Mädchen den Tod bringt, („flüssig grüne Gold [...] Gift“);¹²⁷³⁸ im „Haus des Todes“¹²⁷³⁹) allerdings in Verbindung mit der Verlockung („(Die sind vergoldet) stecken Lorbeerreier / Und Trauen mit goldrothem Rost und offene“;¹²⁷⁴⁰ „Und [setzte mich neben sich] auf einen Stuhl / Aus Gold u<nd> Elfenbein Und ist sehr höflich“),¹²⁷⁴¹ in <Dichter, nicht vergessen ...> (1893) in Verbindung mit dem Dichter („Goldne Lebensfrüchte“),¹²⁷⁴² in dem Gedicht <Sollen wir mit leeren Händen ...> (1893) in Verbindung mit äußeren Gaben, die die Nähe zum Wertheimstein'schen Kreis nicht aufzuwiegen vermögen („Keiner hängt ihm gold'ne Ketten um“),¹²⁷⁴³ in dem Gedicht *Nach einer Dante-Lecture* (1893 oder 1894) durch die aus den Gruften Steigenden „Den nackten Fuss in goldenen Sandalen“,¹²⁷⁴⁴ vor allem aber in Verbindung mit den Najaden („goldnen Spangen“;¹²⁷⁴⁵ „goldnen Binden“),¹²⁷⁴⁶ in <Als unser Hund ...> (1894) in Bezug auf den toten Hund („zerging in goldner Bleicher“),¹²⁷⁴⁷ in <Dies alles ist bevor ich schlafen gehe ...> (1894 ?) konträr zu der bedrohlichen Nacht („golden[e]“ Morgensonne),¹²⁷⁴⁸ in <Ich reite viele Stunden ...> (1895) („der dunklen Reiter blinken gold die Helme“),¹²⁷⁴⁹ in den kaum zu ordnenden Notizen Hofmannsthals zu <Das Gedicht

12726SW II. S. 202. V. 15.

12727SW II. S. 13. V. 20.

12728SW II. S. 13. V. 24.

12729SW II. S. 7. V. 20.

12730SW II. S. 14. V. 19.

12731SW II. S. 27. V. 6.

12732SW II. S. 27. V. 5-11.

12733SW II. S. 39. V. 13-14.

12734SW II. S. 41. V. 15-16.

12735SW II. S. 292. V. 12.

12736SW II. S. 77. V. 60.

12737SW II. S. 77. V. 64-65.

12738SW II. S. 79. V. 1.

12739SW II. S. 79. V. 10.

12740SW II. S. 79. V. 19-20.

12741SW II. S. 79. V. 24-25.

12742SW II. S. 90. V. 3.

12743SW II. S. 92. V. 5-8.

12744SW II. S. 100. V. 19-20.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 358. Z. 6.

12745SW II. S. 358. Z. 17.

12746SW II. S. 358. Z. 19.

12747SW II. S. 17. V. 5.

12748SW II. S. 108. V. 17.

12749SW II. S. 111. V. 26.

über den Freund ...> (1896 ?) („aus gelöstem Gold und Silber“), ¹²⁷⁵⁰ innerhalb der *Idyllen* (1897) in dem vierten Gedicht *Des Pächters Töchter/Die badenden Mädchen* („Ein Tropfen eingepflegt vom goldenen Blut der Götter“), ¹²⁷⁵¹ in *Die Badenden* („bläuliche Hügel, von Goldtröpfen unterbrochen“), ¹²⁷⁵² in dem sechsten Gedicht *Begegnung* im Zuge der ästhetizistisch gezeichneten Umgebung und des gesellschaftlichen Umfeldes („vergoldete Gebüsche standen still“), ¹²⁷⁵³ in dem nicht ausgearbeiteten Gedicht *<Wie Macht im Mund ...>* (1897 ?) („wie Gold im Innern der Erde wächst“), ¹²⁷⁵⁴ in Verbindung mit der Liebe in dem unvollendeten *Gedicht des Bettes* (1898) („aus den Zweigen des / Himmels die goldenen Früchte pflückten“)¹²⁷⁵⁵ oder auch in *Verse zum Gedächtnis der Kaiserin* (1898) durch die offenen Räumlichkeiten der Kaiserin („wie der Granatfluss den das goldne Schwert der Sonne spaltete“). ¹²⁷⁵⁶

So ist auch die Farbe Schwarz Teil des ästhetizistischen Erlebens, zeigt sich doch durch sie eine Nähe zur Dunkelheit (Nacht), so im Zuge des Liebeserlebens in dem Gedicht *<Sink ich des Abends ...>* (1887/1888) durch das „schwarze Haar“ ¹²⁷⁵⁷ der Geliebten, die der Mann besitzen will. Erst mit dem Gedicht *Das Mädchen und der Tod* (1892) greift Hofmannsthal die Farbe wieder auf, die hier in Verbindung mit der Definition des Todes steht („Durch lange schwarze, schweigende Alleen“), ¹²⁷⁵⁸ und durch das schöne Haus des Todes (Pagen mit Schuhen aus „schwarzem Samt“), ¹²⁷⁵⁹ in dem Gedicht *<Dichter, nicht vergessen ...>* (1893) in Verbindung mit der Erhabenheit des Dichters („Schwarze Wipfel“; ¹²⁷⁶⁰ „Der schwarzen Pinien sturmschaukelnde Wipfel –“), ¹²⁷⁶¹ in dem Gedicht *<Wir wandeln scheu ...>* (1893 ?) durch die Schilderung des Lebens in der Moderne („Von schwarzem Wasser [...] / Von schwarzen Bäumen“), ¹²⁷⁶² in dem Gedicht *Nach einer Dante-Lectüre* (1893 oder 1894) in Verbindung mit eben diesem in der Vergangenheit stehenden Buch und der Verkettung dessen mit dem Tod („Aus schwarzgewordnem Bronze Gruftendeckel [...] / Den Todten-Prunk, schwarzgrüne Wappenschilder“), ¹²⁷⁶³ in *<Eines Dichters Handschuhe ...>* (1894) durch Andrians Ruhm als Dichter („Viel aber sagt / Der Abend, wenn die schwarzen Bäume leben“), ¹²⁷⁶⁴ in *<Dies alles ist bevor ich schlafen gehe ...>* (1894 ?) durch die bedrohliche Nacht („schwarze Riesentannen“), ¹²⁷⁶⁵ in *<Ich reite viele Stunden ...>* (1895) seine Gödinger Zeit betreffend („durch gutes helles Wasser und durch schwarzes / im Wald“; ¹²⁷⁶⁶ „Kupferscheibe in den schwarzen Büschen“; ¹²⁷⁶⁷ „schwarzen auf dem grauen Weg“), ¹²⁷⁶⁸ innerhalb der *Idyllen* (1897) in dem fünften Gedicht *Lionardo* („schwarzen Steine“), ¹²⁷⁶⁹ in der Beschreibung der Natur in dem Gedicht *<Sprangen die tausende ...>* (1902) („Sprangen die tausende von Primeln jäh / Aus nacktem schwarzen Boden über Nacht / Und waren da u<nd> gaben gelben Schein“) ¹²⁷⁷⁰ oder auch in *Der Tänzerin Gebet* (1903) durch die Angst der Tänzerin vor dem Sturm („schwarze Wasserwellen“). ¹²⁷⁷¹

Deutlich zeigt sich auch die Verwendung der Farbe blau innerhalb des ästhetizistischen Erlebens: so in den

12750SW II. S. 118. V. 1.

12751SW II. S. 127. Z. 17.

12752SW II. S. 128. Z. 9.

12753SW II. S. 129. Z. 24.

Hier zeigt es sich ebenso in Bezug auf den Freund der Hauptfigur: „mein Freund mein Freund ich will das Du mich liebst verhält in goldener lächelnder Luft“. In: SW II. S. 130. Z. 8-10.

12754SW II. S. 135. V. 2.

12755SW II. S. 141. V. 4-5.

12756SW II. S. 142. Z. 29-30.

12757SW II. S. 12. V. 25.

12758SW II. S. 79. V. 8.

12759SW II. S. 79. V. 15.

12760SW II. S. 90. V. 34.

12761SW II. S. 90. V. 40.

Des weiteren, siehe: SW II. S. 91. V. 70-76.

12762SW II. S. 95. V. 7-9.

12763SW II. S. 100. V. 1-4.

12764SW II. S. 106. V. 114-15.

12765SW II. S. 108. V. 6.

12766SW II. S. 111. V. 3-4.

12767SW II. S. 111. V. 6.

12768SW II. S. 111. V. 35.

12769SW II. S. 129. V. 3.

12770SW II. S. 159. V. 1-3.

12771SW II. S. 166. V. 16.

Gedichten <Träumend, sehrend ...> (1887/1888) (mit dem „Tanzen blauer Blitze“; ¹²⁷⁷² der „blauen Augen heller Strahl“), ¹²⁷⁷³ in *Die Brautwerbung in Byzanz* (1888/1889) („sein blauer Panzer“; ¹²⁷⁷⁴ „des Himmels zarte Bläue“; ¹²⁷⁷⁵ „Kämpft die Bläue mit der stolzen / Gegnerin“), ¹²⁷⁷⁶ in den Notizen zu *Siehst du die Stadt?* (1890) („blaue Dunkel“; ¹²⁷⁷⁷ „blauen Dunkel“; ¹²⁷⁷⁸ „blauen Strom der Nacht“), ¹²⁷⁷⁹ in dem Gedicht *Vielfarbige Distichen* (1891) in Verbindung mit der ästhetizistisch schönen Toten („Seh ich die schimmernde Stirn blinkend durch bläulichen Rauch!“), ¹²⁷⁸⁰ in dem Gedicht *Vielfarbige Distichen* (1891) durch die schöne Tote („blauschattige[r]“ Hain; ¹²⁷⁸¹ Haare mit „bläu<l>ich<en> Dämpfe“), ¹²⁷⁸² in der dritten Strophe des Gedichtes *Einem, der vorübergeht* (1891) („Zu weicher blauer Weite / die enge Nähe schwillt“) ¹²⁷⁸³ durch den dichterischen Prozess in dem Gedicht *Rechtfertigung* (1891 ?) („Und um ihn webt ein Duft noch viele Stunden / Wie Frühlingsgähren und wie Ätherblau“), ¹²⁷⁸⁴ in dem Gedicht <*Dieses ist zwar nicht mein Versmass ...*> (1892) in Bezug auf *Ascanio und Gioconda* („Farben, heiß und bunt und glühend: / Lapisblau und silberlila“), ¹²⁷⁸⁵ in dem Gedicht *Spaziergang* (1893) durch die Welt außerhalb der Stadt („Der Himmel war so dunkelblau“), ¹²⁷⁸⁶ in <*Dichter, nicht vergessen ...*> (1893) in Verbindung mit dem Dichter („Auf leerem, blauem, schweigendem Meer“), ¹²⁷⁸⁷ in <*Lyrik*> (1893) durch die Natur („Meer blau schwer“), ¹²⁷⁸⁸ in <*Andre Wälder ...*> (1893 ?) durch die nächtliche Stimmung („dunkeln Blau“), ¹²⁷⁸⁹ innerhalb des Gartens in dem Gedicht <*Dilettantengarten Künstlergarten*> (1894) („Dilettantengarten: [...] Meer nicht blau“), ¹²⁷⁹⁰ in <*Dies alles ist bevor ich schlafen gehe ...*> (1894 ?) durch die bedrohlich empfundenen Nacht („dunkelblauen Schweifen“), ¹²⁷⁹¹ in <*Dies alles ist bevor ich schlafen gehe ...*> (1894 ?) durch die Königstochter („die blaue, Scheria“) ¹²⁷⁹² und innerhalb der *Idyllen* (1897) in dem Gedicht *Die Badenden* („bläuliche Hügel, von Goldrippen unterbrochen“). ¹²⁷⁹³

Die Farbe Purpur wird von Hofmannsthal das erste Mal in dem Gedicht *Die Brautwerbung in Byzanz* (1888/1889) im Zuge des Liebens und der Wahrnehmung der Stadt eingebunden („Alles schwimmt in Purpurtinten“), ¹²⁷⁹⁴ in der ästhetizistischen Schilderung des toten Mädchens in dem Gedicht *Vielfarbige Distichen* (1891) („Habt Ihr sie liegen gese´n, auf schmiegendem Purpur gebettet“), ¹²⁷⁹⁵ in dem Gedicht *Das Mädchen und der Tod* (1892) in Verbindung mit dem schönen Haus des Todes (Fische mit „Purpurflossen“), ¹²⁷⁹⁶ in dem Gedicht <*Ich lösche das Licht ...*> (1893) durch den narzisstischen Bezug zu sich selbst („Mit purpurner Hand / Streif ab die Welt“), ¹²⁷⁹⁷ in *Verse zum Gedächtnis der Kaiserin* (1898) durch den Vergleich mit Sappho und Niobe („einzelne gehen reissen ihr Herz heraus und lassen es in der Abendsonne

12772SW II. S. 13. V. 15.

12773SW II. S. 14. V. 16.

12774SW II. S. 14. V. 3.

12775SW II. S. 14. V. 4.

12776SW II. S. 14. V. 12.

12777SW II. S. 227. V. 15.

12778SW II. S. 227. V. 16.

12779SW II. S. 227. V. 37.

12780SW II. S. 58. V. 8.

12781SW II. S. 276. V. 10.

12782SW II. S. 276. V. 29.

12783SW II. S. 60. V. 9-10.

12784SW II. S. 67. V. 5-6.

12785SW II. S. 77. V. 56-57.

12786SW II. S. 83. V. 13.

12787SW II. S. 90. V. 18.

12788SW II. S. 93. Z. 1.

12789SW II. S. 96. V. 8.

12790SW II. S. 105. V. 1-2.

12791SW II. S. 108. V. 9.

12792SW II. S. 109. V. 48.

Des weiteren, siehe: SW II. S. 378. Z. 6.

12793SW II. S. 128. Z. 9.

12794SW II. S. 14. V. 18.

12795SW II. S. 58. V. 5.

Des weiteren, siehe: SW II. S. 276. V. 21-23.

12796SW II. S. 79. V. 18.

12797SW II. S. 88. V. 2-3.

glühen wie eine duftende Purpurblume“)¹²⁷⁹⁸ und in dem Gedicht *Das Zeichen* (1899) durch die flüchtige ästhetizistische Liebe („Und trügest du ein Zeichen / ein purpurrothes Zeichen, / es müsste auch verbleichen“).¹²⁷⁹⁹

Ebenso zeigt sich die Farbe weiß, zuerst in dem Gedicht *Die Brautwerbung in Byzanz* (1888/1889) im Zuge des Liebeserlebens und der Schilderung der Stadt („Schon die Stadt, des Marmors Weiße“),¹²⁸⁰⁰ in *<Wo wir einander gefunden ...>* (1889 oder 1890) im Zuge des Verlustes der nie gelebten Liebe („hier am weißen, murmelnden Strand, oder wars im Garten“),¹²⁸⁰¹ in dem Gedicht *Botschaft* (1890) durch die Hoffnung die weiße Blume (SW II. S. 26. V. 13) soll der Treuebote der Frau sein,¹²⁸⁰² in dem Gedicht *Verse, auf eine Banknote geschrieben* (1890) durch den Versuch die ästhetizistische Verzauberung zu halten („weißschimmernd[em]“ Birkenstamm“),¹²⁸⁰³ in dem Gedicht *Lehre* (1891) in Verbindung mit der verlockenden Natur („Auf dem grünen Moor<e> liegen weiß und rein, die Wasserrosen“),¹²⁸⁰⁴ in dem Gedicht *Blühende Bäume* (1891 ?) durch die schweigende Natur, die durch die Lebendigkeit aufgebrochen werden muss („Springt auf die weisse Blütenpracht“),¹²⁸⁰⁵ in *Phantast<ischer> Prolog* (1892) durch die Schilderung Maria Stuarts („Um ihren weissen königlichen Hals“),¹²⁸⁰⁶ in dem *Brief aus Bad Fusch* (1892) durch die Beschreibung der Räumlichkeiten („Wir sitzen abends in dem weißen Zimmer“),¹²⁸⁰⁷ in *Das Mädchen und der Tod* (1892) durch die Definition des Todes („Auf weissen Blüten“)¹²⁸⁰⁸ und durch die Kleidung des Todes (Mantel aus „weissem Samt“),¹²⁸⁰⁹ in dem Gedicht *Mädchenlied* (1893) in Verbindung mit dem zerrissenen Schleier („Die Finger fein und weiß“),¹²⁸¹⁰ in *<Lyrik>* (1893) („weißer“¹²⁸¹¹ Strand), in *<Sonne deine Rosse ...>* (1893 ?) durch die Wolken („Ihre Mähnen weiss im Wind / Wie sie weiss und feurig sind“),¹²⁸¹² in *<Eines Dichters Handschuhe ...>* (1894) in Bezug auf Andrians Ruhm („weissen Knochen“),¹²⁸¹³ in *<Als unser Hund ...>* (1894) durch den toten Hund („der kleinen weissen Leiche“),¹²⁸¹⁴ in *<Dies alles ist bevor ich schlafen gehe ...>* (1894 ?) innerhalb der Notizen („kühles weisses Bette“),¹²⁸¹⁵ in *<Ich reite viele Stunden ...>* (1895) („weiße[n] Handschuh“; ¹²⁸¹⁶ „drei Schimmel, / nur weiße Flecken“; ¹²⁸¹⁷ „schwebt es milchig weiß“; ¹²⁸¹⁸ „schneeweiße“ ¹²⁸¹⁹ Anemonen), in dem Gedicht *<Wer Schatten ...>* (1897)¹²⁸²⁰ und innerhalb der *Idyllen* (1897) in dem Gedicht *Die Badenden* („3 weissen Ziegen“).¹²⁸²¹

Erstmalig in dem Gedicht *Brief aus Bad Fusch* (1892) verweist Hofmannsthal auf die Farbe violett („der 3^{te} Abend: das Tal in violetter Dunkel“)¹²⁸²² und des weiteren in dem Gedicht *<Dieses ist zwar nicht mein Versmass ...>* (1892) durch *Ascanio und Gioconda* („Farben, heiß und bunt und glühend: / Lapisblau und

12798SW II. S. 144. Z. 17-18.

12799SW II. S. 147. V. 9-11.

12800SW II. S. 14. V. 20.

12801SW II. S. 19. V. 3.

12802Nicht nur dadurch, dass das Mädchen hier die Hoffnung ausspricht die Blume möge hier in die richtige Hand gelangen und es ihr hier an Überzeugung mangelt, sondern auch durch die Verse „Du kleines, weisses Blümelein / Wer warf dich in den Bach hinein?“ (SW II. S. 26. V. 1-2), zeigt sich das Verlorengelangen bzw. die Unachtsamkeit in Bezug auf die Treue.

12803SW II. S. 29. V. 34.

12804SW II. S. 59. V. 7.

12805SW II. S. 66. V. 12.

12806SW II. S. 72. V. 6.

12807SW II. S. 78. V. 22.

12808SW II. S. 318. V. 7.

12809SW II. S. 79. V. 23.

12810SW II. S. 82. V. 4.

12811SW II. S. 93. Z. 2.

12812SW II. S. 95. V. 3-4.

12813SW II. S. 106. V. 4-6.

12814SW II. S. 107. V. 4.

12815SW II. S. 378. Z. 6.

12816SW II. S. 111. V. 14.

12817SW II. S. 111. V. 18.

12818SW II. S. 111. V. 29.

12819SW II. S. 112. V. 39.

12820„Wer Schatten Traum und Spiegelbild / aus unserm Werk verbannt / dem bleibt vom ganzen Farbenspiel / nichts als die weisse Wand“. In: SW II. S. 122. V. 1-4.

12821SW II. S. 128. Z. 6.

12822SW II. S. 316. Z. 6.

silberlila“).¹²⁸²³

Anders als erwartet zeigt sich auch die Farbe gelb zu aller erst nicht in Verbindung mit dem reinen Ästhetizismus, sondern mit Hofmannsthals Bezug zur Gegenwart und seinem Freund Richard Beer-Hofmann in <Dieses ist zwar nicht mein Versmass ...> (1892) („Und wir sitzen hinter´m Segel / Mit Burgunder, gelben Pflaumen“).¹²⁸²⁴ Des weiteren findet sich das Motiv (gelb) in dem Gedicht *Nach einer Dante-Lectüre* (1893 oder 1894) innerhalb der Notizen in Bezug auf die Najaden („gelbes Haar“),¹²⁸²⁵ in <Ich reite viele Stunden ...> (1895) in Bezug auf die Gödinger Zeit („am gelbe Damm“)¹²⁸²⁶ und in der Beschreibung der Natur in dem Gedicht <Sprangen die tausende ...> (1902) („Und waren da u<nd> gaben gelben Schein“).¹²⁸²⁷ In dem Gedicht <Und stündlich steigt der See ...> (1890) zeigt sich die Farbe rot zum ersten Mal und zwar in Verbindung mit der Abwendung von der Welt hin zu einer eigen geschaffenen Stadt („Silber wird der hohe Wall“),¹²⁸²⁸ durch das bacchantische Treiben in dem Gedicht *Siehst du die Stadt?* (1890) („schwindelnd roth“),¹²⁸²⁹ in der dritten Strophe des Gedichtes *Einem, der vorübergeht* (1891) („Es jagten durch lodernde Feuer / Rotglühender Wolken Zug“),¹²⁸³⁰ in *Phantast<ischer> Prolog* (1892) durch die Schilderung Maria Stuarts („Ich kannte sie am feinen rothen Streif“),¹²⁸³¹ in <Dieses ist zwar nicht mein Versmass ...> (1892) in Bezug auf *Ascanio und Gioconda* („Blasses Rosa von Korallen“; ¹²⁸³² „Braunes Roth von todtten Blättern“),¹²⁸³³ in Verbindung mit der Gegenwart und der Ganzheit des Seins in <Dieses ist zwar nicht mein Versmass ...> (1892) („Und wir sitzen hinter´m Segel / Mit Burgunder, gelben Pflaumen“),¹²⁸³⁴ in dem Gedicht *Ballade vom kranken Kind* (1892 ?) durch die Gefahr des schönen Jünglings auf das kranke Kind,¹²⁸³⁵ in <Wenn kühl der Sommermorgen ...> (1893) in Verbindung mit dem träumenden lyrischen Ich („Vom Himmel rosig wie Haidekraut / Wie rosige Blüthe von Haidekraut“; ¹²⁸³⁶ „Wie rosig Blühn von Haidekraut“),¹²⁸³⁷ in *Kleine Erinnerungen* (1893) durch den schönen Garten („Lampions wie rothe Früchte“),¹²⁸³⁸ in *Nach einer Dante-Lectüre* (1893 oder 1894) innerhalb der Notizen in Bezug auf die Najaden („rothe Lippen“),¹²⁸³⁹ in <Ich reite viele Stunden ...> (1895) durch die Gödinger Zeit („rothe[n] Kappe“; ¹²⁸⁴⁰ „ein Buch so roth wie die Mohnblumen sind, / die vielen in den vielen grünen Feldern - / Ihr Roth ist mir so nichts, und das Erschauern“),¹²⁸⁴¹ in dem Gedicht *Das Zeichen* (1899) durch die flüchtige ästhetizistische Liebe („Und trügest du ein Zeichen / ein purpurrothes Zeichen, / es müsste auch verbleichen“)¹²⁸⁴² und in dem Gedicht <Das kleine Stück Brot ...> (1899 ?) in Verbindung mit dem Tod („Blume blassroth“).¹²⁸⁴³ Sowohl die „Silberflut“¹²⁸⁴⁴ erweist sich in dem Gedicht <Ein Reiter sprengt ...> (1887/1888) als negativ, steht sie doch in Verbindung mit dem Aufbruch der Sorglosigkeit durch die Kriegsbotschaft des Reiters, als auch der „silberne[...] Köcher“¹²⁸⁴⁵ des Apollon, an den sich *Der Blinde* (*Chénier*) (1887/1888) hilfeschend aber vergeblich wendet. Aber die Farbe Silber zeigt sich auch in Verbindung mit dem ästhetizistischen Ich in dem Gedicht <Und stündlich steigt der See ...> (1890) durch die Abwendung von der Welt hin zu einer eigen

12823SW II. S. 77. V. 56-57.

12824SW II. S. 77. V. 77-78.

12825SW II. S. 358. V. 14.

12826SW II. S. 111. V. 16.

12827SW II. S. 159. V. 3-4.

12828SW II. S. 27. V. 6.

12829SW II. S. 227. V. 24.

12830SW II. S. 284. V. 4-5.

12831SW II. S. 72. V. 4.

12832SW II. S. 77. V. 58.

12833SW II. S. 77. V. 59.

12834SW II. S. 77. V. 77-78.

12835SW II. S. 80. V. 1-8.

12836SW II. S. 84. V. 2-3.

12837SW II. S. 84. V. 26.

12838SW II. S. 86. V. 14.

12839SW II. S. 358. Z. 18.

12840SW II. S. 111. V. 13.

12841SW II. S. 112. V. 60-62.

12842SW II. S. 147. V. 9-11.

12843SW II. S. 148. V. 2.

12844SW II. S. 9. V. 19.

12845SW II. S. 11. V. 1.

geschaffenen Stadt („rotem Dunkelstein“),¹²⁸⁴⁶ ebenso wie die Schilderung der schönen, ästhetizistischen Stadt in *Siehst du die Stadt?* (1890) („Es gießt der Mond der Silberseide Flut“),¹²⁸⁴⁷ in dem Gedicht *<Alles lächelt an mir ...>* (1890 ?) („Fluth des silbernen sorglosen Lachens“),¹²⁸⁴⁸ in dem Gedicht *<Keine der Zeiten des Tags ...>* (1890 ?) in Verbindung mit den Motiven der Liebe, des Trankes oder des Traumes („Silbern im letzten Pokal schimmern die Sterne die fernen“),¹²⁸⁴⁹ in dem Gedicht *Schönheit* (1891 ?) durch das fieberhafte Suchen nach Schönheit („Silbernen Falles“),¹²⁸⁵⁰ in dem Gedicht *<Dieses ist zwar nicht mein Versmass ...>* (1892) in Bezug auf *Ascanio und Gioconda* (1892) („Farben, heiß und bunt und glühend: / Lapisblau und silberlila“),¹²⁸⁵¹ in dem Gedicht *Das Mädchen und der Tod* (1892) durch die schönen Räumlichkeiten des Todes („Fische silberschüppig“),¹²⁸⁵² in *<Wenn kühl der Sommermorgen ...>* (1893) in Verbindung mit dem träumende lyrischen Ich (Träume die auf „silbernen Sohlen“),¹²⁸⁵³ in *<Dichter, nicht vergessen ...>* (1893) mit der Erhabenheit des Dichters („mattsilberne Fratze der Gorgo“),¹²⁸⁵⁴ in den kaum zu ordnenden Notizen Hofmannsthals zu *<Das Gedicht über den Freund ...>* (1896 ?) („aus gelöstem Gold und Silber“)¹²⁸⁵⁵ und durch die Geliebte in den Notizen zu *Epigramme* (1903) („Gesicht der Geliebten: vorher wie der silberglühende Mond, jetzt wie der feuchte Mond“).¹²⁸⁵⁶

Mahnend innerhalb des Liebeserlebens, zeigt sich die Farbe braun in dem Gedicht *Die Brautwerbung in Byzanz* (1888/1889); hatte schon die Mutter die Tochter aufgrund ihres Liebens gewarnt (SW II. S. 15. V. 64-68), dämpfen auch die „braunen Augen“¹²⁸⁵⁷ des besorgten Bruders das Liebeserleben.¹²⁸⁵⁸ Dies bricht mit dem Gedicht *Lehre* (1891) auf, wenn das lyrische Ich den bedrohlichen Verlockungen der ästhetizistisch gezeichneten, aber bedrohlichen Natur erliegt („Fluth der braunen“; ¹²⁸⁵⁹ „Auf dem braunen Moor<e> athmen sehnsuchtschwere, bange Träume“).¹²⁸⁶⁰ Die Farbe findet sich ebenso in dem Gedicht *Blühende Bäume* (1891 ?), allerdings allein mit der schweigenden Natur, die erst wieder durch die Lebendigkeit aufgebrochen werden muss: „An Ästen, die sich neigen / Und braun und dunkel schweigen / Springt auf die weisse Blütenpracht / Und lacht und leuchtet durch die Nacht“.¹²⁸⁶¹ Weiter zeigt sich diese Farbe in *<Dieses ist zwar nicht mein Versmass ...>* (1892) in Bezug auf *Ascanio und Gioconda* („Braunes Roth von todtten Blättern“),¹²⁸⁶² in dem Gedicht *Ballade vom kranken Kind* (1892 ?),¹²⁸⁶³ in dem Gedicht *Kleine Erinnerungen* (1893) durch die Haare der Frau („braunen Haare“),¹²⁸⁶⁴ in *<Ich reite viele Stunden ...>* (1895) („ein Knäuel Braun´ und Rappen, zwei, und in dem Gedränge“)¹²⁸⁶⁵ und in dem Gedicht *Eine Vorlesung* (1897) („Haselzweige dumpf wie braune Erze funkelnd –“).¹²⁸⁶⁶ Lediglich ein einmaliger Bezug zur gelbbraunen Farbe zeigt sich in dem zweiten Gedicht *Abend im Sommer* aus den *Idyllen* (1897) und zwar in Verbindung mit der Schilderung der Natur („Sonnenuntergang ganz mit bernsteinfarben<en>

12846SW II. S. 27. V. 5.

12847SW II. S. 27. V. 3.

12848SW II. S. 35. V. 7.

12849SW II. S. 35. V. 11.

12850SW II. S. 62. V. 14.

12851SW II. S. 77. V. 56-57.

12852SW II. S. 79. V. 17.

12853SW II. S. 84. V. 5.

12854SW II. S. 90. V. 36.

12855SW II. S. 118. V. 1.

12856SW II. S. 165. Z. 13.

12857SW II. S. 15. V. 56.

12858Daran knüpft Hofmannsthal mit den Schreibansätzen zu *<Er war mein Freund ...>* (1889 oder 1890) an: „Sein braunes Auge sah so treu und klar / [...] / Ich fühlte tief, der Mann ist groß und wahr.“ In: SW II. S. 215. V. 6-9.

Ein weiterer Bezug zum Auge des Freundes findet sich ebenso („braunes Auge sah so kühn und klar“). In: SW II. S. 215. V. 10.

12859SW II. S. 59. V. 2.

12860SW II. S. 59. V. 8.

12861SW II. S. 66. V. 10-13.

12862SW II. S. 77. V. 59.

12863In den Notizen zeigt sich, dass Hofmannsthal ursprünglich die Farbe braun verwenden wollte; so lautete der zweite Vers ursprünglich „Im braunen Laub versank der Tag“ (SW II. S. 319. V. 20), und wurde letztendlich durch den Vers „Rothgolden versank im Laub der Tag“ (SW II. S. 80. V. 2) ersetzt.

12864SW II. S. 86. V. 2.

12865SW II. S. 111. V. 24-25.

12866SW II. S. 132. V. 1-4.

Rauchwolken“).¹²⁸⁶⁷

In den Gedichten zeigt sich nur begrenzt die Farbe grau, so in *Lehre* (1891) innerhalb der Notizen, in denen Hofmannsthal auf das Bedrohliche dieser schönen Natur verweist („Weile weile hier am Wege, lass (1) die feuchte (a) graue [...] Mulde“).¹²⁸⁶⁸ In dem Gedicht <*Wenn kühl der Sommermorgen ...*> (1893) schleichen sich die Träume zwar zum lyrischen Ich, können aber aufgrund der seelischen Schwere nicht in ihn dringen („Hin, wo der Sommermorgen graut“).¹²⁸⁶⁹ In dem Gedicht <*Dichter, nicht vergessen ...*> (1893) zeigt sich der Bezug zur Farbe in Anlehnung an Richard Dehmel, der die Erde als Dichter belebt: „Und jetzt bist Du daheim, nicht mehr ein Gott, / Im Schattenland, ein Schattenmann, / Der grauen Heimath öde Schollen tretend“¹²⁸⁷⁰ Letztendlich zeigt sich die Farbe grau auch durch die Beschreibung der Natur in dem Gedicht <*Sprangen die tausende ...*> (1902) („die tausende von Vögeln, klein u<nd> grau“).¹²⁸⁷¹

Des weiteren zeigt sich aber auch eine allgemeine Einbindung des Farbmotivs, wenn Hofmannsthal etwas als bunt bezeichnet. Dies geschieht erstmalig in dem Gedicht *Die Brautwerbung in Byzanz* (1888/1889) in Verbindung mit dem Lieben des jungen Mädchens („Glänzt in Regenbogenfarben“).¹²⁸⁷² Des weiteren findet sich das Motiv derartig eingebunden durch die warnenden Worte der Mutter in Bezug auf das Liebeserleben der Tochter,¹²⁸⁷³ in dem Widmungsgedicht <*Kleine Blumen, kleine Lieder ...*> (1888)¹²⁸⁷⁴ („Heller Klang und bunte Pracht“),¹²⁸⁷⁵ in dem Gedicht *Gespräch* (1890) in Verbindung mit dem Duft (SW II. S. 22. V. 10-18), in *Fronleichnam* (1890) („So hab auch ich der Träume bunten Menge, / Der Seele Inhalt, vor dir ausgegossen“),¹²⁸⁷⁶ durch die im Innern erschaffene schöne Stadt in *Siehst du die Stadt?* (1890) („Mit Glanz und Glut, mit qualvoll bunter Pracht“),¹²⁸⁷⁷ in dem Gedicht *Verse, auf eine Banknote geschrieben* (1890) durch die Verzauberung in Bezug auf das Motiv („Der Duft verweht, der Farbschmelz zerstört“),¹²⁸⁷⁸ eine neuerliche Hinwendung („Lied, geziert mit flimmernd buntem Reim“) ¹²⁸⁷⁹ und den Einbruch.¹²⁸⁸⁰

Weitere Bezüge zum Farb-Motiv zeigen sich in dem vierten Gedicht >>*Epigonen*<< aus der Gedichtsammlung <*Sieben Sonette ...*> (1891) im Zuge der Auseinandersetzung mit der eigenen Gegenwart, durch die Distanz der Zeit der Väter (SW II. S. 50. V. 5-11), in dem Gedicht *Vielfarbige Distichen* (1891) durch die Schilderung des schönen, toten Mädchens („Deckt die mit Blumen: o streut Farben, nur Farben darauf!“),¹²⁸⁸¹ in dem Gedicht *Lehre* (1891) in Verbindung mit der ästhetizistischen Natur („Bunte Wunder in die Dämmerung weben“),¹²⁸⁸² in dem Gedicht *Der Prophet* (1891) („Da hängen fremde Vögel, bunte Schlangen“)¹²⁸⁸³ in Verbindung mit dem ambivalenten Bezug zu George und in dem Gedicht <*Lichte Dämmerung der Gedanken ...*> (1891 ?) durch den Versuch des lyrischen Ichs die größte Schönheit zu erreichen („Schlingt es seinen bunten Reigen“).¹²⁸⁸⁴

12867SW II. S. 124. V. 10-11.

12868SW II. S. 279. V. 5-6.

12869SW II. S. 84. V. 25.

12870SW II. S. 91. V. 59-61.

In den Notizen heißt es diesbezüglich: „Grau sind nur die Larven und Todten“. In: SW II. S. 338. Z. 8.

12871SW II. S. 159. V. 6.

12872SW II. S. 14. V. 17.

12873SW II. S. 15. V. 64-68.

12874Dieses hatte Hofmannsthal als Geburtstagsgeschenk zum 20. Oktober 1888 für die Jugendfreundin Gabriele (Mizi) Sobotka gedichtet.

12875SW II. S. 16. V. 2.

12876SW II. S. 24. V. 5-6.

12877SW II. S. 27. V. 10.

12878SW II. S. 28. V. 11.

12879SW II. S. 28. V. 20.

12880„So fass´ ich der Begeist´ rung scheues Pfand, / Und halt es fest, zuweilen bunten Tand, / Ein werthlos Spielzeug“. In: SW II. S. 28. V. 25-27.

So sucht das lyrische Ich diese flüchtigen Momente – gleich einer Momentaufnahme – festzuhalten. Auf leeren Seiten in einem Werk Homers (SW II. S. 28. V. 29) oder ob er auf „bunte Schleifen bunt´re Verse“ (SW II. S. 29. V. 33) schrieb, alles dient ihm als Möglichkeit, seine Gedanken festzuhalten, ihnen gleichsam über die Flüchtigkeit hinaus, Dauer zu verleihen. In der neunten Strophe wähnt sich das lyrische Ich kurzzeitig durch Geld, eine Welt erkaufen zu können, voll von ästhetizistischer Schöne („Der Bilder Farbengluth“, SW II.S. 29. V. 42).

12881SW II. S. 58. V. 14.

12882SW II. S. 59. V. 12.

12883SW II. S. 61. V. 4.

12884SW II. S. 65. V. 8.

Prägnant zeigt sich die Einbindung des Farb-Motivs auch in dem Gedicht <*Dieses ist zwar nicht mein Versmass ...*> (1892) indem Hofmannsthal auf sein Trauerspiel *Ascanio und Gioconda* anspielt: „Ihrer tragischen Gespräche / Farben, heiß und bunt und glühend“. ¹²⁸⁸⁵ Hofmannsthal verbindet hier das Übermaß an Farben mit einem durch den Narzissmus geprägten Tod. Doch zum Ende des Gedichtes löst Hofmannsthal, gleichsam mit einer gewissen Abwendung von der Vergangenheit, indem er sich vorstellt wie er mit Beer-Hofmann dieses Werk teilt, den negativen Bezug zu Farben auf (SW II. S. 77. V. 74-78); letztendlich führt der Zug zur Gegenwart eine Vereinigung von Licht und Dunkelheit, von Farben und freundschaftlichem Zusammenkommen herbei. Des weiteren zeigen sich Bezüge zum Motiv in den Gedichten <*Es ist die alte Farce ...*> (1892 ?) („Im bunten Reim und faltigen Gewande“) ¹²⁸⁸⁶ durch die lebhaft erzählform, in <*Ich lösche das Licht ...*> (1893) durch die Abwendung von der Welt („Streif ab die Welt / Wie ein buntes Gewand“), ¹²⁸⁸⁷ in <*Dichter, nicht vergessen ...*> (1893) („Der grell bemalten Kürbismaske“) ¹²⁸⁸⁸ durch die Aufgabe des Dichters ins Innere zu schauen, in dem Gedicht *Brief an Lili* (1893/1894) durch die Wesensnähe zwischen sich und Lili von Hopfen („Am farbigen Abglanz haben wir das Leben“), ¹²⁸⁸⁹ in dem Gedicht <*Wer Schatten ...*> (1897) („Wer Schatten Traum und Spiegelbild / aus unserm Werk verbannt / dem bleibt vom ganzen Farbenspiel / nichts als die weisse Wand“), ¹²⁸⁹⁰ innerhalb der *Idyllen* (1897) in dem Gedicht *Kinder aus einem schönen Hause* („das Gespräch der beiden am Brunnen: wir spannen zusammen am bunten unverlierbaren Gewebe des Lebens“) ¹²⁸⁹¹ und in dem sechsten Gedicht *Begegnung* durch den „bunt[en] König“, ¹²⁸⁹² dessen „Augen [...] wie bunte Edelsteine“ ¹²⁸⁹³ waren. Hofmannsthal kombiniert in seinen Gedichten zudem auch gerne das Farb-Motiv mit dem Duft, was sich bereits mit dem Gedicht *Gespräch* (1890) zeigt:

„Wie ich mein Auge liebe, das mir die Farben enthüllt,
 Und draussen wogenden Flieder, [der alles mit] Duft erfüllt
 [...]
 Ich liebe ihr Glänzen, ihr Duften ihr ganz<es> liebliches Sein
 Weil sie in meiner Seele den Wiederhall erwecken“ ¹²⁸⁹⁴

Lediglich in den Notizen zu *Fronleichnam* (1890) zeigt sich der Bezug zum Farb-Komplex, während in dem Gedicht lediglich auf den „Weihrauchduft“ ¹²⁸⁹⁵ eingegangen wird. Besondere Hinwendung zu beiden Motiven (Duft und Farbe) erfolgt in dem Gedicht *Verse, auf eine Banknote geschrieben* (1890); nach dem Einbruch des Motivs („Der Duft verweht, der Farbenschmelz zerstört“), ¹²⁸⁹⁶ erfolgt eine neuerliche Hinwendung: „Im Alltagstreiben, mitten im Gewühl / Der Großstadt, aus dem tausendstimmigen Chor / Dem wirren Chaos, schlägt es an mein Ohr / Wie Märchenklang, waldduftig, nächtigkühl“. ¹²⁸⁹⁷ In der vierten Strophe steigert Hofmannsthal den Bezug des lyrischen Ichs zum Duft, der ihm ebenso wie der „Klang“ ¹²⁸⁹⁸ zum „Keim“ ¹²⁸⁹⁹ wird, zum „Lied, geziert mit flimmernd buntem Reim“. ¹²⁹⁰⁰ Die Verbindung zwischen Duft- und Farbmotiv zeigt sich des weiteren auch in dem unvollendeten Gedicht <*Alles lächelt an mir ...*> (1890 ?),

12885SW II. S. 77. V. 55-56.

12886SW II. S. 80. V. 3.

12887SW II. S. 88. V. 3-4.

12888SW II. S. 92. V. 85.

12889SW II. S. 97. V. 21.

Wie selbstverständlich Hofmannsthal mit dem Motiv umzugehen pflegt, zeigt ein Tagebucheintrag vom November 1892: „Lili ... sie erinnert an irgend einen der Engel der Mantegna, der schlanken Pagen Gottes, mit goldblondem Haar und stahlblauem Harnisch.“ In: SW II. S. 348. Z. 15-16.

12890SW II. S. 122. V. 1-4.

12891SW II. S. 123. V. 12-13.

12892SW II. S. 130. Z. 3.

12893SW II. S. 130. Z. 7.

12894SW II. S. 22. V. 10-18.

12895SW II. S. 24. V. 1.

12896SW II. S. 28. V. 11.

12897SW II. S. 28. V. 14-18.

12898SW II. S. 28. V. 19.

12899SW II. S. 28. V. 19.

12900SW II. S. 28. V. 20.

Das Treiben des Alltags löst noch weitere Bilder im lyrischen Ich aus, heißt es doch: „Mit einem Strauß am Fenstersims verblüht / In meines Mädchens duftig engem Heim“. In: SW II. S. 28. V. 22-23.

vermutlich in Bezug auf den Reiterjungen Georg („Wollt ihr schimmernde Fluth des silbernen sorglosen Lachens / Wollt ihr träumenden Ernst und duftige ahnende Nacht“), ¹²⁹⁰¹ in dem Gedicht *Frühe Liebe* (1891) in Verbindung mit dem Sehnen nach der verlorenen, in der Jugend erlebten Liebe (SW II. S. V. 13-16) ¹²⁹⁰² bereits oder durch den Titel des Gedichtes *Vielfarbige Distichen* (1891) und durch die Beschreibung des lyrischen Ichs das tote Mädchen betreffend ist. ¹²⁹⁰³ Neben dem Farb-Motiv zeigt sich in dem Gedicht *Lehre* (1891), in Verbindung mit der bedrohlichen Verlockungen der ästhetizistisch gezeichneten Natur, auch das Duft-Motiv: „Wo die schattenhaft<en> Blumen [dunkel] duften, Nacht Gefieder / Durch die Zweige huscht und Hexen kichern mit versteckten Faunen“. ¹²⁹⁰⁴ Ebenso bindet Hofmannsthal das Motiv in dem Gedicht *Rechtfertigung* (1891 ?) ein, wobei er hier den dichterischen Prozess beschreibt:

„Und um ihn webt ein Duft noch viele Stunden
Wie Frühlingsgähren und wie Ätherblau - :
So trägt der Dichter unbewusst zur Schau
Was schweigsam oft ein Freundesherz empfunden.“ ¹²⁹⁰⁵

Nicht nur das Farb-Motiv (rot und weiß) zeigt sich in dem Gedicht *Phantast<ischer> Prolog* (1892) durch die Schilderung der beiden Frauen Maria Stuart und Lukrezia Borgia („Es war ein parfümiertes Gehn und Kommen“), ¹²⁹⁰⁶ sondern auch das Duft-Motiv, z. T. in Verbindung mit dem Erleben der Liebe; in Bezug auf Maria Stuart vermerkt Hofmannsthal zudem: „Der schöne Rizzio stand zur Seite ihr / Beglückt und lächelnd über sie gebeugt / Einsaugend ihres Haares süßen Duft“. ¹²⁹⁰⁷

Allein auf den Duft geht Hofmannsthal in den Gedichten *Swinburne* (1892) ¹²⁹⁰⁸ und *<Von Ferne blinket ...>* (1892) ein: „Ein seltsamer lange vergessener Duft / Das Murmeln der Nacht auf dem Meere / [...] / Und weich und kühl auf den Schläfen der Duft / Von Rosen und Lachen von Frauen“. ¹²⁹⁰⁹ Neben dem Übermaß an Farben in dem Gedicht *<Dieses ist zwar nicht mein Versmass ...>* (1892) in Bezug auf *Ascanio und Gioconda*, die hier in Verbindung mit dem narzisstisch-ästhetizistischem Erleben, welches in den frühen Tod führt, stehen, zeigt sich auch hier das Duft-Motiv. ¹²⁹¹⁰ In dem Gedicht *Das Mädchen und der Tod* (1892) zeigt sich ebenso ein vielfacher Bezug zum Farb- und Duft-Motiv. Hofmannsthal schildert hier die Begegnung eines jungen Mädchens mit dem Tod durch das selbstgewählte „flüssig grüne Gold [...] Gift“. ¹²⁹¹¹ Das Gift wirkt dabei auf das Mädchen, durch den Duft, verführerisch und verlockend: „Wie gut es riecht: wie wenn der wilde Wind / In den Akazienbäumen irr sich fängt“. ¹²⁹¹² Das Farb- und Duft-Motiv findet sich auch in dem Gedicht *<Wenn kühl der Sommermorgen ...>* (1893) wieder, wenn die Träume auf „silbernen Sohlen“ ¹²⁹¹³ durch „duftigen Klee“ ¹²⁹¹⁴ zu dem lyrischen Ich schleichen, und dennoch schließlich nicht ins lyrische Ich eindringen, weil das lyrische Ich dies aufgrund der seelischen Schwere nicht annehmen kann („Hin, wo der Sommermorgen graut / Wie rosig Blühen von Haidekraut“). ¹²⁹¹⁵

Ebenso findet sich der Duft- und Farb-Komplex in dem Gedicht *Kleine Erinnerungen* (1893) durch ein lyrisches Ich, das sich nach einem jungen Mädchen sehnt (SW II. S. 86. V. 1-7), in *Canticum Canticorum IV. 12-16* (1893/1894) durch das Verlangen des lyrischen Ichs nach einer lebendigen Geliebten (SW II. S. 98. V. 10-12), in dem Gedicht *Nach einer Dante-Lecture* (1893 oder 1894) im Zusammenhang mit dem Tod (SW II. S. 100. V. 18) oder in dem Gedicht *<Dies alles ist bevor ich schlafen gehe ...>* (1894 ?) durch den Glauben

12901SW II. S. 35. V. 7-8.

12902SW II. S. 42. V. 38.

12903SW II. S. 58. V. 5-14.

Ebenso die Notizen zeigen einen deutlichen Bezug zum Duft („gebettet auf duftender Bahre“, SW II. S. 276. V. 13; „Streuet [...] Düfte ihr nach“, SW II. S. 277. V. 4-5).

12904SW II. S. 59. V. 3-4.

12905SW II. S. 67. V. 5-8.

12906SW II. S. 73. V. 16.

12907SW II. S. 72. V. 7-9.

12908SW II. S. 73. V. 1-5.

12909SW II. S. 75. V. 9-14.

12910SW II. S. 77. V. 62.

12911SW II. S. 79. V. 1.

12912SW II. S. 79. V. 2-3.

12913SW II. S. 84. V. 5.

12914SW II. S. 84. V. 12.

12915SW II. S. 84. V. 25-26.

eines lyrischen Ichs an eine „namenlose Wunderwelt“¹²⁹¹⁶ in der es zahlreiche Inseln gibt.¹²⁹¹⁷ Während sich das Motiv in dem Gedicht <Ich reite viele Stunden ...> (1895) in Verbindung mit der Gödinger Zeit und der Distanz zum Leben zeigt („gemengt mit dem Geruch vom Pferd / den Duft von wildem kühlen Thymian / und fühl' in alledem so nichts vom Leben!“),¹²⁹¹⁸ steht das Motiv innerhalb der *Idyllen* (1897) und dahingehend in dem Gedicht *Die Badenden* („Wo die Ziegen ein Loch in das Dickicht reißen, kommt Kühles und innerer Duft heraus“)¹²⁹¹⁹ auch in Verbindung mit dem ästhetizistische Erleben, wie in dem siebten Gedicht *Schlafende* durch das junge schlafende Mädchen.¹²⁹²⁰ Hofmannsthal bindet das Farb- und Duft-Motiv auch in den Notizen zu *Verse zum Gedächtnis der Kaiserin* (1898) ein. Durch den Vergleich mit Sappho und Niobe erfolgt in Bezug auf eine dieser Figuren der Bezug zum Duft, aller Wahrscheinlichkeit nach in Bezug auf Niobe: „einzelne gehen reißen ihr Herz heraus und lassen es in der Abendsonne glühen wie eine duftende Purpurblume“.¹²⁹²¹ Erst in dem vierten Gedicht <O Bühne meiner Träume> aus *Lyrisches August 1901* bindet Hofmannsthal das Motiv durch die Schilderung der Landschaft ein, die das Wesen des lyrischen Ichs bewegt: „Wie bau ich Dich aus Worten auf! Vergeblich! / indem ich Schatten sage, überströmend / schweigender Mattenhang grüduftender“.¹²⁹²² Des weiteren findet sich das Motiv in dem Gedicht *Der Tänzerin Gebet* (1903) durch die Bedrohung durch einen Sturm¹²⁹²³ oder in dem Gedicht *Der Prophet* (1891) eingebunden („Von süßen Düften widerlich durchwallt. / Da hängen fremde Vögel, bunte Schlangen“)¹²⁹²⁴ durch die ambivalente Beziehung zu George.¹²⁹²⁵

Aber ebenso findet sich das Motiv auch in Anbindung an die Konzeption. So bindet Hofmannsthal beide Motiv-Komplexe zu Beginn des Gedichtes <Der starke Herr ...> (1890 ?) in Verbindung mit den um den vermeintlich toten Adonis trauernden Menschen („Umwunden <mit> duftige<n> Zweigen / Sie tanzten um des Adonis Grab“)¹²⁹²⁶ ein. Bedingt durch ihre Trauer und durch die Musik, die in Verbindung mit dem Tod steht, verweist Hofmannsthal sowohl auf die Nacht als auch auf die Farbe („Ein nächtig schwarzer See / Entströmte den Geigentönen“).¹²⁹²⁷ Ebenso, ganz im Sinne der Ganzheit des Seins, kann das Farb-Motiv aber auch positiv besetzt sein. Durch Adonis, der in den Menschen die neue Lebenskraft entzündete, heißt es: „Es [brauste] neue Lebenskraft / Die alten Baumtitanen / Und Purpurblüthen riesenhaft / Entglühten den Lianen.“¹²⁹²⁸ Allein der Bezug zum Duft wird von Hofmannsthal in dem Gedicht *Vorgefühl* (1891) eingebunden, welches die Ahnung der Ganzheit des Seins in sich birgt, das Folgen des heißen Sommers auf den kühlen Frühling (SW II. S. 43. V. 15-24). In dem Gedicht *Ersatz* (1891) erfolgt lediglich eine Einbindung des Duft-Motivs. So glaubt das lyrische Ich die erträumte, in seinem Innern erlebte Liebe mit einer Wirklichen gleichsetzen zu können (SW II. S. 61. V. 5-8). Dass aber an diesem Motiv-Komplex auch Hofmannsthals Verständnis von der Ganzheit des Seins nachvollzogen werden kann, zeigt sich auch in dem Gedicht <Dieses ist zwar nicht mein Versmass ...> (1892) in Bezug auf *Ascanio und Gioconda*. Hofmannsthal schildert in zahlreichen Versen den Überschwang an Farben in einem Leben das durch Narzissmus und frühen Tod geprägt ist und das auf die Vergangenheit orientiert ist; Hofmannsthal gelingt es aber auch, durch seinen Bezug zu Beer-Hofmann und der Gegenwart, die Gefahr aufzubrechen und das ohne dabei das Schöne im Leben, so die Farben, zu vernachlässigen.¹²⁹²⁹

Hofmannsthal bindet das Farb-Motiv auch in sein Gedicht *Leben, Traum und Tod ...* (1893) ein, welches

12916SW II. S. 109. V. 39.

12917Über eine dieser Inseln, heißt es: „Die mit dem [Duft], die blaue, Scheria / Da wirft die Königstochter ihren Ball“. In: SW II. S. 109. V. 48-49.

12918SW II. S. 112. V. 42-44.

12919SW II. S. 128. Z. 11-12.

12920„[...] ein Mädchen: still wie auf ihren eignen Sarkophag. Durch die Spalten ihres Schlafes streicht der Nachtwind wie durch aufgehäuftes gemähtes Gras [...] und das Gefühl der Größe der Nacht, die Sterne und Tod in ihrem Schoß trägt, athmet durch den Duft ihrer verliebten Seele hin.“ In: SW II. S. 130. Z. 17-20.

12921SW II. S. 144. Z. 17-18.

12922SW II. S. 157. V. 6-8.

12923SW II. S. 166. V. 6, SW II. S. 166. V. 16.

12924SW II. S. 61. V. 3-4.

12925In den Notizen findet sich neuerlich der Bezug zu diesem Motivkomplex: „Von (1) schweren (2) süßen Dämpfen ist der Raum durchwallt“. In: SW II. S. 289. V. 14.

12926SW II. S. 37. V. 6-7.

12927SW II. S. 37. V. 9-10.

12928SW II. S. 38. V. 45-48.

12929SW II. S. 77. V. 74-78.

ebenso auf die Ganzheit des Seins verweist, indem es Traum und Tod als Teil des Lebens ansieht. In der ersten Strophe steht der Bezug zur Farbe in Verbindung mit der Tiefe,¹²⁹³⁰ während sich das Motiv in der zweiten Strophe in Verbindung mit dem Leben zeigt,¹²⁹³¹ was Hofmannsthal auch neuerlich in der dritten Strophe verdeutlicht: „Sag, wer schläft im Gras? / Gelb Haar, Lippen roth? / Leben, Traum und Tod.“¹²⁹³² Fern des ästhetizistischen Sehens steht das Motiv ebenso in einigen Gedichten. In <Der Schatten eines Todten ...> (1891) wird der Tod des jungen Künstlers für das lyrische Ich zum Ausgangspunkt dafür sein eigenes Leben zu reflektieren: „Erló’nes an erló’nes, Wort an Wort / Wie bunte Steinchen aneinanderreih’n! / Was wissen wir, wodruch’s zusammenhält!“¹²⁹³³

Hingegen in dem Gedicht *Blüthenreife* (1891) schildert Hofmannsthal den Genuss eines schönen nächtlichen Augenblickes: „Die Blüthen schlafen am Baume / In schwüler, flüsternder Nacht, / Sie trinken in duftigem Traume, / Die flimmernde, feuchte Pracht.“¹²⁹³⁴ Aber der ästhetizistische Moment bleibt nicht allein im Schönen behaftet. Die Überschwänglichkeit des Schönen, der Genuss des lyrischen Ichs, endet in dem Tod der Blüten („Und sterben an der Fülle / Von Glut und Glanz und Duft“).¹²⁹³⁵ Noch einmal in der zweiten Strophe geht Hofmannsthal auf die Schönheit dieses Augenblicks ein, der im lyrischen Ich den künstlerischen Drang zur Komposition gefördert hat; doch auch in Bezug auf diese Neuschöpfungen, die von der Schönheit der reich blühenden Blüten inspiriert wurden, zeigt sich der Verweis auf den Tod:

„Sie sprengten die schweigende Hülle
Und glitten berauscht durch die Luft
Und starben an der Fülle
Von Glut und Glanz und Duft“¹²⁹³⁶

Dem lyrischen Ich stellt Hofmannsthal die fragenden Menschen gegenüber, die die Fülle in den Liedern nicht begreifen können („Sag’, wie kommt’s, dass all’ dein Leben / Bunt und seltsam in sie mündet“).¹²⁹³⁷ In dem Gedicht *Sonne* (1891) zeigt sich die Anbindung des Farb-Motivs an den Frühling, der nicht nur die Stadt neuerlich mit Leben erfüllt, sondern auch das lyrische Ich: „Die Sonne ist versunken, da leuchtet die Stadt allein / Es leuchtet den sie getrunken der feuchte Fróhlingsschein. / Und wie die Farben siegen! das helle starke Blau!“¹²⁹³⁸ Der Frühling erweckt nicht nur die Stadt zum Leben, sondern auch das lyrische Ich: „Ich ahne neue Farben und junge Lieder viel.“¹²⁹³⁹

Alleinige Bezüge zum Duft finden sich wiederum nur in wenigen Gedichten, so in <Ein Reiter sprengt ...> (1887/1888) durch die Kriegsbotschaft des Reiters, die die Sorglosigkeit der Menschen aufbricht, die vorher vom „Duft berauscht in süßem Genuss“¹²⁹⁴⁰ waren, durch die Erlebnisse in der Schulzeit in <Wir haben manche Stunde ...> (1889 ?) („Wir zogen mit Held Hannibal durch schaurige Alpenschlüfte / In Prosa war es diesmal, da wehten Moderdüfte“),¹²⁹⁴¹ in der Beschreibung des lyrischen Ichs der Freundschaft in <Er war mein Freund ...> (1889 oder 1890) („Ein Lächeln überflog die blassen Wangen / [...] und wie Sonnenlicht / Und Waldesduft kam’s mit eingegangen“) ¹²⁹⁴² und in dem Gedicht *Allein* (1891) durch den Rückzug des lyrischen Ichs in seine ästhetizistisch gefärbten Räumlichkeiten: „Von jedem längstverrehten Duft / Von jedem ha<|>bverklung<nen> Lieben / Ist diesen Wänden dieser Luft / Ein Widerschein geblieben“.¹²⁹⁴³

12930SW II. S. 85. V. 5-8.

12931„Leben Traum und Tod ... / Leise treibt das Boot ... / Grüne Uferbänke / Feucht im Abendroth“ In: SW II. S. 85. V. 9-12.

12932SW II. S. 85. V. 19-21.

12933SW II. S. 52. V. 21-23.

12934SW II. S. 54. V. 1-4.

12935SW II. S. 54. V. 11-12.

12936SW II. S. 54. V. 17-20.

12937SW II. S. 54. V. 27-28.

12938SW II. S. 57. V. 1-3.

12939SW II. S. 57. V. 10.

Bezug zu den Farben erfolgt auch in den Notizen. Deutlicher wird hier noch einmal, dass Hofmannsthal mit dem Frühling das Leben verbindet (SW II. S. 273. V. 24-25). In Bezug auf die Sonne, heißt es (SW II. S. 273. V. 16-20).

12940SW II. S. 10. V. 24.

12941SW II. S. 17. V. 9-10.

12942SW II. S. 20. V. 22-24.

12943SW II. S. 56. V. 5-8.

Innerhalb der Briefgedichte erfolgt der Bezug zu Duft und Farbe nur in dem Gedicht *Liebe Freundin!*, und zwar durch den Traum (SW II. S. 194. V. 1-6).

Des weiteren, siehe: SW II. S. 194. V. 15-16.

Ebenso zeigt sich die Einbindung von Farbe bereits in *Der Geiger vom Taunsee* (1889). Auch durch dieses Motiv wird deutlich, dass der Geiger eben nicht für den Ästhetizismus, sondern für die Ganzheit des Seins steht. Hatte der Ästhetizist sich eine von Menschen verlassene und beschattete Stelle ausgesucht, die er im Innern ersehnt hatte, zeigt sich in Bezug auf diese nicht nur eine Lebensarmut, sondern auch eine Farbarmut (keine Natur „vergoldete mit feuchtem Glanz den Stamm“).¹²⁹⁴⁴ Aber wenn er im Traum auf den Geiger trifft, der für die Ganzheit des Seins steht und dessen Spiel folgt, dann erlebt er eine vor Leben strotzende und farbenprächtige Natur: „da öffnete sich die unentwerrbar grüne Wand, die verschlungenen Äste lösten sich lautlos und vor uns lag ein grüner Waldpfad.“¹²⁹⁴⁵ Hofmannsthal beschreibt eine Art von Liebesbeziehung zwischen diesem Geiger, genauer gesagt seiner Musik und der Natur; dies zeigt sich zum einen, wenn Hofmannsthal von dem „Werben“¹²⁹⁴⁶ durch seine Musik spricht, vor allem aber durch die Äußerung: „Da erklang es wie gestilltes Liebessehnen, goldne Töne schwangen sich auf zu den alten Wipfeln“.¹²⁹⁴⁷ Dass Hofmannsthal bereits hier nicht nur ästhetizistisch, sondern unter dem Konzept der Ganzheit des Seins dachte, zeigt sich, wenn er den Ästhetizisten aus dem Wald führt; hier, im Licht des Tages, erlebt er eine negative Verbindung zwischen den Farben und dem Erleben, und zwar dahingehend weil das Leben nicht nur aus Schönem, sondern auch aus Hässlichem besteht, dem es sich zu stellen gilt und das man bewältigen soll, wozu der Ästhetizist, im Gegensatz zum Geiger, nicht fähig ist: „Aber als wir heraustraten aus dem Dunkel an den kahlen Felsgrat [...]; schwere bleigraue Wolken waren heraufgezogen und ein rauer Windstoss fegte den felsigen Abhang herab uns entgegen, und der See tief zu unsern Füßen sah tiefblau fast drohend herauf, und hie und dort trug er weisse Schaumkronen. Unser Pfad ward eng und schwindlich und zu beiden Seiten schroffe Abstürze [...]. Kaum hie und da gewährte die Wurzel einer verkrüppelten Föhre dem Fuß einen sicheren Anhaltspunkt.“¹²⁹⁴⁸

In dem Werk *Demetrius* (1889/1890) zeigt sich das Motiv lediglich durch die Beschreibung der Kosaken („wilde zucht. Söldner, im dunkelsten Ton zu malen“).¹²⁹⁴⁹

Eine kurze Einbindung des Duft-Motivs zeigt sich bereits in Hofmannsthals erstem Lustspiel-Fragment *Einacter* (1889/1890). Hofmannsthal verbindet dieses Motiv mit Gastons Abwendung von Daisy zu seiner wahren Liebe, der Wissenschaft, in der er die Verbindung zum Traum sieht: „Und ich werde zu meiner ersten und zu meiner letzten Liebe zurückkehren, keine Duftige Blüte, kein schlanker Baum sondern realistische Schilderung“.¹²⁹⁵⁰ Ebenso zeigt sich die Einbindung des Farb-Motivs in *Verkaufte Geliebte* (1893). Hofmannsthal beschreibt die Taverne, in der die drei Freunde Arthur, Loris und Richard ein Abschiedssouper haben,¹²⁹⁵¹ wobei sich das Motiv als untergeordnet zeigt.¹²⁹⁵² Ebenso nebensächlich erscheint das Motiv in dem kaum ausgeführten Fragment *Epicoene* (1900/1901)¹²⁹⁵³ im Zuge der einfachen Kleidung der Figuren in *Günther der Dichter* (1901) („Günther trägt Jagdhemd, schwarze Beinkleider Hausschuhe“)¹²⁹⁵⁴ oder in dem Fragment *Volpone* (1904), hier in Verbindung gesetzt mit Alter und Sterben; so findet es sich zum einen durch den sterbenden Onkel („stahlgrau im Gesicht“),¹²⁹⁵⁵ des weiteren durch die Beschreibung Volpones

Des weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 250. V. 18-21, SW II. S: 272. V. 12-13, SW II. S. 306. V. 5-7, SW II. S. 306. V. 38-39, SW II. S. 307. V. 3, SW II. S. 335. Z. 21.

12944SW XXIX. S. 8. Z. 3-4.

12945SW XXIX. S. 10. Z. 19-21.

12946SW XXIX. S. 10. Z. 16.

12947SW XXIX. S. 10. Z. 21-22.

12948SW XXIX. S. 11. Z. 3-12.

12949SW XVIII. S. 25. Z. 12.

12950SW XXI. S. 7. Z. 28-39.

12951SW XXI. S. 13. Z. 8.

12952„Wenn er jetzt unten (Säulen vor der Moschee Details Brunnenrauschen) schläft friert ihn und die Goldstickereien drücken ihn im Schlaf.“ In: SW XXI. S. 13. Z. 33-35.

12953„[...] während die Musik und alle abmarschieren, redet Delphin immerfort auf den am Boden strampelnden in die grüne Decke gewickelten los, erklärt ihm die Eitelkeit der Welt, wie alles nur Schein, Überrumpelung, Schattenspiel ist.“ In: SW XXI. S. 27. Z. 13-16.

12954SW XXI. S. 30. Z. 16.

12955SW XXI. S. 30. Z. 27.

(SW XXI. S. 32. Z. 5-7).¹²⁹⁵⁶

Das umfangreichste Motiv innerhalb der veröffentlichten Gedichte ist zweifellos das Duft- und Farb-Motiv, welches primär im Zusammenhang mit dem ästhetizistischen Erleben steht. Innerhalb dessen zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem Liebeserleben, erstmalig in dem Gedicht *Sturmnacht* (1890) durch den Duft des Haares der Geliebten, welches das lyrische Ich betört („Es warf der Wind dein duft'ges Haar / Mir spielend um Stirn und Wangen“).¹²⁹⁵⁷ Neben dem Duft zeigt sich auch das Farb-Motiv in Verbindung mit der Beschreibung einer schönen Frau in dem Gedicht *Gülnare* (1890): „Leise kommt der Orchideen Duft geflogen um Dich her / Au den bunten, schlanken Vasen; [...]“.¹²⁹⁵⁸ Hofmannsthal kreiert um die orientalische Schönheit der Frau einen ästhetizistischen Kosmos, der auch in der zweiten Strophe an das Farb-Motiv gebunden ist: „Und die Melodie der Farben und der reichen Formen Reigen / [...] / Wie die gold'nen Arabesken, die sich funkelnd rings verzweigen, / Und sie schwebt auf lichten Wolken, erdenfremd und sorglos lächelnd“.¹²⁹⁵⁹

Doch obwohl die Motive Hofmannsthals in starker Konzentration vorhanden sind und auch miteinander kombiniert werden (wie Musik und Farbe),¹²⁹⁶⁰ deutet sich auch eine Kritik an der ästhetizistischen Lebenswelt seines lyrischen Ichs an, eben aufgrund der Wirklichkeitsdistanz. In dem Gedicht *<Zuweilen kommen niegeliebte Frauen ...>* (1894) zeigt sich die Einbindung des Duft-Motivs, hier durch den Zug des lyrischen Ichs zu den Mädchen. Der Duft umgibt sie auf dem traumhaft-imaginären Spaziergang: „Und Duft herunterfällt und Nacht und Bangen, / Und längs des Weges, unsres Wegs, des dunkeln, / Im Abendschein die stummen Weiher prangen“.¹²⁹⁶¹ Hofmannsthal verweist in dem Gedicht *<Wir gingen einen Weg ...>* (1897) auf den Duft in Bezug auf den gefährvollen Weg, zu dem die Frau an seiner Seite ihn verführen will („Und deine Worte hatten einen Ton / So fremd wie Duft von Sandelholz und Myrrhen“).¹²⁹⁶² Auch das Farb-Motiv bindet Hofmannsthal hier ein, und zwar durch die Hinwendung des lyrischen Ichs zu diesem gefährvollen Weg.¹²⁹⁶³

Der größte Bezug allerdings erfolgt durch die Überlagerung der Wirklichkeit durch das Ästhetizistische bzw. die Flucht ins ästhetizistische Erleben. Dies zeigt sich bereits in Verbindung mit dem Farb-Motiv in dem Gedicht *Für mich...* (1890) indem das lyrische Ich seine alltägliche Umgebung mit dem Ästhetizistischen überzieht,¹²⁹⁶⁴ als auch in *Denkmal-Legende* (1890). Hofmannsthal verweist hier auf das Denkmal Grillparzers, auf die vermeintliche Ähnlichkeit zwischen dem Abbild aus „weißem Stein“¹²⁹⁶⁵ und dem „vergrämte[n] Gesicht“¹²⁹⁶⁶ des wirklichen Menschen.

„Doch um ihn schimmert, den er tönend schuf,
Der marmorweißen Geisteskinder Chor
Und seines Genius reichumkränzter Ruf
Schlägt tausendzünftig heut an jedes Ohr.“¹²⁹⁶⁷

Hofmannsthal trennt in dem Gedicht *Mein Garten* (1891) die beiden Motiv-Ebenen von Duft und Farbe auf. Während er in Bezug auf den künstlichen Garten allein auf die Farb-Welt setzt, zeigt sich durch den Garten der Erinnerung allein die Verbindung mit dem Duft. So ist der künstlerische Garten schön durch seine „gold'nen Bäume[...]“,¹²⁹⁶⁸ den Blättern die im „Silbersäusel[n] zittern“¹²⁹⁶⁹ und die künstlichen Reiher die eben

¹²⁹⁵⁶Des weiteren, siehe: SW XXI. S. 31. Z. 32.

¹²⁹⁵⁷SW I. S. 9. V. 9-10.

¹²⁹⁵⁸SW I. S. 11. V. 2-3.

¹²⁹⁵⁹SW I. S. 11. V. 9-13.

¹²⁹⁶⁰SW I. S. 11. V. 9.

¹²⁹⁶¹SW I. S. 46. V. 7-9.

¹²⁹⁶²SW I. S. 76. V. 8-9.

¹²⁹⁶³SW I. S. 76. V. 31.

¹²⁹⁶⁴„Für mich erglüht die Rose, rauscht die Eiche. / Die Sonne spielt auf gold'nem Frauenhaar“. In: SW I. S. 10. V. 4-5.

In dem Gedicht steht der Zug zum Ästhetizistischen sowohl in Verbindung mit der Tiefe der Seele als auch mit dem Narzissmus des lyrischen Ichs (SW I. S. 10. V. 17-20).

¹²⁹⁶⁵SW I. S. 13. V. 32.

¹²⁹⁶⁶SW I. S. 13. V. 31.

¹²⁹⁶⁷SW I. S. 14. V. 33-36.

¹²⁹⁶⁸SW I. S. 20. V. 1.

¹²⁹⁶⁹SW I. S. 20. V. 2.

nicht in „Silberbrunnen trinken“. ¹²⁹⁷⁰ In Bezug auf den zweiten Garten jedoch, heißt es:

„So schön, ich sehn´ mich kaum nach jenem andern,
Dem andern Garten, wo ich früher war.
Ich weiß nicht wo ... Ich rieche nur den Thau,
[...]
Den Duft der Erde weiß ich, feucht und lau,
Wenn ich die weichen Beeren suchen ging ...“ ¹²⁹⁷¹

Das Farb-Motiv ist in dem Gedicht *Stille* (1891) wiederum an die trübe Wirklichkeit, die auf das lyrische Ich drückt, gebunden („Trübem Dunst entquillt die Sonne / Zähen grauen Wolkenfetzen .. /Hässlich ist mein Boot geworden“). ¹²⁹⁷² Dabei lässt das lyrische Ich die Wahrnehmung der Wirklichkeit sich eine andere Welt ersehen. ¹²⁹⁷³ Doch die Sehnsucht nach dieser anderen Welt, die ästhetizistisch gefärbt ist, bleibt unerfüllt.

¹²⁹⁷⁴ Lediglich die Farbe zeigt sich in dem Gedicht *Wolken* (1891). Doch durch die Betrachtung dieser deutet Hofmannsthal die Haltlosigkeit des lyrischen Ichs an, ebenso wie das Verlangen, der Schwere des Lebens zu entkommen: „Ein lautlos Gleiten, / Ledig der Schwere, / Durch aller Weiten / Blauende Leere.“ ¹²⁹⁷⁵ Dabei deutet Hofmannsthal durch den letzten Vers das Kritische dieses Lebensentwurfes an. ¹²⁹⁷⁶

Hofmannsthal bindet das Farb-Motiv jedoch auch innerhalb des Lebens ein, welches von dem Wind herangezogen wird, sind sowohl Farben als auch Duft doch Teil der Natur, was sich bereits in dem Gedicht *Vorfrühling* (1892) zeigt. ¹²⁹⁷⁷ Mit der letzten Strophe verbindet Hofmannsthal die Vergangenheit, den Weg den der Wind genommen hat mit der Gegenwart und der angedeuteten Unverständlichkeit bezüglich der verwirrenden Dinge, die der Wind herbeigebracht hat und die nichts anderes als das Leben selbst sind. ¹²⁹⁷⁸

Das Duft- und Farb-Motiv wird von Hofmannsthal auch innerhalb des Gedichtes *Leben* (1892) eingebunden. Bereits in den ersten Versen zeigt sich die Verbindung zwischen dem Farb-Motiv und der untergehenden Sonne: „Die Sonne sinkt den lebenleere Tagen / Und sinkt der Stadt, vergoldend und gewaltig, / [...] / Und Schatten scheint die goldne Luft zu tragen / Versunk´ner Tage, blass uns zatgestaltig.“ ¹²⁹⁷⁹ Nicht nur mit der untergehenden Sonne, sondern auch mit dem Morgen und dem Sonnenaufgang zeigt sich die Einbindung dieses Motiv-Komplexes. ¹²⁹⁸⁰ Dabei wird durch die aufgehende Sonne die Umgebung mit Lebendigkeit überstrahlt. ¹²⁹⁸¹ Doch auch nach dem Verlassen dieser ästhetizistischen Gartenidylle findet sich das Farbmotiv, ¹²⁹⁸² so durch das Treiben des Schiffes auf dem Meer. ¹²⁹⁸³ Dass Hofmannsthal das Farb-Motiv aber auch in der letzten Strophe einbindet wenn er Bezug zum Tod nimmt, vor allem aber durch die Formulierung der Verse, zeigt die ästhetizistische Sicht des lyrischen Ichs in Bezug auf den Tod. ¹²⁹⁸⁴

Neben dem Motiv von Dunkelheit, Nacht und Dämmerung zeigt sich in dem Gedicht *Erlebnis* (1892) vor allem auch das Motiv der Duft- und Farbwelt (SW I. S. 31. V. 1-7). Hofmannsthal schildert hier bereits in den

12970SW I. S. 20. V. 7.

12971SW I. S. 20. V. 8-13.

12972SW II. S. 21. V. 1-3.

12973SW II. S. 21. V. 16.

12974Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 140. V. 10-11.

12975SW I. S. 23. V. 21-24.

12976Deutlicher zeigt sich in den Notizen die Einbindung des Duft und Farb-Motivs. Vor allem in Bezug auf die Nacht: („Nacht ist duftig und schwer“, SW I. S. 144. Z. 22; „Nachtathem wühlt im Flieder / (1) Trägt die feuchten Düfte her / (2) schwülduftig weht es her“, SW I. S. 145. Z. 8-10). Des weiteren zeigt sich das Motiv aber auch in Bezug auf das Haar der Frau („duftiges Frauenhaar“, SW I. S. 145. Z. 31), die Dunkelheit und die Nacht (SW I. S. 145. Z. 2-4, SW I. S. 145. Z. 38, SW I. S. 146. Z. 4, SW I. S. 146. Z. 29-33, SW I. S. 147. Z. 36) oder den Teich („blinkten im Silberscheine / Seerosen still und bleich“, SW I. S. 145. Z. 24-25).

12977SW I. S. 26. V. 17-20.

12978SW I. S. 27. V. 33-36.

12979SW I. S. 28. V. 1-6.

12980SW I. S. 28. V. 9-10.

12981SW I. S. 28. V. 19-24.

12982SW I. S. 28-29. V. 26-29//32.

12983SW I. S. 29. V. 33-38.

12984SW I. S. 29. V. 43-48.

Zahlreiche Notizen zur Duft- und Farbwelt zeigen sich auch in den Notizen, vor allem die Verstärkung in Bezug auf den Goldton (SW I. S. 167. Z. 20, SW I. S. 168. V. 6-13, SW I. S. 170. Z. 6), aber auch durch weitere Farben: Grün (SW I. S. 167. Z. 26), Blau (SW I. A. 169. Z. 19), Silber (SW I. S. 170. Z. 2), Bunt (SW I. S. 169. Z. 6, 12, SW I. S. 170. Z. 3), Weiß (SW I. S. 170. Z. 5), Rot (SW I. S. 170. Z. 6), Braun (SW I. S. 170. Z. 6), Schwarz (SW I. S. 170. Z. 15).

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 170. Z. 9, 12, 14.

ersten Versen das dämmernde Eingehen des lyrischen Ichs in die Tiefen seiner Seele. Auch innerhalb dieses seelischen Tiefenzustandes zeigt sich die Einbindung des Farb-Motivs („Pflanzendickicht, / Durch das ein gelbrot Licht wie von Topasen / In warmen Strömen drang und glomm“).¹²⁹⁸⁵ Ebenso mit dem Sehnen nach dem Leben zeigt sich das Motiv und zwar dahingehend, dass sich das lyrische Ich auf einem Schiff mit „gelben Riesensegeln“¹²⁹⁸⁶ befindet, während es an der ersehnten Heimat vorbeifährt und auf dem „dunkelblauen Wasser“¹²⁹⁸⁷ weiterfährt. Das Duft-Motiv jedoch findet sich ebenso in Verbindung mit der ersehnten Heimat, dem Leben selbst.¹²⁹⁸⁸

Besondere Aufmerksamkeit legt Hofmannsthal in dem Gedicht *Psyche* (1892/1893) auf das Farb- und Duft-Motiv.¹²⁹⁸⁹ Den Zug der Seele zum Tod sucht das lyrische Ich mit dem Trank des vermeintlich lebendigen Lebens aufzuheben.¹²⁹⁹⁰ Doch das lyrische Ich verkennt die Seele, denn das Ästhetizistisch-Schöne kann die Seele nicht halten: „>>Alle diese Dinge / Sind schal und trüb und todt. Das Leben hat / Nicht Glanz noch Duft. Ich bin es müde, Herr.<<“¹²⁹⁹¹ Doch Hofmannsthal lässt das lyrische Ich einen neuerlichen Versuch unternehmen, die Seele zu verführen, dieses Mal in Anbindung an den Traum:

„Mit wunderbar nievernommenen Worten
Reiss ich Dir auf der Träume Pforten:
Mit goldenglühenden, süssen lauen
Wie duftendes Tanzen von lachenden Frauen;
[...]
Mit grünen, rieselnden, kühlen, feuchten
Wie rieselndes, grünes Meeresleuchten,
[...]
Wie dunkelglühender Geigen Wühlen;
[...]
Wie metallener Flüsse grellblinkende Wellen ..
[...]
Den goldenen Garten mit duftenden Auen,
Im Abendroth schwimmend, mit lachenden Frauen;
Das rauschende, violette Dunkel
Mit weissleuchtenen Bäumen und Sterngefunkel;
Den flüsternden, braunen, vergessenen Teich
[...]
Schwülduftenden Blumen und blassen Gesichtern;
[...]
Und das Land von Metall, das in schweigender Gluth
Unter eisernem, grauem Himmel ruht. – “¹²⁹⁹²

12985SW I. S. 31. V. 9-11.

12986SW I. S. 31. V. 21.

12987SW I. S. 31. V. 30.

12988SW I. S. 31. V. 23-26.

Auch in den Notizen zeigt sich die Einbindung des Duft-Motivs (SW I. S. 176. Z. 30. ff.); sowie des Farb-Motivs (SW I. S. 177. V. 35-36) mit dem Blick in sein Zimmer.

12989Das die Verwendung dieser Motive zu der Zeit besonders seinem Wesen entsprach, zeigen mehrere Briefe. So schreibt er an Marie Herzfeld: „Ich habe glücklicherweise gut ausgesuchte Bücher mit, solche mit concentrirter Schönheit und funkeln den Farben, die das kahlekalte Hotelzimmer mit Poesie meublieren: Sophocles, Shelley, Swinburne, Verlaine, Horaz; dann Pelléas und Mélisande, den Pélerin passionné, Fragmente von Otto Ludwig, Drame philos. von Renan, den Parcival, die Geschichte der Jungfrau von Orléons von Michelet, die Novellen von Poe und Scarlet letter von Hawthorne. Ich habe die Empfindung, daß Ihnen bei dieser Aufzählung ist, als hätte ich hübsche und bunte Farben aufgezählt: matt gold, lapisblau, mauve, silberlila, feuilles mortes, moosgrün, blaß corail“. In: SW I. S. 181. Z. 19-27.

12990SW I. S. 32. V. 9-12.

Des weiteren, siehe: SW I. S. 32. V. 15-22.

12991SW I. S. 32. V. 24-26.

12992SW I. S. 33. V. 29-56.

Die Bedeutung des Duft- und Farb-Motivs für dieses Gedicht im Sinne der Verlockung des lyrischen Ichs an seine Seele, zeigt sich vielerorts auch in den Notizen. Vor allem das Farb-Motiv ist dominant: Rot (SW I. S. 183. Z. 26-29, SW I. S. 185. Z. 17, SW I. S. 185. Z. Z. 28-33), Grau (SW I. S. 183. Z. 29), Bunt (SW I. S. 185. Z. 7), Gold (SW I. S. 185. Z. 13, 15, 19), Blau (SW I. S. 185. Z. 13,

Doch auch der zweite Versuch, die Seele für ästhetizistische Genüsse zu öffnen, bleibt erfolglos. Auch in dem Gedicht *Prolog Strobl* (1892) zeigt sich die vielfältige Verwendung des Motivs in der Beschreibung Strobls.¹²⁹⁹³ Kontrastierend dazu steht das andere Strobl, der Ort indem die Menschen ihr Leben verbringen und nicht eben nur die Sommerurlaube, so wie Hofmannsthal („Farbig und erfüllt mit Lachen / Nein, ein Alltagsort, die Heimath“).¹²⁹⁹⁴ Es ist das Strobl der Menschen die nicht nach der „Blauen Schönheit dieses Wassers“¹²⁹⁹⁵ ausgerichtet sind, nicht nach „Duft und Grazie“,¹²⁹⁹⁶ sondern die hier um ihre Existenz kämpfen, hier mit „Hochzeit, Tauf´ und Tod“¹²⁹⁹⁷ konfrontiert werden.¹²⁹⁹⁸ Hofmannsthal überzieht aber dennoch die Alltagswelt, mit der er jetzt in Strobl konfrontiert wird, mit dem Schönen, überspielt gleichermaßen das Elend, den Kampf der Menschen ums Überleben, vielleicht auch, um sich die sommerliche Unbeschwertheit des Erlebens zu erhalten.¹²⁹⁹⁹

Ebenso findet sich das Farb-Motiv in dem Gedicht *Melusine* (1892), gebunden an die Distanz Melusines zum Leben („Im Grünen geboren / Am Bache gefreit / Wie ist mir das Leben / Das liebe so weit!“).¹³⁰⁰⁰ Im Wasser sieht sie jedoch an der Oberfläche die Welt und die Menschen, die sich darin spiegeln: so die sinkende Sonne¹³⁰⁰¹ oder die Mädchen die mit „weissen Augen / Ins Dunkel sehn“.¹³⁰⁰² Hofmannsthal verstärkt die Trennung zwischen Leben und Farbe noch einmal durch die letzte Strophe: „Rotgoldene Kronen? / [...] / Ich find´s nimmermehr.“¹³⁰⁰³

In dem Gedicht *Weihnacht* (1892) steht der Duft in Verbindung mit dem „Weihnachtsgeläut“ (SW I. S. 37. V. 1)¹³⁰⁰⁴ und in dem Gedicht *<Wir sind aus solchem Zeug wie das zu Träumen ...>* (1894) mit dem Traum („Wie kleine Kinder unter Kirschenbäumen, / Aus deren Krone den blassgoldnen Lauf / [...] / ... Nicht anders tauchen unsre Träume auf.“).¹³⁰⁰⁵ Auch findet sich das Motiv in dem Gedicht *Ein Traum von großer Magie* (1895) in Verbindung mit dem Traum: „Viel königlicher als ein Perlenband / Und kühn wie junges Meer im Morgenduft, / So war ein großer Traum, wie ich ihn fand.“¹³⁰⁰⁶ Durch die Beschreibung des Traumes zeigt sich dabei die Einbindung des Farb-Motivs in Verbindung mit dem Magier: „Und hinter ihm nicht Mauer: es entstand / Ein weiter Prunk von Abgrund, dunklem Meer / Und grünen Matten hinter seiner Hand.“¹³⁰⁰⁷

Das Farb-Motiv bindet Hofmannsthal auch in dem an Georg von Franckenstein gerichteten Gedicht *Dein Antlitz ...* (1896)¹³⁰⁰⁸ ein, im Zuge der Rückwendung zu vergangenen Erlebnissen, die allein das äußere Erscheinungsbild in dem lyrischen-Ich bewirkt hat: „Und durch die Stille hin die immer frischen / Und immer fremden silberweißen Wasser / Der Fluß hinrauschen ließ – wie stieg das auf!“¹³⁰⁰⁹ In dem Gedicht *Ein Knabe* (1896) zeigt sich das Motiv durch die Unfähigkeit des Knaben, die Schönheit zu erkennen („Der Duft der Hyazinthen war ihm nichts“).¹³⁰¹⁰ Hofmannsthal verweist in diesem Gedicht aber auch auf die Unsicherheit dieses Lebens, das an die Haltlosigkeit gemahnt.¹³⁰¹¹

In dem Gedicht *Nox portensis gravida* (1896), wenn Hofmannsthal in der dritten Strophe den Teil des

15, 21).

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 185. Z. 13-14, SW I. S. 185. Z. 16, SW I. S. 185. Z. 20, SW I. S. 186. Z. 6.

12993SW I. S. 34. V. 5-24.

12994SW I. S. 34. V. 32-33.

12995SW I. S. 35. V. 39.

12996SW I. S. 35. V. 40.

12997SW I. S. 35. V. 52.

12998SW I. S. 35. V. 53-63.

12999Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 191. Z. 7, SW I. S. 192. Z. 15, SW I. S. 191. Z. 12, SW I. S. 191. Z. 18.

13000SW I. S. 36. V. 1-4.

13001„Wenn der Ball der grosse / Rot-atmend sinkt:“ In: SW I. S. 36. V. 15-16.

13002SW I. S. 36. V. 19-20.

13003SW I. S. 36. V. 25-28.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 194. Z. 14, SW I. S. 194. Z. 20.

13004SW I. S. 37. V. 6-10.

13005SW I. S. 48. V. 3-6.

13006SW I. S. 52. V. 1-3.

13007SW I. S. 52. V. 13-15.

13008Siehe: Ilija Dürhammer: Wem widmete Hofmannsthal das Gedicht >>Dein Antlitz ...<<?. In: Dürhammer, Ilija (Hg.): *Mystik, Mythen & Moderne*. Trakt Rilke Hofmannsthal. 21 Gedicht-Interpretationen. Praesens Verlag. Wien. 2010, S. 327.

13009SW I. S. 55. V. 9-11.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 267. Z. 6.

13010SW I. S. 58. V. 3.

13011SW I. S. 58. V. 8.

Himmels beschreibt der für den Tod steht, zeigt sich ebenso das Motiv,¹³⁰¹² wie in *Der Jüngling in der Landschaft* (1896) durch die Menschen, denen der Jüngling in seiner neuen Umgebung begegnet.¹³⁰¹³ Besonders die Farbe spielt in dem Gedicht *Der Kaiser von China spricht*: (1897) eine Rolle in der Beschreibung des lyrischen Ichs sein Reich betreffend („Stumm von meinen Rasenbänken, / Grünen Schemeln meiner Füße“),¹³⁰¹⁴ als auch in dem Gedicht *Botschaft* (1897) durch die Wendung des lyrischen Ichs zum Freund („Und schattenlose Wege in der Luft / Dahinrollt wie ein ferner goldner Donner“),¹³⁰¹⁵ in dem Gedicht *Südliche Mondnacht* (1898) indem das lyrische Ich durch das Schöne die Fremdheit zu sich und der Welt empfindet („Fremde und dunkle Gewalt drängt sich von außen in mich. / Sind Dies die Büsche, darin die bunten Gedanken genistet?“)¹³⁰¹⁶ und in *Im Grünen zu singen* (1899) allein durch den Titel. Deutlicher zeigt sich das Motiv wiederum durch die Notsituation des lyrischen Ichs in dem Gedicht *Der Schiffskoch, ein Gefangener, singt*: (1901), muss der Koch doch gegen seinen Willen „purpurflossige Fische“¹³⁰¹⁷ schlachten. Ebenso unter Zwang muss er für die die ihn halten Gewürze verwenden.¹³⁰¹⁸ Ebenso in Anbindung an den Tod zeigt sich das Motiv in dem Gedicht *Des alten Mannes Sehnsucht nach dem Sommer* (1905 ?) („So quält, daß er die Nächte nie sich legt / Gekrampft die schwarzen Hände auf sein Herz?“).¹³⁰¹⁹ Auch in Anbindung an die Kunst zeigt sich der Motivkomplex von Duft und Farbe, so in dem Gedicht *>>Prolog zu dem Buch >>Anatol<<>>* (1891 ?), welches Hofmannsthal „als Einleitung“¹³⁰²⁰ zu Arthur Schnitzlers *Anatol* Zyklus entworfen hatte. Steht das Motiv der Farbe häufig in Verbindung mit dem ästhetizistischen Genuss, zeigt sich hier zu Beginn des Gedichtes die Verbindung mit der Vergänglichkeit, bedingt dadurch, dass Hofmannsthal das „Wien von Siebzehnhundertsechzig“¹³⁰²¹ beschwört: „Hohe Gitter, Taxishecken, / Wappen, nimmermehr vergoldet“.¹³⁰²² Mit der Entfaltung dieser vergangenen Zeit mehrt sich ab Vers 4 die Einbindung des Farb-Motivs.¹³⁰²³ Dabei blendet Hofmannsthal den Tod keineswegs aus, wie sich in Verbindung mit dem Duft-Motiv zeigt: „Duftige Kastanienblüthen / Gleiten, schwirren leuchtend nieder / Und ertrinken in dem Becken ...“¹³⁰²⁴ Hofmannsthal bindet an das Duft- und Farb-Motiv auch noch das der Musik; so scheinen die Töne von Geigen und Clarinetten „graziösen / Amoretten“¹³⁰²⁵ auszugehen, die von „Blumen bunt umgeben“¹³⁰²⁶ sind. Hofmannsthal bindet die Farbe auch noch durch die Blumen in den Marmorvasen ein, in denen unter anderem der „Goldlack“¹³⁰²⁷ steht oder durch die auf der Rampe sitzende Figuren; durch „Violette Monsignori“¹³⁰²⁸ oder andere Männer, die Frauen aus dem „parfümierten Sänften“¹³⁰²⁹ heben.¹³⁰³⁰

Auch durch die Aufführung der lebenden Bilder findet sich in dem Gedicht *Prolog und Epilog zu den lebenden Bildern* (1893) ein vielfacher Bezug zum Farb-Motiv.¹³⁰³¹ Ebenso in dem dazugehörigen *Epilog*, der

13012SW I. S. 59. V. 22-28.

13013SW I. S. 65. V. 2-5.

Doch kann die neue Umgebung den Jüngling nicht ergreifen (SW I. S. 65. V. 19-22).

13014SW I. S. 72. V. 13-14.

Des weiteren, siehe: SW I. S. 72. V. 19-22, SW I. S. 325. Z. 3-5.

13015SW I. S. 78. V. 31-32.

13016SW I. S. 85. V. 6-7.

13017SW I. S. 102. V. 5.

13018SW I. S. 102. V. 13-16.

Spricht Hofmannsthal in der Endfassung von „Feurige Gewürze“ (SW I. S. 102. Z. 12) die der Koch wählen muss, so waren es einstmals „duftende“. In: SW I. S. 408. Z. 13.

13019SW I. S. 105. V. 42-43.

13020SW I. S. 152. Z. 27.

13021SW I. S. 24. V. 9.

13022SW I. S. 24. V. 1-2.

13023SW I. S. 24. V. 10-13.

13024SW I. S. 24. V. 23-25.

13025SW I. S. 24. V. 29.

13026SW I. S. 24. V. 32.

13027SW I. S. 24. V. 34.

13028SW I. S. 25. V. 37.

13029SW I. S. 25. V. 42.

13030Auf die Umgebung eingehend, heißt es: „... Durch die Zweige brechen Lichter, / Flimmernd auf den blonden Köpfchen; / Scheinen auf den bunten Polstern, / [...] / Und dazwischen, farbenüppig / Flattert Teppich und Tapete“. In: SW I. S. 25. V. 43-52.

Des weiteren, siehe: SW I. S. 25. Z. 63, SW I. S. 25. V. 71-72.

13031SW I. S. 38. V. 7-12.

zum Teil die Ausführung dieser lebenden Bilder beschreibt, zeigt sich das Motiv („Der Rahmen fällt, es lösen sich die Gruppen / Aus bunten Gliedern wird's ein einz'ger Kranz“), ¹³⁰³² wie auch durch die einzelnen Figuren: so wandeln manche „unter'm goldnen Reif“. ¹³⁰³³ Ebenso findet sich das Motiv wenn Hofmannsthal das lyrische Ich Bezug nehmen lässt zu der Göttin Kunst, die mehr ist als die Schönheit von „grünen Seen“, ¹³⁰³⁴ sondern über diesen steht. Doch bleibt Hofmannsthal nicht bei der Kunst stehen, sondern stellt sie in ein relativierendes Verhältnis zum Leben. ¹³⁰³⁵ Farbe und Duft werden von Hofmannsthal in dem Gedicht *Welt und Ich* (1893) dahingehend eingebunden, dass der Künstler sich fähig sieht, dem Titanen Atlas die Last der Erde abzunehmen (SW I. S. 42. V. 8-20) und in dem Gedicht <Prolog zu >>Mimi ...<< (1896) wenn Hofmannsthal schildert was das Publikum nicht erwarten darf: „Wer allzusehr verliebt ist in das Süße, / Er trägt uns nicht, denn unsre Art ist herb“. ¹³⁰³⁶ In dem Gedicht *Zum Gedächtnis des Schauspielers Mitterwurzer* (1898) zeigt sich durch den schauspielerischen Ausdruck Mitterwurzers auf der Bühne das Motiv („In seinen Augen flogen unsre Träume / Vorüber, wie von Scharen wilder Vögel / Das Spiegelbild in einem tiefen Wasser“), ¹³⁰³⁷ ebenso wie durch die schauspielerische Intensität in dem Gedicht *Auf den Tod des Schauspielers Hermann Müller* (1899): „Er machte sich durchsichtig, ließ das Weiße / Von seinem Aug' die tiefste Heimlichkeit, / Die in ihm schlief, verrathen, athmete“. ¹³⁰³⁸ In dem Gedicht *Prolog zu einer nachträglichen Gedächtnisfeier für Goethe (am Burgtheater zu Wien, den 8. Oktober)* (1899) zeigt sich ebenso die Einbindung des Motivs in Anbindung an die Kunst, hier im Zusammenhang mit den Figuren Goethes, die die Seele des Menschen zu ergreifen pflegen: „So fliehe denn der Vorhang auf und gebe / Euch seine eigne bunte Welt zur Lust“. ¹³⁰³⁹ Hofmannsthal äußert neben der Bedeutung, die er dem Künstler der Moderne zuspricht, auch die Unsicherheit in Bezug auf den Weg des modernen Künstlers: „Wir sind der Schlacht nicht sicher, die wir schlagen, / Und zweifelhaft blinkt uns der Krone Gold, / Die wir erwerben sollen, wenn wir siegen.“ ¹³⁰⁴⁰ Auch in dem Gedicht *Zu Heinrich Heines Gedächtnis* (1899) ¹³⁰⁴¹ findet sich der Eingang des Motivs, heißt es doch: „Zerriss'nen Tones, überbunter Rede / Verfänglich Blendwerk muss vergessen sein: / Allein den bunten schmerzverzognen Lippen / Entrollte, unverweslicher als Perlen / Und leuchtender, zuweilen ein Gebild“. ¹³⁰⁴² Das Motiv zeigt sich hier in zweifacher Verbindung; einmal mit dem Unvollendeten und Vergehenden und schließlich mit Demjenigen das Substanz hat, und für das Heine mit seinen Werken einsteht.

Im Sinne der Konzeption, kann Hofmannsthal das Motiv auch verwenden wenn er kritische Töne anklingen lässt, so in dem Gedicht *Sünde des Lebens* (1891), wenn das lyrische Ich sich mit dem Leben und den möglichen Sünden auseinandersetzt, wobei Hofmannsthal das lyrische Ich mitunter die Facetten des Lebens beschwören lässt. ¹³⁰⁴³ Auch findet sich das Motiv in dem Gedicht *An eine Frau* (1896) und zwar in Verbindung mit den Dingen die ohne Bestand sind. ¹³⁰⁴⁴

Dabei zeigt sich auch in Bezug auf das Motiv, dass Hofmannsthal es keineswegs ausklammert wenn das

Des weiteren, siehe: SW I. S. 38. V. 21-27, SW I. S. 39. V. 33-36.

13032SW I. S. 39. V. 47-48.

13033SW I. S. 40. V. 58.

13034SW I. S. 40. V. 74.

13035SW I. S. 40. V. 8-93.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 203. Z. 21-24, SW I. S. 203. Z. 25, SW I. S. 204. Z. 27, SW I. S. 205. Z. 24-25.

13036SW I. S. 68. V. 3-4.

Des weiteren, siehe: SW I. S. 68. V. 6-16, SW I. S. 313. Z. 20.

13037SW I. S. 83. V. 39-41.

13038SW I. S. 89. V. 8-10.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 370-371. Z. 35-36/2, SW I. S. 371. Z. 20.

13039SW I. S. 997. V. 10-11.

13040SW I. S. 98. V. 46-48.

Des weiteren, siehe: SW I. S. 392. Z. 26-29.

13041Damals galt das Jahr 1799 in weiten Kreisen noch als Heines Geburtsjahr.

13042SW I. S. 100. V. 1-5.

13043SW I. S. 16. V. 82-93.

In Bezug auf andere Facetten des menschlichen Handelns, innerhalb des menschlichen Kontaktes, verweist Hofmannsthal neuerlich auf das Farb-Motiv: „-- Reicher im gold'nen Haus - / Fühlst Du kein Schauern?“ In: SW I. S. 17. V. 106-107.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 127. Z. 19, SW I. S. 128. Z. 23-25.

13044SW I. S. 61. V. 14.

Negativ zeigt sich die Einbindung des Farb-Motivs auch in Verbindung mit der Frau: „Und hinter Dir die Ebne niederziehn / Sah ich wie stille Gold- und Silberbäche / Die Wege Deiner Niedrigkeit und Schwäche.“ In: SW I. S. 62. V. 28-30.

Verhältnis gewahrt ist, dass heißt wenn sich der Mensch bzw. Hofmannsthals Figuren sich nicht im Übermaß des Ästhetizistischen verlieren. Dies zeigt sich durch die Verwendung des Farb- und Duft-Motivs in dem Gedicht *Die Töchter der Gärtnerin* (1891), das unter der Konzeption der Ganzheit des Seins steht. Nicht die Schönheit oder die Künstlichkeit wird von Hofmannsthal kritisch betrachtet, sondern das Übermaß. Nur durch diesen Blickwinkel auf Hofmannsthals Werk, durch eben diese Konzeption, erklärt sich dieses Gedicht, indem Hofmannsthal zwei Töchter der Gärtnerin kontrastiert: „Die eine füllt die großen Delfter Krüge, / Auf denen blaue Drachen sind und Vögel, / Mit einer lockern Garbe lichter Blüten:“¹³⁰⁴⁵ Trotz der Nelken und Narzissen, die die Tochter arrangiert, richtet sie keinen rein ästhetizistischen Strauß an, sondern die Blumen, die primär auf den ästhetischen Narzissismus verweisen, sind Teil eines lebendigen Straußes: „Und Fliederdolden wiegen sich und Schneeball / Und halme nicken, Silberflaum und Rispfen .. / Ein duftend Bacchanal ...“.¹³⁰⁴⁶ Konträr zu diesem Strauß steht das Blumenarrangement der Schwester:

„Langstielige und starre Orchideen,
Zwei oder drei, für eine enge Vase ..
Auftagend, mit den Farben die verklingen,
Mit langen Griffeln, seltsam und gewunden,
Mit Purpurfäden und mit grellen Tupfen
Mit violetten, braunen Pantherflecken“¹³⁰⁴⁷

In dem Gedicht *<Die Stunden! wo wir auf das helle Blauen ...>* (1894), welches das Sterben als Teil des Lebens betrachtet, zeigt sich ebenso die Einbindung des Farb-Motivs („Die Stunden! wo wir auf das helle Blauen / Des Meeres starren und den Tod verstehn / So leicht und feierlich und ohne Grauen“),¹³⁰⁴⁸ sowie in dem Gedicht *Gespräch* (1897) durch die Stellung der Tochter zum Leben („Den so wie bunte Muscheln oder Vögel / Hat sie die Tugend lieb“)¹³⁰⁴⁹ und in dem Gedicht *Großmutter und Enkel* (1899) durch die Stellung der Großmutter zum Tod, die konträr zu der Leugnung des Todes durch den Enkel steht.¹³⁰⁵⁰

Vielfach zeigt sich Hofmannsthals Einbindung des Motiv-Komplexes auch in den dramatischen Fragmenten, so erstmalig in *Anna* (1891) durch Helenes Erinnerung an ihre frühere Affäre mit dem Baron, wodurch sie eines Parfums gedenkt¹³⁰⁵¹ oder durch die Erwähnung des „rosige[n] baby[s]“,¹³⁰⁵² jenes Kind von Helenes Tochter, das sie gleichsam zur Großmutter gemacht hat und sie ihr das eigene Alter bewusster macht. Ebenso zeigt sich innerhalb von Hofmannsthals Notizen zu *Das neue Puppenspiel vom Dr Faust* (1892) die Bezugnahme zum Motiv, so durch die Beschreibung der Szene („Im Elysium: Faust, Pierrot, Charon in der lautlos auf schwarzem Wasser hingleitenden Barke“),¹³⁰⁵³ durch die Dekoration zu *Im Hades* (1892),¹³⁰⁵⁴ in den losen Notizen zum dramatischen Entwurf *Alkibiades* (1892) in Verbindung mit Hyparetos Liebe („am Meer in goldenen Galeeren rollt“)¹³⁰⁵⁵ und durch „das Blaue“,¹³⁰⁵⁶ wodurch Hofmannsthal auf die Bogenschützen anspielt oder in dem *Revolutionsstück* (1893) ebenso durch eine ästhetizistische Szenerie: „Sansara: sieht über Bücher des Schreibtischs hinüber: z.B. Bibel, Eitelkeit, alles Eitelkeit quintessencierter Duft von allem Inhalt“.¹³⁰⁵⁷ Des weiteren gedachte Hofmannsthal das Motiv in dem Drama *Der Besuch der Göttin* (1900) einzubinden, gebunden an die Unsicherheit der Ehefrau des Töpfers,¹³⁰⁵⁸ in dem

13045SW I. S. 22. V. 1-3.

13046SW I. S. 22. V. 7-9.

13047SW I. S. 22. V. 11-16.

Des weiteren, siehe: SW I. S. 141-142. Z. 27-29//5.

13048SW I. S. 49. V. 1-3.

13049SW I. S. 80. V. 26-27.

13050SW I. S. 92. V. 31-32.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 237. Z. 3, SW I. S. 237. Z. 28-29, SW I. S. 238. Z. 17, SW I. S. 247. Z. 18, 28, SW I. S. 270. Z. 29, SW I. S. 331. Z. 3-6, SW I. S. 403. Z. 23-24.

13051SW XVIII. S. 37. Z. 18-19.

13052SW XVIII. S. 40. Z. 7.

13053SW XVIII. S. 61. Z. 9-10.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 61. Z. 28.

13054SW XVIII. S. 43. Z. 19, SW XVIII. S. 43. Z. 20.

13055SW XVIII. S. 44. Z. 21-22.

13056SW XVIII. S. 45. Z. 13.

13057SW XVIII. S. 120. Z. 19-20.

13058„[...] eine rührende Bedeutung hat für sie sein Flötenspiel, gerade weil er ein sehr schwacher Flötenspieler ist. In seiner

Dramenentwurf *Leda und der Schwan* (1900) durch die Verführungsgewalt des Schwanes („die Weisse des Schwanes als tiefste bezwingendste Verführung“) ¹³⁰⁵⁹ oder durch die alte Frau. ¹³⁰⁶⁰ In *Das Festspiel der Liebe* (1900) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der religiösen Sicht des Einsiedlers („Das rothe Blut das einem in den Adern rinnt, zu einem Taufbad über sich strömen lassen“) ¹³⁰⁶¹ oder durch dessen Reden in Verbindung mit der Konzeption. ¹³⁰⁶² Lose Bezüge zum Motiv zeigen sich des weiteren auch durch die Braut die sich „weiss[e] und dunkle Hycinthen“ ¹³⁰⁶³ wünscht, als auch durch die verlockende Hinwendung zum Duft, dem sie allerdings widersteht. ¹³⁰⁶⁴ Ebenso zeigt sich das Motiv in Verbindung mit den beiden Liebenden, die wähnen, dass aus der Luft ein Engel getreten war, der „seine goldene Rüstung oder sein schönes Gewand ablegte um im Bach zu baden“. ¹³⁰⁶⁵

In dem Dramenentwurf *Die Söhne des Fortunatus* (1900/1901) zeigt sich ein vielfacher Bezug zum Motiv. So fühlt sich Fortunatus um sein „Leben betrogen“, ¹³⁰⁶⁶ sieht aber gleichsam das „Himmelsblau“ ¹³⁰⁶⁷ über sich und wähnt, sich doch ans Leben binden zu können. In seiner Öffnung für die weite Welt und das Leben zeigt sich ebenso die Einbindung: „vor seinem Einschlafen u vor dem Aufzug der Fortuna: die heranwehende Glücksatmosphäre: Tauben, Wolken, Molche selig in ihren Farben und in ihrer Feuchtigkeit“. ¹³⁰⁶⁸ Des weiteren zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem seelischen Vermögen, der Beschreibung der Hypochondrie („Findet dass sein Athmen und Gesichtsfarbe nicht die besten sind“), ¹³⁰⁶⁹ als auch durch den Beginn des Dramas durch das Verlangen nach Besitz. Auch hier ist es das Gold, welches als Zeichen der Macht empfunden wird. Zudem plante Hofmannsthal das Motiv in Fortunatus' Wahrnehmung des Landes einzubinden („schweigender Mattengang gründuftender“). ¹³⁰⁷⁰

Des weiteren zeigt sich das Motiv in *Phantastisches Drama* (1901) durch die Figur des Satans, der sich der Gestalt des Geliebten bedient, um Sex mit der Frau dessen zu haben, ¹³⁰⁷¹ in dem *Darmstädter Festspiel Die Weihe des Hauses* (1900) („Sieben Diener, siebenfarbig gekleidet“), ¹³⁰⁷² wie auch in *Dramatische Stoffe und Züge* (1903) innerhalb Hofmannsthals Überlegungen, ¹³⁰⁷³ in dem Dramenentwurf *Valerie und Antonio* (1901) durch den reichen Kaufmann der vor der Ehe sein Glück nur im Anhäufen des Besitzes gesehen hat ¹³⁰⁷⁴ oder auch in *Des Ödipus Ende* (1901). Hier zeigt sich das Motiv mitunter in Bezug auf die Gestaltung der Szene („ich sehe die weißen Klippenabhänge wo der König und die Volksscharen wimmeln in riesiger Klarheit“), ¹³⁰⁷⁵ oder durch das innere Sehen des Blinden. Obwohl Hofmannsthal eine gewisse Zeitlosigkeit in

Schwäche fühlt sie ihn sich nah. (Die Schwester hat einen stumpfen rohen Mann) Von solchen Sachen zu sprechen schämt sie sich schon sehr, erröthet gleich sehr.“ (SW XVIII. S. 154. Z. 3-5) Demgegenüber steht der Bezug des künstlerischen Töpfers zu seiner Frau und zum Duft („duftende Blätter abpflücken“, SW XVIII. S. 155. Z. 3-4).

13059SW XVIII. S. 146. Z. 19.

13060„Sind diese Früchte über nacht gewachsen? Bisamapfel, gelbe Pflaumen, Quitten, Granaten voll Bienen wohlriechende Blätter duftendes Holz Cinamom“. In: SW XVIII. S. 147. Z. 15-17.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 147. Z. 21-22.

13061SW XVIII. S. 139. Z. 1-2.

13062„[...] er preist die Schwester Krankheit, die Schwester Marter, in der man versinkt wie in einem rothen Trichter, in ihr hinabrollt und in ihr verfault zu Stücken die sich gegenseitig erkennen lieben und ohne Ende geniessen.“ In: SW XVIII. S. 139. Z. 26-29.

13063SW XVIII. S. 141. Z. 17.

13064„Er ist der Extract der Duft aller ihrer vagen Aspirationen. Sie widersteht ihm aber leicht.“ In: SW XVIII. S. 141. Z. 19-20.

13065SW XVIII. S. 144. Z. 9-11.

Des weiteren ist die Notiz N 27 auszumachen, die allerdings keiner Person zugeordnet werden kann: „mit ihren hellen Augen freut sie sich des aus smaragdgrüner Klarheit gewebten ungreifbaren Gewanden des Engels beschreibt genau“. In: SW XVIII. S. 145. Z. 23-24.

13066SW XVIII. S. 157. Z. 27.

13067SW XVIII. S. 157. Z. 28.

13068SW XVIII. S. 158. Z. 4-6.

13069SW XVIII. S. 160. Z. 15-16.

13070SW XVIII. S. 458. Z. 27.

13071„[...] das ist ihm Wollust, so in eine fremde Hülle sich einzuwühlen. Er lagert auf einer purpurnen Decke“. In: SW XVIII. S. 250. Z. 13-14.

13072SW XVIII. S. 137. Z. 8.

13073„Conquistadorenstück. Unweit Bogota (Columbien) findet sich ein heiliger See in welchen die Eingeborenen vor und nach der span<ischen> Invasion Goldstaub, goldene Geräte, die größten Smaragden etc. warfen.“ In: SW XVIII. S. 285. Z. 16-18.

13074„Wie unheimlich es ihm war, wie unmoralisch es erschien, immer Gold auf Gold, Kleinod auf Kleinod zu häufen.“ In: SW XVIII. S. 245. Z. 11-12.

13075SW XVIII. S. 253. Z. 19-20.

dem Gesicht des 45jährigen Ödipus andeutet, heißt es gleichsam auch: „Sein Gesicht ist zeitlos. In seinem schwarzen Haar sind weiße Strähnen.“¹³⁰⁷⁶ Zudem wird Ödipus in der Nähe des Hains von dem Duft einer Quelle ergriffen (SW XVIII. S. 260. Z. 5) und wendet sich so wieder der Welt zu. Ebenso findet sich das Motiv in den weitreichenden Notizen durch die Kleidung einzelner Figuren,¹³⁰⁷⁷ zeigt sich das Motiv auch durch die Beschreibung des Haines („ein Kreuzweg. ein heiliger Fleck, umgrünt von Lorbeer, Reben und Öl“) ¹³⁰⁷⁸ oder durch die genauere Beschreibung der Szene.¹³⁰⁷⁹

In dem Dramenentwurf *König Kandaules* (1903) zeigt sich ein vielfacher Bezug zum Motiv. So durch das religiöse Fest des Baal, in Bezug auf die Kleidung der Priester, die in „röthlichen durchsichtigen Frauenhemden“¹³⁰⁸⁰ erscheinen. So zeigt sich das Farb-Motiv auch eingebunden in das eheliche Zeremoniell der Königin¹³⁰⁸¹ und ihrer Kleidung: „z.B. nie steht sie völlig nackt vor ihm, sondern ihren Körper bedeckt ein unglaublich feines Gewebe mit hieratischen Gestalten und Zeichen, welche abgebetet werden sollen wie ein Rosenkranz, so dass die Wollust nur ein Duft daran ist.“¹³⁰⁸² Dass Hofmannsthal in diesem Dramenentwurf die Verbindung zwischen Religion, Liebe und dem Motiv vor allem betrieben hat, zeigt sich auch durch Gyges der wähnt, dass der König „ihn als Lustknaben brauchte, so wie einen Parfum, einen Spiegel.“¹³⁰⁸³ Letztendlich deutet Hofmannsthal auch in diesem Werk an, dass der Lebenswandel die Figuren zum frühen Tod führt, wenn die Königin sich ihr letztes Bad, in dem sie sich umbringen will, durch das Wasser in „goldenen Eimern“¹³⁰⁸⁴ bereiten lässt. In den Notizen zu *Die letzten Abenteuer des Gomez Arrias* (1904) zeigt sich das Motiv lediglich in Verbindung mit dem Verkauf der Frau durch Arrias, der dadurch den Duft der Möglichkeiten, durch den Gewinn des Goldes, für sich sieht.

In den sehr losen Notizen zu *Carl* (1904) zeigt sich das Motiv durch Lelians Rede über Carl gegenüber Elisabeth: „Er malt ihr, der eigentlich kannten, aus: wie Carl aussieht (seine Lippen, seine blauen Augen wie veilchen, sein hungriger Blick) wie es sein muss, wenn solch ein Wesen, seiner selbst nicht mehr mächtig, stammelt: ich hab dich lieb.“¹³⁰⁸⁵ Hofmannsthal gedachte das Motiv jedoch auch durch Lelians sozialkritische Rede einzubinden,¹³⁰⁸⁶ als auch durch die Wahrnehmung der Welt, wenn Elisabeths Bruder die „Welt Schwarz sieht“, ¹³⁰⁸⁷ wenn er nicht rauchen kann oder auch durch eine geplante Beschreibung der Räumlichkeiten in der Notiz N 13 („Alcoven mit grünem Vorhang. ein Fenster in den Hof, traurig“).¹³⁰⁸⁸

In den losen Notizen zu *Der Traum* (1906) zeigt sich das Motiv in einigen Bereichen, so in Verbindung mit der ästhetizistischen Sphäre: „Buhlerinnen leuchten aus den Fenstern wie die grün und rothen Lampen der Neith zu Sais“.¹³⁰⁸⁹ Passend zu der Entwicklung des Königs, die Hofmannsthal in diesem Drama beschreiben

13076SW XVIII. S. 256. Z. 29-30.

13077Während der Priester ein „weisses Gewand“ (SW XVIII. S. 255. Z. 32) trägt, sind Ödipus und Antigone in „schwarz“ (SW XVIII. S. 256. Z. 33) gekleidet, während der Herold des Theseus „violett“ (SW XVIII. S. 256. Z. 33) trägt und die „Leute von Kolonos“ (SW XVIII. S. 256. Z. 34) ebenso weiße Kleidung tragen. Auch auf die Kleidung der Hirten geht Hofmannsthal ein („vier wilde braune Bursche[n], Ziegenfell um den halbnackten Leib stürmen aus dem Wald“, SW XVIII. S. 264. Z. 21-22).

Zur Kleidung des Priesters, siehe auch: SW XVIII. S. 255. Z. 30-31.

13078SW XVIII. S. 254. Z. 15-16.

13079SW XVIII. S. 261. Z. 12-16.

Ebenso zeigt sich durch Hofmannsthals Inspiration durch das Märchen der Gebrüder Grimm das Motiv (SW XVIII. S. 252. Z. 12-21).

13080SW XVIII. S. 272. Z. 30.

13081„Das die Königin umgebende Ceremoniell (alles regelnd, bis zu den Vorschriften des Kama-sutra über die Positionen der Vereinigung,) ist von der höchsten Weisheit ausgebildet: >>am farbigen Abglanz haben wir das Leben<< nur in symbolen, nie eigentlich können wir das Leben fassen.“ In: SW XVIII. S. 274. Z. 14-17.

13082 SW XVIII. S. 274. Z. 18-21.

Dies zeigt sich auch in Verbindung mit der Notiz: „Die Annäherung des Königs durch ein äusserstes Ceremoniel vorbereitet. Lampen erlöschen, duftende Hölzer entzünden sich. Es werden Becken angeschlagen, alles in den Gärten fällt zu Boden.“ In: SW XVIII. S. 277. Z. 24-26.

13083SW XVIII. S. 278. Z. 17-18.

13084SW XVIII. S. 285. Z. 11.

13085SW XVIII. S. 289. Z. 14-17.

13086„[...] er erzählt ihr, wie die Spitzen entstanden sind, wie das Haarnetz das sie rückwärts über dem Knoten ihrer aschblonden Haare trägt: von Kinderfingern gefertigt, Kinder, vor der Schule aus dem Bett getrieben, nach der Schule noch hungrig wieder zur Arbeit getrieben, mit immer rothen zwinkernden Augen.“ In: SW XVIII. S. 289. Z. 19-23.

13087SW XVIII. S. 291. Z. 9.

13088SW XVIII. S. 292. Z. 12-13.

13089SW XVIII. S. 111. Z. 21-22.

wollte, gedachte er aber auch, das Motiv hinreichend einbinden zu wollen,¹³⁰⁹⁰ wie durch die Beschreibung der ägyptischen Gottheiten, so durch den Gott Ptah („sein Sinnbild der scarabäus, den er auf den Schultern trägt statt des Menschenkopfes Farbe: grün“)¹³⁰⁹¹ und andere Göttinnen („Göttin zu Sais durch bunte Lampen gefeiert“).¹³⁰⁹² Durch die Notiz N 13 erweitert Hofmannsthal den Motiv-Komplex durch das Gespräch zwischen einem Schneider und einem Salbenhändler, wobei Letzterer keine Verhandlung versäumt, denn sie nährt seine „gelbgraue sackleinerne Hauserfahrung“.¹³⁰⁹³

Auch dieses Motiv findet sich bereits hinreichend in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthal. In *Zur Physiologie der modernen Liebe* (1891) zeigt sich das Motiv lediglich in Verbindung mit der Beschreibung von Bourgets Werk („gelben Umschlag“),¹³⁰⁹⁴ indem merklich ein „aristokratisches Parfum nach cercle und mirliton“¹³⁰⁹⁵ zu vernehmen ist.

In *Maurice Barrès* (1891) findet sich das Motiv in Anlehnung an die weibliche Figur der Bérénice des dritten Buches („Zarte, verblichene Farben und gebrechliche, ehrwürdige Dinge haben ihrem Wesen den Duft gegeben“)¹³⁰⁹⁶ oder auch in Verbindung mit dem Garten der Frau, der ihr Wesen spiegelt.¹³⁰⁹⁷

Hofmannsthal schildert Amiel in *Das Tagebuch eines Willenskranken* (1891) als einen Mann, der hin und hergerissen war zwischen zwei Leben, ebenso wie zwischen zwei Ländern (Frankreich und Deutschland) und zwischen Traum und Wirklichkeit. So war Amiel herangewachsen „in einem Milieu der abgetönten, halben Farben, der Montblanc bläulich verschwimmend im Hintergrund, im Westen Frankreich“.¹³⁰⁹⁸ Hofmannsthal vergleicht dabei Amiels Entwicklung mit dem des „>grünen Heinrich<<, der ja auch, ein grübelnder Knabe“¹³⁰⁹⁹ gewesen war, und stellt dabei immer wieder Amiels Wesen und dessen Entwicklung in Verbindung mit dem Motiv.¹³¹⁰⁰ Ebenso zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem Spiel der Maia gesetzt und er vergleicht dieses mit dem Welt-und-Ich-Verständnis anderer Völker. Letztendlich spricht Hofmannsthal Amiel aber die Künstlerschaft ab, nämlich durch das fehlende Können; wohl aber hat er „die zweite Poetengabe, die Proteusgabe [gehabt]: aus dem erhaschten Duft wird ihm Pflanze und Wald, der Landschaft lauscht er ihre zarteste Stimmung ab und empfindet sich hinein in die Seelen der Dinge“.¹³¹⁰¹ Demnach weiß sein Werk, so Hofmannsthal, auch auf eine gewisse Weise zu bezaubern, zeigt es doch den „Dichterfeinsinn [...] für verschwimmende, neue und heimliche Farben“.¹³¹⁰²

In *Die Mutter* (1891) zeigt sich das Motiv erstmalig durch Hofmannsthal's Einschätzung in Bezug auf Bahr. So attestiert er diesem, die Bewegungen seiner Zeit wahrzunehmen, so mitunter eine Empfänglichkeit für die Kunst des Puvis de Chavannes zu haben, über die es heißt: „dieses >>Lied von ganz hohen fein gestrichenen zitternden Geigentönen, süß und schmerzlich zugleich, von den schwarzen Wogen einer klagenden Harfe getragen<<, und noch tausend anderes, neue schwirrende Namen, neue Töne, neue Farben.“¹³¹⁰³ Hofmannsthal kann in Bahrs neuestem Werk auch das Milieu der Stadt Paris ausmachen, über

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 111. Z. 23-24, SW XVIII. S. 111. Z. 25, SW XVIII. S. 118. Z. 9-11.

13090SW XVIII. S. 119. Z. 18-29.

13091SW XVIII. S. 114. Z. 6-8.

13092SW XVIII. S. 114. Z. 14.

13093SW XVIII. S. 116. Z. 9.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 116. Z. 35-36.

13094SW XXXII. S. 10. Z. 20.

13095SW XXXII. S. 10. Z. 28-29.

13096SW XXXII. S. 38. Z. 27-29.

„Eine solche zarte und rätselhafte Harmonie mit der Umgebung erinnert an die Pflanzenentwicklung Virginies unter den Zweigen des Tropenwaldes; es ist Virginie, versetzt in die parfümschwere Atmosphäre fanierter, künstlicher und seltener Dinge, wie Baudelaire sie liebt.“ In: SW XXXII. S. 38. Z. 34-38.

13097 „Fieberduftige Teiche umgeben Aigues-Mortes, das blasse Haus der Berenike; [...] Sie hat die unsäglich zarten Farben venezianischer und holländischer Stimmungsbilder: das Gelb toter Blätter, teichgrün, violett, braunroth, vieux rose.“ In: SW XXXII. S. 39. Z. 6-8.

13098SW XXXII. S. 19. Z. 27-28.

13099SW XXXII. S. 20. Z. 2.

13100 „[...] so wandte sich sein Sinn einem weichen, passiven Aristokratismus zu, der sich zum radikalen von heute verhält wie Amiels abgetönte Lieblingsfarben, das lichte Grau, das verhauchende Lila, zum herrischen Rot und zum vollen Gelb, die wir wieder lieben.“ In: SW XXXII. S. 20. Z. 11-14.

13101SW XXXII. S. 23. Z. 35-38.

13102SW XXXII. S. 24. Z. 12-14.

13103SW XXXII. S. 14. Z. 3-6.

die es heißt: „>>Denk dir den thron von verloschener Malvenfarbe - und nun ich in diesem Purpur, hoch ausgestreckt, steil und starr wie eine Säule, und unten das heulende Getümmel meiner jauchzenden Krieger und zwischendurch die schlanken Tänzerinnen in bacchantischen Sprüngen - und über allem immer ich, steil und starr zum Himmel hinauf, und mein Blick duckt alle Wildheit, und mein Purpur verschlingt alle Farben“.

¹³¹⁰⁴ Neben dem Milieu Berlin und Paris ist das dritte Milieu das Rumäniens, in dem das Motiv gänzlich ausgeklammert wird, während durch Berlin nur der „Patschuli“-Duft ¹³¹⁰⁵ thematisiert wird.

Letztendlich muss Hofmannsthal erkennen, dass Bahr zwar vor hatte mit seinem Werk die „mystische Einheit“ ¹³¹⁰⁶ zu schildern, letztendlich aber der romantischen Stimmung verpflichtet blieb: „Neben dem Altar hängt eine Watteauszene; neben die purpurne Frédégonde tritt der Clown mit seinen Zirkusmätzchen; die Motive, unnatürlich gesteigert, verzerren sich: die Romantik des Todes wird herbeigerufen“. ¹³¹⁰⁷ Jedoch zeigt sich auch hier bereits, dass das Motiv nicht nur mit der romantischen Stimmung verknüpft wird, sondern genauso gut dem ganzen Leben angehört. So zeigt sich das Motiv hier durch die einzige wirkliche Äußerung in dem Werk Bahrs und zwar auf die Frage des männlichen Protagonisten nach den „dummen Leuten“, ¹³¹⁰⁸ denn diese sind, anders als er selbst, glücklich: sie „sind schlecht frisiert und haben keinen Geschmack, sondern häßliche, rothe Hände, und wenn sie am Sonntag spazieren gehen, dann lachen wir sie aus - aber die sind glücklich!“ ¹³¹⁰⁹

In *Englisches Leben* (1891) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Beschreibung des Lebens von Laurence Oliphant, welches aus einem „buntesten Reichtum von historischen, sozialen und religiösen Ereignissen“ ¹³¹¹⁰ bestand. Sein vielfältiges Wesen zeigt sich mitunter auch durch seine Herkunft und Erziehung geprägt, durchreiste er mit seinen Eltern doch das Italien von 1849, wie es auf „unzähligen Farbendruckten des Vormärz in Landhäusern“ ¹³¹¹¹ zu sehen war. Ein weiterer Bezug zum Motiv zeigt sich durch Oliphants gesellschaftliches Umfeld („darunter auf buntem Palankin die dreizehnjährige Braut des Rajah, in einem Mangohain gelagert“) ¹³¹¹² und durch seine literarischen Bestrebungen; so schreibt er nicht, um die „subjektiven Wahrheiten in prächtigen, bunten Bildern zu offenbaren“, ¹³¹¹³ sondern er will durch seine Werke mitunter die Tat vermitteln; diese Tendenz findet sich, so Hofmannsthal, auch in seinem Werk über „>>Die russischen Gestade des Schwarzen Meeres<<“. ¹³¹¹⁴ Des weiteren erwähnt Hofmannsthal die Begebenheit von Oliphants Lebens, in der er mit einer „schwarze[n] Gestalt“ ¹³¹¹⁵ des Nächsten kämpfte, die ihn ermorden wollte, und spricht in diesem Zusammenhang von der größten Sensation seines Lebens. Hofmannsthal bindet das Motiv auch dann ein, wenn er aufzeigt, dass nicht nur Menschen mit schwachem Willen von Anderen dermaßen ergriffen werden, so wie es Oliphant bei dem Prediger Thomas Lake Harris ergangen war, sondern verweist in diesem Zusammenhang auf Crookes, der von einem Geist ergriffen worden war. ¹³¹¹⁶ Noch einmal bindet Hofmannsthal das Farbmotiv ein, wenn er Oliphants Abkehr von dem Prediger, zusammen mit seiner „schöne[n], blonde[n], elegante[n] Frau“, ¹³¹¹⁷ beschreibt, um eine einfache Gemeinschaft zu gründen.

In *Ferdinand von Saar >>Schloss Kostenitz<<* (1892) zeigt sich ein vielfacher Bezug zum Motiv durch die Ausstellung im Prater: „In dieser großen Ausstellung im Prater waren unter vielerlei bunten Dingen auch gewisse einfache und bescheidene Reliquien, die für den Blick der Fremden wenig Reiz haben mochten, zu

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 14. Z. 1.

13104SW XXXII. S. 15. Z. 29-35.

13105SW XXXII. S. 16. Z. 3.

13106SW XXXII. S. 16. Z. 30.

13107SW XXXII. S. 17. Z. 3-7.

13108SW XXXII. S. 17. Z. 22.

13109SW XXXII. S. 17. Z. 24-26.

13110SW XXXII. S. 43. Z. 22-23.

13111SW XXXII. S. 46. Z. 6-7.

13112SW XXXII. S. 45-46. Z. 41//1.

13113SW XXXII. S. 46. Z. 28-29.

13114SW XXXII. S. 46. Z. 34.

13115SW XXXII. S. 47. Z. 23.

13116„Wer aber nicht so glücklich ist, eine von den 44 Platten mit dem blonden, reizenden und traurige Profil Katie Kings gesehen zu haben, der kann, wenn er will, aus Katie King ein Symbol machen. Ein Symbol des menschlichen Sehns nach dem Ungreifbaren, ewig Verborgenen.“ In: SW XXXII. S. 50. Z. 17-21.

13117SW XXXII. S. 51. Z. 34.

unseren Augen aber vertraulich und rührend redeten.“¹³¹¹⁸ Unter diesen ausgestellten Dingen war auch ein „wehmütig moderduftiger Musen-Almanach“,¹³¹¹⁹ dessen „vergilbte[...] Blätter ihrer Briefe“¹³¹²⁰ einen kindischen Stil hatten. Hofmannsthal thematisiert auch die beiden Figuren aus Saars Roman, leben sie doch „zwischen halben und beruhigenden Farben der Natur, zwischen leisem Blühen und Duften und Dämmern“.¹³¹²¹ Hofmannsthal beschreibt die Atmosphäre in Saars Buch als ersehnte fiktive Idylle, die ein Dichter malen würde mit „verklärenden Farben des Verlangens“,¹³¹²² während der Mensch in der grellen Wirklichkeit steht.

In *Algernon Charles Swinburne* (1892) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit den englischen Künstlern, die sich absolut an die Schönheit halten, denen aber dennoch die Anerkennung verwehrt bleiben wird, die „niemals auf rothsamtem Kissen den goldenen Lorbeer“¹³¹²³ empfangen werden, während John Dryden „das schöne, goldene, alterthümliche Spielzeug“¹³¹²⁴ erhalten hatte. Ein Dichter, der zu dieser Gruppe gehört, braucht jedoch auch keinen „goldenen Lorbeer“,¹³¹²⁵ denn er hat etwas anderes; er hat „goldene Worte und Worte wie rothe und grüne Edelsteine“.¹³¹²⁶ Hofmannsthal spricht diesen englischen Künstlern eine natürliche Lebendigkeit ab, denn die Kunst ist in ihrem Leben dominant.¹³¹²⁷ Wundersam ist deren dominanter Bezug zum Schönen nicht, haben sie doch ihre Offenbarungen aus „Bildern mit mageren Bäumen und rothem Mond“¹³¹²⁸ empfangen. Der Erste unter diesen war der Kritiker John Ruskin, der sich der Malerei zugewandt hatte, um zu begreifen „wie man Leben in farbige Flecke [...] übersetzt“.¹³¹²⁹ So ist der Lebensraum des englischen Künstlers von der schönen Kunst dominiert („Springbrunnen und vergoldeten Schaukeln, oder einen dämmernden Park mit schwarzen Pappelgruppen“),¹³¹³⁰ während außerhalb das wilde, volle Leben tobt.

Auch Swinburne wird keine Anerkennung für seine Kunst zukommen, auch er wird den „goldenen Lorbeer“¹³¹³¹ nicht erhalten, doch wird er dennoch durch seine Sprache die Menschen zu bezaubern wissen, mit „dem rollenden Triumph der strömenden Bilder, deren Duft seltsam und unvergeßlich“¹³¹³² ist. Beispielhaft zieht Hofmannsthal Swinburnes lyrisches Drama *Atalanta in Kalydon* heran.¹³¹³³ Was Swinburnes Werke für Hofmannsthal ausmachen, ist ihre „kunstverklärte Schönheit“;¹³¹³⁴ so ist die Geliebte mitunter „in den farbigen Prunk des Hohen Liedes Salomonis“¹³¹³⁵ gekleidet oder sie wird auf einem Bett sitzend gemalt, „eine kurzgesaitete Laute in den feinen Fingern oder einen roth und grünen Psalter“,¹³¹³⁶ oder aber sie steht in der Dunkelheit wie die „weißen Frauen des Burne-Jones, mit blasser Stirn und opalinen Augen“.¹³¹³⁷ Durch Swinburnes Werke sieht sich Hofmannsthal an die Großen der Renaissance erinnert, die „ihre Träume in lebendige Bilder zu übersetzen und in farbigen Aufzügen verkleideter Menschen zu dichten“¹³¹³⁸ pflegten.

13118SW XXXII. S. 67. Z. 3-6.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 67. Z. 11.

13119SW XXXII. S. 67. Z. 14-15.

13120SW XXXII. S. 67. Z. 15.

13121SW XXXII. S. 69. Z. 4-5.

13122SW XXXII. S. 69. Z. 13-14.

13123SW XXXII. S. 70. Z. 7-8.

13124SW XXXII. S. 70. Z. 10-11.

13125SW XXXII. S. 70. Z. 8.

13126SW XXXII. S. 70. Z. 13-14.

13127 „Eine purpurne Blüthe auf braunem Moorboden wird sie an ein farbenleuchtendes Bild erinnern, einen Giorgione, der an einer braunen Eichentäfelung hängt. Ihnen wird das Leben erst lebendig, wenn es durch irgendwie Kunst hindurchgegangen ist, Stil und Stimmung empfangen hat.“ In: SW XXXII. S. 70. Z. 21-25.

13128SW XXXII. S. 70. Z. 34-35.

13129SW XXXII. S. 71. Z. 3-4.

13130SW XXXII. S. 71. Z. 17-20.

13131SW XXXII. S. 72. Z. 1-2.

13132SW XXXII. S. 72. Z. 15-16.

13133 „Nur daß Jeder den heulenden Wind kennt und die Wiesenblumen, und nicht jeder den Zauber unbeholfener Anmuth, der von den gemalten Legenden des Fra Angelico ausgeht, und den Duft heißer und reifer Dinge in den Gartengeschichten Messer Giovan Boccaccio's.“ In: SW XXXII. S. 73. Z. 12-16.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 73. Z. 5.

13134SW XXXII. S. 73. Z. 19.

13135SW XXXII. S. 73. Z. 20.

13136SW XXXII. S. 73. Z. 25-26.

13137SW XXXII. S. 73. Z. 27.

13138SW XXXII. S. 73. Z. 37-38.

In Swinburnes Werken kann man, so Hofmannsthal, auch die Venus erkennen, die „in jeder Farbe und jedem beben und jeder Gluth und jedem Duft des Daseins“¹³¹³⁹ ist. Schon vor Swinburne habe es „Priester der Leidenschaft“¹³¹⁴⁰ gegeben, aber niemals wird es so einen Vollendeten geben wie Swinburne, dem sie „den goldenen Lorbeerkranz“¹³¹⁴¹ verwehrt haben, ihm, der „auf dem reichen blauen Meer mit wachen Augen die unsterbliche Furche zu suchen, aus der die Göttin stieg“.¹³¹⁴²

Auch in *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892) zeigt sich das Motiv und zwar durch die Stellung der Nebenfiguren zu der Hauptfigur, die ihm als „flüchtige Farbenflecke für den Kontrast“¹³¹⁴³ dienen. Doch im Jetzt finden diese Figuren kein Glück, weshalb sie auf ein Zukünftiges hoffen: „Dieses Räthselhafte, das kommen soll und einen forttragen und dem Leben einen großen Sinn geben und allen Dingen neue Farbe und allen Worten eine Seele, hat vielerlei Namen für diese Menschen.“¹³¹⁴⁴ Dabei zeigt sich, dass die Figuren sich auch aufgrund ihrer gegenwärtigen Umstände („gelbgrauen kleinen Verhältnissen“) ¹³¹⁴⁵ weg sehnen, „fort, wie man sich aus grauem, eintönigem ewigem Regen nach Sonnenschein sehnt“.¹³¹⁴⁶ Auch in Verbindung mit der Inszenierung des Todes bindet Hofmannsthal das Motiv ein; ¹³¹⁴⁷ so auch durch die Thematisierung von *Baumeister Solneß* (1892), wenn Hilde sich an dem Flirt mit dem Baumeister vor dessen Tod erfreut und ihn fragt: „wie sie sich in Schwarz ausnehmen würde, ganz in Schwarz, mit einer schwarzen Halskrause und schwarzen, matten Handschuhen...“¹³¹⁴⁸ Ibsens Baumeister ist für Hofmannsthal dabei eine „wunderliche Mischung von Allegorie und Darstellung realen Lebens“, ¹³¹⁴⁹ gleich wie „wenn Bauernkinder bei Nacht in ausgehöhlte Kürbisköpfe Lichter stecken, die durch das gelbrote dünne Fleisch scheinen, so scheint hier die allegorische Bedeutung durch hohle, menschenähnliche Puppen.“¹³¹⁵⁰ Gerade weil sie keine tätigen Figuren wie bei Shakespeare sind, kann sich der moderne Mensch doch in den Figuren Ibsens wiederfinden („durch die reiche und schweigende Seele eines wunderbaren Menschen, mit Mondlicht, phantastische Schatten und wanderndem Wind und schwarzen Seen“).¹³¹⁵¹

Auch in *Gabriele D'Annunzio* (1893) verweist Hofmannsthal auf das Motiv, und zwar in Verbindung mit der Last der vergangenen Generationen auf die Jetztige. Hofmannsthal widmet sich aber auch in dieser Schrift der Definition der Moderne, die für ihn nicht nur eng mit Paul Bourget verbunden ist, sondern er bezieht auch die Hingabe zu Farben mit ein: „und modern ist die instinctmäßige, fast somambule Hingabe an jede Offenbarung des Schönen, an einen Farbenaccord, eine funkelnde Metapher, eine wundervolle Allegorie.“¹³¹⁵²

Hofmannsthal thematisiert sich schließlich auf die Literatur der Moderne, was ihn zu D'Annunzio führt und seinen Novellen und Gedichten, in denen mitunter eine „fieberhafte Farben- und Stimmungstrunkenheit“¹³¹⁵³ vorherrscht. Hofmannsthal geht im Folgenden auf verschiedene Figuren D'Annunzios ein, so auf Bauern, die für den Diebstahl der Kerzen ihres Dorfheiligen („wächsernen vergoldeten Heiligen“) ¹³¹⁵⁴ gegen das Nachbardorf und dessen Heiligen vorgehen. Auch findet das Motiv durch das Werk *L'Innocente*

13139SW XXXII. S. 74. Z. 14-15.

13140SW XXXII. S. 74. Z. 16.

13141SW XXXII. S. 74. Z. 24.

13142SW XXXII. S. 74. Z. 25-27.

13143SW XXXII. S. 80. Z. 17-18.

13144SW XXXII. S. 81. Z. 28-31.

13145SW XXXII. S. 82. Z. 4.

13146SW XXXII. S. 82. Z. 7-8.

13147 „Und Julian, nach seinem Leben voll Enttäuschung, kann nicht sterben, ohne an den Effekt zu denken: >>Sieh dies schwarze Wasser<<, sagt er zu seinem Freund, >>glaubst du, wenn ich spurlos vom Erdboden verschwände und mein Leib nirgends gefunden würde und niemand wüßte, wo ich geblieben wäre - glaubst du nicht, daß sich die Sage verbreiten möchte; Hermes wäre zu mir gekommen und hätte mich fortgeführt, und ich wäre in die Gemeinschaft der Götter aufgenommen?“ In: SW XXXII. S. 83-84. Z. 37-40//1-5.

13148SW XXXII. S. 86. Z. 1-3.

13149SW XXXII. S. 87. Z. 1-2.

13150SW XXXII. S. 87. Z. 4-7.

13151SW XXXII. S. 88. Z. 18-20.

13152SW XXXII. S. 101. Z. 3-5.

13153SW XXXII. S. 101. Z. 19.

13154SW XXXII. S. 102. Z. 6-7.

Erwähnung, ein Werk, das Hofmannsthal als das „Plaidoyer eines Kindesmörders“¹³¹⁵⁵ einstuft.¹³¹⁵⁶ D´Annunzio schildert die Frau dieses Kindsmörders als unter dessen Grausamkeit leidend, als eine „Figur von so scharf duftendem, quintessenziertem Stimmungsgehalt, daß sie darüber zum Symbol wird“.¹³¹⁵⁷ Auch durch die *Römischen Elegien* erkennt Hofmannsthal D´Annunzio als modernen Autor, vor allem auch, da er sie gegen die Goethes stellt. Goethes *Römische Elegien* sind von der Lebendigkeit durchzogen,¹³¹⁵⁸ bei D´Annunzio hingegen herrscht die Stimmung vor.¹³¹⁵⁹ Während die Liebe bei Goethe voller Sicherheit war, „unter den Händen Goethe´s [...] nichts als ein schöner Baum mit duftenden Blüten“¹³¹⁶⁰ war, ist die Liebe bei D´Annunzio voller Unsicherheit. Für Hofmannsthal ist das Werk Goethes dabei voller Lebendigkeit, und gerade deshalb, auch unter dem Verständnis seiner Konzeption, kann er sich auch durch die Beschreibung dieses Werkes der Farben bedienen: „Er dachte an den Dichter, der in einem unsterblichen Buch die reife Leidenschaft der Dido und die herbe Mädchenliebe der kleinen Lavinia malt und in einem andern lehrt, die goldenen Honigwaben auszuschneiden“.¹³¹⁶¹ Auch durch Hofmannsthals Auseinandersetzung mit D´Annunzios *Isottè* zeigt sich eine starke Einbindung des Motivs. So ist dem Dichter hier, wenn er mit der Geliebten beisammen ist, „als ritten Lancelotto und Isolde mit der weißen Hand durch den smaragdfunkelnden Wald der Poesie; um ihren blonden Kopf sieht er gleichzeitig einen Kranz Rosen und die Glorie seiner Träume gewunden.“¹³¹⁶² So gibt es in diesem Werk, in dem der Mensch der Moderne seine Sehnsüchte befriedigt finden wird, Städte deren Namen „tönen, als hätten die süßen duftenden Lippen der Poesie selbst sie beim Singen und Plaudern geformt“.¹³¹⁶³ Doch die vergangenen Jahrhunderte, so Hofmannsthal, haben den modernen Menschen nicht nur „farbige Kupferstiche und die goldenen Becher des Benvenuto Cellini hinterlassen“,¹³¹⁶⁴ sondern auch die Werke Homers und Shakespeares, wodurch er zum Ausdruck bringen will, dass der Mensch nicht nur im Vergangenen und Schönen leben möge, obwohl er darum weiß, dass sich der moderne Mensch leichter in der „Traumschönheit“¹³¹⁶⁵ verliert. So gibt Hofmannsthal auch seiner Hoffnung Ausdruck, dass sich der moderne Mensch mit dem Leben verbinden möge und spricht von dem Kommen eines großen Dichters, der mit „wundervollen Rattenfängerfabeln, purpurnen Tragödien, Spiegeln, [...] die Verlaufenen zurücklocken“¹³¹⁶⁶ wird.

In *Gabriele D´Annunzio* (1894) zeigt sich das Motiv durch D´Annunzios Wesen, welches den Versuch unternommen hat, das Leben als Ganzes zu fassen, „in den ganzen Mantel gehüllt, nicht einen purpurnen Fetzen in der mageren Hand“.¹³¹⁶⁷ Dabei schildert Hofmannsthal jedoch, dass D´Annunzio das Leben durch

13155SW XXXII. S. 102. Z. 20-21.

13156„In keinem modernen Buche seit >>Madame Bovary<< ist die Atmosphäre des Familienzimmers, der enge ewig wechselnde Kontakt zusammenlebender Menschen ähnlich geschildert: das Erraten der Stimmung des anderen aus dem Klang der Schritte, der Färbung der Stimme“. In: SW XXXII. S. 102. Z. 24-28.

13157SW XXXII. S. 103. Z. 17-19.

„In einer Bewegung ihrer weißen blutleeren Hände, in einem Zucken ihrer blassen feinen Lippen, in einem Neigen des blühenden Weißdornzweiges, den sie in den schmalen Fingern trägt, liegt eine unendlich traurige und verführerische Beredtsamkeit. Wenn sie so daliegt, die fast durchsichtige Stirn und die schmalen Wangen von dunklem Haar eingerahmt, und der Polster, auf dem sie schläft, minder bleich als ihr Gesicht – diese ganze Technik des Weiß auf Weiß erinnert frappant an Gabriel Max -, so berührt sie wie ein Kunstwerk, eine Traumgestalt.“ In: SW XXXII. S. 103. Z. 22-30.

13158Dies bedeutet, im Sinne der Konzeption, keine Ausblendung des Schönen, des Duft- und Farb-Motivs, sondern es heißt: „Was hat Rom dazu gegeben? Goldene Aehren und saftige Früchte, von der Sonne Homers gezeitigt [...] und von all seinen unzähligen berausenden Erinnerungen nichts als das Gärtchen des Horaz, die Hütte des Tibull voll Liebesplauder und Duft von Weizenbrot“. In: SW XXXII. S. 104. Z. 13-17.

13159Auch hier wandeln Grazien und „farbige Pagen warten ihnen auf, und im smaragdgrünen Boskett spielen weiße Frauen im Stil des Botticelli auf langen Harfen. Zu diesen Elegien hat Rom all seine Erinnerungen hergegeben“. In: SW XXXII. S. 104. Z. 24-27.

13160SW XXXII. S. 105. Z. 28-29.

13161SW XXXII. S. 105. Z. 34-37.

13162SW XXXII. S. 106. Z. 20-23.

13163SW XXXII. S. 107. Z. 18-19.

„Ja es strömt aus diesen Versen eine Bezauberung, die unterwirft, nicht nur die smaragdnen Büsche und Bäume, sondern völliger noch die horchende Seele, die sehrende Seele, die verträumte Seele, unsere Seele.“ In: SW XXXII. S. 107. Z. 20-23.

13164SW XXXII. S. 107. Z. 34-35.

13165SW XXXII. S. 107. Z. 1.

„Dann ist uns ein Antiquitätenladen die rechte Insel Cythera; wie andere Generationen sich in den Urwald hinaus-, ins goldene Zeitalter zurückgeträumt haben, so träumen wir uns auf gemalte Fächer.“ In: SW XXXII. S. 107. Z. 4-7.

13166SW XXXII. S. 107. Z. 29-32.

13167SW XXXII. S. 143. Z. 14-15.

die Kunst wahrnimmt, und dass er in den Bildern so „nicht etwa Aeußerlichkeiten mit sich [trug], sondern de[n] Seelenzustand, den die Gebärden der gemalten Menschen oder die Farbennuancen der gemalten Lippen, Haare, Blumen und Bäume in sich tragen“. ¹³¹⁶⁸ In der Literatur verschiedener Autoren, darunter von Edgar Allan Poe, stillt er seine Sehnsucht nach schönen Worten, die mitunter so „schön sind wie blasse Frauen und große weiße Hunde“. ¹³¹⁶⁹ Der Zug zum Motiv zeigt sich auch durch D'Annunzios Werk *Triumph des Todes*. Der Protagonist begegnet dem Leben in „allerlei Verkleidungen“ ¹³¹⁷⁰ und zeigt auf, dass er das Leben in sich aufnehmen will wie einer, der „einen Bund Heu aufhebt und daraus den Duft des Sommers einschlürft“. ¹³¹⁷¹ Vor allem eine Metapher hebt Hofmannsthal in diesem Werk hervor, nämlich die wie der Protagonist D'Annunzios die „Trümmer von schönem und sinnlichem antiken Marmor“ ¹³¹⁷² sieht, „süße Namen von Frauen und Freigelassenenen auf Urnen eingegraben, auf weißen Sarkophagen die Tänze von Mädchen und das Lachen von Masken, und Kränze von Blumen und Früchten...“ ¹³¹⁷³

In *Der neue Roman von D'Annunzio* (1895) zeigt sich das Motiv durch die Suche des passiven Protagonisten nach einer Frau. So findet er drei Prinzessinnen, die unter ihrem Leben leiden und die in einem alte Schloss leben: „Und die schattenlosen Hänge der löwenfarbenen Hügel und die stummen heißen Mulden sind übersät mit den Aeußerungen einsamer Kraft: mit den schweigenden dünnen Leibern der Oelbäume und der Weinstöcke“. ¹³¹⁷⁴

In *Die Rede Gabriele D'Annunzios* (1897) zeigt sich das Motiv mitunter durch D'Annunzios Erinnerung an die Menschen, die für Italiens Freiheit gefallen sind: „Wachtfeuer scheinen ihm aufzuglühen, rothe Flammen spendend, und der Boden den Widerschein vergossenen Blutes zu hauchen. Keiner kleinen Herberge fehlt ein Korridor, der in schlechten, farbigen oder grauen Bildern, altmodisch eingerahmt, mit der Erinnerung an diese Kämpfe geschmückt“. ¹³¹⁷⁵ Hofmannsthal versucht D'Annunzios Rede wiederzugeben, in der der Autor die Lebendigkeit des heutigen Italiens und ihrer Menschen preist, als auch ihr tätiges Wesen. ¹³¹⁷⁶ Das Motiv zeigt sich im Folgenden auch durch die Vergangenheit Italiens, in der die Hoffnung auf Umschwung bereits existiert hatte („und in die erschreckte kleine Seele warf man uns zugleich mit der jähnen Röthe der Fackeln den Namen Rom“). ¹³¹⁷⁷ Dabei verlangt D'Annunzio in dieser Rede, dass man sich auf die Lebendigkeit besinne, auf die Gemeinschaft von Kunst und Land. ¹³¹⁷⁸ Auch zeigt sich das Motiv letztendlich durch die Anerkennung, die D'Annunzio unter seinen Italienern erfahren habe, ¹³¹⁷⁹ so wie auch durch Hofmannsthals Bezug zu D'Annunzio und dem Venedig, in dem er sich gerade befindet („Hier in leise fiebernder, durchleuchteter Luft, aus der einst königliche Willenskraft und unerhörte Macht herflog, wie der Blitz aus einer leichten, goldigen Wolke, ist es schön und leicht, [...]“). ¹³¹⁸⁰

Auch in *Die neuen Dichtungen Gabriele D'Annunzios* (1898 ?) bindet Hofmannsthal das Motiv ein, wenn er hier, in Anbindung an D'Annunzios „>>Allegorie des Herbstes<<“, ¹³¹⁸¹ auf die früheren Arbeiten des Autors verweist, in denen er stärker auf eine „suggestive Wirkung“ ¹³¹⁸² aus war, so dass er dem „Leser den Duft eines mit Blüten überladenen Strauches [...] fühlbar“ ¹³¹⁸³ machen wollte.

In *Walter Pater* (1894) findet sich das Motiv mitunter durch den Künstler, der sich dem Leben verpflichtet hat. ¹³¹⁸⁴ Dabei bekennt Hofmannsthal durchaus seine Affinität für die Schönheit, die vor allem

13168SW XXXII. S. 144. Z. 4-7.

13169SW XXXII. S. 144. Z. 9-10.

13170SW XXXII. S. 145. Z. 9.

13171SW XXXII. S. 145. Z. 16-17.

13172SW XXXII. S. 145. Z. 30-31.

13173SW XXXII. S. 145. Z. 33-36.

13174SW XXXII. S. 166. Z. 24-27.

13175SW XXXII. S. 198. Z. 15-20.

13176„Glühende Gedanken erweckt in mir die Gebärde des Mannes, der das schwellende, duftende, frische Brot in den Ofen hebt, [...]“ In: SW XXXII. S. 200. Z. 19-21.

13177SW XXXII. S. 202. Z. 6-7.

13178„Schön und vom Himmel beschützt ist die Hecke, die um das geackerte Feld läuft, ihr Bauern; ihr liebt sie, und ich liebe sie, wenn sie weiss erblüht ist, wenn sie von roten Blüten leuchtet.“ In: SW XXXII. S. 204. Z. 28-30.

13179SW XXXII. S. 205. Z. 14-16.

13180SW XXXII. S. 206. Z. 26-29.

13181SW XXXII. S. 291. Z. 18.

13182SW XXXII. S. 292. Z. 11.

13183SW XXXII. S. 292. Z. 12-14.

13184„[...] seine Eitelkeiten werden zu goldenen Blitzen, die seine Seele vor uns erleuchten, und die albern, kleinen sterilen

in einem „gewissen halbreifen Alter“¹³¹⁸⁵ gegeben ist, wo „traumhaft aus dem blauen Meer die nackten Gestalten der alten Poesie“¹³¹⁸⁶ erscheinen. Hofmannsthal betont nicht nur die Gefahr sich in einem Leben aus reiner Schönheit zu verlieren, er zeigt auch seine Affinität für diese Figuren auf, die sich in „geschnittenen Steinen, den Dosen aus Chrysoptas“¹³¹⁸⁷ versenken. Hofmannsthal leugnet nicht, sondern er betont geradezu die Ähnlichkeit zwischen seinen Zeitgenossen und diesen Narcissus-Figuren, die von „tiefen Spuren der Schönheit“¹³¹⁸⁸ gezeichnet waren, wie die der „naiv-perversen kleinen Psyche aus dem >>goldenen Esel<<“.¹³¹⁸⁹

In *Francis Vielé-Griffins Gedichte* (1895) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem Dilettantismus des Künstlers, dem Mangel an Erlebtem, der sich in dessen Poesie offenbart. Hofmannsthal scheint es als spreche dessen Dichtung von Dingen, die er nie „angerührt hätte, nie wirklich ihren Geruch gerochen, wie Kinder den Geruch von Zimmern und Gärten und Gassen riechen“.¹³¹⁹⁰

In *Gedichte von Stefan George* (1896) zeigt sich das Motiv nur flüchtig in Bezug auf den Gedichtband der „>>Hirten- und Preisgedichte<<“,¹³¹⁹¹ in denen man junge Personen die schnell „erröthen und erblassen“¹³¹⁹² erkennen kann.

Ebenso in den Anderen frühen Schriften zeigt sich das Duft- und Farb-Motiv als eines der Stärksten. Hofmannsthal bindet es bereits in *Théodore de Banville* (1891) ein, indem er über die Gedichte des „Watteau des romantisme“¹³¹⁹³ schreibt: „Formkünstler, ja eigentlicher Virtuos des unmöglichen Reimes, des goldenen Rhythmus, der anmutigsten Kadenz, die Grazie der Romantik, wie Gautier ihre Pracht, Hugo ihre Größe und Musset ihr Gefühl.“¹³¹⁹⁴ So findet sich in Banvilles dramatischen Märchen auch die „reinste Traumpoesie, [das] Hinausflüchten aus der Welt in eine rosig angehauchte, grazieatmende Transfiguration der griechischen Idyllenwelt, wie sie Chénier aus den Lyrikern der griechischen Dekadenz herausgebildet hat“.¹³¹⁹⁵

Zwangsläufig muss das Motiv auch Teil der Schrift *Bilder (van Eyck: Morituri –Resurrecturi)* (1891) sein, in der die Wirkung zweier Bilder, die zudem die Konzeption andeuten, auf einen Betrachter beschrieben wird. Das erste Bild, welches den Titel *Morituri* trägt, ist ein „Bild des Lebens“¹³¹⁹⁶ und zeigt mitunter das Meer „auf dem die Sonne lag, in verrinnenden goldenen Kreisen, in blendenden Purpurflecken und flimmernden Streifen“.¹³¹⁹⁷ Aber auf dem Bild sind auch Galeeren zu sehen mit „schönen nackten Leiber[n] der Ruderer [die] im Sonnengold“¹³¹⁹⁸ glänzten, sowie auch „blühende Bettelkinder in farbenglänzenden Lumpen [...]; und andere Kinder, so schön wie sie, aber ganz nackt und aus blinkendem Erz, waren am Gittertor eines hohen Palastes, von Schnörken und Ranken umgeben, spielend mit goldenen Früchten.“¹³¹⁹⁹ Dabei liegt über der Stadt ein „goldiger Dunst wie eine Wolke des Segens“.¹³²⁰⁰ Entgegen der Lebendigkeit des Bildes, steht die Erläuterung Hofmannsthals was den Titel des Bildes betrifft, wenn es heißt: „Noch einmal zuckte die Sonne im letzten Glanze auf und ich sah ein Wort unter dem Bilde stehen. Dann stand ich in grauer Dämmerung, in meinen Augen aber flimmerte purpurn das Wort nach: *Morituri*.“¹³²⁰¹ Wenn der Betrachter nach Jahren neuerlich in die Kapelle tritt, erblickt er ein weiteres Bild, was sich direkt auf das Erste bezieht, welches vermeintlich nur den Verfall schildert: „Es war das weite öde Meer, leise atmend mit grünlichem Schimmer; dann brach der Mond durch die Wolken und streute Phosphorglanz

Anekdoten im Vasari lassen Leben quellen“. In: SW XXXII. S. 139. Z. 28-31.

13185SW XXXII. S. 141. Z. 24.

13186SW XXXII. S. 141. Z. 28-29.

13187SW XXXII. S. 141. Z. 33.

13188SW XXXII. S. 141. Z. 40.

13189SW XXXII. S. 142. Z. 5.

13190SW XXXII. S. 153. Z. 24-26.

13191SW XXXII. S. 170. Z. 23.

13192SW XXXII. S. 171. Z. 26.

13193SW XXXII. S. 12. Z. 2-3.

13194SW XXXII. S. 12. Z. 4-7.

13195SW XXXII. S. 12. Z. 9-13.

13196SW XXXII. S. 28. Z. 4.

13197SW XXXII. S. 28. Z. 5-6.

13198SW XXXII. S. 28. Z. 10-11.

13199SW XXXII. S. 28. Z. 12-16.

13200SW XXXII. S. 28. Z. 17-18.

13201SW XXXII. S. 28. Z. 20-23.

über die rieselnden Wellen und der Nachtwind schwieg und das Geflimmer rann zusammen zu blinkenden Tupfen und silbernen Kreisen. Da tauchte ein feuchter Schimmer empor, der blasse Widerschein einer versunkenen Stadt. Aufwärts glitten zittern geborstene Dämme, mächtige Dämme, weißleuchtende Säulen, zersprengte Gewölbe, und ich sah hinab in einen öden Palasthof, dessen Gitter lag am Boden und blaugrüne Flechten hielten die nackten Knaben und die goldenen Früchte umschlungen. Dazu kam ein seltsamer Laut aus der feuchten Tiefe, wie leises Weinen. Da fiel der Strahl des Mondes auf goldene Buchstaben, die unter dem Bilde standen und ich las: *Resurrecturi*. Da trat eine Wolke vor den Mond, ich stand in Nacht.“¹³²⁰²

In *Die Mozart-Zentenarfeier in Salzburg* (1891) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit den Feierlichkeiten die zu Ehren Mozarts begangen werden, wofür sich „der Lokalpatriotismus [...] seine weißeste Krawatte“¹³²⁰³ umgebunden hatte. Hofmannsthal zeigt hier nicht nur auf, dass die Feierlichkeiten zu Ehren einer verstorbenen Persönlichkeit abgehalten werden, sondern er verweist auch auf die farbenprächtige Schönheit der Stadt: „[...] mit dem Blick für Ensemble und abgetönte Farben, fanden sie wohl die allerreichste Beute. Die Stadt ist ja schön, so tausendfach schön, in frauenhaft wechselnden Nuancen, von der prangenden herrischen Pracht des sonnigen Wachens bis zur matten verwischten und verweinten Anmut des dämmernden Grau in Grau.“¹³²⁰⁴ Dabei liegt über den Stiegenhäusern der „Duft einer wirklichen Individualität“,¹³²⁰⁵ ein Duft der aus „Mozart’s jugendlichen Singsspielen, aus diesem Gewirr von galanten Treppen und Sakristeitüren, Boudoirs und Klostergängen“¹³²⁰⁶ kam. Ebenso steht das Motiv in Verbindung mit der Vielseitigkeit der Stadt¹³²⁰⁷ und deren Farbenpracht („die engen Straßen [waren] mit wehenden Farben erfüllt, die finsternen Tore grün umwunden; farbige Lichter an den phantastischen Gruppen barocker Helden und Göttinnen, jeder Schimmer Sensation, jede Straßenecke Bild“).¹³²⁰⁸

In *Ola Hansson. Das junge Skandinavien* (1891) ist der Dichter für Hofmannsthal voller „bunter Pracht des Stils“.¹³²⁰⁹ In dieser Schrift thematisiert Hofmannsthal den Autor J. P. Jacobsen: „der Däne, der Träumer, der junge Romantiker mit den feinen, ungeahnten Farben und den leisen, niegehörten Tönen“.¹³²¹⁰

In *Südfranzösische Eindrücke* (1892) zeigt sich das Motiv in Anbindung an das chinesische Bilderbuch,¹³²¹¹ durch die Liebe Rousseaus zu einer blonden Frau,¹³²¹² sowie den geschilderten Beschreibungen einzelner Städte in Frankreich. Vielfach zeigt sich¹³²¹³ hier die Einbindung des Motivs, was verständlich ist, heißt es doch: „Es ist keine zufällige Besonderheit, daß ich soviel von Farben spreche. Man kümmert sich in diesen hellen Ländern vielmehr um Farbe als in unserer grauen und braunen Welt.“¹³²¹⁴

Der Bezug zum Motiv zeigt sich ebenso in *Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche* (1892), und zwar in Verbindung mit Ibsens *Nora*, im Speziellen mit dem dritten Akt („dann, wie ihr die Kinder einfallen, fliegt ein Schatten von Tränen durch das silberne Schwirren der verächtlichen und hoheitsvollen Worte“)

13202SW XXXII. S. 28-29. Z. 26-35//1-4.

13203SW XXXII. S. 30. Z. 12-13.

13204SW XXXII. S. 30. Z. 26-31.

13205SW XXXII. S. 31. Z. 4.

13206SW XXXII. S. 31. Z. 5-6.

13207„Aber die Stadt hat so viel Seelen, daß ein Abbé nicht ausreicht, alle zu verstehen. Die polirte Anmut eines lichten Platzes, wo bläulicher Weihrauchdampf aus offenen Kirchenthoren über eine Gruppe galant lächelnder Tritonen hinschwebt [...]. Und wieder in schwindelnder Metamorphose aus dem Mittelalter hinab, Wendeltreppen, Felssteige nieder zum rauschenden Fluß, wo sich rothe schmale Häuschen an die Felswand schmiegen, mit efeumrankten Loggien, halbnackten, spielenden Kindern, Heiligenbildern, farbigen Lumpen, Schmutz [...] modernes Gewimmel, Frack, Uniform, [...] ein Halbdutzend junger blonder Mädchen, das schimmernde Viereck voll lichter Schultern und scheinender Köpfchen, hinschwangend zwischen grünen Bäumen und Pferdeköpfen. Und Nachts auf dem gelbschäumenden Wasser der unstete Widerschein bengalischer Lichter, tanzender Fackeln, gespenstische Schatten an den fahlrothen Mauern hinzucken.“ In: SW XXXII. S. 31. Z. 12-32.

13208SW XXXII. S. 31. Z. 34-37.

13209SW XXXII. S. 41. Z. 3.

13210SW XXXII. S. 41. Z. 16-17.

13211SW XXXII. S. 62. Z. 9-10.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 62. Z. 12-14.

13212SW XXXII. S. 63. Z. 11.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 63. Z. 27, SW XXXII. S. 63. Z. 33, SW XXXII. S. 63. Z. 37.

13213SW XXXII. S. 64. Z. 2-3, SW XXXII. S. 64. Z. 7, SW XXXII. S. 64. Z. 25-28, SW XXXII. S. 64. Z. 30, SW XXXII. S. 65. Z. 4, SW XXXII. S. 65. Z. 19, SW XXXII. S. 65. Z. 21, SW XXXII. S. 65. Z. 23-27, SW XXXII. S. 65. Z. 30-33, SW XXXII. S. 65. Z. 37-40.

13214SW XXXII. S. 65. Z. 35-38.

¹³²¹⁵ und der Darstellung auf der Bühne, ¹³²¹⁶ wie auch in *Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche* (1892) durch die Ergriffenheit der Zuschauer („Und gegen Abend kam immer mehr Unruhe über uns, Stimmungen mit neuen Farben jagten einander, und solange wir sie hörten, klangen die Saiten in uns mit“) ¹³²¹⁷ und durch Schnitzlers Dichter Anatol in *Von einem kleinen Wiener Buch* (1892) durch dessen Sehnsucht nach einer „naiven duftigen lachenden Leichtigkeit des Lebens“ ¹³²¹⁸ und dessen allgemeiner Affinität zu Duft und Farbe: „Am Licht der Liebe freuen ihn minder die geraden hellen Strahlen, als was sich am Rande buntfarbig bricht; nicht die großen Erlebnisse, Lieben, Müdwerden, Vergessen, sondern was duftig um diese dämmert und webt“. ¹³²¹⁹

In *Eduard von Bauernfelds dramatischer Nachlass* (1893) beschreibt Hofmannsthal eine „hübsche weiße Hand, eine Frauenhand aus Bicult.“ ¹³²²⁰ Der Generation, aus der diese künstliche Frauenhand stammt, attestiert Hofmannsthal eine Verbindung zur Konzeption („von dieser ganzen Welt mit weißen Gardinen, hochbeinigen lichtbraunen Clavieren“). ¹³²²¹ Ebenso führt Hofmannsthal Bauernfelds Komödien an und bindet daran das Motiv („in einen guten grünen Garten“), ¹³²²² sowie die Natur an den Salon Bauernfelds („Duft von Flieder, Salbei und Jasmin.“). ¹³²²³

Das Motiv zeigt sich auch mehrfach in *Die Malerei in Wien* (1893). So beschreibt Hofmannsthal das Erleben bei der Betrachtung dieser Bilder, die einer Erregung nach „schwarzem Kaffee“ ¹³²²⁴ gleichkommt. Hofmannsthal deutet in dieser Schrift zahlreiche Bilder an, durch die er zwangsläufig in ihrer Beschreibung auch das Motiv einbinden muss. So konnte er die „fascinierende Dämmerung des Abends, mit braunen stillen Weihern, auf die lautlose schwarze Schatten fallen“ ¹³²²⁵ ausmachen, „Haiden im Morgenduft, Gärten im Dunst“, ¹³²²⁶ den „kämpfenden Farben waren ihre erregenden Reize abgehuscht“ ¹³²²⁷ und die „farbendurchsickerte, farbenatmende lebendige Luft war nachgeschaffen“. ¹³²²⁸ Ebenso zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Hoffnung, dass sich Wiens Kunstmarkt zum Besseren hin entwickeln wird: „sie müssen sich wieder erinnern, daß die Malerei eine Zauberschrift ist, die, mit farbigen Klecksen statt der Worte, eine innere Vision der Welt, der räthselhaften, wesenlosen, wundervollen Welt um uns übermittelt, keine gewerbliche Thätigkeit“. ¹³²²⁹ Zum Ende der Schrift ist es für Hofmannsthal selbstverständlich, „daß die Kunst der Farben an Gewalt über die Seele gleich ist der Kunst der Töne, daß in Bildern, wie in den wundervollen Werken der Musik, Offenbarungen und Erlebnis enthalten ist.“ ¹³²³⁰

Auch in *Das Tagebuch eines jungen Mädchens* (1893) steht das Motiv im Sinne der Konzeption, spricht Hofmannsthal doch hier davon, dass beinahe nichts ungesagt bleibt was auch die alltäglichen Dinge des Lebens einschließt („Grazie gibt ihnen Duft und Glanz“). ¹³²³¹ Die räumliche Veränderung, von Russland nach Frankreich (Paris), schlägt sich auch im Tagebuch nieder. Während Hofmannsthal ein frühlingshaftes, russisches Erleben beschreibt, kommt es in Paris zu einem Bruch („in ein Leben mit fanirten halben Farben, mit hastigen, nervösen, tausendfach gebrochenen Gedanken.“). ¹³²³² Ebenso zeigt sich das Motiv aber auch

13215SW XXXII. S. 56. Z. 3-5.

13216„Sie hat Gewalt über Bläse und Röte und über die Regungen des Leibes, die wir die unbewußten nennen.“ In: SW XXXII. S. 57. Z. 8-10.

13217SW XXXII. S. 60. Z. 30-32.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 61. Z. 7-13.

13218SW XXXII. S. 285. Z. 17.

13219SW XXXII. S. 286. Z. 16-19.

13220SW XXXII. S. 108. Z. 4.

13221SW XXXII. S. 109. Z. 7-8.

13222SW XXXII. S. 110. Z. 6.

13223SW XXXII. S. 110. Z. 8.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 110. Z. 10-12, SW XXXII. S. 111. Z. 23, SW XXXII. S. 111. Z. 27, SW XXXII. S. 111. Z. 30.

13224SW XXXII. S. 112. Z. 5.

13225SW XXXII. S. 112. Z. 16-17.

13226SW XXXII. S. 112. Z. 18.

13227SW XXXII. S. 112. Z. 20-21.

13228SW XXXII. S. 112. Z. 21-22.

13229SW XXXII. S. 113. Z. 17-20.

13230SW XXXII. S. 114. Z. 21-23.

13231SW XXXII. S. 75. Z. 17-18.

13232SW XXXII. S. 76. Z. 10-12.

durch ihren Tod in Schönheit („in weißem Atlas“),¹³²³³ sowie ihre Befürchtung, das wirkliche Leben nicht zu fassen.¹³²³⁴ Hofmannsthal stellt das Motiv aber auch in Verbindung mit der Naivität ihres Wesens („in dem langen, weichen, weißen Wollkleid“).¹³²³⁵ Des weiteren greift Hofmannsthal auch die Sehnsucht dieses Mädchens auf, die sie schließlich dazu bringt, Künstlerin zu werden: „malt das Leben mit den goldathmenden und lachenden Farben, die in ihr sind, und fängt an, berühmt zu werden und stirbt.“¹³²³⁶

Ebenso in *Moderner Musenalmanach* (1893) zeigt sich eine vielfache Einbindung des Motivs. Hofmannsthal versucht sich an einer Gruppierung in Bezug auf dieses Buch, welches die moderne Kunst zeigen soll: „Es regt sich ein Heimweh nach Märchenpracht, nach vielen und glühenden Farben, nach romantischer Flucht aus dieser Welt der deutlichen Dinge, Namentlich das Schwelgen, das Plätschern in der Farbe, die Farbenfreude und Farbensucht“.¹³²³⁷ Der Zug des modernen Menschen zu Duft und vor allem Farbe bringt Hofmannsthal dazu, von einigen Malern zu sprechen, so von Fritz von Uhde und seiner religiösen Thematik in seinen Bildern¹³²³⁸ oder auch ein Bild von Franz von Stuck zu erwähnen, das einen Amor zeigt, der mit „den kleinen rosigen Fersen die Lenden des allegorischen Menschtieres blutig“¹³²³⁹ schlägt. Auch verweist Hofmannsthal auf Stucks Selbstbildnis, das ihn mit „rabenschwarzem Haar“¹³²⁴⁰ zeigt, einer Gestalt wie Kain oder Algabal gleich. Deutliche Bezüge zum Motiv zeigen sich auch durch die Beschreibung von Otto Erich Hartlebens Gedichten aus dem *Pierrot lunaire*, die von dem Berliner übersetzt worden sind. Der Protagonist ist hier der „mondsüchtige Pierrot [...] die alte Pantomimenfigur mit dem weißkreibigen Gesicht“,¹³²⁴¹ der ganz und gar modern ist.¹³²⁴² Des weiteren zeigen sich innerhalb der Schrift Bezüge zum Motiv durch die Werke von Arno Holz.¹³²⁴³ So beschreibt Hofmannsthal hier ein traumhaftes Dorf mit „rothen Dächern“,¹³²⁴⁴ ein „Topf Goldlack und Reseda in einem Zigarrenkistchen, oder ein [...] ein schwarzer Tümpel und daneben ein schwarzer Faun, scharf wie ein Schattenbild, flöteblasend“.¹³²⁴⁵ Letztendlich legt Hofmannsthal dar, dass man im *Musalmanach* zwei Gruppen von Künstlern finden könne. Für die Einen mögen die Verse Paul Scherbarts gelten,¹³²⁴⁶ für die zweite Gruppe die Worte von Johannes Schlaf, bei denen eine Abwesenheit von Duft und Farbe auffällt: „>>Eine herrliche, herrliche Gotteswelt lebt in mir mit Blumen und sonnigen Fluren und Gestirnen, mit den wunderbaren Leidenschaften der Menschen...Und nie darf ich ihrer froh werden, nie mich so recht in ihr verlieren!...Was thut not? Wie häßlich ist das alles, wie dumm, wie dunkel, wie ewig verhüllt!...<<“¹³²⁴⁷

Ein starker Zug zum Motiv-Komplex zeigt sich ebenso in *Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts* (1893). Hofmannsthal bezieht sich hier auf Richard Muthers Buch *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert* (1893), welches eine Lebendigkeit offenbart, ebenso wie „malerische Farben- und Formenoffenbarungen“.¹³²⁴⁸ Unter dem Aspekt der Lebendigkeit, kann Hofmannsthal darin auch „die

13233SW XXXII. S. 76. Z. 24.

13234SW XXXII. S. 77. Z. 12.

13235SW XXXII. S. 76. Z. 41.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 78. Z. 2-5.

13236SW XXXII. S. 79. Z. 31-32.

13237SW XXXII. S. 89. Z. 22-25.

13238So malt dieser die „evangelischen Geschichten [...] in unser Leben hinein, setzt an unsere Eichentische zu unseren ärmlichen Küchenlampen in blauen Blusen die Apostel und den Herrn.“ In: SW XXXII. S. 90. Z. 1-4.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 90. Z. 15.

13239SW XXXII. S. 90. Z. 16-17.

13240SW XXXII. S. 90. Z. 21.

13241SW XXXII. S. 90. Z. 37-38.

13242„Dieser Pierrot hat die Mondsucht eines hysterischen Künstlers von heute, er hat seine vibrierende Empfänglichkeit für Chopin'sche Musik und Martergedanken, für Geigenspiel, für grelles Roth und >>heiliges<< sanftes Weiß. Er sitzt im Café und phantasiert über die grünlichgelbe gefährlichen Wolken des Absinth. [...] Aber das weiße, schlaffe Kostüm und die weißgeschminkten Wangen geben allen seinen traurigen Phantasien etwas Unheimlich-Komisches, das unsäglich weh thut.“ In: SW XXXII. S. 91. Z. 6-14.

13243„Neben dieser orientalischen Pracht stehen reinlich und zierlich, wie lebendig-bunte, nüchtern-poetische Niederländer, das Bildchen des Arno Holz. Da ist keine Farbe, kein Strich zu viel“. In: SW XXXII. S. 92. Z. 1-3.

13244SW XXXII. S. 92. Z. 5.

13245SW XXXII. S. 92. Z. 7-9.

13246SW XXXII. S. 92. Z. 30-36.

13247SW XXXII. S. 93. Z. 1-6.

13248SW XXXII. S. 95. Z. 30-31.

farbensprühenden Ballettfigurine neben der hysterischen Schönheit des Gabriel Max“¹³²⁴⁹ ausmachen. Er erkennt in Richard Muther zudem eine „Freude am Aufnehmen rein malerischer Schönheit“,¹³²⁵⁰ der in seinem Werk mitunter bisher völlig unbekannte oder missverständene Künstler integriert hat. Hier bezieht er sich auf den Maler Hans Makart, „dessen Menschenleibern [zwar] alle Durchseelung, aller Poesie des Psychischen mangelt, dessen dämonisches Farbgenie sich aber in wundervollen coloristischen Akkorden auslebte, wie in jenem Übergang von warmem Braun zu lichtem Blau, zwischen denen das tiefe, glühende Makartroth vermittelt“.¹³²⁵¹ Für die Zukunft erhofft sich Hofmannsthal eine weitere Öffnung für die Lebendigkeit, dass sich eine „neue[...] Farbenanschauung finden“¹³²⁵² wird, und dann wird „wie im Freien [...] auf den Bildern das Medium der Luft Harmonie zwischen den einzelnen Lokalfarben hervorbringen.“¹³²⁵³

In *Franz Stuck* (1893) zeigt Hofmannsthal auf, dass er bereits durch seine Tätigkeit als Karikaturist seinen Weg als Künstler beschritten habe, sei doch durch die Karikatur in ihm eine „starke Sehnsucht nach der Farbe, nach Farbentrunkenheit“¹³²⁵⁴ entstanden. Durch Stucks frühere Beschäftigung mit der Allegorie und der Karikatur, war so eine Landschaftsmalerei erfüllt von sinnlicher Lyrik und „dunkler Farbe“¹³²⁵⁵ entstanden. Doch Stuck liebt, so Hofmannsthal hier, nicht nur die Dunkelheit, sondern auch das Licht; so legt er gern „hinter den in Sonnenlicht gebadeten Strand [...] einen Streifen Meeres von jenem eigentümlich penetranten Blau, das Böcklin gefunden hat.“¹³²⁵⁶ So ist es vor allem das vermeintlich Gegensätzliche, das Hofmannsthal hier betont: „Diese Antithese vom feuchten satten Dunkel und blendendem oder weichem Weiß erscheint dann in interessanten Variationen: als schwarzsamtmener Schlangenleib um weiße Frauenkörper geschlungen oder zwischen weißen Blüten auf weichem Rasen hingleitend.“¹³²⁵⁷

Auch in *Philosophie des Metaphorischen* (1894) bezieht sich Hofmannsthal mehrfach, durch den Verweis auf Alfred Bieses Werk, auf das Motiv, allerdings dahingehend, dass er einen Mangel an diesem Buch erkennt und sich seine eigenen Vorstellungen davon macht, wie man dies hätte besser schreiben können. Zwei moderne junge Menschen hätte Biese einbinden müssen, die im Wiener Volksgarten hätten spazieren gehen sollen: „Weiße Kastanienblüthhen und blaßrote liegen auf dem Weg, und daneben leuchtet smaragdgrün das dichte kühle Gras.“¹³²⁵⁸ Dementsprechend üppig zeigt sich in dieser Vorstellung Hofmannsthals die Einbindung des Motivs,¹³²⁵⁹ wie diese Menschen durch den Volksgarten gehen und sich dabei über Kunst unterhalten.¹³²⁶⁰

In *Internationale Kunst-Ausstellung 1894* (1894) zeigt sich das Motiv durch die Erwähnung verschiedener Bilder der Ausstellung. So erwähnt Hofmannsthal mitunter das Bild *Master Baby* von Orchardson, welches ein Baby zeigt dessen Mutter „schwarz angezogen“¹³²⁶¹ ist oder er verweist auf die Landschaftsmaler, die englischen Stilisten, die die „Localfarben hart und kalt nebeneinander“¹³²⁶² setzen oder aber er bezieht sich auf die holländischen Landschaftsmaler wie G. Breitner und sein Werk

13249SW XXXII. S. 95-96. Z. 41//1.

Des weiteren, siehe: GW Bd. VIII. S. 521-522.

13250SW XXXII. S. 96. Z. 30.

13251SW XXXII. S. 96. Z. 35-37.

13252SW XXXII. S. 98. Z. 14-15.

13253SW XXXII. S. 98. Z. 16-18.

Des weiteren, siehe: GW Bd. VIII. S. 524.

13254SW XXXII. S. 116. Z. 36.

13255SW XXXII. S. 117. Z. 8.

13256SW XXXII. S. 117. Z. 15-17.

13257SW XXXII. S. 117. Z. 17-21.

13258SW XXXII. S. 131. Z. 19-21.

13259„Ringsum laufen Wände von dunklem Laub, und aus dem Dunkel glimmen weiße Blüthentrauben der Akazien und funkeln die vergoldeten Lanzenspitzen des Eisengitters. Über den schwarzen Baumwipfeln aber silhouettiren sich auf dem glutrothen Abendhimmel die wundervollen Linien phantastischer Steinfirne, bronzener Viergespanne, marmorner Götter und vergoldeter Bekrönungen, und weithin glühen in die ferne Dämmerung goldgrün und kupferrot Kuppeln und Knäufe von Thürmen.“ In: SW XXXII. S. 131. Z. 1-28.

13260 Sie „sagen zur Welt: >>Du bist mein Traum, und ich kann dich einrollen und wegtragen wie eine bemalte Leindwand<<, und zum Frühlingswind: >>Du bist die kindische Liebe<<; zu einer alten Kirche: >>Deine Dämmerung ist voll Sehnsucht<<, und zu einem jungen Mädchen Worte, die auf Musik, auf blühende Kirschenbume, auf einen Trunk Wasser passen; die Worte sind ihnen lebendige Wesen und vor Begriffen fliehen sie, wie vor großen schwarzen Hunden.“ In: SW XXXII. S. 131-132. Z. 41//1-7.

13261SW XXXII. S. 120. Z. 8.

13262SW XXXII. S. 121. Z. 1.

Sommerabend am Damplatz in Amsterdam. Dieses sei „so bezwingend gemalt, daß man die müde, laue, verstaubte Luft zu riechen glaubt, in der sich die vom Abendzauber etwas stilisierten Menschen und Wagenpferde zwischen schwarzen weichen Schatten und über nachfunkelnden Tramayschienen sommertrunken bewegen.“¹³²⁶³ Daneben erwähnt Hofmannsthal auch die Maler aus Frankreich und dem Deutschen Reich. So liefere Frankreich keine guten Bilder, und Hofmannsthal zeigt sich verstimmt durch die „vielen nackten Damen in Bonbontechnik auf rosa oder blaßblau“.¹³²⁶⁴ Des weiteren erwähnt er auch den Landschaftsmaler Henner, den er als einen großen Künstler bezeichnet.¹³²⁶⁵ Aber solche Bilder aus Frankreich und dem Deutschen Reich sind vor 25 Jahre entstanden, wodurch er gleichzeitig einen Mangel an der Gegenwart erkennt. Lediglich zwei Bildern der französischen Abteilung spricht Hofmannsthal Größe zu, darunter *Café concert* von Béraud und *Sonne im Nebel* von Baillet.¹³²⁶⁶ In Bezug auf die Kunst des Deutschen Reiches macht Hofmannsthal aus, dass die jungen Künstler der Münchener Gruppe vollständig fehlen, vor allem der originellste Künstler Max Klinger, was Hofmannsthal auch dazu führt, eines seiner Bilder zu beschreiben. Es ist das Bild auf dem ein alter Arzt im Garten sitzt, der der Musik lauscht während der Tod schon nahe ist. In Bezug auf die Spanier vermerkt Hofmannsthal, dass diese des Malens mächtig sind; wenn es sie auch nicht interessiert „wiederzugeben, wie Gottes große wesenlose Natur einem tiefsinnigen Künstler vorkommt, so zumindest, wie für ein feines Auge leuchtende Wachskerzen einen feinen zitternden Schleier bläulicher Luft erzeugen“.¹³²⁶⁷ Dies bringt Hofmannsthal dazu, auf das „umfangreiche Kostümbild von Villegas >>Einzug der Dogaressa Foscari<<“¹³²⁶⁸ zu verweisen, welches mitunter „einen frech und virtuos gemalten Laufteppich aus grellrothem Rouge“¹³²⁶⁹ zeigt und „sieben oder acht hübsche blonde coquette venezianische Gesichtchen“.¹³²⁷⁰ Aber Hofmannsthal bemerkt auch den Mangel bei Pradilla an, mit seinem *Karneval in Rom* („farbiger, unruhiger Festfreude“).¹³²⁷¹ Der österreichischen Kunst attestiert Hofmannsthal zudem wenig Charakter, im Gegensatz zu den Engländern, was Hofmannsthal, dies zeigt sich auch in dieser Schrift, im Grunde nicht begreifen kann auf Grund des immensen Zaubers Wiens: „Die wundervolle, unerschöpflich zauberhafte Stadt mit dieser rätselhaften, weichen, lichtdurchsogenen Luft! Und unter'm traumhaft hellen Frühlingshimmel diese schwarzgrauen Barockpaläste mit eisernen Gitterthoren [...] Diese alten Höfe, gefüllt mit Plätschern von kühlen Brunnen [...] Und in der Vorstadt, diese kleinen, gelben Häuser aus der Kaiser-Franz-Zeit, mit staubigen Vorgarteln, diese malancholischen, spießbürgerlichen, unheimlichen kleinen Häuser! Und in der Abenddämmerung diese faszinierenden Winkel und Sackgassen, in denen die vorübergehenden Menschen plötzlich ihr Körperliches, ihr Gemeines verlieren und wo von einem Stück rothen Tuchs, vor ein schmutziges Fenster gehängt, unsäglicher Zauber ausgeht!“¹³²⁷²

Neben der Kritik an den Künstlern und ihrer Umsetzung in *Ausstellung der Münchener >>Secession<< und der >>Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler<<* (1894), erwähnt Hofmannsthal auch Franz Stuck, den er einen großen Künstler heißt, da er neben der Anlehnung an Böcklin und Klinger etwas Neues erfand („dämmerige Abendlandschaft, verschwimmende Bäume, schwarze Teiche“).¹³²⁷³ Das Motiv zeigt sich auch in Verbindung mit dem zweiten Teil der Schrift, in der Hofmannsthal den Maler Thomas erwähnt, dessen *Der Sämann* und *Heilige Cäcilie* durchaus „auch etwas Hartes in der Farben und

13263SW XXXII. S. 122. Z. 7-11.

13264SW XXXII. S. 122. Z. 38-39.

13265„[...] dann mal man in die goldigbraune Dunkelheit der alten Spanier so wundervoll körperliche, warme, leuchtende nackte Formen hinein“, In: SW XXXII. S. 123. Z. 7-9.

13266Dieses Gemälde *Café concert* hat laut Hofmannsthal „diese Luft voll Gasgeruch, [...] gleichzeitig angefüllt mit Apathie und Überreiztheit.“ In: SW XXXII. S. 123. Z. 17-19. Eine Ergriffenheit zeigt sich auch für *Sonne im Nebel* von Baillet, welches eine „Duftigkeit“ (SW XXXII. S. 123. Z. 20) hat: „Über das zart schauernde, helle, fast weiße Meer schwimmen im Morgenduft weiße Gänse. Hinten verschweben die duftige Ufer in gelblich und rosa angehauchten Dunst und Licht. Das ganze Bild *riecht* nach Reinheit und Kühle.“ In: SW XXXII. S. 123. Z. 20-24.

13267SW XXXII. S. 125. Z. 17-20.

13268SW XXXII. S. 125. Z. 31-32.

13269SW XXXII. S. 125. Z. 35-36.

13270SW XXXII. S. 125. Z. 36-37.

13271SW XXXII. S. 126. Z. 8.

13272SW XXXII. S. 126. Z. 18-31.

13273SW XXXII. S. 149. Z. 24-25.

Luftbehandlung [...] trotz aller Poesie der inneren Ausführung“¹³²⁷⁴ hat.¹³²⁷⁵ In dem zweiten Teil der Schrift, die mehr einer Aufzählung moderner Kunst gleicht, führt Hofmannsthal verschiedene Künstler an. So erwähnt er das Gemälde *Villa am Meer* von Benno Becker,¹³²⁷⁶ des weiteren auch das religiöse Bild des Malers Hugo König¹³²⁷⁷ oder die „Heilige von Hierl-Deronco mit dem asketischen Gesicht, dem Heiligenschein und dem violetten Schleier unter nächtlichen Bäumen“.¹³²⁷⁸ Das Farbmotiv zeigt sich des weiteren auch durch das erwähnte Gemälde *Mutter* des Künstlers Exter,¹³²⁷⁹ vor allem aber wenn Hofmannsthal sich auf den jungen Maler Ludwig von Hofmann bezieht, dem er die Fähigkeit zuspricht, die Schönheit in seinen Werken zu gestalten. Dabei sieht Hofmannsthal die künstlerische Entwicklung des jungen Malers als noch nicht abgeschlossen an. So glaubt der Betrachter, das Bild in sich zu spüren, und doch ist es in dem Bild selbst: „wie in dem >>decorativen Entwurf<< der Jüngling mit dem rothschimmernden Haar und den schlanken Lenden den Zauber der Jugend ausdrückt mit ihrer Sehnsucht und Anmut und Kühnheit“.¹³²⁸⁰ In Bezug auf diesen jungen Maler legt Hofmannsthal die Möglichkeit dar, die der darstellenden Kunst gegeben ist, nämlich ohne die Begrenzungen der Sprache auszukommen: „Ja, es ist nichts, was Malerei nicht auszudrücken vermöchte, wofern sie nur nicht versucht, ihrem edlen *schweigsamen* Wesen untreu zu werden: wie ein Alchimist kann sie aus dem Leben die farbige Wesenheit er auskochen, und die hält den ganzen Wunderkreis des Daseins so in sich, wie die Gesamtheit der Töne oder Worte“.¹³²⁸¹ Letztendlich erwähnt Hofmannsthal in dieser Schrift noch den Künstler Benno Becker, der die „reichsten Organe, den Zauber der dunkelblauen südlichen Nacht sich zu assimilieren“¹³²⁸² hat oder die Bilder von Riemerschmied („einmal die Kuppen übergelühend, einer phantastischen Stimmung nahe, dann durch rothbraune Stämme in stummer flacher Gluth blinkend, dann als milder Glanz auf gelbgrünen dichten Wipfeln.“).¹³²⁸³

Während in der Schrift *Theodor von Hörmann* (1895) sich das Motiv nur durch eine Beschreibung einer Büste der Kunstaussstellung zeigt und in *Das Buch von Peter Altenberg* (1896) durch die Figuren und die geschilderten Abhandlungen,¹³²⁸⁴ bindet Hofmannsthal das Motiv wieder umfangreicher in der Schrift *Über moderne englische Malerei* (1894) ein. Dieses Mal bezieht sich Hofmannsthal speziell auf die englische Kunst der Moderne und verweist auf Edward Burne-Jones, wenn es heißt: „Die Begierde, sich diese Werke in der Farbenwirkung des Originals erratend vorzustellen, war minder stark, als sie sich für gewöhnlich vor solchen grauen Schattenbildern einzustellen pflegt“.¹³²⁸⁵ Nicht nur John Ruskin habe das Potential der Werke dieses Edward Burne-Jones gesehen,¹³²⁸⁶ sondern in Hofmannsthals Ausführungen zeigt sich, in Anbindung an die Maler der Präraffaeliten, die eigene Konzeption, wodurch sich auch hier die Anbindung an das Motiv zeigt.¹³²⁸⁷ Und doch, so Hofmannsthal, unterscheiden sich diese Frauenfiguren von denen der

13274SW XXXII. S. 150. Z. 23-24.

13275Hofmannsthal führt des weiteren auch die Werke des Malers Becker-Gundahl an: „So hat er uns künstliche Früchte und seltsam duftende Gewürze hergeschickt“. In: SW XXXII. S. 150. Z. 34-35.

13276„[...] Verherrlichungen der dunklen Fluth der schwarzen Pinien, der weißleuchtenden Marmortreppen in der dunkelblau webenden südlichen Nacht.“ In: SW XXXII. S. 150-151. Z. 39//1-2.

13277So beschreibt Hofmannsthal die Madonna auf dem Bild wie folgt: „Sie ist sehr jung, in ganz weiße reiche Tücher wie in Grabtücher eingehüllt, und unsäglich einsam mit dem unwissenden nackten Kind im Arm; neben ihr aus der kahlen Mauer brechen geschwollene dunkle Trauben“. In: SW XXXII. S. 151. Z. 8-11.

13278SW XXXII. S. 151. Z. 16-17.

13279„Aber jenes andere Bild, die grellrote Gestalt gegen den ultramarinfarbenen See grell und taktlos geworfen, das ist nicht jugendlich, nicht suchens, sondern leider geschmacklos und schlimmer: hohl, verlogen.“ In: SW XXXII. S. 151. Z. 29-32.

13280SW XXXII. S. 152. Z. 6-9.

13281SW XXXII. S. 152. Z. 14-19.

13282SW XXXII. S. 152. Z. 25-27.

13283SW XXXII. S. 152. Z. 28-31.

13284„Ich wüßte nicht zu sagen, wie viele Kleider in dem Buch beschrieben sind: ihr Stoff, ihr Schnitt und ihre Farben sind genau beschrieben, um ihrer Schönheit willen, die wetteifert mit der Schönheit der Hände und der Haare, der smaragdgrünen Wiesen und der braunroten Abendwälder.“ In: SW XXXII. S. 191. Z. 11-14.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 192. Z. 31-32, SW XXXII. S. 193. Z. 21.

13285SW XXXII. S. 133. Z. 10-13.

13286„Geradezu den malerischen Niederschlag einer platonischen Idee zu suchen, etwa den sechs Schöpfungsengeln ein durchsichtiges Becken in die Hände zu geben, angefüllt mit solchem Farbenzauber, als geeignet ist, die Vorstellung des Tages der Blumen und Bäume, des Tages der Vögel und Fische, des Tages der Wasser und Winde hervorzurufen, liegt seiner Kühnheit nicht zu ferne.“ In: SW XXXII. S. 134. Z. 29-34.

13287„Kunst ist schließlich Natur auf Umwegen; Quellwasser auf dem Umweg durch Wurzel und Rebe heißt Wein und ist nicht

Antike, sind sie doch moderne Figuren mit modernen Leiden und Leidenschaften: „Stellen Sie dieses Wesen einen Augenblick neben eine jener weißen Göttinnen oder schönen Frauen der Antike; wie würden sie verwirrt von dieser Schönheit, die von der Seele und allen ihren Krankheiten druchtränkt ist!“¹³²⁸⁸ Besonders auf Beatrice, die Geliebte Dantes, die durch Rossetti verewigt worden ist, verweist Hofmannsthal, zeigte er sie doch in seinen Gemälden mitunter als Leda („und lebt nur fort in der seltsamen Feinheit, die es ihren Zügen verliehen hat, und in der Farbe ihrer Hände und Augenlieder.<<“).¹³²⁸⁹

In *Über ein Buch von Alfred Berger* (1896) nimmt Hofmannsthal Bezug zu Bergers *Studien und Kritiken* und kommt dabei auch auf Goethe zu sprechen, dessen wissenschaftliche Interessen ihn von seinem Dichterwesen entfernt zu haben schienen. Hofmannsthal widerspricht dem aber, sieht er doch in dessen *Zur Farbenlehre* (1810) ein tätiges, schönes Sein, ein ganzes Leben geschildert.

In *Poesie und Leben* (1896) betont Hofmannsthal die Differenz zwischen seinem Wesen und dem Anschein. Hofmannsthal fordert in dieser Schrift vielmehr die unmittelbare Zugehörigkeit des Künstlers zu den Worten, „wie andere in den weißen und farbigen Steinen, in getriebenem Erz, in den gereinigten Tönen oder im Tanz“¹³²⁹⁰ kommunizieren, und führt, in Bezug auf die Kunst, noch einmal eine Verbindung zum Leben auf: „Ich weiß, was das Leben mit der Kunst zu schaffen hat. Ich liebe das Leben, vielmehr ich liebe nichts als das Leben. Aber ich liebe nicht, daß man gemalten Menschen elfenbeinene Zähne einzusetzen wünscht und marmorne Figuren auf die Steinbänke eines Gartens setzt, als wären es Spaziergänger. Sie müssen sich abgewöhnen, zu verlangen, daß man mit rother Tinte schreibt, um glauben zu machen, man schreibe mit Blut.“¹³²⁹¹

Erstmalig zeigt sich das Motiv in *Englischer Stil* (1896) eingebunden durch die Barrison Schwestern, und ihren „gelben Haare [und] [...] rosa Kleidern“,¹³²⁹² aber auch durch das Interesse von Poesie und Malerei für das englische junge Mädchen: „Es schritt über die >>goldene Stiege<<, es beugte sich als >>seliges Fräulein<< über die Himmelsmauer.“¹³²⁹³ Durch das thematisierte junge Mädchen, das durch den Poeten oder Maler Eingang in die Kunst fand, wähnt Hofmannsthal, dass man die Barrisons ebenso wie eine „neue Mischung von Parfums“¹³²⁹⁴ erfunden habe. Das Motiv zeigt sich auch durch die erwähnten Barrison Schwestern, die mitunter in ihren „weichen weißen Kleidern“¹³²⁹⁵ auf der Bühne tanzen, „als hätte eine innere Bewegung ihnen die blonden Haare aufgeschüttelt und um die Schultern gestreut.“¹³²⁹⁶ Ebenso zeigt sich der Zug zum Motiv durch den Duft; Hofmannsthal schildert hier die englischen Zimmer, die an Zimmer in einem Park erinnern und die für den „Duft von feuchtem Gras“¹³²⁹⁷ offenstehen.

Während sich in den *Notizen zu einem Aufsatz über Puvis de Chavanes* (1898?) das Motiv lediglich durch die Inspirationsquelle des Autors („die durch das Leben geschlungenen silbernen göttlichen Fäden“)¹³²⁹⁸ und die darin geschilderte Antike zeigt, die die „Beschränkung auf das Natürliche und Nothwendige in Gebärde und Farbe“¹³²⁹⁹ hat, zeigt sich das Motiv letztendlich noch einmal mit Hofmannsthals Übersetzung des Nachrufs D'Annunzios auf die *Kaiserin Elisabeth* (1898), in der der italienische Autor von dem Ahnen des eigenen Todes der Kaiserin ausgegangen war, worauf auch die Worte des Grabepigramms verweisen:

schlimm. Wir fahren nachts übers Meer. Fern ist das Land, und wir sehnen uns nach dem Gemurmel süßen Wassers, nach Gärten und Wegen der Erde. Da wirft der Wind einen feinen, süßen, scharfen Duft im Wehen über uns. [...] Der Duft flog herüber von einem Schiff, das im Dunkel vorüberglitt, einem Schiff persischer Männer, beladen mit köstlichem betäubendem Öl, dem ausgekochten Blut glühender Rosen, das durch Ritzen sichert und in der Nachtluft lebt. Solche süße, zur Hälfte natürliche Trunkenheit haben diese englischen Künstler aus den Blüten der Renaissance ausgekocht. Wie Kinder aus Kleeblüthen den Honig saugen, so saugen sie die feine Essenz der seelischen Schönheit aus den Gebärden der Beatrice, aus dem räthselhaften Lächeln der Gioconda.“ In: SW XXXII. S. 136. Z. 5-25.

13288SW XXXII. S. 136. Z. 30-32.

13289SW XXXII. S. 137. Z. 3-5.

13290SW XXXII. S. 187. Z. 8-10.

13291SW XXXII. S. 187. Z. 25-32.

13292SW XXXII. S. 176. Z. 17-18.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 176. Z. 14.

13293SW XXXII. S. 177. Z. 30-32.

13294SW XXXII. S. 178. Z. 19.

13295SW XXXII. S. 180. Z. 2.

13296SW XXXII. S. 180. Z. 6-7.

13297SW XXXII. S. 181. Z. 3-4.

13298SW XXXII. S. 289. Z. 5-6.

13299SW XXXII. S. 290. Z. 18-19.

„>>Sanft über mein Grab, sacht, Efeu, klettere hin und dehne die grünen Glieder; die Rosen sollen ihre Kelche öffnen auf meinem Grab; mit den schönen Trauben, den schönen Gehängen soll die Rebe es umschlingen.<<“¹³³⁰⁰

In dem lyrischen Drama *Gestern* (1891) zeigt sich ebenso eine vermehrte Einbindung des Motiv-Komplexes, so bereits durch die Schilderung der Szene, durch die Terrasse die mit „vergoldeten Efeugittern abgeschlossen“¹³³⁰¹ ist, der „dunkelrote[n] Hängematte an silbernen Ringen“¹³³⁰² und der „schwarzen Ebenholztruhe“,¹³³⁰³ auf der die Orgel liegt. Die Bedeutung von Duft und Farbe für das ästhetizistische Erleben wird ebenso bereits in der ersten Szene durch Arlette aufgezeigt, eben durch ihre Rede an Andrea, mit der sie ihn von ihrem Betrug ablenken will: „Mich ängstigte mein großes, stilles Zimmer, / Es war so atmend lau und duftig schwül, / Am Gartengitter spielte weißer Schimmer / Und da .. ich weiß nicht .. trat ich hier herein“.¹³³⁰⁴ Neuerlich sucht Arlette Andrea, auf das ästhetizistische Empfinden zu bringen („Komm in den Garten, in das feuchte Grau!“),¹³³⁰⁵ doch verbindet sie es hier mit einer Rückbesinnung an die gemeinsame Vergangenheit. In Verbindung mit der Vergangenheit zeigt sich das Farb-Motiv auch durch die Kleiderfrage Arlettes: so wollte sie sich auch heute mit dem grünen Kleid schmücken (SW III. S. 12. Z. 33), welches Andrea gestern so gefiel. Doch Andrea verwirft das gestrige Kleid, das „blasse, grüne[...], mit den Wasserrosen“¹³³⁰⁶ und ruft stattdessen zum Heute und damit zum neuen Genuss auf:

„Heut ist ein Tag Correggios, reif erglühend,
In ganzen Farben, lachend, prangend, blühend,
Heut ist ein Tag der üppigen Magnolien,
Der schwellenden, der reifen Zentifolien;
Heut nimm dein gelbes Kleid, das schwere, reiche,
Und dunkelrote Rosen, heiße, weiche ..“¹³³⁰⁷

In der dritten Szene zeigt sich das Motiv erst in Andreas Gespräch mit Fortunio, als dieser seine wechselnden Triebe bekennt, denen er nachgeht: „Der andere will des Lebens reife Garben, // Des Meisters von Cadore heiße Farben, / [...] / Der nächste Tag wird Amoretten wollen, / Mit runden Gliedern, Händchen, rosig vollen“.¹³³⁰⁸

In der vierten Szene findet sich das Motiv zum einen an die Beschreibung der Kleidung der ankommenden Freunde gebunden,¹³³⁰⁹ zum anderen bindet Hofmannsthal es ein, wenn Andrea vor den Freunden das freie Spiel seiner Triebe bekennt, sich damit von ihnen distanziert und dennoch auf die Lüge des Freundes beim Pferdekauf anspielt, und damit gleichsam eine Gemeinsamkeit schaffen will („Wir lügen alle und ich selbst – wie gern! / O goldne Lügen, werdend ohne Grund“).¹³³¹⁰ In der fünften Szene zeigt sich die Einbindung des Motivs durch den Aufruf Andreas an den Maler Fortunio: „Laß du mich, Maler, Formen, Farben schauen, / Die damals mich erfüllt: dann will ich bauen!“¹³³¹¹ Da dies aber nicht möglich ist, weil Andrea dies nur selbst bewirken kann, sieht er den Verfall des Hauses als unumgänglich an („Dann sollen in den Teich, den spiegelnd blauen, / Ruinen, totgeboren, niederschauen“).¹³³¹² In der sechsten Szene, in dem Gespräch zwischen Arlette und dem Kardinal, bindet Hofmannsthal das Motiv durch die Rede des Geistlichen ein

13300SW XXXII. S. 215. Z. 5-8.

13301SW III. S. 7. Z. 4-5.

13302SW III. S. 7. Z. 6.

13303SW III. S. 7. Z. 9.

13304SW III. S. 8. Z. 12-15.

13305SW III. S. 8. Z. 34.

13306SW III. S. 12. Z. 36.

13307SW III. S. 13. Z. 18-23.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 13. Z. 36.

Dieser Zug, sich immer wieder neuen Genüssen hinzugeben, lässt Jendris Alwast von einem „proteushafte[n] Ich“ sprechen. In: Alwast, S. 6.

13308SW III. S. 17-18. Z. 37-5.

13309„Corbaccio in schreienden Farben gekleidet, Mosca ganz weiß; die / geschlitzten Ärmel lichtgelb ausgeschlagen, weißen barettartigen Hut mit weißen / Federn, gelb gefüttert und mit einem Spiegel im Innern; gelbe Handschuhe im Gürtel; kurzen Degen, weiße Schnabelschuhe.“ In: SW III. S. 18. Z. 23-26.

13310SW III. S. 19. Z. 32-33.

13311SW III. S. 21. Z. 21-22.

13312SW III. S. 21. Z. 26-27.

(„Und wer ist der Gast, / Für den wetteifern Glut und Duft und Glast“), ¹³³¹³ und in der siebten Szene resümiert Andrea den Wesensunterschied zwischen sich und seinen Freunden, was seine trübe Wahrnehmung der Welt bestimmt („Die Sonne drückt .. aschgraue Wolken lauern ..“). ¹³³¹⁴ Auch bindet Hofmannsthal das Farb-Motiv ein, wenn sich Andrea an die Gefahr erinnert, die er mit Lorenzo auf dem Schiff bestanden hat; kein Licht habe da den „weißen Schaum, den Mast“ ¹³³¹⁵ erhellt. In der achten Szene nimmt Fantasio Bezug zum Motiv durch seinen Vergleich zwischen Religion und Ästhetizismus. In Bezug auf die kritische Wahrnehmung der Welt, heißt es hier: „Ein blutleer Volk von Gegenwartsverächtern, / Gespenstisch wandelnd zwischen den Geschlechtern / Durch aller Farben glühend starkes Prangen“. ¹³³¹⁶ Auch in der zehnten Szene zeigt sich noch einmal das Farb-Motiv, sieht Andrea das Gewöhnliche bestätigt durch diesen Treuebruch: „Was hier geschah, alltäglich und gemein, / Dem will ich ja sein reiz- und farblos Sein, / Sein unbegreiflich Schales gerne gönnen ..“. ¹³³¹⁷ In dem Bekennen des Geschehens durch Arlette, steigert sich Andrea in ein ästhetizistisches Schauen dessen, was er selbst nie erlebt hatte, hinein: „Da war 's. Da! wie ich fort war. Da, sag ja! / In blauem Dufte lag der Garten da ..“. ¹³³¹⁸ Arlette jedoch verweist ihn darauf seinem bisherigen Lebensverständnis gemäß, dass die Vergangenheit ohne Bedeutung ist. Sie selbst kann jetzt, im Gegensatz zu vorher, den Zauber nicht mehr fassen, der sie gestern ergriffen und zu dem Betrug an Andrea verleitet hatte; was Andrea zuvor gesagt hatte, greift sie nun auf: „Ein Abgrund scheint von gestern mich zu trennen“. ¹³³¹⁹ Andrea hingegen erkennt nun, dass er das Gestern nicht von seinem Heute trennen kann: „Dies Gestern ist so eins mit deinem Sein, / [...] / Im Dufte saug ich's ein aus deinem Haar!“ ¹³³²⁰ Zwar könne er ihr ihren Betrug vergeben, doch mit ihr zusammen kann er nicht mehr leben, denn sie hat ihm die Leichtigkeit im Leben genommen und ihm gezeigt, dass die Zeit eine Bedeutung hat. In den Varianten des lyrischen Dramas zeigt sich das Motiv mitunter durch Andreas Ästhetizismus, der als Genussmensch alles, auch die Freunde, ganz für sein narzisstisches Leben her nimmt („Sie alle sind der meinen bunte Theile / In mir ist jede, jede eine Weile“). ¹³³²¹ So ruft er auch in den Notizen dazu auf, sich ein „eignes Reich“ ¹³³²² zu erschaffen, welches nicht auf der Vergangenheit aufgebaut ist („Denn was dein Blick, der fälschende erschleicht / Erstorbene Symbole sinds vielleicht / Darin einst goldene Gedanken schliefen“). ¹³³²³ Dieser Gedanke, sich nicht an die Vergangenheit zu verlieren, zeigt sich ebenso in der Handschrift H II 180.3^a („Wer nichts behält der ists der nichts verliert / Vergiß die Farben, lösche die Gestalten / Die du geträumt, sie lassen sich nicht halten“). ¹³³²⁴ Durch Arlette zeigt sich in den Notizen zudem auch die reine, ungetrübte Genusssucht, wenn es heißt: „Aus grüner Teiche tiefgehöhltem Lauern / Aus blassen Sümpfen, halbverfallnen Mauern / Was brauchen wir die Welt, den Widerschein / Es lebt ja doch von uns der Traum allein“. ¹³³²⁵

Bereits in der zugehörigen Handschrift (H) zu *Age of Innocence* (1891) zeigt sich in Bezug auf den kindlichen Ästhetizisten die Einbindung des Farb-Motivs, ziehen die Fenster ihn doch an mit „verlockendem Grün“. ¹³³²⁶ Dabei erfolgt der erste Bezug zur Farbe in der Erzählung durch das Kinderbuch, in dem der junge Ästhetizist nicht Nähe, sondern Distanz zu den dort dargestellten Kindern empfindet; weder kann er deren Spiel noch deren Sprache nachvollziehen („und für die Spiele die sie auf der gelben Düne oder auf grünem Gras unter

13313SW III. S. 23. Z. 27-28.

13314SW III. S. 25. Z. 19.

13315SW III. S. 26. Z. 29.

13316SW III. S. 29. Z. 11-13.

13317SW III. S. 32. Z. 15-17.

13318SW III. S. 34. Z. 9-10.

13319SW III. S. 34. Z. 28.

13320SW III. S. 34-35. Z. 35-37//1-2.

13321SW III. S. 302. Z. 14-15.

13322SW III. S. 302. Z. 37.

13323SW III. S. 302. Z. 38-40.

13324SW III. S. 305. Z. 37-39.

13325SW III. S. 302. Z. 21-24.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 303 Z. 12-15.

Aus den Notizen geht des weiteren hervor, dass Hofmannsthal Andrea ein Gespräch mit dem Maler über die „Verantwortlichkeit Form u Farbengebung“ führen lassen wollte. In: SW III. S. 307. Z. 11.

13326SW XXIX. S. 269. Z. 33.

blauem Himmel spielten, hatte er gar keinen Sinn“).¹³³²⁷ Die Spiele, die Hofmannsthal hier andeutet, sind zwar an das Farb-Motiv gekoppelt, doch finden sie in der Natur und nicht in künstlichen Räumen statt.¹³³²⁸ Hofmannsthal verweist aber auch auf dieses Motiv durch die Todesangst, die der junge Ästhetizist empfindet: „vor seinen Augen strömte es dunkelroth, seine Schläfen hämmerten und nachbebende Angst schüttelte ihn.“¹³³²⁹ Positiv dagegen erfolgt die Einbindung von Duft und Farbe in dem Zug des jungen Ästhetizisten sich in die Figuren der historischen Erzählungen hineinzudenken: „Da wurden die Gerüche lebendig und die Farben leuchtend“.¹³³³⁰ Noch einmal nimmt Hofmannsthal Bezug zur Affinität durch den Duft im Alter von 8 Jahren: „fand er den größten Reiz nach dem Duft halbvergessener Tage“.¹³³³¹ Des weiteren schildert Hofmannsthal das Erwachen des jungen Ästhetizisten in der Nacht, denn unter der Stimmung des „gelbe[n] Vollmond[es]“¹³³³² schleicht er an den Spiegel und genießt „als ihm seine eigene weiße Gestalt aus dem Halbdunkel entgegensprang“.¹³³³³ Hofmannsthal bindet das Farb-Motiv des weiteren durch den Blick des Ästhetizisten aus seinem Zimmer ein: das „Mondlicht auf den grauweißen saftlosen Blättern eines verstaubten Epheugitters, das da stand und auf den Regen wartete.“¹³³³⁴

Die Einbindung des Farb-Motivs zeigt sich auch in der durch die Musik ausgelösten Hinwendung zur Außenwelt; so glaubt er die Frau zu hören, die den „gelben Hut aufhatte und immer abends mit ihrem Dienstmädchen spazieren gieng.“¹³³³⁵ Positiv zeigt sich die Einbindung der Farbe auch durch die Kleidung der Geliebten Heddy („viel Spitzen und weiche Falten und die hohen mattgoldenen Empiregürtel, die ich so gern habe“).¹³³³⁶

In dem Fragment *Wie mein Vater...* zeigt sich deutlich, dass die Affinität zu Farben und Düften von seiner Kindheit geprägt ist, heißt es hier doch über den Vater: „Wie mein Vater alte Herr mit dem traurigen Lächeln und dem eigentümlichen Parfum in den Seidentaschentüchern und den gestickten Westen starb, war ich noch ein Kind.“¹³³³⁷ Bedingt durch den frühen Tod des Vaters, sah sich der Ästhetizist auch allzu früh allein in eine künstlich-schöne Umgebung gesetzt: „Mein grosses, vielzugrosses Bett in der alcove und die Kupferstiche nach Danhauser u Fendi Eysen und Greuze mit galanten Versen und die grossen gelbrothen Möbel der Congresszeit und der rätselhafte Geruch nach Äpfeln und alten Büchern machte das lichte saalartige Zimmer anders als alle anderen Zimmer auf der Welt.“¹³³³⁸ Auffallend ist hier, dass der junge Ästhetizist vor allem in Verbindung mit dem Duft, eine Distanz zwischen sich und der ästhetizistischen Welt empfindet. Verstärkt wird dies noch durch den konträr empfundenen Garten.¹³³³⁹ Mit dem Zug des Ästhetizisten zu der in der Kindheit zugehörigen Musik seines Vaters, die ihm zur Wirklichkeit wird, kreierte er sich eine ästhetizistische Natur. Hofmannsthal verbindet dazu den Duft mit dem Farb-Motiv, erschafft sich der Protagonist doch eine „metallene Landschaft mit rothglühendem Himmel“,¹³³⁴⁰ ein „goldenes Meer mit emailblauen Inseln“¹³³⁴¹ und „weissem lichtduchsickertem Nebel oder grosse weisse Stiegen mit modernen Blättern corallenroth und grün“.¹³³⁴² Auch zeigt sich die Einbindung dieses Motiv-Komplexes durch die Universitätszeit des Ästhetizisten („Ich erlebte nichts und schrieb in ein lichtgelbe gebundenes

13327SW XXIX. S. 16. Z. 1-3.

13328Zudem heißt gemeinsames Spiel auch immer Interaktion mit anderen Menschen; der Ästhetizist aber liebt die Einsamkeit und ist sich selbst genug. Dennoch bestimmten sie seine erste Definition von Schönheit: „war die blonde, zarte, auf der gelben Düne oder auf grünem Gras unter blauem Himmel. Er spielte anders, schon weil er meistens allein war.“ In: SW XXIX. S. 16. Z. 4-6.

13329SW XXIX. S. 16. Z. 21-22.

13330SW XXIX. S. 17. Z. 33.

13331SW XXIX. S. 19. Z. 1-2.

13332SW XXIX. S. 19. Z. 12-13.

13333SW XXIX. S. 19. Z. 20-21.

13334SW XXIX. S. 19. Z. 32-34.

13335SW XXIX. S. 20. Z. 6-7.

13336SW XXIX. S. 21. Z. 6-8.

13337SW XXIX. S. 21. Z. 19-21.

13338SW XXIX. S. 21. Z. 24-28.

13339„Nur eines war sehr schön: zwischen den weissen Gardinen sah ein heller grüner Garten herein und in Sommernächten schwebten vor der Mondscheibe auf dem schwarzblauen Nachthimmel weissleuchtende Kirschblütenzweige.“ In: SW XXIX. S. 21. Z. 27-32.

13340SW XXIX. S. 22. Z. 4.

13341SW XXIX. S. 22. Z. 5.

13342SW XXIX. S. 22. Z. 5-7.

Des weiteren, siehe: SW XXIX. S. 22. Z. 7-10.

Tagebuch“), ¹³³⁴³ wobei Hofmannsthal das Leben dessen als ein träumerisches Vorwärtswanken ohne Sinn und Ziel beschreibt. ¹³³⁴⁴ So spaziert der Ästhetizist mit träumerischem Gang durch die Straßen: „Besonders eine bestimmte alte tändelnde Melodie und ein Duft, der Duft eines Vormittags, einmal im Schwarzenberggarten und der braungrüne Teich mit den Sandsteintriton und die vielen jungen Mädchen und die warme einschläfernde Luft.“ ¹³³⁴⁵ Die Einbindung zeigt sich letztendlich auch durch die Umgebung und die Wohnung des Schulkameraden, angefangen mit der Madonna, ¹³³⁴⁶ über die Polsterung des Ledersofas und den darauf liegenden Pudel, ¹³³⁴⁷ den Vater des Schulkameraden ¹³³⁴⁸ oder durch die Stimmung der Musik. ¹³³⁴⁹

In Verbindung mit einigen Figuren zeigt sich in *Ascanio und Gioconda* (1892) der Motiv-Komplex weitreichend vertreten, so erstmalig durch Ascanio, der Giocondas Leiden am Leben ein künstlich geschaffenes Leben voller Hingabe und Müßiggang entgegenstellt:

„Hat uns nicht die Kunst
Die Seele dieses dumpfen Seins erschlossen,
Und gibt es höh're Kunst als Kunst zu leben?
Und sind nicht alle Dinge da, zu dienen?
Mit Duft und Klang, mit vieler Formen Prunk;
[...]
Gegeben, dass man lebe, lebe, lebe!“ ¹³³⁵⁰

Auch wenn Gioconda danach fragt, ob Ascanio zu Francesca gehe, was dieser jedoch mit einem Bezug zu ihrer Haarfarbe („Sehr blond“) ¹³³⁵¹ herunter spielt, zeigt sich Hofmannsthals weitreichende Verwendung des Motiv-Komplexes. Obwohl Ascanio hier noch kein erotisches Interesse an Francesca erkennen lässt, betont Gioconda mehrfach Francescas Schönheit, die sie mitunter an ihren „goldfarbnen Augen“ ¹³³⁵² festmacht. Wenn Gioconda schließlich von ihrem leeren Leben berichtet, dann besinnt sie sich auf ein Liebeslied, welches sie niemals gesungen habe, weil sie niemals geliebt habe, wodurch Duft und Farbe hier in Verbindung mit dem Lieben gesetzt werden. ¹³³⁵³ Zwar bekennt sie Ascanio, dass sie an niemanden denkt, wenn sie dieses Lied hört, gleichsam aber ist Giocondas Leben nicht ohne Duft; doch stellt sie diesen Bezug selbst in einen fragwürdigen Kontext, wenn es heißt: „Doch haben alle andern Dinge Duft / Und Glanz und Gluth für mich, wie für die Dirnen / Die dieses Lied in Sommernächten singen.“ ¹³³⁵⁴

Dass Gioconda auch keineswegs dem Schönen abgeneigt ist, zeigt sich in der Rede Ascanios an Bertuccio, durch die er die Beziehung zu Gioconda rechtfertigt. So sei ihr Verhältnis geprägt durch das Plaudern, mitunter über die Farbenwahl der Kleidung des Pagen („sie meint: mattgold und dunkelgrün, / Ich aber dunkelbraun und blasses roth) –“). ¹³³⁵⁵ Weiterhin erklärt Ascanio dem Oheim Giocondas, dass das was ihn an ihr anzieht, das reiche Spiel ihres Wesens sei: „In allen andern fand ich, seht Ihr: >>Dinge<<. / Bei der der Liebe tiefes, durst'ges Wissen / Mit schwülem, schwerem Duft des ganzen Wesens“. ¹³³⁵⁶ Bei Gioconda wähnt Ascanio ein „reiches Saitenspiel“ ¹³³⁵⁷ ausmachen zu können, allerdings eines, welches von Leiden

13343SW XXIX. S. 22. Z. 11-12.

13344„[...] schwüler Abend, so einer wo im Wind auf den Wegen der Duft und Athem des ganzen Frühlings ist und über den kahlen Bäumen feuchtwarme Sommerwolken hintreiben.“ In: SW XXIX. S. 22. Z. 17-19.

13345SW XXIX. S. 22. Z. 23-26.

13346„[...] hölzerner lächelnder Anmuth, ganz umwunden mit Blumen und Flitterkränzen und kleinen buntglimmenden Glaslampen.“ In: SW XXIX. S. 23. Z. 4-5.

13347 „[...] gestickter Polster, ein violetter Pudel auf gelbem Grund“. In: SW XXIX. S. 23. Z. 9.

13348SW XXIX. S. 23. Z. 12-15.

13349„[...] einmal war mir als wäre alles angefüllt mit rosenrothen Rosen, ich fühlte den betäubenden Geruch ja den Geschmack“. In: SW XXIX. S. 23. Z. 35-37.

Hofmannsthal schildert dabei ein traumhaftes Entgleiten unter der Einwirkung der Musik (SW XXIX. S. 24. Z. 1-6).

13350SW XVIII. S. 81. Z. 25-34.

13351SW XVIII. S. 82. Z. 27.

13352SW XVIII. S. 82. Z. 29.

13353SW XVIII. S. 83. Z. 24-31.

13354SW XVIII. S. 83. Z. 35-37.

13355SW XVIII. S. 85. Z. 28-29.

13356SW XVIII. S. 86. Z. 18-20.

13357SW XVIII. S. 86. Z. 32.

stark gefärbt ist und mit „wilde[m] Glanz und Duft“. ¹³³⁵⁸

Auch Francesca unternimmt einen Bezug zum Motiv, wenn sie zwischen ihren Verehrern und Ippolitos verschwiegenem Lieben unterscheidet, der nicht mit „bunt[en]“ ¹³³⁵⁹ Worten seine Liebe bekleidet. Auch besinne sie sich auf Ascanios Wesen, der anders ist als Francescas eigene Verehrer, die Gondeln nachsehen, die mit „Blumenduft und leisem Lachen gleiten“. ¹³³⁶⁰ Auch Ippolito nimmt, innerhalb seines Liebens, Bezug zum Motiv, wenn er befürchtet, dass man Gioconda mit Ascanio verheiratet wird, was in seinen Augen Giocondas Schönheit schaden wird, die ihn erfüllt hat wie „Purpursaft und Gluth die grüne Traube“. ¹³³⁶¹

Ebenso im Gespräch zwischen Gaetana und Francesca zeigt sich die Thematisierung. Auf die Frage ihrer Mutter, wie Francesca das Fest gefallen hatte, äußert sie sich zwar positiv ob der „bunten Lichter“, ¹³³⁶² doch hat sie das Fest nicht erfüllt weil Ascanio fehlte. Ihm gegenüber kokettiert sie und schmeichelt seinem Narzissmus, solle er doch in „dieses laue violette Dunkel / Mit weißem Blütenleuchten“ ¹³³⁶³ die Erinnerung an ihre Ergriffenheit mitnehmen. Francesca, die sich unter seinen Willen und betört zeigt von ihm, zeigt bei Ascanio Wirkung („Von Euren Worten käm lauer Duft / Und süßes Schauern in den wachen Wind“). ¹³³⁶⁴ Doch dieses alles wäre, so Ascanio, nur auf „todte Dinge ausgegossen“, ¹³³⁶⁵ denn was sie in ihm geweckt habe, das sei der „heisse Wein des Lebens“, ¹³³⁶⁶ der „alles füllt mit Farbe, Lust und Leben“. ¹³³⁶⁷ Aber im Gespräch mit Ippolito bekennt Ascanio, dass ihn Giocondas müdes Wesen reizt, und dass sie das „bunte Kleid der Unbefangenheit“ ¹³³⁶⁸ schon lange von sich geworfen habe. ¹³³⁶⁹

Im Gespräch mit Melusina denkt sich Gioconda zurück an ihre glückliche Kindheit, die voller ästhetischer Leichtigkeit war und auf der für sie ein verklärter Duft liegt. Auch gedenkt sie der Kleider ihrer Kinderzeit: „In meiner Kindertruhe fand ich neulich / Die kleinen bunten Kleider, - weißt du noch? – / Das eine mit dem grellen, rothen gelb, / Und dann das andre, dunkelgrün und gold.“ ¹³³⁷⁰ Mit Ascanios Verlust würde der Onkel ihr die letzte Freude nehmen, die „manchem dieser farblos öden Tage / Noch einen blassen müden Schimmer lieh“; ¹³³⁷¹ aber auch in ihrem Gebet an die Madonna, in dem sie um die Möglichkeit bittet, lieben zu können, zeigt sich das Motiv, ist sie doch hoffend, dass der „Duft der Nacht“ ¹³³⁷² sie trunken machen wird. In ihrem Liebesgeständnis schließlich heißt sie ihm ganz unter seinem Wesen und Willen zu stehen: „Wenn Du es willst, mit offnem heissen Haar, / Wie eine schwarze Flamme. Wenn Du willst“. ¹³³⁷³

In den Notizen zum III. Akt zeigt sich das Motiv des weiteren durch Ascanios Liebe zu Francesca, wie er seine Fenster mit „Teppichen und Purpurdecken“ ¹³³⁷⁴ schmückt, durch die er seine Liebe öffentlich macht, wodurch auch in dieser Passage wieder auf die Haarfarbe der Frau angesprochen wird. ¹³³⁷⁵

In *Die Bacchen nach Euripides* (1892) zeigt sich nur das Farb-Motiv, so durch die Mutter des Pentheus', die ihrer früheren Kleider gedenkt, „deren rothes gelb und purpurblau halbvergessene Dinge suggerieren“, ¹³³⁷⁶ ebenso durch die Kleidung der Bacchantinnen, die zum einen „durchsichtige Gewänder“ ¹³³⁷⁷ tragen, aber

13358SW XVIII. S. 86. Z. 34.

13359SW XVIII. S. 89. Z. 13.

13360SW XVIII. S. 88. Z. 6.

13361SW XVIII. S. 90. Z. 20.

13362SW XVIII. S. 91. Z. 5.

13363SW XVIII. S. 96. Z. 19-20.

13364SW XVIII. S. 96. Z. 27-28.

13365SW XVIII. S. 96. Z. 33.

13366SW XVIII. S. 96. Z. 37.

13367SW XVIII. S. 96. Z. 39.

13368SW XVIII. S. 98. Z. 37.

13369SW XVIII. S. 99. Z. 6-13.

13370SW XVIII. S. 102. Z. 1-4.

13371SW XVIII. S. 103. Z. 25-26.

13372SW XVIII. S. 105. Z. 37.

13373SW XVIII. S. 109. Z. 17-18.

13374SW XVIII. S. 110. Z. 16.

13375SW XVIII. S. 110. Z. 32-41.

Siehe (Notizen): SW XVIII. S. 402. Z. 19, SW XVIII. S. 403. Z. 1-4, SW XVIII. S. 405. Z. 10-11.

13376SW XVIII. S. 48. Z. 28-29.

13377SW XVIII. S. 52. Z. 7.

auch – wohl in einer anderen Szene – in grauen Gewändern auftreten (SW XVIII. S. 52. Z. 11).¹³³⁷⁸ Des weiteren plante Hofmannsthal das Motiv zu verwenden durch die Beschreibung des Gottes: „Bacchos hat schmachtendes Aussehen, weibliche Züge rothe Lippen wie eine giftige Blume“.¹³³⁷⁹

In dem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892) zeigt sich ebenso ein weitreichender Bezug zum Motiv. Bereits durch die Erscheinung des Pagen, offenbart dieser durch seine Kleidung sein ästhetizistisches Wesen „trägt [er] rosa Seidenstrümpfe und mattgelbe / Schuhe“.¹³³⁸⁰ Zudem bezieht sich der Page aber auch auf das Werk um Tizian und seine Schüler („Vom jungen Ahnen hat es seine Farben“).¹³³⁸¹ Vor allem aber zeigt sich das Motiv gebunden an Tizian und die Schüler, angefangen mit Gianino der die Nacht durchwacht hat („Mir wars, als ginge durch die blaue Nacht, / Die atmende, ein rätselhaftes Rufen“).¹³³⁸² Gianino beschreibt hier die in der Nacht schlafende Natur mit ihrem „gelben Mond“,¹³³⁸³ sein Erwachen in dieser Nacht, sehend den Faun, der im „schwarzen Lorbeer“¹³³⁸⁴ steht:

„Ich sah ihn stehen, still und marmorn leuchten;
Und um ihn her im silbrig-blauen Feuchten,
Wo sich die offenen Granaten wiegen,
Da sah ich deutlich viele Bienen fliegen
Und viele saugen, auf das Rot gesunken,
Von nächtgem Duft und reifem Saft trunken.
Und wie des Dunkels leiser Atemzug
Den Duft des Gartens um die Stirn mir trug,
[...]
In weißen, seidig-weißen Mondesstreifen
War liebestoller Mücken dichter Tanz,
[...]
Ob badender Najaden weiße Glieder,
Und wie ein süßer Duft von Frauenhaaren
Vermischte sich dem Duft der Aloe...“¹³³⁸⁵

Gianino spürt nicht nur die Schönheit dieser Nacht, sondern es erfolgt auch die Hinwendung zur Stadt unter starker Verwendung dieses Motivs. So empfindet er vom „blauen Strom der Nacht“¹³³⁸⁶ des „roten Bluts bacchantisch wilden Reigen“¹³³⁸⁷ zu ihnen empor wehen,¹³³⁸⁸ und mit diesem eine Welt die ihm bisher verschlossen war: „Das Leben, das lebendige, allmächtige – / Man kann es haben und doch sein vergessen!...“¹³³⁸⁹ Desiderio jedoch wähnt, dass Venedig nur deshalb Gianino ergriffen hat, weil er die Stadt aus der Ferne sieht:

„Siehst du die Stadt, wie jetzt sie drunten ruht?
Gehüllt in Duft und goldne Abendglut
Und rosig helles Gelb und helles Grau,
Zu ihren Füßen schwarzer Schatten Blau,
In Schönheit lockend, feuchtverklärter Reinheit?
[...]

13378Aus den Notizen geht hervor, dass Hofmannsthal primär auch die Farbe weiß einbauen wollte („weisse Gestalten vor dem dunklen Dickicht, SW XVIII. S. 54. Z. 22-23; Agaue mit „weissen Blumen geschmückt“, SW XVIII. S. 54. Z. 30).

13379SW XVIII. S. 49. Z. 10-11.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 52. Z. 9-10.

13380SW III. S. 39. Z. 3-4.

13381SW III. S. 40. Z. 11.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 40. Z. 15-28.

13382SW III. S. 43. Z. 30-31.

13383SW III. S. 44. Z. 4.

13384SW III. S. 44. Z. 14.

13385SW III. S. 44. Z. 16-34.

13386SW III. S. 45. Z. 15.

13387SW III. S. 45. Z. 16.

13388„Um ihre Dächer sah ich Phosphor glimmen, / Den Widerschein geheimer Dinge schwimmen.“ In: SW III. S. 45. Z. 17-18.

13389SW III. S. 45. Z. 22-23.

So gleicht der unsre ihrem Schläfe nicht:
Da schlafen Purpurblüten, goldne Schlangen,
Da schläft ein Berg, in dem Titanen hämmern –
Sie aber schlafen, wie die Austern dämmern.“¹³³⁹⁰

Für Desiderio ist die Stadt unter ihrer eigenen Lebenssphäre stehend, weshalb er sich auch nicht zugehörig zu ihr fühlt.¹³³⁹¹ Dabei zeigt sich, dass sich auch Tizianello nicht dauerhaft auf den Ästhetizismus fokussieren kann.

„Als ob der Schmerz denn etwas andres wär
Als diese ewige Dran-denken-müssen,
Bis es am Ende farblos wird und leer...
So laß mich nur in den Gedanken wühlen,
Denn von den Leiden und von den Genüssen //
Hab längst ich abgestreift das bunte Kleid,
Das um sie webt die Unbefangenheit,
Und einfach hab ich schon verlernt zu fühlen.“¹³³⁹²

Gianino geht auch auf das Verständnis für Tizians Kunst ein und auf den Einfluss auf seine Schüler; so zeigt sich auch hier, in der Beschreibung der Natur, ebenso das Motiv („Er hat den regungslosen Wald belebt: / Und wo die braunen Weiher murmelnd liegen“).¹³³⁹³ Das Erleben der Natur, allerdings ästhetisiert durch die Kunst, haben auch Paris („Die Frauen und die Blumen und die Wellen / Und Seide, Gold und bunter Steine Strahl“)¹³³⁹⁴ und Batista erfahren, allein jedoch durch Tizians Kunst.¹³³⁹⁵ Die Dominanz des Farb-Motivs zeigt sich aber auch in der Beschreibung der drei Frauen, primär in Verbindung mit den Haaren der Frauen und ihrer Kleidung: während Lavinia das „blonde Haar im Goldnetz“¹³³⁹⁶ trägt, sind Cassandra und Lisa mit einem Kleid aus „weißem, anschmiegendem, flutendem Byssus“¹³³⁹⁷ gekleidet, zudem sind ihre Arme von „goldenen Schlangenreifen“¹³³⁹⁸ umwunden und sie tragen „Gürtel aus Goldstoff“.¹³³⁹⁹ Hofmannsthal komplementiert die Beschreibung Cassandas und Lisas des weiteren noch, indem er Cassandas aschblonde Haare (SW III. S. 49. Z. 9) beschreibt und an Lisa die „gelbe Rosenknospe im schwarzen Haar“¹³⁴⁰⁰ bemerkt. Durch das Erscheinen der drei Mädchen bekennen sowohl Paris¹³⁴⁰¹ als auch Tizianello, dass sie die Welt und die Menschen nur über Tizians Kunst wahrnehmen. An die drei Mädchen gerichtet, sagt der Sohn des Künstlers zudem: „Und daß wir eures Haares Duft und Schein / Und eurer Formen mattes Elfenbein / Und goldne Gürtel, die euch weich umwinden, / So wie Musik und wie ein Glück empfinden – / Das macht: Er lehrte uns die Dinge sehen ...“¹³⁴⁰²

Auch in der Beschreibung Lisas zeigt sich das Motiv, als auch in den Worten Lavinias, die das Bild schildert das Tizian von ihr gemalt hatte und in dem die Sehnsucht nach Leben erkennbar ist („Schwergolden glüht die Sonne, die sich wendet: / Das ist das Bild und morgen ist's vollendet“).¹³⁴⁰³ Des weiteren berichtet Lavinia den Anderen auch von Tizians Gedanken über den eigenen Tod („Im bläulich bebenden schwarzgrünen Hain / Am weißen Strand will er begraben sein“).¹³⁴⁰⁴ Hofmannsthal schildert hier, in Verbindung mit dem Motiv, die Auseinandersetzung eines ästhetischen Menschen, der aber und vor allem

13390SW III. S. 45-46. Z. 28-38//1-8.

13391Dies zeigt sich auch in den Notizen, dass die Entfernung zur Stadt als positiv aufgefasst wird: „die schmutzige Stadt durch weise Entfernung bläulich u duftig / verklärt“. In: SW III. S. 345. Z. 16-17.

13392SW III. S. 46-47. Z. 32-36//1-3.

13393SW III. S. 47. Z. 26-27.

13394SW III. S. 48. Z. 20-21.

13395SW III. S. 47-48. Z. 34-35//1-12.

13396SW III. S. 49. Z. 5.

13397SW III. S. 49. Z. 8.

13398SW III. S. 49. Z. 8-9.

13399SW III. S. 49. Z. 9.

13400SW III. S. 49. Z. 10.

13401„Und daß wir Schönheit sehen in der Flucht / Der weißen Segel in der blauen Bucht...“ In: SW III. S. 49. Z. 18-19.

13402SW III. S. 49. Z. 22-26.

Des weiteren zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem Trank; so trägt ein Page einen „getriebenen silbernen Weinkrug und / Becher“ (SW III. S. 49. Z. 12-13) herein.

13403SW III. S. 50. Z. 31-32.

13404SW III. S. 51. Z. 2-3.

auch tätiger Künstler ist, mit seinem Tod; das Bild, welches Hofmannsthal hier entwirft, ist das eines Menschen, der die Ganzheit des Seins begriffen hat. Zum Ende des Fragmentes nimmt noch einmal Desiderio Bezug zu Tizian, und betont die Unterschiede zwischen ihm und den Schülern. Während es Tizian verstand zu schaffen, vermochten die Schüler dies nicht.¹³⁴⁰⁵

In den zahlreichen Notizen¹³⁴⁰⁶ zeigt sich das Motiv mitunter durch die Figur der Bigum („eines Geschlechts sein mit den grünen schäumenden Wellen, der / grünen Dämmerung u. den grünen Blitzen“),¹³⁴⁰⁷ durch die drei Künstler, die Hofmannsthal ebenso noch einzubinden gedachte („begegnen sich einsam in bunter Menge“),¹³⁴⁰⁸ durch die Villa Tizians und seine Umgebung („Anlage der Terrasse, ferne blaue Schatten der Bäume = einer der Träume des / Meisters“),¹³⁴⁰⁹ durch die lebendige Kunst Tizians („Das Leben will ich malen, nackt und zuckend [...] Das Leben selbst das athmende das reife, das quellende, a lordly vine whose / grapes bleed the red heavy blood of soft swoln wine“)¹³⁴¹⁰ oder aber auch durch die Wirkung des sinnlichen Motiv-Komplexes auf die Schüler, so auf Giocondo („die Erregbarkeit für Farben, Wunden, grelle Lichter, starken Duft“).¹³⁴¹¹ In der Handschrift 3 H³ im Gespräch zwischen Desiderio, Gianino und Tizianello, ruft Desiderio dazu auf, in die Stadt zu gehen, um sich selbst zu entkommen („So müssen wir uns oft in Masken hüllen / Und spielen, um uns selber nicht zu hören / Dann muss es lauter um uns sein und bunter“).¹³⁴¹² Dabei zeigt sich, dass das Verlangen Desiderios, in die Stadt zu gehen, die er mit dem Tod verbindet, darauf beruht, dass Gianino sich nicht allein zu ihm bekennt, und weil Tizianellos diese Ansicht Gianinos unterstützt („Der Tod von morgen wird gemeinen Dingen / Verklärung wie die Abendröthe bringen. / Der Seele Kelche werden sich erschließen“).¹³⁴¹³

Innerhalb der Gespräche und Briefe zeigen sich lose Bezüge zum Motiv in *Die Abende von Rodaun* (1903) (SW XXXI. S. 91. Z. 6-7) mitunter durch die Lektüre,¹³⁴¹⁴ in *Der junge Lehrer der Kinder und die alte Frau* (1896) (SW XXXI. S. 15. Z. 5), in *Buch des Weltmannes* (1902) (SW XXXI. S. 23. Z. 1-2, SW XXXI. S. 23. Z. 26-27), in *Das Gespräch und die Geschichte der Frau von W.* (1902)¹³⁴¹⁵ oder in *Der Sinn des Lebens. Dialoge in der Manier des Platon aus Athen* (1892) in Verbindung mit den Dialogen um Gautier, Poe oder auch Bahr und durch die Kleidung der geplanten Figuren (SW XXXI. S. 7. Z. 12-13 und SW XXXI. S. 7. Z. 17-20).

In *Im Vorübergehen. Wiener Phonogramme* (1893) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Interesse an den Vorgängen in den Tiefen der Seele („das was aus tiefen Wurzeln aufsteigt und Keime auftreibt, sanft,

13405SW III. S. 51. Z. 21-34.

13406Siehe (Notizen): SW III. S. 346. Z. 32, SW III. S. 348. Z. 5, SW III. S. 348. Z. 18-19, SW III. S. 348. Z. 20-22, SW III. S. 348. Z. 24-25, SW III. S. 349. Z. 7-8, SW III. S. 349. Z. 23, SW III. S. 349. Z. 24-25, SW III. S. 352. Z. 16, SW III. S. 352. Z. 18, SW III. S. 352. Z. 31-32, SW III. S. 325. Z. 38, SW III. S. 353. Z. 29, SW III. S. 353. Z. 30, SW III. S. 353. Z. 38, SW III. S. 354. Z. 3-4, SW III. S. 366. V. 32-35, SW III. S. 367. Z. 13.

13407SW III. S. 343. Z. 32-33.

13408SW III. S. 346. Z. 8.

13409SW III. S. 347. Z. 23-24.

13410SW III. S. 348. Z. 29-32.

13411SW III. S. 354. Z. 22.

13412SW III. S. 358. Z. 5-7.

13413SW III. S. 359. Z. 18-20.

Siehe (Notizen): SW III. S. 360. Z. 29.

In dem 2. dramatischen Fragment für Böcklin zeigt sich das Motiv nur in Verbindung mit der schwarzen Trauerkleidung des Jünglings (SW III. S. 223. Z. 6-7). In den Notizen dazu findet sich das Farb-Motiv allerdings in Verbindung mit der schönen Szenerie: „Springbrunnen: Steinputten halten einen kleinen Wassergott aus dessen Mund der / silberglänzende lange Wasserstrahl aufsteigt und oben zersprühend in blitzenden / klatschenden Garben auf die runden nackten Körper der Putten niederfällt.“ In: SW III. S. 738. Z. 12-14.

„In dem blauen durchsichtigen Himmel“ (SW III. S. 738. Z. 17); „Wolkengebilde, blauschwarz und grau [...] an den Rändern silbergrau und durch/ scheinend metallisch“ (SW III. S. 738. Z. 18-19); „mit smaragdgrünen tiefen Brun/nen, weissen purpurfüßigen Pfauen mit goldenen Schnäbeln“ (SW III. S. 738. Z. 20-21); „Träumerei hat ein weisses Mullkleid an, von einer mossgrünen Masche gehalten, / Sandalen an den Füßen“ (SW III. S. 738. Z. 28-29); „mit fragenden / einem kleinen rothen Mund“ (SW III. S. 738. Z. 30-31).

13414„Ich starre hypnotisiert auf die paar Seiten die die wundervolle Schilderung von Rogoschins Mordanfall auf Myschkin enthalten. Das steht hier: mit Buchstaben, schwarzen Zeichen auf Papier!“ In: SW XXXI. S. 91. Z. 16-18.

13415Hier heißt es, mitunter in Verbindung mit der Sprachkritik: „weil mir auch meine Desillusioniertheit vorkommt wie ein Schein auf einem schönen perligen blaugrauen Wasser“. In: SW XXXI. S. 56. Z. 27-28.

purpurn oder knorrig“) ¹³⁴¹⁶ und durch die Beschreibung der Kunstauktion von „farbigen Kupferstichen“ ¹³⁴¹⁷ in einem Saal, indem es nach „Firnis und Teppichen“ ¹³⁴¹⁸ riecht. ¹³⁴¹⁹ In dem *Abschiedsbrief Alfred de Vigny's an den Kronprinzen von Bayern* (1902) zeigt sich die Verbindung zwischen Farbe und der Warnung des Briefeschreibers an den Kronprinzen, nicht dem Versuch erliegen zu wollen „greller hervorzutreten“. ¹³⁴²⁰ Es gemahnt an eine Passage aus *Das gerettete Venedig* (1904), wenn es in Anspielung auf *The Scarlett Letter* (1850) heißt: „Lassen Sie für immer einen Fluch des Missfallens von mir dieser Versuchung in die Schulter gedrückt sein einen scharlachroten Buchstaben der Verachtung, ein Brandmal.“ ¹³⁴²¹

In dem Gespräch zweier Kurtisanen zeigt sich das Motiv in *Die Sammlerin* (1903) durch die Vorliebe der Tibalda zu schönen Kunst-Dingen („Als kleines Mädchen liebte sie ein Stück alten Stoff [...] in dessen [...] die Goldfäden fehlten“) ¹³⁴²² und in *Die Briefe des Paulus Silentarius* (1902) durch den Brief des Dichters Paulus an seine Geliebte: „Ich kaufte das Landgut von den Erben des Agathias. Restauriere, aber schonend. Soviel ich mich erinnere, sind Lusthäuser in den Weinbergen. An denen lass nur eine Öffnung sein. Die Teiche lass mir von stinkendem Schlamm reinigen, nicht ihnen die Farbe nehmen. Schone die Bergstiegen, die dunklen Laubengänge. Blaue Slavenhäuser nett, nicht versteckt.“ ¹³⁴²³ In *Der Brief des letzten Contarin* (1902) zeigt sich das Motiv in der Notiz N 1 durch das narzisstische Wesen des Contarin ¹³⁴²⁴ und durch sein Ahnen, dass er sich eines Tages, selbst wenn er seinen Tee im „grünen Salon“ ¹³⁴²⁵ trank, von der Gesellschaft lösen werde.

Ebenso zeigt sich das Motiv in dem *Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann* (1902) in Verbindung mit der Konzeption der Ganzheit des Seins, ¹³⁴²⁶ sowie auch in *Die Briefe des jungen Goethe* (1903/1904) wenn Hofmannsthal seinen Jugendfreund Edgar Karg von Bebenburg auf die Jugendbriefe Goethes verweist; so solle er sich ihn denken wie einer „zwischen bunten Papierlaternen“. ¹³⁴²⁷

Zudem verweist er auf die eigenen Briefe, „aus denen mit dem Duft eines Frauenhaares der Duft eines fernen Weltteiles herüberwehte, [...] ein seltsames Singen und plätscherndes Rudern, ein Herangleiten des seltsam geformten Bootes, gehöhlt aus einem dunklen Stamm, duftend wie Sandelholz“. ¹³⁴²⁸

In die *Rodauner Anfänge* (1906) zeigt sich die Einbindung des Motivs innerhalb des Gespräches zwischen Hofmannsthal und Schröder: „Stelle bei Goethe wo er sich des bereicherten Wortschatzes freut desgleichen wo er Farbenlehre als Bereicherung der Sprache ansieht“. ¹³⁴²⁹ Kritisch stellt sich Hofmannsthal hier gegen die Wissenschaft und ihre Sprache: „Wissenschaftler Opfer des mechanischen Gebrauchs ihrer Terminie [...] dagegen Behandlung der Farbenlehre durch Goethe“. ¹³⁴³⁰ Ebenso zeigt sich in der Arbeit *Furcht / Ein Dialog* (1906/1907) das Motiv hinreichend eingebunden. Erstmals bindet Hofmannsthal das Motiv durch die Gabe

13416SW XXXI. S. 8. Z. 7-8.

13417SW XXXI. S. 9. Z. 22-23.

13418SW XXXI. S. 9. Z. 26.

13419„Hinter einem Tisch mit weissem Nymphenburgerporcellan, unter einem schweren geschnitzten Schrank, auf dem oben noch orientalische Stoffe und Elfenbeinschnitzereien aufgehäuft sind, 2 andere Frauenköpfe: einer mit sehr decidierten Zügen, starker Stumpfnase, lebhaften Augen und grossen Saphirboutons in den kleinen Ohren; der andere schiefgehalten, Rococo, aschblond, süsse rosige Lippen, ein weiches kleines Kinn; offene Pelzjacke, darunter weisses fichu Marie Antoinette“ (SW XXXI. S. 10. Z. 6-13). Des weiteren verweist Hofmannsthal noch auf eine andere Frau in Trauer („rothblond unter dem schwarzen Schleier“, SW XXXI. S. 10. Z. 14-15).

13420SW XXXI. S. 25. Z. 19-20.

13421SW XXXI. S. 25. Z. 20-22.

13422SW XXXI. S. 70. Z. 1-2.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 70. Z. 9, SW XXXI. S. 70. Z. 22-23, SW XXXI. S. 71. Z. 23-25.

13423SW XXXI. S. 60. Z. 6-11.

13424„Palast – Dienerschaft – schleppendes Kleid – Marmordiele: meine Ahnen, glaub mir, hatten das ebenso sehr in sich als sie es außer sich hatten. Ihr Blut enthielt die Metallreflexe aller dieser Dinge wie dieses Wasser jene silbernen ehernen porphyrenen Schimmer enthält.“ In: SW XXXI. S. 17. Z. 11-14.

13425SW XXXI. S. 60. Z. 6-11.

13426So verweist der Japaner auf ein harmonisches Leben: „Athme den unausdenkbaren Duft einer Blume und in deinem Herzen wird Japan wieder aufgehen.“ In: SW XXXI. S. 41. Z. 11-12.

13427SW XXXI. S. 88. Z. 17.

So heißt es weiter: „und der Hauch eines Abends, der Duft einer Wange, einer Schläfe, mit den Lippen gestreift, bis ins Mark gefühlt, einmal gefühlt und nicht wieder. Welch ein Traum in einem Traum!“ In: SW XXXI. S. 88. Z. 31-33.

13428SW XXXI. S. 88. Z. 24-29.

13429SW XXXI. S. 128. Z. 15-17.

13430SW XXXI. S. 129. Z. 13-16.

des Matrosen an Laidion ein. Während Hymnis fragt „Ist diese Schnur aus dunkelgrünen Steinen auch von ihm?“, ¹³⁴³¹ antwortet Laidion, dass der Gürtel „kleine Adern von Gold“ ¹³⁴³² in sich berge. Hymnis hingegen bezweifelt den Wert der Liebesgabe („Wer weiß, ob es echtes Gold ist“). ¹³⁴³³ Auf den Wunsch Laidions der Wirklichkeit zu entfliehen, hinterfragt Hymnis dies: „Was tut man unter den farbigen Barbaren?“ ¹³⁴³⁴ In Bezug auf die Menschen der Insel zeigt sie eine vielfache Einbindung des Farbmotivs: („Goldfarben sind sie und ihr Mund ist stark wie eines Raubtieres Mund“). ¹³⁴³⁵ Dabei steht das Motiv auch hier in Verbindung mit der Nähe des Tanzes, der Nähe zu den Göttern und deutet zudem die Konzeption an (SW XXXI. S. 125. Z. 2-7). ¹³⁴³⁶ Letztendlich zeigt sich das Motiv auch in *Das Schöpferische* (1906-1909) durch die Schriften Kellers. ¹³⁴³⁷

Komplex zeigt sich der Bezug zum Motiv auch in dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893). Hofmannsthal bindet das Motiv mitunter durch die Einrichtung von Claudios Studierzimmer ein („weiße Flügeltür“; ¹³⁴³⁸ „grünen Samtvorhang“; ¹³⁴³⁹ „schwarz gedunkeltes Bild“; ¹³⁴⁴⁰ „Tapete licht, fast weiß, mit Stukkatur und Gold“). ¹³⁴⁴¹ Des weiteren zeigt sich das Motiv auch durch Claudios ästhetizistische Wahrnehmung der Welt („Jetzt rückt der goldne Ball, und er versinkt / In fernster Meere grünlichem Kristall“), ¹³⁴⁴² aber auch durch die Distanz zu künstlichem Blendwerk („Phantast'sche Vögel, goldnes Fruchtgeschlinge“). ¹³⁴⁴³

Das Farb-Motiv zeigt sich aber auch durch die Rede des Todes, der ihn heißt, in allen großen Momenten seines Lebens berührt zu haben, wodurch sich zeigt, dass Duft und Farbe Teil der alle Menschen umgebenden sinnlichen Wahrnehmungs-Welt sind: „Wenn in der lauen Sommerabendfeier // Durch goldne Luft ein Blatt herabgeschwebt, / Hat dich mein Wehen angeschauert“. ¹³⁴⁴⁴ Ebenso zeigt sich das Motiv anhand der Kleidung der Mutter („langes, schwarzes Samtkleid, eine schwarze Samthaube mit einer weißen Rüsche“), ¹³⁴⁴⁵ sowie in der Schilderung der Geliebten, die ihm darlegt, dass für sie durch seine Liebe alles schöner geworden ist, wobei sie sich auf den „Duft / Der nassen Bäume“ ¹³⁴⁴⁶ bezieht. So hatte sie sich auch erbeten, ihn in seiner Todesstunde noch einmal zu sehen, wobei ihr Anblick ihm keine Qual bringen sollte, sondern er sollte vielmehr an den „Duft gemahnt“ ¹³⁴⁴⁷ werden von vergessener Lust. Auch die Klage des toten Freundes wird von Hofmannsthal an das Motiv gebunden, allerdings dahingehend, dass der Freund sich an das Sehnen nach der müden Frau erinnert („Und wildem Glanz und Duft, aus tiefem Dunkel / Wie Wetterleuchten webend“). ¹³⁴⁴⁸

In *Der Tor und der Tod Prolog* (1893) zeigt sich eine massive Verwendung des Motiv-Komplexes. So ist Ferrantes schönster Besitz sein „semmelblonde[r] Jagdhund“. ¹³⁴⁴⁹ Zudem liegen die Freunde Don Ferrante

13431SW XXXI. S. 119. Z. 10.

13432SW XXXI. S. 119. Z. 15.

13433SW XXXI. S. 119. Z. 16.

13434SW XXXI. S. 120. Z. 34.

13435SW XXXI. S. 121. Z. 20-21.

13436Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 121. Z. 24-25, SW XXXI. S. 125. Z. 14, SW XXXI. S. 382. Z. 2-3, SW XXXI. S. 382. Z. 14-16, SW XXXI. S. 383. Z. 27-32, SW XXXI. S. 384. Z. 1-8, SW XXXI. S. 386. Z. 14-18, SW XXXI. S. 386. Z. 29-32, SW XXXI. S. 386. Z. 35, SW XXXI. S. 387. Z. 2.

13437SW XXXI. S. 95. Z. 13-14.

13438SW III. S. 63. Z. 3.

13439SW III. S. 63. Z. 4.

13440SW III. S. 63. Z. 6-7.

13441SW III. S. 63. Z. 8-9.

13442SW III. S. 64. Z. 3-4.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 63. Z. 13-27.

13443SW III. S. 66. Z. 17.

13444SW III. S. 70-72. Z. 37//1-2.

13445SW III. S. 73. Z. 37-38.

13446SW III. S. 75. Z. 35-36.

13447SW III. S. 76. Z. 29.

13448SW III. S. 77. Z. 34-35.

Siehe (Notizen): SW III. S. 438. Z. 39-40, SW III. S. 441. Z. 3-4, SW III. S. 441. Z. 5-8, SW III. S. 441. Z. 14-17, SW III. S. 443. Z. 6-8.

13449SW III. S. 241. Z. 26.

und Baldassaro verträumt an einem „Blauen Sonntag[...]nachmittag[...]“¹³⁴⁵⁰ zusammen in Baldassaros Haus. Auch Galeottos Haus steht in Verbindung zum Motiv, beschreibt es Hofmannsthal doch als „altes steinern graues Dunkles Haus, mit ausgebauchten Eisengittern an den Fenstern“;¹³⁴⁵¹ die Pfosten des Tores zieren zudem antike Götterfiguren, die aus „graue[m] Stein gemeisselt“¹³⁴⁵² sind. Der Weg führt die beiden Freunde Galeotto und Andrea zudem auch vorbei an Boutiquen mit Altertümern, die verlockend wirken wie ein „elfenbeinern Thier“¹³⁴⁵³ oder zu „bronz'nen Frauenbüste[n]“. ¹³⁴⁵⁴ Während Galeotto sich für „Goldgestickte Seidenstoffe“¹³⁴⁵⁵ begeistern kann und er sich zudem einen Dolch mit einer „blauen Klinge“¹³⁴⁵⁶ kauft, interessiert sich Andrea für Krüge, die gefüllt sind mit „rothen Rosen“, ¹³⁴⁵⁷ Schüsseln mit „Dunkelsammt'nen Veilchen“¹³⁴⁵⁸ und „Trauben, golden rostig, lagen“. ¹³⁴⁵⁹ Die Rosen („lichten Rosa Rosen“) ¹³⁴⁶⁰ werden von Andrea erworben. Des weiteren zeigt er Interesse an dem „Namen jenes Käfers, dessen / Goldig grünen, blinkend blauen / Flügeldecken er die Kuppel / Von Sankt Carl vergleichen könnte“. ¹³⁴⁶¹ Der Weg zum Haus der beiden Freunde führt Andrea und Galeotto unter einem „blau[e]n Frühlingshimmel“¹³⁴⁶² durch Straßen mit „schwarzen Giebeln“, ¹³⁴⁶³ und beim Haus angekommen, wirft Andrea die Rosen als „Rothe Pagen“¹³⁴⁶⁴ durch die ihn erreichende Musik hinein ins Fenster. Zum Ende der Erzählung, als Hofmannsthal gedachte, nunmehr auf sein lyrischen Drama überzuleiten, zeigt sich ebenso eine hohe Affinität zum Motiv, deutlich hier durch die Farben schwarz, silber, rot und gold (SW III. S. 246. Z. 21-33). ¹³⁴⁶⁵ Des weiteren findet sich Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Motiv in den sehr losen Notizen zu *Das Glück am Weg* (1893), hier durch den „grünen Nixenteich“, ¹³⁴⁶⁶ aber vor allem auch in den einzelnen Notizen zu *Landstraße des Lebens* (1893). So lässt Hofmannsthal die Gegenwart, die für die Ganzheit des gegenwärtigen Lebens steht, erstmalig das Farb-Motiv einbinden:

„Ich habe und hallte den atmenden Tag.
[...]
Mit goldenen Apfel<n> zu Lust und zu Leide
Ihr Schatten, ihr Schwestern ernähr ich Euch beide.
Ich bin, was ihr träumet, ich bin was ihr sprecht
Und heißt ihr mich Leben so nennt ihr mich recht.“¹³⁴⁶⁷

Dass Hofmannsthal gerade die Farbe Gold in Verbindung mit dem Leben setzt, kann nur unter der Nähe der Konzeption der Ganzheit des Seins betrachtet werden, zumal er gleichermaßen auf Freude und Glück verweist. Dagegen steht die Farbe weiß in Verbindung mit der Vergangenheit und der Nähe zum Tod („Da

13450SW III. S. 242. Z. 22.

13451SW III. S. 243. Z. 36-38.

13452SW III. S. 244. Z. 5.

13453SW III. S. 244. Z. 13-14.

13454SW III. S. 244. Z. 15.

13455SW III. S. 244. Z. 29.

13456SW III. S. 245. Z. 7.

13457SW III. S. 244. Z. 35.

13458SW III. S. 244. Z. 38.

13459SW III. S. 244. Z. 39.

13460SW III. S. 245. Z. 11-12.

13461SW III. S. 245. Z. 20-23.

13462SW III. S. 245. Z. 30.

13463SW III. S. 245. Z. 28.

13464SW III. S. 246. Z. 9.

13465Die Notizen Hofmannsthal zu dem *Prolog* belegen eine lose Beschäftigung mit dem Farb-Motiv (SW III. S. 758. Z. 9-10). So findet es sich in Verbindung gesetzt mit dem Dolch („blauer Klinge“, SW III. S. 760. Z. 6; „Und der Griff war mattes Silber“, SW III. S. 760. Z. 11), der Kirche („Rosen und ein Dolch, beim Kirchgang Auf Sanct Peters schwarzen Stufen“, SW III. S. 760. Z. 29-30; mit demselben Bezug unter SW III. S. 760. Z. 40-42, SW III. S. 761. Z. 8-9, SW III. S. 762. Z. 13-20), dem Schmuck („goldne königliche Reifen“, SW III. S. 761. Z. 17-18, „Königsreif mit Pappendeckel Überklebt mit Flittergold“, SW III. S. 761. Z. 20-21, „(3) Goldne Reifen, Giftphiolen“, SW III. S. 761. Z. 27, „Gold'ne Reifen“, SW III. S. 762. Z. 23), der Flasche Gift („unschuldig grün Wasser“, SW III. S. 761. Z. 24) oder durch die Beschreibung der Umgebung („lauer Wolken Silberglühen“, SW III. S. 763. Z. 25, „Silberblüthe. Rothe Kerzen Eingelegt mit goldnen Körnern“, SW III. S. 763. Z. 26-27, „schwarze Greifen“, SW III. S. 763. Z. 31), „Gold“, SW III. S. 763. Z. 35; „Schwarze Greife“, SW III. S. 763. Z. 36; „Gold und Flügel“, SW III. S. 763. Z. 37).

13466SW III. S. 249. Z. 11-12.

13467SW III. S. 254. Z. 9-16.

wandeln weiss und still Die schlanken Todten Vergangenen Tage“).¹³⁴⁶⁸ Im Lob der Vergangenheit, sich selbst betreffend und seine Schönheit, bindet Hofmannsthal eben nicht die normalerweise sehr häufig verwendete goldene Farbe ein, sondern er beschreibt den blassen Himmel der aussieht, wie „rosa Haidekraut“¹³⁴⁶⁹ oder die vergangenen Tage die auf „silbernen Sohlen“¹³⁴⁷⁰ wandern. In weiteren Notizen greift Hofmannsthal auch den Duft auf, der in Verbindung mit der Beschreibung des Gartens in 3 H erfolgt („Duft von Flieder, Jasmin und Goldregen“).¹³⁴⁷¹ Gegen den Garten, indem nur die Liebe und der Wind leben, steht die Außenwelt: „Gewitter das die Liebe unter dem Baum verträumt, dann fallen aus dem blauen Himmel laue duftende Tropfen. Auf der Landstrasse unten wandert das ganze Leben vorbei: Schulkinder, Studenten die singen, [...] der Tod fährt in einem einspännigen Zeiselwagen einen alten Herrn, [...] das Glück incognito“.¹³⁴⁷² In einer weiteren Handschrift (4 H) ist es doch wieder die goldene Farbe, die Hofmannsthal einbindet; doch steht diese hier in Verbindung mit dem Licht, den Strahlen der Sonne (SW III. S. 256. Z. 30-31), die den Knaben aus dem Traum erwecken. Ebenso zeigt sich das Motiv durch die Beschreibung der Schwester von Lisl Nicolics („Michi mit dem braunen vorn über fallenden Haar“).¹³⁴⁷³ Auch in dem *Gartenspiel* (1897) zeigt sich, bedingt durch den künstlerischen Bereich der Tänzerinnen und der schönheitsliebend empfindenden Figuren, der Zug zur Farbe. So verbringt die Jugend ihre Zeit in der Notiz (N 3) mit Müßiggang, mit Obst essen, Tiere ansehen, mit „weisse[n] Pfauen“,¹³⁴⁷⁴ und erschrecken beim Spiel der Turteltauben, die „betäubt durch den Duft der Wipfel hintaumeln“.¹³⁴⁷⁵ Aufgrund der zahlreichen Figuren verweist Hofmannsthal mitunter aber auch auf den Mangel an Farbe im Lebensbereich der dienenden Gesellschaftsschicht,¹³⁴⁷⁶ zum anderen aber zeigt sich an Isabella die Liebe zur Farbe: „ihr Wahnsinn ist so, dass sie immer weitercomponiert von einem kleinen gegebenen, wie der Traum. Einwürfe stören sie nicht denn sie sieht den der mit ihr redet so klein ganz klein in einer grossen opalinen Landschaft“.¹³⁴⁷⁷ Auch das Gespräch zwischen einem Mann und einer Frau über Bücher zeigt sich die Vorliebe der Frau zum Duft („nur der Geruch hat mir so eine Freude gemacht“).¹³⁴⁷⁸ Ebenso in *Das Kind und die Gäste* (1897) findet sich eine vielfältige Verwendung des Motiv-Komplexes, zieht er sich doch durch das gesamte lyrischen Drama. Dies zeigt sich bereits mit der Beschreibung der Räumlichkeiten, in denen die Wiege des Kindes gebracht wird, hängt doch an einem „purpurnen Tau ein riesiger siebenarmiger Leuchter, von altem gedunkeltem Gold“,¹³⁴⁷⁹ und tritt in eben diesen Raum ein Greis mit einem „weißen Bart“¹³⁴⁸⁰ und „wachsgelben Händen“.¹³⁴⁸¹ Auch die alte Wiege des Kindes aus „vergoldeten indischen Hölzern“¹³⁴⁸² verdeutlicht gleichsam die Erlesenheit der Szene, sind doch auf der Wiege neben berühmten Liebespaaren der Vergangenheit auch Dichter abgebildet, und auf Wiesen mit „hellrothe[n] Tulpen“¹³⁴⁸³ fährt Amor auf einem „goldenen römischen Triumphwagen“.¹³⁴⁸⁴ Besonders diese Passage des lyrischen Dramas ist überlagert von dem Farb-Motiv. Hofmannsthal schildert die weiteren Abbildungen auf der Wiege, auf der man sehen kann, wie schöne Knaben „an goldenen Zügeln die sechs schneeweißen Pferde“¹³⁴⁸⁵ führen. Auch durch die antike Göttin Ariadne bindet Hofmannsthal den Motiv-Komplex ein, fühlt sie sich doch durch die Liebe des Gottes Dionysos allem menschlichen Leid enthoben, los

13468SW III. S. 255. Z. 14-15.

13469SW III. S. 225. Z. 21.

13470SW III. S. 255. Z. 25.

13471SW III. S. 256. Z. 8.

13472SW III. S. 256. Z. 12-17.

13473SW III. S. 258. Z. 12.

13474SW III. S. 270. Z. 17.

13475SW III. S. 270. Z. 22-23.

13476„Dienerin: wie sie, aus den Armen gelassen, gleich wieder in der ununterbrochenen Bewegung (eine Schüssel zu tragen) fortfährt. ihre Stimme und ihr Lachen farblos wie ihr Kleid.“ In: SW III. S. 272. Z. 19-21.

13477SW III. S. 272. Z. 27-30.

13478SW III. S. 276. Z. 29-30.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 277. Z. 14-15.

13479SW III. S. 281. Z. 22-23.

13480SW III. S. 282. Z. 3-4.

13481SW III. S. 282. Z. 4-5.

13482SW III. S. 282. Z. 19-20.

13483SW III. S. 282. Z. 22-23.

13484SW III. S. 282. Z. 25.

13485SW III. S. 282. Z. 24-25.

geschnitten wie durch ein „goldne[s] zauberhafte[s] Wintermesser“¹³⁴⁸⁶ und fühlt sich, dem menschlichen Sein enthoben, unter ihren „goldnen Sohlen“¹³⁴⁸⁷ schweben.¹³⁴⁸⁸

Der Zug zu Farben ist auch in den Prosagedichten Hofmannsthals überdeutlich, wie sich bereits in seinem ersten Prosagedicht *Die Rose und der Schreibtisch* (1892) zeigt. Das Farb-Motiv ist hier, im Sinne der Ganzheit des Seins, sowohl Teil des Künstlichen als auch Teil des Natürlichen und wird sowohl durch die „schwarzen Lackschuhe[...]“¹³⁴⁸⁹ als auch durch die „rothe Rose“¹³⁴⁹⁰ oder den „weissen Schnee der Strasse“¹³⁴⁹¹ eingebunden. Im Zuge der Ganzheit des Seins ist die Rose durchaus an die Nacht gekoppelt, damit an die Dunkelheit, denn der Ästhetizist bemerkt ihre Schönheit, die dunkel wie Samt ist. Der Vergleich mit dem Stoff resultiert dabei aus der fehlenden Einsicht des Ästhetizisten, dass es sich bei der Rose um etwas Natürliches handelt, was noch dadurch bestätigt wird, dass er die Rose in eine „ganz kleine japanische Vase“¹³⁴⁹² stellt, dabei aber das Wasser und damit ihre Lebendigkeit vergisst. Zudem zeigt sich allein durch dieses Gedicht innerhalb der Prosagedichte die Einbindung des Duftes, denn durch die Kälte der Nacht hat die Rose ihren Duft verloren („vor Kälte ganz ohne Duft“).¹³⁴⁹³ Erst durch die Wärme in seinen Räumlichkeiten erwacht die Rose zum Leben und verströmt ihren Duft, den das lyrische Ich in der traumhaften Sequenz des zweiten Teiles des Prosagedichtes wahrnimmt: „Ich fühlte beim Athmen den Duft der erwärmten Rose herschweben und hörte leises Reden.“¹³⁴⁹⁴ Auch im 4. Prosagedicht *Traumtod* (1893) bindet Hofmannsthal das Motiv durch das lyrische Ich ein, welches aus dem Fenster nach draußen sieht („blinkt weisses beschneites Gartenhausdach, auf dem sich Fensterkreuz abzeichnet“).¹³⁴⁹⁵ Deutlich zeigt sich der Zug zu Farben ebenso in dem 5. Prosagedicht *Gerechtigkeit* (1893). So beschreibt Hofmannsthal den Garten, in dem der ästhetizistisch empfindsame Mensch sitzt, mit den Worten: „Vor mir lief der Kiesweg zwischen zwei blassgrünen Wiesen aufwärts, bis wo der Hügel abbrach und sich der dunkelgrügestrichende Lattenzaun scharf in den hellen Frühlingshimmel hineinzeichnete. Wo der Weg aufhörte hatte der Zaun eine kleine Thür.“¹³⁴⁹⁶ Hofmannsthal bindet die Farben hier an eine natürliche Gartenbeschreibung, die sich fortsetzt, wenn er die Bienen beschreibt, die „zwischen den rosenrothen über und blühenden Pflirsichbäumen“¹³⁴⁹⁷ fliegen. Mit dem Erscheinen des Engels zeigt sich eine Erweiterung durch die Schönheit dieses Engels, der die Gerechtigkeit verkörpert. Die Beschreibung Hofmannsthals seiner fantastischen Person, des „feine[n] stahlblaue[n] Panzer[s]“¹³⁴⁹⁸ der seine Brust und Schultern umschließt und auf das das Licht der Sonne fällt, die „weisse[n] Blüten [die] auf sein dichtes langes goldblondes Haar“¹³⁴⁹⁹ fielen oder seine „feine schwächliche Gestalt [die] im enganschliessenden smaragdgrünen Wams“¹³⁵⁰⁰ ist, zeugt ebenso von der Verwendung des Motivs. Mit dem Aufbrechen der Ferne, dem Blick des Ästhetizisten in das Gesicht des Engels, bricht die ästhetizistische Schönheit auf, denn das „goldene Haar hatte nichts lebendiges, sondern gab ein unheimliches metallisches Blinken“¹³⁵⁰¹ von sich. Auch mit den Schuhen des Engels, die aus Goldstoff waren und in die „irgendwelche rothe[n] Blumen oder Früchte eingewebt“¹³⁵⁰² waren, knüpft Hofmannsthal das Motiv ein. Hofmannsthal deutet bereits durch die unterschiedliche Betrachtung von Farben die Ganzheit des Seins und damit die Unzulänglichkeit des Wesens an, die der Ästhetizist

13486SW III. S. 284. Z. 4-5.

13487SW III. S. 283. Z. 20.

13488In den Notizen zeigen sich weitere Bezüge zum Motiv-Komplex: so schildert Hofmannsthal das „silberhelle[...] Klingen“ (SW III. S. 803. Z. 15), welches das Schaukeln der Wiege begleitet.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 807. Z. 24, SW III. S. 808. Z. 18.

13489SW XXIX. S. 227. Z. 5.

13490SW XXIX. S. 227. Z. 5.

13491SW XXIX. S. 227. Z. 6.

13492SW XXIX. S. 227. Z. 8.

13493SW XXIX. S. 227. Z. 7.

13494SW XXIX. S. 227. Z. 11-13.

13495SW XXIX. S. 228. Z. 11-12.

13496SW XXIX. S. 228. Z. 25-28.

13497SW XXIX. S. 228. Z. 30.

13498SW XXIX. S. 229. Z. 2.

13499SW XXIX. S. 229. Z. 2.

13500SW XXIX. S. 229. Z. 4-5.

13501SW XXIX. S. 229. Z. 33-34.

13502SW XXIX. S. 229. Z. 16-17.

letztendlich erkennen wird. Durch den Engel verdeutlicht Hofmannsthal zwei Aspekte: zum einen zeigt sich auch hier, dass Farbwelten nicht nur an positive Empfindungen, sondern auch an negative Empfindungen geknüpft sind, zum anderen dass Schönheit und Moral sich nicht ausschließen. Während Hofmannsthal im 7. Prosagedicht (1893) nur dahingehend auf das Farb-Motiv verweist, wenn er beschreibt wie die Liebenden auf einem Floß auf „ein[em] reissende[n] schwarze[n] Strom“¹³⁵⁰³ entkommen, zeigt sich das Motiv im 19. Prosagedicht *Die Stunden* (1893) an die Betrachtung der unterschiedlichen Stunden gebunden.¹³⁵⁰⁴ Hofmannsthal bindet auch in sein 21. Prosagedicht (1894), unter dem Aspekt der Ganzheit des Seins, das Motiv ein.¹³⁵⁰⁵ Ebenso findet sich der Bezug zu Farben in der Beschreibung der Stadt Arles im 22. Prosagedicht *König Cophetua* (1895),¹³⁵⁰⁶ wie im 24. Prosagedicht *Kaiser Maximilian reitet* (1895). Über die zweite Persönlichkeit des Kaisers, die Hofmannsthal hier beschreibt, heißt es: „jenes so ganz anderen Kaisers, des Kaisers der wie ein glühender Rubin war, der Kern des Reichs, heilig und schweigend mit priesterlichem Mantel und goldenen Handschuhen und betete“.¹³⁵⁰⁷ Deutlich zeigt sich auch in dem 28. Prosagedicht (1898) die Verbindung von Farben angelehnt an die Konzeption. Nicht nur in der Sehnsucht der Muscheln nach einem menschlichen Leben, weil es den Menschen eben möglich ist, sich mit anderen Menschen körperlich zu verbinden („verschlungene Hände mit rosigem Blut und bläulichen Adern“),¹³⁵⁰⁸ sondern auch durch die Geschöpfe der Flamme zeigt sich unter dem Anspruch des Todes das Motiv („der Schmetterling: in mir wird die Intensität des kurzen Lebens und der Gebrechlichkeit zu Farbe“).¹³⁵⁰⁹

Innerhalb der dem Nachlass zuzuordnenden Romanpläne zeigt sich das Motiv bereits in *Roman vom Geben und Nehmen* (1892-1895), durch ein junges Mädchen, deren Augen ein Sehnen zeigen die alten Menschen zu erwärmen.¹³⁵¹⁰ Des weiteren finden sich lose Notizen in *Roman des inneren Lebens* (1893-1894) („Bettelmädchen, rothaarig“),¹³⁵¹¹ durch die Beschreibung einer Szenerie („Construction von Milieus aus Möbeln und Gerüchen“),¹³⁵¹² durch den Plan zum ersten Kapitel („glänzend nasse Strassen, wirre blaue und gelbe Reflexe“)¹³⁵¹³ oder durch die Beschreibung eines „rotthaarige[n]“¹³⁵¹⁴ Mädchens. Auch in *Dialoge über die Kunst* (1893-1894) zeigt sich die Beschäftigung mit dem Motiv vor allem durch das kurze Gespräch zweier junger Herren über die Schönheit auf ihrem Weg.¹³⁵¹⁵ So schildert der erste junge Mann das Erleben der schönen und lebendigen Natur, den „Duft von Jasmin und Flieder“,¹³⁵¹⁶ wobei er letztendlich über den vermeintlich bestehenden Kontrast zwischen Schönheit und Liebe sagt: „Sag nicht, dass Schönheit nur für ein paar Menschen da ist, aber reicher ist sie für ein paar, spielt für ein paar mit feinen Fingern auf silbersaitigen Harfen, stumpfen Sinnen verborgen.“¹³⁵¹⁷ Deutlich zeigt sich die Thematisierung des Motivs in den Notizen zum *Familienroman* (1893-1895); hier findet sich das Motiv in Verbindung mit dem Tod des alten Todesco und dessen Reichtum, wobei Hofmannsthal bemerkt, dass er sich für seine Nachkommen ein

13503SW XXIX. S. 231. Z. 3-4.

13504„[...] es dehnen sich die Bäume ihre schwarzen Kronen in die Mondnacht hinauf. Und unser Gehen wird wie ein langsames gebändigtes Fahren auf der triumphierenden Quadriga.“ In: SW XXIX. S. 235. Z. 33-36.

13505„Karlskirche bei Nacht von der Schwarzenbergbrücke. Wie sie in prunkvoller Ruhe die blaugrüne Schlucht der Wien beherrscht und den schwarzen Garten der die Schlucht niederschwankt, diese Schlucht, den Weg des Wassers, das weite Wege geht nach irgend einem schwarzen euxinischen Strand, einem traumfernen barbarischen, wo Vergangenheit in schlafwandelnder Luft lebt.“ In: SW XXIX. S. 236. Z. 16-21.

13506SW XXIX. S. 237. Z. 5-8, SW XXIX. S. 237. Z. 11-12.

13507SW XXIX. S. 238. Z. 23-26.

13508SW XXIX. S. 240. Z. 5.

13509SW XXIX. S. 240. Z. 11-12.

13510„[...] wie die Abendsonne sich auf weissen kalten Steinkämmen“. In: SW XXXVII. S. 69. Z. 11.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 69. Z. 12.

13511SW XXXVII. S. 72. Z. 1.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S.72. Z. 12.

13512SW XXXVII. S. 76. Z. 19-20.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S.78. Z. 33, SW XXXVII. S.79. Z. 2.

13513SW XXXVII. S. 82. Z. 12-13.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 82. Z. 14-15.

13514SW XXXVII. S. 83. Z.10.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 83. Z. 32.

13515SW XXXVII. S. 103. Z. 18-28.

13516SW XXXVII. S. 104. Z. 3.

13517SW XXXVII. S. 104. Z. 28-30.

„bunteres, tieferes, feineres Leben“¹³⁵¹⁸ erhofft. Des weiteren zeigt sich das Motiv vielfach in den mehr oder minder losen Notizen, so durch die Stimmung rund um Alice Warner, die vom nahenden Tod ihres Mannes weiß: „Am blauen Meer, in der Nacht, eine Veranda. rothe japanische Lampions.“¹³⁵¹⁹

Das dominanteste Motiv in der Erzählung *Das Glück am Weg* (1893) ist zweifellos dieses. Bereits durch die Rückwärtswendung des ästhetizistischen Protagonisten, seine Schilderung der schwindenden Riviera, deren Duft- und Farb-Gewalt auf ihn betörend wirkt, der Betrachtung des Meeres, der vermeintlich auftauchenden Tritonen und Neiriden und des Gottes Neptuns, dies alles zeichnet die Szene gefärbt vom Schönheits-Empfinden des Protagonisten.¹³⁵²⁰ Obwohl der Protagonist wähnt, dass er den „feinen Duft“¹³⁵²¹ der Riviera und den „doppelten Duft der süßen Rosen und des sandigen, salzigen Strand“¹³⁵²² wahrnehmen kann, muss dies als Täuschung des Protagonisten gesehen werden, da der Wind Land einwärts weht. Dieses Empfinden begreift auch der Protagonist selbst als Täuschung seiner Sinne, heißt es doch über den Wind, dass er „schwärzlich rieselnd [...] über die glatte, weinfarbene Fläche landwärts [lief]. So war es wohl nur Täuschung, daß ich den Duft zu spüren glaubte.“¹³⁵²³ Sein Blick wird schließlich auf die erscheinenden Delfine gelenkt („Dann sprangen dort, wo golden der breite Sonnenstreifen auf dem Wasser lag, drei Delphine auf und sprudelten sprühendes Gold“),¹³⁵²⁴ was ihn gleichsam in eine ästhetizistische Vorstellung verfallen lässt, glaubt er doch auf dem Meer auch Nereiden ausmachen zu können („rosigen Nüstern der scheckigen Pferde herausheben müssen, und die weißen Hände, Arme und Schultern der Nereiden, ihr flutendes Haar“),¹³⁵²⁵ so wie er auch den Gott Neptun auszumachen scheint,¹³⁵²⁶ der kein „langweiliger schwarzbärtiger Gott“¹³⁵²⁷ war, sondern reizend anzusehen mit weiblicher Anmut und „frauenhaften Zügen und Lippen rot, wie eine giftig rote Blume“.¹³⁵²⁸ Die Bedeutung die der ästhetizistisch empfindsamer Protagonist Hofmannsthals dem Motiv zuspricht, zeigt sich auch durch das Nahen des Schiffes: „Über das leere, glänzende Meer lief schwärzlich rieselnd der leise Wind. Am Horizont, nicht ganz dort, wo in der kommenden Nacht wie ein schwarzblauer Streif der bergige Wall von Corsica auftauchen sollte, stand ein winziger schwarzer Fleck.“¹³⁵²⁹ Dank seiner guten Augen war der Protagonist auch fähig, die „Vergoldung“¹³⁵³⁰ wahrzunehmen, dort wo der Schiffsname stand. Ebenso zeigt sich das Motiv auch durch die durch das Fernglas beobachtete junge Frau auf dem anderen Schiff: „Den runden Fleck in meinem Glas begrenzte schwarzes Tauwerk, messinggefaßte Planken, dahinter der tiefblaue Himmel. In der Mitte stand eine Art Feldsessel, auf dem lag, mit geschlossenen Augen, eine blonde junge Dame. Ich sah alles ganz deutlich: den dunklen Polster, in den sich die Absätze der kleinen, lichten Halbschuhe einbohrten, den moosgrünen breiten Gürtel, in dem ein paar halboffene Rosen steckten, rosa Rosen, la France-Rosen“.¹³⁵³¹ Weil ihr das Buch aus den Händen geglitten war, hatte sie die Augen geöffnet und er hatte befürchtet, dass sie ihn als Voyeur entlarvt haben könnte. Schließlich aber realisiert er die Ferne zwischen den beiden Schiffen, und dass sie ja nichts anderes war, als ein „lichter Punkt zwischen braunen Planken“.¹³⁵³² So verliert sich der Hofmannsthals'sche Protagonist mitunter in der Vorstellung, woher ihm diese Frau bekannt

13518SW XXXVII. S. 105. Z. 34-35.

13519SW XXXVII. S. 107. Z. 10-11.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 83. Z.13, SW XXXVII. S. 84. Z. 8, SW XXXVII. S. 95. Z. 4-5, SW XXXVII S. 98. Z. 20, SW XXXVII. S. 102. Z. 10, SW XXXVII. S. 103. Z. 10-12, SW XXVII. S. 107. Z. 12-15, SW XXXVII. S. 108. Z. 6, SW XXXVII. S. 112. Z. 18.

13520Rückwärts war in „milchigem, opalinem Duft die Riviera versunken, die gelblichen Böschungen, über die der gezerrte Schatten der schwarzen Palmen fällt und die weißen, flachen Häuser, die in unsäglichem Dickicht rankender Rosen einsinken.“ In: SW III. S. 7. Z. 3-6.

13521SW III. S. 7. Z. 8.

13522SW III. S. 7. Z. 8-9.

13523SW III. S. 7. Z. 9-11.

13524SW III. S. 7. Z. 12-13.

13525SW III. S. 7. Z. 19-21.

13526„Und in der Hand die rotseidenen Zügel, an denen grüner Seetang hängt und tropfende Algen“. In: SW III. S. 7. Z. 22-23.

13527SW III. S. 7. Z. 24.

13528SW III. S. 7. Z. 27.

13529SW III. S. 7-8. Z. 28-29//1-2.

13530SW III. S. 8. Z. 6.

13531SW III. S. 8. Z. 16-22.

13532SW III. S. 8. Z. 30.

ist; so denkt er an einen kleinen Garten mit „weißen Kieswegen“¹³⁵³³ oder an eine Begegnung im Theater.¹³⁵³⁴ Schließlich erkennt er, dass sie nur die Personifikation seiner jahrelangen Sehnsucht gewesen ist; so hatten „gewisse Abendstunden auf grünen Veilchenwiesen, [...] darüber der feuchte, rosige Abend“¹³⁵³⁵ gesprochen oder gewisse Passagen aus den Büchern der Dichter, durch die „auf einmal vor dem inneren Aug´ die goldenen Tore des Lebens aufgerissen scheinen“.¹³⁵³⁶ Letztendlich muss der namenlos gebliebene Protagonist Hofmannsthals das Entfernen des Schiffes hinnehmen, wie sich zwischen ihr und ihm ein „leere, reinlicher, emailblauer, glänzender Wasserstreifen“¹³⁵³⁷ aufbaute: „In hilfloser Angst sah ich ihr nach, wie sie mit langsamen Schritten schlank und biegsam eine kleine Treppe hinabstieg, wie Ruck auf Ruck in der Luke der grüne Gürtel verschwand, dann die feinen Schultern und dann das dunkelgoldne Haar.“¹³⁵³⁸ Die eigene Leere im Innern spürend, war ihm als habe man die Frau gleichsam „zu den Toten gelegt“.¹³⁵³⁹ Was er ausmachen kann, ist der Name des Schiffes: „Es waren vergoldete Genien, goldene, an das Schiff geschmiedete Geister, die trugen auf einem Schild in blinkenden Buchstaben den Namen des Schiffes: >>La Fortune<<“.¹³⁵⁴⁰

Vielfach zeigt sich auch an dem Dramenentwurf *Alexanderzug* (1893/1895) der Bezug zu diesem Motivkomplex. Neben losen Bezügen, die keiner Figur zuzuordnen sind, zeigt sich das Motiv mitunter in der Rede des Paramenion an seinen König, wobei der Bezug zum Boot in direkter Verbindung zu dem Tod steht: „Mein König, Persien war ein grosses Wort, / Ein schweres Wort, in Griechenohren dröhnend; / Der Hellespont in Ketten; Wasserweg / Aufrauschend durch der Berge Leib geführt; / Mit Städtedackeln rotherhellt die Nacht“.¹³⁵⁴¹

Auch bindet Hofmannsthal das Farbmotiv innerhalb der Notizen zu *E vita Alexandri Magni* ein,¹³⁵⁴² so durch die kostbare Kleidung Alexanders, die von Satrapen mit „vergoldeten Handschuhen“¹³⁵⁴³ auf eine Wiese im Wald gelegt wird, in *Alexander Die Freunde* (1895) in der Notiz N 18, in der Hofmannsthal sich auf die Inder bezieht („sie achten Thaten für nichts für bunten Traum“),¹³⁵⁴⁴ in weiteren losen Bezügen die sich zum Teil auf die Beschreibung des Schlachtfeldes von Issus beziehen („den Trümmern prachtvoller vergoldeter Kriegswagen“,¹³⁵⁴⁵ „in bläulicher Ferne am Fluss Burgen“) ¹³⁵⁴⁶ oder durch die Kleidung eines Mannes („Gold und Erz gehüllte Brust“).¹³⁵⁴⁷

Ebenso zeigt sich im lyrischen Drama *Idylle* (1893) die Einbindung des Motiv-Komplexes. Dabei findet sich das Motiv zum einen als Teil des bürgerlichen Umfeldes in der Beschreibung des Kindes („blondes kleines Kind“)¹³⁵⁴⁸ und durch den Aufruf des Schmiedes zum häuslichen, bürgerlichen Leben („Wo duftig aufgeworfne Scholle Samen trinkt / Und gelbes Korn der Sichel dann entgegenquillt“).¹³⁵⁴⁹ Auch will der Schmied mit seiner Rede an seine Frau aufzeigen, dass auch das bürgerliche Leben voller Schönheit ist, voll von Duft und Farbenpracht:

13533SW III. S. 8. Z. 36.

13534„Und der starke Geruch der taufeuchten Lohe und Kastanienblütenduft und ein gewisses helles Lachen“. In: SW III. S. 9. Z. 2-4).

13535SW III. S. 9. Z. 20-22.

13536SW III. S. 8. Z. 24-25.

13537SW III. S. 10. Z. 34-35.

13538SW III. S. 10. Z. 35-39.

13539SW III. S. 11. Z. 3.

13540SW III. S. 11. Z. 5-8.

13541SW XVIII. S. 11. Z. 2-6.

13542SW XVIII. S. 12. S. 8-10.

13543SW XVIII. S. 13. Z. 27.

So wird des weiteren darauf verwiesen, dass der König im Bad einen „Mantel aus leichtestem weissen Gewebe“ (SW XVIII. S. 13. Z. 1) trägt. In den Notizen zu *Alexander Die Freunde* (1895) heißt es dementsprechend: „des Königs Bad wird erzählt, welches Glück es ist ihm den golddurchwirkten Mantel zu reichen“. In: SW XVIII. S. 18. Z. 33-34.

13544SW XVIII. S. 18. Z. 23.

13545SW XVIII. S. 10. Z. 21.

13546SW XVIII. S. 10. Z. 21-22.

13547SW XVIII. S. 353. Z. 13.

13548SW III. S. 55. Z. 4.

13549SW III. S. 56-57. Z. 37-1.

„Den Nachbarbaum, der dir die Früchte an der Sonne reift
 Und dufterfüllten lauen Schatten niedergießt,
 Das kühle grüne Gras, es trats dein Fuß als Kind.
 Die alten Eltern tratens, leise frierende,
 Und die Geliebte trats, da quollen duftend auf
 Die Veilchen, schmiegend unter ihre Sohlen sich,
 Das Haus begreif, in dem du lebst und sterben sollst.“¹³⁵⁵⁰

Aber vor allem zeigt sich das Motiv in den zahlreichen Bezügen zum Ästhetizistischen. So erinnert sich die Frau an ihre Vergangenheit und Kindheit im „blütenweißen kleinen Garten“¹³⁵⁵¹ und an das Handwerk des Vaters.¹³⁵⁵² Geprägt durch die Kindheit, spricht der Zentaur sie genau in diesem Empfinden an, wenn er ihr von seinem ruhelosen Leben berichtet.¹³⁵⁵³ Versichernd, dass er ihrer nicht vergessen wird, bedeute die Trennung von ihr für ihn den Verlust des „dufterfüllten Garten[s]“.¹³⁵⁵⁴ Auch mit der Flucht der beiden bindet Hofmannsthal noch einmal das Farbmotiv ein, durch das er gleichsam den körperlichen Reiz des Zentauren, durch seinen „bronzene[n] Oberkörper[s]“¹³⁵⁵⁵ auf die Frau, zeigt.¹³⁵⁵⁶

Ebenso zeigt sich eine Einbindung des Motivs in *Delio und Dafne* (1893), so wenn Hofmannsthal auf die Hände Delios verweist die wie „matte Rubine[...]“¹³⁵⁵⁷ schimmern. Bei der Interpretation des Fragments hat sich aber ebenso auch hier gezeigt, dass die Farben nicht nur mit dem Schönen verbunden sind, sondern auch mit dem Hässlichen und selbst mit dem Tod. So glaubt Delio in der Sprache Dafnes gleichsam ihren Tod zu spüren.¹³⁵⁵⁸ Die roten Nelken werden von Hofmannsthal dabei als die Lieblingsblumen Daphes aufgeführt, mit denen sich Delio um ihr zu gefallen beschäftigt, („unglaubliche Kenntniss von rothen Nelken, weil es ihre Lieblingsblume“),¹³⁵⁵⁹ wodurch Hofmannsthal diese Liebe gleichsam schon dadurch in Verbindung mit dem Tod setzt. Aber nicht nur negativ auf Dafne bezogen bindet Hofmannsthal die Farben ein, sondern auch durch Delio, auf dessen schöne Hände er zu Beginn noch gedeutet hatte („Delio ist nicht hübsch, hat mattgelben Teint“).¹³⁵⁶⁰

Der Bezug zu Farben zeigt sich auch in den Notizen zur Erzählung *Amgiad und Assad* (1895). So träumt Assad von „Amethysten“¹³⁵⁶¹ und vom „verlockenden grauen Palast in der Nacht“.¹³⁵⁶² Ebenso zeigt sich die Einbindung, allerdings in einem eingeschränkten ästhetizistischen Kontext, wenn Hofmannsthal die Begegnung der Prinzen mit ihrem Vater in „einer verlassenen Königsstadt [mit] vergoldeten öden Palästen“¹³⁵⁶³ beschreibt.

Während sich das Motiv in der *Geschichte des Schiffsfährnrichs und der Kapitänsfrau* (1896) in Verbindung mit dem Liebesleben zwischen der Frau und dem Fähnrich zeigt („sie giebt sich in einer sonst an ihr ungewohnten Weise einer kleinen sinnlichen Freude hin: Wasser über ihre Hände rieseln zu lassen, zu Blumen zu riechen“),¹³⁵⁶⁴ findet sich das Motiv in der geplanten Fortsetzung von Andrians *Der Garten der Erkenntnis* in *Ein Frühling in Venedig* (1900) durch den Weg des ästhetizistischen Menschen zurück in die Welt: „Genesung in Venedig, sinnliche Schärfe der Eindrücke: Geruch, der Luft, Geruch der Entfernung“.¹³⁵⁶⁵

13550SW III. S. 59. Z. 16-22.

13551SW III. S. 55. Z. 11.

13552Hofmannsthal spricht vom „kühlem Glanz des Elfenbeins“ (SW III. S. 55. Z. 16), den „dunkelrothe[n] Schmuck des Kruges Rand“ (SW III. S. 55. Z. 19) oder von dem „Purpurtraubensaft“ (SW III. S. 55. Z. 26).

13553SW III. S. 58. Z. 4-8.

13554SW III. S. 59. Z. 37.

13555SW III. S. 60. Z. 18.

13556Siehe (Notizen): SW III. S. 416. Z. 16-17, SW III. S. 417. Z. 25.

13557SW XXIX. S. 27. Z. 26.

13558Hofmannsthal verweist im Zuge dessen auf die Farbe rot: „Rothe Nelken in dieser Scene von schauerlich-seligler Pracht“. In: SW XXIX. S. 28. Z. 5-6.

13559SW XXIX. S. 28. Z. 7-8.

Hofmannsthal plante auch den Duft dieser Blumen zu beschreiben (SW XXIX. S. 28. Z. 17).

13560SW XXIX. S. 28. Z. 13.

13561SW XXIX. S. 37. Z. 23.

13562SW XXIX. S. 37. Z. 24.

13563SW XXIX. S. 39. Z. 3-5.

13564SW XXIX. S. 84. Z. 18-20.

13565SW XXIX. S. 132. Z. 4-5.

Hofmannsthal verbindet aber auch mit der problematischen Beziehung zu dessen Mutter den Duft („Parfum und Schritt seiner Mutter im Nebenzimmer“), ¹³⁵⁶⁶ was auch hier die vielfältige Verwendung des Motivs zeigt.

Während sich das Motiv nur einmal in den Notizen zu *Eines alten Malers schlaflose Nacht* (1903-1906, 1912) durch eine Vision Rembrandts zeigt ¹³⁵⁶⁷ und durch das Ahnen des Todes durch den Duft von Veilchen, ¹³⁵⁶⁸ lässt sich in der *Knabengeschichte* (1906, 1911-1913) eine enge Bindung an den Tod und die Traumwelt Eusebs erkennen. Im Traum sieht sich Euseb selbst zerfallen, doch es ist ein ästhetizistischer Tod, eine Auflösung in etwas Höheres. ¹³⁵⁶⁹ Der Bezug zur Farbe erfolgt in der Erzählung auch in Anbindung an die Dunkelheit, die Schwärze der nächtlichen Stimmung, die nur von den Blitzen durchzuckt wird. Die Tat an dem Sperber zeigt sich nicht ohne Konsequenzen; so wähnt das Sperberweibchen durch ihr Rufen das „nachtschwarze Gewitter“ ¹³⁵⁷⁰ auf die Stadt und die Menschen loszulassen. Nur einmal erfolgt hier die Einbindung des Duftes, und zwar wenn Hofmannsthal Euseb auf die Mädchen aus der Stadt treffen lässt und er ihren Duft wahrnimmt („aus diesen hauchte ein feiner betäubender Duft“). ¹³⁵⁷¹ Der Wunsch des Besitzens ist damit endgültig in Euseb geweckt und bewirkt die Jagd des Jungen nach der Magd.

In *Das zauberhafte Telephon* (um 1893 ?) steht das Farb-Motiv in Verbindung mit dem „Possenspiel“, ¹³⁵⁷² dem Leben („Momentaufnahmen bunt und kraus“) ¹³⁵⁷³ oder dem Liebeserleben („Just wie das Leben - angeschaut Durch rosenfarb'ne Brillen!“). ¹³⁵⁷⁴ In der Pantomime *Liebeszeichen* (1893) greift Hofmannsthal mit der Figur des Pierrot auf die vorangegangene Pantomime zurück, und setzt die beiden sehr gerne ästhetizistisch gefärbten Motiv-Komplexe der Farbe und der Musik in direktem Zusammenhang („Musikbücher farbig eingebunden. Geigentönefarben“). ¹³⁵⁷⁵ Das Farb-Motiv findet sich in den sehr losen Notizen aber auch durch die Beschreibung der Umgebung („grosser blassgelber Mond“). ¹³⁵⁷⁶ In der *Wiener Pantomime* (1893/1894) zeigt sich ein vielfacher Bezug zum Motiv-Komplex; zum Teil steht das Farb-Motiv innerhalb der losen Notizen in keinem direkten Zusammenhang („der schwarze Hund“, ¹³⁵⁷⁷ „grüne Bottich“, ¹³⁵⁷⁸ „Der schwarze Hund bellt“). ¹³⁵⁷⁹ Des weiteren steht das Farb-Motiv auch hier in Verbindung mit der Liebe, so mit dem „Strauss weissen Flieder“ ¹³⁵⁸⁰ den die Frau im Arm hält. Aber das Farb-Motiv zeigt sich auch in Verbindung mit dem wirklichen Leben, mit dem Fließen von Lebenszeit („Wie tönende Tropfen in den stillen grünen Bottich, wie reife Äpfel vom Baum fallen die stillen Stunden“). ¹³⁵⁸¹ Der Bezug zum Duft zeigt sich in Verbindung mit dem Fliederstrauss, den die Geliebte am Brunnen zurückgelassen hat. Enttäuscht, dass Augustin seiner Geige keine Töne entlocken kann, registriert er den Fliederstrauss, der ihm im Weg ist, in die Tiefe des Brunnens zu sehen. Diesen von sich schleudernd, fällt er jedoch auf die Geige: „Bei der Berührung stösst diese einen langgezogenen vibrierenden anschwellenden Ton aus. Der liebe Augustin steht oben auf dem Brunnen mit den Händen rückwärts gestützt und schaut mit weit aufgerissenen Augen, starr vor Staunen, nach der Geige. Er springt herunter, hebt den Fliederstrauss auf,

13566SW XXIX. S. 132. Z. 13.

13567„[...] einmal eine Prunkvision in welcher die innerste Seele, der tiefste Sinn des Prunkes sich seinem traumverlorenen Sinn aufschließt: z.B. warum ein Bett auf vergoldeten Löwentatzen steht ... vergoldete Löwentatzen ... am Rand eines Weihers, der mit Achat eingefasst ist ... darin solche und solche Bäume spiegelnd ...“. In: SW XXIX. S. 163. Z. 23-28.

13568SW XXIX. S. 163. Z. 8-9.

13569„[...] wird selbst zu verschiedenen Erden, die sich sondern in schwere dunkle moorige und funkelnde goldige, aus diesen hebt sich eine ganz goldene Gestalt, es ist sein Vater, steigt aber gleich wieder in die Erde hinab.“ In: SW XXIX. S. 167. Z. 11-14.

13570SW XXIX. S. 175. Z. 2.

13571SW XXIX. S. 176. Z. 30-31.

Hofmannsthal schließt daran an: „es war als gienge wie eine Thür im Dunkeln die geheime Herrlichkeit des Lebens der Stadtleute und ihrer Diener für ihn auf“. In: SW XXIX. S. 176. Z. 34-36.

13572SW XXVII. S. 133. Z. 36.

13573SW XXVII. S. 133. Z. 20.

13574SW XXVII. S. 133. Z. 30-31.

13575SW XXVII. S. 134. Z. 9-10.

13576SW XXVII. S. 134. Z. 12.

13577SW XXVII. S. 135. Z. 8.

13578SW XXVII. S. 140. Z. 4.

13579SW XXVII. S. 141. Z. 8.

13580SW XXVII. S. 137. Z. 11.

13581SW XXVII. S. 136. Z. 18-19.

riecht dazu. Der Duft überwältigt und berauscht ihn. Die Geige tönt aufs neue.“¹³⁵⁸² Ebenso in dem Ballett *Das Jahr der Seele* (1898) zeigt sich die Einbindung des Farb-Motivs, zum einen durch die gewonnenen Eindrücke im herbstlichen Venedig („rothgelbe Blätter“),¹³⁵⁸³ zum anderen durch die Erscheinung einer Frau („über ihr Gewand fluthen die violetten Ringe ihrer Augen hinab. goldene Schlangen gleiten hinauf, von oben rothe Blätter gemischt mit Diademen herunter“).¹³⁵⁸⁴ Letztendlich findet sich das Motiv ebenso in den losen Notizen zu *Junges Mädchen von altem Maniak gekauft* (1902/1905 ?).¹³⁵⁸⁵

In dem Drama *Alkestis* (1893/1894) zeigt sich an einigen Passagen der Motiv-Komplex. So gemahnt die Stimme Apollon an seine Zeit im Hause des Königs und damit an die erfahrenen Lustbarkeiten und Zerstreuungen.¹³⁵⁸⁶ Auch zeigt sich das Motiv innerhalb der Schilderung um Alkestis' Verhalten im Nahen des Todes („Heut morgen gieng sie an den Fluß und wusch / Die weißen Glieder, nahm Gewand und Schmuck“),¹³⁵⁸⁷ besieht sie das „dunkle Dach vom Himmelsblau“,¹³⁵⁸⁸ wähnt schließlich bereits die Todesbarke zu sehen und bekennt schließlich die Angst vor dem Tod mit den „schwarzen Flügeln“.¹³⁵⁸⁹ In seinem Treueversprechen schwört Admet, keine neue Frau zu nehmen, so dass niemand mehr ihren „goldnen Gürtel“¹³⁵⁹⁰ tragen werde: „Leer wie mein Herz, wie meine Arme leer, / Goldfassung ohne Sinn und Wert“.¹³⁵⁹¹ Während Admet den Tod der Frau schon nicht fassen kann, ist er für Alkestis' Sohn noch unbegreiflicher, kann er doch nicht verstehen, warum die schlafende Mutter mit „goldne[n] Spangen“¹³⁵⁹² geschmückt wird. Erst durch die jüngeren Frauen, die sich der toten Alkestis und der Unbegreiflichkeit des Todes besinnen, zeigt sich die Einbindung des Duftes in dem Sinne, dass das Schöne der Welt den Tod nicht zu bannen im Stande ist: „Was frommen die duftenden, golnen Sandalen, / Was frommen die Spangen, was frommen die Blumen, / Um nieder ins Dunkel zu folgen dem Tod?“¹³⁵⁹³ Nicht in den Hades möge sie eingehen, so die Hoffnung der Frauen („Flieg ihr auf den Mund, ein Falter, / Schwarz und still im Abendrot!“),¹³⁵⁹⁴ sondern auf den Eleusischen Feldern wandeln.

Durch Admet zeigt sich das Motiv im Zuge seiner Gastfreundschaft gegenüber Herakles („Nein! daß er nicht die edlen Äste breche, / Die Träger goldner Frucht!“).¹³⁵⁹⁵ Sodann jedoch besinnt er sich auf seine tote Frau und davon ausgehend auf seine Kindheit, in der er das Glück mitunter aus dem Betrachten seiner Hände fand („Und freut mich am Purpur meines Bluts“).¹³⁵⁹⁶ Beim Anblick der verschleierte Frau sieht Admet sich jedoch versucht („Und lautlos wie ein Schleier löst sich ab / Vom nackten Ich das bunte Schicksalskleid“).¹³⁵⁹⁷

Weitere Bezüge zum Motiv zeigen sich durch Pheros, der einen kindischen Bezug zum Leben zeigt; während Alkestis nun an „schwarzen Wassern“¹³⁵⁹⁸ gehen müsse, erfreue er sich des Lebens. Ebenso bindet Hofmannsthal das Motiv durch den alten Sklaven ein, der Herakles Verhalten anprangert, trinkt er doch „der schwarzen Reben ungemischten Saft“¹³⁵⁹⁹ und erkennt nicht, dass die Menschen des Hauses „schwarze Kleider“¹³⁶⁰⁰ als Zeichen der Trauer tragen. Herakles wiederum gibt sich seiner Fröhlichkeit hin und tritt dem Tod ästhetizistisch entgegen („Mit riesenhafter Lust, mit schwarzen Flammen“).¹³⁶⁰¹ Nachdem er um die

13582SW XXVII. S. 138. Z. 3-8.

13583SW XXVII. S. 142. Z. 3.

13584SW XXVII. S. 142. Z. 17-19.

13585SW XXVII. S. 146. Z. 9.

13586SW VII. S. 9. Z. 12-19.

13587SW VII. S. 14. Z. 20-21.

13588SW VII. S. 16. Z. 25.

13589SW VII. S. 17. Z. 11.

13590SW VII. S. 19. Z. 3.

13591SW VII. S. 19. Z. 6-7.

13592SW VII. S. 21. Z. 33.

13593SW VII. S. 22. Z. 15-17.

13594SW VII. S. 22. Z. 23-24.

13595SW VII. S. 25. Z. 12-13.

13596SW VII. S. 34. Z. 16.

13597SW VII. S. 37. Z. 25-26.

13598SW VII. S. 27. Z. 25.

13599SW VII. S. 29. Z. 36.

13600SW VII. S. 32. Z. 13.

13601SW VII. S. 31. Z. 8.

Identität der Toten weiß, fragt Herakles wo Alkestis' Körper liege, was zu der Schilderung des Sklaven führt, dass sie dort liege wo „den grauen / Olivenhain die weiße Straße schneidet“, ¹³⁶⁰² so dass Herakles seinen Wunsch äußert, dem Tod die Frau zu entreißen. ¹³⁶⁰³ Positiv besetzt zeigt sich das Motiv durch den jungen Mann, der das Schweigen der Götter angesichts des menschlichen Leidens betont, sowie durch die Hilfe des Herakles („Ist einem doch, als wüchsen alle Sterne / Als würden alle Wasser feuerfarb, / So läuft ein Wind von Wundern vor dir her!“). ¹³⁶⁰⁴

In *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) verdeutlicht Hofmannsthal auch durch diesen Motiv-Komplex den Einbruch des Ästhetizismus bzw. dass Duft und Farbe nicht nur mit dem Schönen in Verbindung stehen. Dies zeigt sich bereits dadurch, wenn Hofmannsthal die Veränderung des Kaufmannssohnes beschreibt: „Allmählich wurde er sehend dafür, wie alle Formen und Farben der Welt in seinen Geräten lebten.“ ¹³⁶⁰⁵ Wie bereits dargelegt wurde, wendet der Ästhetizist sich, aufgrund der Leere des Lebens, zur Kunst; allerdings erblickt er in allem was er sieht, das Lebendige der Welt: „er fand die Farben der Blumen und Blätter, die Farben der Felle wilder Tiere und der Gesichter der Völker, die Farbe der Edelsteine, die Farbe des stürmischen und des ruhig leuchtenden Meeres“. ¹³⁶⁰⁶ Mit der Beschreibung der Diener, greift Hofmannsthal das Farb-Motiv wieder auf. So bemerkt er das „weiße[...] Gesicht“ ¹³⁶⁰⁷ und die „weißen Hände[...]“ ¹³⁶⁰⁸ der Haushälterin, die er in Verbindung mit deren Alter setzt; und auch die Folgen des Selbstmordversuches der jüngeren Dienerin werden von Hofmannsthal an das Motiv gebunden. So sieht der Kaufmannssohn bei dem jungen Mädchen wie sich ihr „totenblasses Gesicht ins Grünlichweiße“ ¹³⁶⁰⁹ „verfärbte“, ¹³⁶¹⁰ als diese sich, aus Zorn gegen sich selbst, auf ihre kranke Seite gelegt hatte. Auch durch den Diener fällt auf, dass er das Motiv einbindet, was ebenso auch hier nicht in Verbindung steht mit der Schönheit, spricht er doch von dessen „düsteren, maulbeerfarbigen Gesicht“. ¹³⁶¹¹ Auch in die Beschreibung des Landhauses bindet Hofmannsthal das Farb-Motiv und erstmalig auch das Duft-Motiv ein; in der Hitze des Sommers, wenn der „Wind weiße Staubwolken“ ¹³⁶¹² durch die Straßen treibt, wendet sich der Kaufmannssohn, gemeinsam mit seinen vier Dienern, zu seinem Landhaus, welches umgeben von Bergen in einem Tal liegt: „Der Mond stand fast immer hinter den Bergen, aber große weiße Wolken stiegen hinter den schwarzen Wänden auf, schwebten feierlich über den dunkelleuchtenden Himmel und verschwanden auf der anderen Seite.“ ¹³⁶¹³ Hatte der Kaufmannssohn die Wolken in der Stadt noch in Verbindung mit der Hitze und der Beklommenheit gebracht, stehen sie hier nun im Zusammenhang mit dem ästhetischen Fluchtort, den er wähnt, in seinem Landhaus gefunden zu haben, zumal er spürt, dass er hier nicht mehr der Hitze des Sommers ausgesetzt ist, sind doch die „hölzerne[n] Wände immer von dem kühlen Duft der Gärten und der vielen Wasserfälle durchstrichen“. ¹³⁶¹⁴ Doch selbst in dieser schönen Umgebung wird der Kaufmannssohn mit dem Tod und dem Elend konfrontiert, eben durch die mitgenommenen Diener. Der Beklemmung versucht er auszuweichen, indem er sich „mit aller Anstrengung“ ¹³⁶¹⁵ darauf besinnen wollte, „wie aus dem kühlen Duft von Gras und Erde der Duft der Nelken in hellen Atemzügen zu ihm aufflog und dazwischen in lauen übermäßig süßen Wolken der Duft von Heliotrope“ ¹³⁶¹⁶ aufstieg. Doch auch hier muss er erleben, wie er sich den vermeintlichen Blicken seiner Diener nicht entziehen kann und dadurch nicht der empfundenen Unzulänglichkeit seiner selbst und der Endlichkeit des Lebens. Stattdessen fühlt er sich von

13602SW VII. S. 33. Z. 16-17.

13603SW VII. S. 33. Z. 26-30.

13604SW VII. S. 23. Z. 18-20.

13605SW XXVIII. S. 15. Z. 18-19.

13606SW XXVIII. S. 15-16. Z. 27-29//1.

13607SW XXVIII. S. 16. Z. 33.

13608SW XXVIII. S. 16. Z. 33.

13609SW XXVIII. S. 17. Z. 13-14.

13610SW XXVIII. S. 17. Z. 13.

13611SW XXVIII. S. 17. Z. 30.

13612SW XXVIII. S. 18. Z. 18-22.

13613SW XXVIII. S. 18. Z. 19-22.

13614SW XXVIII. S. 18. Z. 23-25.

13615SW XXVIII. S. 19. Z. 8.

13616SW XXVIII. S. 19. Z. 8-11.

den „schwarzen Augen“¹³⁶¹⁷ der Haushälterin verfolgt, die nicht absterben, so dass er sich in die Natur begibt, um der Endlichkeit des Lebens zu entkommen; hier wird er zwar gewahr, wie der Himmel, ein „Stück von feuchtem Türkis“,¹³⁶¹⁸ durch das dunkle Dickicht der Bäume dringt, doch spürt er gleichauf die Blicke der beiden jungen Mädchen auf sich. Dass das Motiv nicht nur Teil des künstlichen Erlebens ist, zeigt sich auch durch den von Hofmannsthal geschilderten Kontrast zwischen der älteren Dienerin und den zwei indischen Gottheiten aus „dunkler Bronze“.¹³⁶¹⁹ So ereilt den Kaufmannssohn schließlich das Empfinden, dass sie nicht an den Kunstgottheiten so schwer zu tragen habe, sondern an ihren Haaren, einem „Schmuck aus lebendigem, dunklem Gold“.¹³⁶²⁰ Die Lebendigkeit der älteren Dienerin spürend, begibt er sich in die Stadt um nach einer Blume zu suchen, deren „Gestalt und Duft“¹³⁶²¹ der Sehnsucht nach der Dienerin gleichkommt. Gleichsam aber ahnt selbst der Ästhetizist, dass seine Suche vergeblich sein wird, ihre Lebendigkeit mit etwas Anderem aufwiegen zu wollen.¹³⁶²²

Auch mit der Rückkehr in die Stadt wird der Ästhetizist mit dem Motiv-Komplex konfrontiert, allerdings sieht er die Beklemmung der Stadt, waren „hie und da [...] rote Vorhänge an den Fenstern und häßliche, verstaubte Blumen“¹³⁶²³ zu sehen. Sein Weg führt ihn zu einem ärmlichen Juweliengeschäft, in dessen Auslage er jedoch ein altmodisch wirkendes Schmuckstück aus „dünnem Gold“¹³⁶²⁴ erblickt, welches zudem mit einem „Beryll“¹³⁶²⁵ verziert ist. Auch fällt sein Blick auf einen „silbernen Handspiegel“,¹³⁶²⁶ indem ihm das Bildnis des älteren Mädchens entgegenkommt, für welches er ein „dünnes goldenes Kettchen“¹³⁶²⁷ erstet. Die durchschnittlichen Schmuckstücke werden von ihm mit einem „Goldstück und einigen Silbermünzen“¹³⁶²⁸ bezahlt. In einem der beiden Gewächshäuser erblickt er schließlich ein kleines Mädchen, durch welches er wieder von dem Gefühl der eigenen Unzulänglichkeit übermannt wird. Erst als das Kind den Blick von ihm wendet, wurde ihm der Anblick des Kindes mit seinem „weiße[n] Kleid und blasse[n] Gesicht“¹³⁶²⁹ unerträglich. Weil das Kind ihn ebenso wie seine junge Dienerin an den Tod gemahnt, und der Kaufmannssohn dieses nicht erträgt, versucht er die Situation zu überdecken, indem er dem Kind ein paar „Silbermünzen“¹³⁶³⁰ gibt. Doch findet er sich eingeschlossen im zweiten Gewächshaus, aus dem „Halbdunkel [treten] schwarze, sinnlos drohende Zweige unangenehm“¹³⁶³¹ auf ihn zu, und hinter diesen „schimmerte es weiß, als wenn das Kind dort stünde.“¹³⁶³² Auch die Rettung aus dem Gewächshaus kann ihn nicht mit dauerhafter Erleichterung erfüllen, muss er sich doch ein Bett für die Nacht suchen, was ihn sich an die vergangenen Könige erinnern ließ, die für sich ein Bett von Gold und für die Anderen eines aus Silber herrichten ließen.¹³⁶³³

Aufgrund seiner mangelhaften Unerfahrenheit und der Unachtsamkeit seines Weges, kommt er in ein Viertel, in dem „Soldaten mit gelblichen Gesichtern und traurigen Augen“¹³⁶³⁴ sitzen. Beklommen macht ihn hier auch der „dumpfe[...] Geruch“,¹³⁶³⁵ der aus einem der Räumlichkeiten der Soldaten kommt, sowie die „schmutziggelbe[...] Farbe“¹³⁶³⁶ der ärmlichen Häuser. Negativ empfindet der Kaufmannssohn auch die

13617SW XXVIII. S. 19. Z. 15.

13618SW XXVIII. S. 19. Z. 23.

13619SW XXVIII. S. 20. Z. 12.

13620SW XXVIII. S. 20. Z. 21-22.

13621SW XXVIII. S. 20. Z. 33.

13622So lässt Hofmannsthal ihn auch „gegen seinen Willen“ (SW XXVIII. S. 21. Z. 1) die Nähe dieser Suche zu seinem eigenen Wesen bekennen: „In den Stielen der Nelken, die sich wiegen, im Duft des reifen Kornes erregtest du meine Sehnsucht; aber als ich dich fand, warst du es nicht, die ich gesucht hatte, sondern die Schwestern meiner Seele.“ In: SW XXVIII. S. 21. Z. 2-4.

13623SW XXVIII. S. 22. Z. 32-33.

13624SW XXVIII. S. 23. Z. 5-6.

13625SW XXVIII. S. 23. Z. 6.

13626SW XXVIII. S. 23. Z. 22.

13627SW XXVIII. S. 23. Z. 28.

13628SW XXVIII. S. 24. Z. 1-2.

13629SW XXVIII. S. 24. Z. 33-34.

13630SW XXVIII. S. 25. Z. 31.

13631SW XXVIII. S. 26. Z. 3-4.

13632SW XXVIII. S. 26. Z. 3-4.

13633SW XXVIII. S. 23. Z. 31-32.

13634SW XXVIII. S. 27. Z. 35.

13635SW XXVIII. S. 27. Z. 36.

13636SW XXVIII. S. 28. Z. 4.

Farbe, wenn er die Soldaten besieht, die vor ihren Pferden knien, um diesen die Hufe zu waschen, so dass ihre „müden, gelblichen Gesichter“¹³⁶³⁷ unter der Belastung ihrer Arbeit schwankten. Vor allem einer der Soldaten wirkt besonders bedrückend auf den Kaufmannssohn, weshalb er sein Elend mit ein paar „Silbermünzen“¹³⁶³⁸ erträglicher machen will. Wiederum unüberlegt greift er in seine Tasche und registriert erst dann, dass er die letzten Münzen dem Kind im Gewächshaus gegeben hatte, wodurch er schließlich nach einer „Goldmünze“¹³⁶³⁹ greift. Doch der abstoßend auf ihn wirkende Blick des Pferdes, hindert ihn daran und bricht eine Erinnerung seiner Kindheit in ihm auf an einen armen Mann, mit dem der „Geruch von süßen, warmen, geschälten Mandeln irgendwie verknüpft war.“¹³⁶⁴⁰ So erinnerte er sich an den Mann wie er im Laden seines Vaters gestanden hatte und nicht hatte sagen wollen, wie er an ein „großes Goldstück“¹³⁶⁴¹ gekommen war.

Negativ gesetzt zeigt sich das Motiv auch als er von den Soldaten aufgehoben wird, nachdem er von dem Huf des Pferdes tödlich getroffen wurde. So stößt er sich am „Geruch ihrer Kleider“,¹³⁶⁴² die ihn an das Dumpfe erinnern, das zuvor aus dem „Zimmer auf die Straße“¹³⁶⁴³ gedrungen war. In einem ärmlichen Zimmer abgelegt, rauben die Soldaten ihm seine Goldstücke und die Kette, bevor sie ihm aus Mitleid einen Arzt rufen.¹³⁶⁴⁴ In diesem Bett sterbend zurückgelassen, wird der schönheitsliebende Ästhetizist neuerlich von dem Geruch belästigt: „Sonst war nichts in dem Zimmer, als harte, niedrige Betten und der Geruch von trockenem Schilf, womit die Betten gefüllt waren, und jener andere trostlose, dumpfe Geruch.“¹³⁶⁴⁵

In der *Soldatengeschichte* (1895/1896)¹³⁶⁴⁶ zeigt sich bei dem am Leben verzweifelnden Schwendar ein deutlicher Zug zur Farbe. Bereits in der Beschreibung Schwendars bindet Hofmannsthal die Farbe rot ein („dass die Ohren abstehend waren und rötlich schimmerten“)¹³⁶⁴⁷ und setzt die Farbe damit in Verbindung mit dem Tod. Ebenso zeigt sich innerhalb der Beschreibung der Szenerie, die auf Schwendar bedrohlich wirkt, die Einbindung des Farb-Motivs („über ihm die wüthende Gluth der funkelnden Sonne vor der die durchsichtige Luft in ungeheuern bläulichen Massen hieng wie Dunst gewordenes dunkles Metall“).¹³⁶⁴⁸ Dass Hofmannsthal das Farb-Motiv in Bezug auf Schwendars Empfindungen negativ besetzt hat, zeigt sich auch in der Beschreibung seines Blickes, den er auf die Wasseroberflächen wirft: „wenn er an heißen Mittagstunden sich über den dunklen feuchten Spiegel bog und ihm aus der Tiefe die ihm grün schien sein eigenes Gesicht entgegenschwebte, dann aber wieder sonderbar zerrann von schwarzen und blinkenden Kreisen verschluckt und ein gestaltloser Schatten sich nach aufwärts zu drängen schien, dass er schreiend entlief, und doch immer wieder zurückkam und hineinstarrte“.¹³⁶⁴⁹ Die Einbindung dieses Motivs zeigt sich auch durch das erste Pferd, das Schwendar aufsucht und „dessen Farbe an den Flanken ins gelbliche gieng“¹³⁶⁵⁰ oder an dem dritten Pferd an dessen Maul eine „hellgelbe Made“¹³⁶⁵¹ klebte; so ist das Farb-Motiv auch hier in Bezug auf Schwendar gesetzt, spiegelt sich dessen Wesen doch in den Pferden, zu denen er sich hingezogen fühlt, wieder.

Am Intensivsten zeigt sich die Einbindung dieses Motivs aber wenn Schwendar in den Wald geht. Immer

13637SW XXVIII. S. 28. Z. 22.

13638SW XXVIII. S. 28. Z. 35.

13639SW XXVIII. S. 28. Z. 37.

13640SW XXVIII. S. 29. Z. 9-10.

13641SW XXVIII. S. 29. Z. 14.

13642SW XXVIII. S. 29. Z. 25.

13643SW XXVIII. S. 29. Z. 26.

13644SW XXVIII. S. 29. Z. 32.

13645SW XXVIII. S. 30. Z. 1-3.

13646Hofmannsthal schildert seine Erlebnisse aus der Gödinger Zeit auch seinem Vater; ein Brief vom Juli 1895 lässt vermuten, dass persönliche Stimmungen in die Erzählung mit einfließen („reite ich meist allein, ziemlich spät, wenn Sonne und Mond gleichzeitig am Himmel sind und im Wald ein rötliches Dunkeln anfängt“, SW XXIX. S. 299. Z. 8-10).

13647SW XXIX. S. 50. Z. 21.

13648SW XXIX. S. 50-51. Z. 35-1.

13649SW XXIX. S. 51. Z. 22-28.

Allein in Verbindung mit dem Ort des Regenfasses, indem sich die Tante ertränkt hat, heißt es: „zuhaus in der Ecke des kleinen Garten zwischen einem hohen Stoss verfaulender dumpfriechender Blätter und einem mit feuchtkühlem Schatten erfüllten riesigen Hollunderstrauch war das Regenfass gestanden“. In: SW XXIX. S. 51. Z. 11-15.

13650SW XXIX. S. 52. Z. 12.

13651SW XXIX. S. 52. Z. 38.

noch an den Wassereimer denkend, hinterlassen seine Füße in dem „moorigen Boden tiefe Spuren [...], die sich gurgelnd mit schwarzbraunem Wasser füllten“. ¹³⁶⁵² Schwendar betritt daraufhin eine Lichtung, über die es heißt: „Etwas Röthliches schwebte vor seinen Augen, ein röthlichblauer Schimmer zog sich quer über den Weg.“ ¹³⁶⁵³ Die Dominanz der Farbe rot ist überdeutlich; hatte Hofmannsthal schon mit den roten Ohren Schwendars darauf verwiesen, zeigt sich für Schwendar nun die Unausweichlichkeit dieser Farbe, die in Verbindung mit dem Tod zu setzen ist. ¹³⁶⁵⁴ So sieht Schwendar auch den „rothe[n] Fleck“ ¹³⁶⁵⁵ auf einer Birke, „Lachen von Blut standen da“ ¹³⁶⁵⁶ und „ein ganzer bluthrother Schleier, warf blutige große Flecken auf das kugelige Grün der dichten Büsche, auf die weißen Stämme“. ¹³⁶⁵⁷ Schwendar begegnet auch hier in der Natur auf mannigfaltige Weise der Tod; obwohl er diesem zu entfliehen versucht, erweist es sich auch bei ihm als vollkommen zwecklos: „Blutend, von einem übermäßig angespannten Glanz wie mit dem letzten Blick eines brechenden Auges starr und regungslos angeglüht lag die endlose wellenförmige Ebene vor ihm.“ ¹³⁶⁵⁸ Die Natur ist für ihn erfüllt mit der Gegenwart des Todes, was sich auch im Angesicht der sinkenden Sonne zeigt: „und allmählich sank der Glanz des Landes in seinen Abgrund, aus dem rother Rauch emporwehte in Todte.“ ¹³⁶⁵⁹

Dass aber das Farb-Motiv unter der Ganzheit des Seins stehen kann, zeigt Hofmannsthal vor allem auch durch die Beschreibung des Corporal Taborsky, dessen Freundlichkeit und Liebe zum Leben bei ihm nicht im Kontrast zu seinem „strohgelbe[n] Schnurrbärtchen“ ¹³⁶⁶⁰ steht, sondern Teil seiner Erscheinung und seiner Akzeptanz des Lebens sind. Auch in Bezug auf einen weiteren Soldaten, den starken Nekolar, zeigt sich die Einbindung des Farb-Motivs, welches auch hier in Verbindung mit dem Leben steht und eben nicht mit dem Tod. ¹³⁶⁶¹ Auch zeigt sich die Einbindung des Farb-Motivs durch die Ulme, durch die Schwendar ebenso mit der Konzeption konfrontiert wird. ¹³⁶⁶² So schildert Hofmannsthal des weiteren auch das göttliche Zeichen gebunden an das Farb-Motiv: „Der schwarzblaue in ungeheuerem Schweigen leuchtende Himmel trat vor seinen Blicken zurück und schien von nichts zu wissen.“ ¹³⁶⁶³ Auf der Erde lag zudem das Licht des Mondes und „umgab die Schmiede und das rothgedeckte Haus [...] mit einem fremdartigen Schein“. ¹³⁶⁶⁴ Was zuvor noch von Schwendar rein negativ empfunden wurde, erschüttert Schwendar nun durch die Verbindung mit der Religion und der Öffnung für die Welt nicht mehr.

In der *Geschichte der beiden Liebespaare* (1896) findet sich ein vielfacher Bezug zum Motiv-Komplex. Erstmals bindet Hofmannsthal das Motiv durch das Verlangen von Felix nach Farben zu Beginn in eine durchaus ambivalente Betrachtung ein. In Bezug auf die narzisstischen Kindheitsvorstellungen, er sei der Kronprinz von Österreich und über sein Zubettgehen in immer neuen leeren Zimmern, heißt es: „Ich wusste dass ich mich gefürchtet hätte: aber der geheimnisvolle Reiz dieses immer neuen Schlafengehens und Aufwachens in dem reinen stillen weißen Zimmer mir den Goldlüstern war stärker.“ ¹³⁶⁶⁵ Hofmannsthal führt Felix wieder an die Farben heran, durch die Beschreibung des Volksgartens, den e scheinbar zufällig

13652SW XXIX. S. 54. Z. 7-9.

13653SW XXIX. S. 54. Z. 13-15.

13654„[...] aber wie er die Augen hob und weitergieng, flog das Röthliche wieder vor ihm wie ein schwebender Schleier.“ In: SW XXIX. S. 54. Z. 16-18.

13655SW XXIX. S. 54. Z. 19-20.

13656SW XXIX. S. 54. Z. 22.

13657SW XXIX. S. 54. Z. 20-22.

13658SW XXIX. S. 54. Z. 25-27.

13659SW XXIX. S. 54. Z. 31-33.

Auch mit der Beschreibung des Teiches an dem Schwendar vorbeikommt, zeigt sich die Einbindung dieses Motivs: „dass sie wie von einem Steinwurf getroffen im Kreis auseinanderschossen und in die grünschwärze feuchte dunkle Tiefe verschwanden.“ In: SW XXIX. S. 57. Z. 9-11.

13660SW XXIX. S. 58. Z. 1-2.

13661Über sein Haar heißt es: „fein kurz und dicht wie das Fell eines Otters und von der Farbe wie glänzendes Strahlen“. In: SW XXIX. S. 59. Z. 9-10.

13662„[...] die auf uralten Wurzeln ruhend mit der Last einer grünen auf jähem Abhang aufgethürmten Bergstadt spielend schien.“ In: SW XXIX. S. 56. Z. 14-16.

13663SW XXIX. S. 60. Z. 8-9.

13664SW XXIX. S. 60. Z. 10-12.

13665SW XXIX. S. 67. Z. 26-29.

besucht.¹³⁶⁶⁶ Der Garten jedoch enttäuscht ihn, denn „nicht einmal [der] Duft“¹³⁶⁶⁷ des Flieders lag in der Luft. Die Verbindung mit dem Farb-Motiv zeigt sich ebenso in der Beschreibung des Kindes, das er im Garten trifft; neben ihren „dunkelblau[en]“ Augen¹³⁶⁶⁸ beschreibt Hofmannsthal auch deren Kleidung („Sie hatte ein weißes Kleid, schwarze Strümpfe und dunkelblonde Haare“).¹³⁶⁶⁹

Den Höhepunkt in Bezug auf das Duft- und Farb-Motiv bildet aber die Ästhetizistin Therese. Clemens will ihr im Sterben keinen ästhetizistischen Genuss verweigern, auch nicht das Übermaß an Parfum, mit dem sie versucht, den Tod zu überdecken: „So schlecht, dass er es für überflüssig hält, ihr noch irgend etwas zu verbieten was ihr Vergnügen macht. Ihr dürft Euch über nichts wundern. Sie hat sich geschminkt. Und sie nimmt sehr viel Parfüm.“¹³⁶⁷⁰ Dabei zeigt sich, dass der Garten unter der Konzeption der Ganzheit steht: er ist voller Lebendigkeit, Farbe, Leben aber auch Dunkelheit und Duft,¹³⁶⁷¹ was auch hier deutlich macht, dass Hofmannsthal die Motiv-Komplexe sowohl in einen ästhetischen als auch einen ästhetizistischen Kontext setzt. Dass der Garten dabei den Tod impliziert, zeigt sich auch an den „Blutbuchen“,¹³⁶⁷² die Teil des Gartens sind. Dabei steht der Duft der Natur dem ästhetizistischen, übermäßigen und künstlichen Duft von Thereses Parfüm gegenüber.¹³⁶⁷³ Dass das Farbmotiv aber auch im Zuge der Ganzheit des Seins steht, zeigt sich neuerlich im direkten Vergleich der Gärtnerskinder mit Therese. So haben die Locken der Kinder die „Farbe von frischen Hobelspähnen und zwischen denen wie bei jungen Thieren, die gesunde junge röthliche Haut durchschimmerte.“¹³⁶⁷⁴ Therese hingegen steht für die maßlose Künstlichkeit ein: „Ihre geschminkten Wangen leuchteten, ihre mystischen veilchenfarbnen Augen waren noch größer als sonst und die Krone von aschblondem Haar schien wie mit einem wundervollen Zierrath mit kleinen Ohren auszulaufen, an denen schwere Gehänge von alten Türkisen und Diamanten schwebten. Wie ein Gitter trennten die 5 Schnüre gelblicher Perlen, die den Hals umschlossen, die strahlende Schönheit des Kopfes von dem schwachen Leib, der in Spitzen eingehüllt war wie der Leib eines Kindes oder einer Todten, und der in die blutlosen ungeschmückten kläglichen Hände auslief.“¹³⁶⁷⁵

Hofmannsthal bindet den Duft auch an das Haar Annas sowie an den Narzissmus von Felix, sagt sie ihm doch: „Nun wirst du mich doppelt so gern haben weil mein Haar so riecht wie deine Sachets.“¹³⁶⁷⁶ Die Einbindung des Farb-Motivs wird neuerlich durch den Strauch blassgelber Rosen¹³⁶⁷⁷ eingebunden, vor dem die Freunde im Garten stehen bleiben; Felix spricht vor dem Hintergrund dieser Rosen von einem ästhetisierten Sterben Theresens.¹³⁶⁷⁸ Doch an Clemens zeigt Hofmannsthal auf, dass er an dem Ästhetizismus, wohl immer noch von Therese bezaubert, zu zweifeln beginnt; seine Finger „grüben sich in das Fleisch einer gelben Rosenknospe“¹³⁶⁷⁹ und zerstören sie, in Gedenken an Therese, die in den Spiegel sieht: „Und dabei hielt er mir den blassgelben fast farblosen zerrissenen Kern der Rose hin und warf ihn dann mit einer traurigen und bitteren Geberde nach seitwärts auf den Boden.“¹³⁶⁸⁰ Clemens beginnt die Falschheit des Ästhetizismus zu ahnen, doch kann er sich zugleich nicht davon lösen, was sich daran zeigt, dass er Therese die Wahrheit über ihren schnell nahenden Tod verheimlicht.

Auch durch die Schilderung des dritten Tages findet sich das Farb-Motiv. Die Schwäche der Therese, ihr Absinken im Ästhetizismus, verstärkt scheinbar den Fokus auf die Natur. Nicht mehr die Blutbuchen beschreibt Hofmannsthal, sondern es heißt: „Über den Blaubuchen und den Silberpappeln trieben im

13666„Hinter dem schwarzen Gitter mit den vergoldeten Lanzen standen die Fliederbüsche und lagen die Wiesen so grün so wirklich von innen heraus grasgrün wie sie nur im frühen Mai sind und niemehr später.“ In: SW XXIX. S. 68. Z. 14-17.

13667SW XXIX. S. 68. Z. 20.

13668SW XXIX. S. 68. Z. 24.

13669SW XXIX. S. 68. Z. 21-22.

13670SW XXIX. S. 69. Z. 6-9.

13671So entschwebt der gemähten Wiese ein „laue[r] Duft“ (SW XXIX. S. 69. Z. 18); ein „Geruch von erwärmtem Gras und fetter dunkler Gartenerde“ (SW XXIX. S. 69. Z. 19-20) liegt in der Luft.

13672SW XXIX. S. 69. Z. 17.

13673„Wenige Schritte vor dem Korb schwebte in der heißen Luft der sehnsüchtige übermäßig starke Geruch von russischen Veilchen.“ In: SW XXIX. S. 69. Z. 25-26.

13674SW XXIX. S. 69. Z. 33-35.

13675SW XXIX. S. 69-70. Z. 38//9.

13676SW XXIX. S. 70. Z. 17-18.

13677SW XXIX. S. 70. Z. 23.

13678SW XXIX. S. 70. Z. 30-31.

13679SW XXIX. S. 71. Z. 15.

13680SW XXIX. S. 71. Z. 21-23.

Weiten lichte kleine Wolken“, ¹³⁶⁸¹ und „zwischen den Stämmen, an den Rändern der Wipfel schwebte etwas Goldiges.“ ¹³⁶⁸² Hofmannsthal beschreibt gegen das natürliche Spiel der Natur, dem Wind und der untergehenden Sonne, den neuerlichen Versuch Theresens zu Kraft zu kommen. Sich gegen den Tod kurz auflehnd, versucht sie aufzustehen, doch fällt sie sogleich ohnmächtig zurück. Das Gold das Hofmannsthal vermehrt mit dem künstlichen Ästhetizisten verbindet, zeigt sich sowohl in der Natur als auch durch die schwache Therese als Zeichen ihres Sterbens, denn damit zeichnet sie sich als Teil der Natur, als Mensch und nicht als künstliche Göttin aus: „Aber sie kam schnell wieder zu sich und hatte in den Haaren auf den Händen auf der mattseidenen Decke das blasse Gold der hinuntereilenden Sonne.“ ¹³⁶⁸³ Jedoch wird Therese von dem Wunsch ergriffen, ins Freie zu gelangen; aus Kraftmangel ist sie auf die Hilfe der sie umgebenden Menschen angewiesen und lässt sich auf die Veranda tragen: „Von weitem sah sie die Gärtnerskinder über die Wiese laufen auf der das Goldige schon dunkelte und nur die Salbeiblüthen da und dort tief purpurblau aufglühten.“ ¹³⁶⁸⁴ Hofmannsthal bindet hier das Farb-Motiv neuerlich in die Beschreibung der Ästhetizistin, vor allem aber auch in Bezug auf die Natur ein. Was sich dahinter verbirgt, ist, dass der Mensch sich nicht von der Außenwelt in sein künstlich geschaffenes Reich abwenden muss, denn die Farben sind auch Teil der Natur. Im ästhetizistischen Übermaß der Künstlichkeit aber stehen die Farben unter einem schädlichen Einfluss für die Ästhetizisten. So hat Thereses krankes Gesicht die „Farbe erkalteter Asche“, ¹³⁶⁸⁵ und „es war als hätten die allzuschweren aschblonden Haare alle Kraft des Lebens aus diesem Kopf gesogen.“ ¹³⁶⁸⁶

Abstoßend wirkt auf Felix sowohl die ärmlich-bürgerliche Umgebung des Gärtnerhauses mit seinem „unbestimmten Geruch“, ¹³⁶⁸⁷ als auch das „farblose[...] Gesicht“ ¹³⁶⁸⁸ der Gärtnersfrau. Hofmannsthal lässt zudem Felix, nachdem er auf sein Zimmer gegangen ist, die Geschehnisse des Tages noch einmal Revue passieren, so die ärmliche Lebenswelt des Gärtners und sein „rothe[s] Gesicht“. ¹³⁶⁸⁹ Auch der Blick aus dem Fenster in den Garten lässt ihn nur den „grünlich-bleiche Himmel vor Sonnenaufgang“ ¹³⁶⁹⁰ sehen, weil sein Blick auf die Welt von seinem ästhetizistischen Wesen gespeist ist. Nach der Erkenntnis des Ganzen, den Möglichkeiten, die nun offen für sein Leben vor ihm liegen, fallen seine Augen neuerlich auf das „Ende des todtens Gartens auf das öde graugrüne Dach der Gärtnerswohnung“. ¹³⁶⁹¹ Noch einmal, zum Ende der Erzählung, geht Hofmannsthal auf den Duft der Frau ein, und zwar innerhalb der Loslösung von Anna lässt Hofmannsthal ihn sagen: „Und aus ihren dünnen jungen Haaren stieg der sehnsüchtige Duft der verveine und mit ihm schien wie über einen leeren Abgrund mein eigenes Leben herüberzuathmen und ich empfand ein starkes Heimweh, wie Kinder die sich zu lange in einem fremden Hause verweilt haben.“ ¹³⁶⁹²

In dem Werk *Was die Braut geträumt hat* (1896/1897) schildert Hofmannsthal das Mädchenzimmer der Braut („Fenster mit weißem Vorhang“), ¹³⁶⁹³ sowie Amor mit seinen „goldenen Flügeln“. ¹³⁶⁹⁴ In der Rede des dritten Kindes findet sich das Motiv ebenso, geht dieses doch auf den Kreislauf des Lebens ein. ¹³⁶⁹⁵ Das Farb-Motiv wird von der Braut auch in der vermeintlichen Wiederholung der Worte des dritten Kindes eingebunden; doch während dieses von einfachen „Himmelsschlüssel[n]“ ¹³⁶⁹⁶ gesprochen hatte, erweitert die Braut dies im Sinne ihres schöngeistigen Empfindens („>>Wachsen goldne Himmelsschlüssel?<<“). ¹³⁶⁹⁷

13681SW XXIX. S. 74. Z. 19-20.

13682SW XXIX. S. 74. Z. 21-22.

13683SW XXIX. S. 74. Z. 23-25.

13684SW XXIX. S. 74. Z. 27-29.

13685SW XXIX. S. 75. Z. 2.

13686SW XXIX. S. 74. Z. 31-33.

13687SW XXIX. S. 75. Z. 29-31.

13688SW XXIX. S. 76. Z. 1-2.

13689SW XXIX. S. 77. Z. 29.

13690SW XXIX. S. 78. Z. 4.

13691SW XXIX. S. 79. Z. 3-4.

13692SW XXIX. S. 80. Z. 9-13.

13693SW III. S. 83. Z. 2.

13694SW III. S. 83. Z. 12.

13695SW III. S. 90. Z. 9-22.

13696SW III. S. 91. Z. 4.

13697SW III. S. 91. Z. 15.

In *Der Kaiser und die Hexe* (1897) bindet Hofmannsthal ebenso wiederholt das Motiv ein. Zum einen zeigt sich dies durch die Beschreibung der Szenerie, gehören zu den Jagdwäldern des Kaisers mitunter Fasanengehege, die mit einem „goldene[n] Gitter“¹³⁶⁹⁸ verschlossen sind. Aber auch durch den Kaiser bzw. seine Kleidung zeigt sich die Affinität des Protagonisten zur Farbe, trägt er doch einen „grünen, goldgestickten Mantel“¹³⁶⁹⁹ und einen „goldenen Reif im Haar“,¹³⁷⁰⁰ der das Zeichen seiner Macht ist. Ebenso wenn der Kaiser sein Leben resümiert, bindet Hofmannsthal das Motiv als Teil seiner edlen Herkunft ein („Neugeboren trug ich Purpur“),¹³⁷⁰¹ und des weiteren auch durch seine kindliche Art, die Ämter seines Landes zu besetzen („Als ich in der Wiege lag, / Trug ich Purpur, um mich her“).¹³⁷⁰²

Das Motiv als Teil der ästhetizistischen Verlockung zeigt sich aber auch durch die Hexe, erinnert er sich doch ihrer „offnen weißen Arme“,¹³⁷⁰³ obwohl er sich von ihr zu lösen versucht. Auf die Farbwelt seines Reiches bzw. die damit verbundene Kostbarkeit lässt Hofmannsthal aber auch die Hexe verweisen. So solle der Kaiser die Leere seines Lebens bedenken, wenn sie nicht mehr Teil seines Lebens ist: „Nicht die goldne / Weltkugel deines Reiches / Kann sie füllen, nicht die Welt / Füllt den Raum, den meine beiden / Nackten Füße schimmernd füllen!“¹³⁷⁰⁴

Doch wie der Kaiser sich gegen die Verlockungen der Hexe zu wehren sucht, zeigt sich auch seine immer noch vorhandene Eifersucht. Hatte sich die Farbe weiß zuvor mit ihren erotisch auf den Kaiser wirkenden Armen gezeigt, beschreibt er nun die „weißen Hände / Toter“,¹³⁷⁰⁵ die sie in seiner Vorstellung berührt haben. Dass der Kaiser nicht vor der Zauberkraft der Hexe gefeit ist, zeigt sich beim neuerlichen Aufeinandertreffen, versucht sie ihn doch damit zu verlocken, dass er ihr bevor sie sterbe doch mit ihren Haaren die Augen bedecken möge. Tatsächlich ist der Kaiser versucht, sie zu berühren und ihr damit neuerlich in Gänze zu verfallen, doch durch den „rötlichen Schatten der Bäume“¹³⁷⁰⁶ wird er gewahr, dass der Tag noch nicht vorüber ist; darüber hinaus ist auch hier die Farbe rot ein Mahnen an den Tod. So ist es auch diese Farbe, die Hofmannsthal einbindet, wenn es darum geht, dass der Kaiser die Eigenverantwortlichkeit für sein Leben und seinen Zustand erkennt („Unsre Taten sind die Kinder / Eines Rauchs, aus rotem Rauch / Springen sie hervor“).¹³⁷⁰⁷

Den Kaiser verlangt es neuerlich danach, die Hexe noch einmal zu sehen, verbindet er mit ihr doch die Lebendigkeit und die Flucht vor der Sterblichkeit. Hofmannsthal lässt den Kaiser hier die „grünen Ranken“¹³⁷⁰⁸ sehen, hinter denen er in der Höhle Leben wähnt, weshalb er die Ranken wegrißt und auf den früheren Kaiser trifft. Mit dem Eintreffen des Hofes wird ein „purpurnes Zelt“¹³⁷⁰⁹ errichtet, und auch der Verurteilte tritt neuerlich auf. Seiner veränderten Stellung gemäß, trägt er nicht nur ein „rotseidenes Gewand“,¹³⁷¹⁰ sondern auch den Mantel des Kaisers und einen „kurzen Stab aus Silber und Gold“.¹³⁷¹¹ Die Angst des alten Kaisers vor den Menschen, genährt durch seinen Lebenslauf, führt dazu, dass der Kaiser ihn heißt, seine Hände zu fühlen, seien sie doch leer und habe er nichts von ihm zu befürchten. Tatsächlich aber spürt der alte Kaiser den Ring an der Hand des Königs, der von einem grünen Stein geziert wird.¹³⁷¹² Erst nachdem Tarquinius dem Kaiser erklärt hat, dass der Greis die Speisen rieche¹³⁷¹³ und hungrig sei, dem Kaiser damit das Offensichtliche nahebringt, befiehlt der Kaiser seinen Bedienten Speisen in „goldenen

13698SW III. S. 179. Z. 3.

13699SW III. S. 179. Z. 5.

13700SW III. S. 179. Z. 6.

13701SW III. S. 188. Z. 18.

13702SW III. S. 192. Z. 15-16.

13703SW III. S. 179. Z. 20.

13704SW III. S. 182. Z. 29-33.

13705SW III. S. 183. Z. 32-33.

13706SW III. S. 194. Z. 15-16.

13707SW III. S. 197. Z. 15-17.

13708SW III. S. 198. Z. 2.

13709SW III. S. 199. Z. 28.

13710SW III. S. 199. Z. 29-30.

13711SW III. S. 199. Z. 30-31.

„[...] mit einem kurzen Stab mit goldenem Knopf in / rothseidenem Gewand“. In: SW III. S. 694. Z. 17-18.

13712SW III. S. 199. Z. 23-25.

13713SW III. S. 203. Z. 9.

Schüsseln“¹³⁷¹⁴ und „purpurne Decken und Felle“¹³⁷¹⁵ zu bringen, zu denen der Kaiser den Blinden führt. Mit der Freude, die der alte Kaiser für diese Decken empfindet, zeigt Hofmannsthal auf, dass das ästhetizistische Empfinden nicht nur in der Jugend gegeben ist, sondern auch im Alter, was sich durch das kindliche Wesen des alten Kaisers zeigt. In die Erklärung des Kaisers, wie er den Thron errungen habe, bindet Hofmannsthal ebenso das Motiv ein, lässt er ihn von vielen „buntern Abenteuern“¹³⁷¹⁶ sprechen, die in der Welt sind und von dem Schicksal, das „unlöslich wie die Maschen / Meines goldnen Panzerhemdes“¹³⁷¹⁷ sei, sowie der Macht des Goldes in der Welt.¹³⁷¹⁸

Mit dem neuerlichen Auftreten der Hexe bindet Hofmannsthal ebenso das Motiv ein, trägt sie doch das Kleid der Kaiserin, einen „goldne[n] Schleier“¹³⁷¹⁹ und eine „langstielige goldne Lilie“¹³⁷²⁰ in der Hand. Im Gespräch mit seiner vermeintlichen Frau lässt Hofmannsthal den Kaiser seine frühere Eifersucht bezüglich der Männer ihres Umfeldes bekennen, aber auch die Freude äußern, dass sie es war, die ihm seine Kinder geboren hat, seien sie doch „wie aufgelesen / Von den jungen grünen Wiesen“.¹³⁷²¹ Als die Hexe sich aber wieder zu erkennen gibt, lockt sie ihn neuerlich, will mit ihm wieder liegen in dem „goldnen Palankin“,¹³⁷²² muss aber schließlich erkennen, dass er den „Trug und Taumel“,¹³⁷²³ zumindest in Bezug auf sie, überwunden hat. So wirft sie die „goldene Lilie zu Boden, die sogleich zu Qualm und Moder zerfällt.“¹³⁷²⁴ Wenn Hofmannsthal sich vielerorts auf die goldene Farbe bezieht, so erweitert sich schließlich dies noch durch das Gold, sei es als Teil der Krone oder als Bezahlmittel. Nicht weniger als mit dem Gold seiner zerbrochenen Krone, will er den Mann bezahlen,¹³⁷²⁵ der ihm die vermeintlich tote Kaiserin aus den Augen schafft.¹³⁷²⁶ Die Krone, obwohl sie kein Zeichen seiner herrschaftlichen Macht mehr ist, dient ihm dennoch dazu, Macht über die Menschen zu erlangen. Dies zeigt sich auch durch den Mann, den er für die Beseitigung der vermeintlichen Leiche bezahlt, wenn Hofmannsthal dessen Käuflichkeit, seine Bereitschaft, für Gold zu morden¹³⁷²⁷ aufzeigt und ihn sogar sagen lässt: „Um dies Gold verkauft dir meine / Schwester ihre beiden Töchter!“¹³⁷²⁸ Der Bereitwilligkeit der Menschen sich für Gold zu verkaufen, geht der Kaiser auch nach wenn er über sein Leben und sein Reich sinniert.¹³⁷²⁹

Auch die Bedeutung des Motivs zeigt sich in *Die Frau im Fenster* (1897) durch die ästhetizistisch wahrgenommene Natur. So wirft Dianora mitunter ihre Haare Palla entgegen, die ihr Geliebter spüren soll „leiser als den leichten Regen, / der abends fällt aus dünnen goldnen Wolken“.¹³⁷³⁰ Auf Grund ihres Ästhetizismus erkennt Dianora auch nicht die Bedrohung des Todes, der sie sich durch ihre Stellung zum

13714SW III. S. 203. Z. 13.

13715SW III. S. 200. Z. 7.

13716SW III. S. 201. Z. 33.

13717SW III. S. 202. Z. 4-5.

13718SW III. S. 202. Z. 10.

13719SW III. S. 204. Z. 27.

13720SW III. S. 204. Z. 27-28.

13721SW III. S. 205. Z. 19-20.

13722SW III. S. 205. Z. 35.

13723SW III. S. 206. Z. 9.

13724SW III. S. 206. Z. 28-29.

Die Notizen Hofmannsthals bezeugen weiter den Bezug zwischen dem Kaiser und der Hexe, der durch das Farb-Motiv nur verstärkt wurde. Primär zeigt sich auch hier die Farbe Gold (SW III. S. 691. Z. 8, SW III. S. 691. Z. 21). Hofmannsthal bindet aber auch durch die Hexe, und die Wirkung dieser auf den Kaiser, den Duft ein: für ihn habe sie die Welt erfüllt mit „Glanz und / Duft“. In: SW III. S. 691. Z. 10-11.

Siehe (Notizen): SW III. S. 695. Z. 1-2, SW III. S. 689. Z. 31-32.

13725„Hier ist Gold für deine Arbeit.“ In: SW III. S. 195. Z. 35.

13726 SW III. S. 195. Z. 3-8.

13727 „[...] um dies Gold / Stoß ich dir am hellen Tag, / Wen du willst von deinen Feinden“. In: SW III. S. 196. Z. 8-10.

13728SW III. S. 196. Z. 12-13.

In den Notizen wird dies noch stärker ausgeführt: „wer Gold hat [...] ist lebendig! was er anrührt [...] ist für ihn! Die / ganze Welt [...] windet sich in seinen Händen [...] wie ein Weib nach / Blumen duftend, [...] nackt zur Hälfte, halb in Seide! alles ist sein / Bad, die Leichte [...] Luft umgiebt ihn wie ein Bad [...] in goldfarbenem / Wein, in Milch [...] in dem Blut von allein seinen [...] jungen Sklaven / Kann er baden!“ In: SW III. S. 693. Z. 23-28.

13729„Denn zu unterst sind die Fischer / Und Holzfäller, die in Wäldern / Und am Rand des dunklen Meeres / Atmen und ihr armes Leben / Für die Handvoll Gold dem ersten, / Der des Weges kommt, verkaufen.“ In: SW III. S. 202. Z. 6-11.

13730SW III. S. 97. Z. 34-35.

Leben aussetzt.

„Fiel ich ins Wasser, mir wär wohl darin:
mit weichen kühlen Armen fing's mich auf
und zwischen schönen Lauben glitt' ich hin
mit halbem Licht und dunkelblauem Boden
und spielte mit den wunderlichen Tieren,
goldflossig und mit dumpfen guten Augen.“¹³⁷³¹

Des weiteren erinnert sich Dianora auch an die Kleidung ihres Vaters („Harnisch / von grünem Gold“),¹³⁷³² an ihre Verheiratung¹³⁷³³ und die Begegnung mit Palla am Tisch, wie er ihr die Pfirsiche aus der „goldne[n] Schüssel“¹³⁷³⁴ gereicht hatte. Aber das Motiv zeigt sich auch durch die Amme, die zurückkehrt war, um ihre „roten Blumen“¹³⁷³⁵ zu gießen, und durch Dianora, die in Bezug auf die Amme und die vermeintliche Erregung der Amme durch die Worte des Predigers sagt: „Aber, Amme, / wie sonderbar du aussiehst! Deine Wangen / sind rot, und deine Augen glänzen so ...“.¹³⁷³⁶ Des weiteren zeigt sich das Motiv auch durch den „schönen großen Rotschimmel“,¹³⁷³⁷ den Bracchio geschlagen hatte weil dieser nicht gehorcht hatte. Dass Hofmannsthal das Motiv ebenso durch nicht-ästhetizistische Figuren einbindet, zeigt sich durch die Beschreibung des ernsthaften Bracchio: „Er hat eine übermäßig große Stirn und kleine dunkle Augen, dichtes kurzgeringeltes schwarzes Haar und einen kleinen Bart rings um das Gesicht.“¹³⁷³⁸

In den Varianten zum Werk zeigt sich das Motiv neuerlich durch Dianoras Abwendung vom Tag („viele bunte Hügel winken“),¹³⁷³⁹ durch ihre ästhetizistische Vorstellung („Und hinter uns steht eine große Butte / rostfarbner Trauben“),¹³⁷⁴⁰ die Kleidung ihres Vaters („Gestorben sei in seinem goldnen Harnisch“),¹³⁷⁴¹ vor allem aber auch durch das geplante Aufeinandertreffen zwischen Palla und Dianora, wodurch sich das Motiv auch hier gebunden zeigt an das ästhetizistische Erleben.¹³⁷⁴²

Eines der stärksten Motive innerhalb der ästhetizistischen Erlebniswelt in *Der goldene Apfel* (1897) ist die Duft- und Farbwelt, bedingt allein schon durch die Titelgebung, die auf das Objekt der ästhetizistischen Begierde, den goldenen Apfel, anspielt. Dadurch ist der Duft in dieser Erzählung vor allem auch mit dem ästhetizistisch schönen Apfel verbunden („einem goldenen mit Essenzen gefüllten Apfel“),¹³⁷⁴³ als auch mit dem wiederholten Bezug zur Farbe Gold gegeben, mit der sich der schönheits- und kostbarkeitsliebende Ästhetizist gerne zu umgeben pflegt. Dabei zeigt sich aber auch in dieser Erzählung, dass Hofmannsthal keineswegs das Farb-Motiv innerhalb der Erlebniswelt der ästhetizistischen Menschen nur positiv besetzt. So beschreibt Hofmannsthal die Stadt, durch die der Kaufmann kommt und in der er vor sieben Jahren die Demütigung erfahren hat, als „gelbliche alte Stadt“,¹³⁷⁴⁴ und verbindet dabei eine weitere häufig gewählte ästhetizistische Farbe mit negativen Erlebnissen und dem Alterungsprozess. Hofmannsthal verweist aber auch allgemein auf Farben, wenn der Kaufmann sich des Besitzes seiner Frau erinnert, mit dem er die Demütigungen in dieser Stadt überdeckt: „Von diesen Dingen hatte die Erinnerung ab jene erste Reise ihre eigenthümliche Färbung.“¹³⁷⁴⁵ Hofmannsthal macht dabei schon zu Beginn der Erzählung die Verbindung zwischen dem Apfel und seiner Liebe zu seiner Frau deutlich, heißt es doch: „wie unaufhörlich

13731SW III. S. 98. Z. 13-18.

13732SW III. S. 110. Z. 22-23.

In den Varianten heißt es diesbezüglich: „Doch sagen sie daß auch mein Vater stehend / Gestorben sei in seinem goldnen Harnisch“. In: SW III. S. 517. Z. 37-38.

13733„[...] sie hat sich zurückgelehnt und sieht über sich die flimmernden Sterne auf dem schwarzen Himmel; schaudert.“ In: SW III. S. 111. Z. 8-9.

13734SW III. S. 112. Z. 36.

13735SW III. S. 99. Z. 26.

13736SW III. S. 100. Z. 2-4.

13737SW III. S. 102. Z. 6.

13738SW III. S. 108. Z. 31-33.

13739SW III. S. 515. Z. 25.

13740SW III. S. 517. Z. 29-29.

13741SW III. S. 517. Z. 37-38.

13742SW III. S. 517. Z. 1-15.

13743SW XXIX. S. 96-97. Z. 39//1.

13744SW XXIX. S. 94. Z. 13-14.

13745SW XXIX. S. 96. Z. 3-4.

aufsteigen<der> Weihrauch veränderten sie das Bild, machten es gleichsam goldener und schwärzer. Eine wunderbare geheimnis<volle> Königin hörte einem wunderbaren Abenteuer eines in Sklaverei gefallenen überaus klugen Königs zu.“¹³⁷⁴⁶ Hofmannsthal verstärkt die Überdeckung des Negativen durch den Ästhetizismus, indem der Kaufmann sich schließlich auf einen mit „goldenen [...] Essenzen gefüllten Apfel“¹³⁷⁴⁷ besinnt, und verstärkt die Bedeutung der goldenen Farbe noch in Verbindung mit dem Apfel, der das „Sinnbild“¹³⁷⁴⁸ all der ästhetizistischen Phantasien ist („und gleichzeitig der scharfe und sehnsüchtige Duft der Essenzen, mit denen das Innere angefüllt war, ein Duft in dem übermäßiges Entzücken und qualvolle Ungeduld durcheinanderfloß und der hervorstieg und nicht nur das durchlöchernte goldene Blattwerk im innern des Apfels sondern alle Wege seines Lebens, das obere und das untere seiner Tage und Nächte durchströmte“).¹³⁷⁴⁹ Für den Kaufmann ist der Apfel demnach nicht nur etwas Schönes, sondern es zeigt sich, dass der Duft, der aus den Tiefen des Apfels entströmt, gleichsam auch sein Leben beeinflusst.

Hofmannsthal schildert des weiteren wie der Kaufmann sich verzweifelt versucht auf die Gegenwart und damit auf die Frau, deren narzisstischer Besitz ihn befriedigt, konzentrieren will, während er selbst die Demütigungen, die er in der Vergangenheit erfahren hat, als schädlich einstuft. So verweist Hofmannsthal auf eine Verbindung zwischen dem Lieben und dem Apfel, dient doch beides ihm dazu, sein ästhetizistisches Bedürfnis zu befriedigen („es schien ihm als müsse er eine Beziehung zwischen dem Duft des Apfels und dem Wesen seiner Frau finden, aber alles was er dachte kam ihm vor wie schon einmal gedacht oder schon einmal geträumt“).¹³⁷⁵⁰ Neuerlich zeigt sich damit bereits hier, angeknüpft an die Duftwelt, das Versagen des Ästhetizismus als dominierende Instanz für das Leben des Menschen und die Unmöglichkeit das Harte des Lebens auszublenden.

Hofmannsthal greift die Bedeutung und Faszination der Duftwelt und ihr neuerliches Versagen auch beim Kind auf. Getrieben von einer Sehnsucht nach der Außenwelt, erlebt sie die glühende Hitze des Tages auf ihrem Gesicht, um nur gleich darauf, eben wie ihr Vater, die eigene Unzulänglichkeit zu verspüren. In diesem Augenblick nimmt sie den verführerischen Duft des Apfels wahr: „Da bewegte der Wind leise den Vorhang an der Thür und dem Kind war es, als ob ein leiser kaum merklicher Hauch vom Duft des goldenen Apfels hereinflöge.“¹³⁷⁵¹ Hofmannsthal betont dabei deutlich das Fantastische dieses Apfels in der Wirkung auf die Menschen und die Distanz zu der Welt. Der ästhetizistische Zug wirkt aus dem Grund besonders stark, weil der Mensch sich von der Außenwelt und den anderen Menschen verlassen fühlt und mit dem schönen Gegenstand gleichsam auf die eigene Person zurückgeführt wird. Neuerlich zeigt sich auch beim Kind die Bezauberung, die aus der Tiefe des Apfels kommt: „Sein inneres war mit unendlich feinem verästelten goldenen Blattwerk ausgefüllt und zwischen diesem schwebte ein unbegreiflicher Duft, der an nichts auf der Welt erinnerte.“¹³⁷⁵² Statt der Wirklichkeit, in der das Kind sich wie eine Fremde fühlt, eröffnet ihr der Apfel eine märchenhafte Welt, eine Heimat die sie ihre Verlassenheit vergessen lässt.¹³⁷⁵³ Auch die ganze Stimmung im Zimmer, indem sich die Truhe mit dem Apfel befindet, ist durchzogen von Farben: „Durch eine einzige Stelle des Gitters aber brach ein blendender Strahl durchschnitt die ganze bläulich bebende Luft und hatte seinen Fuß auf dem kupfernen Beschlage und ließ aus 2 Schraubenköpfen Gluth und Leben hervorquellen wie aus lebendigen Augen.“¹³⁷⁵⁴ Weil ihre Mutter den Apfel in der Tiefe der Truhe verborgen hatte, muss sich das Kind durch „goldene[...] und bunte[...] Gewebe[...]“¹³⁷⁵⁵ tasten, um an den Apfel zu gelangen. Selbst die Truhe, in der sich der Apfel befindet, wird von Hofmannsthal an das Farb-Motiv geknüpft: „Durch eine einzige Stelle des Gitters aber brach ein blendender Strahl durchschnitt die ganze

13746SW XXIX. S. 96. Z. 34-38.

13747SW XXIX. S. 96-97. Z. 39//1.

13748SW XXIX. S. 97. Z. 2.

13749SW XXIX. S. 97. Z. 9-15.

13750SW XXIX. S. 98. Z. 11-14.

13751SW XXIX. S. 99. Z. 2-4.

13752SW XXIX. S. 99. Z. 7-9.

13753„Jedesmal aber legte sich mit einer Wolke seines unbegreiflichen Duftes, der in allen den Jahren nicht abnahm, ein ungeheurer Traum in die Seele der Kleinen einer Art war dieser goldene Apfel mit den wunderbarsten Dingen aus dem Märchen: mit dem sprechenden Vogel dem tanzenden Wasser und dem singenden Baum war sein Leben irgendwie durch unterirdische Gänge verbunden, die hie und da in dunklen Gewölben, hie und da zwischen den schwankenden durchsichtigen Wohnungen der Meerkönige hinliefen.“ In: SW XXIX. S. 99. Z. 12-20.

13754SW XXIX. S. 100. Z. 2-5.

13755SW XXIX. S. 100. Z. 13.

bläulich bebende Luft und hatte seinen Fuß auf dem kupfernen Beschlage und ließ aus 2 Schraubenköpfen Gluth und Leben hervorquellen wie aus lebendigen Augen.“¹³⁷⁵⁶ Aber durch den Duft nimmt das Kind die Bezauberung dieses Apfels auf sich wahr, eine Bezauberung die gleichsam eine Erhebung über die Wirklichkeit andeutet („der unbegreifliche Duft empor und umwölkte den Kopf des Kindes mit dem Bewusstsein grenzenloser Macht und Größe“).¹³⁷⁵⁷ Es ist die Befriedigung des narzisstischen Bedürfnisses, die durch das Schöne an sich und in diesem Fall durch den Apfel erfolgt. Dass das Farb-Motiv von Hofmannsthal durchaus von ästhetizistischen Menschen auch herabgesetzt wird, zeigt sich ebenso wenn eine andere, stärker wirkende Bezauberung, in diesem Fall das Näherkommen des Apfels, ersehnt wird („wunderbarer als die smaragdnen Thüren einer zauberhaften Höhle schoben sich die verborgenen Seitenthüren der Truhe auseinander“).¹³⁷⁵⁸ Mit dem Erreichen des Apfels knüpft Hofmannsthal aber neuerlich an das Farb-Motiv an, wenn das Kind wie „von dem wie von einer Wunderlampe weiche[n] honigfarbene[n] Licht“¹³⁷⁵⁹ ergriffen wird.

Überdeutlich bindet Hofmannsthal das Motiv auch an die Erscheinung und vor allem die Kleidung des Stallmeisters, der dem Kind Einlass in die Tiefe gewähren soll: sein „smaragdgrünes Obergewand, durch dessen mit Roth ausgenähte Schlitze das feine weiße Hemd hervorschimmerte“,¹³⁷⁶⁰ sein „schneeweiße[r] Turban umwand eine goldene amethystenbesetzte Kette“,¹³⁷⁶¹ seine Peitsche deren „Griff in eine goldene einen großen Amethyst umringelnde Schlange auslief“,¹³⁷⁶² unter dem Gürtel „hieng ein Schurz von rothem Leder“,¹³⁷⁶³ die „Lichtgelbe[n] Stiefel mit metallgrünen Bändern“,¹³⁷⁶⁴ die Ärmel des Hemdes „von einem goldenen mit schwarzen Blumen durchwirkten band fest umwunden“¹³⁷⁶⁵ und schließlich „die schönen großen Hände [die] durchschienen wie gelbliche Halbedelsteine“. ¹³⁷⁶⁶ Neuerlich verweist Hofmannsthal durch den Stallmeister auf die Kraft der Farben, wenn er für das Kind die Tür zur Tiefe öffnet.¹³⁷⁶⁷ An den Stallmeister des Königs bindet Hofmannsthal auch die Affinität zum Duft. So zeigt sich das Kind bereit, für einen einzigen Blick in ihre vermeintlich wirkliche Heimat dem Stallmeister den goldenen Apfel zu geben, „dem ein seltener starker Geruch entströmte worin übermäßige Süße und quälende Sehnsucht vermengt waren“.¹³⁷⁶⁸

Auch wenn Hofmannsthal den Weg der Frau, auf der Suche nach dem Apfel beschreibt, zeigt sich die Verbindung zum Motiv, sieht sie doch im Haus des Gewürzhändlers dessen tote Tochter, wodurch mit dem Duft auch etwas Negatives verbunden wird, nämlich der Tod.¹³⁷⁶⁹ Auch bereits in der Beschreibung des kleinen Hofraumes, bindet Hofmannsthal das Motiv an negative Empfindungen,¹³⁷⁷⁰ verstärkt den beklemmenden Eindruck aber noch in der Beschreibung der Toten („den flachen in blendendes Weiß gehüllten Leib der Todten“)¹³⁷⁷¹ und schließlich durch die Beschreibung der Menschen, die sich um die Tote versammelt haben, so durch das „lilafarbige[...] über die Schulter gebauschten Gewand einer alten Frau“.¹³⁷⁷²

Die Affinität zum Duft zeigt sich auch in den Notizen Hofmannsthals zu dieser Erzählung, so in der

13756SW XXIX. S. 100. Z. 2-5.

13757SW XXIX. S. 100. Z. 21-22.

13758SW XXIX. S. 100. Z. 10-12.

13759SW XXIX. S. 100. Z. 28-29.

13760SW XXIX. S. 101. Z. 25-26.

13761SW XXIX. S. 101. Z. 27.

13762SW XXIX. S. 101. Z. 29-30.

13763SW XXIX. S. 101. Z. 30-31.

13764SW XXIX. S. 101. Z. 31-32.

13765SW XXIX. S. 101. Z. 33-34.

13766SW XXIX. S. 101. Z. 34-35.

13767 „[...] so griff er mit der schönen kräftigen Hand, die aus einem engen Kelch von gold<enem> und schwarzem Gewebe hervorwuchs, in den rostigen Ring und hielt die schwere Platte, jeder Muskel des kräf<tigen> Leibes unter den schönen bunten Kleidern gespannt wie eine Bogensehne“. In: SW XXIX. S. 102. Z. 28-32.

13768SW XXIX. S. 103. Z. 8-9.

13769Siehe: SW XXIX. S. 105. Z. 22-23.

13770 „[...] so griff er mit der schönen kräftigen Hand, die aus einem engen Kelch von gold<enem> und schwarzem Gewebe hervorwuchs, in den rostigen Ring und hielt die schwere Platte, jeder Muskel des kräf<tigen> Leibes unter den schönen bunten Kleidern gespannt wie eine Bogensehne“. In: SW XXIX. S. 102. Z. 28-32.

13771SW XXIX. S. 105. Z. 35.

13772SW XXIX. S. 105. Z. 34-35.

Beschreibung der Räumlichkeiten des Kaufmannes („der Geruch des Apfels vermischt sich mit dem Ledergeruch der Peitschen“).¹³⁷⁷³ So steht der Duft hier in Verbindung mit der ästhetizistischen Welt, vor allem aber mit dem Apfel; Hofmannsthal deutet hier auch neuerlich das Negative der Duftwelt an, wenn der Mensch sich ganz an sie verliert bzw. dem Ästhetizismus die Kontrolle über sein Leben gewährt.¹³⁷⁷⁴ Ebenso zeigt sich in den Notizen eine starke Einbindung des Farb-Motivs, so durch die Beschreibung des Zimmers des Stallmeisters.¹³⁷⁷⁵ Hofmannsthal verbindet das Farb-Motiv aber auch mit der Angst vor dem Tod, findet sich doch in Bezug auf den Kaufmann die Notiz: „überall bei ihm scheint das Thier zu laufen, die erdfarbene Grille mit blutigen Flecken“.¹³⁷⁷⁶ Eine weitere Notiz zeigt ebenso die Auseinandersetzung mit dem Farb-Motiv, allerdings referiert diese auf die Tat des Kaufmannes gegen seine Frau.¹³⁷⁷⁷

In dem lyrischen Drama *Der weisse Fächer* (1897) zeigt sich ebenso ein vielfacher Bezug zum Motiv. So bekennt Fortunio durch den Verlust seiner Frau eine Haltlosigkeit im Leben und den Glauben gewonnen zu haben, dass nichts von Bestand ist:

„>>Besitz<< von allen Wörtern ohne Sinn
Das albernste, von einem Schullehrer
Ersonnen, welcher meinte, jedem Wort
Müßt eins entgegenstehn, wie Weiß dem Schwarz,
Und so gebildet, weil Besessenwerden
Ein wirklich Ding.“¹³⁷⁷⁸

Fortunio wähnt sich nicht passiv, denn er verkennt wie die meisten Ästhetizisten Hofmannsthals seine Lebenssituation. Vielmehr wähnt er sich den Menschen und seinen Untergebenen besonders zugetan („Frag meine weißen Diener, Die farbigen auf meinen Gütern frag!“).¹³⁷⁷⁹ Das Farb-Motiv zeigt sich in Verbindung mit der Frau nur an einer einzigen Stelle des Dramas, und zwar als Fortunio sich auf die letzte Erinnerung an seine Frau besinnt. Diese steht aber durchaus in Anbindung an die Konzeption, die die Frau andeutet wenn sie die arbeitende Maus besieht: „Sie sagte: >Still< ... da sah ich eine Maus, / Die kam und unter einem gelben Weinblatt / Vergeßne Beeren stahl und mühsam trug.“¹³⁷⁸⁰ Das Farb-Motiv wird neuerlich durch das Leben deutlich, das Fortunio Miranda prophezeit.¹³⁷⁸¹ Seine eigene Ergriffenheit bei Miranda zeigt sich auch in Verbindung mit dem Duft („Erinnerungen, ein Duft von Sträuchern, den der Wind herüberträgt“, SW III. S. 170. Z. 17). Des weiteren bindet Hofmannsthal das Motiv sowohl durch die Beschreibung von Mirandas Kleidung („weißes Mullkleid mit schwarzem Samt“),¹³⁷⁸² als auch durch die Schilderung ihres Traumes ein: mit einem „weißen Fächer“¹³⁷⁸³ habe sie die Blumen auf dem Grab ihres Mannes verweht, um sein Gesicht sehen zu können. Von Catalina will sich Miranda einen Fächer geben lassen. Doch als diese nur den „weißen Fächer“¹³⁷⁸⁴ hervorzieht, fährt Miranda auf: „Der weiße! Hab ich dir nicht befohlen, einen anderen zu nehmen?“¹³⁷⁸⁵ Schließlich will sich Miranda jedoch dem Traum stellen, dass der Grabhügel im Traum getrocknet ist, der in Wirklichkeit nicht trocken ist, und lässt sich den Fächer geben. Zudem wird Catalina von Hofmannsthal auch die „WEISSE“¹³⁷⁸⁶ genannt, bedingt durch ihre

13773SW XXIX. S. 91. Z. 22-23.

13774SW XXIX. S. 92. Z. 10-12.

13775„[...] er sieht aus dem Bettvorhang (Gold mit schwarzen Blumen) den Fuss des Negers hervorragen da beschliesst er gleich sie zu tödten, der Neger ist ihm gleichgiltig“. In: SW XXIX. S. 92. Z. 14-16.

13776SW XXIX. S. 92. Z. 30-31.

13777„[...] er giebt einen kleinen Blutfleck von der linken Hand einem Goldfisch zu fressen. das beruhigt ihn für eine Zeit vollständig.“ In: SW XXIX. S. 92. Z. 34-35.

13778SW III. S. 154. Z. 7-12.

13779SW III. S. 155. Z. 8-9.

13780SW III. S. 161. Z. 19-21.

13781„Der Mann, dem du gehören wirst, der mit seinen Armen dich umschlingen wird statt dieses häßlichen schwarzen Gürtels, der wird etwas Traumhaftes besitzen, etwas wie den Schmuck aus einer rosenfarbenen und einer schwarzen Perle, den die Könige des Meeres tragen.“ In: SW III. S. 169. Z. 27-31.

13782SW III. S. 161. Z. 24.

13783SW III. S. 162. Z. 13.

13784SW III. S. 163. Z. 7.

13785SW III. S. 163. Z. 9.

13786SW III. S. 170. Z. 37.

Hautfarbe, ist Sancha doch eine Mulattin. Catalina wiederum wird vom Duft des Geißblattes ¹³⁷⁸⁷ von ihrem Liebeskummer abgelenkt, durch den sie sich auch auf ihre Familie besinnt: „Jetzt ist es Abend, und der Vater spannt Die Rinder aus: das weiße geht voran Zum Brunnen, und das rote geht ihm nach.“ ¹³⁷⁸⁸

Dass das Motiv allerdings nicht nur in Verbindung mit dem ästhetizistischen Sein steht, sondern ganz im Gegenteil auch Teil der Ganzheit des Lebens sein kann und darf, zeigt sich durch die Beschreibung der Großmutter („langes Kleid aus Goldstoff mit eingewebten schwarzen Blumen“). ¹³⁷⁸⁹ Fortunio für das Leben öffnen wollend, verweist sie auf ihr eigenes Leben und die Hindernisse, die sie überwunden hat. ¹³⁷⁹⁰

Nach Mirandas Erkenntnis bezüglich des Taus, ist sie in eine Haltlosigkeit gestürzt worden („wir selber nur der Raum, Drin Tausende von Träumen buntes Spiel“) ¹³⁷⁹¹ und erinnert sich des Traumes, der „Purpurfahnen schwingend“ ¹³⁷⁹² durch das Leben eines Menschen gehen kann. Des weiteren zeigt sich das Farb-Motiv durch Catalinas Reaktion auf ihren Liebeskummer („Wie rot sie wird!“) ¹³⁷⁹³ und durch Mirandas Sich-öffnen für das Leben, sei das Lachen ein Gottesgeschenk wie der Himmel für jemanden der in „Purpurfinsternis / Begraben war und wieder aufwärts taucht“. ¹³⁷⁹⁴ Mit dem personifizierten Epilog zeigt sich letztmalig das Motiv mit dem Verweis auf Hofmannsthals Werk:

„doch dieses Spiel
Will sich mit mehr an Inhalt nicht beladen,
Als was ein bunter Augenblick umschließt.
[...]
Doch was Euch Glück erscheint, indes Ihr lebt,
Ist solch ein buntes Nichts, vom Traum gewebt.“ ¹³⁷⁹⁵

In *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) zeigt sich gleich schon zu Beginn eine starke Dominanz des Motivkomplexes in Bezug auf die auftretenden Figuren und deren Kleidung. So trägt der Gärtner ein „Gewand von weißem Linnen, eine blaue Schürze, [...] Schuhe von Stroh“ ¹³⁷⁹⁶ und der junge Herr einen „dunkelgrünen Jagdanzug mit hohen gelben Stulpenstiefeln“. ¹³⁷⁹⁷ Aufgegriffen wird das Motiv sogleich durch den Monolog des Dichters. Erst durch die herabsinkende Sonne, die auf die „goldnen Bäume“ ¹³⁷⁹⁸ fällt, tritt er aus seinen Räumlichkeiten hinaus in die Natur. So wird der Blick des Dichters auf die Gestalten gelenkt, er sieht Pilger und an den Uferwiesen Gestalten mit „gleicher Farbe wie das Erz“ ¹³⁷⁹⁹ liegen, die ihre Panzer abgeworfen hatten und schließlich mit anderen Gestalten zu kämpfen beginnen. Der Dichter wird von der Stille des Abends ergriffen, die kaum nur durch das Blut und „die golddurchwirkten Decken“, ¹³⁸⁰⁰ die den Fluss hinabtreiben, gestört wird. Besonders eine Gestalt erregt die Aufmerksamkeit des Dichters. Diese erscheint dem jungen Mann wie ein Trunkener, ¹³⁸⁰¹ der letztendlich seinem Blick entschwindet. Durch den Auftritt des Gärtners zeigt sich das Motiv wiederum in Verbindung mit dem bewussten Verlust der Königswürde für sein jetziges Leben: „Wenn ich aus meinem goldnen Haus ersah / das Blumengiessen abends und am Morgen, / sog ich den Duft von Erd und Wasser ein / und sprach: Hierin liegt großer Trost verborgen.“ ¹³⁸⁰² Dabei sieht er den Verlust der Königswürde als eine Erlösung für sein

13787SW III. S. 171. Z. 12-13.

13788SW III. S. 171. Z. 20-22.

13789SW III. S. 156. Z. 34-35.

13790„Dein Großvater und ich, wir waren zehn Jahre verbannt. Als uns das Schiff wegtrug, standen wir mit großen trockenen Augen, solange wir die Küste sahen. Auf einmal sank der letzte Hügel in das goldfarbene Meer wie ein schwerer dunkler Sarg.

Wir waren Bettler, ärmer als Bettler, denn wir hatten nicht einmal unsere Namen“. In: SW III. S. 159. Z. 5-9.

13791SW III. S. 174. Z. 4-5.

13792SW III. S. 175. Z. 21.

13793SW III. S. 175. Z. 24.

13794SW III. S. 175. Z. 33-34.

13795SW III. S. 176. Z. 8-16.

13796SW III. S. 133. Z. 5-6.

13797SW III. S. 133. Z. 7.

13798SW III. S. 133. Z. 16.

13799SW III. S. 134. Z. 16.

13800SW III. S. 134. Z. 31.

13801Des weiteren, siehe: SW III. S. 134-135. Z. 37-39//1-5.

13802SW III. S. 136. Z. 14-17.

Leben („Befreiung war's, dies alles umzutauschen“),¹³⁸⁰³ denn in seinen jetzigen Lebensumständen sieht er sich glücklich, erfährt er doch hier den „reinen Drang / des Lebens“. ¹³⁸⁰⁴ So verbindet der ehemalige König nicht nur mit seinem früheren Leben die reiche Farbe Gold („Der Boten Kommen, meiner Flotte Rauschen, / die goldnen Wächter, Feinde, zu erblassten“), ¹³⁸⁰⁵ sondern gerade auch mit der Natur: „für diese Beete, dieses reife Lasten / der Früchte halbverborgen an Spalieren / und schwere Rosen, drin die goldig braunen / von Duft betäubten Bienen sich verlieren.“ ¹³⁸⁰⁶

Obwohl der Greis nun in seinem Leben als Gärtner ein erdverbundenes Dasein führt und gerne die Macht eingetauscht hat, sieht er sich doch nicht getrennt von seinem früheren Leben, spürt er doch in dem „Duft von vielen Sträuchern“ ¹³⁸⁰⁷ einen Hauch seines früheren Daseins. Doch hatte er als König nur den Anschein von einem Leben gespürt, sieht er nun das reiche Leben durch sein Wirken in der Natur. ¹³⁸⁰⁸

Das Motiv zeigt sich auch in Verbindung mit dem jungen Mann, der von der Jagd erzählt von der er geträumt hat („Dies alles trieb ich vor mir her, wie Sturm ein schwarzes / Gewölk“). ¹³⁸⁰⁹ Die Gedanken an diese Jagd erfüllten ihn so sehr, dass er an seinen Vater so deutlich denken musste, als sähe er sein „weisses Haar in einem Brunnen unter mir“. ¹³⁸¹⁰ Durch der Bewegung des Pferdes jedoch war der junge Mann wieder aus seinem Traum erwacht und er verließ die „dumpfe Kammer grüner Hecken“. ¹³⁸¹¹

Der vierte Monolog wird von einem Fremden geführt, der seiner Kleidung nach ein „geschickter Handwerker, etwa ein Gold/schmied sein“ ¹³⁸¹² könnte, durch den Hofmannsthal das Motiv aber nicht weiter einbindet, ebenso wenig ausführlich wie durch das junge Mädchen („weisses / leichtes Kleid schimmert durch das Dunkel“). ¹³⁸¹³ Deutlicher gestaltet Hofmannsthal das Motiv, wenn der Diener des Wahnsinnigen erscheint. Als Letzter der wirklich Mächtigen, habe sein Herr, der Wahnsinnige, die Reichtümer aus den Händen gleiten lassen („von den Lippen Trunkenheit des Siegers, / laufend auf des Lebens bunten Hügeln!“) ¹³⁸¹⁴ und die Söhne anderer Häuser in seinen Bann gezogen: „Und so wirft er denn aus seinem Fenster / seines Vaters Gold mit beiden Händen: / wenn das Gold nicht reicht, die goldnen Schüsseln, / edle Steine, Waffen, Prunkgewebe“. ¹³⁸¹⁵

Auf seinem Weg zeigt er sich ebenso fähig die Menschen in seinen Bann zu ziehen, die „Purpurmäntel“ ¹³⁸¹⁶ um seine Schultern legen, und ergreift auch die Söhne und Töchter der Länder durch die er kommt. ¹³⁸¹⁷ Doch von diesem Leben wandte sich der Wahnsinnige ab und hinein in die Einsamkeit, was bedeutet, dass er sich vor der ganzen „bunte[n] Beute“ ¹³⁸¹⁸ löst. Auch mit dem Auftreten des Arztes zeigt sich das Motiv, und zwar durch die mahnenden Worte in Bezug auf die Gefahr des Lebens, die auch „nicht die Bäume mit den starken Düften“ ¹³⁸¹⁹ vertreiben. Letztendlich aber führen seine Äußerungen dazu, dass der Mensch sich nicht von dem Tod lossagen kann. Schließlich tritt der Wahnsinnige auf, sich in einem „silbernen Handspiegel“ ¹³⁸²⁰ betrachtend und heißt sich in seiner Rede als ein Ordner. ¹³⁸²¹

In den Notizen zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Figur eines „Goldsucher[s]“ ¹³⁸²² gesetzt, des weiteren durch die Figur des Dichters („der Dichter: das alte Gold (Schätze des Papstes, der Habsburger)

13803SW III. S. 137. Z. 25.

13804SW III. S. 137. Z. 11-12.

13805SW III. S. 136. Z. 23-24.

13806SW III. S. 136. Z. 26-29.

13807SW III. S. 136. Z. 34.

13808SW III. S. 137. Z. 10-17.

13809SW III. S. 138. Z. 25-26.

13810SW III. S. 138. Z. 31.

13811SW III. S. 138. Z. 36.

13812SW III. S. 139. Z. 30-31.

13813SW III. S. 141. Z. 8-9.

13814SW III. S. 142. Z. 31-32.

13815SW III. S. 143. Z. 11-14.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 143. Z. 17.

13816SW III. S. 144. Z. 4.

13817SW III. S. 144. Z. 25.

13818SW III. S. 145. Z. 22.

13819SW III. S. 147. Z. 12.

13820SW III. S. 147. Z. 24.

13821SW III. S. 148. Z. 13-16.

13822SW III. S. 593. Z. 19.

und das / neue aus der Erde gewühlte“), ¹³⁸²³ durch den Gärtner („schon zur Fürstenzeit sieht er zuweilen seinen Gärtnern zu und mit ihrem / Wasser ergossen sich seine Gedanken und gruben sich tief in die dunkle / duftende Erde“) ¹³⁸²⁴ und durch die Figur des Bildhauers („Bildhauer, starrt vielleicht als Schätzesucher nach goldenen Geräthen an / dem Boden des Flusses“). ¹³⁸²⁵

Ebenso zeigt sich in dem Drama *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) der vielfache Bezug zum Motiv. So berichtet der Diener von Sobeides vermeintlich gelöster Beklemmung auf der Hochzeitsfeier, als sie den Wein getrunken hatte („und Röthe flog ihr in / die Wangen, und sie musste tief aufathmen“). ¹³⁸²⁶ Wenn Sobeide in dem Gespräch mit ihrem Mann offen ihre Liebe zu Ganem bekennt, stellt sie ihre eigene Offenheit als positiv dar, sei sie doch kein Becher „für rein gekauft und gift'ger Grünspan drin“. ¹³⁸²⁷ Wie der Kaufmann verbindet auch Sobeide mitunter mit der Farbe Gold das ästhetizistische Erleben, ruft sie ihn dazu auf, dass er ihr niemals den Weg freigeben möge („und diese Landschaft mit den goldnen Sternen / dem schwachen Wind, den Büschen so vor mir!“). ¹³⁸²⁸ Niemals dürfe der Abend kommen, wenn sie einen Weg „weiss im Mond[licht]“ ¹³⁸²⁹ schimmern sehen würde, der sie zu ihrem Geliebten gehen ließ. ¹³⁸³⁰

In Schalnassars Haus zeigt sich das Motiv auch durch sein Gold, wenn der Schuldner ihm sagt, dass er arm sei, nicht „fünzig Goldstück“ ¹³⁸³¹ sein eigen nenne aber wohl seine schöne Frau habe, die ihm seinen „Zusammenbruch / [...] ganz vergoldet“. ¹³⁸³² In eben jenem Haus glaubt Sobeide, dass ihre Träume Wirklichkeit geworden sind, doch schleicht sich gleichsam eine Beklemmung in ihre Worte ein:

„Ja, dies hat kommen müssen, diese Farben
Kenn' ich aus meine Träumen, so gemischt.
Aus Bechern trinken wir, die uns ein Kind,
durch Blumenkränze mit den Augen leuchtend,
hinhält – doch aus den Wipfeln eines Baumes,
da fallen schwarze Tropfen in den Becher
und mischen Nacht und Tod in unsern Trunk.“ ¹³⁸³³

Doch schließlich wird sie durch die Kostbarkeiten, die Schalnassar für Gülistane bereit gelegt hatte, der Lüge Ganems gewahr („Sie athmet den Duft von Rosenöl und wird die kostbaren Dinge gewahr“). ¹³⁸³⁴ Damit zeigt sich auch in diesem Zusammenhang, dass das Schöne allein auf Sobeide nicht zu wirken vermag, wenn diese mit der vermeintlichen Wahrheit, die sie dadurch erfahren hat, kollidiert. Vielmehr beginnt sie durch die Kostbarkeiten des Hauses zu ahnen, dass der Geliebte wirklich unehrlich zu ihr gewesen ist, wie der Ehemann dies bereits angedeutet hatte. Dennoch sucht sich Sobeide immer wieder in ihre ästhetizistische Traumwelt zu versenken, was sich auch zeigt, nachdem Gülistane ihr von der hündischen Liebe Ganems ihr gesprochen hatte. Während sie gerade noch von „Schreck und Grau'n anstatt von Duft und Salben“ ¹³⁸³⁵ erfüllt ist, wird Ganem alle Beklemmung in ihr durch seine Worte aufbrechen, so ihr Glaube. An dieser Passage zeigt sich deutlich, dass Sobeides ästhetizistische Vorstellung von ihrem Leben an Ganems Seite durchaus auch an den Duft gebunden ist, obgleich der Duft sie zuvor nur verschreckt hatte weil er mit Ganems Schilderungen, die Armut seines Vaters betreffend, nicht zusammenzubringen war. Doch der Geliebte versagt letztendlich, kann Sobeides Vorstellung nicht wirklich machen, obwohl Sobeide Ganem die

13823SW III. S. 595. Z. 20-21.

13824SW III. S. 597. Z. 17-19.

13825SW III. S. 599. Z. 2-3.

Siehe (Notizen): SW III. S. 594. Z. 20, SW III. S. 600. Z. 12-15, SW III. S. 601. Z. 17.

13826SW V. S. 10. Z. 23-24.

13827SW V. S. 18. Z. 5.

13828SW V. S. 24. Z. 35-36.

13829SW V. S. 25. Z. 1.

13830SW V. S. 24. Z. 9-14.

13831SW V. S. 31. Z. 13.

13832SW V. S. 31. Z. 21-22.

13833SW V. S. 43. Z. 10-16.

13834SW V. S. 44. Z. 3.

„Wie alles dies hier duftet! wie es funkelt!“ In: SW V. S. 44. Z. 4.

13835SW V. S. 47. Z. 33.

Macht über ihr Leben zuspricht („Ich muss lachen oder weinen, / erröthen und erblassen, wie Du's willst“).

13836

In Bezug auf den Kaufmann zeigt sich das Motiv, wenn er gegen die „schönen Sterne“¹³⁸³⁷ schaut und sich fragt, ob er wirklich alt geworden sei, während er immer nach den „goldnen“¹³⁸³⁸ Sternen gesehen hatte, die eben nicht altern. So berichtet der Kaufmann Sobeide zwar von dem Tod seiner Freunde, doch zeigt Hofmannsthal gleichsam seine Empfindsamkeit für das Schöne auf, hatte an den Freunden doch die Erinnerung des jugendlichen Glückes gehangen und der „Duft von jungem Haar“.¹³⁸³⁹ Auch der vermeintliche Bruch des Kaufmannes mit der ästhetizistisch gelebten Jugend wird von Hofmannsthal mit dem Motiv verbunden.¹³⁸⁴⁰

Auch bei Schalnassar zeigt sich, dass das ästhetizistische Erleben mit der Farbe verbunden ist; so verliert Schalnassar sich in der fantastischen Vorstellung, dass der junge Schuldner ihm seine schöne Frau zuführen wird, damit er sie sich zu Willen machen kann und mit seinen Händen in ihrem „feuerfarbne[n] Haar“¹³⁸⁴¹ wühlen kann. Dass auch der Duft Teil der ästhetizistischen Verführung ist, zeigt sich dadurch, dass Schalnassar Gülistane auch duftende Essenzen zum Geschenk macht; so ist mitunter die Rede vom „Rosenöl“.¹³⁸⁴² Schalnassar prahlt mit seiner Großzügigkeit, indem er mehr Krüge mit Rosenöl bringen lässt, die zudem mit Edelsteinen verziert sind; gleichsam spielt er jedoch seine Gaben herunter, was jedoch auch in diesem Zusammenhang nur deshalb passiert, weil er ihr seinen Reichtum demonstrieren will.¹³⁸⁴³ Danken, so Schalnassar, könne sie ihm allein damit, indem sie diese, neulich von ihm herunter gespielten Kostbarkeiten, vergeudet: „diesen Tisch von Sandelholz / und Perlmutter brauch´ in kühlen Nächten / statt dürrer Zweige, Dir das Bad zu wärmen / und achte, wie das Feuer sprüht und duftet.“¹³⁸⁴⁴

Mit dem vermeintlichen Erscheinen der Frau des Schuldners, verharrt Schalnassar in seiner ästhetizistischen Vorstellung („Er schickt sie her, und was dem widerspricht, / ist aufgeschminkt“),¹³⁸⁴⁵ zumal er nicht daran geglaubt hatte, dass diese Nacht dieses „Gold treibt“¹³⁸⁴⁶ in sein Haus; doch will er auch diese Frau mit Kostbarkeiten in sein Bett bekommen, indem er ihr „goldne Kettchen“¹³⁸⁴⁷ anlegen will. Vor Sobeide gibt er schließlich den alten Mann, der die sprachliche Gewandtheit der Jugend abgelegt hat, und der sie stattdessen aber mit der Macht seines Geldes zu verführen weiß („Mag immerhin der Frühling süsser duften, / der Herbst verlacht den Frühling!“).¹³⁸⁴⁸

Ebenso zeigt sich bei Ganem die ästhetizistische Betörung durch die Farbe, erblickt er Gülistane die von dem Bad, welches ihr der Vater bereitet hatte, funkelt („Mein Bad war flüssig glüh´ndes Silber / vom Mond“).¹³⁸⁴⁹ Ganems Bezug zur Farbe und Duft zeigt sich auch innerhalb der Rede Gülistanes an Sobeide, in der sie den vermeintlichen Geliebten Sobeides als ihren Liebessklaven beschreibt:

„Fänd´ er
vielleicht die Nadel, die aus meinem Haar
gefallen ist und etwa danach duftet:

13836SW V. S. 49. Z. 3-4.

Negativ und mit dem Tode drohend, zeigt sich Sobeides Bezug zum Motiv in dem Fragment des zweiten Aufzuges, wenn sie sich an den Räuber wendet: „und ich schlage mit den Zähnen / nach Allem, was mir in die Nähe kommt; / und wär´s ein grüner Zweig, in den ich mich / verbeiße, seine Blätter schwellen auf / wie Gallenäpfel, doch mit Blut gefüllt!“ In: SW V. S. 71. Z. 7-11.

13837SW V. S. 12. Z. 10.

13838SW V. S. 12. Z. 18.

13839SW V. S. 16. Z. 18.

13840SW V. S. 16. Z. 20-25.

Negativ hingegen zeigt sich beim Kaufmann die Verfärbung des Gesichtes (SW V. S. 17. Z. 29), als er von Sobeide erfährt, dass sie einen anderen Mann liebt.

13841SW V. S. 33. Z. 5.

13842SW V. S. 38. Z. 9.

13843SW V. S. 38. Z. 13-16.

Mit den Steinen der Krüge verweist Hofmannsthal zum einen auf die Dunkelheit und des weiteren auf die Undurchdringlichkeit bzw. die mangelnde Klarheit.

13844SW V. S. 38. Z. 24-26.

13845SW V. S. 41. Z. 3-4.

13846SW V. S. 41. Z. 6.

13847SW V. S. 41. Z. 9.

13848SW V. S. 41. Z. 9.

13849SW V. S. 34. Z. 2-3.

er sah´ Dich nicht, so hingen seine Sinne
an dieser Nadel.“¹³⁸⁵⁰

Mit Gülistanes Hinwendung zu Schalnassar jedoch verfällt er, anders als Sobeide, in Wut, schlägt auf Musiker und Lichter ein und äußert den Ekel für das Alter und Schalnassar mit seinen „rothe[n] Augen“,¹³⁸⁵¹ die für ihn auch in Verbindung mit dem Alter des Vaters stehen.¹³⁸⁵²

Deutlich zeigt sich auch in den Notizen der Bezug zum Motiv, so durch Sobeides Gedanken an ihren Vater, der sich seine ärmliche Lage schönredete („mit Hirngespinsten / sich übergoldend“).¹³⁸⁵³ Aufgrund seiner Seelenlage hatte Sobeide sogar befürchtet, dass er den Tod suchen würde.¹³⁸⁵⁴

Eines „silbernen Mörser[s]“¹³⁸⁵⁵ bedient sich Mirza schließlich wenn sie das Glas zerstößt um sich ein anderes Trinkglas zu nehmen, es mit „rothem Wein“¹³⁸⁵⁶ und dem Glasstaub füllt,¹³⁸⁵⁷ um dadurch Selbstmord zu begehen. Weitere Bezüge finden sich durch die blonde und schwarzhäufige Tänzerin, die sich der Alte und sein Sohn zu ihren Geliebten gemacht haben,¹³⁸⁵⁸ und durch deren Kleidung und Schmuck („schwarzes / Haar und ein buntes Gewand“,¹³⁸⁵⁹ „minder / bunten Schmuck und ein helles weiches Gewand“).¹³⁸⁶⁰ Die beiden Frauen können den Alten jedoch nicht mehr in seinem Ästhetizismus bestätigen, sieht er in ihnen doch das Alter vorgezeichnet, die Verschlagenheit und die Bereitschaft zum Mord, bemerkt er doch an der blonden Tänzerin ihre „tückischen lichtgrünen Augen“.¹³⁸⁶¹ Des weiteren zeigt sich das Motiv auch in Verbindung mit dem alten Teppichhändler und seiner Affinität zu Schönem, wähnt er mitunter das eine „mit Gold gestickt[e]“¹³⁸⁶² Decke verschwunden ist, oder durch den ungebrochenen ästhetizistischen Genuss den Hassan mit Mirza anstrebt.¹³⁸⁶³

Deutlich zeigt sich auch in *Die Verwandten* (1898) die Einbindung des Duft- und Farb-Motivs, erstmalig durch das Gespräch zwischen Mutter und Tochter über den Tod: „Es war so still, dass man das Knistern hörte wie die kleinen silbergrauen Motten ihre Flügel verbrannten.“¹³⁸⁶⁴ Auch die Beschreibung des Kachelofens steht in Verbindung mit dem Tod („hübscher farbiger Kachelofen vielleicht aus dem 17 Jahrhundert“),¹³⁸⁶⁵ allerdings im Zuge der Ganzheit des Seins. Positiv dagegen wird von Georg Walpurga empfunden („Gesicht des Kindes wie frische Milch und darüber ein Duft wie der Hauch auf rostfarbenen Trauben“).¹³⁸⁶⁶ In seinem Zimmer bricht dieser positive Zug allerdings auf, denn der Mond scheint so stark, dass die „dunkelrothen Nelken von draussen hereinsahen“.¹³⁸⁶⁷ Georg gerät in eine Stimmung, die ihn sich in Liebesvorstellungen verirren lässt, doch lässt sich der Tod nicht dauerhaft ausklammern. Mit dem Blick aus dem Fenster, auf das Haus der Frauen sehend, erfährt Georg die Unmöglichkeit, den Tod auszublenden, sieht er doch die Spinne die Motte töten.¹³⁸⁶⁸ Das sich Verlieren in den Büchern und vergangenen Aufzeichnungen bringt ihn letzten Endes nur noch stärker auf die Umgebung zurück in der er sich befindet,

13850SW V. S. 46. Z. 23-27.

13851SW V. S. 52. Z. 32.

13852Im zweiten Aufzug zeigt sich auch ein Bezug zum Motiv durch den Räuber, der erkennt, dass Sobeide sich mit der vorgegebenen Krankheit nur von ihm zu lösen gedachte: „So bin ich Dir zu schlecht? Der grüne Teppich / nicht weich genug? ich hab´ zu wenig Duft / von Rosenöl und Zimmt in meinen Haaren?“ In: SW V. S. 72. Z. 21-23.

13853SW V. S. 337. Z. 2-3.

13854SW V. S. 337. Z. 11-14.

13855SW V. S. 351. Z. 26.

13856SW V. S. 351. Z. 32.

13857Siehe (Notizen): SW V. S. 340. Z. 28.

13858Siehe (Notizen): SW V. S. 332. Z. 2, SW V. S. 340. Z. 20.

13859SW V. S. 351. Z. 32.

13860SW V. S. 340. Z. 23-24.

13861SW V. S. 342. Z. 35.

13862SW V. S. 340. Z. 33.

13863SW V. S. 350. Z. 17-20.

13864SW XXIX. S. 108. Z. 17-19.

13865SW XXIX. S. 110. Z. 4.

13866SW XXIX. S. 112. Z. 35-36.

13867SW XXIX. S. 113. Z. 5-6.

13868„Da lief dicht vor seinen Händen auf dem kalkweißen Fenstersims eine winzige Motte, und da sprang aus dem Epheuschatten eine kleine schwarze Spinne und schlug ihre Fänge in das Thier.“ In: SW XXIX. S. 114-115. Z. 39-2.

zu den „nackten weißen Wänden“, ¹³⁸⁶⁹ an denen ein Gewehr hängt. Hatte Georg zuvor mit der Farbe fast ausschließlich den Tod verbunden, zeigt sich dadurch auch Georgs Verknüpfung der Gefahr wenn er sich in der Liebe zu den beiden Frauen verliert. ¹³⁸⁷⁰ Dass Farbe aber nicht eindeutig ein Indiz für die Abgewandtheit vom Leben ist, für das Verlieren im Ästhetizismus, zeigt Hofmannsthal durch Walpurga. Georg sieht auf der Ofenbank das „Gebetbuch der kleinen Walpurga, ihr gelbseidenes Brusttuch, die schönen weißen Strümpfe der Gürtel mit der Schnalle aus Filigran Silber“ ¹³⁸⁷¹ liegen. Was Georg für das Ganze des Seins öffnen könnte, dass man sich als religiöser und familiärer Mensch nicht dem Schönen zu verschließen braucht, bewirkt bei ihm aber nur das Versinken in seine ästhetizistischen Vorstellungen. ¹³⁸⁷² Im Glauben daran, dass der Sonntag kommen möge, an dem sich seine Liebesträume erfüllen, besinnt er sich auf die Kämme, die „vollgesogen mit Duft honigfarbenem Licht“ ¹³⁸⁷³ waren.

Mit dem Fokus auf Felix, in der zweiten Hälfte der Erzählung, zeigt sich auch in Bezug auf ihn die Affinität zur Farbe, bei ihm durch die Einbindung seines Weges zu Romana. ¹³⁸⁷⁴ Auch durch Romanas Beschreibung zeigt sich das Motiv, durch ihre „graublauen ernsten Augen“, ¹³⁸⁷⁵ sowie durch den Versuch der beiden Schmetterlinge zu jagen („blauen Eisenhut und den Malven trieben die Kohlweisslinge sich herum“) ¹³⁸⁷⁶ oder durch die Beschreibung des Segelfalters, der über dem See kreist und sich wieder auf die „rothe lauernde Blüthe des Hahnenkamm“ ¹³⁸⁷⁷ setzt. Die starke Verwendung des Farb-Motivs führt schließlich dazu, dass er in der Natur nichts anderes als Romana sieht: „Die blauen Helme des Eisenhut, die Stange des Schöpfbrunnens [...] sagte nichts als Romana Romana.“ ¹³⁸⁷⁸ Felix registriert eine Veränderung in der Augenfarbe Romanas („ihre Augen schienen goldfarben“), ¹³⁸⁷⁹ was ihn dazu führt, dass er ihr seine Liebe beweisen will; in der Umgebung von „blauen Schwertlilien“, ¹³⁸⁸⁰ schneidet er sich mit einer Scherbe, sodass das „dicke rothe Blut emporquoll“. ¹³⁸⁸¹ Des weiteren bindet Hofmannsthal auch Felix' Narzissmus an das Farbmotiv. ¹³⁸⁸² Zudem schildert Hofmannsthal wie Felix, auf dem Brett liegend, in der Tiefe des Wassers den Fisch sucht („immer in der Tiefe schwimmend in stillem grünlichen Wasser sein Schatten unter ihm“). ¹³⁸⁸³ Deutlich zeigt sich auch der Zug zum Duft, mitunter auch losgelöst vom Farb-Motiv, so wenn Georg in seinem Zimmer stehend, sich seinen ästhetizistischen Vorstellungen in Bezug auf die Frauen hingibt, er ans Fenster tritt und den „Duft der Nacht“ ¹³⁸⁸⁴ atmet. Neuerlich in Verbindung mit den Frauen zeigt sich der Duft, der dem Buch von Maupassant entströmt, welches Therese Georg geschenkt hatte („leise athmete ihm der Duft entgegen, den Thereses Kleider, ihr Briefpapier und ihr Haar ausströmte“). ¹³⁸⁸⁵ Nicht nur durch Georg, sondern auch durch Felix bindet Hofmannsthal den Duft ein, entfernt sich Felix vom

13869SW XXIX. S. 116. Z. 23.

13870SW XXIX. S. 119. Z. 22-27.

13871SW XXIX. S. 119. Z. 28-30.

13872SW XXIX. S. 119. Z. 36-38.

13873SW XXIX. S. 120. Z. 3-4.

13874Seinen Weg schildernd, zeigt sich eine vielfältige Einbindung des Motivs: in Bezug auf den Mond („sein silbernes Glühen und Schwälen schien herauszutreten aus dem dunklen Gewölbe“, SW XXIX. S. 120. Z. 35-36), den Glühwurm („Kern von grünlichem Licht in sich“, SW XXIX. S. 121. Z.2), die Kirche („Er musste an der Kapelle am Kreuzweg vorbei: sie schimmerte wie Schnee, etwas dunkles duckte sich vor ihr nieder“, SW XXIX. S. 121. Z. 3-5), den Baum („einer Erhöhung der blutende Baum“, SW XXIX. S. 121. Z. 13), das Schulhaus („weisser wie am Tag“, SW XXIX. S. 121. Z. 14-15), den Ranken vom Geissblatt („hatten tiefe Schatten um sich wie Bauschen von schwarzem Sammt“, SW XXIX. S. 121. Z. 16-17) oder die Natur („Der Stamm mit den herzförmigen Blüten war hundert schwarze Herzen auf den glatten Rasen und der Cactus wie ein zusammengerolltes Thier bewachte seine flammend rothe athmende Blüthe“, SW XXIX. S. 121. Z. 17-20).

13875SW XXIX. S. 121. Z. 23.

13876SW XXIX. S. 121. Z. 27-28.

13877SW XXIX. S. 121. Z. 34-35.

13878SW XXIX. S. 121-122. Z. 39//1.

13879SW XXIX. S. 122. Z. 6-7.

13880SW XXIX. S. 122. Z. 13.

13881SW XXIX. S. 122. Z. 11.

13882SW XXIX. S. 122. Z. 19-20.

13883SW XXIX. S. 123. Z. 26-27.

13884SW XXIX. S. 114. Z. 34.

13885SW XXIX. S. 115. Z. 15-16.

Hofmannsthal verstärkt Georgs Empfinden noch durch den Duft: „Ein schweres Parfum, in dem er Verveinen erkannte: ein feiner verwirrender Duft in dem etwas von süßem seligen Behagen und doch wieder von qualvoller Unruhe und Sehnsucht lag“. In: SW XXIX. S. 115. Z. 16-19.

Tisch, an dem er mit der Familie gegessen hatte und blickt allein auf die „dunkelduftenden Himbeeren“.¹³⁸⁸⁶ Das Duft-Motiv zeigt sich auch, wenn Felix sich an Romana erinnert und den Weg, den er zu ihr gegangen war.¹³⁸⁸⁷ Des weiteren schildert Hofmannsthal auch dessen ästhetizistischen Sinn für die Religion: „Felix wandte die Augen um das Bild nicht zu sehen das aussen an der Wand der Capelle hieng: aber er war selbst solch ein unschuldiges Kind von Bethlehem dessen Seele lautlos aus Henkersfäusten in die duftenden Arme der Engel emporfuhr.“¹³⁸⁸⁸ Auch gehen Felix und Romana zusammen in eine Ecke des Gartens, in der eine „volle dunkelrothe Rose duftete“.¹³⁸⁸⁹ Neuerlich bindet Hofmannsthal den Duft ein, wenn er beschreibt, wie Felix in die Hütte geht: „Nachtluft zog durch den modrigen Duft von feuchtem Holz“.¹³⁸⁹⁰

Durch den ersten Bezug zum Motiv in *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) zeigt Hofmannsthal die Wesensdifferenz zwischen Venier („ganz schwarz“)¹³⁸⁹¹ und Weidenstamm („in Lila, mit blaßgelber Weste“),¹³⁸⁹² durch deren Kleidung auf. Das Farb-Motiv zeigt sich aber auch durch die Einrichtung von Weidenstamms Haus, allerdings im Sinne der Vergänglichkeit („einige große Armstühle mit verblichener / Vergoldung“),¹³⁸⁹³ vor allem aber auch innerhalb der ungetrübten ästhetizistischen Vorstellung des Barons von sich selbst, der sich vor Venier als Genussmensch preist.¹³⁸⁹⁴ Dass Weidenstamm den Tod von sich schiebt, mitunter die Unmöglichkeit dessen betont, zeigt sich auch gebunden an das Farb-Motiv durch die Frage nach der schönen Frau des Prokurators mit den „meergrünen Augen“,¹³⁸⁹⁵ von der er gar nicht glauben kann, dass sie gestorben ist. Gleich darauf besinnt sich der Baron um den Tod auszuklammern auf den Alten, der „mit seiner roten Mütze“¹³⁸⁹⁶ und auf der Treppe sitzend immer Fabeln erzählt hatte, so auch die vom fantastischen Beginn Venedigs, als Fischer Prinzessinnen an ihren „goldroten Haar[en]“¹³⁸⁹⁷ ans Ufer gezogen hatten. Sich weiter auf die Anfänge Venedigs besinnend, zeigt sich das Schwelgen in der Motiv-Welt durch den Ästhetizisten.¹³⁸⁹⁸ So zeigt sich das Farb-Motiv auch innerhalb der Schilderung des Barons ob seiner Geliebten, die ein „goldfarben[es]“¹³⁸⁹⁹ Mal auf ihrer Brust hatte und ihm nackt erschienen war, als sie gehüllt in einem Mantel aus „unbegreifbarem Gold“¹³⁹⁰⁰ war, ebenso durch die Feste, die Weidenstamm geben will.¹³⁹⁰¹

Venier hingegen bäumt sich sowohl innerlich als auch äußerlich, indem er sein Glas auf den Tisch stellt, so dass es zerbricht, gegen die ästhetizistische Schilderung des Barons auf. „Flecken hat / die Sonne selbst, am Monde hängt weißer Aussatz, / und unser ganzes Innre geht in Fetzen“,¹³⁹⁰² äußert Venier, denn er fürchtet, dass es sich bei dieser Geliebten um Vittoria handelt und so sein Glück in dieser Welt aufbricht. Doch gegen Veniers Beklemmung stellt der Baron neuerlich das ästhetizistische Leben in wandelbarem Genuss. Er hätte so lernen zu leben mögen wie er, dann würde er sich nicht dieser Beklemmung hingeben, dann würde er sich von einem Genuss in den anderen stürzen, in „weiße[...] Arme“¹³⁹⁰³ von verschiedenen Frauen. Dass Weidenstamm das ästhetizistische Genießen mit dem Motiv verbindet, zeigt sich auch durch die Begegnung

13886SW XXIX. S. 106. Z. 30.

13887Ein Luftzug „liess den Honigduft von Geissblatt und Nelken aus dem Garten des Schullehrers fallen“. In: SW XXIX. S. 121. Z. 7-8.

13888SW XXIX. S. 121. Z. 8-12.

13889SW XXIX. S. 122. Z. 3.

13890SW XXIX. S. 123. Z. 35-26.

Der Zug zum Duft zeigt sich auch in den Notizen. Vor allem in N 13, wo Hofmannsthal auf die Düfte der Familie eingeht: Mutter und Tochter und „der versch<iedene> Duft der beiden Hände“ (SW XXIX. S. 332. Z. 3) und der „Fischgeruch vom Kleinen“ (SW XXIX. S. 332. Z.4), heißt es dort.

13891SW V. S. 97. Z. 10.

13892SW V. S. 97. Z. 9.

13893SW V. S. 97. Z. 7-8.

13894SW V. S. 99. Z. 10-17.

13895SW V. S. 99. Z. 28.

13896SW V. S. 100. Z. 3.

13897SW V. S. 100. Z. 25.

13898SW V. S. 101. Z. 6-11.

13899SW V. S. 102. Z. 13.

13900SW V. S. 102. Z. 3.

13901SW V. S. 105. Z. 7-16.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 106. Z. 1-6, SW V. S.106. Z. 23-35.

13902SW V. S. 107. Z. 10-12.

13903SW V. S. 107. Z. 34.

mit der Marfisa, deren Namen ihm heißt einen „Duft ein[zu]atmen einer seltsam süßen / und wilden Frucht“. ¹³⁹⁰⁴ Zu dem Genuss versucht der Baron auch Salaino zu verführen, den er heißt, sich aus seiner Armutslage zu befreien, über die er nachsinnt, wobei das Farb-Motiv von ihm hier negativ belegt ist. ¹³⁹⁰⁵ Die Verführungen des Barons zum Spiel („Nimm rot und bleib!“) ¹³⁹⁰⁶ führen Salaino wiederum dazu, die Reichen seiner Welt zu verabscheuen, selbst den Anblick des „goldgestickten Stoffs“ ¹³⁹⁰⁷ nicht zu ertragen, den eine Heiligenfigur trägt. Neuerlich wenn er Salaino zum Spielen verführt hat, zeigt sich die Verbindung mit dem Motiv, der Ansammlung der „goldenen Gewebe[...]“ ¹³⁹⁰⁸ durch das Spiel, durch die er sich Frauen nach seinem Willen erkaufen kann. Kokettierend mit seinen Verführungen, tritt er zu dem Abbate und Venier, sei er doch nun mal gleich dem Teufel, der den „Goldklumpen“ ¹³⁹⁰⁹ in des armen Fischers Netz geworfen habe. Mitleidig dagegen reagiert er auf den armen Mann im „braunen Rock“ ¹³⁹¹⁰ am Spieltisch, der immer wieder mit einem „Goldstück“ ¹³⁹¹¹ versucht, sein Glück doch noch zu wenden. Im Sinne des ästhetizistischen Genusses sind es die Perlen, die „goldnen Tropfen“, ¹³⁹¹² die er an den Hals der Redegonda hält, durch die er sich die Frau sexuell gefügig machen will. Aber es ist auch ein „blondes Haar“, ¹³⁹¹³ welches für den Baron seine „goldfarbige[n] Lippen“ ¹³⁹¹⁴ aufturn sollte, damit Venier erkennen möge, dass die Frau, die bei ihm sei, ihm nicht nahe stehe. Das „blonde[...] Haar“, ¹³⁹¹⁵ das dunkle „Gold“, ¹³⁹¹⁶ ist Venier Beleg dafür, dass der Baron die Wahrheit gesprochen hatte. Aus Gold und mit Saphiren besetzt ist auch die Dose (SW V. S. 127. Z. 12), die der Baron Venier mit seinem jugendlichen Abbild schenkt, wodurch jedoch neuerlich Misstrauen in Venier geweckt wird.

Mit Vittorias Kommen, die von ihrem Leben besonders von ihrem Gesang erzählt, zeigt sich neuerlich die Einbindung des Motivs, geknüpft an ihren schönen Gesang, in dem aber auch der Schmerz ihres Lebens mitklingt. ¹³⁹¹⁷ Sie selbst sieht ihre Stimme als die „Geschwister / der weißen Götter“, ¹³⁹¹⁸ die von der Sehnsucht nach Weidenstamm initiiert ist. Vittoria verbindet mit der in der Vergangenheit gelebten Liebe vor allem auch das Fürchterliche, die Scham, die sie befallen hat: „Die Luft der Nacht blieb stehn wie starr / und draußen spie der Berg sein rotes Feuer / und leuchtete auf dein´ und meine Qual!“ ¹³⁹¹⁹ So haben sie „blutrote Wunden“ ¹³⁹²⁰ einer dem Anderen geschlagen, indem sie ihrem Verlangen in Neapel nachgekommen waren. Ein kurzer Bezug zeigt sich auch durch die Kleidung, den „grünen Rock“, ¹³⁹²¹ den Weidenstamm bei seiner Flucht aus den Bleikammern getragen hatte. ¹³⁹²²

Weidenstamms ästhetizistischem Wesen gemäß, bringt sein Diener ihm einen „gelbe[n] Koffer“, ¹³⁹²³ in dem er nach dem „Orden / vom goldnen Sporn“, ¹³⁹²⁴ den er dem Diener anlegt damit dieser und nicht er ermordet werde, sucht. Dabei wird ihm lediglich der Brief einer Herzogin gebracht, die ihn heißt, aus Venedig zu verschwinden. Weidenstamm aber tut diese Bedrohung mehr als „bunte[s] Zeug / aus Widersehn und Trennung“ ¹³⁹²⁵ ab, überlagert also das gefürchtete Ende mit seinem ästhetizistischen Erleben.

13904SW V. S. 108. Z. 29-30.

13905SW V. S. 110. Z. 16-21.

13906SW V. S. 116. Z. 10.

13907SW V. S. 110. Z. 31.

13908SW V. S. 116. Z. 26.

13909SW V. S. 117. Z. 4.

13910SW V. S. 117. Z. 30.

13911SW V. S. 117. Z. 15.

13912SW V. S. 122. Z. 1.

13913SW V. S. 126. Z. 8.

13914SW V. S. 126. Z. 9.

13915SW V. S. 126. Z. 11.

13916SW V. S. 126. Z. 16.

13917SW V. S. 131. Z. 13-19.

13918SW V. S. 131. Z. 33.

13919SW V. S. 133. Z. 22-24.

13920SW V. S. 133. Z. 31.

13921SW V. S. 135. Z. 25.

13922SW V. S. 135. Z. 26.

13923SW V. S. 137. Z. 30.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 138. Z. 32.

13924SW V. S. 139. Z. 29-30.

13925SW V. S. 141. Z. 12.

Im Sinne der Liebe für das Schöne bindet Hofmannsthal auch in die Beschreibung der Räumlichkeiten Veniers das Motiv ein, steht in der Mitte des Saales ein „sehr großer / Tisch mit vergoldeten Füßen, auf diesem Blumen in einer großen Vase.“¹³⁹²⁶ Die Verbindung von Kunst und Natur (die Blumen), vor allem aber die Verbindung zum Tag, während die Handlung um Weidenstamm bei Nacht stattgefunden hat, zeigt die Unterschiede zwischen den beiden Männern auf. Bestätigt findet sich dies durch die ebenfalls schwarze Kleidung des Senators, mit dem zusammen Venier die Szene betritt.¹³⁹²⁷ Das Motiv findet sich aber ebenso durch Veniers Rede an seinen Onkel, Vittorias Bedeutung für ihn betreffend und die Beeinflussung des Blutes der Ahnen.¹³⁹²⁸

Im Zuge ihrer Unterhaltung mit ihrem Mann, als dieser die mangelhafte Sicherheit in Bezug auf sie bekennt, greift Vittoria darauf zurück, dass ihn gerade das Geheimnisvolle an ihr verlockt habe („behängt / mit dem Gold erstarrter Tränen, trat ich in dein Leben hinein“).¹³⁹²⁹ Lorenzo wirft ihr aber vor, dass der Anblick des Barons sie habe erbleichen lassen, als führe ein „weißer Blitz“¹³⁹³⁰ in ihren Körper. Erst wieder mit der Beschreibung der Szene um die Musik in Veniers Haus durch das Fenster, vor dem ein „grüner Vorhang“¹³⁹³¹ hängt, findet sich das Motiv neuerlich eingebunden. So zeigt es sich auch innerhalb Vittorias Beschreibung ihres Sohnes, seiner Liebe zu „Gold und Edelsteine[n]“.¹³⁹³² Als Teil der Ablenkung zeigt sich das Motiv auch wenn der Baron von einem Marschall spricht, den der „Anblick weißer Mäuse / in Ohnmacht warf“.¹³⁹³³ In der Bühnenfassung spricht Vittoria auch von ihrer Fürsorge für den alten Komponisten, verweist auf dessen ästhetizistisches Wesen und sein früheres Lieben („Sie wühlten in dem kühlen Fleisch der Frucht / und teilten ihren Duft und Purpursaft“).¹³⁹³⁴

Letztendlich glaubt Venier zu erkennen, dass Vittoria den Baron niemals geliebt haben kann, aufgrund seines empathielosen Wesens („daß weiß ich: diesen hast du nie geliebt, / auch nicht im Traum, auch nicht im bunten Traum!“),¹³⁹³⁵ und auch Vittoria steht zum Ende des Dramas ihrem Leben mit einer Gelassenheit gegenüber („Die alten Tränen wurden / Goldfitter für ein buntes Maskenkleid“).¹³⁹³⁶ Des weiteren zeigt sich das Motiv auch durch Veniers Bedeutung, die er Vittoria zuspricht („behängt mit / dem Gold erstarrter Thränen“),¹³⁹³⁷ durch den „blonde[n] Bursch“,¹³⁹³⁸ den alten Zanni, durch die Schmeichelei des Barons gegenüber Cesarino, der darunter wohl „roth werden“¹³⁹³⁹ muss, durch die Räumlichkeiten („Die Trattorie zur >>goldnen Auster<<“)¹³⁹⁴⁰ in deren Nähe Weidenstamm Vittoria getroffen hat, durch das „Gold“¹³⁹⁴¹ welches Salaino gewonnen hat oder durch die Versäumnisse Weidenstamms im Leben des Sohnes („dass Du ihn nie reiten sahest / Auf seinem bunten Stecken“).¹³⁹⁴² Des weiteren findet sich das Motiv in der Bühnenfassung durch Venier, der im Haus Weidenstamms den „Duft von ihrem Haar“¹³⁹⁴³ riecht, weshalb er wähnt, Vittoria sei bei ihm.¹³⁹⁴⁴

Auch in der Erzählung *Reitergeschichte* (1898) zeigt sich, primär an die Schrecken des Krieges, die Bezugnahme zum Motiv. Das Motiv zeigt sich erstmalig durch die von der österreichischen Schwadron

13926SW V. S. 142. Z. 5-6.

13927SW V. S. 142. Z. 8-10.

13928SW V. S. 143. Z. 11-19.

13929SW V. S. 147. Z. 31-32.

13930SW V. S. 146. Z. 15.

13931SW V. S. 154. Z. 22.

13932SW V. S. 157. Z. 12.

13933SW V. S. 162. Z. 8-9.

13934SW V. S. 162. Z. 27-28.

13935SW V. S. 170. Z. 8-9.

13936SW V. S. 170. Z. 23-24.

13937SW V. S. 195. Z. 8-9.

13938SW V. S. 202. Z. 29.

13939SW V. S. 206. Z. 36.

13940SW V. S. 212. Z. 2.

13941SW V. S. 214. Z. 19.

13942SW V. S. 236. Z. 6-7.

13943SW V. S. 223. Z. 7.

13944Siehe (Notizen): SW V. S. 453. Z. 19-21, SW V. S. 456. Z. 2, SW V. S. 456. Z. 11, SW V. S. 456. Z. 29-30, SW V. S. 458. Z. 8-16, SW V. S. 458. Z. 22-27, SW V. S. 460. Z. 35, SW V. S. 461. 27-34, SW V. S. 462. Z. 1-3, SW V. S. 467. Z. 12-13, SW V. S. 475. Z. 14, SW V. S. 475. Z. 21-22, SW V. S. 479. Z. 5.

gefangenen Studenten („woherzogene und hübsche junge Leute mit weißen Händen“), ¹³⁹⁴⁵ sowie auch durch den Ritt der Schwadron ins militärisch verlassene Mailand. ¹³⁹⁴⁶ Am letzten Stadttor wird der Wachtmeister eines „neugebauten hellgelben Hauses“ ¹³⁹⁴⁷ gewahr, und aus Neugierde treibt er sein Pferd in diese Richtung: „Kaum hatte er hier den zweiten weißgestiefelten Vorderfuß seines Braunen in die Höhe gehoben, um den Huf zu prüfen, als wirklich eine aus dem Innern des Hauses ganz vorne in den Flur mündende Zimmertür aufging und in einem etwas zerstörten Morgenanzug eine üppige, beinahe noch junge Frau sichtbar wurde, hinter ihr aber ein helles Zimmer mit Gartenfenstern, worauf ein paar Töpfchen Basilikum und rote Pelargonien, ferner mit einem Mahagonischrank und einer mythologischen Gruppe aus Biskuit dem Wachtmeister sich zeigte, während seinem scharfen Blick noch gleichzeitig in einem Pfeilerspiegel die Gegenwand des Zimmers sich verriet, ausgefüllt von einem großen weißen Bette und einer Tapetentür, durch welche sich ein beliebter, vollständig rasierter älterer Mann im Augenblicke zurückzog.“ ¹³⁹⁴⁸ Lerch erinnert sich daran, dass er die Frau vor einigen Jahren, allerdings in Begleitung eines anderen Mannes, gesehen hatte, und stellt sich nun vielmehr ihren Besitz vor, wie er mitunter seine Hand auf den „weißen, warm und kühlen Nacken legen würde“. ¹³⁹⁴⁹ Der Gedanke an den Besitz der Frau mit der „weiße[n] Haut“, ¹³⁹⁵⁰ bleibt dem Wachtmeister auch noch erhalten als er wieder auf seinem Pferd sitzt, und er auch des Mannes gedenkt, der aus den Räumlichkeiten der Vuic verschwunden war, und den er sich ganz unter seinen narzisstischen Vorstellungen denkt; wird dieser doch für ihn zu einer „schwammigen Riesengestalt, der man an zwanzig Stellen Spundlöcher in den Leib schlagen und statt Blut Gold abzapfen konnte“. ¹³⁹⁵¹ Sein Weg treibt ihn aber auch in ein ärmliches Dorf, in dem er durch die Hunde mit der Armut der Gegend, in die sie eingedrungen waren, konfrontiert wird: „Es war eine weiße unreine Hündin mit hängenden Zitzen; mit teuflischer Hingabe scharfte sie, packte dann den Knochen mit den Zähnen und trug ihn ein Stück weiter. Indessen sie wieder zu scharren anfing, waren schon drei Hunde bei ihr: zwei waren sehr jung, mit weichen Knochen und schlaffer Haut; ohne zu bellen und ohne beißen zu können, zogen sie einander mit stumpfen Zähnen an den Lefzen.“ ¹³⁹⁵² Auch die anderen Hunde beschreibt Hofmannsthal, wobei auffällt, dass er gerade auch die Farbe gelb einbindet, die er gerne mit dem ästhetizistischen Empfinden verbindet: „Der Hund, der zugleich mit ihnen gekommen war, war ein lichtgelbes Windspiel von so aufgeschwollenem Leib, daß es nur ganz langsam auf den vier dünnen Beinen sich weitertragen konnte. An dem dicken wie eine Trommel gespannten Leib erschien der Kopf viel zu klein; in den kleinen ruhelosen Augen war ein entsetzlicher Ausdruck von Schmerz und Beklemmung. Sogleich sprangen noch zwei Hunde hinzu: ein magerer, weißer, von äußerst gieriger Häßlichkeit, dem schwarze Rinnen von den entzündeten Augen herunterliefen, und ein schlechter Dachshund auf hohen Beinen.“ ¹³⁹⁵³ Hofmannsthal zeigt zudem auf, dass Lerch sich von den Hunden, ebenso wie von seinem Pferd, bedrängt fühlt, konnte doch der „Braun[e]“ ¹³⁹⁵⁴ keinen Schritt tun, so dass der Wachtmeister auf die Hunde zu schießen versuchte. Schließlich reitet er davon. Doch wird sein Weg abgesperrt von einem Burschen, der eine Kuh hinter sich herzieht, die vom „Dunst des Blutes und der an den Türpfosten genagelten frischen Haut eines schwarzen Kalbes zurückschauernd“ ¹³⁹⁵⁵ zurückwich. Mit einem Verlangen, das Leben bis zum Letzten auszukosten, saugt sie mit den „Nüstern den rötlichen Sonnendunst des Abends in sich“. ¹³⁹⁵⁶ Neuerlich sieht sich Lerch mit etwas Negativem konfrontiert, als er seinem Doppelgänger begegnet, einem

13945SW XXVIII. S. 39. Z. 22-23.

13946„[...] vorbei an Santo Babila, an San Fedele, an San Carlo, am weltberühmten marmornen Dom [...]; deren uralte Erztore alle sich auftuend und unter Kerzenschein und Weihrauchqualm silberne Heilige und brokatgekleidete strahlenäugige Frauen hervorwinkend; aus tausend Dachkammern, dunklen Torbogen, niedrigen Butiken Schüsse zu gewärtigen, und immer wieder nur halbwüchsige Mädchen und Buben, die weißen Zähne und dunklen Haare zeigend; vom trabenden Pferde herab funkelnden Auges auf alles dies hervorblickend aus einer Larve von blutbesprengtem Staub“. In: SW XXVIII. S. 40-41. Z. 32-39//1-2.

13947SW XXVIII. S. 41. Z. 6-7.

13948SW XXVIII. S. 41. Z. 14-26.

13949SW XXVIII. S. 42. Z. 2-3.

13950SW XXVIII. S. 42. Z. 28.

13951SW XXVIII. S. 42. Z. 34-36.

13952SW XXVIII. S. 44. Z. 9-14.

13953SW XXVIII. S. 44. Z. 15-23.

13954SW XXVIII. S. 44. Z. 30.

13955SW XXVIII. S. 44. Z. 35-36.

13956SW XXVIII. S. 44. Z. 37-38.

Wachtmeister, der auf einem „Braunen mit weißgestiefelten Vorderbeinen“¹³⁹⁵⁷ reitet. Obwohl er wusste, dass es in der Schwadron kein zweites Pferd mit diesem Aussehen gibt, außer seinem eigenen, reitet der Wachtmeister zügig auf die Gestalt zu, die im selben Moment „jedes mit dem gleichen, weißgestiefelten Vorfuß die Brücke betrat[...]“.¹³⁹⁵⁸ Nachdem die Gestalt verschwunden war, wird der Wachtmeister neuerlich in ein Gefecht verwickelt, nimmt einen „Staubgeruch“¹³⁹⁵⁹ wahr, schlägt auf einen „blauen Arm ein“,¹³⁹⁶⁰ ist mitunter zwischen den feindlichen Soldaten in „fremden Farben“¹³⁹⁶¹ und wird schließlich eines feindlichen Soldaten „auf einem Eisenschimmel“¹³⁹⁶² gewahr. Obgleich der Eisenschimmel auch den Befehlen dieses Offiziers versagt, tötet Lerch den feindlichen Offizier, bringt diesen an sich und begibt sich mit dem Tier zu den anderen Soldaten seiner Schwadron. Hier in der sich anschließenden Passage der Erzählung, zeigt sich deutlich die Verbindung zwischen dem Farb-Motiv (primär der Farbe Rot) und dem vergossenen Blut durch den Krieg: „Als der Wachtmeister mit dem schönen Beutepferd zurücktritt, warf die in schwerem Dunst untergehende Sonne eine ungeheure Röte über die Hutweide. Auch an solchen Stellen, wo gar keine Hufspuren waren, schienen ganze Lachen von Blut zu stehen. Ein roter Widerschein lag auf den weißen Uniformen und den lachenden Gesichtern, die Kürasse und Schabracken funkelten und glühten, und am stärksten drei kleine Feigenbäume, an deren weichen Blättern die Reiter lachend die Blutrinnen ihrer Säbel abgewischt hatten. Seitwärts der rotgefleckten Bäume hielt der Rittmeister und neben ihm der Eskadronstompeter, der die wie in roten Saft getauchte Trompete an den Mund hob und Appell blies.“¹³⁹⁶³ Mit dem Eisenschimmel begibt er sich zu dem Rittmeister, wo dieser allerdings mit „schläfrigen blauen Augen“¹³⁹⁶⁴ die Freilassung der Pferde befiehlt. Lerch jedoch widersetzt sich dem Befehl des Vorgesetzten, wodurch er aufgrund der Befehlsverweigerung von diesem getötet wird und zwischen dem „Braun und dem Eisenschimmel“¹³⁹⁶⁵ zu Boden fällt.

Hofmannsthal bindet in *Die Sirenetta* (1899) zwar das Farb-Motiv, nicht jedoch das Duft-Motiv ein. Dabei zeigt sich aber, dass das Künstliche hinten angestellt wird und die Umgebung, die Hofmannsthal schildert, eine Einfache ist, die aber durch die Einbindung des Gewächshauses, als eines künstlich geschaffenen Raumes, auch aufgebrochen wird: „Ein Gemach zu ebener Erde, völlig weiß, völlig einfach, durch viele Fenster dem Licht völlig aufgeschlossen, fast wie ein Gewächshaus.“¹³⁹⁶⁶ Auch in der Einbindung der Natur zeigt sich Hofmannsthals Verwendung des Farb-Motivs.¹³⁹⁶⁷ Es ist eine Umgebung, die sich weder der Natur noch der Kunst verschließt: „In einer Ecke des Zimmers steht ein altes Spinett aus der Zeit der Elisa Bociocchi, Herzogin von Lucca, von kleinen vergoldeten Karyatiden im Empirestil getragen.“¹³⁹⁶⁸ Gegen die lebendige Natur und auch gegen eine ebensolche Sirenetta, drückt Silvia mit ihrer Kleidung bereits ihre Seelenlage aus („aschfarbenes Kleid, mit einem schmalen schwarzen Saum“).¹³⁹⁶⁹ Sirenettas Kleidung dagegen ist verschlissen („weißblau gestreiftes Leinengewand, zerfetzt und entfärbt“),¹³⁹⁷⁰ aber in ihrem Gesicht zeigt sich das Leben, denn sie ist ein junges naives Wesen mit „röthliche[m] Haar“¹³⁹⁷¹ deren „Gesicht [...] annähernd die Farbe der goldigen Olive“¹³⁹⁷² hat und deren „Zähne [...] weiß wie die Knochen des Tintenfisches“¹³⁹⁷³ sind.¹³⁹⁷⁴ Hofmannsthal greift die Bedeutung von Farbe, hier im Zuge der Sehnsucht

13957SW XXVIII. S. 45. Z. 18.

13958SW XXVIII. S. 45. Z. 26-27.

13959SW XXVIII. S. 46. Z. 2.

13960SW XXVIII. S. 46. Z. 3.

13961SW XXVIII. S. 46. Z. 6.

13962SW XXVIII. S. 46. Z. 12.

13963SW XXVIII. S. 46. Z. 22-32.

13964SW XXVIII. S. 47. Z. 19.

13965SW XXVIII. S. 48. Z. 11.

13966SW XVII. S. 9. Z. 1-2.

13967„Oleander, die Binsen, die Pinien, die goldigen Sanddünen gesprenkelt mit abgestorbenen Algen, das ruhig athmende Meer“ (SW XVII. S. 9. Z. 2-4) und „die fernen bläulichen Berge von Carrara mit marmorschimmernden Flanken.“ In: SW XVII. S. 9. Z. 5-6.

13968SW XVII. S. 9. Z. 8-10.

13969SW XVII. S. 9. Z. 20.

13970SW XVII. S. 9. Z. 40-41.

13971SW XVII. S. 9. Z. 35.

13972SW XVII. S. 9. Z. 35-36.

13973SW XVII. S. 9. Z. 36.

13974Weiter heißt es in Bezug auf die Sirenetta: „Sie ist barfuß, und ihre Füße, im Gegensatz zu dem Braun, das ihr die Sonne sonst

nach Gold, neuerlich auf, wenn er Sirenetta das Lied singen lässt, das ihren seelischen Unterschied zu ihren sechs Schwestern beleuchtet: alle Schwestern teilten das Verlangen nach Gold, aber Sirenettas Verlangen richtete sich immer nur auf den Gesang.¹³⁹⁷⁵ Ein künstlerisches Bewusstsein und das Verlangen nach Gold schließen sich hier aus, ebenso wie Sirenettas empathisches Wesen, das sie, im Gegensatz zu ihren Schwestern, die sich und das Verlangen nach Gold in sich tragen, nicht in einen frühen Tod führt. Erst mit der Schönheit von Silvias Händen zeigt sich neuerlich die Einbindung des Farb-Motivs: „Hast du sie wegtragen sehen? Wie weiß sie waren! Und deine Ringe! Mit allen Ringen?“¹³⁹⁷⁶ Obwohl Sirenetta die Schönheit von Silvias Händen deutlich betont, ist sie doch kein ästhetizistisches Wesen, sondern der Hang zur Schönheit und ihre Lebendigkeit fügen sich vielmehr ineinander zu einem mitfühlenden, natürlichen Menschen, der letzten Endes wieder in die Natur zurückkehrt: „Sie läuft zum Meer, ihre Gestalt löst sich in der Bläue und dem Sonnenlicht auf.“¹³⁹⁷⁷

Bereits in der Beschreibung der Szenerie des I. Aktes der Erzählung *Das Bergwerk zu Falun* (1899) zeigt sich die Einbindung des Farbmotivs: Hofmannsthal wählt eine „ärmliche Matrosenschenke“,¹³⁹⁷⁸ die an dem „Meeresstrand einer kleinen Hafenstadt“¹³⁹⁷⁹ gelegen ist und in deren „Ferne [sich] blaue Bergketten“¹³⁹⁸⁰ erheben. Der Zug zur Farbe zeigt sich aber auch in Verbindung mit der „rothe[n] Scherbe[...]“,¹³⁹⁸¹ mit der sich Elis als Liebesbeweis in die Hand schneidet, und deren Erinnerung Elis nun fremd und fern vorkommt. Dass der Mensch bei Hofmannsthal, auch wenn er kein Ästhetizist ist, eine Nähe zur Farbe hat, zeigt sich an Ilsebill, die zwar Elis Geld ausschlägt aber das „bunte[...] Tuch“¹³⁹⁸² behält. Hatte Hofmannsthal zu Beginn des ersten Aktes das Farb-Motiv an die auf Elis´ alltäglich und öde wirkende Umgebung gebunden, zeigt sich das Motiv auch im Zuge des Liebeserlebens des Elis, wenn er Ilsebill gedenkt: „Blaß das Gesicht, allein so rot die Lippen ... / So schön warst du, wo hast du hingetan?“¹³⁹⁸³ Auch hier erscheint das Farb-Motiv negativ auf Elis zu wirken, steht die Schönheit doch in Verbindung mit der Vergangenheit und sieht Elis doch an Ilsebill nur mehr das Altern.

Das Farbe, Duft, Spiegel und Dunkelheit durchaus auch Teil dieser Welt sind, Elis nicht extra in die Tiefe steigen muss, will ihm Peter durch ein Lokal zeigen: darin stehen Bänke „von rotem Samt“¹³⁹⁸⁴ und Getränke würden auf Elis warten, die ihn sowohl durch ihre Farbe als auch ihren Geschmack betören würden („Drehst einen Hahn, hältst unter, rot und grün / Kommt ein Getränke, stark und süß zugleich“).¹³⁹⁸⁵ Doch auch die Frauen, die nach Vanille und Rosenwasser (SW VI. S. 22-23. Z. 36-1) duften, können Elis nicht verführen, offeriert Peter ihm doch nur irdische Genüsse. Unter dem Aspekt der Fremdheit des Lebens, der Distanz zu seinem gesellschaftlichen Umfeld, nimmt Elis sowohl Bezug zum Duft als auch zu Nacht und Traum; wenn Elis nicht die Fremdheit des Ich im eigenen Blut spüren würde, dann: „Wie möchte dann der Linde Duft mein Blut / Bewegen? wie verschlänge mich die Nacht / In schwere Träume? wie gelüstete / Mein Leib, die Gleichgeschaffnen zu berühren?“¹³⁹⁸⁶ Mit der Abwendung von der Welt, der Hinwendung zur Tiefe, erfolgt auch die Distanz zur „bunte[n] Welt“,¹³⁹⁸⁷ jedoch nicht weil er sich nicht mehr nach dieser Welt sehnt, sondern weil er glaubt diese nie gewinnen zu können; es ist Resignation, die Elis aufzeigt, Schwäche sich in diesem Leben zu verwurzeln. Es ist das Paradoxe an dieser ästhetizistischen Welt, dass auch sie, obwohl er sich dem Bunten entrissen fühlt, doch auch mit dem Farb-Motiv verbunden wird. Deutlich zeigt sich auch hier die Einbindung dieser Welt in der Tiefe mit dem Tod durch dieses Motiv, sind es doch „Blutrote

überall gegeben hat, sind seltsam bleich wie die Wurzeln der Pflanze, die im Meere leben.“ In: SW XVII. S. 9-10. Z. 42-43//1.

13975SW XVII. S. 11-12. Z. 32//6.

13976SW XVII. S. 16. Z. 6-7.

13977SW XVII. S. 17. Z. 18-19.

13978SW VI. S. 9. Z. 19.

13979SW VI. S. 9. Z. 18.

13980SW VI. S. 9. Z. 21-22.

13981SW VI. S. 16. Z. 23.

13982SW VI. S. 17. Z. 12.

13983SW VI. S. 17. Z. 31-32.

13984SW VI. S. 22. Z. 30.

13985SW VI. S. 23. Z. 4-5.

13986SW VI. S. 23. Z. 35-38.

13987SW VI. S. 24. Z. 5.

Funkelsteine“, ¹³⁹⁸⁸ die er in der Tiefe vorfinden wird. Dies zeigt sich auch an der Beschreibung der Tiefe, sieht er sich doch im Innern des Berges vor „Wände aus dunklem, fast schwarzem Silber“ ¹³⁹⁸⁹ gestellt. Elis befindet sich damit in einer unterirdischen Welt, in die das Farb-Motiv eingebunden ist, bei gleichzeitiger Enthebung der Körperlichkeit („Ich fiel: doch schmerzt mich nichts. / Ich fiel endlos durch rötlich schwarze Schlünde“). ¹³⁹⁹⁰ Die Umgebung der Bergkönigin ist zwar primär an die Dunkelheit gebunden, doch zeigen sich auch Einbindungen des Farb-Motivs, so durch den Knaben Agmahd, ¹³⁹⁹¹ dessen Augen ¹³⁹⁹² und den Becher, der den Trank für Elis enthält. ¹³⁹⁹³ Schließlich entwirft die Bergkönigin, um Elis an sich zu binden, vor ihm eine Landschaft; „hellgelb leuchtende Gewässer“, ¹³⁹⁹⁴ „bald von glühenden, bald von zarten Farben“ ¹³⁹⁹⁵ und dunkle Abgründe werfen sich zugleich einen „geheimnisvollen metallischen Schein“ ¹³⁹⁹⁶ zu.

Der Duft zeigt sich dabei durch die Erinnerung des Torbern an seine gemeinsame Zeit mit der Bergkönigin: „Jahre glitten / An meinen Wimpern ab wie leichter Duft“. ¹³⁹⁹⁷ Torbern schildert hier, in Verbindung mit dem Motiv die Auskopplung von Zeit und Wirklichkeit, die vermeintliche Ausklammerung des Todes im Reich der Bergkönigin. Auch durch den ehemals bewusstlosen Fischersohn zeigt sich die Einbindung des Farb-Motivs („ein großer, starker, blondbärtiger Mann“), ¹³⁹⁹⁸ der, obwohl äußerlich kein passiver Mensch, doch Elis und dem Ästhetizistischen erliegt.

Hofmannsthal bindet das Farb-Motiv neuerlich ein, wenn Elis wähnt, nun bald nach Falun zu kommen. Den Blick in die Ferne gerichtet, besieht er die „blauen Berge“ ¹³⁹⁹⁹ und glaubt nur zu gern von der „grüne[n] Woge“ ¹⁴⁰⁰⁰ nach Falun getragen zu werden. Hatte Elis zu Beginn der Erzählung den Farben negativ gegenübergestanden, da er sie mit der Welt und der Vergangenheit verbunden sah, zeigt sich nun deren Akzeptanz, weil er die Welt überwinden muss, um zur Bergkönigin zu gelangen. Im Gespräch mit Anna aber zeigt sich neuerlich seine Distanz zum Duft-Motiv, wenn dies in Verbindung steht mit der Vergangenheit: „Nun ist’s mir wie im Traum, daß ich einmal / Im Herbst des Hirschen Schrei gehört, im Sommer / Des Kuckucks Ruf, und Lindenduft geatmet!“ ¹⁴⁰⁰¹

Auch wenn Elis Anna von seinem Leben berichtet, zeigt sich das Motiv, allerdings positiv besetzt. Elis wähnt hier Anna würde seiner gedenken, als Einem der von einem „funkelnd roten“ ¹⁴⁰⁰² Stern für kurze Zeit zu ihnen gekommen war, nur um endgültig zur Bergkönigin zu gelangen. Sowohl mit der Farbe als auch mit dem Duft, verbindet Elis die Wahrnehmung der Welt und Annas, vor seinem Absinken in die Tiefe. ¹⁴⁰⁰³

Mit dem III. Akt der Erzählung hat Hofmannsthal einen Zeitsprung vollzogen, denn er setzt ein Jahr nach dem Abschied Christians ein. Anna besieht ihr zufriedenes Leben und bindet dies an den Duft, doch steht dieser in Verbindung mit der Dunkelheit, wenn Elis aus dem Bergwerk zurückkommt („Riechst du den guten Duft vom frischgeschlagenen Holz?“). ¹⁴⁰⁰⁴

Auch mit der Beschreibung des älteren Handwerksburschen greift Hofmannsthal auf das Farb-Motiv zurück („rothbraun struppiges Haar und Bart, vorgequollne Augen“). ¹⁴⁰⁰⁵ Elis selbst bindet die Duftwelt auch in seinen Aufruf an den jungen Handwerksburschen ein, er möge sich doch ans Leben binden. Hier in Falun würde er einen Zugang zum Leben finden, sodass die Haltlosigkeit in seinem Leben weichen würde. ¹⁴⁰⁰⁶ Erst

13988SW VI. S. 24. Z. 33.

13989SW VI. S. 26. Z. 27-28.

13990SW VI. S. 29. Z. 4-5.

13991„völlig schwarz gekleidet“. In: SW VI. S. 29. Z. 23.

13992„meergrüne Augen, die seltsam ins Leere zu starren scheinen.“ In: SW VI. S. 29. Z. 24-25.

13993„Er trägt auf silberner Schüssel einen silbernen Becher, aus dem schwaches Leuchten steigt.“ In: SW VI. S. 29. Z. 25-26.

13994SW VI. S. 32. Z. 5.

13995SW VI. S. 32. Z. 5-6.

13996SW VI. S. 32. Z. 7.

Neuerlich hinter ihr die „finstere, dann und wann blinkende Wand von dunklem Silber“. In: SW VI. S. 32. Z. 11.

13997SW VI. S. 34. Z. 6-7.

13998SW VI. S. 39. Z. 3.

13999SW VI. S. 40. Z. 3.

14000SW VI. S. 40. Z. 13.

14001SW VI. S. 55. Z. 11-13.

14002SW VI. S. 57. Z. 5.

14003SW VI. S. 59. Z. 3-14.

14004SW VI. S. 85. Z. 15.

14005SW VI. S. 88. Z. 25.

14006SW VI. S. 91. Z. 6-12.

mit dem schattenhaften Bildnis Annas und auch erst als er sie als „Blendwerk und Grausen“¹⁴⁰⁰⁷ erkennt, zeigt sich eine neuerliche Einbindung dieses Motivs („das wesenlose gräuliche Gebild“).¹⁴⁰⁰⁸ Hofmannsthal bindet auch in die Beschreibung des Ortes zu Beginn des IV. Aktes das Farb-Motiv ein; so liegt Elis im Garten auf einem „weißen Bettpolster“,¹⁴⁰⁰⁹ ist er noch zugehörig zu der Welt der Menschen. Deutlich zeigt sich die Einbindung des Duft-Motivs auch mit Torberns Erinnerung an seine Familie und hier in Verbindung mit dem Duft die Sehnsucht Torberns nach Frau und Kind („Ich witter’ einen Duft, der sie zurückbringt, / die Zeit, die vor dem großen Weggehn war“).¹⁴⁰¹⁰ Aber die Bezauberung zur Bergkönigin wirkte stärker („Dort fängt ein Mondstrahl sich im starren Aug’ / und läßt es funkeln als einen Rubin“).¹⁴⁰¹¹ Wenn Elis zum Ende des IV. Aktes bekennt, dass er sich von Anna abwenden wird, dann zeigt sich ebenso das Motiv; Elis sieht sich nicht länger als Annas Bräutigam, sondern als der einer Anderen, die ihn mit ihrer Hand bezaubert, so dass er „blaß und rot wird wechselweis“.¹⁴⁰¹² Auch im V. Akt findet sich das Motiv, hier zuerst in Verbindung mit der Umgebung („Grauender Morgen“).¹⁴⁰¹³ Hofmannsthal wählt als Ort die große Stube des II. Aktes, in der Elis und Anna gesessen hatten. Elis schildert hier ihr ästhetizistisches Lieben, das „sich verstricken“¹⁴⁰¹⁴ ineinander, das „Eines in des andern Duft und Hauch verfangen“.¹⁴⁰¹⁵ Mit der Rede der Großmutter in Bezug auf die Liebe der Enkelin, zeigt sich noch einmal die Einbindung der Farb-Welt; ein „blaues Feuer“¹⁴⁰¹⁶ kam auf das unerfahrene Kind zu, welches sie „schnell verzehrt[e]“.¹⁴⁰¹⁷ Aus den Notizen geht des weiteren eine Verbindung des Motiv-Komplexes mit der Wirklichkeit hervor,¹⁴⁰¹⁸ doch zeigt es sich auch, anders als Elis wähnte, in Verbindung mit der Sphäre der Bergkönigin und dadurch sowohl durch die Bedrohung als auch die Bezauberung.¹⁴⁰¹⁹

In *Das Märchen von der verschleierte Frau* (1900) zeigt sich der erste Bezug zum Duft-Motiv in Verbindung mit der Frau, die nach einer Nelke greift, um die Beklemmung von sich abzuschütteln („sog ihren farbigen Glanz und ihren Duft in sich“).¹⁴⁰²⁰ Der Duft steht dabei aber nicht im Zusammenhang mit der Hinwendung zum Ästhetizismus, sondern zeigt lediglich ihre Freude zum Schönen auf, ist sie doch eine von Hofmannsthals Frauenfiguren, die um die Wichtigkeit ihrer Familie weiß. So bindet Hofmannsthal neuerlich den Duft ein, wenn der Ästhetizist die neben ihm liegende Frau besieht. Ihr mütterliches Wesen registrierend, formuliert Hofmannsthal: „schon in die grundlose Tiefe eines auflösenden Schlafes versinkend hieng sich sein Bewusstsein noch einen Augenblick daran wie an einen süßduftenden Zweig.“¹⁴⁰²¹ Ebenso zeigen sich in den Notizen weitere Verweise zu diesem Motiv. Hofmannsthal zeigt neuerlich auf, dass der Ästhetizismus im Grunde ein verzweifelter Zug des Menschen ist, sich neuerlich ans Leben zu binden, sucht Hyacinth doch das Leben selbst, findet aber nur eine Annäherung an einen frühen Tod bzw. eine Schein-Lebendigkeit („dringt endlich bei Mondaufgang in die duftende (nach Leben duftende) Grotte ein und steigt tiefer und tiefer hinab“).¹⁴⁰²²

Stärker als das Duft-Motiv zeigt sich in der Erzählung das Farb-Motiv, welches erstmalig durch den grünen Waldweg, auf dem die Frau ihren Mann erwartet, eingebunden wird. Ahnend, dass ihrer Familie etwas Schreckliches widerfahren wird, sieht sie ein „paar gelbrothe Flecke zwischen dem Grün“.¹⁴⁰²³ Aber das Farb-Motiv zeigt sich auch in ihrer Liebe zu ihrer Familie: „In ihrer beklommenen Finsternis glühte das neue

14007SW VI. S. 101. Z. 23.

14008SW VI. S. 101. Z. 25.

14009SW VI. S. 63. Z. 8.

14010SW VI. S. 72. Z. 16-17.

14011SW VI. S. 73. Z. 3-4.

14012SW VI. S. 77. Z. 21.

14013SW VI. S. 78. Z. 4.

14014SW VI. S. 79. Z. 34.

14015SW VI. S. 79. Z. 36.

14016SW VI. S. 81. Z. 35.

14017SW VI. S. 81. Z. 35.

14018SW VI. S. 190. Z. 17-19, SW VI. S. 219. Z. 1-2.

14019SW VI. S. 190. Z. 8-9, SW VI. S. 201. Z. 14-16, SW VI. S. 202. Z. 5-11, SW VI. S. 207. Z. 20, SW VI. S. 226. Z. 15-17.

14020SW XXIX. S. 141. Z. 21-22.

14021SW XXIX. S. 146. Z. 19-21.

14022SW XXIX. S. 138. Z. 23-24.

14023SW XXIX. S. 140. Z. 10.

Muttergefühl stärker und stärker durch, allmählich wich der Krampf, in einem röthlichen Dunst stand das Kind vor ihr“. ¹⁴⁰²⁴ Die Angst von sich schüttelnd, erblickt die Frau eine Blume. „Eine feuerfarbene gefüllte Nelke bog sich ihr aus der dunkelnden Schlafstube [...] wie ein Lebendiges“ ¹⁴⁰²⁵ entgegen. Sich auf das Schöne – in diesem Fall auf die Nelke – ¹⁴⁰²⁶ besinnend, will sie die Gefahr bezwingen. Dadurch zeigt sich auch hier, dass das Wesen des Betrachters ausschlaggebend dafür ist wie Duft oder Farbe empfunden werden, ob sie eben von einer ästhetischen (Frau) oder einer ästhetizistischen Seele (Mann) betrachtet werden. Dass die Farbe, mit Hyacinths übermäßigem Zug zum Ästhetizismus, in einen negativen Kontext gebracht wird, zeigt sich durch das Licht, das in seiner Hand einen „unsteten blassgelben Schein“ ¹⁴⁰²⁷ auf seine Umgebung wirft. Auch in die Beschreibung der Frau, im Zuge der Annäherung an den Tod, zeigt sich die Einbindung des Motivs, erschien sie „ihm wie eine Todte die in ihrem weißen Linnen aus dem Grab hervorgestiegen war“. ¹⁴⁰²⁸ Noch einmal mit dem Kutscher zeigt sich der ästhetizistische Zug zur Farbe („finsterem rothfunkelndem Gesicht“), ¹⁴⁰²⁹ der ihm den Tod allzu früh näher bringen wird. Auch in den Notizen zeigt sich die angedachte Auseinandersetzung mit dem Motiv: so in Verbindung mit der Suche nach der Frau („hier zergehen die Planken seines Bootes und der See wird Smaragd“) ¹⁴⁰³⁰ oder in der Notiz N 10 durch die Rückkehr zu seiner Familie, als auch durch den Blick in einen Spiegel („der Spiegel hat zwei Flügel von Purpurfinsterniss“). ¹⁴⁰³¹

Obwohl die Kleidung des jungen Fuchs in *Fuchs* (1900) ärmlich und abgetragen ist, zeigt sich in der Beschreibung des Jungen zugleich auch die Einbindung des Farb-Motivs („schwarze Blouse, Ledergürtel mit der gelben Messingschnalle der Collégiens, eine gar zu kurze Zwilchhose, färbige Socken“). ¹⁴⁰³² Hofmannsthal bindet das Farb-Motiv auch durch die Beschreibung seiner Haare ein, die ihm seinen Namen gegeben haben („Haare weich wie Stroh“; ¹⁴⁰³³ von der Farbe des Strohs“). ¹⁴⁰³⁴ Seine Mutter – die er immer Frau Lepic nennt – gab ihm diesen Namen, so bekennt Fuchs im Gespräch mit Annette, „wegen der Farbe meiner Haare“. ¹⁴⁰³⁵ Wie fehlerhaft der Blick Frau Lepics in Bezug auf ihren Sohn ist zeigt sich in Verbindung der Beurteilung seiner Haare. So hält Annette sie für „blond“, ¹⁴⁰³⁶ doch Fuchs hält vor ihr an der Aussage seiner Mutter fest: „Feuerblond. Frau Lepic sieht sie rot, sie hat gute Augen.“ ¹⁴⁰³⁷ Mit der Beschreibung der Kleidung des Vaters bindet Hofmannsthal neuerlich das Farb-Motiv ein („Joppe aus grobem Sammt, weisses steifes Hemd wie ein Städter“; ¹⁴⁰³⁸ „eine goldene Uhrkette“). ¹⁴⁰³⁹ Abgedunkelt im Farbton aber dennoch reich gekleidet ist Frau Lepic, so mit einem „braune[n] Prinzesskleid [und] eine[r] Brosche am Kragen“. ¹⁴⁰⁴⁰ Auch in der Beschreibung der Kleidung Annettes zeigt sich die Einbindung des Farb-Motivs („sie ist gekleidet wie eine Bäuerin, die ihr Bestes angezogen hat, um sich einer neuen Herrschaft vorzustellen. Weisse Haube, schwarzer Spenzer, grauer Rock“). ¹⁴⁰⁴¹ Bedingt aber durch das bäuerliche, häusliche Umfeld, hat das Farb-Motiv, ausgenommen bei Frau Lepic, die Verbindung mit dem Ästhetizistischen eingebüßt.

14024SW XXIX. S. 141. Z. 11-13.

14025SW XXIX. S. 141. Z. 17-19.

14026„[...] sog ihren farbigen Glanz und ihren Duft in sich“. In: SW XXIX. S. 141. Z. 21-22.

14027SW XXIX. S. 145. Z. 30.

14028SW XXIX. S. 146. Z. 7-8.

Des weiteren heißt es, innerhalb der Beschreibung der Frau: „über dem weißen Hemd floss das dunkle Haar von den Schultern zur Brust“. In: SW XXIX. S. 146. Z. 15-16.

14029SW XXIX. S. 146. Z. 38-39.

14030SW XXIX. S. 137. Z. 3.

Ob sich die Notiz auf die Bergkönigin bezieht kann angenommen, letztendlich aber nur vermutet werden.

14031SW XXIX. S. 138. Z. 12.

14032SW XVII. S. 21. Z. 21-22.

14033SW XVII. S. 21. Z. 23.

14034SW XVII. S. 21. Z. 24.

14035SW XVII. S. 26. Z. 31.

14036SW XVII. S. 26. Z. 33.

14037SW XVII. S. 27. Z. 2.

14038SW XVII. S. 21. Z. 25.

14039SW XVII. S. 21. Z. 26.

14040SW XVII. S. 37. Z. 32.

14041SW XVII. S. 24. Z. 3-5.

In der Erzählung *das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (1900) zeigt sich das Motiv primär gebunden an die Drohung des Todes, selbst dort wo Hofmannsthal vermeintlich nur die Kleidung der Frau betont, denn diese Geliebte führt den Marschall näher an den Tod heran. Während der Diener ihn mahnt, er möge eigenes Bettzeug mitbringen um sich vor der Bedrohung durch die Pest zu schützen, zeigt sich bei ihm der Fokus auf das Schöne gestellt, verlangt es ihn doch danach, dass man auch eine „Flasche mit wohlriechender Essenz“¹⁴⁰⁴² zu dem Zimmer bringen solle. Im Zimmer angekommen, nimmt er neben der Krämerin auch die Kupplerin wahr, die gehüllt in ein „schwarzes Tuch“¹⁴⁰⁴³ ist. Aufgrund ihres gesellschaftlichen Status kann sie, anders als andere ästhetizistisch empfindsame Frauenfiguren, den Marschall nicht durch eine reiche Kleidung betören, wartet sie zumindest in einem „kurzen Unterrock von grünwollenem Zeug“¹⁴⁰⁴⁴ auf dem Bett. Bereits hier, gerade durch ihre Bereitschaft für ihn, zeigt sich erstmalig die Verbindung zwischen der Frau und der Bedrohung des Todes, in Verbindung mit der Flamme, wenn es heißt: „Als ich mir in der ersten Trunkenheit des überraschenden Besitzes einige Freiheiten herausnehmen wollte, entzog sie sich mir mit einer unbeschreiblichen lebenden Eindringlichkeit zugleich des Blickes und der dunkeltönenden Stimme.“¹⁴⁰⁴⁵ Zwar kommt es zu Umarmungen, gerade auch, als er mit ihrem „duftendem Haar bestreut dalag“,¹⁴⁰⁴⁶ aber der Sex zwischen dem Marschall und der Krämerin bleibt aus, bedingt durch seinen Dienst tagsüber. Wieder erwacht aus seinem Schlaf, sieht er sie am Fenster stehen. Durch die Geste, wie sie sich die Haare zurück streicht und ihm heißt, dass es noch nicht Morgen ist, bemerkt er zum einen erst ihre Schönheit, zum anderen aber auch den „rötliche[n] Schein“,¹⁴⁰⁴⁷ der an ihren Füßen entlang scheint; zumal wirft sie noch einen Scheit in die Flut und feuert so die Glut und damit die Bedrohung des Todes noch an. Hofmannsthal zeigt noch deutlicher die Verbindung von Liebe, Farbe und Tod, wenn es heißt: „Dann wandte sie sich, ihr Gesicht funkelte von Flammen und Freude, mit der Hand riß sie im Vorbeilaufen einen Apfel vom Tisch und war schon bei mir, ihre Glieder noch vom frischen Anhauch des Feuers umweht und dann gleich aufgelöst und von innen her von stärkeren Flammen durchschüttert [...]. Das letzte Scheit im Kamin brannte stärker als alle anderen. Aufsprühend sog es die Flamme in sich und ließ sie dann wieder gewaltig emporlohen, daß der Feuerschein über uns hinschlug, wie eine Welle.“¹⁴⁰⁴⁸ Mit dem Lufthauch jedoch werden sich beide bewusst, dass der Tag angebrochen ist. Die Welt draußen wirkt zwar auf sie, doch nehmen sie diese als „farblose[n], wesenlose[n] Wust“¹⁴⁰⁴⁹ wahr. Voller Unruhe verbringt der Marschall die Zeit bis zum Sonntag und begibt sich mitunter schon zuvor zum Laden der Krämerin. Doch statt ihrer sieht er ihren Mann, der nicht seiner Vorstellung von ihm entspricht, hatte er doch ein „schönes tieferntes Gesicht [...] mit einem braunen Bart, darin einige wenige silberne Fäden“.¹⁴⁰⁵⁰ Gelangweilt verbringt er die übrige Zeit bis zum Sonntag, ist mitunter in Gesellschaft und hört dort von den Stroheuern, mit denen man die Totenzimmer ausgeräuchert hat. In der Gesellschaft begegnet er zudem dem Kanonikus, doch verlacht er dessen wiederholten Blick auf seine Hände, mit dem er nach dem „verdächtige[n] Bauwerden“¹⁴⁰⁵¹ zu suchen pflegte, wodurch sich die Pest andeute. Im Haus der Tante jedoch wird er nicht der Krämerin gewahr, sondern ihres Mannes, woraufhin er auf die Straße flieht. Neuerlich sich dem Haus nähernd, sieht er am Fenster den Schein einer Flamme, was ihn jedoch an das Erleben mit der Frau im Zimmer denken lässt, die erotische Annäherung und nicht an die Bedrohung durch die Pest. Ausgelöst durch seine fantastischen Vorstellungen, betritt er das Zimmer der Tante, indem er jedoch die Leichen des Krämers und seiner Frau („ein schwarze[r] Schatten“)¹⁴⁰⁵² sieht.

Sehr dominant zeigt sich in dem Ballett *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) das Motiv. Bereits in dem ersten Aufzug (*Das gläserne Herz*) bindet Hofmannsthal das Farb-Motiv innerhalb der Beschreibung des Hauses,

14042SW XXVIII. S. 52. Z. 7.

14043SW XXVIII. S. 52. Z. 13.

14044SW XXVIII. S. 52. Z. 22-23.

14045SW XXVIII. S. 52. Z. 30-34.

14046SW XXVIII. S. 53. Z. 7.

14047SW XXVIII. S. 53. Z. 23-24.

14048SW XXVIII. S. 53. Z. 27-36.

14049SW XXVIII. S. 54. Z. 8.

14050SW XXVIII. S. 57. Z. 12-13.

14051SW XXVIII. S. 58. Z. 17.

14052SW XXVIII. S. 59. Z. 38.

des dazugehörigen Parks und des Umfeldes ein („Gitterthor mit vergoldetem Wappen“, ¹⁴⁰⁵³ „ein grünes Fliedergesträuch“, ¹⁴⁰⁵⁴ das „Laub ist vom hellsten Grün“, ¹⁴⁰⁵⁵ „die smaragdgrün funkelnden Kuppeln der Karlskirche“, ¹⁴⁰⁵⁶ die Fliedersträucher mit „lila Blüten“). ¹⁴⁰⁵⁷ Des weiteren zeigt sich das Farb-Motiv in Verbindung mit dem Erscheinen des Mädchens, ihren „aschblonden Haar[en]“ ¹⁴⁰⁵⁸ sowie ihrer Negation des Goldes (SW XXVII. S. 11. Z. 13-16), des weiteren durch die Kleidung der alten Frau („ganz in ein schwarzes Tuch gewickelt“) ¹⁴⁰⁵⁹ und die des Harfners („weitem Mantel und langem, weissem Bart“), ¹⁴⁰⁶⁰ die des Grafen („dunkelblauen Mantel“) ¹⁴⁰⁶¹ und die Kleidung Amors („Schurz aus Goldstoff“), ¹⁴⁰⁶² sowie durch Amor selbst („goldfunkelnde Kind“), ¹⁴⁰⁶³ durch den Blick des Dichters „durch das Grün in die Fenster des Pavillons“, ¹⁴⁰⁶⁴ durch die Erscheinung des Schattens („graue, fast körperlose Schleiergestalt“) ¹⁴⁰⁶⁵ und letztendlich durch das zerbrochene Herz des Mädchens („blutroten Splitter“). ¹⁴⁰⁶⁶

Dominant zeigt sich der Bezug zum Motiv-Komplex auch in dem zweiten Aufzug. Hofmannsthal wählt hier als Ort der Handlung die „Gefilde des Parnass“. ¹⁴⁰⁶⁷ Die Szene gibt den Blick frei auf „begrünte[...] Hügel“, ¹⁴⁰⁶⁸ die bewachsen sind von „goldenem Epheu“, ¹⁴⁰⁶⁹ „Silberpappeln“ ¹⁴⁰⁷⁰ und dem Efeu, das eine „Mulde ganz mit seinem tiefgrünen und goldenen Glanz“ ¹⁴⁰⁷¹ erfüllt. Hofmannsthal bindet das Motiv auch in Verbindung mit der Kleidung der Stunden ein („weissgekleidete STUNDEN“), ¹⁴⁰⁷² sowie dem Tanz der Stunden und ihrer Augenblicke („rosig und gelb, einen gleichen Reigen“; ¹⁴⁰⁷³ „die BLONDE unter den drei tanzenden Stunden“). ¹⁴⁰⁷⁴ Des weiteren zeigt sich das Motiv durch die „silbernen Posaunen“ ¹⁴⁰⁷⁵ der Herolde und deren Kleidung ¹⁴⁰⁷⁶ und Haar (SW XXVII. S. 21. Z. 15), sowie durch die Kleidung der dreißig Gestalten („ein Verlarvter in einem dunkelroten Mantel“). ¹⁴⁰⁷⁷

In dem dritten Aufzug zeigt sich das Motiv erstmalig durch die Beschreibung der Räumlichkeiten, einem Alkoven der mit einem „grünen Vorhängen“ ¹⁴⁰⁷⁸ verhängen ist, aber auch durch das „weisse[...] Haar“ ¹⁴⁰⁷⁹ des Vaters. Vermehrt zeigt sich das Motiv nach dem Erscheinen der ERHABENEN STUNDE und ihrer Augenblicke; zum einen in Verbindung mit der Kleidung („purpurne Schleppe“), ¹⁴⁰⁸⁰ dem grünen Vorhang (SW XXVII. S. 34. Z. 13), der von den Augenblicken vom Bett gerissen wird (SW XXVII. S. 34. Z. 16) und dem ebenso „dunkelgrünen Reisemantel“, ¹⁴⁰⁸¹ den die Augenblicke dem Vater geben. Auch mit dem Ortswechsel in antike Gefilde zeigt sich das Motiv: Hofmannsthal bindet es hier durch den „weissmarmorne[n] Tempel“,

14053SW XXVII. S. 7. Z. 8.

14054SW XXVII. S. 7. Z. 18.

14055SW XXVII. S. 7. Z. 19-20.

14056SW XXVII. S. 7. Z. 21-22.

14057SW XXVII. S. 8. Z. 5.

14058SW XXVII. S. 9. Z. 23-24.

14059SW XXVII. S. 8. Z. 10-11.

14060SW XXVII. S. 9. Z. 21-22.

14061SW XXVII. S. 9. Z. 32.

14062SW XXVII. S. 10. Z. 19.

14063SW XXVII. S. 17. Z. 17.

14064SW XXVII. S. 11. Z. 4.

14065SW XXVII. S. 13. Z. 30.

14066SW XXVII. S. 16. Z. 13.

14067SW XXVII. S. 18. Z. 10.

14068SW XXVII. S. 18. Z. 12.

14069SW XXVII. S. 18. Z. 13.

14070SW XXVII. S. 18. Z. 17.

14071SW XXVII. S. 18. Z. 20-21.

14072SW XXVII. S. 19. Z. 14.

14073SW XXVII. S. 19. Z. 21.

14074SW XXVII. S. 19. Z. 27.

14075SW XXVII. S. 21. Z. 10.

14076„Zwei tragen goldene Harnische mit Arm- und Beinschienen, darunter das römische kurze Gewand aus Purpur: diese beiden haben blosse Köpfe und lange blonde Locken.“ In: SW XXVII. S. 21. Z. 11-13.

14077SW XXVII. S. 21. Z. 27.

14078SW XXVII. S. 26. Z. 20.

14079SW XXVII. S. 32. Z. 13-14.

14080SW XXVII. S. 33. Z. 37.

14081SW XXVII. S. 34. Z. 25.

¹⁴⁰⁸² durch Amors Fackelwurf ins Meer, ¹⁴⁰⁸³ durch die Kleidung des mittlerweile alten Gärtners aus dem ersten Aufzug („er trägt einen blassgelben Mantel und ein Untergewand von blauem Leinen, Bastschuhe an den Füßen“), ¹⁴⁰⁸⁴ durch die Kleidung der Gärtnersfrau aus „blassem Violett“, ¹⁴⁰⁸⁵ durch die Kleidung des verjüngten Alten ¹⁴⁰⁸⁶ und die Kleidung der Dryaden, ¹⁴⁰⁸⁷ den „Schwarm bunter Vögel“, ¹⁴⁰⁸⁸ durch den „grosse[n] farbenglühende[n] Paradiesvogel“, ¹⁴⁰⁸⁹ durch die Kleidung des Alten, der jetzt wieder der Dichter des ersten Aufzuges ist („goldenes Band im Haar“), ¹⁴⁰⁹⁰ die geschilderte Szenerie, in der sich der Dichter bewegt („röthlich glühenden Strahlen“; ¹⁴⁰⁹¹ „Wolken im Abendrot“; ¹⁴⁰⁹² „rosigen leichten Abendwolken“; ¹⁴⁰⁹³ „Wendeltreppe mit durchbrochenem Gehäuse aus Gold und weissem Stein herab“; ¹⁴⁰⁹⁴ „goldene Wendeltreppe“; ¹⁴⁰⁹⁵ „goldenen Nebeln“) ¹⁴⁰⁹⁶ und durch die Kleidung des Harfners ¹⁴⁰⁹⁷ ein. Das Aufeinandertreffen der beiden Liebenden findet zudem auf einer weißen Brücke ¹⁴⁰⁹⁸ statt, und auf der Springflut herein kommen die Tritonen und die Nereiden, „bald in Nebelduft gehüllt, bald in vollem goldenem Licht.“ ¹⁴⁰⁹⁹

In den dramatischen Fragmenten zu *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901) zeigt sich ebenso vielfach der Bezug zum Motiv. Während Pompilia den Geruch Arezzos mit ihrer glücklichen Kindheit verbindet („liebe alte Koffer, der liebe Geruch! o Rom liebes Rom“), ¹⁴¹⁰⁰ äußert Guido seine Abscheu gegenüber seinem Haus, die wiederum auch seine Stellung zu Violante bestimmt („Guido: Arezzo stinkt: da habt ihr es: darum hab ich sie von Anfang gehasst“). ¹⁴¹⁰¹ Diese Abscheu Guidos zeigt sich auch dadurch, dass er alles unter ihm Stehende verachtet, sich so am Geruch des Bürgertums stört und an dem der Schwiegereltern („er kann die 2 Alten nicht riechen“). ¹⁴¹⁰² Dies wird wiederum von Guidos Mutter auch noch bestätigt: „Solche Bürgersleute

14082SW XXVII. S. 35. Z. 9-10.

Der Gärtner und seine Frau „heben sich die Tempelstufen empor, öffnen das schwere Thor des inneren Heiligtums, die Thürflügel, innen von strahlend blauer Farbe, lassen eine leichte, in schleirige Gewebe verhüllte helle Gestalt ins Licht“. In: SW XXVII. S. 37. Z. 7-10.

14083„Und die Fackel entzündet das Meer: aus dem feurigen Schein hebt sich eine goldschäumende Woge und trägt auf ihrem Rücken den TRITONEN, die jetzt perlenbekränzte NEREÏDEN in den Armen halten, die Delphine mit den gekrönten KNABEN und vielerlei Getier, von Gold und feurigem Schaum funkelnd. Dahinter aber, dieses Prachtige noch überträubend, gebiert das Meer in wundervollem Farbenspiel die Sonne.“ In: SW XXVII. S. 36. Z. 20-26.

14084SW XXVII. S. 36. Z. 27-31.

14085SW XXVII. S. 37. Z. 35-36.

14086„Seine Augen glänzen, sein Haar ist schöner, von dunklem Braun und schön umfließt ihn der grüne Mantel.“ In: SW XXVII. S. 37. Z. 2-3.

14087SW XXVII. S. 38. Z. 5-6.

14088SW XXVII. S. 38. Z. 30.

14089SW XXVII. S. 38. Z. 39.

14090SW XXVII. S. 38. Z. 39.

14091SW XXVII. S. 38. Z. 39.

14092SW XXVII. S. 39. Z. 33.

14093SW XXVII. S. 39. Z. 37-38.

14094SW XXVII. S. 40. Z. 10-11.

14095SW XXVII. S. 41. Z. 36.

14096SW XXVII. S. 41. Z. 10.

14097SW XXVII. S. 40. Z. 4.

14098SW XXVII. S. 41. Z. 3.

14099SW XXVII. S. 41. Z. 14-15.

In den Notizen zeigt sich ein vielfacher Bezug zum Motiv: durch die Beschreibung der Szenerie („ein Gipfel, mit grünem und goldenem Epheu überwachsen“, SW XXVII. S. 273. Z. 12; SW XXVII. S. 274. Z. 8-9; SW XXVII. S. 275. Z. 30; SW XXVII. S. 275. Z. 30; SW XXVII. S. 275. Z. 32-34; SW XXVII. S. 275. Z. 32-34;), durch die Stunden („eine goldene Stunde eine verschleierte Stunde [eine Todesstunde]“, SW XXVII. S. 273. Z. 21-23; SW XXVII. S. 274. Z. 3-4; SW XXVII. S. 274. Z. 8-9; SW XXVII. S. 275. Z. 15; SW XXVII. S. 276. Z. 8) oder auch durch die Kleidung („die Trompeter: 4. jeder den linken Arm auf der Schulter des linken Nachbars. 2 in goldenen Harnischen, 2 wenig bekleidet“, SW XXVII. S. 276. Z. 14-15; SW XXVII. S. 281. Z. 8).

14100SW XVIII. S. 475. Z. 14.

14101SW XVIII. S. 475. Z. 15.

14102SW XVIII. S. 170. Z. 5.

Der Verweis auf den vermeintlich schlechten Geruch der Bürgerlichen erfolgt des Öfteren. Nicht nur durch Guido („Leute Eures Niveau werden ihres Geruch wegen bei mir in den unteren / Zimmern gehalten“, SW XVIII. S. 173. Z. 13-14), sondern auch durch dessen Mutter: „macht ihr Vorwürfe über die Lügenhaftigkeit und Ordinärheit der Alten. (Inzwischen kommt die / alte Gräfin nachhaus, sagt man soll hier lüften.)“ In: SW XVIII. S. 175. Z. 36-38.

stinken und lügen“. ¹⁴¹⁰³ Pompilia stößt Guido, die für ihn ein „ganz kleiner Fleck von hässlicher Farbe“ ¹⁴¹⁰⁴ ist, aber auch gerade deshalb ab, weil sie eine Bereitschaft hat ihn lieben zu wollen. ¹⁴¹⁰⁵ Es wird aber auch als eine „gräuliche Verachtung“ ¹⁴¹⁰⁶ bezeichnet, wie grausam Guido mit Pompilia umgeht. Der Bezug zur Farbe, zeigend seine ästhetizistische Ausprägung, findet sich auch in der Kleidung Guidos, allerdings gerade im V. Aufzug als er sich im Gericht seinen Taten stellen muss: „letzte Verhör der Mörder seinem Ende nahe. Guido Franceschini trägt grün und roth.“ ¹⁴¹⁰⁷ Dass auch der Duft normalerweise zum ästhetizistischen Verführungs-Repertoire zählt, zeigt sich hier durch Emilia, die Pompilia vom Duft Ginos spricht („Emilia schwätzt von Gino’s Bett, Parfum im Schlafzimmer“). ¹⁴¹⁰⁸

An Pompilia zeigt sich der Bezug zum Motiv mitunter durch ihre Reaktion in der Oper: „Pompilia abwechselnd roth und blass. Im Wagen wird kein Wort gewechselt“. ¹⁴¹⁰⁹ Pompilia besinnt sich aber auch auf ihre sie beklemmenden Träume, die sie zu ertragen und zu überwinden verstand durch ihr Kind. ¹⁴¹¹⁰

Das Motiv zeigt sich im Weiteren auch durch Donnas Liebe zu Gino („Sie schreibt Briefe aller Art an ihn, anbetende, philosophische, solche von unbewusster Lüsternheit (z.B. nur den Duft deines Gewandes lass mich athmen“), ¹⁴¹¹¹ durch die Beschreibung des Gouverneurs („mit blond ledrigem basanierem Teint, blondbraunem Schnurrbart [...] leere wasserblaue Augen“), ¹⁴¹¹² durch den „rothen Hahn“ ¹⁴¹¹³ den Guido auf sein Haus setzen lässt, durch den Geruch im Haus (SW XVIII. S. 202. Z. 10-12), durch Pietro der durch das Enkelkind wieder Hoffnung gewinnt („Durchs Fenster meines Alters sehe ich nun wieder meine goldne Zeit!“), ¹⁴¹¹⁴ durch die Käuflichkeit des Dieners mit einem „Goldstück“, ¹⁴¹¹⁵ durch die Schilderung Guidos von seinem Vater („er erinnert seinen Vater der eine mechan<ische> Figur machen liess in der Stellung eines der hinter der Hecke sitzt und die Goldstücke von sich gab“) ¹⁴¹¹⁶ oder in einer Rede des Johannes Baptista Bottinius, in der er das „nachsichtige Schönfärben“ ¹⁴¹¹⁷ anfängt.

In der Pantomime *Der Schüler* (1901) verweist Hofmannsthal auf die „graue Gestalt“ ¹⁴¹¹⁸ des Schattens und das „Weiße des Auges“, ¹⁴¹¹⁹ welches sichtbar wird, als der Meister sich gegen den Schatten wendet. Während das Motiv in Verbindung mit dem Schüler negativ besetzt ist („Schaudernd vor Kälte, mit roten Händen“), ¹⁴¹²⁰ empfindet er die Schönheit der Frau mitunter durch deren „rabenschwarze Haar[e]“. ¹⁴¹²¹ Das Farb-Motiv zeigt sich aber auch, wenn Taube nach ihrem Trancezustand aus dem Tanz erwacht („purpurroth, mit gesenkten Augen“). ¹⁴¹²² Auch Taube selbst empfindet den Schüler als hässlich; neben seinen Haaren und seinen Händen, empfindet sie auch seine Augen mit den „rothe[n] Ränder[n]“ ¹⁴¹²³ als widerwärtig. In Verbindung mit der roten Farbe steht auch der Dieb und Mörder, der einen „rothe[n] Bart“ ¹⁴¹²⁴ hat.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 196. Z. 22-23, SW XVIII. S. 204. Z. 12-13.

14103SW XVIII. S. 198. Z. 4.

14104SW XVIII. S. 242. Z. 30.

14105„Das erscheint ihm doppelt widerwärtig abstoßend: es erscheint ihr von Liebe überströmendes rosiges, Farbe der Rosenperle Gesicht ihm als Dirnengesicht mit verlangend schimmernden Augen, unstät girrender Stimme. Sie: selig: ja auch meinen Leib bildet es um!“ In: SW XVIII. S. 211. Z. 4-8.

14106SW XVIII. S. 182. Z. 33.

14107SW XVIII. S. 242. Z. 9-10.

14108SW XVIII. S. 210. Z. 23.

14109SW XVIII. S. 210. Z. 23.

14110In ihren Träumen beginnt sie ihren Sohn zu sehen („und die Sonne machte in seinen süßen Ringellocken Gold“. In: SW XVIII. S. 213. Z. 3-4.

14111SW XVIII. S. 163. Z. 21-23.

14112SW XVIII. S. 169. Z. 10-11.

14113SW XVIII. S. 191. Z. 4.

14114SW XVIII. S. 239. Z. 13.

14115SW XVIII. S. 176. Z. 11.

14116SW XVIII. S. 198. Z. 6-8.

14117SW XVIII. S. 230. Z. 19.

14118SW XXVII. S. 44. Z. 19.

14119SW XXVII. S. 44. Z. 22.

14120SW XXVII. S. 45. Z. 16.

14121SW XXVII. S. 45. Z. 18.

14122SW XXVII. S. 46. Z. 28-29.

14123SW XXVII. S. 48. Z. 14.

14124SW XXVII. S. 48. Z. 30.

Getrieben wird der Dieb wiederum durch eine „Truhe voll Goldstücken“¹⁴¹²⁵ zu der Tat an dem Meister.¹⁴¹²⁶ Das Farb-Motiv zeigt sich auch innerhalb der Beschreibung, die der Schüler dem Dieb gibt („>>Alt, mit grauem Bart. Er geht gebückt, mit dem Stock, schleifenden Fußes“).¹⁴¹²⁷

Ebenso zeigt sich der Motiv-Komplex in dem *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* (1901). Die Erkenntnis, dass es sich bei seinem Gegenüber um keine menschliche Gestalt handelt, lässt den Studenten Wilhelm hoffen, dass er sich in seinem Zimmer befinde („Ein weißes Linnen regt sich von der Wand, / da nahm ich es für eine Nachtgestalt“).¹⁴¹²⁸ Dabei sieht sich der Student als eine Persönlichkeit, die gleichsam der Kunst und der Welt angehört.¹⁴¹²⁹ Hofmannsthal bindet hier, in Bezug auf die Welt, gleichsam die Farbe gelb ein, wodurch die ästhetizistische Neigung des Studenten neuerlich durchscheint. Schließlich zeigt sich der Student jedoch ergriffen von der Stimme des Genius („und deiner Stimme Schwebung ist gesegnet, / so wie ein goldner Tag im Herbst“).¹⁴¹³⁰ Nachdem der Genius Wilhelm schließlich angehaucht hat, sieht er sich in die Antike gestellt und begegnet darin Antigone, wird aber aber der hohen Sterblichkeitsrate in ihrer Familie gewahr („darin ist Staubgeruch und böser Dunst / von etwas, das verwest“).¹⁴¹³¹

In der *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (1901) zeigt sich das Motiv durch Hugos Lebensweg, mitunter seiner Zeit in Madrid („sie wohnen wieder in einem Palast, wie in Neapel - sieht Victor von seinem Bett aus in einem Nebengemach die goldstarrende Muttergottes mit den sieben Schwertern im Herzen; sieht sie, wie er jene Thürme gesehen hatte, um das Bild nie wieder zu vergessen“).¹⁴¹³² Auch mit diesem Motiv zeigt sich damit die Faszination auf das Kind Hugo und die Auswirkung auf sein späteres künstlerisches Schaffen.¹⁴¹³³ Ebenso zeigt sich auch die sonderbare Gestalt im Erziehungsinstitut von Bedeutung für Hugo („eine sonderbare Gestalt, ein buckliger Zwerg mit rothem Gesicht und struppigem Haar. Er hat eine rothe Leinenjacke, Hosen von blauem Sammt und gelbe Strümpfe“).¹⁴¹³⁴ Auch sieht sich Hugo 1812 von Madrid nach Paris gesetzt und auch hier wirkt die Umgebung auf den fantasiebegabten Geist des Kindes.¹⁴¹³⁵ Des weiteren geht Hofmannsthal auf die Wirkung Lamartines für Hugos künstlerische Entwicklung ein,¹⁴¹³⁶ so wie auf das geschaffene Werk in der Zeit des Umbruchs¹⁴¹³⁷ oder auch auf das Drama *Hernani*: „hier ist jener spanische Ton, in den sich so viel Stolz und so viel Farbe zusammendrängen lässt, der so viel pittoreske Kühnheit und so viel Distanz erlaubt“.¹⁴¹³⁸ Ebenso zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Lebensphase von 1830-1851 gesetzt, durch die Beeinflussung von zwei weiteren Persönlichkeiten, durch den Grafen Saint-Simon und den Geistlichen Lemannais. In dem zweiten Teil der Schrift widmet sich Hofmannsthal dem Weltbild Hugos in dessen Werken, so durch das Gedicht *Les quatre jours d'Eleïs*, wobei Hofmannsthal das Motiv auch hier in Verbindung mit der Konzeption setzt, einer Welt

14125SW XXVII. S. 49. Z. 9-10.

14126In den Varianten heißt es: „links eiserne Kasette Gold herausfunkelnd. rechts Thür zu Esthers Zimmer mit Eisengitter.“ In: SW XXVII. S. 332. Z. 26-27.

14127SW XXVII. S. 49. Z. 23-24.

14128SW III. S. 213. Z. 25-26.

14129SW III. S. 214. Z. 29-35.

14130SW III. S. 214. Z. 15-6.

14131SW III. S. 217. Z. 34-35.

14132SW XXXII. S. 223. Z. 36-40.

14133„Es ist der Blick des Fremden, des Eindringenen, des Emporkömmlings, mit dem der Knabe die marmornen Säle, die mit aufregendem Prunk beladenen Altäre im Flamboant-Stil, mit dem er die Bildnisse der grossen Herren umpfängt, und von den Wappenschildern, an denen das Goldene Vliess hängt [...]. Welche Nahrung für den gährenden Geist eines Knaben!“ In: SW XXXII. S. 224. Z. 33-40.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 224. Z. 10.

14134SW XXXII. S. 225-226. Z. 39-41//1.

14135„[...] er verschenkt alle Genüsse der Einsamkeit und einer unendlichen faunischen Geselligkeit, und nachts wölbt sich über ihm der erhabene dunkelblaue Abgrund, und das starre Licht der Sterne gleicht dem Niederblicken übermenschlicher Augen.“ In: SW XXXII. S. 226. Z. 34-38.

14136Dieser wirkte im Mannesalter wie „ein verlockender Duft, zusammengemischt aus allen unbestimmten schwebenden Aspirationen der Epoche“ (SW XXXII. S. 229. Z. 14-15). Die starke Bedeutung der Sprache zur Zeit der Französischen Revolution führt Hofmannsthal dazu, auf die Entstehung der modernen Zeitung zu verweisen, in der der Dichter sich vertreten sehen will.

14137Hofmannsthal bezieht sich hier auf das Werk Bug-Jargal („schwarze Fahne, als ein Requisit des dunkelsten Schicksals“, SW XXXII. S. 234. Z. 8-9).

14138SW XXXII. S. 234. Z. 23-25.

reicher Fülle in der Zeit dramatischer Produktion zwischen 1829-1843. Ebenso zeigt sich hier das Motiv in Verbindung mit Hofmannsthals Schilderung des Interesses Hugos für die Welt, welches über dem an der Seele liegt. Des weiteren geht Hofmannsthal auch auf einen anderen Aspekt in der Sprache Hugos ein, so auf die immense Bedeutung der Farbe für Hugo, wobei Hofmannsthal aufzeigt, dass die Faszination für diese ein Zeichen dieser Epoche war, wodurch es auch Eingang in die Poesie fand. Von besonderer Bedeutung sind in diesem Zusammenhang die Werke Walter Scotts und André Chéniers.¹⁴¹³⁹ Hofmannsthal spricht hier von einem Hinstreben der „Poesie nach dem Gebiete der bildenden Künste“¹⁴¹⁴⁰ und der Bedeutung Delacroixs für Hugo, der „nahezu unbegrenzt war im Ausdruck des Leidenschaftlichen und Farbige-Gewaltigen“.¹⁴¹⁴¹ Des weiteren bezieht sich Hofmannsthal auch auf den Einfluss der Saint-Simonisten auf Hugo, um das Motiv im vierten Aufzug neuerlich aufzugreifen durch Hugos Rhythmus, indem eine Musikalität liegt die Lamartine ermangelt hat.

In den Notizen zu *Orest in Delphi* (1901-1904) zeigt sich das Motiv lediglich durch Orests Zug sein Leid über das der Anderen zu stellen.¹⁴¹⁴²

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, zeigt sich das Motiv mitunter in *Antwort auf eine Umfrage von Ernst Bernhard zum Problem der dichterischen Inspiration* (1901), wenn er sich über die Atmosphäre äußert die „nicht zeitlich-historisch gefärbt“¹⁴¹⁴³ ist, sondern ein „Durcheinander aller dieser Elemente“¹⁴¹⁴⁴ enthält. Ebenso greift Hofmannsthal das Motiv in *Das Verhältnis der dramatischen Figuren Grillparzers zum Leben* (1904) in Bezug auf eben jene Figuren auf („Und ich wollte die Figuren sich röthen lassen vom Blut des Lebens, sie glühen machen schon glaubte ich den Schlüssel Salomonis der das Ganze aufsperrt“),¹⁴¹⁴⁵ wobei er zudem einen Bezug zu Wolfgang A. Mozart und Sebastian Bach unternimmt,¹⁴¹⁴⁶ wobei Hofmannsthal ebenfalls das Farb-Motiv einzubinden gedachte. In *Über Goethes dramatischen Stil in der >>Natürlichen Tochter<<* (1901/1902) verbindet Hofmannsthal das Motiv mit dem der Musik („So wenn man bei einem Musikstück die Klangfarben plötzlich nicht mehr hört.“)¹⁴¹⁴⁷ und formuliert in Bezug auf Goethes Interesse an den Farben: „Farben sind die Thaten und Leiden des Lichtes diesen Vorgängen eine Sprache finden und durch diese Sprache die allgemeine Sprache (Seelenbesitz) bereichern, darauf geht die Farbenlehre aus.“¹⁴¹⁴⁸ Des weiteren zeigt sich Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Motiv in der *Vertheidigung der Elektra* (1903) („Ich habe die Gestalten nicht berührt. Nur den Mantel von Worten den ihr bronzenes Dasein um hat habe ich anders gefaltet“),¹⁴¹⁴⁹ in der *Anrede an Schauspieler* (1907) durch das Schöpferische im Schauspieler Hermann Müller („den Saftduft in der Luft einziehend“)¹⁴¹⁵⁰ und in *Diese Rundschau* (1905) durch den Bezug auf die eigene Gegenwart und die Wirkung von Kunst und Autoren: „irgendwo in dem was

14139„Des Namens Byron blosser Erwähnung wird genügen, um zurückzurufen, wie gewaltig dieser grosse Dichter im gleichen Sinne wirksam war: die ungeheuere Sonnen- und Farbenwelt des Orients in romantischen Perspektiven aufzuschliessen.“ In: SW XXXII. S. 266. Z. 17-21.

14140SW XXXII. S. 266. Z. 22-23.

„Es ist das Verhältnis des französischen Volkes zu den Producten der bildenden Künste, vor allem aber zur Architektur, ein glücklicheres und lebhafteres; was die Malerei hervorbringt, existiert für mehrere, und der Sinn des Sehens ist nicht so gar wenigen verliehen.“ In: SW XXXII. S. 266. Z. 33-36.

14141SW XXXII. S. 267. Z. 14-15.

„Zuerst zogen ihn erhabene Stoffe an, die in das Helldunkel der grossen Poesie schon gehüllt waren: die Barke mit Dante und Vergil, oder das >>Gemetzelt auf Chios<<, eine Orgie von Scharlach, Feuer und Wolkendunkel, eine Byronsche Atmosphäre. Allmählich aber wurde ihm jeder Stoff erhaben und grossartig. [...]“ In: SW XXXII. S. 267. Z. 17-22

14142„Alle anderen Hülfelehenden kommen ihm so glücklich vor: der Duft ihrer Leiden und Sorgen trifft ihn wie den Bettler der Duft der vollen Schüssel.“ In: SW VII. S. 156. Z. 23-25.

14143SW XXXIII. S. 207. Z. 19.

14144SW XXXIII. S. 207. Z. 20.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 207. Z. 21-24.

14145SW XXXIII. S. 224. Z. 17-19.

14146SW XXXIII. S. 229. Z. 12-16.

14147SW XXXIII. S. 212. Z. 8-9.

14148SW XXXIII. S. 214. Z. 5-7.

14149SW XXXIII. S. 222. Z. 12-13.

14150SW XXXIII. S. 241. Z. 22.

wir machen, ist Wahrheit, ist mehr als Kunst, ist Leben, ist Ast auf dem wir über den Abgrund hängen in wiefern unser Stil = unser Leben ist. Goethes Vorrede zur Farbenlehre Kant erblickt vom Standpunkt Dostojewskis aus. Hamlet u Werther in ihrer Relation zu Kant, erblickt von uns aus.“¹⁴¹⁵¹

Der erste Bezug zum Duft erfolgt in *Das Leben ein Traum* (1901-1904) durch die Äußerungen des Mönches, der die Schönheit Rosauras preist („Diese Wunderrose duftet“),¹⁴¹⁵² und der den ihm unbekanntem Vater dieses Mädchens hervorhebt. Gerade durch Clotald aber verweist Hofmannsthal auf einen Mangel an Farb- und Duftempfinden, wenn er dem Mönch gegenüber erwähnt: „Mir ist Rose wie die Aster, / Nelke wie ein bunter Stein, / Denn was Duft, ist mir verborgen.“¹⁴¹⁵³

Der Aspekt des Duftes als Möglichkeit der Verführung, zeigt sich, als Clotald Sigismund zum Trank verführen will und ihn mit dem Duft des Weines lockt („Spür, / Wie es duftet“).¹⁴¹⁵⁴ Während Sigismund durchaus den Duft wahrnimmt, weiß er wohl, dass Clotald selbst keine Affinität zum Duft hat („Lügner, weiß ich / Doch, du spürest keinen Duft“).¹⁴¹⁵⁵ Erst die Verlockung, Ruhe zu finden vor seinen Träumen, führt Sigismund dazu, doch zu trinken, was aber auch den Mangel der Duftwelt, im Sinne der Beeinflussung auf Sigismund, zeigt. Hofmannsthal bindet auch in den Notizen (1/1H¹), die Sigismunds und Rosauras erste Begegnung schildern, diese Motiv-Welt ein. Während Rosaura sich im Glauben an die Nähe zu Astolf beflügelt sieht, steht Clarin der Verirrung in diesem fremden Land, in diesen „gräulichen Revieren“¹⁴¹⁵⁶ problematisch gegenüber. Will Sigismund die männlich gekleidete Rosaura noch töten, bannt ihn schließlich ihr Duft dies zu tun, erkennt er sie doch dadurch als Frau: „wie Du duftest! ich will Dich / nicht erwürgen – es ist eine! / ist ein Weib! ich halt ein Weib!“¹⁴¹⁵⁷ Hatte Rosaura hier bereits ihr Duft vor der Ermordung durch Sigismund gerettet, zeigt sich auch, dass durch Clotald ein Erkennen durch die farbige Klinge erfolgt. Zeigt er sich immun gegenüber dem Duft, erkennt er doch durch den Dolch, dass Rosaura seine Tochter ist.¹⁴¹⁵⁸ Mit dem dritten Aufzug gelangt Sigismund neuerlich in Kontakt mit der Duft- und Farbwelt. So sind die Wände des Palastes mit einem goldenen „Gewebe“¹⁴¹⁵⁹ bekleidet, zumal Sigismund mit diesem Tag der Erlösung ebenso das Farb-Motiv verbindet.¹⁴¹⁶⁰ Eine Erwähnung des Duftes findet sich auch in den Notizen zum dritten Aufzug durch Sigismunds Erleben im Lustschloss („bei der Toilette man wechselt ihm das Hemde und wäscht ihn mit / wohlriechendem Wasser. (er denkt dass man ihn in [...] den stin/kenden Fellen leben und seinen Unrath selbst austragen und damit den Garten / düngen liess“).¹⁴¹⁶¹ Ebenso notierte Hofmannsthal einen weiteren Bezug zum Farb-Motiv für den fünften Aufzug. Hier steht das Motiv in Verbindung mit Sigismunds Ermordung.¹⁴¹⁶²

Innerhalb der theoretischen Schriften zwischen 1902-1907 zeigt sich ebenso ein vielfacher Bezug zum Motiv. Erstmals bindet Hofmannsthal in der *Einleitung zu einer neuen Ausgabe von >>Des Meeres und der Liebe Wellen<<* (1902) durch Franz Grillparzers Werk das Motiv durch den Lesenden ein („lese es der adelige Jüngling [...], und wenn er Abends unter weißblühenden Bäumen ihn Träumerei anfällt“).¹⁴¹⁶³ Ebenso findet sich das Motiv innerhalb der Schrift *Aus einem alten vergessenen Buch* (1902) durch das Buch von Friedrich Anton von Schönholz: „Ein altes vergessenes Buch, das daliegt unter verwahrlostem Gerümpel, seine Lettern zur Hälfte erblindet unter gelblichen Flecken, gleicht dem blinden und tückischen Spiegel, den das junge Mädchen in einer modrigen Truhe findet: statt des eigenen Gesichtes starrt ihr die Ahnin entgegen

14151SW XXXIII. S. 236. Z. 26-31.

14152SW XV. S. 16. Z. 25.

14153SW XV. S. 16. Z. 33-35.

14154SW XV. S. 21. Z. 27-28.

14155SW XV. S. 21. Z. 29-30.

14156SW XV. S. 183. Z. 22.

14157SW XV. S. 188. Z. 29-31.

14158SW XV. S. 191. Z. 12-17.

14159SW XV. S. 203. Z. 19.

14160SW XV. S. 204. Z. 7-10.

14161SW XV. S. 242. Z. 17-20.

14162SW XV. S. 245. Z. 2-3.

Anknüpfend an die Notiz (N 57), heißt es in N 58: „schwarzem Tuch das von einer schwarzen / Fahne gerissen“. In: SW XV. S. 245. Z. 6-7.

14163SW XXXIII. S. 21. Z. 28-29.

und ein Duft wie des Grabes umschlägt sie“.¹⁴¹⁶⁴ Hofmannsthal zitiert in seiner Schrift mitunter auch aus dem Werk des Autors, wodurch sich das Motiv zeigt durch die Beschreibung des großväterlichen Hauses („weißlackirte Stühle“,¹⁴¹⁶⁵ „schwarze Stuccaturdecken“,¹⁴¹⁶⁶ „bunten und doch altersblassen Räumen“),¹⁴¹⁶⁷ durch die Natur („schwarze, purpurgelb gefleckte Salamander“),¹⁴¹⁶⁸ durch die Figuren („Sängerin, deren Lieder alle von Rosen dufteten“,¹⁴¹⁶⁹ „dann lief der Faden vom Zauberrocken bunt, glänzend, endlich glühend auf die Spule“,¹⁴¹⁷⁰ „schweren eisengrauen Haar“) ¹⁴¹⁷¹ oder durch erwähnte Werke („schwarzen in ihrem Sagenbuche auch ein weißes Blatt“,¹⁴¹⁷² „Wieland’s Amadis, goldener Spiegel etc., Spieß’ Biographien der Selbstmörder und Wahnsinnigen [...] wanderte von Hand zu Hand“).¹⁴¹⁷³ Auch in der *Ansprache im Hause des Grafen Lanckoroński* (1902) zeigt sich das Motiv und zwar in Verbindung mit dem Betrachten der Kunst: „Und das Getäfel der Wände nimmt manchmal, während niemand es beachtet, unter dem goldrothen Abendschein, der von draussen hereinfällt, sein ganzes Wesen an und den geisterhaften Anschein seines Wesens“.¹⁴¹⁷⁴ Hofmannsthal betont in dieser Schrift nicht nur die Verbindung zwischen der Kunst und dem Farb-Motiv, sondern es erfolgt auch eine Anbindung an die Konzeption, wenn es heißt: „Ist es doch die Natur in ihrer Totalität, die sich durch die Farbe dem Auge zu offenbaren strebt.“¹⁴¹⁷⁵ In der Schrift *Die Duse im Jahre 1903* (1903) hinterfragt Hofmannsthal die Existenz des Theaters, ob seine Kraft denn aufgehört habe zu existieren, und stellt die These auf, ob es denn noch nur für Kinder existiere, um dieser These jedoch zu widersprechen (SW XXXIII. S. 23. Z. 1-4). Hofmannsthal kommt des weiteren auch auf die Schauspielerin zu sprechen, die einem Dichter dienen will, der sie mitunter in die „rothe Gluth des Inferno“¹⁴¹⁷⁶ taucht.¹⁴¹⁷⁷ In *Szenische Vorschriften zu >>Elektra<<* (1903) zeigt sich das Motiv vielfach durch Hofmannsthals Vorstellungen die Bühne („Rechts ein gedrückter häßlicher Bau mit vier ganz gleichen Türen, wie Zellen nebeneinander, jede mit einem braunen Vorhang geschlossen.“)¹⁴¹⁷⁸ oder die Beleuchtung betreffend,¹⁴¹⁷⁹ wobei die Farbe auch das Wesen bzw. die Triebkraft einzelner Figuren verdeutlicht: „Während der Szene Chrysothemis-Elektra nimmt die Röte ab, der ganze Hof versinkt in Dämmerung.“¹⁴¹⁸⁰ Ebenso zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Beschreibung der Kleidung der Frauen, die den Gegensatz zwischen Klytämnestra und ihren Vertrauten, im Gegensatz zu Elektra, nur noch stärker hervorhebt. So trägt Klytämnestra ein „prachtvolles grellrotes Gewand“,¹⁴¹⁸¹ während ihr Haar eine

14164SW XXXIII. S. 12. Z. 2-6.

14165SW XXXIII. S. 13. Z. 8.

14166SW XXXIII. S. 13. Z. 12.

14167SW XXXIII. S. 13. Z. 14-15.

14168SW XXXIII. S. 14. Z. 22-23.

14169SW XXXIII. S. 15. Z. 24 .

14170SW XXXIII. S. 16. Z. 4-6.

14171SW XXXIII. S. 16. Z. 2.

14172SW XXXIII. S. 16. Z. 19-29.

14173SW XXXIII. S. 18. Z. 29-31.

14174SW XXXIII. S. 7. Z. 29-32.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. 36. Z. 4-5, SW XXXIII. S. 8. Z. 14-15, SW XXXIII. S. 25-26, SW XXXIII. S. 9. Z. 30-33.

14175SW XXXIII. S. 9. Z. 36-37.

14176SW XXXIII. S. 23. Z. 29.

14177„[...] und Scenen gibt er ihr, wo sie im aufgelösten Haare wühlen kann, und Scenen, wo sie mit blühenden Rosen spielt, und Scenen, wo sie zwischen dem jungen Grün der Büsche irren Blickes, doch sanfter als ein Kind, hervortritt.“ In: SW XXXIII. S. 23. Z. 33-36.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 26. Z. 7.

14178SW XXXIII. S. 44. Z. 23-25.

Hinter dem Feigenbaum „steht die sehr tiefe Sonne, und tiefe Flecken von rot und schwarz erfüllen von diesem Baus ausgeworfen die ganze Bühne.“ In: SW XXXIII. S. 44. Z. 35-36.

14179„[...] wobei der große Wipfel des Feigenbaumes rechts das Mittel ist, die Bühne mit Streifen von tiefem Schwarz und Flecken von Rot zu bedecken. Das Innere des Hauses liegt zunächst ganz im Dunkel, Tür und Fenster wirken als unheimliche schwarze Höhlen. Diese Beleuchtung ist am stärksten während des Monologes der Elektra, und auf den Mauern, auf der Erde scheinen große Flecken von Blut zu glühen.“ In: SW XXXIII. S. 45. Z. 2-8.

14180SW XXXIII. S. 45. Z. 8-9.

Über den Zug der Klytämnestra vorangeht, heißt es: „mit Wechsel von Fackellicht und schwarzen vorüberhastenden Gestalten.“ In: SW XXXIII. S. 45. Z. 11-12.

14181SW XXXIII. S. 46. Z. 1-2.

„natürliche Farbe“¹⁴¹⁸² hat. Ihre Schlepenträgerin hat ein „hellgelbes Gewand“,¹⁴¹⁸³ ein „bräunliches Gesicht, das schwarze Haar straff zurückgenommen“. ¹⁴¹⁸⁴ Ebenso beschreibt Hofmannsthal die Aufseherin der Sklavinnen, die „blaue Glasperlen“¹⁴¹⁸⁵ im Haar trägt, sowie die Vertraute Klytämnestras, die ein „violette oder dunkelgrünes Gewand und gefärbtes Haar mit Goldbändern durchflochten und ein geschminktes Gesicht“¹⁴¹⁸⁶ hat. Auch erwähnt Hofmannsthal in dieser Schrift die Kleidung Orests und des Greises.¹⁴¹⁸⁷ Auch in *Die Bühne als Traumbild* (1903) zeigt sich das Motiv, hier durch die auf die Bühne gebrachte Natur. So denkt er an die Blumen, wenn es heißt: „wie steigen sie aus dem nackten grünen Grund empor: es sind Narzissen, sind Nelken, aber wo hätten wir je zuvor ihresgleichgesehen! [...] ganze Golfströme der Seligkeit, in die sich das Ich hineinwirft, die Ufer der Realität hinter sich lassend, in Wirbeln von Duft und Glanz von der Blüte an sich gesogen wie ein winziges Insekt.“¹⁴¹⁸⁸ Auch in der Schrift *Sommerreise* (1903) zeigt sich eine vielfache Einbindung des Motivs durch die traumhaft schöne Reise, die „so wirklich wie ein Verlangen nach Früchten, [...] duftigen, flaumumhüllten Früchten“¹⁴¹⁸⁹ ist. Die Reise des Protagonisten führt durch einige Städte Italiens, wodurch Hofmannsthal das Schöne und künstlerische Erleben während der Reise beschreibt, die ihn schließlich vor das Symbol der Konzeption, der Rotonda, führt.¹⁴¹⁹⁰ Ebenso zeigt sich das Motiv in der Schrift *Lafcadio Hearn* (1904) durch das Werk *Kokoro* des verstorbenen Hearn,¹⁴¹⁹¹ wie in der Schrift *Der begrabene Gott, Roman von Hermann Stehr* (1905) indem sich der Autor auch auf den Maiaufstand in Dresden 1848 bezieht (SW XXXIII. S. 70-71. Z. 35-41//1-3). Auch in dem *Prolog zu Ludwig von Hofmanns Tänzen* (1905) nimmt Hofmannsthal Bezug zu dem Motiv durch die Mappe des Malers Ludwig von Hofmann (1861-1945), in der sich einige seiner Werke befinden. Hofmannsthal spricht mitunter von dem „Duft des Morgens“,¹⁴¹⁹² den er in den Werken auszumachen im

14182SW XXXIII. S. 46. Z. 5.

14183SW XXXIII. S. 46. Z. 6.

14184SW XXXIII. S. 46. Z. 7.

14185SW XXXIII. S. 45. Z. 41.

14186SW XXXIII. S. 46. Z. 10-11.

14187„Ihr Kostüm muß sich, ohne zu sehr zu befremden, von dem konventionellen, pseudo-antiken entfernen und darf an die Stimmung orientalischer Märchen anklingen, aber in finsternen, wenn auch keineswegs toten Farben.“ In: SW XXXIII. S. 46. Z. 16-19.

14188SW XXXIII. S. 40. Z. 20-33, SW XXXIII. S. 41. Z. 1-7, SW XXXIII. S. 41. Z. 17, SW XXXIII. S. 42. Z. 3-9, SW XXXIII. S. 42. Z. 9-16, SW XXXIII. S. 42. Z. 28-29, SW XXXIII. S. 42. Z. 37-40.

14189SW XXXIII. S. 27. Z. 8-9.

14190„die Berge, die dunklen Schluchten zwischen den Bergen glühen von innerem purpurblauen Feuer“ (SW XXXIII. S. 27. Z. 17-18); „von den Hängen, von den Matten läßt sich der Heuduft nieder“ (SW XXXIII. S. 27. Z. 25-26); „irgend ein Weiher, eingesetzt wie ein purpurspielender Edelstein in das Grüne eines Hügels“ (SW XXXIII. S. 27-28. Z. 361-2); „In die Flanke der Berge ist die weiße Straße eingeschnitten, und drunten tobt das starke Wasser abwärts.“ (SW XXXIII. S. 28. Z. 7-9); „Die Dörfer hängen drunten zwischen der Straße und dem wilden Fluß, und der vergoldete Engel auf der Spitze ihres Kirchturmes funkelt herauf aus der Tiefe.“ (SW XXXIII. S. 28. Z. 13-15); „zu der Mühle unten, die im ewigen Wassersturz steht und feucht und grün überwuchert ist“ (SW XXXIII. S. 28-29. Z. 34-35); „es ist ein Land, und seine Schönheit gleicht der Schönheit jener nahen großen Wolke drüben, die voll Wucht ist und Dunkelheit und doch leuchtend, ja innerlich durchleuchtet und oben in goldenem Duft zerschmelzend; und schön wie diese Wolke mit zerschmelzenden Buchten ist auch der Name des Landes: es heißt das Cadurin.“ (SW XXXIII. S. 28-29. Z. 28-41 1-2); „Ueber jeder dieser Städte bläht sich ihr Name wie ein gelb und purpurnes Segel“ (SW XXXIII. S. 29. Z. 26-27); „Oder die Städte haben sich in den Ruhm ihrer großen Söhne gehüllt wie in einen farbigen Mantel“ (SW XXXIII. S. 29. Z. 34-35); „Und der friedliche Weiher und der marmorgefaßte Teich spiegeln am stillsten Abend die ferne goldumrandete Wolke mit großen schmelzenden Buchten, die sich vom feuchten Hauch der blauen Riesenberge nährt.“ (SW XXXIII. S. 30. Z. 2-5); „weißen Flaumfeder“ (SW XXXIII. S. 30. Z. 32); „smaragdgrünen Barett“ (SW XXXIII. S. 30. Z. 33); „Feder von der Brust des Adlers, der dort rückwärts ferne, ferne zwischen den bläulichen Bergen hinkreist, segelt in den Schattenbuchten der riesigen silberfarbigen Wolke.“ (SW XXXIII. S. 30. Z. 33-36); „wähnt aus jener blauen Ferne“ (SW XXXIII. S.31. Z. 4); „es ist nichts als ein Altan, von Säulen getragen; es dient nur einer Lust, der Lust des Schauens nach jener blauen Ferne“ (SW XXXIII. S. 31. Z. 11-12); „Ueber das Geländer des Altans ist eine scharlachfarbene Decke gebreitet. Seligkeit des Ortes! Die Decke darf vergessen hangen, die Gewänder glitten auf den Rasen“ (SW XXXIII. S. 31. Z. 15-17); „wie muß es in der Seele zerschmelzen, hinabschnellen in den Abgrund der Seele, wie ein Wölkchen zerschmilzt an der Flanke der Berge, die purpurblau von inneren Glut leuchten.“ (SW XXXIII. S. 31. Z. 30-32); „Noch gleiten die weißen Strahlen zwischen Gartenmauern, zwischen Maulbeerbäumen leise nach abwärts“ (SW XXXIII. S. 31. Z. 37-39); „Waren es aber Menschen, so müssen sie etwas von goldenen Blut der Götter in den Adern gehabt haben“ (SW XXXIII. S. 32. Z. 16-18).

14191„Ja, wahrhaftig, das Herz der Dinge ist in diesen fünfzehn Kapiteln, und indem ich ihre Titel überlese, sehe ich ein, daß es ebenso unmöglich ist, von ihrem Inhalt eine genaue Vorstellung zu heben als von einem neuen Parfüm, als von dem Klang einer Stimme, die der andere nicht gehört hat.“ In: SW XXXIII. S. 54. Z. 24-28.

14192SW XXXIII. S. 100. Z. 18.

Stande ist, wie eine Sphäre des Griechischen (SW XXXIII. S. 100. Z. 31-36).¹⁴¹⁹³ Ebenso zeigt sich das Motiv in *Eines Dichters Stimme* (1905) durch den Dichter¹⁴¹⁹⁴ oder in *Die Briefe Diderots an Demoiselle Voland* (1905) durch die Einzigartigkeit Diderots („Und verlosch. Verlosch, wie eine Farbe am abendlichen Himmel“)¹⁴¹⁹⁵ und auch in der Besprechung *Das Mädchen mit den Goldaugen* (1905) von Balzacs Erzählung (*La fille aux yeux d'or*, 1833). Hatte Hofmannsthal das Motiv bereits durch den Titel der Schrift aufgegriffen, zeigt sich dies auch in der Beschreibung des männlichen Protagonisten.¹⁴¹⁹⁶ Des weiteren hebt Hofmannsthal auch die Fähigkeit Balzacs als Autor hervor, wenn es heißt: „Wundervoller Strom, dem sich die Seele mit geschlossenen Augen hingibt, auf dem sie treibt, wie ein verzaubertes Boot, über Wassern, die von der Farbe des Blutes sind, oder grau wie Stein, oder von der Farbe der rosigen Muscheln, und schwarz von der Tiefe des darunter verborgenen Abgrundes.“¹⁴¹⁹⁷ Während sich in der Schrift *Schiller* (1905) nur ein kurzer Bezug zum Motiv zeigt durch die unvollendeten Werke,¹⁴¹⁹⁸ bindet Hofmannsthal das Motiv in der Schrift *Shakespeares Könige und grosse Herren* (1905) vielfach durch den Autor ein, der in seinen Werken ebenso die Konzeption zeigt. So spricht Hofmannsthal mitunter von den idealen Lesenden (SW XXXIII. S. 78. Z. 10-20) oder der Ergriffenheit des Lesers,¹⁴¹⁹⁹ was auch hier auf die Konzeption der Ganzheit des Seins hinausläuft, der er gewahr wird. „welch ein Miteinander-auf-der-Welt-Sein, welche kleine und doch unermeßbar tiefe Zartheiten gegeneinander, welcher Austausch von Blicken voll Mitleid oder Spott – Welch ein Ganzes, nicht der Berechnung, nicht des Verstandes, nicht einmal der Emotionen, ein Ganzes nicht aus dem Gesichtspunkt der Farben allein, nicht aus dem der Moral allein, nicht aus dem der Abwechslung von Schwer und Leicht, von Traurig und Heiter allein, sondern aus allem diesen zusammen Welch ein Ganzes »vor Gott«, Welch eine Musik!“¹⁴²⁰⁰ Mit dem Motiv verbindet Hofmannsthal aber auch das gebieterische Wesen einzelner Protagonisten in den Werken Shakespeares (SW XXXIII. S. 84. Z. 9-15). Hofmannsthal bezieht sich aber auch, im Sinne der Konzeption, auf die gesellschaftlichen Verbindungen, auf die Bedeutung der Figuren füreinander („eines das andere sucht, eines das andere betont und dämpft, färbt und entfärbt, und für die Seele schließlich nur das Ganze da ist, das unzerlegbare, ungreifbare, unwägbare Ganze“).¹⁴²⁰¹ Das Zu-Einander der Figuren führt Hofmannsthal auch dazu, auf das Licht in Shakespeares Werken zu verweisen („dunkle Wolken über den wie von innen leuchtenden erdbräunten Hügeln brüten“).¹⁴²⁰² „Die Finsternis drückt nicht, sie macht jauchzen. Die Nähe ist so geheimnisvoll wie die Ferne. Und der einzelne kleine dunkle Vogel auf nacktem Ast arbeitet aus seiner Brust so viel von der Seele des Ganzen hervor wie der tiefe dunkle Wald, der dem Wind den Geruch feuchter Erde und des knospenden Grüns mitgibt.“¹⁴²⁰³ Die Sphäre der Werke Shakespeares ist für Hofmannsthal die des Adels, aber dies alles ist „unendlich menschlicher, unendlich farbiger als irgend etwas, womit wir diese Begriffe zu verbinden pflegen.“¹⁴²⁰⁴ Durch diese Sphäre bindet Hofmannsthal neuerlich das Motiv ein, denn alle diese Gestalten „lösen sich in dem Gefühl ihres Adels auf, wie die Figuren auf den Bildern Tizians und Giorgiones in dem

14193SW XXXIII. S. 101. Z. 14.

14194„Nie zuvor hat es in Wahrheit so viele gegeben, in denen eine Stimme schlief. Es war eine schwere beklemmte Nacht, die selbst die Düfte der Blumen gebunden hält; aber der leiseste Windhauch löst alles.“ In: SW XXXIII. S. 98. Z. 2-5.

14195SW XXXIII. S. 66. Z. 10-11.

14196SW XXXIII. S. 96. Z. 8-13.

„Und dies ist nur eine kleine Geschichte, nur die Geschichte von Henry de Marsay und dem Mädchen mit den Goldaugen. Dies ist eines seiner Bücher, die Erzählung einer Nacht, einer Nacht von tausend Nächten.“ In: SW XXXIII. S. 97. Z. 8-10.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 96. Z. 27.

14197SW XXXIII. S. 97. Z. 28-32.

14198Eines davon sollte in Russland spielen: „von betäubendem Duft der Eigenart erfüllt, gleich jenem verschlossenen Garten des Hohenliedes -, in einem lebte der Malteserorden, eines war ein Gemälde des unterirdischen Paris“. In: SW XXXIII. S. 74. Z. 13-16.

14199„[...] wie ein zauberhafter Vogel, die Luft dieser Insel, eine südliche Abendluft aus Gold und Bläue, in der Mirandas Schönheit schwimmt wie ein Meereswunder in seinem Element.“ In: SW XXXIII. S. 80. Z. 28-31.

14200 SW XXXIII. S. 82. Z. 23-31.

„Es ist, als hätte ich gesagt, ich wollte von feierlichen und erhabenen Tönen in Beethovens Symphonien, oder ich wollte vom Licht und den Farben bei Rubens sprechen.“ In: SW XXXIII. S. 83. Z. 31-33.

14201SW XXXIII. S. 85. Z. 36-39.

14202SW XXXIII. S. 86. Z. 6-7, SW XXXIII. S. 86-87. Z. 39-41//1-4.

14203SW XXXIII. S. 86. Z. 10-15.

14204SW XXXIII. S. 87. Z. 8-9.

goldigen leuchtenden Element.“¹⁴²⁰⁵ Hofmannsthal verweist aber auch auf das männliche Wesen in den Werken Shakespeares, welches vor allem durch Brutus vertreten ist, der gegen die Jünglinge wie Romeo steht.¹⁴²⁰⁶

Ebenso zeigt sich das Motiv in der Schrift *Die unvergleichliche Tänzerin* (1906). Hofmannsthal bezieht sich hier auf Ruth St. Denis, deren „Vision geheimnisvoll ist durch die fremde Färbung des Leibes“,¹⁴²⁰⁷ wobei Hofmannsthal die Bedeutung ihrer Kleidung zu Gunsten ihrer Gebärden herabsetzt („auch dieses Kostüm aus starrendem Goldstoff [...] ist von unendlich untergeordneter Bedeutung“).¹⁴²⁰⁸ Hofmannsthal beschreibt mitunter das Erleben, sie nur für eine Viertelstunde gesehen zu haben, in einem ihrer Tempeltänze, durch die auf der Bühne ein Tempel dargestellt wurde, dessen Inneres vom Duft des Weihrauchs erfüllt war (SW XXXIII. S. 117. Z. 41).¹⁴²⁰⁹ Ebenso zeigt sich das Motiv in der Schrift *Gärten* (1906) und zwar durch die Tendenz der Stadt Wien, immer weitere Grünflächen anzulegen (SW XXXIII. S. 103. Z. 10-13).¹⁴²¹⁰ Den Zug zum Garten sieht Hofmannsthal dabei als einen Wesenszug der Moderne. Aber er verweist gleichsam auch auf frühere Epochen und deren Affinität zum Schönen, so auf Napoleon, der den großen Garten von „Baden im Süden bis zu jener Donaudecke im Norden“¹⁴²¹¹ nach Frankreich mitnehmen wollte, und erinnert sich zudem an Xerxes, der befohlen habe einer „unvergleichlich schönen alten Platane seinen goldenen Halsschmuck umzuhängen“.¹⁴²¹² Durch die sich anschließenden Betrachtungen des Gartens, zeigt sich so ebenso der Zug des Menschen zum Schönen (SW XXXIII. S. 104. Z. 20-32). Höher aber als die modernen Gärten, stehen für Hofmannsthal die der Japaner, da sie unter der Konzeption stehen, wobei die Größe der Fläche von Hofmannsthal als nebensächlich eingestuft wird: „Die Japaner machen eine Welt von Schönheit mit der Art, wie sie ein paar ungleiche Steine in einem samtgrünen, dicken Rasen legen“.¹⁴²¹³ Doch was Hofmannsthal sich erhofft und ersehnt, ist eine Entwicklung zu eben jener Harmonie, so „daß in ihrem Miteinanderleben eine Seele ist, so wie die Worte des Gedichtes und die Farben des Bildes einander anglühen, eines das andere schwingen und leben machen“.¹⁴²¹⁴ Wie bei den Menschen betont Hofmannsthal auch innerhalb eines Gartens, dass es unter den „schweigenden grünen Kreaturen ein stummes Suchen und Fliehen“¹⁴²¹⁵ gibt. Gleichsam aber verweist Hofmannsthal auf den Anspruch an den Gärtner, dass er sich gegen die Gruppe stellen und das Einzelne herausarbeiten soll (SW XXXIII. S. 106. Z. 36-38).¹⁴²¹⁶ Hofmannsthals Überlegungen gehen dahin, dass er sich eine Entwicklung erhofft: „Dazu akklimatisieren wir den Rhododendron und die Azalee, machen den Flieder doppelt, färben die Hortensia blau und die Schwertlilie blaßrot und werden von Jahr zu Jahr reicher.“¹⁴²¹⁷ Hofmannsthal betont des weiteren die absolute Not, in den zukünftigen Gärten die Exoten auszuklammern, da sie keine Heimat in Wien haben (SW XXXIII. S. 108. Z. 25-31). Ebenso zeigt sich das Motiv in der *Einleitung zu dem Buche genannt die Erzählungen der Tausendundein Nächte* (1906), erstmalig durch das wiederholte Lesen des Werkes. „Die Lockungen und die Drohungen waren seltsam vermischt; [...] uns grauste vor innerer Einsamkeit, vor Verlorenheit, und doch trieb ein Mut und ein Verlangen uns vorwärts und trieb und einen

14205SW XXXIII. S. 87. Z. 16-17.

14206„Sie sind Jünglinge; und Brutus ist ein Mann. Sie sind ohne ein anderes Schicksal als die Liebe, sie scheinen wirklich nur zur Verherrlichung des Lebens in diese Bilder gesetzt, wie ein glühendes Rot, ein prangendes Gelb; und Brutus hat ein inneres Schicksal voll Erhabenheit.“ In: SW XXXIII. S. 88. Z. 8-12.

14207SW XXXIII. S. 117. Z. 27-28.

14208SW XXXIII. S. 117. Z. 30-31.

„Es könnte nicht da sein und ihren Leib völlig ohne eine andere Hülle lassen als das Geheimnis seiner fremden Farbe mit dem helleren Gesicht.“ In: SW XXXIII. S. 117. Z. 32-34.

14209Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 118. Z. 4-8, SW XXXIII. S. 118. Z. 20-25, SW XXXIII. S. 119. Z. 37.

14210SW XXXIII. S. 103. Z. 9.

14211SW XXXIII. S. 103. Z. 25-26.

14212SW XXXIII. S. 104. Z. 1-2.

14213SW XXXIII. S. 104. Z. 32-34.

14214SW XXXIII. S. 105. Z. 5-7.

14215SW XXXIII. S. 105. Z. 9-12.

14216Unter dem Aspekt, dass man den Fokus auf das Einzelne lenken soll, heißt es: „auf diesen Elementen wird die zarte, zurückhaltende Harmonie des neuen Gartens ruhen, und die Farbe wird nur das Letzte an Glanz hineinbringen wie das Auge in einem Gesicht. Eine nie aussetzende respektvolle Liebe für das Einzelne wird immer das Besonderste an diesem Garten sein. Nicht leicht wird sich die Farbe eines leuchtenden Beetes wiederholen, und ein schön blühender Strauch wird nirgend da oder dort seinen Zwillingbruder haben.“ In: SW XXXIII. S. 107. Z. 15-22.

14217SW XXXIII. S. 108. Z. 8-11.

labyrinthischen Weg, immer zwischen Gesichtern zwischen Möglichkeiten, Reichtümern, Düften, halbverfüllten Mienen, halboffenen Türen, kupplerischen und bösen Blicken in dem ungeheueren Basar, der uns umgab“. ¹⁴²¹⁸ Auch in diesem Werk deutet Hofmannsthal durch das Buch die Konzeption an. Erst aus der Distanz heraus, so Hofmannsthal, erkenne man nun, dass Homer daneben „farblos und unnaiv“ ¹⁴²¹⁹ erscheint. „Hier ist Buntsein und Tiefsinn, Überschwang der Phantasie und schneidende Weltweisheit; hier sind unendliche Begebenheiten, Träume, Weisheitsreden, Schwänke, Unanständigkeiten, Mysterien; hier ist die kühnste Geistigkeit und die vollkommenste Sinnlichkeit in eins verwoben. Es ist kein Sinn in uns, der sich nicht regen müßte, vom obersten bis zum tiefsten“. ¹⁴²²⁰

Auch in *Der Dichter und diese Zeit* (1906) zeigt sich durch Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Dichter die Einbindung des Motivs. Hofmannsthal spricht den Zuhörenden hier von ihrer Gegenwart, deren Atmosphäre allgegenwärtig zu sein scheint: „Ja sie regiert noch unsere Träume und gibt ihnen die Mischung ihrer Farben und nur im tiefen todesähnlichen Schlaf meinen wir zu sein, wo sie nicht ist.“ ¹⁴²²¹ Hofmannsthal fordert von dem Dichter, dass er nichts von seiner Seele fernhalte, dass er „Auge und Ohr“ ¹⁴²²² sei und seine „Farbe von den Dingen“ ¹⁴²²³ nehme, kurz, dass er selbst unter der Konzeption stehe. ¹⁴²²⁴ Deutlich zeigt sich in dem gesetzten Zeitrahmen das Motiv auch noch einmal in *Die Wege und die Begegnungen* (1907), durch den Weg des Reisenden und seine Begegnungen, bemerkt dieser doch die Reinheit der Umgebung (SW XXXIII. S. 152. Z. 16-19). ¹⁴²²⁵ Ebenso bindet Hofmannsthal das Motiv in seine Vorstellung von der Bedeutung der Begegnung ein, die für ihn in die Sphäre des Eros gehört, wodurch er hier mitunter die Tat etwas herabsetzt, indem er die Begegnung über diese setzt. ¹⁴²²⁶ Vor allem auch zeigt sich die Einbindung des Motivs durch die Begegnung des Reisenden mit dem alten Agur. „Wie Boas muss ich ihn denken, der einen schönen weissen Bart hatte, und ein gebräuntes Gesicht, der gekleidet ging in ein feines Linnen und auf dessen Kornfeldern den Armen nicht verwehrt war, die Ähren zu lesen.“ ¹⁴²²⁷ Hofmannsthal schildert auch die Umgebung des zum Aufbruch aufrufenden Agurs, so die geschmückten Zelte: „Es war ein sehr künstliches Ornament, aus dunkelbraunen Lederstreifen aufgenäht auf ganz hellem, naturfarbenen Leder.“ ¹⁴²²⁸ Unter seinem Befehl, fühlt sich der Reisende auch zum Aufbruch befohlen, sieht sich als Helfender, der die Zelte zusammenpackt. In dem Zelt Agurs erblickt der Reisende dessen Geliebte, die auf einer „dunkelroten oder rotvioletten Decke“ ¹⁴²²⁹ liegt, eine junge und schöne Frau, aus deren Armen sich der alte Agur löst. „Auch ich hatte sein Gesicht kaum gesehen, aber ich wusste, dass er alt war, alt und gewaltig, mit einem zweigeteilten wehenden Bart, um den Kopf einen erdfarbenen Turban.“ ¹⁴²³⁰

In *Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch* (1902) zeigt sich erst das Motiv als Hammer-Purgstall sich bewundernd über Balzac geäußert hatte und sich das Gesicht des Orientalisten vor Begeisterung für Balzac „färbte“. ¹⁴²³¹ Balzac reagiert aber auch auf das Lob des Orientalisten: „in seiner Haltung war die undefinierbare Veränderung, Lässigkeit dessen, der in einer fremden Atmosphäre, unter dem Duft und Schatten fremder Bäume, mit fremden Menschen, die er vielleicht nie wieder sehen wird,

14218SW XXXIII. S. 121. Z. 9-16.

14219SW XXXIII. S. 121. Z. 36.

14220SW XXXIII. S. 122. Z. 1-6.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 122. Z. 20-25, SW XXXIII. S. 123. Z. 3-5.

14221SW XXXIII. S. 127-128. Z. 361-2.

14222SW XXXIII. S. 137. Z. 39.

14223SW XXXIII. S. 137. Z. 39.

14224SW XXXIII. S. 140. Z. 27.

14225SW XXXIII. S. 154-155. Z. 39-40//1-2.

14226„Es ist etwas von Liebesbegier, von Neugierde der Liebe in unserem Vorwärtsgehen, auch dann, wenn wir die Einsamkeit des Waldes suchen, oder die Stille der hohen Berge, oder einen leeren Strand, an dem wie eine silberne Franse das Meer leise rauschend zergeht.“ In: SW XXXIII. S. 155. Z. 8-11.

14227SW XXXIII. S. 156. Z. 11-14.

14228SW XXXIII. S. 157. Z. 5-7.

14229SW XXXIII. S. 157. Z. 20.

14230SW XXXIII. S. 157. Z. 26-29.

„Der Wind wehte herein und warf seinen zweigeteilten weissen Bart über seine erdbräunen mageren Schultern nach rückwärts.“ In: SW XXXIII. S. 157. Z. 37-39.

14231SW XXXIII. S. 28. Z. 33.

freundlich und unbedrückt spricht.“¹⁴²³² Hofmannsthal lässt Balzac auch seine Liebe für das richtige Theater bekunden, in dessen Zug er von Volpone spricht, der sein „Gold anbetet“. ¹⁴²³³ Balzac selbst beschreibt seine eigenen Figuren als „Lackmuspapier, das rot oder blau reagiert“, ¹⁴²³⁴ wobei es, so Balzac hier, auf die Säuren ankomme, die „Mächte, die Schicksale“. ¹⁴²³⁵ Balzac verweist im Zuge des englischen Theaters auf die wirklichen Mächte, worunter er das individuelle Schicksal versteht, das Wesen des Einzelnen: „Es gibt keine Erlebnisse, als das Erlebnis des eigenen Wesens. Das ist der Schlüssel, der jedem seine einsame Kerkerzelle aufsperrt, deren undurchdringlich dichte Wände freilich wie mit bunten Teppichen mit der Phantasmagorie des Universums behangen sind.“ ¹⁴²³⁶ Schließlich nimmt Balzac Bezug zu dem Künstler, den er mit einem Heizer auf einem Schiff vergleicht, und der nur aus dem Bauch des Schiffes kommt, um mitunter den „Duft von unberührten Palmeninseln“ ¹⁴²³⁷ nachzugehen. Doch er zog sich wieder in den Bauch des Schiffes zurück, und zwar ohne die „Sterne und den Duft der geheimnisvollen Inseln nur bemerkt zu haben“. ¹⁴²³⁸ Hofmannsthal betont dadurch die gewisse Distanz des Kunstschaffenden zu der wirklichen Welt.

Während Balzac eine vorwegnehmende Kritik an Hofmannsthals Zeit äußert, kann er über seinen gegenwärtigen Künstler sagen, dass er dem Midas gleiche, „unter dessen Händen alles zu Gold wurde“. ¹⁴²³⁹ Balzacs Ausführungen lassen ihn schließlich auf den Goldschmied Benvenuto Cellini verweisen, dessen Delirien sich zu einem Traum verdichteten und der die Wirklichkeit gefiltert sieht („er sieht die Sonne, aber ohne blendende Strahlen, als ein Bad des reinsten Goldes“). ¹⁴²⁴⁰ Ein weiterer Bezug erfolgt durch das thematisierte Opfer Poussins, durch die Gabe der Geliebten an Frenhofer. Dieser wähnt die Profanität einer wirklich, lebendigen Frau und fühlt im Gegenzug die Lebendigkeit seines Kunstwerkes (SW XXXIII. S. 35. Z. 15). Als Balzac das distanzierte Verhältnis des Künstlers zur Welt schildert, zeigt sich, dass der Orientalist dies nicht unterstützen kann. ¹⁴²⁴¹ Seine eigenen Figuren als wahnsinnig bezeichnend, verweist er auf Goethe: „Er ließ es geschehen, daß sein Schicksal, das sein Wesen war, seinem Wesen, das sein Schicksal war, alle Opfer darbrachte, deren die Dämonen bedürfen. Was Napoleon einen Stern nannte, das nannte er die Harmonie seiner Seele. Und dieses leuchtende Zauberschloß, das er aufbaute aus unvergänglichem Material, meinen Sie, es hätte keine Verliese, in denen Gefangene einem langsamem Tode entgegendröckelten? Aber er geruhte, sie nicht zu hören, weil er groß war.“ ¹⁴²⁴²

In *Ein Brief* (1902) zeigt sich das Motiv erstmalig wenn Chandos seinen problematischen Bezug zur Sprache schildert. So hatte er seine Tochter bei einer Lüge ertappt, woraufhin er ihr den Begriff der Wahrheit näher bringen wollte. Doch die Worte hatten in seinem Mund eine dergleichen „schillernde Färbung“ ¹⁴²⁴³ angenommen, dass er den Satz kaum hatte beenden können. Hofmannsthal bindet das Farbmotiv innerhalb des Briefes auch dann ein, wenn Chandos beschreibt, wie er sich durch die Lektüre der Werke von Seneca und Cicero wieder an das Leben zu binden gedachte ¹⁴²⁴⁴ oder eben durch die wenigen Momente, in denen er im Tiefsten ergriffen ist. So hatte er befohlen, im Milch Keller Rattengift zu streuen und war dann ausgeritten, wurde jedoch an die sterbenden Ratten gemahnt: „Alles war in mir: die mit dem süßlich scharfen Geruch des Giftes angefüllte kühdumpfe Kellerluft und das Gellen der Todesschreie, die sich an modrigen Mauern brachen“. ¹⁴²⁴⁵ Chandos versucht aber seine Unzulänglichkeit von der Außenwelt

14232SW XXXIII. S. 29. Z. 12-16.

14233SW XXXIII. S. 29. Z. 30.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 29. Z. 36.

14234SW XXXIII. S. 31. Z. 21.

14235SW XXXIII. S. 31. Z. 22-23.

14236SW XXXIII. S. 32. Z. 4-8.

14237SW XXXIII. S. 32. Z. 23.

14238SW XXXIII. S. 32. Z. 25-26.

14239SW XXXIII. S. 33. Z. 38-39.

14240SW XXXIII. S. 34. Z. 4-5.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 34. Z. 6-16.

14241SW XXXIII. S. 36. Z. 3-6.

14242SW XXXIII. S. 38. Z. 3-11.

14243SW XXXI. S. 49. Z. 6.

14244„An dieser Harmonie begrenzter und geordneter Begriffe hoffte ich zu gesunden. Aber ich konnte nicht zu ihnen hinüber.

Diese Begriffe, ich verstand sie wohl: ich sah ihr wundervolles Verhältnisspiel vor mir aufsteigen wie herrliche Wasserkünste, die mit goldenen Bällen spielen.“ In: SW XXXI. S. 50. Z. 1-5.

14245SW XXXI. S. 51. Z. 4-7.

fernzuhalten: so beschäftigt er sich mit dem Umbau eines Flügels seines Hauses und bringt es zustande, die Fortschritte des Baues auch zu besprechen. Obwohl er sich nicht distanziert zu seinen Pächtern und Beamten empfindet, denkt er doch gleichsam bei dem Kontakt mit diesen an die einfachen Dinge des Lebens die ihn ergreifen mögen.¹⁴²⁴⁶ So vergleicht er sich auch mit dem Redner Crassus, der eine „rotäugige[.]“¹⁴²⁴⁷ Muräne liebte.

In wohl keinem anderem Werk ist das Motiv derartig häufig vertreten wie in *Das Gespräch über Gedichte* (1903). Bedingt ist dies dadurch, dass Hofmannsthal die Freunde Gabriel und Clemens Gedichte von einzelnen Autoren vorlesen lässt. Gleich zu Beginn zeigt sich dies durch Georges *Komm in den totgesagten Park und schau...* aus *Das Jahr der Seele*. Die Bezüge zum Motiv sind, allein durch dieses Gedicht, mannigfaltig.¹⁴²⁴⁸ Clemens betont zudem die Schönheit in diesem Gedicht, „da diese Buchten von sehnsuchterregendem sommerhaften Blau ja zwischen den Wolken sind“.¹⁴²⁴⁹ Auch durch Georges Gedicht, wenn er den Sommer beschreibt, zeigt sich die Einbindung des Motivs:

„Indes der drüben noch im Licht webt,
Der Mond auf seinen zarten grünen Matten
Nur erst als kleine weiße Wolke schwebt.
Die Straßen weithin deutend werden blasser,
Den Wandrern bietet ein Gelispel halt:
Ist es vom Berg ein unsichtbares Wasser,
Ist es ein Vogel, der sein Schlaflied lallt?“¹⁴²⁵⁰

Gabriel führt aus, dass diese Jahreszeiten nichts anderes sind als die Träger der Zustände der Seele, die mit der „Landschaft verflochten [sind], mit einer Jahreszeit“,¹⁴²⁵¹ wie auch mit dem „Geruch feuchter Steine“.¹⁴²⁵² Die „Verfassung unseres Daseins“¹⁴²⁵³ komme der Poesie entgegen, und so lebe dieses Dasein, so Gabriel, in der grenzenlosen Natur.¹⁴²⁵⁴ Während Gabriel durchaus die Begrenzung der Poesie aufzeigt, da sie nichts anderes aus der Natur zurückbringt als die „menschlichen Gefühle“,¹⁴²⁵⁵ schlussfolgert Clemens daraus, dass die Poesie eine „Sache für die andere“¹⁴²⁵⁶ setze, was Gabriel allerdings kategorisch ausschließt. „Wenn die Poesie etwas tut, so ist es das: daß sie aus jedem Gebilde der Welt und des Traumes mit durstiger Gier sein Eigenstes, sein Wesenhaftestes herauschlürft, so wie jene Irrlichter in dem Märchen, die überall das Gold herauslecken.“¹⁴²⁵⁷ Während Clemens das Gedicht von Hebbel *Sie seh'n sich nicht wieder* (1841) deuten will, erkennt Gabriel nur das Gefühl darin (SW XXXI. S. 79. Z. 23-25). Clemens jedoch kann das nicht begreifen, das Aufgehen in der Poesie und fragt stattdessen, dass es doch auch Gedichte geben muss, die „schön sind ohne diese schwüle Bezauberung“.¹⁴²⁵⁸ Gabriel dagegen betont den Zusammenhang zwischen Kunst und Welt (Leben), und verweist auf mehrere Opfer in der Literatur, so durch

14246Über seinen Blick, heißt es: „in die dumpfe Stube taucht, wo in der Ecke das niedrige Bett mit bunten Laken immer auf einen zu warten scheint“. In: SW XXXI. S. 53. Z. 15-17.

14247SW XXXI. S. 53. Z. 32.

14248„goldengrünen Schuppen“ (SW XXXI. S. 74. Z. 12), „bronzebraunen Laubes“ (SW XXXI. S. 74. Z. 15), „unverhofftes Blau“ (SW XXXI. S. 74. Z. 20), „bunten Pfade“ (SW XXXI. S. 74. Z. 21), „tiefe Gelb“ (SW XXXI. S. 74. Z. 22), „weiche Grau“ (SW XXXI. S. 74. Z. 22), „Purpur“ (SW XXXI. S. 74. Z. 27), „grünen Leben“ (SW XXXI. S. 74. Z. 29), „grünen Matten“ (SW XXXI. S. 75. Z. 25), „weiße Wolken“ (SW XXXI. S. 75. Z. 26).

14249SW XXXI. S. 74-75. Z. 31-2.

14250SW XXXI. S. 75. Z. 24-30.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 75. Z. 32-33.

14251SW XXXI. S. 76. Z. 6.

14252SW XXXI. S. 76. Z. 10.

14253SW XXXI. S. 76. Z. 36-37.

14254So heißt es über die Poesie: „Wie Ariel darf sie sich auf den Hügeln der heroischen purpurstrahlenden Wolken lagern“. In: SW XXXI. S. 76-77. Z. 39-1.

14255SW XXXI. S. 77. Z. 7-8.

14256SW XXXI. S. 77. Z. 23.

14257SW XXXI. S. 77. Z. 29-32.

„Und sie tut es aus dem gleichen Grunde: weil sie sich von dem Mark der Dinge nährt, weil sie elend verlöschen würde, wenn sie dies nährnde Gold nicht aus allen Fugen, allen Spalten in sich zöge.“ In: SW XXXI. S. 77. Z. 32-35.

14258SW XXXI. S. 82. Z. 9-10.

„Es gibt Lieder von Goethe, welche leicht sind wie ein Hauch und einfach wie eine Mozartsche Melodie. Es gibt antike Gedichte, welche so sind wie ein dunkles Weinblatt gegen den blauen Abendhimmel.“ In: SW XXXI. S. 82. Z. 10-13.

den Gärtner Lamon, der dem Priapus opferte; mitunter gab er ihm den Granatapfel („purpure Fleisch die tausend süßen Kerne umhüllt“),¹⁴²⁵⁹ „die röthlich schimmernde erdbeerduftende Traube“¹⁴²⁶⁰ oder auch die „reifende Nuß, die schon ihr grünes Gehäuse sprengt“.¹⁴²⁶¹ Und er führt das Opfer der Zauberin Niko an, die der „Kypris den amethystnen Kreisel, umspinnen mit Fäden purpurner Wolle, den zauberkräftigen Kreisel, mit dem sie Männer heranzieht über das Meer, Mädchen hervorlockt aus der Kammer“¹⁴²⁶² opferte.¹⁴²⁶³ Wenn Clemens neuerlich nachfragt und ein weiteres Beispiel der Opfernden heranzuführt, dann geschieht dies nur dadurch, dass er die Schönheit dieser Gedichte betont und der Opfernden (SW XXXI. S. 83. Z. 28-32). Auf Clemens' Nachfrage zeigt Gabriel auf, dass der Mensch sich nicht nur beim Schönen aufhalten soll, und betont vielmehr, im Sinne Goethes, den Hauch.¹⁴²⁶⁴

In *Elektra* (1903) zeigt sich das Motiv erstmalig weder in Verbindung mit erotischer Verführung noch der Versenkung in die Schönheit, sondern durch Elektras Abgewandtheit vom Leben und im Besonderen durch den Bezug zum Mord. Dies zeigt sich bereits bei Elektras erstem Auftreten, der begleitet ist von „Flecken roten Lichtes, die aus / den Zweigen des Feigenbaumes schräg über den Boden und auf die Mauer fallen, / wie Blutflecke.“¹⁴²⁶⁵ Ebenso in Verbindung mit der Gewalttat zeigt sich das Motiv, wenn Elektra die Wiederkehr ihres Vaters aus dem Reich der Toten herbeisehnt, nährt sich doch der Reif seiner Königswürde aus „Purpur“¹⁴²⁶⁶ direkt aus der zum Tod führenden Wunde an seinem Kopf. Mit der vollbrachten Rache wähnt Elektra zumindest einen Zustand wieder herzustellen, der nicht einmal vor dem Mord geherrscht hat; zusammen mit ihren beiden Geschwistern will sie „Purpur/gezelte“¹⁴²⁶⁷ aufrichten und um das Grab des Vaters tanzen. In Verbindung mit dem Negativen, zeigt sich das Motiv auch durch den Traum, den Elektra der Mutter geschickt hat, in dem sie den schattenhaften Vater und das „Weiße“¹⁴²⁶⁸ gesehen hatte. Konträr zu Elektra steht Chrysothemis, die sich nach einer Zukunft als Ehefrau und Mutter sehnt. Wenn Hofmannsthal hier das Motiv des Duftes einbindet, dann erfolgt dies im Zuge der Abscheu der Chrysothemis vor ihrem leeren Leben.¹⁴²⁶⁹

In Verbindung mit dem Schönen zeigt sich das Motiv erstmalig durch das Erscheinen der Vertrauten, die Klytämnestra bei ihrem Auftreten stützt. Während Hofmannsthal zwar Klytämnestras gealtertes Gesicht beschreibt, liefert er durch ihr „scharlachrote[s] Gewand“¹⁴²⁷⁰ sowohl eine Verbindung zum Mord an ihrem Mann als auch eine Verbindung zu Elektras erstem Auftreten. Dagegen steht die junge Vertraute der Königin, die „dunkelviolet gekleidet“¹⁴²⁷¹ ist, das „schwarze[...] Haar“¹⁴²⁷² einer Ägypterin hat, und auf die Klytämnestra sich ebenso wie auf ihren „elfenbeinernen, mit Edelsteinen geschmückten Stab“¹⁴²⁷³ stützt. Durch Klytämnestra zeigt sich des weiteren auch das Motiv, wenn sie nach dem rechten Opfer fragt, bereit dazu, alles in einen „blutrote[n] Nebel“¹⁴²⁷⁴ zu tauchen, nur um nicht weiter zu träumen.

Elektra, aufgrund ihres Bezuges zur Vergangenheit, bringt das Gespräch auf Orest; während Klytämnestra ihr

14259SW XXXI. S. 82. Z. 18.

14260SW XXXI. S. 82. Z. 19-20.

14261SW XXXI. S. 82. Z. 20-21.

14262SW XXXI. S. 82. Z. 24-26.

14263Hofmannsthal führt durch Gabriel weitere Opfer an, durch die er das Motiv einbindet („die süß duften, voll lauen heimlichen Dunkels“ (SW XXXI. S. 82. Z. 38), „im roten Saft, dessen Hauch schon trunken macht“ (SW XXXI. S. 83. Z. 6), „unterm Sprühen des Blutes der Traube, ist auf einmal Aphrodite aus dem Purpurschaum geboren“ (SW XXXI. S. 83. Z. 17-18), „Schöpfbecher auf der purpurnen Flut“ (SW XXXI. S. 83. Z. 10), „das weiße leinene Gewand durchnäßt“ (SW XXXI. S. 83. Z. 12)).

14264In den Varianten heißt es in Bezug auf Goethe: „ein Hauch das ist unendlich viel“. In: SW XXXI. S. 325. Z. 38.

SW XXXI. S. 84-85. Z. 33-39//3.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 325. Z. 9-13, SW XXXI. S. 332. Z. 3, SW XXXI. S. 332. Z. 25, 27, SW XXXI. S. 332. Z. 36, SW XXXI. S. 333. Z. 30, SW XXXI. S. 334. Z. 20.

14265SW VII. S. 66. Z. 26-28.

14266SW VII. S. 67. Z. 11.

14267SW VII. S. 67. Z. 37-38.

14268SW VII. S. 74. Z. 10.

14269SW VII. S. 72. Z. 5-10.

14270SW VII. S. 74. Z. 31-32.

14271SW VII. S. 74. Z. 32.

14272SW VII. S. 74. Z. 34.

14273SW VII. S. 74. Z. 33.

14274SW VII. S. 80. Z. 20.

sagt, dass sie „Gold und wieder Gold“¹⁴²⁷⁵ gegeben hatte, um ihn seiner Stellung gemäß zu versorgen, glaubt Elektra hingegen, dass sie das Gold geschickt habe, um ihn ermorden zu lassen. Nach der neuerlichen Drohung der Mutter, springt Elektra aus der Dunkelheit auf sie zu und offenbart ihr, dass allein sie das rechte Opfer ist. Wie der Vater wird auch Klytämnestra ihren Tod im Bad finden und das „Dunkel und die Fackeln werfen / schwarzte Todesnetze über dich“.¹⁴²⁷⁶ Zudem schildert ihr Elektra das Szenario ihres Todes, wenn es heißt: „diese Zeit ist dir gegeben / zu ahnen, wie es Scheiternden zumut ist, / wenn ihr vergebliches Geschrei die Schwärze / der Wolken und des Tods zerfrißt“.¹⁴²⁷⁷ Während sich hier ein vielfach negativer Bezug zum Farb-Motiv in Verbindung mit dem Tod der Klytämnestra zeigt, findet sich lediglich eine positive Verwendung des Farb-Motivs und zwar durch Elektras Verlockung Chrysothemis gegenüber, die sie für sich als Tathelferin gewinnen will: „Ich will mit dir in deiner Kammer sitzen / und warten auf den Bräutigam, für ihn / will ich dich salben, und ins duftige Bad / sollst du mir tauchen wie der junge Schwan“.¹⁴²⁷⁸

Nachdem Elektra in dem Boten ihren Bruder erkannt hat, zeigt sie sich ihm gegenüber beschämt ob ihres Äußeren. Zudem nimmt sie Bezug auf ihre frühere Schönheit, wie sie in „weiße[r] Nacktheit“¹⁴²⁷⁹ gebadet hatte, während sie nun gealtert und verhärtet ist. Auch leugnet sie die Ähnlichkeit zwischen sich und der Mutter und verweist neuerlich auf die Ermordung des Vaters, wie sie ihm ein „weißes Hemd“¹⁴²⁸⁰ über den Kopf geworfen haben, um ihn besser ermorden zu können.

Vielfach findet sich auch die Einbindung des Motiv-Komplexes in *Das gerettete Venedig* (1904). Bereits im ersten Aufzug zeigt sich das Motiv sowohl in Verbindung mit dem Kostbaren als auch in Verbindung mit den armen Gesellschaftsschichten. Belvidera verliert hier, durch die Anordnung des Vaters, ihre letzten Kostbarkeiten („Silberzeug, Juwelen, Teppich“).¹⁴²⁸¹ Zudem weist Belvidera die Nachbarin, die ihr zur Prostitution geraten hatte, aus dem Haus, worauf diese sich, ihrer vermeintlichen Güte wegen, „rot vor Zorn“¹⁴²⁸² verärgert. Hofmannsthal bindet die Farbe rot, in Verbindung mit käuflicher Liebe, aber auch durch die Dirne ein, die am Arm des Sohnes der Nachbarin erscheint („darun/ter ein junger Bursch, halb lakaienhaft, halb verlumpt, am Arm einer nicht mehr / jungen Person, die in einen braunen Shawl gewickelt ist, bleich aussieht, mit über/mäßig viel Haar um das hagere Gesicht, mit roten Flecken auf den Wangen“).¹⁴²⁸³

Nach seinem Eintreffen versichert Belvidera Jaffier ihre unverbrüchliche Liebe, doch befürchtet sie gleichsam auch die Prägung auf das Wesen der Kinder durch den finsternen Weg, den sie gehen müssen. Die raue Wirklichkeit will sie von ihren Kindern fernhalten. Vielmehr müsse auf sie nur das Gute im Leben fallen, „wie dort / der gold'ne Glanz auf dieser alten Mauer“.¹⁴²⁸⁴ So trennt sich Jaffier von seinen Kindern, vermittelt ihnen aber gleichsam ein falsches Weltbild; wenn er sich nur als Schurke verstehen würde, so könnten sie im Reichtum leben („golddurchwirkten / Tapeten“).¹⁴²⁸⁵ Dass die Farbe Rot mitunter in Verbindung mit der Begegnung zwischen Mann und Frau steht, zeigt sich auch als Belvidera „errötet“,¹⁴²⁸⁶ hatte Jaffier ihr, bei ihrer Rückkehr im ersten Aufzug, Pierre vorgestellt. Während Belvidera glaubt, dass Jaffiers Veränderung, die sie ausmachen kann, für sie ein Glück bedeutet, zeigt sich an dem Hofmannsthal'schen Protagonisten sein Narzissmus, hat er doch Gedanken, die auf den „Glanz / und Purpur unsrer Zukunft“¹⁴²⁸⁷ weisen.

In dem zweiten Aufzug zeigt sich das Motiv erstmalig durch die Kleidung der beiden Mädchen („in schwarze

14275SW VII. S. 84. Z. 7.

14276SW VII. S. 85. Z. 19-20.

14277SW VII. S. 85. Z. 34-37.

14278SW VII. S. 94. Z. 2-5.

14279SW VII. S. 102. Z. 2.

Des weiteren, siehe: SW VII. S. 103. Z. 22-27.

14280SW VII. S. 104. Z. 20.

14281SW IV. S. 10. Z. 5.

14282SW IV. S. 12. Z. 28.

14283SW IV. S. 12. Z. 33-36.

14284SW IV. S. 20. Z. 13-14.

14285SW IV. S. 22. Z. 35-36.

14286SW IV. S. 36. Z. 17.

14287SW IV. S. 38. Z. 3-4.

Tücher gehüllt“).¹⁴²⁸⁸ Während sich diese aus der von der Pest gezeichneten Umgebung entziehen, planen die zusammengekommenen Männer weiterhin die Verschwörung. So werden Pierre Verzeichnisse von Renault gereicht, in denen die Helfershelfer „rot unterstrichen“¹⁴²⁸⁹ sind. An dem Verschwörer Bernardo Capello zeigt sich das Motiv allerdings auch in Verbindung mit seinem Narzissmus; dieser Verschwörer hat den Plan ersonnen, wie er nicht nur die Senatoren, sondern auch deren Familien ermorden will.¹⁴²⁹⁰ Auch durch Jaffier, als er erstmalig auf die Verschwörer trifft, zeigt sich das Motiv. Allein mit Worten will er sie von seiner Tatkraft überzeugen, dass er sich jederzeit bereit zeigt, die, die in „Purpur / stolzieren“¹⁴²⁹¹ zu ermorden. Nach seiner Flucht fordern die Verbündeten allerdings den Tod Jaffiers, was Pierre nicht unterstützt, sucht er doch den Freund zu retten und wirft stattdessen Renault vor, dass er nur einen persönlichen Gewinn aus der Verschwörung ziehen will („Goldhändler, Sklavenhändler, der Geschäfte / zu machen denkt mit unsrem Blut“).¹⁴²⁹² Jaffier führt schließlich seine verstörte und kaum bekleidete Frau zu den Verschwörern, die lediglich „ein braunes, großes Tuch umgeworfen“¹⁴²⁹³ hat.

Mit der Figur der Aquilina bindet Hofmannsthal eine weitere Frauen-Gestalt ein, die die Liebe zum Schönen lebt und die durch ihre Schönheit von ihrer Mulattin angebetet wird:

„So hauch ich
als müßt ich deinen ganzen weißen Leib,
die süßen Knie, [...]
heraus dich atmen, dich aus mir, du Weiße,
du Schimmernde, du Biegsame, du Schlanke,
aus meinem gelben, alten bösen Leib.“¹⁴²⁹⁴

Doch als die Mulattin Aquilina die Salbe einer Jüdin reicht, nachdem es Aquilina danach verlangt hatte deren Duft zu riechen,¹⁴²⁹⁵ stößt sie die Salbe gleich darauf von sich, weil deren Duft die Sehnsucht nach Pierre in ihr nährt.¹⁴²⁹⁶ Des weiteren zeigt sich das Motiv auch durch ihren Traum, indem sie sich mit dem Tod bedroht gesehen hatte. Während es sie zur Jugend, zu Pierre zieht, wird Aquilina jedoch mit dem Alter konfrontiert, was neben ihr im Bett liegt in Form der Gestalt des Senators („grauen, alten / Gesicht“).¹⁴²⁹⁷ Aquilina wirft ihr vor, dass die Mulattin sie mit ihren „gelben Armen“¹⁴²⁹⁸ festgehalten hatte, während es sie nur nach Pierre verlangt hatte. Die Mulattin jedoch versucht Aquilina zu beschwichtigen, habe sie doch gewollt, dass sie alles vom Leben erhält, sowohl Reichtum als auch Liebe („und Teppiche und Silber, alles, alles!“).¹⁴²⁹⁹

Obwohl Aquilina sich dem Senator verweigert, wähnt sie für einen kurzen Moment, dass sie auf der Tribüne zwischen den Senatorenfrauen sitzen wird, so dass diese „blaß und grün“¹⁴³⁰⁰ vor Neid werden. Als Aquilina jedoch realisieren muss, dass der Senator ihr nicht dabei helfen kann, Teil der höheren Schichten Venedigs zu werden, äußert sie ihre Abscheu gegenüber seiner Person und den hochstehenden Persönlichkeiten Venedigs. Verabscheuungswürdig sei dieser Staat, in dem die Jugend ermordet werde: „Mich ekelt dies Venedig, die Spelunke / Ohn´ Licht und Luft, von faulen Fischen stinkend!“¹⁴³⁰¹ Hatte Aquilina sich hier schon neuerlich gegen den Duft gestellt, so zeigt sich dies auch wenn sie auf die devot vorgetragene Liebe des Senator Dolfin reagiert, der den Platz ihres verstorbenen Hundes einnehmen will. Aquilina erkennt

14288SW IV. S. 39. Z. 9.

14289SW IV. S. 45. Z. 26.

14290So plant dieser sich nach der gelungenen Revolution umzubenennen: „und als Catalina laß ich mir den großen goldenen Thron / des Dogen auf die freie Treppe stellen und lasse sie mir vorführen, einen / nach dem andern“. In: SW IV. S. 46. Z. 34-36.

14291SW IV. S. 49. Z. 28-29.

14292SW IV. S. 52. Z. 1-2.

14293SW IV. S. 54. Z. 33.

Hofmannsthal unterstützt mit diesem Farb-Motiv auch die Worte der alten Nachbarin, die gesagt hatte, dass sich Belvidera nicht von ihr unterscheiden würde. Die Szene zwischen Belvidera und Jaffier spiegelt in gewisser Weise den Auftritt Zorzis mit der Dirne, die einzige Frau, die ebenfalls braun gekleidet ist.

14294SW IV. S. 59. Z. 1-8.

14295SW IV. S. 59. Z. 14.

14296SW IV. S. 59. Z. 16-26.

14297SW IV. S. 60. Z. 35-36.

14298SW IV. S. 61. Z. 8.

14299SW IV. S. 61. Z. 17.

14300SW IV. S. 63. Z. 23.

14301SW IV. S. 64. Z. 22-23.

seine Treue nicht an, sondern verweist nur auf sein Alter, während ihr Hund jung hatte sterben müssen („War etwa / sein Haar gefärbt?“).¹⁴³⁰² Ebenso negativ, in Verbindung mit den hohen Gesellschaftsschichten Venedigs, zeigt sich das Motiv wenn Pierre Aquilina ihre Liebschaft mit dem alten Senator vorwirft: „du erzähltest mir / was dir in seinen alten welken Armen / für schwarz und weißgestreifte totenhafte / gespenstische Gedanken kommen, wie? / Zehnfache Dirne du!“¹⁴³⁰³ Obwohl er sie für ihren Lebenswandel verachtet, nimmt Aquilina die demütige Rolle in dieser Beziehung ein. Dies erkennend, heißt Pierre sie die „Farbige“¹⁴³⁰⁴ rufen, denn er habe seine Freunde zu ihr bestellt, um in ihrem Haus ein Geschäft abzuwickeln. In dem Gespräch mit den Verschwörern in Aquilinas Haus, bindet Hofmannsthal ebenso das Motiv ein. So bekommt Pierre von Elliot den Plan, indem „rot eingezeichnet“¹⁴³⁰⁵ ist, wie die Kriegsschiffe navigieren müssen, um in die Stadt einzudringen. Durch Jaffiers Unvermögen das Zeichen leise zu geben, lässt die Todesangst Cuypp „grün“¹⁴³⁰⁶ werden, wodurch Bernardo, voll von der Beklemmung des Todes, neuerlich dazu aufruft, Jaffier zu beseitigen, den er für den Verräter hält: „Da schaut euch an, wie ein Verräter weiß / im Dunkel schimmert, schaut dies Licht der Fäulnis / bevor ich es ausblase -“¹⁴³⁰⁷ Letztendlich kommt es zum Aufbruch der Männer im Hause Aquilinas. Trotz der vermeintlich gebannten Gefahr ruft Bernardo Pierre neuerlich zum Mord an seinem „blonden Freund“¹⁴³⁰⁸ auf, denn: „Der Bursche schweigt im Grabe oder nie! / Ich habe unsern Tod auf seinen Lippen / wie ein blaue Flamme sitzen sehen.“¹⁴³⁰⁹ In dem dritten Aufzug ruft der alte Renault Belvidera dazu auf, ihm zu verzeihen und betont in diesem Zusammenhang sein Alter, welches an seinen „grauen Haaren“¹⁴³¹⁰ zu erkennen ist, und droht sogar, dass er sich eine Kugel durch „diese grauen Schlägen jage“.¹⁴³¹¹ Auf Renaults heuchlerische Reden, schwört er doch, das sie unbelästigt bleibt und schmeichelt ihr, reagiert dessen Schwester mit einem höhnischen Lachen, worauf er ihr warnend „ins Weiße der Augen“¹⁴³¹² schaut. Neuerlich zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Beschreibung des verräterischen Bissolo, der ein Mann von 50 Jahren, „grau, ohne Bart“¹⁴³¹³ ist. Das Motiv zeigt sich aber auch innerhalb des Gespräches von Pierre und Belvidera eingebunden, indem sie ihm offenbart, alles von der Verschwörung zu wissen, dass sie nämlich ein Schiff rüsten nach einem „Goldland, das Guyana heißt“.¹⁴³¹⁴ Jaffier spricht Belvidera schließlich von den Geschehnissen der Nacht, dass er zwei Männer gesehen hatte, die in „rote[m] Dunst“¹⁴³¹⁵ gestanden und in seine Richtung gezeigt hatten, so als könnten sie die „schwarzgeteerte“¹⁴³¹⁶ Plache durchblicken, unter der sich die Waffen befunden hatten. Gegen den erfahrenen Angriff auf sein narzisstisches Wesen, sucht Jaffier neuerlich den Besitz der Frau zu setzen, fühlt er sich doch selbst unter dem einfachsten Lakaien stehend, auf dessen „frechen Händen [...] der goldne / Abglanz der Macht“¹⁴³¹⁷ liegt. Belvidera jedoch hält dem entgegen, dass Renault sich ihr in dieser Nacht genähert hatte („dessen schnöder grauer Bart / sich an mich preßte“).¹⁴³¹⁸ Während Belvidera ihm den Tod als Konsequenz seines Verrates vorhält, verharrt Jaffier in seiner Vorstellung von der Revolution („Ich hab in der Nase / schon den Geruch des Pulvers“),¹⁴³¹⁹ die ihre Gesichter schwarz vom Pulver färben wird.¹⁴³²⁰ Ihre Versuche, ihn von den Verschwörern abzubringen, führen jedoch dazu, dass er

14302SW IV. S. 65. Z. 28-29.

14303SW IV. S. 67. Z. 30-34.

14304SW IV. S. 67. Z. 38.

14305SW IV. S. 74. Z. 33.

14306SW IV. S. 75. Z. 37.

14307SW IV. S. 76. Z. 27-29.

14308SW IV. S. 79. Z. 20.

14309SW IV. S. 79. Z. 24-26.

14310SW IV. S. 86. Z. 10.

14311SW IV. S. 87. Z. 2.

14312SW IV. S. 87. Z. 9.

14313SW IV. S. 90. Z. 26.

14314SW IV. S. 94. Z. 12.

14315SW IV. S. 97. Z. 18.

14316SW IV. S. 97. Z. 23.

14317SW IV. S. 100. Z. 22-23.

14318SW IV. S. 103. Z. 2-3.

14319SW IV. S. 106. Z. 32-33.

14320SW IV. S. 107. Z. 25.

Dabei versucht Belvidera auch dadurch Jaffier von seinem Wahn abzubringen, indem sie ihm mitunter „ins Weiße der Augen“ (SW IV. S. 108. Z. 34) blickt.

wähnt, dass sie ihn zu dem Verrat an seinen Freunden anstiften will und ihn sich in Reden ergießen lassen will vor „Schurken und Beamten, vor Verbrechern / im Purpur“.¹⁴³²¹

Das Motiv zeigt sich aber ebenso durch die Beschreibung der schönen Szenerie des Hauses des Priuli. Auf einem Tisch steht das „vergoldet[e]“¹⁴³²² Prunkstück Nympe und Satyr, das „Meisterstück des / Goldschmiedes“,¹⁴³²³ im Hintergrund sind „Silberschüsseln“¹⁴³²⁴ zu sehen und einer der Lakaien gießt „wohlriechendes Wasser in das silberne Waschbecken“.¹⁴³²⁵ Zudem unterstützt Hofmannsthal die exquisite Szene, indem er den Haushofmeister den Lakaien zu sich rufen lässt, um ihm zu sagen: „Seiner Gnaden unserem gnädigen Herrn, wird der spanische Wein nur / hingestellt, daneben aber der leichte Valpolicella eingegossen, mit gekühl/tem Wasser stark gemischt. Seiner Gnaden dem Herrn Senator Dolfin / wird der spanische Wein gewärmt und mit Ingwer venetzt.“¹⁴³²⁶ Dolfin bezieht sich schließlich, ausgehend von diesem Prunkstück, auf seine Affinität für die Sinnlichkeit der Frau („Wie solch ein Zeug aus Gold, das Mehr als Gold, / aus dem Natur dergleichen Spielzeug schuf, / zu denken zwingt!“).¹⁴³²⁷ Ebenso in Verbindung mit der ästhetizistischen Sicht zeigt sich das Motiv in der Rede Belvideras, in der sie zeigt, dass Jaffier sich von den Verrätern losgesagt habe. Doch Belvidera deutet auch die Geschehnisse dieser Nacht an, da alles „aufgelöst / in Purpur und Betäubung“¹⁴³²⁸ war. Während Belvidera lebensfremd erscheint, die Gefahr gar nicht sieht, die die Aufdeckung der Verschwörung durch ihren Mann für ihn bedeutet, verweist der Vater auf den „goldnen Judaslohn, den jede / Verrätere auf Erden bringt“.¹⁴³²⁹ So ruft er sie auf, mit ihrem Mann Venedig zu verlassen und sich von ihrem „Gold“¹⁴³³⁰ die Zeit zu vertreiben. Doch warnt er sie gleichsam, denn die Stellung eines Verräters wird Jaffier niemals mehr ablegen, als seien ihm die „sieben Lettern / aus Scharlach ausgeschnitten“.¹⁴³³¹ Kein Retter sei Jaffier, sondern ein Verräter an Venedig, und der Staat straft die Verräter, indem er sie in „Barren Goldes / ersticken“¹⁴³³² wird. Doch als Belvidera ohnmächtig vor seine Füße gesunken ist, ruft er nach den Dienerinnen, die Belvidera umsorgen sollen, während Diener ihm den „scharlachroten Man/tel“¹⁴³³³ umlegen, worauf er Gott dankt: „ich danke dir, daß ich, ein Mann und noch / kein Schatten, diesen Tag erleben durfte, / mit diesem Kleid von Purpur um die Schultern, / darin ich Teil von einem Herrscher bin“.¹⁴³³⁴

Negativ besetzt zeigt sich das Motiv auch im fünften Aufzug. Während Pierre Aquilinas Traum leugnet, in dem sie ihn tot gesehen hatte, versichert sie ihm ihre Liebe, denn sie wolle bis zum Letzten bei ihm bleiben, bis die „Todesschwärze“¹⁴³³⁵ um ihn ist. Wissend, dass Pierre nicht mehr lange leben wird, berichtet Aquilina von dem Beginn ihrer Liebe, und bezieht sich dergleichen auf die Bedrohung des Todes, der sie durch den ausgebrochenen Brand ausgesetzt waren:

„Da schlugen Flammen
wie Scharlachfahnen, wie geblähte Segel
bei allen Fenstern jäh herein, die Gasse
war wie ein Feuerschlot.
[...]
Drunten warfen sich die Menschen
in den Kanal,
[...]

14321SW IV. S. 110. Z. 20-21.

14322SW IV. S. 112. Z. 5.

14323SW IV. S. 113. Z. 6-7.

14324SW IV. S. 112. Z. 5.

14325SW IV. S. 112. Z. 9.

Des weiteren, siehe: SW IV. S. 112. Z. 16.

14326SW IV. S. 112. Z. 12-15.

14327SW IV. S. 116. Z. 35-37.

14328SW IV. S. 123. Z. 6.

14329SW IV. S. 124. Z. 6-7.

14330SW IV. S. 124. Z. 10.

14331SW IV. S. 124. Z. 20-21.

14332SW IV. S. 125. Z. 8-9.

14333SW IV. S. 125. Z. 38.

14334SW IV. S. 126. Z. 4-7.

14335SW IV. S. 128. Z. 11.

eine heiße rote Luft
 warf sich auf uns,
 [...]
 und sprangst mit deiner nackten Beute, schreiend
 wie ein Triton, ins feuerfarbene Wasser.
 [...]
 und wie ich hoch auf deinen starken Schultern
 hinglitt durch Tag und Nacht und Feu´r und Wasser,
 so warfen sie Brokat und Perlenschnür´
 und goldene Gefäße aus den Fenstern,
 wild läuteten die Glocken, und ein Schrei,
 ein feuerfarb´ner, der nie abbrach, füllte
 die Luft“ ¹⁴³³⁶

Obwohl Pierre gesteht, dass ihn Aquilinas Stimme ergreife, mit der sie ihm zugesagt hatte in den letzten Tagen seines Lebens an seiner Seite zu sein, verweist er auch auf die Stimme der beiden Engel, wobei er glaubt, dem Engel gefolgt zu sein der ihn in einen frühen Tod geführt hatte, während er in seinen Händen ein „weißes / geheimnisvolles Kleid“ ¹⁴³³⁷ gehalten hatte, welche das andere Leben symbolisiert hatte.

Mit seiner Verhaftung ruft Pierre trotzig die Soldaten dazu auf Aquilina zu ermorden, glaubt er doch, dass sie es gewesen sei, die ihn verraten hatte („peitscht ihr weißes Fleisch zu Fetzen“). ¹⁴³³⁸ Letztendlich muss er jedoch erfahren, dass es Jaffier war, der ihn verraten hat und den er in die Gruppe der Verschwörer geführt hatte, wodurch er wähnt, selbst noch kurz vor dem Tod „schamrot“ ¹⁴³³⁹ vor den Brüdern stehen zu müssen. Während er Aquilinas unverbrüchliche Liebe erkennt, sieht er Jaffier als denjenigen, der seinen Untergang bewirkt hat. Neben einem homoerotischen Bezug, zeigt sich auch hier Pierres Liebe zum Schönen, wenn er sagt, dass Jaffier ihm den Strick mit seinem „blonden Haar“ ¹⁴³⁴⁰ gedreht habe. Hatte Pierre an Jaffier sein übermäßiges Reden als schurkisch aufgefasst, so will auch er, im Ahnen des nahen Todes, noch vor den Senat treten („sie schwitzen sehen wirst und Farbe wechseln / und ängstlich wetzen auf den Purpurstühlen / wie auf des Zahnarzte Sessel“). ¹⁴³⁴¹ In seinem Wahn dem Senat wenigstens kurz vor seinem Tod, seine Macht vor Augen führen zu können, ist er bereit zu gestehen, dass der verruchte Staat wenigstens für den Moment gerettet ist und sich in dem „roten Saft“ ¹⁴³⁴² baden kann, der im Tode aus seinem Körper tritt. Gleichsam aber will Pierre den Senatoren von dem Mann reden, der dieses alte Venedig vernichten wird („Der schmeißt euch´s nieder / in einer Nacht, zerreißt das gold´ne Buch, / verbrennt zum Feuerwerk den gold´nen Bucentoro“). ¹⁴³⁴³ Lediglich durch Pierres früheres Soldatenleben, stirbt er keinen schmachvollen Tod. So erinnert sich der Offizier an ihn als tätigen Mann: „Ich sah durch Blut und Flammen / das Weiß von Euren Zähnen, wie Ihr mir / zurieft: Das ist das Schöne auf der Welt!“ ¹⁴³⁴⁴

In *Ödipus und die Sphinx* (1905) erfolgt der erste Bezug zu diesem Motivkomplex durch Ödipus´ Erinnerung an Lykos: „Nie wieder trink´ ich Wein. Schwarz war der Wein / und schwer wie Blut. Da tranken er und ich / ein jeder seinen Tod.“ ¹⁴³⁴⁵ Die negative Besetzung in Bezug auf die Farbe wird auch von Phönix weitergeführt, der Ödipus´ Unbeherrschtheit hervorhebt: „Du kannst dich ja nicht sehen, wenn der Zorn /

14336SW IV. S. 128. Z. 32-39//1-27.

14337SW IV. S. 130. Z. 26-27.

14338SW IV. S. 131. Z. 22.

14339SW IV. S. 135. Z. 22.

14340SW IV. S. 137. Z. 22.

14341SW IV. S. 138. Z. 7-9.

14342SW IV. S. 138. Z. 3.

14343SW IV. S. 139. Z. 16-18.

14344SW IV. S. 141. Z. 29-31.

Siehe (Notizen): SW IV. S. 185. Z. 24, SW IV. S. 186. Z. 2, SW IV. S. 186. Z. 18, SW IV. S. 189. Z. 15, SW IV. S. 191. Z. 29, SW IV. S. 204. Z. 14, SW IV. S. 204. Z. 30, SW IV. S. 214. Z. 9-11, SW IV. S. 215. Z. 3, SW IV. S. 215. Z. 32-33, SW IV. S. 223. Z. 25, SW IV. S. 223. Z. 45, SW IV. S. 224. Z. 20, SW IV. S. 226. Z. 2-6, SW IV. S. 227. Z. 16, SW IV. S. 227. Z. 35, SW IV. S. 230. Z. 20, SW IV. S. 231. Z. 32.

14345SW VIII. S. 19. Z. 20-22.

dich schüttelt, daß du schwarz wirst wie der Tod, / dann weiß wie Schaum.“¹⁴³⁴⁶ Ein weiterer Bezug zum Farb-Motiv erfolgt durch Ödipus' Schilderung der Prophezeiung. Ödipus' ästhetizistisches Wesen bricht sich hier Bahn und er schildert seine Nähe zu den Göttern („göttlich der Palast / in goldnem Rauch sich hebt“),¹⁴³⁴⁷ wodurch sich das Motiv, auch wenn die Prophezeiung den Mord verkündet, von ihm hier als positiv empfunden wird. Anhand des Duft-Motivs zeigt sich zudem auch, dass Ödipus Hinwendung zur Religion aus seinem Narzissmus gespeist wird: „So sprach der Gott zu mir: ich lag und hatte / [...] / und im Dunkel stieg ein Duft / von fremden Kräutern auf, und ich sank tiefer / in mich –“.¹⁴³⁴⁸

Erst mit dem Mord an dem Herold verweist Hofmannsthal neuerlich auf dieses Motiv. Ödipus will sich hier der Wirklichkeit seiner Tat entziehen und damit dem Blut, wähnt er sich doch selbst rein („Nirgends rot – ganz weiß wie der Stein – / mein Stock – meine Hand?“).¹⁴³⁴⁹ Der Zug zur Farbe zeigt sich auch an Ödipus, der nach der Begegnung mit der Sphinx mit irrem Blick nach den Göttern sucht; während diese auf „goldenem Gestühl“¹⁴³⁵⁰ sitzen, sieht er sich der Wirklichkeit ausgesetzt.

In Verbindung mit Duft und Farbe steht auch die Begegnung des Magiers mit Kreon, der ihn zu sich bringen ließ, um seine Seele gestärkt zu wissen. So versucht Kreon den Magier von seinem schmerzenden Körper abzulenken: „Ich leg' dir Turmalin und Amethyst / herum!“¹⁴³⁵¹ Doch Anagyrotidas bleibt bei seinen narzisstischen Klagen über seinen ältlichen Zustand, und auch der neuerliche Versuch Kreons („In Purpur / und Byssos will ich dir die Glieder wickeln“) ¹⁴³⁵² kann den Magier nicht für sich einnehmen. Erst mit der Verlockung durch den Duft („Wolken von Ambra über dich und Duft / von Myrrhen Tag und Nacht, wenn du mir hilfst!“),¹⁴³⁵³ gelingt es Kreon die Aufmerksamkeit des Magiers zu erwecken, der nun erst die Augen aufschlägt.¹⁴³⁵⁴ Neuerlich sucht Kreon von dem Magier zu erfahren, womit er sich die Seele befreien kann, und will ihn zu weiteren Schönheiten verführen.¹⁴³⁵⁵ Während Kreon eine Versöhnung mit der Schwester anstrebt, deutet der Magier allerdings an, dass der Weg zur Befreiung der Seele nur durch Gewalt erfolgen kann („gieß aus / die Seele, wie das schwarze Opferblut!“).¹⁴³⁵⁶ Das Farb-Motiv wird in Bezug auf Kreon auch durch die weißen Sendboten (SW VIII. S. 55. Z. 31) eingebunden, die ihn die vermeintlich glückliche Nachricht von der Auflehnung des Volkes mitteilen. Ambivalent zeigt sich das Farb-Motiv auch wenn dieses mit Kreons Besitzstreben in Verbindung steht, sucht er doch verzweifelt nach einem reinen Opfer, das noch nicht durch sein narzisstisches Wesen erreicht worden ist und nicht käuflich ist. In dem Knaben aber, obwohl dieser seine Unkäuflichkeit beteuert, glaubt er dennoch dieses Opfer nicht gefunden zu haben.¹⁴³⁵⁷

Im dritten Aufzug sinniert Kreon über sein Leben und er wendet sich an das Schicksal, welches vermeintlich für ihn auf „nacktem Gipfel / in sterngekröntem Duft“¹⁴³⁵⁸ den Tod errichtet hat. Der Zug zur Farbe zeigt sich auch, wenn er Ödipus einen Gott heißt: „Du bist ein Gott! es schwebte / der ungeheure Blitz aus blauer Nacht / hernieder wie ein goldner Adler hinter dir!“¹⁴³⁵⁹

Die Einbindung dieses Motivs zeigt sich aber auch innerhalb der szenischen Beschreibung Hofmannsthals. Vor dem Erscheinen der Jokaste heißt es: „Der Baum ist abgebrannt. Fahles Dämmerlicht geht bald in den ersten grünlichen Schimmer des Morgens über.“¹⁴³⁶⁰ Auch durch Antiope zeigt sich das Farb-Motiv, allerdings in Verbindung mit ihrem Alter („Ihr greises Gesicht ist blutlos weiß; ihr dunkles / Gewand verfließt in der Dämmerung des Raumes. Sie stützt sich auf einen Stab“).¹⁴³⁶¹ Mit der Wahrheit, dass Jokaste bereits einen Sohn geboren hat, wähnt sie, dass das Kommen eines Gottes nahe sei. Das Farb-Motiv steht hier in

14346SW VIII. S. 21. Z. 2-4.

14347SW VIII. S. 23. Z. 10-11.

14348SW VIII. S. 25. Z. 2-8.

14349SW VIII. S. 38. Z. 32-33.

14350SW VIII. S. 106. Z. 23.

14351SW VIII. S. 46. Z. 24-25.

14352SW VIII. S. 46. Z. 29-30.

14353SW VIII. S. 46. Z. 34-35.

14354SW VIII. S. 47. Z. 1.

14355SW VIII. S. 48. Z. 14-17.

14356SW VIII. S. 49. Z. 18-20.

14357„Midas bin ich, Midas, Midas, / dem was er anrührt scheußlich sich verwandelt!“ In: SW VIII. S. 60. Z. 14-15.

14358SW VIII. S. 104. Z. 17-18.

14359SW VIII. S. 111. Z. 27-29.

14360SW VIII. S. 112. Z. 18-19.

14361SW VIII. S. 65. Z. 4-5.

Verbindung mit ihrer narzisstischen Vorstellung von der Wesensgleichheit zwischen ihrer Familie und den Göttern, wenn es heißt: „Bacchos, wir schreien zu dir auf, wir sind / Von deinem goldnen Blut! Jokaste her!“¹⁴³⁶² Weitere Verbindungen zwischen Figuren und dem Motiv-Komplex zeigt sich im zweiten Aufzug durch den Seher Teiresias. Während Antiope ihm das blutgetränkte Gewand des Laios vorhält, um zu erfahren wer sein Mörder ist, verwirft er dies („Was halten sie / den Duft von Blut vor mir?“).¹⁴³⁶³ So steht die Antwort des Sehers in Verbindung mit dem Tod, hatte das Volk nach dem Retter gefragt, Antiope aber nach dem Mörder des Laios. Teiresias nimmt demzufolge Bezug zu dem getöteten Laios und verweist gleichsam auf „die goldenen Geschenke für den Gott“,¹⁴³⁶⁴ für den Retter der Stadt.

Das Motiv spielt in der Tragödie *König Ödipus* (1906) bei Weitem keine so große Rolle wie in anderen Werken, steht aber wie auch in *Ödipus und die Sphinx* (1905) in Verbindung mit der Bedrohung des Todes. So ruft das Volk Ödipus um Hilfe vor dem „schwarze[n] grässliche[n] Tod“¹⁴³⁶⁵ an. Des weiteren zeigt sich das Farb-Motiv in Verbindung mit Ödipus' Verlangen, die Wahrheit aufzudecken; so will er die Weisen des Landes zu sich rufen, die „grauen Köpfe[...]“¹⁴³⁶⁶ um der Wahrheit willen. Damit steht in beiden Passagen das Motiv mit dem Einbruch des ästhetizistischen Lebens in Verbindung. Ein weiterer Bezug zum Farb-Motiv zeigt sich im Zuge des Gebetes der Jokaste für ihren Mann; so tragen ihre Mägde eine „goldne[...] Schale“¹⁴³⁶⁷ mit einer „blaue[n] Flamme“,¹⁴³⁶⁸ in dessen „bläulichen Flammen“¹⁴³⁶⁹ die Königin Richtung Hain geht. Der Bezug zur Farbe erfolgt noch einmal durch eine der Mägde, die Ödipus' Handeln beschreibt, wie er sich mit Jokastes „goldnen Spangen“¹⁴³⁷⁰ die Augen ausstach.

Auch in den zwei Gesprächen, die die *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906) bilden, geht Hofmannsthal dem Motiv nach. Bereits mit der Beschreibung der Szene, dem Wandern der beiden Freunde in der Natur, zeigt sich die Einbindung des Motivs: so führt der Spaziergang der Freunde von einem Hügel, der „samtig grün“¹⁴³⁷¹ bewachsen ist, zurück in das Haus des Verwandten Ferdinand: „Aus dem Vorsaal, der einen dreifarbigem Steinboden hatte und aus schön geschwungenen Fenstern und der offenen Balkontür sein Licht empfing, lief ein tiefer, dämmeriger Gang mitten durchs Haus nach rückwärts und endete auf den Schüttboden [...]. Diese von sommerlichen Schatten durchdufteten Räume betraten aber die Freunde nicht, sondern traten, mit einiger Anstrengung eine alte geschweifte Klinke niederdrückend, ins Zimmer des Hausherrn.“¹⁴³⁷² Im Gespräch Ferdinands mit Waldo und Gottfried schildert der Hausherr seine Ergriffenheit für die Geschichten Wassermanns, die „umblüht vom Duft einer fremden Welt in meine Welt“¹⁴³⁷³ getreten sind. Angegriffen in seiner Begeisterung für das Buch, sieht sich Ferdinand allerdings durch den Onkel. Erst als dieser wieder gegangen ist, kann er sich neuerlich auf den Zauber des Werkes einlassen.¹⁴³⁷⁴ Dabei hatte die Welt in dem Werk Wassermanns auch auf seine eigene Wahrnehmung der Umgebung abgefärbt: Was ihm noch gestern um diese Stunde ein Korb mit Früchten gewesen war, zeigt sich nun durch die Lektüre der Novelle verändert.¹⁴³⁷⁵ Sinnend über das Buch, denkt er im Angesicht der Früchte an Clarisse, die ihrem unschuldig verurteilten Geliebten Früchte gebracht hatte, deren Duft auch in seine Träume eindringt (SW XXXIII. S. 144. Z. 12-14). In den Varianten zum Gespräch zeigt sich des weiteren auch ein Bezug zu Goethe („Vorwort zur Farbenlehre“),¹⁴³⁷⁶ als auch eine Schilderung des Weges der beiden Freunde, wobei des Farb-

14362SW VIII. S. 81. Z. 14-15.

14363SW VIII. S. 87. Z. 9-10.

14364SW VIII. S. 88. Z. 23-26.

14365SW VIII. S. 133. Z. 26.

14366SW VIII. S. 138. Z. 15.

14367SW VIII. S. 163. Z. 27.

14368SW VIII. S. 163. Z. 27-28.

14369SW VIII. S. 163. Z. 29.

14370SW VIII. S. 178. Z. 28.

14371SW XXXIII. S. 135. Z. 6.

14372SW XXXIII. S. 136. Z. 11-18.

14373SW XXXIII. S. 138. Z. 12.

14374SW XXXIII. S. 143. Z. 29-34.

14375SW XXXIII. S. 144. Z. 7-10.

14376SW XXXIII. S. 407. Z. 10.

Motiv auch hier wieder gebunden an die Wahrnehmung der Natur ist (SW XXXIII. S. 408. Z. 21-26).¹⁴³⁷⁷

In *Jedermann. Allererste Fassung in Prosa 1906* zeigt sich auch, in Anlehnung an die Dunkelheit, der Bezug zur Farbe: „Ich kann den Hahn nicht balzen hören und den Hirschen nicht schreien, ohne daß mir schwarz vor den Augen wird.“¹⁴³⁷⁸ Dabei zeigt sich, dass Jedermann darunter leidet, die Lebendigkeit der Natur zu sehen, spürt er sich selbst doch altern. Ein negativer Bezug zur Farbe zeigt sich auch in den Erinnerungen an das Sterben der Mutter („Ihre Lippen waren ganz weiß“)¹⁴³⁷⁹ oder durch die Gewalt, mit der der Diener Josepha mit aller Macht für seinen Herrn gewinnen will: „Ich jage ihm einen Blick in den Leib, der ihn lähmt, als wäre es der goldene Blitz aus einer Pistole.“¹⁴³⁸⁰ So steht auch das ästhetizistische Lieben in Verbindung mit dem Farb-Motiv, wenn der Diener Jedermann das Geschehen aufzeigt, wie er Josepha in das „blaue Zimmer“¹⁴³⁸¹ seines Jagdhäuschen führen wird, zumal er vor Jedermann die Zukunft Wirklichkeit werden lässt („Sie warten schon nicht mehr. Sie sind im blauen Zimmer“).¹⁴³⁸²

In den Notizen Hofmannsthals zeigt sich das Motiv vor allem durch die Kleidung, die eine enge Verbindung zu Franckensteins Beschreibungen im Brief zeigt.¹⁴³⁸³ Es zeigt sich auch, dass Hofmannsthal Jedermanns Reue durch die Kleidung des Protagonisten deutlich machen will („wie er wieder herauskommt, im weißen Gewand [...] nachdem er mit Reue gesprochen hat“).¹⁴³⁸⁴ Dagegen steht sowohl die Kleidung Mammons („im stärksten Gelb, das Haar glatt wie eine Otter“),¹⁴³⁸⁵ als auch Jedermanns Bezug zur eigenen Sterblichkeit.¹⁴³⁸⁶ Die alleinige Einbindung des Duftes, erfolgt durch Jedermanns veränderte Stellung zum Tod und dem allgegenwärtigen Sterben in der Natur.¹⁴³⁸⁷

In *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) zeigt sich das Motiv erstmalig in Verbindung mit der Konzeption. So bezieht sich der Protagonist auf den Aphorismus („The whole man must move at once“)¹⁴³⁸⁸ und nennt in diesem Zusammenhang Menschen auf seinem Lebensweg, die diese Konzeption verkörpert haben („oder es mag ein gewisses patriarchalisches grand air sein, ein alter weißbärtiger Gaucho, [...] so ganz er selbst“).¹⁴³⁸⁹ Die Thematisierung der Konzeption des Protagonisten lässt ihn gleichsam das unzureichende seiner Sprache erkennen, mit dem er dem Freund sein Empfinden deutlich machen will.¹⁴³⁹⁰ Des weiteren zeigt sich das Motiv auch durch die Rückbesinnung des Protagonisten auf seine Kindheit,¹⁴³⁹¹ in der er die Konzeption gespürt hatte: „Es war der zarteste Duft eines ganzen Daseins, des deutschen Daseins.“¹⁴³⁹² Auch in dem zweiten Brief bemängelt der Protagonist die fehlende Konzeption bei den gegenwärtigen Deutschen. „Jedes Land hat seinen bestimmten Geruch“,¹⁴³⁹³ so der Protagonist, doch zeigt sich auch darin

14377Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 409. Z. 20-22

14378SW IX. S. 12. Z. 9-10.

14379SW IX. S. 18. Z. 14.

Des weiteren, siehe: SW IX. S. 135. Z. 25-27, SW IX. S. 136. Z. 11-14.

14380SW IX. S. 12. Z. 27-29.

14381SW IX. S. 12. Z. 12.

14382SW IX. S. 12. Z. 38.

14383Siehe (Notizen): SW IX. S. 132. Z. 16.

14384SW IX. S. 134. Z. 1-3.

Siehe (Notizen): SW IX. S. 144. Z. 17-18, SW IX. S. 142. Z. 5, SW IX. S. 143. Z. 21.

14385SW IX. S. 139. Z. 3.

14386„Jedermanns grosse Reue: Zum ersten Mal seh ich die Glorie des Herrn: im Blut und im Feuer. O Mantel roth wie Feuer und Blut umhülle mich“. In: SW IX. S. 134. Z. 15-16.

14387„Ich verstehe die Rede des Todes: er ist der Gärtner der weiß wie die Wohlgerüche gemischt werden müssen. Damit alles so sei, wie es // ist, muss nicht nur geliebt, gezeugt, gerungen, geschwelgt, gebetet - - es muss auch hie und da gestorben werden.

Wie ein Gewürz mischt er meinen Tod in die Wunder dieser Nacht, er zerreibt mich, damit eine Nachtigall mehr Wollust aus ihrer Kehle hervorarbeiten könne – damit der Duft einer Rose mehr schauerliche Lockung“. In: SW IX. S. 146-147. Z. 33-34//1-5.

14388SW XXXI. S. 152. Z. 31.

14389SW XXXI. S. 153. Z. 19-21.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 153. Z. 26, SW XXXI. S. 153. Z. 27-28.

14390SW XXXI. S. 153. Z. 32-38.

14391SW XXXI. S. 154. Z. 6-16.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 154. Z. 33.

14392SW XXXI. S. 155. Z. 34-35.

14393SW XXXI. S. 158. Z. 22.

ein Mangel bei den Deutschen („Aber hier verfolgt mich etwas wie ein geistiger Geruch“).¹⁴³⁹⁴
Im dritten Brief wendet sich der Protagonist schließlich seinen Kindheitserinnerungen zu, die ihn an die Kupferstiche Dürers, die er die „schwarzen Zauberblätter“¹⁴³⁹⁵ heißt, denken lässt, in denen die Konzeption noch vorhanden war und durch die ihm deutlich war, dass keine unüberwindbare Kluft zwischen der Kunst und der Wirklichkeit besteht.¹⁴³⁹⁶ Aufgrund der nicht vorhandenen Kluft konnte der Protagonist beide Welten, die der Kunst und die der Wirklichkeit, nicht getrennt sehen: „Das machte eine Art von Verbindung zwischen den Bildern in der Mappe und dem leuchtenden Land, in dessen Erde ich mich einwühlte, Maulwürfen nach oder glitzernden Steinen, in dessen Wassern und Tümpeln ich badete, dessen ganzen Duft ich in mich sog, wenn ich hoch auf dem Heuwagen, flach geduckt neben der Stange, durchs Scheunenthor fuhr. Diese Verbindung einer Wirklichkeit mit einem Eindruck von Bildern, einem halben Schrecken, einer Art von Alp war seltsam genug.“¹⁴³⁹⁷ Dies führt dazu, dass er wohl nicht bewusst aber wohl unbewusst in der Wirklichkeit an die Kunst Dürers dachte.¹⁴³⁹⁸ Des weiteren gedenkt er auch seines Todes, wissend dass er in dem heutigen Deutschland weder leben noch sterben möchte.¹⁴³⁹⁹

Am deutlichsten jedoch zeigt sich die Bezugnahme zu dem Motiv durch die Wirkung der Bilder Vincent van Goghs auf den Protagonisten: „So soll ich Dir von den Farben reden? Da ist ein unglaubliches, stärkstes Blau, das kommt immer wieder, ein Grün wie von geschmolzenen Smaragden, ein Gelb bis zum Orange. Aber was sind Farben, wofern nicht das innerste Leben der Gegenstände in ihnen hervorbricht! Und dieses innerste Leben war da, Baum und Stein und Mauer und Hohlweg gaben ihr Innerstes von sich, [...] nein, nur die Wucht ihres Daseins, das wütende, von Unglaublichkeit umstarrte Wunder ihres Daseins fiel meine Seele an.“¹⁴⁴⁰⁰ Bedingt ist diese Ergriffenheit für die Farbe des Malers auch dahingehend, dass er durch diese Bilder zum ersten Mal seit Monaten wieder Halt empfindet,¹⁴⁴⁰¹ und er, mitunter auch durch die Farben, die Konzeption verspüren kann: „Und nun konnte ich, von Bild zu Bild, ein Etwas fühlen, konnte das Untereinander, das Miteinander der Gebilde fühlen, wie ihr innerstes Leben in der Farbe vorbrach und wie die Farben eine um der andern willen lebten.“¹⁴⁴⁰² Auch in dem fünften Brief versucht der Protagonist dem Freund noch einmal seine Ergriffenheit für diese Bilder zu erklären und dahingehend auch die Konzeption: „Es ist etwas dergleichen in mir. Die Farben der Dinge haben zu seltsamen Stunden eine Gewalt über mich. Aber was sind eigentlich Farben? Hätte ich nicht ebensogut sagen mögen: die Gestalt der Dinge, oder die Sprache des Lichtes und der Finsternis, oder ich weiß nicht welches Unbenannte? Und Stunden – welche sind diese Stunden?“¹⁴⁴⁰³ Auch hebt er, in Bezug auf den indischen Heiligen Rama Krishna, neuerlich die Bedeutung der Farben hervor, in Verbindung mit dem rechten Schauen in die Welt, durch die die Konzeption erkannt werden kann.¹⁴⁴⁰⁴ Der Protagonist aber mitunter glaubt schließlich, dass es nicht die „Farben der Dinge“¹⁴⁴⁰⁵ sind, die Gewalt über ihn haben, sondern, dass er es ist, der die Macht über sie hat,

14394SW XXXI. S. 158. Z. 25.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 160. Z. 13-15.

14395SW XXXI. S. 162. Z. 24.

14396Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 162. Z. 38-40.

14397SW XXXI. S. 163. Z. 2-9.

14398Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 163. Z. 28, SW XXXI. S. 164. Z. 10-15.

14399„[...] und sonst noch ein paar Plätze von seltsamem vorbedeutendem Gesicht: stiller tückischer Rand eines gelben Sumpfes, stiller kleiner Platz im Wald, stiller Hang unwegsamer grauer Klippen – aber nun habe ich den Glauben, es wird anders geschehen, in Ruhe, im eigenen Bette, vielleicht in Langsamkeit.“ In: SW XXXI. S. 164-165. Z. 37-40//1.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 167. Z. 14.

14400SW XXXI. S. 169. Z. 26-37.

14401„Wie kann ich es dir nahebringen, daß hier jedes Wesen – ein Wesen jeder Baum, jeder Streif gelben oder grünlichen Feldes, jeder Zaun, jeder in den Steinhügel gerissene Hohlweg, ein Wesen der zinnerne Krug, die irdene Schüssel, der Tisch, der plumpe Sessel – sich mir wie neugeboren aus dem furchtbaren Chaos des Nichtlebens, aus dem Abgrund der Wesenlosigkeit entgegenhob“. In: SW XXXI. S. 169-170. Z. 37-40//1-3.

14402SW XXXI. S. 170. Z. 21-24.

14403SW XXXI. S. 171. Z. 22-27.

14404„Er ging über Land, zwischen Feldern hin, ein Knabe von sechzehn Jahren, und hob den Blick gegen den Himmel und sah einen Zug weißer Reiher in großer Höhe quer über den Himmel gehen: und nichts als dies, nichts als das Weiß der lebendigen Flügelschlagenden unter dem blauen Himmel, nichts als diese zwei Farben gegeneinander, dies ewig Unnennbare, drang in diesem Augenblick in seine Seele und löste, was verbunden war, und verband, was gelöst war, daß er zusammenfiel wie tot, und als er wieder aufstand, war er nicht mehr derselbe, der hingestürzt war.“ In: SW XXXI. S. 172. Z. 11-19.

14405SW XXXI. S. 172. Z. 37.

ihnen ihr Geheimnis zu entreißen.¹⁴⁴⁰⁶ Hatte er schon die Unzulänglichkeit der Sprache thematisiert, so kann der Zurückgekehrte nun, aufgrund der Fähigkeiten der Kunst, von einer Sprache der Farben sprechen: „Warum, wenn nicht die Farben eine Sprache sind, in der das Wortlose, das Ewige, das Ungeheure sich hergibt, eine Sprache, erhabener als die Töne, weil sie wie eine Ewigkeitsflamme unmittelbar hervorschlägt aus dem stummen Dasein und uns die Seele erneuert. Mir ist Musik neben diesem wie das matte Leben des Mondes neben dem fruchtbaren Leben der Sonne.“¹⁴⁴⁰⁷ Dementsprechend kann der Protagonist auch sagen: „Farbe. Farbe. Mir ist das Wort jetzt armselig.“¹⁴⁴⁰⁸ Die Kunst und auch die Farbe als Teil des Ausdrucks, werden von dem Protagonisten letztendlich noch einmal als Mittel betrachtet, sich Halt im Leben zu verschaffen, und eine Verbindung zur Konzeption wie auch zur Religion zu gewinnen.¹⁴⁴⁰⁹

vii. Der Bedeutungsgrad der Kunst: Die Kraft der Musik oder das Saitenspiel bei Hofmannsthal

Hofmannsthals Affinität zur Musik und dessen Zeichnung in seinen Werken zeigt sich, wie dieser Motiv-Komplex zeigen wird, nicht nur von Anfang an, sondern durchgehend in seinen Werken. „Auffallend ist, daß Hofmannsthal kaum einen Text geschrieben hat, gleichgültig welcher Art, in dem nicht offen oder verhüllt von Musik gesprochen würde.“¹⁴⁴¹⁰ Martin Erich Schmid hat dies nicht nur ebenso erkannt, sondern er erkannte bei Hofmannsthal auch eine Verbindung zwischen der Musik und der Sprache,¹⁴⁴¹¹ die dahingehend zu bewerten ist, dass Hofmannsthal sich der Musik bedient, wo er und auch der Dichter die „Grenzen“¹⁴⁴¹² der Sprache empfunden haben. Dies führt bei Schmid dazu, in der Musik eine Möglichkeit zu sehen, sich dem Leben zu verbinden: „Bildende Kunst (Erscheinung), Dichtung (Verbindung von Worten) und Musik (Verschlingung von Tönen) sind die drei Möglichkeiten der Kunst, in denen sich der Seinsgrund so wie in den Erscheinungen der Natur auszuprägen vermag.“¹⁴⁴¹³

Zusammen mit dem Erleben der Musik in der Moderne, steht vor allem auch der Einfluss Richard Wagners, der die „großen geistigen Bewegungen dieses Jahrhunderts nicht nur in sich aufgenommen, sondern auch in all ihrer Mannigfaltigkeit und Gegensätzlichkeit reflektiert und tradiert“¹⁴⁴¹⁴ hat. So beeinflusste das Schaffen Wagners wiederum das anderer Künstler, so mitunter Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Flaubert oder auch Zola, sodass es in Frankreich der 80er Jahre mitunter zur Ausbildung des Terminus *wagnérisme* oder dem Journal *Revue Wagnérienne* kam,¹⁴⁴¹⁵ was Erwin Koppen davon reden lässt, dass Frankreich das „Zentrum des europäischen Wagnerismus“¹⁴⁴¹⁶ war: „Es scheint so, als sei er, wie Symbolismus und Décadence-Literatur, ein Reflex der literarischen Ereignisse und Vorlieben in Frankreich.“¹⁴⁴¹⁷ Auf den deutschen Sprachraum bezogen, geht Koppen davon aus, dass die Auseinandersetzung mit Wagner „womöglich noch höher als in Frankreich“¹⁴⁴¹⁸ ist, doch dass sich die Auseinandersetzung primär auf die erzählende Literatur unteren Niveaus bezogen hat. Ausnahmen bildeten für ihn Friedrich Nietzsche¹⁴⁴¹⁹ und

14406Dies verdeutlichend, erinnert er sich auch an die „grauen Sturm- und Regentage, im Hafen von Buenos Aires“. In: SW XXXI. S. 173. Z. 4-5.

14407SW XXXI. S. 173. Z. 27-32.

14408SW XXXI. S. 174. Z. 5.

14409„Und warum sollten nicht die Farben Brüder der Schmerzen sein, da diese wie jene uns ins Ewige ziehen?“ In: SW XXXI. S. 174. Z. 34-35.

14410Schmid, Martin Erich: *Symbol und Funktion der Musik im Werk Hugo von Hofmannsthals*. Carl Winter Universitätsverlag. Heidelberg. 1968, S. 11.

14411„Es wird sich zeigen, daß die Musik in engster Berührung mit der Sprache steht.“ In: Schmid, S. 11.

14412Schmid: S. 17.

14413Schmid: S. 18.

14414Koppen: S. 71.

14415Über dieses heißt es bei Koppen: „Wie die *Bayreuther Blätter*, so war auch die *Revue Wagnérienne* darum bemüht, Wagner nicht nur als Komponisten und Dramatiker zu behandeln, sondern ihn als die große geistige Erscheinung der zweiten Jahrhunderthälfte, als den Führer und Anreger auf schlechthin allen Gebieten, besonders natürlich der Kunst, zu würdigen.“ In: Koppen, S. 75.

14416Koppen: S. 78.

14417Koppen: S. 79.

14418Koppen: S. 82.

14419Koppen formuliert: „Nietzsches Auseinandersetzung mit Wagner trägt die charakteristischen Züge des Wagnerismus.“ In:

Thomas Mann.

Bei Hofmannsthal zeigt sich darüber hinaus, dass sich seine ästhetizistischen Protagonisten nicht nur – primär passiv – der Musik hingeben bzw. auch dazu neigen, sich mit antiken Musikinstrumenten zu umgeben (siehe Claudio), sondern Hofmannsthal beschreibt auch die Auswirkung der Musik auf den Protagonisten und dahingehend die Ergriffenheit seiner Seele, was er gerne mit dem Terminus des Saitenspiels in Verbindung bringt.

So zeigt sich auch bei Hofmannsthal eine vielfältige Auseinandersetzung mit der Musik, angefangen bei den unveröffentlichten Gedichten, erstmalig in der Übersetzung <Ja dir, Memmius ...> (1887/1888) durch die Frage was nach dem Tod mit der Seele des Menschen geschieht. In Bezug auf Ennius heißt es hier:

„Denn er sang, dem Schwan vergleichbar, dem umweht vom Todesfittich
Goldne Töne aus der Kehle herzerschmelzend nochmals strömen
Sang von einem düstern Lande, wo die Seelen nimmer weilen
Noch die Körper, sondern ihre grausig treuen Ebenbilder“¹⁴⁴²⁰

Des weiteren zeigt sich das Motiv nur kurz eingebunden, so in dem Gedicht <Sink ich des Abends ...> (1887/1888) durch das ritterliche Umfeld („Es schweben Harfentöne durch die hohe Halle“),¹⁴⁴²¹ in dem kleinen Gedicht <Kleine Blumen, kleine Lieder ...> (1888) welches Hofmannsthal als Geburtstagsgeschenk zum 20. Oktober 1888 für die Jugendfreundin Gabriele (Mizi) Sobotka gedichtet hatte,¹⁴⁴²² durch den spielerischen Umgang Hofmannsthals mit der Musik in dem Gedicht <Wir haben manche Stunde ...> (1889 ?), in <Wir haben manche Stunde ...> (1889 ?) welches womöglich bei einem Schülertreffen vorgetragen wurde,¹⁴⁴²³ in dem Gedichtentwurf *Wiener Bilder* (1890 oder 1891) indem Hofmannsthal plante, Wien als „Gegenstück [zu] Berlin“¹⁴⁴²⁴ zu entwerfen („Wahrzeichen. Grillparzer. Musik“),¹⁴⁴²⁵ in *Vielfarbige Distichen* (1891) durch den Tod eines jungen Mädchens („Jünglinge fassten sie sanft, und Jünglinge hoben die Bahre, / Flöten umtanzten den Zug, Kränze umschwebten ihn dicht“),¹⁴⁴²⁶ in *Einem, der vorübergeht* (1891) in Bezug auf Stefan George,¹⁴⁴²⁷ in den Notizen zu *Ideen zu Gedichten* (1891 ?) („Blume mit Lied, diese das Product der Natur“),¹⁴⁴²⁸ in dem Gedicht *Pan* (1892) („nächtige Töne fliegen“),¹⁴⁴²⁹ in *Mädchenlied* (1893) durch den Gesang des Mädchens als auch durch die Glocken,¹⁴⁴³⁰ in <Wem die hohe grosse Stunde ...> (1894),¹⁴⁴³¹ in *Gute Stunde* (1894) in Verbindung mit der Stunde, die an das Bett des lyrischen Ichs tritt und eine Veränderung bei diesem hervorruft,¹⁴⁴³² in <Dies alles ist bevor ich schlafen gehe ...> (1894 ?) durch den Stock auf dem Bett des lyrischen Ichs („Sein Rohr ist voll von Wunder wie die

Koppen, S. 83.

14420SW II. S. 7. V. 19-22.

14421SW II. S. 13. V. 34.

14422SW II. S. 16. V. 1-4

14423SW II. S. 17. V. 3-6.

14424SW II. S. 40. V. 2.

14425SW II. S. 40. V. 2.

14426SW II. S. 58. V. 3-4.

14427, „Du hast mich an Dinge gemahnet / Die heimlich in mir sind, / Du warst für die Saiten der Seele / Der nächtige, flüsternde Wind“ In: SW II. S. 60. V. 1-4.

Der Bezug zu diesem Motiv zeigt sich auch in den Notizen: „Du warst wie [...] / Ein Lied aus dem offenen Fenster“. In: SW II. S. 283. V. 16-21. Des weiteren erfolgt ein Verweis auf einen Chor: „Und davon dränget nach oben / mystisch verworrener Chor“. In: SW II. S. 284. V. 12-13.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 284. V. 38.

14428SW II. S. 67. V. 6.

14429SW II. S. 74. V. 13.

14430, „Die Glocken haben heute / So sonderbaren Klang / Gott weiß, warum ich weine / Mir ist zum Sterben bang.“ In: SW II. S. 82. V. 9-12.

Ein Bezug zur Musik erfolgt auch in den Notizen. Hofmannsthal verbindet hier die Musik mit dem Leiden („Und wich der Leiden Chor“. In: SW II. S. 323. V. 10.

14431SW II. S. 102. V. 1-5.

14432SW II. S. 103. V. 13-16.

Die Stimmung versetzt das lyrische Ich in den Drang zu Schatten (SW II. S. 104. V. 21-24).

Flöte / Denn er hat einen Tag in sich gesogen“), ¹⁴⁴³³ in dem Gedicht *An einen Dichter* (1895 ?), ¹⁴⁴³⁴ wie in den kaum einzuordnenden Notizen zu *<Das Gedicht über den Freund ...>* (1896 ?), ¹⁴⁴³⁵ in dem symbolistisch gefärbten Gedichtentwurf der unter dem Titel *Gedichte* (1896) Handgefasst wurde, ¹⁴⁴³⁶ in dem nicht ausgearbeiteten Gedicht *Ein stilles Thal* (1897), ¹⁴⁴³⁷ in den Notizen zu *Epithalamium* (1897 oder 1898) durch den „Chor“ ¹⁴⁴³⁸ und des weiteren auch durch die Handschrift, die auf das Liebeserleben abzielt, ¹⁴⁴³⁹ in dem Gedicht *<Sprangen die tausende ...>* (1902) durch den Vermerk auf Alter und Jugend, ¹⁴⁴⁴⁰ in den Notizen zu *<Gedichte: Der Einsame...>* (1902/1903) durch einen „Leierkasten“ ¹⁴⁴⁴¹ und in *Epigramme* (1903) in Verbindung mit dem Liebeserleben („wenn Myrto singt ist mir, als höbe sie mich in ihren Armen auf“). ¹⁴⁴⁴² Innerhalb des Motivs zeigt sich auch eine Verbindung zu dem ästhetizistischen Leben, so erstmalig in dem Gedicht *Schönheit* (1891), durch das Sehnen des lyrischen Ichs, im gesunden Zustand die Schönheit zu erleben, die er im Fieberwahn erfahren hat (SW II. S. 63. V. 44). So versucht das lyrische Ich hier die Schönheit durch die Frau wieder in seinem Leben zu erfahren, was letztendlich versagt (SW II. S. 63. V. 53). Ebenso zeigt sich der Zug zur Schönheit in *<Lichte Dämmerung der Gedanken ...>* (1891 ?) eingebunden, wenn es heißt: „Lichte Dämmerung der Gedanken / Erstes Stammeln junger Lieder“. ¹⁴⁴⁴³ Hofmannsthal verweist hier auf den Versuch die größte Schönheit zu erlangen, der letztendlich unerfüllt bleibt. ¹⁴⁴⁴⁴ Vielfältig zeigt sich das Motiv in dem Gedicht *<Dieses ist zwar nicht mein Versmass ...>* (1892), welches Hofmannsthal an Richard Beer-Hofmann wendet und indem sich Hofmannsthal vor allem auf die Tänze bezieht, die Hofmannsthal Ascanio und Gioconda vor seinem geistigen Auge tanzen sieht (SW II. S. 76-77. V. 34-44). Doch schon zuvor nimmt Hofmannsthal, durch die von ihm formulierten Verse, Bezug auf die Musik. ¹⁴⁴⁴⁵

Auch durch den Tod knüpft Hofmannsthal nicht nur konzentriert das Farbmotiv ein, sondern er verweist auch in diesem Zusammenhang auf die Musik. ¹⁴⁴⁴⁶ Neben der Einbindung des Schattendaseins zeigt sich, in Anlehnung an den Orpheus-Mythos, vor allem die Einbindung des Musik-Motivs in *<Pläne für Prologe>* (1893-1894). So verweist Hofmannsthal in der Notiz (N 1) bereits auf die „Leier des Orpheus“, ¹⁴⁴⁴⁷ von der die „sehnsüchtige Musik der Lebenserwartung“ ¹⁴⁴⁴⁸ strömt. Auch in der Notiz (N 2) zeigt sich neuerlich die Erwähnung der Leier des Orpheus (SW II. S. 102. V. 6-7).

In den unveröffentlichten Gedichten zeigt sich ebenso eine Verbindung zwischen der Musik und dem gesellschaftlichen Umfeld, so durch die Schilderung der Freundschaft in *<Er war mein Freund ...>* (1889 oder 1890) ¹⁴⁴⁴⁹ oder in dem Gedicht *Brief an Lili* (1893/1894) durch die Freundschaft zu dieser Frau. ¹⁴⁴⁵⁰

Des weiteren findet sich Hofmannsthals Auseinandersetzung in dem Gedicht *Fremdes Fühlen* (1894), indem

¹⁴⁴³³SW II. S. 108. V. 15-16.

Die Musik steht also hier in Verbindung mit dem positiv gewerteten Licht (Tag) und den Möglichkeiten für den Menschen.

¹⁴⁴³⁴„[...] an einen Dichter [...] hinabgeschwankt ist unsere mächtige Zeit, wo wir unsere Chöre durcheinandergehen“. In: SW II. S. 113. V. 1-3.

¹⁴⁴³⁵SW II. S. 118. V. 5-8.

¹⁴⁴³⁶SW II. S. 119. V. 13-16.

¹⁴⁴³⁷SW II. S. 121. V. 1-4.

¹⁴⁴³⁸SW II. S. 137. Z. 7.

¹⁴⁴³⁹SW II. S. 137. V. 1-6.

¹⁴⁴⁴⁰SW II. S. 159. V. 8-12.

¹⁴⁴⁴¹SW II. S. 137. Z. 7.

¹⁴⁴⁴²SW II. S. 165. Z. 2-3.

Hofmannsthal jedoch plante das Mädchen dahingehend zu entwerfen, dass sie mit ihrem Geschlecht hadert, es sie danach verlangt ein Knabe zu sein („Knabenlieder in die Wolken singen“, SW II. S. 165. Z. 8).

¹⁴⁴⁴³SW II. S. 65. V. 1-2.

¹⁴⁴⁴⁴„Wie der Vogel vor dem Sterben / Findet nievernommene Töne“. In: SW II. S. 292. V. 16-17.

¹⁴⁴⁴⁵„War angefüllt mit süßem Laut“. In: SW II. S. 76. V. 13.

¹⁴⁴⁴⁶SW II. S. 77. V. 68-72.

¹⁴⁴⁴⁷SW II. S. 102. V. 2.

¹⁴⁴⁴⁸SW II. S. 102. V. 4.

¹⁴⁴⁴⁹In Bezug auf die Seele des Freundes, in die das lyrische Ich sich versenkt, heißt es: „Und wie ich blättere fühl ich um mich schweben / Wie Geisterhauch und Klänge längst verloren / Durchziehn mein Herz“. In: SW II. S. 20. V. 5-7.

Der Bruch der Freundschaft in der Gegenwart hat auch den Bruch mit der Musik zur Folge, die das lyrische Ich in Verbindung mit der Musik setzt, was auch dadurch deutlich wird, dass er das Wesen des Freundes und sein Eigenes durch die Musik beschreibt: „Tönt unser Geist in gleichgesinntem Klange.“ In: SW II. S. 21. V. 32.

¹⁴⁴⁵⁰SW II. S. 97. V. 14-17.

Hofmannsthal die ambivalente Stimmung beschreibt, in der das lyrische Ich sich befindet („Wie einer er eine Laute trägt, / Die ihm beim Geh'n um die Schulter schlägt“).¹⁴⁴⁵¹ Hatte Hofmannsthal das lyrische Ich in der zweiten Strophe von Erinnerungen sprechen lassen, obwohl er gleichsam betont, dass das lyrische Ich niemals zuvor diese Stimmung erlebt hatte, lässt sich eben durch die Laute erahnen, dass der Weggefährte des lyrischen Ichs durchaus nur eine Facette seines eigenen Wesens ist.¹⁴⁴⁵²

Des weiteren zeigt sich auch eine Verbindung zu Hofmannsthals Auseinandersetzungen mit der Moderne, so in dem Gedicht *Verse, auf eine Banknote geschrieben* (1890) („Der Melodie, die ich im Traum gehört / Sie selber ist verloren und verhallt“).¹⁴⁴⁵³ Die Musik gehört hier der Traumwelt an und bricht mit der Konfrontation der Gegenwart scheinbar wieder auf. Doch gerade die alltägliche Welt lässt einen neuerlichen ästhetizistischen Genuss zu. Völlig unvermittelt für das lyrische Ich, erlebt er gerade im alltäglichen Leben eine neue Verbindung mit dem Schönen:

„Im Alltagstreiben, mitten im Gewühl
Der Großstadt, aus dem tausendstimm'gen Chor
Dem wirren Chaos, schlägt es an mein Ohr
Wie Märchenklang, waldduftig, nächtigkühl,“¹⁴⁴⁵⁴

In Verbindung mit der vierten Strophe und in Anlehnung an die Motivthematik des Duftes, verweist Hofmannsthal neuerlich auf den „Klang“,¹⁴⁴⁵⁵ der ihm ebenso wie der Duft zum Keim wird, zum „Lied, geziert mit flimmernd buntem Reim“.¹⁴⁴⁵⁶ In der neunten Strophe glaubt sich das lyrische Ich eine ästhetizistische Welt kaufen zu können.¹⁴⁴⁵⁷ Letztendlich bricht dieses traumhafte Wähnen aber wieder auf und das Geld wird als trügerisch eingestuft. Ebenso zeigt sich die Einbindung dieses Motivs im vierten Gedicht *>>Epigonen<<* im Zuge der Auseinandersetzung mit der eigenen Gegenwart: „>>Ihr schwanket kläglich zwischen den Verfechtern<< / >>Von neuen Farben, neuen eig'nen Tönen<<“.¹⁴⁴⁵⁸

Des weiteren zeigt sich das Motiv auch in Verbindung mit der Vergangenheit, so in dem Gedicht *Gedankenspuk* (1890 ?), wenn der Mensch sich den kranken literarischen Figuren der Vergangenheit hingibt und den eigenen Genius unter diesen begräbt: „Was wir reden ist heiserer Wiederhall / Ihres gellenden Chors.“¹⁴⁴⁵⁹ In Verbindung mit der Musik steht schließlich auch der Untergang des Menschen durch das Übermaß an Vergangenheit und kranken, literarischen Figuren: „Sie schlagen mit knochigen Händen / An unsrer Seele bebende Saiten - / Sie tanzen uns zu Tode!“¹⁴⁴⁶⁰

In den unveröffentlichten Gedichten zeigt sich ebenso eine Verbindung zwischen der Musik und der Liebe, so in *<Wo wir einander gefunden ...>* (1889 oder 1890) durch eine nie gelebte Liebe, die dennoch so behandelt wird als ob der Liebende sie verloren hat („Was quäl ich mich um den Anfang, heut ist das Lied ja aus“),¹⁴⁴⁶¹ in dem *Gespräch* (1890) durch die Verbindung mit anderen ästhetizistischen Genüssen wie der Musik,¹⁴⁴⁶² in *Liebesglück* (1890) durch die Erfahrungen der Liebe für den Knaben,¹⁴⁴⁶³ in dem Gedicht *Frühe Liebe* (1891) durch das vergangene Liebeserleben¹⁴⁴⁶⁴ und in *Ersatz* (1891) indem das lyrische Ich an die Stelle einer wirklich erlebten Liebe die erdachte Liebe setzt.¹⁴⁴⁶⁵

Ebenso zeigt sich auch eine Verbindung zwischen dem Motiv und der Tiefe der Seele, so in dem Gedicht *Siehst du die Stadt?* (1890), indem Hofmannsthal eine Stadt entwirft die im Innern des Menschen liegt („Der

14451SW II. S. 102. V. 5-6.

14452SW II. S. 103. V. 21-24.

In der letzten Strophe schließlich erfolgt der Bezug wieder zu sich: „Nicht traurig, nur ahnend ergriffen, so / Wie einer der eine Laute trägt / Die leise stöhnend das Herz ihm bewegt.“ In: SW II. S. 103. V. 26-28.

14453SW II. S. 28. V. 9-10.

14454SW II. S. 28. V. 14-18.

14455SW II. S. 28. V. 19.

14456SW II. S. 28. V. 20.

14457SW II. S. 29. V. 49-54.

14458SW II. S. 50. V. 5-6.

14459SW II. S. 34. V. 49-50.

14460SW II. S. 34. V. 62-64.

14461SW II. S. 19. V. 4.

Weiter heißt es: „Lieder die längst verklungen und Blumen die längst verblüht“. SW II. S. 19. V. 17.

14462SW II. S. 22-23. V. 9-27.

14463SW II. S. 25. V. 2-6.

14464SW II. S. 41. V. 17-20.

14465SW II. S. 61. V. 5-8.

laue Nachtwind weht ihr Athmen her, / So geisterhaft, verlöschend leisen Klang“).¹⁴⁴⁶⁶ Das Motiv wird von Hofmannsthal auch in dem Gedicht *Blühende Bäume* (1891 ?) eingebunden („Was singt in mir zu dieser Stund / Und öffnet singend mir den Mund“).¹⁴⁴⁶⁷ Was dem lyrischen Ich aus dem Mund dringt ist die Lebendigkeit, die „weisse Blütenpracht“.¹⁴⁴⁶⁸ Die Lebendigkeit wird dabei, ebenso wie die Musik, aus der Seele gespeist (SW II. S. 66 V. 21). Auch in dem Gedicht *Bild spricht* (1893 ?) geht Hofmannsthal durch das lyrische Ich dem Drang des Menschen nach, in die Tiefe zu dringen, das Leben begreifen zu wollen: „Warum ist irgend ein [Geigenklang] / Unsäglich lockend süß und bang“.¹⁴⁴⁶⁹

Ebenso findet sich eine Verbindung zwischen diesem Motiv und der Wahrnehmung der Welt, so in *Sunt animae rerum* (1890) indem Hofmannsthal den Menschen auffordert, sich für die Welt zu öffnen: „Lass die des Lebens wogende Gewalten, / Genuss und Qualen durch die Seele rauschen / Und kannst du eine Melodie erlauschen, / So strebe, ihren nachhall festzuhalten!“¹⁴⁴⁷⁰

In dem Gedicht *Spaziergang* (1893) zeigt sich der Bezug zur Musik durch das lyrische Ich, das die Sehnsucht nach der Welt dort draußen dadurch wieder aufhebt, indem er sich die Außenwelt als Ödnis vorstellt (SW II. S. 83. V. 31), und in Verbindung mit der Sprache und der Empathie in dem Gedicht *Zukunftsmusik* der <*Sieben Sonette ...*> (1891) („Heiligen Mitleids rauschende Wellen / Klingend an jegliches Herze sie schlagen“).¹⁴⁴⁷¹ Einen negativen Zug erfährt die Musik in dem Gedicht *Brief aus Bad Fusch* (1892) im Zuge der angedeuteten Isolierung von der Außenwelt durch das schlechte Wetter („Wir sitzen abends in dem weißen Zimmer / Dem mit den alten unbequemen Möbeln / Aus der Congresszeit, wo auch das Clavier steht ...“).¹⁴⁴⁷² Mit dem Negativen ist auch die Musik in dem Gedicht <*Es ist die alte Farce ...*> (1892 ?) verbunden. Der Ratschlag des Meisters, den dieser dem Dieb gibt damit sich dieser vor der Gerichtsbarkeit verbergen kann, fällt schließlich auf ihn selbst zurück: „Als was er in den Wald hineingesungen, / entgegen ihm als Ant<wort> ist erklingen)“.¹⁴⁴⁷³

In den unveröffentlichten Gedichten zeigt sich ebenso ein Bezug zwischen dem Motiv und der Religion, so in dem Gedicht *Fronleichnam* (1890). Hofmannsthal spricht hier nicht nur vom „Glockenschall“¹⁴⁴⁷⁴ zu Fronleichnam, sondern auch von den „leisen Klänge[n]“,¹⁴⁴⁷⁵ denen sich hier verschlossen wird. So rät das lyrische Ich dem Freund: „Nimm dich inacht: mir ahnt, es kommen Stunden / Da du ersehnest die verschmähten Lieder / Heut tönt dir, unbegehrt, vielstimm'ger Reigen“.¹⁴⁴⁷⁶ In dem Gedicht *Buch des Lebens* (1890 oder 1891) findet sich des weiteren eine Verbindung zwischen dem Motiv und dem Buch der Psalme (SW II. S. 39. V. 5). Das lyrische Ich distanziert sich von dem einfachen, glücklichen Leben, welches der Mönch in seinen Zeichnungen dargestellt hat, erlebt er doch das Leben als problematisch: „Habt ihr denn nicht gelesen / Den Inhalt, trostlos leer, / Die Lüge, den Zweifel, die Qualen, / Die Lieder thränenschwer?“¹⁴⁴⁷⁷

Ebenso zeigt sich eine Verbindung zwischen dem Motiv und der Bedeutung, die die Kunst im Leben eines Menschen einnehmen kann. Die vom Künstler in seinen Werken geschaffene Schönheit, kann den Menschen erleichtern, was Hofmannsthal ebenso in dem Gedicht *Widmung*: (1892) vermittelt („Und jene stillen Leidens leises Ziehen / Verklärend, was beklemmend auf uns ruht“).¹⁴⁴⁷⁸

Ebenso findet sich in den unveröffentlichten Gedichten auch eine Verbindung zwischen der Musik und der

14466SW II. S. 27. V. 5-6.

14467SW II. S. 66. V. 1-2.

14468SW II. S. 66. V. 12.

14469SW II. S. 95. V. 39-40.

14470SW II. S. 25. V. 11-14.

14471SW II. S. 49. V. 1-2.

Neuerlich zeigt sich hier der Verweis der Unzulänglichkeit der Sprache vor dem sich in der Seele entzündeten Mitleid (SW II. S. 49. V. 5-8).

14472SW II. S. 78. V. 22-24.

14473SW II. S. 81. V. 24-25.

14474SW II. S. 24. V. 1.

14475SW II. S. 24. V. 8.

14476SW II. S. 24. V. 11-13.

14477SW II. S. 39. V. 21-28.

14478SW II. S. 71. V. 7-8.

Dementsprechend heißt es in der dritten Strophe des Gedichtes: „Doch wo des Abends zitternd zarte Töne / Unnennbar schmerzlich singen vom Entsagen, / Und wo die Dinge, die verschwimmen, tragen / Die rührendste, die nächstverwandte Schöne:“ In: SW II. S. 71. V. 9-12.

Ganzheit des Seins, so in *Den Pessimisten* (1890), wird hier doch das Leben, welches aus Schmerz als auch aus Fröhlichkeit besteht, hier von dem Dichter thematisiert: „Solang in tausend Formen Schönheit blüht, / Schlägt auch ein Herz, zu singen und zu sagen, / Solang das Leid, das ew'ge, uns umflieht, / Solange werden wir in Tönen klagen“. ¹⁴⁴⁷⁹ Dichtung und Musik werden hier als Sphären aufgeführt, dem Menschen sein Leben zu erklären, zum Teil auch um es ihm erträglicher zu gestalten. Ebenso in dem Gedicht <Der starke Herr ...> (1890 ?) zeigt sich das Motiv der Musik unter dem Konzept der Ganzheit des Lebens gestellt; mit dem Glauben der Menschen, das der starke Herr, hinter dem sich der antike Gott Adonis verbirgt, tot ist, zieht die Musik die Menschen in den Tod. Mit der von außen kommenden und von Adonis herbeigerufenen Stärke, verbindet Hofmannsthal die Musik mit dem Leben. Vor allem sind es Zwerge, die um Adonis trauern: „Sie tanzten um des Adonis Grab / [Ekstatisch schreien] die Geigen.“ ¹⁴⁴⁸⁰ Verbindet sich bereits hier die Musik mit dem Tod, der Trauer der Zwerge um den vermeintlich toten Adonis, steigert Hofmannsthal dies noch in den folgenden Strophen. ¹⁴⁴⁸¹ Hofmannsthal verbindet damit die Musik nicht nur mit dem Tod, sondern auch mit der Tiefe der Seele und zugleich dem Religionsverständnis, das sie für Adonis, indem sie ihn anbeten. Es ist Adonis, der das Wehklagen der Zwerge hört und daraufhin die Geister ruft, um die Menschen mit neuem Leben zu erfüllen. Mit dieser neuen Lebensstärke, die die Menschen erfüllt und mit der mythischen Atmosphäre die Hofmannsthal beschwört, „läutet wie Glocken der Bergcrystal“. ¹⁴⁴⁸² Ebenso in den *Ghaselen* (1891) zeigt sich das Motiv. ¹⁴⁴⁸³ Die Musik, ebenso wie die Motive des Weges und der Sprache, stehen hier im Bezug auf die Ganzheit des Seins; der einstmalige harmonische Zustand wird gebrochen und kann aber geahnt werden in der Musik. Ebenso in dem dritten Gedicht, welches zu den *Ghaselen* (1891) gezählt wird, zeigt sich dies: „Drum lieb ich die klingenden Versen die plätschernden kleinen Quellen / Weil sie die Seele entführen auf ihren singenden Wellen“. ¹⁴⁴⁸⁴ Hofmannsthal verweist auch hier auf einen seelischen Glückszustand in Verbindung mit der Musik, so wie die Musik in einem weiteren Gedicht als Mittel dazu erscheint, über der Sprache zu stehen: „Gedanken und Worte befreien / Gedanken und Worte entweihen! / Und willst du dem zweiten entflieh'n / So denk in Melodien.“ ¹⁴⁴⁸⁵ In dem 4. Gedicht, welches mit *Bundesspruch* überschrieben ist, zeigt sich ein Verweis zum ersten Gedicht, weil ebenso wie dort ein Bezug zur Religion erfolgt („Dies ist der Geist der Zeit, den sie verhöhnen / Ein freundlich ernstes, leises Glockentönen“). ¹⁴⁴⁸⁶ Die Musik steht hier in Verbindung mit der Wahrnehmung der Gegenwart, die von der Jugend, im Gegensatz zum Alter, vernommen wird. Ebenso zeigt sich der Verweis auf die Musik in dem 6. Gedicht, indem ein Bezug zu Hofmannsthals lyrischem Drama *Gestern* (1891) gezogen werden kann („[Tausend fremde Töne strömen in ein dröhnendes Geläute]“). ¹⁴⁴⁸⁷

„Lenau's Mischka und Faust (Dorfschenke) der vollendetste poetische Ausdruck der Musik“, ¹⁴⁴⁸⁸ heißt es in Hofmannsthals Notizen zu *Der Geiger vom Taunsee* (1889). ¹⁴⁴⁸⁹ Nicht erst mit dem Geiger nimmt Hofmannsthal in dieser Erzählung Bezug zur Musik, sondern bereits mit dem Sonett Lenaus, das der

14479SW II. S. 24. V. 5-8.

14480SW II. S. 37. V. 7-8.

14481SW II. S. 37. V. 9-20.

14482SW II. S. 38. V. 52.

Des weiteren, siehe: SW II. S. 38. V. 59-68.

14483SW II. S. 44. V. 1-8.

14484SW II. S. 44. V. 1-2.

14485SW II. S. 45. V. 1-4.

14486SW II. S. 45. V. 1-2.

14487SW II. S. 45. V. 4.

Durch das erste Gedicht zeigt sich innerhalb der Varianten ein deutlicher Bezug zur Musik; hier war es noch „der Geiger“ (SW II. S. 251. V. 19), der die Töne der Geige entlockt (SW II. S. 251. V. 19-23). Auch in dem zweiten Gedicht findet sich ein Bezug zur Tiefe: „Wie manche Lieder durch mein Innres klingen“. In: SW II. S. 252. V. 10. Ebenso in den Briefgedichten zeigt sich das Motiv in dem Gedicht *Liebe Eltern!*: „Neues Jahr mit deinen Tönen / bringe Sehen uns und Glück.“ In: SW II. S. 191. V. 1-2.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 272. V. 10-11, SW II. S. 273. V. 2-5, SW II. S. 286. Z. 19-21, SW II. S. 306. V. 21, SW I. S. 353. Z. 22, SW II. S. 353. Z. 25.

14488SW XXIX. S. 264. Z. 15-16.

14489Diesen Zug zur Musik „versucht Hofmannsthal nachzueifern und Musik in Prosa umzusetzen.“ In: SW XXIX. S. 264. Z. 24-25. Die *Kritische Ausgabe* vermerkt im Zuge dessen, dass „Hofmannsthal die verschiedensten Empfindungen auf dem Umweg über die Musik darstellen [will]. Dieser Versuch war im Vorhinein zum Scheitern verurteilt, schon allein weil ihm die musikalische Begabung seines Vorbildes fehlte.“ In: SW XXIX. S. 264. Z. 27-29.

Ästhetizist zu entziffern versucht. Was Hofmannsthal das lyrische Ich dagegen erkennen lässt, entspricht damit der Wortbedeutung von Sonett (als Klangstück): „die Lenau nicht gern gebrauchte, denn er liebte es, was ihm Herz und Sinn durchstürmte, frei entströmen zu lassen wie die ungebundenen Tonfluthen seiner Geige [...] nicht es zu feilen und zusammenzupressen in die enge Schranke der kunstvoll verschlungenen 14 Zeilen.“¹⁴⁴⁹⁰ Bereits hier deutet sich der Zug des Ästhetizisten zur Geige an. Mit der Vermischung von Begierde und Religion, heißt es über das Sonett, das die Beziehung Maria Magdalenas zu Jesus thematisiert: „Mein Wollustmeer ist eine Welt von Tönen.“¹⁴⁴⁹¹ Das Sonett Lenaus entzündet im Ästhetizisten die Erinnerung an ein weiteres Werk dieses Autors, über das es heißt: „ein Accord, vom Wind verweht. Und doch ein Accord der wieder und wieder erklingt im tosenden Kampfgetümmel der Albigenser.“¹⁴⁴⁹² Der Fokus Hofmannsthals liegt aber auf dem Sonett. Was sich später beim Geiger und seiner Musik auf den Ästhetizisten zeigt, findet sich bereits in Bezug auf dieses Werk Lenaus: „Alle Saiten meiner Seele tönnten nach, melodisch begleitet von den rauschenden Blättern, den schlaftrunken plätschernden Wellen.“¹⁴⁴⁹³ In einer Mischung zwischen der Welt des Sonetts und der traumhaften Wirklichkeit, in der sich der Ästhetizist befindet, heißt es: „Da mische sich in das Plaudern u. Murmeln der Wellen ein seltsames Klingen, wie ferner Geigenton. Leise u. doch vernehmlich klang es aus der Tiefe, als schlängen Nixen ihren Reihen durch die feuchten Bogen und Hallen der versunkenen Stadt.“¹⁴⁴⁹⁴ Lenaus Sonett, so scheint es, bereitet die Begegnung mit dem Geiger nur vor, dessen Musik aus seiner eigenen Tiefe gespeist ist. Eine Bezauberung tritt ein, glaubt er doch, dass die Musik nur aus seinem Innern gespeist ist: „Fester schloss ich die Augen denn ich fürchtete zu erwachen u die süßen Klänge zu verscheuchen.“¹⁴⁴⁹⁵ Letztendlich zeigt sich aber, nach dem Öffnen der Augen – allerdings nur im Traum –, dass der Geiger der Wirklichkeit (im Traum) entspringt: „vor mir stand ein ernster, bleicher Mann, [...] um die vollen weichen Lippen ein Lächeln, halb traurig halb spöttisch“,¹⁴⁴⁹⁶ in dessen Arm „ruhte ihm eine unscheinbare dunkle Geige“.¹⁴⁴⁹⁷ Der Ästhetizist glaubt damit, dass die Musik nicht aus seinem Innern stammt, was eine Fehlbetrachtung und mit seiner Wahrnehmung der Welt zusammenhängt, sondern Teil der Außenwelt ist. Die Musik löst nicht nur in ihm einen Sturm von Empfindungen aus, sondern betört gleichermaßen die Natur: „Da erklang es wie gestilltes Liebessehnen, goldne Töne schwangen sich auf zu den alten Wipfeln“.¹⁴⁴⁹⁸ Das Spiel des Geigers scheint ein Werben um die Natur zu sein, die sich der Schönheit des Spiels hinzugeben scheint. Dass der Ästhetizist die ihn bezaubernde Musik weiter folgt, die ihn zurück in die süße der Vergangenheit führt (SW XXIX. S. 10. Z. 23-25), ist lediglich ein Aspekt, den der Geiger hervorruft. Das Süße der Musik verblasst und ein anderer Ton erfüllt die Natur, und im Sinne der Ganzheit heißt es: „Dann schmetterten wilde kriegerische Töne durch den horchenden Wald, wie die empörten Wogen eines Giessbaches schwollen die Töne an, klirrend stiessen sie aneinander, die Erde erdröhnte vom wüthenden Anprall; endlich floss alles brausender Siegesruf, der Schrei der Verzweiflung, ohnmächtiges Stöhnen in Einen brausenden Chorgesang zusammen, fessellos und unergründlich wie das tobende Meer.“¹⁴⁴⁹⁹ Was Hofmannsthal hier beschreibt und was aus den Tiefen seines selbst kam, ist nicht nur die Sehnsucht nach ästhetizistischem Leben, sondern weit mehr, es ist das Sehnen nach der Ganzheit, das Hofmannsthal an das Spiel der Geige bindet. „Noch hallten die Schwingungen des wilden chaotischen Tonsturmes von Stamm zu Stamm, als schon wieder neue Lieder aus der Geige quollen zart wie wenn im silbernen Mondstrahl Elfenreigen um Moor u. Halde schweben.“¹⁴⁵⁰⁰ Wenn der Protagonist wirklich nur an der Süße des Lebens Gefallen finden würde, sich nur nach diesem Spiel sehnen würde, dann würde er sich abwenden, aber es zeigt sich, dass Hofmannsthal ihn dem Geiger weiter folgen lässt: „durch den dunklen hohen Wald er unermüdlich spielend ich horchend mit jeder Faser

14490SW XXIX. S. 8. Z. 5-8.

14491SW XXIX. S. 9. Z. 13.

14492SW XXIX. S. 9. Z. 19-21.

14493SW XXIX. S. 9. Z. 25-27.

14494SW XXIX. S. 9. Z. 35-38.

14495SW XXIX. S. 9-10. Z. 38//2.

14496SW XXIX. S. 10. Z. 4-8.

14497SW XXIX. S. 10. Z. 8.

14498SW XXIX. S. 10. Z. 21-22.

14499SW XXIX. S. 10. Z. 25-31.

14500SW XXIX. S. 10. Z. 34-37.

„Süßes Vergessen, sorglose Verborgenheit, von Blumenglück u Blumenleid [...] von langen Wintern da die Erde schläft und von seligem Erwachen des Frühlings plauderten u flüsterten die Töne.“ In: SW XXIX. S. 10-11. Z. 37-1.

meines Herzens.“¹⁴⁵⁰¹

Hofmannsthal bricht die Gemeinschaft der beiden Männer auf; was sich vorher angedeutet hatte, dass der Ästhetizist der Passive ist, während der Geiger den aktiven Part innehat, zeigt sich schließlich in dem Gehen des Weges. Während es über den Geiger heißt „Er schritt dahin ohne auszugleiten, ohne sein Spiel zu unterbrechen es schien ihn die Gewalt seiner Töne emporzutragen und zu leiten“,¹⁴⁵⁰² zeigt sich der Ästhetizist als konträr zu diesem: „Mühevoll, keuchend mit blut<enden> Händen jede Zacke, jeden Ast benutzend folgte ich ihm, wie gebannt von der Gewalt dieser Töne.“¹⁴⁵⁰³ Der Ästhetizist, ein schwächlicher Versager am Leben, kann dem leichtfüßigen und kontrollierten Gang des Geigers nicht folgen, denn er kann dem Konzept der Ganzheit des Seins nicht folgen. Alles was ihm bleibt, ist das Verharren am Abgrund.¹⁴⁵⁰⁴ So kann der Ästhetizist bereits hier die Ganzheit zwar ahnen, aber nicht umsetzen; das Leben ist für ihn keine ganze Komposition, sondern nur der Klang von zusammenhanglosen Tönen, die aus der Einheit des Ganzen herausgerissen sind („Nur dann u. wann warf mir der Sturm mit einem Gusse eisigen Regens ein paar loosg<erissene> kreischende Töne zu“).¹⁴⁵⁰⁵

Auch in dem Werk *Demetrius* (1889/1890) zeigt sich sowohl eine allgemeine Verbindung zwischen der Religion und der Musik („Zug der Nonnen. Kirchenlied“),¹⁴⁵⁰⁶ als auch eine Verbindung mit Demetrius: „>>alles was ich thue und schaffe, durchzittert eine leise Musik“.¹⁴⁵⁰⁷

Die Bedeutung der Musik zeigt sich auch in Hofmannsthals erstem Lustspiel-Fragment *Einacter* (1889/1890). Gleich zweifach verweist Hofmannsthal hier auf die Musik, zum einen in Verbindung mit dem Paar Daisy und Gaston,¹⁴⁵⁰⁸ zum anderen ohne Bezug zu nehmen: „Gedanken aus Mussets Souvenir, verklungne Musik, schönes Augen/paar auf der Strasse.“¹⁴⁵⁰⁹ Ebenso zeigt sich die Einbindung der Musik in den kurzen Notizen zu *Comödie* (1893) („Musikzimmer“),¹⁴⁵¹⁰ in *Verkaufte Geliebte* (1893),¹⁴⁵¹¹ in *Ein mögliches Lustspiel* (1897),¹⁴⁵¹² in *Mutter und Tochter* (1899/1900)¹⁴⁵¹³ und in *Epicoene* (1900/1901).¹⁴⁵¹⁴

Neben einem losen Bezug zum Motiv innerhalb der dramatischen Fragmente,¹⁴⁵¹⁵ zeigt sich das Motiv, in Verbindung mit dem ästhetizistischen Sehnen, erstmalig in den Notizen zu *Pflicht* (1891) in dem die Frau die Musik Wagners oder Berliozs zu hören ersehnt¹⁴⁵¹⁶ oder in *Alkibiades* (1892) in Verbindung mit der Religion (SW XVIII. S. 44. Z. 18-20). Ebenso zeigt sich der Plan zur Einbindung des Motivs in *Das neue Puppenspiel vom Dr Faust* (1892) („ein Bacchoszug rauscht vorüber: der dionysische Mensch: Verherrlichung der

14501SW XXIX. S. 11. Z. 2-3.

14502SW XXIX. S. 11. Z. 12-14.

14503SW XXIX. S. 11. Z. 14-16.

14504„Wie ich schauernd über den Abgrund hinab blickte über den der Wind sie mir zuwehte war mir als stünde ich vor dem grossen räthselhaften das ein Menschengemüth bewegt.“ In: SW XXIX. S. 11. Z. 20-23.

14505SW XXIX. S. 11. Z. 35-36.

14506SW XVIII. S. 24. Z. 8-9.

14507SW XVIII. S. 33. Z. 7.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 25. Z. 26.

14508„Er hört ihrem Clavierspiel zu“. In: SW XXI. S. 7. Z. 17.

14509SW XXI. S. 7. Z. 23-24.

14510SW XXI. S. 11. Z. 23.

14511„Mädchen gehen sich schminken und putzen, Teppich, Eunuchen, Musikinstrumente holen“. In: SW XXI. S. 13. Z. 21-22.

14512Hier sind die „Musiker“ (SW XXI. S. 16. Z. 22) lediglich als Figuren aufgeführt, doch führt Hofmannsthal auch aus: „Mozarts Weise sich die Welt und Schmerzliches bei der Arbeit durch forcierte Lustigkeit wegzuhalten“. In: SW XXI. S. 16. Z. 24-25.

14513Der Zug zur Musik erfolgt in diesem Fragment durch den jungen Musiker, der sowohl von der Mutter als auch von der Tochter begehrt wird: „Die Gräfin seit der Beziehung zu dem jungen Musiker nicht ohne einen Hang zur Phantasterei und Verschwendung“. In: SW XXI. S. 21. Z. 7-9. Hofmannsthal urteilt in diesem Fragment jedoch den Musiker ab („hat etwas parvenühaftes“, SW XXI. S. 21. Z. 14), der für ihn kein Künstler ist, weil es ihm lediglich um den Erfolg nicht aber um die Kunst geht: „Wenn er über Kirchenmusik spricht und über den Eindruck den er damit auf den Hof u.s.f. erzielen will. Er ist kein Künstler“. In: SW XXI. S. 21. Z. 14-16.

14514In den wenigen Notizen, heißt es: „während die Musik und alle abmarschieren, redet Delphin immerfort auf den am Boden strampelnden in die grüne Decke gewickelten los, erklärt ihm die Eitelkeit der Welt, wie alles nur Schein, Überrumpelung, Schattenspiel ist.“ In: SW XXI. S. 27. Z. 13-16.

14515Zu nennen ist hier *Eine tragische Scene* (1897).

14516SW XVIII. S. 41. Z. 17-18.

Leidenschaft und der Musik“),¹⁴⁵¹⁷ wie auch in den Notizen zu dem *Revolutionsstück* (1893) („Lieder fliegen auf Zaubermantel der Musik fort“).¹⁴⁵¹⁸ Dabei zeigt sich, dass die Musik mitunter als Schutz vor der Wirklichkeit, vor der Revolution, gesehen wird.¹⁴⁵¹⁹ Mehrfach findet sich auch eine Anspielung auf die Musik in *Darmstädter Festspiel Die Weihe des Hauses* (1900). Die Musik wirkt hier nicht nur tröstend auf den Jüngling,¹⁴⁵²⁰ sondern es zeigt sich auch eine Verbindung zwischen der Musik und der Vermittlerfigur Goethes, der ihm das Leben erschließt,¹⁴⁵²¹ oder durch den Chor, der dem Jüngling entgegengestellt ist¹⁴⁵²² sowie durch den Flötenspieler.¹⁴⁵²³

Weitere Pläne das Motiv der Musik einzubinden, finden sich auch in dem Dramenentwurf *Der Besuch der Göttin* (1900) durch die wenig selbstbewusste Frau des Töpfers („eine rührende Bedeutung hat für sie sein Flötenspiel, gerade weil er ein sehr schwacher Flötenspieler ist. In seiner Schwäche fühlt sie ihn sich nah.“),¹⁴⁵²⁴ in *Das Festspiel der Liebe* (1900) durch das Werben des Kaisers um die Braut,¹⁴⁵²⁵ in dem Fragment *Der Bruder* (1901),¹⁴⁵²⁶ in dem Dramenentwurf *Valerie und Antonio* (1901) durch das Versprechen Valeries an ihren Mann¹⁴⁵²⁷ und durch die singende, aber wahnsinnige Isabella,¹⁴⁵²⁸ in *Leda und der Schwan* (1900) durch den singenden Fischer (SW XVIII. S. 151. Z. 3) oder durch die alte Frau, die das „singen der Nachtigall“¹⁴⁵²⁹ nachahmt, in *Des Ödipus Ende* (1901) durch den blinden Ödipus („Ich versuche zu sagen was ich sehe, während ich lese, was sich jenseits des Gesanges der Verse ungeheuer und strahlend aufthut“)¹⁴⁵³⁰ oder durch die Szene um die Göttinnen („und drinnen tönt der Nachtigallen süße Kehle voll im Chor“),¹⁴⁵³¹ in *König Kandaules* (1903) durch Gyges, der den narzisstischen Wünschen des Königs zu Pass kommt und auf dem der Herrscher „wie ein Instrument“¹⁴⁵³² spielt, in den sehr losen Notizen zu *Carl* (1904) durch „Elisabeths Gesanglehrerin“¹⁴⁵³³ deren Leben Lelian zerstört hat, weshalb sie auch nicht mehr vor Menschen singt, zudem durch den fehlenden Bezug Elisabeths zur Musik („Sie ist ganz unmusikalisch, lässt sich aber stundenlang Tristan vorspielen.“)¹⁴⁵³⁴ oder durch den König („er will aus der Schattenwelt fort. sich selbst Sehnsucht und romantische Musik verbieten (Hathorcult“)¹⁴⁵³⁵ und die ägyptischen Gottheiten („Göttin Vast zu Bubastis, mit Katzenkopf; Fest mit Flöten und Klappern“)¹⁴⁵³⁶ in dem Dramenfragment *Der Traum* (1906).

Auch dieses Motiv findet sich in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthals. In *Zur Physiologie der*

14517SW XVIII. S. 61. Z. 7-8.

14518SW XVIII. S. 120. Z. 18.

14519„[...] zuerst spielt das junge Mädchen Schumann. dann wie man draussen Heulen hört: hält sie erschreckt inne; spielt aber darauf mit aller Kraft Haydn weiter, nachdem sie den Vorhang zugezogen hat“. In: SW XVIII. S. 121. Z. 7-9.

14520„[...] tröstliche Töne nahen: der Knabe Sprachgeist mit seiner Rohrflöte an der ein Knöchlein als Mundstück. Goethe hinter ihm. der Jüngling: mein Erbe ist mir allzugross.“ In: SW XVIII. S. 134. Z. 21-23.

14521Goethe lässt ihm durch den Knaben den „Spiegel hinreichen [...] begriffene, Besitz gewordene Poesie weist auf tiefsten Genuss des Lebens hin): er enthält die fordernde Gegenwart tausend Gesichter, denen er gerecht werden soll: er zerschlägt den Spiegel: lieblicher Gesang von Mädchenstimmen wie aus tiefer Höhle aufsteigend: dann umwandeln die Mädchen ihn und tanzen: Die in Handlung aufgelöste Gegenwart“. In: SW XVIII. S. 134. Z. 25-31.

14522„diese einzelne Figur (der Jüngling) diesem Chor (Erscheinung, verknüpfte Gestalten) gegenüber“. In: SW XVIII. S. 134. Z. 32-33.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 137. Z. 3.

14523SW XVIII. S.135. Z. 36-41, SW XVIII. S. 136. Z. 24, SW XVIII. S. 136. Z. 29-30.

14524SW XVIII. S. 154. Z. 3-4.

14525So fühlt sie sich vor ihm sicher, verweist auf das Glück der Welt, das Nachts vorüberrollt mit „verb<undenen> Augen, aus wohlgestaltem grosen Mund hellstimmig singend.“ In: SW XVIII. S. 141. Z. 29-30.

14526SW XVIII. S. 249. Z. 35.

14527„Er nimmt ihr das sonderbare Versprechen ab. Sieht sie dabei wehmüthig, fast mitleidig an. SW XVIII. S.m ist er fort, ertönt Serenade. Sie zieht sich zornig zurück.“ In: SW XVIII. S. 245. Z. 13-16.

14528SW XVIII. S. 247. Z. 34-35.

14529SW XVIII. S. 148. Z. 7.

14530SW XVIII. S. 253. Z. 23-24.

14531SW XVIII. S. 254. Z. 17.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 254. Z. 30. f.

14532SW XVIII. S. 274. Z. 6.

14533SW XVIII. S. 288. Z. 23-24.

14534SW XVIII. S. 289. Z. 8-9.

14535SW XVIII. S. 112. Z. 29-31.

14536SW XVIII. S. 114. Z. 15-16.

modernen Liebe (1891) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Konzeption, die Hofmannsthal auch in diesem frühen Werk anspricht: „Fassen wir jedes menschliche Wissen als Erkenntnis des Zusammenhangs der Dinge, so ist auch jeder beliebige Angriffspunkt der Analyse ein Knotenpunkt aller Fäden; man kann nicht eine Saite berühren, ohne dass alle mitklingen, jede einzelne Willensäußerung des Individuums steht in geheimnisvoll-unlöslicher Verbindung mit allen Willensäußerungen desselben.“¹⁴⁵³⁷

Gering behandelt findet sich das Motiv in der Schrift *Maurice Barrès* (1891). Hofmannsthal hebt hier hervor, dass es Barrès um Verständlichkeit in seinen Werken ging, weshalb er sich auch von denen unterschied, die sich in „Wortmusik“¹⁴⁵³⁸ verloren.

In *Das Tagebuch eines Willenskranken* (1891) bezieht Hofmannsthal die Musik in die Sehnsucht des modernen Menschen nach der Vergangenheit ein.¹⁴⁵³⁹ Musik ist also auch hier ein Teil der Sphäre, mit denen der Mensch sich in einen vergangenen, glücklichen Zustand zurückbringen will. An Amiel beschreibt Hofmannsthal das Ringen um dessen Glaubensform, die seiner Seele gleichsam die „katholische Sehnsucht nach dem Unfaßbaren, nach mystischer Musik“¹⁴⁵⁴⁰ gebracht hatte, wie auch den Protestantismus. Dabei betont Hofmannsthal nicht nur eine Distanz Amiels zu Goethe, sondern auch zu Richard Wagner („Wir werden sehen, daß er Wagner nicht versteht und Goethe kalt findet“),¹⁴⁵⁴¹ dass er aber ein Frankreich, welches 1840 gerade „den vollendetsten Ausdruck seiner romantischen Leiden in Mussets todestraurigem Liedchen >>Tristesse<< gefunden“¹⁴⁵⁴² für ein Deutschland verlassen hatte, indem Goethe immer noch lebendig war. Obwohl Hofmannsthal Amiel als Dilettanten einstuft, hatte er sich selbst als Künstler gesehen, glaubte er durch sein „leidenschaftliche[s] Sichversenken des Historikers [...] die Wonne des Künstler-Schöpfers, das harmonische zusammenleben aller Saiten“¹⁴⁵⁴³ in sich zu spüren. Dabei, so Hofmannsthal, habe Amiel zum Künstler das Bedeutendste gefehlt, nämlich das Können, obwohl er sich selbst ein „Saitenspiel“¹⁴⁵⁴⁴ ist und eine „empfindliche Platte“.¹⁴⁵⁴⁵

In *Die Mutter* (1891) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Renaissance von der Hermann Bahr sich, so Hofmannsthals Ansicht, nicht lösen kann: „Seither ward ihm sein Leben Ereignis, Vorwurf zugleich und Instrument, und in tausend Formen hat das Instrument den Vorwurf variiert. Bahr in Wien, Bahr in Berlin, Bahr in Paris“.¹⁴⁵⁴⁶ Hofmannsthal stellt an Bahr jedoch auch einen Drang zum Entdecken fest, so für die Kunst des französischen Malers Puvis de Chavannes, über dessen Kunst Hofmannsthal einen Bogen zur Musik spannt: „dieses >>Lied von ganz hohen fein gestrichenen zitternden Geigentönen, süß und schmerzlich zugleich, von den schwarzen Wogen einer klagenden Harfe getragen<<, und noch tausend anderes, neue schwirrende Namen, neue Töne, neue Farben.“¹⁴⁵⁴⁷ Was sich hier zeigt, ist, dass Hofmannsthal Bahr zuspricht, dass er die Schwingungen der Zeit erkenne und in seinen Werken einfließen lasse.

In *Englisches Leben* (1891) zeigt sich das Motiv allein in Verbindung mit Oliphants Religiosität: „Im Herbst 1888 starb, in freudiger Gottergebenheit, die Worte eines Quäkerliedes auf den Lippen, Laurence Oliphant“.¹⁴⁵⁴⁸

In *Ferdinand von Saar >>Schloss Kostenitz<<* (1892) bindet Hofmannsthal das Motiv durch die Zeit Grillparzers ein, die erfüllt war von sensitiven Figuren, die in „leiser, aufgelöster Musik“¹⁴⁵⁴⁹ leben, die sich

14537SW XXXII. S. 7. Z. 7-13.

14538SW XXXII. S. 34. Z. 10.

14539„Nach rückwärts zieht die Verführung, die nervenbezwingende Nostalgie, die Sehnsucht nach der Heimat: sie ist das Nationalitätenfieber, sie Heilsarmee und neues Christentum, sie ringt in Tönen nach dem Gral, zu dem keiner zurückfindet, sie ist das Letzte aller Ermatteten, Wagners letzte Oper [...], die letzte Zuflucht in Henri-Frédéric Amiels Bekenntnissen. Zurück zur Kindheit, zum Vaterland, zum Glaubenkönnen, zum Liebenkönnen, zur verlorenen Naivität: Rückkehr zum Unwiederbringlichen.“
In: SW XXXII. S. 18. Z. 16-25.

14540SW XXXII. S. 20. Z. 16-17.

14541SW XXXII. S. 20. Z. 26-27.

14542SW XXXII. S. 20. Z. 39-41.

14543SW XXXII. S. 21. Z. 26-30.

14544SW XXXII. S. 23. Z. 34.

14545SW XXXII. S. 23. Z. 35.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 25. Z. 8-10.

14546SW XXXII. S. 13. Z. 20-23.

14547SW XXXII. S. 14. Z. 3-6.

14548SW XXXII. S. 43. Z. 8-9.

14549SW XXXII. S. 68. Z. 5-6.

aber gleichsam vor der Musik fürchten, „weil sie in gefährlichen Tiefen wühlt“. ¹⁴⁵⁵⁰ Hofmannsthal sieht sogar, dass ihr „Leitmotiv [...] ein zartes und graziöses Tanzlied, ein Menuett der Resignation und Beschaulichkeit“ ¹⁴⁵⁵¹ ist. Während Mozart ihren schönen Wesen zu entsprechen scheint, „ängstigt und verwirrt“ ¹⁴⁵⁵² sie Beethoven: „Es ist der alte Gegensatz zwischen Musik des Apollo und Musik des Dionysos, zwischen den heiligen Akkorden der Lyra und dem unheiligen Getöse von Flöten und Becken.“ ¹⁴⁵⁵³ Auch durch die beiden Menschen auf Schloß Kostenitz zeigt sich das Motiv angesprochen, sind auch sie affin für die Musik: „die >>Schilflieder<< sind aufgeschlagen, und aus dem offenen Fenster strömen die Töne des kleinen Claviers in den nächtigen Garten. Und zwischen all' diesem stillen Schönen eine stille schöne Frau, mit viel Musik in der Seele und einem anmutig begrenzten Gedankenleben.“ ¹⁴⁵⁵⁴ Dabei differenziert Hofmannsthal die Zeit Grillparzers von der eigenen Gegenwart, denn die eigenen Zeitgenossen sieht Hofmannsthal als zu „arm an innerer Musik“. ¹⁴⁵⁵⁵

In Bezug auf die englischen Künstler, die sich allein in der Schönheit versenkt haben, heißt es in der Schrift *Algernon Charles Swinburne* (1892), dass eben jene keine „einfachen Menschen, denen ein erlebtes Gefühl zu einem naiven und lieblichen Lied wird“ ¹⁴⁵⁵⁶ seien, wodurch Hofmannsthal hier die Musik mit der Naivität verbindet. Diese Gruppe von Künstlern jedoch hat einen besonderen Lebensraum: „Die Luft ihres Lebens ist die Atmosphäre eines künstlich verdunkelten Zimmers, dessen weiche Dämmerung von den verbelebenden Schwingungen Chopin'scher Musik“. ¹⁴⁵⁵⁷ Hatte Hofmannsthal zuvor schon die Sprachbrillanz Swinburnes betont und diese durchaus an die Sphären der Musik angelehnt, wird dies durch die folgende Äußerung noch deutlicher, sei die Schönheit seiner Kunst nicht nur voller Duft, sondern deren Musik sei auch „fremd und traumhaft“. ¹⁴⁵⁵⁸ Allgemeiner sagt er über Swinburnes Werke, dass er darin eine Technik zeige, die an andere Werke aus der Vergangenheit denken lässt und deren „rohes Material schon stilisierte, kunstverklärte Schönheit ist“. ¹⁴⁵⁵⁹ So sei die Geliebte bei ihm mitunter „gekleidet in den farbigen Prunk des Hohen Liedes Salomonis“, ¹⁴⁵⁶⁰ und seine Kunst zeige eine Erotik, die über einen „Reichthum der Töne“ ¹⁴⁵⁶¹ verfügt. ¹⁴⁵⁶²

In *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892) zeigt sich das Motiv durch die zwei Möglichkeiten die den lebensfernen Figuren Ibsens gegeben sind: einmal die Isolation oder aber das Ausharren im Leben: „aber als der heimliche Herr, und alle anderen sind Objekte, Akkumulatoren von Stimmungen, Möbel, Instrumente zur Beleuchtung“. ¹⁴⁵⁶³

In *Gabriele D'Annunzio* (1893) zeigt sich das Motiv durch den Versuch Hofmannsthals den Begriff modern zu definieren: „So war es zu Anfang des Jahrhunderts >>modern<<, in der Malerei einen falsch verstandenen Nazarenismus zu vergöttern, in der Poesie, Musik nachzuahmen, und im allgemeinen, sich nach dem >>Naiven<< zu sehnen“. ¹⁴⁵⁶⁴ Aber auch in der heutigen Definition des Modernen zeigt sich die Bezugnahme zum Motiv: „und modern ist die instinctmäßige, fast somambule Hingabe an jede Offenbarung

14550SW XXXII. S. 68. Z. 6-7.

14551SW XXXII. S. 68. Z. 7-8.

14552SW XXXII. S. 68. Z. 9-10.

14553SW XXXII. S. 68. Z. 10-12.

Weiter, heißt es: „Es sind Menschen, die zart und tief erleben; ein Musikstück ein nachklingendes Gespräch, ein Selbstvorwurf beschäftigt sie tief und lange; es gibt von Grillparzer ein merkwürdiges Gedicht: >>Als sie zuhörend am Clavier saß<<; das Erlebnis des Gedichtes ist nichts als das Nachempfinden einer Symphonie, von dort, wo sich die Töne klirrend und schluchzend verwirren, bis zur Lösung, wie sich der Dreiklang herrlich und beruhigend aus den Wogen hebt“. In: SW XXXII. S. 68. Z. 13-19.

14554SW XXXII. S. 69. Z. 5-9.

14555SW XXXII. S. 69. Z. 19-20.

14556SW XXXII. S. 70. Z. 17-18.

14557SW XXXII. S. 71. Z. 13-16.

14558SW XXXII. S. 72. Z. 17.

14559SW XXXII. S. 73. Z. 19.

14560SW XXXII. S. 73. Z. 20.

14561SW XXXII. S. 74. Z. 2-3.

14562„Es ist die allbelebende Venus, die >>allnährende, allbeseelende Mutter<< des Lucrez, die vergötterte Leidenschaft, die Daseinserhöherin, die durch das Blut die Seele weckt; dem Gott des Rausches verwandt, verwandt der Musik und der mystischen Begeisterung, die Apollo schenkt; sie ist das Leben und spielt auf einer wunderbaren Laute und durchdringt tote Dinge mit Saft und Sinn und Anmuth [...]“. In: SW XXXII. S. 74. Z. 7-12.

14563SW XXXII. S. 85. Z. 11-13.

14564SW XXXII. S. 100. Z. 29-32.

des Schönen, an einen Farbenaccord, eine funkelnde Metapher, eine wundervolle Allegorie.“¹⁴⁵⁶⁵ D´Annunzios Werke, zugehörig zum modernen Geist, zeigen ebenso einen Anspruch an die Musik, so in den *Römischen Elegien* („im smaragdgrünen Boskett spielen weiße Frauen im Stil des Botticelli auf langen Harfen“).¹⁴⁵⁶⁶ Wo bei Goethes *Römischen Elegien* die Lebendigkeit herrscht, ist es bei D´Annunzio jedoch Stimmungsmalerei, die Hofmannsthal hier deutlich in Verbindung mit der Musik setzt: „Diese komplizierte Liebe saugt aus der Landschaft, aus Musik, aus dem Wetter ihre Stimmungen.“¹⁴⁵⁶⁷ In D´Annunzios *Elegien* herrscht eine Liebe, die wie „gewisse Musik“¹⁴⁵⁶⁸ ist, die Traum als Wirklichkeit zeigt.¹⁴⁵⁶⁹ Des weiteren verweist Hofmannsthal, durch die angesprochene Vermischung zwischen Traum und Wirklichkeit, noch auf ein weiteres Werk D´Annunzios: „In diesem Sinn ist das >>Isottè<< das schönste Buch, das ich kenne; [...] >>Ihre (Isaotta´s) Worte fielen nieder wie sehnsüchtig duftende Veilchen... >>Die nackten silbernen Pappeln standen regungslos wie silberschimmernde Leuchter, und die Lorbeerbäume bebten wie angeschlagene Lauten...<<“¹⁴⁵⁷⁰ Nicht die Wirklichkeit, sondern die Sehnsucht des modernen Individuums, wird in diesem Werk geschildert, die nicht mit der Wirklichkeit in Verbindung stehen, sondern die „tönen, als hätten die süßen duftenden Lippen der Poesie selbst sie beim Singen und Plaudern geformt“.¹⁴⁵⁷¹

In *Die Rede Gabriele D´Annunzios* (1897) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem tätigen Bauern, den D´Annunzio positiv im Sinne des Tätigen hervorhebt.¹⁴⁵⁷² An die Italiener gewandt zeigt sich der Autor dem Leben, der Tat und den Mitmenschen verbunden, legt dar, dass seine Einsamkeit nur bloßer Schein sei: „Meine Rede ist nicht die Rede dessen, der einzeln steht: sie ist der Widerhall eines Chores, den ihr nur darum nicht hört, weil er aus Eueren innersten Fibern hervorgeht. Nehmt mich auf, Ihr alle.“¹⁴⁵⁷³

In *Walter Pater* (1894) zeigt sich lediglich in Bezug auf Paters imaginäre Porträts ein Bezug zum Motiv. Anders als in der *Renaissance*, liefert Pater in diesem Werk imaginäre Figuren, wie einen Musikanten, der mitten in einer „gotischen Stadt des französischen Mittelalters“¹⁴⁵⁷⁴ gesetzt worden ist.

Auch dieses Motiv zeigt sich in *Francis Vielé-Griffins Gedichte* (1895) und zwar durch den Dilettantismus des Autors, der für ihn mehr ein Journalist aber sicherlich kein Dichter ist: „Und in seinen Versen wechseln die seltenen, die ausgegrabenen Worte mit den ganz banalen, denen aus den Kinderliedern.“¹⁴⁵⁷⁵

Musik und Sprache nähern sich bei Hofmannsthal auch in *Gedichte von Stefan George* (1896) an, sei das Publikum doch nicht mehr daran gewöhnt, „dass in irgendeinem Ton zu ihm geredet wird“,¹⁴⁵⁷⁶ und hat zudem „völlig verlernt [...] die Töne zu unterscheiden“.¹⁴⁵⁷⁷ Dabei ist es das Bedeutsame, dass die Gedichte von George einen „eigenen Ton“¹⁴⁵⁷⁸ haben, was sie erst in die Sphäre des Lebendigen erhebt und sie vom Tod trennt. Hofmannsthal verweist, in Bezug auf den Gedichtband der Hirten- und Preisgedichte, auch auf „einen schönen Saitenspieler“¹⁴⁵⁷⁹ und auf den „sinnlich geistige[n] Eindruck einer singenden Menschenstimme“,¹⁴⁵⁸⁰ die sich in „Lieder[n] löst“.¹⁴⁵⁸¹ Aber er zeigt in dieser Schrift auch auf, dass nichts schwächer ist als einer „verirrten Musik nachgeahmte Anstrengungen der Poesie, dem Leben von der Oberfläche her beizukommen“.¹⁴⁵⁸² Auch in Verbindung mit der Vergangenheit zeigt sich das Motiv, warnt

14565SW XXXII. S. 101. Z. 3-5.

14566SW XXXII. S. 104. Z. 25-26.

14567SW XXXII. S. 104. Z. 29-30.

14568SW XXXII. S. 104. Z. 31.

14569„Es ist keine Liebe zu Zweien, sondern ein schlafwandelnder wundervoller Monolog, das Alleinsein mit einer Zaubergeige oder einem Zauberspiegel.“ In: SW XXXII. S. 104. Z. 33-35.

14570SW XXXII. S. 107. Z. 7-14.

14571SW XXXII. S. 107. Z. 18-19.

14572„Sein Haus aus Lehm und Stroh, sein Wasser, sein Brot und die Lieder seiner Töchter bei der Arbeit, dies alles müsste nun vor seinen Augen heiliger scheinen als zuvor.“ In: SW XXXII. S. 200. Z. 31-33.

14573SW XXXII. S. 205. Z. 18-22.

14574SW XXXII. S. 140. Z. 22-23.

14575SW XXXII. S. 154. Z. 4-6.

14576SW XXXII. S. 169. Z. 21.

14577SW XXXII. S. 169. Z. 21-22.

14578SW XXXII. S. 169. Z. 23.

14579SW XXXII. S. 171. Z. 17.

14580SW XXXII. S. 173. Z. 26.

14581SW XXXII. S. 173. Z. 28.

14582SW XXXII. S. 174. Z. 6-8.

Hofmannsthal doch vor dem Übermaß dieser in der gegenwärtigen Kunst; gleichsam aber erkennt er auch den „Zauber eines jeden Tones diese mitschwingenden Obertöne“¹⁴⁵⁸³ der Vergangenheit, die den Menschen anziehen.

Ebenso innerhalb der weiteren frühen theoretischen Schriften zeigt sich das Motiv, so mitunter in *Théodore de Banville* (1891), der für Hofmannsthal ein „Formkünstler, ja eigentlicher Virtuos des unmöglichen Reimes, des goldenen Rhythmus“¹⁴⁵⁸⁴ gewesen ist, sowie in *Die Mozart-Zentenarfeier in Salzburg* (1891) durch die Feierlichkeiten in Salzburg („dazwischen zerrissene Akkorde, Glockenläuten, verwehte Chöre; Leben, wimmelndes Gedräng“).¹⁴⁵⁸⁵ In *Ola Hansson. Das junge Skandinavien* (1891) zeigt sich das Motiv in Anbindung an J. P. Jacobsen: „der Däne, der Träumer, der junge Romantiker mit den feinen, ungeahnten Farben und den leisen, niegehörten Tönen“, das zarte und traurige Saitenspiel“.¹⁴⁵⁸⁶ Des weiteren zeigt sich das Motiv in *Von einem kleinen Wiener Buch* (1892) durch Schnitzlers Dichter Anatol,¹⁴⁵⁸⁷ in *Südfranzösische Eindrücke* (1892) durch den Vergleich der Reisebeschreibungen zwischen der Moderne und früheren Zeiten, wobei er das Erleben der Stimmungen in der Vergangenheit hervorhebt („man hörte die Lieder, die das Volk im Sommer singt“),¹⁴⁵⁸⁸ in *Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche* (1892) durch Hofmannsthals Vergleich der Schauspielerin mit der Wolter¹⁴⁵⁸⁹ und in der zweiten Schrift *Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche* (1892) durch die Darstellung der Schauspielerin auf der Bühne. Hofmannsthal findet in ihren Gliedern „die ganze Grazie der Cocotte in Moll“¹⁴⁵⁹⁰ ausgedrückt. So betont er hier deutlich seine Ergriffenheit für ihre Schauspielkunst: „Und gegen Abend kam immer mehr Unruhe über uns, Stimmungen mit neuen Farben jagten einander, und solange wir sie hörten, klangen die Saiten in uns mit, an denen selten ein Künstler rührt und nur einer, der sich selber tief aufreißt und die unnachahmlichen Töne der Nerven hat.“¹⁴⁵⁹¹

In *Das Tagebuch eines jungen Mädchens* (1893) thematisiert Hofmannsthal das schnelle Erlernen des Latein, aus dem Gefühl der Lebensversäumnis heraus und spricht ihren Drang zum Gesang an: „Sie übermüdet ihre Stimme durch zu viel Singen.“¹⁴⁵⁹² Hofmannsthal spannt aber auch einen Bogen zwischen der Musik und ihrem Wesen, wenn es heißt: „Es ist ihr Nervensystem das feinste und compliciteste Musik-Instrument im Dienste der Subjectivität“.¹⁴⁵⁹³

In *Eduard von Bauernfelds dramatischer Nachlass* (1893) geht Hofmannsthal der Vorstellung nach von Frauen früherer Epochen, ausgelöst durch die Betrachtung der Frauenhand aus Biskuit („während irgend Jemand im Nebenzimmer Schubertlieder oder Lannerwalzer spielt, die Bewegungen dieser Hand“).¹⁴⁵⁹⁴ Hofmannsthal verweist schließlich auf die Komödien Bauernfelds, über die es heißt: „Alle seine Gestalten, die in Kostüm und die in Frack, die Prosa plaudernden und die, von deren Lippen leichte Verse springen, könnte man in einen solchen altmodischen Salon um Café und Kammermusik vereinigen und sie verstünden einander, hörten höflich zu und hätten miteinander eine liebenswürdige, anregende, soziale Konversation.“¹⁴⁵⁹⁵

Des weiteren zeigt sich das Motiv in der Schrift *Die Malerei in Wien* (1893). Hofmannsthal äußert

14583SW XXXII. S. 174. Z. 24.

14584SW XXXII. S. 12. Z. 4-5.

14585SW XXXII. S. 31. Z. 32-33, SW XXXII. S. 31. Z. 38-39.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 31. Z. 10.

14586SW XXXII. S. 41. Z. 16-18.

14587„Es wohnt vielleicht auch nur in unserer Sehnsucht nach der Zeit, wo die Schubertlieder jung waren.“ In: GW Bd. VIII. S. 160.

14588SW XXXII. S. 62. Z. 29.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 63. Z. 32, SW XXXII. S. 64. Z. 10, SW XXXII. S. 64. Z. 31.

14589„Es ist ein großes Kunstwerk in der majestätischen Melodik ihrer Glieder und in dem Reichtum ihrer Töne, die viel auszudrücken vermögen und dieses Viele in Schönheit.“ In: SW XXXII. S. 53. Z. 18-20.

14590SW XXXII. S. 59. Z. 6-8.

14591SW XXXII. S. 60. Z. 30-34.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 61. Z. 13.

14592SW XXXII. S. 76. Z. 31.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 78. Z. 36-37.

14593SW XXXII. S. 77. Z. 22-23.

14594SW XXXII. S. 108. Z. 28-29.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 109. Z. 8.

14595SW XXXII. S. 109. Z. 33-38.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 111. Z. 21.

darin die Hoffnung, dass sich der Wiener Kunstmarkt und das Publikum der Lebendigkeit wieder öffnen würde, dem Neuen begegnen und aus der Stagnation der Gegenwart herausfinden möge, denn der Wunsch nach Lebendigkeit sei in dem Menschen tief verwurzelt. Zum Ende der Schrift ist es für Hofmannsthal selbstverständlich, „daß die Kunst der Farben an Gewalt über die Seele gleich ist der Kunst der Töne, daß in Bildern, wie in den wundervollen Werken der Musik, Offenbarungen und Erlebnis enthalten ist.“¹⁴⁵⁹⁶ Weiter zeigt sich das Motiv auch in der Schrift *Moderner Musenalmanach* (1893), in der Hofmannsthal auch die Übersetzung Otto Erich Hartlebens aus *Pierrot lunaire* erwähnt: „Dieser Pierrot hat die Mondsucht eines hysterischen Künstlers von heute, er hat seine vibrierende Empfänglichkeit für Chopinsche Musik und Martergedanken, für Geigenspiel, für grelles Roth und >>heiliges<< sanftes Weiß.“¹⁴⁵⁹⁷ Des weiteren zeigt sich das Motiv durch den erwähnten Autor Karl Bleibtreu¹⁴⁵⁹⁸ oder durch die Werke von Arno Holz.

In *Über moderne englische Malerei* (1894) zeigt sich das Motiv in Bezug auf Beatrice, die Geliebte Dantes, die durch Rossettis Kunst verewigt worden ist,¹⁴⁵⁹⁹ wobei Hofmannsthal hier auch stark das Ethische in den Werken der Präraffaeliten betont, über die Hofmannsthal sagen kann: „Diese Kunstwerke reden eine veredelte Sprache direkt, viel direkter als edle Musik oder tief sinnig gemalte Landschaft.“¹⁴⁶⁰⁰ Ebenso zeigt sich die Einbindung des Motivs in der Schrift *Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts* (1893) durch Richard Muthers Buch *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert* (1893),¹⁴⁶⁰¹ in der Schrift *Franz Stuck* (1893) durch dessen Entwicklung von einem Karikaturisten zu einem Maler, was Hofmannsthal vergleicht mit der Entwicklung eines Feuilletonschreibers zu einem Dichter¹⁴⁶⁰² oder aber in der *Philosophie des Metaphorischen* (1894) durch *Die Philosophie des Metaphorischen: In Grundlinien dargestellt* von Alfred Biese. Sein Werk wird von Hofmannsthal kritisiert, so dass sich die Einbindung des Motivs durch Hofmannsthals Vorstellung ein solches Buch betreffend zeigt.¹⁴⁶⁰³ Ebenso findet das Motiv Eingang in *Internationale Kunstausstellung 1894* (1894) durch den Mangel an Originalität der Kunst des Deutschen Reiches,¹⁴⁶⁰⁴ in *Ausstellung der Münchener >>Secession<< und der >>Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler<<* (1894) durch die bloße Nachahmung in der Kunst,¹⁴⁶⁰⁵ in *Eine Monographie* (1895) durch die Auseinandersetzung mit der Gegenwart, den Problemen im Verstehen, Sagen und Spüren, was das Verlangen nach schweigend ausgeübten Künsten sich im Menschen entwickeln ließ („Die Musik, das Tanzen und alle Künste der Akrobaten und Gaukler.“)¹⁴⁶⁰⁶ oder in *Theodor von Hörmann* (1895) durch die Büste bei einer Kunstausstellung.¹⁴⁶⁰⁷ Ebenso findet sich die Einbindung des Motivs in *Über ein Buch von Alfred*

14596SW XXXII. S. 114. Z. 21-23.

14597SW XXXII. S. 91. Z. 6-9.

14598Dieser zeigt für Hofmannsthal in seinem „lyrischen Tagebuch“ (GW Bd. VIII. S. 172) eine Affinität zur Musik: „Ich höre rieseln malaischer Zither klingende Thränen durchs Laubgegitter und jauchzen persischer Psalter Chor und beten chaldäische Hirtenschalmein, da flammt jungfräulicher Morgenschein überm Gebirg empor“. In: SW XXXII. S. 91. Z. 35-38.

14599„[...] und war Leda, die Mutter der Helena, und Anna, die Mutter der Jungfrau; und alles dies war ihr nur wie Schall von Leiern und Flöten und lebt nur fort in der seltsamen Feinheit, die es ihren Zügen verliehen hat, und in der Farbe ihrer Hände und Augenlider.<<“ In: SW XXXII. S. 137. Z. 1-5.

14600SW XXXII. S. 137. Z. 24-26.

14601„Gerechtigkeit widerfährt dem Hans Makart, der schlecht zeichnete, dessen Menschenleibern alle Durchseelung, aller Poesie des Psychischen mangelt, dessen dämonisches Farbengenie sich aber in wundervollen coloristischen Accorden auslebte“. In: SW XXXII. S. 96. Z. 34-37.

14602„Der feuilletonistische Geist arrangiert das Leben mit derselben spöttischen Melancholie, derselben resignierten Halboriginalität, wie man heute Ateliers einrichtet: man nimmt Dolche, um Zeitungen aufzuschneiden, und Kruzifixe, um Photographien zu halten; hölzernen Engelsköpfen steckt man Zigaretten in den naiven Mund und macht aus abgeblaßten byzantinischen Maßkleidern eine Mappe für grelle Chansonnetten“. In: SW XXXII. S. 115. Z. 11-17.

14603„Zwei oder drei recht moderne junge Menschen, unruhig, mit vielerlei Sehnsucht und viel Altklugheit; und auf den Boden der großen Stadt müßte man sie stellen, der aufregend bebte und tönte wie Geigenholz.“ In: SW XXXII. S. 131. Z. 13-16.

14604Allein an den Werken Max Klingers kann Hofmannsthal eine gewisse Originalität ausmachen und durch die Figur seines Arztes, der sich im Garten die „süßtönende, schwermütig selige Gartenmusik vorspielen läßt“ (SW XXXII. S. 124. Z. 14-15), während er schon von dem Tod bedroht ist.

14605Hofmannsthal verweist hier auf das Hubertusbild von Herterich („wo ein junges Mädchen in einer wundervolle Dämmerung Clavier spielt“, SW XXXII. S. 149. Z. 8-9) und des weiteren auf den Maler Ludwig von Hofmann, von dem Hofmannsthal erhofft, dass er zu einem großen Künstler reifen werde: „Ja, es ist nichts, was Malerei nicht auszudrücken vermöchte, wofern sie nur nicht versucht, ihrem edlen *schweigsamen* Wesen untreu zu werden: wie ein Alchimist kann sie aus dem Leben die farbige Wesenheit erauskochen, und die hält den ganzen Wunderkreis des Daseins so in sich, wie die Gesamtheit der Töne oder Worte“. In: SW XXXII. S. 152. Z. 14-19.

14606SW XXXII. S. 158. Z. 23-24.

14607SW XXXII. S. 157. Z. 30-32.

Berger (1896), indem Hofmannsthal den Musiker von dem Dichter trennt. So erfolgt hier ein Bezug zu Richard Wagner, dessen Wesenskern es ist „Musik zu machen“, ¹⁴⁶⁰⁸ und über den es weiter heißt: „Er schaut dem Leben zu, und scheint sich [...] zu besinnen, wie er es anfangs, diesem Leben selbst zum Tanze aufzuspielen: ein kurzes, aber trübes Nachsinnen, als versenke er sich in den tiefen Traum seiner Seele. Ein Blick hat ihm wieder das Innere der Welt gezeigt“. ¹⁴⁶⁰⁹

In *Englischer Stil* (1896) zeigt sich das Motiv durch die Darstellung des jungen Mädchens in Poesie und Malerei: „Man gab ihm mystische Blumen in die Haare, in die zarten kinderhaften Hände fremdartige Musikinstrumente, schmale Harfen, übermäßig schlanke Lauten, wie sie passen, um vor Gottes Thron Musik zu machen.“ ¹⁴⁶¹⁰ Das Motiv findet sich des Weiteren aber auch durch die Barrisons, die mitunter zu singen anfangen, wobei ihre Musik zu ihren „feinen Augen und zarten Lippen“ ¹⁴⁶¹¹ passt: „Wenn nur eine allein singen würde, müßte man es ganz ernst nehmen. Aber sie stehen alle fünf nebeneinander, und darin liegt eine zarte und versteckte Parodie.“ ¹⁴⁶¹² Für den Triumph der Barrison Schwestern sei es überhaupt nicht nötig gewesen, dass sie „unverschämte Lieder singen“, ¹⁴⁶¹³ es trägt nur zur „Vollendung ihres Triumphes“ ¹⁴⁶¹⁴ bei. Aber erst die Begegnung mit dem Alltäglichen, so Hofmannsthal, mache ihren wirklichen Zauber aus. Hofmannsthal beschreibt den Tanz der Schwestern weiter, wobei er diejenige der Schwestern besonders hervorhebt, die alleine tanzt: „Denn wie die Musik sich neigte, hatte auch sie sich geneigt, daß ihre Hände fast den Boden berührten, und die Musik hob sie wieder empor, und ihre beiden Hände begegneten einander, und gleichzeitig schlossen sich die halboffenen Lippen, und die Augen gingen groß auf wie im Traum.“ ¹⁴⁶¹⁵ In dem Sinne, dass sie sich nicht gänzlich dem Allgemeinen verschließen kann, kann Hofmannsthal über sie sagen: „Sie schienen die Slavinnen der Musik und die Herrinnen des Lebens.“ ¹⁴⁶¹⁶

In *Das Buch von Peter Altenberg* (1896) zeigt sich das Motiv mitunter durch die Figuren in Altenbergs Buchs („drei junge Menschen hören zusammen der Musik zu“). ¹⁴⁶¹⁷ Hofmannsthal widmet sich schließlich der Geschichte des Mädchens das Klavier spielt. ¹⁴⁶¹⁸ „Sie heißt >>Musik<<.“ ¹⁴⁶¹⁹ Hofmannsthal schildert hier die Ergriffenheit eines Mannes durch das Spiel des Mädchens. ¹⁴⁶²⁰

Letztendlich zeigt sich das Motiv auch in *Poesie und Leben* (1896) durch Hofmannsthals Distanz zu dem Stofflichen in der Poesie, während er die Wirkung dieser als elementar einstuft, ¹⁴⁶²¹ in Hofmannsthals Übersetzung von D'Annunzios Nachruf auf die *Kaiserin Elisabeth* (1898) und das Ahnen ihres Todes, ¹⁴⁶²² in *Französische Redensarten* (1897) im Zusammenhang mit der Sprache („Sie [die Sprachen] sind wie wundervolle Musikinstrumente, die unsichtbar immerfort neben und herschweben, damit wir uns ihrer bedienen“), ¹⁴⁶²³ durch einen losen Verweis in den *Notizen zu einem Aufsatz über Puvis de Chavanes* (1898?) ¹⁴⁶²⁴ und in der Schrift *Vom dichterischen Dasein* (1907) durch Hofmannsthals Zug auf Dichter wie Novalis oder auch Hölderlin, durch das was sie an der Welt gelitten haben: „Was sie litten, was sie klagten, weht als

14608SW XXXII. S. 197. Z. 3.

14609SW XXXII. S. 196. Z. 31-35.

14610SW XXXII. S. 177. Z. 32-35.

14611SW XXXII. S. 178. Z. 34.

14612SW XXXII. S. 178-179. Z. 41//1-2.

14613SW XXXII. S. 179. Z. 16.

14614SW XXXII. S. 179. Z. 18-19.

14615SW XXXII. S. 180. Z. 11-15.

14616SW XXXII. S. 180. Z. 19-20.

14617SW XXXII. S. 189. Z. 12.

Des Weiteren, siehe: SW XXXII. S. 189. Z. 14.

14618SW XXXII. S. 189. Z. 17.

14619SW XXXII. S. 189. Z. 17.

14620SW XXXII. S. 189. Z. 21-22.

Des Weiteren, siehe: SW XXXII. S. 191. Z. 20.

14621Exemplarisch wäre dafür die Musik: „denn das ist die Kunst, in der das Stoffliche bis zur Vergessenheit überwunden ist“. In: SW XXXII. S. 188. Z. 1-2.

14622„Der Rhythmus, in dem sich ihre wundervolle Seele bewegte, vermengt sich mit jenen großen Melodien, denen sie lauschte“.

In: SW XXXII. S. 215. Z. 17-19.

14623SW XXXII. S. 209. Z. 4-6.

Des Weiteren, siehe: SW XXXII. S. 209. Z. 8, SW XXXII. S. 211. Z. 27-28.

14624„[...] vergleichen könnte man das Leben mit einem schönen Garten, wo in der Erde vergrabene Sklaven ein schönes Spiel Äolsharfen und Wasserkünste bewegen“. In: GW Bd. VIII. S. 573.

ein sanfter Wohlklang auf uns ein. Und nicht vereinzelt zieht der Klang durch eine stumpfe Atmosphäre, sondern er findet sich mit tausend seinesgleichen zu wundervollen Harmonien“.¹⁴⁶²⁵

Deutlich zeigt sich der Bezug des Ästhetizisten zur Musik bereits in der ersten Szene des lyrischen Dramas *Gestern* (1891) durch die Beschreibung der Szenerie, in der Musikinstrumente ein Bestandteil des künstlichen Erlebens sind: so steht eine Orgel auf einer „schwarzen Ebenholztruhe, die in lichtem eingelegtem Holz harfenspielende Tritonen und syrinxblasende Faune zeigt“.¹⁴⁶²⁶ Weitere Musikinstrumente in dem Raum sind eine „kleine Orgel mit freien Blasebälgen“,¹⁴⁶²⁷ eine „dreisaitige Geige, in einem Satyrkopf auslaufend“¹⁴⁶²⁸ und ein „langes Monochord, mit Elfenbein eingelegt“.¹⁴⁶²⁹ Neuerlich zeigt sich die Musik von Bedeutung für das ästhetizistische Erleben, wenn Andrea über seine Freunde und deren narzisstische Bedeutung für sein Leben spricht, denn sie stehen wie die Musik im Sinne des abwechslungsreichen Erlebens:

„Ein andermal durch meine Seele quillt
Ein unbestimmtes, schmelzendes Verlangen
Nach Tönen, die mich bebend leis umfängen ..
So werd ich aus der Geige strömen lassen
Ihr Weinen, ihres Sehns dunkle Fluten,
Ekstatisch tiefstes Stöhnen, heißes Girren,
Der Geigenseele rätselhaftes Bluten ..“¹⁴⁶³⁰

Dabei zeigt sich Andrea als dergleichen narzisstisch, dass er die Dinge in seinem Leben nur bestimmt von seinem Wesen wähnt. Fatal ist dies, weil er diese Dinge gleichsam als tot bezeichnet („Das Roß, das Geigenspiel, die Degenklinge, / Lebendig nur durch unsrer Laune Leben“).¹⁴⁶³¹ Des weiteren zeigt sich die Einbindung der Musik innerhalb des ästhetizistischen Lebensbereiches in der vierten Szene, durch die Ankunft der Freunde, wobei das Interesse Fortunios mehr auf die Orgel gerichtet ist, die er aufmerksam betrachtet oder aber durch die Bedeutung der Musik für Andreas Leben in der siebten Szene, ist die Orgel für ihn doch seiner „Träume reicher Born“¹⁴⁶³² oder in der achten Szene durch Corbaccio, der auf die büßende Menschenschar verweist, die in „aufgeregtem Chor“¹⁴⁶³³ vorbeizieht, und wodurch man Frauen Psalme singen hört (SW III. S. 28. Z. 1).

Die Notizen und Varianten zu diesem lyrischen Drama zeigen sich von besonderer Bedeutung. Sowohl Arlette als auch Fortunio¹⁴⁶³⁴ ziehen eine Verbindung zwischen der Konzeption der Ganzheit des Seins und der Musik. Arlette zudem beharrt hier auf die Gleichberechtigung zwischen ihnen: „Sie: ich habe dasselbe Recht wie du / mich ganz auszuleben, du siehst an jedem nur eine Seite und doch hat der behag/liche Kardinal auch traurige Saiten“.¹⁴⁶³⁵ Im Gespräch mit Fantasio hingegen verneint Andrea die Möglichkeit der Ganzheit des Seins. Aus seiner Unfähigkeit, das Leben als Ganzes ertragen zu können, heißt es: „Wie kannst du wagen, Dinge zu gestalten / Und kannst ja doch nie alle Saiten halten“.¹⁴⁶³⁶ Musik ist dabei für Andrea ein Teil dieser haltlosen, flüchtigen Welt („Vergiß wenn du ein Lied im Flug erlauscht“).¹⁴⁶³⁷

Musik ist auch Teil der ästhetizistischen wie ästhetischen Empfindungswelt in den veröffentlichten Gedichten, was sich bereits an dem ersten Gedicht Hofmannsthals *Was ist die Welt?* (1890) zeigt, wenn er in der zweiten Strophe des Gedichtes auf das Individuelle verweist: „Und doch auch eine Welt für sich allein, /

14625GW Bd. VIII. S. 83.

14626SW III. S. 7. Z. 9-10.

14627SW III. S. 7. Z. 8.

14628SW III. S. 7. Z. 11.

14629SW III. S. 7. Z. 11-12.

14630SW III. S. 11. Z. 18-24.

14631SW III. S. 11. Z. 28-29.

14632SW III. S. 26. Z. 13.

14633SW III. S. 27. Z. 33.

14634Bei Fortunio heißt es diesbezüglich: „In unsern Worten ewig unerweckt / Schläft, wie im Holz der Geigen Melodie, / Die ewige, die große Harmonie.“ In: SW III. S. 304. Z. 1-3.

14635SW III. S. 300. Z. 15-17.

14636SW III. S. 303. Z. 1-2.

14637SW III. S. 305. Z. 40.

Voll süß-geheimer, nie vernomm'ner Töne, / Begabt mit eig'ner, unentweiheter Schöne".¹⁴⁶³⁸ So zeigt sich auch in dem Gedicht *Für mich...* (1890) die Überlagerung des Wirklichen durch den ästhetizistischen Blick des lyrischen Ichs („Es singt der Sturm sein grollend Lied für mich“),¹⁴⁶³⁹ während sich die Breite des ästhetizistisch-musikalischen Umfeldes in dem Gedicht *Gülnare* (1890) durch die Beschreibung der orientalisches schönen Frau zeigt: „Und die Melodie der Farben und der reichen Formen Reigen / Schlingt sich lautlos, schönheitstrunken um Dein Träumen und Dein Schweigen.“¹⁴⁶⁴⁰ In dem Gedicht *Denkmal-Legende* (1890) findet sich dagegen gleich ein zweifacher und unterschiedlich konnotierter Bezug zum Motiv: zum einen in Verbindung mit der Problematik des Todes,¹⁴⁶⁴¹ zum anderen durch die von Grillparzer dargestellten Figuren, durch den „marmorweißen Geisteskinder Chor“,¹⁴⁶⁴² der Grillparzer umgibt.

Teil der Verlockung ist die Musik auch in dem Gedicht *Stille* (1891). So wird das lyrische Ich hier mit der Wirklichkeit konfrontiert, unter der er leidet und die ihn an das Altern gemahnt. Erleichterung erfährt er durch das schattenhafte Ahnen einer anderen Welt voller Musik und „Flöten“.¹⁴⁶⁴³ In Verbindung mit der Musik steht das Erleben auch in den Gedichten *<Prolog zu dem Buch >>Anatol<<* (1891 ?)¹⁴⁶⁴⁴ und in *Vorfrühling* (1892) als Teil des Lebens (SW I. S. 26. V. 17-20).

Dass die Musik Teil des ästhetizistischen und durchaus flüchtigen Motiv-Inventars sein kann, zeigt sich auch in dem Gedicht *Leben* (1892). Mit der Abwendung vom Garten, sehnt sich das lyrische Ich dem Wasser entgegen, dem „Flötenklang“.¹⁴⁶⁴⁵ Noch einmal mit dem Treiben der Galeeren auf dem Wasser, zeigt sich das Motiv („Aus des Theaters schwarzem Marmorbogen / Sieht man den Chor sich feuerlich bewegen“).¹⁴⁶⁴⁶ In dem Gedicht *Prolog (zu einem Wohltätigkeitskonzert in Strobl)* (1892) zeigt sich das Motiv in der Schilderung des sommerlichen Erlebens, in der „Musik [des] verwehten Singens ..“.¹⁴⁶⁴⁷ Dass Hofmannsthal aber die Musik eben nicht nur an die Einseitigkeit, eben durch die ästhetizistische Erlebniswelt, die die Wirklichkeit ausklammert, bindet, sondern die Musik eben auch zum alltäglichen Strobl setzt, zeigt sich hier ebenso.¹⁴⁶⁴⁸

Des weiteren findet sich auch das mehrheitlich ästhetizistisch gefärbte Motiv in Verbindung mit der Religion, so in *Weihnacht* (1892), was die Religion noch stärker an die Stimmung bindet; gleichsam aber zeigt das Gedicht auch die Sehnsucht des lyrischen Ichs nach einer Vergangenheit auf, nach einem anderen Zustand als er in der Gegenwart herrscht.¹⁴⁶⁴⁹ Die Musik wird von Hofmannsthal in dem Gedicht *Welt und Ich* (1893) an einen antiken Kontext gebunden. So lässt er das „Lied“¹⁴⁶⁵⁰ zum Titanen Atlas gehen und ihm sagen, dass er für ihn die Last der Welt tragen will, wie einer der eine „leichte Laute hält“.¹⁴⁶⁵¹

Die Bedeutung der Musik wird auch gleich von mehreren Figuren Hofmannsthal's in dem Gedicht *Gesellschaft* (1896) beschworen. So verweist sowohl die Sängerin auf die Gewalt der Musik auf den Menschen (SW I. S. 56. V. 1-4), als auch der Fremde („Lieder machen leicht und schwer!“),¹⁴⁶⁵² wie auch der Dichter: „Lieder haben große Kraft - / Leben gibt es nah und fern.“¹⁴⁶⁵³ Des weiteren zeigt sich, dass Musik

14638SW I. S. 7. V. 9-11.

14639SW I. S. 10. V. 3.

14640SW I. S. 11. V. 9-10.

14641SW I. S. 12. V. 13-16.

14642SW I. S. 14. V. 34.

14643SW I. S. 21. V. 13.

14644SW I. S. 24. V. 26-31.

In den Notizen verstärkt Hofmannsthal das Motiv: „Klimpern mit verwegnen Fingern / Auf den Saiten unsrer Seele / Und zuweilen werdens Töne“. In: SW I. S. 152. V. 2-4.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 152. V. 10.

14645SW I. S. 28. V. 27.

14646SW I. S. 29. V. 37-38.

Das Musik-Motiv zeigt sich ebenso in den Notizen: in Bezug auf die Flöten (SW I. S. 169. V. 20), durch der Seele Saiten (SW I. S. 169. V. 23) und in Bezug auf die Lieder der Vergangenheit (SW I. S. 169. V. 28-31).

14647SW I. S. 34. V. 16.

14648SW I. S. 35. V. 53-69.

14649SW I. S. 37. V. 1-10.

14650SW I. S. 42. V. 1.

14651SW I. S. 42. V. 6.

14652SW I. S. 56. V. 20.

14653SW I. S. 57. V. 21-22.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 271. Z. 3.

ebenso in dem Gedicht *Ein Knabe* (1896)¹⁴⁶⁵⁴ in Verbindung mit dem Leben, in dem Gedicht *Der Jüngling in der Landschaft* (1896) durch die Umgebungsbeschreibung¹⁴⁶⁵⁵ und in dem Gedicht *<Hörtest du denn nicht hinein ...>* (1899) in Verbindung mit der Liebe des lyrischen Ichs zur Frau steht: „Hörtest du denn nicht hinein, / Dass Musik das Haus umschlich?“¹⁴⁶⁵⁶ Doch mit dem Erscheinen des ersten Lichtes verstummt das lyrische Ich, dessen Gesang der Nacht zuzuordnen ist.

Sinnig ist auch der Bezug des ästhetizistischen Motiv-Komplexes mit der Kunst. So zeigt sich in dem Gedicht *Prolog und Epilog zu den lebenden Bildern* (1893)¹⁴⁶⁵⁷ das Motiv in Verbindung mit der Tiefe der Seele, denn diese soll durch die Bilder erregt werden: „Nicht wie vor einer Bühne sollt Ihr hier / Erwartend sitzen: wilde Schönheit nicht / Soll mit erregenden, mit Fieberfingern / Auf Eurer Seele Saiten bebend, spielen.“¹⁴⁶⁵⁸ So ist der Genuss der lebenden Bilder nur für eine bestimmte Gruppe von Menschen gemacht, eben für Menschen, die ergriffen werden vom nächtigen Spiel, wenn aus „off'nen Fenstern Geigentöne schweben“,¹⁴⁶⁵⁹ die Menschen, die sich der „weiche[n] Anmuth alter Lannerwalzer“¹⁴⁶⁶⁰ hingeben. Auch in den verschiedenen Beschreibungen die Inszenierung betreffend, zeigt sich das Motiv („auf den Fächern / Die Schäfer tanzen Menuett zur Flöte; / Die Spieluhr klimpert eine Pastorale“).¹⁴⁶⁶¹ Hofmannsthal verstärkt die Bedeutung der Musik für die Inszenierung noch, indem er die Verschmelzung zwischen diesen Bildern mit der Musik beschwört („Leise sollen / Musik und Bilder ineinanderfließen“).¹⁴⁶⁶² In dem dazugehörigen *Epilog* zeigt sich neuerlich das Motiv durch die Figur des Geigers¹⁴⁶⁶³ und durch die aufgeführten Figuren: „Und and're geh'n verträumt im Geigenklang“.¹⁴⁶⁶⁴

In dem Gedicht *<Prolog zu >>Mimi ...<<>* (1896) bezieht sich das lyrische Ich auch auf die Musik, allerdings durch die Erwartungshaltung der Menschen auf das Werk, die enttäuscht werden müssen, wenn der Leser nur die Leichtigkeit des Lebens erwartet.¹⁴⁶⁶⁵ Erst mit den letzten vier Versen, mit denen Hofmannsthal gleichsam ein Resümee zum Leben und Künstlertum des Schauspielers in dem Gedicht *Auf den Tod des Schauspielers Hermann Müller* (1899) liefert, zeigt sich ein kurzer Bezug zum Motiv: „So denkt ihn. Laßt ehrwürdige Musik / Ihn vor Euch rufen, ahnet sein Geschick“.¹⁴⁶⁶⁶

In Bezug auf einzelne Gedichte zeigt sich auch die Hinterfragung der Musik als Teil der ästhetizistischen Erlebniswelt, so durch das lyrische Ich in dem Gedicht *Sünde des Lebens* (1891): „Wie die Lieder wirbelnd erklingen! / Wie die Fiedeln zwitschern uns singen!“¹⁴⁶⁶⁷ Ein kurzer Bezug zur Musik findet sich auch in dem Gedicht *<Ob man auch Vers ...>* (1891),¹⁴⁶⁶⁸ indem Hofmannsthal hier sowohl die Lyrik als auch den Gesang

14654SW I. S. 58. V. 5-8.

14655SW I. S. 65. V. 2-5.

14656SW I. S. 99. V. 1-2.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 399. Z. 13-16.

14657Hofmannsthals persönlicher Bezug zur Musik zeigt sich mitunter besonders deutlich in dem Brief an Marie Herzfeld vom 5. August 1892: „Musik ist das Wort, das in all meinen geschriebenen Sachen am öftesten vorkommt; ich sehne mich fortwährend nach Musik, ich kann mir nichts schönes ohne sie denken; [...] ich möchte endlich ein Haus finden mit alten Empiremöbeln, die nach Lawendel riechen, Alt Wiener Vasen und viel Musik; [...]“. In: SW I. S. 208. Z. 3-11.

14658SW I. S. 38. V. 1-4.

14659SW I. S. 38. V. 8.

14660SW I. S. 38. V. 12.

14661SW I. S. 38. V. 21-23.

Des weiteren heißt es: SW I. S. 39. V. 33-36.

14662SW I. S. 39. V. 40-41.

14663SW I. S. 39. V. 53-56.

14664SW I. S. 40. V. 59.

In den Notizen heißt es in Bezug auf das weit gefächerte Ausmaß der Bilder: „Wir spielen die Dinge die einem einfallen [...] / wenn man alte Musik hört“. In: SW I. S. 202. Z. 10-11.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 203. Z. 22, SW I. S. 205. Z. 35-37, SW I. S. 203. Z. 30.

14665„Meint ihr, sie wird als kleine Muse kommen, / Mit offnem Haar, und in den bloßen Armen / Wird eine leichte goldne Leier liegen?“ In: SW I. S. 68. V. 8-10.

14666SW I. S. 90. V. 54-55.

14667SW I. S. 14. V. 1-2.

Öfter als im Gedicht zeigt sich das Motiv in den Notizen: einmal durch das geschilderte Lieben („leise Melodie“, SW I. S. 128. Z. 14) und im Zuge der losen Fragmente: „Es jubeln und jauchzen und girren die Geigen / Es dreht sich der rauschende Lebensreigen.“ In: SW I. S. 128. V. 29-30.

14668Hofmannsthal hatte das Gedicht als Beitrag zu einem privat gedruckten Tanzprogramm, in dem auch Gedichte von Felix Dörmann, Felix Salten, Julius Kulka und Anderen zu finden sind geschrieben. Der Ball *Ein Tanz durch Jung-Wien* fand am 21. Februar 1891 statt und wurde von der *Geschlossenen Literarischen Gesellschaft* veranstaltet, einer Gruppe aus dem

im Einzelnen hinterfragt (SW I. S. 19. V. 5-6). Negativ zeigt sich die Versuchung durch die Musik auch in dem Gedicht *Psyche* (1892/1893). So will das lyrische Ich der Seele einen Trank reichen mit „sehrender Seele von weinenden Liedern“, ¹⁴⁶⁶⁹ und in Bezug auf den Traum zeigt sich ebenfalls der vergebliche Versuch der Beschwörung durch die Musik („Wie dunkelglühender Geigen Wühlen“). ¹⁴⁶⁷⁰ In dem Gedicht *Manche freilich ...* (1895 ?) zeigt das Motiv durch das unmögliche Ansinnen des ästhetizistischen Menschen, sich vor der Wirklichkeit zu bewahren. ¹⁴⁶⁷¹ In dem Gedicht *Weltgeheimnis* (1894) geht Hofmannsthal dem zu viel an Wissen nach. Er stellt dem Urzustand, der Präexistenz in der der Mensch um die Tiefe seiner Seele wusste, den jetzigen Zustand gegenüber. ¹⁴⁶⁷² Die Beklemmung im Zuge der Musik zeigt sich ebenso in dem Gedicht *Erlebnis* (1892), hier in Verbindung mit dem Tod. ¹⁴⁶⁷³ Nicht nur durch den Titel des Gedichtes *Lebenslied* (1896) zeigt sich das Motiv. Hier ist es ebenso ein mit dem Tode und dem Leben fahrlässig und spielerisch umgehender ästhetizistischer Protagonist, den Hofmannsthal beschreibt. ¹⁴⁶⁷⁴ Ebenso in dem Gedicht *Reiselied* (1897/1898) findet sich das Motiv, das sich auf die Flucht vor dem Tod bezieht, allerdings lediglich durch den Titel. Während sich in den Gedichten *Im Grünen zu singen* (1899) und *Der Schiffskoch, ein Gefangener, singt:* (1901) das Motiv nur durch die jeweilige Titelgebung zeigt, ist die Musik in dem Gedicht *Glückliches Haus* (1900) nicht Teil des ästhetizistischen Sich-Verlierens, sondern ganz im Gegenteil Teil eines glücklichen familiären Zusammenleben, was neuerlich aufzeigt, dass die Motive bei Hofmannsthal sehr durch das Umfeld, in das sie gesetzt sind, zu bewerten sind. ¹⁴⁶⁷⁵

In *Age of Innocence* (1891) zeigt sich der Motiv-Komplex erst wenn der junge Ästhetizist sich durch die Grausamkeit gelangweilt sieht, denn erst jetzt bemerkt er, dass von irgendwo her „halbverwehte Geigentöne“ ¹⁴⁶⁷⁶ in sein Zimmer dringen. Hatte Hofmannsthal schon vorher darauf verwiesen, dass der Ästhetizist trotz seiner bekundeten Selbstgenügsamkeit zur Außenwelt hingezogen wurde, zeigt sich dies nun deutlich an dem Geigenspiel: „Zum erstenmal bekam die Außenwelt für ihn ein selbstständiges Interesse, die anderen Menschen“. ¹⁴⁶⁷⁷ Durch das Geigenspiel animiert, hatten die „>>Anderen<< für ihn einen Sinn bekommen...“, ¹⁴⁶⁷⁸ hatte die Außenwelt ihn dazu verlockt, sich nicht nur nach Innen zu wenden. ¹⁴⁶⁷⁹ Der Sinn für die Musik war dem Ästhetizisten dabei aus seiner Kindheit mitgegeben: „Wie ich klein war hatte ich bei meinem Vater viel Musik gehört“. ¹⁴⁶⁸⁰ Mit dem Tod des Vaters war ihm aber gleichsam der Zugang zur Musik verwehrt und so zupfte er nur dilettantisch „manchmal ängstlich“ ¹⁴⁶⁸¹ auf den Klaviertasten. Doch die vergangene Musik, die zu seiner Wirklichkeit wird, ¹⁴⁶⁸² eröffnet ihm eine künstlich-

Griensteidler Kreis, die es sich zur Aufgabe gemacht hatte „der modernen Richtung in der Kunst vermehrte Geltung zu verschaffen.“ In: SW I. S. 132. Z. 8-9.

Die Anfang 1891 gegründete Gesellschaft blieb ohne Wirkung und löste sich bald wieder auf.

14669SW I. S. 32. V. 13.

14670SW I. S. 33. V. 38.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 184. V. 13-16, SW I. S. 186. Z. 7.

14671SW I. S. 54. V. 19-22.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 260. Z. 22-23.

14672SW I. S. 43. V. 7-10.

14673SW I. S. 31. V. 11-17.

Dies zeigt sich auch in den Notizen, wenn es heißt: „Wie dionysisch war der Tod / das Wesen des Todes ist Musik“. In: SW I. S. 177. V. 5-6.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 177. Z. 12-15.

14674SW I. S. 63. V. 17-20.

14675SW I. S. 101. V. 1-4.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 146. V. 18-19, SW I. S. 299. Z. 24, SW I. S. 334. Z. 13, SW I. S. 342. Z. 30-31, SW I. S. 366. Z. 18-19.

14676SW XXIX. S. 19. Z. 34-35.

14677SW XXIX. S. 20. Z. 1-2.

14678SW XXIX. S. 20. Z. 11.

14679Hofmannsthals Formulierung gemahnt an Andrians *Der Garten der Erkenntnis*, indem Andrian die Menschen auch als die Anderen bezeichnet hatte, werden die Menschen doch als Feinde empfunden. In: Perl, S. 19.

14680SW XXIX. S. 21. Z. 34-35.

Sonntags kamen immer „3 Freunde“ (SW XXIX. S. 21. Z. 35) zu seinem Vater, „alte Hofbeamte wie er und spielten Kammermusik.“ In: SW XXIX. S. 21. Z. 35-36.

14681SW XXIX. S. 21. Z. 37.

14682„Aber das langsame Verklingen der Töne war sehr schön. Ich suchte mich oft an die wirkliche Musik zu erinnern, an die von

ästhetizistisch gestaltete Natur: „denn alle Töne hatten für mich eine Farbe, Farben von unsagbarer sehnsüchtiger Schönheit, viel schöner als alle wirklichen Dinge, Farben, die ich gar nicht nennen kann und die ich nirgends wiederfinde.“¹⁴⁶⁸³

Neuerlich verweist Hofmannsthal durch die Universitätszeit des Ästhetizisten auf die Bedeutung der Musik. Träumerisch wandelnd, geht er durch die Straßen der Stadt: „Besonders eine bestimmte alte tändelnde Melodie und ein Duft, der Duft eines Vormittags, einmal im Schwarzenberggarten und der braungrüne Teich mit den Sandsteinritonen und die vielen jungen Mädchen und die warme einschläfernde Luft.“¹⁴⁶⁸⁴ Musik wird neuerlich für den Ästhetizisten zum Anziehungspunkt, wenn er glaubt, dem alltäglichen Leben einen Reiz abgewinnen zu können und das Singen einer Frau hört; doch ist die Stimme „eine von denen, die uns an Dinge erinnern, die heimlich in uns sind“,¹⁴⁶⁸⁵ was gleichsam an Stefan George gemahnt. Hofmannsthal beschreibt hier, wie das Sehnen des Ästhetizisten zur Musik ihn unter „dunkelm schwerem Schwellen“¹⁴⁶⁸⁶ ins obere Stockwerk des Hauses zieht. Unter dem Spiel Madeleines am Klavier und das ihres Bruders, seines Schulkameraden an der Geige, wird er jedoch von einer Verwirrung ergriffen: die Melodien hatten „etwas, worin kindische verträumte Anmuth war zugleich mit wehmütiger Herzlichkeit und verwirrender leichtfertiger Grazie“.¹⁴⁶⁸⁷ So träumt er sich, bedingt durch die Musik, mit halb geschlossenen Augen aus der Gegenwart weg in eine traumhaft geistige Landschaft, die wiederum Facetten seiner Umgebung aufgreift, wie die Madonna, die Glaslampe, Madeleine, ihr Kleid, ihren Schleier und ihren Hals; aber es ist eine traumhafte Umgebung, die keine Zeichen von Alterung trägt.

Am 19. Juli 1892 schreibt Hofmannsthal, in Bezug auf das Drama *Ascanio und Gioconda* (1892), an Arthur Schnitzler: „Was mich lockt und worauf ich eigentlich innerlich hinarbeite, ist die eigentümlich dunkelglühende, dionysische Lust im Erfinden und Ausführen tragischer Menschen in tragischen Situationen; diese Lust, deren symbolisches Äquivalent etwa das Anhören feierlicher, prunkvoll-trauriger Musik ist oder das Anschauen mancher Bilder der Renaissance, mit dunkelgoldnen Panzern und blassen schönen Profilen auf sehr finsterem Grund.“¹⁴⁶⁸⁸ In dem Drama widerspricht Gioconda Ascanios Rede, in der er ihre Güte gelobt hatte. Vielmehr bekennt Gioconda ihr leeres Dasein, wobei sie ein Leben erhebt, was gefüllt mit „stiller, innerer Musik“¹⁴⁶⁸⁹ ist, während sie von sich selbst aber nur sagen kann, dass sie nur „allzu arm an innerer Musik“¹⁴⁶⁹⁰ ist. Zudem erinnert sie sich eines Liebesliedes, um jedoch nur zu bekennen, dass sie niemals diese Liebe empfunden habe, wie sie in diesem Lied besungen wird.¹⁴⁶⁹¹ Dies führt bei Gioconda dazu, dass es sie ihre innere Leere neuerlich erkennen lässt: „Doch haben alle andern Dinge Duft / Und Glanz und Gluth für mich, wie für die Dirnen / Die dieses Lied in Sommernächten singen.“¹⁴⁶⁹² Im Gespräch mit Melusina erinnert sie sich dagegen ihrer glücklichen Kindheit, in der Musik Teil ihres Lebens war („Solang die Eltern lebten, war nicht da / Im Hause oft Musik?“).¹⁴⁶⁹³ Ihre unsichere Frage wird von ihrer Amme bestätigt,¹⁴⁶⁹⁴ wodurch sich Gioconda der Musikinstrumente im Hause ihres Onkels erinnert, die sie an das kindliche Glück erinnern:

„Wenn ich die Geigen und die Becken seh,
Die in der Halle hängen, weht mich an

damals“. In: SW XXIX. S. 22. Z. 2-3.

14683SW XXIX. S. 22. Z. 7-10.

14684SW XXIX. S. 22. Z. 23-26.

14685SW XXIX. S. 22. Z. 33.

14686SW XXIX. S. 23. Z. 8.

14687SW XXIX. S. 23. Z. 30-31.

14688Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler: Briedwechsel. S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main. 1964, S. 23.

Die *Kritische Ausgabe* verweist in diesem Zusammenhang auf Hofmannsthals Kenntnis von Stanislaw Przybyszewskis Werk *Chopin und Nietzsche*: „Die Krankheit Chopins hat sich in seiner Musik umgesetzt in eine grenzenlose Müdigkeit. Es ist die Müdigkeit der Schwindsucht mit ewig wechselnden Stimmungen, die wie stille Herbstwinde über nackte öde Felder streichen“.

In: SW XVIII. S. 419. Z. 27-29.

14689SW XVIII. S. 78. Z. 17.

14690SW XVIII. S. 78. Z. 27.

14691SW XVIII. S. 83. Z. 19-41.

14692SW XVIII. S. 83. Z. 35-37.

14693SW XVIII. S. 102. Z. 16-17.

14694SW XVIII. S. 102. Z. 18-24.

Wie ein Erinnern an erstorbenes
Und ganz ersticktes andres Sein in mir.
Mir ist, als müsst' ich mich besinnen können
Auf irgend etwas: einen Rausch: ein Glück,
Das ich entbehre und drum elend bin.“¹⁴⁶⁹⁵

Ihrer Traurigkeit im Leben stellt die Amme entgegen, dass sie wieder Freude im Leben gewinnen möge und bezieht zu diesem Zwecke die Musik mit ein: „Es würde Dich erheitern, manchmal / Ein Madrigal im Garten anzuhören, / Galant gestimmt zur Geige und zur Flöte.“¹⁴⁶⁹⁶ Doch Gioconda distanziert sich von der äußeren Musik, die ihr nichts bedeuten kann, und verweist stattdessen auf die Tiefe der Seele („Mir frommt kein Madrigal und keine Geige. / Mir ist Musik im Innersten verwandt“).¹⁴⁶⁹⁷ Melusina eröffnet ihr schließlich, dass Ascanio nicht kommen werde, doch Gioconda hält dennoch an den kurzen Freuden fest, die er in ihr einsames Leben bringt. Dies lässt sie sich neuerlich an ihr Kindheit erinnern; während sie heute nur aus Gewohnheit aus dem Bett kommt, war sie früher berauscht von der Nacht „und ihren Tönen“.¹⁴⁶⁹⁸ Als sie aber Ascanio ihre Liebe bekennt, gibt sie sich ihm in die Hand: „Ein kleines Saitenspiel in Deiner Hand / Sind meiner Seele Saiten.“¹⁴⁶⁹⁹

Ascanios Verständnis von Musik zeigt sich durch Bertuccios Anklage gegenüber ihm, was den Umgang mit Gioconda betrifft. Ascanio jedoch hält dem entgegen, dass er sich nicht sorgen möge, sei es doch sein Beruf, sich mit dem „Dichten von Sonetten, zur Musik“¹⁴⁷⁰⁰ zu beschäftigen, und führt dies in dem Sinne an, dass jemand der das tue, ja gar nicht untätig sein könne. Bertuccio verlangt es jedoch nach einer Zusicherung, dass Ascanio den Unterschied zwischen seinen Liebschaften und Gioconda nicht vergisst, mit der er mitunter über Kunst und Musik redet („Gespräch: von Titus Livius, Macchiavell, / Bis zur Musik und Zucht von Hiacynten“).¹⁴⁷⁰¹ So erhält er von Ascanio die Versicherung, dass er sich in Bezug auf Gioconda nicht vergesse, hebt er sie doch über seinen Umgang mit anderen Frauen: „In diesem Mädchen ist Vereinigung / Von alle dem und eine ganze Seele. / Nicht die, nicht jene Saite, nein, ein Spiel, / Ein ganzes gutes reiches Saitenspiel!“¹⁴⁷⁰² Ascanio trifft, obwohl er Gioconda widersprochen hatte, dennoch auf Francesca und zeigt sich mitunter trunken von dem „Glanz und lachende[n] Musik“.¹⁴⁷⁰³

Des weiteren zeigt sich die Bezugnahme zur Musik auch durch Ippolito, der sich in Gedanken an die Liebe zu Gioconda über sein Wesen sagt, dass er niemals leicht erregt gewesen war, auch nicht von der Musik.¹⁴⁷⁰⁴ Musik war aber auch Teil des Festes der Francesca in ihrem Elternhaus („- Da löschen sie gerade das letzte aus – / Sehr hübsch. Und die Musik“),¹⁴⁷⁰⁵ und auch als sie sich von Ippolito verabschiedet hat, tritt sie „halblaut singend“¹⁴⁷⁰⁶ an ein Fenster. So zeigt sich die Verbindung mit der Musik nicht nur durch den leichten Genuss des ästhetizistischen Festes, sondern auch durch die Drohung eines ihrer Verehrer, sich zu töten („Und wie Musik war, stand ich dort am Fenster / Mit Mario Ferrucci: er war blass“).¹⁴⁷⁰⁷

In dem Dramenentwurf *Die Bacchen nach Euripides* (1892) findet sich das Motiv gebunden an die Feierlichkeiten um den Gott Dionysos. So heißt es in Bezug auf Pentheus Mutter: „sie denkt an die Becken und Geigen im Eichenwald in denen die tiefe Traurigkeit der Erde tönte“.¹⁴⁷⁰⁸ Hofmannsthal beschreibt den

14695SW XVIII. S. 102. Z. 26-32.

14696SW XVIII. S. 102. Z. 36-38.

14697SW XVIII. S. 103. Z. 2-3.

14698SW XVIII. S. 103. Z. 37.

14699SW XVIII. S. 109. Z. 12-13.

In den Varianten, heißt es: „Mach aus mir was du willst, spiele wie auf einem Saitenspiel / bleib bei mir, sonst stellt sich mir der Tod an mein Bette und sieht / mich ehern an mit offenen öden Augen“. In: SW XVIII. S. 398. Z. 29-31.

14700SW XVIII. S. 85. Z. 18.

14701SW XVIII. S. 86. Z. 4-5.

14702SW XVIII. S. 86. Z. 29-32.

14703SW XVIII. S. 96. Z. 25.

In den weiterführenden Notizen zum III. Akt betont Ferrante zudem Ascanios Liebestrunkenheit in Bezug auf Francesca: „Und lässt vor Fackelglanz und Nachtmusik / Die halbe Stadt nicht schlafen.“ In: SW XVIII. S. 110. Z. 22-23.

14704SW XVIII. S. 90. Z. 29.

14705SW XVIII. S. 91. Z. 6-7.

14706SW XVIII. S. 90. Z. 39.

14707SW XVIII. S. 91. Z. 18-19.

14708SW XVIII. S. 48. Z. 29-30.

König Pentheus nicht nur als „Bauherr[n] und Gärtner“, ¹⁴⁷⁰⁹ sondern er erweist sich auch der Musik als zugetan („die Hymne, die er mit einem Knabenchor mit der Lyra begleitet“). ¹⁴⁷¹⁰

In den Gesprächen und Briefen zeigt sich das Motiv mitunter in *Der Sinn des Lebens. Dialoge in der Manier des Platon aus Athen* (1892), ¹⁴⁷¹¹ in *Brief an einen jungen Freund* (August 1896) durch die Figur eines Musikers (SW XXXI. S. 13. Z. 24), in *Die Abende von Rodaun* (1903) in dem eine Kritik an Wagner geäußert wird, im Zusammenhang wie sich der künstlerische Mensch der Moderne zur Kunst und Welt stellen soll („Keine Eitelkeiten mehr in sich haben: Keine Schauspielerei (wie Wagner)“) ¹⁴⁷¹² oder in *Das Schöpferische* (1906-1909) (SW XXXI. S. 96. Z. 2-3, SW XXXI. S. 97. Z. 6-7). Weitere Bezüge zum Motiv finden sich in *Der Brief des letzten Contarin* (1902), wenn der Contarin die Trennung von der Gesellschaft andeutet, von der er immer gewusst habe: doch habe er gehofft „es möge nicht jetzt geschehen, nicht während des Nocturne von Chopin, nicht während des Praeludiums von Brahms: nicht in dem Augenblick, wo die Musik den starren Harnisch der Seele in allen Fugen gelöst hält und wo das grässliche Gemeine so entsetzlich freien Weg fände.“ ¹⁴⁷¹³ Ebenso zeigt sich das Motiv in dem *Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann* (1902) im Zuge der Kritik des Japaners am Europäer („Wagnermusik eine debauche“, SW XXXI. S. 43. Z. 35), in *Die Briefe James Hackmanns* (1903) innerhalb der Notizen, ¹⁴⁷¹⁴ in dem *Gespräch über die Novelle von Goethe* (August/September 1906) durch Goethes Werk *Wilhelm Meister* ¹⁴⁷¹⁵ oder durch die Betrachtungen über die Einbildungskraft: „sie soll wenn sie Kunstwerke hervorbringt, nur wie eine Musik auf uns selbst spielen, uns in uns selber bewegen und zwar so, dass wir vergessen, dass etwas ausser uns sei, das diese Bewegung hervorbringt.“ ¹⁴⁷¹⁶ Auch Edgar betont hier, in Andeutung an die Konzeption, den Wohlklang der Novelle: „so möchte ich die ganz einfachen Begebenheiten nennen z. B. dass den Gefangenen die Tochter des Königs in dessen Burg er gefangen liegt liebt. Dies erfüllt ein so tiefes Verlangen wie der Dreiklang. Aus solchen Dingen ist poetische Erzählung zusammengesetzt wie Musik aus den Accorden u Harmonien.“ ¹⁴⁷¹⁷ Hofmannsthal bindet das Motiv hier überdeutlich an die Konzeption der Ganzheit des Seins, was seine Sicht auf Leben und Kunst neuerlich deutlich macht: Schönheit, Kunst und Leben müssen sich nicht ausschließen, es kommt aber auf ein harmonisches Maß an, ein Gedanke der von Goethe gezeichnet ist, wie sich auch hier zeigt. ¹⁴⁷¹⁸

Erst im 16. Prosagedicht (1893) bindet Hofmannsthal das Erleben der Musik ein und verweist dabei explizit auf die Bedeutung des gemeinsamen Genusses: „Intimität: zusammen eine tiefe Musik erlebt haben, dabei ahnt man einen sinnlich naiven Zustand“ ¹⁴⁷¹⁹ Anknüpfend an das Erleben der Musik, betont Hofmannsthal neuerlich die soziale, gemeinschaftsbindende Komponente: „[...] einen Paradiesgarten, in dessen heisser melodischer Abendluft sich die Menschen unendlich nahe stünden und mit leisen Worten die tönenden Platten der Seele erzittern machten“ ¹⁴⁷²⁰ Erneut im 19. Prosagedicht *Die Stunden* (1893), mit den zwei zugehörigen Notizen (N 1, N 2), geht Hofmannsthal auf die Musik ein, bindet sie an die Stunden, die vom Menschen positiv aber auch negativ empfunden werden. Die personifizierten Stunden sitzen „auf alten heidnischen Grabsteinen, die Thymian überwachsenen, und spielen die Syrinx.“ ¹⁴⁷²¹ In Bezug auf andere

14709SW XVIII. S. 49. Z. 1-2.

14710SW XVIII. S. 49. Z. 3.

14711Hofmannsthal ließ sich hier von Bahr inspirieren („Das Märchenstück von Bahr, mit dem Schlusschor, der die Sehnsucht nach Schönheit ausdrückt“, SW XXXI. S. 7. Z. 10-11), von den „Partituren von Wagner“ (SW XXXI. S. 7. Z. 15-16) und betont letztendlich die Verbindung zwischen Musik und Lebendigkeit: „das Lied im Sommer, in dem der Strom des Lebens rauscht, des Lebens der Dinge.“ In: SW XXXI. S. 7. Z. 25-26.

14712SW XXXI. S. 90. Z. 16-17.

14713SW XXXI. S. 20. Z. 36-40.

14714„Bemerkung über das Clavierspielen von Offizieren. Willkürliches Nehmen der Tempi, zuviel Pedal, ein wühlen anstatt eines spiegeln“. In: SW XXXI. S. 69. Z. 13-14.

14715„[...] befinden wir und erst im eigentlichen Bereich der Poesie, es ergeht uns so wie wenn wir in besten Augenblicken der Musik rein hören, ohne die Klangfarbe der Instrumente mitzuhören“. In: SW XXXI. S. 146. Z. 16-18.

14716SW XXXI. S. 147. Z. 3-6.

14717SW XXXI. S. 149. Z. 12-17.

14718SW XXXI. S. 147. Z. 28-29, SW XXXI. S. 150. Z. 9-10.

14719SW XXIX. S. 233. Z. 6-7.

14720SW XXIX. S. 233. Z. 8-11.

14721SW XXIX. S. 235. Z. 16-17.

Stunden zeigt sich dagegen eine andere Bewertung von Musik, die unter dem Aspekt der Ganzheit des Seins steht.¹⁴⁷²²

Auch in der Erzählung *Das Glück am Weg* (1893) zeigt sich die Einbindung des Motivs, und zwar durch die Überlegungen des Protagonisten woher er die Frau kennt: „Gewisse Musik hatte mir von ihr geredet, ganz deutlich von ihr, am stärksten Schumannsche“.¹⁴⁷²³ Erkennend, dass sie nur das Phantasma seiner Sehnsüchte ist, wähnt er, dass er mit ihr in einer besonderen Sprache reden werde und „gewisse seltsame Saitensysteme würden verstärkend mittönen“.¹⁴⁷²⁴

In dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) ist die Musik von besonderer Bedeutung. Hofmannsthal zeigt bereits durch die Beschreibung von Claudios Studierzimmer dessen Affinität zur Musik, die hier in Form von Musikinstrumenten gleichsam seinen Zug zu Schönheit und Vergangenheit darlegt: „An den Pfeilern Glaskasten mit Altertümern. An der Wand rechts eine gotische, dunkle, geschnitzte Truhe; darüber altertümliche Musikinstrumente.“¹⁴⁷²⁵ Mit Claudios kritischem Zug seine Lebensversäumnis betreffend, betrachtet er die ihn umgebene künstliche Schönheit kritisch, so auch die Musikinstrumente, die ihn nicht mehr ergreifen können: „Ihr alten Lauten, ihr, bei deren Klingen / Sich manches Herz die tiefste Rührung fand, / Was gäb´ ich, könnt´ mich euer Bann erfassen, / Wie wollt´ ich mich gefangen finden lassen!“¹⁴⁷²⁶ Claudios Verse bezeugen, dass er nicht mit dem Ästhetizismus gebrochen hat, ihn nur das Ahnen ergriffen hat, dass sein bisheriger rein ästhetizistischer Lebensweg der Falsche gewesen sein könnte. Die Hinwendung zu den Musikinstrumenten und den anderen künstlichen Dingen, erfolgt durchaus aus seiner Liebe zum Schönen, sind diese Dinge doch „[g]ezeugt von zuckenden, lebend´gen Launen“.¹⁴⁷²⁷ Allein weil sie ihn nicht mehr ästhetizistisch erregen, erkennt er deren Reizlosigkeit auf sich. Die Abwendung und Kritik dem Ästhetizismus gegenüber, kann zumindest aus diesen Versen, aus einer Übersättigung, mehr noch einer Abstumpfung gegenüber diesen Dingen, empfunden werden. So tut er auch die Musikinstrumente als rein Künstliches ab, durch das er mitunter wähnt, sein Leben verschwendet zu haben. Doch schließlich wird der Ästhetizist dem „sehnsüchtige[n] und ergreifende[n] Spiel einer Geige“¹⁴⁷²⁸ gewahr und er erlebt eine Ergriffenheit, die er glaubte, durch die Musik nicht mehr zu empfinden: „Musik? / Und seltsam zu der Seele redende! / Hat mich des Menschen Unsinn auch verstört? / Mich dünkt, als hätt´ ich solche Töne / Von Menschengeigen nie gehört ..“¹⁴⁷²⁹ Was die ästhetizistische Kunst nicht mehr vermochte, wirkliche Ergriffenheit auszulösen, geschieht nun durch das Spiel des Todes, durch das er lange Verlorenes in sich aufkommen spürt:

„In tiefen, scheinbar lang ersehnten Schauern
Dringt´s allgewaltig auf mich ein;
[...]
Regt es Gedanken auf, die warmen, frommen,
Und wirft mich in ein jugendliches Meer.“¹⁴⁷³⁰

Was hier mitschwingt, ist zum einen der Bezug zu Menschen aus seiner Vergangenheit, aber auch die Verklärung seines Lebens und der vermeintliche Kontakt zu seiner Jugend.¹⁴⁷³¹ Dabei zeigt Hofmannsthal

Des weiteren, siehe: SW XXIX. S. 235. Z. 20-22.

14722SW XXIX. S. 235. Z. 23-25.

14723SW III. S. 9. Z. 19-20.

14724SW III. S. 9. Z. 36-37.

14725SW III. S. 63. Z. 5-7.

14726SW III. S. 66. Z. 10-13.

14727SW III. S. 66. Z. 20.

14728SW III. S. 69. Z. 2.

14729SW III. S. 69. Z. 4-8.

14730SW III. S. 69. Z. 10-19.

Auch Martin Erich Schmid betont die Bedeutung der Musik auf Claudio: „Durch die Musik kommt Claudio, der Ausgeschlossene, unversehens ins Zentrum der Welt.“ In: Schmid, Martin Erich: *Symbol und Funktion der Musik im Werk Hugo von Hofmannsthals*. Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1968, S. 60.

Schmid sieht zudem in der Musik eine „Botin der Ewigkeit“, die Claudios „Starre des Herzens“ aufgebrochen hat. In: Schmid, S. 64.

14731Alewyn spricht von dem „zauberische[n] Geigenton“, der in ihm die „Erinnerung an eine verschollene Zeit, wo seine Seele,

auf, dass der Ästhetizist in seiner Jugend ein lebendiges, lebensbejahendes Empfinden hatte.¹⁴⁷³² Damit wird er durch die Musik an ein lebendiges Empfinden gemahnt, das seinem Jetzigen widerspricht, welches in Verbindung mit vergangener Kunst und toter Künstlichkeit steht. „Tön fort, Musik, noch eine Weile so / Und rühr mein Innres also innig auf“,¹⁴⁷³³ so das Sehnen des Ästhetizisten, denn er will, was die Künstlichkeit ihm schon lange nicht mehr schenkte, wieder Glück empfinden. Claudio fühlt sich von der Musik demnach in der Tiefe seines Wesens ergriffen, doch darf dies nicht dahingehend aufgefasst werden, dass diese sein ästhetizistisches Wesen anrührt, sondern das Wesen, das sich nur im Ästhetizismus verloren hatte.

„Denn alle süßen Flammen, Loh´ an Loh´
Das Starre schmelzend, schlagen jetzt herauf!
Des allzualten, allzuwirren Wissens
Auf diesen Nacken vielgehäuften Last
Vergeht, von diesem Laut des Urganstehens,
Den kindisch-tiefen Tönen angefaßt.“¹⁴⁷³⁴

Mit dem Verstummen dieser Musik, die ihn so tief erfasst und worin er „Göttlich-Menschliches gespürt“¹⁴⁷³⁵ hatte, wähnt er dem Bettelmusikanten zu begegnen, der diese Laute zu spielen vermochte und nun um seinen Lohn verlangt. Doch statt des Musikanten tritt der Tod durch den Vorhang ein, der „den Fiedelbogen in der Hand, die Geige am Gürtel“¹⁴⁷³⁶ trägt. Was ihn als Kunstform noch ergriffen hatte, die Ganzheit des Seins (gebunden an den Tod), erschreckt ihn nun in seiner Konsequenz, erkennt er doch, dass diese Ganzheit auch den Tod impliziert. Statt tiefer Ergriffenheit, sieht er sich nun von einem „namenlose[n] Grauen“¹⁴⁷³⁷ erfüllt, zumal er nicht begreifen kann, wie er, der so fürchterlich anzuschauen ist, solch einer „Fiedel Klang“¹⁴⁷³⁸ bewirken kann. Bedingt ist dies dadurch, dass der Ästhetizist das Schöne und Hässliche nicht nebeneinander akzeptieren kann, eben gegen die Ganzheit aufbegehrt und demzufolge die Last des Todes auf sich spürt. Aber die Musik konfrontiert Claudio nicht nur mit der Konzeption, sondern der Tod ruft auch mit der Musik die drei Menschen aus Claudios Vergangenheit herbei, durch die er, zumindest für einen gewissen Moment, den Tod ausschaltet. Waren die Töne der Geige zu Beginn sehndend, so spielt der Tod, um das Mädchen herzurufen, die „Melodie eines alten Volks/ledes“.¹⁴⁷³⁹

Auch die Beziehung zwischen der Geliebten und Claudio zeigt sich in einem gewissen Zusammenhang zur Musik. Das kleine „wackelige Spinett“¹⁴⁷⁴⁰ oder der Schrank, indem sie seine Briefe bewahrte, wurde für sie, so erzählt sie es Claudio nun, gleichsam lebendig. Auch mit dem Auftreten des toten Freundes bindet Hofmannsthal das Motiv ein, klagt er Claudio doch ob seiner Flüchtigkeit zu menschlichen Bindungen an; nichts weiter als ein „feines Saitenspiel im Wind“¹⁴⁷⁴¹ sei er gewesen, immer erregbar für jeden neuen Genuss. Den Tod jedoch bittet Claudio um Aufschub, denn erst durch das „Geigenspiel“¹⁴⁷⁴² des Todes habe er sich richtig zu dem Leben stellen können, weshalb er es bedauert, dass er das Spiel nicht früher erlebt habe. Dabei erkennt Claudio aber nicht, dass das Fehlen an Leben von ihm selbst verantwortet wurde, weil er sich der Ganzheit des Seins verschlossen hat.

In *Der Tor und der Tod Prolog* (1893) verweist Hofmannsthal bereits durch den Dichter Baldassar, der ein „Künstliche[s] Spinett“¹⁴⁷⁴³ und der den Freunden die Zeit mit Musik vertrieb, auf das Motiv: „Spielte süsse

weit geöffnet, von starken Gefühlen durchströmt, in seligem Einklang mit der Welt mit allem Lebenden ein brüderliches Du“ gewesen war. In: Alewyn, S. 69.

14732SW III. S. 69. Z. 28-31.

14733SW III. S. 69. Z. 36-37.

14734SW III. S. 70. Z. 1-6.

14735SW III. S. 70. Z. 13.

14736SW III. S. 70. Z. 21-22.

14737SW III. S. 70. Z. 23.

14738SW III. S. 70. Z. 24.

14739SW III. S. 75. Z. 19-20.

14740SW III. S. 75. Z. 29.

14741SW III. S. 77. Z. 7.

14742SW III. S. 79. Z. 8.

14743SW III. S. 241. Z. 9.

Kinderlieder Affectierte Menuette Oder ernste Kirchenfugen.“¹⁴⁷⁴⁴ Doch mit der Musik steht auch die Beklemmung der beiden Dichter Baldassar und Ferrante in Verbindung, die durch den Traum von Ferrantes Hund ausgelöst worden war:

„Dieses
Stöhnen des beklommenen Thieres
War als wie das Wehen einer
Fremden Macht. Die dunklen Saiten
In der beiden Freunde Seelen
Waren angerührt und bebten“¹⁴⁷⁴⁵

Baldassar jedoch löst die Beklemmung der Fantasien durch seine Musik wiederum auf („Und in dunklen Mollaccorden / Sehnsuchtsvoll und schmerzlich wühlend / Diesen Druck von ihnen löste“).¹⁴⁷⁴⁶ Als die Freunde Andrea und Galeotto zudem beim Haus Baldassars ankommen, werden sie der „dunklen Tönewellen“¹⁴⁷⁴⁷ gewahr, die die „vermisste Note [...] der allgemeinen Schönheit“¹⁴⁷⁴⁸ waren. In eben dieses „Glühn und Beben / Dieser Töne“¹⁴⁷⁴⁹ wirft Andrea seine Rosen. Obwohl die Beklemmung für den Moment gebannt wurde, durch die Musik und die leichtfertige Geste des Andrea, ist die Bedrohung für den Menschen allgegenwärtig: „Doch sie wussten alle viere, / Dass die leichterregte Seele / Wie ein kleines Saitenspiel ist / In der dunklen Hand des Lebens...“¹⁴⁷⁵⁰

In den sehr losen Notizen zu *Das Glück am Weg* (1893), die wohl eine Liebesbeziehung in den Fokus stellen, zeigt sich das Motiv durch den Chor¹⁴⁷⁵¹ und durch die singende Tochter des Müllers Dorothee (SW III. S. 249. Z. 13). In *Landstrasse des Lebens* (1893) bindet Hofmannsthal das Motiv wiederum durch den singenden Hirtenknaben ein,¹⁴⁷⁵² sowie in dem *Gartenspiel* (1897) durch die Tänzerinnen¹⁴⁷⁵³ und in *Das Kind und die Gäste* (1897) dadurch, indem sich auf der kostbaren Wiege des Kindes mitunter der „Troubadour Guillem de Cabestaing“¹⁴⁷⁵⁴ zeigt. Hofmannsthal verstärkt den Bezug zwischen der Wiege des Kindes und der Musik, hört man doch erst aus der Ferne das „Getön wie von angeschlagenen Becken“,¹⁴⁷⁵⁵ welches schließlich näher kommt (SW III. S. 282. Z. 36).¹⁴⁷⁵⁶

In dem lyrischen-Drama *Idylle* (1893) findet sich das Motiv durch die Rückwendung der Ästhetizistin zu ihrer Vergangenheit. Wie sehr die Kunst des Vaters eine einschneidende Wirkung auf ihr Leben hatte, zeigt sich dabei auch in Verbindung mit der Musik: „Die mir mit halbverstandener Gefühle Hauch / Anrührten meiner Seele tiefstes Saitenspiel, / Daß mir zuweilen war, als hätte ich im Schlaf / Die stets verborgenen Mysterien durchirrt.“¹⁴⁷⁵⁷ Mit den Schilderungen seines bisherigen ruhelosen Lebens, zeigt sich auch bei dem Zentaur die Einbindung des Motivs, hat er doch eine Najade¹⁴⁷⁵⁸ an einen „syrinxblasend[en]“¹⁴⁷⁵⁹ Satyr verloren.

14744SW III. S. 241. Z. 10-12.

14745SW III. S. 242. Z. 34-39.

Die *Kritische Ausgabe* vermerkt in Bezug auf den Vers, auf das in der „Literatur weit verbreitete Topos von dem Saitenspiel oder den Saiten der Seele“ (SW III. S. 766. Z. 28-29), das sich – wie vermerkt wird – vermeintlich primär im Frühwerk findet.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 766-767. Z. 26.

14746SW III. S. 243. Z. 21-23.

14747SW III. S. 245. Z. 34-35.

14748SW III. S. 246. Z. 1-2.

14749SW III. S. 246. Z. 5-6.

14750SW III. S. 246. Z. 5-6.

Auch in den Notizen verweist Hofmannsthal wiederholt auf die Musik: durch den Verweis auf ein Spinett (SW III. S. 757. Z. 14-16 ff.), durch die „traurig süße[n] Kinderlieder“ (SW III. S. 757. Z. 20, SW III. S. 758. Z. 1), die „Opern des Lully“ (SW III. S. 757. Z. 21) oder in Verbindung mit dem Tod (SW III. S. 759. Z. 31-32).

14751SW III. S. 249. Z. 11-12; SW III. S. 249. Z. 21.

14752SW III. S. 256. Z. 27.

14753Hofmannsthal, der die Romantik als den Mangel an Einheit erfasst, notiert hier: „wir haben ein bischen zu viel von Aeolsharfen an uns“. In: SW III. S. 270. Z. 12-13.

14754SW III. S. 282. Z. 32.

14755SW III. S. 282. Z. 35.

14756In den Notizen zeigt sich der Bezug zur Musik durch die Stimme der Figur eines Jünglings („seine Stimme ist hell wie der Klang phrygischer Flöten“, SW III. S. 807. Z. 17) oder durch die Pagen des Kardinals, die eine „Laute“ (SW III. S. 809. Z. 7) tragen.

14757SW III. S. 56. Z. 10-13.

14758In den Notizen spricht Hofmannsthal zudem von einem „singenden Najadenschwarm“. In: SW III. S. 417. Z. 10.

14759SW III. S. 58. Z. 14.

Wie stark der Zug zur Musik in der schönheitsliebenden Frau ist, zeigt sich schließlich auch dadurch, dass sie den Zantauen fragt: „Ward dir, dem Flötenspiel des Pan zu lauschen? Sag!“¹⁴⁷⁶⁰ Im Gegensatz zu *Der Tod des Tizian* (1892) bedient Pan hier für den Zantaur den Aspekt des flötenspielenden Betörers der den Zentauren in die Haltlosigkeit wirft, und ist nicht mehr, wie in Tizians Umfeld, mit dem Leben verbunden.

¹⁴⁷⁶¹

Innerhalb der dem Nachlass zuzuordnenden Romanpläne zeigt sich das Motiv angedeutet in *Roman des inneren Lebens* (1893-1894) („Wiener Musik“),¹⁴⁷⁶² wobei die Musik hier in Verbindung mit dem Dilettantismus gesetzt wird.¹⁴⁷⁶³ Negativ gesetzt findet sich das Motiv auch in den weiteren Notizen, in Verbindung mit einer der Figuren: „einer sehr kränklich, spielt Chopin.“¹⁴⁷⁶⁴ Des weiteren zeigt sich das Motiv auch positiv besetzt und angedacht für das zweite Kapitel des Romans, in Anlehnung an den Döblinger Park und Josephine von Wertheimstein.¹⁴⁷⁶⁵ Ebenso findet sich das Motiv in *Dialoge über die Kunst* (1893-1894), hier durch das Gespräch über Schönheit und Liebe, wobei der Erstere der beiden jungen Männer betont, dass die Liebe allgegenwärtig sei wie die Schönheit und die „Musik des Chopin“.¹⁴⁷⁶⁶ Des weiteren zeigt sich das Motiv auch in dem *Familienroman* (1893-1895), hier durch die Idee zum Familientypus, über den es heißt: „Tonart der Symphonie, die jedes einzelne Instrument beeinflusst.“¹⁴⁷⁶⁷

In *Das zauberhafte Telephon* (um 1893 ?) thematisiert Hofmannsthal den „(Liedes-) (Geigen)klang“.¹⁴⁷⁶⁸ Die Liebesserenade wird aber von der Tante, da sie die Nähe zum Geliebten aufbricht, abgebrochen, indem sie das Fenster schießt („Und das süße Lied da drauß’ - Es ist aus“).¹⁴⁷⁶⁹ Im Epilog geht Hofmannsthal neuerlich auf das Motiv ein; in Bezug auf das Leben als Ganzes, heißt es dort: „Es war - ein tönend Bilderbuch Leibhaft geword’ner Lieder“.¹⁴⁷⁷⁰ Ebenso verwendet Hofmannsthal die Figur des Pierrot in seiner Pantomime *Liebeszeichen* (1893) und bindet das Motiv an die Vorliebe zur Farbe („Musikbücher farbig eingebunden. Geigentönefarben“).¹⁴⁷⁷¹ In der *Wiener Pantomime* (1893/1894) zeigt sich ebenso die Einbindung des Motivs. So heißt es in Bezug auf eine männliche Figur der Pantomime: „alles ist ihm Gleichnis: Tini = Wiener Musik“.¹⁴⁷⁷² Musik als Teil der Wiener Lebenswelt zeigt sich auch im Lob über die Stadt, wenn es heißt: „Wie tönt die Welle, die aus dunklem Grund / Hier springt, die liebe Seele dieser Stadt / Getränkt mit Träumerei und mit Musik.“¹⁴⁷⁷³ Des weiteren findet sich das Motiv durch den Gesang einzelner Mädchen und Jungen, die über die Bühne gehen und zu singen beginnen (SW XXVII. S. 137. Z. 8) oder durch den Herrn von Streicher, der „halblaut vor sich hinsingend“¹⁴⁷⁷⁴ erscheint. Von besonderer Bedeutung wird die Musik allerdings durch den „lieb[n] Augustin“,¹⁴⁷⁷⁵ der eine Geige auf dem Rücken trägt und eine seiner eigenen „Melodien angekündigt“.¹⁴⁷⁷⁶ Das Leben und die Brunnenfiguren als langweilig verspottend, beginnt er zu tanzen: „Er nimmt die Geige zur Hand und will ihnen vorspielen. Er fährt mit dem Bogen über die Saiten, die Geige giebt keinen Ton. Lautlose Stille.“¹⁴⁷⁷⁷ Auch hier versagen die Hände, zwar nicht in Verbindung mit

14760SW III. S. 58. Z. 21.

14761„In einem stillen Kesseltal ward mirs beschert. / Da wogte mit dem schwülen Abendwind herab / Vom Rand der Felsen rätselhaftes Getön“. In: SW III. S. 58. Z. 23-25.

14762SW XXXVII. S. 71. Z. 19.

14763SW XXXVII. S. 71. Z. 22.

14764SW XXXVII. S. 72. Z. 12.

14765SW XXXVII. S. 82. Z. 30.

14766SW XXXVI. S. 104. Z. 25.

14767SW XXXVI. S. 106. Z. 26-27.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 78. Z. 15, SW XXXVII. S.78. Z. 37, SW XXXVII. S. 84. Z. 12, SW XXXVII. S. 94. Z. 10, SW XXXVII. S. 95. Z. 6.

14768SW XXVII. S. 130. Z. 16-17.

14769SW XXVII. S. 130. Z. 26-27.

14770SW XXVII. S. 130. Z. 26-27.

14771SW XXVII. S. 134. Z. 9-10.

14772SW XXVII. S. 135. Z. 20.

14773SW XXVII. S. 136. Z. 26-28.

14774SW XXVII. S. 139. Z. 31.

14775SW XXVII. S. 137. Z. 28.

14776SW XXVII. S. 137. Z. 27.

14777SW XXVII. S. 137. Z. 33-35.

der Tat aber mit dem Schönen der Musik. Der Versuch Augustins die Geige, durch ein heftiges Spiel zum Klingen zu bringen, versagt, weshalb er sie schließlich entmutigt zu Boden wirft (SW XXVII. S. 137. Z. 36-37), und stattdessen in das Wasser des Brunnens starrt. Gerade der ihm im Weg liegende und vom Liebespaar stammende Fliederstrauss, den er von sich stößt und der auf die Geige fällt, bringt diese zum Klingen: „Bei der Berührung stösst diese einen langgezogenen vibrierenden anschwellenden Ton aus. Der liebe Augustin steht oben auf dem Brunnen mit den Händen rückwärts gestützt und schaut mit weit aufgerissenen Augen, starr vor Staunen, nach der Geige. Er springt herunter, hebt den Fliederstrauss auf, riecht dazu. Der Duft überwältigt und berauscht ihn. Die Geige tönt aufs neue. Er beugt sich mit Angst und Staunen über sie. Da fängt der Fidelbogen, der ein paar Schritte weiter rechts liegt, an zu glühen und am Boden hin und her zu springen. Der liebe Augustin packt die Geige: sie tönt immer stärker. Der Fidelbogen glüht und hüpfert umher. Der liebe Augustin hebt ihn auf (er hört auf zu glühen) und spielt eine alte Wiener Weise, lockend und innig, schwermüthig und graciös leichtfertig. Die Brunnenfiguren regen sich sehnsüchtig lauschend.“¹⁴⁷⁷⁸ In den kurzen Notizen zu dem Ballett *Das Jahr der Seele* (1898) zeigt sich nur ein flüchtiger Bezug zur Musik durch die Natur („dann die Töne des Sonnenuntergang im Meer“),¹⁴⁷⁷⁹ wie auch in der Skizze zu *Junges Mädchen von altem Maniak gekauft* (1902/1905 ?). Zu Hause mit der geraubten Puppe, die der Maler für eine Frau hält, angekommen, wendet er sich gegen diese: „Er möchte die Puppe zerbrechen, damit diese Melodie aufhört.“¹⁴⁷⁸⁰ Ebenso in den Notizen zu *Der Herr des Spiegels* (1905 ?) zeigt sich der Motiv-Komplex. Hofmannsthal lässt die Musik hier zum einen auf die Figuren wirken, macht sie „wacher und wacher“.¹⁴⁷⁸¹ Zudem ist die „Geigenouvertüre“¹⁴⁷⁸² auch Teil der Bühnenszenierung. Auch in der dramatisch-pantomimischen Dichtung *Der Kaiser und die Hexe* (1906/1907) findet sich das Motiv, hier durch einen Vogel, der dem Kaiser „das Leid seiner Seele singt“.¹⁴⁷⁸³

Die Musik wird in dem Drama *Alkestis* (1893/1894) von Hofmannsthal bereits zur Eröffnung des Szenariums eingebunden, und zwar durch die Stimme, die auf der Gartenmauer sitzt und die „von einer leise[n] Musik begleitet [wird], halb Gebet, halb Lied“.¹⁴⁷⁸⁴ Hofmannsthal verstärkt den Bezug zur Musik noch durch den Verweis der Stimme, dass Apollon als Hirte mit „tönendem Rohr“¹⁴⁷⁸⁵ in das Haus des Admets gekommen war; dem Spiel seiner Zither hatten selbst die Rehe und die Löwen gefolgt, so Admet, aber nun vergesse er die sterblichen Menschen. Auch das Auftreten Apollons wird von einem Lied begleitet (SW VII. S. 9. Z. 20); zudem verweist er auf seinen Dienst in diesem Königshaus, woran ihn auch die singenden Menschen gemahnen, dass er einstmals als Hirte an diesem Tisch gesessen hatte.¹⁴⁷⁸⁶ Im Gespräch zwischen Alkestis und Admet, schwört der König seiner Frau zwar seine Treue, doch bedeutet das für ihn auch die Abkehr von der Freude; wie sein Haus einstmals von Fackeln und „Flötenschall / [...] tönend angefüllt“¹⁴⁷⁸⁷ war und „von Musik“¹⁴⁷⁸⁸ gebebt hatte, wird es nun bestimmt sein vom Tod. Die Verbindung zum Tod beschwört Admet neuerlich durch die Sage von Orpheus und Euridike. Würde er nur das „Saitenspiel“¹⁴⁷⁸⁹ des Orpheus besitzen, so Admet, worauf „Herzenslust / Und Sehnsucht und Verführung und Genuß / Anstatt der Saiten aufgezogen sind“,¹⁴⁷⁹⁰ dann würde er versuchen Hades und Persephone zu erweichen und damit gleichsam die geliebte Frau aus dem Schattenreich zurückführen. Doch nicht nur Admet will sich trauernd zeigen und so seiner Frau seine Treue beweisen, sondern sein Reich soll seine Trauer teilen, wodurch er auch die Musik aus seinem Leben ausschließen will: „Die süßen Flöte, die sie aus dem Holz / Des Lotosbaumes schneiden, sollen schweigen. / Ich will nicht, daß sie mich vergessen lehren!“¹⁴⁷⁹¹ Auch durch die ältere Frau an der

14778SW XXVII. S. 138. Z. 3-15.

14779SW XXVII. S. 142. Z. 17-19.

14780SW XXVII. S. 145. Z. 29-30.

14781SW XXVII. S. 145. Z. 29-30.

14782SW XXVII. S. 148. Z. 3-4.

14783SW XXVII. S. 150. Z. 21.

14784SW VII. S. 9. Z. 2.

14785SW VII. S. 9. Z. 9.

14786SW VII. S. 9. Z. 22.

14787SW VII. S. 19. Z. 27-28.

14788SW VII. S. 19. Z. 29.

14789SW VII. S. 19. Z. 34.

14790SW VII. S. 19. Z. 34-36.

14791SW VII. S. 21. Z. 24-26.

Bahre der Königin bindet Hofmannsthal das Motiv ein, bedingt durch ihre Gedanken über das Leben, in denen die Konzeption anklingt, sowie das Ende des Lebens durch den Tod.¹⁴⁷⁹² Sich zur Treue gegenüber Alkestis bekennd, erweist sich Admet vor Herkules als nahezu perfekter Gastgeber, der nur durch einzelne Anzeichen seine Trauer deutlich macht; so ruft er ihn dazu auf, sich nicht an den „Totenlieder[n]“¹⁴⁷⁹³ zu stören und sich als willkommener Gast zu fühlen. Während sich der Leichenzug formiert, ist es Herakles, den man aus der Halle „singen“¹⁴⁷⁹⁴ hört, und während Admet sich als König erweist, stört sich der alte Sklave an dem Lärmen des Gastes, an seinem munteren Lied, welches in ihre „frommen Totenlieder dröhnt“.¹⁴⁷⁹⁵ Der Alte führt das Vergehen des Gastes vor, sehe er doch nicht die Bedeutung der Toten für dieses Haus, sehe er doch nicht wie die Tote in diesem Haus geehrt wird durch „Zaubersprüche [...] zur Musik“.¹⁴⁷⁹⁶ Schließlich erfährt Herkules wer die Tote ist und erkennt, dass der König die Gastfreundschaft höher hielt als seine Trauer, und beschließt Alkestis aus dem Reich des Todes zurückzuholen, da er sich an Admet versündigt hatte weil er getrunken und gesungen hatte in diesem Trauerhaus.¹⁴⁷⁹⁷ Das Motiv findet des weiteren auch Erwähnung durch den Gesang des Jünglings,¹⁴⁷⁹⁸ der Alkestis um ihrer selbstlosen Tat an dem König erhebt. Dem König die verschleierte Alkestis vorführend, heißt Herkules ihm zu vergeben, da er in seinem Haus gesungen hatte.¹⁴⁷⁹⁹ Wie das Drama begonnen hat, endet es auch als Herkules sich gen Diomedes verabschiedet, während „leise Musik“¹⁴⁸⁰⁰ ertönt.

Wiederum nur vereinzelt zeigt sich das Motiv in dem Dramenentwurf zum *Alexanderzug* (1893/1895) in direkter Verbindung mit der Beziehung zur Religion durch den König („Seine Seele in einer Art elysischem Zustand“),¹⁴⁸⁰¹ in dem Opern-Fragment *Prinzessin auf dem verzauberten Berg* (1895)¹⁴⁸⁰² als auch in *Die Gräfin. Ein Singspiel nach W<ilhelm> Meister* (1900),¹⁴⁸⁰³ sowie in der Erzählung *Das Märchen der 672. Nacht* (1895). Hier findet sich wohl kein Bezug zur Musik, wohl aber in den Notizen deutet Hofmannsthal das Verhängnisvolle an, wenn der Ästhetizist unerfahren durch die Stadt irrt („links Musik Geht links“).¹⁴⁸⁰⁴

Obwohl begrenzt, zeigt sich das Motiv auch in dem lyrischen Drama *Die Frau im Fenster* (1897), und zwar erstmalig durch Dianoras Betrachtung des schönen Mädchens am Brunnen. Dabei sieht sie sich nicht in ihr, doch bekennt gleichsam – obwohl sie sich dessen nicht bewusst ist – die eigene Nähe zum Ästhetizismus. Das Mädchen sei sich nur der Schönheit ihres Haares bewusst, sie aber sei an einem Punkt in ihrem Leben angekommen, an dem das Haar über sie fällt wie ein „Saitenspiel“,¹⁴⁸⁰⁵ trägt es noch das „Nachgefühl“¹⁴⁸⁰⁶ der Finger des Geliebten. Im Gespräch mit ihrem Mann sucht Dianora aber ihr Leben zu retten, denn sie spürt auch die Bedrohung durch ihren Mann. Ihre Angst spiegelt sich auch in ihrer Stimme wieder, denn das Ahnen des Todes verändert diese Stimme zu einer nun völlig „zum Reißen gespannte[n] Saite“.¹⁴⁸⁰⁷

14792SW VII. S. 21. Z. 24-26.

Des weiteren, SW VII. S. 22. Z. 20.

14793SW VII. S. 25. Z. 26.

14794SW VII. S. 29. Z. 17.

„Mit dem verhallenden Gesang des abgehenden Zuges vermischt sich das ungefüge, nicht deutlich verständliche, trunkene Singen“ des Herakles. In: SW VII. S. 29. Z. 18-20.

14795SW VII. S. 30. Z. 2.

14796SW VII. S. 30. Z. 11.

14797SW VII. S. 32. Z. 29.

14798SW VII. S. 34. Z. 26.

14799SW VII. S. 36. Z. 8.

14800SW VII. S. 42. Z. 11.

14801SW XVIII. S. 14. Z. 5.

„In solchen Versen ist die Schönheit nicht durch starres Darauf-Hin-sehen zu erfassen, sondern durch Darüber-weg-sehen. So sollen alle Erscheinungen des Leben wie eine unsägliche Musik im Flug vorbeigleiten und dabei wird sich die Seele ausleben.“ In: SW XVIII. S. 14. Z. 9-12.

14802SW. XXV.2. S. 145. Z. 4.

Die *Kritische Ausgabe* vermerkt in Bezug auf dieses Fragment, dass es sich dabei „um das früheste für Musik bestimmte Vorhaben Hofmannsthals überhaupt handel[n]t“. In: SW XXV.2. S. 624. Z. 10-11.

14803SW XXV.2. S. 145. Z. 22.

14804SW XXVIII. S. 203. Z. 40.

14805SW III. S. 97. Z. 25.

14806SW III. S. 97. Z. 26.

14807SW III. S. 110. Z. 7.

In *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) zeigt sich das Motiv erstmalig durch den Dichter, der mitunter den trunken Schwimmenden betrachtet („Da hebt der Tag hinab, das Licht ist fort, / wie angeschlagne Saiten beb´ ich selber.“).¹⁴⁸⁰⁸ Ausgelöst durch das Erleben, wähnt er eine Kunst schaffen zu können, für die der „Waldgott gern die neue Laute gäbe“.¹⁴⁸⁰⁹ Den Gärtner lässt Hofmannsthal des weiteren über sein Leben berichten, dass er die Königswürde aufgegeben hat für ein glückliches Leben in der Natur: „wie grüne Kelche sich vom Boden heben, / so rein und frisch, wie nicht in jungen Knaben / zum Ton von Flöten fromm der Atem geht.“¹⁴⁸¹⁰ Durch den Auftritt einer weiteren Figur, eines jungen Mädchens, zeigt sich ebenso die Einbindung des Motivs, wünscht sie sich doch, ein trauriges Lied zu hören. Dies wird ihr schließlich durch den Bänkelsänger erfüllt, der von einer Sterbenden singt,¹⁴⁸¹¹ was das Mädchen allerdings nicht begreifen kann, da sie ihr Leben noch offen und voller Möglichkeiten sieht, wodurch sie gleichsam das Lied des Sängers als „dumm“¹⁴⁸¹² abtut. Dennoch hört sie dem Sänger zu, betonend das Schön-Traurige des Liedes.¹⁴⁸¹³ Obgleich der Prinz nun ein Wahnsinniger ist, sieht er sich selbst als ein Ordner an und betont gleichsam die Bedeutung, die Dichter der Ordnung zugesprochen haben („vielfachen Mund, umhangen von Geheimnis, / liessen sie in Chorgesängen erschallen“).¹⁴⁸¹⁴

Die Musik findet in der *Reitergeschichte* (1898), als Teil des schönen Erlebens, nicht statt, denn die erwähnten Trompeten begleiten hier das Kriegsgeschehen: „Unter dem Geläute der Mittagsglocken, der Generalmarsch von den vier Trompeten hinaufgeschmettert in den stählern funkelnden Himmel, an tausend Fenstern hinklirrend und zurückgeblitzt auf achtundsiebzig Kürasse, achtundsiebzig aufgestemmte nackte Klingen“.¹⁴⁸¹⁵

In *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) zeigt sich, dass der Baron sich deshalb nach einem Edelmann umsieht, um von diesem den Namen der Sängerin in der Oper zu erfahren. Die Wirkung der Musik auf die ästhetizistischen Figuren zeigt sich gleichsam, wenn der Baron von seiner Schilderung ob der Entstehung Venedigs zu der Bezauberung durch die Musik schwenkt; so sucht er die Musik in sich, wieder aufleben zu lassen, die in der Oper gesungen worden war. Noch im Gespräch mit Venier vergewissert er sich gleichsam, dass der „Brief an die Opersängerin [...] bestellt“¹⁴⁸¹⁶ ist, und gleitet im Gespräch mit Venier in seine Erinnerungen ab an seine frühere Geliebte. Doch Venier irritiert in diesem Zusammenhang geradewegs, dass der Baron niemals ihren Gesang erwähnt,¹⁴⁸¹⁷ was ihn annehmen lässt, dass es sich dabei doch nicht um Vittoria handelt. Innerhalb der von Weidenstamm gegebenen Gesellschaft, die ihm gleich der Anwesenden auf der Arche Noah sein soll und ihn mit ihrer Vielseitigkeit berauschen soll, gehört auch eine Sängerin, und wenn er Venier nun von den geplanten Festen in seinem Hause spricht, dann schließt dies die Musik mit ein: „An den Treppen sollen / drei Gondeln hängen voller Musikanten / in meinen Farben.“¹⁴⁸¹⁸ Weidenstamm steigert sich gleichsam in seine Vorstellung dermaßen herein, dass er mit einmal den Gesang zu vernehmen glaubt, der aber allein in seinem Innern stattfindet: „hör ich nicht singen? Kommts nicht näher? / Merk auf! Hörst du nicht eine süße Stimme?“¹⁴⁸¹⁹ Durch die eingetroffene Gesellschaft zeigt sich mitunter, dass Marfisas Mutter den Tanz ihrer Tochter über die Musik, vor allem aber über den Gesang stellt, da die Sänginnen für sie eine Konkurrenz für die Tochter um die Gunst des Barons darstellen.

14808SW III. S. 135. Z. 24-25.

14809SW III. S. 135. Z. 33.

14810SW III. S. 135. Z. 31-35.

14811SW III. S. 141. Z. 17-37.

14812SW III. S. 142. Z. 4.

14813SW III. S. 142. Z. 14-18.

14814SW III. S. 148. Z. 8-9.

Siehe (Notizen): SW III. S. 602. Z. 30, SW III. S. 603. Z. 4.

14815SW XXVIII. S. 40. Z. 24-28.

Des weiteren, siehe: SW XXVIII. S. 45. Z. 34-35, SW XXVIII. S. 46. Z. 29-32.

14816SW V. S. 103. Z. 2.

14817SW V. S. 104. Z. 11-14.

14818SW V. S. 106. Z. 4-6.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 106. Z. 23-35.

14819SW V. S. 106. Z. 37-38.

Zudem betont sie die Fähigkeit des Tanzes ihrer Tochter, die sie allerdings in die Sphäre der Musik zieht.¹⁴⁸²⁰ Das künstlerische Umfeld in dem Haus des Barons wird noch durch den jungen Musiker Salaino vermehrt, an dem der Baron seine Einflussnahme hin zu einem Leben in Genusssucht ausübt, und den er dazu verlocken will, seinen Bruder an einen Kapellmeister zu verkaufen, damit er Geld habe für sein Vergnügen. Mit dem Auftreten Redegondas äußert der Baron schließlich neuerlich die Wirkung der Musik auf ihn, die er ins Erotische zieht: „Ich hört´ Euch diesen Abend, Mademoiselle, / und neidete den körperlosen Tönen / den Weg auf Euren Lippen.“¹⁴⁸²¹ Weidenstamm wiederum beruft sich auch auf die Musik („Das macht die Musik zu meiner Antwort“),¹⁴⁸²² wenn er Venier versichert, dass die Frau, die bei ihm ist, für ihn ohne Bedeutung ist.

Hatte der Baron schon eine Verbindung gezogen zwischen der Musik und dem Lieben, so betont dies auch Vittoria in Bezug auf den Baron („Und Frauen, Frauen, Frauen / wie Wellen! wie der Sand am Meer! wie Töne / in einem Saitenspiel“.¹⁴⁸²³ Durch diesen erfährt Vittoria zudem, dass Venier sie morgen zueinander führen wird, um ihre Reaktion zu testen. Vittoria will diese Probe annehmen („wir wollen einen Harnisch von Musik / anlegen und dann mutig alles tun“).¹⁴⁸²⁴

Die Beziehung Veniers zur Musik zeigt sich vor allem durch seine Ehe zu Vittoria. Sie hatte er singen gehört, wodurch Weidenstamm erst dadurch eine Möglichkeit hatte, auf ihn zu treffen. Wenn Venier sich der Oper erinnert, so ruft er sich auch die Veränderung in ihrer Musik in Erinnerung, als Vittoria Weidenstamm erblickt hatte.¹⁴⁸²⁵ Ans Klavier gelehnt, sinniert Venier zudem darüber nach, dass Weidenstamm ihnen Cesarino nicht nehmen werde.¹⁴⁸²⁶

Mit dem Gespräch zwischen Vittoria und dem Baron zeigt sich, dass sie ihren Gesang aus der vergangenen Beziehung zu dem Ästhetizisten initiiert sieht.¹⁴⁸²⁷ Vittoria sieht ihren Gesang, dieses „Wunder“,¹⁴⁸²⁸ als das Produkt des Barons, seiner Liebe („schuf deine Liebe dies. / In deiner Liebe, nur auf ihr genährt“).¹⁴⁸²⁹ Getragen ist ihre Stimme für sie auch von der Sehnsucht nach ihm.¹⁴⁸³⁰ Die Verbindung zwischen dem Lieben und Vittorias Stimme belegt in der Forschung vor allem auch Erwin Koppen, wenn es heißt: „Vittorias Gesangkunst hat ihren Ursprung im tiefen Schmerz, den sie durchlitt, als ihr Geliebter Antonio, nachdem sie sich ihm als Sechzehnjährige hingegeben, sie über alle Maßen achtlos verließ.“¹⁴⁸³¹

Dass Musik zum Hause Vittorias gehört, zeigt sich auch durch die Einrichtung des Hauses, zu der ein Klavier gehört (SW V. S. 142. Z. 5). Ausgelöst durch Weidenstamms Rückkehr nach Venedig, deutet sie vor ihrem Mann an, dass er der Geliebte ihrer Mutter gewesen sei, und dass ihr durch ihn ist, als sei ihre Mutter auferstanden, um zu hören wie sie singe.¹⁴⁸³² Vittoria greift aber auch auf die Musik zurück, tritt an das Klavier, um ein paar Akkorde anzuschlagen,¹⁴⁸³³ als sie sich bedroht fühlt, dass ihre Lüge aufgedeckt wird, wenn sie Venier oder Weidenstamm dem Wesen nach falsch berechnet habe. Unter den Gästen, die Vittoria in ihr Haus holt, sind zudem auch Musiker, darunter der alte Passionei, dessen Musik Vittoria später singen wird.¹⁴⁸³⁴ Dies erscheint wiederum Cesarino widersinnig, dass dieser alte ihn abstoßende Mann eine solche Musik hatte erschaffen können: „Merk´ auf, er weiß nicht, daß die Melodien / von ihm sind und schläft ein,

14820SW V. S. 108. Z. 34-37.

14821SW V. S. 112. Z. 28-30.

14822SW V. S. 125. Z. 20.

14823SW V. S. 136. Z. 8-10.

14824SW V. S. 137. Z. 20-21.

Siehe (Notizen): SW V. S. 479. Z. 21-22.

14825SW V. S. 114. Z. 24-27.

14826SW V. S. 444. Z. 19-23.

In der ersten Bühnenfassung kommt es zu einem Gespräch zwischen Venier und Sassi, wobei Letzterer es nicht als seltsam einstuft wenn ein Fremder nach einer „berühmten Sängerin fragt“. In: SW V. S. 194. Z. 20.

14827SW V. S. 131. Z. 7-23.

14828SW V. S. 131. Z. 31.

14829SW V. S. 131. Z. 26-27.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 131. Z. 31-35.

14830SW V. S. 132. Z. 11-20.

14831Koppen: S. 88.

14832SW V. S. 146. Z. 22.

14833SW V. S. 150. Z. 26.

14834SW V. S. 152. Z. 6-9.

indes du singst.“¹⁴⁸³⁵ Es ist Marfisa, die die Noten aufs Klavier legt, bevor der alte Komponist herbei tritt, nebst der Redegonda und drei Musikern mit Instrumenten (SW V. S. 153. Z. 14-15), die ebenso Vittorias Gäste sind. Diese sind es, die zusammen mit Vittoria für die Musik des Abends sorgen wollen: „Es wird an einem der rückwärtigen Fenster ein grüner Vorhang herabgelassen. Salaino setzt sich ans Klavier, die Musiker halten ihre Instrumente bereit: Violine, Cello und Flöte. Vittoria geht, nachdem sie dem Alten einen Polster gegeben, nach links, nimmt ihre Noten in die Hand.“¹⁴⁸³⁶ Vittoria besinnt sich zudem auf den alten Passionei, der in seiner Jugend musikalische Triumphe erlebt hatte („hier saß einst Musik, / so süß, wie in der Brust von jungen Lerchen“).¹⁴⁸³⁷ Heute jedoch sei der alte Komponist nur mehr eine „Hülse“¹⁴⁸³⁸ seiner früheren Gabe. Doch Vittoria betont gleichsam die Hinterlassenschaft seiner einstmaligen Inspiration.¹⁴⁸³⁹ Vittoria führt aus, dass der Mensch zwar sterblich ist, jedoch Bestand erlangen kann durch seine Kunst, auch wenn das Feuer der Jugend und die Inspiration erloschen sind. So bedient ihn Vittoria auch gemäß seines Willens und geht schließlich zu den Musikern zurück:

„So laßt ihn denn, und spielen wir´s für uns!
Denn wirklich: was einst Feuer war in ihm,
ist Feuer nun in uns und diesen Geigen:
als er noch jung war, gab ihm das ein Gott:
er horchte auf den leisen, süßen Laut,
mit dem das Blut in den entblößten Adern
des Lebens läuft und fing den Klang davon
in seinem Ohr und hauchte ihn in Flöten:
wir haben die Musik, die er schuf,
nun ist sein Atem nimmermehr vonnöten!“¹⁴⁸⁴⁰

Zurück bei den Musikern knüpfen sie gemeinsam wieder an das Musikstück (SW V. S. 156. Z. 1) an, doch senkt sie gleichauf wieder ihr Notenblatt, und die Musik verstummt neuerlich durch das Eintreten Weidenstamms.¹⁴⁸⁴¹ Während Marfisa und der Abbate zu den Musikern gehen, die ihre Instrumente abgelegt haben,¹⁴⁸⁴² wendet sich Vittoria dem Baron zu, um ihm Cearino vorzustellen.¹⁴⁸⁴³ Fünf Städte und eine Schwester, die „nichts kann als singen“,¹⁴⁸⁴⁴ hätten diesen erzogen, dessen Sinn zu sehr nach Jugend und Schönheit gerichtet sei. Dabei ist es gerade Vittorias Gesang gewesen, der sie das Erbe für ihren Sohn erwerben ließ, wobei sie auch hier ihren Gesang in Verbindung mit der Liebe zu dem Baron setzt.¹⁴⁸⁴⁵ Dies führt bei Vittoria aber auch dazu, dass sie noch einmal den Besuch bei dem Baron von letzter Nacht resümiert. Als „Sklavin eines Zaubers“¹⁴⁸⁴⁶ war sie zu ihm gekommen, kaum noch die Sängerin, sondern vielmehr sein „törichtes Geschöpf“.¹⁴⁸⁴⁷ Zum Ende des Dramas ist es Vittoria, die die Orange auf das Klavier legt, noch einmal ihr Leben resümiert und äußert, dass alles gut sei, so wie es gekommen ist: „Bin ich nicht die Musik, die er erschuf, / ich und mein Kind? Ist Feuer nicht in uns, / was Feuer einst in seiner Seele war?“

¹⁴⁸⁴⁸

14835SW V. S. 152. Z. 14-15.

14836SW V. S. 154. Z. 22-25.

14837SW V. S. 154. Z. 30-31.

14838SW V. S. 154. Z. 34.

14839SW V. S. 154-155. Z. 36-37//1-4.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 155. Z. 17-21, SW V. S. 157. Z. 3-4, SW V. S. 161. Z. 3-4.

14840SW V. S. 155. Z. 30-39.

14841SW V. S. 156. Z. 3-4.

14842SW V. S. 157. Z. 3-4.

14843SW V. S. 163. Z. 27-28.

14844SW V. S. 157. Z. 26.

14845SW V. S. 172-173. Z. 30-34//1-2.

14846SW V. S. 175. Z. 13.

14847SW V. S. 175. Z. 17.

14848SW V. S. 176. Z. 32-34.

Die Musik zeigt sich in den Notizen vor allem durch die Verbindung mit Vittoria, die bereits durch Veniers Liebe deutlich wird: „Welch ein Geschenk bist Du mir. Deine höchsten Wonnen und Deine / tiefsten Schmerzen sind mein Glück. Dein Entschlüsse sind die Regungen / meiner Seele. Sie verspricht ihm spontan dass sie jetzt nur für ihn allein / singen wird. es muss von dem Lies der Ariadne die Rede sein“. In: SW V. S. 444. Z. 10-13.

Siehe (Notizen): SW V. S. 458. Z. 8-16, SW V. S. 458. Z. 22-27, SW V. S. 460. Z. 2-4.

Auch an Cesarino zeigt sich die Liebe zur Musik, wobei deutlich wird, dass er die Liebe zu Vittoria über das Begehren für die Marfisa stellt („Ich bin nicht ruhig, / eh´ ich sie singen hör´. Doch fürcht´ ich sehr, / sie singt heut nicht“).¹⁴⁸⁴⁹ Dabei hebt Vittoria dem Baron gegenüber auch die musischen Fähigkeiten ihres Sohnes hervor („ja, mein Bruder spielt viel besser, / geläufiger und besser viel als ich“),¹⁴⁸⁵⁰ und auch Cesarino bekennt vor seiner Schwester seinen Zug zur Schönheit anhand ihrer Musik.¹⁴⁸⁵¹ Hofmannsthal verdeutlicht zum Ende des Dramas nicht nur durch die Worte Vittorias ihren Bruch mit dem ästhetizistischen Leben und Lieben, sondern am Ende auch durch ihren Gesang; so bemerkt Cesarino, dass sie nun auf eine Weise singt, wie sie schon lange nicht mehr gesungen habe:

„sie singt so wundervoll,
mir bleibt das Blut in allen Adern stehn!
Sie singt das große Lied der Ariadne,
das sie seit Jahren hat nicht singen woll´n!
die große Arie, wie sie auf dem Wagen
des Baccus steht!“¹⁴⁸⁵²

Des weiteren zeigt sich das Motiv im vollendeten Werk durch den Abbate, der sich als Verehrer der Kunst zeigt, wenn er in Veniers Haus auf Vittoria trifft,¹⁴⁸⁵³ wie auch in der ersten Bühnenfassung, in der der alte Komponist gegen den alten Sänger Zanni ausgetauscht wurde, dessen Vergangenheit Venier durch den Abbate erfährt („Das ist der Zanni, der vor vierzig Jahren / Als Sänger und Tänzer gleich berühmt war, / Und unbeschreiblich schön, hab´ ich gehört“),¹⁴⁸⁵⁴ und durch ein Gespräch zwischen Sassi und Venier, wobei Sassi seinen Kummer über sein Leben äußert: „Ja, wer ein leichtes Herz hat, der thut wohl, / Es an Musik zu hängen. Denn Musik / Ist süßer als die andern Dinge alle.“¹⁴⁸⁵⁵ Die Musik zeigt sich in den Notizen vor allem in Verbindung mit Vittoria, die bereits durch Veniers Liebe deutlich wird: „Sie verspricht ihm spontan dass sie jetzt nur für ihn allein / singen wird. es muss von dem Lied der Ariadne die Rede sein“.¹⁴⁸⁵⁶ Auch Vittoria äußert sich über ihre Kunst; zum einen durch den finanziellen Gewinn, den sie durch ihren Gesang gewonnen hat, aber auch durch die Schönheit ihres Gesanges,¹⁴⁸⁵⁷ durch ihre Stellung zu Passionei (SW V. S. 460. Z. 2-4) und durch Weidenstammes eiligen Abgang von ihr („so achtlos, eines Augenblickes Lust / Was ist ihm die Musik, die er erschuf?“).¹⁴⁸⁵⁸ Die Notizen zeigen darüber hinaus Cesarinos Affinität zur Musik („Er macht Musik aus allem was er anrührt“)¹⁴⁸⁵⁹ und Salainos Liebe zur Marfisa („ich find Dein Bild / bis in den flüssigen Spiegel der Musik“).¹⁴⁸⁶⁰

Siehe (Bühnenfassung): SW V. S. 246-247. Z. 34-36//1-4.

14849SW V. S. 152. Z. 18-20.

14850SW V. S. 161. Z. 10-11.

14851SW V. S. 169. Z. 10-14.

Siehe (Notizen): SW V. S. 453. Z. 19-21, SW V. S. 457. Z. 20.

14852SW V. S. 177. Z. 5-10.

In der ersten Bühnenfassung zeigt sich neuerlich, das Cesarinos Bild, welches er von der Schwester hat, aus deren Bezug zur Musik gespeist ist (SW V. S. 204. Z. 31-36). Hier wendet sich der Baron zudem an Cesarino mit der Frage, ob er ein Musiker sei, was jener allerdings verneint („Da habt Ihr falsch gehört, Herr, ich bin nichts“, SW V. S. 207. Z. 4). In Verbindung mit der Musik zeigt sich aber auch das Erfahren um die Gefahr, in der der Baron sich befindet, hatte Cesarino an dem Pavillon, wo man der Musik zuhören kann (SW V. S. 240. Z. 20), zwei Männer miteinander reden gehört. Zudem ruft Cesarino, der hier erfährt, dass der Baron sein Vater ist, dazu auf, die Wahrheit vor Venier zu verschweigen; sie wollen stattdessen einen „Harnisch von Musik“ (SW V. S. 247. Z. 23) anlegen, sich mit Fröhlichkeit wappnen, denn Cesarino fürchtet die Entfremdung von Venier.

14853Dieser passt die antike Geschichte um Euridike an, wenn er in seiner Verehrung um Vittoria sagt: „O schönste Eurydike! die mit Orpheus / die Rollen tauscht, und ruft ihn zurück / und führt ihn aufwärts aus dem Reich der Schatten!“ In: SW V. S. 153. Z. 17-19.

14854SW V. S. 203. Z. 2-4.

14855SW V. S. 199. Z. 23-25.

Siehe (Notizen): SW V. S. 451. Z. 21. f., SW V. S. 459. Z. 3-4, SW V. S. 462. Z. 12, SW V. S. 464. Z. 20-23, SW V. S. 466. Z. 13.

14856SW V. S. 444. Z. 12-13.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 444. Z. 23.

14857SW V. S. 458. Z. 8-16, SW V. S. 458. Z. 22-27.

14858SW V. S. 479. Z. 21-22.

14859SW V. S. 457. Z. 20.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 453. Z. 19-21.

14860SW V. S. 464. Z. 22-23.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 451. Z. 21. f., SW V. S. 459. Z. 3-4, SW V. S. 462. Z. 12. f., SW V. S. 466. Z. 13.

Hofmannsthal bindet in *Die Sirenetta* (1899), obwohl die Szene keine ästhetizistische, sondern eine natürliche und von Licht durchflutete Atmosphäre ist, ganz im Sinne der Ganzheit des Seins die Hofmannsthal am Anfang andeutet,¹⁴⁸⁶¹ auch die Musik ein: „In einer Ecke des Zimmers steht ein altes Spinett aus der Zeit der Elisa Bociocchi, Herzogin von Lucca, von kleinen vergoldeten Karyatiden im Empirestil getragen.“¹⁴⁸⁶² So glaubt man in diesem „menschenleeren Zimmer [...] die Gegenwart der Musik zu spüren, die in dem verlassenen Spinett eingeschlossen schläft“.¹⁴⁸⁶³ Wie in früheren Werken zeigt sich auch hier die Einbindung der Saite: „es ist als erbeben auch die eingesperrten Saiten unter dem Rhythmus, der draußen das ruhige Meer atmen lässt.“¹⁴⁸⁶⁴ Noch einmal bindet Hofmannsthal die Musik durch den Gesang Sirenettas ein, an dem sich Silvias Tochter Beata immer erfreute („Sie hat mich singen hören wollen“).¹⁴⁸⁶⁵ Diesen Gesang greift Sirenetta noch einmal auf, wenn sie den Unterschied zwischen sich und ihren sechs Schwestern beschreibt. So verlangte es die Schwestern nach Gold, was bei ihnen zu einem frühen Tod führte; Sirenetta aber verlangte es nur nach Musik.¹⁴⁸⁶⁶

Deutlich zeigt sich in *Die Verwandten* (1898), in Anlehnung an die beiden Frauen Anna und Therese, die Einbindung der Musik, vor allem durch anfängliche Notizen Georgs über die Frauen („Sie machen Musik“).¹⁴⁸⁶⁷ Das Motiv zeigt sich auch in den Notizen Hofmannsthals zum Schreibprozess dieser Erzählung („Musik im Balconzimmer“),¹⁴⁸⁶⁸ als auch in seinen Notizen diese Erzählung betreffend.¹⁴⁸⁶⁹

In *Das Bergwerk zu Falun* (1899) findet sich ein vereinzelter Bezug zur Musik, so erstmalig durch Peter, der Elis in einer Höhle mit Frauen, Musik und Alkohol von seiner depressiven Stimmung befreien will, aber bei dieser gewöhnlichen Ablenkung versagt. Doch die Musik ist auch Teil der ästhetizistischen Sphäre der Bergkönigin.¹⁴⁸⁷⁰ Ebenso durch Anna erfolgt eine Einbindung von Musik in Form von Gesang, wenn Anna Bezug nimmt zu dem Märchen von der Königstochter und dem Soldaten, dem sie zu Willen sein muss mit ihrem Lied (SW VI. S. 48. Z. 11-14). Noch einmal zeigt sich die Erwähnung dieses Liedes, wenn Elis zurück in den Berg gegangen ist, um den Mantel zu holen: „Das Lied hab ich vom Christian. Wo der ist? / Und auch das Lied kommt mir verändert vor, / als wie ein Kind das recht gewachsen wär.“¹⁴⁸⁷¹ Aber auch durch die Bergleute, die für Anna zu ihrer Hochzeit singen, zeigt sich das Motiv, wobei das Lied auch hier keine glückliche Stimmung verbreitet, singen sie doch von dem Bergmann, der Frau und Kind verließ; doch in diesem Lied spiegelt sich auch der Glaube und die Hoffnung an Gott, er möge den Bergmann wieder zum wahren Leben führen.¹⁴⁸⁷²

Deutlich zeigt sich in dem Ballett *Der Triumph der Zeit* (1900/1901), im Vergleich zu anderen Motiven, der Bezug zur Musik erstmalig durch die Tanzmusik, die das Gärtnerehepaar hört¹⁴⁸⁷³ und zu dem sie, in Liebe vereint, tanzen. Für die Musik steht hier allerdings der Harfner, unter dessen Musik die Tänzerin – wie sie dem Grafen sagt – zu tanzen heißt: „Wie Sie sehen, tanze ich zur Harfe, die dieser Alte sehr angenehm zu spielen weiss! Das ist alles!“¹⁴⁸⁷⁴ Tatsächlich beginnt sie, nachdem der Harfner eine „altertümliche Gavotte“

14861SW XVII. S. 9. Z. 2-4.

14862SW XVII. S. 9. Z. 8-10.

14863SW XVII. S. 9. Z. 10-11.

14864SW XVII. S. 9. Z. 11-13.

14865SW XVII. S. 11. Z. 1.

14866SW XVII. S. 13. Z. 24-28.

14867SW XXIX. S. 115. Z. 32.

14868SW XXIX. S. 325. Z. 28.

14869SW XXIX. S. 331. Z. 6-7, SW XXIX. S. 331. Z. 19.

14870In den Notizen zeigt sich die Verlockung deutlicher: „Von ihrer Gestalt geht ein Leuchten aus, schwellend, und abklingend wie jener geheimnisvolle Ton. Auch ihr Gesicht ist verhüllt, nur ihr Scheitel blinkt wie glühendes Metall.“ In: SW VI. S. 201. Z. 14-16.

14871SW VI. S. 95. Z. 6-8.

14872SW VI. S. 83-84. Z. 30-37//1-4.

In den Notizen verweist Hofmannsthal noch einmal auf dieses „Bergmannslied“ (SW VI. S. 219. Z. 16), aus dem Anna für sich keinen Trost gewinnen kann.

14873SW XXVII. S. 8. Z. 22.

14874SW XXVII. S. 10. Z. 2-3.

¹⁴⁸⁷⁵ spielt, zu tanzen. Außer Atem geht die Tänzerin ins Haus, während der Dichter weiter der Musik (SW XXVII. S. 12. Z. 11) des Harfners zuhört („der immer weiter spielt, aber wehmütige und geheimnisvolle Weisen. Nun ist es völlig Dämmerung“). ¹⁴⁸⁷⁶ Doch der Gärtner führt den Harfner in das Gärtnerhaus und nimmt dem Dichter damit gleichsam die Musik, die nun in dem Haus klingt („aus dem kleinen Hause wehen Akkorde“). ¹⁴⁸⁷⁷ Ergriffen findet er sich schon bald von der Musik des auf seinem Muschelhorn blasenden Triton (SW XXVII. S. 13. Z. 3-6). Angezogen von den süßen Lauten des Tritons, wendet er sich von dem vermeintlichen „Blendwerk“, ¹⁴⁸⁷⁸ das das Mädchen für ihn darstellt, und wähnt stattdessen die Tänzerin in seinen Armen, während er sich in Wirklichkeit nur haltlos an einen Fliederbusch klammert. Als der Triton wieder unter der Wasseroberfläche versinkt, die Nymphe wieder vom Leben zur Künstlichkeit erstarrt, hört der Dichter zwar aus der Wohnung des Gärtners ein „leises Harfenspiel“. ¹⁴⁸⁷⁹ Doch zeigt er sich nun ratlos, wissend, dass er nichts hat um sie zu halten. An dieser Stelle tritt Amor an ihn heran und zeigt ihm das gläserne Herz: „Man kann darauf spielen, so!“ ¹⁴⁸⁸⁰ Bei dem Herzen handelt es sich um das des Mädchens, gegeben von ihr, um den Dichter glücklich zu machen. „Er schlägt dreimal auf das Herz, es giebt jedesmal einen feinen, bebenden Ton. Dann giebt er dem Dichter auch das Zweiglein“. ¹⁴⁸⁸¹ Ihrem Wesen gemäß, klingt das Herz, welches der Dichter anschlägt, „sanft und voll“ ¹⁴⁸⁸² und erweckt neuerlich die Nymphe und den Triton zum Leben. So spielt der Dichter „auf dem Herzen mit kleinen, bebenden ungeduldigen Schlägen eine Art Melodie. Durch die offene Thür tritt aus einem finstern Zimmer die TÄNZERIN hervor.“ ¹⁴⁸⁸³ Willenlos, wie ferngesteuert von der Schönheit des Klanges des liebenden Herzens Tons, heißt es: „Sie ist bezaubert von dem, was er in seinen Händen hält, von dieser funkelnden Blume oder diesem tönenden Juwel.“ ¹⁴⁸⁸⁴ Der Dichter spielt „unaufhörlich, fieberhaft auf dem tönenden Herzen [...], sich weidend an der Gewalt, die ihm über sie und jede Bewegung ihres Leibes gegeben ist.“ ¹⁴⁸⁸⁵ Das Mädchen registriert nicht die Gefahr ihrer Liebe für ihr Leben, sondern sagt stattdessen: „Wie schön er auf meinem Herzen spielt!“ ¹⁴⁸⁸⁶ Das Spiel des Dichters wird immer wilder, weil es ihn in seinem Narzissmus danach verlangt, die Frau zu besitzen; die Konsequenzen seines Handelns, auch in Bezug auf das Mädchen, werden von ihm zu keinem Zeitpunkt bedacht. ¹⁴⁸⁸⁷ Doch das Zerschneiden des Herzens, bewirkt gleichsam den Tod der Frau. Der Dichter steht neuerlich in Stille da, denn „die Zaubermusik, die dem Herzen entströmt war“, ¹⁴⁸⁸⁸ ist abgerissen. Obwohl der Harfner zum Ende des ersten Aufzuges seine Harfe nur umgehungen hat (SW XXVII. S. 17. Z. 36), endet der Aufzug mit Musik. ¹⁴⁸⁸⁹ Mit der Musik, mit dem Blasen der Herolde aus „silbernen Posaunen“, ¹⁴⁸⁹⁰ die das Ankommen der Zeit ankündigen, zeigt sich ebenso die Verbindung zwischen der Musik und der Vergänglichkeit des Lebens.

In dem dritten Aufzug bindet Hofmannsthal das Motiv durch die Nähe des Geliebten ein; von außen und „halbverloren im Wind, [dringt] eine Harfe“ ¹⁴⁸⁹¹ hinein, die der Vater hört und durch die er von einer Erinnerung ergriffen wird. Durch Amor gelingt die Zusammenfügung der Scherben: aus dem Pokal erschafft

14875SW XXVII. S. 10. Z. 4.

14876SW XXVII. S. 12. Z. 12-13.

14877SW XXVII. S. 12. Z. 32.

14878SW XXVII. S. 13. Z. 12.

14879SW XXVII. S. 14. Z. 6.

14880SW XXVII. S. 14. Z. 23.

14881SW XXVII. S. 14. Z. 24-25.

14882SW XXVII. S. 14. Z. 27.

14883SW XXVII. S. 14. Z. 31-33.

14884SW XXVII. S. 15. Z. 3-5.

14885SW XXVII. S. 15. Z. 8-10.

14886SW XXVII. S. 15. Z. 15.

14887„Wie die Töne aber immer wilder werden, pressen sich ihre Lippen schmerzlich zusammen, sie drückt beide Hände auf die Brust. Da die beiden Trunkenen mit ihrem Spiel und Tanz nach rechts vorne kommen, weicht sie ihnen angstvoll aus und schiebt sich – immer die Augen auf ihn geheftet – mit angstvoll vorgestreckten Händen in die Mitte.“ In: SW XXVII. S. 15. Z. 16-21.

14888SW XXVII. S. 15. Z. 35-36.

14889„Die Musik begleitet geheimnisvoll die Tritte der Beiden, die auf ewig von hier fortgehen, dann, wie das Gitter hinter ihnen zugefallen ist, erhebt sich aus dem Orchester mit voller Gewalt das Motiv das Fliessens, Verfliessens der Zeit, alle anderen Motive der Liebe und des Todes, der blühenden, verblühenden Rose, des rauschenden Wassers klingen noch einmal an und weichen wieder jenem ohne Heftigkeit äusserst gewaltigen Hauptmotiv.“ In: SW XXVII. S. 17-18. Z. 37//1-7.

14890SW XXVII. S. 21. Z. 10-11.

14891SW XXVII. S. 29. Z. 22-23.

er ein gläsernes Herz aus dem ein „schöner Schein und ein süßer Klang entström[t]“. ¹⁴⁸⁹² Auch im Zuge des Versinkens des Hauses bindet Hofmannsthal das Motiv neuerlich ein: „Alles verschlungen und nur die Musik lässt das Aufwärtssteigen in selige Höhen ahnen.“ ¹⁴⁸⁹³ Durch den Standortwechsel in antike Gefilde bindet Hofmannsthal neuerlich das Spiel des Tritons ein, der auf seinem Horn einen „seltsamen sehnsuchtseregenden Ton“ ¹⁴⁸⁹⁴ spielt. In das Spiel der Dryaden mit den Vögeln dringt der Harfenspieler mit seiner Musik, die auf das Mädchen wirkt (SW XXVII. S. 38. Z. 17-21). So muss das Mädchen den Tönen der Harfe folgen, durch deren Klänge sich selbst die Zweige teilen, wodurch ein Pfad sichtbar wird, den sie, zusammen mit dem Harfner, beschreitet. Erst mit dem Verschwinden des Harfners, erscheinen die Dryaden wieder. ¹⁴⁸⁹⁵ Während der Dichter nach der Geliebten sucht, kommt der Harfner neuerlich auf der Bühne mit seiner Harfe. ¹⁴⁸⁹⁶ Unablässig spielend verstärkt Hofmannsthal die musische Umgebung noch durch das Klingen der Wendeltreppe (SW XXVII. S. 41. Z. 35-36). In dem „höchten Augenblick“, ¹⁴⁸⁹⁷ indem sich die Liebenden in die Arme fallen, ist neben dem Harfner die ERHABENE STUNDE erschienen, die nun auf der Harfe spielt (SW XXVII. S. 41. Z. 22-23), „welche noch viel wunderbarer tönt und wie Feuer glüht.“ ¹⁴⁸⁹⁸ Trunken umtanzen nicht nur die Augenblicke die Harfe (SW XXVII. S. 41. Z. 23-24), sondern ob der „Macht dieses Harfenspiels“, ¹⁴⁸⁹⁹ fangen auch die Felsen an zu beben und die Figuren, darunter die Liebenden und die Dryaden, wollen „sich unter der unerträglichen Gewalt dieser Töne hinabwerfen in den leuchtenden Abgrund.“ ¹⁴⁹⁰⁰ Zum Ende des Ballettes versinkt alles in Dunkelheit und auch die Musik bricht ab. ¹⁴⁹⁰¹

In den dramatischen Fragmenten zu *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901) zeigt sich die Musik mitunter durch Pompilias Erleichterung innerhalb ihres durch Guido bedrückenden Lebens, ¹⁴⁹⁰² singt sie doch, wenn Guido nicht im Haus ist. ¹⁴⁹⁰³ Musik zeigt sich auch in Verbindung mit der Religion, durch den „Gesang der Frauen im Convertitenhaus“ ¹⁴⁹⁰⁴ und dem „Gesang der Nonnen“. ¹⁴⁹⁰⁵ In Bezug auf den vierten Akt notiert Hofmannsthal zudem in Verbindung mit Pietro, der seine Freude auf die Schwangerschaft seiner Tochter äußert: „sind wir nicht alle zusammen: wahrhafte Eintracht süßgestimmter Töne, wir alten du junge und das Kind.“ ¹⁴⁹⁰⁶

In dem Vorspiel zur *Antigone* des Sophokles (1901) zeigt sich das Motiv als rede-begleitend für die Worte des Genius an den Studenten, ¹⁴⁹⁰⁷ wenn dieser aufruft, er möge sich von der Kunst ergreifen lassen. Das Anschwellen der Musik ¹⁴⁹⁰⁸ zeigt sich als Reaktion auf die Worte des Studenten „Ich möchte glauben“, ¹⁴⁹⁰⁹ und bricht „plötzlich ab“ ¹⁴⁹¹⁰ als Wilhelm einen veränderten Blick auf seine Umwelt wirft, bedingt durch den Hauch des Genius. Mit der Gleichstellung von Kunst und Wirklichkeit, erscheint ihm die Gestalt der Antigone aus dem Palast entgegenzukommen, wodurch sich ein neuerlicher Bezug zur Musik zeigt: „Die Musik hat die Kraft des vollen Orchesters und ist hier schon in die eigentliche / Ouvertüre übergegangen.“

14892SW XXVII. S. 34. Z. 5.

14893SW XXVII. S. 35. Z. 3-5.

14894SW XXVII. S. 35. Z. 29.

14895SW XXVII. S. 38. Z. 28-29.

14896SW XXVII. S. 40. Z. 2-3.

„Die Harfe, die er früher tragen konnte, ist nun übermächtig gross und steht vor ihm.“ In: SW XXVII. S. 40. Z. 3-4.

14897SW XXVII. S. 41. Z. 19.

14898SW XXVII. S. 41. Z. 23.

14899SW XXVII. S. 41. Z. 26.

14900SW XXVII. S. 41. Z. 28-29.

14901SW XXVII. S. 41-42. Z. 32-39//1-3.

Des weiteren, siehe: SW XXVII. S. 276. Z. 14-15, SW XXVII. S. 281. Z. 31.

14902SW XVIII. S. 479. Z. 24-27.

14903SW XVIII. S. 181. Z. 37.

14904SW XVIII. S. 233. Z. 7.

14905SW XVIII. S. 233. Z. 16.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 242. Z. 6.

14906SW XVIII. S. 239. Z. 15-16.

14907SW III. S. 216. Z. 26.

14908SW III. S. 217. Z. 13.

14909SW III. S. 217. Z. 12.

14910SW III. S. 217. Z. 20.

In der *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (1901) verweist Hofmannsthal erstmalig auf das Motiv wenn er auf den Herzog von Reichstadt hindeutet. Des weiteren zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Erwähnung von Hugos Drama *Hernani*, gebunden an die einzige weibliche Gestalt des Dramas („in ihr das Element der Musik“),¹⁴⁹¹² durch die Verherrlichung des Volkes in seinen Werken¹⁴⁹¹³ oder durch die dichterische Kraft und Fülle in seinen Werken („diese in ihrer Grösse, Einfachheit und Unbestimmtheit fast musikalisch-thematische Idee lebte in ihm“).¹⁴⁹¹⁴ Wenn Hofmannsthal sich mit Hugos Weltbild beschäftigt, dann erwähnt er mitunter Hugos Weg in die Politik, der mitunter *Die Legende der Jahrhunderte* hatte entstehen lassen,¹⁴⁹¹⁵ um sich letztendlich im vierten Abschnitt Hugos Rhythmus und Reim zu widmen.¹⁴⁹¹⁶

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, zeigt sich das Motiv ebenso. So verweist Hofmannsthal in dem *Tasso (Vortrag für Lanchoronski)* (1902) auf Goethes „feuchtwarme Atmosphäre seiner Liebeslieder“¹⁴⁹¹⁷ und liefert in *Über Goethes dramatischen Stil in der >>Natürlichen Tochter<<* (1901/1902) gleich einen mehrfachen aber losen Bezug zum Motiv, der im Zusammenhang damit steht, dass nur Ausübende über die jeweiligen Bereiche sprechen mögen, wie ein Dichter über die Dichtkunst, so müsse auch ein Flötenspieler über die Kunst an der Flöte sprechen.¹⁴⁹¹⁸ Während sich in der *Inscenierung des Oidipus* (1903)¹⁴⁹¹⁹ und in der *Vertheidigung der Elektra* (1903) nur ein loser Bezug zur Musik zeigt, in zuletzt genanntem Werk in Verbindung mit dem Chor (SW XXXIII. S. 222. Z. 3),¹⁴⁹²⁰ führt Hofmannsthal das Motiv in *Das Verhältnis der dramatischen Figuren Grillparzers zum Leben* (1904) deutlicher aus. Hofmannsthal zitiert hier aus den *Jugenderinnerungen im Grünen* von Grillparzer,¹⁴⁹²¹ und notiert in Bezug auf Grillparzer: „wir sind nur Tasten auf denen eine ungeheure Melodie gespielt wird auch er wollt auf sich nicht den Goethe spielen sondern den lieben Gott“.¹⁴⁹²² Die weiteren Bezüge zur Musik finden sich durch die Figur des armen Spielmanns und durch die Verbindung zwischen Religion und Musik,¹⁴⁹²³ Grillparzers eigener Persönlichkeit („Grillparzer macht sich Musik“),¹⁴⁹²⁴ in Verbindung mit dem

14911SW III. S. 218. Z. 28-29.

14912SW XXXII. S. 224-235. Z. 41//1.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 235. Z. 7.

14913„Und der Satyr, der zu Gast in den Olymp kommt und vor den Göttern ein Lied zu singen anfängt und dabei wächst und wächst, zugleich mit der Gewalt seines Liedes anwächst zu einem ungeheueren Wesen, an dessen Hüften die gewaltigsten Ströme der Erde herabströmen, zwischen dessen Fingern wandernde Völker sich verirren, um dessen Lippen die Adler hinkreisen wie um die Hänge der riesigen Gebirge.“ In: SW XXXII. S. 250. Z. 22-27.

14914SW XXXII. S. 251. Z. 6-8.

14915„Es wird für einen Augenblick der Ton der Propheten aufblitzen oder der Ton der Chansons de geste“. In: SW XXXII. S. 256. Z. 13-14.

14916Über den Rhythmus heißt es: ihm ist eine „innerliche Musik -, ihm ist ein Wort nicht ein Zeichen, nicht ein Bild, sondern vor allem auch ein Ton. Diese angeborene Gabe, die Conkordanz der Worte mit dem tausendfachen Lauten der Natur zu spüren, ist ebenso selten als sie fruchtbar ist.“ In: SW XXXII. S. 271. Z. 19-22.

Vielleicht hatte von „allen älteren Dichtern nur der unvergleichliche La Fontaine jenen musikalischen Instinkt für den Tongehalt der Worte besessen [...], er, der mit einem solchen Verse, funkeln und schmetternd wie grelles Licht auf Harnischen und Trompeten, die Schilderung eines Kampfes“. In: SW XXXII. S. 271-272. Z. 36//2.

Durch den Rhythmus verweist er auf den Typen des Alexandriners („Eindringlichkeit, ihrer angespannten Fülle wegen diese Form des Alexandriners geliebt, welche in drei Abschnitte von je vier tönenden Silben zerfällt“, SW XXXII. S. 274. Z. 1-3).

14917SW XXXIII. S. 220. Z. 8.

14918SW XXXIII. S. 210. Z. 23-24, SW XXXIII. S. 211. Z. 31-23, SW XXXIII. S. 212. Z. 8-9, SW XXXIII. S. 215. Z. 25, SW XXXIII. S. 217. Z. 4-5.

14919SW XXXIII. S. 223. Z. 14.

14920SW XXXIII. S. 222. Z. 27, SW XXXIII. S. 222. Z. 29.

14921SW XXXIII. S. 227. Z. 36, SW XXXIII. S. 228. Z. 1.

14922SW XXXIII. S. 228. Z. 33-34.

14923„Da fiel mir meine Geige wieder in die Augen. [...] Als ich nun mit dem Bogen über die Saiten fuhr, Herr, da war es, als ob Gottes Finger mich angerührt hätte. Der Ton drang in mein inneres hinein und aus dem Inneren wiederum heraus.“ In: SW XXXIII. S. 229. Z. 7-11.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 229. Z. 23-25.

14924SW XXXIII. S. 229. Z. 22.

Liebeseleben¹⁴⁹²⁵ oder durch Musiker wie Beethoven oder Bach und deren Wahrnehmung des Lebens.¹⁴⁹²⁶ Ebenso zeigt sich eine Verbindung zwischen Religion und Musik in Anspielung auf Mozart oder Bach.¹⁴⁹²⁷ In der *Vorrede für das Werk E. Gordon Craigs* (1906) zeigt sich das Motiv in Bezug auf Richard Wagner¹⁴⁹²⁸ als auch durch den Künstler und den Versuch, durch Poesie oder Musik mehrere schöne Gestalten zusammenzufügen,¹⁴⁹²⁹ um die entstandenen Lücken der Fantasie zu schließen.

In den Notizen zu *Orest in Delphi* (1901-1904) zeigt sich das Motiv lediglich durch den Gesang der Furien, die hinter Orest her sind.¹⁴⁹³⁰

Erst mit dem dritten Aufzug in *Das Leben ein Traum* (1901-1904) als Clotald, bemächtigt durch den Trank, Sigismund in den königlichen Palast gebracht hat, kommt Sigismund mit Musik in Kontakt („Musik und Gesang“).¹⁴⁹³¹ Unter dem Eindruck, dass die Wirklichkeit nicht wirklich, sondern Traum sein muss, betrachtet er auch die Musik, die er nicht begreifen kann, weil er nie zuvor Musik gehört hat. Tatsächlich verstärkt die Musik den Zustand der Haltlosigkeit („Gesang zur Musik, er rennt an die Wand, befühlt“),¹⁴⁹³² erlebt er durch sie etwas nie zuvor Dagewesenes.¹⁴⁹³³ Erst der Kämmerer definiert diese Töne als Musik und stuft sie damit als wirklich ein, indem er dem Klang einen Namen gibt, der nur zu dem Zweck da ist, Sigismund zu „erheitern“.¹⁴⁹³⁴ Mit dem Ahnen, dass das was er sieht Wirklichkeit ist, wähnt er, dass er Herr über diese Menschen ist und die Macht im Land hat: „und es schmeichelt mir <die> Luft, / und sie triefet süßen Laut / der die Seele mir bethaut“.¹⁴⁹³⁵ Die Musik, dies wird im Laufe des Aufzugs deutlich, ist Teil des schönen Lebens am Hofe. So fragt der erste Kämmerer nach Sigismunds Verlangen, ob er lieber zur Jagd gehen wolle oder weiter Musik zu hören gedenke (SW XV. S. 204. Z. 27-29). Die Musik wird von Hofmannsthal noch einmal im vierten Aufzug eingebunden; eben wie die Schönheit der Frau, dient auch die Musik Sigismund dazu, die Vergangenheit als wirklich anzuerkennen („Süßer Klänge voll die Luft“).¹⁴⁹³⁶ Ebenso in den Notizen zeigt sich die Einbindung des Motivs. In Verbindung steht sie vor allem durch den dritten Aufzug mit dem Lustschloss; so verfolgt Sigismund den Kämmerer mit einer Pike durch die Räumlichkeiten und „stößt [dabei] einen erhabenen grässlichen Gesang der Rache aus“.¹⁴⁹³⁷

Auch in den theoretischen Schriften zwischen 1902-1907 zeigt sich ein vielfacher Bezug zum Motiv. Bereits in der *Einleitung zu einer neuen Ausgabe von >>Des Meeres und der Liebe Wellen<<* (1902) bezieht sich Hofmannsthal mitunter auf das Leseerlebnis des Werkes von Franz Grillparzer („Auf ewig klingt hier ein Saitenspiel von Liebe“).¹⁴⁹³⁸ Hofmannsthal heißt Grillparzer zudem einen „Halbbruder Mozart's“,¹⁴⁹³⁹ denn ihm war „der Schlüssel gegeben, den nur der Musiker besitzt, der mit der Unmittelbarkeit des Fühlens die

14925 „Es giebt in der Musik Momente die das Besitzen und das sich-versagen eines Weibes zugleich ausdrücken.“ In: SW XXXIII. S. 229. Z. 26-27.

14926 „[...] wie Musiker die Existenz anfassen (Beethoven Bach Wagner) wie dieser Nicht-Musiker, sondern Musik-genießer, Musik-anbeter das Leben anfasst. In: SW XXXIII. S. 229. Z. 39-31.

14927 „Sie spielen den Wolfgang A. Mozart und den Sebastian Bach, aber den lieben Gott spielt keiner. Die ewige Wohltat und Gnade des Tons und Kluges, seine wunderthätige Übereinstimmung mit dem durstigen zerleczenden Ohr, dass fuhr er leise und schamroth fort, der dritte Ton zusammenstimmt.“ In: SW XXXIII. S. 229. Z. 12-16.

14928 SW XXXIII. S. 240. Z. 4-18.

14929 SW XXXIII. S. 239. Z. 31-37.

14930 SW VII. S. 157. Z. 5.

14931 SW XV. S. 203. Z. 9.

14932 SW XV. S. 203. Z. 18.

14933 SW XV. S. 203. Z. 20-26.

Hofmannsthal verbindet in seinen Notizen zum dritten Aufzug das Motiv der Musik mit dem der Nacht. Über die „Musik hinter der Scene“ (SW XV. S. 202. Z. 33) heißt es: „Was ist dieses in die Lüfte-blühen? / dieses Schmelzen? dieses tönende Auge?“ In: SW XV. S. 202. Z. 34-35.

14934 SW XV. S. 203. Z. 31.

14935 SW XV. S. 203-204. Z. 41-3.

14936 SW XV. S. 24. Z. 21.

14937 SW XV. S. 240. Z. 36-37.

Des weiteren, siehe: SW XV. S. 242. Z. 4-5, SW XV. S. 242. Z. 10-12.

14938 SW XXXIII. S. 19. Z. 4.

14939 SW XXXIII. S. 20. Z. 20-21.

Thür ins Namenlose aufschließt.“¹⁴⁹⁴⁰ Auch in der *Ansprache im Hause des Grafen Lanckoroński* (1902) findet das Motiv Einlass, wenn Hofmannsthal die künstlerischen Sphären zusammenführen will (SW XXXIII. S. 7. Z. 13-18). Hofmannsthal verdeutlicht in dieser Schrift zudem die Gewalt, die die Musik über Kunstwerke haben kann, diese gleichsam lebendig machen kann, so dass sie sich am wirklich Lebendigen, dem Menschen anlagern: „Aber am stärksten leben die stummen Dinge unter der Fascination der Musik. Sie macht die Dimensionen fühlbar: das Hohe, das Tiefe. Sie leitet den Blick zum Fenster“.¹⁴⁹⁴¹ Doch kann die Musik für Hofmannsthal nicht nur Macht über einen Menschen gewinnen, sondern auch über einen Raum (SW XXXIII. S. 8. Z. 17-23). Ebenso zeigt sich die Einbindung des Motivs in *Aus einem alten vergessenen Buch* (1902), allerdings durch Hofmannsthals Zitate aus dem Buch *Traditionen zur Charakteristik Oesterreichs unter Franz dem Ersten* (1844) von Friedrich Anton von Schönholz,¹⁴⁹⁴² ebenso wie in der Schrift *Sommerreise* (1903) durch die Erlebnisse des Reisenden, hier mitunter durch die Lerche, die aus „schwindelnder Höhe singt“,¹⁴⁹⁴³ durch das Lusthaus („Ein einfaches Lied, ein kleiner Akkord der Saiten, von vom Glück gespannt“) ¹⁴⁹⁴⁴ und schließlich durch die Rotonda: „Wie der Faun seine Seligkeit in die Flöte haucht, so haucht die Natur ihren Triumph an einer Stelle aus, in den Traum des Palladio. Nun hat sie die Hirtenpfeife weggelegt, läßt sie vermodern am Rande des Weihers. Mit leiser Gewalt nimmt sie die Rotonda zurück aus dem Kreise menschlicher Gebilde in ihr eigenes webendes dämmerndes Reich.“¹⁴⁹⁴⁵ Weitere Bezüge zum Motiv finden sich in *Szenische Vorschriften zu >>Elektra<<* (1903); doch klammert Hofmannsthal hier den Opernchor aus (SW XXXIII. S. 45. Z. 40), in *Die Bühne als Traumbild* (1903) durch Hofmannsthals Vorstellungen von der Bühne und dem Bühnenbildner,¹⁴⁹⁴⁶ in *Die Duse im Jahre 1903* (1903) durch die Darstellung der Schauspielerin auf der Bühne,¹⁴⁹⁴⁷ in *Eines Dichters Stimme* (1905) durch die dem Dichter Zuhörenden („sein Lied ist ihnen kaum mehr Klage, nur das Klingen einer Seele“),¹⁴⁹⁴⁸ in *Die Briefe Diderots an Demoiselle Voland* (1905),¹⁴⁹⁴⁹ in *Der begrabene Gott, Roman von Hermann Stehr* (1905) durch den darin thematisierten Maiaufstand in Dresden 1848 („schöne Dingen der Vögel in den Alleen“) ¹⁴⁹⁵⁰ oder in *Schiller* (1905) durch Schillers Drama *Maria Stuart*, hier durch das Große, welches für ihn Maria Stuart und ihr Hingehen in den Tod verkörpert (SW XXXIII. S. 72. Z. 9).¹⁴⁹⁵¹ Ebenso thematisiert Hofmannsthal das

14940SW XXXIII. S. 20. Z. 23-25.

„Auf dem Clavier der Sinne empfing er die Accorde des Tragischen um eins dumpfer, um eins orphischer als seine Brüder; er trank die Harmonien, darin Tod und Leben zusammenfließen, um einen Schritt näher der Quelle als seine männlicheren Brüder, die wenigen anderen tragischen Dichter der Deutschen.“ In: SW XXXIII. S. 20. Z. 27-31.

14941SW XXXIII. S. 8. Z. 9-11.

14942„Da wurden Groschenkupferstiche, welche die Leiden der heiligen Genoveva oder jenes nicht minder verehrten sechzehnten Ludwig darstellten, auf das Notenblatt gestellt und nun diese rührenden Schicksale in einer Art von improvisierter Ballade unter Musik behandelt.“ In: SW XXXIII. S. 15. Z. 11-15.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 14. Z. 36-37, SW XXXIII. S. 15. Z. 10-11, SW XXXIII. S. 15. Z. 19-24.

14943SW XXXIII. S. 28. Z. 10-11.

14944SW XXXIII. S. 31. Z. 29-30.

14945SW XXXIII. S. 33. Z. 8-13.

14946„Und der Meister der Bühne, der solche Strahlen in der Hand hat, der ihrer einen von oben her, einen Strahl des Grausens, ein funkelndes Schwert, in des betenden Gretchens Seele zu bohren vermag, inden sich die fürchterlichen Töne der Orgel wie Ketten umschnürend um sie zusammenziehen, und der dann in die fahle Todesluft des gestaltlos wuchtenden kerkers aus höchster Höhe her den Strahl der Seligkeit, honigfarben, überirdisch, zu werfen vermag, den Strahl, dem alles Dunkel weicht, vor dem alles Grausen sich löst“. In: SW XXXIII. S. 41. Z. 11-19.

14947Hofmannsthal beschreibt, dass sie mehr spielte als ihre Figuren, dass sie „etwas von so hoher Allgemeinheit, daß es dem tragischen Leben erhabener Musik sehr nahe verwandt war“ (SW XXXIII. S. 22. Z. 29-30) zeigt. Hofmannsthal hinterfragt hier mitunter die Reden der Menschen, dass das Theater nur für Kinder gemacht sei, „denen eine Zauberwelt aufgeht, wenn sie durch den Spalt unter dem verschlissenen Vorhang den mit Silberfitter gestickten Schuh eines Edelknappen schon lange sehen können, während noch die fünf Musikanten unter Geige und Brummbaß stimmen“. In: SW XXXIII. S. 23. Z. 1-5.

Hofmannsthal zeigt aber in Verbindung mit diesem Motiv eine Veränderung der Duse auf: während sie früher in ihren „Eingeweiden wie in den Saiten einer Harfe“ (SW XXXIII. S. 24. Z. 19-20) wühlte, sieht Hofmannsthal sie heute größer als die Schicksale, die sie auf der Bühne darstellt.

14948SW XXXIII. S. 99. Z. 3-4.

14949„Es gibt nichts Entzückenderes zur Gesellschaft als Männer von Geist, die tot sind. Ihr Totsein ist wie ein leichter geheimnisvoller Flor über den Salon, in dem man mit ihnen zusammensitzt. Wie feine Geistermusik, sordinierte Geigen.“ In: SW XXXIII. S. 67. Z. 35-39.

14950SW XXXIII. S. 70. Z. 36.

14951Hofmannsthal zeigt aber durch das Motiv auch die Veränderung innerhalb der Literatur an. Dort wo die Deutschen einst Maria Stuart oder Karl Moor hatten, die „große Fassung ihre Wahrheit – oder die Wahrheit ihrer Seele – war, [ist] nun eine

Motiv im Verlauf von der *Prolog zu Ludwig von Hofmanns Tänzen* (1905) durch den Maler Ludwig von Hofmann (1861-1945) und seinen Werken, an denen Hofmannsthal ebenso die Konzeption andeutet: „Diese Blätter sind lieblich zusammen wie ein Heft Mozartscher Sonaten. Ihre Einheit liegt in dem rhythmischen Glück, das hergeben, und das die Seele so willig ist durchs Auge wie durchs Ohr in sich zu saugen.“¹⁴⁹⁵² So glaubt Hofmannsthal, dass der, der diese Mappe schuf, auch noch Anderes illustrieren dürfe („von den wundervollen Komödien des Aristophanes jene zarteste, deren Chor ein Gezwitscher von Vögeln ist“).¹⁴⁹⁵³

Ebenso zeigt sich das Motiv in der Schrift *Shakespeares Könige und grosse Herren* (1905), die exemplarisch ist für Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Konzeption. Hofmannsthal wendet sich in dieser Schrift auch an seine Zuhörer, die ihn kommen ließen, damit er ihnen von Shakespeare rede.¹⁴⁹⁵⁴ „Jene ändern, welche die Erfahrung zu Shakespeare zurückgetrieben hat, sind mit ihrer Seele, die vom Schmerz und der Härte des Lebens gewaltsam gekrümmt ist, wie der Körper eines Musikinstrumentes, der wundervolle Resonanzboden für den Fall der Hoheit, Erniedrigung der Guten, die Selbsterstörung der Edlen und das gräßliche Geschick des zarten dem Leben preisgegebenen Geistes.“¹⁴⁹⁵⁵ Hofmannsthal verlangt es mitunter danach, seinen Zuhörern von den richtigen Lesern der Werke Shakespeares zu sprechen, die ein „Resonanzboden“¹⁴⁹⁵⁶ für die Atmosphäre in den Werken Shakespeares sind.¹⁴⁹⁵⁷ Hofmannsthal verweist mitunter auch auf die romantischen Werke Shakespeares, worunter er „im »Sturm«, in »Cymbeline«, in »Maß für Maß«, »Wie es euch gefällt«, im »Wintermärchen«“¹⁴⁹⁵⁸ fasst, durch die Hofmannsthal neuerlich auf die Konzeption verweist: „ist das Ganze so durchwoben von dieser Musik, vielmehr es mündet alles in sie hinein, es gibt sich alles an sie hin, alles was nebeneinander steht, was gegeneinander atmet und seinen Atem in Haß oder Liebe vermischt, [...] – alles miteinander gibt erst die unnennbar süße Musik des Ganzen, und eben von dem, der diese hört, wollte ich Ihnen ja sprechen.“¹⁴⁹⁵⁹ Für Hofmannsthal ist es der Leser selbst, der diese Konzeption in sich wahrnimmt: „Und nun ist er, der Leser, nur ein Instrument: nun spielt das Buch auf ihm.“¹⁴⁹⁶⁰ Unmittelbar bindet Hofmannsthal immer wieder die Musik ein, wenn es darum geht, die Konzeption der Ganzheit des Seins, die für Hofmannsthal fest in Shakespeares Werken verankert ist, aufzuzeigen: „Worauf es ankommt, das ist die Musik Shakespeares und daß immer wieder welche da sein müssen, denen es verliehen ist, die ganze Musik dieser Gedichte zu hören. Aber die ganze, die ganze.“¹⁴⁹⁶¹ So zeigt sich der Bezug zum Motiv mitunter auch durch das Werk *Measure for Measure*, welches für Hofmannsthal ein Werk ist „das erst lebt, wenn man seine ganze Musik einmal gehört hat“.¹⁴⁹⁶² Wiederholt und in immer weiteren Ausführungen, bindet Hofmannsthal das Motiv an die Konzeption und an die Verbindungen zwischen den Figuren.¹⁴⁹⁶³ Auch führt Hofmannsthal, ganz in diesem Sinne, das Stück *Was ihr*

andere Wahrheit ihrer Seele: Siegfried, der sich aus den Stücken von seines Vaters Schwert singend Schwert und Schicksal schmiedet. Haben statt jenes Dranges diese Töne, statt jenes Greifens nach den Sternen dieses Wühlen in den Tiefen.“ In: SW XXXIII. S. 75. Z. 10-15.

14952SW XXXIII. S. 100. Z. 3-5.

„Die Gestalten erzählen nichts als ihre Nacktheit: sie erfüllen rhythmisch den Raum, und die Einbildungskraft kann sie durchspielen, Blatt für Blatt, und wiegt sich auf ihnen, wie dort auf jenen Folgen beseligter Töne.“ In: SW XXXIII. S. 100. Z. 6-9.

14953SW XXXIII. S. 100. Z. 25-26.

14954„[...] „so darf ich Ihnen von nichts sprechen als von dem, was eine Lust ist und eine Leidenschaft, eine bewußte empfangene Gabe, eine angeborene Kunst viel leicht wie Flötenspielen oder Tanzen, eine zerrüttende und stumme innere Orgie: vom Lesen Shakespeares.“ In: SW XXXIII. S. 77. Z. 27-30.

14955SW XXXIII. S. 78. Z. 5-10.

14956SW XXXIII. S. 78. Z. 11.

14957SW XXXIII. S. 79. Z. 3-17.

14958SW XXXIII. S. 79. Z. 18-19.

14959SW XXXIII. S. 79. Z. 19-28.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 79. Z. 34-41.

14960SW XXXIII. S. 81. Z. 12.

14961SW XXXIII. S. 81. Z. 15-18.

14962SW XXXIII. S. 81. Z. 22-23.

„Und welch ein wundervolles Ganzes aus alledem! Welche Lichter auf dem Finsternen, welches Leben des Schattens durch das Licht. In dem Mund dessen, der sterben soll, und der Angst hat vor dem Sterben, welche Töne, welche Beredsamkeit, welche Worte, klüger als er selbst, tiefer als seine seichte Jugend – wie preßt der Tod den besten Saft aus ihm heraus.“ In: SW XXXIII. S. 81. Z. 33-38.

14963„Und zwischen diesem und jenem, der alles verbindet wie ein Chorus, der verkleidete Herzog, der hier die leben sieht, die er sonst nur von oben, von ferne gesehen hat, er, dessen Anwesenheit unser Herz beruhigt wie im bangen Traum ein tiefes Wissen:

wollt durch die Aufführung Beerbohm Trees an, welches, gemäß dem Stück, mit einem Tanz der Paare endet.¹⁴⁹⁶⁴ Mitunter sieht Hofmannsthal auch einen Regisseur der es versteht die Stücke Shakespeares lebendig aufzufassen (SW XXXIII. S. 83. Z. 24-25).¹⁴⁹⁶⁵ Neuerlich geht Hofmannsthal wieder auf die Konzeption ein, wenn er von der Atmosphäre in den Dramen Shakespeares spricht, die mit der in den Bildern Rembrandts gleichzusetzen ist.¹⁴⁹⁶⁶ Hofmannsthal führt des weiteren auch die Figur des Brutus an, dessen Verhalten zum Leben und zum Tod, welches ganz im Sinne der Konzeption steht. Von seinem Tod wissend, zeigt er doch eine beinahe frauliche Geste, als er aus den Armen des Lucius die Laute nimmt, damit diese nicht vernichtet wird. Untergeordnet behandelt Hofmannsthal die Musik auch in *Die unvergleichliche Tänzerin* (1906) durch die Tänzerin Ruth St. Denis, deren Tanz die „stumme Musik des menschlichen Leibes“¹⁴⁹⁶⁷ ist, in *Gärten* (1906) durch Hofmannsthals Auffassung, dass man exotische Gewächse aus den neuen Gärten heraushalten möge („ihr ganzes Dastehen in den lautesten Tönen gegen die Umgebung schreit“)¹⁴⁹⁶⁸ und in *Der Dichter und diese Zeit* (1906) durch die Sehnsucht nach dem Dichter, der selbst in dem Lesen der Bücher der Wissenschaft zu erkennen ist: „Denn sie stehen im Leben und aus der Wissenschaft, in ihrem reinen strengen Sinn genommen, führt kein Weg ins Leben zurück. Ihr wohnt ein Streben inne, wie den Künsten ein Streben innewohnt, reine Kunst zu werden, wofür man (aber es ist nur gleichnisweise zu verstehen) gesagt hat: sie streben danach, Musik zu werden.“¹⁴⁹⁶⁹

In *Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch* (1902) wird das Motiv erstmalig durch Balzac erwähnt, der dem Orientalisten die Zweifel an seiner eigenen Kunstfertigkeit darlegt, und zwar in dem Sinne, dass er wähnt, kein Dramatiker zu sein, während der Orientalist eben wie „alle Österreicher ein geborener Musiker“,¹⁴⁹⁷⁰ mehr noch ein „gelehrter Musiker“¹⁴⁹⁷¹ sei. Während der dramatische Charakter verenge, verlangt es Balzac jedoch nach der Breite der charakterlichen Entfaltung: „Die Katastrophe als symphonischer Aufbau, das ist die Sache des Dramatikers, der mit dem Musiker so nahe verwandt ist.“¹⁴⁹⁷² So spricht Balzac auch von dem Erlebnis der Kunst, dessen Keim in allem zu finden ist, sei es in einem Gott, in Beethoven oder auch Casanova (SW XXXIII. S. 37. Z. 20-22).

In *Ein Brief* (1902) erfolgt die Einbindung des Motivs durch Chandos Erinnerung an die glücklichen Momente seiner Vergangenheit, die er mitunter bei der Lektüre der Werke von Sallust erlebt hatte, von denen ausgehend sich in ihm das Bewusstsein einer anderen Sprache gesetzt hatte; Chandos spricht hier von der „tiefen, wahren, inneren Form“,¹⁴⁹⁷³ die ein „Widerspiel ewiger Kräfte, ein Ding, herrlich wie Musik und Algebra“¹⁴⁹⁷⁴ sei, was Chandos literarischen Lieblingsplan dargestellt hatte.

In *Das Gespräch über Gedichte* (1903) zeigt sich das Motiv durch das Gespräch der Freunde Clemens und Gabriel über Georges *Komm in den totgesagten Park und schau..*¹⁴⁹⁷⁵ Clemens kann Gabriels Ausführungen

wir träumen nur, und aus dessen Mund Worte fallen, so mit nichts zu vergleichende Worte über das Leben und das Sterben.“ In: SW XXXIII. S. 82. Z. 9-15.

„[...] welch ein Ganzes, nicht der Berechnung, nicht des Verstandes, nicht einmal der Emotionen, ein Ganzes nicht aus dem Gesichtspunkt der Farben allein, nicht aus dem der Moral allein, nicht aus dem der Abwechslung von Schwer und Leicht, von Traurig und Heiter allein, sondern aus allem diesen zusammen welch ein Ganzes »vor Gott«, welch eine Musik!“ In: SW XXXIII. S. 82. Z. 26-31.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 82. Z. 7-9.

14964, [...] wie hier alles gleich ist und alles zusammen, die Hände in den Händen, eine doppelte Kette macht, eine »Figur«, in der das einzelne Schicksal nur soviel Wert hat wie der bunte Fleck in einem Ornament, wie das einzelne Thema in einer großen Musik.“ In: SW XXXIII. S. 83. Z. 2-6.

14965 Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 83. Z. 31.

14966 SW XXXIII. S. 85. Z. 28-34.

14967 SW XXXIII. S. 118. Z. 36-37.

14968 SW XXXIII. S. 108. Z. 27-28.

14969 SW XXXIII. S. 136. Z. 7-12.

14970 SW XXXIII. S. 31. Z. 9.

14971 SW XXXIII. S. 31. Z. 10.

14972 SW XXXIII. S. 31. Z. 16-18.

14973 SW XXXI. S. 46. Z. 25-26.

14974 SW XXXI. S. 46. Z. 29-30.

14975 SW XXXI. S. 75. Z. 30.

nicht begreifen, das Aufgehen in der Poesie, und fragt stattdessen danach, dass es doch auch Gedichte geben muss, die „schön sind ohne diese schwüle Bezauberung“, ¹⁴⁹⁷⁶ und verweist in diesem Zusammenhang auf „Lieder von Goethe, welche leicht sind wie ein Hauch und einfach wie eine Mozartsche Melodie“. ¹⁴⁹⁷⁷ So ist es auch Clemens, der Goethes Veränderung thematisiert: „Hat er nicht von da an die Töne seiner Jugend verschmät und alles in diese Pansflöte gehaucht?“ ¹⁴⁹⁷⁸ Doch Gabriel ist es der, im Sinn der Ganzheit des Seins, auf die Werke Goethes verweist. „Die Lieder seiner Jugend sind nichts als ein Hauch.“ ¹⁴⁹⁷⁹ Zudem zeigt sich das Motiv gebunden an das Gedicht *Geschöpfe der Flamme* (SW XXXI. S. 86. Z. 10). ¹⁴⁹⁸⁰

Untergeordnet zeigt sich die Verwendung des Motivs in *Elektra* (1903). Wohl aber verbindet Hofmannsthal das Motiv mit dem Tiefen-Motiv, wähnt Elektra doch, dass die Musik, mit der die Menschen die Ermordung der Mörder feiern, aus ihrer eigenen Seele kommt. ¹⁴⁹⁸¹

Vereinzelt zeigt sich in *Das gerettete Venedig* (1904) auch die Einbindung des Motivs, erstmalig durch Jaffiers Erinnerung an Pierre, den er im Moment der Demütigung seines Schwiegervaters gesehen hatte. Dabei erinnert sich Jaffier der glücklichen Zeiten mit Pierre im Soldatenstand:

„wenn wir im Monde lagen
und ich was sang, und wiederum im Lager
über das Feuer hin traf mich der Blick -
und oft war´s die Trompete nicht, es war
der Blick, der früh mich weckte“ ¹⁴⁹⁸²

Dabei steht der Gesang in Verbindung mit der damaligen Nähe zwischen Jaffier und Pierre, während die Trompete, als zugehörig zum Soldatenstand, als Signalgeber heruntergestuft wird.

In dem zweiten Teil des zweiten Aufzugs zeigt sich das Motiv allein durch die Stimmung unten auf der Straße bei Aquilinas Haus („abgeris/sene Töne von Guitarre und Gesang“). ¹⁴⁹⁸³ Lediglich im vierten Aufzug zeigt sich das Motiv eindeutig in Verbindung mit dem ästhetizistischen Erleben und zwar durch Dolfins Affinität für die Sinnlichkeit der Frau. ¹⁴⁹⁸⁴ Obwohl auch Pierre gesteht, dass ihn Aquilinas Stimme ergreift, mit der sie ihm zugesagt hatte in den letzten Tagen seines Lebens an seiner Seite zu sein, verweist er auf eine andere Stimme und deren Gesang, und zwar die der Engel, von denen ihm einer in einen frühen Tod geführt habe. ¹⁴⁹⁸⁵

Auch in dem Dramenentwurf zu *Dominic Heintls letzte Nacht* (1904-1906) zeigt sich die Einbindung des Motivkomplexes. Allerdings findet sich die Musik nicht innerhalb des ästhetizistisch glücklichen Erlebens, sondern Heintl hört bei einem Begräbnis einen „Trauermarsch von Beethoven“, ¹⁴⁹⁸⁶ der ihn aufschreien lässt, mit der Musik zu enden, wodurch Hofmannsthal gleichsam diese Passage an die Flucht Heintls vor dem Tod bindet. Ebenso zeigt sich das Motiv gebunden an die Frau Heintls ¹⁴⁹⁸⁷ oder durch eine weitere zusammenhanglose Verwendung in dem dritten Akt des Dramas („eine leise Musik ertönt im Haus“). ¹⁴⁹⁸⁸

Die Musik spielt in *Ödipus und die Sphinx* (1905) bis zum zweiten Aufzug, und dort bis zum Gespräch des Kreon mit dem Knaben, keine Rolle. Erst als Kreon den Knaben auf die Totenlieder aufmerksam macht,

14976SW XXXI. S. 82. Z. 9-10.

14977SW XXXI. S. 82. Z. 10-12.

14978SW XXXI. S. 84. Z. 2-4.

14979SW XXXI. S. 85. Z. 20.

14980SW XXXI. S. 86. Z. 13-14, SW XXXI. S. 325. Z. 9-13.

14981SW VII. S. 109. Z. 38-39.

14982SW IV. S. 21. Z. 29-33.

14983SW IV. S. 78. Z. 12-13.

14984SW IV. S. 116. Z. 35-38.

14985SW IV. S. 130. Z. 23-28.

14986SW XVIII. S. 303. Z. 21.

14987„Die Mutter, im Gespräch mit dem Arzt bringt das Motiv: es existieren Wesen, zu denen wir uns unsere scheinbare Realität sich nur verhalten wie die angeschlagene Taste zum Ton“. In: SW XVIII. S. 314. Z. 10-12.

14988SW XVIII. S. 311. Z. 19.

bindet Hofmannsthal dieses Motiv ein. ¹⁴⁹⁸⁹ Dabei zeigt sich die negative Besetzung der Musik für Kreon, denn er verbindet sie nicht nur mit dem Tod, sondern auch mit der Ahnung nicht über die Königin gewinnen zu können. Mitunter ausgelöst durch die Musik, fühlt er sich an die Ermordung des Fackelträgers gemahnt und zweifelt neuerlich den Sieg um die Königswürde an („Wie sie die unheimlichen Totenlieder mir / herüberjagt zum Hohn!“). ¹⁴⁹⁹⁰ Zwar versucht der Knabe Kreon die Beklemmung zu nehmen, sind die Lieder doch nur um den der einstmals König war, doch Kreon wird dominiert von seiner Versagensangst. ¹⁴⁹⁹¹ Die Bedeutung der Musik zeigt sich vor allem in dem Gespräch zwischen Jokaste und Antiope im zweiten Aufzug. Doch auch hier verbindet Hofmannsthal mit der Musik den Tod, bedingt durch den Gesang der Totenklägerinnen. ¹⁴⁹⁹² Antiope begreift die Bedeutung der Musik zuerst nicht, ¹⁴⁹⁹³ wird aber von Jokaste auf deren Bedeutung verwiesen („Die Totenlieder, Mutter, / um Laios, deinen Sohn“). ¹⁴⁹⁹⁴ Auch wenn Jokaste ihrer Schwiegermutter von der Ermordung ihres Kindes durch ihren Mann berichtet, zeigt sich das Motiv. Jokaste äußert hier ihren Wunsch Laios hätte lieber sich und sie anstatt des Kindes getötet, hatte ihnen der Tod des Kindes doch die Lebenslust geraubt. Durch ihr Leiden an der Welt aber zeigt sich, ähnlich wie bei Ödipus, die Erhöhung der eigenen Person und zugleich die Fremdheit: „solche Leiden gibt es in der Welt, / so leiden Königinnen, dachte ich, / als säng´ es einer, und ich hörte zu.“ ¹⁴⁹⁹⁵ Dass Hofmannsthal das Motiv hier mit dem Tod verbindet, zeigt sich neuerlich an Jokaste, die vor dem Erscheinen des Ödipus, Bezug zu den Totenliedern nimmt, wähnt sie sich doch selbst bald tot („Ihr Totenlieder, hüllt mich ein!“). ¹⁴⁹⁹⁶ Mit dem Verklingen der Totenlieder (SW VIII. S. 79. Z. 19) glaubt Jokaste, dass ihr Ende gekommen ist. Doch Antiope heißt ihr, dass sie sie mit dem Gott vermählen will, während Jokaste neuerlich Bezug zum Tod nimmt: „Wer hieß / die Totenlieder schweigen? Hier im Haus / ist noch das Fest des Todes nicht am Ende!“ ¹⁴⁹⁹⁷ Nach Antiopes Hinwendung zu der Göttlichkeit ihres Hauses zeigt sich neuerlich das Motiv. Vermeintlich steht es hier in Verbindung mit dem glücklichen Lieben, doch durch Niobes Ende deutet Hofmannsthal hier ebenso den Tod an („Habt ihr ein Lied von Tantalos gehört, / von Niobe?“). ¹⁴⁹⁹⁸ Im Zusammenhang mit dem ästhetizistischen Erleben steht die Musik schließlich im dritten Aufzug, wenn Ödipus ein „feierliches Singen“ ¹⁴⁹⁹⁹ hört.

Das Motiv beschäftigt Hofmannsthal in *Semiramis* (1905-1909, 1917-1918, 1919-1922) allein in der geplanten Theateraufführung durch die Sprache des Stückes: „zur Sprache dieser Oper in Prosa: die Wirkung die in den Passionsmusiken die ganz einfachen Worte des Evangeliums, in Musik, thun.“ ¹⁵⁰⁰⁰

In *König Ödipus* (1906) zeigt sich nur ein sehr begrenzter Bezug zum Musik-Motiv, erstmalig durch den Gesang des Volkes, wenn sie Ödipus um Hilfe anflehen, deren Singen und Jammern Ödipus lediglich befremdet und dem er sich zu entziehen versucht. ¹⁵⁰⁰¹ Musik steht also hier in Verbindung mit der Flucht des Volkes vor dem Unabdingbaren, dem Tod. Der zweite Bezug zum Motiv erfolgt durch den Verweis des Ödipus auf die Gefahr der Sphinx, die Ödipus bannen mochte („die Sphinx und sang, die Hündin“). ¹⁵⁰⁰²

Ebenso zeigt sich auch der Motiv-Komplex in den *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906) und zwar in Verbindung mit der Ergriffenheit Ferdinands durch die Novellen: „Diese Frauen zitterten in meinem

14989SW VIII. S. 61. Z. 33-36.

14990SW VIII. S. 62. Z. 29-31.

14991SW VIII. S. 63. Z. 6-11.

14992SW VIII. S. 65. Z. 6-7.

14993„Meine Augen schlafen, aber mein Herz ist wach. / Was singen die?“ In: SW VIII. S. 65. Z. 11-12.

14994SW VIII. S. 65. Z. 13-14.

14995SW VIII. S. 75. Z. 33-35.

14996SW VIII. S. 79. Z. 5.

14997SW VIII. S. 81. Z. 23-25.

14998SW VIII. S. 83. Z. 23-24.

14999SW VIII. S. 112. Z. 25.

Kreon erklärt ihm dieses Singen: „Ödipus, / das sind die heiligen Pauken, die du hörst, /geschlagen dir zu Ehren!“ In: SW VIII. S. 112. Z. 32-34.

15000SW VI. S. 113. Z. 23-24.

15001SW VIII. S. 133. Z. 15-23.

15002SW VIII. S. 146. Z. 14.

Herzen wie unbeschreibliche Töne, die aus der Nacht hervordrangen.“¹⁵⁰⁰³ Nachdem der Onkel harsche Kritik an dem Werk Wassermanns geübt hatte, treten die Freunde Ferdinands hinzu, hatte man ursprünglich den Plan gehabt am Abend ausfahren zu wollen. Da das Wetter aber die Abendplanung verhinderte, entschloss man sich „Musik“¹⁵⁰⁰⁴ zu machen.

In *Jedermann. Allererste Fassung in Prosa 1906* erfolgt der erste Bezug zur Musik durch den Diener des Jedermann der eine Gitarre trägt. Jedermann zeigt sich aber weder willig, sich von Mammon eine Frau zuführen zu lassen, noch auf dem Instrument zu spielen („Ich bin ohne Lust, darauf zu spielen“),¹⁵⁰⁰⁵ denn er spürt das Nahen des Todes. Mammon bringt aber sogleich die Gitarre mit der ebenfalls verschmähten Geliebten in Verbindung („Fort Jesepha! [...] Ich will heute nicht Musik machen“),¹⁵⁰⁰⁶ und stellt damit den Genuss der Musik auf dieselbe Stufe wie den Liebesgenuss. Mit der Musik in Verbindung steht auch Mammons traumhafte Vorstellung, wie er Jedermann Josepha zuführen könnte, indem er sie in sein Jagdhäuschen bringt: „ich habe oben die Dackluke aufgemacht, und die Äolsharfe strömt ihre namenlose Sehnsucht in den Raum“.¹⁵⁰⁰⁷ Jedermann zeigt sich aber des Wartens müde, was dadurch bedingt ist, dass die Erzählung des Dieners seinen Traumfantasien entspricht, in denen er eben nicht mit dem Durst der Wirklichkeit konfrontiert ist. Der Diener, dem Jedermann heißt, sich zu beeilen, knüpft an dessen Vorstellung neuerlich an, wenn es heißt: „Sie warten schon nicht mehr. Sie sind im blauen Zimmer. Der Wind des Abends spielt mit der Äolsharfe und sie gibt sich ihm hin. Sie schmilzt in Seligkeit, indessen ich eine Kerze anstecke, um Ihnen in der Veranda ein kleines Souper zu servieren.“¹⁵⁰⁰⁸ Jedermann aber bemerkt die Freude in den Augen seines Dieners, als dieser ihm schildert, wie es sein wird, im Jagdhäuschen auf Josepha zu treffen, und will ihm dieses nehmen. Mammon aber zeigt sich als wenig gerührt, wird er immer noch aus der Ferne die Musik hören,¹⁵⁰⁰⁹ gilt sein Hauptaugenmerk doch dem Wohl seines Herrn, so dass Jedermann Mammon heißt, sich zu eilen und Josepha ins Jagdhäuschen zu bringen: „Und ich will dem Jägerhaus nicht früher nahekommen, als bis mich die Windharfe ruft.“¹⁵⁰¹⁰ Des weiteren zeigt sich das Motiv durch die Stimmen der Toten, die Jedermann zu sich rufen¹⁵⁰¹¹ oder auch innerhalb des Gespräches mit dem Freund; hier ist die Musik Teil ihrer glücklichen Vergangenheit. Wenn Jedermann, der sich für den Tod zu öffnen beginnt, dem Freund heißt, dass er unaufhaltsam sterben wird, dann verdeutlicht er ihm die Distanz zur Musik, weiß er doch, dass er die Jugend nicht zurückholen kann; wenn er sich damit von der Musik distanziert, die in Verbindung mit dem Genuss des reinen Ästhetizismus steht, tritt er gleichsam in Distanz zum ästhetizistischen Leben, wobei der Freund ihm entgegenhält, die Vergangenheit nicht vergessen zu können: „Jedermann, da liegt die Laute ich kann sie nicht anschauen ohne zu weinen. Ich muss fort.“¹⁵⁰¹² Am Ende der Prosafassung steht jedoch Jedermann, der dem Freund die durchgeschnittenen Saiten der Laute reicht und damit gleichsam die Jugend abschließt, die er nicht zurückzuholen vermag.

Hofmannsthal hält sich in seinen Notizen zum *Jedermann* aus dem Jahr 1904 eng an die Bühnenbeschreibungen und die Beschreibungen der Inszenierung von Franckenstein: das weiße Gewand und der rote Büßermantel stammen ebenso aus Franckensteins Beschreibungen wie die Einbindung von Musik und Laute. Eng zeigt sich in den Notizen die Musik auch an die Freundschaft, so an die Zeiten des gemeinsamen Genusses gebunden: „Wenn ich den Tisch decken durfte für dich, wenn ich eine Musik spielte um sie dir vorzuspielen“.¹⁵⁰¹³ Mit der Verweigerung des Freundes, mit ihm zu kommen, bricht jedoch auch der Zug zur Musik ein: „(Da jener beharrt zu gehen) so nimm die Laute, ihre süßen Töne sind mir verbittert, ihr Zitternder Wohlklang ist mir vergällt, ihr Trillern ist wie silbernes Grüssen der Hölle (alle Vorwürfe, die er

15003SW XXXIII. S. 138. Z. 26-28.

15004SW XXXIII. S. 142. Z. 25.

15005SW IX. S. 11. Z. 20-21.

15006SW IX. S. 11. Z. 23.

15007SW IX. S. 12. Z. 32-34.

15008SW IX. S. 12-13. Z. 38-39//1-2.

15009„Ich würde mich in eine Ecke kauern und würde dem Wind zuhören, wie er die halb eingeschlummerte Aeolsharfe aufs neue bedrängt“. In: SW IX. S. 13. Z. 11-12.

15010SW IX. S. 13. Z. 21-22.

15011„Wie singende Vögel rufen sie! wie selige Kinder!“ In: SW IX. S. 16. Z. 15.

15012SW IX. S. 24. Z. 1-2.

15013SW IX. S. 136. Z. 33-34.

zu vornehm ist, dem Freund zu machen, macht er der Laute, alle Bitterniss giesst er auf diese aus“.¹⁵⁰¹⁴ Des weiteren zeigt sich die Musik in den Notizen aber auch durch die familiäre Prägung des Sohnes (SW IX. S. 142. Z. 18) und dessen Hinwendung zur Musik: „Vater lass // mir die Musik. Brauchst sie? Zum Fischen brauchst du sie?“¹⁵⁰¹⁵

In *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) zeigt sich das Motiv durch die Worte des Rückkehrers in Bezug auf die Differenz in der Wahrnehmung Deutschlands zwischen Vergangenheit und Gegenwart, sieht er sich doch selbst durch die Erinnerungen als die „Klaviatur, auf der eine fremde Hand spielt“.¹⁵⁰¹⁶ Ebenso zeigt sich das Motiv gebunden im fünften Brief des Protagonisten, hier durch die Faszination für die Bilder Vincent van Goghs; wenn er in der Welt schon die Leere und die Haltlosigkeit spürt, so sieht er es als sinnig an, sich durch die Kunst Halt zu verschaffen: „Warum, wenn nicht die Farben eine Sprache sind, in der das Wortlose, das Ewige, das Ungeheure sich hergibt, eine Sprache, erhabener als die Töne, weil sie wie eine Ewigkeitsflamme unmittelbar hervorschlägt aus dem stummen Dasein und uns die Seele erneuert. Mir ist Musik neben diesem wie das matte Leben des Mondes neben dem fruchtbaren Leben der Sonne.“¹⁵⁰¹⁷ Gegenwärtig sieht er sich unter dem modernen Deutschen stehend, der nichts von alledem spürt.¹⁵⁰¹⁸

viii. Nur Realität oder doch schon ein Traum? Das Leben als Schattendasein

„Das was Goethe den Schatten nennt das von Liebe undurchdrungene“¹⁵⁰¹⁹

Auch bei diesem Motiv Hofmannsthals zeigt sich nicht nur eine Prägung durch Goethe, wie das einleitende Zitat anklingen lässt, bei Hofmannsthal zeigt sich auch hier wieder ein Hinausgehen über Goethe und eine Anbindung an die Konzeption. Wie er weder Nacht, noch Musik, noch die Farben oder Düfte oder auch den Garten allein mit dem ästhetizistischen Erleben in Verbindung bringt, so zeigt sich auch durch dieses Motiv die Vielgestaltigkeit bei Hofmannsthal und die nötige werkbedingte Deutung des Motiv-Komplexes.

In der Forschung jedoch, wie sich bei Monika Fick zeigt, wird das Motiv primär, ebenso wie das der Seele, nicht positiv gedeutet: „Die Wendung nach innen, die um 1900 zu einer Wiederbelebung der romantischen Motive des Traums, der Seele, des Unbewußten führte, sei zugleich immer Auslotung des modernen, des gespaltenen und bedrohten Bewußtseins.“¹⁵⁰²⁰

Eine solche Einschätzung kann jedoch bei Hofmannsthal nicht zutreffen, formuliert er doch mitunter 1893 in seinem Tagebuch: „Einige begreifen das Leben aus der Liebe. Andere aus dem Nachdenken. Ich vielleicht im Traum.“¹⁵⁰²¹ Dabei muss auch bei der richtigen Einschätzung dieses Motiv-Komplexes neuerlich die Konzeption und daran gebunden das Maß herangezogen werden. Denn aufgrund der Abwendung seiner ästhetizistischen Protagonisten von Wirklichkeit und Tod, schildert Hofmannsthal diesen vielfach seinen Träumereien und Phantasmen ergeben. Im Zusammenhang mit diesem ästhetizistischen Lebensentwurf bedient sich Hofmannsthal, weil der Protagonist bei ihm nicht der Wirklichkeit verpflichtet ist, gerne dem Terminus des Schattendaseins. So heißt es bei ihm auch: „die meisten Menschen wissen nicht, was sie erlebt haben, nicht worüber sie hinaus sind, nicht was ihnen homogen ist, nichts; sie führen ein Schattendasein.“¹⁵⁰²² Aber, ganz im Sinne der Konzeption, darf nicht angenommen werden, dass der Mensch sich dem Traum und dem Schatten entsagen soll. Nicht erst durch die Arbeit an *Die Frau ohne Schatten*, wie sich zeigen wird, verdeutlicht Hofmannsthal die Bedeutung des Schattens für das menschliche

15014SW IX. S. 136. Z. 11-16.

Des weiteren, siehe: SW IX. S. 136. Z. 17, SW IX. S. 144. Z. 3-4.

15015SW IX. S. 142-143. Z. 20//1.

Siehe (Notizen): SW IX. S. 143. Z. 7-8.

15016SW XXXI. S. 155. Z. 37.

15017SW XXXI. S. 173. Z. 27-32.

15018SW XXXI. S. 174. Z. 2.

15019SW XXXVIII. S. 716. Z. 12-13.

15020Fick: S. 17.

15021SW XXXVIII. S. 255. Z. 16-17.

15022SW XXXVIII. S. 249. Z. 18-19.

Leben.

Vielfach bindet Hofmannsthal den Traum so schon innerhalb der unveröffentlichten Werke ein, so erstmalig in der Übersetzung <Ja dir, Memmius ...> (1887/1888), indem eine Warnung des Menschen in Bezug auf den Traum erfolgt. Der Mensch solle im Leben die Seele ergründen und dabei jene Schwäche zu bannen lernen, die den Menschen im Schlaf befällt („Täuschend uns zu glauben zwinget, dass die Todten, die der kühle / Rasen decket, wir gesehen“).¹⁵⁰²³ Bereits hier erfolgt damit eine für den Menschen unheilvolle Verbindung zwischen dem Traum und dem Tod, ebenso wie eine Verwirrung des Menschen in Bezug auf die Gesetzmäßigkeiten des Lebens. Weitere Bezüge zum Traum finden sich in <Ein Reiter sprengt ...> (1887/1888),¹⁵⁰²⁴ in <Träumend, sehrend ...> (1887/1888) durch das Sehnen eines Mannes nach Ruhm und einer Frau, in *Die Brautwerbung in Byzanz* (1888/1889) ebenso in Verbindung mit der Liebe,¹⁵⁰²⁵ in <Wir haben manche Stunde ...> (1889 ?) durch einen Mann der die Schüler weislich gelenkt hat („Ihn blendete kein tückischer Traum, drum sind wir klügl<ich> abgezogen“),¹⁵⁰²⁶ in <Wo wir einander gefunden ...> (1889 oder 1890) indem der Liebende den Verlust einer nie gelebten Liebe bedauert,¹⁵⁰²⁷ in *Den Pessimisten* (1890) in Verbindung mit der Ganzheit des Lebens („Und es erlischt erst dann der letzte Traum, / Wenn er das letzte Herz zu Gott getragen!“),¹⁵⁰²⁸ in *Fronleichnam* (1890) in Verbindung mit dem Feiertag („So hab auch ich der Träume bunte Menge, / Der Seele Inhalt, vor dir ausgegossen“),¹⁵⁰²⁹ in dem Gedicht *Botschaft* (1890) indem es um eine verlorene und auf einem Bach treibende weiße Blume geht („Am Bache steht manch hoher Baum / Dem stahl der Wind dich wohl im Traum / Im Traum im Traum“),¹⁵⁰³⁰ in dem Gedicht *Siehst du die Stadt?* (1890) durch den Entwurf einer ästhetizistisch schönen Stadt,¹⁵⁰³¹ in *Verse, auf eine Banknote geschrieben* (1890),¹⁵⁰³² in dem Gedicht *Gedankenspuk* (1890 ?) durch Hamlet, der mitunter als literarische Gestalt der Vergangenheit den Menschen der Moderne belasten kann,¹⁵⁰³³ in dem nach Vers 10 abgebrochenen Gedicht <Alles lächelt an mir ...> (1890 ?) vermutlich in Bezug auf den Reiterjungen Georg und in Verbindung mit den Motiven der Nacht und des Duftes („Wollt ihr träumenden Ernst und duftige ahnende Nacht“),¹⁵⁰³⁴ in <Keine der Zeiten des Tags ...> (1890 ?) vor allem in Verbindung mit der Liebe („Schwüle und sengende Glut begrab ich im kühlenden Wein / Träume von kühlender Flut, die dich im Bade umspielt“),¹⁵⁰³⁵ dem nicht über zwei Verse hinausgehenden Gedicht <Schulen gründ ich ...> (1890) („Schulen gründ ich im Traum zu lösen das Rätsel des Daseins“),¹⁵⁰³⁶ in *Buch des Lebens* (1890 oder 1891) durch den Mönch, der Zeichnungen in dem Buch der Psalme hinterließ,¹⁵⁰³⁷ in dem Gedicht *Frühe Liebe* (1891) in dem das lyrische Ich schwankt zwischen dem Versuch die Liebe und die Jugend zurückzugewinnen und doch immer wieder auf die Unmöglichkeit dieses Versuches zurück geworfen wird,¹⁵⁰³⁸ in dem Gedicht *Vorgefühl*

15023SW II. S. 7. V. 33-34.

15024In diesem Gedicht zeigt sich, dass sich der Mensch im Traum der Sorglosigkeit hingeben kann, die durch den Einbruch der Kriegsbotschaft (durch den Reiter) dem Kind genommen wird: „Im Walde da träumt ich ein sorglos Kind“. In: SW II. S. 9. V. 9.

15025SW II. S. 15. V. 52-55.

15026SW II. S. 17. V. 16.

Hofmannsthal könnte hier auf den Direktor seiner Schule Friedrich Slameczka vermiesen haben.

15027SW II. S. 19. V. 15-18.

15028SW II. S. 24. V. 9-10.

15029SW II. S. 24. V. 5-6.

15030SW II. S. 26. V. 4-6.

15031In Bezug auf diese, heißt es: „Sie weint im Traum, sie athmet tief und schwer, / Sie lispelt, rätselvoll, verlockend bang ...“ In: SW II. S. 27. V. 7-8.

15032SW II. S. 28. V. 6-10.

Noch einmal in der zehnten Strophe erfolgt ein Bezug zum Traum. Nachdem das lyrische Ich dem Wahn erlegen war (8 und 9 Strophe), dass er sich durch das Geld einen eigenen Lebenskosmos zu schaffen vermag, begreift er in der 10 Strophe den trügerischen Schein dessen (SW II. S. 29. V. 59-60).

15033„Wir tragen im Innern / Den Träumer Hamlet, den Dänenprinzen, / Den schaurig klugen, / Den Künstler der Lebensverneinung“ In: SW II. S. 33. V. 24-27.

15034SW II. S. 35. V. 8.

15035SW II. S. 35. V. 7-8.

15036SW II. S. 36. V. 1.

15037SW II. S. 39. V. 17-20.

Für das lyrische Ich kollidiert die Darstellung des Lebens in den Zeichnungen des Mönches mit dem eigenen Leben.

15038SW II. S. 41. V. 25-28.

(1891) im Zuge der Ganzheit des Seins („Jetzt aber wogt es reif und schwül / Wie Julinächte träumen“), ¹⁵⁰³⁹ in der Gedichtsammlung *Ghaselen* (1891), ¹⁵⁰⁴⁰ durch die Tiefe in *Cromwell* (1891), ¹⁵⁰⁴¹ in dem dritten Gedicht *Lebensquell* aus <*Sieben Sonette ...*> (1891) in Verbindung mit der Öffnung des lyrischen Ichs zur Lebenserneuerung, ¹⁵⁰⁴² in der zweiten Strophe von *Einem, der vorübergeht* (1891), ¹⁵⁰⁴³ in dem Gedicht *Ersatz* (1891) in Verbindung mit der Tatsache, dass das lyrische Ich die Liebe nicht wirklich liebt, sondern das traumhafte Erleben an die Stelle des Wirklichen setzt, ¹⁵⁰⁴⁴ in *Schönheit* (1891 ?) durch die erfahrene Erfüllung der Schönheit die das lyrische Ich im kranken Zustand erfahren hat, ¹⁵⁰⁴⁵ in <*Lichte Dämmerung der Gedanken ...*> (1891 ?) durch den Versuch des lyrischen Ichs die größte Schönheit zu erlangen, ¹⁵⁰⁴⁶ in dem Gedicht <*Nacht ist es ...*> (1891 ?) indem das lyrische Ich in seiner Einsamkeit dem hektischen Treiben der Stadt gegenüber steht („Es funkeln matt / Die Sterne durch qualmende Schlei'r“), ¹⁵⁰⁴⁷ in *Blühende Bäume* (1891 ?) wo der Traum in Verbindung mit dem Schweigen, der schließlich von der sprechenden, lebendigen Natur gebrochen wird, steht, ¹⁵⁰⁴⁸ in dem Gedicht *Pan* (1892) das an *Der Tod des Tizian* (1892) gemahnt („Es rauscht in den heiligen Bäumen / Die heiligen Tauben girren / In wachen trunkenen Träumen“), ¹⁵⁰⁴⁹ in *Spaziergang* (1893) durch den Glauben des lyrischen Ichs, dass die Welt dort draußen auch keine Freuden birgt, nachdem es sich nach ihr gesehnt hatte, ¹⁵⁰⁵⁰ in dem Gedicht *Leben, Traum und Tod ...* (1893) durch die „Trias“, ¹⁵⁰⁵¹ in den kurzen Notizen Hofmannsthals die unter <*Lyrik*> (1893) gefasst wurden, ¹⁵⁰⁵² in <*Dichter, nicht vergessen ...*> (1893) durch die ästhetizistisch-narzisstische Welt, ¹⁵⁰⁵³ als Teil des Lebens in *Brief an Lili* (1893/1894), ¹⁵⁰⁵⁴ in *Gute Stunde* (1894) in dem die personifizierte Stunde an das Bett des Schlafenden tritt, ¹⁵⁰⁵⁵ in <*Ich ging hernieder ...*> (1894), ¹⁵⁰⁵⁶ in der Betrachtung des lyrischen Ichs in Bezug auf sich selbst in dem Gedicht <*Höchst seltsam hab ich meine Welt gesehn ...*> (1895) („Höchst seltsam hab ich meine Welt gesehn / Ich sah viel mehr als man im Wachen sieht“), ¹⁵⁰⁵⁷ in dem symbolistisch angehauchten Gedicht *Eine*

In den Notizen Hofmannsthals zeigt sich des weiteren eine Verbindung zwischen dem Traum und dem Augen-Motiv: „Manchmal wenn ich (a) tief (b) meinen Blick / [...] (b) in ein schönes Bild versenke / Ist mir als träumte“. In: SW II. S. 244. V. 26-28.

Weiter heißt es: „scheuen Mädchenaugen aus Augen meiner Träume“. In: SW II. S. 244. V. 31.

15039SW II. S. 43. V. 7-8.

15040So heißt es im dritten Gedicht: „Drum lieb ich die klingenden Versen die plätschernden kleinen Quellen / Weil sie die Seele entführen auf ihren singenden Wellen, / Die Seele schliesst die Augen und lässt sich träumend gleiten“. SW II. S. 44. V. 1-3.

15041SW II. S. 46. V. 8-11.

15042Im Frühling sieht er die Bereitschaft zum Leben, das Erwachen des Lebens vorgebildet und ruft sich nun ebenso dazu auf (SW II. S. 49. V. 9-14).

15043SW II. S. 60. V. 5-8.

Hofmannsthal bindet den Traum hier an die Begegnung mit George, die eine Erweiterung seiner Perspektive, eine Losbrechung des in seinen Tiefen Liegenden bewirkt hat.

15044SW II. S. 61. V. 1-4.

15045SW II. S. 62. V. 24-28.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 290. V. 28-29, SW II. S. 291. V. 2.

15046SW II. S. 65. V. 5-8.

15047SW II. S. 65. V. 3-4.

15048SW II. S. 66. V. 5-8.

15049SW II. S. 74. V. 1-3.

15050SW II. S. 83. V. 25-32.

15051SW II. S. 326. Z. 16.

Hofmannsthal will weder den Traum noch den Tod aus dem Leben des Menschen verbannen, sondern gemahnt auch hier an die Ganzheit des Seins.

15052 „[...] einer im Boot schaukelnd. Meer blau schwer Land leicht wie Traum, schimmernder weisser schwereloser Strand“. In: SW II. S. 93. V. 1-2.

Auch unter der Notiz (N 2) zeigt sich die Einbindung des Traumes: „Lyrik. sich selbst im Boot rhythmisch schwebend wie fremd? in den Leib eines anderen hineinträumen“. In: SW II. S. 93. V. 3-4.

15053„Meine Welt, / Darin nichts fremdes ist / In solchen Stunden: / All Gegenwart, all Sinn, all wie im Traum!“ In: SW II. S. 91. V. 45-48.

15054Wo die Sprache an ihre Grenzen stößt, dort kann der Traum oder auch das Lieben (der Kuss) eine neue Dimension, eine Nähe schaffen (SW II. S. 97. V. 30-33).

15055 Mit dem Blick der Stunde verändert sich das Empfinden gegenüber den Räumlichkeiten (SW II. S. 103. V. 5-8).

Des weiteren, siehe: SW II. S. 103. V. 3, SW II. S. 364. Z. 16, SW II. S. 364. Z. 25.

15056SW II. S. 104. V. 1-4.

Des weiteren, siehe: SW II. S. 104. V. 7-8.

15057SW II. S. 110. V. 1-2.

Vorlesung (1897),¹⁵⁰⁵⁸ in *Der Vater vor dem Standbild des Sohnes* (1897-1898) durch den Sohn des Kaufmanns,¹⁵⁰⁵⁹ in Bezug auf die Wahrnehmung der Welt und die Religion in den Notizen zu *Verse zum Gedächtnis der Kaiserin* (1898),¹⁵⁰⁶⁰ in dem Gedicht *Das Wieder-erlebniß* welches zu *Gedichte April 1900* (1900) zählt,¹⁵⁰⁶¹ in dem *letzten Gedicht dieser Gruppe <Gedichte des Gefangenen>* in Verbindung mit dem Kind, welches er mit seiner Frau/Geliebten hat,¹⁵⁰⁶² in dem ersten Gedicht *<Alte Rüster ...>* aus den losen Gedichtnotizen die unter *Lyrisches August 1901* gefasst wurden, durch die Bauern die das lyrische Ich sieht („ich träumte ihr Leben wie sie's nie gelebt“) ¹⁵⁰⁶³ und in dem vierten Gedicht *<O Bühne meiner Träume>* durch die Landschaft („O Bühne meiner Träume liebes Land / Du mehr als Landschaft Du Zusammenklang“) ¹⁵⁰⁶⁴ und letztendlich in dem Gedicht *<Und sie weiss von allen Dingen ...>* (1900-1902) welches sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf Josefa Frohleutner bezieht: „Bei den K<indern> ihrer Kinder / lebt sie, aber wie in Träumen / und sie fühlt es wenn wir leiden / und sie leidet mit.“ ¹⁵⁰⁶⁵

Weitreichender zeigt sich der Bezug zum Traum in weiteren Gedichten, so in *Gespräch* (1890), indem es um die Fragwürdigkeit der Frau in Bezug auf ihre Liebe geht, was sich auch in der Frage an den Mann zeigt: „Und lebt auch kein andres Verlangen in dir und kein anderer Traum?“ ¹⁵⁰⁶⁶ Tatsächlich schildert der Liebende sein Lieben als auf seinen narzisstischen Neigungen beruhend; so zeigt sich auch die fehlende Treue zur Frau in den abschließenden Versen:

„Und Geigenspiel von Geister<n> ertönt in meinen Träumen
Weil sie in meine Träume verklärt hinüberfliessen
[...]
Und weil <mir> noch kein Träumen das ich bis jetzt geträumt
So lieblich hat erschlossen das ganze heiße Sein
So lieb ich dich noch wahrhaft, um deiner selbst allein.“ ¹⁵⁰⁶⁷

Wie durch den Motivkomplex von Dunkelheit und Nacht gezeigt wurde, zeigt sich in dem Gedicht *Blüthenreife* (1891), dass Hofmannsthal zwar einen schönen Augenblick des lyrischen Ichs beschreibt, dieser aber letztendlich auch unter seinem Konzept der Ganzheit des Seins steht. So lässt Hofmannsthal das Gedicht mit den Versen beginnen:

„Die Blüten schlafen am Baume
In schwüler, flüsternder Nacht,
Sie trinken in duftigem Traume,
Die flimmernde, feuchte Pracht.“ ¹⁵⁰⁶⁸

Hofmannsthal bindet gleichsam an diesen berausenden Zustand, der das lyrische Ich künstlerisch zu Lieder-Kompositionen inspiriert, den Tod ein, weil alles Lebendige der Gesetzmäßigkeit des Todes unterliegt („Das war die Nacht der Träume / Der Liebe schwül gährende Nacht“). ¹⁵⁰⁶⁹ Dem Verständnis von der Konzeption des Lebens stellt Hofmannsthal im Gedicht das Unverständnis der dem Künstler begegnenden Menschen gegenüber; sie begreifen nicht, wie er aus diesem schönen, nächtlichen Augenblick in seinen Liedern diese Fülle erwecken kann (SW II. S. 54-55. V. 27-28//2).

Deutlich zeigt sich der Bezug zum Traum auch in dem Gedicht *Lehre* (1891), indem sich das lyrische Ich

15058SW II. S. 132. V. 6-9.

15059Nicht sein wirkliches, sondern ein vom Vater verherrlichtes Bild des Sohnes wird zu seinem Standbild „wie sie sein Angesicht verändert haben: dicke Träume um seinen Mund gehängt, sein Kinn verstärkt, seinen Augenbogen verdickt“. In: SW II. S. 139. Z. 22-23.

15060„[...] die Zeit voll Abgründe: wir tragen ein unsichtbares Gewand von furchtbarer Schwere [...] der Erde ihr Gewand haben wir furchtbar leicht gemacht Massen beisammen: einzelne den Göttern nage die Träume der Jahreszeiten träumend“. In: SW II. S. 143. Z. 17-20.

Ds weiteren, siehe: SW II. S. 143. Z. 24-25.

15061SW II. S. 151. Z. 1-3.

15062„So in dem Traum: alle giengen mich etwas an – an allen war ich schuldig: die ärgste Schuld: das Kind.“ In: SW II. S. 154. Z. 2-3.
Des weiteren, siehe: SW II. S. 154. Z. 14.

15063SW II. S. 156. Z. 10.

15064SW II. S. 157. V. 1-2.

15065SW II. S. 158. V. 5-8.

15066SW II. S. 22. V. 3.

15067SW II. S. 23. V. 23-30.

15068SW II. S. 54. V. 1-4.

15069SW II. S. 54. V. 13-14.

gegen die bessere Vernunft in die ästhetizistisch bedrohliche Natur ziehen lässt. Auch hier zeigt sich dabei eine Verbindung zwischen Traum und Tiefe, wie vor allem die letzten beiden Verse des Gedichtes belegen: „Träume sind in dir Mimosen Faune die dich jenseits deuchten / Bunte Wunder in die Dämmerung weben ahnen deine Augen.“¹⁵⁰⁷⁰ Doch bereits zuvor zeigt sich in dem Gedicht ein zweifacher Bezug zum Traum. So entsteigen aus dem Moor „sehnsuchtsschwere, bange Träume“.¹⁵⁰⁷¹ Zeigt sich hier bereits der Bezug im Sinne des Guten als ambivalent, weil die Träume Bangigkeit auslösen, zeigt Hofmannsthal die ästhetizistisch überzogene Natur noch deutlicher in die Nähe des Todes gesetzt durch folgenden Vers: „Blinde Thierte todt Wurzeln die zu keinem Traume taugen“.¹⁵⁰⁷² Hofmannsthal deutet hier, in Verbindung mit dem Traum, den fehlenden Halt an, in den das lyrische Ich sich begibt und der noch deutlicher in den Notizen Hofmannsthal wird, verweist er dort auf „schwanken[de] [...] Winden“¹⁵⁰⁷³ und „bebende[...] Lianen“.¹⁵⁰⁷⁴ Ein zweifacher Bezug zum Traum zeigt sich ebenso in dem Gedicht *Allein* (1891), indem Hofmannsthal den Rückzug des lyrischen Ichs in die Einsamkeit seiner Räumlichkeiten schildert.¹⁵⁰⁷⁵ Hier zeigt sich, dass das lyrische Ich, obwohl es sich der Leere seines Lebens bewusst ist, nicht davon scheiden kann, sondern sich dafür entscheidet.¹⁵⁰⁷⁶ In dem Gedicht *<Wenn kühl der Sommermorgen ...>* (1893) liegt der Fokus Hofmannsthal auf dem Traum, der zu dem lyrischen Ich kommen und letztendlich doch unverrichtet wieder weggehen wird („Dann gehen auf silbernen Sohlen da / Aus ihres Gartens Thor / Umgürtet mit Schönheit und Schweigen ja / Die jüngsten Träume hervor.“).¹⁵⁰⁷⁷ Leise lässt Hofmannsthal die Träume zu dem lyrischen Ich kommen, der in seiner Kammer schläft. Doch am Bett des lyrischen Ichs kommt es zu einem Bruch, da der schlafende Protagonist Hofmannsthal zu unruhig ist für den Traum (SW II. S. 84. V. 17-26). Hofmannsthal gestaltet den Traum hier durchaus positiv. Die negativen, bedrohlichen Züge, die er dem Traum manchmal mitgibt, sind nicht vorhanden, was zeigt, dass Hofmannsthal den Traum nicht, sondern nur das Übermaß des Traumes verurteilt. Auch hier verbindet Hofmannsthal den Traum wieder mit der Seele des Menschen; der Traum kann den Menschen nur ausfüllen wenn dieser es zulässt. Ob in der Wirklichkeit bleibt fraglich, aber zumindest im Traum glaubt das lyrische Ich im Gedicht „Kern und Schale / Dieses Glück[s]“¹⁵⁰⁷⁸ zu erkennen. In dem Gedicht *Besitz* (1893) zeigt sich das Motiv durch das Erreichen des Mittelpunktes, des Zentrums des Glücks für das lyrische Ich, das im Grunde die seelische Tiefe ist: „Dann, erst dann komm ich zum Weiher / Der in stiller Mitte spiegelt, / Mir des Gartens ganze Freude / Träumerisch vereint entriegelt.“¹⁵⁰⁷⁹ Der kurze Moment des Glückes ist jedoch trügerisch, weil er nicht festgehalten werden kann. Nur im Traum, so ahnt das lyrische Ich, kann es erlangt werden.¹⁵⁰⁸⁰ Bezug zum Traum nimmt Hofmannsthal auch in dem Gedicht *Fremdes Fühlen* (1894), allerdings dahingehend, dass das lyrische Ich sich in einem ambivalenten Stimmungszustand befindet („Nicht träumerisch nicht wirklich froh“).¹⁵⁰⁸¹ Der Bezug zum Traum lässt sich in dem Gedicht *<Dies alles ist bevor ich schlafen gehe ...>* (1894 ?) bereits durch den ersten Vers und die daraus folgende Titelgebung erkennen. Wohl nicht schlafend nimmt das lyrische Ich einen Bezug zum schwindenden Tageslicht, das ihm die Möglichkeiten des Lebens vor Augen führt.¹⁵⁰⁸² Die Möglichkeiten greifen schließlich in die Vorstellung einer „namenlose[n] Wunderwelt“,¹⁵⁰⁸³ mit zahllosen Inseln und einer Königstochter mit schmalen Händen. Der Zug zum Fantastischen ist damit in

15070SW II. S. 59. V. 11-12.

15071SW II. S. 59. V. 8.

15072SW II. S. 59. V. 10.

15073SW II. S. 278. V. 28-29.

15074SW II. S. 278. V. 30.

15075SW II. S. 56. V. 9-20.

15076Des weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 272. V. 19-20, SW II. S. 272. V. 31-32.

15077SW II. S. 84. V. 5-8.

15078SW II. S. 89. V. 17-18.

15079SW II. S. 89. V. 9-12.

15080SW II. S. 89. V. 17-20.

Aus den Notizen geht hervor, dass Hofmannsthal bereits im zweiten Vers, in Bezug auf den Garten und dessen Zauber, den Traum einzubinden gedachte (SW II. S. 335. Z. 22).

15081SW II. S. 102. V. 2.

Noch einmal durch die Liebenden, denen das lyrische Ich begegnet, zeigt sich die Einbindung des Motivs (SW II. S. 102. V. 17-20).

15082SW II. S. 102. V. 1-4.

15083SW II. S. 109. V. 39.

wachem Zustand gegeben, wie der letzte Vers neuerlich macht: „Dies alles ist bevor ich schlafen gehe.“¹⁵⁰⁸⁴ Der Zug zum Traum erfolgt in dem Gedicht <Ich reite viele Stunden ...> (1895) in Verbindung mit der Fremdheit, die Hofmannsthal während seiner Gödinger Zeit durch sein Leben empfindet (SW II. S. 112. V. 42-48). Dabei zeigt sich, dass der Traum keineswegs nur positiv besetzt ist („so grauenhaft in Träumen und Narcissen, / so grauenhaft und süß enthüllt!“).¹⁵⁰⁸⁵ Den ambivalenten Zug zum Traum beleuchtet Hofmannsthal kurz auch in dem Gedicht <Auf dem Wege ...> (1897): „auf dem Wege dieser Träume / geh ich freundlich auf und nieder / und ich hasse ihr Bestehen“.¹⁵⁰⁸⁶ Doch wenn die Träume über das lyrische Ich kommen, dann erfolgt durchaus ein freundliches Annehmen („Sehet ihr mich lächelnd stehen“).¹⁵⁰⁸⁷ Ebenso in dem kurzen Gedicht <Wer Schatten ...> (1897) bindet Hofmannsthal den Traum ein, dort allerdings dahingehend, dass er unerlässlich für den Künstler ist.

„Wer Schatten Traum und Spiegelbild
aus unserm Werk verbannt
dem bleibt vom ganzen Farbenspiel
nichts als die weisse Wand“¹⁵⁰⁸⁸

Die Beklemmung die beim Menschen ein Traum auslösen kann zeigt sich in dem Gedicht *Gertys Traum* (1906 oder 1907), in dem die Frau Hofmannsthals die Trennung von den Kindern erlebt hat. Der Traum greift dabei in die Wirklichkeit der Frau ein, was dadurch deutlich wird, dass die Begegnung mit drei Kindern¹⁵⁰⁸⁹ auf einem Spaziergang Gerty sogleich an den Traum erinnert: „Wie fürchterlich der Tr<aum> da gieng / Der über m<einen> Kindern hieng“.¹⁵⁰⁹⁰ Den Bezug zu den Kindern in Anbindung an das Traum-Motiv zeigt sich auch in *Ein anderer Traum* (1906 oder 1907): „sie findet die Kinder überall wieder: im Berg, im Wasser, schliesslich im Spiegel vor dem sie sich sehr gefürchtet hat“.¹⁵⁰⁹¹

Primär zeigt sich auch in den unveröffentlichten Gedichten die Verbindung zwischen dem Schattendasein und dem Tod, was sich bereits in der Übersetzung <Ja dir, Memmius ...> (1887/1888) findet.¹⁵⁰⁹² Weitere Gedichte zeigen diese Verbindung ebenso, wie das Gedicht <Der Schatten eines Todten ...> (1891) indem das Schatten-Motiv an den Tod des Freundes oder des Bekannten geknüpft ist,¹⁵⁰⁹³ in dem Gedicht *Vielfarbige Distichen* (1891) durch ein auf einer Bahre liegendes totes Mädchen („Und so begrabt mich einst, wie heut' sie das Mädchen begruben / Nahe dem blinkenden Strand, nahe dem schattigen Hain“),¹⁵⁰⁹⁴ in <Tod wir sind ...> (1893 ?),¹⁵⁰⁹⁵ in <Pläne für Prologe> (1893-1894),¹⁵⁰⁹⁶ in den Notizen zu *Verse zum Gedächtnis der Kaiserin* (1898) in denen Hofmannsthal die tote Kaiserin mit anderen Frauenfiguren die

15084SW II. S. 109. V. 50.

15085SW II. S. 112. V. 72-73.

15086SW II. S. 122. V. 1-3.

15087SW II. S. 122. V. 6.

15088SW II. S. 122. V. 1-4.

15089SW II. S. 168. V. 6-9.

15090SW II. S. 167. V. 17-18.

Des weiteren, siehe: SW II. S. 167. 27-32.

15091SW II. S. 169. Z. 2-3.

Das Motiv bindet Hofmannsthal auch in dem Briefgedicht *Liebe Freundin!* (SW II. S. 194. V. 1-6) ein.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 48. V. 5, SW II. S. 262. V. 14, SW II. S. 48. V. 15, SW II. S. 306. V. 31, SW II. S. 307. V. 11, SW II. S. 313. V. 1-4, SW II. S. 313. V. 6, SW II. S. 313. V. 7, SW II. S. 313. V. 24-26, SW II. S. 313. V. 29, SW II. S. 98. V. 2, SW II. S. 335. Z. 25, SW I. S. 353. Z. 22, SW II. S. 378. Z. 3-6, SW II. S. 412. Z. 21-24, SW II. S. 451. Z. 17, SW II. S. 451. Z. 22, 23, 25.

15092Im Gesang des Ennius bezieht sich auf Homer, der ihm erschienen sei („Homer, des hohen, Schatten“). In: SW II. S. 7. V. 23.

15093Der Tod dessen löst im lyrischen Ich die Hinterfragung seiner eigenen Künstler-Existenz aus, die zugleich eine Hinterfragung der modernen Freundschaft- und Zeitbetrachtung ist (SW II. S. 52. V. 1-4).

15094SW II. S. 58. V. 1-2.

15095SW II. S. 96. V. 13-19.

15096Durch einen geplanten Einakter *Comödie der Seele*, ebenso wie in der Notiz N 3, zeigt sich der Bezug zum Schatten: „Schattenland des ungelebten Lebens; am Blut des zerfetzten Orpheus trinken sich die Gestalten lebendig.“ In: SW II. S. 101. V. 2-3. Ebenso in der Notiz (N 3) zeigt sich die Verbindung zwischen Schatten und dem Orpheus-Mythos: „Sobald der Orpheus Neanias tot ist und die Schatten von seinem Blut getrunken haben, kommen die wüthende Bezauberung des Lebens über sie“. In: SW II. S. 102. V. 2-4.

In N 2 heißt es weiter: „Details: geschminkte Schatten, Schatten die an verschiedenes erinnern. / Das Leben schickt seine Mänaden mit krummen Messern aus, den Orpheus zu zerfleischen, der umhergeht und auf einer Leier die gedämpft und seltsam tönt, diesen Schatten vorspielt.“ In: SW II. S. 102. V. 4-7.

unvergessen bleiben vergleicht,¹⁵⁰⁹⁷ in dem Gedicht *Die Landschaft, der Saal und das Bette*, welches zu den *Gedichte April 1900* (1900) zählt durch die untergehende Sonne und auch hier in einer Anlehnung zwischen Schattendasein und Tod („rings [legen] sich die abendlichen Schatten / wie riesige Arbeiter“),¹⁵⁰⁹⁸ in *<Gedichte des Gefangenen>* („ich bin erlöst von meinem Leibe. Ganz leicht. Ich bin nur der Schatten an der Wand“)¹⁵⁰⁹⁹ und in dem ersten Gedicht *<Alte Rüster ...>* durch die losen Gedichtnotizen die unter *Lyrisches August 1901* gefasst sind („Alte Rüster steht hier wirft leisen Schatten über das sonnige Stoppelfeld“).¹⁵¹⁰⁰ Weitere angedachte Einbindungen finden sich in dem Gedichtentwurf *Pan* (1892) („Über die Fluthen die schw<eigen> / Wo die Zweige hängen / Gleiten wande<l>nde Schatten“),¹⁵¹⁰¹ sowie in dem vierten Gedicht *<O Bühne meiner Träume>* durch die Begrenzung der Sprache, mit denen er sucht die Nähe zu dieser Landschaft auszudrücken: „Wie bau ich Dich aus Worten auf! Vergeblich! / indem ich Schatten sage, überströmend / schweigender Mattengang grüduftender“.¹⁵¹⁰² Innerhalb der unveröffentlichten Gedichte zeigt sich das Motiv auch in Verbindung mit der Wahrnehmung der Welt, so in dem Gedicht *<Die Triebe ...>* (1890 ?) („Heute ist die didactische Ader au jour und zur Fabel / Lehrhafter Deutung reich, wird mir entschleiert die Welt. / Kunstgesetze enthüllen sich mir in den Schatten des Abends“)¹⁵¹⁰³ oder durch einen Verweis auf die Moderne, so durch die Lebensschilderung eines modernen Menschen in dem Gedicht *<Wir wandeln scheu ...>* (1893 ?).¹⁵¹⁰⁴ Deutlich zeigt sich die Einbindung des Schatten-Motivs auch in dem Gedicht *<Dichter, nicht vergessen ...>* (1893). Das lyrische Ich kann dauerhaft nicht in seiner narzisstischen Welt verweilen, es muss in die Welt zurückkehren. Dies ist für das lyrische Ich unerlässlich, hinter dem sich der Dichter, der Freund Richard Dehmel verbirgt. „Und jetzt bist Du daheim, nicht mehr ein Gott, / Im Schattenland, ein Schattenmann, / Der grauen Heimath öde Schollen tretend ...“¹⁵¹⁰⁵ Doch weil Hofmannsthal den Dichter als unter dem Konzept der Ganzheit des Seins stehen sieht, ahnt er, dass das Dichterwort beleben kann:

„Wenn Schatten um Dich sind, so giess Dein Blut
In einen Graben wo im öden Wald
Lass Birken spiegeln sich in Deinem Blut
Und heiß die Schatten trinken:
Dann laufen sie lebendig durch den Wald!“¹⁵¹⁰⁶

Innerhalb des künstlerischen Schaffens zeigen sich ebenso Bezüge, so in dem Gedicht *Lehre* (1891)¹⁵¹⁰⁷ oder in *Phantast<ischer> Prolog* (1892) als Teil der Stimmung,¹⁵¹⁰⁸ in dem symbolistisch gefärbten Gedichtentwurf der unter dem Titel *Gedichte* (1896) gefasst wurde („Ich will den Schatten einziger Geschicke / Groß an den Boden der Gedichte legen“)¹⁵¹⁰⁹ und in dem symbolistisch angehauchten Gedicht

15097 „Kassandra ein<es> Königs Tochter wird nicht vergessen für einen Wehruf aus ihrem schönen Mund und einen Schatten des Todes in ihren aufgerissenen mandelförmigen Augen.“ In: SW II. S. 143. Z. 3-5. Auch in Bezug auf die zweite Jugend, die die Kaiserin wiedergewinnen will, zeigt sich die Verbindung zwischen Schatten und Tod: „die grausamen Sonnenaufgänge, die lieben Schattenplätze, die Städte auf denen Email Sonne Blutflecke liegen“. In: SW II. S. 144. Z. 25-26.

15098 SW II. S. 150. V. 24-25.

Dies zeigt sich in dem zweiten Vers, wenn es heißt: „O schönes Grab der Sonne bei Ravenna!“ In: SW II. S. 150. V. 19.

Deutlicher wird der Bezug zum Schatten in den Notizen Hofmannsthals zu dem Gedicht, die die „ravennatische Landschaft“ (SW II. S. 443. Z. 23) beschreiben: „die Sonne gieng hinter einem Trümmerbogen zur Ruhe die Abendschatten (1) fielen über die x (2) legten sich in die Mulden“ (SW II. S. 443. Z. 24-25). Auch in Verbindung mit dem Augen-Motiv bindet Hofmannsthal das Motiv des Schattens innerhalb der Landschaftsbeschreibung ein: „beim Nachhausefahnen in unsehn tiefer werdenden Augen die Schatten der kleinen in die Mauer gehöhlten Stiegen“. In: SW II. S. 444. Z. 1-2.

15099 SW II. S. 153. Z. 26-27.

15100 SW II. S. 156. Z. 2.

15101 SW II. S. 74. V. 7-9.

15102 SW II. S. 157. V. 6-8.

15103 SW II. S. 36. V. 1-3.

15104 SW II. S. 95. V. 1-11.

15105 SW II. S. 91. V. 59-61.

15106 SW II. S. 91. V. 65-69.

15107 SW II. S. 278. Z. 12-14.

15108 SW II. S. 72. V. 9-12.

15109 SW II. S. 119. V. 1-2.

Hofmannsthal wiederholt die erste Strophe nahezu vollständig unverändert (SW II. S. 119. V. 1-4) in dem zweiten Gedichtentwurf.

Eine Vorlesung (1897) in Verbindung mit der Dunkelheit.¹⁵¹¹⁰

In den Gedichten die unter *Idyllen* (1897) gefasst wurden, zeigt sich bereits in *Kinder aus einem schönen Hause*, die Einbindung des Motivs: „der Knabe der mit dem Mädchen spricht hat sein Gesicht von der Hand beschattet, wie auch einzelnes in der Landschaft grosse Schatten hat“.¹⁵¹¹¹ Hofmannsthal plante, wie sich aus den Notizen erkennen lässt, die Schilderung eines ästhetizistischen Lebens, was sich in Bezug auf die Bedeutung des Augenblicks erkennen lässt (SW II. S. 123. V. 3). In der Notiz N 3 greift Hofmannsthal noch einmal den Schatten in Verbindung mit dem Licht auf („nun im Licht nun im Schatten.“).¹⁵¹¹² Auch in dem zweiten Gedicht *Abend im Sommer* zeigt sich das Motiv, hier durch das Wetter („Inseln mit Flecken von Glanz und Schatten abgeschnitten“).¹⁵¹¹³ Bezug zum Schatten nimmt auch in dem dritten Gedicht *Das Mädchen mit der Maske*. Hofmannsthal schildert hier die fehlerhafte Einschätzung eines jungen Mädchens in Bezug auf die Wirklichkeit und die Liebesbeziehung der Schwester („tieferes Bestreben die Schattenhaftigkeit der irdischen Dinge nachzuweisen“).¹⁵¹¹⁴ In dem vierten Gedicht der *Idyllen* (1897), welches unter *Des Pächters Töchter/Die badenden Mädchen* gefasst wird, verbindet Hofmannsthal den Schatten mit beiden Töchtern. Dabei kann aus den Aufzeichnungen heraus vermutet werden, dass die beiden Töchter nicht nur durch die Augen und das Haar-Motiv unterschieden werden können, sondern auch durch deren Bezug zum Schatten.¹⁵¹¹⁵ Wenn Hofmannsthal auf die „andere“¹⁵¹¹⁶ verweist, muss es sich dabei um das Mädchen mit den hellen Augen handeln; bei ihr zeigt sich auch ein differenzierter Bezug zum Schatten in Verbindung mit dem Mann, der von beiden Töchtern in göttlicher Nähe gesehen wird.¹⁵¹¹⁷ In dem Gedicht *Der Spaziergang* bindet Hofmannsthal an den Garten auch das Schatten-Motiv,¹⁵¹¹⁸ sowie findet es sich in dem Gedicht *Der Spaziergang* indem Hofmannsthal den Schatten an die Erinnerung bindet, und diese wiederum in Bezug zum Altern und dem Sterben steht: „schon der Schatten des Baumes kommt ihm so merkwürdig vor. auch sein / Umwenden löst schon Erinnerung aus: er denkt sich, ich will mich nicht / umwenden nach dem Fenster woe eine Frau mit unserem Kind mich an / meine Mutter erinnert, es ist eine zu starke Fülle von Erinnerungen in / der Luft“.¹⁵¹¹⁹ Dabei zeigt sich in den unveröffentlichten Gedichten, durch die Bedeutung der Kunst, durchaus auch der Schatten. Dass Hofmannsthal das Schatten-Dasein durchaus für das Werk des Künstlers nicht ausklammert, zeigt das Gedicht <Wer Schatten ...> (1897):

„Wer Schatten Traum und Spiegelbild
aus unserm Werk verbannt
dem bleibt vom ganzen Farbenspiel
nichts als die weisse Wand“¹⁵¹²⁰

Ebenso zeigt sich in *Der Geiger vom Taunsee* (1889) eine deutliche Einbindung zum Traum und eine Affinität zum Schatten. Hofmannsthal bindet in die Naturbeschreibung des Taunsees den Schatten als Teil der Landschaft ein, und zwar in den Teil der Landschaft, die Bewegung und damit Leben entbehrt („schattig überhangende Lauben“).¹⁵¹²¹ Der Zug zum Schatten wird von Hofmannsthal nicht in „ein wechselnd bewegtes Bild“¹⁵¹²² eingebunden, sondern in eine Landschaft, die einem ästhetizistischen Anspruch genügen könnte.¹⁵¹²³ So wählt das lyrische Ich Hofmannsthals genau eine Stelle in der Natur aus, in der er sich von den übrigen Menschen isoliert glaubt: „Im Schatten einer dieser Buchten, wo sich ein crytallhelles

15110SW II. S. 132. V. 6-9.

15111SW II. S. 123. V. 8-9.

15112SW II. S. 123. V. 15-16.

15113SW II. S. 124. V. 13-14.

15114SW II. S. 124. Z. 4-5.

15115„[...] die eine mit dunklen Augen und schlichtem Haar, steht im Platten in einer Schattenstelle, die andere mit lichten Augen und welligem Haar steht im Freien“. In: SW II. S. 127. Z. 8-10.

15116SW II. S. 127. Z. 18.

15117In Bezug auf diesen Mann, heißt es: „ich habe noch nicht mit ihm gesprochen. Doch liegt sein Schatten vor mir auf dem Wasser und dem Gras.“ In: SW II. S. 127. Z. 18-19.

15118SW II. S. 151. V. 1-8.

15119SW II. S. 152. Z. 9-14.

15120SW II. S. 122. V. 1-4.

15121SW XXIX. S. 7. Z. 12-13.

15122SW XXIX. S. 7. Z. 13.

15123„Kein Hauch bewegte die weite metallisch blinkende Fläche.“ In: SW XXIX. S. 7. Z. 7-8.

Bächlein den Weg durch schwellende Mosspolster an das kiesige Ufer bahnte, hatte ich nach langem suchen gefunden was ich suchte, ein Fleckchen Erde, weltvergessen und weltentlegen“. ¹⁵¹²⁴ Das was Hofmannsthal im zweiten Teil der Erzählung beschreibt, das Folgen des ästhetizistisch ausgerichteten Menschen hinter dem Geiger und letztendlich sein Sturz in den Abgrund, löst Hofmannsthal letztendlich auf, indem er zeigt, dass dies allein ein Traum des Ästhetizisten war. „Als ich erwachte, war ich durchnässt und rings um mich triefen die Bäume“. ¹⁵¹²⁵ Der Ästhetizist war also in dieser von Menschen isolierten Atmosphäre im Traum einem Geiger gefolgt und hatte, scheinbar aus einem ästhetizistischen Zug heraus, den Tod gefunden. Tatsächlich jedoch hat Hofmannsthal – wie sich im Hinblick auf das Motiv der Ganzheit des Seins zeigen wird – mit dem Traum das Ahnen der Unzulänglichkeit des Ästhetizismus und die Schwäche des Ästhetizisten im Gegensatz zu dem Geiger gezeigt. So zeigt sich im Traum nicht die Distanz zum Leben, eben nicht die Vergessenheit im Ästhetizismus, sondern die Ahnung der Ganzheit des Seins. Doch führt Hofmannsthal in der Erzählung durchaus an, dass der Ästhetizist sich bewusst ist zu träumen: „Fester schloss ich die Augen denn ich fürchtete zu erwachen u die süßen Klänge zu verscheuchen.“ ¹⁵¹²⁶

Bereits in Hofmannsthals erstem Lustspiel-Fragment *Einacter* (1889/1890) zeigt sich die Einbindung des Traum-Motivs: zum einen in der kurzen Notiz des Gespräches zwischen den beiden Frauen Daisy und Margot, ¹⁵¹²⁷ zum anderen in dem geplanten Gespräch zwischen den Liebenden Daisy und Gaston. Das Traum-Motiv ist hier gebunden an die Thematisierung der Liebe, die Gaston zu Gunsten der Wissenschaft aufgeben will. So lässt Hofmannsthal Gaston sagen: „Es ist mehr Träumerei an unsrer Wissenschaft als ihr strenger Name gestehen will.“ ¹⁵¹²⁸ Durch diese Äußerung vernachlässigt Gaston gleichsam den wissenschaftlichen Anspruch, und gibt die Liebe zur Frau nur durch einen stärkeren, in diesem Fall träumerischen Reiz auf. Daisy dagegen distanziert sich von der Wissenschaft, der sie im Vergleich zum Leben auch kein gerechteres Potential zuspricht („also auch die Naturwissenschaft ist nicht gerecht, so wenig wie das Leben“). ¹⁵¹²⁹ Wohl lässt Hofmannsthal auch Daisy einen Zusammenhang zwischen Wissenschaft und Traum herstellen („Mich dünkt, ich hätt es eben gehört, und dich seit langer Zeit gewusst, wie im Traum“). ¹⁵¹³⁰ „Dass der Tod hinter allen steht, macht sie duldsam, lebenslustig mit einem Schatten von Cynismus“, ¹⁵¹³¹ heißt es in Hofmannsthals Lustspiel-Fragment *Mutter und Tochter* (1899/1900). Hofmannsthal bezieht sich hier auf das krankhafte Liebeserleben der Mutter, zieht sie doch aus der Qual, die der Musiker ihr beschert, Genuss. Im Zusammenhang mit dem schattenhaften Leben steht das Motiv in *Epicöene* (1900/1901). ¹⁵¹³² Lediglich ein weiterer Bezug zum Traum erfolgt durch die erwähnten Figuren des Stückes *Paracelsus und Dr Schnitzler* (1900) („Trames das verursacht trüger<ische> Träume“). ¹⁵¹³³

Eines der am häufigsten verwendeten Motiv-Komplexe innerhalb der veröffentlichten Gedichte ist sicherlich dieser Motiv-Komplex, der sich primär gebunden an das ästhetizistische Empfinden zeigt, erstmalig in dem Gedicht *Für mich...* (1890), indem das lyrische Ich eben nicht das Alltägliche ersehnt, sondern dieses mit dem ästhetizistischen Motiv-Inventar überlagert: „Zum Traume sag´ ich: >>Bleib´ bei mir, sei wahr!<< / Und zu der Wirklichkeit: >>Sei Traum, entweiche!<<“ ¹⁵¹³⁴ Auch in Verbindung mit der Garten-Thematik zeigt sich das Schöne an den Traum gebunden, wie in dem Gedicht >>*Anatol*<< > (1891 ?) wenn Hofmannsthal einen Überblick über die Figuren gibt ¹⁵¹³⁵ oder innerhalb der Gartenbeschreibung in dem Gedicht *Leben* (1892):

„Aus dunkeln Teichen winkt es silberhändig

15124SW XXIX. S. 7. Z. 16-20.

15125SW XXIX. S. 12. Z. 8-9.

15126SW XXIX. S. 9-10. Z. 38//2.

15127„Daisy’s unbefriedigtes Suchen, findet keinen Reiz mehr an Büchern – der Schlüssel verloren, wie ein vergessenes Traumwort“. In: SW XXI. S. 7. Z. 14-15.

15128SW XXI. S. 7. Z. 26-27.

15129SW XXI. S. 8. Z. 1-2.

15130SW XXI. S. 8. Z. 3-4.

15131SW XXI. S. 22. Z. 35-36.

15132SW XXI. S. 27. Z. 13-16.

15133SW XXI. S. 24. Z. 1-4.

Des weiteren, siehe: SW XXI. S. 24. Z. 2.

15134SW I. S. 10. V. 9-10.

15135„Manche hören zu, nicht Alle ... / Manche träumen, manche lachen“. In: SW I. S. 25. V. 66-67.

Und die verträumten flüstern, die Dryaden
In leisen Schauern sehnd und beständig
Von nächtigen geheimnisvollen Gnaden“¹⁵¹³⁶

Eine künstliche Natur zeigt sich auch in dem Gedicht *Melusine* (1892), indem die Verbindung zur Künstlichkeit am Ende des Gedichtes jedoch aufgebrochen wird (SW I. S. 36. V. 5-8). Zudem zeigt sich das Motiv des Traumes auch in dem Gedicht *Weihnacht* (1892), hier innerhalb der ästhetizistischen Beschreibung des weihnachtlichen Glockenläutens (SW I. S. 37. V. 6-12).

Sowohl in dem an Georg von Franckenstein gerichteten Gedichts *Dein Antlitz ...* (1896) zeigt sich im Zuge der Freundschaft Hofmannsthals zu diesem die Einbindung des Motivs („Dein Antlitz war mit Träumen ganz beladen“),¹⁵¹³⁷ als auch in *Botschaft* (1897) gebunden an den Bezug zur Seele, denn nur in dieser glaubt das lyrische Ich, das wahre Schöne zu finden.¹⁵¹³⁸

Innerhalb des ästhetizistischen Bezuges zum Traum zeigt sich auch eine Verbindung zur Liebe. So bindet Hofmannsthal in dem Gedicht *Gülnare* (1890) den Traum an die Beschreibung der ästhetizistischen Schönheit der Frau: „Und die Melodie der Farben und der reichen Formen Reigen / Schlingt sich lautlos, schönheitstrunken um Dein Träumen und Dein Schweigen.“¹⁵¹³⁹ Auch in dem Gedicht < *Zuweilen kommen niegeliebte Frauen ...* > (1894) zeigt sich das Motiv durch die Verbindung des lyrischen Ichs zu Frauen.¹⁵¹⁴⁰ Dabei werden die Frauen im Traum für das lyrische Ich zum „Spiegel unsrer Sehnsucht, [die] traumhaft funkeln“.¹⁵¹⁴¹ Die Bedeutung des Traumes für den ästhetizistischen Jüngling zeigt sich auch in dem Gedicht *Der Jüngling und die Spinne* (1897), wenn es in Verbindung mit der geliebten Frau heißt:

„Sie liebt mich! Wie ich nun die Welt besitze
Ist über alle Worte, alle Träume:
[...]
Die stillen Wolken tieferleuchtete Räume
Hinziehn, von ungeheurem Traum erfaßt:“¹⁵¹⁴²

In Verbindung mit der geliebten Frau entwickelt Hofmannsthal den Zug zum Traum und bezieht sich auch auf die Wahrnehmung seiner Umgebung. So sieht er in den Jungen die ernten sein innres „Traumbilde“¹⁵¹⁴³ wie im Spiegel vor Augen geführt. Was Hofmannsthal hier schildert ist nur ein Aspekt des Lebens, nämlich das sich Hingeben an das Schöne. Mit dem Blick des Jünglings auf die Spinne, zeigt sich dagegen die Konfrontation mit dem Tod: „Du häßliche Gewalt, du Tier, du Tod! / Der großen Träume wundervolle Nähe / Klingt ab, [...]“.¹⁵¹⁴⁴

Des weiteren zeigt sich, dass der Mensch, dessen ästhetizistische Lebenskonzeption den Traum miteinbezieht, ohne die Wirklichkeit zuzulassen, fälschlicherweise wähnt, den Tod ausklammern zu können. Dies zeigt sich in dem Gedicht *Großmutter und Enkel* (1899) durch den Enkel.¹⁵¹⁴⁵

Von dem ästhetizistischen Bezug zum Traum hebt sich zum einen die kritische Betrachtung des Traumes ab, wie in dem Gedicht *Sünde des Lebens* (1891) deutlich wird, indem sich das lyrische Ich nicht durch ästhetizistische Genüsse ablenken lässt und unter dem Unverständnis der Menschen untereinander leidet. So spricht das lyrische Ich auch dem Dichter die Kompetenz ab, das Leben zu begreifen: „Deuten willst Du das dämmernde Leben, / Im Herzen erlösen das träumende Streben?“¹⁵¹⁴⁶ Das Unvermögen des Dichters liegt mitunter darin begründet, das Leben anderer Menschen zu durchdringen und zu deuten, weil ihm selbst die Fähigkeit versagt ist, sich selbst zu begreifen (SW I. S. 15. V. 42-45). Dies führt auch dazu, dass das lyrische Ich den Menschen zu einem Bewusstsein aufruft, sein Handeln zu überdenken.¹⁵¹⁴⁷ Dabei zeigt sich

15136SW I. S. 28. V. 19-22.

Siehe (Notizen): SW I. S. 167. Z. 22, SW I. S. 168. V. 14, SW I. S. 168. V. 18.

15137SW I. S. 55. V. 1.

15138SW I. S. 78. V. 1-9.

15139SW I. S. 11. V. 9-10.

15140„Zuweilen kommen niegeliebte Frauen / Im Traum als kleine Mädchen uns entgegen“. In: SW I. S. 46. V. 1-2.

15141SW I. S. 46. V. 10.

15142SW I. S. 70. V. 1-5.

15143SW I. S. 70. V. 19.

15144SW I. S. 71. V. 37-39.

15145SW I. S. 92. V. 33-36.

15146SW I. S. 15. V. 36-41.

15147SW I. S. 18. V. 130-137.

jedoch, dass die Anklage des lyrischen Ichs, den Menschen nicht zu begreifen, nicht nur auf die anderen Menschen abzielt, sondern sich selbst mit einschließt.¹⁵¹⁴⁸

In dem Gedicht *Regen in der Dämmerung* (1892) zeigt sich das Motiv durch das Schlendern des lyrischen Ichs in der Dämmerung. Der gewählte Weg entspricht dabei, wie Hofmannsthal es vielfach in seinen Werken zeigt, der Seelenlage des lyrischen Ichs. Dabei geht es dem lyrischen Ich nicht um die Erfüllung der Sehnsucht, sondern mehr um das Gefühl der Sehnsucht selbst, was den Traum auch hier fern der Erfüllung stellt.¹⁵¹⁴⁹ Problematisch zeigt sich der Traum auch in dem Gedicht *Psyche* (1892/1893), indem das lyrische Ich die Seele versucht, von deren Zug zum Tod abzubringen. Neben dem ästhetizistisch konnotierten Versuch des Trankes erfolgt die Versuchung durch den Traum,¹⁵¹⁵⁰ der letztendlich auch misslingt, weil der ästhetizistische Kosmos allein die Seele nicht zu nähren vermag. Dass der Traum und das Schöne nicht alles sein können, zeigt sich in dem Gedicht *Prolog (zu einem Wohltätigkeitskonzert in Strobl)* (1892). Hofmannsthal stellt hier das Strobl seiner Sommerurlaube, indem er des „verträumt gedankenlosen / [...] Wohlgefühles“¹⁵¹⁵¹ nachgehen kann, gegen das Strobl der Alltäglichkeit, indem die Menschen mit Tod und Sorgen konfrontiert werden.

In dem Gedicht *Verwandlung* (1902) zeigt sich der Bezug zum Traum-Motiv durch die Worte des Dichters, in denen er Bezug nimmt zum Gefühl der Fremdheit zu seinem wahren Ich („Bann es in eines Augenblickes Räume, / So ist's ein bröckelnd Nichts vom Land der Träume“).¹⁵¹⁵² Hofmannsthal lässt den Dichter sich hier in eine distanzierte Stellung zum Traum bringen, aufgrund dessen Flüchtigkeit.

Neben der kritischen Betrachtung zeigt sich aber auch durchaus ein positiver Bezug zum Traum. Zum einen zeigt sich dies in Werken in denen Hofmannsthal den Traum mit der Kunst verbindet, wie in dem Gedicht *Prolog und Epilog zu den lebenden Bildern* (1893) durch den Genuss der lebenden Bilder: „Was einem einfällt, wenn man eingenickt / Mit halbgeschloss'nen Augen abends sitzt / Nicht völlig wach, noch völlig schläft und träumt!“¹⁵¹⁵³ In dem dazugehörigen *Epilog* schließlich, der Bezug nimmt zur schönen Inszenierung, zeigt sich neuerlich der Traum durch den Geiger: „Der Träum' in uns Musik mit leisem Locken / Und die Gedanken wandeln hinterdrein / Lautlos und wunderbar und ohne Stocken.“¹⁵¹⁵⁴

In dem Gedicht *Zum Gedächtnis des Schauspielers Mitterwurzer* (1898) findet sich ebenso das Motiv, nahm Mitterwurzer mit seinem Sterben zugleich die Figuren mit sich, die er auf die Bühne brachte.¹⁵¹⁵⁵ So wird für den Schauspieler nicht der Traum wohl aber die Kunst zum Schutzraum, durch die Figuren hinter denen er seine Seele verbarg. In dem Gedicht *Auf den Tod des Schauspielers Hermann Müller* (1899) zeigt sich ebenso das Motiv, hier in Verbindung mit Traum und Leben.¹⁵¹⁵⁶ In dem Gedicht *Prolog zu einer nachträglichen Gedächtnisfeier für Goethe (am Burgtheater zu Wien, den 8. Oktober)* (1899) hingegen beleuchtet Hofmannsthal die Bedeutung Goethes: „Doch Gegenwart auch er! In unsern Wipfeln / Das Rauschen seines Geists, in unsern Träumen / Der Spiegel seines Auges! Goethe! Goethe!“¹⁵¹⁵⁷

Des weiteren zeigt sich auch, dass Hofmannsthal den Traum an sich nicht verdammt und aus dem Leben ausklammern will, steht er doch nicht nur in Verbindung mit dem rein ästhetizistischen Genuss, der den Menschen vollkommen von der Wirklichkeit verleitet, sondern auch mit der Tiefe der Seele. So zeigt sich in dem Gedicht *Weltgeheimnis* (1894), dass der Mensch neben der Liebe und der Sprache auch ein Ahnen des präexistenten Zustandes, den der Mensch eingebüßt hat, im Traum erfahren kann: „Der tiefe Brunnen weiß

15148SW I. S. 18. V. 145-153.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 128. Z. 37.

15149SW I. S. 30. V. 5-8.

15150 „Mit wunderbar nievernommenen Worten / Reiss ich Dir auf der Träume Pforten.“ In: SW I. S. 33. V. 29-30.

15151SW I. S. 34. V. 25-26.

15152SW I. S. 103. V. 22-23.

15153SW I. S. 38. V. 18-20.

Des weiteren bezieht sich Hofmannsthal auch auf die lebenden Bilder (SW I. S. 39. V. 37-44).

15154SW I. S. 39. V. 54-56.

Sowohl in dem Gedicht, durch die aufgeführten Figuren zeigt sich das Motiv („Und and're geh'n verträumt im Geigenklang“, SW I. S. 40. V. 59), als auch in den Notizen (SW I. S. 204. Z. 2-7).

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 204. Z. 21-23, SW I. S. 203. Z. 13.

15155SW I. S. 82. V. 22-25.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 350. Z. 22-26.

15156SW I. S. 90. V. 43-51.

15157SW I. S. 98. V. 58-60.

es wohl, / Einst aber wußten alle drum, / Nun zuckt im Kreis ein Traum herum.“¹⁵¹⁵⁸ Von Bedeutung ist der Traum auch für das Gedicht <Wir sind aus solchem Zeug wie das zu Träumen ...> (1894).¹⁵¹⁵⁹ Hofmannsthal verbindet den Traum hier mit dem Motiv der Kindhaftigkeit, dem Augen-Motiv, der Nacht aber vor allem zeigt sich der Bezug zur Tiefe der Seele, denn der Traum speist sich nicht nur aus der Seele, sondern beeinflusst wiederum auch diese: „Das Innerste ist offen ihrem Weben, / Wie Geisterhände im versperrten Raum / Sind sie in uns und haben immer Leben.“¹⁵¹⁶⁰ Dabei hebt Hofmannsthal hier die Bedeutung des Traumes im Sinne der Zugehörigkeit zum Leben hervor: „Und drei sind eins: ein Mensch, ein Ding, ein Traum.“¹⁵¹⁶¹

Hofmannsthal bindet den Traum auch in dem Gedicht *Unendliche Zeit* (1895 ?) in Verbindung mit dem in naher Vergangenheit erlebten Augenblick ein: „Wirklich, bist Du zu schwach, Dich der seligen Zeit zu erinnern? / [...] / Die riesige Ulme / Schüttelte sich wie im Traum, warf einen Schauer herab“.¹⁵¹⁶² Dabei lässt Hofmannsthal das lyrische Ich sich aus der Gegenwart und hin zur Vergangenheit sehnen: „Und mir schien es unendliche Zeit. / Denn dem Erlebenden dehnt sich das Leben, es thue sich lautlos / Klüfte unendlichen Traums zwischen zwei Blicken ihm auf.“¹⁵¹⁶³ Auch in diesem Gedicht zeigt sich eine persönliche Note in Verbindung mit einer durchaus positiven Bewertung des Augenblicks und des Traumes, wie ein Brief Hofmannsthals an seinen Vater vom 13. Juli 1895 belegt.¹⁵¹⁶⁴

Die Bedeutung die Hofmannsthal dem Traum beimisst zeigt sich ebenso in dem Gedicht *Ein Traum von großer Magie* (1895). Hofmannsthal lässt das lyrische Ich in seinem „große[n] Traum“¹⁵¹⁶⁵ einen Magier sehen, der dem lyrischen Ich die Tiefen seiner Seele eröffnet. Hofmannsthal bindet in diesem Traum zahlreiche Motive ein, darunter die Tiefe der Seele, Duft- und Farb-Motiv oder das Hand-Motiv. Im Traum erlebt das lyrische Ich durch den Magier den Zug zur verschollen geglaubten Vergangenheit: „Er setzte sich und sprach ein solches Du / Zu Tagen, die uns ganz vergangen scheinen“.¹⁵¹⁶⁶ In Verbindung mit dem Traum steht allerdings auch der Bezug des Magiers zu seiner Umwelt.¹⁵¹⁶⁷ Nach der 14. Strophe tritt ein Bruch in diesem Gedicht ein; Hofmannsthal verweist in den folgenden Versen, innerhalb eines religiösen Kontextes, neuerlich auf den Traum. Hatte er durch den Magier schon auf das Leben verwiesen, beschwört er nun in diesen Versen neuerlich den Traum. Obwohl Hofmannsthal, bedingt durch die wenig glückliche Zeit in Döbling, die Traurigkeit seines Wesens in diesem Gedicht einfließen lässt (SW I. S. 53. V. 40-42), zeigt sich durch den Traum ein optimistischerer Zug zum Leben.¹⁵¹⁶⁸ Hofmannsthal verstärkt die Verbindung zwischen Leben und Traum noch einmal in dem Gedicht <Nicht zu der Sonne ...> (1897). Hatte er schon durch das Leben darauf verwiesen, dass dieses undurchdringlich und unbegreiflich ist, so gilt dies auch für den Traum und die Beziehung des Traumes zum Leben.¹⁵¹⁶⁹ Warum Hofmannsthal Traum und Leben in Verbindung setzt wird durch das Gedicht *Gespräch* (1897) deutlicher. So lässt Hofmannsthal in einem Gespräch den jüngeren Mann zu dem Älteren über dessen Tochter sagen: „Dieses Kind / Lernt früh, was wir erst spät begreifen lernten: / Daß alles Lebende aus solchem Stoff / Wie Träume und ganz ähnlich auch zergeht.“¹⁵¹⁷⁰ Wenn Hofmannsthal den Traum als Teil des Lebens einbindet, dann lässt sich vermuten, dass er diesen auch

15158SW I. S. 43. V. 22-24.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW S. 215. Z. 26, SW I. S. 216. Z. 17.

15159SW I. S. 48. V. 1-6.

15160SW I. S. 48. V. 10-13.

15161SW I. S. 48. V. 13.

15162SW I. S. 51. V. 1-4.

15163SW I. S. 51. V. 6-8.

15164„[...] ich habe ein ungeheures Bestreben, mich der Gegenwart zu bemächtigen; nach meiner Anschauung liegt im Ausüben der Künste nichts anderes als das Bestreben, sich die Gegenwart zu multiplicieren, dadurch dass man sich fremdes Leben aneignet und die eigene Gegenwart durch Reflexion ganz auslebt, die entschwundene wieder hervorrufft. [...] In der Kunst ist dieses ideale Gleichgewicht wirklich hergestellt: es giebt darin nichts unbedeutendes (ebensowenig als im Traum) und die Erscheinungen haben in all ihrer Flüchtigkeit doch als Ideen ewigen Bestand.“ In: SW I. S. 249. Z. 8-21.

15165SW I. S. 52. V. 3.

15166SW I. S. 53. V. 27-28.

15167„Er fühlte traumhaft aller Menschen Los / So wie er seine eignen Glieder fühlte.“ In: SW I. S. 53. V. 31-32.

15168SW I. S. 53. V. 43-46.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 254. Z. 5, SW I. S. 254. Z. 9.

15169SW I. S. 74. V. 3-6.

15170SW I. S. 80. V. 11-14.

Siehe Proesperos Worte aus *The Tempest*: „We are such stuff / As dreams are made on“. In: SW I. S. 347. Z. 14-15.

dort schon als unter dem Aspekt der Vergänglichkeit betrachtet.

Das Schatten-Motiv gehört auch innerhalb der veröffentlichten Gedichte zu den am häufigsten vertretenen Motiven. So zeigt es sich bereits in dem Gedicht *Stille* (1891) durch die Wahrnehmung der Öde, da Erleben der Wirklichkeit, und zwar dahingehend, dass das lyrische Ich den Schatten mit einer anderen für ihn verlockenden Welt verbindet (SW I. S. 21. V. 9-11).

Auch zeigt sich bereits eine Verbindung mit der Haltlosigkeit im Zuge der Sehnsucht nach immer neuen Genüssen in dem Gedicht *Wolken* (1891), wenn Hofmannsthal das lyrische Ich seine Sehnsucht ausdrücken lässt, gleich diesen haltlosen Wolken zu sein.¹⁵¹⁷¹ Wie schon in *Wolken* (1891) angedeutet wurde, steht das Motiv auch in Verbindung mit der Beschreibung der Umgebung. So auch mit der Natur in dem Gedicht *Vorfrühling* (1892), wenn der Wind durch die Landschaft streift¹⁵¹⁷² oder in dem Gedicht *Der Jüngling und die Spinne* (1897) durch die Beschreibung der Szenerie: „So tritt er ans offene Fenster, das mit hellem Mondlicht angefüllt und von den Schatten wilder Weinblätter eingerahmt ist.“¹⁵¹⁷³ Auch in *Leben* (1892) verwendet Hofmannsthal das Motiv durch die Beschreibung der Umgebung und verbindet dies gleichsam mit der Vergangenheit.

„Die Sonne sinkt den lebenleeren Tagen
Und sinkt der Stadt, vergoldend und gewaltig,
[...]
Und Schatten scheint die goldne Luft zu tragen
Versunk'ner Tage, blass uns zartgestaltig“¹⁵¹⁷⁴

Es ist die Tragödie des Lebens auf die Hofmannsthal sich hier bezieht und die den Tod mit einschließt, was vermeintlich zu der Annahme führen könnte, dass die ästhetizistische Sicht auf das Leben aufbricht; doch Hofmannsthal bindet bewusst eine Vielzahl von ästhetizistischem Motiv-Inventar ein. Vor allem die Verwendung der purpurnen Farbe, lässt den Tod wie eine geschönte Vorstellung wirken. Wiederum ist der Bezug zum Tod in Verbindung mit dem Schatten keineswegs eine Ausnahme; auch innerhalb der veröffentlichten Gedichte zeigt sich dies bereits in dem Gedicht *Psyche* (1892/1893), wenn das lyrische Ich Psyche durch den Traum wieder ans ästhetizistische Leben binden will: „Die Heimath der Winde, die nachts wild wehen / Mit riesigen Schatten auf traurigen Seen“.¹⁵¹⁷⁵

Mit dem Bezug zur Tiefe der Seele zeigt sich das Motiv auch in dem Gedicht *Botschaft* (1897), durch das aus der Seele bezogene Schönheitskonzept („Der Seele wandelten: da hügelan / Dem Schatten zu wir stiegen in den Hain [...]“).¹⁵¹⁷⁶ So will das lyrische Ich in der Tiefe der Seele die äußere Natur verwandelt sehen¹⁵¹⁷⁷ und stellt dies mitunter in Verbindung mit dem Freund.¹⁵¹⁷⁸

Wie sich bereits in dem Gedicht *Leben* (1892) gezeigt hatte, verwendet Hofmannsthal das Motiv auch in Verbindung mit der Vergangenheit; so auch in dem Gedicht *Unendliche Zeit* (1895 ?),¹⁵¹⁷⁹ indem es geknüpft ist an das ästhetizistische Lieben. Eben dieses Lieben zeigt sich des weiteren auch wieder in Verbindung mit dem Schattendasein. So bindet Hofmannsthal in dem Gedicht *An eine Frau* (1896) den Schatten an Dinge, die ohne Bestand sind, die da sind um unterzugehen:

„Zuviele Schatten schwebten da verschlungen,
Und so sind wir einander zgedrungen

15171SW I. S. 23. V. 9-12.

15172SW I. S. 27. V. 29-32.

15173SW I. S. 71. Z. 26-27.

15174SW I. S. 28. V. 1-6.

Noch einmal in der letzten Strophe zeigt sich der Bezug zum Schatten („Im Fackelschein, wo alle Schatten schwanken, / Ist die Tragödie königlich beendet“, SW I. S. 29. V. 41-42).

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 169. V. 28-31, SW I. S. 170. V. 14.

15175SW I. S. 33. V. 53-54.

Auch in den Notizen, im Zuge des Versuches des lyrischen Ichs Psyche zu beleben, findet sich das Motiv („Die Larven des Fühlens die schattenhaft weben“, SW I. S. 183. Z. 32).

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. 184. Z. 1; SW I. S. 184. Z. 7; SW I. 184. Z. 11.

15176SW I. S. 78. V. 4-5.

15177SW I. S. 78. V. 8-11.

15178SW I. S. 78. V. 26-32.

15179„Wirklich, bist Du zu schwach, Dich der seligen Zeit zu erinnern? / Über dem dunkelnden Thal zogen die Sterne herauf, / Wir aber standen im Schatten und bebten.“ In: SW I. S. 51. V. 1-3.

Wie dem Ertrinkenden das schöne Bild
Der weissen Bucht, das er nicht mehr gelassen“¹⁵¹⁸⁰

Die Gefahr die von der Frau ausgehen kann zeigt sich auch in dem Gedicht <Wir gingen einen Weg ...> (1897), eben durch den gefährvollen Weg auf den das lyrische Ich die Frau aufmerksam macht („Da sagtest du und zeigtest nach dem Berg / Der Schatten trug von Wolken und den Schatten“).¹⁵¹⁸¹ Und auch in dem Gedicht *Vor Tag* (1907) zeigt sich in Verbindung mit dem heimlichen, negativ bewerteten Lieben die Verbindung zum Schatten-Motiv.¹⁵¹⁸²

Nicht nur das Gefährvolle des ästhetizistischen Liebens, sondern auch die Flucht vor dem Tod zeigt sich in Verbindung mit dem Schatten-Motiv, so in dem Gedicht *Des alten Mannes Sehnsucht nach dem Sommer* (1905 ?): „Und aus den Schatten in des Abendlichts / Beglückung tret ich, und ein Hauch weht hin, / Doch nirgend flüsterts: >>Alles dies ist nichts.<<“¹⁵¹⁸³ Doch nicht nur die Beeinflussung durch Liebende findet sich, sondern auch durch Freunde, so in dem Gedicht <Wo ich nahe, wo ich lande... > (1894):

„Wo ich nahe, wo ich lande,
Da im Schatten, dort im Sande
Werden sie sich zu mir setzen,
Und ich werde sie ergetzen,
Binden mit dem Schattenbände!“¹⁵¹⁸⁴

In dem Gedicht *An eine Frau* (1896) zeigt sich der Bezug zu den Dingen, die da sind, „um wegzusinken“¹⁵¹⁸⁵ zu den Dingen, die auf den Menschen Gewalt haben („Zuviele Schatten schwebten da verschlungen, / Und so sind wir einander zgedrungen“).¹⁵¹⁸⁶

Hofmannsthal zeigt das Motiv aber auch gebunden an die Kunst. Während der Bezug zum Schatten zu dem <Prolog zu >>Mimi ...<<> (1896) allein durch den Titel *Schattenbilder aus einem Mädchenleben*¹⁵¹⁸⁷ erfolgt, zeigt sich die Verbindung zwischen dem Schatten-Motiv und der Sonderstellung des Dichters in dem Gedicht *Nox portensis gravida* (1896) („Dort streut er ihr die Schatten und die Scheine / Der Erdendinge hin und Edelsteine.“)¹⁵¹⁸⁸ Eine Verbindung zur Kunst findet sich auch in dem Gedicht *Kunst des Erzählens*, das unter dem Titel *Epigramme* (1898) steht.¹⁵¹⁸⁹

In dem Gedicht *Manche freilich ...* (1895 ?), das nicht nur zu Hofmannsthals Besten, sondern auch im Sinne der Ganzheit des Seins unerlässlich ist, zeigt sich dementsprechend auch der Schatten. Hofmannsthal kontrastiert hier scheinbar zwei Gesellschaftsschichten; die Menschen, die im Bug des Schiffes dem Tode geweiht sind, während die Anderen am Steuer stehen. In der zweiten Strophe hält Hofmannsthal diese Trennung zwischen diesen Menschengruppen aufrecht, zwischen denen, die mit „schweren Gliedern“¹⁵¹⁹⁰ liegen und den Menschen den die „Stühle gerichtet“¹⁵¹⁹¹ sind bei den Sibyllen. In der dritten Strophe jedoch bricht Hofmannsthal diese Trennung auf, die für ihn persönlich nie gegeben war:

„Doch ein Schatten fällt von jenen Leben
In die anderen Leben hinüber,
Und die leichten sind an die schweren
Wie an Luft und Erde gebunden:“¹⁵¹⁹²

15180SW I. S. 61. V. 11-14.

15181SW I. S. 76. V. 4-5.

15182SW I. S. 106. V. 26-29.

In den Notizen zeigt es sich des weiteren durch Vers 26 und das Licht des Tages („schattenlose Licht“, SW I. S. 418. Z. 4).

15183SW I. S. 104. V. 17-19.

Des weiteren, siehe: SW I. S. 105. V. 36.

15184SW I. S. 47. V. 1-5.

15185SW I. S. 61. V. 3.

15186SW I. S. 61. V. 11-12.

15187Die Verfasserin der *Schattenbilder* war Clara Loeb, ein junges Mädchen aus dem Bekanntenkreis Hofmannsthals und Schnitzlers, deren Eltern bewirkten, dass die Buchausgabe nicht zustande kam.

15188SW I. S. 59. V. 20-21.

15189„Schildern willst du den Mord? So zeig mir den Hund auf dem Hofe: / Zeig mir im Aug von dem Hund gleichfalls den Schatten der That.“ In: SW I. S. 86. Z. 17-18.

15190SW I. S. 54. V. 5.

15191SW I. S. 54. V. 7.

15192SW I. S. 54. V. 11-14.

Damit zeigt Hofmannsthal auch hier auf, dass der Mensch sich nicht in einer ästhetizistischen Sorglosigkeit verlieren kann und vollkommen abgelöst von den Sorgen und Nöten der Allgemeinheit stehen kann.¹⁵¹⁹³

Vielfach findet sich dieses Motiv auch in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthals. In *Maurice Barrès* (1891) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem Zug des modernen Menschen zur Vergangenheit. Ein solches Leben besteht aus Bequemlichkeit, sei kein wirkliches Dasein, sondern ein tot ähnliches: „Man ist ein Schatten, belebt von fremdem Blut.“¹⁵¹⁹⁴

In *Das Tagebuch eines Willenskranken* (1891) geht Hofmannsthal auch auf Amiels Wesen ein, welches zeigt, dass er die „Traumfreiheit des deutschen Philosophen“¹⁵¹⁹⁵ hat. Dabei schildert Hofmannsthal Amiel in der Schrift als einen Mann, der hin und hergerissen war zwischen zwei Leben, ebenso wie zwischen zwei Ländern (Frankreich und Deutschland), zwischen Traum und Wirklichkeit;¹⁵¹⁹⁶ in diesem Zusammenhang geht Hofmannsthal auch auf die beiden Sprachsphären dieser beiden Länder ein; während ihm in Frankreich die „fröhliche Klarheit des Beschränkten“¹⁵¹⁹⁷ entgegenkam, war es in Deutschland die „Sprache des Werdens der Dinge, vag, formlos und träumerisch“.¹⁵¹⁹⁸ Seine zerrissene Seele war auch das Resultat seiner Beschäftigung mit dem Glauben; dem Katholizismus stand der Protestantismus gegenüber, sodass Hofmannsthal über Amiel sagen kann: „In ihm ist ein katholischer Träumer und ein >>protestantischer Hamlet<<“.¹⁵¹⁹⁹ Nach der Rückkehr aus Deutschland bot sich Amiel eine Lehrstelle an der Universität in Genf an. Doch Hofmannsthal sieht in ihm keinen guten Lehrer, denn er war ein Mensch der „im Durchträumen der Möglichkeiten das Zufallskind Wirklichkeit verachtet“.¹⁵²⁰⁰

Wie in Bezug auf andere Autoren, verweist Hofmannsthal auch hier auf den Zusammenhang zwischen Autor und Werk, spiegelt sich das Wesen Amiels doch in seinen Werken: „der >>Weg in's Unbetretene, nicht zu Betretende<<, das schattenhafte Reich der Mütter, das ist sein Weg und sein Reich, sein eigenes reiches Reich.“¹⁵²⁰¹ Hofmannsthal attestiert an Amiel das Vorhandensein des Dilettantismus, verharnte er doch mehr beim Denken, betrachtete er seine Leiden, ohne ein großes Werk zu schaffen: „So, in hoffnungsloser Erwartung und unbedeutendem Vollbringen, verrann sein Leben, ein schattenhaftes Gedankenleben. >>Grübeln sein Tagewerk, Träumen seine Sonntagsfeier.<<“¹⁵²⁰² Wie viele von Hofmannsthals eigenen Protagonisten, erfährt auch Amiel für Hofmannsthal ein doppeltes Leiden, weiß er doch darum und kann sich dennoch nicht ans Leben binden: „>>Wie ein Traum, der beim Morgengrauen zittert und verweht, so verweht von meinem Bewußtsein aufgelöst in Luft all meine Vergangenheit, all meine Gegenwart. Reisen, Pläne, Bücher, Studien, Hoffnungen, alles verwischt sich in meinem Denken.<< Er sieht sich selbst zerfallen zu.“¹⁵²⁰³

In *Die Mutter* (1891) zeigt sich das Motiv durch Bahrs Bestreben sich mit seiner Kunst wieder einem Ganzen anzunähern: „aus der Epik der Straße und der Lyrik des Traumes soll die große, die neue, die mystische Einheit werden.“¹⁵²⁰⁴ Obwohl Bahr daran scheitert, die neue Einheit in der Kunst zu realisieren

15193 „Ganz vergessener Völker Müdigkeiten / Kann ich nicht abtun von meinen Lidern“. In: SW I. S. 54. V. 15-16.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 147 V. 11-13, SW I. S. 173. Z. 16, SW I. S. 204. Z. 6, SW I. S. 287. Z. 25-26, SW I. S. 289. Z. 15, SW I. S. 289. Z. 25-28, SW I. S. 331. Z. 3-6, SW I. S. 403. Z. 17.

15194 SW XXXII. S. 35. Z. 1.

15195 SW XXXII. S. 19. Z. 7.

15196 „[...] zweierlei Moral, zwei Civilisationen, zwei Weltanschauungen miteinander ringen, bis seine Willenskraft erloschen ist und über dem Dämmern einer weichen, träumerischen Molluskenseele in ruhelosen Schwingen ein ererbter Wille schwebt, [...] ein sich selbst tote unverständliche Pflichten Aufzwingenwollen, ein Ringen um die verlorene Fähigkeit sich selbst zu begrenzen, einfach zu denken und wollen zu können“. In: SW XXXII. S. 18. Z. 29-36.

15197 SW XXXII. S. 19. Z. 28-29.

15198 SW XXXII. S. 19. Z. 33-34.

Vor allem mit dem Deutschen verbindet Hofmannsthal gleich mehrfach den Traum: „Damals vor allem hieß deutsch dein kosmopolitisch denken und weltumfassend träumen [...]. Goethes großes Beispiel war lebendig; die Romantik, die in der Zeit lag, kam ihm entgegen“. In: SW XXXII. S. 21. Z. 7-11.

15199 SW XXXII. S. 20. Z. 21-22.

15200 SW XXXII. S. 23. Z. 6-7.

15201 SW XXXII. S. 24. Z. 4-6.

15202 SW XXXII. S. 25. Z. 13-15.

15203 SW XXXII. S. 27. Z. 6-10.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 27. Z. 14.

15204 SW XXXII. S. 16. Z. 29-30.

sucht er danach, dies mit „allen Mitteln des lebendigen Vorganges, der episch-detailliertesten Charakteristik, mit Bild, Ton, Wortschattierungen“¹⁵²⁰⁵ zu erreichen.

In *Englisches Leben* (1891) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit Margaret Oliphant, die in ihrem letzten Buch mitunter „Gordon, der Märtyrer von Khartum, heute dem Volk eine Legende, den Mächtigen ein böser Schatten“¹⁵²⁰⁶ war, behandelte. Hofmannsthal legt im Zusammenhang mit Laurence Oliphant dar, dass nicht nur über schwache Geister das Wesen eines anderen Menschen Besitz gewinnen kann, denn Oliphant sei dafür der beste Beleg. Hofmannsthal deutet vielmehr an, dass es nicht die Schwäche des Wesens sei, was Oliphant zu dem Prediger Thomas Lake Harris gezogen hatte, sondern vielmehr die Unzufriedenheit mit dem Leben; zu diesem Zweck zieht er William Crookes heran, der einem Geist erlegen war.¹⁵²⁰⁷ Crookes habe in sich den „Durst[...] nach dem Wunder, nach der Unlogik“¹⁵²⁰⁸ empfunden, der auch einen klaren Geist befallen kann, wie es auch bei Oliphant der Fall gewesen sei. Hofmannsthal verweist an dieser Stelle der Schrift auf ein vermeintliches Zitat Nietzsches und betont in diesem Zusammenhang Oliphants Drang zur Tat.¹⁵²⁰⁹

In *Ferdinand von Saar >>Schloss Kostenitz<<* (1892) heißt es in Bezug auf die Kunstaussstellung im Prater: „Es weht für uns um alle diese Dinge eine Luft beschränkter Güte und verträumten Friedens, die ein unsagbares Heimweh über einen bringt, ein sinnloses Verlangen nach alledem, was so verwandt ist und dabei so unbegreiflich weit und ganz unwiederbringlich.“¹⁵²¹⁰ Hofmannsthal kontrastiert zudem Grillparzers Zeit und seiner Eigene: „Auf das verträumte Geschlecht ist ein wirres und ängstliches gefolgt...“¹⁵²¹¹

In *Algernon Charles Swinburne* (1892) zeigt sich das Motiv lediglich vereinzelt, so erstmalig in Verbindung mit der Sprachbrillanz Swinburnes, der „strömende[...] Bilder schafft deren Glanz fremd und traumhaft ist“.¹⁵²¹² So erinnere Swinburne mit seinen Werken an die Meister der Renaissance, die „ihre Träume in lebendige Bilder zu übersetzen“¹⁵²¹³ pflegten.

In *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892) schafft Hofmannsthal eine Gegensätzlichkeit zwischen den Figuren von Shakespeare oder auch Goethe zu denen von Henrik Ibsen, denn im Gegensatz zu Ibsen zeigen sich die Figuren der anderen Autoren mit dem Leben verbunden, zeigen sich als „Menschen im wirklichen Leben“.¹⁵²¹⁴ Es ist der Mangel an Tat, der die Figuren Ibsens für Hofmannsthal ein „schattenhaftes Leben“¹⁵²¹⁵ führen lässt. Da sie sich nicht mit dem Leben verbunden fühlen, hoffen sie auf das zukünftige Kommen dessen: „Bald ist es das >>Wunderbare<< wonach sich die Nora sehnt; für Julian und für Hedda ist es das Griechische, das große Bacchanal, mit adeliger Anmut und Weinlaub im Haar“.¹⁵²¹⁶ Das Leben selbst erscheint ihnen fremd, sie selbst fühlen sich ihm gegenüber distanziert und verlangen nach einer Zukunft und hoffen, dass sie sich in ihr mit dem Leben verbinden werden und sie ausrufen können: „>>Nun werde ich doch endlich einmal wirklich leben.<<“¹⁵²¹⁷ Diese Figuren leiden nicht nur unter ihren gegenwärtigen Verhältnissen, sondern sie hatten zuvor auch schon eine „halb traumhafte Kindheit

15205SW XXXII. S. 16. Z. 33-34.

15206SW XXXII. S. 44. Z. 22-24.

15207„Trotz alledem war er nicht froh. Ihm fehlte etwas. Er träumte einen Traum. Einen ganz unwahrscheinlichen, unsinnigen, unmöglichen Traum, nie zu verwirklichen. Und er hat ihn verwirklicht: er sah einen Geist, berührte ihn, nannte ihn Katie King und liebte ihn.“ In: SW XXXII. S. 50. Z. 9-13.

15208SW XXXII. S. 50. Z. 23-24.

15209„Stehen nicht neben Titanen der Tat wie Marlowe und Byron und Warren Hastings die heiligen Schatten von Bunyan, Knox und Taylor, mit dem bitteren Hochmut der Auserwählten oder dem einfältigen Lächeln der Gottseligen? Ist nicht Cromwell beides in einem?“ In: SW XXXII. S. 49. Z. 27-31

15210SW XXXII. S. 67. Z. 18-21.

15211SW XXXII. S. 69. Z. 21-22.

15212SW XXXII. S. 72. Z. 15-17.

15213SW XXXII. S. 73. Z. 37.

15214SW XXXII. S. 80. Z. 5-6.

15215SW XXXII. S. 81. Z. 3.

15216SW XXXII. S. 81. Z. 32-34.

„Alles nur symbolische Namen für irgendein >>Draußen<< und >>Anders<<. Es ist nichts anderes als die suchende Sehnsucht des Stendahl nach dem >>imprévu<<; nach dem Unvorhergesehenen, nach dem, was nicht >>ekel, schal und flach und unerträglich<< in der Liebe, im Leben. Es ist nichts anderes als das verträumte Verlangen der Romantiker nach der mondbeglänzten Zauberwildniß, nach offenen Felsentoren [...], nach irgend einer niegeahnten Märchenhaftigkeit des Lebens“.

In: SW XXXII. S. 81-82. Z. 36-41//1-2.

15217SW XXXII. S. 82. Z. 6.

durchlebt“¹⁵²¹⁸ und sind ähnlich wie Parzival, der mit kindlichem Gemüt und im Narrengewand durch die Welt reitet. Hofmannsthal sinniert weiter über Parzival, dessen Kindheit im Wald Brezilian, die für Hofmannsthal „immer etwas sehr Symbolisches gehabt“¹⁵²¹⁹ hat: „Dieses Aufwachen in einer dämmernden Einsamkeit unter traumhaften Fragen nach Gott und Welt“.¹⁵²²⁰ Aus einer solchen Kindheit haftet Parzival und auch Ibsens Figuren etwas „Verträumtes“¹⁵²²¹ an. In Folge der Inszenierung, die die drei Menschen (ein kranker Bildhauer und zwei junge Mädchen) betreiben, verweist Hofmannsthal darauf, dass sich die Gruppe von drei Menschen als „Ding und Stimmungsobject“¹⁵²²² erweist, um zum Ende der Schrift noch einmal einen Bogen zu spannen zu den Figuren Shakespeares, den „wirklichen Menschen“¹⁵²²³ und den „wunderbaren Menschen“¹⁵²²⁴ Ibsens, „mit Mondlicht, phantastische Schatten und wanderndem Wind und schwarzen Seen“.¹⁵²²⁵

In *Gabriele D’Annunzio* (1893) schildert Hofmannsthal die Affinität seiner Generation für die Vergangenheit. Aus Toten habe die Moderne ihre „Abgötter“¹⁵²²⁶ geschaffen, ihnen eine vermeintliche Lebendigkeit zugesprochen: „wir haben diese Schatten umgürtet mit höherer Schönheit und wundervollere Kraft als das Leben erträgt; mit der Schönheit unserer Sehnsucht und der Kraft unserer Träume. [...] Bei uns aber ist nichts zurückgeblieben als frierendes Leben, schale, öde Wirklichkeit, flügelahme Entsagung.“¹⁵²²⁷ Hatten frühere Generationen, hier führt er vor allem Goethe an, einen tätigen Willen und ein Harmonieverständnis gehabt, sei den Modernen ein „gelähmte[r] Wille[...]“,¹⁵²²⁸ die „Gabe der Selbstverdoppelung“¹⁵²²⁹ und der Mangel an Tat geblieben: „Wir haben gleichsam keine Wurzeln im Leben und streichen, hellsichtige und doch tagblinde Schatten, zwischen den Kindern des Lebens umher.“¹⁵²³⁰ Auch innerhalb Hofmannsthals Versuch die Moderne zu definieren zeigt sich der Zug des modernen Menschen zum Traum und die Abwendung von der Wirklichkeit, in der der moderne Mensch keine Schönheit mehr für sich gewinnen kann: „Man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens, oder man träumt, Reflexionen oder Phantasie, Spiegelbild oder Traumbild. Modern sind alte Möbel und junge Nervositäten.“¹⁵²³¹ D’Annunzios Werke sind für Hofmannsthal dabei Exempel der modernen Literatur, durchzogen von empfindsamen Figuren. So führt Hofmannsthal mitunter die Figur eines armen Dienstmädchens an, die eine „halb verbetete, halb verträumte Jugend“¹⁵²³² hatte. Aber auch der Protagonist aus *L’Innocente* ist ein morbider Charakter, der „wurzellos im Leben, schattenhaft, müßig“¹⁵²³³ steht. Auch die Frau des Kindsmörders erweist sich bei D’Annunzio als sensitive Figur, erinnert sie doch, in ihrem leidenden Wesen und durch die Beschreibung ihres Liegens auf einem Polster, an ein Kunstwerk von Gabriel Max. Was Hofmannsthal aber auch aufzeigt, ist, dass auch diese Figur ihren Tod durch ihr Leben bestimmt, durch das Wesen welches ihren Lebensweg bestimmt: „Man begreift vollständig, daß sie einen Traumtod sterben kann“.¹⁵²³⁴

Auch durch die *Römischen Elegien* D’Annunzios zeigt sich das Motiv, schildern sie doch eine Liebe die ähnlich einer Musik ist, die „Traum als Wirklichkeit vorspiegelt“;¹⁵²³⁵ es ist eine Liebe die narzisstische Züge trägt, die Tod mit Leben und Traum mit Wirklichkeit verspinnt. Während Goethes Werk eine Sicherheit im Lieben ausstrahlt, bezweifelt der Moderne den Besitz der Geliebten: „wie wenig die ruhelose, sehnsüchtige Seele unter diesen geschlossenen Lidern ihm gehört, wie die Träume sie bei der Hand nehmen und

15218SW XXXII. S. 82. Z. 31.
 15219SW XXXII. S. 82. Z. 35-36.
 15220SW XXXII. S. 82. Z. 36-37.
 15221SW XXXII. S. 83. Z. 8-9.
 15222SW XXXII. S. 85. Z. 23.
 15223SW XXXII. S. 88. Z. 14.
 15224SW XXXII. S. 88. Z. 19.
 15225SW XXXII. S. 88. Z. 19-20.
 15226SW XXXII. S. 99. Z. 20.
 15227SW XXXII. S. 99. Z. 21-30.
 15228SW XXXII. S. 99. Z. 31.
 15229SW XXXII. S. 99. Z. 31-32.
 15230SW XXXII. S. 100. Z. 1-3.
 15231SW XXXII. S. 100. Z. 37-39.
 15232SW XXXII. S. 101. Z. 30-31.
 15233SW XXXII. S. 102. Z. 38.
 15234SW XXXII. S. 103. Z. 30-31.
 15235SW XXXII. S. 104. Z. 33.

fortführen, wohin er nicht folgen kann.“¹⁵²³⁶ Der Moderne verbindet hier mit dem Traum die Distanz zu der Geliebten, weiß er aber auch, dass er im Traum nicht ihrer habhaft werden kann; dennoch zeigt sich der Anspruch des Traumhaften gegeben: „Um die reine Schönheit zu erreichen, muß die Gestalt der Geliebten immer traumhafter werden, muß die Liebe selbst immer mehr einem Haschischrausch, einer Bezauberung gleichen.“¹⁵²³⁷ Die Verwischung zwischen Traum und Wirklichkeit zeigt sich auch durch das Werk *Isottèo*, welches „gleichzeitig ein reales und ein phantastisches Buch, gleichzeitig Wirklichkeit und Traum“¹⁵²³⁸ ist. Dieses Zusammenfließen zeigt sich in dem Werk D’Annunzios vor allem in Verbindung mit der Geliebten: „Realität und Phantasma rinnen völlig ineinander: Die Hände der Geliebten öffnen das Thor der Phantasie; wenn die Geliebte und der Dichter nebeneinander herreiten, ist ihm, als ritten Lancelott und Isolde mit der weißen Hand durch den smaragdfunkelnden Wald der Poesie; um ihren blonden Kopf sieht er gleichzeitig einen Kranz Rosen und die Glorie seiner Träume gewunden.“¹⁵²³⁹ Die Jahrhunderte haben den Menschen der Moderne nicht nur die reine Künstlichkeit hinterlassen, sondern auch die Werke Homers und Shakespeares. Doch Hofmannsthal hat auch realisiert, dass der Mensch der Moderne für die „Traumschönheit“¹⁵²⁴⁰ empfänglicher ist, dass der Mensch nicht fähig ist, die Schönheit im Leben zu finden und sich stattdessen in „künstlicher[r] Schönheit der Träume“¹⁵²⁴¹ verliert. Trotz der Kritik an den Menschen der Moderne, sieht sich Hofmannsthal auch zum Ende der Schrift immer noch als ein Teil dieser und bezieht sich auf die Wirkung des Werkes, vor der auch er nicht gewappnet ist: „Ja es strömt aus diesen Versen eine Bezauberung, die unterwirft [...] die sehnde Seele, die verträumte Seele, unsere Seele.“¹⁵²⁴²

Während Hofmannsthal D’Annunzio in *Der neue Roman von D’Annunzio* (1895) nicht mehr als Dichter anerkennt, da er nicht im Leben verwurzelt ist, ruft er dennoch zur Anerkennung des Künstlers auf, kann er doch die Figuren als auch einen „Traum mit Worten [...] hervorrufen“.¹⁵²⁴³ Aber auch in dieser Schrift stuft Hofmannsthal die Figuren D’Annunzios, aufgrund ihrer nicht vorhandenen Verwurzelung mit dem Leben, als Schatten ein,¹⁵²⁴⁴ was sich auch durch den Protagonisten in D’Annunzios neuestem Roman zeigt: „Der in dem Buch weiß auch, daß nur den Schatten das Müßiggehen ansteht. Er weiß auch, daß eine Kraft in ihm ist. Ja recht eigentlich lebt seine Seele von diesem Wissen.“¹⁵²⁴⁵ Dabei sehnt sich aber auch dieser Protagonist danach, sich mit dem Leben zu verbinden und glaubt, dies durch einen Sohn zu erlangen, was ihn dazu führt, eine Ehefrau gewinnen zu wollen. Dies wiederum führt ihn zu einem Schloss, indem die drei Prinzessinnen leben.¹⁵²⁴⁶ Doch letztendlich kommt es auch bei diesem Protagonisten nicht zu einer Handlung: „Und schließlich geht er fort und läßt alle drei in dem viel zu großen Schoß über dem

15236SW XXXII. S. 105. Z. 10-12.

15237SW XXXII. S. 106. Z. 4-6.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 104. Z. 39.

15238SW XXXII. S. 106. Z. 7-9.

„Diese Dichterseele ist so erfüllt mit den faszinierenden Abenteuern der Vergangenheit, daß sie unter der Berührung der Liebe unwillkürlich wie aus einem tiefen Brunnen eine Märchenwelt aufschweben läßt. >>Mir war, als ströme aus ihrer Rede eine Bezauberung und unterwerfe alle Büsche und Bäume...<< >>Ihr Hände, die ihr meinen Qualen das Thor der schönen Träume aufschloset...<<“ In: SW XXXII. S. 106. Z. 10-16.

15239SW XXXII. S. 106. Z. 18-23.

Weiter heißt es: „Im Triumphzug der Isaotto gehen die Horen mit Feuerlilien in der Hand, hinter ihnen Zefirus, Blumenduft hauchend, gehen Flos und Blacheflos, Paris und Helena [...] geht der Tod, kein Gerippe, sondern ein schöner heidnischer Jüngling mit den Gelüsten und Träumen als valets de pied.“ In: SW XXXII. S. 106. Z. 23-28.

15240SW XXXII. S. 107. Z. 1.

15241SW XXXII. S. 107. Z. 4.

„Dann ist uns ein Antiquitätenladen die rechte Insel Cythera; wie andere Generationen sich in den Urwald hinaus-, ins goldene Zeitalter zurückgeträumt haben, so träumen wir uns auf gemalte Fächer.“ In: SW XXXII. S. 107. Z. 4-7.

15242SW XXXII. S. 107. Z. 20-23.

15243SW XXXII. S. 162. Z. 33.

15244„Sie waren wie Schatten. Sie waren ganz ohne Kraft. Denn die Kraft zu leben ist ein Mysterium. Je stärker und hochmütiger einer in wachen Träumen ist, desto schwächer kann er im Leben sein, so schwach, daß es fast nicht zu sagen ist, unfähig zum Herrschen und zum Dienen, unfähig zu lieben und Liebe zu nehmen, zum Schlechtesten zu schlecht, zum Leichtesten zu schwach.“ In: SW XXXII. S. 163. Z. 26-32.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 163. Z. 35.

15245SW XXXII. S. 165. Z. 33-35.

15246„Und die schattenlosen Hänge der löwenfarbenen Hügel und die stummen heißen Mulden sind übersät mit den Aeüßerungen einsamer Kraft: mit den schweigenden dünnen Leibern der Oelbäume und der Weinstöcke.“ In: SW XXXII. S. 166. Z. 24-27.

schattenlosen Abgrund“.¹⁵²⁴⁷ Hofmannsthals Kritik an D'Annunzio und an seinen Figuren, lassen ihn jedoch nicht vergessen auch den Zauber zu thematisieren, den dieses Buch auf ihn ausübt.¹⁵²⁴⁸

In *Die Rede Gabriele D'Annunzios* (1897) zeigt sich das Motiv durch die Hervorhebung der Lebendigkeit in dem jetzigen, tätigen Italien.¹⁵²⁴⁹ Dabei zeigt sich D'Annunzio vor den Zuhörenden als tätiger Dichter, der mit dem Erhalt des Amtes, welches er anstrebt, das falsche Bild von sich zerstören will: „Es ist nicht mehr die Zeit, einsam im Schatten des Lorbeers und der Myrte zu träumen.“¹⁵²⁵⁰ D'Annunzio spricht auch einen erhofften Umschwung aus, den sie schon als Kinder geträumt hatten. Doch mit der Eroberung Roms durch das vereinigte Italien, war es zu einer Willenlosigkeit und zur Verleugnung des Traumes gekommen. Hofmannsthal äußert sich nach der Wahl D'Annunzios dahingehend, dass seine Rede durchaus nicht von allen verstanden worden war, da man sich an dem Ideologischen seiner Rede gestoßen hatte.¹⁵²⁵¹

In *Die neuen Dichtungen Gabriele D'Annunzios* (1898 ?) bindet Hofmannsthal das Motiv ein, gebunden an den Vergleich zwischen D'Annunzios gegenwärtiger Arbeit an „>>Allegorie des Herbstes<<“¹⁵²⁵² und früheren Arbeiten des Autors. Dabei sieht Hofmannsthal die früheren Arbeiten D'Annunzios geprägt von dem Freund, dem Maler Michetti. In diesen früheren Werken sieht Hofmannsthal einen „Wettstreit mit einem Pinsel“¹⁵²⁵³ gegeben („mit der Zauberkräft der absoluten traumgleichen Täuschung“).¹⁵²⁵⁴

In *Walter Pater* (1894) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Affinität zum Schönen, die besonders in der Jugend gegeben ist, eine Sehnsucht zu dem „Rom der Verfallzeit [...], wo traumhaft aus dem blauen Meer die nackten Gestalten der alten Poesie mit naiven Händen und kindlichen Stirnen vor den Spätgeborenen auftauchen“.¹⁵²⁵⁵

In *Gedichte von Stefan George* (1896) geht Hofmannsthal durch den Gedichtband der „>>Hirten- und Preisgedichte<<“¹⁵²⁵⁶ Georges auf das Motiv ein. Hofmannsthal bleibt in dieser Schrift jedoch äußerst vage, reiht lediglich Impressionen einzelner Gedichte aneinander, ohne diese zu betiteln. Des weiteren deutet Hofmannsthal das Motiv an, wenn er auf einen „traumhaften Reiz“¹⁵²⁵⁷ verweist, worunter er fasst, sich die Antike Goethes, Shelleys und Hölderlins „nebeneinander zu denken“.¹⁵²⁵⁸ Auch durch die Gedichte des dritten Buches, das einen „traumhaften Zustand“¹⁵²⁵⁹ beschreibt und das das „>>Buch der hängenden Gärten<<“¹⁵²⁶⁰ heißt, spricht Hofmannsthal das Motiv an.¹⁵²⁶¹

Ebenso in den weiteren frühen theoretischen Schriften zeigt sich das Motiv, so in *Théodore de Banville* (1891) wenn Hofmannsthal über den Dichter sagt, dass er in seinen dramatischen Märchen „reinste Traumpoesie, [ein] Hinausflüchten aus der Welt“¹⁵²⁶² liefert, wodurch Hofmannsthal gleichsam eine Kritik an diesem und seinen Werken anklingen lässt. Ebenso zeigt sich das Motiv in *Die Mozart-Zentenarfeier in Salzburg* (1891) durch die Feierlichkeiten („tanzender Fackeln, gespenstische Schatten an den fahlrothen Mauern“),¹⁵²⁶³ in *Ola Hansson. Das junge Skandinavien* (1891) durch den thematisierten J.P. Jacobsen (der

15247SW XXXII. S. 167. Z. 23-24.

15248„Denn noch stärker als die hochheiligen Ströme sind die ganz großen Dichter schaffen sie nicht jenen seligen schwebenden Zustand der deukalionischen Flut, jene traumhafte Freiheit, >>im Kahn über dem Weingarten zu hängen und Fische zu fangen in den Zweigen der Ulme<<?“ In: SW XXXII. S. 168. Z. 21-25.

15249„Glühende Gedanken erweckt in mir die Gebärde des Mannes, der das schwellende, duftende, frische Brot in den Ofen hebt, Wundervolles taucht in mir auf, wenn ich das junge Lamm saugen sehe und aus dem Schatten her das Tönen des Bienenstockes mich umschwebt.“ In: SW XXXII. S. 200. Z. 19-21.

15250SW XXXII. S. 201. Z. 30-32.

15251„Sie wissen nichts an den Dingen zu sehen als das Vorderste. Sie lachen, dass er zu den Bauern und Handwerkern in Gleichnissen vom Wert des Daseins gesprochen hat und nicht von Steuern [...], was rings über Italien das Wirkliche, das Leben auszumachen scheint.“ In: SW XXXII. S. 205-206. Z. 36-40//1.

15252SW XXXII. S. 291. Z. 18.

15253SW XXXII. S. 292. Z. 24.

15254SW XXXII. S. 292. Z. 25-26.

15255SW XXXII. S. 141. Z. 26-30.

15256SW XXXII. S. 170. Z. 23.

15257SW XXXII. S. 174. Z. 31.

15258SW XXXII. S. 174. Z. 31.

15259SW XXXII. S. 174. Z. 37.

15260SW XXXII. S. 174. Z. 37-38.

15261Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 173. Z. 9.

15262SW XXXII. S. 12. Z. 9.

15263SW XXXII. S. 31. Z. 31-32.

Däne, der Träumer, der junge Romantiker“) ¹⁵²⁶⁴ oder in *Von einem kleinen Wiener Buch* (1892) durch den Dichter Anatol, der eine „träumende Seele“ ¹⁵²⁶⁵ habe und über den Hofmannsthal formuliert: Er liebt nicht „die großen Erlebnisse, Lieben, Müdwerden, Vergessen, sondern was duftig um diese dämmert und webt; was schattenhaft und unheimlich hinter ihnen steht, wie der Sinn hinter dem Symbol, wie der Alpdruck hinter dem Traumbild: Leben, Sterben, Totsein.“ ¹⁵²⁶⁶ Beim zweiten Lesen des Buches, so Hofmannsthal weiter, tritt „aus dem Schatten das Medusenhafte des Lebens hervor“; ¹⁵²⁶⁷ was Hofmannsthal darunter versteht ist das Bemerkende einsamen Lebens, das „tote Nichtverstehen“ ¹⁵²⁶⁸ des Seins. Weitere Bezüge zeigen sich auch in den beiden Schriften über Eleonora Duse, in der ersten Schrift *Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche* (1892) in Anbindung an Ibsens *Nora* („dann, wie ihr die Kinder einfallen, fliegt ein Schatten von Tränen durch das silberne Schwirren der verächtlichen und hoheitsvollen Worte“) ¹⁵²⁶⁹ und in der zweiten Schrift *Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche* (1892) durch ihre Darstellung auf der Bühne. ¹⁵²⁷⁰

In *Südfranzösische Eindrücke* (1892) zeigt sich das Motiv in Anbindung an das chinesische Bilderbuch: „Das Ganze hatte den seltsamen, sinnlosen Reiz der Träume.“ ¹⁵²⁷¹ Hofmannsthal zog dieses Bilderbuch heran, weil Reisebeschreibungen für ihn ebenso wenig Zusammenhang haben sollen: „Darum haben auch Reise-Erinnerungen nachher für uns selbst diesen sonderbar traumhaften Charakter.“ ¹⁵²⁷²

Hofmannsthal spricht in *Das Tagebuch eines jungen Mädchens* (1893) lediglich den naiven Charakter des Tagebuchs an und spricht in diesem Zusammenhang vom Motiv („wie die Dinge im Traum sind.“). ¹⁵²⁷³ Des weiteren zeigt sich das Motiv hier auch in Verbindung mit der Naivität der Frau gesetzt. ¹⁵²⁷⁴

In *Eduard von Bauernfelds dramatischer Nachlass* (1893) zeigt sich das Motiv gebunden an Hofmannsthals Vorstellungen von Frauen früherer Epochen, ausgelöst durch das Betrachten der Frauenhand aus Biskuit: „wie sie geküßt wird, [...] von einem hessen-darmstädtischen Legationssekretär, der Metternich träumt.“ ¹⁵²⁷⁵ Hofmannsthal thematisiert das Motiv aber auch in dem Zusammenhang, dass er sich die Porzellanhand lebendig an einer früher lebenden Frau vorstellt und ihren Träumen. ¹⁵²⁷⁶

Wenn Hofmannsthal in *Die Malerei in Wien* (1893) die gegenwärtige Kunst Münchens beschreibt, dann zeigt sich ebenso die Einbindung des Motivs. So schildert Hofmannsthal mitunter, dass auch die „traumtiefen Bilder des Böcklin“ ¹⁵²⁷⁷ zu sehen waren, wie auch die „fascinierende Dämmerung des Abends, mit braunen stillen Weihern, auf die lautlose schwarze Schatten fallen, mit stiller, feuchter durchleuchtender Luft von traumhaftem Schmelz.“ ¹⁵²⁷⁸ Hofmannsthal äußert in der Schrift zudem die Hoffnung, dass sich Wiens Kunstmarkt zum Besseren hin entwickeln wird. Obwohl sich das Publikum, so Hofmannsthal, nach Lebendigem sehnt, sieht er es gleichsam, durch seine ihm eigene Bequemlichkeit, gehemmt in der Entwicklung. „Aber unter dem Bildungsphilister, unter dem Product aus Gymnasial-, Zeitungs- und Lexikonbildung ist in fast jedem Menschen ein dämmerndes Wesen, das vegetiert, träumt, von Angst, Rausch und Sehnsucht lebt und sich wegen seiner vermeintlichen Niedrigkeit und Häßlichkeit nie

15264SW XXXII. S. 41. Z. 16.

Des weiteren, siehe: SWVIII. S. 42. 13.

15265GW Bd. VIII. S. 161.

15266GW Bd. VIII. S. 161.

15267GW Bd. VIII. S. 161.

15268GW Bd. VIII. S. 161.

15269SW XXXII. S. 56. Z. 3-5.

15270„Sie ist im Stande, ihre Persönlichkeit scheinbar zu verwischen: aber die Natur läßt sich nicht verbergen. Die Duse wäre eine naturalistische Schauspielerin, denn ihre Individualität nimmt jede Form an; aber die Individualität, als Form unterdrückt, kehrt als Geist wieder, und so spielt die Duse nicht bloß die realistische Wirklichkeit, sondern sie spielt auch die Philosophie ihrer Rolle. Sie ist ganz Marguerite, ganz Fedora, ganz Nora“. In: SW XXXII. S. 59. Z. 23-29.

15271SW XXXII. S. 62. Z. 15.

15272SW XXXII. S. 62. Z. 20-21.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 64. Z. 35, SW XXXII. S. 65. Z. 5, SW XXXII. S. 66. Z. 15.

15273SW XXXII. S. 75. Z. 12.

15274SW XXXII. S. 78. Z. 1.

15275SW XXXII. S. 108. Z. 20-22.

15276SW XXXII. S. 109. Z. 5.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 108. Z. 31, SW XXXII. S. 111. Z. 6, SW XXXII. S. 111. Z. 9, SW XXXII. S. 111. Z. 15.

15277SW XXXII. S. 112. Z. 11.

15278SW XXXII. S. 112. Z. 16-18.

an den Tag traut“.¹⁵²⁷⁹

In *Moderner Musenalmanach* (1893) bezieht sich Hofmannsthal mitunter auf die Gemälde von Stuck, dessen Engel wirkliche Flügel haben.¹⁵²⁸⁰ Neben den Werken Karl Bleibtreus bezieht er sich auch auf die Werke von Arno Holz, über die es heißt: „Das reine Zustandbild, ein verträumtes Dorf mit rothen Dächern, Spatzen in der Regenrinne, ein Topf Goldlack und Reseda in einem Zigarrenkistchen, oder ein alter Garten, in feuchtkalter Dämmerung, ein schwarzer Tümpel und daneben ein schwarzer Faun, scharf wie ein Schattenbild, flöteblasend“.¹⁵²⁸¹ Während in *Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts* (1893) nur ein kurzer Bezug zum Motiv erfolgt,¹⁵²⁸² zeigt sich das Motiv ebenso in *Franz Stuck* (1893) und zwar durch Hofmannsthals Beschreibung von dem Leben des Künstlers und seiner Entwicklung. Durch Stucks frühere Beschäftigung mit der Allegorie und der Karikatur, war eine Landschaftsmalerei voller sinnlicher Lyrik entstanden,¹⁵²⁸³ so dass Stucks Figuren für Hofmannsthal nichts wirklich Lebendiges sind, sind sie doch vielmehr „lebendig gewordene Traum- und Kunstdinge“.¹⁵²⁸⁴ Hofmannsthal betont in dieser Schrift noch einen weiteren Aspekt, der auch vielfach in anderen Werken thematisiert wird, und zwar die Affinität der Jugend für das Schöne; so verweist Hofmannsthal auf ein Bild, auf dem ein kleiner Genius zu sagen scheint: „>>Sind nicht wir künstlichen Kleinen die wahren Offenbarer des Lebens und Boten Gottes, wir aus Bildern, wir aus Büchern, wie aus Mythen, wir aus Träumen?<< Und ich glaube, daß fast alle jungen Künstler Geschöpfe dasselbe sind wie dieses gemalte Bild einer Bronzestatuetten: Abbilder von Geschöpfen der Kunst, der Ahnung, des Traumes, eines Spiegelbildes Spiegelbilder.“¹⁵²⁸⁵

Ebenso zeigt sich die Einbindung des Motivs in *Philosophie des Metaphorischen* (1894) durch *Die Philosophie des Metaphorischen In Grundlinien dargestellt* von Alfred Biese. Hofmannsthal verweist hier auf die Bedeutung der griechischen Naturphilosophen, deren „Gleichnisse sind wie Spiegel, darüber sich die neuen Dichter beugen, um wundervolle Schatten vorüberhuschen zu sehen“.¹⁵²⁸⁶ Hofmannsthal zeigt aber im Folgenden auch seine Kritik an dem Werk Bieses auf und legt dar, wie er sich dieses Werk vorgestellt hätte; darin hätten zwei junge Menschen über die Kunst reden sollen: „sie sagen zur Welt: >>Du bist mein Traum, und ich kann dich einrollen und wegtragen wie eine bemalte Leinwand<<“.¹⁵²⁸⁷ Deutlich zeigt sich die Einbindung des Motivs auch in *Über moderne englische Malerei* (1894) und zwar ebenso in Verbindung mit der Kunst. Dieses Mal bezieht sich Hofmannsthal speziell auf die englische Kunst der Moderne und verweist auf die „dreißig Photogravüren“¹⁵²⁸⁸ von Edward Burne-Jones, die Hofmannsthal „Schattenbilder[...]“¹⁵²⁸⁹ heißt. Dabei zeigt Hofmannsthal in dieser Schrift aber auch seine Ergriffenheit für Edward Burne-Jones' Gestalten, die sich in ihrer Eitelkeit mitunter „in wildem, verträumtem Rosengebüsch“¹⁵²⁹⁰ verbergen. Zudem zeigt Hofmannsthal aber auch neuerlich den Mangel dieser Figuren auf („begrenzt Innenleben“),¹⁵²⁹¹ deren „Traumleben und Irrfahrten und Metamorphosen jeder in sich unaufhörlich ausspinnt“.¹⁵²⁹² So zeigt Burne-Jones mitunter die Figur der Psyche in seinen Bildern: „Sie ist die aus der Starre erwachte, sehnsüchtig-bange Galatea, sie der Pilgrim, der zwischen träumenden Teichen dem Haus der Trägheit zuschreitet“.¹⁵²⁹³ Die Figuren des Burne-Jones' sind zudem keine gesellschaftlichen Figuren, finden aber Gegenspieler, mitunter „die Herren des Traumes und des Todes, Pan“.¹⁵²⁹⁴ Besonders auf die

15279SW XXXII. S. 114. Z. 3-8.

15280„Die Kreuze auf Golgatha rückt er uns so nah, daß wir fast den Geruch von Holz und Blut und Eisennägeln spüren; wir stehen mit ihnen auf einer kleinen Plattform.“ In: SW XXXII. S. 90. Z. 13-16.

15281SW XXXII. S. 92. Z. 4-9.

15282Hofmannsthal bezieht sich auf einen Kunstverlag und das von Georg Hirth herausgegebene „>>Culturgeschichtliches Bilderbuch<<“ (SW XXXII. S. 94. Z. 10), welches er gegen andere Werke stellt, die einen Mangel an Lebendigkeit aufweisen („Es ist, wie wenn Schatten zu Schatten über Schatten redeten“, SW XXXII. S. 95. Z. 2-3).

15283„Das >>Schummerige, Farbenträumerische<< einer gewissen Abendstunde zog ihn besonders an.“ In: SW XXXII. S. 117. Z. 5-6.

15284SW XXXII. S. 117. Z. 39-40.

15285SW XXXII. S. 118. Z. 2-4.

15286SW XXXII. S. 130. Z. 6-7.

15287SW XXXII. S. 131-132. Z. 41//1-2.

15288SW XXXII. S. 132. Z. 8.

15289SW XXXII. S. 132. Z. 12.

15290SW XXXII. S. 132. Z. 26.

15291SW XXXII. S. 132. Z. 30.

15292SW XXXII. S. 132. Z. 33-34.

15293SW XXXII. S. 134. Z. 9-11.

15294SW XXXII. S. 134. Z. 18-19.

Frauenfiguren geht Hofmannsthal ein, und eben auf jene Beatrice, deren Wesen von „phantastischen Träumereien und adeligen Leidenschaften“¹⁵²⁹⁵ erfüllt war.

In *Internationale Kunst-Ausstellung 1894* (1894) attestiert Hofmannsthal den Mangel an origineller Kunst in eben jener Ausstellung, wie sie die Kunst der Präraffaeliten darstellt. Ein „Maler, hinter dessen Wirklichkeitsbildern ein unheimlicher Zauber eine E. Th. A. Hoffmannsche Welt voll phantastischen Grauens gewissermaßen ahnen läßt, ist John Reid.“¹⁵²⁹⁶ Hofmannsthal betont die Bedeutung seiner Werke auch dadurch, dass sie fähig sind, eine Stimmung zu erzeugen.¹⁵²⁹⁷ Des weiteren verweist Hofmannsthal auf die moderne Landschaftsmalerei der Holländer und erwähnt in diesem Zusammenhang die Arbeit von G. Breitner (*Sommerabend am Damplatz in Amsterdam*).¹⁵²⁹⁸ Im Deutschen Reich dagegen bemängelt Hofmannsthal fast das gänzliche Fehlen an Originalität; allein den Werken Max Klingers spricht er diese zu: „Dr. Brahms freilich, der kennt ihn; zum Dank für tönende Erlebnisse der träumenden Seele hat der in Leipzig dem in Wien ein paar Bogen voll stummer Phantasmata geschenkt.“¹⁵²⁹⁹ Hofmannsthal geht zudem auch auf die Kunst Österreichs, im Speziellen die Kunst Wiens ein und betont neuerlich die Zauberkraft dieser Stadt auf den Menschen: „Und unter´m traumhaft hellen Frühlingshimmel diese schwarzgrauen Barockpaläste mit eisernen Gitterthoren“.¹⁵³⁰⁰ Weitere Bezüge zeigen sich auch in dem zweiten Teil der Schrift *Ausstellung der Münchener >>Secession<< und der >>Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler<<* (1894), wenn Hofmannsthal sich auf die Entwicklung des jungen Künstlers Ludwig von Hofmann bezieht¹⁵³⁰¹ oder durch die Kunst von Hugo König.¹⁵³⁰² In *Über ein Buch von Alfred Berger* (1896) nimmt Hofmannsthal Bezug zu Bergers Buch *Studien und Kritiken*, welches sich mit der dramatischen Kunst beschäftigt. Dabei geht Hofmannsthal auch auf den Dichter ein, über den es heißt: „Er schaut dem Leben zu, und scheint sich [...] zu besinnen, wie er es anfinde, diesem Leben selbst zum Tanze aufzuspielen: ein kurzes, aber trübes Nachsinnen, als versenke er sich in den tiefen Traum seiner Seele.“¹⁵³⁰³ Des weiteren zeigt sich das Motiv in *Poesie und Leben* (1896), wenn Hofmannsthal den Zuhörern von seinem Verständnis für die Kunst spricht, und auch hier die Bedeutung betont, die er der Stimmung zuspricht.¹⁵³⁰⁴ Wenn Hofmannsthal davon ausgeht, dass „von der Poesie kein directer Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie“¹⁵³⁰⁵ führt, so kann er sagen, dass das „Wort als Träger eines Lebensinhaltes und das traumhafte Bruderwort, welches in einem Gedicht stehen kann, auseinander [streben] und schweben fremd aneinander vorüber“.¹⁵³⁰⁶

Hofmannsthal geht in *Englischer Stil* (1896) dem Stil in England nach, der in diesem Jahrzehnt (1890)

15295SW XXXII. S. 136. Z. 27-29.

15296SW XXXII. S. 121. Z. 21-23.

15297„[...] übertriebenen wie im Traum gesehene Gesten der Figuren geben plötzlich eine Stimmung von Klabautermann und Gespensterschiff.“ In: SW XXXII. S. 121. Z. 28-30.

15298„[...] so bezwingend gemalt, daß man die müde, laue, verstaubte Luft zu riechen glaubt, in der sich die vom Abendzauber etwas stilisierten Menschen und Wagenpferde zwischen schwarzen weichen Schatten und über nachfunkelnden Tramayschienen sommertrunken bewegen.“ In: SW XXXII. S. 122. Z. 7-11.

15299SW XXXII. S. 124. Z. 8-11.

15300SW XXXII. S. 126. Z. 19-21.

15301Das Motiv des Traumes zeigt sich auch im zweiten Teil der Schrift *Künstlerhaus. Ausstellung der Münchener >>Secession<< und der >>Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler<<* (1894), wenn Hofmannsthal sich auf die Entwicklung des jungen Künstlers Ludwig von Hofmann bezieht: „Die Ansätze zu ganz Neuem und ganz Großem sind in dieser traumhaft absichtslosen Weise, die Gestalten von Menschen auf hellgrünen Wiesen“. In: SW XXXII. S. 151-152. Z. 41//1-2.
Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 147. Z. 24.

15302SW XXXII. S. 151. Z. 21.

15303SW XXXII. S. 196. Z. 31-35.

15304„Ich weiß nicht, ob Ihnen unter all´ dem ermüdenden Geschwätz von Individualität, Stil, Gesinnung, Stimmung und so fort nicht das Bewußtsein dafür abhanden gekommen ist, daß das Material der Poesie die Worte sind“ (SW XXXII. S. 185. Z. 18-21) die einen „traumhaft deutlichen, flüchtigen Seelenzustand hervorrufen, den wir Stimmung nennen.“ In: SW XXXII. S. 185. Z. 25-26.

15305SW XXXII. S. 185. Z. 31-32.

15306SW XXXII. S. 185. Z. 33-35.

Heinz Hiebler spricht in seiner Arbeit von einer Einbindung der Kunst in das Leben und führt aus: „Die Vorstellung der prinzipiellen Unversöhnlichkeit der beiden Sphären, wie Hofmannsthal sie – beeindruckt von Georges hermetischem Symbolismus – in *Poesie und Leben* (1896) zum Ausdruck bringt, läßt das Verhältnis auf den ersten Blick um vieles kontrastvoller erscheinen, als es sich vor dem Hintergrund von Hofmannsthals ethischer und kulturpolitischer Orientierung darstellt.“ In: Hiebler, S. 106.

in den deutschsprachigen Raum gelangt.¹⁵³⁰⁷ Dies lässt ihn auch auf das junge Mädchen zu sprechen kommen, was bei Shakespeare kaum von ihrem Bruder zu trennen ist, aufgrund der Ähnlichkeit in Ton und Kleidung, wodurch er auf Shakespeares *Palamon und Arcite* verweist, „wo zwei Freunde völlig so miteinander reden, wie Helena und Hermia im >>Sommernachtstraum>>“. ¹⁵³⁰⁸ Durch die Vermittlung der Romantiker haben die naiven Figuren bei Shakespeare jedoch ihre Naivität eingebüßt: „Ihre Knöchel werden so zart, ihre Finger so schwach, daß sie keine größere Last mehr heben können als die Narzissen und Veilchen ihrer traumhaften Gärten.“ ¹⁵³⁰⁹ Hofmannsthal kommt schließlich auf den Eingang des jungen Mädchens in Malerei und Poesie zu sprechen; so hat das Mädchen zwar nun seine Naivität eingebüßt, wohl aber etwas von „verträumte[n] Landschaften“ ¹⁵³¹⁰ an sich. Der Traum zeigt sich ebenso von Bedeutung durch die Barrison Schwestern, ihr Wesen und ihr Spiel auf der Bühne, haben sie doch etwas an sich wie „verträumtes Prinzessinentum“. ¹⁵³¹¹ Hofmannsthal beschreibt neben dem Gesang der Schwestern auch ihren Tanz, bei dem er vor allem den Tanz der Schwester hervorhebt, die alleine tanzt, waren ihre Augen noch „groß auf wie im Traum“. ¹⁵³¹²

In *Französische Redensarten* (1897) bindet Hofmannsthal das Motiv erstmalig an die Sprachlehrer, die im Gegensatz von den Philologen vom Lebe her kommen: „Alle haben sie in ihren Sprachen gedacht, gewünscht und geträumt“. ¹⁵³¹³ Selbst in der Ferne, so Hofmannsthal hier, könne der Mensch noch einen traumhaften Gewinn aus seiner Sprache für sein Leben gewinnen. ¹⁵³¹⁴

Auch zeigt sich das Motiv in *Das Buch von Peter Altenberg* (1896), ¹⁵³¹⁵ sowie durch den kurzen Aphorismen *Dichter und Leben* (1897) durch den Dichter, ¹⁵³¹⁶ in Hofmannsthals Übersetzung von D'Annunzios Nachruf auf die *Kaiserin Elisabeth* (1898) durch Elisabeths Ahnung ihres eigenen Todes, ¹⁵³¹⁷ die Elisabeth für D'Annunzio mitunter zu einer „Halbgöttin des Traumes“ ¹⁵³¹⁸ macht und letztendlich auch in der Schrift *Vom dichterischen Dasein* (1907) durch Hofmannsthals Betrachtung seiner Zeit: „[...] die durch drei Lebensalter in der schlaffen Erinnerung der Deutschen ein mühseliges Schattendasein führten: Novalis, Hölderlin treten hervor in einem starken, steten Licht, das nun nicht so leicht von ihnen schwinden wird“. ¹⁵³¹⁹

In dem lyrischen Drama *Gestern* (1891) zeigt sich der Traum als Zug innerhalb des ästhetizistischen Lebens Andreas. Hofmannsthal lässt Andrea die narzisstische Bedeutung seiner Freunde bekennen, die mitunter ein Wort an ihn richten, das ihm „im Traume schmeichelt“. ¹⁵³²⁰ Auch durch die Betrachtung des Traumes zeigt sich der Unterschied zwischen Andrea und Arlette: während Andrea befürchtet, das Beste in seinem Leben versäumt zu haben, gesteht Arlette, dass sie niemals geträumt hat, um Besseres zu erleben („ARLETTE mit geschlossenen Augen / Ich habe nie von Besserem geträumt“). ¹⁵³²¹ Dabei gehört der Traum zum Leben Andreas als wichtiger Bestandteil des ästhetizistischen Erlebens („Weil gestern blasse Dämmerung um uns hing, / Zum grünen Nil die Seele träumen ging“). ¹⁵³²² Als „schattenhaft und fremd“ ¹⁵³²³

15307 „Eine ganz bestimmte Seite von englischem Stil, oder wenigstens die traumhafte Evokation davon für kontinentale Menschen, liegt in den Dingen, die England in diesem Jahrzehnt herüberstreut“. In: SW XXXII. S. 176. Z. 3-5.

15308 SW XXXII. S. 176. Z. 8-9.

15309 SW XXXII. S. 177. Z. 14-17.

15310 SW XXXII. S. 178. Z. 7-8.

15311 SW XXXII. S. 179. Z. 26-27.

15312 SW XXXII. S. 180. Z. 14-15.

15313 SW XXXII. S. 209. Z. 26-27.

15314 SW XXXII. S. 210. Z. 6.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 210. Z. 9, SW XXXII. S. 211. Z. 12.

15315 SW XXXII. S. 192. Z. 9, SW XXXII. S. 192. Z. 33.

15316 „[...] das wissen ums leben tröstet über die schattenhaftigkeit der darstellung“. In: SW XXXII. S. 208. Z. 11-12.

15317 „In der augenlosen Grufthöhle löst sich ihr Leib; aber den Dichtern lebt der Leib ihres Traumes immer und wandelt die ironischen Gestade hin, umwandelt Corcyra, den schönen Strand, wo ihre zerschmetterten Hoffnungen und ihre grausamen Leiden zu traumhaften Dingen wurden“. In: SW XXXII. S. 215. Z. 13-17.

15318 SW XXXII. S. 218. Z. 25.

15319 GW Bd. VIII. S. 82.

15320 SW III. S. 11. Z. 37.

15321 SW III. S. 12. Z. 18-19.

15322 SW III. S. 13. Z. 12-13.

15323 SW III. S. 14. Z. 32.

steht er vor Marsilio, dem Gefährten vergangener Tage. Dabei erschien Andrea auch schon Hofmannsthal's Zeitgenossen als einer, der einen „raffinierten Ichkultus“¹⁵³²⁴ betreibt, als einer, der alles um ihn herum nur als „Schattenspiel seiner Seele“¹⁵³²⁵ ansieht.

Zur Verklärung im Traum kommt es in der fünften Szene des Dramas als Andrea, auf Grund seines Hangs zur Ausklammerung der Vergangenheit, keine Entscheidung fällen kann. Die Schuld für den Verfall seines Hauses lastet er nicht sich an, sondern den Freunden, die ihm keine Kraft für eine Entscheidung zu schenken vermochten.¹⁵³²⁶ In der siebten Szene, wenn Andrea die Welt und Menschen nur zum Diener für seine Triebe herabwürdigt, weist er auch auf die Orgel, die für ihn seiner „Träume reicher Born“¹⁵³²⁷ ist. Doch der Bezug zum Traum zeigt sich vor allem durch die Verwischung zwischen Wirklichkeit und Traum bei Arlette („in der Erinnerung versunken, ohne recht auf ihn zu hören“),¹⁵³²⁸ als sie sich der vermeintlichen Erinnerung stellt: „Mir war wie im Traum. / Ich dachte nicht. Versunken Zeit und Raum, / Vor mir noch seh ich jenen, fern und bleich .. / Verschwommen alles ..“¹⁵³²⁹

In der achten Szene stuft Corbaccio die Wirklichkeit als etwas Fantastisches ein, bezeichnet er doch die büßende Schar als „Schauspiel“,¹⁵³³⁰ wie man nichts sich „so komödienhaft [...] träumt!“¹⁵³³¹ Im letzten Aufzug findet sich das Motiv geknüpft an Andreas ästhetizistische Schilderung der vergangenen Nacht, in der Arlette ihn betrogen hat („Des Abends Atem wühlte im Jasmin, / Und ließ verträumte Blüten niederwehn.“).¹⁵³³² In den Varianten lässt Hofmannsthal Arlette von der Wirklichkeit Distanz nehmen, wenn es heißt: „Was brauchen wir die Welt, den Widerschein / Es lebt ja doch von uns der Traum allein“.¹⁵³³³ Dabei stuft Alewyn in seiner Arbeit über Hofmannsthal das Ende dahingehend ein, dass Andrea zum ersten Mal in seinem Leben den „Stoß der Wirklichkeit“¹⁵³³⁴ erfahren hat, dass es aber dennoch keine wahre Umkehr Andreas gab: „Auch ist Andrea am Ende des Spiels kaum >>gebessert<<. Er wird nicht von seinen Eigenschaften geheilt, nur in seinen Gesinnungen widerlegt. Nicht den Charakter steht in Frage, sondern seine Prinzipien. Es ist der erste große Schmerz, der ihm widerfahren, aber es ist auch die erste Wirklichkeit, der er begegnet ist, und alles andere war hohler Schein und Lesern Rede.“¹⁵³³⁵

In *Age of Innocence* (1891) hängt der Zug zum Traum mit dem Hang des jungen Ästhetizisten zusammen sich in die Vergangenheit und zwar in historische Erzählungen zu versenken: „Er genoss das seltsame Glück, seine Umgebung zu stilisieren und das Gewöhnliche als Schauspiel zu genießen“.¹⁵³³⁶ Hofmannsthal greift bereits hier auf den Impuls des Ästhetizisten zurück, sich selbst leben zu sehen, sich wie von außen betrachten zu können („und das verwunderte Sich-leben-zusehen“).¹⁵³³⁷ Hofmannsthal schildert wie der junge Ästhetizist, immer noch durch die Sehnsucht nach Leben bestimmt, durch die Stadt läuft; auf diese Wanderung reagiert seine Familie mit Unverständnis, was ihn sich neuerlich in die Traumwelt versenken lässt: „Ein Vorhang, ein dolchartiges Messer, ein Tuch, sein eigener Körper, [...] Lampenlicht und Halbdunkel und vollständiges Dunkel, das waren ihm die Ereignisse unzähliger Dramen“.¹⁵³³⁸ Nach dem fehlenden

15324Wunberg, Gotthart: Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthal's in Deutschland. Athenäum Verlag. Frankfurt am Main, 1972, S. 43.

15325Wunberg, S. 42.

Darüber hinaus vollzieht Marie Herzfeld auch hier einen persönlichen Bezug zum Menschen ihrer Gegenwart, heißt es doch: „Unsere Heimat der Traum, der kühle, farbige, luftige Traum, der nicht weh tut, der nicht enttäuscht, weil er selbst *gewollt* ist und keine Wirklichkeit birgt.“ In: Wunberg, S. 43.

15326SW III. S. 21. Z. 32-35.

15327SW III. S. 26. Z. 13.

15328SW III. S. 27. Z. 1.

15329SW III. S. 27. Z. 2-5.

15330SW III. S. 27. Z. 28.

15331SW III. S. 27. Z. 31.

15332SW III. S. 34. Z. 18-19.

15333SW III. S. 302. Z. 23-24.

In den Notizen (H II 180.3⁹) zeigt sich des weiteren Andreas Abgesang auf den Ästhetizismus („Vergiß die Farben, lösche die Gestalten / Die du geträumt, sie lassen sich nicht halten“, SW III. S. 305. Z. 38-39).

15334Alewyn: S. 57.

15335Alewyn: S. 57-58.

15336SW XXIX. S. 17. Z. 29-31.

15337SW XXIX. S. 17. Z. 32.

15338SW XXIX. S. 18. Z. 18-21.

Verständnis seiner Familie für seine Sehnsucht nach Leben, die sich eben hinter seinem ästhetizistischen Zug verbirgt, denkt er sich neuerlich in die historischen Erzählungen hinein: „Er spielte und sah zu, fühlte die Schauer des Mordes und das Grauen des Opfers, weidete sich an seinen eigenen Qualen“¹⁵³³⁹ und „verriet sich selbst die Geheimnisse seines Innern und erweiterte die Scala seiner Empfindlichkeiten; sein eignes reiches Reich.“¹⁵³⁴⁰ Was Hofmannsthal beschreibt, ist kein wirklicher Bezug zum Leben, doch findet der junge Ästhetizist diesen eben nicht und kompensiert dies mit dem schattenhaften Sein, einer traumhaften Versenkung in die eigene Tiefe. Es zeigt sich in dieser Erzählung auch das Erschrecken am Traum, wenn er allein in seinem Zimmer aufwacht¹⁵³⁴¹ und Hofmannsthal damit gleichsam andeutet, dass ihn seine seelischen Tiefen auch erschrecken.

Der Zug zum Traum zeigt sich bei dem Ästhetizisten auch innerhalb des dritten Fragments *Wie mein Vater...*; während er sich an das Musizieren seines verstorbenen Vaters erinnert, gelingen ihm selbst nur wenige Töne auf dem Klavier.¹⁵³⁴² Hofmannsthal zeigt hier, dass der Ästhetizist im Grunde in der Vergangenheit lebt und diese als Wirklichkeit erachtet. Dies zeigt sich auch in dem traumhaften Hineindenken in die Musik, die ihm fantastische Landschaften eröffnet.¹⁵³⁴³ Auch innerhalb der Universitätszeit zeigt sich der Bezug zum Traum. Ziellos durch die Straßen wandelnd, fallen ihm Dinge ein, „gleichgiltige Dinge, aber sie waren interessant wie im Traum.“¹⁵³⁴⁴ Des weiteren nimmt Hofmannsthal einen Bezug zum Traum, wenn er den Protagonisten in dem Haus des Schulkameraden schildert, träumt er sich doch hier unter den Melodien der Geschwister aus der Gegenwart weg („etwas, worin kindische verträumte Anmuth war zugleich mit wehmütiger Herzlichkeit und verwirrender leichtfertiger Grazie“).¹⁵³⁴⁵

Ebenso in dem frühen Dramenentwurf *Ascanio und Gioconda* (1892) zeigt sich der Motivkomplex in Verbindung mit verschiedenen Figuren. So geht Gioconda gegen den moralischen Einwand ihres Cousins vor, der in ihren Augen kein Recht hat, sie zum Einhalt aufzurufen („Ja eines Rechtes Schatten?“).¹⁵³⁴⁶ Den Traum wiederum bindet Gioconda durch das Liebeslied ein, als sie Ascanio ihr leeres Leben schildert; während im Lied der Traum an das Liebeserleben gebunden ist (SW XVIII. S. 83. Z. 29), hat Gioconda bisher noch niemanden geliebt. Dass der Schatten von Hofmannsthal aber nicht ausschließlich mit dem ästhetizistischen Erleben verbunden wird, sondern auch Teil des Lebens ist, zeigt sich an Galasso, der „halb im Schatten“¹⁵³⁴⁷ steht und Gioconda ob ihrer moralischen Vergehen angreift.

Ascanios Bezug zum Traum erfolgt durch die Darlegung des Verhältnisses zu Gioconda vor Bertuccio, dem er schildert, dass es mitunter ihr „traumbefang'ne[s] Leiden“¹⁵³⁴⁸ ist, das sie über andere Frauen für ihn erhebt.

Negativ zum Schatten stellt sich Francesca, wenn sie ihre Verehrer mit dem Wesen Ascanios vergleicht: sie seien nur „Schatten, wo er Wesen ist“.¹⁵³⁴⁹ Doch sieht Francesca Ascanio schließlich im Schatten an der Gartenmauer stehen, und vor ihm stehend schmeichelt sie seinem Narzissmus mit den Worten: „Ich weiss nicht viel von Euch, doch was ich weiss / Ist mir statt eines Buches, halb verträumt, / Wie junge Mädchen pflegen, drin zu blättern“.¹⁵³⁵⁰ Dass er gerade Teil ihrer Träume ist, erfasst Ascanio dahingehend, dass er es noch einmal aus ihrem Mund bestätigt wissen will, dass sie in ihren Träumen an ihn denkt.¹⁵³⁵¹ Von ihren Worten ergriffen, deutet er wiederum seine Liebe an, mit der er die Lebendigkeit verbindet:

„Francesca, zu den Träumen rufe ich, //
Die Du von mir geträumt, .. Francesca sag:

15339SW XXIX. S. 18. Z. 23-24.

15340SW XXIX. S.18. Z. 26-28.

15341SW XXIX. S. 19. Z. 10-11.

15342SW XXIX. S. 22. Z. 2-3.

15343SW XXIX. S. 22. Z. 4.

15344SW XXIX. S. 22. Z. 22.

15345SW XXIX. S. 23. Z. 30-31.

15346SW XVIII. S. 80. Z. 4.

Siehe (Notizen): SW XVIII. S. 401. Z. 8.

15347SW XVIII. S. 78. Z. 28.

15348SW XVIII. S. 86. Z. 33.

15349SW XVIII. S. 87. Z. 35.

15350SW XVIII. S. 95. Z. 38-40.

15351SW XVIII. S. 96. Z. 8-10.

Wir wollen sie mit wachem Leben tränken
Mit funkelndem und rauschendem Erwachen!
Francesca! sag: >>ich will<<!“¹⁵³⁵²

Auch in dem Gespräch mit Ippolito zeigt sich die Thematik, spricht Ascanio doch Giocondas mögliche Liebesfähigkeit an, wodurch er sagt, dass sie ein Wesen habe, welches die „schattenhaften Tiefen“¹⁵³⁵³ liebt. So zeigt sich auch das Motiv, wenn Ascanio für Ippolito wirbt, sei sie doch wie „Pflanzen, wenn sie träumen“,¹⁵³⁵⁴ und stellt so Giocondas Verbindung zum Traum her.¹⁵³⁵⁵

In *Die Bacchen nach Euripides* (1892) verliert Pentheus die Überzeugung was Traum und was Wirklichkeit ist (SW XVIII. S. 53. Z. 24-25), was sich auch in Bezug auf die eigene Mutter zeigt, die er als ein „Traumbild“¹⁵³⁵⁶ wahrnimmt. In Bezug auf den Schluss des Dramas zeigt sich zudem, dass Agaue nicht aus ihrem Traum zu erwachen scheint, Pentheus aber dennoch von der Religion zu überzeugen sucht.¹⁵³⁵⁷

In dem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892) zeigt sich das Motiv bereits durch den Pagen der träumt er wäre der „längst verstorbene traurige Infant“.¹⁵³⁵⁸ Der Dichter des Stückes, der zu dem Pagen tritt und in einer Art von homoerotische Nähe seine Stirn küsst, heißt ihn zudem einen „Schauspieler [s]einer selbstgeschaffnen Träume“,¹⁵³⁵⁹ doch gleichsam dem Wesen nach seinen „Zwillingsbruder“.¹⁵³⁶⁰ Das Stück betreffend, vergleicht er es mitunter mit einer Frau, deren Sänfte man sich „in hellen Träumen“¹⁵³⁶¹ ausmalt; auch wenn der Page das Stück hinterfragt, sieht er dies in die Nähe seines Wesens gesetzt:

„Vielleicht ganz falsch, was tut´s...die Seele will´s...
So, dünkt mich, ist das Leben hier gemalt
Mit unerfahrenen Farben des Verlangens
Und stillem Durst, der sich in Träumen wiegt.“¹⁵³⁶²

Mit den Erinnerungen Gianinos an die vergangene Nacht, zeigt sich die Vermischung von Traum und Wachen. Die Verse, mit denen Gianino das scheinbar Erlebte schildert, erweisen sich als im Halbschlaf gespürt („Und wo die Wolkenschatten hastig glitten, / War wie ein Laut von weichen, nackten Tritten... / Leis stand ich auf – ich war an dich geschmiegt – “).¹⁵³⁶³ So zeigen auch Gianinos weitere Schilderungen der vergangenen Nacht das Abgleiten in den Traum („Ich war in halbem Traum bis dort gegangen, / Wo man die Stadt sieht, wie sie drunten ruht“),¹⁵³⁶⁴ wobei Hofmannsthal hier mit dem Traum das Sehnen nach der außerhalb liegenden Welt verbindet. Desiderio stellt Gianinos Sehnen nach einer Außenwelt die Lebenswelt um Tizian gegenüber und zeigt zudem auf, dass die Verlockung der Stadt nur aus der Ferne existent ist („Zu ihren Füßen schwarzer Schatten Blau, / In Schönheit lockend, feuchtverklärter Reinheit?“).¹⁵³⁶⁵ Batista setzt Tizian in Verbindung mit der Bedeutung seines Lebens, denn er versteht es, die Welt zu beleben durch seine Kunst; so habe er doch aus „schwarzer Haine regungslose[n] Träumen“¹⁵³⁶⁶ ein Menschliches gemacht. Auch Paris bestätigt, in Verbindung mit dem Traum, die Bedeutung Tizians für sie („Und was ein jeder nur zu träumen liebt / [...] Hat seine große Schönheit erst empfangen“).¹⁵³⁶⁷ Auch stuft Gianino, durch die Worte der Anderen, Tizians Bedeutung dahingehend ein, dass Tizian ihnen die Natur, allerdings in ästhetisierter Form, zugänglich gemacht hat („Daß uns die fernen Bäume lieblich sind, / Die

15352SW XVIII. S. 96-97. Z. 40//1-4.

15353SW XVIII. S. 98. Z. 30.

15354SW XVIII. S. 108. Z. 20.

15355Siehe (Notizen): SW XVIII. S. 400. Z. 3, SW XVIII. S. 402. Z. 17-18.

15356SW XVIII. S. 54. Z. 8.

15357SW XVIII. S. 50. Z. 29-33.

15358SW III. S. 39. Z. 24.

15359SW III. S. 39. Z. 29.

15360SW III. S. 40. Z. 3.

15361SW III. S. 40. Z. 21.

15362SW III. S. 40. Z. 25-28.

15363SW III. S. 44. Z. 7-9.

15364SW III. S. 45. Z. 5-6.

15365SW III. S. 45. Z. 31-32.

15366SW III. S. 48. Z. 9.

15367SW III. S. 48. Z. 24-26.

träumerischen, dort im Abendwind...“).¹⁵³⁶⁸ Ebenso durch Lavinias Beschreibung zeigt sich die Einbindung des Motivs, allerdings in konträrer Weise zu den Jüngern. Denn Tizian geht seinem Tode entgehen, erkennt diesen als Teil des Lebens an und kann den Traum demzufolge an seine ganzheitliche Vorstellung des Lebens binden. So hat er über sein Grab Lavinia gegenüber gesagt: „Am weißen Strand will er begraben sein: / [...] / Und wo am Meere, das sich träumend regt, / Der leise Puls des stummen Lebens schlägt.“¹⁵³⁶⁹ Noch einmal mit Desiderios das Fragment abschließenden Worten, zeigt sich der Bezug der Schüler zum Traum. Dieser wird hier gleich zweifach an das Erleben der Schüler gebunden, die mit ihrer Passivität und künstlerischen Unfähigkeit dem Künstler Tizian konträr gegenüberstehen:

„Ja, hätte der nicht seine Liebessorgen,
Die ihm mit Rot und Schwarz das Heute färben,
Und hätte jener nicht den Traum von morgen
[...]
Und irgendetwas, was zu kommen säumt,
Wovon die Seele ihm phantastisch träumt,
[...]
So lebten wir in Dämmerung dahin
Und unser Leben hätte keinen Sinn...“¹⁵³⁷⁰

In den Notizen¹⁵³⁷¹ zeigt sich das Motiv in Verbindung gesetzt mit dem Anwesen des Tizian („Anlage der Terrasse, ferne blaue Schatten der Bäume = einer der Träume des / Meisters“) ¹⁵³⁷² und durch den Mangel an Tatkraft bei den Schülern, hier verdeutlicht durch Paris: „Wir wissens nicht, wir dämmern und wir fluthen / Verloren zwischen That und Traumversenkung“. ¹⁵³⁷³ In der Handschrift 3 H³, im Gespräch zwischen Desiderio, Gianino und Tizianello, zeigen sich weitere Aspekte. So betont Gianino hier, dass er nicht exklusiv auf Desiderio gerichtet ist, dass er nicht ein „Schattenleben“ ¹⁵³⁷⁴ führen will, wenn er sich nur mit Einem aus dem Kreis umgibt, weshalb er ausführt: „Ich kann nicht anders. Jedem muss ich schmeicheln / Und wen ich traurig seh, den muss ich streicheln. / In seine liebsten Träume jeden wiegen / Ich brauche Menschen, mich an sie zu schmiegen“. ¹⁵³⁷⁵

Der Traum spielt auch in den Prosagedichten eine Rolle, so in dem Gedicht *Die Rose und der Schreibtisch* (1892), indem die Traumsequenz des Gedichtes allerdings auf die Ahnung der Ganzheit des Seins hinausläuft, durch die Bezauberung der „lebendige[n] Rose“. ¹⁵³⁷⁶ Ausgelöst durch den Duft der Rose fühlt der Protagonist deren Lebendigkeit: „Ich fühlte beim Athmen den Duft der erwärmten Rose herschweben und hörte leises Reden.“ ¹⁵³⁷⁷ Im Traum vernimmt er zum einen die Bezauberung durch die Rose, zum anderen aber auch das Aufbegehren des Künstlichen gegen die vermeintliche Geschmacklosigkeit des Ästhetizisten, hatte er doch etwas Lebendiges, das dem Sterben unterliegt, in die Gemeinschaft des Künstlichen eingeführt.

15368SW III. S. 49. Z. 15-16.

15369SW III. S. 51. Z. 3-8.

15370SW III. S. 51. Z. 21- 34.

15371Siehe (Notizen): SW III. S. 366. Z. 2-3.

15372SW III. S. 347. Z. 23-24.

15373SW III. S. 361. Z. 27-28.

15374SW III. S. 358. Z. 22.

15375SW III. S. 358. Z. 31-34.

Auch in dem zweiten dramatischen Fragment für Böcklin zeigt sich bereits durch den Jüngling der Bezug zum Traum, der ihm durch die Kunst Böcklins zuteilwurde („so bog ich mich / In dunklen Stunden über seine Hände / Um meiner Seele Nahrung: tiefen Traum“, SW III. S. 223. Z. 18-20). Auch die Darstellung des Stoffes um Tizian wird von dem Jüngling in Verbindung mit dem Traum gesetzt, will er die Bühne doch mit „Traumgestalten“ (SW III. S. 224. Z. 25) füllen, und lediglich aus einem „schattenhafte[n] Munde“ (SW III. S. 224. Z. 34) erfolgt durch ihn der Bezug zu dem bald dargebotenen Drama. Daran knüpft schließlich Gianino an, der vor Lavinia seine Angst vor dem Tod bekennt; habe er einmal einen Menschen gesehen der sterben musste, und der die Bäume gesehen hatte die die „süssen Schattenzweige schaukelten“. In: SW III. S. 234. Z. 26.

Hofmannsthals Beschäftigung mit dem Traumreich in Verbindung mit diesem Werk zeigt sich auch in den Notizen zum 2. dramatischen Fragment, heißt es dort doch: „Träumerei und ich“ (SW III. S. 738. Z. 11). Des weiteren erschließt sich aus den Notizen, dass Hofmannsthal die Figur der Träumerei aufzutreten gedachte (SW III. S. 738. Z. 28-29).

15376SW XXIX. S. 227. Z. 17.

15377SW XXIX. S. 227. Z. 11-13.

Ebenso in weiteren Prosagedichten bindet Hofmannsthal den Traum ein, so in dem 2. Prosagedicht („ein Mensch, der sehr lebhaft träumt“).¹⁵³⁷⁸ Hofmannsthal führt dies dadurch aus, dass er die Stärke der Träume beschreibt, wie der ästhetizistische Mensch mit einer Intensität die Lebendigkeit der Ingredienzien der Suppe spürt und damit die Teile des Ganzen. Schon durch den Titel *Traumtod* (1893) verweist Hofmannsthal auf die Bedeutung des Traumes für den Ästhetizisten, spürt er doch eine Sehnsucht nach einer anderen Welt, die „unendlich bedeutungsvolle Punkte, ganz anders wie die Wirklichkeit“¹⁵³⁷⁹ hat. Träumend sieht er sich ans Fenster stürzen, und vor Sehnsucht nach anderen Orten und Erlebnissen, stürzt er in den Tod. Hofmannsthals Formulierungen lassen jedoch offen, ob das Aufwachen und damit der Todessturz nur im Traum geschehen ist oder aber in der Wirklichkeit. Fest dagegen steht die Verbindung des Todes mit dem ästhetizistischen Sehnen des Protagonisten, ausgelöst durch die Unzufriedenheit mit der Wirklichkeit. In Hofmannsthals 5. Prosagedicht *Gerechtigkeit* (1893) geht er dagegen nur kurz auf den Schatten ein, wenn er die Unfähigkeit des Ästhetizisten beschreibt, die Worte des Engels zu verstehen („in seinen Worten war ein Schatten von der herrischen Ungeduld, wie wenn man einem Diener einen Befehl wiederholt, weil er nicht gleich verstanden hat“).¹⁵³⁸⁰ Erst im 14. Prosagedicht, in dem Hofmannsthal auf Madame de Stael verweist, nimmt er neuerlich Bezug zum Traum, seien ihre Hände doch „in [den] Träumen eines Malers gewesen“.¹⁵³⁸¹ Auch mit dem 18. Prosagedicht (1893) kommt Hofmannsthal kurz auf den Traum zu sprechen, der ebenfalls in Bezug zum Tod steht („auszuführen: ein Traum vom Ertrinken“),¹⁵³⁸² während in dem 19. Prosagedicht *Die Stunden* (1893) ein Zug zur Ganzheit des Seins erfolgt.¹⁵³⁸³ Auch in dem 21. Prosagedicht (1894)¹⁵³⁸⁴ sowie im 28. Prosagedicht (1898) zeigt sich der Traum in Verbindung mit der Konzeption, heißt es doch in dem zuletzt genannten Gedicht in Bezug auf die Geschöpfe der Flamme: „Schatten ist gleich mein Tod, mein Leben zittern im Licht, hinzucken“.¹⁵³⁸⁵

Innerhalb der dem Nachlass zuzuordnenden Romanpläne zeigt sich das Motiv bereits in *Roman vom Geben und Nehmen* (1892-1895), in dem Hofmannsthal den Sinn des Lebens zu thematisieren gedachte und in dem er mitunter in der Notiz N2 die Bedeutung der Menschen füreinander durchdenkt.¹⁵³⁸⁶ In der Notiz N3 führt Hofmannsthal weitere Figuren ein, so den Maler Lionardo der alles „äussere Erlebniss als in die Aussenwelt projizierten Traum“¹⁵³⁸⁷ wahrnimmt. Distanz zum Leben und traumhaftes Erleben, deutet sich aber auch hier in Verbindung mit dem Liebeserleben an, wenn es in der Notiz N4 heißt: „Liebesscene, wo er die Frau gewinnt. sie wartet noch immer auf das >>wirkliche<< Leben. Zwischen seinen Fingern zerbröckeln alle diese vagen Hoffnungen wie dürres todttes Zeug.“¹⁵³⁸⁸ Ebenso findet sich das Motiv in den losen Notizen zu *Roman des inneren Lebens* (1893-1894) durch die Affinität zum Traum.¹⁵³⁸⁹ Auch in *Dialoge über die Kunst* (1893-1894) zeigt sich die Beschäftigung mit dem Motiv, durch die gesetzte Nähe zwischen Schönheit, Haschisch und Traum.¹⁵³⁹⁰ In dem *Familienroman* (1893-1895) findet sich das Motiv durch den geplanten Selbstmord des Helden eingebunden, doch wird er hier vor dem Tod gerettet („auch der Tod hat ihm nichts zu sagen: endlich Fieberträume“).¹⁵³⁹¹

15378SW XXIX. S. 227. Z. 10.

15379SW XXIX. S. 228. Z. 17-19.

15380SW XXIX. S. 230. Z. 2-4.

15381SW XXIX. S. 232. Z. 23-24.

15382SW XXIX. S. 234. Z. 3.

15383In Bezug auf manche Stunden, heißt es dort: „Und der Ton der Syrinx folgt uns über den Hügel [...] noch fliegt er uns nach und macht verträumt.“ In: SW XXIX. S. 235. Z. 20-22.

15384SW XXIX. S. 236. Z. 16-21.

15385SW XXIX. S. 240. Z. 12-13.

Hofmannsthals Ausführungen sind teilweise ungenau und widersprechen sich, heißt es doch auch: „ich bin dem Tod so nah dass dies mich stolz grausam und dämonisch macht“. In: SW XXIX. S. 240. Z. 13-14.

15386SW XXXVII. S. 69. Z. 17.

15387SW XXXVII. S. 70. Z. 9-10.

15388SW XXXVII. S. 70. Z. 32-35.

15389SW XXXVII. S. 73. Z. 12.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 76. Z. 11, SW XXXVII. S. 79. Z. 20,

15390SW XXXVII. S. 98. Z. 35.

15391SW XXXVII. S. 108. Z. 9-10.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 85. Z. 2, SW XXXVII. S. 86. Z. 30, SW XXXVII. S. 92. Z. 22, SW XXXVII. S. 92. Z. 36, SW XXXVII. S. 102. Z. 27, SW XXXVII. S. 112. Z. 7.

Innerhalb der dramatischen Fragmente zeigt sich das Motiv erstmalig in dem dramatischen Entwurf *Alkibiades* (1892),¹⁵³⁹² allerdings lediglich durch die Erwähnung, sowie in den Notizen zu *Im Hades* (1892) durch die antike Unterwelt. Die losen Notizen verweisen zudem auf den träumenden Jüngling¹⁵³⁹³ und zeigen einen Bezug zum Schatten als Figur innerhalb des Dramas,¹⁵³⁹⁴ der mitunter in Verbindung mit der antiken Unterwelt, in die Hermes den Jüngling und die junge Frau, die er in das „Reich der guten stillen Schatten führt“,¹⁵³⁹⁵ steht. In dem dramatischen Entwurf *Maria Stuart* (1895) zeigt sich das Motiv durch Bothwells und die durch den Mord ausgelöste Beklemmung,¹⁵³⁹⁶ wodurch der Mord an Darnley für Bothwell etwas „nicht hinwegzuträumendes“¹⁵³⁹⁷ wird. Weitere Bezüge zum Motiv-Komplex finden sich in dem *Darmstädter Festspiel Die Weihe des Hauses* (1900) in Verbindung mit der Liebe des Jünglings („Nun ist ihm das Ehebett Mittelpunkt des schnell herumgeträumten Hauses“),¹⁵³⁹⁸ in den Notizen zu *Jupiter und Semele* (1900) in Verbindung mit der Liebe des Mädchens,¹⁵³⁹⁹ in dem Dramenentwurf *Valerie und Antonio* (1901) abgesehen vom Thema¹⁵⁴⁰⁰ gebunden an Valerie („Sie versinkt in sanfte halbresignierte Träumerei.“),¹⁵⁴⁰¹ in *Leda und der Schwan* (1900) durch Ledas sehnsüchtige Ahnung des Gottes („man muss anbeten: jenen gelagerten Hügel dort im Schattengewand“)¹⁵⁴⁰² und durch den blinden Fischer („Traumbilder, Erinnerungen und Wirklichkeit sind zusammen“)¹⁵⁴⁰³ oder in *Das Festspiel der Liebe* (1900) durch das Mädchen (Gerty), die auf die Worte des Einsiedlers reagiert: „sie hört hauptsächlich das heraus Wert hut, durchfliegt tausendfach Gefilde des Traumes. (sie ist keine Träumerin und fühlt sich durch dieses Wort gerechtfertigt)“.¹⁵⁴⁰⁴ Während die Notizen zu *Die Söhne des Fortunatus* (1900/1901) das Motiv nur in Bezug auf Kandaules zeigen, der die Bühne als „meiner Träume liebes Land“¹⁵⁴⁰⁵ bezeichnet, findet sich ein vielfacher Verweis auf das Motiv in Hofmannsthal's Überlegungen zu *Des Ödipus Ende* (1901). Erstmals zeigt sich der Bezug zum Traum durch Antigones Rede nach Ödipus' Offenbarung, gemahnt an ihre Erinnerung: „aus Kinderträumen steigt es auf, aus Nachtschrecken windet sichs los“.¹⁵⁴⁰⁶ Hofmannsthal gedachte das Motiv auch durch die Geschichte um den Lahmen einzubinden, wenn es heißt: „Alle unsere Thaten sind ja Schatten. Es ist doch etwas dahinter. Nicht wahr das was dahinter ist siehst du ja auch?“¹⁵⁴⁰⁷ Hofmannsthal wollte das Motiv aber des weiteren auch durch die Mutter des Gelähmten einbinden, die nach etwas über der Wirklichkeit Liegendem verlangt.¹⁵⁴⁰⁸ Ebenso zeigt die hinterlassene Handschrift, durch die Beschreibung der Szene („In der Mitte des Hintergrundes, düster, gewaltig, der Eumenidenhain, tiefen Schatten athmend.“)¹⁵⁴⁰⁹ und

15392SW XVIII. S. 45. Z. 4.

15393SW XVIII. S. 43. Z. 10.

15394SW XVIII. S. 43. Z. 12.

15395SW XVIII. S. 43. Z. 18.

15396„[...] seine Erregung lässt ihn vor allen Genossen,[...] eine sinnlose Angst haben, deren Klugheit Muth oder Kraft er doch geringschätzt und deren wirkliche Feindschaft ihm nicht einen Augenblick der Sorge machen würde. Er fürchtet sie so, wie man in einem bösen Traum Hausgeräthe oderharmlose Menschen qualvoll fürchtet“. In: SW XVIII. S. 125. Z. 19-23.

15397SW XVIII. S. 126. Z. 6-7.

15398SW XVIII. S. 135. Z. 18-19.

In dem Zusammenhang, heißt es: „zuerst stand das Bett des einsamen, Träumers, gleichsam auf einer Insel nun das Ehebett, Nabel der Erde, herrlich umgeben.“ In: SW XVIII. S. 136. Z. 1-2.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 135. Z. 22-25.

15399„[...] ich bin für Dich nicht mehr als ein stummes Thier, und möchte zu Dir reden können. er: reden ist nicht für die lebendigen; im Wort ist immer die Sache und der Traum von der Sache zusammen“. In: SW XVIII. S. 156. Z. 8-10.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 156. Z. 18-23.

15400„Das schöne Thema ist eigentlich: Die activen Männer müssen das Seelische ihrer Frauen den intellectuellen Männern überlassen“. In: SW XVIII. S. 247. Z. 16-17.

15401SW XVIII. S. 245. Z. 30-31.

15402SW XVIII. S. 147. Z. 29-30.

15403SW XVIII. S. 150. Z. 7.

15404SW XVIII. S. 139. Z. 5-7.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 139. Z. 19-20.

15405SW XVIII. S. 458. Z. 13.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 458. Z. 20-24, SW XVIII. S. 458. Z. 26.

15406SW XVIII. S. 257. Z. 21-22.

15407SW XVIII. S. 260. Z. 29-31.

15408SW XVIII. S. 260. Z. 32-35.

15409SW XVIII. S. 261. Z. 7-8.

durch das Erste der hilfeschuchenden Mädchen Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Motiv, denn wie die Nacht so ersuchen sie auch den Schatten dazu, sie vor der Verfolgung durch die Hirten zu bewahren.¹⁵⁴¹⁰ So stehen die Mädchen auch im „Schatten des Hains“¹⁵⁴¹¹ als Dorco auf sie zu stürmt. Neuerlich rufen die Mädchen die Göttinnen an, wodurch sich der Schatten auf das Nahen der Göttinnen bezieht: „Ein Schatten als wäre die Sonne hinter eine Wolke getreten, fällt von dem Hain nach vorne über die Wiese, über die Männer.“¹⁵⁴¹² Tatsächlich reagieren auch die Hirten mit Angst und Beklemmung auf den Schatten, werfen die Hände vor das Gesicht. Doch als der „Schatten verfliegt“, ¹⁵⁴¹³ sie wieder im Licht stehen, ist die Beklemmung dahin.

In dem Dramenentwurf *König Kandaules* (1903) zeigt sich das Motiv mitunter durch die Königin, wobei der Traum hier in Verbindung mit der Reinheit steht und ihrer Angst, sich zu versündigen ¹⁵⁴¹⁴ oder in Verbindung gesetzt ist mit der sexuellen Annäherung des Königs; so raten ihr die Sklavinnen, die glücklichen Stunden als nichts anderes zu sehen als das „Flügelstäubchen der Schmetterlinge, von einem Schatten auf fließendem Wasser“, ¹⁵⁴¹⁵ wodurch Hofmannsthal anschließend notiert: „Hier ist die Erkenntnis der Traumhaftigkeit des Lebens praktisch geworden.“ ¹⁵⁴¹⁶

Letztendlich zeigt sich das Motiv auch in der dramatischen Arbeit *Der Traum* (1906), was bereits durch die Titelgebung deutlich wird. ¹⁵⁴¹⁷ Hofmannsthal schildert hier mitunter das Lieben der Figur Amasis, der im Traum die Liebesnähe der Buhlerin Thanis erlebt hat, ¹⁵⁴¹⁸ letztendlich aber für den Genuss nicht aufkommen will, weshalb er vor den König gebracht wird. Hofmannsthal zeigt den König hier als mehrfach umsichtigen Charakter: „Beisitzer: das wichtigste ist der Traum, sind die Umstände. König: die Menschen sind das wichtigste“.¹⁵⁴¹⁹ Während der Verteidiger des Amasis zwischen Traum und Wirklichkeit trennt („der Traum bringt Enttäuschung (oder keine und unterscheidet sich nach Ansicht des Verteidigers eben dadurch von der Wirklichkeit)“), ¹⁵⁴²⁰ verweist der Anwalt der Buhlerin darauf, dass Thanis ihm das „Material zu seinen Träumen geliefert habe“.¹⁵⁴²¹ Amasis jedoch spielt den Traum herunter („Das war der Traum. Wen bindet, was er träumt?“)¹⁵⁴²² und verweist zudem darauf, dass er die treibende Kraft war: „Lust schuf der Traum, den Traum mein Hirn allein.“¹⁵⁴²³ Glaukos wiederum, der Anwalt der Buhlerin, hält dem entgegen: „den Traum erschuf dies Weib In der anzürnend Farbe, Gluth und Duft. Dein Hirn! was schafft ein Menschenhirn aus sich?“¹⁵⁴²⁴ Die Buhlerin Thonis wendet sich schließlich an den König: „Aber mein König. Er hatte soviel und ich bekomme nichts, einen Schatten.“¹⁵⁴²⁵ Hofmannsthal notiert in diesem Zusammenhang jedoch, damit gleichsam Thonis' Äußerung hinterfragend: „sie begreift nicht, dass Phantasie aus einem Schatten ein wundervolles Glück schaffen kann“.¹⁵⁴²⁶

15410SW XVIII. S. 264. Z. 14-19.

15411SW XVIII. S. 264. Z. 27.

15412SW XVIII. S. 265. Z. 16-17.

Dies zeigt sich auch durch eine weitere Figur, wenn es heißt: „Die Mutter des Lahmen tröstet ihn, preist den guten Schatten“. In: SW XVIII. S. 259. Z. 21-22.

15413SW XVIII. S. 265. Z. 31.

15414SW XVIII. S. 272. Z. 21-24.

15415SW XVIII. S. 274. Z. 25-26.

15416SW XVIII. S. 274. Z. 27-28.

15417SW XVIII. S. 111. Z. 29, SW XVIII. S. 113. Z. 24, SW XVIII. S. 115. Z. 18, SW XVIII. S. 115. Z. 33, SW XVIII. S. 119. Z. 33.

15418SW XVIII. S. 111. Z. 31-33, SW XVIII. S. 112. Z. 6, SW XVIII. S. 112. Z. 24-26, SW XVIII. S. 118. Z. 14.

15419SW XVIII. S. 113. Z. 5-6.

Über den König selber, heißt es: „er will aus der Schattenwelt fort. sich selbst Sehnsucht und romantische Musik verbieten (Hathorcult)“. In: SW XVIII. S. 112. Z. 29-31.

15420SW XVIII. S. 113. Z. 25-26.

15421SW XVIII. S. 113. Z. 29-30.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 113. Z. 31-32..

15422SW XVIII. S. 118. Z. 3.

15423SW XVIII. S. 118. Z. 7.

15424SW XVIII. S. 118. Z. 9-11.

15425SW XVIII. S. 118. Z. 18-19.

15426SW XVIII. S. 118. Z. 21-22.

In den Notizen zeigt sich des weiteren auch ein Bezug zum Motiv durch die Einbindung des Göttlichen („Gefilde des Sonnengotts: Selige Lustwandeln Antaduft im Haar in schattigen Laubgängen und baden in Wasserbecken“, SW XVIII. S. 111. Z. 23-24).

In dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) zeigt sich ebenso die Bedeutung, die der ästhetizistische Protagonist dem Traum zuspricht. Claudio besieht zwar die Natur, doch ästhetisiert er diese wenn er sie mit der Kunst alter Meister vergleicht („Es schwebt ein Alabasterwolkenkranz / Zuhöchst, mit grauen Schatten, goldumrandet: / So malen Meister von den frühen Tagen“).¹⁵⁴²⁷ So besieht er auch das Bildnis Giacondas in seinem Studienzimmer mit ihren „träumeschweren Augenlider[n]“.¹⁵⁴²⁸ Mit Claudios kritischen Worten ob seines ästhetizistischen Lebens, bindet er den Schatten ein:

„So hab ich mich in Leid und jeder Liebe
Verwirrt mit Schatten nur herumgeschlagen,
Verbraucht, doch nicht genossen alle Triebe,
In dumpfem Traum, es würde endlich tagen.
Ich wandte mich und sah das Leben an:
[...]

Verworner Traum entsteigt der dunklen Schwelle,“¹⁵⁴²⁹

Doch mit dem Diener zeigt sich, dass dieser die seltsamen Gestalten, die eigentlich Toten, in Verbindung mit dem Motiv setzt, indem er sie als „Schatten“¹⁵⁴³⁰ bezeichnet. Mit dem Klang der Geige erinnert sich Claudio an ein anderes, lebendigeres Leben, in dem er ein „Genügen“¹⁵⁴³¹ gespürt hat, wie er es heute schwerlich nur im Traum vernehmen kann. Dabei heißt ein ganzes Leben nicht den Traum auszuschalten. Dies macht Hofmannsthal durch die Worte des Todes deutlich, denn er sei es gewesen, der ihn berührt hatte: „Hat dich mein Wehen angeschauert, / Das traumhaft um die reifen Dinge webt“.¹⁵⁴³² Mit Claudios Versuch, sich vor dem Tod zu bewahren, redet er dem Tod von seinem bisherigen schattenhaften Erleben und gibt dieses als Grund an, bisher nicht gelebt zu haben. Mit dem Traum verbindet Hofmannsthal auch das Leben der Mutter, wenn diese ihr Leben resümiert. Im Zusammenhang mit ihrem Alleinsein („da geht im Kreis ein dumpfes Rad / Mit Ahnungen und traumbeklommenem / Geheimnisvollem Schmerzgeföhle“)¹⁵⁴³³ bezieht sie ebenso den Traum mit ein, ebenso wie die Geliebte, wenn sie sich ihrer Liebe zu Claudio erinnert („Ich hab so wenig frohe Tag´ gesehn, / Und die, die waren schön als wie ein Traum!“).¹⁵⁴³⁴ So zeigt sie ihm auf, dass die Liebe zu ihm sie so erfüllte, dass sie wie „im Traum am lichten Tage ging“.¹⁵⁴³⁵ Letztendlich wendet sich Claudio von dem ästhetizistischen Sein ab, hin zu einem kurzen Augenblick, in dem der Tod eine vermeintliche Lebensbeglückung bringt („Das schattenhafte will ich ganz vergessen / Und weih mich deinen Wundern und Gewalten“).¹⁵⁴³⁶

„Erst, da ich sterbe, spür ich, daß ich bin.
Wenn einer träumt, so kann ein Übermaß
Geträumtes Fühlens ihn erwachen machen,
So wach ich jetzt, im Frühlingsübermaß
Vom Lebenstraum wohl auf im Todeswachen.“¹⁵⁴³⁷

So zeigt sich auch hier, dass dieser Ästhetizist im Grunde nichts erkannt hat. Immer noch sind Traum und Leben verschwommen, mehr noch sein bisheriges Sein tut er als Traum ab und glaubt nun, in der Wirklichkeit zu stehen, in der Nähe des Todes.¹⁵⁴³⁸

15427SW III. S. 63. Z. 13-15.

15428SW III. S. 66. Z. 4.

15429SW III. S. 67. Z. 6-15.

Heinz Hiebler vermerkt in Bezug auf Claudio: „Anspielung auf das Finale von Wagners *Tristan und Isolde* und vor allem auf die Philosophie Nietzsches ist ebenso unverkennbar wie das platonische Dilemma des Protagonisten, das ihn das ganze Leben als Schattenspiel erscheinen und nicht zum wirklichen Sein durchdringen lässt.“ In: Hiebler, Heinz: Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne. Verlag Königshausen & Neumann GmbH. Würzburg. 2003, S. 102.

15430SW III. S. 68. Z. 1.

15431SW III. S. 69. Z. 34.

15432SW III. S. 71. Z. 2-3.

15433SW III. S. 74. Z. 26-28.

15434SW III. S. 75. Z. 26-27.

15435SW III. S. 76. Z. 20.

15436SW III. S. 79. Z. 21-22.

15437SW III. S. 79. Z. 31-35.

15438Ebenso finden sich in den Varianten zum Werk einige Bezüge zum Motiv. Zum einen in Verbindung mit der Landschaft (SW III. S. 536. Z. 5), zum anderen durch das Leben („Das Leben ist ein Trugbild“, SW III. S. 439. Z. 1).

Siehe (Notizen): SW III. S. 426. Z. 15-20, SW III. S. 436. Z. 34-37, SW III. S. 437. Z. 29, SW III. S. 438. Z. 15, SW III. S. 439. Z. 18, SW

In *Der Tor und der Tod Prolog* (1893) bindet Hofmannsthal das Motiv erstmalig durch die beiden Freunde Baldassaro und Ferrante ein, die „Halbverträumt“¹⁵⁴³⁹ in Baldassaros Räumlichkeiten liegen. Gleichsam aber erfahren beide die Beklemmung des Traumes, erleben sie doch wie Ferrantes Hund schläft (SW III. S. 242. Z. 29-39), wobei sich die Beklemmung des Tieres auch auf die beiden Freunde überträgt.¹⁵⁴⁴⁰ Diese Beklemmung wiederum suchen sie, durch das Spiel Baldassaros aufzubrechen.¹⁵⁴⁴¹

Ebenso in *Landstraße des Lebens* (1893) bindet Hofmannsthal den Motiv-Komplex ein, distanziert er die Gegenwart doch von ihren „Schattenschwestern“,¹⁵⁴⁴² der Zukunft und der Gegenwart, die vielmehr von ihrem „Blut“ (SW III. S. 253. Z. 24) zehren: „Ich bin, was ihr träumet, ich bin was ihr sprecht / Und heißt ihr mich Leben so nennt ihr mich recht.“¹⁵⁴⁴³ Dabei wähnt sich die Zukunft, über der Gegenwart stehend, sieht sie sich selbst als „Traumhafte Spur Erfüllung“.¹⁵⁴⁴⁴ Auch die Vergangenheit sieht sich zugehörig zum Besten, aber in Verbindung mit dem Schattendasein, was sie fatalerweise positiv einstuft.¹⁵⁴⁴⁵ Selbst verwandt mit der Schönheit und dem Traum, prangert die Vergangenheit die Hässlichkeit der Gegenwart an.¹⁵⁴⁴⁶ Auch in der Handschrift, (4H) in der Hofmannsthal das Lieben des Hirtenjungen schildert, zeigt sich die Verbindung zum Traum, wird das Lieben, die Nähe zur Geliebten doch nur im Traum erlebt (SW III. S. 257. Z. 3-6). Zwar vom Wind geweckt, blieb dem Knaben doch der Traum lebendig und mit ihm das Ahnen des Todes, hatte er doch im Traum das Zerfließen des Lebens der Geliebten gespürt (SW III. S. 257. Z. 20-26). Der Traum aber durch die Intensität des Erlebens, distanziert ihn nicht nur von der Welt, sondern auch von sich selbst und lässt ihn die Einsamkeit in seinem Leben spüren (SW III. S. 257-258. Z. 33-37//1-2). Ebenso deutet sich der Schatten auch in anderen Notizen an, so in N 6 (SW III. S. 258. Z. 5-7) oder in N 17 (SW III. S. 258. Z. 24). Des weiteren findet sich der Motiv-Komplex auch in den sehr losen Notizen zu *Wo zwei Gärten aneinanderstossen* (1897) durch das geplante Gespräch zwischen zwei Liebenden.¹⁵⁴⁴⁷

Auch in *Gartenspiel* (1897) zeigt sich die Verwendung des Motiv-Komplexes in Verbindung mit mehreren Figuren, so durch Bettina und ihr kindisches Wesen: „wenn sie auf den Boden schaut hat sie etwas sinnend böses wie eine Dürerfigur, als ob sie böse Hunde Leben Traum und Tod ansehen möchte, durch den leeren Raum zwischen Augenlid und Augenbogen“.¹⁵⁴⁴⁸ Besonders deutlich zeigt sich das Motiv durch Isabella (SW III. S. 272. Z. 27-30) obgleich sie um die Differenz zwischen Leben und Traum weiß: „sie weiss dass ihr Traum nicht das Leben ist aber er ist gleich daneben gleich da, leichter als ein hängender Becher umkippt kann das Leben umkippen und der Traum da sein“.¹⁵⁴⁴⁹ Die Vorliebe für die Fantasie, die der Wirklichkeit nicht standhalten kann, zeigt sich auch an Bettina, die die Geschichten aus 1001. Nacht über die Wirklichkeit stellt, die sie als enttäuschend empfindet. In *Das Kind und die Gäste* (1897) bindet Hofmannsthal den Traum an Ariadne und ihr durch die Göttlichkeit leichteres Leben (SW III. S. 284. Z. 7),¹⁵⁴⁵⁰ und in *Die treulose Witwe* (1897) verweist Hofmannsthal auf die Prägung, die die jüngere Schwester durch ihre ältere Schwester erfährt: „die Schauspielerin hat das Gute zwischen Realität und Schein alles hin- und

III. S. 439. Z. 24-27, SW III. S. 439. Z. 30, SW III. S. 439. Z. 30, SW III. S. 440. Z. 21-22, SW III. S. 441. Z. 14-17, SW III. S. 441. Z. 21.

15439SW III. S. 242. Z. 26.

15440SW III. S. 243. Z. 2-5.

15441Der Bezug zum Motiv-Komplex findet sich auch in den Notizen Hofmannsthals zu dem *Prolog*, zum einen in Verbindung mit dem Puppentheater (SW III. S. 758. Z. 27) und in Verbindung mit dem Spaziergang durch die Stadt („verträum<ten> Frühling athmend“, SW III. S. 762. Z. 40).

15442SW III. S. 253. Z. 24.

15443SW III. S. 254. Z. 15-16.

15444SW III. S. 255. Z. 2-3.

15445SW III. S. 255. Z. 11-15.

15446SW III. S. 255. Z. 16-18.

15447Aus den Notizen kann nichts Genaueres gewonnen werden, bis auf dass er der Frau vorwirft, dass er Dinge sehe die ihr verborgen seien (SW III. S. 262. Z. 10-11, SW III. S. 262. Z. 15-16).

15448SW III. S. 270. Z. 1-4.

15449SW III. S. 273. Z. 1-3.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 273. Z. 16-18.

15450In den Notizen zeigt sich der Bezug durch den singenden Verführer, der dem Kind heißt: „Traum ist alles, versuche alle Wege“ (SW III. S. 805. Z. 29).

Des weiteren, siehe: SW III. S. 806. Z. 15-16, SW III. S. 806. Z. 19, SW III. S. 810. Z. 13-16, SW III. S. 804. Z. 7-8, SW III. S. 806. Z. 20-26.

herzuwerfen: die Kleine lernt dass Alles Schale nichts Kern ist“.¹⁵⁴⁵¹

Auch in der Erzählung *Das Glück am Weg* (1893) zeigt sich das Motiv, und zwar bereits mit der Rückwärtsgewandtheit des Protagonisten. Rückwärts war in „milchigem, opalinem Duft die Riviera versunken, die gelblichen Böschungen, über die der gezerrte Schatten der schwarzen Palmen fällt und die weißen, flachen Häuser, die in unsäglichem Dickicht rankender Rosen einsinken.“¹⁵⁴⁵² Die Frau durch das Fernglas betrachtend, wähnt er sie schlafend, unterstützt dies für ihn doch den Reiz der Frau: „Schlafende Menschen haben einen eigentümlichen, naiven, schuldlosen, traumhaften Reiz. Sie sehen nie banal und nie unnatürlich aus.“¹⁵⁴⁵³ Für einen Moment beschämt und wähnend, dass sie ihn als Foyeur erkannt hat, wendet er dennoch wieder das Fernglas auf sie, nun wissend, dass sie ihn gar nicht sehen kann, und bemerkt nun ihren verträumten Blick.¹⁵⁴⁵⁴ In seinen Überlegungen, woher er die Frau kennt, bindet Hofmannsthal neuerlich das Motiv ein: „alles das tauchte auf und zerging augenblicklich, und in jedem dieser Bilder erschien schattenhaft diese Gestalt da drüben, die ich kannte und nicht kannte“.¹⁵⁴⁵⁵

Ebenso zeigt sich in dem lyrischen Drama der *Idylle* (1893) der Zug zum Traum durch das ästhetizistische Wesen der Protagonistin, die sich an die Kunst des Vaters erinnert, von der sie glaubt, dass er auf seiner Tonkeramik ein lebendig Göttliches geschaffen habe. So war es ihr, als habe sie mitunter im Schlaf die „verborgenen Mysterien durchirrt“.¹⁵⁴⁵⁶ Dagegen steht die Ansicht des Schmiedes, der sie dazu aufruft, von der Passivität zu lassen, denn zu viel Passivität habe bereits das „gern verträumte[...] Kind“¹⁵⁴⁵⁷ verirrt. Dabei zeigt sich, dass er, während er zur Fokussierung auf ihr gegenwärtiges Leben und zur Tat aufruft, keineswegs den Schatten ausklammert, ist dieser doch auch Teil der schönen, sie umgebenden Welt („Den Nachbarbaum, der dir die Früchte an der Sonne reift / Und dufterfüllten lauen Schatten niedergießt“).¹⁵⁴⁵⁸ Wie die Protagonistin aber einen verdrehten Blick auf die Kunst des Vaters gehabt hatte, zeigt sich dies noch einmal dadurch, dass sie letztendlich Traum und Wirklichkeit verkehrt, wähnt sie doch, dass sie mit dem Zentauren in die Wirklichkeit eintrete („und schnell zerronnen ist der Traum!“).¹⁵⁴⁵⁹

In Bezug auf *Delio und Dafne* (1893) bindet Hofmannsthal eine Vielzahl von Motiven an das Liebeserleben, darunter auch den Traum. Dies zeigt sich bereits in der zweiten Notiz Hofmannsthals zu dieser Erzählung: „er will den wunderbaren Garten der Träume worin sie lebt, nicht ohne etwas Zierde und Prunk betreten, deshalb lässt er vorher die schmalen Finger seiner schönen Hände wie matte Rubinen erglügen.“¹⁵⁴⁶⁰ Ebenfalls in der vierten Notiz zu dieser geplanten Erzählung zeigt sich ein starker Bezug zwischen Liebe, Leben und Traum, Delio betreffend: „mit einem solchen >>Entathmen<< wie sonst seine Träume zergingen, zergeht auch an der hölzernen Treppe sein Leben“.¹⁵⁴⁶¹ Hatte Hofmannsthal mit diesem genannten Zitat bereits eine Verbindung zwischen Liebe und Tod geschaffen, bricht der Tod vollends in Delios Liebesleben durch den Tod Dafnes ein. Doch Delio, der sich nicht mit dem Verlust des Glückes abgeben kann, versucht wenigstens im Traum dieses Liebesglück (SW XXIX. S. 29. Z. 21-23) auferstehen zu lassen. Bedingt ist dieser Versuch, den Hofmannsthal vor allem in der Notiz N 7 schildert, primär durch Delios narzisstisches Wesen, weil er das Glück um seiner selbst willen zurückerhalten will.¹⁵⁴⁶² Doch

15451SW III. S. 293. Z. 13-15.

15452SW III. S. 7. Z. 3-6.

15453SW III. S. 8. Z. 24-25.

15454SW III. S. 8. Z. 32.

15455SW III. S. 9. Z. 6-8.

15456SW III. S. 56. Z. 13.

15457SW III. S. 56. Z. 22.

15458SW III. S. 59. Z. 16-17.

15459SW III. S. 60. Z. 10.

In den Notizen verbindet Hofmannsthal die Götter ebenso mit dem Motiv („schönem Leben [...] Schattenleben“, SW III. S. 416. Z. 6).

15460SW XXIX. S. 27. Z. 24-27.

15461SW XXIX. S. 28. Z. 30-31.

Des weiteren formuliert Hofmannsthal, die Verbindung zwischen Liebe und Traum verstärkend: „In einem seiner Träume das Glücksgefühl, wenn man eine liebliche befremdende Erscheinung mit Namen nennen kann.“ In: SW XXIX. S. 28. Z. 27-28.

15462SW XXIX. S. 29. Z. 29-32.

Hofmannsthal lässt Delio erleben, dass der Traum flüchtig ist und der Wirklichkeit unterlegen: „einen einzigen glücklichen Traum, aus dem ihn eben der Ausdruck des Glücksgefühls, ein lautes unmässiges Lachen aufweckt und in unsägliche Öde zurückwirft.“¹⁵⁴⁶³ Dabei zeigt er sich auch selbst als unfähig, den Traum dauerhaft aufrecht zu erhalten (sein eigenes „Herz jagt ihn aus Träumen auf. schlimme Tagträume“).¹⁵⁴⁶⁴ Der Versuch, seinem narzisstischen Wesen gerecht zu werden, führt nicht nur zu den entsetzlichen Träumen, sondern auch dazu, dass der leichte Traum ihm verschlossen ist. Wie auch in anderen Werken, verweist Hofmannsthal auch hier auf diese Dreiheit, die Delio an die Ganzheit des Seins gemahnt und ihm gleichsam sein sorgloses Leben vernichtet: „Leben Traum und Tod umtanzen ihn wie grosse unheimliche Hunde“.¹⁵⁴⁶⁵

Zweimal greift Hofmannsthal in der Schilderung Assads in *Amgiad und Assad* (1895) auf den Traum zurück, mitunter wenn Assad von ästhetizistischen Paradiesen träumt¹⁵⁴⁶⁶ oder wenn Hofmannsthal dessen Lebenseinstellung schildert: „er sieht gleichsam mit einem halben Auge übers Leben hinaus, wie einer der träumt und dem die reale Welt hineinspielt weil er nicht tief genug schläft.“¹⁵⁴⁶⁷

Lediglich in den erläuternden Notizen der *Kritischen Ausgabe zu Ein Frühling in Venedig* (1900) zeigt sich ein Bezug zum Traum, eben durch den Verweis auf Leopold von Andrians *Der Garten der Erkenntnis* (1895): „Das deutsche Narcissusbuch. es sind wundervolle Augenblicke wo sich eine ganze Generation in verschiedenen Ländern im gleichen Symbol findet. Dieses drückt einen vorübergehenden Zustand aus: plötzlich wurde das Traumhafte des Weltzustandes erkannt“.¹⁵⁴⁶⁸

Deutlich dagegen zeigt sich Hofmannsthals Bezug zum Traum durch den Maler Rembrandt in *Eines alten Malers schlaflose Nacht* (1903-1906, 1912). Hofmannsthal verbindet hier ebenso wie mit der Nacht das Eindringen in die persönliche Tiefe durch den Traum („halbwache Gedankenflucht – Halbtraum – wirklicher Traum. (im Traum Ich-ton [...])“)¹⁵⁴⁶⁹ und schildert auch den Versuch Rembrandts, sich auf die Wirklichkeit zu besinnen,¹⁵⁴⁷⁰ was aber letztendlich scheitert: „aber das Reale, das Allerstofflichste wird ihm zum Wirbel, der in die tiefste Tiefe des Traumes hineinführt.“¹⁵⁴⁷¹ Das Vermischen von Traum und Wirklichkeit, gleitet bei Hofmannsthal in Bezug auf Rembrandt schließlich ins Religiöse.¹⁵⁴⁷² Der Traum ist auch von Bedeutung in Bezug auf die Akzeptanz des Todes. Da Rembrandt den Traum als Realität einstuft, glaubt er durch seinen Willen, die Sterblichkeit ausblenden zu können: „ein Moment des Traumes, wo durch den unbewussten Willen des Schlafenden [...] sowohl sein Schlaf als das Leben seines Sohnes Titus (sofern er als Traumgestalt lebt) verlängert wird.“¹⁵⁴⁷³

In der *Knabengeschichte* (1906, 1911-1913) verweist Hofmannsthal auf den „Traum des Knaben“,¹⁵⁴⁷⁴ der mit der Haltlosigkeit des Ästhetizisten in Verbindung gebracht werden kann.¹⁵⁴⁷⁵ Des weiteren zeigt sich die

In der neunten Notiz greift Hofmannsthal noch einmal, im Zuge der Darlegung des Ablaufs, auf den positiven Traum zurück („Traumleben in der Einsamkeit“, SW XXIX. S. 30. Z. 18). Wiederholt notiert Hofmannsthal in dieser Notiz die Bedeutung des Traumes für Delio (SW XXIX. S. 30. Z. 21-22, SW XXIX. S. 30. Z. 23 und SW XXIX. S. 30. Z. 25).

15463SW XXIX. S. 29. Z. 24-26.

15464SW XXIX. S. 30. Z. 2.

15465SW XXIX. S. 30. Z. 8-9.

15466SW XXIX. S. 37. Z. 23, SW XXIX. S. 37. Z. 24.

15467SW XXIX. S. 41. Z. 4-6.

15468SW XXIX. S. 338. Z. 14-18.

15469SW XXIX. S. 162. Z. 13-14.

Hofmannsthal verstärkt dies noch durch die Notiz: „einmal eine Prunkvision in welcher die innerste Seele, der tiefste Sinn des Prunkes sich seinem traumverlorenen Sinn aufschließt: z.B. warum ein Bett auf vergoldeten Löwentatzen steht ... vergoldete Löwentatzen ... am Rand eines Weihers, der mit Achat eingefasst ist ... darin solche und solche Bäume spiegelnd ...“ In: SW XXIX. S. 163. Z. 23-28.

15470„Er versucht, sich ans Reale anzuklammern: an das Bett, die weißen Laken, auf dem Hendrikjes Leib sich ihm hingab; an die Formen ihres Leibes“. In: SW XXIX. S. 164. Z. 14-15.

15471SW XXIX. S. 164. Z. 17-19.

15472„[...] und die allertraumhaftesten Dinge: dass der Erlöser lebt, dass Titus zugleich sein Sohn und seiner Seele Bruder – alles das erscheint ihm als die einzigen Realitäten“. In: SW XXIX. S. 164. Z. 22-24.

15473SW XXIX. S. 165. Z. 31-34.

15474SW XXIX. S. 167. Z. 9.

15475Über den Traum, heißt es: „wird selbst zu verschiedenen Erden, die sich sondern in schwere dunkle moorige und funkelnde goldige, aus diesen hebt sich eine ganz goldene Gestalt, es ist sein Vater, steigt aber gleich wieder in die Erde hinab.“ In: SW XXIX. S. 167. Z. 11-14.

Verbindung zum Traum, wenn er an die Magd denkt, die von einem Mann ein Kind bekommen hat.¹⁵⁴⁷⁶ Nach dem Mord an dem Sperber verbindet Hofmannsthal die religiöse Vorstellung des Eusebs, seine Tat sei von Gott gewollt, mit dem Traum („er will hinaus sich waschen. Ihm Halbtraum ahnt ihm, er wird ein Heiliger“).¹⁵⁴⁷⁷ Hofmannsthal zeigt aber an einer Passage (N 3) auch etwas Negatives durch den Traum auf („alle diese Stauungen der Traumkraft in ihm“),¹⁵⁴⁷⁸ zudem enthebt er auch den Schatten von dem Ästhetizisten, der ihn an die Ganzheit des Seins bindet.¹⁵⁴⁷⁹ Durch den Cooperator zeigt sich der Traum, der auch hier in Verbindung mit der Religion gebracht werden kann: „Meinen mystischen Träumen haftet an, dass ich sie als Träume fühle, wer weiss was sie hinter meinem Rücken thuen“.¹⁵⁴⁸⁰

In dem Drama *Alkestis* (1893/1894) zeigt sich das Motiv erstmalig durch den Tod, dem Apollon Alkestis streitig machen will, soll er sich doch lieber einen alten Menschen erwählen, ein „wandelnd Schattenwesen“.¹⁵⁴⁸¹ Admet wiederum sieht sich durch den Tod seiner Frau in Einsamkeit gestoßen; war sein Haus sonst mit Lebendigkeit erfüllt, ist es jetzt dominiert vom Tod. Das Alleinsein kann von Admet nicht ertragen werden, weshalb er sich erhofft, dass Alkestis zumindest „im Traum nur manches Mal“¹⁵⁴⁸² zu ihm kommen werde. Die Verbindung zwischen der Nähe des Todes und dem Motiv zeigt sich auch durch die Sage von Orpheus und Euridike, die Admet aufruft, um seine Liebe zu seiner Frau aufzuzeigen, würde er sie doch, eben gleich Orpheus, aus dem Totenreich zurückführen wollen: „Daß ich, den Schattenkönig und sein Weib, / Persephoneia, rührend, aus der Nacht / Dich rettete!“¹⁵⁴⁸³ Diese Verbindung zeigt sich auch durch die jüngeren Frauen, die für Alkestis hoffen, dass sie nicht „der blutigen Schatten Schar“¹⁵⁴⁸⁴ angehören wird in der Unterwelt, sondern dass sie auf den Elysischen Feldern gehen möge. Auch zeigt sich die Verbindung zwischen dem Tod und dem Motiv durch den alten Mann, der sich darüber freut, dass er noch einmal Herakles gesehen hat, wovon er dann im „Schattenland“¹⁵⁴⁸⁵ berichten kann. Ebenso wird das Motiv durch Pheres deutlich, der sich seines Lebens freut, während seine Schwiegertochter zu den Schatten eingegangen ist.¹⁵⁴⁸⁶ Durch Admet zeigt sich der Schatten aber auch in Verbindung mit der Lustbarkeit gesetzt, die der König Herakles in seinem Haus offenbaren will („Vergib. Mein ganzes Haus ist dir zu Dienst / Mit Trunk und Schatten, Lager, Herd und Knecht“).¹⁵⁴⁸⁷ Bedingt ist sein Verhalten dadurch, dass der König sich als solcher vor dem Gast erweisen will: „In meinem Lande sollen kühner rollen / In lauterem Triumph und rollend spiegeln / Den Schatten wundervoll erhöhten Lebens“.¹⁵⁴⁸⁸ Wenn der König in Wirklichkeit die Frau schon nicht an seiner Seite haben kann, so sucht er, durch ihren Verlust, wenigstens im Traum, ein wenig Glück zu finden. Auch besinnt sich Admet noch einmal seines Glückes mit Alkestis; neben dem Purpur seines Blutes und seiner Herkunft, hat sie ihm doch unbekannte Träume geschenkt („Hier drin, und solcher Aufschwung, solche Träume, / Die ohne dich in dieses Blut nie kamen -“).¹⁵⁴⁸⁹ Dies führt ihn auch dazu, dass er neuerlich erhofft, dass er die Nähe zur geliebten Königin wenigstens im Traum empfinden könne.

„Kämst du im Traum nur manches Mal zu mir -
Das wär mir mehr, als ich begreifen kann.
Nein, gäben meines Bluts Atome nur,
Was sie von dir umschlossen halten, frei,

15476 „Wie sich diese angstvolle flehende Stimme (der Magd) in die Tiefe seines Traumes hineinwindet.“ In: SW XXIX. S. 170. Z. 24-25. Das Flehen ihrer Stimme bezieht sich dabei auf ihre Worte, die sie an den Kindsvater gerichtet hat und der sich durch ihr Flehen dennoch nicht gebunden fühlt.

15477 SW XXIX. S. 174. Z. 9-10.

15478 SW XXIX. S. 168. Z. 22-23.

15479 „Gott wirft das Leben in Eusebs Brust, wirft Blitze, wirft die Schatten der Hölle, wirft die Krankheiten.“ In: SW XXIX. S. 168. Z. 5-6.

15480 SW XXIX. S. 173. Z. 1-3.

15481 SW VII. S. 11. Z. 6.

15482 SW VII. S. 19. Z. 32.

15483 SW VII. S. 19. Z. 37-39.

15484 SW VII. S. 22. Z. 26.

15485 SW VII. S. 23. Z. 7.

15486 SW VII. S. 27. Z. 24-26.

15487 SW VII. S. 24. Z. 23-24.

15488 SW VII. S. 26. Z. 14-16.

15489 SW VII. S. 34. Z. 24-25.

Dann träumt ich fort von dir und wüßte drum!

So aber träum ich dumpf in solchen Tiefen“ ¹⁵⁴⁹⁰

Als Admet schließlich der verschleierte Alkestis gegenübersteht, versucht er sich der Bezauberung durch sie zu entziehen, obwohl sie sein Innerstes rührt. Hier zeigt sich, dass Admet wirklich zwischen Traum und Realität unterscheiden kann, wenn es heißt: „Zwischen zu Boden sehn und sie anschauen // Durchleb ich neu das Wissen des Verlusts, / Den Blitz, den Wahn, als wär es nur ein Traum, / Und abermals Hinfallen in das Nichts.“ ¹⁵⁴⁹¹ Erst mit dem Lüften des Schleiers sieht Admet zwar Alkestis vor sich, doch fürchtet er, dass nur ein „Schatten aus dem Hades“ ¹⁵⁴⁹² vor ihm steht. Doch Herakles sagt ihm, dass er ihm nicht einen „Schatten“, ¹⁵⁴⁹³ sondern etwas „Lebendiges“ ¹⁵⁴⁹⁴ zurückgeführt habe. Herkules heißt ihm schließlich, dass er Alkestis vor sich habe, und sie nur nicht sprechen könne, weil der Tod noch auf ihr lastet, ist sie durch die Totenweihen noch gehemmt, als wenn sie sich im „tiefsten Traum“ ¹⁵⁴⁹⁵ befinde.

Ebenso zeigt sich der Bezug zum Traum durch die älteren Frauen an der Bahre der Königin, die das Leben besehen und einen Bezug zum Tod vollziehen („Sie saugen den Zauber der Töne aus Flöten / Und Königsgedanken aus Träumen der Nacht“). ¹⁵⁴⁹⁶ So hoffen die jüngeren Frauen für Alkestis, dass sie nicht im Hades ende, sondern eingehe in die Elysischen Felder („Laß sie gehn auf Dämmerwiesen, / Träumerei und Mohn im Haar!“). ¹⁵⁴⁹⁷ Ein weiterer Bezug zeigt sich durch Herakles und seine Deutung des Todes. ¹⁵⁴⁹⁸

In den Notizen zu *Das zauberhafte Telephon* (um 1893 ?) zeigt sich die Einbindung des Motivs lediglich in Verbindung mit der liebenden Pierrette, die von Hofmannsthal als „Traumverloren“ ¹⁵⁴⁹⁹ beschrieben wird. In der *Wiener Pantomime* (1893/1894) zeigt sich das Motiv erstmalig durch das Lob auf Wien (SW XXVII. S. 136-137. Z. 26-32//1), sowie durch die geplante Figur des Herrn von Streicher, den Hofmannsthal als „verträumt“ ¹⁵⁵⁰⁰ beschreibt und den er sagen lässt: „Und wohin von allen Qualen / Kaum ein Hauch sich traumhaft wagt.“ ¹⁵⁵⁰¹ Auch in dem Ballett *Das Jahr der Seele* (1898) erfolgt in einem dichterischen Umfeld ebenso der Bezug zum Traum, hier durch dessen Verhältnis zum Gedicht („die wechselnden Gestalten des Lebens und des Traumes“). ¹⁵⁵⁰² In der Skizze zu *Junges Mädchen von altem Maniak gekauft* (1902/1905 ?) findet sich die Thematisierung des Schattens in Verbindung mit der künstlichen Puppe gesetzt; der Maler, der in das Haus des Maniaks kommt, wähnt eine wirkliche Frau zu finden, sieht aber lediglich im Schein der Lampe den „Schatten der Frau“. ¹⁵⁵⁰³ Tatsächlich kann der Maler nicht zwischen Kunst und Wirklichkeit unterscheiden, denn er liebt die Puppe, während er die „Wirkliche verschmäht.“ ¹⁵⁵⁰⁴ Flüchtig ist der Bezug zum Schatten sowohl in *Salome* (1906/1907), wo das Motiv in Verbindung mit der Nacht gestellt wird (SW XXVII. S. 148. Z. 14-16), als auch in der dramatisch-pantomimischen Dichtung *Der Kaiser und die Hexe* (1906/1907), wenn der Häuptlingssohn gegenüber dem Kaiser über das „Schattenhafte des Dieners“ ¹⁵⁵⁰⁵ spottet.

In dem Dramenentwurf *Alexanderzug* (1893/1895) zeigt sich durch Alexander das Motiv in negativer Weise: „Monolog wo die Schwäche ihn anfällt [...] mein innres Auge fängt an die festen Formen seiner Feinde in grauevolle Schatten aufzulösen von übermenschlicher Gestalt (richtiger Strich) fängt dieses Schattenspiel

15490SW VII. S. 35. Z. 2-7.

15491SW VII. S. 36-37. Z. 40//1-3.

15492SW VII. S. 40. Z. 35.

15493SW VII. S. 41. Z. 6.

15494SW VII. S. 41. Z. 7.

15495SW VII. S. 41. Z. 27.

15496SW VII. S. 22. Z. 4-5.

15497SW VII. S. 22. Z. 27-28.

15498SW VII. S. 31. Z. 11-15.

15499SW XXVII. S. 130. Z. 12.

15500SW XXVII. S. 139. Z. 30-31.

15501SW XXVII. S. 139. Z. 34-35.

Des weiteren, siehe: SW XXVII. S. 680. Z. 22-26.

15502SW XXVII. S. 141. Z. 22.

15503SW XXVII. S. 145. Z. 13-14.

15504SW XXVII. S. 146. Z. 26-27.

15505SW XXVII. S. 151. Z. 8.

von neuem an“.¹⁵⁵⁰⁶ Dagegen zeigt sich die Wahrnehmung der Welt bei den Indern („sie achten Thaten für nichts für bunten Traum“),¹⁵⁵⁰⁷ aber auch durch Amycles Bezug zum Motiv, ausgelöst durch die Wahrnehmung der Gewalt: „schon von der geahnten Gewalt im voraus in grossem Fieber in der Luft hin und hergeworfen) so streift jetzt seine Phantasie durch Leben Traum und Tod hin“.¹⁵⁵⁰⁸

Anders als erwartet zeigt sich das Motiv in *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) erstmalig in einem negativen Kontext gesetzt. So schildert Hofmannsthal das beklemmende Empfinden des Kaufmannssohnes für seine vier Diener; so spürt er die Ödnis des Lebens seiner beiden jüngeren Dienerinnen, während er die beiden älteren Diener unverwandt auf den Tod näher gehen sieht. Über die Beklemmung seinerseits in Bezug auf diese vier Menschen, formuliert Hofmannsthal: „Wie das Grauen und die tödliche Bitterkeit eines furchtbaren, beim Leben vergessenen Traumes, lag ihm die Schwere ihres Lebens, von der sie selber nichts wußten, in den Gliedern.“¹⁵⁵⁰⁹ Allein im Zusammenhang mit der Ergriffenheit des Kaufmannssohnes durch die Dienerin steht der Schatten, begibt er sich doch, auf die Suche nach einem Ersatz, der ihn ebenso zu reizen vermag, in die Stadt, in der ihn eine „seltsame[...] Unruhe zwischen den Häusern und Gärten im schmale Schatten“¹⁵⁵¹⁰ befällt. Die wirkliche Bedeutung der Diener für sein Leben nicht begreifend, verliert sich der Kaufmannssohn in einer ästhetizistischen Verlustangst: „Er begriff, daß der große König der Vergangenheit hätte sterben müssen, wenn man ihm seine Länder genommen hätte, die er durchzogen und unterworfen hatte [...], die er zu beherrschen träumte“.¹⁵⁵¹¹ Die Vermischung zwischen Traum und Wirklichkeit wird von Hofmannsthal auch durch den Weg des Ästhetizisten durch die Stadt deutlich gemacht. So wirkt er unerfahren im Umgang mit seinem Leben und der Begehung des Weges; obwohl ihm mitunter ein Viertel in das er kommt unbekannt ist, heißt es doch: „Trotzdem kam ihm eine Kreuzung niederer Straßen plötzlich traumhaft bekannt vor.“¹⁵⁵¹²

In der *Soldatengeschichte* (1895/1896) beschreibt Hofmannsthal nicht primär die Zugehörigkeit zum Traum, sondern zum Schatten (Schattendasein). Dies ist dadurch bedingt, da Schwendar kaum zwischen Traum und Wirklichkeit schwankt, sondern er – im Gegensatz zu der Mehrheit der Protagonisten Hofmannsthal – an der Wirklichkeit leidet.¹⁵⁵¹³ Das Motiv des Schattens zeigt sich jedoch bereits in der anfänglichen Beschreibung der Szenerie. Zwar betont Hofmannsthal, dass alle Soldaten sich in den Schatten zurückgezogen haben, um ihr Essen einzunehmen,¹⁵⁵¹⁴ doch bricht Schwendar mit seinem, von den Menschen abgewandten Wesen, die Gesprächskette unter den Soldaten auf. Hofmannsthal verweist hier bereits darauf, dass Dunkelheit und Schatten nicht immer an das ästhetizistische Leben gebunden sind, sondern auch – unter dem Konzept der Ganzheit – zum wirklichen Leben gehören. Schwendars Wesen jedoch, da er sich mehrheitlich gegen die Konzeption der Ganzheit stellt, wird von Hofmannsthal als schattenhaft definiert, was sich nicht nur an der Haltlosigkeit seiner Person gegenüber zeigt, sondern auch in seinem Verhalten Menschen gegenüber.¹⁵⁵¹⁵ Tatsächlich bindet Hofmannsthal aber auch Schwendars schattenhafte Persönlichkeit an die Prägung in seiner Kindheit, hier vor allem an den Selbstmord der Tante, wenn es heißt: „Aber seiner Seele war in der Kinderzeit ein tiefer Schauer vor leisem beschatteten Wasser

15506SW XVIII. S. 17. Z. 7-9.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 17. Z. 11-14.

15507SW XVIII. S. 18. Z. 23.

15508SW XVIII. S. 21. Z. 19-21.

15509SW XXVIII. S. 19. Z. 3-5.

15510SW XXVIII. S. 20. Z. 29-30.

15511SW XXVIII. S. 22. Z. 2-6.

15512SW XXVIII. S. 22. Z. 36-27.

15513Er sieht den Exerzierplatz, Bäume und etwas „unmerkliches wie der Flügelschlag eines Vogels, aber doch etwas wirkliches!“
In: SW XXIX. S. 302. Z. 23-24.

15514Es fällt auf, wie häufig Hofmannsthal den Schatten in der Beschreibung einbindet; so sitzen die Soldaten auf „einem schmalen Streifen Schatten“ (SW XXIX. S. 50. Z. 5), der Nussbaum, der „spärliche Flecken schwarzer Schatten“ (SW XXIX. S. 50. Z. 8-9) auf den Boden warf, oder neuerlich, wenn es heißt: „In dem Schattenstreif an der Wand lief eine Art von Gespräch hin und her“. In: SW XXIX. S. 50. Z. 12-13.

15515Wenn Hofmannsthal beschreibt wie Schwendar zerstörerisch auf die Natur einschlägt, dann heißt es: er „lief am Teich weiter mit dem wilden Schatten seiner tollgewordenen Messnergestalt die großen dunklen Fische erschrecken“. In: SW XXIX. S. 57. Z. 7-9.

eingedrückt worden“, ¹⁵⁵¹⁶ in Verbindung mit einem im „feuchtkühlem Schatten“ ¹⁵⁵¹⁷ stehenden Regenfass. Bedingt durch die Prägung in seiner Kindheit, wenn sich sein Blick in den Tiefen des Wassers fängt, scheint es Schwendar zudem, als komme ein „gestaltloser Schatten“ ¹⁵⁵¹⁸ wieder hervor. Der Schatten wird schließlich von Hofmannsthal auch eingebunden, wenn er Schwendars Wahrnehmung in Bezug auf die Soldaten um ihn beschreibt: „Helles Mondlicht lag über den 2 Reihen gleichförmiger Betten und dunkle starke Schatten trennten wie Abgründe die Leiber der Schlafenden.“ ¹⁵⁵¹⁹ Der Schatten wird von Schwendar als etwas Trennendes, für ihn Unüberwindbares empfunden; in Anbetracht dessen, dass Hofmannsthal den Schatten hier eng an die Tiefe von Schwendars Seele knüpft, wird deutlich, dass Schwendars Unfähigkeit aus ihm selbst entstanden ist. Schließlich kommt es bei Schwendar zu einem Moment in dem die Wirklichkeit vor seinen Augen verschwimmt: „Es war als schwebte der schwere Stein, der auf seiner Brust gelegen war in einiger Entfernung vor ihm, rechts in der Gegend der halbdunkeln Ecke wo die Zugtrompete hieng, als schwebte er dort regungslos in der Dämmerung und beängstigte von dort seine Brust mit derselben lähmenden Last wie früher.“ ¹⁵⁵²⁰ Selbst wenn er Menschen betrachtet wie den Corporal Taborsky, durch den er gemahnt wird an das richtige Verhältnis zum Leben, zeigt sich an Schwendar die Schwierigkeit, sich für diese Sicht wirklich zu öffnen bzw. diese umzusetzen: „Aber er hatte kaum den Muth, seinen Blick von dem Corporal weg und nach dem nächsten Bett hin zu drehn, denn dabei musste er den dunkeln Raum zwischen diesen beiden Betten streifen und in diesem mit Schatten gefüllten Abgrund schien ihm die Bestätigung des Entsetzlichen zu liegen, die Unabwendbarkeit des Wirklichen und die lächerliche Nichtigkeit der scheinbaren Rettungen.“ ¹⁵⁵²¹

In der *Geschichte der beiden Liebespaare* (1896) zeigt sich die Einbindung der Traum- und Fantasiewelt zum ersten Mal durch Felix' Erinnerung an seine Kindheit. So wirft ihn Paula, die in seinen Augen über keine Erinnerungen verfügt, auf sich selbst zurück, und damit auf seine Fantasie-Vorstellung er sei der Kronprinz Österreichs. Ein Grund warum Felix Thereses Sterben ¹⁵⁵²² nicht als das begreift was es ist, das Ende ihres Lebens, ist bedingt durch die Erinnerungen, die er von ihr als Schauspielerin hat. Ihr Sterben wird von Felix dadurch nicht als wirklich erkannt, sondern wird überlagert von dem Bild der Schauspielerin. Erst wenn Hofmannsthal schildert wie Felix mit Clemens über den Rasen des Gartens geht, zeigt sich eine Einbindung des Schattens, gehen die beiden Freunde über die Wiese „auf der jetzt die langen hageren Schatten der Rosensträucher lagen.“ ¹⁵⁵²³ Die Einbindung des Schattens erfolgt auch durch die Beschreibung der an dem Ästhetizismus festhaltenden Therese: „Wie eine geheimnisvolle Göttin Herrin ihres eigenen unfruchtbaren rührenden Geschickes saß sie da, gehüllt in ihre große Schönheit und Schwäche über den Spiegel gebeugt, während die Schatten des Abends den leichten Korb mit Dunkel füllten.“ ¹⁵⁵²⁴ Des weiteren verweist Hofmannsthal auf den Kontrast zwischen Wirklichkeit und Traum. Clemens fragt sich, ob es Therese wohl bewusst ist, dass sie bald sterben wird („ich meine das Wirkliche jetzt“). ¹⁵⁵²⁵ Dabei ist er es, der sie von der wirklichen Wahrnehmung des Todes trennt, weil er sie im Traumhaft-Ästhetizistischen hält, ihr keine ästhetizistische Laune verwehrt. Durch den Traum erfährt die Frau schließlich, dass die äußerliche Schönheit, die sie aufrechtzuerhalten versucht, dem Tod unterliegen wird. So ist es hier der Traum vom Altern und Sterben, der sie in eine tiefe Verzweiflung führt: „Ich hab geträumt, ich bin dann geworden wie der Hund von dem ihr erzählt habt. [...] Zuerst bin ich gestorben [...] Ich hab gespürt wie sich geworden bin,

15516SW XXIX. S. 51. Z. 10-11.

15517SW XXIX. S. 51. Z. 13.

15518SW XXIX. S. 51. Z. 26.

15519SW XXIX. S. 57. Z. 16-18.

15520SW XXIX. S. 57. Z. 24-29.

15521SW XXIX. S. 58. Z. 26-31.

Der Zug zu diesem Motiv zeigt sich auch in den Notizen: „Die Dragoner sitzen in dem schmalen Streifen Schatten hinter der Stallwand. Die Unteroffiziere haben ein Brett unter einem Nussbaum der spärliche Flecke von Schatten“ wirft. In: SW XXIX. S. 301. Z. 25-27.

15522„Wie in einer Comödie der Schauspieler, wartet, dass sie sie wirklich machen, sah ich sie unter der Herrschaft des Todes die sonderbaren unbewussten Wege wieder gehen die sie einmal in einer anderen Trunkenheit vor mir gegangen war.“ In: SW 73. Z. 32-36.

15523SW XXIX. S. 70. Z. 20-21.

15524SW XXIX. S. 71. Z. 7-11.

15525SW XXIX. S. 70. Z. 26.

ganz, und nur die Zähne sind weiß und schön geblieben.“¹⁵⁵²⁶ Auch Clemens, trotz seiner ästhetizistischen Affinität, spürt die Verbindung Thereses mit dem Traumhaften: „Sie war aber in keiner Gewalt als der ihres Wesens welches das sterbende Leben noch einmal nach allen Seiten trieb wie der Kreisel bevor er hinfällt und taumelnd noch einmal in einem krampfhaften Schwung den ganzen Schauplatz seinen traumhaft-kleinen Lebens umtanzt.“¹⁵⁵²⁷ Da der Tod sich nicht hemmen lässt, geht das Sterben Thereses auch am Abend des dritten Tages weiter. Hofmannsthal schildert neuerlich den Kontrast zwischen den vor Lebendigkeit sprühenden Kindern, denen sie sogar gestattet, mit ihren Ringen zu spielen – ein weiteres Indiz für ihre Zweifel an ihrem Lebensentwurf, – und ihres Verfalls („ihr Gesicht entsetzlich schattenhaft“).¹⁵⁵²⁸ Das Erkennen des Todes, die Hilflosigkeit angesichts dessen und die Einsamkeit jedes Menschen im Tod, schlagen sich auch in ihrer Stimme nieder: „Es war ein entsetzlicher Ton, wie aus dem schwersten Traum heraus.“¹⁵⁵²⁹

Durch das Aufeinandertreffen zwischen Felix und dem Gärtnerehepaar, durch dessen Blicke er auch die Unzulänglichkeit seines Lebens begreift, beginnt er auch zu ahnen, dass nicht nur Therese stirbt, sondern dass auch sein Leben endlich ist, was jedoch nicht zu einer Hinwendung zum Leben führt, sondern zu einer Haltlosigkeit und letztendlich zu einer neuerlichen Hinwendung zum Ästhetizismus.¹⁵⁵³⁰ Aber die Traumwelt versagt, und Felix wird, sobald er das Haus betritt, wieder mit der Wirklichkeit des Sterbens konfrontiert.¹⁵⁵³¹ Mit dem Blick aus dem Fenster in die Natur, führt Hofmannsthal den Ästhetizisten wieder an das Schattendasein heran. Felix erkennt, dass die Wahrnehmung des Menschen gespeist wird von seiner eigenen Seele. Wenn es heißt, dass die „Büsche auf denen kein Schatten und kein Licht lag, [...] geheimnislos“¹⁵⁵³² waren, so ist dies ein Ahnen der Ganzheit des Seins. Aber das Hofmannsthal hier nur ein scheinhaftes Öffnen für die Ganzheit aufzeigt, wird dadurch deutlich gemacht, wohin sich Felix wendet: zum Dach der Gärnerhauswohnung „auf dem kein Licht und kein Schatten lag“.¹⁵⁵³³ Doch gerade dafür empfindet er eine Sehnsucht.

Allein schon bedingt durch den Titel des Werkes *Was die Braut geträumt hat* (1896/1897) zeigt sich das Motiv, welches dadurch fortgeführt wird, dass Traum und Wirklichkeit von der Braut – und auch vom Leser – nicht wirklich getrennt werden können. Bereits zu Beginn ist die Braut „langsam, halb in Träumerei verloren“,¹⁵⁵³⁴ bevor sie sich hinsetzt und einschläft. Aus dem Schlaf wird die Braut von Amor geweckt,¹⁵⁵³⁵ der sich selbst als der Herr über die Braut zu erkennen gibt. Sein Auftreten lässt die Braut glauben, dass sie ihn nur sehe, weil sie bald ihr altes Leben als Mädchen hinter sich lasse, um Ehefrau zu werden, und dass der vor ihr stehende Amor nur Teil ihres Traumes ist.¹⁵⁵³⁶ Durch die Macht, die dieser Amor vorgibt, über sie zu haben, sieht sie sich, bedingt durch ihr Mädchenzimmer vor allem aber durch den Vorhang, aus dem die Gestalten auf sie zu treten, beklommen („Schütteln diese Wände böse / Träume auf mich Arme nieder, / Weil ich mich von ihnen löse?“).¹⁵⁵³⁷ Letztendlich auch weil sie hinterfragt, ob sie die Begegnung mit Amor nur träumt, scheint sie der Haltlosigkeit ausgeliefert zu sein.¹⁵⁵³⁸ Das zweite Kind, die tote Mitzi, wundert sich derweil, weil sie nicht gedacht hatte, dass die Braut überhaupt schlafen könne: „Daß du gar nicht schlafen kannst, / Und mit so verträumten Augen / An dem lieben Ringe drehst!“¹⁵⁵³⁹ Mit dem

15526SW XXIX. S. 72. Z. 16-21.

„Clemens und ich aber warteten nach der verhüllten Qual des Traumes einen zweiten unverhüllteren Anhauch des Unentrinnbaren“ In: SW XXIX. S. 72. Z. 29-31.

15527SW XXIX. S. 73. Z. 28-32.

15528SW XXIX. S. 74. Z. 31.

Ihr Sterben schreitet voran: „Die Schatten des Abends legten sich auf uns.“ In: SW XXIX. S. 74. Z. 35.

15529SW XXIX. S. 75. Z. 15.

15530SW XXIX. S. 76. Z. 14-26.

15531„Und wie ich die Thüre hinter mir schloss, schien das unbestimmte befreiende auch draußen zurückzubleiben.“ In: SW XXIX. S. 76. Z. 32-34.

15532SW XXIX. S. 78. Z. 12-13.

15533SW XXIX. S. 79. Z. 4-5.

15534SW III. S. 83. Z. 9.

15535SW III. S. 83. Z. 7-8.

15536SW III. S. 84. Z. 32-36.

15537SW III. S. 86. Z. 36-38.

15538SW III. S. 85. Z. 1-2.

15539SW III. S. 88. Z. 11-13.

Verschwinden des zweiten Kindes wähnt die Braut neuerlich, dass das Erlebnis lediglich ein Traum gewesen sei („Leer der Vorhang! Fort das Kind! / Nein, was das für Träume sind!“),¹⁵⁵⁴⁰ und mit dem Schlag der Uhr zeigt sich, dass das Ganze Geschehen wirklich im Traum erfolgt („Die Braut dehnt sich wie im halben Erwachen und spricht leise vor sich“).¹⁵⁵⁴¹ Zudem wähnt sie, dass der Tag ihr Klarheit bringen wird und sie sich so vor den verirrenden Träumen befreien könne.¹⁵⁵⁴² Doch mit dem Auftreten des dritten Kindes beklagt sie, dass das „Blendwerk“¹⁵⁵⁴³ immer noch nicht beendet ist. Zwar glaubt sie, dass sie nun gefasster sein wird, doch zeigt sich neuerlich eine Unsicherheit bei der Braut („Glaub´ ich dir?“).¹⁵⁵⁴⁴ Letztendlich glaubt sie jedoch im Traum, dass das dritte Kind ihr endlich die schöne Erfüllung bringen wird,¹⁵⁵⁴⁵ während dieses von dem Kreislauf der Welt und dem gemeinschaftlichen Zusammenleben der Ehepartner spricht.

Ebenso in dem lyrischen Drama *Der Kaiser und die Hexe* (1897) zeigt sich der Motiv-Komplex von Bedeutung, unterscheidet der Kaiser doch peinlichst zwischen Traum und Wirklichkeit. Denn auch wenn er die Hexe im Traum noch begehrt, will er in der Wirklichkeit die Berührung vermeiden, ist der Traum für ihn ein „nichts“¹⁵⁵⁴⁶ und gibt ihm dementsprechend auch keine Auskunft über seine Sehnsüchte.

Dabei zeigt sich der Kaiser auch hier unfähig, zwischen seinem Außen und Innen zu vermitteln bzw. dieses in Einklang zu bringen. Die Güte, die Tarquinius ihm attestiert, kann er deswegen auch nicht für sich in Anspruch nehmen, stehe doch vor ihm nur ein „Schattenspiel“.¹⁵⁵⁴⁷ Wiederum sind es aber die „rötlichen Schatten der Bäume“,¹⁵⁵⁴⁸ geworfen durch die noch am Himmel stehende Sonne, die den Kaiser davor zurückschrecken lassen, die Hexe zu berühren. Hofmannsthal verdeutlicht durch den Traum auch eine neue Stellung des Kaisers zu seinem Leben, wenn er sich auf Lydus, seinen neuen Admiral, besinnt:

„Das ist mehr; aus Wirklichkeit
Träume baun, gerechte Träume
Und mit ihnen diese Hügel
Und die vielen weiten Länder
Bis hinab ans Meer bevölkern“¹⁵⁵⁴⁹

Neu zeigt sich so auch seine Stellung zur Vergangenheit, der er, bedingt durch die Hexe, gerne entkommen wäre, und mit der er durch die Begegnung mit dem früheren Kaiser konfrontiert wurde.¹⁵⁵⁵⁰

Bei allen drei Familienmitgliedern in *Der goldene Apfel* (1897) zeigt sich die Haltlosigkeit des Lebens. Hofmannsthal verbindet den Versuch des Kaufmannes, sich an sein Leben und seine Gegenwart zu binden ausgerechnet mit der Frau, mit der ihn eine ästhetizistische Liebe verbindet. In Bezug auf die Anfänge der Liebe formuliert Hofmannsthal, dass dem Kaufmann der „Besitz dieser Frau etwas so unversichertes noch, etwas völlig traumhaftes“¹⁵⁵⁵¹ gewesen ist. An dieses Traumhafte knüpft der Kaufmann gleichsam mit der Inschrift des Apfels an.¹⁵⁵⁵² Am deutlichsten zeigt sich die Einbindung der Haltlosigkeit durch den Kaufmann,

15540SW III. S. 88. Z. 32-33.

15541SW III. S. 88. Z. 35.

15542SW III. S. 89. Z. 4-7.

15543SW III. S. 89. Z. 13.

15544SW III. S. 89. Z. 36.

15545SW III. S. 90. Z. 25-37.

15546SW III. S. 181. Z. 32.

Bernd Urban zieht in diesem Kontext einen Bezug zur Moral, heißt es doch: „Der Kaiser weiß, daß die Flucht in den Traum ethisch nicht zu verantworten ist, wenngleich er im Dilemma von sittlicher Absicht und Handlung und dem Übermaß an (neurotisierender) Fantasie zu leiden beginnt“. In: Urban, S. 14.

15547SW III. S. 186. Z. 29.

15548SW III. S. 194. Z. 15-16.

15549SW III. S. 204. Z. 9-15.

15550

„Grauenhaftes, das vergangen,
Gibt der Gegenwart ein eignes
Beben, eine fremde Schönheit,
Und erhöht den Glanz der Dinge
Wie durch eingeschluckte Schatten.“ In: SW III. S. 204. Z. 17-21.

Siehe (Notizen): SW III. S. 692. Z. 28-29.

15551SW XXIX. S. 96. Z. 5-6.

15552SW XXIX. S. 97. Z. 17-18.

der von den Erlebnissen der Vergangenheit bestimmt ist.¹⁵⁵⁵³ Die Unsicherheit zwischen Wirklichkeit und Traum wird für ihn gleichsam durch seine Frau verstärkt („es schien ihm als müsse er eine Beziehung zwischen dem Duft des Apfels und dem Wesen seiner Frau finden, aber alles was er dachte kam ihm vor wie schon einmal gedacht oder schon einmal geträumt“).¹⁵⁵⁵⁴

Hofmannsthal greift die Traumwelt auch durch das Kind auf und zwar durch den goldenen Apfel.¹⁵⁵⁵⁵ Eine Trennung von Fantasie und Wirklichkeit ist beim Kind nicht möglich, denn für sie ist ihre Fantasiewelt die erstrebte Wirklichkeit und ihr jetziger Zustand lediglich eine unerfreuliche Übergangssituation zu ihrer wirklichen Heimat. Aber auch bei ihr versagt die ästhetizistische Traumwelt, denn der Apfel gewährt ihr keinen Zugang in die Tiefe („Wie ein Alp legte sich das Bewusstsein auf sie, dass die Macht des Apfels versagt habe“).¹⁵⁵⁵⁶ Mit der unmöglichen Realisierung ihrer Fantastereien konfrontiert, kam eine „beklemmende Kraft über sie“.¹⁵⁵⁵⁷ Nach dem Versagen des Apfels, wendet sich das Kind jedoch nicht wieder der Wirklichkeit zu, sondern es wendet sich noch stärker von den Menschen ab, im Speziellen von ihren Eltern, deren ödes Leben ihr unverständlicher denn je erscheint.

Durch die Frau verweist Hofmannsthal auf den Traum. Unter beklemmenden Gefühlen erwacht, kann sie nicht zwischen Traum und Wirklichkeit unterscheiden („unangenehmen Nachgefühl, von dem was sie geträumt oder gedacht haben musste“).¹⁵⁵⁵⁸ Hofmannsthal verweist darauf, dass diese Gedanken sowohl bei Tag als auch Nacht in ihr aufkommen, bei Nacht aber eine stärkere Intensität haben: „Diesmal aber hatte es sie in der Wehrlosigkeit des Schlafes überfallen und sich mit Leben vollgesogen und hieng noch da, als sie aufwachte, stärker als je.“¹⁵⁵⁵⁹ Das Reale bekommt für sie den Gehalt des Unwirklichen, als sei es das „Werk des blinden Zufalls“.¹⁵⁵⁶⁰ Ebenso wie ihr Mann, versucht auch sie sich, auf die Wirklichkeit zu besinnen, in ihrem Fall durch einen Brief ihres Mannes „um ihre Gedanken und die dumpfe Sehnsucht und Zärtlichkeit in ihr irgendwie gewaltsam auf das Wirkliche zu drängen.“¹⁵⁵⁶¹ Doch mit dem Verlust des Apfels, glaubt sie wahrhaftig „dass sich alles jenes Beängstigende und Bedrohliche wirklich auf ihr Leben bezog“.¹⁵⁵⁶²

Ebenso zeigt sich auch hier die Beschäftigung mit dem Schattendasein, zuerst in Verbindung mit dem Stallmeister, der sich in „einem halbschattigen Säulengang“¹⁵⁵⁶³ mit einem hässlichen Zwerg vergleicht und darüber das Bewusstsein seiner eigenen Schönheit erfährt. Deutlicher noch knüpft Hofmannsthal das schattenhafte Dasein durch die Gespräche ein, die die Frau mit „schattenhaften Umgebungen“¹⁵⁵⁶⁴ führt.

In dem lyrischen Drama *Der weisse Fächer* (1897) wöhnt Fortunio das Leben als ein „Schattenspiel“.¹⁵⁵⁶⁵

15553, „Es lag etwas Beängstigendes in solchem plötzlichen Hervorbrechen einer verlebten Zeit: mit aller Gewalt wollte er sich auf die Gegenwart besinnen, mit gewaltsam heraufgerufener Erinnerung focht er gegen jene unwillkürliche, der Boden seines Lebens schien ihm zu schwanken.“ In: SW XXIX. S. 97-98. Z. 39-4.

15554SW XXIX. S. 98. Z. 11-14.

15555, „Jedesmal aber legte sich mit einer Wolke seines unbegreiflichen Duftes, der in allen den Jahren nicht abnahm, ein ungeheurer Traum in die Seele der Kleinen: einer Art war dieser goldene Apfel mit den wunderbarsten Dingen aus dem Märchen: mit dem sprechenden Vogel dem tanzenden Wasser und dem singenden Baum war sein Leben irgendwie durch unterirdische Gänge verbunden, die hie und da in dunklen Gewölben, hie und da zwischen den schwankenden durchsichtigen Wohnungen der Meerkönige hinliefen.“ In: SW XXIX. S. 99. Z. 12-20.

15556SW XXIX. S. 100. Z. 35-36.

15557SW XXIX. S. 100. Z. 38-39.

15558SW XXIX. S. 103. Z. 22-23.

15559SW XXIX. S. 103. Z. 29-31.

Hofmannsthal zeigt die Distanz zur Wirklichkeit und die Sehnsucht zur Vergangenheit auf: „die mehr als sieben Jahre ihrer Ehe waren darin wie ausgelöscht, mit traumhafter Deutlichkeit kam das Bewusstsein ihres Mädchenwesens zurück, der Seele und des Leibes, und in irgend ein Schicksal verstrickt, das nicht ihr wirkliches geworden war, tauscht sie mit unbestimmten Freunden und Feinden, mit schattenhaften Umgebungen Reden, in die sich alles ergoss, was unausgesprochen und unnütz in ihr lag, ein solcher unerschöpflicher Schwall von Möglichkeiten, [...] dass es das wirkliche mit sich fortriss.“ In: SW XXIX. S. 103-104. Z. 34-3.

15560SW XXIX. S. 104. Z. 9-10.

15561SW XXIX. S. 104. Z. 24-26.

15562SW XXIX. S. 104. Z. 32-33.

15563SW XXIX. S. 102. Z. 11-12.

15564SW XXIX. S. 103. Z. 39.

Ein Verweis auf den Schatten erfolgt im weitesten Sinn auch in den Notizen. So vermerkt Hofmannsthal in der Notiz N4: „Trinkkrug im Schatten“. In: SW XXIX. S. 92. Z. 25.

15565SW III. S. 153. Z. 28.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 154. Z. 3-8.

Hofmannsthal liefert zudem mit dem personifizierten Prolog gleichsam eine Einleitung in die Problematik des Erlebens der Jugend. So muss Fortunio als eine der Figuren angesehen werden, auf die der Prolog sich bezieht, ist er doch ebenso zu schwach, der „Wirklichkeit zu trotzen“. ¹⁵⁵⁶⁶ Dabei zeigt sich Fortunios Einstellung zum Leben bedingt durch den Verlust seiner Frau. Jedoch will er sich besser erweisen als „dieses Schattenspiel“, ¹⁵⁵⁶⁷ worunter er das Leben (Wirklichkeit) fast, und ihr eine Treue erweisen, was aber seinem narzisstischen Verständnis entspringt, will er sich doch erhoben sehen, wenn er diese Vorstellung als Witwer gibt. Dabei klammert die Großmutter den Schatten, ganz im Sinne der Ganzheit des Seins, nicht aus. „Wir waren wie Schatten“, ¹⁵⁵⁶⁸ beschreibt sie sich und ihren Mann nach ihrer Verbannung, dem Verlust der Kinder, der Eltern und ihrer Heimat. ¹⁵⁵⁶⁹ Doch was sie ihm aufzeigen will, ist die Überwindung dieses Schattendaseins. Den Tod zu erleben, sich ihm zu stellen und nicht an ihm zugrunde zu gehen, dies heißt sie ihren Enkel: „Ich habe viel erlebt. Ich weiß, daß der Tod immer da ist. Immer geht er um uns herum, wenn man ihn auch nicht sieht; irgendwo steht er im Schatten und wartet und erdrückt einen kleinen Vogel oder bricht ein welches Blatt vom Baum. Ich habe fürchterliche Dinge gesehen. Aber nach alledem habe ich das Leben lieb, immer lieber.“ ¹⁵⁵⁷⁰

Auch in Verbindung mit Miranda zeigt sich der Traum, aber ebenso ihre Beklemmung: „Ein Traum, den ich heute nacht geträumt habe, hat mich so beängstigt. Mir träumte, ich stünde am Grab meines Mannes.“ ¹⁵⁵⁷¹ Miranda unterscheidet zwischen Traum und Wirklichkeit jedoch, denn sie hat im Traum das Gesicht ihres Mannes anders gesehen, jugendlicher „und kleiner, dünkt mich, als in der Wirklichkeit.“ ¹⁵⁵⁷² Zudem sieht sie im Traum den Grabhügel ihres Mannes trocken, was in Wirklichkeit nicht der Fall ist, was sie aber ersehnt. ¹⁵⁵⁷³ Die Mulattin begreift ihren Traum nicht dahingehend, dass sie eine Zukunft für sich ersehnt, sondern sieht einen Zusammenhang zwischen ihren Träumen und ihrer Verslossenheit vor dem Leben. ¹⁵⁵⁷⁴ Hatte sich Miranda anfänglich gewehrt, sich von ihrer Dienerin den weißen Fächer zu reichen, nimmt sie ihn doch entgegen, denn: „Nein, ich will ihn nur nehmen. Man muß solchen Träumereien gleich im Anfang widerstehen, sonst bekommen sie zu große Gewalt.“ ¹⁵⁵⁷⁵ Mirandas Äußerung ist nur dahingehend zu deuten, dass sie die Lösung von ihrem Mann für ihr Leben nicht erwartet.

Auf Fortunio getroffen, erinnern sich beide an die Beerdigung ihres Mannes, als auch an die spiegelnde Fläche des Pfeilers, in dem sie sich gesehen hatten: so hatte Miranda ihn als einen „hellen Schatten“ ¹⁵⁵⁷⁶ wahrgenommen und Fortunio hatte auch nur den „blassen Schatten“ ¹⁵⁵⁷⁷ ihres Gesichtes gesehen. Miranda erkennt dieses Empfinden als augenscheinlich für ihr Wesen an, heißt es doch: „Das passt zu uns: wir waren füreinander immer nur wie Schatten.“ ¹⁵⁵⁷⁸ Dabei relativiert Miranda auch die Beziehung zueinander, ¹⁵⁵⁷⁹ distanziert sich im Verlauf des Werkes ihr Bezug zu Fortunio, ahnt sie doch, dass er nichts „Wirkliches“ ¹⁵⁵⁸⁰ über ihr Leben weiß. Die „entsetzliche Gewalt der Wirklichkeit“ ¹⁵⁵⁸¹ erlebte Miranda hingegen mit dem Tod ihres Mannes und dem Blick, mit dem ihr Ehemann sie im Sterben aneinander gebunden hatte.

Während Miranda sich als Leidende zeigt, leidend an dem Traum von dem sie glaubt, dass er keine Wirklichkeit wird und ebenso leidend an der Wirklichkeit, in der ihr Mann sie vom Leben getrennt hat, zeigt Fortunio eine Ergriffenheit, wohl bedingt auch durch Mirandas Leiden. Durch diese Faszination zeigt sich

15566SW III. S. 153. Z. 7.

15567SW III. S. 154. Z. 21.

15568SW III. S. 159. Z. 11.

15569Im Zuge Koppens Wahrnehmung Fortunios und seiner Großmutter bemerkt er nicht nur die Gegensätzlichkeit im Wesen Beider, sondern verweist auch darauf, dass ihr „das Leben kein Schattenspiel“ sei. In: Koppen, S. 50.

15570SW III. S. 159. Z. 22-26.

15571SW III. S. 162. Z. 1-2.

15572SW III. S. 162. Z. 9.

15573„Und mir war, als ob ich ihn mit meinem Fächer trockengefächelt hätte, und darüber fing ich so an zu weinen an, daß ich erwachte.“ In: SW III. S. 162. Z. 17-18.

15574SW III. S. 162. Z. 15-34.

15575SW III. S. 163. Z. 16-17.

15576SW III. S. 164. Z. 5.

15577SW III. S. 164. Z. 8.

15578SW III. S. 164. Z. 12.

15579„Aber Schatten ist vielleicht nicht das richtige Wort. Es war nichts Düsteres dabei. Nur so etwas Unbestimmtes, etwas unsäglich Unbestimmtes, Schwebendes.“ In: SW III. S. 164. Z. 24-25.

15580SW III. S. 165. Z. 25.

15581SW III. S. 166. Z. 20.

ebenso das Motiv, heißt es doch: „Es ist etwas um dich wie ein Schatten, etwas, das ich nie an einer Frau bemerkt habe. Der Mann, dem du gehören wirst, der mit seinen Armen dich umschlingen wird statt dieses häßlichen schwarzen Gürtels, der wird etwas Traumhaftes besitzen, etwas wie den Schmuck aus einer rosenfarbenen und einer schwarzen Perle, den die Könige des Meeres tragen.“¹⁵⁵⁸² Wie ein „Traum, den wir vergessen glaubten“,¹⁵⁵⁸³ wirkt sie auf sein Leben, welches er neuerlich ein „Schattenspiel“¹⁵⁵⁸⁴ heißt: „Hier schien sie mir ganz anders: biegsam und kühl wie junge Weiden am Morgen. Hier aber flog etwas über sie hin, wofür ich keinen Namen weiß. Es war wie ein Schatten des Lebens, ein Schatten, der durch verschlungene Äste hindurchgedrungen ist, beladen mit dem Schein von vielen reifen Früchten. Wer sie besäße, dem käme zu jeder Stunde eine andere entgegen.“¹⁵⁵⁸⁵ Es ist nicht der reine Ästhetizismus, der sich hier an Fortunio zeigt, ahnt er doch in Miranda, sich einer immerhin lebendigen Frau verbinden zu können, die wiederum aber augenblicklich in einer verzweifelten Phase ihres Lebens verharret.

Von dem Grab ihres Mannes zurückkehrend, realisierend, dass es immer noch feucht ist, trifft Miranda auf ihre Dienerinnen, die sie auf den Tau verweisen. Miranda wirkt „wie in halbem Traum“¹⁵⁵⁸⁶ als sie ihre feuchten Finger besieht. Mit ihrem Fächer, mit dem sie im Traum das Grab ihres Mannes von den Blüten befreit hatte und es trocken gesehen hatte, trocknet sie nun ihre Finger und bannt damit gleichsam die „böse[n] Zeichen“.¹⁵⁵⁸⁷ Hatte der Gang zu dem Grab ihres Mannes ihr eine gewisse Sicherheit gegeben, zeigt sich nun eine Haltlosigkeit.¹⁵⁵⁸⁸ Letztendlich will sich Miranda der Wirklichkeit und dem Leben wieder öffnen und sinniert über den Traum und deren Wirkung auf ihr Leben: „Nur, daß Träume, / Vom Augenblick geboren, so durchs Leere / Hinstürmen können, Purpurfahnen schwingend, / Und daß die Wirklichkeit ...“¹⁵⁵⁸⁹

Durch den personifizierten Epilog weist Hofmannsthal noch einmal auf das Motiv, durch das Werk selbst, solle man das Stück doch wie folgt begreifen: „Das schwere Schicksal wirft die schweren Schatten, / Doch was Euch Glück erscheint, indes Ihrs lebt, / Ist solch ein buntes Nichts, vom Traum gewebt.“¹⁵⁵⁹⁰

Ebenso zeigt sich in dem Drama *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) das Motiv, so erstmalig durch den Kaufmann, der sein Gesicht im Spiegel der Mutter betrachtet, was ihn dazu bringt, sich zu fragen wie Sobeide ihn im Innern wahrnimmt, ob sie nur das Äußerliche sieht oder im Stande ist, in seine Seele zu sehen, in der er immer noch die Jugend spürt („Nein, alten Menschen ist die Welt ein hartes, / traumloses Ding“).¹⁵⁵⁹¹ Dabei bekennt der Kaufmann vor seiner Frau die Unwissenheit für das Leben des Anderen; ihm sei es, als habe Sobeide bisher sein Leben nur „durch eine Hecke schimmern sehn im Schatten“.¹⁵⁵⁹² Äußerlich gibt er vor, mit seiner jugendlichen Sucht zum Genuss gebrochen haben, die er im Innern aber noch spürt und auslebt.¹⁵⁵⁹³ Während der Kaufmann wähnt, dass Sobeides Tanz und ihre Verbindung zum Vater nur „schattenhaft zusammen[hängen]“,¹⁵⁵⁹⁴ straft Sobeide ihn Lügen, denn sie berichtet ihm, dass sie mitunter um der Traurigkeit ihres Vaters seine Frau geworden ist. Erst mit dem dritten Aufzug geht Hofmannsthal neuerlich auf den Kaufmann und seine Verlorenheit im Leben ein: „Ich hab´ sie so geliebt! wie gleicht das Leben / betrügerischen Träumen!“¹⁵⁵⁹⁵

Sobeides Vater bekennt, bei dem Abschied von ihrer Tochter, die Schwere dieser Situation, die er schon immer befürchtet hatte und die der „Alp in [seinen] Träumen war“.¹⁵⁵⁹⁶ Sobeide bekennt noch vor ihrer

15582SW III. S. 169. Z. 26-31.

15583SW III. S. 170. Z. 18.

15584SW III. S. 170. Z. 19.

15585SW III. S. 170. Z. 21-26.

15586SW III. S. 173. Z. 8.

15587SW III. S. 173. Z. 24.

15588SW III. S. 174. Z. 3-6.

15589SW III. S. 175. Z. 19-22.

15590SW III. S. 176. Z. 14-16.

Siehe (Notizen): SW III. S. 647. Z. 17-18, SW III. S. 647. Z. 24.

15591SW V. S. 12. Z. 3-4.

15592SW V. S. 16. Z. 6.

15593SW V. S. 16. Z. 20-25.

15594SW V. S. 19. Z. 25.

15595SW V. S. 62. Z. 28-29.

15596SW V. S. 13. Z. 21.

Familie ihre Verwirrung, ihre Verwobenheit zwischen Traum und Wirklichkeit und verweist in diesem Zusammenhang auf ihre Eigenart, als Kind zu tanzen und aus dem Tanz heraus sich einen Palast zu erschaffen. „Ich bitt’ Euch, seht mich nicht verwundert an: / mir gehen oft solche Dinge durch den Kopf, / nicht Traum, nicht Wirklichkeit.“¹⁵⁵⁹⁷ Auch durch den Tanz, der mitunter das Interesse des Kaufmannes erweckt hatte, zeigt sich die Verbindung zum Traum, war das Lächeln doch gespeist aus der Beklemmung des Vaters, dem sie Erleichterung hatte schenken wollen („dies Lächeln und der Tanz, die Beiden waren / verflochten, wie die wundervollen Finger / traumhafter Möglichkeiten“).¹⁵⁵⁹⁸ Trotz ihrer Liebe zu Ganem, bittet sie den Kaufmann, dass er diesem ästhetizistischen Verlangen eine Schranke setzen möge; so solle er sie wecken, wenn er sie des Nachts weinen höre neben sich im Bett, denn dann träume sie von Ganem.¹⁵⁵⁹⁹ Doch Sobeide muss auch dank ihrer maßlosen Offenheit erkennen, dass sie ihm den „Traum verdorben“¹⁵⁶⁰⁰ hat, wobei sie sich auf die Ehe bezieht und das Glück, welches er dadurch ersehnt hatte. Sobeides Verbitterung über ihr Leben lässt sie schonungslos offen gegenüber ihrem Mann sein, ruft sie ihn doch auf, das Leben eben so wie sie als „halben Traum“¹⁵⁶⁰¹ zu sehen. Aber Sobeide verlangt von ihrem Mann nicht nur Schutz, sondern heißt ihm, ihre Gegenwart von der Vergangenheit zu trennen, sodass sie getrennt sind, wie in „einem Traum“,¹⁵⁶⁰² und ruft ihn neuerlich auf, ihr diese Freiheit nicht zu schenken („so meine Herrin, wie noch nie im Traum!“).¹⁵⁶⁰³ So ruft sie ihn dazu auf, dass niemals der „Druck der schweren Schatten“¹⁵⁶⁰⁴ von ihr genommen werden darf, den sie mit den Augen der Eltern verbindet und den Schulden dieser und ihr so der Weg offen steht zu ihrem ästhetizistischen Lieben.¹⁵⁶⁰⁵ Der Kaufmann jedoch schützt sie nicht vor dem ästhetizistischen Lieben, sondern gibt sie frei („Dich wie aus einem schweren Traum zur Hälfte“).¹⁵⁶⁰⁶ Gefährlicherweise erkennt Sobeide gerade dadurch in ihrem Ehemann seine Güte, wenn er sie für Ganem freigibt, hatte sie eine solche Möglichkeit, an Ganems Seite zu leben, noch nicht einmal im „tollsten Traum“¹⁵⁶⁰⁷ zu denken gewagt. Da Sobeide glaubt, dass sie zu Ganem gehört, will sie nicht noch eine Nacht in seinem Haus verbringen. Dabei zeigt sich hier sowohl die Distanz zur Wirklichkeit, mehr noch die Vertauschung zwischen Traum und Wirklichkeit, wenn sie wähnt, dass ihr das jetzt Geschehene einmal „wie ein Traum“¹⁵⁶⁰⁸ erscheinen wird. Im Hause Schalnassars glaubt Sobeide schließlich, dass ihre Träume Wirklichkeit geworden sind, stuft sie vielmehr die Wirklichkeit als Traum ein, da ihr das Haus Schalnassars nicht ärmlich erscheint: „Nun bin ich hier. Wie, fängt das Glück so an? / Ja, dies hat kommen müssen, diese Farben / Kenn’ ich aus meine Träumen, so gemischt.“¹⁵⁶⁰⁹

Durch die Begegnung mit Gülistane wird Sobeide jedoch von einer Ahnung ergriffen, dass Ganems Worte nur Lüge gewesen sind. Als Protagonistin jedoch, deren Leben auf dem Fantastischen, auf dem ästhetizistisch-traumhaften Erleben aufgebaut ist, kann sie diesen Einbruch nicht ertragen und beginnt sich die Realität schön zureden. So wähnt Sobeide, dass Ganem mit seinem Erscheinen, vor allem aber mit den Worten, die Wirklichkeit und das gerade Erlebte als Trug abtun wird. Hofmannsthal zeigt dort auch auf, dass Sobeide die Wirklichkeit nicht ertragen kann, sie von ihr vielmehr als „Schlinge“¹⁵⁶¹⁰ wahrgenommen wird, die ihr das Leben nehmen will. Doch die Rückkehr in ihre traumhafte Vorstellung und zur Erinnerung an das gemeinsame aber vergangene Erleben, kann nicht vollzogen werden, da ausgerechnet der Mann versagt, auf den Sobeide ihre ästhetizistische Lebenskonzeption projiziert hat. Das Erleben der Wirklichkeit, das Streiten des Sohnes und des Vaters um Gülistane, lösen bei Sobeide schließlich einen wahnsinnsartigen Zustand aus, indem sie wähnt, Teil dieser Lustbarkeit aus Mord und Treulosigkeit zu sein. Sobeide muss nicht nur erkennen, dass die vermeintliche Wirklichkeit einer gegenseitigen Liebe nichts weiter als ein

15597SW V. S. 14. Z. 15-17.

15598SW V. S. 16. Z. 33-35.

15599SW V. S. 17. Z. 24.

15600SW V. S. 18. Z. 14.

15601SW V. S. 20. Z. 13.

15602SW V. S. 24. Z. 18.

15603SW V. S. 24. Z. 27.

15604SW V. S. 24. Z. 23-27.

15605SW V. S. 24. Z. 38-39//1-23.

15606SW V. S. 26. Z. 15.

15607SW V. S. 27. Z. 16.

15608SW V. S. 28. Z. 15.

15609SW V. S. 43. Z. 9-11.

15610SW V. S. 47. Z. 31.

Traum ist, sondern dass ihre traumhafte Verstrickung sie seelisch beschmutzt habe; bedingt ist dies dadurch, dass Sobeide wählte, sich durch den Gang zu Ganem, von allem Gemeinen zu befreien; in Wirklichkeit aber hat sie sich erst dadurch versündigt. Glaubend, dass sie sich nur durch ihren Tod von dieser Versündigung befreien kann, will sie nicht mehr mit einem „schattenhafte[n] Denken“¹⁵⁶¹¹ konfrontiert sein, nämlich mit dem Gedanken an den Vater, da dieser ihr womöglich den Selbstmord unmöglich machen wird.

Durch Schalnassar erfolgt im zweiten Aufzug auch der Bezug Gülistanes zum Traum und zwar dahingehend, dass er ihr seine Freigebigkeit beweisen will: „der Gülistane will ich heute abend / mehr schenken, als sie träumt.“¹⁵⁶¹² Die angebrochene Schlafenszeit klammert Schalnassar aus, denn er erfüllt lieber die Wirklichkeit mit dem Genuss, statt nur von diesem zu träumen. Erst wenn Schalnassar wähnt, dass der Schuldner seine Frau zu ihm geschickt habe, zeigt sich neuerlich das Motiv und zwar dahingehend, dass er der Wirklichkeit mit aller Kraft begegnen will. Da er die Wirklichkeit nach seinem Willen formen will, erkennt er auch anfänglich nicht die Rede Sobeides als Wirklichkeit an, sondern glaubt sie traumhaft, als sie ihm sagt, nicht die Frau des Schuldners zu sein („Er schickt sie her, und was dem widerspricht, / ist aufgeschminkt“).¹⁵⁶¹³

Ganems Bezug zum Traum zeigt sich erstmalig durch das Aufeinandertreffen zwischen ihm und Gülistane. Anders als sein Vater klammert er nicht den Traum aus, sondern ihm scheint die Realität ein Traum zu sein. So lässt Hofmannsthal ihn mit dem Blick auf Gülistane sagen: „Mein Traum! wo kommst Du her?“¹⁵⁶¹⁴ Dabei wirkt Gülistane nur so schön auf ihn, golden und silbern, weil sie in Schalnassars kostbares Bad gestiegen war. Im Gespräch mit der Geliebten kommt Ganem auf den Plan, seinen Vater zu ermorden zu sprechen, sei er durch sein Alter doch nur noch ein „Schatten seines Selbst“.¹⁵⁶¹⁵ Dabei zeigt sich Ganems Bezug zum Traum neuerlich, wenn er Gülistane von der Frau spricht, die „hündisch“¹⁵⁶¹⁶ liebend an ihm hängt und ihm das Gift besorgen wird. Dabei schildert Ganem, dass die Frau ihm eben deshalb eine Helfershelferin wurde, weil er an ihrem Gesicht zuvor schon den Zug zum Traum erkannt hatte.¹⁵⁶¹⁷ Konträr zur Tochter schildert Ganem den Pastetenbäcker, der vor Menschen wie er einer ist, ausweicht und keine Speise auch nur isst, „auf die von unser einem Schatten fiel“.¹⁵⁶¹⁸

In dem lyrischen Drama *Die Frau im Fenster* (1897) versenkt sich Dianora in ihrer ästhetizistischen Vorstellung, dass Palla bald zu ihr kommen werde. Doch der Selbstbetrug kann von ihr nicht dauerhaft vollzogen werden; vielmehr sieht sie mitunter ihren „schwachen Schatten“¹⁵⁶¹⁹ durch die Wirklichkeit mitgerissen. Während Dianora beobachtet, wie der Garten des alten Mannes schon im Schatten liegt und dieser sich fürchtend einsperrt,¹⁵⁶²⁰ sehnt sich Dianora nach der Dunkelheit, verbindet sie diese doch mit dem Kommen des Geliebten („Nun sind die Schatten fort, die Schatten alle: / die von den Pinien, die von den Mauern“).¹⁵⁶²¹ Doch Dianoras ästhetizistische Versenkung wird immer wieder durchbrochen, so mitunter durch die Amme, die ihr von dem Biss des Pferdes berichtet („Dianora schweigt, sieht verträumt vor sich hin“)¹⁵⁶²² oder durch die Erzählung von der Tat des Ehemannes an dem Gesandten: „Sie schüttelt den sorgenvollen Ausdruck ab, ihr Gesicht nimmt wieder / seinen verträumten, innerlich glücklichen Ausdruck an.“¹⁵⁶²³ Dabei steht Dianora mitunter der Dunkelheit und dem Schatten auch problematisch gegenüber, denn durch die Dunkelheit kann sie das Kommen des Geliebten gar nicht sehen.¹⁵⁶²⁴ Dennoch verbindet Dianora ihr Lieben zu Palla nahezu durchweg mit dem Motiv, scheinen ihr doch alle

15611SW V. S. 55. Z. 20.

15612SW V. S. 33. Z. 17-18.

15613SW V. S. 41. Z. 3-4.

15614SW V. S. 33. Z. 29.

15615SW V. S. 34. Z. 27.

15616SW V. S. 35. Z. 33.

15617SW V. S. 36. Z. 1-4.

15618SW V. S. 36. Z. 16.

15619SW III. S. 96. Z. 22.

15620SW III. S. 96. Z. 35-36.

15621SW III. S. 98. Z. 33-34.

15622SW III. S. 103. Z. 1.

15623SW III. S. 104. Z. 33-34.

15624SW III. S. 108. Z. 12-15.

„schattenlose[...] Wege“¹⁵⁶²⁵ offen dem Geliebten.

In *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) zeigt sich das Motiv erstmalig durch den Monolog des Dichters, den es in der Dämmerung nach draußen trägt („von seitwärts in die goldnen Bäume fällt, / und lange Schatten auf den Feldern liegen“) ¹⁵⁶²⁶ und der nach „ungewissen Schatten“ ¹⁵⁶²⁷ sucht. Besonders die Gestalt des trunkenen Schwimmers erregt für einen gewissen Moment die Aufmerksamkeit des Dichters. Dieser Schwimmer „fängt mit trunkenen Blicken auf / die feuchten Schatten“ ¹⁵⁶²⁸ und wird selbst nur vom „Schatten riesenhafter Eichen“ ¹⁵⁶²⁹ erfasst. Durch das Erleben fühlt sich der Dichter zudem künstlerisch zu Werken inspiriert, obgleich er sich unsicher in Bezug auf Traum und Leben, in der Unterscheidung, zeigen wird („und weiss nicht, wo sich Traum und Leben spalten“). ¹⁵⁶³⁰

Auch durch den Greis, der sein Leben als König gegen das eines Gärtners eingetauscht hat, bindet Hofmannsthal das Motiv ein, sieht er sich doch in der Natur vom „Schatten und gedämpften Licht“ ¹⁵⁶³¹ umgeben. Doch bekennt er in seinem jetzigen Leben eine Nähe zum wirklichen Erleben, während er als König eine Distanz zum Leben gespürt hatte. ¹⁵⁶³² Das Motiv zeigt sich auch durch den jungen Mann, der von dem Traum, indem er mit drei Hunden Wild jagt, erzählt. Gekleidet zwar wie auf alten Bildern, hatte er den Wald doch gefüllt mit Leben wahrgenommen. Doch hatte er im Traum auch eine Beklemmung empfunden, da er sich plötzlich gealtert empfunden hatte, und im Spiegel des Brunnens statt seines Selbst ihm das Bild seines Vaters entgegengekommen war. ¹⁵⁶³³ Durch die Bewegung des Pferdes war der junge Mann aus seinem Traum erwacht, den er aber immer noch wie „dunkle Spinnweb“ ¹⁵⁶³⁴ um sich spürte, zumal er sich auch durch den Mord an den Tieren immer noch unter dem Einfluss des Traumes stehend zeigt. ¹⁵⁶³⁵ Was ihm aber zuvor eine Beklemmung gebracht hatte, sich alt zu denken, ängstigt ihn nun, aufgrund des Grußes des Gärtners, nicht mehr. Hofmannsthal greift das Motiv ebenso durch die vierte auftretende Figur auf, wenn der Goldschmied sich an seine Kindheit erinnert. So hängt es ihn von „Kindesträumen“ ¹⁵⁶³⁶ an, von Brücken hinab in die Tiefe zu schauen, wo er auf dem Grund des Wassers Geschmeide zu sehen glaubte, „drin sich feuchte Schatten fangen“. ¹⁵⁶³⁷ Auch durch den nächsten Monolog des jungen Mädchen, bindet Hofmannsthal das Motiv ein, wünscht diese sich doch Musik, was ihr durch das Lied des Bänkelsängers erfüllt wird; jedoch singt er in seinem Lied von einer sterbenden Frau („Das Ganze glitt so hin und hin / und ging als wie im Traum“). ¹⁵⁶³⁸ Des weiteren berichtet der Diener von dem Leben des Wahnsinnigen in Einsamkeit, in der er sich der Lektüre von Büchern hingegeben hatte, die der Diener eine „schattengleiche, körperlose Beute“ ¹⁵⁶³⁹ heißt. Doch der Wahnsinnige bezieht sich noch einmal auf sein Leben, zeigt eine Vermischung von Traum und Wirklichkeit („Was aber sind Paläste und die Gedichte: / traumhaftes Abbild des Wirklichen!“) ¹⁵⁶⁴⁰ und geht einen Weg, der „leichter als der Traum“ ¹⁵⁶⁴¹ ist und der ihn ans Meer führt.

In *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) zeigt sich das Motiv erstmalig durch Weidenstamms Worte an Venier, in denen er diesem schildert, wie er die Feste in seinem Hause plant: „Mach Dichterträume wahr,

15625SW III. S. 113. Z. 32.

15626SW III. S. 133. Z. 16-17.

15627SW III. S. 133. Z. 19.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 133. Z. 24.

15628SW III. S. 135. Z. 1-2.

15629SW III. S. 135. Z. 6.

15630SW III. S. 136. Z. 6.

15631SW III. S. 136. Z. 20.

15632SW III. S. 137. Z. 19.

15633SW III. S. 138. Z. 25-31.

15634SW III. S. 138. Z. 35.

15635SW III. S. 139. Z. 4-12.

15636SW III. S. 139. Z. 33.

15637SW III. S. 139. Z. 38.

15638SW III. S. 141. Z. 21-22.

15639SW III. S. 146. Z. 2.

15640SW III. S. 148. Z. 25.

15641SW III. S. 148. Z. 30.

Siehe (Notizen): SW III. S. 599. Z. 6.

stampf aus dem Grab / den Veronese und den Aretin“. ¹⁵⁶⁴² Weidenstamm zeigt sich nicht nur als Narzisst, wähnt er doch auch, dass er in dem alten Mann vielleicht seinem Vater begegnen sein könnte, wodurch sich durchaus ein Nachdenken über seine Herkunft zeigt. Gleichsam aber zieht Weidenstamm das Nachdenken darüber auch in den Traum, träumte er doch mehrmals, dass der Krüppel in dem Dorf vielleicht sogar sein Sohn gewesen sei. Erst wenn der Baron sich an Cesarino wendet, um ihn zum ästhetizistischen Leben zu verführen, zeigt sich das Motiv neuerlich in Verbindung mit dem Protagonisten („unsre Kleider / sind solche Diener, und sie atmen Träume, / die unsre eigne Phantasie erschuf“). ¹⁵⁶⁴³

An Venier zeigt sich der Bezug zum Traum dadurch, dass er durch das Bildnis Weidenstamms auf der Dose zutiefst benommen ist und ausruft, weil er es nicht als Wirklichkeit zulassen will: „Ich träum´, ich träum´! / Hexen und Teufel sind auf meinem Bett!“ ¹⁵⁶⁴⁴ So schildert er seinem Onkel auch die Bedeutung Vittorias für ihn, deutet aber gleichsam die Beklemmung an durch das Blut der Vorfahren. ¹⁵⁶⁴⁵ Vor Vittoria bekennt er auch seine Eifersucht. Nicht nur in der Wirklichkeit spüre er diese, sondern er äußert auch die Befürchtung, dass sie sich im Traum nach anderen Männern sehne, eine Sphäre, zu der er keinen Zugang hat. ¹⁵⁶⁴⁶ Das Geheimnisvolle, das ihn einstmals an Vittoria angezogen hat, wird für Venier nun zur Beklemmung („Du warst die einzige Wirklichkeit in meinem Leben“); ¹⁵⁶⁴⁷ aber diesen Halt im Leben und dieses Glück sieht er nicht nur bedroht, sondern auch vernichtet durch die vergangene Liebe zu Weidenstamm und dem geborenen Sohn. Doch ruft Venier Vittoria, selbst nach einer halbwegs wiedergewonnenen Sicherheit, auch neuerlich dazu auf, dass er das Geschehen in der Nacht verdrängen will: „Nichts, wenn ich bitten darf, von heute Nacht: / das ist vorbei und nicht mehr wahr, wie Träume!“ ¹⁵⁶⁴⁸ Die Gleichgültigkeit von Vittorias Gruß an Weidenstamm lässt Venier zudem vermuten, dass sie mit ihm nicht dem „geheime[n] Inhalt / all ihrer Träume“ ¹⁵⁶⁴⁹ begegnet ist, wodurch er sich beruhigt fühlt. Doch Vittorias Traurigkeit, die er an ihr bemerkt, lässt ihn neuerlich Eifersucht empfinden: „Warum ist sie nun traurig? Wieder Träume, / daran ich keines Schattens Anteil habe?“ ¹⁵⁶⁵⁰ Als Venier erfährt, dass Weidenstamm heute noch Venedig verlassen wird, sieht er sich neuerlich erleichtert, aufgrund seiner leichtfertigen Abwendung von dem Sohn („diesen hast du nie geliebt, / auch nicht im Traum, auch nicht im bunten Traum!“). ¹⁵⁶⁵¹

Vittorias erster Bezug zum Motiv zeigt sich durch Veniers Anklage auf ihre Reaktion in der Oper, hatte er sie doch gesehen wie einen „Nachtwandler“, ¹⁵⁶⁵² der wie „unter einem Schatten“ ¹⁵⁶⁵³ ging. Vittoria selbst setzt ihre Verbindung zum Traum durch Weidenstamm, der ihre Stimme erschaffen hatte:

„Dies ist mein alles, ich bin ausgehöhlt
wie der gewölbte Leib von einer Laute,
das Nichts, das eine Welt von Träumen herbergt:
und alles ist von dir, dein Ding, dein Abglanz.“ ¹⁵⁶⁵⁴

So sei ihre Stimme entstanden aus der Sehnsucht nach ihm, wobei sie ihre Stimme nenne, „wie Einer traumhaft sagt: mein guter Geist“. ¹⁵⁶⁵⁵ Doch während Weidenstamm an die Vergangenheit anknüpfen will,

15642SW V. S.106. Z. 23-24.

15643SW V. S. 168. Z. 18-20.

In der ersten Bühnenfassung zeigt sich, dass Weidenstamm die Verbindung zwischen Einsamkeit und dem Traum setzt. In Anspielung auf seine Zeit im Kerker, heißt es: „Wer einsam ist, der fängt zu träumen an: / dazu hab ich einmal in meinem Leben, / mich dünkt, so siebzehn Monat´ Zeit gehabt.“ In: SW V. S. 189. Z. 20-23.

15644SW V. S. 128. Z. 4-5.

15645SW V. S. 143. Z. 11-19.

15646SW V. S. 145. Z. 5-11.

15647SW V. S. 148. Z. 29.

15648SW V. S. 156. Z. 10-11.

15649SW V. S. 156. Z. 17-18.

15650SW V. S. 168. Z. 3-4.

15651SW V. S. 170. Z. 8-9.

In der ersten Bühnenfassung wendet Venier sich an den Baron, und klagt ob ihrer Träume („Ein Traum war, angefüllt mit Leben, dran / Ich keinen Antheil hatte - nun ist Nacht“, SW V. S. 224. Z. 17-18). Das Geschenk der Dose ruft in der Bühnenfassung keinen sofortigen neuen Einbruch herbei. Vielmehr wähnt Venier, dass die Bedrängung nur schattenhaft gewesen sei (SW V. S. 226. Z. 23-27).

15652SW V. S. 115. Z. 3.

15653SW V. S. 115. Z. 3.

15654SW V. S. 131. Z. 20-23.

15655SW V. S. 131. Z. 35.

erkennt Vittoria dies als unmöglich an, hüllt sie ihr Schicksal doch ein „wie in seinen Schatten“. ¹⁵⁶⁵⁶ Mit dem alten Passionei wird Vittoria mit einem weiteren ästhetizistischen Mensch konfrontiert, der am Ende seines Lebens angekommen ist. ¹⁵⁶⁵⁷ Vittoria zeigt sich zudem besorgt, idealisiert ihr Sohn sie doch aufgrund ihrer Jugend und diffamiert damit gleichzeitig die Mutter: „So steh´ ich selber mir im Licht und muß / zwiesäftige Früchte essen, deren Fleisch / hab süß, halb bitter schmeckt. Wie gleicht dies Träumen!“ ¹⁵⁶⁵⁸ Zudem bekennt sie im Hause ihres Mannes, dass niemand um ihres wahren Alters weiß, da sie doch nur so Cesarino als ihren Bruder ausgeben kann („die Schwester meines Kindes, schattenhaft, / zu einem neuen Wesen fast verdoppelt“). ¹⁵⁶⁵⁹ Hatte sie sich selbst die Wirklichkeit wie einen Traum gestaltet, die Wirklichkeit beschnitten indem sie ihr Alter verbirgt und ihren Sohn zu ihrem Bruder gemacht hat, lässt sie Weidenstamms neuerlicher Verlust in dieser Lebenslüge zurück. So sieht sie auch, dass die Begegnung mit Weidenstamm gleichsam etwas Fantastisches, Traumhaftes hat. ¹⁵⁶⁶⁰ Letztendlich spricht sie Weidenstamm vom Erbe des Sohnes, wurde sie doch für ihre Musik bezahlt, für den „Schatten [...], den meine Seele warf“.

¹⁵⁶⁶¹

Wenn Cesarino auf die Worte des Barons antwortet, dass er und Vittoria Bruder und Schwester sind, so zeigt sich zum einen sein Bezug zum Motiv, aber auch gleichsam das Ahnen, dass etwas Maskenhaftes in ihrer Beziehung ist: „Das sind wir doch wirklich! / Sie sagen´s so wie: >>Diana und Endymion<<, / >>Zeus und Europa<<, genau als ob es Masken wären.“ ¹⁵⁶⁶² Wenn Vittoria ob der ästhetizistischen Verführung des Barons besorgt ist und Einwände andeutet, verweist Cesarino auf sein Schönheitsempfinden; nicht zu jung sei er für ein solches Empfinden, sei doch Dante neun Jahre alt gewesen, als ihm „der Liebesgott im Traum“ ¹⁵⁶⁶³ erschienen war.

Weitere Bezüge zum Motiv zeigen sich durch den Baron, der die Marfisa zu Salaino führt, die ihn achtlos einen „Schatten“ ¹⁵⁶⁶⁴ heißt, durch Salaino, der sein armes Leben verflucht („bis das Geheul der Katzen auf den Dächern / dem Traum ein Ende macht. Verfluchtes Leben!“) ¹⁵⁶⁶⁵ oder durch den Abbate, der die Schönheit Vitorias verehrt und in Verbindung mit dem Schatten der griechischen Unterwelt setzt: „O schönste Eurydike! die mit Orpheus / die Rollen tauscht, und ruft ihn zurück / und führt ihn aufwärts aus dem Reich der Schatten!“ ¹⁵⁶⁶⁶

Deutlich zeigt sich auch in *Die Verwandten* (1898), primär in Verbindung mit dem Liebeserleben, die

15656SW V. S. 132. Z. 34.

15657SW V. S. 155. Z. 5-12.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 162. Z. 27-31.

15658SW V. S. 159. Z. 2-4.

15659SW V. S. 161. Z. 21-22.

15660SW V. S. 170. Z. 32-34.

15661SW V. S. 172. Z. 32.

In der ersten Bühnenfassung erschrickt Vittoria ob der rein narzisstischen Bedeutung Cesarinos für den Baron, indem er in dem Sohn nur sein jüngeres Ich sieht, während Vittoria bekennt, dass sie sich immer eine Begegnung zwischen Cesarino und Weidenstamm im Traum vorgestellt hatte: „Wie hab´ ich geträumt, ihn Dir zu zeigen, / In einer reinern, seligern Begegnung, / An einem stillern Strand.“ (SW V. S. 235. Z. 21-33) Ebenso zeigt sich Vittoria in dieser Fassung verwundert über Weidenstamms Weggang (SW V. S. 248. Z. 3-6).

15662SW V. S. 165. Z. 22-24.

15663SW V. S. 169. Z. 6.

In der ersten Bühnenfassung, die allein in Weidenstamms Haus spielt, wendet sich Cesarino an Venier mit den Worten, dass er wie im „Traum“ (SW V. S. 203. Z. 10) zu diesem Haus gefunden habe, indem er der Marfisa gefolgt sei. Im Gespräch zwischen der Marfisa, Venier und dem Baron sagt Cesarino, wobei er darin die Schwester ausschließt: „Und ich hab´ sagen hören, dass die Frauen / Nicht Wesen sind wie wir, vielmehr ein Blendwerk / Aus solchem Zeug wie Irrlichter und Träume.“ (SW V. S. 204. Z. 25-27) Der Baron wiederum will Cesarino aus seinen Träumereien um die Marfisa befreien, heißt ihn vielmehr, diese wirklich zu machen, indem er mit ihm um sie streitet („Was träumst Du dort? Wir wollen bieten“, SW V. S. 210. Z. 19). Als Cesarino in der ersten Bühnenfassung sieht, dass sich Vittoria nächtens bei dem Ästhetizisten aufhält, bedeutet dies einen Angriff auf seine hohe Meinung von Vittoria („Es gienge mir ans Herz, wenn einer nur / Auf Deinen Schatten treten würde“, SW V. S. 239. Z. 4-5). Mit der Eröffnung, dass Weidenstamm sein Vater ist, will Cesarino Venier jedoch vor der Wahrheit bewahren: „Ganz leicht verschweigt sich, / Was diese Nacht gebracht, denn einem Traum / Sieht es sehr ähnlich.“ In: SW V. S. 247. Z. 27- 29.

15664SW V. S. 109. Z. 14.

15665SW V. S. 110. Z. 20-21.

15666SW V. S. 153. Z. 17-19.

Siehe (Notizen): SW V. S. 447. Z. 17-18, SW V. S. 448. Z. 28-29, SW V. S. 451. Z. 29, SW V. S. 458. Z. 22-27, SW V. S. 458. Z. 28, SW V. S. 460. Z. 11-19, SW V. S. 464. Z. 2-6, SW V. S. 464. Z. 27-28, SW V. S. 466. Z. 16-18, SW V. S. 477. Z. 6-8, SW V. S. 477. Z. 10-11.

Verwischung zwischen Traum und Wirklichkeit, ebenso wie der Zug des Ästhetizisten zum Schatten. Hofmannsthal schafft es gleichsam über diesen Motivkomplex die Wesensnähe zwischen den Figuren Therese, Anna und Georg zu verdeutlichen, sind doch alle drei „verträumt und verspielt“. ¹⁵⁶⁶⁷ Gleichsam bindet Hofmannsthal an diesen Zug zum Traum, die Fähigkeit die Vergangenheit als Gegenwart zu erleben. ¹⁵⁶⁶⁸ Die charakterliche Gemeinsamkeit der drei Personen wird von Hofmannsthal noch weiter verstärkt, gehen sie doch in den stillen Garten „über den die Kreuze ihre Schatten warfen“. ¹⁵⁶⁶⁹ Damit zeigt sich auch in diesem Werk die Verbindung zwischen dem Schatten („sargförmigen Schatten der Särge“) ¹⁵⁶⁷⁰ und dem Tod. Hofmannsthal schildert Georgs Sehnsucht nach Therese, deren geheimnisvolles Wesen ihn mehr berührt als das ihrer Kinder Anna und Felix; diese Faszination speist sich aus ihrer Vergangenheit, aus ihrem bereits gelebten Leben mit einem Mann, der bereits auf diesem Friedhof beerdigt worden war. ¹⁵⁶⁷¹ Ebenso zeigt sich auch die Abwendung von Therese an den Schatten gebunden, vollzieht sich diese in Verbindung mit dem Kreuzweg („Ein tiefer Schatten lag wie ein Wall über seinem Weg. Es war der grosse Ahornbaum“) ¹⁵⁶⁷² und der Erfahrung der Ganzheit des Seins. Georg wird mit dieser Konzeption durch den Ahornbaum konfrontiert, an dessen Stamm das Efeu entlang kriecht („umschlang sie einmal den Stamm, dann breitete <sie> sich aus und umflocht in dicken Gewinde die ausgebreiteten Riesenäste umkletterten die Zweige, hieng zwischen ihnen in schattenfeuchten Guirlanden und der Wipfel des ungeheuren Baumes war nichts als Epheu“). ¹⁵⁶⁷³ Auch am Haus des Salzbergschützen wird Georg mit dem Schatten konfrontiert. ¹⁵⁶⁷⁴ Hofmannsthal führt den Ästhetizisten mit dieser Familie, ebenso wie mit dem Baum, an die Ganzheit des Seins heran, sieht er in dem Gesicht Walpurgas und in denen der Großeltern die Gemeinsamkeit einer Familie. ¹⁵⁶⁷⁵ In seinem Zimmer, welches er von dieser Familie gemietet hatte, angekommen, sieht er sich neuerlich mit dem Schatten konfrontiert, werfen die Efeublätter doch ihre Schatten auf den Boden. ¹⁵⁶⁷⁶ In seinen träumerischen Gedanken über Therese und Anna, verliert er sich für kurze Zeit jedoch auch in einem Sehnen an Romana. Die Ergriffenheit für dieses Mädchen rührt daher, dass sie für etwas steht, in dem Therese und ihre Tochter uneins waren. Hofmannsthal vermischt hier traumhaftes Sehnen und Wirklichkeit, denn Georg versteigt sich in der Vorstellung, Therese wisse von Annas Zuneigung zu ihm und wolle den „Schatten eines Verdachtes“ ¹⁵⁶⁷⁷ verhindern, dass Georg und sie Heimlichkeiten miteinander haben. Georg, aus dem Fenster nach den beiden Frauen sehend, wird neuerlich auf den Schatten aufmerksam, sieht er doch wie aus einem „Epheuschaten“ ¹⁵⁶⁷⁸ eine Spinne springt die eine Motte tötet, wodurch sich Georg neuerlich mit dem Tod konfrontiert sieht. ¹⁵⁶⁷⁹ Die Ganzheit des Seins, gehört der Tod doch zum Leben, kann von Georg nicht ertragen werden, und er flüchtet sich neuerlich in seine traumhaften Vorstellungen, indem er sich in die Lektüre Maupassants versenkt. Doch dauerhaft kann er an dem Traum nicht festhalten, den er sich von Therese, Anna und sich gemacht hat. Spätestens die Kündigung des Mietverhältnisses ist ein herber Rückschlag („Auf einmal sprang von außen etwas tückisch über ihn und griff in seine Träume“). ¹⁵⁶⁸⁰ Wiederum will Georg diesem Einbruch der Wirklichkeit entfliehen, fühlt er die Wirklichkeit stärker als je zuvor auf sich lasten, und auch die Traumwelt wähnt er nicht mehr unberührt von der Wirklichkeit (SW XXIX. S. 117. Z. 35-37). Da ihm auch die Träume keinen vollendeten Fluchtraum vor der

15667 SW XXIX. S. 108. Z. 25-26.

15668 „Aber allen 3 schien es möglich den vergangenen Tagen noch einmal wieder zu begegnen, wie man im Wald auf schmalem Schleichweg zwischen Haselbüschen und Brombeeren wieder zu der Lichtung zurückkommt [...]“. In: SW XXIX. S. 108. Z. 26-29.

15669 SW XXIX. S. 110. Z. 25-26.

15670 SW XXIX. S. 110. Z. 31-32.

15671 „[...] und mit einem der hier im dunklen Bette lag, Hand in Hand gegangen war und deren Schatten, schmal wie der eines Knaben zwischen den Gräbern hinglitt.“ In: SW XXIX. S. 111. Z. 31-33.

15672 SW XXIX. S. 112. Z. 7-8.

15673 SW XXIX. S. 112. Z. 11-15.

15674 „So sonderbar warf der Mond den Schatten der Apfelbäume über die Wiese, so verändert sprangen ihm das kleine Vordach und das Bienenhaus entgegen.“ In: SW XXIX. S. 112. Z. 20-22.

15675 SW XXIX. S. 112-113. Z. 36//1.

15676 SW XXIX. S. 113. Z. 6-7.

15677 SW XXIX. S. 114. Z. 25.

15678 SW XXIX. S. 115. Z. 1.

15679 „Beklommenheit, die mit einer undeutlichen heimlichen Erinnerung verknüpft war, sah Georg zu / wie die Spinne ihre Beute in den Schatten des Epheus zurückschleppte“. In: SW XXIX. S. 115. Z. 5-7.

15680 SW XXIX. S. 117. Z. 32-33.

Wirklichkeit bieten, will er sich räumlich distanzieren,¹⁵⁶⁸¹ denn Georg ahnt die Flüchtigkeit des Ästhetizismus und will diesem Einbruch entkommen. Stattdessen versucht er sich neuerlich auf die Frauen Therese und Anna zu besinnen; doch weder Therese noch „Anna´s im Traum bewegte Lippen“¹⁵⁶⁸² verlocken ihn so sehr wie Walpurga. Auch an Theresens Kind Felix zeigt sich der Zug zum Traum („das Kind kann nicht aus seinem Märchenkosmos“).¹⁵⁶⁸³ Während Felix´ Wesen eng mit der Traumwelt verbunden ist, steht seine Mutter Therese diesem Wesenszug mit Verwunderung gegenüber: „>>Nein. Aber sagen sie, << sagte die Frau, >>sagen sie jetzt wo sie uns alle kennen, wie kann ein Kind zu solchen Gedanken oder Träumen kommen.<<“¹⁵⁶⁸⁴ Felix wird von Hofmannsthal als Junge geschildert, der sich, als er Schritte hört, „in den Schatten des Grabhügels“¹⁵⁶⁸⁵ drückt. Hofmannsthal beschreibt seinen Weg durch die Natur und lehnt den Schatten zum Teil an sein ästhetizistisches Erleben an; so sieht Felix Ranken vom Geissblatt („hatten tiefe Schatten um sich wie Bauschen von schwarzem Sammt“),¹⁵⁶⁸⁶ geht den Weg wo normalerweise eine alte Frau sitzt und wo jetzt nur Salbeiblüthen einen Schatten werfen,¹⁵⁶⁸⁷ betrachtet den Heuschöber an dessen Wand eine Sense war in „tiefen riesengroßen Schatten gewickelt“¹⁵⁶⁸⁸ und sieht schließlich, auf einem Balken liegend, in die Tiefe („immer in der Tiefe schwimmend in stillem grünlichen Wasser sein Schatten unter ihm“).¹⁵⁶⁸⁹

In der *Reitergeschichte* (1898) gibt sich der Wachtmeister Anton Lerch, ausgelöst durch die Begegnung mit der Frau, auch in den Mittagsstunden seinen „Träumereien“¹⁵⁶⁹⁰ hin, die durch die äußeren Umstände keine „Hemmungen“¹⁵⁶⁹¹ erfahren. Seine Träumereien sind es auch, sich hineinzudenken in die Behaglichkeit des Zimmers der Vuic, die ihn die Bedrohung in der Wirklichkeit nur begrenzt wahrnehmen lässt, was auch die Begegnung mit dem Doppelgänger erklärbar macht, indem er sich nur zögerlich selbst erkennt.

Ebenso zeigt sich in *Die Sirenetta* (1899) die Einbindung des Traumes. Hofmannsthal verbindet das Motiv hier mit einer von Sirenettas sechs Schwestern und deren Verlangen nach Gold („die Sechste hat träumen woll´n / und wollte die Träume von Gold“).¹⁵⁶⁹² Dabei hat der Zug zum Traum der Schwestern nicht nur deren Tod zur Folge, sondern stürzt auch die Mutter in Verzweiflung.¹⁵⁶⁹³ „Mit ihnen wandert der Schatten übers Wasser“,¹⁵⁶⁹⁴ heißt es zudem in der Geschichte der Sirenetta, die sie über die Vögel erzählt. Der Schatten steht hier nicht in Verbindung mit dem Schattendasein, verweist sie doch auf die „ganze lebende Wolke“,¹⁵⁶⁹⁵ die die Vögel in ihrer Gemeinschaft bilden, sondern der Schatten steht hier vielmehr im Zusammenhang mit allem Seienden, das zwangsläufig einen Schatten werfen muss. Zudem zeigt sich die Einbindung des Motivs durch die Frage der Sirenetta, ob auch Silvia von ihren Händen träumt („Denkst du daran? Träumst du davon?“),¹⁵⁶⁹⁶ was bei Silvia jedoch nicht zu einem traumhaften Zustand, sondern zu einem Erwachen führt,¹⁵⁶⁹⁷ ist sie wie „einer, der aus dem Schläfe aufgestört wird“.¹⁵⁶⁹⁸

In *Das Bergwerk zu Falun* (1899) erfolgt der erste Bezug zum Traum im I. Akt durch Elis, der in der Gegenwart die vergangenen Träume in Bezug nach Ilsebill nicht mehr nachvollziehen kann, weil die Frau, bedingt durch ihr Altern, jegliche Faszination für ihn eingebüßt hat („Wie konnt ich träumen / Und danach

15681SW XXIX. S. 118. Z. 7.
 15682SW XXIX. S. 119. Z. 34-35.
 15683SW XXIX. S. 330. Z. 5.
 15684SW XXIX. S. 107. Z. 23-25.
 15685SW XXIX. S. 120. Z. 26.
 15686SW XXIX. S. 121. Z. 16-17.
 15687SW XXIX. S. 122. Z. 35.
 15688SW XXIX. S. 123. Z. 1.
 15689SW XXIX. S. 123. Z. 26-27.
 15690SW XXVIII. S. 42. Z. 38.
 15691SW XXVIII. S. 42. Z. 38-39.
 15692SW XVII. S. 12. Z. 5-6.
 15693SW XVII. S. 13. Z. 20-23.
 15694SW XVII. S. 16. Z. 36.
 15695SW XVII. S. 16. Z. 34.
 15696SW XVII. S. 16. Z. 10.
 15697SW XVII. S. 16. Z. 12-13.
 15698SW XVII. S. 16. Z. 12-13.

hungern, immerfort danach! / Es ist doch über alle Maßen schal!“).¹⁵⁶⁹⁹ In Verbindung mit Elis zeigt sich der Traum auch durch die Fremdheit des eigenen Ich („Ich könnte stundenlang auf meine Hände / Hinunterstarrten und den fremden Mann / Mir träumen, dem die zwei gehören können“).¹⁵⁷⁰⁰ In beiden zitierten Passagen zeigt sich damit eine Distanz des Elis zum Traum. Negativ zeigt sich auch die Verbindung mit dem Traum, wenn Elis unter der Last der Vergänglichkeit, die er auf sich und allem Irdischen lasten fühlt, in ein „finsteres Hinträumen“¹⁵⁷⁰¹ verfällt. Im Innern des Berges jedoch zeigt sich die Vertauschung von Traum und Wirklichkeit. Mit der Tiefe, die Elis als seine wahre Heimat ansieht, wähnt er, endlich die Wirklichkeit zu erleben, während die Realität von ihm als Traum abgetan wird („Ich hab geträumt! Jetzt lieg ich wach!“).¹⁵⁷⁰² Wie verworren Elis zu Wachen und Traum steht, zeigt sich als Elis der Bergkönigin gegenübersteht, und neuerlich glaubt zu träumen: „Ich träum / Und träum nur, ich bin wach.“¹⁵⁷⁰³ Die Bergkönigin aber macht ihm weiß, dass das was er sieht, die Wirklichkeit ist, dass alles Vorhergehende nur ein Traum und damit gleichsam unwirklich ist („Nun träumst du nicht“).¹⁵⁷⁰⁴ Dass er ihr aber nicht sogleich verfällt, liegt mitunter daran, dass er sich träumend glaubt und Elis den Traum als negativ einstuft. Die Bergkönigin ruft, um Elis an sich zu binden, einen Trank herbei und auch sie erwähnt, dass ihre Welt die Wirklichkeit ist, will sie Elis doch erwecken: „Er liegt im Traum. Bring ihm zu trinken, Agmahd.“¹⁵⁷⁰⁵ Neben ihrer Schönheit, dem Ausblenden der Sterblichkeit, der wesensgleichen Nähe zu ihr, lockt die Bergkönigin Elis des weiteren auch damit, ihm Halt zu geben. Über sie als die Herrin der Zeit, heißt es:

„Sieh: euch da droben flutet ohne Halt
Die Zeit vorüber, doch mir ists gegeben,
In ihren lautlosen kristallinen Strom
Hinabzutauchen ihrem Lauf entgegen,“¹⁵⁷⁰⁶

Auch dadurch versucht die Bergkönigin Elis an sich zu binden, indem sie Torbern von ihrer gemeinsamen Vergangenheit reden lässt. Doch Torbern ist alt, die Sehnsucht, die ihn als junger Mann von ihr ergriffen hat, ist reduziert („Entkräftend faßt's mich an wie fahle Träume. / Es ist so lange her“)¹⁵⁷⁰⁷ und auch der Bezug zum Traum wird von Torbern als negativ empfunden. Erst mit der Rede der Bergkönigin, in der sie Elis neuerlich darauf aufmerksam macht, dass es seine Tiefe ist, die ihn die Bergkönigin sehen ließ, bindet Hofmannsthal neuerlich den Traum ein, denn „wie im Traum“¹⁵⁷⁰⁸ hatte er nach der Bergkönigin gegriffen. Auch bei der Großmutter, als sie sich auf ihre Jugend bezieht, zeigt sich ein Zug zum Traum, wobei auch hier der Traum in Verbindung mit der Jugend steht („Mit meinen Augen sog ich wie im Traum / Die Welt in mich hinein“).¹⁵⁷⁰⁹ Ebenso im Gespräch mit Anna zeigt sich das Motiv, äußert Elis das ihm das wahre Leben wie im Traum erscheint, während ihm der Traum zum wahren Leben wurde.¹⁵⁷¹⁰ Auch durch den Stern, der ihm den Weg zur Bergkönigin wies, verweist Elis auf den Traum:

„Hier fiel mein Stern!
[...]
Es sind nicht Träume, oder dieses All
Träumt mit. Hier ist das Ende meines Weges.
Von hier muß ich hinab.“¹⁵⁷¹¹

In seiner ästhetizistischen Überzeugung glaubt er nun, am Ende seines Weges angekommen zu sein. Das traumhafte Erleben in der Nähe der Bergkönigin, wird ihm hier zur Wirklichkeit, zur Bestätigung, dass alles was sie sagte wirklich wahr ist und werden wird. Doch sogleich, als er Anna von seinem Leben erzählt, zeigt sich deutlich die Ambivalenz von Elis in Bezug auf die Welt der Bergkönigin; zwischen Faszination und

15699SW VI. S. 18. Z. 10-12.

15700SW VI. S. 20. Z. 18-20.

15701SW VI. S. 21. Z. 25.

15702SW VI. S. 29. Z. 1.

15703SW VI. S. 29. Z. 16-17.

15704SW VI. S. 29. Z. 19.

15705SW VI. S. 29. Z. 22.

15706SW VI. S. 31. Z. 34-37.

15707SW VI. S. 33. Z. 3-5.

15708SW VI. S. 35. Z. 11.

15709SW VI. S. 46. Z. 4-5.

15710SW VI. S. 55. Z. 11-13.

15711SW VI. S. 56. Z. 30-34.

Beklemmung, zwischen Traum und Wirklichkeit stehend, ahnt Elis, dass sein Weg voll „Wonne und Entsetzen“¹⁵⁷¹² ist. Elis bindet den Traum auch ein, wenn er von Anna verlangt, sie möge ihn nach seinem Eingehen in die Tiefe in Erinnerung behalten: „Wenn, Anna, du einmal wirst meiner denken, / So wird es sein, als wie an einen Gast, / Der dir herabkam flüchtig, schattengleich / Von einem Stern, von einem funkelnd roten“.¹⁵⁷¹³

Sein Verschwinden, so Elis' Hoffnung, würde bewirken, dass sie ihn wieder so sehen würde wie vor dem Blick, mit dem er die Unzulänglichkeit in ihren Augen sah.¹⁵⁷¹⁴ Anna selbst zeigt sich am Ende des II. Aktes als haltlos; Elis' Reden, zwischen der Welt der Menschen und seiner Sehnsucht zur Tiefe, haben Anna aufgrund ihrer Unerfahrenheit verwirrt, glaubt sie sich doch nun wie im Traum: „Acht nicht darauf, mir kann ein Kindermärchen / Das Blut erstarren machen. Elis Fröbom, / Nicht wahr, so heißt du? Mir ist wie im Traum.“¹⁵⁷¹⁵

Im III. Akt zeigt Anna, dass sie, obwohl Elis die leere Stelle von Christian eingenommen hat, ihren Bruder dennoch nicht vergessen kann („Vater, mir hat heut nacht vom Christian geträumt!“).¹⁵⁷¹⁶ Der Traum wird also auch von ihr ambivalent betrachtet, wodurch sich eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Anna und Elis ausmachen lässt. Deutlich zeigt sich auch die Beeinflussung Dahljöh's durch Elis, wenn dieser auf seine Tochter Anna zu sprechen kommt, wähnt er doch, dass gerade „ihr Gutes wie im Traum dahin[wandelt]“.¹⁵⁷¹⁷ Anna selbst ahnt Elis' fehlende Zugehörigkeit zu den Menschen, doch lässt sie die Wahrheit lange nicht zu. Stattdessen erwartet sie sehnsüchtig Elis' Wiederkehr: „Nein, das war ein Schatten überm', Weg, / und nicht der Elis. Wie der Weg herleuchtet / zwischen den Bäumen.“¹⁵⁷¹⁸

Mit dem Eingang in die Tiefe zum Ende des III. Aktes, gerät Elis neuerlich in eine unübersehbare Haltlosigkeit, die ihn nicht zwischen Traum und Wirklichkeit unterscheiden lässt. So stürzt ihn die scheinhafte Erscheinung Annas in den Glauben, sie sei es wirklich, die vor ihm stehen würde. Immer wieder wankt Elis zwischen Hinwendung zu diesem Trugbild und dem Erahnen, dass etwas mit diesem Scheingebilde nicht stimmt. Den Schlüssel in den Händen haltend, glaubt er, sich zu der Wirklichkeit Zutritt verschaffen zu können, also zu dem Reich der Bergkönigin. Damit stuft er Annas Rufen als zugehörig zum Traumreich, was er demzufolge verscheuchen will. Es mag an der Stimme Annas, zudem aber auch an der Berührung der Frau gelegen haben, dass Elis wieder zu ahnen beginnt, dass erst jetzt Anna vor ihm steht: „Bist du's denn wirklich, diesmal wirklich?“¹⁵⁷¹⁹

Hofmannsthal knüpft im IV. Akt an Elis' Unsicherheit, zwischen Traum und Wirklichkeit stehend, an. Während Anna Elis eine rationale Erklärung liefert,¹⁵⁷²⁰ kann Elis nicht daran glauben: „Sag': morgen! sag' mir, daß es wirklich ist! / und daß du's warst, die ganze Nacht du, wirklich –“¹⁵⁷²¹ Elis kann nicht überwinden, dass Anna erst jetzt wirklich ist, er die Worte in der Tiefe zu einer Schattengestalt gesprochen hat. Anna dagegen glaubt, dass Elis' Beklemmung allein dem Traum entspringt und begreift nicht, dass es Elis' Wesen ist: „So war's ein Nichts! / und ausgebrüet von der bösen Luft / und Finsternis.“¹⁵⁷²² So versucht Anna Elis neuerlich zur Wirklichkeit zurückzuführen und gibt ihm ein Beispiel aus ihrem eigenen Leben. Im Fieber sei sie einmal einem träumerischen Wahn erlegen,¹⁵⁷²³ doch mit der Genesung sei dieser verschwunden. Anna rät ihm sich von dem Traum zu lösen, doch begreift sie nicht, dass der Traum für Elis mit ihrer Welt verbunden ist, während er den wachen Zustand mit der Bergkönigin verbindet. Sie dagegen ruft ihn auf:

„Denk nicht mehr an die Träume, nun ist's hell,
und wird's auch dunkel, sind wir beieinander.

15712SW VI. S. 57. Z. 7.

15713SW VI. S. 57. Z. 2-5.

15714SW VI. S. 55. Z. 11-13.

15715SW VI. S. 62. Z. 13-15.

15716SW VI. S. 87. Z. 24.

15717SW VI. S. 92. Z. 34.

15718SW VI. S. 96. Z. 5-7.

15719SW VI. S. 103. Z. 11.

15720„[...] du gingst um deinen Mantel, / und faßte dich der böse schwere Dunst / und schlug dich nieder.“ In: SW VI. S. 65. Z. 10-12.

15721SW VI. S. 65. Z. 3-4.

15722SW VI. S. 65. Z. 29-31.

15723SW VI. S. 65. Z. 31-34.

Und künftig, wenn ich merk', du träumst so finster,
und wenn du mir's erlaubst, so weck' ich dich,
dann plaudern wir, und wie du merkst, daß ich's bin,
die dir gehört und die lebendig ist,
besinnst du dich auf alles, und die Träume
huschen so weg.“¹⁵⁷²⁴

Elis' Rede, wie er zu ihr gefunden hat, führt bei Anna aber zu einer Flucht vor der Wirklichkeit; sie will nicht, dass er ausspricht, was sie bereits zu ahnen begonnen hat. Zudem, bedingt durch ihr mangelndes Selbstwertgefühl, kann sie nicht glauben, dass Elis sie wirklich liebt („ist's denn auch wirklich wahr?“).¹⁵⁷²⁵

„Könnst' ich's nur glauben! Zwar ich spür's, ich trau' mich
Nur nicht zu glauben, daß es das auch ist,
was ich so spür'. Verstehst du wie ich's mein'?“¹⁵⁷²⁶

Elis bindet den Traum aber auch ein, wenn er sein Leben vor ihr ausbreitet; er, ein Seemann, habe die Bergleute „wie im Traum“¹⁵⁷²⁷ bei ihrer Arbeit gelenkt und fragt Anna nun: „Habt Ihr's Euch nie geträumt, daß irgendwie / Ein Preis dafür gezahlt müßt worden sein?“¹⁵⁷²⁸ Mit dem Traum verbindet Elis hier nun die Wahrheit, sowie die Arbeit unter Tage. Mit Torberns Lebensgeschichte wiederum erkennt Anna, dass Elis' Beklemmung nicht nur ein Fieber ist, sondern ein wirkliches Problem („Nicht Träume, wirklich wie dies Herz das schmerzt“).¹⁵⁷²⁹ Hofmannsthal verbindet diesen Wahn zwischen Wirklichkeit und Traum auch bei Anna wiederum mit der Tiefe. Für diese ist der vor 200 Jahren gestorbene Torbern nicht mehr Teil eines Märchens, nicht mehr Traum, sondern Wirklichkeit („Nun glaub' ich nicht mehr, daß es Träume sind“).¹⁵⁷³⁰ Die Annäherung, die Elis versucht, nachdem Anna ihn als zugehörig zur Geisterwelt erkannt hat, stuft sie deswegen nur als Traum ein („Ist dir, du hättest Lust an mir? Da träumst du!“).¹⁵⁷³¹ Das Problematische an Anna zeigt sich dadurch, dass sie Torbern, dessen Lebensgeschichte sie vor Rigitze immer als „Märchen“¹⁵⁷³² gesehen hatte, nun als Wirklichkeit ansieht: „Nun sah ich ihn, den seit zweihundert Jahren / kein Aug sah, und sah, wie er zu dir / so redet, wie der Gleiche zu dem Gleichen.“¹⁵⁷³³ Mit seiner Abwendung von dem Leben mit Anna und seiner Hinwendung zur Bergkönigin, zeigt sich die Einbindung des Traum-Motivs neuerlich an Elis. Die vermeintliche Liebe zu Anna stuft Elis als seinen „letzte[n] Erdentraum“¹⁵⁷³⁴ ein, den er auf dem Weg zur Wirklichkeit geträumt hatte.

Auch in Verbindung mit der Großmutter, die ihr Leben reflektiert, zeigt sich das Motiv; so gedenkt sie ihres ersten Sohnes, der in seiner Jugend und mit „gelaßner Unschuld“¹⁵⁷³⁵ in seinen frühen Tod gezogen wurde: „In seinen frühen Tod, er war verträumt, / Da winkte ihn sein eigener Traum hinab.“¹⁵⁷³⁶

Hofmannsthal schildert in *Das Märchen von der verschleierten Frau* (1900) die Abwendung des ästhetizistisch veranlagten Bergmannes Hyacinth von seiner Familie und der Wirklichkeit, hin zu der, aus seinen eigenen Tiefen gespeisten, Traumwelt. Hofmannsthal koppelt den Traum dabei an den Zug zur Vergangenheit und an die Haltlosigkeit des Ich. So glaubt Hyacinth mitunter, dass er sich bei jedem Steinschlag den er tut „traumweis im Reich der Erinnerung“¹⁵⁷³⁷ befindet. Die Sehnsucht von der Abwendung der Wirklichkeit, wird durch die Begegnung mit dem jungen Bergmann noch gefördert, der ihm

15724SW VI. S. 65-66. Z. 35//7.

15725SW VI. S. 66. Z. 25.

15726SW VI. S. 66. Z. 26-28.

15727SW VI. S. 67. Z. 6.

15728SW VI. S. 67. Z. 10-11.

15729SW VI. S. 73. Z. 25.

15730SW VI. S. 73. Z. 37.

15731SW VI. S. 75. Z. 21.

15732SW VI. S. 73. Z. 29.

15733SW VI. S. 73. Z. 30-32.

15734SW VI. S. 80. Z. 10.

15735SW VI. S. 81. Z. 24.

15736SW VI. S. 81. Z. 25-26.

Siehe (Notizen): SW VI. S. 186. Z. 32-34, SW VI. S. 209. Z. 21-22, SW VI. S. 212. Z. 27-28, SW VI. S. 212. Z. 31-32, SW VI. S. 215. Z. 22, SW VI. S. 218. Z. 8.

15737SW XXIX. S. 142. Z. 37.

die Augen erst für seine wahre Heimat öffnet. So glaubt der Ästhetizist, dass er immer noch träumt, wenn er im Schein der Grubenlampe den jungen Bergmann sieht. Dieser fragt Hyacinth ob er nicht spüre, dass seine wahre Heimat eine andere ist als die Gegenwart („als thätest du Thüren auf und zu, ganz ganz woanders“).¹⁵⁷³⁸ Durch den Bergmann steigert sich Hyacinths Distanz zur Welt noch und sein Zug zum Geheimnisvollen, der Welt der Bergkönigin. Zudem lässt Hofmannsthal ihn, in Anlehnung an das Kind aus *Der goldene Apfel* (1897), sagen: „Ich bin ja der, der hinüber gehört“.¹⁵⁷³⁹ Auch seine Reaktion auf den Schmerz, als er gegen einen Stein stößt, ist bezeichnend für seine Aufgabe der Wirklichkeit, sieht er sich doch selbst als der, „[d]er da hinget“,¹⁵⁷⁴⁰ wodurch Hofmannsthal nicht nur die Distanz zur Welt, sondern auch zu sich selbst äußert. Dabei zeigt Hofmannsthal das Fehlen des Ästhetizisten am Leben deutlich auf: während ihm die Wirklichkeit als Traum erscheint, ist seine ästhetizistische Fantasiewelt für ihn zur Realität geworden, was sich auch in Verbindung mit seiner Familie zeigt („und sähe es auch jetzt nicht wirklich, sondern als käme er nur in einem beklommenen Traum daran vorüber“).¹⁵⁷⁴¹ Auch zum Ende der Erzählung erfolgt noch einmal ein Bezug zum Motiv, wenn Hyacinth, im Bett neben seiner Frau liegend und träumend, erwacht und dem Ruf seines Namens folgt.¹⁵⁷⁴²

Dabei zeigt sich, dass auch in dieser Erzählung der Schatten nicht mehr ausschließlich an das Schattendasein des Ästhetizisten geknüpft ist, sondern der Schatten auch mit dem Menschsein verbunden ist, wie Hofmannsthal in *Die Frau ohne Schatten* (1913-1915) eindringlichst darlegen wird. Ohne den Schatten, zu dem Licht nötig ist, ist der Mensch von seiner Menschlichkeit und damit seiner Leiblichkeit befreit. Dies zeigt sich auch in den Notizen Hofmannsthals, wenn er über Hyacinths narzisstische Neigung sagt: „er hat am Besitz gehangen [...] alles wirft keinen Schatten, kein Licht“.¹⁵⁷⁴³ Was Hofmannsthal hier sagt, ist, dass alles was wirklich ist, auch einen Schatten wirft. Und tatsächlich, wenn Hyacinth durch die Gitterstäbe einen Blick in sein Haus wirft, werfen diese einen „schwarzen scharfen Schatten“¹⁵⁷⁴⁴ auf die Mauer, „sein Kopf aber nicht“.¹⁵⁷⁴⁵ Deutlicher wird dies noch durch Hofmannsthals Notiz, in der es heißt: „Er hob die Hand zwischen das Licht und die Mauer und auch die Hand warf keinen Schatten.“¹⁵⁷⁴⁶ Dass der Schatten zum Leben selbst gehört, zeigt sich auch an der Beschreibung des Hauses: die „Nelken auf dem Fensterbrett“¹⁵⁷⁴⁷ warfen „kurze Schatten“¹⁵⁷⁴⁸ oder auch dadurch wie das Kind sich am Schatten der Kartoffeln erfreut.¹⁵⁷⁴⁹ Der Schatten als Teil des Lebens bedeutet auch, dass Hofmannsthal diesen einbindet wenn er die Beklemmung der Frau beschreibt („dass es nicht ein gegenwärtiges sondern ein zukünftiges Leid war, dessen Schatten über sie sank wie ein Schleier von Blei“).¹⁵⁷⁵⁰

Die Einbindung des Motivs lässt sich in Ansätzen auch in *Fuchs* (1900) aufzeigen, ist Fuchs durch die Mutter gezwungen, hart im Garten zu arbeiten („Es ist mir nicht zuwider. In der Sonne ist es anstrengend, aber im Schatten geht es von selber. Übrigens hat es die Mutter mir befohlen“).¹⁵⁷⁵¹ Auch der Traum hat in diesem Werk nur eine untergeordnete Rolle, und zeigt sich lediglich wenn Vater und Sohn miteinander sprechen, Fuchs seinen Wunsch äußert in die Lehre zu gehen um seine Familie zu verlassen, worauf der Vater allerdings entgegnet: „Du träumst, Fuchs. Sollte ich mir grosse Opfer auferlegt haben, damit Du schliesslich Sohlen aufnagelst“.¹⁵⁷⁵²

15738SW XXIX. S. 143. Z. 16-17.

15739SW XXIX. S. 144. Z. 25.

15740SW XXIX. S. 144. Z. 24.

15741SW XXIX. S. 144. Z. 36-37.

15742Ebenso zeigt sich eine Einbindung zu Wirklichkeit und Traum in den Notizen: „verlässt seine Frau. diese sieht sein Fortgehen. Thut darum die Augen auf, sieht gleichen Mond, sieht dass es wirklich war.“ In: SW XXIX. S. 135. Z. 7-8.

15743SW XXIX. S. 136. Z. 27-28.

15744SW XXIX. S. 144-145. Z. 39-1.

15745SW XXIX. S. 145. Z. 1.

15746SW XXIX. S. 145. Z. 1-2.

15747SW XXIX. S. 140. Z. 5.

15748SW XXIX. S. 140. Z. 6.

15749SW XXIX. S. 142. Z. 11-13.

15750SW XXIX. S. 141. Z. 3-5.

15751SW XVII. S. 23. Z. 14-15.

15752SW XVII. S. 50. Z. 14-15.

Auch in das *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (1900) zeigt sich der Protagonist träumerisch. So versucht sich der Marschall mit der Krämerin, in ein neues Abenteuer zu stürzen, nähert sich aber gerade dadurch dem Tod an, wenn er sich mit der Krämerin in dem Zimmer aufhält, indem die Frau das Feuer am lodern hält.¹⁵⁷⁵³ Damit es zum zweiten Treffen kommen kann, begibt sich der Marschall zum Haus der Tante, hört aber lediglich die Stimme eines Mannes, so dass er die Flucht auf die Straße antritt. Doch dort fantasiert er sich in die Vorstellung hinein, dass sie den Mann schon wegschicken werde, damit er zu ihr kommen könne. Auch der Schein einer Flamme lässt ihn nichts Böses ahnen, sondern ihn glauben, dass sie nun, wie vor wenigen Tagen, wieder auf dem Bette sitzt und auf ihn warte. Weil das Verlangen in seinem Innern stärker ist als die äußeren Impulse, wie das Hören der Stimmen, glaubt er auch, dass eben jene Stimmen nur die Fantasmen seines Geistes sind, während sie doch in dem Zimmer auf ihn warte.¹⁵⁷⁵⁴ Doch die Wirklichkeit setzt sich wieder durch, muss er doch erleben, wie sein Fantasma aufbricht als er die beiden Leichen sieht („und daneben der schwarze Schatten feiner Formen, der emporspielte und wieder sank“).¹⁵⁷⁵⁵

In dem ersten Aufzug des Ballettes *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) zeigt sich das Motiv durch den Bezug der einzelnen Figuren zum Schatten. Den Dichter, sich vor Schmerz um die Tänzerin in die Dunkelheit des Bodens drückend, führt Amor und das Kind dazu, sich in dem „Schatten“¹⁵⁷⁵⁶ zu bergen. Deutlich wie bei anderen ästhetizistischen Figuren, zeigt sich auch an dem Dichter die Vertauschung von Traum und Wirklichkeit; während er das Mädchen als „Blendwerk“¹⁵⁷⁵⁷ abtut, wähnt er in seinem Wahn mit der Luft, die Geliebte im Arm zu halten. Zudem belebt sich auch durch die Musik des Triton die steinerne Nymphe. Von diesem Bild ergriffen, lässt sich der Dichter auf die Stufen nieder, wo er wähnt am „erleuchteten Fenster des ersten Stockwerks [den] Schatten einer Gestalt“¹⁵⁷⁵⁸ zu sehen. Aufspringend, äußert er: „Es ist ihr Schatten! und hier liegt er, vor meinen Füßen, auf dem Rasen!“¹⁵⁷⁵⁹ In seiner Verblendung, versucht der Dichter den Schatten zu halten und zu küssen, den er für die Tänzerin hält, doch die „graue, fast körperlose Schleiergestalt“¹⁵⁷⁶⁰ umtanzt ihn nur. Während der Dichter „sucht ihn mit den Lippen, den Händen zu haschen, [entzieht sich] der SCHATTEN [...] aber auf einmal ins Dunkel.“¹⁵⁷⁶¹

In dem zweiten Aufzug zeigt sich das Motiv nur sehr begrenzt. Hofmannsthal, der hier die Gefilde als Handlungsort erwählt hat, beschreibt hier die Stunden, die „träumen, spielen und warten“.¹⁵⁷⁶² Im „Schatten eines überhängenden Basaltblocks“¹⁵⁷⁶³ lagert Hofmannsthal die TRÄGE STUNDE an. Von seinem „Helm beschattet“,¹⁵⁷⁶⁴ ist der Mensch in Hofmannsthals Schilderung eines Menschenlebens, wenn er zum Mann geworden ist.

In dem dritten Aufzug zeigt sich das Motiv durch die Tochter; hatte sie zwar den Antrag des Verehrers abgelehnt, hat ihr Blick doch einen „verträumten Ausdruck“¹⁵⁷⁶⁵ angenommen. Als „böse[n] Traum“¹⁵⁷⁶⁶ stuft der Alte auch den Verlust der Tochter ein, wähnt aber auch, dass diese sich wieder vom Geliebten zum Vater wenden wird.¹⁵⁷⁶⁷

15753, „Aufsprühend sog es die Flamme in sich und ließ sie dann wieder gewaltig emporlohen, daß der Feuerschein über uns hinschlug, wie eine Welle, die an der Wand sich brach und unsere umschlungenen Schatten jäh emporhob und wieder sinken ließ.“ In: SW XXVIII. S. 53. Z. 34-38.

15754, „Von der Tür würde ich sie sehen und den Schatten ihres Nackens, ihrer Schultern, den die durchsichtige Stelle an der Wand hob und senkte. Schon war ich im Gang, schon auf der Treppe“. In: SW XXVIII. S. 59. Z. 14-17.

15755SW XXVIII. S. 59. Z. 38-30

15756SW XXVII. S. 12. Z. 30.

15757SW XXVII. S. 13. Z. 12.

15758SW XXVII. S. 13. Z. 24-25.

15759SW XXVII. S. 13. Z. 27-28.

15760SW XXVII. S. 13. Z. 30.

15761SW XXVII. S. 13. Z. 32-33.

15762SW XXVII. S. 18. Z. 33-34.

15763SW XXVII. S. 20. Z. 12-13.

15764SW XXVII. S. 23. Z. 39.

15765SW XXVII. S. 28. Z. 17-18.

15766SW XXVII. S. 32. Z. 32.

15767Erst mit dem zweiten Auftreten des Mädchens im dritten Aufzug zeigt sich der neuerliche Bezug zum Motiv, wenn es heißt: „Sie ist nun der Hüllen ledig und trägt ein leichtes Gewand, von dem, wie sie in Schatten tritt, ein Schein ausgeht.“ In: SW XXVII. S. 38. Z. 21-23.

In den dramatischen Notizen zu *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901) zeigt sich vielfach das Motiv, allein schon durch einen Bezug auf Novalis: „Darwin macht die Bemerkung, dass wir weniger vom Lichte beim Erwachen geblendet werden, wenn wir von sichtbaren Gegenständen geträumt haben. Wohl also denen, die hier schon vom Sehen träumten! Sie werden früher die Glorie jener Welt ertragen lernen. (Novalis)“.¹⁵⁷⁶⁸ Guido zeigt sich in den Notizen als Träumer, bedingt auch durch seine Konfrontation mit der Wirklichkeit; so klagt er Pompilia an, dass sie ihn als Ehefrau enttäuscht habe: „Aber noch unrealisierte Träume waren zu realisieren, unglaubliche // Träume aus der Knabenzeit herübergereift, kellergelagerte Träume“.¹⁵⁷⁶⁹ Die Konfrontation mit der Wirklichkeit, durch das Wissen der Schwiegermutter, führt dazu, dass er sie der üblen Nachrede anklagt und sein gewaltbereites Wesen offenlegt.¹⁵⁷⁷⁰ Statt der Realisierung seiner Träume, findet sich Guido mit der schroffen Abfertigung seiner Sehnsüchte konfrontiert.¹⁵⁷⁷¹ So stuft Guido auch den Adel als „wirklich“¹⁵⁷⁷² ein, während die Bürgerlichen von ihm herabgesetzt werden. Guido steht dabei auch traumhaft der Wirklichkeit gegenüber, denn wirklich ist ihm nur die narzisstische Sehnsucht: „Das sind alles keine Wirklichkeiten. Die Wirklichkeit der Welt ist dies: sei stärker, geschickter, sei im formalen Recht, setze dich ins Recht“.¹⁵⁷⁷³

Durch Pompilia zeigt sich der Traum durch das Empfinden für den Namen ihres Kindes. Von „schweren Träumen“¹⁵⁷⁷⁴ geplagt, übermannt sie ein Glücksgefühl und ihr kommt der Name ihres Kindes in den Sinn. Doch mit dem Traum kokettiert auch Emilia,¹⁵⁷⁷⁵ wenn sie Pompilia vorspielt, sie habe im Schlaf sehnsüchtig Ginos Namen gerufen. Auf die Frage, warum sie bei Tag wohl schlafen könne, antwortet sie der Kammerfrau, die die Geliebte ihres Mannes ist:

„Ich weiß nicht was es ist.
Vielleicht weil meine Träume in der Nacht
so stark und lebhaft sind und an mir zehren
dass mir am morgen ist als hätt ich gar nicht
geruht. Und immer ist's schon auf der Welt
in meinen Träumen. Und immer ist's ein Knabe.“¹⁵⁷⁷⁶

Die Lüge ihres Schwagers, dass ihre Mutter eine Dirne gewesen sei, tut Pompilia als „böse Träume“¹⁵⁷⁷⁷ ab.

Deutlich zeigt sich die Bedeutung des Motiv-Komplexes in der Pantomime *Der Schüler* (1901). An einem Tisch, bei dem spärlichen Schein einer Kerze lesend, wird der Meister seines Schattens gewahr.¹⁵⁷⁷⁸ In dem Buch findet der Meister schließlich das, was er zu finden hoffte: „Meinem Schatten, der hinter mir kauert, der hier hinter meinem Stuhl liegt und lauert, dem vermag ich Leben einzublasen. Hier steht es geschrieben. So will ich thun.“¹⁵⁷⁷⁹ Hofmannsthal thematisiert hier neuerlich den Schatten und die Bedeutung dessen, was mit *Der Frau ohne Schatten* (1917) seinen Höhepunkt finden wird, als Bedeutung der Menschlichkeit. Die Lösung des Schattens muss hier jedoch als Versuch gesehen werden, Leben zu schaffen, allerdings unter der Intention sich göttlich zu stellen. Durch die Macht des Ringes, die der Meister steuert, gelingt das vermeintlich Unmögliche: „Der blasse Schein hat sich im ganzen Raum verbreitet und geht nicht mehr von dem Ring aus. Der Tisch, der Stuhl wirft keinen Schatten. Der Meister wendet, mit ausgebreiteten Armen, das Gesicht gegen die kahle Wand links vorne. Er bebzt: er fühlt, es ist vollzogen; er fühlt, hinter ihm im Zimmer ist noch etwas Lebendes.“¹⁵⁷⁸⁰ Wenn sich der Meister von seinem Schatten löst, diesem gleichsam ein eigenes Sein einflößt, dann löst er sich von dem Menschlichen und mehr noch,

15768SW XVIII. S. 164-165. Z. 35//1-3.

15769SW XVIII. S. 172-173. Z. 36//1.

15770SW XVIII. S. 192. Z. 2-8.

15771SW XVIII. S. 199. Z. 22-23.

15772SW XVIII. S. 204. Z. 12.

15773SW XVIII. S. 204. Z. 31-32.

15774SW XVIII. S. 208. Z. 29-30.

15775SW XVIII. S. 212. Z. 23-24.

15776SW XVIII. S. 212. Z. 31-36.

15777SW XVIII. S. 220. Z. 15.

15778SW XXVII. S. 43. Z. 24-27.

15779SW XXVII. S. 44. Z. 3-5.

15780SW XXVII. S. 44. Z. 13-17.

Hofmannsthal deutet hier an, dass sich der Meister damit von der Ganzheit des Seins löst: „Hinter ihm an der kahlen Wand zur rechten, mehr rückwärts, steht sein SCHATTEN: eine graue Gestalt, ihm gleichend, die Gesichtszüge undeutlich, beschattet von Kappe und Bart“. ¹⁵⁷⁸¹ Macht habend über den Schatten, winkt er diesem (SW XXVII. S. 44. Z. 25), heißt ihm näherzukommen und dieser gehorcht ihm. ¹⁵⁷⁸² Tatsächlich wähnt sich der Meister aufgrund seiner Tat gottgleich („Ich bin kein Mensch mehr“), ¹⁵⁷⁸³ beginnt vor diesem zu tanzen (SW XXVII. S. 44. Z. 33-34) und heißt ihm gleichsam, ihm die Füße zu küssen; damit hat er ein Gegenüber geschaffen, das er vollkommen zu kontrollieren vermag. Zurückkehrend in sein Haus, erblickt der Meister die Gestalt, wähnt seinen Schatten, seinen Doppelgänger ¹⁵⁷⁸⁴ zu sehen, dem ein Gott das Leben geschenkt hat. „Verneigt sich vor dem Phantom und umschreitet es mit feierlichem Tanzschritt dreimal.“ ¹⁵⁷⁸⁵ Der Schatten wird auch aufgegriffen, wenn der Schüler sich, vor dem Dieb in den „Schatten“ ¹⁵⁷⁸⁶ drückt. Den Traum wiederum thematisiert Hofmannsthal nur an einer Stelle der Pantomime, und zwar als er sich auf die Abwendung des Schülers von den Bücher bezieht: „Im Hirn sammeln sich Wünsche, Begierden, Träume, zum Herzen strömt kein Lustgefühl, nie überschwängliches Glück zum Herzen! Das Herz verdorrt mir!“ ¹⁵⁷⁸⁷

In dem *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* (1901) ist dieses Motiv, dass das Stück Dominierende. Der Student verbindet mit der Gestalt, die er im Dunkeln sieht, den Schatten; so wähnt er, eine Frau zu sehen, die in „einem Schattenstreif empor[klimmt]“. ¹⁵⁷⁸⁸ Dennoch befindet sich der Student in einer ambivalenten Stimmung zwischen Interesse und Angst, die er letztlich zu bekämpfen sucht, indem er sich weismacht, dass lediglich seine Fantasie aufgeregt ist. ¹⁵⁷⁸⁹ Doch muss sich der Student auch zur vermeintlichen Wirklichkeit zwingen, dass sein Gegenüber nur eine Schauspielerin ist („Nach einer totenstillen Pause; mit gewaltsamer Leichtfertigkeit auf die Gestalt / zutretend“), ¹⁵⁷⁹⁰ deren geheimnisvoller Wesenszug den Studenten schließlich ergreift. Indem er jedoch ihre Hände erfasst, erkennt er, dass er keinem menschlichen Wesen gegenübersteht. Neuerlich sucht er sich zu beruhigen, indem er sich sagt, dass er nur träumend ¹⁵⁷⁹¹ in seinem Zimmer liegt und sein Gegenüber als ein zudem „geträumtes [...] Phantom“ ¹⁵⁷⁹² einstuft. Zum einen will sich der Student darauf besinnen, dass er wirklich nur einen Traum erlebt, zum anderen hat er Angst, denn er ahnt, dass dem nicht so ist. ¹⁵⁷⁹³ Der Student zeigt sich im Folgenden berauscht von der Stimme seines Gegenübers. Auch wenn er diesen als Genius erkannt hat, wähnt die Schönheit jedweder Botschaft von diesem und stellt gleichermaßen wieder die Verbindung zum Traum her („Dies alles hab ich schon einmal geträumt. / Doch war es nie so schön. –“). ¹⁵⁷⁹⁴ Das gerade Erlebte, die Wirklichkeit, wird von dem Studenten damit über den Traum erhoben. Zugleich bestätigt ihm der Genius, dass er alles wirklich erlebe und sich nicht in einem Traum befinde („Du träumest nicht“). ¹⁵⁷⁹⁵ Der Student wiederum hat erkannt, dass er nicht träumt, bewertet die Welt der Bühne und die Welt dort draußen gleichermaßen. ¹⁵⁷⁹⁶ Dabei stellt er seine Welt in Verbindung mit der Lebendigkeit, während er die Sphäre, aus der der Genius zu ihm gekommen ist, als lebensfern einstuft. Der neuerliche Verweis des Genius, dass die die „ewig leben“ ¹⁵⁷⁹⁷ ihn zu ihm geschickt haben, lässt ihn sein Gegenüber als ein „Phantom“ ¹⁵⁷⁹⁸ erkennen, das die Bühne und das

15781SW XXVII. S. 44. Z. 17-20.

15782SW XXVII. S. 44. Z. 26.

15783SW XXVII. S. 44. Z. 32.

15784SW XXVII. S. 332. Z. 18, SW XXVII. S. 52-53. Z. 35//1.

15785SW XXVII. S. 53. Z. 1-3.

15786SW XXVII. S. 48. Z. 33.

15787SW XXVII. S. 48. Z. 33.

15788SW III. S. 211. Z. 17.

15789SW III. S. 213. Z. 1-5.

15790SW III. S. 213. Z. 6-7.

15791SW III. S. 213. Z. 23.

15792SW III. S. 213. Z. 31.

15793SW III. S. 214. Z. 1-5.

15794SW III. S. 214. Z. 19-20.

15795SW III. S. 214. Z. 22.

15796SW III. S. 214-215. Z. 29-35//1-4.

15797SW III. S. 215. Z. 9.

15798SW III. S. 215. Z. 11.

dämmrige Licht bewirkt hat.¹⁵⁷⁹⁹ Der Genius selbst deutet auf Wilhelms Wesen. Ihn habe es doch immer bewogen, an diesen Ort zurückzukehren, die Sphäre des Ödipus und seiner Familie zu betreten, einer Familie, die nicht vom Studenten zu trennen ist. So fasst er Antigone als „der schwesterlichsten Seele Schattenbild“¹⁵⁸⁰⁰ auf, die ihm auf der Bühne entgegentreten wird: „Denn hier ist Wirklichkeit, und alles andre / Ist Gleichnis und ein Spiel in einem Spiegel.“¹⁵⁸⁰¹ Der Student, der nun wähnt, dass dies möglich ist, sieht sich gleichsam in eine Haltlosigkeit gestürzt,¹⁵⁸⁰² während der Genius ihn neuerlich dazu aufruft, sich ergreifen zu lassen, Antigones „erhabene[s] Schattenbild“¹⁵⁸⁰³ zu erleben. Möglich ist dem Genius dadurch, dass er die Zeit bannen kann,¹⁵⁸⁰⁴ und allein die Maske vor dem Gesicht des Genius, lässt den Studenten zweifeln und ihn vielmehr glauben: „Dein Anblick wieder nährt nur Träumereien.“¹⁵⁸⁰⁵ Dem hält der Genius aber entgegen, dass er sich in einer Maske kleiden musste, weil das menschliche Auge nichts „Wirkliches“¹⁵⁸⁰⁶ erträgt: „Verlarvt, der Herold eines Schattens, steh ich / vor dir – glaubst du an mich?“¹⁵⁸⁰⁷ Neuerlich sehnt sich der Student danach, dem Genius Glauben zu schenken, was aber erst erreicht wird, nachdem der Genius seine Augen angehaucht hat. Es ist der veränderte Blick des Studenten, der über die Zeit hinweg Antigone wirklich werden lässt, in dieser künstlichen Sphäre der Bühne.¹⁵⁸⁰⁸

In *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (1901) zeigt sich das Motiv erstmalig durch die Wirkung der Stadt Madrid auf Hugos Leben: „Bei frühen Erlebnissen, in welchen ein noch weiches kindliches Erkennen Stücke des Weltwesens erfassen soll, verschwimmt alles zu einer traumhaften Einheit“.¹⁵⁸⁰⁹ Jedoch mit dem Blick eines Fremden, begegnete er der Stadt und deren Eindrücken auf ihn: „Sich hineinzuträumen in diese gebietenden gestalten, die Säle und Gallerien in einer pompösen Haltung zu durchschreiten, den Arm in die Hüfte gestemmt, ein Schauspieler selbstgeschaffener Träume“.¹⁵⁸¹⁰ Hofmannsthal wertet diesen Eindruck auf Hugo jedoch positiv, wurde da doch die Fantasie des Kindes beflügelt, wobei Hofmannsthal gleichsam aufzeigt, dass dieses Erleben sich später in seinen Werken niederschlagen wird („hier werden, unter Schaudern einer halbwillkürlichen Träumerei, die Keime jener Gestalten empfangen: des Hernani, des Ruy Gomez vor den Bildern seiner Ahnen“).¹⁵⁸¹¹ Ebenso wirkte auf den jungen Hugo die Begegnung mit der sonderbaren Gestalt in dem Erziehungsinstitut,¹⁵⁸¹² und die räumliche Veränderung im Jahre 1812 von Madrid nach Paris. Hier spricht er auch von dem Einfluss der Umgebung auf Hugo („die tiefen Schattenstellen“),¹⁵⁸¹³ die sich einmal in den „Vokalisation seines Verses [in allen] Schwankungen von Licht und Schatten auszudrücken“¹⁵⁸¹⁴ wird. Hofmannsthal thematisiert des weiteren auch die unerschöpfliche Leselust des 9jährigen Hugo,¹⁵⁸¹⁵ so dass er hier von einem „Zauberkreis

15799SW III. S. 215. Z. 15-18.

15800SW III. S. 215. Z. 28.

15801SW III. S. 216. Z. 1-2.

15802SW III. S. 216. Z. 4-5.

15803SW III. S. 216. Z. 14.

15804SW III. S. 216. Z. 23.

15805SW III. S. 216. Z. 36.

15806SW III. S. 217. Z. 9.

15807SW III. S. 217. Z. 10-11.

15808SW III. S. 218. Z. 26-27.

Allein durch die Varianten zu dem Werk ist der Name des empfindsamen Studenten erfahrbar. Hier zeigt sich neuerlich sein Wanken zwischen Wirklichkeit und Traum, wenn es heißt: „Genius: und warum willst du mich für nichts wirkliches halten, willst mich / demaskieren, die wirkliche in den Armen halten? / Wilhelm: weil hier eine Trugwelt ist, aus Leinwand, Beleuchtungen, Worten.“ In: SW III. S. 728. Z. 13-15.

15809SW XXXII. S. 224. Z. 22-24.

15810SW XXXII. S. 224-225. Z. 40-41//1-2.

15811SW XXXII. S. 225. Z. 15-17.

15812„Welche Welt von einander zerfleischenden Widersprüchen liess sich in dieses Geschöpf hineinräumen!“ In: SW XXXII. S. 226. Z. 5-7.

15813SW XXXII. S. 226. Z. 33.

15814SW XXXII. S. 227. Z. 1-3.

15815„Die Verschmelzung zahlloser traumhafter Gestalten mit dem lebendigen Traume der Natur, aller dieser Gestalten aus den Büchern, der erhabenen und der lasciven, der heroischen und der idyllischen, [...] der Götter des Lucrez, ihrer aller Verschmelzung mit der Sehnsucht der Sternennächte und der Fülle der Sommertage, mit den Spielen der Sonne und des Schattens“. In: SW XXXII. S. 227. Z. 15-21.

der Kindheit“¹⁵⁸¹⁶ spricht und ihn äußern lässt: „nichts wird später in dem Manne sein, was nicht in dem Kinde war; es war hier als ein dumpfer Drang, als willkürliche Hallucination, als wacher Traum“.¹⁵⁸¹⁷ Des weiteren thematisiert Hofmannsthal auch den Einfluss des Autors Lamartine auf Hugo, der eine „halbverträumte Jugend“¹⁵⁸¹⁸ hatte; dies zeigt sich durch Hugos Werk *Hernani*¹⁵⁸¹⁹ oder durch die Ereignisse von 1848, die wie ein „Fiebertraum“¹⁵⁸²⁰ verlaufen sind. Obgleich Hugo den Wunsch nach Einheit hatte,¹⁵⁸²¹ musste er das Fehlen seiner Vorstellungen in der Wirklichkeit erkennen. Hofmannsthal verweist des weiteren auch auf Hugos Interesse an der Welt, die über dem an der Seele liegt. Ebenso zeigt sich das Motiv durch den dritten Teil der Schrift, in Verbindung mit dem religiösen Ton, der mitunter auch Lamartine in die französische Poesie gebracht hatte,¹⁵⁸²² durch die Saint-Simonisten und ihre moralische Intention¹⁵⁸²³ oder aber im vierten Abschnitt der Schrift durch Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Rhythmus bei Hugo, beispielhaft thematisiert durch den „letzten Act von >>Marion de Lorme<< [durch] Didiers Träumereien, an der Schwelle des Todes“.¹⁵⁸²⁴

In den Notizen zu *Orest in Delphi* (1901-1904) zeigt sich der Schatten durch Orests Mord an die Mutter gebunden, wähnt er auch im Tod, keine Lösung von seiner Tat zu finden, weil er fürchtet, dem „blutigen Schatten der Mutter zu begegnen“.¹⁵⁸²⁵

Bedingt schon durch die Titelgebung des Dramas *Das Leben ein Traum* (1901-1904) zeigt sich die Bedeutung, die Hofmannsthal in diesem Werk dem Motiv zuspricht. Primär zeigt sich dieser Motiv-Komplex an Sigismund gebunden, der bereits im ersten Aufzug bekennt, dass er die „leeren Tage“¹⁵⁸²⁶ im Turm durch seine Träume füllt.¹⁵⁸²⁷ Der Traum wird für Sigismund damit zur Möglichkeit, diesem Leben zu entfliehen, sich in andere Welten und in ein anderes Leben hineinzudenken. Mit dem zweiten Aufzug schildert Hofmannsthals Sigismunds Leben im Turm. Gegen den zu ihm getretenen Clotald, äußert er sich voller Rachedgedanken, aber er zeigt sich hier auch gequält durch „verfluchte Träume“.¹⁵⁸²⁸ Obwohl Sigismund auf die ihn belastenden Träume verweist, bleibt die Frage Clotalds nach diesen Träumen unbeantwortet.¹⁵⁸²⁹ Deutlicher nimmt Hofmannsthal zu den Träumen Sigismunds Bezug, als er Clotalds narzisstisches Machtbestreben schildert, wie dieser ihn in Erzählungen mit der Schönheit, die außerhalb des Turms existiert, in Berührung bringt, wodurch die Sehnsucht danach in seinem Inneren gärt¹⁵⁸³⁰ und in seine Träume dringt. Während Clotald im zweiten Aufzug Sigismunds Sehnen als Träumereien abtut („Das sind

15816SW XXXII. S. 227. Z. 28.

15817SW XXXII. S. 227. Z. 28-31.

15818SW XXXII. S. 229. Z. 11-12.

15819„Und dies alles getaucht in eine Atmosphäre voll kühner Anachronismen, alles zusammen ein Bild des eigenen Inneren, ein Bild des Augenblicks, der innere Gehalt der Epoche in Gestalten hingeworfen, ein Bild Frankreichs von 1830, das sich im Lichte der Poesie zu einem verträumten Weltbild erweitert.“ In: SW XXXII. S. 235. Z. 8-12.

15820SW XXXII. S. 242. Z. 16.

15821Gegen die Wirklichkeit, die zerstückelt war, suchte auch Hugo die Einheit zu stellen („Mit allen Kräften hatte er an dem Werke theilgenommen, das ein Ganzes zu werden verheissen hatte“, SW XXXII. S. 242. Z. 27-28), doch hatte er erleben müssen, wie alle seine Träume unterlagen: „Die Führer, die gemeint hatten, es liesse sich Geist und Gewalt, Idee und Realität vereinen, die traf Gewalt und Betrug, Tod, Gefängnis, Verbannung. Es war wirklich eine Welt durch eine andere verdrängt und das durchaus Entgegengesetzte kam zur Herrschaft.“ In: SW XXXII. S. 242. Z. 35-39.

15822„Die verfließenden Stimmungen sanfter Resignation, träumerischer Befriedigung, vager Melancholie wurden nun reichlich empfunden, seit sie so glücklich ausgedrückt waren, und teilten sich der ganzen Generation mit.“ In: SW XXXII. S. 262. Z. 17-20.

15823„Diesen Worten gegenüber besass er alle jene geistige Freiheit und schöpferische Kühnheit, die ihn gegenüber dem Abstraktum im Stich liess: er führt ein Wort von Schattierung zu Schattierung, treibt es in einen immer geistigeren, uneigentlicheren, grandioseren Gebrauch hinein.“ In: SW XXXII. S. 269. Z. 10-14.

15824SW XXXII. S. 277. Z. 34-35.

15825SW VII. S. 155. Z. 12-13.

Ebenso zeigt sich der Schatten in Verbindung mit der toten Mutter, wenn es heißt: „Die Furien singen hinter ihm drein mit der Stimme der Mutter: sie bespeien den Quell wo er trinken will, den Schatten, in dem er ausruhen will.“ In: SW VII. S. 157. Z. 5-7.

15826SW XV. S. 13. Z. 37.

15827SW XV. S. 13. Z. 36-42.

15828SW XV. S. 19. Z. 9.

15829SW XV. S. 19. Z. 11.

15830SW XV. S. 21. Z. 8-11.

nichts als wilde Träume, / Trink, es ist Arznei im Wein“), ¹⁵⁸³¹ ist für Sigismund diese Sehnsucht nach Leben, die sich in diesen Träumen birgt, die Wirklichkeit: „Träume nennst du dieses Lechzen, / Siehst du nicht, wie wach ich bin?“ ¹⁵⁸³² Mit dem Trank, ¹⁵⁸³³ zu dem Clotald Sigismund verführt, tritt das Drama in eine neue Dramatik ein; Clotalds ganzes narzisstisches Tun, sein Handeln Sigismund zum Spielball seiner narzisstischen Handlungen zu machen, wird erst durch diesen Trank möglich gemacht. Sigismund aber spürt den Drang zu diesem Trank erst, als er gelockt vom Duft des Trankes durch ihn die Möglichkeit zu erhalten glaubt, sich von diesen Träumen, von seiner ihn so quälenden Sehnsucht nach Leben, zu befreien („Du sagst, / Schlafen werd ich ohne Träume“). ¹⁵⁸³⁴ Die Notizen (II/1H¹) zum zweiten Aufzug, Sigismund ist nach der Begegnung mit Rosaura wieder zurück in den Turm geführt worden, zeigen ebenso Sigismunds Bezug zum Traum, kann er doch nicht zwischen außen und innen, Traum und Wirklichkeit unterscheiden. ¹⁵⁸³⁵ Bedingt ist dies durch die Begegnung mit Rosaura, ist der Gedanke an sie im Turm nun immanent in ihm. Dabei wähnt er sich nicht nur unsicher in Bezug auf Traum und Wirklichkeit, sondern wähnt sich wach träumend:

„Wach zu liegen bringt mir Graus
bis ich schreie bis ich schäume
doch der Taumel dieser Träume
saugt mir meine Knochen aus“ ¹⁵⁸³⁶

Mit dem dritten Aufzug befindet sich Sigismund in der exklusiven Umgebung des väterlichen Palastes. Doch kann er die Wirklichkeit nicht begreifen, glaubt er doch, niemals aus dem Turm herausfinden zu können, weshalb jeder positive Eindruck automatisch als Traum empfunden werden muss. Auch die Menschen, die sich vor ihm verneigen, glaubt Sigismund allein im Traum zu sehen, glaubt sie mit der Bewegung seiner Hand verscheuchen zu können („Traumgebilde, gleich vorüber“). ¹⁵⁸³⁷ Die Möglichkeit, Herr über die Menschen, vor allem aber über die Frauen zu sein, bringt Sigismund für eine gewisse Zeit dazu, daran zu glauben, dass das was er erlebt, die Wirklichkeit ist. Doch von Dauer ist dies nicht, denn Sigismund hört eine Stimme, die ihn mahnt, dass das was Wirklichkeit ist, nur das Abbild seines „Hochmuth[s]“ ¹⁵⁸³⁸ ist. Erst als Sigismund seinen Vater mit dem Tod bedroht, zeigt sich neuerlich der Verweis auf den Traum; Sigismund solle sich besinnen, denn die Stellung, die er meint, ewiglich inne zu haben, könne bald vorbei sein, da sie doch nur ein Traum sein könne. ¹⁵⁸³⁹ Auch Clotald tritt an Sigismund heran; auf Sigismunds Unwillen ihm gegenüber, ¹⁵⁸⁴⁰ gemahnt auch Clotald ihn, dass alles, was er für Wirklichkeit hält, nur ein Traum sein könnte: „ob denn Hoheit Prunk und Macht / mehr sind als nur wilde Träume / und das Blendwerk einer Nacht!“ ¹⁵⁸⁴¹ Sigismund aber will diese Möglichkeit nicht an sich heranlassen, dass das was er gerade erlebt nur ein Traum und nicht die Wirklichkeit sein könnte. Dabei gedenkt sich Sigismund eines Mordes an Clotald zu bedienen, um sich der Wirklichkeit zu vergewissern („und dann greifs ich wohl mit Händen / ob hier Traum ob Wahrheit ist“). ¹⁵⁸⁴² Der König wird damit Zeuge, dass Sigismund sowohl Clotald als auch Astolf zu töten gedachte. Dadurch sieht er sich in seinem vergangenen Handeln bestätigt, die Welt und auch sich selbst vor der Grausamkeit des Sohnes geschützt zu haben, und heißt die Ärzte, den Sohn schlafend zu machen, damit er wähnt, dass alles was er gesehen hat, nur ein „Traumgebilde“ ¹⁵⁸⁴³ ist. Vor Clotald verweist der König noch einmal darauf, dass er Sigismund schließlich gewarnt habe, dass alles Erlebte nur ein Traum sein könnte

15831SW XV. S. 21. Z. 13-14.

15832SW XV. S. 21. Z. 16-17.

15833Bezüglich des Trankes und dem Schlummer, notiert Hofmannsthal: „Solchen die im Schlummer reden / freuts mich flüsternd einzuhehlen / tiefer tief sie einzutauchen / in den Traum ist meine Sache / Träumen sie doch alle hin / dumpf und mit verhängtem Sinn“ In: SW XV. S. 200. Z. 9-14.

Clotald bezieht sich hier auf Rosaura, die wähnt, dass Clotald sie für Geld zu Astolf bringt.

15834SW XV. S. 21. Z. 33-34.

15835SW XV. S. 200. Z. 35-37.

15836SW XV. S. 201. Z. 5-8.

15837SW XV. S. 203. Z. 15.

15838SW XV. S. 207. Z. 12.

15839SW XV. S. 213. Z. 22-27.

15840SW XV. S. 216. Z. 24-26.

15841SW XV. S. 216. Z. 33-35.

15842SW XV. S. 216. Z. 43-44.

15843SW XV. S. 218. Z. 24.

(„mitten unter seinem Höhnen / mahnt ich ihn, er könnte träumen“).¹⁵⁸⁴⁴ Zudem heißt der König seinem Untergebenen, was er seinem Sohn zu sagen hat:

„Sigismund wirst Du ihm sagen
war nicht diesen wilden Spielen
war nicht diesem Traum von vielen
beigemengt ein leises Wissen
[...] dass Du träumtest dass Du schwebest“¹⁵⁸⁴⁵

Mit dem vierten Aufzug schildert Hofmannsthal wie Sigismund sich wieder im Turm befindet, und auf diese Realität mit Selbstmord droht.¹⁵⁸⁴⁶ Doch der auftretende Clotald verweist sogleich darauf, dass Sigismund sich in einem Traum befunden habe.¹⁵⁸⁴⁷ Sigismund jedoch verzweifelt daran, dass sein Hirn diesen Traum eronnen hat. Zudem ist es ihm unerträglich, weil er nicht mehr weiß, was wirklich und was traumhaft ist, weiß er doch nicht, wie lange er schon träumt.¹⁵⁸⁴⁸ Während Clotald ihm weiterhin weismachen will, dass alles Gewesene nichts weiter als ein „Fiebertraum“¹⁵⁸⁴⁹ war, der bedingt durch den Konsum des Weines ausgelöst worden war („Und du trankest und du schliefest / Und du träumtest viel und schwer“),¹⁵⁸⁵⁰ zeigt sich an Sigismund die Verwirrung seines Geistes.¹⁵⁸⁵¹ Clotald jedoch tut auch die Erinnerung an die Kleidung, an die Schönheit, an die Räumlichkeiten und an die Musik als Traum ab („Schöner Traum“),¹⁵⁸⁵² ebenso wie Sigismunds Reden, dass er ihn habe ermorden wollen („Dünkt dich dein Traum / Selber nicht verworren?“).¹⁵⁸⁵³ Sigismund kann jedoch nicht daran glauben, sind die scheinbar traumhaften Erinnerungen für ihn doch Wirklichkeit,¹⁵⁸⁵⁴ erinnert er sich doch auch an den Mord, den Clotald ihm ebenso als nur im Traum begangen einreden will („In dem Traum“).¹⁵⁸⁵⁵ Sigismund aber glaubt weiter daran, dass alles wirklich war, erinnert er sich doch daran, dass er mit seinen Händen den Mord an dem Kämmerer begangen hat.¹⁵⁸⁵⁶ Doch Clotald redet ihm nun ein, dass auch die Tat seiner Hände nichts Wirkliches gewesen ist („Auch im Traum sind deine Hände / Dir am Leib?“).¹⁵⁸⁵⁷ Sigismund jedoch will an der Wirklichkeit, von der Clotald ihm einreden will, dass diese ein Traum ist, festhalten. Neuerlich ist es Clotald, der sich mit vorgegebener Freundlichkeit zu ihm setzt, damit Sigismund ihm seinen Traum erzählen kann, solle er sich doch von der Last des Traumes erleichtern. Doch Sigismund hält an der Wirklichkeit fest: „Es war kein Traum! / Ich stand auf und war“.¹⁵⁸⁵⁸

Die Überzeugung, dass der vermeintliche Traum die Wirklichkeit gewesen ist, hängt eng mit Sigismunds Überzeugung von sich selbst zusammen. Müsste Sigismund sich nun eingestehen, dass das was er für wirklich hält, nur ein Traum gewesen ist, hätte dies die Haltlosigkeit des Ich zur Folge. Clotald gibt jedoch in perfider Weise vor, dass Sigismund sich besinnen möge, denn er wolle ihn doch nur zur Wirklichkeit führen, ihm deutlich machen, dass alles was er für die Wirklichkeit hält, nur ein Traum ist. Sigismund aber hält an dem Vergangenen und damit dem Wirklichen fest („Lebend, denn ich lebte wohl, / Und von Traum ist nicht die Rede“).¹⁵⁸⁵⁹ Doch Clotalds Worte bleiben auch nicht ohne Wirkung; obwohl Sigismund immer noch an der Wirklichkeit festhält, zeigt sich eine Unsicherheit in Bezug auf seinen Narzissmus, und die Haltlosigkeit des Ich bricht langsam durch. Denn Sigismund erinnert sich daran, dass er zwar strafen wollte, aber letztendlich nicht im Stande dazu war. Wieder ist es sein Narzissmus, der ihn wähhnen, vielmehr hoffen lässt,

15844SW XV. S. 218. Z. 36-37.

15845SW XV. S. 210. Z. 1-7.

15846Sigismund hatte schon einmal, in Hofmannsthals Notizen zum zweiten Aufzug, seine Bereitschaft zum Selbstmord angedeutet, wenn man ihm die Frau nehmen sollte („auf die grosse<n> Ader<n> beissen / und verbluten“, SW XV. S. 189. Z. 31-32).

15847SW XV. S. 23. Z. 19-20.

15848SW XV. S. 23. Z. 22-27.

15849SW XV. S. 24. Z. 4.

15850SW XV. S. 24. Z. 13-15.

15851SW XV. S. 24. Z. 17-21.

15852SW XV. S. 24. Z. 23.

15853SW XV. S. 25. Z. 17-18.

15854SW XV. S. 25. Z. 19-20.

15855SW XV. S. 26. Z. 4.

15856SW XV. S. 26. Z. 6-7.

15857SW XV. S. 26. Z. 9-10.

15858SW XV. S. 26. Z. 30-31.

15859SW XV. S. 28. Z. 30-31.

dass es vielleicht doch ein Traum gewesen ist. ¹⁵⁸⁶⁰ Clotald jedoch bestärkt ihn in diesem falschen Ahnen („Alles, was du da berichtet, / Ist ein häßlich schnöder Alp“), ¹⁵⁸⁶¹ welches er gespeist aus seinem Wesen heißt. ¹⁵⁸⁶² Damit verstärkt Clotald bewusst die Haltlosigkeit Sigismunds. Clotald, in seinem Versuch, Sigismund vollkommen zu zerrütten, hält ihm vor:

„Hättest wirklich dies erlebt,
Blitzte dir aus deinen Augen,
Sprühte dir aus jeder Pore
Solchen Hochgefühltes Macht,“ ¹⁵⁸⁶³

Obwohl Sigismund erkennt, dass er zu Clotald weder von Polen noch von der Königswürde gesprochen hatte, was ja ein deutlicher Beleg ist, dass das Geschehene nicht nur in seinem Innern passiert sein konnte, lässt Sigismund sich von Clotald weiter verwirren. So behauptet Clotald, sein Traum sei nur der „Abglanz“ ¹⁵⁸⁶⁴ von dem was er ihm von der Welt berichtet hatte, also nur eine Spiegelung von Clotalds Input in ihn ist. Er sei es gewesen, der das alles in ihm erweckt hatte, so auch seinen überbordenden Narzissmus. Zudem bedinge die Umgebung des Turmes, dass sich Sigismunds Grausamkeit zwangsläufig in seinen Träumen entladen müsse, da dies in der Wirklichkeit nicht möglich sei. ¹⁵⁸⁶⁵ An diesem Punkt schildert Hofmannsthal den gänzlichen Zusammenbruch Sigismunds, wenn er die Wirklichkeit als Traum einstuft:

„Ja, ich habe nur geträumt.
Hier auf diese Streu gestreckt
Schlief ich fest und träumte schwer,
Träumte, bis du mich geweckt.“ ¹⁵⁸⁶⁶

Dass das Gewesene nur ein Traum gewesen ist, erschreckt Sigismund aber ob der ersonnenen Grausamkeit in seinen Träumen. Zudem fühlt Sigismund seine Begrenzung; als er die Wirklichkeit noch als diese erkannt hatte, hatte er gewähnt, sich in eine Machtposition zu setzen, nun aber wöhnt er, niemals mehr der König Polens zu sein. ¹⁵⁸⁶⁷ Sigismund sieht sich selbst auf sein eigenes Inneres beschränkt und glaubt so an die Nutzlosigkeit seiner Träume, werden sie sich doch niemals realisieren, wird er sich doch niemals in die Macht setzen, wird er sich doch niemals gegenüber Anderen überlegen zeigen können. ¹⁵⁸⁶⁸ Fälschlicherweise glaubt Sigismund erst jetzt, alle Zusammenhänge zu begreifen, wo Clotald sein Hirn vollends verstört hat und wöhnt, dass alles Erlebte nichts weiter als die Wahngelbte seiner Seele sind. ¹⁵⁸⁶⁹ Damit tritt die vollkommene Zerrüttung seiner Seele ein, glaubt er jetzt, dass die Wirklichkeit nichts als Traum ist, dass er selbst auch nichts weiter als ein Traumgebilde ist. ¹⁵⁸⁷⁰ In Clotald jedoch findet er jemanden, der ihn in seinem Wahn bestärkt („Deinen Scharfsinn muß ich loben“), ¹⁵⁸⁷¹ wodurch er glaubt, nun sogar in Clotald einen Freund gefunden zu haben, fragt er ihn doch, wie er diesen Träumen entkommen kann, da sie aus seinem selbst kommen. ¹⁵⁸⁷² Dies führt dazu, dass Sigismund sein grausames Handeln sogar als gegen Gott einstuft und verurteilt. Doch Hofmannsthal lässt Sigismund auch auf seine Hände ¹⁵⁸⁷³ verweisen, wodurch Hofmannsthal andeutet, dass Sigismund in Wirklichkeit an der Unerfüllbarkeit seines vermeintlichen Traumes leidet. ¹⁵⁸⁷⁴ Die Bitte Sigismunds, er möge ihm das Licht aus seiner Zelle nicht nehmen, mit dem er sich vor den Träumen schützen will, bleibt unerfüllt. Sigismund hat seinen Halt im Leben nicht nur verloren, er ist noch nicht einmal mehr fähig dazu, dies zu erkennen, sondern zeigt eine

15860SW XV. S. 28. Z. 30-34.

15861SW XV. S. 29. Z. 5-6.

15862SW XV. S. 26. Z. 6-7.

15863SW XV. S. 29. Z. 11-14.

15864SW XV. S. 29. Z. 31.

15865SW XV. S. 30. Z. 7-24.

15866SW XV. S. 30. Z. 26-29.

15867SW XV. S. 30. Z. 31-37.

15868SW XV. S. 30-31. Z. 42//4.

15869SW XV. S. 31. Z. 6-12.

15870SW XV. S. 31. Z. 14-17.

15871SW XV. S. 31. Z. 21.

15872SW XV. S. 31. Z. 23-42.

15873SW XV. S. 32. Z. 8.

15874SW XV. S. 31-32. Z. 41//9.

Distanz zu sich selbst.¹⁵⁸⁷⁵ So stuft Sigismund auch die Stimmen, die er hört, nicht als die des Volkes ein, sondern er glaubt, dass sie in seinem eigenen Kopf sind („Still, ich will nur sanfte Träume“).¹⁵⁸⁷⁶ Der Soldat und der Bauer, die zu ihm treten, sind für ihn deshalb nichts weiter als „Schatten“¹⁵⁸⁷⁷ seines Hirns, denen er sich zu erwehren sucht. Der Geächtete, der sich vor seine Füße wirft, ist für ihn auch ohne Bedeutung, weil er nur mehr ein „Phantom, ein Nichts, ein Wind“¹⁵⁸⁷⁸ ist.

Hofmannsthals weiterführende Notizen zum vierten Aufzug (IV/1H¹) zeigen Sigismunds weitere Reaktionen auf die Soldaten, die ihn zum Erben erheben wollen. Während der erste Soldat Sigismunds Wahn durchbrechen will („Nehmt ihr uns für Spukgestalten / Herr so seht uns doch nur an“),¹⁵⁸⁷⁹ hält Sigismund weiter an dem Glauben fest, dass es sich bei den Menschen lediglich um „Wahngestalten“¹⁵⁸⁸⁰ seines Hirns handelt, und dass deren vermeintliche Existenz nur kurzfristig ist und bald vergehen wird („Und genau wie jetzt begonnen / war der Spuk im Nu zerronnen“).¹⁵⁸⁸¹

Die Einbindung des Traumes zeigt sich ebenso in den zahlreichen Notizen zu dem Drama. So gesteht der kranke König seinem Beichtvater und einem Diener die ganzen Zusammenhänge, dass ihn ein „furchtbare[r] Wahrtraum“¹⁵⁸⁸² dazu geführt hatte, den Sohn in einen Turm zu sperren. Auch mit dem Aufeinandertreffen zwischen Sigismund und dem König, zeigt sich der Verweis auf den Traum und die Wesensnähe zwischen dem König und seinem Sohn: „wie klein doch / die Ursachen so furchtbarer Träume sind. Wie ungeheuer die Magie, wie nichtig / die Realität, wie traumhaft gegenüber der entsetzlichen Wirklichkeit des Traumes. / Sagt ihm, er hat geträumt.“¹⁵⁸⁸³ Vor allem in den Notizen zum vierten Aufzug, deutet sich die Einbindung dieses Motivs in Bezug auf Sigismund an: „Jetzt hat sich ein Traum um meine Augen gelegt [...] / und spiegelt mir das frühere Loch vor. Weg! Weg! Augenkrankheit, / widriger Schleim. Lass dich mit den Fingern vom Auge reißen, schmutzige // irre Spiegelung.“¹⁵⁸⁸⁴ Auch in den Notizen unterstützt Clotald Sigismunds Verwirrung, doch Sigismund beharrt auch hier auf der Wirklichkeit.¹⁵⁸⁸⁵ Hier stuft Sigismund die Rede des Aufrührers als „[n]eue[n] Traum“¹⁵⁸⁸⁶ ein, während dieser auf dessen „Wirklichkeit“¹⁵⁸⁸⁷ verweist. Dabei zeigt sich in diesem Zusammenhang, dass Sigismund allein den Narzissmus betrachtet und keine Unterscheidung macht zwischen Traum und Wirklichkeit: „Gleichviel ob Traum oder nicht: ich habe Königsgedanken die wollen stossen / auf Bereite, sei alles nur ein Schattenspiel.“¹⁵⁸⁸⁸ Auch erkennt Sigismund die „bösen Lüste“¹⁵⁸⁸⁹ in sich, an Clotald Rache nehmen zu wollen, doch will er sich ihnen verweigern: „Er bekämpft ihr Scheindasein mit allen / Gründen, entwickelt eine geniale Beredsamkeit, ihnen zu zeigen, dass er ihr Sein / und Thuen für schattenhaft hält.“¹⁵⁸⁹⁰

Auch innerhalb der theoretischen Schriften zwischen 1902-1907 zeigt sich ein vielfacher Bezug zum Motiv. Bereits in der *Einleitung zu einer neuen Ausgabe von >>Des Meeres und der Liebe Wellen<<* (1902), einer Schrift die sich auf Franz Grillparzers Werk bezieht, zeigt sich die Bedeutung die Hofmannsthal dem Motiv beimisst: „Auf ewig klingt hier ein Saitenspiel von Liebe. Auf ewig ist hier eine Laube der Träume aufgerichtet, die nie altert, deren Lieblichkeit die Jahre steigern, ein Schauplatz, benannt mit süßen

15875SW XV. S. 32. Z. 23-31.

15876SW XV. S. 32. Z. 37.

15877SW XV. S. 33. Z. 5.

15878SW XV. S. 33. Z. 15.

Des weiteren, siehe: SW XV. S. 33. Z. 5-6.

15879SW XV. S. 227. Z. 20-21.

15880SW XV. S. 228. Z. 33.

15881SW XV. S. 228. Z. 40-41.

15882SW XV. S. 235. Z. 23.

15883SW XV. S. 241. Z. 21-24.

In diesem Zusammenhang, heißt es: „Die Idee >>geträumte Dinge <<giebt ihm eine erlösende Distanz.“ In: SW XV. S. 241. Z. 25.

15884SW XV. S. 242-243. Z. 32-34//1.

15885„Clotald wirft ihm vor, er habe sich in der Freiheit so gegen Menschen ver/gangen wie früher gegen die Kröten: da sagt er: es war anders: ich war Richter. / es war das wirkliche.“ In: SW XV. S. 243. Z. 7-9.

15886SW XV. S. 243. Z. 16.

15887SW XV. S. 243. Z. 17.

15888SW XV. S. 243. Z. 18-19.

Des weiteren, siehe: SW XV. S. 245. Z. 28-32.

15889SW XV. S. 244. Z. 24-25.

15890SW XV. S. 244. Z. 26-28.

griechischen Namen und doch zeitlos, befremdlich und einleuchtend, wie jene Schauplätze, die Nachts in unserem Hirn sich aufschließen.“¹⁵⁸⁹¹ Durch Grillparzers Werk, so Hofmannsthal, werde aber auch deutlich gemacht, wie bedeutsam der Kontakt zwischen den Menschen gewertet wird („es gelüftet eine Creatur nach der andern, und nichts ist ihnen unwirklicher als die Wirklichkeit“).¹⁵⁸⁹² Hofmannsthal verdeutlicht aber auch die Vielseitigkeit des Werkes innerhalb der lesenden Masse, liest es doch mitunter der Träumende (SW XXXIII. S. 21. Z. 12-13).¹⁵⁸⁹³ Ebenso zeigt sich die Einbindung des Motivs in *Aus einem alten vergessenen Buch* (1902) durch das vermeintlich längst vergessene Buch von Friedrich Anton von Schönholz¹⁵⁸⁹⁴ oder in der *Ansprache im Hause des Grafen Lanckoroński* (1902) in Verbindung mit dem Betrachten der Kunst,¹⁵⁸⁹⁵ was auch die Musik einschließt, über die Hofmannsthal sagt: „Sie gibt den Schatten ein Dasein. Sie stellt ein wunderbares Verhältnis zwischen Blumen und Steinen her; und zwischen den Blumen und dem Licht, zwischen den Farben, die hervorquellen“.¹⁵⁸⁹⁶ Hofmannsthal betont in dieser Schrift die immense Wirkung, die die Kunst auf die Seele des Menschen gewinnen kann, lebt sie doch im Menschen wie die eigenen Träume (SW XXXIII. S. 8. Z. 25-29).¹⁵⁸⁹⁷ Kunst und Mensch werden von Hofmannsthal in dem Sinne als Partner gesehen („Es lebt für uns, es lebt durch uns. Es ist etwas in uns, das diesem Weltbild antwortet“).¹⁵⁸⁹⁸ Hofmannsthal setzt sich in dieser Schrift auch mit dem Schaffenden auseinander, der in seine Kunst das legt, was sein Dasein umgibt: „In Farben und in Schatten, welche mehr als Farbe unter ihrem Schleier bergen. In Formen, welche durch die Zusammenballung und die Contraste dieser Farben entstehen.“¹⁵⁸⁹⁹ Hofmannsthal lässt hier nicht nur die Konzeption anklingen, sondern er zeigt auch hier auf, dass diese aus der Natur genährt wird. „Denn was an der Natur wäre nicht Form geworden? Woraus hätte der unerschöpfliche Osten in ungeheuren Träumen, an denen, wie an riesigen Stickereien, Tausenden mitgeträumt, woraus hätte er nicht Form geschaffen?“¹⁵⁹⁰⁰ Hofmannsthal führt des weiteren auch den Orient an, durch das was der Mensch daraus gewonnen hat („an die Gottheiten, welche ihre träumerischen Glieder auf Lotosblüthen wiegen“).¹⁵⁹⁰¹ Ebenso zeigt sich das Motiv durch die Schrift *Die Duse im Jahre 1903* (1903). Hofmannsthal schildert die Schauspielerin hier als Leidende an der Moderne.¹⁵⁹⁰² Für Hofmannsthal gibt sich die Schauspielerin auch ganz dem Dichter hin, ist sie die „Wünschelrute“¹⁵⁹⁰³ in seiner Hand, wenn er „in seinen Träumen großen Dingen nahe kommt“.¹⁵⁹⁰⁴ Trotz ihrer Hingabe an die Rolle, die der Dichter ihr geschaffen hat, bleibt sie letztendlich immer nur sie selbst, aber verlangend danach, sich völliger hinzugeben. Dies gewährleistet für die Duse Henrik Ibsen mit seinen Werken („Es hat etwas von einem bösen Traum, sie die Hedda Gabler spielen zu sehen. Es liegt eine Unheimlichkeit darin“).¹⁵⁹⁰⁵ Auch in der Schrift *Sommerreise* (1903) zeigt sich eine vielfache Einbindung des Motivs, hier gebunden an die Wahrnehmung der Natur durch den Reisenden, wodurch sich auch hier wieder das Motiv in Verbindung

15891SW XXXIII. S. 19. Z. 4-8.

15892SW XXXIII. S. 21. Z. 4-5.

15893SW XXXIII. S. 21. Z. 30.

15894„So mag in ein paar Büchern, an die Niemand mehr denkt, Oesterreich sein altes, längst zerfallenes Antlitz phosphorisch aufleuchten sehen, mag seinen Namen darin mit einem Klang aussprechen hören, der ihm selbst fremd in den Ohren klingt wie ein unendlich vertrautes und doch räthselhaftes Wort aus einem beklemmenden, verworrenen und üppigen Traum.“ In: SW XXXIII. S. 12. Z. 9-14.

Ebenso zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Bezug auf Figuren des Werkes („Susanna versah die Geschäfte des Kartenlegens, Traumdeutens [...] den Lineamenten der Hand“, SW XXXIII. S. 15. Z. 36-38).

15895SW XXXIII. S. 8. Z. 5.

15896SW XXXIII. S. 8. Z. 12-15.

15897„In jedem von uns lebt ihresgleichen. Jeder von uns, auch wenn er dieses Haus nie betreten hat, wird hier herumgehen wie in der Heimat seiner Träume. Denn unsere Existenzen sind mit den Existenzen dieser Gebilde durchwachsen.“ In: SW XXXIII. S. 8. Z. 30-33.

15898SW XXXIII. S. 9. Z. 11-12.

15899SW XXXIII. S. 9. Z. 30-33.

15900SW XXXIII. S. 10. Z. 8-11.

15901SW XXXIII. S. 10. Z. 20-21.

15902„Es ist, alles hätte diese ganze Welt nicht den Garten, der sie umfrieden kann, nicht den Brunnen, an dessen Rand sie die fiebernde Schläfe kühlen, nicht den Baum, in dessen Schatten sie einschlummern wird.“ In: SW XXXIII. S. 22. Z. 11-14.

15903SW XXXIII. S. 23. Z. 24.

15904SW XXXIII. S. 23. Z. 25.

15905SW XXXIII. S. 23. Z. 39-41.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 24. Z. 17.

mit der Natur und der Wahrnehmung in dieser zeigt.¹⁵⁹⁰⁶ Es ist eine traumhaft phantastisch-schöne Landschaft, die der Reisende hier beschreibt¹⁵⁹⁰⁷ und die ihn an ein Gemälde des Giorgione denken lässt, in dem er vier oder fünf Gestalten auf einem Hügel angerichtet hatte.¹⁵⁹⁰⁸ Hofmannsthal verweist damit auch hier auf die Konzeption, wenn er diese Figuren des Giorgione den Reisenden beschreiben lässt. So haben sich die Frauen ihrer Kleider entledigt „und geben den nackten Leib dem doppelten Atem der Luft hin, der kühl und schattenahnend sie zu den Bergen hinsaugen will, und lau und üppig von der Ebene an ihnen hinaufspielt.“¹⁵⁹⁰⁹ Damit wird weder der Traum noch der Schatten in dieser Schrift als mit der absoluten ästhetizistischen Versenkung verbunden, sondern er ist Teil der Konzeption: „Das Wunder dieses Ortes ist Einklang: Erde und Wolke, Ferne und Nähe, Tag und Traum, hier sind sie eins.“¹⁵⁹¹⁰ Hofmannsthal lässt den Reisenden der Rotonda begegnen, durch die er gleichsam auf den Erbauer dieser anspielt („Und er krönte den Hügel mit dem schönsten seiner Träume. Auf diesem Hügel baute Palladio die Rotonda“).¹⁵⁹¹¹ Auch zeigt sich die Einbindung des Motivs durch die Schilderung der Rotonda („Ihr bloßer Anblick [...] gebiert Träume“).¹⁵⁹¹² Über diese Rotonda steht für Hofmannsthal aber gleichsam auch die Bedeutung der Natur, die sich alles Sterbliche zurückholen wird.¹⁵⁹¹³

Gemäß des Titels der theoretischen Schrift, zeigt Hofmannsthal in *Die Bühne als Traumbild* (1903) die Wichtigkeit des Traumes auf. Hofmannsthal fordert hier von dem Bühnenbildner die unmittelbare Speisung des Bühnenbildes durch seine eigenen Träume,¹⁵⁹¹⁴ bedingt dadurch, dass er sowohl im Schaffen des Bühnenbildes als auch im Traum eine schöpferische Tätigkeit sieht: „Seine Träume müssen ihn das gelehrt haben, und er muß die Welt so sehen; die Kraft des Träumens muß groß in ihm sein und er muß ein Dichter unter den Dichtern sein. Sein Auge muß schöpferisch sein, wie das Auge des Träumenden, der nichts erblickt, was ohne Bedeutung wäre.“¹⁵⁹¹⁵ Warum sich Hofmannsthal des Traumes bedient, nachdem das Bühnenbild gebildet werden soll, ist bedingt durch die Konzeption, zeigen sich in den Träumen doch keine Grenzen: „Hier ist nicht länger Groß und Klein aufgerichtet als eine Schranke zwischen den Geschöpfen: solche Seligkeit durchschüttelt das träumende Ich zwischen seinen geträumten Blumen, als nur von einer Riesenblüte ausgehen kann für ein winziges, mückenhaftes Wesen [...]“.¹⁵⁹¹⁶ Dementsprechender Strahlen müsse der Bühnenbildner befähigt sein, so dass er die Beklemmung in der Seele der Figuren aufzulösen imstande ist. Dies führt Hofmannsthal dazu, zu hinterfragen, ob er, anstatt dass er „seine Lichter voll unsäglicher Traumkraft fallen zu lassen“,¹⁵⁹¹⁷ lieber einen wirklichen Kerker schaffen möge. Der Lesende

15906SW XXXIII. S. 27. Z. 3-5.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 27. Z. 8, SW XXXIII. S. 27. Z. 29.

15907„[...] irgend ein Weiher, eingesetzt wie ein purpurspielender Edelstein in das Grüne eines Hügels; irgend ein Kastell, aus dessen braunroten Trümmern die breiblättrige Feige wächst und der schattenhafte Oelbaum“. In: SW XXXIII. S. 27-28. Z. 36//1-3.

15908So taten diese Figuren nichts anderes als „die unsägliche Süßigkeit dieser Landschaft auskosten, aussaugen wie eine Frucht diese süße Vermischung von Weite und Nähe, von Dunkel und Helle, von Tag und Traum.“ In: SW XXXIII. S. 30. Z. 16-18.

15909SW XXXIII. S. 30. Z. 19-22.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 30-31. Z. 29-41//1-8.

15910SW XXXIII. S. 31. Z. 23-24.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 31. Z. 28.

15911SW XXXIII. S. 32. Z. 2-4.

15912SW XXXIII. S. 32. Z. 21-22.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 32. Z. 32.

15913SW XXXIII. S. 32-33. Z. 40-41-5.

„Was den Hügel von Vicenza krönt, ist nicht mehr Tempel, nicht mehr Haus, und mehr als beiden. Ein unsterblicher Traum, ein wundervoll geformtes Ziel, nach welchem der Drang der fernen Berge, der Drang der starken Wässer hinzuwollen scheint, das er erreicht, dessen Rand er umwandelt, an dessen vier Treppen er sich hinschmiegt, gestillt, erlöst durch ein Gleichnis.“ In: SW XXXIII. S. 33. Z. 13-18.

15914„Daß sie der Traum der Träume sein muß, oder aber sie ist ein hölzerner Pranger, auf dem das nackte Traumgebild des Dichters widerlich prostituiert wird.“ In: SW XXXIII. S. 40. Z. 3-4.

15915SW XXXIII. S. 40. Z. 8-12.

„Unbeschreiblich ist die Ökonomie der Träume: wer kann vergessen, wie sich in ihnen ungeheuerer Gewalt mit wundervoller Kahlheit, Nacktheit geltend macht?“ In: SW XXXIII. S. 40. Z. 14-16.

15916SW XXXIII. S. 40. Z. 27-33.

„So unerträgliches Entzücken vermag ein einziger Lichtstrahl, die Nacht durchbohrend, in einen Traum zu bringen, der mit der Bangigkeit jahrzehntelanger finsterner Kerkerqual erfüllt ist, daß der Traum darüber zerfließt und wir vor Freude erwachen.“ In: SW XXXIII. S. 41. Z. 7-11.

15917SW XXXIII. S. 41. Z. 26.

aber, der diese Frage vielleicht nicht als das verstanden hat, was sie ist, als Verneinung des Wirklichen auf der Bühne, wird von Hofmannsthal schließlich zu dem Traum geführt, wenn es heißt: „Wenn er aber Mauern aufzubauen hat, so werden sie von einer Einfachheit sein, von einer erstaunlichen Einfachheit. Ihr ganzes Leben werden nicht die nachgeahmten Realitäten bilden, [...] nicht alles das, was in der Wirklichkeit nur erträglich ist, weil es Gewordenes ist [...] nein, seine Mauern werden denen gleichen, die der Traum in uns aufbaut, und ihr ganzes Leben wird das unerschöpfliche Spiel des Lichts sein.“¹⁵⁹¹⁸ Was Hofmannsthal hier aufzeigt, ist, dass auch der Traum Teil der Konzeption sein kann, dass sich auch in ihm das Ganze verdeutlicht, weil er keine Grenzen kennt; dieses Grenzenlose verlangt Hofmannsthal auch von dem Bühnenbildner.¹⁵⁹¹⁹

Auch in der Schrift *Der begabene Gott, Roman von Hermann Stehr* (1905) geht Hofmannsthal auf das Motiv ein, führt die Lektüre des Werkes den Lesenden doch in sich zurück: „In Tiefen, wo wir nie waren. Es sei denn, indem wir litten. Indem das Namenlose, das Stumme, das Gestaltlose sich auf uns legte und von irgend einer Wand über unsere Brust der Schatten des Todes fiel.“¹⁵⁹²⁰ Mit der Tiefe wird in dieser Schrift aber auch die Beklemmung verbunden, die ausgelöst ist durch die Begegnung mit der Wirklichkeit,¹⁵⁹²¹ der Realisierung des Älter-Werdens. Dieses Negative wird, wie Hofmannsthal in dieser Schrift andeutet, wieder aufgebrochen: „Da lernten wir, da kamen wir ins Tiefe. Da widerfuhr uns mehr, als wir wußten. Denn wir wußten nur Schmerz und Nicht-Auskönnen und trübes Vor-uns-Hinstarren. Aber da gingen innen Tore auf, durch die wir überall hinkamen. Da bekamen wir den kleinen und den großen Zutritt zu den Geschicken dieser Erde.“¹⁵⁹²² Hofmannsthal führt hier, im Sinne der Konzeption, auch den in dem Werk thematisierten Maiaufstand in Dresden 1848 an und betont, dass nichts so ergreifend wirkte wie „das unbeschreiblich laute und schöne Singen der Vögel in den Alleen, deren Bäume vom Blut bespritzt waren und in deren Schatten die Toten auf ihrem Gesicht lagen“.¹⁵⁹²³ Von dem Autor selbst erhofft sich Hofmannsthal, im Sinne der Konzeption, noch weitere große Werke, „in denen die Herrlichkeit und Schrecken des Daseins so aneinander geknüpft sind wie das Singen dieser Vögel in den Wipfeln der blutigen Bäume und das Daliegen der Toten im kühlen, duftigen Schatten.“¹⁵⁹²⁴

Ebenso zeigt sich das Motiv in *Der Tisch mit den Büchern* (1905) durch die sich stapelnden Bücher und deren Bedeutung in der Wirklichkeit („Sie sind in Kürze: überall: Jenes Unrealste aller Reiche, Unheimlichste aller Phantasmata, die sogenannte Wirklichkeit, ist vollgepfropft mit ihnen. Unser Dasein starrt von Büchern. Die trivialsten Gespräche der Menschen lassen sich auf ihnen nieder“),¹⁵⁹²⁵ als auch in der Besprechung *Das Mädchen mit den Goldaugen* (1905) durch Balzacs Erzählung (*La fille aux yeux d'or*, 1833), die dem Leser ein reiches Leseerlebnis schenkt,¹⁵⁹²⁶ in *Eines Dichters Stimme* (1905) durch die Werke Rudolf Alexander Schröders¹⁵⁹²⁷ und ebenso in *Die Briefe Diderots an Demoiselle Voland* (1905). Hofmannsthal betont in dieser Schrift die Einzigartigkeit der schönen Dinge, auch hier gebunden an die Natur („Jeder schöne Baum,

15918SW XXXIII. S. 41. Z. 27-35.

15919SW XXXIII. S. 42. Z. 28-29, SW XXXIII. S. 43. Z. 7-9.

15920SW XXXIII. S. 69. Z. 35-37.

15921„Und da wir an einer Tür pochten, zur Nacht, voll Angst, und das Pochen schlug in unseren Leib hinein, dumpf, hohl, in der öden, toten Straße, und droben standen Sterne, kalt, fremd, unbegreiflich böse.“ In: SW XXXIII. S. 70. Z. 9-12.

15922SW XXXIII. S. 70. Z. 19-24.

15923SW XXXIII. S. 70. Z. 39-41.

15924SW XXXIII. S. 70-71. Z. 41//3.

15925SW XXXIII. S. 58. Z. 17-20.

Hofmannsthal thematisiert in dieser Schrift aber auch die Haltlosigkeit seiner Zeit, wenn es heißt: „Vielleicht allerdings aber bestünde auch der Schatten einer Möglichkeit, sich ganz anders auszudrücken. [...] dieser Verworrenheit Herr zu werden. Denn wirklich, irgendwie sind alle diese Bücher aus menschlichen Seelen hervorgegangen, irgendwie sind sie einer Seele Bild, einer Seele Schatten.“ In: SW XXXIII. S. 59. Z. 36-41.

15926„Dies ist die herrliche, nicht wieder zu vergessende Geschichte, in der Wollust hervorwächst aus Geheimnis, der Orient die schweren Augen aufschlägt mitten im schlaflosen Paris, Abenteuer sich verschlingt mit Wirklichkeit, die Blüte der Seele aufbricht am Rande von Taumel und Tod, und die Gegenwart mit einer solchen Fackel angeleuchtet wird, daß sie daliegt wie die großen Zeiten uralter Träume.“ In: SW XXXIII. S. 96. Z. 2-7.

15927„Aber die klagende Stimme tönt fort und sie tönt so rein, daß nichts als die Reinheit ihrer Klage, und nichts von der Bitternis ihrer Klage, in die Seele fällt. Diese Worte werfen keine Schatten. Nackt bis an ihren Fuß stehen die Dinge des Daseins in diesen Gedichten, nebeneinander wie die Stämme des Waldes in der Stunde bevor es Tag wird, so erhellt wie vom Schein der Ewigkeit und unnahbar:>>die noch kein falscher Strahl des Lichts getroffen.<<“ In: SW XXXIII. S. 98. Z. 28-34.

in dessen Schatten wir lagen, Ahorn, Ulme oder Eiche, nirgend wieder finden wir völlig seinesgleichen“).¹⁵⁹²⁸ Diderots Werken spricht Hofmannsthal zudem eine Unsterblichkeit zu, während er zuvor den Tod eines Tieres, also eines sterblichen Wesens, angesprochen hatte. Im Besonderen hebt Hofmannsthal Diderots Narzisst Rameau hervor, dessen Wesen von Wirklichkeit erfüllt ist.¹⁵⁹²⁹

Ebenso zeigt sich das Motiv in der Schrift *Die unvergleichliche Tänzerin* (1906) durch die Tänzerin Ruth St. Denis, durch ihr Erleben des indischen Raumes („beschattet von tausendjährigen Mangobäumen, türmend auf heiligen Bergen“),¹⁵⁹³⁰ ist sie doch „eingetaucht in den Traum des Orients“,¹⁵⁹³¹ wie auch in der Schrift *Sebastian Melmoth* (1905), wenn Hofmannsthal Wilde zwar die Sehnsucht nach der Wirklichkeit attestiert, gleichzeitig aber anmerkt, dass er nicht im Stande ist, diese ertragen zu können (SW XXXIII. S. 64. Z. 2-13).

Auch in der Schrift *Shakespeares Könige und grosse Herren* (1905) zeigt sich Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Motiv und zwar ebenso gebunden an die Konzeption. Hofmannsthal verweist hier auf die Werke „»Sturm«, [...] »Cymbeline«, [...] »Maß für Maß«“,¹⁵⁹³² die einen starken Bezug zur Musik zeigen; in solchen Werken aber zeigen sich auch die Dinge, die „nicht in ihm vorkommen, indem sie rings um das Ganze ihre Schatten legen“.¹⁵⁹³³ Hofmannsthal verbindet mit dem Motiv auch die Ansprüche des Lesers, gemäß seines augenblicklichen Verlangens, ein spezielles Werk Shakespeares zu lesen, im Sinne von Hofmannsthals Verständnis von der Konzeption, die auch der lebendig Lesende in sich spürt.¹⁵⁹³⁴ Deutlich zeigt sich in vielen Passagen Hofmannsthals aber auch die Einbindung der Konzeption, die er in Shakespeares Werken ausmachen kann, heißt es doch mitunter: „Und Welch ein wundervolles Ganzes aus alledem! Welche Lichter auf dem Finsteren, welches Leben des Schattens durch das Licht. In dem Mund dessen, der sterben soll, und der Angst hat vor dem Sterben, welche Töne, welche Beredsamkeit, welche Worte, klüger als er selbst, tiefer als seine seichte Jugend – wie preßt der Tod den besten Saft aus ihm heraus.“¹⁵⁹³⁵ Hofmannsthal spricht Shakespeare nicht nur die Fähigkeit zu, die einzelnen Figuren als ein Ganzes zueinander zu stellen, sondern er bindet auch, neuerlich unter dem Verständnis der Konzeption, dieses Motiv ein.¹⁵⁹³⁶ Des weiteren hebt Hofmannsthal auch die Aufführung des Stückes *Was ihr wollt* durch Beerbohm Tree hervor, deren Ende ein gemeinschaftlicher Tanz bildet („nun die letzte Figur und einen Augenblick weht etwas darüber hin wie ein Schatten, der Schatten eines Denkens an den Totentanz“).¹⁵⁹³⁷ Hofmannsthal erwähnt zudem auch die Stimmung, aus der die Figuren wie Romeo oder Mercutio gestaltet sind: „Wie schöne, gutgebaute leichte Schiffe liegen sie schaukelnd auf der Flut des Lebens über ihrem eigenen Schatten.“¹⁵⁹³⁸

So zeigt sich die Einbindung des Motivs des weiteren auch in der Schrift *Gärten* (1906), wenn Hofmannsthal das Verhältnis der einzelnen Teile innerhalb der Natur erwähnt, wobei der Schatten auch hier Teil der natürlichen Szene ist (SW XXXIII. S. 105. Z. 20-25). Hofmannsthal betont auch, dass bei der Anlegung eines neuen Gartens, um die Schönheit wiederzuerlangen, selbst das „Bedürfnis nach Schatten“¹⁵⁹³⁹ weichen müsse. Ebenso zeigt sich das Motiv in der Schrift *Einleitung zu dem Buche genannt die Erzählungen der Tausendundein Nächte* (1906) und zwar ebenso im Zusammenhang mit der Konzeption, die er auch in diesem Werk realisiert sieht: „Hier ist Buntsein und Tiefsinn, Überschwang der Phantasie und schneidende

15928SW XXXIII. S. 66. Z. 14-16.

15929SW XXXIII. S. 66. Z. 27-28.

Auffallend ist in dieser Schrift aber, dass Hofmannsthal in einen ästhetizistischen Tonfall verfällt. „Es gibt nichts Entzückenderes zur Gesellschaft als Männer von Geist, die tot sind. Ihr Totsein ist wie ein leichter geheimnisvoller Flor über den Salon, in dem man mit ihnen zusammensitzt. Wie feine Geistermusik, sordinierte Geigen. Aus dem Hintergrund. In ihren Rede aber ist ihr Totsein als eine entzückende Leichtigkeit, ein Ballwerfen mit den Lasten, die uns erdrücken, ein Tanzen um die Abgründe, die uns ängstigen. Die Gesellschaft der Toten ist süß wie Haschisträume.“ In: SW XXXIII. S. 67-68. Z. 35-40//1-2.

15930SW XXXIII. S. 116. Z. 13-14.

15931SW XXXIII. S. 116. Z. 23-24.

15932SW XXXIII. S. 79. Z. 18-19.

15933SW XXXIII. S. 79. Z. 25-26.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 80. Z. 2-4.

15934SW XXXIII. S. 80. Z. 26-41.

15935SW XXXIII. S. 81. Z. 33-38.

15936SW XXXIII. S. 82. Z. 15-18.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 82. Z. 9-15.

15937SW XXXIII. S. 82-83. Z. 41//1-2.

15938SW XXXIII. S. 87. Z. 37-39.

15939SW XXXIII. S. 107. Z. 7.

Weltweisheit; hier sind unendliche Begebenheiten, Träume, Weisheitsreden, Schwänke, Unanständigkeiten, Mysterien; hier ist die kühnste Geistigkeit und die vollkommenste Sinnlichkeit in eins verwoben.“¹⁵⁹⁴⁰ Auch in der Schrift *Der Dichter und diese Zeit* (1906) zeigt sich die Einbindung des Motivs und zwar in Bezug auf die Gegenwart und dessen Dichter. Hofmannsthal sieht in seiner Epoche eine Haltlosigkeit gegeben, die sich den Dichter fragen lässt „ob sie für ihre Epoche denn irgend wirklich da sind“.¹⁵⁹⁴¹ Hofmannsthal führt in dieser Schrift auch den Anspruch an, dass der Dichter nichts von seiner Seele fernhalten möge, dergleichen auch den Traum nicht: „Denn ihm sind Menschen und Dinge und Gedanken und Träume völlig eins“.¹⁵⁹⁴² Immer dort, wo etwas Neues auftritt, wo „neue unerwartete Schatten und Scheine auf die Menschen“¹⁵⁹⁴³ fallen, soll der Dichter sich, so Hofmannsthals Anspruch, diesem annehmen und in das Ganze einordnen. In dem Sinne heißt Hofmannsthal den Dichter einen „Schattenbeschwörer ohne Maß“.¹⁵⁹⁴⁴ Hofmannsthal definiert den Dichter weiterhin auch als einen Antwortenden auf die Fragen der Menschen, die seiner bedürfen, wie er ihrer bedarf, denn ohne die „Fragenden ist der Antwortende ein Schatten“.¹⁵⁹⁴⁵ Hofmannsthal geht in dieser Schrift davon aus, dass niemals mehr eine Zeit kommen werde, die von den Dichtern ein Ergebnis verlangt, denn: „zu mächtig hat sich das wortlose Geheimnis der Natur und der stille Schatten der Vergangenheit gegen uns hereinbewegt.“¹⁵⁹⁴⁶ Während sich in der Schrift *Umriss eines neuen Journalismus* (1907) durch das Werk *Französische Gesellschaftsprobleme* von Oskar H. Schmitz nur ein kurzer Bezug zum Motiv zeigt und zwar durch die Veränderung in der literarischen Szene,¹⁵⁹⁴⁷ findet sich in *Die Wege und die Begegnungen* (1907) ein vielfacher Bezug zum Motiv und zwar durch die Erlebnisse auf der Reise. So besinnt sich der Reisende des traumhaften Erlebens Agurs, noch bevor er drei Jahre alt gewesen ist.¹⁵⁹⁴⁸ Durch diesen Agur, der sich in den Sprichwörtern des Salomo findet, lässt Hofmannsthal sich auf den Reisenden auf dem Kreuzweg und auf Christus besinnen (SW XXXIII. S. 153. Z. 17-22). Der Traum kann, wie Hofmannsthal zeigt, unterschiedlich von den Menschen bewertet werden: „Dieses beständige Auf-dem-Wege-sein aller Menschen muss der bohrende Traum der Gefangenen sein und die Verzweiflung aller treuen Liebenden.“¹⁵⁹⁴⁹ Im Grunde steht das Motiv aber auch hier durchgehend in Verbindung mit der Konzeption (SW XXXIII. S. 154. Z. 36-37). Hofmannsthal lässt den Reisenden wieder zurückkehren zu Agur, der Teil seiner Erinnerung ist und dem Reisenden doch unbekannt vorkommt.¹⁵⁹⁵⁰ Zwischen „Schlaf und Wachen“¹⁵⁹⁵¹ spürte der Reisende ein Glücksgefühl in sich, in welches er versank. Der Reisende verfällt in seinen Traum, indem er Agur begegnet, an dem sich neuerlich die Konzeption zeigt, ist er doch trotz seines Alters ein Tätiger.¹⁵⁹⁵²

15940SW XXXIII. S. 122. Z. 1-4.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 123. Z. 25.

15941SW XXXIII. S. 132. Z. 7.

15942SW XXXIII. S. 138. Z. 9-10.

Bernd Witte verweist in *Der Autor als Patriarch. Hofmannsthals Traum vom Judentum* darauf: „Hofmannsthal vertritt damit eine gänzlich andere Auffassung von dem, was ein Traum ist, als Sigmund Freud in seiner *Traumdeutung* von 1901. Nicht die ins Unbewusstsein verdrängten Wünsche des Ich kommen im Traum des Dichters zum Vorschein, sondern die kollektive Erfahrung, an der er Kraft seiner Zugehörigkeit zu „den ganz vergessenen Völkern“ teilhat.“ In: Alefeld, Yvonne-Patricia: *Von der Liebe und anderen schrecklichen Dingen*. Festschrift für Hans-Georg Pott. Aisthesis Verlag. Bielefeld. 2007, S. 141.

15943SW XXXIII. S. 140. Z. 9-10.

15944SW XXXIII. S. 140. Z. 15.

15945SW XXXIII. S. 146. Z. 14-15.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 147. Z. 40.

15946SW XXXIII. S. 144. Z. 18-20.

15947Hofmannsthal äußert in dieser Schrift seinen Glauben, dass es zu einem Aufbruch kommen wird; so wird es bald „kulturelle Journalisten“ (SW XXXIII. S. 151. Z. 10) geben, die den politischen Journalisten „in den Schatten stellen“ (SW XXXIII. S. 151. Z. 13) werden. Auch, heißt es: „Es ist heute leichter, den Schatten zu sehen, den sie vorauswerfen, und ihn zu umreißen, als vorauszusagen, ob die Zeit ihnen ihren Platz konzederen wird“. In: SW XXXIII. S. 151. Z. 33-35.

15948SW XXXIII. S. 152-153. Z. 29//36.

15949SW XXXIII. S. 154. Z. 17-19.

15950„[...] dass er am Abend seiner Tage, sitzend im Schatten seiner Weisheit und Erfahrung, jene beiden Wunder in der Rede seines Mundes in eines verflucht: das Geheimnis der Umarmung und das Geheimnis des Fluges. Aber wer ist Agur, der in mir lebt mit seiner lebendigen Rede?“ In: SW XXXIII. S. 156. Z. 3-7.

15951SW XXXIII. S. 156. Z. 26-27.

15952SW XXXIII. S. 156. Z. 14-21.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 156. Z. 22-26.

In *Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch* (1902) antwortet Balzac auf die Frage Hammer-Purgstalls, ob er denn nicht auch Werke für das Drama schaffen wolle, nach einem kurzen Schweigen, dass dies ein „schöner Traum“¹⁵⁹⁵³ sei. Hammer-Purgstall hält dem jedoch entgegen: „Ihre Träume, mein Herr, pflegen Wirklichkeit zu werden.“¹⁵⁹⁵⁴ Die vermeintliche Wirklichkeit sieht er doch, so Hammer-Purgstall, durch das Erblicken der Ränge und in den Logen, wo er doch die real gewordenen Figuren des Autors sehe.¹⁵⁹⁵⁵ In diesem Zusammenhang verweist Hammer-Purgstall auch auf die Figur der Esther, die noch fast unbekannt ist und „von den ersten Schatten eines tragischen Kurtisanenlebens eingehüllt“¹⁵⁹⁵⁶ ist. Hammer-Purgstall wähnt auf den Rängen des Theaters eben nur jene Gestalten Balzacs zu sehen,¹⁵⁹⁵⁷ worauf Balzac mit einer Haltung auf dieses Lob reagiert, in der die „Lässigkeit dessen, der in einer fremden Atmosphäre, unter dem Duft und Schatten fremder Bäume, mit fremden Menschen“¹⁵⁹⁵⁸ spricht, liegt. Balzac führt aus, dass er das Theater liebe, allerdings das Englische um 1590, in dem die Ganzheit des Seins angelegt ist.¹⁵⁹⁵⁹ Balzac greift dies auf, was sich an dem Orientalisten bereits gezeigt hatte, nämlich, dass auch er seinen Figuren eine Lebendigkeit zuspricht. So spricht er in Bezug auf Otways Werk von seinem Protagonisten Vautrin, der das Stück für das Schönste unter allen Theaterstücken hält. Es zeigt sich, dass Balzac aus dem Glauben an das eigene Unvermögen heraus denkt, dass er kein wirklicher Dramatiker sei, im Gegensatz zu Shakespeare, und wähnt zudem, dass es gar keine „Charaktere“¹⁵⁹⁶⁰ gibt. Dem widerspricht Hammer-Purgstall, denn für ihn habe Balzac doch wirkliche Menschen geschaffen durch seine Werke (SW XXXIII. S. 30. Z. 36-38). Dies wiederum führt Balzac dazu, die Überlebensfähigkeit der Menschen in einem Drama anzuzweifeln, denn der „dramatische Charakter ist eine Verengung des wirklichen.“¹⁵⁹⁶¹ Balzac bezieht sich auch auf das Motiv, wenn er über den Künstler spricht, der in seinen Werken „finstere[...] Träume [hat] die kein Gleichnis haben.“¹⁵⁹⁶² Dies führt ihn wiederum zu Benvenuto Cellini, der in der Engelsburg einen Bezug zur Kunst fand und dessen Delirien sich zu einem „schönen tröstenden Traum“¹⁵⁹⁶³ verdichtet haben: „Auf der Schwelle des Todes hingekrümmt, waren seine Träume aus keinem anderen Material als aus dem, in welchem seine Hände ein Kunstwerk zu schaffen vermochten.“¹⁵⁹⁶⁴ Seine Ausführungen lassen ihn auch über den Künstler Frenhofer sprechen, der von seinem Meister Mabuse den Sinn für die Form mitbekommen hat, der „wirklichen Form, des aus Licht und Schatten modellierten menschlichen Körpers.“¹⁵⁹⁶⁵ Durch das Opfer Poussins, durch die Gabe der Geliebten an Frenhofer, fühlt dieser sein Kunstwerk beseelt, welches aus dem Besehen der wirklichen Frau Gillette hervorgegangen ist und was ihn letztendlich die Kunst über die Wirklichkeit stellen ließ: „In einem Delirium, das kaum mehr Pausen macht, fühlt er diesen gemalten Körper leben, fühlt die Luft ihn umspülen, fühlt diese Nacktheit atmen, schlafen, sich beseelen, dem Lebendig-Heraustreten sich nähern. Was könnte ihm eine lebende Frau, ein wirklicher wirklicher Körper noch geben? Er sieht diesen wirklichen Frauenkörper, er sieht alle Formen und Farben, alle Schatten und Halbschatten und Harmonien der Welt überhaupt nur mehr als Negativ, in einem geheimen, nur ihm begreiflichen Bezug auf sein Werk. Die Welt ist ihm die Schale eines ausgegessenen Eies.“¹⁵⁹⁶⁶ Als Balzac das problematische Verhältnis eines Künstlers zu seiner Umgebung schildert und in diesem Zusammenhang auf Shakespeares Lear zurückgreift, erinnert Hammer-Purgstall daran, dass Lear gerade in eben jener Szene als wahnsinnig gelte, wogegen Balzac aufbegehrt: „Daß darf jeder Mensch, lieber Baron, und gerade in den schönen, in den erhabenen, in den wirklichen Momenten seines Lebens.“¹⁵⁹⁶⁷ So zeigt sich auch in dieser Arbeit Hofmannsthals, dass sich das Wesen des

15953SW XXXIII. S. 27. Z. 22.

15954SW XXXIII. S. 27. Z. 23.

15955SW XXXIII. S. 28. Z. 5-7.

15956SW XXXIII. S. 28. Z. 15-16.

15957SW XXXIII. S. 28. Z. 26-30.

15958SW XXXIII. S. 29. Z. 13-15.

15959SW XXXIII. S. 29. Z. 24-28.

15960SW XXXIII. S. 30. Z. 34.

15961SW XXXIII. S. 31. Z. 12-13.

15962SW XXXIII. S. 33. Z. 9-10.

15963SW XXXIII. S. 34. Z. 3-4.

15964SW XXXIII. S. 34. Z. 13-16.

15965SW XXXIII. S. 34. Z. 20-21.

15966SW XXXIII. S. 34-35. Z. 36-39//5.

15967SW XXXIII. S. 35. Z. 35-37.

Künstlers in seinen Werken offenbart.¹⁵⁹⁶⁸

Innerhalb der hinterlassenen Gespräche und Briefe zeigt sich das Motiv in dem *Buch des Weltmannes* (1902) innerhalb des Gespräches zwischen dem Hofmeister und der Gräfin,¹⁵⁹⁶⁹ in *Das Gespräch und die Geschichte der Frau von W.* (1902) in Verbindung mit der Sprachkritik („Worte sind des Lebens Bild, nicht ein Bild, sie sind ein Schatten“),¹⁵⁹⁷⁰ in *Die Briefe des Paulus Silentarius* (1902) durch den Brief an seine entfernte Geliebte („Ein Traum wie die Sphère von Lerberghe“),¹⁵⁹⁷¹ in *Der Brief des letzten Contarin* (1902) durch seine Gedanken über den Besitz und der Trennung von der Gesellschaft,¹⁵⁹⁷² in dem *Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann* (1902) durch die Kritik des Japaners an dem Europäer,¹⁵⁹⁷³ in einem *Brief an einen jungen Dichter* (1902/1903) durch den jungen Dichter der Moderne („Nie wird das Schiff mit den Todten landen, wovon wir immer träumen“),¹⁵⁹⁷⁴ in dem Gespräch zweier Kurtisanen in *Die Sammlerin* (1903) durch die Vorliebe Tibaldas zu schönen Dingen („Sarkophag im kleinen Garten, die Thür verbirgt ein Gobelin, wehen von Schatten und Licht“)¹⁵⁹⁷⁵ oder in *Die Briefe James Hackmanns* (1903) in Verbindung mit der Bedeutung der Frau für Hackmann: „Ihm erscheint es so wundervoll wie sie das Leben an der Seite des Alten zu führen vermag. Das sind ihm solche durchleuchtete Schatten.“¹⁵⁹⁷⁶

Hofmannsthal nähert sich in dem *Gespräch über die Novelle von Goethe* (August/September 1906) durchaus einer wirklichkeitsfremden Sphäre an, wenn es heißt: „Die Einbildungskraft ist ein schönes Vermögen, nur mag ich nicht gern, wenn sie das was wirklich geschehen ist, verarbeiten will, die luftigen Gestalten die sie erschafft sind uns als Wesen einer eigenen Gattung sehr willkommen; verbunden mit der Wahrheit bringt sie meist nur Ungeheuer hervor“.¹⁵⁹⁷⁷ Gleichsam aber distanziert er sich davon, wenn er in Bezug auf die *Novelle* anmerkt: „der Schauplatz ist gegeben; wir kennen ihn nicht wie Traumland, noch Land der Sehnsucht, eher wie Land unseres thätigen Lebens.“¹⁵⁹⁷⁸

Mit *Die Briefe des jungen Goethe* (1903/1904) verweist Hofmannsthal Edgar auch die eigenen Briefe, die er erhalten habe („Welch ein Traum in einem Traum!“)¹⁵⁹⁷⁹ und in *Furcht / Ein Dialog* (1906/1907) zeigt sich das Motiv mitunter durch Laidion, die sich von dem Matrosen erzählen lassen will. Ebenso zeigt sich der Zug zum Motiv durch die Beschreibung der Hymnis: „Die Bacchis macht alles am besten, wo sie viel mit den Händen zu tun hat: wenn eine Nymphe in einen jungen Baum verwandelt wird (oder die Ampelis in eine Rebe: das gelingt ihr wirklich.“¹⁵⁹⁸⁰ An Laidion zeigt sich dagegen der Wunsch, der Wirklichkeit zu entfliehen, der käuflichen Liebe und stattdessen auf die Insel der Glückseligkeit zu gelangen. So fragt sie auch Hymnis, ob die denn glücklich sei mit ihrem Leben: „Aber in dir? Bist du in dir glücklich? Kannst du dich vergessen, ganz alle Furcht loswerden, jeden Schatten loswerden, der das Blut in deinen Adern verdüstert?“¹⁵⁹⁸¹ Zwar bindet Laidion auch den Schatten an die Beschreibung der Szenerie auf der Insel, doch zeigt er sich in

15968SW XXXIII. S. 38. Z. 24-32.

15969 So sagt der Mann über den Adel Englands des 19. Jahrhunderts: „Ich halte ihn für eine<s> der wirklichsten Dinge. Da er sich mit Runen in die Gesichter schreibt. Da er die Stimme färbt.“ In: SW XXXI. S. 23. Z. 25-27.

15970SW XXXI. S. 57. Z. 3-4.

15971SW XXXI. S. 60. Z. 4.

15972„Besitz des einzelnen ziemt unsäglich frischeren naiveren Seelen; uns ziemt hypothetischer Besitz von allem: ich ziehe die schönsten Träume aus Stoff und Spitzenlager der Venice-silk-company; aber ich wüsste nicht um welchen Nacken Perlen legen.“ In: SW XXXI. S. 18. Z. 20-32. In Verbindung mit der endgültigen Trennung von der Gesellschaft, heißt es, dass er nur auf die „zweite Begegnung“ (SW XXXI. S. 21. Z. 6) gewartet hatte, „die erste war grässlich und die zweite ist nur schattenhaft“. In: SW XXXI. S. 21. Z. 7.

15973„Jeder Mensch muss seine wirkliche Welt finden diese liegt noch tiefer als die Stimmungen. Ein Weg, sie zu finden, ist wenn man schon einmal gestorben ist.“ In: SW XXXI. S. 42. Z. 30-32.

15974SW XXXI. S. 63. Z. 14-15.

15975SW XXXI. S. 70. Z. 26-27.

15976SW XXXI. S. 65. Z. 12-14.

15977SW XXXI. S. 146-147. Z. 25-29//1.

15978SW XXXI. S. 147. Z. 22-23.

15979SW XXXI. S. 88. Z. 33.

„Da hast du eine Jugend und jeder Augenblick ist gelöst: die Schatten selbst sind voll im Licht wie auf den alten Bildern“. In: SW XXXI. S. 351. Z. 21-22.

15980SW XXXI. S. 120. Z. 4-6.

15981SW XXXI. S. 121. Z. 4-6.

Verbindung mit der Lebendigkeit.¹⁵⁹⁸² Gegen dieses Leben auf der Insel, stellt sie die Beklemmung an der Wirklichkeit (SW XXXI. S. 122. Z. 17-22). Traumhaft erscheint auch das Versenken der Laidion in die Trance, in der sie die Tanzenden sieht (SW XXXI. S. 124. Z. 36-37). Doch Laidion wird wieder zurück in das menschenleere Zimmer gezogen, und wirkt noch beklemmender, aufgrund ihres Lebens in der Wirklichkeit (SW XXXI. S. 125. Z. 17-23).¹⁵⁹⁸³

In *Ein Brief* (1902) zeigt sich das Motiv erstmalig durch Chandos Bezug zu den Werken, die er als 19jähriger geschrieben hatte: „bin denn ich’s, der nun Sechszwanzigjährige, der mit neunzehn jenen >>neuen Paris<<, jeden >>Traum der Daphne<<, jenes >>Epithalamium<< hinschrieb, diese unter dem Prunk ihrer Worte hintaumelnden Schäferspiele, deren eine himmlische Königin und einige allzu nachsichtige Lords und Herren sich noch zu entsinnen gnädig genug sind?“¹⁵⁹⁸⁴ Im Sinne der Konzeption, die er während seiner vergangenen literarisch-künstlerischen Phase in sich spürte, konnte er auch den Traum einbeziehen,¹⁵⁹⁸⁵ wodurch er gerade deshalb über sein früheres Leben sagen kann: „überall war ich mitten drinnen, wurde nie ein Scheinhaftes gewahr“.¹⁵⁹⁸⁶ Jetzt jedoch spürt er eine Distanz zu seinem Leben, und nur in wenigen Augenblicken kann er immer noch die Nähe zum Leben erfahren. So beschreibt er eine tiefe Ergriffenheit bei dem Erleben der sterbenden Ratten oder sieht sich durch die mit dem Tod konfrontierten Menschen aus Livius Beschreibung der Zerstörung von Alba Longa konfrontiert; dieses war für Chandos „ein ungeheures Anteilnehmen, ein Hinüberfließen in jene Geschöpfe oder ein Fühlen, daß ein Fluidum des Lebens und Todes, des Traumes und Wachens für einen Augenblick in sie hinübergeflossen ist“.¹⁵⁹⁸⁷ So führt er mitunter die Betrachtung eines Nussbaumes an oder aber das Wasser einer Gießkanne, das „vom Schatten des Baumes finster ist“,¹⁵⁹⁸⁸ von dem er sich mitunter ergriffen fühlt.

In *Das Gespräch über Gedichte* (1903) zeigt sich das Motiv durch das Gespräch der Freunde Clemens und Gabriel über Georges *Komm in den totgesagten Park und schau...*, und dahingehend durch den Herbst („Wir suchen nach den schattenfreien Bänken“).¹⁵⁹⁸⁹ Gabriel betont in dieser Schrift, dass die Sprache der Poesie nicht eine „stumpfe Alltagssprache“,¹⁵⁹⁹⁰ sondern dass sie „aus jedem Gebilde der Welt und des Traumes mit durstiger Gier sein Eigenstes, sein Wesenhaftestes herausschlürft“.¹⁵⁹⁹¹ Durch Gabriels Worte, dass es die Essenz der Gedichte ist, den „Zustand eines Gemütes“¹⁵⁹⁹² auszudrücken, verweist Clemens auf das Gedicht *Sie seh’n sich nicht wieder* (1841) von Hebbel („Sie glühen und träumen / In Liebe und Wonne zum Sterben versenkt“).¹⁵⁹⁹³ Ein solches Gespräch über die Kunst, so Gabriel, müsse man eigentlich mit Dichtern oder religiösen Menschen führen, denn diesen sei das „Symbol das einzig Wirkliche“.¹⁵⁹⁹⁴ Clemens jedoch begreift dies nicht, versucht er doch primär eine Deutung zu erreichen. Um die Verbindung zwischen der Poesie und dem Leben zu verdeutlichen, verweist Gabriel schließlich auf die Opfernden, die für einen Moment wirklich in dem Geopferten aufgehen, wie es auch der Mensch in Bezug auf Poesie tun sollte.¹⁵⁹⁹⁵ Gabriels Äußerung „Er vollbrachte eine symbolische Handlung. Er starb in dem Tiere, Clemens, weil er sich einen Augenblick lang in dies fremde Dasein aufgelöst hatte“,¹⁵⁹⁹⁶ führt bei Clemens zu der Frage: „Du sagst

15982So sind dort Bäume die größer sind als „ihr blauschwarzer Schatten“. In: SW XXXI. S. 121. Z. 24-25.

15983Siehe (Notizen): SW XXXI. S. 382. Z. 2-3, SW XXXI. S. 383. Z. 22-23, SW XXXI. S. 385. Z. 17-19.

15984SW XXXI. S. 45. Z. 20-25.

15985„Das eine war wie das andere; keines gab dem andern weder an traumhafter überirdischer Natur, noch an leiblicher Gewalt nach, und so ging’s fort durch die ganze Breite des Lebens, rechter und // linker Hand“. In: SW XXXI. S. 47. S. 47-48. Z. 38-40//1.

15986SW XXXI. S. 48. Z. 1-2.

15987SW XXXI. S. 51. Z. 30-33.

15988SW XXXI. S. 51. Z. 38.

15989SW XXXI. S. 75. Z. 13.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 75. Z. 23.

15990SW XXXI. S. 77. Z. 27.

15991SW XXXI. S. 77. Z. 29-30.

15992SW XXXI. S. 78. Z. 21.

15993SW XXXI. S. 79. Z. 5-6.

15994SW XXXI. S. 80. Z. 9-10.

15995„[...] faßt mich, für eines Gedankenblitzes Dauer, nicht das Gefieder jener Schwäne so gut wie Hamlets Haut? Aber es wirklich zu glauben, zu glauben, daß es wirklich so ist!“. In: SW XXXI. S. 81. Z. 12-15.

15996SW XXXI. S. 81. Z. 26-28.

wirklich Gabriel? [...] Er starb in dem Tier. Und wir lösen uns auf in den Symbolen.“¹⁵⁹⁹⁷ Gabriel versucht dem Freund seinen Standpunkt noch durch weitere Opfer, dieses Mal durch die in der Literatur, deutlicher zu machen.¹⁵⁹⁹⁸ Doch Gabriels Ausführungen bringen den Freund nur dazu, nach dem Erfassen des Schönen in der Poesie zu fragen.¹⁵⁹⁹⁹ Letztendlich führt Gabriel auch das Gedicht Goethes (*Geschöpfe der Flamme*) heran, welches Gabriel, im Sinne seines Kunstverständnisses, zitiert („Nicht mehr bleibest du umfangen / In der Finsternis Beschattung“),¹⁶⁰⁰⁰ und welches ihn sagen lässt: „Die Landschaften der Seele sind wunderbarer als die Landschaften des gestirnten Himmels: nicht nur ihre Milchstraßen sind Tausende von Sternen, sondern ihre Schattenklüfte, ihre Dunkelheiten sind tausendfaches Leben, Leben, das lichtlos geworden ist durch sein Gedränge, erstickt durch seine Fülle.“¹⁶⁰⁰¹

Auch in *Elektra* (1903) beschäftigt sich Hofmannsthal mit einer am Leben leidenden Figur. Hier ist es Elektra die sich, anders als augenscheinlich erwartet, in ihren Tiefen nicht nach Rache, sondern nach der Verknüpfung mit dem Leben sehnt. Da die wirkliche Zurückführung des lebendigen Vaters, die Wiedereinsetzung dessen in seine königliche Würde, unmöglich erscheint, möge er doch wenigstens als „ein Schatten“¹⁶⁰⁰² zu seiner Tochter kommen, so ihr Wunsch. Durch Elektras Monolog, indem sie ihren Racheplan äußert, der Mensch und Tier in Blut ertränken wird und sie als Siegerin zeigt, deutet Hofmannsthal neuerlich an, dass sie sich mit diesem Lebensweg nur einen frühen Tod gewinnen wird, werden die Menschen sie doch als „Schatten“¹⁶⁰⁰³ tanzen sehen. Auch zeigt sich das Motiv durch die Rede der Chrysothemis, die sich an die Götter wendet, weil sie spürt, dass ihre Lebenszeit kinderlos verrinnt. So ersehnt sie die Flucht aus dem Haus, wodurch sie wähnt, dass sie gleichsam alle „bösen Träume“¹⁶⁰⁰⁴ hinter sich lassen wird. Chrysothemis versucht Elektra zudem, vor dem frühzeitigen Tod zu retten, indem sie ihr rät das Haus zu verlassen, denn Klytämnestra „schickt / den Tod aus jedem Blick“,¹⁶⁰⁰⁵ seit sie geträumt habe.

„Sie hat geträumt:
ich weiß nicht, was, ich hab´ es von den Mägden
gehört, ich weiß nicht, ob es wahr ist, Schwester:
sie sagen, daß sie von Orest geträumt hat,
daß sie geschrien hat aus ihrem Schlaf,
wie einer schreit, den man würgt.“¹⁶⁰⁰⁶

Elektra gibt vor, dass sie es gewesen sei, die der Königin den Traum geschickt habe, in der Orest die Königin stellt. Elektra berichtet prophetisch von eben jenem Traum (SW VII. S. 74. Z. 1-14), indem Orest die Königin am Grab des Vaters ermorden wird, wobei der Vater Elektra neuerlich wie ein „Schatten“¹⁶⁰⁰⁷ begegnet. Wenn es zu dem Gespräch zwischen Klytämnestra und Elektra kommt, warnt die Tochter die Königin vor ihrem gesellschaftlichen Umfeld, das ihre Haltlosigkeit fördert, ihr keineswegs Sicherheit verschafft und sie sich wie im „Traum“¹⁶⁰⁰⁸ befindlich erkennen lässt. Hatten Elektras Reden sie eine Göttin zu heißen, ihren Argwohn bereits angesprochen, so zeigt sich Klytämnestra nun jedoch, nachdem Elektra vom Traum gesprochen hatte, bereitwillig, sich mit der Tochter zu unterhalten, erhofft sie sich doch, dass sie sie von ihren schlimmen Träumen befreien wird: „Ich habe keine guten Nächte. Weißt du / kein Mittel gegen

15997SW XXXI. S. 81. Z. 30-33.

15998SW XXXI. S. 82. Z. 37.

15999Auf Clemens´ Nachfrage zeigt Gabriel auf, dass der Mensch sich nicht nur am Schönen aufhalten soll (SW XXXI. S. 84-85. Z. 33-39//1-3).

16000SW XXXI. S. 86. Z. 1-2.

16001SW XXXI. S. 86. Z. 24-29.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 322. Z. 31-34, SW XXXI. S. 326-327. Z. 36-2, SW XXXI. S. 332. Z. 6-10, SW XXXI. S. 334. Z. 14, SW XXXI. S. 334. Z. 21, SW XXXI. S. 335. Z. 22-24.

16002SW VII. S. 67. Z. 15.

16003SW VII. S. 68. Z. 2.

16004SW VII. S. 71. Z. 32.

16005SW VII. S. 73. Z. 20-21.

16006SW VII. S. 73. Z. 24-29.

16007SW VII. S. 74. Z. 10.

16008SW VII. S. 75. Z. 31-34.

Träume?“¹⁶⁰⁰⁹ Elektra jedoch gibt sich ahnungslos („Träumst du, Mutter?“),¹⁶⁰¹⁰ was Klytämnestra dazu führt, sie neuerlich um Hilfe zu bitten. Dabei zeigt sich, dass Klytämnestra ihre bedrohlichen Träume mit ihrem fortgeschrittenen Alter in Verbindung sieht („Ich träume, ja. / Wer älter wird, der träumt“).¹⁶⁰¹¹ Wenn sie sich demnach von diesen befreien will, dann versucht sie auch gleichsam, ihrem Altern zu entgehen. Klytämnestra betont jedoch Elektras Klugheit, zeigt sich ihr gegenüber schmeichelnd, damit sie ihr die rechten Worte sagt, die sie von den Träumen befreien, was auch dadurch bedingt ist, dass sie sich nicht nur im Traum bedroht fühlt, sondern auch im wachen Zustand von ihrem Mann verhöhnt wird.¹⁶⁰¹² Statt schnelle Hilfe zu liefern, sieht Elektra ihre Mutter nur an, was diese neuerlich verstört und sie danach verlangen lässt, dass „diese Träume“¹⁶⁰¹³ enden müssen, sobald das rechte Blut geflossen ist. Immer drängender versucht Klytämnestra, von der Tochter das rechte Opfer zu erfahren, denn sie will sich der Bedrohung des Todes, die sie im Traum erfährt, entziehen („ich will nicht länger träumen“).¹⁶⁰¹⁴ Elektra bestätigt ihre Mutter schließlich darin, dass es nur auf das rechte Opfer ankommt, um sich von dem Traum zu befreien,¹⁶⁰¹⁵ durch den bedingt sie fälschlicherweise vorgibt, dass sie keine Angst vor der Rückkehr ihres Sohnes hat („Träume / sind ungesund, sie zehren an den Kräften, / und ich will leben und die Herrin sein.“).¹⁶⁰¹⁶ Klytämnestra spielt in dieser Passage ihr Leiden herunter, erkennt sie es fälschlicherweise nicht aus den Tiefen ihres Selbst gespeist. Vielmehr verweist sie auf das rechte Opfer, zeigt sich bereit, alles und jeden zu ermorden, nur um sich von dem Traum zu befreien, und bedroht sogar Elektra, denn:

„Träume
sind etwas, das man los wird. Wer dran leidet
und nicht das Mittel findet, sich zu heilen,
ist nur ein Narr. Ich finde mir heraus,
wer bluten muß, damit ich wieder schlafe.“¹⁶⁰¹⁷

So eröffnet Elektra ihr schließlich, dass es allein ihr Tod ist, der ihr den Traum nehmen wird („Dann träumst du nimmermehr, dann brauche ich / nicht mehr zu träumen“).¹⁶⁰¹⁸ Damit verbindet Elektra hier mit dem Tod der Mutter nicht nur das Ende ihres Traumes, sondern eröffnet auch einen anderen Bezug zum Leben, was auch sie einschließt.¹⁶⁰¹⁹

Dass auch Jaffier aus *Das gerettete Venedig* (1904) unfähig ist, die Wirklichkeit zu ertragen, zeigt sich erstmalig im ersten Aufzug als seine Frau, nachdem er ihr die Mitschuld an dem Verlust der Kostbarkeiten gegeben hat, darauf verweist, dass er doch um das Kommen der Gerichtsdiener gewusst habe. Und auch Jaffier bekennt, dass er es zwar gewusst habe, spielt das Wissen darum aber gleichsam herunter und bekennt, dass er die Wirklichkeit zu ertragen nicht im Stande ist („oder ob man /aus dem verfluchten Stoff, der nicht geschaffen, / es auszuhalten – o, ich will nichts sehen!“).¹⁶⁰²⁰ Belvidera gesteht Jaffier zwar ihre unverbrüchliche Liebe, doch weiß sie um den Schaden, den sie ihren Kindern damit zufügt. Was die alte Nachbarin an Belvidera anklagt, dass sie sie vor der Ganzheit des Seins bewahren will, zeigt sich schließlich dadurch, dass Belvidera verlangt, dass auf ihre „zarten Seelen [...] der Schatten / nicht fallen“¹⁶⁰²¹ darf, wobei Belvidera damit die Ausklammerung der harten Wirklichkeit verbindet.¹⁶⁰²²

Das Motiv zeigt sich auch in Verbindung mit Jaffiers Unsicherheit, Pierre gesehen zu haben, und zwar in dem Moment, als er von dem Senator gedemütigt wurde, obgleich er Pierre gesehen hatte, der ihm, „die

16009SW VII. S. 78. Z. 6-7.

16010SW VII. S. 78. Z. 8.

16011SW VII. S. 78. Z. 11-12.

16012SW VII. S. 79-80. Z. 34-41//1.

16013SW VII. S. 80. Z. 11.

16014SW VII. S. 80. Z. 21.

16015SW VII. S. 20. Z. 22-24.

16016SW VII. S. 84. Z. 31-33.

16017SW VII. S. 85. Z. 6-10.

16018SW VII. S. 86. Z. 33-34.

16019In den Varianten zeigt sich Klytämnestras Glaube, dass es die Götter sind, die ihr die Träume schicken (SW VII. S. 327. Z. 3).

Des weiteren, siehe: SW VII. S. 325. Z. 11, SW VII. S. 325. Z. 33-34, SW VII. S. 329. Z. 8-11.

16020SW IV. S. 19. Z. 31-33.

16021SW IV. S. 20. Z. 8-9.

16022SW IV. S. 20. Z. 9-14.

Augen [...] beschattend“, ¹⁶⁰²³ nachgesehen hatte. Belvidera verweist im Folgenden auf das Entstehen ihrer Liebe und die narzisstische Beklemmung, die sie durch Jeronimo erfahren hatte, von dem Jaffier berichtet, dass dieser ihm in Venedig nach geschlichen war, „dicht wie mein Schatten“. ¹⁶⁰²⁴

Im ersten Gespräch Jaffiers mit Pierre, zeigt sich das Letzterer, wenn er seine verlorene Liebe zu Aquilina betont, dieses Lieben in Verbindung mit Jaffier setzt, hat dieser doch das Schöne in ihm geweckt. Dieses Lieben deutet sich jedoch gleichsam als problematisch an, fragt er doch den Freund: „Nicht wahr? es liegt etwas, Jaffier, auf diesem / Gesicht, wie ein durchsicht'ger Schatten, etwas / das so unsagbar schön ist, nicht wahr, Jaffier, / ich bin kein Narr?“ ¹⁶⁰²⁵

In dem zweiten Aufzug zeigt sich das Motiv erstmalig in Verbindung mit Belvidera, die von Jaffier zu den Verschwörern geführt wird; während er sie im „tiefen Schatten rechts am Gemäuer“ ¹⁶⁰²⁶ stehen lässt, tritt er in das Licht und wird damit von den Verschwörern gesehen, die ihn töten wollen. Belvidera kann die Situation nicht einschätzen, in die ihr Mann sie geführt hat, und fragt ihn mehrfach, ob sie denn nicht träume. ¹⁶⁰²⁷ Jaffier jedoch heißt ihr, dass sie nicht träume, sondern dass alles „wach und wirklich“ ¹⁶⁰²⁸ sei. Zudem erinnert sich Jaffier vor den Verschwörern an den Beginn ihrer Liebe. ¹⁶⁰²⁹ Letztendlich kommt es zur Trennung der Verschwörer, wobei sich Pierre neuerlich an den Schiavon wendet, der „links im Schatten des Hauses“ ¹⁶⁰³⁰ gestanden hatte, um ihm einen Auftrag zu geben.

Im Hause Aquilinas wird diese durch den Duft der Salbe an ihre unglückliche Liebe zu Pierre erinnert. Während die Mulattin ihr sagt „Er kommt dir wieder, ich hab's heute geträumt“, ¹⁶⁰³¹ kann Aquilina nicht daran glauben. Zwar stuft sie ihren Traum herab, doch weiß sie gleichsam, von ihrem Eigenen zu berichten, der sie verstört hat:

„Gibt das Gehirn sich auch mit Träumen ab?
Ich hab heut was geträumt, woran zu denken,
mir's über'n Rücken rinnt. Ich lag, so träumte mir
in meinem Bett, darin ich wirklich lag.
Mein Zimmer, alles, sah ich, so wie wirklich:
Verändert war nur dies: ich schlief allein.
Auf einmal trieb mich etwas, aufzustehen.“ ¹⁶⁰³²

So berichtet Aquilina der Mulattin von ihrem Traum, indem sie im Licht eines Leuchters Pierres Bild betrachtet hatte, um zu sehen, ob er sie freundlich oder abweisend betrachte; doch immer hatte ein „Schatten / auf dem Gesicht“ ¹⁶⁰³³ gelegen, so dass sie seinen Ausdruck nicht hatte ausmachen können. Im Traum hatte sie weiter vernommen, wie sie plötzlich mit dem Tod bedroht gewesen war, war doch die Tür von außen verriegelt worden und drei Männer hatten sie gewaltsam ergriffen. ¹⁶⁰³⁴ Der Traum wird von Aquilina dabei soweit zur Beklemmung, dass er in die Wirklichkeit greift und sie dazu bringt das Alter (durch den Senator Dolfin) aus ihrem Umfeld zu verbannen. Die Mulattin jedoch hält ihr entgegen, dass es gerade der alte Senator Dolfin sei, der solche Träume Aquilinas bewirke, wobei daran erinnert werden muss, dass es die Mulattin war, die ihr zu dem alten Liebhaber geraten und sie an ihn gebunden hatte.

„Wenn du so träumst, trägt seine Nähe schuld.
Ein alter Mann ist wie ein offenes Grab,
draus kriecht der Hauch des Todes über dich. //
Fort, wenn du leiden musst und häßlich träumen,
fort, fort von dem Vampyr. Ich mach zu Geld,

16023SW IV. S. 22. Z. 6.

16024SW IV. S. 24. Z. 34.

16025SW IV. S. 30. Z. 2-5.

16026SW IV. S. 54. Z. 34.

16027SW IV. S. 56. Z. 12-15.

16028SW IV. S. 56. Z. 17.

16029SW IV. S. 56-57. Z. 37-38//1-10.

16030SW IV. S. 58. Z. 21.

16031SW IV. S. 59. Z. 28.

16032SW IV. S. 59. Z. 39-36.

16033SW IV. S. 60. Z. 13-14.

16034SW IV. S. 60. Z. 1-19, SW IV. S. 60. Z. 27-37.

was geht, und fort nach Rom.“¹⁶⁰³⁵

Als dieser Senator Dolfin die Unmöglichkeit betont, sie in die oberen Gesellschaftsschichten Venedigs einzuführen, erweist sich Aquilina wieder als herrisch und kalt ihm gegenüber, der ja nunmehr nur ein „Schatten / eines Senators“¹⁶⁰³⁶ ist, aufgrund seines Alters. Die devote Liebe und Treue, die der Senator Aquilina darlegt, ist für die Narzisstin nicht ausreichend. Auch dass er die Stelle ihres verstorbenen Hundes einnehmen will, ergreift sie nicht, da der alte Senator kein Ersatz für den Verlust ihres jungen Tieres ist, an das sie träumend denkt.¹⁶⁰³⁷ In dem ersten Aufeinandertreffen seit langem, erweist sich Pierre Aquilina gegenüber als nachtragend. Während sie auf ihren Traum verweist, stuft Pierre diesen als nichtig ein („vermagst in deinem Hirn ja Träumereien / und Witze auszuspinnen“).¹⁶⁰³⁸

Wenn Jaffier in Renaults Haus auf Belvidera trifft, so spricht er ihr von der Gefahr in der Nacht, aber auch von dem kurzen Moment des Friedens in der Kirche, der durch seine Abneigung gegen den Senator Priuli wieder durchbrochen worden ist. Jaffier berichtet von dem Hochmut des Senators, den Angestellten, die vor ihrem Vater kriechen, und empfindet, dass die „Wirklichkeit“¹⁶⁰³⁹ für ihn nichts bereithält, was diese erfahrene Demütigung aufwiegt. Damit spricht Jaffier gleichsam dem Traum eine dominante Bedeutung für sein Leben zu, was gleichfalls Jaffiers Bezug zu Belvidera hinterfragt. Dennoch versucht Jaffier auch hier gegen den erfahrenen Angriff auf sein narzisstisches Wesen, den Besitz der Frau zu setzen. Doch Jaffier verliert sich in den Gedanken an einen Lakaïen, der einen größeren Selbstwert zur Schau tragen kann als er selbst („er wickelt sich im Schlaf / noch drein und hat in seinen schuftigen Träumen“).¹⁶⁰⁴⁰ Die Bedeutung des Traumes für sein Leben bringt Jaffier auch dazu, Belvideras Schilderung des Übergriffes als Fantasterei abzutun („Hast du / nicht etwa einen bösen Traum getan?“).¹⁶⁰⁴¹ Belvidera allerdings beharrt darauf, dass dieser Übergriff die Wirklichkeit gewesen ist („Nur da ich nicht schlief als ich ihn tat“).¹⁶⁰⁴² Obwohl sich Jaffier in Rachefantasien verliert, kann er den Mord an Renault nicht ausführen, denn er fühlt sich untrennbar mit den Verschwörern verbunden: „Wir ziehn am gleichen Karrn, und sein Schicksal, / viel wüster als der wüsteste der Träume / hat mich und ihn zusammenwachsen lassen“.¹⁶⁰⁴³

Ein weiterer Bezug zum Motiv zeigt sich durch Priuli zum Ende des vierten Aufzuges, als er sich von seinen Dienern in einen Mantel hüllen lässt¹⁶⁰⁴⁴ und Gott dankt („daß ich, ein Mann und noch / kein Schatten, diesen Tag erleben durfte“),¹⁶⁰⁴⁵ oder schließlich durch Aquilinas zweiten Traum, von dem sie Pierre ebenso berichtet, und indem sie nicht nur eine Verbindung zwischen ihm und Jaffier zieht, sondern auch neuerlich die Abscheu vor dem Alter und demzufolge vor allem vor Dolfin bekennt („Mir träumte etwas, / heut morgen als du fortgegangen warst / mit deinem Freund. Mir träumte etwas Böses.“).¹⁶⁰⁴⁶ Hatte sich Aquilina im ersten Traum von dem Tod bedroht gesehen, sah sie im zweiten Traum, wie ihr Haus von den Sbirren besetzt wurde und sie, nach ihrer Rückkehr, Pierre erdrosselt in ihrem Bett gefunden hatte.¹⁶⁰⁴⁷ Pierre jedoch bezweifelt ihren Traum („Du lügst. Das hast du nicht geträumt“),¹⁶⁰⁴⁸ will ihn aber gleichsam verscheuchen, indem er in der Dunkelheit ein Licht anzündet. Doch mit den Geräuschen vor der Tür, fühlt sie sich an ihren Traum gemahnt: „Mein Traum von gestern Nacht!“¹⁶⁰⁴⁹ Tatsächlich wird Pierre festgesetzt, nicht aber von den Sbirren, sondern von den Soldaten des Staates. Sich nicht von seinen narzisstischen Vorstellungen lösen könnend, will er wenigstens vor den Senat treten, vor dem er den Staat und die Senatoren verlachen will, die für ihn „unwirklich wie ein Schatten“¹⁶⁰⁵⁰ sind. Zwar muss Pierre erfahren, dass

16035SW IV. S. 60-61. Z. 39-41//1-4.

16036SW IV. S. 64. Z. 1-2.

16037SW IV. S. 65. Z. 36.

16038SW IV. S. 67. Z. 27-28.

16039SW IV. S. 99. Z. 24.

16040SW IV. S. 100. Z. 23-24.

16041SW IV. S. 102. Z. 26-27.

16042SW IV. S. 102. Z. 29.

16043SW IV. S. 104. Z. 18-20.

16044SW IV. S. 126. Z. 1-2.

16045SW IV. S. 126. Z. 4-5.

16046SW IV. S. 127. Z. 12-14.

16047SW IV. S. 127. Z. 23-26.

16048SW IV. S. 128. Z. 2.

16049SW IV. S. 131. Z. 4.

16050SW IV. S. 139. Z. 8.

nicht Aquilina ihn verraten hat, sondern Jaffier, doch bedauert er auch den Tod des Freundes, hatte er doch alleine sterben müssen, und vollzieht gleichsam Jaffiers Bezug zum Traum, wenn es heißt: „alles was sein Hirn noch träumen, / sein hübscher Mund noch Munt'res reden wollte - / denn er war voller Einfall, voller Klugheit - / erdrosselt alles!“¹⁶⁰⁵¹

In *Ödipus und die Sphinx* (1905)¹⁶⁰⁵² zeigt sich Ödipus' Zugehörigkeit zum Traum bereits durch sein erstes Erscheinen im Drama; wie „schlafwandelnd, taumelt [er] vorbei“¹⁶⁰⁵³ an seinen Dienern, wodurch bereits schon hier eine Fragwürdigkeit in Bezug auf sein Leben und seine Entschlüsse entsteht. Ein direkter Bezug zum Traum zeigt sich hier erstmalig im Gespräch zwischen Phönix und Ödipus durch den Glauben des Dieners, er könne den Königssohn von seinem Wahn befreien, der ihn heißt, sich von der Familie zu lösen. So gemahnt der Diener Ödipus an seine Kindheit, vermochte er es doch auch damals, ihm zu helfen („Da weckte ich dich schnell – / dann war's ein Traum“).¹⁶⁰⁵⁴ Ödipus aber denkt nicht, dass er diese Beklemmung, wie Phönix die Lage einstuft, einfach von sich werfen kann. Dabei bekennt sich Ödipus keineswegs zur Wirklichkeit, sondern wähnt, dass das was er erlebt hat, dem Traum angehört („Nun kannst du mich nicht wecken, / denn nun träumt alles mit“).¹⁶⁰⁵⁵ Immer noch im Gespräch mit Phönix, verstärkt Hofmannsthal den Eindruck, dass Ödipus' Wesen in Verbindung mit dem Traum steht, verlangt er doch, stehend „wie in [einem] wachen Traum,¹⁶⁰⁵⁶ nach einem Trank. Phönix betet jedoch zu den Göttern,¹⁶⁰⁵⁷ und tatsächlich zeigt sich bei Ödipus eine kurze Lösung vom Traum: denn „wie aus schwerem Traum heraus“,¹⁶⁰⁵⁸ ist er fähig, Phönix zum ersten Mal um Hilfe zu bitten. Wenn Ödipus sich aber auf das Orakel zu Delphi besinnt, dann zeigt sich wieder ein starker Bezug zum Traum.¹⁶⁰⁵⁹ Ödipus bindet hier des weiteren die geglaubte Nähe zu den Ahnen ein, was neuerlich eine negative Beziehung zum Traum zeigt („Mit meinen Vätern hauste meine / schlaflose Seele“).¹⁶⁰⁶⁰ Während Phönix Ödipus' Bezug zur Religion, als der Gott zu Ödipus sprach und ihn immer „tiefer“¹⁶⁰⁶¹ in sich sinken ließ, sofort als Traum („Du träumtest, Kind!“)¹⁶⁰⁶² erkennt, verwischen sich bei Ödipus nicht nur Traum und Wirklichkeit, sondern er wähnt, dass der Traum anstelle des Lebens gesetzt ist („Ich träumte / den Lebenstraum“).¹⁶⁰⁶³ Dabei zeigt sich bereits zu diesem frühen Zeitpunkt der Tragödie die Verbindung zwischen Traum und Narzissmus, sieht er sich im Traum – trotz der fürchterlichen Prophezeiung – ins Göttliche erhoben.¹⁶⁰⁶⁴ Hofmannsthal zeigt hier, dass Ödipus wirklich nur im Traum die Weisung des Gottes erfahren hat. Zwar war er mit dem Verlangen zum Orakel gegangen, die Wahrheit über seine Herkunft zu erfahren, doch hatte er sich hier lediglich in sich selbst versenkt und so in den Traum, indem er den Vater tötete und mit der Mutter Inzest beging, als kommende Wahrheit angenommen („so ist's geträumt / und so wird es geschehen“).¹⁶⁰⁶⁵ Ödipus' Einstellung zum Traum, der für ihn Wirklichkeit ist und sich noch erfüllen wird, führt nicht nur dazu, dass er die Fremdheit zu sich und zu den Menschen bekennt („Was weißt du von mir? Was wußte ich selber davon“),¹⁶⁰⁶⁶ sondern

16051SW IV. S. 143. Z. 7-10.

Siehe (Notizen): SW IV. S. 181. Z. 27-33, SW IV. S. 186. Z. 7, SW IV. S. 188. Z. 16-18, SW IV. S. 204. Z. 41-42, SW IV. S. 206. Z. 39-39, SW IV. S. 213. Z. 12-26, SW IV. S. 218. Z. 24-29, SW IV. S. 220. Z. 27-44, SW IV. S. 232. Z. 20.

16052In den Notizen der ersten Fassung des 1. Aktes, lenkt Hofmannsthal den Fokus zuerst auf Ödipus, indem er diesen sprechen lässt und verweist auf die Reinheit seines Wesens in Verbindung zu Traum, Hand und Liebe: „ich eines Königs Sohn / und einstens König von Korinth, derselbe / der seiner Träume [...] rein hielt und seine Hand vom Unrecht“ In: SW VIII. S. 233. Z. 13-17.

16053SW VIII. S. 11. Z. 26.

16054SW VIII. S. 16. Z. 14-15.

16055SW VIII. S. 16. Z. 16-17.

16056SW VIII. S. 17. Z. 23.

16057SW VIII. S. 18. Z. 22-23.

16058SW VIII. S. 18. Z. 24.

16059SW VIII. S. 24. Z. 5-8.

16060SW VIII. S. 24. Z. 11-12.

16061SW VIII. S. 25. Z. 7.

16062SW VIII. S. 25. Z. 9.

16063SW VIII. S. 25. Z. 10-11.

16064SW VIII. S. 25. Z. 16-19.

16065SW VIII. S. 26. Z. 23-24.

16066SW VIII. S. 18. Z. 7.

auch dazu, dass er sein früheres Leben als „Kindertraum“¹⁶⁰⁶⁷ abtut. Des weiteren führt Ödipus Phönix seine Vorstellung der idealen Partnerin hervor, die sein narzisstisches Wesen befriedigen könnte.¹⁶⁰⁶⁸ Doch führt er seinem Erzieher wiederum auch die Unausweichlichkeit des Mordes und des Inzests vor Augen; während für Ödipus die Tiefe seiner Seele zur Wirklichkeit geworden ist, will ihm Phönix immer noch seinen Wahn vor Augen führen („Das sind wüste Träume!“),¹⁶⁰⁶⁹ zumal er in Ödipus eine Güte sieht, die in seinen Augen nicht mit diesem Traum in Übereinstimmung gebracht werden kann („Nichts davon ist in deinen Gedanken, deine Seele schaudert davor / zurück!“).¹⁶⁰⁷⁰ Doch Ödipus beharrt darauf, dass er den Traum zur Wirklichkeit erkennt; zwar deutet sich in seiner Rede an den Erzieher an, dass er es gerne als „böse[n] Traum“¹⁶⁰⁷¹ sehen würde, zumal seine Mutter keine junge Frau mehr ist, doch wähnt er dennoch, dass sich der Traum erfülle. Das Paradoxe an Ödipus’ Reden ist weniger, dass er den Traum zur Wirklichkeit macht, sondern dass er, der auf die Erfüllung des Traumes beharrt, vor diesem gleichsam fliehen will, und dies dadurch, indem er sich von seinen Eltern und damit gleichsam von seiner Stellung als deren Erbe löst.¹⁶⁰⁷² Die Einbindung dieses Motivs zeigt sich auch, wenn Ödipus auf den Herold trifft; in seinem Beten, seiner Versenkung in seinem Narzissmus wird er von dem Herold aufgescheucht „wie aus dem Traum“.¹⁶⁰⁷³ Deutlich zeigt sich der Bezug zum Traum auch im dritten Aufzug durch die Begegnung mit der Sphinx, die nicht nur Ödipus’ Namen weiß, was ihn verwirrt, sondern auch dessen Verbindung zum Traum betont („sei, Ödipus, begrüßt, / der du die tiefen Träume träumst!“).¹⁶⁰⁷⁴ Was Ödipus besonders verstört, ist, dass die Sphinx ob seiner Träume weiß. Auch hier zeigt sich wieder, dass die vermeintliche Wahrheit von Ödipus dahingehend empfunden wird, dass sie in seinem Innern entstand, zumal die Sphinx den „verschloßnen Deckel meiner Brust“¹⁶⁰⁷⁵ geöffnet hat: „Er weiß von meinen Träumen – ah, es gibt nur einen, / den Traum von Delphoi, weh, den Traum vom Vater / und von der Mutter und dem Kind!“¹⁶⁰⁷⁶ Hofmannsthal schildert des weiteren Ödipus’ Leiden an diesem Traum, seinen Hass gegenüber denen „die mich geboren haben“,¹⁶⁰⁷⁷ und empfindet auch die Wirklichkeit dieser letzten Tage, seit seinem Traum, selbst als „wüste[n] Traum“.¹⁶⁰⁷⁸

Auch in den Erzählungen an Kreon, wie er die Sphinx besiegen konnte, zeigt sich die Einbindung des Traumes. Noch einmal zeigt Ödipus hier die Verwirrung auf, die er angesichts der Begegnung mit diesem Wesen erfuhr, vor allem aber auch angesichts des Wissens um seinen Namen und um seine Nähe zum Traum („Heil, der die tiefen Träume träumt“).¹⁶⁰⁷⁹ Ödipus’ Leiden am Leben führt dazu, dass er Kreon aufruft, ihn zu töten, denn er wähnt den Traum, der für ihn wirklich ist, nicht besiegen zu können.¹⁶⁰⁸⁰ Mit dem vom Blitz entzündeten Baum jedoch, bricht scheinbar der Traum des Ödipus auf („wie aus tiefem Traume erwachend“),¹⁶⁰⁸¹ und unter dem Klang des Namens Jokaste öffnet Hofmannsthal seinen Protagonisten scheinbar gänzlich für die Wirklichkeit, indem er sich vom Traum lösen kann („Wie seicht sind Träume: nie / hab’ ich den Klang geträumt“).¹⁶⁰⁸² Auch Jokaste gegenüber bekennt Ödipus seine Lösung vom Traum, seine Hinwendung zur Wirklichkeit: „Um dich, / die mir kein Traum gezeigt, hab’ ich die Jungfrau / verschmäht in meiner Jugend Land.“¹⁶⁰⁸³

16067SW VIII. S. 28. Z. 9.

16068SW VIII. S. 30. Z. 3-7.

16069SW VIII. S. 32. Z. 32.

16070SW VIII. S. 32. Z. 24-25.

16071SW VIII. S. 32. Z. 29.

16072SW VIII. S. 32. Z. 27-36.

16073SW VIII. S. 37. Z. 30.

16074SW VIII. S. 106. Z. 1-2.

16075SW VIII. S. 106. Z. 10.

16076SW VIII. S. 106. Z. 11-13.

16077SW VIII. S. 106. Z. 19.

16078SW VIII. S. 106. Z. 17.

16079SW VIII. S. 109. Z. 34.

16080SW VIII. S. 110. Z. 14-18.

16081SW VIII. S. 111. Z. 23.

16082SW VIII. S. 112. Z. 21-22.

16083SW VIII. S. 115. Z. 32-34.

In den Notizen zeigen sich weitere Bezüge zum Traum. So zeigt sich bei Hofmannsthal, in Bezug auf Kreon, eine Verbindung zwischen Traum und den familiären Banden („was ich für einen Traum hielt, es ist das Blut meiner Ahnen in mir“, SW VIII. S. 557. Z. 25). Dies greift die *Kritische Aufgabe* auf, indem sie formuliert: „Ödipus und Kreon sind, [...] als Träumer Verwandte.“ In: SW

Auch in Bezug auf weitere Figuren zeigt sich eine Verbindung mit dem Traum-Motiv. Gleich zu Beginn des zweiten Aufzugs beschreibt Hofmannsthal den schlafenden Knaben und bindet auch hier den tiefen Traum in die Nähe des Todes („Dabei schläft er so fest wie ein Toter“).¹⁶⁰⁸⁴ Der Knabe, der später im Drama noch von Bedeutung in Bezug auf Kreon sein wird, deutet bereits auf den Bruder der Königin hin, hat Kreon den Magier rufen lassen, damit er ihn von der Beklemmung seiner Seele befreie. Der Magier erweist sich hier als Wissender in Bezug auf die seelischen Vorgänge des Kreon, seiner Fremdheit des Ich und der Beklemmung, die ihn sich selbst wie in „wüste[m] Fiebertraum“¹⁶⁰⁸⁵ empfinden lässt. Kreon selbst bekennt seinen Zustand als Krankheit,¹⁶⁰⁸⁶ diese Schalheit des Erlebens in Bezug auf Religion, Mord und Liebe („Des Weibes Lust zu voraus abgeweidet, // als hätt´ ich jede nackt in meinem Traum / gehabt und wiederum von mir getan“).¹⁶⁰⁸⁷ Erst in Bezug auf Kreon erfolgt im zweiten Aufzug die Einbindung des Schattens, wenn Kreon versucht, die Beklemmung seiner Seele vor dem Magier zu schildern; Kreon selbst findet sich als erstarrt und unvollendet, ist er nur das „ungeborne Schattenbild / von einem König“.¹⁶⁰⁸⁸ Dabei sieht Kreon Jokaste als die Schuldige für seinen seelischen Zustand, habe sie ihn doch in „ungeborene kraftlose Träume [...] / gejagt“¹⁶⁰⁸⁹ und ihn übermäßig viel träumen lassen. Was er von dem Magier nun verlangt, ist, diese Träume in ihm zu bannen („Beschneide mir / die Träume“),¹⁶⁰⁹⁰ und ihn damit gleichsam wieder tätiger, verständiger am Leben werden zu lassen, denn Für Kreon widersprechen sich Tatkraft, die bei ihm hier mit dem Griff nach der Krone verbunden ist, und seine Träume.¹⁶⁰⁹¹ Gleichsam verbindet Kreon mit der Bewältigung des Traumes nicht nur den Gewinn der Macht, sondern er sieht auch die tödliche Gefahr, die in den Träumen liegen kann („Nun muß ich blüh´n, / sonst faule ich!“).¹⁶⁰⁹² Doch der Magier, durch den er seine Träume bezwingen und gleichsam die Macht des Landes und die Kontrolle über die Schwester gewinnen will, sinkt ihm bewusstlos vor die Füße, was Kreon vor den Dienern seine innere Qual bekennen lässt. Kreon verflucht den Traum,¹⁶⁰⁹³ weil er sich in ihm nicht nur alt, sondern immer noch ohne Königswürde gesehen hatte,¹⁶⁰⁹⁴ und dafür einen jüngeren Laios gleichsam auf dem von ihm ersehnten Platz der Macht. Kreons Träume konfrontieren ihn nicht nur mit seiner Zukunftsangst und der Machtlosigkeit, die ihm auch im Alter noch gegeben scheint, sondern gleichsam fürchtet er, ob solcher Träume, um sich selbst („Wer bin ich / wenn ich voll Stoff zu solchen Träumen bin?“).¹⁶⁰⁹⁵ Noch einmal stellt Kreon den Traum der Tatkraft gegenüber.¹⁶⁰⁹⁶ Deutlich zeigt sich der Bezug zum Traum in dem Gespräch zwischen Kreon und dem von ihm träumenden Knaben. Im Gegensatz zu Kreon, sind die Träume des Knaben nicht beängstigend, sondern bestätigen Kreons Sehnsucht, König von Theben zu sein.¹⁶⁰⁹⁷ Doch die Worte des Knaben, mit denen er seinen Traum schildert, können Kreon nicht überzeugen, und auch der Trank,¹⁶⁰⁹⁸ den dieser Knabe ihm mit seinen Worten voller Hingebung bereitet, kann seine Seele nicht erfüllen, wähnt er nun, dass dieser Traum keine Wirklichkeit werden könne („Was kann da werden? Hat ein Sieger je / an seinem Königsmorgen so geträumt?“).¹⁶⁰⁹⁹ Hatte Kreon das Fürchterliche für sich des eigenen Traumes deshalb so verängstigt, weil er um dessen Erfüllung fürchtet, bezweifelt er hier die schmeichelnden Worte des Knaben, mit denen er seinen Traum schildert. Auch der Bote, der Kreon mitteilt, dass die Menschen ihn zum König machen

VIII. S. 193. Z. 23-24. Fatalerweise aber sehen die Herausgeber der *Kritischen Ausgabe* in Ödipus' Handeln sein Opfer, und durchschauen sein Handeln damit nur sehr bedingt: „Aber Ödipus, der Berufene, befreit sich durch seine Opferbereitschaft von der lähmenden Macht seines Traumes zum Erlösungstäter, während Kreon als ungläubiger und kraftloser Plänemacher nur fruchtlose Anstalten ins Werk setzt.“ In: SW VIII. S. 193. Z. 24-27.

16084SW VIII. S. 44. Z. 13.

16085SW VIII. S. 48. Z. 11.

16086SW VIII. S. 48. Z. 13.

16087SW VIII. S. 49-50 Z. 37//2.

16088SW VIII. S. 49. Z. 28-29.

16089SW VIII. S. 50. Z. 13-14.

16090SW VIII. S. 50. Z. 14-15.

16091SW VIII. S. 50. Z. 18-22.

16092SW VIII. S. 50. Z. 22-23.

16093SW VIII. S. 53. Z. 13.

16094SW VIII. S. 53. Z. 2- 6.

16095SW VIII. S. 53. Z. 18-19.

16096SW VIII. S. 53. Z. 20-24.

16097SW VIII. S. 54. Z. 12-23.

16098SW VIII. S. 55. Z. 6-9.

16099SW VIII. S. 55. Z. 13-14.

wollen, hat auf ihn keine Wirkung, denn die beklemmenden Träume in seinem Innern mahnen ihn, dass dies keine Wirklichkeit werden wird.¹⁶¹⁰⁰ Auch Kreon bekennt hier die Fremdheit der Menschen untereinander, und deutet zugleich auch die Distanz zwischen sich und dem Volk an. Hatte er schon die für ihn guten Träume des Knaben negiert, registriert er auch nicht die Wirklichkeit, und zwar die des revoltierenden Volkes. Da Kreon ebenso ein Narzisst ist, glaubt er allein an die Wirklichkeit der Träume, und weil weder die Wirklichkeit (des Volkes) noch die Träume des Knaben aus ihm kommen, kann er an diese nicht glauben. Wie in Bezug auf Ödipus, zeigt sich auch bei Kreon die Nähe zu den eigenen Tiefen.¹⁶¹⁰¹ Im Gegenzug kann der Knabe die Worte Kreons nicht begreifen, er erkennt die Grausamkeit nicht, die Kreon verängstigt und verhartet stattdessen bei seinen schönen Träumen, die ebenso aus seiner Seele genährt sind. Kreon aber verwirft dessen Träume und Schmeicheleien als Lügen, weiß er doch selbst, um die Schlechtigkeit seines Wesens und verdeutlicht dies durch die Tat an dem Fackelträger. Obwohl Kreon den Mord an dem Fackelträger herunterspielt, zeigt sich dennoch, dass er glaubt, dass der Mord nicht ohne Konsequenzen bleibt; so vermutet Kreon selbst einen Zusammenhang zwischen seiner Passivität und dem Mord, und glaubt, dass wenn er den Mord nicht begangen hätte, der Fackelträger seine Träume nicht belastet hätte.¹⁶¹⁰² Damit widerspricht sich Kreon, hatte er zuvor vor dem Magier geäußert, dass es die Schwester ist, die seine Träume initiiert. Auch im dritten Aufzug zeigt sich noch einmal eine Verbindung zwischen Kreon und dem Traum. So glaubt er sich selbst unfähig, Ödipus zu töten, aufgrund seiner Träume: „Was macht ihn jetzt noch stärker? Er ist nichts. / Mein Traum ist's, der ihn stärker macht. Mein Traum / setzt mir den Fuß auf meinen Nacken!“¹⁶¹⁰³

Noch durch andere Figuren zeigt sich der Traum, so im zweiten Aufzug durch die beiden Frauenfiguren Antiope¹⁶¹⁰⁴ und Jokaste oder durch die Anspielung auf den Schatten durch Jokaste, die ihr Leiden am Leben beschreibt („Ich brenne mit so schwacher Flamme, käme / ein Kind, das irgendwo im Schatten steht, / es könnte sie ausatmen“).¹⁶¹⁰⁵ Mit dem Verklingen der Totenlieder, glaubt Jokaste das Nahen ihres Todes an die Erfüllung der Träume gebannt („Nun werden alle Träume wahr: das ist / das Ende“).¹⁶¹⁰⁶ Auf die Frage Antiopes („Was für Träume?“),¹⁶¹⁰⁷ zeigt sich, dass Jokaste von den Müttern träumt, deren Kinder von der Sphinx getötet worden sind. Die Vermischung zwischen Traum und Wirklichkeit, zeigt sich an Jokaste auch durch die erste Begegnung mit Ödipus, der sie physiologisch an Laios gemahnt,¹⁶¹⁰⁸ was sie aber gleichauf als Traum verwirft („Nein, nein, ein Traum“).¹⁶¹⁰⁹ Damit wird auch bei ihr die Wirklichkeit zum Traum, der Traum aber zur Wirklichkeit. Im 3. Aufzug bindet Hofmannsthal noch einmal durch Jokaste das Motiv ein, ebenfalls durch die Begegnung mit Ödipus.¹⁶¹¹⁰ Jokaste lebt weitestgehend in der Vergangenheit, doch zeigt sich an ihr auch ein fehlender Bezug zu Laios, den sie gleichsam ersehnt. Laios ist jedoch für sie nicht mehr greifbar, sondern wie ein „fahler fremder Schatten“.¹⁶¹¹¹ Im Gespräch mit Ödipus jedoch bekennt Jokaste, dass ihr Leben selbst ein „Schatten[dasein]“¹⁶¹¹² ist.

Wenn Hofmannsthal das Traum-Motiv einbindet, dann zeigt sich dies auch durch den Seher Teiresias, der in einem traumhaften Zustand ist und dessen Wesen einen übernatürlichen Zug zeigt.¹⁶¹¹³ In Bezug auf diesen Seher Teiresias, ist es das Volk welches die Verbindung zwischen Traum und seelischer Tiefe äußert: „Heilig ist sein Schlaf. Er schaut ins Innere der Welt.“¹⁶¹¹⁴

16100SW VIII. S. 57. Z. 13-20.

16101SW VIII. S. 58. Z. 8-15.

16102SW VIII. S. 62. Z. 15-23.

16103SW VIII. S. 111. Z. 12-14.

16104In Bezug auf den Schatten steht für Antiope auch Kreon, den das Volk zum König haben will, und der von Antiope als „Schattenmann“ (SW VIII. S. 82. Z. 29) und „mißgebornes krankes Kind“ (SW VIII. S. 82. Z. 31) bezeichnet wird.

16105SW VIII. S. 70. Z. 8-10.

16106SW VIII. S. 79. Z. 21-22.

16107SW VIII. S. 79. Z. 23.

16108SW VIII. S. 96. Z. 12.

16109SW VIII. S. 96. Z. 15.

16110SW VIII. S. 115-116. Z. 36//1-5.

16111SW VIII. S. 78. Z. 10.

16112SW VIII. S. 116. Z. 10.

16113SW VIII. S. 85. Z. 24-30.

16114SW VIII. S. 85. Z. 32.

Mit *Semiramis* (1905-1909, 1917-1918, 1919-1922) zeigt sich ebenso eine Verlagerung im Bewusstsein um den Schatten. In Annäherung an *Die Frau ohne Schatten* (1913-1915), in der die Tochter des Geisterkönigs nach einem Schatten verlangt, weil er das Zeichen ihrer Menschlichkeit ist, will sich Semiramis jedoch von dem Schatten distanzieren; so duldet sie weder den Schatten eines Gewandes noch den „Schatten der Bäume“, ¹⁶¹¹⁵ was für ihre zu diesem Zeitpunkt anhaltende ästhetizistische Sicht spricht. Die Einbindung des Traumes zeigt sich in Semiramis Verhältnis zu ihrem Sohn, was der Beziehung zu ihm gleichsam etwas Distanziertes aber auch Traumhaftes gibt: „Mir träumte, [...] dass aus einem Loch meines Leib<s> ein Thier hervorlief. Aber dass es mir ähnlich sehen würde, träumte mir nicht.“ ¹⁶¹¹⁶

In *König Ödipus* (1906) zeigt sich lediglich ein einmaliger Bezug zum Traum und zwar in Jokastes Rede an Ödipus; so solle er doch, nach dem Tod des Polybos, die mögliche Blutschande mit der Mutter, die Ödipus immer noch mahnend über sich schweben fühlt, vergessen: „Es haben Menschen auch in Träumen schon / gelegen bei der Mutter. Acht' es nicht.“ ¹⁶¹¹⁷

Auch dieses Motiv zeigt sich in den *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906), hier erstmalig in der Beschreibung des Hauses, das von „sommerlichen Schatten durchduftete[...] Räume“ ¹⁶¹¹⁸ hatte. Das Motiv zeigt sich aber auch und vor allem in Verbindung mit der Ergriffenheit Ferdinands. So sagt er über das Leben dieser Figuren, dass es aus dem „gleichen Stoff wie ihre Träume“ ¹⁶¹¹⁹ war. Ferdinand schildert seine Ergriffenheit. Unter dem Licht einer Kerze, hatte er die „tiefen Schatten“ ¹⁶¹²⁰ an der Wand gesehen und mit einem anderen Blick hatte er seine Freunde und sein Haus betrachtet. Waldo ist es der zudem die letzten Worte der Novellen aufgreift; ¹⁶¹²¹ und der Onkel, der sich kritisch gegenüber diesen Novellen äußert, denen es für ihn an „Delikatesse“ ¹⁶¹²² ermangle, bemerkt in Bezug auf das Buch: „Das Pathologische ist ein Schatten, der innere unsichere Verkürzungen verdecken soll. Es wird dort hingesezt, wo das Eigentliche, die schöpferische Kraft nicht hingekommen ist.“ ¹⁶¹²³ Der Onkel greift dabei die Jugend an, die sich an „Fieberträumen“ ¹⁶¹²⁴ freuen und „denen die ganze Welt ein Gefirre und ein Traum ist“. ¹⁶¹²⁵ Mit der Kritik des Onkels bricht Ferdinands Ergriffenheit für das Buch auf. ¹⁶¹²⁶ Schließlich gelingt es ihm aber, einen neuen Bezug zum Buch aufzubauen. ¹⁶¹²⁷ So fällt Ferdinands Blick auf die Früchte, und ihm war als ob zwischen „jener erfundenen, erträumten Welt die seltsame Geisterbotschaft durch greifbare Zeichen ausgetauscht“ ¹⁶¹²⁸ ist. In den Notizen zeigt sich ein weiterer Bezug zum Motiv, und zwar durch die Bedeutung der Sprache: „Worte sind der Seele Bild Worte sind der Seele Schatten. Wort sind Annäherungsunterschiede an das Unsagbare“ ¹⁶¹²⁹.

In *Jedermann. Allererste Fassung in Prosa 1906* erfolgt der erste Bezug zum Traum durch Jedermann, der die Frau (Josepha) in seinen Gedanken begehrt. Dennoch will er sie sich zu Beginn von seinem Diener nicht zuführen lassen, weil er den Alterungsprozess an sich spürt: „Ich sehe ein Etwas vor mir, ein Nichts, eine Erscheinung, einen Traum; unglücklicherweise spreche ich es vor dir aus, und du eilst, einen nichtsnutzigen Handel daraus zu machen.“ ¹⁶¹³⁰ Was sich hier andeutet, ist, dass die Wirklichkeit bei Jedermann den

16115SW VI. S. 107. Z. 25.

16116SW VI. S. 110. Z. 1-33.

16117SW VIII. S. 167. Z. 1-2.

16118SW XXXIII. S. 136. Z. 16.

16119SW XXXIII. S. 138. Z. 31.

16120SW XXXIII. S. 139. Z. 2.

16121„Nicht im Wirklichen und Greifbaren spielt sich das entscheidende Leben des Menschen ab. Das Tiefste, woran der Sterbliche seine Seele bindet, ist Rausch, ist Traum. So werden Glück und Unglück zu bloßen Namen.“ In: SW XXXIII. S. 139. Z. 20-23.

16122SW XXXIII. S. 141. Z. 31.

16123SW XXXIII. S. 141. Z. 22-25.

16124SW XXXIII. S. 142. Z. 5.

16125SW XXXIII. S. 142. Z. 7.

16126„Aber da hasteten die Begebnisse wie in einem Fiebertraum an ihm vorbei“. In: SW XXXIII. S. 143. Z. 15-16.

16127SW XXXIII. S. 143. Z. 29-34.

16128SW XXXIII. S. 144. Z. 4-6.

16129SW XXXIII. S. 406. Z. 18-20.

16130SW IX. S. 11. Z. 8-10.

Horizont und die Weite seines Traumes nicht auszufüllen vermag, was sich auch an den Worten des Dieners zeigt: „Es wäre Ihre Sache gewesen, nachher aus meinem nichtsnutzigen Handel wieder ein Etwas zu machen, ein Nichts, eine Erscheinung, einen Traum.“¹⁶¹³¹ Eine Verbindung zum Traum erfolgt auch durch den Jugendfreund, durch die Freundschaft seiner Jugend („Jahre, zwanzig Jahre. Wie ein Traum“),¹⁶¹³² wobei Jedermann nie wieder an die „ganze Pracht unserer ersten Träume“¹⁶¹³³ anknüpfen konnte.

In *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) findet sich das Motiv durch die Rückkehr des Protagonisten nach Deutschland. Die empfundene Haltlosigkeit, die ihn dort befällt, lässt ihn an seine früheren Geschäfte denken: „ich habe meine javanesisch-deutsche Negotiationen besser abgewickelt, als ich mir hätte träumen lassen, und bin heute frei, und dazu zwar nicht reich, aber unabhängig, was mehr ist.“¹⁶¹³⁴ Das Motiv zeigt sich auch in Verbindung mit der Konzeption. So erinnert sich der Protagonist verschiedener Menschen, an denen er eben jene Konzeption gespürt habe.¹⁶¹³⁵ Dabei zeigen die Äußerungen des Protagonisten auch, dass sich für ihn Aktivität und ein träumerisches Wesen ausschließen: „Ich denke, ich bin kein Träumer, und wenn ich – vielleicht als Bub – einer war, so habe ich jedenfalls in diesen achtzehn Jahren ganz einfach keine Zeit gehabt“.¹⁶¹³⁶ Auch zeigt er dem Adressaten auf, dass das was er empfindet, eben keine „Träumereien“¹⁶¹³⁷ sind, sondern dass er sich durch ein plötzliches Erleben in der Gegenwart im Inneren zurück nach Deutschland empfunden hatte, das ihm mehr von dem Deutschland seiner Kindheit gesprochen hatte, als die Bücher, die er auf seiner Reise an seiner Seite hatte.¹⁶¹³⁸ Diese vergangenen Empfindungen zeugen davon, dass die Deutschen dieser Zeit noch nicht an einer Haltlosigkeit gelitten haben, auch bei ihm als Betrachter noch keine Haltlosigkeit ausgelöst haben, sondern unter der Konzeption standen.¹⁶¹³⁹ So auf die Konzeption der Ganzheit des Seinsweisend, hebt er neuerlich hervor, dass er kein „Tagträumer“¹⁶¹⁴⁰ ist.

Auch im zweiten Brief zeigt sich das Motiv. So betont der Protagonist neuerlich den Mangel an der Konzeption bei den gegenwärtigen Deutschen. Dies zeige sich mitunter auch an den deutschen Richtern: „Und ein Richter, ein oberster Richter unter den Deutschen! Meine Träume! Ich möchte einem begegnen, der jeder Zoll ein alter oberster Richter wäre“.¹⁶¹⁴¹ Während die Deutschen in der Gegenwart, hinsichtlich der Konzeption, versagen, sieht er in seinen Träumen die idealen, vergangenen Deutschen.¹⁶¹⁴² Vor der Wirklichkeit jedoch brechen seine Vorstellungen von den Deutschen auf, die er sich in seinen Träumen von ihnen gemacht hatte.¹⁶¹⁴³

Im dritten Brief zeigt sich das Motiv durch den Bezug des Protagonisten zu den Kupferstichen Albrecht Dürers, die so „unwirklich, unwirklich“¹⁶¹⁴⁴ auf ihn gewirkt haben. Während er in der Gegenwart eine Kluft zwischen der Kunst und der Wirklichkeit sieht, die unüberwindbar scheint, erinnert er sich an dieses Erleben

16131SW IX. S. 11. Z. 12-13.

Lediglich ein kurzer Bezug zum Schatten zeigt sich auch in den Notizen Hofmannsthals. So lässt Hofmannsthal die Werke in Bezug auf Jedermann sagen: „völlig wirst du vergessen werden. Deiner Frau ein Schatten, deinen Kindern ein Hauch“. In: SW IX. S. 141. Z. 15-16.

16132SW IX. S. 22. Z. 10.

Des weiteren, siehe: SW IX. S. 23. Z. 19.

16133SW IX. S. 22. Z. 22.

16134SW XXXI. S. 152. Z. 7-10.

16135SW XXXI. S. 153. Z. 27-28.

16136SW XXXI. S. 153. Z. 38-40.

16137SW XXXI. S. 154. Z. 1.

16138SW XXXI. S. 154-155. Z. 40//1-5.

16139SW XXXI. S. 156. Z. 10-19.

16140SW XXXI. S. 156. Z. 32.

„In jedem Blick ihrer Augen, in jedem Krümmen ihrer Finger waren sie ganz. Sie waren nicht von denen, deren rechte Hand nicht weiß, was die linke thut. Sie waren eins in sich selber. Und das – oder es müßte mich seit vier Monaten bei offenen Augen der bösartigste, vieltheiligste, zähste aller bösen Träume narren – das sind die heutigen Deutschen nicht.“ In: SW XXXI. S. 156. Z. 34-39.

16141SW XXXI. S. 158. Z. 3-5.

16142SW XXXI. S. 159. Z. 7-10.

16143„Denn was red' ich von Reden und was red ich von Gesichtern: es giebt den Menschen und nichts als den Menschen. Und wenn ich meine Deutschen träumte, so waren es Menschen vor allem.“ In: SW XXXI. S. 160. Z. 1-4.

16144SW XXXI. S. 162. Z. 20.

der Kupferstiche, die eine Verbindung zwischen Kunst und Wirklichkeit gezeigt haben,¹⁶¹⁴⁵ wenn sie auch nicht identisch waren.¹⁶¹⁴⁶ Neuerlich in dem vierten Brief, beschreibt der Protagonist sein Unwohlsein in Deutschland, was sich darauf ausbreitet, dass Traum und Wirklichkeit verschoben sind: so passierte es ihm, dass ihm in deutschen Hotelzimmern mitunter Krüge oder Waschbecken „nicht-wirklich vorkamen“,¹⁶¹⁴⁷ „so ganz und gar nicht wirklich, gewissermaßen gespenstisch“. ¹⁶¹⁴⁸ Besonders oft befällt ihn die Beklemmung im gegenwärtigen Deutschland auf seinen Eisenbahnfahrten.¹⁶¹⁴⁹

d. Der Ästhetizist: Kult der Jugend und Schönheit

Wenn der Mensch weder Halt noch Glück in der Welt oder bei einem Gegenüber findet, sieht er sich in letzter Konsequenz zurückgeworfen auf sich selbst. Genau dies zeigt Hofmannsthal auch an seinen ästhetizistischen Protagonisten auf. Doch da sie jegliches Maß verloren haben, steigern sie sich in einen Kult der eigenen Person hinein. Die übertriebene Sorge um den Körper, impliziert nicht nur die nach haltende Achtsamkeit für wirkliche seelische Werte, sondern sie zeigt auch das eigens verschuldete Fehlen des Protagonisten auf. Während die sich anschließenden Motive wie Kleidung und Stimme den Schönheitssinn des Ästhetizisten betonen, haben sich bei Hofmannsthal vor allem zwei Schwerpunkte erkennen lassen, die sich an dem Motiv der Hände und der Augen festmachen lassen.

Hofmannsthal bindet an die Hände des Mannes nicht nur den sorgsamem Drang, deren Schönheit zu erhalten, auch im Hinblick auf die Anziehungskraft der Hand auf die Frau, sondern er verdeutlicht dadurch auch die mangelhafte Tatkraft der ästhetizistischen Figuren oder deren fehlerhaftes Handeln. Dabei sieht er die Schwäche der Hand als Symptom des modernen Menschen, was eine Notiz belegt, in der er dem Modernen den Griechen gegenüberstellt, wohl geprägt auch durch die Einschätzung Nietzsches. Zudem zeigt sich auch hier das Fehlen der Modernen an der Konzeption: „Von ganzen Menschen wie die Griechen und das Herrengeschlecht der Renaissance waren, konnte man Bilder machen; von uns nur historische oder Genreszenen. Wir brauchen immer noch etwas, die Person in Scene zu setzen, Costüm oder manierierte Stellung oder etwas zum Beschäftigen der hilflosen Hände.“¹⁶¹⁵⁰

Des weiteren findet sich vor allem das Augen-Motiv bedeutsam gestaltet. Hofmannsthal macht dadurch deutlich, dass es der ästhetizistische Protagonist ist, der sich durch seine Sicht an seinem Leben verschuldet.

i. Der Körper als Versuch der Realisierung des schönen Lebensentwurfes

1. Die Hände

Bereits innerhalb der unveröffentlichten Gedichte zeigt sich die Verwendung des Motivs, das eng an die Realisierung des ästhetizistischen Lebensgenusses gebunden ist. Der erste Bezug zur Hand erfolgt allerdings in *Der Blinde (Chénier)* (1887/1888), wenn eben dieser Blinde sich Hilfe suchend an Apollon wendet, sich von ihm die ihn „rettende Hand“¹⁶¹⁵¹ erhofft, aber letztendlich aufgrund der mangelhaften Hilfe der Götter selbst „flehend die Hände gefaltet“¹⁶¹⁵² hält, um sie zur Abwehr gegen den unbekanntem Mann zu wenden. Deutlich Richtung ästhetizistischem Erleben zeigt sich das Motiv in *<Träumend, sehrend ...>* (1887/1888) innerhalb der Schilderung einer ritterlichen Umgebung („Hör dann lustig klingen / Blanke Schwerter springen / Funkensprühend an der Hand von Stahl“).¹⁶¹⁵³

¹⁶¹⁴⁵Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 162-163. Z. 20-40//1.

¹⁶¹⁴⁶SW XXXI. S. 163. Z. 2-10.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 163-164. Z. 36-40//1-15.

¹⁶¹⁴⁷SW XXXI. S. 166. Z. 8-9.

¹⁶¹⁴⁸SW XXXI. S. 166. Z. 9-10.

„[...] vorläufig die Stelle des wirklichen Kruges, des wirklichen mit Wasser gefüllten Waschbeckens einnehmend.“ In: SW XXXI. S. 166. Z. 11-13.

¹⁶¹⁴⁹SW XXXI. S. 167. Z. 6-7.

¹⁶¹⁵⁰SW XXXVIII. S. 107. Z. 33-37.

¹⁶¹⁵¹SW II. S. 11. V. 2.

¹⁶¹⁵²SW II. S. 11. V. 11.

¹⁶¹⁵³SW II. S. 13. V. 5-7.

Innerhalb des Motivs zeigt sich auch ein Bezug zum Liebeserleben, so in *Die Brautwerbung in Byzanz* (1888/1889) durch die mahnenden Worte der Mutter an ihre Tochter,¹⁶¹⁵⁴ sowie in Verbindung mit der Abwendung bzw. der Erhöhung gegenüber der Welt in dem Gedicht *Kirchturm* (1893) durch das lyrische Ich, welches sich auf einen Turm zurückgezogen hat: „O sässen wir beide oben / Wir beide Hand in Hand, / Verschlung´ne Finger, schweigend / Still über dem leuchtenden Land“.¹⁶¹⁵⁵ Des weiteren findet sich das Motiv auch in dem Gedicht *<Das kleine Stück Brot ...>* (1899 ?) in Anbindung daran, dass nichts von Dauer ist („Wär nicht die Blume ganz zerfallen, / hätt irgendwie ein Ding Bestand / müsst immer wie ein kleiner Vogel / Dein Herz mir klopfen in der Hand.“),¹⁶¹⁵⁶ in dem Gedicht *<Und stündlich steigt der See ...>* (1890) indem Hofmannsthal die Abwendung von der Welt und das Leben in einem ästhetizistisch-schönen Umfeld schildert („Wir schwimmen all´ in Glück und Glanz, verschlungen Herz und Hände,“),¹⁶¹⁵⁷ in *Das Mädchen und der Tod* (1892) durch die Hände der Pagen, die im „Haus des Todes“¹⁶¹⁵⁸ dienen („Und Pagen viel mit feinen schmalen Händen“),¹⁶¹⁵⁹ in *<Wenn kühl der Sommermorgen ...>* (1893) in Anbindung an die Träume, die zum Bett des schlafenden lyrischen Ichs schleichen („Sie öffnen mit feinen Fingern leis / Am dämmernden Hause das Thor“),¹⁶¹⁶⁰ durch die Verschuldung des Ästhetizisten, wenn er die Wirklichkeit ausblendet, in dem Gedicht *<Ich löscht das Licht ...>* (1893), zudem gebunden an die Abwendung von dem Licht („Ich löscht das Licht / Mit purpurner Hand, / Streif ab die Welt / Wie ein buntes Gewand“),¹⁶¹⁶¹ in *<Wem die hohe grosse Stunde ...>* (1894) innerhalb des ästhetizistischen Erlebens,¹⁶¹⁶² sowie in dem Gedicht *Gute Stunde* (1894) durch die rätselhafte Stunde („Aus dem Krug in deinen Händen / Spräng´ lebendig eine Quelle“).¹⁶¹⁶³ Die Hand steht in diesem Gedicht in Verbindung mit dem Lebendigen. Wohl aber ist die Stimmung, in die das lyrische Ich gesetzt ist und auch die Verwirrung, die erst mit dem Aufbruch des Morgens das lyrische Ich befällt, deutlich zu hinterfragen.

Des weiteren findet sich das Motiv in dem Gespräch eines Dichters mit seinen Handschuhen in *<Eines Dichters Handschuhe ...>* (1894): „Wir sind das Kleid für eine kleine Hand: / Aus dieser fällt dereinst auf Andrian / Mehr Gloria und goldnes Lorbeerlaub, / Als je die starken Hände heimgebracht“.¹⁶¹⁶⁴

Weitere Bezüge finden sich in Anlehnung an das Farb-Motiv und die Kleidung in dem Gedicht *<Ich reite viele Stunden ...>* (1895),¹⁶¹⁶⁵ sowie in *Der nächtliche Weg* (1899) durch das kindliche Stadium das Hofmannsthal das lyrische Ich beschreiben lässt¹⁶¹⁶⁶ und in *<Vernimm, allein ...>* (1902), indem Hofmannsthal den Dichter über den Maler stellt, weil Ersterer in die Tiefe der Dinge greift, während der Maler nur an der Oberfläche verharrt: „Der Dichter ist ein Himmelsbote / Und an ihm dichtet sozusagen / Gehirn und Herz, Hand, Fuß und Magen.“¹⁶¹⁶⁷

Innerhalb der unveröffentlichten Gedichte zeigt sich durch das Hand-Motiv aber auch Unsicherheit und Verzagttheit, so in dem Gedicht *Botschaft* (1890) („So schwamm ich fort und schwamm am End / Doch wohl dem rechten in die Händ / Nicht wahr? Nicht wahr?“).¹⁶¹⁶⁸ Negativ besetzt zeigt sich das Motiv in dem Gedicht *Verse, auf eine Banknote geschrieben* (1890), denn Hofmannsthal verbindet hier mit der Hand die

16154SW II. S. 15. V. 64-68.

16155SW II. S. 87. V. 16-19.

16156SW II. S. 148. V. 9-12.

Dabei bedarf es gar nicht dieser Erinnerungsgegenstände, denn die Geliebte ist immer noch Teil seiner Gegenwart, er kann sie immer noch „mit Lippen und Händen“ berühren. In: SW II. S. 148. V. 20.

16157SW II. S. 27. V. 15.

16158SW II. S. 97. V. 10.

16159SW II. S. 79. V. 14.

16160SW II. S. 84. V. 13-14.

16161SW II. S. 88. V. 1-4.

16162SW II. S. 102. V. 1-5.

16163SW II. S. 103. V. 15-16.

16164SW II. S. 106. V. 1-4.

Des weiteren, siehe: SW II. S. 106. V. 1, SW II. S. 106. V. 4, SW II. S. 106. V. 8-9.

16165Hofmannsthal schildert hier die Erlebnisse der Gödinger Zeit, in der er sich fern des Lebens gestellt fühlte (SW II. S. 111. V. 13-14).

16166SW II. S. 147. V. 1-4.

Hofmannsthal greift die Hand des Mannes noch einmal in der dritten Strophe auf, durch den gemeinsamen Gang dieses Weges mit einem anderen Menschen (SW II. S. 147. V. 9-12).

16167SW II. S. 161. Z. 8-10.

16168SW II. S. 26. V. 16-18.

Staatsverschuldung („Ein Fetzen Schuld, vom Staate angehäuft, / Wie's tausendfach durch aller Hände läuft“).¹⁶¹⁶⁹

Ein Verweis auf das Motiv erfolgt auch in dem Gedicht *Gedankenspuk* (1890 ?), wenn Hofmannsthal sich auf die literarischen Figuren der Vergangenheit bezieht, die das künstlerische, freie Wesen des Menschen begraben können: „Sie schlagen mit knochigen Händen / An unsrer Seele bebende Saiten - / Sie tanzen uns zu Tode!“¹⁶¹⁷⁰ Kritisch, in Verbindung mit dem modernen Menschen, zeigt sich das Motiv ebenso in dem Gedicht *<Wir wandeln scheu ...>* (1893 ?), wenn es heißt: „Wir wandeln scheu / In bangen Händen / Die bebende Schale / Gefüllt mit warmem Wein des Lebens.“¹⁶¹⁷¹

Des weiteren findet sich das Motiv auch in dem symbolistisch gefärbten Gedichtentwurf, der unter dem Titel *Gedichte* (1896) gefasst wurde („Und wenn wir später in die Hände schlagen / Wie Könige und Kinder thun“),¹⁶¹⁷² in den Gedichten die unter *Idyllen* (1897) gefasst wurden bereits in *Kinder aus einem schönen Hause* („der Knabe der mit dem Mädchen spricht hat sein Gesicht von der Hand beschattet, wie auch einzelnes in der Landschaft grosse Schatten hat“),¹⁶¹⁷³ wobei sich auch hier die Hinwendung zum Ästhetizismus andeutet, ebenso wie in dem sechsten Gedicht *Begegnung*.¹⁶¹⁷⁴

Jedoch finden sich auch Gedichte in denen das Motiv im Zuge der sozialen Interaktion steht. Dies zeigt sich mitunter in *<Der Schatten eines Todten ...>* (1891). Der Tod des jungen Künstlers löst im lyrischen Ich die Hinterfragung des eigenen Lebens, seiner Zeit und des Todes aus. Trotz des Trennenden durch die unergründliche seelische Tiefe des Gegenübers, endet das Gedicht doch versöhnlich: „Dass auf ein zitternd Herz das andre lauscht, / Und leisen Drucks zur Hand die Hand sich fügt...“¹⁶¹⁷⁵ Auch in dem Gedicht *<Sollen wir mit leeren Händen ...>* (1893)¹⁶¹⁷⁶ zeigt sich ebenso die Einbindung des Motivs, in Verbindung mit der sozialen Interaktion, hier mit Josephine von Wertheimstein,¹⁶¹⁷⁷ als auch in dem Gedicht *Brief an Lili* (1893/1894), indem er die Freundschaft zu dieser Frau beleuchtet.¹⁶¹⁷⁸ Mit einer persönlichen Note, zeigt sich die Einbindung des Hand-Motivs in *<O wären ...>* (1897), und zwar mit der Bitte, Bahr sei momentan an seiner Seite („O wären Fritz und Sie zur Hand / in diesem Mai-(hier!)-land“).¹⁶¹⁷⁹

Während sich das Motiv des weiteren in *Verse zum Gedächtnis der Kaiserin* (1898) in Anbindung mit der Wahrnehmung der Welt zeigt („vor Gott sind die Länder und Reiche nicht mehr als zwei die sich die Hände geben“),¹⁶¹⁸⁰ findet sich das Motiv jedoch auch in Anbindung an die Ganzheit des Seins, im Sinne des Kreislaufs der Natur. In dem Gedicht *Abend im Frühling* (1895 ?) verwendet Hofmannsthal das Motiv im Zuge des Überwindens des Winters; so bewirkt der Frühling in ihm wieder das Bewusstsein für sein Leben („Und hatte seine Hände wieder gerne“);¹⁶¹⁸¹ und in dem Gedicht *<Es fiel ein später Schnee ...>* (1896) zeigt sich das Motiv durch den Wechsel der Jahreszeiten verwendet.¹⁶¹⁸²

Dass das Hand-Motiv bei Hofmannsthal keine eindeutige Zuordnung hat, nicht zwangsläufig in Verbindung mit der Gewalt gegen den Nächsten steht, zeigt sich auch in den frühen theoretischen Schriften, so bereits in *Zur Physiologie der modernen Liebe* (1891). Hofmannsthal verweist hier auf drei „ganze[...] Menschen“,¹⁶¹⁸³ denen Claude Larcher begegnet, wobei der Erste ein Krebsleidender ist, der seinen Arzt darum bittet

16169SW II. S. 29. V. 37-38.

16170SW II. S. 34. V. 62-64.

16171SW II. S. 95. V. 1-4.

16172SW II. S. 119. V. 13-14.

16173SW II. S. 123. V. 8-9.

16174SW II. S. 129. Z. 10-14.

16175SW II. S. 53. V. 39-40.

16176Weihnachten 1893 sandte Hofmannsthal das Gedicht an Josephine von Wertheimstein.

16177SW II. S. 92. V. 1-4.

16178SW II. S. 97. V. 10-13.

16179SW II. S. 133. V. 1-2.

Weiter, heißt es in diesem Gedicht: „Nun grüßen wir Sie, lieber Bahr, / (der Vers stammt von der Gerty gar)“. In: SW II. S. 133. V. 9-10. Die Postkarte mit den Versen sandte Hofmannsthal am 11. September 1897 an Bahr. Zuvor war er in Varese gewesen und besucht nun mit der Familie Schlesinger (Gerty und Hans) Mailand, um am 14. September nach Venedig weiterzureisen.

16180SW II. S. 143. Z. 28-29.

16181SW II. S. 113. V. 5.

16182SW II. S. 115. V. 5-8.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 220. V. 8-10, SW II. S. 288. V. 16, SW II. S. 301. V. 19-20, SW II. S. 358. Z. 5.

16183SW XXXII. S. 9. Z. 31.

ihm die Wahrheit zu sagen, und als Reaktion darauf „die Hände vors Gesicht [drückt] und [...] stumm grosse Tränen“¹⁶¹⁸⁴ weint.

In *Das Tagebuch eines Willenskranken* (1891) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem Mangel an Tat innerhalb von Amiels künstlerischer Umsetzung.¹⁶¹⁸⁵ Hofmannsthal beschreibt Amiel hier als einen dualistischen Charakter, der sich durch die Religion und seine Lehrtätigkeit von dem Leben selbst distanziert hat, obgleich er auf die Erfüllung in seinem Schaffen gehofft hatte: „>Ich warte immer auf die Frau, auf das Werk, groß genug, meine Seele zu erfüllen und mir Ziel zu werden.<< Das ist das ewige, symbolische Warten, der große Trugschluß aller Raphaels ohne Hände“.¹⁶¹⁸⁶

In *Die Mutter* (1891) zeigt sich das Motiv durch die einzige wirkliche Äußerung in dem Werk Bahrs und zwar auf die Frage des männlichen Protagonisten nach den stupiden Menschen, denn diese sind, anders als er, glücklich („sind schlecht frisirt und haben keinen Geschmack, sondern häßliche, rote Hände, und wenn sie am Sonntag spazieren gehen, dann lachen wir sie aus - aber die sind glücklich!“).¹⁶¹⁸⁷

In *Englisches Leben* (1891) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit Oliphants vielfältigem gesellschaftlichem Umgang, der ihn in Rom Teil eines „Pöbelhaufen[s]“¹⁶¹⁸⁸ werden ließ, der ihn vor die österreichische Gesandtschaft zog und den brennenden Fahnenhaufen mit „verschlungenen Händen“¹⁶¹⁸⁹ umzog. Zum Zeitpunkt der höchsten gesellschaftlichen Akzeptanz, beschreibt Hofmannsthal, wie sich Oliphant von der Gesellschaft und der Welt abwandte und mit „nervösen, rücksichtslosen Fingern“¹⁶¹⁹⁰ das englische Leben unter der Ansicht von „Werkheiligkeit und Scheinheiligkeit“¹⁶¹⁹¹ in einer Satire zerriss.

In *Algernon Charles Swinburne* (1892) zeigt sich das Motiv lediglich durch die Gruppe englischer Künstler, die auch durch ihre Umgebung zu diesen Kunstliebenden wurden („wo kleine sensitive Kinder die Offenbarung des Lebens durch die Hand der Kunst empfangen“).¹⁶¹⁹² Hofmannsthal verweist noch einmal auf das Motiv, indem er es durch die Betrachtung Swinburnes einbindet, der mit seiner Kunst an die Werke der Renaissancemeister erinnert.

In *Gabriele D'Annunzio* (1893) zeigt sich das Motiv durch D'Annunzios Werk *L'Innocente*, welches für Hofmannsthal ein „Meisterwerk intimer Beobachtung“¹⁶¹⁹³ ist. Deutlich zeigt sich das Motiv auch durch D'Annunzios *Römischen Elegien*, wenn Hofmannsthal auf die Unsicherheit im Lieben verweist: „Welch sicheres Glück bei Goethes, welch sicheres Umspannen des Besitzes, welch seliges Genügen! Wie einen kleinen Vogel in der hohlen Hand, hält der Glückliche Leib und Seele der Geliebten“.¹⁶¹⁹⁴ Unsicher erscheint die Liebe bei D'Annunzio, wenn der Geliebte über die Frau denkt, dass ihre Träume sie an die Hand nehmen, um sie von ihm fortzubringen.¹⁶¹⁹⁵

In *Gabriele D'Annunzio* (1894) zeigt sich das Motiv durch D'Annunzios Versuch das Leben als Ganzes zu greifen, wie „in den ganzen Mantel gehüllt, nicht einen purpurnen Fetzen in der mageren Hand“¹⁶¹⁹⁶ haltend. Auch durch D'Annunzios Werk, der *Triumph des Todes*, zeigt sich das Motiv und zwar durch den Protagonisten, der die Trümmer von antikem Marmor besieht, darunter „herculische Arme mit wütend geblähten Muskeln“.¹⁶¹⁹⁷

16184SW XXXII. S. 9. Z. 37-38.

16185„Ich spiele Scalen, schmeidige mir die Hand und versichere mich der Möglichkeit des Vollbringens, aber das Werk bleibt aus.“

In: SW XXXII. S. 24. Z. 27-29.

16186SW XXXII. S. 24. Z. 30-33.

16187SW XXXII. S. 17. Z. 24-26.

16188SW XXXII. S. 46. Z. 9.

16189SW XXXII. S. 46. Z. 12.

16190SW XXXII. S. 48. Z. 22.

16191SW XXXII. S. 48. Z. 23-24.

16192SW XXXII. S. 70. Z. 32-33.

16193SW XXXII. S. 102. Z. 24.

„[...] das Errathen des Schweigens; die unerschöpfliche Sprache der Blicke und der Hände. Verglichen mit diesem wirklichen Miteinander- und Ineinanderleben von Ehegatten ist das Verhältnis in Bourgetschen oder Maupassantschen Eheromanen ein flaches, ein bloßes Nebeneinanderleben“. In: SW XXXII. S. 102. Z. 30-34.

16194SW XXXII. S. 105. Z. 3-6.

16195Dagegen steht das Lieben bei Goethe: „unter den Händen Goethe's war sie nichts als ein schöner Baum mit duftenden Blüten [...] diese lebensathmende Hymne, die in der Ehe nichts Heiligeres und nichts Unheimlicheres sieht als in der heiligen Ernte oder im saftsprühenden Weinlesefest.“ In: SW XXXII. S. 105. Z. 28-34.

16196SW XXXII. S. 143. Z. 14-15.

16197SW XXXII. S. 145. Z. 32.

In dem zweiten Teil von *Der neue Roman von D'Annunzio* (1895) geht Hofmannsthal auf den Protagonisten des neuen Romans ein.¹⁶¹⁹⁸ Obwohl passiv, begreift er die Bedeutung der Tat für das Leben des Menschen. So verweist Hofmannsthal auf die Bedeutung des tätigen Wesens, wenn er sich auf das Kind Herakles bezieht, welches in der Wiege die Schlangen mit den „kleinen Händen“¹⁶¹⁹⁹ erwürgte. Ein weiterer Bezug zum Motiv zeigt sich durch die drei Prinzessinnen, auf die der passive Protagonist stößt, denn anders als er, sind sie tätige Figuren, die nicht an ihrem leidvollen Leben zerbrechen.¹⁶²⁰⁰

In *Die Rede Gabriele D'Annunzios* (1897) zeigt sich das Motiv nicht durch das Schöne, noch durch das Brutale, sondern durch das tätige Leben Italiens, welches D'Annunzio betont,¹⁶²⁰¹ der sich zudem als tätiger Dichter dargestellt hat, will er doch aus den Händen derer, zu denen er spricht, sein Amt empfangen und damit gleichsam ein falsches Bild von sich zerstören. Auch zeigt sich das Motiv durch die Ansprache, in der er die Eroberung Roms durch das geeinigte Italien thematisiert.¹⁶²⁰² Angepasst an die Willenlosigkeit, waren die Hände dieser Männer nicht tätig, sondern schwächlich geworden. D'Annunzio jedoch erhofft, dass man in Italien wieder die Willenlosigkeit ablegen wird und bindet dahingehend auch das Hand-Motiv ein. Nach der Wahl D'Annunzios, äußert sich Hofmannsthal selbst zu dessen Rede. Die angesprochene Ideologie verurteilt Hofmannsthal nicht, denn jeder Umschwung, jede Tat steht für Hofmannsthal damit in Verbindung. Seine Äußerungen erläuternd, verweist er auf Venedig, an dessen Häusern eine „fassbare Ideologie“¹⁶²⁰³ erkennbar ist.

Auch in *Walter Pater* (1894) betont Hofmannsthal die Bedeutung der Lebendigkeit, auch für einen Künstler. Hofmannsthal fasst Pater als „Versteher des Künstlers“¹⁶²⁰⁴ auf, weshalb er sagen kann: „In seinen Händen zuckt das Alräunchen dort, wo Schätze der Erde nicht mehr verborgen schlafen, sondern gehoben worden sind.“¹⁶²⁰⁵ Den jungen Römer in *Marius der Epikuräer* aufgreifend, beklagt Hofmannsthal jedoch den Mangel an Konzeption („und das Buch macht einen dürftigen Eindruck, so sehr aus zweiter Hand wie Marginalglossen zu einem toten Text.“).¹⁶²⁰⁶ Dennoch kann Hofmannsthal gegenüber diesen Figuren, die ihr Leben allein auf die Schönheit aufbauen, seine Faszination nicht absprechen; diese Figuren mit den „naiven Händen und kindlichen Stirnen“,¹⁶²⁰⁷ wirken auf die jetzigen Menschen, auch gerade durch ihren ausschließlichen Zug zum Schönen.

Ebenso nebensächlich wie andere Motive scheint auch dieses in *Gedichte von Stefan George* (1896) behandelt. Hofmannsthal bezieht sich auf die „>>Hirten- und Preisgedichte<<“,¹⁶²⁰⁸ in denen George Menschen schildert, die freier scheinen und leichtere Hände haben. Die meisten dieser Gedichte stellen den Fokus, so Hofmannsthal, auf die Begegnung von Menschen die mit „verschlungenen Armen“¹⁶²⁰⁹ beieinanderstehen, um sich dann aber wieder zu trennen.

Auch in den weiteren frühen theoretischen Schriften zeigt sich die Einbindung des Motivs, so

16198, „Er stellt sich allein, weil er anfängt zu fühlen, daß der Contact der Menge unfruchtbar macht. In seinem dünnen Hochmute könnte er sehr leicht hässlich und widerwärtig sein, aber manchmal macht seine Seele in einem der langen sterilen Monologe eine plötzliche Bewegung, wie aus einem großen Schlaf heraus, und in der Bewegung liegt dann auf einmal die ganze unsägliche Schönheit der antiken Seelen. Solche Bewegungen, deren Schönheit einem das Blut stocken lässt, machen zuweilen auch die Körper der Menschen während unserer insipiden Gespräche, oder nur ihre Arme, nur ihre Köpfe, wie aus einem großen Schlaf heraus.“ In: SW XXXII. S. 165. Z. 10-19.

16199SW XXXII. S. 165. Z. 26-27.

16200, „Von den Felsen, von den Bäumen, von den Wassern lernen ihre schönen Seelen, sich strebend zu bemühen. In der Hand des Lebens biegen sie sich ohne Lust, wie ein Bogen aus edlem Holz, bei dem zwischen der Spannung, die den stärksten Pfeil gibt, und dem Zerbrechen kein Laut liegt.“ In: SW XXXII. S. 166-167. Z. 40-41//1-3.

16201, „Zwischen die verbrannten und schwierigen Hände des Bauern, in denen er in der feierlichen Stille des Sonntags unter dem Eichbaum sitzend einen heiligen Text zu halten gewohnt ist, [...]“ In: SW XXXII. S. 200. Z. 19-21.

16202, „Wie vielen fiel ihr eigener männlicher Wille vor die trägen Füße und blieb fort liegen, wie die abgehauenen Hände, die Herodot vor den Füßen der Kolosse zu Sais liegen sah.“ In: SW XXXII. S. 202. Z. 14--17.

16203SW XXXII. S. 206. Z. 20.

Weiter, heißt es: „[...] ganze geheimnisvolle Gebilde aus Brücken, Palästen und Türmen mit geistigen Kräften schwebend zu halten, wie in jener Sage des Koran die unsichtbaren Hände der Engel den heiligen Stein zwischen Himmel und Erde schwebend erhalten.“ In: SW XXXII. S. 206. Z. 22-26.

16204SW XXXII. S. 141. Z. 14.

16205SW XXXII. S. 139. Z. 16-18.

16206SW XXXII. S. 141. Z. 20-21.

16207SW XXXII. S. 141. Z. 29-30.

16208SW XXXII. S. 170. Z. 23.

16209SW XXXII. S. 172. Z. 23-24.

erstmalig in *Südfranzösische Eindrücke* (1892), allerdings nur sehr begrenzt und zwar in Verbindung mit der Liebe zwischen einer Frau und Rousseau („an dem sie Arm in Arm in den Sonnenuntergang hinaussahen“).¹⁶²¹⁰ Weitreichender zeigt sich das Motiv in *Die Malerei in Wien* (1893) durch Hofmannsthals Bezugnahme zur gegenwärtigen Kunst Münchens: „Da war Leben, da grüßte Kunst die Kunst und Ruhm den Ruhm; da waren, ergreifender als alles, die, an denen >>Anmaßung uns wohlgefällt<<, die, so ihre Hände mit bebenden feinen Fingern nach dem Besitz der Welt ausstrecken, die Jungen, deren Namen morgen leuchten und glühen werden“.¹⁶²¹¹ Wien jedoch attestiert Hofmannsthal einen Mangel an Lebendigkeit.¹⁶²¹² Dennoch äußert Hofmannsthal die Hoffnung, dass sich Wiens Kunstmarkt zum Besseren hin entwickeln wird: „Nur müssen die Leute wieder Bilder sehen, Bilder, keine mit der Hand gemalten Öldrucke; sie müssen sich wieder erinnern, daß die Malerei eine Zauberschrift ist“.¹⁶²¹³

Ebenso zeigt sich das Motiv in *Moderner Musenunualmanach* (1893), hier in Verbindung mit Hofmannsthals Erwähnung des Autors Otto Erich Hartleben, der die Gedichte aus dem *Pierrot lunaire*¹⁶²¹⁴ übersetzt hatte („Es liest sich nicht wie Zweite-Hand-Stil“),¹⁶²¹⁵ in *Eduard von Bauernfelds dramatischer Nachlass* (1893) durch die Figuren aus Bauernfelds Komödien („auf die hilflosen Hände des alten Mannes niederfielen“)¹⁶²¹⁶ oder in der Schrift *Franz Stuck* (1893) durch die lebendig gewordenen „Traum- und Kunst Dinge“,¹⁶²¹⁷ in der *Philosophie des Metaphorischen* (1894) durch Hofmannsthals Kritik an Alfred Bieses Werk,¹⁶²¹⁸ in *Englischer Stil* (1896) in Anbindung an die Barrison Schwestern,¹⁶²¹⁹ in *Über das Denunzieren* und in *Über moderne englische Malerei* (1894) durch Edward Burne-Jones, über den John Ruskin gesagt habe: „Geradezu den malerischen Niederschlag einer platonischen Idee zu suchen, etwa den sechs Schöpfungsgengeln ein durchsichtiges Becken in die Hände zu geben, angefüllt mit solchem Farbenzauber, als geeignet ist“.¹⁶²²⁰ Hofmannsthal bezieht sich in dieser Schrift auch auf die Werke von Edward Burne-Jones und dessen englisches Umfeld, das sich mitunter an Dante, Botticelli und Lionardo anlehnt, was Hofmannsthal davon ausgehen lässt, dass man selbst an einigen Stellen der *Divina Commedia* oder der *Vita Nuovo* den Eindruck habe, dass man „Schilderungen aus zweiter Hand zu lesen“¹⁶²²¹ bekommt.

Auch zeigt sich das Motiv in *Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts* (1893) durch Richard Muthers Buch *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert* (1893), in dem alle „Malerei aus zweiter Hand“¹⁶²²² beiseite geschoben werden, in den losen *Notizen zu einem Aufsatz über Puvis de Chavanes* (1898?),¹⁶²²³ in *Theodor von Hörmann* (1895) durch die Kunstaussstellung,¹⁶²²⁴ in *Internationale Kunstaussstellung 1894* (1894) durch die Kritik Hofmannsthals an der modernen Kunst im Deutschen Reich,¹⁶²²⁵ in *Französische*

16210SW XXXII. S. 62. Z. 17-18.

16211SW XXXII. S. 112. Z. 22-26.

16212„Hier aber geht auch der Lebendigste am völligen Mangel an Anregungen und geistreicher Konkurrenz zu Grunde; hat er erst seine zwei, drei Jahr Paris vergessen, so schlafen ihm erst die Gedanken, dann die Augen, endlich die Hände ein“. In: SW XXXII. S. 112. Z. 1-5.

16213SW XXXII. S. 113. Z. 16-18.

16214Hofmannsthal verweist zwar darauf, dass diese Übersetzungen Hartlebens einem Werk eines „französischen Symbolisten“ zu Grunde liegen, erwähnt aber nicht, dass es sich dabei um Albert Giraud handelt, und nennt weder den genauen Titel des Werkes, noch das Jahr seiner Herstellung (*Pierrot lunaire: Rondels bergamasques*, 1884).

16215SW XXXII. S. 90. Z. 36.

16216SW XXXII. S. 109. Z. 19-20.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 111. Z. 10, SW XXXII. S. 111. Z. 26.

16217SW XXXII. S. 117. Z. 39-40.

16218„Das Reich des Metaphorischen durchwandern! Herr Alfred Biese erinnert mich an das Abenteuer des Gottes Thor im Land der Riesen. Wie sie ihm ein Trinkhorn reichten und er mit gewaltigem Saugen kaum ein Fingerhoch bezwang“. In: SW XXXII. S. 129. Z. 21-24.

16219„Vorher ist vielleicht ein entsetzlicher Zwerg dagewesen, der auf den Händen ging, die verkrüppelten Beinchen in die Luft hielt und mit einem ganz alten Gesicht grinste.“ In: SW XXXII. S. 178. Z. 28-31.

16220SW XXXII. S. 134. Z. 29-32.

16221SW XXXII. S. 135. Z. 9.

16222SW XXXII. S. 97. Z. 22.

16223„[...] die Gespräche in den Häusern und die Wege auf den Bergen; das schwere Gedicht geht von Hand zu Hand“. In: GW Bd. VIII. S. 573.

16224SW XXXII. S. 156. Z. 8.

16225„Nicht anders als verbotene Flugblätter in aufgeregter Zeit gehen die radierten Blätter dieses unseres neuen Dürer, diese tief sinnigen Evangelien neugeborener Schönheit, durch die Hände einiger weniger Menschen in unserer Stadt.“ In: SW XXXII. S. 123-124. Z. 39-41//1.

Redensarten (1897) mitunter durch die Affinität des Sprachlehrers zum Leben („Hand des Lebens“) ¹⁶²²⁶ sowie in *Bildlicher Ausdruck* (1897) wenn Hofmannsthal den bildlichen Ausdruck als das Essentielle aller Poesie beurteilt. ¹⁶²²⁷ In *Über den Sprachgebrauch bei den Dichtern der Plejade* (1898) bindet Hofmannsthal ebenso das Motiv ein, durch die Auseinandersetzung mit dem Dichterphilologen.

In dem lyrischen Drama *Gestern* (1891) zeigt sich das Motiv erstmalig in der siebten Szene durch Andreas narzisstische Schilderung, was ihm seine Freunde bedeuten („Den Degen in die Hand nehmend“). ¹⁶²²⁸ Durch den Degen wiederum, erinnert sich Andrea an Lorenzo, denn dieser steht für seinen Trieb zur Gefahr und damit für die Begebenheit im Sturm. Die Liebe und das Hand-Motiv zeigen sich schließlich durch Arlettes Erinnerung an das scheinbar Erlebte: „Ich schloß die Augen .. aber fest und warm, / An deiner Brust .. hielt mich dein Arm umfaßt.“ ¹⁶²²⁹ Die Verbesserung Andreas („Das war nicht mein, das war Lorenzos Arm! / Ich saß am Steuer“) ¹⁶²³⁰ wird von Arlette allerdings nicht wahrgenommen, und sie hält an ihrer Erinnerung fest, in der sie das Gefühl des Behütetseins und die Ausklammerung der Gefahr des Todes durch die Umarmung seines Armes vermeintlich gespürt hatte. ¹⁶²³¹ Neuerlich versucht Andrea ihr die Wirklichkeit zu vermitteln („Und als ich uns gerettet in den Hafen, / Warst in Lorenzos Arm du eingeschlafen“), ¹⁶²³² doch dringt diese neuerlich nicht zu ihr durch. So zeigt sich das Motiv letztendlich aber auch dadurch, dass Andrea in der letzten Szene erkennt, dass er das *Gestern* nicht von seinem Heute trennen kann: „In meine Arme müßt´ ich´s täglich pressen, / Im Dufte saug ich´s ein aus deinem Haar! / [...] / Was einmal war, das lebt auch ewig fort.“ ¹⁶²³³ Ebenso zeigt sich das Motiv in den Varianten durch Andreas Hinterfragung seines ästhetizistischen Lebens („Mit grober Hand ertastete Contouren / Vielleicht ist eines, was du thöricht trennst / Wie kannst du malen wenn du das erkennst?“). ¹⁶²³⁴

In *Age of Innocence* (1891) zeigt sich erst die Einbindung der männlichen Hand durch die Beschreibung des ehemaligen Hofsekretärs, des Vaters des Schulfreundes. Der Ästhetizist wird mit einer Umgebung konfrontiert, die auf Künstlichkeit zugespitzt ist. Zwar wirken die Hände des älteren Mannes schön auf den Ästhetizisten, ¹⁶²³⁵ ist er es doch der die künstliche Umgebung geschaffen hat und der sich nicht einfach an einem Stück Obst bedient, sondern nach künstlich mit Zucker übergossenen Früchten greift; doch der Eindruck der Hand ist auf den Ästhetizisten nicht nachhaltig. Die Abneigung gegenüber diesem Mann zeigt sich kurz darauf („Er bewillkommnete mich mit unangenehmer Höflichkeit; seine Stimme passte ganz zu seinen kurzsichtigen blauen vorstehenden Augen und dem gelbgrauen hochgelockten Haar“). ¹⁶²³⁶

Auch dieses Motiv gedachte Hofmannsthal innerhalb der dramatischen Fragmente einzubinden. Verwundernd reagiert der Baron in dem Dramenfragment *Anna* (1891) auf die Erinnerung seiner früheren Liebschaft Helene, bezüglich der gemeinsam verbrachten Zeit; gleichsam sich auf seinen „Arm“ ¹⁶²³⁷ stützend, erinnert sie sich wie er früher immer die „Reiseartikel[...] unterm Arm“ ¹⁶²³⁸ hatte. Noch ein weiterer Bezug zum Motiv zeigt sich in den Notizen zur III. Szene, wenn Edmund, der Verehrer von Helenes Tochter, mit einem Buch „in der Hand“ ¹⁶²³⁹ erscheint und dem Baron die Hand zum Gruß gibt. ¹⁶²⁴⁰ Des

16226 SW XXXII. S. 211. Z. 16.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 210. Z. 31.

16227SW XXXII. S. 207. Z. 8-9.

16228SW III. S. 26. Z. 10.

16229SW III. S. 26. Z. 31-32.

16230SW III. S. 26. Z. 34-35.

16231SW III. S. 27. Z. 7-9.

16232SW III. S. 27. Z. 16-17.

16233SW III. S. 35. Z. 1-4.

16234SW III. S. 302. Z. 43-45.

Siehe (Notizen): SW III. S. 303. Z. 22.

16235In Bezug auf den Hofsekretär beschreibt Hofmannsthal: „[...] candiertem Obst, aus dem der Alte jedes Mal beim Vorübergehen mit langen schmalen gepflegten Fingern eine Frucht nahm.“ In: SW XXIX. S. 23. 10-12.

16236SW XXIX. S. 23. Z. 12-15.

16237SW XVIII. S. 37. Z. 23.

16238SW XVIII. S. 38. Z. 10.

16239SW XVIII. S. 40. Z. 26.

16240SW XVIII. S. 40. Z. 28.

weiteren zeigt sich das Motiv in dem *Revolutionsdrama* (1891/1892), in dem keine konkrete Handlung erkennbar ist, durch die Männer der Französischen Revolution, die „unreife Atome des Volks körpers, vom Blutstrom aus Arm oder Bein fortgerissen und ins Gehirn gespült“¹⁶²⁴¹ sind, in dem *Darmstädter Festspiel Die Weihe des Hauses* (1900) in Bezug auf den Bann der drei Greise auf den Jüngling,¹⁶²⁴² in den Notizen zu *Jupiter und Semele* (1900) durch das Verhältnis eines Mädchens zu einem Jüngling, wobei die Begebenheit von Jupiter und Semele als „Folie“¹⁶²⁴³ dient oder in dem Dramenentwurf *Leda und der Schwan* (1900) ebenso in Verbindung mit der Liebe: „indess der Blinde tanzt, ruft Leda verzückt: der Schwan der Schwan! sie tanzt hinaus mit ausgebreiteten Armen [...] Der Blinde taumelt ihr nach, umschlingt Felsen, sinkt zusammen“.¹⁶²⁴⁴ In *Das Festspiel der Liebe* (1900) zeigt sich das Motiv ebenso in Verbindung mit dem Lieben, heißt es doch: der „Liebende hält im andern Theil wieder nur sein von zitternder Begierde umhülltes Selbst in den Armen.“¹⁶²⁴⁵ Dass das Motiv hier primär in Verbindung mit dem Lieben steht, zeigt sich auch durch die Notiz N 14, durch die Beschreibung Hyacinthens: „sogleich weiss und dunkle Hyacinthen; im Beet liegend den Kopf mit lauernden Augen auf die schönen Arme gestützt, die durchsichtige Gestalt des schönen Jünglings.“¹⁶²⁴⁶

Dagegen zeigt sich das Motiv in dem Dramenentwurf *Die Söhne des Fortunatus* (1900/1901) gebunden an Fortunatus' Rückkehr zum Leben („Wenn einem nur das Glück irgendwie die Hand reichte, man müsste doch ins Leben hineinkommen.“),¹⁶²⁴⁷ durch seine Sehnsucht, nicht sterben zu wollen und auch durch das herrische Verhalten seines Sohnes Ampedo durch die Macht über andere Menschen.¹⁶²⁴⁸

In *Des Ödipus Ende* (1901) zeigt sich das Motiv erstmalig in der Notiz N 4 mit einer direkten Verbindung zur Natur. Zum einen bezieht sich Hofmannsthal auf das Märchen der Gebrüder Grimm,¹⁶²⁴⁹ zum anderen jedoch zeigt sich ein Bezug zu Antigone: „Natur, den menschlichen Schmerz in ihre Arme aufnehmend, das Schmerzenskind umgestaltend: immer wo sie mythisch gefasst wird ist sie so voll erbarmender Arme, voll Heilkraft, liebender Schooß und Grab“.¹⁶²⁵⁰ Des weiteren gedachte Hofmannsthal das Motiv auch hier, in Verbindung mit der Liebe zu setzen, und zwar durch Theseus der Antigone in die Arme nehmen will. Den „gierigen Hände[n]“¹⁶²⁵¹ der ihnen nachstellenden Hirten ,versuchen jedoch die drei Mädchen zu entgehen, indem sie sich zu den Göttinnen flüchten. Während der eine der Hirten den übergriffigen Dorco aufhalten will, weil er auch um dessen Lähmung fürchtet („reiß ihn da an dem Arm sonst wird der Arm ihm lahm“),¹⁶²⁵² zeigt sich Dorco als überheblich und dominant: „Mit lahmem Arm schick ich den hin, er meine Lust behindert“.¹⁶²⁵³ Doch als der Hain von einem Luftzug ergriffen wird, schlagen die Männer und auch Dorco „die Hände vor's Gesicht“¹⁶²⁵⁴ und einer von ihnen „verneigt sich dreimal mit ausgebreiteten Armen“¹⁶²⁵⁵ vor den Göttinnen. Das Motiv gedachte Hofmannsthal aber auch hier wieder in Verbindung mit der Gewalt zu setzen, wenn die Dorfbewohner auf die Macht der Götter verweisen („Von hier traf den Mörder die eherne Hand.“)¹⁶²⁵⁶ oder auch durch die Weigerung des ältesten Sohnes, den Gelähmten ins Dorf zu tragen:

16241SW XVIII. S. 42. Z. 3-5.

16242„[...] ich kann aus mir selber nicht hinaus, muss über meinem Spiegelbild erstarrend brüten, meiner Herkunft nach denkend; wess Sprosse ich bin, völlig begreifen; mich selber begreifen, die Sprach und Bildgewalt wie luftige Hände ins Innre wendend“.
In: SW XVIII. S. 135. Z. 6-9.

Des weiteren zeigt sich das Motiv auch durch das Lieben („Sie wirft sich dem Jüngling in die Arme“, SW XVIII. S. 136. Z. 16-17).

16243 SW XVIII. S. 155. Z. 18

In den Notizen bittet das Mädchen, er möge sie im „höchsten Glanze seiner Macht, sie umarmen“. In: SW XVIII. S. 155. Z. 18-19.

16244SW XVIII. S. 151. Z. 20-22.

16245SW XVIII. S. 138. Z. 16-17.

16246SW XVIII. S. 141. Z. 17-19.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 143. Z. 18-20, SW XVIII. S. 145. Z. 28.

16247SW XVIII. S. 157. Z. 29-31.

16248SW XVIII. S. 159. Z. 15-17.

16249SW XVIII. S. 252. Z. 12-21.

16250SW XVIII. S. 252. Z. 8-10.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 509. Z. 26-31, SW XVIII. S. 509. Z. 38-40.

16251SW XVIII. S. 264. Z. 18.

16252SW XVIII. S. 265. Z. 10-11.

16253SW XVIII. S. 265. Z. 12-13.

16254SW XVIII. S. 265. Z. 28-29.

16255SW XVIII. S. 266. Z. 8.

16256SW XVIII. S. 259. Z. 29.

„Wo das ganze Dorf vorüberkommt? dass sie ihn alle sehen? mit Fingern nach ihm weisen.“¹⁶²⁵⁷

Ebenso in dem Dramenentwurf *König Kandaules* (1903) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Gewalt. Dadurch, dass ein Mann gegen den König die Hand erhoben hat, ist er bereits mit dieser Tat dem Tod verfallen.¹⁶²⁵⁸ So ist auch die Geste des Mannes, der den König mit den Händen bittet, nutzlos.¹⁶²⁵⁹ Mit dem Entdecken der Frauenleiche, die die Geliebte des Gyges war, versuchen die Begleiter des Königs, einen griechischen Offizier zu fassen, der ihnen allerdings „zwischen den Händen wie Luft“¹⁶²⁶⁰ zerrinnt. Durch den Ring, der unsichtbar macht, verstärkt Hofmannsthal noch das Motiv. In den Notizen zu den Akten II.-III. erfährt die Königin vom Ringgeschenk, bekennt aber gleichsam die Verwunderung, dass der König ihn nicht an der Hand trägt.¹⁶²⁶¹ Im III. Akt schließlich vermutet die Königin, dass Gyges dem König den Ring wieder „von der Hand gezogen“¹⁶²⁶² hat. Durch Gyges zeigt sich das Motiv nur dadurch, dass er an sich etwas von der Offiziersaufgeregtheit habe („die Hand der Natur hat zu viel Feuerstoff in meiner Brust aufgehäuft“)¹⁶²⁶³ und durch eine Umarmung des Königs.¹⁶²⁶⁴

Des weiteren gedachte Hofmannsthal das Motiv in *Die letzten Abenteuer des Gomez Arrias* (1904) durch die Grausamkeit des Arrias' Dorothea verkaufen zu wollen,¹⁶²⁶⁵ in den sehr losen Notizen zu *Carl* (1904) durch Lelians Rede an Elisabeth in der er vermeintlich selbstlos die Kinderarbeit anprangert¹⁶²⁶⁶ oder in der Notiz N 12 durch die Rede des Vaters an das Dienstmädchen Mariann ebenso in Verbindung mit der Liebe,¹⁶²⁶⁷ in dem dramatischen Entwurf *Hauptmann Aichinger* (1906) durch einen kurzen Vermerk in Verbindung mit der Auffassung des Grafen in Bezug auf das Leben¹⁶²⁶⁸ und letztendlich in *Der Traum* (1906) durch die Rechtsprechung des ägyptischen Königs („In seiner Hand ist Scepter und Gewalt“)¹⁶²⁶⁹ oder durch eine nicht zugeordnete Figur in der Notiz N 17.¹⁶²⁷⁰

In den veröffentlichten Gedichten zeigt sich mehrfach auch das Hand-Motiv, primär angebunden an das ästhetizistische Erleben. Hier findet sich allerdings der erste Bezug durch die kritische Betrachtung des Ästhetizismus in *Sünde des Lebens* (1891), indem das lyrische Ich die warnende Hand Gottes gegen die Menschen gerichtet sieht (SW I. S. 14. V. 12-18). Kritisch zeigt sich auch das Hand-Motiv in dem Gedicht *Vom Schiff aus* (1898). So sehnt sich das lyrische Ich zwar nach Leben, doch wird es im Zuge dessen auf seine eigene Kindheit zurückgeworfen, was nahelegt, dass das lyrische Ich sich vielmehr nach dem ästhetizistischen Sein zurücksehnt. Mit dieser Lebenseinstellung aber hat das lyrische Ich sich gegen die Ganzheit des Seins gestellt: „Der geht jetzt fort, der aus des Lebens Hand / Hier keinen Schmerz empfangen und kein Glück: / Und lässt auch hier, weil er nicht anders kann, / Von seiner Seele einen Theil zurück.“¹⁶²⁷¹

Nicht das ästhetizistische Erleben, sondern gegen dieses zu handeln, zeigt sich in dem Gedicht *Der Schiffskoch, ein Gefangener, singt:* (1901). Das lyrische Ich sieht sich genötigt, gegen seinen Willen für seine Bewacher, Mahlzeiten zu richten und Tiere zu töten („Sanfte Tiere muß ich schlachten“).¹⁶²⁷² In dem Gedicht *Verwandlung* (1902) findet sich das Motiv durch das wahre Ich, das an das Bett des Dichters tritt und ihn

16257SW XVIII. S. 270. Z. 12-14.

16258SW XVIII. S. 273. Z. 35.

16259SW XVIII. S. 273. Z. 27-29.

16260SW XVIII. S. 276. Z. 2.

16261SW XVIII. S. 282. Z. 27-28.

16262SW XVIII. S. 282. Z. 32.

16263SW XVIII. S. 275. Z. 19-20.

16264SW XVIII. S. 517. Z. 9-11.

16265Doch muss er bemerken, dass er sie gerade nicht „bei der Hand“ (SW XVIII. S. 287. Z. 23) hat.

16266„[...] er erzählt ihr, wie die Spitzen entstanden sind, wie das Haarnetz das sie rückwärts über dem Knoten ihrer aschblonden Haare trägt: von Kinderfingern gefertigt, Kinder, vor der Schule aus dem Bett getrieben, nach der Schule noch hungrig wieder zur Arbeit getrieben, mit immer rothen zwinkernden Augen.“ In: SW XVIII. S. 289. Z. 19-23.

16267SW XVIII. S. 292. Z. 5.

16268Ihr bestes ist „dass sie die Ehrfurcht kennt, wenn auch aus zweiter Hand“. In: SW XVIII. S. 330. Z. 7-8.

16269SW XVIII. S. 117. Z. 8.

16270„[...] während sie ihn vorhin schlechthin als das abzustoßende, mit gespreizten Fingern wegzuschleudernde empfunden hat“. In: SW XVIII. S. 120. Z. 3-5.

16271SW I. S. 88. V. 13-16.

16272SW I. S. 102. V. 8.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 408. Z. 10, SW I. S. 409. Z. 3.

mit der Fremdheit seines Ich konfrontiert,¹⁶²⁷³ und auch die unter dem Titel *Epigramme* (1898) gefasste Notiz *Eigene Sprache* zeigt dieses Motiv deutlich: „Wuchs dir die Sprache im Mund, so wuchs in die Hand Dir die Kette / Zieh nun das Weltall zu Dir! Ziehe! Sonst wirst Du geschleift.“¹⁶²⁷⁴

Primär aber zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem ästhetizistischen Erleben, so in dem Gedicht *Welt und Ich* (1893) indem Hofmannsthal den antiken Mythos um den Titanen Atlas aufgreift, der auf seinen Schultern die Welt trug, und damit nicht nur die von Zeus auferlegte Pflicht erfüllte, die Erde vom Himmel zu trennen, sondern das Leben gleichsam auf seinen Schultern trug. In Hofmannsthals Gedicht glaubt sich der Künstler befähigt, Atlas diese Pflicht abzunehmen. Doch bei Hofmannsthal ist es nicht die Schulter, sondern der „Arm“,¹⁶²⁷⁵ mit dem Atlas die Welt hält. Dementsprechend lässt Hofmannsthal hier auch das Lied über seinen Entsteher, den Künstler sagen: „So trägt er auf den Armen diese Welt.“¹⁶²⁷⁶ Auch in dem Gedicht *Manche freilich ...* (1895 ?) zeigt sich das Motiv gebunden an das ästhetizistische Erleben, und zwar durch die Menschen, die sich als die Steuermänner ihres Lebens verstehen, und wännen, über den Dingen des Alltäglichen zu stehen.¹⁶²⁷⁷ In dem Gedicht *Der Jüngling in der Landschaft* (1896) bindet Hofmannsthal das Motiv, ebenso wie das der Tiefe der Seele und die Vergangenheit an die fremde Umgebung. So erkennt das lyrische Ich nicht die Nichtigkeit „Verschlun´ner Finger und getauschter Seelen“.¹⁶²⁷⁸ In dem Gedicht *Südliche Mondnacht* (1898) zeigt sich das Motiv durch den Übereifer mit dem das lyrische Ich einen Brief erbricht („ich riß mit zu hastigen Fingern / Ungeduldig ihn auf –, [...]“).¹⁶²⁷⁹ Die Verbindung zwischen dem Motiv und dem ästhetizistischen Wesen des lyrischen Ichs zeigt sich zudem in der Annahme, dass sich ihm das Glück „mit lieblichem Arm“¹⁶²⁸⁰ aus der Dunkelheit eröffnet. In dem Gedicht *Vor Tag* (1907) zeigt sich unter dem Handlungszeitpunkt der Nacht ein Bezug zu einigen Figuren, deren Handeln Hofmannsthal hier beschreibt, unter anderem das eines Landstreichers, der mit seiner „freche[n] Hand“¹⁶²⁸¹ einen Stein ergreift und diesen nach einer Taube schleudert. Auch durch den modernen Liebenden zeigt sich das Hand-Motiv: „Als hätte dieser selbe heute Nacht // Den guten Knaben, der er war ermordet / Und käme jetzt die Hände sich zu waschen / Im Krüglein seines Opfers wie zum Hohn“.¹⁶²⁸²

Der einzige Bezug zum Hand-Motiv zeigt sich in dem Gedicht *Des alten Mannes Sehnsucht nach dem Sommer* (1905 ?) durch die Ahnung des Todes,¹⁶²⁸³ in Verbindung mit der Kunst in dem Gedicht *Prolog und Epilog zu den lebenden Bildern* (1893) („Nicht wie vor einer Bühne sollt Ihr hier / Erwartend sitzen: wilde Schönheit nicht / Soll mit erregenden, mit Fieberfingern / Auf Eurer Seele Saiten bebend, spielen.“)¹⁶²⁸⁴ oder in dem Gedicht *Prolog zu einer nachträglichen Gedächtnisfeier für Goethe (am Burgtheater zu Wien, den 8. Oktober)* (1899) durch Goethes Einfluss, den dieser durch seine Figuren auf die Menschen hat („So schuf er mit nicht schwäch´rer Zauberhand / An Eures Herzens Herz in tausend Nächten“).¹⁶²⁸⁵ Das Motiv der Hand findet sich aber auch in Verbindung mit den Menschen, durch das Fehlen am Leben,¹⁶²⁸⁶ wobei Hofmannsthal hier Goethe als die rettende Hand einstuft, der durch seine Werke den Menschen neu belebt.

¹⁶²⁸⁷

Des weiteren schafft Hofmannsthal innerhalb der veröffentlichten Gedichte auch eine Verbindung zwischen dem Traum und diesem Motiv, so in *<Wir sind aus solchem Zeug wie das zu Träumen ...>* (1894). Hofmannsthal beschreibt die Seele des Menschen hier als empfänglich für den Traum; es sind dessen

¹⁶²⁷³„Saß neben mir und stützte seine Hand / Auf meine Kissen und sah still mich an“. In: SW I. S. 103. V. 3-4.

¹⁶²⁷⁴SW I. S. 87. Z. 2-3.

¹⁶²⁷⁵SW I. S. 42. V. 2.

¹⁶²⁷⁶SW I. S. 42. V. 8.

¹⁶²⁷⁷SW I. S. 54. V. 10.

¹⁶²⁷⁸SW I. S. 65. V. 17.

¹⁶²⁷⁹SW I. S. 85. V. 11-12.

¹⁶²⁸⁰SW I. S. 85. V. 16.

¹⁶²⁸¹SW I. S. 106. V. 9.

¹⁶²⁸²SW I. S. 106-107. V. 32//35.

¹⁶²⁸³SW I. S. 105. V. 43.

¹⁶²⁸⁴SW I. S. 38. V. 1-4.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 202. Z. 15-18, SW I. S. 203. Z. 23, SW I. S. 204. Z. 38.

¹⁶²⁸⁵SW I. S. 97. V. 20-21.

¹⁶²⁸⁶SW I. S. 98. V. 49-60.

¹⁶²⁸⁷SW I. S. 98. V. 69-72.

„Geisterhände“, ¹⁶²⁸⁸ die in den Menschen eindringen und sich Leben verschaffen. Die Macht des Traumes in Verbindung mit dem Hand-Motiv zeigt sich ebenso in dem Gedicht *Ein Traum von großer Magie* (1895). In Bezug auf den Magier, dem das lyrische Ich im Traum begegnet, heißt es: „Und hinter ihm nicht Mauer: es entstand / Ein weiter Prunk von Abgrund, dunklem Meer / Und grünen Matten hinter seiner Hand.“ ¹⁶²⁸⁹ Es ist die ästhetizistische Verlockung, für die der Magier im Traum steht und die gleichsam – bedingt durch den Abgrund – die Gefahr des ästhetizistischen Lebens verdeutlicht. So zeigt sich der Magier hier sowohl als Teil des Traumes des lyrischen Ichs, aber auch als Herr über dessen Seele, bestimmt er doch mit seinen Händen den Traum. ¹⁶²⁹⁰ Des weiteren zeigt sich in diesem Gedicht aber auch eine Verbindung zwischen dem Hand-Motiv und der Religion. In der 14. Strophe äußert sich das lyrische Ich dahingehend, dass es, im Gegensatz zum Traum und zu seiner Seele, keinen Bezug zur Religion hat („Und redet mit den Feuern jener Ferne / Und lebt in mir, wie ich in meiner Hand“). ¹⁶²⁹¹

Auch innerhalb des ästhetizistischen Liebens zeigt sich eine Verbindung zum Motiv. So bricht in dem Gedicht *Die Beiden* (1895 ?) die anfängliche Sicherheit ¹⁶²⁹² des Mannes als auch die der Frau durch die leichtfertige Bewegung des Mannes auf: „Denn Beide bebten sie so sehr, / Daß keine Hand die and're fand, / Und dunkler Wein am Boden rollte.“ ¹⁶²⁹³ Mirtschev Bogdan sieht, ebenso wie den Trank und die Liebe der beiden, religiös gefärbt, heißt es doch bei ihm: „Die Hände der Beiden treffen sich nicht, der Akt des Gebens und Nehmens scheitert, zu einem Bund kommt es nicht, das rituelle Getränk wird verschüttet.“ ¹⁶²⁹⁴ Wohl nicht die Hand aber mit dem Arm, umschlingt das lyrische Ich in dem Gedicht *<Wir gingen einen Weg ...>* (1897) die geliebte Frau, zumindest in seiner träumerischen Vorstellung. ¹⁶²⁹⁵ Auch in dem Gedicht *<Die Liebste sprach ...>* (1899) steht das Motiv in Verbindung mit der modernen Liebe, der Freiheit, die die Frau ihrem Geliebten gewährt, weiß sie doch, dass der Mensch nicht für Treue geschaffen ist: „In vielen Betten ruh dich aus, / Viel Frauen nimm bei der Hand.“ ¹⁶²⁹⁶

Während sich das Motiv in *Die Bacchen nach Euripides* (1892) nur durch Agaes Sinnen, dass das Opfertier nicht freiwillig stirbt, ¹⁶²⁹⁷ zeigt, findet es sich hinreichender in dem Dramenfragment *Ascanio und Gioconda* (1892). Hier findet sich das Motiv in Verbindung mit der Liebe, wenn Ascanio seine Ergriffenheit für Francesca bekennt und ihre Hand mit seiner ergreift. ¹⁶²⁹⁸ In Verbindung mit der Liebe zeigt sich das Motiv auch, wenn Francesca beschreibt, wie sie einen ihrer Verehrer davon abgehalten hatte, Selbstmord zu begehen: „Er hätts getan. Er sah entschlossen aus. / Ich hielt ihn an der Hand und lächelte / Und redete ihm zu, wie einem Kind“. ¹⁶²⁹⁹ Eben diese Verbindung zeigt sich auch zum Ende der Szene, wenn Francesca sich ihm entgegen wirft und er sie „in seine Arme“ ¹⁶³⁰⁰ schließt. In Giocondas Liebesgeständnis an Ascanio, zeigt sich ebenso das Motiv an die Liebe gebunden, wenn sie ihm sagt: „Ein kleines Saitenspiel in Deiner Hand / Sind meiner Seele Saiten.“ ¹⁶³⁰¹ Dass das ästhetizistische Leben in einen frühen Tod führt, zeigt sich hier auch verdeutlicht durch die Hand, die zuvor für das ästhetizistische Lieben gestanden hatte. Dies offenbart sich auch zum Ende des II. Aktes, wenn Hofmannsthal den frühen Tod Giocondas durch eine Geste Ascanios andeutet: „Während sie sich weinend an ihn klammert, löscht er mit der Hand die Lampe aus.“ ¹⁶³⁰²

16288SW I. S. 48. V. 11.

16289SW I. S. 52. V. 13-15.

16290SW I. S. 52. V. 16-21.

16291SW I. S. 53. V. 45-46.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 253. Z. 36, SW I. S. 254. Z. 12.

16292SW I. S. 50. V. 5-8.

16293SW I. S. 50. V. 12-14.

16294Bogdan Mirtschev: Gedicht: *Die Beiden*. In: Dürhammer, Ilija (Hg.): *Mystik, Mythen & Moderne*. Trakl Rilke Hofmannsthal. 21 Gedicht-Interpretationen. Praesens Verlag. Wien. 2010, S. 303.

16295SW I. S. 76. V. 17-24.

16296SW I. S. 94. V. 7-8.

16297„[...] sie lechzt nach dem Opfer, dessen Darbringung zugleich eine Huldigung für das bezeichnete Opfer wäre, worin dieses den Tod hinnahme aus der Hand des Hierophanten wie einen Triumph.“ In: SW XVIII. S. 55. Z. 31-33.

16298SW XVIII. S. 96. Z. 26.

16299SW XVIII. S. 91. Z. 30-32.

16300SW XVIII. S. 98. Z. 16.

16301SW XVIII. S. 109. Z. 12-13.

16302SW XVIII. S. 109. Z. 39.

In dem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892) berichtet Gianino von seinem Besuch bei dem sterbenden Tizian, dem die Ärzte seinen Willen lassen wollen: „Ja, sagt der Arzt, wir sollen ihn nicht quälen / Und geben, was er will, in seine Hände.“¹⁶³⁰³ Gianino spricht auch davon, dass er schon zuvor das Handeln Tizians nicht immer begriffen habe („Er sprach schon früher, was ich nicht verstand, / Gebietend ausgestreckt die blasse Hand ...“).¹⁶³⁰⁴ An Gianino, dem Jüngsten der Schüler, ist das Wachen ob des Sterbens Tizians während dieser ersten Nacht, die er in seinem Leben nicht geschlafen hat, nicht spurlos vorbeigegangen, stützt er sich nun schläfrig auf den Arm¹⁶³⁰⁵ und bezieht sich in seiner Rede auf die Nacht, wenn es heißt:

„Da schwebte durch die Nacht ein süßes Tönen,
Als hörte man die Flöte leise stöhnen,
Die in der Hand aus Marmor sinnend wiegt
Der Faun, der da im schwarzen Lorbeer steht“¹⁶³⁰⁶

Aber Gianino wähnt auch unter dem Duft des Gartens die Berührung einer „warmen Hand“¹⁶³⁰⁷ zu vernehmen, also die Lebendigkeit zu spüren, die weder Teil eines Bildes noch einer Skulptur ist und sein Sehnen nach der Lebendigkeit deutlich macht. Mit dem Erscheinen der Pagen, die Tizians letzte Bilder vorbei tragen, erheben sich die Schüler, das „Barett in der Hand“.¹⁶³⁰⁸

Innerhalb der dem Nachlass zuzuordnenden Romanpläne, zeigt sich das Motiv bereits in *Roman vom Geben und Nehmen* (1892-1895) und zwar in Verbindung mit dem Liebeserleben: „Liebesscene, wo er die Frau gewinnt. sie wartet noch immer auf das >>wirkliche<< Leben. Zwischen seinen Fingern zerbröckeln alle diese vagen Hoffnungen wie dürres todes Zeug.“¹⁶³⁰⁹ Auch in *Dialoge über die Kunst* (1893-1894) findet sich die Beschäftigung mit dem Motiv, vor allem durch das Gespräch zwischen zwei jungen Männern über Schönheit und Liebe, wobei der Erste äußert: „Sag nicht, dass Schönheit nur für ein paar Menschen da ist, aber reicher ist sie für ein paar, spielt für ein paar mit feinen Fingern auf silbersaitigen Harfen, stumpfen Sinnen verborgen.“¹⁶³¹⁰ In dem letztendlich kurz geschilderten Gespräch zwischen den beiden jungen Männern, thematisiert der zweite Mann die Liebe durch ein beobachtetes Pärchen, wobei der Mann den Arm um den Nacken des Mädchens legt. Des weiteren geht das Motiv angedacht auch aus den Notizen zum *Familienroman* (1893-1895) hervor, hier durch den Tod der Geliebten in den Armen des Mannes.¹⁶³¹¹

In der Erzählung *Das Glück am Weg* (1893) hält der Gott Neptun „in der Hand die rotseidenen Zügel“, ¹⁶³¹² den der Protagonist auf dem Meer auszumachen glaubt, und des weiteren durch die Erkenntnis des Protagonisten, dass die Frau die Personifikation seiner Sehnsucht ist.¹⁶³¹³

In dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) erkennt Claudio das Leben der anderen Menschen konträr zu seinem eigenen an („Und denen Güter, mit der Hand gepflückt, / Die gute Mattigkeit der Glieder lohnen“),¹⁶³¹⁴ wodurch das Hand-Motiv hier von Claudio an die Tätigkeit gebunden wird. Claudio dagegen kann, ob der kritischen Worte in Bezug auf sein Leben, den ästhetizistischen Blick, mit dem er die Welt betrachtet, nicht gleich ablegen; so sieht er in der Betrachtung der Natur und der Umgebung, wie die Städte

16303SW III. S. 41. Z. 12-13.

16304SW III. S. 42. Z. 28-29.

16305SW III. S. 43. Z. 23.

16306SW III. S. 44. Z. 11-14.

16307SW III. S. 44. Z. 26.

16308SW III. S. 47. Z. 13.

In dem zweiten Fragment für Böcklin ist es der Jüngling, der sich des Einflusses Böcklins auf ihn besinnt (SW III. S. 223. Z. 17-20).

Siehe (Notizen): SW III. S. 738. Z. 16.

16309SW XXXVII. S. 70. Z. 32-35.

16310SW XXXVII. S. 104. Z. 28-30.

16311SW XXXVII. S. 112. Z. 32.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 84. Z. 17.

16312SW III. S. 7. Z. 22.

16313SW III. S. 8. Z. 23-25.

16314SW III. S. 63. Z. 23-24.

vermeintlich mit „Najadenarmen“¹⁶³¹⁵ ihre Kinder wiegen. Dennoch bedeutet der Blick auf die Menschen neuerlich, mit seinem Fehlen am Leben konfrontiert zu werden; während er mit „blutigen Fingern“¹⁶³¹⁶ an vernagelte Türen geschlagen hat, haben die anderen Menschen ein wirkliches Leben. Den „Fidelbogen in der Hand“,¹⁶³¹⁷ erscheint der Tod vor Claudio, der ihn mit seiner Musik im Tiefsten gerührt hat und Claudio heißt, dass er unwissend, dank seines ästhetizistischen Lebenslaufes, sein Leben bereits erlebt habe und wie alle anderen Menschen reif in seinen „Arm“¹⁶³¹⁸ fallen wird. Claudio selbst vergräbt sein Gesicht in seine Hände,¹⁶³¹⁹ als seine tote Geliebte ihm berichtet, dass sie darum gebeten hatte in seiner Todesstunde bei ihm zu sein.¹⁶³²⁰

Innerhalb der lyrischen Dramen, die Fragment geblieben sind, zeigt sich das Motiv mitunter in *Der Tor und der Tod Prolog* (1893), und zwar in Verbindung mit der Beklemmung des Lebens: „Doch sie wussten alle viere, / Dass die leichterregte Seele / Wie ein kleines Saitenspiel ist / In der dunklen Hand des Lebens...“¹⁶³²¹ Angedeutet zeigt sich das Motiv auch in *Landstraße des Lebens* (1893). Während in der Notiz 3 H der Wind mit seinen imaginären Armen durch den Garten fegt (SW III. S. 256. Z. 7-8), dient der Geliebten in 4 H der Arm des Hirtenknaben für ihren Kopf als Kissen (SW III. S. 257. Z. 3-6). In *Wo zwei Gärten aneinanderstossen* (1897) zeigt sich neben einer weitestgehend ästhetizistischen Betrachtung des Motivs,¹⁶³²² auch die Annäherung zwischen Menschen durch die Reichung der Hände („die Wahnsinnige der Mönch der Liebende und immer jeder vor dem andern, zum Schluß geben sich alle die Hand, da geht die Sonne auf“).¹⁶³²³ In den Notizen zum *Gartenspiel* (1897) wird das Liebeserleben zwar auch an das Motiv gebunden, doch erlebt der Ästhetizist hier den Tod der Geliebten, die er tot in seinen Armen findet (SW III. S. 271. 12-14). Mehrheitlich im Zusammenhang mit dem ästhetischen Erleben, zeigt sich das Hand-Motiv in *Das Kind und die Gäste* (1897), allerdings in Verbindung stehend mit der Ganzheit des Sein. Hier findet sich das Motiv mitunter durch den Greis, der „mit wachsgelben Händen den linken Vorhang, den mit der Königin von Saba“¹⁶³²⁴ öffnet.¹⁶³²⁵ Hofmannsthal verweist in den Notizen zu dem Werk aber nicht gleich darauf, dass es sich bei dem Leuchter, unter den die Wiege des Kindes gestellt wird, um die jüdische Menora handelt, sondern nennt diesen lediglich den „siebenarmigen Leuchter“.¹⁶³²⁶ Zudem greift er das Motiv mit den Abbildungen auf der Wiege neuerlich auf durch den Troubadour, der einen „östlichen Dichter an der Hand“¹⁶³²⁷ hält. Das Motiv wird aber auch durch Ariadne aufgeführt, die das Schicksal der Menschen nun, da sie selbst eine Göttin ist, leichter ertragen kann.¹⁶³²⁸

In der *Idylle* (1893) zeigt sich das Motiv zum einen durch das aktive Handwerkerleben des Schmiedes („Des Gatten Handwerk lerne heilig halten du“),¹⁶³²⁹ sieht er dieses doch aus des „mütterlichen Grundes Eingeweiden“¹⁶³³⁰ genährt, indem sich die „hundertarmig Ungebändigte“¹⁶³³¹ Flamme wirksam zeigt. Durch den Schmied verbindet Hofmannsthal das Motiv auch mit seiner Einstellung zum Leben; einen ganzen Lebenskreis in sich fühlend, weiß er sich als maßhaltender Mensch, im Gegensatz zu dem Zentaur: „Die

16315SW III. S. 64. Z. 8.

16316SW III. S. 64. Z. 35.

16317SW III. S. 70. Z. 21.

16318SW III. S. 72. Z. 27.

16319SW III. S. 76. Z. 31.

16320In den Notizen zeigt sich auch die Hand innerhalb der vergeblich ersehnten treuen Freundschaft zu Claudio: „Wer da nicht kam, warst Du. / Im Spielberg lag ich meine sieben Jahr / Und aus den Kerkerthoren gieng mein Weg / Mit Armen selig ausgebreitet so“. In: SW III. S. 44. Z. 39-42.

16321SW III. S. 246. Z. 16-19, SW III. S. 758. Z. 32.

16322SW III. S. 269. Z. 21, SW III. S. 275. Z. 19.

16323SW III. S. 267. Z. 18-20.

16324SW III. S. 282. Z. 4-5.

16325Das Motiv zeigt sich des weiteren nur noch in den Notizen mit dem Kardinal, dessen „Stulpenhandschuh<e>“ (SW III. S. 809. Z. 6) von seinen Pagen getragen werden.

16326SW III. S. 282. Z. 13.

16327SW III. S. 282. Z. 33-34.

16328SW III. S. 283. Z. 30-38.

16329SW III. S. 56. Z. 25.

16330SW III. S. 56. Z. 26.

16331SW III. S. 56. Z. 27.

ganze kenn ich, kennend meinen Kreis, / Maßloses nicht verlangend, noch begierig ich / Die flüchtige Flut zu ballen in der hohlen Hand“. ¹⁶³³² Am Ende des Werkes ist es als sinnig zu betrachten, dass der Schmied gerade den Speer des Zentauren in der Hand hält, ¹⁶³³³ als er die Flucht der Ehefrau miterleben muss. Dabei zeigt sich auch durch das Motiv, das gegen die Beständigkeit und das Werteverständnis des Schmiedes der Zentaur mit seinem ruhelosen Leben steht. Dieser führt der Frau des Schmiedes die Flüchtigkeit des Erlebens auf und ruft diese dazu auf, sich an „Arm und Nacken“ ¹⁶³³⁴ anzulegen und mit ihm zu kommen. Letztendlich aber fängt der Zentaur die sterbende Frau „in seinen Armen“ ¹⁶³³⁵ auf, und trägt sie gegen das andere Ufer und damit vom Mann weg.

Der Engel in Hofmannsthals 5. Prosagedicht *Gerechtigkeit* (1893) entspricht durchaus den schönen, jugendlichen Ästhetizisten, wenn man allein nach der Kleidung und dem Körper geht, nicht aber nach dem religiös-sozialen Anspruch des Engels dem Leben gegenüber. Dessen Schönheit zeigt sich auch durch die Beschreibung seiner „hübschen Hände“, ¹⁶³³⁶ die auf den Ästhetizisten wirken und die einen ebensolchen Eindruck auf ihn machen wie seine Kleidung. Auch im 22. Prosagedicht *König Cophetua* (1895) bindet Hofmannsthal das Motiv ein, jedoch nicht im Zuge der Schönheit. In diesem Prosagedicht zeigt sich die Schwäche der Hand, wenn der König seine Krone aus der „lässigen Hand“ ¹⁶³³⁷ gleiten lässt; dieses Handeln entspricht seiner Sehnsucht, sich nicht an Sorgen zu binden, sondern alleine an Schönheit, wodurch gleichsam ein Bruch mit der Konzeption angedeutet wird.

Vereinzelt zeigt sich auch in den erzählerischen Fragmenten das Motiv, so in der geplanten Erzählung *Delio und Dafne* (1893), in der das Motiv gekoppelt ist an den Narzissmus Delios, durch die Schönheit seiner Hand ¹⁶³³⁸ oder durch das geschilderte Liebeserleben. So erinnert er sich bei dem Anblick seiner Hand daran, „wie ihm einmal ihre Haare durch die Hand glitten“. ¹⁶³³⁹ Des weiteren gedachte Hofmannsthal das Motiv in der *Geschichte des Schiffsführers und der Kapitänswfrau* (1896) einzubinden, und zwar im Kontext des Gespräches des Führers mit einer anderen Person über das Alter („dem hört er zu, seine Hand auf dem Fensterkreuz von welchem die Mondnacht hängt, wie ein Triumfator.“) ¹⁶³⁴⁰ oder auch in *Ein Frühling in Venedig* (1900), wenn Erwin sieht, wie seine Bekanntschaft Philipp seine Hand auf die Adelines legt. ¹⁶³⁴¹

In dem Dramenentwurf *Alexanderzug* (1893/1895) zeigt sich das Motiv durch Paramenions Bezug zu Alexander und dessen bisherigem Kriegsglück. ¹⁶³⁴² In Verbindung mit Alexander zeigt sich das Motiv mitunter durch dessen kostbare Kleidung, ¹⁶³⁴³ in einer Begegnung mit Amyntas, ¹⁶³⁴⁴ aber auch in Verbindung mit dem Handeln, hier dem Töten („das Wegfliegen des Pfeiles aus seiner Hand, der den Clitus tötet“). ¹⁶³⁴⁵ Weiterhin gedachte Hofmannsthal das Motiv durch Amyntas einzubinden und dessen gefesselte Hände oder aber durch die Reaktion des Menschen auf den eigenen, frühen Tod: „Sterben ist nichts, jung sterben und es wissen ist fürchterlich, die leere Luft hat Fäuste und will mich würgen“. ¹⁶³⁴⁶

16332SW III. S. 59. Z. 12-14.

16333SW III. S. 60. Z. 20.

16334SW III. S. 59. Z. 12-14.

16335SW III. S. 60. Z. 24.

16336SW XXIX. S. 229. Z. 7.

16337SW XXIX. S. 237. Z. 3.

16338„[...] er will den wunderbaren Garten der Träume worin sie lebt, nicht ohne etwas Zierde und Prunk betreten, deshalb lässt er vorher die schmalen Finger seiner schönen Hände wie matte Rubinen erglühen.“ In: SW XXIX. S. 27. Z. 24-27.

16339SW XXIX. S. 31. Z. 2.

16340SW XXIX. S. 83. Z. 25-27.

16341SW XXIX. S. 133. Z. 6-7.

16342SW XVIII. S. 11. Z. 10-14.

16343„Das Gewebe, in welchem der König gebadet hat wird von 4 Satrapen mit vergoldeten Handschuhen hinter dem Teich auf eine dunkle von tiefem Wald umgebene Wiese gelegt.“ In: SW XVIII. S. 13. Z. 26-28.

16344„Scene mit dem Philosophen Amyntas geht ihm in die Hände klatschend entgegen: Der Philosoph!“ In: SW XVIII. S. 22. Z. 26-28.

16345SW XVIII. S. 14. Z. 30-31.

16346SW XVIII. S. 23. Z. 17-18.

In Bezug auf die letzte Szene des Amyntas, heißt es: „Amyntas: sterben ist nichts wenn alle Theile sich nach dem herunterstimmten den der Tod berührte [...] junge sterben und es wissen ist fürchterlich. die leere Luft hat Fäuste und will mich

In dem Drama *Alkestis* (1893/1894) zeigt sich erstmalig das Motiv durch den Tod, der mit einem „Schwert in der Hand“¹⁶³⁴⁷ auftritt. Mit dem Grauen in Verbindung, zeigt sich das Motiv auch durch eine der Frauen, der Edlen aus Pherä („Mich graut: mir ist, als wär die Luft voll Stöhnen / Und voll Geräusch von Händen, die sich regen“).¹⁶³⁴⁸ Es ist Apollon, der die Hintergründe für Alkestis' Opfer beschreibt, hatte sich ihr Mann doch vor dem Tod gefürchtet. Doch als Alkestis sich für ihn opfern wollte, hat er aus „Angst die Arme“¹⁶³⁴⁹ um sie geschlungen und damit gleichsam schon eine „Todgeweihte“¹⁶³⁵⁰ umarmt. Obwohl unsterblich, fürchtet sich auch Apollon vor dem Tod und droht diesem mit Herakles („Und kommt dann über dich und ringt mit dir / Und reißt dir aus den Armen dieses Weib!“).¹⁶³⁵¹ Als Stütze für Alkestis zeigt sich hingegen Admet, wie die Frauen erkennen, geht sie doch auf „seinen Arm gelehnt“.¹⁶³⁵² Auch schwört er in seinem Versprechen der Treue, dass seine „Arme leer“¹⁶³⁵³ bleiben werden, dass er sich keine neue Frau nehmen werde. Nicht dem Leben will er sich zuwenden, keiner neuen Frau und Geliebten, sondern die Trauer soll seine Begleiterin sein, so dass er dann manchmal glauben kann, er könne Alkestis selbst sehen, nach der er seine „Arme“¹⁶³⁵⁴ ausstrecken kann, wohl wissend, dass dieses träumerische Sehen ein Wahn ist. Nach ihrem Tod besinnt er sich seines Leides und ihres Todes, hatte er doch ihr Leben ihm „im Arm auslöschen sehn“.¹⁶³⁵⁵ Neben dem Lieben und der Wahrnehmung des Todes, zeigt sich das Motiv auch durch seinen Willen, sich königlich und gastlich zu zeigen, und das persönliche Unglück hinten an zu stellen: „Will ich wie diesen Stab in meiner Hand / Beherrschend halten und mein Leid vergessen!“¹⁶³⁵⁶

Aber auch Herakles will sich beweisen, wenn er dem Freund die Frau zurückführen will in „des Freundes Arm“,¹⁶³⁵⁷ während sich dieser seines leeren Lebens besinnt, ohne Alkestis. Als Kind hatte er zumindest ein Glück gesogen aus dem Betrachten seiner „magern Hände“,¹⁶³⁵⁸ die er vor ein Licht gehalten hatte, wodurch er sich am „Purpur meines Bluts“¹⁶³⁵⁹ freuen konnte. Auf der Suche nach ein wenig Glück, hält er auch „seine Hand gegen den Himmel“,¹⁶³⁶⁰ doch nun kann er daraus keine Freude gewinnen.

Herakles führt schließlich die verschleierte Alkestis „an der Hand“,¹⁶³⁶¹ doch Admet weigert sich die verschleierte Frau aufzunehmen, ist sie doch jung und fürchtet er sich vor den Reden der Menschen, die ihm das Vergessen der Alkestis vorwerfen würden. Der Forderung des Herakles („In deine Hände, König, geb ich sie“)¹⁶³⁶² versucht Admet auszuweichen: „Ich rühre sie nicht an, sie trete nur / Ins Haus.“¹⁶³⁶³ Doch Herakles fordert von Admet den Dienst, denn nur seiner „rechten Hand“¹⁶³⁶⁴ will er die Frau anvertrauen, und fordert den König auf: „Streck aus die Hand, Admet, und rühr sie an.“¹⁶³⁶⁵ Erst als er die Frau ergriffen hat, Herakles den Dienst der Freundschaft erwiesen hat, lüftet Herakles den Schleier.¹⁶³⁶⁶

In *Das zauberhafte Telephon* (um 1893 ?) erlebt Pierrette, spiegelbildlich ebenso wie der Geliebte Dienstmann, die körperliche Nähe des geliebten Gegenübers durch das Telephon („Strecken sehnsuchtsvoll

würgen“. In: SW XVIII. S. 23. Z. 30-32.

16347SW VII. S. 10. Z. 30.

16348SW VII. S. 12. Z. 18-19.

16349SW VII. S. 10. Z. 21.

16350SW VII. S. 10. Z. 22.

16351SW VII. S. 11. Z. 22-23.

16352SW VII. S. 16. Z. 8.

16353SW VII. S. 19. Z. 6.

16354SW VII. S. 19. Z. 22.

16355SW VII. S. 21. Z. 16.

16356SW VII. S. 26. Z. 18-19.

16357SW VII. S. 33. Z. 37.

16358SW VII. S. 34. Z. 15.

16359SW VII. S. 34. Z. 16.

16360SW VII. S. 34. Z. 21.

16361SW VII. S. 35. Z. 39.

16362SW VII. S. 40. Z. 2.

16363SW VII. S. 40. Z. 4-5.

16364SW VII. S. 40. Z. 7.

16365SW VII. S. 40. Z. 12.

16366Weitere Bezüge zeigen sich in Verbindung mit Herakles' Lustbarkeit („er trägt den / Kranz um die Stirn, den efeubekränzten Becher in der Hand“, SW VII. S. 30. Z. 16-17), und durch die Diener des Pheres, die den Totenschmuck in den Händen tragen (SW VII. S. 27. Z. 5).

entgegen Der Geliebten sich zwei Hände“).¹⁶³⁶⁷ In der *Wiener Pantomime* (1893/1894) ist es Augustin, der mit dem Winken seiner Hand den jungen Neptun grüßt. Die Geste ist aber eher negativ zu deuten, spottet er doch gleich darauf über das Leben. Augustin zeigt sich zudem als unfähig, durch die Kraft seiner Hände der Geige Töne zu entlocken: „Er nimmt die Geige zur Hand und will ihnen vorspielen. Er fährt mit dem Bogen über die Saiten, die Geige giebt keinen Ton. Lautlose Stille.“¹⁶³⁶⁸ Nicht durch seine Hand wird der Geige ein Ton entlockt, sondern durch den herabgefallenen Fliederstrauch: „Bei der Berührung stösst diese einen langgezogenen vibrierenden anschwellenden Ton aus. Der liebe Augustin steht oben auf dem Brunnen mit den Händen rückwärts gestützt und schaut mit weit aufgerissenen Augen, starr vor Staunen, nach der Geige.“¹⁶³⁶⁹ Das spätere Spiel der Geige wird von Hofmannsthal wohl bewusst nicht mit der Hand Augustins verknüpft, sondern wird, wie aus der Beschreibung der Szene deutlich wird, mehr mit dem glühenden Fidelbogen verbunden. Mit der Hand des Mannes steht in der Pantomime aber auch das Lieben im Zusammenhang (SW XXVII. S. 137. Z. 9-10). Das gemeinsame Herantreten an den Brunnen wird durch den jungen Flussgott aufgebrochen, der die beiden jungen Liebenden zu Tode erschreckt. Die empfundene Liebe für einander führt jedoch zur Beruhigung, und beide sind fähig „Arm in Arm“¹⁶³⁷⁰ davon zugehen. Auch in *Narciss und die Schule des Lebens* (1900) bindet Hofmannsthal das Lieben an das Hand-Motiv („naives Sich-aneignen der Geberdensprache zwischen Nymphe und Hirten: sich todt-stellen [...] in seinen Armen umsinken“),¹⁶³⁷¹ als auch in der dramatisch-pantomimischen Dichtung *Der Kaiser und die Hexe* (1906/1907) durch die Dose, in deren Spiegel er die Hexe erblickt (SW XXVII. S. 150. Z. 22-24).

In Verbindung mit seinem Narzissmus und seiner Liebe zum Schönen steht für den Kaufmannssohn auch die „Pfleger seines Körpers und seiner schönen Hände“¹⁶³⁷² in *Das Märchen der 672. Nacht* (1895). Das Motiv zeigt sich erst neuerlich von Hofmannsthal eingebunden, wenn er beschreibt, wie sich der Kaufmannssohn vor der Endlichkeit des Lebens in einer hinteren Ecke seines Gartens zu verbergen sucht und dazu mit „beiden Händen biegsame Äste hinter sich zurückfallen ließ“.¹⁶³⁷³ Wie in vielen anderen Werken Hofmannsthal, zeigt sich auch hier, dass der Kaufmannssohn sich unfähig zu gelebter Erotik zeigt. So erweckt die lebendige Schönheit seiner älteren Dienerin zwar ein Interesse, doch ist dieses nur oberflächlicher Natur, hat er doch nicht das Verlangen, sie in „seinen Armen zu halten“.¹⁶³⁷⁴ Auf das Hand-Motiv verweist Hofmannsthal auch durch den Handspiegel, vor allem aber auch durch dessen dilettantischen Versuch, den Riegel des zweiten Gewächshauses zu öffnen, durch das er sich ein „Glied des kleinen Fingers“¹⁶³⁷⁵ zerrt. Hofmannsthal schildert im Folgenden die Begegnung des Kaufmannssohnes mit einem kleinen Mädchen, welches ihn an die jüngere Dienerin erinnert, sodass er vor einer Berührung des Haares mit seinen Händen zurückschreckt.¹⁶³⁷⁶ Weil das Kind für ihn, ebenso wie seine Dienerin, in Verbindung mit dem Tod steht, zeigt er sich neuerlich von Grauen erfüllt, in dessen Zug er mit seiner Hand in seiner Tasche Geld streift.¹⁶³⁷⁷ Schwach zeigt er sich auch, als er realisieren muss, dass das Kind ihn in dem Gewächshaus eingeschlossen hat, so dass er mit seinen „Fäusten“¹⁶³⁷⁸ gegen die Scheiben des Gewächshauses schlägt. Auch auf seiner weiteren Flucht zeigt er sich hilflos. So begibt er sich, befreit aus dem Gewächshaus, auf ein Brett, welches über einem Abgrund liegt. Weil er die Konfrontation mit dem Tod nicht zu ertragen imstande ist, kniet er sich sogar auf das Brett, welches über dem Abgrund liegt, schließt die Augen und tastet mit seinen Armen nach den Gitterstäben.¹⁶³⁷⁹ „Er umklammerte sie fest, sie gaben nach, und mit leisem Knirschen, das ihm, wie der Anhauch des Todes, den Leib durchschnitt, öffnete sich gegen ihn, gegen den Abgrund, die Tür, an der er hing; und im Gefühle seiner inneren Müdigkeit und großen

16367SW XXVII. S. 132. Z. 20-21.

16368SW XXVII. S. 137. Z. 33-35.

16369SW XXVII. S. 138. Z. 3-7.

16370SW XXVII. S. 137. Z. 25.

16371SW XXVII. S. 143. Z. 14-16.

16372SW XXVIII. S. 15. Z. 14.

16373SW XXVIII. S. 19. Z. 20-21.

16374SW XXVIII. S. 20. Z. 25.

16375SW XXVIII. S. 25. Z. 11.

16376SW XXVIII. S. 25. Z. 24.

16377SW XXVIII. S. 25. Z. 30.

16378SW XXVIII. S. 26. Z. 12.

16379SW XXVIII. S. 27. Z. 6.

Mutlosigkeit fühlte er voraus, wie die glatten Eisenstäbe seinen Fingern, die ihm erschienen wie die Finger eines Kindes, sich entwinden und er hinunterstürzt, längs der Mauer zerschellend.“¹⁶³⁸⁰ Dabei zeigt sich auch hier wieder, dass der Kaufmannssohn nicht nur den Tod drohend über sich spürt, sondern dass er auch die eigene Schwäche erahnt, sich aus der Gefahrensituation zu befreien. Kraftlos und mutlos sieht er sich auch hier, anstatt sich bestimmt, aus der Gefahr zu befreien.

Auch die Traurigkeit des Soldaten sucht der Ästhetizist mit dem Geld aufzubrechen, und erinnert sich durch ihn an den traurigen Mann, der vor seinem Vater gestanden hatte: „Während das Gesicht schon wieder zerging, suchte sein Finger noch immer in den Falten seiner Kleider, und als ein plötzlicher, undeutlicher Gedanke ihn hemmte, zog er die Hand unschlüssig heraus und warf dabei den in Seidenpapier eingewickelten Schmuck mit dem Beryll dem Pferd unter die Füße. Er bückte sich, das Pferd schlug ihm den Huf mit aller Kraft nach seitwärts in die Lenden und er fiel auf den Rücken.“¹⁶³⁸¹ Hofmannsthal zeigt den Kaufmannssohn auch hier als eine kraftlose Figur, die sich durch sein unüberlegtes Handeln seinen frühen Tod bereitet. Noch einmal im Sterben zeigt er kraftlos, ballt er doch seine „Fäuste“¹⁶³⁸² und verflucht, dominiert von seiner Todesangst, seine Diener, die in seinen Augen die Alleinschuld an seinem frühen Ende tragen.

In der *Soldatengeschichte* (1895/1896) bindet Hofmannsthal die Schönheit der männlichen Hand nicht ein, da Schwendar nicht der typisch ästhetizistische Protagonist ist. Einzig und allein geht Hofmannsthal auf Schwendars Hände ein, wenn er am Ende beschreibt, wie sie „vor dem Leib gefaltet“¹⁶³⁸³ liegen, in der Nähe zu Gott.

In der *Geschichte der beiden Liebespaare* (1896) ist der Bezug zur männlichen Hand sehr reduziert, mitunter auch dadurch bedingt, dass die sterbende Therese der dominante Part in der Liebesbeziehung zu Clemens ist. Zudem erinnert sich Felix der Schauspielerin Therese so übermächtig, dass er das Sterben der Frau nicht als wirklich begreifen kann, sondern mehr als ein Spiel: „[...] und wenn sie sich bückte um Clemens Hand zu küssen und wenn sie Wasser trank und wenn sie sich aus dem Schlaf aufrichtete, waren es scheinhafte, unbegreifliche Geberden.“¹⁶³⁸⁴

In dem Werk *Was die Braut geträumt hat* (1896/1897) schildert Hofmannsthal die personifizierte Liebe, die zu der Braut tritt und einen „Bogen in der / Hand“¹⁶³⁸⁵ hält. Nachdem er wieder hinter dem Vorhang verschwunden ist, wähnt die Braut, dass es neuerlich seine Hände sind, die sie hinter dem Vorhang sehe,¹⁶³⁸⁶ wobei es sich aber um die Hände des zweiten Kindes handelt.

Hofmannsthals Kaiser (*Der Kaiser und die Hexe*, 1897) ist eine der wenigen Figuren Hofmannsthals, die es nach aktiver Beschäftigung verlangt, um dem reinen Leben in Schönheit zu entkommen. Aus diesem Grund hält der Kaiser auch einen „Jagdspieß in / der Hand“,¹⁶³⁸⁷ will er sich doch die letzten Stunden der Gefahr, in der er der Hexe neuerlich verfallen kann, mit der Jagd vertreiben. Der Wille zum tätigen Sein birgt aber gleichsam den Tod, durch den Mord an den Tieren. Während er sich jedoch durch die Tat der Hände von der Hexe zu befreien wähnt, verbindet Hofmannsthal auch mit der ästhetizistischen Liebe die Berührung der Hexe durch die Hand des Mannes, wodurch Hofmannsthal auch hier zeigt, dass das Motiv bedingt ist durch den Willen der Figur. So weiß der Kaiser, dass er sich von ihr befreien kann, wenn er sie 7 Tage und 7 Nächte nicht berührt, wohlgemeint nicht im Traum, sondern wenn er sich die wirkliche Berührung versagt.¹⁶³⁸⁸ Der scheinbaren Überzeugung und Standhaftigkeit des Kaisers, es wird sich noch zeigen wie brüchig diese ist, steht die Verlockung der Hexe gegenüber; nichts in der Welt könne ihm jemals so viel bedeuten wie sie, und

16380SW XXVIII. S. 27. Z. 6-12.

16381SW XXVIII. S. 29. Z. 16-22.

16382SW XXVIII. S. 30. 10.

16383SW XXIX. S. 62. Z. 15.

16384SW XXIX. S. 74. Z. 2-5.

16385SW III. S. 83. Z. 13-14.

16386SW III. S. 87. Z. 3-11.

16387SW III. S. 179. Z. 5-6.

16388SW III. S. 181. Z. 24-32.

er möge der zukünftigen Leere in seinem Leben bedenken:

„Wenn du deine leeren Hände
Hinhälst, daß ich aus der Luft
Niederflieg an deine Brust,
Wenn du deine Hände bebend
Hinhälst, meine beiden Füße
Aufzufangen,
[...]
Und die beiden Hände beben
Leer und frierend?“ ¹⁶³⁸⁹

Durch seinen jetzigen Bruch mit ihr, so hält sie ihm neuerlich vor, würde er sie in Zukunft vergeblich suchen („Streckst die Arme in die Luft, / Und ich komme nie mehr!“). ¹⁶³⁹⁰ Auch hier reagiert der Protagonist mit dem Versuch das Vor-ihm-liegende auszublenden; die Hand vor die Augen legend, hat er Angst, neuerlich schwach zu werden und versucht ihr standzuhalten. ¹⁶³⁹¹ Trotz seiner Zurückweisung und des Rufes nach Menschen, zeigt Hofmannsthal die Schwäche des Kaisers auf, ihr neuerlich zu verfallen. Zwar heißt er sie eine „Teufelsbuhle“, ¹⁶³⁹² doch quält er sich gleichzeitig mit seiner Eifersucht, dass andere Männer sie berühren könnten. ¹⁶³⁹³ Tatsächlich vergeht er sich in einer verzweifelten Betrachtung seines Lebens und seiner Lebensumstände. Sich unfähig wissend, kraftlos, die Welt als ihr Kaiser zu regieren, zerbricht er den Reif seiner Herrschaft, mit dem er gleichsam die Last als Kaiser und die Sorge um Welt und Menschen von sich werfen will. Doch gerade diese Lösung lässt ihn die Stimme der Hexe neuerlich hören, die ihn aufruft: „Komm, umschling mich mit den Armen, / Wie du mich so oft umschlungen!“ ¹⁶³⁹⁴ Sogleich wird er wieder von ihr ergriffen, wendet er sich doch zurück mit „emporgereckten Armen“. ¹⁶³⁹⁵ Doch er versteht auch neuerlich die tödliche Gefahr, in die er sich begibt, wenn er ihr nachgibt. Die Arme niedergesunken, ¹⁶³⁹⁶ ruft er neuerlich nach Menschen zum Schutz für sein Leben und vor der Verführung. In der Gestalt einer Taube von ihm verwundet, taumelt die Hexe in der Kleidung eines Jägers neuerlich auf ihn zu. Ergriffen von der vermeintlich sterbenden Hexe, streckt er sogar wiederum die Hände nach ihr aus, sie zu berühren, wird aber von dem Licht der noch nicht untergehenden Sonne daran gehindert. ¹⁶³⁹⁷ Einen Mann herbeiwinkend, der ihm die tote Hexe wegtragen möge, bückt er sich nach der zerbrochenen Krone, die er nun „in der Hand hält“. ¹⁶³⁹⁸ Nicht mehr als Zeichen der Macht, dient ihm das Gold, doch immerhin dazu, den Mann zu kaufen, der, kaum dass er den Lohn erhalten hat, „mit ausgestreckten Armen“ ¹⁶³⁹⁹ dasteht, zeigt auch er sich vom Gold bestimmt. Aber auch hier ist es nicht die Erleichterung vor der vermeintlichen Rettung, die den Kaiser bewegt, sondern die Eifersucht. So droht er seinem Helfer, er möge sich davor bewahren, sie mehr als nötig zu berühren, ¹⁶⁴⁰⁰ winkt ihn dennoch herbei, „Hand anzulegen“ ¹⁶⁴⁰¹ und schlägt gleichsam selbst „die Hände vors Gesicht“. ¹⁶⁴⁰² Tatsächlich ist das Band zwischen Kaiser und Hexe nicht gelöst; neuerlich will er sie sehen, „dies, was eine Hand / Zudeckt, dieses kleine Stück / Ihres Nackens“. ¹⁶⁴⁰³ Letztendlich sieht der Kaiser sie wie „von unsichtbaren Fäusten gepackt“, ¹⁶⁴⁰⁴ als sie gealtert und im Gebüsch verschwindet. Hofmannsthal bindet das Motiv noch durch weitere Figuren ein. Während sich der Kaiser durch die Hexe

16389SW III. S. 182. Z. 19-29.

16390SW III. S. 183. Z. 4-5.

16391SW III. S. 183. Z. 11.

16392SW III. S. 183. Z. 27.

16393SW III. S. 183. Z. 32-37.

16394SW III. S. 188. Z. 34-35.

16395SW III. S. 189. Z. 1.

16396SW III. S. 189. Z. 12.

16397SW III. S. 194. Z. 14-17.

16398SW III. S. 195. Z. 9-10.

16399SW III. S. 196. Z. 14.

16400SW III. S. 196. Z. 33-35.

16401SW III. S. 197. Z. 6.

16402SW III. S. 197. Z. 7.

16403SW III. S. 197. Z. 30-32.

16404SW III. S. 207. Z. 11.

gebunden fühlt in seiner Liebe an sie, zeigen sich die Hände des verurteilten Lydus wirklich gebunden.¹⁶⁴⁰⁵ Bei seinem neuerlichen Auftreten erscheint er fast als Doppelgänger des Kaisers; seinen Mantel um die Schultern, hält er in der „herabhängenden Hand einen kurzen / Stab aus Silber und Gold“.¹⁶⁴⁰⁶ Vor allem aber auch durch den alten Kaiser zeigt sich das Motiv, der aufgrund seiner Blindheit seine Sehnsucht nach der Nacht äußert („Nicht das kleine Licht der Sterne / Rieselt auf die Hände nieder ...“).¹⁶⁴⁰⁷ Zeigte sich das Motiv bei dem aktuellen Kaiser primär in Verbindung mit der nicht vollzogenen Berührung der Hexe, will er dem Greis nun zeigen, dass er von ihm keinen Schaden, für seine Person zu befürchten hat („Fühl, ich habe leere Hände!“).¹⁶⁴⁰⁸ Doch der Greis, seine „Hände anfühlend“,¹⁶⁴⁰⁹ spürt den Ring seiner Königswürde und erinnert sich an ihre gemeinsame Vergangenheit; nicht nur fühlt er sich daran gemahnt, wie er mit einem einfachen Fingerzeig als Kleinkind über das Leben der Menschen entschieden hatte,¹⁶⁴¹⁰ auch erwähnt er den Drang des Menschen zum Gold (SW III. S. 202. Z. 10). Durch die versuchte Wiedergutmachung seines Handelns an dem Greis, wähnt sich der Blinde jedoch wieder in seine frühere kaiserliche Stellung gesetzt, und heißt die anderen Menschen, nach seinem Willen zu handeln.¹⁶⁴¹¹ So „winkt [er] mit der Hand, alle sollen wegtreten, versichert sich, daß er die / Schüssel hat, richtet sich groß auf, streckt die Hand, an der des Kaisers Ring / steckt, gebieterisch aus – der Arm zittert heftig – und ruft schwach vor sich hin Ich bin der Kaiser!“¹⁶⁴¹²

In dem lyrischen Drama *Die Frau im Fenster* (1897) zeigt sich das Motiv zu Beginn in Verbindung mit der Liebe. So gedenkt Dianora der Schönheit ihrer Haare, die sich anfühlen wie ein „Saitenspiel“,¹⁶⁴¹³ tragen sie doch das „Nachgefühl / geliebter Finger“¹⁶⁴¹⁴ an sich. Auch wirft Dianora ihre Haare hinab, so dass Palla sie berühren kann, wenn er über die seidene Leiter zu ihr emporgeklettert ist.¹⁶⁴¹⁵ Bedeutsam zeigt sich auch das Motiv in Verbindung mit Bracchio. Dianoras Mann habe ihre Amme angesprochen, dass er noch mehr von ihrer Wundsalbe brauche, denn seine Wunde sei immer noch nicht verheilt.¹⁶⁴¹⁶ Während Dianora ihr Desinteresse bekennt, ob der Verwundung ihres Mannes, weiß sie doch in diesem Moment nicht einmal, wie die Wunde entstanden ist, während die Amme zu sagen weiß: „Ja, am Rücken der Hand ist es zugeheilt, innen aber ist ein kleiner // dunkler Fleck, so sonderbar, wie ich ihn nie bei einer Wunde gesehen / habe ...“¹⁶⁴¹⁷ Mit einem hellen Lachen der Dianora leitet Hofmannsthal ihre Erinnerung ein: es sei bei der Hochzeit des Francesco Chieregati gewesen, als sie zwar bemerkt hatte, dass ihr Mann bei Tisch die „Hand in einem Tuch“¹⁶⁴¹⁸ getragen hatte, und am Tisch zudem auch die Entstehung der Verwundung erzählt hatte. Doch hatte Dianora nicht hingehört, denn ihre Aufmerksamkeit war von Palla in Anspruch genommen gewesen. Es ist die Amme, die Dianora erzählen muss, dass der Rotschimmel nach seiner „Hand geschnappt“¹⁶⁴¹⁹ und ihn gebissen hatte. Bedeutsam ist die Szene dadurch, dass die Wunde nicht heilt, sie gleichsam von innen nicht abklingt und sie genau an dem Tag entstanden ist, als Dianora und Palla ihr Verlangen füreinander erkannt haben. Erst unter der Bedrohung des Todes, erinnert sich Dianora wirklich an die Verwundung ihres Mannes, auch hier schärft das Nahen des Endes, ähnlich wie in *Der Tor und der Tod* (1893), die Sinne des Hofmannsthal'schen Protagonisten: „Im Juli am Sankt Magdalenenstag, / da war Francesco Chieregatis

16405Der Kaiser ist es, der Lydus durch Tarquinius die Fesseln lösen lässt: „Kämmrer, schließ dem Mann den Mantel / Und mach ihm die Hände frei!“ In: SW III. S. 192. Z. 2-3.

16406SW III. S. 199. Z. 30-31.

16407SW III. S. 198. Z. 24-25.

16408SW III. S. 199. Z. 14.

16409SW III. S. 199. Z. 17.

16410SW III. S. 192. Z. 19.

16411In den Notizen heißt es bezüglich des Kaisers: „Ernennung des Verurheilten zum Capitän: da ich früher Heerführer mit / rosigen Fingern unwissend wählte, muss ich's jetzt wissend erneuern.“ In: SW III. S. 689. Z. 31-32.

16412SW III. S. 203. Z. 22-25.

Siehe (Notizen): SW III. S. 691. Z. 22, SW III. S. 693. Z. 1-5, SW III. S. 693. Z. 6, SW III. S. 693. Z. 29.

16413SW III. S. 97. Z. 25.

16414SW III. S. 97. Z. 26-27.

16415SW III. S. 97. Z. 31-34.

16416SW III. S. 101. Z. 27-28.

16417SW III. S. 102-103. Z. 32//1-2.

16418SW III. S. 102. Z. 14.

16419SW III. S. 102. Z. 27-28.

Hochzeit: / das garstige Ding an deiner rechten Hand / ist von dem Tag, und ich weiß auch den Tag.“¹⁶⁴²⁰
Doch Dianora geht nicht weiter auf die Verwundung ein, sondern entsinnt sich vielmehr, wie Palla ihr aus einer goldenen Schüssel Pfirsiche reichte und ihre Augen an „seinen Händen“¹⁶⁴²¹ hafteten, so sehr, dass sie sich demütig danach geseht hatte über den Tisch hinweg seine „beiden Hände [...] zu küssen“. ¹⁶⁴²² Dabei war Bracchios Einkehr in ihr Zimmer und die Entdeckung ihres Betrages letztendlich davon ausgelöst worden, dass Bracchio nur in das Gemach gekommen war, um sich die Salbe für seine „wunde Hand zu holen“.¹⁶⁴²³

Für Dianora hat die männliche Hand keine Bedeutung im Sinne der Tatbereitschaft, sondern allein durch ihr ästhetizistisches Interesse. Dies zeigt sich bereits durch den spanischen Ordensmann, denn es ist für sie verlockend ihr „Geschick in dieser Hand zu wissen“. ¹⁶⁴²⁴ Dianora verliert sich dabei in einem Phantasma, indem der spanische Ordensmann ihre Hand ergreift, sie mit sich zieht und für sie immer mehr zu einem Gott wird, indem er sie hält an jenen im „Rausch zurückgeworfnen Armen / der Faune“¹⁶⁴²⁵ und weiter mit ihr aufsteigt.

Entgegen Dianoras ästhetizistische Vorstellungen von dem rechten Mann an ihrer Seite, erweist sich der Ehemann, der beim Anblick der treulosen Frau gleich mit der „rechten Hand“¹⁶⁴²⁶ wie mit der „linken Hand“¹⁶⁴²⁷ nach seinem Dolch greifen will, als ungenügend. Als er sich seiner Frau schließlich gegenüberstellt, stellt Hofmannsthal die Verbindung her zwischen dem Biss des Pferdes, der Wunde, die im Innern nicht heilte, und dem Betrug der Frau: „Von Zeit zu Zeit hebt er mechanisch die rechte Hand und sieht die kleine / Wunde auf der Innenfläche an.“¹⁶⁴²⁸ Auch auf die verweigerte Auskunft, wer ihr Liebhaber sei, reagiert Bracchio mit einer Bewegung der Hand,¹⁶⁴²⁹ sieht diese neuerlich an, als Dianora sagt, dass er sie noch ein Gebet sprechen lassen möge.¹⁶⁴³⁰

Dass Dianora Bracchio für ihr Leben mitunter und damit auch ihre Treulosigkeit verantwortlich macht, zeigt sich auch durch die Erinnerung an den Bettler. Bracchio hatte die „Hand am Zaum“¹⁶⁴³¹ ihres Pferdes gehabt, sodass der Bettler mit den „Händen / [...] sein gelähmtes Bein wegheben mußte“. ¹⁶⁴³² Dianora verbindet hier mit der Hand ihres Mannes einen Zwang, auf sie ausgeübt zu haben. Mit der Tatkraft seiner Hände, mit der er bereits den Gesandten getötet hatte, vollzieht er nun auch Dianoras Schicksal. Erst reißt er mit der rechten Hand einen Stück Stoff aus seinem Ärmel, bevor er die Seidenleiter mit „beiden Händen“¹⁶⁴³³ erfasst und Dianora damit, in einer Mischung aus Erdrosselung und Erhängung, tötet.¹⁶⁴³⁴

Sowohl am Kaufmann als auch in Bezug auf den Stallmeister zeigt sich in *Der goldene Apfel* (1897) das Motiv der schönen männlichen Hand. So verdeutlicht sich der Kaufmann nicht nur durch den Besitz seiner Frau seiner in seinen Augen erhöhten Stellung, sondern ebenso durch seinen Schmuck.¹⁶⁴³⁵ Die Bedeutung der Hand zeigt sich für den Kaufmann auch, wenn er sich darauf besinnt, dass er das Exklusivrecht auf seine

16420SW III. S. 112. Z. 28-31.

16421SW III. S. 113. Z. 2.

16422SW III. S. 113. Z. 4.

16423SW III. S. 114. Z. 5.

16424SW III. S. 106. Z. 35.

16425SW III. S. 107. Z. 17-18.

16426SW III. S. 108. Z. 38.

16427SW III. S. 108. Z. 39.

16428SW III. S. 109. Z. 13-14.

16429SW III. S. 109. Z. 23.

16430SW III. S. 110. Z. 4.

16431SW III. S. 111. Z. 27.

16432SW III. S. 111. Z. 30-31.

16433SW III. S. 114. Z. 18-19.

16434In den Varianten zum Werk zeigt sich der Bezug zum Motiv durch Dianoras Vorstellung wie Palla die seidene Leiter erklimmt (SW III. S. 516. Z. 37-40) und sich an dieser, durch eine Nadel, die Hand verletzt hat (SW III. S. 517. Z. 1-7), in Verbindung mit dem spanischen Geistlichen (SW III. S. 516. Z. 20, SW III. S. 517. Z. 24) durch Bracchio, der nach der Leiter greift (SW III. S. 515. Z. 35) und schließlich durch ihn, der ihren Leichnam in den Armen hält (SW III. S. 518. Z. 30-31).

16435„Der Teppichhändler griff mit der Hand in den Eimer, [...] und indem er seine rechte Hand, die einen schönen Ring trug, doppelt sah, denn der dunkle feuchte Spiegel warf ihr Bild zurück, mußte er sich plötzlich mit der äussersten Deutlichkeit dessen erinnern, wie seine Hand vor sieben Jahren ausgesehen hatte, nämlich magerer gleichsam ängstlicher und ohne jeden Schmuck.“ In: SW XXIX. S. 94. Z. 27-34.

Frau hat und immer hatte: „das jene, die nicht da war, die hier niemand kannte, ihm gehörte mit ihren Wangen, die nie eine andere Hand gestreichelt hatte, mit ihren Lippen die nie eine von den schlechten Speisen berührt hatten, mit ihren Händen die nie etwas niedriges gearbeitet hatten.“¹⁶⁴³⁶ Tragischer, im Sinne der möglichen Taten innerhalb des ästhetizistischen Lebens, zeigt sich das Motiv in den Notizen, wenn Hofmannsthal auf die Ermordung der Kaufmannsfrau und des Stallmeisters anspielt.¹⁶⁴³⁷ Einzig durch den Stallmeister zeigt sich die Verbindung von Kraft und Schönheit, wenn er dem Kind Zugang zur Tiefe verschafft: „so griff er mit der schönen kräftigen Hand, die aus einem engen Kelch von gold<enem> und schwarzem Gewebe hervorwuchs, in den rostigen Ring und hielt die schwere Platte, jeder Muskel des kräftigen Leibes unter den schönen bunten Kleidern gespannt wie eine Bogensehne“.¹⁶⁴³⁸

In dem lyrischen Drama *Der weisse Fächer* (1897) zeigt sich das Motiv erstmalig durch Fortunio, der das Leben flüchtig empfindet durch den Verlust seiner Frau („aber klammre dich daran, und es zergeht dir in den Fingern“).¹⁶⁴³⁹ Livio jedoch bindet das Motiv in seiner Rede an Fortunio ein, in der er ihn zum aktiven Handeln aufruft, zur Selbstbestimmung über sein Leben („Es ziemt uns nicht im Glück und nicht im Leid, Die Hände in den Schoß zu legen“).¹⁶⁴⁴⁰ Des weiteren zeigt es sich durch den Abgang Livios mit der Großmutter („Livio gibt ihr den Arm“).¹⁶⁴⁴¹ Wie vielseitig das Motiv auch in diesem Werk gesetzt ist, legt sich durch die Handbewegung dar, mit der der sterbende Ehemann Mirandas auf das Buch reagiert.¹⁶⁴⁴² Unfähig dagegen zeigt sich Fortunio im Umgang mit Miranda, ergreift er zwar ihre Hand, lässt sie aber wieder fallen,¹⁶⁴⁴³ ein Zeichen dafür, dass Fortunio im Innern bei seiner toten Frau verweilt.

In *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) zeigt sich das Motiv erstmalig durch die Figur des Gärtners, der seine Königswürde bewusst hinter sich gelassen hat und nun ein einfaches Leben führt,¹⁶⁴⁴⁴ und es wird wieder aufgegriffen von dem Dichter, und zwar in Verbindung mit seinem Gang hinaus in die Natur.¹⁶⁴⁴⁵ Mit der Hinwendung zum Fluss wird der Dichter zudem Gestalten gewahr, die mit „leichten Armen [...] das Laub“¹⁶⁴⁴⁶ teilen. So glaubt er, dass er auch Pilger sieht, die mit der Hecke ringen und ihr Gesicht in „den Händen“¹⁶⁴⁴⁷ bergen. Auch sieht er Soldaten am Ufer liegen, die allerdings von anderen Soldaten zum Kampf gezwungen werden („andre Arme greifen / daraus hervor, mit jenen nackten Schultern / seh ich vermischt Gepanzerte, sie kämpfen“).¹⁶⁴⁴⁸ Auch durch die Figur des jungen Mannes zeigt sich das Motiv, der sich der Begegnung mit dem Gärtner besinnt, durch die er ein Glück in sich gespürt hatte („denn alle Wege sind mir sehr geheimnisvoll / und doch wie zubereitet, wie für mich / von Händen in der Morgenfrühe hingebaut“).¹⁶⁴⁴⁹ In dem vierten Monolog des Fremden bezieht er sich auf die Nymphen, die er auf dem Wasser zu sehen glaubt. Dadurch überkommt den Golfschmied der Wunsch, ihre Schönheit mit seinen Händen nachzubilden.¹⁶⁴⁵⁰ Letztmalig bindet Hofmannsthal das Motiv durch die Worte des Dieners über seinen Herrn, den Wahnsinnigen, ein, der sich als verschwenderischer Schönheitssüchtiger in seiner Jugend gezeigt hatte: „Von den Händen flossen ihm die Schätze, / von den Lippen Trunkenheit des Siegers, /

16436SW XXIX. S. 96. Z. 15-19.

16437„[...] er giebt einen kleinen Blutfleck von der linken Hand einem Goldfisch zu fressen. das beruhigt ihn für eine Zeit vollständig.“ In: SW XXIX. S. 92. Z. 34-35.

16438SW XXIX. S. 102. Z. 28-32.

Neuerlich verweist Hofmannsthal auf die Hände in Verbindung mit seiner Tatkraft, wenn es heißt: „Er griff mit beiden Händen nach der Kleinen, in deren Augen ein Theil der tiefen Finsternis und des Geheimnisses hieng die sie eingesogen hatten, und hob sie hoch in die heiße blendende Luft empor.“ In: SW XXIX. S. 103. Z. 1-4.

16439SW III. S. 154. Z. 1-2.

16440SW III. S. 154. Z. 32-33.

16441SW III. S. 160. Z. 33.

16442SW III. S. 166. Z. 11.

16443SW III. S. 1169. Z. 10.

16444„[...] Gewand von weißem Linnen, eine blaue Schürze,blasse / Arme, Schuhe von Stroh“. In: SW III. S. 133. Z. 5-6.

16445SW III. S. 134. Z. 8-11.

Siehe (Notizen): SW III. S. 569. Z. 24.

16446SW III. S. 134. Z. 1.

16447SW III. S. 134. Z. 14.

16448SW III. S. 134. Z. 23-25.

16449SW III. S. 139. Z. 23-25.

16450SW III. S. 140. Z. 22.

laufend auf des Lebens bunten Hügeln!“¹⁶⁴⁵¹

Auch in dem Drama *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) zeigt sich das Motiv gebunden an den Ästhetizismus. So wähnt der Kaufmann sich, trotz des Spiegelbildes, dass er immer noch jung ist, jung sein muss, aufgrund seiner Gefühle, die sich auch auf Sobeide beziehen. So glaubt er mitunter, dass er gar nicht alt sein kann, denn:

„Wie hätt´ ich sonst
dies schwankende Gefühl, ganz wie als Knabe,
und diese seltsame Beklommenheit
des Glücks, als müsst´ es jeden Augenblick //
mir aus den Händen schlüpft und zerrinnen
wie Schatten? Kann ein alter Mensch so sein?
Nein, alten Menschen ist die Welt ein hartes,
traumloses Ding; was ihre Hände halten,
das halten sie.“¹⁶⁴⁵²

Doch das Motiv zeigt sich auch in Bezug auf den Kaufmann durch seine Reaktion auf die Eröffnung seiner Frau („Er schlägt die Hände vor´s Gesicht“),¹⁶⁴⁵³ als auch durch die Leere, die Sobeide durch ihren Weggang in dem Kaufmann ausgelöst hat, wird er alleine sterben „und keine Hand in meiner Hand“.¹⁶⁴⁵⁴ Auch im dritten Aufzug, wenn der Kaufmann neuerlich sein einsames Leben besieht, fährt er sich „mit der Hand nach dem / Herzen“,¹⁶⁴⁵⁵ über das er sagt: „O wie ist dies von Glas, und wie der Finger, / mit dem das Schicksal dran pocht, von Eisen!“¹⁶⁴⁵⁶

Auch bei Schalnassar zeigt sich das Motiv in Verbindung mit seinem ästhetizistischen Wesen, klatscht er bestätigend in die Hände,¹⁶⁴⁵⁷ nachdem er dem Schuldner gegenüber seine Hartherzigkeit gezeigt hatte. Des weiteren zeigt sich das Motiv auch durch Schalnassars Verhalten seinen Sklaven gegenüber („Er klatscht in die Hände, ein Slave kommt, er geht links ab“),¹⁶⁴⁵⁸ im Sinne seiner Macht über die Menschen. Vor Sobeide jedoch zeigt sich, dass das Alter auch vor seinen Händen nicht haltgemacht hat:

„Sieh nicht so
auf meine Hand. Weil sie voll Adern ist,
Gerank, darin der Lebenssaft erstarrt -,
oh, sie ergreift Dich noch und kann Dich halten!
Schon weh! ich will´s mit einer Perlenschnur
umwickeln, komm!“¹⁶⁴⁵⁹

Parallel dazu versucht Schalnassar auch Gülistane eine Perlenkette umzulegen, doch Schalnassar versagt bei dem Versuch. Ebenso wie nach seinem Diener, klatscht Schalnassar auch „in die Hände“,¹⁶⁴⁶⁰ um seinen Sohn zu rufen. Während Schalnassar und Ganem um Gülistane streiten, Schalnassar sogar zur Peitsche greift, um seinen Sohn zu züchtigen, „windet [sie] dem Alten die Peitsche aus der Hand“¹⁶⁴⁶¹ und verhindert so den Gewaltausbruch des Ästhetizisten.

Auch anhand von Ganem zeigt sich die Verbindung zwischen dem Motiv und dem Ästhetizismus, wenn er Gülistane „bei der Hand“¹⁶⁴⁶² ergreift und ihr ob ihrer Wirkung auf ihn schmeichelt. Wenn Sobeide wähnt,

16451SW III. S. 142. Z. 30-32.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 143. Z. 11-12, SW III. S. 600. Z. 31-32.

16452SW V. S. 11-12. Z. 35-38//1-5.

16453SW V. S. 18. Z. 11.

16454SW V. S. 29. Z. 30.

16455SW V. S. 58. Z. 5-6.

16456SW V. S. 58. Z. 7-8.

Ebenso zeigt sich in den Notizen ein vielfacher Bezug zum Motiv, so will Mirza ihrem Ehemann aufgrund seiner Güte die Hand küssen (SW V. S. 331. Z. 22).

16457SW V. S. 31. Z. 10.

16458SW V. S. 58. Z. 7-8.

16459SW V. S. 42. Z. 5-10.

16460SW V. S. 42. Z. 34.

16461SW V. S. 53. Z. 5.

16462SW V. S. 33. Z. 28.

Ganem könne sie durch sein Erscheinen beruhigen, so stellt sie sich mitunter auch vor, dass er ihr Sicherheit gibt indem er sie „in den Arm“¹⁶⁴⁶³ nimmt. Doch als Sobeide erkennen muss, dass Ganem ihr eben diese Bestätigung nicht zu geben imstand ist, fühlt sie sich als habe „diese Nacht mit ihren Fäusten / [sie] gepackt“. ¹⁶⁴⁶⁴ Während Ganem mit Sobeide nur den flüchtigen Genuss sucht, verlangt sie ein treues Zugeständnis, will sie sich doch auch vollends in seine Hände geben: „Ich will sein wie Lehm / in Deinen Händen und an nichts mehr denken.“ ¹⁶⁴⁶⁵ Doch Ganem klatscht nur „vergnügt in die Hände“, ¹⁶⁴⁶⁶ wähnt er immer noch, dass Sobeide das zwischen ihnen wie ein Spiel versteht. Gülistane bekennt vor Sodeide, Ganem und Schalnassar schließlich ihre Zugehörigkeit zu dem Teppichhändler: „Du Tochter Bachtjars, / so halt´ ich doch! ich will ihn nicht! ich trete / mit meinem Fuss nach seinen Händen!“ ¹⁶⁴⁶⁷

Das Hand-Motiv zeigt sich aber auch konträr zum Ästhetizismus, wird sowohl Sobeide als auch der Kaufmann durch die Nähe der Eltern Sobeides zueinander gewahr, die „Hand in Hand“ ¹⁶⁴⁶⁸ stehen, aber auch durch den Kameltreiber, der Sobeide mit ausgestreckter Hand (SW V. S. 60. Z. 30) begegnet, was mit der Bitte um Entlohnung für die Begleitung verbunden ist. So legt Sobeide ihm zwar ihre Ohrringe in die Hände, doch dieser gibt ihr diese, aus Angst vor Verfolgung, zurück. ¹⁶⁴⁶⁹

In Verbindung mit dem Tod zeigt sich aber ebenso die Hand des Mannes, wenn Sobeide Gülistane von der Begegnung mit dem Räuber erzählt, der mit seinen „Hände[n]“ ¹⁶⁴⁷⁰ nach ihr gegriffen hatte. In der früheren Fassung der zweiten Szene zeigt sich ebenso das Motiv: „Der Räuber kommt über die kleine Mauer des Begräbnisplatzes, die linke Hand / voll Steine.“ ¹⁶⁴⁷¹ Schließlich wird der Räuber auch noch ihrer Perlen gewahr, streckt die „Arme gegen ihre Brust aus“ ¹⁶⁴⁷² und wird von Sobeide verletzt, sodass er mit ihrem Schleier in „den Händen“ ¹⁶⁴⁷³ das Blut aus seinen Augen wischen kann.

In Verbindung mit Hassan zeigt sich das Motiv innerhalb der Notizen erstmalig als Mirza gerade vor dem Räuber geflohen ist ¹⁶⁴⁷⁴ und befürchtet, dass es dieser ist der sie umarmt, und die demzufolge ob seiner Berührung aufschreit (SW V. S. 332. Z. 4-5). Das Motiv zeigt sich in der Beziehung zwischen Mirza und Hassan vor allem dann, wenn er sich der Frau körperlich nähern will, ¹⁶⁴⁷⁵ sowie durch die Ungeduld Hassans (SW V. S. 346. Z. 13) zu Beginn ihrer Begegnung als Teil der Überlegung, wie nun zu handeln sei (SW V. S. 347. Z. 34-41). Mit dem Handmotiv verbindet Hassan auch die Augenblicks Liebe zu Mirza („an dem Gefunkel / den Blick zu weiden und im Gold die Hände“). ¹⁶⁴⁷⁶ Innerhalb der Notizen zeigt sich noch ein weiterer Aspekt; so rühmt sich der alte Teppichhändler den Sohn nicht verheiratet zu haben, weil er sich so demütig geben müsse („So hab ich ein Gespenst, das nützt mir besser / als tausend: >>Küss´ die Hand, mein gnäd´ger Vater<<“). ¹⁶⁴⁷⁷

In *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) zeigt sich das Motiv bereits in der Rede Weidenstamms an Venier, wenn er das an ihm preist, weshalb er ihn überhaupt angesprochen habe: „Eure / Haltung, Eure Kleidung, Euer gemessener Blick, Eure wundervoll / schönen adeligen Hände ziehen meine Aufmerksamkeit auf sich“. ¹⁶⁴⁷⁸ Der Baron selbst zeigt eine für Venier unangebrachte drängende Vertraulichkeit, klatscht in die

16463SW V. S. 47. Z. 32.

16464SW V. S. 48. Z. 29-30.

16465SW V. S. 49. Z. 9-10.

16466SW V. S. 49. Z. 31.

16467SW V. S. 53. Z. 25-27.

16468SW V. S. 14. Z. 25.

16469SW V. S. 60. Z. 29.

16470SW V. S. 44. Z. 7.

16471SW V. S. 69. Z. 17-18.

16472SW V. S. 72. Z. 24.

16473SW V. S. 72. Z. 30.

16474Die Begegnung mit dem Räuber wird auch mit den Händen verbunden, hatte er doch nach ihr gegriffen: „mit seinen Händen! mit der Schließe hab ich - / wohin? auf seinen Augen?“ In: SW V. S. 345. Z. 6-7.

Siehe (Notizen): SW V. S. 346. Z. 3-4.

16475Siehe (Notizen): SW V. S. 332. Z. 10-11, SW V. S. 349. Z. 27.

16476SW V. S. 350. Z. 19-20.

16477SW V. S. 343. Z. 31-32.

Siehe (Notizen): SW V. S. 356. Z. 23.

16478SW V. S. 97. Z. 18-20.

Hände ¹⁶⁴⁷⁹ und heißt Venier, dass sie sich duzen mögen. Das Hand-Motiv wird von Weidenstamm auch eingebunden, wenn er seine ästhetizistische Einstellung darlegt. ¹⁶⁴⁸⁰ Aber nicht nur Weidenstamm bedient sich des Geldes, sondern auch Venier, wenn er die Wahrheit über Weidenstamm erfahren will, indem er Le Duc besticht, der ihm für sein Gold seine Hände küsst (SW V. S. 104. Z. 9). In Verbindung mit der Liebe zeigt sich das Hand-Motiv durch Sassi, der die Marfisa „an der Hand“ ¹⁶⁴⁸¹ zu dem Baron führt. Angegriffen wird die Schönheit und Erhabenheit der Hand allerdings durch die Armut, was sich in den Reden des Barons an Salaino zeigt. ¹⁶⁴⁸² Das Negative wird von dem Baron aber durch den möglichen Genuss der Frau gleichsam überdeckt, führt er nun die „Marfisa am Arm nach vorne“ ¹⁶⁴⁸³ und heißt der Mutter Marfisas: „Liebe Frau, ihre Tochter ist das entzückendste kleine Ding, das ich / je berührt habe - mit der Fingerspitze.“ ¹⁶⁴⁸⁴ Mit einer Handbewegung ¹⁶⁴⁸⁵ kündigt Sassi auch das Kommen der schönen Redegonda an. Venier jedoch „legt die Hand auf den Mund“ ¹⁶⁴⁸⁶ Redegondas, will er doch verhindern, dass die Ehe zwischen Vittoria und ihm dem Baron offen dargelegt wird. Wenn Weidenstamm Salaino am Spieltisch zum Spiel, gleichsam um ein Spiel um sein zukünftiges Leben versucht, verlockt er ihn mit dem Begehren der kommenden Frauen, die sich für ihn interessieren („die Magd / schielt nur nach deiner Hand, um zu verschwinden“), ¹⁶⁴⁸⁷ wodurch sich das Motiv auch hier wieder in Verbindung mit der Liebe zeigt.

Die Hand wiederum nimmt der Abbate zur Hilfe, um einen Teil des Gesichtes Weidenstamms zu verdecken (SW V. S. 118. Z. 14), sucht er sich doch damit zu vergewissern, dass es sich wirklich um Antonio handelt, der unter dem Namen Weidenstamm erschienen ist. Weidenstamm jedoch bindet das Motiv ein, wenn es darum geht, den Abbate von seiner Erinnerung abzubringen („Ich hielt den Kopf des sterbenden Oranien / in meinem Arm“) ¹⁶⁴⁸⁸ und fasst ihn bestätigend „bei beiden Händen“. ¹⁶⁴⁸⁹ Seinen Dienst an dem Baron, ihm solche Ohrringe in die „Hand“ ¹⁶⁴⁹⁰ geben zu können, zeigt sich wiederum durch den Juwelier („damit ich diese / Ohrringe in die Hand bekommen und sie kann anbieten dem Herrn“). ¹⁶⁴⁹¹ Beiläufig klatscht auch Sassi in die „Hände“, ¹⁶⁴⁹² als er gewahr wird, wie Marfisa zusammen mit Salaino verschwindet. Zudem erinnert sich auch Vittoria an Weidenstamms Flucht aus den Bleikammern, wie er sich mit den „Händen“ ¹⁶⁴⁹³ den Weg in die Freiheit verschaffte. Tatsächlich schildert Weidenstamm seine Flucht aus den Bleikammern, wie er sich nur am „Finger“ ¹⁶⁴⁹⁴ wehgetan hatte, worauf Vittoria nun „sanft seine Hand“ ¹⁶⁴⁹⁵ streichelt. Durch den Baron erfährt sie auch von der Bekanntschaft mit ihrem Mann, und dass er sie ihm morgen an „seiner Hand“ ¹⁶⁴⁹⁶ vorstellen wird.

Durchbrochen wird das schöne Spiel des Scheins des Abenteurers aber von den Zeichen des Alters; so bemerkt er durch einen Blick in seinen gelben Koffer, dass die Salbe für seine Hände fast verbraucht sei (SW V. S. 137. Z. 34-35), die ihm helfen soll seine körperliche Anziehung zu erhalten. Mit den Händen will der Baron auch Le Duc erdrosseln, hegt er doch den Verdacht, dass er ihn verraten habe; sein Diener aber heißt ihm er solle doch seine Hände bewahren und stattdessen ein Messer nehmen. ¹⁶⁴⁹⁷ Nach der beseitigten Verdächtigung ruft der Baron gleichsam seinen Diener auf, ihm seine Ringe zu reichen, damit er sich schmücken könne, nur um gleich darauf zu erkennen, dass das Haus wie eine Falle gebaut ist. Neuerlich

16479SW V. S. 97. Z. 27.

16480„Wir fahren stundenweit ins / Gebirge, um die Fresken zu sehen, die eine längstvermoderte Hand /an die Wände einer halbverfallenen Kapelle gemalt hat.“ In: SW V. S. 98. Z. 29-31.

16481SW V. S. 108. Z. 124.

16482„Nägel kauen, / an einem schmutzigen Kanal die Lacke / von Stockfisch atmen“. In: SW V. S. 110. Z. 16-18.

16483SW V. S. 111. Z. 12.

16484SW V. S. 111. Z. 20-21.

16485SW V. S. 112. Z. 25-26.

16486SW V. S. 113. Z. 30.

16487SW V. S. 116. Z. 17-18.

16488SW V. S. 118. Z. 21-22.

16489SW V. S. 119. Z. 8.

16490SW V. S. 121. Z. 33.

16491SW V. S. 121. 30-31.

16492SW V. S. 123. Z. 16.

16493SW V. S. 135. Z. 20.

16494SW V. S. 135. Z. 35.

16495SW V. S. 136. Z. 1.

16496SW V. S. 136. Z. 33.

16497SW V. S. 139. Z. 15.

erkennt Weidenstamm sein Alter und die Schwäche seiner Hände, die Jugend kann er sich in diesem Moment nicht länger vortäuschen, weshalb er zu einer Flasche Gift greifen will, angesichts der Todesbedrohung.¹⁶⁴⁹⁸

Im zweiten Aufzug zeigt sich das Motiv bereits durch die Beschreibung von Veniers Onkel,¹⁶⁴⁹⁹ doch vor allem durch Venier, der befürchtet durch seine Verdächtigung mit „Fingern, die gepanzert“¹⁶⁵⁰⁰ sind, an Vittorias Herz zu greifen. Mit Cesarinos Auftreten, der die „Hände auf die Schultern“¹⁶⁵⁰¹ legt, zeigt sich vielmehr die Nähe dessen zu Venier. Dieser jedoch ergreift die „Hand Cesarinos“¹⁶⁵⁰² und erschrickt, denn: „Besser wär’s, wenn eure Hände / sich nicht so ähnlich sähn’n!“¹⁶⁵⁰³ Ebenso wie das Wesen zeigt sich in diesem Werk Hofmannsthals die familiäre Verbindung durch die Schönheit und Ähnlichkeit der Hände zwischen Cesarino und Vittoria. Halb verdeckt in seiner „linken Hand“,¹⁶⁵⁰⁴ hält Venier zudem die Dose und betrachtet diese in der Hand (SW V. S. 144. Z. 21) haltend, erkennend die Ähnlichkeit zwischen Weidenstamm und Cesarino. Dieser wiederum wird von dem Tod abgeschreckt, dem er gegenübersteht durch die Begegnung mit dem deutlich alternden Passionei. So kann dieser ihn nicht mehr mit der Schönheit berauschen, denn wähnt er fast: „Ich denk’ mir immer, / wenn ich ihn essen seh’ und eine Beere / abfällt, bald fällt vielleicht der Finger mit!“¹⁶⁵⁰⁵ Cesarino will das Altern ebenso ausklammern, wie er die Marfisa für sich gewinnen will. Hofmannsthal schildert ihn hier als störrischen, verzogenen immer noch kindlichen Sohn Vittorias, der seinen Willen durchsetzen will, wenn er sagt:

„Ich bleib’ nicht da und will,
daß sie mit mir geht. Und willst du es wehren,
so schrei’ ich so, daß dort an der Decke
vor Schrecken den gemalten Blumenkranz
aus den gemalten Händen fallen läßt!“¹⁶⁵⁰⁶

Während der Baron auf Cesarino trifft und Vittoria die Begegnung zwischen Weidenstamm und Cesarino verfolgt, greift er „mit der Hand wie unwillkürlich nach der Dose“¹⁶⁵⁰⁷ und heißt Vittoria in Folge dessen, die Wahrheit über Cesarino zu sagen.¹⁶⁵⁰⁸ Wie der Baron schon Salaino verführt hat, verführt er auch seinen Sohn zur Genusssucht, indem er ihm das Mittel dazu verschafft.¹⁶⁵⁰⁹ Spielerisch wirkt der Baron auch in seinem Umgang mit seinem Sohn, hängt er sich doch „aus/gelassen an seinen Arm“,¹⁶⁵¹⁰ während „Lorenzo [...] den Arm um Vittorias Taille“¹⁶⁵¹¹ legt, wahnend, dass sich nun alles für sie zum Guten fügt. Im letzten Gespräch hat Weidenstamm bereits „den Hut in der Hand“,¹⁶⁵¹² als er Vittoria heißt, dass er heute noch Venedig verlassen wird und zieht als Erinnerung für den Sohn, wehmütig sich selbst bedenkend, einen „Ring vom Finger“.¹⁶⁵¹³ Gegen das Mitleid, in welchem Weidenstamm schwelgt, stellt Vittoria, ihn bei der Hand nehmend,¹⁶⁵¹⁴ noch einmal entgegen, dass sie und Cesarino immer ein Teil von ihm seien. Wehmütig blickt er jedoch auf sein Leben zurück: „Gib ihm den Ring und sag ihm dies dazu: / er kommt von einem, der mit tausend Armen / nach allen Freuden griff und wie ein Kind / mit allem wild zum Mund fuhr“.¹⁶⁵¹⁵

In der ersten Bühnenfassung zeigt sich das Motiv nur durch das Erscheinen des Bankiers („mit einer

16498SW V. S. 140. Z. 10-15.

16499„Der Senator trägt über / seinem Kostüm den Überwurf eines dünnen schwarzen Maskenkleides, die schwarze / Larve und den Kopfteil hält er in der linken Hand.“ In: SW V. S. 142. Z. 8-10.

16500SW V. S. 143. Z. 34.

16501SW V. S. 143. Z. 36.

16502SW V. S. 143. Z. 37.

16503SW V. S. 144. Z. 2-3.

16504SW V. S. 144. Z. 15.

16505SW V. S. 151. Z. 3-5.

16506SW V. S. 151. Z. 13-17.

16507SW V. S. 156. Z. 26-28.

16508Marfisa, die mit Cesarino spielt und Salaino eifersüchtig machen will, wird von Marisa die Frucht aus der Hand genommen (SW V. S. 160. Z. 20).

16509„Cesarino hat einen Geldbeutel / in der Hand“. In: SW V. S. 168. Z. 9-10.

16510SW V. S. 169. Z. 28-29.

16511SW V. S. 169. Z. 30.

16512SW V. S. 171. Z. 4.

16513SW V. S. 173. Z. 23.

16514SW V. S. 173. Z. 31.

16515SW V. S. 174. Z. 12-15.

schüchternen Verbeugung, den / Dreispitz unter dem Arm“), ¹⁶⁵¹⁶ durch Cesarino, der seinen Hut in der Hand hält (SW V. S. 204. Z. 1) und durch den alten Zanni, dem Marfisa die Hand küsst (SW V. S. 206. Z. 19), weil er ihr seine Ohrgehänge gegeben hat. Cesarino, der vom Alter des Zanni angeekelt ist, stößt dies auch hier ab: „Nun streift sie seine Hand mit ihren Lippen / Um einen Ohrring oder was es ist! / Dies ist ein Mensch, von dem einst Freude ausgieng.“ ¹⁶⁵¹⁷ Cesarino nimmt in der Bühnenfassung nur zögerlich „die Börse in [die] Hand“, ¹⁶⁵¹⁸ die der Baron ihm geben will. Williger dagegen wirkt Salaino, der ebenso vom Baron verführt wurde, und der vom Spieltisch kommt: „Er hält beiden Händen in den Rocktaschen, die mit Geld gefüllt sind.“ ¹⁶⁵¹⁹ Lorenzo verabschiedend, nimmt der Baron „Lorenzos Hand an sein Herz“, ¹⁶⁵²⁰ doch zurückgekehrt in sein Haus, schlägt Venier mit der „Hand nach dem Degen“, ¹⁶⁵²¹ konfrontiert er ihn doch mit Vittorias Anwesenheit. Was Venier im Drama ähnlich gesprochen hatte, sagt Cesarino nun hier, als er Vittoria bei Weidenstamm nächstens sieht („Nun / Trät´ gerne meine Hand mit Fingern, die gepanzert / In Deines Herzens Wunden und in meine!“). ¹⁶⁵²² Vittoria aber fordert ihn zur Nähe zum Baron auf: „Umarm´ ihn, er stand nah zu Deiner Mutter!“ ¹⁶⁵²³ Die Eröffnung, dass Weidenstamm sein Vater ist, führt bei Cesarino aber nicht zu einer augenblicklichen Nähe. Erst als der Baron ihn auffordert („Und Du umarmst mich nicht?“), ¹⁶⁵²⁴ küsst er diesem die Hand und nennt ihn Vater. Noch einmal „legt [er] den Arm um sie“ ¹⁶⁵²⁵ als er schon bereit ist, Venedig zu verlassen, und wirkt ebenso spielerisch als wenn er in die Hände klatscht (SW V. S. 245. Z. 23), wissend, dass Cesarino ihm, während er mit Vittoria „Arm in Arm“ ¹⁶⁵²⁶ geht, eine weibliche Gesellschaft schaffen wird. Noch einmal vor dem Abschied „legt [der Baron] seinen Arm um beide“, ¹⁶⁵²⁷ und auch Cesarino umarmt den Baron (SW V. S. 248. Z. 29), als er das augenblickliche Erkennen schildert, als er dem Baron das erste Mal begegnet war. ¹⁶⁵²⁸

Nicht mit Schönheit verbunden, wohl aber mit dem ästhetizistischen Empfinden, zeigt sich die Einbindung der männlichen Hand in *Die Verwandten* (1898), gebunden an die Narbe auf Felix´ Hand, die er sich zum Zeichen seiner Hinwendung zu Romana zugefügt hatte. ¹⁶⁵²⁹ Felix wollte Romana mit dieser Selbstverletzung seine Zuneigung beweisen, und schnitt sich mit einer Scherbe „mit aller Kraft über den Rücken der linken Hand, dass das dicke rothe Blut emporquoll“. ¹⁶⁵³⁰ Dass dieser Beweis seiner Zuneigung im Grunde aus seinem narzisstischen Wesen entspringt, zeigt sich, als Felix die Narbe nun besieht: „Er hob die Hand aber da war die Narbe schöner als der purpurfarbne Kamm der zauberhaften Blüthe glühte sie im Mondlicht.“ ¹⁶⁵³¹ In seinem Zimmer befindlich, beschreibt Hofmannsthal Georg, der seine Bilder besieht. Das Motiv ist hier mehr an die Zufälligkeit gebunden, wie Georg beiläufig mit der Hand das Bild von sich und seiner Mutter ergreift. ¹⁶⁵³² Die Hand wird von Hofmannsthal aber auch durch die Unfähigkeit des Menschen verwendet, sich dem natürlichen Gesetz des Lebens entgegenzustellen. Im Garten versucht Georg das Wasser aufzuhalten, doch muss ihm dies misslingen: „aber zwischen seinem Fleisch rieselte das Wasser durch und fiel hinunter, stärker wurde es [...] und drängte gegen seine Hände und er gab es wieder frei, dass es mit doppeltem wie triumphierenden Rauschen niederfiel.“ ¹⁶⁵³³ Das Versagen, die Natur seinem Willen gemäß zu beugen, lässt ihn Resignation empfinden und er lässt seine Hände sinken. Weitere Bezüge zum

16516SW V. S. 198. Z. 28-29.

16517SW V. S. 206. Z. 11-13.

16518SW V. S. 210. Z. 11.

16519SW V. S. 214. Z. 9.

16520SW V. S. 218. Z. 32.

16521SW V. S. 224. Z. 1.

16522SW V. S. 239. Z. 5-7.

16523SW V. S. 239. Z. 16.

16524SW V. S. 239. Z. 32.

16525SW V. S. 245. Z. 2.

16526SW V. S. 245. Z. 25.

16527SW V. S. 247. Z. 8.

16528Siehe (Notizen): SW V. S. 447. Z. 17-18, SW V. S. 455. Z. 26-34, SW V. S. 457. Z. 5-10, SW V. S. 470 Z. 14, SW V. S. 474. Z. 19-21, SW V. S. 477. Z. 10-11.

16529SW XXIX. S. 114. Z. 18-19.

16530SW XXIX. S. 122. Z. 10-11.

16531SW XXIX. S. 122. Z. 19-20.

16532SW XXIX. S. 113. Z. 19-22.

16533SW XXIX. S. 118. Z. 28-32.

Motiv finden sich durch die Bilder auf dem Kachelofen, die die verschiedenen Lebensstadien eines Menschen zeigen,¹⁶⁵³⁴ als auch durch den Salzschütz („Hand mit der der Salzschütze sein Gewehr lud“),¹⁶⁵³⁵ wobei diese Figur nicht primär mit Gewalt, sondern mit einem tätigen Leben in Verbindung steht.

Bedingt durch die Auseinandersetzungen zeigt sich das Motiv in der *Reitergeschichte* (1898) primär an die Gewalt gebunden und den Krieg. So nimmt die Schwadron Lerch mitunter „Studenten der Pariser Legion gefangen, wohlgezogene und hübsche junge Leute mit weißen Händen“.¹⁶⁵³⁶ Dabei werden im Zuge der Auseinandersetzungen nicht nur Menschen unter die Gewalt gezwungen, sondern auch Tiere.¹⁶⁵³⁷ Erotisch konnotiert zeigt sich das Motiv durch die Begegnung mit der Vuic. So wähnt er, dass er mit seiner Hand die Fliege verscheuchen würde, die über den Haarkamm der Frau lief, und dass er ihren „Kopf mit schwerer Hand nach vorwärts drückte“.¹⁶⁵³⁸ Neuerlich zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Gewalt, wenn er das ärmliche Dorf durchreitet,¹⁶⁵³⁹ ebenso wie in Verbindung mit neuerlichen Gefechten im Kreise der Schwadron.¹⁶⁵⁴⁰ Auch findet sich das Motiv durch die Begegnung mit seinem Doppelgänger. Erst als er aber in der Erscheinung sich selbst erkennt, erschreckt er, reißt sein Pferd herum und streckt „die rechte Hand mit ausgespreizten Fingern gegen das Wesen vor[...]“.¹⁶⁵⁴¹ Im Zuge der kriegerischen Auseinandersetzungen setzt Lerch auch einem Offizier nach, den er schließlich ermordet und dessen schönes und junges Pferd er an sich bringt: „Der Wachtmeister riß den Säbel zurück und erhaschte an der gleichen Stelle, wo die Finger des Herunterstürzenden ihn losgelassen hatten, den Stangenzügel des Eisenschimmels, der leicht und zierlich wie ein Reh die Füße über seinen sterbenden Herrn hob.“¹⁶⁵⁴² Letztendlich zeigt sich das Motiv aber auch in Verbindung mit dem Rittmeister¹⁶⁵⁴³ und dessen Handeln gegen Lerch: „Er hob mit einer nachlässigen, beinahe gezierten Bewegung den Arm, und indem er, die Oberlippe verächtlich hinaufziehend, »drei« zählte, krachte auch schon der Schuß“.¹⁶⁵⁴⁴

In *Das Bergwerk zu Falun* (1899) findet sich die erste Verwendung des Motivs durch Elis. In Anlehnung an *Die Verwandten* (1898) und ebenfalls in Verbindung mit der Vergangenheit und der Frau, steht die Einbindung der Hand hier. Ilsebill will Elis' Hand ansehen,¹⁶⁵⁴⁵ hatte er sich doch, ebenso wie der Ästhetizist in *Die Verwandten*, zum Zeichen der Liebe eine Narbe zugefügt. Während Elis diesen in der Vergangenheit liegenden Liebesbeweis vergessen machen will,¹⁶⁵⁴⁶ weil er für ihn, ebenso wie die Liebe zu dieser Frau,

16534, „Der Vierzigjährige. Es ist ein Mann mit einem Bart, ähnlich wie der Papa ihn gehabt hat. Er hat seinen kleinen Sohn an der Hand“. In: SW XXIX. S. 110. Z. 16-18.

16535SW XXIX. S. 119. Z. 4.

16536SW XXVIII. S. 39. Z. 21-23.

Des weiteren, siehe: SW XXVIII. S. 40. Z. 12.

16537, „Gegen 10 Uhr vormittags fiel dem Streifkommando eine Herde Vieh in die Hände.“ In: SW XXVIII. S. 39-40. Z. 29//1.

16538SW XXVIII. S. 42. Z. 5.

16539, „Vor dem elenden, scheinbar verödeten Nest angelangt, befahl er dem Scarmolin links, dem Holl rechts die Häuser außen zu umreiten, während er selbst, Pistole in der Faust, die Straße durchzugalloppieren sich anschickte, bald aber, harte Steinplatten unter sich fühlend, auf welchen noch dazu irgendein glitschiges Fett ausgegossen war, sein Pferd im Schritt parieren mußte.“ In: SW XXVIII. S. 43. Z. 15-21.

16540, „Im stärksten Galopp eine Erdwelle hinansetzend, sah der Wachtmeister die Schwadron schon im Galopp auf ein Gehölz zu, aus welchem feindliche Ritter mit Piken eilfertig debouchierten; sah, indem er, die vier losen Zügel in der Linken versammelnd, den Handriemen um die Rechte schlang, den vierten Zug sich von der Schwadron ablösen und langsamer werden, war nun schon auf dröhnendem Boden, nun in starkem Staubgeruch, nun mitten im Feinde, hieb auf einen blauen Arm ein, der eine Pike führte, sah dicht neben sich das Gesicht des Rittmeisters mit weit aufgerissenen Augen und grimmig entblößtem Zähnen, war dann plötzlich unter lauter feindlichen Gesichtern und fremden Farben eingekleilt, tauchte unter in lauter geschwungenen Klängen, stieß den nächsten in den Hals und vom Pferd herab, sah neben sich den Gemeinen Scarmolin, mit lachendem Gesicht, Einem die Finger der Zügelhand ab- und tief in den Hals des Pferdes hineinhauen“. In: SW XXVIII. S. 45-46. Z. 35-39//10.

16541SW XXVIII. S. 45. Z. 29-30.

16542SW XXVIII. S. 46. Z. 17-21.

16543, „Der Rittmeister versorgte seinen Säbel, zog eine seiner Pistolen aus dem Halfter, und indem er mit dem Rücken der Zügelhand ein wenig Staub von dem blinkenden Lauf wegwischte, wiederholte er mit etwas lauterer Stimme sein Kommando und zählte gleich nachher »eins« und »zwei«.“ In: SW XXVIII. S. 47. Z. 23-28.

16544SW XXVIII. S. 48. Z. 8-9.

16545SW VI. S. 16. Z. 8.

16546SW VI. S. 16. Z. 11.

nicht mehr gegenwärtig ist, holt Ilsebill für ihn die Vergangenheit wieder hervor: weil er sie „lieb“¹⁶⁵⁴⁷ hatte, hatte er nach einer „rote[n] Scherbe[...]“¹⁶⁵⁴⁸ gegriffen und war damit über seine Hand gefahren.¹⁶⁵⁴⁹ Die Hand des Mannes steht aber nicht nur mit dem Lieben, sondern auch in Verbindung mit der Fremdheit des Ich, bekennt Elis doch: „Ich könnte stundenlang auf meine Hände / Hinunterstarrten und den fremden Mann / Mir träumen, dem die zwei gehören können.“¹⁶⁵⁵⁰ Damit steht das Hand-Motiv für Elis hier in Verbindung mit der ästhetizistischen Hinwendung, was sich neuerlich zeigt, wenn er sich zur Tiefe sehnt, zur Geborgenheit bei seinen toten Eltern: „Ein Sohn pocht an! auf tu dich, tiefe Kammer / Wo Hand in Hand und Haar verströhnt in Haar / Der Vater mit der Mutter schläft, ich komme!“¹⁶⁵⁵¹ In der Tiefe des Berges wähnt Elis, die Wirklichkeit zu erleben, kann er doch in dieser Dunkelheit seine Hände sehen.¹⁶⁵⁵²

Erst mit Annas Besorgnis für ihren Bruder bindet Hofmannsthal das Motiv neuerlich ein. Anna fürchtet, dass ihr Bruder in der Welt nur Einsamkeit und keine mitfühlenden Menschen finden wird, dass einzig seine eigenen Hände ihm Schutz und Wärme bieten.¹⁶⁵⁵³ Auch durch diese Passage wird deutlich, dass Anna Christians Verlust durch Elis ersetzen will, hat Elis doch „die gefalteten Hände beschwörend vor seinen Mund erhoben“,¹⁶⁵⁵⁴ als er von seiner Zerrissenheit gesprochen hatte. An Elis wollte sie Gastlichkeit und Menschlichkeit zeigen, hofft sie doch, dass dies ihrem Bruder in der Welt dann ebenso zuteilwerden würde. Aber dieser Zug bricht bei Anna auf; nicht mehr im Bereich des Sozialen verwurzelt, äußert sie ihre Beklemmung, Elis möge nicht zu ihr zurückkehren. So besinnt sie sich auf den Abend an dem er ihr prophezeite, sich einst von ihr wieder zu lösen; seine Worte hatte sie nie vergessen können, hatten sie das Jahr über hinweg belastet, und heute hatte das Wissen wie „eine Hand“¹⁶⁵⁵⁵ in sie gegriffen, dass der Tag der Trennung gekommen war. Doch wie verkehrt Annas Versuch ist, Elis an die Wirklichkeit zu binden, zeigt sich wenn sie Elis eine Begebenheit aus ihrer eigenen Kindheit aufzeigt, mit der sie Elis' Reden als Wahn und seine Verwirrung als Krankheit einstuft.¹⁶⁵⁵⁶ Auch in Elis' Geständnis aus dem IV. Akt, bindet Hofmannsthal die Bedeutung der Hand ein. Obwohl er sich scheinbar der Scheinwelt entledigen wollte, redet sich Elis mit der Übermacht der Bezauberung, die von der Bergkönigin ausgeht, heraus. Es war ein Zauber, nicht aber seine eigene Schwäche, die ihm den „Schlüssel in die Hand“¹⁶⁵⁵⁷ gedrückt hatte, der ihn zur Bergkönigin führt. Im IV. Akt zeigt sich des weiteren durch das Erscheinen Torberns neuerlich, dass auch Ästhetizisten dem Alterungsprozess unterworfen sind („knochigen Hand“).¹⁶⁵⁵⁸ Verbindet Elis doch die Hand mit dem Ästhetizistischen, könnte er durch Torberns dem Altern unterlegene Hand erkennen, dass auch der Ästhetizist, selbst wenn er im vermeintlichen Licht der Bergkönigin steht, altert und sterben muss.¹⁶⁵⁵⁹ Auch im Zuge von Annas vermeintlicher Wahrnehmung der Wirklichkeit, dass es sich bei Torbern um einen seit 200 Jahren lebenden Mann handelt, zeigt sich die Einbindung der Hand („[...] Eine Hand / Griff fest in mich hinein und hielt mich in die Höh'“).¹⁶⁵⁶⁰ Anna erkennt hier die Realität ihrer ästhetizistischen Liebe an.

Nicht mit der Schönheit, wohl aber im Zusammenhang mit dem Ästhetizismus, steht die Hand in *Das Märchen von der verschleierte[n] Frau* (1900) („unbeschreibliches Wohlgefühl [...] sich mit der linken Hand an die Bergwand zu stützen“).¹⁶⁵⁶¹ Die bereits innerlich vollzogene Trennung zu seiner Familie, zeigt sich an Hyacinth auch durch die Schattenlosigkeit des Ästhetizisten: „Er hob die Hand zwischen das Licht und die

16547SW VI. S. 16. Z. 19.

16548SW VI. S. 16. Z. 23.

16549SW VI. S. 16. Z. 18-25.

16550SW VI. S. 20. Z. 18-20.

16551SW VI. S. 24. Z. 24-26.

16552SW VI. S. 29. Z. 6-7.

16553SW VI. S. 48. Z. 29-31.

16554SW VI. S. 58. Z. 14.

16555SW VI. S. 99. Z. 4.

16556SW VI. S. 65. Z. 31-34.

16557SW VI. S. 69. Z. 24.

16558SW VI. S. 71. Z. 3.

16559Des weiteren finden sich auch Notizen zu dem Motiv der Hand. So sagt das Kind Johanna (Anna) über Torbern: „solche Hände wie der Großvater, mit Adern“. In: SW VI. S. 188. Z. 17.

16560SW VI. S. 73. Z. 33-34.

16561SW XXIX. S. 142. Z. 30-31.

Mauer und auch die Hand warf keinen Schatten.“¹⁶⁵⁶²

In *Fuchs* (1900) steht die Hand nicht mit passiver Schönheit, sondern in Verbindung mit Fuchs' Einsamkeit und Verlorenheit am Leben; er hat niemandem, dem er sich mitteilen kann, mit dem er seinen Kummer teilt und ist so allein auf sich gestellt: „Es ist ebenso lustig, als ob Mehrere da sind. Wenn ich ein Pfand gegeben habe, so küsse ich mir die Hand oder ich gebe der Mauer einen Kuss.“¹⁶⁵⁶³ Auch verbindet sich einmal mit der Hand des Fuchs' die Herrschsucht der Mutter; ihn vor Annette demütigen wollend, heißt sie ihm: „Gieb Deine Hände aus den Taschen; ich werde sie Dir noch zunähen.“¹⁶⁵⁶⁴ Mitunter durch die Hand des Vaters zeigt sich eine Annäherung zwischen Vater und Sohn, so „streicht [er] ihm mit der Hand durch die Haare“.¹⁶⁵⁶⁵ Mit dieser Annäherung, heißt der Vater ihn sich ebenso, so wie es sein Bruder Felix tut, gegen die Mutter zu wehren; hier zeigt sich nicht nur, dass der Vater versagt hat, weil er seinen Sohn nicht zu schützen vermag, sondern auch die Unfähigkeit Fuchs', dies durchzusetzen; würde er sie je mit einem Besenstiel angehen, so würde sich lediglich seine Passivität zeigen („aus meinen Händen würde er in die ihrigen stürzen“).¹⁶⁵⁶⁶ Hilflos ist er den Schlägen und der psychischen Qual seiner Mutter ausgeliefert; seine Hände können nicht handeln, sondern erzittern vor Angst vor ihr.¹⁶⁵⁶⁷

Ebenso zeigt sich in der Erzählung das *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (1900) eine deutliche Einbindung des Motivkomplexes. Im Gegensatz zu dem Motiv in Bezug auf die Frau, welches in Verbindung mit der Verlockung auf den Mann steht, zeigt sich in Bezug auf den Mann, dass das Motiv erstmalig durch die Erklärung eingebunden wird, warum der Marschall es nicht zu einem sexuellen Erleben mit der Frau hatte kommen lassen, sondern eingeschlafen war, hatte er den Tag doch mitunter dahingehend verbracht, dass er „sowohl getrunken als mit dem Zweihänder stark gefochten“¹⁶⁵⁶⁸ hatte. Des weiteren zeigt sich das Motiv auch in Verbindung mit der Berührung der Geliebten; so hatte sie ihn von dem Haus der Tante gesprochen, indem sie sich neuerlich treffen würden, ihn danach mit ihren Armen umschlungen und war gleich darauf wieder „aus [seinen] Armen“¹⁶⁵⁶⁹ geflohen, um sich die Kleidung anzuziehen.

Das Motiv zeigt sich vor allem aber auch in Verbindung mit der Befürchtung an der Pest erkrankt zu sein. So begibt sich der Marschall voller Ungeduld bereits vor Sonntag zu dem Haus der Krämerin; doch statt seiner Geliebten, sieht er ihren Mann, der in keinsten Weise mit seiner fantastischen Vorstellung von diesem übereinstimmt. Vielmehr sieht er einen ernsten Menschen, der nicht nur mit sich selbst redet, sondern auch seinen Arm schwenkt, wie „um eine Gegenrede mit halb nachsichtiger Überlegenheit wegzuweisen“.¹⁶⁵⁷⁰ Jene Gebärde war für ihn allerdings mit einer so großen „Lässigkeit und fast verachtungsvollem Stolz“¹⁶⁵⁷¹ verbunden, dass er sich durch diese an seinen früheren Gefangenen im Turm erinnerte: „Diese Ähnlichkeit schien mir noch vollkommener zu werden, als der Mann seine rechte Hand emporhob und auf die emporgekrümmten Finger mit Aufmerksamkeit, ja mit finsterner Strenge hinabsah.“¹⁶⁵⁷² Denn fast mit der gleichen Gebärde hatte der Gefangene früher den Ring betrachtet, „den er am Zeigefinger der rechten Hand trug“.¹⁶⁵⁷³ Doch durch die Beschreibung der Szene macht Hofmannsthal bereits deutlich, dass der Mann seiner Geliebten keineswegs seine Hände aus Liebe zum Schönen betrachtet, geht er doch vielmehr ans Licht, welches auf dem Tisch steht: „und brachte seine beiden Hände in den Lichtkreis, mit ausgestreckten Fingern: er schien seine Nägel zu betrachten.“¹⁶⁵⁷⁴ Dass die Bedrohung durch die Pest allgegenwärtig ist, zeigt sich auch dadurch, dass er sich die Zeit bis zum nächsten Treffen mit der Krämerin in Gesellschaft vertreibt, in der das Thema ebenso präsent ist. Deutlich wird seine Unfähigkeit, die Wirklichkeit

16562SW XXIX. S. 145. Z. 1-2.

16563SW XVII. S. 37. Z. 15-17.

16564SW XVII. S. 39. Z. 5-6.

16565SW XVII. S. 48. Z. 5-6.

16566SW XVII. S. 54. Z. 32.

16567Als Beleg dafür, heißt er den Vater: „Rühr' meine Hände an.“ In: SW XVII. S. 57. Z. 10.

16568SW XXVIII. S. 53. Z. 4-5.

16569SW XXVIII. S. 56. Z. 17.

16570SW XXVIII. S. 57. Z. 19-20.

16571SW XXVIII. S. 57. Z. 21-22.

16572SW XXVIII. S. 57. Z. 25-28.

16573SW XXVIII. S. 57. Z. 30-31.

16574SW XXVIII. S. 57. Z. 33-34.

des Todes anzunehmen, auch durch die Reaktion auf die Besorgnis des Kanonikus von Chandieu, der „unausgesetzt nach seinen Fingernägeln hinabzuschleien [pflegt], ob sich an ihnen schon das verdächtige Blauwerden zeige, womit sich die Krankheit anzukündigen pflegt“. ¹⁶⁵⁷⁵ So tut der Marschall nicht nur die Bedrohung des Todes von sich ab, sondern ihm gelingt es auch nicht eine Verbindung zu ziehen zwischen dem Besehen der Hände des Geistlichen und dem des Ehemannes der Geliebten.

Zur angegebenen Zeit begibt er sich Sonntags schließlich zu dem Haus der Tante, schleicht lautlos die Stufen zum Zimmer hinauf; doch verwehrt er sich das Rufen nach ihr, sondern „kratzte mit dem Nagel an der Tür“. ¹⁶⁵⁷⁶ Durch die Stimme des Mannes hinter der Tür abgeschreckt, flieht er die Stufen wieder hinunter auf die Straße. Doch zieht es ihn neuerlich zu dem Haus, bedingt auch dadurch, dass er sich in einer fantastischen Vorstellung versenken kann, dass die Frau bereits auf ihn warten wird und ihren Mann weggeschickt habe. „Schon streckte ich die Hand nach der Klinke aus, da glaubte ich drinnen Schritte und Stimmen von mehreren zu hören. Ich wollte es aber nicht glauben: ich nahm es für das Arbeiten meines Blutes in den Schläfen, am Halse, und für das Lodern des Feuers drinnen.“ ¹⁶⁵⁷⁷ Sich in seine fantastischen Vorstellungen hineindenkend, glaubt er, dass er die Frau nur ergreifen brauche, und „wäre es auch aus den Händen anderer, mit einem Arm sie an [sich] reißen“. ¹⁶⁵⁷⁸ Selbst bereit sie mit dem Degen zu erstreiten, betritt er das Zimmer, indem er allerdings ihrer Leiche gewahr wird.

In dem ersten Aufzug zu dem Ballett *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) zeigt sich das Motiv zum einen an das Lieben des Dichters gebunden. So wehrt der Dichter das Licht des Mondes mit der Hand ab, weil er sich der Wirklichkeit erwehren will, und drückt sich stattdessen in die Finsternis des Bodens. ¹⁶⁵⁷⁹ Unter der Musik des Triton wähnt er, die verloren gegangene Nähe zur Tänzerin zu erleben, und wendet sich gegen das ihm treu ergebene Mädchen: „sieht sie, hebt die Hand gegen sie wie gegen ein ärgerlichen Blendwerk, und wendet sich mit in die Luft geworfenen Armen nach rückwärts, dem Mond, dem blinkenden Teich, dem süßen Hornruf entgegen. Dann tritt er an den vordersten Fliederbusch, umschlingt mit beiden Armen die blühenden Zweige und drückt die Blütendolden an Brust und Gesicht, und biegt sich wieder zurück, trunken die Luft einatmend.“ ¹⁶⁵⁸⁰ Den Schatten der Tänzerin sucht der Dichter wiederum neuerlich mit „den Händen zu haschen“. ¹⁶⁵⁸¹ Das helle Licht des Mondes bricht die Träumerei jedoch auf und er erkennt, dass er nichts hat, um sie „anzulocken, nichts, nichts, leere Hände“. ¹⁶⁵⁸² An dieser Stelle des Ballettes tritt Amor an den Dichter heran, in „beiden Händen trägt er hoch das gläserne Herz des Mädchens“. ¹⁶⁵⁸³ Hat die Tänzerin den Dichter weitestgehend ignoriert, ist sie nun von dem ergriffen, was er in „seinen Händen hält“. ¹⁶⁵⁸⁴ Während der Dichter das Mädchen durch sein Spiel tötet und ihr zerbrochenes Herz in seiner Hand hält (SW XXVII. S. 15. Z. 25), fängt der Harfner es in seinen „Armen auf“. ¹⁶⁵⁸⁵ Dem Dichter bleiben nur die „leeren Hände“, ¹⁶⁵⁸⁶ doch wie die Tänzerin ihm heißt sich nur auf sie, ihre Augen und damit auf die Schönheit zu fokussieren, „hält [sie] ihm die Hände“. ¹⁶⁵⁸⁷ Nach dem Abgang der beiden leuchten die Bedienten, mit den Lichtern in ihren Händen (SW XXVII. S. 16. Z. 24-27), nach dem Harfner und dem toten Mädchen, welches dieser schließlich „wie ein Kind in seine Arme“ ¹⁶⁵⁸⁸ nimmt, um es zu beerdigen. Das Motiv, in Verbindung mit der Liebe bzw. dem Begehren, zeigt sich ebenso an dem Grafen, der der Tänzerin die Hand reicht, um sie in den Pavillon zu führen. ¹⁶⁵⁸⁹

In dem zweiten Aufzug zeigt sich das Hand-Motiv durch die Vielzahl der auftretenden Figuren (SW XXVII. S.

16575SW XXVIII. S. 58. Z. 16-18.

16576SW XXVIII. S. 58. Z. 35.

16577SW XXVIII. S. 59. Z. 19-23.

16578SW XXVIII. S. 59. Z. 27-28.

16579SW XXVII. S. 12. Z. 26-28.

16580SW XXVII. S. 13. Z. 11-17.

16581SW XXVII. S. 13. Z. 32.

16582SW XXVII. S. 14. Z. 8-9.

16583SW XXVII. S. 14. Z. 14-15.

16584SW XXVII. S. 15. Z. 3-4.

16585SW XXVII. S. 15. Z. 30.

16586SW XXVII. S. 15. Z. 34.

16587SW XXVII. S. 16. Z. 6.

16588SW XXVII. S. 17. Z. 30.

16589SW XXVII. S. 10. Z. 15-17.

21. Z. 32-33), mitunter auch in Verbindung mit der Kleidung („Zwei tragen goldene Harnische mit Arm- und Beinschienen“) ¹⁶⁵⁹⁰ oder auch dem Kontakt untereinander („drei völlig Verhüllte, einander an der Hand leitend“). ¹⁶⁵⁹¹ Schließlich zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem beschriebenen menschlichen Lebenslauf vom Kind zum Greis; so trägt er als Jüngling eine „Schleuder in der Hand“, ¹⁶⁵⁹² stützt sich als Mann in Rüstung auf seine „linke Hand“ ¹⁶⁵⁹³ und sieht wie als Greis „silbriges Licht spielt auf seinem langen weissen Bart, auf seinen bebenden Händen“. ¹⁶⁵⁹⁴ Schwankend unter seinem Alter, greift ihm eine Stunde stützend unter den Arm. ¹⁶⁵⁹⁵

„Er wird sie auf Händen tragen“, ¹⁶⁵⁹⁶ lässt Hofmannsthal im dritten Aufzug den jugendlichen Bewerber über die Tochter sagen. Die Dankbarkeit, die der Vater bei der Absage der Tochter empfindet, will er mit einem Handkuss honorieren, doch stattdessen küsst sie „seine Hand“. ¹⁶⁵⁹⁷ Hofmannsthal bindet an das Hand-Motiv auch hier das Alter des Protagonisten. Während die Tochter ihm, durch ihre Jugend, den Pokal leicht zuträgt, ergreifen seine Hände nur zitternd den schönen Pokal; mit seinen Händen bringt er zudem seine Brillengläser in die Kommode, wodurch Hofmannsthal gleich zweifach – in Verbindung mit dem Motiv – auf das Alter des Mannes verweist. Doch als er mit der schmerzhaften Vergangenheit konfrontiert wird, versucht er diese mit seinen Händen abzuwehren. ¹⁶⁵⁹⁸ Hilflos mit herabgesunkenen Händen, ¹⁶⁵⁹⁹ muss er mitansehen, wie das Mädchen an den Pokal tritt und daraus trinkt. Zur Besinnung kommend, „betastet [er] mit den Händen sein Gesicht und sagt sich: „Es war ein Augentrug, etwas Fieberhaftes.“ ¹⁶⁶⁰⁰ Mit dem Hand-Motiv verbindet Hofmannsthal aber auch das scheinbare, wie von Geisterhand getane Öffnen der Gittertür des Gartens („In diesem Moment springt, von einer unsichtbaren Hand oder von einem Windstoss aufgedrückt“). ¹⁶⁶⁰¹ Das vom Windstoß bewirkte Erlöschen des Lichtes führt dazu, dass der Alte nur eine „erloschene Lampe in einer Hand“ ¹⁶⁶⁰² hält, die ihm das Geschehen im Zimmer nicht klar zeigt. Während der Liebende mit seiner Hand nach der Geliebten sucht, ¹⁶⁶⁰³ entzündet „der ALTE mit heftig zitternden Händen die Lampe“. ¹⁶⁶⁰⁴ Wie bei der Erscheinung des Mädchens, will der Alte der Wirklichkeit entkommen, diese nicht sehen müssen, und so „drückt [er] die Hände vor die Augen: er will es nicht sehen, will es nicht glauben“. ¹⁶⁶⁰⁵ Beschwichtigend dagegen wendet der Geliebte der Tochter seine Hände gegen den Vater, ¹⁶⁶⁰⁶ doch der Alte kann sich nicht fassen, „ringt“ ¹⁶⁶⁰⁷ stattdessen mit den Händen, um schließlich die „Faust drohend“ ¹⁶⁶⁰⁸ gegen den Geliebten zu heben. Allein die plötzliche Entschlossenheit der Tochter, ihn mit ihren Augen förmlich mit Gewalt zu zwingen, lassen seine Hände herabgleiten. ¹⁶⁶⁰⁹ Als er erleben muss wie die Tochter nicht ihm, sondern dem Geliebten den Pokal zuträgt und an die Lippen führt, „hebt [er] beide Fäuste gegen sie“, ¹⁶⁶¹⁰ registriert jedoch seine körperliche Schwäche und sinkt dahin.

Im antiken Gefilde begrüßt der mittlerweile alt gewordene Gärtner die Sonne mit „ausgebreiteten Armen“, ¹⁶⁶¹¹ und er reicht seiner Frau die Hand (SW XXVII. S. 36. Z. 37-38) um mit ihr gemeinsam Amor entgegenzugehen. Dem verjüngten Dichter jedoch, bleibt nach der ersten neuerlichen Begegnung mit dem

16590SW XXVII. S. 21. Z. 11.
16591SW XXVII. S. 22. Z. 1.
16592SW XXVII. S. 23. Z. 17-18.
16593SW XXVII. S. 23. Z. 38.
16594SW XXVII. S. 24. Z. 17-18.
16595SW XXVII. S. 24. Z. 17-18.
16596SW XXVII. S. 27. Z. 30.
16597SW XXVII. S. 28. Z. 8.
16598SW XXVII. S. 29. Z. 36.
16599SW XXVII. S. 30. Z. 5-6.
16600SW XXVII. S. 30. Z. 9-10.
16601SW XXVII. S. 30. Z. 15-17.
16602SW XXVII. S. 30. Z. 25-26.
16603SW XXVII. S. 30. Z. 37.
16604SW XXVII. S. 31. Z. 4-5.
16605SW XXVII. S. 31. Z. 9-10.
16606SW XXVII. S. 31. Z. 9-10.
16607SW XXVII. S. 31. Z. 18.
16608SW XXVII. S. 31. Z. 26.
16609SW XXVII. S. 31. Z. 31-32.
16610SW XXVII. S. 33. Z. 6-7.
16611SW XXVII. S. 36. Z. 33.

Mädchen, lediglich ihre Kleidung in „der Hand“, ¹⁶⁶¹² während der Wind sie wieder voneinander getrennt hat. Mit der letzten Verwandlung der Szene, winken die Tanzenden mit „schönen nackten Armen“ ¹⁶⁶¹³ den hinzukommenden Figuren. ¹⁶⁶¹⁴

In den dramatischen Notizen *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901) zeigt sich das Motiv ebenso, so mitunter durch Emilias demütige Liebe zu Guido: „Emilia, die er an sich zieht und tätschelt, küsst ihm hier mit feuchten warmen Lippen die Hand.“ ¹⁶⁶¹⁵ An diesem zeigt sich das Motiv aber auch gebunden an seine Härte und Kältherzigkeit, so will er Pompilia durch den Erfolg auf dem Ball „in seine Hand“ ¹⁶⁶¹⁶ bekommen. Hofmannsthal verdeutlicht mit dem Motiv des weiteren aber nicht nur Guidos Passivität, ¹⁶⁶¹⁷ sondern auch seine Hartherzigkeit, die sich mitunter zeigt wenn er in Bezug auf den gestürzten Arbeiter fordert: „Von meiner Dienerschaft legt niemand Hand an!“ ¹⁶⁶¹⁸ Im V. Akt zeigt sich das Motiv letztendlich innerhalb oder vor Guidos Gerichtsverhandlung ob des Mordes an der Ehefrau, wenn er dem Cardinal gegenüber äußert: „ein Mensch dem so etwas passierte, dem so aus dem Heiligen Gral zwischen den Händen Luft und Nichts wurde, der nur die Kehrseite, die Höllenseite von allem zu sehen bestimmt ist, solch ein Tod im Leben, ein Tagblinder, der darf ja nicht leben.“ ¹⁶⁶¹⁹

In Bezug auf Gino zeigt sich das Motiv mitunter durch die Intrige Emilias, will sie diesem doch Donnas Liebesbriefe „in die Hand [...] spielen“, ¹⁶⁶²⁰ wohl um ihm weiszumachen, es sei Pompilia, die ihn liebe. Zeigt sich Guido, auch in Verbindung mit dem Hand-Motiv, als hartherzig und kalt, ist Gino sein Gegensatz, zeigt er doch sein empathiefähiges Wesen. ¹⁶⁶²¹ Nicht mit Narzissmus, sondern mit Dankbarkeit küsst Pompilia seine Hand, als er der Frierenden seinen Mantel gibt (SW XVIII. S. 228. Z. 9-10). Mit Barmherzigkeit und menschlicher Nähe verbindet Pompilia hier die Hand ihres Freundes; so stellt sie gegen die Demütigungen und Beleidigungen von Guido und Emilia die Erkenntnis, dass es in der Welt Menschen gibt die einander zugetan sind: so hatte sie gesehen wie ein Knabe seine Schwester geführt hatte, wie ein Kind einem Blinden eine Feige gebracht hatte. ¹⁶⁶²²

In Verbindung mit Pietro zeigt sich, dass Pompilia sich dem Vater hilfeschend „in die Arme“ ¹⁶⁶²³ wirft, da sie das fürchterliche Gespräch zwischen ihren Eltern und Guido beenden will. Auch Pietro will Guido voller Freude „umarmen“ ¹⁶⁶²⁴ als er von dem Kind hört. Pietro bedenkt im V. Akt noch einmal den „unglückselige[n] Contract“, ¹⁶⁶²⁵ über den es nun jedoch heißt: „Das Wort wird eine Waffe werden in meiner Hand!“ ¹⁶⁶²⁶ Auch in Verbindung mit der Erinnerung an das frühe Liebeserleben von Pietro und Violante zeigt sich das Motiv (SW XVIII. S. 187. Z. 42); so musste er in seine Villa, seine „Hände“ ¹⁶⁶²⁷ zitterten so, dass die Bienen ihn fast stachen („Und oft vergaß ich mich ganz mit den Händen im Bienenstock“), ¹⁶⁶²⁸ während Violante das Kind bekommen hatte. Dabei zeigt sich Pietro unfähig zum Handeln, hält er die Hände „auf dem Rücken“, ¹⁶⁶²⁹ während Violante Guido mit seiner ästhetizistischen Fehlhaltung im Leben konfrontiert.

16612SW XXVII. S. 37. Z. 30.

16613SW XXVII. S. 40. Z. 31.

16614SW XXVII. S. 274. Z. 12-14.

16615SW XVIII. S. 207. Z. 12-13.

16616SW XVIII. S. 242. Z. 25.

16617SW XVIII. S. 200. Z.13-15.

16618SW XVIII. S. 475. Z. 41.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 189.Z. 34.

16619SW XVIII. S. 166. Z. 4-7.

16620SW XVIII. S. 163. Z. 29.

16621„Guido's Auftreten in dem Augenblick in welchem Gino sie in den Armen hält, um sie aufzuheben, fortzuzerren“. In: SW XVIII. S. 229. Z. 30-31.

16622SW XVIII. S. 215. Z. 17-27.

16623SW XVIII. S. 475. Z. 12-13.

16624SW XVIII. S. 172. Z. 25.

16625SW XVIII. S. 187. Z. 10.

16626SW XVIII. S. 187. Z. 13.

16627SW XVIII. S. 188. Z. 9.

16628SW XVIII. S. 188. Z. 9-10.

16629SW XVIII. S. 94. Z. 11.

Weitere Bezüge zeigen sich durch die Figur des Joseph, ¹⁶⁶³⁰ durch den Mann der Pompilias Liebesbriefe fälscht, ¹⁶⁶³¹ durch Ginos Abschiedsgruß (SW XVIII. S. 227. Z. 16), durch die Gewalt zweier Männer die Gino im III. Akt ergreifen (SW XVIII. S. 230. Z. 9-10), durch den Abbate der die Übertragung der Güter in die „Hand“ ¹⁶⁶³² genommen hatte, vor allem durch den Sekretär, von dem Violante sagt, dass er entgegen Guido seine Schwiegereltern „auf Händen“ ¹⁶⁶³³ trägt, als auch durch den Gouverneur, der sich Pompilia zu nähern gedenkt („dann ihr den Arm gebend galant: Sie wären nicht die erste Dame der ich ritterlichen Schutz“). ¹⁶⁶³⁴

Auch in der Pantomime *Der Schüler* (1901) zeigt sich das Motiv an das ästhetizistische Empfinden gebunden. Hofmannsthal schildert den Meister, der in der Dämmerung, aber innerlich erregt von dem Plan den Schatten zu beleben, mit seinen „mageren Hände[n]“ ¹⁶⁶³⁵ die Lampe löscht. In der Dunkelheit hebt er seine „linke Hand“ ¹⁶⁶³⁶ und betrachtet den „Ring, den er am Zeigefinger trägt“ ¹⁶⁶³⁷ und von dem allein die „Scene erleuchtet“ ¹⁶⁶³⁸ wird: „Er hält die Hand so über sein emporstarrendes Gesicht, als wollte er die magischen Kräfte, die aus dem Ring strömen, von oben herab sich eingießen.“ ¹⁶⁶³⁹ Von Schauer und Faszination gleichermaßen ergriffen, reckt er „beide Arme von sich“, ¹⁶⁶⁴⁰ geht das Licht nicht nur mehr von dem Ring aus, sondern hat sich, von diesem ausgehend, im Raum verteilt: „Der Meister wendet, mit ausgebreiteten Armen, das Gesicht gegen die kahle Wand links vorne. Er bebt: er fühlt, es ist vollzogen; er fühlt, hinter ihm im Zimmer ist noch etwas Lebendes.“ ¹⁶⁶⁴¹ Der vom Meister belebte Schatten wird zu seinem Doppelgänger, folgend seinen Bewegungen („Wie der Meister die Arme sinken läßt, sinken auch der Gestalt die Arme an den Leib“). ¹⁶⁶⁴²

Auch die Hände des Schülers sind nicht schön, sondern von Kälte gezeichnet tritt er mit „roten Händen“ ¹⁶⁶⁴³ auf, unter jedem Arm ein Buch tragend. ¹⁶⁶⁴⁴ Die Kälte ist es auch, die den Schüler nur „mühsam mit den erstarrten Fingern, die er anhaucht“, ¹⁶⁶⁴⁵ den Meister um Hilfe bitten lässt, der dem Schüler das Buch ungeduldig „aus der Hand“ ¹⁶⁶⁴⁶ nimmt. Während der Schüler mit „verzweifelten Armbewegungen“ ¹⁶⁶⁴⁷ auf das Unbegreifliche im Buch deutet, sucht der Meister ihm dies, mit dem Deuten der Hand (SW XXVII. S. 46. Z. 1-8) auf verschiedene Buchpassagen deutlich zu machen. Den Sachverhalt begriffen, hat der Schüler „schon die Klinke in der Hand“, ¹⁶⁶⁴⁸ bleibt jedoch stehen, weil er neuerlich einen verlangenden Blick auf Taube heftet.

Wie der Meister dem Schatten Leben eingehaucht hat, „hält [er] gebietend die linke Hand mit dem Ring gegen Taube.“ ¹⁶⁶⁴⁹ Das durch den Tanz noch verstärkte Begehren in dem Schüler, lässt diesen den Meister, die Hände „flehend“ ¹⁶⁶⁵⁰ gegen ihn gerichtet, bitten, den „zauberkräftigen Ring, da an eurem Finger“ ¹⁶⁶⁵¹

16630 „Joseph’s tiefstes Mysterium, ihm erst allmählich entschleiert: es giebt eine Welt in der alles Harmonie ist: Gott in ihr ist der, der sie aufschließt. Er hat durch Spalten und Fallthüren in diese Welt hineingeschaut a. in gewissen Situationen des Krieges, wenn er einmal Oberhand hatte β in dem Verhältnis zu Emilia.“ In: SW XVIII. S. 164. Z. 5-9.

16631 SW XVIII. S. 212. Z. 13, SW XVIII. S. 212. Z. 15-16.

16632 SW XVIII. S. 186. Z. 16.

16633 SW XVIII. S. 191. Z. 18-19.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 480. Z. 3, SW XVIII. S. 168. Z. 9-10, SW XVIII. S. 177. Z. 25.

16634 SW XVIII. S. 169. Z. 14-16.

16635 SW XXVII. S. 43. Z. 26.

16636 SW XXVII. S. 44. Z. 6.

16637 SW XXVII. S. 44. Z. 7-8.

16638 SW XXVII. S. 44. Z. 8-9.

16639 SW XXVII. S. 44. Z. 9-11.

16640 SW XXVII. S. 44. Z. 12.

16641 SW XXVII. S. 44. Z. 15-17.

16642 SW XXVII. S. 44. Z. 20-21.

16643 SW XXVII. S. 45. Z. 16.

16644 SW XXVII. S. 45. Z. 19.

16645 SW XXVII. S. 45. Z. 26-27.

16646 SW XXVII. S. 45. Z. 28.

16647 SW XXVII. S. 45. Z. 32.

16648 SW XXVII. S. 46. Z. 12-13.

16649 SW XXVII. S. 46. Z. 21-22.

16650 SW XXVII. S. 47. Z. 3.

16651 SW XXVII. S. 47. Z. 5.

tragen zu dürfen, damit auch er damit „Zaubergewalt ausüben“¹⁶⁶⁵² kann. Von dem Meister gedemütigt, flüchtet er sich mit geschlossenen Augen in die Vorstellung hinein, den Ring zu besitzen und glaubt ihn „schon am Finger zu Fühlen“.¹⁶⁶⁵³ Doch, als er die Augen öffnet, sieht er nur den „Finger nackt“.¹⁶⁶⁵⁴ Mit Taubes Herantreten in das Zimmer streckt er bittend die „Hände aus“,¹⁶⁶⁵⁵ doch sie tut ihn nicht nur als „lästige[n] Mensch[en]“¹⁶⁶⁵⁶ ab, sondern bemängelt auch die Schönheit seiner Person, vor allem seiner Haare, seiner Augen und seiner Hände („Eure Hände sind zu schmutzig“),¹⁶⁶⁵⁷ was den Schüler wiederum dazu bringt, „wüthend an seinen Fingern“¹⁶⁶⁵⁸ zu kauen. Von Begierde ergriffen, sie in seine Gewalt zu bringen, lässt Hofmannsthal ihn sagen: „Den Ring haben! dann die Hand emporrecken und dich in der Gewalt haben! Dich tanzen lassen, dich knien lassen, dich vor meinen Füßen hinsinken lassen. Dann langsam langsam dich aufheben, in meine Arme dich nehmen, dich die sich hingibt!“¹⁶⁶⁵⁹ Mit geschlossenen Augen, wähnt er sich der Erfüllung nah, doch mit geöffneten Augen erkennt er das Fehlen des Ringes und damit den Mangel an Macht in seiner Hand („Nackt der Finger, ohnmächtig der Kopf, verachtend, verschmäht das Herz!“).¹⁶⁶⁶⁰ Mit dem Auftreten des Strolches trifft der Schüler auf einen tatkräftigen Mann, der ihm im Wesen gegenübersteht und ihn gleichsam mit einem „Messer in der Faust“¹⁶⁶⁶¹ bedroht: „So oft der Schüler die Hände erhebt, Geberde des Schreiens, so oft macht der Strolch Miene, zuzustoßen.“¹⁶⁶⁶² Nicht nach Gold verlangt es ihn, wie der Schüler Strolch erklärt, sondern nach dem Ring, den der Meister „am Zeigefinger der Linken trägt“.¹⁶⁶⁶³ So wird das Mordkomplott beider mit einem „Handschlag“¹⁶⁶⁶⁴ besiegelt. Nach dem Mord an dem vermeintlichen Meister, greift der Schüler nach der „herabhängenden linken Hand des Todten“,¹⁶⁶⁶⁵ doch erkennt er, dass die Hand unberingt ist.¹⁶⁶⁶⁶ Der Verdächtigung des Schülers, Strolch habe den Ring gestohlen,¹⁶⁶⁶⁷ folgt die Erkenntnis, dass es Taube ist, die tot vor ihm liegt. Noch einmal bindet Hofmannsthal das Motiv ein, und zwar als der Meister, während das Gott seinen Doppelgänger geschaffen hat und es demnach eine mächtigere, schöpferische Macht gibt als ihn selbst, „Blick und Arme dankerfüllt gen Himmel“¹⁶⁶⁶⁸ hebt.

In den Notizen zu dem *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* (1901) zeigt sich das Motiv durch den Studenten Wilhelm, der seinen Mantel über den Arm geworfen hat, um zu gehen. In der Begegnung mit dem Genius, weicht die Beklemmung Wilhelms vor diesem durch seine schöne Stimme.¹⁶⁶⁶⁹ Doch der Student sieht sich immer noch nicht im Stande zu begreifen, ob Traum oder Wirklichkeit ihn umgibt und welche „Hände diese Höhlung“¹⁶⁶⁷⁰ gegraben haben, damit der Genius in die „lebendige Luft“¹⁶⁶⁷¹ einzudringen im Stande wahr. Der Genius wiederum heißt ihn, die Bühne als Wirklichkeit anzuerkennen, in der er mit „starken Händen“¹⁶⁶⁷² die Zeit zu bannen im Stande ist.¹⁶⁶⁷³

16652SW XXVII. S. 47. Z. 7.

16653SW XXVII. S. 47. Z. 21.

16654SW XXVII. S. 47. Z. 22.

16655SW XXVII. S. 47. Z. 27.

16656SW XXVII. S. 47. Z. 28-29.

16657SW XXVII. S. 48. Z. 15.

16658SW XXVII. S. 48. Z. 16-17.

16659SW XXVII. S. 48. Z. 20-24.

16660SW XXVII. S. 48. Z. 26-27.

16661SW XXVII. S. 49. Z. 4.

16662SW XXVII. S. 49. Z. 5-6.

16663SW XXVII. S. 49. Z. 28-29.

16664SW XXVII. S. 49. Z. 30.

16665SW XXVII. S. 52. Z. 11-12.

16666SW XXVII. S. 52. Z. 16.

16667SW XXVII. S. 52. Z. 19.

16668SW XXVII. S. 53. Z. 1.

16669SW III. S. 214. Z. 18.

16670SW III. S. 215. Z. 6.

16671SW III. S. 215. Z. 7.

16672SW III. S. 216. Z. 17.

16673In den Varianten hingegen deutet sich an, dass der Student sich nach einer wirklichen Frau sehnt und nicht nach einem Phantom, einem Abbild der Antike: „Genius: und warum willst du mich für nichts wirkliches halten, willst mich / demaskieren, die wirkliche in den Armen halten? / Wilhelm: weil hier eine Trugwelt ist, aus Leinwand, Beleuchtungen, Worten.“ In: SW III. S. 728. Z. 13-15.

In *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (1901) zeigt sich das Motiv erstmalig durch Hofmannsthal's Beschreibung von Hugos Zeit in Madrid und der Beeinflussung dieser Stadt auf sein Wesen: „Sich hineinzuträumen in diese gebietenden gestalten, die Säle und Galerien in einer pompösen Haltung zu durchschreiten, den Arm in die Hüfte gestemmt, ein Schauspieler selbstgeschaffener Träume“.¹⁶⁶⁷⁴ Ebenso schildert Hofmannsthal die Beeinflussung durch die sonderbare, ambivalente Gestalt im Erziehungsinstitut („Er ist im Hause, um den Zöglingen kleine Handreichungen zu leisten“).¹⁶⁶⁷⁵ Hugos mannigfaltiges Interesse in der Literatur ansprechend, folgert Hofmannsthal, dass nun eine Epoche hatte folgen müssen, in der „mit unbeholfener Dreistigkeit an alles Hand“¹⁶⁶⁷⁶ gelegt wird. Des weiteren zeigt sich das Motiv auch im zweiten Teil der Schrift, wenn Hofmannsthal sich dem Weltbild Hugos in dessen Werken annimmt, vor allem auch in Verbindung mit der Sprachgewalt: „Der grosse Justuciero übt mit dem Munde eine fürchterlichere Strafgewalt aus als mit dem Schwert; auch sein unermüdlicher Arm wäre nicht imstande, so lange das Schwert zu schwingen.“¹⁶⁶⁷⁷ So kommt er des weiteren auf das Werk *Légende des siècles* zu sprechen, in dem ein unterirdisch lebender Titan sich mit seinen Händen an das Licht zieht.¹⁶⁶⁷⁸ Hofmannsthal sieht das Motiv bei Hugo jedoch nicht nur in Verbindung mit der Tatkraft, sondern er verweist auf das Motiv auch im Zuge von Hugos Konzeption und seines Selbstbewusstseins als Künstler.¹⁶⁶⁷⁹ Einschneidend wirkte auf Hugo der Tod der ältesten Tochter, der ihn sich zur Politik wenden ließ; doch auch dort wurde er des Todes gewahr. Des weiteren zeigt sich ein Bezug zum Motiv durch einen weiteren Künstler, der Hugo beeinflusst hat. 1819 war das Dichterwerk André Chéniers entdeckt worden, bedingt dadurch, dass nach dessen gewaltsamem Tod die „Elegien und Hymnen, diese Bruchstücke und Überbleibsel in die Hände eines gewissenhaften Herausgebers“¹⁶⁶⁸⁰ gekommen waren. Hofmannsthal zeigt so auch Chéniers dichterischen Einfluss auf Hugo auf, wenn es heißt: „Was man hier in den Händen hielt, war so sehr, so durchaus Poesie, wie lange nichts, was die französische Sprache hervorgebracht hatte“.¹⁶⁶⁸¹ Letztendlich zeigt sich das Motiv noch einmal in dem vierten Abschnitt, wenn Hofmannsthal sich auf den Rhythmus bei Hugo bezieht; dieser hat dem „Alexandriner einen Reichtum gegeben, den dieses Versmass unter den Händen keines früheren Dichters hat ahnen lassen.“¹⁶⁶⁸²

Auch in *Das Leben ein Traum* (1901-1904) zeigt sich, dass die Hand des Mannes ausschließlich an den Narzissmus, im Sinne der Macht über andere Menschen, gebunden ist. Dies zeigt sich zum ersten Mal an Clotald, dessen Position als der Bewacher Sigismunds, seinen Narzissmus befriedigt („Bis ich ganz im meiner Hand / Diesen Königsknaben fand“).¹⁶⁶⁸³ Im Zuge von Clotalds narzisstischer Überzeugung, der Herr über Sigismunds Leben zu sein, kommt er auch auf seine Tochter zu sprechen, deren Schönheit er sich zu Nutzen machen will: „Spielt man nicht auch dies Geschöpf / Zu bis jetzt verhülltem Ende / Als ein Werkzeug der Verführung / Geisterhaft mir in die Hände?“¹⁶⁶⁸⁴

Hatte Sigismund schon Rosaura erdrosseln wollen (SW XV. S. 188. Z. 12-13), will er nun auch Clotald mit seinen Armen ermorden (SW XV. S. 19. Z. 22-25), wenn er nur einmal unbewaffnet zu ihm kommen sollte. Mit den weiterführenden Notizen (1/1H¹) zu dem ersten Aufeinandertreffen von Clotald und Rosaura, verbindet Hofmannsthal des weiteren auch die Hand des Mannes. Auch wenn er die Vergangenheit von sich

16674SW XXXII. S. 224-225. Z. 41//1-2.

16675SW XXXII. S. 226. Z. 1-2.

16676SW XXXII. S. 227. Z. 2-3.

16677SW XXXII. S. 246. Z. 31-33.

16678„Und der Satyr, der zu Gast in den Olymp kommt und vor den Göttern ein Lied zu singen anfängt und dabei wächst und wächst, zugleich mit der Gewalt seines Liedes anwächst zu einem ungeheueren Wesen, an dessen Hüften die gewaltigsten Ströme der Erde herabrinnen, zwischen dessen Fingern wandernde Völker sich verirren, um dessen Lippen die Adler hinkreisen wie um die Hänge der riesigen Gebirge.“ In: SW XXXII. S. 250. Z. 22-27.

16679„Stolz und Selbstgefühl auszudrücken, und schwelgt im Erfinden solcher Situationen, wo dieses sich in jähem Umschwung des Schicksals mit besonderer Intensität äussern kann. Der Kern seiner dramatischen Situationen ist eine solche Peripetie, in welcher der die Oberhand gewinnt, der früher unten war.“ In: SW XXXII. S. 252. Z. 10-15.

16680SW XXXII. S. 263. Z. 1-2.

16681SW XXXII. S. 263. Z. 9-10.

16682SW XXXII. S. 273. Z. 23-24.

16683SW XV. S. 17. Z. 33-34.

16684SW XV. S. 18. Z. 16-19.

streifen will, kann er den Dolch doch leicht aus der Scheide ziehen („unbewusst / thatens eben meine Finger“). ¹⁶⁶⁸⁵ Auch die Vergangenheit zwischen Rosauras Mutter und Clotald steht in Verbindung mit dem Motiv. Clotald erinnert sich der keinesfalls ungetrübten Beziehung zu der Frau, die ihn mit dem Dolch „an der Hand“ ¹⁶⁶⁸⁶ verletzt hatte.

Auch Sigismund bezieht sich auf seine Hand, als er, wieder im Turm, sich des Ergreifens Rosauras erinnert. ¹⁶⁶⁸⁷ Im dritten Aufzug zeigt sich, dass Sigismund die Umgebung des väterlichen Palastes nicht als Wirklichkeit akzeptieren kann, er das Schöne nur in seinen Träumen zu erleben glaubt, weshalb er das momentan Geschehene und die Menschen, die sich vor ihm verbeugen, als Gestalten seines Geistes einstuft, die er mit der „Hand [...] verscheuchen“ ¹⁶⁶⁸⁸ will. Tatsächlich zeigt sich, dass Sigismund, obwohl er sich als der Erbe Polens weiß, nicht Soldaten schicken will, Clotald zu töten, sondern ihn mit seinen eigenen Händen töten will („hier durch meine Hand zu sterben“). ¹⁶⁶⁸⁹ Die Hand steht auch hier in Verbindung mit dem Narzissmus des Protagonisten; so „winkt [Sigismund despektierlich] mit der Hand“, ¹⁶⁶⁹⁰ als sein Vetter Astolf erscheint und ihm freundlich entgegentritt.

Nicht die Hände aber wohl die Arme greift Hofmannsthal im Zuge der Worte des Königs an seinen Sohn auf, wenn er sich von diesem, nach dem Mord, gänzlich löst („der ich kam in diese Arme / Euch zu schließen, muss hinweg / Kinderlos wie eh und immer?“). ¹⁶⁶⁹¹ Auch wenn Sigismund den Vater mit dem Tod bedroht, zeigt sich die Einbindung des Motivs; hatte er schon den Kämmerer ermordet, trägt er doch dessen „Mörderspur an diesen Händen“, ¹⁶⁶⁹² wäre es ihm ein Leichtes mit eben diesen Händen, auch den Vater zu töten. Ebenso durch das neuerliche Aufeinandertreffen von Sigismund und Rosaura, bindet Hofmannsthal das Motiv ein. Wäre er nicht unter diesen Umständen aufgewachsen, dann hätte er sie mit der Sprache für sich gewinnen können, so Sigismunds Vorstellung; so aber habe er sie verschreckt, durch den Griff seiner Hände („ohne dass die Hand dich fasste / sänkest Du und wärest mein“). ¹⁶⁶⁹³ Aber mit der Ablehnung Rosauras erfolgt die Todesdrohung Sigismunds, wodurch Rosaura an dieser Stelle die Wegsperrung Sigismunds unterstützt und die „wahnbethörte Hand“ ¹⁶⁶⁹⁴ verurteilt, die den tierischen Sigismund losgelassen hatte. Wenn Sigismund aber zu klären versucht, ob er im Lustschloss wirklich die Wahrheit erlebt hat, dann zeigt sich dies ebenso in Verbindung mit dem Motiv („und dann greifs ich wohl mit Händen / ob hier Traum ob Wahrheit ist.“). ¹⁶⁶⁹⁵ Tatsächlich kommt es wirklich zum Angriff Sigismunds, allerdings gegenüber Astolf, der Sigismund aufzuhalten sucht, ob denn seine „Mörderhand“ ¹⁶⁶⁹⁶ wirklich nicht vor dem Alter Clotalds zurückschrecken will. Im vierten Aufzug zeigt sich neuerlich die Einbindung des Motivs, wenn Sigismund versichert, dass alles der Wahrheit entspreche, weil seine eigenen Hände es getan haben („Erbarm dich meiner / Diese Hände tatens“), ¹⁶⁶⁹⁷ wogegen Clotald jedoch hält: „Auch im Traum sind deine Hände / Dir am Leib?“ ¹⁶⁶⁹⁸ Hofmannsthals weiterführende Notizen zum vierten Aufzug (IV/1H¹) zeigen ebenso eine Einbindung dieses Motivs. Die Soldaten, die ihn aus dem Turm befreien wollen, wollen dies mit Waffengewalt vollbringen („Wie wir stehen Mann für Mann / Waffen in den Händen halten“). ¹⁶⁶⁹⁹ In den Notizen Hofmannsthals zu dem Drama zeigt sich vielerorts die Einbindung des Hand-Motivs. So leidet Sigismund unter der Leere am Leben und verbindet dies mitunter mit der Hand („was helfen ihm seine

16685SW XV. S. 191. Z. 19-20.

16686SW XV. S. 191. Z. 44.

16687SW XV. S. 202. Z. 4-10.

16688SW XV. S. 203. Z. 16.

16689SW XV. S. 206. Z. 44.

16690SW XV. S. 208. Z. 16.

16691SW XV. S. 212. Z. 3-5.

16692SW XV. S. 213. Z. 8.

16693SW XV. S. 215. Z. 9-10.

16694SW XV. S. 216. Z. 5.

16695SW XV. S. 216. Z. 43-44.

16696SW XV. S. 217. Z. 36.

16697SW XV. S. 26. Z. 6-7.

16698SW XV. S. 26. Z. 9-10.

16699SW XV. S. 227. Z. 22-23.

Und weiter lässt Hofmannsthal den Soldaten sagen: „wir mit diesen unsern Händen / werden Euer Schicksal wenden“. In: SW XV. S. 227. Z. 35-36.

Arme, seine Augen? [...] das ist nur der Tod in so und so vielen Stücken“).¹⁶⁷⁰⁰ Auch bindet Hofmannsthal die Hände Sigismunds an den Tod der Mutter, was neuerlich eine Verbindung zwischen Gewalt und dem Motiv herstellt („Das Kind hob sich mit mächtigen Händen – an denen Krallen gewesen sein sollen – ans Licht und sass grinsend (es sass aufrecht!) auf der todten Mutter“).¹⁶⁷⁰¹ In der Begegnung der beiden Brüder Sigismund und Andalosia, den Clotald ihm als „Gespielen und Diener“¹⁶⁷⁰² vorstellt, zeigt sich die Bestätigung des Narzissmus durch den Handkuss („es kommt zu einem freundlichen Anblicken: Du Wunderlicher – du Guter – Ungalublicher –Grässlicher! Andalosia küsst dem Prinzen die Hand“).¹⁶⁷⁰³ Durch die Erotik gedachte Hofmannsthal das Motiv durch eines der Liebesabenteuer Andalosias einzubinden („flüsterte sie mir zu. gieb die Hand zu mir ... Denselben Abend besass ich die schöne Fürstin“)¹⁶⁷⁰⁴ oder aber durch die Andeutung einer homoerotischen Geste, wie Astolf Sigismund empfängt („auf den Kämmerer gelehnt, seine Hand in dessen Locken“).¹⁶⁷⁰⁵

Vielfach zeigt sich in den theoretischen Schriften zwischen 1902-1907 auch die Verwendung dieses Motivs, so durch Franz Grillparzers Werk, auf welches sich Hofmannsthal in der *Einleitung zu einer neuen Ausgabe von >>Des Meeres und der Liebe Wellen<<* (1902) bezieht. Hofmannsthal verweist hier auf das geschilderte Liebeserleben in dem Werk Grillparzers,¹⁶⁷⁰⁶ ebenso wie auf das zur Hand nehmen von Grillparzers Buch.¹⁶⁷⁰⁷ Ebenso zeigt sich das Motiv in *Aus einem alten vergessenen Buch* (1902), hier durch Hofmannsthals Zitate aus dem Buch *Traditionen zur Charakteristik Oesterreichs unter Franz dem Ersten* (1844) von Friedrich Anton von Schönholz. So schildert er, dass es eine wirkliche Nähe zwischen Eltern und Kindern nicht gibt, und dass diese maximal durch den Handkuss erreicht wird.¹⁶⁷⁰⁸ In der *Ansprache im Hause des Grafen Lanckoroński* (1902) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der von Menschenhand geschaffenen Kunst („[...] wird sich ihm auf einmal offenbaren, dass da Geknüpftes ist, von Menschenfingern in endlosen Stunden zu Tausenden von Knoten Zusammengeknüpftes“).¹⁶⁷⁰⁹ Während sich in *Die Duse im Jahre 1903* (1903) nur ein kurzer Bezug zum Motiv zeigt, wenn es heißt, dass sich die Schauspielerin ganz in die „Hand eines Dichters“¹⁶⁷¹⁰ gibt, „wie ein willenloses Wesen gibt sie sich in seine Hand, wie seine Sache, wie eine Wünschelrute, die in seiner Hand liegt“,¹⁶⁷¹¹ zeigt sich das Motiv in *Die Bühne als Traumbild* (1903) ebenso in Verbindung mit der Kunst durch den Bühnenbildner der das Bühnenbild erschafft,¹⁶⁷¹² wie in der Schrift in Anbindung an die Konzeption,¹⁶⁷¹³ als auch in der Schrift *Sommerreise* (1903) durch den Reisenden, der mitunter auch vor einem Abbild der Konzeption der Ganzheit des Seins steht, wenn er auf die vier Treppen der Rotonda verweist: „Und auf der andern, dem Meere zu, dürfte übermenschliche Lust von Stufe zu Stufe taumeln, faunisch, ineinander hineingewühlt, mit trunkenen Händen, das Haar feucht von Küssen und

16700SW XV. S. 234. Z. 14-16.

16701SW XV. S. 236. Z. 30-32.

Mit dem fünften Aufzug und der Vorbereitung zu Sigismunds Selbstmord, zeigt sich ebenso die Einbindung der Hand: „nach dem Geständnis des Vaters sieht er sich ganz als stummes geängstigtes Werkzeug in der Hand des Schicksals wie einst die Kröten in seiner.“ In: SW XV. S. 244. Z. 17-18.

16702SW XV. S. 239. Z. 26.

16703SW XV. S. 239. Z. 28-30.

16704SW XV. S. 240. Z. 6-7.

16705SW XV. S. 240. Z. 32-33.

16706SW XXXIII. S. 19. Z. 24-28.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 20. Z. 17.

16707„Heute sind ihrer Viele, die in Büchern lesen; die Sprachen haben sie einander vom Munde abgelernt, und dies Buch wird in viele Hände kommen.“ In: SW XXXIII. S. 21. Z. 7-9.

16708SW XXXIII. S. 13. Z. 24, SW XXXIII. S. 13. Z. 22, SW XXXIII. S. 14. Z. 4-6, SW XXXIII. S. 16. Z. 9, SW XXXIII. S. 18. Z. 31.

16709SW XXXIII. S. 7-8. Z. 361-2.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 10. Z. 24.

16710SW XXXIII. S. 23. Z. 22.

16711SW XXXIII. S. 23. Z. 23-24.

16712„Und der Meister der Bühne, der solche Strahlen in der Hand hat, der ihrer einen von oben her, einen Strahl des Grausens, ein funkelndes Schwert, in des betenden Gretchens Seele zu bohren vermag, inden sich die fürchterlichen Töne der Orgel wie Ketten umschnürend um sie zusammenziehen“. In: SW XXXIII. S. 41. Z. 11-15.

16713So zeigt sich das Motiv auch in Verbindung mit den „fürchterlichen Todesmauern“ (SW XXXIII. S. 41. Z. 40), die als Teil des Bühnenbildes zu verstehen sind, welches die Ganzheit des Seins verkörpern soll, und an denen sich die Figuren Maeterlincks „ihre Hände blutig schlagen“. In: SW XXXIII. S. 42. Z. 1.

Wein“.¹⁶⁷¹⁴ Wie in anderen Werken vollendet sich die Konzeption erst durch den Einbruch des Todes, der gleichsam das Kreislaufhafte des Lebens selbst verdeutlicht, indem das Gebäude von der Natur zurückgenommen wird.¹⁶⁷¹⁵ Ebenso zeigt sich das Motiv in *Eine Vorrede*. <Gustave Flaubert: *Der Roman eines jungen Mannes*> (1904) wenn Hofmannsthal sich auf das Buch Flauberts (*Éducation Sentimentale*) bezieht, welches für ihn auch eine Bedeutung auf die noch kommenden Generationen haben wird: „das eine noch ferne Nachwelt so in Händen haben wird, wie wir heute die Geschichte von Manon Lescaut oder ich weiß nicht welches andere vereinzelt Werke einer versunkenen Zeit in Händen haben.“¹⁶⁷¹⁶ Auch zeigt sich das Motiv in *Madame de La Vallière* (1904), allerdings in Verbindung mit der Duldsamkeit der Frau, die ein neues Leben als Nonne begonnen hat, nachdem der König von Frankreich sie durch eine neue Geliebte ersetzt hatte.¹⁶⁷¹⁷ Bezüge zum Motiv finden sich des weiteren auch in *Der begrabene Gott, Roman von Hermann Stehr* (1905) („Aber hier ist aus dem Dunkelsten und Tiefsten des Lebens etwas gemacht, mit einer riesigen Hand“),¹⁶⁷¹⁸ sowie in *Eines Dichters Stimme* (1905) durch den Dichter,¹⁶⁷¹⁹ als auch in *Der Tisch mit den Büchern* (1905) durch die sich stapelnden Bücher: „Aber auf einmal fühlen wir sie wieder in uns, >>wie Geisterhände im versperrten Raum<<. Von innen heraus wird es klar, daß wir einigen von ihnen unangemessene Entzückungen verdanken.“¹⁶⁷²⁰ Des weiteren zeigt sich das Motiv auch in der Schrift *Lafcadio Hearn* (1904) eingebunden durch dessen Tod, von dem Hofmannsthal am Telefon erfahren hatte („und nie wird in seine Hände, die jetzt starr sind, der Brief kommen, den ich oft an ihn schreien wollte“),¹⁶⁷²¹ als auch in der Besprechung *Das Mädchen mit den Goldaugen* (1905) von Balzacs Erzählung (*La fille aux yeux d'or*, 1833), deren „Anfang von der Hand Dantes sein könnte, deren Ende aus 1001 Nacht und deren Ganzes von niemand auf der Welt als von dem, der es geschrieben hat.“¹⁶⁷²² In *Der begrabene Gott, Roman von Hermann Stehr* (1905) zeigt sich das Motiv bereits sehr früh, und zwar durch die Gewalt dieses Buches auf den Menschen (SW XXXIII. S. 69. Z. 4). Mit „Schöpferhänden“¹⁶⁷²³ sind hier die Figuren beschrieben, hat es der Autor doch verstanden, die Grenzen zu verwischen zwischen dem Leiden und dem Handeln. So zeigt sich das Motiv auch hier in Verbindung mit dem Schaffen der Kunst,¹⁶⁷²⁴ aber auch mit Maiaufstand in Dresden 1848.¹⁶⁷²⁵ Auch in der Schrift *Schiller* (1905) zeigt sich die Verbindung zur Kunst bzw. zum Geschehen in dem Werk *Maria Stuart* („Das Große feiert sich selber. [...] Das Hinausgehen Maria Stuarts zum Tode, an Leicesters Arm“).¹⁶⁷²⁶ Hofmannsthal vergleicht in dieser Schrift Goethe mit Schiller und stellt die beiden zueinander wie einen Gärtner zu einem Schiffer, wobei es der Gärtner ist, der „seine Hand zu den Sternen“¹⁶⁷²⁷ hebt.

16714SW XXXIII. S. 32. Z. 27-29.

16715SW XXXIII. S. 32. Z. 37-40.

16716SW XXXIII. S. 51. Z. 29-32.

16717„Die Gebärde dieser Frau, die mit einem schmerzlichen Zusammenziehen ihrer Brauen für sich über Versailles die Sonne auslöschen macht und die Bedeutung des Fegefeuers hereinruft, diese Gebärde, die auf einmal die Tore ins Jenseits aufreißt und in diese Welt eine andere hereinbrechen läßt, es gibt vielleicht nichts, was ihr an die Seite zu stellen wäre, als vielleicht, weil zurück, in flackerndem, unsicherem Fackellicht, jene so ganz andere Todesgebärde des Antinous, jenes so ganz andere Geheimnis des Knaben, der sich aus der kaiserlichen Barke, aus dem Arme Hadrians in den nächtlichen Nil gleiten ließ - auch um eines Lichtes willen, das aus dem offenen Tor einer anderen Welt in seine Seele hinüberfiel?“ In: SW XXXIII. S. 57. Z. 20-30.

16718SW XXXIII. S. 70. Z. 25-26.

16719„Wie der Scheidende vom Vaterhaus ein geliebtes Gerät umschlingt und an sich drückt, so tun sie und die Gefühle der Welt werden von ihren Händen umschlungen, an ihre Brust gedrückt, im Abschiednehmen.“ In: SW XXXIII. S. 98. Z. 10-13.

16720SW XXXIII. S. 58. Z. 24-26.

Hofmannsthal verweist in dieser Schrift auch auf die *Geschichte der Flucht des Ratgebers des großen indischen Königs*, der ihn in einem Turm einsperren ließ. Der „Unglückliche“ (SW XXXIII. S.60. Z. 29) hatte aber eine Frau, die des Nachts zu ihm kam, und der er auftrag, einen Käfer, einen seidenen Faden und Honig mitzubringen. Den Käfer (Honig am Kopf) ließ er zu sich klettern nach oben, mit dem Seidenfaden, an den er einen dickeren Band und schließlich ein Seil. Letztendlich konnte sich der Ratgeber befreien, als er den „seidenen Faden in der Hand.“ (SW XXXIII. S. 60. Z. 41) hielt. Die Essenz der Geschichte war dahingehend, dass die Rettung nicht schwer ist: „Nur solange man nicht weiß, ob man den seidenen Faden in die Hand bekommen wird oder nicht, solange ist es schwer.“ In: SW XXXIII. S. 61. Z. 5-7.

16721SW XXXIII. S. 53. Z. 11-12.

16722SW XXXIII. S. 96. Z. 14-16.

16723SW XXXIII. S. 69. Z. 29-30.

16724SW XXXIII. S. 70. Z. 2-3, SW XXXIII. S. 70. Z. 31-33.

16725SW XXXIII. S. 70. Z. 35-38.

16726SW XXXIII. S. 72. Z. 2-6.

16727SW XXXIII. S. 72-73. Z. 37-1.

Auch dieses Motiv findet sich in der Schrift *Shakespeares Könige und grosse Herren* (1905). So glaubt Hofmannsthal, trotz seines Vortrages, „auch nur eine Handvoll des Meinigen als einen substantiellen Gewinn hinzufügen“¹⁶⁷²⁸ zu können. Hofmannsthal führt in dieser Schrift aus, dass sich der Mensch, der Lesende, ganz in die Hand des Stückes geben müsse: „Und nun ist er, der Leser, nur ein Instrument: nun spielt das Buch auf ihm.“¹⁶⁷²⁹ Das Motiv zeigt sich zum einen auch in Verbindung mit dem Göttlichen in dieser Schrift,¹⁶⁷³⁰ aber auch durch Hofmannsthals Bezug zu der Aufführung des Stückes *Was ihr wollt*, welches dadurch endet, „daß jeder Herr seiner Dame die Hand reicht“.¹⁶⁷³¹ Vor allem aber zeigt sich das Motiv durch verschiedene Figuren in Shakespeares Werken („Herrscherstäben in den Händen, Leontes von Sizilien und Polyxenes von Arkadien und Cymbeline und Theseus“),¹⁶⁷³² so durch das Schlafen des Lucius, dessen Arm auf die Laute gesunken war, die der Mörder Brutus vor der Zerstörung bewahrt indem er ihm das Instrument aus dem Arm nimmt¹⁶⁷³³ oder durch Antonius und Cleopatra,¹⁶⁷³⁴ aber auch durch Hofmannsthals Rede über die Kunst¹⁶⁷³⁵ und die Bedeutung Shakespeares („Werk einer ungeheuren Hand“).¹⁶⁷³⁶ Des weiteren zeigt sich das Motiv in dem *Brief an den Buchhändler Hugo Heller* (1906) durch den Hofmannsthal auf dessen Bitte antwortet, ihm bedeutende Bücher zu nennen. Keine „erhabenen Denkmale der Alten“¹⁶⁷³⁷ und auch keine bekannten Werke der neuen Zeit, „wie die >>Gedanken unser Erinnerungen<< von Bismarck, das von den stärksten Welle der Zeit getragen in jedermanns Händen“¹⁶⁷³⁸ liegt, werden aufgezählt werden. Hofmannsthal verweist auch in dieser Schrift auf Goethe und seine Dichtungen, die „niemand zur Hand nehmen [wird], der sich nicht zu Goethe in stärkstem Verhältnis fühlt“.¹⁶⁷³⁹ Des weiteren erwähnt Hofmannsthal in dieser Schrift die Arbeiten Lionardos („Der berühmte Traktat über die Malerei ist eine Zusammenstellung von späterer Hand“),¹⁶⁷⁴⁰ ebenso wie die Biographie Winckelmanns von Justi, wie auch die alten Abhandlungen von Lessing: „die wir doch, wenn sie uns in die Hände geraten, willig zu Ende lesen.“¹⁶⁷⁴¹ Während sich in *Sebastian Melmoth* (1905) lediglich zwei kurze Einbindungen zum Motiv finden,¹⁶⁷⁴² zeigt sich das Motiv in der Schrift *Gärten* (1906) weitreichender. Hofmannsthal bezieht sich hier auf die Gärten der Japaner, die in einem kleinen Umfang aber voller innerer Größe sind: „Aber von dieser Feinfühligkeit sind wir noch weltenweit, unsere Augen, unsere Hände (auch unsere Seele, denn was wahrhaft in der Seele ist, das ist auch in den Händen“.¹⁶⁷⁴³ Hofmannsthal erhofft sich, dass die Wiener wieder eine Beseelung in den Gärten vornehmen werden, und dass man überall die „Spur einer [solchen] Hand“¹⁶⁷⁴⁴ sehen wird. Dabei zeigt sich, dass Hofmannsthal in den neuen Gärten den

Des weiteren, siehe: Siehe: SW XXXIII. S. 75. Z. 27.

16728SW XXXIII. S. 76. Z. 8-9.

16729SW XXXIII. S. 81. Z. 11-12.

16730„Und in dem Mund des Mädchens, das hilflos ist, das verraten ist, welche Kraft, welches Schwert Gottes auf einmal in ihrer Hand!“ In: SW XXXIII. S. 81. Z. 39-40.

16731SW XXXIII. S. 82. Z. 35.

„[...] wie hier alles gleich ist und alles zusammen, die Hände in den Händen, eine doppelte Kette macht, eine »Figur«, in der das einzelne Schicksal nur soviel Wert hat wie der bunte Fleck in einem Ornament, wie das einzelne Thema in einer großen Musik.“ In: SW XXXIII. S. 83. Z. 2-6.

16732SW XXXIII. S. 84. Z. 12-14.

16733SW XXXIII. S. 89. Z. 16.

16734SW XXXIII. S. 90. Z. 25-28.

16735SW XXXIII. S. 85. Z. 31-34.

16736SW XXXIII. S. 92. Z. 22.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 86. Z. 25, SW XXXIII. S. 92. Z. 26.

16737SW XXXIII. S. 109. Z. 34.

16738SW XXXIII. S. 109. Z. 36-37.

16739SW XXXIII. S. 110. Z. 11-12.

16740SW XXXIII. S. 111. Z. 35-36.

16741SW XXXIII. S. 114. Z. 13-14.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 113. Z. 16, SW XXXIII. S. 114. Z. 30.

16742Hofmannsthal bezieht sich auf den gesellschaftlichen Abstieg Oscar Wildes und seinen Aufenthalt im Gefängnis, sowie den Zusammenhang zwischen Wildes Wesen und diesem gesellschaftlichen Abstieg: „Nun wissen sie alle, daß er in einer Art von Kaninchenstall saß und mit den feinen, blutenden Fingern alte Schiffstau zu Werg aufdrehen mußte.“ In: SW XXXIII. S. 62. Z. 26-28.

Weiter heißt es auch: „Der Ästhet war tragisch. [...] Er reckte die Hände in die Luft, um den Blitz auf sich herabzuziehen.“ In: SW XXXIII. S. 63. Z. 20-22.

16743SW XXXIII. S. 104. Z. 38-40.

16744SW XXXIII. S. 105. Z. 15.

Fokus nicht auf die Gruppe, sondern auf das Einzelne legen will („jeden jungen Trieb in zarten Fingern gewogen und um seine Kraft gefragt hat“).¹⁶⁷⁴⁵ Weitere Werke in denen Hofmannsthal das Motiv einbindet, sind die *Einleitung zu dem Buche genannt die Erzählungen der Tausendundein Nächte* (1906) durch die wiederholte Lektüre des Buches,¹⁶⁷⁴⁶ durch die Gleichheit zwischen sich selbst und den Kaufmannsöhnen in diesem Buch („so brannte das Buch in unseren Händen“)¹⁶⁷⁴⁷ und durch die Liebesgeschichte zwischen Allischar und Summurud.¹⁶⁷⁴⁸ Auch in *Der Dichter und diese Zeit* (1906) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Betrachtung des Dichters in seiner Zeit. Hofmannsthal geht auch dem Leser seiner Zeit nach, der eine Ruhelosigkeit auch im Lesen zeigt („durch das rastlose Wieder-aus-der-Hand-legen der Bücher“).¹⁶⁷⁴⁹ Dabei zeigt er auf, dass der Mensch der Moderne in diesem „von Hand zu Hand“¹⁶⁷⁵⁰ Reichen der Bücher etwas suchen, und zwar den verlorenen Halt im Leben. So greifen auch nach den Büchern der Wissenschaft, „Tausende von Händen“.¹⁶⁷⁵¹ Hofmannsthal verdeutlicht durch das Motiv mitunter aber auch einen Mangel der Dichter der Moderne und eine Distanz zu der Epoche Schillers und Goethes.¹⁶⁷⁵² Unter dem Sinn des Lesens verwendet Hofmannsthal das Motiv auch in der Schrift *Umriss eines neuen Journalismus* (1907). Hofmannsthal bezieht sich auf das Werk *Französische Gesellschaftsprobleme* von Oskar H. Schmitz, wenn es heißt: „ich nahm es einmal in die Hand, las darin ein paar Seiten, den nächsten Tag, während ich über etwas anderes nachdachte, kam es mir wieder in die Hand“.¹⁶⁷⁵³ Was Goethe über Shakespeare gesagt habe, träfe auch auf Heine zu, der einen Journalismus angeschoben habe, weshalb Hofmannsthal auch fordert, dass man die Werke Heines den jungen Dichtern nicht „in die Hand geben“¹⁶⁷⁵⁴ möge. Gleichsam muss Hofmannsthal jedoch bemerken: „Leider scheinen aber alle prosaschreibenden jungen Leute in Deutschland durch mehrere Generationen nichts als Heines Prosa in der Hand gehabt zu haben.“¹⁶⁷⁵⁵ Letztendlich zeigt sich das Motiv auch in der Schrift *Die Wege und die Begegnungen* (1907). So wird in den Gefängnissen nichts so sehr ersehnt von den erlaubten Büchern wie eine Landkarte: „Seine Finger auf einer Landkarte wandern zu lassen, das ist der spannendste Abenteuerroman“.¹⁶⁷⁵⁶ Mit dem Motiv relativiert Hofmannsthal aber auch die Bedeutung der Tat, wenn er die Begegnung über diese hebt (SW XXXIII. S. 155. Z. 15-17).¹⁶⁷⁵⁷ Der Protagonist wird schließlich des Aufrufs Agurs zum Aufbruch gewahr, wodurch er Teil der Handelnden wird: „Ich legte auch mit Hand an bei einem Zelt, das noch nicht abgebrochen war.“¹⁶⁷⁵⁸ Agur selbst, der zum Aufbruch ruft, wird als ein alter aber keineswegs passiver, sondern lebendiger Mann beschrieben: „Aber sein sehr schlanker Körper, der nackt war bis zum Gürtel, seine langen dünnen Arme waren wie die eines jungen Mannes, voll Leichtigkeit und Kühnheit.“¹⁶⁷⁵⁹

In *Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch* (1902) zeigt sich das Motiv durch die Äußerungen Hammer-Purgstalls, er sehe doch die Figuren Balzacs auf den Rängen der Theater mitunter sich die Hände reichen.¹⁶⁷⁶⁰ Wenn Balzac den Künstler mit einem Heizer auf einem Schiff vergleicht, dann ist er

16745SW XXXIII. S. 107. Z. 14-15.

16746„Wir hatten dieses Buch in Händen, da wir Knaben waren; und da wir zwanzig waren, und meinten weit zu sein von der Kinderzeit, nahmen wir es wieder in die Hand“. In: SW XXXIII. S. 121. Z. 4-6.

16747SW XXXIII. S. 121. Z. 21.

16748Allischar will die von einem Christen eingesperrte Geliebte retten, doch stattdessen schläft er ein, was ein Kurde sieht und in die „Hände“ (SW XXXIII. S. 126. Z. 11) klatschen lässt.

16749SW XXXIII. S. 133. Z. 5-6.

„Ich sehe beinahe als die Geste unserer Zeit den Menschen mit dem Buch in der Hand, wie der kniende Mensch mit gefalteten Händen die Geste einer anderen Zeit war.“ In: SW XXXIII. S. 133. Z. 9-11.

16750SW XXXIII. S. 133. Z. 28.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 133. Z. 34-40.

16751SW XXXIII. S. 135. Z. 28.

Siehe: SW XXXIII. S. 145. Z. 7, SW XXXIII. S. 140. Z. 28, SW XXXIII. S. 145. Z. 7.

16752SW XXXIII. S. 142. Z. 18-22.

16753SW XXXIII. S. 149. Z. 3-5.

16754SW XXXIII. S. 149. Z. 35.

16755SW XXXIII. S. 149-150. Z. 36//1-2.

16756SW XXXIII. S. 154. Z. 21-22.

16757SW XXXIII. S. 155. Z. 27-41.

16758SW XXXIII. S. 157. Z. 1-2.

16759SW XXXIII. S. 157. Z. 29-31.

16760SW XXXIII. S. 28. Z. 20.

für ihn jedoch nicht ärmer in seinen Augen als zwei Liebende, die mit „verschlungenen Fingern“¹⁶⁷⁶¹ beieinanderstehen.¹⁶⁷⁶² Während Balzac den Künstler, den jungen Dichter der Hofmannsthal'schen Ära, im Voraus kritisiert,¹⁶⁷⁶³ sagt er über den Künstler seiner eigenen Gegenwart, dass er Midas gleiche „unter dessen Händen alles zu Gold wurde“.¹⁶⁷⁶⁴ Auch in Verbindung mit dem Künstler Benvenuto Cellini zeigt sich das Motiv, waren dessen Träume doch in der Nähe des Todes aus „keinem anderen Material als aus dem, in welchem seine Hände ein Kunstwerk zu schaffen vermochten.“¹⁶⁷⁶⁵ Ebenso zeigt sich das Motiv durch den Vergleich zwischen dem jungen Poussin und Frenhofer,¹⁶⁷⁶⁶ aber letztendlich auch durch Bazacs Bezug zu Goethe, dessen poetisches Wesen von den Menschen kaum verstanden werden kann: „Nur daß die Begriffe, mit denen er die strahlenden Pfeile seines Geistes in die Welt schnellte, sich von schwächeren Armen ebensowenig spannen lassen als der Bogen des Odysseus.“¹⁶⁷⁶⁷

Innerhalb der Gespräche und Texte zeigt sich die Einbindung des Motivs durch den *Abschiedsbrief Alfred de Vigny's an den Kronprinzen von Bayern* (1902) durch die Stellung im Leben,¹⁶⁷⁶⁸ vor allem aber auch in *Der Brief des letzten Contarin* (1902), mitunter durch die an die Freunde gerichteten Sätze, mit denen er sich von der Unterstützung distanziert, die diese ihm zukommen lassen wollen: „Da nahmen Sie mich in den Mund, mich und meinen großen illustren Namen, mich und meine Bettelhaftigkeit, und dann nahm jemand einen Zettel in die Hand und fieng an Ziffern zu schreiben und alle miteinander machten Sie sich daran, mich zu rangieren.“¹⁶⁷⁶⁹ Das Motiv zeigt sich hier in Verbindung mit dem empfundenen Angriff auf seinen Narzissmus, den der Contarin durch die Mildtätigkeit der Freunde empfindet, die es für möglich gehalten hatten ihn mit „zwei Fingern anzufassen“,¹⁶⁷⁷⁰ um ihn in eine standesgemäße Umgebung zu versetzen. In diesem Zusammenhang gibt der Contarin vor, dass er gewusst habe, dass eines Tages etwas kommen werde was ihn endgültig von der Gesellschaft trennt, wie ein „Beilhieb, der die Finger abhaut, mit denen der den Rand des Bootes umklammert“.¹⁶⁷⁷¹ Im Voraus hatte er es schon befürchtet, dass eine zweite Demütigung kommen werde, die so sein wird wie die „Pantherklauen“,¹⁶⁷⁷² die sich einem ins Herz graben. Schon in seiner Kindheit war der Contarin von der Scheinhaftigkeit gedemütigt worden durch seine Armut, und ihm war „als müsste einer die Hand auf meine Schulter legen und mich entlarven“.¹⁶⁷⁷³ Dagegen steht das Hand-Motiv in *Die Briefe James Hackmanns* (1903). Hier verweist Hackmann auf die „schöne[n] Hände“¹⁶⁷⁷⁴ seines Konkurrenten Lord Sandwich in Liebesdingen. In Verbindung mit Hackmann zeigt sich auch der Bezug zwischen dem Motiv und der Gewalt („es zuckte mir die Hand gegen meinen theuersten Freund einmal“).¹⁶⁷⁷⁵ Auch durch Dodds Hinrichtung zeigt sich das Motiv, denn sein Tod am Galgen wird von Gott durch „Menschen-Hand“¹⁶⁷⁷⁶ verhängt. Des weiteren verweist Hofmannsthal auch auf den Vetter Hackmanns, der sich „unreif, mit leeren Händen“¹⁶⁷⁷⁷ fühlt oder in der Notiz N 13 durch einen der Rekruten, die ein „Brandzeichen auf der rechten Hand“¹⁶⁷⁷⁸ haben. Wie Hackmann erkrankt, sieht er diese Hand auf seinem

16761SW XXXIII. S. 32. Z. 31.

16762SW XXXIII. S. 33. Z. 4.

16763SW XXXIII. S. 33. Z. 31-37.

16764SW XXXIII. S. 33. Z. 38-39.

16765SW XXXIII. S. 34. Z. 14-16.

16766„Da haben Sie den Künstler: wenn er jung ist, wenn er sich der Kunst gibt: Poussin – und wenn er reif ist, wenn er nahezu Pygmalion ist, wenn seine Statue, seine Göttin, das Gebilde seiner Hände, anfängt, ihm entgegenzuschreiten: Frenhofer.“ In: SW XXXIII. S. 35. Z. 10-13.

16767SW XXXIII. S. 36. Z. 24-27.

16768„Man wird versuchen die Macht, welche in Ihren Händen liegt, in Ihren Augen ungeheuerlich zu vergrößern - und es werden Ihnen wie Sandkörner ins Auge, Ansichten des Gegentheils zufliegen.“ In: SW XXXI. S. 25. Z. 11-13.

16769SW XXXI. S. 20. Z. 15-19.

16770SW XXXI. S. 20. Z. 23.

16771SW XXXI. S. 20. Z. 31-32.

16772SW XXXI. S. 21. Z. 4.

16773SW XXXI. S. 21. Z. 31-32.

16774SW XXXI. S. 64. Z. 17.

16775SW XXXI. S. 67. Z. 4-5.

16776SW XXXI. S. 66. Z. 20.

16777SW XXXI. S. 63. Z. 28.

16778SW XXXI. S. 68. Z. 21.

Bett, was zum Nachdenken über das Kranksein führt.¹⁶⁷⁷⁹ Des weiteren findet das Motiv Verwendung in der Schrift *Die Briefe des jungen Goethe* (1903/1904), worin sich Hofmannsthal bei Edgar Karg von Bebenburg entschuldigt, hat er doch das gewünschte Buch gerade „nicht zur Hand“,¹⁶⁷⁸⁰ in *Furcht / Ein Dialog* (1906/1907) findet es sich lediglich in den Notizen¹⁶⁷⁸¹ und auch in *Das Schöpferische* (1906-1909) findet es sich nur durch den Gegensatz zwischen dem Kränklichen und dem Schöpferischen.¹⁶⁷⁸²

In *Ein Brief* (1902) zeigt sich das Motiv durch Chandos' Erinnerung an sein früheres künstlerisches Leben, indem er die Konzeption in sich gespürt hatte.¹⁶⁷⁸³ Dabei zeigt sich, dass Chandos sich durchaus nach einem aktiven Leben sehnt und dabei nach einer Rückgewinnung der künstlerischen Produktion, wie er sie in seiner Jugend erlebt hatte, nur dass er den Weg dazu eben nicht findet: „Wie soll ich es versuchen, Ihnen diese seltsamen geistigen Qualen zu schildern, diese Emporschnellen der Fruchtzweige über meinen ausgestreckten Händen, dies Zurückweichen des murmelnden Wassers vor meinen dürstenden Lippen?“¹⁶⁷⁸⁴ Das Motiv zeigt sich auch wenn Chandos seine Differenz in Bezug auf die Urteilsfindung zwischen sich und anderen Menschen thematisiert. Während es seinem gesellschaftlichen Umfeld möglich ist, ein Urteil zu fassen, ist er außerstande dazu.¹⁶⁷⁸⁵

In *Das Gespräch über Gedichte* (1903) zeigt sich das Motiv in Verbindung in dem Gespräch der beiden Freunde Gabriel und Clemens über das *Jahr der Seele* von Stefan George. Die darin beschriebenen Landschaften werden als „Träger“¹⁶⁷⁸⁶ des menschlichen Empfindens beschrieben, so auch „das Gefühl eisigen Wassers, das aus einem Laufbrunnen über deine Hände sprüht“. ¹⁶⁷⁸⁷ Gabriel betont die Verbindung zwischen den Gedichten und dem Wesen derart, dass es heißt: „Mehr als geknüpft: mit den Wurzeln ihres Lebens festgewachsen daran, daß – schnittest du sie mit dem Messer von diesem Grunde ab, sie in sich zusammenschumpften und dir zwischen den Händen zu nichts vergingen. Wollen wir uns finden, so dürfen wir nicht in unser Inneres hinabsteigen: draußen sind wir zu finden, draußen.“¹⁶⁷⁸⁸ Gabriels Ausführungen führen dazu, dass er auf die Menschen verweist die opferten, so auf den der einen Widder opferte und durch das Blut, das „an den Armen des Menschen herab[fließt]“, ¹⁶⁷⁸⁹ gleichsam selbst zu sterben glaubt. Des weiteren findet sich das Motiv durch die von Clemens veränderte Thematisierung der Veränderung Goethes (SW XXXI. S. 84. Z. 9) und in Verbindung mit dem künstlerischen Schaffen.¹⁶⁷⁹⁰

Während in *Elektra* (1903) Chrysothemis auf ihre Schwester furchtsam und mit erhobener Hand reagiert, kann Elektra das Verhalten der Schwester nicht nachvollziehen, bedroht sie sie doch nicht mit ihrem Leben. Wohl aber wurde ihr Vater bedroht und hatte seine Hände schützend vor sich gehoben, als das Beil der Mörder ihn getötet hatte.¹⁶⁷⁹¹ Die Hilflosigkeit des Vaters zeigt sich noch an einer weiteren Passage des

16779Die Verbindung zwischen Kranksein und dieser Hand zeigt sich auch in der Notiz N 14 (SW XXXI. S. 68. Z. 29-31).

16780SW XXXI. S. 87. Z. 25.

Da man aber nun alles sammelt, „was sich von seiner Hand erhalten hat“ (SW XXXI. S. 87. Z. 30-31), verweist er ihn auf die Jugendbriefe Goethes.

16781Hier heißt es in Bezug auf die Männer, die sich bezähmen: „ihre Hände bohren sich in den Grund der Erde bebt und giebt nach unter ihren Händen wie Lebendiges“. In: SW XXXI. S. 383. Z. 33-34.

16782„In dem Kranken, der sich seltsam die Hände reibt, sehe ich gleich ein großgewachsenes Kind vor mir, einen unkräftigen hageren leidenschaftlich fühlenden Schulknaben, der von den roheren Genossen viel gequält wird.“ In: SW XXXI. S. 92. Z. 18-21.

16783„Das eine war wie das andere; keines gab dem andern weder an traumhafter überirdischer Natur, noch an leiblicher Gewalt nach, und so ging's fort durch die ganze Breite des Lebens, rechter und linker Hand“. In: SW XXXI. S. 47. S. 47-48. Z. 38-40//1.

16784SW XXXI. S. 48. Z. 23-26.

16785„Dies alles erschien mir so unbeweisbar, so lügenhaft, so löcherig wie nur möglich. Mein Geist, zwang mich, alle Dinge, die in einem solchen Gespräch vorkamen, in einer unheimlichen Nähe zu sehen: so wie ich einmal in einem Vergrößerungsglas ein Stück von der Haut meines kleinen Fingers gesehen hatte, das einem Blachfeld mit Furchen und Höhlen glich, so ging es mir nun auch mit den Menschen und ihren Handlungen.“ In: SW XXXI. S. 49. Z. 24-30.

16786SW XXXI. S. 76. Z. 4.

16787SW XXXI. S. 76. Z. 10-12.

16788SW XXXI. S. 76. Z. 14-19.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 78. Z. 13.

16789SW XXXI. S. 80. Z. 36-37.

16790SW XXXI. S. 84. Z. 13-16.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 332. Z. 6-10.

16791SW VII. S. 68. Z. 24-27.

Dramas, wenn Elektra die Ermordung des Vaters Orest durch die Mutter schildert; diese hatte ihm ein Hemd übergeworfen, durch das er die „Arme / nicht frei bekommen konnte“, ¹⁶⁷⁹² wodurch sie ihn leicht mit dem Beil hatte ermorden können. Hatte sich in dieser Passage das Motiv noch dadurch gezeigt, dass der Vater sich nicht vor dem Tod zu schützen vermochte, zeigen sich in dem Drama auch noch andere Aspekte des Motivs. Während Chrysothemis ihren Wunsch äußert, aus dem Haus zu fliehen, versucht Elektra sie zur Tat an den Mördern zu bewegen, schmeichelt ihr und verspricht ihr, ihr zu dienen, wenn sie eine glückliche Ehefrau sei, wenn sie erleben wird wie ihr Mann sie „mit starken Armen“ ¹⁶⁷⁹³ zu sich zieht. Ebenso zeigt sich das Motiv, nachdem Elektra unvorsichtigerweise den Namen ihres Bruders laut ausgerufen hat, wodurch sich Orest in Lebensgefahr wähnt („Wenn einer dich im Haus gehört hat, der / hat jetzt mein Leben in der Hand“). ¹⁶⁷⁹⁴ Auch der Pfleger hatte Elektra schon zur Ruhe aufgerufen. Doch auch ihm gegenüber zeigt sich Elektra unfähig, ihre Emotionen zu zügeln, will ihm sogar seine Hände küssen, ¹⁶⁷⁹⁵ weil er anders als die Götter ihren Bruder gerettet hatte, damit er die Tat an der Mutter vollbringen kann. Unfähig sich zu beherrschen, muss der Pfleger Elektra seine „Hand gegen den Mund“ ¹⁶⁷⁹⁶ legen, um sie zum Schweigen zu bringen. Wenn Chrysothemis Elektra schließlich von dem Geschehen im Haus berichtet, wie sich alle, die früher unter Aegisth gelitten haben, nun in den Armen liegen, ¹⁶⁷⁹⁷ bespritzt vom Blut der Ermordeten, weiß sie, wie sie Orest „auf ihren Händen“, ¹⁶⁷⁹⁸ gleich ihrem Erlöser, tragen.

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, zeigt sich das Motiv lediglich vereinzelt, so in der *Inszenierung des Oidipus* (1903) durch die Menschen die sich an Ödipus wenden ¹⁶⁷⁹⁹ oder in Verbindung mit dem Opferfeuer (SW XXXIII. S. 223. Z. 11), ¹⁶⁸⁰⁰ und des weiteren durch die Notizen zu *Das Verhältnis der dramatischen Figuren Grillparzers zum Leben* (1904) in Verbindung mit der Figur des armen Spielmannes: „Da fiel mir meine Geige wieder in die Augen. [...] Als ich nun mit dem Bogen über die Saiten fuhr, Herr, da war es, als ob Gottes Finger mich angerührt hätte.“ ¹⁶⁸⁰¹ Hier zeigt sich zudem eine Verbindung zwischen dem Motiv und der Konzeption: „So giebt die Tradition auch uns sein ganzes Leben in die Hand: die Forschung, die Pietät reicht es uns dar: und nun sehen wir es an.“ ¹⁶⁸⁰² Eine weitere lose Verwendung des Motivs findet sich in der *Vertheidigung der Elektra* (1903). ¹⁶⁸⁰³

Auch in *Das gerettete Venedig* (1904) zeigt sich das Motiv, zum einen in Verbindung mit der Inszenierung der ästhetizistischen Vorstellung der Protagonisten, aber auch durch die Wirklichkeit. So hält im ersten Aufzug der Gerichtsvollzieher die Vollmacht, gezeichnet von dem Senator Priuli, „in der Hand“, ¹⁶⁸⁰⁴ mit der er Belvideras letzte Kostbarkeiten an sich nimmt. Das Motiv zeigt sich auch in Verbindung mit dem liederlichen Zorzi, der eine Dirne an seinem Arm führt, seiner Mutter allerdings, die zudem Belvidera den Verkauf ihres Körpers empfiehlt, um sich aus ihrer finanziellen Lage zu befreien, den Arm verweigert. ¹⁶⁸⁰⁵ Deutlich zeigt sich das Motiv in Verbindung mit den Hauptfiguren. So offenbart sich im Gespräch mit

16792SW VII. S. 104. Z. 23-24.

16793SW VII. S. 94. Z. 9.

16794SW VII. S. 101. Z. 24-25.

16795SW VII. S. 105. Z. 13-14.

16796SW VII. S. 105. Z. 34.

16797SW VII. S. 109. Z. 29-30.

16798SW VII. S. 110. Z. 12.

16799SW XXXIII. S. 223-224. Z. 31//1.

16800,„Alle bergen das Gesicht in den Händen beim Anblick der niedergebeugten Flamme. Oidipus tritt hastig hervor. Alle Arme recken sich ihm entgegen“. In: SW XXXIII. S. 223. Z. 15-17.

16801SW XXXIII. S. 229. Z. 7-10.

16802SW XXXIII. S. 225. Z. 8-9.

Eben diese Verbindung zeigt sich auch in der zweiten Passage: „das Buch worin der Vater eintrug (Geburten): da hatte er sein ganzes Leben in der Hand“. In: SW XXXIII. S. 225. Z. 5-7.

16803,„Ein einzelnes Arme-recken unendlich bedeutungsvoll.“ In: SW XXXIII. S. 222. Z. 4.

16804SW IV. S. 9. Z. 10.

16805SW IV. S. 12-13. Z. 30-3.

In den Notizen zum Drama zeigt sich, dass Hofmannsthal die Gestalt des Zorzi weiter ausbauen wollte. So preist er nicht nur die Schönheit Belvideras, sondern zeigt sich auch mordbereit gegen die Staatsdiener, die mit „frecher Hand gewagt [hatten] Euch anzutasten“ (SW IV. S. 178. Z. 23). Zorzi zeigt ihr auf, dass er sie gut hätte mit seinen „Fäusten“ (SW IV. S. 178. Z. 34) schützen können.

Belvidera Jaffiers Narzissmus, spekuliert er sogar mit einer Trennung von seiner Familie, wenn sie sein zur Schau getragenes Unglück und sein Mitleid mit sich, nicht zu ertragen vermögen („da wird sich schon / für diese Hände eine Arbeit finden / und wär’s Holz hacken“); ¹⁶⁸⁰⁶ doch bei Jaffier handelt es sich nicht um einen aktiven Charakter, was auch Belvidera erfahren muss. Gegen die Demütigung, die er bei seinem Schwiegervater erfahren hat, stellt Belvidera ihre Liebe, und zeigt sich bereit, ihm seine „Hand zu küssen“, ¹⁶⁸⁰⁷ um ihm damit, ihre unverbrüchliche Liebe zu schwören. Doch Jaffier kann die Demütigung nicht vergessen, hatte er doch erleben müssen, wie Priuli ihn mit einem „lässig Zeichen / von seiner Hand, auf der die Ringe blitzten“ ¹⁶⁸⁰⁸ von sich gewiesen hatte. Zudem agiert Jaffier voller Hilflosigkeit, nachdem er den Verlust seiner Kostbarkeiten bemerkt, glaubt er sich doch befähigt, dass er es geschafft hätte, ihnen ihr Gut zu erhalten: „ich hätte, beim lebend’gen Gott, noch Mittel / und Wege noch gefunden, dieses Letzte / zu wehren, wär’s mit Zähnen und mit Nägeln.“ ¹⁶⁸⁰⁹ Jaffier stellt sich neuerlich als Opfer der Umstände dar, wenn er sich von seinen Kindern verabschiedet; sie könnten im Reichtum leben, wenn er nur seine vermeintliche Moral vergessen könnte und als Gauner sein Leben bestreiten würde. Als ehrlicher Mensch jedoch, sei er von der Welt in die Armut gestürzt worden. Aber auch hier zeigt er sich untätig, schlägt vielmehr „mit der flachen Hand an die Mauer“. ¹⁶⁸¹⁰ Das Motiv zeigt sich schließlich auch in Verbindung mit der Möglichkeit, sich aus dem Elend zu befreien, indem man sich als Spion verdingt, wie Jaffier von dem ehemaligen Diener des Schwiegervaters eröffnet wurde, fließe doch das Geld „so reichlich als wie lautlos / in tausend Hände“. ¹⁶⁸¹¹ Alleingelassen reagiert Jaffier unwillig über den erscheinenden Gast, bis er in ihm Pierre erkennt und „beide Arme“ ¹⁶⁸¹² ausbreitet. Dieser berichtet nicht nur von seiner Abscheu gegenüber der Welt, sondern erkennt in Jaffier auch darin eine verwandte Seele, hatte dieser doch zuvor das Verlangen nach Schönem überhaupt in ihm geweckt. Ihr gemeinsam erlittenes Unglück mache sie zu Freunden und letztendlich auch zu Verbündeten der Verschwörung, die den Spaniern angerechnet werden wird, so Pierre („Gleichviel. Der Handstreich geht auf Rechnung Spaniens“). ¹⁶⁸¹³ Dass Hand-Motiv als Teil der problematischen Weltsicht des Hofmannsthal’schen Protagonisten, zeigt sich auch dadurch, dass Pierre, nach Jaffiers Versicherung, dass ihn auch seine Liebe zu Belvidera nicht hindern werde, Teil der Verschwörung zu sein, dessen „Hand an seine Brust“ ¹⁶⁸¹⁴ drückt.

Im zweiten Aufzug zeigt sich das Motiv erstmalig durch das Aufeinandertreffen zwischen Pierre und dem jungen Schiavon („Der Schiavon neigt sich tief, die Arme über der / Brust gekreuzt“). ¹⁶⁸¹⁵ Eben mit einer „beschwörend[en] [Geste] beide[r] Hände“ ¹⁶⁸¹⁶ versichert ihm der Schiavon, dass er sich um den Verfolger kümmern werde und zwar in dem Sinne, dass er ihn töten werde. Zudem äußert der junge Mann eine devote Haltung gegenüber Pierre:

„Denn wäre etwas
an ihm lebendig, und die Hände ihm
und Füße abgehauen, käm' das Etwas
das noch lebendig ist, auf blutigen Stümpfen
gekrochen, wenn du rufst.“ ¹⁶⁸¹⁷

Im Gespräch zwischen Pierre und Jaffier zeigt sich ebenso das Motiv wenn Jaffier sich der Worte des früheren Freundes erinnert, dass sich die vielen Dolche in den „Händen / von tausend kühnen ehrenhaften Männern“ ¹⁶⁸¹⁸ befinden. Nachdem sich Pierre versichert hat, dass Jaffier sowohl des Französischen als auch des Spanischen mächtig ist, heißt er ihm zu warten, bis ihm „diese [seine] Hand“ ¹⁶⁸¹⁹ den Weg zu den

16806SW IV. S. 16. Z. 12-14.

16807SW IV. S. 17. Z. 39.

16808SW IV. S. 18. Z. 18-19.

16809SW IV. S. 19. Z. 14-16.

16810SW IV. S. 23. Z. 1.

16811SW IV. S. 25. Z. 31-32.

16812SW IV. S. 27. Z. 21.

16813SW IV. S. 35. Z. 20.

16814SW IV. S. 36. Z. 35.

16815SW IV. S. 41. Z. 4-5.

16816SW IV. S. 42. Z. 19.

16817SW IV. S. 42. Z. 22-26.

16818SW IV. S. 43. Z. 14-15.

16819SW IV. S. 44. Z. 20.

Verschwörern eröffne. Im Gespräch Pierres mit anderen Verschwörern zeigt sich wiederholt das Motiv, und zwar in Verbindung mit der geplanten Revolution oder der Macht über Menschen.¹⁶⁸²⁰ Durch den Verschwörer Bernardo Capello zeigt sich jedoch eine Verbindung mit der Schönheit, reicht dieser doch den Anderen mit „schönen, gepflegten Händen“¹⁶⁸²¹ die Liste der Senatoren, die den Tod finden werden. Pierre eröffnet schließlich der Gruppe, dass er seinen Freund in die Verschwörung eingeweiht habe, wobei Hofmannsthal auch hier das Motiv einbindet: „Wir haben einen Schwur getauscht, zusammen / zu leben und zu sterben, und er ist / hier bei der Hand, ihn einzulösen.“¹⁶⁸²²

Tatsächlich erscheint auch Jaffier, „einen bloßen Dolch in der Hand“¹⁶⁸²³ haltend, versagt aber letztlich darin, die Verschwörer von seiner Treue zu überzeugen. Dies nötigt Pierre dazu, einen neuen Treffpunkt auszumachen, den er ihnen vertraulich durch einen Zettel mitteilen wird, der nur von Hand zu Hand übergeben werden dürfe.¹⁶⁸²⁴ Nach Jaffiers Rückkehr, der den Verschwörern seine Frau zugeführt hat, ergreift Jaffier Renault bei der Hand (SW IV. S. 55. Z. 21), eine Geste die Vertrauen schaffen soll. So heißt Jaffier Renault, mit dem Blick auf den Dolch am Boden, wenn er wirklich seine Überzeugung an die Sache der Revolution verlieren sollte, Belvidera zu töten.¹⁶⁸²⁵ Auch Capello tritt heran, und mit dem Licht seiner Laterne beleuchtet er sowohl Belvidera als auch Jaffier, und nähert sie damit gleichsam der Gefahr an.¹⁶⁸²⁶ Erst nachdem Belvidera als Pfand in Renaults Besitz übergegangen ist, leistet Renault Abbitte gegenüber Jaffier („Nehmt meine alte Hand: / ich hab` Euch abzubitten, Herr Jaffier“).¹⁶⁸²⁷

Mit dem zweiten Teil des zweiten Aufzugs wechselt Hofmannsthal in die Räumlichkeiten Aquilinas. Ausgelöst durch den Duft einer Salbe, erinnert sie sich an ihre verlorene Liebe Pierre, und macht ihr gesellschaftliches Umfeld für den Verlust dieser Liebe verantwortlich. Die Mulattin habe sie gehalten, während Pierre mit der Wirklichkeit konfrontiert wurde, während er so „in seine Fäuste biß“.¹⁶⁸²⁸ Dass das Motiv auch in Verbindung mit der Gewalt steht, zeigt sich in Folge der Äußerungen Aquilinas. Nachdem der Senator Aquilinas Sehnsüchte Teil der höheren Schichten Venedigs zu sein als unmöglich eingestuft hat, wendet sie sich neuerlich gegen ihn und äußert ihre Sehnsucht für Pierre, an dem jedoch in Wirklichkeit die Bedrohung des Todes haftet („und träume, daß er bei mir ist, den ich lieb hab` / und mich erstickt in seinen wilden Armen“).¹⁶⁸²⁹ Pierre zeigt sich Aquilina gegenüber schließlich als nachtragender und gekränkter Liebhaber, werde er niemals das berühren, auf dem schon die „Hände / solch eines welken alten Narren“¹⁶⁸³⁰ gelegen hatten; so solle sie sich auch alle Reden ersparen, könnte sie doch sowieso nur von dem reden, was sie in seinen „alten welken Armen“¹⁶⁸³¹ erlebt habe. Dennoch bekennt sich Aquilina zu ihrer demütigen Liebe und erinnert sich an eine Erotik, die sie wiedergewinnen will. Nicht mit Gewalt, sondern mit Sinnlichkeit verknüpft zeigt sich das Motiv, wenn Aquilina sagt:

„Wenn nur du zu mir
nicht länger sprichst, als wäre leere Luft
hier, wo die Brüste sind, die von dir wissen,
der Nacken, der sich unter deiner Hand
wie unter´m Hauch des Feuers winden will!“¹⁶⁸³²

Tatsächlich ist Pierre keineswegs so gleichgültig, wie er sich bisher gegenüber der Frau gegeben hat. Seine Hartherzigkeit und grausamen Worte ihr gegenüber, rühren aus seiner gekränkten Eitelkeit, hatte sie ihn doch mit einem gesellschaftlich höher stehenden Mann betrogen. Vielmehr muss sich Pierre eingestehen,

16820SW IV. S. 45. Z. 19-20, SW IV. S. 45. Z. 23, SW IV. S. 45. Z. 26-28.

16821SW IV. S. 45. Z. 31.

16822SW IV. S. 48. Z. 33-35.

16823SW IV. S. 49. Z. 14.

16824SW IV. S. 54. Z. 27-30.

16825SW IV. S. 55. Z. 22-28.

16826„Er hat die Laterne in der Hand; er läßt, indem er sie mit / der Hand abblendet, ihren ganzen Schein auf Jaffier und noch mehr auf Belvidera / fallen.“ In: SW IV. S. 55. Z. 35-37.

16827SW IV. S. 57. Z. 35-36.

16828SW IV. S. 61. Z. 13.

16829SW IV. S. 65. Z. 6-7.

16830SW IV. S. 67. Z. 20-21.

16831SW IV. S. 67. Z. 31.

16832SW IV. S. 69. Z. 4-8.

dass er sie immer noch begehrt und sich nur mühsam „mit der Faust“¹⁶⁸³³ an einer Stuhllehne festhält. Dennoch gibt er zu bedenken, dass es nur sein „würdelose[r] Teil“¹⁶⁸³⁴ ist den es danach verlangt, sie „in den Arm zu pressen“.¹⁶⁸³⁵ Er sei nur ein einfacher Soldat, das Schöne was er empfinde, entstammt von seinem Freund Jaffier: „Doch ich erkenn's, erkenn auch, daß michs nicht / erniedrigt , nein, erhöht wenn ich mich bücke, / so einem seine Hand zu küssen.“¹⁶⁸³⁶

Auch zeigt sich das Hand-Motiv im Gespräch der Verschwörer in Aquilinas Haus, hier in Verbindung mit der Verschwörung. So berichtet Renault von einem Mann namens Bissolo, der sich als käuflich für ihre Sache erwiesen habe.¹⁶⁸³⁷ In Verbindung mit der Verschwörung zeigt sich das Motiv auch, wenn Pierre den Plan betrachtet, den Elliot hergestellt hat, zeigt der Plan ihm doch, dass die Dirne Venedig ihren „Griffen ausgeliefert“¹⁶⁸³⁸ ist. So bindet Hofmannsthal des weiteren das Motiv auch innerhalb des Liebeszwists ein, verweist Pierre auf die erotische Hinwendung des Mannes, der seinen Nebenbuhler spielt („Seht ihr nicht seine Hand auf ihrem Nacken“).¹⁶⁸³⁹ Nach Aquilinas Weggang zeigt sich das Motiv vereinzelt durch das Geschehen auf der Straße.¹⁶⁸⁴⁰ In Verbindung mit dem Mord findet sich das Motiv durch Jaffiers Worte an Pierre, mit denen er ihm seine Männlichkeit beweisen will, will er sich doch zu den Männern zählen die einen „Handstreich“¹⁶⁸⁴¹ gegen die Senatoren führen. Zu Beginn des dritten Aufzugs bindet Hofmannsthal das Motiv durch Renaults Zureden an Belvidera ein, die er aus dem Zimmer herauslocken will, weshalb er sich als reumütiger Hausheer inszeniert, bittend zu ihr die Hände gehoben.¹⁶⁸⁴²

In den Notizen zeigt sich das folgende Gespräch zwischen Pierre und Belvidera viel weitreichender, beschreibt sie ihm doch den Beginn ihrer Liebe zu Jaffier, das Sterben der Mutter und das Verhalten des Vaters, der sie mit „eiskalter Hand“¹⁶⁸⁴³ ins Zimmer der toten Mutter geführt hatte.¹⁶⁸⁴⁴ In der Dramenfassung schließt sich das Gespräch zwischen Jaffier und Belvidera an, der ihr berichtet, in der Kirche für einen kurzen Moment so etwas wie Frieden gespürt zu haben, der aber von seinen Gedanken an Priuli wieder durchbrochen worden ist, gedachte er doch des Barbiers der Priuli schmeichelnd begegnet („die Finger / um das hochmütige, glatte, harte Kinn / des Alten gleiten läßt“).¹⁶⁸⁴⁵ So stuft Jaffier im Folgenden selbst einen Lakaian in seiner Frechheit ihm gegenüber als überlegen ein („auf seinen frechen Händen liegt der goldne / Abglanz der Macht“),¹⁶⁸⁴⁶ habe er doch selbst in seinen Träumen „die Oberhand“,¹⁶⁸⁴⁷ während er sich auf das Niederste herabgesetzt fühlt.¹⁶⁸⁴⁸ Da Jaffier dies jedoch nicht ertragen kann, stellt er den Besitz Belvideras gegen diese Demütigungen seines Lebens, wodurch sich das Hand-Motiv hier in Verbindung mit dem Besitz der Frau zeigt: „Versagte dir die Kehle nicht, so oft ich / die Hand auf deinen Nacken legte?“¹⁶⁸⁴⁹ Statt jedoch eine ästhetizistische Erfüllung zu finden, berichtet Belvidera ihm von dem Übergriff Renaults („Dess´ verfluchte Hände / mich faßten“),¹⁶⁸⁵⁰ was Jaffier zum ersten Mal die Schändlichkeit seines gesellschaftlichen Umfeldes erahnen lässt („Dich - / mit seinen Händen - in der Dunkelheit?“).¹⁶⁸⁵¹ Belvideras Plan, zu ihrem Vater zu gehen, verstört Jaffier jedoch, müsse sie so doch

16833SW IV. S. 69. Z. 17.

16834SW IV. S. 69. Z. 30.

16835SW IV. S. 69. Z. 32.

16836SW IV. S. 70. Z. 16-18.

16837SW IV. S. 73. Z. 23-27.

16838SW IV. S. 75. Z. 7.

16839SW IV. S. 77. Z. 37.

16840„Von unten Lachen, Händeklatschen, abgeris/sene Töne von Guitarre und Gesang“. In: SW IV. S. 78. Z. 12-13.

16841SW IV. S. 82. Z. 22.

16842SW IV. S. 86. Z. 8-11.

16843SW IV. S. 200. Z. 31.

16844Die Verbindung zwischen der Kälte der Hand und dem Tod zeigt sich auch durch Jaffiers gespielten Bezug zum Tod, wenn er Pierre sagt: „Dann wirst du / die kalte Hand nehmen und wirst sagen / da liegt mein Freund.“ In: SW IV. S. 232. Z. 15-16.

16845SW IV. S. 99. Z. 20-22.

16846SW IV. S. 100. Z. 22-23.

16847SW IV. S. 100. Z. 25.

16848Selbst auf dessen „frechen Händen liegt der goldne / Abglanz der Macht“. In: SW IV. S. 100. Z. 22-23.

16849SW IV. S. 100. Z. 30-31.

16850SW IV. S. 103. Z. 1.

16851SW IV. S. 103. Z. 16-17.

„Was? Seinen Bart an deinen Nacken drücken! / Die Hände weidend, die verfluchten Hände, // die welken, an dem Zittern deiner Angst!“ In: SW IV. S. 103-104. Z. 35-36//1.

sicherlich seinen Tod bedauern. Doch Belvidera kann seinen Narzissmus nicht länger unbedacht bestätigen und verweist neuerlich auf den Übergriff Renaults. Jaffier kann dies jedoch nicht ertragen und versucht ihr, mit der „Hand“¹⁶⁸⁵² den Mund zu verschließen, um sie vor dem Sprechen der Wahrheit zu hindern.¹⁶⁸⁵³ Belvidera konfrontiert ihn dennoch unablässig mit den Folgen seines Handelns, die ihn letztendlich, mit gebundenen Händen (SW IV. S. 107. Z. 9), vor den Richter führen werden. Jaffier jedoch bekennt in diesem Moment, dass er niemals an den Sieg geglaubt habe; stattdessen vertieft er sich in seine Todesvorstellung:

„wir werden unter dem Schaffot einander
zum letzten Mal umarmen, Pierre wird heiter
wie immer sein, er wird mir seinen Arm
als Kissen unterschieben und auf einmal
wird es vorüber sein.“¹⁶⁸⁵⁴

Letztendlich bringt sie ihn damit von der Revolution ab, dass er Pierre retten kann, wird er seinen Narzissmus doch befriedigt finden, wenn Pierre auf seinen Knien ihm „Hände [...] und Füße“¹⁶⁸⁵⁵ küsst. Durch die vermeintliche Rettung ihres Mannes kann Belvidera zum Ende des dritten Aufzugs sagen, dass sie das Erleben mit Renault überwunden hat („Ich seh ihn nimmer / mit seinen Armen nach mir greifen“).¹⁶⁸⁵⁶ In dem vierten Aufzug schildert Hofmannsthal das Gespräch der beiden Senatoren, berichtet Dolfin davon, dass sie den Schiavon gefoltert haben, um die Verschwörung aufzudecken, und diesen dazu in „Handschellen“¹⁶⁸⁵⁷ gelegt haben. Letztendlich erscheint Belvidera, berichtet von der Verschwörung und heißt, sich immer noch zugehörig zu den oberen Schichten Venedigs. So zeigt sich, dass die Verschwörung auch Belvidera bedroht und diese nicht nur ihrem Vater die „Hände“¹⁶⁸⁵⁸ binden wird, sondern alle Verbrecher des Staates werden Messer in die „Hand“¹⁶⁸⁵⁹ bekommen. Während Belvidera jedoch ihre Zugehörigkeit zum Vater bekennen will, indem sie ihm seine „starr herabhängende Hand küssen“¹⁶⁸⁶⁰ will, entzieht sich Priuli ihr. Belvidera jedoch zeigt sich in einem hohen Selbstverständnis verwurzelt, wenn sie ihm sagt: „ich will nicht die Gelegenheit erschleichen, / die Hände dir zu küssen. Nein, mein Vater, / auch ich bin eine Priuli.“¹⁶⁸⁶¹ Priuli jedoch reagiert mit Hohn, soll sich Jaffier doch weiter die Zeit vertreiben, mitunter mit dem Zeugen neuer Kinder, denn die Verschwörer bräuchten ja „viel[e] Hände“,¹⁶⁸⁶² die morden. Doch Belvidera hält daran fest, dass ihr Vater Jaffier jetzt, nachdem er bei der Entdeckung des Verrates geholfen hatte, als Teil der Familie annehmen werde („Jetzt wirst du / stolz sein, in deinen Armen ihn zu halten?“).¹⁶⁸⁶³ Belvidera beginnt zu Ahnen, dass Jaffier noch in Gefahr schwebt, nimmt der Vater sie doch nicht „in die Arme“. ¹⁶⁸⁶⁴ Schließlich rät Priuli ihr, Venedig mit ihrem Man zu verlassen, obgleich er auch dann Zeit eines Lebens der Bedrohung ausgeliefert sein wird, ermordet zu werden; besonders vor dem, der „seinen Arm / um deines Gatten Nacken legt“, ¹⁶⁸⁶⁵ heißt Priuli Belvidera ihren Mann zu schützen, weil dieser geschickt worden ist, ihn zu ermorden. Als Belvidera ohnmächtig vor ihm liegt, zeigt er sich jedoch als fürsorglicher Vater, doch verweigert er in seiner übergroßen Liebe den männlichen Diener, seine Tochter anzufassen und lässt Frauen kommen („Hinweg die Hände! / Holt Frauen! Daß mir keiner sie berührt“).¹⁶⁸⁶⁶ Ebenso zeigt sich das Motiv im sich anschließenden Gespräch zwischen Aquilina und Pierre, berichtet er ihr doch, immer nur auf den Engel gehört zu haben, der ihn dem frühen Tode zugeführt habe.¹⁶⁸⁶⁷ Obwohl

16852SW IV. S. 105. Z. 31.

16853In den Notizen zeigt sich dabei, dass Belvidera die Hand Jaffiers als die „süße Bringerin / des Glücks“ (SW IV. S. 207. Z. 34-35) sieht.

16854SW IV. S. 108. Z. 10-14.

16855SW IV. S. 111. Z. 7.

16856SW IV. S. 111. Z. 22-23.

16857SW IV. S. 114. Z. 17.

16858SW IV. S. 120. Z. 19.

16859SW IV. S. 120. Z. 13.

16860SW IV. S. 120. Z. 20.

16861SW IV. S. 120. Z. 22-24.

16862SW IV. S. 121. Z. 21.

16863SW IV. S. 122. Z. 9-10.

16864SW IV. S. 123. Z. 11.

16865SW IV. S. 124. Z. 27-28.

16866SW IV. S. 125. Z. 30-31.

16867SW IV. S. 130. Z. 23-28.

Aquilina Pierre, indem sie den Raum erleuchtet, ihren Geliebten aus dem Dunkel und damit vor dem Tod schützen will, wird sie durch die Geräusche gleichsam an ihren Traum erinnert. Tatsächlich springen aus der Schlafzimmertür die drei Sbirren mit Stricken und Messern heraus und binden Pierre die „Hände auf den Rücken“, ¹⁶⁸⁶⁸ bevor Jaffier ungefesselt eintritt, aber von zwei Sbirren „an den / Armen“ ¹⁶⁸⁶⁹ gehalten, worauf sich Pierre, beim Anblick des Freundes, ungelenkt auf diesen zubewegt, weil er seine gebundenen Arme vergessen hatte. Immer noch im Glauben an die Freundschaft, ruft Pierre Jaffier auf, zu ihm zu kommen: „Du hast die Arme frei, so komm und häng dich / an meine Brust.“ ¹⁶⁸⁷⁰ Als Pierre jedoch erfahren muss, dass Jaffier ihn verraten hat, heißt er den Offizier ihn in seine Zelle zu bringen. Jaffier jedoch kann die Reaktion des Freundes nicht begreifen, hatte er ihn doch verraten, um sein Leben zu retten; mit „flehend [...] aufgehobenen Händen“ ¹⁶⁸⁷¹ ersucht Jaffier ihn um sein Verständnis, was Pierre ihm allerdings versagt, ¹⁶⁸⁷² woraufhin Jaffier auf den Übergriff durch Renault verweist. Doch zeigt sich darin auch gleichsam sein Narzissmus, erwähnt er doch den Schaden, der ihm dadurch zugefügt worden ist:

„Sie haben meine Treue
mit Händen greifen wollen und danach
zu suchen angefangen zwischen Leintuch
und Decke, unter der mein Weib im Schlaf lag!“ ¹⁶⁸⁷³

Immer drängender sucht Jaffier seinen Freund dazu auf, ihm zu verzeihen. Letztendlich aber bekommt Pierre eine Hand frei und schlägt ihm mit dieser ins Gesicht. ¹⁶⁸⁷⁴

In ihrem Versuch, Pierre vor dem Tod zu bewahren will Aquilina sich nicht nur dem Offizier hingeben, sondern liefert sich ihm auch dahingehend aus, dass sie sich für ihn verkaufen will. So vertraut sie auf ihre erotische Ausstrahlung, um Pierres Leben zu erkaufen: „sie redet dicht an ihm, so nah, daß er ihren / Atem fühlen muß, daß sein Arm, den sie hält, ihre Brüste durch das dünne Nacht/gewand fühlen muß“. ¹⁶⁸⁷⁵ Während Pierre mit ansehen muss, wie Aquilina sich für ihn verkaufen will, verwirft er die Freundschaft zu Jaffier, der in seinen Augen seinen Untergang bewirkt hat. Trotz des nahenden Todes, verliert sich Pierre neuerlich in dem Andenken an Jaffier, das durchaus homoerotische Züge trägt:

„Der Strick, der mich am Halse würgt,
ist aus dem feinen blonden Haar gedreht,
darin die Fingerspitzen da so sehr
geliebt zu spielen, wenn ich meinen Arm
auf meines einzigen Freundes Nacken legte“ ¹⁶⁸⁷⁶

Dass Pierre tatsächlich der tätigere Charakter ist, zeigt sich auch durch die Erinnerung des Offiziers, an die gemeinsame Zeit in der Türkenschlacht, hatte ihm der Offizier damals doch ein „Handbeil“ ¹⁶⁸⁷⁷ zugeworfen. Eben weil sich der Offizier an das frühere, männliche Wesen Pierres erinnert, will er ihm die Schande ersparen, dass er im Kanal ertränkt wird: „Ihr müßt des schleunigen Todes sterben, aber / von keiner schlechtern Hand als Eurer eig'nen“. ¹⁶⁸⁷⁸ Auf sein Soldatenwort hin will er Jaffier eine seiner Pistolen geben, damit er von eigener Hand sterben kann.

Bis zum Ende erweist sich Aquilina Pierre gegenüber als demütig liebende Frau, kniet sie sich doch hin, um seine „gebundenen Hände“ ¹⁶⁸⁷⁹ zu küssen. Durch den Offizier erhält sie zudem ein Messer, mit dem sie schließlich Pierres Fesseln durchschneidet. ¹⁶⁸⁸⁰ Bis in seinen Tod hinein gedenkt Pierre immer noch des Freundes, begegnet seinem Tod ästhetizistisch, wenn es heißt: „- und er ist tot, und ich / hab' meine Hände

16868SW IV. S. 132. Z. 11.

16869SW IV. S. 132. Z. 1-2.

16870SW IV. S. 132. Z. 9-10.

16871SW IV. S. 133. Z. 17.

16872In den Notizen verweist Pierre an dieser Stelle auf den mannhaften Schiavon, der die Folter überstanden hatte ohne sie zu verraten („sie gossen glühendes Blei in seine Ohren / sie rissen ihm die Nägel von den Fingern“). In: SW IV. S. 217. Z. 24-25.

16873SW IV. S. 135. Z. 35-38.

16874SW IV. S. 136. Z. 21.

16875SW IV. S. 136. Z. 27-29.

16876SW IV. S. 137. Z. 21-25.

16877SW IV. S. 141. Z. 11.

16878SW IV. S. 141. Z. 39-40.

16879SW IV. S. 143. Z. 21.

16880SW IV. S. 143. Z. 31-32.

frei und darf vom Bord / mich werfen und nach einem andern Ufer / im Dunkel schwimmen.“¹⁶⁸⁸¹

Die Notizen zeigen darüber hinaus ein weiteres geplantes Aufeinandertreffen zwischen Dolfin und Aquilina, wobei die Geliebte nur an ihren toten Pierre denkt, der mit „keinem Finger“¹⁶⁸⁸² sie berühren wollte, weil sie sich verkauft hatte.¹⁶⁸⁸³

Der erste Bezug zur Hand erfolgt in *Ödipus und die Sphinx* (1905)¹⁶⁸⁸⁴ durch den Diener Phönix, der Ödipus' Veränderung in Bezug auf sie darstellt, denn mit „ungewohnter Hand“¹⁶⁸⁸⁵ und Härte begegnet Ödipus nun den Dienern. Mit der Veränderung steht des weiteren auch die Trennung von dem königlichen Ring in Verbindung, den Ödipus dem Boten zum Zeichen der Wahrheit seiner Worte gegeben hatte („Der Knabe trug in seiner Hand den Ring“),¹⁶⁸⁸⁶ und von dem Phönix sagt: „Was soll uns dieser königliche Ring, / den unser Herr noch nie vom Finger zog?“¹⁶⁸⁸⁷ Hier noch in Verbindung mit der Macht, die Ödipus gleichsam mit dem Ring von sich gibt, zeigt sich das Motiv auch durch Phönix' neuerliche Mahnung, Ödipus möge an die Eltern denken. Seine eigenen Hände Ödipus' vor Augen haltend, schließt er auf die Hände der Königin („hier diese Hände / hebt deine Mutter zu dir auf. Wirst du / jetzt nach mir stoßen?“).¹⁶⁸⁸⁸ Auch in dieser Tragödie zeigt sich wiederholt, innerhalb der ästhetizistischen Ausprägung, dass das Motiv in Verbindung mit der Gewalttat, was sich vor allem anhand der männlichen Protagonisten Ödipus und Kreon, erstmalig jedoch durch Ödipus, der auf den Mord an seinem Freund Lykos verweist, zeigt: „Mit meinen Händen schlug ich ihn. Sie fielen / wie Hämmer nieder, alle waren blutig / von seinem Blut“.¹⁶⁸⁸⁹ Auch gedenkt er seiner Hände, wenn er vom Traum berichtet, indem er den Vater getötet hatte („auf einmal / erschlugen meine Hände einen Mann“).¹⁶⁸⁹⁰ Des weiteren finden sich Bezüge im ersten Aufzug zur männlichen Hand, wenn Ödipus sich von Phönix' Händen frei machen will (SW VIII. S. 15. Z. 29), der ihn im Gegenzug bei sich halten will, Ödipus Phönix das Trinkgefäß aus der Hand schlägt, um das er vorher noch gebeten hatte (SW VIII. S. 17. Z. 32) oder wenn Phönix ihm „Hände und Brust“¹⁶⁸⁹¹ küsst, nachdem er ihn um Hilfe gebeten hatte. Die Hände, der soziale Kontakt, wird von Ödipus zu Gunsten der Einsamkeit und des Ästhetizismus ausgeschlagen. Noch ein anderer Aspekt lässt sich in Bezug auf die Hand des Mannes bemerken; und zwar vergewisserte sich die Ziehmutter Ödipus' im ersten Aufzug der aufrechterhaltenen Lüge und gleichsam dem Erhalt des Ödipus als rechtmäßiger Erbe und Sohn durch die Berührung der Hand des Mannes.¹⁶⁸⁹² Mit der Hand (bzw. dem Arm) verbindet Ödipus jedoch auch den Inzest mit der Mutter („und meine Arme fingen an, sie zu umschlingen, / meine Lippen auf ihr zu weiden“).¹⁶⁸⁹³

16881SW IV. S. 143. Z. 33-36.

16882SW IV. S. 225. Z. 33.

16883Des weiteren, siehe (Notizen): SW IV. S. 183. Z. 31, SW IV. S. 192. Z. 18, SW IV. S. 192. Z. 28, SW IV. S. 29, SW IV. S. 195. Z. 14, SW IV. S. 195. Z. 31, SW IV. S. 196. Z. 7, SW IV. S. 202. Z. 43, SW IV. S. 203. Z. 15, SW IV. S. 205. Z. 22, SW IV. S. 206. Z. 3, SW IV. S. 206. Z. 14, SW IV. S. 208. Z. 10, SW IV. S. 213. Z. 1-10, SW IV. S. 216. Z. 7, SW IV. S. 216. Z. 15, SW IV. S. 217. Z. 34, SW IV. S. 218. Z. 40, SW IV. S. 219. Z. 24, SW IV. S. 220. Z. 39, SW IV. S. 221. Z. 25, SW IV. S. 222. Z. 12, SW IV. S. 223. Z. 18, SW IV. S. 227. Z. 2.

16884In den Notizen der ersten Fassung des 1. Aktes zeigt sich Ödipus' Bemühen um seine Reinheit, die allerdings durch die Weisung der Götter erschüttert wurde: „ich eines Königs Sohn / und einstens König von Korinth, derselbe/ der seiner Träume [...] rein hielt und seine Hand vom Unrecht“. In: SW VIII. S. 233. Z. 13-17. So hatte er sich mit den Händen auch vor einer ungleichen Liebe gebändigt (SW VIII. S. 234. Z. 2). Niemals wird „diese Hand“ (W VIII. S. 246. Z. 10) sich gegen den Vater erheben, niemals die Hand „meine Mutter [...] umfassen“ (SW VIII. S. 246. Z. 14), denn „diese Hand gehört dem Oidipus“. In: SW VIII. S. 246. Z. 30. Des weiteren zeigt sich das Motiv aber auch in Verbindung mit der Abwendung von der Familie („reckt ihr die alten Hände / mit Flüchen gegen Himmel“, SW VIII. S. 247. Z. 36-37), und durch die „andre Hand“ (SW VIII. S. 248. Z. 1) die ihnen die Augen zudrücken wird im Tod, des weiteren durch die Tat am Laios, der die Hand gegen ihn gehoben hatte (SW VIII. S. 249. Z. 29) und durch die Warnung des Ödipus, mit der Laios lediglich mit dem Winken seiner Hand reagiert hatte (SW VIII. S. 250. Z. 14).

16885SW VIII. S. 13. Z. 2.

16886SW VIII. S. 13. Z. 27.

16887SW VIII. S. 13. Z. 30-31.

16888SW VIII. S. 18. Z. 11-13.

16889SW VIII. S. 19. Z. 26-28.

16890SW VIII. S. 25. Z. 12-13.

16891SW VIII. S. 18. Z. 30.

16892SW VIII. S. 21. Z. 25-30.

16893SW VIII. S. 32. Z. 20-21.

Neuerlich sucht Ödipus sich im ersten Aufzug von den Händen des Phönix freizumachen, sieht er doch die Unauslöschbarkeit des Mordes. „Fort die Hand, die mich hält! / Laß mich los! verloren ist, wer zaudert!“¹⁶⁸⁹⁴ Der Narzissmus, der sich hinter Ödipus' scheinbarer Selbstlosigkeit verbirgt, die Einsamkeit zu wählen, zeigt sich deutlich gebunden an das Hand-Motiv, und steht zudem noch in Verbindung mit der vermeintlich unvollendet bleibenden Tat. Auch hebt Ödipus sein vermeintlich großes Opfer der Einsamkeit hervor, zumal er solch treue Diener aufgeben wird („ihre Hände sind von den Taten schwer, / die sie mit mir tun wollten“).¹⁶⁸⁹⁵

Der Bezug zur Hand des Ödipus erfolgt allerdings auch, wenn er betend die Hände hebt (SW VIII. S. 37. Z. 26), als er auf den Herold des Königs trifft. Das Motiv, das bei Ödipus bisher nur mit dem Narzissmus in Verbindung stand, zeigt sich auch hier dergleichen gesetzt, denn Ödipus zeigt hier nur seinen Narzissmus, nicht aber seine Religiosität. Hofmannsthal legt dies dar, indem er das Motiv auch innerhalb des Mordes an dem Herold einbindet. Aufgrund seines narzisstischen Wesens jedoch wähnt Ödipus sich schuldlos an dem Mord, wähnt diesen beinahe ungetan, denn der Blitz, das Licht, zeigt ihm die Reinheit seiner Hände: „Nirgends rot – ganz weiß wie der Stein – / mein Stock – meine Hand?“¹⁶⁸⁹⁶

Die Hand des Mannes wird auch im Gespräch zwischen Ödipus und seinem leiblichen Vater Laios eingebunden. Hier hinterfragt Laios Ödipus' Stellung im Leben, als dieser ihn ermorden will („Mit was für Mörderhänden greifst du in die Welt hinein? Wer bist / Denn du?“).¹⁶⁸⁹⁷ So erfolgt neben der Hartherzigkeit, die beide Männer durch ihre Worte bezeugen, die familiäre Verbindung durch dieses Motiv, lässt Hofmannsthal Laios zu seinem Sohn sagen: „Ein alter Mann, der einen alten Mann müssen sterben sehn / wie einen Hund unter deinen Händen. / Aber du sollst zahlen!“¹⁶⁸⁹⁸ Zum Ende des zweiten Aufzugs, als Ödipus sich der Sphinx stellen will, wähnt sich Ödipus in seinem narzisstischen Wahn siegessicher: „dort lauert's, unter meiner Hand zu sterben! / Denn meine Hand ist schwer wie eine Welt“.¹⁶⁸⁹⁹ Ebenso zeigt sich im dritten Aufzug bei Ödipus, genauso wie bei Kreon,¹⁶⁹⁰⁰ die Verbindung zwischen dem Motiv und der Religion. Auch hier offenbart sich Ödipus als passive Figur, wenn er nur die Hände hebt, um die Götter um seinen Tod zu bitten.¹⁶⁹⁰¹

In Verbindung mit dem Tod steht auch der Griff der „Arme“¹⁶⁹⁰² des Kreon, die aus dem Dunkel nach Ödipus greifen, den es danach verlangt hatte, den Tod durch Kreon zu erfahren. Ödipus will Kreon dazu verleiten, ihn zu ermorden, ist er doch nicht fähig dazu, sich zu töten und malt ihm stattdessen aus, wie er mit seiner „Hand“¹⁶⁹⁰³ nach der Macht greift. Der Versuch Kreons Ödipus zu töten wird jedoch durch seine Kraftlosigkeit gestoppt und von der Erleuchtung des Baumes durch den Blitz, was Kreon die vermeintliche Verbindung zwischen Ödipus und den Göttern aufzeigt. Während Hofmannsthal Kreon sagen lässt „Die Götter zünden dir / mit eigener Hand die Hochzeitsfackel an“,¹⁶⁹⁰⁴ zweifelt Ödipus die eigene Göttlichkeit an.¹⁶⁹⁰⁵

Nach dem Erblicken der Königin Jokaste, will er mit seiner Hand die Schleier der Königin lüften („meine Hände heben euch“).¹⁶⁹⁰⁶ Doch Ödipus ahnt kurz darauf auch die eigene Unzulänglichkeit, kann ihm die Erhebung zu einem Gott durch Kreon keinen Halt geben („Plötzlich überwältigt ihn das Gefühl des eigenen Schicksals, und jäh wirft er sich / zu Boden, schlägt die Hände ins Gestein, voll Wut und Schmerz“).¹⁶⁹⁰⁷ Mit

16894SW VIII. S. 32. Z. 35-36.

16895SW VIII. S. 33. Z. 29-30.

16896SW VIII. S. 38. Z. 32-33.

16897SW VIII. S. 41. Z. 9-10.

16898SW VIII. S. 41. Z. 12-14.

In dem Separatdruck der ersten Fassung des I. Aktes zeigt sich das Motiv durch den Verlust des Königs, den die Klageweiber bedauern. Hatte er doch vor dem Thron Apollons bitten wollen und wäre mit dem „Heil in Händen“ (SW VIII. S. 123. Z. 1) zurückgekehrt.

16899SW VIII. S. 100. Z. 7-8.

16900SW VIII. S. 105. Z. 21.

16901SW VIII. S. 106. Z. 37-38.

16902SW VIII. S. 107. Z. 8.

16903SW VIII. S. 110. Z. 37.

Des weiteren, siehe: SW VIII. S. 110-111 Z. 25-4.

16904SW VIII. S. 111. Z. 35-36.

16905„Mit ihrer eignen Hand!“ In: SW VIII. S. 112. Z. 2.

16906SW VIII. S. 113. Z. 30.

16907SW VIII. S. 114. Z. 8-9.

Jokaste allerdings zeigt sich neuerlich eine Erhebung des Ödipus. Demütig vor ihn tretend, will sie sich als sein Geschöpf „zwischen deine Hände“ ¹⁶⁹⁰⁸ begeben. Auch als Ödipus bekennt, sich von seiner Familie losgemacht zu haben, die Nähe der Königin aber umso mehr erahnt und er sich vor ihr „seiner Taten Kind“ ¹⁶⁹⁰⁹ heißt, wird er auch von Jokaste neuerlich in die Stellung eines Gottes erhoben. ¹⁶⁹¹⁰ Wie Ödipus durch die Berührung der Arme Jokastes deutlich auch ein Grausen spürt, zeigt sich auch bei Jokaste das Ahnen des Todes, das sich mit der sexuell gesteuerten Berührung verbindet.

Ebenso zeigt sich die Einbindung dieses Motivs durch Kreon, was zugleich eine Verbindung mit seinem Schwager Laios darstellt. Andeutend auf dessen „Mörderhände[...]“ ¹⁶⁹¹¹ die Ödipus verurteilt hatte, wollte Laios sich doch an ihm rächen, zeigt sich beim träumenden Knaben die positive Setzung der Hand in Bezug auf Mord und Gewalt, verbindet der Knabe doch damit die Königswürde, die sich Kreon erlangen wird („Ich will schwelgen, / wenn du den Tod ausstreust mit Königshänden“). ¹⁶⁹¹² Negativ besetzt zeigt sich dagegen das Motiv beim Magier, der von „Hände[n]“ ¹⁶⁹¹³ aus dem Schlaf gerissen wurde, als auch bei Kreon selbst. Im Traum sieht sich Kreon als alt und immer noch nicht als König, immer noch dienend dem wirklichen König unterstellt („ich habe sein Gewand mit meinen Händen / demütig angerührt“). ¹⁶⁹¹⁴ In Bezug auf die Hand zeigt sich des weiteren auch eine Differenzierung im Gespräch mit dem Knaben. Während Kreon im Glauben ist, die übermächtige Schwester bestimme sein Leben, ¹⁶⁹¹⁵ steht der Knabe für die Selbstbestimmung („In deinen Händen ist dein Schicksal, Kreon“) ¹⁶⁹¹⁶ ein. Auch durch Kreon, der den Todesschrei des Ödipus ersehnt („Er streckt verzweifelt betend die Hände aus“), ¹⁶⁹¹⁷ zeigt sich das Motiv. Mit der Aufforderung des Ödipus, Kreon möge ihn ermorden, zeigt sich jedoch gleichsam die Unfähigkeit zu handeln („die Hände zurücknehmend, starke Gebärde des Schweigens“). ¹⁶⁹¹⁸ Zudem kann Kreon die Motivation des Ödipus nicht begreifen, den Tod durch ihn und seine Hand finden zu wollen; dies hängt mit Kreons Wesen zusammen, hat er doch selbst Angst vor dem Tod. Statt Ödipus zu töten, will er ihm stattdessen helfen („Laß mich die Hände / in deine Wunden legen! Schnell!“), ¹⁶⁹¹⁹ was sich noch nach der Erzählung des Ödipus steigert, wähnt er in ihm nun, einen Gott („Ich hebe meine Hand nicht wider sich!“) ¹⁶⁹²⁰ vor sich zu haben. Auch die direkte Aufforderung des Ödipus ihn zu töten, führt bei Kreon nur zu einem halbherzigen Versuch, der neuerlich seine Unfähigkeit zur Tat zeigt („Wie er zustoßen will, lähmt ein Etwas von innen heraus seinen Arm“). ¹⁶⁹²¹

Im Gespräch zwischen Jokaste und Antiope betont die Königin die Gleichheit der Hände von Mutter und Sohn und spielt damit hier auf die Wesensgleichheit beider an. ¹⁶⁹²² Obwohl Jokaste weiß, dass Laios das Kind einem der Knechte gegeben hat, um es zu töten, verbindet Jokaste die Ermordung ihres Kindes dennoch mit den Händen ihres Mannes. So verweist Jokaste wiederholt auf die Hände des Laios und verbindet diese mit Gewalt und Mord. ¹⁶⁹²³ Dass Antiope mit den Händen ihren Narzissmus verbindet, zeigt sich schließlich auch, wenn sie in Bezug auf das Volk, das nach ihnen ruft, sagt: „Wer sind sie, daß sie dürfen / die Hände recken und dein Blut begehren?“ ¹⁶⁹²⁴ Doch dieses Volk verlangt nach einem König der sie vor der Bedrohung des Todes schützt („Ich will einen König / mit reinen Händen“). ¹⁶⁹²⁵ Im Gegensatz zu Antiope schwört Jokaste, dem Volk einen König zu geben, wenn sich einer fände, und sie vor der Sphinx

16908SW VIII. S. 115. Z. 10.

16909SW VIII. S. 115. Z. 24.

16910SW VIII. S. 115. Z. 27-28.

16911SW VIII. S. 41. Z. 9.

16912SW VIII. S. 45. Z. 18-19.

16913SW VIII. S. 51. Z. 26.

16914SW VIII. S. 53. Z. 12-13.

16915SW VIII. S. 63. Z. 16-19.

16916SW VIII. S. 63. Z. 21.

16917SW VIII. S. 105. Z. 21.

16918SW VIII. S. 108. Z. 31.

16919SW VIII. S. 109. Z. 4-5.

16920SW VIII. S. 110. Z. 12.

16921SW VIII. S. 111. Z. 9.

16922SW VIII. S. 71. Z. 33-34.

Des weiteren, siehe: SW VIII. S. 70. Z. 11-18.

16923Des weiteren, siehe: SW VIII. S. 71. Z. 29-31, SW VIII. S. 72. Z. 26-30, SW VIII. S. 72. Z. 34.

16924SW VIII. S. 80-81. Z. 32//1.

16925SW VIII. S. 84. Z. 19-20.

befreit („offen seiner Hand / das Schwert, der Stirnreif und des Laios' Bette – / und mich dann findet er in dem Gemach“).¹⁶⁹²⁶ Kreon jedoch erkennt den Wankelmut des Volkes.¹⁶⁹²⁷ Doch ist es ein Mann dieses Volkes, der auf den nahenden Ödipus verweist und in diesem seinen Retter wähnt („er trägt / in seiner Hand den Stab“).¹⁶⁹²⁸ Der Seher Teiresias wiederum spielt auf das Herrschergeschlecht Thebens an, allerdings dahingehend, dass er die Schwäche ihrer Hände thematisiert („ihre Hände sind / nicht stark genug zu wühlen in der Welt“).¹⁶⁹²⁹ Aus dieser Schwäche resultiert für ihn auch, dass sie Kinder zeugen, die ihrem Wesen entsprechen, mit „neue[n] wilde[n] Hände[n]“.¹⁶⁹³⁰

An einigen Passagen in Drama *König Ödipus* (1906) zeigt sich ebenso das Hand-Motiv, so erstmalig jedoch nicht durch Ödipus, sondern durch das Volk, welches die „Hände“¹⁶⁹³¹ gegen Ödipus streckt, damit er sie vor dem Tode bewahre.

Die Verbindung zwischen dem Hand-Motiv und der Gewalt zeigt sich an Ödipus, wenn er die Menschen dazu aufruft, ihm den Mörder des Laios zu nennen („durch wessen Hand / Laios, der König starb“) ¹⁶⁹³² und wenn Ödipus seine Macht als Herrscher an den Hirten auslebt, lässt er ihnen die Hände binden (SW VIII. S. 174. Z. 28-29). So befürchtet Ödipus im Gegenzug aber auch die Gefahr des Mörders: so will er diesem nicht habhaft werden, um einen Mörder zu stellen, sondern aus Angst, um die Gefahr von Leib und Krone fernzuhalten („daß er nicht die gleiche Hand / erhebe wider mich: drum dien' ich mir, / wenn ich dem Toten diene“).¹⁶⁹³³ An Ödipus zeigt sich des weiteren auch sein Narzissmus, glaubt er doch die Königswürde, durch den toten Laios in „Händen“¹⁶⁹³⁴ zu halten. Noch an einer weiteren Passage zeigt sich, dass Ödipus die Macht, die Hände bewirken können, fürchtet bzw. verurteilt: „Jetzt rede: war's / des Vaters oder war's der Mutter Hand, / die das an mir getan?“¹⁶⁹³⁵

Auch in dem Gespräch der Jokaste mit dem Hirten, der Zeuge der Ermordung des Laios war, zeigt sich das Motiv, sah er doch die „Macht in deinen Händen“.¹⁶⁹³⁶ Dass Hofmannsthal auch eine Verbindung zwischen der Macht und dem Hand-Motiv schafft, zeigt sich auch durch die Nachricht vom Tode des Polybos, dachte Jokaste doch die Macht in dessen „alter Hand“,¹⁶⁹³⁷ dass er das „Zepter / in Händen“¹⁶⁹³⁸ hält für dieses Land.

Des weiteren schildert Hofmannsthal zum Ende der Tragödie die Verbindung zwischen dem Hand-Motiv und der Grausamkeit zu sich selbst („– und hebt / die Hände, beide Hände, mit den Spangen / und bohrt die Spangen sich in beide Augen“).¹⁶⁹³⁹ Dass die Worte an Kreon, man möge ihn in die Einsamkeit entlassen, nur die hohlen Worte eines Narzissten sind, der Mitleid mit sich selbst hat, zeigt sich auch an der Falschheit seiner Aussage, wenn es heißt, er habe sich „mit [seinen] Händen da“¹⁶⁹⁴⁰ die Augen ausgeweint. So ringt er dem Kreon das Versprechen ab, sich um seine Kinder zu kümmern, wodurch das Motiv hier nicht in Verbindung mit Gewalt gesetzt worden ist: „Laß deine Hand, / die Hand anrühren, daß du mir es hältst, / die Hand dem armen Ödipus. –“¹⁶⁹⁴¹ Dass sich auch hinter diesen Worten der Narzissmus verbirgt, vermutet nicht nur Kreon, der ahnt, dass Ödipus immer noch nach Gewinn aus ist, steigt er doch die Stufen zu „Kreons Hand“¹⁶⁹⁴² und damit zu der Macht empor. Dabei zeigt sich mitunter auch durch Kreon die Gewaltbereitschaft, denn Ödipus' Schwager ruft zur Sühne an dem Mörder des Laios auf („daß die Hand /

16926SW VIII. S. 92. Z. 12-14.

16927 „Wer einen Haufen Kot // vom Boden aufnimmt, hält in seiner Hand / doch etwas, wer dich hält, der hält ja nichts.“ In: SW VIII. S. 92-93. Z. 33//1-2.

16928SW VIII. S. 93. Z. 13-14.

16929SW VIII. S. 87. Z. 20-21.

16930SW VIII. S. 87. Z. 25.

16931SW VIII. S. 133. Z. 17.

16932SW VIII. S. 139. Z. 20-21.

16933SW VIII. S. 138. Z. 12-14.

16934SW VIII. S. 140. Z. 24.

16935SW VIII. S. 171. Z. 4-6.

16936SW VIII. S. 158. Z. 24.

16937SW VIII. S. 164. Z. 33.

16938SW VIII. S. 139. Z. 37-38.

16939SW VIII. S. 179. Z. 2-4.

16940SW VIII. S. 183. Z. 6.

16941SW VIII. S. 183. Z. 24-26.

16942SW VIII. S. 184. Z. 12.

sich waffne und ein Schwert zum Schlag sich hebe / auf seine Mörder“). ¹⁶⁹⁴³ Des weiteren wirft Ödipus dem Kreon vor, nach seiner Krone zu verlangen; auch in diesem Zusammenhang bindet Hofmannsthal das Motiv ein („Vor aller Augen die Finger krallst nach der Krone?“). ¹⁶⁹⁴⁴ Kreon jedoch versucht die Anklage des Ödipus dahingehend zu entkräften, dass er kein Motiv habe, ihm die Macht streitig zu machen, sei er doch ein angesehener Fürst in diesem Land („und alle / umschlingen meine Hand mit ihren Händen“). ¹⁶⁹⁴⁵

Auch in Verbindung mit den Greisen zeigt sich die Thematisierung des Motivs, ebenso gebunden an die Gewalt, nachdem der Seher die Wahrheit bereits gesagt hatte: „Wer hat es getan mit blutigen Händen?“ ¹⁶⁹⁴⁶ Auch an einer anderen Passage zeigt sich, dass die Greise die Tat des Mörders, der mit „Pantherarmen“, ¹⁶⁹⁴⁷ mit „frevelnden Hände[n]“ ¹⁶⁹⁴⁸ den Mord beging, verurteilen. Die Greise sind es auch, die, nach dem Frevel der Jokaste an dem Seher, nach einer regulierenden Instanz rufen, die sowohl die Tat als auch die „frevelnden Hände“ ¹⁶⁹⁴⁹ zu binden vermag. Sie klagen sowohl Jokaste als auch Ödipus aufgrund ihrer fehlenden Religion an und rufen gleichsam die Götter auf, die Wahrheit ans Licht zu bringen, damit sie es mit „Händen zu greifen“ ¹⁶⁹⁵⁰ vermögen. Zweifach gleich erfolgt die Betonung zwischen der Klärung und der Religion, wenn es heißt: „An euch ists, ihr Götter, dies furchtbar zu wenden, / wir wollen es greifen, mit diesen Händen, / sonst opfern wir alle nicht mehr.“ ¹⁶⁹⁵¹ In Bezug auf Teiresias zeigt sich, dass Ödipus diesem Vorsatz und Verrat in seiner Weisung vorwirft, glaubt er doch, dass dessen Wahrheit von Kreon geleitet ist, damit er die „rechte Hand“ ¹⁶⁹⁵² des Kreon werden kann.

Auch wenn Jokaste, nach der Prophezeiung die ihm hieß er werde den Tod finden durch des Sohnes „Hand“, ¹⁶⁹⁵³ die Tat des Laios schildert, mit der er sich des Kindes entledigt hat, erfolgt der Bezug zum Motiv. Nicht selbst dazu fähig, doch durch eines „Knechtes Hand“ ¹⁶⁹⁵⁴ wurde der Sohn beseitigt, und Laios „erlitt nicht seinen Tod von Kindeshand“ (SW VIII. S. 158. Z. 30). Gegen die auch von Jokaste vertretene Verbindung zwischen der Hand und der Macht der Königswürde, steht ihr Aufruf an Ödipus, die Prophezeiung bei Seite zu lassen.

„Was braucht der Mensch
zu fürchten? Treibt ihn nicht das Ungefähr
dahin und dort? Weiß er von einem Ding
das Wesen, windet ihm nicht jeder Luftzug
sein Selbst aus seiner Hand? Nur leben, leben
gradhin.“ ¹⁶⁹⁵⁵

Die Hand steht, und das zeigt sich an diesem Drama deutlich, in direkter Verbindung mit dem Wesen des Menschen, denn sie ist auch hier nicht primär nur mit Gewalt und der falschen Tat belastet, sondern der Mensch handelt durch die Hand seinem Wesen gemäß. Dies zeigt sich mitunter auch in Verbindung mit dem Boten, der den Befehl des Laios, das Kind zu töten, nicht ausführen konnte und „aus dieser Hand“, ¹⁶⁹⁵⁶ der „Hand des Knechtes“, ¹⁶⁹⁵⁷ das Kind dem Polybos brachte. Ödipus setzt damit des weiteren die Hand in Verbindung mit seiner Herkunft („Von welcher Hand? aus welchem Haus?“). ¹⁶⁹⁵⁸

In den *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906) zeigt sich das Motiv auch hier durch das Ergreifen mit den Händen bzw. das Lösen aus der Hand. So legt Ferdinand, beim Hereintreten der beiden Freunde, die

16943SW VIII. S. 136. Z. 31-33.

16944SW VIII. S. 150. Z. 7.

16945SW VIII. S. 152. Z. 18-19.

16946SW VIII. S. 148. Z. 29.

16947SW VIII. S. 138. Z. 37.

16948SW VIII. S. 162. Z. 20.

16949SW VIII. S. 162. Z. 21.

16950SW VIII. S. 163. Z. 20.

16951SW VIII. S. 163. Z. 22-24.

16952SW VIII. S. 146. Z. 22.

16953SW VIII. S. 156. Z. 18.

16954SW VIII. S. 156. Z. 25.

16955SW VIII. S. 166. Z. 29-33.

16956SW VIII. S. 169. Z. 4.

16957SW VIII. S. 169. Z. 5.

16958SW VIII. S. 175. Z. 21.

Novellen aus der Hand.¹⁶⁹⁵⁹ Zu Beginn des zweiten Gespräches zeigt sich dies ebenso an dem Onkel, der im Billardzimmer mit dem „Buch in der Hand“¹⁶⁹⁶⁰ sitzt. Während er die Autoren der Moderne heftig kritisiert, bekennt er seine Vorliebe für „Werther, Philine, Marquise von O.“¹⁶⁹⁶¹ Des weiteren zeigt sich das Motiv durch Ferdinands Erinnerung an Clarisse, die dem Geliebten im Tode vorangegangen ist.¹⁶⁹⁶²

In *Jedermann. Allererste Fassung in Prosa 1906* zeigt sich das Motiv nur durch Mammon, der Jedermann vorführt, wie er den Eltern Josepha entreißen will, wodurch auch hier das Motiv in Verbindung mit Gewalt und dem sthetizistischen Genuss steht.¹⁶⁹⁶³ In den Notizen Hofmannsthals zeigt sich ebenso das Motiv, hier durch die schwachen Werke: „Der Geruch der elenden Krankenstube um sie; Alles hässliche, was er gehasst, wogegen er sein Haus umzäunt, seinen Leib gepanzert, seine Hand behandschuht hat.“¹⁶⁹⁶⁴

In *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) verdeutlicht der Aphorismus („The whole man must move at once“)¹⁶⁹⁶⁵ ebenso die Konzeption. ber jenen Aphorismus kann der Protagonist zudem sagen: „Es ist ein Spruch, um ihn auf seinen Fingernagel zu schreiben, und man vergißt ihn nicht mehr, wenn man ihn einmal gefaßt hat.“¹⁶⁹⁶⁶ Der Protagonist erinnert an die Erlebnisse in der Welt, die ihn tief ergriffen hatten und die ihm von Deutschland geredet hatten, mitunter ein „braver kurzer Händedruck“.¹⁶⁹⁶⁷ So lässt Hofmannsthal ihn hier von den Erinnerungen an Deutschland sprechen, die nicht mit der Gegenwart, die er erlebt, übereinstimmen und für die er war wie „die Klaviatur, auf der eine fremde Hand spielt“.¹⁶⁹⁶⁸ Im Gegensatz zu den jetzigen Deutschen, verkörperten die früheren Deutschen für ihn die Konzeption: „In jedem Blick ihrer Augen, in jedem Krümmen ihrer Finger waren sie ganz.“¹⁶⁹⁶⁹ In dem vierten Brief zeigt sich das Motiv ebenso, allerdings durch die Unsicherheit des Protagonisten in geschäftlichen Unternehmungen („ich hatte mich nicht in der Hand, o wie gar nicht hatte ich mich in der Hand!“).¹⁶⁹⁷⁰

2. Die Kleidung

Ebenso spielt die Kleidung des Mannes in den unveröffentlichten Gedichten lediglich eine untergeordnete Rolle. Erst mit dem Gedicht *Das Mädchen und der Tod* (1892) zeigt sich die Einbindung dieses Motivs und zwar durch das Eingehen des jungen Mädchens, durch das selbstgewählte Gift im „Haus des Todes“.¹⁶⁹⁷¹

„Da sitzt der Tod zu Tisch und lädt mich ein
Und Pagen viel mit feinen schmalen Händen
Und Schuh’n aus schwarzem Samt die lautlos gleiten
[...] Und der Tod
Hat einen Mantel an aus weissem Samt
Und [setzte mich neben sich] auf einen Stuhl

16959„Er legte ein kleines, broschiertes Buch, das einem Band aus den vierziger Jahren glich, aus der Hand.“ In: SW XXXIII. S. 136. Z. 29-30.

16960SW XXXIII. S. 140. Z. 4.

16961SW XXXIII. S. 141. Z. 10-11.

„Bei der Erwähnung dieser seiner bewunderten Lieblinge hob er die rechte Hand mit emporgekrummten Fingern, als hielte er in ihnen eine Kostbarkeit.“ In: SW XXXIII. S. 141. Z. 11-13.

16962„[...] öffnet sich die Adern, und die Hand des Todes versucht vergeblich das trunkensue Lächeln von ihren erblaten Lippen abzuwischen.“ In: SW XXXIII. S. 144. Z. 19-21.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 406. Z. 8.

16963Siehe (Notizen): SW IX. S. 12. Z. 30.

16964SW IX. S. 135. Z. 25-27.

16965SW XXXI. S. 152. Z. 31.

16966SW XXXI. S. 153. Z. 3-5.

16967SW XXXI. S. 154. Z. 40.

16968SW XXXI. S. 155. Z. 37.

16969SW XXXI. S. 156. Z. 35-36.

16970SW XXXI. S. 165. Z. 24-25.

16971SW II. S. 79. V. 10.

Aus Gold u<nd> Elfenbein Und ist sehr höflich“ ¹⁶⁹⁷²

Auch in anderen Gedichten zeigt sich die Verknüpfung zwischen Ästhetizismus und der Kleidungswahl: so in <Es ist die alte Farce ...> (1892 ?) („Im bunten Reim und faltigen Gewande“), ¹⁶⁹⁷³ in <Ich reite viele Stunden ...> (1895) (SW II. S. 111. V. 13-14), durch den von Hofmannsthal für Andrian erwarteten Ruhm in <Eines Dichters Handschuhe ...> (1894) (SW II. S. 106. V. 1-4), in *Das Mädchen mit der Maske* (welches unter die *Idyllen* (1897) gefasst wurde) durch die jüngere Schwester, die sich die Maske des antiken Gottes Hermes anlegt und die Liebenden verstört (SW II. S. 126. Z. 6-7), als auch im siebten Gedicht *Schlafende* dieser Gedichtsammlung durch den Schlafenden („der eine: die Decke um seine Schultern ziehend wie einen Kriegsmantel, unter sich das Bette wie ein erobertes Land mit Abgründen Gefangen<en>, eroberten Frauen und Heerden“) ¹⁶⁹⁷⁴ oder durch den Austausch der Kleidung zwischen Mann und Frau in dem Gedicht *Das Gedicht der Anthologie*, welches zu *Gedichte April 1900* (1900) zählt. ¹⁶⁹⁷⁵

In *Der Geiger vom Taunsee* (1889) geht Hofmannsthal nur mit der Beschreibung der Kleidung des Geigers auf dieses Motiv ein; wenig ansprechend scheint das lyrische Ich die Kleidung dessen einzustufen („in der förmlichen, spießbürgerl<ichen> Tracht unsrer Vorfahren, die grossen dunklen Augen fragend“). ¹⁶⁹⁷⁶

Auch dieses Motiv findet sich bereits in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthals. In *Das Tagebuch eines Willenskranken* (1891) zeigt sich das Motiv in Bezug auf Hofmannsthals Erkenntnis von Amiels Dilettantismus, offenkundig in seiner Kunst: „Er nimmt von seinem alten Plaid, diesem >>einzigem ritterlichen Kleidungsstück<< unserer Zeit, auf vier Druckseiten Abschied.“ ¹⁶⁹⁷⁷ In *Die Mutter* (1891) zeigt sich das Motiv lediglich durch das Milieu Rumäniens in Bahrs Werk („Da ist der totgelebte Mann der Mutter her, ein Modegenosse des Prinzen Sergius Panin“). ¹⁶⁹⁷⁸ In *Algernon Charles Swinburne* (1892) zeigt sich das Motiv lediglich durch Hofmannsthals Betrachtung der Werke Swinburnes: „Man erinnert sich an die Gabe der Renaissancemeister, ihre Träume in lebendige Bilder zu übersetzen und in farbigen Aufzügen verkleideter Menschen zu dichten“. ¹⁶⁹⁷⁹

In *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Kontrastierung zwischen den willensstarken und tätigen Menschen Byrons, Goethes oder Shakespeares die durchaus einen „theatralischen Mantel“ ¹⁶⁹⁸⁰ tragen, zu den modernen Figuren Ibsens, die von Komplexität und Nervosität getragen werden, sind sie doch Kinder ihrer Stimmungen. Ihr untätiges Sein und die Tatsache, dass viele von diesen dilettantischen Figuren Schriftsteller sind, führt Hofmannsthal zu dem Kaiser Julian, der das „Kleid der Weisheitslehrer [trägt] und [...] kleine, anspruchsvolle und pedantische Broschüren“ ¹⁶⁹⁸¹ schreibt. Unzufrieden mit dem Leben, haben Ibsens Figuren eine Kindheit durchlebt, die in Verbindung mit dem Traum steht, wodurch sie gleich Parzival sind, der im „Narrenkleid“ ¹⁶⁹⁸² durch die Welt reitet.

In *Gabriele D'Annunzio* (1894) findet sich das Motiv durch Hofmannsthals Betrachtung des Autors. „Er hat gegenüber dem Leben die Geberde der wenigen: es mit ganzer Seele als ein Ganzes fassen zu wollen und, in den ganzen Mantel gehüllt, nicht einen purpurnen Fetzen in der mageren Hand, die dunklen Wege hinunter zu gehen.“ ¹⁶⁹⁸³ Hofmannsthal bindet das Motiv aber auch durch D'Annunzios letztes großes Buch den *Triumph des Todes* ein, erscheint das Leben doch hier in „allerlei Verkleidungen: als eine Frau, als viele Tausende kranker, elender Menschen, als Bauern und Fischer“. ¹⁶⁹⁸⁴

In *Der neue Roman von D'Annunzio* (1895) zeigt sich das Motiv lediglich durch Hofmannsthals Vergleich zwischen den Tätigen und den passiven Protagonisten D'Annunzios. So zieht er den listigen

16972SW II. S. 79. V. 13-25.

16973SW II. S. 80. V. 3.

16974SW II. S. 130.

16975SW II. S. 150.

16976SW XXIX. S. 10. Z. 5-6.

16977SW XXXII. S. 25. Z. 26-28.

16978SW XXXII. S. 16. Z. 10-12.

16979SW XXXII. S. 73. Z. 36-38.

16980SW XXXII. S. 80. Z. 28.

16981SW XXXII. S. 81. Z. 10-11.

16982SW XXXII. S. 82. Z. 33.

16983SW XXXII. S. 143. Z. 12-15.

16984SW XXXII. S. 145. Z. 9-10.

Odysseus heran, der in den „Kleidern des Bettlers“¹⁶⁹⁸⁵ in sein Haus zurückgekehrt ist und damit einen tätigen Weg beschritten hat, um sein Haus von den Freiern zu befreien.

Vereinzelt zeigt sich ebenso in den weiteren frühen Schriften das Motiv, so in *Die Mozart-Zentenarfeier in Salzburg* (1891) in Verbindung mit den Feierlichkeiten in der Stadt Salzburg,¹⁶⁹⁸⁶ in *Südfranzösische Eindrücke* (1892),¹⁶⁹⁸⁷ in *Franz Stuck* (1893) durch dessen Entwicklung von einem Karikaturisten zu einem Maler,¹⁶⁹⁸⁸ in *Internationale Kunstausstellung 1894* (1894) durch Hofmannsthals Thematisierung der spanischen Kunst,¹⁶⁹⁸⁹ in *Philosophie des Metaphorischen* (1894) durch Alfred Bieses Werk, in *Eine Monographie* (1895) durch die Verbindung zwischen der Kunst und der gegenwärtigen Welt („Unsere Schauspieler sind wie wir: sie tragen ihre Rollen wie sehr beängstigende Kleider, offenbar gestohlene Kleider.“),¹⁶⁹⁹⁰ in *Das Buch von Peter Altenberg* (1896) durch die Figuren und die geschilderten Abhandlungen,¹⁶⁹⁹¹ in *Französische Redensarten* (1897)¹⁶⁹⁹² oder in *Englischer Stil* (1896). Hofmannsthal verweist im Zuge der Betrachtung der Barrison Schwestern auf das junge Mädchen, das auch bei Shakespeare schon von ihren Brüdern, so in Ton und Kleidung, kaum zu unterscheiden war.

In *Eduard von Bauernfelds dramatischer Nachlass* (1893) verweist Hofmannsthal auf die Komödien Bauernfelds, über die es heißt: „Alle seine Gestalten, die in Kostüm und die in Frack, die Prosa plaudernden und die, von deren Lippen leichte Verse springen, könnte man in einen solchen altmodischen Salon um Café und Kammermusik vereinigen und sie verstünden einander, hörten höflich zu und hätten miteinander eine lebenswürdige, anregende, soziabile Konversation.“¹⁶⁹⁹³ Hofmannsthal klagt in dieser Schrift aber auch an, dass man diese Theaterstücke in den falschen Kleidungsstücken zeigt, nämlich in „unseren Kleidern“.¹⁶⁹⁹⁴

Erstmalig in der zweiten Szene des lyrischen Dramas *Gestern* (1891) geht Hofmannsthal durch Marsilios Auftritt auf die Kleidung ein („dunkel gekleidet“).¹⁶⁹⁹⁵ Konträr zu Fortunio erscheinen die übrigen Freunde bei ihrem Auftritt in der vierten Szene: „Corbaccio in schreienden Farben gekleidet, Mosca ganz weiß; die / geschlitzten Ärmel lichtgelb ausgeschlagen, weißen barettartigen Hut mit weißen / Federn, gelb gefüttert und mit einem Spiegel im Innern; gelbe Handschuhe im Gürtel; kurzen Degen, weiße Schnabelschuhe.“¹⁶⁹⁹⁶

In *Age of Innocence* (1891) beschreibt Hofmannsthal zum ersten Mal den Zug des Kindes zur Kleidung durch die historischen Figuren aus den Erzählungen, in die er sich hineindachte: „er fieng an, sich in Costüm zu sehen und in costümierten Redensarten zu denken“.¹⁶⁹⁹⁷ Bedingt zeigt sich dies durch die familiäre Prägung, hat er doch nicht nur den frühen Tod des Vaters erleben müssen, sondern hatte er an dem Vater eben jenen ästhetizistischen Zug, der sich auch in der Kleidung niederschlägt, wahrgenommen.¹⁶⁹⁹⁸

16985SW XXXII. S. 165. Z. 30.

16986SW XXXII. S. 30. Z. 13.

Trotz der Feierlichkeiten blendet Hofmannsthal das Hässliche und Ärmliche nicht aus: „farbigen Lumpen, Schmutz [...] modernes Gewimmel, Frack, Uniform“. In: SW XXXII. S. 31. Z. 23-26.

16987SW XXXII. S. 64. Z. 31.

16988„Der feuilletonistische Geist arrangiert das Leben mit derselben spöttischen Melancholie, derselben resignierten Halboriginalität, wie man heute Ateliers einrichtet: man nimmt Dolche, um Zeitungen aufzuschneiden, und Kruzifixe, um Photographien zu halten; hölzernen Engelsköpfen steckt man Zigaretten in den naiven Mund und macht aus abgeblaßten byzantinischen Maßkleidern eine Mappe für grelle Chansonnetten“. In: SW XXXII. S. 115. Z. 11-17.

16989So verweist er auf den Künstler Villegas, dessen Bild „eine Menge kostümierter Figuren, flach, leer und konventionell“ (GW Bd. VIII. S. 542) zeigt.

16990SW XXXII. S. 161. Z. 10-12.

16991SW XXXII. S. 191. Z. 16.

„Ich wüßte nicht zu sagen, wie viele Kleider in dem Buch beschrieben sind: ihr Stoff, ihr Schnitt und ihre Farben sind genau beschrieben, um ihrer Schönheit willen, die wetteifert mit der Schönheit der Hände und der Haare, der smaragdgrünen Wiesen und der braunroten Abendwälder.“ In: SW XXXII. S. 191. Z. 11-14.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 193. Z. 21.

16992SW XXXII. S. 211. Z. 2.

16993SW XXXII. S. 109. Z. 33-38.

16994SW XXXII. S. 111. Z. 5.

16995SW III. S. 14. Z. 7.

16996SW III. S. 18. Z. 23-26.

16997SW XXIX. S. 17. Z. 28-29.

16998„Wie mein Vater alte Herr mit dem traurigen Lächeln und dem eigentümlichen Parfum in den Seidentaschentüchern und den gestickten Westen starb, war ich noch ein Kind.“ In: SW XXIX. S. 21. Z. 19-21.

Vereinzelt zeigt sich das Motiv auch innerhalb der dramatischen Fragmente, so durch die mondäne Kleidung des Verehrers in *Anna* (1891) („Edmund kommt durch den Wintergarten im Frack, darüber den offenen Pelz, ein Buch in der Hand“), ¹⁶⁹⁹⁹ in den losen Notizen zum dramatischen Entwurf *Alkibiades* (1892) durch die Hopliten aus Megara, die in „schönsten Panzer[n] ¹⁷⁰⁰⁰ im Schatten stehen, in dem *Revolutionsstück* (1893) („Lieder fliegen auf Zaubermantel der Musik fort“), ¹⁷⁰⁰¹ durch das diffus bleibende Fragment *Der Güntling* (1898), ¹⁷⁰⁰² in dem *Darmstädter Festspiel Die Weihe des Hauses* (1900) („Sieben Diener, siebenfarbig gekleidet“), ¹⁷⁰⁰³ in *Das Festspiel der Liebe* (1900) in Verbindung mit Amor ¹⁷⁰⁰⁴ und durch den Engel „der seine goldene Rüstung oder sein schönes Gewand ablegte, um im Bach zu baden“, ¹⁷⁰⁰⁵ in *Phantastisches Drama* (1901) dadurch, dass Satan sich der Hülle des Geliebten bedient, um die Frau zu verführen („lässt sich von Hexen mit der Leiblichkeit des Liebenden bekleiden“) ¹⁷⁰⁰⁶ und in *Der Traum* (1906) in den Notizen N 8, in der der König Thonis seinen „Mantel drauf zu sitzen“ ¹⁷⁰⁰⁷ gibt. In *Des Ödipus Ende* (1901) zeigt sich das Motiv primär an das Farb-Motiv gebunden. So finden sich in den Notizen zu dem Drama Bezüge zur Kleidung des Priesters („Priester [...] Der Priester ein weisses Gewand“), ¹⁷⁰⁰⁸ der „violett[en]“ ¹⁷⁰⁰⁹ Kleidung des Theseus, der weißen Kleidung der Leute von Kolonos (SW XVIII. S. 256. Z. 34), der Kleidung der vier Hirten („vier wilde braune Bursche[n], Ziegenfell um den halbnackten Leib stürmen aus dem Wald“) ¹⁷⁰¹⁰ und der schwarzen Kleidung von Ödipus und Antigone. ¹⁷⁰¹¹ Letztendlich zeigt sich das Motiv auch in dem Dramenentwurf *König Kandaules* (1903), mitunter durch die angedeutete Geschlechtervertauschung von Frauen und Männern durch die Kleidung. So erscheinen die Priester zu den Festen des Baal in „röthlichen durchsichtigen Frauenhemden, während die Frauen in Männerkleidern Schwerter und Lanzen trugen.“ ¹⁷⁰¹²

Im Juli 1892 hatte Hofmannsthal an Gustav Schwarzkopf über das Drama *Ascanio und Gioconda* (1892) geschrieben, welches er als „gewissermaßen modern“ ¹⁷⁰¹³ einstuft: „es spielt in einer etwas entlegenen Zeit, und die Leute haben etwas lebhaft gefärbte Kleidungsstücke an“. ¹⁷⁰¹⁴ So zeigt sich der Zug zur Kleidung auch in dem Drama, hier jedoch wenn Ascanio das Verhältnis zu Gioconda vor ihrem Onkel herunterspielt; er müsse sich keine Gedanken, im Sinne der Schicklichkeit machen, denn er findet sich nur mit ihr zusammen, um zu plaudern: „Von Farbenwahl für meines neuen Pagen / Livré – (sie meint: mattgold und dunkelgrün, / Ich aber dunkelbraun und blasses roth) –“. ¹⁷⁰¹⁵

16999SW XVIII. S. 40. Z. 25-26.

17000SW XVIII. S. 45. Z. 10.

17001SW XVIII. S. 120. Z. 18.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 122. Z. 12-14.

17002SW XVIII. S. 130. Z. 4.

17003SW XVIII. S. 137. Z. 8.

17004„Das Kind fliegt schlisslich in die Luft nachdem es seine Kleidungsstücke abgeworfen“. In: SW XVIII. S. 144. Z. 5-7.

17005SW XVIII. S. 144. Z. 10-11.

Des weiteren heißt es in der Notiz N 27: „mit ihren hellen Augen freut sie sich des aus smaragdgrüner Klarheit gewebten ungreifbaren Gewanden des Engels beschreibt genau: es ist wie luftförmiger Edelstein, das Auge dringt hinein, doch nicht durch, so geht kein Mensch gekleidet. Der Engel bringt ein Hemd mit. sie erkennt sogleich die veränderte Gegend wie sie aus dem Bade zurück ist: heisst ihn schweigen, nimmt seine Hand, SW XVIII. S.n sich vor Ehrfurcht gar nicht fassen, auf einer solchen Welt zu wandeln, eine mit solchen Erscheinungen angefüllte Luft zu athmen. Abend.“ In: SW XVIII. S. 145. Z. 23-30.

17006SW XVIII. S. 250. Z. 12.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 250. Z. 13-14.

17007SW XVIII. S. 113. Z. 28.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 120. Z. 2-5.

17008SW XVIII. S. 255. Z. 30.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 269. Z. 29.

17009SW XVIII. S. 256. Z. 34.

17010SW XVIII. S. 264. Z. 21-22.

17011Siehe: SW XVIII. S. 254. Z. 7.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 509. Z. 26-31, SW XVIII. S. 509. Z. 35-36.

17012SW XVIII. S. 272. Z. 30-31.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 283. Z. 17-20, SW XVIII. S. 283. Z. 22-24.

17013SW XVIII. S. 410. Z. 12.

17014SW XVIII. S. 410. Z. 10-11.

17015SW XVIII. S. 85. Z. 27-29.

In *Die Bacchen nach Euripides* (1892) heißt es, dass die Kostüme im „Geist Aubrey Beardsley's“¹⁷⁰¹⁶ gehalten sind, wobei Dionysos selbst ein „weibliche[s] Gewand“¹⁷⁰¹⁷ trägt.

In dem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892) beschreibt Hofmannsthal bereits die Kleidung des Pagen („er trägt rosa Seidenstrümpfe und mattgelbe / Schuhe“),¹⁷⁰¹⁸ der das Fragment einleitet und damit gleichsam auf eine von Schönheit durchtränkte Stimmung hinweist. Des weiteren zeigt sich das Motiv lediglich durch Gianinos Beschreibung der Nacht, wähnt er doch, dass der Duft des Gartens ihn berührte wie ein „wogende[s] Gewand“.¹⁷⁰¹⁹

Hofmannsthal beschreibt in dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) überhaupt nicht die Kleidung des Ästhetizisten Claudio, wohl aber tritt der tote Freund mit einem „un/ordentlichen, bestaubten Reiseanzug“¹⁷⁰²⁰ auf.

Hofmannsthals 5. Prosagedicht *Gerechtigkeit* (1893) verweist durch die Gestalt des Engels auf die ästhetizistische Schönheit von Kleidung. Während diese aber von dem Kind und auch dem Ästhetizisten rein vom Gesichtspunkt der Schönheit wahrgenommen wird, zeigt sich, vor allem durch die Schuhe, eine andere Bedeutung, wenn der Engel dem Kind erzählt, die Schuhe seien aus dem Mantel der Mutter Gottes gefertigt. Dabei zeigt sich, dass der Ästhetizist tatsächlich nur die schönen Dinge in der Kleidung des Engels wahrnimmt, und die Bedrohung durch den Dolch und den Stoßdegen lediglich flüchtig wahrnimmt. Erst als das lyrische Ich die Schuhe aus Goldstoff besieht, bemerkt er das „irgendwelche rothe Blumen oder Früchte eingewebt“¹⁷⁰²¹ waren, eine weitere mahnende Warnung an den Ästhetizisten, wie er ebenso übersieht, dass der Engel nicht für die ästhetizistische Welt steht.

Erst in den Notizen zu *Verkaufte Geliebte* (1893), einem Lustspiel-Fragment in dem Hofmannsthal die drei Freunde Arthur, Richard und Loris beschreibt, bindet Hofmannsthal, in Bezug auf den verarmten Freund Fels dem die drei Dichter-Freunde helfen wollen, dieses Motiv ein; doch zeigt sich hier im Zuge der Armut des Mannes die Heruntergekommenheit der Kleidung („Reste eines prachtvollen Gewandes“).¹⁷⁰²² Wie auch bei der Frau, zeigt sich in *Günther der Dichter* (1901) eine durchweg herabgesetzte Bedeutung der Kleidung, die als einfach und nicht ästhetisch einzustufen ist („Günther trägt Jagdhemd, schwarze Beinkleider Hausschuhe“).¹⁷⁰²³

Ebenso findet sich das Motiv innerhalb der dem Nachlass zuzuordnenden Romanpläne, so in *Roman des inneren Lebens* (1893-1894) durch die bloße Erwähnung.¹⁷⁰²⁴

In dem Drama *Alkestis* (1893/1894) steht der Bezug zur Kleidung allein in Verbindung mit der Trauer um die tote Königin. So erscheint Admet im Laufe des Dramas in „Trauerkleidung“,¹⁷⁰²⁵ und ein Sklave offenbart die Trauer in diesem Haus vor Herakles durch ihre Kleidung („Wir haben Trauer. Schau: geschornes Haar / Und

17016SW XVIII. S. 52. Z. 6.

17017SW XVIII. S. 52. Z. 6.

17018SW III. S. 39. Z. 3-4.

17019SW III. S. 44. Z. 25.

In dem 2. Dramenfragment für Böcklin beschreibt Hofmannsthal ebenso die Kleidung des Jünglings, der „venezianisch gekleidet“ (SW III. S. 223. Z. 6) ist, „ganz in schwarz, als ein Trauernder“ (SW III. S. 223. Z. 6-7). Der Jüngling leidet unter dem Verlust des Künstlers, der seine Wahrnehmung der Welt bestimmt hatte: „Dass ich mich trunken an den Boden warf / Und jauchzend fühlte, wie sie ihr Gewand / Mir sinken liess, die leuchtende Natur!“ In: SW III. S. 223. Z. 25-27.

17020SW III. S. 76. Z. 32-33.

17021SW XXIX. S. 229. Z. 16-17.

17022SW XXI. S. 13. Z. 32.

17023SW XXI. S. 30. Z. 16.

17024SW XXXVII. S. 75. Z. 8.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 77. Z. 4-5, SW XXXVII. S. 83. Z. 5, SW XXXVII. S. 95. Z. 3.

17025SW VII. S. 24. Z. 18.

schwarze Kleider“).¹⁷⁰²⁶

In dem Dramenentwurf *Alexanderzug* (1893/1895) zeigt sich das Motiv allein durch die Kostbarkeit der Kleidung Alexanders. So trägt der König im Bad einen „Mantel aus leichtestem weissen Gewebe“.¹⁷⁰²⁷

In *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) spielt die Kleidung keine derart bedeutsame Rolle wie in anderen Werken. Doch verdeutlicht Hofmannsthal auch durch diesen Motiv-Komplex, dass der Ästhetizist die Überzeugung in den Ästhetizismus einzubüßen beginnt. Unter der Bedrohung, seinen Diener zu verlieren und unter dem Zwang zu handeln, wirft er in „zornige[r] Erregung“¹⁷⁰²⁸ „Rock und Gürtel“¹⁷⁰²⁹ von sich. Doch in die Stadt zurückgekehrt, verweist Hofmannsthal auf die gute Kleidung des Kaufmannssohnes, freut sich doch der Juwelier über einen „so gut gekleideten Kunden“¹⁷⁰³⁰ in seinem ärmlichen Geschäft.

Konträr zu seiner eigenen Kleidung steht die der Soldaten, die in dem ärmlichen Stadtviertel wohnen und die ihren Pferden die Hufe in einem „Stallkittel aus schmutzigem Zwilch“¹⁷⁰³¹ waschen. Mehrere Soldaten treten ähnlich ärmlich gekleidet („Anzügen aus Zwilch“)¹⁷⁰³² aus einem Tor und tragen schwere Säcke auf ihren Schultern, aus demselben Stoff wie der in der die „Traurigkeit ihres Leibes gekleidet war.“¹⁷⁰³³ Vor allem ein besonders hässliches Pferd ergreift ihn, sowie die Traurigkeit des Soldaten der das Pferd pflegt. So beschließt er die Nöte des Mannes für einen Moment, durch Gold zu beheben, doch zögernd und zaudernd greift er in die „Falten seiner Kleider“¹⁷⁰³⁴ und zieht statt des Goldes die Schmuckstücke in dem Seidenpapier hervor, die zu Boden fallen. Tödlich getroffen, sind es die Soldaten, die ihn in ihren Kleidern vom Boden heben, deren Gerüche ihn vorher schon in Beklommenheit versetzt hatten: „Er spürte den Geruch ihrer Kleider, denselben dumpfen, trostlosen, der früher aus dem Zimmer auf die Straße gekommen war, und wollte sich besinnen, wo er den vor langer, sehr langer Zeit schon eingeatmet hatte: dabei vergingen ihm die Sinne.“¹⁷⁰³⁵ In einem ärmlichen Zimmer von den Soldaten abgelegt, „durchsuchten sie seine Kleider“¹⁷⁰³⁶ und rauben ihm sein Gold und seinen Schmuck.

Auch in dem äußeren Erscheinungsbild des Kaisers aus *Der Kaiser und die Hexe* (1897) deutet Hofmannsthal auf dessen Sinn zum Schönen, trägt er doch einen „grünen, goldgestickten Mantel“¹⁷⁰³⁷ und einen „goldenen Reif im Haar“.¹⁷⁰³⁸ Dem Verurteilten, weil dieser sein Schicksal annimmt was der Kaiser bewundert, schenkt er eben diesen Mantel,¹⁷⁰³⁹ trägt dem Kämmerer auf, ihm diesen zu schließen und ihn von seinen Fesseln zu befreien.¹⁷⁰⁴⁰ Im Verlauf des Stückes, als Hofmannsthal den Verurteilten Lydus neuerlich auftreten lässt, trägt dieser, seiner neuerlichen Stellung gemäß, andere Kleidung: „Unter den anderen steht der Verurteilte, er trägt ein rotseidenes Gewand, darüber den Mantel des Kaisers, in der herabhängenden Hand einen kurzen Stab aus Silber und Gold.“¹⁷⁰⁴¹ Der Kaiser hat damit aus Lydus weniger einen Führer gemacht, sondern mehr einen Doppelgänger seiner selbst.¹⁷⁰⁴²

17026SW VII. S. 32. Z. 12-13.

17027SW XVIII. S. 13. Z. 1.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 18. Z. 33-34, SW XVIII. S. 13. Z. 26-31.

17028SW XXVIII. S. 21. Z. 23.

17029SW XXVIII. S. 21. Z. 24.

17030SW XXVIII. S. 23. Z. 13.

17031SW XXVIII. S. 28. Z. 7.

17032SW XXVIII. S. 28. Z. 9.

17033SW XXVIII. S. 28. Z. 15.

17034SW XXVIII. S. 29. Z. 17.

17035SW XXVIII. S. 29. Z. 25-28.

17036SW XXVIII. S. 29. Z. 31.

17037SW III. S. 179. Z. 5.

17038SW III. S. 179. Z. 6.

17039SW III. S. 191. Z. 31.

17040SW III. S. 192. Z. 2-3.

17041SW III. S. 199. Z. 28-31.

17042Noch unter einem anderen Aspekt deutet Hofmannsthal die Doppelgängerfunktion des Verurteilten an; so hat der Kaiser ihm die Ketten abnehmen lassen, genauso wie er sich wünscht, von den Ketten der Hexe befreit zu sein, die deren Liebe um ihn gelegt hat.

Konträr zur kostbaren Kleidung des Kaisers steht die des jungen Mannes, der auf die Bedeutung des Geldes als Machtmittel in der Welt verweist. Diesen heißt der Kaiser die vermeintliche Leiche der Hexe zu beseitigen.¹⁷⁰⁴³ Zudem belegt auch das Gewand des früheren Kaisers, dessen ärmliche Stellung im Leben („Sein ganzes Gewand ist ein altes linnenenes Hemd“).¹⁷⁰⁴⁴

Wie auch die Kleidung der Frau zeigt sich in den veröffentlichten Gedichten nur begrenzt der Bezug zur Kleidung des Mannes. Zum einen findet dieses Motiv in dem Gedicht <Wir gingen einen Weg ...> (1897) durch das Fühlen der Nähe zu den Göttern, durch das imaginative Beschreiten des gefährvollen Weges statt,¹⁷⁰⁴⁵ und zum anderen zeigt sich die Kleidung als Mittel der Verkleidung in dem Gedicht *Zum Gedächtnis des Schauspielers Mitterwurzer* (1898). Hofmannsthal verweist auf die Schwierigkeit des Schauspielers, als eigenständige Persönlichkeit zu existieren, weil er vielmehr durch seine Figuren lebte: „Er kroch von einer Larve in die andre, / Sprang aus des Vaters in des Sohnes Leib / Und tauschte wie Gewänder die Gestalten.“¹⁷⁰⁴⁶

In dem lyrischen Drama *Die Frau im Fenster* (1897) zeigt sich die Beschreibung der Bekleidung erst durch den eben nicht ästhetizistisch empfindenden Bracchio: „Er hat ein einfaches dunkelgrünes / Hausgewand an, ohne alle Waffen; niedrige Schuhe.“¹⁷⁰⁴⁷ Einen Ärmel dieses Gewandes bindet Bracchio schließlich um seine Hand, bevor er den Strick ergreift und Dianora damit tötet. Der andere Bezug zur Kleidung des Mannes dagegen zeigt die ästhetizistische Ausprägung von Dianoras Erinnerung an ihren Vater: „Vom Vater weiß ich, daß er einen Harnisch / von grünem Gold mit dunklen Spangen trug“.¹⁷⁰⁴⁸

In *Der goldene Apfel* (1897) geht Hofmannsthal lediglich auf die Kleidung eines Mannes ein, und zwar nicht auf die des Kaufmannes, wie es der Leser erwarten würde, sondern der des Stallmeisters, der schließlich zum Nebenbuhler des Kaufmannes wird. An ihm zeigt sich, in Verbindung mit dem Farb-Motiv, eine explizite Beschreibung seiner kostbaren Kleidung: sein „smaragdgrünes Obergewand, durch dessen mit Roth ausgenähte Schlitzte das feine weiße Hemd hervorschimerte“,¹⁷⁰⁴⁹ sein „schneeweißen Turban umwand eine goldene amethystenbesetzte Kette“,¹⁷⁰⁵⁰ seine Peitsche, deren „Griff in eine goldene einen großen Amethyst umringelnde Schlange auslief“,¹⁷⁰⁵¹ sein „Schurz von rothem Leder“,¹⁷⁰⁵² die „Lichtgelbe Stiefel mit metallgrünen Bändern“¹⁷⁰⁵³ oder die Ärmel des Hemdes, die „von einem goldenen mit schwarzen Blumen durchwirkten Band fest umwunden“¹⁷⁰⁵⁴ waren.

In dem lyrischen Drama *Der weisse Fächer* (1897) zeigt sich die Einbindung des Motivs lediglich durch Mirandas Erinnerung an Fortunio auf der Beerdigung ihres Mannes; schattenhaft ist er mit seiner dunklen Kleidung¹⁷⁰⁵⁵ an ihr vorbeigeglitten, wodurch sich auch hier durch die Kleidung zeigt, dass das ästhetizistische Wesen durch diese bereits nach außen getragen wird.

In *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) zeigt sich gleich zu Beginn eine Verknüpfung des Motivs mit dem Farb-Motiv durch die auftretenden Figuren, an denen Hofmannsthal gleichsam durch die Kleidung schon die Standesunterschiede deutlich macht. So trägt der Gärtner ein „Gewand von weißem Linnen, eine blaue Schürze, [...] Schuhe von Stroh“,¹⁷⁰⁵⁶ der junge Herr einen „dunkelgrünen Jagdanzug mit

17043SW III. S. 195. Z. 22-23.

17044SW III. S. 198. Z. 8.

17045SW I. S. 77. V. 35-39.

17046SW I. S. 82. V. 17-19.

17047SW III. S. 108. Z. 28-29.

17048SW III. S. 110. Z. 22-23.

17049SW XXIX. S. 101. Z. 25-26.

17050SW XXIX. S. 101. Z. 27.

17051SW XXIX. S. 101. Z. 29-30.

17052SW XXIX. S. 101. Z. 30-31.

17053SW XXIX. S. 101. Z. 31-32.

17054SW XXIX. S. 101. Z. 33-34.

17055SW III. S. 164. Z. 5.

17056SW III. S. 133. Z. 5-6.

hohen gelben Stulpenstiefeln“¹⁷⁰⁵⁷ und der Dichter „einen dunklen Mantel“.¹⁷⁰⁵⁸ Hofmannsthal deutet aber gleichsam eine Gemeinschaft dieser Personen an, weil sie alle „im Geschmack der zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts“¹⁷⁰⁵⁹ gekleidet sind.

Der Blick des Dichters, der den ersten Monolog spricht, wird auf Pilger gelenkt und auf Soldaten, die ihre „schweren Panzer“¹⁷⁰⁶⁰ abgelegt haben und sich heranstürmenden Männern stellen müssen. Der Dichter bemerkt aber auch den träumerisch Schwimmenden, der die „Schöngekleideten“¹⁷⁰⁶¹ nicht sehen kann. Des weiteren zeigt sich das Motiv auch durch den jungen Mann, der von dem Traum, indem er mit drei Hunden Wild jagt, erzählt, indem er gekleidet „wie auf den alten Bildern“¹⁷⁰⁶² war und in Waffen oder aber durch den Sprechenden des vierten Monologes, der seiner Kleidung nach ein „geschickter Handwerker, etwa ein Gold/schmied sein“¹⁷⁰⁶³ könnte. Das Motiv zeigt sich auch durch die Rede des Dieners über den Wahnsinnigen, der sich als verschwenderischer Ästhetizist gezeigt hat in seiner Jugend, und sich mit einer reichen Gefolgschaft und mitunter mit „schönen Kleidern“¹⁷⁰⁶⁴ umgeben hatte. So verschwendete der Wahnsinnige, wie der Diener berichtet, in seiner Jugend nicht nur Edelsteine und Waffen, sondern auch „Prunkgewebe“.¹⁷⁰⁶⁵ Von seinem Elternhaus gelöst zog er immer noch die Menschen an, die mitunter „Purpurmäntel“¹⁷⁰⁶⁶ um seine Schultern legten.

In *Das Kind und die Gäste* (1897) zeigt sich das Farb-Motiv vor allem auch an die Kleidung gebunden. So schildert Hofmannsthal wie auf der Wiege des Kindes auch der „Troubadour Guillem de Cabestaing“¹⁷⁰⁶⁷ zu sehen ist, der einen Dichter mit einem „hellrothen Turban“¹⁷⁰⁶⁸ bei sich hat. Ebenso bindet Hofmannsthal in die Beschreibung des schönen aber gleichsam gefahrvoll anmutenden Jünglings das Motiv ein, trägt er doch ein „metallisch schimmerndes Gewand von dunklem Grün“.¹⁷⁰⁶⁹ Aber auch mit dem ersten Auftreten eines menschlichen Protagonisten zeigt sich das Motiv, schließen sich Alter und Schönheit bei dem Greis nicht aus der eine „pelzverbrämte[...] jüdische[...] Mütze“¹⁷⁰⁷⁰ trägt.¹⁷⁰⁷¹

Reduziert zeigt sich der Bezug zum Motiv auch in dem Drama *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898), so erstmalig im zweiten Aufzug durch die Beschreibung Schalnassars, der „in einen Mantel / gewickelt“¹⁷⁰⁷² die Szene betrifft. An der Kleidung wird Schalnassar von einem seiner Sklaven gezupft,¹⁷⁰⁷³ als dieser meldet, dass eine junge Frau zu ihm gekommen sei. Gemäß seines Berufes beschreibt Hofmannsthal lediglich noch

17057SW III. S. 133. Z. 7.

17058SW III. S. 133. Z. 10.

17059SW III. S. 133. Z. 11.

17060SW III. S. 134. Z. 19.

17061SW III. S. 135. Z. 8.

17062SW III. S. 138. Z. 12.

17063SW III. S. 139. Z. 30-31.

17064SW III. S. 143. Z. 3.

17065SW III. S. 143. Z. 14.

17066SW III. S. 144. Z. 4.

17067SW III. S. 282. Z. 32.

17068SW III. S. 282. Z. 34.

17069SW III. S. 284. Z. 11-12.

Siehe (Notizen): „in metallischem Grün weniger gekleidet als schmiegsam gepanzert“. In: SW III. S. 805. Z. 14.

17070SW III. S. 282. Z. 4.

17071Auch die Notizen zeigen eine Verbindung zwischen dem Farb-Motiv und der Kleidung. Den Edelmann, der die Wiege des Kindes zusammen mit dem Fischer hineinträgt, gedachte Hofmannsthal genau zu beschreiben, wie er die Stufen „hinabsteigt, so das zuerst seine gelben mit Spitzen besetzten Halbstiefel verschwinden, dann das dunkelgrüne spanische Kleid bis zur Hüfte“. In: SW III. S. 803. Z. 10-12.

Über die Figur des Kardinals, heißt es zudem: Pagen tragen sein „Schwert und Stulpenhandschuh<e>“ (SW III. S. 809. Z. 6) und eine „Laute“ (SW III. S. 809. Z. 7). Ebenso zeigen sich wiederholt Bezüge zu Prospero und seinem Kind, der durch seinen „Zaubermantel“ (SW III. S. 810. Z. 9) nicht altert („ohne seinen Mantel aber wieder ist er ein Mensch, altert auch.“ (SW III. S. 809. Z. 23-24). Über dessen Tochter, die sich in einer naiven Weise zum Leben stellt, heißt es: „In all dem ist für sie kein Widerspruch Denn so wie bunte Muscheln oder Vögel Hat sie die Tugend lieb.“ In: SW III. S. 810. Z. 27-29.

17072SW V. S. 30. Z. 8-9.

17073SW V. S. 39. Z. 12.

die Kleidung des Gärtners, der der sterbenden Sobeide sein „Oberkleid“¹⁷⁰⁷⁴ unter den Kopf schiebt.¹⁷⁰⁷⁵

In dem Drama *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) verdeutlicht Hofmannsthal die Wesensunterschiede zwischen dem treuen Venier und dem wankelmütigen Baron auch durch deren Kleidung. So ist die Kleidung Lorenzos ganz in „schwarz“¹⁷⁰⁷⁶ gehalten, während der Baron „in Lila, mit blaßgelber Weste“¹⁷⁰⁷⁷ gekleidet ist. Dessen Kleidung greift der Baron zudem auf, wenn er Veniers Eindruck auf ihn beschreibt: „Eure / Haltung, Eure Kleidung, Euer gemessener Blick, Eure wundervoll / schönen adeligen Hände ziehen meine Aufmerksamkeit auf sich, und / ich finde nichts wünschenswerter, als eine Unterhaltung fortzusetzen, / die der Zufall geknüpft hat.“¹⁷⁰⁷⁸ Dass die Kleidung für den Baron seinen Status in dieser Welt verkörpert, zeigt sich ebenso in der Erwähnung der herrschenden Schicht Venedigs („und der Patricier / das rote Kleid und einen Stuhl im Rat“).¹⁷⁰⁷⁹ Das Motiv zeigt sich aber auch als offensichtliches Merkmal des ästhetizistischen Seins (SW V. S. 105. Z. 17-18). So versucht der Baron den armen Salaino, durch das Spiel zu ergreifen; habe er doch schon eine Beute beim Spiel gewonnen aus „Zobelpelz / und goldenen Geweben“,¹⁷⁰⁸⁰ und sei er so auf dem Weg, ein Mann zu werden, dem die Marfisa gewogen sein wird. Das Motiv bindet Hofmannsthal auch durch den Spieler ein, der Weidenstamms Mitleid erregt („Menschen nach im braunen Rock“)¹⁷⁰⁸¹ und von dem er denken mag, dass dies vielleicht sein Vater hätte sein können.

Mit der Rückkehr Veniers in sein Haus, sieht sich der Baron gezwungen zu verbergen, dass Vittoria zu ihm gekommen ist, und schiebt stattdessen die Anwesenheit Redegondas vor, die seinem Wesen nach so fern sei „wie finstre Waffen einem Maskenkleid“.¹⁷⁰⁸² Auf sein ästhetizistisches Wesen spielt auch Vittoria an, wenn sie ihm sagt: „Auch deinen Namen trägst du nicht mehr, / hast wie ein altes Kleid ihn abgelegt.“¹⁷⁰⁸³

Mit der Schilderung seiner Flucht aus den Bleikammern zeigt sich die Dienstbarkeit der Kleidung, hatte diese doch seinen Sprung abgefedert, und auch damals schon hatte er die verschiedenste Kleidung getragen um seine wahre Identität zu verschleiern, darunter auch einen Habit.¹⁷⁰⁸⁴ Seines Rockes entledigt sich auch der Diener Le Duc,¹⁷⁰⁸⁵ als der Baron ihn dazu aufruft, mit ihm zu kämpfen, damit er sich seine jugendlichen Frische im Kampf beweisen könne. Dass Kleidung ihm allerdings nur ein Mittel zum Zweck ist, zeigt sich an seiner Achtlosigkeit, als er die „Kleidungsstücke aus dem Koffer“¹⁷⁰⁸⁶ wirft, um nach dem Orden zu suchen, durch den er sich vor der Ermordung schützen will.

Mit dem Auftreten Veniers und seines Onkels im zweiten Aufzug beschreibt Hofmannsthal auch die Kleidung des Verwandten Veniers, die ebenso dunkel und einfach gehalten ist: „Der Senator trägt über / seinem Kostüm den Überwurf eines dünnen schwarzen Maskenkleides, die schwarze / Larve und den Kopfteil hält er in der linken Hand.“¹⁷⁰⁸⁷

Die Wesensnähe zwischen Vater und Sohn zeigt sich schließlich im Gespräch Vittorias mit Cesarino, den es verlangt, einmal so wie der Baron zu sein. Aber auch nach Ruhm verlangt es ihn, den er wie eine „Schuhschnalle“¹⁷⁰⁸⁸ trüge. Im Gespräch mit dem Baron kokettiert dieser mit seinem Geld und zeigt dem Sohn die Wichtigkeit dessen innerhalb des ästhetizistischen Lebens auf:

„Auch Kleider sind kein Ding, ganz zu verachten,
nichts ist bloß äußerlich: was wären Blumen?

17074SW V. S. 63. Z. 22.

17075In den Notizen zeigt sich die Kleidung durch die Anklage des Alten an den Sohn: „Du bist so falsch, Du hängst den Mantel so / nach jedem Wind“. In: SW V. S. 344. Z. 16-17.

17076SW V. S. 97. Z. 10.

17077SW V. S. 97. Z. 9.

17078SW V. S. 97. Z. 18-22.

17079SW V. S. 99. Z. 11-12.

17080SW V. S. 116. Z. 25-26.

17081SW V. S. 117. Z. 30.

17082SW V. S. 125. Z. 34.

17083SW V. S. 130. Z. 7-8.

17084SW V. S. 135. Z. 31-35.

17085SW V. S. 137. Z. 34.

17086SW V. S. 139. Z. 28.

17087SW V. S. 142. Z. 8-10.

Mit dem Erscheinen des alten Musikers Passionei spielt Hofmannsthal ebenso auf das Motiv an, legt dieser doch seinen Mantel ab (SW V. S. 153. Z. 20).

17088SW V. S. 165. Z. 13.

[...]
unsre Kleider
sind solche Diener, und sie atmen Träume,
die unsre eigne Phantasie erschuf.“¹⁷⁰⁸⁹

Auch in der Erzählung *Reitergeschichte* (1898) zeigt sich die Einbindung des Motivs und zwar primär gebunden an die kriegerischen Auseinandersetzungen. So treffen die österreichischen Truppen des Rittmeisters mitunter auf die Leute der Legion Manaras, die „sonderbare[...] Kopfbedeckungen“¹⁷⁰⁹⁰ trugen. Dass das Motiv mitunter nicht nur in Verbindung gesetzt ist mit den Auseinandersetzungen, sondern direkt auch mit Gewalt und Mord, zeigt sich als Lerch, als er zu den anderen Soldaten stößt, den Widerschein des Blutes auf den „weißen Uniformen“¹⁷⁰⁹¹ bemerkt. Gegen sein bisheriges Leben als Soldat und die Konfrontation mit Hässlichkeit und Tod, stellt Lerch seine ästhetizistische Vorstellung von dem Besitz der Frau und dem Leben an ihrer Seite voller „Behaglichkeit“,¹⁷⁰⁹² plant er doch für seine Zukunft eine „Existenz in Hausschuhen, den Korb des Säbels durch die linke Tasche des Schlafrockes durchgesteckt.“¹⁷⁰⁹³

In *Das Bergwerk zu Falun* (1899) zeigt sich lediglich an zwei Passagen das Motiv: zum einen durch Torbern, der durch seine „altertümliche Bergmannstracht“¹⁷⁰⁹⁴ in Verbindung mit der Vergangenheit gesetzt scheint, zum andern durch den Knaben Agmahd, dessen Kleidung seinem Wesen und dem Reich der Bergkönigin entspricht („völlig schwarz gekleidet“).¹⁷⁰⁹⁵

Bedingt ist die Thematisierung des Motivs in dem Opern-Fragment *Die Gräfin. Ein Singspiel nach W<ilhelm> Meister* (1900) durch die Vorlage, die er in Goethes Werk gefunden hat und die dementsprechende Verkleidung Wilhelms als Graf.¹⁷⁰⁹⁶

In *Fuchs* (1900) zeigt sich deutlich, dass Fuchs auch durch die Kleidung als Bediensteter des Hauses und nicht als Sohn erscheint. Fuchs ist „ärmlich gekleidet“¹⁷⁰⁹⁷ und trägt die Sachen seines Bruders Felix auf („schwarze Blouse, Ledergürtel mit der gelben Messingschnalle der Collégiens, eine gar zu kurze Zwilchhose, färbige Socken“).¹⁷⁰⁹⁸ Durch die Kleidung des Mannes („Joppe aus grobem Sammt, weisses steifes Hemd wie ein Städter“; ¹⁷⁰⁹⁹ „Ein grosser Strohhut, Ledergaloschen mit Holzsohlen über den Jagdstiefeln“),¹⁷¹⁰⁰ zeigt sich zudem auch der Gegensatz zwischen den Eheleuten.

In *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (1900) zeigt sich die Einbindung des Motivs durch Bassompierre, allerdings in abgeschwächter Weise. So berichtet Hofmannsthal lediglich davon, dass er seine Zeit bis zum neuerlichen Aufeinandertreffen mit der Krämerin ungeduldig verbringt, mitunter durch eine gesellschaftliche Zerstreung. Am liebsten jedoch wäre er schon vor Sonntag zu der Krämerin gegangen; jedoch nahm er sich zusammen und warf sich stattdessen noch angezogen wieder zurück auf das Bett.

17089SW V. S. 168. Z. 13-20.

In der ersten Bühnenfassung ist es zudem Vittoria, die die Kleidung des Barons in einen gelbfarbigen Koffer packt und ihn heißt die Stadt vor Sonnenaufgang zu verlassen (SW V. S. 245. Z. 10-11).

17090SW XXVIII. S. 39. Z. 16.

Dass die Kleidung hier Teil des soldatisch-kriegerischen Umfeldes war, zeigt auch folgende Beschreibung: „Eine halbe Stunde später hob die Schwadron einen Mann auf, der in der Tracht eines Bergamasken vorüberging und durch sein allzu harmloses und unscheinbares Auftreten verdächtig wurde. Der Mann trug im Rockfutter eingenäht die wichtigsten Detailpläne, die Errichtung von Freikorps in den Giudikarien und deren Kooperation mit der piemontesischen Armee betreffend.“ In: SW XXVIII. S. 39. Z. 23-29.

17091SW XXVIII. S. 46. Z. 26.

17092SW XXVIII. S. 42. Z. 21-22.

17093SW XXVIII. S. 42. Z. 23-24.

17094SW VI. S. 23. Z. 17-18.

17095SW VI. S. 29. Z. 23.

17096Siehe: SW XXV.2. S. 145. Z. 25-26.

17097SW XVII. S. 21. Z. 20.

17098SW XVII. S. 21. Z. 21-22.

17099SW XVII. S. 21. Z. 25.

17100SW XVII. S. 21. Z. 26-27.

Bereits in dem ersten Aufzug des Ballettes *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) geht Hofmannsthal auf das Motiv ein. So beschreibt er den Grafen trotz seines Alters als schön gekleidet: „Er trägt Kniestrümpfe, auch ein weisses Jabot ist sichtbar, doch ist er ganz in einen sehr schönen, dunkelblauen Mantel gehüllt.“¹⁷¹⁰¹ Auch auf den Aufzug des Amor geht Hofmannsthal ein, trägt er doch „nur einen Schurz aus Goldstoff und hat kleine Flügel“.¹⁷¹⁰²

Vor allem durch den Harfner geht Hofmannsthal auf die Kleidung ein (SW XXVII. S. 9. Z. 21-22), birgt er doch das tote Mädchen in seinen „grossen dunklen Mantel“,¹⁷¹⁰³ unter den auch Amor sich birgt.¹⁷¹⁰⁴ In seinen Mantel geschlungen, will der Harfner die Tote schließlich wegtragen¹⁷¹⁰⁵ und bedeckt „die Tote und das Kind mit seinem Mantel“.¹⁷¹⁰⁶ Ein Läufer des Grafen erleuchtet schließlich die „stille Gruppe vor dem Gärtnerhaus, die der grosse Mantel fast völlig verhüllt.“¹⁷¹⁰⁷ Zwei von seinen Bedienten „fassen den Mantel an, und indem der LÄUFER ihnen mit der Fackel leuchtet, reissen sie den Mantel weg und enthüllen den in steinerner Ruhe dasitzenden Greis, das Mädchen, wie eingeschlafen, den Kopf auf seinen Knien, unter ihnen kauernd das goldfunkelnde Kind.“¹⁷¹⁰⁸ Der Anblick des Todes lässt den Grafen wiederum zusammenfahren und er „winkt heftig, den Mantel wieder hinzubreiten, die Fackel zu entfernen.“¹⁷¹⁰⁹ Versuchend, sich vor dem Tod zu wahren, zieht er den „den eigenen Mantel fester um die Schultern.“¹⁷¹¹⁰

Ebenso zeigt sich im zweiten Aufzug des Ballettes das Motiv, das hier, ebenso wie andere Motive, auf die Ganzheit des Seins anspielt. So tragen zwei der vier Herolde „goldene Harnische mit Arm- und Beinschienen, darunter das römische kurze Gewand aus Purpur“,¹⁷¹¹¹ während die anderen beiden mit nur „einem Schurz und einem Pantherfell bekleidet“¹⁷¹¹² sind und dennoch nebeneinander und aufeinander gestützt gehen. Auch in dem Auftritt der dreißig Gestalten fügt sich das Bescheidene („zwei Jünglinge, zusammen in einen schlichten Mantel gehüllt“),¹⁷¹¹³ neben den gänzlich Verhüllten (SW XXVII. S. 22. Z. 1) und einem „Verlarvte[n] in einem dunkelroten Mantel“,¹⁷¹¹⁴ neben den reich gekleideten („ein dunkler gewappneter König, ein goldroter gewappneter König, ein weisser König mit einem Spiegel“)¹⁷¹¹⁵ und dem Weisen in seinem „blauen Mantel“.¹⁷¹¹⁶ So treten zu der Zeit, zu beiden Seiten der Pfeiler, „je ein geharnischter und ein bekränzter“¹⁷¹¹⁷ Herold. Hofmannsthal geht schließlich dem Menschenleben nach, vom Säugling, über den Knaben, Mann und Greis: während der Jüngling ein „leichte[s] Gewand der Hirten“¹⁷¹¹⁸ trägt, ist der Mann „leicht gewappnet, mit Beinschienen und Helm“,¹⁷¹¹⁹ vor dessen „Helm und Brustharnisch“¹⁷¹²⁰ sich die Stunden verneigen; schließlich sitzt der Greis in einem bräunlichen Gewand.¹⁷¹²¹ In dem dritten Aufzug geht Hofmannsthal im Besonderen auf die Kleidung des Geliebten der Tochter ein, der „in einen Mantel gehüllt“¹⁷¹²² versucht, den Vater zu beschwichtigen. Sich von dem Vater gelöst, planen Beide die Flucht aus dem Haus. Weil sie nur ihre Kleidung zur Nacht trägt, „nimmt [er] seinen Mantel ab und hüllt sie ein.“¹⁷¹²³ Doch die Sorge der Tochter gilt nun ihm: „Dein Gewand ist leicht, es ist eine kalte Nacht,

17101SW XXVII. S. 9. Z. 31-33.

17102SW XXVII. S. 10. Z. 18-19.

17103SW XXVII. S. 15. Z. 31.

17104SW XXVII. S. 15. Z. 33.

17105SW XXVII. S. 16. Z. 22.

17106SW XXVII. S. 16. Z. 29.

17107SW XXVII. S. 17. Z. 5-6.

17108SW XXVII. S. 17. Z. 13-17.

17109SW XXVII. S. 17. Z. 20-21.

17110SW XXVII. S. 17. Z. 22-23.

17111SW XXVII. S. 21. Z. 11-12.

17112SW XXVII. S. 21. Z. 14.

17113SW XXVII. S. 21. Z. 28.

17114SW XXVII. S. 21. Z. 27.

17115SW XXVII. S. 21. Z. 34-36.

17116SW XXVII. S. 22. Z. 2.

17117SW XXVII. S. 22. Z. 11.

17118SW XXVII. S. 23. Z. 17.

17119SW XXVII. S. 23. Z. 32.

17120SW XXVII. S. 24. Z. 4.

17121SW XXVII. S. 24. Z. 18-19.

17122SW XXVII. S. 31. Z. 15-16.

17123SW XXVII. S. 32. Z. 19.

Du wirst frieren.“¹⁷¹²⁴ Nach dem Zerschlagen des Pokals, dient der Mantel beiden zum Schutz; „den Mantel um sich schlagend, an einander gepresst“,¹⁷¹²⁵ fliehen sie aus dem Haus. Einen Mantel greifen die Augenblicke auch aus dem Schrank (SW XXVII. S. 34. Z. 25), um den Alten einzuhüllen und aus dem Haus zu bringen. In den antiken Gestaden geht Hofmannsthal durch die Kleidung des mittlerweile alten Gärtners auf das Motiv ein: „Wie der Strahl der Sonne den Tempel, Hain und Hütte trifft, tritt aus der niedrigen Thür der Hütte die verschönte Gestalt des GÄRTNERS aus dem ersten Aufzug, es ist ein schöner Greis, er trägt einen blassgelben Mantel und ein Untergewand von blauem Leinen, Bastschuhe an den Füßen“. ¹⁷¹²⁶ Während der Gärtner, trotz seines Alters, immer noch als schön beschrieben wird, tritt der Alte in verjüngter Gestalt, ihn „umfließt [...] der grüne Mantel“, ¹⁷¹²⁷ auf. Weiter gewandelt ist auch die Kleidung des Dichters, wenn er „nun völlig dem jungen Mann des ersten Aufzuges, nur schöner, verklärt[er]“ ¹⁷¹²⁸ gleicht: „Auch sein Gewand ist ein anderes geworden. Den Mantel hat er, schwimmend, verloren. Was er trägt, ist ein ideales Gewand von schimmerndem Linnen, Sandalen an den Füßen, ein goldenes Band im Haar.“ ¹⁷¹²⁹ Mit dem neuerlichen Auftreten beschreibt Hofmannsthal auch die Kleidung des Harfners, in dessen Mantel sich später wieder Amor und die Augenblicke bergen werden: „Sein tiefblauer Mantel fließt bis an den Rand des Abgrundes nieder.“ ¹⁷¹³⁰ Auch mit den Liebespaaren in den Laubengängen, deutet Hofmannsthal neuerlich eine Verbindung zwischen der Kleidung und dem Lieben an („die Seligkeit ihrer Mienen gleicht dem unbeschreiblichen Reichtum ihrer Gewänder“). ¹⁷¹³¹

In den dramatischen Notizen zu *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901) zeigt sich die ästhetizistische Liebe der Donna zu Gino mitunter dadurch, ihrer „Lüsternheit“ ¹⁷¹³² nachzugeben und den „Duft deines Gewandes“ ¹⁷¹³³ einatmen zu wollen. Im Sinne der Menschlichkeit und Anteilnahme zeigt sich hingegen an Gino der das Motiv, wenn er der frierenden Pompilia seinen Mantel (SW XVIII. S. 228. Z. 9) gibt. Guido wiederum stößt sich mitunter an der Kleidung seines Schwiegervaters ¹⁷¹³⁴ und trägt gleichsam seinen Narzissmus während des Verhörs durch seine Kleidung zur Schau („Guido Franceschini trägt grün und roth“). ¹⁷¹³⁵

In der Pantomime *Der Schüler* (1901) spielt die Kleidung des Mannes nur eine unterordnete Rolle, liegt der Fokus doch auf der Verkleidung Taubes. Von dem Tanz Taubes erregt, verlangt es den Schüler, in den Besitz des Ringes zu kommen, der sich erniedrigt, um an diesen zu gelangen: „Ich fleh euch an, ich küsse euer Gewand, ich küsse eure Füße!“ ¹⁷¹³⁶ Die Sprache kommt schließlich auf die Kleidung des Meisters, wenn Hofmannsthal beschreibt wie er aus dem Haus geht, „angezogen um zum Abendgottesdienst zu gehen“. ¹⁷¹³⁷ Genau durch die Kleidung, die Taube ihrem Vater entwendet hat, um ihre Mitmenschen zu täuschen, wännen der Schüler und Strolch den Ermordeten, der „Mantel und Pelzkappe“ ¹⁷¹³⁸ trägt, als den Meister.

In dem *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* (1901) zeigt sich das Motiv durch die beiden Studenten, die aus dem Theater aufbrechen wollen indem sie geprobt haben. „Der zweite schon im Überrock, den Hut / auf dem Kopf. Der erste barhaupt, einen großen dunkeln Mantel über den Arm / geschlagen.“ ¹⁷¹³⁹ Während Heinrich bereits fertig für den Aufbruch ist, ist der andere Student zögerlich und sieht schließlich ein

¹⁷¹²⁴SW XXVII. S. 32. Z. 19.

¹⁷¹²⁵SW XXVII. S. 33. Z. 10-11.

¹⁷¹²⁶SW XXVII. S. 36. Z. 27-31.

¹⁷¹²⁷SW XXVII. S. 37. Z. 3.

¹⁷¹²⁸SW XXVII. S. 39. Z. 10-20.

¹⁷¹²⁹SW XXVII. S. 39. Z. 20-23.

¹⁷¹³⁰SW XXVII. S. 40. Z. 4-5.

Des weiteren, siehe: SW XXVII. S. 41. Z. 2.

¹⁷¹³¹SW XXVII. S. 40. Z. 17-18.

Des weiteren, siehe: SW XXVII. S. 274. Z. 12-14, SW XXVII. S. 281. Z. 8, SW XXVII. S. 276. Z. 14-15.

¹⁷¹³²SW XVIII. S. 221. Z. 34.

¹⁷¹³³SW XVIII. S. 163. Z. 23.

¹⁷¹³⁴„Ist es recht dass Du alter Comparini bekleidet gehst?“ In: SW XVIII. S. 172. Z. 19-20.

¹⁷¹³⁵SW XVIII. S. 242. Z. 10.

¹⁷¹³⁶SW XXVII. S. 47. Z. 15-16.

¹⁷¹³⁷SW XXVII. S. 50. Z. 17-18.

¹⁷¹³⁸SW XXVII. S. 52. Z. 8.

¹⁷¹³⁹SW III. S. 211. Z. 3-5.

Gewand, welches er für ein Frauenkleid hält. Hofmannsthal aber verweist gleichsam drauf, dass es eine männliche Kleidung ist: „Er / trägt ein flutendes Gewand und eine tragische Maske vor dem Gesicht. Ein mil/icher, schimmernder Schein umgibt ihn“. ¹⁷¹⁴⁰ Das Gewand erweist sich schließlich als Genius, der den Studenten Wilhelm darauf stößt, dass er ja immer wieder in das Theater zurückkehre. ¹⁷¹⁴¹ Antigones Erscheinung wird ihm schließlich, bedingt durch den Genius, zur Wirklichkeit, während der „dunkle Mantel [...] um seinen bewegten Leib wie eine Wolke“ ¹⁷¹⁴² flattert. Doch neuerlich erfasst den Studenten auch eine Beklemmung vor Antigone, was bedingt ist durch ihre, vom Studenten empfundene, Verbindung mit dem Tod („einwühlen muß ich mich in meinen Mantel, / eh mich die übermäßigen Gesichte / erdrücken!“). ¹⁷¹⁴³

In der *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (1901) geht Hofmannsthal zu Beginn dem Lebenslauf Hugos nach, und dahingehend auch auf seine Herkunft und seinen Vater ein, der kaum Zeit mit der Familie verbrachte und seine Kinder immer nur flüchtig an sich drückt („seine Brust ist funkelnder verschnürt als früher; er ist nun Oberst; der König, der des Kaisers Bruder ist liebt ihn sehr“). ¹⁷¹⁴⁴ Des weiteren schildert Hofmannsthal Hugos Lebensreise, so auch seine Zeit in Madrid ¹⁷¹⁴⁵ oder es zeigt sich durch die Beschreibung der sonderbaren Gestalt in dem Erziehungsinstitut, ¹⁷¹⁴⁶ durch Hugos mitunter attestierte Verherrlichung des Volkes ¹⁷¹⁴⁷ oder durch die Beeinflussung auf Hugo und zwar durch die Malerei, im Besonderen durch Delacroix („Zuerst zogen ihn erhabene Stoffe an, die in das Helldunkel der grossen Poesie schon gehüllt waren: [...] das Rot eines Mantels [...]: aus solchen Harmonien war für sein Auge die Welt zusammengesetzt“). ¹⁷¹⁴⁸

Ebenso wie durch das Fehlen von künstlich geschaffenen Räumen zeigt sich auch in *Das Leben ein Traum* (1901-1904) das Sigismund, angepasst an sein weitestgehend von Menschen isoliertes Leben, keine schöne Kleidung trägt, sondern „gehüllt in Felle“ ¹⁷¹⁴⁹ ist, wie einer seiner Bewacher sagt, wodurch Hofmannsthal gleichsam auf die hier fehlende Unterscheidung zwischen Tier und Mensch anspielt. Tatsächlich zeigt sich mit Sigismunds Erscheinen, dass er wirklich „in Tierfelle gehüllt“ ¹⁷¹⁵⁰ ist, wodurch Hofmannsthal nicht nur die Distanz zwischen Sigismund und den anderen Menschen verstärkt, sondern auch Sigismunds eigene Fremdheit in Bezug auf die eigene Person verdeutlicht, sieht er sich selbst doch nicht als Mensch, sondern als etwas Tierhaftes, als ein „Das“. ¹⁷¹⁵¹

In dem dritten Aufzug dient Clotald mitunter die edle Kleidung, die Sigismund nun trägt, dazu, die Probe zu vollziehen, die der König dem Sohn auferlegt hat; will er doch wissen, ob der Sohn sich wirklich als der Tyrann erweist, so wie er es in seiner Vision gesehen hatte. Mitunter löst sich durch die Kleidung Sigismunds Eindruck auf („Schönes Kleid an meinem Leibe!“), ¹⁷¹⁵² dass die Wirklichkeit lediglich ein Traum sei. ¹⁷¹⁵³ Neben Musik, Schönheit und der Exklusivität des Raumes zeigt sich die Erinnerung an die Kleidung als der vierte Anhaltspunkt für Sigismund (im vierten Aufzug), mit dem er vor Clotald darlegt, dass die Erinnerung

17140SW III. S. 212. Z. 14-16.

17141SW III. S. 215. Z. 22.

17142SW III. S. 218. Z. 27.

17143SW III. S. 219. Z. 3-5.

17144SW XXXII. S. 222. Z. 35-37.

17145„In ihren prunkvollen Rahmen, in den Gewändern einer vergangenen Zeit, hochmüthig niederblickend, unnahbar in ihrer Haltung, geheimnisvoll in den Gebärden einer vergangenen Zeit, hauchen diese Spanier eine unendliche Bezauberung, einen fieberhaften dumpfen Drang in de Seele des kleinen französischen Kindes.“ In: SW XXXII. S. 224. Z. 3-7.

17146„[...] ein buckliger Zwerg mit rothem Gesicht und struppigem Haar. Er hat eine rothe Leinenjacke, Hosen von blauem Sammt und gelbe Strümpfe.“ In: SW XXXII. S. 225-226. Z. 39-41//1.

17147So finden sich in seinen Werken zahllose Symbole, so Ruy Blas oder der Diener, „den das Schicksal in das Gewand eines Granden steckt“. In: SW XXXII. S. 250. Z. 16-17.

17148SW XXXII. S. 267. Z. 17-29.

17149SW XV. S. 10. Z. 11.

17150SW XV. S. 13. Z. 1.

17151SW XV. S. 13. Z. 4.

17152SW XV. S. 203. Z. 39.

17153Durch den dritten Aufzug zeigt sich in den Notizen Sigmunds Fell (SW XV. S. 245. Z. 7) als auch der Wandel seiner Kleidung: „bei der Toilette man wechselt ihm das Hemde und wäscht ihn mit /wohlriechendem Wasser. (er denkt dass man ihn in dem wilch und den stin/kenden Fellen leben und seinen Unrath selbst austragen und damit den Garten / düngen liess.“ In: SW XV. S. 242. Z. 17-20.

an das Erlebte im Lustschloss wirklich war („Reich das Bette, schön das Kleid, / Süßer Klänge voll die Luft“).
17154

Innerhalb der Gespräche und Briefe zeigt sich das Motiv in *Die Briefe des jungen Goethe* (1903/1904) durch Goethe und seine Werke,¹⁷¹⁵⁵ in *Die Briefe des Paulus Silentarius* (1902) durch den Brief des Dichters Paulus Silentarius an einen gewissen Fronto¹⁷¹⁵⁶ oder in dem *Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann* (1902) in Verbindung mit der Konzeption, die der moderne Europäer in den Augen des Japaners vermissen lässt: „Der Feldherr betrachtet mit Rührung das seidene Oberkleid, an dem eine arme Frau gestickt hat.“¹⁷¹⁵⁷

In den theoretischen Schriften zwischen 1902-1907 zeigt sich das Motiv ebenso, so erstmalig in der Schrift *Einleitung zu einer neuen Ausgabe von >>Des Meeres und der Liebe Wellen<<* (1902) in Bezug auf Grillparzers Buch und das darin geschilderte Lieben,¹⁷¹⁵⁸ in der *Ansprache im Hause des Grafen Lanckoroński* (1902) in Verbindung mit dem Betrachten der Kunst,¹⁷¹⁵⁹ in *Szenische Vorschriften zu >>Elektra<<* (1903) durch die Kleidung Orests und des Greises („sind als wandernde Kaufleute verkleidet“),¹⁷¹⁶⁰ in *Die Bühne als Traumbild* (1903) durch das Bühnenbild¹⁷¹⁶¹ oder auch in *Sommerreise* (1903). Hofmannsthal lässt hier einen Reisenden seinen Weg durch die Landschaft beschreiben, wodurch das Motiv nicht in Verbindung mit einem Menschen, sondern mit der Natur gesetzt wird.¹⁷¹⁶² Wiederholt verwendet Hofmannsthal hier den Mantel und die wohlige Schönheit des Landes, um das Geborgensein in der Natur zu verdeutlichen.¹⁷¹⁶³ Des weiteren zeigt sich das Motiv auch durch die Menschen, denen der Reisende begegnet („Die Männer aber lagern neben dem Brunnen; sie sind bekleidet“).¹⁷¹⁶⁴ Auch in *Sebastian Melmoth* (1905), durch Hofmannsthals Überlegungen zwischen dem Wesen und dem Schicksal, bindet Hofmannsthal das Motiv ein,¹⁷¹⁶⁵ wie auch in *Der Dichter und diese Zeit* (1906) wenn Hofmannsthal in den Büchern der Wissenschaft die „versteckte Sehnsucht nach dem Dichter“¹⁷¹⁶⁶ in dem Lesenden sieht,¹⁷¹⁶⁷

17154SW XV. S. 24. Z. 20-21.

17155In Bezug auf den alten Mann dieses Buches, heißt es: „er aber, in seinen Mantel gehüllt, bückte sich hie und da zur Erde und schlug mit seinem Hammer prüfend ans Gestein und sie fühlte, daß es mehr als ein Mensch war, der da ihren Blicken entschwand.“ (SW XXXI. S. 87. Z. 11-14) Des weiteren heißt es in Bezug auf Goethes äußeres Leben, dass er sich als Kind wohlhabender Leute einen „gestickten Rock und schöne Manschetten anschaffen“ (SW XXXI. S. 89. Z. 21-22) konnte.

17156SW XXXI. S. 59. Z. 22.

Ob der Briefpartner Cornelius Fronto historisch oder eine Erfindung Hofmannsthals ist, ist nicht klar.

17157SW XXXI. S. 41. Z. 9-10.

17158SW XXXIII. S. 20. Z. 13, SW XXXIII. S. 20. Z. 21.

17159Hofmannsthal verweist hier auf den Orient, wenn es heißt: „Denken Sie an das, was wir aus den Tempeln und Pagoden in ungezählten Frachten herübergetragen, aus den geheimsten Kammern, aus dem Innersten der Heiligthümer herausgebrochen haben: an jenen Wald von Gestalten, jenes Chaos von Erscheinungen; [...] und jene, welche von Flammen wie mit einem Mantel umgeben sind; und an jene Dämonen, deren Leiber in Schnäbel und Flügel und Krallen auslaufen.“ In: SW XXXIII. S. 10. Z. 17-27.

17160SW XXXIII. S. 46. Z. 14.

„Ihr Kostüm muß sich, ohne zu sehr zu befremden, von dem konventionellen, pseudo-antiken entfernen und darf an die Stimmung orientalischer Märchen anklingen, aber in finsternen, wenn auch keineswegs toten Farben.“ In: SW XXXIII. S. 46. Z. 16-19.

17161„Es muß die Magie kommen, mit welcher der aus der Seele hervorbrechende Blick begabt ist: einen Lichtstrahl, der von oben her auf die dunkle Bühne fällt, muß er sich in sich mit dem Blick vorzustellen vermögen, mit dem der Gefangene den einen goldenen Lichtstrahl auffängt, der von oben her durch einen Mauerspalt in seine Nacht fällt, einziger Bote der Welt, der strahlenden, die draußen liegt, ein Mantel von Glanz, herabflutend von Gottes Thron.“ In: SW XXXIII. S. 41. Z. 1-7.

17162„[...] und jeder Schatten der Nacht, dort am Waldrand, da auf dem Altan, jeder gleicht einem Wanderer, der sich hinließ, in den Mantel gewickelt, mit dem ersten Frühstrahl leicht aufzuspringen“. In: SW XXXIII. S. 27. Z. 29-31.

17163„Oder die Städte haben sich in den Ruhm ihrer großen Söhne gehüllt wie in einen farbigen Mantel“. In: SW XXXIII. S. 29. Z. 34-35.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 29. Z. 3-10, SW XXXIII. S. 31. Z. 14-17.

17164SW XXXIII. S. 30. Z. 29-30.

17165„Es ist Tragisches in den oberflächlichen Dingen und Albernes in den tragischen. [...] Es ist Dichterisches in den Kleidern der Kokotten und Spießbürgerliches in den Emotionen der Lyriker. Es ist alles im Menschen drin. Er ist voll der Gifte, die gegeneinander wüten.“ In: SW XXXIII. S. 64. Z. 29-34.

17166SW XXXIII. S. 135. Z. 32.

17167„Wonach ihre Sehnsucht geht, das sind die verknüpfenden Gefühle; die Weltgefühle, die Gedankengefühle sind es, gerade jene, welche auf ewig die wahre strenge Wissenschaft sich versagen muß, gerade jene, die allein der Dichter gibt. Sie, die nach den Büchern der Wissenschaft und der Halbwissenschaft greifen, so wie jene anderen nach den Romanen greifen, nach dem

und ebenso mehrfach in der Schrift *Shakespeares Könige und grosse Herren* (1905). Hofmannsthal fordert von dem Leser der Werke die absolute Versenkung in die Werke Shakespeares, so dass er sehen kann wie Miranda Prospero den „dunklen Zaubermantel von der Schulter“¹⁷¹⁶⁸ lösen kann, wo er Richard II. begegnet mit dem „Königsmantel“¹⁷¹⁶⁹ bekleidet, „qualvoll wie jenes Kleid, getaucht in das Blut des Nessus, das endlich herabgerissen wird, und da erst recht den Tod bringt.“¹⁷¹⁷⁰ Und der Lesende begegnet dem Geisterkönig Prosperos mit seinem „roten langen Mantel“,¹⁷¹⁷¹ er begegnet einer adeligen Sphäre, einer Königlichkeit die sich mit einem „Mantel mit Hermelin verbrämt“¹⁷¹⁷² kleidet. Letztendlich zeigt sich das Motiv auch in *Die Wege und die Begegnungen* (1907) durch den Weg des Reisenden und dahingehend durch die Bedeutung der menschlichen Begegnung (SW XXXIII. S. 155. Z. 29-33) und so auch durch die traumhafte Begegnung des Reisenden mit Agur, der in ein „feines Linnen“¹⁷¹⁷³ gekleidet war.¹⁷¹⁷⁴

In *Ein Brief* (1902) findet sich das Motiv durch Chandos' Lösung von der vergangenen, literarischen Phase und dem Eintritt in die literarische Passivität: „Mir haben sich die Geheimnisse des Glaubens zu einer erhabnen Allegorie verdichtet, die über den Feldern meines Leben steht wie ein leuchtender Regenbogen, in einer stetigen Ferne, immer bereit, zurückzuweichen, wenn ich mir einfallen ließe hinzueilen und mich in den Saum seines Mantels hüllen zu wollen.“¹⁷¹⁷⁵

In *Das Gespräch über Gedichte* (1903) zeigt sich das Motiv durch Gabriels Ausführungen in Bezug auf die Opfernden: „Als stampfte er neben ihnen, das lange Gewand hinaufgenommen bis übers Knie, im roten Saft, dessen Hauch schon trunken macht.“¹⁷¹⁷⁶

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, zeigt sich das Motiv lediglich in *Das Verhältnis der dramatischen Figuren Grillparzers zum Leben* (1904), zum einen durch eines seiner Werke,¹⁷¹⁷⁷ zum anderen durch Grillparzer selbst.¹⁷¹⁷⁸

In *Elektra* (1903) zeigt sich das Motiv lediglich durch zwei Passagen des Werkes. Zum einen erwähnt Elektra das Hemd, welches Klytämnestra ihrem Mann übergeworfen hatte, um ihn leichter zu ermorden, zum anderen gibt sie in der höhnischen Rede an ihre Mutter ihre Trauer vor, da sie Aegisth sehen müsse der die „alten Mäntel“¹⁷¹⁷⁹ ihres Vaters aufträgt. Elektra spielt hier jedoch darauf an („Ich finde, / sie sind ihm um die Brust zu weit“),¹⁷¹⁸⁰ dass der neue Mann der Mutter nicht königlich genug ist, um die Stelle des ermordeten Vaters einzunehmen.

Gleich zu Beginn des ersten Aufzuges von *Das gerettete Venedig* (1904) zeigt sich das Motiv verbunden mit den letzten Kostbarkeiten, die Jaffier und Belvidera in ihrem Haus geblieben sind, und ihnen nun, durch Anordnung des Senators, genommen werden („Vorrat an Kleidern, / Leinen, Spitzen oder Stoffen“),¹⁷¹⁸¹

Zeitungsblatt, nach jedem bedruckten Fetzen, sie wollen nicht schauernd dastehen in ihrer Blöße unter den Sternen. Sie ersehnen, was nur der Dichter ihnen geben kann, wenn er um ihre Blöße die Falten seines Gewandes schlägt.“ In: SW XXXIII. S. 136. Z. 21-30.

17168SW XXXIII. S. 81. Z. 11.

17169SW XXXIII. S. 84. Z. 4.

17170SW XXXIII. S. 84. Z. 4-6.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 82. Z. 10, SW XXXIII. S. 89. Z. 13.

17171SW XXXIII. S. 84. Z. 12.

17172SW XXXIII. S. 90. Z. 34.

17173SW XXXIII. S. 156. Z. 13.

17174SW XXXIII. S. 157. Z. 31-35.

17175SW XXXI. S. 48. Z. 16-21.

17176SW XXXI. S. 83. Z. 4-6.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 84. Z. 29-32, SW XXXI. S. 330. Z. 28-30.

17177„[...] man hat einen Roman gemacht, der eine wundervolle Wahrheit ist, und dieses mit Worten nicht zu nennende Wesen, da giebt es ein Buch darin legt es alle seine Gewänder ab“. In: SW XXXIII. S. 225. 20-22.

17178SW XXXIII. S. 228. Z. 22-23.

17179SW VII. S. 76. Z. 36.

17180SW VII. S. 76. Z. 39-40.

17181SW IV. S. 10. Z. 5-6.

wodurch ihnen nur die „nötige Kleidung“¹⁷¹⁸² bleibt. Dass das Motiv mitunter auch in Verbindung mit dem Besitzdenken und der Macht gesetzt wird, zeigt sich durch Jaffiers Schilderung seiner Demütigung, die er durch den Schwiegervater erfahren hat. Während er selbst in der Welt keine Bestätigung findet, musste er miterleben, wie der „Hochmut seines Mantels“¹⁷¹⁸³ ihn berührte. So stark empfand Jaffier die Demütigung, dass Belvideras devote Liebe ihn nicht davor ablenken kann, und er sich vielmehr darin verliert, sich wie einer der Lakaien des Senators zu fühlen, die seinen „Mantel“¹⁷¹⁸⁴ gehalten hatten. Jaffiers falsche Sicht auf die Welt zeigt sich schließlich auch in Verbindung mit diesem Motiv, vermittelt er den Kindern, dass wenn er ein Gauner wäre, sie nicht im Elend leben müssten, dass sie stattdessen „Kleider von Genuesersammt“¹⁷¹⁸⁵ tragen würden. Jeronimo war es gewesen, der ihm die Idee, sich als Spion zu verdingen, in den Kopf gesetzt hatte, wodurch er sein Leben in Schönheit und Reichtum führen könnte („Stickerei auf sammt'nen Röcken tragen“).¹⁷¹⁸⁶

In dem zweiten Aufzug zeigt sich das Motiv durch die Mitverschwörer; Renault und ein alter Herr „ganz in Schwarz“¹⁷¹⁸⁷ erscheinen, bei dem es sich um den Marques Bedomar handelt. Dass die Mitglieder der Verschwörer aus den unterschiedlichsten Gesellschaftsschichten stammen, zeigt sich durch den Begleiter Pierres, den Schiavon, der in „seinem Bauernmantel“¹⁷¹⁸⁸ erscheint. Das Motiv zeigt sich des weiteren auch in Verbindung mit Pierre, der nicht dazu bereit ist, den geflohenen Jaffier den Verschwörern zu überlassen, damit sie ihn, den vermeintlichen Verräter, töten können. Vor allem begehrt er gegen die Worte des Verschwörers Bernardo auf, und zeigt sich lieber bereit dazu, sein Leben leichtfertig herzugeben „wie ein schmutziges Hemd“,¹⁷¹⁸⁹ als so zu denken wie Bernardo. Am Ende des zweiten Aufzugs kommt es zu der Trennung der Verschwörer, wobei Bernardo „in seinen Mantel gehüllt“¹⁷¹⁹⁰ allein fortgeht. Auch zum Ende des Treffens in Aquilinas Haus bindet Hofmannsthal das Motiv ein, so ebenfalls durch Bernardo, der sich „in seinen Mantel“¹⁷¹⁹¹ wickelt, um zu gehen und diesen noch fester um sich schlingt, nachdem er Pierre neuerlich zu dem Mord an Jaffier geraten hat. Dass Kleidung als Schutz dienen kann, deutet sich vor allem in dieser Szene an.

Zu Beginn des dritten Aufzugs, der im Haus des Renault spielt, ist dieser in seinen „Schlafrock“¹⁷¹⁹² gekleidet, als er versucht, bei Belvidera eine Reaktion zu erzielen. Auf Pierres Kleidung verweist auch Belvidera, die wähnt, dass Pierre ihren Mann ermordet habe; Pierre reagiert nur dadurch, indem er die „Manschette seines Ärmels [abreißt], die voll Blut ist, [...] und steckt die / Fetzen ein“.¹⁷¹⁹³ Obwohl Jaffier in der Kirche für einen kurzen Moment so etwas wie Frieden gespürt hat, wurde dieser durch seine Abneigung gegen den Senator Priuli wieder aufgebrochen. So erinnerte er sich wieder an die Szenen im Hause Priulis, als die Bedienten dem Senator „ehrfürchtig [...] die Kleider“¹⁷¹⁹⁴ gereicht haben, während er sich wie einer seiner Lakaien vorgekommen war. Gegen den erfahrenen Angriff auf sein narzisstisches Wesen, versucht Jaffier den Besitz der Frau zu setzen. Gedenkt er jedoch zuerst eines Lakaien, der es auf Grund seines schuftigen Wesens versteht, sich besser zu kleiden und sein Selbstverständnis zu realisieren, als er dazu im Stande ist („trägt gestohlene Wäsche / von seinem Herrn“).¹⁷¹⁹⁵ Schöne Kleidung schafft Macht über Andere,

17182SW IV. S. 10. Z. 8.

17183SW IV. S. 18. Z. 4.

17184SW IV. S. 18. Z. 13.

17185SW IV. S. 22. Z. 32.

17186SW IV. S. 25. Z. 26.

In den Notizen zeigt sich das Motiv auch dadurch, dass Hofmannsthal Zorzi schärfer als einen Zuhälter zeichnet, zu dem die Dirne sagt, dass sie es sei die doch seinen „Rock“ (SW IV. S. 179. Z. 14) bezahlt. Belvidera bezieht sich darauf, wenn sie sagt:

„Wer hat ihn dir bezahlt! vielleicht die Dame,
die Gleißnerin, die Illustrissima
nach der du aus dem Fenster spähst und wartest
bis sie dir Zeichen macht“. In: SW IV. S. 179. Z. 16-19.

17187SW IV. S. 40. Z. 17.

17188SW IV. S. 41. Z. 2.

17189SW IV. S. 53. Z. 20.

17190SW IV. S. 57. Z. 38.

17191SW IV. S. 79. Z. 11.

17192SW IV. S. 85. Z. 17.

17193SW IV. S. 92. Z. 16-17.

17194SW IV. S. 99. Z. 13.

17195SW IV. S. 100. Z. 16-17.

so die Essenz dieser Passage, ließ ihn doch die Kleidung des Dieners, der zudem mit seiner Kleidung Macht über Frauen zu haben scheint, sich noch geringer fühlen als zuvor.

Auch muss Belvidera letztendlich realisieren, dass ihr Vater nicht das ehrvolle Verhalten Jaffiers achtet. Doch ruft sie nun ihren Vater dazu auf, ihren Mann zu retten, sich in seinen Mantel zu kleiden, Zeichen seiner senatorischen Stellung und Jaffier aus der Gefahr zu lösen.¹⁷¹⁹⁶ Doch Priuli verweigert ihr die Hilfe und rät ihr lieber, dass Jaffier, geborgen in seinen Mantel, aus Venedig fliehen möge.¹⁷¹⁹⁷ Nach Belvideras Ohnmacht, ruft er jedoch die Dienerinnen herbei, damit sie sich um sie kümmern und verlangt auch seinen Mantel,¹⁷¹⁹⁸ den die Diener ihm anlegen („scharlachroten Mantel“).¹⁷¹⁹⁹ Gekleidet als Senator, zeigt er sich durchaus in seinem Standesbewußtsein, aber auch in seinem Hochmut, wenn er sagt, dass er diesen Tag noch erleben durfte, an dem die Tochter in sein Haus zurückgekehrt ist.¹⁷²⁰⁰

Trotz seiner Abwendung gegenüber Aquilina, gesteht Pierre dennoch sein Begehren für sie ein. Doch habe er selbst wohl zu sehr auf die Stimme des Engels gehört, der ihn zu einem frühen Tod geführt hatte und der ihm das andere Leben wie ein „weißes / geheimnisvolles Kleid“¹⁷²⁰¹ hingehalten hatte. Dass Kleidung durchaus in Verbindung mit dem Selbstverständnis steht, zeigt sich auch an dem Verlockungsversuch Aquilinas, will sie sich für den Offizier verkaufen und ihm „fremde Kleider“¹⁷²⁰² herbeischaffen, wenn er Pierre nur rette.

In dem fünften Aufzug plante Hofmannsthal zudem ein neuerliches Aufeinandertreffen zwischen Aquilina und Dolfin, der sich wie zuvor zu ihr stellt, dieses Mal vor die Soldaten, die sie aus Venedig ausweisen wollen. Dolfin zeigt ebenso seine treue Liebe, ist bereit, mit ihr Venedig zu verlassen und seinen „Mantel“¹⁷²⁰³ schützend über sie zu werfen. Aquilina jedoch distanziert sich neuerlich von Dolfin, der für sie Teil dieses verruchten Venedigs ist:

„Wie ihr dasteht, der sich windend
nach mir, der eine Habichtsblicke schießend,
der da im Nachtgewand, und der im Blutgewand
ah, seid ihr die zwei Seiten nur der einen
Schandmünze, die Venedig heißt, Venedig,
gerett<et>es Venedig!“¹⁷²⁰⁴

Belvidera verharrt bei Pierre, der tot in ihrem Bett liegt, sein Blut auf „seinen Kleidern“.¹⁷²⁰⁵ Dabei verlangt es Aquilina danach, Pierre zu waschen und ihn in „reines Leinen“¹⁷²⁰⁶ zu kleiden, was dieser ihr allerdings zuvor untersagt hatte, da sie ihren Reichtum aus dem Verkauf ihres Körpers gewonnen hat.¹⁷²⁰⁷

In dem Dramenentwurf *Dominic Heintls letzte Nacht* (1904-1906) zeigt sich ebenso dieses Motiv gebunden an Heintls ästhetizistisches Wesen seinen Besitz zu mehren.¹⁷²⁰⁸

Erst durch die Greuelthat gegen den Freund Lykos erfolgt in *Ödipus und die Sphinx* (1905) ein Bezug zur Kleidung. Daran zeigt sich auch, dass Ödipus die Tat sehr bereitwillig ungeschehen machen will, indem er sie

17196SW IV. S. 123. Z. 24-25.

17197SW. IV. S. 124. Z. 6.

17198SW IV. S. 125. Z. 37, SW IV. S. 126. Z. 1-2.

17199SW IV. S. 125. Z. 39-39.

17200SW IV. S. 126. Z. 3-8.

17201SW IV. S. 130. Z. 27.

17202SW IV. S. 137. Z. 10.

17203SW IV. S. 223. Z. 13.

17204SW IV. S. 223. Z. 36-41.

17205SW IV. S. 225. Z. 19.

17206SW IV. S. 225. Z. 20.

17207„Nicht mit einem Fetzen / von meinem feinsten Hemde darf ich ihm / das Blut abwischen. Denn ich habe nichts / in keinem Schrank und nichts an meinem Leib / nicht einen Faden, Orsola, vor dem / ihm nicht graust.“ In: SW IV. S. 225. Z. 27-32.

Siehe Notizen: SW IV. S. 191. Z. 28, SW IV. S. 202. Z. 40, SW IV. S. 224. Z. 35.

17208SW XVIII. S. 304. Z. 15-16, SW XVIII. S. 315. Z. 11, SW XVIII. S. 316. Z. 3-4.

einfach von sich werfen will („Ich wusch das Blut / von mir und nahm ein anderes Gewand“).¹⁷²⁰⁹ Auch zeigt sich das Motiv wenn Kreon Ödipus als Gott erkennt: „Mein König, laß mich dein Gewand anrühren.“¹⁷²¹⁰ Erst mit dem bereits von seinem Wächter als reich gehandelten Kreon, erfolgt im zweiten Aufzug eine neuerliche Einbindung dieses Motivs; so tritt Kreon „fürstlich gekleidet“¹⁷²¹¹ aus dem Haus auf den Magier Anagyrotidas zu. Durch die Kleidung des Magiers ist zu vermerken, dass Kreon den Magier mit Kleidung und kostbaren Tüchern (SW VIII. S. 46. Z. 29-30) versucht, für sich zu gewinnen, und dass Kreon ebenso bereit ist, seine „Gewänder“¹⁷²¹² für die Götter zu opfern, um sich von den Träumen zu befreien. In Bezug auf die Kleidung steht auch der Traum auf den Kreon nach der Ohnmacht des Magiers eingeht. Das Motiv zeigt sich hier in Verbindung auf den neuen König von Theben gesetzt, dem sich Kreon demütig gegenüber verhält („ich glaub / ich habe sein Gewand mit meinen Händen / demütig angerührt“).¹⁷²¹³ Ödipus' Gebaren, dass er sich der Sphinx stellen will, führt schließlich dazu, dass Kreon seine kostbare Kleidung zerreißt.¹⁷²¹⁴ Im dritten Aufzug bindet Hofmannsthal das Motiv durch Kreon ein, der gehüllt in einen „dunklen Mantel“¹⁷²¹⁵ Ödipus als Fackelträger vorausgeht. Zum Ende der Tragödie wirft Kreon den Mantel von sich, mit dem er sich für die Tat an Ödipus gekleidet hatte („Er selbst, im purpurnen Gewand, fürstlich, fällt vor ihnen nieder, wie sie an ihm / vorbeischreiten, hinabzusteigen“).¹⁷²¹⁶

Vereinzelt zeigt sich das Motiv nur in *König Ödipus* (1906) und zwar durch Kreon, der „in dunklem Kleide“¹⁷²¹⁷ auftritt, in der dramatisch-pantomimischen Dichtung *Der Kaiser und die Hexe* (1906/1907) („das Costüm, Zeit“)¹⁷²¹⁸ oder in der *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906) allein durch die Beschreibung des Weges der beiden Freunde Gottfried und Waldo. So gehen sie über einen schönen großen Hügel, der „schön [war] wie der Fall eines schönen Mantels.“¹⁷²¹⁹

Allein in den Notizen Hofmannsthals zu *Jedermann. Allererste Fassung in Prosa 1906* zeigt sich neben dem Bezug zu Farben und Musik auch ein Bezug zur Kleidung, die Hofmannsthal aus dem Brief Franckensteins übernommen hatte.¹⁷²²⁰ Hier steht die Kleidung mitunter in Verbindung mit der Reue des Jedermann, unterstützt durch die Farbe („weißen Gewand“),¹⁷²²¹ aber auch mit dem Tod: „Auf die Bitte um einen Mantel wirft ihm Mammon ein weisses Grablinnen über die Mauer“.¹⁷²²² Dagegen steht Jedermanns vorheriger Bezug zum Leben, seine Abschottung vor dem Hässlichen, „wogegen er sein Haus umzäunt, seinen Leib gepanzert, seine Hand behandschuht hat“.¹⁷²²³

In dem dritten Brief von *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) kommt der Protagonist auf das Motiv zu sprechen, wenn er sich der Mappe mit Kupferstichen erinnert, die ihm sein Vater von Albrecht Dürer gezeigt hatte („wie aus Holz die Falten ihrer Kleider, die Falten in ihren Gesichtern“).¹⁷²²⁴

3. Die Augen

17209SW VIII. S. 21. Z. 8-9.

17210SW VIII. S. 112. Z. 5.

17211SW VIII. S. 46. Z. 3.

17212SW VIII. S. 51. Z. 5.

17213SW VIII. S. 53. Z. 11-13.

17214SW VIII. S. 98. Z. 10.

17215SW VIII. S. 101. Z. 5.

17216SW VIII. S. 118. Z. 12-13.

Ein Bezug zur Kleidung des Mannes erfolgt auch durch Teiresias, dem Antiope die Kleidung des Toten bringen lässt, um von ihm dadurch den zu erfahren, der ihn erschlug.

17217SW VIII. S. 149. Z. 16.

17218SW XXVII. S. 151. Z. 17.

17219SW XXXIII. S. 135. Z. 7.

17220Siehe: SW IX. S. 132. Z. 16.

17221SW IX. S. 134. Z. 2.

Siehe (Notizen): SW IX. S. 141. Z. 13-14, SW IX. S. 142. Z. 5.

17222SW IX. S. 144. Z. 17-18.

17223SW IX. S. 135. Z. 26-27.

17224SW XXXI. S. 162. Z. 18-19.

Das Augen-Motiv ist eines der, bereits in seinen ganz frühen unveröffentlichten Gedichten, stark vertretenen Motive. Zu Beginn allerdings zeigt sich nicht der Bezug zum ästhetizistischen Blick auf die Welt und das Leben, sondern das Augen-Motiv steht in dem 1887/1888 verfassten Gedichtentwurf <Ja dir, Memmius ...> in Verbindung mit der Natur,¹⁷²²⁵ ihren Gesetzen und der Erkenntnis, dass der Mensch „Grenzen“¹⁷²²⁶ erkennen und diese auch einhalten muss.¹⁷²²⁷ Des Weiteren zeigt sich noch ein kritisch betrachtender Ton in Bezug auf die Zeit: so in dem kurzen Gedichtentwurf zu <Neues erfüllte ...> (1890 oder 1891) durch die Wahrnehmung der Zeit und den Aufruf zur Veränderung („Neues erfüllte die Aug(en) und ungeahntes die Seele / Manchens das wir verehrgelernt erschien uns verächtlich“),¹⁷²²⁸ in <Kämpfer sind wir ...> (1890 oder 1891) indem Kritik gegen das Festhalten am Alten geübt wird („Kämpfer sind wir, heiliger Ernst erfüllt uns / Unser Ziel ist unserem Auge verhüllt zwar“),¹⁷²²⁹ in dem vierten Gedicht >>Epigonen<< aus der Gedichtsammlung <Sieben Sonette ...> (1891) durch die Distanz zu der Zeit der Väter („>>Ihr schwanket kläglich zwischen den Verfechtern<< / [...] In taubem Hören und in blindem Schauen“)¹⁷²³⁰ oder in den Notizen zu *Verse zum Gedächtnis der Kaiserin* (1898) („Österreich was ist das: eine Schwere von kaiserlichen Träumen auf den Augenlidern“).¹⁷²³¹

Die Mehrheit der Passagen allerdings bezieht sich auf die ästhetizistisch empfindsamen lyrischen Ichs und ihr Leben. Dies zeigt sich bereits früh in dem Gedicht *Der Blinde (Chénier)* (1887/1888), den Hofmannsthal einen „Fremdling“¹⁷²³² heißt, dessen Augen aber, trotz seiner Blindheit, in die Sphäre des Himmlischen erhoben wird („Was aus der Kehle dir schallt, Herzen bewegend, und rührend / Schenkten entschädigend sie, dir dir das Himmelslicht nahmen“)¹⁷²³³ oder in <Der starke Herr ...> (1890 ?) in Verbindung mit dem vermeintlich toten Adonis und der Verehrung der Menschen („Sie schlossen alle die Augen / Verlangend sehnsuchttrunken“).¹⁷²³⁴ Deutlich zeigt sich der Bezug zum Augen-Motiv auch in dem Gedicht *Lehre* (1891). Hier steht es in Verbindung mit der gefährlichen Sehnsucht des lyrischen Ichs nach der ästhetizistisch überzogenen Natur. Bereits in der zweiten Strophe verweist Hofmannsthal auf die Mimosen, die ihre „Fäden bebend schlingen um die blinden tauben Bäume“.¹⁷²³⁵ Dabei ist es das lyrische Ich selbst, das die Natur mit diesem ästhetizistischen Glanz und damit der Bedrohung für ihn selbst überzieht, wie sich in der dritten Strophe zeigt: „Blinde Tiere todte Wurzeln die zu keinem Traume taugen / Träume sind in dir Mimosen Faune die dich jenseits deuchten / Bunte Wunder in die Dämmerung weben ahnen deine Augen“.¹⁷²³⁶ Innerhalb der Gedichte die unter dem Titel *Ghaselen* (1891) zusammengefasst wurden, zeigt sich ebenso ein Bezug zu diesem Motiv, gebunden an den Verlust der Konzeption: „Unsern Blicken ist Vollkomm'nes seit dem Tag des Sündenfalls verborgen.“¹⁷²³⁷ Des Weiteren verweist Hofmannsthal im dritten Gedicht auf das Augen-Motiv („Die Seele schliesst die Augen und lässt sich träumend gleiten“),¹⁷²³⁸ wobei Hofmannsthal hier einen innerseelischen Glückszustand beschreibt, den er hier in Verbindung mit der Musik setzt.¹⁷²³⁹ Neben der Wortgewalt ist es in *Der Prophet* (1891) aber vor allem auch der Blick der das lyrische Ich bannt, hinter dem sich Hofmannsthal selbst verbirgt, der hier auf die Wirkung Stefan Georges auf sich anspielt: „Sein Auge bannt und fremd ist Stirn u<nd> Haar.“¹⁷²⁴⁰ Ebenso in dem Gedicht <Dichter, nicht vergessen ...>

17225 „Fiele nicht der Thau vom Himmel, strahlte nicht die milde Sonne / So erfreute unser Auge nimmer zwartes Grün der Pflanzen“. In: SW II. S. 9. V. 84-85.

17226 SW II. S. 9. V. 83.

17227 SW II. S. 8. V. 70-74.

17228 SW II. S. 40. V. 1-2.

17229 SW II. S. 40. V. 1-2.

Des Weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 242. V. 20-24.

17230 SW II. S. 50. V. 5-12.

17231 SW II. S. 143. Z. 24-25.

17232 SW II. S. 11. V. 13.

17233 SW II. S. 11. V. 20-21.

17234 SW II. S. 37. V. 21-22.

17235 SW II. S. 59. V. 6.

17236 SW II. S. 59. V. 10-12.

17237 SW II. S. 44. V. 8.

Des Weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 251. V. 24-26, SW II. S. 251. V. 27.

17238 SW II. S. 44. V. 2.

17239 SW II. S. 46. V. 13.

17240 SW II. S. 61. V. 10.

(1893) zeigt sich die Einbindung des Augen-Motivs in Verbindung mit dem lyrischen Ich, hinter dem sich Richard Dehmel verbirgt, hier gebunden an die künstlerisch geschaffene Welt: „Wie einer über gleitenden Schiffes Bord gebeugt / Auf leerem, blauem, schweigendem Meer / Einer Insel entgegenstarrt“. ¹⁷²⁴¹ In dieser selbst geschaffenen Welt steht der Dichter über der wirklichen Welt. ¹⁷²⁴²

Auch findet sich das Motiv gebunden an die Hinwendung zur wirklichen Welt, so ist es für Hofmannsthal die Aufgabe des Dichters, die Menschen „aus dem Innern“ ¹⁷²⁴³ heraus zu schauen. Das Augen-Motiv zeigt sich auch in dem Gedicht *Gute Stunde* (1894), in dem die personifizierte Stunde mit „so fremd vertrauten Augen“ ¹⁷²⁴⁴ an das Bett des Schlafenden tritt („Unter deinem Blick erwacht ich / Und war erst als wie im Traum“). ¹⁷²⁴⁵ Der Blick des Gegenübers, in dem Fall der Stunde, bedingt hier auch die Verwandlung der Räumlichkeit. ¹⁷²⁴⁶ Hofmannsthal bindet das Motiv auch in dem Gedicht *<Dies alles ist bevor ich schlafen gehe ...>* (1894 ?) ein, wobei das lyrische Ich hier durch die untergehende Sonne zu den Möglichkeiten der Menschen geführt wird („So voll von Wundern ist das ganze Leben / Nur also dicht verwachsen ineinander / Dass eins des andern Mund und Augen zudeckt“). ¹⁷²⁴⁷ Damit bekommt der Zug zu den neuen Möglichkeiten ein durchaus ambivalentes Verständnis, vor allem auch durch das traumhafte Abgleiten in „namenlose Wunderwelt[en]“, ¹⁷²⁴⁸ die ins Ästhetizistische gleiten noch „bevor ich schlafen gehe“. ¹⁷²⁴⁹

Ebenso findet sich Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Motiv in dem Gedicht *<Ich reite viele Stunden ...>* (1895) in Verbindung mit dem gesellschaftlichen Umfeld („und ich seh vor mir / (mit feuchten Augen von dem starken Wind) / die vordersten hinjagen“), ¹⁷²⁵⁰ in dem symbolistisch gefärbten Gedichtentwurf der unter dem Titel *Gedichte* (1896) gefasst ist, ¹⁷²⁵¹ in dem sechsten Gedicht *Begegnung* aus *Idyllen* (1897) durch die Begegnung mit dem ästhetizistisch gezeichneten König („Augen waren wie bunte Edelsteine“), ¹⁷²⁵² in dem ebenso symbolistischen Gedicht *Eine Vorlesung* (1897), ¹⁷²⁵³ in *<Schaust nicht nur ...>* (1897) ¹⁷²⁵⁴ oder in dem Gedicht *Bild spricht* (1893 ?), indem Gott den Drang des Menschen kritisch betrachtet, ins Tiefste einzudringen, um das Leben vollends begreifen zu wollen. ¹⁷²⁵⁵ Eben jene Verbindung zur Tiefe der Seele zeigt sich des weiteren auch in dem Gedicht *<Er war mein Freund ...>* (1889 oder 1890), indem Hofmannsthal eine Männerfreundschaft beschreibt. Mit dem Blick des lyrischen Ichs in die Tiefen der Seele des Freundes, erfolgt jedoch eine Beklemmung („Im heißen Blick ein Sehnen unermessen, / Mit ihrem Blicke hält sie mich gefangen,]“). ¹⁷²⁵⁶ Hier noch in Verbindung mit den Bildern in der Tiefe der Seele des Freundes stehend, erfolgt ein neuerlicher Verweis auf die Augen durch das Wesen des Freundes, der Arzt ist: „und meinte oft zu lesen Stund mehr in manches Kranken müdem Auge / Als für des Arztes Seelenruhe tauge.“ ¹⁷²⁵⁷ Ein dritter Bezug zum Auge erfolgt durch den Freund selbst: „Die Augen sagten es die treuen klaren / In seiner Seele war wohl <nicht> erstorben / Die heil'ge Glut des Schönen und des Wahren“. ¹⁷²⁵⁸ Des weiteren zeigt sich der Bezug zur Tiefe der Seele in Verbindung mit dem Augen-Motiv

Neuerlich in den Notizen zeigt sich die Einbindung des Blickes: „Bedenke dich und sage sanfte Worte / Zum Fremdling, den dein weiter Blick ergriff.“ In: SW II. S. 288. V. 18-19.

17241SW II. S. 90. V. 17-19.

17242SW II. S. 90. V. 26-30.

17243SW II. S. 92. V. 80.

Daran gebunden, heißt es: „So wie der trunkene Faun aus der Maske, / Der grellbemalten Kürbismaske / Unheimlich schaut durch Augenlöcher?“ In: SW II. S. 92. V. 84-86.

17244SW II. S. 103. V. 3.

17245SW II. S. 103. V. 5-6.

17246„Zwar von außen ganz wie immer / Doch ein wundervolles Leben / Spürt ich mit erregten Sinen“. In: SW II. S. 103. V. 9-11.

17247SW II. S. 108. V. 33-35.

17248SW II. S. 109. V. 39.

17249SW II. S. 109. V. 50.

17250SW II. S. 111. V. 21-23.

17251SW II. S. 119. V. 1-4.

17252SW II. S. 130. Z. 7.

17253SW II. S. 132. V. 6-9.

17254SW II. S. 132. V. 1-4.

17255Verbunden mit dem Augen-Motiv übt das lyrische Ich Kritik daran: „Warum kann man aus Menschengenossen / Die grenzenlose Seele saugen?“ In: SW II. S. 94. V. 33-34. Hofmannsthal will hiermit lediglich die Unergründlichkeit des Lebens verdeutlichen.

17256SW II. S. 20. V. 10-11.

17257SW II. S. 20. V. 18-20.

17258SW II. S. 20. V. 25-27.

In den Schreibansätzen zeigt sich noch ein deutlicherer Fokus auf die Augen des Freundes: „Sein braunes Auge sah so treu und

in dem Gedicht *Sunt animae rerum* (1890) („Stets dringt dein Aug nicht nach des Meeres Grunde, / An trüben tiefer als an hellen Tagen. / Zuweilen gibt ein lichter Blick dir Kunde / Von Herzen, die in todten Dingen schlagen“).¹⁷²⁵⁹ Das Augen-Motiv zeigt sich ebenso in dem Gedicht *Cromwell* (1891) in Verbindung mit dem Wunsch des Menschen in die eigene Tiefe blicken zu können („O lass mich einen Blick der Klarheit thuen / Du Herr der Seelen in mein eignes Herz“),¹⁷²⁶⁰ sowie in dem Gedicht *Besitz* (1893) durch das lyrische Ich, das glaubt am Weiher und damit in der Tiefe der Seele, das vollkommene Glück zu finden („Aber solchen Vollbesitzes / Tiefe Blicke sind so selten!“).¹⁷²⁶¹ Gebunden an die Tiefe der Seele findet sich das Motiv auch in dem Gedicht *Brief an Lili* (1893/1894), indem er die Freundschaft zu dieser Frau beleuchtet („Und da als schlug <ein> Zauber an die Pforte / Hat sich ein Blick ins Tiefste mir ergeben“).¹⁷²⁶² Erst in dem vierten Gedicht <O Bühne meiner Träume> aus den losen Gedichtnotizen, die unter *Lyrisches August 1901* (1901) gefasst wurden, erfolgt der Bezug zum Augen-Motiv in Verbindung mit der Landschaft: „ein Thorweg ein zerbröckelndes Gemäuer / Dem Auge rührend und meiner Seele theuer“.¹⁷²⁶³ Des weiteren steht das Motiv auch in Verbindung mit dem ästhetizistischen Lieben, so in dem Gedicht <Sink ich des Abends ...> (1887/1888) wenn der Liebende sich das Bild der Frau vor „meinen Blicken“¹⁷²⁶⁴ führt, in dem Gedicht <Träumend, sehrend ...> (1887/1888) durch das ritterliche Umfeld („Doch sein Blick der ruht auf ihr unverweilt“),¹⁷²⁶⁵ in einem mahnenden Kontext in *Die Brautwerbung in Byzanz* (1888/1889), wenn das junge Mädchen ihre Liebe hinterfragt und sich an die „treuen braunen Augen“¹⁷²⁶⁶ des Bruders erinnert, in Verbindung mit dem Narzissmus und dem ästhetizistischen Lieben in dem Gedicht *Gespräch* (1890) („Ich liebe dich wie das Leben, wie seinen holdesten Schein / Wie ich mein Auge liebe, das mir die Farben enthüllt“),¹⁷²⁶⁷ in *Brief aus Bad Fusch* (1892) durch den Protagonisten Nathanael aus E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1816), dessen Narzissmus an sein Lieben gebunden war und an die Augenproblematik („Vom Sandmann, der die Kinderaugen tödtet“),¹⁷²⁶⁸ in *Ballade vom kranken Kind* (1892 ?) durch die Sehnsucht nach dem fremden, verheißungsvollen Jüngling („Seine Lippen sind wie Blumen roth / Aus seinen Augen ein Feuer loht!<<“)¹⁷²⁶⁹ oder in *Die Landschaft, der Saal und das Bette*, welches zu *Gedichte April 1900* zählt, im Zuge des geschilderten Liebeserlebens („da wandten wir den Blick einander zu / und sagen uns sehr viel mit stummem Munde“).¹⁷²⁷⁰ Das Augen-Motiv zeigt sich des weiteren auch in Verbindung mit der Kunst: so in dem ersten Gedicht *Künstlerweihe* aus den <Sieben Sonette ...> (1891) („Jüngst fiel mein Aug´ auf Meister Wolframs Buch / Vom Parcival, und vor mir stand der Fluch“,¹⁷²⁷¹ als auch in dem Gedicht *Nach einer Dante-Lectüre* (1893 oder 1894) („Die Tausende Lebendigen und schauen / Auf Dich“).¹⁷²⁷² Im Zuge des dichterischen Prozesses geht Hofmannsthal in dem Gedicht <Vernimm, allein ...> (1902) zudem auf den Unterschied zwischen Dichter

klar / [...] / Ich fühlte tief, der Mann ist groß und wahr.“ In: SW II. S. 215. V. 6-9.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 215. V. 10.

Dabei gemahnt die Passage an *Die Brautwerbung in Byzanz* (1888/1889), hier durch den besorgten Bruder („treuen braunen Augen“, SW II. S. 15. V. 57).

17259SW II. S. 25. V. 3-6.

17260SW II. S. 46. V. 10-11.

17261SW II. S. 89. V. 13-14.

In den Notizen zeigt sich, dass Hofmannsthal schon im ersten Vers auf den Blick und den Duft verweist (SW II. S. 335. Z. 21).

17262SW II. S. 97. V. 18-19.

17263SW II. S. 157. V. 4-5.

Ein weiterer Bezug erfolgt innerhalb der Notizen: „o Waldweg ist Liebesverwirrung, ist Kind mit Geistern Brücke ist unendlicher Blick des Reisenden“. In: SW II. S. 157. Z. 1-2.

17264SW II. S. 12. V. 7.

17265SW II. S. 13. V. 32.

17266SW II. S. 15. V. 57.

17267SW II. S. 22. V. 9-10.

17268SW II. S. 78. V. 19.

17269SW II. S. 80. V. 7-8.

17270SW II. S. 151. V. 16-17.

Auch in Verbindung mit dem Augen-Motiv steht die Beschreibung der Landschaft: „beim Nachhausfahrn in unseren tiefer werdenden Augen die Schatten der kleinen in die Mauer gehöhlten Stiegen“. In: SW II. S. 444. Z. 1-2.

17271SW II. S. 48. V. 9-10.

17272SW II. S. 100. V. 21-22.

„Die Tausende Lebendigen und schauen / (1) Aus dunkeln schmalgeschlitzten Augen redend / (2) Auf Dich aus dunkeln schmalgeschlitzten Augen“. In: SW I. S. 358. Z. 2-4.

und Maler ein.¹⁷²⁷³ Dieser Zug zur Tiefe, der sich hier mit dem Blick verbindet, ist für den Dichter und den dichterischen Prozess von enormer Bedeutung (SW II. S. 161. V. 11-14), wobei sich zeigt, dass es Hofmannsthal nicht um das Offensichtliche, sondern um den Tiefgang geht.

Hofmannsthal verbindet das Augen-Motiv allerdings auch mit den Grenzen des Ästhetizismus und der Kritik, so in <Es schläft das Gute ...> (1891 ?) (SW II. S. 64. V. 7) oder durch die seelische Unergründlichkeit in dem Gedicht <Der Schatten eines Toten ...> (1891), indem der Tod des jungen Künstlers für das lyrische Ich zum Initialfunken wird, sein eigenes Leben zu reflektieren („Als könnten wir durch sein gebrochenes Aug' / Die tiefgeheimen Lebensgründe schau'n“).¹⁷²⁷⁴ Der Tod des Freundes führt hier beim Künstler zu einer Hinterfragung des Künstlerdaseins: „Und wär' der Blick, mit dem wir es erschau'n / Nur unser, unser der erträumte Schein! / Er ist es nicht“.¹⁷²⁷⁵ Das lyrische Ich wird damit mit nichts Anderem als mit dem Tod konfrontiert, der ihn jedoch für einen Moment hoffen lässt, er könne in seinen träumerischen Blick zurückfallen. Des weiteren findet sich das Motiv auch in *Bild spricht* (1893 ?) indem das lyrische Ich (Gott) den Drang des Menschen kritisch betrachtet, ins Tiefste einzudringen weil er das Leben vollends begreifen will („Warum kann man aus Menschaugen / Die grenzenlose Seele saugen?“),¹⁷²⁷⁶ und auch in <Ich weiss nicht ...> (1899) durch die Unsicherheit des lyrischen Ichs („Und was ich spür, ich kann's nicht sehn / Und spür's doch nah zum Greifen!“).¹⁷²⁷⁷

Auch innerhalb der dramatischen Fragmente zeigt sich wiederholt das Motiv, so erstmalig in *Mein ältester dramatischer Entwurf* (1887), und zwar dadurch, dass das Motiv an Rogers mangelhaftes Wesen gebunden ist („Gefühl seiner Characterlosigkeit schlecht ist, und seine Umgebung unterdes gleich schlecht oder doch elend sehen will“),¹⁷²⁷⁸ in *Giordano Bruno* (1887/1888) in Verbindung mit der begehrtlichen Liebe Brunos zu seiner Stieftochter („Meine selbstsuchtblinde Liebe“),¹⁷²⁷⁹ in dem Fragment *Anna* (1891) durch den Blick des Barons, der erlebt wie sie sich an ihre gemeinsame Vergangenheit erinnert,¹⁷²⁸⁰ in *Alkibiades* (1892) durch den Blick des Volkes in die Tiefe,¹⁷²⁸¹ in den Notizen zu *Jupiter und Semele* (1900) durch den Hund, der das Liebesleben des Mädchens zu dem Jüngling belastet¹⁷²⁸² oder in dem Dramenentwurf *Die Söhne des Fortunatus* (1900/1901) dahingehend, dass die Göttin Fortuna Fortunatus das Vergehen Einzelner in Bezug auf das Leben andeutet.¹⁷²⁸³ Dagegen zeigt sich das Motiv in dem *Revolutionsstück* (1893) vollkommen anders gesetzt, und zwar im Hinblick auf das Zeitgeschehen der Revolution um 1848: „Indem man einer Volksmasse grosse feierliche Verbrechen begehen lässt, kann man ihr in ihren eigenen Augen etwas grossartiges, übermenschliches, schicksalsmässiges geben.“¹⁷²⁸⁴

In den Notizen zu *Maria Stuart* (1895) erfolgt das Geständnis der Angst Bothwells nicht einem Menschen wohl aber einem Tier gegenüber („dem Hund gesteht er es ein, der doch die Augen ängstlich aufschlägt wenn er einen Namen schreit“).¹⁷²⁸⁵ Die Veränderung im Wesen manifestiert sich auch in Bothwells Augen, was auch die Königin erkennt: „Wie sie die Zerstörung von Bothwells ganzem Wesen wahrnimmt; sogar dass sein rücksichtsloser Muth hie und da in Feigheit verkehrt ist; an allen Geberden, Blicken.“¹⁷²⁸⁶

In dem *Darmstädter Festspiel Die Weihe des Hauses* (1900) zeigt sich das Augen-Motiv in Verbindung mit

17273SW II. S. 161. 2-5.

17274SW II. S. 52. V. 7-8.

17275SW II. S. 52. V. 25-27.

17276SW II. S. 94. V. 33-34.

17277SW II. S. 146. V. 7-8.

Auch in dem Briefgedicht *Liebe Eltern!* bindet Hofmannsthal das Augen-Motiv ein: „Neues Jahr mit deinen Tönen / bringe Sehen uns und Glück. / Mög'st du unser Los verschönen / und erheitern unsern Blick.“ In: SW II. S. 191. V. 1-4.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 203. V. 4, SW II. S. 244. V. 26-28, SW II. S. 287. V. 4-7.

17278SW XVIII. S. 7. Z. 17-18.

17279SW XVIII. S. 346. Z. 24.

17280SW XVIII. S. 37. Z. 23.

17281SW XVIII. S. 44. Z. 26.

17282„Hund, den ihr Bruder vergiftet haben muss [...] richtet sich Nachts mit brechendem Blick vor dem Bett der Liebenden auf“ (SW XVIII. S. 155. Z. 31-33).

17283SW XVIII. S. 158. Z. 22-23, SW XVIII. S. 458. Z. 38-39, SW XVIII. S. 458. Z. 23-24.

17284SW XVIII. S. 122. Z. 1-3.

17285SW XVIII. S. 126. Z. 13-14.

17286SW XVIII. S. 126-127. Z. 37//1-2.

dem Jüngling und dessen ästhetizistischen Träumereien¹⁷²⁸⁷ und auch durch sein Ahnen, dass Augen auf ihn gerichtet sind,¹⁷²⁸⁸ sowie in Verbindung gesetzt mit dem Lieben und in Bezug auf die Familie: „wie sie beide die Flammenschale entzünden, einander über der Flamme, ihrem gemeinsamen Kinde erblicken: einziger, unfassbarer, überschwänglicher Augenblick (für diesen Moment scheint das Wort Augenblick ent<sprechen>“.¹⁷²⁸⁹ Des weiteren plante Hofmannsthal hier das Motiv auch in dem geplanten dritten Szenarium des Dramas einzubinden, ebenso in Verbindung mit dem Jüngling („Dem Jüngling ist das ererbte nichts: er will weit weh, will schauen, leben, erobern“),¹⁷²⁹⁰ aber auch durch Goethe¹⁷²⁹¹ und den Vater des Jünglings.¹⁷²⁹² In dem Dramenentwurf *Leda und der Schwan* (1900) zeigt sich das Motiv bereits in der Notiz N 2, wenn es heißt: „Wer selber sieht, sieht andre sehn!“¹⁷²⁹³ Vor allem aber plante Hofmannsthal die Einbindung des Motivs durch den blinden Fischer der Leda begehrt.¹⁷²⁹⁴ Äußerlich zwar blind, verweist Hofmannsthal in diesem Zusammenhang auf die Seele: „der blinde Fischer: sein inneres Aug ist unermüdlich und von quellender sinnlicher Gewalt.“¹⁷²⁹⁵ Doch mitunter aufgrund seiner Blindheit kann der Fischer Leda nicht halten: „indess der Blinde tanzt, ruft Leda verzückt: der Schwan der Schwan! sie tanzt hinaus mit ausgebreiteten Armen [...] Der Blinde taumelt ihr nach, umschlingt Felsen, sinkt zusammen“.¹⁷²⁹⁶ In *Das Festspiel der Liebe* (1900) zeigt sich das Motiv neben losen Notizen,¹⁷²⁹⁷ die keine Handlung erkennen lassen, erstmalig in einem Zusammenhang in der Notiz N 14, in der Hofmannsthal aller Wahrscheinlichkeit nach auf die Braut anspielt, die sich Hyacinthen herbeisehnt: „im Beet liegend den Kopf mit lauernden Augen auf die schönen Arme gestützt, die durchsichtige Gestalt des schönen Jünglings.“¹⁷²⁹⁸ Eben diese Notiz verweist auch auf die Nachstellung des Kaisers nach der Braut, die sich jedoch sicher wähnt vor diesem, da das Glück der Welt des Nachts mit „verb<undenen> Augen, aus wohlgestaltem grosen Mund hellstimmig singend“¹⁷²⁹⁹ kommt. Auch die Notiz N 15 zeugt von Hofmannsthals Plan das Motiv einzubinden, hier allerdings durch eine unbenannte Figur in Verbindung mit der Natur,¹⁷³⁰⁰ vor allem aber auch durch das Besitzstreben des gierigen Bauernsohnes („umblicken, verlangt er sich schönes Vieh“)¹⁷³⁰¹ oder aber in Ambivalenz in Bezug auf die beiden alten, sterbenden Menschen, wobei der Blick die Distanz zwischen ihnen zeigt.¹⁷³⁰²

Dass das Motiv vielfach aber an das Lieben oder in Verbindung mit dem Negativen steht, zeigt sich wiederum in dem Dramenentwurf *Valerie und Antonio* (1901): „Er nimmt ihr das sonderbare Versprechen ab. Sieht sie dabei wehmüthig, fast mitleidig an. Kaum ist er fort, ertönt Serenade. Sie zieht sich zornig zurück.“¹⁷³⁰³ Hofmannsthal bindet das Motiv auch durch den Kontrast zwischen dem Kaufmann und Antonio: „Nicolò der so vieles gesehen und erlebt hat und sich kaum darüber Rechenschaft zu geben weiss, Antonio der alles so klar durchschaut und die Dinge die Nicolò gesehen hat besser kennt als dieser selbst“.¹⁷³⁰⁴

In *Des Ödipus Ende* (1901) zeigt sich das Motiv nicht nur durch den blinden Greis (SW XVIII. S. 251. Z. 5)¹⁷³⁰⁵

17287 „Der Jüngling auf dem Bette, im Dunkel. Erhabene Gestalten umschreiten ihn, giessen Geheimnisvolles in die Flammen. Geschlossnen Auges redet er mit ihnen mit dem Feuergeist, mit der antiken Gestalt, mit dem Geist Asia.“ In: SW XVIII. S. 134. Z. 5-8.

17288 SW XVIII. S. 134. Z. 12-15.

17289 SW XVIII. S. 135. Z. 29-32.

17290 SW XVIII. S. 136. Z. 6-7.

17291 „[...] erblickt Galathea in der Ferne nämlich erblickt tiefsinnige Naturwunder, ihm dem gegeben zeitlos zu schreiten, zu erblicken zu durchstreifen“. In: SW XVIII. S. 136-137. Z. 34//1-2.

17292 „erhabne Mutter Asia! Vater du! herblühend mir mit liebeträchtigem Aug“. In: SW XVIII. S. 137. Z. 6-7.

17293 SW XVIII. S. 146. Z. 12.

17294 SW XVIII. S. 150. Z. 2-3, SW XVIII. S. 150. Z. 8, SW XVIII. S. 150. Z. 12-13.

17295 SW XVIII. S. 150. Z. 29-30.

17296 SW XVIII. S. 151. Z. 20-22.

17297 SW XVIII. S. 138. Z. 8-9.

17298 SW XVIII. S. 141. Z. 17-19.

17299 SW XVIII. S. 141. Z. 29-30.

17300 SW XVIII. S. 141. Z. 29-30.

17301 SW XVIII. S. 142. Z. 5.

17302 SW XVIII. S. 144. Z. 20-23.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 145. Z. 16.

17303 SW XVIII. S. 245. Z. 13-16.

17304 SW XVIII. S. 248. Z. 14-16.

17305 Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 251. Z. 25, SW XVIII. S. 251. Z. 27, SW XVIII. S. 255. Z. 9-10, SW XVIII. S. 255. Z. 20, SW XVIII. S.

in der Notiz N 1, ist doch Ödipus durch seine Blendung seinem Augenlicht beraubt. So muss sein Sehen in N 8 auch ein Inneres sein: „ich sehe die weißen Klippenabhänge wo der König und die Volksscharen wimmeln in riesiger Klarheit“. ¹⁷³⁰⁶ Sich Antigone nähernd, heißt Ödipus seine Tochter ein Kind der „Lust und der Blindheit“, ¹⁷³⁰⁷ und verweist zudem auch auf seine Blindheit („Ich segne die Sonne die ich nicht sehe.“), ¹⁷³⁰⁸ während er die Götter als sehend empfindet: „die Götter haben alle einen Blick“. ¹⁷³⁰⁹ Des weiteren zeigt sich das Motiv in dem Fragment auch in Verbindung mit dem Gelähmten: „Nichts lebt an ihm als sein Auge. Dieses lebt verdoppeltes Leben, es hungert nach dem Anblick des Erlösers.“ ¹⁷³¹⁰ Dies bemerkt auch der Erste der Hirten, der über den Gelähmten sagt: „Nichts lebt an ihm als seine Augen. Aber die dafür sind zu lebendig“. ¹⁷³¹¹ Auch der Zweite der Hirten referiert auf den Blick, habe er den Blick des Gelähmten „gesehen“ ¹⁷³¹² („Wie bei einem Thier das auf der Schlachtbank liegt so gehn sie hin und her.“), ¹⁷³¹³ woraufhin der Erste sich neuerlich auf die Augen bezieht („Als sie ihn fanden / am Morgen hatte er die beiden Augen / weit aufgerissen“). ¹⁷³¹⁴ So habe man in seinen Augen das Gesicht einer der Göttinnen gesehen. ¹⁷³¹⁵ Zudem tritt der Priester hinzu und „blickt streng und undurchdringlich auf die Hirten hin“, ¹⁷³¹⁶ worauf der erste Hirte darauf verweist, dass er nicht das Antlitz der Göttinnen sehen könne. ¹⁷³¹⁷ Während der Dritte neuerlich auf den Blick des Gelähmten verweist (SW XVIII. S. 268. Z. 27), bekennt der Erste sein Grauen „vor seinem Blick“. ¹⁷³¹⁸ Während die drei Hirten sich schließlich abwenden, begibt sich der Stärkste zu dem Priester, ohne diesen anzusehen. ¹⁷³¹⁹ Auch die Mutter verweist auf die Augen ihres Sohnes, wähnt sie doch, dass er seine Familie mit seinen Augen dirigiert, ihn zu einem bestimmten Platz zu führen. ¹⁷³²⁰ Doch der ältere Sohn verweigert ihm dies, weil die Menschen ihn sonst sehen würden (SW XVIII. S. 270. Z. 12-14), wogegen die Mutter neuerlich auf den Blick des Sohnes verweist, der sie schon aus dem Haus geführt hatte. ¹⁷³²¹ Doch statt dem Vater zu dienen, wenden sich die Söhne von ihm ab, was die Großmutter verurteilt („Nicht einen Blick auf Euren Vater“), ¹⁷³²² während der Ältere („Sehen wir nicht genug ihn liegen?“) ¹⁷³²³ und der Jüngere sich von dem Vater belastet fühlen („gehn einem seine Augen nicht nach, auf Schritt und Tritt?“). ¹⁷³²⁴ Das Motiv gedachte Hofmannsthal auch durch das Verhältnis des Gelähmten zu seinen Kindern einzubinden: „Verhältnis zu den Söhnen: wunderbar durchleuchtet (beim zweiten Durchleben im Stadium der sehenden Blindheit durch das Gefühl grenzenloser Verschuldung gegen die Kinder, das Gefühl der Demüthigung von ihrer Leidenszukunft. Die Verantwortung dessen, der Leben verschuldet hat, fühlt er doppelt, wie die Söhne anfangen, Blicke wie Pfeile zu tauschen.“ ¹⁷³²⁵ So verlangt es die Mutter auch nach der Besserung im Zustand ihres Sohnes, wähnt sie, dass seine Taten nicht weiter als Schatten seien, ¹⁷³²⁶ wobei auch die Regung des Lahmen einhergeht mit einem Fokus auf den Blick: „Die Mutter: Dein Auge starrt, dein Auge

258. Z. 6, SW XVIII. S. 258. Z. 7-10.

17306SW XVIII. S. 253. Z. 19-20.

So heißt es des weiteren: „Ich versuche zu sagen was ich sehe, während ich lese, was sich jenseits des Gesanges der Verse ungeheuer und strahlend aufthut.“ In: SW XVIII. S. 253. Z. 23-24.

17307SW XVIII. S. 258. Z. 35.

17308SW XVIII. S. 258. Z. 36.

17309SW XVIII. S. 260. Z. 10.

17310SW XVIII. S. 256. Z. 3-4.

17311SW XVIII. S. 266. Z. 32-34.

17312SW XVIII. S. 266. Z. 30.

17313SW XVIII. S. 267. Z. 1-3.

17314SW XVIII. S. 267. Z. 5-7.

17315SW XVIII. S. 267. Z. 13-20.

17316SW XVIII. S. 268. Z. 18.

17317SW XVIII. S. 268. Z. 23-26.

17318SW XVIII. S. 268. Z. 31.

17319Wenn Dorco sich auf seinen Blick gezieht, dann erfolgt dies in Verbindung mit den Göttinnen, die er nur als Frauen sieht:

„Siehst du sie. Ich sehe keine. Ich seh Weiber!“ In: SW XVIII. S. 265. Z. 5.

17320SW XVIII. S. 270. Z. 3.

17321SW XVIII. S. 270. Z. 3.

17322SW XVIII. S. 270. Z. 29-30.

17323SW XVIII. S. 270. Z. 31-32.

17324SW XVIII. S. 270. Z. 34-35.

17325SW XVIII. S. 259. Z. 15-20.

17326SW XVIII. S. 260. Z. 31, SW XVIII. S. 260. Z. 29-32.

flammt, mein Sohn! mein Sohn!“¹⁷³²⁷ Die bisherige Lähmung des Mannes wird von den Hirten letztendlich dahingehend entschlüsselt, dass er die Göttinnen erblickt hatte.¹⁷³²⁸

Ebenso zeigt sich in dem Dramenentwurf *König Kandaules* (1903) das Motiv, und zwar in Verbindung mit dem König und seinem Wunsch nach Formlosigkeit (SW XVIII. S. 273. Z. 8-9) oder im Prozess durch den Verurteilten, der mildtätig den Blick zu dem König wendet (SW XVIII. S. 273. Z. 28), und aus seinem Narzissmus heraus, nachdem er die ermordete Geliebte des Gyges gesehen hatte, fragt: „besitze ich die Frau deren Anblick diese Erinnerung auszulöschen stark genug wäre?“¹⁷³²⁹ Auch in Verbindung mit Gyges zeigt sich das Motiv, vor allem mit seinem Begehren für die Königin und dem Vergleich zu Kandaules: „Gyges wäre geschaffen beides in einem zu sein, der girrende Liebhaber und der argusäugige Hüter seines Glückes, Kandaules ist keines von beiden..)“.¹⁷³³⁰ Zudem deutet Hofmannsthal in der Notiz N 21 an, dass auch Gyges den König ermorden will, weil er die Königin – aller Wahrscheinlichkeit nach in ihrem Schlafgemach – gesehen habe (SW XVIII. S. 280. Z. 29). Genau darin greift auch die Kreuzigung der Stummen, die die Königin töten lässt: „Verhör: lass sie kreuzigen: die einen weil sie gesehen und nicht niedergehauen haben, die andern weil sie behaupten ihn nicht gesehen zu haben.“¹⁷³³¹

In den sehr losen Notizen zu *Carl* (1904) zeigt sich das Motiv durch Lelians Schilderung bezüglich Carl Elisabeth gegenüber („wie Carl aussieht (seine Lippen, seine blauen Augen wie veilchen, sein hungriger Blick“) ¹⁷³³² oder durch Carl, dem „Augenmenschen“ ¹⁷³³³ unerträglich sind oder auch durch eine sozialkritische Anklage durch die Thematisierung der Kinderarbeit Lelians in Bezug auf Elisabeths Spitzen: „von Kinderfingern gefertigt, Kinder, vor der Schule aus dem Bett getrieben, nach der Schule noch hungrig wieder zur Arbeit getrieben, mit immer rothen zwinkernden Augen.“¹⁷³³⁴

Während sich in den Notizen zu *Die letzten Abenteuer des Gomez Arrias* (1904) das Motiv nur in einer kurzen Passage zeigt,¹⁷³³⁵ plante Hofmannsthal das Motiv in *Der Traum* (1906) weitreichender einzubinden, so in Verbindung mit der Liebe („schmachtende Augen“),¹⁷³³⁶ was sich auch an der Figur des Amasis zeigt („er wagt nicht die Augen zu öffnen. Fürchtet im Traum: Er wird wohl ein Traum sein. In ihr alles durch eine fremde Note gesteigert. eben die Traumnote“).¹⁷³³⁷ Das Augen-Motiv zeigt sich aber auch in Verbindung mit dem König und seiner Stellung als Recht sprechende Instanz („Des Sonnenvogels Auge ist sein Aug“).¹⁷³³⁸

In *Der Geiger vom Taunsee* (1889) mag es mitunter an dem Augenmotiv liegen, dass diese Erzählung dahingehend interpretiert wurde, Hofmannsthal verbindet den Geiger mit dem Ästhetizismus. Dabei zeigt sich die erste Einbindung dieses Motivs durch das Bild Lenaus, das durch das Sonett in dem Ästhetizisten selbst entsteht. „Vor meinem Aug stiegen zwei Bilder auf, die schöne Büberin im Schmuck des niederwallenden Haares den seligen Glanz überst<andener> Prüfung im Auge, und der bleiche Mann mit der Rhätselfr<emde> im sehnenenden Aug u dem halb traur<igen> halb spöttischen Zug um die vollen Lippen wie er in Schurz Arbeitszimmer hieng.“¹⁷³³⁹ Des weiteren verweist Hofmannsthal auf das Augen-Motiv durch den Ästhetizisten, der sich vor der Außenwelt zu verschließen versucht.¹⁷³⁴⁰ Dennoch öffnet der Ästhetizist die Augen („ich riss die Augen auf“) ¹⁷³⁴¹ und vor sich sieht er – allerdings immer noch träumend – den Geiger stehen. Mit seiner Beschreibung greift Hofmannsthal das Bild Lenaus auf, das sich der Ästhetizist im

17327SW XVIII. S. 257. Z. 31.

17328SW XVIII. S. 266. Z. 16.

17329SW XVIII. S. 277. Z. 32-33.

17330SW XVIII. S. 275. Z. 11-13.

17331SW XVIII. S. 283. Z. 3-5.

17332SW XVIII. S. 289. Z. 15.

17333SW XVIII. S. 290. Z. 20.

17334SW XVIII. S. 289. Z. 21-23.

17335SW XVIII. S. 287-288. Z. 36-371.

17336SW XVIII. S. 111. Z. 27.

17337SW XVIII. S. 111. Z. 31-33.

17338SW XVIII. S. 117. Z. 5.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 118119. Z. 29-311.

17339SW XXIX. S. 9. Z. 27-32.

17340SW XXIX. S. 9-10. Z. 38-2.

17341SW XXIX. S. 10. Z. 4.

Innern gemacht hatte,¹⁷³⁴² doch zeigt sich eine Veränderung in Bezug auf Lenau, wenn es über die Augen des Geigers heißt: „in der förmlichen, spiessbürgerlichen Tracht unsrer Vorfahren, die grossen dunklen Augen fragend“.¹⁷³⁴³ Hofmannsthal schildert im Folgenden, wie das lyrische Ich der Musik des Geigers folgend, durch die Natur geht, seinen Weg kaum beachtend. Dabei zeigt sich eine deutliche Trennung zwischen dem unsicheren Verhalten des Ästhetizisten und dem des Geigers. Vor dem Hintergrund des Lebenskonzeptes der Ganzheit, geht der Geiger seinen Weg bestimmt und mit sicheren Schritten, und es zeichnet sich eine Veränderung des Blickes ab, die das lyrische Ich wohl bemerkt: „Einmal bei einer Biegung, konnte ich ihm ins Gesicht sehen, es war bleich wie früher, aber die Augen glühten und der Mund war weit geöffnet“.¹⁷³⁴⁴ Neuerlich verweist Hofmannsthal auf den Blick des Ästhetizisten, der von dem Geiger zur Ahnung der Ganzheit des Seins geführt wird; darauf spielt Hofmannsthal an, wenn es heißt: „Wie ich schauernd über den Abgrund hinab blickte über den der Wind sie mir zuwehte war mir als stünde ich vor dem grossen räthselhaften das ein Menschengemüth bewegt.“¹⁷³⁴⁵ So zeigt Hofmannsthal wie der Ästhetizist mit seinen Blicken an dem Geiger hängt, gleichsam aber die Umgebung nicht als gefährlich wahrnimmt: „mein Blick aber hieng an ihm, wie er höher und höher stieg, ohne zu wanken, ohne Athem zu schöpfen.“¹⁷³⁴⁶

In dem Entwurf *Demetrius* (1889/1890) zeigt sich das Motiv durch Demetrius' Vorstellung über die Einsetzung als Zar, hatte er doch der Tat Komlas an dem Sohn des Leibeigenen hinter dem Ofen zugesehen.¹⁷³⁴⁷ Aber auch das Glück des Demetrius zeigt sich in Verbindung mit dem Motiv, der durch sein Lieben der „Zukunft in schaffensfreud. Kraftgefühl entgegenseht“.¹⁷³⁴⁸

Wie das Brunnen-Motiv zeigt sich auch das Augen-Motiv in den veröffentlichten Gedichten als Hinweis auf den seelischen Zustand bzw. das ästhetizistische Sehnen. So schildert das lyrische Ich in dem Gedicht *Für mich...* (1890) die Veränderung des „alltäglich Gleiche[n]“¹⁷³⁴⁹ durch den Blick, denn der Blick des lyrischen Ichs „adelt [es ihm] zum Zauberreiche“.¹⁷³⁵⁰ Hofmannsthal verdeutlicht die Verbindung zwischen dem Augen-Motiv und der Seele des weiteren dadurch, indem es heißt: „Für mich, – und Mondlicht auf dem stillen Teiche. / Die Seele les' ich aus dem stummen Blick“.¹⁷³⁵¹ Die Kraft des Blickes wird von Hofmannsthal auch in dem Gedicht *Denkmal-Legende* (1890) gezeigt. Das lyrische Ich begegnet am Wege einem Mann dessen Blick ihn mit „leisem, festen Zwang“¹⁷³⁵² festhält: „Was schläft nur in den Augen, / Den müdverschleierte[n] ... mich hält ihr Bann ... / Daß sie die Kraft mir aus der Seele saugen?“¹⁷³⁵³ Zeigt sich hier nicht nur neuerlich der Bezug zwischen dem Blick und dem Seelenleben, steht das Motiv hier auch in Verbindung mit dem Tod, mit dem abschwellenden Leben und dem Altern des Mannes („So dämmern Augen, die der Tod umschleiert“).¹⁷³⁵⁴ Durch den Blick des Mannes wird das lyrische Ich demnach dazu genötigt, sich mit dem Tod auseinanderzusetzen.¹⁷³⁵⁵

In dem Gedicht *Erlebnis* (1892) zeigt sich das Motiv durch die Sehnsucht nach dem Leben. Auf einem Schiff mit gelben Segeln stehend, die für seine ästhetizistische Sicht stehen, sieht er sich selbst in seinem

17342 Hatte Hofmannsthal von Lenau gesprochen, wenn es heißt „und der bleiche Mann mit der Rhätselfr<emde> im sehnenenden Aug u dem halb traur<igen> halb spöttischen Zug um die vollen Lippen wie er in Schurz Arbeitszimmer hieng“ (SW XXIX. S. 9. Z.29-32), greift er dies auf mit der Beschreibung des Geigers: „vor mir stand ein ernster, bleicher Mann, [...] um die vollen weichen Lippen ein Lächeln, halb traurig halb spöttisch“. In: SW XXIX. S. 10. Z. 4-8.

17343 SW XXIX. S. 10. Z. 5-6.

17344 SW XXIX. S. 11. Z. 16-18.

17345 SW XXIX. S. 11. Z. 20-23.

17346 SW XXIX. S. 11. Z. 31-33.

17347 SW XVIII. S. 30. Z. 7.

17348 SW XVIII. S. 33. Z. 5-6.

17349 SW I. S. 10. V. 1.

17350 SW I. S. 10. V. 2.

17351 SW I. S. 10. V. 6-7.

17352 SW I. S. 12. V. 3.

17353 SW I. S. 12. V. 10-12.

17354 SW I. S. 12. V. 13.

17355 SW I. S. 12. V. 17, SW I. S. 125. Z. 1.

kindlichen Ich „mit Kindesaugen“¹⁷³⁵⁶ am Ufer stehen.¹⁷³⁵⁷ In dem Gedicht *Prolog und Epilog zu den lebenden Bildern* (1893) zeigt sich die Einbindung des Augen-Motivs durch Hofmannsthal's einleitende Worte, mit denen er auf den Genuss der lebenden Bilder verweist: „Was einem einfällt, wenn man eingenickt / Mit halbgeschloss´nen Augen abends sitzt / Nicht völlig wach, noch völlig schläft und träumt!“¹⁷³⁵⁸ Hofmannsthal schildert hier den ästhetizistischen Genuss im Zuge der Gestaltung auf der Bühne; dabei zeigt sich hier aber nicht nur ein Bezug zum Traum, wie in dem Gedicht *<Wir sind aus solchem Zeug wie das zu Träumen ...>* (1894),¹⁷³⁵⁹ und damit zur Tiefe der Seele, sondern ein Erwachen zum Leben im Zuge dieses Kunstgenusses:

„[...] Leise sollen
Musik und Bilder ineinanderfließen,
Wie wenn sich halbverträumt die Sinne schließen
Und wach geworden vorübergehen
Die sonst aus toten Augen sehen.“¹⁷³⁶⁰

Auch kritische Töne deuten sich in dem Gedicht *Unendliche Zeit* (1895 ?), durch den fehlenden Bezug der Geliebten zur Vergangenheit an, während das lyrische Ich sich wohl zu der Vergangenheit sehnt.¹⁷³⁶¹ So bindet Hofmannsthal den Bezug zur Vergangenheit sowie die Tiefe der Seele an das Augen-Motiv: „Denn dem Erlebenden dehnt sich das Leben, es thue sich lautlos / Klüfte unendlichen Traums zwischen zwei Blicken ihm auf: / In mich hätt´ ich gesogen Dein zwanzigjähriges Dasein.“¹⁷³⁶²

Sowohl in dem Gedicht *Botschaft* (1897)¹⁷³⁶³ als auch in *Der Kaiser von China spricht:* (1897) zeigt sich der Bezug zum Schönen in Anbindung an die Garten-Thematik. Stärker als im ersten Gedicht zeigt sich im Zweiten durch den Kaiser die Verbindung mit dessen ästhetizistischem Wesen. So heißt es in Bezug auf den Garten, den er mit seiner Welt gleichsetzt:

„Spiegeln hier die dunkeln Augen,
Bunten Schwingen meiner Tiere,
Spiegeln draußen bunte Stadte,
Dunkle Mauern, dichte Wälder“¹⁷³⁶⁴

Ein weiterer Bezug zum Augen-Motiv zeigt sich durch die Verstärkung des narzisstischen Wesens des Kaiser, der sich gottgleich empfindet.¹⁷³⁶⁵

Die Macht des Blickes, die Beeinflussung durch den Blick, findet sich ebenso in dem Gedicht *Großmutter und Enkel* (1899). So lässt Hofmannsthal die Großmutter, die dem ästhetizistisch affinen Enkel gegenübersteht, sagen: „>>Kind, was haucht dein Wort und Blick / Jetzt in mich hinein?“¹⁷³⁶⁶

Während sich in den Gedichten *Ein Traum von großer Magie* (1895)¹⁷³⁶⁷ und *Dein Antlitz ...* (1896)¹⁷³⁶⁸ das Erleben nur an das Schön-Ästhetizistische gebunden zeigt, deutet sich in dem Gedicht *Manche freilich ...* (1895 ?) die Unmöglichkeit an, dass der Mensch nur allein ästhetizistisch leben kann und sich vor dem

17356SW I. S. 31. V. 26.

17357In den Notizen zeigt sich das Motiv zudem in Verbindung mit dem Duft und der Tiefe der Seele (SW I. S. 176. Z. 29-31).

17358SW I. S. 38. V. 18-20.

17359SW I. S. 48. V. 1-6.

17360SW I. S. 39. V. 40-44.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 202. Z. 24-25, SW I. S. 205. Z. 19.

17361SW I. S. 51. V. 1.

17362SW I. S. 51. V. 7-9.

17363In Verbindung mit dem Gartenturm, indem das lyrische Ich mit seinem Freund sitzen will, heißt es: „Zwei Jünglinge bewachen seine Thür, / In deren Köpfen mit gedämpftem Blick / Halbabgewandt ein ungeheueres / Geschick Dich steinern anschaut das Du schweigst.“ In: SW I. S. 78. V. 21-24.

17364SW I. S. 72. V. 19-22.

17365„Allen Edlen dieser Erde / Schuf ich Augen Wuchs und Lippen, / Wie der Gärtner an den Blumen.“ In: SW I. S. 72. V. 31-33.

17366SW I. S. 91. V. 11-12.

17367Durch den Magier, heißt es: „In seinen Augen aber war die Ruh / Von schlafend- doch lebendgen Edelsteinen.“ In: SW I. S. 53. V. 25-26.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 253. Z. 27-28, SW I. S. 254. Z. 10-11.

17368Des weiteren, siehe: SW I. S. 55. V. 12-16.

In den Notizen noch unter dem Titel *Kindersommer* widmete das Gedicht sich mehr der Beschreibung der Natur: „Der Rand vom Wald die funkelndn Libellen / Mit den entsetzlichen gestielten Augen“. In: SW I. S. 266. Z. 20-21.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 267. Z. 5.

Einbruch der Wirklichkeit zu bewahren weiß („Ganz vergessener Völker Müdigkeiten / Kann ich nicht abtun von meinen Lidern“).¹⁷³⁶⁹ In dem Gedicht *Nox portensis gravis* (1896) zeigt sich der Bezug zum Augen-Motiv durch die Figur des Dichters, der sich mit den „Augen der Meduse“¹⁷³⁷⁰ in der Welt umschauf und sich von den gewöhnlichen Menschen unterscheidet. Während sich in dem Gedicht *Kunst des Erzählens*, das unter dem Titel *Epigramme* (1898) steht, in Bezug auf die Kunst nur ein kurzer Bezug zum Augen-Motiv zeigt,¹⁷³⁷¹ findet sich das Motiv in dem Gedicht *Zum Gedächtnis des Schauspielers Mitterwurzer* (1898) in dreifacher Verbindung: zum einen durch den schauspielerischen Ausdruck Mitterwurzers auf der Bühne („Mit jenem undurchdringlich fremden Blick / Des Salamanders, der im Feuer wohnt“),¹⁷³⁷² zum anderen aber auch durch die Zuschauer, die mit „Augen wie die Kinder“¹⁷³⁷³ Mitterwurzer betrachten. Doch in diesem Gedicht zeigt sich auch der Tod, dem sich Mitterwurzer nicht zu entziehen vermochte: „Und über ihn bekam der Tod Gewalt! / Blies aus die Augen, deren innerer Kern“.¹⁷³⁷⁴ Deutlich in Verbindung mit dem Motiv gesetzt zeigt sich ebenso in dem Gedicht *Auf den Tod des Schauspielers Hermann Müller* (1899) die Tiefe der Seele, auch hier gebunden an die schauspielerische Kunst.¹⁷³⁷⁵ Der Bezug zur Seele erfolgt zudem sowohl in Verbindung mit dem von ihm zum Leben erweckten Figuren,¹⁷³⁷⁶ als auch durch das Ende der Inszenierung, wenn Müller sich wieder dem Leben stellen musste.¹⁷³⁷⁷ Die Kunst konnte Müller nicht vor der Wirklichkeit bewahren. Mit jedem Fallen des Vorhanges war er wieder dem wirklichen Leben ausgesetzt und sah sich gezwungen, „hüllenlos“¹⁷³⁷⁸ und „aus Kindesaugen“¹⁷³⁷⁹ zu sehen. Sowohl in diesem Gedicht als auch im Vorangegangenen zeigt sich des weiteren die Verbindung zwischen dem Augen-Motiv und dem Tod.¹⁷³⁸⁰

In Anbindung an die Kunst zeigt ich das Motiv auch in dem Gedicht *Prolog zu einer nachträglichen Gedächtnisfeier für Goethe (am Burgtheater zu Wien, den 8. Oktober)* (1899) („Die geisterreich das glüh'nde Aug'Euch kühlen“),¹⁷³⁸¹ sowie auch durch die schlimmen Zeiten im Leben, die den Menschen beklemmen und verzweifeln lassen können.¹⁷³⁸² Goethe wird hier von Hofmannsthal als Möglichkeit dargestellt, sich wieder positiv dem Leben zuzuwenden. Durch das Eintreten in seine Werke, durch das Zulassen derer in die eigene Seele, kann der Mensch mit neuer Kraft besetzt werden („Und dieses regt sich uns im tiefsten Kerne, / Wir glühen, tausendäugig, tausendhändig,“).¹⁷³⁸³

Dabei zeigt sich, dass das Augen-Motiv mitunter nicht mit der Erfüllung der ästhetizistischen Sehnsucht verbunden ist. In Bezug auf das Lieben zeigt sich dies bereits in dem Gedicht *Frage* (1890), indem sich das Motiv gebunden an die Zweifel des lyrischen Ichs, die er in Bezug auf die Seele seiner Geliebten hat, zeigt; so ist weder die Frau noch das lyrische Ich fähig, in die Seele des Anderen zu schauen: „Kannst Du nicht lesen diese bleichen Züge, / Nicht fühlen, daß mein Lächeln Qual und Lüge, / Wenn meine Blicke forschend Dich umschweben?“¹⁷³⁸⁴ Deutlich hebt Hofmannsthal das Motiv wieder an das Liebeserleben in dem Gedicht *An eine Frau* (1896) hervor, indem die Kritik am Liebeserleben der Warnung vor der Gefahr weicht. So kann sowohl das falsche Gespräch als auch „[v]erstellter Augen“¹⁷³⁸⁵ Blick den Menschen verleiten. Hofmannsthal deutet hier sowohl mit der Sprache als auch mit dem Blick Bereiche an, die alle ohne Bestand

17369SW I. S. 54. V. 15-16.

17370SW I. S. 59. V. 13.

17371„Schildern willst du den Mord? So zeig mir den Hund auf dem Hofe: / Zeig mir im Aug von dem Hund gleichfalls den Schatten der That.“ In: SW I. S. 86. Z. 17-18.

17372SW I. S. 83. V. 34-35.

17373SW I. S. 83. V. 48.

17374SW I. S. 83. V. 54-56.

17375SW I. S. 89. V. 7-22.

17376SW I. S. 89. V. 21-24.

17377SW I. S. 89 V. 28-30//35.

17378SW I. S. 90. V. 38.

17379SW I. S. 90. V. 38.

17380SW I. S. 90. V. 47-51.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 370-371. Z. 35-36/2, SW I. S. 371. Z. 8, SW I. S. 372. Z. 29, SW I. S. 371. Z. 22.

17381SW I. S. 97. V. 27.

17382SW I. S. 98. V. 49-60.

17383SW I. S. 98. V. 69-70.

Des weiteren, siehe: SW I. S. 392. Z. 18-22.

17384SW I. S. 8. V. 2-4.

17385SW I. S. 61. V. 8.

sind und nur „da [sind] um wegzusinken“. ¹⁷³⁸⁶ Nicht nur in Bezug auf das Liebeserleben zeigt sich das Motiv als problematisch dargestellt. Kritik am Blick zeigt sich auch bereits im dritten Vers des Gedichtes *Sünde des Lebens* (1891) und zwar in Verbindung mit der Kritik des lyrischen Ichs an dem flüchtigen, ästhetizistischen Leben („Wie aus den Blicken die Funken springen!“). ¹⁷³⁸⁷ Mit der Kritik am strickten Schönheitsdenken glaubt das lyrische Ich allein den Mangel der Menschen, die diesem Weg folgen, zu erkennen („Und meine Augen, sie sehen´s alleine“). ¹⁷³⁸⁸ Die vermeintlich alleinige Wahrnehmung der Sünden der Menschen, durch ihr ästhetizistisches Leben, führt zu einer Warnung des lyrischen Ichs vor den „gierigen Blicke[n]“. ¹⁷³⁸⁹

„Nimm Dich in Acht!
Seltsame Kreise
Spinnen sich leise,
Aus klagenden Augen,
Und sie saugen
An Deinem Glück!“ ¹⁷³⁹⁰

Die Kritik am Ästhetizismus zeigt sich ebenso in dem Gedicht *Psyche* (1892/1893), denn der Versuch Psyche zu einem ästhetizistischen Leben zurückzuführen misslingt und die Seele straft das sie nicht verstehende lyrische Ich mit dem Blick ab: „Da sah mich Psyche meine Seele an / Mit bösem Blick und hartem Mund“. ¹⁷³⁹¹ Kritik deutet sich auch durch die fehlerhafte Wahrnehmung des Todes in dem Gedicht *Ballade des äußeren Lebens* (1894 ?) an: „Und Kinder wachsen auf mit tiefen Augen, / Die von nichts wissen, wachsen auf und sterben“. ¹⁷³⁹²

In dem Gedicht *Ein Knabe* (1896) steht das Augen-Motiv in Verbindung mit der Undurchdringlichkeit des menschlichen Lebens, die der Knabe erkannt hat. So sind ihm die schönen Muscheln, die er in seiner Hand hält, nur für den Moment ein Trost für die Bitterniss, die er in seinem Leben erfahren hat. ¹⁷³⁹³ In dem Gedicht *Der Jüngling in der Landschaft* (1896) bindet Hofmannsthal das Motiv durch die Menschen, denen der Jüngling begegnet, ein („Und viele Bettler waren überall / Mit schwarzverbundenen Augen, und mit Krücken“), ¹⁷³⁹⁴ und in dem Gedicht *Der Jüngling und die Spinne* (1897) findet es sich in der Beschreibung der Szenerie, indem Erblicken des Todes des Tieres. ¹⁷³⁹⁵

Positiv dagegen wird die Wahrnehmung des Todes in dem Gedicht *Gespräch* (1897) durch den Jüngeren in Bezug auf die Tochter des Älteren gedeutet, zumal er sich selbst von dieser früheren Betrachtung des Todes distanziert („Weil sie auch aus der leeren Luft so etwas / Wie Augen stets auf sich gerichtet fühlt.“). ¹⁷³⁹⁶ Sowohl in dem Gedicht *Vor Tag* (1907), zeigt sich in Bezug auf den Kranken die Einbindung des Motivs, ¹⁷³⁹⁷ als auch in dem Gedicht *Der Schiffskoch, ein Gefangener, singt:* (1901), hier gebunden an den Tod: „Schöne purpurflossige Fische, / Die sie mir lebendig brachten, / Schauen aus gebrochenen Augen“. ¹⁷³⁹⁸ In dem Gedicht *Verwandlung* (1902) ist das Motiv an das Erscheinen des wahren Ichs am Bette des Dichters geknüpft. Dieses wahre Ich erfüllt ihn nun mit „tiefen Blicken“ ¹⁷³⁹⁹ und lässt ihn die Fremdheit seines Ichs erkennen. ¹⁷⁴⁰⁰

17386SW I. S. 61. V. 16.

„Es wohnen noch ganz andere Gewalten / In unsrer Tänze namenloses Falten, / Die Lider unsrer Augen sind nicht gleich“. In: SW I. S. 61. V. 17-19.

17387SW I. S. 14. V. 3.

17388SW I. S. 14. V. 16.

17389SW I. S. 17. V. 111.

17390SW I. S. 16. V. 82-87.

17391SW I. S. 33. V. 57-58.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 184. Z. 29-30.

17392SW I. S. 44. V. 1-2.

17393SW I. S. 58. V. 21-25.

17394SW I. S. 65. V. 2-3.

17395SW I. S. 71. V. 36.

Des weiteren, siehe: SW I. S. 71. V. 45-48.

17396SW I. S. 80. V. 19-20.

17397So ersehnt der Kranke den Tag, in der Hoffnung Erleichterung zu finden: „Nun denkt der Kranke: >>Tag! jetzt werd ich schlafen!<< / Und drückt die heißen Lider zu. [...]“. In: SW I. S. 106. V. 3-4.

17398SW I. S. 102. V. 5-7.

17399SW I. S. 103. V. 8.

17400SW I. S. 103. V. 11-17.

Positiv besetzt zeigt sich das Motiv in dem Gedicht *Kindergebete* (1899) durch das Gebet des Kindes an Gott, Teil einer Gesellschaft zu sein.¹⁷⁴⁰¹ In dem Gedicht *Glückliches Haus* (1900) zeigt sich das Augen-Motiv, ebenso wie auf die Musik oder den Brunnen bezogen, nicht mit dem ästhetizistischen Sehnen verbunden, sondern ist Teil eines glücklichen Familienlebens; so flieht der Vogel nicht aus dem Idyll („[...] allein ein Vogel / Still in der Krone blütevollem Schein / Floh nicht und äugte klugen Blicks herab“).¹⁷⁴⁰² Das Augen-Motiv wird von Hofmannsthal noch einmal durch den Wanderer verstärkt, der diese friedvolle Szenerie bemerkt.¹⁷⁴⁰³

Auch dieses Motiv findet sich bereits in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthals. In *Zur Physiologie der modernen Liebe* (1891) zeigt sich das Motiv in Bezug auf den Künstler Paul Bourget. Dabei verweist Hofmannsthal hier auf die Atmosphäre des Buches, „die ätherfeinen geistigen Schwingungen, welche sich aus dem Auge des Schauenden, des Autors, in das Geschaute, die dargestellten Seelenzustände“¹⁷⁴⁰⁴ ziehen. Das Motiv zeigt sich aber auch durch Hofmannsthals Betrachtung des Äußerlichen von Bourgets Buch („Ich sehe schon auf dem gelben Umschlag das 72^{me} mille prangen“),¹⁷⁴⁰⁵ durch Hofmannsthals abschließende Worte der Schrift, in der er auf die Konzeption verweist,¹⁷⁴⁰⁶ sowie durch die Unerschöpflichkeit des Seelenlebens.¹⁷⁴⁰⁷ Hofmannsthal schildert des weiteren auch die Unmöglichkeit, dem Sterben zu entgehen, und verbindet auch dies mit dem Augen-Motiv („das führt bei der krankhaften Hellsichtigkeit des Neuropathen schliesslich zur Erkenntnis eines Kampfes aller gegen alle“).¹⁷⁴⁰⁸

In *Maurice Barrès* (1891) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem Zug des modernen Menschen zur Vergangenheit: „Man ist ein Schatten, belebt von fremdem Blut, ein fremder Sklave unter dem Auge der Herren, der Barbaren.“¹⁷⁴⁰⁹ Nicht nur durch das erste Buch *Sous leïl des Barbares* thematisiert Hofmannsthal das Motiv, sondern auch durch das zweiten Buch *Un homme libre*, indem er die Methode des Autors schildert: „Der einsame Mensch, dessen Monolog wir lesen, schaut in sich und will seine Seele erkennen, ganz erkennen vom kleinsten bis zum größten.“¹⁷⁴¹⁰ Hatte sich Philippe im ersten Buch Barrès' in die Vergangenheit versenkt, stellt er sich im zweiten Buch gegen diese („er verträgt es nicht, seine Vergangenheit um sich in tausend Symbolen ausgedrückt zu sehen; er lebt im Heute, fürs Heute“).¹⁷⁴¹¹ Auch im dritten Buch zeigt sich das Motiv und zwar in Verbindung mit der Umgebung Bérénices, ihrem Garten („grast ein Esel mit wehmütigen Augen“),¹⁷⁴¹² und durch Philipptes Entwicklung: „Das stumm sehende Land, das unklare Leiden in Bérénice scheinen eines Vertrauten zu bedürfen, eines sehenden Interpreten der eigenen dumpf keimenden Entwicklung.“¹⁷⁴¹³

In *Das Tagebuch eines Willenskranken* (1891) bindet Hofmannsthal das Motiv mitunter mit dem rückwärtsgewandten Sinn des Menschen der Moderne, der auch Amiel bestimmt, ein.¹⁷⁴¹⁴ Hofmannsthal selbst kann in Amiels Werk nur den Dilettanten bemerken, heißt es doch: „Ich sehe keinen anderen

17401SW I. S. 96. V. 5-8.

17402SW I. S. 101. V. 6-8.

17403SW I. S. 101. V. 13-16.

Des weiteren, siehe (Notizen): In SW I. S. 404. Z. 9-13.

17404SW XXXII. S. 7. Z. 15--17.

17405SW XXXII. S. 10. Z. 15-16.

17406„Man denkt manchmal über allerlei Tiefstes, aber während es einem durch die Seele zuckt, steht man ganz ruhig vor der Affiche eines café chantant oder sieht zu, wie eine hübsche Frau dem Wagen entsteigt, grosse Gedanken, die eigentlichen Lebensgedanken der >>oberen Seele<< stimmen die >>untere<< nicht wehevoll, und wir können ganz gut einer abgebrochenen Gedankenreihe Nietzsches nachspüren und zugleich einen blöden crevé um sein englisches smoking beneiden.“ In: SW XXXII. S. 11. Z. 22-28.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 8. Z. 31.

17407SW XXXII. S. 8. Z. 6-7.

17408SW XXXII. S. 8. Z. 31-32, SW XXXII. S. 11. Z. 21.

17409SW XXXII. S. 35. Z. 1-2.

17410SW XXXII. S. 35. Z. 28-30.

17411SW XXXII. S. 36. Z. 26-28.

17412SW XXXII. S. 39. Z. 9.

17413SW XXXII. S. 40. Z. 11-14.

17414„Nach rückwärts zieht die Verführung, die nervenbezwingende Nostalgie, die Sehnsucht nach der Heimat: sie ist das Nationalitätenfieber, sie Heilsarmee und neues Christentum [...]“. In: SW XXXII. S. 18. Z. 16-19.

Gedanken in Amiels Tagebuch, diesem großen und schmerzlichen Buch, das ein Mensch geschrieben hat, mit der Gabe französischer Selbstbeobachtung und Zerlegungssucht“.¹⁷⁴¹⁵ Trotz seines Willens zur Konzeption bemängelt Hofmannsthal an Amiel nicht nur den Blick, mit dem er sich und die Welt besieht, sondern auch den Mangel an Umsetzung, den Amiel zudem selbst an sich zwar erkannt hat, doch nicht umzusetzen vermochte: „[...] die freie Unbefangenheit des Schaffenden, der, im Rausch des Schaffens wenigstens, die Augen zudrückt und ganz will, sie ist vielleicht eine Offenbarung, wie es denen ist, die immer ganz wollen und sich nie zusehen, den sehr naiven und sehr freien Geistern. Ihrer war Amiels vermorschter Wille nie fähig.“¹⁷⁴¹⁶ So steht dem Versuch Amiels, die Naivität zurückzugewinnen, letztendlich ein „alldurchschauende[s], trostlose[s] Erkennen“¹⁷⁴¹⁷ gegenüber, dass dies unmöglich ist.

Es ist zudem das, was Hofmannsthal seinen eigenen narzisstischen Protagonisten mitgibt, die am Leben leiden und an ihm scheitern, wenn es in Bezug auf Amiel heißt: „es entspinnt sich eine furchtbare Wechselwirkung zwischen Objekt und Subject des Erkennens, zwischen dem ich, das leidet, und dem Ich, das leiden zusieht.“¹⁷⁴¹⁸ Auch der Versuch Amiels, in der Wissenschaft Halt zu finden, führt nicht zum erhofften Ziel,¹⁷⁴¹⁹ was Hofmannsthal letztendlich über Amiel sagen lässt: „So haben Heilige die Welt angeschaut, Heilige der Thebaïs und des Ganges, Heilige aller Geschlechter, aller traurigen Geschlechter, die Nein sagten zum Leben.“¹⁷⁴²⁰ Amiel ist für Hofmannsthal ein haltloser Charakter, über den es bei ihm heißt: „Er sieht sich selbst zerfallen zu.“¹⁷⁴²¹

In *Die Mutter* (1891) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit Hofmannsthals Beurteilung von Bahrs Kunstverständnis. Mit dem Verweis auf *Zur Kritik der Moderne* (1890), heißt es: „Diese Kritik ist Mitempfinden, stürmisches Erobern, [...] ein Blick in die ganze weite Welt voll reicher // Formen, voll Gegenwartslust und Zukunftsarbeit.“¹⁷⁴²² Im Folgenden der Schrift spricht er nicht nur Bahrs aktuellem Werk *Die Mutter* die wirkliche Lebendigkeit ab, sondern attestiert Bahr auch einen Mangel: „Er sieht allerlei Besonderes, aber er sieht es nicht besonders, er will es nur entdecken, für sich und die Welt“.¹⁷⁴²³

In *Englisches Leben* (1891) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit Oliphants tätigem Wesen („Er hat den praktischen Blick, den Sinn für das Zeitgemäße“).¹⁷⁴²⁴ Keine Stimmungen vermittelte er in seinen Werken, sondern er „steht auf festem Boden, er hat ein Ziel im Auge“,¹⁷⁴²⁵ das auf das Praktische drängt, und so beschäftigt er sich in einem Buch mitunter mit der Sklavenfrage und dem Bürgerkrieg.

In *Ferdinand von Saar >>Schloss Kostenitz<<* (1892) zeigt sich ebenso das Motiv durch das Betrachten der Kunstaussstellung im Prater, „die für den Blick der Fremden wenig Reiz haben mochten, zu unseren Augen aber vertraulich und rührend redeten.“¹⁷⁴²⁶ Hofmannsthals Formulierung beruht darauf, dass es besonders dem österreichischen Dichter gegeben ist, dieses „Heimweh nach Jugendlichkeit, diese Sehnsucht nach verllorener Naivität, die aus Kinderaugen ins Leben schaut“¹⁷⁴²⁷ zu empfinden.

Auch in *Algernon Charles Swinburne* (1892) zeigt sich das Motiv durch die Betrachtung der Kunst.

17415SW XXXII. S. 18. Z. 25-28.

17416SW XXXII. S. 25. Z. 2-7.

„Er hat auch das erkannt mit dem unerbittlichen, klaren Blick des Kranken: >>[...]“ In: SW XXXII. S. 24. Z. 24-25.

17417SW XXXII. S. 26. Z. 15.

17418SW XXXII. S. 26. Z. 21-23.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 26. Z. 9, SW XXXII. S. 26. Z. 15.

17419„Trostsuchend bei Wissenden, tastet er in der Erfassung der Wissenschaften von Grad zu Grad: >>so scheint die Weltgeschichte dem ersten Blick nichts als Unordnung und Zufall“. In: SW XXXII. S. 26. Z. 36-38.

17420SW XXXII. S. 27. Z. 23-25.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 20. Z. 26.

17421SW XXXII. S. 27. Z. 10.

17422SW XXXII. S. 13. Z. 25-29.

17423SW XXXII. S. 13. Z. 31-33.

Im Zuge der Definition des Dilettantismus kann Hofmannsthal in Bahrs Werk auch das Milieu der Stadt Paris ausmachen („und mein Blick duckt alle Wildheit, und mein Purpur verschlingt alle Farben“). In: SW XXXII. S. 15. Z. 34-35.

17424SW XXXII. S. 46. Z. 23-24.

„[...] eiserne Willenskraft [...] den scharfen, schnellen Blick und den glücklichen, durch lange Geschlechter gezüchteten Katzeninstinkt“. In: SW XXXII. S. 44-45. Z. 41//1-4.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 47. Z. 4.

17425SW XXXII. S. 46. Z. 30-31.

17426SW XXXII. S. 67. Z. 4-6.

17427SW XXXII. S. 67. Z. 22-23.

Hofmannsthal beschreibt das Kunstverständnis einer englischen Künstlergruppe, die von der Kunst dominiert sind: „Beim Anblick irgendeines jungen Mädchens werden sie an die schlanken, priesterlichen Gestalten einer griechischen Amphore denken und beim Anblick schönfliegender Störche an irgendein japanisches Zackornament.“¹⁷⁴²⁸ Hofmannsthal geht auch auf John Ruskin ein, den Ersten dieser Gruppe von Künstlern, dessen Kritik ein „hellsichtiges Auflösen und Wiederschaffen ist“.¹⁷⁴²⁹ Gegen die Kunst der namenlos gebliebenen Autoren, stellt Hofmannsthal die Kunst Swinburnes, der er eine Lebendigkeit zuspricht, die dergleichen ist, dass man den Künstler „nicht länger übersehen kann“.¹⁷⁴³⁰ Letztendlich bezieht Hofmannsthal sich noch einmal darauf, dass Swinburne diesen Lorbeer nicht erhalten hat, hebt aber neuerlich dessen Bedeutung als Künstler hervor, hat er doch „nichts Heiligeres zu tun [...], als auf dem reichen blauen Meer mit wachen Augen die unsterbliche Furche zu suchen, aus der die Göttin stieg“.¹⁷⁴³¹

In *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Betrachtung der Menschen in den Dramen,¹⁷⁴³² die „Varianten eines sehr reichen, sehr modernen und sehr scharf geschauten Menschentypus“¹⁷⁴³³ sind. Noch vor ihrem Leiden an der Welt und den Verhältnissen in denen sie leben müssen, haben die Ibsen'schen Figuren eine träumerische Kindheit erlebt.¹⁷⁴³⁴ Ebenso zeigt sich das Augen-Motiv in Verbindung mit der Art, wie diese Menschen zu sterben vermögen,¹⁷⁴³⁵ wie auch durch eine Gruppe von Menschen aus *Die Frau vom Meere* (1888), die sich als „Stimmungsobject[...]“¹⁷⁴³⁶ verstehen. Ein todkranker Bildhauer wähnt bei seiner Rückkehr, die er nicht mehr erleben wird, dass die jüngere Schwester für die er sich interessiert, dann so aussehen werde wie ihre Schwester jetzt. Eben wie jene Könige und Baumeister in dem Werk, „sieht der Künstlermensch aus, von innen gesehen“.¹⁷⁴³⁷ Der Baumeister Solneß ist dabei eine von Ibsens Figuren, die nicht verwurzelt ist im Leben, der sich aber dennoch nach der jungen Frau sehnt: „In Hilde begegnet er sich selbst: er verlangt das Wunderbare von sich, aus sich heraus will er es erzwingen und dabei zusehen und den Schauer fühlen“,¹⁷⁴³⁸ stirbt aber.

In *Gabriele D'Annunzio* (1893) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Anklage an die gegenwärtige Generation, die aus der vergangenen Kunst ihr Heil gesogen hat, dort Leben und Glück zu finden glaubt, während die wirkliche Welt für sie nur als leer empfunden wird: „Wir haben nichts als ein sentimentales Gedächtnis, einen gelähmten Willen und die unheimliche Gabe der Selbstverdoppelung. Wir schauen unserem Leben zu; [...] Wir haben gleichsam keine Wurzeln im Leben und streichen, hellstichtige und doch tagblinde Schatten, zwischen den Kindern des Lebens umher.“¹⁷⁴³⁹ Hofmannsthal bezieht sich im Folgenden auf einzelne Werke und Figuren D'Annunzios, so mitunter auf einen Tramwaybediensteten.¹⁷⁴⁴⁰

17428SW XXXII. S. 70. Z. 25-29.

17429SW XXXII. S. 71. Z. 7.

17430SW XXXII. S. 71. Z. 41.

Weiter, heißt es über ihn: „Oder das ganze Gedicht ist die Beschreibung einer Camee, [...] oder der psychologische Vorgang ist in eine Allegorie übersetzt, in eine so plastische, so malbare, so stilisierte Allegorie, daß sie aussieht wie ein wirkliches Gemälde des fünfzehnten Jahrhunderts.“ In: SW XXXII. S. 73. Z. 32-36.

17431SW XXXII. S. 74. Z. 25-27.

17432SW XXXII. S. 80. Z. 15.

17433SW XXXII. S. 80. Z. 15-17.

17434„Diese Kindheit Parzivals im Wald Brezilian hat für meine Empfindung immer etwas sehr Symbolisches gehabt. Dieses Aufwachen in einer dämmernden Einsamkeit unter traumhaften Fragen nach Gott und Welt, auf die eine kindlich-traumhafte Unterantwort folgt, das ist eigentlich das typische Aufwachen in der dämmernden, räthselhaft webenden Atmosphäre des Elternhauses, wo alle Dimensionen verschoben, alle Dinge stilisiert erscheinen; denn Kinderaugen geben den Dingen einen Stil, den wir dann vergebens wiederzufinden streben: sie stilisieren das Alltägliche zum Märchenhaften, zum Heroischen“. In: SW XXXII. S. 82. Z. 34-41//1-2.

17435„Mir fällt das traurige Wort eines jungen Mädchens aus der guten Gesellschaft ein, die ein paar Wochen vor ihrem Tod mit elegantem Lächeln sagte: >>Après tout, le suicide calme, c'est la seule chose bien aristocratique qui nous reste.<< Das könnte fast die Frau Hedda gesagt haben oder der Doktor Rank; auch die kleine Hedwig stirbt nicht naiv. Und Julian, nach seinem Leben voll Enttäuschung, kann nicht sterben, ohne an den Effekt zu denken: >>Sieh dies schwarze Wasser<<, sag er zu seinem Freund, >>glaubst du, wenn ich spurlos vom Erdboden verschwände und mein Leib nirgends gefunden würde und niemand wüßte, wo ich geblieben wäre - glaubst du nicht, daß sich die Sage verbreiten möchte; Hermes wäre zu mir gekommen und hätte mich fortgeführt, und ich wäre in die Gemeinschaft der Götter aufgenommen?“ In: SW XXXII. S. 83-84. Z. 32-40//1-5.

17436SW XXXII. S. 85. Z. 23.

17437SW XXXII. S. 87. Z. 22-23.

17438SW XXXII. S. 88. Z. 6-8.

17439SW XXXII. S. 99. Z. 30-37//1-3

17440„[...] er fürchtet sich, sehnt sich fort und schaut seinem Schwiegervater, einem Säufer, Branntwein trinken zu; und das dauert

Auch findet sich das Motiv durch das Werk *L'Innocente*. Doch auch dieser Protagonist D'Annunzios verharrt in seiner Passivität und kann nicht die Tat für sich erreichen, obwohl er sie vor Augen hat.¹⁷⁴⁴¹ Ebenso zeigt sich das Motiv in Bezug auf die *Römischen Elegien*, in denen der Geliebte mitunter nicht unterscheiden kann zwischen Tod und Leben. Während Goethe in seinen *Römische[n] Elegien* eine Sicherheit im Lieben zeigte, fürchtet der Moderne den Verlust der Geliebten: „Wie er sich über die blasse, leise atmende Gestalt mit Liebesaugen beugt, kommt ihm nur der eine Gedanke: wie wenig die ruhelose, sehnsüchtige Seele unter diesen geschlossenen Lidern ihm gehört.“¹⁷⁴⁴² Der Mangel an Maß im Modernen, wie das Maß Goethe in seinen *Römische[n] Elegien* noch gegeben war, lässt Hofmannsthal auf die Romantiker verweisen: „Dem nervösen Romantiker ist die Liebe halb wundertätiges Madonnenbild, halb raffinierte Autosuggestion; unter den Händen Goethes war sie nichts als ein schöner Baum mit duftenden Blüten [...] diese lebensatmende Hymne, die in der Ehe nichts Heiligeres und nichts Unheimlicheres sieht als in der heiligen Ernte oder im saftsprühenden Weinlesefest.“¹⁷⁴⁴³ Der letzte Bezug zum Motiv erfolgt in der Schrift Hofmannsthals durch D'Annunzios *Isottèo*, welches eine Vermischung von Realität und Phantasma bietet.

In *Gabriele D'Annunzio* (1894) attestiert Hofmannsthal D'Annunzio einen künstlichen Bezug zur Wahrnehmung der Welt und dem Leben, hat er doch sein Lebens- und Weltverständnis aus dem „Betrachten unvergleichlicher Kunstwerke“¹⁷⁴⁴⁴ gewonnen, so auch der Literatur. Wenn er einen „Römer liest oder einen Kirchenvater oder einen Novellenschreiber“,¹⁷⁴⁴⁵ so spürt er zum Teil die „Unschlüssigkeit oder Selbsttäuschung dieser toten Menschen, wie ein anderer, wenn er von Lebendigen die Augen und die Lippen fest anschaut.“¹⁷⁴⁴⁶ Durch den *Triumph des Todes* gemahnt Hofmannsthal an eine Metapher, erinnert er sich an den Protagonisten dieses Werkes („Einmal an einem mystischen, frühlingshaften Septemberabend schaut der Held in den Termen des Diocletian auf die schwarzen, starren, zerrissenen alten michelangelesken Cypressen, [...]“).¹⁷⁴⁴⁷ Zum Ende der Schrift geht Hofmannsthal noch einmal auf das Verständnis D'Annunzios für die Konzeption ein, auch wenn dieser an der Umsetzung versagt.¹⁷⁴⁴⁸

In *Der neue Roman von D'Annunzio* (1895) spricht Hofmannsthal D'Annunzio die Verbindung mit dem Leben ab, trotz seines Wissens um die Wichtigkeit der Verwurzelung mit diesem. Eben diese Distanz zum Leben sieht Hofmannsthal auch in den von D'Annunzio geschilderten Figuren gegeben, deren Intention nicht die Tat ist, sondern das passive Betrachten: „Nie hatten sie in Wahrheit etwas miteinander zu tun: ihr einziges Erlebnis war immer, daß sie einander anschauten. An dem Anschauen ihrer trügerischen Schönheit berauschten sie sich und wurden groß, an dem Anschauen ihrer selbst vergingen sie schließlich. Sie erloschen vor Grauen über den Anblick ihres Wesens, dem sie sich nicht zu entziehen vermochten. Das war der >>Triumph des Todes<<.“¹⁷⁴⁴⁹ Aufgrund von Hofmannsthals Verständnis von der Verbindung zwischen dem Autor und seinem Werk, fällt für ihn die Anklage nach der Lebensferne der Figuren D'Annunzios auch auf den Autor selbst zurück.¹⁷⁴⁵⁰

In dem zweiten Teil der Schrift geht Hofmannsthal auf den Protagonisten von D'Annunzios neuestem Werk ein, der die Wichtigkeit der Tat für sein Leben zwar begreift,¹⁷⁴⁵¹ letztendlich aber die Tat nicht ausführen kann. Hofmannsthal verweist hier explizit auf die Umgebung in der die drei Prinzessinnen leben, um zu verdeutlichen, dass sie trotz der Beklemmung ihres Lebens nicht an diesem Zugrundegehen.¹⁷⁴⁵² Zwar

Jahr und Jahre“. In: SW XXXII. S. 102. Z. 2-4.

17441„An einer Mauer seiner Villa ist eine Sonnenuhr befestigt. Manchmal gleiten seine Blicke über den Quadranten, der die Inschrift trägt: >>Hora est bene faciendi<<. Gut thun! In der Arbeit den Sinn des Lebens suchen!“ In: SW XXXII. S. 102. Z. 38-41.

17442SW XXXII. S. 105. Z. 8-11.

17443SW XXXII. S. 105. Z. 26-34.

17444SW XXXII. S. 143. Z. 30-31.

17445SW XXXII. S. 144. Z. 27-28.

17446SW XXXII. S. 144. Z. 32-34.

17447SW XXXII. S. 145. Z. 24-27.

17448 „[...] ihm lebt die Welt, die Augen eines kranken Affen sind ihm so wenig ein Nichtiges als die transfigurierten Geberden echter, heiliger Märtyrer oder gemalter Botticelli'scher Nymphen.“ In: SW XXXII. S. 146. Z. 9-11.

17449SW XXXII. S. 163. Z. 5-11.

17450„Es waren durchaus Erlebnisse eines, der mit dem Leben nie etwas anderes zu thun gehabt hatte als das Anschauen. [...]“. In: SW XXXII. S. 163. Z. 14-15.

17451„Wessen Seele das begreift, der lebt von dem Wissen dieser Dinge und von dem Anschauen dieser Dinge.“ In: SW XXXII. S. 165. Z. 19-21.

17452„An der Nordseite reichen die Grundmauern des Schlosses in einem ungeheuren Absturz bis hinunter in das leere Bett des Flusses; hier starren die zerrissenen, zerklüfteten Felsen gegen die Luft, gegen die Mauer“. In: SW XXXII. S. 166. Z. 17-20.

kommt es nicht zu einer Verwurzelung im Leben dieses Protagonisten, doch attestiert Hofmannsthal D´Annunzio zumindest eine Entwicklung, denn: „In den früheren Büchern von d´Annunzio aber war nur zweierlei: eine fieberhafte, von der Luft des Lebens abgesperrte Anbetung der Schönheit und eine furchtbar zersetzende Art, das Leben zu sehen.“¹⁷⁴⁵³ Hofmannsthal verdeutlicht des weiteren die Entwicklung des Protagonisten und darüber hinaus die des Autors, indem er auf sein eigenes Gedicht *Psyche, meine Seele* (1891) verweist, indem er das Augen-Motiv ebenso eingebunden hatte. Hofmannsthal schlussfolgert, dass ein „ungeheurer Ausblick aufgetan“¹⁷⁴⁵⁴ wurde, durch dessen neuestes Werk.¹⁷⁴⁵⁵

In *Die Rede Gabriele D´Annunzios* (1897) zeigt sich das Motiv mitunter durch die Betrachtung der Pässe von Vicenza, in denen sich Gedenktafeln derer finden, die für die Befreiung Österreichs gefallen sind. D´Annunzio wendet sich in dieser Schrift einem Tisch voller Bücher zu, unter denen der Roman von Manzoni liegt, „das Buch, in dessen Helden die jungen Männer und die jungen Frauen Italiens sich selbst erkannten“.¹⁷⁴⁵⁶ Aber der Fokus D´Annunzios wird auf das eine Sehnsüchtige gelenkt, welches er und die ihm Zuhörenden teilen, die Liebe für das Land, sein Glück und sein Leid. Hofmannsthal versucht, sich an die Rede D´Annunzios zu erinnern, die er als ein Ganzes fasst und in der D´Annunzio die Lebendigkeit der ihn umgebenden italienischen Landschaft besieht. Mehrfach bindet Hofmannsthal durch D´Annunzio das Motiv ein, so durch die Eroberung Roms durch das geeinigte Italien.¹⁷⁴⁵⁷ Nicht mit der Abgewandtheit vom Leben, sondern mit dem Leben selbst zeigt sich das Augen-Motiv verwendet; doch diese Vergangenheit verblasst angesichts der empfundenen Gegenwart: „Erinnert ihr euch? Wie vielen ist nun eine blühende Jugend öde und unfruchtbar geworden! Wie viele klare Augen wurden krank und konnten den Anblick der Sonne nicht mehr ertragen! Wie vielen fiel ihr eigener männlicher Wille vor die trägen Füße und blieb fort liegen, wie die abgehauenen Hände, die Herodot vor den Füßen der Kolosse zu Sais liegen sah.“¹⁷⁴⁵⁸ D´Annunzio jedoch verurteilt die vermeintlichen Befreier, deren Gräber er am liebsten für immer verschlossen sehen würde,¹⁷⁴⁵⁹ denn statt der Tat und dem Willen, traten sie mit „erblindeten Augen“¹⁷⁴⁶⁰ hervor. D´Annunzio jedoch verweist in seiner Rede auch auf die Bedeutung der Kunst, die nicht von dem Land selbst zu trennen ist: „Wie ich das Leben sehe, das kommt nirgend anderswo her als aus den Zeugnissen eines früheren, schöneren und gewaltigeren Lebens, denen, welche ich im Land und im Volke erkenne.“¹⁷⁴⁶¹ In seinen Augen könnten die Zuhörer seine Liebe für dieses Land sehen, und doch wüssten sie nichts von dem „Lichte, in dem ich sie erblickte, und von dem göttlichen Sinn, der in meinem Lob verborgen lag.“¹⁷⁴⁶² D´Annunzio will sich als ein Dichter verstanden wissen, der die Erde liebt und „mit Demuth auf die jungen eingehüllten Blätter hinsieht“.¹⁷⁴⁶³ Auch fühlt er sich mehrheitlich von seinen Italienern richtig erkannt, als ein Autor der für die Tat und das Leben einsteht, obgleich er auch darum weiß, dass nicht jedes Auge ihn richtig erkannt hat. Hofmannsthal wiederum erkennt, nach der Wahl des Autors, dass in den Rezensionen zu der Rede häufig nur das Oberflächliche gesehen wurde.

In *Die neuen Dichtungen Gabriele D´Annunzios* (1898 ?) spricht Hofmannsthal von D´Annunzios „>>Allegorie des Herbstes<<“,¹⁷⁴⁶⁴ dem er einen großen Reiz zuspricht („visionären Augen“).¹⁷⁴⁶⁵ Hofmannsthal vergleicht in dieser Schrift zudem D´Annunzios gegenwärtige Arbeiten mit Früheren: „Er legte in den Blick, mit dem er das unendlich vielfältige Leben betrachtete, eine ungeheuerere Vereinfachung“.¹⁷⁴⁶⁶

17453SW XXXII. S. 167. Z. 28-31.

17454SW XXXII. S. 168. Z. 10.

17455Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 168. Z. 5.

17456SW XXXII. S. 199. Z. 1-3.

17457„[...] funkelnd aus den Seiten des Plutarch hervorsahen, und mit unendlichem Zutrauen wandten wir unsere Gesichter dem Leben zu“. In: SW XXXII. S. 202. Z. 10-11.

17458SW XXXII. S. 202. Z. 11-17.

Weiter, heißt es: „[...] voll Vertrauens in die Wunderkraft eines Bodens, [...] vermochten sie jenseits ihrer Betrübniß nichts zu sehen als elenden Kot, in dem sich eine verächtliche Menge bewegte“. In: SW XXXII. S. 202. Z. 27-30.

17459„Dann sähen wir sie mit den Augen der Seele immerfort von den Flammenwirbeln der Revolution umgeben, und ihre schöne Gebärde wäre uns von weitem eine heroische Mahnung fürs Leben.“ In: SW XXXII. S. 203. Z. 1-4.

17460SW XXXII. S. 203. Z. 5.

17461SW XXXII. S. 203. Z. 29-31.

17462SW XXXII. S. 204. Z. 38-40.

17463SW XXXII. S. 205. Z. 2-3.

17464SW XXXII. S. 291. Z. 18.

17465SW XXXII. S. 291. Z. 24.

17466SW XXXII. S. 292. Z. 34-35.

In *Walter Pater* (1894) zeigt sich das Motiv in Verbindung von Hofmannsthals Verständnis von dem Künstler.¹⁷⁴⁶⁷ In Paters imaginären Porträts habe er etwas zur „Vollendung“¹⁷⁴⁶⁸ getrieben, und zwar aus den Kunstwerken heraus, die Seele einer Epoche sprechen zu lassen: „Wir sind fast alle in der einen oder anderen Weise in eine durch das Medium der Künste angeschaute, stilisierte Vergangenheit verliebt.“¹⁷⁴⁶⁹ Besonders in der Jugend, so Hofmannsthal, sei der Mensch affin für das Schöne, dem das Geschlecht mit „merkwürdigen Sphynxaugen“¹⁷⁴⁷⁰ bereits vor den Zeitgenossen Hofmannsthals erlegen war.

Auch das Augen-Motiv steht in *Francis Vielé-Griffins Gedichte* (1895) in Verbindung mit dem Dilettantismus des Autors, der die „gefährliche[...] Fähigkeit [hat] journalistisch zu sehen“.¹⁷⁴⁷¹

In *Gedichte von Stefan George* (1896) zeigt sich das Motiv ebenso in Bezug auf einzelne Gedichte innerhalb der „>Hirten- und Preisgedichte<<“.¹⁷⁴⁷² Ohne das Gedicht zu verifizieren verweist Hofmannsthal auf die Figur eines großen Vogels, der „einzig von Gescheiterten erblickt“¹⁷⁴⁷³ wird und der bei der Annäherung eines menschlichen Schiffes stirbt oder durch ein weiteres Gedicht dieses Bandes, welches einen ungewissen Zustand schildert: „Es ist durch und durch etwas von der Vision eines Landes, in diesem unsicheren Licht und Wind gesehen.“¹⁷⁴⁷⁴ Auch durch die „>Preisgedichte<<“¹⁷⁴⁷⁵ zeigt sich die Andeutung des Motivs durch den Umgang der Menschen untereinander, deren Begegnungen und Trennungen und dem Nachblicken gegen die Scheidenden. Dabei verweigert George, so Hofmannsthal, in seinen Gedichten die „unreife Wiedergabe des dumpfen Angeschauten“.¹⁷⁴⁷⁶ Zudem betont Hofmannsthal auch den Zusammenhang zwischen einem Künstler und seinen Werken. Eine Leichtigkeit scheint die Figuren Georges zu umgeben, was sich auch dadurch zeigt, dass weniger Gewicht „auf ihren Augenlidern“¹⁷⁴⁷⁷ zu lasten scheint. Des weiteren zeigt sich das Motiv auch in den Gedichten des dritten Buches; so werden in dem „>Buch der hängenden Gärten<< [...] Sterne [...] nur durch das Netzwerk phantastischer Blätter erblickt“.¹⁷⁴⁷⁸ Allgemein formuliert Hofmannsthal über die drei Gedichtbände Georges, dass sie die „angeborene Königlichkeit eines sich selbst besitzenden Gemüthes [als] Gegenstand“¹⁷⁴⁷⁹ haben, wobei man lediglich einen „im unsicheren Licht der frühen Morgenstunden gesehenen Welt einen seltsamen Reiz“¹⁷⁴⁸⁰ bemerken wird.

In den weiteren frühen theoretischen Schriften¹⁷⁴⁸¹ zeigt sich ebenso das Motiv, so auch in *Bilder (van Eyck: Morituri –Resurrecturi)* (1891) durch die Betrachtung der Kunst, wenn die Wirkung des Bildes *Morituri* beschrieben wird: „Dann fiel das heiße, letzte Licht des sterbenden Tages auf ein Bild, das ich niemals gesehen hatte.“¹⁷⁴⁸² Auch mit dem Lesen des Bildtitels verbindet Hofmannsthal das Motiv,¹⁷⁴⁸³ ebenso wie mit dem neuerlichen Betreten der Kirche: „Da glitt ein Strahl des Mondes über das Bild, das ich niemals gesehen hatte.“¹⁷⁴⁸⁴ Ebenso zeigt sich das Motiv in *Die Mozart-Zentenarfeier in Salzburg* (1891) durch die Feierlichkeiten („mit dem Blick für Ensemble und abgetönten Farben, fanden sie wohl die

17467 „In diesem ersten Buch von Pater ist ein ausgezeichnetes Bestreben, das Besondere eines Künstlers und das Ganze seiner Person zu erfassen. Irgendein Vers, ein Stückchen Ornament, eine Art, Augenlider und Lippen zu malen, impressioniert uns sehr stark, erzeugt in uns für einen Augenblick jenes aus Sehnsucht und Befriedigung gemischte Glücksgefühl, das vom ästhetisch Vollkommenen hervorgerufen wird.“ In: SW XXXII. S. 139-140. Z. 32-37//1.

17468 SW XXXII. S. 139. Z. 26.

17469 SW XXXII. S. 140. Z. 29-31.

17470 SW XXXII. S. 141. Z. 31.

17471 SW XXXII. S. 154. Z. 20.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 153. Z. 9.

17472 SW XXXII. S. 170. Z. 23.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 170. Z. 29.

17473 SW XXXII. S. 171. Z. 10.

17474 SW XXXII. S. 172. Z. 1-3.

17475 SW XXXII. S. 172. Z. 22.

17476 SW XXXII. S. 173. Z. 5-6.

17477 SW XXXII. S. 173. Z. 39.

17478 SW XXXII. S. 174. Z. 37-39.

17479 SW XXXII. S. 175. Z. 14-15.

17480 SW XXXII. S. 175. Z. 19-20.

17481 Des weiteren findet sich das Motiv in *Ola Hansson. Das junge Skandinavien* (1891) (SW XXXII. S. 41. Z. 26).

17482 SW XXXII. S. 28. Z. 3-4.

17483 „Noch einmal zuckte die Sonne im letzten Glanze auf und ich sah ein Wort unter dem Bilde stehen. Dann stand ich in grauer Dämmerung, in meinen Augen aber flimmerte purpurn das Wort nach: *Morituri*.“ In: SW XXXII. S. 28. Z. 20-23.

17484 SW XXXII. S. 28. Z. 25-26.

allerreichste Beute“), ¹⁷⁴⁸⁵ als auch in *Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche* (1892) durch die Rolle der Nora von Ibsen, von der der Zuschauer seinen „Blick“ ¹⁷⁴⁸⁶ nicht wenden kann. Des weiteren zeigt sich das Motiv in Bezug auf den Entschluss des dritten Aktes („man sieht, daß er reif ist, weil man ihn werden gesehen hat, mit innerer Notwendigkeit“), ¹⁷⁴⁸⁷ als auch durch die Freude für den Zuschauer sie in „drei ihrer Rollen zu sehen“. ¹⁷⁴⁸⁸ Auch in der zweiten Schrift über die Schauspielerin bindet Hofmannsthal das Motiv ein. Zudem zeigt sich das Motiv auch hier in *Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche* (1892), gebunden an das Erleben der Kunst: „Wir haben sie dreimal gesehen; ihr Bild ist seither unaufhörlich um uns, wie der Zwang einer Suggestion, aber wir wissen nicht, wie sie aussieht. Wir sahen einmal eine Fürstin Fedora: eine große Dame, mit blassen, nervösen, energischen Zügen“. ¹⁷⁴⁸⁹ Duses große Gabe, so Hofmannsthal, sei dabei vor allem die der Gestaltung: „Sie schafft aus den Intentionen des Dichters heraus mit einem Scharfsinn, dessen Resultat wie Naturnothwendigkeit aussieht.“ ¹⁷⁴⁹⁰ Hofmannsthal legt dar, dass die Schauspielerin nicht nur die Realität spielt, sondern die „Philosophie ihrer Rolle“, ¹⁷⁴⁹¹ wodurch er einen Bogen spannen kann zum Dichter; denn darin liegt der Unterschied „zwischen dem schaffenden Dichter und dem Naturalisten, der Wissenschaft von der menschlichen Seele treibt, als wie sie sich dem gemeinen Auge offenbart.“ ¹⁷⁴⁹² Hofmannsthal betont in dieser Schrift noch einmal die Lebendigkeit, die er auch in Bezug auf dieses Motiv setzt, sind doch die lebendigen Künstler die, die die „Blindheit“ ¹⁷⁴⁹³ verscheuchen können. ¹⁷⁴⁹⁴

In *Südfranzösische Eindrücke* (1892) zeigt sich das Motiv mitunter durch die erinnerte Betrachtung eines chinesischen Bilderbuches. ¹⁷⁴⁹⁵ Hofmannsthal vergleicht die Reisebeschreibungen aus der Moderne mit denen früherer Zeiten, wobei er die Hast in der Moderne anprangert und das langsame Empfinden der Stimmungen in der Vergangenheit hervorhebt. ¹⁷⁴⁹⁶

Während sich in *Von einem kleinen Wiener Buch* (1892) nur ein kurzer Bezug zum Motiv zeigt und zwar durch das zweite Lesen des Werkes *Anatol* von Schnitzler, ¹⁷⁴⁹⁷ sowie auch in *Moderner Musenalmanach* (1893), ¹⁷⁴⁹⁸ als auch in *Eduard von Bauernfelds dramatischer Nachlass* (1893) durch das Sehen der Wiener Porzellanhand ¹⁷⁴⁹⁹ und die Komödien Bauernfelds, ¹⁷⁵⁰⁰ zeigt sich das Motiv in *Die Malerei in Wien* (1893) mehrfach durch die gegenwärtige Kunst Münchens: „Und da gab es verwirrend viel des Guten, Meistermäßigen, das keinem anderen gleichsieht.“ ¹⁷⁵⁰¹ Wien attestiert Hofmannsthal jedoch einen Mangel an Lebendigkeit ¹⁷⁵⁰² und ebenso einen Mangel den Kunstmarkt betreffend. Doch äußert er die Hoffnung, dass dies nicht so bleiben werde, was einen veränderten Blick impliziert: „Nur müssen die Leute

17485SW XXXII. S. 30. Z. 26-27.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 32. Z. 37.

17486SW XXXII. S. 55. Z. 31.

17487SW XXXII. S. 55. Z. 35-37.

17488SW XXXII. S. 56. Z. 21-22.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 56. Z. 30.

17489SW XXXII. S. 58. Z. 27-31.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 58. Z. 34-35, SW XXXII. S. 59. Z. 5, SW XXXII. S. 59. Z. 11, SW XXXII. S. 59. Z. 16.

17490SW XXXII. S. 59. Z. 10-11.

17491SW XXXII. S. 59. Z. 28.

17492SW XXXII. S. 59. Z. 32-35.

17493SW XXXII. S. 61. Z. 15-16.

17494Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 60. Z. 39.

17495SW XXXII. S. 62. Z. 2.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 62. Z. 11.

17496SW XXXII. S. 62. Z. 29.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 63. Z. 7, SW XXXII. S. 63. Z. 28.

17497„[...] zwischen den nervös plaudernden kleinen Figuren sieht aus dem Schatten das Medusenhafte des Lebens hervor: das Sinnlose, das Rätselhafte, das Einsame, das taube und tote Nichtverstehen zwischen denen, die lieben“. In: GW Bd. VIII. S. 161.

17498SW XXXII. S. 89. Z. 2-3.

17499SW XXXII. S. 108. Z. 15.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 108. Z. 27.

17500SW XXXII. S. 110. Z. 6.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 111. Z. 6.

17501SW XXXII. S. 112. Z. 9-10.

17502„Hier aber geht auch der Lebendigste am völligen Mangel an Anregungen und geistreicher Konkurrenz zugrunde; hat er erst seine zwei, drei Jahr Paris vergessen, so schlafen ihm erst die Gedanken, dann die Augen, endlich die Hände ein, zuerst das Streben, dann das Schauen, endlich die Technik“. In: SW XXXII. S. 112. Z. 1-5.

wieder Bilder sehen, Bilder, keine mit der Hand gemalten Öldrucke; sie müssen sich wieder erinnern, daß die Malerei eine Zauberschrift ist, die, mit farbigen Klecksen statt der Worte, eine innere Vision der Welt, der rätselhaften, wesenlosen, wundervollen Welt um uns übermittelt, keine gewerbliche Thätigkeit“.¹⁷⁵⁰³ Hofmannsthal kritisiert in dieser Schrift deutlich den Künstler, bezweifelt er es doch, dass es ihm gelungen ist dem Publikum gegenüber zu vermitteln, dass er „aus lebendigen Augen“¹⁷⁵⁰⁴ in seiner Kunst die „erschaute Perception des Weltbildes“¹⁷⁵⁰⁵ dargestellt hatte. Aber Hofmannsthal kritisiert auch den Betrachter dieser Kunst, ist er doch wie ein Olm, dessen „Blick für das Wesentliche der Malerei matter geworden“¹⁷⁵⁰⁶ ist.

In *Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts* (1893) bezieht sich Hofmannsthal auf Richard Muthers Buch *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert* (1893),¹⁷⁵⁰⁷ durch das verschiedenen Malern Gerechtigkeit widerfähre. Hofmannsthal erhofft sich zudem, dass alles in der Kunst, was durch „fremde Augen in eine todte stilisierte Welt schaut, zur Seite geschoben“¹⁷⁵⁰⁸ wird, und dass man sich in der Kunst wieder für die Lebendigkeit öffnen wird: „man wird diese lebendige Welt nicht mehr im Galerieton sehen, sondern in freier, atembarer Luft; und wie im Freien wird auf den Bildern das Medium der Luft Harmonie zwischen den einzelnen Lokalfarben hervorbringen.“¹⁷⁵⁰⁹

Ebenso zeigt sich das Motiv in *Über moderne englische Malerei* (1894) durch die Betrachtung der Kunst. Hofmannsthal beschreibt mitunter die „dreißig Photogravüren von nicht zu übersehender Eigenthümlichkeit“¹⁷⁵¹⁰ des Edward Burne-Jones: „Man erblickte da Wesen, deren schlanke, dann und wann hermaphroditische Anmut für den ersten Blick nicht Unirdisches hatte“.¹⁷⁵¹¹ Doch Hofmannsthal fordert mehr als das Oberflächliche wahrzunehmen, denn einem „aufmerksameren Blick“¹⁷⁵¹² hätte sich die Traurigkeit dieser Figuren erschlossen. Dies führt Hofmannsthal auch zu der Figur Psyche, „die jünglingmädchenhafte, [...] die aus unergründlichen Augen bange“¹⁷⁵¹³ schaut. Diesen Figuren stehen auch Gegenspieler gegenüber, die „kosmischen Gewalten, [...] nicht Mensch, nicht Thier, nicht Mann, nicht Weib, mit wildem wehendem Haar und plumpen gutmütigen Händen und traurigen Augen“.¹⁷⁵¹⁴ Hofmannsthal verweist im Zuge seiner Ausführungen auch auf die Geliebte Dantes, Beatrice: „Diese >>von innen heraus dem Körper angeschaffene Schönheit<<, dieselbe, die Goethe’s Sinn beim Anblick der kühnen und edlen Linien von Schiller’s Todtenschädel tief ergreift, diese von innen heraus notwendige Schönheit, gleichsam eine so vollendete Durchseelung des Leiblichen, daß sie wie Verleibichung des Seelischen berührt, diese höchste, veredelte, individuelle Schönheit suchen die englischen Praerafaeliten“.¹⁷⁵¹⁵

Ebenso zeigt sich in *Moderner Musenalmanach* (1893) die Verbindung zwischen Kunst und Augen-Motiv, wenn Hofmannsthal auf dieses Sammelbuch deutscher Kunst verweist. Hofmannsthal verbindet das Motiv aber auch mit der Kritik am Publikum und dessen falschem Blick auf die Kunst.¹⁷⁵¹⁶ Zudem geht er auch auf die Werke des Malers Stuck ein, ist in dem *Musalmanach* auch ein Selbstporträt des Künstlers zu sehen: „Die Züge sind ins Heroische-Dämonische stilisiert, bleich mit dunkeln Augenhöhlen und rabenschwarzem Haar.“¹⁷⁵¹⁷ Hofmannsthal geht dabei so weit, Stuck mit Rubens oder auch Böcklins Maltechnik zu vergleichen.¹⁷⁵¹⁸ Letztendlich wähnt Hofmannsthal, dass man in dem *Musalmanach* zwei

17503SW XXXII. S. 113. Z. 16-20.

17504SW XXXII. S. 113. Z. 30.

17505SW XXXII. S. 113. Z. 31.

17506SW XXXII. S. 114. Z. 18-19.

17507„Der erste Band schon enthält so viel mit seltener Weitsichtigkeit Geschautes und mit glänzender Knappheit Ausgesprochenes“. In: SW XXXII. S. 98. Z. 31-33.

17508SW XXXII. S. 97. Z. 24.

17509SW XXXII. S. 98. Z. 15-18.

17510SW XXXII. S. 133. Z. 8-9.

17511SW XXXII. S. 133. Z. 21-23.

17512SW XXXII. S. 133. Z. 28.

17513SW XXXII. S. 134. Z. 5-7.

17514SW XXXII. S. 134. Z. 18-22.

17515SW XXXII. S. 137. Z. 6-12.

17516„Die Vorrede klagt ohne Anmaßung über das deutsche Publikum, das von Schlagworten nicht Zeit hat, anzuschauen, was geschaffen wird“. In: SW XXXII. S. 89. Z. 10-12.

17517SW XXXII. S. 90. Z. 19-21.

17518„So hat Rubens sich selbst und seine Frau gemalt, von riesigen Fruchtgewinden umgeben und zwischen den beiden Men//schen den Gott Bacchus; so Böcklin sein Selbstporträt, dem der Fiedler Tod phantastisch und ergreifend über die Schulter

Gruppen erkennen könne.

In *Franz Stuck* (1893) geht Hofmannsthal dessen Entwicklung nach, von einem Karikaturisten zu einem Künstler. Wobei Hofmannsthal dessen Karikaturen und Allegorien als eine Vorstufe versteht, in der Stuck lernte „naiv zu sehen“. ¹⁷⁵¹⁹ Stuck habe jedoch nicht nur damals bereits die Lebendigkeit in seiner Kunst besessen, er habe auch über den Blick des Künstlers verfügt, der sich von der bloßen Form löst. Durch Stucks frühere Beschäftigung mit der Allegorie und der Karikatur, entstand zudem eine Landschaftsmalerei erfüllt von sinnlicher Lyrik, wobei Hofmannsthal zudem Stucks Vorliebe für Abendstunden aufzeigt, in dessen Zusammenhang Hofmannsthal formuliert: „Durch diese mystisch schwimmende Dämmerung dann glühende Lichter stechen zu lassen: als verirrte Sonnenflecke, als opaline unheimliche Satansaugen, als Stücke tiefblauen Abendhimmels zwischen schwarzen Baumstämmen, als phosphoreszierender Paradiesesglanz hinter einer feuchten schwarzen Felsenspalte ist eine tiefe echte Malerfreude.“ ¹⁷⁵²⁰

Auch in *Künstlerhaus. Ausstellung der Münchener >>Secession<< und der >>Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler<<* (1894) bezieht sich Hofmannsthal auf die Betrachtung der Kunst. Hofmannsthal geht auf die Entwicklung der Kunst ein, auf die durch Böcklin bewirkte neue Romantik. Doch der Mensch, so Hofmannsthal, wird in der Gegenwart nur mit dem Unerfüllenden in der Kunst konfrontiert: „Wir können dreihundert deutsche Bilder nacheinander anschauen, ohne etwas über Wallensteinische Elenkoller zu erfahren oder die erlogenen Mätzchen von Postillons“. ¹⁷⁵²¹ Dies wiederum zeigt sich auch an der Kunst Theodor Rocholls („und niemand dachte beim Anschauen an Malerei“). ¹⁷⁵²² Was Hofmannsthal im Kern kritisiert, ist, dass es bei diesen Künstlern nicht um Empfundenes geht, sondern sie bloße Nachahmung praktizieren, was durch die Werke von Herterich anklingt: „Hie und da muß etwas Gefühltes mit etwas Nachgefühltem verwoben sein, das gibt dann dem Beschauer diese Nervosität.“ ¹⁷⁵²³ Neben der Kritik an den Künstlern und ihrer Umsetzung, erwähnt Hofmannsthal auch Franz Stuck, den er einen großen Künstler heißt: „Dann gefiel ihm, der eine starke sinnliche Kraft hat, in dem Dunkeln das Spiel von Lichtern, Augen, glühenden Blumen, weißen Leibern.“ ¹⁷⁵²⁴ Auch in dem zweiten Teil der Schrift zeigt sich das Motiv und zwar in Verbindung mit dem Künstler Ludwig von Hofmann, sowie durch Hofmannsthals Äußerung über einen andren Künstler: „Ein >>Bach im Winter<< von Otto Reininger bietet unsern nachempfindenden Augen ein der öden Natur ganz neu abgerissenes Stück“. ¹⁷⁵²⁵

In *Philosophie des Metaphorischen* (1894) bezieht sich Hofmannsthal auf *Die Philosophie des Metaphorischen In Grundlinien dargestellt* von Alfred Biese und auf die Bedeutung der griechischen Naturphilosophen, über die es heißt: „Ihre dunklen Gleichnisse sind wie Spiegel, darüber sich die neuen Dichter beugen, um wundervolle Schatten vorüberhuschen zu sehen.“ ¹⁷⁵²⁶ Für Hofmannsthal aber war Bieses Werk in seiner Umsetzung eine Enttäuschung, was ihn davon reden lässt, wie er es sich vorgestellt hätte, hätte er doch zwei junge Menschen erwartet, die über die Kunst geredet hätten („Eine hellsichtige Darstellung des seltsam vibrierenden Zustandes, in welchem die Metapher zu uns kommt [...]“). ¹⁷⁵²⁷

In *Internationale Kunst-Ausstellung 1894* (1894) äußert Hofmannsthal ebenso seine Kritik, bemängelt er hier doch das Fehlen von origineller Kunst in eben jener Ausstellung, wie sie die Kunst der Präraffaeliten darstellt. Werke die er hervorhebt sind „>>Des Fischers Tochter<< und >>Seemanns Hochzeit<<“ ¹⁷⁵²⁸ von John Reid, von denen es heißt: „Wenn man oberflächlich hinsieht, sind das nichts als Strandszenen mit gescheit charakterisierten modernen Figuren.“ ¹⁷⁵²⁹ Richtig gesehen jedoch offenbaren diese Werke eine Stimmung. Kritisch betrachtet Hofmannsthal in dieser Schrift auch die Kunst im Deutschen Reich, die einen gänzlichen Mangel an Originalität zeigt. Allein den Werken Max Klingers spricht er diese zu,

schauf.“ In: SW XXXII. S. 90. Z. 28-31.

17519SW XXXII. S. 116. Z. 2.

17520SW XXXII. S. 117. Z. 9-14.

17521SW XXXII. S. 147. Z. 29-32.

17522SW XXXII. S. 148. Z. 6.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 148. Z. 11.

17523SW XXXII. S. 149. Z. 4-6.

17524SW XXXII. S. 149. Z. 25-27.

17525SW XXXII. S. 152. Z. 34-36.

17526SW XXXII. S. 130. Z. 5-7.

17527SW XXXII. S. 130. Z. 39-41.

17528SW XXXII. S. 121. Z. 25.

17529SW XXXII. S. 121. Z. 25-28.

wobei Hofmannsthal auf das Bild eines alten Arztes verweist, der im Garten der Musik lauscht und auf den schon längst der Tod wartet, der „mit bösen Augen im Wipfel eines Baumes sitzt“. ¹⁷⁵³⁰ Den Spaniern spricht Hofmannsthal zwar zu, dass sie malen können, ¹⁷⁵³¹ doch „wenn man ihre 60 oder 70 Bilder gesehen hat, bleibt einem selten ein individueller Eindruck“. ¹⁷⁵³² Auch in Bezug auf die österreichische Kunst äußert sich Hofmannsthal kritisch, bringen doch die Wiener Künstler nur „starre[...] Figuren“ ¹⁷⁵³³ hervor, die „unmöglich dreinschauend, wie Dilettanten“ ¹⁷⁵³⁴ sind. Das Motiv zeigt sich letztendlich hier aber auch durch das einzige Bild eines Wiener Künstlers, welches von Hofmannsthal hervorgehoben wird, und zwar das von Engelhart geschätzte *Kartenspieler*.

In *Theodor von Hörmann* (1895) heißt es über jenen, dass es in Wien augenblicklich „nichts Besseres zum Anschauen“ ¹⁷⁵³⁵ gibt als ihn, wobei Hofmannsthal auch in dieser Schrift das Überwinden der Betrachtung der bloßen Form anspricht: „es liegt in dem Niederfallen der Worte dasselbe wie in dem Schauen der Augen: daß es mit dem, was man sehen und reden kann, doch nicht ganz gethan ist, daß es doch wohl dahinter auch noch etwas gibt.“ ¹⁷⁵³⁶ Deutlich zeigt sich Hofmannsthal auch, wenn er seine Kritik an dem modernen Menschen äußert, gebunden an dessen problematischen Blick: „Sie werden gewissen Menschen unglücklich, sonderbar, oder stark. Ihre Augen gewöhnen sich, über die Dinge hinwegzuschauen, auch hie und da wie erstarrt steckenzubleiben, ganz in sich hineinzuschauen. Das ist der undefinierbare Blick von Projectenmachern, Phantasten, starsinnigen Suchern.“ ¹⁷⁵³⁷

In *Eine Monographie* (1895) beschäftigt sich Hofmannsthal mit der problematischen Gegenwart, dahingehend mit der Sprache und dem scheinhaften Spiel der Schauspieler, wobei er einen Zusammenhang herstellt zwischen der Kunst auf der Bühne und der Gegenwart: „So sitzen sie in den Theatern und schauen sich selber an, denn in jeder Zeit wird genau so Theater gespielt, wie gelebt wird: in wesenhaften wesenhaft, in scheinhaften scheinhaft.“ ¹⁷⁵³⁸ Hofmannsthal hebt auch Mitterwurzers Schauspielkunst hervor, bekommen durch seine Worte die Dinge wieder eine Lebendigkeit („wie das Lächeln und die Blicke“). ¹⁷⁵³⁹

In *Über ein Buch von Alfred Berger* (1896) nimmt Hofmannsthal Bezug auf Bergers Buch *Studien und Kritiken*, welches sich mit der dramatischen Kunst beschäftigt. Dies bringt ihn dazu, zwischen dem Maler und dem Dichter einen Unterschied aufzuzeigen, indem er auf Richard Wagner verweist: „Wir glauben nun, den tief aus sich Beglückten den unsäglich erheiterten Blick auf die Außenwelt richten zu sehen [...]. Da steht sie wiederum vor ihm, wie in der Pastoral-Symphonie: es ist, als lausche er den eigenen Tönen der Erscheinungen, die luftig und wiederum derb in rhythmischem Tanze sich vor ihm bewegen.“ ¹⁷⁵⁴⁰ Dabei betont Hofmannsthal im Grunde das Passive, was mitunter durch den Blick deutlich wird und was sich auch an der folgender Passage zeigt: „Er schaut dem Leben zu, und scheint sich [...] zu besinnen, wie er es anfinde, diesem Leben selbst zum Tanze aufzuspielen: ein kurzes, aber trübes Nachsinnen, als versenke er sich in den tiefen Traum seiner Seele. Ein Blick hat ihm wieder das Innere der Welt gezeigt: er erwacht und streicht nun in die Saiten zu einem Tanzaufspiele, wie es die Welt noch nie gehört[...]. Das ist der Tanz der Welt selbst: wilde Lust, schmerzliche Klage, Liebesentzücken, höchste Wonne, Jammer, Rasen, Wollust und Leid; da zuckt es wie Blitze, Wetter grollen: und über allem der ungeheure Spielmann, der alles zwingt und bannt“. ¹⁷⁵⁴¹ Hofmannsthal kommt in dieser Schrift auch auf Goethe zu sprechen und dessen Zug zur

17530SW XXXII. S. 124. Z. 16.

17531„[...] so zumindest, wie für ein feines Auge leuchtende Wachskerzen einen feinen zitternden Schleier bläulicher Luft erzeugen“. In: SW XXXII. S. 125. Z. 18-20.

17532SW XXXII. S. 125. Z. 12-14.

17533SW XXXII. S. 127. Z. 14.

17534SW XXXII. S. 127. Z. 16-17.

17535SW XXXII. S. 155. Z. 4-5.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 155. Z. 6, SW XXXII. S. 155. Z. 18-19.

17536SW XXXII. S. 155. Z. 23-26.

So kann Hofmannsthal auch über den Künstler sagen: „Man kann hingehen und diesen Kopf anschauen. Wenn man dann die innere Form davon erfaßt hat, wird man sie wiedererkennen.“ In: SW XXXII. S. 155. Z. 28-30.

17537SW XXXII. S. 156. Z. 16-20.

17538SW XXXII. S. 159. Z. 10-12.

17539SW XXXII. S. 159. Z. 31.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 161. Z. 13.

17540SW XXXII. S. 196. Z. 27-31.

17541SW XXXII. S. 196. Z. 31-41.

Wissenschaft, durch den man fälschlicherweise glaubte, ein „Hinausgehen zu sehen“.¹⁷⁵⁴²

In *Das Buch von Peter Altenberg* (1896) zeigt sich das Motiv gebunden an Altenbergs Prosasammlung, sieht das Werk doch das ganze Leben als einen „Lustgarten der Poesie“¹⁷⁵⁴³ an. Hofmannsthal verdeutlicht durch das Motiv aber auch die Deutung des Wesens durch den Blick, wenn es über den Dichter und die Figuren heißt: „er fängt die Blicke auf, in denen sich die Seele eines Menschen den Dingen zuwendet“.¹⁷⁵⁴⁴

In *Englischer Stil* (1896) zeigt sich das Motiv mitunter durch das Erblicken der Dinge, die aus England in den deutschsprachigen Raum gelangen („Alle sehen sie sehr einfach und kindlich aus.“),¹⁷⁵⁴⁵ so auch durch das Betrachten der Barrison Schwestern auf der Bühne. Hofmannsthal kommt schließlich auf das junge Mädchen zu sprechen, welches Eingang in Poesie und Malerei gefunden hatte, aber seit Shakespeare seine Naivität eingebüßt hatte. Das Betrachten dieses Mädchens, so Hofmannsthal hier, erwecke gerade weil diese Mädchen nicht dem wirklichen Leben zugehörig sind, die Sehnsucht nach wirklichem Leben. Hofmannsthal kommt zudem wieder auf die Barrison Schwestern zu sprechen, die zwar auf der Bühne durch ihre spöttischen Lieder Triumphe feiern, bei denen es aber auch darauf ankommt, sie einmal nicht in „verzauberten Gärten“¹⁷⁵⁴⁶ zu sehen, sondern im alltäglichen Gespräch. Hofmannsthal beschreibt zudem den Tanz der Barrison Schwestern, wobei er diejenige unter ihnen als die Schönste einstuft, die alleine „anzuschauen“¹⁷⁵⁴⁷ war. Mit dem Anschauen verbindet Hofmannsthal auch die englischen Zimmer, die ihn an die Zimmer in einem Park gemahnen („sieht die alten Bäume sich in einem tiefen leise fließenden Wasser spiegeln“).¹⁷⁵⁴⁸

In *Poesie und Leben* (1896) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit Hofmannsthals Stellung zur Kunst. Sich selbst als differenziert zu seinen Zuhörern sehend,¹⁷⁵⁴⁹ gibt er vor, unwissend auf Gebieten wie „Geschichte, Sittengeschichte oder Sociologie“¹⁷⁵⁵⁰ zu sein, und hebt vielmehr die Freiheit des Dichters hervor, sich in der Kunst der Worte auszudrücken. Des weiteren zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Übersetzung von D'Annunzios Nachruf auf die *Kaiserin Elisabeth* (1898) und zwar durch ihre Ermordung,¹⁷⁵⁵¹ oder in den losen *Notizen zu einem Aufsatz über Puvis de Chavanes* (1898 ?) durch die angedeuteten Figuren, in *Französische Redensarten* (1897) durch die Lebendigkeit der französischen Sprache,¹⁷⁵⁵² in *Ludwig Gurlitt* (1907) durch den mit dem Leben verbundenen Gymnasialprofessor, für den das Scheinhafte, aufgrund der Ganzheit seines Wesens, nicht existiert indem er es einfach „nicht sieht“¹⁷⁵⁵³ oder auch in der Schrift *Vom dichterischen Dasein* (1907). Hofmannsthal verweist hier auf Dichter wie Novalis und Hölderlin, die gerade in der Moderne „vor unserem Blick“¹⁷⁵⁵⁴ liegen. Goethe wiederum wird von Hofmannsthal hier als Vermittler der Kunst betrachtet, der über die verlorene Welt der Väter Schiller und Kant zu den Modernen bringt („über Qualen einer zweideutigen Gegenwart baute sich damals in Lüften eine geistige Welt und steht heute über jener Ferne, eine Fata Morgana, aber ohne Trug und Tücke, niemals dem Auge

17542SW XXXII. S. 197. Z. 12.

17543SW XXXII. S. 190. Z. 13.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 190. Z. 17-19.

17544SW XXXII. S. 190. Z. 35-37.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 190. Z. 23, SW XXXII. S. 190. Z. 33-36, SW XXXII. S. 191. Z. 18, SW XXXII. S. 192. Z. 20, SW XXXII. S. 193. Z. 24.

17545SW XXXII. S. 176. Z. 8-9.

17546SW XXXII. S. 179. Z. 28.

17547SW XXXII. S. 180. Z. 10.

17548SW XXXII. S. 181. Z. 5-6.

17549„[...] würde ich Sie mit schweren Waffen gegen das kämpfen sehen, was ich für Vogelscheuchen ansehe, und heiter über Bäche streben, die ich für abgrundtiefe und tödtlich starke, ewige Grenzen halte.“ In: SW XXXII. S. 184. Z. 23-26.

17550SW XXXII. S. 184. Z. 21-22.

17551„Unter der Gewalt dieses unfehlbar gezielten Todesstoßes enthüllte sich unseren Augen plötzlich die geheime Schönheit dieses kaiserlichen Lebens, scharf und funkelnd sprang sein Umriß an den Tag“ (SW XXXII. S. 215. Z. 23-27). Gerade durch ihren gewaltsamen Tod sei Elisabeth und ihre Schönheit zum Mythos geworden: „[...] geheimnißvollen Fügungen des Zufalls eine erhabene reine Lebenslinie in furchtbarer Verkürzung enden und ein Menschenbild unter der Berührung des Todes zu unvergänglicher Schönheit und Gewalt erstarren sehen.“ In: SW XXXII. S. 215. Z. 35-38.

17552SW XXXII. S. 210. Z. 25, SW XXXII. S. 210. Z. 32.

17553SW XXXIII. S. 163. Z. 19.

17554GW Bd. VIII. S. 82.

zerrissend.“).¹⁷⁵⁵⁵ Goethe hat, so Hofmannsthal weiter, allgemeingültige Wahrheiten aus der Natur gewonnen: „Die unlöslich-verschlungenen Leiden, geistig-sinnlichen Gefahren, denen Generation auf Generation sich preisgab, nachdem er die Augen geschlossen hatte, sich vorahnend zu definieren, lag nicht in seinen Möglichkeiten.“¹⁷⁵⁵⁶ Hofmannsthal stuft dabei die Haltlosigkeit als ein Symptom seiner Zeit ein, bedingt durch die von der Wissenschaft geprägte Gegenwart; so sei es der Mann der Wissenschaft, „der mit gebanntem Blick auf ein armseliges Teilresultat starrt, wie der Seekranke auf die *eine* Schraube an der Wand seiner Kojen, die allein vor seinen schwindelnden Augen nicht zu kreisen scheint“.¹⁷⁵⁵⁷ Überdeutlich zeigt Hofmannsthal auf, dass der Mensch der Moderne einer Welt ausgesetzt ist, die ihn in die Haltlosigkeit stürzt, die ihn nicht mehr das Ganze, nicht mehr die Konzeption sehen lässt, sondern die auf Teilergebnisse gesetzt ist.¹⁷⁵⁵⁸

In dem lyrischen Drama *Gestern* (1891) findet sich das Motiv erstmalig in Verbindung mit dem ästhetizistischen Lebensverständnis, welches darauf aufbaut, dass der Mensch Moral und Gewissen von sich getan hat („Und, wenn sich jemals zwei ins Auge sehn, / So sieht ein jeder sich nur in dem andern“).¹⁷⁵⁵⁹ Als „forschend“¹⁷⁵⁶⁰ wird der Blick Marsilios beschrieben, als er in der zweiten Szene auf den vergangenen Freund Andrea trifft. Mit dem Narzissmus Andreas wird der Blick wiederum verbunden, als er ihm den Schutz in seinem Haus zusagt („denn das möcht´ ich schauen. / [...] In Imola kränkt niemand meinen Gast“).¹⁷⁵⁶¹ In der vierten Szene betrachtet der Maler Fortunio die Orgel (SW III. S. 18. Z. 29) während die Freunde eintreffen und man sich über den Betrug beim Pferdekauf unterhält. Das Augen-Motiv zeigt sich in dieser Szene aber auch in Verbindung mit dem Blick Moscas in den Spiegel (SW III. S. 19. Z. 16), als auch mit Andreas Vorstellung sich keine Grenzen und kein Maß zu setzen,¹⁷⁵⁶² als auch mit dem verstohlenen Blick (SW III. S. 20. Z. 9-10) den der Kardinal mit Corbaccio tauscht, als auch durch Andreas Reaktion auf seine Freunde und sein Umfeld („Andrea sieht sich einen Augen/blick fragend um“).¹⁷⁵⁶³ Mit zusammengekniffenen Augen reagiert der Kardinal in der sechsten Szene, im Gespräch mit Arlette, als diese dem Kardinal weiszumachen versucht, dass sie Andrea immer treu ist. In der siebten Szene macht Hofmannsthal neuerlich die Verbindung zwischen Narzissmus und dem Augen-Motiv deutlich; so sieht er durch die Augen des Kardinals die „Trüffel winken“,¹⁷⁵⁶⁴ im Sinne seiner kulinarischen Freuden. Mit einem „forschend[e]“¹⁷⁵⁶⁵ Blick bedenkt auch Andrea Arlette, als sie seine Schilderung der Wirklichkeit auf dem Boot nicht übernimmt. Auch in der achten Szene, während Corbaccio die Büßerschar beschreibt, beobachtet Andrea Arlette („sieht Arlette ab und zu for/schend an“),¹⁷⁵⁶⁶ und in Fastasios Rede, in der er die Religion und den Ästhetizismus vergleicht, verweist Fantasio auf das „blinde[...] Schauen“¹⁷⁵⁶⁷ des Ästhetizisten auf sein sinnloses Leben, wobei sich auch hier nicht nur die Verbindung zwischen dem Motiv und dem Ästhetizismus zeigt, sondern auch, dass sich durch den Blick das Wesen zeigt. In der neunten Szene zeigt sich das Motiv durch Andreas Einbruch im Ästhetizismus („Und kann´s nicht sein, daß, wie ein altklug Kind, / Wir sehend doch nicht sehen, was wir sind“),¹⁷⁵⁶⁸ wodurch er hinterfragt, ob er diesem Ahnen wirklich vertrauen kann: „So darf man sich dem Zufall anvertrau´n, / Dem blitzesgleichen, plötzlichen Durchschau´n?“¹⁷⁵⁶⁹ Sich auf den Zufall stützend, der ihn die Wahrheit erkennen ließ, verweist er

17555GW Bd. VIII. S. 83.

17556GW Bd. VIII. S. 85.

17557GW Bd. VIII. S. 86.

17558„[...] und es sitzt unter Ihnen der Arzt, der unter seinen Händen das leidende Geschöpf zerfallen sieht in seine Teile“. In: GW Bd. VIII. S. 86.

17559SW III. S. 11. Z. 7-8.

17560SW III. S. 14. Z. 8.

17561SW III. S. 16. Z. 2-19.

17562„Ich liebe Schurken, ich kann sie verstehen, / Und niemand mag ich lieber um mich sehen. / So gern mein Aug den wilden Panther späht, / Weil niemals sich der nächste Sprung verrät,“ In: SW III. S. 19. Z. 23-26.

17563SW III. S. 20. Z. 10-11.

17564SW III. S. 26. Z. 22.

17565SW III. S. 27. Z. 20.

17566SW III. S. 28. Z. 17-18.

17567SW III. S. 29. Z. 15.

17568SW III. S. 30. Z. 18-19.

17569SW III. S. 30. Z. 26-27.

auf das Leid, das er nun erfahren hat und von dem er sich eigentlich bewahren wollte: „Ein Aug, entblößt von weich gewohnter Binde, / Dem grell die Wirklichkeit entgegenblinkt, / Das Heute kahl: das Gestern ungeschminkt!“¹⁷⁵⁷⁰ In der letzten Szene will Andrea Arlette den Schmerz nicht gestehen, den sie ihm durch ihren Betrug zugefügt hat. Stattdessen wähnt er, dass sie sich einstmal „wiederseh“¹⁷⁵⁷¹ und ruhig begegnen werden. Doch die Wirklichkeit beweist etwas anderes: „Er blickt ihr / lange nach. Seine Stimme bebt und kämpft mit aufquellenden Tränen.“¹⁷⁵⁷² Der Ästhetizist, dessen Handeln aus seinem Wesen gespeist wird, kann selbst doch nicht in die Seele des Gegenübers blicken: „Ich kann so gut verstehen die ungetreuen Frauen .. / So gut, mir ist, als könnt' ich in ihre Seelen schauen.“¹⁷⁵⁷³ In den Varianten zum Drama zeigen sich weitere Bezüge zum Motiv. So konfrontiert Arlette ihn mit seiner Halbherzigkeit, seinem fehlenden Zugeständnis ihr dieselben Rechte einzuräumen wie sich selbst; bedingt zeigt sich dies in Verbindung mit seiner fehlerhaften Sicht auf Welt und Menschen („du siehst an jedem nur eine Seite“).¹⁷⁵⁷⁴ Durch Fantasio deutet Hofmannsthal des weiteren die Verbindung zwischen dem Augen-Motiv und der Wahrnehmung der Welt an („Es macht dein grosses Aug die grosse Welt“).¹⁷⁵⁷⁵ Mitunter zeigt sich auch Fantasios Empfinden, hat er doch erkannt, dass Andrea die Ganzheit des Seins erstickt, damit sein „Auge nicht ins Grelle blickt“.¹⁷⁵⁷⁶ Des weiteren schildert Hofmannsthal auch Fantasios Blick in die Welt und vor allem sein Denken an die Konzeption: „Ich denke gerne an das runde Ganze / Das halb den Menschenblicken stets entflieht / Die goldig schönre Hälfte uns entzieht.“¹⁷⁵⁷⁷ In den Notizen zeigt sich nicht nur Andreas Erkennen für sein eigenen Fehlen, sondern auch sein Ästhetizismus und sein Blick in die Welt, mit dem er sich dem Vergangenen verweigern will (SW III. S. 302. Z. 38). Auch kann Andrea nicht verstehen, wie der Maler Fortunio den Mut hat, sich seinen vergangenen Werken zu stellen („Du hast die Stirn, den Blick, die Kraft die Ruh“).¹⁷⁵⁷⁸ Dieses Erleben, dass Andere in der Wirklichkeit besser bestehen, greift Andrea besonders an, weshalb er ausruft: „Wir sollten dann den andern nimmer sehn / Nicht fühlen müssen, daß er ruhig lebt“.¹⁷⁵⁷⁹

Der erste Zug zum Auge des Mannes erfolgt in *Age of Innocence* (1891) durch das achtjährige Kind, das weder sein Wesen noch seine Augen mit den Kindern über einbringen kann, die er im Kinderbuch sieht: „Seine Augen waren nicht so rund und lachten nicht so; und seine Bewegungen waren auch anders, heftiger und hässlicher.“¹⁷⁵⁸⁰ Auf die Augen verweist Hofmannsthal auch durch die Inszenierung des jungen Ästhetizisten vor dem Spiegel, und zwar durch den Wahnsinnigen, den er am Ende immer gibt. Der Wahnsinnige „den ihm das Fräulein einmal vorgemacht hatte, um ihn zu erschrecken, mit stieren, hervorstechenden Augen, wo man das weiß unten sieht, und verzerrten Lippen.“¹⁷⁵⁸¹ Des weiteren sieht sich der Ästhetizist mit dem Blick anderer Menschen konfrontiert, und zwar im Hause des Hofsekretärs, der der Vater seines Schulkameraden ist: „Er bewillkommnete mich mit unangenehmer Höflichkeit; seine Stimme passte ganz zu seinen kurzsichtigen blauen vorstehenden Augen und dem gelbgrauen hochgelockten Haar.“¹⁷⁵⁸² Unter dem Spiel der Musik von Madeleine und ihrem Bruder, träumt der Ästhetizist sich schließlich aus der Wirklichkeit hinweg („Ich sass mit halbgeschlossenen Augen und hörte zu“).¹⁷⁵⁸³ Hofmannsthal bindet in der Erzählung noch einmal, durch die Beschreibung von zwei weiteren

17570SW III. S. 31. Z. 22-24.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 31. Z. 30.

17571SW III. S. 35. Z. 8.

17572SW III. S. 35. Z. 16-17.

17573SW III. S. 35. Z. 18-19.

17574SW III. S. 300. Z. 16.

17575SW III. S. 301. Z. 21.

17576SW III. S. 301. Z. 37.

17577SW III. S. 302. Z. 32-34.

„Wie Blitzesleuchten ist das wahre Schauen / Und schleieregleich zerreißt gewohnter Schein / Erhellend jedes tiefst verborgne Sein.“ In: SW III. S. 305. Z. 24-26.

Siehe (Notizen): SW III. S. 306. Z. 11.

17578SW III. S. 303. Z. 4.

17579SW III. S. 306. Z. 23-24.

17580SW XXIX. S.15. Z. 29-30.

17581SW XXIX. S. 19. Z. 25-27.

17582SW XXIX. S. 23. Z. 12-15.

17583SW XXIX. S. 23. Z. 35.

Besuchern beim Schulkameraden des Ästhetizisten, das Augen-Motiv ein. So sieht der Ästhetizist einen jungen Mann, der wohl älter als sein Schulkamerad ist; auch ihn empfindet er als hässlich, bedingt auch durch das „nervöse[...] Zucken [der] wasserhellen unstäten Augen.“¹⁷⁵⁸⁴ Des weiteren zeigt sich das Motiv auch durch die Beschreibung des dritten jungen Mannes namens Hammer: „Ein dritter mit eigentümlich traurigem Blick stand am Fenster.“¹⁷⁵⁸⁵

In dem Dramenentwurf *Ascanio und Gioconda* (1892) hebt nicht Gioconda Ascanios Augen erstmals hervor, sondern Francesca, verstehe er es doch, die Menschen für sich zu gewinnen, während ihre Verehrer nur verschlossene Fenster anstarren: „schaut von der Brücke / Verschwieg'nen Gondeln nach, die durch das Dunkel / Mit Blumenduft und leisem Lachen gleiten.“¹⁷⁵⁸⁶ Sich nach der Liebe Ascanios sehnd, begreift Francesca nicht dessen Hinwendung zu Gioconda, wo sie doch um das Begehren anderer Männer weiß, die „trunken [nach ihr] schauen“.¹⁷⁵⁸⁷ Umso weniger kann sie begreifen: „Warum hat er allein für mich nicht Augen? / Warum für irgend eine Amidei / Und nicht für mich?“¹⁷⁵⁸⁸ Schließlich jedoch sieht Francesca ihn vor ihrem Haus und ist besorgt, ob er sie denn überhaupt sehen kann.¹⁷⁵⁸⁹ Durch einen Trick gelingt es ihr den Ästhetizisten anzulocken, dem sie, als er vor ihr steht, in seinem Narzissmus schmeichelt, sei er doch fähig „Mit solchem tiefen Blick in tiefstes Wesen / Und so anmutger Gabe, drin zu lesen, / Dass stets Vertrauen Euch entgegenkam / Und bald ergebne Neigung.“¹⁷⁵⁹⁰

Durchaus erotisch interessiert zeigt sich Gioconda erst in dem Gespräch mit ihrer Amme, fragt sie diese doch nach Ascanio („Der hat auch schöne Augen“).¹⁷⁵⁹¹ Trotz der Rede der Amme, dass er sich verlobt habe, erscheint Ascanio neuerlich vor Gioconda, die an seinem Blick sein Seelenleben zu erkennen glaubt („Ich fürcht ich kenns an deinem Blick und Gruss..“).¹⁷⁵⁹²

In Verbindung mit der Liebe zeigt sich der männliche Blick auch durch Ippolito, auf den Ascanio in der Rede zu Gioconda verweist („Er sieht dich manchmal lange schweigend an / Mit solchem eigentümlich dunklem Blick.“).¹⁷⁵⁹³ Gioconda allerdings bekennt ihre Erleichterung, dass er nie offen von seiner Liebe zu ihr gesprochen hatte, ein Bekenntnis das auch auf Ascanio wirkt und Gioconda fragen lässt: „Was siehst Du mich so eigentümlich an.“¹⁷⁵⁹⁴ Francesca allerdings erfreut sich an Ippolitos Liebe zu Gioconda; gegen ihre hohlen und leichtlebigen Verehrer stellt sie die tiefen Gefühle des Vetter:

„Ich weiss sogar ein Zauberwort, das wirft
Auf Deine Stirne und in Deinen Blick
Seltsame Schwermuth und ein flackern Feuer:
Du wirst dann anders, mehr ein Mann und seltsam
Vertieft, mit bösen, klugen, dunklern Blicken
Und heisseren und wilderen Gedanken.
Ich seh Dich gerne so und sprech es aus:
[...] Gioconda! [...] Gioconda Amidei!“¹⁷⁵⁹⁵

Auch Ascanio, der für Ippolito um Gioconda bittet, verweist auf den Blick des Mannes, mit dem er seine Liebe vermittelt hat, wo ihm doch die Worte fehlten („Allein mit Blicken wohl“).¹⁷⁵⁹⁶ Gioconda bestätigt dies

17584SW XXIX. S. 23. Z. 26.

17585SW XXIX. S. 23. Z. 27.

17586SW XVIII. S. 88. Z. 4-6.

17587SW XVIII. S. 93. Z. 2.

17588SW XVIII. S. 93. Z. 5-7.

17589SW XVIII. S. 94. Z. 10.

17590SW XVIII. S. 95. Z. 32-35.

17591SW XVIII. S. 101. Z. 10.

17592SW XVIII. S. 106. Z. 12.

In den Notizen zeigt sich auch durch Gioconda ein Zug zu Ascanio, stellt sie sich doch unter seinen Willen, hoffend von dem Tod sich zu distanzieren, der „mich ehern [...] mit offnen öden Augen“ (SW XVIII. S. 398. Z. 31) ansieht.

Siehe (Notizen): SW XVIII. S. 402. Z. 1-2.

17593SW XVIII. S. 83. Z. 3-4.

17594SW XVIII. S. 83. Z. 12.

17595SW XVIII. S. 88. Z. 18-25.

17596SW XVIII. S. 107. Z. 27.

(„Mit dunklen Blicken / Ins Innre seltsam tastend und...“), ¹⁷⁵⁹⁷ doch wähnt sie, dass es sich dabei um Ascanios verstecktes Liebesbekenntnis handelt. Ascanio aber begreift dies nicht und wirbt weiter für Ippolito: „Er sieht nicht nur durch seiner Wünsche Augen, / Auch durch die meinen sieht er Dich, Gioconda, / Wie ich seit deiner Kindheit dich geseh'n.“ ¹⁷⁵⁹⁸ Gioconda flicht sich als Reaktion darauf ihre Haare auf, symbolisiert ihre Bereitschaft ihm zu gehören, doch Ascanios Worte beziehen sich neuerlich auf Ippolito, wenn er sagt: „So sieht er dich, und du bist schön, Gioconda, / Verwirrend schön, wenn so Dich einer sieht.“ ¹⁷⁵⁹⁹

Des weiteren bindet Hofmannsthal das Motiv durch Galassos Rede an Gioconda ein. Als diese ihre Schwermut im Leben bekennt, beklagt der Cousin, dass sie ihrem leeren Leben zu lange zugesehen haben. ¹⁷⁶⁰⁰ Gioconda jedoch entgegnet ihm, dass er gar kein weites Recht habe als ihrem Handeln zuzusehen, denn ein Einschreiten seinerseits hätte ihm nicht zugestanden. ¹⁷⁶⁰¹

In einigen Passagen zu *Die Bacchen nach Euripides* (1892) zeigt sich auch dieses Motiv. Erstmals bindet Hofmannsthal dies in dem Entwurf zu *Bacchos* ein, wenn es in Bezug auf Pentheus heißt: „In diesem Augenblick ist ihm schon das Weltbild das er mit starr aufgerissnem Aug festhalten will, umnebelt, verschoben.“ ¹⁷⁶⁰² Aus den Notizen zeigt sich so auch ein problematischer Blick der männlichen Figur („Pentheus hält in kurzsichtiger Weise an der Untheilbarkeit der Person, an dem >>Charakter<< fest“). ¹⁷⁶⁰³

In dem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892) zeigt sich der erste Bezug zum Augen-Motiv durch den Pagen, der den Infanten besieht und träumt, er sei eben jener traurige Infant. Im Zuge seiner Hinwendung zum aufgeführten Stück um Tizian und seinen Schülern, zeigt er eine Ähnlichkeit zwischen anderen Momenten im Leben und dem Willen der Seele das Wesensnahe zu erleben. ¹⁷⁶⁰⁴ Auch in Gianinos Worten über Tizian zeigt sich das Motiv, erinnert sich der Schüler daran, dass er schon vor dem Sterben den Meister mitunter nicht verstanden hat. Das Augen-Motiv findet sich hier zwar in die Nähe von Tizians Sterben gesetzt, doch verbindet Hofmannsthal hier den Blick aus großen Augen mit dem Gott Pan und damit der Natur.

„Er sprach schon früher, was ich nicht verstand,
Gebietend ausgestreckt die blasse Hand ...
Dann sah er uns mit großen Augen an
Und schrie laut auf: >>Es lebt der große Pan.<<“ ¹⁷⁶⁰⁵

Der von seinem Vater zurückgekehrte Tizianello, berichtet von der durch die Kunsttätigkeit ausgelösten Ruhe seines Vaters, die sich auch in dem Ausdruck seiner Augen spiegelt: „In seinen Augen ist ein guter Schimmer. / Und mit den Mädchen plaudert er wie immer.“ ¹⁷⁶⁰⁶ Das Augen-Motiv zeigt sich aber auch durch Gianino, der die Nacht über gewacht hatte und nun übermüdet und „halb geschlossen[e]“ ¹⁷⁶⁰⁷ Augen hat oder auch durch Tizianello, der mit „geschlossenen Augen“ ¹⁷⁶⁰⁸ den Worten der Anderen lauscht, die Tizians Bedeutung für sie bekennen. Das Motiv bindet auch Desiderio ein, wenn er Gianino heißt, noch einmal hinab zur Stadt zu blicken, um zu erkennen, dass deren Faszination nur über die Ferne wirkt. So zeigt sich auch hier, dass das Augen-Motiv eng mit der ästhetizistischen Wahrnehmung bzw. überhaupt mit der Wahrnehmung von Mensch und Welt zusammenhängt. Auch die Bedeutung Tizians für die Jünger zeigt sich

17597SW XVIII. S. 107. Z. 29-30.

17598SW XVIII. S. 108. Z. 13-15.

17599SW XVIII. S. 108. Z. 25-26.

17600SW XVIII. S. 79. Z. 39.

17601In den Notizen zum III. Akt steht das Motiv des weiteren in Verbindung mit Ascanios trunkener Liebe zu Francesca („So hat Florenz denn wieder was zu schauen! / Der Buondelmonte füllt die stillsten Strassen / Mit prunkenden Fanfaren seiner Liebe“, SW XVIII. S. 110. Z. 10-12).

17602SW XVIII. S. 51. Z. 27-29.

17603SW XVIII. S. 51. Z. 32-33.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 54. Z. 14.

17604SW III. S. 40. Z. 18.

17605SW III. S. 42. Z. 29-31.

17606SW III. S. 43. Z. 4-5.

17607SW III. S. 43. Z. 10.

17608SW III. S. 46. Z. 19.

durch die Verbindung mit dem Augen-Motiv, was in Batistas Rede deutlich wird, der erwähnt, dass die Schüler allein durch Tizian das Menschliche verstehen („Und uns gelehrt, den Geist der Nacht zu sehen.“).¹⁷⁶⁰⁹

Das Fatale jedoch zeigt sich mitunter vor allem in der Rede des Paris. Dieser betont nicht nur die Abhängigkeit der Schüler von dem Meister, haben sie es durch ihn doch verstanden, das Leben nicht nur „als ein Schauspiel zu genießen“,¹⁷⁶¹⁰ sondern auch dem „eigenen Leben zuzusehen“,¹⁷⁶¹¹ was von ihnen durchweg positiv gewertet wird. Dagegen zeigt sich in den Worten Antonios durchaus der Zug zur Natur des Tizian, wenn es heißt:

„Ein Auge, ein harmonisch Element,
In dem die Schönheit erst sich selbst erkennt –
Das fand Natur in seines Wesens Strahl.
>>Erweck uns, mach aus uns ein Bacchanal!<< //
Rief alles Lebende, das ihn ersehnte
Und seinem Blick sich stumm entgegendehnte.“¹⁷⁶¹²

Paris bekennt neuerlich die Abhängigkeit der Schüler von ihrem Meister, denn erst durch ihn sind sie fähig, die Schönheit zu sehen. Tizian wiederum will die letzten Stunden mit einer Korrektur seiner Kunst verbringen, dahingehend, dass er das malt, was er im nahen Tod empfindet, mit dem Vorangegangenen vergleicht und weitestgehend, wie Lavinia bekennt, niemanden von ihnen sehen will.

In den zahlreichen Notizen¹⁷⁶¹³ zeigt sich das Motiv mitunter in Verbindung der Wahrnehmung des Ästhetizistisch-Schönen, wie Tizianello bekennt: „ich weiss mehr vom Leben weil ich sooft daran war es zu verlieren; die auserlese/nen Genüsse des Auges dessen, der zum Tode geführt wird.“¹⁷⁶¹⁴ Des weiteren deutet Hofmannsthal aber auch auf die Fähigkeit an, mit den Augen die Welt wahrzunehmen,¹⁷⁶¹⁵ sowie auch die mangelhafte Wahrnehmung des Auges.¹⁷⁶¹⁶ In der Handschrift 3 H³, im Gespräch zwischen Desiderio, Gianino und Tizianello offenbaren sich weitere Aspekte des geplanten Dramas. Hier zeigt sich das Motiv durch Gianinos Ausführung, dass er nicht ins Exklusive gehen kann, sondern eine Vielzahl von Menschen um sich will, von Desiderios Blick allerdings gemäßregelt wird.¹⁷⁶¹⁷ Nachdem Desiderio sich gen Stadt begeben hat, spricht Gianino von der Ergriffenheit, die er durch den Freund spürt: „Und unbewußt verwelkt so wie es reift / Aufscheuchte, flüsternd und mit starken Blicken / Und Dinge weckte, die wir sonst ersticken.“¹⁷⁶¹⁸

Innerhalb der dem Nachlass zuzuordnenden Romanpläne zeigt sich das Motiv in *Roman vom Geben und Nehmen* (1892-1895) durch das „Beobachten“¹⁷⁶¹⁹ eines jungen Mädchens und ihrer Nichtigkeit. Des weiteren finden sich lose Notizen in *Roman des inneren Lebens* (1893-1894) durch den Freund, der zufällig

17609SW III. S. 48. Z. 12.

17610SW III. S. 48. Z. 17.

17611SW III. S. 48. Z. 19.

17612SW III. S. 48-49. Z. 35-38//1-2.

17613Siehe (Notizen): SW III. S. 366. Z. 13.

17614SW III. S. 343. Z. 27-28.

17615SW III. S. 350. Z. 20.

Siehe (Notizen): SW III. S. 361. Z. 31-33.

17616SW III. S. 354. Z. 27.

In der zweiten Fassung des Dramen-Fragments zeigt sich das Motiv durch den Jüngling der Böcklins Tod bedauert: „Mit heimlicher fortlebender Gewalt / Sich dunklen Auges aus der nächtigen Flut / Zum Ufer hebt“ In: SW III. S. 224. Z. 6-8.

Ebenso zeigt sich das Augen-Motiv in Verbindung mit der Bedeutung Böcklins auf andere Menschen („und des Frühlings Au / Siehe, so lachte dir so wie ein Weib“, SW III. S.224. Z. 18-19). In dem Dramenfragment zeigt sich das Motiv durch Gianinos Angst vor dem Tod („Ich werde immer stumm daneben stehn, / Wo Menschen lachen, und mit starrem Blick“, SW III. S. 234. Z. 19-20).

So erinnert sich Gianino an den Blick eines Mannes, dem es „bestimmt [war] zu sterben“ (SW III. S. 234. Z. 23), und gedenkt in diesem Sinne, dass jeder Mensch diesen Lebensweg zu gehen hat.

17617SW III. S. 358. Z. 35.

17618SW III. S. 360. Z. 1-3.

Siehe (Notizen): SW III. S. 360.Z. 36.

17619SW XXXVII. S. 69. Z. 5.

verlangt ein „bestimmtes Buch zu sehen“, ¹⁷⁶²⁰ dem Betrachten seiner selbst ¹⁷⁶²¹ oder in Anbindung an Nietzsche. ¹⁷⁶²² Auch in *Dialoge über die Kunst* (1893-1894) zeigt sich die lose Beschäftigung mit dem Motiv, durch die Betrachtung von Häusern ¹⁷⁶²³ und innerhalb des Gespräches zweier junger Männer über die Liebe und die Schönheit. ¹⁷⁶²⁴

In der Erzählung *Das Glück am Weg* (1893) ist das Augen-Motiv eines der Dominantesten, abgesehen von dem Motiv um Duft und Farbe. Dies zeigt bereits der erste Satz der Erzählung, indem Hofmannsthal auf einen empfänglichen Menschen verweist, der auf einem „verlassenen Fleck des Hinterdecks“ ¹⁷⁶²⁵ saß und zurück gen die Riviera schaute. ¹⁷⁶²⁶ Gleich zu Beginn zeigt sich damit die Einsamkeit und der Bezug zur Vergangenheit des Protagonisten, der sich umgeben wähnt vom Duft und Farbspiel der hinter ihm liegenden Riviera: „Das alles sah ich jetzt scharf und springend, weil es verschwunden war, und glaubte, den feinen Duft zu spüren, den doppelten Duft der süßen Rosen und des sandigen, salzigen Strand.“ ¹⁷⁶²⁷ Auch zeigt sich das Augen-Motiv durch das Erkennen des Schiffes, einer Yacht: „Mit guten Augen unterschied man schon recht deutlich die Maste und Raen, ja sogar die Vergoldung, dort, wo der Name des Schiffes stand.“ ¹⁷⁶²⁸ Hatte er lesend auf dem Schiffsdeck gesessen, geht der Protagonist nun unter Deck um sein „Fernglas“ ¹⁷⁶²⁹ zu holen, durch das er sich einen bestimmten Punkt des anderen Schiffes „ganz nahe, fast unheimlich nahe“ ¹⁷⁶³⁰ bringt: „Es war, wie wenn man durchs Fenster in ein ebenerdiges Zimmer schaut, worin sich Menschen bewegen, die man nie gesehen hat und wahrscheinlich nie kennen wird; aber einen Augenblick belauscht man sie ganz in der engen dumpfen Stube.“ ¹⁷⁶³¹ Obwohl der Blick durch das Glas von dem Tauwerk begrenzt wird, kann er auf dem anderen Schiff eine junge Frau ausmachen. ¹⁷⁶³² Hofmannsthal's Beschreibung der Frau trägt Züge von Nathanael aus E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann*, wenn es heißt: „Ihr Blick fiel über mich, und ich wurde verlegen, daß ich sie so anstarrte, aus solcher Nähe; ich senkte das Glas.“ ¹⁷⁶³³ Als er jedoch realisiert, dass sie ihn über die Distanz überhaupt nicht als Voyeur ausmachen kann, hebt er neuerlich das Fernglas, um die Frau zu betrachten. ¹⁷⁶³⁴ Schließlich begreift der Protagonist, dass er die Frau nicht aus seiner Vergangenheit her kennt, sondern dass sie die Projektion seiner jahrelangen Sehnsucht ist. ¹⁷⁶³⁵ Seine Überlegungen durchdenkt er nicht wirklich, wie Hofmannsthal den Protagonisten sagen lässt, sondern er „schaute sie in einer fliegenden, vagen Bildersprache“. ¹⁷⁶³⁶ Schließlich muss er mit ansehen, ¹⁷⁶³⁷ wie sich die beiden Schiffe wieder voneinander entfernen: „In hilfloser Angst sah ich ihr nach, wie sie mit langsamen Schritten schlank und biegsam eine kleine Treppe hinabstieg, wie Ruck auf Ruck in der Luke der grüne Gürtel verschwand, dann die feinen Schultern und dann das dunkelgoldne Haar.“ ¹⁷⁶³⁸ Während er wähnt, dass durch die Frau sein ganzes Glück von ihm genommen wird („Wie ich so hinstarrte

17620SW XXXVII. S. 72. Z. 5.

17621SW XXXVII. S. 73. Z. 23.

17622SW XXXVII. S. 74. Z. 18.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S.74. Z. 27.

17623SW XXXVII. S. 97. Z. 21.

17624SW XXXVII. S. 104. Z. 8.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 79. Z. 19, SW XXXVII. S. 82. Z. 2, SW XXXVII. S. 84. Z. 4, SW XXXVII. S. 89. Z. 5, SW XXXVII. S. 90. Z. 20, SW XXXVII. S. 92. Z. 28.

17625SW III. S. 7. Z. 1

17626SW III. S. 7. Z. 2.

17627SW III. S. 7. Z. 6-9.

17628SW III. S. 8. Z. 5-7.

17629SW III. S. 8. Z. 8.

17630SW III. S. 8. Z. 10.

17631SW III. S. 8. Z. 10-14.

17632SW III. S. 8. Z. 19-22.

17633SW III. S. 8. Z. 27-28.

17634„Ich richtete also wieder das Glas auf sie, und sie sah jetzt wie verträumt gerade vor sich hin. In dem Augenblick wußte ich zwei Dinge: daß sie sehr schön war, und daß ich sie kannte. Aber woher? Es quoll in mir auf, wie etwas Unbestimmtes, Süßes, Liebes und Vergangenes.“ In: SW III. S. 8. Z. 31-35.

17635SW III. S. 8. Z. 23-25.

17636SW III. S. 9. Z. 38-39.

17637SW III. S. 10. Z. 33.

17638SW III. S. 10. Z. 35-39.

auf das schwindende Schiff“),¹⁷⁶³⁹ wird er der goldenen Schrift des Schiffes gewahr.

In dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) zeigt sich die erstmalige Einbindung des Motivs gerade durch Claudios gewonnene Distanz zu seinem ästhetizistischen Leben, besieht Claudio doch sehnsuchtsvoll das Leben der Menschen. Dass seine Problematik des Lebens mit seinem Blick zusammenhängt, wird überdeutlich, wenn Claudio sagt: „Und starre voller Sehnsucht stets hinüber, / Doch wie mein Blick dem Nahen näher gleitet, / Wird alles öd, verletzender und trüber“.¹⁷⁶⁴⁰ Seine Kunstwerke und sein Besitz sind ihm nichts mehr, können ihn nicht mehr erfüllen, und er begreift, dass er sich an ein künstliches Leben verloren hat, während er die Natur, die Sonne aus „toten Augen“¹⁷⁶⁴¹ heraus betrachtet hat.

„Ich wandte mich und sah das Leben an:
Darinnen Schnellsein nicht zum Laufen nützt
Und Tapfersein nicht hilft zum Streit; darin
Unheil nicht traurig macht und Glück nicht froh;“¹⁷⁶⁴²

Durch den Diener zeigt sich das Augen-Motiv, wenn er Claudio beschreibt, was für Gestalten in seinen Garten eingedrungen sind; allein, man sieht nicht alle, verbirgt doch der Taxus mitunter eine der Figuren.¹⁷⁶⁴³ Durch den Diener zeigt sich zudem auch, dass das Augen-Motiv vermitteln kann ob jemand mit dem Leben verbunden ist, ein totengleiches Leben führt oder mehr noch tot ist. Hatte Claudio schon seinen eigenen Blick mit dem Tod verbunden, so heißt es über diese wahrhaft Toten, die sich in Claudios Garten aufhalten: „Mit einer solchen grauenvollen Art / Still dazusitzen und mit toten Augen / Auf einen wie in leere Luft zu schauen, / Das sind nicht Menschen.“¹⁷⁶⁴⁴

Tote Menschen, sowie Menschen die ein schattenhaftes Leben führen, sind bereits durch ihre Augen auszumachen. Claudios Diener bekennt neuerlich deren fehlende Menschlichkeit, die ihn veranlasst, das Schloss zum Haus mit Weihwasser zu besprengen, fürchtet er sich doch vor diesen lebensfernen Gestalten: „Denn / Ich habe solche Menschen nie gesehn, / Und solche Augen haben Menschen nicht.“¹⁷⁶⁴⁵

Das Motiv bindet Hofmannsthal aber auch durch den Tod ein. Hatte Claudio das Spiel des Todes im Innern wie schon lange nichts Künstliches mehr ergriffen, so fasst ihn mit dem Blick des Todes ein Entsetzen.¹⁷⁶⁴⁶ Hofmannsthal deutet damit die Unzulänglichkeit an, die Claudio in diesem Moment seinem eigenen Leben gegenüber spürt, vor allem ist es aber auch die unmittelbare Angst vor dem Tod.¹⁷⁶⁴⁷

In *Der Tor und der Tod Prolog* (1893) zeigt sich ebenso die Einbindung des Augen-Motivs. Hofmannsthal verwendet das Motiv allerdings nur, wenn Ferrante seinen verstört träumenden Hund aufweckt, und dieser ihn mit „grossen feuchten Augen“¹⁷⁶⁴⁸ ansieht. Obwohl die großen Augen hier für die Zuwendung des Tieres zu seinem Herrn stehen, ist er doch auch von dem Traum ergriffen gewesen.¹⁷⁶⁴⁹ In *Landstraße des Lebens* (1893) leidet der Hirtenknaube in der Handschrift 4 H an der Sonne, die seine „Augenlider“¹⁷⁶⁵⁰ gestreift und ihn geweckt hatte, und in dem *Gartenspiel* (1897) schildert Hofmannsthal mitunter das Leiden Isabellas unter dem Blick ihres Bruders (SW III. S. 271. Z. 2-5). In *Das Kind und die Gäste* (1897) zeigt sich das Motiv erstmalig durch die Abbildung Amors auf der Wiege des Kindes, der mit „verbundenen Augen auf einem goldenen römischen Triumphwagen“¹⁷⁶⁵¹ steht. Mit dem Blick steht auch das Erleben der Ariadne in Verbindung, die durch ihre Liebe zum Gott Dionysos das Lieben und Leben der Menschen leichter sehen

17639SW III. S. 11. Z. 3-4.

17640SW III. S. 64. Z. 16-18.

17641SW III. S. 66. Z. 32.

17642SW III. S. 67. Z. 10-13.

17643SW III. S. 68. Z. 15.

17644SW III. S. 68. Z. 21-24.

17645SW III. S. 68. Z. 30-32.

17646SW III. S. 70. Z. 22.

17647In den Notizen Hofmannsthals zeigt sich ebenso die Verbindung zwischen dem Augen-Motiv und der Wahrnehmung des Lebens, wird dieses von Claudio doch als „ein Augentrug“ wahrgenommen. In: SW III. S. 439. Z. 3.

Siehe (Notizen) SW III. S. 438. Z. 23, SW III. S. 439. Z. 24-27.

17648SW III. S. 242. Z. 33-34.

17649SW III. S. 758. Z. 25.

17650SW III. S. 157. Z. 1.

17651SW III. S. 282. Z. 23-24.

kann.¹⁷⁶⁵²

Ebenso in dem lyrischen-Drama *Idylle* (1893) zeigt sich der Bezug zum Augen-Motiv. So bemerkt der Schmied die Feindseligkeit der Frau gegenüber seinem Werk in dem Blick dieser („Indes du schweigend mir das Werk, feindselig fast, / Mit solchen Lippen, leise zuckenden, beschaust?“).¹⁷⁶⁵³ Freudig dagegen steht die Protagonistin der Erinnerung an den Vater gegenüber, hatte sie immer den „Blick aufs väterliche Handwerk“¹⁷⁶⁵⁴ gerichtet. Aber mit der Kunst und den auf den Krügen des Vaters abgebildeten Götterwelt, zeigt sich die Problematik des Augen-Motivs. Die Ästhetizistin, die die Werke des Vaters bewundert und als Kunst einstuft, erinnert sich an „Persephoneias hohes Bild, / Die mit den seelenlosen, toten Augen schaut“,¹⁷⁶⁵⁵ wodurch sich gleichsam dieser übergroße Zug der Frau zur Vergangenheit und zu diesem Kunstverständnis als todbringend zeigt. Selbst bekennt diese Frau den großen Einfluss der väterlichen Kunst auf ihre Persönlichkeit, die ihren Blick auf ihre wirkliche Umwelt fatalerweise negativ prägte.

„Daß mir zuweilen war, als hätte ich im Schlaf
Die stets verborgenen Mysterien durchirrt
Von Lust und Leid, Erkennende mit wachem Aug,
Davon, an dieses Sonnenlicht zurückgekehrt,
Mir mahnendes Gedenken andern Lebens bleibt“¹⁷⁶⁵⁶

In Hofmannsthals 5. Prosagedicht *Gerechtigkeit* (1893) beschreibt Hofmannsthal den Engel Gottes, der auf den Ästhetizisten trifft und zu Gerechtigkeit aufruft. Wohl aber vollzieht sich durch den Blick des Ästhetizisten in sein Gesicht und damit in seine Augen eine Veränderung. Die ästhetizistische Bezauberung des Ästhetizisten wird von Angst verdrängt. So heißt es über das Gesicht des Engels: es war von „wundervoller Feinheit und Schönheit der Züge, aber die dunkelblauen Augen blickten finster, fast drohend, und das goldene Haar hatte nichts Lebendiges, sondern gab ein unheimliches metallisches Blinken.“¹⁷⁶⁵⁷ Die Bedrohung für den Ästhetizisten geht primär von den Worten aus. Bedingt ist dies durch die Unfähigkeit des Ästhetizisten, die Fragen des Engels wirklich zu begreifen und zu beantworten. Aber auch durch den Blick des Engels fühlt sich der Ästhetizist bedroht, unter dem er sich des „vernichtende[n] Bewußtsein[s] [s]einer Unzulänglichkeit“¹⁷⁶⁵⁸ bewusst wird. Zwar gelingt es dem Ästhetizisten, die Gefahr zu bannen, indem er von einem momentanen Erkennen des Lebens spricht, doch straft der Engel den Ästhetizisten, aufgrund der fehlenden Kontinuität, mit einem „verächtlichen Blick“¹⁷⁶⁵⁹ ab. Lediglich flüchtig ist der Bezug zum Blick in dem 29. Prosagedicht (1898). Doch zeigt sich das Motiv in dem Gedicht verbunden mit der Erfüllung innerhalb des Liebeserlebens („Wenn ich dich küsse zieht mein schwankend selbst, ganz Auge, sich in einen Edelstein zusammen“).¹⁷⁶⁶⁰

Vielfach zeigt sich in dem Drama *Alkestis* (1893/1894) auch dieses Motiv. So sieht der Gott Apollon ins Innere des Hauses des Admet, um zu wissen wie es um die Frau des Hauses steht. An Admet zeigt sich das Motiv durch dessen Angst vor dem Tod und seiner Bitte, dass jemand an seiner Stelle sterben möge. Statt seiner Eltern jedoch hatte sich Alkestis hingegeben, und die Todesgötter zeigen sich schon mit „Todesaugen“¹⁷⁶⁶¹ bereit Alkestis anzunehmen. Während die Menschen des Hauses auch auf das auftretende Ehepaar („Schaut hin, schaut, sie kommt“) ¹⁷⁶⁶² verweisen, besinnt sich Admet der Zeit, in der er schon gewusst hat,

17652SW III. S. 283. Z. 30-38.

17653SW III. S. 60. Z. 18.

17654SW III. S. 55. Z. 12.

17655SW III. S. 55-56. Z. 29-1.

17656SW III. S. 56. Z. 12-16.

In den Notizen deutet sich ebenso der Bezug zwischen dem Augen-Motiv, d. h. dem falschen Blick der Frau und dem Tod an:

„Dass sich <Dein> Blick nach innen gleichsam / kehrend stirbt“. In: SW III. S. 415. Z. 16-17.

17657SW XXIX. S. 229. Z. 31-34.

17658SW XXIX. S. 230. Z. 16-17.

17659SW XXIX. S. 230. Z. 16.

17660SW XXIX. S. 240. Z. 27-29.

17661SW VII. S. 10. Z. 18.

17662SW VII. S. 16. Z. 6.

dass er Alkestis verlieren wird; so musste er „Ihr Leben mir im Arm auslöschen sehnen“. ¹⁷⁶⁶³ Herakles' pietätvoller Abgang aus seinem Hause wird von Admet, der ihm zuerst teilnahmslos nachsieht, aufgehalten. Ebenso stark zeigt sich Admet im Umgang mit seinem Vater, dem er die mangelhafte Liebe ihm gegenüber vorwirft, während der „Totenäugige“ ¹⁷⁶⁶⁴ auf ihn verwiesen habe und der Tod ihn angeschaut hatte. Erst durch den Sklaven besinnt sich Herakles darauf, dass Admets Worte wohl nicht aus seinem Innern gekommen sind, und bedenkt den Blick Admets: „Wohl, er sah so drein, / So ganz verstört wie einer, neben dem / Der Blitz in Boden fuhr“. ¹⁷⁶⁶⁵ Mit den Augen verbindet Admet zudem die Leere seines Leben und der Welt („Aus leeren Augenhöhlen starrst du her, / Mein Haus! Öd streicht die Luft durch Leeres hin“). ¹⁷⁶⁶⁶ Hatte Admet früher aus dem Anblick seiner Hände Glück empfunden, hält er nun seine Hand gegen den Himmel „wie um durchzuschauen“, ¹⁷⁶⁶⁷ doch fühlt er sich nicht im Innersten ergriffen, sondern „starrt teilnahmslos vor sich hin“ ¹⁷⁶⁶⁸ und bekennt schließlich ob der gesehenen Menschen: „Ich ertrag den Anblick eurer Weiber nicht!“ ¹⁷⁶⁶⁹ Dass das Augen-Motiv eng mit dem Wesen, mit dem augenblicklichen Empfinden zusammenhängt, zeigt sich auch daran, dass er in seinem Land keinen Halt finden kann; vielmehr sieht er darin ebenso eine Sehnsucht nach Alkestis. Fälschlicherweise glaubt Admet, den Tod mit seinem Weib zu sehen, und ruft die ihn umgebenen Menschen dazu auf, dies auch zu sehen. ¹⁷⁶⁷⁰ Auf Herakles Bitte, ihm die Frau abzunehmen, reagiert Admet ablehnend: „Ich könnte dieses Weib nicht sehnen im Haus / Und ohne Tränen bleiben!“ ¹⁷⁶⁷¹ Denn trotz seines Schwurs fühlt er sich von der Frau ergriffen. ¹⁷⁶⁷² Admet sieht sich deutlich von ihrem „Anblick unwillkürlich ergriffen“, ¹⁷⁶⁷³ doch hält er auch immer noch an seinem Treueschwur fest, verlangt er doch vielmehr danach: „bei den Göttern! schaff mir aus den Augen / Dies Weib, o quäle mich Gequälten nicht! / Wenn ich sie sehe, glaub ich mein Gemahl / Zu sehnen, ja mehr, mein Leben kommt zurück!“ ¹⁷⁶⁷⁴

Den Schleier gelüftet, muss Herakles Admet sogar dazu aufrufen, die Frau überhaupt anzusehen („Schau dieses Mädchen an, mich dünkt / Sie gleicht Alkestis, deiner toten Frau!“), ¹⁷⁶⁷⁵ doch selbst dann noch hält sich Admet zurück, wähnt in der Frau, nur eine Spukgestalt zu sehen, und wird von Herakles neuerlich dazu aufgefordert sie anzusehen, um Sicherheit zu gewinnen („So schau sie an!“). ¹⁷⁶⁷⁶ Schließlich jedoch erkennt er Alkestis vor sich, bleibt aber immer noch zögernd: „O meiner Liebsten Aug und Leib Ich hab / Dich wieder, die ich nimmermehr gehofft / Zu sehnen?“ ¹⁷⁶⁷⁷

Weitere Bezüge zum Augen-Motiv zeigen sich durch den alten Mann, der sich rühmt Herakles zu Lebzeiten gesehen zu haben („So hab ich noch den Herakles gesehnen“), ¹⁷⁶⁷⁸ durch Herakles der seine Gegenwart herunterspielt („Staunst du auch jedesmal, wenn du den Blitz / In alte Bäume fahren siehst?“), ¹⁷⁶⁷⁹ durch die Klage des alten Sklaven ob des Verhaltens des Herakles in diesem Trauerhaus („Tritt trotzig in das Haus, / Obwohl er unsern Herrn in Trauer sieht!“), ¹⁷⁶⁸⁰ zumal er ihm dienen muss und so nicht letztmalig die Herrin sehen kann, ¹⁷⁶⁸¹ und durch Herakles in seiner Trunkenheit, der das Verhalten des Sklaven nicht begreift.

17663SW VII. S. 21. Z. 21. Z. 16.

17664SW VII. S. 28. Z. 15.

Die Verbindung zwischen dem Tod und den Augen betont auch Alkestis („düster schaut er her“, SW VII. S. 17. Z. 9).

17665SW VII. S. 32. Z. 24-26.

17666SW VII. S. 34. Z. 5-6.

17667SW VII. S. 34. Z. 21.

17668SW VII. S. 34. Z. 37.

17669SW VII. S. 35. Z. 23.

17670SW VII. S. 35. Z. 32.

17671SW VII. S. 36. Z. 32-33.

17672SW VII. S. 36-37. Z. 39-40//1-3.

17673SW VII. S. 37. Z. 16.

17674SW VII. S. 37. Z. 20-23.

17675SW VII. S. 40. Z. 23-24.

17676SW VII. S. 40. Z. 33.

17677SW VII. S. 41. Z. 9-11.

Zum Ende zeigt Hofmannsthal die Gemeinschaft der beiden Ehepartner auch durch den Blick auf, denn „beide bleiben auf den Stufen stehen und sehen dem langsam / abgehenden Herakles nach“. In: SW VII. S. 41. Z. 15-16.

17678SW VII. S. 23. Z. 6.

17679SW VII. S. 23. Z. 11-12.

17680SW VII. S. 29. Z. 30-31.

17681SW VII. S. 30. Z. 8.

Trunkene und Verliebte, so Herakles hier, haben einen „sonderbaren“¹⁷⁶⁸² Blick. Von diesem Blick distanziert Herakles jedoch diejenigen, die aus dem Totenreich zurückkehren („kämen aber Tote wieder, / Sie hätten noch viel wundervollre Augen“).¹⁷⁶⁸³

In dem Dramenentwurf zu dem *Alexanderzug* (1893/1895) zeigt sich das Motiv zum einen durch Alexander und dessen Betrachtung des Narren auf seinem Thron,¹⁷⁶⁸⁴ durch seine eigene Schwäche,¹⁷⁶⁸⁵ aber auch durch die Bewunderung der Tiere für das schöne Gewand des Königs, die die „funkelnden Augen auf das Tuch gerichtet“¹⁷⁶⁸⁶ haben.¹⁷⁶⁸⁷

In *Das zauberhafte Telephon* (um 1893 ?) ist das Sehen zum einen negativ besetzt, erinnert sich der Dienstmann in seinem Gespräch mit Pierrot an die Tante, an den „[a]lten Drachen“,¹⁷⁶⁸⁸ der ihn von Pierrette trennt.¹⁷⁶⁸⁹ Im Epilog hingegen steht das Sehen, kontrastierend zum Erblicken der Tante, mit dem Liebeserleben („Just wie das Leben – angeschaut / Durch rosenfarb'ne Brillen!“).¹⁷⁶⁹⁰ In der Pantomime *Liebeszeichen* (1893) erfolgt der Bezug zum Motiv lediglich einmalig durch Pierrots Sicht auf die Welt („Sieht Länder wie Stimmungen“).¹⁷⁶⁹¹ In der *Wiener Pantomime* (1893/1894) zeigt sich zum einen das Motiv durch die Kraft, die der Dichter aus der Stadt Wien zieht,¹⁷⁶⁹² sowie durch die Figur des Augustin, weil seine Geige schweigt („Endlich lehnt er sich auf den Brunnenrand und starrt gedankenlos ins Wasser“).¹⁷⁶⁹³ Das plötzliche Tönen der Geige verbindet Hofmannsthal auch mit dem Augen-Motiv, schaut Augustin „mit weit aufgerissenen Augen, starr vor Staunen, nach der Geige“.¹⁷⁶⁹⁴ Ein kurzer Bezug zum Augen-Motiv zeigt sich in *Der Zauberer* (1903) durch das Vermeiden des Blickes in den Spiegel („schliesslich sieht nicht einmal der Zauberer selbst in den Spiegel“).¹⁷⁶⁹⁵ In Skizze zu *Junges Mädchen von altem Maniak gekauft* (1902/1905 ?) erfolgt das Motiv zum einen durch den Mann, der das Bild des Malers betrachtet und es unter dem Licht einer Lampe belebt,¹⁷⁶⁹⁶ zum anderen durch den Maler selbst, der die vermeintlich lebendige Frau auf dem Bild verewigt („Der junge Mann sucht die einmal Gesehene. Er malt sie“).¹⁷⁶⁹⁷ Vom Maniak wird dem Maler zudem eine Brille verkauft: „Der Maniak verkauft ihm eine Brille. Mit der Brille sieht er seine Skizzen verschönt“.¹⁷⁶⁹⁸ In den Notizen zu *Der Herr des Spiegels* (1905 ?) beobachtet der Herr eine der Frauen durch einen Vorhang (SW XXVII. S. 147. Z. 13-14), wodurch das Augen-Motiv Teil der Inszenierung ist; Hofmannsthal deutet aber auch den Blick des Schauspielers an, den er durch den Vorhang auf sein Publikum wirft.¹⁷⁶⁹⁹ Des weiteren findet sich das Motiv in den losen Notizen in *Salome* (1906/1907) durch den Blick des Götzen, wird ihr doch unter dessen „tödlichen Aug“¹⁷⁷⁰⁰ die Selbstliebe zur Qual als auch in der dramatisch-pantomimischen Dichtung *Der Kaiser und die Hexe* (1906/1907) durch das Liebeserleben; so

17682SW VII. S. 31. Z. 2.

17683SW VII. S. 31. Z. 5-6.

17684„Wie Alexander ausschaut und ihn sieht, erfüllt ihn der Wirbel des rätselhaften Daseins so sehr, dass er fast auf der Stelle gestorben wäre.“ In: SW XVIII. S. 13. Z. 17-19.

17685„Monolog wo die Schwäche ihn anfällt [...] mein innres Auge fängt an die festen Formen seiner Feinde in grauenvolle Schatten aufzulösen von übermenschlicher Gestalt (richtiger Strich) fängt dieses Schattenspiel von neuem an“. In: SW XVIII. S. 17. Z. 7-9.

17686SW XVIII. S. 13. Z. 34-35.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 13. Z. 29-31.

17687Lose Bezüge finden sich auch unter: SW XVIII. S. 17. Z. 17-18, SW XVIII. S. 18. Z. 35, SW XVIII. S. 21. Z. 4-5, SW XVIII. S. 21. Z. 26, SW XVIII. S. 353. Z. 16-18.

17688SW XXVII. S. 131. Z. 33.

17689SW XXVII. S. 131. Z. 33-35.

17690SW XXVII. S. 133. Z. 30-31.

17691SW XXVII. S. 134. Z. 8.

17692SW XXVII. S. 136. Z. 13-14, SW XXVII. S. 136. Z. 22-23, SW XXVII. S. 136-137. Z. 32//1.

17693SW XXVII. S. 137-138. Z. 38//1.

17694SW XXVII. S. 138. Z. 6-7.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW XXVII. S. 681. Z. 14-15.

17695SW XXVII. S. 138. Z. 6-7.

17696SW XXVII. S. 145. Z. 8-10.

17697SW XXVII. S. 146. Z. 21.

17698SW XXVII. S. 147. Z. 6-7.

17699SW XXVII. S. 148. Z. 3-4.

17700SW XXVII. S. 148. Z. 12.

sieht der Kaiser in einem Spiegel das Bild der Hexe, die für ihn der „Inbegriff der Verführung“¹⁷⁷⁰¹ ist.

Auch in *Das Märchen der 672. Nacht* zeigt sich die Bedeutung des Augen-Motivs.¹⁷⁷⁰² So schildert Hofmannsthal die Entwicklung des ästhetizistischen Kaufmannssohnes, die sich dadurch bedingt weil er weder durch die Gesellschaft noch durch eine Liebe einen Halt in seinem Leben gefunden hat, und sich stattdessen an die schönen, künstlichen Dinge wendet. Hofmannsthal zeigt hier deutlich die Bedeutung des Motiv-Komplexes auf, wenn es heißt: „Allmählich wurde er sehend dafür, wie alle Formen und Farben der Welt in seinen Geräten lebten.“¹⁷⁷⁰³ Doch die Gedanken an den Tod befallen ihn, die er für den Moment zwar, durch die eigene Schönheit zu überdecken imstande ist. Das Ahnen seines Lebensendes befällt ihn aber neuerlich, obgleich Hofmannsthal auch hier deutlich macht, dass sein ästhetizistischer Blick auf sein Leben fatal enden wird, heißt es doch: „>>Wo du sterben sollst, dahin tragen dich deine Füße<<, und sah sich schön, wie ein auf der Jagd verirrter König.“¹⁷⁷⁰⁴

Das Augen-Motiv aber steht in der Erzählung vor allem in Verbindung mit den Dienern. So deutet Hofmannsthal ein Interesse des Kaufmannssohnes an seinen Dienern an, wenn er der jungen Dienerin nicht nur seinen Arzt schickt, sondern auch zu ihr geht um zu „sehen, wie es ihr ginge.“¹⁷⁷⁰⁵ Bedingt dadurch, dass sie selbst die Augen geschlossen hat, betrachtet er sie erstmalig „ruhig“.¹⁷⁷⁰⁶ Auch durch den Diener gelingt es Hofmannsthal das Motiv einzubinden, beschreibt er doch die Ergriffenheit des Kaufmannssohnes für das stille Wesen des Dieners, bei gleichzeitiger Dienstgefälligkeit, so dass er in Gesellschaft ein größeres Interesse dafür empfand, den Diener zu „beobachten, als auf die Reden der übrigen Gäste zu hören.“¹⁷⁷⁰⁷

Von Bedeutung zeigt sich das Betrachten des Ästhetizisten auch in Verbindung mit der älteren Dienerin, deren Schönheit er erst durch das nähere Schauen gewahr wird: „Dieses junge Mädchen war von jenen, die man von weitem oder wenn man sie als Tänzerinnen beim Licht der Fackeln auftreten sieht, kaum für sehr schön gelten ließe, weil da die Feinheit der Züge verloren geht; da er sie aber in der Nähe und täglich sah, ergriff ihn die unvergleichliche Schönheit ihrer Augenlider und ihrer Lippen und die trägen, freudlosen Bewegungen ihres schönen Leibes waren ihm die rätselhafte Sprache einer verschlossenen und wundervollen Welt.“¹⁷⁷⁰⁸ Negativ besetzt zeigt sich das Motiv wiederum, wenn er während seiner Lektüre im Garten spürt – allerdings vergewissert er sich nicht durch seinen Blick –, dass die „Augen seiner vier Diener auf ihn geheftet waren“.¹⁷⁷⁰⁹ Hofmannsthal lässt hier den Kaufmannssohn deutlich unter dem Blick der Diener leiden, was bedingt dadurch ist, dass er durch sie seine persönliche Unzulänglichkeit spürt.¹⁷⁷¹⁰

Ihre Lebendigkeit fühlend und die daran geknüpfte Endlichkeit des Lebens, sieht er sich noch stärker in seinem ästhetizistischen Wesen bedrückt. So versucht er sich mit aller Macht auf das Schöne zu besinnen, welches hier als Teil der Natur wahrgenommen wird, und versagt neuerlich darin, heißt es doch: „[...] schaute und mit aller Anstrengung darauf achtete, wie aus dem kühlen Duft von Gras und Erde der Duft der Nelken in hellen Atemzügen zu ihm aufflog und dazwischen in lauen übermäßig süßen Wolken der Duft von Heliotrope, fühlte er ihre Augen und konnte an nichts anderes denken.“¹⁷⁷¹¹ Hofmannsthal lässt ihn jedoch neuerlich die Blicke der Diener auf sich spüren. Doch dabei zeigt sich, dass er diese selbst mit seinen Augen nicht wahrnimmt, sondern nur davon ausgeht, dass sie ihn ansehen, bedingt dadurch, dass er seine eigene Unzulänglichkeit spürt („ohne aufzusehen, erwartetet er in heimlicher Angst den Augenblick, wo er

17701SW XXVII. S. 150. Z. 23-24.

17702In der Forschung findet sich die Thematisierung des Blickes mitunter bei Corinna Jäger-Trees, bei ihr allerdings im Zuge der mangelhaften Kommunikation des Kaufmannssohnes: „Dabei nimmt das Auge des Dichters meist die Perspektive des Protagonisten ein.“ In: Corinna Jäger-Trees: Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerkes. Sprache und Dichtung. Forschung zur deutschen Sprache, Literatur und Volkskunde begründet und fortgeführt von H. Mayne, S. Singer und F. Strich. Herausgegeben vom Deutschen Seminar der Universität Bern. Band 38. Verlag Paul Haupt. Bern und Stuttgart. 1988, S. 111.

17703SW XXVIII. S. 15. Z. 18-19.

17704SW XXVIII. S. 16. Z. 19-20.

17705SW XXVIII. S. 17. Z. 6.

17706SW XXVIII. S. 17. Z. 7.

17707SW XXVIII. S. 17. Z. 25-26.

17708SW XXVIII. S. 18. Z. 4-11.

17709SW XXVIII. S. 18. Z. 32-33.

17710SW XXVIII. S. 18. Z. 33.

17711SW XXVIII. S. 19. Z. 8-12.

wiederkommen werde.“).¹⁷⁷¹² Beklemmender jedoch wirkt auf den Kaufmannssohn nicht, so zumindest der Glaube des Ästhetizisten, dass sie ihn „unausgesetzt beobachteten“,¹⁷⁷¹³ sondern dass sie ihn zwingen, seine Gedanken auf sich und sein Leben zu richten.

Neuerlich verdeutlicht Hofmannsthal aber auch, dass die Beklemmung ihn vor allem aus der Distanz heraus befällt, nicht aber so sehr, wenn er ihnen nahe ist; dann erscheint es ihm nämlich mitunter einfach, „ihren Bewegungen zuzusehen“.¹⁷⁷¹⁴ Mit dem Blick verbindet Hofmannsthal im Folgenden vor allem die Betrachtung der älteren Dienerin in einem Spiegel.¹⁷⁷¹⁵ Dabei zeigt sich auch hier, dass Hofmannsthal den Kaufmannssohn die Dienerin nicht direkt betrachten lässt, sondern aus der Distanz heraus, indem er sie eben durch den Blick in den Spiegel sieht. Zwar realisiert er die Differenz zwischen der Lebendigkeit der älteren Dienerin und den Kunstgottheiten, die sie trägt, doch erweckt die lebendige Schönheit der Dienerin kein Verlangen in ihm, sodass er „seine Blicke nicht lange auf ihr ließ“.¹⁷⁷¹⁶ Dennoch begibt er sich in die Stadt, um dort einen gleichwertigen Reiz zu erhalten, den diese Dienerin für ihn verkörpert, und sieht mitunter mit „sehnsüchtigen Augen in [die] dumpfen Glashäuser[...]“¹⁷⁷¹⁷ hinein, bereits ahnend, dass diese Suche vergeblich sein wird. Durch die ausgelöste Bedrohung durch den Brief, stellt sich der Kaufmannssohn auch imaginativ vor, wie alle Diener aus seinem Haus gerissen werden.¹⁷⁷¹⁸

Zurück in der Stadt, sind ihm seine eigenen Räumlichkeiten verschlossen, sodass er durch die ihm bekannte Stadt irrt, auf der Suche nach einer Schlafstelle für die Nacht. Auf diesem Weg kann er mitunter auf einer Treppe stehend in die Höfe der „kleinen Häuser sehen“.¹⁷⁷¹⁹ Zudem führt ihn sein unsicherer Weg in sein Viertel, von dem Hofmannsthal ihn empfinden lässt, dass er wähnt, dieses nie „gesehen zu haben“.¹⁷⁷²⁰ Hofmannsthal zeigt die Bedeutung, die er dem Augen-Motiv beimisst, noch dadurch auf, indem er den Kaufmannssohn „[p]lötzlich“¹⁷⁷²¹ ein altmodisch wirkendes Schmuckstück erblicken lässt, welches ihn an die Haushälterin erinnert, wobei er den Kaufmannssohn dieses Empfinden sich wie folgt erklären lässt: „Wahrscheinlich hatte er ein ähnliches Stück aus der Zeit, wo sie eine junge Frau gewesen war, einmal bei ihr gesehen.“¹⁷⁷²² In das Geschäft getreten, zeigt sich der Juwelier erfreut, einen derartigen Kunden wie den Kaufmannssohn in seinem ärmlichen Geschäft zu sehen.¹⁷⁷²³

Hofmannsthal zeigt des weiteren aber auch neuerlich auf, dass der Kaufmannssohn unerfahren im Leben steht, was sich auch an seinem Blick zeigt, heißt es doch: „Gedankenlos betrachtete er über die Schulter des Juweliers hinwegsehend einen kleinen silbernen Handspiegel, der halb erblindet war“.¹⁷⁷²⁴ In einem weiteren Spiegel erblickt er, und dieses Sehen ist durch sein Inneres gespeist, zudem die ältere Dienerin, wird von der kindlichen Schönheit ihres Halses ergriffen und beschließt, ihr eine dünne Kette zu kaufen, weil es ihn danach verlangt, ein solches Kettchen an ihrem Hals zu sehen.¹⁷⁷²⁵ Der Blick des Kaufmannssohnes hat hier den Anschein von Zufälligkeit, was sich ebenso zeigt als er an das „einzige niedrige vergitterte Fenster“¹⁷⁷²⁶ tritt, hinaus schaut und dadurch einen zum Nachbarhaus gehörigen Gemüsegarten erblickt.¹⁷⁷²⁷ Doch nicht diesen, verlangt es den Kaufmannssohn zu sehen, sondern eben die angrenzenden Glashäuser.¹⁷⁷²⁸ So führt ihn der Juwelier in den Hof und von diesem aus an ein Gitter, welches zum Garten führt. Zwar reagiert der Besitzer nicht auf die Zeichen des Juweliers, doch heißt er den Kaufmannssohn, die Glashäuser ruhig auch ohne dessen Wissen „zu besichtigen“.¹⁷⁷²⁹ In dem ersten Gewächshaus erblickt der

17712SW XXVIII. S. 19. Z. 18-19.

17713SW XXVIII. S. 19. Z. 37.

17714SW XXVIII. S. 20. Z. 3.

17715SW XXVIII. S. 20. Z. 8.

17716SW XXVIII. S. 20. Z. 27-28.

17717SW XXVIII. S. 20. Z. 37.

17718SW XXVIII. S. 21. Z. 28.

17719SW XXVIII. S. 22. Z. 32.

17720SW XXVIII. S. 22. Z. 36.

17721SW XXVIII. S. 23. Z. 5.

17722SW XXVIII. S. 23. Z. 7-8.

17723SW XXVIII. S. 23. Z. 13.

17724SW XXVIII. S. 23. Z. 21-22.

17725SW XXVIII. S. 23. Z. 29-30.

17726SW XXVIII. S. 24. Z. 6.

17727SW XXVIII. S. 24. Z. 7.

17728SW XXVIII. S. 24. Z. 10.

17729SW XXVIII. S. 24. Z. 17.

Kaufmannssohn eine Fülle von seltenen Pflanzen, sodass er sich lange daran nicht „sattsehen konnte“. ¹⁷⁷³⁰ Dadurch bedingt, dass er sich nicht von der Seltenheit dieser Pflanzen lösen kann, bemerkt er zu spät, dass es schon dunkelte. „Endlich aber schaute er auf und gewahrte, daß die Sonne ganz, ohne daß er es beachtet hatte, hinter den Häusern untergegangen war.“ ¹⁷⁷³¹ Ebenso entspricht auch das von außen, passive Betrachtende seinem Wesen, wenn er beschließt, wie ein Voyeur, nur von außen einen Blick in das zweite Gewächshaus zu werfen („außen einen Blick durch die Scheiben des zweiten Treibhauses werfen“). ¹⁷⁷³² Doch wie er „spähend“ ¹⁷⁷³³ an dem zweiten Gewächshaus vorbeigeht, erschreckt er, denn er findet sich von einem kleinen Mädchen beobachtet. Zwar kann er sich kurz beruhigen, weil er sich nur von einem kleinen Mädchen beobachtet sieht, doch sogleich sieht er sie neuerlich an und erschreckt im Innern. ¹⁷⁷³⁴ Als das Mädchen schließlich den Blick von ihm wendet, er dadurch so nicht mehr die eigene Unzulänglichkeit ahnt, wird ihm selbst der Anblick des kleinen „Puppenkörpers“ ¹⁷⁷³⁵ unerträglich. Alleine in dem zweiten Gewächshaus wird er der künstlichen Pflanzen gewahr, die „heimtückischen Masken mit zugewachsenen Augenlöchern“ ¹⁷⁷³⁶ gleichen. Eingeschlossen im zweiten Gewächshaus, aus dem er sich hilflos und dilettantisch zu befreien versucht, wähnt er sich durch die Blätter hinweg beobachtet, wodurch er die „Blicke durch das halbdunkle Gewirr der Bäume und Ranken“ ¹⁷⁷³⁷ bohrt. Schließlich erblickte er in der Hinterwand des Gewächshauses einen Ausgang, ¹⁷⁷³⁸ doch sieht er sich gleich darauf in einem „schmalen, gemauerten Gange“ ¹⁷⁷³⁹ stehen, in den der Himmel hinein „sah“. ¹⁷⁷⁴⁰ Auf seiner Flucht, die bedingt ist durch seine Angst vor der Endlichkeit des Lebens, bewerkstelligt er mitunter das Übertreten eines Abgrundes und zeigt seinen „Blick fest auf das jenseitige Ufer“ ¹⁷⁷⁴¹ gerichtet, wobei Hofmannsthals Formulierung auch eine Deutung ins Jenseitige bergen kann. Zudem kniet sich der Ästhetizist schließlich in seiner „Hilflosigkeit“, ¹⁷⁷⁴² die sich auf die Unmöglichkeit bezieht, dem Tod zu entkommen, auf das Brett und schließt vor Angst „die Augen“. ¹⁷⁷⁴³ Ein aktives Bestehen der Gefahrensituation kann also nicht vollzogen werden.

Blindlings seines Weges gehend, kommt er schließlich in die Soldatenviertel, in denen er Soldaten „mit gelblichen Gesichtern und traurigen Augen“ ¹⁷⁷⁴⁴ sieht, in deren Umgebung er einen „dumpfen Geruch“ ¹⁷⁷⁴⁵ wahrnimmt der ihn neuerlich beklommen macht. Obgleich er ihre Reden an ihn nicht versteht, „schaute er“ ¹⁷⁷⁴⁶ in den Hof hinein, als er am Tor vorbeikommt. Hier bemerkt er mehrere Soldaten die schwere Säcke auf den Schultern trugen: „Erst als sie näher kamen, sah er, daß in den offenen Säcken, die sie schweigend schleppten, Brot war.“ ¹⁷⁷⁴⁷ Auch besieht er sich die Soldaten, die vor ihren Pferden liegen und bemerkt eine breite Gemeinsamkeit im Aussehen aller Soldaten. ¹⁷⁷⁴⁸ Zudem wird er den Pferden mit den „rollende[n] Augen“ ¹⁷⁷⁴⁹ gewahr, deren Hässlichkeit ihn abschreckt. Besonders das letzte Pferd der Reihe erweckte die Aufmerksamkeit des Kaufmannssohnes, will es doch den Soldaten, der ihm die Hufe wäscht, in die Schulter beißen. Dabei bemerkt der Kaufmannssohn die „müden Augen“ ¹⁷⁷⁵⁰ dieses Soldaten, der Mitleid in ihm erweckt. So will er ihm wenigstens einen schönen Moment schenken, im Grunde jedoch die Todesahnung, die er mit diesem verbindet, überdecken, indem er ihm Gold geben will. Doch in diesem Moment wendet

-
- 17730SW XXVIII. S. 24. Z. 24.
 17731SW XXVIII. S. 24. Z. 24-26.
 17732SW XXVIII. S. 24. Z. 27-28.
 17733SW XXVIII. S. 24. Z. 29.
 17734SW XXVIII. S. 24. Z. 35.
 17735SW XXVIII. S. 25. Z. 27.
 17736SW XXVIII. S. 26. Z. 8-9.
 17737SW XXVIII. S. 26. Z. 16-17.
 17738SW XXVIII. S. 26. Z. 17.
 17739SW XXVIII. S. 26. Z. 26.
 17740SW XXVIII. S. 26. Z. 26.
 17741SW XXVIII. S. 26. Z. 39.
 17742SW XXVIII. S. 27. Z. 4.
 17743SW XXVIII. S. 27. Z. 5.
 17744SW XXVIII. S. 27. Z. 35.
 17745SW XXVIII. S. 27. Z. 36.
 17746SW XXVIII. S. 27. Z. 39.
 17747SW XXVIII. S. 28. Z. 11-12.
 17748SW XXVIII. S. 28. Z. 17.
 17749SW XXVIII. S. 28. Z. 26.
 17750SW XXVIII. S. 28. Z. 32.

das hässliche Pferd seinen Kopf und „sah ihn an“¹⁷⁷⁵¹ mit „rollenden Augen“,¹⁷⁷⁵² die noch hässlicher auf ihn wirken weil „eine Blesse gerade in der Höhe der Augen quer über den häßlichen Kopf lief“.¹⁷⁷⁵³ Bei dem sich ihm bietenden „Anblicke“,¹⁷⁷⁵⁴ erinnert er sich zudem eines armen Menschen, den er ein „einzigesmal im Laden seines Vaters gesehen hatte“.¹⁷⁷⁵⁵

Tödlich vom Huf des Pferdes getroffen und allein gelassen in der schäbigen Umgebung, schlägt er die „Augen auf“¹⁷⁷⁵⁶ und wird sich quälend seiner Einsamkeit bewusst. Hofmannsthal schildert am Kaufmannssohn hier eine Reaktion, die der der jungen Dienerin gleicht, „drehte er die Augen in den schmerzenden Höhlen gegen die Wand“.¹⁷⁷⁵⁷ Letztendlich distanziert sich der Kaufmannssohn von seinem Lebenswandel, doch gibt er die Schuld für seinen frühen Tod seinen Dienern, durch die er sich letztendlich „unter den Huf des Pferdes taumeln sah“.¹⁷⁷⁵⁸ Mit einer „Bitterkeit“¹⁷⁷⁵⁹ lässt Hofmannsthal den Kaufmannssohn schließlich auf sein Leben zurückblicken, doch allein deshalb, weil es ihn in einen frühen Tod geführt hat, nicht jedoch weil er die Falschheit des ästhetizistischen Lebens erkannt hatte.

Die Bedeutung des Motivs zeigt sich auch in *Amgiad und Assad* (1895). Hofmannsthal dachte wohl an eine ähnliche Gestaltung wie in *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) und damit an eine Verknüpfung der Ahnung von der eigenen Unzulänglichkeit mit dem Blick der Menschen: „der Prinz führt den alten König in einen viereckigen Garten, durch dessen Gitterstäbe alle Grossen und Hauptleute hereinstarren.“¹⁷⁷⁶⁰ Nur an zwei weiteren Stellen der *Knabengeschichte* (1906, 1911-1913) bindet Hofmannsthal das Motiv ein. Zum einen durch den sterbenden Sperber, der von Euseb angesehen wird,¹⁷⁷⁶¹ zum anderen durch Eusebs „weitaufgerissene[...] Augen“,¹⁷⁷⁶² als er im Sturm der Nacht der Magd nachjagt.

Zwingend ist in der *Soldatengeschichte* (1895/1896) auch die Einbindung des Augen-Motivs, weil die Wahrnehmung der Wirklichkeit Schwendars Ablehnung vom Leben bestimmt. Zum ersten Mal nimmt Hofmannsthal Bezug auf das Motiv, wenn der Blick des Ästhetizisten auf das Wasser des Fasses fällt („auf ein dunkles tiefes Wasser und er schrak zusammen bis ins Mark der Knochen“).¹⁷⁷⁶³ Es scheint, dass dieser Blick Schwendars zufällig auf die spiegelnde Wasseroberfläche fällt, doch ist dies nicht der Fall, denn mit gesenktem Blick geht er durchs Leben, was seinem Wesen entspricht.¹⁷⁷⁶⁴ Das zweite Mal geht Hofmannsthal auf das Augen-Motiv in Verbindung mit den Pferden ein, die Facetten von Schwendars Wesens spiegeln. Während das erste Pferd blind ist (SW XXIX. S. 52. Z. 11), hat das zweite Pferd einen „Kopf mit [...] großen suchenden Augen“,¹⁷⁷⁶⁵ und das dritte Pferd wird von Hofmannsthal wie folgt beschrieben: „großes Thier und stand mit gesenktem Kopf auf seinen vier Füßen, als ob es schlief.“¹⁷⁷⁶⁶ Hofmannsthal greift damit direkt auf den gesenkten Blick Schwendars zurück, zumal es über jenes dritte Tier heißt: „Es lebte, aber das Leben war ihm so völlig verloren wie einem Stein der in einen Teich gesunken ist: in seinem dumpfen Wahnsinn stand es nicht schlafend und nicht wach, vom Leben und vom Tod, ja selbst von der Möglichkeit des Sterbens durch eine unsichtbare undurchdringliche Wand abgeschlossen: seine Augen

17751SW XXVIII. S. 28. Z. 39.

17752SW XXVIII. S. 29. Z. 1.

17753SW XXVIII. S. 29. Z. 2-3.

17754SW XXVIII. S. 29. Z. 3.

17755SW XXVIII. S. 29. Z. 12-13.

17756SW XXVIII. S. 29. Z. 34.

17757SW XXVIII. S. 29. Z. 36-37.

17758SW XXVIII. S. 30. Z. 14-15.

17759SW XXVIII. S. 30. Z. 18.

17760SW XXIX. S. 38. Z. 11-13.

17761„[...] startete auf den Vogel, aus dessen leuchtenden Augen die Raserei hervorschoß, indess er sich an den eisernen Nägeln, die seine Flügel durchdrangen, zu Tode zuckte.“ In: SW XXIX. S. 174. Z. 29-31.

17762SW XXIX. S. 177. Z. 5.

17763SW XXIX. S. 51. Z. 6-7.

17764„Dass ihn aber die Erinnerung daran in diesem Augenblick mit solcher Heftigkeit anfiel, war nur ein Theil des sonderbaren Zustandes, der sich des Soldaten seit Wochen immer mehr bemächtigt hatte, einer schwermüthigen Nachdenklichkeit, <die> ihn in eine immer tiefere Traurigkeit hineintrief ihm im Bett die Augen aufriss [...] und sein Gemüt für alles Beängstigende und Traurige empfänglich machte.“ In: SW XXIX. S. 51. Z. 28-35.

17765SW XXIX. S. 52. Z. 18-19.

17766SW XXIX. S. 52. Z. 27-28.

waren offen, aber sie sahen nicht“.¹⁷⁷⁶⁷ Auch geht Hofmannsthal auf dieses Motiv mit der Beschreibung des wahnsinnigen Dragoners Moses Last ein, der von seinen Mitmenschen gequält wird: „in seinem aufgedunsenen Gesicht gieng ein schiefer gleichsam gesträubter Blick auf seine Quäler“.¹⁷⁷⁶⁸ Wenn Hofmannsthal den Blick zum vierten Mal aufgreift, schafft er eine Verbindung zwischen dem Motiv und der Natur. Vor dieser und damit dem Tod fliehend, begegnet Schwendar dennoch Augen, die ihm seine Unzulänglichkeit vorführen: „Blutend, von einem übermäßig angespannten Glanz wie mit dem letzten Blick eines brechenden Auges starr und regungslos angeglüht lag die endlose wellenförmige Ebene vor ihm.“¹⁷⁷⁶⁹ Auf diese Unzulänglichkeit verweist Hofmannsthal neuerlich, wenn Schwendar glaubt, einen Blick auf sich zu spüren: „Gebüsch von der Seite her ein kalter, aufmerksamer und doch theilnamsloser Blick, und er fühlte seine Brust von einem Gefühl zusammengeschnürt, das mit einer fernen ganz fernen Erinnerung verknüpft sein musste.“¹⁷⁷⁷⁰ Hofmannsthals nächste Thematisierung des Blickes erfolgt, wenn er Schwendars Verlust seiner Mutter schildert, und er damit sowohl ihren Blick auf ihren Sohn thematisiert sowie seine Verlassenheit in der Welt; die Folge dessen, ist die Zerstörungslust die Schwendar packt, der ein Hase zum Opfer fällt: „Er fuhr zurück denn diesmal berührte ihn ein starrer todenhafter Blick aus deutlicher Nähe, zu seinen Füßen schien ein elendes Wesen im Dunkel zusammengekauert, sein Säbel sauste auf einen weichen Körper nieder und als er es herausschleuderte war es die klägliche kleine Leiche eines verendeten Hasen, deren starre Augen jetzt mit leblosem Glotzen in das Weite des hohen kühlen Himmels schauten.“¹⁷⁷⁷¹ Hofmannsthal schildert wie Schwendar das tote Tier von sich in den Himmel schleudert, sein Blick gleichsam nach oben geht und er damit einer Ulme gewahr wird. Hofmannsthal lässt Schwendar damit die Ganzheit des Seins spüren, durch diese drei Bäume und damit gleichsam seine eigene Unzulänglichkeit: „Der Anblick der drei Bäume, die in der dunkelnden Stunde immer mehr ins riesenhafte wuchsen, legte sich wie ein Alp auf Schwendar“.¹⁷⁷⁷² Neuerlich greift Hofmannsthal dieses Motiv auf wenn Schwendar sich die schlafenden Soldaten besieht,¹⁷⁷⁷³ und fühlt mitunter auch durch den Corporal Taborsky erneut seinen Mangel am Leben, denn anders als er selbst, hat dieser Corporal einen anderen, freieren und unbelasteten Blick in die Welt („jedemal in jede der Spiegelscherben [...] einen freundlichen Blick werfen“).¹⁷⁷⁷⁴ Seine Unzulänglichkeit zeigt sich neuerlich, wenn Hofmannsthal beschreibt, wie unfähig er ist, die Abgründe zwischen den schlafenden Soldaten zu ertragen. Hofmannsthal verweist damit darauf, dass Schwendar nur das Positive ertragen kann, die Abgründe aber nicht überwinden kann: „Aber er hatte kaum den Muth, seinen Blick von dem Corporal weg und nach dem nächsten Bett hin zu drehn, denn dabei musste er den dunkeln Raum zwischen diesen beiden Betten streifen und in diesem mit Schatten gefüllten Abgrund schien ihm die Bestätigung des Entsetzlichen zu liegen, die Unabwendbarkeit des Wirklichen und die lächerliche Nichtigkeit der scheinbaren Rettungen.“¹⁷⁷⁷⁵

Auch im Zusammenhang mit der Religion zeigt sich eine Einbindung des Blickes. So fällt sein Blick auf den schweigenden, blauen Himmel,¹⁷⁷⁷⁶ wovon ausgehend es heißt: „Schwendars Augen aber [...], suchten in dem ganzen großen Raum ein Etwas, das kleiner sein mochte wie der aufblitzende Blick eines Menschauges und doch so groß dass es durch den Zwischenraum des Himmels und der Erde hinwehte und alle menschlichen Maße zu nichte machte. Seine Augen suchten den Ort, von dem das Zeichen ausgegangen war“.¹⁷⁷⁷⁷ Schwendar ersehnt die Wiederholung des Zeichens, die tatsächlich eintritt.¹⁷⁷⁷⁸ Damit bricht Hofmannsthal auch hier das Motiv auf, welches er gemeinhin mit der Wahrnehmung der Welt

17767SW XXIX. S. 52. Z. 30-39.

17768SW XXIX. S. 53. Z. 25-26.

17769SW XXIX. S. 54. Z. 25-27.

17770SW XXIX. S. 54-55. Z. 36//1-2.

17771SW XXIX. S. 56. Z. 1-7.

17772SW XXIX. S. 56. Z. 25-27.

17773„Seine Augen liefen mit einem unruhigen und leeren Ausdruck über die Schlafenden hin.“ In: SW XXIX. S. 57. Z. 22-23.

17774SW XXIX. S. 58. Z. 8-10.

17775SW XXIX. S. 58. Z. 26-31.

Schließlich zeigt sich das Gelingen: „Er hob verstohlen und bebend den Blick über den dunklen Streifen und ließ ihn wie liebkosend mit aller Kraft über das Gesicht des nächsten Mannes gleiten“. In: SW XXIX. S. 58. Z. 35-27.

17776SW XXIX. S. 60. Z. 8-9.

17777SW XXIX. S. 60. Z. 18-24.

Des weiteren, siehe: SW XXIX. S. 60. Z. 28-32.

17778SW XXIX. S. 61. Z. 8-11.

und dadurch auch mit dem Ästhetizismus des Protagonisten verbindet, indem er neuerlich betont, dass das Wesen des Menschen seinen Blick bestimmt und dieser fähig sein kann, die Konzeption, auch über die Religion, wahrzunehmen.

Erst mit dem Erleben des Todes, der zu viel für das Empfinden von Clemens ist, geht Hofmannsthal in der *Geschichte der beiden Liebespaare* (1896) auf den Blick des Mannes ein. Hofmannsthal verdeutlicht das Fehlen des ästhetizistischen Clemens nicht nur durch die fehlerhafte Einschätzung von Felix, dass er im Freund etwas Großes sieht, sondern vor allem auch durch die Augen („sein Blick gieng unter den hochgehobenen angeschwollenen Lidern starr gegen einen Punkt, wie die Augen eines großen gefangenen Vogels“).¹⁷⁷⁷⁹ Hatte Felix schon Annas liebloses Wesen in Bezug auf Therese bemerkt, ergreift ihn Verwunderung über sich selbst, mit welchen Blicken er aus seinem Zimmer in die Natur sieht („Meine kalten sonderbar lieblosen Blicke giengen durch die Scheiben“).¹⁷⁷⁸⁰ Felix bemerkt die Zeichen des Todes in der Natur, die Leere die ihn auch in seinem Zimmer umgibt, obwohl Anna im Bett liegt und auch der Garten beängstigt ihn mit seiner Starre, seiner Leblosgkeit. Dabei lässt Hofmannsthal ihn schließlich erkennen, dass es sein Blick ist, der die Einschätzung seiner Umgebung bestimmt: „Es schien nicht der Garten selbst zu sein sondern sein Bild zurückgestrahlt von einem entsetzlichen Spiegel.“¹⁷⁷⁸¹ Neuerlich, nach der Hinwendung zur Hässlichkeit und nachdem Felix vom Tode der Ästhetizistin erfahren hat, nimmt Hofmannsthal Bezug zum Motiv, indem er Felix über Clemens sagen lässt: „Er sah mich mit einem blöden Blick an wie ein Trunkener“.¹⁷⁷⁸²

In dem Werk *Was die Braut geträumt hat* (1896/1897) zeigt sich das Motiv durch den Blick mit dem Amor der Braut gedenkt, die unter „der Gewalt seiner Blicke“¹⁷⁷⁸³ vor ihm zurückweicht: „Sieh mich nicht so an, du bist / Mir zu stark! Mit deinen Blicken / Saugst du mir die Seele aus“.¹⁷⁷⁸⁴ Die Macht seines Blickes lässt sie zwar vor ihm niederknien, doch er entzieht sich ihr und weicht zurück, „die Augen“¹⁷⁷⁸⁵ auf sie gerichtet. Dabei bekennt die Braut durchaus einen ambivalenten Bezug zur Liebe und zu Amor; zum einen gesteht sie ihre Furcht vor ihm, aber sie verlangt es auch danach, dass er bei ihr bleibe: „Bleib bei mir, ich will dich sehen! / Zieh nicht deine Blicke wieder / Langsam so aus mir heraus / Wie den Dolch aus einer Wunde!“¹⁷⁷⁸⁶

Ebenso in dem lyrischen Drama *Der Kaiser und die Hexe* (1897) zeigt sich die Bedeutung des Augen-Motivs. Gleich zu Beginn des Werkes wähnt der Kaiser, sich mit der Ablenkung und seinem Handeln von der Verlockung abwenden zu können, will er doch seine Augen fest in das Wild „bohr[en]“.¹⁷⁷⁸⁷ Dabei zeigt sich jedoch, dass das Verlangen des Kaisers auch direkt an seine Augen gebunden ist, legt er doch, als die Hexe ihn verlocken will, die Hand vor die Augen, aus Angst schwach zu werden.¹⁷⁷⁸⁸ Ebenso stuft der Kaiser den Augen eine Bedeutung zu, als er Tarquinius warnt, sich nicht falsch gegenüber dem Leben zu stellen:

„Nimm dich in acht;
Ich weiß nichts von dir, weiß nicht,
Wie du lebst, nur Seele seh ich,
Die sich so aus deinen Augen
Lehnt, wie aus dem Kerkerfenster
Ein Gefangener nach der Sonne;“¹⁷⁷⁸⁹

Der Kaiser beschreibt dem Kämmerer die Entfremdung, wie sich ein „Schleier / Zwischen Herz und Aug und

17779SW XXIX. S. 73. Z. 24-26.

17780SW XXIX. S. 78. Z. 3.

17781SW XXIX. S. 78. Z. 15-17.

17782SW XXIX. S. 79. Z. 24-25.

17783SW III. S. 85. Z. 29.

17784SW III. S. 85. Z. 32-34.

17785SW III. S. 86. Z. 20.

17786SW III. S. 86. Z. 25-28.

17787SW III. S. 180. Z. 2.

17788SW III. S. 183. Z. 11.

Dabei zeigen die Notizen, dass der Kaiser sich der ästhetizistischen Welt nur als Ersatz für seine verloren gegangene Nähe zur Welt bedient („ich will die Sterne sehen: Kannst sie durch mein Haar sehn“). In: SW III. S. 687. Z. 15.

17789SW III. S. 186. Z. 1-6.

Welt“¹⁷⁷⁹⁰ schiebe und das Leben dem Menschen so entfremdet wird. So rät der Kaiser ihm auch zu bedenken, dass keine „Stunde [...] zweimal im Leben“¹⁷⁷⁹¹ kommt; weder Worte noch „Blicke[...]“¹⁷⁷⁹² sind ungeschehen zu machen, weshalb er die Folgen seines Handelns bedenken möge. Doch trotz der Ratschläge an den jungen Kämmerer, erweist sich der Kaiser selbst als bedroht, sieht er seine Seele doch wie einen „Basilisk [...] mit hundert Augen, / [...] nach den Dingen / Äugend“.¹⁷⁷⁹³ Zudem verlockt die Hexe ihn neuerlich, sie in seine Arme zu nehmen, wodurch Hofmannsthal ihn ebenfalls mit dem Blick seiner Augen reagieren lässt, indem sie „starr zu Boden gerichtet“¹⁷⁷⁹⁴ sind.

Mit Lydus begegnet der Kaiser einem Menschen, dessen Blick ebenfalls gegen den Boden gerichtet ist,¹⁷⁷⁹⁵ und der den Blick auch gen Boden hält (SW III. S. 191. Z. 3), als die Soldaten bereits den Kaiser erkannt haben und vor ihm knien. Erst auf seine Frage („Mensch, bei Gott, wie fing dies an?“),¹⁷⁷⁹⁶ erhebt Lydus seinen Blick und „richtet ihn fest auf den Kaiser“,¹⁷⁷⁹⁷ und mit den „Augen auf ihn geheftet“¹⁷⁷⁹⁸ setzt Lydus den Anfang seiner Situation an dem Unrecht fest, welches ihm widerfahren ist.¹⁷⁷⁹⁹ Während der Kaiser wähnt, mit der Befreiung und Ernennung dessen eine gute Tat begangen zu haben, zeigt Hofmannsthal durch den Blick des Verurteilten auf, dass selbst er der Entscheidung des Kaisers zweifelnd gegenübersteht.

¹⁷⁸⁰⁰ Ebenso in dem Moment, als der Kaiser wirklich versucht ist, die Hexe zu berühren, bindet Hofmannsthal das Augen-Motiv ein. Erst durch das Licht wird ihm die Gefahr bewusst, und er „geht langsam, / die Augen auf ihr, von ihr weg“.¹⁷⁸⁰¹ Hofmannsthal beschreibt deutlich, dass der Kaiser schwerlich bis gar nicht die Augen von ihr abwenden kann. Auch nach dem vermeintlichen Tod der Hexe bindet er deshalb das Augen-Motiv an die Eifersucht des Kaisers („Soll ich sie hier liegen sehen?“).¹⁷⁸⁰²

Das Augen-Motiv zeigt sich aber noch an anderen Stellen des Dramas, so als der Kaiser die Stücke seiner Krone besieht, die für ihn nunmehr allein über den Goldwert von Bedeutung ist¹⁷⁸⁰³ oder aber durch seine Rede an den Helfer, der ihm die Leiche aus den Augen schaffen soll, dorthin „Wo sie keiner sieht, wo ich / Sie nicht sehe“.¹⁷⁸⁰⁴ Augen-Motiv und narzisstisches Wesen stehen auch hier wieder in engem Zusammenhang. Kaum, dass der Kaiser sich durch den Tod der Hexe befreit wähnte, spürt er dennoch nicht, befreit zu sein. Anstatt das Problem an der Wurzel zu packen, sich mit seinem inneren Unvermögen auseinanderzusetzen, verlangt es ihn danach, sie noch einmal zu sehen:

„Wenn ich sie nicht noch einmal
Sehen kann, werd ich nie glauben,
Daß ich mich mit eignem Willen
Von ihr losriß; dies noch einmal
Sehen! dies, was eine Hand
Zudeckt, dieses kleine Stück
Ihres Nackens, wo zur Schulter
Hin das Leben sich so trotzig
Und so weich, so unbegreiflich
Drängt, nur dieses eine sehen!
Sehen und freiwillig nicht –

17790SW III. S. 186. Z. 16-17.

17791SW III. S. 187. Z. 10.

17792SW III. S. 187. Z. 10.

17793SW III. S. 188. Z. 6-8.

17794SW III. S. 189. Z. 12.

17795SW III. S. 190. Z. 20.

17796SW III. S. 191. Z. 7.

17797SW III. S. 191. Z. 9.

17798SW III. S. 191. Z. 13.

17799SW III. S. 191. Z. 14.

17800„Der VERURTEILTE blickt unverwandt, mit äußerster Aufmerksamkeit, beinahe mit / Strenge den Kaiser an.“ In: SW III. S. 192. Z. 5-6)

17801SW III. S. 194. Z. 16-17.

17802SW III. S. 194. Z. 22.

17803SW III. S. 195. Z. 9-10.

17804SW III. S. 195. Z. 33-34.

Nicht!“¹⁷⁸⁰⁵

Das Augen-Motiv wird hier also nicht nur dazu verwendet, dass der Kaiser sich noch einmal den Tod und die vermeintliche Lösung von der Hexe vor Augen führen kann, sondern Hofmannsthal deutet hier neuerlich noch einmal das Erleben der Hexe an, lässt er den Kaiser doch von der „Qual“¹⁷⁸⁰⁶ sprechen, die er sich durch ihren Weggang geschaffen hat.

Mit dem alten Kaiser hat Hofmannsthal eine weitere Figur¹⁷⁸⁰⁷ geschaffen, die an den Augen krankt, wurde er doch auf Befehl des kaiserlichen Kindes „[g]eblendet“.¹⁷⁸⁰⁸ Während der Kaiser erkennt, dass er diesen Mann schon einmal „gesehen“¹⁷⁸⁰⁹ hat, erkennt der alte Kaiser, aufgrund seiner Blindheit, nur zögerlich, dass es sich bei seinem Gegenüber um einen Menschen und nicht um ein Tier handelt.¹⁷⁸¹⁰ Nicht nur das Begehren, sondern auch die Macht seiner Stellung, verbindet Hofmannsthal mit dem Blick des Kaisers, dessen „flüchtige[r] Blick“¹⁷⁸¹¹ ausreicht, um seinen Hof vor ihm knien zu lassen. Auch mit dem Resümee über sein Leben bindet der Kaiser das Augen-Motiv ein, wenn er sich zu der Welt stellt („Als ein Märchen, starrt die Welt, / Und sie ist der große Mantel, // Der von meinen Schultern fällt“).¹⁷⁸¹² Sich als Kaiser, als oberste Instanz wähnend, sieht er die unteren Schichten seines Landes mit „trunknen / Augen aus dem ganz verkehrten / Antlitz schauend.“¹⁷⁸¹³ Zudem erfreut er sich an dem vermeintlich guten Schicksal, was er für Lydus entworfen hat („Sieh, ein Schicksal zu erfinden, / Ist wohl schön“).¹⁷⁸¹⁴ Sich als Tätiger und oberste Instanz aller Menschen seines Reiches sehend, was nur neuerlich sein ästhetizistisches Wesen offenlegt, heißt es: „aus Wirklichkeit / Träume baun, / [...] / Und sie vor sich weiden sehn, / Wie der Hirt die stillen Rinder ...“¹⁷⁸¹⁵ Während er auf den vermeintlichen Tod der Hexe mit einem starr von ihr gewendetem Blick¹⁷⁸¹⁶ reagiert, sendet er einen „ungeheuren Blick“¹⁷⁸¹⁷ nach der Äußerung des Tarquinius, dass die Wachen nur eine alte Frau weggehen sahen.¹⁷⁸¹⁸

Auch in dem lyrischen Drama *Die Frau im Fenster* (1897) zeigt sich das Motiv, erstmalig durch den Vergleich des spanischen Geistlichen mit Männern aus Dianoras Umfeld. So verweist die Amme darauf, dass seine Augen denen des Messer Guido ähnlich seien („Aber die Augen erinnern ein wenig an Messer Guido Schio, den / Neffen unseres gnädigen Herrn“).¹⁷⁸¹⁹ Nicht nur mit der Schönheit, sondern auch mit der Bedrohung des Lebens zeigt sich das Augen-Motiv, und zwar im Zuge des Todes des Gesandten, der mit „stieren Augen wie ein Krebs“¹⁷⁸²⁰ auf das zornige Verhalten Braccios reagiert hatte. Bracchio selbst wird als ernst und kräftig beschrieben, mit „kleine[n] dunkle[n] Augen“.¹⁷⁸²¹ Beherrscht wirkt auch Bracchio durch seinen Blick, sieht er Dianora doch „ruhig zu“,¹⁷⁸²² bevor er nach dem Dolch an seiner Seite greift. Dabei zeigt Bracchio

17805SW III. S. 197. Z. 26-37.

17806SW III. S. 198. Z. 1.

17807SW III. S. 198. Z. 23-26.

17808SW III. S. 201. Z. 4.

17809SW III. S. 198. Z. 31.

17810SW III. S. 199. Z. 6.

In den Notizen heißt es diesbezüglich: „ich kann Dich nicht sehn“. In: SW III. S. 694. Z. 13.

17811SW III. S. 200. Z. 5-6.

17812SW III. S. 201-202. Z. 34-35//1.

17813SW III. S. 202. Z. 17-19.

Siehe (Notizen): SW III. S. 695. Z. 3-4.

17814SW III. S. 204. Z. 7-8.

Siehe (Notizen): SW III. S. 696. Z. 2.

17815SW III. S. 204. Z. 9-15.

17816SW III. S. 207. Z. 14.

17817SW III. S. 207. Z. 30.

17818Ebenso in den Notizen zeigt sich der Bezug zwischen dem Augen-Motiv und dem Lieben des Kaisers: „ist es wahr oder nur meine Augen und Ohren voll von ihr, ja es ist wahr/ erst die Hunde verscheuchten sie: ich bohrte mei<ne> Auge<n> ins Wild“. In: SW III. S. 687. Z. 26-27. Auch den vermeintlichen Verlust der Hexe kann der Kaiser, vor der Höhle sitzend, nur schwerlich begreifen („bedeckten Augen: wie nun ist sie fort?“, SW III. S. 688. Z. 20). Hofmannsthal plante zudem die Mannwerdung des Kaisers, sieht er sich selbst seinen kindhaften Entscheidungen entwachsen, an das Augen-Motiv zu binden („da ich Mann und / sehend wurde [...]“, SW III. S. 693. Z. 1-2).

17819SW III. S. 101. Z. 18-19.

17820SW III. S. 104. Z. 9.

17821SW III. S. 108. Z. 32.

17822SW III. S. 108. Z. 39.

auch ein Erkennen, dass die Wunde an seiner Hand, die er wiederholt besieht,¹⁷⁸²³ in Verbindung mit dem Treuebruch seiner Frau steht. Mit dem Fuß und den Augen deutet er nach der Leiter,¹⁷⁸²⁴ wissen wollend, wer der Geliebte seiner Frau ist, und wird wiederum nur auf die Verschuldung verwiesen, die er an ihr begangen hat, indem er ihr Pferd mitunter am Zügel genommen hatte und den Greis zum Straucheln gebracht hatte. Dianora zeigt keine Eigenverantwortung, weicht seinem Blick nicht aus, sondern erwidert ihn noch.¹⁷⁸²⁵ Weitere Bezüge zum Augen-Motiv finden sich durch die Menschen, die Dianora beobachtet, so die Heiligen die gen Richtung ihrer Kirchen schauen,¹⁷⁸²⁶ als auch durch den Bettler, dessen Augen für Dianora den „müden Augen“¹⁷⁸²⁷ ihre Vaters glichen.¹⁷⁸²⁸

Ebenso in *Der goldene Apfel* (1897) zeigt sich die Einbindung des Augen-Motivs durch den männlichen Ästhetizisten, erstmalig wenn der Kaufmann sich innerlich vor Augen führt, wie seine Frau ihm damals erschienen ist.¹⁷⁸²⁹ Die Wahrnehmung der Welt und damit der Blick seiner Augen, ist bestimmt von dem Zug zur Vergangenheit. Hofmannsthal verdeutlicht dies neuerlich an dem Kaufmann, der im Zuge der Erinnerung des ersten Besitzes seiner Frau, mit diesen „Augen“¹⁷⁸³⁰ die „Marktplätze fremder Städte oder auf ferne mit bunten Schiffen bedeckte gleitende Flüsse“¹⁷⁸³¹ ansieht. Doch der Versuch, die Vergangenheit mit der Gegenwart zu verdrängen, misslingt ihm, da er die Frau als Teil seines ästhetizistischen Besitzes sieht.

Ein kurzer Bezug zum Motiv zeigt sich auch durch die Begegnung der Kaufmannsfrau mit den Trauergästen, begegnet sie doch einem „blassen dunkeläugigen Knaben“.¹⁷⁸³²

Die Problematik des Motivs ist auch in dem lyrischen Drama *Der weisse Fächer* (1897) präsent und bereits durch den personifizierten Prolog deutlich:

„Und wie ein Federball, das Kinderspielzeug,
Den Vogel nachahmt, also ahmt dies Spiel
Dem Leben nach, meint nicht, ihm gleich zu sein,
Vielmehr für unerfahrene Augen nur
Erborgt ein Etwas sich von seinem Schein.“¹⁷⁸³³

Fortunio selbst bekennt ein mangelhaftes Wissen über die Welt, doch vermeintlich habe er einen „Blick“¹⁷⁸³⁴ in das Tiefste getan und durch diesen das Leben als „Schattenspiel“¹⁷⁸³⁵ erkannt: „Gleit mit den Augen leicht darüberhin, Dann ists erträglich, aber klammre dich Daran, und es zergeht dir in den Fingern.“¹⁷⁸³⁶ Die Schönheit der Augen deutet die Großmutter an, die gleichsam durch die „hübsche[n] Augen“¹⁷⁸³⁷ eine familiäre Ähnlichkeit zu Livios Großmutter herstellt. Doch die Großmutter klagt die beiden jungen Männer auch an, nachdem Livio die Vögel auf den Weidenbüschen nicht erkannt hat, und zielt damit auf das Urteilsvermögen, die Lebenserfahrung und im Allgemeinen die Problematik des Sehens ab: „Ihre Augen sind hübsch, aber Sie haben sie umsonst im Kopf. Was sind das für junge Leute?“¹⁷⁸³⁸ Gegen den Blick der Jugend auf die Welt, stellt sie ihre eigene Lebenserfahrung: „Dein Großvater und ich, wir waren zehn Jahre verbannt. Als uns das Schiff wegtrug, standen wir mit großen trockenen Augen, solange wir die Küste sahen.“

17823SW III. S. 109. Z. 11-14.

17824SW III. S. 109. Z. 15-17, SW III. S. 109. Z. 23-24, SW III. S. 110. Z. 4.

17825SW III. S. 111. Z. 36.

17826SW III. S. 99. Z. 7-10.

17827SW III. S. 111. Z. 24.

17828In den Varianten zum Stück zeigt sich das Motiv durch Bracchios Blick auf Dianora, die den Tod ahnt (SW III. S. 515. Z. 35), durch das Wegwenden der Augen von der Leiche (SW III. S. 518. 30-31) und dem Blick über die Mauer (SW III. S. 518. Z. 35), der ebenso der Abwendung von der Leiche dient.

17829SW XXIX. S. 95. Z. 33-37.

17830SW XXIX. S. 96. Z. 13.

17831SW XXIX. S. 96. Z. 13-15.

17832SW XXIX. S. 105. Z. 35.

17833SW III. S. 153. Z. 8-12.

17834SW III. S. 153. Z. 26.

17835SW III. S. 153. Z. 28.

17836SW III. S. 153-154. Z. 29-2.

17837SW III. S. 157. Z. 22.

17838SW III. S. 158. Z. 2-3.

Auf einmal sank der letzte Hügel in das goldfarbene Meer wie ein schwerer dunkler Sarg.“¹⁷⁸³⁹ Weil auch sie sich charakterlich gewandelt hat, wähnt sie, dass der Enkel sich auch noch dem Leben öffnen wird.“¹⁷⁸⁴⁰

Vor dem Zusammentreffen mit Miranda, erinnert sich Fortunio noch einmal an die letzten Momente mit seiner Frau. Dabei zeigt sich, dass Hofmannsthal zwar Fortunios Ergriffenheit für seine Frau betont, aber gleichsam auch die Konzeption andeutet, und zwar durch die Kröte, auf die die Frau aufmerksam macht: „da sah ich eine Maus, / Die kam und unter einem gelben Weinblatt / Vergeßne Beeren stahl und mühsam trug.“¹⁷⁸⁴¹ Das Augen-Motiv zeigt sich auch in Mirandas Traum durch die Blumen, die auf dem Grab ihres Mannes leuchteten „wie lebendige Lippen und Augen“,¹⁷⁸⁴² und schließlich dadurch, dass sie wähnt, unter den Blumen ein Gesicht zu sehen „und Augen [die] hervorleuchteten“.¹⁷⁸⁴³

Das problematische Sehen zeigt sich auch durch das Begegnen Fortunios mit Menschen: „Er geht mit gesenktem Kopf und sieht sie erst an, wie er dicht vor ihr steht.“¹⁷⁸⁴⁴ Hofmannsthal schildert aber des weiteren auch die Gewalt des Blickes eines Menschen auf einen anderen durch die Erzählung Mirandas von den Todesstunden ihres Mannes; mit einem „unbeschreiblich schüchternen Blick“¹⁷⁸⁴⁵ habe er sie bei der Lektüre der Manon Lescaut angesehen: „Es schien noch etwas in seinen Augen zu liegen, etwas, eine Bitte, eine Frage. Ich fühlte in diesem Augenblick, da dieser Blick auf mir ruhte, die entsetzliche Gewalt der Wirklichkeit. [...] Ich fühlte, daß, wenn ich jetzt aufstünde, mein erster Schritt mich Tausende von Meilen von ihm wegtragen würde. Ich konnte diesen Blick nicht ertragen, mir war, als dauerte es schon Stunden, daß ich so dasäße.“¹⁷⁸⁴⁶ Aber schließlich hatten sich seine Augen verändert, als er ihr den narzisstisch gespeisten Schwur abgenommen hatte: „>Laß, laß ... aber solange die Erde über meinem Grab nicht trocken ist, wirst du an keinen andern denken, nicht wahr ...< und während er das sagte, wechselte der Ausdruck in seinem Gesicht in einer fürchterlichen Weise, seine armen Auge nahmen etwas Kaltes, fast Feindseliges an, und er lächelte schwach, wie in Verachtung.“¹⁷⁸⁴⁷

Fortunio fordert Miranda auf, sich neu zum Leben zu stellen, wobei Hofmannsthal an seine Warnung an Miranda ebenso das Augen-Motiv einbindet: „Aber es gibt hochmütige, eigensinnige Seelen, die mehr für ein Ding bezahlen wollen, als das Leben verlangt. [...] Die in ihr Erlebtes sich verbeißen und verwühlen wie die Hunde in die Eingeweide des Hirsches. Und an diesen rächt sich das Dasein, so wie es sich immer rächt: Zahn um Zahn, Auge um Auge.“¹⁷⁸⁴⁸ Doch mit dem Erkennen, dass Miranda etwas Geheimnisvolles an sich hat, wendet er den Blick gen Boden,¹⁷⁸⁴⁹ will er dieses neue Begehren doch nicht zulassen.¹⁷⁸⁵⁰

In *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) zeigt sich das Motiv erstmalig durch die Rede des Dichters, der nach draußen getreten ist, um die letzten Strahlen der Sonne sehen zu können und der hier die Schatten und den Fluss besieht.¹⁷⁸⁵¹ Der Blick des Dichters gleitet über die Gestalten, mitunter die Pilger.¹⁷⁸⁵² Vor allem aber wird er länger von der Gestalt des trunkenen Schwimmers ergriffen, der mit einem „ungeheuren Blick / den Fluss“¹⁷⁸⁵³ besieht und der sich ihn fragen lässt: „Warum ergreift’s mich so, / den einen hier zu sehn?“¹⁷⁸⁵⁴ Den Trunkenen vergleicht der Dichter dabei mit einem der trunken aus dem Schiff des Bacchus gesprungen ist („und mit den Augen auf dem Wasser schwimmt // er hin und fängt mit

17839SW III. S. 159. Z. 5-8.

17840„Ich fühl es jetzt selbst dort, wo ich es früher nicht gefühlt habe, in den Steinen am Boden, in den großen schwerfälligen Rindern mit ihren guten Augen. Geh, geh, du wirst lernen es liebhaben.“ In: SW III. S. 159. Z. 26-29.

17841SW III. S. 161. Z. 19-21.

17842SW III. S. 162. Z. 5.

17843SW III. S. 162. Z. 7.

17844SW III. S. 163. Z. 20-21.

17845SW III. S. 166. Z. 11-12.

17846SW III. S. 166. Z. 18-26.

17847SW III. S. 166. Z. 31-36.

17848SW III. S. 169. Z. 2-8.

17849SW III. S. 170. Z. 20.

17850Siehe (Notizen): SW III. S. 648. Z. 35.

17851SW III. S. 133. Z. 23-29.

17852SW III. S. 134. Z. 8.

17853SW III. S. 134. Z. 33-34.

17854SW III. S. 134. Z. 34-35.

trunkenen Blicken auf“). ¹⁷⁸⁵⁵ Doch die „Schöngekleideten“ ¹⁷⁸⁵⁶ kann der Schwimmer, aufgrund seiner Trunkenheit, „nicht sehn“, ¹⁷⁸⁵⁷ wovon der Dichter selbst nicht weiß, ob sie einen Mord vertuschen oder aber beten („Doch der Schwimmer, / die Augen auf die Wellen, gleitet fort“). ¹⁷⁸⁵⁸ Zudem fragt sich der Dichter wohin genau sich der Blick des Trunkenen richtet, ¹⁷⁸⁵⁹ und bevor er sich von diesem abwendet, verlangt es ihn danach die Gestalten auf den Hügeln „wieder [zu] sehn“. ¹⁷⁸⁶⁰ Ausgelöst von dem Erleben, spürt er in sich das dichterische Schaffen. ¹⁷⁸⁶¹ Mit seinem Werk, in welches er eben jene erlebten Abenteuer einbinden will, will er Knaben ergreifen, die „schwere Blicke tauschen“ ¹⁷⁸⁶² werden und sich fragen werden, ob sie der Wirklichkeit oder einem Traum gegenüberstehen.

Mit dem Abgang des Dichters tritt der Greis auf, den Hofmannsthal mitunter durch seine „schönen, durch/dringenden Augen“ ¹⁷⁸⁶³ beschreibt. Dieser verweist auf seine Vergangenheit, in der er die Königswürde innehatte. Bereits in seinem Leben als König war es ihm schon möglich gewesen, aus seinem reichen Haus heraus, das Gießen der Blumen zu sehen, was ihm Trost gespendet hatte. In seinem Leben als Gärtner, ist er es, der der Natur das Wasser spendet („Nun giess ich selber Wasser in den Mund / der Blumen, seh es in den Grund gesogen“). ¹⁷⁸⁶⁴ Noch einmal bekennt der Gärtner in seinem jetzigen Leben erst wirklich die Lebendigkeit zu spüren. Während er früher nur Spuren des Lebens, in einem Spiegel zu erblicken vermochte, „wenn ich umwölkt von Leben um mich blickte“, ¹⁷⁸⁶⁵ sieht er nun den „reinen Drang“ ¹⁷⁸⁶⁶ des Lebens.

Das Motiv zeigt sich auch in Verbindung mit dem jungen Mann, der von der Jagd erzählt von der er geträumt hat. So sah er auf der spiegelnden Wasseroberfläche nicht sein eigenes jugendliches Antlitz, sondern ihm war als „sä ich / sein weisses Haar“, ¹⁷⁸⁶⁷ das gealterte Haar seines Vaters. Nach dem Mord an den Tieren sieht sich der junge Mann immer noch unter der Stimmung des Traumes stehend und geht zu dem Brunnen, um hineinzusehen und sich die Augen mit Wasser auszuwaschen. ¹⁷⁸⁶⁸ Während ihn früher Beklemmung erfasst hatte ob des Ahnens des Alterns, fühlt er sich durch den Gruß des Greises jedoch glücklich, so dass er „ein Lächeln durch die lichten Zweige schimmern“ ¹⁷⁸⁶⁹ sieht.

Auch durch den Wahnsinnigen zeigt sich der Bezug des Motivs, tritt er doch auf, sich am „Anblick der Nacht“ ¹⁷⁸⁷⁰ erfreuend. Das schöngeistige Umfeld und die Menschen die ihn bewundert hatten, hatte der Wahnsinnige jedoch hinter sich gelassen („Aber funkelnde Erfahrung legte / sich um seiner Augen inn're Kerne“). ¹⁷⁸⁷¹ Mitunter trifft er dennoch auf seinem Weg auf Menschen, die er mit dem „Heben seiner langen Wimpern“ ¹⁷⁸⁷² fähig ist, zu verzaubern. ¹⁷⁸⁷³

Auf die Frage, warum er sie verlässt, hat der Wahnsinnige nur eine Antwort („mit den Augen, / die sich dunkler färben, [sieht er] nach der Ferne“), ¹⁷⁸⁷⁴ gleiten seine Augen doch eben über eine Landschaft die „nie ein solcher Blick getroffen“ ¹⁷⁸⁷⁵ hat, und kann zudem äußern, dass kein Mensch ihn halten kann. Des weiteren zeigt sich das Motiv durch die Worte des aufgetretenen Arztes, der den Lauf der Welt besieht ¹⁷⁸⁷⁶

17855SW III. S. 134-135. Z. 39//1.

17856SW III. S. 135. Z. 8.

17857SW III. S. 135. Z. 8.

17858SW III. S. 135. Z. 13-14.

17859SW III. S. 135. Z. 19.

17860SW III. S. 135. Z. 21.

17861SW III. S. 135. Z. 27-36.

17862SW III. S. 136. Z. 1.

17863SW III. S. 136. Z. 7-8.

17864SW III. S. 136. Z. 18-19.

17865SW III. S. 137. Z. 6.

17866SW III. S. 137. Z. 12.

17867SW III. S. 138. Z. 30-31.

17868Siehe: SW III. S. 139. Z. 6-7.

17869SW III. S. 139. Z. 20.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 139. Z. 26.

17870SW III. S. 142. Z. 22.

17871SW III. S. 144. Z. 7-8.

17872SW III. S. 144. Z. 21.

17873SW III. S. 144. Z. 22-29.

17874SW III. S. 144. Z. 31-32.

17875SW III. S. 145. Z. 1.

17876SW III. S. 147. Z. 7.

und den Tod als Teil des Lebens fasst. Zum Ende des Werkes will sich der Wahnsinnige über das Geländer in den Fluss stürzen, wird aber von dem Diener und dem Arzt gehalten: „Er blickt, an sie gelehnt, und ruft heiter, mit leisem Spott: / Bacchus, Bacchus, auch dich fing einer ein / und band dich fest, doch nicht für lange!“¹⁷⁸⁷⁷

In *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) registriert der Kaufmann nicht nur die Traurigkeit seiner Frau, sondern auch die Blicke der anderen Menschen, durch die er sich seiner Situation deutlicher bewusst wird: „Sie lächelten wie Masken, und ich fing / mitleidige und finstre Blicke auf“.¹⁷⁸⁷⁸ Auch musste der Kaufmann die mangelnde Freude seiner Frau sehen, verweigerte sie sich während der Hochzeitsfeier doch fast gänzlich der Nahrung.¹⁷⁸⁷⁹ In den Spiegel der Mutter sehend, ersehnt er zwar deren Anblick, doch sieht er darin nur sich selbst und zwar gealterter, als er sich im Innern empfindet: „Mein Selbst, gesehen von den eig'nen Augen: / so inhaltslos, als würfen nur zwei Spiegel / das unbewusste Bild einander zu.“¹⁷⁸⁸⁰ Während der Kaufmann immer noch wähnt, innerlich jung und beweglich zu sein, wendet er den Blick gegen die Sterne und erkennt deren Unsterblichkeit.¹⁷⁸⁸¹

Von dem Diener erfahrend, dass sich Sobeide von den Eltern verabschiedet, „steht [er] einen Augenblick mit starrem Blick, dann geht er mit starken / Schritten durch die Thür links“.¹⁷⁸⁸² Konträr zeigt sich der Wesensunterschied als auch die Stellung in Bezug auf die Ehe durch den Blick der Frau im Vergleich zu dem des Kaufmannes; während sie ihren Blick auf den Boden richtet, sieht er sie mit einem „langen Blick“,¹⁷⁸⁸³ der unerwidert bleibt, an. Doch Hofmannsthal zeigt durch das Augen-Motiv auch hier das ästhetizistische Sehnen. Im Hinblick auf manch einen Mangel im Haus seit dem Tod der Mutter, zeigt sich seine Vorliebe für das Besondere, zudem auch der Besitz Sobeides gerechnet werden muss.¹⁷⁸⁸⁴ Seinen Hoffnungen jedoch steht Sobeides unglücklicher Anblick entgegen („Es thut mir weh, Dich so zu sehn, betäubt / von diesen überladnen Stunden“).¹⁷⁸⁸⁵ Das Glück komme nicht schnell in den Menschen, so hält der Kaufmann entgegen, sondern muss der Mensch durch die „Augen / begreifen“,¹⁷⁸⁸⁶ dass das Leben allgegenwärtig ist. Sobeide eröffnet dem Kaufmann schließlich wer ihr Geliebter sei, doch bezweifelt Sobeide eine enge Bekanntschaft („So will ich selber Dir es sagen: / Du hast ihn hie und da bei uns gesehn“).¹⁷⁸⁸⁷ Sobeide bekennt schließlich warum sie mitunter fähig gewesen sei, seine Frau zu werden, habe er ihr doch einmal erzählt, dass er in dem Turm still und einsam die Sterne betrachtet,¹⁷⁸⁸⁸ was bei ihr den Impuls ausgelöst hatte, dass sie ihn vielleicht doch zu ihrem Mann nehmen kann. Sobeide selbst klagt ihn an, seine mangelhafte Lebenserfahrung habe ihn das nicht sehen lassen, dass sie nicht ihn liebe, sondern Ganem („hast nur Augen für die Sterne / und Deine Blumen in erwärmten Häusern?“).¹⁷⁸⁸⁹ Der Kaufmann gibt seine Frau schließlich frei, sagt er ihr doch, dass er in ihr nicht seine Frau sehe,¹⁷⁸⁹⁰ sondern nur eine Frau, die kurz Schutz bei ihm gesucht habe, und sieht der scheidenden Sobeide schließlich lange nach (SW V. S. 29. Z. 5).

Im dritten Aufzug beleuchtet Hofmannsthal noch einmal den allein gelassenen und einsamen Kaufmann,

17877SW III. S. 149. Z. 2-4.

Siehe (Notizen): SW III. S. 598. Z. 10, SW III. S. 600. Z. 6, SW III. S. 600. Z. 13, SW III. S. 600. Z. 20, SW III. S. 601. Z. 9-13, SW III. S. 601. Z. 24-25.

17878SW V. S. 9. Z. 17-18.

17879 „Ja, einen Kern! / ich hab's gesehen, vom Granatapfel.“ In: SW V. S. 10. Z. 16-17.

17880SW V. S. 11. Z. 21-23.

17881SW V. S. 12. Z. 10-31.

17882SW V. S. 13. Z. 7-8.

An Sobeides Vater zeigt sich, dass es ihm schwer fällt, sich von der Tochter zu lösen („das ist der Tag, den ich zu fürchten anfang, / als ich Dich in der Wiege lächeln sah“, SW V. S. 13. Z. 19-20). Der Vater zeigt eine Nähe und Liebe zur Tochter, die ihn die Frau missachten lässt, was diese durchaus akzeptiert: „er hat ganz recht, dass er mich übersieht; / Ich bin ein Teil von seinem Selbst geworden“. In: SW V. S. 13. Z. 30-31.

17883SW V. S. 14. Z. 30.

17884SW V. S. 15. Z. 4-9.

17885SW V. S. 15. Z. 23-24.

17886SW V. S. 15. Z. 32-33.

17887SW V. S. 17. Z. 33-34.

17888SW V. S. 18. Z. 25.

17889SW V. S. 19. Z. 31-32.

17890SW V. S. 26. Z. 23.

dem die Welt nun tot und leer erscheint („öde wie mein innres Auge“).¹⁷⁸⁹¹ Im Garten erblickt der Kaufmann zudem den Gärtner und seine Frau,¹⁷⁸⁹² die ihm eine ungleiche Ehe vorleben, die er nicht nach zu leben imstande ist. Während Sobeide gen des Turmes geht, um sich hinabzustürzen, besinnt sich der Kaufmann noch einmal auf seine Frau: „Ich hab´ sie so geliebt! ich will sie sehn, / noch einmal sehn. Mein Aug´ sieht nichts als Tod: / die Blumen welken sehends wie die Kerzen“.¹⁷⁸⁹³

Bemerkend, dass der Kameltreiber, der Gärtner und seine Frau kommen und alle gegen den Turm sehen,¹⁷⁸⁹⁴ „folgt [er] mit den Blicken der gleichen / Richtung, wird todtenblass“.¹⁷⁸⁹⁵ Erst als Sobeide sterbend vor ihm liegt, erkennt sie seine Güte, die sie zuvor nicht zu sehen im Stande war („Aus deinen Augen lehnt sich so / die Seele!“).¹⁷⁸⁹⁶

In Bezug auf Ganem zeigt sich das Augen-Motiv erstmalig durch Sobeides Worte an ihren Mann. Sie habe den vermeintlich armen Schalnassar ja nie gesehen, doch Ganem „sieht ihn so“¹⁷⁸⁹⁷ wie er ihn ihr beschrieben habe. Die Abhängigkeit Ganems von Gülistane die er begehrt, zeigt sich auch durch den Blick, zeigt sich dieser „gebrochen von ihrem Blick“¹⁷⁸⁹⁸ und „sieht zu Boden“.¹⁷⁸⁹⁹ Neben der Liebe, die durch den Blick offenbart wird, wähnt Ganem aber auch, dass er seine wirklichen Gefühle für den Vater verbergen könne: „Ich hab´ ein eitles inhaltsloses Lächeln, / das trefflich dient, ihm ins Gesicht zu sehn.“¹⁷⁹⁰⁰

Während Sobeide wähnt, dass Ganem Gülistanes Worte als Lüge entlarven wird, vermag sein Erscheinen dies nicht, bemerkt Sobeide doch auch seinen Blick („Wie schaust Du mich denn an?“).¹⁷⁹⁰¹ Sobeide verweist darauf, dass er doch begreifen möge, dass ihr Mann sie zu ihm gelassen hat, sie damit nur noch ihm angehört und fordert ihn auf: „Sieh mich doch an!“¹⁷⁹⁰² Doch Ganem zeigt sich reserviert und verweigert Sobeide den Liebesblick, der ihr sagt, dass alles gut ist. Sobeide jedoch heißt sich neuerlich seinen Besitz, setzt sich demütig unter ihn: „Wenn Du mich küssest, sieh mich anders an!“¹⁷⁹⁰³ Während Sobeide ihn immerzu auffordert, doch zu sehen,¹⁷⁹⁰⁴ dass sie hier und damit sein ist, sieht Ganem die Wirklichkeit nur als einen momentanen Ausschnitt an, der ihm ein zukünftiges, geheimes und ehebrecherisches Lieben eröffnet.¹⁷⁹⁰⁵

Die Verbindung zwischen dem Augen-Motiv und der Liebe zeigt sich des weiteren auch durch den jungen Schuldner, der Schalnassar von seiner Frau spricht: „Du hast sie nie gesehn, Du musst sie sehn! / Mein schweres Herz hört auf, so dumpf zu pochen / und hüpfte vor Freude, wenn mein Aug´ sie sieht.“¹⁷⁹⁰⁶ Das ästhetizistische Besitzdenken, das Frohlocken des jungen Schuldners ob des Besitzes seiner schönen Frau, führt bei Schalnassar schließlich dazu, dass er danach verlangt, die Frau zu sehen, mehr noch, sie dem Schuldner zu nehmen.¹⁷⁹⁰⁷ Durch den Schuldner vermittelt Hofmannsthal auch den Zug Schalnassars zur Grausamkeit, ergötze er sich am „Anblick von gequälten Menschen“.¹⁷⁹⁰⁸ Dass das Alter aber auch die ästhetizistischen Empfindungen Schalnassars überlagern kann, zeigt sich dadurch, dass Schalnassar die Kette Gülistanes nicht verschließen kann und dies lieber auf die Schwäche seiner Augen schiebt, indem er sich ans Auge fasst (SW V. S. 40. Z. 14), als die Schwäche seiner Hände zu bekennen: „Eine Ader / sprang mir

17891SW V. S. 57. Z. 22.

17892SW V. S. 58. Z. 12.

17893SW V. S. 63. Z. 3-5.

17894SW V. S. 63. Z. 11.

17895SW V. S. 63. Z. 12-13.

17896SW V. S. 63. Z. 12-13.

17897SW V. S. 22. Z. 2.

17898SW V. S. 37. Z. 1.

17899SW V. S. 37. Z. 3.

17900SW V. S. 37. Z. 11-12.

17901SW V. S. 48. Z. 7.

17902SW V. S. 48. Z. 15.

17903SW V. S. 49. Z. 7.

17904SW V. S. 49. Z. 25-29.

17905Hofmannsthal verwendet das Motiv auch häufig als Teil der Regieanweisung, so mitunter durch Ganem, der auf Gülistane und Schalnassar mit einem zornigen Blick reagiert (SW V. S. 54. Z. 3).

17906SW V. S. 32. Z. 5-7.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 32. Z. 15.

17907SW V. S. 32. Z. 20.

17908SW V. S. 32. Z. 28.

im Aug'. Ich muß Dich tanzen sehn, / dann saugt das Blut sich auf.“¹⁷⁹⁰⁹ Die vermeintliche Frau des Schuldners erwartend, zeigt sich Schalnassars Besitzdenken neuerlich, zudem er dem Schuldner den Anblick seiner Frau verwehren will, wenn sie ihm gefällt („ihr eigener Mann soll ihr Gesicht nicht mehr / zu sehn bekommen!“).¹⁷⁹¹⁰ Mit der Erkenntnis, dass es sich bei Sobeide jedoch nicht um die Frau des Schuldners handelt, verlangt es Schalnassar danach, einen Genuss zu erleben und will sich „ansehn“¹⁷⁹¹¹ wie der Zwerg gefüttert wird. Mit Gülistanes Eröffnung, dass sie Schalnassar Ganem vorziehe, wendet sich der Sohn hasserfüllt gegen den Vater, verweist auf sein fortschreitendes Alter und mitunter auf seine „rothe[n] Augen“.¹⁷⁹¹²

Des weiteren zeigt sich das Motiv im dritten Aufzug durch die Worte der Gärtnerin, die ihren Mann dazu aufruft, die ankommende Sobeide anzusehen, die verstört scheint,¹⁷⁹¹³ aber vor allem auch in den Notizen zum zweiten Aufzug durch den Räuber der Sobeide überfällt („Er ist ein bartloser junger Mensch mit verwüsteten Zügen und / vorgequollenen Augen“).¹⁷⁹¹⁴ Sobeide greift dabei sogar zur List, indem sie ihm heißt, dass ihr Körper von Geschwüren übersät sei:

„Komm' her, ich hab' den Tod im Leib!
Willst Du davon? er springt wie eine Flamme
von einem auf den andern, Deine Augen
sind groß mit schönen, dicken Lidern, komm!
da hat er Platz! Komm' her, ich küss' Dich d'rauf!“¹⁷⁹¹⁵

Zeigte sich hier schon die Verbindung zwischen dem Augen-Motiv und dem Tod, verstärkt Hofmannsthal dies noch wenn der Räuber Sobeide mit der Schwester des Tagelöhners verwechselt, den er von einem Grab aus beim Verhungern beobachtet hatte.¹⁷⁹¹⁶ Doch Sobeides Perlenohrringe sehend, erkennt er, dass sie ihm unbekannt ist („Die Larve hab' ich nie // geseh'n“).¹⁷⁹¹⁷ Schließlich bemerkt der Räuber allerdings, weil Sobeide an ihren Haaren mit der Perlenschließe hängen bleibt, dass er keine Binden und Geschwüre sehen kann, und dass sie nur die Krankheit erfunden hat.¹⁷⁹¹⁸ Die Bedrohung, die er für Sobeide darstellt, zahlt sie ihm schließlich mit dem Stich der Dornschließe der Perlenkette gegen seine Augen wieder.¹⁷⁹¹⁹ „Meine Augen!“,¹⁷⁹²⁰ lässt Hofmannsthal den Räuber ausrufen, der sich mit dem Schleier Sobeides „über die Augen“¹⁷⁹²¹ fährt, während diese flieht.¹⁷⁹²²

Deutlich zeigt sich auch in den Notizen dieses Motiv. So zeigt sich, wie der Kaufmann seiner statuehaften Frau einen „langen Blick“¹⁷⁹²³ zuwirft, Sobeides Anklage, dass er nicht sehe wie dies alles zusammenhängt¹⁷⁹²⁴ oder durch Mirzas Rede von dem Räuber nach dessen Augen sie gestochen hatte.¹⁷⁹²⁵ Im Gespräch mit Hassan versagt der Geliebte bei der Versicherung, was sich für Mirza auch durch seinen Blick zeigt („Wie schaust Du mich denn an?“).¹⁷⁹²⁶ Unsicher steht Hassan vor ihr, was sich neuerlich an seinen Augen deutlich macht, denn „seine Augen schwimmen“.¹⁷⁹²⁷ Diese Reaktion zeigt sich an Hassan auch, als sich Mirza ebenso körperlich von ihm lossagt („blickt mit schwimmenden Augen um sich“).¹⁷⁹²⁸ Innerhalb der Notizen zeigt sich Hofmannsthals Beschäftigung mit dem Motiv auch durch Schalnassars Bedrückung, die sich auch

17909SW V. S. 40. Z. 15-17.

17910SW V. S. 41. Z. 8-9.

17911SW V. S. 43. Z. 6.

17912SW V. S. 52. Z. 32.

17913SW V. S. 59. Z. 15-17, SW V. S. 59. Z. 20-21.

17914SW V. S. 69. Z. 18-19.

17915SW V. S. 70. Z. 22-26.

17916SW V. S. 71. Z. 16-17.

17917SW V. S. 71-72. Z. 38//1.

17918SW V. S. 72. Z. 17.

17919SW V. S. 72. Z. 25-26.

17920SW V. S. 72. Z. 28.

17921SW V. S. 72. Z. 30.

17922SW V. S. 72. Z. 32-37.

17923SW V. S. 335. Z. 4.

17924SW V. S. 336. Z. 27.

17925SW V. S. 345. Z. 7.

17926SW V. S. 345. Z. 7.

17927SW V. S. 346. Z. 11.

17928SW V. S. 350. Z. 30.

an seinen Augen deutlich macht („Der Alte stiert schwermüthig vor sich hin“) ¹⁷⁹²⁹ und durch seine Wahrnehmung der Mitmenschen („jede / von Euren widerlichen Mienen seh ich, / so deutlich wie die Kerzen“). ¹⁷⁹³⁰ Auch durch Sobeides Bezug auf ihren Vater zeigt sich das Motiv, durch dessen Blick auf den Diener (SW V. S. 337. Z. 36), der sich aus Scham das Leben genommen hatte; den Brief, der die Erklärung des Dieners enthielt, hatte Sobeide jedoch vernichtet „als ich in den Augen / des Vaters eine stumme Frage las“. ¹⁷⁹³¹ Ein weiterer Bezug zum Augen-Motiv zeigt sich auch durch den zweiten Sohn des Alten und den Bruder Hassans: „hebt auch Kamkar seinen schweren stumpfen Blick vom Boden und sieht / den Bruder misstrauisch an“. ¹⁷⁹³²

Mitunter macht es Weidenstamm in *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) an dem Blick Veniers fest, dass er ihn angesprochen hat („Eure Kleidung, Euer gemessener Blick, Eure wundervoll / schönen adeligen Hände ziehen meine Aufmerksamkeit auf sich“). ¹⁷⁹³³ Obgleich er sich als welterfahren und dominant gibt, müsse Venier in seinem gemieteten Haus wohl sehen, wie schlecht er von seinen Dienern bedient werde. ¹⁷⁹³⁴ Weidenstamm wundert sich ob der Reserviertheit des Gastes, der sich befremdet von seiner allzu großen Vertraulichkeit zeigt, und wähnt stattdessen: „Aber du machst mich unglücklich, ich / sehe, du fühlst dich nicht zu Hause.“ ¹⁷⁹³⁵ In der Rede Weidenstamms an Venier, wie er die Welt sehen sollte, zeigt sich ebenso das Motiv („Die Städte drunten, funkelnd wie die Augen!“). ¹⁷⁹³⁶ Ausgehend zeigt sich die Äußerung Weidenstamms dadurch, dass Venier von seiner Beklemmung berichtet hatte, ¹⁷⁹³⁷ die Weidenstamm wiederum mit seiner ästhetizistischen Weltsicht zu überlagern sucht. Venier jedoch erkennt in den Worten Weidenstamms, die zur Genussucht aufrufen, ein Missverstehen, beruhen seine Sorgen doch auf dem Verlust seines Glückes, das in Verbindung mit seiner Frau steht („Wie kannst du einen Blick so sehr mideuten?“). ¹⁷⁹³⁸

Ebenso zeigt sich das Augen-Motiv auch innerhalb der Gespräche mit seinen Gästen. So reagiert Weidenstamm mit Verwunderung in seinem Blick, ¹⁷⁹³⁹ als Marfisas Mutter den Tanz ihrer Tochter über den Gesang stellt. Im Gespräch mit der Mutter rühmt Weidenstamm aber auch sein profundes Wissen um den weiblichen Körper, könne er ihr doch ohne Probleme ein Kleid schaffen lassen: „Überlassen Sie das meinen Augen, gute Frau. Ich habe hier drinnen / Maße genug, zehntausend verschiedene Frauen aus zehntausend blin/den Marmorblocken herauszumeieln, aber ich habe nicht die Laune, / mich mit totem Material abzugeben.“ ¹⁷⁹⁴⁰ Bestätigt findet der Baron wiederum seine Verführung, als er Salaino beim Spiel zusieht. ¹⁷⁹⁴¹ Das Motiv zeigt sich aber auch, als der Baron aus dem Fenster sieht (SW V. S. 117. Z. 21) und dem alten Mann, der beim Spiel alles verloren hat, hinterher sieht. Weidenstamm „blickt ins Leere“, ¹⁷⁹⁴² könne dieser doch sein Vater sein, denn er habe seinen „nie gesehen“. ¹⁷⁹⁴³ Der Juwelier wiederum, bei dem er die Perlen für die Redegonda kauft, wähnt zu sehen, dass sich der hohe Herr auf Perlen verstehe. ¹⁷⁹⁴⁴

Primär in Verbindung mit dem Ästhetizismus, zeigt sich das Motiv aber auch gebunden als Weidenstamm sich mit dem Tod bedroht fühlt, als auch wenn Vittoria im zweiten Aufzug ihre Angst äußert, Cesarino an Weidenstamm zu verlieren („Wenn er jetzt kommt, und sieht mich, und sieht den, / und nimmt ihn mir?“), ¹⁷⁹⁴⁵ aber ebenso auch primär dadurch, dass Hofmannsthal mit dem Motiv Weidenstamms ästhetizistische

17929SW V. S. 340. Z. 25.

17930SW V. S. 342. Z. 4-6.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 349. Z. 30.

17931SW V. S. 337. Z. 39-40.

17932SW V. S. 354. Z. 16-17.

17933SW V. S. 97. Z. 19-20.

17934SW V. S. 98. Z. 11.

17935SW V. S. 98. Z. 23-24.

17936SW V. S. 107. Z. 31.

17937SW V. S. 107. Z. 5-8.

17938SW V. S. 108. Z. 2.

17939SW V. S. 109. Z. 1.

17940SW V. S. 112. Z. 18-21.

17941SW V. S. 115. Z. 27.

17942SW V. S. 117. Z. 34.

17943SW V. S. 117. Z. 35-36.

17944SW V. S. 122. Z. 11, SW V. S. 122. Z. 16-17.

17945SW V. S. 149. Z. 17-18.

Lebensauffassung verdeutlicht, lässt er doch Venier einfach stehen und eilt zur Marfisa, als er diese allein sieht. ¹⁷⁹⁴⁶ Weidenstamms Unfähigkeit zu wirklicher menschlicher Nähe zeigt sich auch dadurch, wie „flüchtig“ ¹⁷⁹⁴⁷ sein Blick über Cesarino gleitet. Dies erkennt auch Vittoria zum Ende des Dramas, geht er doch, ohne sich noch einmal nach dem Haus umzusehen, indem er seinen Sohn zurücklässt. ¹⁷⁹⁴⁸ Dass sein narzisstisches Wesen vor allem durch seine Augen offenbart wird, zeigt sich des weiteren auch wenn er Venier von seinen Sorgen ablenken will, indem er von einem Marschall spricht der der „Anblick weißer Mäuse / in Ohnmacht warf“ ¹⁷⁹⁴⁹ oder wenn er dem alten Passionei nachsieht (SW V. S. 163. Z. 29) und die Ungläubigkeit bekennt, dass dieser einmal schön gewesen sei ¹⁷⁹⁵⁰ oder aber im Gespräch mit Vittoria dadurch, dass er doch sehen möge, dass kein Mensch um ihres wahren Alters wisse (SW V. S. 161. Z. 15-16). Eine weitere Differenz zwischen der Dramen-Fassung und der ersten Bühnenfassung ist durch Weidenstamms Reaktion gegeben, in der er sich stärker freut, Vittoria wiederzusehen („Sie lebt! Sie lebt! Ich werd´ sie morgen sehn!“). ¹⁷⁹⁵¹

Venier wiederum betrachtet die Gäste des Barons durch ein Lorgnon (SW V. S. 109. Z. 31) und heißt gen den Abbate: „wir sehen / uns nicht das erste Mal.“ ¹⁷⁹⁵² Aber auch sein Mitleid, welches Venier gegenüber dem Mann äußert der beim Spiel alles verloren hat, zeigt sich in Verbindung mit dem Motiv, sieht er doch dessen Traurigkeit, während der Abbate ihn für sein Spiel verurteilt. Nach der Gesellschaft bei Weidenstamm lädt Venier ihn in sein Haus. ¹⁷⁹⁵³ Dennoch kehrt Venier zurück, wähnt Vittoria sei bei ihm und kann allein durch das blonde Haar am Vorhang, welches er besieht (SW V. S. 126. Z. 14-15), davon abgebracht werden. Venier entschuldigt sein Verhalten vor dem Baron und zeigt ihm auf, dass er ihn in seiner Eifersucht verstehen werde, wenn er sie morgen sehen wird. Doch neuerlich wird Venier in seine Eifersucht zurückgeworfen, wenn er die Dose Veniers besieht ¹⁷⁹⁵⁴ und „das Bild starr betrachte[t]“. ¹⁷⁹⁵⁵ Aus seiner Ohnmacht erwachend („schlägt die Augen auf“), ¹⁷⁹⁵⁶ während die Redegonda Weidenstamm von Vittoria erzählt hatte die Veniers Frau ist, betrachtet er neuerlich die Dose, die ihm der Beleg für ihre Affäre ist (SW V. S. 129. Z. 5). ¹⁷⁹⁵⁷ In seinem Haus begegnet Venier Vittoria, sieht sie traurig an (SW V. S. 144. Z. 24) und bemerkt auch, dass sie nicht fröhlich aussieht (SW V. S. 144. Z. 28). In der Gesellschaft ist es jedoch Vittoria, die Venier darauf verweist, dass er einen ihrer Gäste gar nicht gesehen habe (SW V. S. 156. Z. 6), und deutet auf Weidenstamm. Im Laufe des Abends sieht sich Venier erleichtert, bemerkt er mitunter, dass sich Vittoria bewegt zeigt von dem Anblick des Passionei. ¹⁷⁹⁵⁸

Gefährlich wird der Blick des Abbates für Weidenstamm, scheint dieser ihn doch von früher zu kennen: „Erlaubt, reizender Hausherr, einen Blick! / [...] / Wie sehn uns nicht das erste Mal! Allein / mich dünkt, Ihr habt Euch wunderbar verändert!“ ¹⁷⁹⁵⁹ Weidenstamm jedoch gelingt ob seiner Sprachgewandtheit, ihm

17946SW V. S. 164. Z. 13-14.

17947SW V. S. 156. Z. 25.

17948SW V. S. 176. Z. 12.

17949SW V. S. 162. Z. 8-9.

17950An Venier gerichtet, heißt es: „Nicht möglich! Hast du seine Lippen / gesehn?“ In: SW V. S. 164. Z. 1-2.

SW V. S. 154. Z. 17.

In Bezug mit dem alten Komponisten zeigt sich ebenso das Motiv, wenn Vittoria bemerkt, dass der Alte mit „leuchtenden Augen“ (SW V. S. 162. Z. 12) zusieht wie Diener Feigen und Orangen bringen. Die Welt überhaupt betrachte er nun mit „Kinderaugen“ (SW V. S. 162. Z. 16). Der Graf, der ihn nach Hause fahren will, beschreibt seine Wohnung als einen Ort, an dem Schiffe „langsam faulend, auf das hohe Meer / aus blinden Augenhöhlen -“ (SW V. S. 163. Z. 2-3) sehen. Redegonda verneint, gemäß ihres ästhetizistischen Wesens, ihr Mitkommen mit den Worten: „Ich fahr´nicht mit! Dort ist nichts als Gesindel, / hohläugige Kinder“. In: SW V. S. 163. Z. 5-6.

17951SW V. S. 212. Z. 20.

17952SW V. S. 116. Z. 2-3.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 116. Z. 22.

17953„Ich seh´dich morgen, schnellerworb´ner Freund.“ In: SW V. S. 123. Z. 26.

17954SW V. S. 127. Z. 26.

17955SW V. S. 127. Z. 30.

17956SW V. S. 128. Z. 35.

17957In der ersten Bühnenfassung zeigt sich nach Veniers Rückkehr die Bereitschaft die Hand an den Degen zu legen: „Wie nichts der Anblick dieser bloßen Klinge / Mir ist! O, welch ein lächerliches Nichts!“ In: SW V. S. 224. Z. 5-6.

17958SW V. S. 159. Z. 10.

In der ersten Bühnenfassung ist es Sassi dem Venier seine Bedeutung Vittorias berichtet, so dass dieser sich über seinen Blick wundert (SW V. S. 195. Z. 12).

17959SW V. S. 118. Z. 10-13.

vorzuspielen, er erinnere sich an ihn, wenn er sich an einen alten Juden erinnere („soll ich meinen Augen trau'n, war't Ihr?“).¹⁷⁹⁶⁰ Dies führt den Abbate schließlich dazu, die wirkliche Erinnerung an Weidenstamm als Irrtum abzutun und zu behaupten: „Ich hab' Euch nie gesehn.“¹⁷⁹⁶¹

Auch durch Salaino zeigt sich das Augen-Motiv, wendet er doch den Blick von den Menschen ab (SW V. S. 110. Z. 22) ob seiner Armut und zeigt dabei eine negative Betrachtung von Welt und Menschen.¹⁷⁹⁶² An Salaino zeigt sich jedoch nicht nur das Leiden, verdeutlicht mitunter durch den Blick, sondern auch die Liebe zur Marfisa, verfolgt er diese doch während des ersten Aufzugs mit seinen „Blicken“.¹⁷⁹⁶³

Duch Cesarino zeigt sich das Motiv erstmalig, wenn er in Vittorias Haus nachsieht ob die Gäste kommen (SW V. S. 144. Z. 19), und schließlich dadurch, dass Cesarino ihre Gäste, darunter den alten Passionei, sehen solle (SW V. S. 150. Z. 33).¹⁷⁹⁶⁴ Doch Cesarino stößt der alte Komponist aufgrund seines Alters ab und er äußert seine Freude, dass er nie hatte sehen müssen, wie die Mutter zerfiel. Der schönen jungen Schwester sieht er schließlich nach, wenn sie zum Passionei geht (SW V. S. 152. Z. 17), nicht verstehend, dass sie ihn schätzt aufgrund der Kunst, die er hinterlassen hat. Auch innerhalb der Schilderung von Cesarinos Charakter Weidenstamm gegenüber zeigt sich das Motiv, schildert Vittoria Weidenstamm doch, dass Cesarino ein „begierig Aug' für Schönheit“¹⁷⁹⁶⁵ habe, wobei Vittoria dies problematisch sieht, sagt sie doch: „daß er voll der Fehler / der Jugend steckt, und leider voll des Zaubers, / der für zu günstige Augen sie verhüllt.“¹⁷⁹⁶⁶ Aufgrund seiner ästhetizistischen Neigung wähne ihr Sohn auch, dass ihm die Welt gehöre („so rollt er seinen Blick umher, / ganz wie der Söldnerführer, der die Stadt“).¹⁷⁹⁶⁷ Über seine Augen, dies zeigt sich hier, verdeutlicht Vittoria Cesarinos narzisstisches Wesen, pflegt er sich doch das zu nehmen, was seinem Blick und damit seinem Wesen gefällt. Vittoria betont aber noch mehr an ihrem Sohn, vermag er es doch, das Wesen der Betrachteten zu durchschauen – vermeintlich: „Sein Blick dringt durch und durch, er sieht die nackt, / die sich verstellen, und ich fürchte, Scham / hält ihn nicht auf, doch weiß ich: Liebe kann's“.¹⁷⁹⁶⁸

Durch seine Augen nimmt Cesarino aber auch wahr, wie der Baron mit den Menschen in seiner Umgebung umgeht (SW V. S. 164. Z. 15-16), mitunter wie er der Marfisa schmeichelt, und neidet ihm dies. Der Baron, der Cesarino von einem ästhetizistischen Leben am Hof spricht, bezieht sich mitunter auf die Macht, die er auf Menschen ausüben kann, und bindet diese ebenso an den Blick („Dort lernst du, Dolche rede / und Gift aus deinen Blicken werfen, / [...] mehr in einem Blick zu schlürfen / als Perlen, die drei Königreiche wert sind“).¹⁷⁹⁶⁹ An Cesarino zeigt sich aber auch ein Unterschied zu Weidenstamm, mitunter dadurch, dass er seine Liebe zu seiner vermeintlichen Schwester bekennt, die sowohl seine Ohren als auch seine Augen ergreife („so verzaubert sie / mir meine Augen, wie Musik mein Ohr“).¹⁷⁹⁷⁰

In der Bühnenfassung erweist sich Cesarino zudem empathischer und, was seine Mutter angedeutet hatte, fähig, im Wesen Anderer zu lesen, wenn er Venier ansieht, dass ihn etwas bedrückt: „Ist etwas geschehen? Gibt's etwas? Ja, ich seh' Dir's an, ich bitte / Dich um alles in der Welt, sag' mir's“¹⁷⁹⁷¹ Venier wiederum fragt Cesarino ob er Vittoria „nach der Oper / gesehen“¹⁷⁹⁷² habe, doch Cesarino sagt ihm: „Nein, gesehen hab' ich sie / nicht.“¹⁷⁹⁷³ Des weiteren zeigt sich auch in der Bühnenfassung die Verlockung Weidenstamms („Mein Blut / Treibt Wolken vor die Augen und mir schwindelt!“),¹⁷⁹⁷⁴ wobei Cesarino weder mit der

17960SW V. S. 118. Z. 27.

17961SW V. S. 119. Z. 16.

Auch Redegonda verbindet mit dem Blick anderer Menschen auf sich das Negative. Will sie doch bei Nacht zu dem Baron zurückkehren, fürchtet aber, dass sie dabei gesehen wird (SW V. S. 123. Z. 6-7).

17962SW V. S. 110. Z. 27-36.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 214. Z. 25-33.

17963SW V. S. 114. Z. 20.

17964SW V. S. 204. Z. 7-10.

17965SW V. S. 157. Z. 14.

17966SW V. S. 157. Z. 27-29.

17967SW V. S. 157. Z. 37-38.

17968SW V. S. 158. Z. 13-16.

17969SW V. S. 167. Z. 12-17.

17970SW V. S. 169. Z. 13-14.

17971SW V. S. 205. Z. 13-14.

17972SW V. S. 205. Z. 21-22.

17973SW V. S. 205. Z. 24-25.

17974SW V. S. 210. Z. 12-13.

Verlockung noch mit dem Wettstreit um die Marfisa umgehen kann, und schweigend zu Boden sieht.¹⁷⁹⁷⁵ Cesarino versucht in dieser Bühnenfassung aber auch Marfisa zu beschwören, mit ihm zu kommen („Dann wird es Tag, Du schlägst die Augen auf, / und droben schließt der Morgenstern das seine“).¹⁷⁹⁷⁶ In der ersten Bühnenfassung erfolgt des weiteren das Geständnis Vittorias („Ist Dein Kind! / Dein und mein Kind! So hast Du ihn gesehn“),¹⁷⁹⁷⁷ worauf der Baron gesteht: „Wenn ich ihn ansah, war es mir, als küsst’ ich / Wehmütig meine Jugend auf die Stirn.“¹⁷⁹⁷⁸ Vittoria betont aber auch in dieser Fassung das Versäumnis im Leben seines Sohnes („dass Du ihn nie reiten sahest“),¹⁷⁹⁷⁹ um am Ende noch einmal Geliebte und Sohn „beisammen seh[n]“¹⁷⁹⁸⁰ zu können. Bedingt dadurch, dass Cesarino hier um Weidenstamms Vaterschaft weiß, kann er sagen: „Als ich hereinkam und Lorenzo mich / Herführte, ward mir warm von Deinem Blick: / Es war Dein Blut, das Dich erkannte, Vater!“¹⁷⁹⁸¹

Ebenso zeigt sich eine Einbindung des Blickes in *Die Verwandten* (1898), erstmalig durch die Beschreibung von Felix („ein vielleicht 8jähriger Knabe der feine Augenlieder mit langen Wimpern“).¹⁷⁹⁸² Zwar entzieht sich Felix der familiären Umgebung, wirft zuvor jedoch noch einmal einen Blick in die Essenschüssel,¹⁷⁹⁸³ nicht aber auf seine Familie. Noch einmal kehrt Hofmannsthal in der Erzählung zu dem Knaben Felix zurück, wenn dieser sich dem Bildnis verwehrt, das an der Kapelle hängt. „Felix wandte die Augen um das Bild nicht zu sehen das aussen an der Wand der Capelle hieng: aber er war selbst solch ein unschuldiges Kind von Bethlehem dessen Seele lautlos aus Henkersfäusten in die duftenden Arme der Engel emporfuhr.“¹⁷⁹⁸⁴ Deutlicher zeigt sich der Blick des Ästhetizisten aber durch Georg. Allein in seinem Zimmer, überfällt ihn der Wunsch eine medizinische Abhandlung zu lesen; doch schon bald gleiten seine Gedanken von dem Buch ab, hin zu der Familie: „Er fieng an einige Sätze zu lesen aber die Worte waren kraftlos und allgemein hinter ihnen trat Felix Gestalt hervor sein merkwürdiger Blick, seine Fragen, seine sonderbare sprunghafte Leidenschaftlichkeit und das merkwürdigste von allem, dass er Annas Bruder, Theresens Kind war.“¹⁷⁹⁸⁵ Auch beginnt Georg in einem Buch von Maupassant zu lesen; Hofmannsthal schildert wie er sich darin verliert, er von einer Verwirrung ergriffen wird und sich mit seinen Augen in dieser fremden Sprache verliert.¹⁷⁹⁸⁶

In der Erzählung *Reitergeschichte* (1898) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit den Gefechten und der Rettung vor dem Tod: „Der Gefreite Wotrubek wurde als leicht verwundet mit der Meldung der bestandenen Gefechte und anderer Glücksfälle ins Hauptquartier zurückgeschickt“.¹⁷⁹⁸⁷ Auch der Protagonist Lerch zeigt sich beglückt, dass er die Gefechte überlebt hat und stuft als einen der anderen „Glücksfälle“¹⁷⁹⁸⁸ in seinem Leben, die Begegnung mit der Vuic ein.¹⁷⁹⁸⁹ Sein Weg führt ihn weiter in ein verlassenes Dorf, in dem er nicht nur die Menschen unter dem Krieg leiden sieht, sondern er auch das Leid der Tiere erfährt, hier verdeutlicht durch die Hunde: „Der Hund, der zugleich mit ihnen gekommen war, war

17975SW V. S. 210. Z. 24.

17976SW V. S. 211. Z. 16-17.

17977SW V. S. 234. Z. 32-33.

17978SW V. S. 235. Z. 18-19.

17979SW V. S. 236. Z. 6.

17980SW V. S. 247. Z. 11.

17981SW V. S. 248. Z. 26-28.

Siehe (Notizen): SW V. S. 447. Z. 3, SW V. S. 448. Z. 16, SW V. S. 451. Z. 24-25, SW V. S. 452. Z. 8, SW V. S. 456. Z. 19, SW V. S. 457. Z. 5-10, SW V. S. 464. Z. 2-6, SW V. S. 464. Z. 16, SW V. S. 465. Z. 32, SW V. S. 466. Z. 15, SW V. S. 472. Z. 10, SW V. S. 473. Z. 17-30, SW V. S. 475. Z. 9-16, SW V. S. 475. Z. 34-36, SW V. S. 477. Z. 24, SW V. S. 461. 27-34.

17982SW XXIX. S. 106. Z. 26.

17983SW XXIX. S. 106. Z. 28-30.

17984SW XXIX. S. 121. Z. 8-12.

17985SW XXIX. S. 113. Z. 28-33.

17986SW XXIX. S. 116. Z. 17.

17987SW XXVIII. S. 40. Z. 13-15.

Des weiteren, siehe: SW XXVIII. S. 47. Z. 9, SW XXVIII. S. 47. Z. 13.

17988SW XXVIII. S. 42. Z. 4.

17989Die Suche nach Erfüllung im Leben thematisiert auch Wolfram Mauser bei dem Protagonisten, wenn es heißt: „Der Wunsch nach Erfüllung erwachter Begehrlichkeit beherrscht ihn: privates Leben, Zivilatmosphäre, Behaglichkeit, erotisches Glück.“ In: Mauser, S. 113.

ein lichtgelbes Windspiel von so aufgeschwollenem Leib, daß es nur ganz langsam auf den vier dünnen Beinen sich weitertragen konnte. An dem dicken wie eine Trommel gespannten Leib erschien der Kopf viel zu klein; in den kleinen ruhelosen Augen war ein entsetzlicher Ausdruck von Schmerz und Beklemmung. Sogleich sprangen noch zwei Hunde hinzu: ein magerer, weißer, von äußerst gieriger Häßlichkeit, dem schwarze Rinnen von den entzündeten Augen herunterliefen, und ein schlechter Dachshund auf hohen Beinen. Dieser hob seinen Kopf gegen den Wachtmeister und schaute ihn an. Er mußte sehr alt sein. Seine Augen waren unendlich müde und traurig.“¹⁷⁹⁹⁰ Hofmannsthal zeigt hier deutlich auf, dass das Leid der Tiere im Besonderen durch deren Augen deutlich wird. Dabei führt er dies fort durch Lerchs Begegnung mit der zum Schlachter geführten Kuh, die mit „kläglichen Augen noch ein Maulvoll“¹⁷⁹⁹¹ Heu frisst. Des weiteren zeigt sich das Motiv in dieser Passage der Erzählung durch die Betrachtung des Weges und der ärmlichen Umgebung, in die er sich gesetzt sieht.¹⁷⁹⁹² Hofmannsthal bindet das Motiv aber auch durch das Gewährwerden des Doppelgängers ein. So sieht er einen Reiter auf sich zukommen, dessen Gesicht er jedoch nicht erkennen kann, sodass er begierig sein Pferd vorwärtstreibt. Lediglich mit „stierem Blick“¹⁷⁹⁹³ erkennt Lerch schließlich in der Erscheinung sich selbst. Neuerlich wird Lerch von sich selber weggebracht durch das Kriegsgeschehen, sieht er die Schwadron doch auf ein Gehölz zureiten.¹⁷⁹⁹⁴ Der Wachtmeister wird zudem nicht nur gewahr, dass die Schwadron keine Verluste erlitten hat,¹⁷⁹⁹⁵ sondern erlebt auch, wie der Rittmeister unter „etwas schläfrigen blauen Augen“¹⁷⁹⁹⁶ kommandiert, dass die Schwadron die Handpferde auslassen soll. Obwohl auch Andere diesen Befehl missachten, richtet sich der Rittmeister gen Lerch, der seinen „verschleierte[n] Blick“¹⁷⁹⁹⁷ auf den Wachtmeister gerichtet hat und der ihm wiederum starr ins Gesicht sieht. „Während Anton Lerchs starr aushaltender Blick, in dem nur dann und wann etwas Gedrücktes, Hündisches aufflackerte und wieder verschwand, eine gewisse Art devoten, aus vieljährigem Dienstverhältnisse hervorgegangenen Zutrauens ausdrücken mochte, war sein Bewußtsein von der ungeheuren Gespanntheit dieses Augenblicks fast gar nicht erfüllt“.¹⁷⁹⁹⁸

In *Das Bergwerk zu Falun* (1899) zeigt sich durch zahlreiche Figuren das Augen-Motiv. Dabei erinnert Elis an Schwendar aus der *Soldatengeschichte* (1895/1896), distanziert Hofmannsthal auch Elis von seinem gesellschaftlichen Umfeld, indem er anders als die Seeleute, zwischen denen er sitzt und zu denen er selbst als Seemann zugehörig ist, „den Blick starr zu Boden gerichtet“¹⁷⁹⁹⁹ hält. Bereits zu diesem frühen Zeitpunkt der Erzählung zeigt sich damit, dass auch Elis sich nicht zu den vermeintlich normalen Menschen zugehörig fühlt. Zudem hat Hofmannsthal kaum deutlicher einen Ästhetizisten die Möglichkeit erahnen lassen, dass es sein Blick ist, der die Wahrnehmung in Bezug auf Welt und Menschen bestimmt. So erwägt er die Möglichkeit, dass er mit seiner Einschätzung – in diesem Fall auf Ilsebill – falsch liegen könnte: „Kann auch sein, du bist / Nicht gar so anders. Ich hab andre Augen.“¹⁸⁰⁰⁰

17990SW XXVIII. S. 44. Z. 15-25.

17991SW XXVIII. S. 44. Z. 39.

17992„Er hatte nun das letzte Haus des Dorfes hinter sich und konnte, zwischen zwei niedrigen, abgebröckelten Mauern reitend, jenseits einer alten einbogigen Steinbrücke über einen anscheinend trockenen Graben den weiteren Verlauf des Weges absehen, fühlte aber in der Gangart seines Pferdes eine so unbeschreibliche Schwere, ein solches Nichtvorwärtskommen, daß sich an seinem Blick jeder Fußbreit der Mauern rechts und links, ja jeder von den dort sitzenden Tausendfüßen und Asseln mühselig vorbeischoß, und ihm war, als hätte er eine unmeßbare Zeit mit dem Durchreiten des widerwärtigen Dorfes verbracht.“ In: SW XXVIII. S. 45. Z. 1-10.

17993SW XXVIII. S. 45. Z. 27.

17994„[...] sah, indem er, die vier losen Zügel in der Linken versammelnd, den Handriemen um die Rechte schlang, den vierten Zug sich von der Schwadron ablösen und langsamer werden, war nun schon auf dröhnendem Boden, nun in starkem Staubgeruch, nun mitten im Feinde, hieb auf einen blauen Arm ein, der eine Pike führte, sah dicht neben sich das Gesicht des Rittmeisters mit weit aufgerissenen Augen und grimmig entblößtem Zähnen, war dann plötzlich unter lauter feindlichen Gesichtern und fremden Farben eingekellt, tauchte unter in lauter geschwungenen Klingen, stieß den nächsten in den Hals und vom Pferd herab, sah neben sich den Gemeinen Scarmolin, mit lachendem Gesicht, Einem die Finger der Zügelhand ab- und tief in den Hals des Pferdes hineinhauen“. In: SW XXVIII. S. 45-46. Z. 38-39//1-10.

17995„Der Wachtmeister ritt von Zug zu Zug und sah, daß die Schwadron nicht einen Mann verloren und dafür neun Handpferde gewonnen hatte.“ In: SW XXVIII. S. 46. Z. 32-34.

17996SW XXVIII. S. 47. Z. 18-19.

17997SW XXVIII. S. 47. Z. 28-29.

17998SW XXVIII. S. 47. Z. 30-35.

17999SW VI. S. 13. Z. 17-18.

18000SW VI. S. 17. Z. 33-34.

Auch in der Beschreibung des alten Bergmanns Torbern bindet Hofmannsthal das Augen-Motiv durch dessen „blutumränderte merkwürdige Augen“¹⁸⁰⁰¹ ein. Zudem lässt Torbern „seine Augen auf Elis ruhen“¹⁸⁰⁰² und dieser reagiert, wie schon bei Peter zuvor,¹⁸⁰⁰³ indem er dessen Blick ausweicht und ihn gen Boden richtet. Mit dem Blick verbindet Hofmannsthal zugleich Elis' Verlangen sich von der Erde und so zu der Seefahrt, hin zur Tiefe, und damit seiner vermeintlich wahren Heimat zu wenden. Dies erfolgt aber allein aus Resignation seinem Erdenleben gegenüber, weil er auf der Erde und unter den Menschen weder Glück noch Halt gefunden hat: „Dem Lügensinn, dem Aug allein gehorchend, / Der uns vorspiegelt, was für ewig uns / Verborgen sollte sein, die bunte Welt, / Die wir doch nie besitzen!“¹⁸⁰⁰⁴

So verfällt Elis Torbern und Hofmannsthal bindet dies gleich zweifach an das Motiv: zum einen durch die Macht des Blickes von Torbern („Torbern steht vor ihm, hüllt ihn in seinen Blick“),¹⁸⁰⁰⁵ zum anderen dadurch, dass Torbern ihm heißt, es sei Elis selbst, also sein Blick gewesen, der ihm den rechten Weg gewiesen habe („Entglomm / Dem Aug von selber nicht der rechte Strahl?“).¹⁸⁰⁰⁶ Wenn Elis an dieser Stelle glaubt, dass es Torberns Blick ist der sein Wollen bestimmt, dann schiebt auch dieser Ästhetizist die Verantwortung für sein Leben von sich. Zudem bemerkt Elis zwar die Kraft der Augen, mit denen Torbern ihn ansieht („Was hältst du meine Augen / Mit deinem Blick?“),¹⁸⁰⁰⁷ doch wähnt er immer, noch ein Seemann zu sein, der aus Indien heimgekehrt ist und demnächst wieder nach Grönland aufbrechen wird. Torberns Blick hat Elis zwar verwirrt, aber ihn nicht vollends von seinem Erdenleben weggeführt. Hofmannsthal zeigt durch die Konfrontation mit Torbern, dass es sich aus Elis' Wesen speist, sich von den Menschen und dem Erdenleben abzuwenden und sich in die Tiefe zu sehnen („Dein Aug will Schönres sehen!“).¹⁸⁰⁰⁸

In die Tiefe des Berges und damit in sich selbst gesetzt, bindet Hofmannsthal neuerlich das Augen-Motiv ein, ist das Weiß seiner Augen¹⁸⁰⁰⁹ doch das einzig Helle in der Tiefe des Berges; zudem „die Augen weit aufgerissen“,¹⁸⁰¹⁰ wähnt Elis hier, die Wirklichkeit zu sehen: „Ich bin nicht blind. Ich sehe meine Hände!“¹⁸⁰¹¹ Das Augen-Motiv zeigt sich aber auch, wenn Elis sich das erste Mal im Berg befindet, durch Agmahd; zwar ist mit seinen Augen, abgesehen von dem Schein den die Bergkönigin verströmt und der aus dem Becher kommt, die einzige Farbe in dieser sonst von Dunkelheit dominierten Umgebung verbunden, doch zeigt Hofmannsthal mit der Beschreibung seiner Augen zugleich den Mangel an Leben auf, sind es doch „meergrüne Augen, die seltsam ins Leere zu starren scheinen“.¹⁸⁰¹²

Mit der ersten Begegnung mit der Bergkönigin wird die Erwartungshaltung beim Leser enttäuscht; Elis' Frustration an der Welt und den Menschen, seine Abgewandtheit von seinem Leben als Seemann und seine Hinwendung zur Tiefe haben vermuten lassen, dass Elis sogleich der Bergkönigin verfällt. Doch stattdessen sieht diese fantastische Frau an Elis immer noch die Zeichen der oberen Welt, die auch durch seinen Blick für sie deutlich sind.¹⁸⁰¹³ Mit der ersten Absenkung in den Berg, drängt Hofmannsthal die Figur des Elis zum Teil zurück; Elis als auch der Leser erfahren vielmehr was es heißt, wenn man sich der Bergkönigin verschreibt, und zwar durch Torbern, der von Elis verdrängt werden wird. Hatte Elis selbst noch gewünscht, von den Menschen gänzlich loszukommen, distanziert sich Torbern nun selbst von Elis, erkennt er, dass er doch immer noch zu den Menschen gehörig ist.¹⁸⁰¹⁴ Torbern weiß, dass sich seine Zeit im Reich der Bergkönigin sich dem Ende nähert; erkennt er in diesem Zusammenhang doch den Kreislauf des Lebens,

18001SW VI. S. 23. Z. 18.

Auch das Kind Rigitze bemerkt an Torbern dessen „blutige[...] Augen“ (SW VI. S. 50. Z. 18), und als das Kind schließlich Elis sieht, ahnt sie, Torbern vor sich zu sehen und will sich dessen vergewissern, indem sie Anna fragt: „Hat er blutige Augen?“ In: SW VI. S. 52. Z. 16. Anna antwortet darauf, bezeichnend für ihre ästhetizistische Hinwendung: „Wie du und ich!“ In: SW VI. S. 52. Z. 19.

18002SW VI. S. 23. Z. 19.

18003SW VI. S. 23. Z. 11.

18004SW VI. S. 24. Z. 3-6.

18005SW VI. S. 25. Z. 2.

18006SW VI. S. 25. Z. 17-18.

18007SW VI. S. 26. Z. 25-26.

18008SW VI. S. 28. Z. 14.

18009SW VI. S. 28. Z. 33-34.

18010SW VI. S. 26. Z. 31-32.

18011SW VI. S. 29. Z. 6.

18012SW VI. S. 29. Z. 24-25.

18013„Heft nicht so dumpf den starren Blick auf mich!“ In: SW VI. S. 31. Z. 39.

18014„Mich ekelt seine Dumpfheit. Königin, / Ist dies das letzte Mal, daß ich dich sehe?“ In: SW VI. S. 32. Z. 21-22.

den es vermeintlich im Reich der Bergkönigin gar nicht gibt.¹⁸⁰¹⁵ Gerade deshalb beschwört er noch einmal die gemeinsame Vergangenheit, als die Bergkönigin ihn zu sich genommen hatte und sich seinem „seligen Aug“¹⁸⁰¹⁶ ihr Reich eröffnet hatte, herauf.

Mit Torbern, Elis' Vorgänger, wähnt die Bergkönigin Elis, an sich binden zu können. Doch die vermeintliche Verlockung versagt, allein die scheinbare Alterslosigkeit, die Elis sich einbildet an Torbern gesehen zu haben, lässt ihn sich der Bergkönigin annähern. Wie schon Torbern zuvor, konfrontiert die Bergkönigin Elis damit, dass er es selbst war, der sich zu ihr gesehnt habe, und dass die Verantwortung für das Geschehene damit bei ihm liege.¹⁸⁰¹⁷ So führt die Bergkönigin ihm sein Leben auf Erden vor Augen; er selbst habe sich doch für ihre Welt geöffnet („Es schläft in euch. / Doch ahnt ihrs nicht. Du warst zu Tod erstarrt, / Dein Mund verhangen, deine Augen öd.“).¹⁸⁰¹⁸ Dass die Begegnung mit der Bergkönigin nur in seinem Innern stattgefunden hat, zeigt sich zum Teil wenn Hofmannsthal Elis' Rückkehr zu den Menschen beschreibt („taucht aus dem Erdboden empor, liegend, mit geschlossenen Augen“),¹⁸⁰¹⁹ ohne dass er dabei die Grauzone zwischen Traum und Wirklichkeit eliminiert, sondern diese sogar bestehen lässt. Mit der Rückkehr in die menschliche Welt trifft Elis auf Anna, die ihn, nach seiner Eröffnung über die Schattenhaftigkeit seines Lebens, mit „großen Augen“¹⁸⁰²⁰ ansieht und selbst über seinen Blick bemerkt: „Und blickt so scheu um Euch, und Eure Augen / Sind überwacht.“¹⁸⁰²¹

Deutlich zeigt sich die Einbindung des Augen-Motivs auch in Verbindung mit dem gesellschaftlichen Umfeld und in Anbindung an den Blick der Frau. Elis hält Anna vor, eines Tages würde sie ihn mit einem anderen Blick betrachten, an dem er die Unzulänglichkeit seines Lebens spüren würde.¹⁸⁰²² Elis selbst erinnert sich in diesem Zusammenhang an den Blick des Freundes auf dem Schiff, der für ihn bedeutungslos geworden war („ich sah ihn / Und sah ihn nicht, er war mir wie ein Holz“).¹⁸⁰²³ Nur einmal noch habe Elis über den toten Freund, der von Bord gefallen war, nachgedacht. In dieser Erinnerung zeigt sich nicht nur ein homoerotischer Zug, sondern auch die Verbindung zwischen der Seele und dem Augen-Motiv („Da konnte ich ihn sehn, ich sah durchs Auge / Bis in sein Herz hinein“).¹⁸⁰²⁴ Wonach es Anna aber verlangt, ist, Elis Halt in dieser Welt zu schenken, und dass er dieses auch erkennen möge („Fühl' meine Lippen! Sieh, zum ersten Mal“).¹⁸⁰²⁵

Erst mit den zwei Handwerksburschen im III. Akt bindet Hofmannsthal neuerlich das Augen-Motiv ein. Während er den älteren Handwerksburschen mit „vorgequollne[n] Augen“¹⁸⁰²⁶ beschreibt, verweisen die „dunklen Augen“¹⁸⁰²⁷ seines Bruders bereits auf Elis' eigene Beschreibung und die ästhetizistische Affinität. Eben durch die auf den Boden gerichteten Augen des Jüngeren, distanziert sich Elis von seiner Abwehr den beiden Männern gegenüber, sieht er sich doch selbst in dem Jüngeren. „Kannst du dein Aug nicht heben?“,¹⁸⁰²⁸ fragt Elis ihn, während der Bursche „scheu, mit niedergeschlagenem Blick vor ihm“¹⁸⁰²⁹ steht. Deutlicher wird es, dass Elis sich selbst in dem Jungen sieht, wenn Hofmannsthal das Augen-Motiv in Verbindung mit der Wahrnehmung der Welt setzt („Da steht so einer da und starrt in Boden / und beißt die Zähne zu und will nichts von der Welt“).¹⁸⁰³⁰ Zu diesem Zeitpunkt der Erzählung wähnt Elis Halt, bei den Menschen gefunden zu haben und will diesen Halt auch dem jungen Handwerksburschen vermitteln; eines Tages

18015SW VI. S. 34. Z. 3-10.

18016SW VI. S. 33. Z. 23.

18017 „Den Druck der irdischen Luft, dein Blick durchdrang / Die Niedrigkeit, dein Mund verschmähete sie, / Ein ungeheurer Strahl entglomm dem Aug“. In: SW VI. S. 35. Z. 1-3.

18018SW VI. S. 35. Z. 8-10.

18019SW VI. S. 37. Z. 15.

18020SW VI. S. 57. Z. 9.

18021SW VI. S. 57. Z. 14-15.

18022SW VI. S. 58. Z. 18-22.

18023SW VI. S. 58. Z. 25-26.

18024SW VI. S. 58. Z. 32-33.

18025SW VI. S. 69. Z. 38.

18026SW VI. S. 88. Z. 25.

18027SW VI. S. 88. Z. 26-27.

18028SW VI. S. 90. Z. 9.

18029SW VI. S. 90. Z. 32.

18030SW VI. S. 91. Z. 4-5.

würde der Junge sich von seiner Starre der Welt gegenüber befreien, seine Augen seien ihm dann wie „gelöst“¹⁸⁰³¹ und er würde sich in der Welt wiederfinden.

Mit der Lösung von dieser Welt, mit dem neuerlichen Bekenntnis zur Sphäre der Bergkönigin jedoch, zeigt sich auch der Bezug zum Augenmotiv, denn nun hat er „Augen, prahlend wie ein Trunkner“.¹⁸⁰³² Deutlich zeigt sich die Einbindung des Augen-Motivs auch in Verbindung mit dem scheinhaften Gebild Annas, welches Elis betrachtet. Elis, der nicht zwischen Traum und Wirklichkeit unterscheiden kann, ist hilflos seiner Haltlosigkeit ausgeliefert und kann nicht sehen, dass er nur Agmahd gegenübersteht.¹⁸⁰³³ Durch das Augen-Motiv offenbart sich aber auch ein weiterer Aspekt innerhalb des Liebeserlebens; so zeigt sich die fehlende sexuelle Anziehung Annas auf den Ästhetizisten, denn er will sie nicht küssen und sich nur an ihren Augen und damit an seinem Narzissmus erfreuen („Weich nicht zurück, bieg mir dein Antlitz her, / nicht meinen Lippen, meinen Augen nur!“).¹⁸⁰³⁴ Und im Sehnen nach Annas Stimme, sie möge zu ihm sprechen, bemerkt Elis das diffuse Licht, welches ihm den Genuss zu rauben scheint („dies Flackern [des Lichts] // Entzieht dem Auge alles was es gab“).¹⁸⁰³⁵ Weil Elis eben nicht zwischen Traum und Wirklichkeit unterscheiden kann, verschließt er sich letztendlich auch dem Anblick der wirklichen Anna („Er schließt die Augen, er will mich nicht sehen!“).¹⁸⁰³⁶ Annas Stimme und Annas Berührung öffnen ihn aber augenblicklich für die Wirklichkeit. Elis ahnt, dass es die wirkliche Anna ist, doch deuten seine „weitaufgerissenen Augen“¹⁸⁰³⁷ an, dass es nur ein momentaner Bezug zur Wirklichkeit ist.

Überdeutlich zeigt sich auch die Verbindung mit dem Augen-Motiv im IV. Akt. Elis bewusstlos im Garten liegend, die „Augen [...] geschlossen“,¹⁸⁰³⁸ wird von Anna behütet, damit ihm die Sonne „nicht auf die Lider scheint.“¹⁸⁰³⁹ Im Gespräch mit der Großmutter, über das Liebesgeständnis des Elis, zeigt sich neuerlich die Einbindung des Motivs; Hofmannsthal verweist in diesem Zusammenhang auf die Schwäche der Augen des Ästhetizisten,¹⁸⁰⁴⁰ der sich aber vermeintlich noch einmal gegen die Bergkönigin stellt und mit seinem „Blick“¹⁸⁰⁴¹ auf Annas Vater und auf Anna selbst ausspricht, dass er sie morgen heiraten will. Auch im Zuge des Gesprächs zwischen Elis und Anna zeigt die Thematisierung des Augen-Motivs, denn Elis ist bekümmert darüber, dass er die ersten Worte der Liebe an die Scheingestalt vergeudet hat („Bedeckt sich die Augen“).¹⁸⁰⁴² Die Schwäche in Elis' Wesen und seinem Blick zeigt sich auch wenn Anna Elis mit ihrem Blick und ihrer Umarmung Halt und Wirklichkeit schenken will, und sogleich den Mangel an seinem Blick („die Augen starren“)¹⁸⁰⁴³ bemerkt. Dennoch versucht Anna, ihn bei sich zu behalten:

„Elis, Lieber,
so darf ich bitten: mich sieh an, nur mich!
Und keine Stelle, nirgends, nicht im Haus
Und nicht im Garten, wo dein Blick hinfällt,
soll leer sein von Erinnerung“¹⁸⁰⁴⁴

Doch Elis' Wesen hat sich bereits von ihr entfernt, so er ihr denn jemals wirklich nahe war, was Hofmannsthal neuerlich durch den Blick verdeutlicht („sein Blick ruht auf ihr und scheint doch über sie hinauszustarren“).¹⁸⁰⁴⁵

18031SW VI. S. 91. Z. 10.

18032SW VI. S. 94. Z. 25.

18033Neuerlich durch den Knaben Agmahd entzündet sich in Elis eine Hinwendung zum weiblichen Auge. In ihm glaubt er eine frühere Geliebte zu sehen (SW VI. S. 29. Z. 33-36).

18034SW VI. S. 100. Z. 36-37.

18035SW VI. S. 100-101. Z. 39//1.

18036SW VI. S. 103. Z. 7.

18037SW VI. S. 103. Z. 16-17.

18038SW VI. S. 63. Z. 8.

18039SW VI. S. 63. Z. 14.

18040SW VI. S. 63. Z. 24-25.

18041SW VI. S. 63. Z. 28.

18042SW VI. S. 65. Z. 28.

18043SW VI. S. 70. Z. 12.

18044SW VI. S. 70. Z. 23-27.

18045SW VI. S. 70. Z. 30-31.

Mit Torberns neuerlichem Auftreten erfolgt wiederholt der Bezug zum Blick. So verstört Elis zwar, dass der Bergmann auf Anna blickt („was wälzest du / auf die und alles deinen Blick!“),¹⁸⁰⁴⁶ doch dieser verweist schließlich darauf, dass Elis sich von den Menschen gelöst habe, habe doch Elis mit seinem „Blick“¹⁸⁰⁴⁷ auf die Welt und die empfundene Abscheu überhaupt erst Torberns Erscheinen bewirkt. Die Einbindung des Motivs zeigt sich aber auch in Torberns Reflexion sein Leben betreffend, habe er doch selbst mit einem gleichgültigen „Blick“¹⁸⁰⁴⁸ die Menschen und seine Umgebung betrachtet, und habe sich erst aus seinem Innern der „erlös[ende] Adlerblick“¹⁸⁰⁴⁹ gespeist, der ihn zu der Bergkönigin kommen ließ. Was Torbern als kostbar empfindet, Zugang zum Reich des Berges und zur Tiefe erhalten zu haben („Dort fängt ein Mondstrahl sich im starren Aug´ / und läßt es funkeln als einen Rubin“),¹⁸⁰⁵⁰ wird von Hofmannsthal als leblos eingestuft. Durch Torberns Lebensgeschichte greift Anna wiederum den Blick des Ästhetizisten auf, der sie ihr Lieben sinnlos empfinden lässt, kann sie ihn doch nicht bei sich halten.

„Du Lieber,
hast du´s denn nicht gehört, es kommt ein Morgen –
wie bald! Hast du´s denn nicht gehört: er saß
in seinem Bett und wälzte seinen Blick
über sein Weib: sie war ihm wie ein Tier,
er stieß nach ihr, wie man nach Hunden stößt,
und lechzte in der Nacht mit glüh´nden Augen,
nach der im Dunkel Stehenden, nach der,
von der ein unsichtbarer Hauch Gewalt hat
über dein Blut viel mehr, viel mehr als ich,
ob ich mich lebend an dich häng´, ob sterbend!“¹⁸⁰⁵¹

Anna erkennt schließlich, dass sie nie eine wirkliche Möglichkeit hatte, Elis dauerhaft an sich zu binden, denn sein Wesen war bereits vollkommen von der Bergkönigin erfüllt gewesen („die Augen da, die Lippen, alles drängte / dorthin!“).¹⁸⁰⁵² Ihr bleibt nichts anderes, als sich ihm zu entziehen, denn sie sieht, dass sie niemals seinen Anforderungen standhalten kann; in seinen Augen würde sie nur seinen „enttäuschten Blick“¹⁸⁰⁵³ erkennen, und wird sodann durch Elis´ Blick („Stehst du noch immer da und siehst mich an?“)¹⁸⁰⁵⁴ mit der Scham konfrontiert, für ihn alles hingegen zu haben.

Mit dem V. Akt zeigt sich neuerlich die Einbindung des Augen-Motivs, wenn Elis zu Anna mit „eine[m] fremden Glanz in den Augen“¹⁸⁰⁵⁵ tritt. Elis bekennt sich nun zur Bergkönigin und sieht in der kurzen Episode, die er mit Anna erlebt hat, nur den letzten vergeblichen Versuch, sich ans Leben zu binden („Das Aug, die Lippen wurden noch einmal / Verführt, sich an ein Etwas anzuklammern“).¹⁸⁰⁵⁶

In den zahlreichen Notizen Hofmannsthals zu dieser Erzählung zeigt sich mehrfach der Bezug zu diesem Motiv und das Negative, das Hofmannsthal mit dem ästhetizistischen Blick, auch in Verbindung mit der Beeinflussung auf andere Menschen, verbindet; so notiert Hofmannsthal in Bezug auf Elis´ Augen, er habe einen „unheilvolle[n] Seherblick“.¹⁸⁰⁵⁷ Vor allem zeigt sich in den Notizen aber auch eine Verbindung mit dem Motiv des Liebeserlebens; zum einen das sich Hingegen der Anna für Elis´ Narzissmus,¹⁸⁰⁵⁸ zum anderen das Nicht-Genügen Annas („sieht er sie mit glühenden verlangenden Augen an, sie scheint ihm jetzt unendlich begehrenswerth das Wort Königin kommt bis an seine Lippen, da scheint aber ein Mund sich

18046SW VI. S. 71. Z. 5-6.

18047SW VI. S. 72. Z. 3.

18048SW VI. S. 72. Z. 24.

18049SW VI. S. 72. Z. 28.

18050SW VI. S. 73. Z. 3-4.

18051SW VI. S. 74. Z. 8-18.

18052SW VI. S. 74. Z. 27-28.

18053SW VI. S. 75. Z. 25.

18054SW VI. S. 75. Z. 31.

18055SW VI. S. 78. Z. 23.

18056SW VI. S. 80. Z. 8-9.

18057SW VI. S. 189. Z. 21-22.

18058„[...] vor seinem Blick liegt das Geäder ihrer Seele offen da, augenblicklich schmilzt ihr Stolz, den sie für das ganze ihres Wesens gehalten hatte, dahin.“ In: SW VI. S. 189. Z. 3-4.

hinzudrängen und es wegzusaugen“).¹⁸⁰⁵⁹ Des weiteren finden sich weitere Bezüge zum Augen-Motiv in Bezug auf Elis („nach dem Herauskommen ein ungeheurer Blick auf Torbern: das Versinken durch rötlich schwarze Schlünde“)¹⁸⁰⁶⁰ und in Verbindung mit der Selbstverantwortung fürs Leben („brauchte Deine Augen nicht zu bezaubern, sahest selber in die Tiefe“).¹⁸⁰⁶¹ Mit der Notiz in Bezug auf Torbern „Sand in die Augen streuen“¹⁸⁰⁶² liefert Hofmannsthal zudem einen Verweis auf E. T. A. Hoffmanns bekanntester Erzählung *Der Sandmann* (1816).¹⁸⁰⁶³

Zudem eröffnen die Notizen einen Einblick in den Schaffensprozess. So liefern diese auch seine hinterlassenen Notizen zu einer früheren Fassung einer Szene aus dem II. Akt, in der Hofmannsthal das Aufeinandertreffen zwischen Elis und der Bergkönigin beschreibt.¹⁸⁰⁶⁴ Sowohl innerhalb der Verlockung der Bergkönigin („sie bereit ihn auf die Augen zu küssen“),¹⁸⁰⁶⁵ als auch durch den Weg, durch den sie zu ihm zurückfinden wird, zeigt sich das Motiv („Nur hab nichts allzu lieb, was du auf ihm / begegnest, sonst versagen deine Augen“).¹⁸⁰⁶⁶

Auch in *Das Märchen von der verschleierten Frau* (1900) zeigt sich eine Einbindung des Augen-Motivs. Anders als mit dem Blick der Frau zeigt sich in Verbindung mit dem Blick des Mannes eine Hinwendung zum Abgrund und zur Tiefe. Wo die Frau die Gefahr für ihre Familie erkennt, zeigt sich in der Rückkehr des Mannes zu seiner Frau – die zu diesem Zeitpunkt in der Erzählung nur traumhaft geschieht – die Sehnsucht zum Ästhetizismus durch den Blick (so „strich [er] mit einem erwartungsvollen Blick die Felswand empor“).¹⁸⁰⁶⁷ In sehnsüchtigem Anlehnen an die Bergwand, spürt Hyacinth eine Befriedigung sich seiner wirklichen Heimat anzunähern; in diesem Zusammenhang macht Hofmannsthal, in Verbindung mit dem Blick, neuerlich darauf aufmerksam, dass der Ästhetizismus sich aus dem Innern speist: „wenn die feuchte Kühle des finstern Geklüfts ihn umschlug, die Augen schloss, und sich ganz in sich selber einwühlend für einen Augenblick in der vollkommenen süßen Unschuld der Kinderzeit zu athmen glaubte.“¹⁸⁰⁶⁸ Im Aufeinandertreffen Hyacinths mit dem Bergmann zeigt Hofmannsthal nicht nur das Sprachproblem auf, sondern verweist auch auf die Sprache des Blickes, die als Ersatz herangezogen wird („bejahte mit den Augen“).¹⁸⁰⁶⁹ Vor seinem Haus stehend, zeigt sich die Distanz zu seiner Familie im Innern des Hauses zudem auch durch den Blick („warf er über das alles einen sonderbaren Blick“).¹⁸⁰⁷⁰ Dass der Zug zum Blick auch im Reich der Bergkönigin gesucht wird, ein Blick der sich von dem der Menschen unterscheidet, findet sich ebenso in Hofmannsthals Notizen. Darin zeigt sich, dass Hofmannsthal einen Gefängnisaufenthalt des Ästhetizisten plante; Tiere besuchen ihn, von denen er glaubt, sie seien ihm von der Bergkönigin gesandt worden („ihre Augen erscheinen ihm mitwissend“).¹⁸⁰⁷¹ Des weiteren findet sich hier in den Notizen, im Zusammenhang mit weiteren Beziehungen zu Frauen, ein Verweis auf das Motiv wenn die Tochter des Müllers Hyacinth von seinen „gierige[n] Augen“¹⁸⁰⁷² spricht. In den Notizen zu der unvollendeten Erzählung zeigt sich aber, dass Hofmannsthal die Rückkehr des Ästhetizisten zu seiner Familie plante und im Zuge dessen auch den Blick hervorhebt („sein zurückkommen: durch den Brunnen, in sein Schlafzimmer: mit

18059SW VI. S. 188. Z. 23-26.

18060SW VI. S. 190. Z. 8-9.

18061SW VI. S. 194. Z. 1-4.

18062SW VI. S. 191. Z. 22.

18063Auch eine weitere Notiz („man kann es nicht herunterschlucken es zerfleischt einen von innen zersetzt die Säfte[...] man wird ein Klumpen wurmiger Erde, hier ein Auge das noch Sterne spiegelt“, SW VI. S. 218. Z.2-4) bezieht sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf Torbern.

18064SW VI. S. 197. Z. 20-21, SW VI. S. 203. Z. 28-29.

18065SW VI. S. 215. Z. 2-3.

18066SW VI. S. 205. Z. 8-9.

18067SW XXIX. S. 142. Z. 18-19.

Hofmannsthal schließt daran an, dass der Ästhetizist in den Abgrund sieht: blickte dann mit „noch erregterer Erwartung in den feuchten rauschenden Abgrund hinab als müsste sich da, und müsste sich im Augenblick in lautlosen Angeln eine geheime Thür ihm aufthun ins Innere. Denn er wußte: nun war die Zeit da. Es waren Zeichen über Zeichen gewesen, vorher, die hatten bedeutet: nun kommt die Zeit heran.“ In: SW XXIX. S. 142. Z. 20-25.

18068SW XXIX. S. 142. Z. 32-35.

18069SW XXIX. S. 143. Z. 13.

18070SW XXIX. S. 144. Z. 34-35.

18071SW XXIX. S. 136. Z. 19.

18072SW XXIX. S. 139. Z. 13.

verwandelten Augen“), ¹⁸⁰⁷³ wodurch sich auch hier die Bedeutung dieses Motivs innerhalb der Hofmannsthal'schen Motivwelt zeigt.

Lediglich in zwei Lustspiel-Fragmenten zeigt sich dieses Motiv: zum einen in *Paracelsus und Dr Schnitzler* (1900), ¹⁸⁰⁷⁴ zum anderen in *Ferdinand Raimund. Bilder* (1906) durch den Vater Ferdinands. So berichtet ihm die Mutter wie sie Nachts wegen der Wäsche aufgewacht sei und wie der Vater so dagesessen hatte und lediglich vor sich hingestarrt habe (SW XXI. S. 37. Z. 26-27), wodurch sie einen Bezug zwischen dem Augen-Motiv und dem Tod herstellt: „Da schaut ein Mensch in die andere Welt und dann lebt er nimmer lang.“ ¹⁸⁰⁷⁵

Auch das Augen-Motiv zeigt sich in das *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (1900) von immenser Bedeutung. So sieht („Ihr Betragen fiel mir auf, ich sah sie gleichfalls an und dankte ihr sorgfältig“) ¹⁸⁰⁷⁶ der ästhetizistische Marschall, dass die Krämerin ihm lange und sehnsüchtig nachblickt. ¹⁸⁰⁷⁷ Doch statt, dass es beim Treffen zum Sex kommt, schläft der Marschall ein und sieht sie, nachdem er wieder erwacht ist, am Fenster stehend. ¹⁸⁰⁷⁸ Durch die Geste, wie sie ihr Haar zurückstreift und dass sie ihm sagt, dass es noch kein Tag ist, wähnt er erst jetzt so richtig zu sehen, wie schön sie ist. Wie die Liebe ein Erleben fern der Wirklichkeit bietet, stellt sich der Marschall auch distanziert gegenüber der Welt dort draußen: „Was da draußen lag, sah nicht aus wie eine Straße. Nichts einzelnes ließ sich erkennen: es war ein farbloser, wesenloser Wust, in dem sich zeitlose Larven hinbewegen mochten.“ ¹⁸⁰⁷⁹ Dass die Welt sich ebenso wie der Tod nicht ausschließen lässt, zeigt sich jedoch an den beiden Totengräbern. Neuerlich fokussiert sich der Marschall aber wieder auf die Frau und äußert, dass es ihn danach verlange, sie neuerlich zu sehen. Nach der Verfinsterung ihres Blickes und einem plötzlichen Vermögen des Marschalls, doch zu ihr zu sprechen, fragt sie ihn danach, ob er sie wirklich „noch einmal sehen“ ¹⁸⁰⁸⁰ wolle und verweist in diesem Fall auf das Haus ihrer Tante.

Trotz des neuerlichen Treffens am Sonntagabend zeigt sich der Marschall von Ungeduld ergriffen, so dass es ihn danach verlangt, die Frau wenigstens in ihrem Laden oder aber in ihrer Wohnung zu sehen. So hatte er seinen Diener Wilhelm vorausgeschickt, der ihm aber mitteilt, dass das Haus verschlossen sei, und sagt: „Überhaupt läßt sich in den Zimmern, die nach der Gasse zu liegen, niemand sehen und hören. In den Hof könnte man nur über eine hohe Mauer, zudem knurrt dort ein großer Hund. Von den vorderen Zimmern ist aber eines erleuchtet, und man kann durch einen Spalt im Laden hineinsehen, nur ist es leider leer.“ ¹⁸⁰⁸¹ Von Missmutigkeit ergriffen, wollte er schon in seine eigenen Räumlichkeiten zurückkehren, als sein Diener „in seiner Beflissenheit [...] nochmals sein Auge an den Spalt“ ¹⁸⁰⁸² legte, und zumindest einen Mann in den Räumlichkeiten ausmachen kann, was den Marschall mit dem Verlangen erfüllt, den Mann der Krämerin zu sehen, um sich zu vergewissern, dass er seiner Vorstellung von ihm widerspricht. ¹⁸⁰⁸³ Mit den eigenen Augen muss der Marschall demnach erkennen, dass seine träumerischen Vorstellungen von dem Mann der Krämerin in keinsten Weise mit der Wirklichkeit übereinstimmen. Zudem wird der Marschall aber auch

18073SW XXIX. S. 135. Z. 9-10.

18074„Schnitzlers Thiernatur: wälzt sich am Boden, stöhnt, hat ein lebendiges, ein todes Auge, fürchtet mit Schauern die Auflösung“. In: SW XXI. S. 24. Z. 23-24.

18075SW XXI. S. 37. Z. 27-28.

18076SW XXVIII. S. 51. Z. 9-10.

18077„[...] indem ich mich von Zeit zu Zeit umsah, hatte sie sich weiter vorgelehnt, um mir soweit als möglich nachzusehen“. In: SW XXVIII. S. 51. Z. 14-15.

18078„Ich hob den Kopf und sah beim schwachen Schein der zusammensinkenden Glut, daß sie am Fenster stand“. In: SW XXVIII. S. 53. Z. 14-16.

18079SW XXVIII. S. 54. Z. 7-9.

18080SW XXVIII. S. 54. Z. 26.

18081SW XXVIII. S. 56. Z. 34-38.

18082SW XXVIII. S. 57. Z. 1-2.

18083„Neugierig, diesen Krämer zu sehen, den ich mich nicht erinnern konnte, auch nur ein einzigesmal in seinem Laden erblickt zu haben, und den ich mir abwechselnd als einen unförmlichen dicken Menschen oder als einen dürren gebrechlichen Alten vorstellte, trat ich ans Fenster und war überaus erstaunt, in dem guteingerichteten vertäfelten Zimmer einen ungewöhnlich großen und sehr gut gebauten Mann umhergehen zu sehen, der mich gewiß um einen Kopf überragte und, als er sich umdrehte, mir ein sehr schönes tiefernstes Gesicht zuwandte, mit einem braunen Bart, darin einige wenige silberne Fäden waren, und mit einer Stirn von fast seltsamer Erhabenheit, so daß die Schläfen eine größere Fläche bildeten, als ich noch je bei einem Menschen gesehen hatte.“ In: SW XXVIII. S. 57. Z. 4-15.

gewahr, wie dessen Blick „wechselte“¹⁸⁰⁸⁴ und er in seinem Zimmer Selbstgespräche führte. Dessen Verhalten erinnert den Marschall wiederum an einen früheren Gefangenen, über den er die Aufsicht gehabt hatte und der auch mit „finsterer Strenge“¹⁸⁰⁸⁵ seine Hände betrachtet hatte: „Denn fast mit der gleichen Gebärde hatte ich jenen erhabenen Gefangenen öfter einen Ring betrachten sehen, den er am Zeigefinger der rechten Hand trug und von welchem er sich niemals trennte. Der Mann im Zimmer trat dann an den Tisch, schob die Wasserkugel vor das Wachlicht und brachte seine beiden Hände in den Lichtkreis, mit ausgestreckten Fingern: er schien seine Nägel zu betrachten.“¹⁸⁰⁸⁶ Anstatt jedoch einen Zusammenhang zu der Bedrohung des Todes durch die Pests zu ziehen, wird der Marschall von Eifersucht ergriffen; in diesem Gefühl ging er auch weiter und spürte wie ein Wind jede Schneeflocken zerrieb, die ihm an den „Augenbrauen“¹⁸⁰⁸⁷ festhing; dabei sieht er das Schmelzen des Schnees in Verbindung gesetzt mit dem „umsichgreifende[n] Feuer“¹⁸⁰⁸⁸ seines Verlangens nach der Frau. So zeigt er sich auch weiterhin voller Ungeduld nach der Frau und kann selbst durch eine Begebenheit in Gesellschaft keine Verbindung zwischen dem Betrachten der Hände des Mannes der Krämerin mit der Bedrohung durch die Pest ziehen; hatte er doch in Gesellschaft nicht nur erleben müssen wie die Pest das allgegenwärtige Thema war, sondern er hatte auch den Kanonikus von Chandieu gesehen, wie dieser zu seinen „Fingernägeln hinabzuschien“¹⁸⁰⁸⁹ pflegte, um ein Blauwerden seiner Fingernägel zu bemerken. Der Marschall jedoch verwirft dies, zeigt er sich doch vielmehr getrieben von dem Verlangen, seine Freundin wieder zu sehen. Letztendlich aber muss er einsehen, dass er das Treffen mit ihr am Sonntag nur verderben würde, wenn er sich jetzt allzu eilig zu ihrem Laden begeben würde.

Nach dem ersten Versuch in dem Haus der Tante auf die Geliebte zu treffen, wird er allerdings mit einer männlichen Person in dem Zimmer konfrontiert, weshalb er zurück auf die Straße eilt. Doch voller Ungeduld begibt er sich wieder zu dem Haus, träumerisch hoffend, dass die Geliebte ihren Mann schon entfernen werde, damit er zu ihr kommen könne. Das passende Fenster zum Zimmer erratend, wird er jedoch eines Flammenscheins gewahr. Dieser führt jedoch keineswegs dazu, eine Verbindung zum Tod zu ziehen, sondern sich weiter in seine fantastischen Vorstellungen von der Frau hineinzudenken: „Nun glaubte ich alles vor mir zu sehen: sie hatte ein großes Scheit in den Kamin geworfen wie damals, wie damals stand sie jetzt mitten im Zimmer, die Glieder funkelnd von der Flamme, oder saß auf dem Bette und horchte und wartete. Von der Tür würde ich sie sehen und den Schatten ihres Nackens, ihrer Schultern, den die durchsichtige Stelle an der Wand hob und senkte.“¹⁸⁰⁹⁰ Die Schritte und Stimmen im Zimmer verwirft der Marschall zudem, nimmt sie vielmehr für einen Irrglauben seines Wesens; und auch als er die Klinke ergriffen hat und nun sicher sein konnte, dass in dem Zimmer mehrere Menschen sind, glaubt er jetzt auf die Frau zu treffen: „und sobald ich die Türe aufstieß, konnte ich sie sehen, sie ergreifen, und, wäre es auch aus den Händen anderer, mit einem Arm sie an mich reißen“.¹⁸⁰⁹¹ Doch die Wahrheit vor Augen geführt, bricht das Fantasma des Ästhetizisten auf, sieht er in dem Zimmer doch nicht seine ihn erwartende Geliebte, sondern die Leichen der Krämerin und ihres Mannes.

In dem ersten Aufzug des Ballettes *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) bindet Hofmannsthal bereits das Augen-Motiv ein. Es zeigt sich zu Beginn von *Das gläserne Herz* losgebunden von einer der Figuren, sondern durch den Blick des Betrachters gesetzt, in diesem Fall des Zuschauers des Bühnenbildes.¹⁸⁰⁹² In Verbindung mit dem Dichter zeigt sich das Augen-Motiv auch hier an das Begehren des Mannes für die Tänzerin gebunden.¹⁸⁰⁹³ Sehend, dass die Tänzerin ihm nicht das Exklusivrecht auf sich einräumt, tanzt sie doch für den Grafen und ihn, wendet er sich von ihr ab gen Ausgang, „starrt [aber] unverwandt hinein.“¹⁸⁰⁹⁴ Auf das

18084SW XXVIII. S. 57. Z. 16.

18085SW XXVIII. S. 57. Z. 28.

18086SW XXVIII. S. 57. Z. 29-34.

18087SW XXVIII. S. 58. Z. 2.

18088SW XXVIII. S. 57. Z. 37-38.

18089SW XXVIII. S. 58. Z. 16-17.

18090SW XXVIII. S. 59. Z. 11-16.

18091SW XXVIII. S. 59. Z. 26-28.

18092„Durch das Gitterthor sieht man über die Strasse und einen hellgrünen Anger in der Ferne ärmliche Häuser und dahinter die smaragdgrün funkelnden Kuppeln der Karlskirche.“ In: SW XXVII. S. 7. Z. 20-22.

18093SW XXVII. S. 10. Z. 7.

18094SW XXVII. S. 10. Z. 32-33.

Augen-Motiv verweist Hofmannsthal aber auch durch die Sängerin, die den Grafen heißt, ihr beim Tanz zur Harfe zuzusehen.¹⁸⁰⁹⁵ Getroffen von der durch Geldgier bestimmten Hinwendung der Tänzerin zum Grafen, „will [er] sich nicht mehr umsehen, dieses Haus nicht mehr sehen“,¹⁸⁰⁹⁶ und damit dem Negativen entgehen.¹⁸⁰⁹⁷ So wird er zwar von der Musik des Tritons ergriffen, doch als er das Mädchen sieht, versucht er deren Anblick zu entkommen.¹⁸⁰⁹⁸ So ist es die steinerne Nympe, die er erblickt (SW XXVII. S. 13. Z. 21) und die ihn sich trunken auf die Stufen der Terrasse setzen lässt. Hier wähnt er, durch den verdunkelten Mond, den Schatten seiner Tänzerin nah bei sich zu haben, den er zu ergreifen sucht; doch mit dem Licht, welches der Mond neuerlich auf die Szene wirft, ist der Schatten verschwunden und er „blickt ratlos um sich“. ¹⁸⁰⁹⁹ Anders als der Dichter, wird der Harfner des Fatal-Kommenden gewahr, sieht wie das Mädchen sich für den Dichter opfert und zu wanken beginnt.¹⁸¹⁰⁰ Nach dem Tod des Mädchens ist der Gewinn der Tänzerin für den Dichter vollzogen; doch statt grenzenloser Erfüllung erfasst ihn auch Grausen, welches sie verschwinden machen will: „Mich sollst Du ansehen, mich! Ich gehöre Dir!“¹⁸¹⁰¹ Doch jetzt, als es bereits für das Mädchen zu spät ist, spürt er die Unzulänglichkeit seiner selbst und seiner Liebe: „Zwischen uns auf dem Boden, überall, rings um mich liegen die blutroten Splitter und glühen auf mich wie Augen!“¹⁸¹⁰² Neuerlich will sie ihn aber von dem Schlimmen in der Welt entfernen: „Komm, ich will Deine Augen einhüllen, dass Du nichts davon siehst.“¹⁸¹⁰³ Hofmannsthal greift hier bewusst auf das Motiv des Haares zurück; dieses will sie dem Dichter um seinen Kopf schlagen, sodass er an ihrer Seite wie ein „Blinder gehen kann“. ¹⁸¹⁰⁴ Die Liebe für die die Tänzerin stürzt den Dichter also in absolute Blindheit, während er vorher nur aus Verblendung die falsche Frau erwählt hat. Nach dem Tod des Kindes und dem Weggang des Dichters und der Tänzerin, lenkt Hofmannsthal den Fokus wieder auf das tote Mädchen, das von dem Dichter in einen Mantel gehüllt wurde und von den umstehenden Figuren nun betrachtet wird.¹⁸¹⁰⁵

In dem zweiten Aufzug zeigt sich das Augen-Motiv entpersonalisiert. Hofmannsthal beschreibt die Gefilde, doch das Auge des Betrachters kann dennoch von hier aus die „Gefilde der Sterblichen“¹⁸¹⁰⁶ erahnen, und lässt schließlich einige Stunden zu den Sterblichen hinabsteigen. „Dann sieht man, dass sie jenseits des Thores auf Stufen zu den Gefilden der Sterblichen hin absteigen“¹⁸¹⁰⁷ Erst innerhalb der dreieig Gestalten bindet Hofmannsthal das Augen-Motiv an eine der Figuren, „ein[en] Blinde[n]“. ¹⁸¹⁰⁸ Dem Lebensweg des Menschen verfolgend, vom Kind zum Greis, bindet Hofmannsthal ebenfalls das Augen-Motiv ein: „In der Mitte angekommen, wirft er einen grossen Blick über das ganze Gefilde und lässt sich auf einem Steine nieder, das nachdenkliche Haupt mit gesenkten Wimpern auf die linke Hand gestützt, sein Angesicht vom Helm beschattet, der vielen Gestalten kaum achtend.“¹⁸¹⁰⁹ Im Sinne der Ganzheit des Seins ist sein Auge am Ende des Lebens nicht gebrochen: „sein Kopf ist uralt, doch seine Augen funkeln.“¹⁸¹¹⁰

Ebenso zeigt sich im dritten Aufzug der Bezug zum Motiv durch den Alten, der der Dichter aus dem ersten Aufzug ist. Von seinem Buch aufsehend, sich die Brille putzend,¹⁸¹¹¹ gibt er das Lesen bei diesem Dämmerlicht auf: „Nein, es strengt mich an. Ich bin alt, meine Augen sind alt.“¹⁸¹¹² Nach dem Tanz des Mädchens schildert Hofmannsthal das Eintreten eines jungen Mannes, den es nach der Tochter verlangt,

18095SW XXVII. S. 10. Z. 2-3.

18096SW XXVII. S. 12. Z. 20-21.

18097Geschurt wird der Glauben, dass der Dichter sich wieder ihr zuwenden wird, von Amor („indem AMOR vor ihr herläuft, sich umguckt, wieder zu ihr springt“, SW XXVII. S. 11. Z. 9-10).

18098SW XXVII. S. 13. Z. 11-12.

18099SW XXVII. S. 14. Z. 7.

18100SW XXVII. S. 15. Z. 24.

18101SW XXVII. S. 16. Z. 10.

18102SW XXVII. S. 16. Z. 12-13.

18103SW XXVII. S. 16. Z. 15-16.

18104SW XXVII. S. 16. Z. 18-19.

18105SW XXVII. S. 17. Z. 18-19.

18106SW XXVII. S. 18. Z. 27-28.

18107SW XXVII. S. 19. Z. 1-2.

18108SW XXVII. S. 21. Z. 30.

18109SW XXVII. S. 23. Z. 36-40.

18110SW XXVII. S. 24. Z. 19.

18111SW XXVII. S. 26. Z. 31-32.

18112SW XXVII. S. 27. Z. 4.

was sich auch an seinen Augen ausdrückt, dem Blick mit der er ihr hinterherschaut.¹⁸¹¹³ Der Vater legt auch seine Gefühle in seine Augen, „sieht mit angstvoller Spannung auf sie hin“,¹⁸¹¹⁴ ob er sie an den Mann verlieren wird. Vortäuschend, dass sie die Tür schließt, sehnt sie sich doch nach ihrem wirklichen Geliebten: „Sie sieht sich verstohlen nach dem VATER um, der indessen seine Augengläser in der Kommode verwahrt. Wie sie sich versichert hat, das er nicht hersieht, winkt sie durch die obere Glasscheibe an der Thür hinaus.“¹⁸¹¹⁵ Alleingelassen wähnt er, dass das Mädchen aus dem ersten Aufzug ins Zimmer gleitet; sehend, wie das Mädchen vom Wein trinkt, „starrt“¹⁸¹¹⁶ er auf sie, doch wähnt schließlich, dass ihr Anblick lediglich ein „Augentrug, etwas Fieberhaftes“¹⁸¹¹⁷ gewesen ist. Doch schließlich erblickt er die Tochter, versucht mit „den Augen das Dunkel zu durchdringen“¹⁸¹¹⁸ und folgt ihrem Schleichen durch das Zimmer mit „den Augen“. ¹⁸¹¹⁹ Schließlich muss er begreifen, dass die Tochter ihren Geliebten ins Zimmer geholt hat; zuerst in ihre Gesichter starrend (SW XXVII. S. 31. Z. 7-8), will er die Wirklichkeit doch nicht wahrhaben. So „drückt [er] die Hände vor die Augen: er will es nicht sehen, will es nicht glauben.“¹⁸¹²⁰ Sie nicht mehr zusammenstehen sehend (SW XXVII. S. 31. Z. 18-20), geht er auf den Geliebten zu, während er „die Tochter mit keinem Blick streif[t]“. ¹⁸¹²¹ Die Konfrontation mit der Wirklichkeit, was sich bisher hinter seinem Rücken abgespielt hatte und die Lösung der Tochter von ihm, lässt ihn seine Augen schließen, denn auch er will die Wahrheit, das Harte für sein Leben, nicht ertragen müssen. ¹⁸¹²² So wähnt er auch, dass ihr Zurückkommen, das nur dem Pokal dient, auch auf ihn gerichtet ist; so schlägt er die Augen auf (SW XXVII. S. 32. Z. 29-30) wie er sie nahen wähnt: „Mit halbgeschlossenen Augen sieht er nach ihrer Hand, die nun den Pokal ergreift. Seine Lippen bewegen sich schon mit kindischer Begier: Jetzt wird sie mir zu trinken geben.“¹⁸¹²³ Doch trägt sie den Pokal von ihm weg, er sieht nicht wohin (SW XXVII. S. 33. Z. 1) und muss schließlich erleben, wie, im Kampf um den Pokal, dieser zerbricht. Auf die zerbrochenen Scherben „irr“¹⁸¹²⁴ hin blickend – Hofmannsthal beschreibt seine Augen als „blöde“¹⁸¹²⁵ – kriecht er über den Boden, gen der Scherben: „Und diese fangen an zu glühen und wie Augen auf ihn zu schauen.“¹⁸¹²⁶ Amor, der die Scherben zu einem gläsernen Herzen zusammenfügt und die Augenblicke der ERHABENEN STUNDE die seine „Augen, sein Haar, seinen Leib“¹⁸¹²⁷ berühren, verjüngen ihn damit. In dem antiken Umfeld des dritten Aufzuges lässt Hofmannsthal die Faune tief in den Brunnen sehen (SW XXVII. S. 35. Z. 17-19). Das Augen-Motiv, in Verbindung mit einer menschlichen Gestalt, erfolgt aber erst durch den verjüngten Dichter: „Seine Augen glänzen, sein Haar ist schöner, von dunklem Braun und schön umfließt ihn der grüne Mantel.“¹⁸¹²⁸

Ebenso lässt sich in *Fuchs* (1900) die Einbindung dieses Motivs erkennen. Der erste Zug zum männlichen Blick erfolgt durch Fuchs, der im Gespräch mit Annette nach seinem Verhältnis zu seiner Mutter gefragt wird; Fuchs reagiert mit einem Blick, der ins „Leere“¹⁸¹²⁹ gerichtet ist, und lügt Annette, an um nicht die beschämende Wahrheit sagen zu müssen. Der zweite Bezug zum Blick erfolgt ebenfalls durch Fuchs und findet sich in dem Gespräch zwischen Vater und Sohn: „Richte doch Deine Haare, sie hängen Dir in die Augen. ... Was hast Du auf dem Herzen?“¹⁸¹³⁰ Nach Fuchs' Geständnis, in der Scheune einen

18113SW XXVII. S. 27. Z. 20.

18114SW XXVII. S. 28. Z. 1.

18115SW XXVII. S. 29. Z. 9-12.

18116SW XXVII. S. 30. Z. 6.

18117SW XXVII. S. 30. Z. 10.

18118SW XXVII. S. 30. Z. 23.

18119SW XXVII. S. 30. Z. 31.

18120SW XXVII. S. 31. Z. 9-10.

18121SW XXVII. S. 31. Z. 20.

18122SW XXVII. S. 32. Z. 18.

18123SW XXVII. S. 32. Z. 35-38.

18124SW XXVII. S. 33. Z. 14.

18125SW XXVII. S. 33. Z. 16.

18126SW XXVII. S. 33. Z. 18-19.

18127SW XXVII. S. 34. Z. 10.

18128SW XXVII. S. 36. Z. 1-3.

Des weiteren, siehe: SW XXVII. S. 275. Z. 5-6, SW XXVII. S. 275. Z. 5-6, SW XXVII. S. 281. Z. 24, SW XXVII. S. 281. Z. 26-27, SW XXVII. S. 282. Z. 3-4.

18129SW XXVII. S. 32. Z. 33.

18130SW XXVII. S. 48. Z. 7-8.

Selbstmordversuch verübt zu haben, zeigt sich die Einbindung des Motivs in Verbindung mit dem Vater. Aus Angst vor der Mutter, flieht Fuchs neuerlich in die Scheune, in die Lepic ihm naheilt und ihn „mit den Augen“¹⁸¹³¹ sucht. Fuchs selbst zeigt in dem Gespräch mit seinem Vater auf, dass es auch der Blick seiner Augen ist, abgesehen von seiner minimierten Sprachkompetenz seinem Sohn gegenüber, der Fuchs in die passive Verzweiflung getrieben hat: „Und wenn Du glaubst, es ist leicht, sich mit Dir auszusprechen! Beim ersten Wort ziehst Du die Augenbrauen zusammen. - Oh! diese Augen! - und Du wirst spöttisch.“¹⁸¹³²

Vielfach zeigt sich auch in *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901) der Bezug zum Motiv, allein schon durch den Bezug zu Novalis.¹⁸¹³³ Primär findet sich das Motiv gebunden an den ästhetizistischen Blick Guidos auf die Welt, die Menschen und das eigene Leben, von dem es heißt: „Guido hat etwas von Schwarzkopfs Art zu sehen in sich: die Nichtigkeit und Verlogenheit der Frauen, die Nullität der Gefühle“.¹⁸¹³⁴ Dass Hofmannsthal mit dem Augen-Motiv auch die Haltlosigkeit verbindet, zeigt sich ebenso, zumal Guido um seine fehlerhafte Stellung im Leben weiß bzw. diese Ahnung ihn mitunter befällt.¹⁸¹³⁵ Durch den Angriff auf sein ästhetizistisches, adeliges Wesen, greift Guido auch auf das Augen-Motiv zurück, habe sich Violante doch mit ihrer Nachrede an seinem Ruf, der für ihn rein ist wie „die Augensterne“¹⁸¹³⁶ eines Neugeborenen, vergangen. Violante aber bekennt sich zu ihrer Meinung über Guido und seinem gesellschaftlichen Status, stehe es ihm als armen Adeligen nicht zu, über sie, die Teil des vermögenden Bürgertums sind, zu urteilen.¹⁸¹³⁷ Guido jedoch verharrt in seiner verkehrten Vorstellung von sich und seiner Position in der Welt, und dem vermeintlichen Unrecht, welches er hatte erfahren müssen; so hatte er mit ansehen müssen, wie „nichtige Narren“¹⁸¹³⁸ einen gesellschaftlichen Aufstieg erfahren hatten, während er unbedacht geblieben war. Ausgelöst scheint Guidos Leiden am Leben vor allem durch die finanzielle Lage in der er sich befindet, bedingt durch die Verschwendungssucht des Vaters, der er hilflos hatte zuschauen müssen.¹⁸¹³⁹

Während Pompilia in seinen Augen als Geliebte versagt, versteht ihn Emilia anzusprechen („ungeheure wilde Hingebung sieht er in Emilia, sieht vielleicht mehr als da ist, sieht die Delilah, die ihm ihren Samson ausgeliefert hat“).¹⁸¹⁴⁰ Dagegen bekennt er Pompilia gegenüber ihre Bedeutungslosigkeit für ihn und heißt sie, ihm nicht zu Nahe ins Auge zu treten.¹⁸¹⁴¹ Durch Pompilias vermeintliche dirnenhafte Abstammung, zeigt sich auch eine Veränderung in Guidos Blick auf sie: „er sieht sie nun auf ihre enthüllte Abstammung von der Dirne hin an“.¹⁸¹⁴² Guido verliert sich schließlich in seinen eigenen Lügen, dass Pompilia die Dirne ist, zu der er sie in der Öffentlichkeit gemacht hat; dennoch verlangt es ihn danach, ihren Sohn in seine Gewalt zu bringen. Diese Vorstellung jedoch lässt ihn gleichsam an sich selbst denken: „Hier bricht etwas von seinem eigenen Leben durch, und etwas: dass er mit einer Creatur in Liebe leben will. Nur ist dieser Liebe etwas unheimliches beigemischt: ein grausen vor sich selbst. Eine Fähigkeit sich selber, wie einem Hund, zuzusehen. Ihm graut bei dem Gedanken, dass das Kind sein Sohn und ihr sehr ähnlich sehen könnte.“¹⁸¹⁴³ In Bezug auf den V. Akt zeigt sich somit auch eine Verbindung zwischen dem Augen-Motiv und dem frühen Tod: „ein Mensch dem so etwas passierte, dem so aus dem Heiligen Gral zwischen den Händen Luft und Nichts wurde, der nur die Kehrseite, die Höllenseite von allem zu sehen bestimmt ist, solch ein Tod im Leben, ein Tagblinder, der darf ja nicht leben.“¹⁸¹⁴⁴

18131SW XVII. S. 57. Z. 28.

18132SW XVII. S. 64. Z. 33-35.

18133„Darwin macht die Bemerkung, dass wir weniger vom Lichte beim Erwachen geblendet werden, wenn wir von sichtbaren Gegenständen geträumt haben. Wohl also denen, die hier schon vom Sehen träumten! Sie werden früher die Glorie jener Welt ertragen lernen. (Novalis)“. In: SW XVIII. S. 164-165. Z. 35//1-3.

18134SW XVIII. S. 169. Z. 33-34.

18135„Guido sucht fortwährend eine Medicin für seinen Zustand, für sein dumpfes Staunen über unendliche Schmach, für sein in sich selber nicht Drin sein, fortwährend nach Aussen spähen“. In: SW XVIII. S. 170. Z. 11-13.

18136SW XVIII. S. 192. Z. 11.

18137SW XVIII. S. 193. Z. 18-21.

18138SW XVIII. S. 196. Z. 1.

18139SW XVIII. S. 173. Z. 15-16.

18140SW XVIII. S. 174. Z. 20-21.

18141SW XVIII. S. 242. Z. 31.

18142SW XVIII. S. 222. Z. 5-6.

18143SW XVIII. S. 238-239. Z. 334-335//1-4.

18144SW XVIII. S. 166. Z. 4-7.

Des weiteren gedachte Hofmannsthal das Motiv auch durch Pietros Unwissenheit im Leben einzubinden, die sich durch seine Augen spiegelt („etwas blöde Augen“),¹⁸¹⁴⁵ was sich auch durch seine Reaktion auf Violantes Anklage an Guido zeigt („mit den Händen auf dem Rücken halb abgewandt stehend sieht scheu auf die 2 hin“).¹⁸¹⁴⁶

Während es Gino danach verlangt, Arezzo nicht mehr zu sehen (SW XVIII. S. 168. Z. 17), wohl bedingt durch seine Erfahrungen mit dem Bischof v. Arezzo, spielt Emilia auf Ginos Blicke dahingehend an, dass er dadurch seine Sehnsucht nach Pompilia zeige.¹⁸¹⁴⁷ Angstvoll dagegen zeigt sich Ginos Blick im Zuge der Gerichtsverhandlung.¹⁸¹⁴⁸

In Verbindung mit dem Augen-Motiv zeigt sich auch die Reaktion der Gesellschaft auf Pompilia und Guido, die Violante ihrem Mann schildert: „Man sah uns mehr neugierig als vertraulich an.“¹⁸¹⁴⁹ Im Zwischenakt hatte jemand Bonbons in Pompilias Schoß geworfen und die Aufmerksamkeit von Guido, Pompilia und Violante erweckt,¹⁸¹⁵⁰ und Guidos Narzissmus durch die Respektlosigkeit angegriffen. Wenn Violante über ihre Ehejahre ohne Kinder spricht, dann erfolgt dies ebenso in Verbindung mit dem Augen-Motiv, befürchtet sie doch, das Erbe des Onkels zu verlieren, wenn sie ohne Erben geblieben wären.¹⁸¹⁵¹ Auch Guidos Mutter verweist auf das Augen-Motiv, durch die Erinnerungen¹⁸¹⁵² in denen Guido in seinem Adel angegriffen worden ist. Weitere Bezüge zum Augen-Motiv finden sich durch die Beschreibung des Gouverneurs („leere wasserblaue Augen“),¹⁸¹⁵³ durch Guidos Gespräch mit dem Advokaten (SW XVIII. S. 171. Z. 17-20), durch die Beschreibung der Augen von Guidos Bruder („Er hat matte übergroße Augenlider“)¹⁸¹⁵⁴ oder durch den gegenseitigen Blick (SW XVIII. S. 235. Z. 31) zwischen Pompilia und ihrem Schwager („Hast du denn meine Eltern nicht gesehn / Die guten zwei! Der Vater mich verleugnen“).¹⁸¹⁵⁵

Das Augen-Motiv ist in der Pantomime *Der Schüler* (1901) eines der stärksten Motive und wiederum an das ästhetizistische Handeln der Figuren gebunden. So reagiert der Meister mit „leuchten[den]“¹⁸¹⁵⁶ Augen, weil er wähnt, in den Büchern die Möglichkeit gefunden zu haben, seinem Schatten Leben einzuhauchen. Tatsächlich gelingt es dem Alchimisten, seinen Schatten von sich abzutrennen und „dreht das Weiße des Auges, den andern zu sehen.“¹⁸¹⁵⁷ Obwohl er die Gestalt mit Schauern betrachtet „funkeln [seine Augen] vor Stolz“.¹⁸¹⁵⁸ Der Schatten, den er sich demütig ihm gegenüber zu verhalten heißt, ist ohne wirkliches Leben, sind seine Augen doch „leer, wie die einer Statue“.¹⁸¹⁵⁹ Seine eigene scheinbar göttliche Kraft des Erschaffens vor Augen, „betrachtet [der Meister] von oben die auf seine Füße niedergebeugte Gestalt und genießt den Augenblick unendlich.“¹⁸¹⁶⁰ Neben dem Bezug zum Narzissmus und einem gottgleichen Erschaffen des vermeintlich Lebendigen, ist das Augen-Motiv aber auch hier wieder an das Begehren geknüpft. Zwar den Meister um Rat fragend, nach einem Problem welches er in den Büchern gefunden hatte, blickt der Schüler doch „verlangend nach Taube“¹⁸¹⁶¹ hin, und selbst noch im Gehen bleibt er „stehen, den Blick auf Taube geheftet.“¹⁸¹⁶² Der inzestuöse Bezug des Meisters zu seiner Tochter, spiegelt sich auch

18145SW XVIII. S. 176. Z. 17.

18146SW XVIII. S. 194. Z. 11-12.

18147SW XVIII. S. 218. Z. 4-9.

18148„Gino spricht lang, immer angstvoll zu den Richtern blickend, die in Schweigen verharren.“ In: SW XVIII. S. 227. Z. 11-12.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 232. Z. 32-34.

18149SW XVIII. S. 182. Z. 8-9.

18150SW XVIII. S. 182. Z. 10.

18151 In Bezug auf die verhassten Verwandten, heißt es da: „mir war es glotzten sie durchs Gassenfenster hinein und machten mit ihrem stieren Blick unsere Ehe unfruchtbar.“ In: SW XVIII. S. 187. Z. 33-35.

18152SW XVIII. S. 222. Z. 12-17.

18153SW XVIII. S. 169. Z. 11.

18154SW XVIII. S. 211. Z. 18.

18155SW XVIII. S. 220. Z. 37-38.

18156SW XXVII. S. 43. Z. 31.

18157SW XXVII. S. 44. Z. 22-23.

18158SW XXVII. S. 44. Z. 24.

18159SW XXVII. S. 44. Z. 31.

18160SW XXVII. S. 45. Z. 1-2.

18161SW XXVII. S. 45. Z. 27.

18162SW XXVII. S. 46. Z. 12-13.

durch das Augen-Motiv, „sieht [er] Taube bewundernd an“. ¹⁸¹⁶³ Taube, von ihrem Vater zum Tanzen gezwungen, wird auch von dem Schüler während dieses Tanzes beobachtet, der sie „verschlingt [...] mit den Blicken“. ¹⁸¹⁶⁴ Den Meister anflehend, er möge ihm für eine Zeit den Ring überlassen, mit dem dieser sich Taube zu Willen gemacht hatte, wird er vom Meister nur wieder auf seine Machtlosigkeit zurückgeworfen. Alleingelassen wähnt er sich schon im Besitz des Ringes: „Geschlossenen Auges glaubt er ihn schon am Finger zu fühlen, öffnet wieder die Augen und sieht den Finger nackt.“ ¹⁸¹⁶⁵ Doch die Wirklichkeit wirft ihn wieder auf sein Unvermögen zurück; Taube selbst hebt die Nichtigkeit des Schülers hervor, was ihn auf seine Hände starren (SW XXVII. S. 47. Z. 30) und das Fehlen des Ringes bemerken lässt. Mit „glühenden Augen“ ¹⁸¹⁶⁶ aber fragt er Taube wiederum wem sie schreibe, die ihn neuerlich als unter sich stehend und hässlich beschreibt, weshalb er „Blicke unsäglicher Bitterniß“ ¹⁸¹⁶⁷ auf sie wirft; neben seinem Haar, seiner Gestalt, sind es auch seine Augen mit den „rothe[n] Ränder[n]“ ¹⁸¹⁶⁸ die sie abstoßen. Durch dieses Aufeinandertreffen, durch das der Schüler verhöhnt wurde und sich noch mehr seiner Nichtigkeit bewusst wurde, verlangt es ihn stärker denn je, in den Besitz des Ringes zu gelangen, um sich Taube zu seinem Besitz zu machen. Die Vorstellung wie er, der vermeintlich Niedrige, die schöne Frau unter sich zwingt, verbindet Hofmannsthal wiederum mit dem Augen-Motiv: „Er muß die Augen schließen, Schauer des Entzückens überlaufen ihn. Er besinnt sich“. ¹⁸¹⁶⁹ Doch wiederum mit offenen Augen, sieht er, dass seine Hand unberingt ist. Mit dem Auftreten des Diebes Strolch, den Hofmannsthal als einen „große[n] Kerl mit wüstem Gesicht, rothem Bart, schlaunen Augen“ ¹⁸¹⁷⁰ beschreibt, wird dem Schüler die Möglichkeit eröffnet, doch noch in den Besitz des Ringes zu kommen, und damit in den Besitz der ihn verachtenden aber von ihm begehrten Frau. Strolch dabei beobachtend (SW XXVII. S. 49. Z. 3) wie dieser in den Schrank einbrechen will, stehen sich die beiden Figuren schließen „Aug in Aug“ ¹⁸¹⁷¹ gegenüber und belauern einander schließlich (SW XXVII. S. 49. Z. 14-15), als der Schüler dem Dieb den Weg zur Goldtruhe des Meisters weist. Der Pakt zum Mord, den der Schüler und der Räuber schließen, wird dabei eng an das Augen-Motiv gebunden. Während der Schüler dem Räuber alles Gold des Hauses geben will, soll dieser ihm nur den Ring von der Hand des Meisters besorgen, was nur durch den Mord an diesem möglich ist. Der Schüler sieht sich selbst nicht in der Lage, den Mord zu begehen: „>>Du mußt es thun. Ich will mir die Augen zuhalten, die Ohren verstopfen.<<“ ¹⁸¹⁷² Den Pakt beschlossen, schließt der Schüler den Dieb in den Schrank ein, vergewissert sich, dass niemand „es gesehen hat“, ¹⁸¹⁷³ um diesen zum rechten Moment die Tat an dem Meister begehen zu lassen. Der Besitz des Ringes und der Mord sind dabei allein hin von dem Verlangen nach der Tochter des Hauses getrieben. „Er wirft noch einen verlangenden Blick auf die Thür rechts. Will hin. Bezwingt sich“. ¹⁸¹⁷⁴ Dabei ruft er sich selbst zurück, wissend, dass seine Zeit kommen werde (SW XXVII. S. 50. Z. 13-14), wenn sie sich ihm durch den Besitz des Ringes nicht mehr entziehen kann. Unwissend, dass die Tochter des Hauses sich der Kleidung ihres Vaters bemächtigt hat, um den Brief zu dem Geliebten zu bringen, durchdenkt der Schüler mit funkelnden Augen seinen Plan und besieht den Raum, indem der Mord geschehen wird. ¹⁸¹⁷⁵ Wiederum ist die Vorstellung bzw. der Mord selbst von Hofmannsthal in direkter Weise an das Verlangen nach der Frau gebunden. Der Nichtachtung und Respektlosigkeit im Leben, setzt der Schüler die Macht und Anerkennung seiner Person bei dessen Tod gegenüber: „Mit hervorgequollenen Augen wird er daliegen, mit starren Augen wird er auf mich schauen. Immer wird sein Blick auf mir sein.“ ¹⁸¹⁷⁶ Doch Skrupel ob des Mordes überkommen ihn, die aber durch das Begehren für Taube schließlich wanken („Heftet einen langen Blick auf

18163SW XXVII. S. 46. Z. 14.

18164SW XXVII. S. 46. Z. 30.

18165SW XXVII. S. 47. Z. 21-22.

18166SW XXVII. S. 47. Z. 33.

18167SW XXVII. S. 48. Z. 13.

18168SW XXVII. S. 48. Z. 14.

18169SW XXVII. S. 48. Z. 25-26.

18170SW XXVII. S. 48. Z. 29-30.

18171SW XXVII. S. 49. Z. 4.

18172SW XXVII. S. 49. Z. 20-21.

18173SW XXVII. S. 50. Z. 10.

18174SW XXVII. S. 50. Z. 12-13.

18175SW XXVII. S. 51. Z. 8-9.

18176SW XXVII. S. 51. Z. 12-14.

die Thür zu Taube's Zimmer“). ¹⁸¹⁷⁷ Dennoch sucht er dem Mord noch zu entgehen, indem er die Entscheidung für Mord oder für das Leben dem Würfel überlässt. Das Fallen des Würfels auf den Tod lässt ihn sich in „schauerlicher Erwartung um sich“ ¹⁸¹⁷⁸ sehen, fühlt er sich durch das Fallen des Würfels in seinem Vorhaben bestätigt. Als Taube als ihr Vater verkleidet auftritt, tritt Strolch dem Schüler „dicht unter die Augen“ ¹⁸¹⁷⁹ und sie „sehen einander in die Augen“. ¹⁸¹⁸⁰ Der Schüler, ermächtigt von einem Triumphgefühl, „heftet glühende Blicke auf die Thür rechts“, ¹⁸¹⁸¹ auf Taubes Zimmer. Auch der vollbrachte Mord wird von Hofmannsthal eng an das Augen-Motiv gebunden; denn nach dem Mord „sehen [sie] sich in die Augen und tanzen“ ¹⁸¹⁸² und „verständigen [...] sich mit einem Blick“, ¹⁸¹⁸³ den Ermordeten in das Zimmer zu holen. Doch statt des Meisters, erkennt der Schüler die tote Taube vor sich liegend, weshalb er Strolch „mit den Augen des Wahnsinns drohend hinter ihm her“ ¹⁸¹⁸⁴ zur Tür hinaus jagt. Noch einmal mit dem Erscheinen des Meisters, bindet Hofmannsthal das Augen-Motiv ein; so sieht dieser die Gestalt sitzen ¹⁸¹⁸⁵ und wähnt, dass eine höhere, göttliche Macht dieser Leben eingehaucht habe, weshalb er „Blick und Arme“, ¹⁸¹⁸⁶ und damit Gott dankend, gen Himmel reckt. ¹⁸¹⁸⁷

In dem *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* (1901) differenziert Hofmannsthal das Wesen der beiden Studenten Wilhelm und Heinrich mitunter durch den Blick. Während Heinrich nichts im Dunkeln sieht, wird Wilhelm von der Dunkelheit angezogen („Wart, ich will sehn, was dort im Dunkeln steht“) ¹⁸¹⁸⁸ und zeigt sich verwundert darüber, dass Heinrich nichts in der Dunkelheit ausmachen kann. ¹⁸¹⁸⁹ Wilhelm betont zudem noch die Differenz seines Wesens zu dem Heinrichs („Du siehst nur ein Gewand? Ich sehe mehr“). ¹⁸¹⁹⁰ Dabei weicht die eingetretene Verängstigung in ihm immer mehr der Verlockung durch diese vermeintliche Schauspielerin, der sich Wilhelm gegenüberzustehen wähnt, und betont in diesem Zusammenhang das Geheimnis, dass sie für ihn bedeutet: „Ihr solltet immer nur in Larven gehn, / und Eur Gesicht sollt was Verborgnes sein / und sich dem Blick nur geben, der schon liebt.“ ¹⁸¹⁹¹ Durch die Berührung erkennt der empfängliche Student Wilhelm, dass es sich dabei nicht um eine Schauspielerin und um überhaupt kein menschliches Wesen handelt. Mit der Vorstellung, er befinde sich in einem Traum, sucht er sich zu beruhigen, doch findet er, der sich im Bett zu liegen wähnt, nicht den Mut auch nur „ein Aug zu drehn“. ¹⁸¹⁹² Doch durch die schöne Stimme des Genius, der der Student erliegt, wähnt er, dass „[j]edwede Botschaft“ ¹⁸¹⁹³ von seinem Gegenüber schön sei. ¹⁸¹⁹⁴ Sein Genius hält Wilhelm jedoch vor, dass es ihn, seinem Wesen gemäß, ins Theater getrieben hätte, wo er unermüdlich des „Königs Oedipus furchtbares Auge“ ¹⁸¹⁹⁵ zu sehen begehrte, ebenso wie es ihn danach verlangt hatte der „Seele Schattenbild“ ¹⁸¹⁹⁶ zu sehen. Doch zwischen Traum und Wirklichkeit stehend, kann der Student nicht sagen, was wirklich und was traumhaft ist, sieht er doch alles wie „zwischen Dämpfen“. ¹⁸¹⁹⁷ Während der Student aber mitunter wähnt, dass der

18177SW XXVII. S. 51. Z. 16.

18178SW XXVII. S. 51. Z. 20-21.

18179SW XXVII. S. 51. Z. 33.

18180SW XXVII. S. 51. Z. 34.

18181SW XXVII. S. 52. Z. 1-2.

18182SW XXVII. S. 52. Z. 5.

In den Varianten heißt es diesbezüglich: „Siegstanz 2mal unterbrochen durch hinauslaufen nach der Leiche schauen“. In: SW XXVII. S. 332. Z. 19-21.

18183SW XXVII. S. 52. Z. 6.

18184SW XXVII. S. 52. Z. 26-27.

18185In den Varianten verweist Hofmannsthal hier auf den Doppelgänger („sieht in der Leiche seinen eigen<en> Doppelgänger.“).

In: SW XXVII. S. 333. Z. 3-4.

18186SW XXVII. S. 53. Z. 1.

18187In den Varianten ist dies wie folgt formuliert: „Nun da er seinen Doppelgänger sieht, dankt er Gott.“ In: SW XXVII. S. 333. Z. 9.

18188SW III. S. 211. Z. 9.

18189SW III. S. 211. Z. 16-18.

18190SW III. S. 212. Z. 2.

18191SW III. S. 213. Z. 11-13.

18192SW III. S. 213. Z. 30.

18193SW III. S. 214. Z. 10.

18194SW III. S. 214. Z. 18.

18195SW III. S. 215. Z. 24.

18196SW III. S. 215. Z. 28.

18197SW III. S. 216. Z. 5.

Anblick des Genius nur den Traum nähre, hält der Genius dem entgegen, dass er Wirklichkeit sei und dennoch in Traum gekleidet ist, denn: „Ein menschlich Aug erträgt nichts Wirkliches.“¹⁸¹⁹⁸ Als der Student äußert, wirklich glauben zu wollen, dass das Geschehene Wirklichkeit ist, haucht der Genius, um dies zu belegen, seine „beiden Augen an“.¹⁸¹⁹⁹ Eine Ergriffenheit erfasst ihn, die den Studenten zum Palast hochgehen lässt, dabei „zweimal sich umblickend“.¹⁸²⁰⁰ Tatsächlich wirft er durch den Hauch des Genius auf seine Augen einen „völlig veränderten Blick um sich“,¹⁸²⁰¹ wähnt Ödipus auf den Stufen zu sehen, von dessen „beiden Augen“¹⁸²⁰² Blut tropft. Die Augen neuerlich aufwärts gerichtet, spürt er die Last die auf Ödipus' ganzem Geschlecht ruht, und er ersehnt die Flucht, weil er die Last dieser vermeintlich wirklichen Menschenleben nicht ertragen kann („Ich möchte meinen Leib von hier wegschleppen! / [...] Innen und außen muß ich sehn und wissen“).¹⁸²⁰³ Der Student selbst wurde durch den Genius sehend gemacht, doch bindet Hofmannsthal gleichsam an dieses Sehen die Haltlosigkeit des Studenten und die Nähe zum Tod ein, der er sich nicht stellen will und kann („Mein Blick schwankt durch die schweren Mauern da, / so wie durch Wasser, und ich seh die Jungfrau / Antigone“).¹⁸²⁰⁴

In *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (1901) bindet Hofmannsthal bereits in der Einleitung das Augen-Motiv ein, und zwar dahingehend, dass sich Hugos Bewertung von seinem Leben von der der Gesellschaft unterscheidet („[...] nur erblickte er eine Läuterung da, wo die anderen ein Herabkommen, und nannte Befreiung, was die anderen Abfall und Renegatenthum“).¹⁸²⁰⁵ Hofmannsthal schildert in der Schrift mitunter Hugos Geburt und Kindheit, unter der weitestgehenden Abwesenheit des Vaters („der Vater ist fast nie da; wochenlang sieht man ihn nicht“).¹⁸²⁰⁶ Hofmannsthal verbindet allerdings ein entscheidendes Momentum im Leben Hugos mit dem Vater, entzündet sich doch aus der Begebenheit, dass dieser den Räuber von Dorf zu Dorf gejagt hatte, seine Fantasie. Ebenso gewann die Fantasie des Kindes Hugo unter der Reise, so dass sich mitunter dem Knaben „in einer alten Stadt am Wege, die Architektur einiger gotischer Türme dermassen einprägte, dass er nach vielen Jahren imstande war, sie mit allem Detail zu zeichnen, ohne sie je wieder gesehen zu haben.“¹⁸²⁰⁷ Dass das Augenmotiv auch bei Hugo, im Sinne seiner fantastischen Entwicklung von entscheidender Bedeutung ist, zeigt Hofmannsthal in dieser Schrift weiter auf: „Und später in Madrid - sie wohnen wieder in einem Palast, wie in Neapel - sieht Victor von seinem Bett aus in einem Nebengemach die goldstarrende Muttergottes mit den sieben Schwertern im Herzen; sieht sie, wie er jene Thürme gesehen hatte, um das Bild nie wieder zu vergessen.“¹⁸²⁰⁸ Hofmannsthal geht weiterhin explizit auf den Blick Hugos ein, auf die Prägung des Kindes, die so entscheidend ist für seine dichterische Entwicklung: „Es ist der Blick des Fremden, des Eindringenen, des Emporkömmlings, mit dem der Knabe die marmornen Säle, die mit aufregendem Prunk beladenen Altäre im Flamboant-Stil, mit dem er die Bildnisse der grossen Herren umpfängt [...]. Welche Nahrung für den gährenden Geist eines Knaben! Sich hineinzuträumen in diese gebietenden gestalten, die Säle und Gallerien in einer pompösen Haltung zu durchschreiten“.¹⁸²⁰⁹ Hofmannsthal spricht in diesem Zusammenhang sogar von der „fascinierenden Antithese dieses Dasehens als ein Eindringling, dieses Verflochtenwerdens in fremde uralte prunkvolle Schicksale“,¹⁸²¹⁰ die entscheidend ist für Hugos späteres Schaffen. Ein weiterer

18198SW III. S. 217. Z. 9.

18199SW III. S. 217. Z. 15.

18200SW III. S. 217. Z. 18.

18201SW III. S. 217. Z. 19.

18202SW III. S. 217. Z. 24.

18203SW III. S. 217. Z. 29-32.

18204SW III. S. 218. Z. 14-16.

18205SW XXXII. S. 221. Z. 18-20.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 221. Z. 21.

„In der That sehen wir das Publicum, die grosse aufnehmende Menge, solche Widersprüche mit äusserster Toleranz und Geduld hinnehmen und, in diesem Instincte den Literaten sehr überlegen, nur das Positive und Harmonische betrachten.“ In: SW XXXII. S. 221. Z. 29-32.

18206SW XXXII. S. 222. Z. 32-33.

18207SW XXXII. S. 223. Z. 22-25.

18208SW XXXII. S. 223. Z. 36-40.

18209SW XXXII. S. 224-225. Z. 33-41//1.

18210SW XXXII. S. 225. Z. 18-19.

Bezug zum Motiv erfolgt durch die Beschreibung der sonderbaren Gestalt, der er im Erziehungsinstitut begegnet war, denn durch diesen Menschen sieht er die Antithese des Lebens verkörpert; so erscheint dieser Mensch zwar äußerlich häufig fröhlich, aber „in seinen Augen ist ein tiefschmerzlicher Ausdruck“.¹⁸²¹¹ 1812 verschlägt es Hugo von Madrid nach Paris, und auch hier wird er, bedingt durch seine Augen, der Antithese des Lebens gewahr, die ein großes Ganzes bildet.¹⁸²¹² Ebenso zeigt sich das Augen-Motiv in Verbindung mit Hugos ersten Erfolgen gesetzt, haben ihm diese doch die „Augen“¹⁸²¹³ geöffnet „für das Geistige, Mächtige, welches dem Allgemeinen [...] innewohnt“.¹⁸²¹⁴ Neuerlich hebt Hofmannsthal die Bedeutung des Augen-Motivs hervor, wird Hugo doch in Paris „den geistigen Besitz seines Volkes aufgethürmt sehen“,¹⁸²¹⁵ und nun „mit neugeborenem Auge, in den grossen Dichtern seines Volkes zu lesen beginnen“.¹⁸²¹⁶ Hofmannsthal fasst dabei Hugos Zeit, ebenso wie seine Eigene, als eine Zeit des Umbruchs: das „tragische Verhältnis zur eigenen Vergangenheit, worin der Keim jenes Unterganges zu suchen war, bot das erschütternde Schauspiel des unentrinnbaren, von innen nach aussen wirksamen Verhängnisses. Es ist bekanntgeworden, wie sich Goethe vom Anblick dieses Meteors durchschüttert und erhoben fühlte.“¹⁸²¹⁷ So versteht Hofmannsthal die Entwicklung in Frankreich mehr als prägend auf Hugos Wesen, auch im Hinblick auf seine Kunst. Unter Bezugnahme des Werkes *Hernani* verweist Hofmannsthal neuerlich auf die Entwicklung der Zeit.¹⁸²¹⁸ Schließlich kommt Hofmannsthal auch auf die Bedeutung der Kunst und der Kunstschaffenden zu sprechen, die es nach Aktualität verlangt: „und will er für sein Handeln einen Erfolg absehen, und graut es ihm, Kräfte und Leben unfruchtbar zu vergeuden, so muss er schon im Geistigen der Epoche sich orientieren“.¹⁸²¹⁹ Hofmannsthal fasst zudem die Zeit zwischen 1789 bis 1851 als eine einzige große Revolution in Frankreich auf, als einen Umbruch.¹⁸²²⁰ In Bezug auf die Jahre 1830-1851 verweist Hofmannsthal auf die beiden Männer, die für Hugo in dieser Lebensphase von besonderer Bedeutung waren, den Grafen von Saint-Simon und den Priester Lamennais, wobei Hofmannsthal durch den Grafen formuliert: „Ein bejahendes Temperament war das Medium, durch welches er die Welt ansah. Er sah im grossen und seine Zuversicht war gross.“¹⁸²²¹ Hofmannsthal sagt des weiteren über diesen Priester, dass er dem „heiligen Stuhle blindlings ergeben“¹⁸²²² war, bevor er sich in gegensätzlicher Weise der Gewalt zugewendet hatte. An Lamennais hebt Hofmannsthal des weiteren hervor, dass er „alles in der Form der Katastrophe erblickte“.¹⁸²²³ Hofmannsthal geht im Folgenden auf die politischen Geschehnisse um 1848 ein: „So wurde ihm alles rund, er hatte einen Punkt, von wo er das Weltbild, wenn nicht eindringlich, doch in grossen Linien zu erblicken vermochte, was sein Auge erkannte, hineinfügen liess. Und dass er es in grossen Gegensätzen erblickte, war Anlage und ausgebildete Geistesform: er sah auf der einen Seite sich selbst und alles Gute, auf der anderen die komplexen bösen Mächte, denen er unterlegen war.“¹⁸²²⁴ Im zweiten Abschnitt der Schrift beschäftigt sich Hofmannsthal mit Hugos Weltbild, und zwar dahingehend,

18211SW XXXII. S. 226. Z. 4-5.

„Welche Welt von einander zerfleischenden Widersprüchen liess sich in dieses Geschöpf hineinräumen!“ In: SW XXXII. S. 226. Z. 5-7.

18212„[...] er verschenkt alle Genüsse der Einsamkeit und einer unendlichen faunistischen Geselligkeit, und nachts wölbt sich über ihm der erhabene dunkelblaue Abgrund, und das starre Licht der Sterne gleicht dem Niederblicken übermenschlicher Augen.“ In: SW XXXII. S. 226. Z. 34-38.

18213SW XXXII. S. 231. Z. 30.

18214SW XXXII. S. 231. Z. 31-32.

18215SW XXXII. S. 231. Z. 36.

18216SW XXXII. S. 231. Z. 40-41.

18217SW XXXII. S. 231. Z. 26-31.

18218„[...] neue Wahrheiten werden mit Leidenschaft erfasst [...]; die verschiedenen Formen und Betätigungen des Daseins werden einander wie mit verjüngten Augen als Verwandte gewahr, und für einen Augenblick scheint wirklich die Epoche, nicht die einzelnen, die wenigen, vom Feuer der Jugend zu glühen. So war die Generation von 1830.“ In: SW XXXII. S. 235. Z. 29-34.

18219SW XXXII. S. 237. Z. 6-8.

18220„Jene damalige Zeit stand als eine schwankende zwischen schwankenden Epochen. Man wird aus grösserer Entfernung den Zeitraum von 1789 bis 1851 in Frankreich als eine einzige Revolution mit vordringenden und rückströmenden Momenten erblicken.“ In: SW XXXII. S. 237. Z. 16-17.

18221SW XXXII. S. 237. Z. 36-38.

Über ihn heisst es weiter: „Dieses vage Ganze, dem so viel nachwirkende Gewalt über eine Generation innewohnen sollte, ist als eine Tendenz anzusehen und nicht als eine Weltanschauung.“ In: SW XXXII. S. 238. Z. 8-10.

18222SW XXXII. S. 239. Z. 34.

18223SW XXXII. S. 239. Z. 40-41.

18224SW XXXII. S. 243. Z. 17-24.

dass er sich auf einzelne Werke von ihm bezieht; so führt er mitunter *Légende des siècles* an, indem ein Titan in der Erde lebt, wodurch er danach verlangt, das Licht zu sehen. Hofmannsthal verweist in diesem Teil der Schrift auch auf die Bedeutung der Tat und die Vielfachheit der Welt,¹⁸²²⁵ was ihn auch dazu führt, auf die Tiere zu verweisen („sie sehen Gott dort, wo der Mensch ihn nicht sieht“).¹⁸²²⁶ Die Betrachtung der Welt brachte Hofmannsthal auch dazu, die von Hugo erstmalig in der französischen Literatur geschilderte Figur des Kindes aufzugreifen, welches die Gegenwart weitestgehend missachtet hatte.¹⁸²²⁷ Des weiteren attestiert Hofmannsthal Hugo, dass er in manchen seiner Werke das Volk verherrlicht: so versteht er Ruy Blas als ein Symbol oder verweist auf den Diener, der sich in eine unbekannte Welt gestellt sieht. Während Hugo für Hofmannsthal die Konzeption verkörpert, sind sich seine Figuren dieser jedoch keineswegs bewusst: „Könnte sich einer von ihnen jemals umwenden, so müsste er sehen, dass die anderen alle nur vorne bemalte Figuren sind“.¹⁸²²⁸

In Folge des Todes der Tochter besinnt sich Hugo auf die Politik, was ihn jedoch auch mit der rauen Wirklichkeit konfrontierte: „indem man seine Freunde in Blut liegen sah, indem man bei Nacht und Nebel ins Ausland flüchten musste. Revolution und Gegenrevolution ist immer die Realisierung von Tendenzen.“¹⁸²²⁹ Gerade die Bedrohung war es, die ein „Weltbild von grenzenloser Fülle“¹⁸²³⁰ in ihm aufgehen ließ, und er „sieht, dass nichts, was sich vollzieht, bedeutungslos ist“.¹⁸²³¹ Durch die Erfahrungen der Politik, durch die Konfrontation mit der Wirklichkeit, mitunter dem Tod der Freunde, wurde für Hugo die „Kunst vergangener Zeiten [...] durchsichtig: die Bücher des Alten Testaments, die antiken Tragiker, Dante.“¹⁸²³² Nicht nur Hugos Blick auf die Welt und das Leben ist für Hofmannsthal von Bedeutung, sondern auch der Blick des Lesenden, der Hugos Werke nur begreifen kann, wenn er mit dem rechten Blick darauf sieht.¹⁸²³³ Neuerlich betont Hofmannsthal, dass auch Hugo im Alter sein Wesen beibehalten hatte, das auf die Antithese hinaus war: „Immer sah er irgendwo das Schlimme incarniert und irgendwo das Gute“.¹⁸²³⁴ In diesem Zusammenhang verweist Hofmannsthal aber auch auf einen Wandel bei Hugo, hatte die Naturwissenschaft doch den „rednerisch historischen Drang der ersten Hälfte des Jahrhunderts“¹⁸²³⁵ abgelöst; das Ergebnis dessen war das Werk *La pitié suprême*.¹⁸²³⁶ Des weiteren verweist er auf Hugos Werk *L-Âne*, und dadurch auf die Figur des Propheten.¹⁸²³⁷ Im Zuge dessen, dass für Hugo mehr „die sichtbare Welt existiere“¹⁸²³⁸ als das Seelische, verweist er zudem auf das Werk *Orientales* und bringt neuerlich die Bedeutung des Augen-Motivs auf: „Und so sieht er seine Menschen, sieht sie vor allem, bevor er sie fühlt. Er empfängt durchs Auge suggestive Vermutungen über ihr Inneres.“¹⁸²³⁹

In dem dritten Abschnitt der Schrift, der sich mit der Entwicklung der dichterischen Form bei Hugo beschäftigt, geht Hofmannsthal auf die Zeit von 1789 bis 1815 ein; in dieser blieb allein die literarische Form

18225 „Dem, der wirkt, erschliesst sich die Welt und er begreift das Tiefere; [...] Denn hier sieht er Kräfte, die über sein begreifen hinausgehen, die der Zerlegung spotten“. In: SW XXXII. S. 248. Z. 12-15.

18226 SW XXXII. S. 248. Z. 25-26.

„[...] sie tragen ein dumpfes sittliches Gesetz in sich und in ihren Augen ist die Unendlichkeit. In der That hat der tierische Blick etwas Vages, das ergreifend und schauerlich ist.“ In: SW XXXII. S. 248. Z. 27-30.

18227 „[...] es war nicht die Art des ancien régime, auf ein Kind als solches einzugehen; man sah in ihnen Wesen, denen eine gewisse Fähigkeit zu repräsentieren fast mit dem Gehenlernen eingeflösst werden musste.“ In: SW XXXII. S. 249. Z. 8-11.

18228 SW XXXII. S. 253. Z. 35-36.

18229 SW XXXII. S. 255. Z. 10-13.

18230 SW XXXII. S. 255. Z. 19.

18231 SW XXXII. S. 255. Z. 19-20.

18232 SW XXXII. S. 255. Z. 38-40.

18233 „Wer mit dem grossen, vereinfachenden Blick die wechselnden Formen des menschlichen Daseins überschaut, und wem dazu das Erblicken des Gegensatzes als eine Grundform seines Geistes gegeben ist, über den wird jene Vorstellungsweise eine grosse Kraft gewinnen“. In: SW XXXII. S. 256. Z. 21-24.

18234 SW XXXII. S. 257. Z. 5-6.

18235 SW XXXII. S. 257. Z. 13-14.

18236 „[...] ist die Gestalt Ludwig XV.. auf die an anderen Stellen mit allegorisierender Wucht alle Züge des Bösen gehäuft sind, mit einem Blick angesehen, der alle Verzerrungen auflöst und im >>Bösen<< ein menschliches Schicksal sieht.“ In: SW XXXII. S. 257. Z. 18-21.

18237 „Er starrt in die Nacht hinein und brütet über dem Rätsel des Daseins Auf einmal, wie er in seinen Gedanken durch den Wald reitet, stutzt sein Esel und steht starr. Die stumme Kreatur hat Gott gesehen, den der Prophet zu erblicken sich vergeblich müht.“ In: SW XXXII. S. 257. Z. 36-40.

18238 SW XXXII. S. 258. Z. 8-9.

18239 SW XXXII. S. 259. Z. 10-12.

erhalten, wodurch Hofmannsthal die Vor und Nachteile dieser „traditionellen Strenge mit einem Blick [zu] überschauen“¹⁸²⁴⁰ durchdenkt. Hofmannsthal kommt des weiteren auf Chateaubriand und Lamartine zu sprechen, und im Zuge dessen auf das Selbstbewusstsein des Künstlers, das es für sein eigenes Können zu stärken gilt. Im Zuge seiner Ausführungen kommt Hofmannsthal auch auf die Faszination für die Farbe zu sprechen, wodurch er gleichsam auch Hugos Interesse für die bildenden Künste aufgreift. Dabei versteht Hofmannsthal den Bezug zu Farbe und Auge als ein neuartiges Streben innerhalb der französischen Kultur, wobei die „Einwirkung des Auges auf die Ausbildung der Phantasie“¹⁸²⁴¹ Wirkung hatte.¹⁸²⁴² Hugos Bezug zur Kunst war, so Hofmannsthal, dass er nach beiden Seiten hin offen war, sowohl für die Vergangenheit, die dem Menschen „durchs Auge“¹⁸²⁴³ überliefert ist, als auch für die Gegenwart und hier durch den malerischen Ausdruck, wodurch er auf Delacroix zu sprechen kommt: „Ihm gab zuerst der Anblick des Orients den grossen Anstoss: der Genius Rubens´ wirkte im gleichen Sinne.“¹⁸²⁴⁴ Hofmannsthal zeigt aber auch auf, dass es dem Dichter um mehr geht, als für die Augen zu schaffen, denn ihm geht es auch darum das „innere[...] Auge“¹⁸²⁴⁵ zu erfüllen: „Er will doch ausdrücken, und irgendwie anschaulich machen, was sich der Anschauung eigentlich entzieht.“¹⁸²⁴⁶ Hofmannsthals Ausführungen führen ihn zudem zu den Saint-Simonisten und damit zu Saint-Simon und dessen Werk *De l’humanité*.¹⁸²⁴⁷ Einen gewissen Mangel deutet Hofmannsthal bei Hugo, in den Werken der letzten Epoche den Reim betreffend an; doch findet er gleichsam selbst noch in dem Niedergang das Gute, wenn es heißt: „Aber wie Ruinen erst völlig die Konzeptionen einer grossen Architektur enthüllen, so belebt hier der Anblick des Verfalles erst über die Mächtigkeit der Erscheinung“.¹⁸²⁴⁸

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, lässt sich die geplante Einbindung des Motivs mitunter in der *Antwort auf eine Umfrage von Ernst Bernhard zum Problem der dichterischen Inspiration* (1901) ausmachen. In Bezug auf die Vision deutet sich die Konzeption an, wenn es heißt: „Sie ist immer Symbol, wie alles im Leben, wenn man es in einem günstigen Augenblick tief genug erblickt.“¹⁸²⁴⁹ Auch in *Über Goethes dramatischen Stil in der >>Natürlichen Tochter<<* (1901/1902) lässt sich, in Verbindung mit dem Dichter des dramatischen Epos, das Motiv ausmachen,¹⁸²⁵⁰ ebenso wie durch Hofmannsthals Bezug zu Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*.¹⁸²⁵¹ Hofmannsthals Notizen führen auch zu einer Betrachtung des Tasso, den er mit dem Werther vergleicht, und er führt aus, dass „allen Figuren die fatale Blindheit genommen“¹⁸²⁵² und sie stattdessen die Macht der Schmerzen erfahren, um das Gleichgewicht als „höchstes Gut an[z]usehen“.¹⁸²⁵³ Abzielend auf die Konzeption, geht Hofmannsthal auch auf das Verhältnis zwischen Kunst und Natur ein, und formuliert: „das weder Kunst noch Natur, sondern beides zugleich ist, nothwendig und zufällig, absichtlich und blind“¹⁸²⁵⁴ sind. Ein loser Bezug zum Motiv findet sich auch in der *Inscenierung des Oidipus* (1903) in Verbindung mit dem Opferfeuer („Alle bergen das Gesicht in den Händen beim Anblick der

18240SW XXXII. S. 260. Z. 10-11.

18241SW XXXII. S. 266. Z. 23-24.

18242„[...] was die Malerei hervorbringt, existiert für mehrere, und der Sinn des Sehens ist nicht so gar wenigen verliehen.“ In: SW XXXII. S. 266. Z. 34-35.

18243SW XXXII. S. 267. Z. 2.

18244SW XXXII. S. 267. Z. 15-17.

„Er sah überall die grandiosen Antithesen und die grandiosen Harmonien der Farbe. [...] aus solchen Harmonien war für sein Auge die Welt zusammengesetzt und er war unermüdlich, sie festzuhalten.“ In: SW XXXII. S. 267. Z. 22-30.

18245SW XXXII. S. 267. Z. 38.

18246SW XXXII. S. 267. Z. 40-41.

18247„[...] den Entwicklungsgang der Menschheit im ganzen umfassend, überblickt alles mit Leichtigkeit [...] und weiss den ungeheueren, ja verzweifelten Stoff mit der trügerischen Sicherheit eines Nachtwandlers zu durchschreiten.“ In: SW XXXII. S. 268. Z. 24-27.

18248SW XXXII. S. 281. Z. 17-19.

18249SW XXXIII. S. 207. Z. 31-33.

18250SW XXXIII. S. 209. Z. 8-13, SW XXXIII. S. 209. Z. 23-25.

18251SW XXXIII. S. 210. Z. 30.

18252SW XXXIII. S. 214. Z. 34-35.

18253SW XXXIII. S. 214-215. Z. 38//1.

18254SW XXXIII. S. 216. Z. 7-8.

Des Weiteren, SW XXXIII. S. 212. Z. 7, SW XXXIII. S. 216. Z. 26-27, SW XXXIII. S. 217. Z. 27-28.

nieder gebeugten Flamme. Oidipus tritt hastig hervor.“),¹⁸²⁵⁵ und in Verbindung mit Ödipus und seiner Blendung durch die eigene Hand. Mehrfach findet sich das Motiv in den Notizen zu *Das Verhältnis der dramatischen Figuren Grillparzers zum Leben* (1904): zum einen durch die Betrachtung jener Tagebücher, die unter der Konzeption stehen,¹⁸²⁵⁶ zum anderen durch das mehrfach bezeichnete „medusenhafte“¹⁸²⁵⁷ der Bücher,¹⁸²⁵⁸ durch das gesellschaftliche Umfeld („Freunde: Bauernfeld Orient - sehen nicht sehen“)¹⁸²⁵⁹ und die Figur des armen Spielmanns.¹⁸²⁶⁰ In den Notizen zu *Hermann Bang* (1905) zeigen sich ebenso kurze Bezüge zum Motiv, bezieht sich Hofmannsthal durch die Schrift auf den Dänen Bang, der gewisse Sachen anders ausdrückt („Und er sieht Dinge auf die fast niemand achtet“).¹⁸²⁶¹ In den losen Notizen unter N 4 liefert Hofmannsthal zudem einen Verweis auf Poe: „Aber das Dasein wird doch mit wundervollen Augen betrachtet“.¹⁸²⁶² In *Diese Rundschau* (1905) verwehrt sich Hofmannsthal gegen die Eingrenzung des Autors seiner Zeit: „Falsch: jedes Kunstwerk als definitiv anzusehen; immer zu sagen: er hat das aufgegeben, er wendet sich jenem zu, er sieht nur das; er meint also das und das; falsch das definitive“.¹⁸²⁶³ Hofmannsthal betont in den losen Notizen auch die Bedeutung des Strebens im Autor¹⁸²⁶⁴ und vollzieht einen Bezug zu Goethe.¹⁸²⁶⁵ Letztendlich lässt sich auch hier ein Bezug zur Konzeption herstellen, wenn Hofmannsthal äußert: „Der Redacteur zusteuert auf dunkles niegesehenes Land: Synthese“.¹⁸²⁶⁶ Letztendlich bindet Hofmannsthal das Motiv auch in der *Anrede an Schauspieler* (1907) durch das Schöpferische im Schauspieler Hermann Müller ein.¹⁸²⁶⁷

Das erste Mal erfolgt die Einbindung des Augen-Motivs in *Das Leben ein Traum* (1901-1904) durch die Schilderung des ersten Soldaten, Sigismunds Leben betreffend. Hofmannsthal lässt den Soldaten hier die Sehnsucht Sigismunds nach den Menschen beschreiben und bindet dies an das Augen-Motiv („Wie ein Basilisk hinunter / Starrend auf ein fröhlich Lager“).¹⁸²⁶⁸ Der Lebendigkeit der Außenwelt steht Sigismunds eigene Starre („Basilisk“),¹⁸²⁶⁹ einem Leben fern von menschlicher Fröhlichkeit, gegenüber. Sigismund selbst sieht sich nur des Nachts, durch seinen Freigang aus dem Turm, mit der Außenwelt konfrontiert. Spürt er zwar eine Erleichterung, wenigstens des Nachts entlassen zu sein, wird diese aber gleichsam dadurch reduziert, dass er die Freiheit der Tiere realisiert, die ihm seine eigene Lebenssituation stärker vor Augen führen. Dies führt dazu, dass Sigismund seine eigene Hilflosigkeit und Schwäche dadurch kompensiert, dass er seine vermeintliche Überlegenheit durch den Mord an den Kröten beweist („Graut's mich ihnen zuzusehen, / Freut's mich doppelt sie zu töten“).¹⁸²⁷⁰ So sieht Sigismund „lauter Sigismunde“¹⁸²⁷¹ in den „elenden, blinden Kröten“;¹⁸²⁷² auch will er sich durch den Mord an den Tieren selbst von diesem Leben befreien.

Das Augen-Motiv zeigt sich auch gebunden an Clotald, der seine Fremdheit gegenüber seiner Tochter Rosaura bekennt. Die Vergangenheit ist für ihn ohne Bedeutung, weshalb er seinem früheren Leben

18255SW XXXIII. S. 223. Z. 15-16.

18256SW XXXIII. S. 225. Z. 8-9.

18257SW XXXIII. S. 226. Z. 18.

18258SW XXXIII. S. 224. Z. 25.

18259SW XXXIII. S. 226. Z. 23.

18260„Da fiel mir meine Geige wieder in die Augen. [...] Als ich nun mit dem Bogen über die Saiten fuhr, Herr, da war es, als ob Gottes Finger mich angerührt hätte. Der Ton drang in mein inneres hinein und aus dem Inneren wiederum heraus.“ In: SW XXXIII. S. 229. Z. 7-11.

18261SW XXXIII. S. 231. Z. 24.

18262SW XXXIII. S. 232. Z. 17-18.

18263SW XXXIII. S. 234. Z. 30-32.

18264„Wie wenn man einen Rubens anschaut und von ihm aus, aus seiner Sinnlichkeit, direct in die Welt des Ideals auffliegt“. In: SW XXXIII. S. 236. Z. 13-15.

18265SW XXXIII. S. 236. Z. 29-31.

18266SW XXXIII. S. 238. Z. 19.

18267SW XXXIII. S. 241. Z. 20-21.

18268SW XV. S. 10. Z. 19-20.

18269SW XV. S. 10. Z. 19.

18270SW XV. S. 13. Z. 41-42.

18271SW XV. S. 14. Z. 10.

18272SW XV. S. 14. Z. 11.

distanzierend gegenübersteht („Nein, es bleibt ein fremdes Leben / Starrend unter meinem Blick!“).¹⁸²⁷³
Konträr dazu steht der Blick seiner Jugend:

„Als ich jung und voll Begierde
Blicke in das Leben tauchte,
War ein Bild, das so wie Feuer
Ätzend mir ins Innere drang,“¹⁸²⁷⁴

Clotald erinnert sich jedoch nicht an Rosauras Mutter, sondern an seine jugendliche Sehnsucht, sich an die Stelle des Großalmoseniers zu setzen, und zeigt demzufolge dadurch seinen Narzissmus. Die Verbindung zeigt sich auch durch die Gedanken an seine Tochter; sollte er sich jemals öffentlich zu ihrer Vaterschaft bekennen, dann nur, um Macht über einen Mann zu gewinnen („Einmal einen taumeln sähe, / Dessen Aug ich sie entblöße“).¹⁸²⁷⁵ Auch der Einfluss Clotalds auf Sigismund zeigt sich in Verbindung mit dem Augen-Motiv. Durch ihn erst sei ihm das Schöne und die Religion eröffnet worden, so wie die Existenz der Außenwelt. Sigismund habe darauf, so Clotalds Erinnerung, mit dem Blick seiner Augen reagiert („Und dir leuchteten die Augen, / Wenn ich Schönes dir erzählend –“).¹⁸²⁷⁶ Hofmannsthal bindet das Augen-Motiv auch zum Ende des zweiten Aufzugs ein, durch den Blick Clotalds, der ihn zum Trank verführen will,¹⁸²⁷⁷ als auch im dritten Aufzug, wenn Sigismund zum ersten Mal in Kontakt mit der Musik kommt. Hofmannsthal beschreibt dessen Reaktion mit den Worten:

„Was ist das? Das in der Luft
[...]
dieses Blühen in den Lüften?
ists der Schmelz und feuchte Glanz
eines Auges [...] Ton geworden?
sind es Blumen sind es Sterne?“¹⁸²⁷⁸

Ebenso in den Notizen (1/1H¹), die die erste Begegnung zwischen Sigismund und Rosaura schildern, zeigt sich die Einbindung des Augen-Motivs, auf das Hofmannsthal schon durch die Geier verweist, deren Blicke die Pferde, deren Zügel Rosaura in ihren Händen hielt, scheuen ließen („glühen Auges mit schweren Flügeln / kreiste Adler oder Geier“).¹⁸²⁷⁹ Während Rosaura ihren eigenen Blick als positiv einstuft, glaubt sie damit Astolf zu begegnen, um ihn neuerlich an sich zu binden, zeigt sich ihre Angst mitunter durch den tierischen Blick, den Sigismund ihr zuwirft.¹⁸²⁸⁰ Bedingt dadurch, dass Rosaura Männerkleidung trägt, glaubt Sigismund mit dem Menschen, den er festhält, einen Mann zu töten („presse Dich in meinen Armen / bis heraus die Augen treten“).¹⁸²⁸¹

Auch im Gespräch zwischen Clotald und Rosaura zeigt sich die Einbindung des Augen-Motivs. So hat Clotald die Frau schon durch ihre Augen als die Tochter seiner Geliebten erkannt, und auch Rosaura bindet den Blick in ihre Rede an Clotald ein. Rosauras Mutter hatte ihr empfohlen, den Dolch immer sichtbar bei sich zu tragen, damit er „alle[...] Blicke auffängt“¹⁸²⁸² und ihr den väterlichen Beschützer zuführt.

Auch geht Hofmannsthal, im Umgang Sigismunds mit den beiden Kämmerern, auf den Blick des Königsohnes ein, wird dessen Blick, den er dem ersten Kämmerer zuwirft, von dem zweiten Kämmerer als der „Adlerblick der Majestät“¹⁸²⁸³ gedeutet. Ebenso zeigt sich das Motiv, wenn Clotald Sigismund rät, sich zu

18273SW XV. S. 17. Z. 10-11.

18274SW XV. S. 17. Z. 17-20.

18275SW XV. S. 18. Z. 29-30.

Auch durch Rosaura bindet Hofmannsthal das Augen-Motiv ein, wähnt sie sich doch durch ihre Liebe zu Astolf wieder lebendig und mutig, so dass sie zu ihm in dieses fremde Land gereist sei („unter seinen Blick zu treten / anders als nur in Gebeten“). In: SW XV. S. 186. Z. 11-12.

18276SW XV. S. 20. Z. 13-14.

18277 Sigismund bemerkt Clotalds Blick auf sich („Wie du mich ansiehst“, SW XV. S. 21. Z. 26).

18278SW XV. S. 203. Z. 20-25.

In den Notizen zum dritten Aufzug zeigt sich ebenso die Einbindung des Augen-Motivs, gebunden an Sigismunds erstmaligen Kontakt mit Musik („Was ist deses in die Lüfte-blühen? / dieses Schmelzen? dieses tönende Auge?“, SW XV. S. 202. Z. 34-35).

18279SW XV. S. 183. Z. 39-40.

18280SW XV. S. 186. Z. 38-41.

18281SW XV. S. 188. Z. 12-13.

18282SW XV. S. 192. Z. 34.

18283SW XV. S. 204. Z. 25.

beherrschen und seine Gefühle zu verbergen, um an die Macht zu gelangen („zügle Dich mein Prinz ertrage / heute alle kalten Blicke“).¹⁸²⁸⁴ Überdeutlich zeigt sich die Einbindung des Augen-Motivs auch in dem Gespräch mit dem ersten Kämmerer, der ihm berichtet, dass Clotald nur dem Befehl des Königs gefolgt ist (SW XV. S. 207. Z. 36), aber vor allem durch den Vetter Astolf, den Sigismund schon vor dessen ersten Worten an ihn herabstuft. Anmaßung ihm gegenüber,¹⁸²⁸⁵ glaubt Sigismund im Blick Astolfs zu erkennen; doch ist es hier keine Respektlosigkeit des Vetters, sondern neuerlich das Ahnen der eigenen Unzulänglichkeit, die Sigismund hier spürt. Jedoch als der Kämmerer ihm sein Fehlverhalten gegenüber dem Herzog vorhält, lässt Hofmannsthal Sigismund neuerlich auf den Blick Astolfs verweisen („Mich verdross sein Gehn und Stehen / [Mich verdross], wie er mich ansah“).¹⁸²⁸⁶ Auch nach dem Mord an dem Kämmerer, der Demütigung durch den Vater, bindet Hofmannsthal in Sigismunds Rede das Augen-Motiv ein. Sigismund bekennt, auch in der Umgebung des Lustschlosses, die erfahrenen Demütigungen nicht vergessen zu haben; dass er wie ein Tier fern jeden Glückes gelebt habe, sein „armer Augenstern / wie ein Molch dem Licht entwöhnt“¹⁸²⁸⁷ war, ist nicht vereinbar mit seinem Narzissmus. Anhand des Blick-Motivs verdeutlicht Hofmannsthal aber auch die familiäre Ähnlichkeit; hatte Sigismund durch den Blick Astolfs einen Angriff auf seinen Narzissmus gespürt, nimmt dies auch der König in Bezug auf Sigismund wahr („Wie er blickt und wie er höhnt“).¹⁸²⁸⁸ Kein Unrechtsempfinden gegenüber seinem Handeln zeigt der König, sondern seinen Narzissmus, heißt er sich doch großzügig,¹⁸²⁸⁹ dass er den Sohn aus seinem Sklavensein befreit habe. Der ästhetizistische Sohn kann nur ebenso narzisstisch reagieren wie sein Vater zuvor. Sigismund sieht keinen Grund dafür, den König, seinen Vater, zu ehren, alt und kraftlos wie er ist, und entsagt sich damit gleichsam seinem Blick („Brauch ich nicht mit einem Blick / keinem Hauch von diesem Munde“).¹⁸²⁹⁰

In dem vierten Aufzug dient Clotald der Blick Sigismunds dazu, ihm weiszumachen, dass alles nur ein Traum gewesen sei („In dem Auge, wie du redest, / Flackert dir ein irres Licht“).¹⁸²⁹¹ Sigismund aber beharrt darauf, dass alles wahr gewesen ist, erinnert er sich doch an den Blick des Dieners, der ihn in seinen Augen verhöhnnte und dessen Blick ihn seine Unzulänglichkeit ahnen ließ.¹⁸²⁹² Clotald aber hält ihm vor, dass das Erlebte nur ein Schein war, ein traumhaftes Gespinnst seines verwirrten Sinnes. Wäre er denn wirklich der Erbe Polens, so könnte man sich Sigismunds Augen, in denen das „Hochgefühl[...] [der] Macht“¹⁸²⁹³ liegen würde, nicht entziehen. Aber alles was er Wirklichkeit heißt, sei nur im Traum geschehen („Tratest du geschlossenen Auges / Taumelnd in ein neu Gefängnis“).¹⁸²⁹⁴ Dabei sieht Sigismund Clotald selbst „mit einem unbeschreiblichen Blick“¹⁸²⁹⁵ an, nachdem er sich fälschlicherweise eingesteht, dass er wirklich nur geträumt hat (SW XV. S. 30. Z. 26-29).

Auch in Hofmannsthals weiterführenden Notizen zum vierten Aufzug (IV/1H¹) zeigt sich die Einbindung des Augen-Motivs. Ein vom König Geächteter erscheint, der bei Sigismunds Anblick den Erben Polens vor sich sieht und der die Bereitschaft äußert, für ihn sterben zu wollen.¹⁸²⁹⁶ Mit den weiteren Notizen verweist Hofmannsthal vor allem auf Sigismunds Blick. So steht der Blick in Verbindung mit Sigismunds Verwirrung, zwischen Mensch und Tier unterscheiden zu können, wähnt er doch durch die „lieben Augen“¹⁸²⁹⁷ in dem Wurm, einen „schönere[n] Mensch[en]“¹⁸²⁹⁸ vor sich zu haben.¹⁸²⁹⁹ Ein bedeutender Bezug zum Motiv findet sich auch in den Notizen zum vierten Aufzug, als Sigismund sich wieder im Turm befindet: „Jetzt hat

18284SW XV. S. 206. Z. 3-4.

18285SW XV. S. 207. Z. 44.

18286SW XV. S. 208. Z. 44-45.

18287SW XV. S. 212. Z. 17-18.

18288SW XV. S. 212. Z. 22.

18289SW XV. S. 212. Z. 28-30.

18290SW XV. S. 212. Z. 44-45.

18291SW XV. S. 27. Z. 7-8.

18292SW XV. S. 28. Z. 24-29.

18293SW XV. S. 29. Z. 14.

18294SW XV. S. 30. Z. 19-20.

18295SW XV. S. 30. Z. 30.

18296SW XV. S. 228. Z. 3-5.

18297SW XV. S. 233. Z. 28.

18298SW XV. S. 233. Z. 29.

18299 In Bezug auf Sigismund verweist Hofmannsthal des weiteren auf das Fehlen seiner Augen („was helfen ihm seine Arme, seine Augen? [...] das ist nur der Tod in so und so vielen Stücken.“ In: SW XV. S. 234. Z. 14-16.

sich ein Traum um meine Augen gelegt [...] / und spiegelt mir das frühere Loch vor. Weg! Weg! Augenkrankheit, / widriger Schleim. Lass dich mit den Fingern vom Auge reissen, schmutzige / irre Spiegelung.“¹⁸³⁰⁰

Deutlich zeigt sich auch innerhalb der Notizen die familiäre Ähnlichkeit durch den Blick. In den Notizen zum zweiten Aufzug notiert Hofmannsthal durch den König, dass er „den bösen Blick für alles im Reich hat“.¹⁸³⁰¹ Auch zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Vision des Königs, die ihn den Sohn in den Turm sperren ließ: „Schliesslich sah ich mich am grauenvollsten Ort den ich nie erblicken möchte, / es war der Ort meines Heulens und Zähneklapperns, mir tödtlich wie der Blick / des Basilisken: die Nachtluft dort sog an meiner Kraft, die flüsternden Blätter / dort verlachten meine Ohnmacht [...]: dort lag ich vor meinem Sohn: alle standen um / mich, sahen auf mich und niemand half mir. Die Sterne sahen herab, gesättigt / funkelten sie, keine Hand von Engeln tauchte nieder mich verkehrten Abraham / zu retten.“¹⁸³⁰² Die Problematik des Blickes zeigt sich auch daran, dass der König im zweiten Aufzug glaubt, sein Sohn würde kommen; stattdessen tritt der Kämmerer ein.¹⁸³⁰³ Aus den Notizen geht hervor, dass Hofmannsthal auch einen weiteren Sohn und damit einen Bruder Sigismunds einzubinden gedachte, wobei es zu einem „freundlichen Anblicken“¹⁸³⁰⁴ beider kommt.

In den theoretischen Fragmenten, die zwischen 1902-1907 entstanden sind, zeigt sich das Motiv primär in der Betrachtung oder der Auseinandersetzung mit der Kunst. Hofmannsthals Bezug in der *Einleitung zu einer neuen Ausgabe von >>Des Meeres und der Liebe Wellen<<* (1902) bezieht sich zum einen wieder auf die Betrachtung des Werkes von Franz Grillparzer,¹⁸³⁰⁵ allerdings steht es in der Schrift auch innerhalb des Liebens der Figuren.¹⁸³⁰⁶ Ebenso mit der Betrachtung der Kunst zeigt sich das Motiv in *Aus einem alten vergessenen Buch* (1902) durch das Buch Friedrich Anton von Schönholz („Ein altes vergessenes Buch, das daliegt unter verwehrtem Gerümpel, seine Lettern zur Hälfte erblindet unter gelbblichen Flecken, gleicht dem blinden und tückischen Spiegel, den das junge Mädchen in einer modrigen Truhe findet“).¹⁸³⁰⁷ Auch in der *Ansprache im Hause des Grafen Lanckoroński* (1902) findet sich das Motiv in Verbindung mit dem Betrachten der Kunst.¹⁸³⁰⁸ In diesem Werk Hofmannsthals zeigt sich noch ein weiterer Aspekt, nämlich das Erkennen der Konzeption durch die Augen: „Ist es doch die Natur in ihrer Totalität, die sich durch die Farbe dem Auge zu offenbaren strebt.“¹⁸³⁰⁹ Dabei liefert Hofmannsthal bewusst nur allgemeine Bezüge zu der in den Räumlichkeiten befindlichen Kunst, denn: „Absichtlich will ich Ihnen hier nichts Einzelnes ins Gedächtnis rufen; denn indem ich einen Namen nannte, stünden Ihnen hunderte von Visionen vor dem inneren Auge, und schon bin ich mir bewusst, wenn ich Ihnen auch die ganze endlose Welt der Gemälde hervorrufen könnte, noch den Kreis zu eng gezogen zu haben.“¹⁸³¹⁰ Auch findet sich das Motiv in der Schrift *Karl Kraus* (1904), wenn sich Hofmannsthal gegen eine Brückierung wehrt.¹⁸³¹¹ Vor allem findet sich das Motiv auch in *Sommerreise* (1903) durch Hofmannsthals traumhafte Reise durch Italien und seiner Beschreibung des Erlebten,¹⁸³¹² aber auch durch das personifizierte Land.¹⁸³¹³ Als Höhepunkt der Reise steht

18300SW XV. S. 242-243. Z. 32-34// -1.

18301SW XV. S. 235. Z. 12.

18302SW XV. S. 237. Z. 11-18.

18303„>>Warum bohrt er seine Blicke so in mich? was kann ich sagen / um ihn zu begütigen. Ich bringe kein Wort heraus, um das ungeheure zu sagen. / Sprachaporie. Vater unser – ich war sein Vater und hab ihm das gethan!“ In: SW XV. S. 239. Z. 8-10.

18304SW XV. S. 239. Z. 28.

18305Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 19. Z. 9, SW XXXIII. S. 19. Z. 29, SW XXXIII. S. 20. Z. 40, SW XXXIII. S. 21. Z. 13, SW XXXIII. S. 21. Z. 20-21.

18306 SW XXXIII. S. 19. Z. 20-25.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 20. Z. 7, SW XXXIII. S. 21. Z. 3-4.

18307SW XXXIII. S. 12. Z. 2-5.

Hofmannsthal liefert in der Schrift noch einige Zitate aus dem Buch: durch die mangelhafte Veränderung im Hause des Großvaters des Protagonisten (SW XXXIII. S. 13. Z. 6-14), durch einen Protagonisten im Umfeld der Mutter („Man sah einen Mann am Theetisch der Mutter“, SW XXXIII. S. 13. Z. 37-38).

18308Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 7. Z. 36, SW XXXIII. S. 8. Z. 11, SW XXXIII. S. 9. Z. 15.

18309SW XXXIII. S. 9. Z. 36-37.

18310SW XXXIII. S. 10. Z. 3-7.

18311SW XXXIII. S. 48. Z. 14-16.

18312SW XXXIII. S. 28. Z. 13.

18313SW XXXIII. S. 29. Z. 3-7.

der Betrachter vor der Rotonda, die die Ganzheit des Seins verkörpert (SW XXXIII. S. 32. Z. 12). Mit dem bloßen Anblick der Rotonda verbindet Hofmannsthal den Traum (SW XXXIII. S. 32. Z. 21-22), aber da die Rotonda unter der Konzeption steht, ist sie auch dem Verfall bzw. der Rückgewinnung durch die Natur unterlegen. „Nun aber ist das Haus verschlossen und der Saal schlummert. Verstümmelt, geblendet, mit abgehauenen Händen die Statuen droben an dem Stirnreif der Rotunde sind wieder Steine, Blöcke, verlangend nach Moss. Die Natur nimmt ihr Werk zurück.“¹⁸³¹⁴ Mit dem Betrachten des künstlerischen Geschehens zeigt sich das Motiv auch in der Schrift *Die Duse im Jahre 1903* (1903).¹⁸³¹⁵ So wird der Zuschauer die Duse auf der Bühne leiden sehen (SW XXXIII. S. 25. Z. 7), und wird mit dem Spiel ihrer Gebärden „tausend[...] Augen“¹⁸³¹⁶ auf sich geheftet sehen. Die Verbindung zwischen Augen-Motiv und Kunst zeigt sich auch in *Szenische Vorschriften zu >>Elektra<<* (1903). So hebt Hofmannsthal die Bedeutung hervor, dass der Maler die Klytämnestra und ihre Vertraute als „Gruppe sieht“,¹⁸³¹⁷ gegen die er die ärmlich gekleidete Elektra stehen sehen muss. Ebenso zeigt sich das Motiv in *<Dem Gedächtnis Schillers>* (1905) wenn Hofmannsthal die Werke Schillers hervorhebt, die keiner Passivität unterliegen,¹⁸³¹⁸ und ebenso in dem *Prolog zu Ludwig von Hofmanns Tänzen* (1905) durch den Maler Ludwig von Hofmann (1861-1945) und dessen Werke in Anbindung an die Konzeption: „Ihre Einheit liegt in dem rhythmischen Glück, das hergeben, und das die Seele so willig ist durchs Auge wie durchs Ohr in sich zu saugen.“¹⁸³¹⁹ Anders dagegen zeigt sich das Motiv in *Lafcadio Hearn* (1904). Hofmannsthal geht hier auf das Motiv durch den Verstorbenen Hearn ein, von dessen Tod er über das Telefon erfahren hatte und den er persönlich nie gesehen hatte. Hofmannsthal betont weiterhin den Tod von vielen Söhnen Japans, die nun mit „starrten Augen“¹⁸³²⁰ auf dem Grund des Meeres liegen, aber auch die Bedeutung Hearn als Autor.¹⁸³²¹ Auch in *Die Bühne als Traumbild* (1903) steht das Motiv in Verbindung mit dem Betrachten der Kunst, hier durch den Bühnenbildner: „Seine Träume müssen ihn das gelehrt haben, und er muß die Welt so sehen; [...] Sein Auge muß schöpferisch sein, wie das Auge des Träumenden, der nichts erblickt, was ohne Bedeutung wäre.“¹⁸³²² Wer ein Bühnenbild schaffen will, der muss erlebt haben, der darf nicht einfach etwas Anempfundenes dem Betrachter bieten.¹⁸³²³ In *Madame de La Vallière* (1904) zeigt sich das Motiv zweifach, zum einen in Verbindung mit der Betrachtung der beiden Briefe,¹⁸³²⁴ des weiteren dadurch, dass der König seine Geliebte aus seinem Leben gestrichen hat („als wenn er sie sein Leben weder gekannt noch gesehen hätte“).¹⁸³²⁵ In *Der begrabene Gott, Roman von Hermann Stehr* (1905) zeigt sich das Motiv durch das Empfinden für die Kunst (SW XXXIII. S. 70. Z. 6-24). Hofmannsthal hebt zudem hervor, dass Stehr mitunter den Maiaufstand in Dresden von 1848 thematisiert hat, wodurch er, im Sinne der Konzeption, auf die Einbindung des Todes verweist.¹⁸³²⁶ Auch in *Schiller* (1905) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Stellung zur Kunst.¹⁸³²⁷ So

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 29. Z. 14, SW XXXIII. S. 30. Z. 12, SW XXXIII. S. 30-31. Z. 29-41-8, SW XXXIII. S. 31. Z. 12, SW XXXIII. S. 31. Z. 14, SW XXXIII. S. 31. Z. 27.

18314SW XXXIII. S. 32. Z. 37-40.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 32-33. Z. 41.

18315SW XXXIII. S. 23. Z. 39-41.

18316SW XXXIII. S. 25. Z. 26.

Weiter, heißt es: „So tanzt sie zwischen den Hütten und Gehegen der sterblichen Menschen geisterhaft einher, tritt manchmal starren Auges unter sie, schläft scheu wie ein Wild am Rain des Ackers.“ In: SW XXXIII. S. 26. Z. 4-6.

18317SW XXXIII. S. 26. Z. 12-13.

18318„Sein Adjektiv ist wie in der Hast des Laufens errafft, sein Hauptwort ist der schärfste Umriß des Dinges, von oben her im Fluge gesehen, alle Gewalt seiner Seele ist beim Verbum.“ In: SW XXXIII. S. 93. Z. 2-5.

18319SW XXXIII. S. 100. Z. 3-5.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 100. Z. 34, SW XXXIII. S. 101. Z. 14.

18320SW XXXIII. S. 53. Z. 16.

18321„Vor seinen Augen stand alles, und alles war schön, weil es von innen her mit dem Hauch des Lebens erfüllt war“. In: SW XXXIII. S. 53. Z. 24-25.

18322SW XXXIII. S. 40. Z. 8-12.

18323SW XXXIII. S. 42. Z. 17-18.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 40. Z. 22, SW XXXIII. S. 41. Z. 1-11, SW XXXIII. S. 42. Z. 9, SW XXXIII. S. 42. Z. 17-18.

18324„Dies ist so schön, daß die Schönheit keiner erfundenen Erzählung ihm nachkommen kann. Auf den ersten Blick scheint es den Stoff eines ganz einzigen Schauspiels in sich zu schließen, aber es ist viel zu vollendet, viel zu ganz, als daß ihm irgend etwas hinzugedichtet, irgend etwas daran umgeformt werden dürfte.“ In: SW XXXIII. S. 56-57. Z. 34-36//1-2.

18325SW XXXIII. S. 56. Z. 11-12.

18326SW XXXIII. S. 70-71. Z. 41//1-4.

18327SW XXXIII. S. 73. Z. 19-25.

betont Hofmannsthal mitunter anhand von Schiller und seinen Werken die Konzeption („Der mit seinem Adlerblick nirgends Schranken sah, nicht der Zeiten, nicht der Länder“).¹⁸³²⁸ Für die Deutschen war, von einer „gewissen Distanz gesehen“, ¹⁸³²⁹ das deutsche Theater über Jahre dominiert von den Werken Schillers, bevor Richard Wagner diese Stellung eingenommen hatte.¹⁸³³⁰ So zeigen sich auch kurze Bezüge zum Motiv in dem *Prolog zu Ludwig von Hofmanns Tänzen* (1905) durch den Verweis auf den Maler Ludwig von Hofmann (1861-1945) und dessen Werke,¹⁸³³¹ in *Die Briefe Diderots an Demoiselle Voland* (1905) zum einen durch die Sterblichkeit (SW XXXIII. S. 66. Z. 16) und durch die Unsterblichkeit die sich Diderot durch seine Werke geschaffen hat, die der Philister allerdings nicht kennt („denn er sieht keinen Lebenden, der sich aus ihnen die Entzückung trinkt“)¹⁸³³² und in *Der Tisch mit den Büchern* (1905) wenn Hofmannsthal es als eine Unart betrachtet, viel zu lesen, die auch schon Goethe oder Napoleon hatte, wodurch er sich diesen beiden nahe fühlt.¹⁸³³³ In der Besprechung *Das Mädchen mit den Goldaugen* (1905), die sich auf Balzacs Erzählung (*La fille aux yeux d'or*, 1833) bezieht, zeigt sich ebenso durch das Werk die Einbindung des Motivs: „Dies ist die herrliche, nicht wieder zu vergessende Geschichte, in der Wollust hervorwächst aus Geheimnis, der Orient die schweren Augen aufschlägt mitten im schlaflosen Paris“.¹⁸³³⁴ Hofmannsthal betont den Zauber dieses Werkes,¹⁸³³⁵ das die „Augen schließen macht“.¹⁸³³⁶ So sind Balzacs Werke für Hofmannsthal ein wundervoller „Strom, dem sich die Seele mit geschlossenen Augen hingibt“.¹⁸³³⁷ Ebenso zeigt sich das Motiv in *Die unvergleichliche Tänzerin* (1906) durch die Tänzerin Ruth St. Denis.¹⁸³³⁸ Sie verwies, laut Hofmannsthal, Rodin auf den Unterschied zwischen europäischen und diesen Tänzerinnen und sagte: „Man kann das nicht erklären, aber es ist gar nicht zu diskutieren, man fühlt es mit dem Auge, so wie man falsche Noten mit dem Ohr fühlt.“¹⁸³³⁹

Auch in der Schrift *Sebastian Melmoth* (1905) bezieht Hofmannsthal das Motiv mit ein, und zwar durch Oscar Wildes drei Lebensetappen: „Drei Masken nacheinander: eine mit wundervoller Stirn, üppigen Lippen, feuchten, herrlichen, frechen Augen: eine Bakchosmaske; die zweite eine Maske von Eisen mit Augenlöchern, aus denen die Verzweiflung sieht; die dritte ein dürrtigger Domino aus der Maskenleihanstalt, geborgt, um ein langsames Sterben darin vor den Blicken der Menschen zu bergen.“¹⁸³⁴⁰ Hofmannsthal bindet das Motiv aber auch in seine Überlegungen betreffend das Schicksal Wildes, in Verbindung mit seinem Wesen ein: „Oscar Wildes Wesen und Oscar Wildes Schicksal sind ganz und gar dasselbe. Er ging auf seine Katastrophe zu, mit solchen Schritten wie Ödipus, der Sehend-Blinde.“¹⁸³⁴¹ In dieser Schrift spricht Hofmannsthal Wilde auch ab ein Ästhet zu sein, bedingt durch sein Verständnis eines Ästheten: „Sein Ästhetizismus war etwas wie ein Krampf. Die Edelsteine, in denen er vorgab mit Lust zu wühlen, waren wie gebrochene Augen, die erstarrt waren, weil sie den Anblick des Lebens nicht ertragen hatten.“¹⁸³⁴²

18328SW XXXIII. S. 74. Z. 8-9.

18329SW XXXIII. S. 75. Z. 3.

18330SW XXXIII. S. 75. Z. 7-8.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 75. Z. 28.

18331„Diese Blätter sind lieblich zusammen wie ein Heft Mozartscher Sonaten. Ihre Einheit liegt in dem rhythmischen Glück, das hergeben, und das die Seele so willig ist durchs Auge wie durchs Ohr in sich zu saugen.“ In: SW XXXIII. S. 100. Z. 3-5.

18332SW XXXIII. S. 66. Z. 21-22.

18333 In Bezug auf die Bücher auf dem Tisch, heißt es: „Es ist nicht zu übersehen, wo sie herkommen.“ In: SW XXXIII. S. 58. Z. 11.

18334SW XXXIII. S. 96. Z. 2-9.

18335„[...] die furchtbare Häßlichkeit der großen Städte [...] als dämonische Schönheit zu erblicken, ihr wüsten Auf und Ab, Erhaschen und Vergeuden, Erobern und Verkommen in eine Vision zusammenzufassen, jener ebenbürtig, in der sich >>Himmelskräfte goldne Eimer reichen<<.“ In: SW XXXIII. S. 96. Z. 22-27.

18336SW XXXIII. S. 97. Z. 4-5.

18337SW XXXIII. S. 97. Z. 28-29.

18338„Man wird sie hier sehen, und auch hier wird das Theater Abend für Abend gefüllt sein.“ In: SW XXXIII. S. 119. Z. 40-41.

18339SW XXXIII. S. 119. Z. 5-7.

18340SW XXXIII. S. 62. Z. 10-15.

18341SW XXXIII. S. 63. Z. 18-20.

„Darum muß es erschütternd gewesen sein, Oscar Wilde in einem Augenblick seines Lebens zu sehen. Ich meine in dem Augenblick, als er, über den niemand Gewalt hatte als sein Geschick, entgegen dem Flehen seiner Freunde und fast zum Grausen seiner Feinde zurückkehrte und den Queensberry verklagte. Denn damals muß die Maske des Bakchos mit den schön geschweiften, üppigen Lippen nie zu vergessender Weise umgewandelt gewesen sein in die Maske des sehend-blinden Ödipus oder des rasenden Ajas. Damals muß er um die schöne Stirn die Binde des tragischen Geschickes getragen haben sichtbar wie wenige.“ In: SW XXXIII. S. 64. Z. 14-23.

18342SW XXXIII. S. 63. Z. 29-32.

Am Dominantesten zeigt sich das Motiv innerhalb der theoretischen Schriften von 1902-1907 in *Shakespeares Könige und grosse Herren* (1905). Für Hofmannsthal steht Shakespeare auch für die Konzeption der Ganzheit ein. Beleg dafür sind ihm, gemäß seines Verständnisses vom Wesen, die Werke Shakespeares („für dessen Augen dies ungeteilte Licht die Abgründe und die Gipfel des Daseins bestrahlt“).¹⁸³⁴³ Gemäß seinem eigenen Drang, seine Werke auf der Bühne zu sehen, will auch Shakespeare seine Werke dort sehen, „weil dann das mitgehört und mitgesehen wird, was er nicht sagt und nicht sagen darf“.¹⁸³⁴⁴ Mit dem Motiv in Verbindung stehen auch einzelne Figuren Shakespeares, so Macbeth und seine Frau, deren „Blicke [sich] ineinanderbohren“,¹⁸³⁴⁵ oder es zeigt sich durch Othello und seinen Blick („sein Aug´ wälzt sich blutunterlaufen, so hilflos wie eines gemarterten Stieres Aug´ in der Höhlung“).¹⁸³⁴⁶ Nicht alle Werke sind, so Hofmannsthal, durchzogen mit der Einsamkeit, wodurch Hofmannsthal sagt: „Diese Gedichte sind nicht einzig erfüllt mit Dingen, deren Anblick aus der gleichen Ordnung der Dinge ist wie der Maelstrom, das brandende, finstere Meer, der Bergsturz oder das im Tode erstarrende menschliche Gesicht.“¹⁸³⁴⁷ Hofmannsthal beschäftigt sich aber auch mit dem Leser und seinem Wesen. Wenn es ihn nach dem *Sturm* verlangt hätte, dann hätte er sich in einem solchen Moment nicht mit *Romeo und Julia* zufriedengegeben. Hätte er aber in einem solchen Moment wirklich *Romeo und Julia* gelesen, dann hätten ihn diese Verse, die er mit seinen Augen gesehen hätte, nicht erfüllt (SW XXXIII. S. 80. Z. 14-20). Dass Literatur den Menschen zur Lebendigkeit führen kann, zeigt sich ebenso gebunden an das Augen-Motiv (SW XXXIII. S. 80. Z. 21).¹⁸³⁴⁸ Ebenso zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Empfinden der dargestellten Gesellschaft, die alle miteinander verbunden sind, ganz im Sinne der Konzeption: „welche kleine und doch unermeßbar tiefe Zartheiten gegeneinander, welcher Austausch von Blicken voll Mitleid oder Spott – Welch ein Ganzes“.¹⁸³⁴⁹ Hofmannsthal kommt schließlich auf den Grund des Titels der Schrift zu sprechen, ist die Sphäre Shakespeares doch die des Adels („Sie sehen blitzschnell irgend eine gebietende, mehr als königliche Gebärde des Antonius“).¹⁸³⁵⁰ Hofmannsthal verweist in dieser Schrift und in Verbindung mit dem Motiv, auch auf die Stärke im Wesen dieser Figuren Shakespeares, stehen sie doch dem Tod annehmend gegenüber. Beispielhaft nennt er dafür den Mörder Brutus, und zwar durch dessen Verhalten mit dem jungen Lucius (SW XXXIII. S. 89. Z. 17).¹⁸³⁵¹ Deutlich zeigt Hofmannsthal damit auch in dieser Schrift auf, dass es auf den Blick des Menschen ankommt; so kann er sich durch diesen mit der Konzeption verbinden oder sich dieser verweigern (SW XXXIII. S. 90-91. Z. 38-41//1-10). Hofmannsthal spricht zudem auch von der „shakespearischen »Haltung«“¹⁸³⁵² in den Werken des Autors, denn „es handelt sich darum, das Gemeinsame zu sehen oder zu fühlen in dem, wie alle diese Figuren im Dasein stehen.“¹⁸³⁵³ Für Hofmannsthal halten die Gestalten Shakespeares nicht Ausschau nach den Sternen, sondern sie beziehen sich auf sich selbst, aber gerade dadurch zeigen sie einen Zusammenhang: „Aber ich sehe diese Figuren nicht jede für sich, sondern ich sehe sie jede in Bezug auf alle andern und zwischen ihnen keinen leblosen, sondern einen mystisch lebenden Raum. Ich sehe sie nicht unverbunden nebeneinander dastehen wie die Figuren der Heiligen auf der Tafel eines Primitiven, sondern aus einem gemeinsamen Element heraustreten wie die Menschen, Engel und Tiere auf den Bildern Rembrandts.“¹⁸³⁵⁴ Durch dieses Trachten nacheinander bezieht Hofmannsthal schließlich noch einmal das Motiv ein („einander mit Liebesblicken ansehen“),¹⁸³⁵⁵ zumal Hofmannsthal selbst von sich sagen kann: „Darum, weil auch das, was zwischen den Gestalten

18343SW XXXIII. S. 76. Z. 31-32.

18344SW XXXIII. S. 77. Z. 10-11.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 77. Z. 40.

18345SW XXXIII. S. 78. Z. 22.

18346SW XXXIII. S. 78. Z. 30-31.

18347SW XXXIII. S. 78-79. Z. 40-41//1-3.

18348SW XXXIII. S. 82. Z. 12.

18349SW XXXIII. S. 82. Z. 24-26.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 83. Z. 37.

18350SW XXXIII. S. 84. Z. 9-10.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 84. Z. 17, SW XXXIII. S. 86. Z. 35, SW XXXIII. S. 87. Z. 23.

18351Siehe: SW XXXIII. S. 89. Z. 39-33, SW XXXIII. S. 90. Z. 1, SW XXXIII. S. 90. Z. 35.

18352SW XXXIII. S. 91. Z. 20-21.

18353SW XXXIII. S. 91. Z. 21-23.

18354SW XXXIII. S. 91. Z. 28-34.

18355SW XXXIII. S. 92. Z. 2-3.

vorgeht, für mein Auge von einem Leben erfüllt ist, das aus gleich geheimnisvollen Quellen herflutet wie die Gestalten selbst, weil dies Einander-bespiegeln, Einander-erniedrigen und -erhöhen, Einander-dämpfen und -verstärken“.¹⁸³⁵⁶ Ebenso zeigt sich das Motiv in Hofmannsthals Schrift *Gärten* (1906), und zwar durch seine Betrachtung die Entwicklung der Gärten betreffend, wobei sich das Augen-Motiv auch hier in Verbindung mit der Hinwendung zum Schönen zeigt (SW XXXIII. S. 104. Z. 24). Hofmannsthal verweist auf den hohen Stil der Japaner, von deren „Feinfühligkeit“¹⁸³⁵⁷ der Mensch der Moderne, auch was die Augen betrifft, noch weit entfernt ist. Hofmannsthal betont auch die Bedeutung des Einzelnen zu Gunsten der Gruppe.¹⁸³⁵⁸ Letztendlich fußt auch diese Schrift Hofmannsthals auf der Konzeption.¹⁸³⁵⁹ Ebenso findet sich das Motiv eingebunden in der *Einleitung zu dem Buche genannt die Erzählungen der Tausendundein Nächte* (1906), zum einen durch die wiederholende Lektüre des Buches durch Hofmannsthal,¹⁸³⁶⁰ zum anderen auch durch das Sich-wiederfinden des Lesers Hofmannsthal in den Kaufmannsöhnen des Buches („Gleich einer magischen Tafel, worauf eingelegte Edelsteine, wie Augen glühend“).¹⁸³⁶¹ In der jetzigen Gegenwart sieht sich Hofmannsthal nun schon zum dritten Mal mit dem Werk konfrontiert.¹⁸³⁶² Auch durch Hofmannsthals Bezüge zu einzelnen Figuren zeigt sich das Motiv, so durch den Buckligen mit seinen „schielenden Augen“.¹⁸³⁶³ Letztendlich betont Hofmannsthal aber auch hier wieder das Betrachten des Werkes.¹⁸³⁶⁴ Häufig vertreten zeigt sich das Motiv auch in *Der Dichter und diese Zeit* (1906), mitunter dadurch, dass es Hofmannsthal nicht danach verlangt, den Dichter und den Nicht-Dichter zu trennen, denn er sieht wie nebensächlich solche Trennungen sind (SW XXXIII. S. 128. Z. 38-41).¹⁸³⁶⁵ Hofmannsthal geht in dieser Schrift vielmehr auf die Moderne ein und wie er diese sieht,¹⁸³⁶⁶ heißt es doch: „Ich sehe beinahe als die Geste unserer Zeit den Menschen mit dem Buch in der Hand, wie der kniende Mensch mit gefalteten Händen die Geste einer anderen Zeit war.“¹⁸³⁶⁷ Hofmannsthal zeigt in dieser Schrift seine Einstellung auf, dass in jedem Werk eines Schreibenden, selbst für ein „völlig unverwöhntes Auge“,¹⁸³⁶⁸ etwas von dem „Glanz der Dichterschaft“¹⁸³⁶⁹ fällt, wenn er sich einer mit dem Leben verbundenen Sprache bedient. Selbst die Lesenden, die sich mit vermeintlich nichtigen Büchern befassen, werden einen Zug zum Dichterischen wahrnehmen („wo ihr Auge über die schwarzen Zeilen fliegt“).¹⁸³⁷⁰ Dies führt Hofmannsthal schließlich dazu, den Zuhörenden von dem Thema des Vortrages zu sprechen, von dem „wie ich den Dichter wohnen sehe im Haus dieser Zeit“.¹⁸³⁷¹ In diesem Sinne verweist Hofmannsthal auch wiederholt auf den Anspruch, den er von dem Dichter hat, der unbedingt innerhalb der Konzeption stehen soll: „Er ist da und wechselt lautlos seine Stelle und ist nichts als Auge und Ohr [...]“.¹⁸³⁷² In diesem Sinne, unter dem Verständnis der Konzeption, ist die Gegenwart für das Auge des Dichters durchzogen mit der Vergangenheit und somit kein Getrenntes, wie der Dichter sich überhaupt vor nichts verschließen darf.¹⁸³⁷³ Hofmannsthal attestiert dem

18356SW XXXIII. S. 92. Z. 8-12.

18357SW XXXIII. S. 104. Z. 38.

18358SW XXXIII. S. 107. Z. 12-22.

18359SW XXXIII. S. 107. Z. 23-27.

18360SW XXXIII. S. 121. Z. 11-16.

18361SW XXXIII. S. 121. Z. 19-20.

18362„Was uns früher vor Augen gekommen ist, waren Bearbeitungen und Nacherzählungen; und wer kann ein poetisches Ganzes bearbeiten, ohne seine eigentümlichste Schönheit, seine tiefste Kraft zu zerstören?“ In: SW XXXIII. S. 121. Z. 26-29.

18363SW XXXIII. S. 122. Z. 39.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 123. Z. 35.

18364SW XXXIII. S. 124. Z. 36-38.

„Wo hatten wir unsere Augen, da wir dies Buch ein Labyrinth und voll Unheimlichkeit fanden! In: SW XXXIII. S. 126. Z. 2-3.

18365Siehe: SW XXXIII. S. 130. Z. 5.

18366SW XXXIII. S. 132. Z. 20.

18367SW XXXIII. S. 133. Z. 9-11.

18368SW XXXIII. S. 134. Z. 18-19.

18369SW XXXIII. S. 134. Z. 20.

18370SW XXXIII. S. 135. Z. 16-17.

18371SW XXXIII. S. 137. Z. 35-36.

18372SW XXXIII. S. 137-138. Z. 38-41//1-4.

„Er sieht und fühlt; sein Erkennen hat die Betonung des Fühlens, sein Fühlen die Scharfsichtigkeit des Erkennens. Er kann nichts auslassen. Keinem Wesen, keinem Ding, keinem Phantom, keiner Spukgeburt eines menschlichen Hirns darf er seine Augen verschließen. Es ist als hätten seine Augen keine Lider.“ In: SW XXXIII. S. 138. Z. 12-16.

18373Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 138. Z. 22-39, SW XXXIII. S. 139. Z. 37, SW XXXIII. S. 140. Z. 37-41.

Dichter der Moderne jedoch, die Erfüllung noch schuldig zu sein.¹⁸³⁷⁴ Vor allem aber zeigt sich in dieser Schrift Hofmannsthal's Forderung an den Dichter im Sinne der Konzeption, dass er lebendig sehen möge und sich vor nichts verschließe.¹⁸³⁷⁵

Auch in *Umriss eines neuen Journalismus* (1907) bezieht sich Hofmannsthal auf das Motiv, wenn er auf die Arbeit *Französische Gesellschaftsprobleme* von Oskar H. Schmitz verweist.¹⁸³⁷⁶ Auch der Blick des Autors ist für Hofmannsthal hier von Bedeutung, wenn es im Zuge zur Vergangenheit heißt: „Er sieht das siebzehnte Jahrhundert und sieht das achtzehnte und sieht ein bißchen mehr davon, als daß das eine >>pompös<< und das andere >>galant<< war. Und er sieht, was noch etwas wichtiger ist, das, was vom siebzehnten und vom achtzehnten in dieser Gegenwart da ist.“¹⁸³⁷⁷ Ebenso zeigt sich das Motiv in dem *Brief an den Buchhändler Hugo Heller* (1906), in dem er für sich gewichtige Bücher benennen soll. Hofmannsthal jedoch gibt zu bedenken: „Denn wer vermag sich ein Buch wirklich anzueignen, so lange er nur auf Bibliotheken es einsehen, nicht zu jeder seltenen, erhöhten Stunde es hervorheben.“¹⁸³⁷⁸ Hofmannsthal bezieht sich in der Schrift auch auf die von Marie Herzfeld übertragenen *Die Schriften des Leonardo da Vinci*. Da Vinci sei eine Persönlichkeit die Goethe überstrahlen würde, „unvergleichlich im Schauen und Ahnen.“¹⁸³⁷⁹ Hofmannsthal verweist in der Schrift auch noch auf die Briefe Hebbels,¹⁸³⁸⁰ auf Wassermanns *Die Kunst der Erzählung*¹⁸³⁸¹ oder auch auf die Vorträge von Simmel über sein Kant Buch.¹⁸³⁸² Letztendlich zeigt sich das Motiv auch in der Schrift *Die Wege und die Begegnungen* (1907), durch die Erlebnisse des Reisenden. Zu Beginn der Schrift richtet sich Hofmannsthal aber auch an die Bedeutung des Weges für den Menschen und stellt diesen in einen religiösen Kontext.¹⁸³⁸³ Hofmannsthal betont in dieser Schrift aber vor allem die Bedeutung der Begegnung für den Menschen,¹⁸³⁸⁴ wenn es heißt: „Allen einsamen Begegnungen ist etwas sehr Süßes beigemischt, und wäre es nur die Begegnung mit einem einsam stehenden grossen Baum, oder die Begegnung mit einem Tier des Waldes, das lautlos anhält und aus dem Dunkel her auf uns äugt.“¹⁸³⁸⁵ Die Bedeutung der Begegnung für den Menschen führt den Reisenden schließlich zur Erinnerung an Agur,¹⁸³⁸⁶ durch den der Reisende aber auch hinterfragt, ob er ihn wirklich einmal gesehen habe und ob er ihm nicht vielmehr in seinen Träumen begegnet ist.¹⁸³⁸⁷ In einer träumerischen Versenkung, sieht er sich im Hochland Asiens stehend, in dem Agur zum Aufbruch seines Volkes aufgerufen hatte. Der Reisende selbst sieht sich hier an einem schönen Zelt arbeiten, das für denjenigen bestimmt war, der zum Aufbruch aufgerufen hatte, sodass er in eben jenes Zelt hineinsieht,¹⁸³⁸⁸ wodurch er darin Agur und seine Frau

18374SW XXXIII. S. 142. Z. 18-22.

18375Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 142. Z. 35, SW XXXIII. S. 143. Z. 5-6, SW XXXIII. S. 143. Z. 26-37, SW XXXIII. S. 143-144. Z. 38-41//1-12, SW XXXIII. S. 145. Z. 15-20, SW XXXIII. S. 146. Z. 17-24, SW XXXIII. S. 146-147. Z. 28-41//1-6.

18376„[...] und als ich, weiterblickend, nichts mehr Neues fand, so bemerkte ich, daß ich das Buch von zweihundert Seiten durchgelesen hatte.“ In: SW XXXIII. S. 149. Z. 12-14.

18377SW XXXIII. S. 150. Z. 20-24.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 151. Z. 33.

18378SW XXXIII. S. 111. Z. 10-13.

18379SW XXXIII. S. 111. Z. 22.

18380„Wie sich Leben und Produktion im schöpferischen Menschen unlöslich verklammern, eines aus dem anderen dunkle Nahrung saugt, da hienin zu blicken gewährt dieses Buch wie keines.“ In: SW XXXIII. S. 111. Z. 38-40.

18381„Aber es liegt in den Menschen, daß sie gerne erfahren, gerne zusehen möchten, wie etwas gemacht wird; und noch etwas tritt dazu, was solchen Exkursen in die Theorie der Kunst immer aufmerksame, willige Zuhörer verschafft hat: der Dichter, indem er von seinen Kunsterfahrungen redet, redet von dem, was er eigentlich versteht.“ In: SW XXXIII. S. 113. Z. 33-38.

18382„[...] so wie dem Reiter, der sich in mühevoller, verdeckten durchschnittenen Terrain lange abgequält, wenn er, nach Hause kommend, auf einer schönen deutlichen Karte alles sonnenklar vor sich liegen sehe und nun im ganzen die Struktur begreife und mit dem Blick genieße, deren einzelne Unebenheiten ihm fast den Hals gekostet und manchen Moment verdüstert hätten.“ In: SW XXXIII. S. 114. Z. 30-36.

18383„Wer dies angeschaut hat, diesen Weg und die Stationen dieses Weges, hat die Figur erblickt, deren Linien die Wege eines Menschen sind, deren grösstes Geheimnis aber die Punkte sind, wo die Linien umbiegen.“ In: SW XXXIII. S. 153. Z. 28-31.

18384SW XXXIII. S. 154. Z. 37-39.

18385SW XXXIII. S. 155. Z. 11-15.

„Aber für eine sehr kühne, sehr naive Phantasie, in der Unschuld und Zynismus sich unlösbar vermengen, ist die Begegnung schon die Vorwegnahme der Umarmung. Solche Blicke hefteten die Hirten auf eine Göttin, die plötzlich vor ihnen stand, und es war etwas in dem Blick der Göttin, woran der dumpfe Blick des Hirten sich entzündete.“ In: SW XXXIII. S. 155. Z. 36-41.

18386SW XXXIII. S. 156. Z. 7.

18387SW XXXIII. S. 156. Z. 15, SW XXXIII. S. 156. Z. 34.

18388SW XXXIII. S. 157. Z. 15-16.

erblickt („Erst allmählich konnte ich sehen, dann aber ganz deutlich.“),¹⁸³⁸⁹ der dicht vor seinen „Augen vorüberging“.¹⁸³⁹⁰ Während seine junge Geliebte sich nach Agur sehnte, ihm die Hände entgegenstreckte, „sah [er] sich nicht nach ihr um“,¹⁸³⁹¹ ist er doch ganz auf den Aufbruch ausgerichtet. Letztendlich betont Hofmannsthal noch einmal die Problematik des Reisenden mit seinen Augen Agurs Äußeres zu erfassen,¹⁸³⁹² um gleich darauf, die Schönheit und Stärke dieses Mannes zu erkennen.¹⁸³⁹³

In *Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch* (1902) zeigt sich das Motiv durch Hammer-Purgstalls Äußerung, er sehe doch Balzacs literarische Figuren auf den Rängen, wodurch auch hier die Wahrnehmung der Welt mit dem Verhältnis zur Kunst und dem Verwischen zwischen Traum und Wirklichkeit zusammenhängt.¹⁸³⁹⁴ Auf das Lob des Orientalisten reagiert Balzac zudem durch seinen Blick: „Die furchtbare Energie seiner mit dem Leben ringenden Seele war für einen Moment entspannt; seine Augen schweiften mit dem leichten Blick des Reisenden über die Hänge des Kahlenberges hin; in seiner Haltung war die undefinierbare Veränderung, Lässigkeit dessen, der in einer fremden Atmosphäre, unter dem Duft und Schatten fremder Bäume, mit fremden Menschen, die er vielleicht nie wieder sehen wird, freundlich und unbedrückt spricht.“¹⁸³⁹⁵ Der Orientalist dagegen äußert seine Sicherheit, dass er einmal die Werke Balzacs auf der Bühne sehen werde (SW XXXIII. S. 30. Z. 8). Balzac jedoch stellt dem entgegen: „Je größer man ist, desto klarer sieht man in diesen Dingen. Mögen andere Formen vergewaltigen, ich für mein Teil, ich weiß, daß ich kein Dramatiker bin“.¹⁸³⁹⁶ Balzac äußert sich schließlich über das individuelle Schicksal, welches für den Künstler seine Arbeit ist (SW XXXIII. S. 32. Z. 1-2), und vergleicht den Künstler hier mit einem Heizer auf einem Schiff („rote, entzündete Augen“).¹⁸³⁹⁷ In Verbindung mit der Schilderung des Künstlers und seines Verhältnisses zur Welt verweist Hofmannsthal auf Benvenuto Cellini,¹⁸³⁹⁸ und zieht des weiteren den Künstler Frenhofer herbei. Über die Geliebte Gilette, die Poussin Frenhofer zum Modell überlässt, heißt es: „Man sagt, diese Gilette habe den schönsten Körper gehabt, auf den je die Augen eines Malers gefallen sind.“¹⁸³⁹⁹ Die Lebendigkeit können beide Männer jedoch nicht sehen, sondern sie stehen in absoluter Verbindung zu der Kunst.¹⁸⁴⁰⁰ So verweist Balzac auch auf den Sammler der seine Augen auf die Kunst richtet, während seine Familie in Bedrängnis ist;¹⁸⁴⁰¹ der schönen Emaile jedoch wird er sich hinwenden: „Er wird Sie ansehen, mit dem Blick, mit dem Lear auf der Haise jeden ansieht, der ihn davon abbringen möchte, daß es undankbare Töchter sind“.¹⁸⁴⁰² Deutlich zeigt sich damit auch hier, dass Hofmannsthal eine Verbindung herstellt zwischen dem Augen-Motiv und dem Mangel an der Konzeption, die hier deutlich gemacht wird durch die mangelhafte Wahrnehmung der Wirklichkeit (SW XXXIII. S. 35. Z. 30-32). Auch seine eigenen Figuren bezeichnet Balzac als Wahnsinnige, sind sie doch „unfähig, das in der Welt zu sehen, was sie nicht mit dem Flackern ihres Blickes in die Welt hineinwerfen“.¹⁸⁴⁰³ Balzac äußert sich des weiteren auch kritisch gegenüber Goethe und seiner Distanz bzw. Überwindung seines Werther innerhalb seiner Entwicklung als Künstler: „er hat dieses Fieber seiner Jugend verleugnet. Aber der ganze Mensch, aber der ganze Dichter, aber das ganze Wesen! Ich könnte meinen, ihn gekannt zu haben: sein Auge muß unheimlicher gewesen sein als das Klingsohrs, des Magiers, unheimlicher als das Merlins, von

18389SW XXXIII. S. 157. Z. 17-18.

18390SW XXXIII. S. 157. Z. 23.

18391SW XXXIII. S. 157. Z. 26.

18392SW XXXIII. S. 157. Z. 26-27.

18393SW XXXIII. S. 157. Z. 34, SW XXXIII. S. 157. Z. 41.

18394SW XXXIII. S. 28. Z. 5-7, SW XXXIII. S. 28. Z. 21-26, SW XXXIII. S. 29. Z. 7.

18395SW XXXIII. S. 29. Z. 9-16.

18396SW XXXIII. S. 30. Z. 27-29.

18397SW XXXIII. S. 32. Z. 13-14.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 32. Z. 17-18, SW XXXIII. S. 32. Z. 20-28.

18398SW XXXIII. S. 34. Z. 6-16.

18399SW XXXIII. S. 34. Z. 30-31.

18400Beide opfern die Fülle des Lebens, was deutlich wird, wenn Hofmannsthal Balzac sagen lässt: „sie ist die Fülle der Erlebnisse, sie ist die süße Fülle der Möglichkeiten des Lebens: und der eine, der junge, ist bereit, sie preiszugeben, der andere hat keine Augen mehr, sie zubeachten.“ In: SW XXXIII. S. 35. Z. 14-17.

18401SW XXXIII. S. 35. Z. 21-24.

18402SW XXXIII. S. 35. Z. 26-28.

18403SW XXXIII. S. 36. Z. 31-33.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 37. Z. 17.

dem es heißt, er habe wie ein bodenloser Schacht in die Tiefen der Hölle geführt, unheimlicher als das der Medusa.“¹⁸⁴⁰⁴ Aber es klingt hier auch Hofmannsthals eigene Einschätzung von Stefan George an, wenn er Balzac hier sagen lässt, dass Goethe mit „einem Blick“¹⁸⁴⁰⁵ töten könne. Auch hier zeigt sich zudem, dieses Mal lässt Hofmannsthal Balzac sprechen, dass sich der Künstler in seinen Werken offenbart, und verweist in diesem Sinne auch auf Goethe: „Ja, wer hat denn Heinrich von Kleists Seele getötet, wer denn? O, ich sehe ihn, den Greis von Weimar.“¹⁸⁴⁰⁶ Deutlicher zeigt sich diese Verbindung zwischen Werk und dem Wesen des Autors, wenn Hofmannsthal Balzac, in Bezug auf Goethe, sagen lässt: „Dort sehe ich ihn, wo er lebt, wo sein Leben ist: in den dreißig oder vierzig Bänden seiner Werke, die er hinterlassen hat, nicht in dem Gewäsch seiner Biographen. Denn es kommt darauf an, die Schicksale dort zu sehen, wo sie in göttlicher Materie ausgeprägt sind.“¹⁸⁴⁰⁷ So könne man eben auch in seinen Werken der Konzeption begegnen.¹⁸⁴⁰⁸

In *Das Gespräch über Gedichte* (1903) zeigt sich das Motiv durch das Gespräch der Freunde Clemens und Gabriel über Georges *Komm in den totgesagten Park und schau...*¹⁸⁴⁰⁹ Während Clemens das Gedicht von Hebbel *Sie seh'n sich nicht wieder* (1841) deuten will, erkennt Gabriel nur das Gefühl darin. Wenn Gabriel das Gedicht überhaupt deuten will, dann muss dies dadurch geschehen, dass sie die Schwäne mit den „Augen der Poesie“¹⁸⁴¹⁰ sehen, „die jedes Ding jedesmal zum erstenmal sieht, die jedes Ding mit allen Wundern seines Daseins umgibt“.¹⁸⁴¹¹ Wenn Clemens auf die Veränderung Goethes eingeht, einen starken Bezug zur Schönheit einbindet, dann gibt Gabriel zu bedenken, dass der Fokus auf dem Schönen liegt für eine „junge Welt, die daliegt in Blindheit“.¹⁸⁴¹² Über Goethe führt Gabriel, gemäß seiner Kunstanschauung, aus: „Und die Gedichte seines Alters sind zuweilen wie die dunklen tiefen Brunnen, über deren Spiegel Gesichte hingeleiten, die das aufwärts starrende Auge nie wahrnimmt, die für keinen auf der Welt sichtbar werden als für den, der sich hinabbeugt auf das tiefe dunkle Wasser eines langen Lebens.“¹⁸⁴¹³

Innerhalb der Gespräche und Briefe zeigen sich lose Bezüge in *Die Abende von Rodaun* (1903) in Verbindung mit der Lektüre (SW XXXI. S. 91. Z. 16-18)¹⁸⁴¹⁴ und in dem *Abschiedsbrief Alfred de Vigny's an den Kronprinzen von Bayern* (1902) durch die Warnungen an den Kronprinzen.¹⁸⁴¹⁵ Deutlicher zeigt sich das Motiv in *Der Brief des letzten Contarin* (1902) durch die erste Demütigung seines Lebens: „Wir vegetierten: es wurden die letzten Bilder verkauft, die letzten Schmuckstücke, und von Zeit zu Zeit kam von irgendwoher eine kleine Summe. Und ich sah es alles mit erbarmungslosen Augen: mit Augen, die das grelle Alltagsgesicht der Welt furchtbarer machten als das unheimlichste Nachtgesicht.“¹⁸⁴¹⁶ Ausgelöst durch diese Demütigung, hatte sich im Contarin, nach eigener Aussage, im „Innern meines Auges der Blick des Bettlers“, ¹⁸⁴¹⁷ der „Blick hoffnungslosen starren Neides“¹⁸⁴¹⁸ gezeigt. Aber er beneidete nicht „die Häuser der Reichen, die ich mit diesem Blick verschlang“, ¹⁸⁴¹⁹ sondern die ehrlichen Armen der Gesellschaft.¹⁸⁴²⁰

18404SW XXXIII. S. 37. Z. 28-34.

18405SW XXXIII. S. 37. Z. 35.

18406SW XXXIII. S. 38. Z. 11-12.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 38. Z. 15-18.

18407SW XXXIII. S. 38. Z. 20-24.

18408SW XXXIII. S. 38. Z. 33-39.

18409SW XXXI. S. 75. Z. 17-18.

18410SW XXXI. S. 79. Z. 21.

18411SW XXXI. S. 79. Z. 21-23.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 79. Z. 25-26.

18412SW XXXI. S. 84. Z. 28.

18413SW XXXI. S. 85. Z. 24-28.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW XXXI. S. 325. Z. 9-13, SW XXXI. S. 331. Z. 12-15, SW XXXI. S. 332. Z. 4-5.

18414Während Hofmannsthal Goethes Werk preist, sagt er: „So sehe ich noch Immermann, noch Keller auf dem richtigen Wege.“

In: SW XXXI. S. 150. Z. 21-23.

18415„Man wird versuchen die Macht, welche in Ihren Händen liegt, in Ihren Augen ungeheuerlich zu vergrößern - und es werden Ihnen wie Sandkörner ins Auge, Ansichten des Gegentheils zufliegen.“ In: SW XXXI. S. 25. Z. 11-13.

18416SW XXXI. S. 21. Z. 32-37.

18417SW XXXI. S. 21. Z. 38-39.

18418SW XXXI. S. 21. Z. 39-40.

18419SW XXXI. S. 22. Z. 1-2.

18420SW XXXI. S. 22. Z. 11.

Siehe (Notizen): SW XXXI. S. 17. Z. 23, SW XXXI. S. 261. Z. 1-2.

Ebenso zeigt sich das Motiv in dem *Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann* (1902) durch die Kritik an dem europäischen Leben.¹⁸⁴²¹ Dagegen stellt der Japaner das japanische, harmonische Lebenskonzept, indessen Bezug Hofmannsthal auch das Augenmotiv einbindet („Fusi Jama blickt ins Haus des Sterbenden“).¹⁸⁴²² Unter der Konzeption der Ganzheit des Seins jedoch steht der Japaner und selbst der Soldat („der Räuber ist ganz Schwert, bluttrunkenes Auge“),¹⁸⁴²³ weil diese Menschen, anders als die Europäer, nicht halbherzig sind.

Des weiteren zeigt sich das Motiv eingebunden in einem *Brief an einen jungen Dichter* (1902/1903) durch die Wesensdistanz zwischen dem Briefeschreiber und dem jungen Dichter, wenn er den jungen Mann bei seinem mühevollen Leben besieht (SW XXXI. S. 63. Z. 4-5), oder aber in *Die Briefe James Hackmanns* (1903). Hier zeigt sich das Motiv mitunter in Verbindung mit der Wahrnehmung der Welt,¹⁸⁴²⁴ aber vor allem mit seiner Wahrnehmung der geliebten Margaret: „Das muss sich auf die tiefsten Blicke in ihr Inneres stürzen: sie ist nicht gläubig nicht ungläubig, nicht egoistisch, nicht selbstlos. Sie reift nicht sondern glaubt, hie und da wieder von vorne anfangen zu können. er ersticht sie: um ihr hinauszuhelfen“.¹⁸⁴²⁵ Bedingt durch seinen fehlerhaften Blick auf die Frau und die Motivlage für die Tat an ihr, verlangt es ihn auch danach, die Hinrichtung des Geistlichen Dodd zu sehen.¹⁸⁴²⁶

Mit *Die Briefe des jungen Goethe* (1903/1904) richtet sich Hofmannsthal an Edgar Karg von Bebenburg, der ihn um ein Buch gebeten hatte, auf welches er sich bezieht, wenn er den Blick einbindet (SW XXXI. S. 87. Z. 10-11). Das Motiv zeigt sich nicht nur in Verbindung mit dem alten Mann dieses Buches,¹⁸⁴²⁷ sondern er zeigt auch eine Parallele zwischen Goethes Jugendbriefen und ihrem eigenen Briefwechsel auf.¹⁸⁴²⁸ So solle Edgar sich nicht Goethe denken, sondern sich vorstellen, er komme in Hofmannsthals Zimmer und da sitze ein junger Mensch der „Dir auf den ersten Blick gefällt“.¹⁸⁴²⁹

Während sich in dem *Gespräch über die Novelle von Goethe* (August/September 1906) nur ein kurzer Bezug und zwar durch Goethes Werk zeigt,¹⁸⁴³⁰ hat Hofmannsthal das Motiv in die *Rodauner Anfänge* (1906) deutlicher eingebunden, so durch den Aufruf des Freundes an den Anderen, die Begebenheiten in der Kunst der Moderne zu besehen.¹⁸⁴³¹ Ebenso zeigt sich das Motiv in Verbindung mit Goethe („so reicht der Blick der Anschauung bis ins Chaos zurück“),¹⁸⁴³² als auch mit der Gefahr der wissenschaftlichen Begriffswelt: „Gefährlichkeit der Schlagworte wissenschaftlicher Art. Das Wort vom Kampf ums Dasein kann einem jungen Menschen, in dessen Seele es fällt, den Blick mit dem er das Thierreich gewahr werden soll, von innen heraus beirren und vergiften.“¹⁸⁴³³ Hofmannsthal bindet das Motiv letztendlich in dieser Schrift noch einmal ein durch die Wahrnehmung des Fehlen der Konzeption in der Moderne; so beschreibt er die Haltlosigkeit des Menschen, wenn es heißt: „Zwischen Schauenden und Geschautes Fühlenden und Gefühltes drängt sich Gefühl tiefster Unsicherheit“.¹⁸⁴³⁴

In *Furcht / Ein Dialog* (1906/1907) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem Tanz der Demonassa und der

18421In der Notiz N 12 dagegen verweist er auf das Augen-Motiv in Verbindung mit dem Europäer: Marquis, sein „maskenhaftes Gesicht mit fast drohenden Augen dem jungen Mann im Eifer näher“. In: SW XXXI. S. 44. Z. 14-15.

18422SW XXXI. S. 41. Z. 8-9.

18423SW XXXI. S. 42. Z. 18-19.

18424„Weltverhältnis: er hat furchtbare Gabe, die Dinge mit dem Blick zu skeletieren: sich zu fragen, was weiter? hat die Medusenaugen, die nicht die Blumen sondern die totdten in der Erde sehen.“ In: SW XXXI. S. 64. Z. 32-34.

18425SW XXXI. S. 66. Z. 30-34.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 66 Z. 11-12.

18426SW XXXI. S. 67. Z. 7-8.

18427„[...] er aber, in seinen Mantel gehüllt, bückte sich hie und da zur Erde und schlug mit seinem Hammer prüfend ans Gestein und sie fühlte, daß es mehr als ein Mensch war, der da ihren Blicken entschwand.“ In: SW XXXI. S. 87. Z. 11-14.

18428So habe Edgar doch geschrieben, dass er „von den Bubenjahren an, hingekritzelt, spät in der Nacht mit halbgeschlossenen Augen“ (SW XXXI. S. 88. Z. 20-21) gesessen hätte.

18429SW XXXI. S. 89. Z. 14-15.

In den Notizen, heißt es: „Über des Menschen Herz lässt sich nichts sagen als mit dem Feuerblick des Moments.“ In: SW XXXI. S. 352. Z. 5-6.

18430„Goethes Märchen (hier sind die Gestalten ganz das was sie thun; so sind und die Fremden am Wege. Die wir nie mehr wieder sehen.)“ In: SW XXXI. S. 149. Z. 7-9.

18431SW XXXI. S. 126. Z. 26-28, SW XXXI. S. 130. Z. 14-15.

18432SW XXXI. S. 128. Z. 7.

18433SW XXXI. S. 133. Z. 13-16.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 128. Z. 3.

18434SW XXXI. S. 131. Z. 11-13.

Bacchis (SW XXXI. S. 119-120. Z. 32//1-3). Laidion bezieht sich auf die Menschen auf der Insel, die anders als sie selbst glücklich sind. So zeigt sich das Augen-Motiv hier eingebunden, in das negative Empfinden der Laidion in Bezug auf ihre Gegenwart („Aber daliegen in der Welt wie der Argus und bedeckt sein mit Augen, immer irgendein Auge offen haben“).¹⁸⁴³⁵ Das Augen-Motiv zeigt sich aber auch in Verbindung mit den Göttern der Insel („Und in den Bäumen hängen die Götter furchtbar, mit aufgerissenen Augen, aber ihnen, die aufgestanden sind von den reinen Matten, vermag nichts Furcht einzuflößen“),¹⁸⁴³⁶ sowie durch Laidions Besehen der Tanzenden in ihrer Trance.¹⁸⁴³⁷ Auch in *Das Schöpferische* (1906-1909) zeigt sich die Verehrung des Mannes gebunden an das Augen-Motiv, hier durch Gladys Deacon. „Wir können auf die Existenzen um uns herabblicken ohne Heuchelei. Denn unserem Blick spaltet sich von den bürgerlichen Existenzen das niedrig-egoistische, das gewohnheitsmäßige das unzulängliche ab.“¹⁸⁴³⁸

In *Ein Brief* (1902) zeigt sich das Motiv bereits durch die ersten Sätze des Antwortbriefes an Bacon, in denen Chandos ihn bittet, sein „zweijähriges Stillschweigen zu übersehen“.¹⁸⁴³⁹ Chandos schildert seine Fremdheit zu seiner Vergangenheit und damit auch seinen früheren Werken, ist ihm doch als „träten mir diese lateinischen Wörter so verbunden zum erstenmale vors Auge“.¹⁸⁴⁴⁰ Chandos spürt jedoch auch seine eigene Unzulänglichkeit in der Gegenwart, vor allem auch durch sein gesellschaftliches Umfeld, dem es nicht schwerfällt Entscheidungen zu treffen.¹⁸⁴⁴¹ So gelang es ihm auch nicht mehr, die Menschen seines Umfeldes mit dem „vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu fassen“,¹⁸⁴⁴² sondern er erlebte vielmehr die Zerfaserung seines Seins, den Zusammenbruch der Konzeption, was sich auch in Verbindung mit der Sprache und seinem Blick zeigt: „Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt“.¹⁸⁴⁴³

Deutlich zeigt die Einbindung des Augenmotivs, auch wenn Chandos seinen Versuch der Gesundung beschreibt, indem er sich zu den Werken Senecas und Ciceros wendet. Zwar spürte Chandos die „Harmonie begrenzter und geordneter Begriffe“,¹⁸⁴⁴⁴ zwar konnte er sie „sehen“,¹⁸⁴⁴⁵ doch in den Tiefen seiner Seele blieb er ein Ausgestoßener. So nimmt er Bezug zu den wenigen Momenten, in denen er durch vermeintlich belanglose Alltagsgegenstände, so etwas wie einen Kontakt zum Leben herstellt; dies seien Gegenstände „über die sonst ein Auge mit selbstverständlicher Gleichgültigkeit“¹⁸⁴⁴⁶ geht, die für ihn aber eine besondere Bedeutung bekommen können. So gedenkt er in dem Brief mitunter der Ratten, die er durch Rattengift hatte töten lassen und deren Todeskampf er sich während seines Ausrittes nicht erwehren kann („der kahle Blick der Wut, wenn zwei einander an der verstopften Ritze begegnen“).¹⁸⁴⁴⁷ Davon ausgehend, besinnt er sich auf die von Livius geschilderte Zerstörung von Alba Longa („Wie sie die Straßen durchirren, die sie nicht mehr sehen sollen“).¹⁸⁴⁴⁸ Chandos verdeutlicht damit das Gegenwärtige, welches er durch die Besinnung auf Livius Schilderung erfahren hat, dadurch, indem er wähnt, eine Mutter zu sehen, die ihren sterbenden Sohn hält.¹⁸⁴⁴⁹ Durch seine eigene Gegenwart, verweist er auf vermeintlich Nebensächliches wie einen Nussbaum, der ihn tief ergreift; eben wie andere Ästhetizisten mit dem Augen-Motiv ihre falsche Sicht auf

18435SW XXXI. S. 122. Z. 19-21.

18436SW XXXI. S. 124. Z. 26-28.

18437„Ihre Arme fliegen in einem furchtbaren Rhythmus hinauf und wieder hinab, todesdrohend, wie Keulen. Und ihre Augen scheinen angefüllt mit einer kaum mehr erträglichen Spannung inneren Glücks.“ In: SW XXXI. S. 125. Z. 10-13.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 384. Z. 24-26, SW XXXI. S. 385. Z. 26, SW XXXI. S. 388. Z. 14-16, SW XXXI. S. 389. Z. 3.

18438SW XXXI. S. 93. Z. 9-12.

18439SW XXXI. S. 45. Z. 6-7.

18440SW XXXI. S. 46. Z. 3-4.

18441„Mein Geist, zwang mich, alle Dinge, die in einem solchen Gespräch vorkamen, in einer unheimlichen Nähe zu sehen: so wie ich einmal in einem Vergrößerungsglas ein Stück von der Haut meines kleinen Fingers gesehen hatte, das einem Bachfeld mit Furchen und Höhlen glich, so ging es mir nun auch mit den Menschen und ihren Handlungen.“ In: SW XXXI. S. 49. Z. 25-30.

18442SW XXXI. S. 49. Z. 31-32.

18443SW XXXI. S. 49. Z. 34-37.

18444SW XXXI. S. 50. Z. 1-2.

18445SW XXXI. S. 50. Z. 6.

18446SW XXXI. S. 50. Z. 28-29.

18447SW XXXI. S. 51. Z. 9-10.

18448SW XXXI. S. 51. Z. 13-14.

18449SW XXXI. S. 51. Z. 18-19.

die Welt und das Leben erkennen lassen, vollzieht Chandos hier einen Blick auf die Welt, die Sehnsucht zeigend, dass er sich doch ans Leben binden will. ¹⁸⁴⁵⁰ Dieses vermeintlich Nebensächliche, diese „nichtigen Kreatur[en]“, ¹⁸⁴⁵¹ erfüllen Chandos mitunter so sehr, dass sein „beglücktes Auge [...] ringsum auf keinen toten Fleck zu fallen vermag“. ¹⁸⁴⁵²

Zumindest nach außen hin versucht Chandos den Anschein zu wahren; so beschäftigt er sich mit dem Umbau eines Flügels seines Hauses, und bringt es zustande, sich mit dem Architekten über die Fortschritte seines Hauses zu unterhalten. Auch mag er sich wohl von der Sprache distanziert haben, nicht aber unfreundlicher zu seinen Pächtern oder Beamten sein. Doch genau in diesem Zusammenhang schildert er neuerlich sein Sehnen nach den einfachen Dingen des Lebens, nachdem sein Blick sehnsüchtig sucht. ¹⁸⁴⁵³ Chandos glaubt aber, dass dieses Eine, was er unter den nebensächlichen Dingen sucht und was ihm dieses Glück bringen wird, eher ein „einsames Hirtenfeuer“ ¹⁸⁴⁵⁴ sein wird, als der „Anblick des gestirnten Himmels“. ¹⁸⁴⁵⁵ So vergleicht er sich manchmal mit dem Redner Crassus und seiner Liebe zu einer „rotäugigen“ ¹⁸⁴⁵⁶ Muräne. Über Crassus, der dem Senat so „ganz ins Auge springt“, ¹⁸⁴⁵⁷ die ihn lächerlich finden in seiner Hinwendung zu dem vermeintlich bedeutungslosen Tier, muss Chandos nachhaltig nachdenken. Letztendlich nimmt er Abschied von Bacon, sichert ihm zu, dass es kein neues Buch von ihm geben werde, weil er die Unzulänglichkeit in Bezug auf die Sprache nicht überwinden wird. ¹⁸⁴⁵⁸

Das Augen-Motiv zeigt sich in der *Elektra* (1903) in Verbindung gesetzt mit der Ermordung des Vaters, wenn Elektra sagt: „Sie schlugen dich im Bade tot, dein Blut / rann über deine Augen, und das Bad / dampfte von deinem Blut“. ¹⁸⁴⁵⁹ Auch die Verbindung zwischen dem Mord und dem Königspalast zeigt sich ebenso in Anlehnung an das Augen-Motiv, denn Elektra erinnert sich an den Blick des ermordeten Königs („dein Auge, / das starre, offne, sah herein ins Haus“). ¹⁸⁴⁶⁰ Wenn Elektra die Rückkehr des Vaters aus dem Reich des Todes und dessen neuerliche Wiedereinsetzung als König ersehnt, so zeigt sich ebenso ein Bezug zum Augen-Motiv. ¹⁸⁴⁶¹ Durch Elektras Worte an Chrysothemis zeigt sich zudem auch, dass das Motiv über die Sexualität an die Ermordung des Vaters gebunden ist:

„Ah, mit einem schläft sie,
preßt ihre Brüste ihm auf beide Augen
und winkt dem zweiten, der mit Netz und Beil
hervorkriecht hinter´m Bett.“ ¹⁸⁴⁶²

Elektra zeigt sich auch in Verbindung mit dem Augen-Motiv, als Tochter ihres Vaters. Während sie Chrysothemis' Wunsch nach einer eigenen Familie nicht unterstützt, die sich die Augen waschen will, damit sie die Kinder nicht mit der Last ihres Blickes verschrecken wird, verweist Elektra auf den Vater („Und wie schaust du dem Vater in die Augen?“). ¹⁸⁴⁶³ So zeigt sich das Motiv auch innerhalb des Traumes, den Elektra der Mutter geschickt haben will. Der Mörder, Klytämnestra verfolgend, wähnt Elektra in dem Traum der Mutter, schattengleich zu sehen („Glieder und das Weiße / von einem Auge doch“), ¹⁸⁴⁶⁴ wenn das Beil auf

18450,„[...] und daß ich dann von jener Stelle schweigend mich wegkehre, und nun nach Wochen, wenn ich dieses Nußbaums ansichtig werde, mit scheuem seitlichen Blick daran vorübergehe, weil ich das Nachgefühl des Wundervollen, das dort um den Stamm weht, nicht verschrecken will, nicht vertreiben die mehr als irdischen Schauer, die um das Buschwerk in jener Nähe immer noch nachwogen.“ In: SW XXXI. S. 52. Z. 5-10.

18451SW XXXI. S. 52. Z. 11.

18452SW XXXI. S. 52. Z. 17-18.

18453SW XXXI. S. 53. Z. 10-25.

18454SW XXXI. S. 53. Z. 26.

18455SW XXXI. S. 53. Z. 27.

18456SW XXXI. S. 53. Z. 32.

18457SW XXXI. S. 54. Z. 9-10.

18458,„[...] und dies aus dem einen Grund, dessen mir peinliche Seltsamkeit mit ungeblendetem Blick dem vor Ihnen harmonisch ausgebreiteten Reiche der geistigen und leiblichen Erscheinungen an seiner Stelle einzuordnen ich Ihrer unendlichen geistigen Überlegenheit überlasse.“ In: SW XXXI. S. 54. Z. 30-34.

18459SW VII. S. 67. Z. 1-3.

18460SW VII. S. 67. Z. 6-7.

18461SW VII. S. 67. Z. 8-13.

18462SW VII. S. 71. Z. 12-15.

18463SW VII. S. 72. Z. 28-29.

18464SW VII. S. 74. Z. 10-11.

die Mutter fällt.

So zeigt sich das Augen-Motiv auch innerhalb von Klytämnestras Bitte an ihre Tochter, kann auch sie die Blicke der anderen Menschen auf sich nicht ertragen („alles sieht mich an, / als wär's von Ewigkeit zu Ewigkeit“).¹⁸⁴⁶⁵ In der Rede über das rechte Opfer verweist Klytämnestra darauf, dass sie die Vergangenheit hinter sich lassen will, doch zeigt sie gleichsam auf, dass dies unmöglich ist, beschreibt sie doch die Ermordung des Vaters:

„Da stand er, von dem
du immer redest, da stand er und da
stand ich und dort Aegisth, und aus den Augen
die Blicke trafen sich: da war es doch
noch nicht geschehn! und dann veränderte
sich deines Vaters Blick im Sterben so
langsam und grässlich, aber immer noch
in meinem hängend – und da wars geschehn“¹⁸⁴⁶⁶

Auch durch die Nebenfiguren verweist Hofmannsthal auf das Augen-Motiv, so durch einen jungen Diener, der einem Älteren befiehlt, ein Pferd für ihn zu satteln, damit er die Nachricht vom Tode des Königssohnes dem Aegisth bringen kann („Da glotzt er! Rasch, für mich! / Sofort! für mich!“).¹⁸⁴⁶⁷

Ebenso mit dem Erscheinen Orests zeigt sich das Motiv, erfüllt Elektra doch der Blick des Fremden mit Angst („Er dreht sich langsam um, so daß sein Blick auf sie fällt. Elektra / fährt heftig auf, zittert“).¹⁸⁴⁶⁸ Orest gibt sich vor ihr allerdings als der Bote aus, vor dessen „Augen“¹⁸⁴⁶⁹ der Königssohn von seinen Pferden erschlagen worden ist. Nicht nur durch Elektras Grausamkeit zeigt sie sich als Klytämnestras Tochter, sondern auch dadurch, dass sie nicht den Blick des Boten auf sich erträgt („Dein Aug' da starrt mich an und seins ist Gallert“).¹⁸⁴⁷⁰ Elektra gesteht ihm schließlich ihre Abstammung. Aber Orest schenkt dieser zunächst keinen Glauben, bis er zu begreifen beginnt: „So seh' ich sie? ich seh' sie wirklich? du?“¹⁸⁴⁷¹ Elektra aber heißt ihn, nicht mit seinem „Blick“¹⁸⁴⁷² an ihrem Unglück zu tasten, was sich auch zeigt, als Elektra in ihm ihren Bruder erkannt hat.¹⁸⁴⁷³ Sie beschreibt, dass sie ihre einstige Schönheit der Rache geopfert hat, und empfindet den „hohläugigen Haß als [ihren] Bräutigam“,¹⁸⁴⁷⁴ doch erkennt sie auch, dass Orest sie ängstlich ansieht.¹⁸⁴⁷⁵ Orests Zaudern ob der Tat zeigt sich vor allem dadurch begründet, dass er befürchtet, der Mutter vorher in die Augen zu sehen.¹⁸⁴⁷⁶ Elektra jedoch sucht ihn neuerlich zu bestärken, hatte sie dies vorher schon, durch den Bezug zu den Göttern, versucht; er solle doch sehen, was aus ihr geworden ist, worauf Orest sie traurig ansieht.¹⁸⁴⁷⁷ Da ihn ihr Leiden ergriffen hat, verweist Elektra neuerlich auf die Entbehrungen ihres bisherigen Lebens: „Wer bin denn ich, daß du auf mich / so liebe Blicke heftest? Sieh, ich bin / gar nichts. Ich habe alles, was ich war, / hingeben müssen.“¹⁸⁴⁷⁸ Durch Elektras Rede zeigt Orest neuerlich sein mitleidiges Wesen. Doch hat er auch Skrupel, denn er befürchtet: „Schwester, ob die Mutter nicht / dir ähnlich sieht?“¹⁸⁴⁷⁹ Elektra jedoch verneint dies, sucht ihn zudem aber auch auf, ihr nicht ins Gesicht zu sehen, solange sie noch lebt:

„Wenn sie tot ist,
dann wollen wir zusammen ihr Gesicht
ansehen. Bruder, sie warf unsrem Vater

18465SW VII. S. 79. Z. 23-24.

18466SW VII. S. 82. Z. 22-29.

18467SW VII. S. 88. Z. 29-30.

18468SW VII. S. 96. Z. 10-11.

18469SW VII. S. 97. Z. 28.

18470SW VII. S. 98. Z. 1-9.

18471SW VII. S. 99. Z. 30.

18472SW VII. S. 100. Z. 2-8.

18473SW VII. S. 101. Z. 29-30.

18474SW VII. S. 102. Z. 12.

18475SW VII. S. 102. Z. 24.

18476„Müßt ich der Mutter / nur nicht vorher in die Augen schau'n.“ In: SW VII. S. 103. Z. 7-8.

18477SW VII. S. 103. Z. 11.

18478SW VII. S. 103. Z. 19-22.

18479SW VII. S. 104. Z. 13-14.

ein weißes Hemde über, und dann schlug sie
auf das, was vor ihr stand, auf das, was hilflos,
was ohne Augen war und sein Gesicht
nicht nach ihr wenden konnte, was die Arme
nicht frei bekommen konnte – hörst du mich? –
auf das schlug sie mit hochgehobenem Beil
von oben zu.“¹⁸⁴⁸⁰

Mit dem Pfleger des Orest begegnet Elektra einem „starke[n] Greis mit blitzenden Augen“, ¹⁸⁴⁸¹ der Elektra zur Vorsicht aufruft, zu der sie sich allerdings nicht fähig zeigt. Orest erweist sich, selbst kurz vor der Tat noch zaudernd, als die Dienerinnen Orest in das Haus rufen; dabei zeigt sich auch hier, dass sich die Vorgänge der Seele in den Augen zeigen: „Orest schließt einen Augenblick, schwindelnd, die Augen, der Pfleger ist dicht hinter / ihm, sie tauschen einen schnellen Blick. Die Tür schließt sich hinter ihnen.“ ¹⁸⁴⁸² Nach dem Mord ist es Chrysothemis, die Elektra von den glücklichen, aber mit Blut besprengten Menschen spricht und ihren Gesichtern und Augen, die sich verwandelt zeigen. ¹⁸⁴⁸³

Auch in den Varianten zeigt sich Hofmannsthals Beschäftigung mit dem Augen-Motiv. So zeigt sich Elektra unsicher, was ihr Vater als Letztes vor seinem Tod gesehen hat. ¹⁸⁴⁸⁴ Ebenso zeigt sich das Motiv in Verbindung mit Klytämnestra und ihrer Bereitschaft zu opfern, will sie die Erde doch pflastern mit den „brechenden Augn von Opferthieren“. ¹⁸⁴⁸⁵

Bereits sehr früh in *Das gerettete Venedig* (1904) findet sich die Bedeutung des Augen-Motivs, die Hofmannsthal auch in diesem Drama aufzeigt. So ruft Belvidera ihren Sohn dazu auf, sich, ob des Gerichtsvollziehers und seiner Helfer, doch zu beruhigen („Ruhig! siehst du nicht, / daß ich ganz still bin“). ¹⁸⁴⁸⁶ Dabei deutet Hofmannsthal gleichsam durch dieses Motiv die Prägung der Eltern auf ihre Kinder an. So wirft die alte Nachbarin Belvidera eine übergroße Mutterliebe und einen Beschützerinstinkt vor, da sie die Kinder vor der Wirklichkeit und mitunter vor den Blicken der Nachbarn, zu bewahren sucht. ¹⁸⁴⁸⁷

Hatte sich an Jaffiers Sohn schon eine fehlerhafte Wahrnehmung der Welt gezeigt, konnte er die Tätigkeit der Gerichtsdieners doch in keinsten Weise einschätzen, zeigt sich dies noch deutlicher an Jaffier selbst, der sich bei seiner Rückkehr in seinem Selbstmitleid verliert. Es werde noch schlimmer kommen, so Jaffier, und Belvidera und die Kinder müssten dies ertragen („und sie werden / den Vater öfter weinen seh´n“). ¹⁸⁴⁸⁸ Dass das Motiv eng mit dem Erleben des modernen Menschen verbunden ist, zeigt sich ebenso in seiner Schilderung der Geschehnisse in dem Hause seines Schwiegervaters; mit gesenktem Blick (SW IV. S. 17. Z. 12) gesteht er ihr von der dort empfundenen Demütigung („Unter seinem Blick / in seinem Vorsaal stand ich, rings umstellt / von Wänden, wie ein Tier, wie eine Ratte“). ¹⁸⁴⁸⁹ Wie auch in anderen Werken zeigt sich der Ästhetizist auch hier leidend unter den Blicken Anderer, empfindet er mitunter dadurch die eigene Unzulänglichkeit. Hatte selbst die Nachbarin Belvidera darauf verwiesen, dass sie auf einer Stufe mit ihr stehe, musste Jaffier durch den Schwiegervater die Bestätigung dessen erleben:

„und dann – endlich! –
als hätt´ er nur dem Hunde nachgeseh´n,
der mit hochmüt´ger Neugier mich beroch –
fiel einmal der verachtungsvollen, halb-
geschloss´nen kalten Augen Blick auf mich.“ ¹⁸⁴⁹⁰

Doch Belvidera setzt bereits hier der erfahrenen Demütigung den Besitz der Tochter des Senators entgegen.

18480SW VII. S. 104. Z. 17-26.

18481SW VII. S. 105. Z. 1.

18482SW VII. S. 106. Z. 6-7.

18483SW VII. S. 110. Z. 11-15.

18484„[...] sie weiss nicht was das letzte war, das der Vater im Sterben angeschaut hat: / vielleicht ein Thier, vielleicht ein Slave der den sterbenden aufhob“. In: SW VII. S. 329. Z. 8-9.

18485SW VII. S. 327. Z. 3-6.

18486SW IV. S. 10. Z. 20-21.

18487SW IV. S. 13. Z. 35-40.

18488SW IV. S. 16. Z. 3-4.

18489SW IV. S. 17. Z. 19-21.

18490SW IV. S. 17. Z. 32-36.

Ihr gegenüber werde er sich als Herr empfinden, was Hofmannsthal neuerlich in Verbindung mit dem Blick setzt: „Dafür ist seine Tochter Tag und Nacht, / ob du ihr winkst, ob nicht des Blicks sie würdigst, / mit Leib und Seele deines Willens Sklavin!“¹⁸⁴⁹¹ Doch Jaffier kann die Demütigung, die er im Hause des Schwiegervaters erlebt hatte, nicht vergessen, hatte er mit seinem Blick („stahlhart herblickte“)¹⁸⁴⁹² seine Worte unterstützt, mit denen er ihm gesagt hatte, dass er keine Tochter mehr habe. Mit seinem eigenen Blick jedoch (SW IV. S. 19. Z. 1), gibt Jaffier Belvidera mitunter zu verstehen, dass sie am Verlust ihrer Kostbarkeiten mitschuldig ist, da sie es doch einfach hatte geschehen lassen. Jaffier zeigt sich wiederholt als lebensfremder Protagonist Hofmannsthals, der der Wirklichkeit nicht mannhaft begegnen kann, was er selbst durchaus erahnt, aber gleichsam auszublenden versucht („o, ich will nichts sehen!“).¹⁸⁴⁹³ Dennoch gesteht Belvidera Jaffier ihre unverbrüchliche Liebe, doch weiß sie um den Schaden, den sie ihren Kindern damit zufügt, weshalb sie sie wegschicken will.¹⁸⁴⁹⁴

Die Wichtigkeit des Augen-Motivs zeigt sich auch durch Jaffiers Erinnerung an Pierre und sein zufälliges Aufeinandertreffen nach Jahren („Pierre hab´ ich heut´ gesehen“).¹⁸⁴⁹⁵ Während sein „Auge“¹⁸⁴⁹⁶ ihn viele Jahre nicht gesehen hatte, wurde er heute Zeuge davon, wie der Schwiegervater ihn behandelt hatte:

„und schauderte zugleich vor Schmach und Wut,
dort fühlte ich Pierres Blick auf mir. Ich fühlte
den Blick, der oft und oft mich eingehüllt,
nachts auf dem Deck, wenn wir im Monde lagen
und ich was sang, und wiederum im Lager
über das Feuer hin traf mich der Blick -
und oft war´s die Trompete nicht, es war
der Blick, der früh mich weckte: dann stand Pierre
an meinem Bett ... und wie ich lag am Tod
an viertägigem Fieber, - die Baracke,
die andern, die dort starben, alles And´re
ist mir entschwunden, nur den Blick, den seh´ ich,
der auf mir brütete, und fühle noch,
wie Pierre ein frisches Kissen mir, ein kühles
unter den Nacken schiebt.“¹⁸⁴⁹⁷

Es war gleichsam ein Zug zur Vergangenheit den Jaffier erfahren hat und die Sorge des Freundes um sein Leben, die Nähe eines Menschen in großer Not, während er zuvor seine Alleingelassenheit vor Belvidera beklagt hatte, und den Blick, bedingt durch den Schwiegervater, nur negativ eingestuft hatte. Jaffier versichert Belvidera im Folgenden auch, dass es sich bei diesem Mann zweifellos um Pierre gehandelt hatte, hatte er sich doch „die Augen [...] beschatte[t]“¹⁸⁴⁹⁸ und ihm lange nachgesehen.

Dass das Augen-Motiv zum einen den Angriff auf das narzisstische Erleben aber ebenso auch eine Bestätigung dessen bieten kann, zeigt sich durch Belvideras Erinnerungen an den Beginn ihrer Liebe, aber ebenso an das Sterben der Mutter („mit deinem Blick so angstvoll / auf mich geheftet“).¹⁸⁴⁹⁹ Doch der Vater hatte die Liebenden getrennt und Belvidera damit gleichsam in Verzweiflung und Einsamkeit getrieben und dem Diener Jeronimo ausgesetzt, der sich auf Jaffier bezogen hatte („und hatte Worte, hatte einen Blick! –“).¹⁸⁵⁰⁰ Ebenso zeigt sich das Motiv durch Jaffiers Erinnerung an die Worte Jeronimos, hatte er ihm doch davon gesprochen, wie sehr Aquilinas Schönheit durch ihr Leben an seiner Seite gelitten hatte: „Und er sieht dich öfter / von weitem, und es martert ihn, wie elend, / wie abgehärmt du aussiehst.“¹⁸⁵⁰¹ Durch den

18491SW IV. S. 18. Z. 8-10.

18492SW IV. S. 18. Z. 17.

18493SW IV. S. 19. Z. 33.

18494SW IV. S. 20. Z. 10-14.

18495SW IV. S. 21. Z. 17.

18496SW IV. S. 21. Z. 19.

18497SW IV. S. 21. Z. 26-40.

18498SW IV. S. 22. Z. 6.

18499SW IV. S. 23. Z. 18-19.

18500SW IV. S. 25. Z. 35.

18501SW IV. S. 25. Z. 3-5.

Diener wird er so auf die Möglichkeit gebracht, sich als Spion zu verdingen, wie es viele Reiche Venedigs tun („aus eigenem Vermögen ungefähr / so ausseh'n, wie wir ausseh'n“).¹⁸⁵⁰²

Nachdem Belvidera die Kinder weggebracht hat, Jaffier sich neuerlich in seinem narzisstischen Gefühl versenkt hat, führt Hofmannsthal den früheren Freund Pierre ein, der durchs Fenster hereinschaut (SW IV. S. 27. Z. 19). Im ersten Gespräch zwischen Pierre und Jaffier bindet Hofmannsthal ebenso das Augen-Motiv ein; während Pierre betont, dass er ihn an diesem Morgen „sonderbar beschäftigt“¹⁸⁵⁰³ gesehen habe, empfindet Jaffier darin neuerlich einen Angriff auf seinen Narzissmus: „Ha, mußttest du das seh'n? Die Scham erwürgt mich.“¹⁸⁵⁰⁴ So ist es Pierre, der das Augen-Motiv auch innerhalb seiner Haltung zur Welt einbindet, indem er wähnt, das moralisches Vermögen in dieser gegenwärtigen Welt ihm nur zum Nachteil gereicht: „Gerechtigkeit ist blind zugleich und lahm / Und das Gesetz nichts weiter wie das Werkzeug / verdammter feiger tückischer Tyrannei!“¹⁸⁵⁰⁵ Ein Schurke sei Pierre, ebenso „wie du mich da siehst“,¹⁸⁵⁰⁶ und zwar vor allem deshalb, weil er das Elend der Menschen ertragen könne, wodurch er sich gleichsam als integer darstellt und den Staat verurteilt:

„Daß ich das Leiden
so vieler Mitgeschöpfe anschau'n kann
und nenn' mich einen Mann; daß ich zusehe,
wie der Senat das Volk mit einem Anschein
von Freiheit narrt, die niemals es verkostet;“¹⁸⁵⁰⁷

Jaffier bekennt seinem Freund, dass er lieber alleine dem Elend gegenüberstehen würde, als seine Frau ebenso ins Elend zu stürzen. In Wirklichkeit aber erträgt es Jaffier nicht, dass jemand ihn in diesem Zustand sieht, der nicht mit seiner inneren Vorstellung von sich übereinstimmt; der Blick des Gegenübers vielmehr lässt den Protagonisten spüren, dass er niemals in Wirklichkeit der Vorstellung von sich entspricht („sprich nicht von ihr, willst du nicht schwach mich seh'n.“).¹⁸⁵⁰⁸ Pierres Äußerung, dass nur die Gewalt die Welt regiert, nicht aber die Moral oder Religion, führt bei Jaffier dazu zu sagen, dass er seinen Blick „hart wie des Basilisken“¹⁸⁵⁰⁹ machen will, seiner Frau entsagen und sich der Verschwörung verschreiben will. Belvidera kehrt zum Ende des ersten Aufzugs zurück und wird Pierre vorgestellt, der sie ansieht und ihre Schönheit preist, aber sich gleichsam falsch zur Moral stellt.¹⁸⁵¹⁰ Belvidera kann durch Pierres Einfluss auch eine Veränderung an ihrem Mann ausmachen: „Wie glücklich, daß er kam. Du siehst so anders.“¹⁸⁵¹¹ Seine Frau ansehend,¹⁸⁵¹² zeigt sich an ihm der verführerische Gedanke, den Pierre in ihn gesetzt hat; allerdings ist Pierre nur der Mensch, der dem passiven Protagonisten einen Weg weist, sich an einem göttlichen Gedanken zu laben, nicht aber der Initiator.

Das Motiv zeigt sich im zweiten Aufzug erstmalig durch die zusammenkommenden Verschwörer, so durch einen alten Herrn, der mit einem Stock die Stufen zu Renaults Haus betastet,¹⁸⁵¹³ bei dem es sich um den Marques Bedomar handelt, in Bezug auf den der Hausherr Renault zu Marques ruft: „Der Marques Bedomar! - In eigener Person. - Dieser Besuch ist eine / große Sache. Ihr werdet zu bezeugen haben, daß ihr ihn gesehen habt.“¹⁸⁵¹⁴ Im Gespräch zwischen Pierre und dem Schiavon, erzählt jener, dass er Pierres Verfolger gesehen habe, und äußert seine Bereitschaft dazu, diesen zu beseitigen.¹⁸⁵¹⁵ Da der Schiavon weiß, wie der Verfolger aussieht (SW IV. S. 42. Z. 8-10), wähnt er es ein Leichtes, diesen für Pierre zu beseitigen, denn: „Hier ist / kein Mensch, der sehen kann wenn man etwas / hinunter stößt ins Wasser.“¹⁸⁵¹⁶

18502SW IV. S. 25. Z. 27-28.

18503SW IV. S. 27. Z. 35.

18504SW IV. S. 27. Z. 37.

18505SW IV. S. 28. Z. 27-29.

18506SW IV. S. 28. Z. 38.

18507SW IV. S. 29. Z. 11-15.

18508SW IV. S. 29. Z. 11.

18509SW IV. S. 36. Z. 5.

18510SW IV. S. 36. Z. 18-20.

18511SW IV. S. 37. Z. 11.

18512SW IV. S. 37. Z. 14.

18513SW IV. S. 40. Z. 18.

18514SW IV. S. 40. Z. 30-31.

18515SW IV. S. 41. Z. 19-20.

18516SW IV. S. 42. Z. 1-3.

Im Gespräch zwischen Pierre und Jaffier zeigt sich aber auch ein Misstrauen des männlicheren Pierre an seinem früheren Freund, was dieser durchaus aus seinem „kalte[n] Blick“¹⁸⁵¹⁷ erkennt. So sieht Pierre, nach Jaffiers leidenschaftlicher Äußerung, mit der er sich hinter die Verschwörung gestellt hat, lediglich in sein Notizbuch, und sucht sich zu versichern, dass er der französischen Sprache mächtig ist. Auch sieht Pierre, nachdem Renault neuerlich nach ihm gerufen hat, weitere Verschwörer (Brambilia und Cuyyp) kommen.¹⁸⁵¹⁸ Pierre legt auch seine Verachtung in den Ausdruck seiner Augen,¹⁸⁵¹⁹ als er von dem Plan des Bernardo Capellos erfährt, der die Senatoren, gemeinsam mit ihren Familien, töten will. Pierre bringt das Gespräch schließlich auf seinen Freund, den er zu einem Teil der Verschwörung machen will bzw. wie er den Anderen eröffnet, bereits gemacht hat, obwohl er ihn lange nicht gesehen habe.¹⁸⁵²⁰ Doch die Verschwörer glauben nicht an Jaffier, sehen ihn vielmehr als untätigen Mann und Schwätzer an, wogegen sich Jaffier wehrt: „Kurz und gut, ihr nehmt mich / für einen Schurken? Ja, es ist verflucht / beim ersten Sehen einen Fremden so / von Dingen reden hören - siehst du, Pierre!“¹⁸⁵²¹

Weil Jaffier die Verschwörer letztendlich doch nicht überzeugen kann, wendet er sich an seinen Freund Pierre. Doch Jaffiers Worte zeugen nur von seinem Unwillen, die Schuld daran, dass die Männer ihm keinen Glauben schenken, bei ihm zu suchen: „Darauf, mein Pierre, war deine Seele nicht / bereitet, daß sie dir mit solchen Augen / den Freund anschauen würden.“¹⁸⁵²² Es ist vor allem Bernardo, der zum Mord an Jaffier aufruft, Pierre fragt ob er nur „zwei Worte“¹⁸⁵²³ aus denen die Vernunft spricht anhören werde, Pierres Aufmerksamkeit erlangt, indem er ihn ansieht¹⁸⁵²⁴ und diesem schließlich darlegt, dass er Jaffier ermorden muss, um sie alle abzusichern („Roll' deine Augen, wie du willst, doch hör' mich“).¹⁸⁵²⁵ Durch Jaffiers Flucht ist Pierre zumindest gezwungen, seinen Mitverschwörern einen neuen Treffpunkt zu benennen und wählt dazu das Haus der Aquilina, welches die meisten von ihnen zumindest „kennen / vom Ansehen“.¹⁸⁵²⁶ Renault ruft Pierre dazu auf, die Zettel zu verteilen, auf denen Zeit und Ort des Treffens vermerkt sind („Sie dürfen nur / unter vier Augen übergeben werden“).¹⁸⁵²⁷ Jaffier führt schließlich Belvidera als Pfand für seine Worte vor, doch zeigt er ein unverantwortliches Handeln, überlässt er doch seine Frau Renault, den er lediglich vom Sehen her kennt.¹⁸⁵²⁸ Aber auch Pierre sieht nicht die Gefahr und jubelt stattdessen auf, ob der vermeintlichen Mannhaftigkeit seines Freundes, die gleichsam auch sein Urteilsvermögen in ihn stärkt und seine Position unter den Männern („Da seht ihr ihn! Da seht ihn!“).¹⁸⁵²⁹ Jaffier wiederum bekennt gegenüber Renault, dessen Hand er ergriffen hat, um seinen Worten mehr Gehalt zu schenken, dass sie ihn mit ihren Blicken gekränkt haben und seine Ehre, im Grunde aber seinen Narzissmus, angegriffen haben. Bernardo jedoch erkennt unter dem Licht der Lampe Belvidera als die Tochter des Senators, und verweist auf ihren Hochmut („siehst du den Hochmut / in ihren Lippen“).¹⁸⁵³⁰ Obwohl Jaffier seinen ganzen Hochmut gezeigt hatte, indem er Belvidera Renault überlassen hat, steht er letztendlich nur da „bewußtlos [...] [und] sieht ihr nach“.¹⁸⁵³¹

Ebenso zeigt sich das Motiv, wenn Aquilina im zweiten Aufzug auf Dolfin reagiert, der ihr gesagt hatte, dass es ihm unmöglich sei, ihr den gesellschaftlichen Aufstieg zu ermöglichen. Dies führt Aquilina dazu, aus Venedig fliehen zu wollen, welches sie mit Alter und Tod verbindet: „Ich will nicht mehr auf diesem Wasser fahren, / aus dem die starren Augen der Ertränkten / mich ansehen“.¹⁸⁵³² Dass das Augenmotiv aber auch in

18517SW IV. S. 43. Z. 20.

18518SW IV. S. 45. Z. 1.

18519SW IV. S. 46. Z. 20.

18520SW IV. S. 48. Z. 25.

18521SW IV. S. 50. Z. 1-4.

18522SW IV. S. 50. Z. 15-17.

18523SW IV. S. 52. Z. 22.

18524SW IV. S. 52. Z. 23.

18525SW IV. S. 52. Z. 31.

18526SW IV. S. 54. Z. 14-15.

18527SW IV. S. 54. Z. 28-29.

18528SW IV. S. 55. Z. 10-11.

18529SW IV. S. 55. Z. 19.

18530SW IV. S. 55. Z. 42.

Weiter heißt es: „Schau hin, dies Fleisch, das durch die Nachtluft funkelt, / ist kostbarer als die gehüteten / Juwelen von Sankt Markus“. In: SW IV. S. 56. Z. 3-5.

18531SW IV. S. 57. Z. 28.

18532SW IV. S. 64. Z. 26-28.

Verbindung mit dem Liebeserleben steht, zeigt sich durch den Senator Dolfin. Gegen Aquilinas Kälte ihm gegenüber, stellt er seine devote Liebe. So will er den Platz ihres verstorbenen Hundes einnehmen, und „mit den Augen betteln, / am Mund dir hängen“. ¹⁸⁵³³ Doch das kann Aquilina nicht versöhnen, denn wo das Auge des Hundes für Jugend stand, sieht sie in seinem nur das Alter: „Die quoll aus seinem muntern, stummen Aug. / Träumend. / Sein Aug war treu, sein Aug war jung...“ ¹⁸⁵³⁴

Als es schließlich zum Aufeinandertreffen zwischen Pierre und Aquilina kommt, sieht er der Frau nicht ins Gesicht, ¹⁸⁵³⁵ weil er sie dafür, dass sie sich verkauft, verurteilt („Des alten Narren Atem ist auf dir. / Ich seh 's“). ¹⁸⁵³⁶ Gleichzeitig versucht Aquilina seines Blickes habhaft zu werden, versucht sie ihn doch, ihre Schönheit vor Augen zu führen. ¹⁸⁵³⁷ Doch Pierre bleibt bei seiner Abwehr, glaubt er doch an ihrem Körper, immer noch die Zeichen des Besitzes durch einen anderen Mann erkennen zu können („Ich spür's, für meine Augen haftet das“). ¹⁸⁵³⁸ Gleichsam aber hält Aquilina an ihrer devoten Liebe zu ihm fest, und betont die Macht, die er über sie hat: „Sag, daß du's spürst wie du mit einem Blick / mich um und um kannst wühlen! Sieh mich an. / Sag, es wird sein wie früher.“ ¹⁸⁵³⁹ Pierre erweist sich hier als zerrissener Charakter, der zwischen seiner Abscheu und seiner Begierde in Bezug auf diese Frau wankt. Letztendlich offenbart er ihr allerdings sein Verlangen, was er, solange wie die Revolution noch nicht vollzogen ist, unterdrücken wird. Mit gesenktem Blick ¹⁸⁵⁴⁰ gesteht er ihr aber wiederum auch die Schändlichkeit, die er darin sieht, wieder zu Vergangenen zurückzukehren. Doch wiederum mit erhobenen Blick, der auf sie gerichtet ist, ¹⁸⁵⁴¹ gesteht er ihr seine Schwäche ein, durch sie die Ganze Demütigung der Welt vergessen zu können.

Ebenso zeigt sich das Motiv wenn Pierre sich neuerlich mit dem Schiavon unterhält und diesen nach dem Verfolger fragt, worauf dieser antwortet: „Einmal war mir / ich sah ihn stehn und um die Ecke schauen“. ¹⁸⁵⁴² Pierre ruft ihn daraufhin dazu auf, sich vor die Schenke zu setzen, denn „wer dort sitzt, der sieht / die Tür von diesem Haus“. ¹⁸⁵⁴³ Auch die anderen Verschwörer kommen; Renault zieht einen Brief hervor, Capello „wirft einen Blick auf / Jaffier, der am Fenster sitzt und schreibt“. ¹⁸⁵⁴⁴ Die Unterhaltung der Verschwörer geht um einen Mann namens Bissolo, der ein Spion für ihre Sache ist und der bezahlt werden will, auf dass man einen „Blick“ ¹⁸⁵⁴⁵ tun kann in gewisse Papiere. Cuyp heißt Renault zudem, ob er mit ihm „ein Wort unter vier / Augen“ ¹⁸⁵⁴⁶ sprechen kann; und während Pierre die Karte betrachtet, versammeln sich mehrere um ihn herum und „blicken ihm über die Schulter“. ¹⁸⁵⁴⁷ Die Verbindung zwischen dem Motiv und den Plänen um die Verschwörung, zeigt sich auch durch Pierre, der den Plan Elliots von Venedig betrachtet: „Gibts etwas Schön'eres / für ein Soldatenaug als so zu wissen: / hier dring ich ein“. ¹⁸⁵⁴⁸ Die Versammlung wird jäh von Jaffier gestört, der immer wieder „hinunter spähte“, ¹⁸⁵⁴⁹ schließlich das Zeichen von dem Schiavon sieht und eben nicht, wie Pierre ihm geheißen hatte, unauffällig, sondern offen für alle ihn davon in Kenntnis setzt. Auch Bernardo, der hinunter auf die Straße sieht, bemerkt die Bedrohung: „Da stehen ihrer drei. Seht ihr, sie deuten / herauf!“ ¹⁸⁵⁵⁰ Hatte Bernardo sich schon zuvor gegen Jaffier gerichtet, so geschieht dies neuerlich: „Da schaut euch an, wie ein Verräter weiß / im Dunkel schimmert, schaut dies Licht der Fäulnis / bevor ich es ausblase -“ ¹⁸⁵⁵¹

Das Motiv zeigt sich neuerlich, wenn Pierre vor den Männern den Liebeszwist inszenieren will, um die

18533SW IV. S. 65. Z. 18-19.

18534SW IV. S. 65. Z. 35-37.

18535SW IV. S. 67. Z. 12.

18536SW IV. S. 67. Z. 14-15.

18537 „Man spürt, wie sie ihn zwingt sie anzusehen; und wie dann wieder der Zorn ihn über/wältigt.“ In: SW IV. S. 67. Z. 17-18.

18538SW IV. S. 67. Z. 22.

18539SW IV. S. 69. Z. 14-16.

18540SW IV. S. 69. Z. 25.

18541SW IV. S. 69. Z. 28.

18542SW IV. S. 70. Z. 33-34.

18543SW IV. S. 71. Z. 9-10.

18544SW IV. S. 73. Z. 1-2.

18545SW IV. S. 74. Z. 8.

18546SW IV. S. 74. Z. 15-16.

18547SW IV. S. 75. Z. 1-2.

18548SW IV. S. 75. Z. 3-5.

18549SW IV. S. 75. Z. 17.

18550SW IV. S. 76. Z. 9-10.

18551SW IV. S. 76. Z. 27-29.

wirklichen Geschäfte in Aquilinas Räumlichkeiten zu vertuschen: „Daß die da unten sehen, was die Geschäfte sind, / die wir hier treiben!“¹⁸⁵⁵² Aquilina führt er dabei als betrügerische Frau vor („Seht die Dirne! Seht sie mit dem Alten! / [...] / Seht ihr nicht seine Hand auf ihrem Nacken!“).¹⁸⁵⁵³ Nach Aquilinas Weggang zeigt sich das Motiv mitunter durch Elliot, der aus dem Fenster hinab auf die Straße schaut,¹⁸⁵⁵⁴ vor allem aber auch durch die Herabsetzung Jaffiers durch Renault und die Anderen und auch durch Pierres Reaktion darauf.¹⁸⁵⁵⁵ Vor allem aber zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem abschließenden Gespräch zwischen Pierre und Jaffier zum Ende des zweiten Aufzugs. So wagt Jaffier nicht Pierre anzusehen,¹⁸⁵⁵⁶ während es Pierre danach drängt, dass der Freund seine Männlichkeit beteuern soll. Jaffier dagegen wirkt nur hilflos, wenn er glaubt, dass die anderen Verschwörer bewirkt haben, ihn mit „ihres Hasses Augen [...] zu sehen“.¹⁸⁵⁵⁷ Pierre jedoch verweist darauf, dass er ihn, seinen Vorgesetzten, missachtet hatte, denn anstatt leise an ihn heranzutreten, hatte er die Gefahr öffentlich gemacht, so dass die Blicke der Anderen auch ihn beschämt hatten („Wie sie mich / ansahn, die braven Burschen!“).¹⁸⁵⁵⁸ Wie Pierre seinen Narzissmus angegriffen sieht, empfindet dies Jaffier ebenso („Wie sie mich / ansahen! Hölle! Tod und Hölle! Pierre!“).¹⁸⁵⁵⁹ Doch Pierre kann den Anblick seines Freundes nicht ertragen, und fordert ihn auf: „Stell dich ins Dunkel. Ich kann dein Gesicht / nicht sehn. Mir graut’s vor dir“.¹⁸⁵⁶⁰ Während Jaffier auf den Vorwurf des Freundes dahingehend reagiert, dass er ihn aufruft, ihn zu töten, leistet Pierre dies nicht. Von einem Klopfen an der Tür, werden sie gestört, worauf Pierre ihn auffordert: „Sieh, wer draußen ist.“¹⁸⁵⁶¹ Es ist der Schiavon der von dem Geschehen berichtet, nämlich dass der Verfolger Pierres dagewesen sei, eben jener Bissolo. Durch Pierres inszenierten Liebeszwist jedoch konnten sie vermeintlich sehen, dass dies nur das Haus einer Prostituierten ist.¹⁸⁵⁶² Als es zur Trennung der Freunde kommt, befürwortet Jaffier diese, denn: „Du sollst mich nicht mehr sehen müssen.“¹⁸⁵⁶³ Jaffier will aber in Wirklichkeit in den Augen des Freundes wieder mannhaft erscheinen, und äußert seinen Plan, Teil der Männer zu sein, die die Senatoren ermorden werden.¹⁸⁵⁶⁴ Auch in diesem Zusammenhang zeigt sich eine deutliche Verwendung des Motivs, die sich hier dadurch zeigt, dass Jaffier über die Höhergestellten durch Gewalt Macht gewinnt:

„Ich seh sie
aufspringen jäh, die Stühle hinter ihnen
dröhnen zu Boden und dann ist es still.
Ganz totenstill. Sie starren alle fünfzig
auf mich, den einen. O sie haben Blicke
womit sie uns zu den Lakaien werfen:
jetzt aber stehen ihnen solche Blicke
nicht zur Verfügung. Alle starren sie
auf meine Waffe und auf meinen Mund“¹⁸⁵⁶⁵

Jaffier will morden, weil er die Demütigung des Schwiegervaters ausradieren will, weil er nie wieder erleben will, dass ein Mensch ihn derart von oben herab behandelt; stattdessen will er sich als über diesen Menschen stehend wissen.¹⁸⁵⁶⁶ Doch Pierre äußert neuerlich seine Zweifel an ihm:

18552SW IV. S. 77. Z. 20-21.

18553SW IV. S. 77. Z. 34-37.

18554SW IV. S. 78. Z. 10.

18555Renault kommt zu Pierre, „drückt ihm die Hand, wirft einen langen verächtli/chen Blick auf Jaffier. Cuyp und Brambilla nehmen in der gleichen Weise Abschied / von Pierre, mit dem gleichen Blick auf Jaffier. Jaffier und Pierre allein. Pierre geht/ lange mit starken Schritten auf und nieder. Dann bleibt er stehen, sieht Jaffier an.“ In: SW IV. S. 79. Z. 28-31.

18556SW IV. S. 79. Z. 32.

18557SW IV. S. 80. Z. 6.

18558SW IV. S. 80. Z. 19-20.

18559SW IV. S. 80. Z. 21-22.

18560SW IV. S. 80. Z. 31-32.

18561SW IV. S. 80. Z. 37.

18562SW IV. S. 81. Z. 30.

18563SW IV. S. 82. Z. 10.

18564In den Notizen, heißt es in Bezug auf Jaffiers Mordlust: „will die Köpfe abhauen, deren / höhnische Blicke mich zu den Lakaien warfen.“ In: SW IV. S. 228. Z. 15-20.

18565SW IV. S. 83. Z. 1-9.

18566„Da kracht auch schon die andre Tür und purpurn / vom Blute der Lakaien dringen die / Gefährten mir herein - und von da an / wird nicht mehr bankettiert, nicht mehr geblickt, / nicht mehr gewinselt, sondern nur gestorben.“ In: SW IV. S. 83. Z. 14-18.

„Könnt ich ins Herz dir schauen!
Mit was für einem Blick sie dich und mich
Ansah´n. Zum zweitenmal! Spießbruten laufen will ich
für dich. Nur das nicht noch einmal!
[...]
Ich laß dich nicht von meiner Seite.
Ich will dich lächeln sehen in Gefahren.
Das will ich sehen, ja! Gib keine Antwort.“¹⁸⁵⁶⁷

Weder durch seine Worte noch durch sein Äußeres habe Jaffier überzeugen können, und vor allem das Misstrauen dadurch geschürt, dass er übermäßig, ja hurengleich zu ihnen gesprochen hatte. Während Jaffier zum Ende des Aufzugs auf Aquilina verweist („Sieh dort!“),¹⁸⁵⁶⁸ zieht Pierre ihn mit sich („Dich will ich sehn, komm, komm!“),¹⁸⁵⁶⁹ was Aquilina ergreift: „Kein Wort für mich, / Auch nicht ein kleiner Blick?“¹⁸⁵⁷⁰ In dem dritten Aufzug zeigt sich das Motiv in Verbindung mit Renault, der Belvidera, die sich in seinem Haus eingeschlossen hat, zu schmeicheln versucht, wodurch das Motiv neuerlich in Verbindung mit der Erotik steht:

„Ich will Euch sehen!
das Weib noch einmal sehn, daß meine Adern
mit Raserei erfüllt! noch einmal will ich //
sie sehn, bevor ich eine Kugel mir
durch diese grauen Schläfen jage!“¹⁸⁵⁷¹

Nach Pierres Einkehr in Renaults Haus, sieht er sich um¹⁸⁵⁷² und bemerkt das gepolsterte Fenster. Zwischen Renault und Pierre deutet sich die Ermordung des kommenden Bissolo an, zu dem Renault schließlich sagt, dass er sich die Papiere auf dem Tisch betrachten soll.¹⁸⁵⁷³ Pierre verabschiedet sich nach dem Mord von Renaults Schwester und ruft sie auf, diesem mitzuteilen, dass er den Schlüssel zu der Kammer, in der der Tote liegt, an sich genommen hat.¹⁸⁵⁷⁴ Doch Pierre wird von Belvidera aufgehalten, die ihn heißt, ihren Mann aus der Verschwörung zu lösen, von der sie bereitwillig zugibt, dass sie davon wisse.¹⁸⁵⁷⁵ Mitunter führt Belvidera die Veränderung ihres Mannes heran, die sich auch an seinem Blick gezeigt hatte: „heute Nacht, als er mich weckte / kannt ich ihn nicht! sein Aug hat einen Blick / gelernt, als wünscht' er sich den Tod herbei.“¹⁸⁵⁷⁶

In den Notizen zeigt sich ebenso die Einbindung des Blickes. So sucht Jaffier das Mitleid Pierres zu erwecken, wenn er ihm schildert, dass es durchaus sein kann, dass sie ihm den Freund tot bringen werden. So stellt er sich vor wie Pierre sagen wird: „Doch er verstand zu sterben und sein Tod / lehrt mich, ihn so zu sehen wie er war. / So wirst du sprechen Pierre und andrer Worte / wird´s nicht bedürfen.“ In: SW IV. S. 232. Z. 21-24.

Pierre verlangt es dagegen Jaffier nicht weiter reden zu sehen, sondern ihn handeln zu sehen (SW IV. S. 232. Z. 26).

18567SW IV. S. 83-84. Z. 34-40//1-3.

In den Notizen zeigt sich das Motiv auch durch Jaffiers Schilderung des Mordes an Belvidera und dem anschließend geplanten Selbstmord (SW IV. S. 233. Z. 22-28).

18568SW IV. S. 84. Z. 10.

18569SW IV. S. 84. Z. 12.

18570SW IV. S. 84. Z. 13-14.

18571SW IV. S. 86-87. Z. 37-39//1-2.

18572SW IV. S. 89. Z. 2-3.

18573SW IV. S. 90. Z. 34-36.

18574SW IV. S. 93. Z. 9.

18575SW IV. S. 94. Z. 19.

18576SW IV. S. 94. Z. 25-27.

Des weiteren, siehe: SW IV. S. 199. Z. 3-4.

Dies zeigt sich auch in den Notizen zu dem Drama, wenn Belvidera die Veränderung des Blickes anmerkt (SW IV. S. 198. Z. 37).

In den Notizen zeigt sich noch ein weiterer Aspekt und zwar in der Rede Belvideras an Pierre, dem sie von dem Beginn ihrer Liebe erzählt, und wie der Vater die Liebenden entdeckte („mein Vater sah uns an, er schien mir anders / als sonst, und rief mich“, SW IV. S. 199. Z. 27-28). Zeigt sich hier das Distanz-Schaffende des Blickes, berichtet Belvidera auch von „himmlische[n] Wesen“ (SW IV. S. 200. Z. 5), die mit „unsichtbaren Blicken Kühlung“ (SW IV. S. 200. Z. 7) geschickt haben. Belvidera verbindet mit diesem Blick dieser Wesen die prophezeite Heilung der Mutter; von so großem Glück erfüllt, suchte sie Jaffier und starrte in „seine Augen“ (SW IV. S. 200. Z. 24).

In den Notizen zeigt sich ein weiterer Aspekt, wenn Pierre Belvidera ihrer Sicherheit versichert, betrachte er sie doch mit den „Augen eines Vaters“ (SW IV. S. 202. Z. 37). In den Notizen findet sich zudem die Schilderung von Belvideras Vergangenheit. So

Jaffier erscheint, nach Belvideras Gespräch mit Pierre, und wirkt verwirrt.¹⁸⁵⁷⁷ Doch Belvidera bewertet seine momentane Verwirrung dahingehend, dass sie aus seiner Müdigkeit resultiert, und sagt: „Deine armen Augen / sind überwacht.“¹⁸⁵⁷⁸ Während Jaffier die Gefahr leugnet, die er der Nacht über ausgesetzt war, kann Belvidera diese jedoch an seinen Augen ablesen („Deine Augen sagen´s“).¹⁸⁵⁷⁹ Wenn Jaffier von den Geschehnissen der Nacht berichtet, dann zeigt sich ebenso die Einbindung des Motivs, verweist er auf die beiden Männer, die ihn angestarrt hatten, als er die Waffen geschmuggelt hatte.¹⁸⁵⁸⁰ Ihm schien als könnten diese Männer die Plache mit „dem Blick durchdringen“,¹⁸⁵⁸¹ unter denen sich die Waffen befanden: „Sie haben einen argen Blick, ich konnte / ihn nicht ertragen, als ich da vorbei / an ihnen mußte.“¹⁸⁵⁸² Jaffier beschreibt im Folgenden seine kopflose Flucht durch die Stadt, bis „Mund und Augen“¹⁸⁵⁸³ von einem Tuch verdeckt wurden, so dass er sich verloren geglaubt hatte. In der Kirche jedoch hatte er einen kurzen Moment des Friedens gespürt, der jedoch von dem neuerlichen Hass gegenüber dem Schwiegervater überlagert worden war („Da hock´ ich angeklammert und erblickte / die Bilder meines Hasses.“),¹⁸⁵⁸⁴ fühlte er sich doch daran erinnert, wie er gesehen hatte, wie Lakaien dem Senator, gemäß dessen Stellung, gedient hatten.¹⁸⁵⁸⁵ Doch Belvideras sich anschließende Äußerung lässt Bedenken der Frau an der Sichtweise des Mannes erkennen: „Mit was für Augen sah dein armes Herz / da in die Welt?“¹⁸⁵⁸⁶ Jaffier im Gegenzug erhofft sich neuerlich gegen die Bedrängung der Wirklichkeit, den Besitz der Frau stellen zu können, fühlt er sich doch selbst noch dem ärmlichsten Lakaien unterlegen.¹⁸⁵⁸⁷ Aber Jaffier will sich nicht diesem Lakaien gleich wissen, er will sich als König verstanden wissen, der Mächtige, der er vermeintlich durch den Besitz Belvideras ist („ich will dein Antlitz / so dicht an meinem sehen“).¹⁸⁵⁸⁸ Doch Belvidera kann ihm das nicht mehr unbeschadet liefern, was daran liegt, dass er sie nächtens in ein fremdes Haus geführt hat. Schließlich berichtet sie ihm von dem Übergriff Renaults, was Jaffier sich kurzfristig in Gewaltgedanken gegen diesen versenken lässt:

„O könnt´ ich seine alten Glieder
auf´s Rad geflochten sehen, die um dich
sich ranken wollten! Könt´ ich seines Leibes
langsame letzte Zuckung sehen! Könt´ ich
sein Auge, sein herausgerissenes,
austreten mit dem Fuß!“¹⁸⁵⁸⁹

Belvidera versucht ihn wiederholt von seinem Wahn abzubringen, und blickt ihm mitunter „ins Weiße der

berichtet sie von der Erkrankung der Mutter, dem Eintreten des Vaters in das Zimmer, indem Belvidera und Jaffier gerade beieinander gestanden hatten („mein Vater sah uns an, / er schien mir anders“, SW IV. S. 199. S. 27-28). Das Augen-Motiv zeigt sich aber auch in Verbindung mit Belvideras Glauben, dass die Mutter von der himmlischen Sphäre gerettet werde:

„Und ich ertrug nicht mit so großem Glück
allein zu sein, da war Antonio immer
bei mir und was ich fühlte fing auch er
zu fühlen an und wenn die Angst mich fasste
und leer der Himmel blieb so starre ich
in seine Augen und war ohne Angst
und ließ mein Haar von seinen Händen streicheln.“ In: SW IV. S. 200. Z. 19-25.

Belvidera glaubt, dass es ihre Liebe zu Jaffier gewesen sei, die ihre Gebete beeinträchtigt hatte: „wie die Blicke / die mit den meinen sich verschlungen hatten / indessen die Mutter drinnen starb an meines / Gebets beflecktem Hauch“. In: SW IV. S. 201. Z. 9-12.

18577, „Er sieht Belvidera, die vorne links steht, zuerst nicht. / Er sieht unendlich müde aus.“ In: SW IV. S. 96. Z. 4-5.

18578SW IV. S. 96. Z. 20-21.

18579SW IV. S. 96. Z. 30.

18580SW IV. S. 97. Z. 21.

18581SW IV. S. 97. Z. 23.

18582SW IV. S. 97. Z. 24-26.

18583SW IV. S. 98. Z. 26.

18584SW IV. S. 99. Z. 3-4.

18585SW IV. S. 99. Z. 8-13.

18586SW IV. S. 99. Z. 29-30.

18587SW IV. S. 100. Z. 7-11.

18588SW IV. S. 101. Z. 40-41.

18589SW IV. S. 104. Z. 9-14.

Augen“, ¹⁸⁵⁹⁰ wenn Belvidera Jaffier von der Verschwörung und den vermeintlichen Brüdern zu lösen sucht. ¹⁸⁵⁹¹ Jaffier jedoch verharret in seiner Vorstellung, ¹⁸⁵⁹² seiner Nähe zu Pierre („Pierre, / wir müssen das ausfechten Aug in Aug! / Ich muß dich sehn“) ¹⁸⁵⁹³ und damit in seinem Narzissmus. Belvidera jedoch hält dem entgegen, dass er sterben werde („im verdrehten Aug / tierische Wut“). ¹⁸⁵⁹⁴ Doch, wenn er nur leben wolle, wenn er nur die Verschwörung aufdecken würde, dann könne er auch Pierre retten. Deutlich zeigt sich auch in diesem Zusammenhang die Bedeutung des Blickes, wenn Hofmannsthal das Verhältnis zwischen den Eheleuten beleuchtet, als ein momentanes Durchdringen Belvideras: „Jaffiers Blick, lange seitlich zu Boden geheftet, trifft endlich wieder ihren.“ ¹⁸⁵⁹⁵

Gleich zu Beginn des vierten Aufzugs, der im Haus des Priuli spielt, zeigt sich das Motiv durch den Haushofmeister des Priuli, der mit einem „strengen Blick“ ¹⁸⁵⁹⁶ einen der Lakaien zur Ordnung ruft. ¹⁸⁵⁹⁷ Doch der Lakai lässt sich davon nicht zur Raison bringen und verweist auf den Senator Dolfin, von dem er gehört habe, dass er gerne das „Nackte / in der Nähe sieht“. ¹⁸⁵⁹⁸ Die Frage Dolfins ob Priuli seine Tochter, seit er sie aus dem Haus gestoßen habe, wiedergesehen habe, ¹⁸⁵⁹⁹ kann Priuli nur verneinen: „Nein. Einmal war ich nahe dran, sie sehen zu müssen, aber die Gnade / des Himmels ersparte mir diese Kraftprobe - die ich übrigens bestanden / hätte.“ ¹⁸⁶⁰⁰ Während Priuli seine große Enttäuschung bekennt, die er durch seine Tochter erfahren hat, führt Dolfin die zauberhafte Qual aus, die Aquilina auf ihn ausübt („wie uns alles ringsum zwingt, / sie innerlich zu seh'n“). ¹⁸⁶⁰¹ Dadurch erkennt Priuli die Differenz ihres Wesens, die ihm vor allem durch den unterschiedlichen Bezug zur Sinnlichkeit deutlich geworden ist; Dolfin jedoch wähnt im Gegenzug, dass er eine Gemeinsamkeit zu dem Vetter erkannt habe, und versucht ihn, von der sinnlichen Ausstrahlung Aquilinas zu überzeugen. Dazu müsse er Aquilina allein sehen, um seine Hinwendung zu ihr zu begreifen, zumal auch Priuli dann, so Dolfins Überzeugung, Aquilina auf der Tribüne der Frauen der Senatoren sehen wollen würde. ¹⁸⁶⁰² Doch statt das Priuli sich seinen Worten zuwendet, muss Dolfin bemerken, dass er ihn keines Blickes würdigt, ¹⁸⁶⁰³ sondern dass er von dem Bild gefangen ist, das er im Spiegel sieht. Während Priuli glaubt, dass ihm seine tote Frau lebend und bittend entgegenkommt („Ich sehe meine tote Frau im Spiegel“), ¹⁸⁶⁰⁴ erkennt der Haushofmeister in der Frau die Tochter des Priuli. Allein mit ihr „sieht [er] starr auf Belvidera“, ¹⁸⁶⁰⁵ die immer noch demütig und bittend vor ihm steht. Belvidera berichtet ihrem Vater im Folgenden von der Verschwörung gegen Venedig. Darin zeigt sie nicht nur ihren Narzissmus, sieht sie sich doch immer noch zu den oberen Schichten Venedigs zugehörig, wodurch sie gleichsam auch ihre eigene Bedrohung durch die Verschwörung andeutet, ebenso wie die Bedeutung ihrer Kinder für sich, die der Großvater in all den sieben Jahren nicht hatte sehen wollen. ¹⁸⁶⁰⁶ Dabei hebt sie besonders das noch ungeborene Kind hervor, welches vermeintlich eine besondere Rolle spielen wird („Seht das Kind / des Retters!“). ¹⁸⁶⁰⁷ Priuli jedoch zeigt sich hartherzig, ruft seine Tochter dazu auf, aus Venedig zu

18590SW IV. S. 108. Z. 34.

18591SW IV. S. 109. Z. 19, SW IV. S. 110. Z. 27.

Auch in den Notizen betont Hofmannsthal das Leiden Belvideras durch Jaffiers veränderten Blick („mit einem Blick / so namenlos entfremdet“ (SW IV. S. 207. Z. 32-33).

18592SW IV. S. 106. Z. 31-32.

18593SW IV. S. 109. Z. 29-31.

18594SW IV. S. 110. Z. 35-36.

18595SW IV. S. 111. Z. 15.

18596SW IV. S. 112. Z. 17.

18597 „Und wenn ein gnädiger Herr erzählt, daß er eben mit Vergnügen zuge/sehen hat, wie sie deine leibliche Großmutter splitternackt au's Rad /geflochten haben, und du zuckst nur mit dem Maul, so bist du kein /Bedienter, sondern ein Lump. Ein Bedienter ist das Gegenteil von einem / Komödianten: wird der eine dafür bezahlt, daß er durchsichtig ist, so /wird's der andere dafür, daß er es nicht ist, verstanden Patron?“ In: SW IV. S. 112. Z. 25-30.

18598SW IV. S. 113. Z. 10-11.

18599SW IV. S. 115. Z. 33.

18600SW IV. S. 115. Z. 35-37.

18601SW IV. S. 116. Z. 10-11.

18602SW IV. S. 118-119. Z. 35-39//1-2.

18603SW IV. S. 119. Z. 20.

18604SW IV. S. 119. Z. 24.

18605SW IV. S. 120. Z. 1.

18606SW IV. S. 120. Z. 32.

18607SW IV. S. 122. Z. 29-30.

In den Notizen zeigt sich ein weiterer Aspekt. So verweist Belvidera darauf, dass Jaffier nur aus Sorge um sie so gehandelt habe:

verschwinden und ihren Mann vor der Verfolgung zu bewahren; doch nicht vor denjenigen, die ihm offen aus dem Weg gehen, wenn sie ihn sehen, solle sie sich am Meisten fürchten, sondern vor dem, der sich sein vermeintlicher Freund heißt.¹⁸⁶⁰⁸ Doch als Belvidera ohnmächtig vor ihm liegt, ruft er den Haushofmeister herbei, damit er sie liegen sehe und um Ärzte rufen kann.¹⁸⁶⁰⁹

Während Aquilina neuerlich auf ihrem Ruhebett liegt, „starrt“¹⁸⁶¹⁰ Pierre zu Beginn des fünften Aufzuges wiederholt aus dem Fenster. Als sie Pierre von ihrem Traum erzählt, indem sie ihn tot gesehen hatte und seinen nahen Tod als Wirklichkeit begreift, erinnert sie sich zudem ihres Anfanges: „Du sahst immerfort auf mich. / Dein Blick hielt mich wie eine Zange, daß ich / nicht essen und nicht trinken konnte“¹⁸⁶¹¹ Aquilina erinnert sich an den Brand und die Todesbedrohung, die sich nicht nur an ihnen gezeigt hatte („Zulietta sprang im Hemd herein, ihr Liebster, / dein Kamerad, mit stieren Augen“).¹⁸⁶¹² Aquilina glaubt gleichsam, dass ihre Liebesgeschichte noch nicht vollendet ist; in seiner letzten Stunde wird sie bei ihm sein, wird er ein letztes Mal das Leben erfahren und letztendlich wird er den Tod finden („und die Augen werden / dir sinken -“).¹⁸⁶¹³ Obwohl Pierre gesteht, dass ihn Aquilinas Stimme ergreife, mit der sie ihm zugesagt hatte, in den letzten Tagen seines Lebens an seiner Seite zu sein, verweist er auch auf die Stimme des Engels, dem er gefolgt ist und der ihn in einen frühzeitigen Tod geführt hat. Gerade in seiner Todesstunde, habe er den Engel gesehen (SW IV. S. 130. Z. 20-23), der ihm das andere Leben angedeutet hatte, welches ihn wirklich mit dem Leben verbunden hätte. Doch als Pierre glaubt, dass Aquilina ihn verraten habe, ruft er den Soldaten dazu auf, dass er Aquilina töte: „peitscht ihr weißes Fleisch zu Fetzen / herunter, daß die Rippen nackend liegen: / dann wird man sehen, daß sie Schlangen drin hat“.¹⁸⁶¹⁴ Doch schließlich trifft er neuerlich auf Jaffier und kann nicht erkennen, dass er dem Mann gegenübersteht, der seinen frühen Tod vorangetrieben hat, wodurch er dessen Nähe ersehnt: „Willst du mir deinen Blick / nicht geben?“¹⁸⁶¹⁵ Letztendlich muss Pierre erkennen, dass Jaffier ihn verraten hat („läßt mir niemand Ader? / ich hab' die Augen voller Blut“),¹⁸⁶¹⁶ wodurch er sich von ihm distanziert, erkennt er doch in ihm nicht mehr seinen früheren Freund: „Du lügst: der Mann, der diesen Namen trug, / war teuer meinem Aug', dem Herzen nah, / ihn anzusehen war Lust, ihm zu vertrauen / wohltuend wie ein edles Bad, darin / der Seele Starrheit einmal schmelzen durfte.“¹⁸⁶¹⁷ Jetzt, nachdem er in ihm den Verräter erkannt hat, kann er den Anblick Jaffiers schwerlich ertragen („du widerst jedem Aug'“).¹⁸⁶¹⁸

Wie Jaffier Pierre vergeblich versucht hatte zu retten, unternimmt auch Aquilina diesen Versuch, bemerkt sie doch an dem Offizier: „Ich sehe, du verschlingst mich mit den Augen.“¹⁸⁶¹⁹ Doch zu retten vermag auch Aquilina ihn nicht, weshalb Pierre noch einmal eine ästhetizistische Inszenierung begehen will, indem er vor dem Senat sprechen will. So glaubt Pierre, dass der Offizier die Senatoren vor ihm „schwitzen sehen wird“,¹⁸⁶²⁰ wenn er zu ihnen sprechen wird. „[W]ehrlos unter meinem Blick“¹⁸⁶²¹ wird man die Senatoren finden, wenn er sie darauf verweist, dass sie mit „welken Augen“¹⁸⁶²² ihr hurenhaftes Venedig betrachten werden. Wo er es nicht vollbracht hatte, Venedig zu stürzen, wird ein Anderer kommen, dem dies gelingen wird.¹⁸⁶²³ Während Pierre letztendlich zusieht, wie man Jaffier wegbringt,¹⁸⁶²⁴ erinnert Pierre der Offizier daran, dass

„hätt er mich und seine Kinder / nicht an dem Rand dm schwindelndem gesehen / er hätte nie den Tritt gesetzt“. In: SW IV. S. 213. Z. 40-42.

18608SW IV. S. 124. Z. 18.

18609SW IV. S. 125. Z. 20-21.

18610SW IV. S. 127. Z. 4.

18611SW IV. S. 128. Z. 28-30.

18612SW IV. S. 128. Z. 37-38.

18613SW IV. S. 130. Z. 5-6.

18614SW IV. S. 131. Z. 22-24.

18615SW IV. S. 132. Z. 18-19.

18616SW IV. S. 132. Z. 38-39.

18617SW IV. S. 134. Z. 16-20.

18618SW IV. S. 134. Z. 26.

In den Notizen zeigt sich, dass Jaffier wähnt, dass er den rechten Blick auf die Situation habe (SW IV. S. 218. Z. 24-29).

18619SW IV. S. 136. Z. 30.

18620SW IV. S. 138. Z. 7.

18621SW IV. S. 138. Z. 15.

18622SW IV. S. 138. Z. 39.

18623SW IV. S. 139. Z. 11-16.

18624SW IV. S. 141. Z. 1.

sie sich beide von früher kennen. Sein heldenhaftes früheres Leben ist es, was ihn letztendlich vor einem schmachvollen Tod bewahrt, wobei Hofmannsthal deutlich das Sich-erinnern an das Augen-Motiv bindet.¹⁸⁶²⁵ Als Pierre weiß, dass der Offizier ihm die Möglichkeit lässt, von seiner eigenen Hand zu sterben, verlangt es ihn danach, Jaffier noch einmal zu sehen,¹⁸⁶²⁶ was der Offizier nicht erfüllen kann, da Jaffier bereits hingerichtet worden ist. Jetzt erst wendet er sich neuerlich freundschaftlich Jaffier zu, und bedauert den Tod dieses Menschen, den er „nie mehr wiederseh'n“¹⁸⁶²⁷ wird. Zum Ende des Dramas bekennt Pierre noch einmal seine Liebe zu Aquilina, und erbittet sich, nach seinem Tod, von ihr den Dienst: „Komm dann hinein zu mir, und wenn die Augen / mir offen stehn, so drück' sie zu.“¹⁸⁶²⁸ In den Notizen sollte es zudem zu einem neuerlichen Aufeinandertreffen zwischen Aquilina und Dolfin kommen, wobei der Senator die Soldaten anklagt, seine engelhaftige Aquilina angetastet zu haben („schaut sie an ihr habt / gehandelt wie ein Henker -“).¹⁸⁶²⁹ Aquilina jedoch verurteilt ihn wegen seiner „Habichtsblicke“,¹⁸⁶³⁰ unterscheide er sich doch für sie nicht von den Männern, die Pierre getötet haben.

Der erste Bezug zu den Augen des Mannes erfolgt in *Ödipus und die Sphinx* (1905)¹⁸⁶³¹ durch Ödipus, der sich der Gewalttat an seinem Freund Lykos erinnert. Wie er sein Handeln rechtfertigt, indem er die Worte des Freundes dem übermäßigen Weingenuß zuschreibt, rechtfertigt er sein Tun mitunter durch den Blick, den Lykos ihm zugeworfen hatte („seine stieren Augen waren / auf dich geheftet, und er schrie“).¹⁸⁶³² Ein weiterer Bezug zum Auge erfolgt noch im zweiten Aufzug durch Ödipus' Vergewisserung, dass er auch der Sohn von Polybos und seiner Königin ist. So bedauert er zum einen, dass er seine Eltern nicht mehr sehen wird,¹⁸⁶³³ zum anderen hebt er den Blick der Eltern hervor, der mit der gegenseitigen Vergewisserung

18625SW IV. S. 141. Z. 18-32.

18626SW IV. S. 142. Z. 19.

18627SW IV. S. 143. Z. 20.

18628SW IV. S. 144. Z. 7-8.

In den Notizen heißt es diesbezüglich: „todt liegt er drin / ich hab die Augen ihm, die süßen Augen / ihm zugedrückt“. In: SW IV. S. 225. Z. 14-16.

Wie bedeutsam für Hofmannsthal das Augen-Motiv ist zeigt sich auch innerhalb der zahllosen Passagen in den Notizen: SW IV. S. 177. Z. 34, SW IV. S. 178. Z. 9, SW IV. S. 178. Z. 27, SW IV. S. 179. Z. 6, SW IV. S. 179. Z. 18, SW IV. S. 182. Z. 20, SW IV. S. 183. Z. 31, SW IV. S. 185. Z. 36, SW IV. S. 186. Z. 21-22, SW IV. S. 189. Z. 11, SW IV. S. 192. Z. 28, SW IV. S. 192. Z. 26, SW IV. S. 194. Z. 36, SW IV. S. 195. Z. 29, SW IV. S. 203. Z. 31-32, SW IV. S. 204. Z. 34, SW IV. S. 204. Z. 41-42, SW IV. S. 205. Z. 1-4, SW IV. S. 205. Z. 9, SW IV. S. 206. Z. 29, SW IV. S. 208. Z. 10, SW IV. S. 210. Z. 1-4, SW IV. S. 211. Z. 15, SW IV. S. 211. Z. 37, SW IV. S. 212. Z. 31, SW IV. S. 213. Z. 17, SW IV. S. 213. Z. 34, SW IV. S. 217. Z. 15, SW IV. S. 217. Z. 39, SW IV. S. 218. Z. 4, SW IV. S. 218. Z. 12, SW IV. S. 221. Z. 2, SW IV. S. 223. Z. 11, SW IV. S. 227. Z. 16, SW IV. S. 227. Z. 33-34, SW IV. S. 228. Z. 13, SW IV. S. 228. Z. 17-18, SW IV. S. 231. Z. 27, SW IV. S. 231. Z. 32, SW IV. S. 232. Z. 13, SW IV. S. 233. Z. 27-28, SW IV. S. 233. Z. 37-43.

18629SW IV. S. 223. Z. 22-23.

18630SW IV. S. 223. Z. 37.

Siehe (Notizen): SW IV. S. 181. Z. 5-6, SW IV. S. 181. Z. 7, SW IV. S. 181. Z. 32, SW IV. S. 183. Z. 14-15, SW IV. S. 183. Z. 24, SW IV. S. 195. Z. 2, SW IV. S. 231. Z. 27.

18631Ebenso in den Notizen der ersten Fassung des 1. Aktes zeigt sich eine vielfache Einbindung des Augen-Motivs, so zum einen in Verbindung mit den Göttern, wenn Ödipus bemerkt, dass deren Blick auf ihm lastet: „Augen sind auf mir, im Nebel / des Abends“ (SW VIII. S. 235. Z. 35-36), „ihr lasst/ kein Aug in euer Auge sehn“ (SW VIII. S. 236. Z. 3-4). So verlangte es ihn auch danach, nach Delphi zu gehen, doch die Priester verhinderten seinen Eintritt, wollten ihn „mit dem Blick“ (SW VIII. S. 241. Z. 30) von dem Tempel weisen. Des weiteren zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem Freund, den Ödipus fast erschlagen hatte: „Wie er taumelte / sein Blick war stier und blöd.“ In: SW VIII. S. 237. Z. 29-30.

Des weiteren, siehe: SW VIII. S. 239. Z. 32-33, SW VIII. S. 239 Z. 32-34.

Im Gespräch mit dem Diener, ruft Ödipus Phönix dazu auf: „Heiß du deine Augen / Nicht fragen.“ (SW VIII. S. 242. Z. 8-9) Bedingt ist dies dadurch, dass er das Geheimnis um die Prophezeiung für sich behalten will. Der Diener wiederum (hier ist es Lichas), hält Ödipus die Konsequenzen seines Handelns durch den Blick des Polybos vor: „Seine Blicke gehen / durch uns [...] / Traurig geht sein Blick“ (SW VIII. S. 243. Z. 2-5). Ödipus greift dies dahingehend auf, dass es einmal nicht seine Hand sein wird, die dem toten König die Augen schließen wird (SW VIII. S. 248. Z. 2).

Des weiteren findet sich das Motiv auch durch die Begegnung mit Laios. Nach dem Mord an dem Herold, wirft Ödipus dem König vor, dass sein „Aug [...] böse“ (SW VIII. S. 249. Z. 34), und dass er dem Wesen seines Knechtes, in seiner Bösartigkeit, gleichkomme. So warnt Ödipus Laios auch ihn, nicht weiter aufzuhalten („sieh mich gut an“, SW VIII. S. 250. Z. 10), zumal die Götter einen Plan mit ihm hätten, und erkennt gleichsam die Wut in den Augen des alten Mannes, der vor ihm steht (SW VIII. S. 251. Z. 6).

Des weiteren, siehe (Notizen): SW VIII. S. 244. Z. 2, SW VIII. S. 245. Z. 26-29, SW VIII. S. 244. Z. 33, SW VIII. S. 245. Z. 38-42.

18632SW VIII. S. 20. Z. 27-28.

18633SW VIII. S. 21. Z. 17.

verbunden ist, die Wahrheit vor Ödipus zu verheimlichen („[...] tauschten / blitzschnelle angst- und liebevolle Blicke“).¹⁸⁶³⁴ Durch Phönix' Worte, Ödipus habe es versäumt, die Prophezeiung des Gottes zu hinterfragen, erfolgt die Drohung des Königssohnes, er würde sich seinem Blick entziehen, wenn er noch einmal darauf einzugehen gedenke („sonst schweig ich und dein Aug' sieht mich nicht wieder“).¹⁸⁶³⁵ Hofmannsthal bindet das Motiv auch ein, weil Ödipus sich dem Liebeserleben verschlossen hat, konnten ihn doch gewöhnliche Frauen nicht narzisstisch befriedigen:

„vor dem Schatten, dem Licht, vor den Sternen, dem Wind,
vor der nackten Nähe lebendiger Götter,
deren Augen überall sind?
So hielt ich meinen Blick im Zaum
vor ihrem Leib und ihrem Haar, weil keine eine Königin war.“¹⁸⁶³⁶

In Bezug auf Phönix' Einschätzung der Seele des Ödipus, dem Glauben an das Gute im Menschen, zeigt sich die Diskrepanz in Bezug auf Ödipus, denn glaubt er doch selbst, bedingt auch durch die Ahnen und die Familie, den Zug zum Wahn, zum Bösen und zur Dunkelheit in sich zu haben.¹⁸⁶³⁷ Auch durch Ödipus' vermeintliches Opfer, in Einsamkeit zu leben, zeigt sich im Hinblick auf die Diener, die Einbindung des Augen-Motivs, das auch hier in Verbindung mit seinem Narzissmus steht. Hatte Phönix erst nach dem Orakel von einer Kälte in Ödipus' Wesen gesprochen, zeigt sich, dass der Königssohn erst jetzt – gerade weil er die Tat der Einsamkeit erhöhen will – den Wert dessen besieht, was er vorher vermeintlich leichtfertig hingenommen hat. Dies zeigt sich sowohl in Bezug auf den Erzieher Phönix („Nie hab ich dich vor mir stehen sehn, wie du jetzt stehst vor / meinem Blick“),¹⁸⁶³⁸ als auch durch die Pferde („Wie ihre Augen sprechen, / als wollte die dumpfe Seele daraus hervorbrechen“).¹⁸⁶³⁹ Bevor Ödipus sich von seinen Dienern löst, versucht Phönix ihn neuerlich zu halten; erfleht er „[n]och einen Blick“,¹⁸⁶⁴⁰ auf ihn richten zu dürfen, dem Ödipus sich letztendlich entzieht. Auch wenn Ödipus den König von Theben aufgrund des erschlagenen Herolds anspricht, zeigt sich die Einbindung des Motivs („Wenn er zu dir gehört, so drück' ihm doch die Augen zu“),¹⁸⁶⁴¹ wodurch auch hier das Motiv in Verbindung mit dem narzisstischen Wesen des Ödipus steht.

Im zweiten Aufzug bindet Hofmannsthal in Jokastes Schilderung des Kindes, das Laios ihr genommen hat, ebenso das Augen-Motiv ein („Aus meinem Schoß das Kind, das schöne Kind, / mit Augen tief und strahlend“).¹⁸⁶⁴² Damit verbindet Hofmannsthal auch hier das Motiv mit dem Wesen, mit der seelischen Tiefe des Menschen. Zudem erfolgt der Zug zum narzisstischen Wesen auch durch den Boten, der dem Volk das Nahen des Ödipus verkündet („In seiner Augen Höhl' sind Sterne“).¹⁸⁶⁴³ Überdeutlich zeigt sich auch im dritten Aufzug die Einbindung des Motivs. Nach der Begegnung mit der Sphinx, gibt sich Ödipus neuerlich dem Leiden am Leben hin („Die Welt zerbricht. Mein Aug' ist krampfverdreht“).¹⁸⁶⁴⁴ Wiederholt gelingt Hofmannsthal auch der direkte Bezug zwischen dem Augen-Motiv und der Tiefe der Seele des Ödipus („Sein irr schweifender Blick sieht die Sterne“).¹⁸⁶⁴⁵ Auch durch das Sehnen nach dem Tod, seine Unfähigkeit, die Tat an sich zu begehen, zeigt sich das Augen-Motiv, spürt der Ästhetizist durch den Blick in andere Augen, die eigene Unzulänglichkeit. Dabei ist es in dieser Passage aber auch das eigene, seelische Wissen um diese Unfähigkeit.¹⁸⁶⁴⁶ Ebenso in der Erzählung des Ödipus durch dessen Begegnung mit der Sphinx zeigt sich die Einbindung des Blickes; noch bevor die Sphinx das Wissen um Ödipus darlegt, erschreckt der junge Ästhetizist bereits durch den Blick aus den Augen der Sphinx, wobei der Blick in Verbindung mit dem Tod

18634SW VIII. S. 21. Z. 23-24.

18635SW VIII. S. 27. Z. 21.

18636SW VIII. S. 30. Z. 3-7.

18637„Wie in den Tod starrst du in mein Gesicht“. In: SW VIII. S. 31. Z. 3.

18638SW VIII. S. 33. Z. 23-24.

18639SW VIII. S. 33. Z. 34-35.

18640SW VIII. S. 36. Z. 15.

18641SW VIII. S. 40. Z. 2.

18642SW VIII. S. 72. Z. 26-27.

18643SW VIII. S. 93. Z. 19.

18644SW VIII. S. 106. Z. 18.

18645SW VIII. S. 106. Z. 21.

18646SW VIII. S. 107. Z. 1-6.

gestellt wird.¹⁸⁶⁴⁷ Noch im Sterben, in den Abgrund fallend den „das Aug´ nicht mißt“,¹⁸⁶⁴⁸ sieht die Sphinx ihn an („wirft sich´s nach rückwärts, / den Blick auf mir, den schon verendenden“),¹⁸⁶⁴⁹ wodurch sich auch hier zeigt, dass der Blick verbunden ist mit der Ahnung um den wirklichen seelischen Zustand.

Auf Ödipus´ Blick macht auch Jokaste aufmerksam, die die Nähe, aufgrund ihrer Verbindung zum Tod, nicht zulassen will („Mach deinen Blick / Von meinen Händen los“).¹⁸⁶⁵⁰ Was hier auf Ödipus anziehend wirkt, ist eben nicht die Schönheit, nicht das Leben, sondern ihre Verbindung zum Tod (SW VIII. S. 116. Z. 18-23).¹⁸⁶⁵¹

Im zweiten Aufzug bindet Hofmannsthal das Motiv zuerst durch den Magier Anagyrotidas ein, den Kreon kommen lässt, um Hilfe in seiner Not zu finden.¹⁸⁶⁵² Erst mit der Verlockung durch den Duft, erregt Kreon überhaupt sein Interesse und der Magier schlägt die Augen auf; dabei spinnt Hofmannsthal auch hier einen Bogen zwischen dem Motiv und der Seelenlage, heißt es doch: „Für meine Augen ist / ein Menschenleib ein aufgeschlag´nes Buch, / und jede Seele trägt die Miene ihres Schicksals / vor meinem Blick.“¹⁸⁶⁵³

Tatsächlich empfindet Kreon nicht nur Beklemmung durch den Blick seiner Schwester, sondern auch durch den Magier, von dem er einen „Lebensblick“¹⁸⁶⁵⁴ verlangt, der ihm den Zugang zur Welt neuerlich eröffne: „Wo geht dein Auge hin, / sieh mich nicht an, als ob du mich nicht kenntest.“¹⁸⁶⁵⁵ Durch den vermeintlich toten Magier zeigt sich eine weitere Einbindung des Augenmotivs, kann Kreon doch die Leiche des Mannes nicht ertragen („Ins Haus, mir aus den Augen“).¹⁸⁶⁵⁶ Dass Kreon sich der ihn beklemmenden Träume entsagen will, zeigt sich ebenso, wenn einer seiner Diener auf Kreon verweist, der kaum wagt, die Augen zu schließen,¹⁸⁶⁵⁷ und dennoch nicht von den quälenden Träumen verschont bleibt („Die Augen kaum. Und dennoch / so maßlos widerlich geträumt“).¹⁸⁶⁵⁸

Auch in dem Gespräch zwischen Kreon und dem Knaben, der ihn verehrt und ihn in seinen Träumen zum König erhebt, bindet Hofmannsthal das Motiv ein. So kann Kreon den Blick des Knaben auf sich nicht ertragen, ahnt er doch, dass die Güte und die Eignung als König, die dieser ihm zuspricht, nicht der Wirklichkeit entspricht („Was starrst du so auf mich?“).¹⁸⁶⁵⁹ Dabei zeigt sich auch hier, dass Hofmannsthal auf den Zusammenhang zwischen Augen-Motiv und Tiefe der Seele anspielt, wenn er Kreon sagen lässt: „Mich graust, ich will nicht vor den Spiegel treten, / in dem ich ganz mich sehen muß!“¹⁸⁶⁶⁰ Auch erkennt Kreon die Unrechtmäßigkeit seines Verlangens, König zu werden, was Hofmannsthal ebenso mit dem Blick verbindet: „Ja, wirst du fahl, wird alles fahl, worauf / mein Auge fällt? Muß ich mit jedem Blick / die Leichen sehn in übertünchten Gräbern?“¹⁸⁶⁶¹ Nicht in Bezug auf die Augen des Gegenübers, wohl aber in Verbindung mit dem Augen-Motiv steht die Ermordung des Fackelträgers durch Kreon. So erkannte auch Kreon, dieses Mal nicht an den Augen wohl aber am Rücken des Fackelträgers, dass er nicht an seinen Sieg gegen die Sphinx glaubte; so wird Kreon auch in diesem Zusammenhang mit der Unzulänglichkeit des eigenen Wesens konfrontiert, das ihn morden lässt („Ich fühlte es an seinem Schritt, ich konnte / es seinem Rücken ansehen, – da erstach ich ihn“).¹⁸⁶⁶² Deutlich an den Blick gebunden, zeigt sich aber die Äußerung des Knaben in Bezug auf Kreon. Das Ahnen, dass er niemals die Königswürde erwerben wird, zeigt sich für diesen auch an Kreons Blick („Dein Blick ist traurig, Herr, wie ich ihn nie / gesehen habe“).¹⁸⁶⁶³ Des weiteren bindet Hofmannsthal das Motiv ein, wenn Kreon den Todesschrei des Ödipus ersehnt („Kein Baum, kein

18647SW VIII. S. 109. Z. 24-28.

18648SW VIII. S. 110. Z. 3.

18649SW VIII. S. 109. Z. 35-36.

18650SW VIII. S. 116. Z. 18-19.

18651SW VIII. S. 124. Z. 18-24.

18652Mehrfach gleich erfolgt durch den Magier die Einbindung des Augen-Motivs: „Er hat die Augen zu“ (SW VIII. S. 45. Z. 34); „Ein verstörtes, bleiches Gesicht, die Augen mit schweren Lidern geschlossen.“ (SW VIII. S. 46. Z. 1-2); des weiteren wird er „mit geschlossenen Augen“ (SW VIII. S. 46. Z. 7) vor Kreon geführt.

18653SW VIII. S. 47. Z. 26-29.

18654SW VIII. S. 50. Z. 30.

18655SW VIII. S. 50. Z. 33-34.

18656SW VIII. S. 52. Z. 20.

18657„Nur kaum / geruhet hast du nach dem Bad, die Augen / kaum zugetan.“ In: SW VIII. S. 52. Z. 31-33.

18658SW VIII. S. 53. Z. 2-3.

18659SW VIII. S. 58. Z. 8.

18660SW VIII. S. 58. Z. 19-20.

18661SW VIII. S. 58. Z. 23-25.

18662SW VIII. S. 60. Z. 31-32.

18663SW VIII. S. 62. Z. 2-3.

Strauch. Dunkel. Am Himmel einzelne / funkelnde Sterne. Nur die großen Formen sind dem Auge wahrnehmbar“).¹⁸⁶⁶⁴

Die Verbindung zwischen dem Motiv und dem Tod zeigt sich in diesem Werk auch durch den Sterbenden. Zwar bittet er Ödipus, ihn zu erlösen, doch ist er erblindet („Mensch, ich seh´ dich nicht. Ich bin / vor Qualen blind geworden“).¹⁸⁶⁶⁵ So kann der Blinde auch die Welt nicht mehr wahrnehmen, und wähnt sich allein in seiner Qual.¹⁸⁶⁶⁶ Ein weiterer Bezug zum Blick erfolgt im zweiten Aufzug durch den Knaben, der über Kreons Fehlen in Bezug auf die Sphinx sagt, dass es die Götter waren die dies bewirkten.¹⁸⁶⁶⁷ In Verbindung mit dem Blick steht jedoch auch die problematische Einschätzung des Knaben in Bezug auf Kreon, stuft er den Tod des Laios doch als notwendig ein, denn ohne ihn könnte Kreon nicht König werden. Mit Kreons Reaktion auf dessen Betrachtung des Todes, eben weil Kreon sich fürchtet, spielt er auch auf den falschen Blick dessen an.¹⁸⁶⁶⁸ Des weiteren zeigt sich das Augen-Motiv auch in Verbindung mit den Göttern, wähnt Antiope doch, dass diese diejenigen strafen – sie spielt auf Laios und seinen frühen Tod an – die keine Kinder haben („Wer die Unfruchtbare zu sich nimmt, / auf den blicken die Götter ergrimmt“).¹⁸⁶⁶⁹ Ebenso gelingt es Hofmannsthal das Motiv durch Teiresias einzubinden („Er sitzt vor der Höhle und sieht, was nicht da ist“),¹⁸⁶⁷⁰ der in Bezug auf die königliche Familie das Fehlen derer anspricht:

„noch sterbend buhlt ihr Aug´ umher und wird
nicht satt
[...]
bis daß sich Blut
und Blut in dunklem Wald begegnet, Haß
und Haß die Augen schief verschränkt“¹⁸⁶⁷¹

Problematisch wird die Sehergabe des Teiresias dadurch, dass das Volk danach verlangt zu wissen, wer der Retter ist, während es Antiope nach dem Mörder ihres Sohnes verlangt. Teiresias bindet in seine Antwort, ohne sich auf eine der beiden Fragen zu beziehen, ebenso das Augen-Motiv ein; jedoch verweist er auf die Begebenheit am Weg und den toten Laios („die Knechte liegen tot mit offenen Augen“),¹⁸⁶⁷² während es Antiope unaufhörlich danach drängt, den Mörder zu wissen: „Laß den Mörder nicht / aus deinem Aug´.“¹⁸⁶⁷³ Auf die fragende Antiope („Laß den Knaben / nicht aus dem Aug´“),¹⁸⁶⁷⁴ reagiert der Seher jedoch nicht: „Teiresias achtet ihrer nicht, sein blindes Auge starrt in die Ferne.“¹⁸⁶⁷⁵

Des weiteren findet sich Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Motiv durch das Volk; zum einen verlangt es, nicht wissend und nicht sehend, durch den blinden Teiresias zu erfahren, wer der Retter ist,¹⁸⁶⁷⁶ zum anderen zeigt sich das Motiv durch die Worte des Volkes an den fremden Ödipus, wobei das Augen-Motiv hier in Verbindung mit der Bedrohung durch die Sphinx gesetzt ist („und die Augen / sind blutig“).¹⁸⁶⁷⁷

Ebenso wie das Motiv der Nacht zeigt sich auch bei diesem Motiv-Komplex eine Reduzierung Hofmannsthals in *Semiramis* (1905-1909, 1917-1918, 1919-1922). Nur wenn Semiramis sich an den ästhetizistisch empfänglichen Priester wendet, heißt es: „wirst Du das Gewand des Alters abwerfen, und, glühend wie Deine Auge, mir entgegentaumeln?“¹⁸⁶⁷⁸

In *König Ödipus* (1906) bindet Hofmannsthal das Augen-Motiv zum ersten Mal durch das Volk ein, welches

18664SW VIII. S. 105. Z. 3-4.

18665SW VIII. S. 101. Z. 22-23.

18666SW VIII. S. 102. Z. 6-14.

18667SW VIII. S. 60. Z. 9-13.

18668SW VIII. S. 63. Z. 29-31.

18669SW VIII. S. 66. Z. 27.

18670SW VIII. S. 85. Z. 26.

18671SW VIII. S. 87. Z. 23-39.

18672SW VIII. S. 88. Z. 24.

18673SW VIII. S. 89. Z. 8-9.

18674SW VIII. S. 89. Z. 22-23.

18675SW VIII. S. 89. Z. 26.

18676SW VIII. S. 84. Z. 26-30.

18677SW VIII. S. 95. Z. 6-7.

18678SW VI. S. 108. Z. 2-3.

sich Hilfe suchend an Ödipus wendet („Ihre Augen sind auf die Tür gerichtet“).¹⁸⁶⁷⁹ Auch durch den Seher erfolgt das Motiv. Doch da Teiresias Ödipus nicht den Mörder des Laios nennen will, klagt er ihn als Verschwörer an. Zur Tat selbst sei er ja nicht fähig – dies lässt Rückschlüsse auf Ödipus' eigene Blendung ziehen – aufgrund seiner Blindheit: „Wärest du sehend, ich schrie es laut: / dir gehört die Tat, dir ganz allein!“¹⁸⁶⁸⁰ Hatte Ödipus von diesem ursprünglich noch die Wahrheit verlangt und ihn als im Licht stehend betrachtet, sieht er nach seiner scheinbaren Weigerung, nun im Zusammenhang mit der Blindheit seiner Augen, dessen Verbindung zur Dunkelheit („Denn du bist ja taub / und blind zugleich und innen auch!“).¹⁸⁶⁸¹ Zudem klagt Ödipus auch Kreon an, er habe Teiresias, der nur „Augen hat / für seinen Vorteil“,¹⁸⁶⁸² auf ihn losgelassen. Erst mit der Begegnung mit Jokaste und der Äußerung in Bezug auf die äußere Ähnlichkeit, zeigt sich, dass Ödipus' Glauben, er habe nichts mit dem Mord am Laios zu tun, wankt und er die Angst äußert, „der Seher [habe richtig] gesehen“.¹⁸⁶⁸³

So erfolgt durch Teiresias auch der erste Bezug zum Augen-Motiv in Verbindung mit Ödipus. Der König, der Kreon und auch Teiresias Verrat an ihm vorwirft, wird durch Teiresias, der zwar blind sein mag aber die Wahrheit dennoch – zumindest innerlich – sehen kann, mit dieser – wenigstens andeutungsweise – konfrontiert: „Höhnst du mich blinden Mann? / Blinder du selbst, erkennst nicht, in welcher Höhle dein Lager!“¹⁸⁶⁸⁴ Zudem ist es Teiresias, der Ödipus seine spätere Blendung prophezeit: „Blind / aus einem Sehenden, sonst reich, jetzt Bettler, / wird er am Stabe sich ins Elend tasten.“¹⁸⁶⁸⁵

Als Kreon von den Worten des Königs erfährt, der ihm den Treuebruch vorwirft, fragt er auch die Greise, ob er die Worte mit „klarem Blick, seiner selbst bewußt, bei Sinnen“¹⁸⁶⁸⁶ gesprochen hatte. Wie falsch die Sicht des Ödipus auf sein Leben ist, wie bereitwillig er die begangenen Morde und die Wahrheit ignoriert hatte und sich dennoch im Lichte stehen sah, zeigt sich schließlich durch seine Blendung. Es ist sinnig, dass er gerade die Spange am Kleid der Jokaste dazu wählt, sich das Augen-Licht zu nehmen. Durch eine der Mägde schildert Hofmannsthal Ödipus' Blendung:

„>>Ihr habt ja nie gesehen<<, sagte er, >>nicht
gesehen, was ich tat, nicht, was ich litt,
niemals gesehn, wer vor mir steht, so schaut //
auch weiter in die Nacht<< und hebt, – die Augen,
zu seinen Augen redet er, – und hebt
die Hände, beide Hände, mit den Spangen
und bohrt die Spangen sich in beide Augen,
in die lebend'gen Augen, bis ihm Blut
heruntertriefte über die Wangen, über
das ganze Gesicht!“¹⁸⁶⁸⁷

Ödipus' Blendung steht in direktem Zusammenhang mit seinem Leben, der Überheblichkeit seines Wesens, seinem Narzissmus, wähnt er die Anderen doch weiter in die Dunkelheit schauend, wodurch sich erahnen lässt, dass er sich durch seine Tat, empfindet er doch Mitleid mit sich, wieder über die Allgemeinheit erheben will. Auch wenn Hofmannsthal Ödipus' Erscheinen beschreibt, zeigt sich der Bezug zu seinen Augen („Aus dem Tor kommt Ödipus, mit wildem Haar, die blutenden Augen dürftig verbunden“).¹⁸⁶⁸⁸ Vor dem Volk bekennt er nun, für immer Teil der Dunkelheit zu sein.¹⁸⁶⁸⁹ Ödipus selbst bezeichnet sich nun als „Blinden“,¹⁸⁶⁹⁰ doch sieht er sich auch als Werkzeug der Götter und schiebt damit die Schuld von sich. Der Gott habe ihm zwar dieses grauenvolle Schicksal auferlegt, aber er selbst habe Stärke bewiesen. So präsentiert er sich nun vor seinem Volk in selbstloser Weise:

18679SW VIII. S. 133. Z. 7.

18680SW VIII. S. 143. Z. 31-32.

18681SW VIII. S. 145. Z. 14-15.

18682SW VIII. S. 146. Z. 8-9.

18683SW VIII. S. 158. Z. 3.

18684SW VIII. S. 146. Z. 32-33.

18685SW VIII. S. 148. Z. 13-15.

18686SW VIII. S. 149. Z. 32.

18687SW VIII. S. 178-179. Z. 33-35//1-7.

18688SW VIII. S. 179. Z. 20-21.

18689SW VIII. S. 170-180. Z. 36//5.

18690SW VIII. S. 180. Z. 10.

„Apollon hat dies grauenhafte Weh
mir aufgebaut. Doch mit den Augen wurden
die Hände da mir fertig. Dazu brauchte
kein Gott zu helfen. Was soll ich noch anschauen?
Den Vater drunten, wenn ich ihm begegne?
oder die Kinder, ihren Blick in meinen
verschränken und ein unausdenkbares Gespräch
von Aug' zu Auge führen? Fort mit mir!“¹⁸⁶⁹¹

Dabei hatte Ödipus vor den Greisen seine Unsicherheit in Bezug auf sein Schicksal bekannt; auf seine Frage, wohin dieses ihn treibt (SW VIII. S. 179. Z. 29-31), hatten ihm die Greise doch geantwortet: „Zu grauenvollem Tun, das kein Aug' / Begehrt zu sehen.“¹⁸⁶⁹² Dabei zeigt sich auch, dass die Greise Ödipus' Handeln, sich selbst zu blenden, tadeln („wer hat die Hand / geführt, als sie die Augen mordete?“).¹⁸⁶⁹³ Dass Ödipus vor allem mit sich selbst Mitleid hat, zeigt sich auch in Bezug auf seine Kinder; so gibt er vor, er habe sich die Augen „herausgeweint“¹⁸⁶⁹⁴ und könne sie deswegen nicht sehen.

Ein weiterer Bezug zum Augen-Motiv zeigt sich durch Kreon, hier sogar in Verbindung mit der Religion, erhofft sich das Volk doch Rettung vor dem Tod („Apollon! Käm' er doch umfunkelt so / mit Glück, wie er dem Aug' entgegenstrahlt“).¹⁸⁶⁹⁵ Nach Ödipus' Anklage an Kreon, er habe ihm gegenüber die Treue gebrochen, beschreibt Hofmannsthal die Begegnung des Königs mit seinem Schwager mit den Worten: „Ödipus und Kreon stehen sich Aug' in Auge.“¹⁸⁶⁹⁶ In Bezug auf den Treuebruch klagt Ödipus den Kreon schließlich an, er habe vor „aller Augen“¹⁸⁶⁹⁷ nach seiner Krone gegriffen.

Auch die Greise haben keinen klaren Blick auf die Dinge. Auf Kreons Frage, ob denn der König bei seiner Anklage an ihn (SW VIII. S. 149. Z. 32) sich bewusst gewesen sei, was er da gesprochen hatte, lässt Hofmannsthal den zweiten Greis antworten: „Ich weiß nicht. Was die Herrscher tun, das seh' ich nicht.“¹⁸⁶⁹⁸ Obwohl sie Zeugen der Morddrohung des Ödipus an seinen Schwager waren, geben sich die Greise immer noch der Hoffnung hin, dass sich alles zum Guten wenden möge, wenn derjenige sprechen würde, der Zeuge der Tat am Laios war („dass' Augen alles sah'n, gesprochen hat“).¹⁸⁶⁹⁹

In der *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906) zeigt sich das Augen-Motiv erstmalig durch die zwei Ahornbäume, die auf einem keinen Hügel stehen.¹⁸⁷⁰⁰ Dabei zeigt sich auch in diesem Werk Hofmannsthal, dass der Genuss der Kunst, hier die Lektüre von Wassermanns *Die Schwestern* (1906), zu einer Veränderung des Blickes führt. Dies zeigt sich an dem Hausherrn Ferdinand, wenn Hofmannsthal ihn sagen lässt: „Mein Gefühl der Welt war aufgewühlt wie lange nicht, in wunderbaren Tiefen des Geschicks hatte ich hinabgeblickt, und das Leben schien mir schöner und gefährlicher als je zuvor.“¹⁸⁷⁰¹ So trifft Ferdinand zudem im Billardzimmer auf den wenig geliebten Onkel, obwohl er eigentlich „nach seinen Gästen [...] sehen“¹⁸⁷⁰² wollte. Die Kritik des Onkels bricht die Ergriffenheit Ferdinands für das Buch Wassermanns auf. Zwar versucht er sich, wieder in die Stimmung der Lektüre zu versetzen, doch es gelingt ihm zunächst nicht.¹⁸⁷⁰³ Erst in der zauberischen Stimmung der Nacht, kann er sich wieder auf das Buch besinnen, allerdings

18691SW VIII. S. 180. Z. 15-22.

18692SW VIII. S. 179. Z. 33-34.

18693SW VIII. S. 181. Z. 12-13.

18694SW VIII. S. 183. Z. 6.

18695SW VIII. S. 135. Z. 21-22.

18696SW VIII. S. 150. Z. 3.

18697SW VIII. S. 150. Z. 7.

18698SW VIII. S. 149. Z. 35.

18699SW VIII. S. 161. Z. 7.

18700„[...] uralt, riesig; wie zwei Wächter blickten sie das Haus an, das ihnen gegenüberstand, etwas tiefer als sie.“ In: SW XXXIII. S. 135. Z. 9-11.

18701SW XXXIII. S. 138.-139. Z. 38-40//1.

„Ich sah das einsame Licht der Kerze, die tiefen Schatten an der Wand mit einem anderen Blick als früher, und noch jetzt im hellen Tageslicht sehe ich mein Haus, ich sehe eure Gestalten, eure Gesichter mit Befremden, als käme ich von weit her.“ In: SW XXXIII. S. 139. Z. 1-4.

18702SW XXXIII. S. 140. Z. 2-3.

18703„Keine schlug auch nur in einem Moment das Auge auf, ihm ins Auge zu sehen. Er suchte nach einem Ruhepunkt und fand keinen.“ In: SW XXXIII. S. 143. Z. 16- 18.

zeigt sich dabei eine gleichzeitige Distanz zu seiner Wirklichkeit. ¹⁸⁷⁰⁴ Ferdinands Blick fällt auf einen Teller mit Früchten, ¹⁸⁷⁰⁵ und eine Erregung ergreift ihn. ¹⁸⁷⁰⁶ Vor der Novelle waren der Korb mit Früchten ihm lediglich ein Obstkorb gewesen, doch durch die Lektüre der Novellen hatte sich sein Blick verändert. ¹⁸⁷⁰⁷ „Er, der mit dem kühnen, sichern Blick des Besitzenden, mit dem Blick des Liebenden, mit dem Blick des Jägers in die Welt zu schauen gewohnt war, begriff mit bescheidener Seele einen Blick, der über allen diesen war und mit dem jene Früchte dort im Kerker, in der Todesnacht, zu Trägern der unfaßlichsten Botschaft ersehen waren.“ ¹⁸⁷⁰⁸ In den Varianten zeigt sich zudem ebenso ein Bezug zum Blick, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach durch den Onkel und durch sein Verhältnis mit Kunst und Welt (SW XXXIII. S. 403-404. Z. 29-36//1-5), ¹⁸⁷⁰⁹ durch Ferdinands Distanz zu dem Werk nach der Kritik des Onkels, ¹⁸⁷¹⁰ sowie durch den Spaziergang der beiden Freunde Waldo und Gottfried, ¹⁸⁷¹¹ wobei sich das Augen-Motiv hier durch die Betrachtung der Natur zeigt. ¹⁸⁷¹²

In *Jedermann. Allererste Fassung in Prosa 1906* zeigt sich die erste Einbindung des Augen-Motivs durch Jedermann, der auf Grund der ausgeschlagenen Liebeserfahrung zu seinem Diener sagt, und damit das Ahnen des Todes als Grund für seine Verweigerung zeigt: „Ich kann den Hahn nicht balzen hören und den Hirschen nicht schreien, ohne daß mir schwarz vor den Augen wird.“ ¹⁸⁷¹³ Deutlich wird der Bezug zum Auge auch, wenn Jedermann auf den Tod trifft. Nach dem Verweis des Todes, dass er auch dem Leben nahe stehe, haucht er Jedermann an, worauf dieser äußert: „Vergifte nicht meine armen Augen.“ ¹⁸⁷¹⁴ Auch nachdem der Tod Jedermann für die letzte Stunde seines Lebens verlassen hat, zeigt sich die Einbindung des Augen-Motivs wenn Jedermann bedauert, jeglichen sozialen Kontakt verloren zu haben: „Niemand sehen. Mit keinem reden.“ ¹⁸⁷¹⁵ Wiederum fragt Mannon seinen Herrn „Was sehen Sie mich so an?“, ¹⁸⁷¹⁶ nachdem Jedermann festgestellt hat, dass er seinen Durst nach Leben nicht zu stillen vermag. Mit Mammons Blick jedoch zeigt sich ein Zug zur Gewalt, wenn er Jedermann schildert, wie er den Eltern Josepha entreißen will: „Ich jage ihm einen Blick in den Leib, der ihn lähmt, als wäre es der goldene Blitz aus einer Pistole.“ ¹⁸⁷¹⁷ Ein weiterer Bezug des Jedermann zu Mammons Augen zeigt wiederum, dass er ihm sein Wesen neidet; so sieht er, während dieser ihm schildert wie er ihm Josepha zuführt, in seinen Augen die Freude, ein „zuviel teilnehmendes Vergnügen“ ¹⁸⁷¹⁸ was er ihm nehmen will. Wenn Jedermann schließlich auf seinen Freund trifft, dann schildert er ihm, dass die Vergangenheit wirklich vergangen ist. ¹⁸⁷¹⁹ Der Freund jedoch kann Jedermanns Blick nicht ertragen, bedingt dadurch, dass Jedermann in ihm nun den Ästhetizismus sieht, den er selbst überwinden wird („Sieh mich doch nicht böse an“). ¹⁸⁷²⁰

In den Notizen zeigen sich des weiteren zahlreiche Bezüge zum Augen-Motiv, mitunter dadurch, dass einer der Heiligen zu Gott von der „Seelenkraft aus Blicken“ ¹⁸⁷²¹ spricht, aber auch noch einmal durch die

18704, „Über die dunklen Stellen des Zimmers wie über dunkle Abgründe schweifete sein Blick als in einer fremden Welt; nichts war geheimnislos in diesem Raum; auf dies schöne Bett hatte das Leben ihn hingelegt, ob für eine oder für viele Nächte.“ In: SW XXXIII. S. 143. Z. 34-37.

18705SW XXXIII. S. 143-144. Z. 40-2.

18706SW XXXIII. S. 144. Z. 1-6.

18707, „[...] und was sehe ich heute darin, nachdem ich jene dritte Novelle gelesen habe, was würde ich mein Leben lang darin sehen, wenn eine solche Bezauberung in unserer Phantasie nur aushielte, so lange wie ein Duft in einer hölzernen Schatulle.“ In: SW XXXIII. S. 144. Z. 7-10.

18708SW XXXIII. S. 144. Z. 32-37.

18709SW XXXIII. S. 403. Z. 27-29.

18710, „Die Forderung der Welt lag vor ihm. Er dachte an die Novellen sie schienen die Augen zuzuhaben.“ In: SW XXXIII. S. 407. Z. 33-34.

18711SW XXXIII. S. 408. Z. 17, SW XXXIII. S. 408. Z. 23, SW XXXIII. S. 408. Z. 29.

18712SW XXXIII. S. 404. Z. 23.

18713SW IX. S. 12. Z. 9-10.

18714SW IX. S. 15. Z. 25.

18715SW IX. S. 15. Z. 31.

18716SW IX. S. 12. Z. 18-19.

18717SW IX. S. 12. Z. 27-29.

18718SW IX. S. 13. Z. 4-5.

18719, „Du verstehst mich nicht mein Freund. Nie wieder. Nie wieder dein Aug in meine, deine Antwort auf meine Frage.“ In: SW IX. S. 23. Z. 34-35.

18720SW IX. S. 24. Z. 18.

18721SW IX. S. 133. Z. 11-12.

Sinnenlust in Verbindung mit der geplanten Episode mit vier Mädchen („O schöne Augen meiner Kraft!“),¹⁸⁷²² sowie durch Jedermanns schwächliche Werke („So schwach, hohläugig“),¹⁸⁷²³ das Ahnen der Unzulänglichkeit des Ästhetizismus,¹⁸⁷²⁴ durch Jedermanns Auseinandersetzung mit den Verwandten¹⁸⁷²⁵ und schließlich durch die Annäherung an die Konzeption: „In diesem Sterben liegt ein Hindurchmüssen durchs Ganze, nichts auslassend, vor nichts die Augen zudrückend, alles verschluckend, in sich einnehmend, verklärend“.¹⁸⁷²⁶

Bereits sehr früh in *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) erfolgt der Bezug zum Motiv durch den Erzähler, muss er doch erleben, dass seine Vorstellungen von den Deutschen nicht mit dem übereinstimmen, was er nun wirklich sieht, und dass ihm nun seine Begriffe unter dem „wirklichen Ansehen“¹⁸⁷²⁷ verloren gegangen sind.¹⁸⁷²⁸ Der Protagonist lässt auch dieses Motiv geknüpft erkennen an die Konzeption, beginnend durch den Aphorismus („The whole man must move at once“).¹⁸⁷²⁹ So berichtet der Protagonist in seinen Briefen doch von einem wahrhaftigen Erleben der Konzeption durch die Begegnung mit verschiedenen Menschen.¹⁸⁷³⁰ Dabei kann das Erleben der Konzeption durchaus etwas vermeintlich beiläufiges Enthalten, wie der „Blick eines sterbenden Affen“.¹⁸⁷³¹ Die früheren Deutschen, wenn er sie ansah, waren dagegen ganze Menschen, unterstanden der Konzeption in ihrem Leid und in ihrem Glück. „In jedem Blick ihrer Augen, in jedem Krümmen ihrer Finger waren sie ganz.“¹⁸⁷³²

Im zweiten Brief, der datiert auf den 22. April 1901 ist, zeigt sich das Motiv gleich zu Beginn in Verbindung mit der Distanz zwischen dem Protagonisten und den Deutschen gesetzt (SW XXXI. S. 157. Z. 11), aber auch ebenso durch den Mangel, den der Protagonist den Deutschen attestiert.¹⁸⁷³³ Hofmannsthal zeigt damit durch den Protagonisten in dieser Schrift auf, dass sich der Mangel an Konzeption nicht nur an der Sprache zeigt, sondern sich auch in seinen Augen spiegelt, wobei der Protagonist selbst diesen Mangel auch mit den Augen wahrnimmt.¹⁸⁷³⁴ Auch zu Beginn des dritten Briefes bezieht er sich neuerlich auf den problematischen Zustand in Deutschland, gebunden an das Augen-Motiv, wenn es heißt: „Da ich heimkam, dachte ich zu sehen, wie sie leben. Und ich bin da, und wie sie leben, sehe ich nicht; und ich sehe, wie sie leben, und es freut mich nicht.“¹⁸⁷³⁵ Gegen die Gegenwart stellt der Protagonist das Erleben der Kupferstiche Albrecht Dürers in der Kindheit, zu denen er ein ambivalentes Verhältnis hatte: „Manchmal quälte ich den Vater, er solle die Mappe bringen lassen. Und manchmal war ich nicht dazubringen, noch ein Blatt mehr zu sehen“.¹⁸⁷³⁶ Da der Vater ihm gesagt hatte, dass in den Kupferstichen das alte Deutschland zu sehen ist, hatte sich das Kind gesagt: „»Giebt es auch ein Buch, wo man das alte Österreich drin sehen kann?«“¹⁸⁷³⁷ In dem heutigen Deutschland jedoch will der Protagonist weder leben noch sterben; dies führt

18722SW IX. S. 133. Z. 23.

Siehe (Notizen): SW IX. S. 134. Z. 25, SW IX. S. 134. Z. 32.

18723SW IX. S. 135. Z. 24.

18724„Immer gewusst im Tiefsten! immer durchschaut! mir ganz mich gegeben – immer daneben vorbei geblickt“. In: SW IX. S. 146. Z. 7-8.

18725Siehe (Notizen): SW IX. S. 145-146. Z. 34-37//1-2.

18726SW IX. S. 135. Z. 3-5.

Siehe (Notizen): SW IX. S. 137. Z. 6, SW IX. S. 138. Z. 15-17, SW IX. S. 143. Z. 7-8.

18727SW XXXI. S. 151. Z. 7.

18728SW XXXI. S. 152. Z. 14.

18729SW XXXI. S. 152. Z. 31.

18730Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 153. Z. 13-14, SW XXXI. S. 153. Z. 24-25.

18731SW XXXI. S. 154. Z. 39.

„The whole man must move at once – und so waren sie, ob es Mädchen waren mit Taubenblick oder unstäte Männer, die Augen trunken von grenzenlosen Gedanken, oder verzeihende Greise und zürnende Richter mit Brauen des Löwen. Sie waren aus einem Guß.“ In: SW XXXI. S. 156. Z. 25-29.

18732SW XXXI. S. 156. Z. 35.

18733SW XXXI. S. 158-159. Z. 39-40//1-7.

18734„[...] zwar sah ich den Unbekannten, die an mich wehten, nicht immer ins Gesicht, manchmal hörte ich ihre Rede, oder meine Seele selbst schweifte für Blitzesdauer in ihre Rede hinüber, dann war mir, ich sah solche Gesichter von innen. »Ich kann nicht anders« steht auf solchen Gesichtern geschrieben. Und nun sehe ich seit vier Monaten in die Gesichter der Wirklichen“. In: SW XXXI. S. 159. Z. 11-16.

18735SW XXXI. S. 161. Z. 14-15.

18736SW XXXI. S. 162. Z. 20-22.

18737SW XXXI. S. 162. Z. 32-33.

ihn dazu, sich seinen Tod vorzustellen, wenn es heißt: „Blicke stelle ich mir vor, letzte Blicke durch ein friedliches Fenster ins Freie. Nein, hier dürfte es nicht sein.“¹⁸⁷³⁸ Zum Ende des dritten Briefes äußert der Protagonist seinen Wunsch, Österreich noch einmal zu sehen (SW XXXI. S. 165. Z. 9-10), wissend, dass er auch in diesem Land nicht dauerhaft leben wird.

In dem vierten Brief zeigt sich neuerlich seine Kritik an Deutschland. So schildert er sein Unwohlsein beim Anblick von alltäglichen Gegenständen, wie einem Krug oder einem Eimer („Es ging von seinem Anblick ein leichter unangenehmer Schwindel aus“).¹⁸⁷³⁹ Deutlich zeigt sich auch beim Anblick von Bäumen die Haltlosigkeit, die den Protagonisten in diesem gegenwärtigen Deutschland befällt, bedingt durch den Mangel an Konzeption.¹⁸⁷⁴⁰ Dabei spielt der Protagonist mitunter auch seine Haltlosigkeit herunter, spricht von einer inneren Vergiftung und einem „bösen Blick“,¹⁸⁷⁴¹ der ihn das gegenwärtige Deutschland so sehen lässt, bedingt auch durch seine lange Abwesenheit.¹⁸⁷⁴² Im vierten Brief schließlich schildert der Protagonist aber auch die Lösung der Haltlosigkeit, wenn er den Bildern van Goghs begegnet: „Mein Lieber, es gibt keine Zufälle, und ich sollte diese Bilder sehen, sollte sie in dieser Stunde sehen, in dieser aufgewühlten Verfassung, in diesem Zusammenhang.“¹⁸⁷⁴³ Dabei hat ihn das Gefühl des Haltes, der Kontakt mit der Konzeption nicht sofort befallen, sondern er musste ihn sich erarbeiten; er musste lernen, die Bilder „als Einheit zu sehen“.¹⁸⁷⁴⁴ Hofmannsthal zeigt hier deutlich auf, dass der Gewinn der Konzeption mitunter durch einen Prozess, eine Entwicklung geschieht, durch die der Mensch letztendlich seinen Halt im Leben findet, und dass dieser Gewinn abhängig ist von dem Blick, den der Mensch in die Welt wirft, und dass der Gewinn dieser Konzeption auch den Blick des Menschen wandeln kann.¹⁸⁷⁴⁵

So versucht er auch in dem fünften Brief, der auf den Mai 1901 datiert ist, dem Freund seine Faszination für die Bilder zu erklären. Dies führt ihn dazu, auch Rama Krishna anzuführen, und eine Episode seines Lebens zu erwähnen, die einen Heiligen aus ihm gemacht hatte.¹⁸⁷⁴⁶ Dies führt den Protagonisten wiederum zurück zu sich selbst („Ein Schauen ist es, nichts weiter, und jetzt zum ersten Male trifft es mich“),¹⁸⁷⁴⁷ was ihn mitunter auch an den Sturm im Hafen von Buenos Aires denken lässt, und damit neuerlich an die Erfahrung der Konzeption.¹⁸⁷⁴⁸ Hierdurch zeigt der Protagonist auf, dass die Kunst an die Stelle der Religion getreten ist, treten musste, weil der moderne Mensch die Religion verloren hat; da er aber den Halt in seinem Leben nicht auslassen kann, darf die Kunst als Vermittler wirken.¹⁸⁷⁴⁹

e. Die Passivität des Ästhetizisten

„Der gefährlichste Gegner der Kraft ist die Schwäche.“¹⁸⁷⁵⁰

Nicht tätig zeigt sich der Protagonist Hofmannsthals, sondern genießend, was seine Figuren, so sie einem

18738SW XXXI. S. 165. Z. 3-5.

18739SW XXXI. S. 166. Z. 20-21.

Des weiteren, siehe: XXXI. S. 166. Z. 28.

18740SW XXXI. S. 166. Z. 31-39.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 167. Z. 8-20.

18741SW XXXI. S. 167. Z. 21.

18742Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 167. Z. 30.

18743SW XXXI. S. 168. Z. 29-31.

18744SW XXXI. S. 169. Z. 6.

„[...] dann aber, dann sah ich, dann sah ich sie alle so, jedes einzelne, und alle zusammen, und die Natur in ihnen, und die menschliche Seelenkraft, die hier die Natur geformt hatte, und Baum und Strauch und Acker und Abhang, die da gemalt waren, und noch das andre, das, was hinter dem Gemalten war, das Eigentliche, das unbeschreiblich Schicksalhafte – das alles sah ich so, daß ich das Gefühl meiner selbst an diese Bilder verlor, und mächtig wieder zurückbekam, und wieder verlor!“ In: SW XXXI. S. 169. Z. 6-13.

18745Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 170. Z. 17.

18746SW XXXI. S. 172. Z. 10-19.

Dabei zeigt Hofmannsthal in dieser Passage auch auf, dass es eines passenden Wesens bedarf (SW XXXI. S. 172. Z. 19-28).

18747SW XXXI. S. 172. Z. 31-32.

18748SW XXXI. S. 173. Z. 5-29.

18749SW XXXI. S. 174. Z. 5-33.

18750Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Buch der Freunde, S. 47.

ästhetizistischen Lebensentwurf folgen, passiv zeigt.

In den unveröffentlichten Gedichten zeigt sich nur vereinzelt das Motiv, das allesamt kritisch betrachtet wird. Hofmannsthal bindet das Motiv mitunter innerhalb der Zeitkritik in dem Gedicht <Wie unwahr wie gemacht ...> (1889 ?) ein; der Mensch der Moderne ist kein Tätiger, sondern nur ein passiver Erbe (SW II. S. 18. V. 7-9). Primär zeigt sich Hofmannsthals Kritik an das dichterische Schaffen seiner Generation geknüpft an die „Bücher [die] schal und kalt wie wir“¹⁸⁷⁵¹ selbst sind. Deutlich zeigt sich die kritische Stellung zur Passivität auch in dem Gedicht *Gedankenspuk* (1890 ?), wenn der Mensch durch Figuren wie Hamlet, die für die „Lebensverneinung“¹⁸⁷⁵² und Passivität stehen, in ihrer Kreativität gehemmt werden und der Vergangenheit näher stehen als der Gegenwart. Auf die passiven Strömungen seiner Zeit und damit dem Mangel an Tat (SW II. S. 265. V. 13-16) und dem Verharren in der Vergangenheit geht Hofmannsthal auch in dem vierten Gedicht >>Epigonen<< aus der Gedichtsammlung <Sieben Sonette ...> (1891) ein. Dem Menschen der Moderne ermangelt es an Standhaftigkeit, er „schwanket kläglich zwischen den Verfechtern“¹⁸⁷⁵³ und ist mehr ein Verwalter des „Erbten“.¹⁸⁷⁵⁴ Des weiteren deutet sich die Passivität auch in dem Gedicht *Allein* (1891) an, ob durch den Rückzug in künstlich geschaffene Räume, die Hinwendung zur Vergangenheit, besonders aber dadurch, dass das lyrische Ich sich zwar seines „ungelebte[n] Leben[s]“¹⁸⁷⁵⁵ bewusst wird, aber wie viele Ästhetizisten Hofmannsthals nicht fähig ist, sich daraus zu befreien.

Hofmannsthal stellt in *Der Geiger vom Taunsee* (1889) die Passivität des Ästhetizisten gegen die Aktivität des Geigers. Die Passivität zeigt sich aber bereits in der abgeschiedenen, künstlich wirkenden Natur, die der Ästhetizist als seinen Fluchtraum auswählt,¹⁸⁷⁵⁶ vor allem wenn er dem Geiger folgt, wobei er sich nicht leichtfüßig, sondern körperlich unfähig zeigt: „Mühevoll, keuchend mit blut<enden> Händen jede Zacke, jeden Ast benutzend folgte ich ihm, wie gebannt von der Gewalt dieser Töne.“¹⁸⁷⁵⁷ Bezeichnend für sein passives Wesen, ist auch, wenn er im Traum in den Abgrund stürzt: der Preis für seine Unfähigkeit, dem Geiger, der das Konzept der Ganzheit vertritt, zu folgen, spiegelt sich in dem schwachen Versuch nach Halt wieder: „eine schwache Wurzel einer Zwergfichte; ich fühle wie sich, ihre Fasern lösen u ich stürze“.¹⁸⁷⁵⁸

Auch dieses Motiv findet sich bereits in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthals, jedoch nur vereinzelt. In *Das Tagebuch eines Willenskranken* (1891) spricht Hofmannsthal, durch den dilettantischen Dichter Amiel auch von dessen passivem Wesen („so wandte sich sein Sinn einem weichen, passiven Aristokratismus zu“).¹⁸⁷⁵⁹ In *Ferdinand von Saar* >>Schloss Kostenitz<< (1892) zeigt sich das Motiv durch die Menschen Saars, die sensitiv sind, der Vergangenheit erlegen sind und die die Flucht aus dem Leben praktizieren.¹⁸⁷⁶⁰ In *Der neue Roman von D'Annunzio* (1895) hebt Hofmannsthal, in Bezug auf die Figuren D'Annunzios, die nicht im Leben verwurzelt sind, auch die Passivität hervor: „Sie waren wie Schatten. Sie waren ganz ohne Kraft. Denn die Kraft zu leben ist ein Mysterium. Je stärker und hochmütiger einer in wachen Träumen ist, desto schwächer kann er im Leben sein, so schwach, daß es fast nicht zu sagen ist, unfähig zum Herrschen und zum Dienen, unfähig zu lieben und Liebe zu nehmen, zum Schlechtesten zu schlecht, zum Leichtesten zu schwach.“¹⁸⁷⁶¹ D'Annunzios Figuren erweisen sich, laut Hofmannsthal, als durch und durch passive Wesen. Doch auch diese, wie viele von Hofmannsthals eigenen Figuren, wissen zwar um ihre Passivität, finden aber keinen Weg sich aus ihrer Passivität zu lösen, zeigen sie sich doch als unfähig zur Tat.

Das passive Wesen der Figuren, allen voran Andreas, zeigt sich in dem lyrischen Drama *Gestern* (1891)

18751SW II. S. 18. V. 16.

18752SW II. S. 33. V. 27.

18753SW II. S. 50. V. 5.

18754SW II. S. 50. V. 8.

Des weiteren, siehe: SW II. S. 265. V. 30-33.

18755SW II. S. 56. V. 12.

18756„Kein Hauch bewegte die weite metallisch blinkende Fläche.“ In: SW XXIX. S. 7. Z. 7-8.

18757SW XXIX. S. 11. 14-16.

18758SW XXIX. S. 12. Z. 5-7.

18759SW XXXII. S. 20. Z. 11-12.

18760SW XXXII. S. 68. Z. 20-25.

18761SW XXXII. S. 163. Z. 26-29.

bereits in der Beschreibung der Szenerie der erste Szene; so lädt eine „dunkelrote Hängematte“¹⁸⁷⁶² ebenso wie die Truhen zum Verweilen ein. Andreas passives Verhalten wird auch von ihm selbst bedacht, wenn er die Geschehnisse im Hause Pallas resümiert („Geprahlt, gespielt, getrunken und gelacht .. / Was man mit Männern tut, wenn man nicht streitet“).¹⁸⁷⁶³ Auch in der dritten Szene wird Andreas Lebensweise, nach immer neuen Genüssen zu jagen, von Fortunio als passiv eingestuft: „Du trägst die Stimmung nicht, du läßt dich tragen!“¹⁸⁷⁶⁴ Fatalerweise wähnt Andrea in seiner Lebensweise allerdings, eine Aktivität zu sehen: „Ist nicht dies >Tragenlassen< auch ein Handeln? / Ist es nicht weise, willig sich zu wandeln, / Wenn wir uns unaufhaltsam wandeln müssen?“¹⁸⁷⁶⁵ Als passiv erweist sich Andrea auch in der fünften Szene, kann er doch keine Entscheidung bezüglich der Renovierung des Familienanwesens treffen.¹⁸⁷⁶⁶ Der eigenen Passivität stellt Andrea selbst die Fähigkeit der Tat seiner Freunde entgegen („Mich zu entschließen, ist mir unerträglich, / Und jedes Wählen ist ein wahllos Leiden“),¹⁸⁷⁶⁷ wodurch sich auch dadurch das Ahnen des Ästhetizisten bezüglich der eigenen Unzulänglichkeit zeigt.

Die Passivität des Ästhetizisten zeigt sich in *Age of Innocence* (1891) nur beiläufig, mitunter dadurch, wenn Hofmannsthal den dilettantischen Versuch des Ästhetizisten beschreibt, Musik zu produzieren. In Ermangelung seiner Fähigkeiten, denkt er sich in die Vergangenheit, und erinnert sich damit an das Musizieren seines Vaters. Deutlicher zeigt sich die Passivität aber als Hofmannsthal auf die Universitätszeit des Ästhetizisten eingeht: „Ich erlebte nichts und schrieb in ein lichtgelbes gebundenes Tagebuch“.¹⁸⁷⁶⁸

Flüchtig findet sich das Motiv in nur zwei Werken aus dem Jahr 1892. In *Die Bacchen nach Euripides* (1892) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Beschreibung der Agaue in der Notiz *Bacchos*, in Verbindung mit ihrer Zerfaserung des Lebens, und in dem ersten Prosagedicht *Die Rose und der Schreibtisch* (1892) schildert Hofmannsthal nur beiläufig die Passivität des Ästhetizisten. Dabei lässt Hofmannsthal den Protagonisten des Nachts durch die Straßen der Stadt schlendern, wo er zufällig auf der Straße die Rose findet.

In dem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892) schwingt der Tod im Schönheitsempfinden der Schüler, deren Existenz auf Passivität aufgebaut ist, immer mit. Deutlich wird die Abhängigkeit der Schüler von Tizian mitunter durch die Worte des Paris. Im Zuge ihres Lebens und der Bedeutung Tizians für sie, ist es die Genusssucht und die Passivität, die ihr Leben bestimmt: „Und uns gewiesen, jedes Tages Fließen / Und Fluten als ein Schauspiel zu genießen, / Die Schönheit aller Formen zu verstehen / Und unserm eignen Leben zuzusehen.“¹⁸⁷⁶⁹

In dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) zeigt sich Claudio als ein wahrhaft passiver Ästhetizist, der ein Leben voller Genusssucht gelebt hatte.¹⁸⁷⁷⁰ Sein bisheriges Leben reflektierend, erkennt Claudio eben diesen Mangel an Aktivität an, der sich bei ihm darauf bezieht, sich niemals ganz ans Leben gebunden zu haben, und damit an Menschen. „Konnte mich nie darein verweben. / Hab mich niemals daran verloren“,¹⁸⁷⁷¹ ist Claudios Anklage an sich selbst. Sein Mangel wird dem Ästhetizisten aber vor allem dadurch vor Augen geführt, dass er andere Menschen sieht und deren Umgang miteinander als wahrhaftig einstuft. Claudios Reaktion auf sein verschwendetes Leben ist eine Abwendung von der Kunst, in diesem Fall von einer schönen Truhe seines Studierzimmers. Denn die Bindung an Künstliches hat ihn nicht teilhaftig werden lassen am Leben, sondern ihn sein „Leben zu erleben [lassen] wie ein Buch“.¹⁸⁷⁷² Nicht umsonst

18762SW III. S. 7. Z. 6.

18763SW III. S. 10. Z. 7-8.

18764SW III. S. 18. Z. 12.

18765SW III. S. 18. Z. 14-16.

18766SW III. S. 22. Z. 2.

18767SW III. S. 22. Z. 7-8.

18768SW XXIX. S. 22. Z. 11-12.

18769SW III. S. 48. Z. 16-19.

18770Dies betont auch Kurt Hildebrandt, sieht er Claudios Scheitern doch in seiner „Trägheit und passive[n] Genusssucht“ (In: Hildebrandt, S. 294) begründet, die es ihm unmöglich machen eine „Vollendung“ (In: Hildebrandt, S. 294) als Künstler zu erzielen.

18771SW III. S. 55. Z. 1-2.

18772SW III. S. 66. Z. 37.

bindet Hofmannsthal die Passivität des Erlebens an das Sehen, ist doch auch Claudio ein Augen-Mensch, der sein Leben bisher aus „toten Augen“¹⁸⁷⁷³ heraus betrachtet hatte. Wie bei anderen Ästhetizisten, spiegelt sich auch bei Claudio dessen Wesen durch sein Umfeld wieder. Neben seinem schönen und künstlich eingerichteten Studierzimmer, gehört zum Garten ebenso ein „Lusthaus“,¹⁸⁷⁷⁴ das auf Claudios Passivität verweist.

In *Der Tor und der Tod Prolog* (1893) deutet Hofmannsthal die Passivität der dichterischen Freunde lediglich durch deren Verträumtheit (SW III. S. 242. Z. 21-26) und durch das Schlendern von Galeotto und Andrea durch Wien an.

In dem lyrischen Drama *Idylle* (1893) steht dem aktiven, tätigen Schmied seine passive und verträumte Frau gegenüber.¹⁸⁷⁷⁵ Hofmannsthal zeigt in diesem Werk einen der Faktoren auf, die einen Menschen zum Ästhetizisten werden lassen, und zwar ein Übermaß an Passivität, was Hofmannsthal durch die Worte des Schmiedes an dessen Frau zum Ausdruck bringt („Den Sinn des Seins verwirrte allzuvieler Müßiggang / Dem schön gesinnten, gern verträumten Kind, mich dünkt“).¹⁸⁷⁷⁶

Dass auch durchaus Liebe zur Passivität führen kann, zeigt sich im Dramenfragment *Alexanderzug* (1893/1895), wenn es in Bezug auf Alexander heißt: „in der Nähe der Scene mit der Syrerin das Leben ist ein Zeichendeuten, ein unaufhörliches, wer nur einen Augenblick innehält thut seinem Tod ein Stück Arbeit zuvor“.¹⁸⁷⁷⁷

Auch in Hofmannsthals Erzählung *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) verweist Hofmannsthal im Zuge der Charakterisierung des Ästhetizisten auf dessen Passivität. Anstatt einem tätigen Leben nachzugehen, sieht er lieber den Menschen hinterher.¹⁸⁷⁷⁸ Der Zug zur Passivität im Wesen des Kaufmannssohnes wird auch durch sein Umfeld deutlich; so umgibt er sich mit einer älteren Dienerin, die mitunter durch „träge[...], freudlose[...] Bewegungen ihres schönen Leibes“¹⁸⁷⁷⁹ besticht. Ebenso spiegelt sich seine Passivität in dem Dahinleben beider Dienerinnen („und wie die beiden Mädchen in das öde, gleichsam lustlose Leben hineinlebten“).¹⁸⁷⁸⁰

Die Folgen seiner Passivität beleuchtet Hofmannsthal schließlich, wenn er den Ästhetizisten in die Stadt zurückschickt. So erweist er sich als vollkommen lebensunfähig: aus den zurückgelassenen Dienern im Hause des persischen Gesandten kann er nicht die gewünschten Informationen herausbekommen, seine eigene Wohnung ist vollkommen verlassen, weil er es versäumt hat, einen Diener in der Stadt zurückzulassen, und so muss er sich selbst eine Herberge suchen, in einer Stadt, in der er zwar gewohnt hat, aber in der er sich selbst fremd fühlt. Ebenso zeigt sich die Passivität, allgemein betrachtet in dem Sichteiben-lassen des Kaufmannssohnes durch die Stadt, und schließlich auch wenn der Ästhetizist die empfohlenen Sättel des Juweliers ausschlägt, weil er sich nie mit Pferden beschäftigt habe, und er es so auch nicht verstehe zu reiten.¹⁸⁷⁸¹

Die Passivität bindet Hofmannsthal auch durch die Beschreibung des Kindes im Gewächshaus ein, das seine jüngere Dienerin spiegelt, empfindet er doch dessen schwachen Körper. Auf der Flucht aus dem Gewächshaus sieht sich der Ästhetizist zudem mit den Gittern konfrontiert, und erweist sich neuerlich als unfähig: „und im Gefühle seiner inneren Müdigkeit und großen Mutlosigkeit fühlte er voraus, wie die glatten Eisenstäbe seinen Fingern, die ihm erschienen, wie die Finger eines Kindes, sich entwinden und er hinunterstürzt“.¹⁸⁷⁸² Selbst als der Ästhetizist sich aus der unmittelbaren Bedrohung über dem Abhang

18773SW III. S. 66. Z. 32.

18774SW III. S. 67. Z. 30.

18775SW III. S. 55. Z. 2-3.

18776SW III. S. 56. Z. 20-21.

18777SW XVIII. S. 16. Z. 31-33.

18778SW XXVIII. S. 15. Z. 11-13.

18779SW XXVIII. S. 18. Z. 10-11.

18780SW XXVIII. S. 23. Z. 1-2.

18781SW XXVIII. S. 23. Z. 39.

18782SW XXVIII. S. 27. Z. 9-12.

befreien konnte, fühlt er keine merkliche Erleichterung, denn die Leere des Lebens ist ihm erhalten geblieben: „Seltsam war alles von ihm gefallen und ganz leer und vom Leben verlassen ging er durch die Gasse und die nächste und die nächste.“¹⁸⁷⁸³ Seine Unfähigkeit zu aktivem Handeln zeigt sich auch wenn er seinen Schmuck vor die Hufe des Pferdes wirft; doch fatalerweise erkennt er auch hier nicht die Lebensgefahr für sich.

In dem Werk *Was die Braut geträumt hat* (1896/1897) findet sich die Passivität allein durch die Rede Amors, der sich der Lenker der Braut heißt („Bist doch selber, Kleine, Schwache, / Meine Puppe, meine Sache“).¹⁸⁷⁸⁴

Dianora, die Ästhetizistin aus *Die Frau im Fenster* (1897), bekennt ihr passives Wesen, hat sie doch den Tag mit Müßiggang verbracht, um in der Nacht endlich den Geliebten erwarten zu können.¹⁸⁷⁸⁵ Gegen das Leben der religiösen Amme stellt sie ihr gottabgewandtes, träumerisches Wesen. Wie andere, primär männliche Figuren Hofmannsthal, wähnt auch Dianora sich gleichsam verdoppelt in ihrem Sein („Mir ist, als wär ich doppelt, könnte selber / mir zusehn, wissend, daß ich selber bin -“).¹⁸⁷⁸⁶ Dianora selbst setzt diese Empfindungen, diese passiven Schilderungen und Betrachtungen ihrer eigenen Person, durchaus in die Nähe der „Todesstunde“,¹⁸⁷⁸⁷ ohne daraus jedoch Konsequenzen zu ziehen.

Hofmannsthal lässt den Kaiser in *Der Kaiser und die Hexe* (1897) am Anfang seine Bereitschaft zur Aktivität bekennen. Das Leben im reinen Ästhetizismus ist damit auch hier mit dem Ergeben in die Passivität verbunden. Dabei versteht der Kaiser durchaus, dass er sich dem Leben verbinden muss, sich aktiv zeigen muss, um sich von dem passiven Genießen zu befreien, was ihn dazu führt, auf die Jagd gehen zu wollen. Trotz seines Entschlusses zeigt sich der Kaiser immer wieder willenlos und schwach. „Ich will los“,¹⁸⁷⁸⁸ lässt Hofmannsthal ihn sagen. Doch gleichsam verspürt der Kaiser die Eifersucht und ist im Innern immer noch an sie gebunden. Dass er in Passivität verharrt hat, die Möglichkeit der Tat schon früher gegeben war, zeigt sich dadurch, dass der Kaiser schon länger darum wusste, wie er sich von der Hexe befreien kann, dies nur niemals umsetzen konnte und stattdessen lieber in der Passivität verharrt hat.¹⁸⁷⁸⁹

Alle drei Familienmitglieder in *Der goldene Apfel* (1897) tragen die Zeichen der Passivität: statt sich der Gegenwart zu stellen, flüchten sie sich in die Vergangenheit und/oder in ästhetizistische Traumwelten. Aktivität erfolgt nur, wenn der Ästhetizismus als bedroht angesehen wird, so beim Kaufmann durch den Mord an seiner Frau, an der Frau wiederum durch die Suche nach dem Apfel und durch das Mädchen welches ihre wahre Heimat sucht. Dabei zeigt Hofmannsthal auch in durch die Passivität die Beeinflussung durch die Familie, wenn es über den Kaufmann heißt: „das jene, die nicht da war, die hier niemand kannte, ihm gehörte mit ihren Wangen, die nie eine andere Hand gestreichelt hatte, mit ihren Lippen die nie eine von den schlechten Speisen berührt hatten, mit ihren Händen die nie etwas niedriges gearbeitet hatten.“¹⁸⁷⁹⁰ Ebenso durch die Beschreibung der Tochter verweist Hofmannsthal auf die Abgewandtheit vom aktiven Leben („ein siebenjähriges Mädchen, sonderbar klein und zart für ihr Alter, einer Puppe ähnlich jedoch mit Augen, in denen ein zuweilen großer Ausdruck aufflackerte“).¹⁸⁷⁹¹ Kontrastierend, zumindest im Bereich der Passivität, steht der Stallmeister des Königs. Obwohl er äußerlich von Hofmannsthal durch seine Erscheinung als ein vollkommen schönheitsliebender Mensch dargestellt wird, erweist er sich als kraftvoll, eröffnet er der Tochter des Kaufmannes, Dank der Kraft seines Körpers, den Gang in die Tiefe.

Obwohl Fortunio sich in *Der weisse Fächer* (1897) vom Wesen her als passiv erweist, wird er von keiner der Figuren direkt so bezeichnet. Stattdessen erfolgt, sowohl durch den Freund als auch von Seiten der

18783SW XXVIII. S. 27. Z. 21-23.

18784SW III. S. 85. Z. 15-16.

18785SW III. S. 96. Z. 35-36.

18786SW III. S. 106. Z. 33-34.

18787SW III. S. 107. Z. 2.

18788SW III. S. 179. Z. 29.

18789SW III. S. 181. Z. 8-15.

18790SW XXIX. S. 96. Z. 15-19.

18791SW XXIX. S. 98. Z. 19-21.

Großmutter, lediglich der Aufruf zum Handeln. Jedoch ist es Miranda, die zum Ende des Werkes ihre eigene Schwäche im Leben, ihr „kraftloses Blut“¹⁸⁷⁹² erkennt und sich letztendlich dem Leben öffnen will.

In *Das Bergwerk zu Falun* (1899) entwirft Hofmannsthal in den ersten beiden Akten das Bild eines jungen Mannes der dem Träumerischen mehr zugeneigt ist als dem Leben selbst, obwohl er deutliche Züge des Bewusstseins der wirklichen Welt in sich trägt. Mit dem III. Akt aber schildert Hofmannsthal Elis als aktiven Protagonisten, der von der Familie Dahlsjö als ihr Glück bezeichnet wird, und dessen Wesen nicht nur diese Familie anzieht, sondern auch andere Menschen, darunter die zwei Handwerksburschen, die in seinen Dienst treten wollen. In einem Zug zur Treue, dem Leben und seiner Arbeit gegenüber, will er die beiden Handwerksburschen auf ihr „Handwerk“¹⁸⁷⁹³ besinnen. Damit vollzieht Elis genau das Gegenteil von dem, was er in den ersten beiden Akten für sich selbst ersehnt hatte.¹⁸⁷⁹⁴ Passivität erscheint hier als Mitgrund für den Ästhetizismus, hatte Elis doch seine Arbeit die Träumerei genommen. Eben diese Passivität will Elis auch dem jungen Handwerksburschen nehmen, und ihn wieder für die Welt öffnen, so wie er sich – zumindest für den Moment – für die Welt geöffnet hat: „Nein, denn ich heiß dich bleiben, denn ich will / dich so anfassen, dass du dich ermannst / und diese Starrheit will ich von dir schütteln.“¹⁸⁷⁹⁵

Wenn es in *Fuchs* (1900) einer Person zukommt, als passiv beschrieben zu werden, dann ist dies augenscheinlich Fuchs. Doch auch sein Vater zeigt sich als unfähig, und zwar dahingehend seinen Sohn vor der Mutter zu schützen; statt zu handeln, verschließt er die Augen, wundert sich eher über die Launen seines Sohnes, als zu erkennen wie sehr dieser unter seiner Mutter leidet. Bereits die erste Szene ist bezeichnend für die passive Duldsamkeit des Vaters. So äußert sich Fuchs über seine Arbeit,¹⁸⁷⁹⁶ dem Befehl, den die Mutter ihm diesbezüglich gegeben hatte, und Lepic lässt dies einfach geschehen. Neben Fuchs zeigt sich auch an seinem Bruder Felix ein passiver Wesenszug, betont Fuchs die Wesensunterschiede zwischen sich und seinem Bruder („Er ist zart ...“).¹⁸⁷⁹⁷ Während ihn die Mutter arbeiten lässt, verbringt der Bruder die Ferien mit Müßiggang: „Er ist nicht auf Ferien gekommen, um zu arbeiten. Dann hat er nicht meine Gesundheit.“¹⁸⁷⁹⁸ Die Passivität zeigt sich aber vor allem durch die Duldsamkeit des Jungen. So redet Fuchs sein Leben und die Unfähigkeit, sich zu wehren, vor Annette schön, und seinem Vater gegenüber verweist er zudem auf seine Hände, damit er spüren möge, wie sie aus Angst vor der Mutter zittern.

Reduziert zeigt sich in dem Ballett *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) auch dieses Motiv. Hofmannsthal bindet das Motiv jedoch hier, im Sinne der Ganzheit des Seins, innerhalb der Schilderungen der Stunden ein. Neben den tanzenden und aktiven Stunden, schildert Hofmannsthal auch eine TRÄGE STUNDE, die ein „rundes Gesicht mit hellen Augen und eine plumpere Gestalt als die andern“¹⁸⁷⁹⁹ hat. Auch ihre Augenblicke entsprechen ihrem müden Wesen: „Ihre Augenblicke, vier träge Kleine mit runden Köpfen und dicken Armen, dehnen sich neben ihr im Moos.“¹⁸⁸⁰⁰ Der kurzfristige Versuch den aktiven Stunden zu den Menschen zu folgen, wird von ihr schließlich abgebrochen; statt zur Aktivität, kehrt sie bereitwillig zur Passivität zurück und lässt sich ins Gras zurückgleiten.¹⁸⁸⁰¹

Innerhalb der hinterlassenen Gespräche und Briefe zeigt sich das Motiv allein in dem *Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann* (1902) und zwar in Verbindung mit der Kritik des Japaners an dem Europäer: „Diese Europäer in ihrer wulstigen Teufelerscheinung haben etwas so unentschiedenes, Schlaffes.“¹⁸⁸⁰²

18792SW III. S. 173. Z. 29.

18793SW VI. S. 89. Z. 13.

18794SW VI. S. 89. Z. 16-18.

18795SW VI. S. 90. Z. 22-24.

18796„Es ist mir nicht zuwider. In der Sonne ist es anstrengend, aber im Schatten geht es von selber. Übrigens hat es die Mutter mir befohlen.“ In: SW XVII. S. 23. Z. 14-15.

18797SW XVII. S. 30. Z. 34.

18798SW XVII. S. 31 Z. 33-34.

18799SW XXVII. S. 20. Z. 13-14.

18800SW XXVII. S. 20. Z. 14-16.

18801SW XXVII. S. 21. Z. 1-2.

18802SW XXXI. S. 42. Z. 21-22.

In *Ein Brief* (1902) zeigt sich an Chandos der Verlust der Tatkraft, die er in Verbindung mit seinem früheren literarischen Schaffen gesetzt hat. Die Gegenwart jedoch, für ihn bestimmt durch den göttlichen Willen, ist dominiert von seiner Passivität, seiner „Kraftlosigkeit“. ¹⁸⁸⁰³

Hofmannsthal deutet in *Das gerettete Venedig* (1904) Jaffiers Tatunfähigkeit bereits durch die Worte des Gerichtsvollziehers an, der dessen Berufslosigkeit betont. ¹⁸⁸⁰⁴ Dabei wirft Jaffier, nach seiner Rückkehr, Belvidera eine mangelhafte Tatkraft vor, hatte sie es doch nicht geschafft, ihnen die Kostbarkeiten zu bewahren („Und du, du standest da / und ließest es gescheh'n!“). ¹⁸⁸⁰⁵ In Wirklichkeit ist Jaffiers Wehrhaftigkeit („Der Bettler hätte um sein Bett gekämpft“) ¹⁸⁸⁰⁶ nur scheinhaft, denn Belvidera deckt auf, dass er doch gewusst habe, dass die Gerichtsdienere kommen werden. Seine Passivität zeigt sich auch, wenn Belvidera die Kinder in Sicherheit bringt, während er allein zurückbleibt, um das „Grab / von uns'rem Glück [zu] behüten.“ ¹⁸⁸⁰⁷ Obwohl Belvidera ihm ihre unverbrüchliche Liebe versichert, ruft sie ihn dennoch gleichsam zum Handeln auf (SW IV. S. 20. Z. 29-37). Auch als Belvidera auf Jaffiers Freund Pierre verweist, soll er doch Hilfe bei ihm suchen, zeigt er sich als passiver Protagonist, will er doch eher auf ein zufälliges Aufeinandertreffen hoffen. ¹⁸⁸⁰⁸

Während sich im zweiten Aufzug das Motiv lediglich durch Aquilina zeigt, die auf ihrem „Ruhebett“ ¹⁸⁸⁰⁹ liegt, wiederholt sich dies im fünften Aufzug ebenso, wenn sie auch hier auf dem „Ruhebett“ ¹⁸⁸¹⁰ liegt. Jaffier zeigt sich im letzten Aufzug als unfähig, Pierres Abneigung ihm gegenüber zu begreifen, habe er ihn doch nur verraten, um ihn vor dem Tod zu retten. Gleichsam aber bezeichnet er sich und dem Leben gegenüber als der „Ungeprüfte[...]“, ¹⁸⁸¹¹ als der „Schwache“, ¹⁸⁸¹² während er Pierre „stärker als [er] selbst“ ¹⁸⁸¹³ einstuft. ¹⁸⁸¹⁴ Eben jene Schwäche Jaffiers betont auch Pierre kurz vor seinem eigenen Tod („Um seiner Schwäche willen hab' ich ihn / geliebt – und hab' ihn doch geschlagen, oh!“). ¹⁸⁸¹⁵

In *Ödipus und die Sphinx* (1905) zeigt sich der erste Bezug zur Passivität durch Ödipus, der von Phönix durch den Spruch des Orakels als verändert erkannt wird. Glaubten die Diener, dass er mit „ungewohnter Hand“ ¹⁸⁸¹⁶ ihr Leben lenkt; so war die Lenkung, die sie vorher durch Ödipus erfahren haben, eine Passive: „Denn stets warst du / mehr mit der Seele als mit Zaum und Stachel / der Lenker unsres Tuns“. ¹⁸⁸¹⁷ Doch erweist sich nicht nur Ödipus, sondern auch Kreon als unfähig: so kann Ödipus sich nicht selbst töten, und Kreon, obwohl er von Ödipus aufgefordert wird ihn zu töten, verharrt ebenso. Kreons Passivität zeigt sich des weiteren durch seinen Versuch, sich der Sphinx zu stellen; nicht die Bedrohung für das Volk, sondern den Fackelträger ermordete er, weil er glaubt, in seinen Augen seine eigene Unzulänglichkeit ablesen zu können. Des weiteren wird seine Passivität in dem Gespräch mit dem Knaben deutlich, geht Kreon im Gespräch mit dem Knaben davon aus, dass ihn der Mord an dem Fackelträger zu seiner Passivität geführt hat. ¹⁸⁸¹⁸ Anstatt sich selbst aus seiner passiven Lage zu befreien, klagt er die Menschen an, ihm keine Hilfe zu schenken

18803SW XXXI. S. 48. Z. 11.

18804SW IV. S. 9. Z. 12-16.

18805SW IV. S. 19. Z. 15-16.

18806SW IV. S. 19. Z. 17.

18807SW IV. S. 20. Z. 27-28.

18808SW IV. S. 22. Z. 20-22.

18809SW IV. S. 58. Z. 29.

18810SW IV. S. 127. Z. 3.

18811SW IV. S. 133. Z. 33.

18812SW IV. S. 136. Z. 5.

18813SW IV. S. 136. Z. 8.

18814SW IV. S. 218. Z. 10-16.

18815SW IV. S. 143. Z. 17-19.

In dem in den Notizen weiterreichenden Gespräch zwischen Pierre und Belvidera, erwähnt sie auch die Schwäche ihres Mannes: „Ihr kennt ihn gut, ihr wisst wie zart sein Geist / Er ist aus allzufeinem Stoff gemacht / das Schwere zu ertragen seht ich trag es / viel leichter, ich, als er.“ In: SW IV. S. 198. Z. 2-5.

18816SW VIII. S. 13. Z. 1.

18817SW VIII. S. 13. Z. 2-4.

18818SW VIII. S. 62. Z. 17-20.

(„Nirgends aus der Luft / schwingt sich ein Helfer mir“).¹⁸⁸¹⁹ Dabei zeigt sich auch ein Bezug zwischen der Passivität des Kreon und der familiären Konstellation, sieht sich Kreon selbst als passiv und ohnmächtig der scheinbar übermächtigen Schwester ausgesetzt.¹⁸⁸²⁰ Auch Antiope erkennt an Kreon die Passivität, wenn sie dem Volk, das ihn als König haben will, entgegnet: „Den willst du haben, / den Schattenmann, den Unhold ohne Kraft?“¹⁸⁸²¹

In *König Ödipus* (1906) sieht sich Ödipus durch das Volk und vor allem durch den alten Priester zur Tat aufgerufen. Doch seine Passivität hat sich bereits gezeigt, indem er nicht selbst nach Delphi gegangen war, sondern Kreon geschickt hatte. Statt sich zur wirklichen Tat für sein Volk zu bewegen, erfolgt die Zerfaserung des Problems, wie er das Volk vor dem Tod durch die Pest befreien könnte.¹⁸⁸²² Die Unfähigkeit als König, zeigt sich des weiteren vor allem auch durch die Reaktion Kreons gegenüber, dem er einen Treuebruch vorwirft. Nicht nur bestrafen, sondern töten will er den Schwager, worauf die Greise ihn zur Maßhaltung seiner Emotionen aufrufen (SW VIII. S. 154. Z. 28); dazu zeigt sich Ödipus unfähig („Was soll ich tun?“).¹⁸⁸²³

In den *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906) zeigt sich das Motiv durch die neuerliche Besinnung auf das Werk Wassermanns vor dem Zubettgehen Ferdinands. Dieser ärgert sich, dass er nicht gleich gegen die Kritik des Onkels gesprochen hatte, und erklärt sich dies damit: „Vielleicht gerade weil er selbst nichts produzierte, genoß er geistige Produkte mit Zartheit und Empfindung, ja mit Hingebung.“¹⁸⁸²⁴ Durch die Novellen jedoch spürt Ferdinand in sich zumindest das „Walten dieser Kraft“,¹⁸⁸²⁵ geht es ihm auch nicht darum, dass es wirklich zu einem Resultat kommt.

f. Das Narzissmus-Problem

„Die Ich-Sucht vergeht sich nicht so sehr durch Taten, als durch Nicht-Verstehen.“¹⁸⁸²⁶

Hofmannsthals Ästhetizisten sind Narzissten. Doch selbst dieses Motiv muss unter der Konzeption stehend gesehen werden, denn es gilt zu unterscheiden zwischen einer krankhaften Selbstliebe und einer gesunden Selbstliebe, heißt es doch: „Ohne die Selbstliebe ist kein Leben möglich, auch nicht der leiseste Entschluss, nichts als Verzweiflung und Starrheit.“¹⁸⁸²⁷ Hofmannsthal versteht den Narzissmus als ein krankhaftes Symptom seiner Gegenwart, der Moderne: „Jede Epoche hat ihre eigene Sentimentalität, ihre Art, gewisse Schichten des Empfindens zu übersteigern. Die Sentimentalität der Gegenwart ist ichsüchtig und lieblos; sie übertreibt nicht die Liebesgefühle, sondern das Ich-Gefühl.“¹⁸⁸²⁸

Der Narzissmus schwingt zwar in der ästhetizistischen Lebenseinstellung immer mit, doch innerhalb der unveröffentlichten Gedichte zeigt sich nur bedingt der Narzissmus von Hofmannsthal klar dargestellt. Zum einen zeigt sich das Motiv innerhalb des Liebeserlebens: so in dem Gedicht <*Sink ich des Abends ...*> (1887/1888) im Zuge der Liebesschilderung eines Mannes zu einer über ihm stehenden Frau. Was auf den Narzissmus verweist, ist nicht nur der Aspekt des Besitzdenkens des Mannes (SW II. S. 12. V. 13), sondern auch die Erhöhung der eigenen Person, die er mit dem Besitz der Frau verbindet („Was uns trennet kühnlich zu durchdringen / Mich zu Deiner Höhe aufzuschwingen“).¹⁸⁸²⁹ Ebenso in Verbindung mit der Liebe steht

18819SW VIII. S. 63. Z. 7-8.

18820„Sie thront und ist ein Dämon / voll Kraft und höhnt mich mit den Totenliedern, / sie hält mein nacktes Schicksal in den Händen.“ In: SW VIII. S. 63. Z. 17-19.

18821SW VIII. S. 82. Z. 28-29.

18822SW VIII. S. 134- 135. Z. 27-28//1-2.

18823SW VIII. S. 154. Z. 29.

18824SW XXXIII. S. 142. Z. 38-40.

18825SW XXXIII. S. 144. Z. 40.

18826SW XXXVII. S. 18. Z. 1-2.

18827SW XXXVII. S. 15. Z. 21-22.

18828Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Buch der Freunde, S. 58.

18829SW II. S. 12. V. 16-17.

der Narzissmus in dem Gedicht *Gespräch* (1890) („Ich liebe ihr Glänzen, ihre Düften ihr ganz<es> liebliches Sein / Weil sie in meiner Seele den Wiederhall erwecken“),¹⁸⁸³⁰ als auch in dem Gedicht *Kirchturm* (1893) indem das lyrische Ich sich einen Turm erwählt, um sich erhaben zu wissen über Kirche, Tod und Zeit (SW II. S. 87. V. 16-24). Während in den Notizen zu *Stadien auf dem Lebenswege des Tarquinius Morandinus* (1897 oder 1898) Hofmannsthal lediglich „Narcissus“¹⁸⁸³¹ notiert, zeigt sich das Motiv in dem Gedicht *<Ich reite viele Stunden ...>* (1895) als Teil des Lebens. In Richard Dehmels Buch, das dieser ihm zuschickte, findet er, im Gegensatz zu der Umwelt und den Menschen, einen Bezug zum Leben („ist mir so nichts, was ist darin vom Leben! - / und in dem Buch da ists, da ists, es ist“).¹⁸⁸³²

Am stärksten zeigt sich der Narzissmus allerdings in dem an Richard Dehmel gerichteten Briefgedicht *<Dichter, nicht vergessen ...>* (1893). Es ist Dehmel selbst, den er hier als lyrisches Ich erwählt und über den es heißt, dass er bei dem Betrachten des Vollmondes „trunken und königlich“¹⁸⁸³³ emporwuchs. Hofmannsthal steigert den narzisstischen Zug des lyrischen Ichs noch. Unter dem Licht des Vollmondes, wähnt das lyrische Ich emporgezogen zu werden, in seine eigene ästhetizistische Welt („So wuchs ich auf / Dem Mond entgegen, riesengross“).¹⁸⁸³⁴ Wohl auf den dichterischen Prozess bezogen, glaubt sich das lyrische Ich, wie der „Genius der Zeit“,¹⁸⁸³⁵ erhaben über die Welt. Dabei entwirft sich das lyrische Ich hier einen eigenen Kosmos, „[m]eine Welt“,¹⁸⁸³⁶ über die es heißt: „Darin nichts fremdes ist / In solchen Stunden: / All Gegenwart, all Sinn, all wie im Traum!“¹⁸⁸³⁷ Ab Vers 59 bricht Hofmannsthal diesen Höhenflug des lyrischen Ichs auf. Nicht länger ein „Gott“¹⁸⁸³⁸ ist er, sondern wieder auf die Erde gestellt, ein „Schattenmann“¹⁸⁸³⁹ in der Wirklichkeit. Mit dem Wort des Dichters aber ist es Dehmel, der den Schatten und damit die Finsternis durchbricht und Leben spendet. Eine gewisse Erhabenheit, eine künstlerische Weise, über den Dingen zu stehen, in dem Sinne, dass der Künstler sich den Sorgen durch seinen dichterischen Genius zu entziehen vermag, gestattet Hofmannsthal Dehmel.¹⁸⁸⁴⁰ So bricht Hofmannsthal hier das Narzisstische fast vollständig auf. Zwar verweist er immer noch durch den Genius des Dichters darauf, dass der Dichter ein Künstler ist und damit gleichsam die Welt erhellen kann. Doch durch den Zusammenhang zwischen Leben und Traum verweist Hofmannsthal ebenso auf die Ganzheit des Seins, für die Dehmels Wesen ebenso einsteht.

Auch innerhalb der dramatischen Fragmente zeigt sich eine Bezugnahme zum Motiv-Komplex, so in *Giordano Bruno* (1887/1888) durch das „selbstsuchtblinde Liebe[n]“¹⁸⁸⁴¹ Brunos gegenüber seiner Stieftochter, sehr undefiniert in den losen Fragmenten zu dem Revolutionsdrama (1891/1892) (SW XVIII. S. 42. Z. 21-22), in *Das Festspiel der Liebe* (1900) ebenso in Anbindung an die Liebe, denn der „Liebende hält im andern Theil wieder nur sein von zitternder Begierde umhülltes Selbst in den Armen“,¹⁸⁸⁴² in dem Dramenentwurf *Die Söhne des Fortunatus* (1900/1901) durch den Sohn Ampedo des Fortunatus,¹⁸⁸⁴³ in dem Dramenentwurf *König Kandaules* (1903) durch den Wahn des Königs, sich der Form zu befreien und sich so

Der Aspekt der Erhöhung wird noch einmal eingebunden („gewagt mich zu erheben“, SW II. S. 12. V. 29).

18830SW II. S. 22. V. 17-18.

18831SW II. S. 138. Z. 5.

18832SW II. S. 112. V. 64-65.

Des weiteren, siehe: SW II. S. 112. V. 72.

18833SW II. S. 90. V. 14.

18834SW II. S. 90. V. 22-23.

18835SW II. S. 90. V. 26.

18836SW II. S. 91. V. 45.

18837SW II. S. 91. V. 46-48.

18838SW II. S. 91. V. 59.

18839SW II. S. 91. V. 60.

18840SW II. S. 91. V. 70-76.

18841SW XVIII. S. 346. Z. 24.

18842SW XVIII. S. 138. Z. 16-17.

Dies zeigt sich auch durch den Bauernsohn in der Notiz N 15, der einen habsüchtigen Charakter hat (SW XVIII. S. 142. Z. 3-8).

18843„Stellung welche gegen Ampedo alle einnehmen, die seiner Macht unterliegen: Valeria, die Tochter der Vittoria, sieht ihn als einen unwiderstehlichen Dämon an, ihr Bräutigam Philipp, als das Muster eines Edelmanns und als Zauberer“ (SW XVIII. S. 160. Z. 7-10). Zum Anfang des Dramas zeigt sich der Narzissmus durch ebenso in Verbindung mit der Darstellung des Besitzes: „wir wollen unseren Reichtum im Allgemeinen verborgen halten, nur gegenüber dem Einzelnen durch plötzliches Zeigen einer Truhe Goldes, enthüllen einer Perlenkiste schrankenlose Macht ausüben.“ In: SW XVIII. S. 161. Z. 20-22.

dem Göttlichen zu nähern und durch das Erleben, dass sich für Gyges eine Frau töten ließ,¹⁸⁸⁴⁴ und auch durch Gyges selbst in Verbindung mit der Geliebten, der er einen Palast bauen will¹⁸⁸⁴⁵ oder in den sehr losen Notizen zu *Carl* (1904) durch die Figur des Lelian.¹⁸⁸⁴⁶

Der Narzissmus zeigt sich lediglich vereinzelt in den veröffentlichten Gedichten, zuerst in dem Gedicht *Für mich...* (1890). Gebunden an das Motiv der Tiefe der Seele überzieht das lyrische Ich die Wirklichkeit mit dem Ästhetizistischen: „Für mich erglüht die Rose, rauscht die Eiche. / Die Sonne spielt auf gold'nem Frauenhaar / Für mich, - und Mondlicht auf dem stillen Teiche.“¹⁸⁸⁴⁷ Demnach erschafft sich das lyrische Ich hier eine Welt ganz nach seiner Vorstellung und sieht sie als „mein Eigentum“. ¹⁸⁸⁴⁸ Des weiteren findet sich das Motiv in dem Gedicht *Ein Knabe* (1896). So verkennt der Knabe zwar die Schönheit der Umwelt, aber nur deshalb, weil er wähnt, selbst in ihre Sphäre zu gehören.¹⁸⁸⁴⁹ Auch in dem Gedicht *Der Kaiser von China spricht*: (1897) zeigt sich durch das lyrische Ich der Narzissmus („Bis ins Herz der Welt hinunter / Dröhnt das Schreiten meiner Hoheit.“),¹⁸⁸⁵⁰ wobei sein Narzissmus dazu führt, dass der Kaiser sein Reich als seine Welt betrachtet, mehr noch sich als Herr der „weite[n] Erde“¹⁸⁸⁵¹ empfindet. Auch in dem Gedicht *Der Beherrschte* (1897) findet sich dieses Motiv, hier durch den Besitz, den das lyrische Ich über einen anderen Menschen gewonnen hat („Aber ich war stolz“).¹⁸⁸⁵²

Auch dieses Motiv findet sich bereits in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthals. In *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892) schwingt das Motiv durch Hofmannsthals Besprechung der Figuren mit, die sich nicht ins Leben setzen können, weshalb sie für Hofmannsthal zwei Möglichkeiten haben: aus der Welt fliehen oder aber unter den Menschen, zwar immer noch distanziert aber lebend, das eigene Sein und auch Sterben zu inszenieren, sich immer wissend als „heimlicher Herr“.¹⁸⁸⁵³ Das gesellschaftliche Umfeld wird dabei nur als Staffage für den auf das Ich fokussierten Protagonisten gesehen. Hofmannsthal verweist zudem darauf, dass es das Grundproblem des Ibsen'schen Menschen ist, der egoistische Züge trägt, wie er sich zum Leben stellt.

In *Walter Pater* (1894) zeigt sich das Motiv durch die Sehnsucht des Menschen, besonders die des jungen Menschen für das „Rom der Verfallzeit“,¹⁸⁸⁵⁴ in welchem „die nackten Gestalten der alten Poesie mit naiven Händen und kindlichen Stirnen vor den Spätgeborenen auftauchen“. ¹⁸⁸⁵⁵ Hofmannsthal schlägt dabei eine Brücke zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, finden sich doch seine Zeitgenossen in eben jenen Figuren wieder, die aus der „wandelnden, naiv-perversen kleinen Psyche aus dem >>Goldenen Esel<<, jeder Schönheit, nur nicht der einen großen, unsäglichen des Daseins“¹⁸⁸⁵⁶ entstanden sind.

Erst im zweiten Teil der Schrift *Der neue Roman von D'Annunzio* (1895) zeigt sich das Motiv durch den Protagonisten des Romans, der sich aus Hochmut von den Menschen distanziert, ängstlich, dass der Kontakt mit ihnen ihn „sehr leicht hässlich und widerwärtig“¹⁸⁸⁵⁷ mache. Doch weiß dieser Protagonist auch um das Fatale der Passivität, weshalb er sich dem Leben verbinden will.¹⁸⁸⁵⁸

18844SW XVIII. S. 274. Z. 2-3, SW XVIII. S. 277. Z. 30-31, SW XVIII. S. 277. Z. 32-33.

18845SW XVIII. S. 276. Z. 14-18.

Zudem, nach dem Entdecken des Begehrens für die Königin, empfindet er Eifersucht, dass der König sie zuvor nackt gesehen habe, der ihn wiederum hochmütig behandelt (SW XVIII. S. 281. Z. 8-13).

18846SW XVIII. S. 289. Z. 28-30.

18847SW I. S. 10. V. 4-6.

18848SW I. S. 10. V. 13.

18849SW I. S. 58. V. 1-4.

18850SW I. S. 72. V. 11-12.

18851SW I. S. 72. V. 18.

18852SW I. S. 75. V. 9.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 331. Z. 3-6.

18853SW XXXII. S. 85. Z. 11-12.

18854SW XXXII. S. 141. Z. 26.

18855SW XXXII. S. 141. Z. 27-30.

18856SW XXXII. S. 141. Z. 4-6.

18857SW XXXII. S. 165. Z. 12.

18858„Um seine Kraft, die das Göttliche an ihm ist, recht zu erkennen, hat er sie in Gedanken aus seinem Wesen herausgelöst und nennt sie sein ungeborenes Kind. So liebt er nicht wie Narcissus sich selbst, sondern >>Ihn<<, der geboren werden soll<<.“ In: SW XXXII. S. 165. Z. 35-39.

Des weiteren findet sich das Motiv in *Über moderne englische Malerei* (1894) durch die Figuren von Edward Burne-Jones („und man erblickte sie mit den Geräten und Symbolen weltlicher Eitelkeit zierlich beschäftigte: begriffen, ihre lichte Schönheit in lebendigen Wassern zu spiegeln“).¹⁸⁸⁵⁹

Andreas narzisstisches Wesen in *Gestern* (1891) deutet sich zum ersten Mal durch seinen Umgang mit Arlette in der ersten Szene an. Er wirkt nicht nur als ein Genussmensch auf die Menschen,¹⁸⁸⁶⁰ sondern auch als der Lenker und Leiter, der die Frau als „Kind“¹⁸⁸⁶¹ herabsetzt. Dabei ist es vermeintlich nur der Betrug an sich, der Andreas Lebensentwurf erschüttert. Vielmehr jedoch ist festzuhalten, dass es Andreas Narzissmus ist, der sich gegen ihn kehrt und seine ästhetischen Lebensvorstellungen erschüttert. Denn kaum hatte er durch den Betrug einen Einbruch im Schönen erfahren, hatte er versucht, dies zu beheben, indem er Arlette und sich auf eine Stufe stellt. Doch Andrea ist diese Gleichberechtigung nicht möglich, und genau deshalb kann er auch nicht nahtlos an seinen Ästhetizismus anknüpfen, hat er doch eine Erschütterung seines Selbstverständnisses erfahren.

Auch in Verbindung mit seinen Freunden zeigt sich sein Narzissmus; in seiner Überheblichkeit wähnt er: „Die lieben mich, weil ich der Klügste bin.“¹⁸⁸⁶² Tatsächlich offenbart sich sein Narzissmus neuerlich als er seinen Bezug zu den Freunden, gespeist von seinem inneren Streben, beschreibt: „Und wenn's so ist! Ich frage nicht nach Gründen! / Nur aus sich selber strömt, was wir empfinden.“¹⁸⁸⁶³ Dabei baut das ästhetizistische Erleben, das statt auf Moral und Gewissen auf Empfindung und Rausch aufgebaut ist, in direktem Sinne auf dem Narzissmus auf („Und, wenn sich jemals zwei ins Auge sehn, / So sieht ein jeder sich nur in dem andern“).¹⁸⁸⁶⁴ Der Narzissmus wird von Hofmannsthal verstärkt auch in Andreas Betrachtung von Freundschaften eingebunden, erkennt er in ihnen nur sich „Selbst“¹⁸⁸⁶⁵ und seine Triebe, denn: „Die Freunde so, ihr Leben ist ein Schein, / Ich lebe, der sie brauche, ich allein!“¹⁸⁸⁶⁶ Freunde haben für Andrea die gleiche Bedeutung wie das Degenfechten oder die Musik, denn sie sind nur „Lebendig [...] durch unsrer Laune Leben“.¹⁸⁸⁶⁷ Andrea geht es somit nicht um das Miteinander, sondern um die reine Befriedigung seiner Wünsche, denn die Freunde sind lediglich eine Projektionsfläche für seine Triebe.¹⁸⁸⁶⁸

Andreas Forderung an Arlette ist dementsprechend, dass sie sich seiner ästhetizistischen Einstellung vom gegenwärtigen Augenblick vollends anpasse, wobei sein Treueverständnis nicht an ein Gegenüber, sondern an sich gebunden ist („Laß dich von jedem Augenblicke treiben, / Das ist der Weg, dir selber treu zu bleiben“).¹⁸⁸⁶⁹ Andreas Narzissmus zeigt sich in der zweiten Szene auch im Umgang mit dem Gefährten Marsilio. Nicht aus Menschlichkeit sichert er ihm seinen Schutz zu, sondern weil er keinen Gast in seinem Haus gekränkt wissen will, weil dies gegen sein Machtverständnis der eigenen Person verstößt. Sein Narzissmus steht über allem, was für Andrea in diesem Fall bedeutet, dass er auch zur Opferung des Schönen bereit ist („Und wenn du weckst die heiligtollen Gluten, / Und wenn sie einen Scheiterhaufen schichten / Aus Bildern, Blumen, Teppichen, Gedichten“).¹⁸⁸⁷⁰

In der dritten Szene zeigt sich der Narzissmus Andreas vor allem im Gespräch mit Fortunio, als der Ästhetizist sein Leben, getrieben von immer neuen Genüssen, beschreibt. Während sich allerdings Andrea als der Herr seiner Stimmungen wähnt, spricht Fortunio ihm die passive Rolle zu: „Du trägst die Stimmung

18859SW XXXII. S. 132. Z. 23-26.

18860Bei Jendris Alwast zeigt sich folgende Bewertung des narzisstischen Wesens Andreas, wenn es heißt: „So bezieht das autistische Ich jedes und alles auf sich und raubt allem, was ist, das Schwergewicht.“ In: Alwast, S. 7.

18861SW III. S. 8. Z. 27.

18862SW III. S. 10. Z. 14.

Obwohl bei Alewyn der Terminus Narzissmus nicht in diesem Zusammenhang fällt, deutet er sich doch an: „Was er verkündet, ist die Lehre des Impressionismus: Die Welt ist ein Eindruck, will er sagen. Es gibt für mich keine Wirklichkeit unabhängig von meinem Bewußtsein und auch kein Du.“ In: Alewyn, S. 51.

18863SW III. S. 10. Z. 18-19.

18864SW III. S. 11. Z. 7-8.

Dies betont auch Ludwig, der hinter der Motivation für Andreas „amoralische[...] Lebenshaltung“ dessen „egoistische[s] Genußstreben“. In: Ludwig, S. 30.

18865SW III. S. 11. Z. 12.

18866SW III. S. 11. Z. 32-33.

18867SW III. S. 11. Z. 29.

18868SW III. S. 11-12. Z. 34-37//1-4.

18869SW III. S. 13. Z. 30-31.

18870SW III. S. 16. Z. 11-13.

nicht, du läßt dich tragen!“¹⁸⁸⁷¹ Auch in der vierten Szene zeigt sich Andreas Narzissmus in Anbindung an die Freundschaft. Doch schildert Hofmannsthal ihn hier drängender, denn er will, dass sie sich doch seinem Wesen anpassen mögen: „Könnt Ihr denn nie auf meinen Ton Euch stimmen, / Müßt Ihr denn ewig mit dem Pöbel schwimmen“.¹⁸⁸⁷² Dabei zeigt sich auch an den Freunden ein narzisstisches Empfinden, blickt Mosca doch mitunter in den Spiegel (SW III. S. 19. Z. 16) und Ser Vespasiano versucht, seine Freunde geschäftlich zu betrügen. In der siebten Szene nimmt Andrea neuerlich Bezug zu seinem Narzissmus, äußert er doch, dass Mensch und Natur nur seiner Person und seinen Launen dienen: „Und warum nicht? Was ist daran zu staunen? / Ist nicht die ganze ewige Natur / Nur ein Symbol für unsrer Seelen Launen?“¹⁸⁸⁷³ Neuerlich verweist er in diesem Zusammenhang auf seine Freunde, und legt dar, wozu ihm jeder von ihnen dient.¹⁸⁸⁷⁴ In den Notizen zeigt sich ebenso die Einbindung des Motivs, primär in Bezug auf Andrea. Fantasio schildert das Wesen Andreas und seine „Willkür“¹⁸⁸⁷⁵ auch gegenüber der Natur. Andrea wiederum, dies zeigt eine weitere Notiz, verweist nicht nur auf seinen Willen und seine Macht gegenüber der Natur, sondern auch darauf, dass die Menschen ihm gleich sind „wie die Pflanzenseelen“.¹⁸⁸⁷⁶ „Sie alle sind der meinen bunte Theile / In mir ist jede, jede eine Weile.“¹⁸⁸⁷⁷ Aus den Notizen geht aber auch Arlettes narzisstisches Wesen hervor, verwirft sie doch die Welt: „Was brauchen wir die Welt, den Widerschein / Es lebt ja doch von uns der Traum allein“.¹⁸⁸⁷⁸

In *Age of Innocence* (1891) zeigt sich, dass der junge Ästhetizist durchaus im Alter von acht Jahren kein reiner Narzisst ist, macht er sich doch sowohl Gedanken über seinen eigenen Tod als auch den seiner Verwandten.¹⁸⁸⁷⁹ Doch mit dem zweiten Zug zur Todesangst, bricht in ihm das Bedürfnis nach Besitz und Ordnung durch, im Grunde gespeist durch sein Empfinden für Macht und Dominanz. Das Verlangen, sich in Besitz zu setzen, ist dabei so stark, dass er sich auch zum Diebstahl bereit zeigt, und überlegt, unter welchen Umständen man ungestraft bleiben könne. In Hofmannsthal drittem Fragment *Wie mein Vater...* zeigt sich ein deutlicher Zusammenhang zwischen der Verlassenheit des Ästhetizisten durch den Tod des Vaters und seinem Zurückbleiben in einer künstlichen Umgebung („Hier lebte ich eine altkluge Kindheit in selbstgenügsamer Harmonie“).¹⁸⁸⁸⁰ Damit wird deutlich, dass sich Narzissmus und die Lösung von den Menschen auch hier bedingen. Sein narzisstisches Wesen zeigt sich auch wenn Hofmannsthal die Universitätszeit des Protagonisten beschreibt. So führt er zwar Tagebuch, aber nicht das eines vom Leben erfüllten Menschen; er schreibt „höchmütige und enttäuschte Verse“,¹⁸⁸⁸¹ die von einer „unruhig fröstelnde Seele“¹⁸⁸⁸² verfasst wurden.

Ascanios Narzissmus wird in dem Drama *Ascanio und Gioconda* (1892) erstmalig durch Francesca angedeutet, wenn sie wähnt, Ascanio im Dunkeln ausmachen zu können („Jetzt fällt ein flackernd Licht auf seine schmalen / Hochmütigen Lippen“).¹⁸⁸⁸³ Dabei wird genau sein Narzissmus Ascanio zum Verhängnis, kommt es doch nur durch diesen zum Zugeständnis an Francesca. So versteht diese ihn für sich einzunehmen, indem sie seinem Narzissmus schmeichelt,¹⁸⁸⁸⁴ wie ihre Mutter eben die Verlobung dadurch bewirkt, dass sie seinen Narzissmus angreift. So reagiert Ascanio „hochmüthig“,¹⁸⁸⁸⁵ als Gaetana ihm

18871SW III. S. 18. Z. 12.

18872SW III. S. 19. Z. 18-19.

18873SW III. S. 26. Z. 4-6.

18874SW III. S. 26. Z. 11-15.

18875SW III. S. 301. Z. 32.

18876SW III. S. 302. Z. 12.

18877SW III. S. 302. Z. 14-15.

18878SW III. S. 302. Z. 23-24.

18879SW XXIX. S. 17. Z. 10-11.

18880SW XXIX. S. 21. Z. 32-33.

18881SW XXIX. S. 22. Z. 12.

18882SW XXIX. S. 22. Z. 13.

18883SW XVIII. S. 93. Z. 38-39.

18884SW XVIII. S. 96. Z. 3-6.

18885SW XVIII. S. 98. Z. 3.

In den Notizen heißt es entsprechend zu Giocondas Wesen: „Nur wenn sie furcht hat einsam ist und friert / Da macht sie einen Mantel um sich her / Gewebt aus Misstraun und hochmüt'gem Schweigen.“ In: SW XVIII. S. 404. Z. 39-41.

vorhält, dass ihn Giocondas Vettern zur Verlobung gezwungen hätten. Aber auch in Giocondas Worten an Ascanio, mit denen sie ihm ihre Liebe gesteht, versteht sie es, seinen Narzissmus zu erfüllen, wenn sie ihre Worte als ein „eitles Echo“¹⁸⁸⁸⁶ seiner Worte versteht und sich ganz seinem Willen fügen will.

In dem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892) zeigt sich der Narzissmus mitunter durch den Pagen des Prologes, der in dem traurigen und früh verstorbenen Infanten sich selbst sieht: „Ich seh ihm ähnlich – sagen sie – und drum / Lieb ich ihn auch und bleib dort immer stehn“.¹⁸⁸⁸⁷ Tatsächlich gibt sich der Page den Träumereien hin er „wäre der Infant“,¹⁸⁸⁸⁸ klammert jedoch dessen frühen Tod aus. Auch das Stück auf das er einleitet, erscheint ihm trotz mancher Mängel schön, „weil’s ähnlich ist wie ich“.¹⁸⁸⁸⁹ In dem Drama deutet sich der Narzissmus der Figuren ebenso durch Gianino an, denn während Tizian dem Tode nahe ist, gedenkt Gianino seiner eigenen Müdigkeit¹⁸⁸⁹⁰ und der durchwachten Nacht.¹⁸⁸⁹¹

In der Handschrift 3 H³, im Gespräch zwischen Desiderio, Gianino und Tizianello, zeigen sich weitere Aspekte des Dramen-Fragments. So betont Gianino hier das stolze Wesen Tizianellos,¹⁸⁸⁹² welches ihn von den Anderen unterscheidet. Desiderio ist es hier, der andeutet, dass eine Vielzahl von Liebschaften lediglich den eigenen Narzissmus verdeutlicht: „Der liebt nur sich der allzuviele liebt / Und keinem gibt wer jedem etwas schenkt“.¹⁸⁸⁹³

Ein Zug zum Narzissmus findet sich auch in Hofmannsthals 5. Prosagedicht *Gerechtigkeit* (1893), wenn der Ästhetizist, nachdem der Engel schon mit dem Kind gesprochen hatte, sich sicher ist, dass er nun an ihn herantreten wird.¹⁸⁸⁹⁴

In dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) bekennt Claudio selbst vor dem Tod sein narzisstisches Wesen. So hält er ihm vor, nicht sterben zu können, habe er bei den Liebesbriefen doch keine wahre Empfindung gehabt: „Da hast du dieses ganze Liebesleben, / Daraus nur ich und ich nur widertönte“.¹⁸⁸⁹⁵ Mit der Begegnung mit seiner toten Mutter, die ihm sein selbstverliebttes Wesen auch aufgezeigt hatte, bekennt Claudio seinen Narzissmus neuerlich; Hochmut hatte ihn auch im Verhältnis zu seiner Mutter bestimmt, den er nun bereut und verwirft.¹⁸⁸⁹⁶ Claudio währte, dass alles, ob Mensch oder Ding, nur zu seinem Vergnügen da ist, was sich auch durch die Begegnung mit dem Freund zeigt, der ihm mangelhafte Verbindlichkeit und Treue in der Beziehung zueinander vorwirft. Das Begehren für die Frau, die der Freund geliebt hatte, hatte er ebenso ausgelebt wie alles andere, unbedacht, dass sein Lieben und sein Ästhetizismus aus der Frau eine leere Hülle gemacht hatte. Mit der geäußerten Reue und der Hinwendung zu den Menschen, zeigt sich bei Claudio neuerlich die bereits von Beginn an, und nicht erst mit dem Eintreten des Todes, eingesetzte Hinterfragung seiner narzisstischen und ästhetizistischen Empfindungen.

In dem lyrischen Drama *Idylle* (1893) ist es kein ästhetizistischer Protagonist, sondern eine schönheitsliebende Frau, die Hofmannsthal in ihrem Umgang, mit Mann und Kind und ihrer leichtfertigen Verlockung, diese zu verlassen, beschreibt. Erstmals zeigt sich das Motiv mit dem Wähnen der Ästhetizistin, ihr Vater habe mit seiner Kunst auf den Krügen und den dort abgebildeten Göttern diese gleichsam belebt, wodurch auch sie glaubt, teilhaft an dem Göttlichen zu werden, was sie gleichsam die wirkliche Welt herabsetzen ließ.¹⁸⁸⁹⁷ Deutlich zeigt sich aber auch, dass diese Hinwendung zum Narzisstischen

18886SW XVIII. S. 109. Z. 5.

18887SW III. S. 39. Z. 17-18.

18888SW III. S. 39. Z. 23.

18889SW III. S. 40. Z. 10.

18890SW III. S. 43. Z. 18.

18891Siehe (Notizen): SW III. S. 346. Z. 23-24, SW III. S. 358. Z. 16-17.

18892SW III. S. 357. Z. 29.

18893SW III. S. 358. Z. 16-17.

18894SW XXIX. S. 229. Z. 25-26.

18895SW III. S. 73. Z. 22-23.

Über diesen radikalen Narzissmus sagt Jendris Alwast zu Recht: „Er ist der Ausdruck einer totalen Abschnürung vom wirklichen Leben.“ In: Alwast, S. 21.

18896SW III. S. 75. Z. 6.

18897SW III. S. 56. Z. 5-18.

lebensfeindlich ist, sie dem wirklichen Leben entfremdet und sie damit gleichsam einem frühen Sterben näher bringt. Der Zentaur muss, aufgrund der frühkindlichen Prägung der Frau, nur als auslösendes aber beliebigen Momentum verstanden werden. Doch versteht er es zugegebenermaßen auch, auf die empfängliche Frau zu wirken, mehrt er doch ihren Narzissmus, denn ihre Liebe gemahne an das Göttliche: „Doch kommst du, wie ich meine, mir Gefährtin mit, / So trag ich solchen hohen Reiz als Beute fort, / Wie nie die hohe Aphrodite ausgegossen hat, / Die allbelebende, auf Meer und wilde Flut.“¹⁸⁸⁹⁸

In dem Drama *Alkestis* (1893/1894) zeigt sich der Narzissmus vor allem an Pheres, der die Tat der Alkestis als nötig einstuft, erwartet er dies von einer guten Frau, die ihm nicht den Sohn nehmen sollte. Auch seine Freude am Leben zeigt er offen vor seinem Sohn, denn: „Du freust / Dich doch des Lebens, und ich sollt es nicht?“¹⁸⁸⁹⁹ Ein narzisstischer Zug schwingt auch bei Herakles mit, als er beschreibt wie er Admet die Frau zurückführen will. So brüstet sich Herakles damit, wie er dem Tod mit Gewalt Alkestis entreißen wird, denn Admet möge nicht über Herakles sagen, dass er ihm seine Gastfreundschaft bezeugt und der Gast schlecht an ihm gehandelt habe.¹⁸⁹⁰⁰ Entzündet zeigt sich Herakles Tat dabei auch aus seiner Scham bezüglich seines Verhaltens, welches er auch vor Admet als falsch betont.

Sowohl in *Delio und Dafne* (1893) als auch in *Amgiad und Assad* (1895) zeigt sich das Motiv gebunden an das Liebeserleben. Während Delio um seiner selbst willen, auch nach Dafnes Tod, wenigstens im Traum die Liebe erleben will, aber letztendlich versagt, zeigt sich im dem zweit genannten Fragment dies ebenso, ob an Amgiad, der im Garten der Morgane seine Schönheit spürt, oder durch Assad, bei dem Hofmannsthal den Narzissmus noch deutlicher herausarbeitet: „Ahnung von der Sterilität dieses Erwartens eine Art Verliebtheit in sich selber, ganymed-narcissoshaft.“¹⁸⁹⁰¹ Wurde die Selbstliebe bei dem letztendlich toten Assad deutlich gezeigt, zeigt sich dies auch in der *Novelle vom Sectionsrath* (1895) durch die Notiz: „Er hat Liebe zu sich selber.“¹⁸⁹⁰² Lediglich in den Notizen zu *Ein Frühling in Venedig* (1900) zeigt sich deutlich, dass Hofmannsthal Erwin als einen Narzissten sieht. Sich auf Andrians *Der Garten der Erkenntnis* (1895) beziehend, zu dem Hofmannsthals Erzählung die Fortsetzung darstellen sollte, formuliert er: „Das deutsche Narcissusbuch. es sind wundervolle Augenblicke wo sich eine ganze Generation in verschiedenen Ländern im gleichen Symbol findet.“¹⁸⁹⁰³

In *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) zeigt sich, dass der Brief, der den Diener des Kaufmannssohnes eines Verbrechens beschuldigt, einen Angriff auf sein narzisstisches Wesen darstellt, heißt es doch hier: „auch gegen den Kaufmannssohn selbst bediente er sich eines unhöflichen, beinahe drohenden Tones.“¹⁸⁹⁰⁴ Doch schon zu Beginn deutet Hofmannsthal einen narzisstischen Zug in ihm an, eben dadurch, dass er durch die Schönheit seiner Person, zumindest für den Moment, die ihn überkommenden Gedanken an den Tod überwinden kann, so dass Bamberg dazu kommt, von dem Kaufmannssohn als einem „moderne[n] Narziss“¹⁸⁹⁰⁵ zu sprechen. So kann die ästhetizistische Betrachtung des Todes hier noch vollends vollzogen werden, weil er „einen großen Stolz aus dem Spiegel“¹⁸⁹⁰⁶ zieht. Dies lässt ihn sich noch weiter in seine ästhetizistischen Vorstellungen vom Tod hineindenken, sieht er sich doch als einen schönen König, zu dem – nach der Lebensvollendung – der Tod über eine Brücke kommt.¹⁸⁹⁰⁷

In der *Geschichte der beiden Liebespaare* (1896) zeigt sich der Narzissmus von Felix zum ersten Mal in Verbindung mit seinen Kindheitsfantasien; so träumt er er wäre der Kronprinz von Österreich und lebe im

18898SW III. S. 60. Z. 1-4.

18899SW VII. S. 28. Z. 17-18.

18900SW VII. S. 33. Z. 37-38.

18901SW XXIX. S. 37. Z. 31-32.

18902SW XXIX. S. 45. Z. 12-13.

18903SW XXIX. S. 338. Z. 14-18.

18904SW XXVIII. S. 21. Z. 12-13.

Des weiteren, siehe: W XXVIII. S. 21. Z. 31.

18905Bamberg: S. 232.

18906SW XXVIII. S. 16. Z. 16.

18907„Er sagte: »Wo du sterben sollst, dahin tragen dich deine Füße«. In: SW XXVIII. S. 16. Z. 18-19.

Schönbrunner Schloss. Dass seine Liebe zu Paula nichts anderes ist als die Befriedigung seines Narzissmus, zeigt sich eben auch in Verbindung mit seinen Kindheitserinnerungen.¹⁸⁹⁰⁸ So glaubt Felix auch in der Art ihres Sprechens, den Kern ihrer Bezauberung auf ihn zu bemerken; in Wirklichkeit aber versteckt sich dahinter nur wieder sein Narzissmus: „Es war in ihnen das Geheimnisvolle eines jungen Wesens, das sich gehörte, und die geheimnisvolle Möglichkeit diesen Besitz herüberzuziehen, Herr darüber zu werden.“¹⁸⁹⁰⁹ Narzissmus ist aber vor allem auch durch die ästhetizistische Therese erkennbar, zum einen durch ihre äußerliche Stilisierung, die selbst vor dem Tod nicht haltmacht, denn sie will sich selbst tot, noch aufgebahrt, bewundert wissen. Ihr Narzissmus wird auch von Felix bemerkt und bringt ihn dazu, sich an einen Satz von Anna zu erinnern, der wiederum seinen Narzissmus ausdrückt.¹⁸⁹¹⁰ Hofmannsthal schildert des weiteren den Narzissmus der Therese auch dadurch, dass sie sich in einem „kleinen silbernen Handspiegel“¹⁸⁹¹¹ besieht, sich vergewissernd, dass sie nicht altert. „Sie gehörte sich selber, wie die Verzückten, ihrem schwachen leeren kleinen Selbst“,¹⁸⁹¹² konstatiert Felix und erkennt die Leere ihres ästhetizistischen Lebens an. Obwohl Hofmannsthal auch Therese diese Leere erkennen lässt,¹⁸⁹¹³ hält sie immer noch – zum Teil wenigstens – an ihrem Narzissmus fest. So liegt in ihrer Stimme ein Ton, der „dürre[...] Stolz des Rechtbehaltens“,¹⁸⁹¹⁴ dass sie wahrhaftig ein leeres Leben geführt habe, so wie sie es ihrer Familie einmal prophezeit hatte.

Nicht ein Mann wird von Hofmannsthal in dem lyrischen Drama *Die Frau im Fenster* (1897) in den Fokus gestellt, sondern eine Frau, und damit die weibliche Ausprägung des ästhetizistisch-narzisstischen Empfindens. Wie viele ästhetizistische Figuren Hofmannsthals, stuft auch Dianora an anderen Menschen die Anzeichen des Ästhetizistischen negativ ein, doch auch sie erkennt nicht die Ausprägung des Ästhetizismus an sich und damit die Todesgefahr. Bei Dianora sind es die Mädchen am Brunnen, die sie beobachtet und von denen sie besonders die Hübscheste unter ihnen anprangert, gebe diese doch viel um die Schönheit ihrer Haare. Fatal zeigt sich Dianoras Selbsteinschätzung, indem sie sich über dieses Mädchen hinweg hebt, und gleichsam ihren Bezug zum Ästhetizismus durch ihre Treulosigkeit an ihrem Mann bekennt.¹⁸⁹¹⁵ Was sie an dem Mädchen verurteilt und als leere Existenz erkannt hat, realisiert sie an sich selbst nicht. Dabei zeigt sich, wenn Dianora sich ihrer Vergangenheit, insbesondere ihrer Kindheit besinnt, dass sie die ästhetizistischen Züge nicht erst mit ihrer Ehe angenommen hat. Nach ihrer Kindheit fragend, sagt ihr die Amme wie sie als Kind gewesen sei: „Stolz, gnädige Frau, ein stolzes Kind, nichts als stolz.“¹⁸⁹¹⁶ Dass ihr Ästhetizismus auch sie in den frühen Tod führt, zeigt sich deutlich in ihrem Gespräch mit ihrem Ehemann. Obwohl sie die Bedrohung des Todes erkennt, kokettiert sie auch damit, wendet ihn nicht bewusst ab, und gibt des weiteren auch noch ihren Hochmut zu erkennen. Auf die Frage des Mannes, wer ihr Liebhaber sei, schweigt sie nur, und als dieser dennoch den Namen errät, lässt Hofmannsthal sie sagen: „Wie häßlich auch der schönste Name wird, / Wenn ihn ein Mund ausspricht, dem es nicht ziemt!“¹⁸⁹¹⁷ Dass ihr Narzissmus in ihr stärker dominiert als es jede Todesangst könnte, zeigt sich schließlich insbesondere durch ihre fehlende Reue. Nicht Vergebung erlebt sie von dem Mann, sondern sie bekennt ihre fehlende Reue, ihre Überzeugung, dass sie Recht getan hatte, sich einmal im Leben eine solche Liebe herausnehmen zu können. Vielmehr erhebt sie sich über andere Frauen, indem sie allzu freimütig ihre Leidenschaften offenbart.¹⁸⁹¹⁸ Ihre fehlende Reue zeigt sich auch in der Schilderung ihrer Liebe zu Palla und der Entstehung ihres Verlangens, wie sie ihm am liebsten vor allen Menschen die Hände geküsst hätte; ein Impuls, der nur

18908, „Mit neuer wunderbarer Kraft kam mir mein damaliger Zustand zurück und deutlich das Gefühl wenn die Finger meiner Mutter durch meine halblangen Haare giengen. Ich stellte mir vor Paulas Haare anzurühren und mir war, als ob in denen der ganze Reiz ihrer Jugend für mich läge und darin dass sie meinen eigenen von damals so ähnlich waren.“ In: SW XXIX. S. 67. Z. 29-34.

18909SW XXIX. S. 68. Z. 6-8.

18910, „Nun wirst du mich doppelt so gern haben weil mein Haar so riecht wie deine Sachets.“ In: SW XXIX. S. 70. Z. 17-18.

18911SW XXIX. S. 71. Z. 4.

18912SW XXIX. S. 74. Z. 5-6.

18913SW XXIX. S. 77. Z. 17-19.

18914SW XXIX. S. 77. Z. 20-21.

18915SW III. S. 97. Z. 19-27.

18916SW III. S. 100. Z. 16.

18917SW III. S. 109. Z. 27-28.

18918SW III. S. 112. Z. 11-23.

aus einer kleinen Geste des Mannes entstanden war und ihrem Stolz, der sich zeigte als sie sich über die Wut ihres Schwagers erhoben hatte, als dieser die Blicke zwischen Palla und ihr bemerkt hatte.¹⁸⁹¹⁹

Bereits in Bezug auf andere Motive zeigte sich die enge Verknüpfung mit dem Narzissmus in *Der goldene Apfel* (1897), der sich aber am stärksten gebunden an die ästhetizistische Liebe zeigt, weil der Ästhetizist über die Frau, die er als seinen Besitz betrachtet und die er vor der Welt verborgen hat, die größte ästhetizistische Erfüllung erfährt. Für den Kaufmann ist der Ästhetizismus und die Liebe zu sich selbst sein Lebensmittelpunkt. Doch durch die Rückkehr in die Stadt, in der er die Demütigungen erfahren hat, lässt sich die Unzulänglichkeit seines Lebens erahnen; die Vergangenheit ist ihm gegenwärtiger als seine momentane Stellung in der Welt, wodurch er einen Angriff auf seinen Narzissmus erfährt, dem er sich auch mit der Besinnung auf seine Familie nicht entziehen kann. Die Intensität seines Narzissmus tritt bei Hofmannsthals Erzählung in den Vordergrund, wenn der Kaufmann sich auf seine Frau bezieht, die er als seinen Besitz betrachtet: „Denn sie war vornehmer als er; er besass sie und doch war etwas in ihr, das er nicht zu nehmen, wenn sie es auch hätte hergeben wollen.“¹⁸⁹²⁰ Wie verdreht und paradox das ästhetizistische Denken und Lieben ist, zeigt sich dadurch, dass er die Frau für sich erhöht, er ihren Besitz als etwas Großes und Einmaliges einstuft, und sich demzufolge scheinbar unter sie stellt. Doch ihr Besitz erhebt ihn, und um sie zu besitzen und sich dadurch zu erhöhen, ist er dazu bereit, sich scheinbar unter sie zu stellen („Und gerade dieses Ungreifbare, das ihn und sie auseinanderhielt, erhöhte in ihm den trunkenen Stolz des Besitzes“).¹⁸⁹²¹ Um die erfahrene Demütigung in der Stadt und seine Erinnerungen daran zu überdecken, vollzieht der Kaufmann, was Hofmannsthal bereits am Kaufmannssohn aus *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) beschrieben hatte, nämlich die Überdeckung der erfahrenen Wirklichkeit mit der ästhetizistischen Wunsch- und Traumwelt: „Allen Demütigungen setzte er das Bewusstsein dieses Besitzes entgegen wie ein auf der Reise in Gefangenschaft gefallener König das Bewusstsein seiner Hoheit“.¹⁸⁹²² Auch das Reden mit seiner Frau über die Erlebnisse, erfolgt allein in seinem Inneren, vermag er das Erfahrene doch nicht, vor seiner Frau darzulegen, weil er einen Einbruch ihres Bildes von ihm befürchtet („und erzählte ihr alles was er erlebte, aber alles in einer lügenhaften Weise, ganz ohne dass er sich des unaufhörlichen Selbstbetruges bewusst wurde, der in diesen sonderbaren inneren Gesprächen enthalten war“).¹⁸⁹²³ Hofmannsthal zeigt deutlich auf, dass die Erhöhung als König neuerlich auch die Vorstellung von seiner Frau erhebt, er sie mehr noch weiter erhöhen muss, damit sie wieder seinem Narzissmus gerecht wird.¹⁸⁹²⁴ Wie Semiramis oder Ödipus, kann auch er niemanden lieben, der unter ihm steht. Doch hatte diese Gerechtwertung seines Narzissmus auch Folgen, was sich zeigt, wenn es heißt: „Diese unaufhörlichen Verfälschungen die immer dem Mitleid und der Bewunderung zudrängten, veränderten aber wiederum in ihm das Bild der Person auf die zu wirken sie in Gedanken bestimmt waren“.¹⁸⁹²⁵ Hofmannsthal plante, dass der Kaufmann seine Frau nach ihrem Treuebruch ermordet. Dies geschieht nicht aus seinem Verständnis von Ehre oder Treue heraus, sondern liegt einzig begründet in seinem Narzissmus, weil seine Frau sich, ebenso wie die Männer in der Stadt, an seinem Narzissmus versündigt hatten. Und weil sie das Höchste seiner ästhetizistischen Freuden ist, lässt Hofmannsthal den Ästhetizisten zur höchstmöglichen Strafe greifen, dem Tod. Erschwerend kommt für den Kaufmann hinzu, dass er seine Frau nicht nur als seinen Besitz versteht, sondern unter dem Aspekt der Exklusivität betrachtet: „das jene, die nicht da war, die hier niemand kannte, ihm gehörte mit ihren Wangen, die nie eine andere Hand gestreichelt hatte, mit ihren Lippen die nie eine von den schlechten Speisen berührt hatten, mit ihren Händen die nie etwas niedriges gearbeitet hatten.“¹⁸⁹²⁶ Dass aber hinter der Liebe, ebenso wie hinter dem ganzen ästhetizistisch schönen Inventar, allein die Liebe zu sich selbst steht, zeigt Hofmannsthal am

18919SW III. S. 112-113. Z. 28-17.

18920SW XXIX. S. 95-96. Z. 38//1.

18921SW XXIX. S. 96. Z. 1-3.

18922SW XXIX. S. 96. Z. 9-12.

18923SW XXIX. S. 96. Z. 20-22.

18924„[...] wie unaufhörlich aufsteigen<der> Weihrauch veränderten sie das Bild, machten es gleichsam goldener und schwärzer. Eine wunderbare geheimnisvolle Königin hörte einem wunderbaren Abenteuer eines in Sklaverei gefallenen überaus klugen Königs zu.“ In: SW XXIX. S. 96. Z. 34-38.

18925SW XXIX. S. 96. Z. 31-34.

18926SW XXIX. S. 96. Z. 15-19.

Deutlichsten an der Inschrift der Apfels, der für ihn das „greifbare[...] Sinnbild“¹⁸⁹²⁷ seiner ästhetizistischen Welt ist. So ist das Geschenk, das er vermeintlich seiner Frau macht, im Grunde nur die Bestätigung seines Ästhetizismus. In Bezug auf die Inschrift, heißt es: „>>Du hast mir alles hingegeben<< diese triumphierenden und über soviel Glück erstaunten Worte mit denen ein Gedicht des Dschellaledin Rumi anfängt, des großen tiefsinnigen Dichters.“¹⁸⁹²⁸

Auch durch den Stallmeister zeigt sich der Zusammenhang mit dem Narzissmus. So verweist Hofmannsthal auf die beiden kostbaren Hunde, die er vom König als Geschenk erhalten hatte: „Er fühlte in diesen windschnellen feurigen Gliedern die um ihn her tanzten etwas von der leichten und heißen Kraft die er selbst im Blut trug“.¹⁸⁹²⁹

In dem lyrischen Drama *Der weisse Fächer* (1897) schildert Hofmannsthal zwei Figuren, die beide der Welt und dem Leben abgewandt sind, was Jendris Alwast sagen lässt: „Fortunio und Miranda sind beide diesseits der Welt.“¹⁸⁹³⁰ Während dies bei Fortunio aus seinem narzisstischem Wesen gespeist ist, ist dies bei Miranda durch den Schwur bedingt. Bei Fortunio zeigt sich, dass er sich von der Welt abgewandt hat, weil sie ihm die Frau genommen hat. Dabei kann Fortunio den Tod seiner Frau nicht begreifen und annehmen: „Sie war das schuldloseste kleine Wesen auf der Welt. Warum hat sie sterben müssen?“¹⁸⁹³¹

Bedingt durch den Schwur, den Miranda dem Mann auf dem Sterbebett gegeben hatte, hat dieser sie aus Bösartigkeit dem Leben verwehrt. Durch den Tau jedoch, den Miranda von ihren Fingern durch den Fächer wehen kann, erkennt sie, dass der Schwur für sie nicht mehr bindend ist, wird das Grab ihres Mannes doch immer feucht bleiben: „Trocken sind die Finger! / Welch eine Welt ist dies, wo böse Zeichen / So schnell zu bannen sind?“¹⁸⁹³² Die Lösung von der Vergangenheit und dem Tod löst bei Miranda jedoch eine gewisse Haltlosigkeit hervor, denn Miranda muss erst wieder den richtigen Bezug zur Welt lernen: „Wer bin denn ich, welch eine Welt ist dies, / In der so Kleines hat so viel Gewalt! / Kein Festes nirgends!“¹⁸⁹³³ Miranda erkennt, dass sie gegen ihre Haltlosigkeit angehen muss, und verweist in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung von Menschen für ihr Leben („Weh, in dieser Welt / Allein zu sein, ist übermaßen furchtbar“).

¹⁸⁹³⁴

In *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) zeigt sich ebenso die Mitschuld des Ehepartners am Leben der ästhetizistischen Persönlichkeit, hat der Kaufmann für Sobeide doch den Spiegel seiner Mutter bringen lassen, damit sie sich in diesem betrachten könne (Ja, eine junge Frau braucht einen Spiegel“).¹⁸⁹³⁵ Hofmannsthal betont hier zudem die Verbindung von Jugend und Narzissmus. Sobeides Narzissmus zeigt sich vor allem im Gespräch mit ihrem Ehemann, indem sie ihre wahren Gefühle eben nicht verbirgt; indem sie ihm die Wirklichkeit auf eine grausame Weise darlegt, ähnelt sie durchaus Dianora: nicht heimlich wolle sie ihm gegenüber sein, sondern offen, damit er Ganem niemals in ihr Haus einladen werde und sie so ihrem Leid nicht gegenüberstehe.¹⁸⁹³⁶ So sehr Hofmannsthal auch für den Kontakt – und damit das Gespräch – zwischen Menschen ist, die übermäßige Darreichung des Ich, die schonungslose und das Gegenüber verletzende Wahrheit, lässt Hofmannsthals Figuren im Tod enden. So legt Sobeide dar, dass sie darum wusste, innen wie außen nicht gleich zu sein, hatte sie die Liebe zu Ganem im Innern verborgen. Auch schildert sie ihm den Grund für ihre Ehe; nicht eine in der Ehe gefundene Sicherheit, obwohl sie diese

18927SW XXIX. S. 97. Z. 1-2.

18928SW XXIX. S. 97. Z. 23-25.

Noch in den Notizen (N6) geht Hofmannsthal neuerlich auf die Inschrift ein: „auf dem Apfel steht eingegraben, Du hast mir alles ...“ In: SW XXIX. S. 93. Z. 21-22.

Hofmannsthal zielt auch durch die Frauen auf den Narzissmus ab. So durch das Kind, wenn sie sich auf dem Duft des Apfels bezieht: „der unbegreifliche Duft empor und umwölkte den Kopf des Kindes mit dem Bewusstsein grenzenloser Macht und Größe“. In: SW XXIX. S. 100. Z. 21-22.

18929SW XXIX. S. 102. Z. 9-11.

18930Alwast: S. 31.

18931SW III. S. 159. Z. 13-14.

18932SW III. S. 173. Z. 23-25.

18933SW III. S. 173. Z. 31-33.

18934SW III. S. 174. Z. 13-14.

18935SW V. S. 11. Z. 4.

18936SW V. S. 18. Z. 1-8.

auch betont, strebte sie primär an, sondern die Flucht aus dem elterlichen Haus, welches ihr beladen war mit den Erinnerungen an Ganem. ¹⁸⁹³⁷ Sobeide zeigt sich ihrem Ehemann in einer Offenheit, die grausam und narzisstisch ist, sagt sie ihm doch, dass er ihre Offenbarungen nun mal nicht „so hart“ ¹⁸⁹³⁸ nehmen solle, sei das Leben doch schließlich so.

Nicht nur Sobeides Verhalten offenbart ihren Narzissmus, sondern auch das von Ganem, Schalnassar, Gülistane und auch das des Schuldners, der sich des Besitzes seiner Frau rühmt. Innerhalb des Hauses des Teppichhändlers, ist es neben Gülistane, vor allem Schalnassar, der den stärksten Narzissmus aufweist. Sein Verhalten Menschen gegenüber ist zynisch und menschenverachtend, und ist bestimmt von seiner Genusssucht. So führt die Bitte um Aufschub des Schuldners bei Schalnassar dazu, dass er heuchlerisch vorgibt, arm zu sein, mehr noch den Schuldner „mein Lieber“ ¹⁸⁹³⁹ heißt, dem er, obwohl er es wolle, doch unmöglich einen Aufschub gewähren könne; und dies sei nicht um seinetwillen, sondern um „Euretwillen“, ¹⁸⁹⁴⁰ obwohl er gleichsam sagt: „allzunachsicht´ge Gläubiger sind, bei Gott, / des Schuldners Untergang.“ ¹⁸⁹⁴¹ Der Fokus Schalnassars liegt allein auf seiner Person und seinem Vorteil, was deutlich wird wenn er dem Schuldner heißt, sein Personal zu reduzieren, welches er als „Ungeziefer“ ¹⁸⁹⁴² bezeichnet. Noch deutlicher wird aber seine Menschenverachtung, wenn er dem Schuldner rät: „Geht heim zu Eurer schönen Frau, so geht! / Geht hin! Setzt Kinder in die Welt! Verhungert!“ ¹⁸⁹⁴³ Doch auch der Schuldner offenbart seinen Narzissmus. Hofmannsthal zeigt dies nicht nur durch die ästhetizistisch beschriebene Frau des Schuldners auf, sondern vor allem auch dadurch, dass er kaum Dienstboten in seinem Haus hat und sich selbst so als einen „arme[n] Teufel“ ¹⁸⁹⁴⁴ sieht, vor allem weil er einmal die „Süssigkeit des Reichtums“ ¹⁸⁹⁴⁵ gekostet habe. Anders als Schalnassar, kann der Schuldner wenigstens dadurch seinen Narzissmus befriedigen, indem er um den Besitz der Frau weiß. Ein Narzisst, dies zeigt sich an dem Schuldner, bedenkt nicht, was er mit seinen Worten bei seinem Gegenüber auslösen könnte, sondern er rühmt sich nur der Liebe und des Besitzes der Frau, ohne zu bedenken, dass dadurch bei Schalnassar Eifersucht erweckt werden könnte. So bietet er vor Schalnassar auch nicht für sich, sondern für die Frau, deren körperliche Zartheit sie allein für die Liebe geschaffen habe. Mit seinen Worten, mit denen er die Schönheit seiner Frau rühmt, erhebt er sich gleichsam, sieht er sich doch als Besitzer über sie. Tatsächlich sucht auch Schalnassar danach, die Frau des Schuldners zu besitzen, um ihm damit noch das Einzige zu nehmen, woraus er seinen Stolz zieht. Schalnassar erweist sich immer mehr als grausamer, als ein empathieloser Egomane, der wähnt, sich mit seinem Reichtum die Menschen untertan zu machen, sie seinen Wünschen zu beugen; im Grunde aber ist Schalnassars Versuch, sich mit seinem Willen über die Menschen zu stellen, nur ein schwacher Versuch, das eigene Altern zu verdrängen. Denn wenn er schon den Tod nicht ausklammern kann, so will er seinen Narzissmus wenigstens darin befriedigt finden, dass er alle anderen Menschen seines Umfeldes unter sich stehend empfindet. So erweist er sich vor Gülistane als vermeintlich freigebiger Mensch, als einer der seine reichen Gaben sogar kleinredet um seine Freigebigkeit nur noch mehr vor Augen zu führen. Seinen Aufruf, sie solle die Kostbarkeiten vergeuden, zeugt dabei nur von seiner Verschwendungssucht (SW V. S. 38. Z. 23-26). Dabei sollen ihm seine zahlreichen Geschenke nur dazu dienen, Macht und damit körperlichen Besitz über die Frau zu gewinnen. Dies zeigt sich eben auch durch das Aufeinandertreffen zwischen Sobeide und Schalnassar. Die Freude, noch eine weitere Frau besitzen zu können, weicht schnell, muss er doch erkennen, dass Sobeide nach seinem Sohn verlangt, so dass die schmeichelhaften Worte zu Gunsten einer Drohgebärde verschwinden („Ich bin alt / und weiss, wie viel ich Macht hab´ über Euch“). ¹⁸⁹⁴⁶ Sobeide zeigt sich nicht nur verwirrt ob seiner Rede, sie zeigt auch selbst einen narzisstischen Zug, wenn sie Schalnassar dazu aufruft: „So geh / und hol´ mir Ganem! geh und hol´ ihn mir!“ ¹⁸⁹⁴⁷

18937SW V. S. 18-19. Z. 13-9.

18938SW V. S. 20. Z. 12.

18939SW V. S. 30. Z. 12.

18940SW V. S. 30. Z. 14.

18941SW V. S. 30. Z. 15-16.

18942SW V. S. 30. Z. 22.

18943SW V. S. 31. Z. 8-9.

18944SW V. S. 31. Z. 16.

18945SW V. S. 31. Z. 18.

18946SW V. S. 41. Z. 28-29.

18947SW V. S. 42. Z. 27-28.

Schalnassars Wesen findet seinen weiblichen Seelenverwandten in Gülistane, die bewusst Vater gegen Sohn ausspielt, und in diesem Verhalten Menschenverachtung und Selbstliebe erkennen lässt. Im ersten Aufeinandertreffen mit Sobeide zeigt sie, dass sie es ist, die über Ganem die Macht, die sich aus dem Sexuellen heraus gespeist sieht, hat. Tatsächlich verhält sich Sobeide ihr gegenüber unterwürfig und hebt die Spange auf, was von Gülistane noch unterstützt wird („Auf, und bück´ Dich doch, / ob Du´s nicht finden kannst!“).¹⁸⁹⁴⁸ Gülistane entscheidet sich schließlich für den Mann, der ihr am Meisten bieten kann, und dies ist, so lange er noch lebt, Schalnassar. Deshalb spottet sie auch letztendlich über Ganem, er solle doch Bachtjahs Tochter erhören und sie zu dem Mann gehen lassen, den sie liebt.¹⁸⁹⁴⁹

Wenn auch nicht familiär-liebend verbunden, so sind sich doch Schalnassar und Ganem durch ihren Narzissmus ähnlich, hat Ganem doch den unbedingten Wunsch in sich, seinen Vater abzulösen, um endlich seinen Narzissmus befriedigt zu finden („O wär´ ich hier der Herr!“).¹⁸⁹⁵⁰ Im Haus befinden sich damit zwei männliche Narzissten, deren primäres Ziel es ist, sich als Herr im Haus zu sehen, und darüber hinaus, die Macht über die Frau zu erlangen. Aus diesem Grund ersehnt Ganem nicht nur den Tod des Vaters, sondern plant auch, mit seiner vermeintlichen Komplizin Gülistane den Mord an ihm. Im Gespräch mit Sobeide denkt er zudem nachhaltig, dass er sie zu seiner Geliebten machen könne, und schiebt ihre Erläuterungen und Erfahrungen ob des Weges, so auch die Bedrohung durch den Dieb, leichtfertig von sich.

In den Notizen zeigt sich der Bezug zum Motiv durch den alten Teppichhändler, der sich rühmt, Hassan die Ehefrau nicht zugeführt zu haben. Auch spricht er ihm von einem anderen Sohn, nach dem er Sehnsucht habe und den er gerne um sich hätte („nach einem Sohn, der recht um mich herum / wie eine Katze um die Knie mir kröche, / ein hübscher Bursch, und Demuth, nichts als Demuth“).¹⁸⁹⁵¹ So aber habe er Hassan nicht zur Frau geraten und so mit ihm ein „Gespenst“¹⁸⁹⁵² in seinem Haus, das sich ihm demütig gegenüber geben muss („Du bist nicht dumm, ich aber doch noch klüger!“).¹⁸⁹⁵³ Aber auch Hassans Narzissmus zeigt sich, wenn er zu Mirza über ihre Liebe spricht.¹⁸⁹⁵⁴

Das Motiv zeigt sich in *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) bereits in dem ersten Gespräch des Ästhetizisten mit Venier: „Ihr seid ein Edelmann, ich bin ein Edelmann. Ihr heißt Venier, ich / heiße Weidenstamm“.¹⁸⁹⁵⁵ Mit diesen Worten wendet sich der Baron an Venier und offenbart sein ästhetizistisches Wesen, denn er lügt nicht nur, was seinen gesellschaftlichen Stand und seinen Namen anbelangt, sondern er suchte auch nach einer adeligen Person, denn nur eine solche konnte ihm bei seinem Selbstverständnis Auskunft geben über den Namen der Sängerin. „Du bist ein Venezianer, ich bins zehnfach!“,¹⁸⁹⁵⁶ äußert der Baron zudem innerhalb seiner ästhetizistischen Lebensauffassung, innerhalb derer er zuweilen seine eigenen Vorzüge thematisiert; so vereine er auch viele Geschmäcker in sich,¹⁸⁹⁵⁷ gemäß den verschiedenen Launen seines Wesens. Venier selbst stößt sich an dem Narzissmus und der Selbstdarstellung des Barons. Dieser bedient er sich als Beleg dafür, dass es sich bei der Geliebten des Barons unmöglich um Vittoria handeln könne: „Und dann: er / spricht nie von ihrem Singen; wie hab´ ich solch ein Narr sein kön/nen, das zu übersehen. Er wäre tausendmal zu eitel, so etwas zu / verschweigen.“¹⁸⁹⁵⁸ Dass der Baron seine Mitmenschen zu seinem ästhetizistisch-narzisstischen Lebensverständnis verführen will, zeigt sich auch an seinem Umgang mit dem armen Salaino, der in Marfisa verliebt ist und sich um ihretwillen verführen lässt zum Spiel. Dabei lockt der Baron den Armen mit den Worten, dass er sich das Verlangte nur zu nehmen brauche, und spielt ihm vor, wie er von Frauen begehrt werden wird.¹⁸⁹⁵⁹ Obwohl Cesarino ohne seinen leiblichen Vater aufgewachsen ist, haben sich dessen Gene durchgesetzt, was

18948SW V. S. 51. Z. 31-32.

18949SW V. S. 53. Z. 6-18.

18950SW V. S. 34. Z. 6.

18951SW V. S. 343. Z. 20-22.

18952SW V. S. 343. Z. 31.

18953SW V. S. 343. Z. 40.

18954SW V. S. 349-350. Z. 41-42//1-4.

18955SW V. S. 97. Z. 14-15.

18956SW V. S. 99. Z. 10.

18957SW V. S. 99. Z. 18.

18958SW V. S. 104. Z. 11-14.

18959SW V. S. 116. Z. 24-31.

In den Notizen zeigt sich das Motiv allein durch Salainos Liebe zur Marfisa (SW V. S. 464. Z. 20-23).

sich mitunter durch seine überhebliche Reaktion auf den alten Passionei zeigt.¹⁸⁹⁶⁰ Sein Narzissmus führt so zu einer vollkommen überzogenen Reaktion, will er nicht länger Teil der Gesellschaft im Hause Veniers sein, um nicht dessen Zerfall zu sehen.¹⁸⁹⁶¹ Während Vittoria sich besorgt zeigt ob des Wesens ihres Sohnes, idealisiert dieser sie („Sprichst du ihm immer noch von mir, du Gute?“).¹⁸⁹⁶² Im Gespräch mit Vittoria äußert er eben wie jener Baron werden zu wollen, von Liebe, Dominanz und Besitz zu leben und gleichsam auch noch Ruhm in seinem Leben zu spüren, den er wie eine „Schuhschnalle“¹⁸⁹⁶³ tragen wolle, wobei er gleichsam die Werte und die herrschenden Schichten verlacht.¹⁸⁹⁶⁴ Auch in dem Gespräch mit seinem Sohn lässt sich die Gefahr des ästhetizistischen Lebensverständnisses, für das der Baron einsteht, dahingehend erkennen, dass er ihm heißt, ihm darin zu folgen.¹⁸⁹⁶⁵ Während Cesarino schwandelt, ob der ästhetizistisch-narzisstischen Genüsse die ihm offenstehen mögen, verweist der Baron darauf, dass das Leben nichts weiter sei als „ein Spiel“.¹⁸⁹⁶⁶ Im Folgenden kommt es zu einem Gespräch zwischen Vittoria und Cesarino, indem er sein ästhetizistisches Wesen zeigt, seine Verbindung zur Jugend und den Wahn, dass sie Beide, dem Wesen und der Seele nach „Zwillinge“,¹⁸⁹⁶⁷ gar nicht altern können.

In der ersten Bühnenfassung zeigt sich ebenso der Narzissmus des Barons durch seinen Umgang mit seinem Sohn. Durch das Geld, welches er ihm gegeben hatte, hatte er sich in seinem eigenen Kind einen Konkurrenten um die Liebe der Marfisa gemacht. Doch Weidenstamm wähnt, dass Cesarino, trotz seines momentanen Geldes, keine Chance habe, die Frau zu gewinnen.¹⁸⁹⁶⁸ Obwohl Cesarino den Baron die Vergangenheit nicht ausklammern heißt, während dieser seine Jugend und den Augenblick hervorhebt, zeigt sich in der Rede des Sohnes, eben in Verbindung mit der Vergangenheit, auch dessen Narzissmus, denn Hofmannsthal lässt ihn sagen: „Erinn´rung ist´s / Die Götter aus uns macht.“¹⁸⁹⁶⁹ Deutlicher macht Hofmannsthal in der komprimierten Bühnenfassung Weidenstamms Narzissmus auch dadurch, dass er gegen Venier seinen Degen zieht, weil dieser ihn angeklagt habe, er berge in seinem Haus Vittoria. Im Gespräch mit Vittoria, die nicht mit ihm kommen kann, weil sie ein Kind und ein Haus hat, bemerkt der Baron an ihr jedoch nur ihr Weinen („Du weinst! Du weinst um mich!“).¹⁸⁹⁷⁰ Auch die Lebensgefahr, in der der Baron schwebt, wird von ihm, im Gegensatz zu Cesarino, nicht erkannt und heruntergespielt,¹⁸⁹⁷¹ und der zugestellte Brief, der ihm heißt, dass man ihn morgen erst verfolgen werde, führt ihn dazu, leichtfertig zu sagen: „Wozu die Eile! Lasst mich heut noch schlafen / Und morgen früh nach Padua!“¹⁸⁹⁷²

Deutlich zeigt sich auch in der Erzählung *Die Verwandten* (1898) die Einbindung des Narzissmus-Motivs, vor allem in Anbindung an das Liebes-Motiv. An Georg zeigt sich dies vor allem durch die beiden Frauen Anna und Therese, die abwechselnd sein Interesse wecken, bis der Ästhetizist schließlich eine Dreier-Beziehung bedenkt: „Ihnen zu dienen war möglich und sie zu verführen, und das Haar der einen zu küssen und es vor der andern zu verbergen.“¹⁸⁹⁷³ Ebenso macht Hofmannsthal den Narzissmus in Liebesdingen durch Felix deutlich, der zwar in den Garten geht, mit dem er Erinnerungen an Romana verbindet, doch ist er erfüllt von Sehnsucht, „die kein anderes Ziel hatte als sich selbst“.¹⁸⁹⁷⁴

In der Erzählung *Reitergeschichte* (1898) zeigt sich das Motiv an dem Wachtmeister durch die Begegnung

18960SW V. S. 151. Z. 2-5.

18961SW V. S. 151. Z. 13-17.

18962SW V. S. 158. Z. 18.

18963SW V. S. 165. Z. 13.

18964SW V. S. 165. Z. 8-10.

18965SW V. S. 167. Z. 12-19.

18966SW V. S. 167. Z. 21.

18967SW V. S. 169. Z. 9.

18968SW V. S. 210. Z. 33-35.

18969SW V. S. 212. Z. 25-26.

18970SW V. S. 238. Z. 7.

18971SW V. S. 240. Z. 16.

18972SW V. S. 244. Z. 33-34.

18973SW XXIX. S. 119. Z. 20-22.

Die Notizen belegen auch Georgs narzisstisches Wesen: „er sucht sich selber in seinen Lieblingsbüchern aber niemand bleibt je stehen als solche Wesen wie die Grossmutter“. In: SW XXIX. S. 330. Z. 9-10.

18974SW XXIX. S. 122. Z. 32.

mit der Frau, die seinen Narzissmus durch ihr Verhalten bestärkt: „Die Dastehende aber lächelte ihn in einer halb geschmeichelten slawischen Weise an, die ihm das Blut in den starken Hals und unter die Augen trieb“.¹⁸⁹⁷⁵ So erinnert er sich auch einer früheren Begegnung mit ihr. Während sie damals nicht seine Geliebte war, will er dies heute vollbringen, obwohl ihre Schönheit während der vergangenen Jahre gelitten hat. Vielmehr zeigt er sich durch den baldigen Besitz der Frau zu ergriffen, dass seine ganze Gegenwart davon durchtränkt ist, er sich immer mehr in die Stimmung ihres Besitzes hineindenkt und den Mann, der aus ihrem Räumlichkeiten entkommen ist, Teil seiner narzisstisch-ästhetizistischen Vorstellung werden lässt: „Denn der Gedanke an das bevorstehende erste Eintreten in das Zimmer mit den Mahagonimöbeln war der Splitter im Fleisch, um den herum alles von Wünschen und Begierden schwärte.“¹⁸⁹⁷⁶ So versucht er sich auch, in seiner Stellung zu erhöhen, indem er mit Untergebenen einen feindlichen General in seine Gewalt bringen will. Nachdem er sich in den Besitz eines schönen und jungen Pferdes gesetzt hat, das seinem ästhetizistischen Wesen entspricht, wird er allerdings durch seinen Vorgesetzten in diesem angegriffen, wenn er ihn heißt, seinen Besitz herzugeben. Dies führt bei Lerch zu einem selbst unerklärlichen Hass gegenüber dem Rittmeister, sodass er, aufgrund der Dominanz seines Narzissmus, das Pferd nicht freigibt und infolgedessen von seinem Vorgesetzten erschossen wird.

Obwohl sich in *Die Sirenetta* (1899) der Narzissmus vermeintlich am stärksten an Silvia zeigt, muss dies relativiert betrachtet werden, denn Silvia reagiert beschämt auf Sirenetta und nicht narzisstisch, eben weil sie ihr vornehmliches Schönheitsmerkmal eingebüßt hat. Narzissmus dagegen deutet sich in der Erzählung Sirenettas über sich und ihre Schwestern an („spiegelten uns in allen Brunnen, / und wir waren alle schön“).¹⁸⁹⁷⁷

In *Das Bergwerk zu Falun* (1899) zeigt sich die Bergkönigin durchaus nicht als übermächtig, verfällt Elis doch nicht bei dem ersten Anblick der übersinnlichen Gestalt. Tatsächlich versucht sie Elis mit verschiedenen Mitteln zu verführen, darunter erfolgt auch eine Bestätigung seines narzisstischen Wesens („Ahnst du denn nicht, wie mächtig Geister sind, / Und bist doch einer!“).¹⁸⁹⁷⁸ Die Bestätigung in seinem Narzissmus zeigt sich an Elis als er zurück unter die Menschen tritt, mit Torbern an seiner Seite. Die Bergkönigin hatte Elis als zu der Geisterwelt zugehörig einstuft. In Torbern sieht er seinen Vorgänger, der von Frau Jensen als „Bettler“¹⁸⁹⁷⁹ bezeichnet wird, während Elis sagt: „Ein Bettler, er, der Könige machen kann!“¹⁸⁹⁸⁰ Erst im IV. Akt macht Hofmannsthal deutlich, warum Elis in der Familie keine Rettung finden kann. Der Zug zum Ästhetizismus speist sich aus seiner eigenen Tiefe, aus seinem Narzissmus. So hatte Elis doch über das Jahr hinweg seine Macht, die er vermeintlich von der Bergkönigin erhalten hatte, in Bezug auf die Menschen und seine Arbeit im Berg bewiesen. Die Distanz von der Bergkönigin, so Elis, würde ihm diese Macht nehmen, und damit würde er seinen Narzissmus nicht mehr befriedigt wissen.¹⁸⁹⁸¹ An Torbern zeigt sich ebenso sein Narzissmus. Besieht er sein Leben zwar resigniert und begibt er sich doch zum Sterben an einen einsamen Ort, so zeigt sich immer noch das Sehnen nach dem Reich der Bergkönigin, ist es doch mit Erhebung der eigenen Person und ästhetizistischem Glück verbunden.¹⁸⁹⁸² Im V. Akt zeigt sich in Elis' Abschiednehmen von Anna neuerlich sein Narzissmus aufs Schärfste. Fern von jeder Empathie, berichtet er Anna von dem Wind, der ihn gerufen hatte („Rührte mich an und wich wieder zurück, / Verneigend sich vor mir, weil ich ein Wunder“).¹⁸⁹⁸³ So sieht Elis Anna nur als Frau des Übergangs, an der er den letzten Drang zum Menschlichen abstoßen konnte.¹⁸⁹⁸⁴ Auch Elis' Zug zur Bergkönigin ist gespeist aus seinem Narzissmus; das Du existiert für ihn nahezu nicht, allein sein Ich zählt. So legt er Anna

18975SW XXVIII. S. 41. Z. 33-36.

18976SW XXVIII. S. 43. Z. 2-4.

18977SW XVII. S. 11. Z. 25-26.

18978SW VI. S. 32. Z. 12-13.

18979SW VI. S. 37. Z. 25.

18980SW VI. S. 37. Z. 27.

18981SW VI. S. 69. Z. 13-15.

18982SW VI. S. 73. Z. 6-12.

18983SW VI. S. 78. Z. 29-30.

18984SW VI. S. 79. Z. 9-12.

dar, ohne der Konsequenzen zu gedenken, dass sie für ihn nur ein „Zeichen“¹⁸⁹⁸⁵ unter Anderen war, die ihn zur Bergkönigin führen werden.

Die Notizen bezeugen des weiteren, dass die Bergkönigin Elis als einen Auserwählten betrachtet: „In Tausenden der Tausend lebt nur einer / der so gemischt wie du.“¹⁸⁹⁸⁶ In Verbindung mit der Sphäre der Bergkönigin sieht er nicht nur seinen Narzissmus bestätigt,¹⁸⁹⁸⁷ sondern auch die Beziehung zwischen der Bergkönigin und Torbern zeugt davon: „ein unbändiger alles niedertretender Stolz war die Wurzel seines Wesens, Stolz auf die unberührbare Einzigkeit des menschlichen Wesens, seiner Frau, seiner Kinder herabdrückend zu einem Rascheln dürrer Blätter [...], er ein Genosse der Sterne“.¹⁸⁹⁸⁸

Ebenso zeigt sich deutlich in *Das Märchen von der verschleierte Frau* (1900) die Einbindung des Narzissmus-Motivs. Dass die Familie für ihn ohne Bedeutung ist, sondern dass sie ihn im Gegenteil mit seiner eigenen Sterblichkeit konfrontiert, bringt Hyacinth dazu, sich immer mehr an seinen Narzissmus zu verlieren, die Familie zu verlassen und sich in die ästhetizistische Sphäre zu flüchten. Allein aus den Notizen heraus, ist zu erkennen, dass Hofmannsthal den Ästhetizisten seinen Narzissmus und Ästhetizismus weitestgehend überwinden lässt, plante Hofmannsthal doch, ihn wieder mit seiner Familie zu vereinen. Dass für Hyacinth nicht mehr das Ich im Fokus steht, plante Hofmannsthal – auch hierin greift er auf die Bibel als Inspirationsquelle zurück – durch das Teilen von Nahrung zu verdeutlichen.

Bedingt durch den Titel *Narciss und die Schule des Lebens* (1900) spielt Hofmannsthal in der Ballett-Skizze auf den Narzissmus an.¹⁸⁹⁸⁹ Hofmannsthal verstärkt dies zudem durch das Spiegel-Motiv und das Ungenügen im Lieben, welches er durch die Nymphe erfährt.

In das *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (1900) zeigt sich das Motiv primär durch den ästhetizistischen Marschall, bedingen sich bei ihm die Liebe zur Frau und die Selbstliebe. So zeigt sich der Marschall von dem tiefen Gruß der Krämerin und dem Blick der Frau, die ihm nachhing, stark ergriffen, zumal sie ihm sagt: „Mein Herr, Ihre Dienerin!“¹⁸⁹⁹⁰ Damit stellt sie sich schmeichelnd unter ihn, auch bedingt durch ihren Stand, was den ästhetizistischen Protagonisten ergreifen muss. Narzisstisch zeigt sich Bassompierre auch durch seine Vorstellungen über den Nebenbuhler, den Ehemann der Krämerin, den er sich als hässlich vorgestellt hatte; stattdessen jedoch wird er mit einem attraktiven Mann konfrontiert, was einen Einbruch in seinen träumerischen Vorstellungen zeigt. Gleichsam erinnert ihn aber dessen Gebaren an das eines Gefangenen, über den er einmal die Aufsicht gehabt hatte. Hofmannsthal gelingt es hier nicht nur auf das Ahnen der Pest durch den Krämer, was der Marschall allerdings nicht begreift, zu verweisen, sondern er lässt den Narzisstischen Nebenbuhler auch herabstufen, indem er ihn mit dem Gefangenen vergleicht.

In dem ersten Aufzug des Ballettes *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) zeigt sich der Narzissmus an dem Dichter. Hofmannsthal arbeitet auch an diesem Künstler das Liebeserleben als Zug seines narzisstischen Verlangens heraus, die Frau zu besitzen („unaufhörlich, fieberhaft auf dem tönenden Herzen [...], sich weidend an der Gewalt, die ihm über sie und jede Bewegung ihres Leibes gegeben ist“).¹⁸⁹⁹¹

In dem zweiten Aufzug deutet sich der Narzissmus, nur an einer Passage an. Hofmannsthal beschreibt den Lebensweg eines Menschen vom Kind zum Greis. In Bezug auf das Knabenalter heißt es: „Ein hellgelber Schmetterling gaukelt über ihm: er will ihn haschen und muss sich immer um sich selbst drehen, so tanzt er

18985SW VI. S. 79. Z. 24.

18986SW VI. S. 202. Z. 16-17.

18987Die Notizen zeigen deutlich auf, dass Elis mit der Bergkönigin eine Macht erhalten hat, was sich nicht nur nach den Trank zeigt („Elis Macht-ausübend“, SW VI. S. 209. Z. 5), sondern auch durch die Notiz: „es treibt ihn von Eroberung zu Eroberung, der ganze wundervolle Berg muss unterworfen werden“. In: SW VI. S. 210. Z. 6-7. Verbunden ist dieser Machtgewinn, dies zeigt sich auch hier, mit der Liebe und Zugehörigkeit zu der Bergkönigin: „mein Liebling Du darfst herbeiwünschen, darfst wiedersehen was Du willst.“ In: SW VI. S. 216. Z. 16-17.

Siehe (Notizen): SW VI. S. 190. Z. 15.

18988SW VI. S. 208. Z. 19-22.

18989SW XXVII. S. 143. Z. 20.

18990SW XXVIII. S. 51. Z. 13.

18991SW XXVII. S. 15. Z. 8-10.

über die Bühne. Auf einmal sind es zwei, drei Schmetterlinge, dann ein ganzer Schwarm, der schaukelnd, kreisend seinen Weg nach links und rückwärts nimmt.“¹⁸⁹⁹²

In den dramatischen Fragmenten um *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901) ist Guido ein durch und durch narzisstischer Charakter („Sinne manches, Seele nichts, Eitelkeit fast alles“).¹⁸⁹⁹³ Zwar versucht sich Guido mit seiner Heirat, in eine bessere finanzielle Situation zu setzen, doch stellt die Heirat an sich mit einer Frau, die unter seinem Stand ist, im Grunde einen Angriff auf seinen Narzissmus dar. Guidos Narzissmus spiegelt sich auch in seinem Verhältnis zur Aristokratie, welche er zu repräsentieren wähnt,¹⁸⁹⁹⁴ und dementsprechend durch sein Verhältnis zu anderen Figuren.¹⁸⁹⁹⁵ So fühlt sich Guido durch die Gegenwart des Bürgertums, die zudem, wie sich auch an Pompilias Familie zeigt, durch Besitz und Geld über ihm stehen, gleichsam in seiner aristokratischen Stellung herabgesetzt. Dieser Angriff auf seine Stellung im Leben und seinen Narzissmus führt dazu, dass er das was ihn angreift, in diesem Fall das Bürgertum aber vor allem auch Pompilia und ihre Eltern, beseitigen will („Galeeren Galgen Kerker das sind Aborte wo der uns lästige Unrath hingekehrt wird“).¹⁸⁹⁹⁶

Violante wiederum nimmt den „verstockte[n] Hochmuth“¹⁸⁹⁹⁷ des Schwiegersohns aber auch seiner Mutter als fehl am Platze wahr, da sich beide nur noch höher stellen wollen je tiefer sie, abgespiegelt im Zustand der heruntergekommenen Villa, gesunken sind. Einen Angriff auf seinen Narzissmus empfindet Guido auch dadurch, dass Violante in Erfahrung gebracht hat, unter welch ärmlichen Verhältnissen Guidos Schwester lebt, und klagt: „Da habt ihr Euch auf die gemeinste Weise gegen meine Ehre vergangen.“¹⁸⁹⁹⁸ Schon zuvor habe sich Guido um sein Ansehen betrogen gefühlt, doch durch die Heirat mit einer 17jährigen Bürgerlichen sei er erst recht betrogen worden.¹⁸⁹⁹⁹ Auch erträgt es Guido nicht, dass Violante einen anderen Mann (Gino) über ihn stellt, der sich selbst einmal als Bediensteter verdingen musste.¹⁹⁰⁰⁰ Denn im Innern empfindet sich Guido über Gino stehend, dem er ein Verhältnis mit Pompilia unterstellt und von dem er denkt, er könne ihn „von oben herab“¹⁹⁰⁰¹ behandeln. Sein Narzissmus zeigt sich auch in seinem Verhalten zu der Geliebten Emilia („die Ehre meines Namens und Standes nicht mehr als etwas ungetrübtes zu genießen“).¹⁹⁰⁰² Während Guido den Adel als „wirklich“¹⁹⁰⁰³ einstuft, wähnt er, dass die Bürgerlichen „stinken“.¹⁹⁰⁰⁴ So verlangt es ihn auch danach, „die andern Überlegenheit fühlen [zu] lassen (den Rang, das Vermögen, die physische Kraft)“.¹⁹⁰⁰⁵ Guido kann sich in seinem Narzissmus in der Welt jedoch nicht realisiert wissen; der Narzissmus kollidiert mit der Gegenwart, denn er spürt die Herabsetzung seiner Person, bedingt durch seine mangelhaften finanziellen Mittel, die das Bürgertum, im Gegensatz zu ihm selbst, hat.¹⁹⁰⁰⁶ Dabei findet sich in den zahlreichen Notizen auch eine Passage, in der Guido den Narzissmus Anderer anprangert: „widerlichste Treulosigkeit aller gegen arme Verwandte wahnsinnige Eitelkeit der Männer und Frauen: Ichsucht“.¹⁹⁰⁰⁷ Wie andere Ästhetizisten auch, erkennt er den Narzissmus an anderen

18992SW XXVII. S. 23. Z. 3-5.

18993SW XVIII. S. 170. Z. 6-7.

18994SW XVIII. S. 171. Z. 23-24.

18995SW XVIII. S. 174. Z. 32-34.

18996SW XVIII. S. 177. Z. 21-22.

18997SW XVIII. S. 181. Z. 26.

18998SW XVIII. S. 191. Z. 32.

18999SW XVIII. S. 196. Z. 12-16.

19000„Guido bittet ihr, nicht diesen anzuführen als nicht hergehörig. sie ergießt sich in Lob dieses fremden Menschen der ein guter Sohn, ein guter Schwiegersohn, ein guter Verwalter etc und fährt so fort: dann gehört es wahrscheinlich auch nicht hierher dass Du in einer bedientenhaften Stellung bei einem Cardinal warst dann gehört es wohl auch nicht her, dass ich über die Existenz meiner Tochter wache“. In: SW XVIII. S. 198. Z. 16-21.

19001SW XVIII. S. 200. Z. 17.

19002SW XVIII. S. 200. Z. 34-35.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 222. Z. 12-17.

19003SW XVIII. S. 204. Z. 12.

19004SW XVIII. S. 204. Z. 12-13.

Aus seinem narzisstischen Verständnis heraus, verbietet er Pompilia auch seine Mutter und ihre Mutter in einem Atemzug zu nennen (SW XVIII. S. 205. Z. 26).

19005SW XVIII. S. 204. Z. 19-20.

19006„Die andern haben jetzt alles, das Geld, ihre Freiheit und seinen Namen dazu. Dieses letzte haben sie ihm auch noch genommen. (hier weint er)“. In: SW XVIII. S. 237. Z. 26-27.

19007SW XVIII. S. 223. Z. 23-25.

Personen, nicht jedoch an sich selbst. So sieht er sich auch nicht als grausamen Menschen im Umgang mit seiner Frau und deren Familie, sondern als Opfer, dass das erlittene Unrecht ertragen muss. Dies führt zu einer deutlichen Vertauschung von Recht und Unrecht, sieht er sich doch als der Betrogene.¹⁹⁰⁰⁸ Diesbezüglich fühlt sich Guido auch im Recht, wenn er beschließt, seine Frau zu verleumden, um ihren Besitz zu halten und sich gleichsam dieser bürgerlichen Last zu befreien.¹⁹⁰⁰⁹ Guido strebt einen Prozess gegen seine Frau an, will sich dergleichen mit der Rechtsprechung sein vermeintliches Recht verschaffen, sich der Frau entledigen und das Kind in seine Gewalt bekommen: „Pompilia als Ehebrecherin aus dem Haus jagen, sie denen vor die Füße hinschmeissen [den verhassten Schwiegereltern], und die ungeheure Rede aus sich herauslassen dürfen: So, würde ich sagen, jetzt ist alles im Gleichgewicht, jetzt ist jedes an seinem Platz, jetzt habt ihr was Euer ist und ich was mein ist. Jetzt habe ich wieder mein Niveau.“¹⁹⁰¹⁰ In den zahlreichen Notizen zeigt sich dabei allerdings eine Uneinheitlichkeit in Bezug auf Guidos Betrachtung gegenüber Pompilia; zum einen sieht er die bürgerliche Frau als unter sich stehend an, zum anderen jedoch geht aus den Notizen auch hervor, dass sich Guido Pompilia bedienen will, um wieder gesellschaftlich aufzusteigen, hatte er aus diesem Grund doch mitunter einen Ball veranstaltet: „Flüstern des Neides zu hören, von alten Bekannten wieder freundlich begrüßt zu werden, viele zu Tisch zu laden.“¹⁹⁰¹¹ Während Violante sich kritisch ob des Hochmutes ihres Schwiegersohns zeigt, findet er sich durch seine eigene Mutter in seinem aristokratischen Wahn bestätigt: „zärtlich: mein Bub; nicht wahr es war eine Dummheit von Dir. Du wirst aber doch trachten Dich in Dein Recht zu setzen. Solche Bürgersleute stinken und lügen: ja das Thuen sie.“¹⁹⁰¹² Auch fördert sie Guidos Überheblichkeit, als Adeliger über den Bürgerlichen zu stehen: „Wie kommen sie dazu, Dir zu antworten. Sie haben doch keine Ahnung wie man sich benimmt. Bedenk doch, wer Du bist und wer die sind!“¹⁹⁰¹³ Verständlicherweise muss dies Guido gerade in seinem Narzissmus unterstützen: „ja ja ich muss empor, und muss nicht frisch empor, sondern zurück-empor.“¹⁹⁰¹⁴ Bedingt ist dieses Zurückkommen durch die vergangene Verschwendungssucht des Vaters, der Guidos gesellschaftliches Ansehen, aufgrund des Geldmangels, herabgesetzt hatte. Doch wie auch Guido, der letztendlich vor Gericht nicht sein vermeintliches Recht erhält, sondern zum Tode verurteilt wird, wird auch der Narzissmus von Guidos Mutter bereits zuvor angegriffen, und zwar als sie erfährt, dass ihr Sohn nicht zu einem Adelsfest eingeladen wurde.¹⁹⁰¹⁵ Im Zuge der Nachstellung Pompilias, zeigt sich Guido aber auch, wie aus den Notizen hervorgeht, angegriffen durch den herablassenden Blick von Emilia und dem Wirt, als Guido auf Pompilia getroffen ist (SW XVIII. S. 232. Z. 12). Einen narzisstischen Zug offenbart aber auch Violante, die nicht nur eine Erhöhung in der gesellschaftlichen Stellung ihrer Tochter erreichen wollte, sondern die auch selbst immer, sei es beim „Schneider und Fischhändler“,¹⁹⁰¹⁶ die „Mutter einer Gräfin“¹⁹⁰¹⁷ heißen wollte, woran sich wiederum Guido sehr stößt. Dabei hat sie die Vermählung ihrer Tochter mit dem Grafen Guido hinter dem Rücken ihres Mannes fortgetrieben, was dieser ihr, im Hinblick auf die verlorenen Besitztümer, auch vorwirft.¹⁹⁰¹⁸ Violante selbst verurteilt sich schließlich dadurch, dass Guido sie mit seiner Sphäre des Adels verlockt hatte, ihr Kind für

19008SW XVIII. S. 195-196. Z. 36-40//1-8.

19009„Da speit Guido den Bissen aus seinem Mund und schwört, nicht zu ruhen bis ihm sein Recht geworden ist.“ In: SW XVIII. S. 231. Z. 17-18.

19010SW XVIII. S. 170. Z. 16-20.

19011SW XVIII. S. 242. Z. 35-37.

19012SW XVIII. S. 198. Z. 2-4.

19013SW XVIII. S. 198. Z. 25-27.

Gleich mehrfach schürt die Mutter seinen Narzissmus und stachelt Guido noch dazu auf, sich in sein vermeintliches adeliges Recht zu setzen („bedenke doch wer du eigentlich bist“, SW XVIII. S. 207. Z. 25). Verblendet zeigt sich Guidos Mutter selbst, wenn sie davon ausgeht: „doch ist die Welt konservativ reactionär, also eigentlich dein Element: sieh diese Leute verlangen vor uns zu kriechen, sind von unserer überlegenen Vortrefflichkeit überzeugt“. In: SW XVIII. S. 207. Z. 30-32.

19014SW XVIII. S. 207. Z. 26-27.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 207. Z. 35.

19015SW XVIII. S. 222. Z. 20-25.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 222. Z. 27.

19016SW XVIII. S. 195. Z. 30-31.

19017SW XVIII. S. 195. Z. 31.

19018„[...] und giengst mit ihr Abends in die Kirche und ließest sie heimlich trauen, und damit sie doch, und doch und doch Gräfin wurde mir zum Trotz und aller Vernunft zum Trotz, und dem lieben Gott zum Trotz, und du Gräfin Mutter würdest und mit dem Steiß wackeln könntest vor den Nachbarinnen“. In: SW XVIII. S. 185. Z. 24-28.

Geld herzugeben. So hatte man ihr doch versprochen, dass Violante und ihr Mann eine „Rolle“¹⁹⁰¹⁹ im gräflichen Palast spielen würden, was in keinsten Weise in Erfüllung gegangen war. Dabei zeigt Hofmannsthal zum Ende ihrer Rede auf, dass sie das Geschehene nur dahingehend bereut, weil ihre narzisstischen Sehnsüchte nicht erfüllt worden sind, kokettiert sie doch immer noch mit ihren Händen.¹⁹⁰²⁰

In der Pantomime *Der Schüler* (1901) zeigt sich sowohl der Mord als auch das Liebesstreben, als auch das Beleben des Schattens als narzisstischer Zug. Obwohl das Beleben des Schattens bei dem Meister auch negatives Empfinden und Grauen hervorruft, empfindet er auch „Stolz“¹⁹⁰²¹ für das Geschaffene. Der Schatten, der seinen Befehlen gehorcht, befriedigt seinen Narzissmus, und er „bläht sich vor Stolz“,¹⁹⁰²² so dass Hofmannsthal ihn sagen lässt: „Ich bin kein Mensch mehr, seit ich dieses gethan habe.“¹⁹⁰²³ Sich gottgleich wädhend, Herr über das Leben und damit auch über dem Tod stehend, heißt er den Schatten: „Küß mir die Füße!“¹⁹⁰²⁴ In dem Aufeinandertreffen zwischen Taube und dem Schüler zeigt sich deutlich auch das narzisstisch bedingte Lieben dessen. Die Demütigung, die er durch den Meister und auch durch Taube in der Wirklichkeit erfährt, sucht er zum einen mit seinen traumhaften Vorstellungen zu kompensieren, und auch durch den Besitz der Frau letztendlich in die Tat umzusetzen. Taube den Dienst ausschlagend, für sie den Brief zuzustellen, sagt er ihr: „Ich liebe dich, ich, mich verlangts nach dir, mich!“¹⁹⁰²⁵

Nicht durch Sigismund zeigt sich in *Das Leben ein Traum* (1901-1904) erstmalig der Narzissmus, sondern durch Clotald, der sich selbst über die Familie stellt, die nur für „[s]chwache Seelen“¹⁹⁰²⁶ ist. Stattdessen drängte es ihn, schon von Jugend an, die Macht über einen König zu erlangen.¹⁹⁰²⁷ Sein Narzissmus zeigt sich des weiteren auch in der Rede über sein Leben, glaubt er sich durch seine Position als der Hüter des Königssohnes und damit selbst als Herrscher über den König („Und das Schicksal eines Königs / Hab ich mir zu Dienst gezwungen“),¹⁹⁰²⁸ als auch über alle anderen Menschen („Ist es doch als ob der Wesen / Jedes mir gehorchen lernte“).¹⁹⁰²⁹ Die Kontrolle über Sigismund setzt ihn in eine Machtposition, die seinen Narzissmus befriedigt. Auch durch die Begegnung mit Rosaura zeigt sich sein Narzissmus, wädhnt er auch sie als sein „Geschöpf“,¹⁹⁰³⁰ welches von ihm, zu seinem Nutzen, Verwendung finden wird.¹⁹⁰³¹

Mit dem dritten Aufzug zeigt sich der Narzissmus Sigismunds, der bisher nicht zu Tage treten konnte weil Sigismund nur mehr ein „Wurm“¹⁹⁰³² unter der Macht Clotalds war, der sich jetzt als sein „Knecht“¹⁹⁰³³ bezeichnet. Clotald will Sigismunds Gunst erhalten, doch nicht weil er der rechtmäßige Erbe und damit künftige König Polens ist, sondern allein aus Berechnung. Leichtfertig, wohl aufgrund seines Narzissmus, glaubt er Sigismund, leicht vergessen zu machen, indem er ihn als seinen Herrn anerkennt, sich vor ihm kniet und um Gnade bittet. In diesem Punkt aber zeigt sich Sigismunds Narzissmus, denn zum ersten Mal ist er derjenige, der die Macht in Händen hält: „Clotald will aufstehen <Sigismund> drückt ihn nieder“.¹⁹⁰³⁴ Clotald will nicht nur sein Leben retten, sondern agiert mit Schläue. Ebenso wie im Turm, will er den Prinzen zu dem Spielzeug seines Willens machen. So kitzelt er ihn in seinem Narzissmus, heißt ihn heute noch besonnen handeln, denn morgen müssten sich dann alle seinem Willen und seiner Gewalt beugen.¹⁹⁰³⁵ Doch die

19019SW XVIII. S. 195. Z. 2.

19020SW XVIII. S. 195. Z. 12.

19021SW XXVII. S. 44. Z. 24.

19022SW XXVII. S. 44. Z. 32.

19023SW XXVII. S. 44. Z. 32-33.

19024SW XXVII. S. 44. Z. 35.

19025SW XXVII. S. 48. Z. 9-10.

19026SW XV. S. 17. Z. 13.

19027SW XV. S. 17. Z. 17-29.

19028SW XV. S. 18. Z. 9-10.

19029SW XV. S. 18. Z. 13-14.

19030SW XV. S. 18. Z. 16.

19031SW XV. S. 18. Z. 16-23.

19032SW XV. S. 205. Z. 8.

19033SW XV. S. 204. Z. 39.

19034SW XV. S. 205. Z. 38.

19035SW XV. S. 206. Z. 19-23.

Macht über die Männer zu erlangen, lässt Sigismund nicht von seinen Rachedgedanken Clotalds gegenüber abbringen; die Worte, er möge sich beherrschen, um an die Macht zu kommen, können Sigismund nicht erreichen, weil er nie gelernt hat, sich im menschlichen Umfeld zu verhalten. Sigismund kann nicht weiter hinaus in die Zukunft denken, denn die Erniedrigungen in der Vergangenheit sind zu dominant; dies zeigt sich daran, dass Sigismund Clotald, der immer wider aufzustehen gedenkt, herunterdrückt. Dies bricht erst in gewissem Sinn auf, als Clotald Sigismund mit der Macht über Frauen lockt.¹⁹⁰³⁶

Überdeutlich zeigt sich Sigismunds Narzissmus auch durch die Reaktion gegenüber dem Kämmerer,¹⁹⁰³⁷ und in seinem Kontakt mit seinem Vetter Astolf. Sigismund zeigt sich immer stärker von seinem Narzissmus angestachelt, was Hofmannsthal auch durch den Blick deutlich macht. Hatte nicht nur der Blick des Kämmerers auf Sigismund sein Unwohl erregt, so zeigt sich dies auch deutlich durch den Vetter Astolf, dessen Blick ihn seine Unzulänglichkeit ahnen lässt („Dessen Blick sich so viel anmasst!“).¹⁹⁰³⁸ Obwohl zu seiner Familie gehörend, winkt Sigismund auf die freundlichen Worte Astolfs despektierlich mit der Hand,¹⁹⁰³⁹ und tarnt seine Respektlosigkeit ihm gegenüber auch noch; nicht er benehme sich respektlos, sondern Astolf sei es, der sich ungebührlich benehme, da er seinen freundlichen Gruß mit der Hand nicht erwidert habe.¹⁹⁰⁴⁰ Während sich Astolf diesem ungebührlichen Benehmen Sigismunds entzieht, fehlt der erste Kämmerer darin, Sigismund sein Fehlverhalten, im Umgang mit dem Herzog, vor Augen zu führen. Denn Sigismund ist nicht bereit, seinen Fehler einzugestehen. Der Narzissmus ist übermächtig und steht über jedem gesellschaftlichen Anstand („und wer / wer bin ich?“).¹⁹⁰⁴¹ Dass für Sigismund der Narzissmus über allem, vor allem auch über Ehre, Pflichtgefühl, Familie und Ansehen steht, zeigt sich vor allem auch im Vergleich des Verhaltens Sigismunds zu Astolf und seiner Base. Während Astolf seinen Unwillen erregt, weil er sich ihm nicht demütig genug gegenüber verhält, reagiert Sigismund, aufgrund der Demut der Prinzessin, positiv auf diese.¹⁹⁰⁴² Doch sowohl die Begegnung mit der Prinzessin, als auch das kurze Interesse, das eine andere Frau in ihm erweckt, führen nur wieder auf die scheinbare Demütigung zurück, die Sigismund durch Astolf erfahren hat. Statt sich für sein Verhalten Vorwürfe zu machen, rühmt er sich für seine Besonnenheit Astolf gegenüber („Kaum / hielt die Frechheit ich im Zaum –“).¹⁹⁰⁴³ Ehrfurcht vor dem Alter hat Sigismund auch nicht in Bezug auf Clotald, was ihm Astolf und der König vorhalten; sein Drang nach Rache, den Mord an Clotald zu begehen, der von seinem Narzissmus geschürt wird, ist stärker als alles Andere („Ehrfurcht ich vor grauem Haar?“).¹⁹⁰⁴⁴

Im vierten Aufzug zeigt sich, dass Sigismund seine narzisstische Bestätigung, die Erfahrungen mit anderen Menschen die ihn als Königssohn erkannten, aufzählt, um die Wirklichkeit seiner Erlebnisse vor Clotald darzulegen („Mächtig war ich, frei und groß, / Du und alle mir zu Füßen“).¹⁹⁰⁴⁵ Was Sigismund die Wirklichkeit hinterfragen lässt, ist nicht so sehr Clotalds Rede, obwohl diese unterstützend wirkt, sondern Sigismunds Narzissmus, der nicht mehr befriedigend ist. Die Erinnerungen heißen ihn nämlich, dass er nicht handeln konnte.¹⁹⁰⁴⁶

In den Notizen Hofmannsthals zu diesem Drama zeigt sich ebenso die vielfache Auseinandersetzung mit dem Narzissmus-Motiv („in gehobenen Stunden hat er den Grössenwahn zu glauben, dass alles nur aus / ihm herausgewachsen ist“).¹⁹⁰⁴⁷ Dabei versucht Sigismund mit dem Eingang in seine Seele seine trostlose Umgebung zu kompensieren („sich ein mystisches Königreich in der Einöde schaffend“).¹⁹⁰⁴⁸ Auch deutet sich Sigismunds Narzissmus in der Umgebung des Palastes an: was der Kämmerer sagt, seine Reden über

19036SW XV. S. 206. Z. 28-32.

19037So berichtet der Kämmerer Sigismund, dass Clotald nichts für sein Handeln könne, denn er habe nur auf den Befehl des Königs gehört. Sigismund reagiert aber mit einem deutlich narzisstischen Zug: „sprach der König wider Recht / that er schlimm sich ihm zu fügen / Und sein Herr und Fürst war ich“. In: SW XV. S. 207. Z. 27-29.

19038SW XV. S. 207. Z. 44.

19039SW XV. S. 208. Z. 16.

19040SW XV. S. 208. Z. 26-31.

19041SW XV. S. 209. Z. 6-7.

19042SW XV. S. 209. Z. 23-25.

19043SW XV. S. 210. Z. 11-12.

19044SW XV. S. 217. Z. 40.

19045SW XV. S. 27. Z. 4-5.

19046SW XV. S. 28. Z. 30-39.

19047SW XV. S. 233. Z. 37-38.

19048SW XV. S. 234. Z. 6-7.

„Enthusiasmus Loyalität Jugend Tapferkeit“, ¹⁹⁰⁴⁹ führen ihn nur auf sich selbst zurück („während er seinen eigenen / Unrath austrug, an der Kette lag“). ¹⁹⁰⁵⁰ Hofmannsthal deutet den Narzissmus auch durch den König an, ¹⁹⁰⁵¹ ebenso wie im fünften Aufzug durch Sigismunds Vorbereitung zu seinem Selbstmord: „ich könnte nichts lieben als mich selbst und meine Schmerzen, da will / ich lieber nicht leben.“ ¹⁹⁰⁵²

Innerhalb der hinterlassenen Gespräche und Briefe zeigt sich das Motiv in *Der Brief des letzten Contarin* (1902) durch das Wesen des Contarin, schlägt er doch die Mildtätigkeit der Freunde aus Stolz aus. ¹⁹⁰⁵³ Hofmannsthal lässt ihn sich darauf besinnen, dass er immer wusste, dass er sich einmal von der Gesellschaft gänzlich lossagen würde, ¹⁹⁰⁵⁴ und geht im Zuge dieser Demütigung der angetragenen Hilfe, auf die erste Demütigung in seinem Leben ein, die er mit 14 Jahren hatte erleben müssen. ¹⁹⁰⁵⁵ Seine edle Herkunft bestimmt auch seine Gedanken an eine standesgemäße Eheschließung, ¹⁹⁰⁵⁶ doch mit 14 Jahren war sein hohes Selbstverständnis aufgebrochen und seine „Selbsterziehung“ ¹⁹⁰⁵⁷ hatte begonnen.

Innerhalb der theoretischen Schriften zwischen 1902-1907 zeigt sich das Motiv lediglich in *Die Briefe Diderots an Demoiselle Voland* (1905), auf die Einzigartigkeit der schönen Dinge bezogen (SW XXXIII. S. 66. Z. 13-16) und durch die Figur des „Narciß Rameau“, ¹⁹⁰⁵⁸ sowie in der Schrift *Sebastian Melmoth* (1905) durch Wildes Wesen, das ihn sich letztendlich im Gefängnis wiederfinden ließ: „Es war das Schicksal dieses Menschen, drei Namen nacheinander zu führen: Oscar Wilde, C 3 3, Sebastian Melmoth. Der Klang des ersten nichts als Glanz, Hochmut, Verführung.“ ¹⁹⁰⁵⁹

In *Ein Brief* (1902) zeigt sich nur ein loser Bezug zum Narzissmus durch einen von Chandos literarischen Plänen: „Ich entsinne mich dieses Planes. Es lag ihm, ich weiß nicht welche, sinnliche und geistige Lust zugrunde: Wie der gehetzte Hirsch ins Wasser, sehnte ich mich hinein in diese nackten, glänzenden Leiber, in diese Sirenen und Dryaden, diesen Narcissus und Proteus, Perseus und Aktäon: verschwinden wollte ich in ihnen und aus ihnen heraus mit Zungen reden.“ ¹⁹⁰⁶⁰

Dass in *Elektra* (1903) auch Klytämnestra ein narzisstisches Wesen hat, zeigt sich in der ersten Begegnung zwischen der Königin und Elektra. Obwohl sie ihrer Tochter mit Argwohn begegnet, zeigt sie sich schnell auch von ihr eingenommen, vor allem nachdem Elektra sie eine Göttin genannt hat („Mir klingt das so bekannt. Und nur als hätt' ich's / vergessen, lang und lang. Sie kennt mich gut“). ¹⁹⁰⁶¹ Ihr überhebliches, liebloses Wesen wird von Hofmannsthal auch durch ihre Reaktion auf Elektras Äußerung deutlich gemacht, dass sie die Rückkehr des Sohnes fürchte; Klytämnestra verweist hier auf ihre Macht als Königin, die es ihr möglich macht, sich mit Bewachern zu umgeben. Vor diesem Hintergrund kann sie auch die Bedrohung des Sohnes für ihr Leben herunter spielen. ¹⁹⁰⁶² Klytämnestra geht es allein darum, dass sie sich von ihren Träumen befreit findet, und zeigt sich demzufolge gleichgültig, wenn sie quälen oder sogar opfern muss, um zu gesunden: „Träume / sind ungesund, sie zehren an den Kräften, / und ich will leben und die Herrin sein.“ ¹⁹⁰⁶³ Da Elektra Chrysothemis als Tochter ihrer Mutter, dem Wesen nach, erkannt hat, versucht sie auch Chrysothemis' Narzissmus zu bestätigen, wenn sie sie als Helfershelferin für den Mord gewinnen will. Zuerst

19049SW XV. S. 241. Z. 14-15.

19050SW XV. S. 241. Z. 16-17.

19051„Prachtentfaltung in Krieg und Friede aus wahnwitzig angespannter Eitelkeit, auf dem gleichen kranken Boden gewachsen.“

In: SW XV. S. 238. Z. 28-29.

19052SW XV. S. 244. Z. 19-20.

19053SW XXXI. S. 20. Z. 15-19.

19054SW XXXI. S. 20. Z. 34-40.

19055SW XXXI. S. 21. Z. 13-15.

19056SW XXXI. S. 21. Z. 17-22.

19057SW XXXI. S. 21. Z. 27.

19058SW XXXIII. S. 66. Z. 26.

19059SW XXXIII. S. 62. Z. 4-7.

19060SW XXXI. S. 47. Z. 5-8.

19061SW VII. S. 75. Z. 25-26.

19062SW VII. S. 84. Z. 27-30.

19063SW VII. S. 84. Z. 31-33.

ihrer vermeintlichen Stärke und Jugend schmeichelnd, will sie mitunter sogar ihre Dienerin sein, bedroht Elektra Chrysothemis sogar, was an das Gespräch zwischen ihr und Klytämnestra erinnert, in dem es die Mutter war die der Tochter gedroht hatte. So sehr Elektra ihre Mutter verabscheut, zeigt sie sich doch in diesem Punkt mehr als ihre Tochter, als es die mitleidige Chrysothemis getan hatte.

Auch in *Das gerettete Venedig* (1904) ist der Narzissmus die treibende Kraft im Wesen der ästhetizistischen Figuren. Dass Jaffier den Fokus allein auf das eigene Ich setzt, zeigt sich erstmalig, wenn er nicht auf seinen Sohn und seine Frau reagiert, sondern in einen Monolog verfällt, indem er Mitleid mit sich selbst empfindet; seine eigene „Zartheit“¹⁹⁰⁶⁴ empfindend, glaubt er sich als den „Prügelknaben / des Schicksals“,¹⁹⁰⁶⁵ der eben so weich geschaffen wurde, dass er die Wirklichkeit nicht zu ertragen im Stande ist. Hofmannsthal verdeutlicht damit gleichsam, dass Jaffier die Schuld an seinem Leben nicht auf sich selbst bezieht, sondern auf eine andere Instanz verschiebt, in dem Fall sogar auf eine angedeutet Göttliche („Warum, du Himmel, / hast du mich so geschaffen, wie ich bin!“).¹⁹⁰⁶⁶ Auch Jaffiers Vorschlag, dass sowohl den Kindern¹⁹⁰⁶⁷ als auch Belvidera eine noch schlimmere Zukunft bevorstehe und sie sich daran gewöhnen müssten, gelinge dies aber nicht, eine Trennung unausweichlich sei, zeigt seinen Narzissmus: „Und wenn sie ´s nicht ertrügen, oder ´s fiel dir / zu hart, so müßte man sich eben trennen“.¹⁹⁰⁶⁸ Ebenso durch Belvideras Frage („Sprich nicht: du allein! / Erträgest du es denn, von mir zu geh´n?“)¹⁹⁰⁶⁹ zeigt sich Jaffiers narzisstisches Wesen („Erträgest du´s, mit mir zu gehn, du armes / Geschöpf?“).¹⁹⁰⁷⁰ Jaffier berichtet schließlich seiner Frau von der seinen Narzissmus erschütternden Begegnung mit dem Schwiegervater, der ihn „umlauert von den höhnischen Bedienten“¹⁹⁰⁷¹ im Vorsaal hatte warten lassen, und ihn schließlich mit herablassenden Blicken bedacht hatte.¹⁹⁰⁷² Diesem Erleben versucht Belvidera den Besitz der eigenen Person entgegenzustellen, wobei bei Jaffier die übermäßige Demütigung durch den Schwiegervater überwiegt („Und ich, mit kleinen Schritten seitwärts tretend, / folgt´ ich ihm so und bettelte!“).¹⁹⁰⁷³ Achtlos war der Schwiegervater an ihm vorbeigegangen und in die Gondel gestiegen, hatte seine Verbindung zu seiner Tochter geleugnet, indem er ihre Existenz geleugnet hatte, und hatte ihn neuerlich mit abschätzigen Blicken bedacht: „da –neigt´ ich mich vor ihm! ich neigte mich / vor ihm! zugleich mit den Lakaien bog / ich meinen Rücken.“¹⁹⁰⁷⁴

Dass Belvidera keineswegs nur ein devoter Charakter ist, sondern dass sie in ihrem Narzissmus dem Jaffiers entspricht, zeigt sich, wenn sie sich an den Tod ihrer Mutter erinnert, der für sie im Zusammenhang mit dem Entstehen ihrer Liebe steht. So führt sie sich noch einmal den Beginn ihrer Annäherung vor Augen, die Realisierung dieser durch den Vater und seine Unterbindung, indem er Jaffier aus dem Haus gewiesen hatte, und schließlich, die in Belvideras Augen, unlautere Annäherung des Dieners Jeronimo an ihre Person, an die Tochter der Herrschaft.¹⁹⁰⁷⁵ Hatte sich schon im Umgang mit ihren Nachbarn gezeigt, dass Belvidera sich vom Gemeinen distanziert, so hält sie auch weiterhin hoheitsvolle Distanz zum gemeinen Leben und ruft dazu auch ihren Mann auf. Jaffier in seinem edlen Wesen, möge bestrebt sein, sich von solchen „Tiergesichter[n]“¹⁹⁰⁷⁶ in ihrer „gierige[n] Gemeinheit“¹⁹⁰⁷⁷ zu distanzieren, möge sie mit Gewalt und mit der Peitsche von sich treiben, denn sonst – so Belvidera – müssten sie ja „ersticken“.¹⁹⁰⁷⁸ Tatsächlich bestätigt Jaffier ihren gemeinsamen Narzissmus, wenn er ihr zusagt, sich von solch niederen Menschen, wie Jeronimo

19064SW IV. S. 15. Z. 23.

19065SW IV. S. 15. Z. 24-25.

19066SW IV. S. 15. Z. 21-22.

19067„Die Kinder werden sich gewöhnen müssen! / Denn es wird schlimmer kommen, und sie werden / den Vater öfter weinen sehen“.¹⁹⁰⁶⁷ In: SW IV. S. 16. Z. 2-4.

19068SW IV. S. 16. Z. 6-7.

19069SW IV. S. 16. Z. 15-16.

19070SW IV. S. 16. Z. 18-19.

19071SW IV. S. 17. Z. 29.

19072SW IV. S. 17. Z. 33-36.

19073SW IV. S. 18. Z. 5-6.

19074SW IV. S. 18. Z. 22-24.

19075SW IV. S. 23-24. Z. 39-40//1-5.

19076SW IV. S. 24. Z. 10.

19077SW IV. S. 24. Z. 11.

19078SW IV. S. 24. Z. 20.

einer ist, zu distanzieren: „Ich spreche nicht mit ihm. / Meinst du, daß ich vergesse, wer ich bin / und wer er ist?“¹⁹⁰⁷⁹ Doch Jaffier widerspricht sich gleichsam, denn berichtet er Belvidera doch im Folgenden wie Jeronimo sich auf seine Fährte gesetzt und zu ihm gesprochen hatte. Jeronimo erinnerte Jaffier daran, dass Belvideras Leben früher allein von der Schönheit dominiert gewesen war. Gleichsam aber deutet sich durch Jeronimo eine Möglichkeit an, sein narzisstisches Verlangen mit der Außenwelt in Einklang zu bringen, verweist er auf die Möglichkeit, sich in Venedig als Spion zu verdingen.

Dass Jaffiers Leben voll und ganz auf seinem Narzissmus aufgebaut ist, zeigt sich schließlich neuerlich nachdem Belvidera die Kinder weggebracht hat; so wendet er sich zuerst dem großen Spiegel zu, realisiert dessen Verlust neuerlich, und wendet sich gleichsam an seinen Taschenspiegel, wobei er auch jetzt nicht die Wirklichkeit, d.h. das zerstörte Schöne, wie das Bett, ausblenden kann.¹⁹⁰⁸⁰ Im ersten Gespräch nach Jahren, welches zwischen Jaffier und Pierre stattfindet, zeigt sich ebenso Jaffiers Narzissmus, bekennt er doch seine Scham, weil Pierre die Demütigung durch den Schwiegervater hatte sehen müssen. Lieber würde er sich vor der Welt und den Blicken der Menschen bewahren: „Laß! es liegt ein geheimer Stolz darin, / sich zu verkriechen und zugrund' zu geh'n / ganz im Verborg'nen.“¹⁹⁰⁸¹ Hatte Jeronimo Jaffier schon einen Weg eröffnet (als Spion), wird Pierres Plan, sich der Verschwörung anzuschließen, noch bestimmender. So wird Pierres Verweis, dass die Verschwörung Jaffier den Tod bringen könne, von Jaffier nicht hinreichend beachtet, denn er empfindet es als absolute Qual, so zu leben, wie er es momentan tut. Zeigt das gegenwärtige Leben bereits einen Angriff auf seinen Narzissmus, so empfindet er eine Bestätigung seiner hohen Meinung von sich, eben durch den von Pierre vorgetragenen Plan, ihn in den Rat einzuführen, der ihn „erhabener als je / noch ein Senat“¹⁹⁰⁸² machen wird. Venedig wollen sie Spanien überlassen, um so ein eigenes Kommando zu erhalten, um drei Tage und drei Nächte Herr in Venedig sein zu können. Belvidera, die Jaffier zum Ende des ersten Aufzugs¹⁹⁰⁸³ von seinem gewaltsamen Plan durch ihre Liebe abbringen will, muss erleben, dass Jaffier gänzlich von seinem Narzissmus dominiert wird:

„O Belvidera!
ich habe einen himmlischen Gedanken
gekostet, der mir meine ganze Mannheit
wiedergegeben hat. Ich bin nicht länger
die Maus, für die dies herrische Venedig
die Falle ist.
[...]
Und ich hab´ Gedanken,
die Könige unter ihresgleichen sind.“¹⁹⁰⁸⁴

In dem zweiten Aufzug zeigt sich das Motiv durch den Mitverschwörer Bernardo Capello, der als schön aber gleichsam skrupellos von Hofmannsthal beschrieben wird. Diesen verlangt es danach, nach gelungener Verschwörung, eine Namensänderung zu vollziehen; so will er sich nach Catalina benennen, „der [der] größte Mann von Rom“¹⁹⁰⁸⁵ gewesen war.¹⁹⁰⁸⁶ Seinem Selbstverständnis gemäß, will er sich dem bisher führenden Stand in Venedig stellen, und diesen unter seinen Willen zwingen und seine Macht beweisen. An Bernardo zeigt sich dabei überdeutlich, was sich sowohl an Pierre als auch Jaffier schwächer gezeigt hat, nämlich dass die Verschwörung keineswegs eine moralische Intention hat, die Unrechtmäßigkeiten abzuschaffen und Gerechtigkeit zu vertreten, sondern allein narzisstische Gründe.

Auch ist es Jaffiers Narzissmus, der ihn dazu verleitet, nachdem er zuvor von den Verschwörern geflohen

19079SW IV. S. 24. Z. 27-29.

19080Aus den Notizen geht dabei hervor, dass der Gerichtsvollzieher Belvideras Narzissmus durch den Verlust des Spiegels andeutet („so verliebt / an ihren eignen Reizen weiden / dass ihr der Spiegel da mehr ist als das Bette“, SW IV. S. 177. Z. 27-29).

19081SW IV. S. 32. Z. 6-8.

19082SW IV. S. 34. Z. 34-35.

19083In den Notizen zeigt sich, dass Belvidera Jaffier sogar in seinem Narzissmus bestätigt: „Mein Geliebter wenn du wüsstest / wie sehr ich leide wenn du so dir selber / entfremdet, deines Unverlierbaren / des Ranges deiner Seele nicht bewusst / und klein vor dem was du verachten solltest“. In: SW IV. S. 185. Z. 9-13.

19084SW IV. S. 37. Z. 27-36.

Des weiteren, siehe: SW IV. S. 38. Z. 1-8.

19085SW IV. S. 46. Z. 32-33.

19086„[...] und als Catalina laß ich mir den großen goldenen Thron / des Dogen auf die freie Treppe stellen und lasse sie mir vorführen, einen / nach dem andern“. In: SW IV. S. 46. Z. 34-36.

war, weil diese seinen Worten keinen Glauben geschenkt hatten, Belvidera ihnen als Pfand zuzuführen. Den Verschwörern, die sich in seiner Abwesenheit über den Mord an ihm beraten hatten, heißt er sogar, Belvidera zu töten, wenn er sie belogen habe, und gibt als Grund für sein Handeln an, dass sie ihm ja die Ehre abgesprochen hätten.¹⁹⁰⁸⁷ Bei dem Licht der Lampe, welches Bernardo gegen Belvidera hält, erkennt dieser auch deren narzisstisches Wesen („Es ist die Priuli! siehst du den Hochmut / in ihren Lippen!“),¹⁹⁰⁸⁸ das sie in seinen Augen als die Tochter eines Senators erkennbar macht, die er ermorden will.

Auch an Aquilina zeigt sich ihr narzisstisches Wesen durch ihr Handeln. So sucht sie, weil sie das Altern nicht sehen will, dem Senator Dolfin aus dem Weg zu gehen. Dieser ist überhaupt nur ihr Geliebter, weil sie sich von ihm mitunter einen gesellschaftlichen Aufstieg erhofft. Erst als sie wähnt, dass er etwas für sie erreicht hat, erweist sie sich ihm gegenüber zugänglich und ergießt sich in der Vorstellung, wie sie die Frauen der Senatoren, durch ihre Schönheit, mit Neid erfüllen wird.¹⁹⁰⁸⁹ Als Aquilina jedoch realisieren muss, dass der Senator ihr den ersehnten gesellschaftlichen Aufstieg nicht verschaffen kann, zeigt sich neuerlich ihr narzisstisches Wesen. Während für sie Venedig erfüllt ist mit dem Altern, den Spionen und dem Verrat, wähnt sie, dass Rom bereits nach ihr verlange, darunter auch die kirchlichen Vertreter.¹⁹⁰⁹⁰

Im Gespräch mit Aquilina offenbart Pierre, durch seinen kaltherzigen und herablassenden Ton, ebenso seinen Narzissmus, hatte sie doch sein Wesen beschmutzt, als sie sich mit einem gesellschaftlich höher gestellten Senator eingelassen hatte.¹⁹⁰⁹¹ Letztendlich bekennt er jedoch seine Begierde für sie, berichtet aber auch von seinem Soldatenwesen und dem Wesen seines Freundes Jaffier: „Doch ich erkenn's, erkenn auch, daß michs nicht / erniedrigt, nein, erhöht wenn ich mich bücke, / so einem seine Hand zu küssen.“¹⁹⁰⁹²

Zum Ende des zweiten Aufzugs zeigt sich neuerlich, dass beide Männer vom Narzissmus getrieben sind. So wirft Pierre dem Freund vor, während Jaffier das Freundschaftsverständnis von ihm und der Gruppe hinterfragt, dass sein Ansehen durch ihn, den vermeintlichen Verräter, angekratzt worden ist; auch hier ist es wieder der Blick, auf den der ästhetizistische Protagonist verweist, durch den er den Angriff auf sein Wesen erfahren hat.¹⁹⁰⁹³ Aber auch Jaffier beklagt die Blicke eben jener Verschwörer, die seinen Worten keinen Glauben geschenkt hatten,¹⁹⁰⁹⁴ während Pierre auch nur auf sich selbst fixiert ist, beklagt er doch die Annäherung des schönen Bernardo an seine Person: „Wie dieser Catalina, diese Spott-/gestalt sich frech mir nähern durfte, oh!“¹⁹⁰⁹⁵ Jaffier muss schließlich erkennen, dass Pierre nicht mehr an ihn, mehr noch, nicht mehr an seine Männlichkeit glaubt, was einen Angriff auf seinen Narzissmus darstellt. Dabei versagt Jaffier auch im Gespräch mit dem Freund, ihm offen zu versichern, dass er an die Revolution glaube und ein treuer Teil dieser ist. Auf Pierres Zweifel an seiner Mannhaftigkeit reagiert Jaffier dahingehend, dass Jaffier sich zu der Gruppe melden will, die die Senatoren ermorden soll. Doch Pierre gibt zu bedenken: „Es stellt mich bloß, wenn sie dich nun / nicht nehmen.“¹⁹⁰⁹⁶ Letztendlich spielt Jaffier eine gelungene Verschwörung durch, die sie beide zu Göttern erheben wird (SW IV. S. 83. Z. 24-25). Aber er bedenkt auch einen unglücklichen Ausgang und spielt auf den eigenen Tod an, allerdings nur unter dem Aspekt, Pierres Zuwendung neuerlich zu erhalten.

In dem dritten Aufzug ist es Belvidera, die das narzisstische Wesen ihres Mannes betont, indem sie Pierre und ihren Mann als vom Wesen ähnlich erkennt.¹⁹⁰⁹⁷ Im Gespräch zwischen Belvidera und Jaffier läuft es parallel zu dem Geschehen im ersten Aufzug, versucht Jaffier auch hier den Angriff auf sein narzisstisches Wesen, durch den Besitz der Frau zu überdecken, indem er sich an das vergangene Lieben erinnert. Hier hatte Belvidera ihn nicht nur als „Herrn“¹⁹⁰⁹⁸ über ihren Körper und ihre Seele bezeichnet, auch hatte er sich dadurch als der „gekrönte König / des Festes dieser Welt“¹⁹⁰⁹⁹ empfunden. Hatte Jeronimo ihm gesagt, dass

19087SW IV. S. 55. Z. 22-28.

19088SW IV. S. 55. Z. 41-42.

19089SW IV. S. 63. Z. 19-24.

19090SW IV. S. 64. Z. 14-18.

19091In den Notizen zeigt sich Aquilinas narzisstisches Wesen in Verbindung mit Pierres Liebe (SW IV. S. 195. Z. 2-6).

19092SW IV. S. 70. Z. 16-18.

19093SW IV. S. 80. Z. 13-20.

19094SW IV. S. 80. Z. 21-22.

19095SW IV. S. 80. Z. 27-28.

19096SW IV. S. 82. Z. 29-30.

19097SW IV. S. 93. Z. 23-24.

19098SW IV. S. 100. Z. 33.

19099SW IV. S. 100. Z. 39-40.

sein Wille allein sein Leben bestimme, so zeigt Jaffier hier, dass er Belvidera seinen Willen aufzwingen will, indem er sie an sich zieht; Belvidera jedoch ist ihm, anders als im ersten Aufzug, nicht mehr die willige Erfüllung seiner Wünsche und entzieht sich diesen. Bedingt ist dies dadurch, dass nicht nur Jaffiers Narzissmus angegriffen worden ist, sondern ebenso Belvideras, indem sie der Mann, den sie als den ästhetizistischen Sitz ihres Glücks bestimmt hat, in der Nacht der Todesgefahr und dem Zugriff eines anderen Mannes ausgeliefert hatte. Auf eben jenen Übergriff durch Renault verweist Belvidera schließlich, was Jaffier jedoch nicht zulassen kann, da ihn eine solche Vorstellung belastet.¹⁹¹⁰⁰ Obwohl sich Jaffier kurzfristig in Mordgedanken an Renault vertieft, überwiegt letztendlich doch sein Narzissmus, denn: „und würg´ ich ihn, so würg´ ich auch mich selber.“¹⁹¹⁰¹ Obwohl Belvidera ihm vor Augen führt, dass er vor dem Henker enden wird, wenn er an dem Plan festhält, bleibt Jaffier verhaftet in seiner Wahnvorstellung: „Nicht nötig, denn wir sind die Sieger!“¹⁹¹⁰² Jaffier hält, trotz zahlreicher Versuche Belvideras, an der Revolution fest. Auch als sie ihn schließlich fragt „Weißt du das auch? / Daß sie die Stärkeren sind?“,¹⁹¹⁰³ zeigt sich Jaffiers Narzissmus dadurch, dass er niemals an das Gelingen der Revolution geglaubt hat, dennoch aber nicht fähig war, sich davon zu lösen.¹⁹¹⁰⁴ So fühlt Jaffier sich in seinem narzisstischen Wahn unabwendbar an seine Brüder, die Verschwörer gebunden, und zeigt Belvidera auf, dass er sich darum nicht um sie und ihre Bedrängnisse kümmern kann.¹⁹¹⁰⁵ Auch an Jaffier zeigt sich damit deutlich, dass es sein Narzissmus ist der Jaffier in seinen Tod führt, will er sich doch seiner Männlichkeit beweisen, indem er eben nicht von der Revolution abfällt: „Ah, merk wohl, ich bin / nicht schwach, du bringst mich nicht zu was du willst.“¹⁹¹⁰⁶ Belvideras Versuch, ihn allein mit dem Überleben zu kitzeln, kann ihn nicht davon abbringen, die Verschwörer zu verlassen; wohl begreift sie aber, dass sie es nur über seinen Narzissmus zu vollbringen vermag, ihn von den Verschwörern zu trennen. So sagt sie ihm: „Wir werden leben. Du mit mir. Die Kinder. / Wir alle in des Vaters Haus. Der Vater / wird vor dir aufstehn. Alle Menschen werden / sich vor dir neigen“¹⁹¹⁰⁷

Die Gemeinschaft der Menschen ist Jaffier allerdings in diesem Moment nicht dermaßen bedeutsam. Wohl aber als Belvidera einbringt, dass er es vollbringen könne, nicht nur sich, sondern auch Pierre zu retten, bricht Jaffiers Verbindung zu der Revolution auf. Wichtig an dieser Passage des Dramas erscheint vor allem auch der vielfache Bezug zu Belvideras Blick, der immer wieder Jaffier sucht, und mit dem sie ihn neuerlich an sich zu binden versucht. Wenn Jaffier letztendlich vorgibt, die Revolution verlassen zu haben, um Pierre zu retten,¹⁹¹⁰⁸ dann erscheint dies nur als ein neuerlicher Beleg seines narzisstischen Wesens, sieht er doch in diesem sich selbst.

In dem vierten Aufzug zeigt sich in dem Gespräch der beiden Senatoren, dass beide im Grunde nur um sich und um ihre Sorgen und Begierden kreisen. Während Dolfin nur seine „eigene Angelegenheit im Kopf“¹⁹¹⁰⁹ hat, beachtet Priuli Dolfin kaum.¹⁹¹¹⁰ Immerhin, so Priuli, habe er sich nicht so erniedrigt und vor der Frau gekniet, was in seinen Augen der Himmel verhütet hat.¹⁹¹¹¹ In dem Aufzug zeigt sich aber auch durch den Senator Dolfin, dass ihn nicht nur Aquilinas Sinnlichkeit anzieht, sondern auch ihr narzisstisches Wesen; dies begreift Dolfin jedoch gar nicht und wähnt ihr Verlangen, in den obersten Riegen Venedig einen Platz zu finden, sei ein Gefühl der Ehre.¹⁹¹¹²

Obwohl Belvidera sich ihrem Vater gegenüber demütig und als Bittstellerin darstellt, zeigt sich gleichsam

19100SW IV. S. 102. Z. 31-34.

19101SW IV. S. 104. Z. 21.

19102SW IV. S. 107. Z. 7.

19103SW IV. S. 107. Z. 38-39.

19104SW IV. S. 108. Z. 1-9.

19105SW IV. S. 109. Z. 8-12.

19106SW IV. S. 110. Z. 10-11.

19107SW IV. S. 110. Z. 13-16.

Hofmannsthal selbst hat dies ebenso gesehen, notiert er doch: „Gegenstand: Freundschaft zwischen Männern, und den tragischen Punkt darin: den Conflict zwischen der höheren Selbstbehauptung und den Forderungen der Freundschaft“. In: SW XXXVIII. S. 821. Z. 4-6.

19108SW IV. S. 111. Z. 12-14.

19109SW IV. S. 117. Z. 5.

19110SW IV. S. 117. Z. 7.

19111SW IV. S. 117. Z. 13-16.

19112SW IV. S. 118-119. Z. 33-39//1-22.

auch in ihrer Rede an den Vater ihr eigenes Selbstbewusstsein, ihr Verständnis, dass sie für sich immer noch den oberen Schichten Venedigs angehört, und demzufolge mit der Verschwörung sich selbst bedroht sieht.¹⁹¹¹³ Belvideras Narzissmus zeigt sich in dieser ganzen Rede an den Vater als unter ihrer Rede liegend, offenbart sich doch ihre Unfähigkeit, die Wirklichkeit zu erfassen. Während Belvidera ihre Verblendung äußert, ihren Glauben an die vermeintlich ehrvolle Aktion Jaffiers, in der er die Verräter wiederum an den Staat verraten hatte, verweist sie auf die Zukunft ihrer Familie: die Erhebung des dritten Kindes unter dem Aspekt, dass es das Kind eines Retters sei. Belvidera jedoch, in ihrer ästhetizistischen Rede, erkennt ihren Wahn nicht und ruft vielmehr den Vater dazu auf, ihre Kinder vor „allzugroßem Hochmut“¹⁹¹¹⁴ zu bewahren. Letztendlich kommt es im fünften Aufzug zur Festsetzung Pierres. Als er jedoch Jaffier sieht, begreift er ihn nicht als Verräter, sondern bekennt neuerlich seine Freundschaft zu ihm und wähnt, dass sie stärker seien als das Schicksal.¹⁹¹¹⁵ Immer noch zeigt sich an Pierre, dass er sich mannhaft zeigen will und dies auch von dem passiven Jaffier erwartet. Letztendlich muss Pierre allerdings erkennen, dass Jaffier ihn verraten habe, vermeintlich um sein Leben zu retten. Doch während Pierre sich von ihm distanziert, deutet Jaffier den wahren Beweggrund für seinen Verrat an – seinen Narzissmus. So sagt er über sich:

„Ein unglückseliges Geschöpf, mein Pierre,
dem widerfahren ist, wovor der Himmel
mich hätte wahren müssen, gäb' es einen!
Warum das Übermenschliche von mir
verlangen? just von mir, dem Ungeprüften!
Warum das Gräßliche von den vier Enden
der Welt in einem Augenblick loslassen
auf diese Eingeweide! Pierre, hab' Mitleid
mit mir!“¹⁹¹¹⁶

Jaffier unterstützt sein Handeln auch dadurch, indem er Pierre mitteilt, dass seine Freunde seine Ehre, seine „Mannheit“¹⁹¹¹⁷ angetastet haben, indem sie übergriffig geworden sind. Auch in Pierres Reaktion auf den Freund zeigt sich eine Spiegelung zu einem früheren Geschehen; hatte Jaffier im ersten Aufzug noch Bestätigung durch Belvidera gefunden, seine Demütigung damit überlagert, und hatte Jaffier im ersten Aufzug bei Pierre noch Mitleid erwecken können, so gelingt ihm dies nun nicht.

Wenn Aquilina sich dem Offizier verspricht, um Pierre zu retten, dann sucht sie seinen Narzissmus zu kitzeln, sich ihm als Geliebte zu schenken und gleichsam sich für ihn als Prostituierte herzugeben, wenn er nur Pierre rette. Als „Herr“¹⁹¹¹⁸ über sie, solle er ganz über sie bestimmen. Doch Aquilina zeigt sich nicht fähig, seinen Narzissmus anzusprechen, weil bei ihm, anders als bei Jaffier und Pierre, der Narzissmus nicht lebensbestimmend ist. Noch einmal zeigt sich Pierres Narzissmus, wenn er sich einem übermäßigen Reden vor dem Senat hingeben will, wenn er, zumindest durch seine Rede, über sie triumphieren und frohlocken will,¹⁹¹¹⁹ und wenn er von einem Soldaten sprechen will, der das vollendet, was er nicht erreicht hatte. Auch der Einwand des Offiziers, dass es nicht zu dieser Rede kommen wird,¹⁹¹²⁰ kann zu Pierre nicht durchdringen, aufgrund seines narzisstischen Wahns. Ein weiteres Zeichen seines narzisstischen Selbstverständnisses ist sein Aufbegehren gegen seine Todesart, das Ertränken im Kanal.¹⁹¹²¹

Deutlich zeigt sich auch an der Figur des Heintl aus *Dominic Heintls letzte Nacht* (1904-1906) dessen Narzissmus, dreht sich sein Wesen doch um den Besitz und vor allem das Geld, von dem es ihm unmöglich erscheint, sich jemals davon trennen zu können, weshalb er auch den Tod nicht hinnehmen kann.¹⁹¹²² Selbst

19113SW IV. S. 120. Z. 3-32, SW IV. S. 120. Z. 33-42//1-13.

19114SW IV. S. 122. Z. 33.

19115SW IV. S. 132. Z. 13-17.

19116SW IV. S. 132. Z. 13-17.

19117SW IV. S. 135. Z. 29.

19118SW IV. S. 137. Z. 2.

19119SW IV. S. 137-138//Z. 36-41//1-27.

19120SW IV. S. 138. Z. 28-29.

19121SW IV. S. 140. Z. 13-22.

Des weiteren, siehe: SW IV. S. 178. Z. 19, SW IV. S. 212. Z. 22-23.

19122„er schwelgt in der Macht, dem definitiven, dem absoluten des nicht ausgegebenen, nie auszugebenden Geldes.“ In: SW XVIII. S. 301. Z. 19-20.

in den Gesprächen mit dem Arzt, gedachte Hofmannsthal das narzisstische Wesen Heintls deutlich zu machen. So ist er es gewohnt, alles zu erlangen, und ließe die Dinge nur deshalb „ungekostet“, ¹⁹¹²³ um seine „Macht in der Willkür des Stehenlassens zu fühlen“. ¹⁹¹²⁴ Dabei zeigt sich Heintls narzisstisches Wesen auch im herablassenden Verhalten seinem Bruder gegenüber, gebunden auch an die Liebe, denn er zeigt dem Bruder auf, dass es ihm, durch die Macht seines Geldes, ein Leichtes sei, dem Bruder die Geliebte abzuführen. ¹⁹¹²⁵ Heintls Narzissmus verdeutlicht Hofmannsthal auch gerade durch den Tod seiner Tochter Anna, war doch das „stille Haus worin sie Anna versenkten der Anfang seiner Häuserspeculation“. ¹⁹¹²⁶ Nun ruft er, gedenkend an das Haus, das Annas Gruft wurde, die Menschen dazu auf, sich munter weiterzuvermehren, damit sie, in Abhängigkeit zu ihm, seine Häuser bevölkern. Heintls Wesen, das ihn heißt sein Geld mit aller Macht zu bewahren, sieht sich aber dennoch mit dem Tod bedroht, wodurch er durchdenkt, das Geld seiner lebenden Tochter Hermine zu vermachen. Dieses Vorhaben wird von ihm jedoch wieder verworfen, da ihm die „Trennung von seinem Besitz [...] unerträglich ist“. ¹⁹¹²⁷ Aus den Notizen geht hervor, dass Hofmannsthal das Geld durch die Figur des Mammon noch deutlicher in Szene zu setzen gedachte. Dabei sollte Mammon nicht nur durch eine Figur dargestellt werden, sondern bei diesem sollte es sich um Heintls unehelichen Sohn handeln. So wähnt sich Heintl überheblich über dem Geld stehend, während er in Wirklichkeit von dem Geld regiert wird. ¹⁹¹²⁸ Die Figur des Mammon jedoch bestätigt Heintl in seinem narzisstischen Wesen, wähnt er doch: „Durch Geld kommt alles zu allem.“ ¹⁹¹²⁹

In *Ödipus und die Sphinx* (1905) ¹⁹¹³⁰ zeigt sich der Narzissmus an zahlreichen Figuren. So heißt Ödipus seine Diener, aus einer vermeintlich noblen Motivation heraus, ohne ihn zu den Eltern zurückzukehren, damit er sich nicht an ihnen vergehen muss. Doch aus den Reden des Königssohnes lässt sich deutlich die wahre Motivation erkennen: nicht Empathie, sondern Narzissmus verbirgt sich dahinter. Was sich mit der kalten Rede an seine Eltern schon andeutet, ¹⁹¹³¹ zeigt sich noch deutlicher in der Rede an seine Diener, heißt er doch das „Dienstvolk“ ¹⁹¹³² zurückzukehren, weil er – ihr „Herr“ – ¹⁹¹³³ es ihnen befohlen hat. Auch verwehrt sich Ödipus dagegen, dass sie seinem Befehl, ihres Weges zu gehen, nicht gefolgt sind, und stattdessen aus Sorge um ihn gewartet haben. ¹⁹¹³⁴ Überdeutlich zeigt sich Ödipus' Narzissmus auch im Zusammenhang mit der Prophezeiung der Priesterin. Ödipus deutet zwar eine Reifung seiner Seele, eine Distanz zu seinem kindlichen Wesen an, doch fühlt er sich bestätigt in seinem Narzissmus durch die Rede des Gottes. Dies zeigt sich daran, dass er Phönix' „kleines Leben“ ¹⁹¹³⁵ negativ besieht, während der Gott ihm Beachtung geschenkt hat, wenn diese auch in Verbindung mit der Gefahr für sein Leben steht. ¹⁹¹³⁶ Die vermeintliche Reifung ist nur Narzissmus, denn Ödipus bezeichnet sich immer noch als „Kind“, ¹⁹¹³⁷ obwohl er die Nähe zu den Göttern spürt. Dieser Narzissmus, diese vermeintliche Nähe zu den Göttern, wird zudem von Phönix als

19123SW XVIII. S. 302. Z. 25.

19124SW XVIII. S. 302. Z. 26.

19125SW XVIII. S. 302. Z. 28-35, SW XVIII. S. 314-315. Z. 32-38//1-2.

19126SW XVIII. S. 319. Z. 10-11.

19127SW XVIII. S. 301. Z. 5.

19128SW XVIII. S. 302-303. Z. 36-37//1-2.

„Mammon durchaus narciss Rameauhaft (besonders in der Scene wo er den Bruder abführt: hier stellt sich Heintl-Volpone kränker als er ist)“. In: SW XVIII. S. 308. Z. 12-13.

19129SW XVIII. S. 308. Z. 21.

19130Ebenso in den Notizen der ersten Fassung des 1. Aktes zeigt sich die Einbindung dieses Motivs. So sagt Ödipus seinem Diener Lichas: „Das Geheimnis bleibt in mir / Und zwischen mir und ihm, dem Gott. / [...] merk, den Göttern.“ (SW VIII. S. 242. Z. 9-12) In dem Lesetext zu 1 H. 1. Akt 1. Fassung zeigt sich, dass Hofmannsthal über die Schmähung, die sowohl Laios als auch Ödipus erfahren, ihre familiäre Gleichheit zeigen. So verweist Ödipus im Zuge des Blickes des betrunkenen Freundes auf die erfahrene „Schmähung“ (SW VIII. S. 256. Z. 12). Mit dem Aufeinandertreffen von Laios und Ödipus, droht Ersterer: „Du stehst vor dem der niemals noch / ein Wort der Schmähung ohne Strafe ließ“. In: SW VIII. S. 263. Z. 11-12.

Des weiteren zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem Mord. So verweist Ödipus in der zweiten Fassung des ersten Aktes auf den Zusammenhang zwischen der Ermordung des Vaters und der Befriedigung des Ästhetizismus (SW VIII. S. 291. Z. 7-10).

19131SW VIII. S. 14. Z. 2-5.

19132SW VIII. S. 14. Z. 12.

19133SW VIII. S. 14. Z. 10.

19134SW VIII. S. 14. Z. 21-25.

19135SW VIII. S. 22. Z. 16.

19136„Da faßte mich / der Gott am Haar und riß mich über'n Abgrund / zu sich.“ In: SW VIII. S. 22. Z. 29-31.

19137SW VIII. S. 22. Z. 36.

negativ eingestuft („Hoch ragt der heilige Berg und nah den Sternen. / So nah den Göttern ist nicht gut wohnen“) ¹⁹¹³⁸ im Sinne der Gefahr für den Menschen. Ödipus aber findet in dieser Nähe zu den Göttern die vermeintliche Bestätigung seines Narzissmus. ¹⁹¹³⁹ Deutlicher zeigt sich der Narzissmus bei Ödipus, indem er nicht mehr die Priester sieht, die zu ihm sprachen, sondern allein den Gott, der hinter diesen steht („Zu mir? Der Gott / Sprach durch das Weib, in dem er wohnt, zu mir“). ¹⁹¹⁴⁰ Aufgrund seines Narzissmus hinterfragt Ödipus auch nicht die Antwort der Götter: „Sie wußten meine Frage, / und weil ich noch dem Quell zu fragen kam / des Blutes in mir, so weihen sie mein Blut, / auf daß es sich dem Gott entgegenhübe / aus eigener Kraft –“. ¹⁹¹⁴¹

Die Frage des Erziehers, ob die Götter sein Blut weihen „zum Leben oder für den Tod“, ¹⁹¹⁴² bleibt bei Ödipus ohne Konsequenzen, denn sein Narzissmus verhindert neuerlich eine Hinterfragung („Was kümmern / den Knecht die Bräuche!“). ¹⁹¹⁴³ Ödipus selbst glaubt durch die Götter, durch die traumhaft erfahrene Prophezeiung, an die Belebung seiner Seele, ¹⁹¹⁴⁴ und zudem durch die Verbindung mit den Ahnen an eine weitere Bestätigung seines Narzissmus („es war / die Lust und Qual von Riesen –“). ¹⁹¹⁴⁵ Während Phönix auf die narzisstische Nähe zu den Göttern mit Fassungslosigkeit reagiert und die damit verbundene Aufhebung der Grenzen, steigert sich Ödipus immer mehr hinein, denn das Furchtbare der Prophezeiung wird von Ödipus zugunsten des ästhetizistischen Gewinns herabgestuft. Sich als ein erbarmungsloser König sehend, wähnt er, nicht an dem Opfer der Eltern zerbrechen zu müssen, denn: „Der Blutstrom riß sich auf in seinem Bette / mit mir auf seinem Haupt und hub mich auf / zum Gott.“ ¹⁹¹⁴⁶ Dass Ödipus' Narzissmus und nicht seine Liebe zu seinen Eltern hinter seinem Weggang von Theben steht, zeigt sich zudem in der Beschreibung des Traumes; hier, in den Tiefen seiner Seele, verbindet sich nicht nur die Liebe zu einer Frau mit dem Mord an diesem Mann, sondern auch die Erhöhung zum Gott. Der Narzissmus bestimmt auch des weiteren nicht nur Ödipus' fehlende Nachfrage in Bezug auf die Prophezeiung („Nicht zweimal redet / der Gott. Den er sich wählt, von dem wird er / begriffen“), ¹⁹¹⁴⁷ sondern zeigt sich auch durch sein fehlendes Liebeserleben, denn Ödipus verlangt es nicht nach einer gewöhnlichen Frau, sondern zumindest nach einer Königin, wobei er jenes Idealbild der Frau in seiner Ziehmutter sieht, die mehr noch als eine Königin ist, sondern einen Bezug zur Göttlichkeit hat. Sehr deutlich zeigt sich neuerlich Ödipus' narzisstisches Wesen durch das vermeintliche Opfer der Einsamkeit; doch eben durch dieses Opfer wähnt sich Ödipus erhoben. ¹⁹¹⁴⁸ Den Selbstmord jedoch verneint Ödipus; wäre er konsequent, würde er seine Eltern lieben, den Mord gleichsam als unausweichlich sehen, dann müsste der Selbstmord die Konsequenz für ihn sein. ¹⁹¹⁴⁹ Gleichsam mit dieser vermeintlich großen Tat, dem Opfer sich der Einsamkeit zu verantworten, habe Ödipus – so seine Auffassung – bereits königlich gehandelt („Ein grausames Opfer ist es wohl. Wo ist ein König, der so opfert?“). ¹⁹¹⁵⁰ Die Größe dessen, von dem er sich trennt, macht dabei die Größe seines Opfers aus: so gedenkt er der ihm treuen Diener („O Gott, solche hatte ich, mir zu dienen!“), ¹⁹¹⁵¹ der schönen und ihm zugetanen Pferde, ¹⁹¹⁵² seines häuslichen Besitzes ¹⁹¹⁵³ und seiner Hunde. ¹⁹¹⁵⁴ Auch die Trennung von seinen Eltern dient ihm letztendlich dazu, Mitleid mit sich selbst zu empfinden; so sollen sie ihm bei Nacht gedenken, wenn er für sie und sich betet und damit wie ein Gott erscheint. Neuerlich zeigt sich sein Narzissmus nach der Trennung von den Dienern. Die Stimmen seiner Ahnen heißen ihn, einstmals König zu

19138SW VIII. S. 23. Z. 4-5.
19139SW VIII. S. 23. Z. 7-11.
19140SW VIII. S. 23. Z. 22-23.
19141SW VIII. S. 23. Z. 26-30.
19142SW VIII. S. 23. Z. 32.
19143SW VIII. S. 23. Z. 33-34.
19144SW VIII. S. 24. Z. 5-8.
19145SW VIII. S. 24. Z. 18-19.
19146SW VIII. S. 24. Z. 32-34.
19147SW VIII. S. 27. Z. 18-20.
19148SW VIII. S. 33. Z. 4-7.
19149SW VIII. S. 33. Z. 11-18.
19150SW VIII. S. 33. Z. 22.
19151SW VIII. S. 33. Z. 27.
19152SW VIII. S. 33. Z. 32-40.
19153SW VIII. S. 34. Z. 19.
19154SW VIII. S. 34. Z. 20-21.

sein, entstamme er doch aus einer Familie von Königen, wodurch er sich in seinem Zug zur Einsamkeit bestätigt sieht, stuft er die Königswürde doch als seine Entlohnung für diese Einsamkeit ein. Mit dem Herold jedoch wird Ödipus aus seinem Gebet und damit aus der Versenkung gerissen; ihn, der es nach der Einsamkeit verlangt, weil er das Opfer dessen bringen will, um durch das Leiden zur Königswürde zu finden, trifft auf einen Menschen, der sein Selbstverständnis angreift. Der Herold, den er als „Tier“¹⁹¹⁵⁵ bezeichnet, hat in seiner Welt und unter seinem Selbstverständnis keine Lebensberechtigung. So erschlägt Ödipus den Herold und verbindet den Mord mit der Stille, die eingetreten ist, hatte sich doch die Stimme des Mannes gegen seinen Narzissmus gerichtet, und ist dieser durch seinen Mord wieder hergestellt. Seinem Wesen entspricht es auch, dass er die Tat vor dem Wagenlenker entschuldigt („Was wollt ihr tun? Ihr wißt nicht, wie es geschah. / Er schlug nach mir, er trat mir zu nah!“),¹⁹¹⁵⁶ was besonders schwer wiegt, da der Herold lediglich mit Worten drohte, die Tat aber nicht ausführte.

Hofmannsthal schildert im Folgenden das erste und letzte Aufeinandertreffen zwischen Vater und Sohn. In dieser Konfrontation zeigt sich die Wesensähnlichkeit, die die Stimmen der Ahnen bereits beschworen hatten. Mit einem einfachen Hinrichten des Fremden will sich der König nicht abgeben, denn: „So milde straf´ ich nicht.“¹⁹¹⁵⁷ Laios verlangt es nach dem Leiden dieses Mörders, obwohl Ödipus in dieser Szene versöhnlich wirkt und zum Diener des Laios werden will, für den Herold den er getötet hat. Doch nach Laios´ Unversöhnlichkeit, greift Ödipus dessen Stellung an („Mit was für Mörderhänden greifst du in die Welt hinein? Wer bist / Denn du?“).¹⁹¹⁵⁸ Dieses Verhalten des Königssohnes führt nur noch mehr dazu, dass es Laios danach verlangt, der Mörder müsse für seine Tat bezahlen, wobei sich hinter dem Abbezahlen für die Tat keine Gerechtigkeit, sondern der Narzissmus des Königs verbirgt.¹⁹¹⁵⁹ Dies wiederum führt bei Ödipus zu einem Fluch gegen den König, aber er besinnt sich wieder auf sich selbst und damit auf das Mitleid, das er für sein Leiden empfindet: „Wenn du wüßtest, wer ich bin, du hättest Mitleid mit mir. / Mein Leben ist bitterer als sein Tod. / Was weißt du in deinem alten Herzen von meiner gräßlichen Not?“¹⁹¹⁶⁰ Während Laios in diesem Verhalten des Mörders ein Prahlen sieht, versucht sich Ödipus dieser Situation durch Flucht zu entziehen, wird aber durch Sperrung des Weges daran gehindert und begeht schließlich, mitunter dadurch, den Mord.

Kurz deutet sich Ödipus´ Narzissmus auch gegenüber dem Volk an,¹⁹¹⁶¹ wobei sich dieser noch deutlicher im dritten Aufzug zeigt nach der Begegnung mit der Sphinx. Neuerlich verlangt es Ödipus nach dem Tod, doch als er auf den vermeintlich tätigen Kreon stößt, will er diesen ermorden, anstatt sich ermorden zu lassen. In der Begründung für diesen Mord zeigt sich ebenso sein Narzissmus: „Doch zuvor stirbst du. / Das Opfer, das ich bringen will, verträgt nicht, / daß einer nahe steht.“¹⁹¹⁶² So ist es auch allein durch seinen Narzissmus bedingt, dass er Kreon auffordert, ihn zu töten; er möge handeln, denn es verlangt ihn in seinem Innern danach, König zu sein, und Jokaste zu seiner Frau zu machen.¹⁹¹⁶³ Kreon ist es schließlich, der seinen Zug zur Göttlichkeit immer wieder bestätigt, ihm sich schließlich vor die Füße wirft und ihn als seinen König erkennt. Auch mit dem sich nähernden Volk zeigt sich die Bestätigung seines Narzissmus, wenn Hofmannsthal Kreon sagen lässt: „Sie haben dich gesehn! sie grüßen dich / wie einen Gott“.¹⁹¹⁶⁴ Ödipus in seiner Trunkenheit reißt schließlich auch Kreon empor, macht ihn zu seinem Verbündeten und will mit ihm ein „Geschlecht von Seligen“¹⁹¹⁶⁵ erschaffen.

Auch durch den Narzissmus zeigt sich Kreon als Zugehöriger zu der Königsfamilie Thebens. So heißt der Magier, Kreon etwas zu opfern, was nicht seinem narzisstischen Wesen entspricht.¹⁹¹⁶⁶ Dem hält der Zwerg

19155SW VIII. S. 38. Z. 12.

19156SW VIII. S. 39. Z. 29-30.

19157SW VIII. S. 40. Z. 26-31.

19158SW VIII. S. 41. Z. 9-10.

19159„Ich will dich hinunterschicken, behangen mit Qualen, / und bei den Toten wird er dir begegnen / und wird sich weiden und mich dafür segnen.“ In: SW VIII. S. 41. Z. 15-17.

19160SW VIII. S. 41. Z. 28-30.

19161Da das Geschrei des Volkes Ödipus belästigt, sagt er: „Wo ist dein König, daß er dir den Zaum / nicht auflegt?“ In: SW VIII. S. 94. Z. 1-2.

19162SW VIII. S. 107. Z. 18-20.

19163SW VIII. S. 111. Z. 1-4.

19164SW VIII. S. 114. Z. 2-3.

19165SW VIII. S. 114. Z. 16.

19166SW VIII. S. 51. Z. 7-10.

Kreons die Unmöglichkeit dieses Vorhabens entgegen.¹⁹¹⁶⁷ Nach der Ohnmacht des Magiers, sieht Kreon sich allein wieder mit seiner Verzweiflung konfrontiert. Dabei zeigt sich deutlich, dass sich seine Träume gegen seinen Narzissmus kehren, sieht er sich in ihnen nicht nur alt, sondern auch demütig dem neuen König von Theben begegnen. Für Kreon ist dieser Traum, den er sich von seiner Schwester geschickt wähnt, der Angriff auf seinen Narzissmus. An Kreon zeigt sich dieser nicht nur durch sein Verlangen, Ödipus zu töten, um an die Königswürde zu gelangen, sondern auch dadurch, dass er erkannt zu haben glaubt, einen Gott vor sich zu haben. So wirft er sich Ödipus zwar zu Füßen mit den Worten „Mein König, laß mich dein Gewand anrühren“,¹⁹¹⁶⁸ doch heißt er Ödipus sogleich: „und heb´ mich auf!“¹⁹¹⁶⁹ Durch Jokaste zeigt sich dabei sogar ein familiärer Bezug zu Ödipus; ähnlich wie dieser sich durch das erlittene Leid befähigt fühlt, König zu werden, wollte sie in der Vergangenheit lieber selbst sterben, als ihr Kind tot zu wissen. Doch eben in Bezug auf dieses große Leiden, wähnt sie sich selbst in die Sphären der Göttlichkeit erhoben.¹⁹¹⁷⁰ Jokastes Narzissmus zeigt sich auch in dem zweiten Aufeinandertreffen zwischen Jokaste und Ödipus, wenn die Königin ihrem Bruder gegenüber ihre Stellung hervorhebt, hatte sie sich, in den Gesprächen mit Antiope, zuvor durchaus positiv zum Bruder gestellt.¹⁹¹⁷¹ Auch in Bezug auf die andere weibliche Figur zeigt sich der Narzissmus. Antiope beschwört vor Jokaste das „verwandte[...] Blut“¹⁹¹⁷² zu den Göttern, wobei sie sich, als Teil der Herrscherfamilie Tebens, auch einbezieht. Auch sieht Antiope in Jokaste den perfekten Köder für den Gott, um die Familie zu erhalten („Wie du strahlst! / wie du den Gott herbeiziehst!“).¹⁹¹⁷³ So deutet sie auch den Tod des eigenen Sohnes als Opfer für das was noch kommen wird, nämlich für ein göttergleiches Königsgeschlecht. Sie selbst sieht sich damit als Teil des göttlichen Geschlechtes, welches von den Göttern durch einen Retter Hilfe erhalten wird, um das Geschlecht vor dem Untergang zu bewahren. Sich selbst als zu den Göttlichen rechnend, kann sie auch keine Empathie für das Volk empfinden („Was haben wir zu schaffen mit dem Volk?“).¹⁹¹⁷⁴ Vielmehr sieht sie die Beklemmung, der das Volk sich nun gegenüber sieht, als Notwendigkeit für das Nachkommende.¹⁹¹⁷⁵ So verwirft sie auch die Priester, fühlt Antiope sich doch selbst in Beziehung zu den Göttern gestellt, weshalb sie der Priester nicht bedarf („doch redet nicht zu einer Königin / von Göttern, denn wir sind zu Tisch und Bett / Genossen derer, die zu euch nicht reden“).¹⁹¹⁷⁶ Eine weitere Figur, die narzisstische Züge zeigt, ist der Magier, den Kreon zu sich rufen lässt. Sich in die Nähe des Göttlichen hebend, klagt er Kreon für die Störung an, ihn aus dem Schlummer, dem Traum und aus der Tiefe seiner Seele gerissen zu haben.¹⁹¹⁷⁷ Hatte der Knabe im zweiten Aufzug scheinbar nur leichte Bezüge zum Narzissmus, verwoben sich diese mit seiner Opferbereitschaft für Kreon, den er als seinen König sieht, so muss sein Selbstmord differenziert betrachtet werden. Es zeigt sich vielmehr, dass er sich deswegen tötet, weil er den Glauben an Kreon nicht verlieren will.

Deutlich zeigt sich auch in den Notizen zu *Semiramis* (1905-1909, 1917-1918, 1919-1922) die Einbindung des Narzissmus-Motivs. Nicht nur durch Semiramis, sondern auch durch die Figur des Priesters verdeutlicht Hofmannsthal dies: „Du heiligen Gefäß des Lebens, todgebendes, Du verschlossener Thurm, Du Jungfrau und Möglichkeit der grossen Hure, Du Gründerin von Babylon [...] ich der Herr deiner Möglichkeiten – er zittert vor geistiger Wollust“.¹⁹¹⁷⁸ Am Stärksten jedoch zeigt sich der Narzissmus an Semiramis selbst, die das Göttliche in sich spürt und sich auch in ihrem Lieben nicht herabsetzen lassen will, sondern den Gott als ihren Mann und Liebhaber ersehnt. Dementsprechend verlangt es Semiramis nicht nach einem einfachen

19167SW VIII. S. 51. Z. 12-15.

19168SW VIII. S. 112. Z. 5.

19169SW VIII. S. 112. Z. 7.

Des weiteren, siehe: SW VIII. S. 566. Z. 3-4, SW VIII. S. 567. Z. 3-4.

19170SW VIII. S. 75. Z. 23-35.

19171„Was suchst du, Kreon, / wo eine Königin zu einem König kommt? / Tritt hinter dich.“ In: SW VIII. S. 114. Z. 34-36.

19172SW VIII. S. 70. Z. 5.

19173SW VIII. S. 77. Z. 4-5.

19174SW VIII. S. 80. Z. 13.

19175SW VIII. S. 81. Z. 9-17.

19176SW VIII. S. 83. Z. 19-21.

19177„Den göttlich Nackten rissen sie / In kalte Finsternis empor.“ In: SW VIII. S. 46. Z. 27-28.

19178SW VI. S. 108. Z. 25-29.

Leben, worunter sie eine Mutterschaft fasst. ¹⁹¹⁷⁹

Auch in der Tragödie *König Ödipus* (1906) zeigt sich der Narzissmus als die Triebfeder der Protagonisten, nicht nur in Bezug auf Ödipus und Jokaste, sondern auch durch das Volk und die Bedrohung des Todes. Primär aber zeigt sich der Narzissmus an Ödipus. Scheinbar großmütig, tritt er zu seinem ihn um Hilfe flehenden Volk. Doch das Volk fleht nicht erst seit dieser Stunde, Ödipus hatte es schon länger um Hilfe flehen gehört, schon länger seine Qual bekunden. Doch erst als sie auf den „Knien“ ¹⁹¹⁸⁰ vor seinem Palast liegen, hört er sie an. Dies zeigt sich auch durch den alten Mann, den Priester, der ebenso auf den Knien liegend, Ödipus um Hilfe bittet (SW VIII. S. 134. Z. 6-7), und der es auch mit Worten versteht, Ödipus narzisstischem Wesen zu schmeicheln: „du großer König, / einst schon Erlöser dieser Kadmos-Stadt, / gewaltig Haupt du, ragend, Ödipus, / hoch über allen – [...]“ ¹⁹¹⁸¹

Im Zuge seines Narzissmus zeigt sich auch das Fehlen sein Leben richtig einzustufen. So vernimmt er zwar von Kreon, dass der Mörder des Laios ein Pilger ist, doch bringt ihn das nicht zum Nachdenken. Geschmeichelt in seinem Narzissmus durch das Volk, aber vor allem dadurch, dass es ihm nicht um Recht oder Rache für Laios, sondern um den Schutz seiner eigenen Herrschaft geht, treibt er die Wahrheit voran, die ihn letztendlich zu Fall bringen wird, was deutlich macht, dass es sein narzisstisches Wesen ist, das ihn aus der Königswürde treibt. So zeigt sich sein Narzissmus auch in der vermeintlich motivierten Findung des Mörders des Laios, heißt es doch: „drum dien' ich mir, / wenn ich dem Toten diene.“ ¹⁹¹⁸² Der Wahnsinn des Ödipus zeigt sich auch durch die Begegnung mit Kreon, der den vermeintlichen Treubruch mit seinem Leben bezahlen soll. ¹⁹¹⁸³ Dabei zeigt sich Kreon, wenn er denn wirklich schuldig wäre, bereit dazu, die Konsequenzen seines Handelns zu tragen, wodurch er sich deutlich von Ödipus unterscheidet. Doch will Ödipus Kreon auf jeden Fall töten, sei er schuldig oder nicht („Auch dann / hast du zu bücken dich“). ¹⁹¹⁸⁴

In dem Gespräch mit Jokaste zeigt sich neuerlich sein Narzissmus. Sein sich mehrendes Ahnen, dass er der Mörder des Laios ist, bringt ihn nur zurück zu sich selbst („Mir bangt um mich, Frau, daß ich schon zu viel / geredet habe“). ¹⁹¹⁸⁵ Wenn Ödipus schließlich seiner Frau seine Herkunft schildert, wie ihn die Verleumdung als Findelkind beinahe zum Mord getrieben hatte und er schließlich am Kreuzweg diesen ihm fremden Mann mit seinem Gefolge ermordet hatte, zeigt sich bei Ödipus keinerlei Unrechtsbewusstsein. ¹⁹¹⁸⁶ Ödipus' Narzissmus zeigt sich wiederholt dadurch, dass er unabdingbar seinem Wunsch nach Wahrheit folgt; die Warnungen der Menschen, schlägt er aus: „Was? Dies hören / und mein Geschlecht im Dunkel lassen? Nein! / Jetzt oder nie ergründ' ich, wer ich bin.“ ¹⁹¹⁸⁷ Dass Ödipus auch gegenüber seiner Frau keine Empathie empfindet, zeigt sich auch dadurch, dass weder ihr Flehen noch ihre Flucht ins Haus für ihn von Bedeutung sind. Ob seine Frau sich auch für ihn schäme, wichtig ist für ihn in dieser Passage des Dramas nur das Wissen um die eigene Herkunft, obgleich er sich bereits als „Sohn des Glücks“ ¹⁹¹⁸⁸ sieht. Obwohl Ödipus zum Ende des Dramas scheinbar seiner Kindern gedenkt, zeigt sich doch, dass Kreon aus seinen Worten immer noch seinen Narzissmus heraus liest („Hoffst du noch immer dir Gewinn? Und blieb / denn etwas treu, das du im Leben dir gewannest?“). ¹⁹¹⁸⁹ Am Ende ist jedoch Ödipus' Macht als König gebrochen; er ist nicht mehr der von den Menschen beneidete Herrscher, sondern nur noch der „Ödipus“. ¹⁹¹⁹⁰

Des weiteren zeigt sich in dem Drama auch der Bote, der Ödipus den Tod des Polybos verkündet, als Narzisst. Nicht um Ödipus aus seiner Verzweiflung zu retten, sondern um entlohnt zu werden, kam er zu ihm („daß du mich lohnest als ein reicher König, / wenn du zurückkehrst in dein Vaterhaus“). ¹⁹¹⁹¹ Zudem will

19179SW VI. S. 109. Z. 7-9.

19180SW VIII. S. 133. Z. 15.

19181SW VIII. S. 134. Z. 10-13.

19182SW VIII. S. 138. Z. 13-14.

19183SW VIII. S. 145-146. Z. 34//1-4.

19184SW VIII. S. 153. Z. 27-28.

19185SW VIII. S. 159. Z. 2-3.

19186SW VIII. S. 159-160. Z. 10-38//1-17.

19187SW VIII. S. 171. Z. 7-9.

19188SW VIII. S. 172. Z. 10.

19189SW VIII. S. 184. Z. 10-11.

19190SW VIII. S. 184. Z. 18.

19191SW VIII. S. 168. Z. 8-9.

der Bote seine Belohnung noch dadurch bestärkt wissen, dass er der „Retter“¹⁹¹⁹² des Ödipus war.

Wenn man überhaupt in den *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906) das Motiv ausmachen kann, dann zeigt sich dies, in allerdings sehr abgeschwächter Form dadurch, dass Ferdinand die Kritik des Onkels, in Bezug auf die modernen Schriftsteller und vor allem in Bezug auf das Buch Wassermanns, auch auf sich selbst bezieht (SW XXXIII. S. 143. Z. 8-9).

In Bezug auf den Protagonisten in *Jedermann. Allererste Fassung in Prosa 1906* zeigt sich die Einbindung des Narzissmus durch das Sterben der Mutter. Denn in ihrem Sterben gedachte sie nicht ihm, sondern sie erwartete die Geburt seiner ältesten Tochter, was Jedermann nicht begreifen kann: „Warum sagte sie das? Was konnte ihr das geben das kleine Kind zu sehn? Das Kind gab doch keine Antwort auf ihre antwortlosen ungeheuern Blicke... Ich war ihr Kind“.¹⁹¹⁹³ So begreift Jedermann die Sehnsucht der Mutter nach ihrem Enkelkind nicht, nach „dem Wurm“,¹⁹¹⁹⁴ wo er doch „voll Leben und Kraft“¹⁹¹⁹⁵ neben ihr gestanden hatte. Ebenso zeigt sich Jedermanns Narzissmus, wenn er auf die Verwandtschaft trifft, die den Kreislauf des Lebens betont; diesem stellt Jedermann jedoch seinen Narzissmus gegenüber, indem er seine „eigenen Angelegenheiten im Kopfe“¹⁹¹⁹⁶ hält.¹⁹¹⁹⁷

g. Der Mangel an Kommunikation: Wenn das Ich das Du verschließt

Ein Brief (1902) ist zweifellos eines der am häufigsten interpretierten Werke Hofmannsthals. Dennoch hat das Werk eine unzureichende Herangehensweise dadurch erfahren, dass durch diesen Brief Hofmannsthals Œuvre von Früh- zu Spätwerk getrennt wurde, liefere Hofmannsthal doch darin eine „Darstellung des Sprachzerfalls“.¹⁹¹⁹⁸ Immerhin gibt es auch Ansätze in der Forschung, die die Trennung um 1902 anzweifeln und von einem „soziale[n] Gewissen“¹⁹¹⁹⁹ sprechen, welches sich bereits in Hofmannsthals ersten Werken abzeichnet, und verweisen zudem darauf, dass im Laufe seines Schaffens von einem „Verlust an ethischer Substanz“¹⁹²⁰⁰ bei Hofmannsthal nicht auszugehen ist. Ein angedeuteter Zweifel zeigt sich zumindest auch in der Arbeit Ursula Renners aus dem Jahr 2000, wenn es heißt: „Bis in die jüngste Forschung hat sich die Meinung fortgeschrieben, Hofmannsthal sei ein Vertreter des Ästhetizismus, der nach der autobiographisch begründeten Zäsur des *Chandos-Briefes* von 1902 den Programmen des Ästhetizismus den Rücken kehre, seine lyrische Produktion beende und sich mit seinem dramatischen Werk dem Sozialen zuwende.“¹⁹²⁰¹ Dabei ist anzumerken, dass die künstlerische Intention Hofmannsthals zu diesem Werk sich vor allem aus zwei Faktoren speist: zum einen aus dem Interesse Hofmannsthals für Francis Bacon und im Speziellen wie die Wahrnehmung der Antike im 16. Jahrhundert war,¹⁹²⁰² vor allem auch durch sein persönliches

19192SW VIII. S. 169. Z. 21.

19193SW IX. S. 19. Z. 13-15.

19194SW IX. S. 20. Z. 7.

19195SW IX. S. 20. Z. 6.

19196SW IX. S. 21. Z. 6.

19197In den Notizen Hofmannsthals zeigt sich, dass *Jedermann* für die Einzigartigkeit des Seins entsteht (SW IX. S. 145-146. Z. 34-37//1-2).

19198Corinna Jäger-Trees: Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerkes. Sprache und Dichtung. Forschung zur deutschen Sprache, Literatur und Volkskunde begründet und fortgeführt von H. Mayne, S. Singer und F. Strich. Herausgegeben vom Deutschen Seminar der Universität Bern. Band 38. Verlag Paul Haupt. Bern und Stuttgart. 1988, S. 187.

19199Muerdel-Dormer, Lore: Hugo von Hofmannsthal. Das Problem der Ehe und seine Bedeutung in den frühen Dramen. Bouvier Verlag Herbert Grundmann. Bonn. 1975, S. 1.

19200Muerdel-Dormer: S. 158

19201Renner, Ursula: >>Die Zauberschrift der Bilder<<. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Rombach Verlagshaus GmbH & Co. KG. Freiburg im Breisgau. 2000, S. 27.

19202Dies geht aus einem Brief Hofmannsthals vom 16. Januar 1903 an Andrian hervor, der gleichsam das Persönliche der Arbeit betont: „Ich blätterte im August öfter in den Essays von Bacon, fand die Intimität dieser Epoche reizvoll, träumte mich in die Art und Weise hinein wie diese Leute des XVIten Jahrhunderts die Antike empfanden, bekam Lust etwas in diesem Sprechton zu machen und der Gehalt, den ich um nicht kalt zu wirken, einem eigenen inneren Erlebnis, einer lebendigen Erfahrung entleihen musste, kam dazu.“ In: SW XXXI. S. 278-279. Z. 39//1-2.

Empfinden seiner Zeit gegenüber.¹⁹²⁰³ Dieses „Persönliche“¹⁹²⁰⁴ betont er nicht nur in Briefen an Andrian (9. September 1902) und Christiane Gräfin Thun-Salm (9. September 1902), in Letzterem er von dem „Subjektive[n]“¹⁹²⁰⁵ spricht, sondern wird auch durch seinen Kontakt mit Fritz Mauthner deutlich. Dessen Sprachkritik¹⁹²⁰⁶ ist nicht nur in zahlreichen anderen Werken Hofmannsthals angesprochen worden, sondern erweist sich auch elementar für dieses Werk, wie Mauthner in seinem Brief von Ende Oktober 1902 an Hofmannsthal erkannt hat: „Ich habe ihn so gelesen als wäre er das erste dichterische Echo nach meiner >>Kritik der Sprache<<. [...] Ich glaubte das Beste zu erleben, was ich geträumt hatte: Wirkung auf die Besten.“¹⁹²⁰⁷ Weit wichtiger in diesem Zusammenhang ist allerdings Hofmannsthals Brief vom 3. November 1902 an Mauthner, indem er sich nicht nur auf dessen Sprachkritik bezieht,¹⁹²⁰⁸ sondern sich gleichsam von dieser löst, indem er die Auseinandersetzung mit der Sprache als ein sehr frühes Phänomen seines Schaffens beschreibt. Neben *Jupiter und Semele* (1900) verweist Hofmannsthal auch auf zwei ältere Werke¹⁹²⁰⁹ und legt schließlich dar, was Mauthners Buch für ihn bedeutet, nämlich lediglich eine „Übereinstimmung und gewiß eine Verstärkung dieser Gedanken durch ihr Buch“.¹⁹²¹⁰

Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, dass die *Kritische Ausgabe* sich zwar auf diesen Brief Hofmannsthals bezieht, doch lediglich die Arbeit an *Jupiter und Semele* heranzieht und in diesem Zusammenhang formuliert, dass sie ein „Beweis für seine längjährige, dichterische Auseinandersetzung mit dem Sprachproblem [ist]. Tatsächlich entstand dieser Entwurf, zu dem sich Manuskripte erhalten haben, 1900 in Paris und liegt also erst zwei Jahre zurück.“¹⁹²¹¹ Dabei erfolgt kein Verweis auf die früheren Werke Hofmannsthals, vielmehr erscheint es so, als klammere die *Kritische Ausgabe* diese neuerlich aus, um die Verfälschung weiter beizubehalten, dass Hofmannsthal erst mit diesem Werk die Sprachkritik elementar aufgreife. Jedoch muss das Werk Hofmannsthals als ein weiteres, zugegebenermaßen deutliches Signal eines modernen Autors gesehen werden, der sich hier zweifellos unübersehbar mit dem Sprach-Problem, wie dies in manch anderen Werken eben nur in Ansätzen der Fall war, auseinandersetzt. Fragwürdig erscheint in diesem Zusammenhang auch, vor allem durch die genannte Briefpassage, dass die *Kritische Ausgabe* von einer unmittelbaren Beeinflussung,¹⁹²¹² nicht jedoch einer Bestätigung der Hofmannsthal'schen Auseinandersetzung mit der Sprachkritik spricht.

Dass Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Sprache tatsächlich von Beginn seines Schaffens zu setzen ist, wie es die These dieser Arbeit ist, zeigt sich belegt durch die Notizen Hofmannsthals in seinem Tagebuch, heißt es doch bereits 1890: „Es ist einer der grössten Mängel der deutschen Sprache, dass sie für >>naiv<< ein Fremdwort entlehnen musste“.¹⁹²¹³ Dabei zeigt Hofmannsthal in seinen Notizen auf, dass nicht nur eine veränderte Stellung zur Religion dem Menschen einen Halt im Leben geben kann, sondern dies kann auch über die Sprache erfolgen: „2 heilige Arbeiten: das Auflösen u das Bilden von Begriffen. Letzteres heisst einen Zauber üben Gott näher werden“.¹⁹²¹⁴ Hofmannsthal sieht zwar ein großes Potential in der Sprache („Sie ist das grosse Werkzeug der Erkenntnis, sie ist das grosse Werkzeug der Verkennung“),¹⁹²¹⁵ aber bekennt auch gleichsam die Probleme der Sprache in der Kommunikation mit einem Gegenüber: „sie

19203 Die *Kritische Ausgabe* vermerkt in diesem Zusammenhang: „Francis Bacon, Novalis und Fritz Mauthner bilden den Nährboden, in dem der Chandos-Brief wurzelt und sich zu eigenem Leben entwickelt.“ In: SW XXXI. S. 281. Z. 22-24.

19204 SW XXXI. S. 285. Z. 5.

19205 SW XXXI. S. 285. Z. 18.

19206 *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (3 Bände), 1901–1902 von Fritz Mauthner.

19207 SW XXXI. S. 286. Z. 5-9.

19208 „Denn ich kenne sehr wohl Ihr Buch, d. h. dessen ersten Band: habe ihn vor 2 Jahren auf den Titel hin – bevor die Zeitungen ihren Lärm darüber anfangen – aus einem Schaufenster gekauft, und wie Sie denken können, sehr viel Freude daran gefunden.“ In: SW XXXI. S. 286. Z. 18-21.

19209 „Auch in zwei kleinen älteren Arbeiten von mir, die Ihnen wohl nie zu Gesicht gekommen sind (>>Der Thor und der Tod<< und >>Kaiser u. Hexe<<) findet sich verschiedenes sehr in dieser Richtung.“ In: SW XXXI. S. 286. Z. 32-35.

19210 SW XXXI. S. 286. Z. 38-39.

19211 SW XXXI. S. 281. Z. 13-16.

19212 SW XXXI. S. 281. Z. 19-20.

19213 SW XXXVIII. S. 79. Z. 24-25.

19214 SW XXXVIII. S. 265. Z. 11-12.

19215 SW XXXVIII. S. 362. Z. 8-9.

Dies vermerkt auch Alewyn, wenn es heißt: „Das Gespräch war ihm nicht nur Mittel, es war geradezu die Formen seiner Existenz.“ In: Alewyn. S. 18.

scheint uns alle zu verbinden und doch reden wir jeder eine andere“.¹⁹²¹⁶ Das Problem der Kommunikation wird von Hofmannsthal auch in seinem privaten Umfeld diskutiert. So vermerkt Bahr am 12. März 1902, dass es zwischen Hofmannsthal und ihm zu einem Gespräch gekommen war: „Hugo bei mir. Gespräch über die Kraftlosigkeit der Worte und das Unvermögen des Menschen, sich durch Worte einem anderen mitzuteilen.“¹⁹²¹⁷

In seinen Werken greift Hofmannsthal nicht nur allgemein das Problem der Sprache mit einem Gegenüber auf, sondern er thematisiert sowohl einen Mangel an Sprache als auch ein Zuviel an Sprache. Vor dem Hintergrund der Figur der Sobeide, die ihrem Mann bereitwillig von ihrer Liebe zu einem anderen Mann berichtet, heißt es bei Hofmannsthal: „Es ist nicht genug, nur wahre Dinge zu sprechen; es ist außerdem nötig, nicht alle die zu sagen welche wahr sind; weil man nur die Dinge bringen soll, welche zu enthüllen nützlich ist, und nicht die, welche nur verletzten würden, ohne etwas zu fruchten; und also wie die erste Regel ist >>mit Wahrheit zu sprechen<<, so ist die zweite >>mit Diskretion zu sprechen<<. *Pascal*“¹⁹²¹⁸

Vielfach zeigt sich dementsprechend bereits in den unveröffentlichten Gedichten und damit bereits sehr früh – im Grunde von Beginn an – die Auseinandersetzung mit dem Sprachproblem der Moderne. Bereits in der Übersetzung <*Ja dir, Memmius ...*> (1887/1888) erfolgt eine Problematisierung der Sprache und zwar durch die Geschichte der Griechen, die sich der Frage stellen, was mit der Seele nach dem Tod geschieht („weil der Sprache neue Formung / Sich nur fremd <und> ungern schmieget“).¹⁹²¹⁹ Dabei zeigt sich bereits hier auch der problematische Bezug des lyrischen Ichs zum Ausdruck: „Mühsam rang ich oft nach Ausdruck, / Feilte sor<g>lich an dem Versbau.“¹⁹²²⁰ Wenn der Mensch aber erkenne, dass er nicht allein auf dieser Welt ist, dass sein Leben, weil es natürlichen Ursprungs ist, den Gesetzen, vor allem der Gesetzmäßigkeit des Todes untergeordnet ist, dann scheinen der Sprache keine Grenzen gesetzt: „Wie du alles kannst bezeichnen, durch der Sprache hohe Gabe, / Deren ungezählte Worte sich aus ein paar Zeichen bilden“.¹⁹²²¹ Ein weiterer Bezug zur Sprache erfolgt in dem Gedicht *das Gespräch* (1890). In dem vermeintlichen Versichern des Liebenden, wie sehr er seine Geliebte liebt, wird nur der narzisstische Zug dieses Liebens deutlich, der schließlich auch durch die Sprache geäußert wird: „Und weil mir deine Worte lang durch die Seele ziehen / Als unverstanden süsse und leise Melodien“.¹⁹²²² Ebenso zeigt sich der Verweis auf die Sprache in dem Gedicht <*Der starke Herr ...*> (1890 ?). In Verbindung mit der Trauer der Menschen, die sich in Verbindung mit dem vermeintlich toten Adonis selber frühzeitig dem Tod nähern, heißt es:

„Und ihre Lippen zuckten
Hin[aus] in den leuchtenden Mai
Ein leises entzücktes Stammeln
Ein stummer Todesschrei!“¹⁹²²³

Die in den Menschen sich neuerlich entfaltende Lebenskraft bewirkt schließlich eine Abwendung von der Stille, vom „stumme[n] Todesschrei“¹⁹²²⁴ hin zu einem Leben spendenden Chor.

Der Bezug zur Sprache erfolgt auch in *Sunt animae rerum* (1890), heißt es jedoch hier: „Ein gutes Wort musst du im Herzen tragen, / Und seinen Wert enthüllt dir eine Stunde“.¹⁹²²⁵ Hofmannsthal verweist hier auf die Bedeutung der Sprache für den Menschen und stellt sie in den Kontext der Öffnung für die Welt. Aber neben die Sprache, stellt Hofmannsthal auch den Blick des Menschen, der jedoch nicht auf sich, sondern auf die Welt gerichtet ist: „Und wenn du nur verstehst recht zu fragen / Erfährst du manches auch aus stummem Munde.“¹⁹²²⁶ Während eines der schwächsten Gedichte der frühen Phase sicherlich <*Die*

19216SW XXXVIII. S. 362. Z. 12-13.

19217Bahr, Hermann: Prophet der Moderne. Tagebücher 1888-1904. Ausgewählt und kommentiert von Reinhard Farkas. Böhlau Verlag. Wien, Köln, Weimar 1987, S. 111.

19218SW XXXVII. S. 18. Z. 12-17.

19219SW II. S. 8. V. 46-47.

19220SW II. S. 8. V. 49-50.

19221SW II. S. 9. V. 90-91.

19222SW II. S. 23. V. 26-27.

19223SW II. S. 37. V. 29-32.

Adonis selbst ist es, der die Kraft zu den Menschen schickte (SW II. S. 38. V. 41-44).

19224SW II. S. 37. V. 32.

19225SW II. S. 25. V. 1-2.

19226SW II. S. 25. V. 7-8.

Triebe ... (1890 ?) ist,¹⁹²²⁷ zeigt sich das Motiv wieder deutlicher eingebunden in dem ersten Gedicht der *Ghaselen* (1891): „In dem Wort, dem abgegriff´nen, liegt, was mancher sinnend sucht: / Eine Wahrheit, mit der Klarheit leuchtender Krystals verborgen...“¹⁹²²⁸ Hofmannsthal nimmt hier Bezug zur Ganzheit des Seins und verweist auf Möglichkeiten, mitunter auf die Sprache, durch die der Mensch eine Ahnung der Harmonie zu erfahren vermag.¹⁹²²⁹ In den Gedichten, die unter *<Sieben Sonette ...>* (1891) festgehalten wurden, spielt Hofmannsthal sogar auf die soziale Kompetenz des Menschen, besonders die des Künstlers an. So heißt es im ersten Gedicht *Künstlerweihe*: „Wir wandern stumm, verschüchtert, bang gebückt / Und bergen scheu, was wir im Herzen hegen“.¹⁹²³⁰ Die wahre Aufgabe des Menschen, hier primär des Künstlers, ist es, sich nicht in Stummheit vor der Welt zu bergen, wobei Hofmannsthal hier das Werk *Parcival* von Wolfram von Eschenbach als Funke dient; der Mensch muss sich empathisch, mitleidig zeigen, dies sei die wahre „Künstlerweihe“.¹⁹²³¹ Während sich in *<Der Schatten eines Todten ...>* (1891) nur ein kurzer Bezug zum Motiv zeigt, indem das lyrische Ich sich dem Tod des Freundes stellen muss,¹⁹²³² zeigt sich das Motiv positiv besetzt als Kommunikationsmittel zwischen zwei Menschen in *<Es ist kein Fühlen ...>* (1891).¹⁹²³³ Kommunikation und Sprache bergen nur Sinn im Zusammenspiel mit anderen Menschen. Dies deutet Hofmannsthal auch in dem Gedicht *<Dem stillen Trauern ...>* (1891) an (SW II. S. 59. V. 1-3). Die Sprachproblematik dagegen thematisiert Hofmannsthal innerhalb des träumerisch gelebten Liebens des lyrischen Ichs in *Ersatz* (1891) („Die Geschichte unsrer Liebe steht in meinem stillen Zimmer / In geschwätzigem Symbolen der Erinnerung aufgeschrieben“).¹⁹²³⁴ Die Stille steht hier konträr zu der Geschwätzigkeit, bedingt dadurch, dass Hofmannsthal dieses Lieben sowohl an den Traum als auch an die Vergangenheit bindet. Neben dem Auge des Mannes ist es in *Der Prophet* (1891)¹⁹²³⁵ die Wortgewalt des Gegenübers, die das lyrische Ich, zusätzlich zu der von Hofmannsthal in den ersten beiden Strophen entworfenen beklommenen Stimmung, verängstigt: „Sein Auge bannt und fremd ist Stirn u<nd> Haar. / Von seinen Worten, den unscheinbar leisen / Geht eine Herrschaft aus und ein Verführen“.¹⁹²³⁶ In dem Gedicht *Blühende Bäume* (1891 ?) steht die Sprache in Verbindung mit der Lebendigkeit, nicht nur durch das singende lyrische Ich (SW II. S. 66. V. 1-2), sondern auch durch die Natur die Hofmannsthal in der zweiten Strophe beschreibt („Wo alles träumen mag / Und träumend schweigen mag?“).¹⁹²³⁷ Während sich neuerlich ein problematischer Bezug zur Liebe in Verbindung mit der Sprache in dem Gedicht *<Bin ich bei dir ...>* (1891 ?) zeigt,¹⁹²³⁸ besieht Hofmannsthal neuerlich die Grenzen der Sprache in *Swinburne* (1892) („Und Sinne stumm und Worte sinnlos macht.“).¹⁹²³⁹ Ebenso findet sich das Motiv in dem Gedicht *<Dieses*

19227SW II. S. 36. V. 1-8.

19228SW II. S. 44. V. 5-6.

19229Ebenso zeigt sich der Bezug im dritten Gedicht der Reihe: „Gedanken und Worte befreien / Gedanken und Worte entweihen! / Und willst du dem zweiten entflieh´n / So denk in Melodien.“ In: SW II. S. 45. V. 1-4.

Musik erscheint hier als Möglichkeit einen problematische Bezug zur Sprache aufzubrechen.

19230SW II. S. 48. V. 1-2.

19231SW II. S. 48. V. 15.

Ebenso in dem zweiten Gedicht *Zukunftsmusik* spielt Hofmannsthal auf die Bedeutung des Mitleids an: „Heiligen Mitleids rauschende Wellen / Klingend an jegliches Herze sie schlagen; / Worte sind Formeln, die könnens nicht sagen, / Können nicht fassen die Geister, die hellen.“ In: SW II. S. 49. V. 1-4.

19232Hofmannsthal deutet hier eine Zeitkritik an, in Bezug auf das Künstlerdasein, Freundschaft und Sprache: „Erlog´nes an erlog´nes, Wort an Wort / Wie bunte Steinchen aneinanderreih´n!“ In: SW II. S. 52. V. 21-22.

19233SW II. S. 55. V. 1-4.

19234SW II. S. 61. V. 1-2.

19235Ilija Dürhammer (Dofia/Wien): >>Einem, der vorübergeht<<. Lyrische Briefe eines verängstigten Teenagers. Zu Hofmannsthals Auseinandersetzung mit Stefan George. In: Dürhammer, Ilija (Hg.): *Mystik, Mythen & Moderne*. Trakl Rilke Hofmannsthal. 21 Gedicht-Interpretationen. Praesens Verlag. Wien. 2010, S. 312.

19236SW II. S. 61. V. 10-12.

Anfang Januar 1892 notiert Hofmannsthal, mehr im Zuge zu *Einem, der vorübergeht* (1891): „Wort ist der Windhauch, der an die Saiten der Seele schlägt, berauschte Wirkung der Lectüre, einzelne Schwingungen und Chor“. In: SW II. S. 286. Z. 19-21.

Neuerlich in den Notizen zeigt sich die Einbindung des Blickes: „Bedenke dich und sage sanfte Worte / Zum Fremdling, den dein weiter Blick ergriff.“ In: SW II. S. 288. V. 18-19.

19237SW II. S. 66. V. 7-8.

In der dritten Strophe stellt Hofmannsthal der Stille die zum Leben erweckende Natur entgegen (SW II. S. 66. V. 10-17). Noch einmal zeigt sich dies in der vierten Strophe (SW II. S. 66 V. 18-24).

19238SW II. S. 69. V. 1-10.

19239SW II. S. 73. V. 5.

ist zwar nicht mein Versmass ...>, (1892) eingebunden. Zwar kann Hofmannsthal vor seinem inneren Auge den Tanz der beiden Hauptfiguren erkennen, doch gestaltet sich der Bezug zur Sprache problematisch: „Was die beiden aber reden / Ist mir minder klar; doch seh ich / Ihrer tragischen Gespräche / Farben, heiß und bunt und glühend“. ¹⁹²⁴⁰ Das Gespräch beider ist das Reden zweier Menschen der Moderne, ein übermäßig Bunt-Gefärbtes, in das Hofmannsthal gleichsam den Tod einbindet, der von der Schönheitsliebe überzogen ist. Weitere Bezüge zum Motiv zeigen sich in dem Gedicht *Mädchenlied* (1893). Darin bekundet ein Mädchen den Verlust ihres reinen Schleiers, wodurch Hofmannsthal scheinbar ihre Sprachlosigkeit anspricht, doch thematisiert sie gleichsam ihren Kummer in einem Lied (SW II. S. 82. V. 1-4). ¹⁹²⁴¹ Eine kurze Behandlung des Motivs findet sich auch in <*Wenn kühl der Sommermorgen ...*> (1893), indem Hofmannsthal die Träume durch „Schönheit und Schweigen“ ¹⁹²⁴² bestimmt, die Ausklammerung der Sprache in dem Gedicht *Kirchturm* (1893) in Bezug auf das lyrische Ich, ¹⁹²⁴³ in dem Gedicht *Besitz* (1893) indem das lyrische Ich die All-Einheit in einem Garten erfährt und dennoch nicht außerhalb des Traumes erfahren kann ¹⁹²⁴⁴ oder in dem Gedicht *Bild spricht* (1893 ?). Hofmannsthal lässt das lyrische Ich hier dem Drang des Menschen nachgehen, alles im Leben begreifen zu wollen. Gott, der das lyrische Ich ist, verweist aber auf die Undurchdringlichkeit des menschlichen Lebens: „Warum sind Kinder schön? Warum? / Das Leben ist halt einmal stumm.“ ¹⁹²⁴⁵ Ebenso in dem Gedicht <*Dichter, nicht vergessen ...*> (1893) zeigt sich die Einbindung des Sprach-Motivs. Das lyrische Ich, hinter dem sich Richard Dehmel verbirgt, zieht sich in seine eigene ästhetizistisch-narzisstische Welt zurück: „Wie einer über gleitenden Schiffes Bord gebeugt / Auf leerem, blauem, schweigendem Meer / Einer Insel entgegenstarrt“. ¹⁹²⁴⁶ Zurückgekehrt in die wirkliche Welt zeigt sich die Wirkung des Dichterwortes auf die Menschen: „Was ist das für ein Wort? / Wer redet solch ein Wort / Und ist ein Dichter?!“ ¹⁹²⁴⁷ Das Wort des Dichters soll erhellen, soll beleben, soll die Menschen erneuern. Nicht Resignation, sondern Hinwendung zum Leben erwartet Hofmannsthal auch hier vom Dichter („Das Wort der Klage ist ein sinnlos Wort.“). ¹⁹²⁴⁸ Reduziert aber dennoch kritisch, zeigt sich der Bezug zur Sprache in dem Gedicht <*Sollen wir mit leeren Händen ...*> (1893), welches hier in Verbindung mit Josephine von Wertheimstein steht. Mit leeren Händen kommt er zu den Freunden („Doch an gütigsten Dämonen gehen / Ohne Gabe wir vorüber, stumm: / Gießt der Baum den süßen Schatten nieder, / Keiner hängt ihm gold'ne Ketten um“). ¹⁹²⁴⁹ Nicht mit äußeren Gaben will das lyrische Ich, hinter dem man Hofmannsthal selbst sehen muss, dem Kreis um Josephine von Wertheimstein entgegentreten, weil keine äußere Gabe die innere Verbindung widerspiegeln könnte. Der Bezug zur Sprache zeigt sich auch in dem Gedicht <*Tod wir sind ...*> (1893 ?), indem sich das lyrische Ich nach dem Tod sehnt, weil das Leben ihn enttäuscht: „Die flüsternden Lüfte schweigen / Von Sehnsucht überschwer“. ¹⁹²⁵⁰ Die Grenzen der Sprache zeigt Hofmannsthal auch in dem Gedicht *Brief an Lili* (1893/1894) auf. Durch die neuerlich von dem lyrischen Ich gelesenen Briefe erscheinen ihm nun die Worte wie „neubegriffen“. ¹⁹²⁵¹ Des weiteren findet sich das Motiv in Verbindung mit der Religion in dem Gedicht *ΛΟΓΟΣ* (1893/1894) („So

19240SW II. S. 77. V. 53-56.

19241In den Notizen zeigt sich, dass Hofmannsthal neuerlich das Sterben bzw. die Flucht vor dem Tod mit der Sprachlosigkeit verbindet (SW II. S. 323. V. 9).

19242SW II. S. 84. V. 7.

19243SW II. S. 87. V. 16-24.

Es ist hier die Stille, nicht die Kommunikation, die die Liebenden teilen.

19244Dabei zeigt sich, dass Hofmannsthal den Aspekt der Stille zweifach betont; einmal in der ersten Strophe (SW II. S. 89. V. 1-4), und schließlich auch in Bezug auf den Weiher (SW II. S. 89. V. 9-12).

19245SW II. S. 95. V. 39-42.

19246SW II. S. 90. V. 17-19.

19247SW II. S. 91. V. 62-64.

19248SW II. S. 91. V. 70.

19249SW II. S. 92. V. 5-8.

19250SW II. S. 96. V. 5-6.

Deutlicher zeigt sich die Verbindung zwischen Schatten, Tod und Sprache in den späteren Versen, durch den Verweis auf das „schweigende[...] Reich“. In: SW II. S. 96. V. 14.

19251SW II. S. 97. Z. 20.

Weiter, heißt es: „In Bildern reden wir und in Symbolen / Spricht rings zu uns das stummgeborne Leben / [Im] Traum im Küssen und [im] Athemholen / Ist eines heil'gen Geist<e>s Gleichnisweben“ In: SW II. S. 97. V. 30-33.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 349. Z. 13, SW II. S. 349. Z. 17, SW II. S. 349. 18-19, SW II. S. 349. Z. 21.

flog es auf, so klingt es fort: / Gott weiss, Gott ist das letzte Wort.“)¹⁹²⁵² oder lediglich in den Notizen zu dem Gedicht <Wonne des Denkens> (1893/1894) wenn Hofmannsthal von dem Lösen der starr gewordenen Begriffe, dem Übermaß an Überliefertem spricht (SW II. S. 99. Z. 1-5), wobei das Lösen von überlieferten Begriffen auch die Neuschaffung bedingt, die Hofmannsthal in dieser Notiz an Gott bindet („und dann das Bilden neuer Begriffe, mächtiger vielbeschwörender Zauberworte, deren letztes, einfachstes Gott weiss, Gott ist.“).¹⁹²⁵³ Was Sprache dem Menschen bringen kann und das Sprache Menschen dennoch vor die Grenzen des Verständnisses führen kann, zeigt sich in dem Gedicht *Nach einer Dante-Lektüre* (1893 oder 1894). Mit einem „Wort“¹⁹²⁵⁴ bricht Hofmannsthal das negative Empfinden des lyrischen Ichs auf; hatte das lyrische Ich mit der Lektüre zuerst den Tod und mangelnden persönlichen Bezug verbunden, heißt es schließlich: „Du liest und endlich kommst Du an ein Wort / Das ist, wie Deine Seele oft geahnt / Und nie gewusst zu nennen, was sie meinte.“¹⁹²⁵⁵ Lebendigkeit und Licht zieht das lyrische Ich aus den Versen, eine Lebendigkeit die auf der Tiefe der eigenen Seele beruht (SW II. S. 100. V. 11).¹⁹²⁵⁶

Das Motiv, jedoch auch hier durch die Stille, findet sich auch in dem Gedicht <*Dies alles ist bevor ich schlafen gehe ...*> (1894 ?), gebunden an Dunkelheit und Nacht.¹⁹²⁵⁷ Durch den Reflex der Sonne, die das lyrische Ich mit seinem Stock verbindet, fühlt es sich an die Möglichkeit des Lebens erinnert: „Wenn eine Wunde ihnen Stimme giebt, / So eine namenlose Wunderwelt / Als nur in jenen Zauberbüchern wohn“.¹⁹²⁵⁸ Bezug auf die Briefe der Vergangenheit, die das lyrische Ich an das eigene, frühere Leben erinnern, zeigt sich in dem Gedicht <*Wie Zauberwort ...*> (1894 ?) auch das Motiv. Die Vergangenheit wird nämlich von dem lyrischen Ich durchaus als ambivalent in Bezug auf die eigene Gegenwart gesehen; einstmals im Gefühl eines Gottes (SW II. S. 109. V. 8), fühlt er sich nunmehr wie ein „Gespenst“,¹⁹²⁵⁹ wenn er aus heutiger Sicht die Vergangenheit betrachtet: „[Und Grauen ist's und Wehmuth was uns stumm erfüllt] / Das Unentwirrbare des Daseins fällt uns an:“.¹⁹²⁶⁰

Des weiteren findet sich das Motiv in dem Gedicht <*Wie schön das sein wird...*> (1896 ?) durch die Aufgabe der Dichter, die Werke auf die Bühne zu bringen, die die Wortlastigkeit seiner Zeit aufheben („Wie schön das sein wird, ein Theaterstück / In dem kein einziges Wort geredet wird“),¹⁹²⁶¹ in <*Die Leute haben ...*> (1896 ?) ebenso unter der Thematik des Übermaßes an Sprache,¹⁹²⁶² wie auch in dem Gedicht <*Der Worte wollt ich ...*> (1896 ?) durch die Kunst: „Der Worte wollt ich endl<ich> mich entladen / Drum hab ich dieses stumme Spiel erdacht“.¹⁹²⁶³

In den Gedichten, die unter *Idyllen* (1897) gefasst wurden, zeigt sich in dem dritten Gedicht *Das Mädchen mit der Maske* durch die jüngere Schwester eine problematische Einschätzung der Wirklichkeit. So kann sie nicht das Schmerzvolle des Abschieds zwischen Schwester und Verlobtem erkennen und bedeckt sich vor diesen mit der Maske des antiken Gottes Hermes. Dagegen betont Hofmannsthal in <*Wir sprechen eine Sprach ...*> (1899) die Verständigung unter Menschen durch die Sprache: „Wir sprechen eine Sprach und verstehen einand“.¹⁹²⁶⁴ Doch die Sprache, die Hofmannsthal hier spricht, ist nicht die Sprache der Allgemeinheit,¹⁹²⁶⁵ zudem spricht er dieser Sprache nicht Intelligenz zu, sondern Dummheit (SW II. S. 145. V. 7).

Bezug zur Sprache erfolgt in dem dritten Gedicht *Der Unglückliche und die Landschaft* aus den losen Gedichtnotizen, die unter *Lyrisches August 1901* gefasst wurden. Das lyrische Ich bedauert, dass er die

19252SW II. S. 98. V. 1-2.

19253SW II. S. 99. V. 7-8.

19254SW II. S. 100. V. 7.

19255SW II. S. 100. V. 7-9.

19256SW II. S. 100. V. 10-24.

19257SW II. S. 108. V. 9.

19258SW II. S. 109. V. 38-40.

19259SW II. S. 109. V. 8.

19260SW II. S. 109. V. 9-10.

19261SW II. S. 117. V. 1-2.

19262„Die Leute haben mehr von Redensarten / Als sie aufbrauchen zwischen früh und abend / Und das verdirbt zuletzt das ganze Leben.“ In: SW II. S. 117. V. 1-3.

19263SW II. S. 117. V. 1-2.

19264SW II. S. 145. V. 1.

19265In jedem der drei Strophen enden die letzten beiden Verse: „Lauberl, lauberl, liri lauberl, / Lauberl, lauberl, litum da.“ In: SW II. S. 145. V. 4-5.

Landschaft seiner Kindheit, obwohl sie ihm vor Augen liegt, nicht mehr so sehen kann wie als Kind. Die Landschaft deutet ihm an, dass das Problem in dem lyrischen Ich selbst liegt (SW II. S. 156. Z. 24-25). Auch in dem vierten Gedicht <O Bühne meiner Träume> zeigt sich hier in Bezug auf die Landschaft die Begrenzung der Sprache („Wie bau ich Dich aus Worten auf! Vergeblich!“).¹⁹²⁶⁶ Damit kollidiert eine Notiz Hofmannsthal in diesem Gedicht mit der Vorangegangenen, wenn es heißt: „ich lasse die Worte fliegen ausathmend Wunderkraft, unglaubliche Gestalten einen unbegreiflichen Ort bevölkern“.¹⁹²⁶⁷ Ebenso findet sich das Motiv in dem Gedicht <Und sie weiss von allen Dingen ...> (1900-1902), welches sich auf seine Großmutter Josefa Frohleutner bezieht („aber selten eine Kunde / die ihr stilltet tiefes Dürsten / und so lauscht sie stumm / denn nur vollen Leben<s> Schimmer / saugt sie gierig von dem Munde / eines Priesters eines Fürsten“),¹⁹²⁶⁸ in den Notizen zu <Dilettantengarten Künstlergarten> (1894) durch den Gegensatz zwischen Künstler- und Dilettanten-Garten,¹⁹²⁶⁹ in dem Gedicht *Triumph einiger* <Künstler unserer Zeit> (1895) durch die Stellung des Künstlers („Ein Flug von Adlern groß und stumm / Die lassen sich gern ohne Flügelschlagen / Von ihrer Kraft übern Abgrund tragen“),¹⁹²⁷⁰ in dem persönlichen Gedicht <Ich reite viele Stunden ...> (1895) indem Hofmannsthal die Distanz zu Leben und Sprache bekennt („Zuweilen aber reit ich ganz allein / So still!“),¹⁹²⁷¹ in dem symbolistisch gefärbten Gedichtentwurf der unter dem Titel *Gedichte* (1896) gefasst wurde („Spät nur dein gleitend Bild darin bemerken / Mit ein wundervoll erschrocknen Schweigen“),¹⁹²⁷² in dem zweizeiligen Gedicht <Und die Worte ...> (1897) („und die Worte sie verdeckten / und enthüllten ihr Geheimnis“)¹⁹²⁷³ indem Hofmannsthal die Größe von Sprache und die Möglichkeiten, die der Mensch durch diese hat, beschreibt, während er den Mangel an Sprache wiederum in der fragmentarischen Naturbeschreibung *Ein stilles Thal* (1897) betont.¹⁹²⁷⁴ Hofmannsthal bindet das Motiv auch in dem symbolistischen Gedicht *Eine Vorlesung* (1897) ein,¹⁹²⁷⁵ in Bezug auf das menschliche Umfeld in dem Gedicht <Solche ungeheueren Wesen ...> (1897 ?),¹⁹²⁷⁶ in dem unvollendeten *Fragment* (1897 ?) („Als ich erwachte dacht ich meinen Freund / Zu suchen und zu ihm dies Wort zu sagen: / Auf Bergen stehen ist ein gutes Ding“),¹⁹²⁷⁷ wie auch in <Wie Macht im Mund ...> (1897 ?) durch die Macht der Worte im Munde eines Königs (SW II. S. 135. 1), in dem Gedicht <Die Bäume stehn beisammen ...> (1898),¹⁹²⁷⁸ in den Überlegungen zu *Verse zum Gedächtnis* der Kaiserin (1898) („die menschlichen Sprachen statt der Singvögel“)¹⁹²⁷⁹ und in *Die Landschaft, der Saal und das Bette*, welches zu *Gedichte April 1900* zählt, innerhalb des Liebeserlebens („da wandten wir den Blick einander zu / und sagen uns sehr viel mit stummem Munde“),¹⁹²⁸⁰ indem der Blick auch hier an die Stelle der sprachlichen Kommunikation gesetzt wird.

Dass Hofmannsthal sich nicht erst nach der Jahrhundertwende mit dem Sprachproblem beschäftigt, zeigt eines seiner frühesten Werke, die Erzählung *Der Geiger vom Taunsee* (1889). Wie Chandos versucht auch dieser Ästhetizist die geschriebenen Zeichen, hier durch ein Gedicht von Lenau, auszumachen: „wohl liessen sich einige Zeilen zu verständlichen Sätzen mit leichter Mühe ergänzen, aber Sinn des Gedichtes zu

19266SW II. S. 157. V. 6.

19267SW II. S. 157. Z. 5-6.

Weiter, heißt es: „Ich will mich mit Liebesbegier an jedes Wort verlieren“. In: SW II. S. 157. Z. 7.

19268SW II. S. 158. V. 10-15.

Dabei deutet Hofmannsthal auch die familiäre Ignoranz an, auf den Rat dieser Frau zu hören (SW II. S. 158. V. 17-20).

19269Hofmannsthal notiert hier in Bezug auf Ersteren: „ihre Reden: tongewordene Seele, concis wie die Terzinen Dantes“. In: SW II. S. 105. V. 5.

19270SW II. S. 110. V. 11-14.

19271SW II. S. 111. V. 31-32.

Des weiteren, siehe: SW II. S. 112. 53.

19272SW II. S. 119. V. 7-8.

19273SW II. S. 121. V. 1-2.

19274SW II. S. 121. V. 2.

19275SW II. S. 132. V. 5-9.

19276SW II. S. 134. V. 1-8.

19277SW II. S. 135. V. 1-3.

19278SW II. S. 140. V. 9-12.

19279SW II. S. 142. Z. 8.

19280SW II. S. 151. V. 16-17.

erschlossen, das musste ich alle Hoffnung aufgeben.“¹⁹²⁸¹ So kann er zwar die Form bestimmen, dass es sich bei den Zeichen um ein Sonett handelt, aber nicht den Sinn des Gedichtes erschließen, weil es für ihn nur „graue[...] Zeichen“¹⁹²⁸² sind. Eine Verzweiflung tritt beim Ästhetizisten auf, weil er seine eigene Unfähigkeit erkennt; sich selbst als „öd, ohnmächtig“¹⁹²⁸³ wahrnehmend, reagiert er mit „Enttäuschung und [...] Hilflosigkeit“¹⁹²⁸⁴ auf seine Unfähigkeit. Wie in *Ein Brief* (1902) steht die Unmöglichkeit des Erkennens („Was sich erkennen liess, war abgerissen und unzusammenhängend“)¹⁹²⁸⁵ in absolutem Widerspruch zu dem Gedicht, das die Beziehung zwischen Maria Magdalena und Jesus aufgreift. Neuerlich zeigt Hofmannsthal das Unvermögen des Ästhetizisten auf: hatte er durch das Sonett auf die Schrift verwiesen, greift er nun die Unfähigkeit sich zu artikulieren auf. So spürt der Ästhetizist durch die Musik des Geigers zwar einen Sturm der „Empfindungen“¹⁹²⁸⁶ in sich, „aber so sehr mir die Brust vor Erregung bebte und arbeitete, kein Wort entrang sich meiner Kehle, stumm stand ich da“.¹⁹²⁸⁷

So geht Hofmannsthal auch in dem frühen Dramenfragment *Demetrius* (1889/1890) der Bedeutung der Sprache nach. Demetrius zeigt sich distanziert gegenüber der Sprache, was sich in einem Gespräch mit Marina dahingehend erkennen lässt, dass für ihn die Sprache ebenso veraltet ist wie sein Land: „da lernte ich mich beugen unter die furchtbare Gewalt der Worte, lernte edel und ehrwürdig heissen, was ich verabscheute, und verbrecherisch, was mich begeistert hatte, da trank ich das schleichende Gift der fertigen Formeln“.¹⁹²⁸⁸ Was Demetrius auch immer beklommener macht, ist die Lebenslüge, die er durch seine Worte ausdrückt, dass er eben der vermeintliche Zar ist.¹⁹²⁸⁹ Im dritten Akt zeigt sich das Motiv des weiteren durch das Gespräch Marinas mit ihrem Vater. Während der Vater an ihr einen Mangel erkennt, spricht sie ihm „Muth zu, liebevoll und besonnen“.¹⁹²⁹⁰ Das Motiv zeigt sich auch durch ein geplantes Gespräch zwischen einem Edelmann und Komla, wobei Letzterer aufmunternd wirkt, allerdings im Zuge des geplanten Streiches gegen den Zaren.¹⁹²⁹¹

Überdeutlich zeigt sich auch in den veröffentlichten Gedichten die Einbindung des Sprach-Motivs. Bereits in dem zweiten veröffentlichten Gedicht *Frage* (1890) findet sich das Motiv durch die rhetorischen Fragen, die das lyrische Ich an seine Geliebte richtet, als er spürt, dass diese seine Sehnsucht nach einem lebendigen Leben nicht teilt:

„So las ich falsch in Deinem Aug´, dem tiefen?
Kein heimlich´ Sehnen sah ich heiß dort funkeln?
Es birgt zu Deiner Seele keine Pforte
Dein feuchter Blick? Die Wünsche, die dort schliefen,
Wie stille Rosen in der Fluth, der dunkeln,
Sind, wie Dein Plaudern, seellos“¹⁹²⁹²

Die Verbindung zwischen dem Sprach-Motiv und dem Liebes-Motiv zeigt sich auch in weiteren Gedichten wie *Sturmnacht* (1890), indem Hofmannsthal das scheinbare Glück der Liebenden aufzeigt,¹⁹²⁹³ oder *Gülnare* (1890), denn wofür die Frau, in ihrer Schönheit und ihrer Wirkung für das lyrische Ich einsteht, ist nicht Kommunikation, sondern ihr Schweigen: „Und die Melodie der Farben und der reichen Formen Reigen / Schlingt sich lautlos, schönheitstrunken um Dein Träumen und Dein Schweigen.“¹⁹²⁹⁴ Auch im Zuge des traumhaften Spazierganges in dem Gedicht < *Zuweilen kommen niegeliebte Frauen ...* > (1894), zwischen

19281SW XXIX. S. 8-9. Z. 35-1.

19282SW XXIX. S. 8. Z. 4.

19283SW XXIX. S. 8. Z. 1.

19284SW XXIX. S. 8. Z.3.

19285SW XXIX. S. 9. Z. 8-9.

19286SW XXIX. S. 10. Z. 10.

19287SW XXIX. S. 10. Z. 11-12.

19288SW XVIII. S. 34. Z. 16-19.

19289SW XVIII. S. 34. Z. 21.

19290SW XVIII. S. 31. Z. 7.

19291SW XVIII. S. 362. Z. 25.

19292SW I. S. 8. V. 9-14.

19293SW I. S. 9. V. 13-16.

19294SW I. S. 11. V. 9-10.

dem lyrischen Ich und den Mädchen, zeigt sich die Bezugnahme zur Sprachlosigkeit: „Und Duft herunterfällt und Nacht und Bangen, / Und längs des Weges, unsres Wegs, des dunkeln, / Im Abendschein die stummen Weiher prangen“.¹⁹²⁹⁵ Sowohl in dem Gedicht *Der Jüngling und die Spinne* (1897) zeigt sich die Verbindung zwischen der Unzulänglichkeit der Sprache und der geliebten Frau,¹⁹²⁹⁶ als auch in dem Gedicht *Für mich...* (1890), indem sich neben dem Liebeserleben auch ein Bezug zur Alltagswelt und zwar durch die ästhetizistische Überlagerung des lyrischen Ichs zeigt:

„Für mich erglüht die Rose, rauscht die Eiche.
Die Sonne spielt auf gold´nem Frauenhaar
Für mich, - und Mondlicht auf dem stillen Teiche.
Die Seele les´ ich aus dem stummen Blick,
Und zu mir spricht die Stirn, die schweigend bleiche.“¹⁹²⁹⁷

Der Bezug zur Sprache bzw. zur Nicht-Sprache in diesen Versen ist überdeutlich und wird von Hofmannsthal noch einmal dadurch verstärkt, dass er das lyrische Ich die Bildsprache über die wirkliche Sprache stellen lässt: „Das Wort, das Andern Scheidemünze ist, / Mir ist´s der Bilderquell, der flimmernd reiche.“¹⁹²⁹⁸

Neben dem Bezug zur Alltagswelt zeigt sich auch ein Leiden am Leben, welches mit dem Sprach-Motiv von Hofmannsthal in Verbindung gesetzt wird. Dies zeigt sich mitunter in dem Gedicht *Sünde des Lebens* (1891), indem das lyrische Ich an seinem Leben und an der Welt leidet. Der Hauptgrund seines Leidens scheint dabei das Problem des Nicht-Verstehens anderer Menschen zu sein: „Weil wir andere nicht verstanden, / Weil uns andere nicht verstehen!“¹⁹²⁹⁹ Dabei verlangt es das lyrische Ich jedoch danach, die Distanz zwischen sich und den anderen Menschen und damit der Welt zu überwinden: „O, flöge mein Wort von Haus zu Haus, / Dröhnend wie eherne Becken, / Gellend durch das Alltagsgebraus, / Die Welt aus dem Taumel zu wecken“.¹⁹³⁰⁰ Im Gegensatz zum dichterischen Werk, dessen Vergänglichkeit das lyrische Ich aufzeigt,¹⁹³⁰¹ sieht er in dem Wort das Unvergängliche: „- Endlose Kreise / Zieheth das leise, / Unsterbliche Wort, / Fort und fort: -“.¹⁹³⁰²

Des weiteren zeigt sich in den veröffentlichten Gedichten sowohl ein Bezug zwischen dem Sprach-Motiv und dem Schicksal in dem Gedicht *Der Jüngling in der Landschaft* (1896),¹⁹³⁰³ des weiteren steht er in Verbindung mit der Kommunikation zu anderen Menschen in dem Gedicht *Denkmal-Legende* (1890),¹⁹³⁰⁴ in dem Gedicht *Psyche* (1892/1893) durch den Versuch des lyrischen Ichs, seine Seele wieder ans Leben zu binden („Mit wunderbar nievernommenen Worten / Reiss ich Dir auf der Träume Pforten“)¹⁹³⁰⁵ oder in dem

19295SW I. S. 46. V. 7-9.

Daran knüpft Hofmannsthal auch in der vierten Strophe an: „Und Spiegel unsrer Sehnsucht, traumhaft funkeln, / Und allen leisen Worten, allem Schweben / Der Abendluft und erstem Sternfunkeln“. In: SW I. S. 46. V. 10-13.

19296SW I. S. 70. V. 1-7.

19297SW I. S. 10. V. 4-8.

19298SW I. S. 10. V. 11-12.

19299SW I. S. 14. V. 28-29.

19300SW I. S. 15. V. 30-33.

19301„Denn was Dein Geist, von Glut durchzuckt, gebar / Eh´ Du´s gestaltest, ist´s schon nicht mehr wahr. / Es ward Dir fremd, Du kannst es nicht mehr halten“. In: SW I. S. 15. V. 50-52.

19302SW I. S. 15. V. 54-57.

Auch in den Notizen notiert Hofmannsthal die Wirkung der Sprache: „Ich sah die Macht die aus dem Worte fließt“. In: SW I. S. 127. Z. 14.

19303Hier erfolgt der Bezug zum Schicksal durch die fremde Umgebung, durch die der Jüngling läuft: „Durch diese Landschaft ging er langsam hin / Und fühlte ihre Macht und wußte, daß / Auf ihn die Weltgeschicke sich bezogen.“ In: SW I. S. 65. V. 9-11.

19304So verlangt es das lyrische Ich in dem Gedicht danach, sowohl dem alten Mann nicht begegnen zu müssen, als auch durch dessen Blick nicht gehalten zu werden: „Und mir ist, als müßt´ ich ihm sagen ein Wort ... und mir fehlt das Wort!“ In: SW I. S. 12. V. 4. Die Unfähigkeit mit dem alten Mann zu kommunizieren, führt nur dazu, dass er still die Konfrontation mit dem Alter ertragen muss.

19305SW I. S. 33. V. 29-30.

Hofmannsthal lässt das lyrische Ich hier mit „verzauberten Worten“ (SW I. S. 33. V. 43) der Seele das Traum-Reich aufschließen. Deutlicher beschwört das lyrische Ich in den Notizen Hofmannsthals die Macht seiner Worte auf die Seele: „Mit [...] goldnen glühenden süßen lauen / Worten wie Worte lachender Frauen“ (SW I. S. 185. Z. 12-13); „Ich habe die Gabe der Zauberworte“ (SW I. S. 186. Z. 10).

Martin Erich Schmid vermerkt in Bezug auf die Sprache, ausgehend von seiner Untersuchung die Musik betreffend: „Mit dem Gedicht >Psyche< ist Hofmannsthal an die äußerste Grenze einer als Klang- und Farbmateriale verwendeten Sprache gelangt. Die Sprache hat ihre intellektuelle Verständigungsfunktion weitgehend verloren zugunsten sinnlicher Wirkung.“ In: Schmid, Martin

Gedicht *Weltgeheimnis* (1894) durch das verloren gegangene Wissen der Menschen um die Tiefe der Seele.¹⁹³⁰⁶ Doch Hofmannsthal greift noch einmal die Sprache auf. Neben der Liebe und dem Traum kann der Mensch auch durch die Sprache eine Ahnung von diesem Urzustand, dem Wissen um die wahre Tiefe der Seele, gewinnen („In unseren Worten liegt es drin“).¹⁹³⁰⁷ Doch Sprache kann nicht nur verzaubern, sondern den Menschen auch beklommen machen, ihn nahe an den Tod heranführen, wie Hofmannsthal in dem Gedicht *An eine Frau* (1896) verdeutlicht.¹⁹³⁰⁸ Die Verlockung zum Falschen, bei gleichzeitiger Bezauberung durch die Worte, zeigt sich ebenso in dem Gedicht *<Wir gingen einen Weg ...>* (1897):

„Da sagtest du und zeigtest nach dem Berg
Der Schatten trug von Wolken und den Schatten
Der steilen Wände mit unsichren Pfaden,
Du sagtest: >>Wären dort wir zwei allein!<<
Und deine Worte hatten einen Ton
So fremd wie Duft von Sandelholz und Myrrhen.“¹⁹³⁰⁹

Des weiteren finden sich noch Bezüge zur Sprache innerhalb der Kunstwelt, so in *Epilog* zu dem Gedicht *Prolog und Epilog zu den lebenden Bildern* (1893). Die Ausführung dieser lebenden Bilder, stellt den Zuschauer vor das Problem: „Sind's stumme Menschen, sind's bewegte Puppen? / Steh' ich gleich nahe, ich begreifs nicht ganz.“¹⁹³¹⁰ Auch in *Prolog zu einer nachträglichen Gedächtnisfeier für Goethe (am Burgtheater zu Wien, den 8. Oktober)* (1899) beleuchtet Hofmannsthal die Bedeutung Goethes für die Künstler der Moderne und heißt ihn das „Zauberwort“,¹⁹³¹¹ „von dem ein starker Schein / In dieses Daseins großes Dunkel fällt“. ¹⁹³¹² Welche Kraft die Sprache haben kann, zeigt sich ebenso in *Zum Gedächtnis des Schauspielers Mitterwurzer* (1898): „So war in ihm die Stimme alles Lebens: / Er wurde groß. Er war der ganze Wald“.¹⁹³¹³

Des weiteren zeigt sich in den Gedichten aber auch, in Verbindung mit dem Sprach-Motiv, eine Thematisierung der Unbegreiflichkeit des Todes, so in dem Gedicht *Über Vergänglichkeit* (1894), welches durch den Tod der Josephine von Wertheimstein initiiert ist („Und daß mein eignes Ich, durch nichts gehemmt, / Herüberglitt aus einem kleinen Kind, / Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd“),¹⁹³¹⁴ und in dem Gedicht *<Die Stunden! wo wir auf das helle Blauen ...>* (1894) findet sich das Motiv, indem der Tod als Teil des menschlichen Lebenskreislaufes gesehen wird. Dennoch thematisiert Hofmannsthal auch die Sprachlosigkeit in Bezug auf die Haltung des jungen Mädchens Addah zum Tod („Wie kleine Mädchen, die sehr blass aussehen, / Mit grossen Augen, und die immer frieren, / An einem Abend stumm vor sich hinsehn“).¹⁹³¹⁵ In dem Gedicht *Ballade des äußeren Lebens* (1894 ?), in dem Hofmannsthal den Fokus auf die fehlende Auseinandersetzung mit der Sterblichkeit gesetzt hat, zeigt sich eben darin auch der Bezug zur Sprache: „Und immer weht der Wind, und immer wieder / Vernehmen wir und reden viele Worte / Und spüren Lust und Müdigkeit der Glieder.“¹⁹³¹⁶ Dabei zeigt sich, dass die Kommunikation des Menschen Teil seines Lebens ist, ebenso wie Lust und Leid.

Den Gedanken an die Unzulänglichkeit der Sprache, wie sie später im *Chandos-Brief* thematisiert wird, zeigt sich dagegen in dem Gedicht *Dein Antlitz ...* (1896).¹⁹³¹⁷ Das äußere Erscheinen des Gegenübers, hinter dem sich Georg von Franckenstein verbirgt, reicht aus, um das lyrische Ich zurück in die Vergangenheit, als auch in Bezug zu seiner Seele zu setzen.

Erich: Symbol und Funktion der Musik im Werk Hugo von Hofmannsthals. Carl Winter Universitätsverlag. Heidelberg. 1968, S. 41.

19306SW I. S. 43. V. 1-6.

19307SW I. S. 43. V. 19.

Siehe (Notizen): SW I. S. 216. Z. 23, SW I. S. 216. Z. 20-22.

19308SW I. S. 61. V. 7-10.

19309SW I. S. 76. V. 4-9.

19310SW I. S. 39. V. 49-50.

19311SW I. S. 98. V. 61.

19312SW I. S. 98. V. 61-62.

19313SW I. S. 83. V. 45-46.

19314SW I. S. 45. V. 7-9.

19315SW I. S. 49. V. 4-6.

19316SW I. S. 44. V. 7-9.

19317SW I. S. 55. V. 1-4.

Ein weiterer Aspekt innerhalb des Sprach-Motivs ist mit dem Mangel an Sprache verknüpft. In dem Gedicht *Manche freilich ...* (1895 ?) zeigt sich auch in Verbindung mit der Sprache bzw. der fehlenden Kommunikation, dass der Ästhetizist sich nicht vor dem wirklichen Leben bewahren kann. Auch wenn der Ästhetizist sich, wie Hofmannsthal in der ersten Strophe zeigt, verbunden fühlt mit den „Länder[n] der Sterne“, ¹⁹³¹⁸ zeigt sich, dass eben diese über der Alltagswelt stehenden Sphären nicht unangetastet bleiben: „Ganz vergessener Völker Müdigkeiten / Kann ich nicht abtun von meinen Lidern, / Noch weghalten von der erschrockenen Seele / Stummes Niederfallen ferner Sterne.“ ¹⁹³¹⁹

Der Mangel an Sprache zeigt sich ebenso in dem Gedicht *Der Kaiser von China spricht:* (1897) durch das narzisstisch-ästhetizistische Wesen des Monarchen gespeist, der die Welt als sein Reich empfindet. ¹⁹³²⁰

Konträr zum Mangel an Sprache beleuchtet Hofmannsthal auch das Zuviel an Sprache, dessen er sich bewahren will. Manchmal muss der Mensch sich auch vor der Sprache bewahren, so Hofmannsthals Äußerung in den letzten Versen des Gedichtes *Auf den Tod des Schauspielers Hermann Müller* (1899): „So denkt ihn. Laßt ehrwürdige Musik / Ihn vor Euch rufen, ahnet sein Geschick / Und mich laßt schweigen, denn hier ist die Grenze, / Wo Ehrfurcht mir das Wort im Mund zerbricht.“ ¹⁹³²¹

Weitere Bezüge zur Sprache finden sich in der unter dem Titel *Epigramme* (1898) gefassten Notiz *Eigene Sprache*, ¹⁹³²² in der Notiz *Worte* ¹⁹³²³ oder in einem Lied *Kurze Weile* aus *Des Knaben Wunderhorn* entnommenen Liedes, welches den Titel *Das Wort* (1899) trägt: „Ich weiss ein Wort / Und hör es fort: / Beschertes Glück / Nimm nie zurück!“ ¹⁹³²⁴

Auch dieses Motiv findet sich bereits in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthals. In *Zur Physiologie der modernen Liebe* (1891) zeigt sich das Motiv durch das „Künstlerwort[...]: es ungue leonem“.

¹⁹³²⁵ Hofmannsthal zeigt auf, dass das Ich im alleinigen Fokus steht, und dass die anderen Figuren lediglich die Funktion von Statisten haben, und die „sociale Frage“ ¹⁹³²⁶ oder auch Liebe und Religion allein dazu dienen, ihm ein Gesprächsthema zu sein. „Von den >>Confessiones<< des heiligen Augustinus zu denen Rousseaus und vom >>Werther<< zur >>Kreuzungssonate<< waren das die Bücher, die am meisten von sich reden und über sich denken machten. Die Seele ist unerschöpflich, weil sie zugleich Beobachter und Object ist: das ist ein Thema, das man nicht ausschreiben und nicht aussprechen, weil nicht ausdenken kann.“ ¹⁹³²⁷

Hofmannsthal verweist mitunter auch auf Goethes Werk, weil die *Physiologie der modernen Liebe* für ihn ebenso eine „Auflösungsgeschichte“ ¹⁹³²⁸ ist, so wie Werther „eine Halbnatur mit Dilettantenkräften und überkünstlerischer Sensibilität“ ¹⁹³²⁹ ist. Es ist die Erkenntnis, dass der Mensch dem Tod nicht ausweichen kann, so Hofmannsthal, dass ihn sich gegen die Welt stellen lässt, was sich wiederum auch auf seine Sprache auswirkt. ¹⁹³³⁰

Hofmannsthal beschreibt in *Maurice Barrès* (1891) den Autor nicht als einen „homme de lettres“.

19318SW I. S. 54. V. 4.

19319SW I. S. 54. V. 15-18.

19320SW I. S. 72. V. 13.

19321SW I. S. 90. V. 54-57.

19322„Wuchs dir die Sprache im Mund, so wuchs in die Hand Dir die Kette / Zieh nun das Weltall zu Dir! Ziehe! Sonst wirst Du geschleift.“ In: SW I. S. 87. Z. 2-3.

19323„Manche Worte giebst, die treffen wie Keulen. Doch manche / Schluckst du wie Angeln und schwimmst weiter und weißt es noch nicht.“ In: SW I. S. 87. Z. 14-15.

19324SW I. S. 95. V. 1-5.

19325SW XXXII. S. 7. Z. 13-14.

19326SW XXXII. S. 8. Z. 1.

19327SW XXXII. S. 8. Z. 3-8.

19328SW XXXII. S. 8. Z. 9-10.

19329SW XXXII. S. 8. Z. 11-12.

19330 „[...] das führt bei der krankhaften Hellsichtigkeit des Neuropathen schliesslich zur Erkenntnis eines Kampfes aller gegen alle: keine Verständigung möglich zwischen Menschen, kein Gespräch, kein Zusammenhang zwischen heute und gestern: Worte lügen, Gefühle lügen, auch das Selbstbewusstsein lügt. Dieser Kampf des Willens endigt jenseits von Gut und Böse, von Genuss und Qual: denn sind Genuss und Qual nicht sinnlose Worte, wenn das heisseste, wahnsinnige Begehren zugleich wütender Hass, wollüstiger Zerstörungstrieb und die sublimste Pose der Eitelkeit die der ekelhaften Selbstzerfleischung ist?“ In: SW XXXII. S. 8. Z. 26-35.

¹⁹³³¹ Auch ist er für ihn kein „Romancier“, ¹⁹³³² denn Barrès scheint Hofmannsthal der schönen Form sorglos gegenüberzustehen, geht es ihm doch nicht um Stimmungen, sondern darum, die „wichtige[n] Gedanken klar und verständlich auszudrücken“. ¹⁹³³³ Hofmannsthal zieht Barrès' zweites Buch *Un homme libre* heran, in dem der Autor einen einsamen Menschen schildert, der sich im „Monolog“ ¹⁹³³⁴ ergeht, und zwar im Sinne der Kontaktaufnahme mit seiner Seele. So prüft er seine Seele und erkennt die Gefahr der „Sünden des Mundes, denn unsere Rede wirkt verderblich zurück auf unser Denken“. ¹⁹³³⁵ In Verbindung mit dem dritten Buch Barrès', *Le Jardin de Bérénice* zeigt sich das Motiv dadurch, dass Hofmannsthal dessen „pantheistische[...] Monologe“ ¹⁹³³⁶ anspricht. In allen drei Büchern ist Philippe eine „monologisierende Seele“, ¹⁹³³⁷ dem es darum geht, im Allgemeinen unterzugehen.

Hofmannsthal schildert Amiel in *Das Tagebuch eines Willenskranken* (1891) als einen Mann, der hin und hergerissen war zwischen zwei Leben, ebenso wie zwischen zwei Ländern (Frankreich und Deutschland), zwischen Traum und Wirklichkeit und auch zwischen zwei Sprachen. ¹⁹³³⁸ Während ihm in Frankreich eine Sprache begegnet, die „das Resultat festhält, klärt und sondert, auch das Unendliche begrenzen möchte, die gewordenen Dinge darstellt“, ¹⁹³³⁹ begegnet ihm in Deutschland eine „Sprache des Werdens der Dinge, vag, formlos und träumerisch“. ¹⁹³⁴⁰ Was Amiels Sprache mitprägte war mitunter seine Auseinandersetzung mit dem Glauben, was ihm von der Seite des Protestantismus die „Anhänglichkeit an die großen Worte, die verführerischen Formeln, die so schön klingen und beinahe trösten“ ¹⁹³⁴¹ gegeben hatte. Hinzu kam bei Amiel noch sein „schweizer Hang zum Calkulieren und Formulieren, eine Virtuosität der überfeinen Unterscheidung und des aphoristischen Worts“. ¹⁹³⁴² In einem Dualismus zwischen Gott und Welt stehend, begab sich Amiel nach Deutschland: „aus dem Land der Antithese, des classischen Alexandriners in das des freien Rhythmus, aus der analytischen, rhetorischen Welt in die synthetische, poetische; von Condillac zu Hegel, von Paul Louis Courier, dem Klassiker der reinen Form, zu Jean Paul, dem Klassiker der Formlosigkeit.“ ¹⁹³⁴³ Hofmannsthal geht in der Schrift aber auch Amiels Lehrertätigkeit an und prangert sein Verständnis von Pflichtbewusstsein/Pflicht an, über die es heißt: „Er liebt sie wie ein Zauberwort, mit dem er jeden schlimmen Zweifel, jedes allzufeine Fragen verschweigen kann“. ¹⁹³⁴⁴ Mit dem Sprach-Motiv steht auch der Dualismus in Amiel in Verbindung ¹⁹³⁴⁵ und letztendlich seine Rückkehr nach Frankreich, sein Lehramt und die Bedeutung die er der Pflicht zugesprochen hatte, über die Hofmannsthal sagt: „ist denn die That nicht Mord, das Wort nicht tausendfältige Verführung?“ ¹⁹³⁴⁶ Auch in dieser Schrift betont Hofmannsthal die Verbindung zwischen dem Wesen des Autors und seinem

19331SW XXXII. S. 34. Z. 4.

19332SW XXXII. S. 34. Z. 5.

19333SW XXXII. S. 34. Z. 9.

19334SW XXXII. S. 35. Z. 28.

19335SW XXXII. S. 35. Z. 35-36.

19336SW XXXII. S. 36. Z. 37.

19337SW XXXII. S. 37. Z. 20.

19338SW XXXII. S. 19. Z. 31 f.

19339SW XXXII. S. 19. Z. 31-33.

19340SW XXXII. S. 19. Z. 33-34.

19341SW XXXII. S. 20. Z. 19-20.

19342SW XXXII. S. 20. Z. 27-29.

19343SW XXXII. S. 20. Z. 34-38.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 21. Z. 1-7.

„[...] er war in einem Ideenkreise, wo die Worte ihre Bedeutung, die Antithesen, die er aus der Heimat mitgebracht hatte, ihre Starrheit verloren hatten: er dachte mit dem Herzen und fühlte mit dem Geist: >>Jede tiefste Freude<<, schreibt er nach der Rückkehr von Berlin, >>habe ich durchmessen...die heitere Klarheit mathematischer Betrachtung, das teilnahmevolle und leidenschaftliche Sichversenken des Historikers, die Sammlung des Weisen, den ehrfurchtsvollen und glühenden Naturdienst des Forschers, alle Phasen einer Liebe ohne Grenzen, die Wonne des Künstler-Schöpfers, das harmonische zusammenleben aller Saiten<<...Die Wonnen des Künstler-Schöpfers?...Ihrer war nie ein Mensch weniger würdig.“ In: SW XXXII. S. 21. Z. 21-31.

19344SW XXXII. S. 23. Z. 10-11.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 23. Z. 12.

19345„>>Maia<<, dieses Wort der indischen Philosophie kehrt bei Amiel so oft wieder wie bei Schopenhauer; und nicht nur das Wort, auch der Proceß, aus dem es hervorgegangen, ist derselbe.“ In: SW XXXII. S. 22. Z. 13-15.

19346SW XXXII. S. 23. Z. 25-26.

Über die Pflicht, heißt es: „er klammert sich an dieses Wort; er spricht es aus wie ein geängstigtes Kind, das sich durch den Klang der eigenen Stimme mutig machen will“. In: SW XXXII. S. 23. Z. 12-14.

Werk. So zeige dies bei Amiel dessen „Gabe des Wortes, der funkelnden Sentenz, der glücklichen Knappheit“, ¹⁹³⁴⁷ doch ermangelt es Amiel gleichsam an der Umsetzung, denn er war nie fähig, die „freie Unbefangenheit des Schaffenden“ ¹⁹³⁴⁸ zu erleben, wodurch Hofmannsthal die Zerfaserung andeutet, die nur zum Denken führt aber nicht im Dichterprozess endet. Aufgrund dessen sind Amiels Bücher voller Traurigkeit und „peinlicher, unfroher Wortkunst“. ¹⁹³⁴⁹ Obwohl Hofmannsthal Amiels Sprache hervorhebt („Er spricht viel, gut und salbungsvoll; er ist nicht umsonst ein protestantischer Sohn des rhetorischen Volkes“), ¹⁹³⁵⁰ zeigt sich gleichsam der kritische Bezug Hofmannsthals dadurch, dass er Bourget über ihn stellt. ¹⁹³⁵¹ So äußert er weiterhin über Amiel, dass mit seinem Tod zwar ein dualistischer Mensch gestorben ist, doch ebenso, dass Amiel die Naivität zurückgewinnen wollte aber darin versagte, denn „hundertmal schlagen die Wogen eines alldurchschauenden, trostlosen Erkennens über dem wankenden Gebäude von erstorbenen Begriffen zusammen“. ¹⁹³⁵²

Auch in der frühen Schrift *Die Mutter* (1891) zeigt sich das Motiv, und zwar durch Hofmannsthals Bezug zu Hermann Bahrs Jugend („Die Dinge sprachen ihm ihre eigene Sprache“). ¹⁹³⁵³ Hofmannsthals Äußerung steht im Zusammenhang mit dem Naturalismus, der von den Künstlern, so auch von Hermann Bahr, voller Erwartung erhofft bzw. ins Leben gerufen worden war. In seinem aktuellen Werk ist Hofmannsthal fähig, mitunter auch das Milieu Paris auszumachen, neben dem von Berlin und Rumänien, über das es heißt: „Die Menschen aus diesen zweieinhalb Welten sprechen ein seltsames Gemisch von Sprachen: bald die schmiegende, vibrierende Sprache Bahrs, bald ein wolkenlyrischen Pathos, [...] dann wieder Berliner und Wiener Lokalismen von beängstigender Platttheit. Zugegeben, wir haben keinen allgemeingültigen Gesprächston, weil wir keine Gesellschaft und kein Gespräch, wie wir keinen Stil und keine Kultur haben: aber es gibt richtigere Näherungswerte an die Umgangssprache.“ ¹⁹³⁵⁴ Bahr versucht zwar, so Hofmannsthal, in seinem Werk eine Einheit zu schaffen, doch gelingt es ihm nicht; er schildert vielmehr verzerrte Charaktere. ¹⁹³⁵⁵ So sei Bahr in seinem Werk einer romantischen Stimmung verpflichtet, die sich auch in der Sprache der Figuren niederschlägt. Bei Bahr habe so der Clown „das letzte Wort [...], mit souveräner Ironie die selbstgeschaffene Stimmung zerstörend, ist er ganz Romantiker“. ¹⁹³⁵⁶ Der größte Problem, so lässt sich aus Hofmannsthals Schrift herauslesen, ist für ihn der Mangel an Authentizität, kann er den Figuren ihr Leiden doch nicht abnehmen; lediglich ein Wort sei aus „qualvollsten und wahrsten Stimmung heraus geschrieben“, ¹⁹³⁵⁷ und zwar der Wunsch des Sohnes, dass ihm die Mutter etwas erzählen möge.

In *Englisches Leben* (1891) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem tätigen Wesen Oliphants: „Er schreibt nicht, um Stimmungen seiner Seele in fein abgetönte und bezeichnende Worte zu kleiden, nicht um subjektive Wahrheiten in prächtigen, bunten Bildern zu offenbaren; - er will nützen, lehren unmittelbar wirken.“ ¹⁹³⁵⁸ So kommt er auch auf den Prediger Thomas Lake Harris zu sprechen, den Oliphant ebenfalls in seinen Werken erwähnt; „Worte der Weisheit“ ¹⁹³⁵⁹ fallen von den Lippen jenes Predigers auf den Helden jenes Buches. Hofmannsthal beschreibt schließlich die Beeinflussung dieses Predigers auf Oliphant selbst, der von dem „Meister durch ein Wort gelenkt, gekräftigt oder gelähmt“ ¹⁹³⁶⁰ wurde.

19347SW XXXII. S. 24. Z. 7-8.

„Eben dem mot [Wort], der allerfranzösischesten Gabe, verdankt er seine posthume Berühmtheit in Frankreich“. In: SW XXXII. S. 24. Z. 8-9.

19348SW XXXII. S. 25. Z. 2-3.

19349SW XXXII. S. 25. Z. 10-11.

19350SW XXXII. S. 25. Z. 23-24.

19351„Er liebt auch die alten Formeln, die im Munde Bossuets so schön geklungen haben.“ In: SW XXXII. S. 25. Z. 28-30.

19352SW XXXII. S. 26. Z. 14-16.

„Pascal war vielleicht nie so elend, als da er das Wort schrieb: >>Die Krankheit ist des Christen natürlicher Zustand<<, und hundert ähnliche Worte hat Amiel über sich geschrieben.“ In: SW XXXII. S. 26. Z. 24-26.

19353SW XXXII. S. 14. Z. 14.

19354SW XXXII. S. 16. Z. 15-23.

19355„[...] nichts bleibt uns geschenkt, nicht der Wind, der, am Fenster rüttelnd, die irren Reden des Sterbenden begleitet, nicht der unsicher über des Vaters Bild hinflackernde Schein der erlöschenden Lampe“. In: SW XXXII. S. 17. Z. 8-11.

19356SW XXXII. S. 17. Z. 13-15.

19357SW XXXII. S. 17. Z. 19-20.

19358SW XXXII. S. 46. Z. 27-30.

19359SW XXXII. S. 48. Z. 34.

19360SW XXXII. S. 51. Z. 11-12.

In *Englisches Leben* (1891) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit Oliphants Religiosität, ist er doch in „freudiger Gottergebenheit, die Worte eines Quäkerliedes auf den Lippen“, ¹⁹³⁶¹ im Herbst 1888 gestorben.

In *Ferdinand von Saar >>Schloss Kostenitz<<* (1892) zeigt sich ein vielfacher Bezug zum Motiv durch die Ausstellung im Prater, die Ausstellungsstücke bot, die besonders zu dem österreichischen Dichter „rührend redeten“. ¹⁹³⁶² Hofmannsthals Schrift liefert auch einen Bezug zu dem Dichter Franz Grillparzer, der es liebte, im „schmerzlichen Ton mit der Vergangenheit zu reden“ ¹⁹³⁶³ und der sich wie alle „sensitiven Frauen“, ¹⁹³⁶⁴ die am Leben leiden, nach „reingestimmtem, leisem Reden mit sich selbst“ ¹⁹³⁶⁵ sehnt. Es ist ein leises Leben, welches von diesen Persönlichkeiten geführt wird, die selbst eine Furcht vor den Abgründen ihrer Seele haben und lieber den stillen Monolog als den Dialog führen. ¹⁹³⁶⁶ Hofmannsthals Schrift geht schließlich auch auf die beiden Menschen auf Schloß Kostenitz ein, die auch ein stilles, ruhiges Leben führen. Gegen diese fiktive Idylle, stellt Hofmannsthal seine eigene Wirklichkeit und die Menschen, die in dieser leben, heißt es doch: „wir reden zu laut, zu schnell und von zu vielem; wir sind zur Anmut nicht gesund genug und all’ zu arm an innerer Musik“. ¹⁹³⁶⁷

In *Algernon Charles Swinburne* (1892) sagt Hofmannsthal über die englische Künstlergruppe, die sich vollkommen, zugunsten von Moral und Gemeinschaftsgefühl, in die Schönheit versenkt hat, dass diese keine Anerkennung braucht, denn die Künstler dieser Gruppe haben etwas anderes; sie haben „goldene Worte und Worte wie rothe und grüne Edelsteine“. ¹⁹³⁶⁸ Der Erste unter ihnen war der Kritiker John Ruskin, der malen gelernt hatte, um „mit berauscher Beredsamkeit aus Bildern die lebendigen Seelen der Künstler und der Dinge herauszudeuten“. ¹⁹³⁶⁹ Gegen die namenlos gebliebenen englischen Autoren, stellt Hofmannsthal die Kunst *Algernon Charles Swinburnes*, in der sowohl Lust als auch Tod wahrzunehmen sind, und der eine Kunst schafft, die mit „aufwühlenden Lauten der Seele und solcher Beredsamkeit der Sinne“ ¹⁹³⁷⁰ füllt. Hofmannsthal verweist dabei eindeutig auf Swinburnes Sprachbrillanz, nicht aber ohne immer wieder auf dessen Verbindung zum Leben einzugehen. „Er hat für die Darstellung gewisser innerer Erlebnisse eine solche pénétrance des Tones gefunden, gewissen Stimmungen eine so wunderbare Körperlichkeit, solche Sprachen an alle Sinne gegeben, daß er gewissen Menschen einen feineren und reicheren Rausch geschenkt hat als irgendein anderer Dichter.“ ¹⁹³⁷¹ So ist Swinburne der Worte fähig die Menschen ergreifen und verzaubern, und besitzt einen „glühenden Reichthum“ ¹⁹³⁷² in seiner Rhetorik.

Da Hofmannsthals Beschäftigung mit der Sprache nicht erst ein Phänomen ist, welches nach der Jahrhundertwende zum Tragen kommt, zeigt es sich auch deutlich in *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892). Hatte Hofmannsthal die Figuren Ibsens konträr zu denen Goethes und Shakespeares bedingt durch ihren Mangel an Tätigkeit gestellt, zeigt sich dies auch im Zuge der Kommunikation. Während Figuren wie Manfred, Lara oder der Tasso einen „gewaltigen Willen und die Rhetorik heftiger und melancholischer Menschen“ ¹⁹³⁷³ haben, sind die Figuren der Moderne, Hofmannsthal verweist hier mitunter auf Peer Gynt, Frau Hedda und Frau Nora, keineswegs „geradlinige[...] Wesen“, ¹⁹³⁷⁴ was sich auch in ihrer Sprache niederschlägt, die eine „nervöse hastige Prosa, unpathetisch und nicht immer ganz deutlich“ ¹⁹³⁷⁵ ist. Hofmannsthal führt in dieser Schrift mitunter das Werk *Peer Gynt* von Ibsen an, in dem der alte Mann

19361SW XXXII. S. 43. Z. 8-9.

19362SW XXXII. S. 67. Z. 6.

19363SW XXXII. S. 67. Z. 32-33.

19364SW XXXII. S. 67. Z. 34.

19365SW XXXII. S. 67-68. Z. 36//1.

19366„Es sind Menschen, die zart und tief erleben; ein Musikstück ein nachklingendes Gespräch, ein Selbstvorwurf beschäftigt sie tief und lange“. In: SW XXXII. S. 68. Z. 13-15.

19367SW XXXII. S. 69. Z. 18-20.

19368SW XXXII. S. 70. Z. 13-14.

19369SW XXXII. S. 71. Z. 4-5.

19370SW XXXII. S. 71. Z. 40-41.

19371SW XXXII. S. 72. Z. 9-12.

19372SW XXXII. S. 72. Z. 15.

19373SW XXXII. S. 80. Z. 28-29.

19374SW XXXII. S. 80. Z. 30.

19375SW XXXII. S. 80. Z. 34-35.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 81. Z. 31.

wähnt, sein ganzes Leben ungelebt verbracht zu haben, und sich seiner „ungedachten Gedanken, die ungesprochenen Worte“¹⁹³⁷⁶ besinnt. Als Ursache für diese Lebenswahrnehmung führt Hofmannsthal die Kindheit an, der die Verbindung zum Traum anhaftet, und die sie mitunter zu dilettantischen Dichtern macht, die an etwas anderes denken als das „wovon sie reden“.¹⁹³⁷⁷ Noch einmal zeigt Hofmannsthal deren konträren Bezug im Vergleich zu den Figuren von Shakespeare auf, wenn es heißt: „Sie haben auch das Spielen mit den wachen, den lebendigen Worten, das so sehr eine Dichtereigenschaft ist: gewisse Worte scheinen für sie einen ganz anderen Sinn zu haben als für die gewöhnlichen Menschen: sie sprechen sie mit einem eigenen Ton, halb Wohlgefallen, halb Grauen aus, wie heilige, bannkräftige Formeln.“¹⁹³⁷⁸

Der Bezug zur Sprache zeigt sich auch in Verbindung mit der Art des Sterbens dieser Menschen, deren Tod mehr eine Inszenierung ist.¹⁹³⁷⁹ Hofmannsthal unternimmt des weiteren auch einen Bezug zu Nero, der dem Wesen nach, zu den Ibsen'schen Figuren in einem verwandtschaftlichen Verhältnis zu stehen scheint, auch im Hinblick auf die Sprache: „Die Erziehung des Nero in dem rhetorischen Seminar des affektierten Seneca, des Virtuosen der Anempfindung, hat mit der unserigen viel Verwandtschaft; und das hübsche Wort, das Seneca über seine Zeit gesagt hat, >>Literarum intemperantia laboramus<<, könnten alle diese literarischen Dilettantenmenschen der Ibsen-Dramen in ihre Tagebücher schreiben und so kommentieren: >>Mein Leben hat mich nirgends fortgerissen und getragen; mir fehlte die Unmittelbarkeit des Erlebens“.¹⁹³⁸⁰ In Folge der Inszenierung, die diese Menschen betreiben, verweist Hofmannsthal auf ein weiteres Werk. In *Die Frau vom Meere* (1888) spricht der hoffnungslos kranke Bildhauer von seiner Reise und bittet die ältere der beiden Mädchen, an ihn zu denken: „>>Ja, sehen Sie<<, sagt er, >>so zu wissen, daß es irgendwo auf der Welt ein junges, zartes und schweigsames Weib gibt, das still umhergeht und von einem träumt“.¹⁹³⁸¹

In *Gabriele D'Annunzio* (1893) zeigt sich das Motiv durch die Menschen der damaligen Generation, primär Künstler, die in der Kunst der Vergangenheit, die Lebendigkeit zu sehen glauben. „Sie fühlen sich mit schmerzlicher Deutlichkeit als Menschen von heute; sie verstehen sich untereinander, und das Privilegium dieser geistigen Freimaurei ist fast das einzige, was sie im guten Sinne vor den übrigen voraushaben. Aber aus dem Rothwelsch, in dem sie einander ihre Seltsamkeiten, ihre besondere Sehnsucht und ihre besondere Empfindsamkeit erzählen, entnimmt die Geschichte das Merkwürdige der Epoche.“¹⁹³⁸² Hofmannsthal sieht die Kunst der Moderne mitunter durch die Werke D'Annunzios vertreten, so durch dessen *L'Innocente*, welches er als eine Darstellung des menschlichen Zusammenlebens sieht.¹⁹³⁸³ Hofmannsthal bezieht sich primär auf die Frau des Kindsmörders, die unter den Grausamkeiten des Mannes zu leiden hat: „In einer Bewegung ihrer weißen blutleeren Hände, in einem Zucken ihrer blassen feinen Lippen, in einem Neigen des blühenden Weißdornzweiges, den sie in den schmalen Fingern trägt, liegt eine unendlich traurige und verführerische Beredtsamkeit.“¹⁹³⁸⁴ Hofmannsthal spricht auch die *Römischen Elegien* an, in denen der Liebende einen Monolog führt und nicht zwischen Tod und Leben unterscheiden kann, oder durch die attestierte Vermischung zwischen Wirklichkeit und Traum in dem Werk *Isottè*. Hofmannsthal betont die immense Schönheit dieses Werkes und führt in diesem Sinn auch die Sprache an („>>Ihre (Isaotta's) Worte fielen nieder wie sehnsüchtig duftende Veilchen“).¹⁹³⁸⁵ In der empfundenen Vermischung von Traum und Wirklichkeit, wähnt Hofmannsthal das „Land unserer Sehnsucht“¹⁹³⁸⁶ angesprochen: „Hier sind Beispiele machtlos, ist es doch die schönste, die ewig beneidete Sprache [...] wo es Städte gibt, deren Namen nicht nach schalem Alltag und rauher Wirklichkeit klingen“.¹⁹³⁸⁷

19376SW XXXII. S. 82. Z. 27-28.

19377SW XXXII. S. 83. Z. 9-10.

19378SW XXXII. S. 83. Z. 21-26.

19379SW XXXII. S. 83. Z. 32-37.

19380SW XXXII. S. 84. Z. 37-39.

19381SW XXXII. S. 85. Z. 29-31.

19382SW XXXII. S. 100. Z. 19-25.

19383„[...] alle Qual und Güte, die sich in ein besonders betontes Wort, eine rechtzeitig gefundene Anspielung legen läßt; das Errathen des Schweigens; die unerschöpfliche Sprache der Blicke und der Hände. Verglichen mit diesem wirklichen Miteinander- und Ineinanderleben von Ehegatten ist das Verhältnis in Bourgetschen oder Maupassantschen Eheromanen ein flaches, ein bloßes Nebeneinanderleben“. In: SW XXXII. S. 102. Z. 29-34.

19384SW XXXII. S. 103. Z. 22-25.

19385SW XXXII. S. 111. Z. 11-12.

19386SW XXXII. S. 107. Z. 16.

19387SW XXXII. S. 107. Z. 15-18.

In *Gabriele D'Annunzio* (1894) zeigt sich das Motiv durch D'Annunzios Versuch das Leben als Ganzes zu begreifen. Doch sieht Hofmannsthal eine Problematik gegeben, bezieht er seine Wahrnehmung des Lebens und der Welt doch aus den künstlichen Dingen, darunter aus dem „größten Kunstwerk >>Sprache<<“. ¹⁹³⁸⁸ Für Hofmannsthal hat D'Annunzio eine „sensitive Lust an der Schönheit der Worte, die schön sind wie blasse Frauen und große weiße Hunde“. ¹⁹³⁸⁹ Durch die Schönheit von D'Annunzios Sprache, stuft Hofmannsthal es als nahezu unmöglich ein, seine Arbeiten zu übersetzen, ohne das schöne Kunstwerk zu zerstören. ¹⁹³⁹⁰ So kommt Hofmannsthal auch auf das letzte Werk D'Annunzios zu sprechen, über dessen Protagonisten es heißt: „Der Mensch schwankt immer zwischen zwei Attitüden: einmal wirft er sich mit dem Willen zur Betäubung in die Arme des Weibes, in die Arme des Lebens und will aus den Reden der niedrigen Menschen, aus dem Heulen ihrer Kinder, dem Gären ihrer reifen Gärten, dem Lispeln ihres Aberglaubens, dem Gestöhne ihrer Wallfahrten das Leben einschlürfen“. ¹⁹³⁹¹ Trotz des letztendlichen Mangels an Konzeption in dem Wesen der Protagonisten D'Annunzios, geht Hofmannsthal noch einmal auf die Wortgewalt des Autors ein: „er fühlt die innerste Schönheit und Traurigkeit der wechselnden Dinge und hat manchmal solche Gewalt über die Worte, daß sie ihn in die mystisch vielsagendste, die absolut schöne Periode zusammenfallen und einen flüchtigen Abglanz transcendenten, den Atem, beraubender Vollkommenheit geben“. ¹⁹³⁹²

Auch in der dritten theoretischen Schrift *Der neue Roman von D'Annunzio* (1895) geht Hofmannsthal auf die Sprachfähigkeit des Autors ein, wodurch sich zeigt, dass Hofmannsthal nahezu nahtlos an seinen früheren Aufsatz anknüpft. Von einer „wundervollen Gewalt über die Sprache“ ¹⁹³⁹³ zeugen D'Annunzios frühere Werke, doch fehlt ihnen das Letzte, der Funken der „Offenbarung“. ¹⁹³⁹⁴ Auch bekennt Hofmannsthal seine eigene Unfähigkeit D'Annunzios Sprachgewalt in seinen früheren Schriften über ihn richtig gefasst zu haben: „Ich fand damals nur unsichere und wenig präzise Worte für ein ungeheures Phänomen, über das man nicht hinwegkommen wird, wenn man einmal versuchen wird, die allgemeine sittliche und ästhetische Geschichte dieser gegenwärtigen Zeit zu machen.“ ¹⁹³⁹⁵ Nun jedoch fühlt Hofmannsthal, dass er eine „complexe, wortlose Lehre empfangen“ ¹⁹³⁹⁶ habe, welches sich auf „das Sittliche in jener Sache bezieht“. ¹⁹³⁹⁷ Nicht als einen Dichter stuft Hofmannsthal D'Annunzio ein, denn dazu fehlt ihm bei diesem die Verwurzelung im Leben, wohl aber als einen Künstler, der einen „Traum mit Worten so hervorrufen kann, so die strengen und die trüglichen Geheimnisse des Daseins kennt, das Ducheinanderweben von Geist und Sinnen und ihre geheimnisvolle Vermählung in den Worten“. ¹⁹³⁹⁸ In dem zweiten Teil der Schrift geht Hofmannsthal auf den Protagonisten des Romans ein, dessen Wesen nicht mit dem reichen Leben erfüllt ist. Als Grund dafür erscheint Hofmannsthal, dass dieser Protagonist „wohl schon zu viel gedacht und geredet“ ¹⁹³⁹⁹ hat und so eine Zerfaserung des Lebens betrieben hat. Aus Angst vor der Beschmutzung der eigenen Seele durch die Menschen, isoliert er sich; dennoch kommt es manchmal zu einem „langen sterilen Monolog“, ¹⁹⁴⁰⁰ und in diesem kommt es zu einer Bewegung, auf der die Schönheit antiker Seelen liegt. ¹⁹⁴⁰¹ Der junge Adelige von D'Annunzios Werk begibt sich schließlich auf

19388SW XXXII. S. 143. Z. 17-18.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 143. Z. 20.

„Er hat Zug um Zug eine Erhöhung und Bezauberung seines Daseins empfangen: vom Betrachten unvergleichlicher Kunstwerke und einer stilisiert angeschauten Natur, von der ihm innewohnenden und sich immer steigernden Gabe, gut zu reden“. In: SW XXXII. S. 143. Z. 29-33.

19389SW XXXII. S. 144. Z. 8-9.

19390„Wie schön ist das! und es übersetzen hieße ein Salzfass von Cellini mit dem Stemmeisen zerlegen. Denn der es gemacht hat, den haben die Worte, mit denen wir die Lust und Schmerzen des Lebens nennen, erbeben gemacht, früher und stärker und tiefer als das Leben selber.“ In: SW XXXII. S. 144. Z. 23-26.

19391SW XXXII. S. 145. Z. 11-16.

19392SW XXXII. S. 146. Z. 8-12.

19393SW XXXII. S. 162. Z. 7-8.

19394SW XXXII. S. 162. Z. 9-10.

19395SW XXXII. S. 162. Z. 11-15.

19396SW XXXII. S. 162. Z. 17.

19397SW XXXII. S. 162. Z. 18.

19398SW XXXII. S. 162-163. Z. 33-35//1.

19399SW XXXII. S. 165. Z. 8.

19400SW XXXII. S. 165. Z. 13.

19401„Solche Bewegungen, deren Schönheit einem das Blut stocken lässt, machen zuweilen auch die Körper der Menschen

die Suche nach einer Ehefrau und kommt bei seiner Suche zu einem Schloss, wobei er dessen Unfähigkeit und Stagnation mit der Stille und Stummheit verbindet. Dagegen betont Hofmannsthal aber neuerlich die Sprachgewalt D'Annunzios und geht in diesem Zug auf dessen sprachliche Besonderheiten ein: „Hier ist es notwendig, auf die Wurzeln der Wörter zu achten. D'Annunzio hat ein und dasselbe Wort für die Sträucher, die ihre Frucht gebären, und für die Seelen, die ihre Kraft in einer Handlung an den Tag bringen: beides heißt *esprimere*. So dürstet, wie der Held, die ganze Landschaft nach dem Thun.“¹⁹⁴⁰²

In *Die Rede Gabriele D'Annunzios* (1897) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit den Gedenktafeln die sich in dem Raum befinden, in denen D'Annunzio seine Rede gehalten hat. Auf diesen stehen die Namen von D'Annunzios eigenen Büchern, die er aus den „schönsten Worten der italienischen Sprache zusammengesetzt“¹⁹⁴⁰³ hat. D'Annunzio betont, ausgehend von der tätigen Welt, die er in Italien sieht, seine eigene Bedeutung; selbst wenn er ihnen bisher unbekannt sei, so würde seine Rede nun nicht minder auf sie wirken.

Ebenso findet sich das Motiv in *Die neuen Dichtungen Gabriele D'Annunzios* (1898 ?), und zwar dadurch, dass Hofmannsthal über die neuen Werke des Dichters reden will.¹⁹⁴⁰⁴ Zudem verweist er auf die verherrlichende Rede, die D'Annunzio 1895 über die Stadt Venedig hielt („in einer Rede, die sich nicht mit den Reden vergleichen lässt, welche man bei ähnlichen Anlässen zu halten pflegt.“),¹⁹⁴⁰⁵ und um die Differenz zu früheren Werken zu verdeutlichen, hatten diese doch eine „plastische und symphonische Sprache“.¹⁹⁴⁰⁶

In *Walter Pater* (1894) zeigt sich das Motiv durch den Künstler, der sich dem Leben verpflichtet sieht. Nicht im „begrifflichen Ausdruck“¹⁹⁴⁰⁷ pflegt der Künstler sich auszudrücken, sondern durch einen „symbolischen Ausdruck“.¹⁹⁴⁰⁸ Neben der Gefahr, sich in einem Leben zu verlieren, das allein auf die Schönheit aufgebaut ist, beschreibt Hofmannsthal aber gerade auch seine eigene Affinität zu einer „graciösen Epoche, wo die großen starken Worte des alten Latein zu prunkvollen sonoren Titeln werden“¹⁹⁴⁰⁹ und wo aus den Edelsteinen eine „halbverlorene[...] Sprache“¹⁹⁴¹⁰ spricht.

In *Francis Vielé-Griffins Gedichte* (1895) wirft Hofmannsthal dem Dichter vor, der sprachlichen Brillanz Paul Verlaines erlegen zu sein, denn seine Poesie zeigt sich für Hofmannsthal bestimmt, von der Verlaine'schen, „von jenen süßen Verbindungen der Worte“.¹⁹⁴¹¹ Hofmannsthal spricht zudem Vielé-Griffin die Fähigkeit ab, jene „Mischung von ganz banalen mit unglaublich innigen Worten [die] ein unbeschreibliches Hinauskommen über sich selber, eine Himmelfahrt des ganzen Gemüthes“¹⁹⁴¹² darstellen, aufgebracht zu haben. Im Grunde attestiert Hofmannsthal dem Künstler einen dilettantischen Zug, denn seine Gedichte beruhen nicht auf Erfahrungen, nicht auf Erlebtem; sie erscheinen ihm „als ob [er] die Dinge, von denen er redet, nie angerührt hätte“.¹⁹⁴¹³ Bedingt zeigt sich dies durch dessen journalistisches Denken, das in seiner Dichtung durchscheint, weshalb Vielé-Griffin für Hofmannsthal lediglich ein Journalist aber kein Dichter ist. Als Journalist verfüge er aber über die gefährliche Fähigkeit die „Dinge, die man nicht fühlt und kaum denkt, raffiniert gut und fast schlagend auszudrücken“.¹⁹⁴¹⁴ Für Hofmannsthal ist es letztendlich der Mangel an Erlebtem, der in Vielé-Griffins Dichtung nicht übersehen werden kann. Beispielhaft führt Hofmannsthal ein Gedicht über Liebende an, um darauf verweisen zu können, dass so wie der Autor hier Liebende beschreibt, diese nicht miteinander reden: „sondern das sagt ein junger Mann, der sich oft

während unserer insipiden Gespräche, oder nur ihre Arme, nur ihre Köpfe, wie aus einem großen Schlaf heraus.“ In: SW XXXII. S. 165. Z. 16-19.

19402SW XXXII. S. 166. Z. 34-38.

19403SW XXXII. S. 199. Z. 37-38.

19404SW XXXII. S. 291. Z. 6.

19405SW XXXII. S. 291. Z. 15-16.

19406SW XXXII. S. 292. Z. 22.

19407SW XXXII. S. 139. Z. 20.

19408SW XXXII. S. 139. Z. 21.

19409SW XXXII. S. 141. Z. 26-28.

19410SW XXXII. S. 141. Z. 30.

19411SW XXXII. S. 153. Z. 10.

19412SW XXXII. S. 153. Z. 17-19.

19413SW XXXII. S. 153. Z. 23-24.

19414SW XXXII. S. 154. Z. 1-2.

bemüht hat, kurz und scharf Bilder von Besnard oder anderen Leuten zu beschreiben.“¹⁹⁴¹⁵

Gleich zu Beginn von *Gedichte von Stefan George* (1896) verweist Hofmannsthal auf das Motiv, findet er doch die „Sprache von Gedichten, in einem Band vereinigt“.¹⁹⁴¹⁶ In dieser Schrift stellt sich Hofmannsthal distanziert dazu, die „historische Betrachtungsweise“¹⁹⁴¹⁷ auf die Gegenwart anzuwenden, was ihn auch dazu führt, einen Missstand in der Gegenwart anzusprechen. Das Publikum sei nicht mehr daran gewöhnt, „dass in irgendeinem Ton zu ihm geredet wird“,¹⁹⁴¹⁸ und hat zudem völlig verlernt, „daß die in Rede stehenden Gedichte einen eigenen Ton haben“;¹⁹⁴¹⁹ diesen stuft Hofmannsthal jedoch als ein wesentliches Merkmal in der Poesie ein, lässt sich doch dadurch das „Wesentliche vom Scheinhaften“¹⁹⁴²⁰ unterscheiden. Nicht nur das Hofmannsthal auch hier wieder auf das Lebendige anspielt; über die Gedichte Georges äußert er, dass aus ihnen des Dichters Seele „redet“,¹⁹⁴²¹ wodurch Hofmannsthal auch hier aufzeigt, dass das Wesen des Dichters sich in seinen Werken offenbart. Hofmannsthal bezieht sich schließlich auf die „>>Hirten- und Preisgedichte<<“¹⁹⁴²² Georges und davon ausgehend darauf, dass die „künstlerische Kraft und das Weltgefühl eines Künstlers“¹⁹⁴²³ in keinsten Weise etwas Getrenntes ist: „An wem die Welt mit verworrenen Auspicien zerrt, wer sich nicht selbst gehört, der hat keine Gewalt, die Worte anders als scheinhaft und gemein zu setzen.“¹⁹⁴²⁴ Damit deutet Hofmannsthal auch hier an, dass die ästhetizistische Lebensweise unmittelbare Auswirkungen auf die Sprache hat. Zudem kann eine solche Lebensweise zu einem derartig zersplitterten Verhältnis zur Welt führen, dass der Mensch sich in einem „ungeheuren Abgrund des Schweigens“¹⁹⁴²⁵ befindet.

Vielfältig zeigt sich auch innerhalb der weiteren frühen theoretischen Schriften die Einbindung des Motivs, so erstmalig in *Die Mozart-Zentenarfeier in Salzburg* (1891) wenn Hofmannsthal von dem Wesen Salzburgs spricht („Blumensprache“)¹⁹⁴²⁶ oder wenn Hofmannsthal hier auf die Rede von Dr. Hirschfeld verweist („Es ging manchmal durch seine ruhigen, klaren Worte [...] eine Ahnung von dem, was an Wolfgang Amadeus Mozart unsterblich, weil lebendig wirksam war“),¹⁹⁴²⁷ und zudem in *Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche* (1892). Hofmannsthal beschreibt hier die Schauspielkunst Sarah Bernadts, um sie mit der Duse vergleichen zu können („die Worte sind nur mehr ein ohnmächtiger Kommentar zu dem ganzen Sein, das Verlangen oder Jubel oder Taumel, irgendein Stadium der großen, *einen* Leidenschaft ausdrückt“).¹⁹⁴²⁸ Doch Sarah Bernardt dient Hofmannsthal im Grunde nur dazu, die Größe Eleonora Duses zu beschreiben, für die ein Wiener Kritiker „das hübsche Wort gefunden [hat]: >>Sie spielt, was zwischen dem Text ist.<<“.¹⁹⁴²⁹ Im Zuge dessen, dass sie im „Drama den psychologischen Roman“¹⁹⁴³⁰ rekonstruiert, erschafft sie mitunter mit einer Bewegung, mitunter der ihrer Lippen oder ihrer Schultern, „das ganze psycho-physiologische Ereignis, das dem Werden eines Wortes vorangeht. Von ihren Lippen liest man die unausgesprochenen Worte, auf ihrer Stirn huschen die unterdrückten Gedanken vorüber.“¹⁹⁴³¹ Vor allem in der Rolle der *Nora* hebt Hofmannsthal die Kunst der Schauspielerin hervor („und die gequälten Augen

19415SW XXXII. S. 154. Z. 10-12.

19416SW XXXII. S. 169. Z. 2.

19417SW XXXII. S. 169. Z. 16.

19418SW XXXII. S. 169. Z. 20-21.

19419SW XXXII. S. 169. Z. 22-23.

19420SW XXXII. S. 169. Z. 25-26.

19421SW XXXII. S. 170. Z. 10.

19422SW XXXII. S. 170. Z. 23.

Über diese, heißt es: „>>Mit verhaltenem Weinen<<: ich halte bei diesen Worten an, weil sich in ihnen deutlich eine Gesinnung ausprägt, die das Ganze durchwaltet: dem Leben überlegen zu bleiben, den tiefsten Besitz nicht preiszugeben“. In: SW XXXII. S. 172. Z. 27-35.

19423SW XXXII. S. 173. Z. 11-12.

19424SW XXXII. S. 173. Z. 12-14.

19425SW XXXII. S. 173. Z. 33-34.

19426SW XXXII. S. 31. Z. 9.

19427SW XXXII. S. 32. Z. 9-12.

19428SW XXXII. S. 54. Z. 11-14.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 54. Z. 6-7, SW XXXII. S. 54. Z. 40.

19429SW XXXII. S. 54. Z. 28-29.

19430SW XXXII. S. 54. Z. 30-31.

19431SW XXXII. S. 54. Z. 34-37.

schreien stumm auf“).¹⁹⁴³² Prädestiniert sei sie geradezu, so Hofmannsthal, für die Stücke Henrik Ibsens, und zeige ihre Kunst auch gerade als Nora („dann, wie ihr die Kinder einfallen, fliegt ein Schatten von Tränen durch das silberne Schwirren der verächtlichen und hoheitsvollen Worte“).¹⁹⁴³³ Hofmannsthal beschreibt in dieser Schrift im Grunde auch sein Erleben im Theater, auf dessen Bühne er sie als Kameliendame, Fedora und Nora gesehen hatte, wobei er bemerkt hat, dass ihre Worte ob „schön oder häßlich“¹⁹⁴³⁴ keinen Sinn für sie haben, sei sie doch die Projektionsfläche ihrer Stimmungen: „Alle ihre Glieder sprechen jedesmal eine andere Sprache: die blassen, feinen Finger der Fedora scheinen am nächsten Tag verwandelt in die weichen, schmeichelnden der Kameliendame, am nächsten in die zappelnden, spielenden der Frau im Puppenhaus.“¹⁹⁴³⁵

In *Südfranzösische Eindrücke* (1892) zeigt sich das Motiv eingebunden in den Zusammenhang von Hofmannsthals Vorstellungen von Reisebeschreibungen, wenn er hier die französische Sprache thematisiert¹⁹⁴³⁶ und im Speziellen auch die Sprache der Provence, die er in die Nähe des Spanischen stellt.¹⁹⁴³⁷

Auch in der zweiten Schrift *Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche* (1892) zeigt sich das Motiv durch die Darstellung auf der Bühne, konstruiert die Schauspielerin doch aus einem „hingeworfenen Wort, einer Geberde, einer Anspielung den lebendigen Menschen, den der Dichter gesehen hat.“¹⁹⁴³⁸ Dabei verweist Hofmannsthal auch in dieser Schrift, dass es auf den Zuschauenden und dessen Ergriffenheit ankomme: „Gleichviel, ob sie mit neuen Worten Heimlichkeiten der Seele in Formeln fassen, oder ob sie das dumpfe Wogen in uns durch Harmonien heiligen, oder ob sie in verhallenden Worten und flüchtigen Gebärden das Unbewußte in uns zur Erkenntnis heben und in dionysische Schönheit tauchen.“¹⁹⁴³⁹

In *Eduard von Bauernfelds dramatischer Nachlass* (1893) steht das Motiv im Zusammenhang mit Hofmannsthals Überlegungen zu der Vergangenheit, ausgelöst von der Frauenhand aus Biskuit („diesen altmodischen harmlosen kleinen Klatschereien“).¹⁹⁴⁴⁰ Hofmannsthal kommt auf die Komödien Bauernfelds zu sprechen, die den Charme der Zeit jener künstlichen Hand tragen: „Alle seine Gestalten, die in Kostüm und die in Frack, die Prosa plaudernden und die, von deren Lippen leichte Verse springen, könnte man in einen solchen altmodischen Salon um Café und Kammermusik vereinigen und sie verstünden einander, hörten höflich zu und hätten miteinander eine liebenswürdige, anregende, soziable Konversation.“¹⁹⁴⁴¹

In *Die Malerei in Wien* (1893) äußert Hofmannsthal seine Kritik am Wiener Kunstmarkt, der seines Erachtens nicht existent ist. Dies sei aber nur ein „Schlagwort“,¹⁹⁴⁴² was lediglich den gegenwärtigen, nicht jedoch den zukünftigen Zustand beschreibt, äußert Hofmannsthal doch die Hoffnung auf einen positive Entwicklung den Wiener Kunstmarkt betreffend. Darunter fasst er mitunter, dass die Menschen die Malerei als eine „Zauberschrift [sehen mögen], die, mit farbigen Klecksen statt der Worte, eine innere Vision der Welt“¹⁹⁴⁴³ vermittelt. Gleichsam jedoch thematisiert Hofmannsthal auch, dass das Publikum, obgleich es zu dem Lebendigen strebt, auch bequem sei und wenig bereit, sich Neuem zu öffnen („Die Theorie aller liebt das banale, abgegriffene Wort“).¹⁹⁴⁴⁴

Während das Motiv sich in *Von einem kleinen Wiener Buch* (1892) in Bezug auf Arthur Schnitzlers *Anatol* nur kurz zeigt,¹⁹⁴⁴⁵ ist es in der Schrift *Moderner Musenalmanach* (1893) weitreichender angelegt.

19432SW XXXII. S. 55. Z. 29-30.

19433SW XXXII. S. 56. Z. 4-6.

19434SW XXXII. S. 56. Z. 31.

19435SW XXXII. S. 56-57. Z. 41//1-4.

19436SW XXXII. S. 64. Z. 2.

19437SW XXXII. S. 64. Z. 4-9.

19438SW XXXII. S. 59. Z. 14-16.

19439SW XXXII. S. 61. Z. 19-23.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 59. Z. 2, SW XXXII. S. 59. Z. 12, SW XXXII. S. 60. Z. 1, SW XXXII. S. 61. Z. 5-6.

19440SW XXXII. S. 109. Z. 7.

„sentimentalen Gesprächen über Freundschaft“. In: SW XXXII. S. 109. Z. 9.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 109. Z. 11.

19441SW XXXII. S. 109. Z. 33-38.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 109. Z. 39, SW XXXII. S. 111. Z. 17-19.

19442SW XXXII. S. 113. Z. 12.

19443SW XXXII. S. 113. Z. 18-19.

19444SW XXXII. S. 113. Z. 39-40.

19445Hier heißt es über den Dichter Anatol, dass er sich einer „natürlicher[n] und lebendiger[n] Sprache“ (GW Bd. VIII. S. 160) bediene, wie sie „sonst in kleinen Proverbes üblich ist“. In: GW Bd. VIII. S. 160.

Hofmannsthal beschäftigt sich in dieser Schrift mit dem Sammelbuch deutscher Kunst,¹⁹⁴⁴⁶ in dem die jungen deutschen Künstler „das alte Wort auf ihr neues Sammelbuch geschrieben haben“,¹⁹⁴⁴⁷ durch das Hofmannsthal seine Hoffnung ausdrückt, dass durch dieses Buch mehrere moderne Künstler „des deutschen Wortes und Bildes“¹⁹⁴⁴⁸ kennengelernt werden. Hofmannsthal erwähnt hier mitunter die Übersetzung Otto Erich Hartlebens aus *Pierrot lunaire* und den Autor Karl Bleibtreu, in dessen Tagebuch das „dröhnende Wort, die gigantische Metapher Orgien“¹⁹⁴⁴⁹ feierte. Auch sei das Werk wirklich zu vielfältig, um es mit ein paar Worten zu erschöpfen, wodurch Hofmannsthal gleichsam auch hier die Begrenzung der Sprache thematisiert.

Das Motiv steht in *Das Tagebuch eines jungen Mädchens* (1893) im Zusammenhang mit dem naiven Wesen des früh gestorbenen Mädchens und ihres Tagebuchs, in dem von „fast allen Dingen geredet“¹⁹⁴⁵⁰ wird. Hofmannsthal thematisiert in dieser Schrift die Unruhe der Frau, das Leben nicht zu versäumen, das wirkliche Leben zu fassen, und in solchen Momenten erkennt sie zu Unzulänglichkeit der Sprache („kein Wort werth“).¹⁹⁴⁵¹

Während das Motiv in *Franz Stuck* (1893) nur dadurch erfolgt, dass Hofmannsthal diesen Zeichner und Maler „>>Geistreich<<“¹⁹⁴⁵² heißt, und damit hofft, das „beste Wort“¹⁹⁴⁵³ gefunden zu haben, zeigt sich das Motiv in *Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts* (1893) durch Hofmannsthals Bezug auf Richard Muthers Buch *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert* (1893), durch das Muther zeige, dass er die „Gabe der prägnanten Worte, der Metaphern“¹⁹⁴⁵⁴ habe. Für die Zukunft erhofft sich Hofmannsthal eine weitere Öffnung für die Lebendigkeit, und sieht in Muthers Buch den ersten Schritt dazu.¹⁹⁴⁵⁵

Viel ausführlicher zeigt sich das Motiv in *Über moderne englische Malerei* (1894) durch Hofmannsthals Betrachtung der Kunst, im Besonderen durch die Werke von Edward Burne-Jones. Es sei die „primitive Anschauung des Daseins“,¹⁹⁴⁵⁶ die aus allen Bildern zu dem Betrachter redet. Die Figuren der Bilder jedoch sind nicht bestimmt vom Dialog, heißt es doch vielmehr: „Diese Wesen haben sich untereinander nichts zu sagen“.¹⁹⁴⁵⁷ Hofmannsthal äußert die Zugehörigkeit des Malers Burne-Jones zu der Gruppe der Präraffaeliten, über deren Bilder es heißt: „Raffinirt ist das einzige Wort für diese in kaum glaublicher Weise gesteigerte Fähigkeit, innere Vorgänge, namentlich bei Frauen und Jünglingen, durch naive, fast linkische Bewegungen des Körpers zu verrathen“.¹⁹⁴⁵⁸ Durchaus zeigt sich aber auch in dieser Schrift wieder die Begrenztheit der Sprache, verstehen es diese Maler doch, die laut Hofmannsthal mehr Dichter als Maler seien, mehr zu sagen „wofür die Poesie kein Organ hat“.¹⁹⁴⁵⁹ Nicht nur das Ethische spricht Hofmannsthal an, was in den Bildern dieser Maler zum Ausdruck gebracht wird, sondern er betont auch, dass ein solches Kunstverständnis auf einen anderen Umgang mit der Sprache abzielt: „Diese Kunstwerke reden eine veredelte Sprache direkt, viel direkter als edle Musik oder tiefsinnig gemalte Landschaft.“¹⁹⁴⁶⁰ In diesem Zusammenhang greift Hofmannsthal auch neuerlich auf Dante und seinen Stil zurück („in den zahllosen Gesprächen Dante’s mit Verdammten, Büßenden und Seligen findet sich auffallend oft die Erwähnung des Traurigwerdens, verlegenen Lächeln, flüchtigen Erblassens oder Erzürnens bei den redenden Männern oder Frauen“).¹⁹⁴⁶¹

19446 „Musenalmanach, das altmodische, gezierte, berühmte Wort, hat für unser Stilgefühl eine besondere Gewalt.“ In: SW XXXII. S. 89. Z. 2-3.

19447 SW XXXII. S. 89. Z. 6-7.

19448 SW XXXII. S. 89. Z. 14.

19449 SW XXXII. S. 91. Z. 30-31.

19450 SW XXXII. S. 75. Z. 5.

19451 SW XXXII. S. 79. Z. 12.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 75. Z. 27, SW XXXII. S. 76. Z. 8, SW XXXII. S. 78. Z. 23, SW XXXII. S. 78. Z. 33-34.

19452 SW XXXII. S. 115. Z. 2.

19453 SW XXXII. S. 115. Z. 2.

19454 SW XXXII. S. 95. Z. 19-20.

19455 „Der erste Band schon enthält so viel mit seltener Weitsichtigkeit Geschautes und mit glänzender Knappheit Ausgesprochenes“. In: SW XXXII. S. 98. Z. 31-33.

19456 SW XXXII. S. 134. Z. 3.

19457 SW XXXII. S. 134. Z. 13-14.

19458 SW XXXII. S. 135. Z. 18-21.

19459 SW XXXII. S. 136. Z. 2.

19460 SW XXXII. S. 137. Z. 24-26.

19461 SW XXXII. S. 137. Z. 30-34.

Auch in der *Philosophie des Metaphorischen* (1894) zeigt sich, in Bezugnahme auf Alfred Bieses Werk, das Motiv, versteht er dieses doch als eine „Sammlung der auserlesensten Metaphern und somit, nach einem tiefen Hebbelschen Wort, [als] eine Sammlung herrlicher Gedichte“. ¹⁹⁴⁶² Hofmannsthal verweist in diesem Werk zudem auf die griechischen Naturphilosophen, deren „Gleichnisse [...] wie Spiegel“ ¹⁹⁴⁶³ seien, die in den Dichter fallen: „Ihre geheimnisvollen Worte fallen in unsern Geist wie Tropfen einer starken Essenz, gären einmal und werfen solche Träume aus, ohne die das Leben unserer Seele schwächer, schaler, geringer bliebe.“ ¹⁹⁴⁶⁴

Auch in *Künstlerhaus. Ausstellung der Münchener >>Secession<< und der >>Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler<<* (1894) bezieht sich Hofmannsthal neuerlich auf die momentan mangelhafte Gegenwartskunst: „Vielmehr dem Dunklen, Dräuenden der Natur, die uns ihre stummen Geschöpfe stumm entgegenstreckt, und den Gebärden der Menschen die, im Dasein verloren, auf sich selber vergessen, werden wir auf die Spur geführt.“ ¹⁹⁴⁶⁵ Dies führt ihn im zweiten Teil der Schrift auch dazu, durch die Arbeit von Ludwig von Hofmann, eine Hoffnung in Bezug auf die Kunst zu äußern. Während die Sprache an ihre Grenzen stößt, heißt es über die Malerei, dass es Nichts an ihr gebe, was die „Malerei nicht auszudrücken vermöchte, wofern sie nur nicht versucht, ihrem edlen *schweigsamen* Wesen untreu zu werden“. ¹⁹⁴⁶⁶

Weitere Bezüge zum Motiv finden sich durch *Internationale Kunstausstellung 1894* (1894) durch die berühmte „>>Frau mit Ziegen<< von Liebermann“, ¹⁹⁴⁶⁷ die fehl gesetzt scheint „wie immer Galeriebilder in Ausstellungen oder geflügelte Worte in historischen Theaterstücken“, ¹⁹⁴⁶⁸ in der Schrift *Theodor von Hörmann* (1895) durch die Kunstausstellung ¹⁹⁴⁶⁹ oder auch in *Über ein Buch von Alfred Berger* (1896) durch Bergers Buch *Studien und Kritiken*. Dadurch kommt Hofmannsthal auch auf Goethe zu sprechen, dessen wissenschaftliche Interessen ihn seinem Dichterwesen entfernt zu haben schienen. Hofmannsthal widerspricht dem aber, und versucht dies durch seinen Verweis auf Goethes *Farbenlehre* zu verdeutlichen: „Wie wird da den Leiden und Thaten des Lichtes mit der *einen* Absicht nachgegangen, die geheimnisvolle Sprache aufzuschließen, in der die Natur zu bekannnten, zu unbekannnten, zu verkannten Sinnen redet; ein stummes Mehr und Weniger, ein Tuen, ein Leiden, ein Vordringendes und Zurückhaltendes in dem das Dasein sich bewegt, mit einer Sprache zu beschenken, wie Shakespeare seinen Thätigen und Leidenden, seinem Lear, seiner Cornelia die flammenden und die milden Worte zutheilte.“ ¹⁹⁴⁷⁰

In *Eine Monographie* (1895) beschäftigt sich Hofmannsthal mit eben dieser Monographie Eugen Guglias über Friedrich Mitterwurzer, wodurch Hofmannsthal äußert: „Die Leute sind es nämlich müde, reden zu hören. Sie haben einen tiefen Ekel vor den Worten: Denn die Worte haben sich vor die Dinge gestellt. Das Hörensagen hat die Welt verschluckt.“ ¹⁹⁴⁷¹ Die Probleme im Mitteilen von dem, was der Betrachter durch die Kunst empfindet, bringt die Affinität in der Moderne mit sich zu Musik und Tanz, denn: „Alle anständigen Menschen haben von vorneherein einen Widerwillen gegen einen, der gewandt redet. Das >>gut ausgedrückte<< erregt spontan den Verdacht, nicht empfunden zu sein.“ ¹⁹⁴⁷² In diesem Sinne spricht Hofmannsthal auch von dem „Hass gegen die Worte“ ¹⁹⁴⁷³ und dem Verlust der „naiven Redekraft

19462SW XXXII. S. 129. Z. 33-34.

Alfred Biese gehe von einer „sonderbaren Voraussetzung“ (SW XXXII. S. 129. Z. 3-4) aus, dass es „in Deutschland Leute [gebe], die den metaphorischen Ausdruck für einen willkürlich gewählten Schmuck der Rede“ (SW XXXII. S. 129. Z. 4-5) halten. Dagegen stellt Hofmannsthal, dass die „Metapher die wahre Wurzel alles Denkens und Redens“ (SW XXXII. S. 129. Z. 9-10) ist.

19463SW XXXII. S. 130. Z. 6.

19464SW XXXII. S. 130. Z. 7-10.

19465SW XXXII. S. 147. Z. 34-35//1-2

19466SW XXXII. S. 152. Z. 14-16.

19467SW XXXII. S. 124. Z. 25.

19468SW XXXII. S. 124. Z. 26-27.

19469„Wenn man ihnen reden zuhört, so liegt ihr Besonderes in dem geringeren Gewicht der Worte, als bei anderen Leuten: sie reden nicht mühsam und doch kein Zeitungsdeutsch, keines von den vielerlei Zeitungsdeutsch; es liegt in dem Niederfallen der Worte dasselbe, wie in dem Schauen der Augen: daß es mit dem, was man sehen und reden kann, doch nicht ganz gethan ist, daß es doch wohl dahinter auch noch etwas gibt.“ In: SW XXXII. S. 155. Z. 20-26.

19470SW XXXII. S. 197. Z. 14-21.

19471SW XXXII. S. 158. Z. 11-14.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 158. Z. 23.

19472SW XXXII. S. 158. Z. 27-30.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 158. Z. 33.

19473SW XXXII. S. 158. Z. 34-35.

der Menschen“¹⁹⁴⁷⁴ durch den „gespenstische[n] Zusammenhang der Worte“.¹⁹⁴⁷⁵ Erfolgt dies, wird man mit „scheinhaften Meinungen“¹⁹⁴⁷⁶ konfrontiert, was Hofmannsthal wieder zum Schauspieler zurück führt.¹⁹⁴⁷⁷ Gegen den scheinhaften Schauspieler stellt Hofmannsthal Mitterwurzer, der die „Gewalt über die Worte hat“¹⁹⁴⁷⁸ und durch den die Worte wieder etwas „elementares“¹⁹⁴⁷⁹ werden. Für Hofmannsthal ist diese Lebendigkeit bei Mitterwurzer besonders bedeutungsvoll, da doch der Schauspieler an sich gerade durch die Worte sich des ihm passenden „Material[s]“¹⁹⁴⁸⁰ bedient in „dem er arbeitet“.¹⁹⁴⁸¹

In *Englischer Stil* (1896) zeigt sich das Motiv in Anbindung an die Ähnlichkeit im Ton zwischen jungen Frauen und Männern, wie sie auch bei Shakespeare zu finden ist, so mitunter in *Palamon und Arcite* „wo zwei Freunde völlig so miteinander reden, wie Helena und Hermia im >>Sommernachtstraum>>“.¹⁹⁴⁸² Hofmannsthal kommt auch wieder auf die Barrison Schwestern zu sprechen, die er zu Beginn dieser Schrift erwähnt hatte, und deren Spiel auf der Bühne mitunter daraus bestand, dass sie mit einem älteren Mann „Gespräche über das Seelenheil“¹⁹⁴⁸³ anfangen. Über ihr Reden formuliert Hofmannsthal: „Unmögliche Sachen zu reden, geht ihnen eigentlich gerade so wenig nahe, als mit den Schäfchen herumzugehen“.¹⁹⁴⁸⁴ Hofmannsthal deutet auch eine Lebensfremde dieser Frauen an, äußert er doch die Bedeutung dafür, dass sie einmal „mit einem Kutscher, einem Gymnasiasten, einem alten Glatzkopf reden würden.“¹⁹⁴⁸⁵

In *Poesie und Leben* (1896) relativiert Hofmannsthal seinen eigenen Vortrag und äußert, dass man eigentlich „über die Künste überhaupt fast gar nicht reden soll, fast gar nicht reden kann, daß es nur das Unwesentliche und Wertlose an den Künsten ist, was sich der Beredung nicht durch sein stummes Wesen ganz von selber entzieht, und daß man desto schweigsamer wird, je tiefer man einmal in die Ingründe der Künste hineingekommen ist.“¹⁹⁴⁸⁶ Damit zeigt Hofmannsthal hier neuerlich die Begrenzungen der Sprache auf, gegen die er die Unerschöpflichkeit der Kunst stellt. Des weiteren betont Hofmannsthal auch die Differenz zwischen sich und den Zuhörenden, als auch den Einbruch der Konzeption, den er in der Moderne erkennen musste, sowie das Irren seiner Zeit, in der das Formlose genossen wird: „Die Zersetzung des Geistigen in der Kunst ist in den letzten Jahrzehnten von den Philologen, den Zeitungsschreibern und den Scheindichtern gemeinsam betrieben worden. Daß wir einander heute so arg nicht verstehen, daß ich zu Ihnen minder leicht über einen Dichter Ihrer Zeit und Ihrer Sprache reden kann, als Ihnen ein englischer Reisender über die Gebräuche und die Weltanschauung eines asiatischen Volkes etwas wirklich zur Kenntnis bringen könnte, das kommt von einer großen Schwere und Hässlichkeit“.¹⁹⁴⁸⁷ Hofmannsthal befürchtet zudem, dass in seiner Gegenwart das Verständnis dafür abhanden gekommen ist, dass das „Material der Poesie die Worte sind“,¹⁹⁴⁸⁸ durch die die Stimmung hervorgerufen wird. In diesem Zusammenhang ruft Hofmannsthal dazu auf, das Gewissen von sich zu tun, denn: „Die Worte sind alles, die Worte, mit denen man Gesehenes und Gehörtes zu einem neuen Dasein hervorrufen und nach inspirierten Gesetzen als ein Bewegtes vorspiegeln kann.“¹⁹⁴⁸⁹ Wenn Hofmannsthal davon ausgeht, dass „von der Poesie kein directer

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 159. Z. 1.

19474SW XXXII. S. 159. Z. 3.

19475SW XXXII. S. 159. Z. 2-3.

19476SW XXXII. S. 159. Z. 5.

19477 „Der schlechte Schauspieler, der mit der Situation ein abgekartetes Spiel spielt, weil er ihre Einzigkeit nicht begreift, ist das Symbol davon.“ In: SW XXXII. S. 159. Z. 7-9.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 159. Z. 16.

19478SW XXXII. S. 159. Z. 19.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 159. Z. 23-28.

19479SW XXXII. S. 159. Z. 29.

19480SW XXXII. S. 160. Z. 8.

19481SW XXXII. S. 160. Z. 8.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 160. Z. 1, SW XXXII. S. 161. Z. 8.

19482SW XXXII. S. 176. Z. 27-28.

19483SW XXXII. S. 179. Z. 18.

19484SW XXXII. S. 179. Z. 23-25.

19485SW XXXII. S. 179. Z. 28-30.

19486SW XXXII. S. 183. Z. 27-32.

19487SW XXXII. S. 185. Z. 9-16.

19488SW XXXII. S. 185. Z. 20-21.

19489SW XXXII. S. 185. Z. 29-31.

Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie“¹⁹⁴⁹⁰ führt, so kann er auch sagen: „Das Wort als Träger eines Lebensinhaltes und das traumhafte Bruderwort, welches in einem Gedicht stehen kann, streben auseinander und schweben fremd aneinander vorüber, wie die beiden Eimer eines Brunnens.“¹⁹⁴⁹¹ Hofmannsthal vollzieht, seinem Verständnis nach, eine Trennung von Kunst und Leben, denn die Beklemmungen des Lebens können in der Poesie keine Existenz haben. Das Wesen der Dichtung sieht Hofmannsthal darin, die richtige „Wahl der Worte“¹⁹⁴⁹² zu treffen und diese richtig zu setzen, und sagt aus diesem Verständnis heraus: „Der Muthigste und der Stärkste ist der, der seine Worte am freiesten zu stellen vermag.“¹⁹⁴⁹³ Hofmannsthals Verständnis führt aber auch dazu, eine Erneuerung anzudeuten¹⁹⁴⁹⁴ und fordert einen freien Umgang des Autors mit den Worten: „Man lasse und Künstler in Worten sein, wie andere in den weißen und farbigen Steinen, in getriebenem Erz, in den gereinigten Tönen oder im Tanz.“¹⁹⁴⁹⁵ Zudem kommt Hofmannsthal in diesem Zusammenhang nicht nur auf den Dilettanten zu sprechen,¹⁹⁴⁹⁶ er zeigt sogar auf, dass Kunst und Leben sich nicht ausschließen sollen, seinem Verständnis nach liebe er doch nichts mehr als das Leben. Hofmannsthal stellt die Dichtung nicht nur in einen geistigen Zusammenhang,¹⁹⁴⁹⁷ letztendlich befürwortet er noch einmal die Lebendigkeit: „Je besser einer reden kann und je stärker in ihm das scheinhafte Denken ist, desto weiter ist er von den Anfängen der Wege des Lebens entfernt. [...] Aber die Wege sind so weit, ihre unaufhörlichen Erlebnisse zehren einander so unerbittlich auf, daß die Sinnlosigkeit alles Erklärens, alles Beredens sind auf die Herzen legt, wie eine tödtliche und doch göttliche Lähmung, und die wahrhaft Verstehenden sind wiederum schweigsam wie die wahrhaft Schaffenden.“¹⁹⁴⁹⁸ Deutlich zeigt sich das Motiv auch in *Das Buch von Peter Altenberg* (1896), welches die Besprechung von Altenbergs Prosasammlung *Wie ich es sehe* ist: „Es sind vielleicht hundert kleine Geschichten darin. [...] zum Beispiel: ein neunjähriges Mädchen redet mit dem Vater [...] Oder ein paar junge Mädchen reden miteinander. Oder zwei junge Männer gehen miteinander herum und reden.“¹⁹⁴⁹⁹ Hofmannsthal schildert hier die Hinwendung des Dichters zu einem solchen Werk und bindet dessen Affinität auch an die wahrgenommene Sprache: „Und wie sehr liebt er, wenn sie miteinander reden! Ihre einfachen Gespräche sind ihm ein süßes sinnliches Schauspiel.“¹⁹⁵⁰⁰

Des weiteren setzt sich Hofmannsthal in *Bildlicher Ausdruck* (1897) mit dem Motiv auseinander, legt er hier doch dar, dass der „bildliche ausdrück kern und wesen“¹⁹⁵⁰¹ dieser sei: „Die >>handlungen<<, die >>gestalten<< sind nichts anderes, wofern man das wort nur recht versteht: gleichnisse, aus vielen gleichnissen zusammengesetzt. Mit der sprache ist es nicht anders, nur sind es unter den redenden die dichter allein, die sich des gleichnisshaften der sprache unaufhörlich bewusst bleiben.“¹⁹⁵⁰²

Bereits durch den Titel der Schrift *Französische Redensarten* (1897) ist deutlich, dass Hofmannsthal sich auch hier mit dem Motiv beschäftigt. So heißt es gleich zu Beginn der Schrift: „Die Sprachen gehören zu den schönsten Dingen, die es auf der Welt gibt.“¹⁹⁵⁰³ Hofmannsthal hebt hier die Bedeutung der Sprache

19490SW XXXII. S. 185. Z. 31-32.

19491SW XXXII. S. 185. Z. 32-36.

19492SW XXXII. S. 186. Z. 17.

19493SW XXXII. S. 187. Z. 2-3.

19494„Eine neue und kühne Verbindung von Worten ist das wundervollste Geschenk für die Seelen“. In: SW XXXII. S. 187. Z. 5-6.

19495SW XXXII. S. 187. Z. 8-10.

19496„Sie wundern sich, daß Ihnen ein Dichter die Regeln lobt und in Wortfolgen und Maßen das Ganze der Poesie sieht. Es gibt aber schon zu viele Dilettanten, welche die Intentionen loben, und das ganze Wertlose hat Diener an allen schweren Köpfen.“ In: SW XXXII. S. 187. Z. 21-24.

19497„Das Element der Dichtkunst ist ein Geistiges, es sind die schwebenden, die unendlich vieldeutigen, die zwischen Gott und Geschöpf hangenden Worte. Eine schöngesinnte Dichterschule der halbvergangenen Zeit hat viel Starrheit und enges Verstehen verschuldet, indem sie zu reichlich war im Vergleichen der Gedichte mit geschnittenen Steinen, Bürsten, Juwelen und Bauwerken.“ In: SW XXXII. S. 188. Z. 3-8.

19498SW XXXII. S. 188. Z. 20-31.

19499SW XXXII. S. 189. Z. 5-11.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 190. Z. 16-17.

19500SW XXXII. S. 190. Z. 20-22.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 190. Z. 22-26, SW XXXII. S. 192. Z. 5, SW XXXII. S. 193. Z. 15, SW XXXII. S. 193. Z. 41.

19501SW XXXII. S. 207. Z. 8-9.

19502SW XXXII. S. 207. Z. 11-15.

19503SW XXXII. S. 209. Z. 2-3.

hervor, die den Menschen vom Tier trennt und die er mit „wundervolle[n] Musikinstrumente[n]“¹⁹⁵⁰⁴ vergleicht, derer der Mensch sich bedienen soll. Sollte der Mensch sich aber je von seiner eigenen Sprache in eine Distanz stellen, so könne er sich an der Schönheit einer anderen Sprache erfreuen. Hofmannsthal trennt in dieser Schrift die toten Sprachen von den Lebendigen, und bezeichnet denjenigen, der die toten Sprachen lehrt als Philologe, denjenigen aber, der die lebendigen Sprachen lehrt als Sprachlehrer.¹⁹⁵⁰⁵ So könne der Sprachlehrer auch noch fern der Heimat eine Nähe zur Sprache behalten, die ihm den „Hauch der Heimat“¹⁹⁵⁰⁶ schenkt. Der Zauber der Sprache jedoch liegt für Hofmannsthal nicht in den Worten an sich, sondern in dem Zusammenspiel der einzelnen Wörter miteinander, was Hofmannsthals Gedanken an die Ganzheit anklingen lässt. Hofmannsthal geht schließlich beispielhaft auf ein Buch ein, welches die Liebe eines „Sprachlehrers für seine Sprache“¹⁹⁵⁰⁷ zeigt.¹⁹⁵⁰⁸

Auch in *Über den Sprachgebrauch bei den Dichtern der Plejade* (1898)¹⁹⁵⁰⁹ nimmt Hofmannsthal Bezug zum Motiv. Hofmannsthal verlangt es in der Schrift danach, das „Französische zu einer Sprache der Poesie“¹⁹⁵¹⁰ umzugestalten.¹⁹⁵¹¹ Hofmannsthal setzt sich in dieser Schrift des weiteren mit den Dichterphilologen auseinander, die sich der Sprache mit einer „merkwürdigen Bewußtheit bedienen“¹⁹⁵¹² sowie mit der Sprache der Plejade, die durchsetzt ist „von einem gewissen Gegensatz zwischen alt-französischer Lässigkeit und lateinisierender Straffheit der Syntax.“¹⁹⁵¹³ Dieser Gegensatz kommt bei den Dichter der Plejade noch deutlicher zum Vorschein weil sie „größere Sprachkünstler“¹⁹⁵¹⁴ sind.

Auch in *Über ein Buch von Alfred Berger* (1896) nimmt Hofmannsthal Bezug zur Sprache durch Bergers Buch *Studien und Kritiken*. Während andere Menschen über die Erlebnisse der Kunst geschwiegen haben, habe Berger gesprochen. Doch zeigt sich gleichsam die Kritik Hofmannsthals an diesem Ausdrücken der Empfindungen, wenn es heißt: „Vielmehr pflegt jedes Erlebnis den Mund dessen, den es aus seinem Bann wieder auswirft, mit einer tiefen erstarrenden Einsicht, die jenseits aller Worte ist, so zu verstopfen wie mit einer handvoll Erde.“¹⁹⁵¹⁵ Des weiteren formuliert Hofmannsthal, dass ein Dichter sich nicht aus seinem Beruf herauslösen könne, worunter er fasst, „Worte zu machen“.¹⁹⁵¹⁶ Dies führt Hofmannsthal auch dazu, auf Goethe einzugehen und dessen wissenschaftliche Interessen richtigzustellen, belege doch Goethes „Vorrede zur >>Farbenlehre<<“¹⁹⁵¹⁷ das Gegenteil: „Wie wird da den Leiden und Taten des Lichtes mit der *einen* Absicht nachgegangen, die geheimnisvolle Sprache aufzuschließen, in der die Natur zu bekannnten, zu unbekannnten, zu verkannten Sinnen redet; ein stummes Mehr und Weniger, ein Thuen, ein Leiden, ein Vordringendes und Zurückhaltendes in dem das Dasein sich bewegt, mit einer Sprache zu beschenken, wie Shakespeare seinen Thätigen und Leidenden, seinem Lear, seiner Cornelia die flammenden und die milden Worte zutheilte.“¹⁹⁵¹⁸

In der Schrift *Vom dichterischen Dasein* (1907) zeigt sich ein vielfacher Bezug zum Motiv. Hofmannsthal zielt darauf ab, was Dichter wie Novalis oder auch Hölderlin an der Welt gelitten haben („[...] denn unendlich sind in einer dichterisch beseelten Zeit die Zusammenhänge, ein Wort weckt das andere auf, der Gedanke lebt mit seinen Brüdern, Ahnung entzündet sich an Ahnung“).¹⁹⁵¹⁹ Goethe erscheint dabei als ein Vermittler der Kunst für Hofmannsthal,¹⁹⁵²⁰ wobei sich Hölderlin seiner bemächtigt, seiner

19504SW XXXII. S. 209. Z. 4.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 211. Z. 27-28.

19505SW XXXII. S. 209. Z. 27-29.

19506SW XXXII. S. 210. Z. 7.

19507SW XXXII. S. 212. Z. 21.

19508Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 209. Z. 33.

19509Diese theoretische Schrift stellt einen Teil der Einleitung der Dissertation des Dichters dar, die nach dem Zweiten Weltkrieg aus dem Archiv der Philosophischen Fakultät der Wiener Universität entwendet wurde und seitdem verschollen ist.

19510GW Bd. VIII. S. 242.

19511GW Bd. VIII. S. 242.

19512GW Bd. VIII. S. 242.

19513GW Bd. VIII. S. 243.

19514GW Bd. VIII. S. 243.

19515SW XXXII. S. 195. Z. 27-30.

19516SW XXXII. S. 197. Z. 9.

19517SW XXXII. S. 197. Z. 12.

19518SW XXXII. S. 197. Z. 14-21.

19519GW Bd. VIII. S. 83.

19520„Aus Goethe, der baut und bildet, begreifen wir Novalis, der schweift und ahnt. Wir hören Schiller, und Kant rührt aus ihm

Rhythmen, die mit „frische[r] Sprache“¹⁹⁵²¹ erfüllt waren und sie zudem noch mit Schmerzen anreichert. Hofmannsthal betont aber gleichsam auch die Differenz zwischen seinem Zeitalter und dem Goethes und zieht in diesem Zusammenhang auch das Unzureichende der Sprache heran.¹⁹⁵²² Für Hofmannsthal ist seine Gegenwart ein Zeitalter der Technisierung, geprägt von Haltlosigkeit, die sich auch auf die Sprache auswirkt.¹⁹⁵²³

Bereits in der Rede Arlettes an Andrea, mit der sie ihren Treuebruch an diesem zu kaschieren sucht, zeigt sich in *Gestern* (1891) das Motiv, wirkt ihre Rede an Andrea doch abgehakt („Ja .. in der Nacht .. da lief ich in den Garten .. / Ich hatte Angst .. ich wollte dich erwarten ..“).¹⁹⁵²⁴ Mit ihrer Hinwendung zur Vergangenheit und seiner Stellung zum gegenwärtigen Erleben, sucht sie von Andrea zu erfahren, was ihn von ihr fort getrieben hat. In seiner narzisstischen Vorstellung von seinen Freunden, zeigt sich schließlich sein mangelhafter Bezug zur Sprache und Kommunikation; Andrea versucht sich den Worten zu entziehen, weil „Ergründen [...] Empfinden unerträglich“¹⁹⁵²⁵ macht. Innerhalb von Andreas Lebenseinstellung, werden Religion und Gewissen als Hemmnis empfunden und deswegen abgetan; das neue Leben wird dagegen ein „stummes Weiterwandern“¹⁹⁵²⁶ sein. Dabei gestattet Andrea sich durchaus die Kommunikation. Diese steht bei ihm, wie er im Gespräch mit Arlette darlegt, in Verbindung mit dem Zuhören der schönen, ihm schmeichelnden Worte durch die Freunde („Ein Wort vielleicht, das mir im Traume schmeichelt“).¹⁹⁵²⁷ Dass sich Andrea aber der Kommunikation verschließt, zeigt sich auch durch seine Begegnung mit Marsilio, zeigt er sich doch hier als herrisch und spricht in einem Befehlstone zu dem Gefährten von früher: „Bleib und sprich!“¹⁹⁵²⁸

Das schöne Wort des Ästhetizisten, das die Menschen in seinem Umfeld wirklich ergreift, zeigt sich schließlich in der dritten Szene. Hier ist es der Freund und Maler Fortunio, der über Andrea sagt: „Dein Wort hat uns berauscht und nicht der Wein!“¹⁹⁵²⁹ Auf die Lüge des Ser Vespasiano eingehend, legt Andrea in der vierten Szene noch einmal seine Lebenseinstellung dar:

„O goldne Lügen, werdend ohne Grund,
Ein Trieb der Kunst, in unbewußtem Mund!
O weise Lügen, mühevoll gewebt,
Wo eins das andre färbt und hält und bebt!
Wie süß, die Lüge wissend zu genießen,
Bis Lüg und Wahrheit sanft zusammenfließen,“¹⁹⁵³⁰

Wiederum zeigt sich in der fünften Szene die Unfähigkeit Andreas zur Kommunikation, bedingt durch die unterschiedlichen Auffassung zwischen dem Architekten und ihm („Ich konnte nicht mehr reden mit dem Mann“),¹⁹⁵³¹ und in der siebten Szene leidet Andrea an der Wesensdiskrepanz zwischen den Freunden und

unsere Seele an.“ In: GW Bd. VIII. S. 83.

19521GW Bd. VIII. S. 83.

19522„Wir tragen einen Begriff in uns und sind ein dichterisches Zeitalter gewahr geworden und ahnen einen Zustand der Welt und der und der Gemüter, der diese kurze Blüte unglaublicher Geistigkeit aus sich hervorbrachte, und wenden uns zurück und stehen in einem Weltzustand, so ungleich jenem, als Worte auszusprechen vermögen.“ In: GW Bd. VIII. S. 84.

19523GW Bd. VIII. S. 86

Des weiteren, siehe: GW Bd. VIII. S. 87.

19524SW III. S. 8. Z. 8-9.

Auch Ludwig spricht zunächst allgemein von „Störungen im Bereich der Kommunikation“. In: Ludwig, S. 27. Weiter führt Ludwig aber aus: „Das logische Denken und das sprachliche Ausdrucksvermögen stehen den Dramenfiguren in *Gestern* uneingeschränkt zur Verfügung. Die Kommunikationsstörung beruht hier auf dem, was man mit dem Oberbegriff >>Unwahrheit des Verhaltens<< bezeichnen könnte: Lüge, Betrug, Eigennutz liegen den meisten der Beziehungen zugrunde.“ In: Ludwig, S. 27.

Zudem verweist Ludwig richtigerweise auf Arlettes Lügen Andrea gegenüber: „Kein Wort von dem, was Arlette sagt, ist wahr. Die abgehackten Sätze und Auslassungspunkte zeugen nicht vom Unvermögen des sprachlichen Ausdrucks, sondern vom absichtlichen Verschweigen wichtiger Informationen.“ In: Ludwig, S. 28.

19525SW III. S. 10. Z. 22.

19526SW III. S. 11. Z. 5.

19527SW III. S. 11. Z. 37.

19528SW III. S. 15. Z. 4.

19529SW III. S. 17. Z. 8.

19530SW III. S. 19. Z. 33-38.

19531SW III. S. 20. Z. 30.

seiner Person („Sie fühlen’s nicht und reden andre Dinge!“).¹⁹⁵³² Erst mit der Schilderung der Vergangenheit zeigt sich neuerlich die Einbindung des Motivs; so ist Arlette „in der Erinnerung versunken, ohne recht auf ihn zu hören“,¹⁹⁵³³ und verwehrt sich damit der Richtigstellung, dass sie im Arm Lorenzos gelegen hatte. In der achten Szene nimmt Fantasio Bezug zur Sprache. Durch die an ihm vorbeiziehenden Büßerscharen, trifft ihn eine Erinnerung: „Gedanken weckt’s in mir, erkenntnisschwer. / Mir ist, als hätt’ ich Heiliges erlebt. / Grad wie wenn Worte, die wir täglich sprechen, // In unsre Seele plötzlich leuchtend brechen“.¹⁹⁵³⁴ In der neunten Szene greift Andrea Fantasio’s Worte, die er in Bezug auf die Kunst gesprochen hatte, auf. So solle er ihm von der Erkenntnis sprechen, die er in seiner Kunst gewonnen hat.¹⁹⁵³⁵ In der letzten Szene drängt es Andrea zum Gespräch mit Arlette, in dem er sie mit ihrem Treuebruch konfrontiert.¹⁹⁵³⁶ Andrea reagiert beherrscht, gibt er doch vor, dass sie ihn nicht verletzen könne, dass sie ihm aber die Wahrheit sagen möge: „Nur sagen sollst du mir .. ganz .. alles sagen“.¹⁹⁵³⁷ Doch gleichsam zeigt sich seine Kraftlosigkeit, die Wahrheit wirklich aus ihrem Mund zu hören und ruft sie zum Schweigen auf („Schweig noch! Mich dünkt, ich wird es nicht ertragen. // Mich dünkt, ich darf dich jetzt nicht reden hören“).¹⁹⁵³⁸ Neuerlich wähnt er aber darüber hinwegkommen zu können, dass sie ihn betrogen hat, und will wieder zu einem ästhetizistischen Verständnis zurückkehren („Jetzt sprich: denn es durchweht mich ein Erkennen, / Wie grenzenlose Weiten Menschen trennen!“).¹⁹⁵³⁹ Doch Andrea will die Wirklichkeit mitunter gar nicht hören, denn er stellt gegen den einmaligen Betrug einen häufigen Treuebruch. Schließlich ruft er sie neuerlich auf, die Wahrheit zu erzählen.¹⁹⁵⁴⁰ Andrea erkennt schließlich, auch wenn „gestern [...] ein leeres Wort“¹⁹⁵⁴¹ für ihn ist, dass die Vergangenheit dennoch ewigen Bestand hat. Mit erzwungener Ruhe will er ihr weismachen, dass er ihr den Betrug vergeben kann. Doch ein gemeinsames Zusammenleben kann es nicht mehr geben.¹⁹⁵⁴²

Bereits in der Handschrift (H) von *Age of Innocence* (1891) zeigt sich die Einbindung in Bezug auf das Sprachproblem des jungen Ästhetizisten („und declamierte sinnlose tönende Worte, wie ein Betrunkener“).¹⁹⁵⁴³ In der Erzählung erfolgt der erste Bezug zur Sprache in *Stationen der Entwicklung* durch das Lieblingsbuch des jungen Ästhetizisten. Laut Vorrede war es „von Kindern für Kinder“¹⁹⁵⁴⁴ geschrieben, doch war es für ihn ein reines Nützlichkeitsgeschenk, denn er sollte dadurch Englisch lernen: „Als er soviel englisch lesen konnte, um die Vorrede zu lesen – die er für die erste Erzählung hielt – verstand er das nicht; zwar die Worte wohl, aber nicht den Sinn.“¹⁹⁵⁴⁵ Hofmannsthal verdeutlicht durch dieses Buch, indem der Ästhetizist sich mit den darin abgebildeten Kindern vergleicht, dass sich dadurch nicht nur seine fehlende Trennung zwischen Traum und Wirklichkeit zeigt, sondern dass er auch eine Distanz zwischen sich und diesen Kindern sieht; so kann er sich nicht in diesen Kindern wiederentdecken, weder in ihrem Spielen, ihrer Lebendigkeit noch in ihrer Sprache („Auch ihre Gespräche hatten für ihn nicht das Interesse, wie etwas Lebendiges und Verwandtes“).¹⁹⁵⁴⁶ Neuerlich kommt Hofmannsthal mit den Inszenierungen auf das Motiv zu sprechen, mit dem Hineindenken in die Figuren der historischen Erzählungen. „Manchmal verlor er den Faden seines Dramas, und wurde von dem bloßen Beben seiner Stimme durch eine Reihe von Affecten ohne Vorstellungsinhalt willenlos mitgerissen – sinnlose Worte vor sich hinsprechend, die ihn berauschten.“¹⁹⁵⁴⁷ Auch durch die Geliebte Heddy zeigt sich die Einbindung des Sprachproblems. Obwohl die Frau durch

19532SW III. S. 25. Z. 18-24.

19533SW III. S. 27. Z. 1.

19534SW III. S. 28-29. Z. 35-37//1.

19535SW III. S. 30. Z. 5-12.

19536SW III. S. 32. Z. 11-12.

19537SW III. S. 32. Z. 27.

19538SW III. S. 32-33. Z. 33//1.

19539SW III. S. 33. Z. 19-20.

19540SW III. S. 33. Z. 35.

19541SW III. S. 35. Z. 3.

19542Siehe (Notizen): SW III. S. 302. Z. 18, SW III. S. 304. Z. 1-3.

19543SW XXIX. S. 269. Z. 27-28.

19544SW XXIX. S. 15. Z. 19.

19545SW XXIX. S. 15. Z. 21-24.

19546SW XXIX. S. 15. Z. 33-34.

19547SW XXIX. S. 18. Z. 31-34.

ihren Zug zur schauspielerischen Inszenierung und ihrem Leiden am Leben ihm entspricht, zeigt sich auch hier sein Fehlen an der Sprache: „Ihr Gespräch ist eigentlich merkwürdig gradlinig“. ¹⁹⁵⁴⁸ Der Ästhetizist sieht sich noch ein weiteres Mal mit der Sprache konfrontiert, tritt er doch in das Haus des Schulkameraden, dessen Vater auf ihn keinen positiven Eindruck macht: „Er bewillkommnete mich mit unangenehmer Höflichkeit; seine Stimme passte ganz zu seinen kurzsichtigen blauen vorstehenden Augen und dem gelbgrauen hochgelockten Haar.“ ¹⁹⁵⁴⁹ Noch einmal durch dessen Tochter, greift Hofmannsthal indirekt auf das Sprachproblem zurück, hat die Schwester doch fest verschlossene Lippen. ¹⁹⁵⁵⁰

Obwohl Hofmannsthal's Lustspiel-Fragment *Entwurf eines Epilogs* (1891) kaum über eine ausführliche Notiz hinausgeht, verweist Hofmannsthal eben mit dieser Notiz auf die Sprache: „Die Angst ist fort, die Stimme kehrt uns wieder / Jetzt aber bitte seien sie nicht stumm“. ¹⁹⁵⁵¹ Die Einbindung des Sprachproblems zeigt sich ebenso in *Marie B.* (1892/1893): „Die kleine Addah mit der Wortarmuth, wo jedes Wort wie eine reife Frucht vom Baum fällt.“ ¹⁹⁵⁵² Ebenso bindet Hofmannsthal das Motiv in das Fragment *Comödie* (1893) ein. Hofmannsthal greift hier das Motiv des Schmerz-Ertragens aus John Fords *The Broken Heart* (1629) auf, wodurch die sprachliche Stille, die Sprachverweigerung positiv gewertet wird („Francesca: sie hat die Gabe zu schweigen bis zum letzten Augenblick“). ¹⁹⁵⁵³ In Verbindung mit der Prägung durch Familienangehörige, steht das Sprachproblem in *Phantastische Komödie* (1895). Laut den Vorschriften des Oheims, soll das kleine Mädchen Racine hören und nichts „unnöthiges reden“. ¹⁹⁵⁵⁴ Auch in dem Lustspiel-Fragment *Ferdinand Raimund. Bilder* (1906) zeigt sich die Sprachproblematik gebunden an die familiäre Prägung. Ferdinand verbindet eine Erinnerung an den Vater mit dessen Sprachproblem als auch mit der Abscheu gegenüber dem Leben. ¹⁹⁵⁵⁵

Innerhalb der dramatischen Fragmente zeigt sich das Motiv vielfach, so erstmalig in *Anna* (1891). Hier ist es die ästhetizistische Frauenfigur Helene, die im Gespräch mit dem Baron, der ihr früherer Geliebter gewesen zu sein scheint, plötzlich den „Sinn eines Wortes“ ¹⁹⁵⁵⁶ wie Familie versteht. Des weiteren zeigt sich das Motiv in *Das neue Puppenspiel vom Dr Faust* (1892) („Im Elysium: Faust, Pierrot, Charon in der lautlos auf schwarzem Wasser hingleitenden Barke: Schemen um sie, selig schwebende, die das erlösende Wort gefunden (werde was du bist)“) ¹⁹⁵⁵⁷ oder in *Eine Eröffnungsszene* (1892) durch die Figur der Tochter („sie (die Tochter) hat die Gabe, zu schweigen bis zum letzten Augenblick“). ¹⁹⁵⁵⁸ Dem Interesse an Sprachen geht Hofmannsthal in dem *Revolutionstück* (1893) nach, wobei er dies als familiäre Gemeinsamkeit einzustufen bedachte. So lernt der Sohn darin nicht nur Italienisch, sondern durch den Vater, heißt es auch: „Der Vater mal ihm epicuräisch-weise den Reiz des Sprachenlernens, des Genießens der naiven Volksseele“. ¹⁹⁵⁵⁹ Während sich die mangelhafte Kommunikation auch in den Notizen zu *Der Günstling* (1898) zeigt, indem der König von Dänemark den Günstling als Leibarzt der Königin bestimmt hat, ¹⁹⁵⁶⁰ zeigt sich das Motiv durch den träumerischen Jüngling in dem *Darmstädter Festspiel Die Weihe des Hauses* (1900): „Geschlossenen

19548SW XXIX. S. 21. Z. 8.

19549SW XXIX. S. 23. Z. 12-15.

19550SW XXIX. S. 23. Z. 19-21.

19551SW XXI. S. 8. Z. 8-9.

19552SW XXI. S. 9. Z. 20-21.

Hofmannsthal spielt hier auf die kleine Addah an, die Marie Gomperz in einem Brief vom 1./ 2. Juli 1892 beschrieben hatte, und die neben der russischen Malerin Marie Bashkirtseff und der Jugendfreundin Hofmannsthal's Marie von Gomperz in die Figur der Marie B. eingehen.

19553SW XXI. S. 10. Z. 11.

19554SW XXI. S. 15. Z. 18.

19555SW XXI. S. 38. Z. 5-8.

Die Problematik des Sprechens findet sich schließlich auch in zwei Notizen in Bezug auf Ferdinand: „Stumm ist die Wesenheit. Prediger bin ich geworden und hätt mir die Zung abbeißen sollen. In meiner Mutter Leib möcht ich zurückkriechen!“ In: SW XXI. S. 39. Z. 16-8. Des weiteren, heißt es: „freilich es war meiner Mutter ihre Sprach, meine Muttersprach is die einzige die mir gegeben ist: unter ihrer Hand ist alles zu an lebendigen Wesen worn“. In: SW XXI. S. 39. Z. 18-20.

19556SW XVIII. S. 37. Z. 7.

19557SW XVIII. S. 61. Z. 9-12.

19558SW XVIII. S. 111. Z. 11.

19559SW XVIII. S. 121. Z. 5-6.

19560SW XVIII. S. 132. Z. 34-36.

Auges redet er mit ihnen mit dem Feuergeist, mit der antiken Gestalt, mit dem Geist Asia.“¹⁹⁵⁶¹ Weitere Bezüge finden sich durch den Knaben und dessen „Sprachgeist“,¹⁹⁵⁶² vor allem aber in Bezug auf Goethe und dessen Gespräch mit dem Jüngling, der diesen zum „Vollbesitz der Sprache“¹⁹⁵⁶³ gebracht hat. Hofmannsthal deutet jedoch auch den problematischen Bann der drei Greise an.¹⁹⁵⁶⁴ Des weiteren zeigt sich das Motiv durch die geplanten Figuren von Frau und Mann,¹⁹⁵⁶⁵ durch den flötenspielenden Knaben¹⁹⁵⁶⁶ und eine weitere weibliche Figur.¹⁹⁵⁶⁷ Ein besonderer Bezug zur Sprache zeigt sich für das geplante 5. Szenarium: „Jüngling verlegen. Knabe spielt, ihn zu zerstreuen. Ungeheurer Begriff der reichen Sprache enthüllt sich: reichster Seelenbesitz: was ich sagen kann, muss ich leben. Was ich begriff, darf ich nicht entbehren“.¹⁹⁵⁶⁸

In den Notizen zu *Jupiter und Semele* (1900) findet sich das Motiv durch das Verhältnis eines Mädchens zu einem Jüngling, dessen „Gewalt der Worte“¹⁹⁵⁶⁹ sie spürt. So findet sie ihn: „von dem grenzenlosen Zauber der einfachsten Worte die er hervorstösst: Du - ich überwältigt: wahnsinnig.“¹⁹⁵⁷⁰ Dabei zeigt sich auch hier das Negative in Verbindung mit dem Motiv und der Liebe, heißt es doch: „Die Worte bei denen die Katastrophe erfolgt, sind Ich und Du“.¹⁹⁵⁷¹ Die Sprachlosigkeit zeigt sich dagegen durch den Hund („dass Gott den Hund stumm sein lasse“).¹⁹⁵⁷² Aber auch das Mädchen empfindet sich ihm gegenüber als „stummes Thier“,¹⁹⁵⁷³ welches zu ihm reden will, und empfindet gleichsam eine Eifersucht ob seiner Selbstgespräche,¹⁹⁵⁷⁴ während der Jüngling dem entgegenhält: „reden ist nicht für die lebendigen; im Wort ist immer die Sache und der Traum von der Sache zusammen“.¹⁹⁵⁷⁵ Ihrer Stummheit setzt der Jüngling seine Sprachgewalt gegenüber, wobei dieses Sprachvermögen negativ gedeutet wird: „Ja, ich vermag mich anders hinzugeben. In eine solche Wortgewalt mich zu verwandeln, vor der Du vergehen müsstest. Dein Wesen würde hinschmelzen und Du bliebest nichts als eine Kothlache, weinende Erinnerung an den einen Augenblick zu dem Du nie mehr emporkommst. Denn sieh indem ich auspreche: Ich und Du, so bricht schon das Chaos herein. Lass mich: ich will im Wörterbuche lesen“.¹⁹⁵⁷⁶

Weitere Bezüge innerhalb der dramatischen Fragmente finden sich in dem Dramenentwurf *Der Besuch der Göttin* (1900) durch die unsichere Frau des Töpfers („Manchmal sehr zerstreut bei ihren Reden“),¹⁹⁵⁷⁷ die ihrer jüngeren Schwester im Wesen gegenübersteht, in *Leda und der Schwan* (1900) durch Ledas Sehnsucht nach ihrer Familie, während sie von Seiten des Vaters Ablehnung spürt,¹⁹⁵⁷⁸ in *Das Festspiel der Liebe* (1900)

19561SW XVIII. S. 134. Z. 6-8.

19562SW XVIII. S. 134. Z. 21.

19563SW XVIII. S. 134. Z. 35.

19564SW XVIII. S. 135. Z. 6-9.

19565„[...] wie sie beide die Flammenschale entzünden, einander über der Flamme, ihrem gemeinsamen Kinde erblicken: einziger, unfassbarer, überschwänglicher Augenblick (für diesen Moment scheint das Wort Augenblick ent<sprechen>“. In: SW XVIII. S. 135. Z. 29-32.

19566„[...] in diesem erregten Augenblick giesst der Knabe Flötenspieler seine ganzen Schätze aus, die Ankommenden nennend: Fürsten, Thürmer, Küfer, Schiffer, Soldaten. Welche funkelnde Tiefe in jedem Begriff: bei der Nennung jedes Wortes werden sie von dem im Begriff innewohnenden Lebensodem, Lebensdrang angeschauert und sehen einander immer verlangender, verklärender, erkennender an“. In: SW XVIII. S.135. Z. 36-41.

19567SW XVIII. S. 137. Z. 13-14.

19568SW XVIII. S. 136. Z. 10-13.

19569SW XVIII. S. 155. Z. 8.

19570SW XVIII. S. 155. Z. 22-23.

19571SW XVIII. S. 155. Z. 14.

19572SW XVIII. S. 155. Z. 12-13.

Über den Hund, heißt es weiter: „Der Hund, der stumm verendet, ist die stumme Creatur“. In: SW XVIII. S. 157. Z. 3.

19573SW XVIII. S. 156. Z. 8-9.

Ihre Stummheit wird von ihr direkt an das Lieben gebunden: „Immer dich ganz zu besitzen, wäre zu viel: aber einmal gieb dich mir ganz. Ich liege unter Dir wie die stumme Creatur. Anderswo thust Du etwas das noch wirklicher ist, als wenn hier deine Hände an meinen Brüsten sind und Du in meinem Schoss liegst. Etwas was Verschmelzung bedeutet, während Du an mir bloss hinstreichelst.“ In: SW XVIII. S. 156. Z. 18-23.

19574SW XVIII. S. 157. Z. 5-8.

19575SW XVIII. S. 156. Z. 9-10.

So heißt es in den Notizen weiter: „diese Thierheit diese Stummheit Unlöslichkeit ist das Leben, das Reden ist die Verflüchtigung, Vergeistigung, Vernichtung.“ In: SW XVIII. S. 156. Z. 12-13.

19576SW XVIII. S. 156. Z. 24-30.

19577SW XVIII. S. 153. Z. 20-21.

19578Während die Mutter ihre Gefühle nicht thematisieren kann (SW XVIII. S. 146. Z. 27-28), fordert Leda sie dazu auf: „Leda:

durch den Einsiedler („er sagt etwas über das Geheimniss der Worte“) ¹⁹⁵⁷⁹ der mitunter Selbstgespräche führt (SW XVIII. S. 140. Z. 8), durch das Mädchen (Gerty), das auf die Worte des Einsiedlers reagiert ¹⁹⁵⁸⁰ oder durch das „weltliche[...] Gespräch“ ¹⁹⁵⁸¹ der beiden Liebenden.

Auch in dem Dramenentwurf *Valerie und Antonio* (1901) zeigt sich ein mehrfacher Bezug zur Sprache. So erinnert sich Valerie der bewundernden Worte ihres Ehemannes in Bezug auf Antonio. „Diese Worte dem abgegangenen Antonio nachgesprochen, fallen noch in Valeria’s Auftreten. Nachher (in II) erinnert sie sich sehr dieser Worte und nährt damit ihre erwachende Liebe zu Antonio“. ¹⁹⁵⁸² Das Gespräch mit einem Wahnsinnigen im IV. Akt lässt Valerie zu der Ahnung kommen, dass es eine Äußerlichkeit gibt, die man einem „gleichsam verdunkelten Ich“ ¹⁹⁵⁸³ gegenüberstellt. Dies führt letztendlich zu einer anderen Betrachtung ihres Begehrens für Antonio: „So ist das was ich vorhabe, dieses Inzwei-reissen des Liebeslebens schon ein geflissentlicher Schritt in en Wahnsinn hinein, oder in die Sünde. kommt mir dieses fremd-vertraute Wort plötzlich erleuchtend zu hilfe?“ ¹⁹⁵⁸⁴

In dem Dramenentwurf *Die Söhne des Fortunatus* (1900/1901) zeigt sich das Motiv durch den Monolog, den Fortunatus über seinen Selbstmord im Wald hält ¹⁹⁵⁸⁵ und durch das „furchtbare[...] Gespräch der beiden Brüder miteinander“ ¹⁹⁵⁸⁶ vor dem Mord. In den dazugehörigen Blättern mit Entwürfen zum Drama zeigt sich das Motiv ebenso durch Fortunatus, der sein Land beschreibt und gleichsam die Unzulänglichkeit der Sprache andeutet: „wie fasst ich Dich in Worte: da in Dir jeder Bach tausend Bäche jeder Schatten tausend Schattenerlebnisse: wie fasst ich Dich in Worte, da Du der Inhalt der Worte bist, die Zauberwelt der Worte“. ¹⁹⁵⁸⁷

In *Des Ödipus Ende* (1901) erweist sich Ödipus als zurückgezogen und schweigsam. In der Nähe des Haines jedoch bezieht sich Ödipus auf die Welt, was Antigone erlöst, hat sie unter seinem bisherigen Schweigen, was ihre Herkunft betrifft, gelitten: „Denn ihr Leben war Schweigen-hören, Wasser-schöpfen, endlose Pfade langsam gehen“. ¹⁹⁵⁸⁸ So bezieht sich nicht nur Antigone auf das bisherige Schweigen der Eltern, ¹⁹⁵⁸⁹ sondern auch Ödipus ist von seinen Worten ergriffen (SW XVIII. S. 259. Z. 10-11). Hofmannsthal gedachte das Motiv des weiteren auch durch den Gelähmten anzusprechen, über den sich die Hirten wundern, fragen sie sich doch ob er sprechen kann, wenn die Zunge doch „so lahm ist wie sein Leib.“ ¹⁹⁵⁹⁰ Der Sprachverlust zeigt sich in den Notizen, vor allem aber auch in Bezug auf den Hirten Dorco, als Druckmittel für sein Verhalten gegenüber den Mädchen. ¹⁹⁵⁹¹ Hofmannsthal gedachte das Motiv auch durch Theseus, der sich auf Antigone bezieht und ihre Vergangenheit ausklammert, einzubinden: „Jetzt sind nur wir, wie ausgesetzte auf einer Insel, wir und die stummen Wolken, wir und der wortlose Wind: aber dich sehe ich, kann Dich in die Arme nehmen, darf Dich in Besitz nehmen.“ ¹⁹⁵⁹²

In dem Dramenentwurf zu *König Kandaules* (1903) zeigt sich das Motiv durch den Wunsch des Königs, sich

Mutter davon sprich mir nicht - das ist so wie das Hervorkommen aus deinem Leib“. In: SW XVIII. S. 146. Z. 31-32.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 149. Z. 23, SW XVIII. S. 149. Z. 27-28.

19579SW XVIII. S. 138. Z. 28.

19580„[...] sie hört hauptsächlich das heraus Wert hut, durchfliegt tausendfach Gefilde des Traumes. (sie ist keine Träumerin und fühlt sich durch dieses Wort gerechtfertigt)“. In: SW XVIII. S. 139. Z. 5-7.

19581SW XVIII. S. 142. Z. 33.

19582SW XVIII. S. 248. Z. 17-20.

19583SW XVIII. S. 249. Z. 3.

19584SW XVIII. S. 249. Z. 8-11.

Des weiteren zeigt sich ein loser Bezug auf eine nicht festzulegende Figur, wenn es heißt: „Ich will keinen Priester, Zuspruch brauch ich nicht Der Garten wo ich sein war, spricht mir zu“. In: SW XVIII. S. 248. Z. 8-9.

19585SW XVIII. S. 157. Z. 24-25.

19586SW XVIII. S. 60. Z. 29.

19587SW XVIII. S. 458. Z. 15-17.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 458. Z. 25, SW XVIII. S. 458. Z. 42.

19588SW XVIII. S. 258. Z. 14-15.

19589„[...] alles was du und die Mutter nicht aussprechen konnten das ungeheure, unendliche, gegen einander: in mir hat sich ausgesprochen, hat sich vollzogen“. In: SW XVIII. S. 259. Z. 7-9.

19590SW XVIII. S. 266. Z. 19.

19591SW XVIII. S. 265. Z. 36-39.

19592SW XVIII. S. 251. Z. 1-3.

Ein weiterer Bezug zur Sprache zeigen sich ihre Notiz N 4: „Die Thiere. Ihre Sprache ist wohl nicht mannigfaltig aber mächtig und eindringlich“. In: SW XVIII. S. 252. Z. 22-23.

von der Form zu befreien, weshalb er sich in die Einsamkeit begibt und das „Gespräch mit den Göttern“¹⁹⁵⁹³ sucht. Auch plante Hofmannsthal das Motiv im III. Akt einzubinden durch die Kreuzigung der Stummen, die um die Geschehnisse der Nacht wissen, aber auch durch Gyges in Verbindung mit seinem Lieben, der dadurch wieder die Unzulänglichkeit der Sprache andeutet („Unbegreiflich schal und gemein erscheinen ihm die Worte der Dichter, die Äußerungen der Männer.“)¹⁹⁵⁹⁴ oder auch durch die Frage des Gyges wohin er sich begeben möge und mit welcher Frau er sich umgeben werde („mein wortlosen Verlangen stillen, mich erschöpfen“).¹⁹⁵⁹⁵

Des weiteren zeigt sich der Plan zur Einbindung des Motiv-Komplexes innerhalb der dramatischen Fragmente in den sehr losen Notizen zu *Carl* (1904), durch eben jenen Carl, dem Worte wie „Treue, Seele“¹⁹⁵⁹⁶ unerträglich sind, und durch das Gespräch zwischen Heinz und der Mutter über die todte Schwester,¹⁹⁵⁹⁷ in *Die letzten Abenteuer des Gomez Arrias* (1904) durch das Gespräch der Königin mit einem Geistlichen,¹⁹⁵⁹⁸ in dem dramatischen Entwurf *Hauptmann Aichinger* (1906) durch den Einwand des Hauptmannes auf die Worte des Grafen („ihre Mutter, Herr Graf, und meine Mutter - da sehe ich was für ein grobes Instrument die Sprache ist“)¹⁹⁵⁹⁹ oder auch in den losen Notizen zu *Der Traum* (1906) durch das Urteil des Königs.¹⁹⁶⁰⁰

Ebenso zeigt sich in dem frühen Dramenentwurf *Ascanio und Gioconda* (1892) ein hinreichender Bezug zum Motiv, verlangt es Bertuccio doch danach, mit Ascanio „ein kurzes Wort“¹⁹⁶⁰¹ zu wechseln. Während Bertuccio moralische und gesellschaftliche Sorgen um die Beziehung zwischen Ascanio und Gioconda quälen, verlangt es Gioconda nach Ascanio, um ihr leeres Leben weniger durch seine Gegenwart zu spüren: „Und eh du gehest, sag mir noch ein Wort, / Das mir die öden Pulse dieser Nacht / Mit gutem warmem Wein des Lebens füllt.“¹⁹⁶⁰² Gioconda widerspricht Ascanio dabei, der ihre Güte angesprochen hatte; gut sei der „stumme Teich“,¹⁹⁶⁰³ wobei ein deutlicher Bezug zur Natur erfolgt, doch nicht sie.¹⁹⁶⁰⁴ Während auch ihr Vetter Gioconda aufruft, ihr Verhalten zu bedenken, sitze sie doch wie eine Dirne bei Ascanio und rede mit ihm, woraufhin Gioconda ihn zum Schweigen aufruft, wisse er doch nicht „was Du trunken sprichst“.¹⁹⁶⁰⁵ Während Gioconda sagt „Dir ziemt es nicht zu sprechen, Herr“,¹⁹⁶⁰⁶ verweist ihr Vetter auf Giocondas Isolation zu den Menschen, was sich auch auf die Kommunikation auswirkt: „Allein und schweigsam, wo Gesellschaft frommte, / Verschlossen, wo Gespräch, gerührt, wo Lachen, / Hochmüthig, wo Gefälligkeit am Platz, / Und zu gefällig wohl, wo Rückhalt ziemt.“¹⁹⁶⁰⁷

Der auftretende Bertuccio ruft aber seinen Sohn zur Ordnung auf („Ei, du sprich nicht so laut / Und nicht in diesem Ton zu einem Weib!“),¹⁹⁶⁰⁸ jedoch allein deshalb weil seine Reden gegen das Benehmen eines Edelmannes verstoßen („Lern Dich benehmen, wie ein Edelmann, / Eh Du das grosse Wort zu führen wagst / Für Haus und Ehre“).¹⁹⁶⁰⁹ Der versuchte Einwand des Sohnes wird von Bertuccio niedergeworfen, indem er

19593SW XVIII. S. 273. Z. 19.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 278. Z. 23-27.

19594SW XVIII. S. 280. Z. 33-35.

19595SW XVIII. S. 281. Z. 24.

19596SW XVIII. S. 290. Z. 21.

19597SW XVIII. S. 292. Z. 27.

19598„Gespräch mit ihrem Secretär, der ein Priester ist. Was ist Seele, was ist Leib? Jener freche Blick des Hauptmanns hat sie tief aufgestört sie stellt die spitzesten Fragen“. In: SW XVIII. S. 287-288. Z. 36-371.

19599SW XVIII. S. 327. Z. 21-23.

Auch in Bezug auf eine weitere Figur des Dramenplanes zeigt sich das Motiv: „Die Schwester der Pensionsvorsteherin: o ich verstehe equivoque Situationen, ohne sie mit einem Wort zu berühren.“ In: SW XVIII. S. 329. Z. 16-17.

19600„[...] junger Mann. aus frechheit schüchtern, ungenlenk im Reden aus Überfülle der Phantasie“. In: SW XVIII. S. 111. Z. 16-17.

19601SW XVIII. S. 77. Z. 2.

19602SW XVIII. S. 77. Z. 26-28.

19603SW XVIII. S. 78. Z. 8.

19604SW XVIII. S. 78. Z. 16-27.

19605SW XVIII. S. 78. Z. 35.

19606SW XVIII. S. 79. Z. 13.

19607SW XVIII. S. 79. Z. 31-34.

19608SW XVIII. S. 80. Z. 9-10.

19609SW XVIII. S. 80. Z. 14-16.

ihn neuerlich aufruft zu schweigen. ¹⁹⁶¹⁰ Auch Gioconda ruft ihren Onkel auf, das Thema besser unberührt zu lassen: „Ich bitte, Ohm / Man spricht am besten nicht von manchen Dingen / Sind sie einmal vorbei.“ ¹⁹⁶¹¹ Das Schweigen befürwortet Gioconda auch in dem Gespräch mit Ascanio um Ippolitos Liebe. Ascanios Frage, ob sie denn nicht um Ippolitos Liebe wisse, führt bei ihr zu dem Bekenntnis, dass er das niemals angesprochen habe, was sie ihm hoch anrechne, da sie dieses Geständnis nur geängstigt hätte. ¹⁹⁶¹² Nach Giocondas Abgang, tritt neuerlich Bertuccio auf; anders als andere Ästhetizisten, ergreift Ascanio hier die Initiative und spricht Bertuccio auf sein Verhältnis zu Gioconda an. Doch zeigt sich genau darin seine mangelhafte Kommunikation. Unerfahren wirkt er, wenn er sich an Bertuccio wendet: „Erlaubt, dass ich den Anfang mache, Herr. / Ich seh, er wird Euch schwer. Ihr wollt mich fragen, / Nein, fragen ist´s wohl nicht; Ihr wollt mir sagen, / Nein sagen wollt´ Ihr´s nicht, sonst schwiagt Ihr nicht.“ ¹⁹⁶¹³ Ascanio spielt die Beziehung zu Gioconda damit herunter, sei diese doch dominiert durch das Gespräch („Und von der Hiacynthenzucht plaudern, / Von Farbenwahl für meines neuen Pagen“). ¹⁹⁶¹⁴

„Zu plaudern um des plauderns willen, um
Der guten Kunst des leichten plauderns willen,
Das in Florenz bald niemand mehr versteht:
Anmutig dilettantenhaft, so wie
Die guten Herren und graciösen Damen“ ¹⁹⁶¹⁵

Obwohl Gioconda sich der Sprache gegenüber distanziert gezeigt hatte, schildert Ascanio ihrem Oheim, dass ihre Beziehung nur auf der Basis des Gespräches beruhe. Bertuccio erkennt sogleich, dass Ascanio es versucht, sich dank seiner vermeintlichen Sprachgewandtheit hier zu erklären („Sehr gut und schön gesagt! ein wenig rasch / Doch gut und schön gesagt“), ¹⁹⁶¹⁶ doch kann Ascanio durch seine Reden ihm keine Versicherung schaffen; so führe er zwar mit Gioconda Gespräche über „Titus Livius, Macchiavell, / Bis zur Musik und Zucht von Hiacynthen“, ¹⁹⁶¹⁷ doch wisse er auch von anderen Gesprächen, die er mit anderen Damen habe, wobei er hier durch die Sprache eine erotische Beziehung anklingen lässt. So äußert sich der Oheim letztendlich kritisch ob der Rede des Ästhetizisten, mit der er ihn hatte versichern wollen: „Er spricht zu gut, um nicht manchmal zu lügen: / Doch was ich glauben darf, darf mir genügen.“ ¹⁹⁶¹⁸

Im Gespräch zwischen Francesca und Ippolito will diese die Traurigkeit des Vettters aufbrechen, indem sie ihm das „Zauberwort“ ¹⁹⁶¹⁹ sagt, das ihn aus seinem Zustand befreit, wobei sie auf den Namen Giocondas anspielt. Doch auch Ippolito ruft sein Gegenüber zum Schweigen auf, ¹⁹⁶²⁰ was auch damit in Verbindung steht, dass Francesca öffentlich von seiner Zuneigung zu Gioconda gesprochen hatte. Doch Francesca hebt Ippolito hervor, der mit seinem Schweigen über die Reden ihrer eigenen Verehrer steht – so ihr Empfinden.

„Mit Huldigung von Euch und Euresgleichen,
Mit süßsen Reden und verrückten Schwüren
[...]
Oder solch ein Siege wie dieser hier:
Von einem herben Mann, verschwiegnen Wesens
Schwerathmend eingestanden, nicht mit Worten
Die bunt, bequem das kaumgefühlte kleiden:
Mit stummer Sprache, die nicht lügen kann:
Mit Huldigung des ganzen gebannten Seins.
Was ist mehr wert?“ ¹⁹⁶²¹

Ippolito aber bekennt, dass er befürchtet, dass die Herren der Häuser Amidei und Buondelmonte Ascanio

-
- 19610SW XVIII. S. 80. Z. 24.
19611SW XVIII. S. 80. Z. 31-33.
19612SW XVIII. S. 83. Z. 6-12.
19613SW XVIII. S. 84. Z. 11-14.
19614SW XVIII. S. 85. Z. 26-27.
19615SW XVIII. S. 85. Z. 31-35.
19616SW XVIII. S. 85. Z. 39-40.
19617SW XVIII. S. 86. Z. 4-5.
19618SW XVIII. S. 87. Z. 17-18.
19619SW XVIII. S. 88. Z. 18.
19620SW XVIII. S. 88. Z. 28.
19621SW XVIII. S. 89. Z. 5-16.

und Gioconda verheiratet werden („mit verschwiegen Worten“),¹⁹⁶²² was den Verlust von Giocondas Schönheit zur Folge hätte. Aber gerade ihr müdes Wesen und die damit verbindliche Schönheit, habe ihn ergriffen mit „stillem Schwellen und verschwiegnen Schmerzen“.¹⁹⁶²³ Ippolito bekennt ihr nie leicht erregt worden zu sein von einer Frau, doch Gioconda habe ihn erfüllt wie ein Fieber und ihm gleichsam seine eigenen Worte wie die eines Fremden erscheinen lassen.

Als es zum Aufeinandertreffen zwischen Ascanio und Francesca kommt, schmeichelt sie seinem narzisstischen Wesen, das ihn nächstens durch die Stadt gehen lässt und das „vertrauliche Gespräch der Menschen“¹⁹⁶²⁴ belauschen lässt. Hatte Bertuccio noch Ascanios Sprachgewandtheit angesprochen, zeigt sich nun an Francesca, dass sie dies ebenso versteht. So bestärkt sie seinen Narzissmus, wenn sie seinem Wesen schmeichelt, dem „alles dienend offen steht“,¹⁹⁶²⁵ auch durch seine Sprache. Davon ergriffen, äußert Ascanio: „Sagt das noch einmal, so wie Ihr's gesagt: / Dass Ihr in müssen Träumen meiner denkt: / Es klang so schön und gieng so schnell vorbei!“¹⁹⁶²⁶

Dass die Sprache aber ebenso seinen Narzissmus angreifen kann, zeigt sich durch Madonna Gaetana, die ihn den Bräutigam der Gioconda heißt, was Ascanio äußern lässt: „Was sagt Ihr da, / Madonna Gaetana? Welches Wort?“¹⁹⁶²⁷ Gaetana jedoch verstärkt den Angriff auf sein narzisstisches Wesen, habe sie doch von dem „Zwiegespräch“¹⁹⁶²⁸ zwischen ihm und Bertuccio gehört und wie man ihn gezwungen habe, Gioconda zur Braut zu nehmen.

Des weiteren kommt es aber auch zu einem Gespräch zwischen Ascanio und Ippolito, in dem sie über die Liebesfähigkeit Giocondas reden, sowie über Ascanios Beziehung zu ihr. Ihr Wesen, so Ascanio, liebe es sich in Tiefen aufzuhalten, dort wo „Worte sinnlos werden“.¹⁹⁶²⁹ Während Ascanio bekennt, dass ihn ihr müdes Wesen ergriffen habe, hebt Ippolito hervor, dass Gioconda eine „verschwieg'ne Seele“¹⁹⁶³⁰ habe, die wiederum sein Wesen, das schwer erregbar ist, ergriffen habe.

Erst durch das Gespräch zwischen Melusina und Gioconda, wird die Ästhetizistin mit der wirklichen Angst konfrontiert Ascanio, aufgrund der Verlobung, zu verlieren. Gioconda bekennt hier ihre Angst, eine Angst die sie schwer fassen kann und die stärker ist als die Angst vor dem Tod; diese bindet sie ebenso an die Stille („Wenn alles still ist; wo man laufen will, / Und kann nicht; schreien, und der Laut versagt“).¹⁹⁶³¹

Im letzten Gespräch Ascanios mit Gioconda innerhalb des Dramenfragments fürchtet Gioconda, dass der geliebte Ascanio unwillig zu ihr gekommen sei; so will sie die Augen schließen, vor dem erwarteten Ungemach, wenn er zu ihr spricht.¹⁹⁶³² Doch statt für sich wirbt er für Ippolito und bekennt die Besonderheit dieser Liebe, werbe er doch nicht mit den gewöhnlichen Worten um sie: „Mit Worten nicht. Er scheut die angegriff'nen / Entweihten Worte, deren Seele todt ist. / Allein mit Blicken wohl“.¹⁹⁶³³ Ascanio verstärkt Giocondas Empfinden noch dadurch, dass er wahrlich für sich und nicht für den Freund werbe, indem er ihre lange Bekanntschaft beschwört, kannte er sie doch schon seit Kindertagen, wie sie mit einer „wunderbaren, fremden Sprache / Mit dem gemeinen Leben“¹⁹⁶³⁴ redete. Hatte sie zuvor immer ihre Distanz zur Sprache bekannt, offenbart sie ihm nun ihre Liebe und heißt zudem ihre Sprache gespeist von seinem Einfluss auf sie: „sag: / Sprech ich ein Wort zu Dir, das Dir nicht klingt / Wie eitles Echo Deiner eignen Worte?“¹⁹⁶³⁵ Doch ruft sie Ascanio in ihrer Rede an ihn zum Schweigen auf, und betont damit gleichsam die Unzulänglichkeit der Sprache.¹⁹⁶³⁶ Doch gleich darauf, obwohl sie das Unzureichende der Sprache angesprochen hatte, ruft sie ihn nun dazu auf, ihre Offenbarung zu erwidern: „Ich bitte sage mir:

19622SW XVIII. S. 90. Z. 9.

19623SW XVIII. S. 90. Z. 21.

19624SW XVIII. S. 95. Z. 21.

19625SW XVIII. S. 96. Z. 6.

19626SW XVIII. S. 96. Z. 8-10.

19627SW XVIII. S. 97. Z. 11-12.

19628SW XVIII. S. 97. Z. 20.

19629SW XVIII. S. 98. Z. 33.

19630SW XVIII. S. 99. Z. 12.

19631SW XVIII. S. 101. Z. 27-28.

19632SW XVIII. S. 106. Z. 33.

19633SW XVIII. S. 107. Z. 25-27.

19634SW XVIII. S. 108. Z. 16-17.

19635SW XVIII. S. 109. Z. 3-5.

19636SW XVIII. S. 109. Z. 9-15.

dass Du mich liebst, / Mit Worten, die berauschen und betäuben“.¹⁹⁶³⁷ Doch Ascanio versagt auch hier, wie bei Bertuccio zuvor. Die Worte finden nicht statt, vielmehr nimmt er sie in die Arme und löscht das Licht, eine Geste, die die Nähe zum Tod ausdrückt.

Auch zeigt sich des weiteren in den Notizen die Verbindung zwischen dem Wesen und dem Sprachvermögen; so spricht Gioconda von „hochmütigem Schweigen“¹⁹⁶³⁸ und „stumme Angst im Blick“.¹⁹⁶³⁹

In *Die Bacchen nach Euripides* (1892) findet sich ebenso ein kurzer Bezug zum Motiv, heißt es die Beziehung zwischen Pentheus und seiner Mutter betreffend: „Wie er mit der Mutter allein ist, plötzliches Stillschweigen“.¹⁹⁶⁴⁰

Das Motiv zeigt sich ebenso in dem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892). Den Mangel an sozialer Interaktion deutet Hofmannsthal schon in der Beschreibung der Szene an, in der die Schüler Tizians still auf Polstern und Teppichen liegen. Wenn es schließlich zum Sprechen kommt, dann ist dieses primär bezogen auf das eigene Empfinden, auf die Wahrnehmung der Welt und die Kunst, die die Schüler bedroht sehen durch den Tod des Meisters. Dessen Worte hatte Gianino früher schon nicht verstehen können, noch bevor Tizian im Sterben lag. Bedingt ist dies dadurch, dass Tizian sich in seiner Kunstauffassung von der der Schüler unterscheidet („Er sprach schon früher, was ich nicht verstand, / Gebietend ausgestreckt die blasse Hand ...“) ¹⁹⁶⁴¹ und Tizian in der Kunst suchte, sich „selber zu beweisen, daß er lebte“.¹⁹⁶⁴² Tizianello berichtet nach der Rückkehr zu den Schülern seines Vaters, dass Tizian wieder zur Ruhe gefunden habe („mit den Mädchen plaudert er wie immer“).¹⁹⁶⁴³ Konträr dazu zeigt sich Gianinos ästhetizistische Beschreibung der Nacht; innerhalb einer übermächtigen Einbindung von Motiven, die Gianinos ästhetizistisches Wesen und eine dergleichen geartete Betrachtung der Nacht zeigen, zeigt sich bei ihm eine Distanz zur Sprache: „Und was da war, ist mir in eins verflossen: / In eine überstarke, schwere Pracht, / Die Sinne stumm und Worte sinnlos macht.“¹⁹⁶⁴⁴ Auch ahnt Gianino in einem „steinern stillen Schweigen“¹⁹⁶⁴⁵ die Faszination, die in eine Lebendigkeit der Stadt Venedigs übergeht, zu sich emporschwingen. Desiderio der Gianino heißt, dass die Stadt nur durch die Ferne verlockend wirkt, zeigt ebenso einen problematischen Bezug zur Sprache. So distanziert er sich von den Menschen unten in der Stadt, wenn er sagt: „Und ihre Welt mit unsern Worten nennen... / Denn unsre Wonne oder unsre Pein / Hat mit der ihren nur das Wort gemein... “. ¹⁹⁶⁴⁶ Gemeinsam sei ihnen nur die Sprache, die Schönheit aber, die sie in der Kunst finden könnten, sei in der Welt der gewöhnlichen Menschen nicht gegeben. Tizianello ist es, der zudem Giocondos Weggang über Nacht beschreibt, wie er mit „eifersüchtge[n] Worte[n]“¹⁹⁶⁴⁷ auf den Lippen die Pforte des Hauses überschritten hatte. Die Thematisierung des Motivs zeigt sich auch durch Antonio, der Tizians Kunstauffassung thematisiert; für ihn ist es die lebendige Natur, die sich „seinem Blick [...] stumm entgegengedehnte“¹⁹⁶⁴⁸ und in seinen Gemälden verewigt werden wollte.

Durch die Mädchen, die berichten wie Tizian sie im Sterben gemalt hat, ästhetisiert Tizianello den Tod seines Vaters und verbindet dies mit einem erhofften Schweigen („O käm ihm jetzt der Tod, mit sanftem Neigen, / In dieser schönen Trunkenheit, im Schweigen!“).¹⁹⁶⁴⁹ Lavinia, die er ebenso gemalt hatte, erzählt zudem von der Ruhe, mit der Tizian selbst dem Tod entgegengieht („Indes er so dem Leben Leben gab, //

19637SW XVIII. S. 109. Z. 23-24.

19638SW XVIII. S. 399. Z. 33.

19639SW XVIII. S. 399. Z. 34.

Siehe (Notizen): SW XVIII. S. 401. Z. 25, SW XVIII. S. 406. Z. 33, SW XVIII. S. 402. Z. 1-2.

19640SW XVIII. S. 56. Z. 3.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S.48. Z. 38-39.

19641SW III. S. 42. Z. 28-29.

19642SW III. S. 42. Z. 35.

19643SW III. S. 43. Z. 5.

19644SW III. S. 44. Z. 35-37.

19645SW III. S. 45. Z. 14.

19646SW III. S. 46. Z. 1-3.

19647SW III. S. 47. Z. 10.

19648SW III. S. 49. Z. 2.

19649SW III. S. 50. Z. 2-3.

Sprach er mit Ruhe viel von seinem Grab“).¹⁹⁶⁵⁰

In den Notizen zeigt sich dagegen die Bedeutung die Sprache haben kann. So heißt es hier: „Worte sind der ohnmächtige Text zur Harmonie oder Disharmonie der Seelen“.¹⁹⁶⁵¹ Hier zeigt sich das Motiv auch in Verbindung mit der Naivität,¹⁹⁶⁵² als auch durch die Stille in Verbindung mit Desiderio („Du liebst es stumm (a) durch unsre / (b) in unsrer Schaar zu wandern“)¹⁹⁶⁵³ und durch die Beredsamkeit des Tizian: dieser, der sonst „nie von seinen Arbeiten spricht“,¹⁹⁶⁵⁴ schildert „diesmal das grosse dionysische, das purpurschwere Geheimniss des Lebens“.¹⁹⁶⁵⁵ In der Handschrift 3 H³, im Gespräch zwischen Desiderio, Gianino und Tizianello, zeigen sich weitere Aspekte für das nicht vollendete Drama. Während Tizianello anspricht, dass man nun miteinander reden wird, stellt Gianino dem entgegen, dass er durch das Reden eine Beklemmung bewirken wird.¹⁹⁶⁵⁶ Desiderio hebt in diesem Zusammenhang nicht den Dialog, sondern den Monolog hervor: „Und einsam mit mir selber viel zu sprechen“.¹⁹⁶⁵⁷ Nach dessen Weggang besinnt sich Gianino auf sich selbst, wünschend, dass immer alle über ihn reden würden.¹⁹⁶⁵⁸ In dem 2. dramatischen Fragment zeigt sich das Motiv allein durch Gianinos Angst vor dem Tod („Ich werde immer stumm daneben stehn, / Wo Menschen lachen, und mit starrem Blick“).¹⁹⁶⁵⁹ Geschlafen habe er auf den Stufen, doch bei seinem Erwachen sei sein „erste[s] Wort“¹⁹⁶⁶⁰ Tod gewesen.

Wenige Bezüge zur Sprache finden sich auch in den Prosagedichten, so in *Die Rose und der Schreibtisch* (1892). Im Traum hört der Ästhetizist die Kunstgegenstände seiner Wohnung gegen die von ihm mitgebrachte natürliche Rose aufbegehren: „Ich fühlte beim Athmen den Duft der erwärmten Rose herschweben und hörte leises Reden.“¹⁹⁶⁶¹ Es ist bezeichnend, dass der Ästhetizist im Traum nicht einen Menschen sprechen hört, sondern die Porzellanrose „des alt-wiener Tintenzeuges“.¹⁹⁶⁶² Ein Bezug zur Sprache findet sich ebenso im 3. Prosagedicht, indem die Gespenster zu Alice Morrison eine „geheimnisvolle orientalische Sprache sprechen“.¹⁹⁶⁶³ Deutlich zeigt sich das Motiv bzw. die Unfähigkeit des Ästhetizisten Teil des sozialen Lebens zu sein, weil er eben die Fragen des Engels in Bezug auf Leben nicht versteht, in Hofmannsthals 5. Prosagedicht *Gerechtigkeit* (1893): „ich versuchte ihn zu begreifen, aber es gelang mir nicht; mein Denken erlosch, unfähig den lebendigen Sinn des Wortes zu erfassen; vor meinem inneren Aug stand eine leere Wand“.¹⁹⁶⁶⁴ Erst im 24. Prosagedicht *Kaiser Maximilian reitet* (1895) kommt Hofmannsthal neuerlich auf das Motiv zu sprechen, allerdings durch die außerordentliche Sprachfähigkeit des Kaisers.¹⁹⁶⁶⁵ Abschließend geht Hofmannsthal innerhalb der Prosagedichte noch einmal in dem 29. Prosagedicht (1898) auf das Motiv ein, allerdings steht sie in diesem Gedicht in Bezug mit der Unsicherheit des lyrischen Ichs und dem Erleben der Liebe: „da ein Wort mich verdüstert wie Rauch aus Zauberkräutern meine Gedichte aber unheimlicher sind als der Wald offener als ein Schiff“.¹⁹⁶⁶⁶

19650SW III. S. 50-51. Z. 34//1.

19651SW III. S. 346. Z. 30.

19652„Wer die Einfalt hätte könnte alles wirken, wenn er aber die Einfalt nicht hat so / ist sein Wirken ohnmächtig. Ist denn nicht dies ein grosses Wunder, dass du mir / Worten Gedanken malen kannst und durch Zeichen Klänge ausdrücken; und wirkt / es nicht der Einfältige der einen Knaben erst zu sprechen lehrt und dann Gespro/chenes zu schreiben“. In: SW III. S. 352. Z. 3-7.

Siehe (Notizen): SW III. S. 354. Z. 17-21,

19653SW III. S. 362. Z. 39-40.

19654SW III. S. 348. Z. 23.

19655SW III. S. 348. Z. 24-25.

19656SW III. S. 357. Z. 23-29.

19657SW III. S. 357. Z. 42.

19658SW III. S. 360. Z. 28.

Siehe (Notizen): SW III. S. 358. Z. 46.

19659SW III. S. 234. Z. 19-20.

19660SW III. S. 234. Z. 29.

19661SW XXIX. S. 227. Z. 11-13.

19662SW XXIX. S. 227. Z. 13.

19663SW XXIX. S. 228. Z. 6.

19664SW XXIX. S. 230. Z. 6-8.

19665So nimmt Hofmannsthal dazu Bezug in der Notiz N2: „das Reden mit 7 Hauptleuten in ihren Sprachen“ (SW XXIX. S. 238. Z. 5) oder in der Notiz N 3 (SW XXIX. S. 238. Z. 19).

19666SW XXIX. S. 240. Z. 23-25.

Innerhalb der dem Nachlass zuzuordnenden Romanpläne zeigt sich das Motiv bereits in *Roman vom Geben und Nehmen* (1892-1895), durch ein geplantes Gespräch angedeutet zwischen Lenau und Sophie Löwenthal: „Das Durchseelen des Ganzen Körpers: redende Hände, die wachen lieben Lippen nichts was an das thierisch stumme erinnert“. ¹⁹⁶⁶⁷ Deutlich wird damit auch hier, dass für Hofmannsthal der Kommunikationslosigkeit etwas Tierisches anhaftet. Des weiteren zeigt sich das Motiv in den losen Notizen zu *Roman des inneren Lebens* (1893-1894), ¹⁹⁶⁶⁸ so in dem Gespräch zweier Freunde, ¹⁹⁶⁶⁹ durch die geplanten Gespräche für das erste Kapitel ¹⁹⁶⁷⁰ oder die Gespräche Josephine von Wertheimsteins über Wien ¹⁹⁶⁷¹ und ihren als wahr empfundenen Gehalt, ¹⁹⁶⁷² wie auch durch die mangelhafte Bedeutung, die Worten beigemessen wird. ¹⁹⁶⁷³

Ebenso findet sich das Motiv in *Dialoge über die Kunst* (1893-1894) angedacht („Vorliebe für gewisse Worte“), ¹⁹⁶⁷⁴ wie auch in den Notizen zum *Familienroman* (1893-1895), hier im Zusammenhang mit der Schilderung der einzelnen Figuren innerhalb eines Familiengefüges („das Gespräch eines theilnehmenden jungen, eines desillusionierten alten Freundes und alles was ringsherum schwingt und schwebt“). ¹⁹⁶⁷⁵

In dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) ¹⁹⁶⁷⁶ erweist sich auch Claudio als unfähig im Umgang mit anderen Menschen, was sich auch an seiner Kommunikation zeigt. ¹⁹⁶⁷⁷ Dabei offenbart Hofmannsthal's Werk eine „sprachliche Brillanz der Verse“, ¹⁹⁶⁷⁸ die über die „fatale[n] Erkenntnisse“ ¹⁹⁶⁷⁹ hinwegtäuschen kann, die Claudio für sein Leben gewinnt. ¹⁹⁶⁸⁰

Die Rückkehr zur Natur wird bei Claudio durch den Einbruch der Nacht aufgebrochen. Stattdessen gibt sich Claudio wieder seinem ästhetizistischen Sehnen hin, das auf die Antike abzielt und die Stille einschließt („Verschwiegne Flut, die nie ein Kiel geteilt“). ¹⁹⁶⁸¹ Aber die Sehnsucht nach der Lösung von der Künstlichkeit bleibt bestehen, sieht er doch die einfachen Menschen, die in einem sozialen Verhältnis zueinanderstehen: „Und wenn wohl einem Leid geschah, / So trösten sie ... ich habe Trösten nie gelernt. / Sie können sich mit einfachen Worten, / Was nötig zum Weinen und Lachen, sagen.“ ¹⁹⁶⁸²

Claudio bekennt die eigene Distanz zum wahren Menschenleben, sieht er sich im „Innern stummgeboren“. ¹⁹⁶⁸³ Doch mit dem sehnsüchtigen Spiel der Geige, wird er auf seine Jugend zurückgeworfen, als „ströme

19667SW XXXVII. S. 70. Z. 1-2.

19668SW XXXVII. S. 75. Z. 19.

19669SW XXXVII. S. 82. Z. 5.

19670SW XXXVII. S. 82. Z.17-18.

19671SW XXXVII. S. 82. Z. 26-29.

19672SW XXXVII. S. 83. Z. 4-5.

19673SW XXXVII. S. 88. Z. 28,

19674SW XXXVII. S. 99. Z. 2.

19675SW XXXVII. S. 106. Z. 22-24.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 85. Z. 4, SW XXXVII. S. 86. Z. 1, SW XXXVII. S. 86. Z. 5, SW XXXVII. S. 86. Z. 20, SW XXXVII. S. 86. Z. 26, SW XXXVII. S. 102. Z. 8, SW XXXVII. S. 102. Z. 20.

19676Am 14. Februar 1921 schreibt Hofmannsthal an Anton Wildgans: „Es ist das Problem, das mich oft gequält u. beängstigt hat (schon im >Tor u. Tod<, am stärksten in dem >Brief< des Lord Chandos ...) – wie kommt das einsame Individuum dazu, sich durch die Sprache mit der Gesellschaft zu verknüpfen, ja durch sie, ob es will oder nicht, rettungslos mit ihr verknüpft zu sein? – und weiterhin: wie kann der Sprechende noch handeln – da ja ein Sprechen schon Erkenntnis, also Aufhebung des Handelns ist - - mein persönlicher mich nicht loslassender Aspect der ewigen Antinomie vom Sprechen und Tun, Erkennen u. Leben ...“ In: SW III. S. 478. Z. 27-34.

19677Diese Unfähigkeit wird auch von Martin Erich Schmid betont, der einen Zusammenhang zwischen sprachlichem Mangel und gesellschaftlichem Umgang erkannt hat: „Ihm ist verwehrt, zu den Menschen zu kommen, weil ihm die Sprache fehlt; seine Sprache ist Kunstform, narzisstisches l'art pour l'art. Ihm fehlt jene Sprache, die vom Innern zum Innern geht“ In: Schmid, Martin Erich: Symbol und Funktion der Musik im Werk Hugo von Hofmannsthal's. Carl Winter Universitätsverlag. Heidelberg, 1968. S. 57.

19678Mauser, Wolfram: Hugo von Hofmannsthal. Kritische Information. Wilhelm Fink Verlag. München. 1977, S. 29.

19679Mauser: S. 29.

19680Mauser führt an, dass Hofmannsthal auch noch 1927 darüber klagt, dass in seinen frühen Schriften vermeintlich nur das Schöne gesehen wurde (In: Mausers, S. 30), und vermerkt: „Konnte die Mehrzahl der Leser das Desillusionierende der Aussage im Kleid der erlesenen Darbietungsweise erkennen? Konnte sie den Widerspruch zwischen betörend schönen Versen und den tödlichen Folgen einer Lebensführung erkennen, die in letzter Konsequenz solche Dichtung produzierte?“ In: Mausers, S. 29.

19681SW III. S. 64. Z. 12.

19682SW III. S. 64. Z. 30-33.

19683SW III. S. 65. Z. 4.

von den alten, stillen Mauern / Mein Leben flutend und verklärt herein.“¹⁹⁶⁸⁴ Die Stille, die Claudio in seinem Innern empfindet, spiegelt sich gleichsam auch durch seine künstlichen Räumlichkeiten wieder. Die Unfähigkeit zur Sprache zeigt sich des weiteren auch durch die Konfrontation mit dem Tod, wenn Hofmannsthal ihn sagen lässt: „Ich fürchte mich. Geh weg! Ich kann nicht schrei'n.“¹⁹⁶⁸⁵ Mit der Erkenntnis, ob seines Lebensversäumnisses, will Claudio sich ans Leben binden, denn: die „tiefste Lebenssehnsucht schreit in mir.“¹⁹⁶⁸⁶ Mit Annäherung an das Leben, hat Claudio wieder zur Sprache gefunden, während er in seinem bisherigen Leben nur einen „Tausch von Schein und Worten leer“¹⁹⁶⁸⁷ gelebt hatte und dies nun als Grund sieht, für den Tod noch nicht reif zu sein. Als zusätzlichen Beleg verweist er auf die Liebesbriefe, habe er doch nie die tiefe Liebe und den Gehalt der Worte wahrhaft empfunden („Meinst du, ich hätte je gespürt, was die – / Gespürt, was ich als Antwort schien zu sagen?!“).¹⁹⁶⁸⁸ Was Claudio früher zu wenig hatte, die Bereitschaft zum Reden, deutet der Tod nun als Übermaß an; er möge lieber schweigen und lernen, als sich jetzt verzweifelt ans Leben zu klammern.¹⁹⁶⁸⁹ Zum Schweigen ruft der Tod Claudio neuerlich auf,¹⁹⁶⁹⁰ als er die Mutter ruft, um sie zur Rückkehr zu bewegen. So verlangt es Claudio hier wiederholt zu sprechen, da wo er immer, auch der Mutter gegenüber, geschwiegen hatte: „Laß mich dir einmal mit den Lippen hier, / Den zuckenden, die immer schmalgepreßt, / Hochmütig schwiegen, laß mich doch vor dir / So auf den Knien .. Ruf sie! Halt sie fest!“¹⁹⁶⁹¹

Auch die frühere Geliebte Claudios, resümierend ihre Vergangenheit und sein mangelhaftes Lieben anklagend, gedenkt seiner Geschenke und deutet dadurch seine eigentliche sprachliche Distanz zu ihr an („das wurde alles schön / Und redete mit wachen, lieben Lippen!“).¹⁹⁶⁹² Konträr dazu steht der frühere Freund Claudios, der beklagt, dass er sich ihm mit „feinen Worten“¹⁹⁶⁹³ genähert habe, so dass sich hier zeigt, dass er es verstand, ihn mit seinen Worten anzuziehen: „Scheinbar gepackt von was auch mich bewegte .. / Ich hab dich, sagtest du, gemahnt an Dinge, / Die heimlich in dir schliefen, wie der Wind“.¹⁹⁶⁹⁴ An sich selbst bemerkt der Freund, im Sinne des Gefühls, dass er sich unter ihm stehend sieht, dass ihm das „Wort / Mißtrausch und verschüttet starb am Weg.“¹⁹⁶⁹⁵ Nach Claudios Konfrontation mit seinem früheren Freund klagt er ebenso seine Unfähigkeit im Leben an.¹⁹⁶⁹⁶

Auch in *Der Tor und der Tod Prolog* (1893) zeigt sich die Thematisierung der Kommunikation zwischen den Freunden, die ihre gemeinsame Zeit damit verbringen, miteinander zu plaudern (SW III. S. 242. Z. 21-26). Das Schlendern der beiden Freunde Galeotto und Andrea ist aber nicht von einem gemeinschaftlichen Plaudern begleitet, sondern von Stille, gehen sie doch „schweigend“¹⁹⁶⁹⁷ durch die „stillen Sonntagsstrassen“.¹⁹⁶⁹⁸ Auch in den sehr losen Notizen zu *Das Glück am Weg* (1893) deutet sich Hofmannsthals Beschäftigung mit diesem Motiv-Komplex an. Hofmannsthal plante den Bruch im Liebeserleben der Braut zu schildern; ahnend, dass das Leben nicht nur aus Glück besteht, notierte er: „sie wird nichts reden, ihr ist nur als ob ihr Herz einen Sprung bekommen hätte: so ist eben das Leben.“¹⁹⁶⁹⁹ Die Kommunikationslosigkeit erscheint hier aber mehr als logische Konsequenz aus ihrem Kummer. Ebenso zeigt sich in *Landstraße des Lebens* (1893) die Einbindung des Motivs. So erhebt sich die Vergangenheit zwar über ihre Schwestern die Gegenwart und die Zukunft, doch verbindet Hofmannsthal sie neben Schönheit auch

19684SW III. S. 69. Z. 14-15.
 19685SW III. S. 70. Z. 24.
 19686SW III. S. 72. Z. 32.
 19687SW III. S. 73. Z. 15.
 19688SW III. S. 73. Z. 19-20.
 19689SW III. S. 73. Z. 31.
 19690SW III. S. 75. Z. 1.
 19691SW III. S. 75. Z. 4-7.
 19692SW III. S. 75. Z. 32-33.
 19693SW III. S. 77. Z. 2.
 19694SW III. S. 77. Z. 3-5.
 19695SW III. S. 77. Z. 27-28.
 19696SW III. S. 78. Z. 31-35.
 19697SW III. S. 245. Z. 26.
 19698SW III. S. 245. Z. 27.
 19699SW III. S. 250. Z. 13-14.

mit der Stille („Auf silbernen Sohlen mit schweigenden Lippen Gegürtet mit unbegreiflicher Schönheit“).¹⁹⁷⁰⁰ Innerhalb der sehr losen Notizen zu *Wo zwei Gärten aneinanderstossen* (1897) zeigt sich ebenso die geplante Einbindung des Motiv-Komplexes, in der Schilderung des Gespräches zwischen einem Mann und einer Frau, deren Gespräch sich dadurch auszeichnet, dass beide sich nicht verstehen (SW III. S. 262. Z. 22-23). Dabei plante, wie aus den losen Notizen ersichtlich wurde, Hofmannsthal, den Mann ästhetizistisch zu gestalten, auch im Hinblick auf die Kommunikation („wird das Wort erst völlig wahr kaum begreift sich<’>s im Verstand besser ahnens die Gefühle“).¹⁹⁷⁰¹ Die Trennung von der Frau bewirkt offenbar den Auftritt ihres Bruders, eines Geistlichen, mit dem es zu einem „unerbitterlichen Dialog“¹⁹⁷⁰² kommt. Entgegen mancher problematischer Gespräche, plante Hofmannsthal in *Gartenspiel* (1897), einige Gespräche zwischen verschiedenen Figuren zu schildern; so das Gespräch zweier Schwestern über die Nacht (SW III. S. 267. Z. 3-4), aber auch über die Wahrheit und das Leben (SW III. S. 267. Z. 4-5) oder das Gespräch zwischen einem Mann und einer Frau über persönliche Vorlieben (SW III. S. 276. Z. 29). Des weiteren gedachte sich Hofmannsthal mit dem Motiv in *Das Kind und die Gäste* (1897) auseinanderzusetzen, hier durch das Verführerische der Sprache auf den Jüngling¹⁹⁷⁰³ oder in *Die treulose Witwe* (1897) durch eine Kommunikationsproblematik; so führt der Prinz einen stummen Diener (SW III. S. 288. Z. 11) mit sich, der von der Frau des Meisters Tao nur wegen seines Herrn geduldet wird. Dabei plante Hofmannsthal eine Entwicklung in der Beziehung zwischen dem Diener und der Witwe (SW III. S. 288. Z. 28-29). Durch den Diener wird die Witwe auch auf ihren möglichen Selbstmord durch den Strick geführt („der Stumme spielt mit dem Kind zeigt der W<itwe> einmal einen Strick zum erhängen“).¹⁹⁷⁰⁴ Gegen die mangelhafte Kommunikationsfähigkeit des Dieners, plante Hofmannsthal zudem die Figur einer Magd zu stellen („sie kommt sich vor wie eine Kuh die auf Spinnweben tanzen soll (Gegenfigur zu dem stummen Diener“).¹⁹⁷⁰⁵ In *Die Schwestern* (1897) zeigt sich zudem das problematische Erleben der jüngeren Schwester auch durch deren Verständnis von Sprache: „mit der kleinen Schwester kommt ein flirt-gespräch absolut nicht zu Stande weil sie zu stark den Worten auf den Grund geht, aus jedem tiefste Freude oder Schmerz zu ziehen sucht“.¹⁹⁷⁰⁶

Auch die Erzählung *Das Glück am Weg* (1893) ist ein hinreichender Beleg dafür, dass Hofmannsthal sich mit dem Sprachproblem der Moderne bereits in sehr frühen Arbeiten substantiell auseinandergesetzt hat. Wenn der ästhetizistische Protagonist sich bewusst wird, dass die Frau auf dem Schiff keine reale Erinnerung ist, sondern dass sie vielmehr die Personifikation seiner jahrelangen Sehnsüchte ist, dann heißt es: „Gewisse Musik hatte mir von ihr geredet, ganz deutlich von ihr, am stärksten Schumannsche“.¹⁹⁷⁰⁷ Auf weitere Passagen bezogen, in denen Hofmannsthal die Sphären schildert (Kunst und schöne Natur), in denen der Protagonist sie empfunden hat, formuliert er: „Alles das hatte von ihr geredet, in all dem was das Phantasma ihres Wesens gelegen, wie in den gläubigen Kindergebeten das Phantasma des Himmels liegt.“¹⁹⁷⁰⁸ Als Erfüllung seiner heimlichen Wünsche, als Ziel seines Phantasmen, wähnt der Protagonist zudem, dass sie eine eigene Sprache teilen würden: „ich wußte, daß ich mit ihr eine besondere Sprache reden würde, besonders im Ton und besonders im Stil: meine Rede wäre leichtsinniger, beflügelter, freier, sie liefe gleichsam nachtwandelnd auf einer schmalen Rampe dahin; aber sie wäre auch eindringlicher, feierlicher, und gewisse seltsame Saitensysteme würden verstärkend mittönen.“¹⁹⁷⁰⁹ Auch seine eigenen Gedanken haben sich bereits von der, als profan und unzulänglich empfundenen Sprache gelöst, beseht er dies alles doch in „einer fliegenden, vagen Bildersprache“.¹⁹⁷¹⁰ So stellt sich der ästhetizistische Protagonist mitunter auch vor, wie sie mit ihm umgehen würde, wie ihre Sprache ihm gegenüber sei.¹⁹⁷¹¹ Schließlich wähnt er die

19700SW III. S. 255. Z. 25-26.

19701SW III. S. 262. Z. 30-32.

19702SW III. S. 263. Z. 8.

19703SW III. S. 805. Z. 24-25.

19704SW III. S. 289. Z. 12-13.

19705SW III. S. 289. Z. 8-10.

19706SW III. S. 293. Z. 20-22.

19707SW III. S. 9. Z. 19-20.

19708SW III. S. 9. Z. 26-28.

19709SW III. S. 9. Z. 32-37.

19710SW III. S. 9. Z. 38-39.

19711„ich wusste noch mehr von ihr: ich wußte ihre Bewegungen, die Haltung ihres Kopfes, das Lächeln, das sie haben würde,

Pose ihrer Schultern zu sehen, den frierenden Zug an ihr und spricht, ausgelöst von dieser Bewegung, von der Sprache ihres Körpers.¹⁹⁷¹² Während die reale Sprache unzulänglich ist, ist in dieser Pose der Frau die „Unendlichkeit von Dingen ausgedrückt“.¹⁹⁷¹³ Mit dem Entschwinden des Schiffes wähnt der Protagonist schließlich, dass sie alles Sein und jegliche Erinnerung mit sich nehmen würde, als zöge sie „lautlos gleitend“¹⁹⁷¹⁴ die Wurzeln, die ihm den vermeintlich letzten Halt bieten, aus seiner Seele.

In dem lyrischen-Drama *Idylle* (1893) geht Hofmannsthal ebenso bereits auf das Sprach-Problem ein. Zwar findet hier ein Gespräch zwischen den Eheleuten statt, doch zeigt sich gerade in diesem Gespräch eine Distanz zwischen ihnen, zumal der Schmied bemerkt, wie die Frau zuvor „schweigend“¹⁹⁷¹⁵ sein Werk betrachtet hatte. Die Stille bindet Hofmannsthal auch durch die Kunst des Vaters ein, die die Protagonistin immer noch bewundert,¹⁹⁷¹⁶ wodurch man schließen kann, dass ihr Verhalten zur Sprache in der Kindheit eine problematische Prägung erfahren hat. Auch in Bezug auf den Zentauren thematisiert Hofmannsthal das Motiv, wenn er von seinen Reisen berichtet; so ward er in einem „stillen Kesseltal“¹⁹⁷¹⁷ von einem „Getön“¹⁹⁷¹⁸ trunken ergriffen. Noch ein weiterer Aspekt zeigt sich in dem Werk in Verbindung mit dem Sprach-Motiv. So ruft der Schmied zwar den Zentaur dazu auf, seiner Frau von seinen Erlebnissen zu sprechen, aber er selbst will das „Verbotene[...] lieber unberedet“¹⁹⁷¹⁹ lassen.

Hofmannsthal bindet in dem Fragment *Delio und Dafne* (1893) auch die Sprachproblematik des modernen Menschen ein, zeigt sich Delios Mangel mitunter auch durch die Kommunikation mit Dafne („das steife kleine Gespräch mit ihr“).¹⁹⁷²⁰ Noch einen anderen Aspekt verbindet Hofmannsthal hier mit der Sprache, glaubt Delio durch Dafnes Worte, wohl vielmehr durch den Ton ihrer Worte, ihr Sterben ahnen zu können.¹⁹⁷²¹

Eines der deutlichsten Motiv-Komplexe innerhalb der Beschreibung der beiden Brüder in *Amgiad und Assad* (1895) ist das Sprach-Motiv. Bezüglich des Sprachproblems Amgiads in der Notiz N 4 zeigt sich die Vertauschung der Brüder; bei Hofmannsthal ist es nicht Assad, sondern Amgiad, der in die Gefangenschaft der Feueranbeter gerät: „Amgiad versteht die Sprache der Feueranbeter nie ganz. Für ihn sehen sie sich alle unheimlich ähnlich und haben ungeheuer stark das gleichnishafte des Daseins“.¹⁹⁷²² So ist es bei Hofmannsthal auch nicht Amgiad, der Wesir wird, sondern Assad; beim Zusammentreffen der Brüder ist es demzufolge die ästhetizistische Kostbarkeit, die im Zimmer der Räumlichkeiten Assads hängt, die das Gespräch der Brüder beherrscht: „eine wundervolle ornamentale Tapete, das Leben der Thiere des Waldes darstellend, hängt und dass die beiden so lange getrennten Brüder von diesem Kunstwerk reden, statt von vielen anderen Dingen, [...] theils auch weil sie verlernt haben, im Reden eine Erleichterung des Daseins zu suchen“.¹⁹⁷²³

Das Motiv der Sprache wird von Hofmannsthal auch in der *Novelle vom Sectionsrath* (1895) eingebunden, wenn der Protagonist sich an die Vergangenheit mit seinem Vater erinnert. In der „Dürre der letzten Jahre

wenn ich ihr gewisse Dinge sagte.“ In: SW III. S. 10. Z. 3-5.

19712,„[...] feinabgetönte Sprache des Körpers für die komplizierte und feine Gefallsucht der Seele, die eine Art Liebesbedürfnis und eine Art Kunsttrieb ist: Koketterie ist ein sehr plumpe Wort dafür.“ In: SW III. S. 10. Z. 14-16.

19713SW III. S. 10. Z. 17.

19714SW III. S. 10. Z. 30.

19715SW III. S. 55. Z. 8.

19716SW III. S. 55. Z. 14-15.

19717SW III. S. 58. Z. 23.

19718SW III. S. 58. Z. 25.

19719SW III. S. 58. Z. 31.

In dem Werk wendet sich der Zentaur an den Schmied, dass diesem die „Zauberworte“ (SW III. S. 418. Z. 3), wobei er sich auf die Nähe des Göttlichen unter den Menschen bezieht, unbekannt geblieben sind.

19720SW XXIX. S. 28. Z.1.

19721,„[...] ruft sie ihm ein paar Worte hinunter [...], dass sein ahnungsvolles, seltsam divinatisches Herz ihres nahen Todes bei diesem so ganz umgewandelten Wesen schon fast sicher ist.“ In: SW XXIX. S. 28. Z. 2-5.

19722SW XXIX. S. 39. Z. 6-8.

19723SW XXIX. S. 39. Z. 21-26.

Mehrfach geht Hofmannsthal auf die Sprache ein; in einer Szene, in der er wohl die Flucht der Brüder vor ihrem Vater beschreibt, bindet er das Sprachproblem Beider ebenfalls ein: „zuerst gehen sie stumm und schauen in die Landschaft. dann erst fangen sie wie trunkene zu reden an“. In: SW XXIX. S. 40. Z. 12-13.

sehnt er sich auch nach der Traurigkeit der früheren, nach solchen Stunden, wo er mit seinem Vater allein gesessen ist, beide stumm, und beide bebend von der Wehmuth eines Unausgesprochenen, [...] irgend einer tiefen demüthigen Unzulänglichkeit ihres Lebens.“¹⁹⁷²⁴ Die Problematik der Sprache zeigt sich auch innerhalb seines Kontaktes zu Frauen. So wussten die Mädchen nichts mit ihm anzufangen, da sie „sich von seiner Art mit ihnen zu sprechen, wie mit kleinen Thieren, verletzt fühlten“.¹⁹⁷²⁵

In *Eines alten Malers schlaflose Nacht* (1903-1906, 1912) schildert Hofmannsthal wiederum das Sprachproblem. Doch in diesem Fall zeigt sich eine vollkommen andere Sicht auf die Sprachkompetenz des Menschen, bindet Hofmannsthal diese hier in einen göttlichen Kontext: „Rembrandts >>Licht<< das gleich was im Mund des Dichters das Wort. Die >>Worte<< des Dichters sind was im Leben die Materie des Lebens ist. Wie die lebende Materie die Wesen abgrenzt und doch nirgends eine Grenze ist, so ist das Wort“.¹⁹⁷²⁶

Vielfach zeigt sich auch in dem Dramenentwurf *Alexanderzug* (1893/1895) das Motiv, heißt es doch schon in den Notizen zu *E vita Alexandri Magni*: „Gedanken = ein tiefes Communicieren mit dem Wesen der Dinge.“¹⁹⁷²⁷ Vor allem aber gedachte Hofmannsthal das Motiv durch die Figur Alexanders einzubinden: „Während ihn Satrapen von rückwärts halten redet er todtenbleich ewige Wahrheiten.“¹⁹⁷²⁸ Zudem plante Hofmannsthal durch die Figur des Kallisthenes eine Gegenfigur zu Alexander aufzubauen, deutet sich aus den Notizen Alexanders Verachtung gegenüber dem „Redner“¹⁹⁷²⁹ an. In den Notizen zeigt sich nicht nur die Gefahr der Kommunikation mit einem Gegenüber,¹⁹⁷³⁰ sondern auch durch die Figur des Rhodos in *Alexander Die Freunde* (1895) die Kraft der Kommunikation („er deckt die andern mit der Kraft seiner Worte wie eine ängstliche Henne“).¹⁹⁷³¹ Des weiteren zeigt sich Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Motiv durch die Rede des Paramenion an seinen König („Mein König, Persien war ein grosses Wort“),¹⁹⁷³² die Alexander aufgreift („Ein Sieg? ein grosser Sieg? welch Wort ist das“).¹⁹⁷³³

Ebenso zeigt sich in einigen Passagen des Dramas *Alkestis* (1893/1894) die Einbindung des Motivs, erstmalig durch Admet, der bereut, die Frage gestellt zu haben, ob jemand für ihn an seiner Stelle stirbt. Doch durch seine Frage, wurde er zudem auch mit dem Schweigen der Eltern konfrontiert, während seine junge Frau „lautlos“¹⁹⁷³⁴ vor ihn getreten war und gesprochen hatte, dass sie für ihn sterben werde.¹⁹⁷³⁵ Zum Schweigen ruft aber auch der Tod Apollon auf,¹⁹⁷³⁶ denn der Tod lässt sich nicht hemmen, worauf Apollon nur fragen kann: „So red ich ganz umsonst?“¹⁹⁷³⁷ Tatsächlich zeigt sich der Tod als unerbittlich; selbst die Rede und Bitte des Gottes und auch die Drohung mit Herakles können ihn nicht aufhalten („Du redest, redest, aber sehr umsonst“).¹⁹⁷³⁸

Die thematisierte Todesstille, die von einem der Männer aus der Gruppe der Edlen von Pherä wahrgenommen wird, nimmt ein anderer Mann der Gruppe wiederum als „schlimmes Wort“¹⁹⁷³⁹ wahr. Eben jener Mann kann auch den Verweis einer Frau auf die Unausweichlichkeit des Todes nicht ertragen und ruft jene zum Schweigen auf („Schweig! Du zerreißt einem das Herz. Die Frau! / Solange Leben lebt, ist

19724SW XXIX. S. 44. Z. 24-28.

19725SW XXIX. S. 46. Z. 24-25.

19726SW XXIX. S. 165. Z. 23-26.

19727SW XVIII. S. 12. Z. 18.

19728SW XVIII. S. 13. Z. 19-20.

19729SW XVIII. S. 15. Z. 26.

19730In Verbindung mit Eumenes, dem Sekretär Alexanders, heißt es: „leise Zweifel an Eumenes. was war das während ich mit ihm sprach dass mein Muth kleiner wurde: hinunter das sind die Schatten die jeder Körper wirft, ein wesenloses Ding, gemacht Hypochonder zu erschrecken“. In: SW XVIII. S. 17. Z. 11-14.

19731SW XVIII. S. 15. Z. 23.

19732SW XVIII. S. 11. Z. 2.

19733SW XVIII. S. 11. Z. 24-27.

SW XVIII. S. 17. Z. 20-22, SW XVIII. S. 18. Z. 13.

19734SW VII. S. 10. Z. 13.

19735SW VII. S. 10. Z. 16-20.

19736„Schweig. Auch ich – / Merk! – freu mich meiner Macht. Ich freu mich, junge / Und schöne Menschen hinzustrecken so!“ In: SW VII. S. 11. Z. 8-10.

19737SW VII. S. 11. Z. 12.

19738SW VII. S. 11. Z. 25.

19739SW VII. S. 12. Z. 9.

Hoffnung da“).¹⁹⁷⁴⁰ Die Bereitschaft der Alkestis bis zum Ende empathisch zu sein, wird ebenso betont und in Verbindung mit ihren Reden an die Dienerschaft gesetzt („Und keiner war ihr da zu schlecht, daß sie / Nicht hörte, was er sprach, und ihm ein Wort / Nicht sagte.“).¹⁹⁷⁴¹

Zum Schweigen ruft jedoch Admet die Menschen auf, die sich ob seiner Gastfreundschaft wundern und bedenken sollen, dass es nichts zu hinterfragen gibt, da ihr König gehandelt habe. Der Toten auf der Bahre beugend, wird Admet neuerlich mit der Unabwendbarkeit des Todes konfrontiert, erkennt die Unsinnigkeit seiner Reden, denn er konnte den Tod ja nicht aufhalten. Aber das Schweigen prangert er an seinem Vater Pheres an, der statt für Admet sich zu opfern, in Schweigen verfallen ist („Da krochst schauernd du in dich und schwiegst! / Soviel an dir lag, bin ich tot!“).¹⁹⁷⁴² Jetzt jedoch rühmt sich Pheres seines Lebens und äußert zudem, dass Alkestis' Tod doch Admets eigene Schuld sei, wodurch dieser seinen Vater nun aufruft: „Vater, solche Worte sprich / Du lieber nicht, so ohne Scham und Scheu!“¹⁹⁷⁴³ Nicht nur zum Gehen fordert Admet den Vater auf, sondern neuerlich auch zum Schweigen.¹⁹⁷⁴⁴ Dabei sieht sich Admet der Unausweichlichkeit der Wirklichkeit ausgesetzt, die ihm heißt, dass Alkestis für ihn verloren ist.

¹⁹⁷⁴⁵ In Bezug auf diese Worte, heißt es: „Er sagt die Worte vor sich hin, als verstünde er sie gar nicht; erst nach einer Weile scheint er sie zu fassen und bricht in Schluchzen aus; wie er den Kopf hebt, sieht er vor dem Tor ein paar Frauen vorübergehen; fast schreiend“.¹⁹⁷⁴⁶

Mit Herakles' Erscheinen, ruft er ihn auf, das Klagen zu lassen, denn: „Das Wort der Klage ist verlornere Atem!“¹⁹⁷⁴⁷ Tatsächlich befällt Admet eine Sprachlosigkeit ob des Schocks, dass Alkestis vor ihm steht („O Götter? Was? was soll ich sagen? Bist / Du mein Gemahl?“).¹⁹⁷⁴⁸ Unsicher ob er mit ihr reden kann, fragt er Herakles und verlangt gleichsam danach, dass die Frau doch mit ihm rede.¹⁹⁷⁴⁹ Während er sich mit den Augen aber sagen kann, dass Alkestis vor ihm steht, zweifelt er ob der Stille dieser Frau, passt dies doch nicht zu Alkestis' Wesen.¹⁹⁷⁵⁰ Herakles aber heißt ihm, dass ihr Schweigen nicht von Dauer ist, sondern nur bedingt durch ihr Erfahren des Todes. Nur so lange würde sie schweigend an seiner Seite stehen, bis die „Totenweihen“¹⁹⁷⁵¹ noch auf ihr sind.¹⁹⁷⁵²

In Hofmannsthals bekanntester Erzählung *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) sind bereits die ersten Sätze von immenser Bedeutung, denn sie verweisen nicht nur auf den Motivkomplex von Jugend und Schönheit, sondern definieren das ästhetizistische Wesen des Kaufmannssohnes beinahe vollständig. Der Zug des Ästhetizisten, der zur Einsamkeit geht bzw. von dieser durch den Tod der Eltern bereits bestimmt ist, hat sich, wenn er sich vor den Menschen in seinem Haus verschließt, gleichsam weitestgehend seiner Kommunikation mit einem Du beraubt. Allein vier Diener gestattet er noch in seinem Umfeld, und Hofmannsthal macht deutlich, warum dies so ist; nicht weil es ihn nach Gesellschaft verlangt, sondern weil sie ihm sehr dienstfähig erscheinen; dennoch lässt Hofmannsthal auch die empfundene Bedrohung anklingen, die der Kaufmannssohn ob dieser Diener empfindet, obwohl er „wenig zu ihnen redete“.¹⁹⁷⁵³ In der Stadt jedoch, in die er sich begeben hat, um dem Brief auf den Grund zu gehen, empfindet er die

19740SW VII. S. 13. Z. 10-11.

19741SW VII. S. 15. Z. 15-17.

19742SW VII. S. 28. Z. 15-16.

19743SW VII. S. 28. Z. 33-34.

19744SW VII. S. 29. Z. 9.

19745„Tot! Tot! Kann denn das sein? / Nicht da! nicht dort! und kommt nie mehr herein!“ In: SW VII. S. 35. Z. 18-19.

19746SW VII. S. 35. Z. 20-22.

19747SW VII. S. 38. Z. 5.

19748SW VII. S. 40. Z. 26-27.

19749SW VII. S. 40-41. Z. 35//1-4.

19750SW VII. S. 41. Z. 16-20.

19751SW VII. S. 41. Z. 22.

19752Die Stille zeigt sich auch durch Herakles' Weg, den der alte Mann beschreibt (SW VII. S. 23. Z. 33-34).

19753SW XXVIII. S. 16. Z. 27.

Dies lässt Bamberg äußern: „Anders als Claudio hat der Kaufmannssohn nicht das Wort zur Verfügung, um über seine Problematik nachzudenken. Er lebt ganz und gar in einer stummen Welt“. In: Bamberg, S. 243.

Dabei klammert sie jedoch seinen Wunsch nach Kommunikation aus, wenn er auf die Diener des Gesandten trifft oder auch das stumme Ende des Kaufmannssohnes in dem Soldatenhof, indem er krampfhaft versucht, zu schreien und sich nach Gesellschaft sehnt.

mangelhafte Kommunikation als hinderlich; hier trifft er nicht auf den Gesandten, wohl aber auf Diener von ihm, die jedoch auf seine Fragen nur „kurze mürrische Antworten“¹⁹⁷⁵⁴ liefern.

Auch gedenkt er seiner alten Haushälterin, an der er mitunter deren Stille¹⁹⁷⁵⁵ hervorhebt. Diese Stille schließt sich durch deren junge Verwandte fort, über die es heißt: „diese war sehr verschlossen. Sie war hart gegen sich und schwer zu verstehen.“¹⁹⁷⁵⁶ Nach ihrem Selbstmordversuch war der Kaufmannssohn zwar um die Gesundheit seiner Dienerin bemüht gewesen, aber nachdem diese wieder gesund war, „redete der Kaufmannssohn sie durch lange Zeit nicht an, wenn sie ihm begegnete.“¹⁹⁷⁵⁷ Doch Hofmannsthal deutet gleichsam ein Interesse des Kaufmannssohnes für die Belange der jungen Dienerin an, „fragte er die alte Frau“¹⁹⁷⁵⁸ danach, ob es ihr nicht in seinem Haus gefalle. Auch durch den Diener zeigt sich, dass Hofmannsthal durchaus einen Mangel an Kommunikation bei dem Kaufmannssohn anklingen lässt; so zeigt er sich viel mehr interessiert daran, den dienstbeflissenen Diener zu beobachten, als „auf die Reden der übrigen Gäste zu hören“.¹⁹⁷⁵⁹ Der Kaufmannssohn zeigt sich vom Wesen des Dieners dergleichen ergriffen, dass er ihn in seine Dienste nimmt und für ihn zwei junge Diener entlässt. Dabei betont Hofmannsthal neuerlich dessen Dienstfälligkeit seinem Herrn gegenüber, als auch dessen Fähigkeit die „Neigungen und Abneigungen“¹⁹⁷⁶⁰ seines Dienstherrn „schweigend“¹⁹⁷⁶¹ zu erraten. Die problematische Stellung zur Sprache, wird von Hofmannsthal auch durch die Überlegungen des Kaufmannssohnes bezüglich der älteren Dienerin deutlich, deren „freudlose[...] Bewegungen ihres schönen Leibes [...] ihm die rätselhafte Sprache einer verschlossenen und wundervollen Welt“¹⁹⁷⁶² waren. Die Stille, die Hofmannsthal vermehrt mit den Dienern verbunden hatte, wird von ihm aber schließlich in einen negativen Kontext gebunden, wähnt der Kaufmannssohn doch wahrzunehmen, wie sie ihn „ohne ein Wort zu reden“¹⁹⁷⁶³ ansehen, und er dadurch seine eigene Unzulänglichkeit erahnt.

Dass sich der Kaufmannssohn vor der Kommunikation verschließt, zeigt sich auch wenn er sich mit dem Brief konfrontiert sieht, der seinen Diener eines Verbrechens beschuldigt, wodurch er eben nicht das Gespräch mit seinem Diener sucht. Mit der mangelhaften Kommunikation verbindet der Kaufmannssohn auch seine imaginative Vorstellung von dem Verlust seiner vier Diener; so war ihm als zöge sich durch ihren Verlust „lautlos der ganze Inhalt seines Lebens aus ihm“.¹⁹⁷⁶⁴ Hofmannsthal führt die Unfähigkeit des Kaufmannssohnes zur Kommunikation noch dadurch fort, indem er, ohne „ein Wort von dem Brief zu sagen“, ¹⁹⁷⁶⁵ in die Stadt ging. In das ärmliche Juwelier-Geschäft gezogen, indem er Schmuckstücke für die ältere Dienerin und die Haushälterin kauft, trifft er auf einen zum Ende schweigsamen Juwelier, der wortlos die Schmucksachen in Seidenpapier einwickelt.¹⁹⁷⁶⁶ Still bleibt es auch auf die Rufe des Juweliers hin, als er nach dem Besitzer des Gartens ruft, weil es den Kaufmannssohn danach verlangt, die Glashäuser zu sehen.¹⁹⁷⁶⁷ Im zweiten Gewächshaus wird er eines kleinen Mädchens gewahr, das ihn dergleichen im Innersten

19754SW XXVIII. S. 22. Z. 19.

19755SW XXVIII. S. 16. Z. 32.

19756SW XXVIII. S. 16. Z. 38-39.

19757SW XXVIII. S. 17. Z. 16-17.

19758SW XXVIII. S. 17. Z. 17-18.

19759SW XXVIII. S. 17. Z. 25-26.

19760SW XXVIII. S. 17. Z. 37.

19761SW XXVIII. S. 17. Z. 38.

19762SW XXVIII. S. 18. Z. 9-11.

19763SW XXVIII. S. 18. Z. 33-34.

19764SW XXVIII. S. 21. Z. 29-30.

In der Forschung wird der Mangel an Kommunikation mitunter von Jäger-Trees thematisiert, die richtig erfasst: „Kein Austausch von Rede und Gegenrede findet mehr statt, die Möglichkeit der direkten Rede bleibt ebenfalls ungenutzt. Wo diese wegfällt, ist jeder sozialen Integration, deren Voraussetzung die Kommunikation ist, der Boden entzogen.“ In: Corinna Jäger-Trees: Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerkes. Sprache und Dichtung. Forschung zur deutschen Sprache, Literatur und Volkskunde begründet und fortgeführt von H. Mayne, S. Singer und F. Strich. Herausgegeben vom Deutschen Seminar der Universität Bern. Band 38. Verlag Paul Haupt. Bern und Stuttgart. 1988, S. 111.

19765SW XXVIII. S. 22. Z. 10.

19766SW XXVIII. S. 24. Z. 4.

19767SW XXVIII. S. 24. Z. 15.

erschreckt, dass es ihm die „Kehle“¹⁹⁷⁶⁸ zusammenschnürt. Aber auch das Mädchen zeigt eine mangelhafte Kommunikation, versucht es ihn doch „ohne ein Wort zu reden“,¹⁹⁷⁶⁹ aus dem Gewächshaus zu drängen. Als er sich schließlich aus der Gefahr des Gewächshauses befreit hat und auf der Suche nach einem Bett in die Soldatenviertel gelangt war, zeigt Hofmannsthal neuerlich auf, dass der Kaufmannssohn eine problematische Stellung zur Sprache hat. So reden ihn die Soldaten zwar an, doch kann er nicht begreifen, was sie von ihm wollen. Auch wird er ihrer ärmlichen Kleidung gewahr und ihres beschwerlichen Lebens: „Erst als sie näher kamen, sah er, daß in den offenen Säcken, die sie schweigend schleppten, Brot war.“¹⁹⁷⁷⁰ Eine mangelhafte Kommunikation untereinander, bemerkt der Kaufmannssohn auch an den Soldaten, die vor ihren Pferden liegen: „Auch sie redeten kaum ein Wort untereinander.“¹⁹⁷⁷¹ Ebenso im Sterben betont Hofmannsthal den Mangel an Kommunikation. Unter dem Gefühl allein zu sein, versucht der Kaufmannssohn zu schreien, doch versagt seine Stimme.¹⁹⁷⁷²

Auch die Problematik der Kommunikation zeigt sich in der *Soldatengeschichte* (1895/1896). Bedingt durch die Verlassenheit am Leben, durch die Distanz, die er zwischen sich und den anderen Menschen empfindet und gleichsam selbst schafft, sieht Schwendar für sich keine Notwendigkeit zur Kommunikation. Dies hängt unter anderem damit zusammen, dass Schwendar die Kommunikation mit diesen Menschen als unter seinem Niveau empfindet. Wenn er die Soldaten reden hört, so nimmt er dieses nur als „ein halblautes dumpfes Gespräch, wie es niedere Menschen führen, wenn sie sich beengt und unfrei fühlen“¹⁹⁷⁷³ wahr. Dabei schildert Hofmannsthal Schwendar sogar als Damm, an dem sich das zwanglose Gespräch der Soldaten bricht („die Reihe hatte einen toten Punkt einen traurigen Menschen in der Mitte an dem sich die von rechts und links kommenden Wellen harmlosen Geschwätzes brachen“).¹⁹⁷⁷⁴ Hofmannsthal greift das Sprachproblem noch in Bezug auf einen anderen Mann in Schwendars Umfeld auf, und zwar durch den Dragoner Moses Last, der unter den Soldaten als schwachsinnig gilt, der sich keine Namen merken konnte und der, wenn er sprach, die Worte lediglich „[hervor]quetschte“.¹⁹⁷⁷⁵ Am Ende bricht Hofmannsthal die sprachliche Stille in Bezug auf Schwendar, zumindest durch sein Flehen an Gott, auf.

Neben einigen losen Beziehungen zur Sprache in *Der Dichter in der Oekonomie des Ganzen* (2. Juli 1895) (SW XXXI. S. 13. Z. 8-10), in *Der junge Lehrer der Kinder und die alte Frau* (1896),¹⁹⁷⁷⁶ in *Brief an einen jungen Freund* (August 1896) (SW XXXI. S. 113. Z. 24-28), in *Der Schauspieler* (1902),¹⁹⁷⁷⁷ in *Brief an zwei Schauspieler* (vermutlich 1904)¹⁹⁷⁷⁸ zeigen sich auch weitreichendere Bezüge zum Motiv. Dies zeigt sich mitunter in *Das Gespräch und die Geschichte der Frau von W.* (1902). Hofmannsthal bezieht sich in den Notizen nicht nur auf Mauthners *Sprachkritik*, sondern hier heißt es auch: „Sprache alles was wir haben. Denn: was wir hatten wo ist's hin?“¹⁹⁷⁷⁹ Hofmannsthal wurde hier sein Umgang mit der Familie von Wertheimstein zur Inspirationsquelle. In Bezug auf Josephine von Wertheimstein, heißt es: „Das Alphabet kaum versteht mans, verwandelt sich: freilich erhöht sich zugleich, aber es ist wieder Alphabet schon glaubte man es zur Zauberformel zusammengesetzt zu haben.“¹⁹⁷⁸⁰ Die Sprachkritik setzt sich auch noch in der Notiz N 3 fort, wenn es heißt: „Worte sind des Lebens Bild, nicht ein Bild, sie sind ein Schatten.“¹⁹⁷⁸¹ In

19768SW XXVIII. S. 24. Z. 37.

19769SW XXVIII. S. 25. Z. 13.

19770SW XXVIII. S. 28. Z. 11-12.

19771SW XXVIII. S. 28. Z. 19-20.

19772SW XXVIII. S. 30. Z. 24.

19773SW XXIX. S. 50. Z. 13-14.

19774SW XXIX. S. 50. Z. 17-19.

19775SW XXIX. S. 53. Z. 28.

19776In Verbindung mit der Sprache deutet die alte Frau dem jungen Lehrer hier an: „sie entwickelt ihm diese Lebensanschauung: dass man ungeheuer leicht von den Forderungen, die in den Worten liegen, eingefangen wird und dass dann vor einem her das Leben zergeht.“ In: SW XXXI. S. 14. Z. 16-18.

19777Hofmannsthal verweist hier auf Fritz Mauthers *Kritik der Sprache* (SW XXXI. S. 25. Z. 2).

19778Hofmannsthal verweist hier auf die Unzulänglichkeit der Sprache, und dass dem Menschen – in Anspielung auf den Schauspieler – andere Möglichkeiten gegeben sind (SW XXXI. S. 92. Z. 2-4).

19779SW XXXI. S. 56. Z. 8.

19780SW XXXI. S. 56. Z. 22-25.

19781SW XXXI. S. 57. Z. 3-4.

In den Notizen zeigt sich des weiteren die Grenzen der Sprache angesichts des Todes („Wie ihr Sohn starb. Die Worte des Arztes,

Die Briefe des Paulus Silentarius (1902) zeigt sich das Motiv erstmalig durch einen Brief des Dichters Paulus an seinen Freund: „Fronto soll acht auf seine 7 Kinder geben: auch über den Charakter seiner Production: über den wirklichen Besitz an seinen Worten, seinen Charakteren.“¹⁹⁷⁸² Auch in einem weiteren Brief an diesen greift er das Motiv auf, allerdings durch die Wortlosigkeit.¹⁹⁷⁸³ Wiederum in einem Brief an die entfernte Geliebte Prisca Domitilla thematisiert er das Empfinden für sie. Weniger als eine „Nachbildung des Leibes aus Marmor“,¹⁹⁷⁸⁴ spricht zu ihm doch vielmehr der Vorhang im Badezimmer von ihr.¹⁹⁷⁸⁵

In *Der Brief des letzten Contarin* (1902) schreibt der Contarin seinen Freunden und teilt ihnen gleichsam mit, dass keine weiteren Erläuterungen von ihm kommen werden: „Das Schweigen, die zusammengepresste Kraft des Schweigens, das ist das einzige, was mich aufrechterhält. Hätten auch Sie geschwiegen! Wäre es nie zu jenem Gespräch im cercle gekommen, dessen Frucht diese abscheuliche Stunde war, die ich durchlebt habe. Denn es war ein Gespräch im cercle, ich weiß es, halb ob ich dabei gewesen wäre. Als ob jede Rede und Gegenrede mir im Gesicht glühte, wie die Striemen einer Reitpeitsche. Es war ein Gespräch zu fünf oder sechs oder neun oder zwölf, im cercle, nach Mitternacht.“¹⁹⁷⁸⁶ Für ihn war ihr Gespräch die „Ausgeburt“¹⁹⁷⁸⁷ einer Nachtstunde gewesen, indem sie beschlossen hatten, seinen „illustren Namen“¹⁹⁷⁸⁸ in den Mund zu nehmen und seine Armutslage anzusprechen.

Kritisch betrachtet der Japaner in dem *Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann* (1902) die Sprache des Europäers. Hofmannsthal bindet hier nicht nur neuerlich Mauthner ein, sondern er lässt den Japaner auch sagen: „Die Worte in denen ihr Euch formuliert, haben die größte Gewalt über Euch. Und neben Euch knien tausende und sprechen laut ihr Gebet aber jeder ein anderes und während einer glaubt sein eigenes zu sprechen, verlockt ihn das des nächsten und er schnappt danach wie gefräßige Ente nach Spiegelung eines Wurmes!“¹⁹⁷⁸⁹ Negativ empfindet er die Sprache des Europäers („das Eindringen in ihre Sprache – mir ist die Erinnerung daran furchtbar“).¹⁹⁷⁹⁰ Die Kritik des Japaners hängt auch, ebenso in Verbindung mit der Sprache, an der Unfähigkeit des Europäers, die Ganzheit des Seins zu leben.¹⁹⁷⁹¹

Ebenso zeigt sich das Motiv in *Die Briefe James Hackmanns* (1903) durch Hackmanns Liebe für Margaret („Er sehnt sich, von ihren Lippen ein Wort der Unruhe, ja der Verzweiflung zu hören“),¹⁹⁷⁹² wodurch sich auch bei ihm eine Problematik in der Sprache zeigt¹⁹⁷⁹³ oder in *Die Briefe des jungen Goethe* (1903/1904), wenn Hofmannsthal seinen Jugendfreund Edgar Karg von Bebenburg auf die Jugendbriefe Goethes verweist: „Denk, hier redet ein junger Mensch. Laß ihn nicht seinen Namen Goethe wie den Medusenschild mit sich tragen und Dich damit versteinern. Sondern laß den verspielten, den leidenschaftlichen und den weltklugen Ton seiner Rede in Dein Ohr fallen wie die Sätze eines neuen Freundes. Hast Du nicht bei Freunden und Freundinnen schon oft starke Freude daran gehabt, wie einer redet?“¹⁹⁷⁹⁴ Zudem solle Edgar unbefangen den Briefen entgegenreten: „Wenn er einen hübschen Satz sagt, rückst Du näher.“¹⁹⁷⁹⁵

In *Rodauner Anfänge* (1906)¹⁹⁷⁹⁶ zeigt sich die Thematisierung der Sprache bereits in der Notiz N 3,

das war alles sinnlos: es hat sie wahnsinnig gemacht weil es so wenig war und der Abgrund in ihr so ungeheuer“, SW XXXI. S. 57. Z. 7-9), aber auch angesichts des Erlebens: „eine durchgehende Kritik der Sprache: das tiefste der Erlebnisse entzieht sich dem Wort, so empfand ichs immer. Worte bringen die Menschen nur auseinander, nicht zusammen. Die wortlose Creatur erfreut und tröstet.“ In: SW XXXI. S. 57. Z. 13-16.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 57. Z. 12.

19782SW XXXI. S. 58. Z. 4-6.

19783SW XXXI. S. 58. Z. 17-20.

19784SW XXXI. S. 59. Z. 28.

19785SW XXXI. S. 59. Z. 32.

19786SW XXXI. S. 20. Z. 2-10.

19787SW XXXI. S. 20. Z. 13.

19788SW XXXI. S. 20. Z. 16.

19789SW XXXI. S. 43. Z. 5-10.

19790SW XXXI. S. 41. Z. 32-33.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 41. Z. 4, SW XXXI. S. 41. Z. 28-29.

19791SW XXXI. S. 44. Z. 4-11.

19792SW XXXI. S. 66. Z. 3-5.

19793SW XXXI. S. 66. Z. 2, SW XXXI. S. 66. Z. 13.

19794SW XXXI. S. 88. Z. 9-15.

19795SW XXXI. S. 89. Z. 15-16.

19796Fatalerweise formuliert die *Kritische Ausgabe* auch in Bezug auf dieses Werk aus dem Jahr 1906: Die Auseinandersetzung mit

eingebettet in den Bezug auf „Goethes wissenschaftliche Sprache“¹⁹⁷⁹⁷ und auf Mauthner: „durch den Gebrauch den die Wissenschaftler von der Sprache machen: entsteht die Seite welche der Gegenwart zugekehrt ist Probleme selbst unberührbar: da Sprache nicht Identität“.¹⁹⁷⁹⁸ Hofmannsthal thematisiert in der Notiz N 6 nicht nur die Wissenschaft („Gespräch über die Sprache der Wissenschaft“),¹⁹⁷⁹⁹ sondern auch die Grenzen der Sprache,¹⁹⁸⁰⁰ sowie Möglichkeiten, sich anderer Mittel zu bedienen: „Stelle bei Goethe wo er sich des bereicherten Wortschatzes freut desgleichen wo er Farbenlehre als Bereicherung der Sprache ansieht“.¹⁹⁸⁰¹ Hofmannsthal trennt in dieser Schrift den Wissenschaftler vom Künstler: „Wissenschaftlern ist alles darum zu thun: das ausrechenbare zu finden – Künstler ist sich des absolut variablen klar und hat Seelenstärke genug doch zum Ausdruck zu streben und zwar ein bildlicher: (welcher Erfahrung voraussetzt) Kunst.“¹⁹⁸⁰² Hofmannsthal greift in dieser Schrift den Wissenschaftler an, sind diese für ihn doch „Opfer des mechanischen Gebrauchs ihrer Terminie“,¹⁹⁸⁰³ und er geht die von ihnen verwendete Sprache an: „Gefährlichkeit der Schlagworte wissenschaftlicher Art. Das Wort vom Kampf ums Dasein kann einem jungen Menschen, in dessen Seele es fällt, den Blick mit dem er das Thierreich gewahr werden soll, von innen heraus beirren und vergiften.“¹⁹⁸⁰⁴ Neuerlich stellt Hofmannsthal damit den Künstler gegen den Wissenschaftler (SW XXXI. S. 129. Z. 24-25).¹⁹⁸⁰⁵ Als Künstler, die für den Modernen wegbereitend sein können, nennt Hofmannsthal Lionardo¹⁹⁸⁰⁶ und Goethe,¹⁹⁸⁰⁷ die den Menschen der Moderne aus der Haltlosigkeit befreien und ihn der Ganzheit des Seins annähern könnten (SW XXXI. S. 131. Z. 9-18). Des weiteren zeigt sich das Motiv in *Furcht / Ein Dialog* (1906/1907) durch ein „Schweigen“¹⁹⁸⁰⁸ der beiden Tänzerinnen Hymnis und Laidion, in Bezug auf die Liebesfähigkeit Laidions und in *Das Schöpferische* (1906-1909) in Verbindung mit der verehrten Gladys Deacon,¹⁹⁸⁰⁹ als auch durch einen Verweis auf Goethe.¹⁹⁸¹⁰

In der *Geschichte der beiden Liebespaare* (1896) zeigt sich an der Ästhetizistin Therese das Unverständnis, das sich in der fehlenden Sprache spiegelt, in Bezug auf den Tod: „Die Kinder giengen neben mir durch den stillen Garten und redeten kein Wort, weil sie nicht verstanden, was geschehen war und sich fürchteten.“¹⁹⁸¹¹ Lediglich ein weiterer Bezug zum Motiv zeigt sich durch die Bedeutungslosigkeit, die Felix Anna beimisst und die sich auch in der Kommunikation mit dieser zeigt.¹⁹⁸¹²

In dem Stück *Was die Braut geträumt hat* (1896/1897) erfolgt die Thematisierung des Motiv-Komplexes durch die Braut, die sich an ihren Gast, das Kind Amor wendet, das ihr mit seinen „unverschämten Reden“¹⁹⁸¹³ begegnet. Amor jedoch hält der Braut entgegen, dass alles, was sie spricht, von ihm, von der Liebe

der Sprachkritik erreicht hier „noch einmal einen Höhepunkt“ (SW XXXI. S. 392. Z. 37), findet ihre Lösung in dem Dialog *Furcht*, und schließlich heißt es in den *Briefen des Zurückgekehrten*: „Tanz, Pantomime und die Farben werden hier alternative Ausdrucksmittel zur Sprache.“ In: SW XXXI. S. 393. Z. 2-3.

19797SW XXXI. S. 127. Z. 20.

19798SW XXXI. S. 127. Z. 16-18.

Die Sprachproblematik zeigt sich auch hier als ein Problem der Moderne: „Kunst und geistige Handwerksprache unserer Zeit. das enorme maschinell Geistige“. In: SW XXXI. S. 132. Z. 16-17.

19799SW XXXI. S. 128. Z. 11.

19800SW XXXI. S. 128. Z. 18, SW XXXI. S. 128. Z. 20.

19801SW XXXI. S. 128. Z. 15-17.

19802SW XXXI. S. 129. Z. 10-13.

19803SW XXXI. S. 129. Z. 13-14.

19804SW XXXI. S. 133. Z. 13-16.

„Gefährlichkeit von Schlagworten“ (SW XXXI. S. 133. Z. 33); „Gefahr der Schlagworte“ (SW XXXI. S. 134. Z. 2).

19805„Für gefährlich wie eine Hautkrankheit erkenne ich ihren Wortbetrieb. Worte sind fressender Natur und es bedarf fortwährenden Badens, Spülens.“ In: SW XXXI. S. 130. Z. 16-19.

19806SW XXXI. S. 133. Z. 4-5.

19807SW XXXI. S. 130. Z. 19-22, SW XXXI. S. 133. Z. 16-19.

19808SW XXXI. S. 124. Z. 22.

19809SW XXXI. S. 95. Z. 18-21.

19810„Lionardo, das war die Materie zum unvergesslichen Gespräche.“ In: SW XXXI. S. 95. Z. 23-24.

19811SW XXIX. S. 75. Z. 18-20.

19812SW XXIX. S. 78. Z. 22.

19813SW III. S. 83. Z. 25.

selbst, eingegeben war.¹⁹⁸¹⁴ Für Amor jedoch ist die Braut nichts anderes als eine „Puppe“,¹⁹⁸¹⁵ die von der Liebe gelenkt wird („Und ich dichte deine Reden, / Alles kann ich aus dir machen“).¹⁹⁸¹⁶

Von besonderer Bedeutung zeigt sich in *Der Kaiser und die Hexe* (1897) auch das Sprachproblem, bedingt auch durch die hohe Bedeutung des Motivs der Tiefe der Seele. Nicht den „Klang, nur das Gefühl“¹⁹⁸¹⁷ spürt der Kaiser in seinem Innern wider klingen, wenn er an das Lachen der Frau denkt. Mit dem Erscheinen des Kämmerers Tarquinius, will sich der Kaiser zudem der Stille vergewissern („Hier ist alles still, nicht wahr?“),¹⁹⁸¹⁸ denn die Hexe versteht es, den Kaiser wiederholt durch ihre Worte, mit denen sie an die Vergangenheit erinnert und ihm die Leere der Gegenwart und der Zukunft aufzeigt, zu verlocken. Tarquinius muss die Frage des Kaisers „Du hörst hier nichts? / Nichts von Flüstern, nichts von Lachen?“¹⁹⁸¹⁹ verneinen, was den Kaiser gleichsam darauf zurückbringt, dass die Verlockung nur in ihm besteht.¹⁹⁸²⁰ An Tarquinius gerichtet zeigt sich, dass er der Gefahr der Hexe zu verfallen, die Kommunikation mit den Menschen gegenüberstellt; doch auch die Verlockung der Hexe ist mitunter an ihre Worte gebunden.¹⁹⁸²¹

Während Tarquinius seinen Kaiser verkennt, ihm Güte attestiert, zeigt sich neuerlich, dass Worte den Kaiser ergreifen, sind sie nun von Mann oder Frau gesprochen. „Was du sprichst, kann nur betören, / Was du siehst, ist Schattenspiel“,¹⁹⁸²² lässt Hofmannsthal den Kaiser neuerlich seinen Mangel bekennen, denn sieht er sich selbst nicht als Einheit, denn das Bild, was er gibt und das was er fühlt, sind nicht eins. Zugleich lässt Hofmannsthal den Kaiser äußern, dass Tarquinius ihn nicht begreifen kann („Kehr dich nicht an meinen Reden, / Wohl! wenn du sie nicht verstehst“).¹⁹⁸²³ Doch das Gespräch bringt dem Kaiser eben keine Rettung, wie er selbst erkennt; am Ende sind es nur „Worte! Worte!“¹⁹⁸²⁴ die er zu Tarquinius spricht, ohne dass sie seiner Überzeugung entsprungen sind. Gleichsam aber, und das zeugt neuerlich von seiner unsicheren Haltung zum Leben, heißt er Tarquinius zu beachten, dass kein „Wort“¹⁹⁸²⁵ ungeschehen zu machen ist und sagt ihm: „Und wenn du ein Wesen lieb hast, / Sag nie mehr, bei deiner Seele! / Als du spürst. Bei deiner Seele!“¹⁹⁸²⁶ Neuerlich ruft er ihn damit zur Wahrhaftigkeit auf, die der Kaiser aber selbst ermangelt. Auch erkennt er ebenso in sich den Aufbruch der Konzeption an, begreift er sich doch nicht als Einheit, innen wie außen („Ja, im Mund wird mir zur Lüge, / Was noch wahr schien in Gedanken“).¹⁹⁸²⁷ Kaum allein, hört er wieder die Verlockungen der Hexe, und statt Gegenwehr zu zeigen, wird er von seiner Eifersucht ergriffen („Redet sie zu mir? zu einem / Andern? ich ertrag es nicht!“).¹⁹⁸²⁸

Im Aufeinandertreffen mit dem Greis, zeigt sich auch an diesem die Problematik der Kommunikation. Den Ring des Kaisers ertastend, schweigt der frühere Kaiser lieber. Und mit Schweigen¹⁹⁸²⁹ oder gespielterm Unwissen reagieren auch die Untergebenen des Kaisers, als dieser sie nach dem früheren Kaiser fragt. Ebenso verbindet Hofmannsthal hier die Stille mit dem Lesen der Inschrift des Eisenringes.¹⁹⁸³⁰ In seinem narzisstischen Empfinden, sich als der Oberste und das Licht aller unter ihm stehenden Menschen zu begreifen, sieht er sich als der „Hirt [der] stillen Rinder“,¹⁹⁸³¹ was neuerlich das Verhältnis des Kaisers zu den Menschen und der Kommunikation zeigt. Die Problematik der Sprache zeigt sich auch in seinem Gespräch mit der vermeintlichen Kaiserin. So führt sein Aufruf an sie („Laß uns von den Kindern reden!“)¹⁹⁸³² lediglich

19814SW III. S. 84. Z. 23-27.

19815SW III. S. 85. Z. 16.

19816SW III. S. 85. Z. 21-22.

19817SW III. S. 179. Z. 23.

19818SW III. S. 184. Z. 11.

19819SW III. S. 184. Z. 16-17.

19820SW III. S. 206. Z. 30-36.

19821SW III. S. 184-185. Z. 34-35//1-6.

19822SW III. S. 186. Z. 28-29.

19823SW III. S. 186. Z. 34-35.

19824SW III. S. 187. Z. 4.

19825SW III. S. 187. Z. 11.

19826SW III. S. 187. Z. 17-19.

19827SW III. S. 188. Z. 2-3.

19828SW III. S. 189. Z. 2-3.

19829SW III. S. 200. Z. 15.

19830SW III. S. 201. Z. 3, SW III. S. 201. Z. 14, SW III. S. 201. Z. 18.

19831SW III. S. 204. Z. 15.

19832SW III. S. 204. Z. 33.

zu einem Monolog des Kaisers, der nur neuerlich seine falsche Stellung zur Frau und der Familie aufzeigt („Über alle / Worte klar begreif ichs heute: / Welch ein Kind du bist“).¹⁹⁸³³ Erst am Ende seiner Rede realisiert der Kaiser das Schweigen seiner vermeintlichen Frau („Keine Antwort?“).¹⁹⁸³⁴ Diese Bemerkung und das Verlangen, dass sie den Schleier lüfte, führt dazu, dass er erkennt, dass er der Hexe gegenübersteht.

Die Bedeutung der Sprache zeigt sich vor allem auch innerhalb der Notizen dieses Werkes. Besonders durch die letzte Szene, zeigt sich deutlich die Wirkung der Sprache auf den Kaiser („Dein erstes Wort wie ein Mondstrahl zu mir gleitend“).¹⁹⁸³⁵ Hofmannsthal verbindet dabei sogar die Worte der Hexe mit den Verlockungen der Musik auf einen empfänglichen Menschen („habe Dir Worte zu sagen die mir die Lippen verbrennen / Beladen mit Musik so wie ein Stern mit Licht“).¹⁹⁸³⁶ In den Notizen zeigt sich jedoch nicht nur eine Verlockung ihrer Stimme, auch plante Hofmannsthal die Distanz aufzuzeigen, zwischen der Wirklichkeit und der ästhetizistischen Verlockung („das was / die Lippen reden so wie Rascheln dürrer Blätter“).¹⁹⁸³⁷

Viel entscheidender als die Varianten, erweisen sich Hofmannsthals eigene Kommentare zu seinen männlichen Protagonisten. Für Hofmannsthal steht der Kaiser, was die Sprache anbelangt, auf einer Stufe mit Claudio und Lord Chandos, begreift er diese doch als soziales Mittel, sich mit den Menschen zu verbinden.¹⁹⁸³⁸ Aber trotz dieser sozialen Ebene, attestiert Hofmannsthal seinem Kaiser, vor allem auch in den Gesprächen mit seinem Kämmerer, das Fehlen des Lebensverständnisses.¹⁹⁸³⁹ Dabei ist es genau die Aufspaltung der Ganzheit des Ichs, die Hofmannsthal an dem Kaiser aufzuzeigen gedachte: „Es handelt sich um ein Zu-viel im Reden, ein Übertreiben – und in diesem Zu-viel ist eine Spaltung – ein Teil des Ich begehrt was der andere nicht will – es ist dies Quer-hindurch-schauen durch die übertriebene bizarre manchmal >>seine Worte<< (sagt er selbst) <<ihrer inneren lebendigen Selbständigkeit und die Rede wirtschaftet dann auf ihre eigene Hand munter drauf los, während meine Seele in der Angst, Trauer und Sehnsucht liegt<<.“

¹⁹⁸⁴⁰

Das Motiv zeigt sich ebenso im lyrischen Drama *Die Frau im Fenster* (1897). So verbrachte Dianora die Zeit des Wartens auf ihren Geliebten in Passivität, geht mit „stillen steten Schritten“¹⁹⁸⁴¹ den Mauerweg entlang und „red´ [...] wie im Fieber vor [sich] hin“,¹⁹⁸⁴² um sich die Zeit zu vertreiben. Durch ihre erschienene Amme, sieht sie sich zu einem Gespräch mit dieser veranlasst. Dabei fällt im Gespräch mit der Amme durchaus die Kurzangebundenheit dieser auf, was aber mitunter auch dadurch bedingt sein kann, dass sie bemerkt, dass Dianora neuerlich nur „ihren eigenen Gedankengang“¹⁹⁸⁴³ verfolgt. Auch als Dianora der Tugend der Demut ästhetizistisch begegnet, reagiert die Amme, auf Dianoras Nachfrage, nur mit den Worten: „Ich habe nichts gesagt, gnädige Frau ...“¹⁹⁸⁴⁴ Die Schilderung der Predigt durch die Amme,¹⁹⁸⁴⁵ wird von Dianora nur neuerlich ästhetizistisch gewertet und führt zu einer Versenkung in sich selbst („Wie abgespiegelt in den stillsten Teich / liegt alles da, gefangen in sich selber“).¹⁹⁸⁴⁶

Die Unfähigkeit zur Kommunikation, zeigt sich an Dianora vor allem durch die Konfrontation mit ihrem

¹⁹⁸³³SW III. S. 205. Z. 10-12.

¹⁹⁸³⁴SW III. S. 205. Z. 25.

¹⁹⁸³⁵SW III. S. 688. Z. 8.

¹⁹⁸³⁶SW III. S. 688. Z. 6-7.

In den Notizen zeigt sich an einigen Stellen ein weiterer verlockenderer Bezug zur Sprache („Rede sanfter als ein Kind“, SW III. S. 691. Z. 3) aber auch die Sprachlosigkeit des Kaisers (SW III. S. 691. Z. 13).

¹⁹⁸³⁷SW III. S. 690. Z. 20-21.

¹⁹⁸³⁸„Es zielt auf die Rede als soziales Element, als das soziale Element – und so / führen Fäden von hier zurück zu Claudio, nach vorne zu dem Lord Chan-/dos des >Briefes< und zu dem >Schwierigen<.“ In: SW III. S. 705. Z. 31-33.

¹⁹⁸³⁹„Versuch des Kaisers, sich gegen den jungen Kämmerer über diesen schein//bar ganz kleinen Fehltritt zu äußern. Er besteht in einer Verfehlung gegen / die Wort-magie. Die magische Herrschaft über das Wort das Bild das Zei/chen darf nicht aus der Prae-existenz in die Existenz hinübergeworfen / werden. Analog das Verschulden oder der bedenkliche Zustand der Frau / des Schmieds in der >Idylle<.“ In: SW III. S. 704-705. Z. 25//1-5.

¹⁹⁸⁴⁰SW III. S. 705. Z. 13-19.

¹⁹⁸⁴¹SW III. S. 96. Z. 5.

¹⁹⁸⁴²SW III. S. 96. Z. 31.

¹⁹⁸⁴³SW III. S. 100. Z. 13.

¹⁹⁸⁴⁴SW III. S. 101. Z. 21.

¹⁹⁸⁴⁵SW III. S. 105. Z. 8-20.

¹⁹⁸⁴⁶SW III. S. 105. Z. 23-24.

Mann. Dieser „steht lautlos“¹⁹⁸⁴⁷ in der Tür, und Dianora erkennt sofort die Bedrohung ihrer Lage. Doch sie kann sich bereits hier, zu Beginn des Gespräches, nicht durch ihre Worte retten: „DIANORA will sprechen, kann nicht, sie bringt keinen Laut aus der Kehle.“¹⁹⁸⁴⁸ In dem ganzen Gespräch zwischen Dianora und ihrem Mann, erweist sie sich als unfähig, die richtigen Worte zu finden und die richtigen Themen anzusprechen. Statt wahrer Reue ihrem Mann gegenüber zu zeigen, dienen ihre Erklärungen nur dazu, sich zu retten, aus einer halbherzigen Haltung ihrem Mann gegenüber. Braccio wiederum kann mitunter in dem Gespräch mit seiner Frau nur mit Schweigen reagieren, macht ihn ihr Hochmut doch mitunter sprachlos („*Braccio sieht sie an, als ob er reden wollte, schweigt aber wieder*“).¹⁹⁸⁴⁹ Auch schweigt Dianora auf die Frage nach dem eigenen Alter, wodurch er ihr die Antwort geben muss und auch auf die Verweigerung,¹⁹⁸⁵⁰ eine Dienerin kommen zu lassen, reagiert Dianora mit Schweigen („beißt die Lippen zusammen, schweigt, streicht die Haare an den Schläfen zurück; faltet die Hände“).¹⁹⁸⁵¹ Auf die Frage, ob und welche ihrer Dienerinnen in ihren Betrug an ihm eingeweiht sind, erklärt sie ihr Schweigen:

„Falsch, sehr falsch
verstehst du jetzt mein Schweigen. Was weiß ich,
wer darum wußte? Ich habs nicht verhehlt.
Doch meinst Du, ich bin eine von den Frauen,
die hinter Kupplerinnen und Bedienten
ihr Glück versteckt, dann kennst du mich sehr schlecht.“¹⁹⁸⁵²

Keine Demut, keine Reue wird von Dianora hier gezeigt, sondern sie steht für ihr Handeln ein, jedoch auf eine Weise, die ihren Narzissmus offenlegt. Immer mehr redet sich Dianora ihrem allzu frühen Ende entgehen, gesteht die Liebe und das Entstehen dieser und lacht schließlich: „*ihr Gesicht hat den Ausdruck der entsetzlichsten Spannung. Bald kann sie es aber nicht ertragen und fängt wieder zu reden an, in einem fast deliranten Ton.*“¹⁹⁸⁵³ Immer näher kommt sie ihrem Ende und muss mit ansehen, wie Braccio den Vorhang schließt.¹⁹⁸⁵⁴ So kann sie auch nicht auf seine letzte Frage – was sie getan hätte, wenn er nicht gekommen wäre – antworten, nicht die richtigen Worte finden, um sich vielleicht doch noch zu retten. „DIANORA sieht ihn wirr an, begreift die neuerliche Frage nicht, greift sich mit der rechten Hand an die Stirne, hält ihm mit der linken die Strickleiter hin, schüttelt sie vor seinen Augen, läßt sie ihm vor die Füße fallen (ein Ende bleibt angebunden), schreiend.“¹⁹⁸⁵⁵

Der Mangel an Sprachkompetenz zeigt sich auch in *Der goldene Apfel* (1897). Hofmannsthal blendet auch hier weitestgehend die Sprache der Protagonisten, zu Gunsten von innerlichen Vorgängen und physischer Erscheinung, aus. Sprache, die im besten Fall immer auch Kommunikation mit einem Gegenüber bedeutet, wird von den Ästhetizisten weitestgehend nicht gepflegt, weil ihr Hauptaugenmerk auf sich selbst liegt. Allein wenn ihr ästhetizistisches Leben bedroht wird, zeigt sich, so wie bei der Frau des Kaufmanns, eine Bereitschaft zur Kommunikation.

Dass für Hofmannsthal der Narzissmus die Sprache hemmt, zeigt sich aber bereits bei dem Kaufmann, wodurch Hofmannsthal gleichermaßen einen Bezug zum ästhetizistischen Lieben vollzieht. Der Kaufmann erinnert sich zum einen des Besitzes der Frau, zum anderen aber einer gleichsam dagewesenen Distanz: „Und gerade dieses Ungreifbare, das ihn und sie auseinanderhielt, erhöhte in ihm den trunkenen Stolz des

19847SW III. S. 108. Z. 28.

19848SW III. S. 108. Z. 34.

19849SW III. S. 109. Z. 29.

19850„DIANORA fährt langsam rückwärts mit den Händen an ihr Haar, schließt vorne die Ellenbogen, starrt ihn an, läßt die Arme vorne fallen, scheint seinen Plan zu verstehen. Ihre Stimme ist nun völlig verändert, wie eine zum Reißen gespannte Saite. Ich möchte eine Dienerin, die mir Stockend, die Stimme droht ihr abzureißen vorher die Haare flicht, sie sind verwirrt.“ In: SW III. S. 110. Z. 5-8.

19851SW III. S. 110. Z. 13-14.

19852SW III. S. 112. Z. 9-14.

19853SW III. S. 113. Z. 21-23.

19854„Die Sprache verwirrt sich ihr vor Grauen, weil sie sieht, daß Braccio den Vorhang hinter sich völlig zuzieht. Ihre Augen sind übermäßig offen, ihre Lippen bewegen sich unaufhörlich.“ In: SW III. S. 113. Z. 36-38.

19855SW III. S. 114. Z. 7-10.

In den Varianten zu dem Werk zeigt sich mitunter das Fehlen Dianoras durch ihre Rede gegenüber dem Mann: „ein Gespräch wo sie ihn wie fasziniert vom Unheil immer weiter treibt, ihm die Leiter hinhält, bis er sie daran erwürgt“. In: SW III. S. 514. Z. 6-7.

Besitzes.“¹⁹⁸⁵⁶ Hofmannsthal verweist hier auf die höher empfundene Stellung der Frau, die dem Kaufmann seinen Besitz so kostbar macht; im Grunde ist es aber nur die Erhöhung der Frau, das ästhetizistische Lieben, das die Ehepartner trennt. So führt Hofmannsthal an ihm vor, wie er in Gedanken mit seiner Frau redet, gleichsam das Gespräch mit ihr vorwegnimmt, was wahrscheinlich nicht mehr stattfinden wird, weil er die Befriedigung seines Narzissmus in der Überhöhung der eigenen Gedanken bereits erfahren hat („und erzählte ihr alles was er erlebte, aber alles in einer lügenhaften Weise, ganz ohne dass er sich des unaufhörlichen Selbstbetruges bewusst wurde, der in diesen sonderbaren inneren Gesprächen enthalten war“).¹⁹⁸⁵⁷ Hofmannsthal führt diese Verbindung von Sprache und Narzissmus durch die Worte, die der Kaufmann in den Apfel gravieren ließ, weiter aus.¹⁹⁸⁵⁸ Diese Worte „schienen so sehr alles herauszusagen woran sein Leben hieng“,¹⁹⁸⁵⁹ dass er lediglich die ersten 4 Worte gravieren ließ, „wie wenn einer im Sprechen innehält“,¹⁹⁸⁶⁰ wodurch Hofmannsthal neuerlich seine Unfähigkeit in Bezug auf die Sprache verdeutlicht. Das fehlende Gespräch, auch und gerade zwischen Eheleuten, greift Hofmannsthal an der Frau neuerlich auf. Statt ihre Sehnsüchte anzusprechen, sind diese unausgesprochen geblieben („mit schattenhaften Umgebungen Reden, in die sich alles ergoss, was unausgesprochen und unnütz in ihr lag“).¹⁹⁸⁶¹ Hofmannsthal führt die Beklemmung der ästhetizistischen Frau gegenüber ihrer Wirklichkeit weiter aus, wenn es heißt: „Mehr als je erschien ihr alles was wirklich war, so unsäglich unsicher, so völlig das Werk des blinden Zufalls. Ihre ganze innere Welt war ihr verstört; sie konnte nicht fassen, worauf sich das Wort Gerechtigkeit bezog.“¹⁹⁸⁶²

Ebenso zeigt sich die Unfähigkeit zur Kommunikation an dem Kind. Zum einen schleicht das Kind nur durch das Haus, um den Zugang zu seiner wahren Heimat zu finden, zum anderen zeigt sich die problematische Kommunikation, wenn das Kind auf seine Mutter trifft. Diese wendet sich überhaupt erst sprachlich an ihr Kind, wenn sie Auskunft verlangt, wo der Apfel ist, wobei das Kind der Frage der Mutter nur schweigend gegenübersteht.

Der Bezug zum Motiv zeigt sich in *Der weisse Fächer* (1897) bereits durch den personifizierten Prolog in dem es heißt, das die „Jugend gern mit großen Worten ficht“.¹⁹⁸⁶³ Fortunio erweist sich als eine ästhetizistische Figur, die keinen Bezug zur Sprache in dem Sinne hat, dass er das Wort „>>Besitz<< von allen Wörtern ohne Sinn / [als] Das albernste“¹⁹⁸⁶⁴ empfindet, weil er den Besitz der Ehefrau eingebüßt hat. Wiederholt zur Ruhe ruft zudem Fortunio Livio auf, der ihn von seinem ästhetizistischen Wahn abbringen will.¹⁹⁸⁶⁵ Stattdessen will er sich weiter im Geheimnisvollen versenken, das seine Frau für ihn verkörpert, während ihm alle Anderen „[g]eheimnislos ... schal über alle Worte“¹⁹⁸⁶⁶ sind. Fortunio hebt an seiner Frau besonders auch ihre Sprache hervor: „Von ihren Lippen kamen alle Worte / Wie neugeformt aus unberührtem Hauch, / Zum erstenmal beladen mit Bedeutung.“¹⁹⁸⁶⁷ Auf die Worte der Großmutter, seine Frau sei nur mehr ein Kind gewesen, kann Fortunio nur mit Schweigen reagieren,¹⁹⁸⁶⁸ denn er selbst betont ihre Kindhaftigkeit. Ebenso mit Schweigen¹⁹⁸⁶⁹ reagiert Fortunio auf die Worte der Großmutter, sich doch von der Frau zum Leben zu wenden. Fortunio, auf Grund seiner narzisstischen Veranlagung, kann sich jedoch nicht von seiner toten Frau lösen und sagt sich lieber von den Menschen los.¹⁹⁸⁷⁰

Auch Miranda sucht sich den Einwänden der Außenwelt zu entziehen, entgegnet sie der Mulattin auf deren

19856SW XXIX. S. 96. Z. 1-3.

19857SW XXIX. S. 96. Z. 20-22.

19858,„>>Du hast mit alles hingegeben<< diese triumphierenden und über soviel Glück erstaunten Worte mit denen ein Gedicht des Dschellaledin Rumi anfängt, des großen tiefsinnigen Dichters.“ In: SW XXIX. S. 97. Z. 23-25.

19859SW XXIX. S. 97. Z. 27-28.

19860SW XXIX. S. 97. Z. 31-32.

19861SW XXIX. S. 103. Z. 34-40.

19862SW XXIX. S. 104. Z. 8-11.

19863SW III. S. 153. Z. 5.

19864SW III. S. 154. Z. 7-8.

19865„Lieber Freund, sei still!“ (SW III. S. 155. Z. 19); „Sei still, ich bitte dich, es macht mich zornig.“ In: SW III. S. 156. Z. 5.

19866SW III. S. 155. Z. 33.

19867SW III. S. 156. Z. 17-19.

19868SW III. S. 157. Z. 14.

19869SW III. S. 159. Z. 20.

19870SW III. S. 161. Z. 19.

Verurteilungen ihrer Einsamkeit mit den Worten „Ich verbiete dir, zu mir von diesen Dingen zu sprechen“.¹⁹⁸⁷¹ Daraufhin gesteht die Mulattin ihr zwar zu, schweigen zu wollen, doch hat sie ihre Überzeugung von Mirandas Vergehen am Leben nicht eingebüßt. Die Stille („Der / totenstille Garten“)¹⁹⁸⁷² verurteilt die Mulattin aber dennoch auch an ihrem Haus („Draußen die schweigende blendende Glut und innen die grabdunkeln Zimmer“),¹⁹⁸⁷³ klagt sie doch damit gleichsam ihren Verschluss vor dem Leben an. Problematisch zeigt sich Fortunios Stellung zu den Worten auch durch das Aufeinandertreffen mit Miranda. So erinnert er sich an den Brief, den sie ihm nach dem Tod seiner Frau geschrieben hatte: „Ich weiß nicht, was für Worte du gebrauchtest, aber er hatte etwas Sanftes, Freundliches und zugleich etwas so Fernes.“¹⁹⁸⁷⁴ Zudem schweigt Fortunio im Gespräch mit Miranda wiederholt,¹⁹⁸⁷⁵ so dass auch Miranda erkennen muss: „Es scheint, dass wir uns nicht viel zu sagen haben.“¹⁹⁸⁷⁶ Miranda erzählt schließlich von ihrem Leben, so von dem Sterben ihres Mannes und seiner Reaktion auf sie.¹⁹⁸⁷⁷ Auf Mirandas Schilderungen reagieren jedoch Beide mit Schweigen,¹⁹⁸⁷⁸ ebenso wie wenn Fortunio Miranda auf ihre Einsamkeit anspricht;¹⁹⁸⁷⁹ und sie schweigt neuerlich,¹⁹⁸⁸⁰ als Fortunio ihre Wesensveränderung thematisiert. Auch erkennt sie Fortunios Worte als halbherzig und die vermeintliche Empathie als Schattenspiel seiner narzisstischen Seele an, kann er sich doch selbst nicht mit dem Leben verbinden, was sie auch anklagt („Du meinst nicht von dem, was du redest. [...] Du redet über einen Menschen wie über einen Baum oder einen Hund. Du nennst mich hochmütig, und es gibt auf der ganzen Welt keinen hochmütigeren Menschen als dich. Du bist nicht gut, Fortunio. Leb wohl!“).¹⁹⁸⁸¹ Fortunio reagiert auf diese Eröffnung Mirandas jedoch mit Verwirrung. So sind es mitunter auch ihre Worte, die ihn kurzzeitig von der toten Ehefrau entfernen.¹⁹⁸⁸² Allein mit ihren Bedienten, weint Miranda „still in sich“¹⁹⁸⁸³ hinein, zumal sie, zurück von dem Grab ihres Mannes das immer noch feucht ist, wähnt, dass sein Grab mit „stummem Mund“¹⁹⁸⁸⁴ nach ihr ruft. Obwohl Miranda sich letztendlich, durch die Hilfe ihres Umfeldes, für die Lebendigkeit öffnen will, hat dieser Verlust des Blickes auf die Vergangenheit ihr Leben auch in eine Haltlosigkeit geworfen.¹⁹⁸⁸⁵

In *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) zeigt sich das Motiv erstmalig durch die Rede des Dichters, der die Gestalten sieht die sich „unterreden“,¹⁹⁸⁸⁶ während er keinen Gesprächspartner an seiner Seite hat. Unter dem Betrachten der Natur entzündet sich in ihm der künstlerische Funke, und er will aus „Worten, die von Licht und Wasser triefen“¹⁹⁸⁸⁷ sein Kunstwerk schaffen. Durch den dritten Monolog des jungen Mannes erwähnt dieser die Begegnung mit dem Gärtner und dessen Bedeutung für ihn („ein sonderbarer Bettler, dessen stummer Gruß / so war, wie ihn vielleicht ein Fürst besitzen mag“).¹⁹⁸⁸⁸ Dabei betont der junge Mann gleich zweifach, dass es lediglich zu einem stillen, schweigenden Gruß des Gärtners gekommen war, nicht aber zu einer kurzen Unterredung,¹⁹⁸⁸⁹ obgleich auch dieser Gruß ihn von seiner Beklemmung befreit hatte. Weiter berichtet er von dem Traum, indem er mit drei Hunden in der stillen

19871SW III. S. 161. Z. 26.

19872SW III. S. 162. Z. 18-19.

19873SW III. S. 162. Z. 31-32.

19874SW III. S. 163. Z. 30-32.

19875SW III. S. 165. Z. 1, SW III. S. 165. Z. 6.

19876SW III. S. 165. Z. 8.

19877 „Ich murmelte irgend etwas, ich weiß nicht was. Nur das weiß ich, daß es dann irgendwie so kam, daß er darauf antwortete: >Laß, laß ... aber solange die Erde über meinem Grab nicht trocken ist, wirst du an keinen andern denken, nicht wahr ...< und während er das sagte, wechselte der Ausdruck in seinem Gesicht in einer fürchterlichen Weise“. In: SW III. S. 166. Z. 30-35.

19878SW III. S. 166. Z. 37.

19879SW III. S. 167. Z. 3.

19880SW III. S. 167. Z. 6.

19881SW III. S. 169-170. Z. 34-37//1-7.

19882SW III. S. 170. Z. 14.

Siehe (Notizen): SW III. S. 648. Z. 35.

19883SW III. S. 172. Z. 6.

19884SW III. S. 172. Z. 34.

19885SW III. S. 174. Z. 2-5.

19886SW III. S. 134. Z. 2.

19887SW III. S. 135. Z. 36.

19888SW III. S. 137. Z. 28-29.

19889SW III. S. 135. Z. 31.

Natur Wild jagte.¹⁹⁸⁹⁰ Auch ist es der Fremde, durch den Hofmannsthal das Motiv einbindet, wenn er ihn von seiner Kindheit reden lässt, in der er glaubte, auf dem Grund von Gewässern Geschmeide zu finden („doch dieses Wasser gleitet stark und schnell, / zeigt nicht empor sein stilles innres Leben“).¹⁹⁸⁹¹ Auch beim Anblick der Nymphen, fühlt sich dieser Protagonist künstlerisch inspiriert, betont aber gleichsam das Unzureichende der Sprache: „In einem Leibe muss es mir gelingen / das Unausprechlich-reiche auszudrücken, / das selige In-sich-geschlossen-sein“.¹⁹⁸⁹² Letztendlich zeigt sich das Motiv auch durch den Wahnsinnigen, über den der Diener sagt: „er vereinigte in den süßen Lippen, / in der strengen, himmelhellen Stirne / beider Schönheit“.¹⁹⁸⁹³ Durch sein Wesen verstand es der schönheitsliebende Prinz, der heute der Wahnsinnige ist, Menschen an sich zu binden, auch durch ein „unendliches Gespräch“.¹⁹⁸⁹⁴ Mitunter, so der Diener, verweilt er auf seinem Weg bei verschiedenen Menschen („Denn er sieht ihr sanftes, stilles Leben, / mit dem stillen Wehen grüner Wipfel“).¹⁹⁸⁹⁵ Auf die Frage, warum er sich ihnen entziehe, gebe es nur eine Antwort, ist ihm doch alles, auch der Mensch, nur eine Hülle. Statt mit einem Menschen, begibt sich der Wahnsinnige in ein Gespräch mit der Natur.¹⁹⁸⁹⁶ Ungeheure „Worte / fängt er an zu reden“,¹⁹⁸⁹⁷ um sich ins Leben zu versenken. Der Diener führt weiter aus, dass sich seit diesem Tag, wo dies begann, nichts verändert habe: „mit den süßen hochgezogenen Lippen / tauscht er unaufhörlich hohe Rede / mit dem Kern und Wesen aller Dinge.“¹⁹⁸⁹⁸

Zahlreich zeigt sich auch in dem Drama *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) das Motiv. Mit Sobeide hat der Kaufmann eine Frau geheiratet, die nicht nur einen anderen Mann liebt und ästhetizistisch geprägt ist, sondern mit der er auch vor der Ehe kaum ein Wort gesprochen hat.¹⁹⁸⁹⁹ Der Kaufmann selbst bekennt seinen ästhetizistischen Zug in Verbindung mit der toten Mutter; davon ausgehend, geht der Kaufmann seinem Sinnen nach, er könne ja gar nicht alt sein, da er so für Sobeide empfinde: „kein junger König / kann trunkner dieses räthselhafte Wort / >>Besitz<< vernehmen, wenn's die Luft ihm zuträgt!“¹⁹⁹⁰⁰ Mit der Schenkung der Eltern an den Ehemann, heißt die Mutter Sobeide, nicht weniger Glück zu finden in der Ehe als sie selbst („Dies Wort / schliesst Alles ein“).¹⁹⁹⁰¹ Sobeide empfindet diesen Moment der Loslösung von ihren Eltern, jedoch als einen kurzen Moment der Freiheit, weshalb sie sich an die Bedeutung des Wortes Glück nicht anschließt.¹⁹⁹⁰² Lautlos entziehen sich die Eltern („Geht Ihr so leise! Wie? und seid schon fort!“),¹⁹⁹⁰³ was Sobeide verwirrt und wodurch sich zeigt, dass sie der Situation nicht richtig begegnen kann. Schweigend wendet sie sich von ihrem Mann ab, der ihr auch nur schweigend und unschlüssig gegenübersteht. Als er sich doch an seine Frau wendet, verweist er auf sein Haus, das zwar noch manchen Mangel aufweise, das sie sich aber zu ihrem Haus machen solle. Dies führt den Kaufmann dazu, auf seine verstorbene Mutter zu verweisen; immerhin habe er ihr aus der „gepressten Luft der stillen“¹⁹⁹⁰⁴ die schönen Dinge der Mutter bringen lassen, über die es heißt: „Manchen Dingen / sind stumme Zeichen

19890SW III. S. 138. Z. 13-15, SW III. S. 138. Z. 18-19.

19891SW III. S. 140. Z. 5-6.

19892SW III. S. 140. Z. 27-29.

19893SW III. S. 143. Z. 27-29.

19894SW III. S. 143. Z. 36.

19895SW III. S. 144. Z. 24-25.

19896SW III. S. 145. Z. 4-13.

19897SW III. S. 145. Z. 29-30.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 146. Z. 12.

19898SW III. S. 146. Z. 22-24.

In den Notizen zeigt sich das Motiv des weiteren durch den Dichter („die Worte wie die Könige des Meeres“, SW III. S. 596. Z. 5; „Worte sind mein Stoff“, SW III. S. 596. Z. 14; „was erlöst mich: / ein Wort!“, SW III. S. 596. Z. 18-19), und in der Notiz N 10, die zeigt, dass Hofmannsthal ein Gespräch zwischen dem Fremden und dem jungen Mädchen plante: „er: ich weiss das rechte Wort nicht für Deine Einfachheit und doch liebst / Du mich. ich möchte Dir ein Kind machen“ In: SW III. S. 599. Z. 26-27.

19899Sobeide spricht später davon, dass es ein Gespräch zwischen ihnen gegeben habe. Aber dies hat nicht dazu gedient sich wirklich kennenzulernen, sondern Sobeide hat durch dieses Gespräch geglaubt, in dem Haus ihres Mannes Erleichterung erfahren zu können, losgelöst von den Erinnerungen an Ganem, die sie mit ihrem Elternhaus verbindet. Diese Erkenntnis wiegt umso schwerer, als Sobeide später eröffnet, dass der Kaufmann jahrelang im Haus ihres Vaters ein uns aus ging.

19900SW V. S. 12. Z. 6-8.

19901SW V. S. 14. Z. 2-3.

19902SW V. S. 14. Z. 4-10.

19903SW V. S. 14. Z. 28.

19904SW V. S. 15. Z. 10.

eingedrückt, womit / die Luft in stillen Stunden sich belädt / und etwas ins Bewußtsein gleiten lässt, / was nicht zu sagen war, auch nicht gesagt sein sollte.“¹⁹⁹⁰⁵ In Sobeide entfesselt sich jedoch nicht ein lockeres Plaudern mit ihrem Mann, sondern eine zu offenherzige Darlegung ihrer innersten Sehnsüchte. Die Thematisierung des Tanzes, der sie zu seiner Frau gemacht hat, führt sie dazu, ihn zu fragen, ob er ihr den Tanz befehle. Damit setzt im Grunde die Offenheit Sobeides ein, denn er verwundert sich ob ihres Verhaltens: „Meine Frau, / wie sonderbar und wild sprichst Du mit mir?“¹⁹⁹⁰⁶ Obwohl Sobeide an ihrem Mann die Güte erkennt, durch seine Rede („Du redest wie ein guter Mensch, so sei / so gut und rede heute nicht mit mir!“),¹⁹⁹⁰⁷ heißt sie ihn, in ihrer Hochzeitsnacht zu schweigen; damit geht ihr Weg nicht zu ihrem Mann und nach außen, sondern in die Tiefe, versenkt sie sich mit der Verweigerung der Kommunikation doch in sich. So beginnt Sobeide auch „lautlos“¹⁹⁹⁰⁸ zu weinen, das „Gesicht gegen das Dunkel / gewandt“,¹⁹⁹⁰⁹ was den Kaufmann neuerlich verstört („So stille Thränen und so viele!“).¹⁹⁹¹⁰ Diese Äußerung ihres Mannes dient Sobeide zum Anlass, ihren Kummer offen zu bekennen. Sie wisse, dass sie sich an ihrem Mann verschuldet habe und verschulden werde, und eben das Gestehen dieses macht es tragisch, belastet sie doch ihn und nimmt sich die Möglichkeit, eine gute Ehe zu führen, auch wenn diese nicht auf Leidenschaft aufgebaut ist. So spricht sie ihm davon, dass er sie wecken möge, wenn er sie aus dem Schlaf heraus weinen hört, denn „dann träume ich / in Deinem Bett von einem andren Mann“. ¹⁹⁹¹¹ Auf die Offenbarung seiner Frau, reagiert der Kaufmann lediglich mit Schweigen,¹⁹⁹¹² was aus Sobeide die Wahrheit nur noch stärker herausbrechen lässt; infolgedessen bekennt sie ihm sogar den Namen des Geliebten,¹⁹⁹¹³ und dass alles vor dem scheinhaften Anspruch, ihm ehrlich entgegenkommen zu wollen, da keine „Heimlichkeit und Lüge“¹⁹⁹¹⁴ sie – nicht aber ihre Ehe, denn diese belastet sie mit ihrer Offenheit – belasten möge. Die Betroffenheit des Kaufmannes wird von Sobeide leichtfertig hingenommen. Weiter schildert sie ihm auch, warum sie ihn überhaupt geheiratet hat; so bekennt sie ihm nicht nur ihre Müdigkeit am Leben („so müd, es giebt kein Wort, das sagen kann, / wie müd und wie gealtert vor der Zeit“),¹⁹⁹¹⁵ sondern auch, dass er ihr im Gespräch einmal (SW V. S. 18. Z. 21) gestanden hatte, wie sehr es ihn freut, die Sterne zu beobachten.¹⁹⁹¹⁶ Obwohl der Kaufmann sein Leid ob ihrer Worte zeigt, fühlt sie sich dazu veranlasst, weiter zu sprechen, ihm zu schildern warum sie seine Frau geworden ist („Willst Du das wissen? muss ich Dir das sagen?“).¹⁹⁹¹⁷ Trotz ihrer Liebe zu einem anderen Mann, stellt sie ihm in Aussicht, bei ihm bleiben zu wollen, was noch schrecklicher auf den Kaufmann wirken muss. In ihr Leben als Ehefrau, werde sie sich fügen, auch wenn ihr das große Glück versagt sein wird. Mit ihrem zukünftigen Leben allerdings, verbindet Sobeide das ruhige Leben, verbindet sie doch auch mit der Ehe die Sicherheit.¹⁹⁹¹⁸ Die Offenheit zu ihrem Mann hat eine kalte Fertigkeit an sich, heißt sie ihm, die Lage doch nicht so schwer zu nehmen, denn: „Schwer war´s zu nehmen, hätt´ich Dir´s verschwiegen; / nun hab´ich´s hergegeben. Lass es nun!“¹⁹⁹¹⁹ Sobeide wähnt fatalerweise, dass gerade ihre Offenheit sie auch für ihre Ehe geöffnet habe. Dabei hat sie sich im Grunde diese genommen und sich nur die Last von ihrer Seele geredet, ohne die Konsequenzen zu bedenken, oder die Gefühle ihres Mannes zu beachten. Obwohl eine Steigerung der Offenheit kaum mehr möglich scheint, bekennt sie ihm einen weiteren Grund, warum sie seine Ehefrau geworden ist. Nicht nur ihre persönliche Sicherheit, sondern auch die Armut des Vaters hat sie dazu bewogen, den reichen Kaufmann zum Mann zu nehmen („Das Ganze / viel leichter zu erleben, als mit Worten / zu sagen“).¹⁹⁹²⁰

19905SW V. S. 15. Z. 17-21.

19906SW V. S. 17. Z. 4-5.

19907SW V. S. 17. Z. 8-9.

19908SW V. S. 17. Z. 13.

19909SW V. S. 17. Z. 13-14.

19910SW V. S. 17. Z. 16.

19911SW V. S. 17. Z. 24-25.

19912SW V. S. 17. Z. 29.

19913SW V. S. 17. Z. 30-37.

19914SW V. S. 18. Z. 3.

19915SW V. S. 18. Z. 18-19.

19916SW V. S. 19. Z. 5-9.

19917SW V. S. 19. Z. 29.

19918SW V. S. 20. Z. 12-37.

19919SW V. S. 21. Z. 4-5.

19920SW V. S. 21. Z. 23-25.

Sobeides Worte gemahnen ein wenig an Lord Chandos, glaubt sie doch auch, dass es schwer sei, ihre Qual zu formulieren, obwohl sie dies die ganze Zeit über tut. Der Kaufmann wirft schließlich ein, dass ihr Glaube von der Armut Schalnassars falsch ist, weiß er doch von seinem Reichtum: „von ihm mag Gutes reden, / wer will, ich nicht. Ein schlechter alter Mensch!“¹⁹⁹²¹ Sobeide jedoch geht seinem Einwand überhaupt nicht nach, als habe sie seine Worte gar nicht vernommen; als „gleichviel“¹⁹⁹²² tut sie seine Worte ab und besinnt sich vielmehr auf Ganem, der traurig wurde, wenn er von seinem Vater geredet hatte.¹⁹⁹²³ Zum einen dringt die Lüge Ganems, dass Schalnassar gar nicht arm sei, nicht zu Sobeide durch,¹⁹⁹²⁴ sodass sie in ihrem Glauben an ihn verharrt,¹⁹⁹²⁵ sondern sie bekennt auch, dass es zwischen Ganem und ihr nicht nur nicht zum Sex gekommen sei, sondern dass auch vieles unausgesprochen geblieben ist, dass zwischen ihnen ein „uneingestande[s] / Geständniss“¹⁹⁹²⁶ schwebt. Ganem in seinem Wesen erhebend, wähnt sie, dass er sich nur von ihr getrennt habe, um ihr im Gegenzug die Trennung zu erleichtern: „Andre Male wieder so / von meiner Zukunft redend, von der Zeit, / da ich mit einem Andern -“¹⁹⁹²⁷ Dies zeigt, dass es durchaus zu Gesprächen zwischen Ganem und Sobeide gekommen ist, in denen der Geliebte angedeutet hatte, dass sie eine Zukunft mit einem anderen Mann haben würde; Sobeide jedoch verkannte die Situation, und denkt er habe nur gespottet: „Mit irgend einem Andern vermählt, / so redend, wie er wusste, dass ich nie / ertragen würde, dass es sich gestalte.“¹⁹⁹²⁸ Eine einfache Nachfrage des Kaufmannes, ob wirklich Güte Ganem veranlasst habe so zu handeln, lässt Sobeide nicht zu. Vielmehr wirft sie ihm vor, er möge doch nicht mit seinen Reden ihre Ehe verstören¹⁹⁹²⁹ und auch mit keinem „falschen Wort dies Leben / zu stark an mein vergang'nes“¹⁹⁹³⁰ knüpfen. Zudem heißt sie ihn, immer Acht auf sie zu geben, und dass der Abend niemals kommen dürfe, der mit „tausend / gelösten Zungen schreit: Warum denn nicht?“¹⁹⁹³¹ Nach der Rückkehr in sein Haus, findet der Kaufmann seine Frau nur noch sterbend vor. Doch selbst noch in diesem Zustand, ruft sie ihn zum Schweigen auf und verdeutlicht die vermeintliche Notwendigkeit des Geschehenen („Sprich nicht! versteh' mich!“).¹⁹⁹³²

Auch Schalnassar sucht sich im zweiten Aufzug dem Negativen zu entziehen, so erstmalig, wenn er mit dem Schuldner redet und sich vor dessen leidvoller Situation schützen will: „Ich kann nichts hören! Meine Taubheit / wächst immerfort mir Euren Reden. Geht! / Geht nur nach Haus: bedenkt, Euch einzuschränken“¹⁹⁹³³ Leichtfertig zeigt sich auch der Schuldner durch seine Rede an Schalnassar, weil er ihm seinen Stolz ob des Besitzes seiner schönen Frau bekennt; dies lässt Schalnassar den jungen Mann als einen „süsse[n] Schwätzer“¹⁹⁹³⁴ erkennen, gleichsam aber wird dadurch auch sein Verlangen für dessen Frau entfacht. Mit den Sklaven, die die Geschenke für Gülistane bringen, zeigt sich, dass unter diesen Sachen auch ein Zwerg ist, „der zwanzig Stimmen / von Menschen und von Thieren hat“.¹⁹⁹³⁵ Mit der Meldung des Sklaven, eine weitere Frau begehre Einlass, denkt Schalnassar zunächst, dass es sich dabei um die Frau des Schuldners handelt. Auch Gülistane wird dessen gewahr, weshalb sie fragt, von welchem Weib die Rede ist, was Schalnassar zu einer Lüge verleitet: „Von keinem. >>Bleib<< sprach ich zu diesem da, / und Du misshörtest mich. / Zum Sklaven. / Sprich hier, und leise!“¹⁹⁹³⁶ Die Mitteilung des Sklaven, dass diese ihm fremde Frau auch von Ganem rede,¹⁹⁹³⁷ wird von ihm überhört, interessiert es ihn doch lediglich, ob diese Frau auch schön sei. So wird auch bei ihm die Kommunikation zu Gunsten der ästhetizistischen Empfindungen

19921SW V. S. 21. Z. 33-34.

19922SW V. S. 22. Z. 1.

19923SW V. S. 22. Z. 3-4.

19924SW V. S. 22. Z. 20-23.

19925SW V. S. 22. Z. 20-23.

19926SW V. S. 22. Z. 26-27

19927SW V. S. 23. Z. 11-13.

19928SW V. S. 23. Z. 16-18.

19929SW V. S. 23. Z. 30-33.

19930SW V. S. 24. Z. 15-16.

19931SW V. S. 25. Z. 17-18.

19932SW V. S. 64. Z. 7.

19933SW V. S. 30. Z. 29-31.

19934SW V. S. 33. Z. 2.

19935SW V. S. 38. Z. 32-33.

19936SW V. S. 39. Z. 19-22.

19937SW V. S. 40. Z. 2.

herunter gedrückt. Dass die Kommunikation die ästhetizistischen Vorstellungen aber auch aufzubrechen vermag, zeigt sich wenn Sobeide von ihrer Flucht aus dem Haus des Ehemannes spricht und Schalnassar erkennen muss, dass es sich bei ihr nicht um die junge Frau des Schuldners handelt. So „neckisch“¹⁹⁹³⁸ könne sie mit einem „jungen Affen“¹⁹⁹³⁹ reden, aber nicht mit ihm, der bedingt durch sein Geld Macht über Menschen hat. Schalnassar sieht sich nicht in der Lage, anders als mitunter der Baron aus *Der Abenteurer und die Sängerin* (1897), die Frau durch schöne Worte für sich zu gewinnen: „Doch ich bin nicht geschaffen, süß zu reden, / noch viel zu reden.“¹⁹⁹⁴⁰ Bedingt sieht er das auch dadurch, dass er zu alt dafür ist, um der Frau mit Worten zu schmeicheln („der Mund, der einer Frucht den Saft aussaugt, / ist stumm. Und dies ist das Geschäft des Herbstes“).¹⁹⁹⁴¹ Statt mit schönen Worten, sucht er sie mit Kostbarkeiten für sich zu gewinnen, und heißt sie, nicht das Alter seiner Hände zu beachten. Sobeide jedoch, die seine Worte nicht begreifen kann, wähnt sie ihn doch aufgrund von Ganems Worten als arm, fühlt sich verwirrt und fragt: „Redest Du mit mir?“¹⁹⁹⁴² Sobeides Reden bricht letztendlich seinen Glauben auf, dass es sich bei ihr um die Frau des Schuldners handelt, während Sobeide zu glauben beginnt, dass Ganem ihr nahe ist. Gleichsam aber brechen sich Gedanken an den Tod Bahn: „Der Tod ist überall: mit unsern Blicken / und unsern Worten decken wir ihn zu“.¹⁹⁹⁴³ Durch die Konfrontation mit den Kostbarkeiten in Schalnassars Haus, wähnt sie jedoch, dass die Wirklichkeit sie täuscht, denn Ganem habe doch immer von ihrer Armut gesprochen („und >>arm<< war seines Mundes zweites Wort!“).¹⁹⁹⁴⁴ Doch selbst nach der Begegnung mit der Realität wähnt Sobeide noch, dass ihre Augen sie täuschen und dass Ganem diesen Spuk mit „einem Wort“¹⁹⁹⁴⁵ abtun wird. Zudem versucht Sobeide in sich die Erinnerung wieder aufzurufen an Ganems „Worte“.¹⁹⁹⁴⁶ Doch sie vermag diese nicht wieder aufzuerwecken, wodurch sie sich neuerlich an die Gegenwart wendet:

„Ganem wird kommen, ja, sein erstes Wort
zerreißt die Schlinge, die mich würgen will;
er kommt und nimmt mich in den Arm – ich triefe
von Schreck und Grau’n anstatt von Duft und Salben –
ich schweig´ von allem, ich häng´ mich an ihn
und trink´ die Worte ihm vom Mund. Sein erstes,
sein erstes Wort wird alle Angst betäuben
er lächelt alle Zweifel weg ... er scheucht
wenn aber nicht? ... ich will nicht denken! will nicht!“¹⁹⁹⁴⁷

Doch Ganem zeigt sich nicht fähig, ihr mit seinen Worten Sicherheit zu geben, verlangt es ihn doch gar nicht nach ihr. Sobeide jedoch sucht weiterhin, die Wirklichkeit zu verbiegen, ihre Träume zu der Wirklichkeit zu machen, indem er ihr sagen solle, worin sie fehle. Doch stattdessen wähnt er Sobeide, nun, da sie verheiratet ist, zu seiner Geliebten machen zu können; die Worte, die ihr seine Liebe versichern sollen, brechen damit ihr Traumgespinnst von ihm immer mehr auf. Doch neuerlich denkt sie, dass sie das Problem ist, dass eine Verwirrung sie befallen habe: „mein Kopf ist schuld, dass ich Dich andre Worte, / als Du in Wahrheit redest, reden höre!“¹⁹⁹⁴⁸ Sobeide begreift nicht, warum er denn gelogen habe, wenn sie ihm so gar nichts bedeute, und fordert ihn dazu auf, ihr die Wahrheit zu sagen: „Sprich zu mir – / bin ich Dir nicht der Antwort werth?“¹⁹⁹⁴⁹ Doch statt einer Antwort, wird Ganem von Gülistane und Schalnassars Stimmen, die er als Musik wahrnimmt, abgelenkt, wodurch Sobeide letztendlich erleben muss, wie er sich Gülistane zu Füßen wirft.

In dem dritten Aufzug ruft der Gärtner seine junge Frau zum Schweigen auf, sieht er doch den Kaufmann

19938SW V. S. 41. Z. 27.

19939SW V. S. 41. Z. 28.

19940SW V. S. 41. Z. 34-35.

19941SW V. S. 42. Z. 2-3.

19942SW V. S. 42. Z. 14.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 42. Z. 16-22.

19943SW V. S. 43. Z. 23-24.

19944SW V. S. 44. Z. 11.

19945SW V. S. 47. Z. 18.

19946SW V. S. 47. Z. 23.

19947SW V. S. 47. Z. 30-38.

19948SW V. S. 50. Z. 5-6.

19949SW V. S. 51. Z. 18-19.

kommen.¹⁹⁹⁵⁰ Sobeide wiederum wird von einem alten Diener als Schalnassars Haus zu ihrem Mann zurückgebracht, der sie darum bittet, für ihn bei ihrem Mann anzufragen, dass er ihm eine Stellung gebe.¹⁹⁹⁵¹ Zur Antwort ruft auch der Kaufmann auf, als er gewahr wird, dass Sobeide sich vom Turm geworfen hat.¹⁹⁹⁵² Bei der sterbenden Frau, heißt er ihr, jede ihrer Stimmungen erfüllen zu wollen, „bis Du Dich langweilst und sie schweigen heiss’st“.¹⁹⁹⁵³ Doch Sobeide ruft ihn zum Schweigen auf,¹⁹⁹⁵⁴ denn sie wisse nun, dass sie sterben muss. An ihn gerichtet, sagt sie ihm: „Aus deinen Augen lehnt sich so / die Seele! und die Worte, die Du redest, zucken / noch in der Luft, weil Dir das Herz so zuckt, / aus dem sie kommen.“¹⁹⁹⁵⁵ Der Kaufmann vergleicht letztendlich den Tod seiner Frau mit einem „lautlos“¹⁹⁹⁵⁶ fallenden Stern; nichts bleibe von ihr zurück als „Worte, die der falsche Hauch des Lebens / noch im Entfliehen trüglisch schwellen lies“.¹⁹⁹⁵⁷

Ebenso zeigt sich die Bezugnahme zum Motiv durch das Lieben zwischen Gülistane und Ganem. Durch Schalnassars Genesung sieht sich Ganem stärker seiner Abhängigkeit zu seinem Vater ausgeliefert. Gegenüber Gülistane bekennt er, dass er seinen Vater im Gespräch mit ihr gesehen habe.¹⁹⁹⁵⁸ Zwar fragt er nach dem Inhalt des Gespräches, doch heißt er Gülistane gleichauf zu schweigen, fühlt er sich auch in seinem eigenen Haus belauscht.¹⁹⁹⁵⁹ Das Gespräch zwischen den beiden gipfelt schließlich im Mordplan an dem Vater.¹⁹⁹⁶⁰ Im Gespräch um diesen, heißt Gülistane ihn lügen,¹⁹⁹⁶¹ hatte er gerade erst von dem Plan gesprochen und geäußert, dass dieser gerade eben erst entstanden sei, obwohl er doch von einer Frau wisse, über die er an das Gift kommen kann. Ganem berichtet Gülistane, dass diese Frau ihn schon länger begehre, und dass er sich ihre Liebe zu Nutze gemacht hat, um sie anzusprechen (SW V. S. 35-36. Z. 32-33//1-4).¹⁹⁹⁶²

In der zweiten Szene einer früheren Fassung zeigt sich das Motiv durch den Dieb, der Sobeides Verlangen nach einem Mann in diesem Hause, sei es Schalnassar oder Ganem, verlacht; doch wundert er sich über ihr Schweigen,¹⁹⁹⁶³ ob seiner Reaktion. Auch die Bedeutung der Kommunikation wird von Hofmannsthal in den zahlreichen Notizen angesprochen. Trotz des offenen Gespräches, welches Sobeide führt, heißt es mitunter auch: „die junge Frau wagt vieles nicht zu sagen“.¹⁹⁹⁶⁴ Des weiteren notiert Hofmannsthal auch die Härte ihrer Sprache (SW V. S. 331. Z. 20). Gegenüber Ganem jedoch zeigt sie sich bereitwillig zur sanften Sprache, und Hofmannsthal notiert: „wir werden schöner miteinander leben / da wir die erste Stunde beide weinten“.¹⁹⁹⁶⁵ Wiederholt zeigt sich so Mirzas Aufruf zur Kommunikation an Hassan innerhalb des Aufeinandertreffens: „Sprich doch mit mir, bleib da, sprich doch mit mir“.¹⁹⁹⁶⁶ Zudem wähnt Mirza vor den Anwesenden im Haus, dass Hassan ihr Auftreten entschuldigen und für sie sprechen wird.¹⁹⁹⁶⁷

Anders zeigt sich Ganems Bezug zur Sprache von Hofmannsthal ausgeführt, wird er doch als schweigend vor seinem Vater dargestellt, was dieser als ausgelöst von der blonden Tänzerin denkt.¹⁹⁹⁶⁸ Wiederholt zeigt sich Hassans Bezug zum Schweigen („Red was Du willst, ich geb Dir keine Antwort!“),¹⁹⁹⁶⁹ was daraus resultiert, dass er seine Gefühle nicht offen vor seinem Vater darlegen will. Dies zeigt sich später auch, als er sich

19950SW V. S. 57. Z. 15.

19951SW V. S. 61. Z. 16-17.

19952SW V. S. 63. Z. 14-16.

19953SW V. S. 64. Z. 27.

19954„Lass solche Worte: mir ist schwindlig und / sie flimmern vor den Augen“. In: SW V. S. 64. Z. 29-30.

19955SW V. S. 65. Z. 15-18.

19956SW V. S. 65. Z. 25.

19957SW V. S. 65. Z. 29-30.

19958SW V. S. 34. Z. 11-13.

19959SW V. S. 34. Z. 21.

19960SW V. S. 34. Z. 25.

19961SW V. S. 35. Z. 18-19.

19962SW V. S. 37. Z. 18.

19963SW V. S. 71. Z. 36.

19964SW V. S. 330. Z. 9.

19965SW V. S. 338. Z. 11-12.

19966SW V. S. 345. Z. 24.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 345. Z. 20.

19967SW V. S. 236. Z. 7-11.

19968SW V. S. 344. Z. 2-8.

19969SW V. S. 344. Z. 14.

schweigend von Mirza löst (SW V. S. 350. Z. 37). In einer weiteren Notiz äußert Hassan sogar Ekel ob der Worte Mirzas (SW V. S. 355. Z. 8).

Besondere Bedeutung kommt in *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) auch diesem Motiv zu. Weidenstamm setzt sich durch seine Sprache deutlich von anderen Ästhetizisten ab, denn er plaudert um des Plauderns Willen, versteht es Menschen mit seiner Sprache zu ergreifen, zu betören und sie sprachlich zu verwirren (wie es sich an dem Abbate zeigt). Dass der Baron ein wahrer Plauderkünstler ist, zeigt sich bereits auf den ersten Seiten des Dramas, überrollt er Venier doch geradezu: „Ihr seid ein Edelmann, ich bin ein Edelmann. Ihr heißt Venier, ich / heiße Weidenstamm. Ihr gehört zu den Familien, die diese Stadt / regieren, ich liebe diese Stadt über alles. Wir finden uns in der Oper, / ich will den Namen einer Sängerin wissen, ich sehe mich nach einer / Person von Stand um, an die ich meine Frage richten könnte. Eure / Haltung, Eure Kleidung, Euer gemessener Blick, Eure wundervoll / schönen adeligen Hände ziehen meine Aufmerksamkeit auf sich, und / ich finde nichts wünschenswerter, als eine Unterhaltung fortzusetzen, / die der Zufall geknüpft hat.“¹⁹⁹⁷⁰ An Venier zeigt sich geradezu der konträre Umgang mit Weidenstamm, wirkt er doch zurückhaltend, zumal er sich der Redegewandtheit des Barons auf ihn erwehren kann. Dies liegt zum einen daran, dass Venier zwar kein Ästhetizist wohl aber ein Ästhet ist, vor allem aber auch daran, dass er Weidenstamm misstraut, hatte dieser ihn doch in der Oper nach seiner Frau gefragt, die der Mittelpunkt seines Lebensglückes ist. So verharrt Venier bei dem distanzierenden `Sie´, während der Baron schon zum informellen `Du´ übergegangen ist, wodurch er sich als drängend und dominant zeigt, und sich zudem durch das Informelle großmännisch und erfahren geben will. Man denke fast an Lord Chandos, denn die Einschätzung des Barons entspricht auch hier nicht der Umsetzung; wo Chandos wähnt, sich distanziert zur Sprache zu finden, wähnt der Baron ein Gespräch zu einem Menschen nicht führen können, um den ihm gelegen ist: „Aber ein Mann, der // uns gefällt, anzureden, einen Menschen zu suchen, ein Gespräch, das / vielleicht unendliches bietet, welche Schwerfälligkeit haben wir da, / welche Mischung von Bauernstolz und Schüchternheit. Die Zurück/haltung, deren wir uns einer Statue, einem Gemälde, einer Frau / gegenüber schämen würden, einem Manne gegenüber scheint sie uns am Platz.“¹⁹⁹⁷¹

Dabei weicht der Baron durchaus dem nur schal gemeinten Kompliment Veniers aus („Sie haben die Beredsamkeit eines Dichters, mein Baron“),¹⁹⁹⁷² der sich durch den Baron vielmehr bedrängt fühlt, will er doch lieber als ein Kenner der Frauen gelten. Jenes Übermaß an Sprache, was Hofmannsthal an dem Kaiser bemängelt hatte, zeigt sich ebenso an dem Baron, der sich nun als schwatzhaft und indiskret erweist, schildert er dem ihm völlig fremden Venier doch seine Liebesabenteuer, die ausgerechnet noch die mit Veniers eigener Frau sind. Dabei verrät Weidenstamm auch seine Sprache, erkennt Venier doch, dass sein Venezianisch viel zu gut für einen Holländer ist.¹⁹⁹⁷³

Die Macht seiner Rede, durch die der Baron zu seinem ästhetizistischen Lebensverständnis aufrufen will, wird erstmalig durch Salaino deutlich. Der arme Musiker, den er immer tiefer in seinen spielerischen Umgang mit dem Leben hineinzieht, wird hier zum ersten Exempel, was ein Ästhetizist auf sein Umfeld bewirken kann. Auch der Abbate stuft das Verhalten des Barons als negativ ein, wendet er sich doch an Venier mit den Worten: „Dies sind die Reden eines Taschenspielers / und eines armen Teufels, der groß prahlt.“¹⁹⁹⁷⁴ Seine ganze Fähigkeit, sich der Sprache zu bedienen, zeigt sich dagegen gerade in seinem Gespräch mit dem Abbate, in dem er den Geistlichen mit vermeintlich peinlichen Erinnerungen für ihn geradezu überrollt, so dass dieser die Erinnerung an ihn schließlich leugnet. Seltsam dagegen wirken die Worte des Barons an Sassi („Ich finde / nicht Worte ...“),¹⁹⁹⁷⁵ die einen Einbruch seiner Kommunikationsfähigkeit zeigen, bevor der Brief Vittorias eintrifft. Auch nur mühsam kann er Venier begreiflich machen, dass es sich bei der Frau in seinem Haus nicht um Vittoria handelt.¹⁹⁹⁷⁶ Letztendlich sind

19970SW V. S. 97. Z. 14-22.

Das Werk selbst zeigt eine Unsicherheit auf, ist mitunter sowohl vom Theater als auch von der Oper die Rede, in der Weidenstamm und Vittoria einander nach Jahren begegnet sind.

19971SW V. S. 98-99. Z. 34-35//1-6.

19972SW V. S. 101. Z. 13.

19973SW V. S. 102. Z. 24-26.

19974SW V. S. 116. Z. 33-34.

19975SW V. S. 123. Z. 30-31.

19976SW V. S. 126. Z. 6-10.

es auch nicht seine Worte, sondern der sichtbare Beweis des blonden Haares am Vorhang, der Venier dem Baron glauben schenken macht. Ebenso unter der Bedrohung des Todes durch die Maskierten erweist sich Weidenstamm als unfähig, „verstummt“¹⁹⁹⁷⁷ er doch im Angesicht des Todes. Doch bei der Bedrohung handelt es sich für den Moment nur um Boten, die einen Brief der Herzogin überbringen. Diese droht ihm in dem Brief, ihn der Gerichtsbarkeit Venedigs auszuliefern, woraufhin der Baron anmerkt: „Sie ist die Frau ihr Wort zu halten.“¹⁹⁹⁷⁸ Doch zum Ende des ersten Aufzuges, nach dem Aufeinandertreffen mit Vittoria, will er sich dennoch wieder neuen Genüssen zuwenden: „Doch was vergeud´ ich Schlafenszeit mit Schwätzen? / Wir wollen auf dies Heut´ ein bessres Morgen setzten!“¹⁹⁹⁷⁹

Obgleich Vittoria um das Wesen Weidenstamms weiß, ruft sie Cesarino dazu auf, sich mit seinem Vater zu unterhalten. Auf die Frage nach dem Inhalt des Gespräches, muss Vittoria aber erfahren, dass der Baron vielmehr durch die Art seiner Rede auf ihn wirkt.¹⁹⁹⁸⁰ Ähnlich wie bei Salaino sieht sich auch Cesarino von den Worten des Barons berauscht; ¹⁹⁹⁸¹ Cesarino, „der jedes Wort von seinen Lippen trinkt“, ¹⁹⁹⁸² erfährt von ihm, dass auch er eine Sprachfähigkeit erwerben kann, wenn er nur die Welt bereist, wenn er nur ästhetizistische Erfahrungen machen wird. Im letzten Gespräch zwischen Vittoria und dem Baron, das von Venier initiiert wurde, nennt sie ihn das erste Mal bei seinem wirklichen Namen, Antonio. Doch der Baron heißt sie nun schweigen, denn er will sich einer Zukunft ohne sie und seinem Sohn zuwenden („Vittoria! still, Vittoria! / Wir müssen still vorüber aneinander, / still wie die beiden Eimer in dem Brunnen“).¹⁹⁹⁸³

Mit Vittorias erstem Aufeinandertreffen mit dem Baron, tritt eine Stille, zumindest von Seiten der Frau ein, denn sie kann vor Erregung nicht sprechen.¹⁹⁹⁸⁴ Selbst als der Baron sie als seine Liebste anspricht, kann sie „nicht sprechen, muß sich setzen“, ¹⁹⁹⁸⁵ um nur gleich darauf gedankenlos los zu plappern. Auch die Worte des Barons, dass es sich bei seinem Besuch um ihren Mann gehalten hat, versteht sie nicht und „überhört die Worte vollkommen in ihrer Erregung“. ¹⁹⁹⁸⁶ Stattdessen verfällt Vittoria in ein lautloses Weinen, bis sie wähnt, dass sie beide schon „hinaus übers Erzählen“¹⁹⁹⁸⁷ seien. Der Baron jedoch ruft sie dazu auf, über sich und ihr Leben zu sprechen,¹⁹⁹⁸⁸ was Vittoria allerdings dazu führt, allein über ihren Gesang zu reden, der sich für sie aus ihrer vergangenen Liebe zu ihm und ihrer Sehnsucht nach ihm speist. So berichtet Vittoria auch von der Unsicherheit im Leben („Lautlos / verschleiert´s und entschleiert, unaufhörlich // erzeugt es und zerstört es tausend Bilder / von Dingen, die nicht dieser Welt gehören“), ¹⁹⁹⁸⁹ bevor sie sich auf ihre gemeinsame Zeit in Neapel besinnt: „Die drei Tage in Neapel, / wo wir als die Gespenster uns´rer selbst / uns in den Armen lagen, schmähhlich tauschend / mit bleichen Lippen nicht mehr wahre Worte!“¹⁹⁹⁹⁰

19977SW V. S. 140. Z. 7.

19978SW V. S. 141. Z. 1-10.

19979SW V. S. 141. Z. 33-34.

19980SW V. S. 164. Z. 32-35.

In den Notizen klammert Mafisa die Sprache aus, wenn sie sich an Cesarino wendet, als dieser ihr von dem Kleid gesprochen hatte („Nicht reden, mit den Augen nur versprechen!“, SW V. S. 465. Z. 32).

19981In den Notizen jedoch zeigt sich, dass Salaino die Worte Weidenstamms nicht begreift: „Verdamm mich Gott, wenn ich ein Wort versteh!“ In: SW V. S. 476. Z. 37.

19982SW V. S. 166. Z. 35.

19983SW V. S. 174. Z. 1-3.

In der ersten Bühnenfassung verurteilt der Baron Züge seines Lebens („alt und einsam! Zwei verfluchte Worte!“, SW V. S. 189. Z. 11). Zudem beschenkt er Cesarino hier mit einer schönen Börse, auf der „eingegrabne[...] arabische[...] Worte[...]“ (SW V. S. 210. Z. 1) zu sehen sind, und verlockt Cesarino um einen Wettstreit um die Marfisa, wobei er den als Sieger erwartet, der den Anderen mit seiner Sprachgewalt niederringt („und wessen Zunge / Den andern todtschlägt, der -“, SW V. S. 210. Z. 21-22). Mit der Rückkehr Veniers in sein Haus, muss sich der Baron auch in der Bühnenfassung verteidigen, was ihm nur halbherzig gelingt. Nach einer Ohnmacht beschenkt er Venier vielmehr mit einer Dose, in Folge dessen Venier seine Worte als „Geschwätz des Fiebers“ (SW V. S. 227. Z. 4) abtut, was auch bei dem Baron zu einer Sprachhemmung führt („Ich weiß schon kein Wort mehr“, SW V. S. 227. Z. 6). Mit Veniers Verschwinden verweist Le Duc auf Vittoria, doch der Baron heißt ihn schweigen (SW V. S. 227. Z. 17). Zum Reden aber ruft Vittoria den Baron hier auf, möge er ihr doch von ihrem Sohn sprechen: „Nicht von mir, / Red´ nur von ihm! / Sag´, wie war er mit Dir?“ In: SW V. S. 236. Z. 2-4.

19984SW V. S. 129. Z. 14.

19985SW V. S. 129. Z. 16.

19986SW V. S. 129. Z. 22.

19987SW V. S. 129. Z. 28.

19988SW V. S. 130. Z. 29, SW V. S. 131. Z. 34.

19989SW V. S. 130-131. Z. 33-34//1-2.

19990SW V. S. 133. Z. 27-30.

Vittoria jedoch bekennt nun zur Ruhe gekommen zu sein, während sie sich in ihrer Jugend, in ihrer gemeinsamen Zeit mit dem Baron, „ganz / ums Plaudern und ums ruhige Erzählen / gebracht“¹⁹⁹⁹¹ hatte. Vittorias Gespräch mit ihrem Mann gestaltet sich auch dahingehend schwierig, dass sie nicht nur eine unterschiedliche Vorstellung von der Ehe haben, sondern auch dadurch, dass für Venier Traum und Wirklichkeit die gleiche Bedeutung haben, er so auch ihre Träume eifersüchtig besieht, was Vittoria nicht begreifen kann („Ich weiß nicht, was das ist, wovon du redest!“).¹⁹⁹⁹² In ihrem Gespräch mit ihrem Mann ruft sie ihn zudem zum Schweigen auf, nachdem sie ihre Sorge bekundet hat, den Sohn an Weidenstamm zu verlieren, da sie ihre Probleme nicht öffentlich machen will. Auf Veniers Flehen, sie möge ihm doch den Glauben an sie wieder zurückgeben, versucht sie ihm diese Sicherheit mit einem Blick zu schenken. Doch Lorenzo zweifelt weiter: „Was immer du redest, hab´ ich Angst, daß das Leben mich / überlistet.“¹⁹⁹⁹³ Vittoria heißt ihm jedoch, dass er gewusst habe, dass sie voller Geheimnisse ist, ein Leben vor ihm gelebt habe, worauf Venier zu sagen weiß: „Ich denk daran, Vittoria. Dein Reden hat niemals etwas versprochen, / dein Schweigen - auch nicht, dünkt mich. Es war nur dein Wesen, / das Unaussprechliches versprach - und hielt, Vittoria, ja, o mehr als / hielt! - -“¹⁹⁹⁹⁴ Nun jedoch bedauert Venier die Geheimnisse, die sie mit in die Ehe gebracht hatte.¹⁹⁹⁹⁵ Neuerlich sucht Venier, nach Cesarinos Kommen, das Gespräch mit Vittoria (SW V. S. 152. Z. 27), und ruft sie mit seinem Reden gleichsam zum Schweigen gegenüber dem Baron auf, dass Cesarino sein Sohn ist.¹⁹⁹⁹⁶ Demgegenüber ruft Vittoria Weidenstamm zum Schweigen auf, will sie nicht, dass jemand ihr Gespräch hört („Sei still, die Gäste kommen“).¹⁹⁹⁹⁷ Tatsächlich sieht Venier in der Art und Weise wie Vittoria zu Weidenstamm spricht einen Beweis, dass er nicht ihr Geliebter gewesen sei.¹⁹⁹⁹⁸ Im Gespräch mit Weidenstamm, als Vittoria dem Baron von Cesarino spricht und seinen Schönheitssinn beschreibt, erkennt sie im Gegensatz zu ihm das Zu-Viel an Sprache an: „Ich schwätz´ zu viel. Es haben ihn fünf Städte / [...] / Je mehr ich von ihm rede, merk´ ich, kommt / nicht er, nur meine Torheit an den Tag.“¹⁹⁹⁹⁹ Doch, wie sie bei ihrem Mann schon gezeigt hatte, vermag Vittoria mehr als mit Worten, durch ihren Blick zu sprechen, weit mehr „als ihre Worte sagen“²⁰⁰⁰⁰ könnten. Durch Venier kommt es zum letzten Gespräch zwischen dem Baron und Vittoria; während er mit Cesarino für die Marfisa ein Kleid zu kaufen gedenkt, heißt er den Baron: „Du aber, bitte, leistet meiner Frau / noch eine kurze Zeit Gesellschaft, ja? / Ihr müßt euch vieles zu erzählen haben.“²⁰⁰⁰¹ Vittoria selbst besieht die seltsame Situation, in der ihr Mann sie gelassen hatte, mit den Worten: „Nun lassen sie uns eine halbe Stunde / allein, damit wir, wie auf dem Theater, // du mir, ich dir, in hundert Worten sage, / was zu erleben grad´ ein halbes Leben / hinreichte, - und dann willst du wirklich fort?“²⁰⁰⁰²

Zum Schweigen sucht Venier auch die Redegonda auf, indem er ihr eine Hand auf den Mund legt, solle sie dem Baron doch nicht sagen, dass er der Mann der Sängerin sei. Redegonda, die sich hier nicht gerade als intelligent erweist, bedarf ihres Bruders, um Veniers Wünsche überhaupt zu verstehen. Auch deutet Hofmannsthal das gegensätzliche Wesen Weidenstamms und Veniers dadurch an, indem Venier lediglich ein „[I]eises Gespräch“²⁰⁰⁰³ mit dem Abbate führt. Dieser wiederum weiß um das rechte Maß und verabschiedet sich nicht „wortlos“²⁰⁰⁰⁴ von der Gesellschaft in dem Haus des Barons. Mit Scham reagiert Venier auch auf die vermeintlich falsche Beschuldigung, dass sich Vittoria bei Weidenstamm aufhält („wo

19991SW V. S. 135. Z. 14-16.

19992SW V. S. 145. Z. 20.

19993SW V. S. 147. Z. 19-20.

19994SW V. S. 148. Z. 2-5.

19995SW V. S. 148. Z. 15-21.

In den Notizen prangert Venier Vittoria der Lüge an: „Dein Reden weil es lügt dein Schweigen auch / weil es nicht wieder lügt und weil in beiden / [...] die namenlose Lüge dunkel haust“. In: SW V. S. 446. Z. 3-5.

Siehe (Notizen): SW V. S. 473. Z. 10-11, SW V. S. 477. Z. 6-8.

19996SW V. S. 152. Z. 30-31.

19997SW V. S. 153. Z. 10.

19998SW V. S. 156. Z. 17-21.

19999SW V. S. 157. Z. 25-31.

20000SW V. S. 158. Z. 6.

20001SW V. S. 170. Z. 13-15.

20002SW V. S. 170-171. Z. 35-36//1-3.

20003SW V. S. 116. Z. 6.

20004SW V. S. 123. Z. 22.

Scham und Zweifel mir den Mund verschließen“).²⁰⁰⁰⁵ Die Sprache ist aber auch Thema des Gespräches zwischen dem Onkel und Venier, indem er ihm seine Erleichterung im Leben durch Vittorias Liebe schildert, obgleich sie die gänzliche Fröhlichkeit nicht in ihn setzen konnte: „O hätte sie nur halb die Fröhlichkeit, / die ihr im Auge quillt, mich lehren können, // so hingest du an meinem Munde jetzt, / so wie die Welt an ihrem Munde hängt,“²⁰⁰⁰⁶ Dabei spricht Venier die letzten Worte seiner Rede vielmehr zu sich selbst als zu dem Onkel, der Veniers Rede mit einem Kopfschütteln konnotiert.²⁰⁰⁰⁷

Dass Cesarino das Wesen, auch im Sinne der Sprachkunst, von seinem Vater geerbt hat, zeigt sich schließlich, wenn er mit Marfisa „plaudernd“²⁰⁰⁰⁸ erscheint. Auch Vittoria hebt, wenn sie dem Baron ihren gemeinsamen Sohn beschreibt, dessen Sprachtalent hervor.²⁰⁰⁰⁹ Zudem fühlt sich Cesarino in seinem Wesen bestätigt, wenn er hört wie Vittoria zu dem Baron immer noch von ihm spricht („Sprichst du ihm immer noch von mir, du Gute?“).²⁰⁰¹⁰ Vittoria selbst, heißt ihn sich mit dem Baron zu unterhalten (SW V. S. 158. Z. 20-21), was er dahingehend tut, indem er in dem Wort Schwester das „schönste Wort“²⁰⁰¹¹ für sich sieht, und nicht in dem der Mutter, weil Vittoria für ihn die Erhabenheit über das Alter verkörpert. Das Gespräch, zu dem Vittoria ihren Sohn mit dem Baron motiviert, führt nur dazu, dass er an der Art seines Sprechens die Verzauberung, mitunter der Marfisa, realisiert, worauf Vittoria ihn neuerlich dazu aufruft: „Wenn er jetzt herkommt, sprich noch mehr mit ihm, / und merk' auf alles gut, was er dir sagt.“²⁰⁰¹²

Doch Weidenstamm kann dem Sohn nichts Entscheidendes berichten, sondern ihm lediglich von seiner Genusssucht sprechen, wodurch Vittorias Aufforderung als fraglich eingestuft werden muss, will sie Cesarino doch von der Schönheitssucht durch die Liebe geheilt sehen. Vittoria aber heißt Cesarino, dass Weidenstamm ihm von seinen Erlebnissen in der Welt berichten kann: „Laß dir von ihm / erzählen! Er ist viel gereist: die Welt / ist ihm ein offnes Buch.“²⁰⁰¹³ So wenig aber wie die Sprachfähigkeit des Barons vollkommen ist, so ist es auch nicht seine Wahrnehmung der Welt. Die Aufforderung zum Gespräch führt bei Cesarino aber auch dazu, dass er eine Differenz zwischen sich und Weidenstamm erkennt; nun empfindet er sich keineswegs als der Sprachvirtuose, der für ihn der Baron ist, der wiederum aber gerade im Gespräch mit Venier aufzeigt, dass er dieses Können gar nicht besitzt („ich kann mich schlecht / ausdrücken -“).²⁰⁰¹⁴ Der Baron aber heißt, dass Cesarino dieses Vermögen noch gewinnen wird, wenn er nur die Welt bereisen werde;²⁰⁰¹⁵ ein frommer Wunsch, der bei ihm ja auch zu keinem Ergebnis geführt hatte. An einem Hof schließlich werde er lernen „Dolche [zu] rede[n]“,²⁰⁰¹⁶ und dahingehend Macht über die Menschen gewinnen. Während der Baron plaudernd mit seinem Sohn die Szene verlässt, kontrastiert Hofmannsthal dagegen Vittoria und Venier, die „stumm aus dem Hintergrund“²⁰⁰¹⁷ kommen. Die Worte von Vittoria und Venier, will Cesarino zudem nicht hören, denn nach der Verlockung zum Schönen, nach der Bestätigung seines Wesens, nimmt er Vittorias Bedenken als beklemmend wahr („O laßt die Worte weg, sie sind Harpyen, / die Ekel auf des Lebens Blüten streun!“).²⁰⁰¹⁸ Letztendlich zeigt sich das Motiv auch durch

20005SW V. S. 125. Z. 29.

20006SW V. S. 142-143. Z. 27-28//1-2.

20007In der ersten Bühnenfassung deutet Hofmannsthal zudem ein Gespräch zwischen Venier und dem Abbate an (SW V. S. 199. Z. 27).

20008SW V. S. 150. Z. 11.

20009SW V. S. 158. Z. 9-13.

20010SW V. S. 158. Z. 18.

20011SW V. S. 158. Z. 24.

20012SW V. S. 165. Z. 16-16.

20013SW V. S. 166. Z. 4-6.

20014SW V. S. 166. Z. 12-13.

20015SW V. S. 166. Z. 22.

20016SW V. S. 167. Z. 11.

Hofmannsthal's Äußerung gemahnt an Shakespeares Protagonisten Benedict aus *Much ado about nothing*.

20017SW V. S. 167. Z. 26.

20018SW V. S. 169. Z. 1-2.

In der ersten Bühnenfassung ruft der Baron Cesarino ebenso zu einem Wettstreit um die Marfisa auf („und wessen Zunge / Den andern todtschlägt, der -“, SW V. S. 210. Z. 21-22), doch Cesarino schweigt stattdessen, was der Baron hinterfragt (SW V. S. 210. Z. 26). Neuerlich sucht er ihn auf gegen ihn anzutreten und um die Marfisa wissend, dass er doch siegen wird um ihre Gunst. Deswegen liegt durchaus etwas Spott in seinem Verhalten, wenn er Cesarinos Versuche besieht, wie er Marfisa gewinnen will (SW V. S. 211. Z. 5). Nach einem Gespräch mit Vittoria tritt Cesarino neuerlich hinzu, begierig mit Weidenstamm neuerlich zu reden (SW V. S. 238. Z. 17), hat er doch das Gespräch von Männern belauscht, die den Baron erkannt haben. So sehr der Baron ihn auch ergreift, dass sich Vittoria nächstens allein bei ihm aufhält, verstört ihn; so will er sie zuerst wegführen, heißt sie aber

Redegonda, die Angst vor den Worten und damit der Wahrheit hat und die die Entdeckung durch die Marfisa fürchtet: „O weh, die Corticelli, die ist boshaft, / vor ihrem Mundwerk hab´ ich solche Angst, / dir bringt´s heraus!“²⁰⁰¹⁹ Redegonda bezieht sich damit auf die Liebschaft zum Grafen, wobei diese weder will, dass dies dem Baron zugetragen werden soll, noch dass der Graf von ihrem Versuch mit dem Baron anzubändeln erfährt.²⁰⁰²⁰

In der Erzählung *Reitergeschichte* (1898) zeigt sich das Motiv erstmalig durch den Ritt der Soldaten durch die italienische Landschaft, die still daliegt.²⁰⁰²¹ Wenn Lerch schließlich auf seine frühere Bekannte trifft, dann zeigt sich, dass diese ihn mit einer „gezierte[n] Manier“²⁰⁰²² anredet, und dass er ein Unwissen in Bezug auf sie zeigt: „»Vuic«, – diesen ihren Namen hatte er gewiß seit 10 Jahren nicht wieder in den Mund genommen und ihren Taufnamen vollständig vergessen“.²⁰⁰²³ Obgleich er verweilen will, fühlt sich Lerch von dem „stummen Zerren am Zaum“²⁰⁰²⁴ seines Pferdes vorwärtsgetrieben, indem es „laut den anderen nachwieherte“.²⁰⁰²⁵ Im Innern jedoch sieht sich Lerch zurückgezogen zu der Frau, vor allem auch durch ihren Namen, den er laut ausgesprochen hatte („Das ausgesprochene Wort aber machte seine Gewalt geltend“).²⁰⁰²⁶ Die mehrheitlich herrschende Stille zeigt sich aber auch wieder durch Lerchs anschließenden Ritt in ein neues Dorf („Das Dorf blieb totenstill“),²⁰⁰²⁷ als auch durch die Kommunikation unter den Soldaten, in Folge der gegliückten Gefechte,²⁰⁰²⁸ als auch durch die Reaktion der Schwadron auf den Befehl des Rittmeisters die Pferde freizugeben („Die Schwadron stand totenstill“).²⁰⁰²⁹ So sieht sich der Rittmeister mit einer „stumme[n] Insubordination“²⁰⁰³⁰ konfrontiert, die die ganze „lautlos um sich greifende Gefährlichkeit kritischer Situationen zusammendrängen schien“²⁰⁰³¹ und die schließlich mit dem Tod Lerchs endet, wodurch der Mangel an Kommunikation und die Fähigkeit zum Handeln (in diesem Fall die Befolgung des Befehls) ursächlich für den Tod eingestuft werden können.

In *Die Verwandten* (1898) zeigt sich ebenso eine Einbindung des Sprachproblems, vor allem durch Felix, der von Hofmannsthal als ästhetizistisch geprägtes und am Leben leidendes Kind dargestellt wird. Dieses Leiden spiegelt sich auch in seinem problematischen Umgang mit Worten. Sowohl seine Schwester Anna als auch seine Mutter Therese, zeigen sich besorgt darüber, dass er manche Wörter in seinem Märchenbuch ausstreicht („jeden Augenblick ist ein Wort mit dem Nagel oder dem Messer weggekratzt“).²⁰⁰³² So lässt Hofmannsthal Therese auch über Felix sagen: „Der Felix kann gewisse Wörter nicht ertragen, [...] es ist ihm so verhasst, sie geschrieben zu sehen oder aussprechen zu hören, als ihm die Dinge selbst die sie bezeichnen, widerwärtig oder unerträglich sind.“²⁰⁰³³ Der problematische Umgang mit der Sprache wird aber auch durch Georg thematisiert, kommt die Antwort auf seine Frage, wie Therese im Alter ihrer Tochter gewesen sei, Georg schal und unbedeutend vor: „Und was sie antwortete waren nur Worte und ihm war als

dann doch zu reden, warum sie so ruhig wirkt (SW V. S. 239. Z. 11-14). Durch das Gespräch zwischen Cesarino und Vittoria deckt diese ihm auf, dass der Baron sein Vater sei. Dies führt Cesarino wieder dazu, neuerlich auf die Verschwörung zu sprechen zu kommen, habe er doch das Gespräch der Männer belauscht, in dem Weidenstamms Name gefallen sei (SW V. S. 241. Z. 14-17). Wie Vittoria will auch Cesarino das Verhältnis zu Venier bewahren, und heißt sie schweigen (SW V. S. 247. Z. 12-13).

20019SW V. S. 120. Z. 24-26.

20020Siehe (Notizen): SW V. S. 446. Z. 3-5, SW V. S. 473. Z. 10-11, SW V. S. 477. Z. 6-8, SW V. S. 465. Z. 32, SW V. S. 476. Z. 37.

20021„Über der freien, glänzenden Landschaft lag eine unbeschreibliche Stille; von den Gipfeln der fernen Berge stiegen Morgenwolken wie stille Rauchwolken gegen den leuchtenden Himmel; der Mais stand regungslos, und zwischen Baumgruppen, die aussahen, wie gewaschen, glänzten Landhäuser und Kirchen her.“ In: SW XXVIII. S. 39. Z. 5-8.

20022SW XXVIII. S. 41. Z. 36.

20023SW XXVIII. S. 42. Z. 6-7.

20024SW XXVIII. S. 42. Z. 11.

20025SW XXVIII. S. 42. Z. 11.

20026SW XXVIII. S. 42. Z. 14-15.

20027SW XXVIII. S. 43. Z. 21.

20028„[...] nicht ganz gewöhnliche Stimmung, durch die Erregung von vier an einem Tage glücklich bestandenen Gefechten erklärlich, die sich im leichten Ausbrechen halbunterdrückten Lachens, sowie in halblauten untereinander gewechselten Zurufen äußerte.“ In: SW XXVIII. S. 47. Z. 8-11.

20029SW XXVIII. S. 47. Z. 21.

20030SW XXVIII. S. 48. Z. 5.

20031SW XXVIII. S. 48. Z. 5-6.

20032SW XXIX. S. 109. Z. 22-23.

20033SW XXIX. S. 109. Z. 25-28.

hätte er etwas anderes erwartet.“²⁰⁰³⁴ Hofmannsthal verbindet den problematischen Umgang Georgs mit der Sprache zudem auch mit seiner Haltlosigkeit im Leben, wenn er dessen Lektüre eines Buches von Maupassant schildert, welches er von Therese hatte.²⁰⁰³⁵ Georgs Unfähigkeit zeigt sich auch als er ein Buch über die Entwicklung des kindlichen Bewusstseins liest.²⁰⁰³⁶

In *Die Sirenetta* (1899) zeigt sich der stärkere ästhetizistische Zug Silvias, im Vergleich zu Sirenetta, durch die Sprache. So weicht Silvia der kindlichen Sirenetta aus, versucht sie sich doch der Wahrheit zu verschließen, indem sie diese nicht äußert, und wird dadurch noch stärker mit dieser fröhlich vor sich hin plappernden Kindfrau konfrontiert. Die Frage der Sirenetta („Was haben sie mit dir getan? Etwas Böses ist mit dir geschehen“),²⁰⁰³⁷ versucht Silvia ebenso von sich zu wenden („Nicht fragen!“).²⁰⁰³⁸ Auch versucht sie Sirenetta auszuweichen, wenn diese ihr einen Seestern schenken will, der größer als ihre Hand ist, indem Silvia den Kopf schüttelt und die „Lippen zusammen“²⁰⁰³⁹ presst. Es wurde bereits darauf verwiesen, dass auch Sirenetta ein Gespür für Schönheit hat; auch sie ist der Schönheit der Hände erlegen, was sich mitunter zeigt, wenn sie sagt: „reden haben sie können, besser als die Zunge und die Augen.“²⁰⁰⁴⁰ Auch zeugt die Sprache Sirenettas von ihrer Empathiefähigkeit, nachdem sie erkannt hat, dass Silvia ihre Hände verloren hat.²⁰⁰⁴¹ Silvia jedoch kann die Erinnerung, die Sirenetta mit ihren Erzählungen wiederaufleben lässt, nicht ertragen; neuerlich verschließt sie sich der Sprache mit den Worten: „Nichts mehr reden! Nichts mehr reden!“²⁰⁰⁴² Doch durch Sirenettas Reden bricht schließlich ihre Starre auf, was dazu führt, dass Silvia glaubt, Sirenetta könne ihr Trost durch ihre Worte spenden: „Während ich dich jetzt reden hörte, da hatte ich sie...Sie waren schöner als früher“.²⁰⁰⁴³ Das Reden der Sirenetta bewirkt gleichsam eine momentane Rückkehr zur Vergangenheit, ohne dass die Realität jedoch ausgeblendet worden ist, wird die Schönheit der Hände doch als vergangen erkannt.

In *Das Bergwerk zu Falun* (1899) zeigt sich der Mangel an Sprachkompetenz zuerst durch die stockende Kommunikation des Ästhetizisten Elis mit Ilsebill, ebenso wie in Verbindung mit der Liebschaft zu dem javanesischen Mädchen. Hofmannsthal zeigt hier gleich zu Beginn der Erzählung auf, dass sich das schwache Sprachvermögen bei dem Ästhetizisten Elis direkt aus seinem Ästhetizismus und hier aus seinem ästhetizistischen Lieben speist. Sieht Elis in den Frauen etwas Tierisches, setzt er sie damit gleichsam unter seine Person herab, scheint ihm doch auch ihr Reden, wie das eines Tieres zu sein („ihr Reden / Verstand ich so, wie ich ein Tier versteh“).²⁰⁰⁴⁴ Auch in Bezug auf die Prägung vonseiten des Vaters, zeigt sich bei Elis die fehlende sprachliche Kompetenz („Und ging so hin, der alte Mann und schwieg“),²⁰⁰⁴⁵ wie auch in Bezug auf die Mutter. Durch den Verlust dieser, zeigt sich der mangelhafte Sprachbezug, zieht Elis die Sprache von der Außenwelt ab und transportiert sie „nach innen“.²⁰⁰⁴⁶ Auch der irdische Genuss, den Peter durch die Höhle Elis eröffnet, bindet die sprachliche Distanz ein.²⁰⁰⁴⁷ Mit der Begegnung mit Torbern zeigt sich ebenso der Bezug zum Sprach-Motiv. Gegen seinen Willen, so Elis,²⁰⁰⁴⁸ werde er in die Tiefe gezogen: „Die Zunge bäumt sich gegen meinen Willen, / Und sie bekennt: in mir geht etwas vor! / [...] Was immer nun dies sei, ich kann nicht anders!“²⁰⁰⁴⁹ So glaubt Elis, dass der Impuls von außen kam, sodass Torbern in ihm die Veränderung

20034SW XXIX. S. 111. Z. 24-26.

20035SW XXIX. S. 116. Z. 16-20.

20036„Er fieng an einige Sätze zu lesen aber die Worte waren kraftlos und allgemein hinter ihnen trat Felix Gestalt hervor sein merkwürdiger Blick, seine Fragen, seine sonderbare sprunghafte Leidenschaftlichkeit und das merkwürdigste von allem, dass er Annas Bruder, Theresens Kind war.“ In: SW XXIX. S. 113. Z. 28-33.

20037SW XVII. S. 14. Z. 16-17.

20038SW XVII. S. 14. Z. 19.

20039SW XVII. S. 14. Z. 27.

20040SW XVII. S. 15. Z. 25-26.

20041„Die Verstümmelte nickt. Die Worte der andern beben vor Mitleid“. In: SW XVII. S. 14. 27.

20042SW XVII. S. 15. Z. 34.

20043SW XVII. S. 16. Z. 17-19.

20044SW VI. S. 18. Z. 16-17.

20045SW VI. S. 19. Z. 24.

20046SW VI. S. 20. Z. 8.

20047„[...] wenn sie / Sich zu dir setzen, weißt du gar nicht erst, / Was du mit einer reden sollst“. In: SW VI. S. 22. Z. 33-35.

20048SW VI. S. 25. Z. 4-8.

20049SW VI. S. 28. Z. 5-8.

hervorgerufen hat. „Du sprachst ein Zauberwort“, ²⁰⁰⁵⁰ lässt Hofmannsthal Elis sagen und verweist damit neuerlich auf die Romantik, in diesem Fall auf Novalis und das Zauberwort der Poesie. Torbern jedoch konfrontiert Elis damit, dass der Impuls dazu aus ihm selbst kam („Entquoll den Lippen / Von selber nicht das rechte Wort?“), ²⁰⁰⁵¹ dass die Worte aus seiner Seele kamen und deren „tiefgeheimste Wünsche“ ²⁰⁰⁵² offenbaren. Deutlich wird, dass die Bergkönigin seinem ästhetizistischen Wesen entspricht auch dadurch, dass sie eine weitestgehende Distanz zur Sprache hat, was sich später deutlich an Torbern zeigen wird, den es letztendlich nach einem Wort von ihr düstert. Hofmannsthal beschreibt bei ihrem ersten Auftreten zwar deren Schönheit, doch ist sie eine „lautlose Gestalt“. ²⁰⁰⁵³ Selbst als die Bergkönigin mit Elis redet, hat dies für ihn etwas Unwahrscheinliches („Es spricht zu mir“), ²⁰⁰⁵⁴ und auch im Knaben Agmahd, der Elis' Wesen spiegelt, zeigt sich die Distanz zur Sprache („Lautlos gleitet er“). ²⁰⁰⁵⁵ Auch Torbern, ebenfalls zu der Sphäre der Bergkönigin gehörend, zeigt die Problematik der Sprache auf, verwehrt er sich doch gegen die menschliche Sprache: „Wo er mich schreiten sieht, doch stumm, mich ekelt / Gespräch der Menschen.“ ²⁰⁰⁵⁶ Bei Elis weicht die Unsicherheit in Bezug auf die Sprache der Bergkönigin der Faszination für diese. Dabei ist die Bergkönigin zum Teil auch gezwungen, sich der menschlichen Sprache zu bedienen, ist Elis doch immer noch Mensch. Die Bergkönigin macht Elis dabei deutlich, dass dieser auch durch seine Sprache seinen aus der Tiefe entsprungenen Wunsch zu ihr bekundet hat: „Fragst du auf neu? Weil du ein Geist wie ich. / Dein Mund sprach mächtige Worte aus.“ ²⁰⁰⁵⁷ Dabei lässt Hofmannsthal die Bergkönigin sich auch in Bezug auf die Sprache widersprechen: Hatte sie in dem zuvor erwähnten Zitat noch auf die Macht von Elis' Worten verwiesen, zeigt sie nun seine Sprachbeklommenheit auf. ²⁰⁰⁵⁸ Nachdem die Bergkönigin ihr Antlitz für Elis gelüftet hat, steht er so unter dem Zauber ihrer Schönheit, dass er nicht seiner Stimme mächtig scheint. ²⁰⁰⁵⁹ Aber auch die Worte der Bergkönigin sind für ihn schwer greifbar („Sprich langsamer. Dein Antlitz funkelt so / Vor meinen Sinnen!“). ²⁰⁰⁶⁰

Dass das Sprachproblem aber auch durchaus zum Teil des familiären Lebens gehört zeigt sich an Dahlsjö, der sich auf das Verhältnis zwischen Eltern und Kindern bezieht und damit auf sich und seinen Sohn Christian anspielt („Und öfter wär's mit einem Fremden leichter / Zu reden als mit ihnen“). ²⁰⁰⁶¹ Dennoch zeigt das Gespräch zwischen Mutter und Sohn eine Intensität, die sonst bei Hofmannsthal in der Phase seines Schaffens bis 1907 nicht vorhanden ist, reden die beiden auf eine Weise miteinander, die dem reinen Ästhetizisten nicht möglich ist.

Deutlich zeigt sich auch das Sprachproblem von Elis, wenn er das erste Mal auf Anna trifft und Elis selbst sein Unvermögen registriert („Wüßt ich nur ein gescheites Wort zu sagen“). ²⁰⁰⁶² Auch Anna erkennt diesen Mangel der Sprache an Elis, der ihr sein schattenhaftes Dasein und sein Schicksal geschildert hat, das zwischen Sehnen zu der anderen Welt und dem Ahnen der Gefahr dessen für sein Leben steht, wobei Anna einen Zusammenhang herstellt zwischen dem Blick seiner Augen, seiner Rede und seiner Jugend („Allein Ihr seid noch so jung und sprecht so wild“). ²⁰⁰⁶³ Anna wiederum zeigt sich auch nicht fähig, Elis' Worte zu begreifen, versteht sie seine Hinwendung zur Tiefe nicht, obgleich sie die Gefahr seines Lebensverständnisses ahnt, welches sie in die Nähe des Todes stellt: „Ich kann Euch doch nicht fassen, Eure Rede / Springt um, so wie ich's beim Großvater sah, / Bevor er starb.“ ²⁰⁰⁶⁴ Zudem kann sie seine

20050SW VI. S. 25. Z. 13.

20051SW VI. S. 25. Z. 16-17.

20052SW VI. S. 25. Z. 33.

20053SW VI. S. 29. Z. 13.

20054SW VI. S. 29. Z. 20.

20055SW VI. S. 29. Z. 26.

20056SW VI. S. 34. Z. 2-3.

20057SW VI. S. 34. Z. 29-30.

20058SW VI. S. 35. Z. 8-13.

Neuerlich zeigt sich eine Nähe zwischen Torbern und Elis durch die Äußerung des Kindes: „Er ist ein Zauberer!“ (SW VI. S. 50. Z. 12), sagt sie, als dieses den alten Torbern sieht.

20059SW VI. S. 35. Z. 34.

20060SW VI. S. 35. Z. 35-36.

20061SW VI. S. 44. Z. 20-21.

20062SW VI. S. 56. Z. 37.

20063SW VI. S. 57. Z. 13.

20064SW VI. S. 60. Z. 15-17.

Zerrissenheit nicht begreifen („Ihr sprecht von mir, von Euch, vom Gehn, vom Bleiben / Und wie Ihr's ausspricht, ängstet mich ein jedes“).²⁰⁰⁶⁵ Elis selbst bekennt neuerlich seine Verwirrung in Bezug auf die Sprache, nachdem Anna ihn mit der scheinbaren Lüge konfrontiert hat, warum er denn gesagt habe, dass ein Freund ihn geführt habe („Sprecht lieber nicht mit mir. / [...] / Mit mir spricht niemand so und mich verwirrt's. / Es brächt mich um mein Zutraun zu den Menschen.“).²⁰⁰⁶⁶ Auch zeigt sich, dass Elis wirklich nicht den Ästhetizismus überwunden hat, das Sprachproblem immer noch spürt, wenn Dahlsjö ihn ins Haus gehen heißt („Mir geht die Brust als ob sie springen sollte, / und mich hinsetzen? reden dies und das?“).²⁰⁰⁶⁷ Elis selbst zeigt auf, dass die Sehnsucht zur Tiefe, zur Bergkönigin, sich während dieses Jahres immer mehr aufgebaut hat, bis es ihm schließlich nicht mehr möglich ist, sich vor dem inneren Drang zu schützen. Verbunden ist dies auch hier mit einer Abwendung von den Menschen und der Sprache.²⁰⁰⁶⁸ Annas Unfähigkeit in Bezug auf die Sprache, zeigt sich vor allem auch durch ihr Unvermögen, mit Elis über ihre Gefühle zu sprechen. Dass erste Mal, dass sie über ihre Liebe zu Elis spricht, geschieht gegenüber ihrem Vater („meinst ich red mit ihm / wie ich zu ihm steh? Aber, Vater, nein“).²⁰⁰⁶⁹ Hatte sich Elis noch dem Gespräch mit Anna entzogen und war in den Stollen gegangen um den Mantel zum Schutz zu suchen, zeigt sich nun, dass er in der Tiefe des Stollens die Sprache entbehrt. An der Stimme Elis' zeigt sich nach der Verwandlung in den Stollen, dass er den Ernst der Lage nicht begreift. Elis zeigt sich bereit zum Sprechen, ruft nach dem Grubenwächter, steht schließlich vor der stummen Gestalt Agmahds, der Annas Züge trägt, und zeigt sich von dessen Schweigen verängstigt („Wer bist du der so lautlos auf mich zukommt?“).²⁰⁰⁷⁰ Elis, wieder dem Traumhaften zugetan, denn er glaubt wirklich Anna vor sich zu haben, muss sich die schweigende Anna erklären, um an der Wirklichkeit Annas für ihn festhalten zu können: „Nein du hast recht, gieb mir nicht Antwort, nicht / Wie immer du's erklärst, ob dir's der Vater / Hat abgeschmeichelt, ob dich heimlich her- / Gestohlen wie ein kleines Kätzchen“.²⁰⁰⁷¹ Doch das andauernde Schweigen verstört Elis immer mehr; „lautlos“²⁰⁰⁷² weicht die Gestalt vor ihm zurück, und ein Verlangen nach Kommunikation mit ihr ergreift ihn („Nun, Anna, sprich ein Wort“).²⁰⁰⁷³ Hofmannsthal lässt Elis im Zuge des Sehns nach Kommunikation eine Verbindung ziehen zwischen der Haltlosigkeit und der mangelhaften Sprache („Du schwankst mir so, sprich nur ein Wort“),²⁰⁰⁷⁴ und heißt die Gestalt ihm Sicherheit, in Bezug auf die Liebe zu geben, wenn sie doch nur sprechen würde („das Ohr / ist solch ein treuer Sinn und bringt so liebe Botschaft!“).²⁰⁰⁷⁵ Doch immer wieder entzieht sich die Gestalt seiner Annäherung („Du weichst ins Dunkle? Sprich doch“),²⁰⁰⁷⁶ und schließlich begreift Elis sie als „Blendwerk“.²⁰⁰⁷⁷ Die Worte, die er nie zu Anna gesprochen hatte, das Geständnis, dass er sie liebt, sind unwiederbringlich verloren an diese Gestalt („auf den goss ich die süßen ersten Worte, / die lieblichen, die niemals wiederkehren“).²⁰⁰⁷⁸ Als er schließlich die wirkliche Anna rufen hört, glaubt er diesen Ruf der Traumwelt zugehörig („Sie rufen droben, meine Erdenträume!“).²⁰⁰⁷⁹ Elis wendet sich noch einmal diesem Ruf zu, der für ihn in die Traumwelt gehört, aber in Wahrheit der wirklichen Anna entfremdet ist: „Wer? einmal noch es hören! und dann fort!“²⁰⁰⁸⁰ Damit zeugt Elis neuerlich davon, dass er sich im Grunde nach der wirklichen Anna sehnt, nach dem Gespräch, dem Drang der Bergkönigin aber nicht entkommen kann, der stärker in ihm ist. Schließlich ist es aber ihre Stimme, die ihn zögern ließ; der Schlüssel, den ihm die

20065SW VI. S. 60. Z. 20-21.

20066SW VI. S. 61. Z. 5-8.

20067SW VI. S. 94. Z. 11-12.

20068SW VI. S. 94. Z. 23-26.

20069SW VI. S. 97. Z. 26-27.

20070SW VI. S. 100. Z. 3.

20071SW VI. S. 100. Z. 11-14.

Des weiteren, siehe: SW VI. S. 100. Z. 16-19.

20072SW VI. S. 100. Z. 31.

20073SW VI. S. 100. Z. 39.

20074SW VI. S. 101. Z. 2.

20075SW VI. S. 101. Z. 3-4.

20076SW VI. S. 101. Z. 12.

20077SW VI. S. 101. Z. 23.

20078SW VI. S. 101. Z. 26-27.

20079SW VI. S. 102. Z. 10.

20080SW VI. S. 102. Z. 20.

vermeintliche Anna gegeben hatte und der ihm Zutritt zur Bergkönigin verschafft hatte, ist unbrauchbar, denn die Tür ist nun verschlossen. Annas Rufen hat ihn zögern lassen, somit ist sie es, die ihn neuerlich in der Wirklichkeit hält.

Deutlich zeigt sich auch im IV. Akt die Bindung des Sprachproblems an die Liebe zwischen Elis und Anna. Im Delirium hat sich Elis mit Anna verlobt, ahnend, dass nicht sie es war, der er seine Liebe gestanden hatte.

²⁰⁰⁸¹ Elis, der ebenso wie Anna über seine Gefühle geschwiegen hatte, versucht nun mit dem neuerlichen Bekenntnis zu ihr, die Gefahr vor dem Dunklen abzuwenden. Hofmannsthal lässt aber Anna berichten, wie es zu der Verlobung und zur Festsetzung des Hochzeitstages kam; nur indirekt also, bekommt der Leser Bezug zu Elis' Worten:

„Auf einmal war es da, war ausgesprochen!
Er liegt und hält mir fest die Hand in seiner,
und mitten in sein schwaches Augen-Auf-
und wieder Zuschlagen, da spricht der Vater
als wie im Scherz und halb, ihn zu erfreuen,
ein Wort und er, halbaufgestemmt im Bette,
drängt seinen Blick auf mich und dann zum Vater
und >>morgen<< sagt er, >>läßt es morgen sein<<.“ ²⁰⁰⁸²

Gleichzeitig zeigt sich auch bei Anna die immer noch vorhandene Problematik der Sprache. Hatte Anna die Nacht über geschwiegen und nur über den bewusstlosen Elis gewacht, sprudelt es jetzt im Gespräch mit ihrer Großmutter nur so aus ihr heraus („Sprech' ich zu viel? Meinst du, ich weck' ihn auf? / Ich kann nicht schweigen, schwieg ich doch die Nacht / [...] /es drückt mich tot, wenn ich nicht reden darf!"). ²⁰⁰⁸³

Hofmannsthal lässt Elis noch einmal auf die Worte eingehen, die er zur Scheingestalt Agmahd gesprochen hatte, wodurch er sein Liebesgeständnis unwiderruflich an das Spiegelbild seiner Sehnsucht vergeudet hat („Doch drunten dann die lieblich ersten Worte / vergeudet, statt an dich! Kannst du's verzeihen?"). ²⁰⁰⁸⁴

Auch Anna bekennt die Wichtigkeit des Gesprächs; im Sinne dessen, dass sie ihre Liebe als Heilung für Elis' Beklemmung, für seine fehlende Kompetenz zwischen Traum und Wirklichkeit zu unterscheiden, sieht. ²⁰⁰⁸⁵

Und dennoch zeigt sich gleich im Anschluss Annas Schweigen, denn von Elis will sie die Wahrheit nicht wissen („Nicht laut es sagen!"). ²⁰⁰⁸⁶ Elis aber verlangt es danach, ihr die Haltlosigkeit seines Ich zu bekennen („Nein, laß mich reden. Es muß an den Tag"), ²⁰⁰⁸⁷ wodurch es bei Elis zu einem Zuviel an Sprache kommt; die schauerliche Wahrheit drängt aus ihm, ohne Rücksicht auf sie heraus: „Bitt' nicht mit deinen Augen, daß ich schweige: / es muß heraus, begreif' mich!“ ²⁰⁰⁸⁸ So zeigt sich auch gerade darin, in dem Alles-sagen-müssen die Inkompetenz, was die Sprache anbelangt. Auch verweist er auf den Schlüssel, den er in seiner Hand hält, was bezeichnend dafür ist, dass allein der Mensch sein Leben bestimmt. ²⁰⁰⁸⁹

Die Inkonsequenz in Annas Wesen zeigt sich auch als Anna Elis Halt schenken will: mit ihrem Blick, ihrer körperlichen Nähe und dem Sprechen („und schwätzen und dich nicht in Ruhe lassen, / bis dies vorbei ist").

²⁰⁰⁹⁰ Neuerlich zeigt sich die Unmöglichkeit, die Vergangenheit zurückzuholen; die Worte der Liebe sind bei beiden vergeudet worden und Anna selbst sagt: „Und öfter war mir so, du sehntest dich / danach ein wenig und ich würd' es nicht / so vor dir sagen können, und nun kann ich's.“ ²⁰⁰⁹¹

Auch Torbern, der sein Leben bei der Bergkönigin reflektiert und den Verlust seiner Frau und seiner Kinder, weil er seinem narzisstisch-ästhetizistischen Drang gefolgt ist, bindet die Problematik der Sprache ein. Das Leben bei der Bergkönigin war ein stilles Dasein, nicht geprägt vom Dialog, weshalb ihn das Sprechen über sein Leben auch belastet („Heißt du mich immer reden / und schon dies Denken saugt an meinem Mark").

20081„Zuerst warf er sich wild herum und sprach so wirr, / dann nahm er wieder meine Hand in seine ...“ In: SW VI. S. 63. Z. 17-18.

20082SW VI. S. 63. Z. 22-29.

20083SW VI. S. 64. Z. 3-6.

20084SW VI. S. 65. Z. 21-22.

20085SW VI. S. 65-66. Z. 35//1-7.

20086SW VI. S. 66. Z. 11.

20087SW VI. S. 67. Z. 3.

20088SW VI. S. 68. Z. 34-35.

20089SW VI. S. 69. Z. 29-35.

20090SW VI. S. 70. Z. 21-22.

20091SW VI. S. 70. Z. 32-34.

²⁰⁰⁹² Dass das ästhetizistische Lieben bei der Bergkönigin ein todesgleiches Lieben ist, zeigt sich auch in Torberns Überlegungen über den Ort seines Todes, den er nun aufsuchen will („Nachtvögel kreisen durch den offenen Mund“). ²⁰⁰⁹³ Mit Torberns Eröffnung seines Lebensweges, mit der Einsicht, dass Elis diesem Weg folgt, ist Anna nicht mehr bereit, ihm die Zeit auf Erden zu vertreiben. Diese Bekenntnis Annas, führt Elis dazu zu sagen: „Was für ein Wort du redest, Anna! Anna! / Gieb acht, sprich nicht! wie wirst du mir auf einmal? / Du scheinst mir so verwandelt, du verbleichst so!“ ²⁰⁰⁹⁴

Die Trennung erfolgt, und mit dem Auftreten ihres Vaters, sieht Anna sich neuerlich genötigt zu sprechen, weil es ihren Vater danach verlangt, mit ihr zu reden („Mein Kind, ich tät´ dir gern was sagen, Anna“), ²⁰⁰⁹⁵ während Anna in eine Art Starre verfallen zu sein scheint („Ich kann nicht reden, Vater, und nicht weinen“).

²⁰⁰⁹⁶ Zum Ende des IV. Aktes erfolgt neuerlich ein Zug zur Sprache. Elis erweist sich als ästhetizistisch denkender Mensch, der jede Empathie von sich wendet und der der Großmutter Annas gegenüber aufzeigt, dass er ihre Enkelin verlassen wird: „Schweigt, alte Frau: eh´ wart Ihr blind und redend, / nun macht´ ich Euch sehend, nun seid stumm! / Zwingt Euer Herz, Zeit kommt, dann tut den Mund auf!“ ²⁰⁰⁹⁷

Mit dem V. Akt greift Hofmannsthal neuerlich das Sprachproblem auf. Anna bedenkt die letzte Nacht vor ihrer nicht stattfindenden Hochzeit, hatte Elis doch keinen Schlaf gefunden und die Nacht über im Selbstgespräch mit sich verbracht. ²⁰⁰⁹⁸ Mit dem letzten Aufeinandertreffen mit Elis zeigt sich die Sehnsucht Annas nach dem Gespräch („Ich trag´s nicht. Elis, sprich zu mir!“). ²⁰⁰⁹⁹ Doch ohne Elis will Anna sich dem Gespräch mit der Großmutter entziehen („sprich jetzt nicht mit mir“). ²⁰¹⁰⁰

In den Notizen zeigt sich des weiteren die Stille im Reich der Bergkönigin („ihre verschlossenen Lippen“), ²⁰¹⁰¹ ebenso wie neuerlich Elis´ problematischer Zug zur Sprache, sei es im Gespräch mit Ulla („allmählich lernt er zu reden“), ²⁰¹⁰² im Umgang mit Torbern („brauch Deine Lippen nicht zu bezaubern/ Du wusstest selber das rechte Wort“) ²⁰¹⁰³ oder durch Torberns Sehnsucht nach der Sprache, verlangt es doch auch ihn danach, dass die Bergkönigin mit ihm reden wird (SW VI. S. 203. Z. 38).

Überdeutlich zeigt sich auch die Einbindung des Sprachproblems in *Fuchs* (1900). ²⁰¹⁰⁴ Augenscheinlich hat Fuchs keine Probleme mit der Sprache, redet er doch mit Annette. Doch zeigt sich bei ihm im Gespräch, dass er seine Qual herunterspielt. Auch wird Fuchs´ Sprachproblem durch seine Gespräche mit seinem Vater, weil er sich eben nicht fähig zeigt, seine Qual anzusprechen und dies später damit erklärt, dass ihn die Mutter nur noch mehr leiden lassen würde, wenn er sein Elend anspräche. Begründet ist diese stockende, die Innerlichkeit nicht ansprechende Gesprächsform zwischen Vater und Sohn, aber auch dadurch, dass der Vater gegenüber seiner Familie der Sprache ausweicht; so sagt Fuchs über ihn: „Zuhause ist er ein Mensch, der den Kopf voll hat und nichts redet.“ ²⁰¹⁰⁵ Dass der Vater aber durchaus ein Mensch ist, der sich nicht der Sprache verschließt, zeigt sich durch die Frage Annettes „Hat er denn gar kein Mundwerk?“, ²⁰¹⁰⁶ auf die Fuchs antwortet: „O ja, Annette, auf der Jagd ein famoses für seinen Hund. Für die Familie nicht.“ ²⁰¹⁰⁷ So schafft der Vater durch die Sprachreduzierung eine Distanz zwischen sich und seiner Familie. Herr Lepic entzieht sich sogar so weit seinem Sohn, dass er weder Worte der Liebe findet, Fuchs sich demzufolge noch nicht einmal sicher ist, ob wenigstens sein Vater ihn liebt, noch Worte des Tadels („er ist nicht einmal

20092SW VI. S. 72. Z. 35-36.

20093SW VI. S. 73. Z. 5.

20094SW VI. S. 75. Z. 11-14.

20095SW VI. S. 76. Z. 10.

20096SW VI. S. 76. Z. 19.

20097SW VI. S. 77. Z. 28-30.

20098SW VI. S. 78. Z. 7-8.

20099SW VI. S. 78. Z. 22.

20100SW VI. S. 81. Z. 12.

20101SW VI. S. 187. Z. 11.

20102SW VI. S. 187. Z. 20.

20103SW VI. S. 194. Z. 1-2.

Siehe (Notizen): SW VI. S. 187. Z. 23.

20104Was auffällt, ist, dass sowohl in der Übersetzung *Die Sirenetta* (1899) als auch in *Fuchs* (1900) Silvia wie auch Fuchs ihr Leiden nicht thematisieren wollen. Beiden gelingt es erst durch äußere Impulse, ihr Leid zu offenbaren.

20105SW XVII. S. 31. Z. 35-36.

20106SW XVII. S. 32. Z. 8.

20107SW XVII. S. 32. Z. 10-11.

gesprächig genug, um mich auszuzanken“).²⁰¹⁰⁸ Mit der Thematisierung ihrer Qualen, sind sich Vater und Sohn so nah gekommen, wie vielleicht nie zuvor, was Fuchs wohl zu schätzen weiß: „Dich habe ich nicht darum lieb, weil Du mein Vater bist. [...] Ich hab Dich lieb, weil Du ... [...] weil ... wir hier miteinander plaudern, heute Abend, alle beide, weil Du mir zuhörst und weil Du mir lieb antwortest, statt mich mit Deiner väterlichen Gewalt zu betäuben.“²⁰¹⁰⁹ Durch das Gespräch wird aber auch deutlich, dass Herr Lepic die Schuld für die Situation zwischen ihnen, dass er ihn so verkannt hat, auch bei Fuchs sieht: „Es ist meine Schuld, freilich; auch die der Umstände, auch ein wenig als Deine, Du hieltest Dich abseits, verschlossen, scheu. Man spricht sich aus“.²⁰¹¹⁰ Fuchs aber hält dem entgegen, dass auch Lepic es ihm nicht ermöglicht hat: „Und wenn Du glaubst, es ist leicht, sich mit Dir auszusprechen! Beim ersten Wort ziehst Du die Augenbrauen zusammen. - Oh! diese Augen! - und Du wirst spöttisch.“²⁰¹¹¹

Auch durch Frau Lepic und den Bruder Felix zeigt sich eine Thematisierung der Sprache: „Aber Frau Lepic redet und disputiert mit sich selber, und jemehr Herr Lepic schweigt, umsomehr redet sie mit der ganzen Welt, mit Herrn Lepic, der nicht antwortet, mit meinem Bruder Felix, der antwortet, wenn er will, mit mir, der antwortet, wenn sie will“.²⁰¹¹² Nach dem Gespräch mit dem Vater, zeigt sich auch sprachlich eine Veränderung zwischen Fuchs und seiner Mutter; für einen Moment glaubt er auf sie zugehen zu können, nennt sie sogar „Mama“,²⁰¹¹³ doch letztendlich zeigt er sich unfähig, die Barriere zu ihr zu durchbrechen: „Frau Lepic bleibt stehen und sieht Fuchs an; sie scheint ihm zu sagen: sprich. Fuchs verliert sogleich den Schwung, murmelt: es geht nicht!“²⁰¹¹⁴ Obwohl Hofmannsthal, vor allem auch in Bezug auf Vater und Sohn, eine Annäherung andeutet, zeugt dies nicht von einem wirklichen Aufbruch, einer Befreiung der Stockung zwischen ihnen. So bekennt Lepic seinem Sohn gegenüber: „Es ist sechzehn Jahre her, dass ich nicht so viel gesprochen habe, und ich kann Dir nicht versprechen, dass ich alle Tage Lust haben werde, so anzufangen.“²⁰¹¹⁵

In der Ballett-Skizze *Narciss und die Schule des Lebens* (1900) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Liebe gesetzt: „naives Sich-aneignen der Geberdensprache zwischen Nymphe und Hirten: sich tod-stellen [...] in seinen Armen umsinken“.²⁰¹¹⁶ Ebenso in der dramatisch-pantomimischen Dichtung *Der Kaiser und die Hexe* (1906/1907) findet sich das Motiv; Hofmannsthal notiert hier in Bezug auf den Kaiser und eine mögliche Rettung die „sinnliche Wirklichkeit der Worte“.²⁰¹¹⁷ Auch das Entsetzliche der Sprache wird dem Kaiser gezeigt; er, der alles Harte aus dem Leben auszuschließen gedachte, wird durch die Hexe mit der Wirklichkeit konfrontiert. Sie gesteht ihm, dass der Arzt, der Dämon und der Knabe „nur Scheingestalten gewesen [sind], ebenso wie ein anwesender Freund bei diesen Worten in bleichen Nebel zerrinnt. Den Kaiser überkommt die grässliche Angst seiner Einsamkeit: die Fackelträger zergehen zu nichts, da er auf sie einhaucht.“²⁰¹¹⁸

Mehrfach zeigt sich auch in der Erzählung *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (1900) das Motiv. Hier ist es nicht der Mann, der die Initiative ergreift, sondern es ist die Krämerin, die ihn, nach langem stillen Grüßen über Monate hinweg, mit den Worten „Mein Herr, Ihre Dienerin!“²⁰¹¹⁹ anspricht. Als es schließlich zum Treffen der beiden kommt, sieht er eine Kupplerin in dem Zimmer, wie sie „eifrig in sie hineinredete“.²⁰¹²⁰ Nicht mit ihren Reden ergreift die Krämerin jedoch den Marschall, sondern mitunter durch ihre Hingebung, die aus ihrem „sprachlosen Mund wie eine unsichtbare Flamme herausschlug“.²⁰¹²¹

20108SW XVII. S. 43. Z. 26-27.

20109SW XVII. S. 62. Z. 26-34.

20110SW XVII. S. 64. Z. 20-22.

20111SW XVII. S. 64. Z. 33-35.

20112SW XVII. S. 32. Z. 15-18.

20113SW XVII. S. 70. Z. 32.

20114SW XVII. S. 71. Z. 1-2.

20115SW XVII. S. 72. Z. 2-4.

20116SW XXVII. S. 143. Z. 14-16.

20117SW XXVII. S. 149. Z. 27-28.

20118SW XXVII. S. 149-150. Z. 35//1-3.

20119SW XXVIII. S. 51. Z. 13.

20120SW XXVIII. S. 52. Z. 14.

20121SW XXVIII. S. 52. Z. 28.

So spricht auch diese Frau nicht durch ihre Stimme, sondern erweist sich vielmehr als unfähig: „Im nächsten Augenblick aber fühlte ich mich von ihr umschlungen, die noch inniger mit dem fort und fort empordrängenden Blick der unerschöpflichen Augen als mit den Lippen und den Armen an mir haftete; dann wieder war es, als wollte sie sprechen, aber die von Küssen zuckenden Lippen bildeten keine Worte, die bebende Kehle ließ keinen deutlicheren Laut als ein gebrochenes Schluchzen empor.“²⁰¹²² Aufgrund seiner Müdigkeit, kommt es jedoch nicht zum Sex. Als er aufwacht, sieht er sie am Fenster stehen, doch führt er sie neuerlich zum Bett zurück, während sie die Welt draußen als beklommen wahrnehmen. Neuerlich zeigt sich die Frau unfähig zur Kommunikation mit ihm, wenn es heißt: „Sie bog sich zurück und heftete ihre Augen mit aller Macht auf mein Gesicht; ihre Kehle zuckte, etwas drängte sich in ihr herauf und quoll bis an den Rand der Lippen vor: Es wurde kein Wort daraus, kein Seufzer und kein Kuß, aber etwas, was ungeboren allen dreien glich.“²⁰¹²³ Wenn auch nicht durch Worte, so wurde für ihn der Ausdruck ihres Gesichtes „immer redender“.²⁰¹²⁴ Die Situation wird aber kurzfristig von den beiden Totengräbern aufgebrochen, nach deren Vorbeigehen an dem Haus sie einen Apfel teilen, und er sie letztendlich fragt, ob sie sich nicht noch einmal wiedersehen könne in diesem Haus. Doch auf dieses „Wort“²⁰¹²⁵ hin, sieht sie ihn durchdringend an und legt ihm dar, dass sie nur um seinetwillen in dieses Haus gekommen sei: „Sie sagte: »Haus«; einen Augenblick war es, als wäre ein verächtlicheres Wort ihr auf der Zunge; indem sie das Wort aussprach, warf sie auf diese vier Wände, auf dieses Bett, auf die Decke, die herabgeglitten auf dem Boden lag, einen solchen Blick, daß unter der Garbe von Licht, die aus ihren Augen hervorschoß, alle diese häßlichen und gemeinen Dinge aufzuzucken und geduckt vor ihr zurückzuweichen schienen, als wäre der erbärmliche Raum wirklich für einen Augenblick größer geworden.“²⁰¹²⁶ Seinetwegen habe sie sich zu einer niederen Hure gemacht, bedingt vor allem durch diese schäbigen Räumlichkeiten. Erstmals versteht sie es damit, zu ihm zu sprechen, und verweist in einem „feierlichen Tone“²⁰¹²⁷ darauf, dass sie nur zwei Männern gehört habe. Mit „halboffenen, lebenhauchenden Lippen leicht vorgeneigt, [schien sie] irgendeine Antwort, eine Beteuerung meines Glaubens zu erwarten“,²⁰¹²⁸ doch der Ästhetizist versagt, denn weder mit Worten noch aus seinem Gesicht konnte sie diese herauslesen. Abgewandt von ihm und weinend, glaubt er, dass es ihr Schluchzen ist, was ihm das „Wort im Mund“²⁰¹²⁹ getötet hatte, sodass er nun noch nicht einmal wagt, sie zu berühren. Zögerlich nur gelingt es ihm, die Distanz zu durchbrechen und ihr in den „eindringlichsten Worten, die mir der Augenblick gab“,²⁰¹³⁰ eine Versicherung zu liefern, die ihr Gesicht erhellte. Hatte sie vorher nicht und schließlich nur zögerlich zu ihm gesprochen, zeigt sich nun ein spielerisches Sprechen, welches im Zuge ihrer Flucht vor dem Tod und diesem ästhetizistischen Lieben steht: „Nun war es das reizendste Spiel, wie sie wieder mit mir zu reden anfang, indem sie sich mit dem Satz: »Du willst mich noch einmal sehen? so will ich dich bei meiner Tante einlassen!« endlos herumspielte, die erste Hälfte zehnfach aussprach, bald mit süßer Zudringlichkeit, bald mit kindischem gespielten Mißtrauen, dann die zweite mir als das größte Geheimnis zuerst ins Ohr flüsterte, dann mit Achselzucken und spitzem Mund, wie die selbstverständlichste Verabredung von der Welt, über die Schulter hinwarf und endlich, an mir hängend, mir ins Gesicht lachend und schmeichelnd wiederholte.“²⁰¹³¹ Voller Ungeduld verlangt es den Marschall jedoch, die Frau schon vorher zu sehen, wenn es auch nur darum ging, wenigstens einige „wenige Worte mit ihr wechseln zu können“.²⁰¹³² Wohl nicht die Frau, aber ihren Mann kann er sehen, wie dieser allein im Zimmer ist, doch einen Monolog zu halten scheint („seine Lippen bewegten sich“).²⁰¹³³ Immer noch ungeduldig, die Frau zu sehen, verbringt er die Zeit bis Sonntag für sich gesehen nutzlos, wodurch er mitunter auch die „albernten und widerwärtigsten Gespräche[...]“²⁰¹³⁴ zählt, die jedoch die Pest zum

20122SW XXVIII. S. 52. Z. 34-39.

20123SW XXVIII. S. 54. Z. 12-16.

20124SW XXVIII. S. 54. Z. 18.

20125SW XXVIII. S. 54. Z. 38.

20126SW XXVIII. S. 55. Z. 8-15.

20127SW XXVIII. S. 55. Z. 16-17.

20128SW XXVIII. S. 55. Z. 19-21.

20129SW XXVIII. S. 55. Z. 27.

20130SW XXVIII. S. 55. Z. 29.

20131SW XXVIII. S. 55-56. Z. 34-39//1-4.

20132SW XXVIII. S. 56. Z. 26-27.

20133SW XXVIII. S. 56. Z. 16-17.

20134SW XXVIII. S. 58. Z. 8.

Thema haben. ²⁰¹³⁵ Seine Distanz zur Sprache zeigt sich auch wenn er Sonntags zu dem Zimmer geht, indem er die Geliebte wähnt; so ruft er nicht ihren Namen, sondern horcht lediglich an der Tür und beginnt zudem noch an dieser zu kratzen, bis er eine Männerstimme hinter der Tür hört, die ihn dazu bringt, sich leise ins Dunkel zu drücken („und gab keinen Laut von mir“). ²⁰¹³⁶

Auch der Motiv-Komplex zeigt sich in dem Ballett *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) reduziert. Erstmals kommt Hofmannsthal auf die Sprache zu sprechen, als er das Mädchen beschreibt, das ob der Lösung von dem Dichter „in sprachlose[m] Schmerz“ ²⁰¹³⁷ steht. Stockend zeigt sich die Kommunikation in dem dritten Aufzug zwischen dem jungen Bewerber und dem Vater (SW XXVII. S. 27. Z. 17-18), was Hofmannsthal noch durch das „verlegene[...] Schweigen“ ²⁰¹³⁸ der Tochter verstärkt. Sprachlos reagiert er auch auf das Erscheinen des wirklichen Geliebten der Tochter (SW XXVII. S. 31. Z. 7-8), wie auch der junge Mann hilflos versucht „etwas zu sagen“, ²⁰¹³⁹ und schließlich nur in eine hilflose, beschwichtigende Gestik verfällt. Die Hinwendung der Tochter zum Geliebten führt dazu, dass der Vater lediglich diesen als Dieb anprangert. Die Tochter aber lässt Hofmannsthal sagen: „Mit ihm hast Du nicht zu sprechen! Sprich zu mir! Ich hab' es gewollt, ich hab' ihn gerufen, ich liebe ihn. Ja, ich bin seine Geliebte, ihm gehöre ich, nicht Dir!“ ²⁰¹⁴⁰ Den problematischen Bezug zur Kommunikation zeigt Hofmannsthal auch nach der Zerstörung des Pokals, beginnt der Vater, wie ein „Irrer, mit den glühenden Scherben zu reden“. ²⁰¹⁴¹

In *Das Märchen von der verschleierten Frau* (1900) zeigt Hofmannsthal ebenso das sprachliche Unvermögen des Ästhetizisten. So antwortet Hyacinth dem jungen Bergmann, dem er begegnet, nicht mit der Sprache, sondern mit seinen Blicken („bejahte mit den Augen“). ²⁰¹⁴² Als der Bergmann ihm aber seine wahre Heimat eröffnet hat und die Liebe der Bergkönigin, ringt er sich zum Sprechen durch. Doch seine Äußerung („>Ich gehe meine Herrin aufzusuchen<<“), ²⁰¹⁴³ erscheint selbst ihm unsicher und fremd. ²⁰¹⁴⁴ Die Unfähigkeit zur Kommunikation mit wirklichen Menschen, zeigt sich schließlich, wenn Hyacinth auf die beiden anderen Bergarbeiter trifft, die nicht Teil seines Innern, sondern der Wirklichkeit sind. Hyacinth verweigert sich dem Gespräch mit den wirklichen Menschen und fährt „[s]chweigend“ ²⁰¹⁴⁵ zu Tage. Die Unfähigkeit zur Kommunikation zeigt sich auch, wenn die Eheleute sich zu Bett begeben. Selbst als sich seine Frau zu ihm wendet, kommt es nicht zu einem Gespräch zwischen den Ehepartnern („sah er unter innerem Stöhnen, das eine tiefe Erstarrung aber nicht zum Laut werden ließ“). ²⁰¹⁴⁶ Die Beziehung zu ihr erscheint ihm wie ein „wortloses Spiel“ ²⁰¹⁴⁷ und ihr Gesicht war ihm ein „lippenlose[r] Schädel“. ²⁰¹⁴⁸

Dass allein die Ahnung des Ästhetizismus und dessen Folgen die Sprache der Frau beeinflussen, zeigt sich daran, dass auch sie, obwohl sie die Nacht und den Ästhetizismus als Gefahr für ihre Familie ansieht, in ihrem Sprachvermögen wankt; auf dem Brunnenrand sitzend, den Blick in die Tiefe gerichtet, ist es ihr nicht möglich, ihrem Kind zu antworten, spürt sie doch die drohende Gefahr für ihre Familie.

20135„Es war nämlich von nichts anderem die Rede, als von der in der Stadt immer heftiger umschweifenden Pest, und aus allen diesen Edelleuten brachte man kein anderes Wort heraus als dergleichen Erzählungen von dem schnellen Verscharren der Leichen“. In: SW XXVIII. S. 58. Z. 8-12.

20136SW XXVIII. S. 58-59. Z. 39//1.

„[...] die Tür blieb zu und ich klomm mit der äußersten Stille, Stufe für Stufe, die Stiege hinab, schlich den Gang hinaus ins Freie und ging, mit pochenden Schläfen und zusammengebissenen Zähnen, glühend vor Ungeduld, einige Straßen auf und ab.“ In: SW XXVIII. S. 59. Z. 1-4.

20137SW XXVII. S. 12. Z. 29.

20138SW XXVII. S. 27. Z. 28.

20139SW XXVII. S. 31. Z. 16.

20140SW XXVII. S. 31. Z. 34-36.

20141SW XXVII. S. 33. Z. 20-21.

Des weiteren, siehe: SW XXVII. S. 281. Z. 31.

20142SW XXIX. S. 143. Z. 13.

20143SW XXIX. S. 144. Z. 4-5.

20144Und über seine Worte formuliert Hofmannsthal des weiteren: „und [sie] verschwebten klanglos in einem so ungeheueren Raum, dass ihn schwindelte“. In: SW XXIX. S. 144. Z. 6-7.

20145SW XXIX. S. 144. Z. 15.

20146SW XXIX. S. 146. Z. 12-13.

20147SW XXIX. S. 146. Z. 8-9.

20148SW XXIX. S. 146. Z. 12.

Auch anhand der Sprache zeigt sich die Rückführung des Ästhetizisten zum wirklichen Leben. Im Zuge der Bewältigung seiner narzisstischen Neigungen, öffnet Hyacinth sich für sein Gegenüber; bezugnehmend zu dessen Frau, formuliert Hofmannsthal: „in seinem Munde bildet sich das Wort: Du“. ²⁰¹⁴⁹ Hofmannsthal verbindet auch die Perlen bzw. die Lösung von diesen, die er gerne in Verbindung mit dem Ästhetizismus stellt, mit der Ganzheit des Seins (SW XXIX. S. 138. Z. 1-2), und formuliert: „er wirft die Perlen in die Luft, da kommt ihm das Wort in die Kehle“. ²⁰¹⁵⁰

In der Pantomime *Der Schüler* (1901) spielt das Motiv nur eine untergeordnete Rolle. So sieht die Tochter ihren Vater als wunderlich an, sei er doch alleine: „Mit wem hast du geredet, du warst doch ganz allein?“ ²⁰¹⁵¹ Nur noch ein zweites Mal kommt es zur Thematisierung der Kommunikation, und zwar als der Schüler mit Strolch reden will, um diesen zum Mord an dem Meister zu bringen. ²⁰¹⁵²

In dem *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* (1901) sucht der Student, der auf der Bühne einer Gestalt gegenübersteht, die sich später als der Genius zu erkennen geben wird, durch die Kommunikation die „totenstille[...] Pause“ ²⁰¹⁵³ aufzubrechen. Doch heißt er kurz darauf den Genius, den er zu diesem Zeitpunkt noch für eine Frau hält, zu schweigen, denn er will den Augenblick genießen. ²⁰¹⁵⁴ Stattdessen solle sie das Verborgene und Geheimnisvolle – was auch schon Fortunio in *Der weisse Fächer* (1897) angezogen hatte – pflegen und mit ihren „Hände[n] [zu ihm] sprechen“. ²⁰¹⁵⁵ Mit dem Erkennen, dass es sich bei seinem Gegenüber um den Genius handelt, wähnt der Student sich im Traum, während der Genius darauf verweist – weil es seinem Wesen entspricht –, dass er immer zurück auf die Bühne kommt. So wird Antigone zu ihm treten, „und wie sie reden wird / und ihren Leib dem Tod entgegentragen“. ²⁰¹⁵⁶ Der Genius propagiert in seinen Worten die Kunst auf der Bühne nicht nur als Wirklichkeit, sondern er stellt auch einen Bezug her zwischen den Worten der Antigone und dem Tod. ²⁰¹⁵⁷

Auch zeigt sich in den Schriften aus dem Zeitraum zwischen 1902-1907 ein vielfacher Bezug zum Motiv, so erstmalig in der *Einleitung zu einer neuen Ausgabe von >>Des Meeres und der Liebe Wellen<<* (1902) in Bezug auf Franz Grillparzers Werk. „Heute sind ihrer Viele, die in Büchern lesen; die Sprachen haben sie einander vom Munde abgelernt, und dies Buch wird in viele Hände kommen.“ ²⁰¹⁵⁸ Ebenso zeigt sich das Motiv durch *Aus einem alten vergessenen Buch* (1902) in Bezug auf das Buch von Friedrich Anton von Schönholz, dessen „Lettern zur Hälfte erblindet“ ²⁰¹⁵⁹ sind. ²⁰¹⁶⁰ Auch in der *Ansprache im Hause des Grafen Lanckoroński* (1902) geht Hofmannsthal dem Motiv in Verbindung mit der Kunst nach. Hofmannsthal stuft die „Gewalt der Musik“ ²⁰¹⁶¹ über den Menschen als enorm ein, aber mitunter, so Hofmannsthal, können „stumme[...] Dinge um uns eine noch grössere Gewalt ausüben“. ²⁰¹⁶² Damit greift Hofmannsthal auch wieder auf die Konzeption zurück, ist es doch die „Natur in ihrer Totalität“ ²⁰¹⁶³ die sich auch durch eben jene

20149SW XXIX. S. 137. Z. 22.

20150SW XXIX. S. 138. Z. 7-8.

20151SW XXVII. S. 45. Z. 8-9.

20152SW XXVII. S. 49. Z. 7.

20153SW III. S. 213. Z. 6.

20154SW III. S. 213. Z. 9.

20155SW III. S. 213. Z. 14.

20156SW III. S. 215. Z. 30-31.

20157In den Varianten zu dem Werk wirft der Genius Wilhelm vor, dass er ihn nicht der Wirklichkeit zugehörig empfindet, was Wilhelm bestätigt, als er sagt: „weil hier eine Trugwelt ist, aus Leinwand, Beleuchtungen, Worten.“ In: SW III. S. 728. Z. 15.

20158SW XXXIII. S. 21. Z. 7-9.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 21. Z. 34-35.

20159SW XXXIII. S. 12. Z. 3.

20160SW XXXIII. S. 12. Z. 12-14.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 13. Z. 17, SW XXXIII. S. 13. Z. 26, SW XXXIII. S. 15. Z. 11-18.

20161SW XXXIII. S. 8. Z. 17.

20162SW XXXIII. S. 8. Z. 19-20.

So heißt es weiter: „Es gibt Momente, und sie sind fast beängstigend, wo Alles rings um uns sein ganzes starkes Leben annehmen will. Wo wir sie alle, die stummen schönen Dinge, neben uns leben fühlen und unser Leben mehr in ihnen ist als in uns selber.“ In: SW XXXIII. S. 8. Z. 20-23.

20163SW XXXIII. S. 9. Z. 36.

stummen Dinge dem menschlichen Auge offenbaren kann. So sind es hier die Farben, die sowohl zu dem Dichter als auch dem Maler in einer „Sprache“²⁰¹⁶⁴ sprechen können, wobei diese ebenso innerhalb Hofmannsthals Konzeptions-Verständnis stehen.²⁰¹⁶⁵ Hofmannsthal deutet aber auch in dieser Schrift eine Gefahr an, nämlich diesen Gemälden der Vergangenheit zu erliegen. Indem die Menschen den Kunstwerken zusprechen, schön zu sein, bemerkt Hofmannsthal: „Es gibt kein stolzeres, kein gefährlicheres Wort. Es ist das Wort, das am tiefsten verpflichtet. [...] Indem wir dieses Wort aussprechen, sagen wir, dass etwas in uns durch das Kunstgebilde erregt wird, wie nur Gleiches durch Gleiches erregt werden kann.“²⁰¹⁶⁶ Weitere Bezüge zum Motiv zeigen sich in der Schrift *Die Duse im Jahre 1903* (1903) durch die Schilderung der Wirkung der Schauspielerin auf der Bühne („und legt sich in den Mund die Reden der erdichteten Geschöpfe“),²⁰¹⁶⁷ in *Die Bühne als Traumbild* (1903) durch die Wesensstimmung des Bühnenbildners („gießt er die Worte des Dramas aus, läßt sie in seine flutende, von Lichtern durchwogte Seele fallen“),²⁰¹⁶⁸ in *An Karl Kraus* (1904) wenn Hofmannsthal sich gegen eine Brüskierung wendet,²⁰¹⁶⁹ in *Eine Vorrede. <Gustave Flaubert: Der Roman eines jungen Mannes>* (1904) durch das Buch Flauberts (*Éducation Sentimentale*),²⁰¹⁷⁰ in der Schrift *Madame de La Vallière* (1904) durch das zweite, geistliche Leben der Frau²⁰¹⁷¹ oder auch in *Lafcadio Hearn* (1904) durch den Verstorbenen Hearn, dessen Wahlheimat Japan war: „Und seine Ohren verstanden, was sie redeten: hunderte von Worten von Kindern stehen in seinen Büchern, und Worte, die Großmutter zu Enkeln reden, und zarte Worte, dünn wie Vogelgezwitzcher, die, von liebenden Frauen und von gequälten Frauen ausgesprochen [...]“.²⁰¹⁷² In *Der begrabene Gott, Roman von Hermann Stehr* (1905) beschäftigt sich Hofmannsthal ebenso mit der Sprache. Auch in dieser Schrift geht Hofmannsthal der Konzeption nach,²⁰¹⁷³ wobei er gleichsam die Grenzen der Sprache andeutet: „Hier sind drei Menschen geschaffen. Abgegriffenes Wort! Unbegreifliches Wort, unmögliches Wort! Wer umgrenzt einen Menschen? Denn eines Menschen Wesen und eines Menschen Leib, wo ist die Grenze?“²⁰¹⁷⁴ Aber der Autor Stehr, so Hofmannsthal, habe dem Stummen eine „Sprache“²⁰¹⁷⁵ gegeben. Auch in *Eines Dichters Stimme* (1905) geht Hofmannsthal dem Motiv nach, wenn er seine Gedanken über den Dichter Rudolf Alexander Schröder äußert,²⁰¹⁷⁶ in *<Dem Gedächtnis Schillers>* (1905) durch Schillers Werke die keiner Passivität unterliegen,

20164SW XXXIII. S. 9. Z. 38.

20165„[...] eine Sprache, so mannigfaltig, so verwickelt, mit tausendfältigem Hüben und Drüben, Oben und Unten, Zuvor und Hernach; mit unablässigem Mehr und Weniger unablässig auf ihn eindringend, vor ihm sich entrollend in Wirken und Widerstreben, Zurückhalten und Heftigkeit, männlichem und weiblichem Wesen.“ In: SW XXXIII. S. 9-10. Z. 38-40//1-2.

20166SW XXXIII. S. 11. Z. 6-16.

20167SW XXXIII. S. 23. Z. 21.

20168SW XXXIII. S. 42. Z. 33-35.

20169Hofmannsthal wehrt sich gegen eine Brüskierung, die er Liliencron angeblich zugefügt hatte, da er die Teilnahme an einer Festschrift nicht freundlich aufgenommen hatte, was man Liliencron zumindest vermittelt hatte. Dabei verweist Hofmannsthal auf dessen Gedichte *Maibaum* und *Kurz ist der Frühling*: „so überaus wundervoll, daß ich wirklich die Worte, sie richtig zu verherrlichen, nicht in eine Atem hinsprechen möchte mit den trivialen und ungeduldsigen Worten, die zu gebrauchen mich soeben eine häßliche Sache gezwungen hat“. In: SW XXXIII. S. 48. Z. 9-13.

20170Hofmannsthal bezieht sich auf die Arbeit des Übersetzers Alfred Gold, wenn es heißt: „Ihnen aber, sehr geehrter Herr, muß es die schönste Belohnung bleiben, sich zu sagen, daß Sie versucht haben, zu übersetzen wie ein Deutscher, das Wort in dem Sinn genommen, in dem man es um 1830 oder 1860 gebraucht hätte“. In: SW XXXIII. S. 52. Z. 22-25.

20171„Diese Eingebung eines weiblichen Herzens, ohne einen Schrei, ohne eine Gebärde, ohne die leiseste Verzerrung ihres engelhaften Gesichts sich den Himmel zur Hölle umzuschaffen, alle Schwerter der Welt lautlos sich ins Herz zu bohren und zu niemanden dann zu reden als zu Gott“. In: SW XXXIII. S. 57. Z. 6-10.

20172SW XXXIII. S. 54. Z. 3-12.

20173„Hier ist etwas gemacht aus dem Dunkelsten und Tiefsten des Lebens. Unseres Lebens und des Lebens aller Kreaturen. Hier greift im Finstern eine riesige Hand, eine Schöpferhand, um das Ganze von drei Menschen herum und kommt dabei an die dumpfen Ketten, die alles Irdische aneinanderknüpfen“. In: SW XXXIII. S. 69. Z. 2-6.

20174SW XXXIII. S. 69. Z. 14-17.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 69. Z. 36.

20175SW XXXIII. S. 70. Z. 2.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 70. Z. 18.

20176„Diese Worte werfen keine Schatten. Nackt bis an ihren Fuß stehen die Dinge des Daseins in diesen Gedichten, nebeneinander wie die Stämme des Waldes in der Stunde bevor es Tag wird, so erhellt wie vom Schein der Ewigkeit und unnahbar:>>die noch kein falscher Strahl des Lichts getroffen.<<“ In: SW XXXIII. S. 98. Z. 30-34.

²⁰¹⁷⁷ in *Schiller* (1905) durch die Literarentwicklung in Deutschland ²⁰¹⁷⁸ oder in *Die Briefe Diderots an Demoiselle Voland* (1905) durch die Einzigartigkeit der schönen Dinge. ²⁰¹⁷⁹ Diderots Werken spricht Hofmannsthal dabei eine Dauer zu und diesem Autor eine Verbindung zur Welt; zudem nimmt er durch sein Schaffen einen Bezug zu dem „Schwätzer Narciß Rameau“. ²⁰¹⁸⁰ So ist Diderot nicht nur für Einige in Goethes prosaischen Schriften zu finden, sondern für einige, so auch für Hofmannsthal selbst, ist er immer noch gegenwärtig und „redet, redet, redet“. ²⁰¹⁸¹ Schließlich kommt Hofmannsthal, gemäß dem Titel der Schrift, auch auf die Liebesbriefe Diderots zu sprechen, in denen er das „geliebte Wesen mit Worten“ ²⁰¹⁸² gefasst hatte. Hofmannsthals Bezug zu Diderots Liebesbriefen, lässt ihn aber gleichsam in einen ästhetizistischen Tonfall verfallen: „In ihren Rede aber ist ihr Totsein als eine entzückende Leichtigkeit, ein Ballwerfen mit den Lasten, die uns erdrücken, ein Tanzen um die Abgründe, die uns ängstigen. Die Gesellschaft der Toten ist süß wie Haschisträume.“ ²⁰¹⁸³ Des weiteren zeigt sich die Thematisierung des Motivs auch in der Schrift *Der Tisch mit den Büchern* (1905) durch die sich stapelnden Bücher. ²⁰¹⁸⁴ Aber auch durch diese Bücher, die die „einzigen Boten in einer Welt der Entfremdung“ ²⁰¹⁸⁵ sind, deutet Hofmannsthal neuerlich die Grenzen der Sprache an: „Und über sie zu sprechen – über sie zu sprechen ist vielleicht doch nicht die niedrigste der Trivialitäten: sie sind das Medium, in welchem - wenn man richtig über sie spricht – zuweilen das Unausprechliche kristallisiert.“ ²⁰¹⁸⁶ Die Betrachtung und die Gedanken über die Bücher und die Begrenztheit der Sprache, bringt Hofmannsthal aber auch hier dazu, seine Gegenwart zu betrachten, der er Haltlosigkeit attestiert. ²⁰¹⁸⁷ Hofmannsthal äußert aber auch die Überlegung, dass es vielleicht eine „Möglichkeit [gibt] sich ganz anders auszudrücken“. ²⁰¹⁸⁸ Des weiteren zeigt sich die Thematisierung des Motivs in dieser Schrift durch den Lesenden, den Hofmannsthal mit einem Gefangenen vergleicht, der glaubt „daß alle Bücher irgendwie zu unserer Seele reden“. ²⁰¹⁸⁹ Auch in *Sebastian Melmoth* (1905) zeigt sich das Motiv durch die Worte eines der Häftlinge in Reading, in Bezug auf das höhere Leiden Oscar Wildes im Gefängnis. Hofmannsthal versteht auch diese „Worte“ ²⁰¹⁹⁰ des Sträflings als das Bild einer Legende. Wenn Hofmannsthal über Wilde spricht, dann erscheint es unablässig, dass er auch dessen gesellschaftlichen Umgang anspricht und seine Wirkung auf die Menschen durch seine Sprachgewalt: „Man sagt: >>Wilde sprach geistvolle Paradoxa, an seinen Lippen hin gen die Herzoginnen, seine Finger zerpflückten eine Orchidee, und seine Fußspitzen wühlten in Polstern aus alter chinesischer Seide, dann aber kam das große Unglück über ihn und er wurde in das Bad gestoßen, aus dem vorher zehn Häftlinge gestiegen waren.<<“ ²⁰¹⁹¹ Hofmannsthal geht in dieser Schrift, in Verbindung mit dem Sprach-Motiv, auch

20177 „Sein Adjektiv ist wie in der Hast des Laufens errafft, sein Hauptwort ist der schärfste Umriß des Dinges, von oben her im Fluge gesehen, alle Gewalt seiner Seele ist beim Verbum.“ In: SW XXXIII. S. 93. Z. 2-5.

20178 Hofmannsthal geht der Entwicklung nach, in der Friedrich Hebbel abseitssteht: „von tiefer Einsamkeit umflossen, wie eine Felseninsel, deren innerer Kern ein glühender Fruchtgarten ist: hier spricht die Blume und es spricht das Gestein, ja, der tiefste Schmerz trägt hier Früchte wie ein großer, in Nacht wurzelnder Baum.“ In: SW XXXIII. S. 75. Z. 21-24.

20179 SW XXXIII. S. 66. Z. 13-16.

20180 SW XXXIII. S. 66. Z. 28-29.

20181 SW XXXIII. S. 66. Z. 36.

20182 SW XXXIII. S. 67. Z. 19-20.

20183 SW XXXIII. S. 67-68. Z. 39-40//1-2.

20184 „Sie sind in Kürze: überall: Jenes Unrealste aller Reiche, Unheimlichste aller Phantasmata, die sogenannte Wirklichkeit, ist vollgepfropft mir ihnen. Unser Dasein starrt von Büchern. Die trivialsten Gespräche der Menschen lassen sich auf ihnen nieder.“ In: SW XXXIII. S. 58. Z. 17-20.

20185 SW XXXIII. S. 58. Z. 32.

20186 SW XXXIII. S. 58. Z. 33-36.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 59. Z. 1.

20187 SW XXXIII. S. 59. Z. 4.

20188 SW XXXIII. S. 59. Z. 36-37.

20189 SW XXXIII. S. 60. Z. 16.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 60. Z. 7-8, SW XXXIII. S. 60. Z. 12-15.

20190 SW XXXIII. S. 62. Z. 34.

20191 SW XXXIII. S. 63. Z. 37-41.

„Die wundervoll geschliffenen Worte, die bis zum Schwindelnden mondänen und bis zur Gequältheit zynischen Sätze, die von diesen schönen, geschwungenen, verführerischen und frechen Lippen fielen, waren im Tiefsten gar nicht für das Ohr der schönen Herzoginnen gesprochen, sondern für das Ohr einer Unsichtbaren, die ihn mit Grausen lockte, wie die Sphinx, an die er unaufhörlich dachte, während er sie unablässig verleugnete, und deren Namen >>Wirklichkeit<< er nur im Munde führte, um ihn zu verspotten und zu demütigen.“ In: SW XXXIII. S. 64. Z. 2-10.

der Fehleinschätzung in Bezug auf Wilde ein und zwar dessen Bezeichnung als Ästhet, der er widerspricht: „Man sollte nicht mit den Worten alles zudecken. Ein Ästhet! Damit ist gar nichts gesagt.“²⁰¹⁹² Auch in *Shakespeares Könige und grosse Herren* (1905) zeigt sich eine vielfache Verwendung des Motivs, so erstmalig durch Hofmannsthals Bezug zum wahrhaftigen Leser, der in sich eine Bühne trägt²⁰¹⁹³ oder durch Hofmannsthals persönliches Empfinden für Shakespeares Werke: „und die Worte, mit denen ich es umschreibe, sind Worte eines aus Ihrer Mitte –, lassen Sie mich glauben, daß Sie mich hergerufen haben. Um dieses Dinges willen, und weiter mit den Worten Karl Werders: »Shakespeares Sachen sind Darstellung, nicht bloße Schilderung.“²⁰¹⁹⁴ Primär zeigt sich dieses Motiv hier in Verbindung mit der Rede, die er vor den Zuhörern hält, denen er von Shakespeare sprechen will.²⁰¹⁹⁵ Hofmannsthal geht in dem Werk aber auch auf die Gefahr der Sprache ein, gebunden an die Shakespeare'sche Welt, und hier primär durch die Rede des Jago an Othello.²⁰¹⁹⁶ Hofmannsthal greift das Motiv des weiteren auch durch Shakespeares *Measure for Measure* auf („Schwieriger in den Worten, minder schnell uns ergreifend in den Motiven als die übrigen.“),²⁰¹⁹⁷ wobei er das Motiv auch mit dem zum Tode verurteilten Claudio aus dem Werk und dessen Angst vor dem Tod verbindet.²⁰¹⁹⁸ Hofmannsthal kommt schließlich auch auf den adeligen Ton der Shakespeare'schen Werke zu sprechen, sowie auf den Titel seiner Schrift,²⁰¹⁹⁹ um nur neuerlich auf die Verbindungen zwischen den Figuren zu sprechen zu kommen, die ganz im Sinne der Konzeption stehen, und verweist schließlich auf die Figur des Mörders Brutus und seinen Umgang mit dem Knaben („und dem gütigen Gebieter-ton, in dem der edle Brutus zu seinem Pagen Lucius redet“).²⁰²⁰⁰ Doch dies führt Hofmannsthal auch neuerlich dazu, die Grenzen der Sprache aufzuzeigen, dieser Sprache, die er doch auch dazu verwendet, um die adelige Sphäre in seinen Werken zu beschreiben.²⁰²⁰¹ Dies bringt Hofmannsthal sogar dazu, anstatt von der Atmosphäre, von dem „Ensemble“²⁰²⁰² zu sprechen, weil er das zuerst benutzte Wort doch als unzureichend einstuft.²⁰²⁰³ Und dennoch erscheint Hofmannsthal auch das künstlerische Ensemble als unzureichend, kehrt er doch wieder zu dem anfänglich verwendeten Begriff zurück.²⁰²⁰⁴ Neuerlich verweist Hofmannsthal auf den Mangel der Sprache („habe ich Ihnen mit diesen Worten – schwächlich wie sie sind“),²⁰²⁰⁵ mit der er doch die Sphäre der lebendigen Welt Shakespeares beschrieben hat, eine Welt, die durchaus eine reiche Sprache hat (SW XXXIII. S. 88. Z. 5-8). So nennt Hofmannsthal mitunter den König Lear in seinem Gespräch mit Edgar, in dem er eine „unglaubliche Höflichkeit des Herzens“²⁰²⁰⁶ zeigt, was Hofmannsthal aber nur neuerlich wieder dazu führt, das Sehnen der Menschen nacheinander anzudeuten, die vielfachen Verbindungen die in

20192SW XXXIII. S. 63. Z. 23-24.

20193SW XXXIII. S. 76. Z. 33.

20194SW XXXIII. S. 77. Z. 3-7.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 77. Z. 15.

20195SW XXXIII. S. 77. Z. 38, SW XXXIII. S. 78. Z. 11.

20196SW XXXIII. S. 78. Z. 24-32.

20197SW XXXIII. S. 81. Z. 20-22.

20198„In dem Mund dessen, der sterben soll, und der Angst hat vor dem Sterben, welche Töne, welche Beredsamkeit, welche Worte, klüger als er selbst, tiefer als seine seichte Jugend – wie preßt der Tod den besten Saft aus ihm heraus.“ In: SW XXXIII. S. 81. Z. 35-38.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 81. Z. 39-40, SW XXXIII. S. 82. Z. 13-14.

20199„Diese Worte »Könige und große Herren« haben auf ein Gedächtnis, dessen Tiefen mit Shakespeare getränkt sind, eine Macht, immer wieder neue Fluten aus allen Brunnen emporsteigen zu lassen.“ In: SW XXXIII. S. 84. Z. 18-21.

20200SW XXXIII. S. 84. Z. 38-39.

20201„[...] und Sie nehmen mir das Wort von den Lippen, womit ich es benennen möchte: die Atmosphäre von Shakespeares Werk.

Dies Wort ist so vag wie möglich, und doch gehört es vielleicht zu denen, von denen wir lernen müssen, einen sehr bestimmten und sehr fruchtbaren Gebrauch zu machen.“ In: SW XXXIII. S. 85. Z. 2-6.

20202SW XXXIII. S. 85. Z. 28.

20203„Hier wie dort fühle ich ein ungeheures Ensemble. (Lassen Sie mich lieber dieses kühle, aus dem Technischen der Malerei genommene Wort gebrauchen als irgend ein anderes. Ich hätte so viele zur Verfügung: ich könnte von einer Musik des Ganzen sprechen, von einer Harmonie, einer Durchseelung, aber alle diese Worte scheinen mir etwas befleckt, etwas welk und voll der Spuren menschlicher Hände.“ In: SW XXXIII. S. 85. Z. 28-34.

20204„Der Tod eines Menschen hat um sich seine Atmosphäre, wie der Frühling. Die Gesichter derer, in deren Armen einer gestorben, sprechen eine Sprache, die über alle Worte ist. Und in ihrer Nähe sprechen die unbelebten Dinge diese Sprache mit.“ In: SW XXXIII. S. 86. Z. 19-22.

20205SW XXXIII. S. 87. Z. 28-29.

20206SW XXXIII. S. 90. Z. 16.

Shakespeares Werken liegen.²⁰²⁰⁷ Dies führt Hofmannsthal wieder dazu, den Terminus der Atmosphäre in den Werken aufzugreifen („weil die Kürze der Zeit und die Notwendigkeit, uns schnell, in festlicher Schnelle zu verstehen, mir verwehrt hat, ein größeres und geheimnisvolleres Wort zu gebrauchen – Mythos“).²⁰²⁰⁸ Ebenso zeigt sich das Motiv in der Besprechung *Das Mädchen mit den Goldaugen* (1905) von Balzacs Erzählung (*La fille aux yeux d'or*, 1833), die ein „maßlos großes Bild in Worten“²⁰²⁰⁹ ist, was Hofmannsthal schwerfällt mit den „Worten auseinanderzulegen“,²⁰²¹⁰ als auch in *Die unvergleichliche Tänzerin* (1906) durch seine Zeit,²⁰²¹¹ vor allem aber auch durch die Tänzerin Ruth St. Denis, von deren Tanz er aber, aufgrund des Mangels der Sprache, nicht sprechen will.²⁰²¹² Auch in dem *Brief an den Buchhändler Hugo Heller* (1906), wenn Hofmannsthal dem Buchhändler Heller beachtenswerte Bücher nennt und mitunter auf *Die Schriften des Leonardo da Vinci* verweist, findet sich das Motiv. „Das Gefühl einer die Naturreiche durchwaltenden Einheit atmet uns mächtig entgegen. Vielleicht noch dies könnte gesagt werden: daß die nervige Kraft des Ausdruckes, ganz Anschauung, von keiner Kunstsprache, keiner gelehrten Handwerkssprache entstellt, annähernd mit gleicher Gewalt uns erfaßt, wie seine Bilder, jene offenbaren Mysterien, gleichnislosen Gruppen göttlich-menschlicher Gestalten“.²⁰²¹³ Des weiteren führt er in dieser Schrift auch von Wassermann *Die Kunst der Erzählung* an („der Dichter, indem er von seinen Kunsterfahrungen redet, redet von dem, was er eigentlich versteht“).²⁰²¹⁴ Des weiteren thematisiert Hofmannsthal das Motiv in der Schrift *Gärten* (1906) durch den harmonischen Geist der früheren Gärten („daß sie einander etwas zu sagen haben, daß in ihrem Miteinanderleben eine Seele ist, so wie die Worte des Gedichtes und die Farben des Bildes einander anglühen, eines das andere schwingen und leben machen“)²⁰²¹⁵ oder auch in der *Einleitung zu dem Buche genannt die Erzählungen der Tausendundein Nächte* (1906), die er, im Sinne der Konzeption, als „Wechselreden“²⁰²¹⁶ empfindet, die in das „geheime Weben der Sprache“²⁰²¹⁷ führen. Die erste Wurzel darin sei sinnlich behaftet (SW XXXIII. S. 123. Z. 24-27).²⁰²¹⁸ Dabei hat der Mensch der Moderne es allerdings nötig, sich der Übersetzung dieser Erzählungen zu bedienen, durch die Hofmannsthal jedoch auch die „Nacktheit der Originalsprache“²⁰²¹⁹ spüren kann (SW XXXIII. S. 124. Z. 9-13).²⁰²²⁰ Hofmannsthal führt in dieser Schrift beispielhaft auch die Geschichte um Alischar und Summurund an, die ihr „Glück über sich heben, indem sie es in den Worten der Dichter, in den Worten heiliger Bücher aussprechen“.²⁰²²¹ Auch in *Der Dichter und diese Zeit* (1906) zeigt sich das Motiv durch den Vortrag den Hofmannsthal hält²⁰²²² und in dem er dem Dichter-Begriff nachgeht: „Es schwingt in ihm etwas von der Fassung, die die deutschen Dichter zu Anfang des letztvergangenen Jahrhunderts ihm gegeben haben (die man nicht immerfort mit einem so unzulänglichen und abstumpfenden Wort die »romantischen« nennen sollte)“.²⁰²²³ Hofmannsthal sucht schließlich danach, den Begriff des Dichters festzulegen, der für ihn zu stark mit „Bildungsgefühlen“²⁰²²⁴ verknüpft ist, anstatt „irgend welcher Intuition“.²⁰²²⁵ Die Überlegungen über den Dichter der Moderne führen Hofmannsthal

20207SW XXXIII. S. 91-92. Z. 40//1-7.

20208SW XXXIII. S. 92. Z. 16-19.

20209SW XXXIII. S. 96. Z. 10.

20210SW XXXIII. S. 97. Z. 3.

20211„[...] in dem ein deutscher Jude, [...] von den undurchdringlichsten, erhabensten aller heiligen Bücher des Ostens eine doppelte Übersetzung anfertigt, zuerst französisch, dann deutsch, jede ein bewundernswürdiges Meisterwerk lapidarer Sprache“. In: SW XXXIII. S. 117. Z. 15-19.

20212SW XXXIII. S. 117. Z. 37-38.

20213SW XXXIII. S. 111. Z. 23-28.

20214SW XXXIII. S. 113. Z. 36-38.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 114. Z. 8-11.

20215SW XXXIII. S. 105. Z. 4-7.

20216SW XXXIII. S. 122. Z. 10.

20217SW XXXIII. S. 123. Z. 17.

20218SW XXXIII. S. 123. Z. 31.

20219SW XXXIII. S. 124. Z. 6-7.

20220SW XXXIII. S. 124. Z. 21-24.

20221SW XXXIII. S. 125. Z. 26-28.

20222SW XXXIII. S. 127. Z. 3-4. SW XXXIII. S. 127. Z. 8.

20223SW XXXIII. S. 128. Z. 4-7.

20224SW XXXIII. S. 130. Z. 12.

20225SW XXXIII. S. 130. Z. 12-13.

zurück zu Novalis und seine Zeit und den Terminus des Genies, „mit dem sie das gleiche bezeichnen wollte[n]: das dichterische Wesen.“²⁰²²⁶ Dies führt Hofmannsthal wiederum auf den Sprachgebrauch der Engländer, die den Terminus des „man of genius“²⁰²²⁷ verwenden, um das dichterische Wesen zu benennen, wobei er schließlich den englischen Terminus über den der deutschen Romantiker hebt,²⁰²²⁸ denn dem Genius, so Hofmannsthal, hefte etwas an als „vertrüge es die freie Luft nicht“,²⁰²²⁹ obgleich es der einzige Terminus ist mit dem Persönlichkeiten wie Johann Sebastian Bach, Immanuel Kant oder Beethoven benannt werden können: „Aber es bleibt empfindlichen Ohren ein fatales Wort. Es hat ganz und gar nicht mehr den jugendlichen Glanz von 1770 und es hat auch nicht den dunklen ehernen Glanz, vergleichbar dem finsternen Schimmer alter Waffen, den die Abnützung des großen Lebens den feierlichen und ehrwürdigen Worten großer Nationen zu geben vermag.“²⁰²³⁰ So wird auch heute noch der Terminus des Genius verwendet, so Hofmannsthal weiter, zur Würdigung früherer Künstler, obgleich er Hofmannsthal auch jetzt noch „dünn, würdelos, kraftlos“²⁰²³¹ vorkommt. Zudem bemängelt er die fehlende Distanz dieses Terminus zu dem „>>man of genius<<“. ²⁰²³² Zwar deutet sich für Hofmannsthal ein gewisses Erkennen des Deutschen an, wenn sie über den Dichter reden, doch attestiert Hofmannsthal dem Reden des Menschen über Künstler nicht nur einen männlichen Tonfall, sondern vor allem auch die „Führerschaft“. ²⁰²³³ Hofmannsthal zeigt aber in dieser Schrift auch auf, dass es ihm nicht darum geht, den „Zeilenschreiber“²⁰²³⁴ von einem Dichter zu trennen, geht es ihm doch primär darum, dass der Schreibende sich des Elementaren bedient – einer „lebendigen Sprache“. ²⁰²³⁵ Selbst der Journalist kann, so Hofmannsthals Einschätzung, die Sprache nicht so sehr herabsetzen, dass nicht gelegentlich „Zauberstrahlen“²⁰²³⁶ in die Seele eines jungen Menschen fallen können. So widmet sich Hofmannsthal in dieser Schrift nicht nur dem Dichter, sondern vor allem auch seinem Werkzeug zu, der Sprache, über die es heißt: „Vermöge der Sprache ist es, daß der Dichter aus dem Verborgenen eine Welt regiert, deren einzelne Glieder ihn verleugnen mögen, seine Existenz mögen vergessen haben. Und doch ist er es, der ihre Gedanken zueinander und auseinander führt, ihre Phantasie beherrscht und gängelt; ja noch ihre Willkürlichkeiten, ihre grotesken Sprünge leben von seinen Gnaden. Diese stumme Magie wirkt unerbittlich wie alle wirklichen Gewalten. Alles, was in einer Sprache geschrieben wird und, wagen wir das Wort, alles, was in ihr gedacht wird, deszendiert von den Produkten der wenigen, die jemals mit dieser Sprache schöpferisch geschaltet haben.“²⁰²³⁷ Hofmannsthals Ausführungen lassen ihn wieder auf die Konzeption eingehen. Verlangt er doch von einem Dichter, dass er nichts von seiner Seele fernhalte. ²⁰²³⁸ Letztendlich wendet sich Hofmannsthal in dieser Schrift noch einmal an die, zu denen er redet, und hebt neuerlich die Bedeutung der Lebendigkeit für die Sprache hervor. ²⁰²³⁹ Des weiteren deutet sich das Motiv sowohl in *Umriss eines neuen Journalismus* (1907) an,²⁰²⁴⁰ als auch in

20226SW XXXIII. S. 130. Z. 18.

20227SW XXXIII. S. 130. Z. 24.

20228„Es kommt so wenig auf die Worte an und so viel auf die Prägung, die der Sprachgeist eines Volkes ihnen aufdrückt. Wie kraftlos nimmt sich neben »man of genius« und dem Ton, den sie in das Wort zu legen wissen, dem männlichen, selbstsicheren, ich möchte sagen, dem soldatischen oder seemännisch stolzen Ton, wie kraftlos nimmt sich daneben unser »Genie« aus“. In: SW XXXIII. S. 130. Z. 35-40.

20229SW XXXIII. S. 131. Z. 1-2.

20230SW XXXIII. S. 131. Z. 4-9.

20231SW XXXIII. S. 131. Z. 16.

In diesem Sinne, heißt es: „Es ist ein höchst unsicheres Wort, und es ist, als würde es immer von Leuten mit schlechtem Gewissen gebraucht. Es ist nahe daran, ein prostituiertes Wort zu sein, dieses Wort, das die höchste geistige Erscheinung bezeichnen soll – ist dies nicht seltsam?“ In: SW XXXIII. S. 131. Z. 16-19.

20232SW XXXIII. S. 131. Z. 20-21.

20233SW XXXIII. S. 131. Z. 35.

20234SW XXXIII. S. 134. Z. 16.

20235SW XXXIII. S. 134. Z. 22.

20236SW XXXIII. S. 134. Z. 28-29.

20237SW XXXIII. S. 134-135. Z. 33-41//1-2.

20238SW XXXIII. S. 145-146. Z. 32-41//1-4.

20239„[...] aber ich rede nur für die, die mit mir gehen wollen, und nicht für den, der sich sein Wort gegeben hat, dies alles von sich abzulehnen. Ich kann nur für die reden, für die Gedichtetes da ist. Die, durch deren Dasein die Dichter erst ein Leben bekommen.“ In: SW XXXIII. S. 146. Z. 10-13.

20240Hofmannsthal bezieht sich hier auf das Werk *Französische Gesellschaftsprobleme* von Oskar H. Schmitz, wenn es heißt: „[...] von der Sprache kommt er zum Innern, von einer Gebärde zu einem Seelenzustand, vom Straßenbild zu einem unlöslichen Geheimnis, einem intimsten Kern der Lebensauffassung“. In: SW XXXIII. S. 150. Z. 13-16.

Die Wege und die Begegnungen (1907), indem ein Reisender sich zu erinnern versucht, warum er diese Worte überhaupt niedergeschrieben habe.²⁰²⁴¹ Hofmannsthal geht in dieser Schrift dem Reiseweg eines Mannes nach, und thematisiert auch – in einem religiösen Kontext – den Kreuzweg.²⁰²⁴² Letztendlich führt den Reisenden sein Weg zu dem zum Aufbruch rufenden alten Agur, der in seiner „Weisheit und Erfahrung, jene beiden Wunder in der seines Mundes verpflichtet“,²⁰²⁴³ und dessen Lebendigkeit, auch in seiner Rede, Hofmannsthal hervorhebt.²⁰²⁴⁴ An eben jenen Agur erinnert sich der Reisende aber auch durch seinen „stummen Traum“,²⁰²⁴⁵ in dem er ihn schon einmal gesehen hatte.

In *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (1901) zeigt sich das Motiv erstmalig durch Hofmannsthals Beschreibung von Hugos Zeit in Madrid und der Beeinflussung dieser Zeit auf sein Wesen.²⁰²⁴⁶ Hofmannsthal beschreibt in der Schrift zudem den Umzug 1812 von Madrid nach Paris und die Wirkung dieser Stadt, vor allem aber auch die Wirkung des Gartens bei der Mietswohnung auf das kindliche Gemüt und dessen Sprachentwicklung.²⁰²⁴⁷ Hofmannsthal schildert des weiteren auch die Beeinflussung Chateaubriands und Lamartines auf Hugo, deren größtes Talent das Rhetorische war. Doch durch die Revolution von 1789, so Hofmannsthal, sei die „Macht des Wortes in einer unerhörlichen Weise demontiert“²⁰²⁴⁸ worden.²⁰²⁴⁹ Hofmannsthal liefert demgemäß auch eine kurze Beschreibung der Sprache in Frankreich, verweist dahingehend darauf, dass die Revolution nicht nur für politische Wirren gesorgt hatte. Von England aus bildete sich eine Rhetorik, durch die laut Hofmannsthal letztendlich die moderne Zeitung entstanden ist. Dabei zeigt sich, dass Hofmannsthal diese Entwicklung deshalb thematisiert, um Hugos ersten Triumph anzusprechen, in dem er für viele ein „gottgesandte[r] Sprecher“²⁰²⁵⁰ wurde, ein „Wortführer, der Prophet“. ²⁰²⁵¹ Hugo findet so in dem Rhetorischen seinen Platz, indem er sich auch als ein Handelnder zeigen kann, wie durch das Werk „>>letzten vierundzwanzig Stunden eines zum Tode Verurheilten<<“²⁰²⁵² deutlich wird. Von dem frühen Erfolg Hugos, lenkt Hofmannsthal um zu einem reiferen Werk, worunter er *Notre-Dame de Paris* fasst. Des weiteren zeigt sich das Motiv auch in Verbindung mit Hugos Drama *Hernani*, indem Hofmannsthal ebenso die Konzeption auszumachen imstande ist.²⁰²⁵³ Was das Jahr 1830 Hugo und seinen Zeitgenossen hinterlässt, ist für Hofmannsthal das Bewusstsein des Dichters, der sich nun dazu berufen fühlt, abstrakte Begriffe (darunter fasst Hofmannsthal mitunter Vaterland, Gerechtigkeit, Schicksal, Dasein oder auch Gott) mit Leben zu füllen, bedingt durch die „Gewalt der Rede“,²⁰²⁵⁴ wodurch der Dichter, Dank der Kraft seiner Worte, gleichsam zu einer moralischen Instanz geworden ist. Entgegen diesem Bewusstsein, steht das Empfinden des irdischen Leides, doch da Hofmannsthal den

20241SW XXXIII. S. 152. Z. 19-24.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 152. Z. 9-10, SW XXXIII. S. 156. Z.17-18.

20242SW XXXIII. S. 153. Z. 27.

20243SW XXXIII. S. 156. Z. 4-5.

20244SW XXXIII. S. 156. Z. 6-11.

20245SW XXXIII. S. 156. Z. 15.

20246„Sich hineinzuträumen in diese gebietenden Gestalten, die Säle und Gallerien in einer pompösen Haltung zu durchschreiten, den Arm in die Hüfte gestemmt, ein Schauspieler selbstgeschaffener Träume; [...] sie in fieberhaftem Selbstbetrug als den eigenen Namen empfinden: >>Diese sind meine Namen, ihr habt es bisher nicht gewusst, Ihr stumm aufhorchenden Wände, ihr starren Vergoldungen, ihr hieltet mich für einen Fremden“. In: SW XXXII. S. 224-225. Z. 40-41//1-6.

20247„Wenn in dem Kinde, zu dem hier die stumme Kreatur in Tausenden von gebrochenen Lauten spricht, das Genie der Sprache schlummert, so sind dies die Stunden, die mit heimlich bildender Gewalt in seinem Gehirn jene Conkordanz hervorrufen, die einmal den Dichter befähigen wird [...]“. In: SW XXXII. S. 226-227. Z. 39-41//1-2.

20248SW XXXII. S. 229. Z. 23-24.

20249„[...] damals wären von Tag zu Tag, Existenzen durch das Wort emporgetragen und durch das Wort wieder vernichtet worden; es wäre das Wort, als Träger des Begriffes, auch der einzige Träger der unumgeschränkten Gewalt gewesen und hätte fortwährend allein über Tod und Leben entschieden; [...] und von der Restauration an durchdringt das Rednerische erst recht die ganze Epoche.“ In: SW XXXII. S. 229. Z. 25-37.

20250SW XXXII. S. 231. Z. 5-6.

20251SW XXXII. S. 245. Z. 24-25.

20252SW XXXII. S. 231. Z. 21-22.

20253„[...] der edle Räuber, der Unabhängige, den ein Wort bis zur Vernichtung bindet, *Hernani*, eine Welt von inneren Antithesen, hineingeworfen in eine Welt von äusseren Antithesen. Und als der Dritte, jener gleich widerspruchsvolle Greis, mit seiner wundervollen Rede vor den Bildern seiner Ahnen, aus der der Zauberhauch der Vergangenheit entgegenschlägt.“ In: SW XXXII. S. 234. Z. 34-39.

20254SW XXXII. S. 241. Z. 15.

Dichter als einen Arbeitenden versteht, kann dieser, Dank des Reichtums seines Wortschatzes, das Wiederstrebende vereinen.

In Bezug auf die Lebensphase zwischen 1830-1851 verweist Hofmannsthal auf den Einfluss des Grafen Saint-Simon und kommt im Zuge dessen, auf den Sozialismus zu sprechen, wobei es in Bezug auf den Terminus bei Hofmannsthal heißt: „In dem Klang des Wortes, [...] liegt etwas Doktrinäres, etwas von gelehrter Ostentation, die es wagt, den realen Mächten des Lebens, dem Staat, der Kirche, eines ihrer Hirngespinnste als gleichberechtigte Macht zur Seite zu stellen.“²⁰²⁵⁵ Die Jugend wird von Hofmannsthal als „Träger dieser Ideen“²⁰²⁵⁶ gesehen, zu denen das schrankenlose Handeln zählt: „die allgemeinen Begriffe, die so leer erscheinen können, sogen sich voll mit allen vagen Aspirationen und Emotionen eines heranwachsenden Geschlechtes. Über allen anderen türmte sich der Begriff des >>Volkes<< auf“.²⁰²⁵⁷ Hofmannsthal führt an, dass Hugo sich selbst einen „>>Socialisten<<“²⁰²⁵⁸ heißt und „das noch halbwegs mysteriöse neue Wort in seiner ganzen Unbestimmtheit“²⁰²⁵⁹ verwendet. So sind sich auch in einem der Priester Lemannais und der Graf Saint-Simon einig, und zwar, dass der Dichter eine Führerrolle in dieser Zeit der Unsicherheit innehaben sollte. Er sollte „>>Gerechtigkeit<<, >>Freiheit<<, >>Fortschritt<<, >>Menschlichkeit<<“²⁰²⁶⁰ erneuern, das Volk in den Fokus stellen, und suchte sich dazu als „Werkzeug“²⁰²⁶¹ nichts anderes als das Wort, „das wahre Vehikel des Geistes, welchem die Kraft innewohnt, das Gestaltlose zu gestalten, das Tote zu beleben und das Zerstreute zu vereinigen.“²⁰²⁶² Bedingt durch den Priester und den Grafen, weiß Hugo sich, so Hofmannsthal, des Wortes befähigt: „so ist er sich einer vielfältigen Gewalt der Rede bewusst: hat er es doch vermocht, vielen Gestalten in vielfacher Lage des Schicksals die starken Worte in den Mund zu legen, und macht er doch gar das Unbeseelte redend, verleiht dem Tier, dem Wald, dem Meere Macht der Beredsamkeit“.²⁰²⁶³ Bedingt ist dieser Zug Hugos dadurch, dass er sich auf die wirklichen Probleme des gegenwärtigen Menschen eingelassen hat.

In dem zweiten Abschnitt der Schrift widmet sich Hofmannsthal dem Weltbild Hugos. Neuerlich verweist er dazu auf das „Element des Rhetorischen“,²⁰²⁶⁴ durch welches er befähigt ist, die Gefühle der Seele zu äußern. So sind die Mehrheit seiner Figuren nicht Liebende oder Handelnde, sondern vielmehr „Redner“.²⁰²⁶⁵ Auch definiert Hugo seine Vorstellung von Gott durch das Wort, ist er für ihn doch derjenige der „das letzte Wort behält“.²⁰²⁶⁶ Was Hofmannsthal zudem auch in anderen Arbeiten äußert, zeigt sich auch in dieser Schrift, betont er die Verbindung zwischen dem Werk und dem Autor.²⁰²⁶⁷ Was früher der Prediger war, ist nun der Dichter; beispielhaft führt Hofmannsthal dazu Hugos Werk „>>Les Contemplations<< [heran, welches] sein unausgesetztes Reden mit Gott“²⁰²⁶⁸ ist. Der Zug zur Rede wird von Hofmannsthal des weiteren durch das Werk *Châtiments* („einzige zornvolle, glühende Rede, mit kleinen Einschnitten“)²⁰²⁶⁹ und im Folgenden auch durch mehrere Gedichte angesprochen.²⁰²⁷⁰ Hofmannsthal bleibt in dieser Phase der Schrift sehr vage, zitiert zwar gewisse Passagen aus einzelnen Gedichten, doch erwähnt er keine Titel; so

20255SW XXXII. S. 238. Z. 16-20.

20256SW XXXII. S. 238. Z. 36.

20257SW XXXII. S. 239. Z. 1-2.

„[...] diese Gärung der Begriffe, diese Möglichkeit, mit Begriffen sogleich Gesinnungen hervorzurufen, Kräfte zu entfesseln!“ In: SW XXXII. S. 239. Z. 11-13.

20258SW XXXII. S. 239. Z. 16.

20259SW XXXII. S. 239. Z. 16-17.

Hier zeigt sich, dass Hofmannsthal selbst unsicher ist in welcher Weise er den Begriff verwendet.

20260SW XXXII. S. 240. Z. 20-21.

20261SW XXXII. S. 240. Z. 23.

20262SW XXXII. S. 240. Z. 25-27.

20263SW XXXII. S. 241. Z. 13-17.

20264SW XXXII. S. 245. Z. 9-10.

20265SW XXXII. S. 245. Z. 19.

20266SW XXXII. S. 245. Z. 21-22.

20267„Man fühlt es, wie das Ich des Dichters zugleich mit seiner ganzen Sympathie in jene Gestalten überströmt, aus deren Mund sich die erhabene, mit geschmückte, ungeheuerere Beredsamkeit ergießt.“ In: SW XXXII. S. 245. Z. 20-23.

20268SW XXXII. S. 245. Z. 25-26.

20269SW XXXII. S. 245. Z. 27-28.

20270So spricht er mitunter von dem Gedicht *Les quatres jours d'Eleiis*.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 245. Z. 28-32.

spricht er von einem Gedicht, das nichts anderes sei als ein „gewaltiges Gegeneinanderreden“²⁰²⁷¹ und verweist zudem auf die „Strafreden des Cid an seinen wortbrüchigen König“.²⁰²⁷² Neuerlich zeigt sich auch dadurch die Verbindung zwischen Sprache und Gewalt bzw. spricht Hofmannsthal durch Hugo eine Zeit an, in der die Sprache noch mächtig war: „Der grosse Justuciero übt mit dem Munde eine fürchterlichere Strafgewalt aus als mit dem Schwert; auch sein unermüdlicher Arm wäre nicht imstande, so lange das Schwert zu schwingen.“²⁰²⁷³ Diese Reden stehen über jede „menschliche[...] Beredsamkeit“,²⁰²⁷⁴ sind sie doch mehr wie Naturgewalten. Ebenso nimmt Hofmannsthal einen Bezug zur Sprache, wenn er das Werk *Légende des siècles* erwähnt, in dem „immer neue Wortmassen an uns herandrängen“.²⁰²⁷⁵ In den 14 Jahren seiner dramatischen Produktion zwischen 1829-1843, zeigt sich das Motiv auch an die Konzeption gebunden.²⁰²⁷⁶ Hofmannsthal will noch ein „letztes Wort“²⁰²⁷⁷ aussprechen, das Greisenalter Hugos betreffend, und zwar dahingehend, dass sein Wesen kontinuierlich auf die Antithese hinausging. So wurde die Rhetorik bei Hugo von der Naturwissenschaft abgelöst.

In dem dritten Abschnitt der Schrift wendet sich Hofmannsthal der Entwicklung der dichterischen Form zu. So spricht er von der deutschen Freiheit des poetischen Stils, gegen den er den des Franzosen stellt: „Indem mit Nachdruck auf die reichere Sensibilität, die grössere Phantasie der Deutschen hingewiesen wird, kommen von selbst die Nachteile eines beengten Vokabulars zur Sprache. Es wird geklagt: >>Wie könnten wir es versuchen, ein Gedicht von dem geistige Reichtum, der bunten Fülle der >Glocke< zu übersetzen, da wir uns vom Gemeinen unablässig beängstigt fühlen!“²⁰²⁷⁸ Wider Erwarten war bei den Franzosen nämlich, so Hofmannsthals Ausführungen, in der Zeit zwischen 1789 bis 1815 die literarische Form von den Umwälzungen verschont geblieben, „sowohl in Bezug auf die Strenge des Versbaues als auf die Sonderung der Wörter“.²⁰²⁷⁹ Dies musste sich die gegenwärtige Generation, die voll des Umbruches war, „beengt in ihren Ausdrucksmitteln“²⁰²⁸⁰ fühlen lassen. Hilfreich wirkte da die ausländische Literatur, die die Sehnsüchte und Leidenschaften der jungen Generation ergriff. Hofmannsthal thematisiert in diesem Zusammenhang eine „Revolution des poetischen Sprachgebrauches“,²⁰²⁸¹ die nur vollzogen werden konnte durch die „Steigerung des Selbstgefühles in den poetisch Schaffenden“.²⁰²⁸² Dies führt in Hofmannsthals Schrift auf die Beeinflussung durch Chateaubriand und Lamartine, unter denen sich das Genie Victor Hugos für Hofmannsthal entwickelte. Hugo strebte diesen nach, was erstmals ein „wortlose[s] innere[s] Nachstreben[...]“²⁰²⁸³ mit sich brachte. Des weiteren verweist Hofmannsthal auch auf den Einfluss des Dichters André Chénier auf Hugos Dichtung: „Was man hier in den Händen hielt, war so sehr, so durchaus Poesie, wie lange nichts, was die französische Sprache hervorgebracht hatte“.²⁰²⁸⁴ Neben Chénier und Chateaubriand hatte auch Corneille Einfluss auf Hugo, was Hofmannsthal in der Vorrede zu *Cromwell* erkennt. Hofmannsthal stellt aber auch fest, dass die Diktion Hugos mitunter den „Ronsard’schen Charakter“²⁰²⁸⁵ trägt; hierzu zählt für Hofmannsthal der „Gebrauch des substantivierten Thätigkeitswortes“,²⁰²⁸⁶ was Ronsard eigen ist, ferner die „Kühnheit des Gebrauches, einmal den Eigennamen als

20271SW XXXII. S. 246. Z. 26-27.

20272SW XXXII. S. 246. Z. 30.

20273SW XXXII. S. 246. Z. 31-33.

20274SW XXXII. S. 246. Z. 34.

20275SW XXXII. S. 247. Z. 25-26.

20276In Bezug auf die Konzeption, heißt es: „Man ahnt, dass hier eine Welt aus der Phantasie des Genies und doch nicht aus der Fülle der Wahrheit heraus geschaffen ist, eine seltsame Abbeviatur des Weltbildes. [...] der sterbende Kardinal bringt noch mit einem Worte seine entfärbten Lippen den jungen blühenden Didier um seinen Kopf“. In: SW XXXII. S. 254. Z. 1-12.

20277SW XXXII. S. 257. Z. 1.

20278SW XXXII. S. 261. Z. 7-13.

20279SW XXXII. S. 260. Z. 6-7.

20280SW XXXII. S. 260. Z. 26.

20281SW XXXII. S. 261. Z. 14-15.

20282SW XXXII. S. 261. Z. 15-16.

„Nun war in der That der Begriff der dichterischen Persönlichkeit und ihrer Bedeutung, der sich in den letzten Perioden jenes >>auflösenden<< achtzehnten Jahrhunderts wirklich fast völlig aufgelöst hatte, indem seine eigentlich künstlerischen Elemente sich zu der trockenen Glätte und Geringfügigkeit eines Delille niederschlugen“. In: SW XXXII. S. 261. Z. 18-22.

20283SW XXXII. S. 262. Z. 27-28.

20284SW XXXII. S. 263. Z. 9-10.

20285SW XXXII. S. 264. Z. 32.

20286SW XXXII. S. 264. Z. 37-38.

Gattungsnamen zu setzen“, ²⁰²⁸⁷ und des weiteren eine starke Verwendung des substantivierten Adjektivs. Obwohl Hofmannsthal vielfach den Einfluss der Farbe und der Malerei auf die Künstler der Gegenwart Hugos betont und auch auf sich selbst, distanziert Hofmannsthal den Maler auch von dem Dichter; denn der Dichter will nicht nur für die Augen schaffen, sondern durch das „Vocabular der Sprache“ ²⁰²⁸⁸ auf ein Sittliches wirken. So wirkten auch die Saint-Simonisten, die sich „mit Kühnheit und Leichtigkeit aller Terminologien vergangener Epochen“ ²⁰²⁸⁹ aneigneten: „Alles frühere Streben schien ihnen nur auf das jetzige hinauszudeuten, und es schien ihnen ein leichtes, die Ausdrucksweise des Platon und die der Evangelien, nicht minder die indische oder persische und noch sonstige Terminologien als die Dialekte einer einzigen Sprache zu erfassen.“ ²⁰²⁹⁰

In dem vierten Abschnitt der Schrift widmet sich Hofmannsthal Hugos Rhythmus und Reim, und verbindet Hugos Reim dergleichen mit der Musik, ist ihm ein Wort doch nicht nur Zeichen, sondern „auch ein Ton“, ²⁰²⁹¹ wodurch Hofmannsthal Hugo neuerlich als Dichter hervorhebt, wenn er sagt: „Diese angeborene Gabe, die Conkordanz der Worte mit dem tausendfachen Lauten der Natur zu spüren, ist ebenso selten als sie fruchtbar ist.“ ²⁰²⁹² Während Hofmannsthal Lamartine in diesem Punkt einen Mangel attestiert, hat in seinen Augen vielleicht noch La Fontaine jenen „musikalischen Instinct für den Tongehalt der Worte besessen“. ²⁰²⁹³ Hofmannsthal äußert hier nicht nur seine Bewunderung für die „Sprachgewalt“ ²⁰²⁹⁴ Hugos, sondern verdeutlicht wiederholt auch die Verbindung zwischen Musik und Sprache, war Hugo doch ein Künstler, dem sich „das Material der Sprache [...] im Augenblick des Schaffens widerstandlos unterordnet und von selbst in rhythmischen Wellen anschwillt und abklingt“. ²⁰²⁹⁵ Hofmannsthal nimmt hier noch einmal Bezug zu André Chénier ²⁰²⁹⁶ und der Modernisierung der Sprache durch die Dichter. ²⁰²⁹⁷ Letztendlich geht er auch auf den Reim Hugos ein, und greift den Vorwurf auf, Hugo habe von „irgend welchen Schwächen seiner Rhythmik abzulenken“ ²⁰²⁹⁸ versucht; das Einzige was richtig ist, sei jedoch, dass er in seinen späteren Produkten „das Gesuchte und seltene Wort in den Reim gestellt hat“. ²⁰²⁹⁹ Zwar gibt auch Hofmannsthal zu, dass es in den späten Jahren Hugos mitunter auch schwache Reime gegeben habe, doch sieht er dies auch innerhalb der Konzeption stehend im Sinne eines ausklingenden Lebens.

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, zeigt sich dieses Motiv als eines der Stärksten. Dies zeigt sich bereits in der *Antwort auf eine Umfrage von Ernst Bernhard zum Problem der dichterischen Inspiration* (1901), wenn es über die Inspiration heißt: „Andererseits ist sie viel bestimmter als alle diese Worte, ist ganz einheitlich von einem bestimmten Duft durchsetzt, von einem bestimmten Lebensrhythmus beherrscht, sie ist eine Möglichkeit ganz bestimmter Gestaltungen“. ²⁰³⁰⁰ Deutlicher noch zeigt sich das Sprach-Motiv in *Über Goethes dramatischen Stil in der >>Natürlichen Tochter<<* (1901/1902) angesprochen. In den losen Notizen nimmt Hofmannsthal vielfach Bezug zum Motiv, sei es durch die von Goethe bevorzugten Worte, ²⁰³⁰¹ in Verbindung mit dem Farb-Motiv

20287SW XXXII. S. 265. Z. 3-4.

20288SW XXXII. S. 268. Z. 7.

20289SW XXXII. S. 268. Z. 15-16.

20290SW XXXII. S. 268. Z. 16-20.

So glaubt sich Jean Reynaud befähigt, das „Gesamte des Daseins in seiner Schrift zu umspannen. >>Terre et ciel<< nannte er ein Buch, welches einen vagen Pantheismus ausspricht und worin die sittlichen Fragen mit einer Sicherheit erörtert sind, wie sie nur ein solcher aufbringen kann, dem niemals Zweifel an der Sprache, als einem höchst trügerischen Ausdrucksmittel, gekommen sind.“ In: SW XXXII. S. 268. Z. 30-35.

20291SW XXXII. S. 271. Z. 20.

20292SW XXXII. S. 271. Z. 20-22.

20293SW XXXII. S. 271. Z. 35-36.

20294SW XXXII. S. 272. Z. 25.

20295SW XXXII. S. 273. Z. 35-37.

20296„Das Überströmen des syntaktisch Verbundenen über den Reim wird von André Chénier mit der schönen diskreten Sicherheit angewandt, mit der seine Hand das Elfenbein der Sprache bearbeitete.“ In: SW XXXII. S. 275. Z. 14-16.

20297Hier wollte man eine „wahre Verjüngung des nationalen Verses datieren, eine nie vorher geahnte Bereicherung seiner Ausdrucksfähigkeit.“ In: SW XXXII. S. 275. Z. 33-34.

20298SW XXXII. S. 279. Z. 24-25.

20299SW XXXII. S. 272. Z. 22.

20300SW XXXIII. S. 207. Z. 21-24.

20301SW XXXIII. S. 208. Z. 14.

und im Besonderen durch Goethes Farbenlehre,²⁰³⁰² in Verbindung mit der Sprache einzelner Figuren,²⁰³⁰³ in Verbindung mit Goethes Verhältnis zur Natur,²⁰³⁰⁴ in der Beurteilung der Sprache Goethes, die Hofmannsthal gegen die Wagners stellt („Wagners Sprache hievon gerade Gegentheil: bei ihm reden die Figuren so sehr aus sich heraus, als möglich“),²⁰³⁰⁵ und schließlich auch in Verbindung mit der Seele. So heißt es in Bezug darauf, dass ihm die Sprache „der Seelenzustand geradezu“²⁰³⁰⁶ sei und in Anlehnung daran, dass der Autor aus seinen Werken spricht: „Worte sind der Seele Bild, Worte sind der Seele Schatten“.²⁰³⁰⁷ Kurze Bezüge zum Motiv finden sich des weiteren in *Tasso (Vortrag für Lanchoronski)* (1902). Hofmannsthal verweist darauf, dass Goethe seine weiblichen Figuren gleich wie lebendige Frauen betrachtet, weswegen er ihnen „Kunstworte“²⁰³⁰⁸ abgewöhnen will. Auch in der *Vertheidigung der Elektra* (1903) zeigt sich das Motiv,²⁰³⁰⁹ wie auch in *Das Verhältnis der dramatischen Figuren Grillparzers zum Leben* (1904) durch die Sprache des Künstlers („geradezu mit dürren Worten das unsagbare sagen zu wollen, welch ein Künstlerstolz darin“),²⁰³¹⁰ ebenso wie durch die thematisierten Grenzen der Sprache: „man hat einen Roman gemacht, der eine wundervolle Wahrheit ist, und dieses mit Worten nicht zu nennende Wesen, da giebt es ein Buch darin legt es alle seine Gewänder ab“.²⁰³¹¹ Während sich in den Notizen zu *Hermann Bang* (1905) durch Poe ein Mangel andeutet („Der innere Wohllaut, der der Schmuck u Befleckung wäre. [...] die Worte werfen keine Schatten“),²⁰³¹² lässt sich in *Diese Rundschau* (1905) eine bedeutungsvolle Notiz erkennen, in der er die Wichtigkeit des gesellschaftlichen Umfeldes betont und gleichsam das Instabile seiner gegenwärtigen Zeit: „Wir fühlen den Sturz des Daseins. Wir setzen nichts voraus. Wir spinnen aus uns selber den Faden der uns über den Abgrund trägt, und zuweilen sind wir selig wie Wölkchen am Abendhimmel. Wir schaffen uns einer am Andern unsere Sprache, beleben einer den andern. Wir tragen in und einen Blick, ein Leiden, ein Gesicht, einen Ton. [...] Wir sind die, deren Mund nicht stumm ist.“²⁰³¹³ In der *Vorrede für das Werk E. Gordon Craigs* (1906) zeigt sich das Motiv ebenso in Bezug auf den Künstler, hinterfragt Hofmannsthal doch hier, ob das Schöne überhaupt ausgesprochen werden muss.²⁰³¹⁴ In Verbindung mit der Bühne zeigt sich das Motiv in Hofmannsthals Notizen zu der *Anrede an Schauspieler* (1907), denn der Schauspieler hat die „Sprache des Körpers wie der Dichter die Worte hat“.²⁰³¹⁵ Auch hier verweist Hofmannsthal auf Eleonora Duse, wie Hofmannsthal sie in der Figur der Hedda Gabler wahrgenommen hatte, wo sie „vor der Schwelle des Jenseits letzte Worte ruft“.²⁰³¹⁶ Über die Duse notiert Hofmannsthal im Allgemeinen: „Ihr Schicksal ist der Autor, so wie des Autors Schicksal die Muttersprache.“²⁰³¹⁷

In den Notizen zu *Orest in Delphi* (1901-1904) zeigt sich das Motiv allein durch das Gespräch des Orest an den Stufen des Tempels zu Delphi, welches er mit der Priesterin führt.²⁰³¹⁸

20302„Farben sind die Thaten und Leiden des Lichtes diesen Vorgängen eine Sprache finden und durch diese Sprache die allgemeine Sprache (Seelenbesitz) bereichern, darauf geht die Farbenlehre aus.“ In: SW XXXIII. S. 214. Z. 5-7.

20303Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 209. Z. 30-31, SW XXXIII. S. 211. Z. 15, SW XXXIII. S. 210. Z. 2-4.

20304„Wie ihm die Natur entgegen kam so kam er uns entgegen und wollen wir ihn apostrophieren so sei es mit den Worten, mit denen er die Natur apostrophier hat“. In: SW XXXIII. S. 217. Z. 35-37.

20305SW XXXIII. S. 211. Z. 17-18.

20306SW XXXIII. S. 211. Z. 12.

20307SW XXXIII. S. 211. Z. 15.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 211. Z. 6, SW XXXIII. S. 213. Z. 33, SW XXXIII. S. 213. Z. 37-38.

20308SW XXXIII. S. 221. Z. 14.

20309„Ich habe die Gestalten nicht berührt. Nur den Mantel von Worten den ihr bronzenes Dasein um hat habe ich anders gefaltet“

In: SW XXXIII. S. 222. Z. 12-13.

20310SW XXXIII. S. 230. Z. 4-6.

20311SW XXXIII. S. 225. Z. 20-22.

20312SW XXXIII. S. 232. Z. 22-23.

20313SW XXXIII. S. 236. Z. 16-23.

20314SW XXXIII. S. 240. Z. 11-18.

20315SW XXXIII. S. 243. Z. 6.

20316SW XXXIII. S. 242. Z. 27.

20317SW XXXIII. S. 242. Z. 32-33.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 242. Z. 22-23.

20318SW VII. S. 157. Z. 14.

In den zahlreichen dramatischen Fragmenten zu *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901) zeigt sich vielerorts, teilweise auch ein sehr loser Bezug zum Motiv. Im Sinne von Guidos narzisstischer Trennung von Adel und Bürgertum, stößt ihn die Ehefrau bereits durch ihre Sprache ab: „Die Art, wie Guido zuhört wenn Pompilia spricht - sie ist ihm verächtlich, stellenweise verhasst, das Kleinbürgerliche“.²⁰³¹⁹ Während er sich an ihrer Sprache stößt, zeigt er sich nicht bereit, sie mit Worten für sich zu gewinnen, zählt für Guido doch allein sein Wille: „und der zu lieb süß reden, ist mir zu lächerlich, sie soll ihre Prüderie abthuen und ertragen, dass der dem sie mit Leib und Seele gehört, auch eine freie Rede führt: sie soll lächeln und süße Augen machen, wenn ich will, auch wenn´s ihr nicht vom Herzen kommt.“²⁰³²⁰ So manifestiert sich für Guido die Trennung zwischen Adel und Bürgertum auch in der Sprache.²⁰³²¹ Dies zeigt sich auch dadurch, dass Guido sich von seinem Schwiegervater isoliert, indem er sagt, dass der Adel Verträge einzuhalten gedenkt, sich durch „ihr Wort [...] gebunden“²⁰³²² fühlt, während das Bürgertum Verträge zu brechen pflege.²⁰³²³ Guido, sich durch seine Stellung erhaben fühlend, versucht seine Frau auch, mit seinen „Worten nieder[zu]drücken“.²⁰³²⁴ Für die Szene in der Oper, wie aus den Notizen hervorgeht, plante Hofmannsthal Guido sehr distanziert, im Reden zu Pompilia zu gestalten; so realisiert Violante, dass er in der Oper nicht auf ihre Tochter reagiert und auch bei der Heimfahrt kein Wort mit ihr spricht.²⁰³²⁵

Aber auch Pompilia erkennt die Trennung zwischen sich und ihrem Mann nicht nur dem Wesen nach an, sondern auch durch die Sprache: „er gebraucht doch dieselben Worte wie ich: Rom Arezzo, Haus, Kirche, Vater Mutter, aber indem er sie ausspricht scheinen sie mir so ganz anders als wären es böse Schwurformeln. Auch das Ja das er aussprach und das Ja das ich aussprach waren so verschieden wie er und ich. Und doch sollen diese beiden Ja unsere Leiber und unsere Seelen unlösbar aneinanderketten.“²⁰³²⁶ Die Differenz in der Sprache zeigt sich so auch im Ausdruck und wird von Pompilia sowohl auf sich als auch ihre Eltern bezogen: „Sie hassen ihn ja nicht sie wählen nur/ Die Worte ungeschickt, wie ich auch thue / wenn ich briefschreiben muss. Verstünde er / uns nur so wie wird meinen und wir ihn / Denn auch er meint ja sicher nicht das Böse.“²⁰³²⁷ Während Guido sich ihr auch durch seine Sprache überlegen fühlt, erkennt Pompilia das Trennende neuerlich an: „ich kann mit dir nicht reden, die Worte werden etwas anderes indem du sie aussprichst, ich kann nicht, ich will mit dir nicht mehr reden. Nun redet er noch eine Weile in sie ein, sie schweigt beharrlich. Er verneigt sich höhnisch vor ihr“.²⁰³²⁸

Dabei zeigt sich die junge Pompilia nicht dermaßen ungelenkt im Umgang mit der Sprache,²⁰³²⁹ doch ist sie der Schläue und Hinterlist Emilias ausgeliefert, die Pompilia eine Liebesbeziehung mit Gino einreden will („Emilia dreht ihr jedes Wort im Mund um“).²⁰³³⁰ Pompilia bemerkt durchaus die sprachliche Gewandtheit Emilias, die sie selbst jedoch, wenn sie diese besitzen würde, für etwas anderes verwenden würde: „wenn es mir gegeben wäre so zu sprechen wie du, so würde ich diese gabe anwenden um meinen Mann für mich zu gewinnen, dass er sich auf sein Kind freuen würde und meine Schwiegermutter, dass sie meine Eltern achten müsste, damit mein Kind in diesem Haus glücklich aufwüchse. Aber du hast den Verstand zum Reden und hast kein Herz, das gute zu meinen.“²⁰³³¹ Pompilia erkennt jedoch schließlich die versuchte Beeinflussung Emilias als „widerliche Reden“²⁰³³² an, die sie nur wegen ihrer fehlenden Mutterschaft führen kann, und heißt ihr, ihre Worte zu ignorieren: „Du kannst reden was du willst ich will auf dich nicht achten.“

20319SW XVIII. S. 196. Z. 18-19.

„Einmal wiederholt er ein paar Worte die sie sagt: die ihm grasäffisch vorkommen.“ In: SW XVIII. S. 196. Z. 20-22.

20320SW XVIII. S. 202. Z. 4-7.

20321SW XVIII. S. 177. Z. 19-22.

20322SW XVIII. S. 190. Z. 27-28.

20323Aus den Notizen geht hervor, dass Hofmannsthal Guido durch sein eigenes Handeln Lügen strafen wollte: „Ich wäre zu müd, um allein Wort zu halten, allein die zerfallende Lügenwelt aufrecht zu halten“ (SW XVIII. S. 191. Z. 4-5).

20324SW XVIII. S. 205. Z. 9.

20325SW XVIII. S. 182. Z. 21.

20326SW XVIII. S. 202. Z. 24-29.

20327SW XVIII. S. 219. Z. 13-17.

20328SW XVIII. S. 205. Z. 13-17.

20329Dennoch deutet Hofmannsthal auch eine gewisse Unerfahrenheit an, vor allem im Umgang mit Menschen (SW XVIII. S. 239. Z. 20-21).

20330SW XVIII. S. 203. Z. 27.

20331SW XVIII. S. 207. Z. 18-24.

20332SW XVIII. S. 208. Z. 4-6.

²⁰³³³ In Schweigen jedoch verfällt Pompilia nach dem Verlust der Eltern, sind ihr damit doch die einzigen Menschen genommen, an denen sie noch Halt zu finden glaubte. ²⁰³³⁴ Von besonderer Bedeutung, dies zeigt sich aus den zahlreichen Notizen, erweist sich die Sprache für den III. und V. Akt. So wendet sich Guido an den Vicar, um sich mit einem Prozess vermeintlich ins Recht zu setzen: „Das letzte Wort Guidos an den Vicar, dem er sich nachdrängt ist: Gericht!“ ²⁰³³⁵ Vor Gericht sieht sich Pompilia den Anklagen der Lüge mitunter nicht gewachsen, will demzufolge Guidos Reden nicht wahrnehmen („Red, ich hör Dich nicht“) ²⁰³³⁶ und bekennt neuerlich das Trennende ihrer Wesen: „Denn Dein Herz und mein Herz hatten sich nichts zu sagen“. ²⁰³³⁷ Dabei geht aus den Notizen jedoch auch hervor, dass es Pompilia gelingt, durch ihre Rede das Gericht zu überzeugen, was Guido verstört: „nach Pompilien’s grosser Rede schreit er: hört ihr denn die ekelhafte Dünne ihres Tones nicht, hört ihr nicht die Widerlichkeit der Sprache die sie führt?!“ ²⁰³³⁸ Auch zeigt sich, dass der Mut zu dieser Rede allein aus der Erwartung des Kindes resultiert. ²⁰³³⁹ Guidos Rede vor Gericht zeugt von seiner Verblendung im Leben und seinem narzisstisch-ästhetizistischen Wahn: „ja auch die Sprache ist eine Convention der man sich entziehen kann. Mir sind im Gefängniss ganz andere Worte eingefallen als Eure nichtigen Übereinkunftworte, mir sind ungeheure bestialische gottversunkene Worte eingefallen!“ ²⁰³⁴⁰ Es erinnert an Dianora aus *Die Frau im Fenster* (1897), wenn es Guido danach verlangt, vor Gericht eine endlose Rede zu führen, die allerdings von seinem Wahn zeugt: „ihr müsst mich solange leben lasse, bis die Wahrheit aus meinen Reden in Euch schlägt wie ein Blitz, - dann darf ich sterben denn dann bin ich unsterblich, sogleich unvergänglich, denn ich bin der Tropfen Säure der das gährende Gerinnen machte, bin eine apokalyptische Erscheinung“. ²⁰³⁴¹ Das Übermaß an Rede, im Sinne der Beeinflussung Violantes auf ihren Mann die Heirat zu fügen, zeigt sich ebenso, ²⁰³⁴² wie auch ihre offene Rede an Guido, dass er seine Geliebte zur Kammerfrau gemacht habe. ²⁰³⁴³ Weitere Bezüge finden sich durch die narzisstische Unterstützung von Guidos Mutter, die auch durch die Sprache, eine Trennung zwischen Adel und Bürgertum vornimmt, ²⁰³⁴⁴ durch das ununterbrochene Sprechen des Bischofs von Arezzo (SW XVIII. S. 168. Z. 11-13) oder durch Emilias geplante Rechtfertigung (SW XVIII. S. 474. Z. 38). ²⁰³⁴⁵

Hofmannsthal bindet auch in *Das Leben ein Traum* (1901-1904) das Sprachproblem ein. Bedingt durch Sigismunds einsames Leben im Turm, muss sich an Sigismund ein sprachliches Unvermögen zeigen, hatte dieser doch lediglich Kontakt zu Clotald, einem seiner Bewacher. Hofmannsthal lässt auch den zweiten Soldaten, der Sigismund bewacht, den Zusammenhang zwischen seiner Lebenssituation und seinem Sprachvermögen andeuten, wenn es heißt: „Sag, ist’s wahr, man hört so sagen, / Daß er nicht mit Menschenzunge – / Daß er pfaucht und brüllt wie Raubwild?“ ²⁰³⁴⁶ Doch der erste Soldat entkräftet das Bild des tierhaften Sigismund sogleich, stellt seine Sprache als menschlich und Sigismund sogar als belesen dar.

20333SW XVIII. S. 208. Z. 7-8.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 217. Z. 3, SW XVIII. S. 217. Z. 6-7.

20334SW XVIII. S. 205. Z. 22.

20335SW XVIII. S. 231. Z. 14-15.

20336SW XVIII. S. 206. Z. 22.

20337SW XVIII. S. 206. Z. 33.

20338SW XVIII. S. 174. Z. 15-17.

20339„Erst mit der Schwangerschaft kommt mit dem völligen Zwang die völlige Sicherheit und damit auch die Sicherheit des Auftretens in III. der Muth zu ihrer großen Rede.“ In: SW XVIII. S. 166. Z. 15-18.

20340SW XVIII. S. 174. Z. 11-14.

20341SW XVIII. S. 243. Z. 18-22.

20342In dem Gespräch Violantes mit Pietro will sie auch die Umstände der Eheschließung ansprechen: „Ich will davon reden. Du sollst es verstehen.“ In: SW XVIII. S. 185. Z. 3.

20343SW XVIII. S. 194. Z. 1-2.

20344„Wie kommen sie dazu, Dir zu antworten. Sie haben doch keine Ahnung wie man sich benimmt. Bedenk doch, wer Du bist und wer die sind!“ In: SW XVIII. S. 198. Z. 25-27.

20345Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 169. Z. 21, SW XVIII. S. 187. Z. 11-13, SW XVIII. S. 192. Z. 36-37, SW XVIII. S. 203. Z. 20-22, SW XVIII. S. 224. Z. 9, SW XVIII. S. 227. Z. 11-12, SW XVIII. S. 227. Z. 13-15, SW XVIII. S. 232. Z. 29-30, SW XVIII. S. 232. Z. 15-16, SW XVIII. S. 234. Z. 12-13, SW XVIII. S. 236. Z. 29-30, SW XVIII. S. 237. Z. 4-5, SW XVIII. S. 238. Z. 15, SW XVIII. S. 241. Z. 5-6, SW XVIII. S. 475. Z. 12-13, SW XVIII. S. 477. Z. 36-37.

20346SW XV. S. 9. Z. 21-23.

²⁰³⁴⁷ Bei Sigismunds erstem Auftreten im ersten Aufzug, zeigt sich, anders als bei vielen anderen Figuren Hofmannsthals, die Sehnsucht nach der Sprache, nach der Kommunikation mit anderen Menschen offen dargelegt („Ich schwieg den ganzen Tag. / Nun bin ich allein im Dunkel / Und will reden“). ²⁰³⁴⁸ Auch durch Clotald thematisiert Hofmannsthal im ersten Aufzug die Sprache, sieht Clotald sich in seinem Narzissmus befriedigt, hat er doch die Machtposition über Sigismund; über der Macht des Wortes steht für Clotald das „Ungeheure[...]“, ²⁰³⁴⁹ was ihm mit seiner Macht über Sigismund gelungen ist. Dabei war für Clotald die Sprache, die er Sigismund lehrte, neben der Religion und dem Schönheitsbewusstsein, ein weiterer Aspekt, durch den er es verstand, Sigismunds Qual noch weiter zu mehren. ²⁰³⁵⁰ Denn gerade die Fähigkeit zu sprechen, macht es Sigismund erst möglich, seine Qual zu äußern und sein Leiden stärker zu empfinden. Deshalb verwirft Sigismund auch die Sprache und äußert den Wunsch, dass er stumm geblieben wäre, habe Clotald ihm doch mit der Sprache eine „[f]ürchterliche Kunst“ ²⁰³⁵¹ gegeben, sich sein Leiden vor Augen zu führen. Sprache bedeutet für ihn demnach keine Erlösung, lässt sie ihn eine Welt ahnen, die er für sich dauerhaft verschlossen glaubte. ²⁰³⁵²

Auch in den Notizen, die erste Begegnung zwischen Sigismund und Rosaura und Rosauras Begegnung mit Clotald betreffend, zeigt sich die Einbindung des Motivs; währte Rosaura sich geschützt durch ihre Liebe zu Astolf, erkennt sie nun, vor Sigismund stehend, ihre Schutzlosigkeit an, ist sie doch seinen Gewaltausbrüchen ausgeliefert. Doch eben durch Sigismunds Worte an sie, wird ihr deutlich, dass sie kein Tier, wie sie ihr erster Eindruck glauben ließ, sondern einen Menschen vor sich hat: „Clarín es lässt sich / hin! es spricht! ein Mensch! ein Mensch! / namenloses Grau'n! es redet!“ ²⁰³⁵³ Auch wenn Rosaura sich zu der Trennung von Astolf äußert, zeigt sich die Einbindung des Motivs; Rosaura wähnt nämlich, dass ihr Geliebter ihr nur durch die sprachliche List anderer Menschen entfremdet wurde („mit der Rede schlimmen Künsten / mit dem bösen kalten Wort“). ²⁰³⁵⁴

Mit Sigismunds Rückführung in den Kerker und Hofmannsthals Notizen dazu (II/1H¹) zeigt sich neuerlich die Einbindung dieses Motivs. Sigismund leidet an der Sprache, vermag er ihrer, doch sieht er sie als nutzlos und für sich quälend an diesem „stummen Ort“ ²⁰³⁵⁵ an. Was Sprache bewirken oder auch nicht zu bewirken vermag, zeigt sich durch das Gespräch zwischen dem Kämmerer und Sigismund, als Letzterer sich über das vermeintlich schlechte Benehmen Astolfs beschwert. Doch dessen vermeintliche Respektlosigkeit gegenüber Sigismund, dient diesem nur dazu, sein eigenes Benehmen zu rechtfertigen. ²⁰³⁵⁶

Mit dem neuerlichen Aufeinandertreffen von Rosaura und Sigismund im dritten Aufzug, versucht Sigismund die Frau zu gewinnen. Er vermutet ihre Abscheu vor ihm hänge mit seinem mangelhaften Sprachvermögen zusammen („meine Rede / tönt dir rau?“) ²⁰³⁵⁷ und setzt dieses wiederum in Bezug zu seinen Lebensumständen, der Einsamkeit im Turm. ²⁰³⁵⁸

Im vierten Aufzug nimmt Sigismund erneut Bezug zu seiner Sprache, versucht er sich zu vergewissern, dass alles wirklich geschehen ist, und mahnt sich selbst zur Ruhe („Langsam, Zunge, Wort für Wort!“). ²⁰³⁵⁹ Clotald wiederum erkennt in dem Blick aus Sigismunds Augen die Verwirrung, die er auch mit seiner Sprache ausdrückt („In dem Auge, wie du redest, / Flackert dir ein irres Licht“). ²⁰³⁶⁰ Noch einmal zum Ende des vierten Aufzugs zeigt sich neuerlich ein Zug Sigismunds zu seiner Sprache, wähnt er nicht nur die Geschehnisse im Lustschloss als einen Traum, sondern stuft sein ganzes Leben als Traum ein. ²⁰³⁶¹

Deutlich zeigt sich die Einbindung des Sprach-Problems auch in den zahlreichen Notizen Hofmannsthals zu

20347SW XV. S. 9. Z. 25-26.

20348SW XV. S. 13. Z. 14-16.

20349SW XV. S. 18. Z. 7.

20350SW XV. S. 20. Z. 21-24.

20351SW XV. S. 20. Z. 30.

20352SW XV. S. 21. Z. 5-7.

20353SW XV. S. 186. Z. 39-41.

20354SW XV. S. 193. Z. 21-22.

20355SW XV. S. 202. Z. 1.

20356SW XV. S. 209. Z. 1-3.

20357SW XV. S. 214. Z. 40-41.

20358SW XV. S. 215. Z. 1-10.

20359SW XV. S. 24. Z. 30.

20360SW XV. S. 27. Z. 7-8.

20361„Denn ich selbst in diesen Mauern, / Manchmal redend, manchmal stumm“. In: SW XV. S. 31. Z. 6-7.

dem Drama, die sich vor allem auf Sigismund beziehen. In dem Turm befindlich, äußert Sigismund bei der Betrachtung einer Ratte: „Alle Worte sind Wirbel die in mir rotierend mich ins Grundlose hinabschauen lassen.“²⁰³⁶² Problematisch besieht Sigismund sein Sprachvermögen auch dadurch, dass Clotald ihn erst mit der Sprache in Kontakt gebracht hat: „Wo fände ich die Hieroglyphen, um den ungeheueren Rang meiner Leiden auszudrücken?“²⁰³⁶³ Die Sprache, ebenso wie die Literatur, eröffnen ihm eine Welt, die er niemals erreichen kann: „also ist sie mir nutzlos! [...] ich bin vollgestopft mit den eingeklemmten Reizen des Lebens! um mich ihrer zu entladen brauche ich eine ungeheuerere und symbolische Wollust: den Mord.“²⁰³⁶⁴ Sigismunds Unfähigkeit die Begriffe wie „Enthusiasmus Loyalität Jugend Tapferkeit“²⁰³⁶⁵ zu fassen, gemahnt dabei an Chandos.²⁰³⁶⁶ Auch in den Notizen verweist Hofmannsthal auf eine Wesensnähe innerhalb der Familie, so ist die Königin durch die Geburt des Kindes verstummt.²⁰³⁶⁷ Statt des Sohnes erscheint im zweiten Aufzug zuerst der Kämmerer vor dem König, über den er sagt: „>>Warum bohrt er seine Blicke so in mich? was kann ich sagen / um ihn zu begütigen. Ich bringe kein Wort heraus, um das ungeheuerere zu sagen. / Sprachaporie. Vater unser – ich war sein Vater und hab ihm das gethan!“²⁰³⁶⁸ In Bezug auf Sigismund zeigt sich aber auch durch die Sprache ein übernatürlicher Zug. Die familiäre Gemeinsamkeit betonend, äußert ein Bauer vor Sigismund, dass er gleich seinem Vater sei: „wie unser Herr hast Du als Neugeborenes den Mund aufgethan und geredet“.²⁰³⁶⁹

In *Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch* (1902) fragt Hammer-Purgstall Balzac ob es ihn nicht danach verlange, auch Werke für das Theater zu schaffen,²⁰³⁷⁰ was zweifellos Hofmannsthals eigenem Begehren entspricht. Balzac jedoch reagiert auf die Frage mit Schweigen, was Hammer-Purgstall neuerlich fragen lässt: „Sie schweigen? Sie wollen mir nicht antworten? Soll ich vermuten, daß Sie die dramatische Form nicht lieben? daß Ihnen das Theater nichts bedeutet?“²⁰³⁷¹ Ebenso findet sich das Motiv durch Balzacs Ausführungen über den Künstler, der in seiner Arbeit Erlebnisse hat, für die die „Sprache kein Wort“²⁰³⁷² hat, wodurch Hofmannsthal, das Unzureichende der Sprache thematisiert. Balzac unternimmt des weiteren auch eine Diagnose der Hofmannsthal'schen Zeit; so sei Chandos ein Schreckensbild, keine Identifikationsgestalt, heißt es doch: „Um 1890 werden die geistigen Erkrankungen der Dichter, ihre übermäßig gesteigerte Empfindsamkeit, die namenlose Bangigkeit ihrer herabgestimmten Stunden, ihre Disposition, der symbolischen Gewalt auch unscheinbarer Dinge zu unterliegen, ihre Unfähigkeit, sich mit dem existierenden Worte beim Ausdruck ihrer Gefühle zu begnügen, das alles wird eine allgemeine Krankheit unter den jungen Männern und Frauen der oberen Stände sein.“²⁰³⁷³ Balzac beschreibt seine eigenen Figuren als wahnsinnig und verweist auf Goethe, dessen Affinität zu seinen Dingen, seien dies Pflanzen, Steine oder Farben, dazu führte, dass er mit ihnen „Gespräche führte“.²⁰³⁷⁴

In *Ein Brief* (1902) zeigt sich das Motiv bereits durch die ersten Sätze des Antwortbriefes an Bacon, referiert er doch auf die Worte des Freundes, der sich über sein „zweijähriges Stillschweigen“²⁰³⁷⁵ gewundert hatte. Chandos macht Bacon deutlich, dass er sich nun, mit 26 Jahren, von der künstlerischen Phase, die er mit 19 Jahren hatte, distanziert hat. Vielmehr scheint er gar nicht mehr dieselbe Person zu sein, die früher unter

20362SW XV. S. 233. Z. 23-24.

20363SW XV. S. 234. Z. 27-28.

Des weiteren, siehe: SW XV. S. 234. Z. 29-31.

20364SW XV. S. 234. Z. 32-34.

20365SW XV. S. 241. Z. 14-15.

20366In Bezug auf Sigismund hält Hofmannsthal zudem fest: „Er hört / jedes Wort mit furchtbarere symbolisierender Conversion an. Wie wenn er mit dem / anderen zusammengewachsen wäre! und mit dem Vater dazu! seit der Kämmerer/ hin ist, ist wie ein Stück eines Abscesses operiert.“ In: SW XV. S. 241. Z. 17-20.

20367SW XV. S. 236. Z. 21-22.

20368SW XV. S. 239. Z. 8-10.

20369SW XV. S. 236. Z. 33-34.

20370SW XXXIII. S. 27. Z. 8-10.

20371SW XXXIII. S. 27. Z. 11-13.

20372SW XXXIII. S. 33. Z. 9.

20373SW XXXIII. S. 33. Z. 31-37.

20374SW XXXIII. S. 37-38. Z. 40//1.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 38. Z. 15-18.

20375SW XXXI. S. 45. Z. 6-7.

dem „Prunk ihrer Worte [die] hintaumelnden Schäferspiele“²⁰³⁷⁶ verfasst hatte. Das vergangene Ich und die früher verfassten Werke, mit 19 und 23 Jahren, sind ihm nun so fremd, der eigenen Vergangenheit steht er so losgelöst gegenüber, dass er den früheren Werken nur „fremd und kalt“²⁰³⁷⁷ begegnen kann, so dass er lediglich fähig ist, „Wort für Wort [zu] verstehen“,²⁰³⁷⁸ während er nicht fähig ist, sie „als ein geläufiges Bild zusammengefaßter Worte“²⁰³⁷⁹ zu fassen. So ist ihm als „träten mir diese lateinischen Wörter, so verbunden, zum erstenmale vors Auge“.²⁰³⁸⁰ Die Distanz zu früheren Dingen, eben weil er sich fremd geworden ist, lässt ihn unfähig auch vor neuem literarischem Schaffen stehen, weil auch dieses aus seinem Innern gespeist wäre: „Allein, ich bin es ja doch und es ist Rhetorik in diesen Fragen, Rhetorik, die gut ist für Frauen oder für das Haus der Gemeinen, deren von unserer Zeit so überschätzte Machtmittel aber nicht hinreichen, ins Innere der Dinge zu dringen. Mein Inneres aber muß ich Ihnen darlegen, eine Sonderbarkeit, eine Unart, wenn Sie wollen eine Krankheit meines Geistes, wenn sie begreifen sollen, daß mich ein ebensolcher brückenloser Abgrund von den scheinbar vor mir liegenden literarischen Arbeiten trennt, als von denen, die hinter mir sind und die ich, so fremd sprechen sie mich an, mein Eigentum zu nennen zögere.“²⁰³⁸¹ Wenn er sich der Vergangenheit besinnt, dann denkt er auch an seine literarischen Pläne, und in diesem Zusammenhang besinnt er sich der „tiefen, wahren, inneren Form“,²⁰³⁸² die sich eben nicht auf das Stoffliche besinnt, da sie es durchdringt und gleichsam etwas schafft von „Dichtung und Wahrheit zugleich, ein Widerspiel ewiger Kräfte, ein Ding, herrlich wie Musik und Algebra.“²⁰³⁸³ Chandos' Worte gemahnen hier an Novalis, wenn dieser äußerte: „Unsere Sprache war zu Anfang viel musikalischer“.²⁰³⁸⁴ In seinen Worten vermittelt er dabei den Wunsch, dass eben dies wieder eintreten möge,²⁰³⁸⁵ wobei sich das Sprach-Motiv hier an einen weiteren früheren Plan Chandos' anbindet, in dem sich sowohl „sinnliche und geistige Lust“²⁰³⁸⁶ zeigen mögen.

In seiner Gegenwart jedoch sind Chandos nicht nur die religiösen Begrifflichkeiten geraubt,²⁰³⁸⁷ sondern ihm sind auch die „irdischen Begriffe [...] in der gleichen Weise“²⁰³⁸⁸ entzogen. Problematisch ist Chandos, dass er Bacon eben jenen gelösten Zustand vom aktiven Leben kaum zu schildern vermag, und ihn fragt: „Wie soll ich es versuchen, Ihnen / diese seltsamen geistigen Qualen zu schildern, dieses Emporschnellen der Fruchtzweige über meinen ausgestreckten Händen, dies Zurückweichen des murmelnden Wassers vor meinen dürstenden Lippen?“²⁰³⁸⁹ Chandos, der unübersehbar unter einem problematischen Bezug zur Sprache steht, vermag es aber dennoch zu äußern, weil es ja Hofmannsthal ist, der seine Problematik schildert, dass er die Fähigkeit verloren hat „irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen“.²⁰³⁹⁰ Dabei lässt Hofmannsthal seinen Protagonisten Chandos dieses Verstummen explizit beschreiben; würde es ihm doch zuerst unmöglich ein „höheres oder allgemeineres Thema zu besprechen und dabei jene Worte in den Mund zu nehmen“,²⁰³⁹¹ denen sich andere Menschen wie beiläufig bedienen.

20376SW XXXI. S. 45. Z. 23.

20377SW XXXI. S. 46. Z. 1.

20378SW XXXI. S. 46. Z. 3.

20379SW XXXI. S. 46. Z. 1-2.

20380SW XXXI. S. 46. Z. 3-4.

20381SW XXXI. S. 46. Z. 4-14.

20382SW XXXI. S. 46. Z. 25-26.

20383SW XXXI. S. 46. Z. 29-30.

20384SW XXXI. S. 298. Z. 18.

20385Novalis deutet sich auch an, wenn Hofmannsthal Chandos sagen lässt: „Ich wollte die Fabeln und mythischen Erzählungen, welche die Alten uns hinterlassen haben, und an denen die Maler und Bildhauer ein endloses und gedankenloses Gefallen finden, aufschließen als die Hieroglyphen einer geheimen, unerschöpflichen Weisheit, deren Anhauch ich manchmal, wie hinter einem Schleier, zu spüren meinte.“ In: SW XXXI. S. 46-47. Z. 38//1-2.

20386SW XXXI. S. 47. Z. 6.

Über diesen Plan, heißt es: „Wie der gehetzte Hirsch ins Wasser, sehnte ich mich hinein in diese nackten, glänzenden Leiber, in diese Sirenen und Dryaden, diesen Narcissus und Proteus, Perseus und Aktäon: verschwinden wollte ich in ihnen und aus ihnen heraus mit Zungen reden.“ In: SW XXXI. S. 47. Z. 4-8.

20387„Mir haben sich die Geheimnisse des Glaubens zu einer erhabnen Allegorie verdichtet, die über den Feldern meines Leben steht wie ein leuchtender Regenbogen, in einer stetigen Ferne, immer bereit, zurückzuweichen, wenn ich mir einfallen ließe hinzueilen und mich in den Saum seines Mantels hüllen zu wollen.“ In: SW XXXI. S. 48. Z. 16-21.

20388SW XXXI. S. 48. Z. 21-22.

20389SW XXXI. S. 48. Z. 23-26.

20390SW XXXI. S. 48. Z. 28-29.

20391SW XXXI. S. 48. Z. 30-32.

„Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte >>Geist<<, >>Seele<< oder >>Körper<< nur auszusprechen. Ich fand es innerlich unmöglich, über die Angelegenheiten des Hofes, die Vorkommnisse im Parlament oder was Sie sonst wollen, ein Urteil herauszubringen. Und dies nicht etwa aus Rücksichten irgendwelcher Art, denn Sie kennen meinen bis zur Leichtfertigkeit gehenden Freimut: sondern die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze.“²⁰³⁹² Deutlich zeigt sich in diesen Worten eine Steigerung des Sprachproblems, leidet Chandos nicht nur an einem allgemeinen Sprachproblem, sondern ihm ist vielmehr der Zugang zu Werten verloren gegangen. Hofmannsthal macht dies deutlich, indem er Chandos schildern lässt, wie er seine vier Jahre alte Tochter Katharina Pompilia bei einer Lüge ertappt hatte, und versucht hatte dieser den Wert der Wahrheit zu vermitteln, aber letztendlich daran versagt hatte, weil die ihm im „Munde zuströmenden Begriffe plötzlich eine solche schillernde Färbung [angenommen hatten] und so ineinander überflossen“,²⁰³⁹³ dass er den Satz nur mehr „haspelnd“²⁰³⁹⁴ beenden konnte. Chandos hat sich damit beim Versagen erlebt als Erwachsener seiner vierjährigen Tochter keine Werte vermitteln zu können, und flieht, eine typische Reaktion des Ästhetizisten, aus dieser für ihn unerträglichen Situation. Bedingt ist dies auch dadurch, dass er dies als persönliches Fehlen empfinden muss, sieht er doch die Menschen aus seinem Umfeld, die mit „schlafwandelnder Sicherheit“²⁰³⁹⁵ Urteile abgeben oder an Gesprächen leichthin teilnehmen können. Er hingegen muss Bacon seine Unzulänglichkeit bekennen, und diese ist verwurzelt in nichts Anderem als dem Bruch mit der Konzeption der Ganzheit des Seins bzw. der fehlenden Umsetzung dieser, heißt es doch: „Es gelang mir nicht mehr, sie mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu fassen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt.“²⁰³⁹⁶

Diese Haltlosigkeit im Leben führt auch bei diesem Protagonisten Hofmannsthals dazu, sich in die Vergangenheit zu versenken. Die Gesundung, die er durch die Lektüre von Seneca und Cicero zu erzielen hofft, versagt letztendlich: „An dieser Harmonie begrenzter und geordneter Begriffe hoffte ich zu gesunden. Aber ich konnte nicht zu ihnen hinüber. Diese Begriffe, ich verstand sie wohl: ich sah ihr wundervolles Verhältnisspiel vor mir aufsteigen wie herrliche Wasserkünste, die mit goldenen Bällen spielen. Ich konnte sie umschweben und sehen, wie sie zueinander spielten; aber sie hatten es nur miteinander zu tun, und das Tiefste, das Persönliche meines Denkens, blieb von ihrem Reigen ausgeschlossen.“²⁰³⁹⁷ Nach dem gescheiterten Rettungsversuch durch die Werke der Autoren Seneca und Cicero, hat er nur noch wenige „gute[...] Augenblick[e]“,²⁰³⁹⁸ und selbst in diesen lassen ihn „die Worte [...] im Stich“.²⁰³⁹⁹ Bedingt ist dies dadurch, dass er das Glückliche in diesen Momenten überhaupt nicht mit der Sprache fassen kann, ist es doch etwas „Unbenanntes und auch wohl kaum Benennbares“,²⁰⁴⁰⁰ doch diese glücklichen Momente sind auch die wenigen Reichen in seinem Leben, für die zu beschreiben ihm „alle Worte zu arm erscheinen“.²⁰⁴⁰¹ Dennoch versucht Chandos auch dieses Empfinden mit Worten zu fassen, und verweist auf das Beispiel um die Ermordung der Ratten; sich vor der Wirklichkeit ihres Todeskampfes flüchtend, der ihn im Innern ergreift, erkennt er neuerlich das Unzureichende der Sprache: „Aber was versuche ich wiederum Worte, die ich geschworen habe! Sie entsinnen sich, mein Freund, der wundervollen Schilderung von den Stunden, die der Zerstörung von Alba Longa vorhergehen, aus dem Livius?“²⁰⁴⁰² Dies führt Chandos dazu, weitere vermeintliche Nebensächlichkeiten in seinem Leben aufzuführen, die ihn im Innern ergreifen, so dass er „in Worte ausbrechen möchte, von denen ich weiß, fände ich sie, so würden sie jene Cherubim, an die ich nicht

20392SW XXXI. S. 48-49. Z. 33-40//1.

20393SW XXXI. S. 49. Z. 5-6.

20394SW XXXI. S. 49. Z. 8.

20395SW XXXI. S. 49. Z. 15-16.

20396SW XXXI. S. 49. Z. 30-37.

20397SW XXXI. S. 50. Z. 1-8.

20398SW XXXI. S. 50. Z. 18.

20399SW XXXI. S. 50. Z. 18-19.

20400SW XXXI. S. 50. Z. 19-20.

20401SW XXXI. S. 50. Z. 32-33.

20402SW XXXI. S. 51. Z. 10-13.

glaube, niederzwingen“.²⁰⁴⁰³ Diese vermeintlichen Nebensächlichen zeigen allerdings, dass sie nicht in Verbindung mit der Sprache stehen, sondern es sind „stumme[...] und manchmal unbelebte[...] Kreaturen“,²⁰⁴⁰⁴ die seiner Gegenwart wieder so etwas wie ein Glück schenken. In diesem Gefühl wähnt Chandos, dass er in einem „Verhältnis zum ganzen Dasein“²⁰⁴⁰⁵ treten könne: „Fällt aber diese sonderbare Bezauberung von mir ab, so weiß ich nichts darüber auszusagen; ich könnte dann ebensowenig in vernünftigen Worten darstellen, worin diese mich und die ganze Welt durchwebende Harmonie bestanden und wie sie sich mir fühlbar gemacht habe, als ich ein Genaueres über die inneren Bewegungen meiner Eingeweide oder die Stauungen meines Blutes anzugeben vermöchte.“²⁰⁴⁰⁶ Chandos, der seinen Mangel am Leben erkannt hat, versucht seine Unzulänglichkeit vor der Außenwelt zu verbergen; so beschäftigt er sich mit dem Umbau eines Flügels seines Hauses, und bringt es zustande, anders als Andrea aus *Gestern* (1891), sich „mit dem Architekten hie und da über die Fortschritte seiner Arbeit zu unterhalten“.²⁰⁴⁰⁷ Auch wähnt Chandos, dass ihn seine Pächter und Beamten wohl zwar „etwas wortkarger“,²⁰⁴⁰⁸ aber nicht unfreundlicher finden werden. Wohl aber werden diese Menschen nicht bemerken, wie sein Blick sehnsüchtig zu den niedrigen Dingen des Lebens gleitet und er nach jenem Einen sucht, „dessen stumme Wesenheit zur Quelle jenes rätselhaften, wortlosen, schrankenlosen Entzückens werden kann.“²⁰⁴⁰⁹ So vergleicht er sich manchmal mit dem Redner Crassus und dessen Liebe zu einer Muräne, die er so schätzte, dass er darüber zum „Stadtgespräch“²⁰⁴¹⁰ wurde. Chandos sieht, dass ihn ein „Etwas“²⁰⁴¹¹ zwingt über diesen Crassus und seine Liebe zu dem Tier nachzudenken, die ihm „vollkommen töricht erscheint, im Augenblick, wo ich versuche, sie in Worten auszudrücken.“²⁰⁴¹² Das Denken aber über diesen Crassus erscheint ihm „unmittelbarer, flüssiger, glühender [...] als Worte“.²⁰⁴¹³

Letztendlich entschuldigt sich Chandos neuerlich bei dem Freund, bekennt aber auch noch einmal seine Distanz zur gewöhnlichen Sprache. So informiert er den Freund darüber, dass es kein neuerliches Werk von ihm geben werde, dass er weder ein Buch in der englischen noch in der lateinischen Sprache schreiben werde. Dabei nennt er Bacon den Grund für das Ende seines künstlerischen Schaffens: „nämlich weil die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische, noch die italienische oder spanische ist, sondern eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zuweilen zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde.“²⁰⁴¹⁴ Chandos aber bricht diesen Brief nicht einfach mit diesem Ende seines Schaffens ab, sondern er bekennt ihm neuerlich auch sein Wissen darum, dass er unzulänglich ist; durch diese Bekenntnis zeigt sich, dass Chandos durchaus Willens wäre, sich wieder ins Leben zu verwurzeln, dass es ihm aber – ebenso wenig wie wieder eine wirkliche Verbindung zur Sprache aufzubauen – nicht gegeben ist. So wird nicht nur sein Schaffen nicht fortgesetzt werden, Chandos kündigt gleichsam an, dass dies der letzte Brief an Bacon gewesen ist.²⁰⁴¹⁵

In *Elektra* (1903) zeigt sich das Motiv erstmalig durch Elektras distanzierte Haltung ihrer jüngeren Schwester Chrysothemis gegenüber, deren Rede an sie, sie gerade einmal bereit ist zu erdulden: „Rede, sprich, ergieße dich, / dann geh und laß mich!“²⁰⁴¹⁶ Während Elektra auf die Eröffnung der Schwester, dass die Mutter und

20403SW XXXI. S. 52. Z. 3-5.

20404SW XXXI. S. 52. Z. 15-16.

20405SW XXXI. S. 52. Z. 27.

20406SW XXXI. S. 52. Z. 28-34.

20407SW XXXI. S. 53. Z. 7-8.

20408SW XXXI. S. 53. Z. 9.

20409SW XXXI. S. 53. Z. 23-25.

20410SW XXXI. S. 53. Z. 33-34.

20411SW XXXI. S. 54. Z. 10.

20412SW XXXI. S. 54. Z. 11-12.

20413SW XXXI. S. 54. Z. 17-18.

„Es sind gleichfalls Wirbel, aber solche, die nicht wie die Worte der Sprache ins Bodenlose zu führen scheinen, sondern irgendwie in mich selber, und in den tiefsten Schoß des Friedens.“ In: SW XXXI. S. 54. Z. 18-20.

20414SW XXXI. S. 54. Z. 34-40.

20415SW XXXI. S. 55. Z. 1-6.

20416SW VII. S. 68. Z. 21-22.

ihr neuer Mann sie in einen Turm sperren werden, nur als Prahlerei dieser beiden einstuft, sieht die Schwester die Ernsthaftigkeit dieses Planes („Er und sie allein / bereden sie’s“).²⁰⁴¹⁷ Zudem offenbart Chrysothemis Elektra ihre Sehnsucht nach Leben, nach einer eigenen Familie, und fordert sie dazu auf: „Sprich zu mir, Schwester!“²⁰⁴¹⁸

Auch ruft Chrysothemis Elektra dazu auf, die Begegnung mit der Mutter zu vermeiden. Diese hatte in der Nacht einen Traum gehabt, von dem Elektra sagt, dass sie ihn ihr geschickt habe, von dem sie glaubt, sich befreien zu können, indem sie die Mägde für sich Tiere opfern lässt, um die Götter gnädig zu stimmen, befürchtet sie doch die Wahrwerdung dieses Traumes. Elektra jedoch steuert unablässig auf ihren allzu frühen Tod zu, entgegnet sie doch der Schwester: „Ich habe eine Lust, mit meiner Mutter / zu reden wie noch nie!“²⁰⁴¹⁹ Als es schließlich zum Gespräch zwischen Klytämnestra und Elektra kommt, zeigt sich die Königin nicht befähigt, den Spott ihrer Worte zu begreifen („Habt ihr gehört? habt ihr / verstanden, was sie redet“),²⁰⁴²⁰ hatte Elektra doch gesagt, dass sie die Götter nicht um Hilfe zu bitten brauche, da sie doch selbst eine Göttin sei. Hatten Elektras Reden, sie eine Göttin zu heißen, ihren Argwohn bereits angebrochen, zeigt sich Klytämnestra nun, nachdem sie vom Traum gesprochen hatte, bereitwillig, sich mit der Tochter zu unterhalten („Ich will hinunter. / Laßt, laßt ich will mit ihr reden“),²⁰⁴²¹ wähnt die Königin doch fatalerweise, dass sie heute „wie ein Arzt“²⁰⁴²² zu ihr rede. Dennoch hinterfragt Klytämnestra immer wieder Elektras Rede und bedroht sie zudem („Sprichst du / aus Bosheit so?“).²⁰⁴²³

Zum einen erweist sich Elektra, im Gespräch mit ihrer Mutter, als raffinierte Rednerin, wobei Klytämnestra sich auf der anderen Seite als durchaus einfältig und leichtgläubig zeigt. Dagegen verweisen sowohl die Vertraute („Sie redet / nicht, wie sie’s meint“)²⁰⁴²⁴ als auch die Schleppenträgerin („Ein jedes Wort ist Falschheit“)²⁰⁴²⁵ auf Elektras Hohn. Doch Klytämnestra verwirft die Warnungen des Umfeldes, vermochten sie ihr doch nicht zu helfen mit ihren „Reden / und Gegenreden“.²⁰⁴²⁶ Hatte Elektra ihr schon geschmeichelt, spricht sie ihr nun, da sie allein mit ihr ist, von ihren Träumen. Hatte ihre Rede ihr schon einmal gut getan, erhofft sie sich dies neuerlich: „Hast du nicht andre Worte, mich zu trösten? / Laß deine Zunge los. / [...] / Wie man ein Wort und einen Satz ausspricht, / darauf kommt vieles an. Auch auf die Stunde.“²⁰⁴²⁷

Auch Klytämnestras Schmuck zeigt sich in Verbindung mit der Hoffnung der Königin, sich von der Qual des Traumes befreien zu können. Doch da dieser bisher versagt hat, wendet sie sich neuerlich an Elektra („Wenn du nur wolltest, / du könntest etwas sagen, was mir nützt“).²⁰⁴²⁸ Hatte sich Elektras allzu starker Bezug zur Vergangenheit bisher als negativ gezeigt, so preist Klytämnestra diesen nun („Du redest / von alten Dingen so, wie wenn sie gestern / geschehen wären“).²⁰⁴²⁹ Hinzu kommt, dass auch Aegisth sie mit seinen Reden quält, sie in eine noch stärkere Haltlosigkeit treibt.²⁰⁴³⁰ Klytämnestra bekennt ihr Leiden über die höhnischen Reden des zweiten Ehemannes gegen sie. So zeigt sie sich auch hilflos, dass sie nicht die richtigen Mittel hat, den Ehemann zum Schweigen zu bringen, während sie von Elektra wähnt, dass sie eben über die Worte verfügt, die ihr helfen mögen. Gleichsam jedoch spielt sie die Bedeutung der Sprache herunter („Wenn auch ein Wort nichts weiter ist!“).²⁰⁴³¹ Zudem wähnt Klytämnestra fälschlicherweise, dass Elektra sich wirklich um sie bemühe, und zeigt zudem abermals ihr falsches Verständnis der Elternschaft auf („Kein strenges Wort / ist ganz unwiderruflich“).²⁰⁴³² Während Elektra ihre wahren Gefühle verhehlt, hält Klytämnestra daran fest und spielt damit die Tat am Ehemann vor Elektra herunter:

20417SW VII. S. 69. Z. 12-13.

20418SW VII. S. 70. Z. 23.

20419SW VII. S. 74. Z. 23-24.

20420SW VII. S. 75. Z. 18-19.

20421SW VII. S. 75. Z. 35-36.

20422SW VII. S. 75. Z. 37.

20423SW VII. S. 76. Z. 6-7.

20424SW VII. S. 77. Z. 1-2.

20425SW VII. S. 77. Z. 4.

20426SW VII. S. 77. Z. 26-27.

20427SW VII. S. 78. Z. 10-18.

20428SW VII. S. 78. Z. 28-29.

20429SW VII. S. 78. Z. 33-35.

20430SW VII. S. 78-79. Z. 38//1-7.

20431SW VII. S. 79. Z. 16.

20432SW VII. S. 82. Z. 5-6.

„Was murmelst du? Ich sage, daß kein Ding
unwiderruflich ist. Geht denn nicht alles
vor unsern Augen über und verwandelt
sich wie ein Nebel? [...]
Getan! was wirfst du mir da für ein Wort
in meine Zähne! Da stand er, von dem
du immer redest, da stand er und da
stand ich und dort Aegisth“ ²⁰⁴³³

Während Elektra jedoch das Gespräch auf das Beil bringt, mit dem sie den Vater ermordet haben („Wie du die Worte / hineinbringst“), ²⁰⁴³⁴ verweigert Klytämnestra den Bezug zum Mordinstrument, und heißt sie zu schweigen. Aber auch sie bezieht sich auf ihren ersten Ehemann und Elektras Vater, allerdings in dem Zusammenhang, dass sie ihre Macht über das Leben Anderer betont („Wenn mir dein Vater heute / entgegenkäme - so wie ich mit dir / da rede, könnt' ich mit ihm reden.“). ²⁰⁴³⁵ Elektra jedoch bringen ihre Worte auf, denn „sie redet von dem Mord als wär's / ein Zank vor'm Nachtmahl.“ ²⁰⁴³⁶ Dass Klytämnestra nicht hinter die Worte Elektras blicken kann, sie ihre kaum bemäntelte Feindlichkeit nicht wahrnehmen kann, zeigt sich auch dadurch, dass sie Elektra dazu aufruft, die Vermittlerin im Umgang mit der Schwester zu werden („Sag du deiner Schwester, / sie soll nicht so wie ein verschreckter Hund / vor mir ins Dunkel flüchten“). ²⁰⁴³⁷ Stattdessen heißt sie Elektra, dass sie der Schwester sagen soll, dass sie eine freundliche Sprache ihr gegenüber pflegen soll, was sie im Gegenzug dazu führen würde, die Schwestern schnell zu verheiraten. Als Elektra jedoch das Gespräch auf Orest bringt, heißt Klytämnestra sie zu schweigen („Von ihm zu reden hab' ich dir verboten“). ²⁰⁴³⁸ Hatte Klytämnestra sich zuvor von Elektra erhofft, dass sie sie mit ihrer Rede von den Träumen retten wird, so sagt sie nun, dass sie ihre Worte nicht mehr beachten wird, hatte sie ihr doch von der Rückkehr des Sohnes gesprochen („Was du redest, / das hör' ich nicht einmal. Ich weiß auch nicht, / wer dieser ist, von dem du redest.“). ²⁰⁴³⁹ So bedroht Klytämnestra Elektra neuerlich, verlangt es sie doch immer noch danach, das „rechte Wort“ ²⁰⁴⁴⁰ zu finden, welches ihr das rechte Opfer zeigt, was ihre Träume beendet. Nach Elektras Offenbarung, dass sie es sei, die bluten müsse, dass sie sich nur durch den eigenen Tod von dem Traum befreien könne, zeigt sich Klytämnestra von „sprachlosem Grauen geschüttelt“. ²⁰⁴⁴¹ Auch in ihrem Sterben, welches Elektra ihr prophetisch schildert, zeigt sich die Einbindung des Motivs, werde es sie doch danach verlangen, vor Angst zu schreien; doch sie werde sich als unfähig dazu zeigen. ²⁰⁴⁴²

Hofmannsthal bindet das Motiv des weiteren durch den jungen Diener ein, der einen Älteren dazu aufruft, ihm ein Pferd zu satteln, damit er Aegisth die Todesnachricht von Orest bringen kann. So bittet der Koch ihn, „ein Wort“ ²⁰⁴⁴³ über die Umstände des Todes zu verlieren, worauf auch dieser die Unzulänglichkeit der Sprache anspricht. ²⁰⁴⁴⁴ Wenn Chrysothemis von den Umständen des Todes des Bruders berichtet, ruft sie Elektra auf, mit ihr zu den beiden Boten zu gehen, um mit ihnen zu sprechen (SW VII. S. 90. Z. 5). Demgegenüber steht Elektra, die sich allein hin auf die Tat besinnen will und Chrysothemis zum Schweigen aufruft. ²⁰⁴⁴⁵ Chrysothemis reagiert schließlich „sprachlos“ ²⁰⁴⁴⁶ auf den Plan der Schwester. Zwar verlockt Elektras sich anschließende Rede (SW VII. S. 93-94. Z. 23-9) Chrysothemis durchaus, doch fordert sie sie auf:

20433SW VII. S. 82. Z. 14-24.

20434SW VII. S. 82. Z. 36-37.

20435SW VII. S. 83. Z. 2-4.

20436SW VII. S. 83. Z. 9-10.

20437SW VII. S. 83. Z. 11-13.

20438SW VII. S. 83. Z. 21.

20439SW VII. S. 84. Z. 26-28.

20440SW VII. S. 85. Z. 1.

20441SW VII. S. 85. Z. 21.

20442SW VII. S. 86. Z. 4-31.

20443SW VII. S. 88. Z. 37.

20444„Mit einem Wort, mein guter Koch, / wär' dir wahrscheinlich nicht gedient. Auch könnte / man schwerlich, was ich weiß und an den Herren / zu melden hab', so kurzweg in ein Wort / zusammenfassen:“ In: SW VII. S. 89. Z. 2-6.

20445SW VII. S. 91. Z. 11-13.

20446SW VII. S. 91. Z. 9.

„Sprich nicht ein solches Wort in diesem Haus.“²⁰⁴⁴⁷ Elektra jedoch schmeichelt Chrysothemis immer mehr, erniedrigt sich sogar vor ihr, doch Chrysothemis kann ihre Reden nicht verstehen (SW VII. S. 95. Z. 2), sodass Elektra sie schließlich zu zwingen versucht. Da Chrysothemis sich nicht unter ihren Willen beugen will, hält Elektra ihr schließlich den Mund zu, um sie an ihren Einwänden zu hindern. Nachdem Elektra erkennen muss, dass alle Bitten, Erniedrigungen und Drohungen Chrysothemis nicht dazu verleiten, ihr bei der Tat zu helfen, beginnt sie „lautlos, wie ein Tier“,²⁰⁴⁴⁸ an der Türschwelle nach dem Beil zu graben. Hatte sie vor Chrysothemis noch mit einer schmeichelnden, gewinnenden Sprache gesprochen, die jedoch zu keinem Ziel geführt hat, zeigt sie sich vor dem Boten kurz angebunden.²⁰⁴⁴⁹ Dies jedoch bricht auf, und Elektra bekennt vor ihm erstmalig im Drama die Schwere ihres Lebens („ich red´ und stehe doch nicht Rede, lebe / und lebe nicht“).²⁰⁴⁵⁰ Elektra stößt sich im Folgenden aber auch an der Rede des Boten, der in ihren Augen allzu leichtfertig von dem Tod des Königs und dem Orests spricht („Wie er vom Sterben redet, dieser Bursche! / Als hätte er´s geschmeckt und wieder aus- / gespie´n.“).²⁰⁴⁵¹ Hatte sich Elektra schon unfähig gezeigt, mit einer Vielzahl an vermeintlich gut gesetzten Worten Chrysothemis zur Hilfe bei der Tat zu bewegen, zeigt sich nun eine Unfähigkeit, ihre Worte im Zaum zu halten, nachdem sie Orest als ihren Bruder erkannt hat. Obwohl der Pfleger sie dazu aufruft, sich zu beherrschen,²⁰⁴⁵² erscheint ihr dies unmöglich, denn sie wähnt sich nahe an der Erfüllung der Rache, die für sie in Verbindung mit der Gewinnung von Freude und einem anderen Leben steht.

„Als ich haßte,
da schwieg ich reichlich. Haß ist nichts, er zehrt
und zehrt sich selber auf, und Liebe ist
noch weniger als Haß,
[...]
alles Denken
ist nichts, und was aus einem Mund hervorkommt,
ist ohnmächtige Luft, nur der ist selig,
der seine Tat zu tun kommt!“²⁰⁴⁵³

Erst körperlich, indem er ihr seine Hand auf den Mund drückt, bringt er sie schließlich zum Schweigen. Wie verkehrt Elektras vermeintliche Prophezeiung den Tod der Mutter betreffend war, zeigt sich, als sie die Schreie dieser aus dem Haus hört, als Orest sie ermordet. Zudem müssen die herauskommenden Dienerinnen und Chrysothemis erkennen, dass Elektra eben nicht jubelt, sondern dass sie schweigt.²⁰⁴⁵⁴ Wenn Elektra auf Aegisth trifft, der nach dem Boten fragt, der den Tod Orests gemeldet hat, betont sie neuerlich die Machtlosigkeit von Worten („O Herr, sie melden's nicht / mit Worten bloss, nein, mit leibhaftigen Zeichen, / an denen auch kein Zweifel möglich ist.“).²⁰⁴⁵⁵ Aegisth jedoch zeigt sich misstrauisch gegenüber Elektra, da sie ihm so „nach dem Mund“²⁰⁴⁵⁶ redet, was sie bisher nicht getan hatte. Letztendlich kommt es doch zum Tanz Elektras, die auch Chrysothemis dazu auffordert zu tanzen, die dies aber schweigend tun soll: „Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins: / schweigen und tanzen!“²⁰⁴⁵⁷

In *Das gerettete Venedig* (1904) ruft Belvidera zuerst ihren jungen Sohn dazu auf, sich, ob des Gerichtsvollziehers und seiner Helfer, zu beruhigen („Ruhig! siehst du nicht, / daß ich ganz still bin“) ²⁰⁴⁵⁸ und schließlich auch ihre Tochter.²⁰⁴⁵⁹ Doch vor allem Belvideras Sohn kann die Situation nur schwer begreifen,

20447SW VII. S. 94. Z. 12.

20448SW VII. S. 96. Z. 8.

20449SW VII. S. 96. Z. 18-21.

20450SW VII. S. 97. Z. 1-2.

20451SW VII. S. 98. Z. 25-27.

20452SW VII. S. 105. Z. 4-6.

20453SW VII. S. 105. Z. 21-29.

20454SW VII. S. 107. Z. 3-6.

20455SW VII. S. 108. Z. 15-17.

20456SW VII. S. 108. Z. 20.

20457SW VII. S. 110. Z. 28-29.

Des weiteren, siehe: SW VII. S. 328. Z. 19-23.

20458SW IV. S. 10. Z. 20-21.

20459SW IV. S. 10. Z. 32-34.

droht zudem mit dem Vater, der bald kommen wird. Dies wird von der erscheinenden Nachbarin gehört, die den Jungen in seinem Irrtum bestätigt: „Brav, brav junger Herr! Das ist die Sprache für den Enkel eines Senators!“²⁰⁴⁶⁰ Schließlich ist es Zorzi der, aller Wahrscheinlichkeit nach als Zuhälter eine Dirne wegführt, gegenüber Belvidera in einem unverschämten Ton äußert, dass sie nur „ein Wort“²⁰⁴⁶¹ zu sprechen brauche damit er ihr helfe.²⁰⁴⁶² Hatte Belvidera, angesichts der Gerichtsdiener, zuvor ihren Sohn aufgerufen zu schweigen, so wird dieser schließlich mit der Lieblosigkeit seines Vaters konfrontiert, die mitunter eine Reaktion auf das Verhalten des Senators ist, der seinen Stolz angegriffen hatte („Der Vater will nicht mit mir sprechen, Mutter! / Er hat mich fortgestoßen, er ist böse!“).²⁰⁴⁶³ Aber auch seiner Frau will Jaffier keine Rechenschaft ablegen und sucht dem Gespräch mit ihr auszuweichen, bis er die Verwüstung im Zimmer bemerkt. Sein Schweigen wird von seiner Frau zudem dahingehend gewertet, dass er nicht die Möglichkeit gehabt habe, mit seinem Schwiegervater zu reden („Du hast nicht mit ihm sprechen können?“).²⁰⁴⁶⁴ Jaffiers narzisstische Reaktion, sein Leid vor sich selbst hinzu sprechen obwohl Belvidera ein Gespräch erwartet („Sprich zu mir“),²⁰⁴⁶⁵ führt bei seinem Sohn neuerlich zu einer Verwirrung, kann er nicht begreifen, dass sein Vater lediglich einen Monolog führt („Mit wem spricht da der Vater?“).²⁰⁴⁶⁶ Neuerlich reagiert Belvidera dahingehend, dass sie zum Schweigen aufruft, allerdings dieses Mal ihren Mann, versucht sie die Kinder doch vor seiner Verwirrung zu schützen: „Geht da hinein und spielt. Antonio, still! / Nur vor den Kindern still! sie hören dich.“²⁰⁴⁶⁷

Jaffier spielt jedoch im Folgenden sogar mit der Trennung von seiner Familie, wenn sie nicht sein kommendes Unglück, sein von der Welt erfahrenes Unrecht ertragen könnten. Jaffier hinterfragt hier Belvideras Liebe, ob sie ihn in den Stunden der Not immer noch lieben könne so wie jetzt: „schaudernd, mit den hartgeword'nen Lippen / einander nicht mehr spüren! wirst du dann / so zu mir sprechen? so dicht an mich schmiegen?“²⁰⁴⁶⁸ Belvidera bestätigt ihre devote Liebe zu ihm zwar auf eine unverbrüchliche Weise,²⁰⁴⁶⁹ was Jaffier zwar ergreift („Wie du das sagst!“),²⁰⁴⁷⁰ letztendlich aber nicht von der Erschütterung löst, die er durch den Schwiegervater erfahren hatte, worauf Belvidera äußert: „O könnt' ich's mehr als sagen, / könnt' ich dir's geben, es in dich hinein / mit meinen Augen drängen“²⁰⁴⁷¹ Indirekt deutet sich auch hier die Unzulänglichkeit der Sprache an, kann Belvideras Versicherung ihn allein doch nicht wieder in sein narzisstisches Glück zurückführen. Dazu war die Demütigung, die er vom Schwiegervater erfahren hatte, zu einschneidend gewesen, denn unachtsam seinen Worten gegenüber, hatte er sich dem Schwiegersohn gegenüber hochmütig gezeigt.²⁰⁴⁷² Wie Belvidera zuvor ihre Kinder zum Schweigen aufgerufen hatte, reagiert sie auf den Vorwurf ihres Mannes, dass sie für den Verlust der Kostbarkeiten mitverantwortlich sei, ebenso mit Schweigen.²⁰⁴⁷³ Jaffiers Kränkung war, so zeigt sich schließlich durch seine Ausführungen, deshalb so stark, weil er nicht nur erleben musste, dass der Schwiegervater ihn demütigte, sondern weil auch sein früherer Freund Pierre Zeuge eben jener Demütigung geworden war („ich will's nicht denken! will nicht! / was er für Worte mir und wie sie hinwarf“).²⁰⁴⁷⁴

Auch innerhalb dieses Motivs zeigt sich, dass Belvidera sich als ebenso narzisstischer Charakter erweist wie

20460SW IV. S. 12. Z. 2.

20461SW IV. S. 14. Z. 8.

20462Aus den zugehörigen Fragmenten klärt sich auf, dass Zorzi tatsächlich der Zuhälter der Dirne ist. Hier ruft Zorzi die Frau zum Schweigen auf (SW IV. S. 179. Z. 10), die daraufhin auf seine Abhängigkeit verweist, da sie ihn doch ernährt (SW IV. S. 179. Z. 11-14).

20463SW IV. S. 14. Z. 26-27.

20464SW IV. S. 15. Z. 10.

20465SW IV. S. 15. Z. 20.

20466SW IV. S. 15. Z. 30.

20467SW IV. S. 15. Z. 32-33.

In den Notizen zeigt sich ebenso die Prägung durch die Eltern, wenn Belvidera sagt: „Sie sind klüger als du denkst, / Sie hören was wir nachts zusammen reden / Und wenn wir traurig sind, so ängstigt sie.“ In: SW IV. S. 183. Z. 6-8.

20468SW IV. S. 16. Z. 27-29.

20469SW IV. S. 16-17. Z. 31-37//1-6.

20470SW IV. S. 17. Z. 8.

20471SW IV. S. 17. Z. 9-10.

Des weiteren, siehe: SW IV. S. 182. Z. 24-27.

20472SW IV. S. 18. Z. 2-6.

20473SW IV. S. 19. Z. 1.

20474SW IV. S. 21. Z. 23-24

Jaffier. Dies deutet sich erstmalig an, wenn sie von dem Bedienten ihres Vaters Jeronimo spricht, der für sie die Hauptschuld an ihrer momentanen Situation trägt. Dies führt bei Belvidera dazu, Jaffier aufzurufen, sich von dem unteren Stand zu distanzieren, sich von der Gemeinheit des Lebens fernzuhalten und demzufolge auch dem Gespräch mit einem Niederen wie Jeronimo auszuweichen.²⁰⁴⁷⁵ Aber auch in Verbindung mit diesem Motiv zeigt sich, dass Jaffier sich unfähig gegenüber dem Leben zeigt, verweist er doch auf die Worte des Dieners Jeronimo, der ihm geraten hatte, sich als Spion zu verdingen und so, einen Ausweg aus seiner Armutslage zu finden. Nicht seine Idee sei es gewesen, als Spion zu arbeiten, sondern er gebe lediglich das „Wort für Wort“²⁰⁴⁷⁶ wieder, was der Diener ihm gesagt hatte. Zudem äußert Jaffier, dass er Jeronimos Plan, obwohl er diesen ja soeben seiner Frau mitgeteilt hat, als „schmutziges Gerede“²⁰⁴⁷⁷ einstuft, was ihnen wenig Nutzen bringen wird. Lediglich zum Ende des ersten Aufzugs zeigt sich neuerlich eine Einbindung des Motiv-Komplexes, durch Pierres Zettel, den er ihm schicken werde, wenn er ihn nächstens zu einem „traulichen Gespräch“²⁰⁴⁷⁸ führen wird.

In dem zweiten Aufzug bindet Hofmannsthal das Motiv erstmalig durch die Frage Pierres ein, ob sich seit ihrem „mutigen Gespräch“²⁰⁴⁷⁹ vor drei Tagen nicht doch die Welt dahingehend reformiert habe, dass er in ihr leben könne, was Jaffier allerdings verneint. Dessen leidenschaftlich geäußerte Überzeugung an seinen Freund Pierre, wird von diesem kaum wahrgenommen, zeigt sich hier doch vielmehr wofür er den Freund braucht, der kundig ist in Französisch und Spanisch („Und kannst in jeder / der beiden Sprachen ein Konzept aufsetzen?“).²⁰⁴⁸⁰ In der Begegnung mit den Verschwörern, die durch Jaffier Verrat befürchten, will er sich als Mann beweisen, zeigt sich aber lediglich als redegewandt, wenn er seine unverbrüchliche Unterstützung zusichert und im Falle des Wankens seinen Tod anbietet. Doch Jaffier erweist sich in diesem Punkt, seinem Zug zur Sprache, Pierre allzu ähnlich, hat er doch Jaffier durch seine „Zunge“²⁰⁴⁸¹ erst das Geheimnis offenbart. Einer der Verschwörer jedoch erkennt in Jaffier lediglich einen Schwätzer („Er sagt das gut“),²⁰⁴⁸² während Jaffier darauf beharrt über das Reden hinauszugehen und dieses zur Tat werden zu lassen. Doch auch auf diese redegewandte Versicherung Jaffiers, reagiert die Gruppe der Verschwörer nur mit „[e]isige[m] Schweigen“,²⁰⁴⁸³ wodurch sie zeigen, dass sie ihm nicht vertrauen. Jaffier jedoch versucht sie neuerlich zu überzeugen,²⁰⁴⁸⁴ was jedoch, zumindest in Bezug auf Bernardo, nicht gelingt: „Ein Schwätzer oder Schlimm’res, sag’ ich euch.“²⁰⁴⁸⁵ Nach Jaffiers Flucht fordert im besonderen Capello den Tod Jaffiers, und fragt Pierre, ob er noch genügend Verstand besäße „zwei Worte anzuhören“,²⁰⁴⁸⁶ worauf Bernardo die Zusammenhänge erläutert, wie sie sich ihm erschließen (SW IV. S. 52-53. Z. 24-36//1-10). Im weiteren Verlauf der Handlung, fordert Renault Jaffier dazu auf, nachdem dieser seine Frau in sein Haus gebracht hat, beruhigend zu ihr zu sprechen und sie von ihrer Situation zu überzeugen,²⁰⁴⁸⁷ damit sie sich in diese füge, was ebenso fragwürdig erscheint, hatten Jaffiers Worte doch zuvor keinen der Verschwörer überzeugt. Auch im Hause Aquilinas wird auf das Motiv eingegangen, und zwar durch eben jene Frauenfigur die auf die Worte des Senators Dolfin reagiert, der die Unmöglichkeit betont hat, sie in die obersten Gesellschaftsschichten Venedigs einzuführen („Unmöglich! Das ist das Wort seines Herzens!“).²⁰⁴⁸⁸ Durch die Notwendigkeit, sich einen neuen Versammlungsort zu suchen, kommt es zwischen Pierre und Aquilina zu dem Aufeinandertreffen zweier ehemals Liebender, die sich seit Jahren nicht gesehen hatten. Pierre offenbart in dieser Szene sein zerrissenes Wesen, welches gegenüber dieser Frau zwischen Abscheu und Begierde wankt. Dennoch heißt er sie das Haus für das Treffen mit den Freunden bereitzustellen, verwehrt sich aber gleichsam Aquilinas Fragen, indem er die Frau lediglich als sexuelles Wesen einstuft: „Ein Weib!

20475SW IV. S. 24. Z. 21-26.

20476SW IV. S. 26. Z. 5.

20477SW IV. S. 27. Z. 13-14.

20478SW IV. S. 36. Z. 33.

20479SW IV. S. 42. Z. 31-32.

20480SW IV. S. 44. Z. 11-12.

20481SW IV. S. 49. Z. 8.

20482SW IV. S. 49. Z. 35.

20483SW IV. S. 49. Z. 40.

20484SW IV. S. 50. Z. 1-7.

20485SW IV. S. 50. Z. 31.

20486SW IV. S. 52. Z. 22.

20487SW IV. S. 57. Z. 31.

20488SW IV. S. 63. Z. 32.

Und stellt mir Fragen außer Bett! / Zu dem Senator geh, frag ihn, was vorgeht / in seinen Ratsversammlungen. Er wird / dir nichts verbergen. Mich holst du nicht aus. / Heiß deine Leute tun was ich gesagt“²⁰⁴⁸⁹ Trotz seines harschen Wesens zeigt sich Aquilina ihm gegenüber demütig, liebt sie ihn doch noch immer. Gleichgültig steht sie dem gegenüber, mit was für Männern er sich treffen will und auch was deren Plan sei, auch wenn dies Mord einschließe. Wichtig erscheint der Liebenden nur, dass er die Kommunikation ihr gegenüber nicht länger verwehrt:

„Wenn nur du zu mir
nicht länger sprichst, als wäre leere Luft
hier, wo die Brüste sind, die von dir wissen,
[...]
heiß mich nackt wie eine Hündin
auf deine Laune harren, aber sprich
zu mir! Sag, daß du´s spürst wie du mit einem Blick
mich um und um kannst wühlen! Sieh mich an.
Sag, es wird sein wie früher-“²⁰⁴⁹⁰

Nach Aquilinas Weggang Erscheinen die Verschwörer in ihrem Haus, zu aller erst der Schiavon, der zuerst „schweigend stehen“²⁰⁴⁹¹ bleibt, bevor Pierre ihn nach seinem möglichen Verfolger befragt. Im Gespräch der Verschwörer zeigt sich ebenso wiederholt das Motiv; so verlangt es Cuyp mitunter, mit Renault ein „Wort unter vier Augen“²⁰⁴⁹² zu sprechen. Während der befürchteten aufgedeckten Verschwörung, ist es allein Pierre, der die Szene aktiv gestaltet, indem er mit Aquilina den Liebeszwist inszeniert. Nach Aquilinas Weggang wiederum zeigt sich das Motiv nur noch vereinzelt: so durch Elliots Schweigen (SW IV. S. 78. Z. 10), durch Pierres Worte an die Verschwörer, die sich trennen,²⁰⁴⁹³ und letztendlich im Gespräch zwischen Pierre und Jaffier. In diesem beklagt Jaffier den Angriff auf seinen Narzissmus durch die Gruppe der Verschwörer („Ich dank' dir für die Peitsche. Menschenworte / zwar hätten auch getan, doch langsamer / vielleicht“).²⁰⁴⁹⁴ Jaffiers Worte können Pierre allerdings nicht überzeugen, sodass er Jaffier, der „sprechen“²⁰⁴⁹⁵ will, heißt, ins Dunkel zu gehen; selbst auf die Aufforderung Jaffiers, er möge ihn doch ermorden, wenn sein Glauben in ihn vernichtet sei, reagiert Pierre nur mit Schweigen (SW IV. S. 80. Z. 34). Auch nach dem Auftritt des Schiavon schweigt Pierre (SW IV. S. 82. Z. 8), nachdem Jaffier neuerlich sein Unglück, den Glauben dieses Freund verloren zu haben, bekennt.

Erst zum Ende des zweiten Aufzugs lässt Pierre ein Glauben-wollen an den Freund erkennen. Ebenso wie Jaffier verweist auch er auf die Blicke der Männer, die er auch auf sich gespürt hatte, war er es doch gewesen, der diesen Freund in die Runde der Verschwörer eingeführt hatte. Auch Pierre deutet hier die Unzulänglichkeit der Sprache an, verlangt es ihn doch danach, neuerlich die Sicherheit zu gewinnen, dass er dem Freund zu glauben vermag. Hatte Jaffier es doch bisher mit seinen Worten nicht geschafft, ihn von seiner Mannhaftigkeit zu überzeugen, ruft Pierre ihn nun auf zu schweigen:

„Tu nicht
die Lippen auf! Beredt sind Huren! Pfui,
wer horcht auf sie! O mein Jaffier, nicht wahr,
dein Innres ist nicht von der Sorte? [...] //
Ich will dich lächeln sehen in Gefahren.
Das will ich sehen, ja! Gib keine Antwort.
Schwör' nicht. Du hast schon allzugut geredet
als du vor ihnen standest.“²⁰⁴⁹⁶

Pierre spricht Jaffier hier nicht nur die mangelhafte Überzeugung in seine Worte ab, auch stuft er die

20489SW IV. S. 68. Z. 10-14.

20490SW IV. S. 69. Z. 4-16.

20491SW IV. S. 70. Z. 30.

20492SW IV. S. 74. Z. 15-16.

Des weiteren, siehe: SW IV. S. 74. Z. 17, SW IV. S. 74. Z. 27.

20493SW IV. S. 79. Z. 7-9.

20494SW IV. S. 80. Z. 24-26.

20495SW IV. S. 80. Z. 28.

20496SW IV. S. 83-84. Z. 37-40//1-5.

Bedeutung von Worten hier allgemein herab. Bedingt zeigt sich dies auch in diesem Zusammenhang durch Pierres Erfahrung mit Aquilina, auf die er sich hier bezieht, wenn er die Beredsamkeit in Verbindung mit Huren setzt.²⁰⁴⁹⁷ Letztendlich geht Pierre mit Jaffier aus dem Haus, während Aquilina, ungeachtet von Pierre, alleine zurückbleibt und erkennen muss, dass Pierre ihr immer noch distanziert gegenübersteht: „Kein Wort für mich, / Auch nicht ein kleiner Blick?“²⁰⁴⁹⁸

Zu Beginn des dritten Aufzugs, der in Renaults Haus spielt, bindet Hofmannsthal ebenso das Motiv ein, indem er die Schwester Renaults beanstanden lässt, dass Belvidera ihr nicht antwortet (SW IV. S. 85. Z. 15), ihr das Gespräch verweigert. Während Renault sie dazu auffordert „Sprich zu ihr“,²⁰⁴⁹⁹ kann die Schwester dem nur entgegenhalten: „Ich tu nichts andres, / seit Morgengrauen. Sie gibt keine Antwort. / Sieh selber zu.“²⁰⁵⁰⁰ Renault beginnt schließlich Belvidera zu schmeicheln, gibt sich als der Redner seiner Schwester aus und versucht, Belvidera durch seine Reden zu beschwichtigen.²⁰⁵⁰¹ Schließlich versucht Renault sogar sie zum Reden zu bewegen (SW IV. S. 87. Z. 30-31), indem er andeutet, dass Jaffier unter seinem Willen stehe; doch auch dies löst Belvidera nicht aus ihrer sprachlichen Starre. Das Motiv zeigt sich aber auch in Verbindung mit Belvideras Irrtum. So wähnt sie, dass ihr Mann gekommen sei, während es sich bei dem Gast in Renaults Haus um Bissolo handelt.²⁰⁵⁰² Während Pierre Bissolo ermordet, wähnt Belvidera dementsprechend, dass der Freund ihres Mannes Jaffier ermordet habe, und obwohl Pierre dies verneint, kann Belvidera ihm keinen Glauben schenken und steht, unfähig zu sprechen, vor ihm (SW IV. S. 91. Z. 33-34). Belvidera ist es schließlich, die in einem allzu vertraulichen Gespräch Pierre gegenüber bekennt, dass sie alles von der Revolution wisse, ihrem Mann aber gleichsam verschweige, dass sie zu ihm gesprochen habe (SW IV. S. 94. Z. 3-7). So wisse sie darum, dass sie „im Stillen“²⁰⁵⁰³ Soldaten werben, Jaffier als Schreiber und des weiteren für den „mündlichen Verkehr mit vielen Menschen“²⁰⁵⁰⁴ benötigen. Tatsächlich hat es, zumindest geht dies aus dem ersten Aufzug nicht hervor, ein derartig weitreichendes Gespräch zwischen Belvidera und Jaffier nicht gegeben. Belvidera klagt vielmehr die mangelhafte Kommunikation ihres Mannes an, die sie bedingt durch dessen Verbindung zur Revolution sieht („Die wenigen abgerissnen Worte, / die gräßlichen!“).²⁰⁵⁰⁵ Doch Pierre sucht ihr zu versichern, dass sich Jaffier in keinerlei Gefahr befinde („Doch alles das / sind Redensarten: so drück ich mich aus, / Euch zu beruh'gen. Ruhig sollt Ihr bleiben“).²⁰⁵⁰⁶

Letztendlich erscheint Jaffier in Renaults Haus, wirkt verwirrt und übermüdet auf Belvidera, und während er

20497In den Varianten zeigt sich eine ähnliche Passage zwischen Pierre und Jaffier, wie Jaffier sie zuvor mit seiner Frau erlebt hatte.

Hatte er dieser von dem Fürchterlichen oder auch von der Trennung gesprochen, verweist er Pierre nun auf seinen Tod, den er bereuen werde (SW IV. S. 232. Z. 14-24). Jaffier vermag Pierre aber auch nicht in den Notizen durch seine Reden zu überzeugen. Vielmehr verlangt es Pierre, typisch für seine Erfahrung mit Aquilina, nach „keuschem Schweigen“ (SW IV. S. 232. Z. 29), habe er doch bereits „allzu gut geredet“ (SW IV. S. 232. Z. 30). Jaffier übertreibt auch in diesem Zusammenhang, erkennt er gleichsam die Unzulänglichkeit der Sprache an (SW IV. S. 232. Z. 32-36). Jaffier versucht ihn hier neuerlich von sich zu überzeugen, indem er auf seine Bereitschaft verweist, sich zu töten, nachdem ihn die Reden der Verschwörer derartig getroffen hatten. Zusammen mit seiner Frau hatte Jaffier sterben wollen, weil er sich in seinem Narzissmus getroffen gefühlt hatte. Auch in dieser Vorstellung Jaffiers versagt ihm die Stimme („nur die Worte kamen / nicht aus der Kehle“, in: SW IV. S. 233. Z. 34-35). In dieser Situation jedoch nahm das „schweigende Gesicht der Nacht“ (SW IV. S. 233. Z. 38) die Züge Pierres an und Jaffier war vom Selbstmord abgehalten.

20498SW IV. S. 84. Z. 13-14.

20499SW IV. S. 85. Z. 28.

20500SW IV. S. 86. Z. 1-3.

20501SW IV. S. 86. Z. 18-3.

20502SW IV. S. 91. Z. 12-13, SW IV. S. 91. Z. 17-23.

20503SW IV. S. 94. Z. 13.

20504SW IV. S. 94. Z. 18.

20505SW IV. S. 94. Z. 33-34.

20506SW IV. S. 95. Z. 11-13.

In den hinterlassenen Fragmenten zeigt sich, innerhalb des Gespräches zwischen Belvidera und Pierre ein weiterer Bezug zum Motiv, verweist Belvidera auf den Beginn ihrer Liebe zu Jaffier, die in Verbindung mit dem Sterben der Mutter steht und der Distanz des Vaters zu Jaffier. Am vierten Abend, nach dem Tod der Mutter, hatte sich ihr im Innern ein Abgrund aufgerissen und „jagte Worte // empor und Flüche, so unsagbar grässlich / so schamlos, so voll Wahnsinn“ (SW IV. S. 200-201. Z. 47//1-2), die jedoch in ihrem Innern blieben, ihr die Kehle verschlossen, hatte sie sich doch Jaffier zugewandt. Erst als sie ihre Hände zum Himmel bewegt hatte, hatte ihr ihr Mund wieder „gehört“ (SW IV. S. 201. Z. 18).

Des weiteren, siehe: SW IV. S. 201. Z. 28-29.

Ein weiterer Aspekt zeigt sich in den Notizen durch Belvideras Erkenntnis, dass Jaffier sich durch die Revolution verändert habe: „Alles ist verwandelt / sein Blick, sein Wort, sein Schlaf, so fürchterlich / verwandelt“. In: SW IV. S. 198. Z. 36-38.

selbst die Gefahr, die er in dieser Nacht erlebt hat, leugnet, zeugen seine Augen davon („Deine Augen sagen ‘s“). ²⁰⁵⁰⁷ Jaffier berichtet ihr schließlich von seinen Geschäften in der Nacht, sein Aufeinandertreffen mit einem Mann im Lazarett, der starb, während sie sich unterhalten haben (SW IV. S. 97. Z. 4-11). Gleichsam zeigt sich Jaffier, innerhalb seines Erzählens als verwirrt, hat er doch die Kontinuität des Erzählens eingebüßt („Was wollte ich erzählen?“), ²⁰⁵⁰⁸ berichtet aber schließlich von den beiden Männern, die ihn beobachtet hatten und von seinem Geschäft, welches es gewesen war, Gewehre und Pulver zu besorgen. Obwohl auch er sich hier indiskret zeigt, redet er doch von dem Geschehen, während er die Gefahr in diesem Erzählen jedoch herunterspielt, äußert er gleichsam: „Doch tust du gut, / es über deine Lippen nicht zu lassen.“ ²⁰⁵⁰⁹ Hatte Jaffier der Blick seines Schwiegervaters in seinem Narzissmus angegriffen und hatte er auch auf den der beiden Verfolger verwiesen, sucht er nun durch Belvidera eine Bestätigung seines narzisstischen Wesens, sollen doch ihre Augen nicht „die stumme / Beredsamkeit von Marionetten haben“. ²⁰⁵¹⁰ Gegen den erfahrenen Angriff auf seinen Narzissmus, versucht Jaffier neuerlich, den Besitz der Frau zu setzen. So erinnert er sich, wie er sich die Frau aus dem Haus des Senators geraubt hatte, und wie ihre Stimme versagt hatte, als er sie berührt hatte, während sie ihn gleichsam den Herren ihres Leibes und ihrer Seele genannt hatte. ²⁰⁵¹¹ Nach dem nächtlichen Raub, hatte sie es verstanden, seinen Narzissmus zu bestätigen, was ihn seine Lage als Bettler vergessen machte, und was er nun ebenso finden will, wenn er sie nun an sich zieht. Doch Jaffier spürt die Distanz zwischen ihnen, fragt er doch: „Was will heraus aus deinem Mund?“ ²⁰⁵¹² Belvidera reagiert auf seine Frage, indem sie ihm schildert was Pierre zu ihr gesagt hatte, dass er sich ruhig halten soll. ²⁰⁵¹³ Dessen Äußerungen jedoch verwirren Jaffier („Er hat dir mehr / gesagt!“), ²⁰⁵¹⁴ da sie konträr zu denen stehen, was Jaffier in der Nacht erlebt hatte. Belvidera reagiert jedoch, hatte sie zuvor Mitleid für ihren Liebsten empfunden, schließlich „krampfhaft auflachend“ ²⁰⁵¹⁵ auf seine letzten Worte, mit denen er die quälende Einsamkeit in dieser Nacht geschildert hatte, unter der er zu leiden gehabt hatte. In dieser Situation ist es durchaus Jaffiers Eigenliebe, die sie gegen ihren Mann wütend macht und sie behaupten lässt, dass Renault sich ihr genähert habe, was Jaffier dazu bringt, das vermeintlich Geschehene nicht hören zu wollen, sondern Renault zu ermorden. ²⁰⁵¹⁶ Doch Jaffier verharrt in seinem narzisstischen Wahn, heißt sie, dass sie seinen Tod bedauern muss, wenn sie wirklich zu ihrem Vater gehen wird. Als Jaffier ihr dies jedoch sagt, entgegnet ihm Belvidera, der gegenüber er seinen Narzissmus gezeigt hatte, indem er sich zu den Verschwörern zugehörig fühlt, dass sie es jetzt sei, die, aufgrund ihrer Angst, nun nicht mehr schreien könne. Geschrien habe sie heute Nacht, als ihr Renault nachgestellt hatte. ²⁰⁵¹⁷ Doch durch sein Verhalten habe Jaffier, so Belvidera, „aus dem Mund die Zunge / gerissen, daß ich dich nicht bitten kann“. ²⁰⁵¹⁸ Jaffier will ihr zudem „den Mund mit der Hand verschließen“, ²⁰⁵¹⁹ will nicht mit der Wirklichkeit konfrontiert werden, da eine Beschmutzung Belvideras auch ihn vernichten würde. Nachdem ihm Belvidera aufgezeigt hat, dass der Staat die Verräter dem Gesetz nach zum Tode verurteilen wird, erweist sich Jaffier neuerlich als unfähig, die Konsequenzen seines Handelns zu reflektieren und fragt: „Wovon sprichst du?“ ²⁰⁵²⁰ Als Belvidera nun offenbart, dass das Gericht über sie kommen werde, revoltiert Jaffier neuerlich gegen die Wahrheit und bezichtigt sie der Lüge („Ich wills nicht hören!“). ²⁰⁵²¹ So, wie Jaffier an der Revolution festhält, hält Belvidera an ihrer Vision fest, dass ihr Mann sich vor dem Henker wiederfinden wird. Doch Jaffier

20507SW IV. S. 96. Z. 30.

20508SW IV. S. 97. Z. 13.

20509SW IV. S. 97. Z. 37-38.

20510SW IV. S. 99. Z. 34-35.

20511SW IV. S. 100. Z. 29-33.

20512SW IV. S. 101. Z. 4.

20513SW IV. S. 101. Z. 6-13.

20514SW IV. S. 101. Z. 14-15.

20515SW IV. S. 102. Z. 2.

20516SW IV. S. 103. Z. 27-28.

20517SW IV. S. 105. Z. 13-14.

20518SW IV. S. 105. Z. 18-19.

In den Notizen zeigt sich noch ein anderer Aspekt in diesem Gespräch, und zwar bringt Belvidera auch hier ihre Kinder ein, wobei sich ein narzisstischer Bezug Belvideras zeigt. Ihr war die „nackte Grässlichkeit des Menschenschreis“ (SW IV. S. 207. Z. 11) dergleichen verhasst, so dass sie nicht geschrien hatte, doch in Renaults Haus habe sie geschrien.

20519SW IV. S. 105. Z. 31.

20520SW IV. S. 106. Z. 27.

20521SW IV. S. 106. Z. 32.

verweigert sich neuerlich der Wirklichkeit, indem er sagt: „Ich will nichts hören!“²⁰⁵²² Belvidera jedoch hält dem entgegen: „Jesus Maria! Daß er mich nur hört!“²⁰⁵²³

So überzeugt Jaffier von der Revolution schien, erweist sich diese Überzeugung doch nur als Schein, geboren aus seinem Narzissmus, denn in Wirklichkeit glaubte er niemals an eine geglückte Revolution, wie er schließlich Belvidera gegenüber bekennt. Doch die Konfrontation durch Belvidera will Jaffier dennoch nicht zulassen, und ruft dazu auf: „Geh weg, ich will nicht, daß du zu mir sprichst“.²⁰⁵²⁴ So weicht Jaffier nicht nur Belvideras Bezug zu dem Übergriff durch Renault neuerlich aus (SW IV. S. 108. Z. 37), auch Belvideras Einwand, dass die Anderen von Renaults Verhalten wüssten, will Jaffier nicht hören („Das hat die Hölle / dich sagen lassen!“).²⁰⁵²⁵ Trotz des Versuches, die Wirklichkeit von sich fernzuhalten, fühlt sich Jaffier jedoch davon bedroht, denn er versucht sich durch ihre Andeutungen gleichsam in seine narzisstische Sphäre zu retten, was in diesem Fall bedeutet, dass er Pierre herbeisehnt. Demnach geht auch Jaffier mit offenen Augen auf sein schnelles Ende zu, denn es zeigt sich auch hier die Annahme, dass er die Revolution nicht überleben wird; doch geht es ihm darum, sich selbst im Tod noch rein zu halten, was für ihn letztendlich bedeutet, im Wissen um die demütige Liebe Belvideras zu sterben. Die Rettungsversuche der Frau tut Jaffier deswegen ab, glaubt er, dass sie ihn nur „plappern machen“²⁰⁵²⁶ will vor den Beamten des Staates und damit vor den eigentlichen Verbrechern, und dass seine Frau in Wirklichkeit die Senatoren vor ihm retten will. Doch Belvidera versucht, ihm neuerlich die Augen zu öffnen, ob er denn nicht sehe, dass sein Verhalten ihn in einen allzu frühen Tod führen wird:

„Gib mir Antwort!
Wer ist dem Tod verfallen, so und so,
und geht im Knäul zur Hölle, auf den Lippen
unflätige Worte, im verdrehten Aug
tierische Wut, in den geballten Fäusten
den Krampf des Meuchelmords? Gieb Antwort! Antwort!“²⁰⁵²⁷

Jaffier jedoch reagiert auf ihre Fragen ebenso mit Schweigen²⁰⁵²⁸ und verwehrt sich damit der Wirklichkeit. Das Motiv zeigt sich neuerlich zu Beginn des vierten Aufzugs, wenn der Haushofmeister die Lakaien unterrichtet, wie sie sich demütig gegenüber der Herrschaft zu verhalten haben: „Wenn / die Hochgebietenden im Gespräch sind, zurücktreten, nicht dazwischen/fahren mit der Schüssel. [...] Wenn eine Pause im Gespräch eintritt, hin!“²⁰⁵²⁹ Deutlich zeigt sich das Motiv auch innerhalb des Gespräches zwischen Priuli und Dolfin, das die Festsetzung des Schiavon behandelt. Dolfin berichtet dem Verwandten, dass der Schiavon in der Folter mit einer „häßlichen ver/mischten Sprache“²⁰⁵³⁰ zu ihnen gesprochen hatte, als er sich immer noch glaubend zeigte, dass die Revolution gelingen wird: „>>Wir werden euch ein Kreuz zeigen, wir euch, und / eine Kerze dazu anzünden.<< Das war deutlich genug, die Miene noch / deutlicher als die Worte. Auf das wird er gefoltert, hält den ersten Grad / aus, den zweiten, den dritten, preßt das Maul zusammen, daß man es mit / einem Stemmeisen aufbrechen muß, und sagt kein Wort.“²⁰⁵³¹ Priuli prangert des weiteren, im Gespräch mit seinem Freund Dolfin, auch dessen Sinnlichkeit an, beziehungsweise dass er der Sinnlichkeit der Aquilina erlegen ist, die ihn für einen Soldaten verlassen hatte.²⁰⁵³² Doch Dolfin sieht in der sinnlichen Verbindung zu dieser Frau keine Erniedrigung für seine Person; gerade dadurch, dass er die Liebe zu ihr thematisiert habe, habe er ausgeschlossen, dass Aquilina unter seinem Niveau stehe und seine Würde angreife.

„Ihr nehmt das Wort
mir von der Zunge. Da ist etwas Großes

20522SW IV. S. 107. Z. 15.

20523SW IV. S. 107. Z. 28.

20524SW IV. S. 108. Z. 18.

20525SW IV. S. 109. Z. 27-28.

20526SW IV. S. 110. Z. 19.

20527SW IV. S. 110. Z. 32-37.

20528SW IV. S. 110. Z. 38.

20529SW IV. S. 112. Z. 19-23.

20530SW IV. S. 114. Z. 18-19.

20531SW IV. S. 114. Z. 19-23.

20532SW IV. S. 118. Z. 14-18.

im Spiel, wofür die Worte Euch und mich
im Stiche lassen. Wie sie geht und steht!
Der wilde Hochmut, wenn sie zürnt!“²⁰⁵³³

Auch hier zeigt sich der Aspekt des Ungenügens der Sprache, die angesichts seines Verlangens für diese Frau nicht ausreichend ist, um die Faszination, die diese auf ihn hat, zu erfassen. Priuli jedoch erkennt die Unterschiedlichkeit im Wesen zwischen ihm und seinem Vetter, und deutet ein Missverstehen zwischen ihnen an („Ich glaube, wir verstehen uns so schlecht, / Dolfin, so äußerst schlecht“).²⁰⁵³⁴ Dolfin jedoch verharrt in seinem Verlangen für Aquilina, und erhofft sich zudem Hilfe von seinem Freund und Vetter Priuli, der ihm beistehen möge, Aquilinas Wunsch doch noch in die Tat umzusetzen. Während Priuli mit Schweigen reagiert, führt Dolfin ihre vermeintliche Verbindung aus, habe doch gerade „diese Stunde / [sie] einander so genähert“;²⁰⁵³⁵ Priuli möge nur mit ihm kommen und Aquilina einmal gegenüberstehen, dann würde er dessen Faszination für diese Frau sicherlich begreifen. Nicht um Geschmeide ging es Aquilina doch, sondern um die Ehre; so erhofft er sich von seinem Freund Priuli neuerlich Hilfe. Hätte er ihn sogleich darum gebeten, dass er für ihn ein gutes Wort beim Prokurator eingelegt hätte, dann wäre ihm das Fürchterliche erspart gewesen; so hofft er neuerlich: „wenn Ihr das Wort mir führt, der Würdige, Ihr, / der Cato unter uns, o dann ist alles / getan. - Allein Ihr gebt mir keine Antwort? / Ihr würdigt mich des Blickes nicht? Ihr starrt / so seltsam in die Luft? Ich bitt' Euch, redet!“²⁰⁵³⁶

Schließlich kommt es in diesem Aufzug auch zu einem Aufeinandertreffen zwischen Belvidera und ihrem Vater. Während Belvidera sich in einer demütigen Rede an ihren Vater richtet, in Ansätzen aber sowohl ihr Selbstverständnis als auch ihren Narzissmus zeigt, schweigt ihr Vater.²⁰⁵³⁷ Belvidera lässt sich aber von der Distanz des Vaters ihr gegenüber nicht hindern, weiter von der Gefahr zu berichten, in der ihr Mann sich befindet, weil er Teil der Verschwörung gegen den Staat geworden ist. Gleichsam spielt Belvidera die Verschwörung herab, habe sich doch ihr Mann von den Verschwörern losgesagt („Vater, die fürchterlichen Worte, Vater! / sie schlagen ja in mich wie Äxte, Vater!“).²⁰⁵³⁸ Wie sich Belvidera als zu redselig gegenüber ihrem Vater erweist, preist sie auch die Redseligkeit ihres Mannes bei der Aufdeckung der Verschwörung: „Und jetzt steht er vor den Inquisitoren, / jetzt sagt er alles, was er weiß. Jetzt, Vater, / jetzt rettet er Venedig!“²⁰⁵³⁹ Fatalerweise erkennt Belvidera weder Jaffiers Reden vor den Inquisitoren noch ihre eigene grenzenlose Offenbarung vor dem Vater, vor dem sie wähnt, dass er nun den Schwiegersohn, nun da er die Verschwörung verhindert habe durch seine Rede, als Teil seiner Familie anerkennen werde. Während sich Belvidera verblendet zeigt ob der Konsequenzen von Jaffiers Handeln, wird sie durch ihren Vater mit der Wirklichkeit konfrontiert. Priuli rät Belvidera, zusammen mit ihrem Mann Venedig zu verlassen und ihn gut zu bewahren. Doch wird er immer die Schande mit sich tragen, dass er sich gegen seinen Staat gewendet hat. So ruft er die Tochter dazu auf, Vorsicht zu wahren vor den Menschen, denn sie werden sich gegen ihn wenden bis zu demjenigen, der ihn ermorden wird. Hofmannsthal lässt Priuli in diesem Zusammenhang auf *The Scarlet Letter* von Nathaniel Hawthorne anspielen, wenn Jaffier auf die Menschen wirke wie Hester aus dem Roman: „so als trüge er / das Wort >>Verräter<<, alle sieben Lettern / aus Scharlach ausgeschnitten, auf der Brust“.²⁰⁵⁴⁰ Belvidera kann jedoch, aufgrund ihrer Verblendung, die Ausführungen des Vaters neuerlich nicht begreifen („Ich kann dich nicht versteh'n!“).²⁰⁵⁴¹

Das Motiv zeigt sich des weiteren auch im fünften Aufzug, in Verbindung mit dem Gespräch zwischen Aquilina und Pierre. Trotz ihrer offenen Rede an Pierre, in der sie ihm neuerlich ihre Liebe schildert, bringt sie die Ahnung des Todes auch zum Schweigen.²⁰⁵⁴² Auch Pierre zeigt sich von ihren Worten getroffen, schildert sie ihm doch, dass sie den Senator weggeschickt habe, damit sie die letzten Stunden von Pierres Leben an seiner Seite verbringen kann; eine Eröffnung, die wiederum Pierre zum Schweigen bringt (SW IV.

20533SW IV. S. 118. Z. 23-27.

20534SW IV. S. 118. Z. 31-32.

20535SW IV. S. 118. Z. 34-35.

20536SW IV. S. 119. Z. 17-21.

20537SW IV. S. 120. Z. 33-42//1-13.

20538SW IV. S. 121. Z. 32-33.

20539SW IV. S. 122. Z. 6-8.

20540SW IV. S. 14. Z. 19-21.

20541SW IV. S. 14. Z. 19-21.

20542SW IV. S. 128. Z. 15-16.

S. 128. Z. 21). Letztendlich muss Pierre erfahren, dass Jaffier sie an die Soldaten verraten hat; wie der Schiavon, selbst unter der Folter noch verschwiegen war, erweist sich Jaffier als eben jener Schwätzer, als der er von den Verschwörern angesehen worden ist. Dies legt ihm auch Pierre dar: „Merk': der Schiavon, ein armer Hund, den nichts, / beinahe nichts an unsre Sache band, / biß auf der Folter sich die Zunge ab / und schwieg. Das war ein Mann. Und was bist du?“²⁰⁵⁴³ Des weiteren stuft Pierre auch Jaffiers Erzählung, dass seine Frau von den Freunden belästigt worden ist, als Schwätzerei ab, wie sie von Huren begangen wird.²⁰⁵⁴⁴ Das Motiv zeigt sich im fünften Aufzug auch durch Aquilinas Versprechen dem Offizier gegenüber. Die Frau zeigt sich hier bereit, sich für immer an diesen auszuliefern, und wirkt untertänig, würdelos, sklavisch, nur um Pierre zu retten.²⁰⁵⁴⁵ Doch hatte Pierre an Jaffier sein übermäßiges Reden als schurkisch und unmännlich aufgefasst, so will auch er, im Ahnen des nahen Todes, noch vor den Senat treten, um zu reden „wie es mich gelüsten mag“.²⁰⁵⁴⁶

„Mit Auskunft, mit Rechtfertigung und Gewinsel
geb' ich mich dann nicht ab: doch ein paar Wörter //
in ihre hochgebietenden Gesichter
zu streichen, wird mich freuen.“²⁰⁵⁴⁷

Was Pierre damit erreichen will, ist eine letzte narzisstische Realisierung. Durch seine Rede vor dem Senat will er die über ihm Stehenden vor Angst erzittern lassen. Gleichzeitig heißt er jedoch eben kein „Zungenfechter“²⁰⁵⁴⁸ zu sein:

„doch die Worte
werd' ich schon finden, euch die Lust zu sagen,
wie ich auf eurem Turme droben stand,
umflattert von den Raben meines Schicksals,
und euer üppiges Venedig da
halbnackt und wehrlos unter meinem Blick“²⁰⁵⁴⁹

Doch der Offizier sagt ihm, dass man ihn nicht reden lassen wird (SW IV. S. 138. Z. 28-29), was Pierre, in seinem narzisstischen Wahn, überhaupt nicht realisiert. Vielmehr steigert er sich in seine Vorstellung herein, vor den Senat zu treten („Ich werd' es sagen, das und mehr! Ich werde, / verlaßt Euch drauf!“).²⁰⁵⁵⁰ Pierre plant in seiner Rede den Senat zu verhöhnen, dass sie sich zu der Rettung des alten, schändlichen Venedigs, des hurenhaften Staates beglückwünschen können.²⁰⁵⁵¹ Ihr momentaner Ruhm des Überlebens dauere nur kurz, so Pierre. Vielmehr wolle er vor dem Senat davon sprechen, dass eines Tages ein Mann

20543SW IV. S. 133. Z. 24-27.

Auch in dieser Passage wirkt Hofmannsthals Drama unlogisch, denn ebenso wie Jaffier Belvidera niemals von der Verschwörung gesprochen hatte, so dass sie das weitreichende Wissen darum niemals mit Pierre teilen konnte, kann Pierre in dieser Szene auch nicht wissen, dass der Schiavon geschwiegen hat. In den Notizen zeigt sich das Schweigen des Schiavon, in Verbindung mit der Grausamkeit, der er durch den Staat ausgesetzt war, noch deutlicher: „sie gossen glühendes Blei in seine Ohren / sie rissen ihm die Nägel von den Fingern / er kannte unser keinen, keiner war / sein Freund und er biss sich die Zunge ab“. In: SW IV. S. 217. Z. 24-27.

20544In den Varianten tut Pierre Jaffiers Geschwätz sogar als das „von einer Hur“ (SW IV. S. 217. Z. 19) ab.

20545SW IV. S. 136. Z. 27-29.

In den Varianten zeigt sich eine neuerliche Begegnung zwischen Dolfin und Aquilina nach dem Tod Pierres, indem sie ihn verwünscht, da er Teil der fürchterlichen Schichten Venedigs ist.

„Dir kann man, großer Henker,
nicht an mit Worten! du verstehst sie nicht!
du lässt von deinem harten Kinn
abprallen was man schreit! Du weißt zu gut
das<s> jedes Wort aus einem Menschenmund
solch eine gleißend alles-sagende
verfluchte Lüge ist! Du hast soeben
erst falsch geschworen vor dem Crucifix!
bist gegen Worte du gefeit!“ In: SW IV. S. 224. Z. 20-28.

20546SW IV. S. 137. Z. 40.

20547SW IV. S. 137-138. Z. 36-41//1-2.

20548SW IV. S. 138. Z. 10.

20549SW IV. S. 138. Z. 10-15.

20550SW IV. S. 138. Z. 31-32.

20551SW IV. S. 139. Z. 5-9.

kommen werde und das jetzige Venedig gewaltsam überwinden werde. Ein prophetisches Versprechen will er vor dem Senat abliefern, wie es Elektra vor Chrysothemis dargelegt hatte, als sie ihr von der Vollendung der Rache spricht, welches nicht nur Venedig erneuern wird, sondern gleichsam auch Pierre selbst als „Soldat [...] und ein Mann“²⁰⁵⁵² zeigen wird. Doch ebenso neuerlich verweist ihn der Offizier darauf, dass er keine Rede vor dem Senat führen wird,²⁰⁵⁵³ und nennt ihm als Grund dafür, dass sie den Befehl haben, ihn in dem Kanal zu ertränken. Doch weil sich der Offizier dem früheren, männlichen Wesen Pierres erinnert, will er ihm die Schande eines solchen Todes ersparen. Er verlangt von Pierre allerdings sein „Wort“,²⁰⁵⁵⁴ sein „Soldatenwort“,²⁰⁵⁵⁵ dass er die Pistole, die er ihm zum Selbstmord geben wird, nicht für seine Flucht nutzen werde. Tatsächlich gibt Pierres dieses Versprechen („Ich geb´ mein Wort“),²⁰⁵⁵⁶ doch erbittet er von ihm auch den Gefallen, noch einmal mit Jaffier sprechen zu dürfen, will er doch nicht „mit dem Wort des Fluchs“²⁰⁵⁵⁷ sich dauerhaft von seinem ehemaligen Freund trennen. Doch Pierre muss erfahren, dass man Jaffier bereits ermordet hat, woraufhin er den Tod des Freundes bedauert, hatte er doch alleine sterben müssen, keinen Menschen an seiner Seite, der hören konnte „was er schrie“;²⁰⁵⁵⁸ unerfüllt eben alles „was sein Hirn noch träumen, / sein hübscher Mund noch Munt'res reden wollte -“²⁰⁵⁵⁹

Das Raffinement mit Worten, sein narzisstischen Wesen zu bemänteln, ist Heintl aus *Dominic Heintls letzte Nacht* (1904-1906) nicht gegeben. Im Gespräch mit dem Arzt, legt er dagegen offen seine Vorstellung vom Leben dar: „Er demaskiert dabei mehr als sonst, dass er alles zu erlangen gewohnt sei und wenn er eine Sache ungekostet lassen, so nur um seine Macht in der Willkür des Stehenlassens zu fühlen.“²⁰⁵⁶⁰ Seine Grausamkeit zeigt sich auch in seinem Gespräch mit seinem Bruder, führt er diesem vor, ihm leicht seine Geliebte nehmen zu können.²⁰⁵⁶¹ Auch zeigt er in einem Gespräch mit dem Bruder seine Gleichgültigkeit, mehr noch seine Missachtung der Familie gegenüber.²⁰⁵⁶² Nicht Heintl, sondern Mammon erweist sich als der Drahtzieher für Heintls Handlungen, und erklärt ihm mitunter wie er dem Schuldner begegnen soll.²⁰⁵⁶³ Des weiteren zeigt sich das Motiv auch durch das Empfinden des Arztes für seinen Berufsstand²⁰⁵⁶⁴ oder durch Hermine, die mit der toten Anna kommuniziert,²⁰⁵⁶⁵ wodurch sie auch meint, mit dem Vater zu reden.²⁰⁵⁶⁶ Die Notizen Hofmannsthals zeigen dabei, dass die noch lebende Anna gleichsam die spätere Persönlichkeitsspaltung in Hermine, durch ihre Reden, vorbereitet hat.²⁰⁵⁶⁷ Hermines Persönlichkeitsspaltung zeugt aber auch von einer Sehnsucht nach Nähe, einem familiären Miteinander, was sie bei ihren Eltern nicht finden kann; auf Grund des Todes der Schwester bleibt ihr für sich jedoch nur übrig, sich ein Gegenüber aus sich selbst zu schaffen, befindet sie sich doch eigentlich in einer „monologische[n] Einsamkeit“.²⁰⁵⁶⁸ Konträr dazu zeigt sich, wie aus den Notizen ersichtlich ist, dass auch Gespräche zwischen Hermine und ihrer Mutter geplant waren,²⁰⁵⁶⁹ die allerdings nur das Missverstehen und

20552SW IV. S. 139. Z. 21.

20553SW IV. S. 139. Z. 24.

20554SW IV. S. 142. Z. 1.

20555SW IV. S. 142. Z. 6.

20556SW IV. S. 142. Z. 9.

20557SW IV. S. 142. Z. 18.

20558SW IV. S. 143. Z. 5.

20559SW IV. S. 143. Z. 7-8.

Siehe (Notizen): SW IV. S. 182. Z. 21-22, SW IV. S. 184. Z. 22-25, SW IV. S. 184. Z. 34, SW IV. S. 190. Z. 25-26, SW IV. S. 194. Z. 2-3, SW IV. S. 195. Z.18-21, SW IV. S. 197. Z. 16, SW IV. S. 208. Z. 30-37, SW IV. S. 213. Z. 34-35, SW IV. S. 228. Z. 13.

20560SW XVIII. S. 302. Z. 24-26.

20561SW XVIII. S. 302. Z. 28-35.

20562SW XVIII. S. 309. Z. 32-34.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 314. Z. 31.

20563SW XVIII. S. 304. Z. 9-10.

20564SW XVIII. S. 307. Z. 30-34.

20565SW XVIII. S. 308. Z. 37-39.

20566SW XVIII. S. 311. Z. 24.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 311. Z. 35-38.

20567SW XVIII. S. 309. Z. 20-24.

20568SW XVIII. S. 322. Z. 10.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 321. Z. 33.

20569SW XVIII. S. 315. Z. 26-28, SW XVIII. S. 316. Z. 1-2.

die Distanz zwischen diesen beiden verdeutlichen.²⁰⁵⁷⁰

Auch in *Ödipus und die Sphinx* (1905)²⁰⁵⁷¹ bindet Hofmannsthal vermehrt das Sprachproblem ein. Der erste Bezug erfolgt durch Phönix, der die Konsequenz des gesprochenen Wortes aufzeigt. Ödipus' Leichtfertigkeit, wenn er vor den König und die Königin von Korinth treten würde, hätte den Verlust seines Lebens zur Folge.²⁰⁵⁷² Dabei zeigt sich an Ödipus eine Veränderung der Sprache durch seine Stellung zur Religion, bedingt durch seine Befragung des Orakels („da wurde hart / dein Mund und deine Rede flackerte“).²⁰⁵⁷³ Ödipus' Wesen, seine Passivität und Feigheit, zeigt sich aber bereits dadurch, dass er nicht selbst zu den Dienern spricht, sondern einen Boten schickt, der den Dienern seine Worte übermitteln soll.²⁰⁵⁷⁴ Auch zeigt Ödipus im Gespräch mit Phönix deutlich seinen Unwillen auf, die Motive für sein Handeln darzulegen. Phönix lässt diesen Mangel an Sprache annehmen, er sehe in ihm nichts weiter als ein „Tier“,²⁰⁵⁷⁵ weshalb er lieber wünscht, von Ödipus' Hand getötet zu werden, als den Tod in Korinth zu finden. Auf den Anblick des „schöne[n] Schimmel[s]“²⁰⁵⁷⁶ jedoch reagiert Ödipus mit einem veränderten Tonfall, fühlt er sich doch, auch gegen sein Reden, angezogen von dessen Schönheit. Im Gespräch mit Phönix zeigt sich zudem die Schwierigkeit des Ödipus, das Geschehene zu vermitteln („Versteht' mich doch. / Versteh' doch, was mein Mund sich krümmt zu sagen“).²⁰⁵⁷⁷

Dass das Wort auch weitreichende Folgen haben kann, zeigt sich an Ödipus' Episode mit seinem Freund Lykos, dessen Rede seine Herkunft hinterfragt hatte, was bei Ödipus beinahe dazu geführt hatte, diesen totzuschlagen. Ödipus aber spielt die Worte des Freundes im Nachhinein herunter, und spricht diese mehr dem Alkohol als dessen Charakter zu („im Wein verbarg es sich, da glitt es in den Knaben / und kräuselte ihm widerlich die Lippen“).²⁰⁵⁷⁸ Dabei hatten die Worte des Freundes Ödipus nicht nur zum unüberlegten Handeln, sondern zur Mordbereitschaft verleitet, weil sich der Freund an seinem Narzissmus vergriffen hatte. Ödipus selbst distanziert sich rückblickend von seinem Handeln, und bekundet sein Nicht-Verstehen in Bezug auf den Freund („Warum nahm es den Weg durch seinen Mund!“).²⁰⁵⁷⁹ Hofmannsthal verstärkt Ödipus' Distanz zu dieser Gewalttat gegen Lykos, wie sich später auch gegenüber dem Mord am Herold und an seinem leiblichen Vater zeigen wird; die wirkliche Tat wird von ihm ausgeblendet, sodass Phönix ihm von der Gewalttat gegen Lykos berichten muss.²⁰⁵⁸⁰ Dass Sprache seine Gewalt fördert, ihm aber keine Sicherheit spenden kann, zeigt sich in Verbindung mit der Familie. Nach der Gewalttat an Lykos, versucht Ödipus vergeblich durch das Gespräch mit den Eltern neuerlich Sicherheit über seine Herkunft und damit sein Leben zu gewinnen („Und dann sprachen sie / zugleich, die beiden, auf mich ein und tauschten / blitzschnelle angst- und liebevolle Blicke“).²⁰⁵⁸¹

Auch in Bezug auf das Orakel zeigt sich das Verhängnisvolle der Sprache (SW VIII. S. 25. Z. 2-8). Zudem schildert Ödipus dem Diener, wie der Gott durch die Priesterin zu ihm gesprochen hatte („die Zunge bäumte sich im Mund / und lallte, doch es redete der Gott!“).²⁰⁵⁸² Es ist nicht nur der Inhalt, der von Ödipus

20570 Dies zeigt sich auch in Bezug auf den I. Akt: „Mutter beklagt sich, dass Hermine nicht reinlich ist. Dass sie unnöthiges altes Zeug (Annas Kleider) und ähnlichen Kram aufhebt – Dass sie schreibt und das Geschriebene wieder verbrennt. (Hermine's Schreiben. Sie schreibt gewisse Wort immer wieder.)“ In: SW XVIII. S. 316. Z. 7-10.

20571 Richard Alewyn sieht in seinen Untersuchungen zu Hofmannsthal eine Veränderung in der Sprache bei Hofmannsthal. Sieht er die Sprache Hofmannsthal's bis zu diesem Werk dominiert vom lyrischen Ton, verweist er nun auf den Verzicht von der „Magie des Worts“. In: Alewyn, S. 85.

So heißt es bei Alewyn weiter in Bezug auf die thematisierte Veränderung: „Diese Sprache, die schlichter und spröder ist, sinnlich reicher und seelisch ärmer, enthält die Sicherung gegen Mißbrauch und Verfälschung.“ In: Alewyn, S. 86.

20572 SW VIII. S. 12-13. Z. 30//2.

20573 SW VIII. S. 13. Z. 6-7.

20574 Über die Rede dieses Boten sagt Phönix: „Allein aus seinem Mund / kam eine Rede, die für unser Herz / zu schwer war und zu dunkel.“ In: SW VIII. S. 13. Z. 18-20.

20575 SW VIII. S. 15. Z. 9.

20576 SW VIII. S. 17. Z. 31.

20577 SW VIII. S. 19. Z. 2-3.

20578 SW VIII. S. 19. Z. 31-32.

20579 SW VIII. S. 19. Z. 29.

20580 Neuerlich distanziert sich Ödipus von der Tat, wenn er sagt: „Das Wort erschlug ihn schon? / Das bloße Wort?“ In: SW VIII. S. 20. Z. 32-33.

20581 SW VIII. S. 21. Z. 22-24.

20582 SW VIII. S. 26. Z. 8-9.

wahrgenommen wird, sondern auch die Art des Sprechens, sprach die Priesterin doch aus „verzerrte[m] Mund“²⁰⁵⁸³ zu ihm. Im Gegensatz zu Ödipus erkennt Phönix aus den Schilderungen, dass er überhaupt nicht die Frage gestellt hatte, ob der König von Korinth sein Vater sei; Ödipus aber geht nicht auf diesen Einwand ein, wodurch sich die Unfähigkeit seinerseits, Zusammenhänge zu begreifen, erkennen lässt.²⁰⁵⁸⁴ Im Gegensatz zu Phönix hat Ödipus auch die scheinbar klare Äußerung der Priesterin nicht hinterfragt („Zweideutig war das Wort!“).²⁰⁵⁸⁵ Phönix verweist im Zuge dessen darauf, dass dieser die Worte der Priesterin in sich gesogen hatte, er die Worte nicht von sich abgewandt hatte und sie jetzt Teil seines Selbst sind, unwissend, dass sie von Anfang an Teil seines Wesens sind („Das gräßliche Wort, du schlangst es hinab? / deine Seele warf es nicht aus? / [...] es sitzt in dir?“).²⁰⁵⁸⁶ Auch Ödipus selbst sieht die Gefahr von außen auf ihn zukommen, begreift nicht, dass sich sein Handeln aus ihm selbst entzündet.²⁰⁵⁸⁷ Für Phönix ist es das Wort des Gottes, das Ödipus verwirrt hat („Was redest du da! / [...] Deine Seele weiß nichts von dem, was aus deinem Munde geht“).²⁰⁵⁸⁸

Auch in Bezug auf die Liebe zeigt sich die Einbindung des Sprachproblems. Wenn Ödipus vor Phönix die Idealvorstellung einer von ihm beehrten Frau beschreiben will, so geschieht dies nur bruchstückhaft, weiß Ödipus dies kaum mit Worten zu fassen („Wie soll ich dir das mit Worten sagen?“).²⁰⁵⁸⁹ So verbindet Ödipus auch mit der Einsamkeit, die er – wie er Phönix darlegt – für das Wohl der Eltern wählt, die Stille und den Sprachverlust („ein Gefährte den stummen Tieren –“).²⁰⁵⁹⁰ Für Ödipus aber, dies zeigt sich an seinen Ausführungen bezüglich der Einsamkeit, liegt hinter diesem Zug zur Einsamkeit sein Narzissmus.²⁰⁵⁹¹ Ödipus stellt sich vielmehr als Mensch dar, der das Wohl seiner Eltern über die eigene Person stellt, doch zeigt sich durch die Pferde sein Narzissmus; die Sprache der demütigen Ehrerbietung und Opferbereitschaft, die in ihren Blicken liegt, verstört ihn eben nicht, wie die Sprache der Menschen. Deutlich nämlich zeigt sich die wirkliche Verbindung des Königssohns zu seinen Eltern durch die Aufforderung des Dieners an seinen Herrn: „Das letzte Wort für den Herrn und die Herrin, wenn sie mich fragen / um ihr Kind!“²⁰⁵⁹² Ödipus nämlich verweigert nicht nur die letzte „Botschaft“²⁰⁵⁹³ an die Eltern, sondern redet nur von seinem opferungsbereiten Wesen, von seinem zukünftigen Leben in Einsamkeit. Phönix jedoch verweigert dem Ödipus die Überbringung dieser Worte, was diesen wiederum das Sprachverständnis des Dieners anzweifeln lässt („Bist du, die Worte zu setzen, so blöde?“).²⁰⁵⁹⁴ Ödipus zeigt immer mehr, dass er der Worte müde geworden ist, denn die Diener, allen voran Phönix, sind ihm zur Last geworden.²⁰⁵⁹⁵ Tatsächlich erfolgt ein Augenblick für Ödipus, indem er nur sich und seine Stimme hören muss; der Moment bricht aber sogleich durch den Herold auf, der Ödipus zur Seite gehen heißt. Die Worte des Herolds treffen den in seinem Narzissmus empfindsamen Ödipus.²⁰⁵⁹⁶ Doch mit dem Mord an dem Herold kehrt Ödipus wieder zur Stille zurück („Still ist jetzt alles. Bist du tot?“).²⁰⁵⁹⁷ Durch Ödipus' Aufeinandertreffen mit dem wehklagenden Volk Thebens zeigt sich neuerlich sein sprachliches Defizit, begreift er doch weder deren Hilferufe („Volk, rede nicht verwirrt; in welcher Not / schreist du zum Himmel?“)²⁰⁵⁹⁸ noch die Bedrohung durch die Sphinx („Was soll das Wort?“).²⁰⁵⁹⁹

20583SW VIII. S. 26. Z. 21.

20584SW VIII. S. 27. Z. 9-14.

20585SW VIII. S. 27. Z. 16.

Warum Ödipus das Wort der Priesterin nicht hinterfragt hat, liegt daran, dass er die Prophezeiung aus seiner eigenen Tiefe gesogen hat. Der Narzissmus wird nicht nur hier deutlich, sondern des weiteren dadurch, dass Hofmannsthal Ödipus sagen lässt: „Nicht zweimal redet / der Gott. Den er sich wählt, von dem wird er / begriffen.“ In: SW VIII. S. 27. Z. 18-20.

20586SW VIII. S. 27. Z. 28-30.

20587SW VIII. S. 27. Z. 32-33.

20588SW VIII. S. 29. Z. 8-10.

20589SW VIII. S. 29. Z. 25.

20590SW VIII. S. 33. Z. 16.

20591SW VIII. S. 33 Z. 22-35.

20592SW VIII. S. 34. Z. 11-12.

20593SW VIII. S. 34. Z. 14.

20594SW VIII. S. 35. Z. 36.

20595SW VIII. S. 36. Z. 9.

20596„Häßlicher Ton! Zorneschrei!“ In: SW VIII. S. 37. Z. 31.

20597SW VIII. S. 38. Z. 30.

20598SW VIII. S. 94. Z. 27-28.

20599SW VIII. S. 94. Z. 32.

Hofmannsthal zeigt auch durch das Sprachproblem die Prägung durch die Familie bzw. die Gene auf, denn auch bei Kreon zeigt sich ein Unvermögen in Bezug auf die Sprache, das Ödipus und Kreon, neben ihrem Narzissmus, ihrem Schicksalsproblem und ihrer Traumthematik, verbindet. So zeigt sich auch Kreon unwillig zur Sprache; zwar verlangt er von dem Magier, dass er ihn an der Seele heilen und ihm den Feind zeigen soll, doch will er dabei eigentlich die Sprache ausblenden: „Muß ich dem Magier / viel reden? Mach´ mir meine Seele stark, / Anagyrotidas, dann fordre, was du willst.“²⁰⁶⁰⁰ Ebenso wie bei Ödipus, zeigt sich auch an Kreon die Problematik der Sprache, wenn Kreon Selbstgespräche führt; Kreon geht hier auf seine ihn belastenden Träume ein, in denen er sich alt und immer noch ohne Königswürde sieht.

Der Zug zur Sprache wird von Hofmannsthal auch in dem Gespräch mit dem Knaben eingebunden. Zwar spricht der Knabe Kreons Narzissmus an, doch können die Worte des Knaben Kreons Seele dennoch nicht heilen („Könnt´ ich seine Worte / für einen Morgentrunk in meine Seel´ / mir trinken“).²⁰⁶⁰¹ Die Unsicherheit in Bezug auf die Sprache zeigt sich auch durch die Sendboten, die Kreon mitteilen, dass er von der Bevölkerung als König ausgerufen wird.²⁰⁶⁰² Kreons Reaktion darauf, zielt jedoch auf die Wirkung des Wortes ab („Und wie wirkt das Wort?“),²⁰⁶⁰³ wobei die Unsicherheit in Bezug auf die Sprache damit neuerlich die Unsicherheit in Bezug auf sich selbst andeutet. Der Knabe wiederum hebt auch die Nichtigkeit der Worte hervor; sie drücken für ihn nicht die Nähe und Hingabe aus, die er für Kreon fühlt, weshalb er sich mit einem Messer, als Zeichen seiner Verehrung für Kreon, bereits in der Vergangenheit verwundete. Nicht nur das Wort an sich schien ihm nicht genug, sondern auch das Gebet („mir aber schien mein Beten zu gering“),²⁰⁶⁰⁴ besteht es doch nur aus „Gedanken“,²⁰⁶⁰⁵ und bergen diese für ihn die „Nichtigkeit der Worte“,²⁰⁶⁰⁶ weshalb er sich mit einem Messer verletzte. Im dritten Aufzug erkennt Kreon durch den Todesschrei, dass nicht Ödipus gestorben sein kann („So schreit kein Sterblicher! / Vernichtung! das war nicht des Fremden Schrei!“).²⁰⁶⁰⁷ Doch was Kreon nicht erwartet, ist, dass Ödipus nach seiner Begegnung mit der Sphinx sterben will, und er so gewahr wird, wie er sich an die Götter wendet, die ihm den Tod durch die Stille versagen („Ganz still, ihr Gräßlichen, wenn Ödipus / um seinen Tod zu euch die Hände hebt?“).²⁰⁶⁰⁸ Auch im Gespräch zwischen Jokaste und Antiope zeigt sich das Sprachproblem, und zwar durch Jokaste und ihren Mann. Unter der Bedrohung des Todes durch die Sphinx, hatte das Ehepaar die Kommunikation vermieden, sowohl durch Blicke als auch durch die Sprache („Unsre Blicke mieden sich / und unsre Lippen blieben zu – allein“).²⁰⁶⁰⁹ Ebenso wenn Jokaste Antiope von der Prophezeiung spricht, die ihr Bruder Kreon ihr mitgeteilt hatte, zeigt sich das Sprachproblem der Königin, hatten die Götter doch das „Gräßliche[...] in seinen Mund“²⁰⁶¹⁰ gelegt. Anstatt das Kind zu opfern, hätte Jokaste lieber sich und den König dem Tod preisgegeben, denn sich selbst zu opfern, wäre für sie Erhöhung der eigenen Person gewesen, eine Tat, die dem Göttlichen gleichkommt („wir wären ganz / allein gewesen auf der stummen Welt –“).²⁰⁶¹¹ Hofmannsthal beleuchtet aber, in dem Gespräch zwischen Antiope und Jokaste, auch das Positive der Sprache. Nach dem Geständnis, dass sie ein Kind geboren hat, schmäh Antiope ihre Schwiegertochter nicht mehr als unfruchtbar („Vergib dem Mund, der dich unfruchtbar nannte, / er hat gefrevelt“).²⁰⁶¹² So wird Antiopes ästhetizistisches Wesen auch anhand des Sprach-Motivs verdeutlicht, denn vor dem sie drängenden Volk, das Kreon zum König ausrufen will, verwirft sie die Worte der Priester aufgrund ihres eigenen Narzissmus.²⁰⁶¹³ Auch ist für das Volk die Anspielung auf Niobe und Tantalos, wähnt Antiope doch

20600SW VIII. S. 47. Z. 3-5.

20601SW VIII. S. 55. Z. 6-8.

20602„Ein ungeheu´res Glück. / Die Worte sind zu arm, du großer Fürst“. In: SW VIII. S. 55. Z. 21-22.

20603SW VIII. S. 56. Z. 20.

20604SW VIII. S. 59. Z. 30.

20605SW VIII. S. 59. Z. 31.

20606SW VIII. S. 59. Z. 33.

20607SW VIII. S. 105. Z. 32-33.

20608SW VIII. S. 106. Z. 37-38.

20609SW VIII. S. 68. Z. 11-12.

20610SW VIII. S. 73. Z. 31.

20611SW VIII. S. 75. Z. 21-22.

In dem Separatdruck der ersten Fassung des ersten Aktes zeigt sich das Motiv durch Jokastes Reaktion auf die Klageweiber, die den Verlust des Königs beklagen (SW VIII. S. 125. Z. 1-7).

20612SW VIII. S. 78. Z. 24-25.

20613SW VIII. S. 83. Z. 15-22.

für ihre Schwiegertochter würde ein Gott kommen, nicht verständlich, was vom Volk jedoch als Stärke ausgelegt wird („Sie redet Zauberworte, / Weh uns, die Frau ist stark!“).²⁰⁶¹⁴
 So wird die Sprache von Hofmannsthal auch durch das Volk thematisiert, das sich an die Königinnen wendet und keine Schmähungen von der narzisstischen Antiope hören will („Nicht böse Worte gib, gib einen König! / Um dessen willen steh´ ich hier“).²⁰⁶¹⁵ Ödipus um Hilfe anflehend, spricht das Volk von der Bedrohung der Sphinx für das eigene Leben („Das Wort ist Qual und Tod. Dort drüben wohnt´s“).²⁰⁶¹⁶ Dabei verdeutlicht Hofmannsthal das Sprachproblem letztendlich auch durch den Sterbenden, dem Ödipus begegnet, und der den Menschen über seine Kommunikationsfähigkeit erkennt: „Redet! oder seid ihr nichts? / Ist nichts mehr in der eingestürzten Welt / als meine Qual!“²⁰⁶¹⁷

Die Sprache beschäftigt Hofmannsthal in *Semiramis* (1905-1909, 1917-1918, 1919-1922) allein in der geplanten Theateraufführung, durch die Sprache des Stückes: „zur Sprache dieser Oper in Prosa: die Wirkung die in den Passionsmusiken die ganz einfachen Worte des Evangeliums, in Musik, thun.“²⁰⁶¹⁸

In *König Ödipus* (1906) zeigt sich durch Ödipus, dass er die Weisung des Gottes erwartet („Das Wort! Das Wort des Gottes!“),²⁰⁶¹⁹ die er allerdings, da er nicht selbst nach Delphi gegangen ist, von Kreon erfährt. Wenn es Ödipus um die Wahrheit geht, dann zeigt sich auch, dass er seine Macht als König ausspielt und sowohl den Seher als auch die Greise unter Androhung von Gewalt zum rechten Wort zwingen will. Während die Greise die Macht der Worte beschwören, stuft Ödipus jedoch die Tat höher ein: „Wem vor der Tat nicht grauste, graust vor Worten nicht.“²⁰⁶²⁰ Wiederholt ist es Teiresias, der lieber schweigen will und Ödipus die Macht der Worte bzw. deren Folgen vor Augen hält: „Weh, schlimmes Wissen, qualvolles Schauen, / wo Grausen am Ende steht! / O weh, ich wußt' es vorher und konnt' es vergessen – / vergessen – nimmer sonst kam ich hierher.“²⁰⁶²¹ Teiresias will jedoch nicht aus Bosheit schweigen, sondern weil die Wahrheit die bestehende Ordnung vernichtet („Ihr wißt nicht, was ihr tut! Niemals, niemals / kommt's über meine Lippen. Um euretwillen“).²⁰⁶²² Mit der Offenbarung, dass Ödipus der Mörder des Laios ist, stellt sich dieser gegen die Macht der Worte, obwohl Teiresias die Wahrheit spricht: „Schamlos, / wie er mit diesen Worten herumwirft – / mit *diesen* Worten! Und du meinst, daß du, / Mensch, dem entrinnen wirst –“²⁰⁶²³ Ödipus droht dem Seher, seine Worte im Zaum zu halten, doch weiß dieser um deren Wahrheit, die mehr „Macht“²⁰⁶²⁴ haben als der König. Diese Macht der Worte bzw. der Wahrheit nutzt Teiresias noch einmal aus, bevor er vom König geht, indem er ihm die Wahrheit über seine Ehe und Kinder enthüllt; im Gegensatz zu Ödipus, erkennen die Greise sowohl die Schwere der Worte des Sehers an, als auch, dass diese den König vernichten werden.

Konträr zu Ödipus' Drang nach Wahrheit zeigt sich das Schweigen der letzten Jahre während seiner Ehe. Erst jetzt enthüllt er seiner Frau, dass er der Sohn des Polybos ist. In dieser Rede an seine Frau zeigt sich aber auch die Bedeutung der Sprache, enthüllt er ihr doch, wie es ihn traf, ein Findelkind geheißen zu werden, ein Wort, welches ihn dazu veranlasst hatte, diesen Mann töten zu wollen („Sie zürnten schwer / dem, dessen frecher Mund gesprochen hatte / im Rausch, was nicht die Wahrheit war“).²⁰⁶²⁵ Die fragwürdige Herkunft hatte Ödipus in seinem Innern derartig erschüttert, dass auch die „süße[n] Worte“²⁰⁶²⁶ der Eltern ihn nicht zu beruhigen gewusst hatten, weshalb er zum Orakel gegangen war. Die Fehlbarkeit der Sprache glaubt Ödipus erneut durch die Prophezeiung zu erfahren; statt von der Priesterin zu erfahren ob er ein

20614SW VIII. S. 83. Z. 25-26.

20615SW VIII. S. 82. Z. 33-34.

20616SW VIII. S. 95. Z. 2.

20617SW VIII. S. 102. Z. 11-13.

20618SW VI. S. 113. Z. 23-24.

20619SW VIII. S. 135. Z. 34.

20620SW VIII. S. 141. Z. 30.

20621SW VIII. S. 142. Z. 18-21.

20622SW VIII. S. 143. Z. 2-3.

20623SW VIII. S. 144. Z. 9-12.

20624SW VIII. S. 145. Z. 11.

20625SW VIII. S. 159. Z. 25-27.

20626SW VIII. S. 159. Z. 29.

Findelkind sei („die Wahrheit aus dem Mund der Priesterin“), ²⁰⁶²⁷ erfuhr er etwas, das in seiner Vorstellung keine Wahrheit war. Demgegenüber will Ödipus seiner Frau vermeintlich die „Wahrheit reden“, ²⁰⁶²⁸ von dem Mann am Kreuzweg. Nachdem er die Wahrheit um seine Herkunft erfahren hat, stößt sich Ödipus aber mit seinem Leben in Einsamkeit gleichsam in eine Kommunikationslosigkeit, bedingt dadurch, dass er sich der Wahrheit nicht zu stellen vermag. ²⁰⁶²⁹

Dass Ödipus die Tat über das Wort stellt, zeigt sich auch durch Kreon, der sich zu dem Vorwurf des Treuebruchs äußern will, was Ödipus ihm allerdings verweigern will. ²⁰⁶³⁰ Dabei war Kreon, in Bezug auf den Mörder, bemüht, diesen zu finden, doch die Menschen haben geschwiegen und den Mörder nicht genannt („Das taten wir. Allein / stumm blieb um uns die Welt“). ²⁰⁶³¹ Aber auch durch die Greise zeigt sich die Bedeutung der Sprache; sowohl der erste Greis äußert, dass Ödipus den Worten entkommen will, aber letztendlich von diesen eingeholt wird, ²⁰⁶³² als auch der zweite Greis („und ihn stürzte ein Wort – / ein Hauch vernichtete ihn!“). ²⁰⁶³³ Auch nach der Lästerung der Jokaste, in Bezug auf die Seher und deren Prophezeiungen, erfolgt die Forderung des zweiten Greises für eine Instanz, die neben der Tat und der Hand auch die Sprache im Zaum hält: „Ein Etwas muß sein, es bindet das Wort, / es bindet die Tat, es bindet die frevelnden Hände.“ ²⁰⁶³⁴ Ein weiterer Bezug zur Sprache zeigt sich durch den Hirten, der Ödipus vom Tod des Polybos berichtet und sich von dieser Nachricht einen persönlichen Vorteil erhofft: „So soll ich eilen, Herr, und schnell das Wort / dir sagen, das dich frei macht, wenn ich gut / dir dienen will?“ ²⁰⁶³⁵

In den *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906) zeigt sich auch ein starker Bezug zum Motiv. So sagt Gottfried über seinen Onkel und dessen Wesen im Umgang mit Menschen: „Und er, der gewohnt ist, seine Frau, seine Kinder und seinen Verwalter zu tyrannisieren, tagelang den Mund nicht aufzutun, dann wieder unleidlich zu reden, immer und überall der Klügere, der Schlauere und der Stärkere zu sein [...] wie soll er mit uns nur erträglich zusammenstimmen.“ ²⁰⁶³⁶ In der Unterhaltung Ferdinands mit Waldo und Gottfried zeigt sich wiederum Ferdinands Unsicherheit, seine Begeisterung für das Werk auszudrücken. ²⁰⁶³⁷ Auch kann Ferdinand nicht begreifen, dass es Menschen gibt, die eine solche Bezauberung niemals empfunden haben, die ihn dermaßen ergriffen hatte und ihn „stumm“ ²⁰⁶³⁸ gemacht hatte. Gottfried jedoch bricht die „kleine[...] Stille“ ²⁰⁶³⁹ auf, und Ferdinand erkennt, dass sie nicht einer Meinung sind. ²⁰⁶⁴⁰ Der Oheim erscheint und Ferdinand will eigentlich mit der Sprache die Kritik an dem Werk abwenden, doch er versagt („aber er war zu sehr in dieser Sache, er konnte nur schweigen“). ²⁰⁶⁴¹ Der Oheim fragt jedoch gleich nach dem „Gegenstand des Gesprächs, das er unterbrochen zu haben bedauerte“, ²⁰⁶⁴² und bittet um das Buch, um später darüber sprechen zu können.

In dem zweiten Gespräch kommt der Oheim auf das Buch zu sprechen, hält er sich doch für eine „Autorität in Kunstingen“, ²⁰⁶⁴³ wodurch Ferdinand ein „breiteres Gespräch unvermeidlich“ ²⁰⁶⁴⁴ erscheint. Zwar bemerkt der Onkel, dass der Verfasser zwar „seine Sprache“ ²⁰⁶⁴⁵ beherrscht, doch er erkennt für sich auch

20627SW VIII. S. 159. Z. 33.

20628SW VIII. S. 160. Z. 10.

20629SW VIII. S. 181. Z. 27-29.

20630„Zu hören brauch' ich dich nicht. / Was du getan, redet für dich. / Strafen werd' ich.“ In: SW VIII. S. 150. Z. 18-20.

20631SW VIII. S. 151. Z. 15-16.

20632SW VIII. S. 149. Z. 2-4.

20633SW VIII. S. 149. Z. 7-8.

20634SW VIII. S. 162. Z. 20-21.

20635SW VIII. S. 168. Z. 2-4.

20636SW XXXIII. S. 135. Z. 15-20.

20637„Aber was will ich sagen, da sie doch aus der Phantasie eines Dichters hervorgestiegen sind, umblüht vom Duft einer fremden Welt in meine Welt hineingetreten.“ In: SW XXXIII. S. 138. Z. 11-12.

20638SW XXXIII. S. 139. Z. 11.

20639SW XXXIII. S. 139. Z. 13-14.

20640Ferdinand stößt sich vor allem an Gottfried: „der unausgesprochene Widerstand Gottfrieds traf ihn in seiner schwebenden erhöhten Stimmung doppelt peinlich“. In: SW XXXIII. S. 139. Z. 26-28.

20641SW XXXIII. S. 139. Z. 31-32.

20642SW XXXIII. S. 139. Z. 34-35.

20643SW XXXIII. S. 140. Z. 8.

20644SW XXXIII. S. 140. Z. 9.

20645SW XXXIII. S. 140. Z. 16.

einen „Mangel an Charakter“. ²⁰⁶⁴⁶ Ferdinand jedoch versteht den Einwand des Onkels nicht. ²⁰⁶⁴⁷ Gerade in einem Moment heftiger Kritik erscheinen die Freunde („eine lebhaft sprechende Gruppe, darunter auch die Damen“), ²⁰⁶⁴⁸ wodurch auch dieses Gespräch durch das Hinzukommen von Menschen unterbrochen wird. Erst vor dem Schlafen-gehen wendet sich Ferdinand wieder dem Buch zu, zeigt seine Verwunderung, dass er dem Onkel nicht „widersprochen hatte“ ²⁰⁶⁴⁹ und erklärt sich dies mit seiner eigenen dichterischen Unproduktivität. In den Notizen finden sich weitere Bezüge zum Motiv, so durch den Onkel, der die Moderne neuerlich verurteilt ²⁰⁶⁵⁰ oder auch durch eine Verbindung zwischen dem Wesen und der Sprache, heißt es doch: „Worte, Worte, ich rede immer von Wort<en>. Aber das Leben? Aber da ist das Leben, das ganze Leben, das kosmische Leben .. Die Gedanken die Gefühle schweiften durchs Ganze hin. Das Leben ist tun nicht in der Seele dessen der schreibt. Worte sind der Seele Bild Worte sind der Seele Schatten. Wort sind Annäherungsunterschiede an das Unsagbare“. ²⁰⁶⁵¹

In *Jedermann. Allererste Fassung in Prosa 1906* zeigt sich der Bezug zur Sprache das erste Mal durch Hofmannsthals Hauptfigur, die wie andere Figuren Hofmannsthals Probleme mit der Kommunikation hat, ²⁰⁶⁵² wobei sich hier eine Verbindung zwischen mangelhafter Kommunikation und dem Tod zeigt. Die Bedeutung der Sprache ahnt Jedermann erst, als der Tod ihn für die letzte Stunde allein lässt. ²⁰⁶⁵³ Dass Jedermann aber eben, wie die meisten Ästhetizisten Hofmannsthals, ein problematisches Verhältnis zur Sprache hat, weil er Probleme mit der sozialen Interaktion hat, bemerkt auch die Verwandtschaft, die zudem noch – in Bezug auf die Sprache – auf eine familiäre Prägung verweist: „Da steht er vor seinem Garten und redet mit sich selber. Ganz wie sein Großvater. Der führte auch immer Selbstgespräche wo er ging und stand. Ganz dein seliger Großvater bist du, mein Lieber.“ ²⁰⁶⁵⁴ Für Jedermann steht auch die Erinnerung an den Tod der Mutter in Verbindung mit der Sprache bzw. mit dem Mangel an Sprache, sitzt sie doch „ganz weiß und ganz stumm“ ²⁰⁶⁵⁵ vor ihm, während es ihre Augen sind, die reden und Jedermann auf die Unergründlichkeit des Lebens verweisen. Mit ihrer Rede jedoch verlangt es die Mutter nach ihrem Enkelkind und nicht nach ihm, was Jedermann verstört. ²⁰⁶⁵⁶ Jedermann wiederum zeigt sich als unfähig, der Mutter eine Antwort auf die Frage – wieso muss der Mensch sterben? – zu geben, weshalb er auch ihr Sterbezimmer verlässt.

Durch die Rückbesinnung auf die Freundschaft zeigt sich eine andere Bedeutung der Sprache, heißt es über die Gespräche zwischen Jedermann und dem Freund: „Aber ich fühlte: dies, was zwischen uns war, das war das Unendliche – denn in unseren Reden war unsere Seele gewesen – unsere ganze Seele –“. ²⁰⁶⁵⁷ Das was Mutter und Sohn durch die Sprache nicht verbunden hatte, hatte Jedermann durch den ästhetizistischen Freund erlebt. Doch die Nähe der ersten, jugendlichen Jahre war von beiden später nicht wieder erlebt worden: „Wir haben die Sprache verlernt die unsere Sternennächte mit uns gesprochen hatten. Gewisse Abgründe sind wir ihnen schuldig geblieben, gewisse funkelnde Versprechungen, stumme, nie ausgesprochene haben wir nie eingelöst.“ ²⁰⁶⁵⁸

20646SW XXXIII. S. 140. Z. 24.

20647„Ich weiß nicht genau, lieber Onkel, was du in diesem Zusammenhang unter Charakter verstehst. Jedenfalls finde ich hier ein Weltgefühl, daß weder ohne Worte noch ohne Rang ist.“ In: SW XXXIII. S. 140. Z. 28-30.

20648SW XXXIII. S. 142. Z. 22-23.

20649SW XXXIII. S. 142. Z. 36.

20650„Ich höre so viel mit dem Wort Cultur herumwerfen. Das Wort sollte man verbieten. Übereinstimmung wäre aufs höchste anzustreben, gegenseitiges Verständnis, Duldung, eine größere Dichtigkeit des Lebens.“ In: SW XXXIII. S. 404. Z. 17-20.

20651SW XXXIII. S. 406. Z. 15-20.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 405. Z. 7, SW XXXIII. S. 405. Z. 26, SW XXXIII. S. 405. Z. 27-28, SW XXXIII. S. 406. Z. 2-9, SW XXXIII. S. 406. Z. 25-26, SW XXXIII. S. 407. Z. 4-5, SW XXXIII. S. 407. Z. 6-8, SW XXXIII. S. 409. Z. 23-26.

20652SW IX. S. 9. Z. 13-15.

20653SW IX. S. 15. Z. 31.

20654SW IX. S. 16. Z. 18-20.

In den Notizen Hofmannsthals findet sich auch durch die Vetternschaft ein Bezug zur Sprache; Hofmannsthal zeigt sich in Bezug auf diese Figur widersprüchlich, verweist er einmal auf dessen Wortkargkeit (SW IX. S. 137. Z. 22), dass andere Mal auf dessen Geschwätzigkeit (SW IX. S. 137. Z. 23).

20655SW IX. S. 18. Z. 14.

20656SW IX. S. 19. Z. 13-22.

20657SW IX. S. 22. Z. 17-19.

20658SW IX. S. 23. Z. 5-8.

Bereits sehr früh in *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) erfolgt der Bezug zum Motiv durch den Erzähler, hatte er sich doch sehr früh schon auf dem Schiff seine „Begriffe“²⁰⁶⁵⁹ und seine Urteile von Deutschland gebildet. Doch zwischen seinem Ahnen und der Wirklichkeit klafft nun ein Abgrund, denn: „Meine Begriffe sind mir über dem wirklichen Ansehen in diesen vier Monaten verloren gegangen“.²⁰⁶⁶⁰ Die empfundene Haltlosigkeit in Deutschland lässt ihn an frühere Geschäfte denken und seine jetzige Unsicherheit in Bezug auf geschäftliche Dinge ansprechen, die ihn davon sprechen lassen, dass er sich in eine „Kunstsprache“²⁰⁶⁶¹ quält, die ihm „in zwanzig Jahren fremd genug geworden ist“.²⁰⁶⁶² Es lässt an Chandos denken, wenn der Protagonist dem Freund seine Unsicherheit in Bezug auf die Sprache und seine Empfindungen bekennt: „So will ich es Dir lieber weitschweifig oder ungeschickt sagen und ihren Kunstworten ausweichen.“²⁰⁶⁶³ Der Unsicherheit stellt er sein praktisches Leben gegenüber, denn vom Theoretischen habe er maximal Sätze, „Aphorismen“,²⁰⁶⁶⁴ was ihn auch sagen lässt: „es giebt Verbindungen von Wörtern, die man nicht vergißt; wer vergißt das Vaterunser? The whole man must move at once“.²⁰⁶⁶⁵ Der Aphorismus, obwohl er nur „wenige Worte“²⁰⁶⁶⁶ birgt und ihm von seinem Bettnachbarn im Spital erzählt worden war, führt ihn neuerlich zu der Mangelhaftigkeit der Sprache an sich („Nein, meine ungeschickte Sprache sagt Dir wieder nicht die Wahrheit meines Gefühls“),²⁰⁶⁶⁷ mit der er ihm wiederum den Mangel an den Deutschen deutlich machen wollte. Dies führt ihn dazu, seine Erinnerungen an Deutschland zu thematisieren, in denen er noch keinen Abgrund zwischen sich und Deutschland und keine unüberbrückbaren Abgründe zwischen der Kunst und der Wirklichkeit gesehen hatte: „Diese Dinge alle, wenn sie kamen und ins Innre des Innern trafen, redeten von Deutschland mit einer Deutlichkeit und Kraft, die weit über dieser ist, mit der diese Schriftzeichen Dir von mir reden. Viel mehr. Wenn ein solches mich traf, so war ich in Deutschland. Das alles ist, wie es ist, und es ist nichts von Träumerei dabei.“²⁰⁶⁶⁸ Doch die Wirklichkeit kann der Erinnerung nicht standhalten, muss er doch erleben, dass er in dem gegenwärtigen Deutschland die Konzeption nicht wahrnehmen kann („aber da bin ich nun vier Monate in Deutschland, und kein Haus, kein Fleck Erde, kein geredetes Wort, kein menschliches Gesicht, wenn ich ehrlich sein soll, keines, hat mir dies kleine Zeichen gegeben“).²⁰⁶⁶⁹ In sich selbst jedoch fand er immer noch dieses frühere Deutschland („Es war der geistigste Reflex – wie nichtssagend ist das Wort für ein Erlebnis, eine innere Krise, die jedesmal stärker war als Wollust und reiner, zarter, begrenzt und bestimmt als ein einfaches, der Erhöhung sicheres kindliches Gebet“).²⁰⁶⁷⁰ Entgegen zu den jetzigen Deutschen, waren die früheren Deutschen für ihn aus einem „Guß“,²⁰⁶⁷¹ wobei er sich in diesem Zusammenhang einen tätigen Menschen heißt, denn er „führe keinen Dialog mit den Ausgeburten meiner Einbildungskraft.“²⁰⁶⁷²

Auch zu Beginn des zweiten Briefes äußert der Protagonist die Distanz der Ganzheit des Seins der Deutschen und thematisiert auch die Sprache²⁰⁶⁷³ dieser Deutschen, die er nicht fassen kann: „Wo soll ich eines Menschen Wesen suchen, wenn nicht in seinem Gesicht, in seiner Rede, in seinen Geberden? [...] Wie selten begegnet mir ein Gesicht, das eine starke, entschiedene Sprache redet.“²⁰⁶⁷⁴ Beispielhaft führt er einen älteren Herrn an, der zwar „gütig und gesprächig“²⁰⁶⁷⁵ war, aber dessen Ton ihn verwirrt hatte.

20659SW XXXI. S. 151. Z. 6.

20660SW XXXI. S. 151. Z. 7-8.

20661SW XXXI. S. 152. Z. 15.

20662SW XXXI. S. 152. Z. 15-16.

20663SW XXXI. S. 152. Z. 18-20.

20664SW XXXI. S. 152. Z. 29.

20665SW XXXI. S. 152. Z. 30-31.

20666SW XXXI. S. 152. Z. 30-31.

„Ich führe ihn nicht oft im Mund, aber er ist irgendwo in mir immer präsent.“ In: SW XXXI. S. 153. Z. 5-6.

20667SW XXXI. S. 153. Z. 32-33.

20668SW XXXI. S. 154-155. Z. 40//5.

20669SW XXXI. S. 155. Z. 14-17.

20670SW XXXI. S. 155. Z. 30-33.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 156. Z. 4.

20671SW XXXI. S. 156. Z. 30.

20672SW XXXI. S. 156. Z. 31-33.

20673„[...] ein verschlossenes Gesicht und ein tückisches Gesicht reden auch ihre Sprache“. In: SW XXXI. S. 157. Z. 21-23.

20674SW XXXI. S. 157. Z. 25-30.

20675SW XXXI. S. 157. Z. 36-37.

Deutlich zeigt Hofmannsthal hier auf, dass der Bruch mit der Konzeption der gegenwärtigen Deutschen auch Auswirkungen auf ihre Sprache hatte, heißt es doch: „Darum sag´ ich Dir ja, daß ich sie nirgends finden kann, nicht in ihren Gesichtern, nicht in ihren Geberden, nicht in den Reden ihres Mundes: weil ihr Ganzes auch nirgend darin ist, weil sie in Wahrheit nirgends sind, weil sie überall und nirgends sind.“²⁰⁶⁷⁶

Dabei zeigt sich, dass der Protagonist nicht primär auf das Wort aus ist, es ihn nach der Sprache verlangt, sondern dass es ihm darum geht, dass er das Wesen dessen vermittelt bekommt, sei dies auch in seinen Taten: „Wenn ich mit ihm esse und trinke, unter seinem Dach schlafe und mit ihm handle, so will ich erfahren, auf was er seine Sach´ gestellt hat, nicht mit ausdrücklichen Worten, implicite, nicht explicite.“²⁰⁶⁷⁷

Die jenseitigen Deutschen jedoch vermögen dies nicht, so wie sie auch einen Mangel an Religion haben.²⁰⁶⁷⁸

Ebenso im dritten Brief äußert der Protagonist seine Kritik am gegenwärtigen Deutschland: „und dennoch, dennoch: so sagte ich: »Deutschland!« vor mich hin – nicht das Wort vielleicht, aber die Seele des Worts!“²⁰⁶⁷⁹

Gleichsam zeigt er seine Sehnsucht nach dem Deutschland, bedingt auch durch das Deutschland seiner Kindheit und Vergangenheit, was ihn an die Kupferstiche von Albrecht Dürer denken lässt. In Verbindung mit eben jenen Kunstdrucken nimmt er noch stärker die Distanz zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart wahr. Während er in der Vergangenheit keine Distanz zwischen sich, der Welt und der Kunst und dieser ausmachen konnte, sieht er diese Distanz nun in der Gegenwart („Aber ich weiß nicht welches Tiefste im Gehaben, das noch hinter den Geberden ist: das Verhältnis zur Natur, daß ich es mit einem solchen dünnen Worte sage, das Verhältnis zum Leben“).²⁰⁶⁸⁰

Auch im vierten Brief zeigt sich ebenso die Distanz des Protagonisten zu den Deutschen seiner Zeit: „Ich kann heute nicht in klare Worte bringen, was wirbelnd durch mein ganzes Ich ging“.²⁰⁶⁸¹ Neuerlich verweist er auf die Sprache der gegenwärtigen Deutschen, die für ihn von der fehlenden Konzeption zeugt.²⁰⁶⁸² Dagegen erhebt er umso höher das Erleben der Bilder von Goghs, die diese Bedrückung in ihm lösten. Gleichsam zeigt sich aber auch hier an dem Protagonisten das Problem, diese Ergriffenheit in Worte zu kleiden: „Mein Lieber, um dessentwillen, was ich da sagen will, und niemals sagen werde, habe ich dir diesen ganzen Brief geschrieben! Wie aber könnte ich etwas so Unfaßliches in Worte bringen, etwas so Plötzliches, so Starkes, so Unzerlegbares!“²⁰⁶⁸³ Dieses Erleben hatte mitunter jedoch bewirkt, dass er seine Verhandlungen nun erfolgreich abschließen konnte.²⁰⁶⁸⁴

Auch in dem fünften Brief geht der Protagonist dieser Ergriffenheit für diese Bilder nach und zweifelt neuerlich an, ihm diese durch seine Worte begreiflich machen zu können: „Was ich Dir schrieb, wirst Du kaum verstehen können, am wenigsten, wie mich diese Bilder so bewegen konnten.“²⁰⁶⁸⁵ So erscheint es ihm auch brüchig, von den Farben dieser Werke zu sprechen („Farbe. Farbe. Mir ist das Wort jetzt armselig.“),²⁰⁶⁸⁶ geht es ihm doch vielmehr darum, dass er sich durch diese Bilder wieder lebendig gefühlt hatte. Dabei zeigt sich, dass der Protagonist an eine Erneuerung der Ausdrucksmöglichkeit denkt, und zwar im Sinne einer Erneuerung der Religion („Solange nicht höhere Begriffe, und die ebenso lebendig in mich

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 158. Z. 29-39.

20676SW XXXI. S. 158-159. Z. 39-40//1-2.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 159. Z. 12-13, SW XXXI. S. 159. Z. 21, SW XXXI. S. 160. Z. 1-4.

20677SW XXXI. S. 160. Z. 19-13.

„Ich verlange nicht, daß einer die Geheimnisse seines Lebens auf der Zunge trägt und mit mir Gespräche führt über Leben und Sterben und die vier letzten Dinge, aber ohne Worte soll er mir´s sagen, sein Ton soll mir´s sagen, sein Dastehen, sein Gesicht, sein Tun und Treiben.“ In: SW XXXI. S. 160. Z. 6-10.

20678„Etwas Unfrommes ist in dem ganzen Thun und Treiben – ich weiß kein anderes Wort.“ In: SW XXXI. S. 160. Z. 35.

20679SW XXXI. S. 162. Z. 9-11.

20680SW XXXI. S. 164. Z. 1-4.

20681SW XXXI. S. 167. Z. 36-37.

20682„[...] irgendwo hineingehen und Zeitung lesen war ebenso unmöglich; denn die redeten nur allzusehr dieselbe Sprache wie die Gesichter und die Häuser.“ In: SW XXXI. S. 168. Z. 19-21.

20683SW XXXI. S. 169. Z. 13-17.

20684„Die Gesichter der Herren, mit denen ich verhandelte, kamen mir merkwürdig nahe. Ich könnte dir einiges über sie sagen, das mit dem Gegenstand unserer Geschäfte auch nicht im fernsten Zusammenhang steht. Ich merke nun, daß eine große Last von mir abgehoben ist.“ In: SW XXXI. S. 171. Z. 5-9.

20685SW XXXI. S. 171. Z. 18-19.

„Und nun, da ich einmal gesprochen habe, treibt es mich, auch mehr davon zu sprechen.“ In: SW XXXI. S. 171. Z. 34-35.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 172. Z. 25, SW XXXI. S. 172. Z. 35.

20686SW XXXI. S. 174. Z. 5.

hineingreifen, mir solche Vermutungen verächtlich machen, will ich mich an diesen halten“).²⁰⁶⁸⁷

h. Bekanntschaften und gesellschaftliches Umfeld: Gibt es eine Homoerotik bei Hofmannsthal?

„Es ist ein entscheidender Unterschied, ob Menschen sich zu anderen als Zuschauer verhalten können, oder ob sie immer Mitleidende, Mitfreudige, Mitschuldige sind: diese sind die eigentlich Lebenden.“²⁰⁶⁸⁸

Hofmannsthal zeigt mitunter nicht nur die Probleme auf, die Menschen füreinander im Sinne der Beeinflussung bedeuten können, sondern auch, dass die Bindungen zu anderen Menschen die Konzeption verdeutlichen kann, heißt es doch: „Mit mehreren ein schöneres und größeres Ganzes auszumachen, als man selbst ist, das ist das Princip der Moral.“²⁰⁶⁸⁹ Dabei zeigt sich das Bewusstsein Hofmannsthals für andere Menschen, mitunter auch von Goethe und dessen Wilhelm Meister beeinflusst, kann er doch, bedingt durch Goethes Werke und Protagonisten, erkennen, dass das Schöne nicht in den Personen oder Handlungen liegt, sondern vielmehr in „ihren Wirkungen aufeinander, in der Totalität der Bilder menschlicher Beziehungen“.²⁰⁶⁹⁰

Was Hofmannsthal durch seine regen persönlichen Kontakte deutlich macht, die Bedeutung des menschlichen Austausches, mitunter vor allem über die Kunst seiner Gegenwart aber auch deren Probleme, hat auch schon Alewyn in dem Abschnitt seiner Arbeit beschreiben, der sich mit den Jugendbriefen Hofmannsthals auseinandersetzt: „Hofmannsthals Briefe dagegen sind eine Form der Geselligkeit, und zwar sind sie die Briefe eines von Natur geselligen wie die Rilkes die eines von Natur einsamen Wesens.“²⁰⁶⁹¹

Die Homoerotik jedoch spielt bei Hofmannsthal, abgesehen von wenigen Ausnahmen, primär sei hier auf *Das gerettete Venedig* (1905) oder auch *Der Tod des Tizian* (1892) verwiesen, und die Prägung durch seine Bekanntschaft mit Stefan George, eine untergeordnete Rolle. Bei Jan Steinhaußen jedoch zeigt sich eine deutliche Betonung der homoerotischen Tendenzen in Hofmannsthals Werken; er vollzieht dabei einen persönlichen Zusammenhang, wenn es heißt: „Hofmannsthal thematisierte die gleichen Dinge, die andere Homosexuelle aufgegriffen haben, den Tod, das Unausprechliche oder Nichtsagbare, einen unaufhebbaren Seelenzwiespalt, die Problematik der Künstlerexistenz, Einsamkeit usw.“²⁰⁶⁹² Steinhaußen jedoch verweist nicht nur auf die geschilderte Homoerotik in *Das Bergwerk zu Falun* (1899), sondern er betont in diesem Zusammenhang auch das moralische Empfinden Hofmannsthals: „Wie Thomas Mann charakterisiere Hofmannsthal den homoerotischen Ästhetizismus als amoralisch, zwecklos, unmenschlich und lebensfremd. Lebensfremdheit sei Sympathie mit dem Tod.“²⁰⁶⁹³

So zeigt sich ebenso bereits in den unveröffentlichten Gedichten die Beziehung zum gesellschaftlichen Umfeld, so erstmalig in der Übersetzung <*Ja dir, Memmius ...*> (1887/1888) indem das lyrische Ich einen Verweis auf die Freundschaft unternimmt; so erhofft er, dass mit seinem wohl noch unvollkommenen Werk

20687SW XXXI. S. 174. Z. 36-38.

20688SW XXXVII. S. 9. Z. 12-14.

20689SW XXXVIII. S. 936. Z. 13-14.

20690SW XXXVIII. S. 330. Z. 16-17.

20691In: Alewyn. S. 16.

Alewyn erweist sich aber auch in diesen Überlegungen über Hofmannsthal als unlogisch, heißt es doch wenig später bei ihm fälschlicherweise: „Damit ist gesagt, dass Hofmannsthal Briefe nichts weniger sind als die Monologe eines Einsamen, ins Leere gerichtet oder – was das gleiche besagt – ins erste beste Ohr geflüstert, seelische Entleerungen in ein beliebiges Bett.“ In: Alewyn, S. 20.

Alewyn selbst erkennt das indirekt als Unsinn an, er widerspricht sich, heißt es doch: „Es ist erstaunlich, wie wenig zwei Briefe Hofmannsthal an verschiedene Empfänger einander gleichen.“ In: Alewyn, S. 21.

20692Steinhaußen, Jan: „Aristokraten aus Not“ und ihre „Philosophie der zu hoch hängenden Trauben“. Nietzsche-Rezeption und literarische Produktion von Homosexuellen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts: Thomas Mann, Stefan George, Ernst Bertram, Hugo von Hofmannsthal u.a. Königshausen & Neumann GmbH. Würzburg. 2001, S. 439.

20693Steinhaußen: S. 440.

dem „theuern Freund[...]" ²⁰⁶⁹⁴ geholfen werden möge. Mit dem Gedicht <Er war mein Freund ...> (1889 oder 1890) stellt Hofmannsthal die Freundschaft in den Fokus, wenn es heißt: „Er war mein Freund und sonder Falsch u<nd> Trug / Ich war ihm nah in gut und bösen Tagen". ²⁰⁶⁹⁵ Hofmannsthal schildert hier keineswegs eine ungetrübte Freundschaft, wie diese anfänglichen Verse glauben machen wollen, sondern mit dem Blick des Freundes in die Tiefe der Seele des Freundes, befällt ihn eine Beklemmung aufgrund dessen, was er dort erblickt: „Wie er mich quält ich kann ihn nicht vergessen." ²⁰⁶⁹⁶ Auch befürwortet er den Drang des Freundes, der Arzt ist, nicht, zu tief in die Seele seiner Patienten zu dringen, doch überwiegt das Gemeinschaftsgefühl des lyrischen Ichs und die Bedeutung des Freundes für ihn („Ich ward sein Freund eh er darum geworben"). ²⁰⁶⁹⁷ Dabei gehört das Gemeinschaftsgefühl jedoch der Vergangenheit an. ²⁰⁶⁹⁸

Mit dem sechsten Gedicht aus dem Zyklus <Sieben Sonette> (1891), welches Hofmannsthal unter dem Titel *All-Einheit* gefasst hat und welches die beiden Gedichte *Sonett der Welt* und *Sonett der Seele* enthält, zeigt sich in dem ersten Gedicht die Wichtigkeit der sozialen Kompetenz. Die Natur, so Hofmannsthal, halte dem Menschen nicht nur die Wesensgleichheit vor (SW II. S. 51. V. 13-14), sondern verweist ihn auch auf die Wichtigkeit von sozialen Bindungen („Sehnen uns nach einer Treue, / Die uns fest und zärtlich binde .."). ²⁰⁶⁹⁹ Freundschaft und soziale Kontakte werden hingegen in dem Gedicht <Der Schatten eines Todten ...> (1891), im Zuge des Sterbens eines jungen Künstlers, hinterfragt. Hofmannsthal betont hier neuerlich das Trennende der Menschen in der Moderne, aufgrund der Undurchschaubarkeit des Ich: „Als könnten wir durch sein gebroch'nes Aug' / Die tiefgeheimen Lebensgründe schau'n." ²⁰⁷⁰⁰ Der Wunsch den jungen Künstler zu trösten, kann nur halbherzig erfolgen, eben aufgrund der fehlenden Zugänglichkeit des Gegenübers, aber auch aufgrund der mangelnden Bereitschaft, Trost zu empfangen (SW II. S. 53. V. 31-36). Trotz des Trennenden, welches Hofmannsthal hier durch den Tod und das Wesen, bedingt durch die Zeit der Moderne, andeutet, endet das Gedicht versöhnlich. Die Bereitschaft sich zu begegnen ist vorhanden. ²⁰⁷⁰¹

Hatte Hofmannsthal schon in dem von George initiierten Gedicht *Einem, der vorübergeht* (1891) den ambivalenten Bezug angedeutet, der von dieser Bekanntschaft für den Dichter ausging, verstärkt Hofmannsthal den negativen Bezug dieser Freundschaft für sich noch in dem Gedicht *Der Prophet* (1891). ²⁰⁷⁰² Während Hofmannsthal in die Weite drängt, bedingt durch die Konzeption der Ganzheit des Seins, bedeutet die Beziehung zu George für den Künstler eine Einengung. In dem Gedicht läßt dieser Prophet das lyrische Ich in eine Halle, in der dieser ihn sowohl mit „Gewalt" ²⁰⁷⁰³ in Angst stürzt, als auch durch „süße[...] Düfte[...]" ²⁰⁷⁰⁴ – die hier negativ empfunden werden – umgibt. Deutlicher wird die Beklemmung für das lyrische Ich in der zweiten Strophe, wenn es heißt: „Das Thor fällt zu, des Lebens Laut verhallt". ²⁰⁷⁰⁵ Noch einmal mit der Einengung, der das lyrische Ich durch die Worte des Propheten ausgesetzt ist (SW II. S. 61. V. 13), verweist Hofmannsthal auf das Beklemmende, mehr noch das todbringende dieser Beziehung. Zum einen zeigt sich der Rückzug vom gesellschaftlichen Umfeld in die Einsamkeit in dem Gedicht *Allein* (1891) durch den Eingang in künstlich geschaffene Räume („Wie rührend ists allein zu sein"), ²⁰⁷⁰⁶ wobei das Alleinsein vom lyrische Ich durchaus auch als problematisch erkannt wird durch sein „ungelebtes Leben". ²⁰⁷⁰⁷ Wie vielen Ästhetizisten gelingt es aber auch diesem lyrischen Ich nicht, sich aus dieser Passivität zu befreien. Des weiteren findet sich der Zug zur Einsamkeit in dem Gedicht <Dem stillen Trauern ...> (1891)

20694SW II. S. 8. V. 47.

20695SW II. S. 20. V. 1-2.

20696SW II. S. 20. V. 12.

20697SW II. S. 20. V. 28.

20698SW II. S. 21. V. 38-39.

20699SW II. S. 51. V. 11-12.

20700SW II. S. 52. V. 7-8.

20701SW II. S. 53. V. 37-40.

20702Ilija Dürhammer notiert demzufolge treffend: „Die Üppigkeit der Bilder kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass alles Faszinierende hier auch zugleich negativ belegt ist". Ilija Dürhammer (Sofia/Wien): >>Einem, der vorübergeht<<. Lyrische Briefe eines verängstigten Teenagers. Zu Hofmannsthals Auseinandersetzung mit Stefan George. In: Dürhammer, Ilija (Hg.): *Mystik, Mythen & Moderne. Trakl Rilke Hofmannsthal. 21 Gedicht-Interpretationen*. Praesens Verlag. Wien. 2010, S. 312.

20703SW II. S. 61. V. 2.

20704SW II. S. 61. V. 3.

20705SW II. S. 61. V. 5.

20706SW II. S. 56. V. 1.

20707SW II. S. 56. V. 12.

(SW II. S. 59. V. 1-3), doch zeigt sich auch hier dieser Zug zur Einsamkeit als negativ. Zwar deutet Hofmannsthal auch hier die Problematik an, von anderen Menschen verstanden zu werden („und keiner kanns verstehen“),²⁰⁷⁰⁸ doch verweilt das lyrische Ich in der Einsamkeit, durch die das lyrische Ich von einem bangigen Gefühl ergriffen wird.²⁰⁷⁰⁹ Positiv dagegen zeigt sich die Einsamkeit in dem Gedicht <Nacht ist es ...> (1891 ?) besetzt, indem das lyrische Ich in der Nacht die Einsamkeit sucht und so dem hektischen Treiben der ihn umgebenden Städter entgeht („Ich wandre allein durch die brausende Stadt“).²⁰⁷¹⁰ Hofmannsthal notiert zwar in den Notizen zu *Stadien auf dem Lebenswege des Tarquinius Morandinus* (1897 oder 1898) durch die Protagonisten den Zug zur Einsamkeit, doch finden sich auch Bezüge auf einen Freund: „völlig einsam. messianisch. vom Teufel bedroht der sich der Welt als einer Festung bemächtigt hat hier verwirft er den Freund, die Naturwissenschaften, die Dichter, alles.“²⁰⁷¹¹ Dabei zeigt sich in dem Gedicht *Der nächtliche Weg* (1899) durchaus ein Zug zum Leiden an der Einsamkeit. Hofmannsthal schildert hier verschiedene Lebensstadien eines Menschen. Erst in der dritten Strophe, im letzten Lebensalter, greift das lyrische Ich auf die Einsamkeit zurück, die er schon mit sieben Jahren empfunden hat. An der Seite eines nicht näher gefassten Du, bekennt er sich zu dieser Einsamkeit (SW II. S. 147. V. 9-12). In dem Gedicht <Ich will kein eignes Haus ...> (1899 ?) entsagt das lyrische Ich sowohl einer Familie als auch Freundschaften und einem gesellschaftlichen Umfeld, da er durch die Menschen mit dem Sterben und Altern konfrontiert wird: „in die Fenster der Bauernhäuser sehen, wo die Frauen alt geworden sind und ihre Töchter ihnen ähnlich und unähnlich.“²⁰⁷¹²

In Verbindung mit dem gesellschaftlichen Umfeld steht aber auch die Problematik des Nicht-verstanden-werdens, wie in dem Gedicht *Blüthenreife* (1891) gezeigt wird. Hofmannsthal stellt hier, ausgehend von dem Erlebnis eines nächtlichen Augenblicksmomentes, die das lyrische Ich zum künstlerischen Akt führt, dessen Konzeption von der Ganzheit des Seins, die sich auch in seiner Kunst spiegelt. Dies kann aber von den ihn umgebenden Menschen nicht begriffen werden (SW II. S. 54. V. 21-26). Mitunter kann das lyrische Ich sich mitunter auch, trotz des Umfeldes, nicht mit den Menschen und dem Leben verbinden, so in dem Gedicht <Ich reite viele Stunden ...> (1895), indem sich Hofmannsthal auf seine Gödinger Zeit auseinandersetzt („Wie kann das nur geschehn daß man so lebt / und alles ist, als ob's nicht wirklich wäre?“).²⁰⁷¹³

Des weiteren zeigt sich Hofmannsthals Beschäftigung mit dem Motiv in dem Gedicht <Solche ungeheueren Wesen ...> (1897 ?), in dem aufgezeigt wird, das Menschen nur fremd erscheinen, wenn das lyrische Ich selbst keinen Bezug zu Menschen hat („Und Du findest viel darin / Wenn Du selber vieles weisst“).²⁰⁷¹⁴

Weitere lose Bezüge zum gesellschaftlichen Umfeld zeigen sich in weiteren Gedichten, so in der Notiz <Die Männer und die Frauen ...> (1896 ?) durch die Menschen der Moderne (SW II. S. 120. V. 1-2), in der Notiz <Schau dir die dreissig ...> (1896 ?)²⁰⁷¹⁵ oder in dem Gedicht <Dies sollst Du Dir merken ...> (1896 ?).²⁰⁷¹⁶

Wie viel Wert Hofmannsthal persönlich dem eigenen gesellschaftlichen Umfeld beimisst, zeigt sich in dem Gedicht <Sollen wir mit leeren Händen ...> (1893), welches sich auf seine Beziehung zum Wertheimstein'schen Kreis bezieht: „Was mit Gottes Anmuth zu uns redet / Wie der Bach, der Baum, und so wie Du: / Solchen nah'n wir nicht mit äußern Gaben, / Rechnens ja dem eig'nen Innern zu.“²⁰⁷¹⁷ Das Bewusstsein für die Wichtigkeit des gesellschaftlichen Umfeldes zeigt sich auch in dem Gedicht <Da ich weiss ...> (1899); so erträgt das lyrische Ich den momentanen Verlust von der Geliebten, weil es darum weiß, dass dieser nicht dauerhaft ist („Ob ich einsam steig am Hügel / horch ich doch an deiner Thüre“).²⁰⁷¹⁸ Die ästhetizistische Welt, die sich das lyrische Ich in dem Gedicht <Dichter, nicht vergessen ...> (1893) erschafft, ist nicht menschenleer, sondern bezieht den Dichterfreund, hinter dem sich Hofmannsthal verbirgt, mit ein (SW II. S. 91. V. 49-58),²⁰⁷¹⁹ wobei sich bereits zu Beginn des Gedichtes die Nähe des lyrischen Ichs zu dem

20708SW II. S. 59. V. 4.

20709SW II. S. 59. V. 11-12.

20710SW II. S. 65. V. 2.

20711SW II. S. 138. Z. 6-8.

20712SW II. S. 149. Z. 8-10.

20713SW II. S. 112. V. 45-46.

20714SW II. S. 134. V. 7-8.

20715„Schau Dir die dreissig Gesichter an / Sie sind doch recht verschieden“. In: SW II. S. 120. V. 1-2.

20716SW II. S. 120. V. 1-6.

20717SW II. S. 92. V. 13-16.

20718SW II. S. 146. V. 9-10.

20719SW II. S. 338. Z. 3.

Dichterfreund zeigt („Dichter, nicht vergessen hab ich Deiner / Während Du die schönen Wege giengest“).²⁰⁷²⁰ In dem Gedicht *Brief an Lili* (1893/1894) zeigt sich zudem die Bedeutung die Hofmannsthal dieser Freundschaft beimisst, wobei er hier die Wesensnähe zwischen zwei Menschen betont: „Gesagt: In uns 2 Menschen ist ein Geist“.²⁰⁷²¹ Das lyrische Ich reflektiert im Folgenden diesen Vers, den er vor einem Jahr zu Lili gesprochen hatte, und geht der Bedeutung nach, die Menschen für einander haben können. Doch auch hier, trotz aller Nähe, deutet sich das Fremde an, die Unmöglichkeit weder sich noch das Gegenüber vollkommen begreifen und annehmen zu können.²⁰⁷²²

In dem Gedicht *<Als unser Hund ...>* (1894) hebt Hofmannsthal an den beiden Freunden, bedingt durch den Tod des Hundes, die unterschiedliche Reaktion der beiden Menschen in Bezug auf Altern, Tod und Leben hervor. Während der eine Freund für die Negation des Todes einsteht, weil er an dem Tier erlebt hat, dass der Mensch sich vor dem Tod nicht schützen kann,²⁰⁷²³ beginnt der Freund eben durch den Tod des Hundes, den Tod als Teil des Lebens zu betrachten: „Und dort zwei Menschen wie wir beide sind: / Und ihre Schönheit drang in mich hinein / Und dann: die Einigkeit von alledem im Sein.“²⁰⁷²⁴

Neben der positiven Bedeutung für das Seelenleben in Bezug auf das gesellschaftliche Umfeld, kann dieses jedoch auf den Menschen, in ästhetizistischem Sinn, verlockend wirken. Dies zeigt sich zum Beispiel in Hofmannsthals Gedicht *Fremdes Fühlen* (1894). So sieht das lyrische Ich an dem Weggefährten das Erleben, welches er nur in seinem Innern spürt und ersehnt (SW II. S. 102. V. 9-12). Beeinflussung ausübend, zeigt sich das gesellschaftliche Umfeld auch in den losen Gedichten, die unter dem Titel *Gedichte April 1900* gefasst wurden, durch das Umfeld des Menschen, des Gefangenen in *<Gedichte des Gefangenen>*. Aufgrund seiner isolierten Situation zeigt sich, abgesehen von den Notizen über die Geliebte, die aber Teil seines früheren Lebens ist, dass sein einziges Umfeld ein Wurm ist, den er seinen „stetige[n] Gefährte[n]“²⁰⁷²⁵ heißt. Neben der Geliebten Richards nimmt Hofmannsthal in *Gedichte* (1896) auch Bezug zu dem Freund; Hofmannsthal plante in diesem Gedicht die Schilderung einer Reise einzubinden und des weiteren, die Wirkung des Freundes auf Menschen zu schildern: „Mein Freund ist so schön, dass er den Herren der Erde entzücken müsste“.²⁰⁷²⁶

Bezug zum Freund so wie zum gesellschaftlichen Umfeld, nimmt Hofmannsthal auch in dem sechsten Gedicht *Begegnung* aus den *Idyllen* (1897). Zwar lässt sich kein genaueres Bild aus den Notizen gewinnen, doch lässt sich auch erkennen, dass Hofmannsthal durchaus in der Notiz N 2 die Gefahr der Freundschaft andeutet („er eine schien der gefährliche Gefährte seiner Neugier, der andere der Gönner seines Hochmuths“).²⁰⁷²⁷ Nicht nur Beeinflussung, sondern auch ästhetizistisches Erleben zeigt sich innerhalb der unveröffentlichten Gedichte, so in dem sechsten Gedicht *Begegnung*, die unter *Idyllen* (1897) gefasst wurden, durch den fragwürdigen Umgang des Jünglings (SW II. S. 129. Z. 10-14).²⁰⁷²⁸ Ästhetizistisch gefärbt zeigt sich auch das Gedicht *Der nächtliche Weg* (1899), durch den gemeinsamen Gang dieses Weges mit einem anderen Menschen („Nun führ ich Dich, Du spürst nur meine Hand“).²⁰⁷²⁹ Des weiteren zeigt sich das Motiv auch in dem nicht über einige Verse hinausgehenden Gedicht, welches zu Recht den Titel *Fragment* (1897 ?) trägt („Als ich erwachte dacht ich meinen Freund / Zu suchen und zu ihm dies Wort zu sagen: / Auf Bergen stehen ist ein gutes Ding“),²⁰⁷³⁰ als auch in Verbindung mit der Einsamkeit und Abschottung vor der Welt in den Notizen des Gedichtes *Stadien auf dem Lebenswege des Tarquinius Morandinus* (1897 oder

20720SW II. S. 90. V. 1-2.

20721SW II. S. 97. V. 13.

20722SW II. S. 98. V. 34-41.

20723SW II. S. 107. V. 1-5.

20724SW II. S. 107. V. 20-22.

20725SW II. S. 153. Z. 9.

Zudem stellt Hofmannsthal in den Notizen den Zug des Gefangenen, sich an das Weibliche zu wenden, in den Zusammenhang mit diesem Wurm.

20726SW II. S. 114. V. 11.

20727SW II. S. 129. Z. 22-23.

Des weiteren, siehe: SW II. S. 129. Z. 25, SW II. S. 130. Z. 8-10.

20728Der Bezug zu den Menschen zeigt sich auch in der Notiz N 2: „er eine schien der gefährliche Gefährte seiner Neugier, der andere der Gönner seines Hochmuths“. In: SW II. S. 129. Z. 22-23.

20729SW II. S. 147. V. 9.

20730SW II. S. 135. V. 1-3.

1898) („der Freund ein Anfänger in der Betrachtung der Dinge“).²⁰⁷³¹ In der Einsamkeit „verwirft er den Freund, die Naturwissenschaften, die Dichter, alles.“²⁰⁷³²

Bereits in *Mein ältester dramatischer Entwurf* (1887) zeigt sich innerhalb der dramatischen Fragmente, dass Hofmannsthal dem unsicher in der Welt stehenden Protagonisten ein andersgeartetes Umfeld an die Seite stellt, zum einen um den Versuch der Läuterung zu unternehmen, zum andern aber auch um das zerrüttete Wesen des Protagonisten Roger darzulegen. So stellt Hofmannsthal dem dämonischen Roger den rationellen Firmin und den geläuterten Armand gegenüber, der den kranken Roger letztendlich pflegt.

In *Anna* (1891) sieht Helene ihren früheren Geliebten, den Baron, nun als ihren Freund, was sie auch mehrfach betont. So habe sie sich von ihm getrennt, weil sie typisch Ästhetizistin, sich mit dem Freund zu langweilen begann.²⁰⁷³³ Vielmehr konnte sie sich ihn, wenn auch nicht als Geliebten, durch eben jene Trennung als Freund bewahren, mit dem sie nicht nur eine gemeinsame Vergangenheit teilt, sondern dem sie auch ihre Verlorenheit in ihrer Familie schildert, die sie dazu führt, reisen zu wollen und sich eine „Gesellschafterin“²⁰⁷³⁴ zu nehmen. Helene kokettiert auch durchaus mit dem Freundschaftsbegriff, weiß sie doch das Edmund, für den sie wähnt, „eine „alte[...] Freundin“²⁰⁷³⁵ zu sein, nur um ihrer Tochter Willen in ihr Haus gekommen ist.

Während sich das Motiv in dem dramatischen Entwurf *Maria Stuart* (1895) durch Bothwells, durch die den Mord ausgelöste Beklemmung zeigt,²⁰⁷³⁶ findet es sich gleich mehrfach in *Darmstädter Festspiel Die Weihe des Hauses* (1900) durch die Begegnung des Jünglings mit verschiedenen Figuren auf seinem Lebensweg, so mitunter Goethe, der ihn zur Sprache führt und zur Bedeutung der Liebe für das Leben des Menschen, in *Die letzten Abenteuer des Gomez Arrias* (1904) durch das gesellschaftliche Umfeld der Königin,²⁰⁷³⁷ in dem Dramenentwurf *Leda und der Schwan* (1900) durch Leda,²⁰⁷³⁸ in *Das Festspiel der Liebe* (1900) durch die Figur des Mädchens im Gegensatz zum Einsiedler,²⁰⁷³⁹ in dem Dramenfragment *Valerie und Antonio* (1901) durch die Abscheu vor der Gesellschaft durch die wahnsinnige Isabella²⁰⁷⁴⁰ und des weiteren durch die Figur der Dienerin.²⁰⁷⁴¹

In dem Dramenentwurf *Die Söhne des Fortunatus* (1900/1901) zeigt sich Fortunatus umgeben von seinen Söhnen, trotz derer oder gerade wegen derer er sich zum Freitod entschieden hat. Der Bezug Fortunatus' zum Leben führt bei ihm auch zu einer Hinwendung zu Lebendigem, wie er dies in der Tierwelt sieht.²⁰⁷⁴²

Die Dienerschaft plante Hofmannsthal mitunter in Verbindung mit dem ästhetizistischen Ampedo einzubinden (SW XVIII. S. 159. Z. 15-17). Ampedo, der sich mit seinem Besitz narzisstisch gegenüber den Menschen gezeigt hatte,²⁰⁷⁴³ wird schließlich von seinem Narzissmus eingeholt und in eben jenen Kerker

20731SW II. S. 138. Z. 4-5.

Weiter, heißt es: „Überschätzung des Freundes der auch noch arm in der Liebe ist.“ In: SW II. S. 138. Z. 9-10.

20732SW II. S. 138. Z. 7-8.

20733SW XVIII. S. 39. Z. 5-6.

20734SW XVIII. S. 40. Z. 19-20.

20735SW XVIII. S. 41. Z. 3.

20736SW XVIII. S. 125. Z. 19-24.

In Bezug auf Bothwell, heißt es weiter: „Schliesslich ängstigt ihn alles: er ist glücklich wenn er wenigstens den Verlauf banaler Dinge vorhersagen kann. (Gespräch mit dem Pagen, wo er unendlich herablassend ist, aus Freude eine Anekdote zu errathen, die ihm der Page erzählt.)“ In: SW XVIII. S. 126. Z. 9-12.

20737So begibt sie sich mit einem „Begleiter“ (SW XVIII. S. 286. Z. 11) in Männerkleidung auf die Straße und umgibt sich mit einem „Vertrauten“ (SW XVIII. S. 286. Z. 16), während der Szene mit dem König.

20738So vermerkt Hofmannsthal den Aufbruch der Distanz („Trennungsschranken zwischen Mensch und Mensch werden ihr durchlässig wie Wasser“, SW XVIII. S. 146. Z. 15-16), so dass Leda schließlich zwischen sich und dem Fischer „eine grosse Harmonie“ (SW XVIII. S. 149. Z. 24) empfindet, wodurch sich eine „trunkene Vertraulichkeit [...] ein[stellt]“. In: SW XVIII. S. 149. Z. 29.

20739„[...] der Einsiedler u das Mädchen: sie kennt gerade sein Element, das Alleinsein, das geniessen der eigenen Höhen und Tiefen nicht“. In: SW XVIII. S. 139. Z. 9-10.

20740SW XVIII. S. 247. Z. 31-33.

20741SW XVIII. S. 248. Z. 11.

20742„Nahen des Glücks: Molche ein paar die sich umarmen sich mit den Pranken ins Gesicht fahren als wäre für jeden der Leib des anderen ein wunder bares Element, sich darein zu wälzen: we jetzt jedem der Leib des anderen aufgehen muss“. In: SW XVIII. S. 158. Z. 11-14.

20743„[...] tragisches Grundmotiv: der schrankenlos Reich [...] wird dämonisch getrieben, den Armen seinen Reichthum so fuhbar zu machen, das sie seine Existenz nicht mehr ertragen können und sich zusammenrotten, ihn zu erwürgen. Die Söhne werden also

geworfen, den er gebaut hatte. Dort allein zurückgelassen, wird er jedoch von dem Bruder besucht.²⁰⁷⁴⁴
 In dem Dramenentwurf *König Kandaules* (1903) zeigt sich mitunter durch das gesellschaftliche Umfeld des Königs und das Verlangen dessen sich auflösen. So heißt es in Bezug auf die Menschen: „Wie kann ich meinem Dasein seine luftlose Selbstverständlichkeit nehmen: ihm das geben was ich in den Existenzen der anderen spüre wenn ich hinabsteige von meinen Terrassen in die nächtliche Stadt, wenn ich sie belausche in ihrer Gier nach dem Leben oder dem Tod ihrer Brüder. Ich möchte mich durch sie hindurch spüren“.²⁰⁷⁴⁵
 Dennoch verlangt es den König auch nach der Einsamkeit und der Kommunikation mit den Göttern.²⁰⁷⁴⁶
 Auch zur Jagd nimmt der König „fast kein Gefolge“²⁰⁷⁴⁷ mit, wodurch angenommen werden kann, dass sein Tod auf der Jagd dadurch leichter eintreten kann. Mitunter begibt sich Kandaules mit seinen Begleitern des Nachts in die Vorstadt, wo er auf die ermordete Geliebte und schließlich auf Gyges trifft, den ein Begleiter des Königs als Hauptmann der Soldatentruppe erkennt. Hofmannsthal spricht nicht nur die fehlerhafte Stellung des Königs zu Gyges an, sondern er vergehe sich auch dadurch an den Menschen, wenn er den Anderen gleichsam „als Mensch“²⁰⁷⁴⁸ entgegentreten will. Zudem plante Hofmannsthal, was den ersten Akt betrifft, eine Szene zwischen Gyges und seinem jüngeren Freund zu schildern, den er jedoch mit dem Dolch bedroht.²⁰⁷⁴⁹ Das Umfeld der Königin zeigt sich ebenso begrenzt, mitunter durch die Wärterinnen, die die „Gespielinnen ihrer Mutter“²⁰⁷⁵⁰ sind oder durch diejenigen, die ihr Märchen vorlesen, durch die die Königin äußert, dass sie die Menschen nicht zu verstehen imstande ist.²⁰⁷⁵¹
 Ebenso gedachte Hofmannsthal das Motiv in den sehr losen Notizen zu *Carl* (1904) durch Elisabeths Umfeld einzubinden, durch welches Lelian mit Elisabeths Gesangslehrerin konfrontiert wird, deren gemeinsame Vergangenheit die Frau verbittert hat (SW XVIII. S. 288. Z. 23-24). Dabei sollte Lelian in dem Drama keine von den Menschen abgewandte Figur sein, verlangt es ihn doch nach anderen Menschen.²⁰⁷⁵² Auch in den losen Notizen zu *Der Traum* (1906) zeigt sich das gesellschaftliche Umfeld nur vereinzelt in der Notiz N 2 („Geselligkeit: hellfarb. und schwarze Sklaven reichen Kränze“).²⁰⁷⁵³ Des weiteren verweist Hofmannsthal auf eine Indiskretion in dem Gespräch zwischen einem Schneider und einem Salbenhändler, die sich über die Bedienten unterhalten, die von dem Geschehen berichten was in den Häusern der Reichen vorgeht.²⁰⁷⁵⁴
 Auf Freundschaften bezieht sich Hofmannsthal nur in der Notiz N 11, wenn er auf Amasis Freunde Phanres und Psammis verweist („junge Aegypter seine Freunde“).²⁰⁷⁵⁵

In dem Dramenentwurf *Demetrius* (1889/1890) zeigt sich, durchaus auch im Sinne der Abhängigkeit, der Glaube des Mniszek an Demetrius.²⁰⁷⁵⁶ Weitere Bezüge erfolgen durch die Figur des Schuiski und dessen Verachtung für die Menschen,²⁰⁷⁵⁷ durch eine bloße Erwähnung innerhalb der dritten Szene des dritten Aktes („Warnungen der Freunde“),²⁰⁷⁵⁸ oder durch das Gespräch zwischen einem Edelmann und Komla („Ihr seid um viele starke Freunde reicher“).²⁰⁷⁵⁹ Komlas Worten fügt der Edelmann einen neuerlichen Zug zum Motiv hinzu, durch die Ermordung des Demetrius („Rings habt ihr mächtige Freunde“).²⁰⁷⁶⁰

ermordet von einer ganzen Gruppe von Menschen: ihren Diener, Entehrten, Verletzten geschändeten Armen. Vor dem Mord (V.) furchtbares Gespräch der beiden Brüder miteinander, eingesperrt in dem Zimmer von den Mördern.“ In: SW XVIII. S. 60. Z. 24-30.

20744SW XVIII. S. 159. Z. 22-28.

20745SW XVIII. S. 276. Z. 5-10.

20746SW XVIII. S. 273. Z. 16-19.

20747SW XVIII. S. 282. Z. 34.

20748SW XVIII. S. 278. Z. 20.

20749SW XVIII. S. 281. Z. 1-3.

20750SW XVIII. S. 277. Z. 11.

20751SW XVIII. S. 280. Z. 5-6.

20752SW XVIII. S. 289. Z. 18.

20753SW XVIII. S. 111. Z. 25.

20754SW XVIII. S. 116. Z. 27-30.

20755SW XVIII. S. 114. Z. 35-36.

20756SW XVIII. S. 30. Z. 29.

20757SW XVIII. S. 25. Z. 2.

20758SW XVIII. S. 31. Z. 2.

20759SW XVIII. S. 362. Z. 24.

20760SW XVIII. S. 362. Z. 38.

Lediglich in zwei veröffentlichten Gedichten zeigt sich dieses Motiv, so in *Sünde des Lebens* (1891). Hier ist das Leiden am Leben gebunden an die Fremdheit des lyrische Ichs auf die ihn umgebenden Menschen („Weil wir andere nicht verstanden, / Weil uns andere nicht verstehen!“).²⁰⁷⁶¹ In dem Gedicht *Leben* (1892) schildert Hofmannsthal dagegen das gemeinschaftliche Erleben des schönen Gartens.²⁰⁷⁶² Dass Hofmannsthal auch mit dem kurzen Gedicht *Inschrift* (1896)²⁰⁷⁶³ auf die Gesellschaft eingeht, zeigt sich lediglich durch einen Brief an Richard Dehmel vom 7. Juni 1896, indem er sich auf die kurzen Verse bezieht.²⁰⁷⁶⁴ Wie schwer es ist, Menschen zu begreifen, zeigt Hofmannsthal auch in dem Gedicht *Verwandlung* (1902) auf. So kann der Freund den Dichter nicht verstehen, der ihm von der Begegnung mit seinem wahren Ich und der Fremdheit spricht, die er diesem gegenüber empfindet.²⁰⁷⁶⁵

Auch dieses Motiv findet sich bereits in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthals. In *Zur Physiologie der modernen Liebe* (1891) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals geschilderte Beziehung zwischen Kunstwerk und Autor, nämlich dadurch, dass das Werk das Wesen des Autors offenlegt. Hofmannsthal beschreibt dabei die Sphäre des Werkes als einen „verfaulenden Mikrokosmos“,²⁰⁷⁶⁶ der für einige Zeit der „Mittelpunkt des Makrokosmos“²⁰⁷⁶⁷ wird „dem zu Gefallen andere Menschen - die Statisten - nach Bedürfnis auf die Welt kommen, schwatzen, fluchen, sterben“. ²⁰⁷⁶⁸ Der Fokus, dies zeigt sich auch hier, liegt auf dem Individuum, während Menschen und Welt für diese Figur lediglich Nebenrollen einnehmen. Es ist die Erkenntnis, dass der Mensch selbst ob seines starken Willens, den Tod nicht zu bezwingen imstande ist, was, so Hofmannsthal, zu einem „Kampf[...] aller gegen alle“²⁰⁷⁶⁹ führt, und was sich des weiteren auch auf die Sprache des Individuums auswirkt („keine Verständigung möglich zwischen Menschen“).²⁰⁷⁷⁰ Gesellschaftliches Umfeld kann jedoch auch die Konfrontation mit der Konzeption bedeuten, wie Hofmannsthal auch an Claude Larcher bemerkt, der mit drei ganzen Menschen konfrontiert wurde. Unter dem Aspekt der Konzeption, kann Hofmannsthal es als eine „verzeihliche Schwäche“²⁰⁷⁷¹ beschreiben, die Gesellschaft von Raymond Casal zu genießen.

In *Maurice Barrès* (1891) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Methode Barrès', die er in seinem zweiten Buch *Un homme libre* schildert. Philippe wird von Hofmannsthal als einsamer Mensch beschrieben, der Monologe nicht aber Dialoge führt. Dass ein Mensch aber eines Gegenübers bedarf, erwähnt Hofmannsthal in Barrès' drittem Buch. Im Fall von Barrès Protagonisten, heißt es hier: „Charles Martin, der >>Widersacher<<, ist eine Verkörperung des feindlichen Prinzips, in der Mitte zwischen snob und Bildungsphilister. Er präsentiert den >>aufgeklärten Mittelstand<<. Egalisierungssucht und bornierte Mittelmäßigkeit, Eigendünkel, [...] alles was wir hassen.“²⁰⁷⁷² Hofmannsthal schildert auch die Einbindung der Konzeption, wodurch es in Bezug auf eben jenen Gegner Philippes heißt, dass er ihn als eine der „Stufen einer einzigen durchlaufenden Entwicklung“²⁰⁷⁷³ im Leben begreift; denn für Hofmannsthal bedarf es eines Gegenübers, eines Reibungspunktes, den er auch in Barrès' Werk auszumachen imstande ist.

In *Das Tagebuch eines Willenskranken* (1891) thematisiert Hofmannsthal das Motiv in Verbindung mit Amiels Lehrberuf und seinem Verständnis von der Pflicht: „Er erfüllt Freundespflichten und Bürgerpflichten.“²⁰⁷⁷⁴ Zeugte dieser Verweis schon davon, dass Amiel sich vor dem wirklichen Leben zu verbergen suchte, macht Hofmannsthal dies noch deutlicher, indem er auf Amiels Dilettantismus eingeht, seine „peinliche[...], unfrohe[...] Wortkunst“,²⁰⁷⁷⁵ die auch sein gesellschaftliches Umfeld nicht zu begeistern

20761SW I. S. 14. V. 28-29.

20762SW I. S. 28. V. 11-16.

20763SW I. S. 67. V. 1-4.

20764Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 310. Z. 19-21.

20765Des weiteren, siehe: SW I. S. 103. V. 18-21.

20766SW XXXII. S. 7. Z. 30-31.

20767SW XXXII. S. 7. Z. 32.

20768SW XXXII. S. 7. Z. 32-34.

20769SW XXXII. S. 8. Z. 32.

20770SW XXXII. S. 8. Z. 33.

20771SW XXXII. S. 10. Z. 30.

20772SW XXXII. S. 38. Z. 6-10

20773SW XXXII. S. 40. Z. 10-11.

20774SW XXXII. S. 23. Z. 20.

20775SW XXXII. S. 25. Z. 10-11.

wusste, erhofften sie doch kraftvollere Werke von ihm: „Unbefriedigt schrieb er sie und ließ die unbefriedigten Freunde warte, endlos warten auf das große Werk, auf das er selbst wartete.“²⁰⁷⁷⁶ Dementsprechend konnten seine Freunde auch nur ein „Testament der Öffentlichkeit“²⁰⁷⁷⁷ vorstellen, welches die „Leidensgeschichte eines gespaltenen Ich[s]“²⁰⁷⁷⁸ zeigte.

Hofmannsthal stellt sich in der Schrift *Die Mutter* (1891) gleich zu Beginn in Beziehung zu dem Autor Hermann Bahr, wenn er sagt, dass dieser der „lebendigste unter uns allen“²⁰⁷⁷⁹ sei. Obwohl Hofmannsthal der *Mutter* abspricht, ein wirkliches Kunstwerk zu sein, spricht er dennoch seine Hoffnung aus, dass er sich noch dahingehend entwickeln wird: „Glaubt er denn an sein Gestern selber noch?!... Und an sein Morgen glauben ja auch wir.“²⁰⁷⁸⁰ Ganz zum Ende der Schrift steht Hofmannsthals Anspruch nach Entwicklung, ist Bahr doch seinem Wesen nach, so seine Hoffnung, noch nicht abgeschlossen.

In *Englisches Leben* (1891) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Schilderung von Oliphants Wesen. Laurence Oliphant blieb, während seines ganzen Lebens, die Fähigkeit zu eigen „jedermann zu gewinnen“,²⁰⁷⁸¹ was auch zu Oliphants Bekanntschaft mit einem indischen Prinzen führte, dessen Jagdgefährte er im Alter von 20 Jahren wurde, aber auch zu seinem Anschluss an einen „Pöbelhaufen“²⁰⁷⁸² in Rom und schließlich seiner rudimentären Ausbildung, an die sich eine Reise mit seinen „Gefährten“²⁰⁷⁸³ durch Russland anschließt. Sein Verlangen nach Aufregung, führt ihn schließlich weiter, von London auf den Kontinent, und in Wien begegnet er schließlich dem Prinzen von Wales, zu dessen Begleiter er wird auf dessen Reisen nach Korfu, Albanien, Polen oder Deutschland. Nach seiner Rückkehr nach London, wird er zum Ratgeber der Königin, und man erwartet seinen Aufstieg zum Minister, da ihn mit „allen Besten Freundschaft verbindet“.²⁰⁷⁸⁴ In einem seiner Werke erwähnt Oliphant jedoch den Prediger Thomas Lake Harris, der über Oliphant eine Gewalt gewann, die Hofmannsthal verurteilt. Hofmannsthal zeigt jedoch in dieser Schrift auch einen anderen Aspekt auf. So führt er aus, dass „gesunde und nervenstarke Menschen der Einwirkung fremden Willens minder unterlägen als nervenschwache und überempfindliche“,²⁰⁷⁸⁵ und verweist im Zuge dessen auf Crookes und seinen Geist Katie King. Hofmannsthal stuft Oliphants Verhalten und fanatische Zugehörigkeit dem Prediger gegenüber dahingehend ein, dass er sich an diesen Mann und seinen Fanatismus verlor, die Welt zugunsten dem Dienst an der Gemeinschaft aufgab. So lebte Thomas Lake Harris einige Jahre im „Schoß, im Dienst der Gemeinde“,²⁰⁷⁸⁶ geleitet von seinem „fernen Meister“.²⁰⁷⁸⁷ In *Ferdinand von Saar >>Schloss Kostenitz<<* (1892) zeigt sich das Motiv durch die lebensfremden und sensitiven Figuren der Grillparzer Zeit, die aus dem Leben flüchten und die den „Verkehr mit Menschen“²⁰⁷⁸⁸ verlernt haben.

In *Algernon Charles Swinburne* (1892) thematisiert Hofmannsthal eine „Gruppe von Künstlern“,²⁰⁷⁸⁹ die es im sonst so moralischen England gibt und die jeden Sinn für Moral zugunsten der Schönheit abgelegt hat. Dass ihr Schönheitssinn diese Künstler von der normalen Gesellschaft distanziert, zeigt sich dadurch, dass Hofmannsthal davon ausgeht, dass sie das Bedürfnis nach Isolation gemeinsam haben. Hofmannsthal betont die Differenz zwischen diesen englischen Künstlern, die sich gegen die Konzeption gestellt haben, weil sie ihr Leben allein auf die Kunst und Schönheit ausgerichtet haben und die ihre brutale Wirklichkeit außen vor gelassen haben und den wirklichen Menschen: „Es herrscht ein gegenseitiges Mißtrauen und ein gewisser Mangel an Verständnis zwischen den Menschen in dem Zimmer und den Menschen auf der Straße.“²⁰⁷⁹⁰

20776SW XXXII. S. 25. Z. 11-13.

20777SW XXXII. S. 26. Z. 1-2.

20778SW XXXII. S. 26. Z. 2-3.

20779SW XXXII. S. 13. Z. 2.

20780SW XXXII. S. 17. Z. 31-32.

20781SW XXXII. S. 45. Z. 5.

20782SW XXXII. S. 46. Z. 9.

20783SW XXXII. S. 46. Z. 18.

20784SW XXXII. S. 48. Z. 6-7.

20785SW XXXII. S. 49. Z. 33-35.

20786SW XXXII. S. 50. Z. 37-38.

20787SW XXXII. S. 51. Z. 11.

20788SW XXXII. S. 69. Z. 26.

20789SW XXXII. S. 70. Z. 2.

20790SW XXXII. S. 71. Z. 25-27.

Auch bereits in *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892) macht Hofmannsthal deutlich, was die Mitmenschen für den narzisstischen Protagonisten sind. Zum einen dienen sie als „Hintergrundfiguren“,²⁰⁷⁹¹ die kontrastierend zur Hauptfigur gestellt werden, zum anderen aber sind sie auch „Parallelfiguren, in die einzelne Züge der Hauptfigur projiziert sind, die gewissermaßen eine grellbeleuchtete Seelenseite des ganzen Menschen darstellen“.²⁰⁷⁹² Hofmannsthal führt in dieser Schrift auch die Inszenierung des Todes dieser Figuren an.²⁰⁷⁹³ Ein solcher Lebenswandel wie Ibsen ihn schildert, führt für Hofmannsthal nur zu zwei Möglichkeiten: zu der Flucht in die Einsamkeit („das symbolische Sich-Isolieren, das nervöse Bedürfnis, Abgründe ringsum sich zu schaffen“)²⁰⁷⁹⁴ oder zu einem Leben unter Menschen, allerdings als „heimliche[r] Herr unter den Anderen, die nur seine „Objecte, Accumulatoren von Stimmungen“²⁰⁷⁹⁵ sind. Durch die beiden Möglichkeiten, die diesen lebensfernen Protagonisten gegeben sind, nämlich Flucht in die Einsamkeit oder die Inszenierung der Person, zieht Hofmannsthal beispielhaft die Figur des Herrn Helmer hinzu, der seine Frau als sein „Spielzeug“²⁰⁷⁹⁶ empfindet, welches er nach seinen Wünschen in die Gesellschaft führt. So kann dieser Protagonist auch, der distanziert zum Leben steht, über seinen Freund sagen, der still wie ein „verwundetes Tier“²⁰⁷⁹⁷ sterben will: „>>Schade, er mit seinen Leiden und seiner Vereinsamung gab gleichsam einen schönen, bewölkten Hintergrund ab für unser sonnenhelles Glück.<<“²⁰⁷⁹⁸

In Folge der Inszenierung, die diese Figuren betreiben, verweist Hofmannsthal auf ein weiteres Werk Ibsens, auf *Die Frau vom Meere* (1888), in der sich eine Gruppe von drei Menschen als „Ding und Stimmungsobject“²⁰⁷⁹⁹ behandeln. So spricht der Protagonist, ein Bildhauer, von einer Reise, bittet die Ältere der beiden Mädchen aus ihrer „eintönigen, armen Existenz heraus an ihn zu denken“²⁰⁸⁰⁰ und zwar, weil es ihn freut zu wissen, dass es einen Menschen auf der Welt gibt der von ihm träumt.

Das Grundproblem der Ibsen'schen Menschen erkennt Hofmannsthal als die Stellung des Menschen zur Welt. So sieht Hofmannsthal, dass der Ibsen'sche Protagonist „keinen rechten Platz“²⁰⁸⁰¹ unter den Menschen hat; unter diesem Umstand bleibt dem Protagonisten nur die Suche nach dem Tod oder das Weiterleben, „einsam zwischen den Menschen, in selbstsüchtigen Combinationen ihr heimlicher Herr“²⁰⁸⁰² führt er ein „zerbrechliches, künstliches Dasein“.²⁰⁸⁰³ Dabei versteht Hofmannsthal den *Baumeister Solneß* (1892) als „symbolische Darstellung von Ibsen's innerer Entwicklung [...] zu den anderen und zu sich selbst“.²⁰⁸⁰⁴

Hofmannsthal klagt in *Gabriele D'Annunzio* (1893) die Verknüpfung des gegenwärtigen Menschen mit der vergangenen Kunst an, glaubt der Moderne doch, dass er dort Glück finden wird, während er im wirklichen Leben haltlos steht. Obwohl Hofmannsthal ein solch schattenhaftes Leben verurteilt, weiß er doch auch, dass auch er dieser, auf die Vergangenheit bezogene Verführung, ausgesetzt ist: „Wir! Wir! Ich weiß ganz gut, daß ich nicht von der ganzen großen Generation rede. Ich rede von ein paar tausend Menschen, in den großen europäischen Städten verstreut.“²⁰⁸⁰⁵ Für Hofmannsthal aber bilden diese Menschen das „Bewußtsein“²⁰⁸⁰⁶ ihrer Generation, zeigen sie doch deutlich, dass sie die Menschen dieser

20791SW XXXII. S. 80. Z. 17.

20792SW XXXII. S. 80. Z. 19-21.

20793„Mir fällt das traurige Wort eines jungen Mädchens aus der guten Gesellschaft ein, die ein paar Wochen vor ihrem Tod mit elegantem Lächeln sagte: >>Après tout, le suicide calme, c'est la seule chose bien aristocratique qui nous reste.<< Das könnte fast die Frau Hedda gesagt haben oder der Doktor Rank; auch die kleine Hedwig stirbt nicht naiv. Und Julian, nach seinem Leben voll Enttäuschung, kann nicht sterben, ohne an den Effekt zu denken: >>Sieh dies schwarze Wasser<<, sagt er zu seinem Freund [...]“.²⁰⁷⁹⁸ In: SW XXXII. S. 83. Z. 32-40.

20794SW XXXII. S. 85. Z. 7-8.

20795SW XXXII. S. 85. Z. 12-13.

20796SW XXXII. S. 85. Z. 15.

20797SW XXXII. S. 85. Z. 19.

20798SW XXXII. S. 85. Z. 19-21.

20799SW XXXII. S. 85. Z. 23.

20800SW XXXII. S. 85. Z. 28.

20801SW XXXII. S. 86. Z. 33.

20802SW XXXII. S. 86. Z. 36-37.

20803SW XXXII. S. 86. Z. 38-39.

20804SW XXXII. S. 87. Z. 8.

20805SW XXXII. S. 100. Z. 3-6.

20806SW XXXII. S. 100. Z. 19.

Zeit sind. Hofmannsthal bindet das Motiv des weiteren auch in Bezug auf D'Annunzios Werke ein; so verweist er auf die Geschichte eines armen Dienstmädchens und deren einsames Leben („Freundschaft, animalische Stallfreundschaft mit einem alten, kränklichen Esel; der Tod des Esels“).²⁰⁸⁰⁷

In *Der neue Roman von D'Annunzio* (1895) spricht Hofmannsthal D'Annunzio die Verbindung mit dem Leben ab. Obwohl er um die Bedeutung der Verwurzelung im Leben weiß, kann er seinen Figuren nicht diese Verwurzelung gewähren: „Die Schicksale der Menschen und der Dinge stürzten bei ihm nebeneinander hin durch das Leere, wie die Atome des Demokrit. Nie hatten sie in Wahrheit etwas miteinander zu tun: ihr einziges Erlebnis war immer, daß sie einander anschauten. An dem Anschauen ihrer trügerischen Schönheit berauschten sie sich und wurden groß, an dem Anschauen ihrer selbst vergingen sie schließlich. Sie erloschen vor Grauen über den Anblick ihres Wesens, dem sie sich nicht zu entziehen vermochten. Das war der >>Triumph des Todes<<.“²⁰⁸⁰⁸ In dem zweiten Teil der Schrift thematisiert Hofmannsthal den Protagonisten aus D'Annunzios neuestem Roman und betont dessen Alleinsein, weil der Kontakt zu Anderen vermeintlich unfruchtbar mache.²⁰⁸⁰⁹ Dabei zeigt sich dieser Wesenszug zur Einsamkeit auch hier mit dem narzisstischen Wesen verbunden, will der Protagonist sich auch hier erhaben wissen will über andere Menschen.

In *Die Rede Gabriele D'Annunzios* (1897) will sich D'Annunzio als ein Dichter verstanden wissen, der nicht für die Künstlichkeit eintritt, wohl aber für das Schöne, welches in der Kunst zu finden ist und nicht mit der Erde Italiens zu trennen ist. So wähnt der Dichter, dass sie ihn „Freund“²⁰⁸¹⁰ heißen und ihn zu sich geholt hätten.²⁰⁸¹¹ Seine wahrgenommene Einsamkeit sei, so D'Annunzio, nur ein Schein, fordert er doch mitunter: „Nehmt mich auf, Ihr alle.“²⁰⁸¹² So will D'Annunzio auch die letzten Zweifler noch von sich überzeugen, sodass sie sich daran erinnern, wie er als Kind gewesen ist.

Auch in *Die neuen Dichtungen Gabriele D'Annunzios* (1898 ?) bindet Hofmannsthal das Motiv ein, wenn er hier, in Anbindung an D'Annunzios „>>Allegorie des Herbstes<<“,²⁰⁸¹³ auf die früheren Arbeiten des Autors verweist, in denen er stärker auf eine „suggestive Wirkung“²⁰⁸¹⁴ aus war.²⁰⁸¹⁵ Dabei sieht Hofmannsthal die früheren Arbeiten D'Annunzios geprägt von seinem Freund, dem Maler Michetti.²⁰⁸¹⁶

Was Hofmannsthal schon in *Englisches Leben* (1891) angesprochen hatte, findet sich auch in der Schrift *Francis Vielé-Griffins Gedichte* (1895): „Die Gegenwart einer sehr starken künstlerischen Individualität wirkt auf schwächliche schöne Geister wie der gefährlichste chemische Feind“.²⁰⁸¹⁷ Hofmannsthal bezieht sich in diesem Zusammenhang auf die sprachliche Brillanz des Künstlers Paul Verlaine, dem sich Vielé-Griffin nicht entziehen konnte.

In *Gedichte von Stefan George* (1896) verweist Hofmannsthal auf die Gedichte Georges, in denen die „Breite der inneren und äußeren Erfahrung“²⁰⁸¹⁸ spürbar wird. Gleichsam aber versetzen diese Gedichte den modernen Menschen in eine Ruhe, die ihn durchaus „von den Wegen der Menschen“²⁰⁸¹⁹ abtrennt. Hofmannsthal vermerkt diese gewisse Distanz zum Leben als durchaus positiv, denn: „Es ist ein Hauptmerkmal der schlechten Bücher unserer Zeit, daß sie gar keine Entfernung vom Leben haben: eine lächerliche korybantenhafte Hingabe an das Vorderste, Augenblickliche hat sie diktiert. Zuchtlosigkeit ist ihr Antrieb, freudlose Anmaßung ihr merkwürdiges Kennzeichen.“²⁰⁸²⁰ Weiter zeigt sich das Motiv auch durch den Gedichtband der „>>Hirten- und Preisgedichte<<“.²⁰⁸²¹ In den Gedichten wird mitunter das einsame

20807SW XXXII. S. 101. Z. 32-33.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 102. Z. 17.

20808SW XXXII. S. 163. Z. 3-11.

20809SW XXXII. S. 165. Z. 10-11.

20810SW XXXII. S. 205. Z. 4.

20811SW XXXII. S. 205. Z. 14-16.

20812SW XXXII. S. 205. Z. 22.

20813SW XXXII. S. 291. Z. 18.

20814SW XXXII. S. 292. Z. 11.

20815SW XXXII. S. 292. Z. 17.

20816SW XXXII. S. 292. Z. 18.

20817SW XXXII. S. 153. Z. 3-4.

20818SW XXXII. S. 169. Z. 33-34.

20819SW XXXII. S. 170. Z. 3-5.

20820SW XXXII. S. 170. Z. 5-9.

20821SW XXXII. S. 170. Z. 23.

Leben geschildert und andere Menschen werden „als verwirrend, als feindlich“²⁰⁸²² empfunden. Des weiteren zeigt sich das Motiv auch in Bezug auf die „>>Hirten- und Preisgedichte<<“,²⁰⁸²³ in denen mitunter als der höchste Zustand in der Fantasie das Bild eines Vogels gesehen wird, der einsam auf einer Insel lebt und der bei dem ersten Kontakt mit Menschen verstirbt. Aber in den Gedichten zeigt sich auch die Zerfaserung der Welt, ebenso wie, dass „Gastfreundschaften“²⁰⁸²⁴ ein bindendes Band zwischen Menschen bedeuten können. In dem Sinne befassen sich auch die „meisten der >>Preisgedichte<< [...] mit Begegnung, Abschied, Andenken“.²⁰⁸²⁵

Auch innerhalb der weiteren frühen theoretischen Schriften zeigt sich das Motiv, so in *Théodore de Banville* (1891) in der Hofmannsthal den Dichter als eine Persönlichkeit fasst, die nur den Traum gelten lässt („ein Mensch, mit dem man so wenig streiten konnte wie mit den Sternen, weil er ebenso weit weg war“),²⁰⁸²⁶ in der Schrift *Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche* (1892) durch ihre Darstellung auf der Bühne,²⁰⁸²⁷ in *Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts* (1893) durch Hofmannsthals Bezug auf Richard Muthers Buch *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert* (1893),²⁰⁸²⁸ in *Eduard von Bauernfelds dramatischer Nachlass* (1893) durch die Figuren aus Bauernfelds Komödien („auf die hilflosen Hände des alten Mannes niederfielen“),²⁰⁸²⁹ in der Schrift *Über moderne englische Malerei* (1894) durch die Werke von Edward Burne-Jones,²⁰⁸³⁰ in *Das Buch von Peter Altenberg* (1896) durch das Buch dem etwas „Geselliges“²⁰⁸³¹ anhaftet, in *Französische Redensarten* (1897) im Zuge der Lebendigkeit der französischen Sprache²⁰⁸³² und in *Poesie und Leben* (1896) durch die Differenz zwischen seinem Wesen und dem Anschein. Hofmannsthal betont sowohl die Verschiedenheit zwischen sich und den Zuhörenden, als auch den Einbruch der Konzeption, die er in der Moderne, dessen Intention auf das Ganze geht, erkennen musste. Hofmannsthal erkennt dadurch das Irren seiner Zeit, in der das Formlose genossen wird.

Nur kurz thematisiert Hofmannsthal das Motiv in *Das Tagebuch eines jungen Mädchens* (1893), und zwar durch die Freundschaften zu einigen Künstlern, die das junge Mädchen hatte, sowie durch die Bekanntschaft mit einem König auf der Hotelstiege,²⁰⁸³³ wodurch Hofmannsthal formuliert: „Sie ist zu keinem Menschen und keinem Hunde, keiner Blume, keiner Landschaft und keiner Bildergalerie in einem unpersönlichen Verhältnisse gestanden; sie kann an keinem Wesen vorbeigehen, ohne es zu verwirren, zu mißhandeln oder sich drein zu verlieben ohne daß sie innerlich damit etwas erlebt.“²⁰⁸³⁴ Ihr Drang das Leben nicht zu versäumen, lässt sie in eine Unruhe verfallen, die auch Menschen nicht hemmen können.²⁰⁸³⁵

In *Englischer Stil* (1896) zeigt sich das Motiv in Anbindung an die Ähnlichkeit im Ton zwischen jungen Frauen und Männern, wie sie auch bei Shakespeare zu finden ist, so mitunter in *Palamon und Arcite*, „wo zwei Freunde völlig so miteinander reden, wie Helena und Hermia im >>Sommernachtstraum>>“.²⁰⁸³⁶ Ein

20822SW XXXII. S. 171. Z. 1-2.

20823SW XXXII. S. 170. Z. 23.

20824SW XXXII. S. 172. Z. 6-7.

20825SW XXXII. S. 172. Z. 22-23.

„Gestern Fremde stehen heute mit verschlungenen Armen, bald aber lösen sich wieder zusammengewachsene Hände, und mit verhaltenem Weinen steht der Zurückbleibende und schaut zu den gerüsteten Schiffes Brüstung auf.“ In: SW XXXII. S. 172. Z. 23-25.

20826SW XXXII. S. 12. Z. 16-17.

20827„Ihre Schauspielerei ist wie die Historik der Goncourts: wie diese aus einem Kleiderfetzen, einem Menü und einem Sonett eine Gesellschaft rekonstruieren, so konstruiert die Duse aus einem hingeworfenen Wort, einer Geberde.“ In: SW XXXII. S. 59. Z. 12-15.

20828„Ja, unsere Lieblinge, diese Parias, sitzen in der besten Gesellschaft auf den rotsamtenen Fauteuils der garantierten Unsterblichkeit.“ In: SW XXXII. S. 96. Z. 5-6.

20829SW XXXII. S. 109. Z. 19-20.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 111. Z. 10, SW XXXII. S. 111. Z. 26.

20830„Diese Wesen haben sich untereinander nichts zu sagen; sie fügen einander kein Gutes und kein Schlimmes zu; daß sie sind, ist alles, was sie voneinander wissen.“ In: SW XXXII. S. 134. Z. 13-14.

20831SW XXXII. S. 191. Z. 35.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 192. Z. 12-13.

20832SW XXXII. S. 210. Z. 32.

20833SW XXXII. S. 77. Z. 14.

20834SW XXXII. S. 77. Z. 17-21.

20835SW XXXII. S. 79. Z. 4.

20836SW XXXII. S. 176. Z. 27-29.

kurzer Bezug zum Motiv zeigt sich auch durch den der Lebendigkeit verschriebenen Gymnasialprofessor *Ludwig Gurlitt* (1907) („Der Sohn von Hebbels sehr teurem Freund, dem Landschaftsmaler Gurlitt“).²⁰⁸³⁷

Bereits in der ersten Szene des lyrischen Dramas *Gestern* (1891) kommt Hofmannsthal dadurch auf das Motiv zu sprechen, indem Arlette den Mangel an gesellschaftlicher Nähe und damit ihre Einsamkeit beklagt; sie war, vermeintlich um ihre Einsamkeit zu betäuben, in den Gartensaal getreten („Mir war, als wär´ ich weniger allein ..“),²⁰⁸³⁸ doch in Wirklichkeit hatte sie sich mit ihrem Liebhaber getroffen. Auf Arlettes Bestreben, redet Andrea von seinen Erlebnissen der Nacht; während sie allein war und so Gelegenheit zum Betrug an ihm hatte, hatte er sich mit seinen Freunden bei Palla getroffen: „Wie immer die gewohnte Schar: / Fantasio, Pietro, Grumio, Strozzi auch, / Kurz alle, nur Lorenzo hat gefehlt.“²⁰⁸³⁹ So äußert er seine Verwunderung, dass Lorenzo im Kreis der Freunde gefehlt habe und vermutet in diesem Zusammenhang ein „Stelldichein“²⁰⁸⁴⁰ seines besten Freundes mit einer anderen Frau. Dabei betont Andrea deutlich, wofür er seine Freunde in seinem Leben hat, dienen sie ihm doch dazu, sich dem ästhetizistischen und passiven Genuss hinzugeben („Geprahlt, gespielt, getrunken und gelacht .. / Was man mit Männern tut, wenn man nicht streitet“).²⁰⁸⁴¹ Sein prahlerisches Reden zeigt wiederum auch seinen Narzissmus auf, wähnt er doch, dass seine Freunde ihn lieben würden, weil er der „Klügste“²⁰⁸⁴² sei.²⁰⁸⁴³ Auch darin unterscheiden sich Arlette und Andrea, denn sie wähnt, dass sie sich nur aus Eigennutz mit ihm umgeben („Sie lieben dich, weil sie dich brauchen können!“).²⁰⁸⁴⁴ Andrea jedoch zeigt kein Interesse ob ihres Einwandes, sondern zeigt stattdessen neuerlich seinen Narzissmus, der sein Handeln und auch seinen Umgang mit Menschen steuert: „Und wenn´s so ist! Ich frage nicht nach Gründen! / Nur aus sich selber strömt, was wir empfinden, / Und nur Empfindung findet rück die Pforte“.²⁰⁸⁴⁵ Dies führt wiederum dazu, dass ihn Arlette nach der Bedeutung von Freundschaften in seinem Leben fragt („Und was sind jene, die wir Freunde nennen?“),²⁰⁸⁴⁶ wobei Andreas Antwort („Die, drin wir klarer unser Selbst erkennen“)²⁰⁸⁴⁷ neuerlich von seinem Narzissmus zeugt, denn die Freunde sind nur da, seine „Launen[n]“²⁰⁸⁴⁸ zu befriedigen. Andrea zeigt sich auch durch sein Umfeld als ein Ästhetizist, der nur dem Moment gehorcht und dem Trieb in sich, der nach mannigfaltigen Genüssen verlangt. Jeder seiner Freunde befriedigt dabei einzelne Facetten seines ästhetizistischen Empfindens: „Die Freunde so, ihr Leben ist ein Schein, / Ich lebe, der sie brauche, ich allein!“²⁰⁸⁴⁹ Nicht das Gegenüber ist für den Ästhetizisten von Bedeutung, sondern allein das Ich („In jedem schläft ein Funken, der mir frommt“).²⁰⁸⁵⁰

Mit der zweiten Szene führt Hofmannsthal einen Freund aus Andreas Vergangenheit ein, dessen Auftreten dem Ästhetizisten von seinem Diener gemeldet wird. Anders als erwartet, verschließt er sich nicht vor

20837SW XXXIII. S. 164. Z. 23-24.

20838SW III. S. 8. Z. 17.

20839SW III. S. 9. Z. 25-27.

Weitreichend äußert sich Richard Alewyn auch zu Andreas gesellschaftlichem Umfeld, das für ihn „alle die Eigenschaften vereinigt, die seine Freunde getrennt besitzen“. In: Alewyn: S. 49.

Weiter heißt es über Andrea bei Alewyn: „Er ist der reiche Hausherr der Renaissance, aus vornehmem Geschlecht, von einem Hofstaat von Freunden und Frauen, Schmeichlern und Schmarotzern bedient und verwöhnt, der großmütige und launische Gönner der Künstler, der verschwenderische Bauherr, der glänzende Reiter, Fechter, Segler ...“. In: S. 48.

20840SW III. S. 9. Z. 31.

20841SW III. S. 10. Z. 7-8.

Auf Andreas gesellschaftliches Umfeld geht auch Richard Alewyn ein, wenn es heißt: „Der behagliche und genüßliche Kardinal von Ostia steht als Beispiel für den verweltlichten Klerus, der verwegene und verschlagene Vespasiano für das gewissenlose Tatmenschentum, der Stutzer und Schmarotzer Mosca und der Possenreißer Corbaccio sind die typischen Höflinge. Die Künstlerschaft ist vertreten durch den Maler Fortunio und den Dichter Fantasio“. In: Alewyn, S. 48.

20842SW III. S. 10. Z. 14.

20843Auch Alewyn deutet den Narzissmus Andreas an, wenn es heißt: „Dinge und Menschen sind nur da, um von ihm besessen und Genossen zu werden.“ In: Alewyn, S. 51.

20844SW III. S. 10. Z. 16.

20845SW III. S. 10. Z. 18-27.

20846SW III. S. 11. Z. 10.

20847SW III. S. 11. Z. 12.

20848SW III. S. 11. Z. 17.

20849SW III. S. 11. Z. 32-33.

20850SW III. S. 11. Z. 34.

diesem, sondern lässt Marsilio, den er seinen „Gefährte[n]“²⁰⁸⁵¹ heißt, eintreten.²⁰⁸⁵² Doch mit der Gegenwart des vergangenen Freundes, fühlt er auch die Fremdheit zwischen sich und ihm,²⁰⁸⁵³ und auch Marsilio erkennt eine vermeintlich mangelhafte Bereitschaft zur Unterstützung bei dem früheren Freund und will gehen, wird aber von Andrea aufgehalten. Der anfängliche Befehlston („Bleib und sprich!“)²⁰⁸⁵⁴ weicht einem sanfteren Tonfall: „Milder / Von meiner Tür ist keiner noch gegangen, / Der nicht Verständnis wenigstens empfangen.“²⁰⁸⁵⁵ Andrea schottet sich damit nicht, wie andere Ästhetizisten Hofmannsthal, von dem Einbruch von außen ab, denn dieser wird besonders befürwortet, wenn dieses Kommende seinem Wesen entspricht. Dies ist bei Marsilio allerdings nicht der Fall. Weshalb also lässt er Marsilio nicht nur bei sich, sondern sagt ihm auch noch, in seinem religiösen Kampf, Unterstützung zu?

Andreas Verhalten speist sich nicht aus seinem Verständnis von Freundschaft, Religion oder ist gar getragen von der gemeinsamen Vergangenheit, sondern durch sein narzisstisches Wesen, denn ein Angriff gegen seine Freunde käme für ihn einem Angriff auf seine Person gleich: „Ich will dich schützen .. denn das möcht' ich schauen. / Jetzt geh, mein Freund, vertraue dich der Rast. / In Imola kränkt niemand meinen Gast.“²⁰⁸⁵⁶

Mit der dritten Szene treten der Maler Fortunio²⁰⁸⁵⁷ und der Kardinal hinzu. Dabei spricht sein Freund gerade das schmeichelnde Wort, was Andrea an seinen Freunden zu schätzen weiß, wenn Fortunio sagt: „Dein Wort hat uns berauscht und nicht der Wein!“²⁰⁸⁵⁸ Doch Andrea tut letztendlich auch dies ab; der Abend wäre schön gewesen, doch sei auch dieser Abend Teil der Vergangenheit wie eben die gemeinsam geteilte Stimmung („Das hätte mir geschmeichelt vor sechs Stunden“).²⁰⁸⁵⁹ Damit zeigt sich nicht nur zwischen Arlette und Andrea der Wesensunterschied, sondern auch zwischen Andrea und seinen Freunden. So irritiert den Maler Fortunio auch Andreas „Laune Wehen“,²⁰⁸⁶⁰ durch die sein „armer Schwan“²⁰⁸⁶¹ verschwunden ist, wodurch er nicht die schnelle Sucht Andreas nach immer neuen Genüssen unterstützt.

In der vierten Szene treffen die angekündigten Freunde ein. Durch ihre genaue Beschreibung – der Fokus liegt auf der Kleidung und deren Farbenpracht –, stuft Hofmannsthal sie gleichsam als Menschen ein die sich am Schönen erfreuen. Wie sich an Fortunio bereits gezeigt hat, sind diese Männer aber keineswegs wesensgleich zu Andrea. Vielmehr zeigt Hofmannsthal an ihnen auf, dass man als empfänglicher Mensch nicht unbedingt die absolute Ausprägung eines tatenlosen, unentschlossenen und vergangenheitsabwehrenden Menschen haben muss. Die Liebe zum Schönen, und hier muss an die Konzeption der Ganzheit des Seins gedacht werden, hat nicht zwangsläufig eine derartige Ausprägung wie bei Andrea zur Folge. Dabei zeigt sich bereits beim Eintreffen ein Misston zwischen Andrea und Ser Vespasiano; wenn er ihn schon beim Pferdekauf betrügen müsse, solle er sich doch die Lüge ersparen, denn diese wäre so „schal, alltäglich und gemein“.²⁰⁸⁶² Damit stößt sich Andrea nicht an dem Betrug des vermeintlichen Freundes, sondern an der Gewöhnlichkeit des Betrugers. Obwohl Andrea die Freunde als die Facetten seiner Persönlichkeit beschrieben hat, zeigt sich bei dem Ästhetizisten gleichsam der Unmut. So fühlt er sich von den Freunden unverstanden, die anders leben und denken als er („Könnt Ihr denn nie auf meinen Ton Euch stimmen, / Müßt Ihr denn ewig mit dem Pöbel schwimmen“).²⁰⁸⁶³ Während er das Wesen der „Schurken“²⁰⁸⁶⁴ begreift, leben diese doch wie er ihre Triebe ungehemmt aus, gibt er zu verstehen, dass

20851SW III. S. 14. Z. 12.

20852Alewyn stuft die Beziehung zwischen Marsilio und Andrea wie folgt ein: „Und die düstere Gegenwelt von Askese und seinen Hass ist dargestellt in den Sektierer Marsilio, dramatischem Widersacher zugleich um malerische Folie der weltlichen Lebenslust. Als solcher verkörpert er nicht nur Sitten, sondern verkündet auch Gesinnungen, wie nur noch Andrea, der Held des Spieles.“ In: Alewyn, S. 48.

20853SW III. S. 14. Z. 30-33.

20854SW III. S. 15. Z. 4.

20855SW III. S. 15. Z. 6-7.

20856SW III. S. 16. Z. 17-19.

20857Ludwig hebt in seiner Auseinandersetzung mit dem Werk vor allem zwei Freunde für Andrea hervor: „Nur zwei der Personen, mit denen Andrea engeren Umgang pflegt, sind ihm in aufrichtiger Zuneigung verbunden: der Maler Fortunio und in besonderem Maße der Dichter Fantasio.“ In: Ludwig, S. 31.

20858SW III. S. 17. Z. 8.

20859SW III. S. 17. Z. 10.

20860SW III. S. 17. Z. 21.

20861SW III. S. 17. Z. 21.

20862SW III. S. 19. Z. 7.

20863SW III. S. 19. Z. 18-19.

20864SW III. S. 19. Z. 23.

er die hasst, die sich zur „Ehrlichkeit bequemen“²⁰⁸⁶⁵ und ihre „Triebe zähmen“.²⁰⁸⁶⁶ Obwohl der Dichter Fantasio Andrea als seinen „Freund“²⁰⁸⁶⁷ einstuft, kann auch er dessen Verhalten zum Leben und seine Unfähigkeit zur Tat nicht gutheißen. Andrea wiederum hat den Architekten weggeschickt, weil sie unterschiedlicher Auffassung waren: „Mein Architekt, weil wir uns nicht verstanden, / Hat mich gelöst aus meiner Pläne Banden ...“.²⁰⁸⁶⁸ Aber Andrea sieht in seinem gesellschaftlichen Umfeld auch den Mangel an sich: im Gegensatz zu ihm, sind sie zu Entscheidungen und zur Tat fähig. Den Kardinal, Fantasio und Fortunio ruft er auf, in ihm das zu wecken, was ihn gestern bestimmt hat, dann würde er wieder die Fähigkeit in sich finden, den Verfall seines Hauses zu stoppen. Doch da dieses den Freunden unmöglich ist („Ihr könnt es nicht: dann gibt’s auch keine Pflicht“),²⁰⁸⁶⁹ sieht er sich in seinem Ästhetizismus, das Gestern zu verwerfen, bestätigt, was ihn dazu führt, das Haus verfallen zu lassen. Andrea sieht diese Tatbereitschaft, die ihm fehlt, jedoch durchaus als Mangel an und erkennt, dass die Tat seinen Freunden gegeben ist. Die Konfrontation mit seiner Unfähigkeit, bedingt durch seinen Ästhetizismus, wird ihm durch die Freunde „unerträglich“,²⁰⁸⁷⁰ da sie ihn auffordern, eine Entscheidung für sein Haus zu treffen. Während Andrea keine Entscheidung fällen kann, ruft er sie auf: „So helf mir schnell entscheiden!“²⁰⁸⁷¹ In der siebten Szene tritt Andrea neuerlich auf. Seine Freunde sind derweilen zum Teich gegangen, was ihn neuerlich die Distanz zwischen sich und ihnen, im Sinne des Lebensverständnisses, bekennen lässt: „Wie mich’s zuweilen ekelt vor der Schar! / Nimmt keiner doch des Augenblicks Verlangen, / Den Geist des Augenblickes keiner wahr!“²⁰⁸⁷² So sieht er auch sein Schönheitsverständnis nicht in den Freunden verankert („Sie fühlen’s nicht und reden andre Dinge!“).²⁰⁸⁷³ Nur von einem seiner Freunde wähnt er eine Wesensnähe und Verständnis, wobei es sich bei diesem um den Geliebten Arlettes handelt: „Nur einen gibt’s, der das wie ich versteht! / Mein bester Freund, solange uns Sturm umweht! / In ihm ist, wie in mir, des Sturmes Seele?“²⁰⁸⁷⁴ Der Kardinal jedoch reagiert mit Ironie auf die Frage Andreas nach Lorenzo, und greift noch einmal dessen Verständnis von Freundschaft auf: „So hast du einen Freund für Sturmeswehn, / Für Regen den und den für Sonnenschein, / Für’s Zimmer den und den zur Jagd im Frein?“²⁰⁸⁷⁵ Der Spott des Oheims jedoch führt bei Andrea dazu, sein narzisstisches Wesen in Bezug auf sein Umfeld zu bekennen.²⁰⁸⁷⁶ Dies schließt auch den Kardinal ein, der für Andrea in keinerlei Verbindung mit der Religion steht, sondern allein mit dem Genuss an der Tafel („Durch deine Augen seh ich Trüffel winken; / Du lehrst mir trinkend denken, denkend trinken!“),²⁰⁸⁷⁷ während er nach Lorenzo verlangt, wenn es um den Kampf und um Gefahr geht, was wiederum dazu führt, dass er sich an die Lebensbedrohung auf dem Schiff

20865SW III. S. 19. Z. 28.

20866SW III. S. 19. Z. 27.

20867SW III. S. 20. Z. 14.

20868SW III. S. 21. Z. 2-6.

20869SW III. S. 21. Z. 24.

20870SW III. S. 22. Z. 7.

20871SW III. S. 22. Z. 27.

20872SW III. S. 25. Z. 14-16.

20873SW III. S. 25. Z. 18-24.

20874SW III. S. 25. Z. 26-28.

Letztendlich, dies zeigt auch Ludwig auf, muss Andrea erleben, dass gerade die beiden Menschen, die ihm am nächsten sind, seinen Ästhetizismus aufbrechen, weil sie diesen gelebt haben: „Die intimste Freundin und der intimste Freund, beide haben ihn betrogen, beide verliert er durch die schmerzliche Erkenntnis ihrer Tat gleichzeitig. Und früher oder später wird Andrea auch erfahren, daß alle diejenigen, die sich seine Freunde nennen, um den Betrug längst wußten und sich über ihn lustig gemacht haben, als er seinen Maximen betreffs der Rechtmäßigkeit der unsittlichen Tat verkündete – nicht ahnend, daß sie ihm selbst schaden würden.“ In: Ludwig, S. 31.

20875SW III. S. 25-26. Z. 34//1-2.

Ludwig Birger verweist ebenso auf Andreas Probleme mit seinem gesellschaftlichen Umfeld, wenn er davon ausgeht, dass lediglich der Maler und der Dichter Andrea nicht betrügen und hintergehen. Über die Anderen jedoch heißt es: „Und früher oder später wird Andrea auch erfahren, daß alle diejenigen, die sich seine Freunde nennen, um den Betrug längst wußten und sich über ihn lustig gemacht haben, als er seine Maximen betreffs der Rechtmäßigkeit der unsittlichen Tat verkündete – nicht ahnend, daß sie ihm selbst schaden würden.“ In: Ludwig, Birger: Das europäische Drama von 1890 bis 1980 und der philosophiegeschichtliche Tragik-Begriff. Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde vorgelegt der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn. Projekt-Verlag. Dortmund, 1995, S. 31.

20876„Du hier, mein Degen, bist mein heller Zorn! / Auf die Orgel zeigend / Und hier steht meiner Träume reicher Born! / Ser Vespasiano ist mein Hang zum Streit, / Und Mosca .. Mosca meine Eitelkeit!“ In: SW III. S. 26. Z. 11-15.

20877SW III. S. 26. Z. 22-23.

erinnert. In der neunten Szene hinterfragt Andrea seine ästhetizistische Meinung schließlich, ausgelöst durch Fantasio's Worte in der achten Szene, in der der Dichter die höchste Erkenntnis für sein Leben durch die Kunst erlangt hat, neuerlich, und will von Fantasio erfahren, ob es solch ein Erkennen, wie er es beschrieben hatte, wirklich gibt.²⁰⁸⁷⁸ Gleichsam aber spürt Andrea auch die Unmöglichkeit, dass ihn der Freund in seiner Unsicherheit verstehen kann.²⁰⁸⁷⁹

Die Varianten Hofmannsthal's zu dem lyrischen Drama heben neuerlich Andreas Umfeld um Lorenzo (SW III. S. 300. Z. 22) und die anderen Freunde hervor. Besonders dem Verhältnis zwischen dem Maler und Andrea geht Hofmannsthal hier nach: während der Maler den Garten Andreas kritisiert, weil alles „gezwungen“²⁰⁸⁸⁰ ist, nimmt Andrea wie folgt Stellung dazu: „Ja, was soll denn die Weide anders als hängen, der Thurm anders als starren, jedes / giebt mir eben seine Seele fort. Du selbst giebst ja alles, du brauchst sie gar nicht / oder ganz.“²⁰⁸⁸¹ Hofmannsthal geht auch hier dem Einbruch Andreas nach, der spürt, dass „kein Mensch [...] dem andern etwas sein“²⁰⁸⁸² kann: „Und jeder lügt, verleugnet und vergisst / Weil nie ein Mensch dem andern etwas ist“.²⁰⁸⁸³ Andrea steht hier ganz in seinem Narzissmus, sowohl der Natur gegenüber, die er bindet, als auch den Menschen gegenüber („Sie alle sind der meinen bunte Theile / In mir ist jede, jede eine Weile“).²⁰⁸⁸⁴ In der Notiz EII 109 2^a zeigt sich aber auch indirekt Andreas Ahnen, heißt er sich doch selbst als des „Augenblickes Knecht“,²⁰⁸⁸⁵ erkennt aber in diesen Versen auch noch einmal die Bedeutungslosigkeit der Menschen für sich an: „Und nennt mich einer Freund, er spricht im Wahn / Mir schauert manchmal selber beim Erkennen / Welch ungeheure Weiten Herz von Herzen trennen“.²⁰⁸⁸⁶

In der Erzählung *Age of Innocence* (1891) zeigt sich bereits durch die Kinder aus dem Buch das gestörte Verhältnis des ästhetizistischen Kindes zu seinen Mitmenschen. So empfindet der Ästhetizist selbst seinen Unterschied zu diesen vermeintlich wirklichen Kindern in diesem Buch, sowohl von ihrem Wesen her als auch durch ihr Aussehen, primär deren Blick. „Seine Augen waren nicht so rund und lachten nicht so; und seine Bewegungen waren auch anders, heftiger und hässlicher.“²⁰⁸⁸⁷ Der Protagonist fühlt sich den Kindern nicht gleich, statt sich selbst aber herabzusetzen und bei sich selbst einen Mangel zu erkennen, stuft er diese Kinder als Wilde oder Exoten ein; für ihn waren sie nunmehr keine Kinder, er behandelte sie wie „Indianer oder sprechende Thiere“.²⁰⁸⁸⁸ Auch erkennt er kein Verwandtschaftsverhältnis im Sinne der menschlichen Gattung, und verkennt ihre Lebendigkeit und ihre Freude am Leben durch ihr Spiel. Damit schildert Hofmannsthal bereits im frühen Stadium die Unfähigkeit des ästhetizistischen Kindes, eine innere Bindung zu Menschen aufzubauen. In der frühen Phase der Erzählung fällt zudem auf, wie häufig Hofmannsthal die Einsamkeit oder das Allein-sein des Ästhetizisten einbindet, was zum einen zur Kompensation in Brutalität gegen sich selbst, und zum anderen zum Genießen und zugleich traumatischen Erleben des Todes führt.²⁰⁸⁸⁹ Neben der Familie scheint der junge Ästhetizist allein Kontakt zu seiner Kinderfrau zu haben, von der er sich in der Stadt losreißt und die ihm von der Mutter genommen wird.²⁰⁸⁹⁰ So erwacht der kleine Ästhetizist unter dem Gefühl des Alleinseins, schleicht zum Spiegel des Fräuleins und ergötzt sich darin an dem eigenen Anblick. Doch durch die Musik ergreift den jungen Ästhetizisten die Außenwelt, die Menschen bekommen für ihn eine Bedeutung. Durch das Geigenspiel animiert, hatten die

20878SW III. S. 30. Z. 9-12.

20879SW III. S. 31. Z. 10.

20880SW III. S. 301. Z. 12.

20881SW III. S. 301. Z. 13-15.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 303. Z. 21-27.

20882SW III. S. 301. Z. 27.

20883SW III. S. 301. Z. 28-29.

20884SW III. S. 302. Z. 14-15.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 304. Z. 23-25.

20885SW III. S. 304. Z. 5.

20886SW III. S. 304. Z. 7-9.

20887SW XXIX. S. 15. Z. 29-30.

20888SW XXIX. S. 15. Z. 31-32.

20889Der Verweis auf die Einsamkeit ist überdeutlich: SW XXIX. S. 16. Z. 6, SW XXIX. S. 16. 7, SW XXIX. S. 16. Z. 12, SW XXIX. S. 16. Z.16.

20890SW XXIX. S. 19. Z. 9-10.

„>>Anderen<< für ihn einen Sinn bekommen...“.²⁰⁸⁹¹ Aber es zeigt sich an der Formulierung Hofmannsthals, dass der Zug zum Draußen von dem Ästhetizisten nur gewählt wird, weil das Grausame an Reiz abgenommen hatte: „Er hatte einen neuen Reiz des contemplativen Lebens entdeckt.“²⁰⁸⁹² In dem dritten Fragment *Wie mein Vater...* zeigt sich des weiteren ein kurzer Verweis auf das gesellschaftliche Umfeld seines Vaters, denn immer Sonntags waren „3 Freunde“²⁰⁸⁹³ zu ihm gekommen, um gemeinsam zu Musizieren.

Mit der Universitätszeit des Ästhetizisten verweist Hofmannsthal neuerlich auf dessen Drang, sich selbst zu genügen. So gelangt er jedoch zu einem Haus eines Schulkameraden, in das er schon häufig eingeladen worden war, doch hatte er sich immer diesem gesellschaftlichen Umfeld entzogen. Wenn er nun in die Räumlichkeiten eintritt, dann empfindet er, in Bezug auf den Vater des Schulkameraden, keine Neigung, sondern Abscheu: „Er bewillkommnete mich mit unangenehmer Höflichkeit; seine Stimme passte ganz zu seinen kurzsichtigen blauen vorstehenden Augen und dem gelbgrauen hochgelockten Haar.“²⁰⁸⁹⁴ Auch die Tochter des Hauses Madeleine, die er früher schon einmal gesehen hatte, löst keine Erinnerung in ihm aus. Wohl ergreift ihn aber der leidvolle Reiz ihres Wesens, der Zug zur Vergangenheit als auch ihre Kleidung und ihre äußere Erscheinung. In diesen Räumlichkeiten trifft der Ästhetizist noch auf zwei weitere Menschen: während er den Einen als hässlich einstuft,²⁰⁸⁹⁵ ergreift der Andere das Wesen des Ästhetizisten, sieht er in ihm doch sich selbst: „Von seinem Wesen gieng eine tiefe ansteckende Traurigkeit aus.“²⁰⁸⁹⁶ Mit ihm zusammen löst sich der Ästhetizist von der Gesellschaft, um mit ihm über das Glück zu diskutieren.

Das Motiv zeigt sich deutlich auch in dem Drama *Ascanio und Gioconda* (1892). Giocondas Umfeld besteht, aufgrund des Todes ihrer Eltern, aus ihrem Onkel und ihren zwei Vettern. Abgesehen von Ascanio und Giocondas Amme, kann sie sich mit keiner weiteren Person austauschen. Dabei zeigt Hofmannsthal bei Gioconda deutlich die Sehnsucht nach einem Gegenüber auf, wenn sie zu Ascanio, als dieser schon gehen will, sagt: „Sag´ etwas, was du der Geliebten nicht / Zu sagen brauchtest und der Freundin darfst.“²⁰⁸⁹⁷ Dabei zeigt sich jedoch, dass sich Gioconda aber auch von der Amme löst, nachdem diese von der Verlobung Ascanios gesprochen hatte. Doch allein beginnt sie darüber nachzusinnen, dass sie den Freund womöglich verlieren wird, der ihr die wenigen glücklichen Momente geschenkt hat. Gioconda besinnt sich auch durch den drohenden Verlust neuerlich ihres leeren Lebens und auf eine Vergangenheit, die sich von ihrem jetzigen Sein unterscheidet.²⁰⁸⁹⁸ Gerade durch die empfundene Bedrohung, durch Ascanio den letzten Halt am Leben zu verlieren, sieht sie die unbedingte Not, sich wieder ans Leben zu binden, allerdings dadurch, indem sie für sich den ästhetizistischen Asanio gewinnen will.²⁰⁸⁹⁹

Ascanios gesellschaftliches Umfeld spiegelt seinen Hang zum Ästhetizistisch-Schönen, und so sitzt der Diener Ascanios an einem Brunnen und spielt mit den Pfauen.²⁰⁹⁰⁰ Gioconda wiederum spricht Ascanios Umfeld an und fragt, ob er heute Abend im Hause der Donati sein wird,²⁰⁹⁰¹ was dieser allerdings verneint. Einen Einblick über Ascanios gesellschaftliches Umfeld erfolgt gerade im Zuge der Anklage Bertuccios, ob des Umganges mit seiner Base Gioconda.²⁰⁹⁰² Ascanio aber zerstreut dessen Bedenken, heißt sich ein

20891SW XXIX. S. 20. Z. 11.

20892SW XXIX. S. 20. Z. 12.

20893SW XXIX. S. 21. Z. 35.

20894SW XXIX. S. 23. Z. 12-15.

20895SW XXIX. S. 23. Z. 26.

20896SW XXIX. S. 24. Z. 12-13.

20897SW XVIII. S. 77. Z. 32-33.

20898SW XVIII. S. 102. Z. 26-32.

20899SW XVIII. S. 105. Z. 28-30.

Giocondas Abgeschiedenheit zeigt sich auch in den Notizen Hofmannsthals. Sie bekennt auch hier hier immenses Leiden am Leben und ihre Einsamkeit im Sein (SW XVIII. S. 399. Z. 29-34). Gioconda reagiert auch hier auf die Schmeichelei Ascanios, den sie hier ihren „kluge[n] Freund“ (SW XVIII. S. 400. Z. 300) heißt, doch äußert sie gleichsam ihre Einsamkeit, die sie unter „vielen Menschen“ (SW XVIII. S. 400. Z. 35) befallen kann. Deutlich zeigt sich in den Notizen, dass ihre Einsamkeit überhaupt aus einem Drang ihrer Seele entsprungen ist. In: SW XVIII. S. 401. Z. 20-29.

20900SW XVIII. S. 76. Z. 18-19.

20901SW XVIII. S. 82. Z. 22-23.

20902Bertuccio wiederum akzeptiert zum Teil Ascanios Anwesenheit in seinem Haus: „Denn, wenn ihr Gast, so seid Ihr auch der meine.“ In: SW XVIII. S. 80. Z. 38. Wobei Ascanios Anwesenheit in Bertuccios Haus von seinen Söhnen – im Sinne der Schicklichkeit – angegriffen wird, was durchaus Bertuccios Leichtgläubigkeit in diesen Dingen verdeutlicht.

spielerisch Wandelnder im Leben, der sich seine Zeit mitunter mit Bertuccios beiden Söhnen vertreibt, sei es bei der Jagd, beim Trank oder beim Würfelspiel.

Ein weiteres gesellschaftliches Umfeld zeigt sich im Hause der Donati. So kommt Madonna Gaetana zu ihrer Tochter, nachdem sich diese von den Gästen verabschiedet hat.²⁰⁹⁰³ Obwohl auch sie ein Mittelpunkt der Gesellschaft ist, vor allem auf die Männer wirkt, zeigt sie sich unsicher, den Geliebten Ascanio zu sich zu ziehen, was ihr letztendlich überhaupt nur durch die Hilfe ihrer Mutter gelingt. Doch im Gespräch mit Ascanio gelingt es ihr, sein Wesen anzusprechen, seinen Narzissmus zu kitzeln und diesen zu befriedigen, heißt sie ihm doch, dass er es versteht, Menschen für sich zu gewinnen: „Dass Ihr in fremden Ländern Freunde viel / Gewonnen habt durch wunderbare Art / Auf einen fremden Menschen zuzugeh'n / Und ihm zu sahen: >>Du bist so und so.<<“²⁰⁹⁰⁴

Die Fähigkeit Ascanios, die Francesca angesprochen hatte, zeigt sich in Ansätzen auch im Umgang mit Ippolito, den Ascanio seinen Freund heißt.²⁰⁹⁰⁵ Ippolito schildert vor dem Freund seine Gefühle für Gioconda. Ascanio im Gegenzug, zeigt sich bereitwillig dazu, sich die Sorgen des Freundes anzuhören, und wirbt für ihn sogar letztendlich um Gioconda. Doch Ascanio spielt auch sein Verhältnis zu Gioconda vor dem Freund herunter („Man kennt sie kaum, wenn man sie kennt wie ich, / Zumindest kennt man sie nicht allzunah“),²⁰⁹⁰⁶ der ihm gegenüber Eifersucht anklingen lässt. Tatsächlich löst Ascanios Rede aber seine Befürchtung auf, hatte Ippolito doch gedacht, dass sie heimlich Liebende seien. Durch seine Rede aber bekennt er sich lediglich zu einer freundschaftsähnlichen Beziehung – hatte Ascanio von „Gut-sein und Vertrau'n“²⁰⁹⁰⁷ gesprochen –, worauf Ippolito zu ihm sagt: „Ich hab Dir vieles abzubitten, Freund“.²⁰⁹⁰⁸ Vor Gioconda wirbt er schließlich für einen Freund,²⁰⁹⁰⁹ was diese als positiven Wesenszug Ascanios einstuft. Doch fälschlicherweise, aufgrund ihrer Unerfahrenheit im Leben und mit Menschen, erkennt sie nicht, dass er wirklich nicht für sich bittet.²⁰⁹¹⁰

Im Hause Donati spricht Ippolito seine Base darauf an, dass sie niemals mehr in Gesellschaft seine Zuwendung zu Gioconda thematisieren solle, wie sie es zuvor vor Uberti getan hatte. Francesca wiederum zeigt sich gleichgültig ob des Festes und ihrer Verehrer, die in ihrem Haus gewesen sind. Auch die Bereitschaft eines der Männer sich in den Teich, aus verzweifelter Liebe zu ihr, zu stürzen, wird von ihr abgetan, obwohl sie sich auch besorgt zeigt („Und dann, beruhigt, schickt' ich ihn nach Haus“).²⁰⁹¹¹ Auf ihr spielerisches Wesen von ihrer Mutter im Umgang mit Menschen angesprochen, bestätigt Francesca dieses: „Um so besser. / Die taugen zu nichts besser'm als zum Spielzeug: / [...] / Ein jedes gut für eine halbe Stunde.“²⁰⁹¹² Wie Ascanio ist auch Francesca spielerisch um Umgang mit Menschen. Zwar versichert sie ihrer Mutter, dass ihr das Fest gefallen habe, doch wirkt das wenig überzeugend, da der Gast, den sie wirklich zu kommen ersehnt hatte, gefehlt hatte – Ascanio.²⁰⁹¹³

Eine freundschaftliche Beziehung pflegt Melusina mit der Zofe der Donati („Vom Hochamt und wir kennen uns seit lange“),²⁰⁹¹⁴ wodurch sie von der Verlobung Francescas und Ascanios erfahren hat, damit aber gleichsam die Geschehnisse für Gioconda in eine andere Richtung gelenkt hat, ihr die Not deutlich wurde, sich jetzt ans Leben und damit an Ascanio zu binden, und so letztendlich einem frühen Tod entgegengieht.

²⁰⁹¹⁵

In *Die Bacchen nach Euripides* (1892) zeigt sich das Motiv lediglich durch Dionysos, der ein „Freund der

²⁰⁹⁰³SW XVIII. S. 90. Z. 37-38.

²⁰⁹⁰⁴SW XVIII. S. 95. Z. 28-31.

²⁰⁹⁰⁵SW XVIII. S. 98. Z. 25.

²⁰⁹⁰⁶SW XVIII. S. 99. Z. 19-20.

²⁰⁹⁰⁷SW XVIII. S. 99. Z. 28.

²⁰⁹⁰⁸SW XVIII. S. 99. Z. 33.

²⁰⁹⁰⁹SW XVIII. S. 107. Z. 17.

²⁰⁹¹⁰Aus den Notizen geht Hofmannsthals Plan für den III. Akt hervor, indem er ein Gespräch bei den Amidei zwischen Gioconda, Melusina, Bertuccio, Ferrante, Galasso und Micheletto plante, wobei Ferrante und Galasso die Liebestrunkenheit Ascanios in Bezug auf Francesca Donati thematisieren.

²⁰⁹¹¹SW XVIII. S. 91. Z. 33.

²⁰⁹¹²SW XVIII. S. 91-92. Z. 37-39//1-3.

²⁰⁹¹³SW XVIII. S. 92. Z. 16-29.

²⁰⁹¹⁴SW XVIII. S. 104. Z. 31.

²⁰⁹¹⁵SW XVIII. S. 403. Z. 16-19, SW XVIII. S. 403. Z. 34-35, SW XVIII. S. 405. Z. 22.

Chariten u. Musen“²⁰⁹¹⁶ ist, und durch den Diener, der Pentheus zugestellt ist (SW XVIII. S. 54. Z. 37).

Innerhalb der Gespräche und Briefe zeigt sich der lose Bezug zum Motiv bereits in *Der Sinn des Lebens. Dialoge in der Manier des Platon aus Athen* (1892) in Verbindung mit der empfundenen Einsamkeit in der Nacht (SW XXXI. S. 7. Z. 23), in *Brief an einen jungen Freund* (August 1896) dagegen mit der Bedeutung der Menschen für das Leben,²⁰⁹¹⁷ in dem *Buch des Weltmannes* (1902) durch das Anprangern der englischen, seelenlosen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts durch den jungen Hofmeister (SW XXXI. S. 24. Z. 21-23) und in *Der junge Lehrer der Kinder und die alte Frau* (1896) durch die Klage des Lehrers: „ich selbst bin so leer und arm geblieben, weil die Menschen die Biagsamkeit meiner Seele nicht erkannt haben.“²⁰⁹¹⁸

Weitere Bezüge zum Motiv zeigen sich in *Die Briefe des Paulus Silentiarius* (1902), in denen sich der Dichter Paulus neben seiner entfernten Geliebten Prisca Domitilla auch an seinen Freund Fronto (SW XXXI. S. 58. Z. 1-4) wendet, den er heißt, acht zugeben auf sein Leben und das seiner sieben Kinder (SW XXXI. S. 58. Z. 4-8).²⁰⁹¹⁹ In *Der Brief des letzten Contarin* (1902) nimmt der narzisstische Contarin Bezug zu der empathischen Hilfe der Freunde, die ihn aus seinem ärmlichen Leben befreien wollen. Dabei vergleicht sich der Contarin mit einer Billardkugel, die noch nicht ins Loch gerollt ist: „Das letzte Sich-Verkriechen muss noch geschehen.“²⁰⁹²⁰ Der Alvise Contarin wendet sich in seinem Brief an einen Grafen und eine Gruppe „wollender Freunde“,²⁰⁹²¹ die ihn, seinem Familiennamen gemäß, in eine angemessene Situation stellen wollen. Alvise jedoch verweigert die Schenkung: „Und ich habe die Ehre, Sie ferner zu verständigen, dass ich von diesem Augenblick an aufgehört habe, für Sie und die übrigen Herren Ihres Kreises zu existieren. Dass ich weder an einem privaten noch öffentlichen Ort einem von Ihnen mehr begegnen werde.“²⁰⁹²² Ein neuerlicher Versuch, ihn noch einmal zu kontaktieren, würde ihn veranlassen, Venedig für immer zu verlassen (SW XXXI. S. 19. Z. 36-38). Zudem verweigert er den Freunden weitere Erklärungen, sein Verhalten betreffend, zu geben. Doch äußert er seinen Wunsch, dass es niemals zu diesem Gespräch zwischen den Freunden gekommen wäre.²⁰⁹²³ Was ihn dabei besonders verstört, ist der Angriff gegenüber seiner Person: „Da nahmen Sie mich in den Mund, mich und meinen großen illustren Namen, mich und meine Bettelhaftigkeit, und dann nahm jemand einen Zettel in die Hand und fieng an Ziffern zu schreiben und alle miteinander machten Sie sich daran, mich zu rangieren.“²⁰⁹²⁴ Der Contarin wendet sich nicht nur an den Adressaten des Briefes als „Freund“,²⁰⁹²⁵ sondern auch an seine anderen „guten Bekannten“,²⁰⁹²⁶ die mit ihm in seinen Augen wie ein Romanschreiber mit „einer seiner löcherigen Figuren“²⁰⁹²⁷ umging. Schließlich gesteht er in diesem Brief, dass er schon immer davon wusste, dass etwas kommen werde, was ihn von „der Gesellschaft der Menschen abtrennen wird“,²⁰⁹²⁸ und betont, dass er selbst dieses Wissen gehabt hatte, wenn er sich in Gesellschaft befand.²⁰⁹²⁹ Neben dieser zweiten Demütigung, spricht er von der Ersten in seinem Leben. Im Gefühl der Überlegenheit über andere Menschen, aufgrund seines Namens, war er mit seinem Vater von Verwandten zu Verwandten gereist, weil sie zwar einen großen Namen hatten, aber finanziell ruiniert waren: „Immerfort lebten wir auf den Schlössern von Verwandten oder von Freunden,

20916SW XVIII. S. 49. Z. 5.

20917Im Sinne der Bedeutung der Kunst für das Leben, heißt es: „Dies scheinen Dir die Güter des Lebens und ihre Reihenfolge: Gesundheit ein schöner Leib Reichthum Geselligkeit mit Freunden und Ruhen unter ihnen“. In: SW XXXI. S. 14. Z. 1-5.

20918SW XXXI. S. 14. Z. 22-24.

20919SW XXXI. S. 59. Z. 16-24.

Des weiteren nimmt der Dichter in den Notizen N 14 und N 15 Bezug auf eine weitere Freundschaft, zwischen einem Philosophenzögling und seinem Freund, einem Statthalter (SW XXXI. S. 62. Z. 3-4, SW XXXI. S. 62. Z. 23).

20920SW XXXI. S. 18. Z. 3-4.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 18. Z. 5.

20921SW XXXI. S. 19. Z. 26.

20922SW XXXI. S. 19. Z. 32-36.

20923SW XXXI. S. 20. Z. 2-10.

20924SW XXXI. S. 20. Z. 15-19.

20925SW XXXI. S. 20. Z. 20.

20926SW XXXI. S. 20. Z. 21.

20927SW XXXI. S. 20. Z. 22.

20928SW XXXI. S. 20. Z. 28-29.

20929SW XXXI. S. 20. Z. 34-40.

monatelang oder wochenlang.“²⁰⁹³⁰ Dennoch hatte er das Wissen, dass niemand einen „größeren Namen“²⁰⁹³¹ in seinem Umfeld trug als er.

Auch in einem *Brief an einen jungen Dichter* (1902/1903) zeigt sich durch die Wesensdifferenz zwischen dem Briefeschreiber und dem jungen Dichter das Motiv, weil der Dichter sich mit seinem Dichten auf einen einsamen Pfad begibt (SW XXXI. S. 63. Z. 6-7). In Anbindung an den Dichter und seine Zeit, formuliert Hofmannsthal zudem wie folgt: „wir sind jetzt die Einzigen auf dieser Insel, wir kleine Gruppe. Nie wird das Schiff mit den Totten landen, wovon wir immer träumen.“²⁰⁹³² Ebenso in *Die Abende von Rodaun* (1903) zeigt sich die Thematisierung des gesellschaftlichen Umfeldes in Verbindung mit dem künstlerischen Verstand: „Wer sind wir und was haben wir von den andern? von den Lebenden? von den Totten?“²⁰⁹³³ In dem Gespräch zweier Kurtisanen in *Die Sammlerin* (1903) betont Pippa hingegen die Verschiedenheit beider in Bezug auf die Auffassung des Lebens (SW XXXI. S. 69. Z. 18), wird Tibalda doch von Pippa um ihre Sammelleidenschaft beneidet. Dabei erweist sich Tibalda, abgesehen von dem Gespräch mit der anderen Kurtisane, der Einsamkeit zugetan („Freuden nur die der Einsamkeit“) ²⁰⁹³⁴ und äußert zudem: „Der Gedanke an die wimmelnden Milben der Menschheit macht mich nervös.“²⁰⁹³⁵

Auch in *Die Briefe James Hackmanns* (1903) ist das Motiv auszumachen. So zeigt sich nicht nur ein problematischer Zug in der Freundschaft Margarets zu ihrer Freundin,²⁰⁹³⁶ die sie zudem als wenig hilfreich für sich findet,²⁰⁹³⁷ sondern Hofmannsthal deutet auch bei Hackmann die Gewaltbereitschaft an, die ihn letztendlich zu dem Plan geführt hatte, Geistlicher zu werden: „es zuckte mir die Hand gegen meinen teuersten Freund einmal“.²⁰⁹³⁸

Mit *Die Briefe des jungen Goethe* (1903/1904) verweist Hofmannsthal seinen Jugendfreund Edgar Karg von Bebenburg auf die Jugendbriefe Goethes (SW XXXI. S. 88. Z. 11-19),²⁰⁹³⁹ sowie auf die eigenen Briefe zwischen Edgar und ihm selbst: „Und Briefe der Freundschaft, solche, wie wir sie einander geschrieben haben, Tagebücher in Briefen, von einem zum andern gesandt, als säße man in einem Lusthaus und hätte einen Spiegel drin, der klein aber scharf und fein das Leben eines entfernten Freundes vorzaubert“.²⁰⁹⁴⁰ Weitere Bezüge finden sich in den eigenen Gesprächen Hofmannsthals mit Schröder in *Rodauner Anfänge* (1906), in denen Hofmannsthal Notizen zu Gesprächen über die Kunst und Gegenwart der Moderne festhält und in denen er die Distanz zu den Menschen betont,²⁰⁹⁴¹ in der Arbeit *Furcht / Ein Dialog* (1906/1907) dadurch, dass Laidion und Hymnis, wie der Matrose annimmt, keine Schwestern, sondern nur Freundinnen (SW XXXI. S. 118. Z. 24) sind und letztendlich in *Das Schöpferische* (1906-1909) durch Hofmannsthals Gegensatz zwischen dem Kränklichen und dem Schöpferischen: „In dem Kranken, der sich seltsam die Hände reibt, sehe ich gleich ein großgewachsenes Kind vor mir, einen unkräftigen hageren leidenschaftlich fühlenden Schulknaben, der von den roheren Genossen viel gequält wird.“²⁰⁹⁴²

20930SW XXXI. S. 21. Z. 11-12.

20931SW XXXI. S. 21. Z. 14.

20932SW XXXI. S. 63. Z. 13-15.

20933SW XXXI. S. 90. Z. 14-15.

20934SW XXXI. S. 70. Z. 22.

20935SW XXXI. S. 71. Z. 17-19.

In einer weiteren Notiz (N 8) zu diesem Werk findet sich ein weiteres Gespräch zwischen der einst schönen Maraña und der schönen Angela Zaffetta, wobei Angela Maraña nach der Einrichtung ihres Landhauses um Hilfe fragt, welches ihr „einige meiner Freunde“ (SW XXXI. S. 72. Z. 22) einrichten wollen.

20936„Margarets Auffassung: alles gleitet so sehr, man kann sich keine Rechenschaft davon geben, mein Verhältnis zu meiner Freundin hat sich so verwandelt: war ehemals so schwärmerisch“. In: SW XXXI. S. 65. Z. 5-7.

20937„Er hat das Gefühl ihr beistehen zu müssen. Das ausschlaggebende Wort, wie sie zu ihrer Freundin sagt: Wenn mir nur jemand heraushelfen würde.“ In: SW XXXI. S. 66. Z. 12-15.

20938SW XXXI. S. 67. Z. 4-5.

Ein weiterer Bezug zum Motiv zeigt sich in der Notiz N 15; ohne genauen Personenbezug lässt sich jedoch annehmen, dass Hofmannsthal, zudem er später in dieser Notiz auf ihn verweist, sich auf Lord of Sandwich bezieht: „Gastfreundschaft und alles dies kann nur von innen quellen.“ In: SW XXXI. S. 69. Z. 6-7.

20939Über Goethe persönlich sagt er: „Bekanntschäften machte er überall, mit Lust, und viele.“ In: SW XXXI. S. 89. Z. 26.

20940SW XXXI. S. 88-89. Z. 39-40//1-3.

Siehe Varianten: SW XXXI. S. 351. Z. 36-37.

20941„Leben? was ist nun Leben? Leben ist die Bindung aller Elemente durch alle Elemente. Ich denke einen kühnen Gedanken: sogleich fühlen sich laue Freunde von mir losgelöst, gleichgiltige Gesichter verziehen sich zur Grimasse, ich selbst setze den Fuß leichter auf die Erde, denke gleichgiltiger von meinem Lebensunterhalt, kühner von meinem Tode.“ In: SW XXXI. S. 127. Z. 22-27.

20942SW XXXI. S. 92. Z. 18-21.

Innerhalb der dem Nachlass zuzuordnenden Romanpläne zeigt sich das Motiv bereits in *Roman vom Geben und Nehmen* (1892-1895), in dem Hofmannsthal den Sinn des Lebens zu thematisieren gedachte: „Was (1) sind einem die Menschen (2) bin ich den andern? Was sind sie mir?“²⁰⁹⁴³ Des weiteren finden sich lose Notizen in *Roman des inneren Lebens* (1893-1894) („der Rauschfreund (Gombrich)“).²⁰⁹⁴⁴ Deutlich zeigt sich die Thematisierung des Motivs in den Notizen zum *Familienroman* (1893-1895), durch die Schilderung der einzelnen Figuren innerhalb eines Familiengefüges („das Gespräch eines teilnehmenden jungen, eines desillusionierten alten Freundes und alles was ringsherum schwingt und schwebt“).²⁰⁹⁴⁵

In dem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892) bildet sich das gesellschaftliche Umfeld um Tizian aus seinen Schülern und seinen Kindern, Tizianello und Lavinia, die gleichsam in seine Kunstproduktion eingebunden sind. Dabei ist das Verhältnis Tizians zu seinen Schülern, das eines Ästheten zu Ästhetizisten oder das eines Künstlers zu Dilettanten oder es ist das eines bis zum Ende Schaffenden zu passiven Unmündigen.²⁰⁹⁴⁶ Die Differenz zwischen Tizian und seinen Schülern erkannte auch Jendris Alwast: „Der Mittelpunkt dieser schönen Welt ist Tizian. Er ist die kreative Seele.“²⁰⁹⁴⁷ Das Besondere an Hofmannsthals Werk ist dabei, dass er es nicht nur verstanden hat, diesen Gegensatz auf kleinstem Raum, eben innerhalb des lyrischen Dramas, aufzubauen, sondern dadurch gegeben, dass die Schüler unterschiedliche Ausprägungen in ihrem ästhetizistischen Wesen haben.

Dabei nimmt Hofmannsthal erstmalig Bezug zum Motiv durch den Pagen, der vor den Vorhang tritt und über das sodann gezeigte Stück zu berichten hat: „Mein Freund, der Dichter, hat mirs selbst gegeben.“²⁰⁹⁴⁸ Der Dichter und der Page werden von Hofmannsthal nicht nur als Freunde, sondern dem Wesen nach als „Zwillingsbr[ü]der“²⁰⁹⁴⁹ aufgefasst, wodurch Hofmannsthal seine eigene Beziehung zu Stefan George reflektiert. Gianino aber, der Jüngste unter den Schülern Tizians, bekennt auch seine Distanz zum Meister, die sich durch eine unterschiedliche Kunstausprägung zeigt. Im dramatischen Fragment deutet Hofmannsthal vor allem eine Nähe zwischen Tizianello und Gianino an, die durchaus homoerotische Züge trägt.²⁰⁹⁵⁰ Was Gianino, trotz aller Verzückung zeigt, ist auch eine Hinwendung zur Stadt und damit ein fehlendes Genügen, was sein gesellschaftliches Umfeld anbelangt. Desiderio aber tut diese Hinwendung Gianinos ab, und zwar in dem Sinne, dass die Stadt nur dadurch auf Gianino wirkte, weil sie eben fern zu ihnen sei; so sucht er, durch seine Nähe zu Gianino, diesen wieder allein an das Ästhetizistische zu binden, welches die Abschottung von der Welt mit einschließt. Desiderio steht dabei für die Abwendung von der Stadt und den Menschen ein, zeigt ein absolutes Genügen in seinem Genießen der Kunst. Bedingt zeigt sich seine Distanz zu den Menschen, weil er ihnen die „Häßlichkeit und die Gemeinheit“²⁰⁹⁵¹ zuspricht, ein tierhaftes Wesen, das die Schönheit verkennt; sie dagegen, die Schüler des Tizian, führen ein Leben in nahezu göttlicher Kunstschönheit.

Auch aus den Notizen geht Hofmannsthals Beschäftigung mit dem Motiv hervor: „Freundschaft: empfinden es wie eine Entweihung wenn ein Freund gelobt wird“.²⁰⁹⁵² Die Notizen betonen dabei unter

In Bezug auf den Kränklichen, heißt es: „Wir können auf die Existenzen um uns herabblicken ohne Heuchelei. Denn unserem Blick spaltet sich von den bürgerlichen Existenzen das niedrig-egoistische, das gewohnheitsmäßige das unzulängliche ab.“ In: SW XXXI. S. 93. Z. 9-12.

20943SW XXXVII. S. 69. Z. 16-17.

20944SW XXXVII. S. 71. Z. 26.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 72. Z. 4, SW XXXVII. S. 75. Z. 22, SW XXXVII. S. 76. Z. 1, SW XXXVII. S. 77. Z. 6.

20945SW XXXVII. S. 106. Z. 22-24.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 84. Z. 31, SW XXXVII. S. 86. Z. 11, SW XXXVII. S. 88. Z. 10, SW XXXVII. S. 90. Z. 5, SW XXXVII. S. 113. Z. 34.

20946„Dieser Überreichtum ist eigentlich Mangel, dieses Alleswollen nichts als die hilflose Unfähigkeit, sich zu beschränken. Kritischer, nicht schöpferischer Geist dünkt sich künstlerischer als der könnende, göttlicher als Gott, der ja die Welt, ein Unvollkommenes, zu schaffen sich entschloß.“ In: SW III. S. 406. Z. 38-42.

20947Alwast: S. 17.

20948SW III. S. 39. Z. 8.

20949SW III. S. 39. Z. 3.

20950SW III. S. 44. Z. 9.

20951SW III. S. 45. Z. 34.

20952SW III. S. 346. Z. 25.

anderem die Trennung („Das Vergnügen Abgründe zwischen sich und die anderen zu machen“) ²⁰⁹⁵³ zwischen den Schülern und den Menschen in der Stadt: „da unten [...] wohnen die Thiere u die Tollen“. ²⁰⁹⁵⁴ In der Handschrift 3 H³, im Gespräch zwischen Desiderio, Gianino und Tizianello, zeigen sich weitere Aspekte, bekennt doch Tizianello, dass nun, bedingt durch die „aufgeregten Tage[...]“ ²⁰⁹⁵⁵ nun doch die Wahrheit zwischen ihnen angesprochen wird. Gianino jedoch distanziert sich daraufhin von ihm, weil er vermeintlich sinnlos „Abgründe“ ²⁰⁹⁵⁶ aufreißen würde, wodurch er auch die Andersartigkeit Tizianellos in Bezug auf die anderen Schüler anspricht („Hochmüthig trüb durch unsre Schaar zu wandern / Stolz du bist so anders wie die andern“). ²⁰⁹⁵⁷ Durch Gianino deutet sich hier ein homoerotisches Verständnis an; gibt er doch zu verstehen, dass sich Desiderio nur in die Stadt begibt, weil er eifersüchtig ist und in diesem Zusammenhang erklärt: „Ich kann nicht anders, jeder zieht mich an / Und jedem geb ich was ich geben kann“. ²⁰⁹⁵⁸ Nach Desiderios Einwand führt Gianino dies neuerlich aus, wenn es heißt:

„Ich kann nicht anders. Jedem muss ich schmeicheln
Und wen ich traurig seh, den muss ich streicheln.
In seine liebsten Träume jeden wiegen
Ich brauche Menschen, mich an sie zu schmiegen
Allein in deinem Blick dem prüfend herben
Da liegt ein Vorwurf immer und ein Klagen“ ²⁰⁹⁵⁹

Während die Unterschiede im Wesen Desiderio beklommen machen („Und wo wir wir sind uns nicht mehr verstehen“), ²⁰⁹⁶⁰ bleibt Gianino dabei, dass der Mensch sich nicht beschränken soll in seinem gesellschaftlichen Umfeld: „Und ist drum jeder für den andern nicht / Ein Keim des Schicksals, bleibst du minder drum / In stiller Nacht, verlangend, heiß und stumm / An fremden off´nen Fenstern lauschend stehen“. ²⁰⁹⁶¹ Dabei zeigt sich, dass Tizianello Gianino durchaus in seiner Ansicht unterstützt. ²⁰⁹⁶² Aufgrund des Einbruches in der Nähe zu Gianino, sieht sich Desiderio dazu veranlasst, die Freunde zu verlassen und in die Stadt zu gehen, die er allerdings mit dem Tod verbindet. Dabei war Gianino auch zu Tizianello gekommen, um ihn zum Spiel abzuholen, was Tizianello jedoch ausschlägt. Dies führt Gianino wiederum dazu, diesen mit Desiderio zu vergleichen. ²⁰⁹⁶³

In dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) deutet sich Claudios Einsamkeit bereits zu Beginn an, befindet er sich doch „allein“ ²⁰⁹⁶⁴ in seinem Studierzimmer. Seine Einsamkeit wird dem Ästhetizisten

20953SW III. S. 350. Z. 1.

In Verbindung mit der Figur der Bigum, heißt es auch: „das Bedürfniss Abgründe zwischen sich und die Menschen zu machen“.

In: SW III. S. 350. Z. 23.

20954SW III. S. 350. Z. 5.

20955SW III. S. 357. Z. 21.

20956SW III. S. 357. Z. 25.

20957SW III. S. 357. Z. 28-29.

Desiderio hebt in diesem Zusammenhang nicht den Dialog sondern den Monolog hervor: „Und einsam mit mir selber viel zu sprechen“. In: SW III. S. 357. Z. 42.

20958SW III. S. 358. Z. 25-26.

20959SW III. S. 358. Z. 31-36.

20960SW III. S. 358. Z. 43.

20961SW III. S. 358. Z. 44-47.

20962SW III. S. 359. Z. 1-7.

20963SW III. S. 360. Z. 21-28.

In dem 2. dramatischen Fragment für Böcklin zeigt sich die Freundschaft zwischen dem Maler und dem Jüngling, der den Verstorbenen seinen Freund heißt (SW III. S. 223. Z. 28). Hofmannsthal lässt den Jüngling hier zudem die Beeinflussung erkennen, die der „Zauberer“ (SW III. S. 224. Z. 4) Böcklin auf ihn hat mit „heimlicher fortlebender Gewalt“ (SW III. S. 224. Z. 6).

„drum will ich

Nie glauben, daß ich irgendwo allein bin,

Wo Bäume oder Blumen sind, ja selbst

Nur schweigendes Gestein“ In: SW III. S. 224. Z. 10-13.

Zudem betont der Jüngling die Nähe zwischen dem Maler und anderen Menschen, die er in die Nähe der Liebe stellt (SW III. S. 224. Z. 17-20).

20964SW III. S. 63. Z. 10.

Auch Wolfram Mausers Auseinandersetzung mit Hofmannsthals Werk führt dazu, dass er Claudio ein Versäumnis im „zwischenmenschlichen Bereich“ attestiert. In: Mauser, S. 38.

bewusster durch die Menschen, die er aus seinem Fenster beobachtet. Anders als er selbst, leben sie ein Leben in Gemeinschaft mit Freunden und Familie, sind „einander herzlich nah“, ²⁰⁹⁶⁵ spenden und finden Trost, während er bekennt dies nie erlebt zu haben. Doch klingt in seinen Klagen über sein ästhetizistisch vergeudetetes Leben auch Mitleid mit sich selbst an: „Die Leute haben sich entwöhnt zu fragen / Und finden, daß ich recht gewöhnlich bin.“ ²⁰⁹⁶⁶ Die Äußerungen des Ästhetizisten deuten dahin, dass sein Lebenswandel gleichsam kein Einzelfall ist, und dass die Zurückgezogenheit, die er zu leben pflegt, deswegen auch den Status des Gewöhnlichen angenommen hat, er gleichsam den Nimbus des Seltenen eingebüßt hat. Bezeichnend ist auch, dass der einzige lebendige Mensch außer Claudio sein Diener ist, der sich von dem ästhetizistischen Wesen seines Herrn unterscheidet. ²⁰⁹⁶⁷ Mit dem Erscheinen des Todes, heißt dieser sich Claudios „Freund“, ²⁰⁹⁶⁸ denn was der tote Freund Claudio niemals sein konnte, ist der Tod ihm jetzt, indem er ihn zur Erkenntnis führt was Menschen einander wirklich sein können („Man bindet und man wird gebunden, / Entfaltung wirken schwül und wilde Stunden“). ²⁰⁹⁶⁹ Durch die Bedrohung des Todes sieht sich der Ästhetizist wie nie zuvor befähigt, sich ans Leben zu binden; die Menschen, die ihm einstmalig nur „Puppen“ ²⁰⁹⁷⁰ waren, sollen jetzt eine Bedeutung für ihn haben: „Ich werde Menschen auf dem Wege finden, / Nicht länger stumm im Nehmen und im Geben, / Gebunden werden – ja! – und kräftig binden.“ ²⁰⁹⁷¹ Wie sehr sich Claudio gegen Freunde vergangen hat, zeigt sich durch den toten Freund, der Claudio einen „Ewigspielende[n]“ ²⁰⁹⁷² heißt, der nie vom Leben, nie von einem Menschen wirklich ergriffen worden ist und ihn stattdessen an seinen ästhetizistischen Kosmos gebunden und mit dessen Schönheit verwirrt hat:

„Mit feinen Worten bist du mir genaht,
Scheinbar gepackt von was auch mich bewegte ..
Ich hab dich, sagtest du, gemahnt an Dinge,
Die heimlich in dir schliefen
[...]
Wir waren ja
Sehr lange Freunde. Freunde? Heißt: gemein
War zwischen uns Gespräch bei Tag und Nacht,
Verkehr mit gleichen Menschen, Tändelei
Mit einer gleichen Frau. Gemein: so wie
Gemeinsam zwischen Herr und Sklave ist“ ²⁰⁹⁷³

Er sei für ihn nichts mehr als eines seiner vielfältigen „Spielzeug[e]“ ²⁰⁹⁷⁴ gewesen, die nur zu Diensten seiner Lust und Laune waren. Dabei deutet der tote Freund aber auch an, dass Claudios Umgang mit ihm kein Einzelfall war, er es vielmehr verstand, sich schnell mit Menschen zu befreunden. Auf die Beziehung zueinander zurückkehrend, betont er neuerlich das Ungleichgewicht in dieser Beziehung zwischen dem

Ebenso betont auch Birger Ludwigs Claudios Wesen, ist er für ihn doch der „Prototyp des sich in Abgeschlossenheit befindlichen reflektierenden Denkens“. In: Ludwig, S. 16.

20965SW III. S. 64. Z. 28.

20966SW III. S. 67. Z. 21-22.

20967Dieses reduzierte Umfeld wird auch von Ludwig Birger erkannt, heißt es bei ihm doch: „Lediglich der Diener ist eine reale innerfiktionale Person, aber Claudio kommuniziert nur sehr oberflächlich mit ihm.“ In: Ludwig, S. 119.

20968SW III. S. 71. Z. 19.

20969SW III. S. 72. Z. 22-23.

20970SW III. S. 72. Z. 38.

20971SW III. S. 73. Z. 8-10.

20972SW III. S. 76. Z. 37.

20973SW III. S. 77. Z. 2-15.

Neben der Mutter und der früheren Geliebten verweist Alewyn in seiner Untersuchung auch auf den toten Freund, der im Gegensatz zu Claudio wirklich gelebt hat: „der Freund endlich, den er verhöhnt und verraten hat, und den die Verzweiflung in ein Leben der Gefahr getrieben hat, in dem um ein hohes Ziel gewürfelt wurde, und in einen gewaltsamen Tod, und der doch mit seinem zerstörten Leben dreimal selig ist gegenüber ihm. Denn er hat geliebt und gehaßt und gehandelt und damit sein Leben erfüllt wie alle die anderen, die um Claudio und für Claudio gelebt haben, und die er nur genutzt und genossen hat. Obwohl nur Schatten, sind sie doch wirklicher als er, der leere Tor: die Mutter mit all ihrer Sorge und Mühsal, das Mädchen mit ihrer aufgeopfertem Liebe, der Freund mit dem strengen Profil und der leidenschaftlichen Gebärde – wirklicher als er, der in ihrer Mitte nichts gefühlt und nie gelebt hat.“ In: Alewyn, S. 73.

20974SW III. S. 77. Z. 23.

dominanten Claudio und ihm.²⁰⁹⁷⁵ Getrieben von den eigenen Launen, unachtsam dem Freund gegenüber, habe er ihm auch die geliebte Frau genommen und ihm nur noch eine „Larve“²⁰⁹⁷⁶ gegönnt, nachdem er mit ihr geendet hatte. Sein Fehlverhalten im Lieben habe ihn schließlich gegen Claudio mit Hass erfüllt und die vermeintliche Freundschaft gelöst. Als eine logische Folgerung schließt der Freund auch seinen Tod an diese Freundschaft.²⁰⁹⁷⁷ Claudio erkennt die Richtigkeit der Worte des Freundes („Wohl keinem etwas, keiner etwas mir“),²⁰⁹⁷⁸ doch erkennt er immer noch nicht an, dass es seine alleinige Schuld ist, dass er nun zu früh dem Tod begegnet ist.

Hofmannsthal wollte mit dem *Prolog* (1893) zu *Der Tor und der Tod* und den jungen Dichtern Baldassar, Ferrante, Galeotto und Andrea sein eigenes gesellschaftliches Umfeld widerspiegeln.²⁰⁹⁷⁹ Gemeinsam ist den Freunden nicht nur das dichterische, hochkarätige Vermögen, sondern auch die ästhetische Affinität und die Bedrohung, der sich jeder als Mensch stellen muss: „Doch sie wussten alle viere, / Dass die leichterregte Seele / Wie ein kleines Saitenspiel ist / In der dunklen Hand des Lebens...“²⁰⁹⁸⁰

Hofmannsthal deutet aber bereits durch die Aufzählung der Dichter zu Beginn des Prologes (SW III. S. 241. Z. 3-6) die Differenz zwischen den Freunden an; während die Dichter Baldassar und Ferrante unter der Beklemmung des Lebens leiden, wird diese durch die beiden Freunde Galeotto und Andrea wiederum aufgebrochen, wodurch Hofmannsthal gleichsam auf die Möglichkeit der Freundschaften für das Leben der Menschen verweist. Die Verbindung zwischen den vier Dichtern, die „Freunde“²⁰⁹⁸¹ sind, wird zudem durch das Puppenspiel des Galeotto aufgezeigt (SW III. S. 241. Z. 15-23). Die Thematisierung des Motivs zeigt sich des weiteren auch in *Wo zwei Gärten aneinanderstossen* (1897),²⁰⁹⁸² in dem *Gartenspiel* (1897) durch Mirandas Leiden („ich habe die menschliche Schwäche gesehen, meine und die der anderen“)²⁰⁹⁸³ oder in *Die Schwestern* (1897) durch die Freundschaft zwischen dem Abbé und dem Dichter (SW III. S. 293. Z. 9).

In *Das Glück am Weg* (1893) zeigt sich ebenso die Einsamkeit des namenlosen Protagonisten, sitzt er doch auf einem „verlassenen Fleck des Hinterdecks“²⁰⁹⁸⁴ und wendet sich zudem mit dem Blick rückwärts gegen die Riviera. Hofmannsthal verdeutlicht den Zug zur Einsamkeit auch dadurch, dass neben der nur in der Distanz existierenden, und zudem durch ästhetizistische Vorstellungen überlagerten Frauenfigur, kein Mensch an die Seite des Protagonisten gesetzt ist. Dabei zeigt sich die Sehnsucht nach einem Gegenüber, allerdings nicht nach einem Du, das seine ästhetizistischen Sehnsüchte befriedigt, sondern nach einem Gegenüber, das etwas Wirkliches verkörpert; allerdings, so zeigt sich auch hier, wird er niemals Teil dieses wirklichen Lebens sein. Auf dem Schiffsdeck sitzend bei der Lektüre, holt er sich doch zumindest durch ein Fernglas das fremde Schiff nahe: „Es war, wie wenn man durchs Fenster in ein ebenerdiges Zimmer schaut, worin sich Menschen bewegen, die man nie gesehen hat und wahrscheinlich nie kennen wird; aber einen Augenblick belauscht man sie ganz in der engen dumpfen Stube“.²⁰⁹⁸⁵

Ebenso in dem lyrischen-Drama *Idylle* (1893) zeigt sich das Motiv und zwar dahingehend, dass das gesellschaftliche Umfeld der Frau nicht existent ist, spielt sich ihr Leben nur als Teil der Familie ab. Wenn Hofmannsthal sich auf das Umfeld der Protagonistin bezieht, dann erfolgt dies durch die Distanz, die sie als „Fremde, Ausgestoßene“²⁰⁹⁸⁶ zu dieser bürgerlichen Welt empfindet. Durch die Begegnung mit dem Zentauren und seinem ungezwungenen Leben lässt Hofmannsthal sie jedoch ihr Sehnen nach dem

20975SW III. S. 77. Z. 25-28.

20976SW III. S. 78. Z. 9.

20977SW III. S. 78. Z. 20-26.

Siehe (Notizen): SW III. S. 44. Z. 39-42.

20978SW III. S. 78. Z. 29.

20979Hinter den Dichtern verbirgt sich Hofmannsthals eigenes Umfeld: hinter Baldassar Arthur Schnitzler, hinter Ferrante Felix Salten, hinter Galeotto Richard Beer-Hofmann und hinter Andrea Hofmannsthal selbst.

20980SW III. S. 246. Z. 16-19.

20981SW III. S. 242. Z. 16.

20982SW III. S. 263. Z. 15.

20983SW III. S. 275. Z. 6-8.

20984SW III. S. 7. Z. 1.

20985SW III. S. 8. Z. 10-14.

20986SW III. S. 56. Z. 17.

„Ungebundne[n]“²⁰⁹⁸⁷ äußern. Andeutungsweise zeigt sich nicht nur der falsche Blick der Frau auf ihr Leben, sondern auch der fehlerhafte Bezug des Zentauren zu den Menschen, indem er den Schmied seinen „Freund“²⁰⁹⁸⁸ heißt.

Erst mit *Verkaufte Geliebte* (1893) zeigt sich die Bedeutung des Motivs innerhalb der Lustspiel-Fragmente. Hofmannsthal bindet in der Gemeinschaftsarbeit mit Richard Beer-Hofmann einen Bezug zu sich selbst und seinen Freundeskreis ein, beschreibt er die drei Freunde Arthur (Schnitzler), Richard (Beer-Hofmann) und Loris (sich selbst), die einem weiteren Freund namens Fels aus seinem finanziellen Elend helfen wollen. Obwohl die drei Freunde sich als Dichter verdingen und finanziell nicht gut gestellt sind, wollen sie dem Freund helfen, in Italien eine „Partie [zu] machen“.²⁰⁹⁸⁹ Es zeigt sich in diesem Freundesverhältnis der drei Männer zu Fels eine Form von Selbstlosigkeit, „haben [sie] selbst nichts.“²⁰⁹⁹⁰ Und obwohl Fels selbst die Hilfe der drei Freunde ausschlägt, hat sich in ihnen das Bewusstsein gesetzt, dass sie ihm, auch gegen seinen Wunsch, helfen müssen.²⁰⁹⁹¹ Dabei stellt Hofmannsthal in diesem Fragment die Freundschaft der Männer über deren Beziehung zu ihren Geliebten; denn um den Freund zu retten, planen sie eine ihrer Geliebten zu verkaufen und deren Liebe für sie, für ihre Zwecke, auszunutzen.²⁰⁹⁹² Auch in der *Liebescomödie* (1899) zeigt sich, vor allem in Verbindung mit der Thematisierung der Liebe, die Bedeutung von Freundschaften. „2 Freunde: einer der heirathen möchte [...] einer der seine Geliebte geheirathet hat“.²⁰⁹⁹³

Wie in vielen lyrischen Dramen ist auch in der Pantomime *Liebeszeichen* (1893) ein „alter Diener“²⁰⁹⁹⁴ das einzige gesellschaftliche Umfeld. In der dramatisch-pantomimischen Dichtung *Der Kaiser und die Hexe* (1906/1907) erweist sich das Umfeld des Kaisers, bestehend aus Knabe, Arzt und Freund als unwirklich; die Hexe selbst eröffnet ihm, dass diese nur „Scheingestalten“²⁰⁹⁹⁵ sind. Dabei lässt sich aus den Notizen erkennen, dass der Kaiser mit seinem Leben als Herrscher schließlich bricht. Während er unter Hunden deren Stärke und seine Fremdartigkeit zu allem Lebendigen erkennt,²⁰⁹⁹⁶ befindet er sich selbst unter Menschen, tut aber dennoch einen „Abgrund“²⁰⁹⁹⁷ zwischen sich und ihnen auf. Von einem Häuptlingssohn auf das „Schattenhafte des Dieners“²⁰⁹⁹⁸ verwiesen, löst Hofmannsthal die Orientierungslosigkeit, zumindest in den Notizen, nicht auf.

Hofmannsthals Drama *Alkestis* (1893/1894) stellt nicht nur ein „Jahrzehnt vor Elektra und Ödipus – den ersten Vorversuch Hofmannsthals dar, antikmythisches neu zu gestalten“,²⁰⁹⁹⁹ sondern die Figur der Alkestis ist die Paradefigur einer ästhetisch Liebenden; sie ist im bestem Sinne eine treu Liebende und damit keine ästhetizistisch sich selbst berauschende Narzisstin. In dem Drama zeigt sich, dass ihr Mann Admet nicht nur ein Freund des Gottes Apollon ist, sondern auch von Herakles als Freund verstanden wird. Trotz des Dienstes den Apollon in Admets Haus, auf Geheiß des Zeus zu verrichten hatte, gewann er „[d]en Menschen, meinen Herrn“²¹⁰⁰⁰ lieb und bat deshalb auch um das Leben des Königs. Hatte Apollon schon mit Herakles dem Tod gedroht und hatte dieser sich nicht erweichen lassen, erscheint auch dieser Halbgott als Gast in Admets Haus. Herakles, als dieser von dem Trauerfall im Hause des Admets hört, will sich pietätvoll

20987SW III. S. 58. Z. 16.

20988SW III. S. 59. Z. 10.

20989SW XXI. S. 13. Z. 37.

20990SW XXI. S. 13. Z. 38.

20991SW XXI. S. 14. Z. 7-9.

20992SW XXI. S. 14. Z. 16-17.

20993SW XXI. S. 19. Z. 10-11.

Des weiteren, notiert Hofmannsthal: „er lässt gegen einen Freund durchblicken, dass er ein Verhältnis mit der Mutter oder der Tochter hat“. In: SW XXI. S. 20. Z. 1-2.

20994SW XXVII. S. 134. Z. 5.

20995SW XXVII. S. 149. Z. 35.

20996SW XXVII. S. 150. Z. 34.

20997SW XXVII. S. 151. Z. 1.

20998SW XXVII. S. 151. Z. 8.

20999SW VII. S. 203. Z. 4-6.

21000SW VII. S. 10. Z. 1.

zurückziehen und sich ein anderes Haus suchen, doch der König besinnt sich auf die Gastfreundschaft und stellt diese über die persönliche Trauer.²¹⁰⁰¹ Admets Gastfreundlichkeit zeigt sich damit verbunden, dass Akestis nicht um einen unrechten Mann gestorben sein soll, nicht eines „Königs Puppe“,²¹⁰⁰² weshalb er auch den Tod der Königin verbirgt und Herakles dazu aufruft, sich in seinem Hause wohlfühlen zu können.²¹⁰⁰³ Ein weiterer Aspekt zeigt sich in Bezug auf seine Gastlichkeit, wähnt Admet darüber vielleicht sein eigenes Leid vergessen zu können. Zudem verurteilt er auch nicht das Handeln des Herakles, was sich zeigt, wenn er sagt: „Meint ihr, der Mann wär über meine Schwelle / Getreten, wenn er wüßte, daß das ist, / Was ich ableugnete? Und dieses Haus / Soll nicht zum erstenmal ungestlich heißen!“²¹⁰⁰⁴ Den alten Sklaven aber stört die allzu große Lustbarkeit des Herakles, stört er mit seinem Gesang doch die Totenlieder für die Königin; zumal muss er dem Gast zu Diensten sein, und erkennt in dem Handeln des Königs eine „übertriebne Gastlichkeit“,²¹⁰⁰⁵ kann er so doch nicht die Königin auf ihrem letzten Gang begleiten.²¹⁰⁰⁶ Herakles, der die Traurigkeit des Dieners sieht, geht auf diesen ein, kann jedoch nicht verstehen, wieso der Diener „mürrisch gegen einen Freund des Herrn“²¹⁰⁰⁷ ist; aber er hört den Sklaven auch neuerlich klagen: „Mein König, allzu gastlich ist dein Sinn!“²¹⁰⁰⁸ Schließlich jedoch ahnt Herakles, dass Admet ihm nicht die Wahrheit gesagt hat („So hat Admet das Rechte mir verhehlt?“),²¹⁰⁰⁹ und erkennt, dass er nicht um einen Fremden weint; dies dem Gast zu verhehlen, tut Herakles als falsch ab.²¹⁰¹⁰ Herakles besinnt sich auf das Verhalten des Admet, habe er ihn noch hereingelassen, obwohl er schon hatte gehen wollen und war so erst zum Trank und Gesang in seinem Haus gekommen. Herakles packt den Sklaven bei den Schultern, wissen wollend, warum der Sklave ihm nicht eher die Wahrheit enthüllt habe, und erfährt: „Er wehrte mir's, Herr, er verbot / Mir, nur mit feuchten Augen dir zu nahen.“²¹⁰¹¹ Herakles erkennt nun, dass er sich moralisch versündigt hat, aber er rühmt auch die Größe des Königs, weil er seine innere Last zu Gunsten der Gastfreundschaft verheimlicht hat. Scham befällt ihn ob seines Verhaltens im Haus des Königs, will er sich doch, dem Wesen nach, nicht unter diesem großen König stehend wissen, worauf er beschließt, Admet die Königin zurückzuführen.²¹⁰¹² Herakles will ihm den Freundesdienst erweisen und Alkestis an des „Freundes Arm“²¹⁰¹³ zum König zurückführen, da er nicht als minder edel gelten will als Admet. Allein in seinem Elend sieht Admet Herakles schließlich mit einer Frau nahen, doch wähnt er den Tod zusammen mit seiner Frau zu sehen, woraufhin ihm ein Mann aus seinem Umfeld jedoch sagt: „Herakles, Herr, dein Gast ist's, Herr! der tritt / Mit einem fremden Weib jetzt aus dem Hohlweg.“²¹⁰¹⁴ Herakles spricht nun „zum Freunde frei“²¹⁰¹⁵ und deutet das Fehlen Admets an, der ihm sein Leid verhehlt hat. Doch ruft er seinen Freund Admet dazu auf, dass er ihm die Frau an seiner Seite bewahre, bis er vom König Diomedes zurückkehren wird, den er erschlagen will. Aufgrund der Verweigerung des Königs bittet Herakles Admet, ihm den Freundschaftsdienst zu erweisen, die Frau in seinem Haus als Dienerin zu bewahren. Doch Admet versucht dem Dienst am Freund auszuweichen („Heiß einen andern Gastfreund dir bewahren“),²¹⁰¹⁶ fühlt er sich doch nur noch mehr an sein Leid gebunden und sieht sich gleichsam der Versuchung ausgesetzt, obwohl er des „Freundes Gut“²¹⁰¹⁷ bewahren will. Als Gründe warum er ihm den Dienst verweigern will, nennt er die vielen Männer, die die Frau wohl begehren würden, aber auch die Reden seines Umfeldes, die ein solches Verhalten gegenüber seiner Retterin nicht gutheißen würden. Nur nach einem neuerlichen

21001SW VII. S. 24. Z. 36-37, SW VII. S. 25. Z. 4-13.

21002SW VII. S. 25. Z. 17.

21003SW VII. S. 25. Z. 24-27.

21004SW VII. S. 26. Z. 20-23.

21005SW VII. S. 30. Z. 4.

21006SW VII. S. 30. Z. 8-15.

21007SW VII. S. 30. Z. 22.

21008SW VII. S. 31. Z. 28.

21009SW VII. S. 31. Z. 35.

21010SW VII. S. 32. Z. 9.

21011SW VII. S. 32. Z. 35-36.

21012SW VII. S. 33. Z. 2-14.

21013SW VII. S. 33. Z. 37.

21014SW VII. S. 35. Z. 36-37.

21015SW VII. S. 36. Z. 2.

21016SW VII. S. 36. Z. 30.

21017SW VII. S. 37. Z. 7.

Bezug zur Freundschaft („So tu’s, Herr, mir zuliebe! Freundesdienst / Frommt sicher, so begehrt und so gewährt!“), ²¹⁰¹⁸ stimmt Admet zu, sie wenigstens in seinem Haus aufzunehmen, doch äußert er gleichsam seinen Widerwillen ob der Forderung des Freundes („So habe deinen Willen; ehrlich, Freund, / Mir tut das alles wenig wohl von dir“). ²¹⁰¹⁹ Herakles jedoch verlangt von dem König, dass er ihm die Frau nur in die Hand geben will, da er sie nur ihm anvertrauen will. Aus Freundschaft, aber unter Zwang, zeigt sich Admet bereit, die Frau aufzunehmen. ²¹⁰²⁰ Erst nach diesem Freundesdienst, Admet hatte den Wunsch Herakles neuerlich über sein persönliches Empfinden gestellt, entschleiert Herakles ihm die Frau. ²¹⁰²¹ Seine Freundschaft für den König, so Herakles, hätte er nicht besser beweisen können, als dass er ihm Alkestis zurückgeführt habe.

Des weiteren zeigt sich das Umfeld des Admet durch die Gruppe der Edlen aus Pherä, die nach Freunden des Hauses oder Dienern fragen, die ihnen über den Zustand der Königin Auskunft geben können. ²¹⁰²² Dabei zeigen sich Diener des Hauses als mitleidig und Alkestis verbunden, die sich vor ihrem Tod auch noch von den Dienern verabschiedet hatte. Auch betont eine der Sklavinnen Alkestis’ Weisung, im Sterben das Alleinsein zu meiden („In solcher Stunde nicht allein zu sein“). ²¹⁰²³

In dem Dramenentwurf *Alexanderzug* (1893/1895) zeigt sich nicht nur Alexanders vermeintliche Göttlichkeit („Principien des Lebens, Götter neben ihm >>plurimus Ganges<<, die grossen lebendigen Ströme: die Menschen Ungeziefer“), ²¹⁰²⁴ Alexander wird zudem auch zweifelnd an seinen Mitmenschen geschildert. ²¹⁰²⁵ Weitere geplante Einbindungen des Motivs finden sich durch die Sehnsucht des Amycles nach einem Gegenüber („je stumpfer Du Dich gegen das Leben stellst, desto ärmer wird Dein Raub sein das Leben muss man in sich ziehen so gelüstet es eine Creatur nach der andern“) ²¹⁰²⁶ und in weiteren losen Notizen. ²¹⁰²⁷

Hofmannsthal gelingt es anhand der vier Diener aus seiner Erzählung *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) ²¹⁰²⁸ das Ästhetizistische und dessen Konsequenzen für den Menschen zu verdeutlichen. Der ästhetizistische Kaufmannssohn, dies macht Hofmannsthal schon zu Beginn der Erzählung deutlich, hat sich aus dem gesellschaftlichen Umfeld weitestgehend zurückgezogen, bedingt dadurch, um nicht mit Elend und Tod konfrontiert zu werden. Bedingt aber durch seine Unfähigkeit, sich selbst zu versorgen, ist er auf Menschen angewiesen, in seinem Fall auf Diener, mit denen er sich in seine ästhetizistischen Räumlichkeiten zurückgezogen hat, durch die er jedoch gerade mit dem wirklichen Leben, Leiden und Tod konfrontiert wird. Dabei macht Hofmannsthals Ästhetizist eine Entwicklung durch; erst mit 25 Jahren wendet er sich von den Menschen ab, wird der „Geselligkeit und des gastlichen Lebens überdrüssig“, ²¹⁰²⁹ schließt die meisten „Zimmer seines Hauses“ ²¹⁰³⁰ und „entließ alle seine Diener und Dienerinnen, bis auf vier, deren Anhänglichkeit und ganzes Wesen ihm lieb war“. ²¹⁰³¹ Obwohl Hofmannsthal damit gleichsam aufzeigt, dass es dem Ästhetizisten unmöglich ist, ein gänzlich Leben in Einsamkeit zu führen, führt Hofmannsthal direkt danach an, dass ihm an „seinen Freunden nichts gelegen war“. ²¹⁰³² Hofmannsthal verstärkt dies noch

21018SW VII. S. 39. Z. 8-9.

21019SW VII. S. 39. Z. 23-24.

21020SW VII. S. 40. Z. 10.

21021SW VII. S. 40. Z. 21-24.

21022SW VII. S. 12. Z. 11-14.

21023SW VII. S. 15. Z. 32.

21024SW XVIII. S. 14. Z. 3-4.

21025SW XVIII. S. 17. Z. 11-14.

Sein Zweifeln, seine Unsicherheit zeigt sich auch, wenn es heißt: „bist Du mein Freund? Thätest Du das und das für mich? ich glaub wohl, es aber sich zu wissen bin ich wohl“. In: SW XVIII. S. 15. Z. 30-31.

21026SW XVIII. S. 354. Z. 33-35.

21027SW XVIII. S. 15. Z. 18-20, SW XVIII. S. 353. Z. 5.

21028Die Bedeutung, die die Diener für den Kaufmann haben, hatte Hofmannsthal zu Beginn seiner Überlegungen auch durch den Titel festhalten wollen, der ursprünglich „Das Märchen der 672^{ten} Nacht Von dem jungen Kaufmannssohn und seinen 4 Dienern“ (SW XXVIII. S. 202. Z. 25-26) gelautet hatte.

21029SW XXVIII. S. 15. Z. 2-3.

21030SW XXVIII. S. 15. Z. 4.

21031SW XXVIII. S. 15. Z. 4-6.

Jäger-Trees spricht in diesem Zusammenhang von einer „Flucht in die Innerlichkeit“. In: Jäger-Trees, S. 111.

21032SW XXVIII. S. 15. Z. 6.

dadurch, indem er aufzeigt, dass er sich keineswegs vor den Menschen verschließt: „Er war aber keineswegs menschenscheu, vielmehr ging er gerne in den Straßen oder öffentlichen Gärten spazieren und betrachtete die Gesichter der Menschen.“²¹⁰³³ Ausgelöst durch die Kunst und deren Ornamente, befällt ihn eine Trunkenheit, die jedoch keine Beständigkeit hat; Gedanken an den Tod befallen ihn mitunter, auch unter „lachenden und lärmenden Menschen“.²¹⁰³⁴ Aufgrund seiner körperlichen Gesundheit wird der Tod von ihm jedoch ästhetizistisch betrachtet, sodass er sich mitunter an den Gedanken seiner „Jugend und Einsamkeit berauschte“.²¹⁰³⁵

Trotz der anfänglichen Erwähnung seiner mit ihm lebenden Diener, wähnt er fälschlicherweise „völlig einsam zu leben“,²¹⁰³⁶ erlebt aber gleichsam den direkten Einbruch dieser illusorischen Vorstellung, denn seine „Diener umkreisten ihn wie Hunde“.²¹⁰³⁷ Doch primär ist es nicht die Sehnsucht nach einem anderen Menschen, der ihn sich die vier Diener ins Haus holen ließ, sondern deren Dienstbereitschaft ihm gegenüber. Gleichsam aber lässt Hofmannsthal anklingen, dass sein Empfinden auch noch darüber hinausgeht, heißt es doch: „Auch fing er an, hie und da über sie nachzudenken.“²¹⁰³⁸ Anders als vielleicht erwartet, zeichnen sich die Diener nicht durch Schönheit aus, sondern sie stehen für das trübe Leben und mitunter die Hässlichkeit und Kälte gegen sich selbst. Abgesehen von der bereits erwähnten Dienstfertigkeit, erwähnt Hofmannsthal den Tod der Kinder der Haushälterin, sowie ihre Stille der eine gewisse Morbidität anhaftet; zudem erwähnt er deren Allgegenwart Zeit seines Lebens in seinem Elternhaus, zumal ihre Stimme die seiner Mutter glich. An der jungen Verwandten der Haushälterin hebt Hofmannsthal vor allem deren Jugend, ihre Verslossenheit sowie ihre Härte gegenüber sich selbst hervor.²¹⁰³⁹ Dass der Kaufmannssohn sich durchaus interessiert an den Menschen ist, zeigt sich auch dadurch, dass er nicht nur seiner jüngeren Dienerin seinen Arzt schickt, nachdem diese sich aus dem Fenster geworfen hatte, sondern dass er auch selbst zu der Verletzten geht, um zu sehen „wie es ihr ginge.“²¹⁰⁴⁰ Nach ihrer Gesundung jedoch deutet Hofmannsthal auch wieder eine eingenommene Distanz zu der Dienerin an, die er an seine mangelhafte Kommunikation mit dieser bindet.²¹⁰⁴¹ Doch bindet Hofmannsthal gleichsam an die Kommunikationslosigkeit zu dem jungen Mädchen dessen Interesse an dieser, fragt er doch seine Haushälterin danach, ob ihre Verwandte ungern in seinem Hause sei, was diese verneint. Zu diesen beiden Hausangestellten gesellt sich für den Kaufmannssohn ein Diener, den er kennengelernt hatte als er „einmal bei einem Gesandten, den der König von Persien in dieser Stadt unterhielt, zu Abend speiste.“²¹⁰⁴² Hofmannsthal betont auch an diesem seine Dienstfähigkeit dem Kaufmannssohn gegenüber, was er hier unter dessen „Zuvorkommenheit und Umsicht“²¹⁰⁴³ fasst. Was Hofmannsthal schon bei den beiden Frauen angedeutet hatte, deren Zurückgezogenheit von der Gesellschaft, zeigt sich auch bei diesem Diener, der von „großer Eingezogenheit“²¹⁰⁴⁴ war. Auch hier schildert Hofmannsthal ein Interesse an diesem Diener, empfindet der Kaufmannssohn doch mehr Freude daran, den Diener zu beobachten, als sich auf die Reden

21033SW XXVIII. S. 15. Z. 11-13.

Jäger-Trees verweist, im Zuge der mangelhaften Interaktion mit seinen Dienern darauf, dass sich der Kaufmannssohn vermeintlich „jeder sozialen Integration“ entzogen hat, da er den Fokus von nun an auf die „Ersatzwelt, die an die Stelle menschlicher Kontakte und Beziehungen tritt“ setzt. Im Zuge der soeben zitierten Passage aus Hofmannsthals Werk muss diese Äußerung Jäger-Trees als sehr oberflächlich betrachtet werden. In: Jäger-Trees, S. 111.

Treffend hingegen muss die Äußerung Nehrings gewertet werden, wenn er allgemein über die Figuren des Frühwerkes bemerkt: „Selten sind die Ichbefangenen jedoch krasse Egoisten, die sich moralisch an ihren Mitmenschen vergehen.“ In: Nehring, Wolfgang: Die Tat bei Hofmannsthal. Eine Untersuchung zu Hofmannsthals grossen Dramen. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart. 1966, S. 20.

21034SW XXVIII. S. 16. Z. 10.

21035SW XXVIII. S. 16. Z. 15.

21036SW XXVIII. S. 16. Z. 26.

21037SW XXVIII. S. 16. Z. 26-27.

21038SW XXVIII. S. 16. Z. 29.

Fälschlicherweise bemerkt Bamberg, dass der Kaufmannssohn die Diener „rein ästhetisch“ betrachtet, wobei auch bei ihr ästhetisch für ästhetizistisch gesetzt ist. In: Bamberg, S. 234.

21039SW XXVIII. S. 16. Z. 38-39.

21040SW XXVIII. S. 17. Z. 6.

21041SW XXVIII. S. 17. Z. 16-17.

21042SW XXVIII. S. 17. Z. 21-22.

21043SW XXVIII. S. 17. Z. 23.

21044SW XXVIII. S. 17. Z. 24.

der ihn umgebenden Menschen zu konzentrieren. Es haftet der neuerlichen Begegnung durchaus etwas Zufälliges an, als der Kaufmannssohn den Diener nach Monaten wiedersieht, und dieser ihn neuerlich mit seiner Stille und Dienstfertigkeit ergreift, die er dem Kaufmannssohn anbietet. Doch nicht dadurch setzt das Wiedererkennen ein, sondern vor allem durch das „maulberfarbige[...] Gesicht und [...] seine[...] große[...] Wohlerzogenheit“. ²¹⁰⁴⁵ Der Kaufmannssohn nimmt diesen Diener in sein Haus auf und entlässt dafür zwei „junge Diener“, ²¹⁰⁴⁶ damit er sich bei Tisch nur noch von diesem „ernsten und zurückhaltenden Menschen bedienen“ ²¹⁰⁴⁷ lassen konnte. Was Hofmannsthal an diesem Diener auch aufgreift, ist dessen „Anhänglichkeit an seinen Herrn“, ²¹⁰⁴⁸ die ihn nicht nur selten das Haus verlassen ließ, sondern ihn darüber hinaus auch dessen „Neigungen und Abneigungen schweigend“ ²¹⁰⁴⁹ erraten ließ, was ihn eine immer „größere Zuneigung“ ²¹⁰⁵⁰ zu ihm fassen ließ. Der Kreis seiner Diener wird von einem älteren Mädchen komplettiert, die ihn erst durch die tägliche Nähe ergriff und in deren „trägen, freudlosen Bewegungen ihres schönen Leibes [...] ihm die rätselhafte Sprache einer verschlossenen und wundervollen Welt“ ²¹⁰⁵¹ offenbart wurde.

Sich von der Hitze des Sommers in der Stadt zurückziehend, begibt er sich zusammen mit seinen Dienern in sein Landhaus in den Bergen. ²¹⁰⁵² Doch auch hier kann er sich nicht vor dem Negativen bewahren, erahnt er doch vielmehr seine eigene Unzulänglichkeit dadurch, dass er wähnt, dass die „Augen seiner vier Diener auf ihn geheftet waren“. ²¹⁰⁵³ Der Kaufmannssohn fühlt sich von ihren Blicken verfolgt ²¹⁰⁵⁴ und fühlt seine Unzulänglichkeit noch dadurch genährt, dass er sie zudem „leben, stärker, eindringlicher, [fühlte] als [...] sich selber“. ²¹⁰⁵⁵ Damit schafft Hofmannsthal eine deutliche Distanz zwischen dem Kaufmannssohn und seinen Dienern; denn während es über die Diener heißt „Er kannte sie so gut“, ²¹⁰⁵⁶ empfindet er für sich selbst mitunter nur eine „leichte Rührung oder Verwunderung“. ²¹⁰⁵⁷

Hofmannsthal steigert die Beklemmung des Kaufmannssohnes noch dadurch, dass er die Ödnis des Lebens der beiden jungen Dienerinnen als auch die Annäherung an den Tod der Haushälterin und seines Dieners bemerkt. Doch auch in diesem Zusammenhang lässt Hofmannsthal noch einmal die Nähe des Kaufmannssohnes zu den Dienern erkennen („die er so gut kannte“). ²¹⁰⁵⁸ Gleichsam jedoch spürt er neuerlich die Last ihrer Leben auf sich liegen, empfinden sie doch, so wie er es sieht, nicht die Ödnis ihres Daseins, sowie die Nähe zum Tod. Hofmannsthal zeigt im Folgenden deutlich auf, dass es die Wirklichkeit des Todes ist, die für den Kaufmannssohn an diesen Dienern haftet, und der er sich auch in seiner schönen Umgebung nicht entziehen kann. Hofmannsthal verdeutlicht dies dadurch, indem er in diesem Zusammenhang nur die Haushälterin und den Diener erwähnt. Ausgelöst von der vermeintlichen Verfolgung durch ihre Blicke auf ihn, sucht er sich in eine Ecke seines Gartens „zu verkriechen“. ²¹⁰⁵⁹ Doch für sein Empfinden betrachten ihn die beiden Mädchen, zwar nicht unmittelbar, doch aber so als „sahen [sie] sein ganzes Leben an, sein tiefstes Wesen, seine geheimnisvolle menschliche Unzulänglichkeit“. ²¹⁰⁶⁰ Hofmannsthal konkretisiert die Problematik des vermeintlichen Blickes der Diener noch dadurch, indem er den Kaufmannssohn endlich seine Beklemmung bekennen lässt, dass es nicht so sehr der empfundene Blick war, sondern vielmehr die Gedanken, die er über sich selbst hatte. Diese Beklemmung jedoch, und dies macht Hofmannsthal deutlich, ergreift den Kaufmannssohn vor allem in der Distanz zu seinen Dienern, und

21045SW XXVIII. S. 17. Z. 30-31.

21046SW XXVIII. S. 17. Z. 32.

21047SW XXVIII. S. 17. Z. 33-34.

21048SW XXVIII. S. 17. Z. 36.

21049SW XXVIII. S. 17. Z. 37-38.

21050SW XXVIII. S. 17. Z. 38.

21051SW XXVIII. S. 18. Z. 10-11.

21052SW XXVIII. S. 18. Z. 15-16.

21053SW XXVIII. S. 18. Z. 32-33.

21054„Er wußte, ohne den Kopf u heben, daß sie ihn ansahen, ohne ein Wort zu reden, jedes aus einem anderen Zimmer.“ In: SW XXVIII. S. 18. Z. 28-29.

21055SW XXVIII. S. 18. Z. 35.

21056SW XXVIII. S. 18. Z. 34-35.

21057SW XXVIII. S. 18. Z. 36-37.

21058SW XXVIII. S. 19. Z. 1.

21059SW XXVIII. S. 19. Z. 21.

21060SW XXVIII. S. 19. Z. 33-34.

wirkt auf ihn nicht mehr so stark in ihrer Nähe: „Dann vermochte er es, sie gar nicht zu beachten oder ruhig ihren Bewegungen zuzusehen, die ihm so vertraut waren, daß er aus ihnen unaufhörlich, gleichsam körperliche Mitempfindung ihres Lebens empfing.“²¹⁰⁶¹

Hofmannsthal schildert im Folgenden, dass er den Dienern nur gelegentlich in seinem Haus begegnet. Vor allem die ältere Dienerin erscheint hier für ihn von besonderem Interesse. Doch deutet Hofmannsthal auch den Mangel an Unmittelbarkeit an, sieht er die Dienerin doch nur über den Spiegel, was auf sein eigenes Inneres anspielt. Was diese Passage der Erzählung von besonderer Wichtigkeit macht, ist, dass Hofmannsthal den Kaufmannssohn die Differenz zwischen der Lebendigkeit (durch die Dienerin) und der Künstlichkeit (durch die Kunstgottheiten) erkennen lässt. Eine Sehnsucht, nicht aber ein Verlangen, erfasst ihn ob dieser Frau, dem er jedoch nicht nachgeht. Stattdessen entzieht er sich dieser Frau, damit gleichsam der Konzeption, und begibt sich auf die Straßen, um dort in Gärten und Gewächshäusern nach einer Blume zu suchen, die einen ebensolchen Reiz auf ihn ausübt wie diese lebendige Frau.²¹⁰⁶²

Damit zeigt sich auch hier, dass schon vor dem Eintreffen des Briefes der ästhetizistische Lebensentwurf des Kaufmannssohnes brüchig geworden ist. Durch den Brief aber, indem sein Diener eines „abscheuliche[n] Verbrechen[s]“²¹⁰⁶³ beschuldigt wird, sieht er sich einer nie da gewesenen Bedrohung ausgesetzt, seinen Diener auf eine „widerwärtige Weise zu verlieren“.²¹⁰⁶⁴ Hofmannsthal zeigt in dieser Passage nicht nur die Unfähigkeit des Kaufmannssohnes auf, sich dem Leben zu stellen, eine vernünftige Lösung zu finden, gegebenenfalls auch mit dem Diener das Gespräch zu suchen, sondern er macht auch deutlich, dass der Brief zudem einen Angriff auf seine eigene Person darstellt. Den Kaufmannssohn befällt eine Angst, einen seiner Diener zu verlieren, wobei er nicht von einem Menschen spricht, den er für sich verliert, sondern von einem „Wesen“.²¹⁰⁶⁵ Zudem erscheint es ihm selbst nicht klar, warum er sich mit diesen Menschen umgibt, lässt Hofmannsthal ihn doch von „Gewohnheit und andere[n] geheime[n] Mächte[n]“²¹⁰⁶⁶ sprechen, die ihn mit den Dienern verbindet, nicht begreifend, dass er durch sie an die Ganzheit des Seins stößt, eine Lebendigkeit, die er für sich zwar ersehnt, die er aber nicht erreichen kann. So sieht er auch nicht das Leben des Dieners durch den Brief bedroht, sondern sein eigenes, heißt es doch: „Es war ihm, als wenn man seinen innersten Besitz beleidigt und bedroht hätte und ihn zwingen wollte, aus sich selber zu fliehen und zu verleugnen, was ihm lieb war. Er hatte Mitleid mit sich selbst und empfand sich, wie immer in solchen Augenblicken, als ein Kind.“²¹⁰⁶⁷ Hofmannsthal lässt sich den Kaufmannssohn sogar in der Vorstellung verlieren wie alle „seine vier Diener aus seinem Haus gerissen“²¹⁰⁶⁸ werden, und ihn befällt eine Beklemmung, als ob „lautlos der ganze Inhalt seines Lebens aus ihm“²¹⁰⁶⁹ herausgezogen werden würde. In der Forschung wird dieser Verlust primär als Bedrohung²¹⁰⁷⁰ der ästhetizistischen Existenz gesehen, und damit vollkommen verkannt. Vor der bisherigen Interpretation dieser Erzählung ist diese Herangehensweise nämlich unhaltbar, verkörpern die Diener doch für ihn eine Lebendigkeit, die er selbst nicht hat, und führen sie ihm doch deutlich vor, dass der Mensch sterblich ist. Wenn sie ihn etwas vom Leben selbst ahnen lassen, dann ist dies die Konzeption, die er auch für sich ersehnt, aber nicht umsetzen kann.

Dabei beleuchtet Hofmannsthal auch eine Veränderung des Ästhetizisten, die vor dem Hintergrund des Nicht-Verstehens, was seine Diener ihm wirklich sind, steht. So lässt Hofmannsthal sich den Kaufmannssohn an seinen Vater und dessen Umgang mit Besitztümern erinnern, der ihn früher noch mit „Zorn“²¹⁰⁷¹ erfüllt hatte. Statt sich seines wirklichen Verhältnisses zu den Dienern bewusst zu werden, verliert er sich in einem

21061SW XXVIII. S. 20. Z. 2-5.

21062„Die unbestimmte und bange Sehnsucht, die die schönen Blumen erregen, ist nicht zu vergleichen mit der Aura der Dienerin – ebenso wie es umgekehrt nicht möglich ist, jene Sehnsucht, die die Pflanzen auslösen, mit einem lebenden Menschen zu stillen. Schönes Ding und Mensch sind weder austauschbar noch ineinander übersetzbar, sie korrespondieren nur entfernt miteinander und stehen in keinem zeichenhaften Zusammenhang“. In: Bamberg, S. 234.

21063SW XXVIII. S. 22. Z. 10.

21064SW XXVIII. S. 22. Z. 18.

21065SW XXVIII. S. 21. Z. 20.

21066SW XXVIII. S. 21. Z. 21.

21067SW XXVIII. S. 21. Z. 24-28.

21068SW XXVIII. S. 21. Z. 28-29.

21069SW XXVIII. S. 21. Z. 29-30.

21070Diese Bedrohung thematisiert mitunter Fischer, erkennt er doch darin für den Kaufmannssohn eine „grundlegende Bedrohung seiner eigenen künstlich arrangierten Existenzweise“. In: Fischer, S. 225.

21071SW XXVIII. S. 21. Z. 34.

ästhetizistischen Besitzdenken, wenn es heißt: „Er begriff, daß der große König der Vergangenheit hätte sterben müssen, wenn man ihm seine Länder genommen hätte, die er durchzogen und unterworfen hatte vom Meer im Westen bis zum Meer im Osten, die er zu beherrschen träumte und die doch so unendlich groß waren, daß er keine Macht über sie hatte und keinen Tribut von ihnen empfangt, als den Gedanken, daß er sie unterworfen hatte und kein anderer als er ihr König war.“²¹⁰⁷²

Ohne mit dem Diener darüber zu reden, und aus der Angst heraus diesen und die anderen Diener zu verlieren, begibt er sich in die Stadt zum Haus des Gesandten, doch weder der Gesandte noch „einer der jungen Leute seiner Begleitung“²¹⁰⁷³ war zugegen, sondern nur untergeordnete Bedienstete, die nur mürrisch auf seine Fragen reagieren, weshalb er sich von diesen abwendet und beschließt, am nächsten Tag neuerlich zum Haus des Gesandten zu gehen. Dort jedoch trifft er den Gesandten nicht an, sodass er nur dessen Diener trifft. Schließlich geht er zu seiner Stadtwohnung, die ihm jedoch verschlossen ist, da er keine „Diener“²¹⁰⁷⁴ in der Stadt zurückgelassen hatte.

In der Stadt schließlich gelingt es Hofmannsthal mit einer Unzahl von Verknüpfungen die Verbindung zwischen der momentanen Gegenwart des Ästhetizisten und den Dienern herzustellen, und zwischen der Verschuldung des Ästhetizisten an seinem Leben und seinem frühen Tod. Obwohl Hofmannsthal den Kaufmannssohn als Kenner schöner Schmuckstücke beschreibt, wählt er bewusst, dem Wesen der Haushälterin gemäß, „einen altmodischen Schmuck aus dünnem Gold, mit einem Beryll“²¹⁰⁷⁵ der ihrem Alter und ihrer „Traurigkeit“²¹⁰⁷⁶ entspricht. Hofmannsthal zeigt an dieser Passage der Erzählung auf, dass der Kaufmannssohn kein *reiner* Ästhetizist ist; so hat er zwar kein Interesse, sich von dem Juwelier die edleren Schmucksachen zeigen zu lassen, doch aus „Höflichkeit“²¹⁰⁷⁷ ihm gegenüber lässt er sich einiges zeigen, obwohl er in seinem „einsamen Leben [k]eine Verwendung für derartige Geschenke“²¹⁰⁷⁸ hat; sein höfliches Verhalten resultiert allein daraus, weil er den „Alten nicht kränken“²¹⁰⁷⁹ will. Über einen Spiegel, aus dem ihm das Bildnis der älteren Dienerin entgegenkommt, begibt er sich in ein Nebenzimmer und kauft dieser eine passende Kette für ihren schönen Hals. Aus diesem Zimmer heraus, erblickt er zudem einen Gemüsegarten sowie zwei Gewächshäuser, die es den Kaufmannssohn zu sehen verlangt. Obwohl der Besitzer des Gartens und der Gewächshäuser nicht zugegeben ist, heißt der Juwelier ihn dennoch, diese zu betreten, könne er doch, da er mit dem Besitzer gut bekannt ist, auf ihn verweisen.²¹⁰⁸⁰

In dem zweiten Gewächshaus jedoch, in das er nur flüchtig hineinzusehen gedachte, erblickt er ein junges Mädchen, welches ihn nicht nur mit Beklemmung erfüllt, sondern welches ihn auch an die junge Dienerin gemahnt. Vor allem die Unzulänglichkeit seiner Person, die er jedoch nicht als diese erkennt, ist es, die ihn mit Grauen erfüllt. Anders als gedacht, ergreift der Ästhetizist jedoch nicht die Flucht vor diesem Empfinden, sondern er will sich diesem stellen, indem er in das Gewächshaus tritt. Wie zuvor schon bei dem Blick der Diener, ist es auch hier die Distanz, die die Beklemmung im Kaufmannssohn besonders nährt. Dem Kind nahe, als dieses versucht, ihn aus dem Gewächshaus zu drängen, minderte dessen „Nähe“²¹⁰⁸¹ seine Angst. Doch, als er die Hände schon ausstreckt, um die Haare des Kindes zu berühren, erinnert er sich urplötzlich an eine mit dem Tod behaftete Begegnung mit der jungen Dienerin, so dass er die Berührung mit dem kleinen Kind scheut. Schließlich sucht er sich dem Tod, der an dem Kind für ihn haftet, zu entkommen, indem er ihm Silbermünzen gibt, die dieses jedoch zu Boden gleiten lässt, wodurch er sich neuerlich mit der Falschheit seines Lebensverständnisses konfrontiert sieht, zumal das Kind ihm den Rücken zuwendet und weggeht. Ängstlich zeigt sich der Kaufmannssohn neuerlich, dieses Mal dadurch, dass er fürchtet, das Kind könne zurückkehren und ihn neuerlich betrachten, wodurch sich auch hier zeigt, dass er dem Gefühl der Unzulänglichkeit ausweichen will.

21072SW XXVIII. S. 22. Z. 2-8.

21073SW XXVIII. S. 22. Z. 16-17.

21074SW XXVIII. S. 22. Z. 22-23.

21075SW XXVIII. S. 23. Z. 5-6.

21076SW XXVIII. S. 23. Z. 11.

21077SW XXVIII. S. 23. Z. 15.

21078SW XXVIII. S. 23. Z. 17.

21079SW XXVIII. S. 23. Z. 19.

21080SW XXVIII. S. 24. Z. 19.

21081SW XXVIII. S. 25. Z. 16.

Auf der Straße wird er neuerlich mit dem Problem konfrontiert, ein Bett für die Nacht zu finden, was ihn sich an die großen Könige der Vergangenheit erinnern lässt, die für sich und ihre „Gefährten“²¹⁰⁸² schöne Betten herrichten ließen. Auf seinem weiteren Weg durch die Stadt, gelangt er in die Soldatenviertel, in denen er auf Soldaten trifft, die sich trotz ihrer Traurigkeit an ihn wenden. Doch neuerlich erweist er sich im Umgang mit Menschen unfähig aufgrund seiner mangelhaften Lebenserfahrung („Aber er verstand nicht, was sie von ihm wollten“).²¹⁰⁸³ Der Kaufmannssohn wird durch die Soldaten mit dem gewöhnlichen Leben konfrontiert. Anstatt jedoch vor ihnen zu fliehen, sieht er in den dämmernden Hof, der mit seiner Traurigkeit auf ihn wirkt und in dem er nur „wenige Menschen“²¹⁰⁸⁴ ausmachen kann. Dennoch sucht der Kaufmannssohn weiter die Konfrontation mit den Soldaten, begibt er sich doch nun zu denen, die vor ihren Pferden knien, wodurch er eine vermeintliche Ähnlichkeit aller Soldaten untereinander bemerkt, d. h. ihnen eine Individualität abspricht. Vor allem ein besonders hässliches Pferd ergreift seine Aufmerksamkeit, das versucht den Soldaten, der vor ihm kniet, in die Schulter zu beißen. Hofmannsthal schildert hier, dass den Kaufmannssohn Mitleid ergreift, ausgelöst jedoch durch dessen „todestraurigen Ausdruck in den müden Augen“.²¹⁰⁸⁵ Auch diese Schwere am Leben sucht der Kaufmannssohn, ähnlich wie bei dem kleinen Kind im Gewächshaus, durch Gold wegzudrängen. Beim Anblick eines Pferdes erinnert er sich kurzfristig eines Mannes im Hause seines Vaters; der Impuls die Situation, in seinem Sinne, mit Geld zu beheben bleibt bestehen. Statt sich wieder aus diesem Umfeld zu lösen, wird er aber von einem Pferd tödlich getroffen und von den als hässlich empfundenen Soldaten, in eine trostlose Umgebung gebracht. Obwohl die Soldaten ihn seiner Habseligkeiten berauben, wollen sie ihm aus „Mitleid“²¹⁰⁸⁶ einen Arzt holen. Im Sterben ist es nicht so sehr die Hässlichkeit des Raumes, sondern die Einsamkeit, die der Kaufmannssohn als quälend empfindet: „Noch mehr aber erschreckte und ängstigte ihn, allein zu sein in diesem trostlosen Raum.“²¹⁰⁸⁷ Dominiert von seiner Todesangst, sieht er jedoch nicht die Selbstverschuldung an seinem frühen Tod, sondern er attestiert seinen Dienern die Schuld an seinem Tod: „Und er ballte die Fäuste und verfluchte seine Diener, die ihn in den Tod getrieben hatten; der eine in die Stadt, die Alte in den Juwelierladen, das Mädchen in das Hinterzimmer und das Kind durch sein tückisches Ebenbild in das Glashaus, von wo er sich dann über grauenhafte Stiegen und Brücken bis unter den Huf des Pferdes taumeln sah. Dann fiel er zurück in große, dumpfe Angst. Dann wimmerte er wie ein Kind, nicht vor Schmerz, sondern vor Leid, und die Zähne schlugen ihm zusammen.“²¹⁰⁸⁸ Wie andere Ästhetizisten auch, sieht der Kaufmannssohn das eigene Verschulden nur sehr bedingt; stattdessen wähnt auch er, dass andere Menschen für sein vorzeitiges Ende die Schuld tragen.²¹⁰⁸⁹ Noch einmal, als er aus einem Schlaf wieder erwacht ist, realisiert er sein kommendes Ende, und es verlangt ihn zu schreien, weil er „noch immer allein war.“²¹⁰⁹⁰

In der *Soldatengeschichte* (1895/1896) zeigt sich deutlich, dass Schwendar sich seinem sozialen Umfeld verweigert. Zwar sitzt er unter den Soldaten, doch bricht er mit seinem Wesen die Gesellschaft auf, deren Gleichförmigkeit und Normalität er als negativ einstuft: „die Reihe hatte einen toten Punkt einen traurigen Menschen in der Mitte an dem sich die von rechts und links kommenden Wellen harmlosen Geschwätzes brachen“.²¹⁰⁹¹ Dieser Punkt, den Hofmannsthal beschreibt, ist Schwendar, der das kommunikative Leben hemmt. Hofmannsthal greift die Distanz zwischen Schwendar und den Soldaten neuerlich auf, wenn Schwendar die schlafenden Soldaten betrachtet: „immer mehr beklemmte ihn die Nähe dieser Menschen, die eingehüllt in ihren schlafenden Leib dalagen und seiner Qualen nicht achteten.“²¹⁰⁹² Auf Schwendar haben diese Soldaten eine besondere Wirkung, weil er auch durch sie mit der eigenen Unzulänglichkeit konfrontiert wird. Die Wahrnehmung der Menschen hängt dabei nicht nur mit der Verlassenheit zusammen,

21082SW XXVIII. S. 23. Z. 30.

21083SW XXVIII. S. 27. Z. 38.

21084SW XXVIII. S. 28. Z. 3.

21085SW XXVIII. S. 28. Z. 31-32.

21086SW XXVIII. S. 29. Z. 32.

21087SW XXVIII. S. 29. Z. 35-36.

21088SW XXVIII. S. 30. Z. 10-27.

21089In den Notizen geht Hofmannsthal noch einmal darauf ein: „Allein gelassen wacht er auf und stirbt.“ In: SW XXVIII. S. 204. Z. 10.

21090SW XXVII. S. 30. Z. 23-24.

21091SW XXIX. S. 50. Z. 17-19.

21092SW XXIX. S. 59. Z. 31-33.

die er seit dem Tod der Mutter spürt, sondern auch mit dem Verrat, den er durch seinen einzigen Freund Thoma erfahren hat: „Da kam das Gefühl seiner Verlassenheit unendlich stark über ihn: verrathen und verkauft hatte ihn sein Freund, seine Mutter war unter die Erde gegangen.“²¹⁰⁹³

Noch bevor Hofmannsthal in der *Geschichte der beiden Liebespaare* (1896) auf das freundschaftliche Umfeld von Clemens und Therese in Felix' Leben zu sprechen kommt, trifft er im Volksgarten auf ein Kind, dessen Reden ihn zu der Erkenntnis führen, dass er Paula liebt (die Hofmannsthal hier bereits Anna nennt). Es zeigt sich in diesem Zusammenhang, dass Hofmannsthal in die Beschreibung des Kindes zahlreiche Motive einbindet: so das Farb-Motiv, die Betrachtung der Kleidung, das Haar-Motiv und das Augen-Motiv. Sein ästhetizistisches Umfeld stellen dabei die beiden Freunde Clemens und Therese dar. Clemens zeichnet sich durch eine immense Nachgiebigkeit in Bezug auf Therese aus, der er im Sterben nichts mehr verweigern will; jedes ästhetizistisch gezeichnete Vergnügen, jedes Übermaß wird von ihm akzeptiert, was jedoch Felix gleich darauf das vermeintlich Besondere an Clemens' Wesen erkennen lässt: „Es war etwas Großes an ihm, etwas sehr Einfaches und Großes.“²¹⁰⁹⁴ Noch einmal nimmt Felix Bezug auf das Besondere an Clemens, wenn er ihn dabei beobachtet, wie er eine gelbe Rose zerplückt, wodurch Hofmannsthal Felix empfinden lässt: „Wiederum war etwas großes an ihm etwas sehr einfaches und großes.“²¹⁰⁹⁵ Für Therese jedoch verliert das gesellschaftliche Umfeld nach drei Tagen des Aufbäumens gegen den Tod an Bedeutung: „Ihre Augen giengen matt und gleichgiltig über Anna über mich, über Clemens hin.“²¹⁰⁹⁶ Hofmannsthal beleuchtet aber auch Annas Verhalten im fortschreitenden Sterben Theresens. Obwohl Felix ihre Jugend bemerkt, ist er doch abgestoßen von ihrem Ausdruck, der „ohne Glanz und ohne Liebe“²¹⁰⁹⁷ ist, wodurch Felix einen Mangel an Empathie an Anna bemerkt, die ihn erkennen lässt, wie weit sich ästhetizistische Menschen von ihren Mitmenschen wirklich entfernt haben. Jedoch zeigt Hofmannsthal zum Ende der Erzählung eine Veränderung an Felix auf. Er, der den Freund immer als edel empfunden hatte, erfährt von ihm nun vom Tode Thereses: „Er sah mich mit einem blöden Blick an wie ein Trunkener“.²¹⁰⁹⁸ Dennoch zeigt Felix scheinbar Mitgefühl für den Freund, doch es ist nur sein Narzissmus, den er empfindet.²¹⁰⁹⁹

Durch das Gedicht *Dein Antlitz ...* (1896) erschließt sich nicht der Bezug zum Motiv, sondern allein durch den Vermerk der *Kritischen Ausgabe* zeigt sich, dass das Gedicht an Georg von Franckenstein gerichtet ist und dadurch die Bedeutung vermittelt, die Hofmannsthal den freundschaftlichen Verbindungen in seinem Leben beimisst. Dabei hätte das Gedicht, für sich allein betrachtet, durchaus an eine Frau gerichtet sein können, verwendet Hofmannsthal doch das identische Motiv-Inventar.²¹¹⁰⁰

Dabei zeigt sich in zwei seiner veröffentlichten Gedichten ein durchaus problematischer Bezug zu Freundschaften im ästhetizistischen Kontext, so in dem Gedicht *Lebenslied* (1896) in Anlehnung an den spielerischen Umgang des Protagonisten zum Leben und Tod,²¹¹⁰¹ und durch die Beeinflussung in Bezug auf die Übernahme von ästhetizistischer Konzeption, so in dem Gedicht *Botschaft* (1897), indem der ästhetizistische Freund seinen Freund von seiner Vorstellung überzeugen will. So hatte Hofmannsthal das lyrische Ich hier bemerken lassen, dass er die Schönheit der Natur nur sieht, wenn er sie zu einem „Reich /

21093SW XXIX. S. 59. Z. 21-24.

Im Sinnen auf eine silberne Taschenuhr, die ihm gestohlen wurde, heißt es: „Der Dieb war sein einziger Freund.“ In: SW XXIX. S. 54. Z. 1-2.

21094SW XXIX. S. 69. Z. 11-12.

21095SW XXIX. S. 71. Z. 24.

21096SW XXIX. S. 74. Z. 11-13.

21097SW XXIX. S. 74. Z. 38-39.

21098SW XXIX. S. 79. Z. 24-25.

21099„Aber ich wusste nicht, ob ich über das Geschick des Freundes weinte oder über meine Liebe, die gestorben war, so waren diese Dinge verflochten“. In: SW XXIX. S. 80. Z. 4-6.

21100SW I. S. 55. V. 12-16.

Am 17. Juli 1904 schreibt er an Georg einen Brief, der die Bedeutung dieser Freundschaft für Hofmannsthal belegt: „Freundschaft zwischen Männern kann nicht den Inhalt des Lebens bilden, aber sie ist, glaube ich, das reinste und stärkste, was das Leben enthält: für mich ist sie, neben meinem mir eingeborenen Beruf wohl das einzige, was ich mir aus dem Dasein nicht wegdenken könnte, und ich glaube, ich hätte sie gesucht, in welchem Stande immer ich zufällig geboren wäre.“ In: SW I. S. 264. Z. 37-41.

21101SW I. S. 63. V. 29-32.

Der Seele“²¹¹⁰² verwandelt hat, was die Schlussfolgerung zur Folge hat, dass auch der Freund für das lyrische Ich Teil dieser schönen Welt zu sein hat.²¹¹⁰³

In *Der Kaiser und die Hexe* (1897) zeigt sich, dass der Kaiser seinen Untertanen gänzlich unbekannt ist, diese ihn nicht einmal als ihren Herrscher erkennen als sie vor ihm stehen, was von seinem bisherigen Desinteresse zeugt, sich mit den Menschen seines Reiches abzugeben. Stärker als im Werk formuliert Hofmannsthal dies in seinen Notizen, wenn er in Bezug auf den Kaiser äußert: „ich könnte manchmal meine Freunde in Särgen gleichgiltig denken“.²¹¹⁰⁴ Dabei versucht der Kaiser, um sich den Verlockungen durch die Hexe zu entziehen, neue Wege zu beschreiten, weshalb er nach Menschen ruft: „Muß ich denn allein hier stehen! / [...] / Meine Kämmerer will ich haben, / Meine Wachen! Menschen, Menschen!“²¹¹⁰⁵ Gleichsam deutet Hofmannsthal durch die Worte der Hexe an, dass das gesellschaftliche Umfeld ihm wohl nicht zu helfen vermag, da die Gefahr ja von seinem Wesen ausgeht („Brauchst die Wachen, dich zu schützen, / Armer Kaiser, vor dir selber?“).²¹¹⁰⁶ Doch, da der Kaiser zwar das Wissen darum hat, aber dieses nicht umzusetzen versteht, ruft er neuerlich nach seinem Hof, seiner Frau und seinem Kind, um ihn davor zu bewahren der Hexe neuerlich zu verfallen.²¹¹⁰⁷ Dementsprechend lässt ihn auch die neuerliche Versuchung durch die Hexe ausrufen: „Menschen, Menschen, ich will Menschen!“²¹¹⁰⁸ Auch hier wähnt der Kaiser, dass der Umgang mit Menschen den dekadenten Absturz verhindern wird, und indirekt deutet er damit gleichsam an, dass sein Alleinsein und die Isolation von Menschen ein Mitgrund für sein ästhetizistisches Wandeln am Abgrund war. Wie arm sein Umgang mit Menschen ist, zeigt sich auch beim Auftreten seiner Soldaten, zu denen Hofmannsthal ihn sagen lässt: „Ihr seht aus wie Menschen.“²¹¹⁰⁹ Auch was die Figur des Lydus angeht, zeigt sich die Unerfahrenheit des Kaisers, setzt er einen Verurteilten doch in ein Amt, und erscheint dieser gleichsam, mit dem Mantel des Kaisers, als ein Doppelgänger seiner Person.²¹¹¹⁰ Der problematische Umgang des Kaisers mit den Mitmenschen, zeigt sich auch in seinem Gespräch mit den Soldaten, wenn es ihm darum geht, die Herkunft des alten Kaisers zu ergründen. Während die Anderen ihm die Herkunft des Greises nicht enthüllen wollen, wendet er sich an Tarquinius, hoffend, dass er ihn ob seiner Jugend nicht anlügen werde.²¹¹¹¹ Tatsächlich ist es Tarquinius, der ihm die Herkunft des Greises enthüllt und den Kaiser dadurch mit seiner Kindheit konfrontiert, weshalb er diesen letztendlich auch aufruft, ihm die Wahrheit zu sagen über den Verbleib der Hexe.²¹¹¹² Damit zeigt sich auch, dass das gesellschaftliche Umfeld nur bedingt helfen kann, den Menschen mit dem Leben zu verbinden; primär kommt es auf die Bereitschaft des Menschen an, sich dem Leben in seiner Ganzheit zu stellen.

Auch in dem lyrischen Drama *Die Frau im Fenster* (1897) zeigt sich das Motiv. Obwohl Dianora in ein reiches Haus eingeheiratet hat, scheint sie dennoch, was ihren gesellschaftlichen Umgang anbelangt, begrenzt zu sein. Zu einem wirklichen Aufeinandertreffen kommt es in diesem Werk, abgesehen von ihrem Ehemann, nur mit der Amme, sodass die Thematisierung des gesellschaftlichen Umfeldes primär in den Gesprächen stattfindet oder aber durch Dianoras Blick aus dem Fenster. So sieht sie von dort aus mitunter einen alten Mann, der, während sie die Dunkelheit herbeisehnt, sich vor dieser fürchtet und sich „allein“²¹¹¹³ einsperrt („Für ihn ist jetzt schon Nacht, doch freut's ihn nicht“).²¹¹¹⁴ Obwohl Dianora die Verschiedenheit im Wesen zwischen sich und diesem Mann erkennt, kann sie jedoch daraus keinen Gewinn für sich ziehen. Diese

21102SW I. S. 78. V. 3-4.

21103„Nur eines frommt: gesellig sein mit Freunden. / So will ich dass Du kommst und mit mir trinkst / Aus jenen Krügen, die mein Erbe sind“. In: SW I. S. 78. V. 16-18.

21104SW III. S. 687. Z. 13.

Siehe (Notizen): SW III. S. 688. Z. 25.

21105SW III. S. 687. Z. 13.

21106SW III. S. 183. Z. 17-18.

21107SW III. S. 184. Z. 24-29.

21108SW III. S. 189. Z. 14.

21109SW III. S. 189. Z. 18.

21110SW III. S. 199. Z. 29-31.

21111SW III. S. 200. Z. 27-28.

21112SW III. S. 207. Z. 32-33.

21113SW III. S. 96. Z. 36.

21114SW III. S. 96. Z. 37.

angesprochene Differenz zeigt sich auch durch den Mann, der sich einen Dorn in den Fuß getreten hat, was bei Dianora wieder zu einer ästhetizistischen Versenkung führt.²¹¹¹⁵ Erst mit der Amme, die seit ihrer Geburt an ihrer Seite ist, tritt der erste wirkliche Mensch in Dianoras Umfeld. Ihre erste Reaktion auf diesen vermeintlich unbekanntem Menschen, ist aber ein Erschrecken; erst als sie die Amme erkennt, entspannt sie sich. Auch im Gespräch mit dieser zeigt sich die Gegensätzlichkeit dieser Figuren: der ganzheitlichen Auffassung des Lebens durch die Amme, steht das ästhetizistische Wesen Dianoras entgegen. Dabei begreift Dianora die Gesellschaft der Menschen für sich als Rettung vor dem Tod, bittet sie ihren Mann doch, der ihre Bitte jedoch nicht erfüllt, eine Dienerin zu rufen, die ihr die Haare flicht.²¹¹¹⁶

In *Der weisse Fächer* (1897) stellt Hofmannsthal neben die beiden ästhetizistischen Figuren Miranda und Fortunio sowohl die Kritik durch die bürgerliche Großmutter, als auch den kritischen Ton des Freundes Livio,²¹¹¹⁷ der Fortunios rigoros lebensfernes Sein negativ betrachtet. Zwar wähnt Livio, dass Fortunio ein Wissen hat, das er ihm vermitteln kann,²¹¹¹⁸ doch will er für ihn, dass er sich wieder zurück ins Leben findet: „Du kennst das Leben gut und hast mich drüber / So viel gelehrt. So mußt du dich ins Leben / Doch wieder finden, nicht in einen Schmerz / Dein Selbst verwühlen“.²¹¹¹⁹

Livio verweist ihn auf die Tat und die Hinwendung zum Sozialen,²¹¹²⁰ doch Fortunio wähnt, dass er mit seinem Lebenswandel sich nicht vor der Welt und den Menschen verschließt. In diesem Zusammenhang verweist er auf seinen Umgang mit den Dienern, zu denen sich sein Verhältnis, durch den Tod der Frau, vermeintlich gesteigert hat. Zudem heißt er Livio, der seinem untätigen Wesen kritisch gegenübersteht, seinen Freund, sein „zweites, liebres, wolkenloses Selbst“.²¹¹²¹ Doch Fortunio will dessen Aufruf zum Leben nicht hören („Lieber Freund, sei still!“).²¹¹²² Hofmannsthal verdeutlicht dabei Fortunios ästhetizistischen Lebenswandel am eindringlichsten dadurch, dass er ihm seine ältere Verwandte zur Seite stellt. Was er nach ihrem Abgang sagt, bezieht sich gleichsam auf alle Menschen: „Wer mich verwirren will, wie gut ers meint, / Und ob ers selbst nicht weiß, der ist mein Feind.“²¹¹²³ Fortunio wähnt, dass niemand ihn in seinem Halt an der Frau einschränken darf, denn: „Wer mich verwirrt, verstört mir auch dies letzte“.²¹¹²⁴ Im Gespräch mit Miranda jedoch spricht er das aus, wogegen er sich selbst gestellt hat; so ruft er Miranda dazu auf, das „Alleinsein“²¹¹²⁵ aufzubrechen und sich für die Gesellschaft zu öffnen. Miranda selbst erkennt auch in ihrer Einsamkeit, aber auch im Tod des Mannes, die Ursache für ihr Unglück.²¹¹²⁶ Mit seinem Tod hatte er seine Frau gleichsam zu der Einsamkeit verdammt, einer Einsamkeit, von der Fortunio wähnt: „Du mußt dich sehr verändert haben, daß du das erträgst.“²¹¹²⁷ Denn Fortunio erinnert sich an das frühere Wesen seiner Cousine, war sie den Menschen mehr als zugewandt gewesen („Du konntest nie allein sein“).²¹¹²⁸

Was die Großmutter für Fortunio ist, das ist die Mulattin für Miranda. Bewusst versucht ihre Dienerin Miranda dem Leben zurückzugeben, denn sie hat erkannt, „daß die übermäßige Einsamkeit schuld an dieser Traurigkeit, an diesen plötzlichen Anfällen von Beklemmung ist“.²¹¹²⁹ Die Worte der Dienerin gemahnen an die Worte der Großmutter, die sie an Fortunio gerichtet hatte; in beiden Fällen geht es dem Umfeld darum, Fortunio und Miranda wieder auf ein richtiges Maß im Leben zu lenken, auf ein gesundes Gleichgewicht.²¹¹³⁰ Hofmannsthal hebt die Mulattin dabei aus der dienstbaren Position heraus, ist sie für Miranda eine

21115SW III. S. 97. Z. 7-10.

21116SW III. S. 110. Z. 6-8.

21117SW III. S. 153. Z. 19.

21118SW III. S. 153. Z. 21-24.

21119SW III. S. 154. Z. 14-17.

21120SW III. S. 154-155. Z. 31//2.

21121SW III. S. 155. Z. 11.

21122SW III. S. 155. Z. 19.

Neuerlich ruft er ihn zur Stille auf, wenn es heißt: „Sei still, ich bitte dich, es macht mich zornig.“ In: SW III. S. 156. Z. 5.

21123SW III. S. 161. Z. 5-6.

21124SW III. S. 161. Z. 8.

21125SW III. S. 165. Z. 21.

21126SW III. S. 165. Z. 23.

21127SW III. S. 167. Z. 5.

21128SW III. S. 167. Z. 8.

21129SW III. S. 161. Z. 31-33.

21130So hatte die Großmutter zu Fortunio gesagt: „und diese übermäßige Trauer ist in dir so wenig an ihrem rechten Platz [...]“. In: SW III. S. 158. Z. 19-20.

Vertraute, der sie auch ihre Träume anvertrauen kann. Diese offenbaren erneut, dass die Mulattin über Fähigkeiten dem Leben zu begegnen verfügt, die Miranda nicht hat: sie versteht es, ihre Ängste und Träume richtig zu deuten und will ihr den richtigen Weg zeigen, wie sie wieder glücklich werden kann.

Hofmannsthal gelingt es noch einmal das Verständnis, was Leben wirklich bedeuten soll, durch das Gespräch der Mulattin mit der jüngeren Catalina zu verdeutlichen, um deren Lebensweg die Mulattin ebenso besorgt ist.²¹¹³¹ Durch die Worte der Mulattin, die ihr von ihrem Leben erzählt, den überwundenen unglücklichen Liebschaften, schafft auch Catalina, das eigene Unglück zu ertragen und in Ansätzen zu verarbeiten. Damit gelingt es Catalina noch vor Miranda zu begreifen, dass es der Tau ist, der das Grab des Mannes nicht trocknen lässt und keine übernatürliche Mahnung darstellt, die sie an ihren Schwur erinnern soll. Nach diesem Erkennen jedoch sieht Miranda die Notwendigkeit, sich zu Menschen zu stellen: „Weh, in dieser Welt / Allein zu sein, ist übermaßen furchtbar.“²¹¹³² Durch diese beiden Menschen, nicht durch Fortunio, beginnt Miranda, die Wirklichkeit klar zu sehen und verspricht, ihr Haus und sich wieder den Menschen zu öffnen.²¹¹³³

Ein weiterer Bezug zum Motiv zeigt sich durch die Großmutter, die im Sinne der Ganzheit des Seins, auf die verlorenen Freunde verweist: „In den Gräbern, auf deren Steinen du kaum mehr die Namen lesen kannst, liegen meine Freunde und Freundinnen. Ich hab hier mehr Gräber, die mich angehn, als du Zähne im Munde hast.“²¹¹³⁴ Wie klein die Welt ist, zeigt sich auch dadurch, dass die Großmutter Livios Großmutter gekannt hat und diese einstmals um ihre Jugend und Schönheit beneidet hatte.²¹¹³⁵

In *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) zeigt sich das Motiv erstmalig durch die Rede des Dichters, denn selbst einem „Vogelsteller“²¹¹³⁶ gleichend, sieht er nach „ungewissen Schatten“²¹¹³⁷ aus. So wie Hofmannsthal hier den Dichter beschreibt, zeigt sich aber durchaus auch eine Abgewandtheit von den Menschen, tritt er doch erst bei Dämmerung hinaus, um am Ende die Verbindung zu den Menschen zu spüren, zu „Gestalten“,²¹¹³⁸ die sich in einer Unterredung miteinander und eben nicht wie er, der nur einen Monolog führt, befinden. Obwohl sich der Dichter von der einen Gestalt besonders ergriffen fühlt, will er bei den Figuren auf den Hügeln bleiben, was gleichsam für das Verweilen und gegen den Aufbruch steht. Bei dieser einen Gestalt handelt es sich um einen trunkenen Schwimmer, der den Blick auf das Wasser gerichtet hält. Obgleich verlangt es den Dichter danach: „Ich will nicht ihn allein, die andern will ich, / die dort auf den Hügeln wieder sehn“.²¹¹³⁹ Die Freude an der Einsamkeit zeigt sich auch an der Figur, die den dritten Monolog hält, an dem jungen Herrn („mich aber freut es so, für mich allein zu sein“).²¹¹⁴⁰ Dennoch hebt Hofmannsthal gleichsam die Bedeutung des gesellschaftlichen Umfeldes hervor, bekennt der Protagonist doch die Wichtigkeit, die er für sich in der Begegnung mit dem Greis gefunden hat („Dem Greis begegnet, der mir viel zu denken gibt“).²¹¹⁴¹ Trotz seines Bezuges zur Einsamkeit, nimmt er auch Anteil am Leben anderer Menschen, zeigt sich empathisch („ich will / so vielen einmal helfen, als ich kann“)²¹¹⁴² und sieht sich darin überlegen zu seinen Brüdern stehend. Unter dem Einfluss des Traumes, hatte er den Mord an den Tieren begangen und sinniert danach über sein Leben. Den Neid gegenüber seinen Brüdern, hat er jedoch durch den Gruß des Gärtners von sich getan und freut sich stattdessen „allein zu sein“.²¹¹⁴³ Das Motiv zeigt sich auch durch die Rede des Dieners über den Wahnsinnigen, der es als junger Prinz verstanden hat die Menschen, die Söhne und Töchter des Landes an sich, den maßlosen, ästhetizistischen Protagonisten zu binden.²¹¹⁴⁴ Über sein Wesen kann der Diener weiter sagen, dass er in sich durchaus auch

21131SW III. S. 163. Z. 3.

21132SW III. S. 174. Z. 13-14.

21133SW III. S. 175. Z. 8-15.

21134SW III. S. 157. Z. 6-8.

21135SW III. S. 157. Z. 20-23.

21136SW III. S. 133. Z. 19.

21137SW III. S. 133. Z. 22.

21138SW III. S. 134. Z. 2.

21139SW III. S. 135. Z. 20-21

21140SW III. S. 137. Z. 25.

21141SW III. S. 137. Z. 27.

21142SW III. S. 138. Z. 1-2.

21143SW III. S. 138. Z. 22.

21144SW III. S. 143. Z. 2-10.

die Sehnsucht für „königliche Einsamkeit“²¹¹⁴⁵ hatte, wie die Sehnsucht, sich für „ein Geliebtes zu vergeuden“.²¹¹⁴⁶ Auf seinem weiteren Lebensweg findet er Menschen, die es danach verlangt, ihn an sich zu binden. Doch folgt er jedoch seinem Willen und entzieht sich ihnen neuerlich.²¹¹⁴⁷ Für den Wahnsinnigen gibt es dafür nur eine Antwort, warum er weitergeht, ist ihm doch alles nur, auch die anderen Menschen, eine „Schale“.²¹¹⁴⁸ Dementsprechend hat sich der Wahnsinnige in die Einsamkeit der Natur zurückgezogen und versucht, sich mit der stummen Natur in einen Dialog zu setzen.²¹¹⁴⁹ Doch er muss erfahren, dass sich die Natur seinem Sehnen widersetzt, in den „Kern des Lebens“²¹¹⁵⁰ einzudringen, so dass er sich in die Einsamkeit eines Kastells zurückzieht, indem er sich in die Lektüre von Büchern versenkt. Doch trotz seiner Einsamkeit, verlangt es den Wahnsinnigen nach etwas das außer ihm liegt.²¹¹⁵¹ So ziehen den Wahnsinnigen Stimmen an, die ihn aus dieser Einsamkeit heraufrufen wollen, was er für sich bestätigt, denn: „ein Wesen immer gelüstet es nach dem andern!“²¹¹⁵² Während er letztendlich wieder hinaus aufs Meer will, weiß er wohl um das Drängen der Menschen um ihn („Hinab, hinein, es verlangt sie alle nach mir!“).²¹¹⁵³

Hofmannsthal stellt in *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) dem schönheitsliebenden Ehepaar das bürgerliche Gärtnerhepaar gegenüber. Der Kaufmann wird gewahr wie die beiden Eheleute gemeinsam seinen Garten pflegen und blühende Sträucher umsetzen. Hofmannsthal deutet damit an, dass die beiden bürgerlichen Menschen im Gegensatz zum Kaufmann und seiner Frau Sobeide zu sehen sind, denn die beiden haben kein gemeinsames Handeln geteilt. Der Kaufmann besinnt sich beim Anblick des Ehepaares der Parallele zwischen dem Gärtner und ihm selbst, denn auch ihm ist einmal nicht nur seine Frau wegen eines anderen Mannes davongelaufen, sondern er ist – wie der Kaufmann selbst – bedeutend älter als seine Frau. Aber anstatt daraus auch Hoffnung für sein Leben zu ziehen, verfällt der Kaufmann der Trauer und offenbart durch seine Resignation seine ästhetizistische Vorstellung von der Frau als Besitz: „Lebt mit ihr! er hat sie doch! / Besitz ist alles!“²¹¹⁵⁴

Abgesehen von diesem Ehepaar hat der Kaufmann auch einen Diener Bahram, mit dem er seine Sorgen um die Frau zu Beginn des ersten Aufzuges teilt, und der seinem Herrn Erleichterung zu verschaffen versucht. Vielmehr erscheint der Diener weniger Teil seiner Untergebenen, sondern mehr ein Freund des Kaufmannes zu sein, spricht er zu diesem doch in der Du-Form.²¹¹⁵⁵ Auch auf seine Freunde bezieht sich der Kaufmann im Gespräch mit Sobeide, wodurch deutlich wird, dass er schon mehrfach Kontakt zur Wirklichkeit des Todes gehabt hat, und durch Sobeide sucht er einen Teil der Jugend, die er immer noch in sich spürt, zurückzuholen (SW V. S. 16. Z. 10-19).

Sobeides Leben zeigt sich verbunden mit dem ihrer Eltern, weshalb sie auch den kurzen Moment der Freiheit betont, den sie nun empfindet, da sie sich noch nicht als dem Kaufmann eigen empfindet. Gleichsam aber deutet Sobeide auch die Wichtigkeit des menschlichen Umfeldes an, heißt sie ihn doch, sie niemals allein zu lassen, damit sie dem ästhetizistischen Sehnen nach Ganem nicht nachgeben kann. Im Hause Schalnassars wähnt Sobeide schließlich Gülistane und das Umfeld des Hauses seien Ganems „Freunde“,²¹¹⁵⁶ denen Ganem gleich die Wahrheit über ihre vermeintliche Beziehung offenbaren wird, sodass sie dann gemeinsam „zusammen noch darüber“²¹¹⁵⁷ lachen können. Die Gefahr des Alleinseins hatte Sobeide nicht erkannt, als sie in der Nacht allein zu Ganem gegangen und dabei fast ermordet worden war;

Des weiteren, siehe: SW III. S. 143. Z. 35-38.

21145SW III. S. 143. Z. 32.

21146SW III. S. 143. Z. 31.

21147SW III. S. 144. Z. 16-29.

21148SW III. S. 144. Z. 34.

21149SW III. S. 144-145. Z. 39//13.

21150SW III. S. 145. Z. 17.

21151SW III. S. 146. Z. 3-6.

21152SW III. S. 147. Z. 31.

21153SW III. S. 148. Z. 38.

Siehe (Notizen): SW III. S. 569. Z. 23-28, SW III. S. 602. Z. 17.

21154SW V. S. 59. Z. 3-4.

21155„Dein Schwiegervater, / auch Andre, haben schon nach Dir gefragt.“ In: SW V. S. 13. Z. 2-3.

21156SW V. S. 44. Z. 10.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 44. Z. 17.

21157SW V. S. 44. Z. 13.

nun aber, auf dem Weg zurück in das Haus ihres Mannes, sieht sie die Not, nicht alleine gehen zu müssen und ruft den alten Diener auf, sie zu begleiten.²¹¹⁵⁸ Im Garten des Kaufmannes sucht Sobeide eben jenen Turm auf, von dem aus der Kaufmann immer allein die Sterne beobachtet hat. Nur allein sieht sie sich möglich, sich vom Turm zu werfen, sucht sie auch die neuerliche Begegnung mit ihrem Mann zu vermeiden („Der Thurm! der Thurm! / Und schnell. Er kommt von dort. Gleich ist's zu spät“).²¹¹⁵⁹ Menschenverachtend zeigt sich Schalnassar dem Umfeld gegenüber, das bei ihm zum Teil aus den Dienstboten besteht. Die Diener des Schuldners, den er zudem seinen „Freund“²¹¹⁶⁰ heißt, heißt er jedoch zu dezimieren, weil ihm das viele „Ungeziefer“²¹¹⁶¹ zu viel Geld kostet. Wie schlecht Schalnassar seine eigenen Diener behandelt, zeigt sich schließlich an dem alten Kameltreiber, der Sobeide zu ihrem Haus führt. Dieser Diener Schalnassars, bittet Sobeide für ihn vor ihrem Mann zu sprechen und ihn in sein Haus aufzunehmen, denn „in Schalnassars Haus / hungert mich abends immer so.“²¹¹⁶²

Während der Diener in *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) für den Baron eine Konstante in seinem Leben ist, dient das Umfeld auch hier dem Ästhetizisten dazu, neue Genüsse zu erleben. So spricht er Venier in der Oper an, weil es ihn nach einem Gleichgesinnten in Rang und Benehmen verlangt, wenn es ihm darum geht, den Namen der Sängerin zu erfahren. Überheblichkeit und Narzissmus zeigen sich in seinem Umgang mit Venier, den er sich schnell zu einem festen Bestandteil seines Lebenskreises in Venedig²¹¹⁶³ schaffen will. Ihm schmeichelnd, sagt er Venier: „Wir wollen uns du sagen, wie in der großen Welt in Wien und / Neapel.“²¹¹⁶⁴ Gleichsam aber bemängelt er die Fürsorge seiner Diener, die ihm nicht den Weg erleuchtet hätten beim Betreten des Hauses. Dass Menschen für den Baron dieselbe Stellung haben wie Kunst, wie das ästhetizistische Genießen überhaupt, zeigt sich schließlich in einer längeren Rede an Venier. Wohl die Distanz erkennend, die dieser zu ihm aufrechterhält, entschuldigt der Baron sein mangelhaftes Vermögen, ihn für sich gewinnen zu können: „Wir begehen die größten Torheiten um einer Frau willen, die wir im Vorübergehen gesehen haben und um die Bänder eines Mieders aufzulösen, ehe wir wissen, was dieses Mieder birgt, setzen wir unser Leben ein und bedenken uns keinen Augenblick. Aber ein Mann, der // uns gefällt, anzureden, einen Menschen zu suchen, ein Gespräch, das vielleicht unendliches bietet, welche Schwerfälligkeit haben wir da, welche Mischung von Bauernstolz und Schüchternheit. Die Zurückhaltung, deren wir uns einer Statue, einem Gemälde, einer Frau gegenüber schämen würden, einem Manne gegenüber scheint sie uns am Platz.“²¹¹⁶⁵ Während Venier sich nach der Oper und dem kurzen Aufenthalt in Weidenstamms Haus zur Nacht verabschieden will, unterrichtet ihn der Ästhetizist davon, dass er in dieser Nacht noch eine Gesellschaft geben will.²¹¹⁶⁶ Neben einer Sängerin, die für Musik sorgt, dienen auch die anderen Gäste allein seiner Zerstreuung.²¹¹⁶⁷ Doch sogleich fällt auf, wie herablassend er von den Kommenden spricht.²¹¹⁶⁸ Weidenstamm nimmt des weiteren an, dass Venier bleiben wird, obwohl er dies

21158SW V. S. 47. Z. 18-38.

21159SW V. S. 62. Z. 19-20.

21160SW V. S. 30. Z. 14.

21161SW V. S. 30. Z. 22.

21162SW V. S. 61. Z. 13-14.

In den Notizen zeigt sich das gesellschaftliche Umfeld von dem Alten und seinem Sohn noch durch die beiden Tänzerinnen erweitert, deren Gesellschaft sie sich gekauft haben. Dabei zeigt sich auch hier die Abscheu des Alten gegenüber den Menschen („das Ganze / stemmt sich auf meinen Leib“, SW V. S. 341. Z. 20-21). Des weiteren verbindet Hofmannsthal Mirzas frühen Tod mit ihrem Handeln an dem Diener, der sich aus einer Anschuldigung des Vaters heraus umgebracht hatte, weil er sich „zu schlecht für unsern Freund“ (SW V. S. 337. Z. 33) halte, doch zu „gut für einen Diener solcher Art / als meines Vaters Blick zu meinen schiene“ (SW V. S. 337. Z. 35-36). Der Brief, den der Diener neben seiner Leiche hinterlassen hat und der an den Vater gerichtet gewesen war, war von Mirza beseitigt worden, um dem Vater die „schwerste Qual“ (SW V. S. 338. Z. 1), Schuld am Tod dieses Dieners zu sein, zu nehmen (SW V. S. 337. Z. 15-17, SW V. S. 340. Z. 28).

21163Weitere Bezüge zeigen sich in den Notizen (SW V. S. 447. Z. 19, SW V. S. 473. Z. 13), mitunter erfolgt dies durch die Schilderung der Stadt durch den Baron („Sie wollten dann Paläste, drin zu wohnen / und riefen ihre unsichtbaren Diener“, SW V. S. 461. 27-28).

21164SW V. S. 97. Z. 26-27.

21165SW V. S. 98-99. Z. 31-35//1-6.

21166SW V. S. 104. Z. 23-25.

21167Friedrich Schröder sieht den Baron in dem I. Akt „als glänzenden Mittelpunkt und Gastgeber einer Gesellschaft, die sich vor allem dem Glücksspiel widmet.“ In: Schröder, Friedrich: Die Gestalt des Verführers im Drama Hugo von Hofmannsthals. Haag und Herchen. Frankfurt am Main, 1988. S. 54.

21168„Dazu / Zwei, drei Tagdiebe, einer der Sonette / und einer, der Pasquille schreibt, der dümmste / Abbate und der

nicht versichert hatte.²¹¹⁶⁹ Hatte sich Weidenstamm schon vor Venier über die Nachlässigkeit seiner Diener ausgelassen, will er für die Feste noch mehr Diener einstellen, die ihm dienen mögen zu seinem Genuss.²¹¹⁷⁰ Wie gelockert Weidenstamms Vorstellung von Freundschaft ist, zeigt sich mitunter durch die Frage des Barons an Salaino, ob denn dieser auch ein „Freund“²¹¹⁷¹ sei; und über Venier äußert er: „Hier der Patrizier Lorenzo Venier, / seit wenig Stunden meinem Herzen nah, / doch teuer wie ein alterprobter Freund.“²¹¹⁷²

Mit dem Eintreffen der Weidenstamm gänzlich unbekanntem Menschen, erinnert sich Venier wieder an die Szene in der Oper. Doch Venier sieht sich seinen Befürchtungen allein gelassen gegenüber, denn: „Hier ist niemand, den / ich fragen könnte; die Redegonda ist zu dumm, Sassi zu boshaft.“²¹¹⁷³

Wie stark der Baron auf andere Menschen wirkt, zeigt sich zuerst an Salaino. Durch seine Armut erscheint es ihm unmöglich, die Marfisa zu gewinnen, wessen sich der Baron bedient, um ihn zum Spiel zu verführen. Durch das im Spiel gewonnene Geld, stellt der Baron ihm in Aussicht, dass ihm zahlreiche Frauen zu Diensten sein werden.²¹¹⁷⁴ Im Gespräch mit Venier und dem Abbate, kokettiert er nicht nur mit seiner Stellung unter ihnen („Den Teufel, ja, den spiel ich gern“),²¹¹⁷⁵ auch heißt er die beiden seine „Freunde“.²¹¹⁷⁶ Zudem fragt er Venier und den Abbate nach einem alten Mann am Spieltisch, der nicht nur seine Aufmerksamkeit erregt hat, sondern auch sein Mitleid.²¹¹⁷⁷ Weidenstamm pflegt aber weiterhin die Rolle des Abenteurers zu bedienen, will er ihm zwar Geld geben, doch sollen die Menschen nichts davon erfahren.

Das Umfeld des Barons, welches dieser zur Abwechslung zu sich kommen ließ, erweist sich auch als gierig und um Geld versessen, und sucht danach aus der Bekanntschaft zum Baron, ihren Vorteil zu schlagen. Dies zeigt sich zum einen an der Sängerin Redegonda, die den Baron als freigiebig erkannt hat und verschweigt, dass es sich bei Achilles um ihren Bruder handelt, damit sie diesen im Haus des Barons als Diener unterbringen kann. Dabei sieht sich die Redegonda selbst aber auch durch die als boshaft empfundene Corticelli bedroht: diese weiß um ihre Liebschaft zu dem deutschen Grafen, so dass sie befürchtet, dass sie diese vor dem Grafen aufdecken wird, während sie sich einen Vorteil durch sexuelle Dienste vom Baron erhofft. Neuerlich betont die Redegonda die Gefahr der Entdeckung,²¹¹⁷⁸ nachdem sie dem Baron versprochen hatte, nächstens zu ihm zurückzukehren. Ihr Bruder Achilles wird ihr dabei zum Komplizen in Liebesdingen, ist er es doch, der dem Baron zu verstehen gibt, dass sie zurückkommen werde wenn alle anderen gegangen sind.²¹¹⁷⁹ Aber immer noch zeigt sich an der Redegonda, dass sie von dem ihr bekannten gesellschaftlichen Umfeld Angst vor der Entdeckung hat („Wenn sie uns sehn, / so weißt du dann, ich hab´ vorausgesagt“).²¹¹⁸⁰ An Redegonda zeigt sich des weiteren, dass sie aus beiden Beziehungen ihren Vorteil schlagen will, dass sie aber auch wähnt, dem Graf könne ihr Treuebruch dargelegt werden, und zwar aufgrund der Menschen, die ihre Schönheit beneiden.²¹¹⁸¹ Dabei zeigt sich, dass die Redegonda die Menschen, die der Baron sonst eingeladen hat, sie bezieht sich hier primär auf die Marfisa, Salaino und Marfisas Mutter, in ihrem Handeln nicht begreift,²¹¹⁸² obwohl sie sich im Wesen ähneln.

Mit Veniers neuerlichem Auftreten in der Nacht gelingt es dem Baron, durch die ebenfalls anwesende Redegonda, Venier zu beruhigen, dass Vittoria nicht bei ihm sei. Durch Veniers vermeintlich falsche Verdächtigung, fühlt dieser sich beschämt und heißt ihn, sein Verhalten zu verstehen („Kenntest du mich

zudringlichste Jude –“. In: SW V. S. 105. Z. 2-5.

21169SW V. S. 105. Z. 7-11.

21170SW V. S. 106. Z. 1-6.

21171SW V. S. 109. Z. 11.

21172SW V. S. 109. Z. 28-30.

Siehe (erste Bühnenfassung): SW V. S. 199. Z. 29.

21173SW V. S. 114. Z. 33-34.

21174SW V. S. 116. Z. 12-18, SW V. S. 1116. Z. 24-31.

21175SW V. S. 117. Z. 2.

21176SW V. S. 117. Z. 6.

21177SW V. S. 117. Z. 13-20.

21178„Wenn´s dies boshafte Geschöpf, / die Corticelli weiß, bin ich des Todes!“. In: SW V. S. 122. Z. 32-33.

21179SW V. S. 123. Z. 2-4.

21180SW V. S. 123. Z. 6-7.

21181SW V. S. 123. Z. 10-12.

21182SW V. S. 123. Z. 19.

besser, / so wüßtest du, ich bin nicht immer so“). ²¹¹⁸³ Im Gespräch zwischen Vittoria und Weidenstamm wird zwar die gestrige Gesellschaft thematisiert, doch sie überhört dabei, dass ihr Mann Teil dieser Gesellschaft gewesen ist. Durch das Gespräch mit der Redegonda, erfährt diese nicht nur ihre vermeintliche Sicherheit, dass ihre Geheimnisse bewahrt werden, sondern Weidenstamm erfährt durch sie auch, dass es sich bei Venier um Vittorias Mann handelt, den er vor Vittoria seinen Freund heißt, ²¹¹⁸⁴ worauf diese jedoch mit Unglauben, aufgrund der Wesensdifferenz Beider reagiert.

Der Diener des Barons erweist sich, gemäß des ästhetizistischen Wesens seines Herrn, als keineswegs gewöhnlich, sondern dem Namen nach – Le Duc – scheint er vermeintlich adeliger Herkunft zu sein. Mit dem Eintreten maskierter Männer denkt der Baron, es handle sich um seine Mörder, die von seinem Diener hergeführt worden sind. Zum Mord bereit ergreift er seinen Diener: „Du bist’s, der mich verkauft hat, Schuft! nur du! / Sonst kennt mich hier kein Mensch!“ ²¹¹⁸⁵ Doch Le Duc erweist sich als selbstlos, heißt ihn zu töten, wenn er wirklich an seinen Verrat glaube. Demgegenüber steht der Baron, der dem Diener seinen Orden anheftet, damit die Mörder den Diener anstatt seiner Person ermorden; somit zeigt sich auch anhand des Dieners, dass die Menschen für den Ästhetizisten nur Mittel zum Zweck sind.

Obwohl sich auch in Vittorias Haus die Kunstszene Venedigs trifft, kommt zudem auch Veniers Onkel und ein alter Musiker, der Pannionei. Vittorias Äußerung („Du siehst, auch ich hab’ Gäste“) ²¹¹⁸⁶ steht Cesarinos Furcht und Abscheu dem Alter gegenüber, weshalb er dem alten Musiker auszuweichen versucht. Da Vittoria Cesarino nicht als ihren Sohn ansprechen kann, heißt auch sie ihn ihren „Freund“. ²¹¹⁸⁷ Wenn sie äußert, sich um ihre Gäste kümmern zu wollen, dann schließt dies den alten Musiker mit ein. ²¹¹⁸⁸ Auch wird das Gespräch zwischen Vittoria und Venier durch die ankommenden Gäste unterbrochen, ²¹¹⁸⁹ die nichts von ihren Sorgen hören sollen, dass sie befürchtet der Baron könne ihr das Kind nehmen. In Vittorias Haus gibt es nur einen Diener, der zudem anders als Le Duc nicht das Wesen der Hausbesitzer spiegelt und der Weidenstamm schließlich hereinführt. Gelassen tritt Vittoria diesem entgegen, den sie nur einen „Gast“ ²¹¹⁹⁰ heißt, und kümmert sich im Folgenden geflissentlich um ihre Gäste, ²¹¹⁹¹ wodurch ihr Verhalten konträr zu dem des Ästhetizisten steht, der die Gäste nur aufgrund des Erlebens geladen hat.

In der ersten Bühnenfassung erinnert der Baron zudem an den Kaiser aus *Der Kaiser und die Hexe* (1897), wenn er sich mit Menschen umgeben will („ich will nichts hören von Alleinsein!“). ²¹¹⁹² Bedingt ist dies bei dem Baron durch seine Angst vor dem Altern und der Einsamkeit, wobei er die Einsamkeit mit seiner Kerkerhaft verbindet. ²¹¹⁹³ In der Bühnenfassung macht Hofmannsthal durch Venier deutlicher, dass das Zusammentreffen zwischen dem Baron und Vittorias Mann kein Zufall gewesen ist. ²¹¹⁹⁴ In dieser Fassung jedoch kommt es auch zu einem Gespräch zwischen Sassi und Venier, der Sassi heißt, sich weniger an seiner Traurigkeit zu erfreuen. In diesem Zusammenhang spielt Venier auf sein eigenes Leben und die Bedeutung Vittorias für ihn an. ²¹¹⁹⁵ Deutlicher wird in der Bühnenfassung auch die Motivation Achilles, sich in die Dienste des Barons zu stellen. So sucht er dadurch einen Vorteil, einen Eintritt in andere Kreise, damit er sich eine Fürstin oder Herzogin zur Geliebten machen kann. ²¹¹⁹⁶ Die Bedrohung, die der Baron erfährt, kommt von außen auf ihn zu, teilt ihm hier Cesarino mit, dass er von Männern gehört habe, die den Baron aus dem Gefängnis kannten und sich durch den Verrat an die Behörden eine Belohnung erhoffen. ²¹¹⁹⁷

21183SW V. S. 126. Z. 21-22.

21184„Dein Mann ward heut’ mein Freund.“ In: SW V. S. 136. Z. 29.

21185SW V. S. 139. Z. 10-13.

21186SW V. S. 150. Z. 33.

21187SW V. S. 152. Z. 6.

21188SW V. S. 152. Z. 7-9.

21189SW V. S. 153. Z. 13-15.

21190SW V. S. 156. Z. 6.

21191SW V. S. 156. Z. 22.

21192SW V. S. 189. Z. 17.

21193SW V. S. 189. Z. 20-23.

Dazu passen auch Sassis Worte: „Du hast gehört, er will Menschen um sich haben. Wer, / ist ihm gleich.“ In: SW V. S. 194. Z. 30-31.

21194SW V. S. 194. Z. 27-28.

21195SW V. S. 199. Z. 17-21.

21196SW V. S. 216. Z. 25-31.

21197SW V. S. 241. Z. 14-17.

Ausgehend von der Furcht des Barons vor dem Alter und dem Alleinsein, will er auch nicht allein auf dem Wasser entfliehen.²¹¹⁹⁸ Die Frage nach Gesellschaft, die Cesarino aufwirft, führt schließlich dazu, dass es ihn neuerlich nach Frauen verlangt, wodurch der Umgang des Barons mit Frauen eine neue Facette erhält. Venier selbst sieht sich unter der künstlerischen Gesellschaft und der des Barons nicht unter seinesgleichen gesetzt, erkennt er doch deren Hohlheit und Dummlichkeit²¹¹⁹⁹ und bezweifelt, dass er seine Beklemmung aufgrund Vittorias Reaktion auf Weidenstamm in der Oper, durch einen der ihn umgebenden Menschen aufbrechen könne. Zwar zeigt sich bei Venier eine Ablehnung in Bezug auf Weidenstamm, vor allem durch sein Wesen, doch lädt er ihn dennoch für morgen in sein Haus ein („Ich seh´ dich morgen, schnellerworb´ner Freund“).²¹²⁰⁰ Zudem schenkt die Dose in der ersten Bühnenfassung Venier Sicherheit in Bezug auf seine Frau, woraufhin er Weidenstamm seinen „Freund“²¹²⁰¹ heißt. Sassi wiederum, der Weidenstamm die Gesellschaft zugeführt hat, wird von Venier nach Weidenstamm gefragt, der ihm heißt, dass dieser ein Abenteurer sei, doch eine „lustige Gesellschaft als die Puppen“,²¹²⁰² worunter er seine Großeltern fasst. Vittoria, die ebenso Gäste in ihr Haus lädt, wobei es zu Überschneidungen in der Gesellschaft mit Weidenstamm als auch zu Erweiterungen des Gästekreises kommt, muss sich, bevor die Gäste kommen, erst mit den Sorgen ihres Mannes beschäftigen, der den Glauben an sie verloren hat. Dabei äußert dieser zudem die Schwere des Lebens, worauf Vittoria antwortet: „O, es überlistet uns alle, mein Freund!“²¹²⁰³ Vittoria, die ihren Mann sonst ihren Geliebten heißt, distanziert sich hier vermeintlich von ihm, doch wäre dies die falsche Interpretation. Vielmehr versteht sie ihn auch als ihren Freund, dem sie schon versucht hatte, durch die Kraft ihres Blickes, Sicherheit zu schenken.²¹²⁰⁴ Im Sinnen über Passioneis Verhalten, fragt Vittoria wiederholt die Gäste was er mit seinem Sehnen wünsche,²¹²⁰⁵ wodurch sie sich neuerlich sorgend um ihre Gäste zeigt.²¹²⁰⁶

In der Erzählung *Reitergeschichte* (1898) ist das gesellschaftliche Umfeld des ästhetizistischen Lerchs bedingt durch seinen Dienst als Soldat, und besteht dahingehend aus den österreichischen Soldaten und den italienischen Gegnern.²¹²⁰⁷ Durch die gefangen genommenen Soldaten, hatten die Soldaten des Rittmeisters zudem erfahren, dass Mailand von den „feindlichen sowohl regulären als irregulären Truppen vollständig verlassen“²¹²⁰⁸ war, weshalb der Trupp in diese Stadt vorstieß („konnte der Rittmeister sich selbst und der Schwadron nicht versagen, in diese große und schöne, wehrlos daliegende Stadt einzureiten“).²¹²⁰⁹ In Mailand war zudem die sich, unter der Gewalt der Gegner, duckende Bevölkerung zu ahnen.²¹²¹⁰ Sein Weg lässt ihn schließlich auch die damals begehrte Frau erblicken, die Vuic, bei der er sich erinnert, dass er

21198SW V. S. 245. Z. 14-16.

21199„Hier ist niemand, den / ich fragen könnte; die Redegonda ist zu dumm, Sassi zu boshaft.“ In: SW V. S. 114. Z. 33-34.

21200SW V. S. 123. Z. 26.

In der ersten Bühnenfassung ist es Weidenstamm, der Lorenzos Hand an sein Herz führt und ihm sagt: „Ich seh´ Dich morgen, schnellerworbner Freund.“ In: SW V. S. 218. Z. 33.

21201SW V. S. 226. Z. 27.

Zudem sagt er ihm: „Lass Dich umarmen! / Das Schicksal hat zu Freunden uns bestimmt.“ In: SW V. S. 227. Z. 12-13.

21202SW V. S. 115. Z. 13.

21203SW V. S. 147. Z. 22.

21204SW V. S. 159. Z. 7-8.

21205SW V. S. 153. Z. 31.

21206SW V. S. 154. Z. 17.

21207„Der Wachtmeister Anton Lerch saß ab, nahm zwölf mit Karabinern bewaffnete Leute, umstellte die Fenster und nahm achtzehn Studenten der Pisaner Legion gefangen, wohlherzogene und hübsche junge Leute mit weißen Händen und halblangem Haar. Eine halbe Stunde später hob die Schwadron einen Mann auf, der in der Tracht eines Bergamasken vorüberging und durch sein allzu harmloses und unscheinbares Auftreten verdächtig wurde. Der Mann trug im Rockfutter eingenäht die wichtigsten Detailpläne, die Errichtung von Freikorps in den Giudikarien und deren Kooperation mit der piemontesischen Armee betreffend.“ In: SW XXVIII. S. 39. Z. 22-29.

Des weiteren, siehe: SW XXVIII. S. 40. Z. 1-18.

21208SW XXVIII. S. 40. Z. 20-21.

21209SW XXVIII. S. 40. Z. 22-24.

21210„[...] und brokatgekleidete strahlenäugige Frauen hervorwinkend; aus tausend Dachkammern, dunklen Torbogen, niedrigen Butiken Schüsse zu gewärtigen, und immer wieder nur halbwüchsige Mädchen und Buben, die weißen Zähne und dunklen Haare zeigend; vom trabenden Pferde herab funkelnden Auges auf alles dies hervorblickend aus einer Larve von blutbesprengtem Staub“. In: SW XXVIII. S. 40-41. Z. 35-39//1-2.

sie vor etwa 10 Jahren in „Wien in Gesellschaft eines anderen, ihres damaligen eigentlichen Liebhabers“²¹²¹¹ gesehen hatte. Ausgelöst von dieser Begegnung lebt er sich immer mehr in seine ästhetizistischen Vorstellungen hinein, in der auch der entlassene Geliebte der Vuic eine Rolle spielt, der ihn in seinen Gedanken zur Befriedigung seines narzisstischen Empfindens dienen soll: „Der Rasierte nahm bald die Stelle eines vertraulich behandelten, etwas unterwürfigen Freundes ein, der Hofratsch erzählte, Tabak und Kapaunen brachte, bald wurde er an die Wand gedrückt, [...] und wuchs zu einer schwammigen Riesengestalt, der man an zwanzig Stellen Spundlöcher in den Leib schlagen und statt Blut Gold abzapfen konnte.“²¹²¹² Gegen Abend findet sich Lerch allerdings in einem ärmlichen Dorf wieder, wo die „Führung mit dem Feind [...] gegenwärtig war“.²¹²¹³ Hier winkt er die „Gemeinen Holl und Scarmolin“²¹²¹⁴ zu sich, dass sie zusammen womöglich einen feindlichen General ausmachen und überwinden könnten, und er so sein narzisstisches Gefühl weiter ausleben kann. Für den ersten Moment glaubt der Wachtmeister das Dorf verlassen, sieht dann aber „hie und da eine faule, halbnackte Gestalt auf einer Bettstatt lungern oder schleppend, wie mit ausgerenkten Hüften, durchs Zimmer gehen.“²¹²¹⁵ Auch wird er einer schmutzigen Frau gewahr, die dicht an seinem Pferd vorbeigeht. Mit der Abwendung von dem Dorf jedoch, reitet er auf einen anderen Soldaten zu, der sich als ein Doppelgänger und ein Fantasma seines Geistes erweist.²¹²¹⁶ Zudem wird Lerch neuerlich eines Scharmützels gewahr: „war dann plötzlich unter lauter feindlichen Gesichtern und fremden Farben eingekleilt, tauchte unter in lauter geschwungenen Klingen, stieß den nächsten in den Hals und vom Pferd herab, sah neben sich den Gemeinen Scarmolin, mit lachendem Gesicht, Einem die Finger der Zügelhand ab- und tief in den Hals des Pferdes hineinhauen, fühlte die Mêlée sich lockern und war auf einmal allein, am Rand eines kleinen Baches, hinter einem feindlichen Offizier auf einem Eisenschimmel.“²¹²¹⁷ Nachdem er den Offizier getötet und den Eisenschimmel in seinen Besitz genommen hat, begibt sich Lerch zurück zu den anderen Soldaten und dem Rittmeister.²¹²¹⁸ Doch die Befriedigung seines narzisstischen Wesens durch den Besitz des Eisenschimmels wehrt nur kurz, erfolgt doch der Befehl des Rittmeisters, der heißt, dass alle Soldaten die Handpferde freilassen mögen. Dabei sucht er sich Lerch als Exempel aus, dem er die Befehlsverweigerung nicht durchgehen lässt; bei Lerch hingegen zeigt sich eine Wut gegen den Vorgesetzten, die besonders in ihm gärt angesichts des Erlebnisses mit der Vuic und ihrem geglaubten, baldigen Besitz: „und aus einer ihm selbst völlig unbekanntem Tiefe seines Innern stieg ein bestialischer Zorn gegen den Menschen da vor ihm auf, der ihm das Pferd wegnehmen wollte, ein so entsetzlicher Zorn über das Gesicht, die Stimme, die Haltung und das ganze Dasein dieses Menschen, wie er nur durch jahrelanges, enges Zusammenleben auf geheimnisvolle Weise entstehen kann.“²¹²¹⁹ Die Subordination Lerchs, aber vor allem die Konsequenzen, den Tod durch einen Kopfschuss des Rittmeisters, führt bei den anderen Soldaten dazu, dem Befehl des Rittmeisters zu folgen. Der Tod Lerchs zeigt sich dabei als unbedeutend, angesichts des Kriegsgeschehens, endet die Erzählung Hofmannsthals gleich nach der Ermordung Lerchs mit einem Bezug zu den feindlichen Truppen.

In *Die Sirenetta* (1899) zeigt sich, dass Silvia sich, trotz des Verlustes ihrer Hände, nicht den Menschen verschließt. So geht sie der Sirenetta nicht aus dem Weg und zeigt Interesse an ihrem Leben („Sag´ mir

21211SW XXVIII. S. 41. Z. 30-31.

21212SW XXVIII. S. 42. Z. 28-36.

21213SW XXVIII. S. 43. Z. 7-8.

21214SW XXVIII. S. 45. Z. 31-32.

21215SW XXVIII. S. 43. Z. 26-28.

21216„[...] worauf die Gestalt, gleichfalls parierend und die Rechte erhebend, plötzlich nicht da war, die Gemeinen Holl und Scarmolin mit unbefangenen Gesichtern von rechts und links aus dem trockenen Graben auftauchten und gleichzeitig über die Hutweide her, stark und aus gar nicht großer Entfernung die Trompeten der Eskadron »Attacke« bliesen.“ In: SW XXVIII. S. 45. Z. 30--35.

21217SW XXVIII. S. 46. Z. 5-12.

21218„Er ritt zum Rittmeister und meldete, immer den Eisenschimmel neben sich, der mit gehobenem Kopf tänzelte und Luft einzog, wie ein junges, schönes und eitles Pferd, das es war. Der Rittmeister hörte die Meldung nur zerstreut an. Er winkte den Leutnant Grafen Trautsohn zu sich, der dann sogleich absaß und mit sechs gleichfalls abgesehenen Kürassieren hinter der Front der Eskadron die erbeutete leichte Haubitze ausspannte, das Geschütz von den sechs Mannschaften zur Seite schleppen und in ein von dem Bach gebildetes, kleines Sumpfwasser versenken ließ, hierauf wieder aufsaß und, nachdem er die nunmehr überflüssigen beiden Zuggäule mit der flachen Klinge fortgejagt hatte, stillschweigend seinen Platz vor dem ersten Zug wieder einnahm.“ In: SW XXVIII. S. 46-47. Z. 34-39/1-6.

21219SW XXVIII. S. 47-48. Z. 3739//1-3.

lieber etwas von deinem Leben“).²¹²²⁰ Obwohl sich im Laufe der Szene Silvias anfängliche Unfähigkeit zeigt, über den Verlust ihrer Hände zu sprechen, bricht diese jedoch durch das naive Geplapper der jungen Frau auf. Das Geständnis Silvias folgt und Sirenetta reagiert mit Mitleid („Die Verstümmelte nickt. Die Worte der andern beben vor Mitleid“).²¹²²¹ Am Ende der Szene zeigt sich bei ihr sogar der Wunsch, Sirenetta nicht zu verlieren, die ihr verspricht wiederzukommen. Hofmannsthal deutet hier an, was menschliches Umfeld mitunter bewirken kann, nämlich die sprachliche Versteinerung aufzubrechen.

In *Das Bergwerk zu Falun* (1899) zeigt sich, dass Elis einen direkten Zusammenhang zu dem Tod seiner Eltern, vor allem dem seiner Mutter und der Wahrnehmung der Welt sieht: „Mir ist das Bett verleidet und der Becher; / Wenn ich allein bin, bin ich nicht allein, / Und bei den andern bin ich doppelt einsam.“²¹²²² Hofmannsthal will Elis durch Ilsebill neuerlich für das Leben öffnen, begreift sie doch, dass sich seine Wahrnehmung seines Lebens und der Welt aus seinem Inneren speist, und dass die Depression durch den Zug zu Menschen wieder aufgehoben werden kann: „Dein Blut ist schwer. Dich hat der große Kummer / Tiefsinnig werden lassen. Geh mit mir.“²¹²²³ So, wie er sich Ilsebill entzieht, entzieht er sich auch den Seeleuten, obwohl sie ihn zur Geselligkeit auffordern, zum gemeinsamen Trinken. Auch den Vorschlag Peters, mit ihm eine unbeschwerete Zeit in der Höhle zu verbringen, wird von Elis ausgeschlagen: „Du willst nicht mit? Du bist ja gar kein Seemann, / Hätt ich ein Schiff, mir tät es grausen, grausen, / Dich mitzunehmen, dich.“²¹²²⁴ Nachdem Elis sich, neben Ilsebill auch noch Peter und der Gemeinschaft der Seeleute entzogen hat, tritt Torbern auf, was einen direkten Bezug zwischen dem gesellschaftlichen Umfeld und dem Ästhetizismus ziehen lässt. Dabei wird die fehlende Verbindung zu den Menschen von Elis selbst erkannt; als Ursache dafür sieht er die Fremdheit der eigenen Person in Bezug auf die Mitmenschen: „Wär das nicht so, / Wär nicht gewaltsam nur die Nabelschnur / Zerrissen zwischen mir und den Geschöpfen“.²¹²²⁵ An Elis zeigt sich in dieser Passage wiederum auch ein Sehnen nach den Menschen, sonst würde er diesen Mangel nicht wahrnehmen. Die Trennung von den Menschen bedingt aber, dass er sich selbst losgelöst von diesen sieht, von den „dumpfen, erdgebundenen“.²¹²²⁶ Hofmannsthal zeigt auch deutlich auf, dass die Menschen um Elis die Gefahr verkennen, in der er zu versinken droht; so verlassen ihn die Matrosen in dem Glauben, dass er „Nachher wird [...] wie immer“²¹²²⁷ sein. Dass Elis durchaus einen persönlichen Kontakt gepflegt hat, zeigt sich durch die Erinnerung an seinen toten Freund. Dass er sich nach diesem sehnt, wird dadurch deutlich, dass Elis ihn in Agmahd sieht, der seine Sehnsüchte spiegelt („Nicht wahr, wir waren Freunde!“).²¹²²⁸ Hofmannsthal verweist neuerlich auf die Sehnsucht von Elis, einen Menschen zu finden, an den er sich binden kann, um am Ende nur zu bekennen, dass auch dieser Freund ihn verlassen hat.²¹²²⁹ Nachdem Elis von der Schönheit der Bergkönigin geblendet wurde, offenbart sie ihm die Unmöglichkeit, bei ihr bleiben zu können. Die absolute Bedingung für ein dauerhaftes Beisammensein, ist die völlige Ablösung von den Menschen, die Elis bisher noch nicht vollzogen hat: „Deine Sinne sind / Mit Sehnsucht vollgesogen noch nach denen / Da droben.“²¹²³⁰ Elis' Drang zu den Menschen, auch wenn er diesen eigentlich verneint, ist immer noch übermächtig, muss übermächtig sein, nicht nur eben durch Agmahd, der seine Sehnsucht nach den Menschen gespiegelt hat, sondern eben dadurch, dass Elis sich ursprünglich nach dem Leben sehnte, nach einer Rückkehr zur Geborgenheit und diese nur vermeintlich nicht bei den Menschen gefunden hat.

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Anna und Elis ist, dass beide sich dem für sie passenden Umfeld entziehen. So umgibt sich Anna nicht mit gleichaltrigen Mädchen, sondern mit dem fünfjährigen Kind

21220SW XVII. S. 11. Z. 20.

21221SW XVII. S. 14. Z. 27.

21222SW VI. S. 20. Z. 11-13.

21223SW VI. S. 20. Z. 15-16.

21224SW VI. S. 23. Z. 8-10.

21225SW VI. S. 23. Z. 30-32.

21226SW VI. S. 23. Z. 33.

21227SW VI. S. 24. Z. 20.

21228SW VI. S. 30. Z. 5.

21229SW VI. S. 30. Z. 8-12.

21230SW VI. S. 36. Z. 16-18.

Rigitze. Ansonsten scheint Anna, abgesehen von ihrer Familie, vom gesellschaftlichen Leben isoliert; Freundschaften oder andere Verbindungen zu Menschen, werden von Hofmannsthal ausgeklammert.

Als Hofmannsthal nun Elis' Verhalten in Bezug auf Anna und auf das Kind Rigitze zeigt, dann verdeutlicht dies neuerlich seine Liebe und Hinwendung zu den Menschen; Elis sehnt sich, dies macht Hofmannsthal deutlich, eigentlich nach dem Leben und nicht nach dem Ästhetizismus. Doch kann der Ästhetizist nicht den richtigen Weg für sich finden, glaubt er das Glück über den Ästhetizismus wiederzugewinnen. So wendet er sich nicht von dem Kind ab, sondern zeigt eine gewisse Form der Zuneigung („streichelt das Kind, halb zerstreut“).²¹²³¹ Ebenso, wenn Elis dem Kind von seinem Leben spricht, dann zeigt dies einen Willen zum Menschen, zur Bereitschaft der Teilung; doch zeigt sich auch hier, dass Elis die Distanz zwischen sich und den Menschen und die Entfremdung von der Welt nicht überwinden kann.²¹²³²

Dabei muss begriffen werden, dass Elis' Zug zu den Menschen, so lobenswert er auch scheint, dadurch ausgelöst wurde, dass er wähnt, durch das Haus in die Tiefe zu gelangen. Dass Elis sich aber nun mit diesen Menschen abgibt, deutet zwar sein Bewusstsein für die Bedeutung von anderen Menschen an, aber hebt Hofmannsthal dies gleichsam wieder dadurch auf, dass Rigitze und Anna nicht die Menschen sind, die Elis im Sinne eines tätigen und verständigen Lebens bräuchte. Problematisch erweist sich für Elis auch Annas Unerfahrenheit, bemerkt sie zwar Elis' Unsicherheit, sein unruhiges Wesen, aber sie bezieht dies auch auf Torbern, den sie als seinen Freund bezeichnet („Seid Ihr unruhig, / Daß Euer Freund nicht kommt?“).²¹²³³ Elis wiederum bekennt, er könne sich nicht dauerhaft an Menschen binden; irgendwann wird ein Tag kommen, da wird er sich von den Menschen lossagen. Verbunden sind die Wahrnehmung der Gesellschaft und die Lösung von dieser mit dem Augen-Motiv, das auf die Konfrontation mit der Unzulänglichkeit hinweist. Dieser will und muss Elis entgehen, wähnt er sich doch über den profanen Erdendingen stehend. So relativiert er auch die Bedeutung des toten Freundes im Gespräch mit Anna: „ich sah ihn / Und sah ihn nicht, er war mir wie ein Holz“.²¹²³⁴ Mit Elis' Eröffnung, er wolle bei Annas Vater als Bergmann arbeiten, glaubt Anna, er habe gelogen, hatte sie angenommen, er befinde sich auf einer „Wanderung“²¹²³⁵ mit einem Freund.

Im III. Akt wird deutlich, dass Elis nicht nur der Mittelpunkt im Leben der Familie Dahlsjö geworden ist, vor allem in Bezug auf Anna und den Vater, sondern dass sein Wesen auch andere Menschen anzieht und beeinflusst. So beschreibt Anna der Großmutter Elis' Wirkung auf Menschen, vor allem auch auf Kinder.²¹²³⁶

„Wie die Menschen
sich an ihn hängen! Immer, alle drängen
ihm nach, wo er nur geht und steht.“²¹²³⁷

Besonders deutlich macht Hofmannsthal Elis' Wirkung auf andere Menschen durch den Handwerksburschen und seinen jungen Bruder, die Elis um Arbeit im Bergwerk fragen. So ist Elis beiden wohlbekannt: „O den weiß hier herum ein jedes Kind. / Ihr seid es doch, der Sonn und Regen macht / im Bergbetriebe hier.“²¹²³⁸ Schließlich zeigt sich durch Elis' Rede mit Dahlsjö, dass er überhaupt nicht mit den Menschen verwurzelt ist; nicht nur will er sich dem Gespräch mit den Frauen entziehen,²¹²³⁹ sondern er thematisiert auch die immer noch existente Fremdheit zu sich und den Menschen, sieht er sich doch immer noch als der „Heimathlose“,²¹²⁴⁰ der nicht wagte, Blickkontakt zu ihnen aufzubauen („und keinem wagte ins Gesicht zu schau'n“),²¹²⁴¹ vor dem der Hund des Hauses floh und der „im Innern grauenvolle Zwiesprach“²¹²⁴² führte anstatt des Dialoges.

21231SW VI. S. 54. Z. 24.

21232„Nun ist's mir wie im Traum, daß ich einmal / Im Herbst des Hirschen Schrei gehört, im Sommer / Des Kuckucks Ruf, und Lindenduft geatmet!“ In: SW VI. S. 55. Z. 11-13.

21233SW VI. S. 54. Z. 24.

21234SW VI. S. 58. Z. 25-26.

21235SW VI. S. 61. Z. 3.

21236„Nein, eine arme Frau ist das: er spricht / mit ihr, jetzt streichelt er das Kind. Großmutter, / die Kinder hängen alle so an ihm!“ In: SW VI. S. 88. Z. 18-20.

21237SW VI. S. 88. Z. 14-16.

21238SW VI. S. 88. Z. 32-34.

21239SW VI. S. 94. Z. 10-12.

21240SW VI. S. 93. Z. 21.

21241SW VI. S. 93. Z. 25.

21242SW VI. S. 93. Z. 26.

Im IV. Akt schließlich, im Zuge seines Gespräches mit Anna, lässt Hofmannsthal Elis erzählen, wie er überhaupt zu dieser Familie gekommen ist. Dabei zeigt sich, dass Elis um die Beeinflussung von Menschen, auch im Negativen weiß: „hier ging und stand und aß und schlief bei Euch: / Ich durfte das nicht tun.“²¹²⁴³ Gemäß seinem Verständnis aber, die Schuld von sich zu weisen, die Verantwortung für sein Leben auf eine außer ihm stehende Macht zu schieben, sieht er im IV. Akt Torbern als den Hauptschuldigen, der für Annas Unglück zuständig ist, hatte er ihn doch geführt: „Was muß´ ich her und dies Geschöpf verderben?“²¹²⁴⁴ Wie er sich nicht durch den Blick Anderer seiner Unzulänglichkeit stellen will, kann er sich auch hier nicht seine eigene Unfähigkeit am Leben eingestehen.

Erwähnenswert ist auch das Verhältnis zwischen Elis und Torbern. An Torbern zeigt sich nicht nur ein Unglücklichsein am Leben, hat die Bergkönigin doch an seine Stelle Elis gesetzt, und wirkt er nun resigniert seinem Leben gegenüber, es zeigt sich auch ein boshafter Hass gegenüber Elis. Zwar weiß er, dass dieser seinen Platz eingenommen hat, aber auch, dass Elis einmal ebenso enden wird wie er: „Ja ja, ich brachte dich hierher. Mich freut´s, / wie stets dein Schicksal nur das meine äfft.“²¹²⁴⁵

In *Fuchs* (1900) zeigt sich ein sehr reduziertes gesellschaftliches Umfeld. Dies ist bedingt durch die Personenkonstellation, die auf der Familie (Vater, Mutter, Fuchs und Bruder) beruht, und zu der die neue Angestellte Annette stößt. Nicht nur die vergitterte Umgebung des Hauses schließt Fuchs von den Menschen ab, sondern vor allem die eigene Mutter. So rät er Annette vor seiner Mutter, sich immer gegen ihn zu stellen, damit nicht auch sie ein schweres Leben im Haus habe. Doch hofft er, dass er einen freundschaftlichen Umgang zu Annette pflegen kann („nichts wird uns verhindern, wenn wir alleine sind, wieder gute Kameraden zu sein“).²¹²⁴⁶ Schließlich ist es aber Annette, die trotz Fuchs´ Schweigen, dem Vater die Wahrheit eröffnet, dass nicht Fuchs seine Meinung bezüglich der Jagd geändert habe, sondern dass die Mutter ihm die Jagd verboten habe. Damit bricht Annette die Blockade zwischen Vater und Sohn auf, sich über die Mutter zu unterhalten, wodurch sich auch hier zeigt, dass der Impuls von außen kommt. Abgesehen davon sind die einzigen lebendigen Wesen, mit denen Fuchs sich zu umgeben pflegt, Tiere. Die Einsamkeit ist ihm jedoch zur Normalität geworden; so spielt er alleine „Maikäfer fliegt“,²¹²⁴⁷ was bezeichnend ist, will Fuchs doch am liebsten diesem verhassten Leben entkommen. Wie die schwere Arbeit, redet er sich auch seine Einsamkeit schön, wodurch Hofmannsthal sein Leiden an dieser verdeutlicht: „Es ist ebenso lustig, als ob Mehrere da sind. Wenn ich ein Pfand gegeben habe, so küsse ich mir die Hand oder ich gebe der Mauer einen Kuss.“²¹²⁴⁸

In *Ein Frühling in Venedig* (1900) bindet Hofmannsthal neben Erwins Mutter auch noch die Bekanntschaften ein, die Erwin in Venedig gemacht hat, darunter den Schweizer Philipp und seine Frau Elisabeth, deren Beziehung Hofmannsthal zugleich beleuchtet.

In das *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (1900) zeigt sich auch ein gesellschaftliches Umfeld, da dieser Protagonist kein zurückgezogenes Leben führt, sondern in Diensten Frankreichs steht. Dies jedoch führt auch dazu, dass er der Krämerin begegnet und damit der Bedrohung des Todes: „Zu einer gewissen Zeit meines Lebens brachten es meine Dienste mit sich, daß ich ziemlich regelmäßig mehrmals in der Woche um eine gewisse Stunde über die kleine Brücke ging (denn der Pont neuf war damals noch nicht erbaut) und dabei meist von einigen Handwerkern oder anderen Leuten aus dem Volk erkannt und begrüßt wurde, am auffälligsten aber und regelmäßigsten von einer sehr hübschen Krämerin“.²¹²⁴⁹ Als beständiges Umfeld erweist sich für den Marschall sein sorgsamer Diener, der in der Erzählung dahingehend eingeführt wird, dass er dem Marschall für seine Liebesgeschichten hilfreich ist: „Ich hatte einen Bedienten und einen Postillon hinter mir, die ich noch diesen Abend mit Briefen an gewisse Damen nach Fontainebleau

21243SW VI. S. 67. Z. 19-20.

21244SW VI. S. 71. Z. 24.

21245SW VI. S. 71. Z. 28-29.

Siehe (Notizen): SW VI. S. 207. Z. 10-11.

21246SW XVII. S. 35. Z. 30-31.

21247SW XVII. S. 37. Z. 6.

21248SW XVII. S. 37. Z. 15-17.

21249SW XXVIII. S. 51. Z. 1-7.

zurückschicken wollte.“²¹²⁵⁰ So gab der Marschall auch seinem Bedienten ein Zeichen, dass er mit der Krämerin, in seinem Namen, Kontakt aufnehmen möge.²¹²⁵¹ Auch fragt er ihn, ob er ihm denn keinen Ort nennen können, an dem er sich mit der Frau treffen könne, worauf dieser auf eine Kupplerin verweist. Hofmannsthal zeigt aber gleichsam Wesensunterschiede zwischen dem Marschall und seinem Bedienten auf, denn während der Ästhetizist sorglos mit der Bedrohung durch die Pest umgeht, erweist sich sein Diener, dieser „Wilhelm aus Courtrai“,²¹²⁵² als ein „besorgter und gewissenhafter Mensch“,²¹²⁵³ heißt er ihn doch eigene „Matratzen, Decken und Leintücher aus meinem Hause mitbringen zu lassen“.²¹²⁵⁴ In dem Zimmer trifft der Marschall neben der Krämerin auf die alte Kupplerin, die sich aber aus dem Zimmer zurückzieht. Obwohl sowohl die Krämerin als auch der Marschall die Wirklichkeit ausblenden wollen, ist dies nicht möglich; zwar nehmen sie die Menschen dort draußen als „Larven“²¹²⁵⁵ wahr, doch werden sie von den beiden Männern aufgeschreckt, die draußen vorbeigehen und bei denen es sich um die beiden Totengräber handelt.

Die Zeit bis zum neuerlichen Aufeinandertreffen mit der Geliebten, verbringt der Marschall voller Ungeduld; so geht er mit seinem Diener, mitunter auch zum Laden der Krämerin, wenn auch nur, um ein paar Worte mit ihr wechseln zu können. Doch der Diener Wilhelm, den er vorausschickt, heißt ihm, dass das Haus verschlossen sei: „Überhaupt läßt sich in den Zimmern, die nach der Gasse zu liegen, niemand sehen und hören.“²¹²⁵⁶ Erst hatte er in seine eigenen Räume zurückkehren wollen, war dann aber noch einmal zum Haus gegangen, und ließ seinen Diener „in seiner Beflissenheit“²¹²⁵⁷ noch einmal einen Blick in das Zimmer werfen, indem wohl keine Frau aber doch ein Mann sei. Dies führt den Marschall dazu, seine Neugierde in Bezug auf den Mann der Krämerin zu äußern; doch seine träumerischen Vorstellungen, dass dieser hässlich sei, werden in keinsten Weise erfüllt, sodass er ihn mit einem seiner Gefangenen vergleicht, den er einmal hatte bewachen müssen, um den Krämer so an sein narzisstisches Verständnis anzupassen. Da die Sehnsucht nach der Frau nicht gestillt worden ist, versucht er sich abzulenken, mitunter dadurch, dass er sich mit den „albernsten und widerwärtigsten Gesprächen“²¹²⁵⁸ abgibt. Der Marschall bezieht sich hier auf die Unterhaltungen über die Pest, die an ihn, bedingt durch sein gesellschaftliches Umfeld, dringen, die er aber nicht auf sich selbst bezieht. So nimmt er auch nicht die Angst des Kanonikus von Chandieu wahr, der besorgt seine Hände betrachtete. Sich mitunter auf die Menschen seines Umfeldes beziehend, aber auch auf die ganze Zeit voller Ungeduld, heißt es: „Mich widerte das alles an, ich ging früh nach Hause und legte mich zu Bette, fand aber den Schlaf nicht, kleidete mich vor Ungeduld wieder an und wollte, koste es was es wolle, dorthin, meine Freundin zu sehen, und müßte ich mit meinen Leuten gewaltsam eindringen. Ich ging ans Fenster, meine Leute zu wecken, die eisige Nachtluft brachte mich zur Vernunft, und ich sah ein, daß dies der sichere Weg war, alles zu verderben.“²¹²⁵⁹ Sonntags begibt er sich schließlich zu dem Haus der Tante und träumt sich in seine Vorstellungen hinein, dass die Krämerin dort auf ihn warte. Doch statt der Geliebten, hört er eine Männerstimme, sodass er wieder hinunter auf die Straße eilt. Aber auch dort ist er getrieben von seiner Sehnsucht nach der Frau, wahnend, dass die Geliebte für ihn den Mann schon wegschicken werde, damit er zu ihr kommen könne. Mitunter auch angezogen von dem Feuer, betritt er neuerlich das Haus, wobei er die gehörten Stimmen aus dem Zimmer als reine Einbildung abtut: „Nun hatte ich die Klinke gefaßt, da mußte ich begreifen, daß Menschen drinnen waren, mehrere Menschen. Aber nun war es mir gleich: denn ich fühlte, ich wußte, sie war auch drinnen, und sobald ich die Türe aufstieß, konnte ich sie sehen, sie ergreifen, und, wäre es auch aus den Händen anderer, mit einem Arm sie an mich reißen, müßte ich gleich den Raum für sie und mich mit meinem Degen, mit meinem Dolch aus einem Gewühl schreiender Menschen herauschneiden!“²¹²⁶⁰ Das Hemmende des gesellschaftlichen Umfeldes will der

21250SW XXVIII. S. 51. Z. 15-18.

21251SW XXVIII. S. 51. Z. 21-22.

21252SW XXVIII. S. 51. Z. 29.

21253SW XXVIII. S. 51. Z. 28.

21254SW XXVIII. S. 52. Z. 3-4

21255SW XXVIII. S. 54. Z. 9.

21256SW XXVIII. S. 56. Z. 34-35.

21257SW XXVIII. S. 57. Z. 1.

21258SW XXVIII. S. 58. Z. 8.

21259SW XXVIII. S. 58. Z. 19-25.

21260SW XXVIII. S. 59. Z. 23-30.

Marschall durchbrechen, sei es auch durch Mord und Gewalt. So betritt er das Zimmer, indem er neben ein paar unbekannt Menschen auch die beiden nackten Leichen seiner Freundin und ihres Mannes sieht. Die Flucht vor dem Tod, führt ihn auf die Straße, auf der er jedoch neuerlich den beiden Totengräbern begegnet, durch die Hofmannsthal verdeutlicht, dass der Mensch dem Tod nicht entkommen kann.

In dem Ballett *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) zeigt sich erst der Bezug zum Motiv durch den zweiten Aufzug. Wie viele Motive in diesem Ballett steht auch dieses unter der Konzeption der Ganzheit des Seins. Die Unterschiedlichkeit in der Kleidung der vier Herolde bestätigt dies nur: „Sie schreiten alle vier dicht nebeneinander: jeder stützt die Posaune mit der Linken und hat den rechten Arm um den Nacken des nächsten gelegt“. ²¹²⁶¹ Hofmannsthal verweist, im Zuge der Ganzheit als er das Menschenleben und dessen Fortgang schildert, im Knabenalter auf die Gefährten; nicht Menschen sind es, sondern Augenblicke, sein „Schwarm von Gefährten“ ²¹²⁶² die ihn umkreisen. ²¹²⁶³

Auch in den dramatischen Entwürfen zu *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901) zeigt sich vielfach das Motiv. Hofmannsthal verdeutlicht in diesen Notizen die Wichtigkeit der vermeintlichen Nebenfiguren, da sie das Bild des Wesens der Hauptfiguren noch deutlicher vor Augen treten lassen: „wozu sind Existenzen wie Joseph da: weil sonst eine Heiligkeit wie Pompilia, eine geläuterte Menschlichkeit wie Caponsachi, nie entstehen konnten. Die sind eines fürs andere da: sind einer des anderen Nährboden.“ ²¹²⁶⁴

Guido ist nicht nur ein Ästhetizist, sondern entstammt auch dem Adel. Dieses Selbstverständnis ist tief in ihm verwurzelt, wird aber gleichsam durch den verschwenderischen Vater, der ihm kein Geld hinterlassen hat, tief erschüttert. In den Notizen zeigt sich also ein vielfacher Bezug zu einer vermeintlichen Überlegenheit seiner adeligen Person gegenüber dem für ihn stinkenden Pöbel, zu dem er auch seine Frau und seine Schwiegereltern zählt. Erst wenn er sich wieder der Ehefrau und seinen Schwiegereltern entledigen könne, so der Glaube Guidos, sei alles wieder im „Gleichgewicht“ ²¹²⁶⁵ und er könne sagen: „Jetzt habe ich wieder mein Niveau“. ²¹²⁶⁶ Aus diesem Grund kann sich Guido auch nicht über die Vaterschaft freuen, im Gegensatz zu Pietro. Die Einbindung des Festes im III. Akt, auf dem er sich mit Pompilia zeigen will, resultiert aus seinem Verständnis, Teil der Gesellschaft sein zu wollen: „denn Gesellschaft ist alles: auf die Jagd des Erzbischofes mitgehen vom Cousin Marzi Medici aufs Landhaus geladen werden“. ²¹²⁶⁷ Wie schlecht Guidos Stellung in der Gesellschaft jedoch ist, zeigt sich durch das Gespräch zwischen Pietro und seiner Frau. Auf die Frage Pietros „Ja haben sie denn nicht Gesellschaft? Umgang mit den ersten Häusern?“, ²¹²⁶⁸ kann die Frau nur antworten: „Als ich ankam, den ersten Abend war große Oper. Wir hatten Loge. Der ganze Adel war in den Logen. Aber glaub mir es hat keine schöner und vornehmer ausgesehen als Pompilia. Guido setzte sich hinter uns. Von einem freundlichen Grüßen einem Verkehr war keine Spur. Man sah uns mehr neugierig als vertraulich an.“ ²¹²⁶⁹ Der Versuch der Vermittlung zwischen den Ehepartnern durch die Mutter, hatte in der Oper ein Vetter Guidos Bonbons in Pompilias Schoß geworfen, kann von Guido nicht hingenommen werden, sondern wird als respektlos empfunden. Violante wiederum erkennt, dass Guido sie nur benutzt hatte, um ihres Geldes habhaft zu werden, ²¹²⁷⁰ was zu der Anklage der Schwiegermutter führt:

„Denn wer Zurechtweisung, Missachtung, Launen
einstecken muss von seinesgleichen der
hat nicht herabzusehn auf ehrenwerte
geachtete vermögende Personen
die eine gottessträfliche Verblendung
zu seinen unglückseligen Verwandten

21261SW XXVII. S. 21. Z. 15-17.

21262SW XXVII. S. 23. Z. 7.

21263SW XXVII. S. 281. Z. 33.

21264SW XVIII. S. 164. Z. 1-4.

21265SW XVIII. S. 170. Z. 18.

21266SW XVIII. S. 170. Z. 20.

21267SW XVIII. S. 223. Z. 27-29.

21268SW XVIII. S. 182. Z. 2.

21269SW XVIII. S. 182. Z. 5-9.

21270SW XVIII. S. 172. Z. 25.

gemacht hat“²¹²⁷¹

Demgegenüber stellt Guido seinen gefühlten Betrug der Welt und der Menschen an ihm. Seinem Verständnis nach haben Menschen Ehre und Rang erworben, die weit unter ihm stehen, während ihn sein „böser Stern zurückstehn“²¹²⁷² hieß.²¹²⁷³ So muss es für Guido auch nachteilig sein, dass Violante so viele gesellschaftliche Kontakte pflegt,²¹²⁷⁴ und darüber an ein Wissen über ihn gelangt ist, wie der Verwalter des Gouverneurs über ihn spottet²¹²⁷⁵ und über seine Schwester die „im Elend lebt“.²¹²⁷⁶ Während Violante den Verwalter lobt, ob seines Verhaltens zu den Menschen, sträubt sich Guido dagegen: „Guido bittet ihr, nicht diesen anzuführen als nicht hergehörig. sie ergießt sich in Lob dieses fremden Menschen der ein guter Sohn, ein guter Schwiegersohn, ein guter Verwalter etc und fährt so fort: dann gehört es wahrscheinlich auch nicht hierher dass Du in einer bedientenhaften Stellung bei einem Cardinal warst dann gehört es wohl auch nicht her, dass ich über die Existenz meiner Tochter wache“.²¹²⁷⁷

Dabei zeigt sich, dass Guido durchaus Sehnsucht nach Menschen hat („alle sind die nur losgerissene Theile von ihm: er will sie in sich zurücknehmen“),²¹²⁷⁸ was sich auch an Gino zeigt. Zwar ist es Guido, der die Beziehung zwischen seiner Frau und diesem erfunden hat, doch beginnt Guido mitunter auch im IV. Akt daran zu glauben, dass der Sohn wirklich von Gino sein könne („und wenn der Knabe auch der Sohn des andern wäre, er umfängt ihn mit leidenschaftlicher Liebe“).²¹²⁷⁹ Als Adelige geht seine Sehnsucht danach, Teil dieser adeligen Gesellschaft zu sein, trotz seiner finanziellen Lage und der Erniedrigung einen Beruf anzunehmen: „Ich will unter die Leute gehen, will auch meine Sorgen wie ein Edelmann auffassen entmannt bin ich, entmannt!“²¹²⁸⁰ Im Allgemeinen aber sieht Guido die Menschen nur als Mittel zum Zweck, als Helfershelfer seine narzisstischen Bedürfnisse in die Wirklichkeit umzusetzen. So benutzt er Lucas dazu, Pompilias Handschrift zu fälschen (SW XVIII. S. 207. Z. 3-5), dingt Mörder, denen er heißt, rechtens zu tun, wenn sie für ihn morden. Dies zeigt sich auch in Verbindung mit Pompilia, mit der er zu einem Ball gehen wollte, um wieder Teil der Gesellschaft zu werden, ein anerkanntes adeliges Mitglied: „Flüstern des Neides zu hören, von alten Bekannten wieder freundlich begrüßt zu werden, viele zu Tisch zu laden.“²¹²⁸¹

Abgesehen von Gino und ihren Eltern, die sie aber an diesem „schrecklichen Ort“²¹²⁸² alleingelassen haben, sieht sich Pompilia mit einem negativen und heimtückischen Umfeld konfrontiert, sei es durch die neidische Ersilia oder die eifersüchtige Emilia. Ersilia ist es auch, die Pompilias Befehl sie einzusperren und so zu schützen missachtet, und so den Mördern den Zugang zu ihr eröffnet. „Emilia wirft das Netz über sie“,²¹²⁸³ heißt es in Bezug auf die Kammerfrau Pompilias, die eigentlich die Geliebte ihres Mannes ist.²¹²⁸⁴ Emilia, die sie in eine vermeintliche Liebschaft mit Gino verstricken will, verweist Pompilia auch darauf, dass der Brief nicht an einen Geliebten, sondern an die Eltern gegangen sei, die ihr seit zwei Monaten nicht geschrieben hatten. Dabei sieht sich Pompilia durchaus Emilias Hass ausgeliefert und thematisiert dies auch ihr gegenüber. Aber sie verweist auch auf eine Sicherheit, die sie durch die Begegnung mit dem Bruder gewonnen hatte („da sprach er mir so zu, da löste sich's“).²¹²⁸⁵ Die Zufriedenheit, die Pompilia spürt durch das Empfinden für ihr Kind, führt schließlich zu einer Rückbesinnung auf ihren Heimweg, durch den sie verschiedenen Menschen begegnet war, an denen sie eine Güte ausmachen konnte.²¹²⁸⁶

Emilias wiederholtes Beschwören, dass Gino sie liebe, führt bei Pompilia jedoch zu einem Zweifel, bedingt

21271SW XVIII. S. 193. Z. 18-24.

21272SW XVIII. S. 195. Z. 39-40.

21273SW XVIII. S. 195-196. Z. 40//1-8.

21274SW XVIII. S. 198. Z. 12.

21275SW XVIII. S. 198. Z. 14-15.

21276SW XVIII. S. 198. Z. 14.

21277SW XVIII. S. 198. Z. 16-21.

21278SW XVIII. S. 174. Z. 32-33.

21279SW XVIII. S. 175. Z. 2-4.

21280SW XVIII. S. 174. Z. 3-5.

21281SW XVIII. S. 242. Z. 35-37.

21282SW XVIII. S. 206. Z. 13.

21283SW XVIII. S. 177. Z. 4.

21284„Emilia's Hass und Verachtung gegen Pompilia.“ In: SW XVIII. S. 203. Z. 15-16.

21285SW XVIII. S. 214. Z. 40.

21286SW XVIII. S. 215. Z. 22-37.

durch ihre Unerfahrenheit im Leben („Ich kenn die Menschen nicht genug“).²¹²⁸⁷

Zwar wollen Pompilias Eltern vermeintlich ihr Bestes, wenn die die familiären Bande zu ihr lösen, doch bleibt ihr damit allein Gino, den sie im III. Akt ihren „Freund“²¹²⁸⁸ heißt, der für sie konträr zu ihrem grausamen Mann steht und der auch der Freund ihres Kindes werden soll.²¹²⁸⁹ Gino wiederum bekennt eine gewisse Abscheu gegen „gewisse vom Adel“.²¹²⁹⁰ Aus den Notizen geht aber auch hervor, dass Hofmannsthal Gino einen Freund zur Seite stellen wollte, mit der er unter anderem das Leiden Pompilias besprechen wollte.²¹²⁹¹ Ob es sich bei diesem Freund wirklich um den Cousin Guidos handelt, der Pompilia die Bonbons in den Schoss geworfen hatte, kann nicht geklärt werden, ist aber wahrscheinlich, entschuldigt sich der Domherr doch vor Guido.²¹²⁹²

In der Pantomime *Der Schüler* (1901) spielt das gesellschaftliche Umfeld eine reduzierte Rolle. Gerade dadurch zeigt sich auch das begrenzte Umfeld der Figuren, was auch Taube anspricht, als sie den Vater allein und doch mit jemandem redend vorfindet („Mit wem hast du geredet, du warst doch ganz allein?“).²¹²⁹³

In dem *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* (1901) verdeutlicht Hofmannsthal durch das gesellschaftliche Umfeld die Verschiedenheit von Menschen dem Schönen zu erliegen bzw. der fantastischen Ergriffenheit für die Kunst. Während der Student Wilhelm eine Gestalt im Dunkeln stehen sieht, erkennt der andere Student Heinrich lediglich ein Gewand, das von der Zugluft bewegt wird.²¹²⁹⁴ Der Student Wilhelm verschließt sich zwar nicht vor den Menschen, doch wird er von Heinrich auf der Bühne allein zurückgelassen, wodurch das Gespräch auch hier zwischen dem Studenten und seiner Innerlichkeit, denn für nichts anderes steht der Genius ein, stattfinden kann. Der Student selbst distanziert sich zudem auch nicht von anderen Menschen, die nicht als Schauspieler auf der Bühne stehen, sondern bezeichnet die dort „draußen“²¹²⁹⁵ als „meinesgleichen“.²¹²⁹⁶ Der Genius jedoch deutet eine Distanz zwischen den Menschen an; nicht umsonst habe er sich mit einer Maske bekleidet.²¹²⁹⁷

In der *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (1901) zeigt sich das Motiv durch Hugos Lebensweg, dem Hofmannsthal nachgeht und der von entscheidender Bedeutung für Hugos Entwicklung als Künstler ist. So schildert Hofmannsthal wie Hugo in Madrid oft einsam war (er verbringt die „einsamen Stunden eines achtjährigen Kindes, mitten in der fremden Stadt, in dem fremden Palast, in der Galerie vor den alten Familienbildern des Hauses Masserano“),²¹²⁹⁸ um nur noch deutlicher dessen Isolation in dieser ihm fremden Stadt anzudeuten, wenn es heißt: „Nicht recht als ein Dazugehöriger und nicht recht als ein Ausgeschlossener musste er sich fühlen in dieser spanischen aristokratischen Welt“.²¹²⁹⁹ Hofmannsthal beschreibt sehr eindringlich wie sich Hugos Wesen unter dem Eindruck dieses Madrids voller Schönheit, Kunst und religiöser Schönheit entwickelte, und in ihm den Grundstein legte für seine späteren Werke. Ebenso wirkte auf Hugo auch die sonderbare Gestalt im Erziehungsinstitut, die im Hause war, „um den Zöglingen kleine Handreichungen zu leisten“.²¹³⁰⁰ Hofmannsthal schildert des weiteren den Umzug 1812 von

21287SW XVIII. S. 216. Z. 11.

21288SW XVIII. S. 166. Z. 20.

21289SW XVIII. S. 166. Z. 20.

Keine Unterstützung dagegen erhält sie von den kirchlichen Vertretern: „Glockenläuten und Volksgeschrei. Pompilia: das sind die bösen Feinde, sie höhnen mich, sie jubeln über meinen Tod“. In: SW XVIII. S. 169. Z. 1-3.

21290SW XVIII. S. 200. Z. 18.

21291SW XVIII. S. 226. Z. 23-24.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 210. Z. 1-2, SW XVIII. S. 232. Z. 21-23, SW XVIII. S. 232. Z. 32-34, SW XVIII. S. 235. Z. 22.

21292SW XVIII. S. 182. Z. 15-17.

21293SW XXVII. S. 45. Z. 8-9.

21294Bedingt ist dies aber auch dadurch, dass der Genius auf den einzelnen Menschen abzielt, also der Schutzgeist Ausdruck der individuellen Persönlichkeit ist.

21295SW III. S. 214. Z. 31.

21296SW III. S. 214. Z. 32.

21297SW III. S. 217. Z. 6-9.

21298SW XXXII. S. 223-234. Z. 41//1-3.

21299SW XXXII. S. 224. Z. 27-29.

21300SW XXXII. S. 226. Z. 1-2.

Madrid nach Paris,²¹³⁰¹ vor allem aber auch den Einfluss anderer Künstler auf das Wesen Hugos; zu erwähnen wären mitunter Chateaubriand und Lamartine, oder auch Walter Scott und André Chénier. Des Weiteren erwähnt Hofmannsthal, in der Zeit zwischen 1789-1851, eine weitreichende Veränderung, auch innerhalb des Verständnisses der Menschen zueinander. Hofmannsthal erwähnt in dieser Schrift auch das 20 Jahre andauernde Exil Hugos. Im Zuge des zweiten Abschnittes, indem Hofmannsthal sich zum Weltbild Hugos äußert, verweist er zudem deutlich auf die Bedeutung, die Menschen füreinander gewinnen können: „Der Mensch ist es, der auf den Menschen am stärksten wirkt, und er nimmt auch hier die Mitte des Weltbildes ein.“²¹³⁰² Der Tod der Tochter, so Hofmannsthal, sei es gewesen der Hugo in die Politik getrieben habe, durch die er jedoch nur neuerlich mit dem Tod konfrontiert worden ist („indem man seine Freunde in Blut liegen sah“).²¹³⁰³

In *Das Leben ein Traum* (1901-1904) leidet auch Sigismund unter der Einsamkeit. Allein Clotald und die ihn bewachenden Soldaten bilden Sigismunds gesellschaftliches Umfeld, was dazu führt, dass Sigismund keine Freunde hat, er die Menschen in seinem Umfeld als Qual empfindet und diese verdammt. Genauso wie die Kröten, verfügen auch diese Menschen seines Umfeldes über das, woran es Sigismund mangelt, an freier Bestimmung für sein Leben. Dies führt dazu, dass Sigismund sich, als Folge seiner Lebensumstände, nicht nur in Gewaltfantasien der Kröten gegenüber hineindenkt, sondern auch der ihn umgebenden Menschen.

²¹³⁰⁴

Die Sehnsucht, die er nach anderen Menschen spürt, steht konträr zu der Erfahrung, die er mit den Menschen aus seiner Umgebung, vor allem mit Clotald, macht. Dieser spielt nicht nur seine Machtposition ihm gegenüber aus, er quält ihn bewusst mit dem Leben draußen, um seine Qual im Innern des Turmes noch zu schüren. Ein Teil dieser Qualverstärkung erfolgt durch die Religion und die Welt des Schönen; vor allem in Bezug auf die Schönheit, bemerkt Sigismund, dass er durch den Kontakt mit dieser seine Qual erst richtig spüre („Und so ward ich vollends elend!“).²¹³⁰⁵

Auch durch Rosaura zeigt sich das Motiv, wenn sie sich an die Worte ihrer Mutter erinnert, mit denen sie ihr den Dolch gegeben hatte. So solle sie den Dolch sichtbar an sich tragen, auf dass er ihr einmal einen Beschützer zuführen möge, der ihr mehr als „irgend sonst ein Freund“²¹³⁰⁶ sein wird. Während die Mutter wohl darauf Bezug nimmt, dass der Dolch Rosaura ihren Vater zuführen wird, stuft Rosaura vor Clotald die Beziehung zwischen sich und Astolf als Freundschaft ein (SW XV. S. 193. Z. 12-18). Rosaura deutet dabei die Illloyalität ihres Freundes an, hat er sie doch verlassen und damit die gegebenen „Schwüre“²¹³⁰⁷ gebrochen.

Mit dem dritten Aufzug ist Sigismund in die gesellschaftliche Umgebung des väterlichen Schlosses gestellt und bekommt damit das Ansehen, das ihm von Geburt an durch seinen Vater versagt worden ist. Sigismund jedoch kann die Menschen, die sich vor ihm verbeugen, nicht der Wirklichkeit zuordnen, und will mit der „Hand die Gestalten verscheuchen“.²¹³⁰⁸ Hatte sich Clotald bereits im Turm als der Lenker seines Lebens erwiesen, will er dies für Sigismund auch außerhalb des Turmes sein. Mit Schliche sucht Clotald, indem er ihn auf die Prüfung verweist, der sein Vater ihn unterziehen will, den Dank Sigismunds zu gewinnen, und darüber hinaus sein Leben zu erhalten. So rät er dem Erben Polens, mit Schläue zu agieren, die Gefühle zu verbergen und sich den Menschen zu beugen, denn schon morgen könne er sie allein seinem Willen unterwerfen.²¹³⁰⁹

Hofmannsthal zeigt mit Sigismunds Aufeinandertreffen mit seinem Vetter Astolf, bei dem es Sigismund deutlich an Respekt mangelt und gleich darauf mit seinem Verhalten der Prinzessin gegenüber, die seine Base ist, dass Sigismunds Verhalten zu den Menschen vollkommen von seinem Narzissmus geprägt ist. War

21301„[...] er verschenkt alle Genüsse der Einsamkeit und einer unendlichen faunistischen Geselligkeit, und nachts wölbt sich über ihm der erhabene dunkelblaue Abgrund, und das starre Licht der Sterne gleicht dem Niederblicken übermenschlicher Augen.“
In: SW XXXII. S. 226. Z. 34-38.

21302SW XXXII. S. 245. Z. 4-5.

21303SW XXXII. S. 255. Z. 10.

21304SW XV. S. 14. Z. 23-26.

21305SW XV. S. 20. Z. 17.

21306SW XV. S. 192. Z. 39.

21307SW XV. S. 193. Z. 18.

21308SW XV. S. 203. Z. 16.

21309SW XV. S. 206. Z. 19-23.

Astolf zwar sehr freundlich und ihm zugegen, spürte Sigismund doch an seinem Blick, dass er ihn als unzulänglich erkannt hat, während die Prinzessin seinen Rang mehr als anerkennt und sich ihm zu Füßen wirft.²¹³¹⁰ Die familiären Bindungen zu beiden Menschen sind für ihn ohne Bedeutung, ihm geht es einzig und allein darum, seinen Narzissmus befriedigt zu wissen. So glaubt Sigismund in Astolfs nur beiläufigem Nicken, eine Respektlosigkeit ihm gegenüber zu erkennen.²¹³¹¹ Die Prinzessin hingegen schmeichelt seinem Narzissmus (SW XV. S. 209. Z. 18-21), weshalb er sie auch nicht bedroht, sondern sich von ihrer demütigen Rede ihm gegenüber ergriffen fühlt. Durch Astolf, der sich nach Sigismunds Entgleisung diesem entzogen hat, entlarvt Hofmannsthal das gesellschaftliche Unvermögen Sigismunds. Zeuge geworden der unterschiedlichen Reaktion Sigismunds auf seine Verwandten, schmeichelt er der Prinzessin und demütigt Astolf, lässt Hofmannsthal den Vetter Sigismunds sagen: „eines tollen Rüpels Treiben / wenn es nur zu Ende gienge“.²¹³¹² Das gesellschaftliche Umfeld, vor allem wenn Sigismund auf Menschen wie den Kämmerer trifft, die ihm sein menschliches Unvermögen²¹³¹³ vor Augen führen, kann Sigismund in seiner Umgebung nicht ertragen, sondern nur wenn diese sich demütig geben. Das Volk, das Sigismund nicht wertschätzt, tritt aber schließlich an Sigismunds Seite, hat es doch von der Existenz des wirklichen Erben Polens erfahren.²¹³¹⁴ Im vierten Aufzug zeigt sich neuerlich wie stark die Wirkung des gesellschaftlichen Umfelds auf einen Menschen sein kann, wenn er nicht dauerhaft auf sich selbst vertrauen kann. So redet Clotald Sigismund ein, dass von ihm, der sich sein „Arzt“²¹³¹⁵ heißt, Rettung und Heilung zu erwarten ist. Die Einbindung dieses Motivs findet sich auch in Hofmannsthals weiterführenden Notizen zum vierten Aufzug (IV/1H¹). Die Soldaten und Geächteten des Königs, suchen Sigismund aus dem Turm zu befreien. Sigismund jedoch erkennt sie nur als die Gestalten seines Hirns an, die seiner Tiefe entsprungen sind, aber keine Wirklichkeit darstellen. Hofmannsthal lässt einen der Soldaten die Einsamkeit als einen Grund für Sigismunds geistige Zerrüttung nennen; es ist ein Mangel an gesellschaftlichem Kontakt, der Sigismund nicht mehr unterscheiden lassen kann was Traum und was Wirklichkeit ist.²¹³¹⁶

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, zeigt sich das Motiv lediglich in dem *Tasso (Vortrag für Lanchoronski)* (1902) („Tasso: nicht schwer; man muss kein Kind mehr sein und höhere Gesellschaft nicht entbehren haben.“),²¹³¹⁷ und hier auch in Anbindung an die Konzeption („Gesellschaft hier die Rolle des nährenden harmonischen Elementes wie Treue“)²¹³¹⁸ oder in *Das Verhältnis der dramatischen Figuren Grillparzers zum Leben* (1904), wenn Hofmannsthal sich auf Grillparzers Worte über Bauernfeld bezieht („gemachte Leichtsinn dieses Menschen, den ich sehr geliebt habe, wird mir nachgerade widerlich.“).²¹³¹⁹

In den späteren theoretischen Schriften Hofmannsthals zeigt sich eine vielfache Einbindung des Motivs, so erstmalig in Bezug auf Franz Grillparzers *Einleitung zu einer neuen Ausgabe von >>Des Meeres und der Liebe Wellen<<* (1902) („es gelüftet eine Creatur nach der andern“),²¹³²⁰ und in *Aus einem alten vergessenen Buch* (1902) durch Hofmannsthals Zitate aus dem Buch *Traditionen zur Charakteristik Oesterreichs unter Franz dem Ersten* (1844) von Friedrich Anton von Schönholz,²¹³²¹ des weiteren in *Szenische Vorschriften zu >>Elektra<<* (1903),²¹³²² in *Zum Tode Theodor Herzls* (1904) wenn Hofmannsthal Herzls Witwe versichert,

21310SW XV. S. 209. Z. 18-21.

21311SW XV. S. 209. Z. 1-3.

21312SW XV. S. 209. Z. 42-43.

21313SW XV. S. 208. Z. 34-42.

21314SW XV. S. 219. Z. 16-20.

21315SW XV. S. 27. Z. 24.

21316SW XV. S. 228. Z. 46-47.

21317SW XXXIII. S. 219. Z. 32-33.

21318SW XXXIII. S. 220. Z. 4-5.

21319SW XXXIII. S. 227. Z. 4-5.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 226. Z. 23.

21320SW XXXIII. S. 21. Z. 4.

21321„Insoweit ich mich dessen deutlich besinne, betrieb man in meiner Familie und dem umfangreichen Kreis ihrer fast aus allen Ständen gemischten Bekanntschaft das damals noch unverfängliche Geschäft der Aufklärung mit der diesen Zuständen entsprechenden Confusion.“ In: SW XXXIII. S. 17. Z. 30-33.

21322Hofmannsthal bezieht sich auch hier auf das Umfeld der Königin: „Die Vertraute, auf die sich Klytämnestra stützt, hat ein

die Briefe und geführten Gespräche zwischen ihm und Herzl in Ehren zu halten ²¹³²³ oder in *Madame de La Vallière* (1904) wenn Hofmannsthal sich auf die Faktoren bezieht, die zur Affäre der Madame mit dem französischen König geführt haben. Zum einen erwähnt er die Jugend der Frau, zum anderen den Einfluss der Gesellschaft auf sie („alle Menschen haben ihr dazu geraten“). ²¹³²⁴ Ebenso zeigt sich das Motiv in der Schrift *Lafcadio Hearn* (1904) durch den Verstorbenen Hearn, von dessen Tod er durch ein Telefonat erfahren hat. ²¹³²⁵ Obwohl Hofmannsthal eine Nähe durch seine Werke empfindet, pflegte er keine Freundschaft mit Hearn, was ihn sich zu dessen „unbekannten Freunden“ ²¹³²⁶ zählen lässt. So versteht er auch seine Werke mehr als eine Philosophie, die eben an jene „unbekannte[n] Freunde“ ²¹³²⁷ gerichtet sind. Ebenso zeigt sich das Motiv in *Eines Dichters Stimme* (1905), wenn er über Dichter sagen kann: „Sie fühlen sich einsam unter den Freunden, suchen in der Einsamkeit sich selber, ahnen in ihren Herzen das, was bleiben wird, wenn eine Welt zusammenbricht, und treten aus der Einsamkeit wieder unter die Freunde: denn da sie einsam waren, gerade da haben sie sich in die anderen gefunden.“ ²¹³²⁸ Auf eben jene Einsamkeit bezieht er sich auch, wenn er in dieser Schrift über Rudolf Alexander Schröder und seine beiden Gedichtbände spricht (SW XXXIII. S. 98. Z. 34-36). Während sich in *Die Briefe Diderots an Demoiselle Voland* (1905) nur ein kurzer Bezug, allerdings in einem ästhetizistischen Tonfall zeigt, ²¹³²⁹ findet sich das Motiv in *Sebastian Melmoth* (1905) weitreichender, geht Hofmannsthal doch hier auf die drei Etappen in Oscar Wildes Leben ein: „Es war das Schickal dieses Menschen, drei Namen nacheinander zu führen: Oscar Wilde, C 3 3, Sebastian Melmoth. Der Klang des ersten nichts als Glanz, Hochmut, Verführung. Der zweite fürchterlich, eines jener Zeichen, welche die Gesellschaft mit glühendem Eisen in eine nackte menschliche Schulter einbrennt. Der dritte der Name eines Gespenstes.“ ²¹³³⁰ Dass Wilde zu einer Legende wurde, schreibt Hofmannsthal auch der Äußerung eines Mithäftlings zu, der davon ausgegangen ist, dass Wilde, aufgrund seines schöngeistigen Wesens, mehr als Gefangener hat leiden müssen, als die anderen Gefangenen, unter denen er sich in Reading befand. ²¹³³¹ In dieser Schrift betont Hofmannsthal auch die Verbindung zwischen dem Lebensweg und dem Schicksal, sodass er nicht auf das „Flehen seiner Freunde“ ²¹³³² gehört hatte und den Marquis of Queensberry verklagt hatte.

Am Stärksten zeigt sich auch dieses Motiv in *Shakespeares Könige und grosse Herren* (1905) vertreten. Hofmannsthal spricht hier verschiedene Figuren Shakespeares an, darunter Othello oder Macbeth, ²¹³³³ wobei seine Überlegungen ganz unter der Konzeption der Ganzheit des Seins stehen, dienen doch die Nebenfiguren ebenso wie die Hauptfiguren von Shakespeares Werken dazu, ein Ganzes zu zeigen, einen Vergleich zu anderen Gestalten, innerhalb des Werkes zu liefern. ²¹³³⁴ Die Sphäre in Shakespeares Werkes ist die des Adels, was Hofmannsthal durch die Figuren des Romeo, Mercutio, Antonio, des adeligen Kaufmannes und „seine[r] Freunde“ ²¹³³⁵ belegt. Die Bedeutung der Figuren zueinander verdeutlicht

violettes oder dunkelgrünes Gewand und gefärbtes Haar mit Goldbändern durchflochten und ein geschminktes Gesicht. Es kommt sehr darauf an, daß der Maler diese drei Gestalten als Gruppe sieht und den furchtbaren Gegensatz zu der zerlumpten Elektra.“ In: SW XXXIII. S. 46. Z. 9-13.

21323SW XXXIII. S. 50. Z. 7-11.

21324SW XXXIII. S. 56. Z. 8.

Nach ihrer Affäre mit dem König war sie gedemütigt worden, und der König hatte ein „schönes Epagneulhündchen“ (SW XXXIII. S. 56. Z. 17), welches der Montespan gehörte, der Vallière zur „Gesellschaft“ (SW XXXIII. S. 56. Z. 20) zugeworfen.

21325„[...] daß ihr Freund gestorben ist, ihr Freund, dem sie vieles dankten und den sie nie gesehen haben. Und auch ich habe ihn nie gesehen und werde ihn nie sehen, und nie wird in seine Hände, die jetzt starr sind, der Brief kommen, den ich oft an ihn schreien wollte.“ In: SW XXXIII. S. 53. Z. 8-12.

21326SW XXXIII. S. 55. Z. 12.

21327SW XXXIII. S. 55. Z. 10.

21328SW XXXIII. S. 98. Z. 15-19.

21329So heißt es hier über das gesellschaftliche Umfeld: „Es gibt nichts Entzückenderes zur Gesellschaft als Männer von Geist, die tot sind. Ihr Totsein ist wie ein leichter geheimnisvoller Flor über den Salon, in dem man mit ihnen zusammensitzt.“ In: SW XXXIII. S. 67. Z. 35-38.

21330SW XXXIII. S. 62. Z. 4-10.

21331SW XXXIII. S. 62. Z. 33-34.

21332SW XXXIII. S. 64. Z. 17.

21333SW XXXIII. S. 78. Z. 10-38.

21334SW XXXIII. S. 82. Z. 22-31.

Die Bedeutung des gesellschaftlichen Umfeldes wird von Hofmannsthal dabei wiederholt an die Konzeption gebunden (SW XXXIII. S. 86-87. Z. 36-41//1-4).

21335SW XXXIII. S. 87. Z. 19.

Hofmannsthal auch durch einen Bezug zu Brutus und Cassius,²¹³³⁶ aber auch durch Brutus' Verhalten gegenüber dem Knaben Lucius,²¹³³⁷ im Besonderen wie er, der Mörder Cäsars, die Laute aus den Armen des Lucius nimmt, damit sie nicht bricht.²¹³³⁸ Aber es gibt auch Figuren, die nicht innerhalb dieser Sphäre stehen, wobei Hofmannsthal hier Macbeth anführt, der in den Szenen mit Polonius und Gündenstern seine „prinzliche Übermacht“²¹³³⁹ zeigt. Allgemein jedoch kann Hofmannsthal über die Figuren Shakespeares sagen, dass er sie vor allem dadurch wahrnimmt, dass nicht jede Figur für „sich, sondern ich sie in bezug (?) auf alle andern und zwischen ihnen keinen leblosen, sondern einen mystisch lebenden Raum [siehe]. Ich sehe sie nicht unverbunden nebeneinander dastehen wie die Figuren der Heiligen auf der Tafel eines Primitiven, sondern aus einem gemeinsamen Element heraustreten wie die Menschen, Engel und Tiere auf den Bildern Rembrandts.“²¹³⁴⁰ Hofmannsthal führt, um diesen Gemeinschaftssinn zu verdeutlichen, dieses „Mit-Einander-da-Seins der Menschen“²¹³⁴¹ an, und in diesem Sinne erwähnt er auch die Werke Kleists,²¹³⁴² nur jedoch um wieder auf die Figuren Shakespeares zurückzukommen, über die es heißt: „Wie es diese Kreaturen fortwährend nach einander gelüstet wie sie die Anrede wechseln, anstatt der fremderen plötzlich das nackte Du auf den Lippen haben, einander mit Liebesblicken ansehen, einander an sich reißen, sich eins ins andere hineinsehen, und dann wieder erstarren gegeneinander, fremd auseinanderfahren, um einander wieder glühend zu suchen: dies erfüllt den Raum mit glühendem Leben und Weben und macht aus dem Unmöglichen ein Lebendiges.“ (SW XXXIII. S. 91-92. Z. 40//1-7)²¹³⁴³

Weniger dominant aber dennoch vorhanden zeigt sich das Motiv auch in anderen Werken, die nach dieser Shakespeare-Schrift entstanden sind, so in *Gärten* (1906) in der er die Bedeutung des Anderen innerhalb der Natur verdeutlicht²¹³⁴⁴ oder in der *Einleitung zu dem Buche genannt die Erzählungen der Tausendundein Nächte* (1906), wo sich das Motiv ebenso in Verbindung mit der Konzeption zeigt,²¹³⁴⁵ in *Die Wege und die Begegnungen* (1907)²¹³⁴⁶ und vor allem auch in *Der Dichter und diese Zeit* (1906) durch Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Dichter. Ebenso zeigt sich auch hier die Einbettung in die Konzeption, wenn Hofmannsthal den Dichter gesetzt sieht in das „Haus dieser Zeit“²¹³⁴⁷ und in diesem Zusammenhang neuerlich die Einsamkeit betont (SW XXXIII. S. 139. Z. 4). Vor allem jedoch hebt Hofmannsthal letztendlich die Verbindung, die die Dichter zueinander empfinden, hervor („doch ihrer sind viele und sie fühlen einander [...], sie fühlen einander leben“).²¹³⁴⁸

In *Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch* (1902) spricht Hammer-Purgstall Balzac darauf an, warum er denn keine Werke fürs Theater schaffe, sehe er doch „die Physiognomien, die aus Ihrer Retorte hervorgegangen sind“²¹³⁴⁹ auf den Rängen der Theater. Neuerlich zeigt sich das Motiv

21336SW XXXIII. S. 88. Z. 33-40

21337SW XXXIII. S. 89. Z. 8-9.

21338SW XXXIII. S. 89. Z. 14-29.

21339SW XXXIII. S. 91. Z. 9.

21340SW XXXIII. S. 91. Z. 29-34.

21341SW XXXIII. S. 91. Z. 37.

21342„In den Dramen, die Kleists kochende Seele in ihren Eruptionen herausgeschleudert hat, ist diese Atmosphäre, dieses Mit-einander der Gestalten vielleicht das Schönste des Ganzen.“ In: SW XXXIII. S. 91. Z. 37-40.

21343„Darum, weil auch das, was zwischen den Gestalten vorgeht, für mein Auge von einem Leben erfüllt ist, das aus gleich geheimnisvollen Quellen herflutet wie die Gestalten selbst, weil dies Einander-bespiegeln, Einander-erniedrigen und -erhöhen, Einander-dämpfen und -verstärken für mich nicht weniger das Werk einer ungeheuren Hand ist als die Figuren selber, vielmehr, weil ich hier so wenig wie bei Rembrandt eine wirkliche Grenze sehen und zugestehen kann zwischen den Gestalten und dem Teil des Bildes, wo keine Gestalten sind, darum habe ich nach dem Wort »Atmosphäre« gegriffen, weil die Kürze der Zeit und die Notwendigkeit, uns schnell, in festlicher Schnelle zu verstehen, mir verwehrt hat, ein größeres und geheimnisvolleres Wort zu gebrauchen – Mythos.“ In: SW XXXIII. S. 92. Z. 8-19.

21344„Das Zusammenstellen oder Auseinanderstellen ist alles: denn ein Strauch oder eine Staude ist für sich allein weder hoch noch niedrig [...] erst seine Nachbarschaft macht ihn dazu, erst die Mauer, an der er schattet, das Beet, aus dem er sich hebt, geben ihm Gestalt und Miene.“ In: SW XXXIII. S. 105. Z. 20-25.

21345„Die Lockungen und die Drohungen waren seltsam vermischt; [...] uns graute vor innerer Einsamkeit, vor Verlorenheit, und doch trieb ein Mut und ein Verlangen uns vorwärts.“ In: SW XXXIII. S. 121. Z. 9-10.

21346„Hier ist ein Zueinandertrachten noch ohne Begierde, eine naive Beimischung von Zutraulichkeit und Scheu.“ In: SW XXXIII. S. 155. Z. 19-20.

21347SW XXXIII. S. 137. Z. 35-36.

21348SW XXXIII. S. 143. Z. 26-28.

21349SW XXXIII. S. 27. Z. 29-30.

durch die Reaktion Balzacs auf Hammer-Purgstalls Lob, auf welches er mit einem Lächeln reagiert.²¹³⁵⁰ Balzac vergleicht den Künstler in seinen Aufführungen, die Hofmannsthal ihn unternehmen lässt, mit einem Heizer auf einem Schiff, wobei er die Distanz zu den anderen Menschen auf dem Deck aufzeigt (SW XXXIII. S. 32. Z. 20-28).

Da auch *Ein Brief* (1902) den Kontakt eines Protagonisten zu einem Anderen darstellt, muss auch hier das Motiv erkennbar sein. Bereits mit dem ersten Satz des Werkes verweist Hofmannsthal erklärend auf den Briefschreiber und den Adressaten: „Dies ist der Brief, den Philipp Lord Chandos, jüngerer Sohn des Earl of Bath, an Francis Bacon, später Lord Verulam und Viscount St. Albans, schrieb, um sich bei diesem Freunde wegen des gänzlichen Verzichtes auf literarische Betätigung zu entschuldigen.“²¹³⁵¹ Dabei zeigt sich ein durchaus demütiger Beginn Chandos' an Bacon, den er seinen „hochverehrte[n] Freund“²¹³⁵² heißt und dem er, sein zwei Jahre andauerndes Stillschweigen zu erklären versucht. Hofmannsthal lässt Chandos von einer möglichen Sorge ob der „geistige[n] Starrnis“²¹³⁵³ Bacons um seine eigene Person schreiben. Doch vonseiten Chandos zeigt sich die Freundschaft bzw. die Nähe zu anderen Menschen gleichsam relativiert, hat es doch seit zwei Jahren keinen brieflichen Kontakt zwischen ihnen gegeben, und war der Antwortbrief des Chandos von einem Brief Bacons motiviert gewesen. Chandos betont dabei durchaus das Trennende zwischen ihnen, wenn er Bacon als einen Mann erkannt hat, der um die „Gefährlichkeit des Lebens“²¹³⁵⁴ weiß und dennoch nicht verzweifelt ist, und dadurch indirekt andeutet, dass sein Verhalten eine Reaktion auf seine Zeit ist. Dabei erkennt Chandos durchaus an, dass der Freund ihn von seinem Zustand hatte lösen wollen, indem er in dem Brief auf die Medizin verwiesen hatte, die ihn den „Zustand [seines] Innern“²¹³⁵⁵ aufschließen sollte, wodurch er gleichsam aufzeigt, dass er seine momentane Lebenssituation aus seiner seelischen Problematik gespeist erkannt hat. Gegen diese Einschätzung des Freundes verwehrt sich Chandos jedoch, zeigt er doch durch seine Äußerung („möchte mich Ihnen ganz aufschließen und weiß nicht, wie ich mich dazu nehmen soll“),²¹³⁵⁶ dass er keineswegs seinen Zustand nur auf sein Wesen bezogen sieht.

In seiner künstlerischen Phase jedoch erkannte Chandos die Konzeption der Ganzheit des Seins, unter der er der Welt nicht distanziert gegenübergestanden hatte, ebenso wenig wie den Menschen; so hatte er doch das „ganze Dasein als eine große Einheit“²¹³⁵⁷ aufgefasst, darunter auch „Einsamkeit und Gesellschaft“.²¹³⁵⁸ So war ihm, im Zustand der Konzeption und der künstlerischen Entfaltung, als wäre „jede Kreatur ein Schlüssel der andern“.²¹³⁵⁹ Er bekennt Bacon, dass er nicht nur den Bezug zu den religiösen Begriffen verloren hat, sondern sagt dem „verehrte[n] Freund“²¹³⁶⁰ auch, dass er die „irdischen Begriffe“²¹³⁶¹ in eben solcher Weise verloren hat. Chandos schildert dem Freund im Folgenden die Entwicklung seiner Sprachproblematik, die sich, angefangen von dem allgemeinen, schließlich auf abstrakte Begriffe und auch auf die Definition von Werten ausgebreitet hatte. Chandos spürt dabei sehr wohl die eigene Unzulänglichkeit, entzog er sich der Situation mit seiner Tochter und trat die Flucht in die Einsamkeit an.²¹³⁶² Die Potenzierung der gefühlten eigenen Unzulänglichkeit führt dazu, dass er sich immer weiter in die Einsamkeit hinein lebt, und sich sogar Gesprächen entzieht, in denen andere Menschen mit „schlafwandelnder Sicherheit“²¹³⁶³ fähig sind Urteile abzugeben. So muss Chandos auch miterleben, dass er keine Unterscheidung mehr treffen kann zwischen gut und böse, während sein gesellschaftliches Umfeld,

21350SW XXXIII. S. 29. Z. 9-16.

21351SW XXXI. S. 45. Z. 2-5.

21352SW XXXI. S. 45. Z. 6.

21353SW XXXI. S. 45. Z. 9.

21354SW XXXI. S. 45. Z. 11.

21355SW XXXI. S. 45. Z. 16.

21356SW XXXI. S. 45. Z. 18-19.

21357SW XXXI. S. 47. Z. 25.

21358SW XXXI. S. 47. Z. 28.

21359SW XXXI. S. 48. Z. 2-3.

21360SW XXXI. S. 48. Z. 21.

21361SW XXXI. S. 48. Z. 21.

21362„[...] und mit einem heftigen Druck auf der Stirn, das Kind allein ließ, die Tür hinter mir zuschlug und mich erst zu Pferde, auf der einsamen Hutweide einen guten Galopp nehmend, wieder einigermaßen herstellte.“ In: SW XXXI. S. 49. Z. 9-12.

21363SW XXXI. S. 49. Z. 15-16.

dem er sich doch nicht zu entziehen vermag, dazu fähig ist.²¹³⁶⁴ Aufgrund der Unfähigkeit, die Ganzheit des Seins zu erfassen und umzusetzen, kann er auch die Menschen seines Umfeldes nicht mit dem „vereinfachenden Blick der Gewohnheit [...] fassen“,²¹³⁶⁵ und statt der Menschen, zerfielen ihm die Worte, die er personifiziert und deren Augen er auf sich gehaftet sah.²¹³⁶⁶

Chandos erwählt sich, um sich wieder ans Leben zu binden und zu gesunden, die Werke von Seneca und Cicero. Statt durch Menschen, versucht Chandos sich damit durch die Kunst ans Leben zu binden; und wie er schon die Augen dieser Worte auf sich gespürt hatte, personifiziert er nun auch die Begriffe in den Werken von Seneca und Cicero. Statt sich ans Leben zu binden, fühlt er sich überkommen von dem „Gefühl furchtbarer Einsamkeit“,²¹³⁶⁷ wodurch er sich nicht nur wieder von der Lektüre distanziert, sondern sich „ins Freie“²¹³⁶⁸ flüchtet. Dieser vergebliche Rettungsversuch führt zu einem Ertragen-müssen der Haltlosigkeit bei Chandos, die er auch bei den Menschen seiner Gesellschaft sieht, seinen Nachbarn oder auch Verwandten.

So spricht Chandos dem Freund mitunter auch von der Zerstörung von Alba Longa aus dem Livius, und kommt im Folgenden auf die vermeintlichen Nebensächlichkeiten zu sprechen, die für ihn eine besondere Bedeutung erlangen, bedingt dadurch, dass er glaubt, durch sie wieder in ein Verhältnis zum Leben treten zu können. Chandos' Überlegungen zeigen neuerlich auf, dass er um den Mangel in seinem Leben weiß, und er es nur mit Mühe vermochte die „Starre meines Innern vor meiner Frau und vor meinen Leuten die Gleichgültigkeit zu verbergen“. ²¹³⁶⁹ Chandos führt hier die strenge Erziehung durch seinen Vater an, die es ihm zumindest ermöglicht, vor den Menschen den „Anschein“ ²¹³⁷⁰ zu bewahren. Anders jedoch als Andrea aus *Gestern* (1891), versteht es Chandos zumindest mit dem Architekten zu sprechen, sucht Chandos sich doch mit den Umbauarbeiten an seinem Haus von der Unzulänglichkeit seines Wesens, wenigstens dem Schein nach, abzulenken. So glaubt Chandos auch, dass er seine Güter immer noch gut bewirtschaftete, seine Pächter und Beamte ihn nicht „ungütiger“ ²¹³⁷¹ finden werden als früher. Doch gleiten seine Gedanken gleichsam wieder zu den vermeintlichen Nebensächlichkeiten ab, den kleinen Dingen wie den „morschen Brettern“, ²¹³⁷² um hier das zu finden, was für ihn zur „Quelle jenes rätselhaften, wortlosen, schrankenlosen Entzückens werden kann.“ ²¹³⁷³ So greift er das Bild des Crassus auf, durch das er gleichsam seine Distanz zur Sprache unterstützt findet; wohl aber weiß Chandos in diesem Zusammenhang, dass er seinen „verehrte[n] Freund“ ²¹³⁷⁴ mit seinem Zustand nur belästigt. So entschuldigt sich Chandos neuerlich bei Bacon, der ihm gegenüber seine „Unzufriedenheit“ ²¹³⁷⁵ geäußert hatte, dass er kein Buch mehr von ihm erhalten hatte, was ihn für den mangelhaften Umgang mit ihm hätte entschädigen können. Chandos äußert schließlich, dass er weitere Werke von ihm entbehren müsse, und deutet, wie schon zu Beginn des Briefes, die Überlegenheit des Freundes an. ²¹³⁷⁶ Gleichsam legt er auch dar, dass dies der letzte Brief an den Freund sein wird, in den er noch einmal all die „Liebe und Dankbarkeit“ ²¹³⁷⁷ für ihn hereinlegen wollte: „alle die ungemessene Bewunderung zusammenzupressen, die ich für den größten Wohltäter meines Geistes, für den ersten Engländer meiner Zeit im Herzen hege und darin hegen werde, bis der Tod es bersten macht.“ ²¹³⁷⁸

21364, „Mein Geist, zwang mich, alle Dinge, die in einem solchen Gespräch vorkamen, in einer unheimlichen Nähe zu sehen: so wie ich einmal in einem Vergrößerungsglas ein Stück von der Haut meines kleinen Fingers/gesehen hatte, [...] so ging es mir nun auch mit den Menschen und ihren Handlungen.“ In: SW XXXI. S. 49. Z. 25-30.

21365SW XXXI. S. 49. Z. 31-32.

21366SW XXXI. S. 49. Z. 34-35.

21367SW XXXI. S. 50. Z. 9.

21368SW XXXI. S. 50. Z. 9.

21369SW XXXI. S. 52. Z. 38-39.

21370SW XXXI. S. 53. Z. 5.

21371SW XXXI. S. 53. Z. 10.

21372SW XXXI. S. 53. Z. 13-14.

21373SW XXXI. S. 53. Z. 24-25.

21374SW XXXI. S. 54. Z. 21.

21375SW XXXI. S. 54. Z. 24.

21376SW XXXI. S. 54. Z. 33-34.

21377SW XXXI. S. 55. Z. 3.

21378SW XXXI. S. 55. Z. 3-6.

In *Das Gespräch über Gedichte* (1903) zeigt sich das Motiv durch das Gespräch der Freunde Gabriel und Clemens über den Gedichtband *Das Jahr der Seele* von Stefan George. Durch Gabriel der äußert, dass es die Essenz der Gedichte ist den „Zustand eines Gemütes“²¹³⁷⁹ auszudrücken, verweist Clemens auf das Gedicht *Sie seh'n sich nicht wieder* (1841) von Hebbel. In diesem Zusammenhang äußert Gabriel seine Intention der Poesie und spricht sein Gegenüber an: „Mein Freund, auch dieses Gedicht drückt einen Zustand aus und nichts weiter, einen tiefen Zustand des Gemüts, voll banger Wollust, voll trauervoller Kühnheit.“²¹³⁸⁰

Bedingt durch ihr Verhalten gegen die Königin zeigt sich in dem Drama *Elektra* (1903), dass diese ihre Tochter unter die Diener ihres Hauses gestoßen hat. Doch als Königstochter wendet sie sich nicht deswegen von ihnen ab, weil sie gesellschaftlich unter ihr stehen, sondern weil sie den Mördern ihres Vaters dienen. Keinen „Hund“²¹³⁸¹ könne man dergleichen erniedrigen, dass er wie sie immer wieder aufs Neue das Blut der Mörder wegwischt. „Giftig / wie eine wilde Katze“,²¹³⁸² habe sie sich den Mägden gegenüber gegeben, wobei sie es weder erträgt, den Blick der Mägde auf sich zu fühlen, noch ihre Nähe zu spüren.²¹³⁸³ Verachten die meisten Mägde Elektra ob ihres Verhaltens ihnen gegenüber, zeigt sich die jüngste der Mägde vollkommen differenziert, wodurch Hofmannsthal auch hier die Empfänglichkeit der Jugend andeutet. Diese Magd lobt Elektra nicht nur aufgrund ihres königlichen Verhaltens, sie setzt auch die anderen Mägde herab („Ihr alle seid nicht wert, / die Luft zu atmen, die sie atmet!“)²¹³⁸⁴ und wünscht ihnen sogar den Tod, um das was sie „an Elektra / getan“²¹³⁸⁵ haben. Dagegen begehrt jedoch die Aufseherin auf, hatte Elektra doch deutlich gezeigt, was sie von ihnen halte, als sie sie „Hündinnen“²¹³⁸⁶ genannt hatte; ein Hinweis darauf, dass sie auch ihr Liebesleben angreift. Dies bestätigt sich auch dadurch, dass Elektra sie auch um der Kinder Willen verachtet hat, die sie „im Blute“²¹³⁸⁷ und in diesem Haus geboren hatte.

Im Gespräch mit der Schwester zeigt sich Elektra als ebenso abwertend, während Chrysothemis sie auf die Folgen ihres Handelns stößt, planen Klytämnestra und Aegisth sie doch in einen Turm, ohne jeden gesellschaftlichem Umgang zu stoßen, wodurch Hofmannsthal hier auf Sigismund und sein Schicksal anspielt. Während Elektra nicht darum bemüht ist, sich ein eigenes gesellschaftliches Umfeld zu erschaffen, zeigt sich dieses Verlangen bei Chrysothemis impliziert, wenn sie sich nach einem erfüllten Leben sehnt. Chrysothemis verachtet die Mägde nicht unter denen sie leben muss, weil sie sich selbst als königlich versteht, ihr geht es nur darum, sich in einem Umfeld zugehörig zu fühlen, selbst wenn sie diese Zugehörigkeit in einem bäuerlichen Umfeld empfinden würde.

Elektra sieht sich in ihrer Abscheu gegenüber den dienenden Schichten in diesem Haus, durch den Auftritt der Klytämnestra, bestätigt. Hatte Chrysothemis nicht nur darauf verwiesen, dass die Mägde für sie opfern mussten, um sie vor ihren Träumen zu befreien, zeigt sich Klytämnestra umgeben von einer ihrer „Vertraute[n]“,²¹³⁸⁸ die ebenso edel gekleidet ist wie sie selbst, im Gegensatz zu ihr allerdings noch jung ist. Obwohl Klytämnestras Umfeld, eben sowenig wie die Königin selbst, Elektras Worte als einen höhnischen Angriff begreifen, warnen sie sie doch vor der Tochter. Wie ihr Umfeld, so äußert sich aber auch Elektra ihnen gegenüber negativ, bezeichnet sie sie doch als „Gewürm“,²¹³⁸⁹ welches Klytämnestra zusätzlich verwirrt. Doch während das Umfeld immer mehr begreift, dass Elektras Worte aus Falschheit heraus gesprochen sind, verwirft Klytämnestra den Einwand ihres Umfeldes, und heißt sie zu schweigen. Bedingt zeigt sich dies dadurch, dass sie sich von Elektra die Befreiung vom Traum erhofft, eine Befreiung, die die Dienerinnen und Vertrauten bisher nicht erwirken konnten. Zudem wähnt Klytämnestra, dass aus dem geäußerten Misstrauen der Dienerinnen gegenüber Elektra nur wieder Aegisth spricht, der ihr mittlerweile auch zuwider geworden ist. Auf ihren Rat hin, hatte sie angefangen zu opfern, die Götter zu bitten, sie von

21379SW XXXI. S. 78. Z. 21.

21380SW XXXI. S. 79. Z. 13-15.

21381SW VII. S. 66. Z. 2.

21382SW VII. S. 63. Z. 14-15.

21383SW VII. S. 63. Z. 20-21, SW VII. S. 63. Z. 24-26.

21384SW VII. S. 65. Z. 28-29.

21385SW VII. S. 65. Z. 32-33.

21386SW VII. S. 65. Z. 38.

21387SW VII. S. 66. Z. 18.

21388SW VII. S. 74. Z. 32.

21389SW VII. S. 75. Z. 30.

dem Traum zu befreien, was ebenso keine Erlösung gebracht hatte. So ruft sie ihr Umfeld dazu auf, sie allein zu lassen („So will ich / einmal anfangen, selbst für mich zu sorgen. / Laßt mich allein mit ihr.“).²¹³⁹⁰ Doch, statt selbst die Initiative zu ergreifen, sich selbst von den Träumen zu lösen, wie sie es zu ihrem Umfeld gesagt hatte, wendet sie sich wiederholt an Elektra, die sie dazu aufruft, sie von ihren Träumen zu befreien. Diese sieht sie diese nicht aus sich heraus entstehen, sondern durch ihr Umfeld bestimmt: „Ich weiß nicht, wer die sind, die mir das antun, / und ob sie droben oder drunten wo / zu Hause sind“.²¹³⁹¹

So wie Elektra die Dienerinnen aber auch ihre Schwester von sich stößt, zeigt sich ihr Zug zur Einsamkeit. Dabei deutet sich, als das Gespräch zwischen Klytämnestra und Elektra auf Orest kommt, die Bedeutung des gesellschaftlichen Umfeldes für einen Menschen an, verweist die Königin doch darauf, dass er wahnsinnig sei, weil er nur die „Tiere / des Hofes zur Gesellschaft“²¹³⁹² hatte. Hatten sich die Dienerinnen unfähig gezeigt, sie von den Träumen zu bewahren, äußert Klytämnestra nun, dass sie keine Furcht vor der Rückkehr ihres Sohnes habe, liegt es doch in ihrem Willen, ihre Kammer mit Bewaffneten zu schützen. Dennoch verweist Klytämnestra auch wieder auf das rechte Opfer, durch das sie sich von ihren Träumen befreien will, und zeigt sich durchaus bereit, Menschen ihres Umfeldes zu opfern, nur um sich selbst zu retten. So verlangt es Klytämnestra nach Elektras Offenbarung, wer es sein soll, der sterben müsse, danach die Dunkelheit zu vertreiben, weil sie diese mit ihrem Tod verbindet und ruft die Dienerinnen herbei, die mit Fackeln erscheinen. Triumphierend zeigt sie sich schließlich, als sie ihren Sohn tot weiß, und lässt sich, auf die Dienerinnen gestützt, zurück ins Haus bringen.

Als der Bote Elektra von dem vermeintlichen Tod des Königssohnes berichtet, bezeichnet er sich als seinen „Gefährte[n]“,²¹³⁹³ der aber, weil er immer an seiner Seite war, ihn auch nicht vor dem Tod, der als von den Göttern gewollt dargestellt wird, bewahren konnte. Hatte sich Elektra zuvor vor Chrysothemis und ihrer Mutter als fest verankert in ihren Rachedgedanken gezeigt, deutet sie nun, vor dem vermeintlichen Boten, ihre Einsamkeit im Leben an, die das Resultat ihrer Rache ist: „Und ich hier droben / allein! wie nicht das Tier des Waldes einsam / und gräßlich lebt.“²¹³⁹⁴ Selbst, nachdem Elektra ihre Herkunft gestanden hat, kann Orest seine Schwester nicht erkennen, hat er doch eine andere Vorstellung von ihrem Leben gehabt. Als sanftmütig, nicht hasserfüllt hat er Elektra in Erinnerung, wobei der Zug zur Einsamkeit durchaus auch schon früher ihrem Wesen entsprochen haben muss, wähnt er doch, dass sie „abseits der Menschen“²¹³⁹⁵ lebt, ihren Tag mit der Pflege des Grabes versieht, und lediglich zwei stille Dienerinnen und die Tiere um sich habe. Dass Elektra wirklich ein Wesen hat, welches von den Menschen abgewandt ist, zeigt sich auch dadurch, dass sie keinerlei Interesse daran hat, wen sie vor sich hat („Ich will nicht wissen, wer du bist, du sollst mir / nicht näher kommen“).²¹³⁹⁶ Dass ihre Absonderung von den Menschen aber auch mit dem Tod des Vaters und des Bruders in Verbindung steht, zeigt sich durch Elektras Interesse, nachdem er angedeutet hat, dass der Bruder noch lebe. Nur durch einen alten Diener, der Orest erkennt, ist es Elektra überhaupt möglich zu begreifen, dass sie ihrem Bruder gegenübersteht. Hatte er zuvor frei von der Tat gesprochen, zeigt sich nun das Zaudern Orests, worauf Elektra ihn fragt, ob er sich keine „Freunde mitgebracht“²¹³⁹⁷ habe, die ihm bei der Ausführung der Tat helfen könnten. Auch um Orest zu der Tat an der Mutter und ihrem Mann zu motivieren, spricht sie neuerlich von den Entbehrungen ihres Lebens. Die Verantwortung für die Tat habe sie vereinsamen lassen, habe sie sich einen Turm machen lassen und ihre Gesellschaft bei den Hunden suchen lassen. Doch auch kurz vor der Tat zeigt sich Orest neuerlich schauernd. Letztendlich sind es die Dienerinnen, darunter die Vertraute der Königin, die es Orest ermöglichen an der Seite seines Pflegers, die Tat zu begehen.²¹³⁹⁸

In *Das gerettete Venedig* (1904) wird Belvidera bereits im ersten Aufzug nicht nur mit dem Verlust ihres schönen Besitzes konfrontiert, sie muss auch erleben, wie die Nachbarn erscheinen und den

21390SW VII. S. 77. Z. 38-40.

21391SW VII. S. 80. Z. 2- 4.

21392SW VII. S. 84. Z. 2-3.

21393SW VII. S. 97. Z. 30.

21394SW VII. S. 98. Z. 34-36.

21395SW VII. S. 99. Z. 16-24.

21396SW VII. S. 100. Z. 18-19.

21397SW VII. S. 102. Z. 32.

21398Des weiteren, siehe: SW VII. S. 325. Z. 31-33 , SW VII. S. 326. Z. 14-15.

Gerichtsdienern dabei helfen die Möbel herauszutragen. Belvideras Demütigung steigert sich noch durch das Erscheinen einer älteren Nachbarin, die Belvidera zum Verkauf ihres Körpers rät, worauf Belvidera sie aus ihrem Heim weist, und von dieser wiederum eine Maßregelung ihres Verhaltens erfährt, versteht sie selbst ihren Verweis auf die Prostitution nur als gütigen Ratschlag.²¹³⁹⁹ Die Nachbarin verweist zudem auf ihren heruntergekommenen Sohn Zorzi,²¹⁴⁰⁰ der ja wisse, wie sich die herrschenden Schichten in Venedig benehmen, habe er doch bei ihnen gedient; Belvideras rohes Benehmen ihr gegenüber zeige sie nicht als Tochter eines Senators: „benehmen sie sich so? ich glaube / nicht. Ich glaube, so benimmt sich hochmütiges Bettelvolk, mit Respekt zu / sagen. Daß aber so etwas, eine solche Beschimpfung, eine solche Roheit der / Tod für eine alte Frau sein kann, die an Asthma leidet, das weiß Gott!“²¹⁴⁰¹ Neuerlich weist Belvidera die Leute aus dem Haus, was die Frau dazu bringt zu äußern, dass Belvidera ihre Kinder über Gebühr beschütze, lernen sie so, überbehütet wie sie sind, nichts fürs Leben.²¹⁴⁰² Hatte die Nachbarin zuvor noch ihre schönen Hände betont, reagiert sie nun abwertend auf die ihr gegenüber hochmütig reagierende Belvidera: „und gegen jeden Fingernagel, der sich Euch / zusammenkrallt, hab´ ich auch eine Kralle, denn Ihr habt nichts vor / unsereinem voraus“.²¹⁴⁰³ Die Nachbarin greift auch Belvideras Lieben an, welches sich von dem Ihrigen nicht unterscheide.

Belvideras hochmütiges Gebaren scheint von Beginn des Dramas an fehl am Platze, passt es in keinsten Weise zu ihrer Armut und ihrem gesellschaftlichen Umfeld. Jaffier spielt, bei seiner Rückkehr in seine ärmlichen Lebensumstände, ebenso auf das gesellschaftliche Umfeld an, wenn er die erlebte Demütigung im Hause seines Schwiegervaters thematisiert. Während die Lakaien des Senators diesem dienstfertig gegenüber waren, hatten sie ihn dabei fast ins Wasser gestoßen. Zudem hatte der Senator geaugnet, überhaupt eine Tochter zu haben und demzufolge auch keinen Schwiegersohn, und ihn mit einer herablassenden Deutung seiner Hand bedacht. Anstatt dagegen jedoch direkt aufzubegehren, hatte sich Jaffier dem Schwiegervater gegenüber wie ein Bediensteter benommen: „ich neigte mich / vor ihm! zugleich mit den Lakaien bog / ich meinen Rücken.“²¹⁴⁰⁴ Doch bereits im ersten Aufzug ruft Belvidera Jaffier zum Handeln auf; während er mitleidig das Grab ihrer Liebe betrachtet, verweist sie auf seine gesellschaftlichen Verbindungen, die ihm vielleicht eine Zukunft eröffnen können.²¹⁴⁰⁵

„Einen findest du, ich fühl´s.
 Ja. Denn eh´ wir zusammen waren, weiß ich,
 kamst unter vielen Menschen du herum
 und viele hingen sich an dich und vielen
 warst du der liebste Mensch. [...]
 ja einer war
 verliebt in dich, daß er um deinetwillen,
 wie um ein Weib, den andern, den Wallonen,
 lahm schlug, wie, oder schoß?“²¹⁴⁰⁶

In dieser Passage lässt sich nicht nur der homoerotische Bezug zwischen den beiden Freunden²¹⁴⁰⁷ erkennen, es zeigt sich auch vielmehr, dass Jaffier kein gegenwärtiges gesellschaftliches Umfeld zu haben scheint, keine Freunde, die ihm aus seiner Notlage heraus helfen könnten. Vielmehr scheint es, dass es durch die Liebe zu Belvidera zu einem Buch mit seinen männlichen Freunden gekommen zu sein scheint, so dass sie sich genötigt sieht, auf eine freundschaftliche Beziehung der Vergangenheit zu verweisen. Bei eben

21399SW IV. S. 12-13. Z. 39//1-3.

21400Die Notizen zeigen eine stärkere Betonung des Sohnes, der sich Belvidera gegenüber bewundernd zeigt und ihr gerne dabei geholfen hätte die Gerichtsdienner zu verjagen, gegebenenfalls auch zu töten (SW IV. S. 178. Z. 21-27).

21401SW IV. S. 13. Z. 10-13.

21402SW IV. S. 13. Z. 35-40.

21403SW IV. S. 14. Z. 1-3.

21404SW IV. S. 18. Z. 22-24.

21405SW IV. S. 20. Z. 29-37.

21406SW IV. S. 21. Z. 1-11.

21407Am 16 Januar 1903 schreibt Hofmannsthal an Andrian: „wurde ein Stoff in mir sehr lebendig, die Umgestaltung dieses Dramas von Thomas Otway welches das >gerettete Venedig< heißt (circa 1670) und eine Verschwörung behandelt, in welche zwei Freunde, ein einfacher und starker Mensch und ein geistreicher aber schwacher Mensch verflochten sind.“ In: BW Hofmannsthal – Andrian, S. 161.

jenem Soldatenfreund, auf den Belvidera anspricht, handelt es sich um Pierre,²¹⁴⁰⁸ den Jaffier gerade heute, im Moment seiner Demütigung, wiedergesehen hatte.²¹⁴⁰⁹ Gerade als er in der Nähe seines Schwiegervaters, allerdings unter den Lakaien, gestanden hatte, hatte er Pierres Blick auf sich gespürt, der ihn gleichsam an ihre gemeinsame Vergangenheit erinnert hat. So hatte Pierre ihm, als er einmal dem Tode nahe gewesen war durch ein starkes Fieber, ein neues Kissen unter den Kopf geschoben, wodurch er mit dem Freund die Überwindung der Todesgefahr verbindet, über den er sagt: „Was Pierre zu mir war, / das gibts vielleicht nur im Soldatenstand.“²¹⁴¹⁰ Während Belvidera jedoch eine Unsicherheit äußert, ob es sich bei diesem Mann um seinen früheren Freund gehandelt hat, zeigt sich Jaffier voller Gewissheit, hatte er ihm doch lange nachgesehen, während er in einer kleinen Fischerbarke an ihm vorbeigefahren war.²¹⁴¹¹ Während Belvidera ihn aufruft, doch den Freund aufzusuchen, um Hilfe von ihm zu erlangen, schlägt Jaffier dies allerdings aus, sei er doch ebenso arm wie er.²¹⁴¹² Es ist aber weniger der Skrupel, der Jaffier so handeln ließ, sondern vielmehr seine Vermutung, dass er von diesem armen Freund keine Verbesserung seiner Lebensumstände erwarten kann.²¹⁴¹³ Belvidera allerdings bestätigt ihn neuerlich und nennt Pierre seinen „Freund“,²¹⁴¹⁴ was Jaffier unterstützt: „Ja, das wahrhaftig war er. / Und morgen, oder wann ein Weg mich hinführt, / will ich ins Arsenal und nach ihm fragen.“²¹⁴¹⁵ Dabei zeigt sich, durch Jaffiers Bezug zur Vergangenheit, ebenso eine Erinnerung Belvideras an den Anfang ihrer Liebe und das Fatale, dass das gesellschaftliche Umfeld mit sich bringen kann. Die Annäherung zwischen ihnen war von Belvideras Vater aufs Schärfste unterbunden worden, Jaffier war aus dem Haus gewiesen worden und Belvidera war allein in ihrer Verzweiflung zurückgeblieben. Da hatte sich ihr Jeronimo, der Diener ihres Vaters genähert, und zwar auf eine allzu vertrauliche Weise, die Belvidera jetzt noch gegen ihn aufbringt.²¹⁴¹⁶ Bereits im ersten Aufzug zeigt sich mitunter dadurch, dass sowohl Belvidera als auch Jaffier tief in ihrem Narzissmus verankert sind; während Belvidera es nicht ertragen kann, dass sich niedere Stände ihr nähern, kann Jaffier es nicht ertragen, als zugehörig zu diesen niederen Ständen empfunden zu werden. So führt bei Belvidera die Verachtung für den Diener des Vaters dazu, dass sie die ärmeren Gesellschaftsschichten verachtet. Ausgehend von Jeronimo wähnt sie, dass sich ihre „Tiergesichter“²¹⁴¹⁷ ihnen gegenüber zu viel Freiheiten herausnehmen, ruft ihren Mann dazu auf, sie sich selbst mit Gewalt vom „Leib / zu halten“²¹⁴¹⁸ und äußert den Wunsch, solch niederen Menschen auf die Galeeren zu schicken. Auch ruft sie ihren Mann dazu auf, die Distanz zu Jeronimo zu wahren, indem er dem Gespräch mit ihm ausweiche, denn: „Sie sind wie trunken, diese Bestien, wenn sie / begreifen, daß wir arm sind, ihre Frechheit / läßt sie dann denken, wir sind ihresgleichen – / sprich nicht mit ihm!“²¹⁴¹⁹ Eben dieses Denken, das sie ihresgleichen sind, hatte Belvidera erst vor kurzem, durch die alte Nachbarin, erfahren. Jaffier bestätigt ihren Narzissmus, indem er versichert, Distanz zu dem alten Diener zu wahren. Gleichsam aber zeigt sich durch seine Äußerung, dass er sich durch seine Armut in die gleiche Sphäre wie dieser begibt.²¹⁴²⁰ Hofmannsthal treibt die tragische Situation, auf die die beiden modernen Liebenden zusteuern,

21408SW IV. S. 21. Z. 13.

21409Aus den Notizen geht dabei hervor, dass es schon zuvor einmal zu einem Treffen zwischen Pierre und Jaffier gekommen war, Pierre sich aber verweigert hatte, mit seinem Freund zu dessen Frau zu gehen (SW IV. S. 183. Z. 18-22). Belvidera selbst verweist darauf, dass es eine Verbindung zwischen der Eheschließung („Du sahst ihn einmal / im ersten Monat unsrer Ehe“, SW IV. S. 183. Z. 14-15) und dem Bruch der Freundschaft gegeben hatte: „Er hasste mich dafür dass ich dich ihm / genommen hatte.“ SW IV. S. 183. Z. 26-27.

21410SW IV. S. 21. Z. 40-41.

21411SW IV. S. 22. Z. 3-7.

21412SW IV. S. 22. Z. 13-16.

21413In Richard Alewyns Arbeit *Über Hugo von Hofmannsthal* geht er nicht nur auf die Beziehung zu George ein, sondern verweist in diesem Zusammenhang auch auf die Freundschaft zwischen dem starken Pierre und dem schwachen Jaffier: „Die Gestalten der herrisch Fordernden und der unheimlich Drohenden, der unfruchtbar Erstarrenden und der zerstörend Gewalttätigen in Hofmannsthals Werk, sie sind von Georges Geschlecht.“ In: Alewyn, S. 33.

21414SW IV. S. 22. Z. 19.

21415SW IV. S. 22. Z. 20-22.

21416SW IV. S. 23-24. Z. 36-40//1-5.

21417SW IV. S. 24. Z. 10.

21418SW IV. S. 24. Z. 15-16.

21419SW IV. S. 24. Z. 23-26.

21420SW IV. S. 24. Z. 27-35.

unaufhörlich weiter, indem er Jaffier die Worte Jeronimos referieren lässt, der ihm dazu geraten hatte, sich als Spion zu verdingen. Jaffier gelingt es dadurch, dass es eben die Idee des Dieners war, gleichsam eine Distanz zu dieser Idee aufzubauen, die er allerdings überhaupt nicht thematisieren müsste, wenn er wirklich die Distanz dazu besäße. Doch durch den Diener war er auch noch mit einem weiteren Aspekt ihres Zusammenlebens konfrontiert worden, und zwar, dass Belvidera nun in einem niederen Umfeld leben muss und ihre Schönheit darunter gelitten hatte. Allein von seinem Willen hänge es ab, sich aus diesen Lebensumständen zu befreien, so hatte Jeronimo ihm weiß gemacht. Allein durch ihn sei er auch mit der Möglichkeit konfrontiert worden, sich als Spion zu verdingen, um sich aus ihrer gemeinsamen Armutslage zu befreien.²¹⁴²¹ Die Idee hat Jaffier jedoch so weit ergriffen, dass er Belvidera davon berichtet, dass sich in Venedig selbst Patrizier als Spione verdingen, wodurch er die Tätigkeit nicht als unter seiner Würde stehend sieht.

Allein gelassen von seiner Frau, reagiert Jaffier zuerst unwillig, als er den Ankömmling sieht, erkennt jedoch schließlich Pierre, und ruft aus: „Mein Pierre! mein Pierre!“²¹⁴²² Obwohl Pierre sich als dieser zu erkennen gibt, schafft er doch eine gewisse Distanz, als er ihrer Freundschaft den Schatten der Vergangenheit zuspricht („Dein Pierre, mein Jaffier – wenn du ihn noch willst. / Was treibt, der meines Herzens Freund einst war?“).²¹⁴²³ Pierre äußert ebenso wie Jaffier seine verdrehte Sicht auf die Dinge, dass moralisches Verhalten ein Nachteil für das Leben ist, und spricht ebenso wie Jeronimo zuvor, jedoch auf eine intensivere Weise, das Wesen Jaffiers damit an. Mögen die Menschen ihn (Pierre) auch für moralisch halten, so täuschen sie sich; vielmehr sei er ein Schurke, weil er die Ungerechtigkeit der Welt ertrage, ohne sie durch Gewalt zu überwinden. Dennoch führt er Jaffier vor, dass er eine Treue besitze und zwar in Bezug auf Freunde („meinen Freund / verrat' ich nicht“).²¹⁴²⁴ Wenn sich Pierre, in seiner Rede an den Freund auf seine verlorene Geliebte bezieht, dann erinnert er sich auch an die frühere, gemeinsame Freundschaft, zeigt sich doch, dass Pierres Lieben, ebenso wie seine Wahrnehmung der Welt, durch Jaffier initiiert ist.

„Du kennst mich doch. Ich bin nur ein Soldat.
Es ist nicht viel an mir. Erziehung hab' ich
so gut wie keine. Was ich Bess'eres, Schön'eres
da drinnen hab', daran bist du dem Meisten
du Schuld. Du. Du.“²¹⁴²⁵

Damit zeigt sich auch hier, wie verheerend das gesellschaftliche Umfeld auf einen empfänglichen Menschen wirken kann. Ausgelöst durch die Freundschaft zu Jaffier, hatte er das Schöne in sein Leben gelassen, zu lieben gelernt, war enttäuscht worden und zehrt noch heute von dem Treuebruch Aquilinas, die ihn für einen alten Mann verlassen hatte, den Pierre mit Gewalt bedacht hatte, wofür er selbst für Wochen im Verließ eingekerkert worden war. Durch den Angriff auf eine „geheiligte[...] Person / eines Senators“,²¹⁴²⁶ hatte er den Sold eingebüßt, der ihm für seine Dienste als Soldat, der für Venedig gekämpft hatte, zugestanden hatte und ist zu ihrem „Feind“²¹⁴²⁷ geworden, wie er zuvor „ihr Freund gewesen“²¹⁴²⁸ war. Pierres Frage, nach Jaffiers Frau, führt dazu, dass er dem Freund eröffnet, gerne die Bitternis des Lebens ertragen zu können, wenn er nur nicht mit ansehen bräuchte, wie sie zu leiden hätte; wenn er sie leiden sehen würde, dann wisse er von sich selbst nicht mehr ob er ein Mann oder ein „Feigling“²¹⁴²⁹ sei: „wenn ich weine / und wie ein Bube mich an deinen Hals / mit Schluchzen hänge und mit meinem Jammer / dich überschwemme.“²¹⁴³⁰ Jaffiers Suche nach einem helfenden Freund, den er in Pierre zu finden glaubt, findet demnach Bestätigung bei Pierre, sagt er doch: „Über dies mein Herz / gebiete, denn du bist der Herr davon.“²¹⁴³¹ Die Art seiner Erwiderung, indem er Jaffier eine derartig große Stellung in seinem Leben zuspricht, führt

21421SW IV. S. 26. Z. 3-10.

21422SW IV. S. 27. Z. 22.

21423SW IV. S. 27. Z. 24-25.

21424SW IV. S. 29. Z. 3-4.

21425SW IV. S. 30. Z. 8-12.

21426SW IV. S. 31. Z. 11-12.

21427SW IV. S. 31. Z. 26.

21428SW IV. S. 31. Z. 27.

21429SW IV. S. 31. Z. 37.

21430SW IV. S. 31. Z. 38-41.

21431SW IV. S. 32. Z. 3-4.

bei Jaffier allerdings neuerlich zu einem zur Schau getragenen Selbstmitleid. ²¹⁴³² Obwohl Pierre den Plan der Vergeltung ins Spiel bringt, beide sich in Mordfantasien verlieren, zeigt sich an Jaffier eine Unfähigkeit zur Umsetzung: „ich habe keinen Freund, der einen Dolch / in diese Hand drückt.“ ²¹⁴³³ In diesem Punkt zeigt sich eine absolute Differenz in dem Wesen der Freunde; während Jaffier, in dem ganzen Drama nur der Passive, der Schwächling, der Redner bleibt, ist Pierre durchaus der Tätige und Handelnde, ermordet er doch den Verräter Bissolo. Zu dieser Passivität tritt bei Jaffier neuerlich das Selbstmitleid, gibt er vor in die Welt hinaus zu müssen und sich einen Dienst suchen zu müssen, was ihn zu dem Wunsch führt, sich von allen menschlichen Bindungen zu lösen („Ach wäre ich allein auf dieser Welt!“). ²¹⁴³⁴ Pierre jedoch verweist auf Belvidera, die ihm wieder Freude am Leben schenken wird, und auch er verspricht ihm, dass sie wieder fröhlich sein werden; zudem sucht der Freund ihn durch Geld wieder aufzurichten und setzt ihn ins Wissen um die Verschwörung:

„Es könnte sein,
daß du mehr Freunde hast und bess're Freunde
hier in Venedig, als dir ahnte, Freunde,
die dein erlitt'nes Unrecht dir zu Freunden
gemacht hat.“ ²¹⁴³⁵

Pierre zeigt dabei auf, dass diese vermeintlich fremden Menschen ihm durch ein ähnliches, vom Staate bewirktes Unrecht, zu Freunden geworden sind und auch Jaffiers Freunde sein werden, wobei Pierre den Anschein erweckt, als erhebe sich Jaffier in göttliche Sphären wenn er sich mit solchen göttergleichen Männern, die die Verschwörung betreiben, umgibt. ²¹⁴³⁶

So ruft Pierre Jaffier dazu auf, nichts von dem Hochverrat, den er ihm anvertraut habe, nach außen dringen zu lassen. Gleichsam wie belebt erscheint Jaffier, wenn er neuerlich auf seine Frau trifft, die ebenfalls diese Veränderung an ihm auszumachen im Stande ist („Wie glücklich, daß er kam. Du siehst so anders“). ²¹⁴³⁷ Vor Belvidera, die bei Pierres Anblick errötet, spricht er von seinem Freund: „Dies ist mein Pierre, von dem wir sprachen, Liebste.“ ²¹⁴³⁸ Zum Ende des ersten Aufzugs zeigt sich neuerlich die Nähe zwischen beiden Männern, als wären sie nie getrennt gewesen. So drückt Pierre seine Hoffnung aus, mehr Zeit mit dem Freund verbringen zu können, der ihm nicht verändert scheint. ²¹⁴³⁹

In dem zweiten Aufzug zeigt sich das Motiv erstmalig durch die zusammenkommenden Verschwörer in Renaults Haus, worunter auch der Marques Bedomar ist, durch den sich Renault verwundert zeigt, dass der Adelige ohne seine Dienerschaft erschienen ist, ²¹⁴⁴⁰ womit Hofmannsthal gleichsam das Dilettantische dieser Verschwörung andeutet, denn wieso sollte dieser zu einem verschwiegenen Treffen in Begleitung kommen? Vielmehr fühlt sich Renault geehrt, dass ein Adliger Teil ihrer Verschwörung ist, ²¹⁴⁴¹ was ebenso als völlig unsinnig einzustufen ist, da sie ja den Adel Venedigs ermorden wollen. Pierre, der an der Seite des jungen Schiavon erscheint, erweist sich nicht nur in Bezug auf Jaffier als der dominante Part, sondern auch im Umgang mit dem Schiavon, der ihm dienstfällig ist und seinen Verfolger ermorden will. ²¹⁴⁴²

In dem neuerlichen Zusammentreffen von Jaffier und Pierre, erweist sich Letzterer durchaus als manipulativ, nutzt er doch die Verachtung Jaffiers gegenüber dem Schwiegervater aus um seinen Hass auf den ganzen Senat, im Grunde aber gegen alle Menschen, zu wenden, die über ihm stehen („Alle! Alle!“).

²¹⁴⁴³ Auch erinnert er den Freund an seine Worte, dass er doch von Dolchen in den Händen von „tausend kühnen ehrenhaften Männern“ ²¹⁴⁴⁴ gesprochen hatte, an die sich Jaffier nur durch seine Worte zu erinnern scheint. Pierre verweist, nach einem kurzen Moment des Misstrauens, auf den kleinen Kreis der

21432SW IV. S. 32. Z. 6-8.

21433SW IV. S. 32. Z. 26-27.

21434SW IV. S. 32. Z. 31.

21435SW IV. S. 33. Z. 20-24.

21436SW IV. S. 33. Z. 26-35.

21437SW IV. S. 37. Z. 11.

21438SW IV. S. 36. Z. 16.

21439SW IV. S. 37. Z. 4-7.

21440SW IV. S. 40. Z. 20.

21441SW IV. S. 40. Z. 30-31.

21442SW IV. S. 42. Z. 21-26.

21443SW IV. S. 43. Z. 11.

21444SW IV. S. 43. Z. 16-17.

Verschwörer: „So sei ein Mann! Du mußt vor Männer treten / die Manns genug sind, diese Welt aus Frieden / und Schlaf zu peitschen, und sie zu bezähmen“. ²¹⁴⁴⁵ Durch die Gespräche der Männer zeigt sich aber die Uneinheitlichkeit im Wesen, die sich in Bezug auf das Vorhaben deutlich macht. Vor allem Bernardo verliert sich immer mehr in seiner narzisstischen Grausamkeit, ²¹⁴⁴⁶ an der sich Pierre wiederholt nicht nur stößt, sondern gegen die er aufbegehrt, bevor er von Renault wieder auf den Plan der Eroberung Venedigs gebracht wird. Dieser verweist auf das Kloster der Armenier, indem sich sechshundert Franzosen befinden, worauf Pierre das Gespräch auf seinen „Freund“ ²¹⁴⁴⁷ bringt, den er gleichsam seine „Schwachheit“ ²¹⁴⁴⁸ im Leben heißt. Zwar bringt Pierre ins Spiel, dass er den Freund jahrelang nicht gesehen habe, ihm aber unverändert nahe stehe ²¹⁴⁴⁹ und diese Nähe durch einen Schwur bestätigt worden ist „zusammen / zu leben und zu sterben“. ²¹⁴⁵⁰ Bernardo jedoch wittert Verrat durch Jaffier und greift damit gleichsam auch das Urteilsvermögen Pierres an, was sich dadurch bestätigt findet, dass dieser den Freund verteidigt.

„Nein. Kein jüdisches Geschäft.

Ein mehr als christliches. Ich gab mein Alles
darein in den gemeinsamen Besitz.

Ich hab ihn mitgebracht, und mit euch allen
will ich ihn teilen. Nehmt ihn auf in Liebe.“ ²¹⁴⁵¹

Indem Pierre den Freund, den er Jahre nicht gesehen hatte, in die Gruppe der Verschwörer eingeführt hat und ihn in den Plan eingeweiht hat, legt Hofmannsthal gleichsam dessen Unfähigkeit dar. Doch Pierre stuft Jaffier als treu ein, und äußert seine Bereitschaft ihn zu töten, wenn er seine Untreue zeigen würde, dieser Jaffier, sein „einziger Besitz“. ²¹⁴⁵² Jaffier muss jedoch erkennen, dass die Meisten der übrigen Verschwörer in ihm, den sie als passiven Schwätzer erkennen, kein Vertrauen haben, worauf er sich an Pierre wendet, wohl ahnend, dass es indirekt auf ihn zurückfällt, dass er nicht überzeugen kann, obwohl er von seiner Nähe zu ihnen gesprochen hatte. Hatte Pierre geäußert, dass sie das Unrecht des Staates einen würde, dass sie alle erfahren haben, so verweist Jaffier hier darauf, dass er ebenso wie sie beladen mit „tödlichen Entschlüssen“ ²¹⁴⁵³ sei. Weil Jaffier die Verschwörer letztendlich doch nicht überzeugen kann, wendet er sich neuerlich an seinen Freund Pierre. ²¹⁴⁵⁴

Jaffier flieht aus ihrer Mitte der Verschwörer hinein in die dunkle Gasse, was schließlich den Verschwörer Elliot neuerlich zweifeln und sich an Pierre wenden lässt, ob er sie nicht mit seinem „Herzensfreund“ ²¹⁴⁵⁵ ins Unglück gestürzt habe. Renault, der Jaffier aufgrund seiner familiären Situation, eine vertrauliche „Beziehungen zur Staatspolizei“ ²¹⁴⁵⁶ unterstellt, wird von Pierre angegriffen; er könne nicht glauben, dass der Freund für den Staat handle, habe er sich doch zwei Jahre als Soldat verdingt und war mit ihm zur See gefahren, weshalb er über ihn zu sagen glaubt: „ich steh' für ihn“. ²¹⁴⁵⁷ Wiederholt fordert aber vor allem der schöne Bernardo auf, dass Jaffier sterben muss; auch wenn Pierre nicht Teil dieser Tat zu werden braucht, begehrt er dagegen auf den Freund zu verlieren, der ihm „teuer“ ²¹⁴⁵⁸ ist. Was Pierre hier im Grunde erfahren muss, ist ein Angriff auf die eigene Person durch die vermeintlich göttergleichen Männer, die mehr als Freunde, gleichsam Brüder für ihn sind. Schließlich wirft Pierre Renault sogar vor, dass er keine Moral habe, und dass auf ihn kein Verlass sei. ²¹⁴⁵⁹ Doch neben Bernardo und Renault fordert nun auch Elliot den

21445SW IV. S. 43. Z. 28-30.

21446„Dein // Name? frag' ich - und er antwortet aus dem zahnlosen, hochmütigen / Maul: Corner oder Morosin, oder Tiepolo, oder Priuli, oder Badoar, oder / Contarin - oder Capello, wenn es einer von meinen Herren Oheimen ist. / Dein Name, dein Verbrechen. Du mußt sterben! antworte ich, kurz, / lapidar, römisch.“ In: SW IV. S. 46-47. Z. 36//1-5.

21447SW IV. S. 48. Z. 22.

21448SW IV. S. 48. Z. 21.

21449SW IV. S.48. Z. 25-27.

21450SW IV. S. 48. Z. 33-34.

21451SW IV. S. 49. Z. 2-6.

21452SW IV. S. 49. Z. 13.

21453SW IV. S. 50. Z. 6.

21454SW IV. S. 50. Z. 15-19.

21455SW IV. S. 50. Z. 29.

21456SW IV. S. 50. Z. 35-36.

21457SW IV. S. 51. Z. 53.

21458SW IV. S. 51. Z. 19.

21459„Goldhändler, Sklavenhändler, der Geschäfte / zu machen denkt mit unsrem Blut.“ In: SW IV. S. 52. Z. 1-2.

Tod Jaffiers, sieht er sich doch durch ihn mit dem Tod bedroht: „Du schaff uns diesen Jaffier, / eh´ er uns an den Galgen liefert.“²¹⁴⁶⁰ Und wiederum ist es Bernardo, der sich an Pierre wendet und zum Mord an dem geschwätzigen Freund aufruft, dem Pierre so bereitwillig ihre Versamlungsstelle und die Gesichter der Verschwörer gezeigt hatte. Gleichsam aber gibt er ihm auch zu bedenken, dass Jaffier den früheren Freund wohl keineswegs schonen wird, wenn es an den Verrat geht.²¹⁴⁶¹ Doch trotz Bernardos Ausführungen ist Pierre nicht bereit dazu, den Freund ermorden zu lassen, verweist er doch neuerlich auf die Nähe zwischen ihnen: „Er ist mein Freund. / Verstehst du mich? Er ist mein Freund.“²¹⁴⁶² Neuerlich greift Renault ein, indem er darauf verweist, dass Pierre gerne sein Leben hergeben könne, aber nicht mit Ihrem spielen möge; sie alle seien in Lebensgefahr, „solang dein Freund / umhergeht in Venedig“.²¹⁴⁶³

Jaffier führt schließlich als Pfand für seine Worte Belvidera vor. Obwohl er Renault nicht kennt, seinen Berufsstand als Kaufmann eingeschätzt hatte, lässt dieser passive Protagonist Hofmannsthals seine Frau bei diesem Verschwörer. Unwissend, was Renault betrifft, verleitet Jaffier sein Narzissmus dazu, zu seiner Frau zu sagen: „Mein Kind, du gehst mit diesem / sehr würdigen Herrn. Er wird dich mir bewahren. / Frag nichts. Du siehst mich morgen oder später.“²¹⁴⁶⁴

Der zweite Teil des zweiten Aufzugs, der im Hause der Aquilina spielt, zeigt diese umgeben von ihrer Mulattin, die vor ihr kniet, einen Kuss auf ihren Fuß haucht und ihre Schönheit preist, wobei sie diese gleichsam geboren aus sich selbst einstuft.²¹⁴⁶⁵ Dabei macht Aquilina die Mulattin für ihr persönliches Unglück, für den Verlust Pierres verantwortlich, habe sie sie doch an den reichen Senator verkuppelt, sie festgehalten, als sie sehnsüchtig nach Pierre gerufen habe.²¹⁴⁶⁶ Die Mulattin jedoch eröffnet ihr, dass sie ihr das Beste verschaffen wollte, nicht nur die Liebe des Soldaten, sondern auch den Reichtum Dolfins.²¹⁴⁶⁷ Obwohl Aquilina sich ihrer Sehnsucht nach Pierre hingeben will, die Jugend und nicht nach dem Alter verlangt, und deswegen auch Dolfin den Zugang zu sich verwehren will, können ihre Lakaien dies nicht umsetzen, weswegen sie auf Einen von ihnen losgeht und sie als „Diebsgesichter“²¹⁴⁶⁸ bezeichnet, die sie vergiften will. Dass sie den Senator überhaupt nur um seiner Stellung willen an ihrer Seite duldet, zeigt sich dadurch, dass Aquilina ihn, trotz ihrer Härte gegen ihn, für sich einsetzen will. So verlangt es Aquilina danach, auf der Tribüne bei den Frauen der Senatoren zu sitzen, wenn der Patriarch die Galeeren segnen wird; dabei zeigt sich ihr Verlangen nach dem Aufstieg aus ihrem Narzissmus gespeist, will sie die Frauen der Senatoren mit Neid erfüllen, wenn sie sich mit ihrer Schönheit konfrontiert sehen.²¹⁴⁶⁹ Dass es Aquilina nur nach Bestätigung und Erhöhung der eigenen Person verlangt, zeigt sich schließlich durch ihre Reaktionen gegenüber dem Senator, als dieser ihr die Ausweglosigkeit vor Augen geführt hatte, ihr einen höheren gesellschaftlichen Status zu verschaffen. Während sich Aquilina mit den Menschen die ihrer Schönheit zu Füßen liegen brüstet,²¹⁴⁷⁰ offenbart der Senator dagegen seine devote Liebe für sie, will er für sie doch sogar die Rolle ihres verstorbenen Hundes einnehmen. Doch Aquilina erweist sich neuerlich als Narzisstin, stößt sie ihn doch, aufgrund seines Alters, von sich, während sie den Verlust des jungen Hundes betrauert: „Mußt´ er ein Mieder tragen? / War er voll Schmink´ und Salben? Herr, wodurch / wollt Ihr an einen solchen Freund erinnern?“²¹⁴⁷¹ Nach dem Fortgang des Senators wird Aquilina von der Mulattin unterrichtet, dass sie Pierre gesehen hat. Hoffend, ihn wieder für sich zu gewinnen, heißt sie die Mulattin, für die Gewinnung des Geliebten zu beten, und zeigt sich dabei neuerlich grausam gegen ihre Dienerschaft.²¹⁴⁷²

Obwohl Pierre Aquilina mit Feindseligkeit und Kälte begegnet, zeigt sie sich ihm gegenüber demütig. Um ihrer Liebe zu ihm wissend, nimmt er es sich heraus, ihr zu sagen: „Genug. Ruf deine Farbige. Ich habe / Mir

21460SW IV. S. 52. Z. 11-12.

21461SW IV. S. 52. Z. 24-30.

21462SW IV. S. 53. Z. 12-13.

21463SW IV. S. 53. Z. 26-27.

21464SW IV. S. 55. Z. 30-32.

21465SW IV. S. 59. Z. 1-8.

21466SW IV. S. 61. Z. 5-13.

21467SW IV. S. 61. Z. 22-26.

21468SW IV. S. 62. Z. 16.

21469SW IV. S. 63. Z. 19-24.

21470SW IV. S. 64. Z. 1-21.

21471SW IV. S. 65. Z. 29-31.

21472SW IV. S. 66. Z. 30-36.

Freunde herbestellt, mich hier zu treffen“.²¹⁴⁷³ Pierre definiert das Verhältnis zu ihr auf freundschaftlicher Ebene, was zum einen zeigt, dass er die Freundschaft über die Liebe stellt, zum anderen aber auch deutet dies die Fragwürdigkeit seines Freundschaftsverständnisses an.²¹⁴⁷⁴ Während Aquilina nach eben jenen Freunden fragt („Was denn für Freunde? Darf ich nicht dabei sein?“),²¹⁴⁷⁵ zeigt sich, dass er sie nicht zu seinen Freunden zählt: „Ein Weib! Und stellt mir Fragen außer Bett!“²¹⁴⁷⁶ Während er ihr einen Kuss verweigert, lässt er sich zumindest zu einem Bekenntnis über seine Freunde hinreißen.²¹⁴⁷⁷ Dies seien Männer, die ehemals in Diensten der Republik gestanden hätten, und man würde sich bei ihr lediglich für Handelsunternehmungen treffen. Trotz seiner Kälte und Ablehnung, primär resultierend aus ihrem Treuebruch, bekennt Pierre letztendlich doch sein Verlangen für sie, verweist aber in diesem Zusammenhang gleichsam auf Jaffier. Dieser dient ihm dazu, ihr sein Wesen aufzuzeigen; während er nur ein Soldat sei, sei sein Freund Jaffier ein Schönheitsliebender, den er durch diesen Zug sogar über sich erhebt:

„-Allein –
den Unterschied vermag ich doch zu fühlen
der zwischen einem Burschen ist wie ich
und zwischen diesem Menschen, der da eintritt -
und daß ich so was noch erkennen kann
mag leicht das Beste sein, was noch an mir ist.
Doch ich erkenn's, erkenn auch, daß michs nicht
erniedrigt, nein, erhöht wenn ich mich bücke,
so einem seine Hand zu küssen.“²¹⁴⁷⁸

Gleich darauf heißt er Aquilina zu gehen, doch sagt er ihr zumindest zu: „Meine Freunde / und ich wissen dir Dank.“²¹⁴⁷⁹ Wie zuvor bei Renault, kommt es auch hier zuerst zu einem Gespräch zwischen Pierre und dem Schiavon, den er nach seinem Verfolger fragt. Danach erst wendet er sich an Jaffier; hatte er dem Schiavon gesagt, er möge ihm ein Zeichen geben, wenn sein Verfolger vor dem Haus erscheine, so solle Jaffier ihm dieses Zeichen, unbemerkt von den Anderen, mitteilen. Doch als das Zeichen wirklich erfolgt, erweist sich Jaffier als unfähig und zieht nicht nur die Aufmerksamkeit der Anderen auf sich, sondern berichtet auch offen von dem Zeichen des Schiavon. Diese Unfähigkeit bewirkt, dass Bernardo neuerlich zum Mord an Jaffier aufruft. Während Pierre zwar die Lage richtigzustellen versucht, sich selbst allerdings nicht als Verräter darstellt und in Aquilinas Zimmer geht, um diese zu holen, sucht Jaffier den Freund auf, ihn nicht alleine zu lassen, denn: „Laß mich mit ihnen nicht allein! Sie wollen / mich morden!“²¹⁴⁸⁰ Dabei zeigt sich, dass Bernardo nicht nur Jaffier misstraut, sondern dass sich sein Misstrauen nun auch auf Pierre ausweitet, wähnt er doch, dass dieser nun das Zeichen geben will. Auch in dieser Szene erweist sich Pierre als ein durchaus aktiver Charakter, zieht er Aquilina hervor, und inszeniert, zusammen mit einigen Verschwörern, einen Liebeszwist, der die unten stehenden Männer von der Harmlosigkeit ihres Zusammenkommens überzeugen soll. Dabei spiegelt die Szene aber durchaus Jaffiers Handeln, als dieser Belvidera vor die Verschwörer geführt hatte. Nach der vermeintlichen Bannung der Gefahr, ist es Aquilina die sich vor den Männern verneigt, und ihre demütige Liebe zu Pierre bekennt, aber gleichsam die Verschwörer herabstuft: „Ihr Herrn, Euch zu kennen, tut mir leid, / doch ist der unter euch, den sich mein Herz / zum unumschränkten Herren hat gewählt. / So bin ich euer aller Dienerin / und wünsch euch gute Nacht.“²¹⁴⁸¹ Durch das gerade Vorgefallene jedoch hat Pierre Misstrauen erlangt, was seine Verbündeten bei der Verschwörung betrifft, obgleich es für ihn die Männer sind, die binnen von 48 Stunden Venedig unter ihre Gewalt zwingen werden. Doch trotz der vermeintlich gebannten Todesgefahr, ruft Bernardo Pierre neuerlich dazu auf, Jaffier zu ermorden, denn er sieht die Todesbedrohung, die von ihm für sie alle ausgeht: „Ich habe

21473SW IV. S. 67. Z. 38-39.

21474SW IV. S. 68. Z. 1-6.

21475SW IV. S. 68. Z. 8.

21476SW IV. S. 68. Z. 10.

21477SW IV. S. 68. Z. 25.

21478SW IV. S. 70. Z. 10-18.

21479SW IV. S. 70. Z. 22-23.

21480SW IV. S. 77. Z. 5-6.

21481SW IV. S. 78. Z. 23-27.

unsern Tod auf seinen Lippen / wie ein blaue Flamme sitzen sehen.“²¹⁴⁸² Hatte Pierre Jaffier noch verteidigt und seinen Mord zu verhüten gewusst, so zeigt sich, als er allein mit ihm ist, seine Unsicherheit bezüglich der Mannhaftigkeit des Freundes. Jaffier jedoch gelingt es nicht eine Versicherung abzuliefern, sondern bringt nur vor: „Sie hassen mich und haben dich gelehrt / mit ihres Hasses Augen mich zu sehen.“²¹⁴⁸³ Aus diesen Worten kann Pierre keine Sicherheit gewinnen, vielmehr zeigt sich durch seine Frage („Jaffier, wer bist du?“)²¹⁴⁸⁴ das genaue Gegenteil. Auch hier kann der Narzisst nicht erkennen, dass das Problem in ihm selbst verwurzelt ist; so verweist Jaffier doch darauf, das Pierre es gewesen ist, der in ihm einen Freund gesehen habe: „Ich? – du nanntest mich / wohl deinen Freund. Es scheint, du gehst sehr rauh / mit Freunden um.“²¹⁴⁸⁵ An Pierre wiederum zeigt sich, dass sein Narzissmus angegriffen wurde durch das Verhalten der Verschwörer, hatte er doch vor diesen von ihm gesprochen als seinem engsten Freund. Nun aber stellt Pierre sich vor ihn, als sein „freiwillig selbstgesetzter Oberer“,²¹⁴⁸⁶ dem er den Befehl gegeben hatte, ohne Aufsehen an ihn heranzutreten, wodurch es die Befehlsverweigerung ist die Pierre Jaffier hier vorwirft. Im Grunde jedoch bekennt Pierre auch hier, dass es der Angriff auf seinen Narzissmus ist, der ihn am meisten verstört: „Wie sie mich / ansahn, die braven Burschen!“²¹⁴⁸⁷ Dass sich auch hier die Verblendung eines Narzissten deutlich macht, ist unbestreitbar, hatte Pierre sie noch vor wenigen Augenblicken indirekt als Feiglinge eingestuft. Der Narzisst Jaffier wiederum reagiert im Gegenzug wie er reagieren muss, verweist er doch auf sich: „Wie sie mich / ansahen! Hölle! Tod und Hölle! Pierre! / Nun bin ich wach! Nun bin ich aus dem Starrkrampf. / Ich dank' dir für die Peitsche. Menschenworte / zwar hätten auch getan, doch langsamer / vielleicht“²¹⁴⁸⁸

Passend ist es Pierre, der wiederum nur auf sich verweist. Gleich Belvidera, die von Jeronimo gesprochen hatte, sagt er über Bernardo: „Wie dieser Catalina, diese Spott- / gestalt sich frech mir nähern durfte, oh!“²¹⁴⁸⁹ Dieser Angriff auf seinen Narzissmus ist für Pierre nicht überwindbar, so dass er danach verlangt, dass sich Jaffier ins Dunkel stellen möge, denn: „Mir graut's vor dir.“²¹⁴⁹⁰

Jaffier wiederum sieht in Pierres Verhalten einen Angriff auf seinen Narzissmus, weil er eben seine Mannhaftigkeit hinterfragt, und fordert Pierre dazu auf, ihn zu ermorden, worauf dieser allerdings nicht reagiert. Es ist der Schiavon, der die Situation zwischen den beiden aufbricht und von dem Verfolger Pierres berichtet, eben jenem Bissolo, der ihn auch heute verfolgt habe. Auch nach dem neuerlichen Erscheinen des Schiavon zeigt sich Jaffier davon getroffen, dass er den Glauben des Freundes an sich verloren hat („Ich wollt, ich wäre hin! Mein einziger Freund / auf dieser Welt verachtet mich!“).²¹⁴⁹¹ Neuerlich reagiert Pierre nicht auf die Worte seines Freundes. Erst als er sich aus seinen Augen heraus bewegen will, hält Pierre ihn fest, der von ihm erfährt, dass er sich zu denen melden will, die die Senatoren ermorden wollen.²¹⁴⁹² Pierre jedoch äußert seinen Zweifel, nämlich dahingehend, durch den Freund neuerlich in seinem Narzissmus angegriffen zu werden, wenn er nicht in die Gruppe dieser Männer aufgenommen wird. Doch Jaffier steigert sich immer mehr in die Vorstellung hinein Teil dieser Verschwörung, Teil dieser Mördergruppe zu sein und sich durch die Erfüllung, ins Göttliche zu erheben („Und dann kann sein, daß wir uns / in einer Straße irgendwo begegnen / wie Götter!“).²¹⁴⁹³ Erst aber die Vorstellung, dass Jaffier ihn erst als Toten wieder sehen wird, erweicht Pierre teilweise, obwohl er immer noch sein Misstrauen ihm gegenüber bekennt („Könnt ich ins Herz dir schauen!“).²¹⁴⁹⁴ Pierre äußert schließlich, dass es nicht so sehr der Blick gewesen sei, mit denen die Männer beide angeschaut hatten, dass er durchaus bereit wäre, sich noch einmal für ihn zu beschämen („Spießruten laufen will ich / für dich“).²¹⁴⁹⁵ Doch nie mehr will er es erleben, dass Jaffier sich

21482SW IV. S. 79. Z. 25-26.

21483SW IV. S. 80. Z. 5-6.

21484SW IV. S. 80. Z. 8.

21485SW IV. S. 80. Z. 9-11.

21486SW IV. S. 80. Z. 16.

21487SW IV. S. 80. Z. 19-20.

21488SW IV. S. 80. Z. 21-26.

21489SW IV. S. 80. Z. 27-28.

21490SW IV. S. 80. Z. 32.

21491SW IV. S. 82. Z. 4-5.

21492SW IV. S. 82. Z. 15-18, SW IV. S. 82. Z. 21-26.

21493SW IV. S. 83. Z. 23-25.

21494SW IV. S. 83. Z. 34.

21495SW IV. S. 83. Z. 36-37.

dermaßen auslässt, denn:

„Tu nicht
die Lippen auf! Beredt sind Huren! Pfui,
wer horcht auf sie! O mein Jaffier, nicht wahr,
dein Innres ist nicht von der Sorte?
[...] //
Schwör' nicht. Du hast schon allzugut geredet
als du vor ihnen standest.“ ²¹⁴⁹⁶

Trotz der Zweifel heißt Pierre ihn neuerlich seinen „Freund“ ²¹⁴⁹⁷ mit dem er, ungeachtet von Aquilina, davongeht.

In dem dritten Aufzug tritt Pierre in Renaults Haus ein. Sogleich kommt das Gespräch andeutungsweise, durch Pierres Blick auf Renaults gepolstertes Zimmer, auf den Plan zur Ermordung des Bissolo. Dieses Mal ist es neuerlich Renault, der, über die Diskussion mit dem Zimmer, auf Jaffier verweist und damit wiederum auf die Möglichkeit, diesen zu beseitigen. ²¹⁴⁹⁸ Dabei ergibt sich aus dem Drama, dass Pierre nicht zusammen mit Renault den Mord begeht. Vielmehr muss Pierre von der Schwester erfahren, dass Renault gar nicht mehr im Haus ist, so dass er vielmehr auf Belvidera trifft, die glaubt, dass Pierre seinen Freund, ihren Ehemann ermordet habe. Als er dies leugnet, will Belvidera sich vergewissern, dass er Jaffier freundschaftlich gesinnt ist, ²¹⁴⁹⁹ und erhält von Pierre auch die Zusicherung: „Ich bin sein Freund. Ob viel, ob wenig / ihm wert, müßt Ihr von ihm erfahren.“ ²¹⁵⁰⁰ Dabei deutet Belvidera gleichsam an, was beide Männer wirklich verbindet, nämlich nicht eine selbstlose Freundschaft, sondern ihr Narzissmus („Er / traut Euch so wie sich selbst“). ²¹⁵⁰¹ Da sich Belvidera nun sicher wähnt, dass er wirklich der Freund ihres Mannes sei, berichtet sie Pierre leichtfertig davon, dass sie alles über den Verrat weiß; von Pierre erhofft sie sich nichts weniger, als dass er ihren Mann aus der Gemeinschaft der Verräter befreit, in den er ihn eingeführt hatte. Pierres Worte an Belvidera zeugen von absoluter Verblendung was die Gefahr betrifft, wenn er ihr versichert, dass Jaffier sich nicht in Gefahr befinde. Vielmehr solle sie ihm ausrichten, dass das vergangene Geschehen harmlos gewesen sei, obgleich er gleich mehrfach mit dem Tod durch die Verschwörer bedroht war.

Tatsächlich kommt es im Haus Renaults zum neuerlichen Aufeinandertreffen zwischen Belvidera und Jaffier. Wie Pierre zuvor, spielt er auch die erlebte Gefahr herunter und berichtet doch gleichsam von ihr; dass er Waffen transportiert habe, von zwei Männern verfolgt worden ist, in einer Kirche einen kurzen Moment des Friedens erlebt habe, aber dort neuerlich von seinem Hass gegen den Schwiegervater übermannt worden ist, den er im Kreise seiner sorgsam Diener weiß, während er sich neuerlich wie ein Lakai fühlt. ²¹⁵⁰² Belvidera ist es schließlich, die auf Pierre verweist, der ihm durch sie ausrichten lässt, er möchte „ruhig sein“ ²¹⁵⁰³ wegen der Geschehnisse in Aquilinas Haus. Doch Jaffier klammert das vergangene Geschehen um den Schiavone aus und fantasiert, dass man Pierre gefasst habe und er der Erste der Verschwörer sei, dessen Namen genannt werde. ²¹⁵⁰⁴ Hatte sich Belvidera ihrem Mann gegenüber zuerst mitleidig gezeigt, so lacht sie nun krampfhaft auf, denn auch sie sei heute Nacht nicht allein gewesen. ²¹⁵⁰⁵ Vielmehr klagt Belvidera ihren Mann an, dass sie heute Nacht einem „Schurken ausgeliefert“ ²¹⁵⁰⁶ gewesen war, was Jaffier negiert (SW IV. S. 102. Z. 9) und Belvidera neuerlich bestätigt („warum muß' ich dich / in Flüstern und vertrauter Heimlichkeit / beisammen sehn mit Schurken niederer Art?“). ²¹⁵⁰⁷ Jaffier weigert sich aber neuerlich zu sehen, dass die Verschwörer Schurken sind, ²¹⁵⁰⁸ was Belvidera allerdings neuerlich betont

21496SW IV. S. 83-84. Z. 37-40//1-5.

21497SW IV. S. 84. Z. 9.

21498SW IV. S. 89. Z. 19-21.

21499SW IV. S. 93. Z. 16-18.

21500SW IV. S. 93. Z. 21-22.

21501SW IV. S. 93. Z. 23-24.

21502SW IV. S. 99. Z. 3-27.

21503SW IV. S. 101. Z. 10.

21504SW IV. S. 101. Z. 32-39.

21505SW IV. S. 102. Z. 3-4.

21506SW IV. S. 102. Z. 7.

21507SW IV. S. 102. Z. 11-13.

21508SW IV. S. 13. Z. 15.

(„Das sind sie“). ²¹⁵⁰⁹ Dabei zeigt sich, dass Jaffier vielmehr gezwungen ist, die Gruppe von Männern als ehrenvoll zu achten, weil er sich als Teil dieser Gruppe weiß. ²¹⁵¹⁰ Doch Belvidera versucht ihn neuerlich aus seinem narzisstischen Wahn herauszureißen, wenn sie ihm sagt: „Ein Schurke, nein kein Schurke, / ein Tier, dem ich anheimgegeben ward / hat seiner Nächste Scherz bei mir gesucht!“ ²¹⁵¹¹ Was Belvidera hier versucht ist, Jaffier zurück auf ihre Liebe zu besinnen, und ihn gleichsam von den Verschwörern zu lösen. Erst als Belvidera deutlich äußert, dass es sich bei diesem Mann um Renault handelt, distanziert er sich für den Moment von den Männern, da Renaults Übergriff einen Angriff auf seinen Nazismus bedeutet. Jaffier verliert sich zwar kurzfristig in Gewaltfantasien gegenüber Renault, ²¹⁵¹² doch kurz darauf überwiegt sein Narzissmus, weiß er doch: „würg´ ich ihn, so würg´ ich auch mich selber!“ ²¹⁵¹³ Jaffiers Reden bringt Belvidera jedoch dazu, neuerlich ihren Vater ins Spiel zu bringen. Dies aber führt wiederum Jaffier nur dazu, dass sie, wenn sie wirklich zu ihrem Vater gehen würde, seinen Tod bedauern muss. Weil Jaffier sich dauerhaft zu den Verschwörern zugehörig fühlt, führt sie ihm sein narzisstisches Verhalten ihr gegenüber vor Augen. So kann sie doch nicht verstehen, dass er sie nächstens unter solche Männer gestoßen hatte und nun den Henker fürchtet, wo er sich und sie, durch die Verschwörer, dem Tod verantwortet hat. ²¹⁵¹⁴ Als Belvidera ihm aber die Konsequenzen seines Handelns andeutet, die Gerichte, die die Verschwörer zum Tode verurteilen werden, begehrt Jaffier neuerlich gegen die Wirklichkeit auf, glaubt er vielmehr, dass sie sich mit dem Staat verbündet habe und versenkt sich neuerlich in ästhetizistische Fantasien die Revolution betreffend. Venedig und mit ihm die verhasste obere Gesellschaftsschicht, wird untergehen: „indessen ich mit meinen Freunden, herrlich! / über die Leichen schreite hin zu dir, / die lacht vor Lust.“ ²¹⁵¹⁵ Belvidera hält dem zwar entgegen, dass sie gegen den mächtigen Staat niemals gewinnen werden können, sondern untergehen werden. Doch Jaffier legt dar, dass er niemals an den Erfolg der Revolution geglaubt habe:

„Ich weiß es, doch ich will
nicht dran erinnert sein: mit meinen Freunden,
mit meinen Brüdern will ich untergehn:
wir werden unter dem Schaffot einander
zum letzten Mal umarmen, Pierre wird heiter
wie immer sein, er wird mir seinen Arm
als Kissen unterschieben und auf einmal
wird es vorüber sein.“ ²¹⁵¹⁶

Auch wenn Belvidera sich für ihn vor ihren Vater werfen will, um ihn zu retten, bekundet Jaffier seine Verbundenheit mit den Verschwörern („Den Knoten, der / an mich sie bindet, bringen deine Finger / nicht auf.“), ²¹⁵¹⁷ die er sogar seine „Brüder[...]“ ²¹⁵¹⁸ heißt, was Belvidera nur wieder dazu bringt, auf Renault zu verweisen („Dieser / ist auch dein Bruder?“), ²¹⁵¹⁹ und dass es nicht nur er gewesen sei, sondern dass auch die Anderen von dem Übergriff in Kenntnis sind. ²¹⁵²⁰ Zwar gibt Belvidera zu bedenken, dass dieses Verhalten womöglich gepflegt werde, um Neulinge zu prüfen, doch auch dagegen begehrt Jaffier auf; unverbrüchlich stellt er sich neben seine Freunde, distanziert sich von Belvidera, die er wiederum als Teil des verhassten Staates sieht. Die eigene Rettung wird von Jaffier verworfen, bedeutet diese ihm doch einen Ehrverlust. Weil er die in seinen Augen ehrlichen Männer verrät, verweist Belvidera auf Pierre, den er retten könne: „Und er mit ihnen, den du retten kannst / in dieser Stunde.“ ²¹⁵²¹ Dies führt bei Jaffier zu einer ernsthaften Öffnung für Belvideras Vorschlag, sagt er doch: „Ja, ich will zu Pierre.“ ²¹⁵²² Belvidera stachelt gleichsam

21509SW IV. S. 102. Z. 16.

21510SW IV. S. 102. Z. 17-20.

21511SW IV. S. 103. Z. 7-9.

21512SW IV. S. 104. Z. 7-14.

21513SW IV. S. 104. Z. 21.

21514SW IV. S. 105. Z. 12-30.

21515SW IV. S. 107. Z. 1-3.

21516SW IV. S. 108. Z. 7-14.

21517SW IV. S. 108. Z. 26-28.

21518SW IV. S. 108. Z. 33.

21519SW IV. S. 109. Z. 13-14.

21520SW IV. S. 109. Z. 20-23.

21521SW IV. S. 111. Z. 2-3.

21522SW IV. S. 111. Z. 4.

seinen Narzissmus an, wenn sie ihrem Mann in Aussicht stellt: „Zu Pierre? Er soll auf seinen Knien vor dir / nachher die Hände dir und Füße küssen“ ²¹⁵²³ Wieder ist Jaffier ganz bei sich, sieht er doch das was er auf sich nehmen muss, um ihn zu retten, doch befürchtet er gleichsam: „Mir ist ich tret´ auf Leiber / Gefolterter, die meine Freunde waren.“ ²¹⁵²⁴ Letztendlich aber ist Jaffier bereit zum Verrat, den Pierre in dem Gespräch mit ihm absolut verurteilt hatte, selbst wenn der Verrat dazu dient, sie zu retten. Im Grunde aber kaschiert Jaffier nur sein eigenes narzisstisches Wesen, wenn er vorgibt, den Verrat um des Freundes Willen zu begehen.

Hofmannsthal schildert sehr ausführlich die schönen Räumlichkeiten in Priulis Haus, in dem zahlreiche Lakaien und der Haushofmeister die Räumlichkeiten richten für die beiden Senatoren. ²¹⁵²⁵ Dabei weist der Haushofmeister einen der Lakaien zurecht, dass der Sinn zum Dienen über dem Familiensinn steht, was dieser jedoch verlacht. ²¹⁵²⁶ In seinem Gespräch mit dem Senator Dolfin zeigt sich Priuli als wahrhaft Angehöriger der oberen Schichten Venedigs, spricht er doch von dem Verhör, dem der Schiavon ausgesetzt gewesen ist. Während Dolfin vermutet, dass es sich bei den Verschwörern um die Soldaten handelt, „diese räudigen, verhungerten ver/laufenen Hunde“, ²¹⁵²⁷ zeigt Priuli zumindest ein gewisses Verständnis für die Not der Soldaten, wenn er an Dolfin gerichtet sagt: „Ihr hättet Euch in die Kommission wählen lassen sollen, die mit der Prü/fung ihrer Forderungen an rückständigem Solde so viel verzettelt.“ ²¹⁵²⁸ Dolfins Frage nach Belvidera, ob Priuli diese wiedergesehen habe, führt ihn dazu zu sagen, dass es ihm gelungen sei, die Tochter zu umgehen, indes sein alter Diener ergriffen worden war von dem Anblick seiner Tochter. In dem Gespräch beider Freunde zeigt sich, dass sie im Grunde nur um die eigenen Sorgen und Nöte kreisen bzw. immer wieder auf diese zurückkommen. Während Dolfin seine „eigene Angelegenheit im Kopf“ ²¹⁵²⁹ hat, beachtet Priuli Dolfin kaum. ²¹⁵³⁰ So verweist Priuli aber immerhin auf die denkbar leichteste Lösung, sich von seinen Sorgen zu befreien, und heißt seinen Freund, sich mit Portwein zu betäuben. Während Priuli die Sinnlichkeit der Frauen, insbesondere die seiner Tochter anprangert, zeigt sich an Dolfin, dass er der sinnlichen Ausstrahlung der Aquilina erlegen ist, die sich für ihn gerade durch den Wunsch, unter den Frauen der Senatoren zu sitzen, für ihn unter allen Frauen emporhebt. Priuli jedoch erkennt schließlich, durch den Bezug zur Sinnlichkeit, die persönliche Differenz zu dem Freund („Ich glaube, wir verstehen uns so schlecht, / Dolfin, so äußerst schlecht-“). ²¹⁵³¹

Belvidera tritt schließlich demütig, aber im Wissen um ihre gesellschaftliche Herkunft, vor den Vater und äußert sich bewundernd für ihren Mann, denn er habe das Ungeheure gewagt, indem er sich von den Verschwörern losgesagt habe. ²¹⁵³² Doch Belvidera muss realisieren, dass ihr Vater nicht das ehrvolle Verhalten Jaffiers achtet, als dieser sich gegen die Verräter stellte. Falls Jaffier wirklich in Gefahr schwebte, so Belvidera die Lage immer noch nicht begreifend, falls sie wirklich den ihm gesagten Eid nicht einhalten werden, so möge doch der Senator seine „Leute“ ²¹⁵³³ herbeirufen, um Jaffier aus der Gefahr zu befreien. Priuli jedoch rät ihr hartherzig, dass sie ihren Mann schnell aus Venedig herausbringen soll und ihn gut bewahren möge; nicht so sehr vor denjenigen Menschen, die ihm ausweichen und ihn verurteilen, solle Belvidera ihn besonders beschützen, sondern vor dem, der sich sein Freund heißt, denn dieser sei geschickt worden, ihn zu ermorden. ²¹⁵³⁴

An Aquilina zeigt sich, dass sie Dolfin von sich gewiesen habe, weil er sie an den Tod und das Altern gemahnt hatte; während er gleich ihrem Hund sein wollte, hatte sie den Lakaien gerufen und befohlen

21523SW IV. S. 111. Z. 6-7.

21524SW IV. S. 111. Z. 18-19.

21525SW IV. S. 112. Z. 2-10, SW IV. S. 112. Z. 12-15, SW IV. S. 112. Z. 16.

21526SW IV. S. 112. Z. 25-30, SW IV. S. 112. Z. 19-23.

21527SW IV. S. 114. Z. 28-29.

21528SW IV. S. 114. Z. 33-34.

21529SW IV. S. 117. Z. 5.

21530SW IV. S. 117. Z. 7.

21531SW IV. S. 118. Z. 31-32.

21532SW IV. S. 122. Z. 1-3.

21533SW IV. S. 123-124. Z. 24.

21534SW IV. S. 124. Z. 5-30.

Doch als Belvidera ohnmächtig vor ihm liegt, ruft er den Haushofmeister herbei, und wundert sich, dass dieser sich nicht von seiner Tochter ergriffen zeigt: „Siehst du sie liegen / und weinst nicht? bist du nur ein Augendiener?“ In: SW IV. S. 125. Z. 20-21.

Dolfin „aus dem Haus zu prügeln“. ²¹⁵³⁵ Aquilina berichtet Pierre schließlich von der Erinnerung an ihren Liebesbeginn. Ihr Umfeld hatte Beide an die Tafel beieinander gesetzt, weil alle Anderen bereits Paare gewesen seien. So erinnert sich Belvidera daran, dass Zuletta mit ihrem Liebsten ins Zimmer gesprungen war, bedroht vom Tod der Flammen, dass sich die Menschen in den Kanal stürzten, um sich vor dem Tod zu retten, dass die Alten und Kinder an Tüchern hinuntergelassen wurden, während Pierre sie nackt auf seinen Schultern getragen hatte. ²¹⁵³⁶ Als Pierre aber von den Soldaten des Staates gestellt wird, versucht er diese dazu zu bringen, auch Aquilina zu ermorden, da er glaubt, dass sie ihn an den Staat verraten habe („Seid ihr Männer / und nicht Eunuchen? hört ihr das? so peitscht sie / zu Tod für ihr prophetisches Gehirn“). ²¹⁵³⁷ Während sich Pierre grausam im Umgang mit Aquilina zeigt, offenbart er, beim Anblick des Freundes, die Bedeutung der Freundschaft für sein Leben: „Du auch, / mein Freund! Wie sie dich halten, diese Hunde. / Mein Jaffier, Schicksal! Heb den Kopf, mein Freund. / Du hast die Arme frei, so komm und häng dich / an meine Brust.“ ²¹⁵³⁸ Doch Pierre glaubt, dass Jaffier ihm „verhaßt“ ²¹⁵³⁹ gegenübersteht, so als glaube sein „einziger Freund“, ²¹⁵⁴⁰ dass er schuldig an der Festsetzung der Verschwörer sei. Gleichzeitig sucht er bei dem Freund Trost zu finden. ²¹⁵⁴¹

Doch Pierre wird mit der Wirklichkeit konfrontiert, wenn einer der Offiziere sich an Jaffier wendet und diesen fragt, ob dies eben jener Pierre sei, der der Kopf des Anschlages ist. Pierre jedoch würde sich lieber tot wissen, als dies zu erleben, hat sich Jaffier doch wirklich als der Schwätzer und Verräter erwiesen, den die Anderen in ihm gesehen haben. Jaffier bekennt ihm schließlich, dass er den Verrat offengelegt habe, um sie vor dem sicheren Tod zu retten. Pierre jedoch kann diesen Verrat, diesen Beweis für seine Schwäche, nicht ertragen und löst das Band der Freundschaft zwischen sich und ihm, wenn er nunmehr den Offizier als „gute[n] Freund“ ²¹⁵⁴² bezeichnet, der ihn vermeintlich in die Zelle führen wird. Während Jaffier die Trennung nicht verstehen kann und sich ihm flehentlich und auf Knien nähert, verweist Pierre auf den Schiavon, der selbst während der Folter geschwiegen hatte, sich mannhaft gezeigt hatte, während er eben dies ermangle. ²¹⁵⁴³ Jaffier jedoch sieht neuerlich nur sich selbst und erkennt überhaupt nicht was der Verrat Pierre bedeutet; so sei er doch der „Ungeprüfte[...]“, ²¹⁵⁴⁴ der von Pierre Mitleid für sich erhofft. Doch Pierre macht sich vermeintlich endgültig von dem schwächlichen Jaffier, dem „Heuchler“ ²¹⁵⁴⁵ los, und sagt: „Ich kenn´ dich nicht.“ ²¹⁵⁴⁶ Doch wiederum erweist sich Jaffier unfähig, das Geschehene zu begreifen: „Du hast vor wenig Stunden / mich lieb gehabt, mich deinen Freund genannt.“ ²¹⁵⁴⁷ Pierre jedoch entgegnet ihm, dass er in seinen Augen nicht mehr der geliebte Freund von früher ist.

„Du wärest der Jaffier, du wärest der,
den ich mir aus dem Wust der ganzen Welt
herausgeklaubt als meines Herzens Bruder?
Du lügst: der Mann, der diesen Namen trug,
war teuer meinem Aug', dem Herzen nah,
ihn anzusehen war Lust, ihm zu vertrauen
wohltuend wie ein edles Bad, darin

21535SW IV. S. 127. Z. 20.

21536SW IV. S. 128. Z. 32-39//13.

21537SW IV. S. 131. Z. 28-30.

21538SW IV. S. 132. Z. 6-10.

21539SW IV. S. 132. Z. 13.

21540SW IV. S. 132. Z. 14.

21541SW IV. S. 132. Z. 19-24.

21542SW IV. S. 133. Z. 11.

21543SW IV. S. 133. Z. 24-27.

Hofmannsthal erweist sich hier als unlogisch; so wenig wie Belvidera alles von dem Verrat wusste, so wenig kann Pierre hier von der Folterung des Schiavon wissen. Pierre betont in den Notizen die Männlichkeit des Schiavon, wenn es heißt: „sie gossen glühendes Blei in seine Ohren / sie rissen ihm die Nägel von den Fingern / er kannte unser keinen, keiner war / sein Freund und er biss sich die Zunge ab“. In: SW IV. S. 217. Z. 24-27.

21544SW IV. S. 133. Z. 33.

21545SW IV. S. 134. Z. 2.

21546SW IV. S. 134. Z. 4.

21547SW IV. S. 134. Z. 9-10.

In den Notizen zeigt sich, dass Jaffier Pierre, trotz seiner Ablehnung, ins Göttliche erhebt: „Nur schau mich an mit Mitleid, Pierre, sowahr / ein göttergleiches Wesen in dir wohnt / lass dich herab auf mich zu hören Pierre!“. In: SW IV. S. 217. Z. 15-17.

der Seele Starrheit einmal schmelzen durfte.“²¹⁵⁴⁸

Jetzt sieht Pierre in ihm einen „feige[n] Schuft“,²¹⁵⁴⁹ der ihn anekelt. Neuerlich stellt Jaffier dem begangenen Verrat den Fortbestand des Lebens gegenüber („Du wirst leben! / und mir vergeben!“),²¹⁵⁵⁰ was für Pierre allerdings ohne Bedeutung ist, sieht er sich in diesem Leben, was Jaffier ihm vor Augen führt, nur vor dem Senat zu Kreuze kriechen: „Mein Leben noch zu fristen? / und es am End' in einer Balgerei / zu lassen, wegen eines neuen Freundes / vielleicht, so falsch, verräterisch und feige / wie du gewesen bist.“²¹⁵⁵¹

Doch Jaffier verlangt wiederholt danach, dass der Freund ihm verzeihe, was zwangsläufig deutlich macht, dass wenn Jaffier wirklich glauben würde, dass er das Richtige getan habe, dann müsste er den Freund nicht um Verzeihung bitten. Pierre wiederum lässt sich nicht darauf ein, verweist auf das Mitleid, welches er für ihn gehabt habe, und was er ihm dadurch zahlt, dass er sich nun schämt ob der Lügen, die er in den „Kreis von braven Männern“²¹⁵⁵² gebracht hatte. Es ist sein narzisstisches Wesen, was ihn sagen lässt:

„Wie ein Geck
werd' ich vor ihnen steh'n, noch auf der Leiter
zum Blutgerüst schamrot bis an die Wurzel
des Halses, den der Henker mir entblößt,
vor meinen braven Freunden. Nicht genug
der Lügen, gabst noch ein nichtsnutzig Pfand
und stahlst es dir zurück.“²¹⁵⁵³

An dieser Stelle verweist Jaffier darauf, was ihn mitunter dazu bewogen habe, die Verschwörung aufzudecken, nämlich der Angriff auf seinen Narzissmus durch den Übergriff Renaults. Seine Männlichkeit haben sie beschmutzt, die „Deinigen“,²¹⁵⁵⁴ an die Pierre ihn ausgeliefert habe wie ein „gebundenes Vieh [...] wie deinen Schoßhund“.²¹⁵⁵⁵ Während Pierre nur neuerlich auf die Sinnlichkeit der Frauen verweist, versucht Jaffier sich dem Freund wieder anzunähern, versucht sein Verzeihen zu erlangen, habe er doch nur so gehandelt, um sie vor dem Tod zu „schützen“.²¹⁵⁵⁶

Doch die Hand, die Pierre letztendlich freibekommt, benutzt er nicht, um dem Freund zu verzeihen, sondern dazu, ihm ins Gesicht zu schlagen und ihn letztendlich mit seinen Worten zu verdammen. Dabei zeigt sich das Pierre, nachdem er begriffen hat, dass es Jaffier gewesen war, der ihn verraten hatte, sich durchaus hingewandt zu Aquilina zeigt. Doch haftet seinen Worten auch ein homoerotischer Anklang an, wenn er neuerlich Jaffier gedenkt:

„Der Strick, der mich am Halse würgt,
ist aus dem feinen blonden Haar gedreht,
darin die Fingerspitzen da so sehr
geliebt zu spielen, wenn ich meinen Arm
auf meines einzigen Freundes Nacken legte
und fühlte, - mit so was wie Ehrfurcht fühlte! -
wie da in einem stolz und zarten Beben
und jungen leichten Atmen Kopf und Herz
einander wechselweise Botschaft sandten
von ihres Wesens Adel, Glanz und Keuschheit.
Ah! alles Kot! mein Herz beschmutzt auf ewig!“²¹⁵⁵⁷

Auch hier zeigt sich deutlich, dass es der Narzissmus ist, der das Wesen des Protagonisten bestimmt, dass es das Leiden daran ist, der ihn hat sich dergleichen gegen Jaffier benehmen lassen. Nicht nur in ihrem

21548SW IV. S. 134. Z. 13-20.

In den Notizen versichert Jaffier ihm, dass er sich nicht verändert habe (SW IV. S. 217. Z. 33-42).

21549SW IV. S. 134. Z. 24.

21550SW IV. S. 134. Z. 31-32.

21551SW IV. S. 135. Z. 4-8.

21552SW IV. S. 135. Z. 19.

21553SW IV. S. 135. Z. 20-26.

21554SW IV. S. 135. Z. 30.

21555SW IV. S. 135. Z. 32.

21556SW IV. S. 136. Z. 17.

21557SW IV. S. 137. Z. 21-31.

Narzissmus ähneln sich Jaffier und Pierre; hatte Pierre an Jaffier sein übermäßiges Reden als schurkisch und als unmännlich aufgefasst, so will auch er, im Ahnen des nahen Todes, noch vor den Senat treten und diesen ob seiner Rede erblassen lassen. Obwohl der Offizier ihm sagt, dass man ihn nicht reden lassen wird, verhartet Pierre in seiner narzisstischen Vorstellung; so will er vor ihnen das Wesen Venedigs darlegen, das in seinen Augen dem einer Hure gleichkommt, die sich jedem hingibt, und will seine Rede an die Senatoren damit beenden, dass er weiß, dass ein Soldat kommen werde und dieses Venedig in die Knie zwingen werde. Dass Pierre überhaupt keinen schändlichen Tod stirbt, hängt mit der gemeinsamen Vergangenheit zu dem Offizier zusammen, der sich an die Türkenschlacht erinnert, in der er ihn, als dieser ihm ein Beil zugeworfen hatte, als „Kamerad“ ²¹⁵⁵⁸ bezeichnet hatte. Ein anderer Aspekt wird in der Schilderung des Offiziers deutlich, und zwar neuerlich die Einflussnahme eines Menschen auf einen Anderen. Selbst über die Jahre hinweg, kann er sich noch an den gemeinsamen Kampf erinnern. ²¹⁵⁵⁹ Aufgrund ihrer gemeinsamen Vergangenheit, vor allem aber deshalb, weil der Offizier Pierre als mutigen Soldaten in Erinnerung hat, offenbart er ihm die Möglichkeit, von eigener Hand zu sterben. Pierre zeigt sich dem „Kamerad“ ²¹⁵⁶⁰ dankbar gegenüber, da ein solcher Tod nicht schmachvoll ist. Doch als er danach verlangt, seinen „früheren Freund“ ²¹⁵⁶¹ noch einmal zu sprechen, der früher einmal der „beste Teil von meinem Leben war“, ²¹⁵⁶² erfährt er von dem Offizier, dass Jaffier schon nicht mehr am Leben ist. Dies wiederum führt bei Pierre dazu, den Tod des Freundes zu bedauern, hatte er doch „unbegleitet“ ²¹⁵⁶³ in den Tod gehen müssen. Pierre zeigt damit eine neuerliche Nähe zu Jaffier, die er ihm, als er glaubte, dass Jaffier überleben werde, nicht gewährt hatte. Auch sein Verhalten, der Revolution gegenüber, schwächt Pierre nun ab:

„Dieser Mensch, glaubt mir,
 war schlimmer nicht als alle, alle andern.
 Sein unglückseliges Schicksal suchte ihn
 Hervor aus Tausenden, mein Freund zu werden.
 Und ich war sein Verderben, er nicht meines.
 [...]
 Um seiner Schwäche willen hab´ ich ihn
 geliebt – und hab´ ihn doch geschlagen, oh!
 gespieen in sein sterbendes Gesicht
 und werd´ ihn nie mehr wiederseh´n!“ ²¹⁵⁶⁴

Obwohl er von dem Offizier erfährt, dass auch die anderen Verschwörer tot sind, nach denen er gefragt hatte, ²¹⁵⁶⁵ offenbart er noch einmal seine besondere Nähe zu Jaffier, heißt es doch: „und spür´ im Herzen nichts, / nichts als Jaffier!“ ²¹⁵⁶⁶

In den Notizen schildert Hofmannsthal zudem ein neuerliches Aufeinandertreffen zwischen Dolfin und Aquilina, unter der Beobachtung Priulis und der Soldaten. Während Aquilina der Stadt verwiesen werden

21558SW IV. S. 141. Z. 13.

21559SW IV. S. 141. Z. 18-32.

21560SW IV. S. 142. Z. 9.

21561SW IV. S. 142. Z. 12.

21562SW IV. S. 142. Z. 17.

21563SW IV. S. 143. Z. 1.

21564SW IV. S. 143. Z. 11-20.

In den Notizen betont Pierre des weiteren auch die Wesensähnlichkeit zwischen sich und dem Freund:

„jetzt
 sterb ich dir nach es muss in einer Stunde
 geschehn weil wir heimlich aneinander
 gebunden sind ich weiß durch was, ich weiß
 durch was mein Bruder: dass ich der Jaffier
 hätt werden können wenn ich nicht der Pierre
 geworden wäre und du hättest Pierre
 sein können wärst du nicht Jaffier geworden
 gar nichts als Schicksal, Hülle, Zufall!“ In: SW IV. S. 219. Z. 11-19.

Des weiteren, siehe: SW IV. S. 219. Z. 28-39, SW IV. S. 227. Z. 10-14.

21565SW IV. S. 143. Z. 22-23.

21566SW IV. S. 143. Z. 29-30.

Siehe (Notizen): SW IV. S. 206. Z. 2-4, SW IV. S. 216. Z. 4.

soll, versichert Dolfin ihr neuerlich seine Liebe und sagt sich von Priuli los („ich hass Euch Priuli, ihr habt gefrevelt / an meinem Engel“).²¹⁵⁶⁷ Des weiteren geht aus den Notizen noch einmal, durch den fünften Aufzug, die Liebe der Mulattin für Aquilina hervor, die allerdings glaubt, dass Pierre durch das Zutun dieser gestorben ist; die Mulattin hingegen legt ihr Leben in Aquilinas Hände: „Ich hab Dich lieb, nur Dich, ich will / auch sterben, wenn du willst: stich zu.“²¹⁵⁶⁸

Wie bei etlichen von Hofmannsthals Protagonisten, besteht ein Großteil des gesellschaftlichen Umfeldes auch in *Ödipus und die Sphinx* (1905) aus den Dienern oder Untergebenen. Ödipus sieht sich, nach der Weissagung des Orakels, mit den ihm den Gehorsam verweigernden Dienern konfrontiert („Ungetreue Diener“),²¹⁵⁶⁹ die ihm allerdings aus Liebe und Sorge den Gehorsam verweigert haben.²¹⁵⁷⁰ Ödipus jedoch kann ihre Befehlsverweigerung nicht richtig einstufen, sondern sieht nur ihren Starrsinn, der sich gegen seinen Befehl und damit gegen seinen Narzissmus richtet („Schlechte Diener heiß´ ich, / die Unbefohlnes tuen“).²¹⁵⁷¹ Zudem sind der Bezug und die Nähe zu den Dienern durch die Weissagung des Orakels gebrochen. Völlig verändert wirkt der Herr auf seine Diener, was sich auch dadurch zeigt, dass Ödipus den Diener Phönix, der ihn aufgezogen hat, nicht erkennt. Wiederholt zeigt sich in Verbindung mit den Dienern sein Narzissmus, sein Wesen, das sich nicht darum kümmert, ob das in seinen Augen „niedre[...] Dienstvolk“²¹⁵⁷² bei ihrem Weg nach Korinth Schaden nehme oder nicht; so lange er ihr „Herr“²¹⁵⁷³ ist, erwartet er die unreflektierte Befolgung seiner Befehle. Besonders sein Erzieher Phönix leidet unter der Missachtung seines Herrn („also / bin ich vor dir nichts andres als ein Tier“),²¹⁵⁷⁴ will er sich von Ödipus lieber steinigen lassen, als dem König die Nachricht zu überbringen, dass Ödipus sie verlassen habe; denn eine solche Nachricht würde am Hofe von Korinth ebenso seinen Tod bedeuten. Phönix will Ödipus im Folgenden die Konsequenzen seiner Lossagung vom Hof deutlich machen. Doch Ödipus lässt sich nicht erweichen und tut seine Worte mit der Not ab, so handeln zu müssen. Phönix verzweifelt, im Gegensatz zu Ödipus, an der Fremdheit, die er ihm gegenüber empfindet („Ich zu dir? wer ich dir bin?“),²¹⁵⁷⁵ und ruft die Götter an, weil er sich seine Veränderung nicht erklären kann („Ewige Götter! / es ist ihm nicht geläufig, wer ich bin!“).²¹⁵⁷⁶ Dabei zeigt sich das Verständnis von Freundschaft in dem Werk *Ödipus und die Sphinx* (1905) als problematisch und eng gebunden an die Gewalttat und den Narzissmus, hat Ödipus sich doch auch nicht beherrschen können als Lykos, unter dem Einfluss des Weines, Ödipus´ Herkunft hinterfragt hatte. Ödipus, der das Geschehen reflektiert, deutet selbst sein Fehlverhalten an: „Der Knabe war nicht schlimm [...]: / im Wein verbarg es sich, da glitt es in den Knaben / und kräuselte ihm widerlich die Lippen.“²¹⁵⁷⁷ Wie bei anderen ästhetizistischen Figuren Hofmannsthals, zeigt sich zudem auch an Ödipus, dass er die Distanz zwischen sich und den Menschen zwar erkennt, diese aber in einem gewissen Maß dadurch relativiert, weil andere Menschen nicht in der Lage sind, sein Wesen zu begreifen. Im Zuge der Prophezeiung und der Güte, die Phönix im Wesen des Königssohnes auszumachen glaubt, lässt Hofmannsthal Ödipus dementsprechend äußern: „Was weißt du von mir? Was wußte ich selbst davon / bis die Stunde kam / die mich aus meinem Kindertraum nahm?“²¹⁵⁷⁸ Auch als Ödipus die Einsamkeit aus vermeintlicher Liebe zu seinen Eltern wählt,

21567SW IV. S. 223. Z. 19-20.

21568SW IV. S. 225. Z. 9-10.

Des weiteren, siehe: SW IV. S. 191-192. Z. 41-1, SW IV. S. 195. Z. 32, SW IV. S. 197. Z. 6-8, SW IV. S. 197. Z. 29-31, SW IV. S. 197. Z. 34, SW S. 197. Z. 36-37, SW IV. S. 198. Z. 6-7, SW IV. S. 198. Z. 14-15, SW IV. S. 216. Z. 12-16, SW IV. S. 218. Z. 2-4, SW IV. S. 219. Z. 41-46, SW IV. S. 220. Z. 7, SW IV. S. 227. Z. 12, SW IV. S. 227. Z. 21, SW IV. S. 232. Z. 14-24.

21569SW VIII. S. 12. Z. 8.

21570„In des Herzens Angst, / Herr, suchten wir nach dir“. In: SW VIII. S. 12. Z. 21-22.

21571SW VIII. S. 12. Z. 27-28.

21572SW VIII. S. 14. Z. 12.

21573SW VIII. S. 14. Z. 1.

21574SW VIII. S. 15. Z. 8-9.

21575SW VIII. S. 16. Z. 28.

21576SW VIII. S. 16. Z. 31-32.

21577SW VIII. S. 19. Z. 30-32.

Ebenso in den Notizen der ersten Fassung des 1. Aktes zeigt sich die Einbindung dieses Motivs. So kommt Ödipus durch den trunkenen Freund, auf den Blick dessen zu sprechen (SW VIII. S. 237. Z. 29-30, SW VIII. S. 239. Z. 32-33, SW VIII. S. 239 Z. 32-34). 21578SW VIII. S. 28. Z. 7-9.

Ebenso in den Notizen der ersten Fassung des 1. Aktes zeigt sich die Einbindung dieses Motivs. Hier ist nicht Phönix, mit dem sich Ödipus unterhält, sondern Lichas. Was Hofmannsthal in *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) deutlich macht, die Nähe

zeigt sich, im Zuge seiner narzisstischen Störung, auch ein Verweis auf die ihn umgebenen Diener. So sieht er es selbst als großes Opfer an, sich von Menschen zu lösen, die ihm aus vollstem Wesen gedient haben.²¹⁵⁷⁹ So versagt Ödipus sich auch mit dem Eingang in die Einsamkeit des gesellschaftlichen Umfeldes, doch darf unter keinen Umständen außer Acht gelassen werden, dass sich hinter seinem Handeln sein Narzissmus verbirgt („Ich hab´ mir einen Stock geschnitten, der bleibt bei mir, / sonst niemand, kein Mensch und kein Tier“).²¹⁵⁸⁰ Dabei zeigt sich, dass Ödipus durchaus das gesellschaftliche Umfeld als immanent wichtig einstuft, aber gerade durch dieses Opfer neuerlich seine vermeintliche Großherzigkeit zur Schau trägt.²¹⁵⁸¹ Gerade um seiner Eltern willen, so Ödipus, muss er sich jedoch von den Menschen lösen. Dass nicht die Liebe, sondern der Narzissmus Ödipus´ treibende Kraft ist, zeigt sich auch daran, dass er den Eltern das Wissen um die Einsamkeit auferlegen will („Sag´ ihnen, dem Sohn ist so wohl in der Öde“).²¹⁵⁸² Denn Ödipus bezeichnet die Menschen vor der Trennung von den Dienern mitunter auch als Last für sein Leben, ist er doch selbst der Worte gegen den Diener müde geworden ist („Seid ihr fort, dann bin ich frei, / dann betet mein Herz für mich und die Meinigen“).²¹⁵⁸³ Doch gleichsam betont er noch einmal im dritten Aufzug die Wichtigkeit, die Ödipus dem gesellschaftlichen Umfeld zuspricht, befürwortet er doch die Nähe des Kreon, der ihm sein „Bruder“²¹⁵⁸⁴ wird, wodurch sich letztendlich zeigt, dass Ödipus´ vermeintliche Isolation eine direkte Rückführung zu seiner wirklichen Familie bewirkt hat.

Auch an Kreon zeigt sich durch sein Umfeld eine Wesensnähe zu Ödipus, denn auch er ist ihm ergebenen Dienern umgeben, und ähnlich wie Ödipus in Bezug auf Phönix, betrachtet auch er einen seinen Diener als „Tier“.²¹⁵⁸⁵ Des weiteren glaubt Kreon, genau wie Ödipus, dass sich Menschen nicht vollkommen begreifen können, was sich durch seine Begegnung mit dem thebanischen Volk zeigt, denn dessen Drang, ihn zum König Thebens machen zu wollen, wird von ihm nicht begriffen.²¹⁵⁸⁶ Zu Kreons weiterem Umfeld gehört der Knabe,²¹⁵⁸⁷ der sich als sein Fackelträger erweisen will, und in Kreon den König und in dessen Wesen sowohl Güte als auch Tatkraft auszumachen wähnt. Kreon aber glaubt in diesem Knaben weder das Opfer, dass der Magier ihm empfahl, noch einen Vertrauten finden zu können, hatte er doch den früheren Fackelträger ermordet, weil er aus seinem Blick herauszulesen wähnte, dass er vor der Sphinx versagen wird. Des weiteren hält Kreon dem Knaben wiederholt seine Käuflichkeit vor. Es ist diese Anklage, nicht die Grausamkeit des Mordes, die den Knaben vor Kreon zurückschrecken und ihn die Krankheit seiner Seele erkennen lässt. Der Knabe ist sich bewusst geworden, würde er bleiben, so würde er Kreon nicht überzeugen können, dass er ihn nicht gekauft hatte „mit deines Schwertes Glanz und mit dem Platz auf deinem Wagen“,²¹⁵⁸⁸ sondern dass er aus Liebe und Überzeugung sich zu ihm bekannt hatte. Gleichsam registriert der Knabe Kreons Traurigkeit – ahnt er doch niemals König zu werden – und seine Fremdheit zu sich selbst.²¹⁵⁸⁹ Kreons Verhalten ihm gegenüber lässt ihn schließlich resigniert erkennen, dass er für Kreon ohne Bedeutung ist („Er hört mich nicht – Ich bin ihm nichts“).²¹⁵⁹⁰ Der fehlende Glaube Kreons an die Menschen, lässt den Knaben erkennen, dass Kreon in ihm auch niemals die Wahrheit erkennen könnte; diese Erkenntnis ist es schließlich, die den Knaben das Messer gegen sich ziehen lässt. Eben in dieser Tat kann sein eigener Narzissmus erahnt werden, denn er tötete sich, um den Glauben an Kreon nicht zu verlieren. Dabei zeigt sich im Zuge des Mordes an dem Fackelträger, dass Kreon durchaus den Mangel an

zwischen einem Herrn und seinen Dienern, lässt Hofmannsthal hier auch Ödipus über Laios sagen: „Ich seh der Knecht / war wie der Herr. Dein Aug ist böß du hast / ein hartes übermüthiges Gesicht“. In: SW VIII. S. 249. Z. 33-35.

21579SW VIII. S. 33. Z. 27-32.

21580SW VIII. S. 34. Z. 22-23.

21581„Und die Bäume – hat jeder seine Gefährten, / sie klimmen zusammen nach oben, / [...] / Aber wer schlingt seine Zweige in meine, / wer ruht neben mir wie der Stein beim Steine?“ In: SW VIII. S. 34-35. Z. 32-38//1-4.

Auch hier bezieht Hofmannsthal wieder die Natur hinzu um den Mangel der Figur aufzuzeigen.

21582SW VIII. S. 36. Z. 1.

21583SW VIII. S. 36. Z. 18-19.

21584SW VIII. S. 113. Z. 18.

21585SW VIII. S. 52. Z. 29.

21586SW VIII. S. 57. Z. 18-20.

21587SW VIII. S. 565. Z. 21-28.

21588SW VIII. S. 61. Z. 31.

21589„Herr, / wie wenig kenne ich dein Herz!“ In: SW VIII. S. 62. Z. 4-5.

21590SW VIII. S. 63. Z. 34.

gesellschaftlichem Umfeld bedauert, denn der Verlust des Fackelträgers steht für ihn in Verbindung mit seinen Träumen und seiner Passivität.²¹⁵⁹¹

Bedingt durch seine Stellung ist Ödipus (*König Ödipus*, 1906) dazu verpflichtet, sich der Sorgen seines Volkes anzunehmen. Dass er dies schließlich tut, ist kein Beleg für seine Empathie, sondern Ödipus' Hinwendung zu seinem Volk ist dadurch bedingt, dass das Volk schon länger lauthals nach ihm ruft, ihn so in seinem Lebensrhythmus stört.²¹⁵⁹² Das Erhören des Volkes steht zudem in Verbindung mit seinem narzisstischen Wesen, haben sie sich doch vor ihm auf die Knie geworfen, um die Rettung vor dem Tod zu erreichen.²¹⁵⁹³ Ödipus' fehlender Bezug zu seinem Volk zeigt sich auch durch den Seher Teiresias, über den Ödipus wähnt, „Macht“²¹⁵⁹⁴ zu haben, um von ihm den Mörder des Laios zu erfahren. Teiresias aber hat nicht nur die Blindheit des Ödipus in Bezug auf sein eigenes Leben erkannt, sondern auch die Distanz zwischen dem Volk und Ödipus, und so auch ihm selbst („Was weißt du von mir – was weißt du von dir?“).²¹⁵⁹⁵ Doch Ödipus sieht hinter den Worten des Teiresias eher den Freundschaftsbruch des Kreon („mein geschwornen Freund, / mir heimlich nachstellt“).²¹⁵⁹⁶ Im Gespräch zwischen Kreon und Ödipus schließlich verwischen sich die Grenzen zwischen Freundschaft und Familie. Kreon verteidigt sich gegen die Beschuldigung des Königs, der ihn des Treuebruchs gegen ihn beschuldigt hatte („Allein / stoß' nicht den Freund von dir um nichts!“).²¹⁵⁹⁷ An Kreon zeigt sich, dass er sich der Strafe fügen würde, wenn er denn wirklich schuldig wäre, doch möge Ödipus sein Handeln bedenken. Auch die Greise gemahnen Ödipus zur Vorsicht; in Verbindung mit der Vergangenheit, möge er sich doch auf die Freundschaft zu Kreon besinnen („Stoß' nicht den Freund von dir! Verachte nicht / gelebte Jahre! Sie sind alles, was uns bleibt!“).²¹⁵⁹⁸ Ödipus vollzieht zum Ende des Dramas die Abwendung von den Menschen. Dies hängt aber nicht damit zusammen, dass er die Menschen vor weiterem Schaden beschützen will, sondern weil er seinen Vergehen entkommen will. Die Einsamkeit, die sich Ödipus erwählt, stimmt vollkommen mit seinem Leben überein, denn dieses ist von Dunkelheit und Sprachverlust bestimmt: „O stoß mich / hinaus, nur schnell hinaus, dorthin wo nie, / nie mehr, mich eine Menschenstimme grüßt!“²¹⁵⁹⁹

In den *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906) erweist sich der Hausherr Ferdinand als keineswegs abgewandt von den Menschen, umgibt er sich doch nicht nur mit seinem Verwandten Gottfried, sondern auch mit dessen Freund Waldo, die ihm beide dazu dienen, seine Ergriffenheit in Bezug auf die Novellen Wassermanns zu äußern.²¹⁶⁰⁰ Es ist Gottfried, der zuerst über den Besuch des Onkels klagt, da er nur um der Kunst Willen zu Besuch in dem Haus in München ist: „Und er, der gewohnt ist, seine Frau, seine Kinder und seinen Verwalter zu tyrannisieren, tagelang den Mund nicht aufzutun, dann wieder unleidlich zu reden, immer und überall der Klügere, der Schlauere und der Stärkere zu sein [...] wie soll er mit uns nur erträglich zusammenstimmen.“²¹⁶⁰¹ In seinen Antipathien, so Gottfried, sei der Onkel sprunghaft; er sei ein „großer Sophist in Lob und Tadel, während er sich für den gerechtesten aller Menschen hält.“²¹⁶⁰² Die „beiden Freunde“,²¹⁶⁰³ Gottfried und Waldo, erscheinen schließlich in Ferdinands Haus, steigen die steinerne Treppe

21591SW VIII. S. 63. Z. 7-10.

Das Motiv findet sich auch in den Notizen Hofmannsthals zum Gespräch zwischen Kreon und dem Knaben. So lässt er den Bruder der Königin sagen: „Jedenfalls bin ich nicht in den Armen meiner Freunde. / Denn dort war jene Umarmung ein kleiner Meuchelmord. [...] Ich fühlte gleichsam die negative Form dessen was ich betrieb. Und dabei um/strickte ich meine Freunde. O es sind Pestbeulen an meinem Leib. Ich // werde mich gesund baden. Ich bändige sie so. Denn ich werde der / reichste König weit und breit sein“. In: SW VIII. S. 561-562. Z. 33-43//1-2.

Des weiteren, siehe: SW VIII. S. 565. Z. 21-28.

21592SW VIII. S. 133. Z. 15-23.

21593SW VIII. S. 134. Z. 4-8.

21594SW VIII. S. 143. Z. 12.

21595SW VIII. S. 143. Z. 14.

21596SW VIII. S. 145. 5-6.

21597SW VIII. S. 142. Z. 32-33.

21598SW VIII. S. 154. Z. 31-32.

21599SW VIII. S. 181. Z. 27-29.

21600SW XXXIII. S. 135. Z. 12. f.

21601SW XXXIII. S. 135. Z. 15-20.

21602SW XXXIII. S. 135. Z. 30-31.

21603SW XXXIII. S. 136. Z. 9.

empor, gelangen in den Vorsaal und treffen schließlich auf den Hausherrn Ferdinand (SW XXXIII. S. 136. Z. 18-22). Dabei zeigt sich in Bezug auf die Kunst eine Distanz zwischen den beiden Verwandten Gottfried und Ferdinand. Während Ferdinands Äußerungen auf die Konzeption hinauslaufen, lässt Hofmannsthal Gottfried sagen: „An Personen, mit denen man verkehrte, war es meist ein einzelner physischer Zug, von den übrigen kaum bemerkt, der seine Neigung oder Abneigung jäh und für immer bestimmte.“²¹⁶⁰⁴ Innerhalb Ferdinands Bezug zur Kunst zeigt sich aber, ausgelöst von der tiefen Ergriffenheit durch das Buch, auch eine Distanz zu den beiden Freunden („ich sehe eure Gestalten, eure Gesichter mit Befremden, als käme ich von weit her“).²¹⁶⁰⁵ Auch spielt Ferdinand auf die beiden Freunde an, die anders als er, nicht die dichterische Verzauberung erlebt haben; so kann Ferdinand nicht begreifen, dass es „Menschen gibt, die eine solche Bezauberung nicht kennen“.²¹⁶⁰⁶ Ferdinands Ergriffenheit löst einen kurzen Moment der Stille aus, die allerdings von Gottfried gebrochen wird, worauf Ferdinand erkennt, dass sie im Bereich der Kunst nicht einer Meinung sind.²¹⁶⁰⁷ Auch durch das zweite Gespräch zeigt sich, dass Ferdinand nicht von den Menschen abgewandt ist, erscheint er doch, um „nach seinen Gästen zu sehen“, ²¹⁶⁰⁸ findet stattdessen allerdings den Onkel im Billardzimmer, mit eben jenem Buch Wassermanns vor. Die Differenz in Kunstdingen, die er bei den Freunden noch hingenommen hatte, kann Ferdinand an dem Onkel, der scharfe Kritik an dem Buch äußert, nicht hinnehmen; vielmehr greift ihn dessen Urteil dermaßen an, dass Ferdinand in seiner eigenen Meinung, bezüglich des Buches, zu zweifeln beginnt.

In *Jedermann. Allererste Fassung in Prosa 1906* zeigt sich im Vergleich zum *Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes* (1911) eine deutliche Reduzierung innerhalb der Personenriege. Bezeichnend für Jedermanns Wesen ist in der Prosafassung der Bedienstete, der den sinnigen Namen Mammon trägt.²¹⁶⁰⁹ Dabei zeigt sich an Jedermann, dass er zum einen an seinem Alter (und damit auch am Tod), zum anderen aber auch an seiner Haltlosigkeit im Leben leidet, und sich eben nach Halt und nach Menschen im weitesten Sinne sehnt.²¹⁶¹⁰ Neben dem Diener kommt Jedermann im Folgenden in Kontakt mit den Stimmen der Toten, die ihn zu sich rufen. Des weiteren wird Jedermann auch mit der Verwandtschaft konfrontiert, durch die er mit der Ganzheit des Seins in Kontakt gerät.

In der Prosafassung trifft Jedermann, nach seinem Gespräch mit der Verwandtschaft, auf den früheren Freund seiner Jugend („Du! mein Freund! du kommst!“).²¹⁶¹¹ Jedermann heißt ihn seit 18 oder 20 Jahren seinen Freund, seinen Jugendfreund, obwohl er in den letzten Jahren die Freundschaft zu ihm nicht gepflegt hatte. Jedermann erinnert sich durch den Freund aber auch an die gemeinsam ästhetizistisch-gelebte Vergangenheit, wie er mitunter von seinem Freund zu seiner Geliebten gegangen war, doch stuft Jedermann die Freundes-Beziehung höher ein als das Lieben: „Aber ich fühlte: dies, was zwischen uns war, das war das Unendliche – denn in unseren Reden war unsere Seele gewesen – unsere ganze Seele –“.²¹⁶¹² Jedermann wähnt, in der Erinnerung an die Vergangenheit, dass die gemeinsam verlebte Jugend in ihnen immer noch gegenwärtig ist,²¹⁶¹³ und dass die späteren Jahre für Jedermann nicht den Genuss dieser Freundschaft und ihrer Erfahrungen aufwiegen konnten, denn was danach kam, war nur ein schales Nacherleben, ein Versuch, den frühen Genuss wiederzuerlangen.

Während sich Jedermann vom Ästhetizismus zu lösen beginnt, die Vergangenheit als Teil des Lebens

21604SW XXXIII. S. 137. Z. 33-36.

21605SW XXXIII. S. 139. Z. 3-4.

21606SW XXXIII. S. 139. Z. 5.

21607SW XXXIII. S. 139. Z. 13 ff.

21608SW XXXIII. S. 140. Z. 2-3.

21609An Mammon zeigt sich, dass er gänzlich für Jedermann denkt und handelt. Er sieht sich allein als der Diener seines Herrn, „dem die Zufriedenheit seines Herrn mehr ist als essen und schlafen.“ In: SW IX. S. 13. Z. 17-18.

21610SW IX. S. 9. Z. 17.

21611SW IX. S. 21. Z. 27.

21612SW IX. S. 22. Z. 17-19.

21613„Unsere Seelen sind heute so jung wie damals. Denn ich verstehe jetzt so deutlich wie ich es nie verstanden habe: alles dies namenlos Schöne das wir miteinander gehabt haben in diesen Jahren, dies Zu-einanderreiten durch den Wald, dies einsame Steigen miteinander im Schwung der hohen Berge, schwingend über der Welt höher und höher, dies Fahren auf Schiffen über fremdem Meer, dies war nur ein Ausschöpfen dessen was unsere Seelen in ihren ersten Flügen erobert haben, ein Zusammensein in tiefsten Einsamkeiten – ein erkennend-erschaffen, ein erobern mit fühlenden Organen, eine Magie des Voneinanderwissens im verlorenen Schweben“. In: SW IX. S. 22. Z. 23-32.

anerkennt, macht den Freund der Zug zur Vergangenheit benommen, stuft dieser die Erinnerung als Qual ein, hatte er mit dem Freund doch „schöne[...] Dinge“²¹⁶¹⁴ erlebt, die nicht wiederkommen. Das Trennende zwischen beiden ist auch dadurch erkennbar, dass Jedermann sich für den Tod geöffnet hat, was durch die Konfrontation mit dem immer noch rein ästhetizistisch verankerten Freund früherer Tage deutlich wird, der Jedermanns Veränderung nicht begreifen kann. Während Jedermann das Nicht-Verstehen des Freundes betont,²¹⁶¹⁵ glaubt dieser, durch Jedermann damit konfrontiert zu sein, dass das Glück vergangener Tage nie mehr erreicht werden wird.²¹⁶¹⁶ Dementsprechend sagt ihm auch der Freund: „Mein Freund. Du nimmst meine Jugend mit, mein Bestes stirbt mit dir“.²¹⁶¹⁷ Dagegen steht Jedermann, der mit dieser Freundschaft bricht und damit gleichsam mit dessen Verständnis vom Leben: „Ich fühle auf was für Grund du stehst. Zwischen uns ins Hurerei und Scheißdreck.“²¹⁶¹⁸ Bedingt ist dies auch dadurch, dass der Freund ihn im Tode nicht begleiten will, während Jedermann seine Begleitung ersehnt.²¹⁶¹⁹

In den Notizen Hofmannsthals zeigt sich ebenso der Bezug zur Freundschaft. Deutlicher wird hier noch einmal das Trennende zwischen Jedermann und dem Freund, der Jedermann nicht im Tod begleiten will, und stattdessen an den Tagen der Jugend festhalten will.²¹⁶²⁰ Zudem verweist eine Notiz auf die Nähe zwischen Freundschaft und Musik (SW IX. S. 136. Z. 33-34), was eben den Bruch mit dieser Freundschaft und dem jugendlichen Leben verdeutlicht, wenn Jedermann die Laute vernichtet, und sich damit gleichsam vom jugendlich gelebten Ästhetizismus distanziert.²¹⁶²¹

In *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) zeigt sich das Motiv durch die Erinnerung des Protagonisten an seine Vergangenheit in Deutschland, die unter der Konzeption steht: „es war Jünglingsdasein und grenzenlose Freundschaft, grenzenlose Hoffnung; starrende Einsamkeit, [...] es war Geselligkeit und Einsamkeit, Freundschaft, Zärtlichkeit, Haß, Leid, Glück“.²¹⁶²² In dem zweiten Brief, der datiert ist auf den 22. April 1901, knüpft er daran an, gesteht jedoch die Menschen des gegenwärtigen Deutschlands nicht mehr zu verstehen („es ist keine Freude, unter ihnen zu leben“).²¹⁶²³ Die im dritten Brief noch stärker empfundene Fremdheit zu Deutschland, die ihm hier durch die Kunstdrucke Albrecht Dürers deutlich wird, führt dazu, dass er sich an den Adressaten seiner Briefe wendet und seine Einsamkeit verdeutlicht. So äußert er, dass er vielleicht sogar zu ihm kommen würde, wenn er den Posten in England noch hätte: „Denn ich habe wenig Menschen auf der Welt [...], ich habe niemanden.“²¹⁶²⁴ Auch im vierten Brief beschreibt der Protagonist sein Unwohlsein, welches ihn mitunter bei dem Anblick von alltäglichen Gegenständen befällt, die ihm in anderen Ländern etwas „Selbstverständliches und zugleich Lebendiges: ein Freund“²¹⁶²⁵ gewesen waren, während er hier einem „Gespenst“²¹⁶²⁶ gegenübersteht. Dabei zeigt sich in diesem Brief die Fremdheit und Haltlosigkeit aufgebrochen durch die Bilder Vincent van Goghs, wodurch er auch einen Fortschritt für seinen Arbeitgeber erreicht, der ihm bisher, aufgrund seiner immensen Distanz zu den Menschen, unmöglich schien, was zeigt, dass er die Kunst als Vermittler zu den Menschen verstanden hat.²¹⁶²⁷ So versucht er auch,

21614SW IX. S. 23. Z. 31.

21615„Du verstehst mich nicht mein Freund. Nie wieder. Nie wieder dein Aug in meine, deine Antwort auf meine Frage. Nie wieder! Nie mehr sitzt du im Zimmer und ich komme herein – nie mehr Musik“. In: SW IX. S. 23. Z. 34-36.

21616„Jedermann, da liegt die Laute ich kann sie nicht anschauen ohne zu weinen. Ich muss fort. Ich will dich nicht noch weicher machen. Ich muss mein trübes Leben für mich hinbringen. Ich werde jetzt einsam leben nur mit dem Gedanken ans Sterben beschäftigt.“ In: SW IX. S. 24. Z. 1-5.

21617SW IX. S. 24. Z. 12.

21618SW IX. S. 24. Z. 14-15.

Siehe (Notizen): SW IX. S. 146. Z. 14-16.

21619Siehe: SW IX. S. 24. Z. 10.

21620SW IX. S. 136. Z. 11-16.

21621„Immer gewusst im Tiefsten! immer durchschaut! mir ganz mich gegeben – immer daneben vorbei geblickt“. In: SW IX. S. 146. Z. 7-8.

21622SW XXXI. S. 156. Z. 2-9.

21623SW XXXI. S. 157. Z. 6-7.

„[...] ich bekomme sie nicht zu fassen.“ In: SW XXXI. S. 157. Z. 19.

21624SW XXXI. S. 164. Z. 23-24.

21625SW XXXI. S. 166. Z. 19.

21626SW XXXI. S. 166. Z. 20.

21627„Ich konnte für meine Gesellschaft mehr erreichen, als das Direktorium mir für den denkbar günstigsten Fall aufgelegt hatte, und ich erreichte es, wie man im Traum von einer kahlen Mauer Blumen abpflückt. Die Gesichter der Herren, mit denen ich

gleich zu Beginn des fünften Briefes, der auf den Mai 1901 datiert ist, dem Freund seine Faszination für die Bilder zu erklären, und zeigt hier die Bedeutung, die er diesem Freund für sein Leben beimisst.²¹⁶²⁸ Doch bereits im fünften Brief bezweifelt der Protagonist, dass er dem Freund wirklich die Ergriffenheit für eben jene Bilder richtig vor Augen geführt hatte, allerdings aufgrund der Unzulänglichkeit der Sprache: „Ich fürchte, ich habe mich dir nicht erklärt, wie ich möchte. Und ich möchte nichts in mir stärken, was mich von den Menschen absonderte.“²¹⁶²⁹

i. Das Erleben der Liebe und die Wahrnehmung der Frau

„Die moderne Liebe ist schwache Melodie, überinstrumentalisiert.“²¹⁶³⁰

Wie der ästhetizistische Protagonist Hofmannsthal in gesellschaftlichem Umgang versagt, so zeigt sich dies auch in Liebesdingen. Hofmannsthal zeigt sich nicht nur in den Liebesbeziehungen seiner narzisstischen Protagonisten von der Romantik beeinflusst („Die klassische Musik der Liebe ist in Dur, die romantische in Moll.“),²¹⁶³¹ sondern er sieht das problematische Lieben auch als ein Symptom seiner Zeit. So notiert er bereits 1894 kritisch in seinem Tagebuch: „unmoralische Herrsch- und Gefallsucht der jungen Menschen, namentlich in der Liebe“.²¹⁶³²

Dabei wird sich bei Hofmannsthal zeigen, dass ästhetizistisches Lieben und ein ästhetizistisches Erleben der Religion nicht immer getrennt werden können, was schlüssig erscheinen muss, bedient sich Hofmannsthal doch der Romantik und überträgt Züge des romantischen Liebens auf die Moderne und ihre Problematiken. In der Forschung hat mitunter auch Carola Hilmes einen Zug zur Religion festgestellt, heißt es doch bei ihr: „Auffälligstes Merkmal der in Oper, Literatur und Malerei entworfenen Bilder des Weiblichen im ausgehenden 19. Jahrhundert ist ihre Übersteigerung ins Religiöse“.²¹⁶³³ Hatte die Romantik noch eine Erhöhung und Rettung der eigenen Person durch die Liebe thematisiert, man denke an Friedrich Schlegels *Lucinde* (1799), zeigt sich nun eine „Dämonisierung des Weiblichen“,²¹⁶³⁴ was den Typus der *femme fatale* hervorbringt: „Konnte man um 1800 mit Hilfe der Frau die Liebe auf die Erde holen, spiegelt sich um 1900 im leeren Himmel der Abgrund des Nichts. Die Liebe findet in der Hölle statt“.²¹⁶³⁵ Hilmes sieht darin einen „Weiblichkeitswahn der Jahrhundertwende“²¹⁶³⁶ der in Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* (1903) gipfelt. Hilmes stuft diese Herabsetzung der Frau als die „Krise des männlichen Selbstbewußtseins“²¹⁶³⁷ ein. Neben der *femme fatale* findet bei Hilmes auch die *femme fragile* Erwähnung, wobei es heißt: „Es sind zwei der Tradition der Romantik entstammende Varianten der idealen Geliebten. Stets bildeten die Hexe und die Heilige zwei Seiten des einen misogynen Bildes des Weiblichen.“²¹⁶³⁸ Dabei zeigt sich durch die *femme fatale* nicht nur die Gefahr der Frau, sondern auch gleichsam deren Anziehungskraft auf den Mann: „Die *Femme fatale* ist diejenige Imagination des Weiblichen, in der sich die ambivalenten Wunsch-Angst-Projektionen

verhandelte, kamen mir merkwürdig nahe. Ich könnte dir einiges über sie sagen, das mit dem Gegenstand unserer Geschäfte auch nicht im fernsten Zusammenhang steht. Ich merke nun, daß eine große Last von mir abgehoben ist.“ In: SW XXXI. S. 171. Z. 1-9.

21628 „Aber doch, und ja, und doch: damit du nicht gering denkst von dem, was ich nun einmal geschrieben, schreibe ich mehr, und da ich zu verstehen suche, was mich da treibt, so ist es, als müßte ich verhindern, daß du mit Geringschätzung an etwas dächtest – das mir teuer ist.“ In: SW XXXI. S. 171-172. Z. 37-39//1-2.

21629 SW XXXI. S. 174. Z. 5-7.

21630 SW XVIII. S. 811. Z. 10-11.

21631 SW XXXVII. S. 21. Z. 26.

21632 SW XXXVIII. S. 288. Z. 33-34.

21633 Hilmes, Carola: Sehnsucht nach Erlösung: Bilder des Weiblichen um 1900. In: Braungart, Wolfgang: Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II: um 1900. Ferdinand Schöningh. Paderborn. 1998, S. 267.

21634 Hilmes: S. 270.

21635 Hilmes: S. 281.

Dass die Entwicklung der *femme fatale* Teil dieser Zeit ist, betont auch Monika Fick: „Die Dämonisierung der Frau zur *femme fatale*, ein Leitmotiv der Zeit, gehört in diesen Zusammenhang.“ In: Fick, S. 9.

21636 Hilmes: S. 271.

21637 Hilmes: S. 272.

21638 Hilmes: S. 272.

über die Frau, die Natur und die Sexualität kristallisieren. Sie ist ideale Geliebte und tödliche Verführerin zugleich.“²¹⁶³⁹

Auch Erwin Koppen setzt sich mit dem Lieben der Moderne, dem dekadenten Lieben auseinander und verweist auf die französische Literatur der Moderne, mitunter auf Huysmans *À rebours* (1884), das sich „einerseits in der Darstellung sexueller Perversionen (Sadismus, Inzest, Flagellantismus, Nekrophilie), andererseits in ihrer Korrelationierung mit Tod und Verwesung und ihrem Verfallensein an das Böse in Gestalt z. B. der *Femme fatale* manifestiert“.²¹⁶⁴⁰ Doch nicht nur des Esseintes aus Huysmans Roman, sondern auch die Protagonisten Hofmannsthal zeigen eine „biologische Schwäche“,²¹⁶⁴¹ sind sie doch ihren Nerven ausgeliefert. Wenn sie sich mit dem Lieben beschäftigen, dann primär in ihren Gedanken und ästhetizistischen Vorstellungen; sie planen ein Lieben, welches ihnen neue Genüsse und Erlebnisse oder die Bestätigung ihres narzisstischen Wesens bietet. Was sich bei Hofmannsthal zeigt, betont auch Koppen, nämlich dass die Sexualität nicht notwendigerweise „perverse Züge“²¹⁶⁴² tragen muss, sondern auch eine „besondere Intensität oder besonderes Raffinement“²¹⁶⁴³ bergen kann, dass das moderne Lieben aber vor allem fern jeder „Banalität“²¹⁶⁴⁴ für den ästhetizistisch Liebenden sein soll.

Eine entscheidende Arbeit zur Ehe in der Moderne hat Andreas Wicke geliefert,²¹⁶⁴⁵ verweist er doch auf den Umbruch in der Stellung zur Ehe: „Die Institution Ehe, die im bürgerlichen Zeitalter einen klar strukturierten gesellschaftlichen und moralischen Rahmen hatte, gerät gegen Ende des 19. Jahrhunderts in eine Krise und wird zum Zentrum heftiger Kritik.“²¹⁶⁴⁶ Was Wickes Arbeit hervorhebt, ist die Beschäftigung mit der Ehe im 19. Jahrhundert, findet laut Wicke doch eine „vermehrte und intensivierte Auseinandersetzung mit dem Phänomen Ehe“²¹⁶⁴⁷ statt. Dies führt bei Wicke dazu Johann Gottlieb Fichte und dessen Verständnis von Ehe zu thematisieren, die allein dem Zweck der Erschaffung von Nachkommen dient,²¹⁶⁴⁸ auf Immanuel Kants *Metaphysik der Sitten* (1797) zu verweisen, indem Kant die „Verbindung zweier Personen verschiedenen Geschlechts zum lebenswierigen wechselseitigen Besitz ihrer Geschlechtseigenschaften“²¹⁶⁴⁹ thematisiert, oder Wilhelm Heinrich Riehl zu erwähnen, der den „rigiden Normen- und Wertekanon“²¹⁶⁵⁰ noch vertieft. Dies zeigt sich mitunter in seiner Arbeit *Die Familie* (1855), in der jegliche emanzipatorische Tendenz unterdrückt wird und der Fokus auf eine Frauenfigur gelegt ist die allein für die Familie einsteht: „Das Weib wirkt in der Familie, für die Familie; es bringt ihr Bestes ganz zum Opfer dar; es erzieht die Kinder, es lebt das Leben des Mannes mit.“²¹⁶⁵¹ Des weiteren setzt sich Wicke auch mit Otto Weininger und seinem Werk *Geschlecht und Charakter* (1903)²¹⁶⁵² auseinander, indem er die Differenz von Frau und Mann betont: „Die Frau ist die Verkörperung von Lust und Trieb, der Mann hingegen steht für Geist und Genie.“²¹⁶⁵³ Hinzu kommt, dass Weininger die Amoralität der Frau betont, was bei ihm dazu führt, dass sich der Mann ganz der Frau entziehen möge, die er dämonisiert.²¹⁶⁵⁴ „Die Angst vor der Frau in ihren unterschiedlichen Ausprägungen muß als typisch für das männliche Lebensgefühl des Fin de siècle angesehen werden; ihren Niederschlag findet sie auch in der künstlerischen Gestaltung

21639Hilmes: S. 281.

21640Koppen: S. 95.

21641Koppen: S. 99.

21642Koppen: S. 102.

21643Koppen: S. 102.

21644Koppen: S. 102.

21645Wicke, Andreas: *Jenseits der Lust. Zum Problem der Ehe in der Literatur der Wiener Moderne*. Carl Bösch Verlag. Siegen, 2000.

21646Wicke: S. 11.

21647Wicke: S. 16.

21648Wicke verweist auf Fichtes *Grundlage des Naturrechts* (1796), wenn es heißt: „Die Ehe ist eine durch den Geschlechtstrieb begründete *vollkommene Vereinigung* zweier Personen beiderlei Geschlechts, die ihr eigener Zweck ist.“ In: Wicke, S. 17.

21649Wicke: S. 18.

21650Wicke: S. 19.

21651Wicke: S. 19.

21652Wicke hält des weiteren fest, dass Weininger in seinen Theorien der Philosophie Schopenhauers (*Metaphysik der Geschlechtsliebe* aus *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1844) verpflichtet ist.

21653Wicke: S. 22.

21654In diesem Zusammenhang verweist Wicke auf Hofmannsthal, der von einer „Bedrohung durch den Eros“ gesprochen hatte. In: Wicke, S. 23.

männermordender Monsterfrauen im Stile der 'femme fatale'." ²¹⁶⁵⁵ Hinzu kommt Wickes Auseinandersetzung mit Richard von Krafft-Ebings Werk *Psychopathia sexualis* (1886), indem Einblicke auf Perversionen geliefert werden, wobei er bereits den Homosexuellen als pervers aufgrund seiner „abnormen Naturanlage“ ²¹⁶⁵⁶ sieht. Während er der Frau einen geringen Sexualtrieb attestiert hatte, sieht er in der Aufgabe der Frau die Familie. Auch Max Nordaus *Die conventionellen Lügen der Kulturmenschheit* (1883), indem er die „Degeneration“ der Liebesfähigkeit“ ²¹⁶⁵⁷ anprangert, findet bei Wicke Erwähnung. Nordau steht dabei für die monogame Ehe als die „einzige im 19. Jahrhundert gesellschaftlich akzeptierte Form des Zusammenlebens zwischen einem Mann und eine Frau“ ²¹⁶⁵⁸ ein, bemängelt aber gleichsam die Heirat, die nur den gesellschaftlichen Status sichert. ²¹⁶⁵⁹ Des weiteren wird von Wicke auch Sigmund Freuds *Die „kulturelle“ Sexualmoral und die moderne Nervosität* (1908) erwähnt, mit Freuds Kritik an der Ehe.

Was Wickes Werk darüber hinaus bedeutsam macht, ist der Bezug zu Hofmannsthal, heißt es bei ihm doch: „Hofmannsthals Äußerungen zum Thema Ehe sind von immenser Quantität, besonders sein dramatisches Werk ist – von den frühen lyrischen Dramen bis in die Opernlibretti und besonders die späten Komödien – geprägt von der Auseinandersetzung mit dieser Institution und ihren Problemen, mithin von der Frage nach Treue und Untreue, Ehe und Ehebruch.“ ²¹⁶⁶⁰ Wicke verweist nicht nur auf Hofmannsthals *Buch der Freude* (1922), ²¹⁶⁶¹ sondern betont auch die Nähe zwischen Hofmannsthals Ansicht einer Ehe und der Friedrich Schlegels als „Vereinigung von 'zärtlichster Geliebter' und 'vollkommener Freundin'“, ²¹⁶⁶² wobei Hofmannsthals eigene Ehe durch die „Überlegenheit des Mannes“ ²¹⁶⁶³ geprägt war, was Wicke sicherlich richtig einstuft.

Aufgrund von Hofmannsthals persönlicher Stellung zu Treue und Ehe, muss er das moderne Lieben seiner ästhetizistischen Figuren negativ zeichnen. Dies gelingt ihm vor allem auch mitunter vor dem Hintergrund des Liebens anderer Figuren, die nicht ästhetizistisch, sondern ästhetisch gefärbt sind.

Dabei liefert diese Arbeit, erstmalig in der Forschung, auch einen Überblick über das weibliche ästhetizistische Leben und Lieben, und zeigt dabei starke Ähnlichkeiten zum männlichen Protagonisten Hofmannsthals auf, was vor allem durch das Hand-Motiv und das Augen-Motiv deutlich wird.

Bereits bezüglich der unveröffentlichten Gedichte Hofmannsthals lässt sich sagen, dass eine Vielzahl von ihnen das moderne Liebeserleben thematisieren. Dabei steht die Mehrzahl dieser Gedichte im Zusammenhang mit einer Liebe, an der Hofmannsthal zugleich das Negative beleuchtet; die ungetrübte, ästhetizistische Liebe bildet dabei die Ausnahme.

Dass sich das ästhetizistische Lieben aus dem narzisstischen Wesen des ästhetizistisch empfindenden Menschen speist, zeigt sich bereits in dem Gedicht <Sink ich des Abends ...> (1887/1888), mit dem Hofmannsthal innerhalb der unveröffentlichten Gedichte erstmalig auf die Liebesthematik verweist. Hofmannsthal schildert hier das devote Lieben eines Jünglings zu einer über ihm stehenden Frau, die er „Herrin“ ²¹⁶⁶⁴ nennt. Sie zu besitzen, würde gleichsam die hohe Meinung, die er von sich selbst hat, bestätigen. Zugleich zeigt sich innerhalb dieses Liebens auch ein religiöser Aspekt, denn der Jüngling will sich dieser Frau „weihen“. ²¹⁶⁶⁵ In Verbindung mit dieser Liebe steht aber auch die scheinbare Befähigung zur

21655Wicke: S. 23.

21656Wicke: S. 25.

21657Wicke: S. 33.

21658Wicke: S. 31.

21659Wicke thematisiert des weiteren auch Nordaus Werk *Entartung* (1892/1893), indem er thematisiert, dass die Literaten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur Literatur hervorgebracht hatten, die einem hysterischen Publikum entsprechen.

21660Wicke: S. 124.

21661Wicke zitiert hier eine Passage Hofmannsthals („Der Sinn der Ehe ist wechselseitige Auflösung und Palingenesie. Wahre Ehe ist darum nur durch den Tod lösbar, ja eigentlich auch durch diesen nicht.“, in: Wicke, S. 124), was Wicke äußern lässt: „Hofmannsthal formuliert hier eine Idealvorstellung von ehelicher Gemeinschaft, die in der Verschmelzung von Mann und Frau besteht. Ehe ist demnach nicht die Addition zweier Individuen zu einer sozialen Gemeinschaft, sondern die Bildung von etwas Neuem.“ In: Wicke, S. 124.

21662Wicke: S. 125.

21663Wicke: S. 125.

21664SW II. S. 12. V. 26.

21665SW II. S. 12. V. 24.

Tat,²¹⁶⁶⁶ doch ist die Liebe vielmehr motiviert durch das Besitzdenken des Mannes: so verlangt es ihn danach, ihr Lächeln zu „erkaufen“,²¹⁶⁶⁷ und „des Lebens Widerstand zu erzwingen“,²¹⁶⁶⁸ um sie zu besitzen. Vor dem Hintergrund der Minne-Thematik wird die Frau auch in dem Gedicht <Träumend, sehrend ...> (1887/1888) als „Herrin“²¹⁶⁶⁹ bezeichnet. Die Passivität des Mannes zeigt sich hier durch den Kuss, der von ihm nur indirekt erreicht wird, und zwar dadurch, dass er an gleicher Stelle wie die Frau aus dem Becher trinkt. Problematisch zeigt sich die ästhetizistische Liebe ebenso in dem Gedicht *Die Brautwerbung in Byzanz* (1888/1889). Hofmannsthal bindet nicht nur die Mahnungen der Mutter (SW II. S. 15. V. 59-69) und die des Bruders (SW II. S. 15. V. 56) ein, sondern es lässt sich erahnen, dass diese Liebe für das Mädchen tragisch enden wird. Unter den Notizen, die den Titel *Die Brautwerbung in Byzanz* tragen, schildert Hofmannsthal zwei Liebeserlebnisse: dass eines Recken, der von der stürmischen Leidenschaft seiner Geliebten überwältigt wird (SW II. S. 14. V. 1-15) und die Liebe eines Mädchens (SW II. S. 14-16. V. 16- 82). Dabei zeigt sich in der Liebesschilderung den Recken betreffend, dass die ästhetizistische Liebe hier weit mehr auf Gewalt als auf Verführung beruht bzw. er unter dem Zwang der dominanten Frau steht (SW II. S. 14. V. 11-12). Durch das junge Mädchen zeigt sich schließlich das Besinnen auf die mahnenden Worte der Mutter und das Besinnen auf die „Sitte“,²¹⁶⁷⁰ die das junge Mädchen in dieser Liebe, die für sie jetzt eine „schlechte Liebe“²¹⁶⁷¹ ist, außer Acht gelassen hatte. Die Hinterfragung der ästhetizistischen Liebe erfolgt auch in dem Gedicht <Wie unwahr wie gemacht ...> (1889 ?). Augenscheinlich übt Hofmannsthal hier lediglich Zeitkritik, am Dichter und an dessen Werken, doch birgt die Kritik an den Büchern seiner Zeit auch die Liebe zur Kunst („Die meisten Bücher sind doch wie Weiber / In einem Zug genossen und dann fort“).²¹⁶⁷² Es gibt aber auch Bücher, ebenso wie Frauen, die Bestand haben; diesen spricht Hofmannsthal allerdings einen Seltenheitswert zu, während hinterfragt wird, ob es überhaupt eine Frau gibt, die diesen Anspruch erfüllt („solch ein Weib / Giebts eines wohl?“).²¹⁶⁷³ Kritisch wird die Liebe auch in dem Gedicht <Wo wir einander gefunden ...> (1889 oder 1890) betrachtet: zum einen durch das Sehnen des lyrischen Ichs nach dieser vergangenen Liebe, zum anderen aber dadurch, dass diese Liebe noch nicht mal eine Vergangenheit hat, weil sie nie gelebt worden ist („Verlieren was man nie besessen / Ist das so schwer?“).²¹⁶⁷⁴

Überdeutlich schildert Hofmannsthal die ästhetizistische Liebe auch in dem *Gespräch* (1890). Auf die Frage der Geliebten „Und liebst du mich auch wahrhaft um meiner selbst allein?“,²¹⁶⁷⁵ erfolgt zwar die Versicherung des Mannes, doch in Wirklichkeit zeigt sich hier, dass die Liebe von dem Narzissmus des Mannes gesteuert ist.²¹⁶⁷⁶ Der Genuss des Liebens wird dabei an zahlreiche andere Motivkomplexe angebunden: an die Motive von Auge, Farbe, Duft, spiegelnde Flächen (Teich), Musik und Nacht, die alle nur auf seinen Narzissmus verweisen („Ich liebe ihr Glänzen, ihr Duften ihr ganz<es> liebliches Sein / Weil sie in meiner Seele den Wiederhall erwecken“).²¹⁶⁷⁷ Die Geliebte wird auch hier als Teil des ästhetizistischen Genusslebens angesehen, was auch eine Tagebuchnotiz Hofmannsthals vom Mai 1890 unterstützt, in der es heißt: „Geliebte = Vignette für eine Seite des Tagebuches unsrer Stimmungen.“²¹⁶⁷⁸ Die Fragwürdigkeit dieser Liebe zeigt sich nicht nur durch den Mann, durch dessen falschen Bezug zur Wirklichkeit („Ich liebe dich wie das Leben, wie seinen holdesten Schein“),²¹⁶⁷⁹ sondern auch durch die Frau, die das Lieben in die Sphäre des Traumhaften stellt: „Und lebst auch kein andres Verlangen in dir und kein anderer Traum?“²¹⁶⁸⁰

21666SW II. S. 12. V. 12.

21667SW II. S. 12. V. 13.

21668SW II. S. 12. V. 15.

21669SW II. S. 13. V. 29.

21670SW II. S. 14. V. 35.

21671SW II. S. 15. V. 50.

21672SW II. S. 18. V. 16-17.

21673SW II. S. 18. V. 23-24.

21674SW II. S. 19. V. 6-7.

21675SW II. S. 22. V. 1.

21676Die *Kritische Ausgabe* vermerkt hier, im Zuge eines Hinweises zu Gestern und damit Andreas Lieben: „Liebe als Kunsttrieb: das geliebte Object als Accumulator der angehäuften Fähigkeit schön zu stilisieren [...]: Andrea“. In: SW II. S. 219. Z. 4-5.

21677SW II. S. 22. V. 17-18.

21678SW II. S. 219. Z. 8.

21679SW II. S. 22. V. 9.

21680SW II. S. 22. V. 3.

Den Dienst an der Frau in Verbindung mit der Bezauberung, greift Hofmannsthal noch einmal in *<Und stündlich steigt der See ...>* (1890) auf, indem Hofmannsthal die Abwendung von der Welt zugunsten einer eigenen ästhetizistischen Stadt schildert („Das ist der Minne Zaubermacht, die hat noch keiner ermessen.“).
21681

Ein kurzer Bezug erfolgt auch in dem Gedicht *Verse, auf eine Banknote geschrieben* (1890). In der neunten Strophe wähnt das lyrische Ich sich neben Büchern, Musik und Farbenpracht auch Liebe erkaufen zu können. Doch das Geld ist trügerisch, es kann nur „Erlö^gner Liebe Kuß und Leidenschaft“²¹⁶⁸² bringen. Während sich im vierten Gedicht der Gedichtsammlung *Ghaselen* (1891) lediglich ein kurzer Bezug zur Liebe zeigt („Frauen gibts, die nie beglückten / Aber keine schuf nie Leiden“),²¹⁶⁸³ findet sich das Liebeserleben in dem Gedicht *Frühe Liebe* (1891) nicht nur deutlich bereits durch die Titelgebung *Frühe Liebe* (1891), sondern zeigt auch ein männliches lyrisches Ich, dessen Bezug zur Liebe in Verbindung mit der Jugend und dem „Glanz der frühen Tage“²¹⁶⁸⁴ steht. Mit dem Verweis auf die Vergangenheit, aber auch durch die Verse „Mit dem Glanz der frühen Tage / Ist dein Bild in mir verschwommen“,²¹⁶⁸⁵ zeigt Hofmannsthal, dass diese Liebe nicht von Dauer war. Zudem deutet sich die Leichtfertigkeit des lyrischen Ichs im Umgang mit dieser Liebe an („Stunden die verfließen“),²¹⁶⁸⁶ während der Zug zur Vergangenheit, fühlt er sich an diese Liebe wiederholt gemahnt, bestehen bleibt. Doch wenn die vergangene Liebe wieder zurück ins Gedächtnis gerufen wird, dann geschieht dies zwanghaft ohne seinen Willen, so als habe sie die Kontrolle über sein Leben: „Aber manchmal kommts erstickend / Über mich als müsst ich´s fassen / Und der Glanz der jungen Tage / Will sich nicht mehr bannen lassen.“²¹⁶⁸⁷ Aber die wirkliche Bedrohung, die diese Vergangenheit mit der erlebten Liebe für sein Leben hat, wird von ihm nicht realisiert („Und den Abglanz jenes Glanzes / Nicht um gold´ne Zuku<nft> tausch ich“),²¹⁶⁸⁸ wenn dies bedeutet, dass diese die Gegenwart überschattet; vielmehr bekennt er sich zu dieser vergangenen Liebe, die seine Seele bewegt. Statt eine Hinterfragung dieses vergangenen Liebeserlebens vorzunehmen, lässt Hofmannsthal das lyrische Ich die Hoffnung aussprechen, dass er die vergangene Glückseligkeit, die er mit dieser Frau erlebt hat, wiederbeleben kann, indem er sie gottgleich neu erschafft: „Ich dich werde neu beseelen / Göttlich schaffend dich gestalten / Doch dann bist du mir entfremdet / Und ich kann dich nicht mehr halten.“²¹⁶⁸⁹ Dem Versuch, die Vergangenheit neu zu erwecken, steht die natürliche Begrenzung der Zeit gegenüber, die nicht überwunden werden kann. Die Liebe und die Jugend sind verloren; was dem lyrische Ich noch bleibt, ist die Erinnerung an diese Liebe.

In dem fünften Gedicht *Erfahrung*,²¹⁶⁹⁰ aus dem Zyklus *<Sieben Sonette ...>* (1891), lässt Hofmannsthal ein männliches lyrisches Ich über die Liebe sprechen. Obwohl dieses die „ungetreuen Frauen“²¹⁶⁹¹ verstehen kann, zeigt Hofmannsthal mit dem Konjunktiv („So gut, mir ist, als könnt´ ich in ihre Seelen schauen“)²¹⁶⁹² gleichsam das Trennende zwischen Menschen, hier im Besonderen zwischen den Geschlechtern, auf. Was das lyrische Ich aber nachvollziehen kann, das ist die Leere am Leben („Die Qual der langen, leeren, der lebenleeren Tage“),²¹⁶⁹³ die „Lust am Sich-verlieren“²¹⁶⁹⁴ und der Zug zum „Trügen und Verletzen“.²¹⁶⁹⁵ Die Anklage, die er in den folgenden Versen formuliert, muss deswegen als halbherzig betrachtet werden, weil er gleich empfindet: „Ich fühle, wie sie´s drängt zu thörichten Entschlüssen / Wie sie die Augen schliessen,

Die Fragwürdigkeit ihrer Treue zeigt sich auch in den Versen 5-7, wobei die Worte an die Andreas aus *Gestern* (1891) gemahnen: „Ich kann so gut verstehen die ungetreuen Frauen / Mir ist als könnt ich jeder ganz in die Seele schauen. / Sie liebten ja wirklich den einen und liebten auch wirklich den andern“. In: SW II. S. 22. V. 5-7.

21681SW II. S. 27. V. 14.

21682SW II. S. 29. V. 56.

21683SW II. S. 45. V. 5-6.

21684SW II. S. 41. V. 1.

21685SW II. S. 41. V. 3-4.

21686SW II. S. 41. V. 6.

21687SW II. S. 41. V. 9-12.

21688SW II. S. 41. V. 15-16.

21689SW II. S. 42. V. 29-32.

21690Dieses Gedicht gemahnt stark an Andrea aus *Gestern* (1891).

21691SW II. S. 50. V. 1.

21692SW II. S. 50. V. 2.

21693SW II. S. 50. V. 4.

21694SW II. S. 50. V. 4.

21695SW II. S. 50. V. 8.

und wie sie quälen müssen. / Wie sie für jedes Morgen ein jedes Heut' begraben / Und wie sie nicht verstehen, wenn sie getötet haben".²¹⁶⁹⁶

Die Nähe zwischen Tod und ästhetizistischer Liebe zeigt sich ebenso in dem Gedicht *Blüthenreife* (1891). Zwar schildert Hofmannsthal hier scheinbar einen nächtlichen, schönen Moment,²¹⁶⁹⁷ doch bricht diese scheinbare Harmonie auf. Die Lieder, von der Liebe initiiert, erfüllen zwar für einen Augenblick, doch „starben [sie] an der Fülle / Von Glut und Glanz und Duft".²¹⁶⁹⁸ Auch lässt sich der negative Beigeschmack des ästhetizistischen Liebens in dem Gedicht *Allein* (1891) ausmachen. Das Negative zeigt sich nicht so deutlich durch den Bezug zur Vergangenheit, sondern mehr durch den Rückzug in ästhetizistische Räumlichkeiten und den damit verbundenen Rückzug vor den Menschen.²¹⁶⁹⁹ Kritisch zeigt sich der Zug zum Lieben auch in der kurzen Gedichtnotiz *<Lieben heisst ...>* (1891), in der Hofmannsthal auf das veränderte Lieben in der Moderne ansprechen mag,²¹⁷⁰⁰ als auch durch die Moderne im Allgemeinen in *Ideen zu Gedichten* (1891 ?): „röm: Sympath. Zauber; ähnlich der Liebesbann den ich über dich ausspreche, ohne dass du es ahnst.“²¹⁷⁰¹ Ebenso zeigt sich deutlich der Bezug zwischen modernem Lieben und dem Narzissmus und den Tiefen der Seele in dem Gedicht *Ersatz* (1891). Statt wirklich zu lieben, liebt der Mann der Moderne in Hofmannsthals Gedicht nur in seinem Traum, der gespeist ist aus seinem Innern („Und mir ist wie ein gelebtes dieses ungelebte Lieben“).²¹⁷⁰² Problematisch wird die moderne Liebe von Hofmannsthal auch in dem Gedicht *Schönheit* (1891 ?) gezeichnet. Das lyrische Ich versucht in diesem Gedicht, nachdem er im kranken Fieberzustand und im Traum die Schönheit erfahren hat, im gesunden Zustand diese Erfüllung durch eine Frau, die auch hier ins Göttliche erhoben wird, zu finden („Du unser Sehnen / Göttliche Schöne“).²¹⁷⁰³ Doch der Versuch, die Erfüllung zu finden, misslingt, denn die Frau ist nicht imstande, dem lyrischen Ich dies zu geben, was ihm im Traum Glück geschenkt hatte. Problematisch zeigt sich das Lieben auch in weiteren Gedichten, so in *<Bin ich bei dir ...>* (1891 ?) indem das lyrische Ich sich durch das Lieben, neben dem Mangel an Kommunikation, sich selbst verliert („Mich selber habe ich dabei verloren / Ob ich dich suche, kann ich nicht verstehen“),²¹⁷⁰⁴ in der Notiz zu dem Gedicht *<Keiner hat ...>* (1891/1892)²¹⁷⁰⁵ in dem Hofmannsthal auf eine Liebesbeziehung anspielt, als auch in dem kurzen Gedichtfragment *<O gieb dich ...>* (1891/1892) indem sich neuerlich der Bezug zwischen Liebe und Narzissmus zeigt, und indem die Frau neuerlich über Genuss und Besitz definiert wird: „O gieb dich mir zu eigen / In deiner blendenden Pracht / Ich will ja geniessen und schweigen“.²¹⁷⁰⁶ Die problematisch sich entwickelnde Liebe der Moderne wird von Hofmannsthal auch in den Notizen zu *Phantast<ischer> Prolog* (1892)²¹⁷⁰⁷ in den Fokus gestellt, vor allem durch die beiden Frauenfiguren, die Schottenkönigin Maria Stuart und Lucrezia Borgia. Durch die beiden Frauenfiguren zeigt sich hier das Übermaß des Liebens, das Sich-Verlierens im Lieben. So notiert Hofmannsthal in der Notiz (N) in Bezug auf Maria Stuart: „Vor Liebe schwindlig halb und halb vor Grau'n“.²¹⁷⁰⁸ In der Handschrift (H) schildert Hofmannsthal des weiteren fragmentarisch die Tändelei Maria Stuarts mit dem „schöne[n] Rizzio“²¹⁷⁰⁹ und dem „wilde[n] Bothwell“.²¹⁷¹⁰ Aus den kurzen Notizen lässt sich des weiteren der Mangel an Treue sowie die Bereitschaft zu Genuss erkennen.

21696SW II. S. 50. V. 11-14.

21697SW II. S. 54. V. 13-15.

21698SW II. S. 54. V. 19-20.

21699SW II. S. 56. V. 1-8.

21700„Lieben heisst für uns nicht >>lieben<< / Heisst auch nicht mehr recht >>begehren<<“. In: SW II. S. 59. V. 1-2.

21701SW II. S. 66. V. 4-5.

21702SW II. S. 61. V. 4.

21703SW II. S. 63. V. 51-52.

21704SW II. S. 69. V. 9-10.

21705„[Keiner hat an deines Wesens unentweihtem Kelch getrunken / Und für keinen ist [der Schleier deiner] Schönheit noch gesunken]“. In: SW II. S. 70. V. 1-2.

21706SW II. S. 70. V. 1-3.

21707In Bezug auf die mit dem Liebeserleben verbundenen zahlreichen Motivkomplexe (Nacht, Perlen, Haar, Duft, Schatten und Hand), vermerkt die *Kritische Ausgabe*: „Die in die vorliegenden Entwürfe aufgenommenen Motive sind bei Hofmannsthal in der Zeit vielfach zu finden“. In: SW II. S. 307. Z. 32-33.

21708SW II. S. 72. V. 4.

Und in Bezug auf Lucrezia Borgia, heißt es: „Von allzuviel und allzuheisser Liebe“. In: SW II. S. 73. V. 19.

21709SW II. S. 72. V. 7.

21710SW II. S. 72. V. 11.

Mit dem Gedicht *Kleine Erinnerungen* (1893) schildert Hofmannsthal neuerlich ein Liebeserleben, die Sehnsucht des lyrischen Ichs nach dem jungen Mädchen. In die Beschreibung ihrer äußeren Erscheinung flicht er zahlreiche Motive ein, die einige Ästhetizisten Hofmannsthals in ein fatales Lieben und einen frühen Tod geführt haben. Hofmannsthal relativiert hier aber die Sehnsucht des lyrischen Ichs allein schon dadurch, dass er sich der Frau erinnert, zumal diese Erinnerung persönlich gefärbt ist.

Verwies Hofmannsthal in einigen Gedichten bereits darauf, dass der Ästhetizismus in der Moderne, auch durch das Lieben, die Religion abgelöst hat, zeigt sich dies mitunter auch in dem Gedicht *Kirchturm* (1893). Der Bezug zur Liebe schließt sich hier an die Erläuterung Hofmannsthals an, warum dieses lyrische Ich keinen Bezug zur Religion hat. So entspricht der neugewählte Platz seinem ästhetizistisch-narzisstischen Naturell; er ist hochgelegen und von dort aus kann er den Tod ausblenden oder sich wenigstens über ihn erhaben wissen. Auch zeigt sich eine Verbindung zwischen der ästhetizistischen Liebe und der Stille, also der fehlenden Kommunikation zwischen den Liebenden, die sich, erhaben über der Stadt und dem Tod, auf einem Turm sitzend wähnen: „So still, unsäglich selig, / Dass unsrer Lieb zulieb / Die Thurmuh'r uns zu Füßen / Still steh'n und stocken blieb'!“²¹⁷¹¹ Dass die moderne Liebe bei Hofmannsthal primär an den Narzissmus gebunden ist, zeigt sich sowohl in dem Gedicht *Madonna Lisa* (1893) („Könnt ich recht tief mich in mich selber wühlen / Ich käm zu Dir“) ²¹⁷¹² als auch in *Schlecht berathen* (1893), in dem Hofmannsthal zudem die Fremdheit zum eigenen Ich herausarbeitet (SW II. S. 93. V. 1-3).

Dabei zeigt sich in den Gedichten *<Tod wir sind ...>* (1893 ?) und *Canticum Cantorum IV. 12-16* (1893/1894) das Bewusstsein für die Problematik dieser ästhetizistischen Liebe. Während das lyrische Ich sich hier aus Frustration vor der Liebe vom Leben abwendet, ²¹⁷¹³ sieht das lyrische Ich in dem Gedicht *Canticum Cantorum IV. 12-16* (1893/1894) gerade die Notwendigkeit dazu, sich dem lebendigen Leben zu öffnen (SW II. S. 98. V. 1-6). Das lyrische Ich verlangt es hier nicht nach der Abgeschlossenheit, sondern nach der Lebendigkeit, was sich daran belegen lässt, dass Hofmannsthal das lyrische Ich den Wind ersehnen lässt, der den Garten belebt: „Lass alle Düfte triefen / Aus starren Schlafes Tiefen / Das Leben sich befrei'n.“²¹⁷¹⁴

Problematisch, da wirklichkeitsfern, zeigt sich die Liebe auch in dem Gedicht *Fremdes Fühlen* (1894). Hier ist es das lyrische Ich, das auf seinem nächtlichen Spaziergang verliebten Paare begegnet. Das lyrische Ich bemerkt hier vor allem den Blick dieser Verliebten, der als „trunken und traumhaft“ ²¹⁷¹⁵ beschrieben wird. In drei Kleinen, nicht über den Notiz-Zustand hinausgehenden Arbeiten, zeigt sich ebenso das Motiv, so in *<Deine kleinen Berge ...>* (1896) (SW II. S. 114. V. 5-8), in *Die Geliebten* (1896) (SW II. S. 114. V. 1-2) wie in den Notizen zu *Gedichte* (1896) durch „Richards Geliebte“, ²¹⁷¹⁶ die innerhalb der Stimmung, die Hofmannsthal kreieren will, eingebunden ist („alles kann dazu gebracht werden sich selbst zu genießen“).²¹⁷¹⁷ Fokussierter, weil ausgearbeitet, ist das Gedicht *Das Bild* (1896), indem das lyrische Ich die Nähe zur Geliebten (durch das Bild) nicht herstellen kann, wodurch ihm in der ersten Strophe die Welt fremd erscheint (SW II. S. 115. V. 7-8). Aus der Tiefe schließlich entspringt in der zweiten Strophe die Nähe zur Geliebten, die beim lyrischen Ich einen Glückszustand bewirkt. ²¹⁷¹⁸ Die Liebe wird hier als essentiell für das Leben des lyrischen Ichs gedeutet. Allerdings erfolgt ein Bezug zur Liebe nicht durch das Bildnis der Geliebten, sondern aus der Tiefe seiner Seele heraus.

Während in dem ersten Gedicht *Kinder aus einem schönen Hause* aus der Sammlung *Idyllen* (1897), andeutungsweise durch das Hand- und das Haar-Motiv, auf die Liebe verwiesen wird, legt Hofmannsthal in dem zweiten Gedicht *Abend im Sommer* die Problematik einer ästhetizistischen Liebe deutlicher dar, wenn es heißt: „er will von ihr fort: sie aber durch leise Magie hält ihn immer wieder hin wie Sheherasade den

21711SW II. S. 87. V. 21-24.

In den Notizen zudem verbindet Hofmannsthal die Liebe mit der Nacht und dem Tod: „Verliebte junge Todte / Die fliegen auf bei Nacht“. In: SW II. S. 330. V. 10-11. In der Handschrift 3 H3 heißt es zudem in Bezug auf die Dunkelheit und den gewählten Platz des Apfelbaumes: „Verliebte junge Todte / Die fliegen auf bei Nacht / Und sitzen in seinen Zweigen / Bis Morgenlicht erwacht.“ In: SW II. S. 330. V. 33-36.

21712SW II. S. 88. V. 3-4.

21713SW II. S. 96. V. 7-11.

21714SW II. S. 98. V. 10-12.

21715SW II. S. 102. V. 18.

21716SW II. S. 114. V. 2.

21717SW II. S. 114. V. 4-5.

21718SW II. S. 115. V. 9-14.

Sultan mit den Märchen“.²¹⁷¹⁹ Hofmannsthals verweist hier im Zuge der Liebe auf Magie; doch die Frau aus *Tausendundeine-Nacht* betörte ihn, wenn überhaupt man dies sagen kann, nicht durch ihre Liebe, sondern durch die Kraft ihrer Worte, die ihr dazu dienen, sich vor dem Tod zu retten. Vor dem Hintergrund des zwischen Wirklichkeit und Fantasie befindlichen jungen Mädchens, zeigt sich auch in dem dritten Gedicht *Das Mädchen mit der Maske* aus dem Zyklus das Problem des Liebeserlebens. Das junge Mädchen stuft die Liebe ihrer Schwester zu ihrem Verlobten und die bevorstehende Trennung als „Spiel“²¹⁷²⁰ ein, denn sie hat ein „tieferes Bestreben die Schattenhaftigkeit der irdischen Dinge nachzuweisen“.²¹⁷²¹ In dem vierten Gedicht *Des Pächters Töchter/Die badenden Mädchen* zeigt sich das Motiv durch die beiden jungen Mädchen und ihre unterschiedliche Begegnung mit dem Mann: „Sie sprechen von einem Mann, der ihnen fast wie ein Gott ist.“²¹⁷²² Aller Wahrscheinlichkeit nach hebt Hofmannsthal durch die Schwester mit den dunklen Augen hervor: „Er sprach zuerst von der Art meiner Schönheit, dann kam er zu sprechen auf das Wesen der Götter. Er ließ unausgesprochen ob er selbst zu ihnen gehöre.“²¹⁷²³ Konträr dazu steht die andere Tochter, aller Wahrscheinlichkeit nach die mit den hellen Augen. Durch diese ist eine ambivalente Betrachtung des Mannes zu erkennen, lässt Hofmannsthal sie, im Zuge der Beschreibung des Mannes, von Erschrecken sprechen.²¹⁷²⁴ Ebenso im siebten Gedicht *Schlafende* bindet Hofmannsthal zwei Bezüge durch zwei Figuren in Bezug auf die Liebe ein. So definiert Hofmannsthal die Liebe des Mannes über den Besitz: „der eine: die Decke um seine Schultern ziehend wie einen Kriegsmantel, unter sich das Bette wie ein erobertes Land mit Abgründen Gefangen<en>, eroberten Frauen und Heerden.“²¹⁷²⁵ An dem Mädchen dagegen zeigt sich die Liebe eher beiläufig („athmet durch den Duft ihrer verliebten Seele“),²¹⁷²⁶ während der Fokus auf Nacht und Tod liegt. Das Motiv erfolgt in dem neunten Gedicht *Vier Schwestern* durch die vier Mädchen des Königs. Hofmannsthal vermerkt lediglich einen Bezug zum Mann durch die Schwester, die verheiratet ist, und durch die Schwester mit „Rosen im Gürtel“,²¹⁷²⁷ die „viel geliebt“²¹⁷²⁸ ist. Auch in dem Gedicht *<Solange die Erinnerung ...>* (1897) bedingen sich Liebe und Wahrnehmung der Welt. Hofmannsthal verbindet hier das Liebeserleben des ästhetizistischen Ichs mit zahlreichen Motiven, darunter dem Zug zur Vergangenheit, dem Brunnen, dem Spiegel und der Tiefe der Seele: „Solange die Erinnerung an Dich / sich mir im Leib lebendig noch und so bewegt / als wär es ein Gebild aus meinem Mark“.²¹⁷²⁹ Aller Wahrscheinlichkeit nach sollte der Fokus auch in dem Gedicht *Epithalamium* (1897 oder 1898), das lediglich nur durch lose Notizen enthalten ist, auf dem Liebeserleben liegen. Hofmannsthal plante hier ein Mädchen, die sich jetzt mit dem Gedanken der Ehe trägt, zwischen mehrere Liebhaber zu stellen. Kritisch zeigt sich Hofmannsthal vor allem in Bezug auf den Mann in der Notiz N 2, der sich nicht durch Tatkraft auszeichnet. Hofmannsthal macht hier deutlich, durch was er mitunter das Bild des Mannes und der Frau unterscheidet, wenn es heißt: „gesprochen von dem zurückgetreten<e> Liebhaber, der nicht den Muth hatte das Mädchen zu nehmen aus Angst vor der Überwältigung durch die Schwere. er ist ein Weib. (weil er sich zuviel besinnt, zuviel antizipiert) der andere ist ein Mann: der Handel und Liebe in einem zu führen verstand, sich hier verbinden wollte und das Mädchen gewann.“²¹⁷³⁰ Hofmannsthal plante hier den Kontrast zwischen einem Tätigen und einem Passiven, in Bezug auf die Persönlichkeit und das Lieben zu setzen. Kurze Bezüge zum Lieben finden sich des weiteren in folgenden Gedichten: in *Stadien auf dem Lebenswege des Tarquinius Morandinus* (1897 oder 1898) durch die Liebesfähigkeit eines Freundes („Überschätzung des Freundes der auch noch arm in der Liebe ist“),²¹⁷³¹ in *Der Vater vor dem Standbild des Sohnes* (1897-1898)

21719SW II. S. 124. V. 3-4.

21720SW II. S. 124. V. 2.

21721SW II. S. 124. V. 4-5.

21722SW II. S. 127. Z. 10-11.

21723SW II. S. 127. Z. 12-14.

„Mir war als wäre meinem dumpfen Blut / Ein Tropfen eingepfht vom goldnen Blut der Götter“. In: SW II. S. 127. Z. 16-17.

21724SW II. S. 127. Z. 20.

21725SW II. S. 130. Z. 14-16.

21726SW II. S. 130. Z. 20-21.

21727SW II. S. 131. Z. 14.

21728SW II. S. 131. Z. 14.

21729SW II. S. 134. V. 1-3.

21730SW II. S. 137. Z. 11-15.

21731SW II. S. 138. Z. 9-10.

durch das Lieben des Kaufmanns, das sich ebenso über den Besitz definiert,²¹⁷³² in dem unvollendeten *Gedicht des Bettes* (1898) („dies war die Insel wo wir von Küssen lebten / unendliche Zeit und aus den Zweigen des / Himmels die goldenen Früchte pflückten“),²¹⁷³³ in Bezug auf Niobe in *Verse zum Gedächtnis der Kaiserin* (1898) („sie tanzte mit dem geschminkten Abenteurer“),²¹⁷³⁴ in dem Gedicht *Das Zeichen* (1899) in dem Hofmannsthal das lyrische Ich die Dauer von Liebesbeziehungen anzweifeln lässt („es bleib doch nicht bestehen: / so wenig wie ein Kuss“),²¹⁷³⁵ in dem von Verlaine inspirierten Gedicht *Des stillen Waldes ...* (1899 ?) indem das lyrische Ich eine Müdigkeit gegenüber der Welt bekennt, „und aller Dinge auch, nur Deiner nicht“²¹⁷³⁶ oder in den Notizen zu *Epigramme* (1903) durch die Ergriffenheit eines Knaben für den Gesang eines Mädchens.

Mit dem Gedicht *Das kleine Stück Brot ...* (1899 ?) schließt Hofmannsthal an die fehlende Haltbarkeit von Glück und Liebe im Leben an (SW II. S. 148. V. 5-8). Sowohl auf das Brot als auch auf die Blume und die Bettdecke, die das lyrische Ich mit den vergangenen Erlebnissen mit seiner Geliebten verbindet, kann er nicht zurückgreifen („So hab ich keines von den dreien“).²¹⁷³⁷ Weil er eben diese Dinge vermisst, die mit der Vergangenheit verknüpft sind, lässt Hofmannsthal das lyrische Ich von einem Zwang reden, sich in die Gegenwart zu stellen, denn die Geliebte ist ihm gegenwärtig.²¹⁷³⁸ Von dem Lieben als auch von der Erinnerung an diese distanziert sich das lyrische Ich ebenso in dem Gedicht *Ich will kein eignes Haus ...* (1899 ?), weil die Begegnung mit Menschen ihn an den Kreislauf des Lebens, an die eigene Sterblichkeit gemahnt: „Ich will kein eignes Haus / Da stünde das Bette aus dem ich die Frau vertrieb / Da hieng das Geweih des Welches den ich geschossen habe in der so völlig / entschwundenen Zeit“.²¹⁷³⁹

Weitere Bezüge zum Motiv finden sich in *Das Gedicht der Anthologie*, welches zu *Gedichte April 1900* (1900) zählt, durch den Tausch der Kleidung („wo Jüngling u<nd> Geliebte miteinander die Gewänder tauschen, nach der ganzen Tiefe seiner Bedeutung nahdichten: wie sie ihm als Knabe entgegentritt“),²¹⁷⁴⁰ in dem Gedicht *Die Landschaft, der Saal und das Bette* in Verbindung mit dem Mangel an Kommunikation („stummem Munde“)²¹⁷⁴¹ und der Ausklammerung der natürlichen Gesetze („und von zwei Seiten traten wir zugleich / in jenen Saal der gross und dauernd war“),²¹⁷⁴² in Verbindung mit der Nacht in *anderes Gedicht*, indem es das lyrische Ich nach der Erfüllung seiner Vorstellungen verlangt („sich mit seiner Frau einmal in einer von Wünschen völlig anticipierten Situation befinden“)²¹⁷⁴³ und indem es dem lyrischen Ich nicht um Erfüllung, sondern um die Sehnsucht geht.

Nur vereinzelt zeigt sich ungetrübtes, ästhetizistisches Lieben: so in den Gedichten *Liebesglück* (1890) in Verbindung mit der Musik und der Kindhaftigkeit („Bewahre, bewahr dir den zaubrischen Bann / Er macht dich auf Erden zum seligsten Mann“),²¹⁷⁴⁴ in *Keine der Zeiten des Tags ...* (1890 ?) in Verbindung mit den Motiven des Trankes, des Traumes oder des Farb-Motivs („Träume von kühlender Flut, die dich im Bade umspielt“)²¹⁷⁴⁵ und in *Da ich weiss ...* (1899) welches Hofmannsthal im August in Alt-Aussee geschrieben hat, und welches von der räumlichen Trennung von Gerty initiiert wurde. Hofmannsthal schildert hier das Wissen eines lyrischen Ichs, dass die Geliebte oder Freundin zu ihm zurückkehren wird („Da ich weiß, du

21732„Er war mein und meiner ersten reinen Frau einziges Kind. Ich bin ein Kaufmann. liess viel um Perlen tauchen. baute ein schönes Haus. Und diesen Sohn musste ich haben: was er anrührte, schwand hin wie Rauch. Er besass niemals ein Ding.“ In: SW II. S. 139. Z. 10-13.

21733SW II. S. 141. V. 3-5.

21734SW II. S. 144. Z. 13-14.

21735SW II. S. 147. V. 3-4.

21736SW II. S. 148. V. 4.

21737SW II. S. 148. V. 17.

21738SW II. S. 148. V. 18-22.

21739SW II. S. 149. V. 1-4.

21740SW II. S. 150. Z. 14-16.

21741SW II. S. 151. V. 17.

21742SW II. S. 151. V. 21-22.

Das Motiv findet sich auch in den Notizen: „Und wir sassen am Rand des Bettes mit unser<er> jungen Liebe wie Reisende am Rand eines grossen Schiffes, das die Anker hebt und in ein dunkles Meer hinausgleitet um am nächsten Tag die zwei Umschlungenen an einer strahlenden wieder vollkommen neuen unberührte Küste zu landen, wo sich eine neue reine Sonne erheben wird“. In: SW II. S. 443. Z. 30-34.

21743SW II. S. 152. Z. 14-15.

21744SW II. S. 25. V. 9-10.

21745SW II. S. 35. V. 4-8.

kommst mir wieder / machen mich die Wolken froh“).²¹⁷⁴⁶ Das Schlendern durch die einsame, teilweise auch dunkle Welt, erfüllt ihn nicht mit negativen Gefühlen, denn er weiß, dass die Trennung nur vorübergehend ist. Zudem ist es keine Einsamkeit oder Beklemmung, die das lyrische Ich spürt („Du doch bist es, die ich spüre!“).²¹⁷⁴⁷

Bereits in Hofmannsthals *Mein ältester dramatischer Entwurf* (1887) zeigt sich innerhalb der dramatischen Fragmente die Bedeutung, die Hofmannsthal dem Liebeserleben seiner Figuren zuspricht. Neben Rogers Mutter, die sich mit dem Sohn ihrer adeligen Herrschaft eingelassen hat, und mit der es, aufgrund der ausgebrochenen Revolution, nicht zu einer Ehe gekommen war,²¹⁷⁴⁸ was den Sohn aus dieser Beziehung nachhaltig verstörte, geht Hofmannsthal auch auf Rogers Lieben zu Margot ein.²¹⁷⁴⁹ Die zwischen Rogers Tante und dem Geistlichen bereits geplante Ehe zwischen Roger und Margot²¹⁷⁵⁰ zeigt sich in den Notizen wohl dadurch als gescheitert, da beide in ihrem Wesen zu unterschiedlich sind, wodurch Margot letztendlich die Ehe mit Firmin eingeht, wobei diese gleichsam dadurch belastet ist, dass Margot als die von Roger „verlassene Braut“²¹⁷⁵¹ gilt.

Deutlich zeigt sich die Verbindung zwischen ästhetizistischem Empfinden und dem Erleben der Liebe auch in den Notizen zu *Pflicht* (1891): „Der Mann decretiert die Stimmungen, er giebt sie, [...] die Frau empfängt die geschaffenen und sehnt sich nach neuen Suggestionen“.²¹⁷⁵² Dabei zeigt sich, dass die Frau nicht nur durch die Abkehr vom Alter ästhetizistisch empfindet, sondern dass der Mann ihren ästhetizistischen Sehnsüchten, vor allem auch im Hinblick auf die Musik, nicht standhalten kann („aufspringendes Verlangen nach Sensationen, das seine Gegenwart lähmt und erstickt: Musik zu hören, Wagner, Berlioz“).²¹⁷⁵³ Innerhalb der Thematisierung der Liebe zeigt sich, dass die Frau ihren Mann dazu aufruft, ihr einen „Lebensinhalt“²¹⁷⁵⁴ zu geben, den der Mann wiederum für sich in seiner Arbeit hat.

Auch in den Notizen zu *Dramatische Themata* (1891) zeigt sich, dass Hofmannsthal sich eines Bibelstoffes bedient und zwar der *Geschichte von König Ahab u. Naboth*,²¹⁷⁵⁵ wodurch sich eine geplante pädophile Thematik andeutet, wobei die Formulierung Hofmannsthals gleichsam zeigt, wie sorgsam er diese zu setzen gedachte: „Das falsche Zeugniß gegen Naboth wäre das der Blutschande mit seiner Tochter Naëmi, wenn sich das schonend darstellen lässt; begründet müsste es werden in einer eigenthümlich innigen und dem das Verhältnis v. Kind zu Vater strenger auffassenden Juden unverständlichen Liebe zwischen dem jungen Vater und der klugen schönen Tochter.“²¹⁷⁵⁶ Neben dem Selbstmord, ausgelöst durch den vorgeworfenen Inzest, gedachte Hofmannsthal die Erotik durch die Figuren Jesabel und Cleopatra einzubinden.²¹⁷⁵⁷ Ebenso in *Giordano Bruno* (1887/1888) greift Hofmannsthal entfernt das Inzest-Thema auf, und zwar durch die begehrliebe Liebe Brunos gegenüber seiner Stieftochter. Hofmannsthal lässt Bruno gleichsam von einer „selbstsuchtblinde[n] Liebe“²¹⁷⁵⁸ zu seiner Tochter sprechen. Die erwachsen gewordene Tochter ist für Bruno gleichsam eine Erinnerung an seine „verzehrende heillose Liebe“²¹⁷⁵⁹ zu ihrer verstorbenen Mutter. Ihre reine Liebe ihm gegenüber jedoch läutert letztendlich seine „glühende Leidenschaft zur reinsten himmlische Flamme“.²¹⁷⁶⁰

Während sich das Motiv in dem dramatischen Entwurf zu *Im Hades* (1892) lediglich kurz durch die beiden

21746SW II. S. 146. V. 1-2.

21747SW II. S. 146. V. 12.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 301. V. 19-23.

21748SW XVIII. S. 8. Z. 10-15.

21749SW XVIII. S. 8. Z. 23

21750SW XVIII. S. 8. Z. 16-18.

21751SW XVIII. S. 8. Z. 31.

21752SW XVIII. S. 41. Z. 8-10.

21753SW XVIII. S. 41. Z. 17-18.

21754SW XVIII. S. 41. Z. 32.

21755AT, 1 Buch der Könige, 16-22.

21756SW XVIII. S. 36. Z. 17-21.

21757SW XVIII. S. 36. Z. 22-27.

21758SW XVIII. S. 346. Z. 24.

21759SW XVIII. S. 9. Z. 20-21.

21760SW XVIII. S. 9. Z. 23-24.

Toten zeigt, von denen der Mann in einem Gespräch bekennt, dass er „sie einmal geliebt“²¹⁷⁶¹ hat, zeigt sich das Motiv weitreichender in dem Dramenfragment *Anna* (1891). Hofmannsthal plante die ästhetizistische Liebe einzubinden, an die Helene sich durch die Begegnung mit dem Baron erinnert, die allerdings stattgefunden hat, als sie noch nicht verheiratet war.²¹⁷⁶² Während er eher befremdlich ist, ob ihrer Erinnerung und sogar den Namen ihres Mannes verwechselt, über den sie im Gespräch zudem gemeinsam lachen, weiß sie sich an die gemeinsame Zeit sehr wohl zu erinnern. Nicht er, sondern sie hatte ihn damals verlassen: „Lieber Freund, Sie waren auf dem Punkt langweilig zu werden. Mit dem Champagners ist mir<s> einmal gerade so gegangen: Da hab ich ihn mir eine Zeitlang abgewöhnt, um ihn lieb behalten zu können. War das nicht klüger?“²¹⁷⁶³ Dabei schmeichelt der Baron ihr noch und ihrer Tochter; während der Ehemann der Tochter in den Hintergrund gedrängt wird und Hofmannsthal gleichsam mit dem Auftreten des Verehrers Edmund eine Affäre der Tochter andeutet, sieht er in den beiden Frauen „zwei graciöse Schwestern“.²¹⁷⁶⁴ In den Varianten zu dem Dramenentwurf deutet Hofmannsthal, ebenso wie er es in *Alkibiades* (1892) zeigt, das Motiv der käuflichen Liebe an.²¹⁷⁶⁵

Dagegen plante Hofmannsthal in dem *Revolutionsstück* (1893), dass die Liebe eine allein untergeordnete Rolle zu spielen habe, da sie nicht von der Revolution in Wien um 1848 ablenken sollte.²¹⁷⁶⁶ Nicht dominant zeigt sich das Motiv auch in dem geplanten Drama *Tragödie* (1893) durch die Figur eines neidlosen Menschen²¹⁷⁶⁷ oder in den Notizen zum Dramenplan *Sohn des Tobias* (1895) durch die Anbindung des Liebenden der Frauenfigur an die Religion („ihr Verhältnis zum Mann, wie das des Vaters zu Gott, nur weniger schroff“),²¹⁷⁶⁸ wobei Hofmannsthal scheinbar ein positives Ende für das Drama angestrebt hatte.

Zu der Ehe zwischen Bothwell und Maria Stuart kann es in dem dramatischen Entwurf *Maria Stuart* (1895) nur dadurch kommen, indem Bothwell den zweiten Ehemann seiner Frau durch einen Mord beseitigt. Die Verbindung zwischen Bothwell und Maria Stuart scheint durch Sinnlichkeit geprägt. Dieser Mord aber wirkt sich direkt auf seine Ehe und auch seine Liebe aus, spricht Hofmannsthal in Bezug auf den I. Akt bereits von der „bedrohte[n] Liebe“.²¹⁷⁶⁹ Diese Bedrohung wirkt sich direkt auf das Gefühl Bothwells in Bezug auf seine Frau aus, ist ihm „Marie als Glück und Göttin verloren gegangen“.²¹⁷⁷⁰ Im III. Akt plante Hofmannsthal das Erlischen von Bothwells Liebe zu schildern,²¹⁷⁷¹ und auch in dem Wesen der Königin war eine Veränderung angedacht: „Wie Marie endlich daran verzweifelt seine Liebe wiederzugewinnen, will sie ihn wenigstens retten“.²¹⁷⁷² Als die Königin jedoch seiner Liebe noch sicher war, kurz nach dem Mord, notiert Hofmannsthal in Bezug auf das Motiv: „In ihm ist die That so, wie in Maria die Liebe.“²¹⁷⁷³ Letztendlich kehrt sich die Liebe zu ihm letztendlich in tödliche Angst vor ihm um.²¹⁷⁷⁴

Inspiziert zeigt sich Hofmannsthals Arbeit zu *Der Güntling* (1898) von der Geschichte um Johann Friedrich Struensee, der erst zum Vertrauten des dänischen Königs Christian VII. wurde, letztendlich jedoch wegen einer vermeintlich ehebrecherischen Beziehung zur dänischen Königin hingerichtet wurde. Hofmannsthal deutet in den Notizen an, dass die erste Begegnung zwischen dem dänischen König und seiner Königin durch Zufall stattgefunden hat,²¹⁷⁷⁵ wobei Hofmannsthal vor allem durch eine Handschrift zeigt, dass die Beziehung zwischen dem König und seiner Königin problematisch ist.²¹⁷⁷⁶

Neben dem Abenteurer, der auf Casanova zurückzuführen ist, plante Hofmannsthal mit der *Nacht in Sevilla*

21761SW XVIII. S. 43. Z. 14.

21762SW XVIII. S. 38. Z. 4.

21763SW XVIII. S. 39. Z. 5-8.

21764SW XVIII. S. 40. Z. 7.

21765SW XVIII. S. 44. Z. 14-15, SW XVIII. S. 46. Z. 12-14, SW XVIII. S. 370. Z. 35.

21766SW XVIII. S. 122. Z. 9-10.

21767Dieser sagt über den Neid: „Es muss jedenfalls etwas sein das man selbst gehabt hat, wie man nur auf eine Frau wirklich eifersüchtig ist, die man einmal besessen hat.“ In: SW XVIII. S. 124. Z. 10-12.

21768SW XVIII. S. 127. Z. 9.

21769SW XVIII. S. 124. Z. 23.

21770SW XVIII. S. 125. Z. 10.

21771SW XVIII. S. 124. Z. 26-27.

21772SW XVIII. S. 125. Z. 24-25.

21773SW XVIII. S. 126. Z. 31.

21774SW XVIII. S. 1127. Z. 23.

21775SW XVIII. S. 130. Z. 6.

21776SW XVIII. S. 132. Z. 14-41.

(1897) einen weiteren Abenteurer und sein Lieben darzustellen, nämlich das des Don Juan. Einen deutlich fataleren Boden bereitet Hofmannsthal dem geplanten Werk *Die Hexe von Edmonton* (1900). Aus den Notizen ist eine Konkurrenzsituation zwischen Cudda und Frank, um die Liebe von Susanne erkennbar, wobei Frank letztendlich die geliebte Frau ermordet.

Während sich in *Darmstädter Festspiel Die Weihe des Hauses* (1900) die Liebe gebunden an den Traum zeigt,²¹⁷⁷⁷ findet sich in dem Dramenentwurf *Der Besuch der Göttin* (1900) die Einbindung des Motivs durch den Töpfer Lysidas und dessen junge Frau.²¹⁷⁷⁸ Hofmannsthal plante eine persönliche Unsicherheit der Frau in Bezug auf die eigene Person anzudeuten.²¹⁷⁷⁹ Das Gefühl des Nicht-Genügens zeigt sich noch in einer weiteren Notiz („Sie hat Angst, ihm diesen Wechsel im Besitz nicht geben zu können“)²¹⁷⁸⁰ durch die Forderung des Mannes: „einmal schildert er ihr, wie er nach ihr verlangt habe als nach einem tausendfach sich verwandelnden Wesen.“²¹⁷⁸¹ Dabei findet sich das Lieben auch hier an den religiösen Kontext gebunden: „so graut ihr, wenn er ihr sagt, eine schöne Schale, ein schönes Becken ist dadurch >>geweiht<< dass sie es benützt. Sie erwidert schlicht: das Becken ist das Resultat einer Deiner tiefen Stunden, Deines Communicierens mit dem Göttlichen. Wenn Du mich es benützen lässt, so hat das nicht die Einzigkeit eines das Schicksal dieses Gegenstandes erfüllenden, ihm genug thueden Momentes.“²¹⁷⁸² Sie als nicht gleichwertig empfindend, wähnt sie, dass es unnütz sei, wenn er seine „Lebensblüthe“²¹⁷⁸³ in ihren Armen vergeude. Dass sie an einem schwachen Selbstbewusstsein leidet, zeigt sich auch an folgender Passage: „eine rührende Bedeutung hat für sie sein Flötenspiel, gerade weil er ein sehr schwacher Flötenspieler ist. In seiner Schwäche fühlt sie ihn sich nah. (Die Schwester hat einen stumpfen rohen Mann) Von solchen Sachen zu sprechen schämt sie sich schon sehr, erröthet gleich sehr.“²¹⁷⁸⁴ Mitunter sieht sich die Frau sogar im Liebesglück von einer vermeintlichen Göttin bedroht, bei der es sich um die Schwester in einer Maske handelt.²¹⁷⁸⁵ Dass die eine Schwester der Frau bedrohlich auf ihr Liebesglück wirkt, zeigt sich auch in der Notiz N 2 („die jüngste mit allen Lockungen vertraut [...] schickt sie weg eh der Mann kommt“).²¹⁷⁸⁶ Bedingt durch die Geschichten der Schwester („Die kleine Schwester erzählt Geschichten von solchen denen Göttinnen vermählt waren“),²¹⁷⁸⁷ beginnt sie zu ahnen, welche „Welten“²¹⁷⁸⁸ ihr Mann versäumt und stellt sich für ihn eine Geliebte aus der göttlichen Sphäre vor.²¹⁷⁸⁹

In den Notizen zu *Jupiter und Semele* (1900) dient die Begebenheit von Jupiter und Semele als „Folie“²¹⁷⁹⁰ für das Verhältnis eines Mädchens zu einem Jüngling. Dabei zeigt sich das Mädchen als der devote Part in dieser Beziehung, bittend, er möge im „höchsten Glanze seiner Macht, sie umarmen“.²¹⁷⁹¹ Dabei arbeitet Hofmannsthal an dem Jüngling durchaus eine wahnsinnige Liebestrunkenheit heraus.²¹⁷⁹² Zudem deutet sich in den Notizen an, dass es sich bei dem Jüngling um einen Mann mit dichterischem Potential handelt, dessen wahre „Geliebte die Muse“²¹⁷⁹³ ist. Trennend wirkt zwischen den beiden Liebenden ein anderer Aspekt, den das Mädchen ihm vorwirft; so „hat sie gebetet: er möge sich ihr ganz hingeben, so wie sie sich ihm giebt. Sie ist eifersüchtig auf gewisse von ihm mit gleissender Lippe ausgestossene Selbstgespräche.“²¹⁷⁹⁴ Hofmannsthal spielt in dieser Passage auf die Missdeutung der Ganzheit an, wirft sie dem Jüngling vor,

21777 „Nun ist ihm das Ehebett Mittelpunkt des schnell herumgeträumten Hauses: er tritt an des Bettes Stufen wie an Altars Stufen“. In: SW XVIII. S. 135. Z. 18-19.

21778 SW XVIII. S. 152. Z. 4-6.

21779 SW XVIII. S. 152. Z. 7-10.

So versteht die junge Frau nicht wie „ihr Besitz für ihn das definit. Glück sein soll“. In: SW XVIII. S. 153. Z. 24-25.

21780 SW XVIII. S. 153. Z. 24.

21781 SW XVIII. S. 153. Z. 22-23.

21782 SW XVIII. S. 153. Z. 26-31.

21783 SW XVIII. S. 153. Z. 33.

21784 SW XVIII. S. 154. Z. 3-5.

21785 SW XVIII. S. 152. Z. 13-19.

21786 SW XVIII. S. 152. Z. 26-27.

21787 SW XVIII. S. 153. Z. 8-9.

21788 SW XVIII. S. 152. Z. 31.

21789 SW XVIII. S. 153. Z. 5.

21790 SW XVIII. S. 155. Z. 18.

21791 SW XVIII. S. 155. Z. 18-19.

21792 SW XVIII. S. 155. Z. 22-23.

21793 SW XVIII. S. 156. Z. 4.

21794 SW XVIII. S. 157. Z. 5-8.

dass er durch sein dichterisches Wesen gespalten sei: „Während Du bei mir schläfst, bist Du in Dir selbst zur Gast. Einem andern Wesen gibst Du deine zusammengefasste Fülle hin.“²¹⁷⁹⁵ Als belastend für die Beziehung wirkt dabei auch der Mord des Bruders des Mädchens an dem Hund, bei dem sie wöhnt, wie er sich des „Nachts mit brechendem Blick vor dem Bett der Liebenden“²¹⁷⁹⁶ aufbäumt. Trennend wirkt des weiteren auch die unterschiedliche Einstellung zur Sprache; während sie sich nach der Kommunikation mit ihm sehnt, wöhnt der Jüngling, dass die Sprache nichts „für die lebendigen“²¹⁷⁹⁷ ist. Ebenso zeigt sich eine Differenz in dem Sich-Hingeben an den Partner, was sich vor allem in den Worten des Jünglings zeigt, wenn es heißt: „Ja, ich vermag mich anders hinzugeben. In eine solche Wortgewalt mich zu verwandeln, vor der Du vergehen müsstest. Dein Wesen würde hinschmelzen und Du bliebest nichts als eine Kothlache, weinende Erinnerung an den einen Augenblick zu dem Du nie mehr emporkommst. Denn sieh indem ich ausspreche: Ich und Du, so bricht schon das Chaos herein. Lass mich: ich will im Wörterbuche lesen“.²¹⁷⁹⁸ Letztendlich kommt es wohl, aufgrund der Wesensdifferenzen, zum Bruch.²¹⁷⁹⁹

Auch in dem Dramenentwurf *Die Söhne des Fortunatus* (1900/1901) zeigt sich das Lieben von ästhetizistisch empfindenden Figuren Hofmannsthals. Im Gespräch mit der Göttin Fortuna wöhnt Fortunatus, dass ihm nicht das Glück im Leben zu Teil wurde, auch nicht in Liebesdingen.²¹⁸⁰⁰ Aber auch das Lieben der beiden Söhne deutet sich aus den Notizen an: so will Fortunatus in dem „prachtvolle[n] Bett“²¹⁸⁰¹ sterben, indem Andelocia mit seiner Geliebten gelegen hatte,²¹⁸⁰² eben jener Frau, die auch Ampedo liebt²¹⁸⁰³ und für die Andelocia schon heimlich ein Grundstück verkauft hatte, von der er aber dennoch denkt sie liege mit einem anderen Mann im Bett, um nur in eben diesem den Vater zu finden.²¹⁸⁰⁴ So formuliert Hofmannsthal auch weiter, in Verbindung mit dem Lieben der beiden Söhne: „Motive für das Treiben der beiden Söhne: (der eine eine unersättliche Geliebte, die ihm einen ganzen Train von verzweifelten Existenzen anhängt): ein Volpone. Ampedo will aus reinem Übermuth einem alternden Menschen seine nicht mehr junge Frau wegnehmen und ihn dann wieder zwingen, mit ihr zu leben.“²¹⁸⁰⁵ Im Speziellen zeigt sich vor allem die Skrupellosigkeit Ampedos, der sich Mutter und Tochter gleichermaßen zu Diensten machen will.²¹⁸⁰⁶

Das Dramenfragment *Das Festspiel der Liebe* (1900)²¹⁸⁰⁷ sollte die Geschichte einer „junge[n] Frau und [eines] Einsiedler[s]“²¹⁸⁰⁸ schildern, zeigt aber eine derartig lose Gedankensammlung, dass mehrere Liebesbeziehungen angedeutet werden. Hofmannsthal deutet in den Notizen eine Hinwendung im Sinne der Liebesentfaltung an.²¹⁸⁰⁹ So verkennt das Mädchen auch die Rede des Einsiedlers; während sie alles auf die Liebe bezieht, steht seine Äußerung in Wirklichkeit in Verbindung mit der Lebenskonzeption.²¹⁸¹⁰ Weitere Bezüge zum Motiv zeigen sich durch die Notiz N 13, in der Hofmannsthal ein kurzes Szenario entwirft, und auf die Figur der Großmutter und des Großvaters und die beiden Liebenden verweist (SW XVIII. S. 140. Z. 31). Ob es sich bei diesen beiden Liebenden aber um das ebenfalls erwähnte Brautpaar handelt, kann aus den Notizen nicht einwandfrei erschlossen werden. Durch eine erotische Hinwendung zu einem schönen Jüngling, der wohl eine Anspielung auf Hyacinth ist, widersteht sie dieser jedoch.²¹⁸¹¹ Auch

21795SW XVIII. S. 157. Z. 9-10.

21796SW XVIII. S. 155. Z. 32-33.

21797SW XVIII. S. 156. Z. 9-10.

21798SW XVIII. S. 156. Z. 24-30.

21799Dies zeigt sich auch, wenn Hofmannsthal in Bezug auf die Frau formuliert: „So sei mein Leib veflucht, die Nacht veflucht, wo ich zuerst mich dir gab: denn alles dies war nur geliehen Recht, darum vefluch ich´s.“ In: SW XVIII. S. 156. Z. 31-33.

21800SW XVIII. S. 158. Z. 28-31.

In den Notizen heißt es in Bezug auf Fortunatus´ Stellung zum Leben und zur Frau: „Ich will mich mit Liebesbegier an jedes Wort verlieren so“. In: SW XVIII. S. 458. Z. 44.

21801SW XVIII. S. 160. Z. 1.

21802SW XVIII. S. 161. Z. 8,

21803SW XVIII. S. 161. Z. 10-11.

21804SW XVIII. S. 161. Z. 14-15.

21805SW XVIII. S. 161. Z. 1-5.

21806SW XVIII. S. 159. Z. 11-14.

21807So heißt es bezüglich der Titelgebung in N 1: „Die Spiele der Liebe und des Lebens“. In: SW XVIII. S. 137. Z. 28.

21808SW XVIII. S. 140. Z. 11.

21809SW XVIII. S. 139. Z. 10-12.

21810„[...] scheinen ihr gleichfalls nichts als eine Verherrlichung des Geliebten: der Einsiedler preist Reden und Schweigen, Hinwirbeln und Starrheit, preist Gebären und Verwesen“. In: SW XVIII. S. 139. Z. 23-25.

21811SW XVIII. S. 141. Z. 19-20.

der Werbung des Kaisers entgeht die Braut,²¹⁸¹² wobei Hofmannsthal die Braut gleichsam spüren lässt, dass es nicht rechtens wäre, dem Kaiser in seinem Werben nachzugeben.²¹⁸¹³ Des weiteren zeigt die Notiz N 15, dass Hofmannsthal auch einen Bauernsohn einzubinden gedachte, und dessen Besitzdenken gegenüber der Frau und die Bedeutung ihrer Unberührtheit,²¹⁸¹⁴ um in der Notiz N 17 auf die beiden Liebenden zu verweisen, die „nicht im Bett der Eltern schlafen“²¹⁸¹⁵ sollen. Hofmannsthal thematisiert hier nicht nur das gedachte Unglück, wenn er ihr seine Liebe nicht gestanden hätte,²¹⁸¹⁶ sondern er bezieht sich auch auf die Liebe zwischen den beiden alten Menschen.²¹⁸¹⁷ Auch durch diese Menschen gedachte Hofmannsthal daran, gebunden an den nahenden Tod, das Trennende zwischen beiden anzudeuten.²¹⁸¹⁸ Des weiteren zeigt sich Hofmannsthals Beschäftigung mit dem Motiv in der Notiz N 25, neuerlich in Anbindung an die Liebe der beiden alten Menschen und dem Tod²¹⁸¹⁹ oder durch einen allgemeinen Bezug zum Lieben.²¹⁸²⁰ In *Des Ödipus Ende* (1901) zeigt sich das Motiv zum einen durch Theseus' Begehren für Antigone: „Alles was früher war, das weiss ich nicht. Jetzt sind nur wir, wie ausgesetzte auf einer Insel, wir und die stummen Wolken, wir und der wortlose Wind: aber dich sehe ich, kann Dich in die Arme nehmen, darf Dich in Besitz nehmen.“²¹⁸²¹ Im Zuge des sinnlichen, erotischen Begehrens findet sich das Motiv auch durch die Verfolgung der Mädchen durch die Hirten. Vor allem Dorco, der Kräftigste der Hirten, zeigt sich als gewaltbereit in seinem Begehren, was sich auch durch die Notiz zeigt: „Den schlag ich nieder der die große mir nimmt!“²¹⁸²² Doch mit der Geschichte um den Gelähmten hat Dorco auch Angst vor der Macht der Göttinnen, und er zeigt sich bereit zu opfern. Zudem weiß er, um sein eigenes Begehren, dass er ist wie ein „Vollberauschter“,²¹⁸²³ wenn es um junge Frauen geht. Erotisches Begehren zeigt sich auch durch eine weitere Figur, die Hofmannsthal nicht weiter ausführt; vielmehr lässt er durch einen Burschen sagen: „er will heute abend die Nyssia besitzen, wer ihms wehrt, den schlägt er todt.“²¹⁸²⁴ In dem Dramenentwurf *König Kandaules* (1903) zeigt sich ebenso die Dominanz des Liebes-Motivs. Dabei ist das Lieben des Königs bestimmt von seinem Wahn, sich des Körperlichen zu befreien, um gleich einem Gott zu sein: „Er will das Mythische auflösen: dass er zu seiner Königin kommt, wie Melkant zu Tanith, das ist ihm nicht. Er will sich seiner Form entkleiden: will (durch Gyges hindurch) das spüren, was eigentlich daran ist.“²¹⁸²⁵ Im Zuge der Absicht des Königs die „Formen zu zerstören“,²¹⁸²⁶ will er seine Königin entschleiern, mitunter um zu erfahren, wieso und was sie an ihm liebt. Auch an diesem Paar, dem König und der Königin, zeigt sich eine Wesensdifferenz, steht die Königin doch für die Ordnung ein: „Das die Königin umgebende Ceremoniell (alles regelnd, bis zu den Vorschriften des Kama-sutra über die Positionen der Vereinigung,) ist von der höchsten Weisheit ausgebildet: >>am farbigen Abglanz haben wir das Leben<< nur in Symbolen, nie eigentlich können wir das Leben fassen.“²¹⁸²⁷ Ihre Sklavinnen warnen sie zudem vor den nächtlichen „Stunden des Glücks“²¹⁸²⁸ und verweisen auf deren Flüchtigkeit. Bei Kandaules wiederum zeigt sich die Verbindung zwischen dem Erleben der Liebe und der Religion bereits im I. Akt, wenn es heißt: „Rituelle Handlung des Schmückens der Königin, langsam feierlich, jeder Zoll ihres Leibes für ihn.“²¹⁸²⁹ So verlangt es Kandaules auch danach, das „grandioseste feierlichste Sacrilegium“²¹⁸³⁰ zu begehen, worunter er versteht,

21812SW XVIII. S. 141. Z. 29-30.

21813SW XVIII. S. 143. Z. 18-20.

21814SW XVIII. S. 142. Z. 3-8.

21815SW XVIII. S. 142. Z. 35.

21816SW XVIII. S. 143. Z. 2-6.

21817SW XVIII. S. 143. Z. 27-28.

21818SW XVIII. S. 144. Z. 24-27.

21819,„[...] dieser Engel schwebt im Augenblick des Todes zwischen den beiden alten dient ihnen, ist die himl<ische>, Amor die ird<ische> Liebe, die beiden Alten, die vor dem Tode, voreinander auf den Knien“. In: SW XVIII. S. 145. Z. 13-15.

21820SW XVIII. S. 138. Z. 16-17.

21821SW XVIII. S. 251. Z. 33 1-3.

21822SW XVIII. S. 264. Z. 25-26.

21823SW XVIII. S. 269. Z. 12.

21824SW XVIII. S. 255. Z. 28-29.

21825SW XVIII. S. 273. Z. 3-5.

21826SW XVIII. S. 274. Z. 4.

21827SW XVIII. S. 274. Z. 14-17.

21828SW XVIII. S. 274. Z. 24.

21829SW XVIII. S. 280. Z. 3-4.

21830SW XVIII. S. 274. Z. 1.

die nackte Königin dem Gyges zu zeigen. Ebenso zeigt sich im zeremoniellen Akt der Annäherung im III. Akt die Verbindung zwischen Erotik und Religion („es ist wie wenn Mond zur Sonne kommt: ein mystischer Act“).²¹⁸³¹ Zwar zeigt sich die Königin bereit dazu, alles zu tun „was die heiligen Bücher vorschreiben um den zürnenden Gatten zu versöhnen“,²¹⁸³² so ist sie mitunter „demüthig, ja wollüstig“,²¹⁸³³ doch klagt Kandaules immer noch, dass dies nicht ausreichend sei, denn: „Er treibt sie immer weiter: durch ihre eigene Unwissenheit welche der dadurch ins Grenzenlose hineintreibt, dass er ihr sagt: Du bist immer noch Braut, noch nicht Gattin, Du entschleierst Deine Seele mir nicht genug. Denk ich stürbe morgen.“²¹⁸³⁴ Erst in der Notiz N 25 wird deutlich was die Königin Rhodope dazu veranlasst, die Sklaven zu töten, weil sie nämlich wissen, dass der König Gyges bei sich hatte – durch den Ring – als er sich im Gemach der Königin befunden hatte.²¹⁸³⁵ Bereits in ihren Räumen hatte sie den König angeklagt: „Ich bin nicht allein mit Dir!“²¹⁸³⁶ An Gyges zeigt sich eine Furcht, eine Frau so sehr zu begehren, dass er für sie alle Moral vergisst. Dies wird durch die Königin real, weshalb er immer durchdacht hatte, sich des Ringes zu entledigen: „dass es ihm geschehen könnte, ein Weib so wahnsinnig zu begehren, dass er alles darüber vergässe, ja Meuchelmord beginge“. ²¹⁸³⁷ Kandaules´ Gedanken über Gyges führen dazu, dass er Gyges beneidet, weil für ihn eine Frau hingerichtet worden ist durch ihren Mann. ²¹⁸³⁸ Gyges schließlich begreift, dass Kandaules ihn nur benutzt hat als erotisches Aphrodisiakum, wenn er ihn die nackte Königin sehen ließ: „Dass der König ihn als Lustknaben brauchte, so wie einen Parfum, einen Spiegel.“²¹⁸³⁹ Dabei zeigt sich Kandaules auch bereit, den Gyges mit zwei schönen Sklavinnen aus dem eigenen Harem zu versorgen. ²¹⁸⁴⁰ Gyges wiederum zeigt sich in seinem Lieben durchaus narzisstisch und dominant; so wähnt er, „als liebte außer ihm keiner wahrhaft, hätte nie einer vor ihm geliebt“. ²¹⁸⁴¹ Dieser Narzissmus zeigt sich auch in Bezug auf die Königin; so ärgert er sich darüber, dass der König die Königin nackt gesehen hatte. Gegen die hochmütige Behandlung des Königs ihm gegenüber („was gehen mich die Liebschaften meiner Leibwächter an“) ²¹⁸⁴² sieht sich Gyges zudem in seinem Narzissmus herausgefordert und verweist ihn auf den Ring, der ihn unsichtbar machen würde. Gyges gibt sich auch Überlegungen hin, wohin er sich mit dem Ring begeben möge, und verweist auf die Begegnung mit einer Frau: „ein Reich das eine unheimliche Frau beherrscht: vielleicht bin ich bestimmt von dieser, die erhaben und grausam sein soll, Seligkeit und Todesqual zu empfangen. Vielleicht soll sie mir mit Vampyr lipsen das tiefste Wesen aus der Brust saugen, mein wortlosen Verlangen stillen, mich erschöpfen.“²¹⁸⁴³

Hofmannsthal zeigt in den Notizen auch auf, wodurch es überhaupt zu dem Aufeinandertreffen zwischen Kandaules und Gyges gekommen war, eben weil der König diese getötete Geliebte auf einem nächtlichen Spaziergang gefunden hatte. ²¹⁸⁴⁴ Die Notizen zeigen auch Gyges´ Stellung zu eben jener Geliebten auf, die er erhoben sehen will, und zu der er sagt: „wär ich ein König, baut ich Dir einen Palast. wär ich ein König, hättest Du tausend Slavinnen. (er wagt die Thür aufzulehnen, sieht die Todte zwischen die Gitter gezwängt mit den Stummeln ihrer Arme)“. ²¹⁸⁴⁵ Kandaules schließlich verheert den Ehemann dieser Geliebten des Gyges, der seine Frau ermordet hat (SW XVIII. S. 276. Z. 26), weil sie die Geliebte des Gyges gewesen war. Im Grunde jedoch zeigt sich der Neid Kandaules´ in Bezug auf Gyges, beneidet er ihn um sein „Abenteuer, um

21831SW XVIII. S. 277. Z. 27.

21832SW XVIII. S. 278. Z. 2-3.

21833SW XVIII. S. 278. Z. 3.

21834SW XVIII. S. 278. Z. 3-7.

Weiter klagt Kandaules sie an: „z.B. nie steht sie völlig nackt vor ihm, sondern ihren Körper bedeckt ein unglaublich feines Gewebe mit hieratischen Gestalten und Zeichen, welche abgebetet werden sollen wie ein Rosenkranz, so dass die Wollust nur ein Duft daran ist“. In: SW XVIII. S. 274. Z. 18-21.

21835Aufschluss über diese Szene gibt auch die Notiz N 1: „nachher geschieht dies, dass die Königin in dieser Nacht hingebend ist wie nie - sie hat vorher um das Kind gebetet - der König zerstreut wie nie“. In: SW XVIII. S. 272. Z. 9-11.

21836SW XVIII. S. 281. Z. 28.

21837SW XVIII. S. 275. Z. 6-7.

21838SW XVIII. S. 275. Z. 11-13.

21839SW XVIII. S. 278. Z. 17-18.

21840SW XVIII. S. 279. Z. 2-3.

21841SW XVIII. S. 280. Z. 32-33.

21842SW XVIII. S. 281. Z. 10.

21843SW XVIII. S. 281. Z. 20-24.

21844SW XVIII. S. 283. Z. 25-29, SW XVIII. S. 284. Z. 1-7.

21845SW XVIII. S. 276. Z. 14-18.

diese Frau die sich für ihn schlachten lies“.²¹⁸⁴⁶ Dieser Neid auf Gyges lässt ihn auch seine eigene Ehe in Frage stellen, wenn es heißt: „besitze ich die Frau deren Anblick diese Erinnerung auszulöschen stark genug wäre?“²¹⁸⁴⁷ Kandaules' früher Tod erweist sich als logischer Schluss für seinen Lebenswandel, was auch die Königin begreift, weshalb sie seinen Tod hinnimmt: „Nur die Königin ist in dem allen ruhig, vollzieht ihre rituelle Tageseintheilung.“²¹⁸⁴⁸ Im Zuge des Todes des Königs, verweist Hofmannsthal auch noch einmal auf das keineswegs unproblematische Eheleben des Königs. So zeigt sich, dass die Königin durch ihr träumerisches Wesen die Liebe, wie sie sich aus den Notizen den I. Akt betreffend zeigt, nicht begreift. Sich Märchen vorlesend, „verstehst [sie] die Menschen nicht recht: was nennen sie Liebe?“²¹⁸⁴⁹ Aufgrund ihrer Stellung zur Ehe, kann sie letztendlich auch um den toten Gatten nicht angemessen trauern, während es andere Frauen vermögen.²¹⁸⁵⁰

In den sehr losen Notizen zu *Carl* (1904) zeigt sich ebenso ein vielfacher Bezug zur ästhetizistischen Liebe. Die zynische Figur des Lelian erweist sich in den Notizen im Lieben als Narzisst, wird er doch noch einmal mit der Frau konfrontiert, deren Leben er zerstört hat. Nicht sich selbst sieht er als den Schuldigen in dieser früheren Beziehung an, sondern sieht es vielmehr als Geschenk an, dass er ihr die „Sehnsucht nach dem Kind gegeben“²¹⁸⁵¹ habe. Ob Elisabeth den ästhetizistischen Lelian liebt oder sich vielmehr nur von seinem ästhetizistischen Wesen angezogen und berauscht sieht, lässt sich aus den sehr losen Notizen Hofmannsthal nicht eindeutig festlegen; wohl spricht Elisabeth aber dahingehend von Lelian, dass sie ihn brauche wie der Bruder seine „Cigaretten“,²¹⁸⁵² was zumindest ein stark ästhetizistisches Interesse an Lelian deutlich macht. Lelian wiederum erweist sich als „Kuppler für Elisabeth“,²¹⁸⁵³ beschreibt er ihr doch Carls Aussehen („seine Lippen, seine blauen Augen wie veilchen, sein hungriger Blick“) ²¹⁸⁵⁴ und eröffnet ihr seine Affinität für sie („wie es sein muss, wenn solch ein Wesen, seiner selbst nicht mehr mächtig, stammelt: ich hab dich lieb.“).²¹⁸⁵⁵ Des weiteren plante Hofmannsthal, wie aus den Notizen hervorgeht, noch einen anderen Verehrer Elisabeths einzubinden („erhörter Liebhaber der Elisabeth: jetzt blödsinnig eifersüchtig“).²¹⁸⁵⁶

Aus der Notiz N 12 geht ebenso ein weiterer Bezug zur Liebe hervor, und zwar durch die Figur eines Dienstmädchens, deren Dienstherr ihrem Liebhaber eine andere Stellung verschafft hatte, wodurch er diese hat „sitzen lassen“,²¹⁸⁵⁷ worauf sie sich in der Donau ertränkt hatte. Ebenso gedachte Hofmannsthal das Lieben von Heinz zu thematisieren, dessen Mutter ihn vor den „dirnenhaften Frauen“²¹⁸⁵⁸ warnt. Dies wiederum führt bei ihm zu der Frage, was für ihn die ideale Frau sei, wodurch er von der Mutter die Antwort erhält: „eine Frau die sich giebt (und wäre es in der Ehe) wo sie nicht anbetet“. ²¹⁸⁵⁹ Hofmannsthal zeigt damit auf, dass er auch hier die Prägung der Eltern auf die Kinder anzusprechen gedachte, hier gebunden an das Lieben. Auch durch die Figur des Gabriel in dem Rahmenentwurf, wollte Hofmannsthal einen weiteren problematischen Bezug zur Frau schildern, bezeichnet er die meisten Frauen doch als „Hetären“,²¹⁸⁶⁰ und zeigt sich gleichzeitig sexuell interessiert an einer Mutter und deren Tochter.²¹⁸⁶¹ Dominant zeigt sich auch in dem dramatischen Entwurf *Hauptmann Aichinger* (1906) das Liebesmotiv. In

21846SW XVIII. S. 277. Z. 30-31.

21847SW XVIII. S. 277. Z. 32-33.

21848SW XVIII. S. 279. Z. 23-24.

Ähnlich formuliert zeigen sich die Notizen die Ermordung des Königs betreffend: „werden von der Königin mit jener Ruhe aufgenommen wie die tanzende spartan<isch> <königstochter bewahrt.“ In: SW XVIII. S. 279. Z. 34-35.

21849SW XVIII. S. 280. Z. 5-6.

So heißt es in diesem Zusammenhang: „Lieben kann man nur, was man mit Ehrfurcht in sich aufnimmt. Ruf des Thürmers erinnert die Ehemänner, ihre eheliche Pflicht zu leisten.“ In: SW XVIII. S. 280. Z. 7-8.

21850SW XVIII. S. 284. Z. 26-30.

21851SW XVIII. S. 288. Z. 25.

21852SW XVIII. S. 289. Z. 8.

21853SW XVIII. S. 289. Z. 14.

21854SW XVIII. S. 289. Z. 15-16.

21855SW XVIII. S. 289. Z. 16-17.

21856SW XVIII. S. 289. Z. 1-2.

21857SW XVIII. S. 291. Z. 33.

21858SW XVIII. S. 292. Z. 28.

21859SW XVIII. S. 292. Z. 20-21.

21860SW XVIII. S. 292. Z. 32.

21861SW XVIII. S. 292-293. Z. 34-35//1-4.

den Dramennotizen lässt sich herauslesen, dass Anna, die Geliebte des Grafen, sich in den Hauptmann verliebt hat und dessen Geliebte wird, was Aichinger letztendlich als Plan des Grafen erkennt,²¹⁸⁶² wodurch der Graf ihm widerlich wird. Dabei heißt der Graf die Beziehung zu Anna ein Glück für sein Leben, wird sich aber schließlich der Zuneigung Annas zu dem Hauptmann bewusst, wodurch er beschließt „ihn als Verwalter auf dem Gut zu lassen“.²¹⁸⁶³ Während Anna „ganz im Sinnlichen, gehalten von zartester Scham und Empfindung“²¹⁸⁶⁴ lebt, heißt es über den Grafen, dass er die Sinnlichkeit als Schwäche abtut.²¹⁸⁶⁵ Dabei zeigt sich auch hier, die Verbindung zwischen Erotik und Religion, wenn es in Bezug auf den Grafen heißt: „Er ahnt nicht dass die Frömmigkeit seiner angebeteten Mutter von diesem Zustand nicht sehr weit entfernt ist“.²¹⁸⁶⁶ Jedoch im Denken er wolle Aichinger loswerden, gibt sich Anna ihm hin.²¹⁸⁶⁷ Hofmannsthal plante aber auch, dass Anna das „Unrecht gegen den Grafen“²¹⁸⁶⁸ erkennt, wenn sie sich mit Aichinger einlässt.²¹⁸⁶⁹ Auch durch die Figur des Lebemannes Nicoladoni zeigt sich eine Hinwendung zu Anna, die er „Mädi“²¹⁸⁷⁰ nennt, und der er eine Dominanz über sich zuspricht („>>sie allein auf der Welt könnten aus mit machen was sie wollen.<<“).²¹⁸⁷¹

Der Dramenentwurf *Valerie und Antonio* (1901)²¹⁸⁷² ist nicht nach dem Ehepaar des Dramas benannt, sondern nach der zurückgelassenen Ehefrau und dem Advokaten Antonio. Die Motivation des Ehemannes Nicolò, die Frau zu verlassen, zeigt sich nicht, wohl aber deutet Hofmannsthal eine Abreise an, die wohl eher mit seinen Geschäften verbunden ist. In den Notizen zeigt sich aber wohl die Motivation zur Eheschließung des Kaufmannes: „Sieh, so unwiderstehlich war auch jenes, was mich trieb, eine Frau zu suchen. Ich musste damals. Es war ein Abend, Kinderfest. Seine Erlebnisse als einsamer Junggeselle zwischen den Kindern herumstreichend.“²¹⁸⁷³ Das Leben als Junggeselle dagegen bestand für den reichen Kaufmann nur dadurch, dass er Besitztümer ansammelte. Mit seiner Abreise jedoch nimmt der Kaufmann seiner Frau das Versprechen ab, sich einen neuen Mann zu suchen.²¹⁸⁷⁴ Hofmannsthal bringt als neuen Lebenspartner der Ehefrau einen jungen Rechtsgelehrten auf den Plan.²¹⁸⁷⁵ Über Valeries inneren Zustand in den Akten II. und III., heißt es diesbezüglich: „Es giebt kein Ich, es giebt nur ein Aufgehen, Hin schmelzen in ihm!“²¹⁸⁷⁶ Dabei zeigt sich Valeries Hinwendung zu dem Advokaten als von ihrem Mann initiiert, der sich über diesen bewundernd geäußert hatte.²¹⁸⁷⁷ Überhaupt hat Nicolò Antonio berufen, für den Fall des Nichtwiederkehrens Verfügungen zu treffen: „Hat dabei seine zärtliche Liebe für die Frau dem jungen Advokaten enthüllt.“²¹⁸⁷⁸ Für Valerie ist diese Zerrissenheit zwischen Antonio und ihrem Ehemann fatal: „So ist das was ich vorhabe, dieses Inzwei-reissen des Liebeslebens schon ein geflissentlicher Schritt in den Wahnsinn hinein, oder in die Sünde. kommt mir dieses fremd-vertraute Wort plötzlich erleuchtend zu hilfe?“²¹⁸⁷⁹ Negativ in Bezug auf Antonio zeigt sich die Passage in der Notiz N 2, als er „seelische Gewalt“²¹⁸⁸⁰ auf sie ausübt und beide in ihrem Wesen verändert scheinen. Dennoch zeigt Valerie ein zärtliches

21862SW XVIII. S. 327. Z. 25-26.

21863SW XVIII. S. 328. Z. 22.

21864SW XVIII. S. 329. Z. 26-27.

21865SW XVIII. S. 329. Z. 28-30.

21866SW XVIII. S. 329. Z. 32-33.

21867SW XVIII. S. 328. Z. 30.

21868SW XVIII. S. 329. Z. 1.

21869SW XVIII. S. 329. Z. 5-6.

21870SW XVIII. S. 327. Z. 30.

21871SW XVIII. S. 327. Z. 31.

21872In Bezug auf das Thema, heißt es: „Das schöne Thema ist eigentlich: Die activen Männer müssen das Seelische ihrer Frauen den intellectuellen Männern überlassen“. In: SW XVIII. S. 247. Z. 16-17.

21873SW XVIII. S. 245. Z. 8-10.

21874Hofmannsthal notierte auch das Sehnen und deutet in diesem Zusammenhang eine Inspirationsquelle zu dem Dramenentwurf an: „Valerie zu dem abwesenden Mann in dem gleichen hallucinatorischen Verhältnis wie der Witwer in der Gesch<ichte> von Villiers de l’sle Adam. allmählich überträgt sich dieses Sehnen und phantastische Communicieren auf den Advokaten, in welchem sie den Vertrauensmann, ja quasi das metamorphosierte Selbst des Gatten spürt.“ In: SW XVIII. S. 246. Z. 7-10.

21875SW XVIII. S. 245. Z. 20-22.

21876SW XVIII. S. 246. Z. 15-16.

21877SW XVIII. S. 248. Z. 17-20.

21878SW XVIII. S. 248. Z. 22-23.

21879SW XVIII. S. 249. Z. 8-11.

21880SW XVIII. S. 245. Z. 31.

Empfinden für den jungen Advokaten, was aus ihren Aufzeichnungen hervorgeht, in denen sie sein seltenes Erscheinen dokumentiert.²¹⁸⁸¹ Im V. Akt plante Hofmannsthal zudem durch den Advokaten den Brief bringen zu lassen, der ihr heißt, dass der Gatte bald zurückkommen werde. Letztendlich kommt es zum Bruch bzw. zum Nicht-Erleben dieser Liebe aufgrund einer früheren Liebeserfahrung des Advokaten,²¹⁸⁸² indem er Valerie einen Brief zukommen lässt.²¹⁸⁸³ Noch ein weiteres Lieben zeigt sich, und zwar das der wahnsinnigen Isabella, die meint, „in einem Bacilicumtopf den Kopf ihres Geliebten zu haben.“²¹⁸⁸⁴ Auch durch sie zeigt sich ein Verweis Hofmannsthals, die Inspirationsquelle betreffend: „Sie ist unzerstörbar selig in ihrer Treue: sie ist die Witwe aus Villiers de l’Isle Adam“.²¹⁸⁸⁵

Auch die Protagonistin in den Notizen zu *Kleines Stück* (1900/1901) erweist sich als junge Frau, die von einem früheren Verehrer versucht wird, weil sie in der Vergangenheit einmal eine „Vertraulichkeit“²¹⁸⁸⁶ geteilt haben: „Er leitet daraus die grössten, sie vernichtenden Forderungen ab.“²¹⁸⁸⁷ Die Frau jedoch erwehrt sich dieser „zerstörte[n] Existenz“²¹⁸⁸⁸ und fokussiert sich auf ihr Kind. Problematisch zeigt sich die Liebe auch in dem Dramenentwurf *Der Bruder* (1901), zum einen durch die Rede des nach Hause zurückgekehrten jungen Mannes, der einer Frauenfigur vorwirft: „verschmähte Lieb ist all Dein Hass“.²¹⁸⁸⁹

Die Liebe steht auch im Fokus von Hofmannsthals Entwurf zu *Phantastisches Drama* (1901). Das erlebte Glück der Liebenden²¹⁸⁹⁰ wird dadurch vernichtet, dass die Frau von einer Hindin in den Wald gedrängt wird, indem sie sich verliert. Die Suche des Geliebten bleibt erfolglos, während sie wähnt, den Geliebten – Satan hatte sich seiner Gestalt bedient – wiedergefunden zu haben.²¹⁸⁹¹ Währenddessen sucht der Geliebte sie immerfort, wähnt schließlich, dass ein Holzfäller sie getötet habe, den er erschlägt. Infolge des Dramas plante Hofmannsthal eine sexuelle Begegnung zwischen der Frau des getöteten Holzfällers und dem Geliebten,²¹⁸⁹² was die wirkliche Geliebte beobachtet: „In der Morgendämmerung kommt die Geliebte geschlichen sieht durchs Fenster die beiden im Bette Liegen: sagt sich: ich bin befleckt, ich bin durch Wahnsinn bestraft: in jedem Mann meinen Geliebten zu sehen, mir ekelt vor mir selber.“²¹⁸⁹³ Während der Geliebte wähnt, dass sie nur ein „Alp“²¹⁸⁹⁴ ist, gibt sich Mariann „dem Satan in ihrem Schlafzimmer“²¹⁸⁹⁵ hin. Indirekt verweist Hofmannsthal auch mit der dramatischen Arbeit an *Leda und der Schwan* (1900) auf die Figur der Elektra, denn neben der Tochter Helena, die aus der Beziehung Ledas mit Zeus in der Schwanengestalt hervorgeht, empfängt sie aus der Beziehung mit ihrem Mann Tyndareos auch Klytämnestra, Elektras Mutter. Hofmannsthal dient das erotische Erleben zwischen Leda und Zeus neuerlich dazu, eine Beziehung zwischen Mann und Frau zu schildern, die von der Sphäre des Göttlichen getragen ist. Das Erblicken des schönen Schwanes ruft bei Leda ein Begehren hervor, welches sie gleich denken lässt, dass der Schwan das Göttliche verkörpert. Die Hinwendung des Fischers, indem Leda auch die Maske des Göttlichen zu sehen glaubt, kann sie jedoch nicht aufhalten, dem Schwan zu folgen und sich diesem hinzugeben; entgegen der Treue, spricht sie gegen den Fischer die Worte: „Warum soll ich einem Mann

21881SW XVIII. S. 246. Z. 2-3.

21882SW XVIII. S. 246. Z. 17-21.

21883SW XVIII. S. 248. Z. 3.

21884SW XVIII. S. 247. Z. 35.

21885SW XVIII. S. 248. Z. 4-5.

Eine Passage kann zudem nicht einer der Frauenfiguren zugeordnet werden, und zwar durch den Verweis auf den Sex; ob Hofmannsthal hier von Valerie spricht oder der wahnsinnigen Isabella, bleibt unklar, aller Wahrscheinlichkeit nach ist es aber Isabella, auf die sich die Notiz N7 bezieht: „erfüllen sie mit Ekel vor dem Act, auf den alles hinauszulaufen scheint, wobei es dann gleich ist mit welchem Mann man schläft“. In: SW XVIII. S. 247. Z. 31-33.

21886SW XVIII. S. 271. Z. 23.

21887SW XVIII. S. 271. Z. 24.

21888SW XVIII. S. 271. Z. 24.

21889SW XVIII. S. 249. Z. 23-24.

Des weiteren zeigt sich die Liebe an der Schwester verkörpert: „Dein Hass ist auch gekränkte Liebe“. In: SW XVIII. S. 249. Z. 35.

21890SW XVIII. S. 250. Z. 5.

21891SW XVIII. S. 250. Z. 15-16.

21892SW XVIII. S. 250. Z. 23.

21893SW XVIII. S. 250. Z. 23-26.

21894SW XVIII. S. 250. Z. 27.

21895SW XVIII. S. 250. Z. 29.

gehören? es giebt viele auf der Welt?“²¹⁸⁹⁶ Während der Fischer ihren Verlust erleben muss,²¹⁸⁹⁷ gibt Leda sich dem Schwan hin („sinkt hin der Schwan auf sie“).²¹⁸⁹⁸

Deutet Hofmannsthal in den Notizen zu *Phantastisches Stück* (1903/1904) bereits eine problematische Beziehung zwischen Raimund und seiner Frau an, der sogar vor der Hochzeit floh,²¹⁸⁹⁹ ist doch die viel problematischere Beziehung die zwischen dem Kaufmann und seiner Frau, der diese durch Gift ermordet: „Der Mörder steht jeden Augenblick auf, nachschauen, ob es seiner Frau noch nicht schlechter geht.“²¹⁹⁰⁰ In den Notizen zu *Die letzten Abenteuer des Gomez Arrias* (1904) zeigt sich das Motiv mitunter durch die Konfrontation des Gomez mit der Königin.²¹⁹⁰¹ Dabei zeigt sich bei Hofmannsthal auch in Bezug auf dieses Werk die Verbindung mit der Liebe zu dem Dasein, in diesem Fall das der Königin.²¹⁹⁰² Aus den Notizen geht aber auch hervor, dass Arias eine gewisse Dolores verkauft²¹⁹⁰³ und er ob dessen von Gewissensbissen geplagt wird. Als Käufer plante Hofmannsthal einen Mauren einzubinden. Dolores zeigt sich jedoch auch als Bittende, mitunter auch Liebende des Arias („er quält sie: Sie war ihm nie zu etwas nütze. Sie fleht: nur behalten, ich werde Dir schon etwas nütze sein“).²¹⁹⁰⁴ Der Verkauf der Dolores erfolgt schließlich, wodurch sich Arias trunken sieht voll „Freiheit und Besitz“.²¹⁹⁰⁵

Das traumhafte Lieben führt in *Der Traum* (1906) sogar zu einem Prozess vor dem ägyptischen König Bocchoris. So führt der Anwalt der Buhlerin vor dem König aus: „Auch lieb ist so ein nichts ein Traum der die Welt verkärt“.²¹⁹⁰⁶ Durch den König selbst zeigt sich die Betonung der Flüchtigkeit der Liebe und der Genuss der Frau.²¹⁹⁰⁷ Während der Anwalt Amasis ihre Lust vorwirft, verweist dieser darauf, dass diese Liebe doch nur im Traum stattgefunden habe, weshalb die Frau keine Ansprüche habe.²¹⁹⁰⁸ Ebenso zeigen sich sehr lose Bezüge zur Liebe in einigen dramatischen Fragmenten, so in *Schlagende Wetter* (1891) in der Franzens Liebe nur innerhalb seines „Bedürfnis nach Erfolg“²¹⁹⁰⁹ gesetzt ist oder in *Dramatische Stoffe und Züge* (1903), wenn eine „Missheirath“²¹⁹¹⁰ thematisiert wird.

Neben der Religion und dem Familien-Motiv zeigt sich in dem Dramenentwurf *Demetrius* (1889/1890) vor allem dieses Motiv von Bedeutung.²¹⁹¹¹ Das Liebeserleben des Zaren beschränkt sich auf zwei Frauen: zum einen auf Axinia, die Tochter des Boris Godunow, die die Geliebte des Demetrius war und die er als Nonne in ein Kloster einsperren ließ, und Marina, die Tochter Mniczek's, des Fürsten von Sendomir, die die Frau des Demetrius wurde. Obwohl beide Frauen jung und erst 20 Jahre alt sind,²¹⁹¹² betont Hofmannsthal bereits mit der am 10. November 1889 verfassten Notiz die Differenz in dem Wesen der beiden Frauen, ist Axinia doch von dem Ekel ihrer Umgebung erfüllt. Dass Axinia sich Demetrius hingegeben hat, hat für sie nicht nur persönliche Folgen, sondern bedeutet für sie auch den gesellschaftlichen Ruin: „Axinia bei den Verwandten. geistige Marter [...]; sie wird von den sittenstrengen Verwandten verstossen: gekränkte Liebe, getäuschte Hoffnung, glühende Eifersucht und tief verletzter Mädchenstolz“.²¹⁹¹³ Einmal gesellschaftlich

21896SW XVIII. S. 150. Z. 27.

21897„[...] indess der Blinde tanzt, ruft Leda verzückt: der Schwan der Schwan! sie tanzt hinaus mit ausgebreiteten Armen [...] Der Blinde taumelt ihr nach, umschlingt Felsen, sinkt zusammen“. In: SW XVIII. S. 151. Z. 20-22.

21898SW XVIII. S. 151. Z. 23-24.

21899SW XVIII. S. 299. Z. 1, SW XVIII. S. 299. Z. 10-12.

21900SW XVIII. S. 299. Z. 9-10.

21901SW XVIII. S. 286. Z. 18-19.

21902SW XVIII. S. 286. Z. 20-21.

21903SW XVIII. S. 286. Z. 23.

21904SW XVIII. S. 287. Z. 26-27.

21905SW XVIII. S. 287. Z. 35.

21906SW XVIII. S. 113. Z. 31-32.

Das Traumhafte, Illusorische des Liebens, zeigt sich auch an einer weiteren Passage (SW XVIII. S. 112. Z. 27).

21907SW XVIII. S. 119. Z. 18-29.

21908Des weiteren zeigt sich in der Notiz N 18 auch die Einbindung der Figur der Laidion: „Laidion (zum Richter) Glaubst Du es ist keine Mühe sich einen Mann nach dem andern zu Geliebten umzuschaffen.“ In: SW XVIII. S. 120. Z. 12-13.

21909SW XVIII. S. 36. Z. 31.

21910SW XVIII. S. 285. Z. 22.

21911In den ersten Notizen Hofmannsthal zu dem Drama, die in der *Kritischen Ausgabe* enthalten sind, zeigt sich die Vertauschung der beiden Frauenfiguren der Axinia und der Marina. Zum leichteren Verständnis wird dies angeglichen.

21912SW XVIII. S. 24. Z. 24.

21913SW XVIII. S. 27. Z. 31-33.

ruiniert, ist es ihr ein Leichtes, sich einen neuen Liebhaber zu suchen, was sie dazu treibt, sich „Schuiski in die Arme zu werfen, alles hinzugeben, nur um Rache an dem Betrüger zu erhalten.“²¹⁹¹⁴ Bereits in der zweiten Szene zum ersten Akt zeigt sich der Einfluss der Liebe, durch die Figur des Demetrius: „Das Schwanken des Demetrius zwischen gesetzgeb. Productivität und Unthätigkeit, unter dem Einfluss der Liebe, der Stimmung und geist. Harmonie oder Zerrissenheit.“²¹⁹¹⁵ Dabei empfindet Demetrius aber auch Erfüllung in seinem Liebeserleben, wie sich durch den 3. Akt zeigt: „Höhepunkt seines Glücks in der Scene des 3ten Actes, wo er im Besitz von Axinias ganzem Wesen schwelgt, äusserl. auf der Höhe seiner Macht steht, und der Zukunft in schaffensfreud. Kraftgefühl ent/gegensieht.“²¹⁹¹⁶ Was schließlich die Trennung des Demetrius und Axinia bewirkt hat, lässt sich aus den Notizen ebenso erkennen. So verweist Hofmannsthal auf den Brauch, der seit Mitte des 15. Jahrhunderts geherrscht habe: „Brautwahl aus einer >>Herde<< schöner Bewerberinnen“.²¹⁹¹⁷ Dieser Brauch entstammte dem Verständnis, eine Mutter für die Kinder zu finden.²¹⁹¹⁸ Aus den Notizen des vierten Actes geht darüber hinaus jedoch das eheliche Glück, welches Demetrius durch die Ehe gewonnen hat, hervor.²¹⁹¹⁹ In den Notizen zeigt sich aber auch eine Annäherung zwischen Demetrius und Axinia, als Demetrius bereits verloren ist; dort tritt die „alte Liebe wieder siegreich in ihre Rechte“,²¹⁹²⁰ weshalb auch Axinia Soltykow, der sich ihr „liebesglühend“²¹⁹²¹ nähert, von sich weist. Ein negatives Liebeserleben zeigt sich durch die Frau des früheren Zaren und damit der Mutter des wirklichen Demetrius: „Marfa musste Verbitterung empfinden durch die Qualen an der Seite eines ungeliebten, wahnwitzigen Tyrannen von Gatten“.²¹⁹²² Des weiteren gedachte Hofmannsthal auch die Liederlichkeit in Liebesdingen durch die Horde der führerlosen Kosaken Komlas anzudeuten.²¹⁹²³

In zahlreichen Lustspiel-Fragmenten zeigt sich die Einbindung des Liebes-Motivs, zum Teil ohne eine genaue Einordnung bzw. Deutung zu ermöglichen. Die erste Einbindung erfolgt bereits in dem Fragment *Einacter* (1889/1890), indem Hofmannsthal stichwortartig die Beziehung zwischen Daisy und Gaston beschreibt, der sich dieser Beziehung entzieht, um sich der Wissenschaft zuzuwenden. „Und ich werde zu meiner ersten und zu meiner letzten Liebe zurückkehren, keine Duftige Blüthe, kein schlanker Baum sondern realistische Schilderung“.²¹⁹²⁴ An Gaston zeigt sich zwar eine Empathielosigkeit in seinem Verhalten gegenüber Daisy, doch anderen Menschen verwehrt er das Lieben nicht („Sie werden lieben – Mann à la Thackeray“).²¹⁹²⁵ Die Einbindung des Liebes-Motivs muss sich zwangsläufig auch in dem Fragment *Arlecchino und Don Juan* (1893) und zwar in dem Gespräch zwischen den beiden Männern Arlecchino und Don Juan zeigen.²¹⁹²⁶ Die Liebe zur Frau spielt in dem Fragment *Verkaufte Geliebte* (1893) für die drei Freunde Richard, Loris und Arthur lediglich eine untergeordnete Rolle im Vergleich zu der Freundschaft. Die finanzielle Lage des Freundes Fels führt die drei Dichter-Freunde dazu, da sie doch ihr Geld an ihre drei Geliebten (SW XXI. S. 14. Z. 13-14) vergeudet haben, eine ihrer Geliebten, für das Wohl des Freundes, zu verkaufen. Als Rechtfertigung für den Verkauf wird die vermeintliche Lieblosigkeit der Frauen angeführt („oder glaubst Du, dass sie uns lieben?“).²¹⁹²⁷ Merisette, die Geliebte Arthurs, erweist sich als bereit dazu, doch zeigt sie sich als liebend, was die Freunde ausgeschlossen hatten. „Verkauf mich, ich komm zu Dir zurück; Du hast das Geld.“²¹⁹²⁸ Merisette aber lässt sich aufgrund von falschen Umständen auf ihren Verkauf ein, macht Arthur

21914SW XVIII. S. 27. Z. 35-36.

21915SW XVIII. S. 32-33. Z. 36//1-2.

21916SW XVIII. S. 33. Z. 3-6.

21917SW XVIII. S. 33. Z. 15-16.

In den Notizen spricht Hofmannsthal mitunter von dem „Ceremoniell der Brautwahl“. In: SW XVIII. S. 25. Z. 14.

21918SW XVIII. S. 33. Z. 17-27.

21919SW XVIII. S. 26. Z. 32-33.

21920SW XVIII. S. 27. Z. 5-6.

21921SW XVIII. S. 27. Z. 9.

21922SW XVIII. S. 33. Z. 32-33.

21923SW XVIII. S. 27. Z. 16.

21924SW XXI. S. 7. Z. 28-39.

Dabei steht die Wissenschaft bei Gaston nicht unter dem Anspruch des Realismus: „Es ist mehr Träumerei an unsrer Wissenschaft als ihr strenger Name gestehen will.“ In: SW XXI. S. 7. Z. 26-27.

21925SW XXI. S. 7. Z. 27.

21926SW XXI. S. 12. Z. 12-14.

21927SW XXI. S. 14. Z. 16-17.

21928SW XXI. S. 14. Z. 32-33.

ihr doch weiß, dass er Geld für ein Kamel braucht; demnach will sie sich verkaufen, um ihm folgen zu können, unwissend, dass das Geld nicht für ein Kamel, sondern für den Freund ist. Die Liebe bindet Hofmannsthal auch in die *Idyllische Comödie* (1898) ein, die von der vierten Novelle des fünften Tages aus dem *Decamerone* inspiriert ist. Hofmannsthal skizziert hier die Verführung der Tochter des Hauses Andreuola durch den jungen Leonetto.²¹⁹²⁹ Ebenso zeigt sich die Bedeutung der Liebe in der *Liebescomödie* (1899). Hofmannsthal wählte hier als Schauplatz die ländliche Umgebung Niederösterreichs, in der die Hauptperson, ein Dichter, seinen Gedanken nachgeht. Innerhalb der Überlegungen des Dichters, was wohl Goethe in seinem Alter getan hat, formuliert Hofmannsthal: „er könnte heirathen und kann sich nicht entschliessen“.²¹⁹³⁰ Die Notizen über die Liebe sind zahlreich. So plante Hofmannsthal scheinbar eine Affäre mit einem Mädchen anzusprechen („er will das Mädchel die Liebe lehren“),²¹⁹³¹ sowie die Begegnung mit einem Freund („2 Freunde: einer der heirathen möchte [...] einer der seine Geliebte geheirathet hat“).²¹⁹³² Deutlich zeigt sich auch, dass Hofmannsthal die Freunde des Dichters dazu verwendet, um die Liebe und deren leichtfertigen Umgang mit ihr zu thematisieren („er lässt gegen einen Freund durchblicken, dass er ein Verhältnis mit der Mutter oder der Tochter hat“).²¹⁹³³ In dem Fragment *Mutter und Tochter* (1899/1900) ist die Thematisierung der Liebe eben an die Mutter-Tochter Beziehung geknüpft. Sowohl bei der Gräfin als auch bei ihrer Tochter zeigt sich eine charakterliche Negativ-Bewertung Hofmannsthals in Bezug auf das Liebesleben seiner Figuren. Hofmannsthal beschreibt die Beziehung zwischen der Mutter und dem Musiker als gezeichnet von Maßlosigkeit.²¹⁹³⁴ Deutlicher hat Hofmannsthal in seinen Notizen noch das Verhältnis zwischen ihrer Tochter und dem Musiker skizziert. Sie „[v]erfängt sich [dadurch] in der Liebe zu dem Musiker“,²¹⁹³⁵ dass sie „ihre Mutter ihm gegenüber [...] verändert, fast demüthig sieht“.²¹⁹³⁶ Der Liebe zu ihm gibt sie sich „mit derselben rücksichtslosen Energie hin wie früher dem Hochmuth“.²¹⁹³⁷ Dabei zeigt sich Hofmannsthal nicht nur in Bezug auf die beiden Frauen sehr kritisch, sondern beschreibt den Musiker als empathielosen Mann (SW XXI. S. 21. Z. 18-20). Bei der Mutter ist es aber gerade diese Härte gegenüber den Menschen und auch gegen sie selbst, so spottet er über ihr Alter, was sie jedoch anziehend findet („gewisse jugendliche Härte in seinem Wesen“).²¹⁹³⁸ Dabei zeigt sich die Mutter dafür verantwortlich, dass die Tochter überhaupt erst in den Kontakt mit dem Musiker tritt, dass sie die Tochter gleichsam als Alibi verwendet, um die Beziehung zum Musiker zu verbergen: „Mutter bringt um sich das Zusammensein zu erleichtern [...] den Musiker in immer grössere Intimität mit der Tochter.“²¹⁹³⁹ Vor dem Hintergrund der familiären Zusammenhänge, der Kammerdiener entpuppt sich letztendlich als der Vater der Tochter, bricht die Beziehung zu dem Musiker auf: „Die Mutter erfährt hier aus das falsche Spiel des Musikers und entlässt diesen aus dem Schloss. Die Tochter nimmt das sehr schwer, findet sie ist zu weit gegangen (hat sich von diesem Menschen vor dem Kammerdiener küssen lassen): sie muss dem Musiker gehören.“²¹⁹⁴⁰ Hatte die Tochter noch verweigert, dass die Mutter den Musiker entlässt („da ich ja meinem Blut nach nicht von ihm getrennt bin?“),²¹⁹⁴¹ kommt es letztendlich doch zur Trennung und zur Zusammenführung mit der Familie.

21929SW XXI. S. 17. Z. 24-25.

21930SW XXI. S. 19. Z. 3-4.

21931SW XXI. S. 19. Z. 7.

21932SW XXI. S. 19. Z. 10-11.

21933SW XXI. S. 20. Z. 1-2.

Des weiteren, siehe: SW XXI. S. 20. Z. 3-4.

21934„Die Gräfin seit der Beziehung zu dem jungen Musiker nicht ohne einen Hang zur Phantasterei und Verschwendung.“ In: SW XXI. S. 21. Z. 7-9.

21935SW XXI. S. 21. Z. 28.

21936SW XXI. S. 21. Z. 29-30.

21937SW XXI. S. 21. Z. 31-32.

21938SW XXI. S. 21. Z. 18-19.

Beschrieb Hofmannsthal mehrheitlich das Leiden der ästhetizistischen Menschen am Altern, zeigt sich hier, dass sich die Anziehung des Mannes auf die Frau, aus dem Verhalten des Mannes speist: „Die Mutter ist ein Geschöpf mit grauendem Haar, voll Güte und Süßigkeit, wie jetzt die Duse. Sie wird von dem angezogen, der Macht hat, sie recht zu quälen.“ In: SW XXI. S. 21. Z. 21-23.

21939SW XXI. S. 22. Z. 12-14.

Es zeigt sich, dass der Musiker eben von der Leichtfertigkeit der Mutter profitiert, sich so beiden Frauen gleichermaßen annähern kann (SW XXI. S. 22. Z.31-32, SW XXI. S. 22. Z. 32-33).

21940SW XXI. S. 22. Z. 19-23.

21941SW XXI. S. 22. Z. 24-25.

Dass Hofmannsthal das Liebes-Motiv auch in *Paracelsus und Dr Schnitzler* (1900) einbinden wollte, zeigt sich durch die Notiz über Paracelsus; dieser „nimmt die Gestalt von einer schönen Frau an, in der sich Schnitzlers Jugend concentrirt“. ²¹⁹⁴² Ebenso zeigt sich auch durch die Notizen zur *Cocottencomödie* (1900) die Thematisierung der Liebe. Wohl durch die Gestaltung der Cocotte und ihrer Liebschaften, formuliert Hofmannsthal: „Karls innerer Entwicklungsgang alles an sie zu verschleudern, alles wertlos zu finden, weil sie alles = nothing findet; successive vergeudet er: eigenes Vermögen, Erbtheile der Geschweister, Ehre einer verheirateten Schwester, Existenz des Vaters.“ ²¹⁹⁴³ Des Weiteren findet sich in den Notizen zu diesem Lustspiel auch ein Verweis auf eine weitere tragische Liebe, hier aus dem Werk *The London Merchant or, The History of George Barnwell* (1831), welches nicht nur Fundament des bürgerlichen Trauerspiels ist, sondern in das Zentrum des Geschehens die Kokotte Millwood setzt, die den in Liebesdingen unerfahrenen George Barnwell verführt, ihn zum Diebstahl und Mord verleitet, um mit ihm letztendlich auf dem Schafott zu enden. Die Thematisierung der Liebe zeigt sich auch in *Epicoene* (1900/1901); nicht leidenschaftliche Zuwendung des Mannes zur Frau bestimmt die Ehe, sondern der Nutzen den die Frau für den Mann hat („die Frau geheirathet, um ihm in der Nacht Umschläge zu machen und seine Hypochondrie auszureden“). ²¹⁹⁴⁴

Ebenso zeigt sich die Sehnsucht nach Liebe auch durch die Frau in *Das Mondscheinhaus* (1901). In Bezug auf die Selbstmörderin vermerkt Hofmannsthal: „sie hat als Kind weinen können, weil ein Hund sie schief angeschaut hat; findet nirgends verdiente Liebe und Zartheit“. ²¹⁹⁴⁵ In einer weiteren Notiz knüpft Hofmannsthal zudem, in Verbindung mit der Liebe, an die Vergangenheit an: „eigentlich hat sie nie an etwas Freude: die erste Communion wird ihr durch ein Nichts beschmutzt und vergeudet, der Geliebte durch seine Vergangenheit“. ²¹⁹⁴⁶ Auch in Hofmannsthals Bearbeitung *Volpone* (1904), das die Komödie *Volpone, or The Fox* von Ben Jonson zur Vorlage hat, finden sich zahlreiche Einbindungen des Liebes-Motivs. So bietet eine Kupplerin Volpone zahlreiche Frauen an, die dieser jedoch ausschlägt: „Das Weib allein feuert mich nicht mehr an. Es muss mir zubereitet serviert werden. Es muss die Schlechtigkeit der Welt daran hängen, das Ganze muss eine aparte Figur machen.“ ²¹⁹⁴⁷ Valpones Lieben ist ein ästhetizistisches Lieben, das die Frau unter den Mann stellt: „Ich kann nur eine besitzen, die zittert vor dem Mann, oder die eben ihren Liebhaber vergiftet hat.“ ²¹⁹⁴⁸ Dabei verbindet Volpone mit der Liebe auch das Böse, das ihn an der Frau anzieht, und das im Grunde auf die eigene Innerlichkeit anspielt, auf das in ihm liegende Böse („Man muss immer tiefer hinein in die Welt. Das Böse ist die Positur, die meine Kräfte weckt“). ²¹⁹⁴⁹ In Hofmannsthals Notizen zeigt sich zudem, dass Volpone die Grausamkeit auch als Genuss empfindet: „Ich hatte einmal eine Frau. Die Unschuld selbst, [...] als ich sie zum erstenmal betrog, spürte ich nicht, die unter mir lag, sondern ich spürte nur meine Frau, deren Seele der Tod umkrallte. Dann ging ich zu meiner Frau. Ich sagte es ihr. Der Blick mit dem sie mich ansah, war unglaublich.“ ²¹⁹⁵⁰ Überdeutlich zeigt sich auch das Motiv in *Lysistrata* (1905). Hofmannsthal schildert ein schwatzhaftes Gespräch zwischen Frauen, die einem Blinden die Hilfe versagen, um die er sie gebeten hat. Eine dieser Frauen lässt erkennen, warum sie sich empathielos verhalten, haben sie doch alle ihre Männer durch den Krieg verloren, und sind nun nur noch umgeben von Männern, die krank oder alt sind („Solche Männer lassen sie uns zurück“). ²¹⁹⁵¹ Das Gebet an die Götter (SW XXI. S. 34. Z. 12-15) dient ihnen auch nicht dazu, ihnen ihre Männer zurückzuführen, sondern dazu, Neue zu gewinnen. Hofmannsthal verweist noch in seinen Notizen auf eine weitere geplante Szene, die das Bild der Antike um käufliche Liebe beleuchtet. Über die Dirne Laidion heißt es: „Sie berauscht sich an dem Gedanken, die Männer so zu demüthigen. Sie sagt dem reichen jungen Mann bössartige Dinge über seine Eltern.“ ²¹⁹⁵² Obwohl der Fokus in *Ferdinand Raimund. Bilder* (1906) auf den familiären

21942SW XXI. S. 23. Z. 4-5.

21943SW XXI. S. 26. Z. 12-15.

21944SW XXI. S. 27. Z. 21-22.

21945SW XXI. S. 28. Z. 25-27.

21946SW XXI. S. 28. Z. 28-30.

21947SW XXI. S. 31. Z. 17-19.

21948SW XXI. S. 31. Z. 19-20.

21949SW XXI. S. 31. Z. 21-22.

21950SW XXI. S. 31. Z. 22-27.

21951SW XXI. S. 34. Z. 10.

21952SW XXI. S. 35. Z. 27-28.

Beziehungen liegt, zeigt sich in den Notizen, dass Hofmannsthal auch die Liebe und die Ehe einbinden wollte. So sieht Ferdinand bereits in der unglücklichen Ehe der Schwester das Negative der ehelichen Gemeinschaft vorgelebt (SW XXI. S. 38. Z. 17). Bezüglich Ferdinands Liebesleben finden sich nur geringfügige Hinweise. Hofmannsthal deutet lediglich die Verheiratung Ferdinands an ²¹⁹⁵³ und seine Erfahrungen mit Geliebten („Im Wald mit dem alten Weib und der ersten Geliebten“). ²¹⁹⁵⁴ Ferdinand bekommt aber nicht nur durch die Schwester ein Negativbeispiel von der Ehe vorgelebt, sondern auch durch die Eltern. Was er an Negativem erfahren hat, versucht Ferdinand zu kompensieren. ²¹⁹⁵⁵

Auch innerhalb der veröffentlichten Gedichte zeigt sich die Problematik der ästhetizistischen Liebe. Bereits in dem ersten veröffentlichten Gedicht *Was ist die Welt?* (1890) bindet Hofmannsthal das Motiv der Liebe an die Definition der Welt: „Was ist die Welt? Ein ewiges Gedicht, / [...] / Daraus der Laut der Liebe zu uns spricht“. ²¹⁹⁵⁶ Nicht nur die Unergründlichkeit der Welt, sondern auch die der Seele in Bezug auf die Liebe hebt Hofmannsthal in dem Gedicht *Frage* (1890) hervor. Während das lyrische Ich sich nach dem lebendigen Sein sehnt, muss er erfahren, dass dies bei seiner Geliebten nicht der Fall ist. So sind es rhetorische Fragen, die Hofmannsthal in der dritten Strophe das lyrische Ichs an die Geliebte richten lässt, ahnt er doch, dass sie sich nicht nach der Lebendigkeit sehnt. ²¹⁹⁵⁷ Es sind aber beide Liebende, die hier versagen, wenn es darum geht, den Seelenzustand des Gegenübers zu bestimmen; das lyrische Ich dadurch, indem er annahm, sie würde ähnlich empfinden, und die Geliebte dadurch, dass sie die Beklemmung des lyrischen Ichs nicht bemerkt hatte.

In Bezug zu zahlreichen Motiven steht die Liebe in dem Gedicht *Sturmnacht* (1890), indem die Liebenden in der stürmischen Nacht zusammengeführt werden. ²¹⁹⁵⁸ Durch die Nacht gelangt das lyrische Ich zu einer Nähe mit der Geliebten, die beide im Innern bisher gefühlt aber nie realisiert hatten. Doch trotz dieser Nähe und dem vermeintlich vollkommenen Glück lässt Hofmannsthal mit den letzten beiden Versen erkennen, dass diese Liebe flüchtig ist. ²¹⁹⁵⁹ Auch in dem Gedicht *Gülnare* (1890) bindet Hofmannsthal das Liebeserleben des ästhetizistisch lyrischen Ichs an zahlreiche Motiv-Komplexe. Was Hofmannsthal hier beschreibt, ist ein sich Verlieren in der ästhetizistischen Welt der orientalischen Frau, die „märchenhaft und fremd“ ²¹⁹⁶⁰ das lyrische Ich verlockt. Problematisch erscheint vor allem auch die Abwendung von der Wirklichkeit, die sich vor allem durch den Zug zum Traum zeigt. ²¹⁹⁶¹ Vor allem aber wird der Mangel, den Hofmannsthal dieser rein ästhetizistischen Welt zuschreibt, in den letzten beiden Versen deutlich, durch den Mangel an konstanter Liebe (SW I. S. 11. V. 15). In dem Gedicht *Sünde des Lebens* (1891) erfolgt der erste Bezug zur Liebe in Anlehnung an das Glück. ²¹⁹⁶² Primär aber zeigt sich in diesem Gedicht, durch die Verurteilung des lyrischen Ichs auf die ästhetizistische Scheinwelt, ein Bezug zur Liebe, die hier als Sünde und Vergehen eingestuft wird. ²¹⁹⁶³

Hofmannsthal bindet das Motiv auch in das Gedicht *Psyche* (1892/1893) durch den Versuch des lyrischen Ichs ein, die Seele wieder dem vermeintlich lebendigen, jedoch ästhetizistischen Leben zuzuführen. ²¹⁹⁶⁴ Mit dem ersten Versagen des lyrischen Ichs, Psyche zu versuchen, findet sich das Motiv auch in Verbindung mit der Traumwelt, vor allem durch den Tanz (SW I. S. 33. V. 32) oder in Verbindung mit dem Garten. ²¹⁹⁶⁵

21953SW XXI. S. 37. Z. 2.

21954SW XXI. S. 37. Z. 1.

21955Dies lässt sich aus der Notiz erschließen: „Ich hab der Liebe zuviel aufgebürdet. Die Liebe! Gibts die denn auf der Welt?“ In: SW XXI. S. 39. Z. 12-3. Hofmannsthal deutet hier an, dass Ferdinand damit die andere Seite des Liebeserlebens zu realisieren sucht, nachdem er das Versagen erlebt hat; die übermäßig hohen Ansprüche können allerdings nicht realisiert werden.

21956SW I. S. 45 V. 1-3.

21957SW I. S. 8. V. 9-12.

21958„Die Sturmnacht hat uns vermählt / In Brausen und Toben und Bangen“ In: SW I. S. 9. V. 1-2.

21959„Mein Werben und dein stammelnd Ja, / Die hat der Wind verschlungen“ In: SW I. S. 9. V. 15-16.

21960SW I. S. 11. V. 11.

21961 Des weiteren zeigt sich dies auch in diesem Vers: „Und sie schwebt auf lichten Wolken, erdenfremd und sorglos lächelnd“. In: SW I. S. 11. V. 13.

21962„Wie sich die Glücklichen liebend umschlingen!“ In: SW I S. 14. V. 4.

21963SW I. S. 16. V. 71-81.

21964„Mit Gärten, wo Rosen und Epheu verwildern, / Mit blassen Frauen und leuchtenden Bildern“. In: SW I. S. 32. V. 17-18.

21965SW I. S. 33. V. 45-49.

In den Notizen zeigt sich der Bezug zur Frau mitunter auch durch die Verführung zu Duft und Kleidung (SW I. S. 185. Z. 13-14), vor allem aber durch den Tanz.

Dass die ästhetizistische Liebe eng mit der Befriedigung des narzisstischen Wesens verbunden ist, zeigt sich in dem Gedicht *Weltgeheimnis* (1894) durch den Bezug zur Tiefe der Seele.²¹⁹⁶⁶ Die Liebe steht hier in Verbindung mit der Fremdheit des Menschen zum Leben, während der Brunnen wohl um die Geheimnisse der Welt und des Menschenseins weiß; der Mensch aber steht dem distanziert gegenüber.²¹⁹⁶⁷ Problematisch deutet sich das Liebeserleben auch in dem < *Zuweilen kommen niegeliebte Frauen ...* > (1894) an: „Zuweilen kommen niegeliebte Frauen / Im Traum als kleine Mädchen uns entgegen / Und sind unsäglich rührend anzuschauen“.²¹⁹⁶⁸ Hofmannsthal verlegt hier die Verbindung zwischen dem lyrischen Ich und den Frauen in die Sphäre des Traumes, was zeigt, dass das Lieben, wenn es allein auf dem Fokus der Seele liegt, im Zuge der narzisstisch-ästhetizistischen Anlage, hier ein Imaginatives ist, verdeutlicht durch die Verwendung des Konjunktivs.²¹⁹⁶⁹ Hofmannsthal verstärkt den Zug zur Tiefe der Seele noch dadurch, dass das lyrische Ich, gemäß seines ästhetizistisch-narzisstischen Wesens, die Frauen als „Spiegel unsrer Sehnsucht“²¹⁹⁷⁰ missbraucht. Problematisch zeigt sich das Lieben, in Verbindung mit dem Hand-Motiv, auch in dem Gedicht *Die Beiden* (1895 ?). Die anfängliche Sicherheit der Hand und des Ganges der Frau bricht durch die „nächlässige[...] Geberde“²¹⁹⁷¹ des Mannes auf, das Pferd mit Zwang zum Stehen zu bringen.²¹⁹⁷² Ebenso wie den Trank und das Hand-Motiv deutet Bogdan Mirtschev auch die Liebe ins Religiöse, heißt es doch bei ihm: „Der Inhalt der Schlussstrophe im Gedicht wird auch gleichnishaft als die Vision von einer Liebe, die plötzlich scheitert, aufgefasst.“²¹⁹⁷³ Mirtschev verweist auf diese alltägliche Szene zwischen einem Reiter, und wie er vermutet einer „Bäuerin oder Magd“,²¹⁹⁷⁴ die dem Reiter Wein reicht: „Dieser zeitlosen, üblichen Begrüßungsszene verleiht Hofmannsthal in seinem Gedicht die Symbolik einer Bewegung von Mann und Frau zueinander, welche von einer Liebesehnsucht getrieben sind. Zu einer Verbundenheit in Liebe, kommt es dabei nicht.“²¹⁹⁷⁵ Mirtschev führt weiter aus, dass es zwischen diesen beiden ein gesellschaftliches Ungleichgewicht geben muss und dass ein „Treue- oder Ehebund“²¹⁹⁷⁶ nicht möglich sei. Die Unverständlichkeit in Bezug auf das Wesen des Gegenübers zeigt sich auch in dem Gedicht *Unendliche Zeit* (1895 ?), indem dem gemeinsam erlebten Augenblick vom lyrischen Ich mehr Bedeutung beigemessen wird als von der Frau („Wirklich, bist Du zu schwach, Dich der seligen Zeit zu erinnern?“).²¹⁹⁷⁷ Durch eben jenen Augenblick zeigt sich, dass die Frau auch hier den Wünschen des Mannes untergeordnet ist, wobei diese unvollendet sind, was Hofmannsthal durch den Konjunktiv deutlich macht: „Und mir schien es unendliche Zeit. / Denn dem Erlebenden dehnt sich das Leben, es thue sich lautlos / Klüfte unendlichen Traums zwischen zwei Blicken ihm auf: / In mich hätt' ich gesogen Dein zwanzigjähriges Dasein“²¹⁹⁷⁸ In dem Gedicht *An eine Frau* (1896) deutet Hofmannsthal bereits mit den ersten beiden Strophen an, dass er auch in diesem Gedicht das ästhetizistische Lieben thematisiert²¹⁹⁷⁹ welches ohne Bestand ist. Hofmannsthal verweist hier auf verschiedene falsche Wege bzw. Beeinflussungen, die auf den Menschen negativ wirken können, so das „verworrene[...] Gespräch“,²¹⁹⁸⁰ wie auch den Blick „[v]erstellter Augen“.²¹⁹⁸¹ Vermeintlich verbindet das lyrische Ich aber mit der Frau die „Ernte aller Dinge“,²¹⁹⁸² also ein positives Lieben. Hofmannsthal bricht dies aber wieder auf, wenn es heißt: „Und hinter Dir die Ebne niederziehn / Sah ich wie stille Gold- und Silberbäche / Die Wege Deiner Niedrigkeit und Schwäche.“²¹⁹⁸³

21966 „Wie Liebe tiefe Kunde gibt! - / Der wird an Dinge dumpf geahnt / In ihren Küssen tief gemahnt ...“ In: SW I. S. 43. Z. 16-18.

21967 In den Notizen zeigt sich zudem ein Bezug zum Traum: „Wie Liebe tiefe Träume giebt! -“ In: SW I. S. 216. Z. 17.

21968 SW I. S. 46. V. 1-3.

21969 „Als wären sie mit uns auf fernen Wegen“. In: SW I. S. 46. V. 4.

21970 SW I. S. 46. V. 10.

21971 SW I. S. 50. V. 7.

21972 SW I. S. 50. V. 9-14.

21973 Bogdan Mirtschev: Gedicht: *Die Beiden*. In: Dürhammer, Ilija (Hg.): *Mystik, Mythen & Moderne*. Traktl Rilke Hofmannsthal. 21 Gedicht-Interpretationen. Praesens Verlag. Wien. 2010, S. 303.

21974 Mirtschev: S. 304.

21975 Mirtschev: S. 304.

21976 Mirtschev: S. 304.

21977 SW I. S. 51. V. 1.

21978 SW I. S. 51. V. 6-9.

21979 „Die wahre Ernte aller Dinge bleibt / [...] / Das andre war nur da um wegzusinken“. In: SW I. S. 61. V. 1-3.

21980 SW I. S. 61. V. 7.

21981 SW I. S. 61. V. 8.

21982 SW I. S. 61. V. 22.

21983 SW I. S. 62. V. 28-30.

In dem Gedicht *Der Jüngling und die Spinne* (1897) zeigt sich das Bedenkliche der ästhetizistischen Liebe dadurch, dass das narzisstisch liebende lyrische Ich sich als Herr über die Welt versteht („Sie liebt mich! Wie ich nun die Welt besitze“).²¹⁹⁸⁴ Eben dieser narzisstische Zug zeigt sich besonders auch in dem Gedicht *Der Kaiser von China spricht*: (1897), indem Hofmannsthal die Frau als zum Wirkungskreis des Kaisers zugehörig einstuft.²¹⁹⁸⁵ Durch die Wahl der Frau für seine Untergebenen zeigt sich zudem auch die Macht des ästhetizistischen Monarchen („Frauen, die ich ihnen schenkte“).²¹⁹⁸⁶ In dem Gedicht *<Wir gingen einen Weg ...>* (1897) zeigt sich wiederum das Gefährliche der ästhetizistischen Liebe, wird das lyrische Ich doch von dem sicheren Pfad, auf dem sie gemeinsam gehen, weggelockt, indem sie ihn zum gefahrvollen Weg lockt.²¹⁹⁸⁷ In dem Gedicht *Großmutter und Enkel* (1899) schildert Hofmannsthal das ästhetizistische Lieben durch den Enkel, der sich der Wirklichkeit, dem Gespräch mit seiner Großmutter, damit entzieht. Zudem steht auch hier das Lieben in Verbindung mit der Haltlosigkeit (SW I. S. 91. V. 17-20).²¹⁹⁸⁸ Noch einmal mit dem Gedicht *Im Grünen zu singen* (1899) zeigt sich, dass die Sehnsucht nach der Frau stärker ist als jeder andere gesellschaftliche Umgang, bedingt dadurch, dass sich das Lieben des ästhetizistischen lyrischen Ichs aus seinem narzisstisch-ästhetischen Wesen speist.²¹⁹⁸⁹ In dem Gedicht *<Hörtest du denn nicht hinein ...>* (1899) steht die Liebe in Verbindung mit der Musik, die er für die Geliebte macht, als auch mit dem Zeitraum der Nacht: „Was ich konnte, sprach ich aus: / >>Liebste Du, mein Alles Du!<<“²¹⁹⁹⁰ In der Figur des jungen Liebenden zeigt sich in dem Gedicht *Vor Tag* (1907) ebenso das Fatale des modernen Liebens, und auch hier zeigt es sich in Verbindung mit der Nacht.²¹⁹⁹¹ Des weiteren finden sich noch Bezüge zum Motiv, die in Verbindung mit dem Liebeserleben stehen. In dem Gedicht *Gespräch* (1897) zeigt sich, dass der Vater einst den Ehemann der Tochter bestimmen wird.²¹⁹⁹²

Auch dieses Motiv findet sich weitreichend thematisiert bereits in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthals. In *Zur Physiologie der modernen Liebe* (1891) zeigt sich bereits, dass das Ich den absoluten Mittelpunkt bildet; „Milieu, Religion, Liebe“,²¹⁹⁹³ dienen dem Protagonisten dabei lediglich „als Thema für Gespräche, Gefühle oder Nerveneindrücke“. ²¹⁹⁹⁴ Ebenso durch die Ausführungen bezüglich der Unmöglichkeit, dem Tod zu entkommen, zeigt sich das Motiv.²¹⁹⁹⁵ Dass die Liebe Teil eines Lebens ist, dass auch sie unter der Konzeption des Ganzen für Hofmannsthal steht, zeigt sich durch die drei „ganzen Menschen“, ²¹⁹⁹⁶ denen Claude Larcher begegnet, unter denen ein Krebskranker ist, der von seinem Arzt erbittet, dass er die Diagnose seiner Frau verheimlichen möge.

In *Maurice Barrès* (1891) zeigt sich das Motiv durch das dritte Buch des Autors, welches Hofmannsthal anspricht, und zwar durch Philippe und seinen Kontrahenten Charles Martin, deren Streit in der „Nebenbuhlerschaft um die Gunst einer Frau“ ²¹⁹⁹⁷ gipfelt. Bérénice wirkt dabei wie die Prinzessin aus einem Märchen, bewohnt sie doch ein Haus, welches ihr von ihrem toten Geliebten geschenkt wurde. Gerade ihre Trauer um ihn, die „Gabe des Leidens“, ²¹⁹⁹⁸ wirkt dabei auf Philippe anziehend: „Er liebt sie mit wehmütiger Liebe, wie man das Gedächtnis seiner Kindheit liebt. Er möchte sie trösten, aber ihr Schmerz ist

21984SW I. S. 70. V. 1.

21985SW I. S. 72. V. 1-5.

21986SW I. S. 72. V. 29.

21987SW I. S. 76. V. 4-9.

21988Neben dem Lieben des Enkels zeigt sich in dem Gedicht auch das vergangene Erleben der Liebe der Großmutter (SW I. S. 91 V. 21-24).

21989„Liegen selig wir gefangen, / Spüren eins des andern Hauch.“ In. SW I. S. 93. V. 13-14.

21990SW I. S. 99. V. 7.

21991SW I. S. 106-107. V. 26-32//33.

21992SW I. S. 80. V. 27-30.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 392. Z. 16-22, SW I. S. 392. Z. 26-29, SW I. S. 403. Z. 34.

21993SW XXXII. S. 8. Z. 1.

21994SW XXXII. S. 8. Z. 2-3.

21995„Das ist die grauenhafte Allegorie des Mittelalters von dem Königssohn, der blutleer dahinfriert, bis ihm die Ärzte Blut aus dem Leib eines starken Knechts in die Adern leiten; und wie er dann weiterlebt und das Bauernblut ihm die Königsgedanken mit Tierinstinkten durchtränkt: und wie er endlich stirbt an der Wunde, die zur selben Stunde eine Dirne dem Knecht in den Hals gebissen.“ In: SW XXXII. S. 8. Z. 22-28.

21996SW XXXII. S. 9. Z. 31.

21997SW XXXII. S. 38. Z. 13-14.

21998SW XXXII. S. 38. Z. 41.

im ein Quell der Stimmungen: sein Stilgefühl bangt vor dem Versiegen der Gabe des Leidens, die Bérénices mystische Schönheit ausmacht. In ihren Augen *muß* Trauer sein, Heimweh nach einem verlorenen geliebten Glück“. ²¹⁹⁹⁹ So sieht sich Philippe auch dazu veranlasst, sie in dieser Trauer zu erhalten, denn „wo sie aus ihrem Stil fällt, hört sie auf, ein elegantes und stimmungsvolles bibelot seiner inneren Einrichtung zu sein.“

²²⁰⁰⁰ Dabei betont Hofmannsthal auch hier die Bedeutung des menschlichen Reibungspunktes: „Potentielle Liebe, angesammelte Fähigkeit zu empfinden, bedarf des Akkumulators, um sich selbst zu genießen: Liebe als Zustand will Liebe als Neigung werden und konstruiert sich ein Objekt der Neigung. Das Verfahren ist allgemein in Anwendung: die Systematisierung ist neu.“ ²²⁰⁰¹

In *Das Tagebuch eines Willenskranken* (1891) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit Amiels Lehrtätigkeit und seinem Pflichtbewusstsein. Wenn Hofmannsthal hier das Lieben thematisiert, dann geschieht dies ebenso durch Amiels Versteifung auf die Pflicht, und damit gleichsam seiner Abwendung von der Welt: „>>Ja, gottlob, ich glaube an Liebe an Aufopferung, an Ehre. [...] Er sehnt sich nach den höheren, nach den Pflichten des Gatten und Vaters, nach immer neuen, immer schwereren, sich darin zu vergraben, wie der Strauß den Kopf im Sand vergräbt“. ²²⁰⁰² Dabei zeigt sich in der Schrift, dass die Problematik des Liebens für Hofmannsthal hier in Verbindung mit der Zeit gesetzt wird; wie die Naivität leidet der Moderne daran, dass er das Lieben, in der dagewesenen Form, nicht wieder für sich zurückgewinnen kann, obwohl die Sehnsucht danach von dem Modernen empfunden und auch in Amiels Werk thematisiert wird: „Zurück zur Kindheit, zum Vaterland, zum Glaubekönnen, zum Liebenkönnen, zur verlorenen Naivität: Rückkehr zum Unwiederbringlichen.“ ²²⁰⁰³ Während seines Aufenthaltes in Deutschland hatte Amiel durchaus geglaubt, sich der Konzeption anzunähern, und eine „Liebe ohne Grenzen, die Wonne des Künstler-Schöpfers“ ²²⁰⁰⁴ erlebt zu haben; letztendlich hatte er jedoch versagt.

Untergeordnet zeigt sich in *Die Mutter* (1891) das Motiv im Zusammenhang mit dem Milieu, welches Hofmannsthal in Bahrs Werk auszumachen im Stande ist; so verweist er mit dem Milieu Berlins auf die „Geliebte des Sohnes, Terka“. ²²⁰⁰⁵

In *Englisches Leben* (1891) nimmt das Lieben nur einen geringen Raum ein; so erwähnt Hofmannsthal lediglich, im Zuge von Oliphants vielseitigem gesellschaftlichem Umfeld, den indischen Prinzen und dessen junge Braut. Um zu verdeutlichen, dass eben nicht nur schwache Geister von anderen Menschen derartig ergriffen werden, wie es Oliphant von dem Prediger wurde, verweist er zudem auf Crookes und dessen Geist Katie King. ²²⁰⁰⁶ Die Liebe zwischen Oliphant und seiner Frau wird nicht thematisiert, nur dass Harris daran gelegen war, die menschlichen Beziehungen zu Gunsten der Gemeinde aufzubrechen führt Hofmannsthal an. So etwas wie Begehren sieht Hofmannsthal an Oliphant jedoch durch sein tätiges Wesen gegeben. ²²⁰⁰⁷

In *Algernon Charles Swinburne* (1892) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Anerkennung in Bezug auf Swinburne, von der er glaubt, dass sie ihm dennoch nicht zufallen wird. Was der Künstler allerdings erzielen wird, ist die Beeinflussung der Jugend: „junger Leute fällt viel von seiner Art, mit bebenden Nerven in die Tiefen zu tasten, wo verworren die Wurzeln der Gefühle liegen, >>die Weinbeere Liebe heftig mit den Zähnen zu pressen, bis ihre Süße herb und bitter wird<<.“ ²²⁰⁰⁸ So wendet sich

21999SW XXXII. S. 39. Z. 27-29.

22000SW XXXII. S. 39. Z. 34-35

„Er erhält sie also künstlich in der Stimmung, die ihm die Stimmung des Gartens, des Landes darstellt, die allein das würdige Objekt seiner Liebe ist; er vertieft und erfrischt ihren Schmerz um François de Transe mit allen raffinierten Mitteln der >>Methode<<, mit der ganzen Mnemotechnik der Sensationen, welche die culture du moi vorschreibt.“ In: SW XXXII. S. 39. Z. 35-40.

22001SW XXXII. S. 40. Z. 1-5.

22002SW XXXII. S. 23. Z. 15-23.

22003SW XXXII. S. 18. Z. 23-25.

22004SW XXXII. S. 21. Z. 31.

22005SW XXXII. S. 16. Z. 1.

22006„Trotz alledem war er nicht froh. Ihm fehlte etwas. Er träumte einen Traum. Einen ganz unwahrscheinlichen, unsinnigen, unmöglichen Traum, nie zu verwirklichen. Und er hat ihn verwirklicht: er sah einen Geist, berührte ihn, nannte ihn Katie King und liebte ihn.“ In: SW XXXII. S. 50. Z. 9-13.

22007„Erzeugt nicht der gleiche Drang des tätigen Lebens die großen Kämpfer und die großen Märtyrer, ist nicht eins die Orgie des Sieges und die Orgie der Selbstverstümmung, gibt es nicht eine Wollust des Kniens neben der Wollust des Herrschens?“ In: SW XXXII. S. 49. Z. 24-27

22008SW XXXII. S. 72. Z. 4-7.

Hofmannsthal schließlich dem 1865 erschienenen lyrischen Drama *Atalanta in Kalydon* zu.²²⁰⁰⁹ Hofmannsthal verweist nicht nur auf die Technik bei Swinburne,²²⁰¹⁰ sondern auch auf den Inhalt der Werke Swinburnes, in denen eine „heiße und tiefe Erotik, ein Dienst der Liebe [waltet] daß er im Bilde der Liebesräthsel die ganzen Räthsel des Lebens anzufassen scheint“.²²⁰¹¹

Auch in *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892) zeigt sich das Motiv, und zwar in Verbindung mit den nervösen, untätigen Figuren bei Ibsen. Trotz ihrer Fokussierung auf sich, finden sie kein Glück und wähnen, dass etwas Zukünftiges kommen werde von „Leben, Liebe, Leidenschaft“.²²⁰¹² Dass dieses Hoffen mitunter mit der Liebe verbunden ist führt Hofmannsthal weiter aus: „Bald ist es das >>Wunderbare<< wonach sich die Nora sehnt; für Julian und für Hedda ist es das Griechische, das große Bacchanal, mit adeliger Anmut und Weinlaub im Haar“.²²⁰¹³ Durch die beiden Möglichkeiten, die diesen lebensfernen Protagonisten gegeben sind, nämlich die Flucht in die Einsamkeit oder die Inszenierung der Person, verweist Hofmannsthal auf die Figur des Herrn Helmer: „Die Frau ist ein Spielzeug, eine hübsche, graciöse Puppe, die er in Gesellschaft führt, dort läßt er sie Tarantella tanzen, sammelt die Lobsprüche ab und führt sie wieder fort, ob sie will oder nicht“.²²⁰¹⁴ Dementsprechend kann Helmer, nachdem der Freund gestorben ist, nur an sich und seine Lebenssituation denken: „>>Schade, er mit seinen Leiden und seiner Vereinsamung gab gleichsam einen schönen, bewölkten Hintergrund ab für unser sonnenhelles Glück.<<“²²⁰¹⁵ In Folge der Inszenierung, die diese Menschen betreiben, verweist Hofmannsthal auf ein weiteres Werk. In *Baumeister Solneß* (1892) umgibt sich ein todkranker Bildhauer mit zwei jungen Mädchen. Obwohl es ihn nach der Jüngeren verlangt und er weiß, dass sein baldiges Sterben unausweichlich ist, gibt er zu bedenken wie die jüngere Schwester aussehen werde, wenn er zurückkommen werde. „Vielleicht sehen Sie dann auch aus, wie Ihre Schwester jetzt aussieht. Vielleicht sind Sie dann gleichsam Sie selbst und sie sozusagen in einer Gestalt“.²²⁰¹⁶ Auch Hilde spielt damit, dass der Baumeister nicht mehr zurückkehren wird, doch bereitet ihr „dieser Flirt vor der Thüre des Todes ein eigentümliches Vergnügen.“²²⁰¹⁷ Hilde geht sogar soweit, dass sie damit kokettiert eine „junge, schöne trauernde Witwe“,²²⁰¹⁸ eine „junge trauernde Braut“²²⁰¹⁹ zu sein, eben weil auch sie sich inszeniert. Dabei entspricht auch der Zug des Baumeisters zu Hilde nicht dem gesunden Lebensdrang.²²⁰²⁰

Auch in *Gabriele D'Annunzio* (1893) verweist Hofmannsthal auf das Motiv, und zwar in Verbindung mit der Last der vergangenen Generationen auf die Jetzige. Dabei schwebt aus den schönen Möbeln den Menschen der Moderne das Gefühl eines reicheren Lebens entgegen, zu dem auch die Liebe gehört: „>>Wir hatten die stolze Liebe, die funkelnde Liebe; wir hatten die wundervolle Schwelgerei und den tiefen Schlaf; wir hatten das heiße Leben; wir hatten die süßen Früchte und die Trunkenheit, die ihr nicht kennt.<<“²²⁰²¹ Hofmannsthal verweist auch auf die Figuren D'Annunzios, so durch ein Dienstmädchen („eine späte müde

22009SW XXXII. S. 73. Z. 5.

22010„[...] die Geliebte ist gekleidet in den farbigen Prunk des Hohen Liedes Salomonis mit den phantastischen Beiworten, die so geheimnisvoll geistreich das Unheimliche an der Liebe in die Seele werfen [...]“ In: SW XXXII. S. 73. Z. 19-22.

22011SW XXXII. S. 74. Z. 1-4.

Weiter, heißt es: „Was hier Liebe heißt, ist eine vielnamige Gottheit, und ihr Dienst kann wohl der Inhalt des ganzen Lebens sein.“ In: SW XXXII. S. 74. Z. 5-6.

„Es ist die allbelebende Venus, die >>allnährende, allbeseelende Mutter<< des Lucrez, die vergötterte Leidenschaft, die Daseinserhöherin, die durch das Blut die Seele weckt; [...]“ In: SW XXXII. S. 74. Z. 7-9.

22012SW XXXII. S. 81. Z. 28.

22013SW XXXII. S. 81. Z. 32-34.

„Alles nur symbolische Namen für irgendein >>Draußen<< und >>Anders<<. Es ist nichts anderes als die suchende Sehnsucht des Stendahl nach dem >>imprévu<<; nach dem Unvorhergesehenen, nach dem, was nicht >>ekel, schal und flach und unerträglich<< in der Liebe, im Leben. Es ist nichts anderes als das verträumte Verlangen der Romantiker nach der mondbeglänzten Zauberwildniß, nach offenen Felsentoren [...], nach irgend einer niegeahnten Märchenhaftigkeit des Lebens.“ In: SW XXXII. S. 81-82. Z. 36-41//1-2.

22014SW XXXII. S. 85. Z. 15-18.

22015SW XXXII. S. 85. Z. 19-21.

22016SW XXXII. S. 85. Z. 36-38.

22017SW XXXII. S. 85. Z. 41.

22018SW XXXII. S. 86. Z. 4.

22019SW XXXII. S. 86. Z. 5.

22020„[...] ein eigenes, verlockendes Grauen, das Grauen des Künstlers vor der Natur, vor dem Erbarmungslosen, Dämonischen, Sphinxhaften, das sich in der Frau verkörpert, mystisches Grauen vor der Jugend.“ In: SW XXXII. S. 87-88. Z. 39-40//1-2.

22021SW XXXII. S. 99. Z. 12-15.

Art von Liebe zu einem Landbriefträger, und Ehe und Tod“) ²²⁰²² oder durch einen Tramwaybediensteten, dessen Frau einen Liebhaber hat, was den Mann sich aus seinem trostlosen Leben wegdenken lässt oder durch die Frau des Kindsmörders, die das „Opfer seiner willenslosen Grausamkeiten und endlosen Quälereien“ ²²⁰²³ sei. Besonders hebt er D’Annunzios *L’Innocente* hervor: „Verglichen mit diesem wirklichen Miteinander- und Ineinanderleben von Ehegatten ist das Verhältnis in Bourgetschen oder Maupassantschen Eheromanen ein flaches, ein bloßes Nebeneinanderleben.“ ²²⁰²⁴ D’Annunzios *Römische Elegien*, so Hofmannsthal, gemahnen unvermittelt an Goethes, ²²⁰²⁵ in denen er das „antik-heitere[...]“ Liebesleben die glückliche Vorzeit in sich aufleben [lässt], von der Liebe den hohen naiven Stil des Lebens lernen und lebend und liebend sich jener heroischen und verklärten Wesen als wesensgleicher werter Vorfahren erinnern.“ ²²⁰²⁶ In D’Annunzios *Römischen Elegien* jedoch zeigt sich eine „komplizierte Liebe“ ²²⁰²⁷ geschildert, die vor allem auch von den geschilderten Stimmungen getragen ist und die von Hofmannsthal in Verbindung mit der Musik gesehen wird. ²²⁰²⁸ Die Liebe, die Wirklichkeit und Traum verkehrt, ist „keine Liebe zu Zweien, sondern ein schlafwandelnder wundervoller Monolog, das Alleinsein mit einer Zaubergeige oder einem Zauberspiegel.“ ²²⁰²⁹ Auch ist es eine Liebe, die den Tod mit dem Leben verkehrt. Ebenso durch den Bezug zur Liebe, indem Hofmannsthal Goethe und D’Annunzio gegenüberstellt, vergleicht er die beiden Autoren, die für ihn Männer ihrer jeweiligen Gegenwart sind: „In den beiden >>Römischen Elegien<< wiederholt sich eine Situation: wie der Dichter, auf dem Lager der Liebe halb aufgerichtet, den Schlaf der Geliebten belauscht. Welch sicheres Glück bei Goethes, welch sicheres Umspannen des Besitzes, welch seliges Genügen! Wie einen kleinen Vogel in der hohlen Hand, hält der Glückliche Leib und Seele der Geliebten, den blühenden Leib und das warme, naive hingebende Seelchen.“ ²²⁰³⁰

Dabei zeigt sich für Hofmannsthal der moderne Mensch unsicher in Bezug auf seine Geliebte; wie ein „kleine[r] Vogel weniger zutraulich und weniger leicht zu besitzen“ ²²⁰³¹ erscheint sie ihm. ²²⁰³² Der Moderne fürchtet sogar, die Geliebte ganz zu verlieren, und zwar durch den Tod, wodurch Hofmannsthal die beiden Generationen/Epochen gegenüberstellt, indem er sagt: „Es ist, als hätte sich in den hundert Jahren, die zwischen diesen beiden Liebestagebüchern liegen, alle Sicherheit und Herrschaft über das Leben rätselhaft vermindert bei immerwährendem Anwachsen des Problematischen und Incommensurablen.“ ²²⁰³³ Gegen dieses „ekstatische[...]“ Auffliegen der Liebe, diese[...] uneingeschränkte[...] mystische[...] Hingabe an die Stimmung“, ²²⁰³⁴ steht bei Goethe die „Beschränkung“. ²²⁰³⁵ Auch hier bedient sich Hofmannsthal einer Verbindung zwischen der Romantik und der Moderne, erkennt er doch gleichsam in beiden Zeiten einen ähnlichen Mangel gegeben: „Dem nervösen Romantiker ist die Liebe halb wunderthätiges Madonnenbild, halb raffinierte Autosuggestion; unter den Händen Goethe’s war sie nichts als ein schöner Baum mit duftenden Blüten [...] diese lebensathmende Hymne, die in der Ehe nichts Heiligeres und nichts Unheimlicheres sieht als in der heiligen Ernte oder im saftsprühenden Weinlesefest. Er dachte an den Dichter, der in einem unsterblichen Buch die reife Leidenschaft der Dido und die herbe Mädchenliebe der kleinen Lavinia malt und in einem andern lehrt, die goldenen Honigwaben auszuschneiden.“ ²²⁰³⁶ Was in der Romantik die Nervosität und in der Moderne die Stimmung, war bei Goethe die Lebendigkeit, auch in der

22022SW XXXII. S. 101. Z. 33-34.

22023SW XXXII. S. 103. Z. 16-17.

22024SW XXXII. S. 102. Z. 32-34.

22025In diesen *Römischen Elegien*, heißt es: „Eine Welt zwar bist du, o Rom; doch ohne Liebe Wäre die Welt nicht Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom.“ In: SW XXXII. S. 104. Z. 1-2.

22026SW XXXII. S. 104. Z. 5-9.

22027SW XXXII. S. 104. Z. 29.

22028„Diese Liebe ist wie gewisse Musik, eine schwere, süße Bezauberung, die der Seele Unerlebtes als erlebt, Traum als Wirklichkeit vorspiegelt.“ In: SW XXXII. S. 104. Z. 31-33.

22029SW XXXII. S. 104. Z. 33-35.

22030SW XXXII. S. 105. Z. 1-7.

22031SW XXXII. S. 105. Z. 7-8.

22032„Wie er sich über die blasse, leise atmende Gestalt mit Liebesaugen beugt, kommt ihm nur der eine Gedanke: wie wenig die ruhelose, sehnsüchtige Seele unter diesen geschlossenen Lidern ihm gehört, wie die Träume sie bei der Hand nehmen und fortführen, wohin er nicht folgen kann.“ In: SW XXXII. S. 105. Z. 8-12.

22033SW XXXII. S. 105. Z. 20-23.

22034SW XXXII. S. 105. Z. 24-25.

22035SW XXXII. S. 105. Z. 26.

22036SW XXXII. S. 105. Z. 26-37.

Darstellung der Liebe. Dagegen steht für Hofmannsthal D'Annunzios Werk,²²⁰³⁷ das nicht mit dem Leben verbunden ist, sondern mit einem traumhaften Sein: „Um die reine Schönheit zu erreichen, muß die Gestalt der Geliebten immer traumhafter werden, muß die Liebe selbst immer mehr einem Haschischrausch, einer Bezauberung gleichen.“²²⁰³⁸ Solch eine Liebes-Schilderung findet sich in D'Annunzios *Isottèò*, zeigt die Seele eines Dichters, die dergleichen gefüllt ist mit „den faszinierenden Abenteuern der Vergangenheit, daß sie unter der Berührung der Liebe unwillkürlich wie aus einem tiefen Brunnen eine Märchenwelt aufschweb[t]“. ²²⁰³⁹ So zeigt sich auch hier, dass Traum und Wirklichkeit in diesem Werk verschwimmen.²²⁰⁴⁰ In *Gabriele D'Annunzio* (1894) zeigt sich das Motiv durch D'Annunzios Werk *Triumph des Todes*, indem er dem Leben in seinen „Verkleidungen“²²⁰⁴¹ nachspürt. „Der Mensch schwankt immer zwischen zwei Attitüden: einmal wirft er sich mit dem Willen zur Betäubung in die Arme des Weibes, in die Arme des Lebens und will aus den Reden der niedrigen Menschen [...] das Leben einschlürfen“.²²⁰⁴²

Hofmannsthal beschreibt die Figuren in *Der neue Roman von D'Annunzio* (1895) als nicht mit dem Leben verwurzelt, was sich auch auf deren Lieben auswirkt, sind D'Annunzios Figuren doch passive Schatten, die „unfähig zu lieben und Liebe zu nehmen“²²⁰⁴³ sind. Im zweiten Teil der Schrift verweist Hofmannsthal auf den neuen Roman und auf den Protagonisten dieses Werkes, und nimmt Bezug auf Goethe und dessen Figuren, die sich tätig zeigen, im Gegensatz zu D'Annunzios Protagonist. Doch aus dem Empfinden für die Notwendigkeit, sich mit dem Leben zu verwurzeln, zieht es den Protagonisten D'Annunzios zur Tat, die Hofmannsthal dadurch aufzeigt, dass er sich ein Kind wünscht, was die Wahl einer Ehefrau nötig macht. Zwar kommt es zur Begegnung mit drei Prinzessinnen, doch diese sind tätige Wesen, weil sie an ihrem Leid im Leben nicht zerbrechen. Aufgrund dessen kann er sie nicht zur Projektion seiner Wünsche machen, und es kommt nicht zu einer Eheschließung und damit nicht zur Verbindung mit dem Leben: „Denn es geschieht gar nichts, und doch bekommt man die Intensität dieser drei Seelen so zu fühlen! So stark sind sie in ihrer Schönheit und so schön in ihrer Stärke, dass sie den jungen Mann in der Mitte festbannen, wie drei gleich starke Magnetnadeln ein Stückchen Eisen gleichmäßig anziehend gleichmäßig voneinander fernhalten.“²²⁰⁴⁴

In *Die Rede Gabriele D'Annunzios* (1897) zeigt sich ein kurzer Bezug zum Motiv durch D'Annunzios Verweis auf die Bücher auf dem Tisch, in denen der Zufall und die Liebe geschildert worden sind.²²⁰⁴⁵ In der Rede D'Annunzios betont er auch sein Gefühl für die tätigen Menschen seiner Gegenwart, und verweist dabei im Besonderen auf den Bauern, dem er am Liebsten das seiner Bücher in die Hände legen würde, in welchem er „das langsame Sterben eines der Liebe und des Lebens unwürdigen Menschen geschildert habe“.²²⁰⁴⁶

Hofmannsthal vergleicht in *Walter Pater* (1894) die Liebe mit den Vorgängen in der Seele des Künstlers („Die geheimnisvollen, nur dem Leben der Liebe vergleichbaren Vorgänge, wie die Seele des Künstlers sich in symbolischen, dem begrifflichen Ausdruck entzogenen Ideen zu äußern strebt“).²²⁰⁴⁷

In *Francis Vielé-Griffins Gedichte* (1895) zeigt sich das Motiv durch den dilettantischen Zug den Hofmannsthal in der Poesie dieses Autors sieht; seine Dichtung ist reines Nachempfinden, beruht aber nicht

22037 „Ein Tagebuch der Liebe wie die >>Elegie romane<< steht nur noch halb auf der Erde. Es enthält den Ikarusflug, es enthält auch den kläglichen Fall und die lange, öde, elende Ermattung. Es enthält den Rausch der Phantasie und den Katzenjammer der Neurose und Reflexion. [...] aus Lust wird Leid, aus Blumen Moder und Staub. So schließt mit dem Jammer des Psalmisten, was mit der Ekstase des Doktor Marianus begonnen.“ In: SW XXXII. S. 105-106. Z.38-41//1-3.

22038SW XXXII. S. 105. Z. 4-6.

22039SW XXXII. S. 106. Z. 11-13.

22040 „Die Hände der Geliebten öffnen das Thor der Phantasie; wenn die Geliebte und der Dichter nebeneinander herreiten, ist ihm, als ritten Lancelott und Isolde mit der weißen Hand durch den smaragdfunkelnden Wald der Poesie; um ihren blonden Kopf sieht er gleichzeitig einen Kranz Rosen und die Glorie seiner Träume gewunden.“ In: SW XXXII. S. 106. Z. 18-23.

Hofmannsthal spricht in diesem Zusammenhang von dem „Triumph der Möbelpoesie“, der für ihn in direktem Zusammenhang mit dieser Liebesvorstellung steht. In: SW XXXII. S. 106. Z. 29.

22041SW XXXII. S. 145. Z. 8.

22042SW XXXII. S. 145. Z. 11-16.

22043SW XXXII. S. 163. Z. 30-31.

22044SW XXXII. S. 167. Z. 18-22.

22045SW XXXII. S. 199. Z. 15.

22046SW XXXII. S. 200. Z. 23-24.

22047SW XXXII. S. 139. Z. 18-20.

auf dem wirklichen Erleben, was beispielhaft durch das Gedicht eines Liebenden deutlich wird.²²⁰⁴⁸

In den weiteren frühen theoretischen Schriften zeigt sich auch an gewissen Stellen der Bezug zum Motiv, erstmalig in *Südfranzösische Eindrücke* (1892) durch die Reiseeindrücke in der Moderne, wodurch er auf die Stadt Chambéry zu sprechen kommt und auf eines der dort befindlichen Häuser wo „Rousseau seine große Liebe erlebte“.²²⁰⁴⁹ Auch in *Von einem kleinen Wiener Buch* (1892) findet sich das Motiv, hier durch Arthur Schnitzlers *Anatol*. Die darin geschilderten sieben Szenen zeigen den jungen Dichter Anatol und „die Liebe, die er erleben kann, mit sieben Frauen sieben Nuancen“.²²⁰⁵⁰ Dabei zeigt sich sein Umgang mit der Liebe als spielerisch und „schmerzlich cokett“.²²⁰⁵¹ Anatol sei ein Dandy und seine „kleinen Geliebten sind manchmal, wie jene rührende Mimi Pinson von 1840“,²²⁰⁵² wie Frauen der Vergangenheit. Auch heißt es, dass die Liebe von Anatol nur darum erwünscht ist, weil er damit seine eigene Seele berauschen kann: „Seine bebend gespannten Nerven erleben in den Erlebnissen der Liebe die eigentlichen tiefen Erlebnisse des Lebens: Lebensdurst und Lebenslügen und Lebensangst.“²²⁰⁵³ Bei dem zweiten Lesen des Werkes kann man noch etwas anderes entdecken, so Hofmannsthal, nämlich ein ungelebtes Leben, so mitunter auch ein „Nichtverstehen zwischen denen, die lieben“.²²⁰⁵⁴ Des weiteren findet sich das Motiv durch die Darstellung der Nora von Eleonora Duse, wie Hofmannsthal in der Schrift *Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche* (1892) zeigt,²²⁰⁵⁵ und in der Schrift *Moderner Musenalmanach* (1893) durch die Werke Karl Henckells Erwähnung, der seit „fünf, sechs Jahren socialistische und erotische“²²⁰⁵⁶ Verse schreibt, wobei seine Poesie mitunter an eine gewisse Zeit im Leben Schillers erinnert „an die >>Kindesmörderin<< und den >>Triumph der Liebe<<“.²²⁰⁵⁷

In *Das Tagebuch eines jungen Mädchens* (1893) thematisiert Hofmannsthal die „kindische Liebe“²²⁰⁵⁸ der jungen Frau, über die es heißt: „ein Flirt mit anmuthigem Anfang und schalem Ende“.²²⁰⁵⁹ Ihr Drang das Leben nicht zu versäumen, lässt sie jedoch in eine Unruhe verfallen, die auch eine Liebe nicht aufzufangen im Stande ist.²²⁰⁶⁰

Weitere Bezüge zum Motiv finden sich in der Schrift *Über moderne englische Malerei* (1894) in Anlehnung an die Konzeption, die er in der Kunst der Präraffaeliten findet und durch deren Frauenfiguren,²²⁰⁶¹ in *Internationale Kunst-Ausstellung 1894* (1894) durch den Mangel an origineller Kunst in eben jener Ausstellung wie sie die Kunst der Präraffaeliten darstellt,²²⁰⁶² sowie in *Philosophie des Metaphorischen* (1894) durch Alfred Bieses Werk, als auch in *Französische Redensarten* (1897).²²⁰⁶³

In *Das Buch von Peter Altenberg* (1896) zeigt sich das Motiv mitunter durch die Figuren in Altenbergs Buchs, im Zuge der Kommunikation einzelner Figuren („ein Bräutigam geht mit seiner Braut“).²²⁰⁶⁴ Hofmannsthal verbindet das Motiv auch mit dem ganzen Buch, wenn es heißt: „Es ist verliebt in das

22048, „So reden nicht Liebende, die nackt miteinander im Gras liegen, sondern das sagt ein junger Mann, der sich oft bemüht hat, kurz und scharf Bilder von Besnard oder anderen Leuten zu beschreiben.“ In: SW XXXII. S. 154. Z. 10-12.

22049SW XXXII. S. 63. Z. 10-11.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 63. Z. 14.

22050GW Bd. VIII. S. 160.

22051GW Bd. VIII. S. 160.

22052GW Bd. VIII. S. 160.

22053GW Bd. VIII. S. 161.

22054GW Bd. VIII. S. 161.

22055, „Nichts ist erschütternder als dieses Emporsteigen der gesellschaftlichen Schranken zwischen Mann und Weib.“ In: SW XXXII. S. 56. Z. 11-12.

22056SW XXXII. S. 91. Z. 19-20.

22057SW XXXII. S. 191. Z. 24.

22058SW XXXII. S. 76. Z. 20.

22059SW XXXII. S. 76. Z. 20-21.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 77. Z. 20.

22060SW XXXII. S. 79. Z. 5.

22061, „Alle Erfahrungen und alles Denken der Welt hat hier daran geformt und gefeilt, soweit dergleichen Macht hat, menschliche Form suggestiv und ausdrucksvoll zu machen: die vegetative Naivität von Griechenland, die römische Orgie, die Sehnsucht, und die asketische Ehrsucht und die platonische Liebe des Mittelalters, das Wiedererwachen des Heidentums und die Sünden der Borgia.“ In: SW XXXII. S. 136. Z. 32-38.

22062Zumindest bemerkt Hofmannsthal die Anwesenheit des Malers John Reid mit seinem Bild „>>Seemanns Hochzeit<<“. In: SW XXXII. S. 121. Z. 25.

22063SW XXXII. S. 210. Z. 40.

22064SW XXXII. S. 189. Z. 10-11.

Leben, allzu verliebt“). ²²⁰⁶⁵

In dem lyrischen Drama *Gestern* (1891) ²²⁰⁶⁶ spielt das Liebeserleben eine immense Rolle, ist die Liebe doch der Auslöser für den Einbruch von Andreas ästhetizistischer Lebensführung. Körperlich distanziert wirkt Andrea beim Betreten der Szene, begrüßt er Arlette doch lediglich mit einem Stirnkuss. ²²⁰⁶⁷ Arlette jedoch, die gerade ihren Geliebten aus Andreas Haus geschickt hat, wirkt heuchlerisch und verstohlen und will die Entdeckung der Affäre peinlichst verhindern. Doch in ihren Ausreden erscheint sie eher dümmlich, gibt sie doch vor, im menschenleeren Garten weniger allein zu sein, damit er im Haus nicht die Spuren ihrer Liebesnacht entdeckt: „Ja .. in der Nacht .. da lief ich in den Garten .. / Ich hatte Angst .. ich wollte dich erwarten ..“. ²²⁰⁶⁸ Damit zeigt sich die Nacht hier in Verbindung mit Arlettes Liebesbetrug gesetzt.

Die Beziehung zwischen Arlette und Andrea scheint gleich von Beginn an, an einem Ungleichgewicht zu kranken; so betrügt sie ihn nicht nur, sondern er setzt sie herab indem er sie – auf die Eröffnung ihrer vermeintlichen Einsamkeit – als „Kind“ ²²⁰⁶⁹ bezeichnet. ²²⁰⁷⁰ Hofmannsthal verstärkt das fehlende Gleichgewicht zwischen beiden noch dadurch, dass Arlette ihn in den Garten locken will und damit weg von den Räumlichkeiten, in denen sie sich mit ihrem Geliebten vergnügt hat. ²²⁰⁷¹ Der Zug zur Vergangenheit und die Erinnerung an die Schönheit ihrer damaligen noch frischen Liebe, trennt die beiden jedoch noch weiter, klammert Andrea doch die Vergangenheit, das *Gestern* aus. Auch ihre Rede, so verweist sie darauf, dass sie die ganze Nacht auf ihn gewartet habe, reizt ihn, denn sie will „wissen, was [ihn] fortgetrieben“ ²²⁰⁷² hat. Die Trennung der beiden zur Nacht, machte damit nicht nur den Treuebruch überhaupt erst möglich – Hofmannsthal deutet damit neuerlich die Mitschuld des Partners an –, sondern er zeigt auch Andreas Gleichgültigkeit im Umgang mit der Geliebten auf; der vermeintlichen Einsamkeit der Geliebten steht sein Genuss und damit sein Narzissmus gegenüber. In direkter Weise ist Andrea also selbst verantwortlich für das Geschehen, zeigt sich sein Narzissmus und Ästhetizismus als Grund für sein kommendes Unglück und letztendlich als Grund für den Einbruch seines Ästhetizismus, denn es ist letztendlich nicht so sehr der Betrug der Andrea trifft, sondern vielmehr sein Narzissmus der sich gegen ihn kehrt, kann er Arlette doch nicht die gleichen Rechte zu sprechen, dass das *Gestern* ohne Bedeutung ist, wie sich selbst. Zudem deutet auch Andrea selbst eine mögliche Liebschaft an, als er berichtet, dass er bei seinen Freunden war und nur Lorenzo – vermutlich um einer Frau willen – gefehlt habe. Hofmannsthal potenziert das Bild der hinterhältigen Geliebten, reagiert Arlette doch „lauernd“ ²²⁰⁷³ auf die Worte Andreas und fragt, vermeintlich unschuldig und unwissend: „Warum denn der?“ ²²⁰⁷⁴ Während Andrea dem Grund des Fehlens des engen Freundes Lorenzo nicht nachgegangen war („Man fragt doch nicht .. vielleicht ein Stelldichein“), ²²⁰⁷⁵ lenkt Arlette ihren Geliebten ab und fragt stattdessen nach den Erlebnissen der Nacht. ²²⁰⁷⁶ Sein ästhetizistisch, passives Erleben mit den Freunden schildernd, fragt sie ihn nach seinem Verhältnis zu Frauen („Gesteh´s dir sind / Doch Frauen lieber“). ²²⁰⁷⁷ Anstatt dies abzutun, verhält er sich – seinem Narzissmus gemäß –

22065SW XXXII. S. 190. Z. 6-7.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 192. Z. 3.

22066Am 10. Oktober 1891 schreibt Hofmannsthal in sein Tagebuch: „Liebe als Kunsttrieb: das geliebte Object als Accumulator der angehäuften Fähigkeit schön zu stilisieren“. In: SW III. S. 311. Z. 32-33.

22067 SW III. S. 7. Z. 22.

22068SW III. S. 8. Z. 8-9.

22069SW III. S. 8. Z. 27.

22070Die Differenz zwischen Arlette und Andrea hat auch schon Richard Alewyn betont, wenn er aufzeigt: „Die unbefangene Sinnenfreunde verkörpert Arlette, das verwöhnte Spielzeug von Andreas Liebe, anmutig, leichtsinnig, süß und verträumt – die einzige Gestalt des Stückes übrigens, die nicht synthetisch aus Eigenschaften und Gesinnungen hergestellt sondern lebendiges Geschöpf ist.“ In: Alewyn, S. 48.

22071Auch Alewyn betont eine Verschiedenheit im Charakter zwischen Andrea und Arlette: „Dieser Hang zum Reflektieren und Moralisieren ist es, was ihn überhaupt erst verwundbar macht, und was ihn von Arlette unterscheidet, die wirklich das triebhafte Wesen ist, das Andrea zu sein wähnt, und die den Subjektivismus und Impressionismus so naiv lebt, wie Andrea ihn lehrt.“ In: Alewyn, S. 52.

22072SW III. S. 9. Z. 20.

22073SW III. S. 9. Z. 28.

22074SW III. S. 9. Z. 29.

22075SW III. S. 9. Z. 30-31.

22076 SW III. S. 10. Z. 5.

22077SW III. S. 10. Z. 11-12.

prahlerisch und eitel und spricht nicht von seiner Liebe zu ihr, sondern wie er die Bewunderung der Freunde genießt. Wie Hofmannsthal sein falsches Verhältnis zu Freundschaften erkennen lässt, lässt Hofmannsthal ihn auch seine Vorstellung von Liebe verdeutlichen, die nichts mit Treue oder Verpflichtung zu tun hat, sondern auf Genuss und Augenblicksmomenten aufgebaut ist: „Nicht was ich denke, glaube, höre, sehe, / Dein Zauber bindet mich und deine Nähe .. / Und wenn du mich betrögest und mein Lieben, / Du wärest für mich dieselbe doch geblieben!“²²⁰⁷⁸ Die Empfindung erweist sich auch an dem Ästhetizisten Andrea als der Motor seines Lebens, während Arlette ihn vor der Gefahr dieser Lebenseinstellung, die auch auf sein Lieben ausstrahlt und aufgebaut ist auf seinem Narzissmus, warnt („Nimm dich in acht, der Glaube ist gefährlich!“).²²⁰⁷⁹ Freunde wie Liebschaften dienen Andrea jedoch nur dazu, seine Empfindungen zu erwecken und zu erfüllen, dabei ausgerichtet auf den Moment und nicht auf die Dauer. Doch trotz aller vermeintlichen Überzeugung in sein Leben, hat der Zweifel ihn ergriffen: „Ein Zweifel schreit in mir bei jedem Kusse: / Hast du das Beste nicht, wie leicht, versäumt?“²²⁰⁸⁰ Auch dagegen steht Arlette, denn sie hat keine Zweifel an der Erfüllung ihres Lebens.²²⁰⁸¹ Aber es zeigt sich auch neuerlich, dass sie Andrea und sein Lebensverständnis für sich nicht umsetzen kann, fragt sie doch danach, ob sie das Kleid tragen solle was ihm gestern schon gefallen habe. Während sie immer wieder auf die Vergangenheit, im Zuge ihrer Erinnerung an ihr Lieben zu sprechen kommt, bedeutet das für Andrea, dass sie sich immer wieder aufs Neue an seinem Lebensverständnis vergeht („Mußt du mit gestern stets das Heute stören? / Muß ich die Fessel immer klirren hören“).²²⁰⁸² Obwohl Arlette nicht seinen Vorstellungen entspricht, denn sie hängt am gestern, dient sie dennoch als Projektionsfläche für seine Wünsche und Vorstellungen, da sie sich seinen Wünschen – auch in seiner Kleiderfrage – fügt. Aber in seiner Rede an die Geliebte (SW III. S. 13. Z. 8-37) wird dennoch deutlich, dass es sein Wunsch ist, dass sie sein Lebensverständnis vollends mit leben würde.

In der zweiten Szene sieht sich Andrea durch seinen Freund Marsilio mit der Vergangenheit konfrontiert, dem er nur aufgrund seiner ästhetizistischen Lebenseinstellung heraus hilft. Die Frau zeigt sich auch hier, in der Rede an den Freund, nur als dienbares Objekt für den ästhetizistisch empfindenden Mann („Zu Füßen dir die blassen, schönen Frauen! ..“).²²⁰⁸³ Auch in der dritten Szene führt Hofmannsthal Andreas Liebesverständnis weiter aus, und zwar innerhalb von Andreas Gespräch mit seinem Freund Fortunio, wobei sich auch hier zeigt, dass das Leben allein an das wechselhafte Erleben geknüpft ist; dies zeigt sich auch in Bezug auf Liebesdinge, wenn Andrea Fortunio sagt: „Mit halben Farben, blassen Mädchen, Tränen .. / Ich will der freien Triebe freies Spiel, / Beengt von keinem“.²²⁰⁸⁴

Durch die sechste Szene beleuchtet Hofmannsthal Arlette genauer, zeigt er sie doch hier kokett im Umgang mit dem Kardinal. Im Gespräch mit ihm verweist Arlette auf die Liebesgaben Andreas, die Spangen, die er ihr geschenkt habe und ihre Treue zu ihm: „Ich bin ihm treu. Ihr wißt’s.“²²⁰⁸⁵ Doch der Kardinal weiß, dass ihre Treue nur bis gestern gehalten hat (SW III. S. 24. Z. 14), ein Wissen, das er nur durch die Beichte erfahren haben kann. Mit der siebten Szene wird Arlette neuerlich in ihre Erinnerung zurückgeworfen; Hofmannsthal schildert dabei Arlettes Ergriffenheit, so als würde sie das Vergangene gerade erleben. Die Schuld, dass Arlette sich hier aber der Vergangenheit erinnert, trägt dieses Mal Andrea, ist er es doch, der sich der gemeinsam erlebten Gefahr im Sturm erinnert.²²⁰⁸⁶ Entgegen seiner Art, denkt er sich hier zurück, wodurch sie sich der vermeintlichen Rettung durch den Geliebten erinnert: „Ich schloß die Augen .. aber fest und warm, / An deiner Brust .. hielt mich dein Arm umfaßt.“²²⁰⁸⁷ Obwohl Andrea sie sogleich korrigiert, dass er das Schiff gelenkt habe und dass es Lorenzo war, in dessen Arm sie geschützt eingeschlafen war („Das war nicht mein, das war Lorenzos Arm! / Ich saß am Steuer“),²²⁰⁸⁸ ist ihre Ergriffenheit an die Vergangenheit und den Schutz, den sie durch den Mann der sie hielt erfahren hat, so groß, dass sie in der

22078SW III. S. 10. Z. 24-27.

22079SW III. S. 10. Z. 29.

22080SW III. S. 12. Z. 16-17.

22081SW III. S. 12. Z. 18-19.

22082SW III. S. 13. Z. 8-9.

22083SW III. S. 16. Z. 16.

22084SW III. S. 18. Z. 7-9.

22085SW III. S. 24. Z. 4.

22086SW III. S. 26. Z. 22-29.

22087SW III. S. 26. Z. 31-32.

22088SW III. S. 26. Z. 34-35.

Vergangenheit verharrt („in der Erinnerung versunken, ohne recht auf ihn zu hören“). ²²⁰⁸⁹ Traum und Wirklichkeit verschwimmen bei Arlette erneut; während sie die Nähe des Mannes beschwört, der sie im Arm hielt und den sie immer noch für Andrea hält, erschien ihr doch gleichsam der vermeintliche Lorenzo „fremd“. ²²⁰⁹⁰ Hofmannsthal deutet hier neuerlich eine innere Distanz zwischen den beiden an; ihre Sehnsucht nach Liebe und Schutz wurde hier zwar erfüllt, doch mit Lorenzo verband sie diese Nähe, während der normalerweise passive und untätige Andrea in einem seltenen Moment von Tatkraft es verstand, sie vor dem Tod zu bewahren. Zugleich mit der Richtigstellung Andreas („Das war Lorenzo nicht!“), ²²⁰⁹¹ entsteht sein Misstrauen in Arlette: „Ich .. ich war wohl bleich .. / Ich, ich war dir so fern .. so fremd .. so gleich .. / Und als ich uns gerettet in den Hafen, / Warst in Lorenzos Arm du eingeschlafen.“ ²²⁰⁹² Andrea erkennt hier die Fremdheit zwischen sich und der Geliebten an, und obwohl er ihren Irrtum aufklärt, ist der Argwohn in ihn gesetzt. Gerade aufgrund der Bedrohung durch die Wirklichkeit, ist es vollkommen schlüssig, dass sich Andrea in der neunten Szene neuerlich auf den Ästhetizismus besinnt. Ahnend, dass sie sein Lieben betrogen hat, von dem er vorher dachte, dass das ohne Bedeutung für ihn sei, versucht er nun verzweifelt an der Gleichberechtigung beider festzuhalten. ²²⁰⁹³ Andrea ruft noch einmal die Maxime des Augenblicks auf; doch dieses Mal erscheint er unsicher, hinterfragend, denn er lässt die Erinnerung an die stürmische Nacht auf See erneut zu. Die Vergangenheit ist es, die ihn den Betrug Arlettes erahnen lässt, und die ihn die Folgen seines Lebensverständnisses schmerzlich erfahren lässt. ²²⁰⁹⁴ In der zehnten Szene kommt es zum letzten Gespräch zwischen Arlette und Andrea, in der er sie, die er eine „Dirne“ ²²⁰⁹⁵ heißt, mit ihrem Betrug konfrontiert. ²²⁰⁹⁶ In ihrem Betrug sieht Andrea das Gewöhnliche, wodurch er, der auf das Kostbare im Leben aus ist, sich gleichsam wieder davon distanzieren muss. Seinen momentanen Zustand, diesen „ganzen blöden Wahn“, ²²⁰⁹⁷ stuft er jedoch nicht als ihre Schuld ein; sie sei nicht schuldig daran, dass er „jetzt leide“, ²²⁰⁹⁸ und doch widerspricht er sich gleichsam, wenn er ihr sagt: „Du konntest, du hast mir nicht weh getan!“ ²²⁰⁹⁹ Die vermeintliche Gleichgültigkeit zeigt Andrea Arlette jedoch nur, weil sein narzisstisches und stolzes Wesen es ihm verbietet sich getroffen zu zeigen. Zum einen will Andrea die Wahrheit wissen, warum es gerade Lorenzo sein musste, sein bester Freund, zum anderen will er die Wahrheit nicht wissen, denn: „Mich dünkt, ich werd es nicht ertragen.“ ²²¹⁰⁰

„Ich müßte nach dir schlagen, müßte schrei'n,
Verführt vom Blut, verblendet .. nein, nein! nein!
Das wäre Fälschung, Lüge, Selbstbetrug
An meinem Fühlen, kalt und klar und klug.“ ²²¹⁰¹

Tatsächlich jedoch wähnt der Ästhetizist, dass das Wissen ihm nicht nur die Situation verklären möge, sondern, dass sich ihm auch ihr „Wesen neu erschließen“ ²²¹⁰² werde. Er, der die Vergangenheit nahezu immer auszublenden gedachte, nur eben nicht als er sich an das Geschehen auf dem Schiff erinnerte, wähnt nun, dass Arlettes Betrug ihm eine „Wonne der Erinnerung“ ²²¹⁰³ sein wird. Gleichsam aber zeigt er eine emotionale Distanz zu Arlette auf, verbirgt sich hinter seinen vermeintlich überlegenen Worten doch die Erkenntnis des Narzissten, dass sie ihn betrogen und damit sein Selbstverständnis angegriffen hat. ²²¹⁰⁴ Während Andrea jedoch an eine längere Affäre glaubt, versucht Arlette ihm zu versichern, dass es nur eine

22089SW III. S. 27. Z. 1.

22090SW III. S. 27. Z. 6.

22091SW III. S. 27. Z. 10.

22092SW III. S. 27. Z. 14-17.

22093SW III. S. 30-31. Z. 34-35//1-8.

22094SW III. S. 31. Z. 18-37.

22095SW III. S. 32. Z. 12.

22096SW III. S. 32. Z. 15-18.

22097SW III. S. 32. Z. 22.

22098SW III. S. 32. Z. 21.

22099SW III. S. 32. Z. 24.

Alewyn formuliert dahingehend: „Er muss entdecken, dass Arlette ihm untreu gewesen ist und, was noch schlimmer ist, er kann ihr darum keinen Vorwurf machen: Sie hat ja damit nichts anderes getan, als was er sie gelehrt hat.“ In: Alewyn, S. 54.

22100SW III. S. 32. Z. 33.

22101SW III. S. 33. Z. 3-6.

22102SW III. S. 33. Z. 11.

22103SW III. S. 33. Z. 14.

22104SW III. S. 33. Z. 15-24.

einzigste Liebesnacht gegeben habe („Es gibt kein zweites Mal. / Nur gestern ...“),²²¹⁰⁵ und während Arlette sich von ihm lösen will („Und schick mich fort von dir“),²²¹⁰⁶ ruft er sie auf: „Du sollst erzählen!“²²¹⁰⁷ Neuerlich sieht sich Andrea mit der Vergangenheit konfrontiert und sieht dabei durchaus eine Mitschuld bei sich: „Da war’s. Da! wie ich fort war.“²²¹⁰⁸ Arlette beschreibt tatsächlich eine vermeintlich einmalige Situation, die den Treuebruch bei ihr ausgelöst hat („So war’s, allein .. der Garten .. und das Haus, / Das war so anders .. sah so anders aus“).²²¹⁰⁹ Unter einem „Zauber, den ich heute nicht ergründe“,²²¹¹⁰ hat sie sich Lorenzo hingegeben.²²¹¹¹ Doch während sie sich ihm zu erklären sucht, erkennt Andrea richtigerweise, dass man das Gestern nicht von dem Heute trennen darf, denn: „Dies Gestern ist so eins mit deinem Sein, / [...] // In meine Arme müßt’ ich’s täglich pressen, / Im Duft saug ich’s ein aus deinem Haar!“²²¹¹² Die Erinnerung an ihren Treuebruch kann er nicht vergessen, dennoch zeigt er sich bereit, ihr den Betrug zu vergeben. Was an ihm zerrt ist jedoch, dass sie ihm die Leichtigkeit des Lebens genommen hat, und dass er erfahren musste, dass die Zeit eine Bedeutung hat. Doch die Worte, die Hofmannsthal wählt, um Andrea zu Arlette sprechen zu lassen, zeugen von seinem Schmerz; so spricht er von einer „gekünstelte[n] Ruhe“,²²¹¹³ mit der sie voneinander gehen und einander wieder begegnen werden. Sein Narzissmus aber lässt ihn seine vermeintliche Unbekümmertheit bekennen: „Und daß du mich betrogen und mein Lieben, / Davon ist kaum ein Schmerz zurückgeblieben ..“²²¹¹⁴ Die Trennung der beiden ehemals Liebenden ist vollzogen. Was Andrea bleibt und was er noch, gespeist von seinem Stolz und Narzissmus, sagen kann, ist, dass er Verständnis für ihr Fehlen und ihre Treulosigkeit hat, für die Schwäche sich dem Verbotenen zu ergeben: „Ich kann so gut verstehen die ungetreuen Frauen .. / So gut, mir ist, als könnt’ ich in ihre Seelen schauen. / Ich seh in ihren Augen die Lust, sich aufzugeben, / Im Niegenossen, Verbotenen zu beben ..“²²¹¹⁵ Am Ende steht er trotzig und verloren seinem Ästhetizismus gegenüber, der sich auch hier gegen den Ästhetizisten gewendet hat, denn seine gepriesene Treulosigkeit und Lösung von der Vergangenheit hat sich als unmöglich erwiesen.²²¹¹⁶ Zudem hat Arlette doch nur das ausgelebt, was Andrea immer großspurig gepriesen hatte; zum ersten Mal überhaupt mit ihrem Treuebruch hat sie damit sein Lebensverständnis vollends ausgelebt, anders als in Bezug auf das Kleid, als sie immer nach seiner Weisung verlangte. Doch da er mit dem Ästhetizismus gebrochen hat, bleibt er am Ende allein und verlassen von der Geliebten zurück, gelöst von der einzigen trügerischen Sicherheit, die er durch den Ästhetizismus hatte. Auch in Bezug auf dieses Motiv zeigen sich die hinterlassenen Varianten Hofmannsthals als ergiebig. So fordert Arlette für sich eben dieselben Rechte, sich „ganz auszuleben“²²¹¹⁷ ein, wie sie sich Andrea genommen hat. Was bereits in der vollendeten Fassung des *Gestern* (1891) auffiel, war die körperliche Distanz zwischen beiden; in den Notizen wird betont, dass Andrea und Arlette zwar vermeintlich Geliebte sind, die körperliche Beziehung Beider aber praktisch nicht existent ist, heißt es doch: „er ruft sie zurück will alles wissen; er hat nicht den Muth gehabt / in einer Liebesnacht mit ihr alle Illusionen zu zerstören, jetzt will er / ihre Nacht mit dem andern ganz kennen, fühlen“.²²¹¹⁸ In der Handschrift H II 180.3^a zeigt sich zumindest ein Grund für Andreas Ästhetizismus, nämlich die Verlustangst, denn wenn man sich vermeintlich an nichts wirklich bindet, kann man auch nichts verlieren. Dies bezieht sich selbstverständlich auch auf jedes Liebeserleben, weshalb er auch zum Vergessen aufruft: „Vergiß wenn Küsse gestern du

22105SW III. S. 33. Z. 26-27.

22106SW III. S. 33. Z. 34.

22107SW III. S. 33. Z. 35.

22108SW III. S. 34. Z. 9.

22109SW III. S. 34. Z. 14-15.

22110SW III. S. 34. Z. 26.

22111Alewyn erkennt in diesem Verhalten, dass Arlette nur nach ihrem Verlangen gehandelt hat: „Das will sagen, ein Wesen, das seinerseits ein Ich ist und absoluter Mittelpunkt einer Welt, in der nun umgekehrt Andreas nur eine Nebenrolle spielt.“ In: Alewyn, S. 54.

22112SW III. S. 34-35. Z. 35-37//1-2.

22113SW III. S. 35. Z. 6.

22114SW III. S. 35. Z. 9-10.

22115SW III. S. 35. Z. 18-21.

22116Diese erlebte Untreue Arlettes lässt Alwast, in Bezug auf Andrea, von einer „Revision seines Denkens“ sprechen. In: Alwast, S. 11.

22117SW III. S. 300. Z. 16.

22118SW III. S. 301. Z. 6-8.

getauscht // Auf ihren Lippen suche sie nicht mehr / Dort athmet die Enttäuschung kalt und leer“. ²²¹¹⁹

Bereits in dem zweiten Fragment zu *Age of Innocence* (1891), welches von Hofmannsthal mit der Überschrift „Kreuzwege“ ²²¹²⁰ versehen wurde, zeigt sich im Zuge der Entscheidung des Menschen, dass er durchaus nicht immer die richtigen Wege für sein Leben erwählt, das Motiv: „Es geht immerfort die Wahrheit an uns vorbei, die wir vielleicht hätten verstehen können und die Frau, die wir vielleicht hätten lieben können...“ ²²¹²¹ Die Bemerkungen über den Kreuzweg weisen in dem zweiten Fragment zudem weiter auf das Erleben der Liebe hin; die von den Menschen isolierte Lebensweise des Kindes, der Mangel an Verständnis und Zuwendung, führte zu einem ästhetizistischen Lieben, was sich vor allem durch die Geliebte Heddy zeigt: „Sie kann sehr hübsch sitzen und lehnen, mit einer leichten Andeutung des frierenden Kauerns.“ ²²¹²² Das Interesse an ihr beruht zum einen auf einer fehlenden Lebendigkeit, zum anderen an ihrer schauspielerischen Gabe, imitiert sie doch „die Anziehtechnik der Sarah Bernhardt“. ²²¹²³ Obwohl sie seinem Wesen in der Inszenierung und in dem Leiden am Leben entspricht, zeigt sich letztendlich doch eine Distanz, eine Verständnislosigkeit von ihr für ihn. Zum einen betont Hofmannsthal das unterschiedliche Sprachverständnis, hat Heddy doch keines. ²²¹²⁴ Vor allem aber beruht die Differenz zwischen ihnen auch in der unterschiedlichen Einschätzung von Kunst. ²²¹²⁵

Nicht als Geliebte, aber doch als Frau, die sein Interesse erweckt, zeigt sich die Schwester seines Schulkameraden Madeleine. Obwohl er keine Erinnerung an sie besitzt, die ihm „hübsch, aber unbedeutend“ ²²¹²⁶ erscheint, verwendet Hofmannsthal doch außerordentlich viel Sorgfalt auf die Beschreibung dieser Frau. Bedingt ist dies dadurch, dass der Ästhetizist sich durch verschiedene Wesenszüge von ihr angesprochen fühlt, die er jetzt erst entdeckt. Ihr Zug zum Leiden erinnert nicht nur an Heddy, sondern auch an den Zug des Ästhetizisten zur Grausamkeit: „nur die schmalen festaufeinandergepreßten Lippen und der matte Perlglanz der Wangen gaben dem Kindergesicht einen eigentümlichen Reiz wie von leisem Leiden.“ ²²¹²⁷

In dem Dramenfragment *Ascanio und Gioconda* (1892) erweist sich die Liebe als Triebfeder mancher Handlungen von Hofmannsthals ästhetizistischen Protagonisten. Dabei zeigt sich an Gioconda, dass sie für Ascanio keine leidenschaftliche Liebe empfindet, ruft sie ihn doch dazu auf, ihr etwas zu sagen, was „du der Geliebten nicht / Zu sagen brauchtest und der Freundin darfst“. ²²¹²⁸ Dennoch stört sich Galasso, Giocondas Cousin, an der Beziehung der beiden, bekennt gleichsam, dass er Ascanio noch nie geschätzt habe, und dass er zudem auch keinen „Liebesdienst“ ²²¹²⁹ von ihm erwarte wie seine Base. Gleichsam verweist er Gioconda darauf, dass sie bedenken solle, dass ihr Verhalten nur zu „Gerücht und Nachred“ ²²¹³⁰ führt und klagt sie an, dass sie schamlos sei, sich in dieser Weise mit Ascanio die Zeit zu vertreiben. In Giocondas neuerlicher Unterhaltung mit Ascanio, kommen sie auf Francesca und Ippolito zu sprechen; wie er sein Desinteresse an der Frau zeigt, versichert sie ihm ihre Erleichterung, dass Ippolito nie von seiner Liebe zu ihr gesprochen hatte. ²²¹³¹ Den Grund ihrer Erleichterung thematisiert Gioconda selbst, ist es doch mangelhafte Erfahrung in Liebesdingen, die sie anspricht, nach einer Liebe die sie bisher nie ersehnt hatte. Bedingt zeigt sich ihre mangelhafte Erfahrung in der Liebe durch ihr Empfinden für das Leben („Wenn man sehr jung ist und sehr müd wie ich“). ²²¹³² Dennoch erinnert sie sich an ein Liebeslied aus Florenz, ²²¹³³ was sie aber nur dazu führt,

22119SW III. S. 305-306. Z. 41//1-2.

22120SW XXIX. S. 20. Z. 14.

22121SW XXIX. S. 20. Z. 20-22.

22122SW XXIX. S. 21. Z. 3-5.

22123SW XXIX. S. 21. Z. 6.

22124SW XXIX. S. 21. Z. 8.

22125SW XXIX. S. 21. Z. 10.

22126SW XXIX. S. 23. Z. 18.

22127SW XXIX. S. 23. Z. 19-21.

22128SW XVIII. S. 77. Z. 32-33.

22129SW XVIII. S. 78. Z. 39.

22130SW XVIII. S. 79. Z. 4.

22131SW XVIII. S. 83. Z. 6-12.

22132SW XVIII. S. 83. Z. 20.

22133SW XVIII. S. 83. Z. 19-41.

ihre Leere im Leben zu bekennen. ²²¹³⁴ Gioconda bekennt damit zum einen die Sehnsucht nach einem Lieben, doch zeigt sich gleichsam, durch ihren Bezug zu den Dirnen, eine Herabstufung dessen; zudem fällt auf, dass Gioconda keineswegs dazu kommt, eine Empfindung für Ascanio anzusprechen.

Hatte Bertuccio seinen Sohn zum Schweigen aufgerufen, spricht er Ascanio, als Oberhaupt des Hauses Amidei, doch auf das Verhältnis zu Gioconda an. Ascanio jedoch spielt seine Beziehung herunter, verweist vielmehr auf seinen lockeren Umgang mit den Frauen, nur um zu äußern, dass dieser Umgang nicht auf Gioconda zuträfe; so habe er sich das „Trösten junger Witwen“, ²²¹³⁵ deren Männer allerdings „unbegraben durch die Strassen laufen“, ²²¹³⁶ zum Beruf ersonnen. Was ihn zu Gioconda führe, so Ascanio, sei keine leidenschaftliche Liebe, sondern sie teilen die „Kunst des leichten plauderns“. ²²¹³⁷ Gerade diese Kunst ist es aber, die Bertuccio nicht glauben macht, dass er ihm die Wahrheit sage, dass er den Unterschied nie vergesse zwischen seinen Liebschaften und der Verbindung zu Gioconda. ²²¹³⁸ Ascanio aber versichert ihm sein a-erotisches Interesse an Gioconda; gleichsam aber hebt er ihr Wesen hervor, wenn es heißt:

„Kurz: hübsche Gaben, Züge, >>Dinge<< sagt´ ich.
In diesem Mädchen ist Vereinigung
Von alle dem und eine ganze Seele.
Nicht die, nicht jene Saite, nein, ein Spiel,
Ein ganzes gutes reiches Saitenspiel!
Voll süsser Schwermuth, traumbefang´nen Leiden,
Und wilden Glanz und Duft, aus tiefem Dunkel
Wie Wetterleuchten webend. Solch ein Wesen
Ward wenig Frauen.“ ²²¹³⁹

Letztendlich aber verweist er neuerlich auf den Gehalt der Freundschaft zwischen ihnen („Man freut sich, wenn man´s trifft, und ist ihm Freund, / Sonst nichts. Die andern, die man liebt, sind anders“). ²²¹⁴⁰ Was Ascanio als das Andere fasst, ist das Gemeine, was er unter dem Aspekt des Erotischen thematisiert („Denn ein Gemeines ist´s, das wir begehren, / Ein reizendes Gemeines“). ²²¹⁴¹

Auch im Haus der Donati wird die Liebe thematisiert, wenn Francesca ihre schwindenden Verehrer besieht, die ihrem Wesen nicht entsprechen. Zum einen klagt sie an ihnen die mangelhafte Ausdauer an, dass sie schon so früh von ihrem Fest scheiden, zum anderen aber zieht sie gleichsam einen Bezug zu Ascanio, sind sie doch vermeintlich aus der „Buondelmonte Schule“, ²²¹⁴² aber auch gleichsam „Schatten, wo er Wesen ist“. ²²¹⁴³ Dies führt dazu, dass sich Francesca seines Liebeslebens besinnt, stünden ihm nächstens doch die Türen offen: „Der Nachtwind willig öffnet, seidne Leitern / Für ihn aus dunklen Fenstern dienend fallen“. ²²¹⁴⁴ Ihre Verehrer hingegen ziehen nächstens durch die Stadt, hin zu Tavernen wo „Handwerker mit betrunkenen Schiffen sitzen / Und um die Gunst zerlumpter Dirnen raufen“. ²²¹⁴⁵ Aber auch Ippolitos Lieben hebt sie über das Werben ihrer Verehrer:

„Du bist nicht so, mein Vetter; nicht so leer,
Nicht ganz so leer und hohl wie diese da.
Du denkst und fühlst doch manchmal irgendetwas.
Ich weiss sogar ein Zauberwort, das wirft
Auf Deine Stirne und in Deinen Blick
Seltsame Schwermuth und ein flackern Feuer:

22134SW XVIII. S. 83. Z. 34-40.

22135SW XVIII. S. 85. Z. 8.

22136SW XVIII. S. 85. Z. 10.

22137SW XVIII. S. 85. Z. 32.

22138SW XVIII. S. 85-86. Z. 39-40//1-14.

22139SW XVIII. S. 86. Z. 27-36.

22140SW XVIII. S. 87. Z. 3-4.

22141SW XVIII. S. 87. Z. 6-7.

22142SW XVIII. S. 87. Z. 34.

22143SW XVIII. S. 87. Z. 35.

22144SW XVIII. S. 88. Z. 1-2.

Hofmannsthal verwendet das Motiv noch einmal in *Die Frau im Fenster*. Hier wird die seidene Leiter Dianora allerdings zum Verhängnis, kommt über diese doch nicht der Geliebte, sondern sie wird damit von ihrem Mann ermordet.

22145SW XVIII. S. 88. Z. 9-10.

Du wirst dann anders, mehr ein Mann und seltsam
 Vertieft, mit bösen, klugen, dunklern Blicken
 Und heisseren und wilderen Gedanken.
 Ich seh Dich gerne so und sprech es aus:
 [...] Gioconda! [...] Gioconda Amidei!“ ²²¹⁴⁶

Die Liebe, die Francesca allerdings hier thematisiert, hat nichts mit Freude oder Lebendigkeit zu tun, sondern mit Schwermut und Bedrückung. Besonders führt Francesca an, dass Ippolitos Liebe besonders sei, habe Gioconda es doch vermocht, einen „herben Mann, [ein] verschwiegne[s] Wesen[...]“ ²²¹⁴⁷ für sich zu gewinnen. Hofmannsthal lässt aber auch Ippolito über seine Liebe zu Gioconda sprechen, auch wenn er sich von seiner Base erbittet, dieses Wichtige nicht vor Anderen anzusprechen. Zudem bekennt er, ähnlich wie Gioconda, sein Leiden am Leben, seine Hilflosigkeit ob ihrer Gefühle für ihn und ihrem Wesen: „Zu feige, hinzugehn und die zu fragen: / „Sag, bis Du eine, die man lieben kann, / Demüthig lieben kann, und keiner lacht?<<“ ²²¹⁴⁸ Was ihn mitunter daran hindert, seine Gefühle offen anzusprechen, ist das Gerücht, dass sie die Geliebte des Ascanio sei. ²²¹⁴⁹ Zudem befürchtet er, dass die Häupter der Häuser Amidei und Buondelmonte diese Ehe forcieren, und damit gleichsam ihre Schönheit antasten, die „langsam sickernd meines Wesens Kern / Und jede feinste Faser hat durchtränkt“ ²²¹⁵⁰ mit „glühendem Begehren“. ²²¹⁵¹ Das Sinnen an Gioconda hat bei Ippolito gleichsam zu einer Zerfaserung des Denkens geführt und zu einer Haltlosigkeit im Leben. Ippolito aber greift auch Francescas Einschätzung seines Wesens auf, war er doch niemals leicht erregbar gewesen; doch nun erfüllt ihn ein „fesselnd Fieber“, ²²¹⁵² welches ihm das Zeitgefühl, die Orientierung und die Sprache gehemmt hat: „All mein Selbstbewusstsein ist / Ein martervoller öder Wellenschlag“. ²²¹⁵³

Mit dem Auftritt von Francescas Mutter zeigt sich das Verkennen dieser in Bezug auf ihre Tochter, denn während sie über Francesca in Liebes-Dingen denkt „Du wirst nie mehr als spielen“, ²²¹⁵⁴ ersehnt sich Francesca ein erfüllteres Leben. Ihren seichten Verehrern steht sie, wie sie offen bekennt, nahezu gleichgültig gegenüber: „Die taugen zu nichts besser´m als zum Spielzeug: / Sowie Guitarspiel, Federball, ein Spiegel“. ²²¹⁵⁵ So habe sie das Fest auch nicht erfüllen können, weil der Eine, den sie wirklich als Gast ersehnt hatte, nicht gekommen war, was auch ihr Selbstbewusstsein erschüttert hat („Was bin ich ihm, dass er auch kommen sollte?!“). ²²¹⁵⁶

Die Mutter, die Unwissenheit in Dingen ihres Herzens bekennt, ruft Francesca aber jetzt zur Hilfe auf, obwohl sie gerade erst bekannt hat, dass sie sie im Wesen nicht versteht. Es ist ihre Unsicherheit und Unwissenheit in Liebesdingen, die sie nicht begreifen lässt, dass Andere sie schön heißen, sie sogar mit Helena vergleichen, nach der „die alten Männer trunken schauen“, ²²¹⁵⁷ während er, den sie ersehnt, nicht sie will, sondern Gioconda. Francescas Rede führt die Mutter zur Frage, ob sie denn glaube, dass sie Ascanio für sich gewinnen könne („Wenn er Dir einmal Rede stehen muss“). ²²¹⁵⁸ Francesca traut sich dies durchaus zu, wenn Gioconda sich nicht von ihr unterscheide, nicht „seichter, noch auch tiefer, heisser nicht“ ²²¹⁵⁹ sei, zumal ihr Wesen, wie ihr gesagt wurde, voll „Reiz des nie vorhergeseh´nen Wechsels“ ²²¹⁶⁰ sei. Ihr Sehnen führt schließlich dazu, dass sie Ascanio erblickt, aber dennoch nicht ihren Augen traut, die ihr sagen, dass er

22146SW XVIII. S. 88. Z. 15-25.

Auch Uberti deutet an, dass es sich um eine ästhetizistische, flüchtige Liebe handelt, ein launenhaftes Begehren der Verehrer („Das nicht, doch wohl die treuesten Vassallen / Am Hofe der Tyrannin Schönheit“). In: SW XVIII. S. 89. Z. 22-23.

22147SW XVIII. S. 89. Z. 11.

22148SW XVIII. S. 89. Z. 36-38.

22149SW XVIII. S. 90. Z. 4-6.

22150SW XVIII. S. 90. Z. 17-18.

22151SW XVIII. S. 90. Z. 19.

22152SW XVIII. S. 90. Z. 30.

22153SW XVIII. S. 90. Z. 33-34.

22154SW XVIII. S. 91. Z. 36.

22155SW XVIII. S. 91. Z. 38-39.

22156SW XVIII. S. 92. Z. 17.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 96. Z. 27-33.

22157SW XVIII. S. 93. Z. 2.

22158SW XVIII. S. 93. Z. 12.

22159SW XVIII. S. 93. Z. 16.

22160SW XVIII. S. 93. Z. 20.

ihr nahe sei. Die Mutter wird für Francesca wirklich zur Helfershelferin in Liebesdingen, rät sie ihr aus dem Dunkel heraus, die Blumen vor Ascanios Füße zu werfen, ²²¹⁶¹ während Francesca neuerlich nur ihre Unsicherheit und ihr Unglück bekennt: „Wie thöricht und wie elend bin ich, Mutter!“ ²²¹⁶² Tatsächlich klopft jemand ans Tor, doch Francesca wird durch sein Nahen nur in die Haltlosigkeit und stärkere Unsicherheit geworfen („Glaubst Du, er ist es? Mutter, glaubst Du, er? / Glaubst Du, er will herein? um meinetwillen?). ²²¹⁶³ Vor Ascanio stehend, versteht es Francesca jedoch, seinen Narzissmus zu bestätigen, ihm in seinem ästhetizistischen Wesen zu schmeicheln. Was sie zuvor mit ihren seichten Verehrern verbunden hatte, das Durchstreifen der Straßen bei Nacht, attestiert sie nun auch Ascanio, ebenso wie eine Affinität, die Gespräche Fremder zu belauschen. Gleichsam aber gibt sie vor, was ihr Lieben noch fragwürdiger erscheinen lässt: „Ich weiss nicht viel von Euch, doch was ich weiss / Ist mir statt eines Buches, halb verträumt, / Wie junge Mädchen pflegen, drin zu blättern.“ ²²¹⁶⁴ Dabei zeigt sich, dass Ascanio vor allem der Bezug zum Traum erregt. Doch Francesca reagiert auf seine Hinwendung gerade damit, indem sie ihn bittet, sie zu verlassen, während sie gleichsam seine Wirkung auf sie betont:

„Ich bitt´ Euch, geht. Und nehmt nicht meiner Scham
Und kindischen Verwirrung Bild mit Euch
In diese schöne stille Nacht hinaus,
In dieses laue violette Dunkel
Mit weißem Blütenleuchten“ ²²¹⁶⁵

Diese Worte Francescas bewirken bei Ascanio allerdings eine absolute Hinwendung zur Frau; nichts Fades, Schales jedoch wolle er von ihr, nicht die Zeit vertändeln, sondern sich durch ihre Liebe ans Leben binden: „Denn sieh: was Du in mir entzündet hast, / Das ist der heisse Wein des Lebens: Liebe.“ ²²¹⁶⁶ Francesca, ihn vom Boden aufhebend, bestätigt diese Liebe: „Ich will, Ascanio.“ ²²¹⁶⁷ Die hinzutretende Gaetana bricht dies vermeintlich auf, doch wirkt sie letztendlich nur förderlich, denn sie greift seinen Narzissmus an, was Ascanio nicht hinnehmen kann, deutet sie doch das Verlöbnis mit Gioconda an, was unter Zwang und Androhung des Todes geschlossen worden war. ²²¹⁶⁸ Gaetana äußert damit, dass er sich sein Leben damit erkaufte hat, nun als „glücklicher Verlobter“ ²²¹⁶⁹ weiterzuleben. Während Ascanio sich den Anschuldigungen Gaetanas entziehen will, hält Francesca ihn mit den Worten bei sich: „Ascanio! / Bleib da und gib mir meinen Kuss zurück / Und sag mir laut, damit´s die Mutter hört, / Dass Du mich liebst, dass Du der Lügen lachst / Und bleibst und mich unsagbar selig machst!“ ²²¹⁷⁰

Der ästhetizistische Ascanio hat in dieser Situation keine andere Wahl, als sich zu Francesca zu bekennen, denn würde er dies nicht tun, würde er der erzwungenen Verlobung mit Gioconda zusprechen.

Während Ippolito die Hoffnung hegt, dass Gioconda ihn lieben könne („So meinst Du, ganz undenkbar wär´ es nicht / Dass sie mich lieben lernte?“), ²²¹⁷¹ zeigt sich Ascanio nicht so überzeugt, dass dies möglich sei („Ehrlich gestanden, Freund, ich weiß es nicht / Ob sie vermag, was Leute lieben nennen“). ²²¹⁷² In dieser Rede an den Freund bekennt Ascanio aber eine Gemeinsamkeit zu Gioconda, wenn es heißt: „So reizte mich des Mädchens müde Art / Und herbe Hoheit, sie enttäuschten Sinns / Bei solcher Jugend.“ ²²¹⁷³

Nicht die Lebendigkeit ist es, die Gioconda verkörpert, durch die sie auf ihn wirken könnte, sondern gerade die Distanz zum Leben. Doch sieht er auch in Giocondas Wesen ein Suchen, ein Verlangen in dieser „verschwieg´ne[n] Seele dieses Mädchens“. ²²¹⁷⁴ Trotz dieses Wissens gibt er gleichsam vor, dass Gioconda

22161 Diese Geste erinnert an *Die Rose und der Schreibtisch* (1892).

22162 SW XVIII. S. 94. Z. 15.

22163 SW XVIII. S. 94. Z. 19-20.

22164 SW XVIII. S. 95. Z. 38-40.

22165 SW XVIII. S. 96. Z. 16-20.

22166 SW XVIII. S. 96. Z. 36-37.

22167 SW XVIII. S. 97. Z. 5.

22168 SW XVIII. S. 97. Z. 20-27, SW XVIII. S. 97. Z. 31-35.

22169 SW XVIII. S. 98. Z. 2.

22170 SW XVIII. S. 98. Z. 11-15.

22171 SW XVIII. S. 98. Z. 22-23.

22172 SW XVIII. S. 98. Z. 25-26.

22173 SW XVIII. S. 99. Z. 1-3.

22174 SW XVIII. S. 99. Z. 12.

ihm unbekannt ist.²²¹⁷⁵

Im Gespräch mit Melusina erfährt Gioconda von der Verlobung Ascanios mit Francesca, einem „schönen Fräulein der Donati“,²²¹⁷⁶ an die sie allerdings nicht glauben kann, weil er sie vor drei Tagen ja noch gar nicht gekannt habe. Melusina aber bestätigt, dass Francesca Ascanio den „jungen Herrn der allerbesten Namen“²²¹⁷⁷ den Vorrang gegeben habe, worauf Gioconda immer noch gelangweilt reagiert.²²¹⁷⁸ Doch alleine, beginnt sie über die Möglichkeit einer Verlobung nachzusinnen und die Erregung bricht aus ihr heraus. So durchdenkt sie die Möglichkeit, dass Francesca ihn ergriffen habe, und bekennt eine Unruhe in sich auf Grund einer solchen Möglichkeit.²²¹⁷⁹ Ängstlich, dass die Liebe zu Francesca die Beziehung Beider zueinander zerstören wird, wo er doch die einzige Freude in ihrem Leben ist, beschließt sie sich dem Leben zuzuwenden, wodurch auch diese ästhetizistische Figur Hofmannsthals sich erst im Moment des Verlustes – wie Claudio in *Der Tor und der Tod* (1893) –, im Stande sieht zu handeln. Nun will sie sich ans Leben binden, es nicht „lieblos“²²¹⁸⁰ an sich vorübergehen lassen. Dieses verzweifelte Sehnen nach Leben führt sie dazu, sich unbedingt von diesem totengleichen Leben lösen zu wollen. So wendet sie sich mit einem Gebet an die Madonna, die sie zur Hilfe aufruft. Dabei endet für diese Ästhetizistin die Sucht nach Leben in einem Liebesbedürfnis, glaubend, dass die Liebe sie mit dem Leben verbinden kann.

„Madonna, gieb, dass mir dein hölzern Bild
Zu nicken scheine, dass der Duft der Nacht
Mich trunken mache, dass ich lieben kann,
Und einem andern Leib und Seele geben
Und ganz vergessen auf mich selber. Soll //
Dies nicht geschehn, so lösche mein Leben aus
So wie der Wind der Nacht die schlechte Kerze.“²²¹⁸¹

Hofmannsthal schenkt Gioconda aber nicht den absoluten Glauben an die Umsetzung und lässt sie gleichsam an einen frühen Tod denken, wenn sie nicht dazu fähig ist, lieben zu können. Als sie schließlich vor Ascanio tritt, findet sie den Freund werbend vor. Allerdings wirbt er für den Freund Ippolito, während sie wähnt, er rede von sich, wenn er gesteht: „Er liebt Dich.“²²¹⁸² Gioconda zeigt sich in dieser Szene des Dramas erotisch interessiert, öffnet sie doch ihr Haar für ihn und nennt ihren Freund nun „Herr“.²²¹⁸³ Gioconda verharret allerdings in diesem Spiel, dass er für den Freund bittet, und fragt Ascanio: „So glaubt er, dass ich Liebe geben kann? / Ascanio, glaubt er das? Und - irrt er nicht? / [...] / Nein / Er irrt. Das sag ihm. Denn ich kann nichts geben.“²²¹⁸⁴

Ascanio jedoch verharret in seinem Werben für den Freund, bindet aber auch gleichsam den Bezug zu sich selbst ein, sehe er für den, für den er wirbt, die geliebte Gioconda doch durch seine Augen. Wenn Ascanio Gioconda hier schmeichelt, so zeigt sich neuerlich, dass sie für ihn das Gemeine ausklammert, dass ihr Wesen nicht mit der Lebendigkeit in Verbindung steht, sondern mit Betrübniß: „Anders / Als Andre. Reicher. Dunkelglühender. / Mit feinern Fäden der Empfindung bebend, / Wie Pflanzen, wenn sie träumen. Und mit großen / Erschrocknen Augen schauend in das Leben“.²²¹⁸⁵

Nachdem er neuerlich ihre Schönheit betont und versichert hat, dass der der sie liebt, sie mit der Liebe eines Mannes begehre aus „tiefem, langsam reifendem, verschämten / Begehren der erwachs'nen starken Seele“,²²¹⁸⁶ gesteht ihm Gioconda ihre Liebe. Der „Larve“,²²¹⁸⁷ so Gioconda, habe es nicht bedurft, dass er vermeintlich für den Freund nur werbe, denn: „Ich lieb Dich auch. Und wie auch sollt ich nicht?“²²¹⁸⁸

22175SW XVIII. S. 99. Z. 19-23.

22176SW XVIII. S. 104. Z. 17-18.

22177SW XVIII. S. 104. Z. 35.

22178SW XVIII. S. 105. Z. 2-6.

22179SW XVIII. S. 105. Z. 19-23.

22180SW XVIII. S. 105. Z. 26.

22181SW XVIII. S. 105-106. Z. 36-40//1-2.

22182SW XVIII. S. 107. Z. 22.

22183SW XVIII. S. 107. Z. 2.

22184SW XVIII. S. 108. Z. 4-11.

22185SW XVIII. S. 108. Z. 17-21.

22186SW XVIII. S. 108. Z. 30-31.

22187SW XVIII. S. 108. Z. 36.

22188SW XVIII. S. 108. Z. 40.

Gioconda spricht von ihrer demütigen Liebe zu ihm, die sie sich unter den Mann unterordnen lässt, der sie ganz erfüllt und der sie erst geschaffen habe.²²¹⁸⁹ Doch Gioconda ruft Ascanio auch gleichsam zum Schweigen auf, verwehrt sie ihm damit sowohl das Liebesgeständnis als auch den Einwand, und bekennt auch hier das Unzureichende der Sprache, obwohl sie es doch gerade ist, die den langen Monolog hält. Was Ascanio bei ihrem Onkel bekannt hat, greift nun Gioconda auf, wenn sie ihm heißt ein „kleines Saitenspiel“²²¹⁹⁰ in seiner Hand zu sein, ganz seinem Willen unterlegen („Wenn Du willst / So lachen meine Augen und mein Mund“).²²¹⁹¹

„Denn nur Dein Wille, sonst ist nichts in mir:
Ich bitte sage mir: dass Du mich liebst,
Mit Worten, die berauschen und betäuben:
[...]
Den Wahnsinn sollst Du töten. Sprich zu mir.
Nicht, nicht so nah, noch nicht. Erst sag es laut:
Ich will die Worte trinken. Flüsternd dann
Und immer wieder, bis ich weinen kann.“²²¹⁹²

Giocondas Worte gemahnen an die Sängerin aus *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898), denn auch diese Frau ward vermeintlich gemacht durch die Liebe zu dem Mann. Obwohl das Drama unvollendet bleibt, ist der Abschluss der Szene bezeichnend: „Während sie sich weinend an ihn klammert, löscht er mit der Hand die Lampe aus.“²²¹⁹³ Das Löschen des Lichtes spielt auf den frühen, noch eintretenden Tod Giocondas an, bedingt durch ihre ästhetizistische Versenkung; auch gemahnen diese Worte an ihre Eigenen, hatte sie doch davon gesprochen, lieber zu sterben, wenn es ihr nicht gelingen würde, sich an das Leben zu binden, welches sie mit der Liebe zu Ascanio verbindet.

So zeigt sich auch in den Notizen zum III. Akt nicht die Erfüllung der Liebe Giocondas, sondern Ascanios Trunkenheit in seiner Liebe zu Francesca. Über diese Liebe jedoch erfährt man lediglich durch die Berichte Ferrantes, der von Ascanios Liebe berichtet, die ihn zum Stadtgespräch gemacht habe.²²¹⁹⁴ Auch Galasso knüpft an den Prunk an, den Ascanio ob seiner Liebe zu Francesca betreibt, und heißt ihn sogar einen „liebestolle[n] Hahn“.²²¹⁹⁵

In *Die Bacchen nach Euripides* (1892) zeigt sich sowohl die „sclavische Demuth vor dem Mann“,²²¹⁹⁶ als auch das Rauschhafte der Liebe („sie klammert sich an ihn: küsse mich, beträube mich, berausche mich“),²²¹⁹⁷ aber auch die „Sehnsucht nach dem Schaffen“,²²¹⁹⁸ die die Frau im Mann wecken kann. Das rauschhafte, plötzliche Begehren wollte Hofmannsthal aber auch durch Pentheus und eine Bacche herausarbeiten.²²¹⁹⁹

In dem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892) deutet sich das Lieben durch die Worte des Pagen an, der die Ähnlichkeit zwischen sich und dem Infanten ahnt, und das Gefallen des Stückes bekundet, auf das er mit seinen Worten hinweist. Dabei vergleicht der Page das Stück mit der Liebe zu einer Frau („Wer weiß, man hätte sie vielleicht geliebt, / Wer weiß, man kennt sie nicht und liebt die noch“).²²²⁰⁰ Auch in Gianinos Empfinden der Nacht zeigt sich der Bezug zur Frau; im Duft des Gartens schien es ihm, als Erlebe er die

22189SW XVIII. S. 109. Z. 2-7.

22190SW XVIII. S. 109. Z. 12.

22191SW XVIII. S. 109. Z. 13-14.

22192SW XVIII. S. 109. Z. 22-34.

22193SW XVIII. S. 109. Z. 39.

22194SW XVIII. S. 110. Z. 10-16.

22195SW XVIII. S. 110. Z. 26.

Siehe (Notizen): SW XVIII. S. 398. Z. 29-31, SW XVIII. S. 405. Z. 37-38.

22196SW XVIII. S. 48. Z. 14.

22197SW XVIII. S. 48. Z. 40.

22198SW XVIII. S. 47. Z. 19.

22199SW XVIII. S. 53. Z. 30-31.

Dies zeigt sich auch in einer weiteren Notiz: „die Hirtenfrau vom ungeheuersten Hass zur rasenden Liebe für die Bacchen übergeführt“. In: SW XVIII. S. 54. Z. 32-33.

22200SW III. S. 40. Z. 19-20.

„Berührung einer warmen Hand“, ²²²⁰¹ im Mond sah er der „liebester Mücken dichter Tanz“ ²²²⁰² und es war ihm als würde er teilhaft werden der „badende[n] Najaden“. ²²²⁰³ Was bei dem Pagen der Bezug zur Kunst, ist bei dem Jüngling das schönheitsliebende Empfinden, in dem er andeutungsweise die Nähe zur Liebe erfährt, allerdings mitunter durch phantastische Figuren. Mit der Frage Gianinos nach einem weiteren Schüler Tizians, nach Giocondo, erfährt er durch Tizianello, dass dieser sich aufgemacht habe in die Stadt, auf der „Stirn den Kuß der Liebessorgen“. ²²²⁰⁴ Hofmannsthal deutet hiermit zum ersten Mal so etwas wie ein wirkliches Liebesempfinden an, welches zudem außerhalb der Villa Tizians gelebt wird, auch wenn dieses mit Sorgen verbunden ist. Gianino hingegen verharrt bei der Kunst und bei Tizians Bedeutung für sie, hat er durch sie doch die Lebendigkeit der Natur erlebt („Bis alle Dinge in Verlangen schwellen / Und Hirten sich den Hirtinnen gesellen...“). ²²²⁰⁵ Eine Vorstellung von Liebe, im weitesten Sinne, ist den meisten Schülern damit, wie Gianino es hier äußert, nur durch die Kunst vermittelt worden und ist damit passiv erlebt, aber nicht aktiv erfahren worden. Es ist Desiderio, der zum Ende des Fragmentes noch einmal die Lebenseinstellung der Schüler resümiert, in der sich – in Ansätzen – die Erkenntnis von deren mangelhaftem Leben erkennen lässt:

„Ja, hätte der nicht seine Liebessorgen,
Die ihm mit Rot und Schwarz das Heute färben,
Und hätte jener nicht den Traum von morgen
[...]
So lebten wir in Dämmerung dahin
Und unser Leben hätte keinen Sinn...“ ²²²⁰⁶

In den Notizen zeigt sich ebenso die Auseinandersetzung mit der Liebe, wohl in Verbindung mit Giocondo („Zu einer geliebten Frau durch blumige Thür“, ²²²⁰⁷ „Liebesszenen“). ²²²⁰⁸ Des weiteren findet sich auch die Beeinflussung durch die Literatur in Bezug auf seine eigenen Figuren: „der junge Liebende der auf die Zauberformel des Verstehens wartet. (Boccaccio, Swinburne)“. ²²²⁰⁹ Aus den Notizen geht aber auch hervor, dass die Liebe nicht glücklich endet („und mit der Leiche unsrer Liebe gehen(d)“). ²²²¹⁰ In der Handschrift 3 H³, im Gespräch zwischen Desiderio, Gianino und Tizianello zeigen sich weitere Aspekte des Dramen-Fragments. Hier ist es Desiderio, der sich in die Stadt begeben will und gleichsam das vielfache Lieben andeutet, was er als Zeichen eines narzisstischen Wesens sieht: „Der liebt nur sich der allzuviele liebt / Und keinem giebt wer jedem etwas schenkt“. ²²²¹¹ Gianino jedoch betont, dass Desiderios Verhalten nur auf seiner „Eifersucht“ ²²²¹² beruht, dass er sich Anderen hinwende: „Ich kann nicht anders, jeder zieht mich an / Und jedem geb ich was ich geben kann“. ²²²¹³ Tizianello vermutet schließlich, dass sich Desiderio in der Stadt mitunter mit „zerlumpte[n] Dirnen“ ²²²¹⁴ abgeben wird. ²²²¹⁵

Innerhalb der dem Nachlass zuzuordnenden Romanpläne zeigt sich das Motiv bereits in *Roman vom Geben und Nehmen* (1892-1895) durch ein geplantes Gespräch angedeutet zwischen Lenau und Sophie Löwenthal, in dessen Zusammenhang es heißt: „Aus der Liebe das Leben begreifen.“ ²²²¹⁶ In der Notiz N3 zeigt sich eine

22201SW III. S. 44. Z. 26.

22202SW III. S. 44. Z. 28.

22203SW III. S. 44. Z. 32.

22204SW III. S. 47. Z. 9.

22205SW III. S. 47. Z. 31-32.

22206SW III. S. 51. Z. 21-34.

22207SW III. S. 51. Z. 21-34.

22208SW III. S. 349. Z. 2.

Siehe (Notizen): SW III. S. 354. Z. 25-30, SW III. S. 356. Z. 5-10.

22209SW III. S. 350. Z. 16-17.

22210SW III. S. 354. Z. 13.

22211SW III. S. 358. Z. 16-17.

22212SW III. S. 358. Z. 20.

22213SW III. S. 358. Z. 25-26.

22214SW III. S. 360. Z. 9.

22215In dem 2. dramatischen Fragment zeigt sich das Motiv angedeutet durch die Nähe des Jünglings zu Böcklin (SW III. S. 224. Z. 17-20).

22216SW XXXVII. S. 69. Z. 31.

Erweiterung des Figurenprogramms durch einen Bauernsohn und seine Braut, die er verlässt, um eine „Reichere zu freien“, ²²²¹⁷ woraufhin diese die „Nebenbuhlerin“ ²²²¹⁸ tot sehen will. Ohne Bezug, aber gelehnt an das Motiv, zeigt sich die Notiz N4, in der es heißt: „Liebesszene, wo er die Frau gewinnt. sie wartet noch immer auf das >>wirkliche<< Leben. Zwischen seinen Fingern zerbröckeln alle diese vagen Hoffnungen wie dürres todes Zeug.“ ²²²¹⁹ In *Roman des inneren Lebens* (1893-1894) findet sich das Motiv ebenso angedacht, hier allerdings durch einen Unglauben an die Liebe, ²²²²⁰ durch die lediglich erwähnte Eifersucht, ²²²²¹ durch die Liebe eines Dienstmädchens, ²²²²² durch den Mangel an Liebe ²²²²³ oder durch einen persönlichen Bezug zu Gerty. ²²²²⁴ Auch in *Dialoge über die Kunst* (1893-1894) zeigt sich die Beschäftigung mit dem Motiv, hier durch die Thematisierung von Victor Hugo, über den es heißt: „drückt am stärksten das Liebesbedürfniss des Jahrhunderts aus“. ²²²²⁵ Vor allem aber zeigt sich die Thematisierung der Liebe innerhalb des Gespräches zwischen zwei jungen Männern über die Schönheit, wobei der Zweite ein Liebespärrchen beobachtet und über dieses sagt: „Wer auf der Bank der Liebe sitzt, braucht die Schönheit der Dinge nicht.“ ²²²²⁶ Dem hält jedoch der erste junge Mann entgegen: „Ich meine, die Wunder der Liebe sind nichts anderes, als was im kleinen der Anblick einer graciösen Narcisse ist“. ²²²²⁷ Die Liebe sei allgegenwärtig im Leben wie die Schönheit, wogegen jedoch der Zweite hält, dass er unter der Liebe mehr versteht. Angedacht findet sich das Motiv auch im *Familienroman* (1893/1895) durch die Erwähnung des Todes der Geliebten. ²²²²⁸

Hatte Hofmannsthal schon im 3. Prosagedicht im weitesten Sinne auf die Liebe angespielt, wenn es heißt „Verhältnis zum Mann“, ²²²²⁹ findet sich das Motiv ebenso durch einen kurzen Verweis auf die Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau in Hofmannsthals 7. Prosagedicht (1893); auf der „Flucht mit der Geliebten“, ²²²³⁰ stellen sich die Liebenden gemeinschaftlich dem wilden Fluss, wobei es der Aspekt des Gemeinsamen ist, das gegenseitige Helfen, worauf Hofmannsthal anspielt. ²²²³¹ Noch einmal verweist Hofmannsthal auf die Liebe in dem 29. Prosagedicht (1898). Im Zuge der Unsicherheit des lyrische Ichs in Bezug auf sein Leben, lässt sich eine rein ästhetizistische Betrachtung der Liebe vermuten: „so denk ich Dein und Deiner Küsse wie ein Hauchgewordenerm, Baumgewordener des Augenblicks wo er in den Armen eines Mädchens lag [...]. Wenn ich dich küsse zieht mein schwankend selbst, ganz Auge, sich in einen Edelstein zusammen.“ ²²²³²

In Ermangelung einer wirklichen Frau an seiner Seite, vollzieht das lyrische Ich in der Erzählung *Das Glück am Weg* (1893) eine künstliche Nähe zu einer Frau. Man kann sich der Nähe zu E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann* nicht erwehren, wenn der ästhetizistische Protagonist durch ein Fernglas blickt und die Frau, gleichsam die Personifikation seiner Sehnsucht, sein „Liebesobjekt“ ²²²³³ wird. Dabei zeigt sich in der Beschreibung Hofmannsthals, dass sie nichts weiter ist als ein schönes Objekt, schön wie ein Kunstwerk und

22217SW XXXVII. S. 70. Z. 15.

22218SW XXXVII. S. 70. Z. 16.

22219SW XXXVII. S. 70. Z. 32-35.

22220SW XXXVII. S. 73. Z. 1-13.

22221SW XXXVII. S. 76. Z. 31-34.

22222SW XXXVII. S. 78. Z. 4.

22223SW XXXVII. S. 95. Z. 9.

22224SW XXXVII. S. 95. Z. 31.

22225SW XXXVII. S. 97. Z. 14-15.

22226SW XXXVII. S. 104. Z. 11-12.

22227SW XXXVII. S. 104. Z. 13-14.

22228SW XXXVII. S. 112. Z. 32.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S.77. Z. 36, SW XXXVII. S.79. Z. 25, SW XXXVII. S. 87. Z. 20, SW XXXVII. S. 90. Z. 10, SW XXXVII. S. 95. Z. 14-15, SW XXXVII. S. 95. Z. 20, SW XXXVII. S. 95. Z. 25, SW XXXVII. S. 108. Z. 21.

22229SW XXIX. S. 228. Z. 4-5.

22230SW XXIX. S. 231. Z. 2.

22231SW XXIX. S. 231. Z. 4.

22232SW XXIX. S. 240. Z. 25-29.

22233Renner, Ursula: >>Die Zauberschrift der Bilder<<. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Rombach Verlagshaus GmbH & Co. KG. Freiburg im Breisgau. 2000, S. 90.

Renner führt zudem weiter aus: „Gürtel und Blumen attribuieren, seit der Antike Aphrodite und die Grazien ausstattete, weibliche Schönheit und Anmut.“ In: Renner, S. 90.

ebenso inszeniert: „Den runden Fleck in meinem Glas begrenzte schwarzes Tauwerk, messinggefaßte Planken, dahinter der tiefblaue Himmel. In der Mitte stand eine Art Feldsessel, auf dem lag, mit geschlossenen Augen, eine blonde junge Dame. Ich sah alles ganz deutlich: den dunklen Polster, in den sich die Absätze der kleinen, lichten Halbschuhe einbohrten, den moosgrünen breiten Gürtel, in dem ein paar halboffene Rosen steckten, rosa Rosen, la France-Rosen.“²²²³⁴ Da er sie schlafend wähnt, denkt er sich, dass sie eben durch ihren Schlaf auf ihn wirkt, habe dieser doch einen „naiven, schuldlosen, traumhaften Reiz“.²²²³⁵ Doch als sie die Augen öffnet, wird er von Verlegenheit ergriffen, ganz so als habe sie ihn, den Foyeur, dabei ertappt, wie er sie beobachtet. Erst als er das Glas erschrocken sinken lässt, weil er wähnt sie könne ihn gesehen haben, wird ihm bewusst, dass dies, auf Grund der Entfernung, gänzlich unmöglich ist. Das neuerliche Schauen durch das Glas, offenbart ihm ihre Schönheit und ihren Zug zum Traum, vermittelt ihm jedoch auch das Gefühl, dass er sie aus der Vergangenheit her kennt.²²²³⁶ Eine Passage in der Erzählung folgt, in der das lyrische Ich sich klar darüber zu werden versucht, woher er diese Frau kennt, der er sich im Inneren verwandt fühlt. Ebenso wie in anderen Werken Hofmannsthals, zeigt sich hier eine Verbindung zwischen der Faszination des Mannes und der Müdigkeit der Frau, wenn es heißt: „alles das tauchte auf und zerging augenblicklich, und in jedem dieser Bilder erschien schattenhaft diese Gestalt da drüben, die ich kannte und nicht kannte, diese schmächtige lichte Gestalt und die blumenhafte müde Lieblichkeit des kleinen Kopfes und darin die faszinierenden, dunkeln, mystischen Augen.“²²²³⁷ Keine seiner Überlegungen hat jedoch Bestand, vielmehr stürzt ihn das Nachdenken über die Frau in eine Haltlosigkeit, kann er sie doch weder greifen noch zuordnen.²²²³⁸ Letztendlich wird dem lyrischen Ich bewusst, dass er sie nicht kennt; eine innere Enttäuschung befällt ihn, und es war ihm „als hätte ich das Beste an meinem Leben versäumt.“²²²³⁹ Nicht erlebt hatte er die Liebe zu ihr, sondern er hatte nur an sie gedacht.²²²⁴⁰ Als die Personifikation einer Sehnsucht hatte er sie in „[g]ewisse[r] Musik“²²²⁴¹ gespürt, sowie in „gewisse[n] Abendstunden auf grünen Veilchenwiesen“,²²²⁴² „gewisse seltsame Stellen in den Werken der Dichter, wo man aufsieht und den Kopf in die Hand stützt und auf einmal vor dem inneren Aug´ die goldenen Tore des Lebens aufgerissen scheinen...“²²²⁴³ hatten von ihr gesprochen, und auch in „gewisse[n] Blumen, Anemonen mit müden Köpfchen“²²²⁴⁴ hatte er sie gespürt. Die Passage deutet nicht nur bereits eine differenzierte Sprache an, die er mit der Frau teilt, sondern verweist gleichsam auf seinen ästhetizistischen Kosmos aber vor allem auch auf das Leidvolle, ja das Müde was diese Frau verkörpert, wodurch aber auch diese Frau gerade auf den Protagonisten anziehend wirkt. Was Olympia für Nathanael ist, bedeutet die Frau auf dem Schiff für den Protagonisten, nämlich eine Projektionsfläche: „Und alle meine heimlichen Wünsche hatten sie zum heimlichen Ziel gehabt: in ihrer Gegenwart lag etwas, das allem einen Sinn gab, etwas unsäglich Beruhigendes, Befriedigendes, Krönendes.“²²²⁴⁵ Obwohl sie ihm in Wirklichkeit fremd war, kann er sich, in Bezug auf eine ästhetizistisch-narzisstische Liebe, denn diese ist vollends aus dem Innern gespeist, vorstellen, was er alles von ihr weiß: „Ich wusste noch mehr von ihr: ich wußte ihre Bewegungen, die Haltung ihres Kopfes, das Lächeln, das sie haben würde, wenn ich ihr gewisse Dinge sagte.“²²²⁴⁶ Auch verliert sich der Protagonist in Vorstellungen, wie das gemeinsame Leben mit ihr sein wird; so stellt er sie sich vor, wie sie auf der Terrasse der Villa in Antibes sitzen würde, wie er zu ihr kommen würde aus dem

22234SW III. S. 8. Z. 16-22.

In Bezug auf die Szenerie, die sich dem Protagonisten zeigt, äußert Ursula Renner: „Die geschlossenen Augen, das eingedrückte Kissen, der Gürtel, das heruntergefallene Buch bezeichnen im 19. Jahrhundert eine Frau, die ihren Liebhaber erwartet. Ihre legendären Ikonen sind Goyas (bekleidete) *Maya* (1798-1805) und Manets *Olympia* von 1863.“ In: Renner, S. 90.

22235SW III. S. 8. Z. 24-25.

22236SW III. S. 8. Z. 31-35.

22237SW III. S. 9. Z. 6-10.

22238SW III. S. 9. Z. 10-12.

22239SW III. S. 9. Z. 14-15.

22240SW III. S. 9. Z. 17-18.

22241SW III. S. 9. Z. 19.

22242SW III. S. 9. Z. 20.

22243SW III. S. 8. Z. 23-25.

22244SW III. S. 8. Z. 22-23.

22245SW III. S. 9. Z. 28-30.

22246SW III. S. 10. Z. 3-5.

Garten, und wie er „unter ihr stehen[bleiben würde], drei Stufen unter ihr“. ²²²⁴⁷ Nicht nur durch den Blick, den er anfänglich beschämt von ihr genommen hatte, sondern auch durch diese Passage wird deutlich, dass die angestrebte bzw. vorgestellte Beziehung keine Gleichwertige ist. Mehr noch wähnt der Protagonist mit ihr, ausgelöst von einer Pose ihrer Schultern, wie sie diese „frierend in die Höhe“ ²²²⁴⁸ zieht und dem Blick ihrer „mystischen Augen“, ²²²⁴⁹ mit dem sie ihn ebenfalls „leise spöttisch von oben herab“ ²²²⁵⁰ ansieht, durch diese „feinabgetöte Sprache des Körpers“, ²²²⁵¹ die eine „Art Liebesbedürfnis und eine Art Kunsttrieb ist“ ²²²⁵² eine eigene Sprache zu sprechen, und in dieser Pose das Gefundene zu haben, was sein „tiefe[s], stille[s] fraglose[s] Glück[...]“ ²²²⁵³ ausdrückt. Deutlich macht auch diese Passage, dass die Projektion seiner Wünsche und Sehnsüchte, die die Frau darstellt, fern jeder Lebendigkeit und abseits jeden Frohsinns ist. Tatsächlich aber entzieht sie sich ihm noch bevor sich die Schiffe wieder distanzieren, indem sie den Kopf schüttelt gegen seine Richtung. Als sich die Schiffe schließlich wieder entfernen, wähnt er, dass dort sein „Leben selbst“ ²²²⁵⁴ ihm entgleite, wohl aber nicht nur jedwede Zukunft mit ihr, sondern auch „alles Sein und alle Erinnerung“, ²²²⁵⁵ und sie ihn gleichsam wurzellos zurücklässt. Auch hier kann der ästhetizistische Protagonist nur passiv sein. Wie könnte er auch die eingetretene Distanz zwischen ihren Schiffen aufbrechen und sich gegen die Leere, die von ihm Besitz ergriffen hatte, angehen? Vielmehr wähnt er, in Bezug auf die Frau, auf die er die Wünsche seines Innern gelegt hatte, dass sie gleichsam tot sei wie in einen „schmalen, kleinen Schacht gelegt“, ²²²⁵⁶ und dass dort wirklich sein Glück und sein Schicksal, wie der Name des schwindenden Schiffes verheißt, von ihm genommen wird.

Innerhalb der lyrischen Dramenfragmente geht Hofmannsthal erst in den sehr losen Notizen zu *Das Glück am Weg* (1893) auf Liebesbeziehungen ein. Während Hofmannsthal in der Notiz (N 1) lediglich vermerkt „Dorothee und der Fremde“, ²²²⁵⁷ was sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf die Figur des fremden jungen Herrn bezieht, verweist Hofmannsthal in der Notiz (N 2) auf eine „Bank der Liebe“ ²²²⁵⁸ und die „Liebeslust“. ²²²⁵⁹ Die angedeutete Liebe zwischen Lili und ihrem Bräutigam führt bei der Frau jedoch nicht zur Erfüllung, sondern endet mit der Trennung: „er hat ihr Weh gethan. sie verzeiht ihm: das Leben ist eben so“. ²²²⁶⁰ Die Formulierung Hofmannsthals lässt die Ahnung zu, weil Lili sich eben dem Schmerz nicht verschließt, dass Hofmannsthal hier die Konzeption der Ganzheit des Seins anzudeuten gedachte. In den Notizen zu *Landstrasse des Lebens* (1893) deutet Hofmannsthal die Differenz zwischen einem Mann und einer Frau an. Während er als Jäger im Leben verwurzelt ist (SW III. S. 253. Z. 3), bezeugt Hofmannsthal die Affinität der Frau zum „Märchengarten“ ²²²⁶¹ und zur Fantasie. Über ihre Beziehung zueinander, heißt es lediglich: „Allegorie: Schönheit und Liebe reden über ihr Verhältniss zueinander.“ ²²²⁶² Das Lieben wird von Hofmannsthal auch durch die Vergangenheit angedeutet, die sich über Gegenwart und Zukunft mit dem vergangenen Leben und Lieben stellt („Doch ist vom Leben so schwer nicht zu scheiden Nein nur von vergangenem Lieben und Leiden“). ²²²⁶³ Ebenso verweist Hofmannsthal in einer weiteren Notiz (3 H) auf die Liebe, die neben dem Wind die einzige Bewohnerin des Gartens sei. Wie bei der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft personifiziert Hofmannsthal auch die Liebe, die sich mitunter träumerisch zeigt (SW III. S. 256. Z. 12). Die Liebe stellt Hofmannsthal auch in der Notiz 4 H dar. Durch die Sonne geweckt, erinnert sich ein

22247SW III. S. 10. Z. 7-8.

22248SW III. S. 10. Z. 11.

22249SW III. S. 10. Z. 11-12.

22250SW III. S. 10. Z. 12.

22251SW III. S. 10. Z. 14.

22252SW III. S. 10. Z. 15-16.

22253SW III. S. 10. Z. 21.

22254SW III. S. 10. Z. 29.

22255SW III. S. 10. Z. 29.

22256SW III. S. 11. Z. 1.

22257SW III. S. 249. Z. 16.

22258SW III. S. 249. Z. 20.

22259SW III. S. 250. Z. 5.

22260SW III. S. 250. Z. 11-12.

22261SW III. S. 253. Z. 7.

22262SW III. S. 253. Z. 11-12.

22263SW III. S. 256. Z. 2-3.

Hirtenknabe an die im Traum erlebte Liebe (SW III. S. 257. Z. 3-6), die Nähe zu seiner Geliebten.²²²⁶⁴ Zwar hatten ihn der Wind und die Sonne aus dem Schlaf geweckt, aber der Traum blieb ihm gegenwärtig (SW III. S. 257. Z. 20-26), was seine Wahrnehmung der Welt dahingehend beeinflusst, dass er sich in dieser allein wähnt.²²²⁶⁵

Die Problematik des ästhetizistischen Liebens wird auch innerhalb der sehr losen Notizen zu *Wo zwei Gärten aneinanderstossen* (1897) eingebunden. Der ästhetizistisch gezeichnete Mann differenziert sich bereits durch das unterschiedliche Sprachverständnis von der Frau, als auch durch die verschiedene Bewertung der Werke, wähnt er doch, dass Frauen ihren Werken nicht denselben Stellenwert beimessen wie Männer. Neben der Trennung von dieser Frau, plante Hofmannsthal dessen flüchtiges Liebesleben zu schildern, wirft er doch einmal aus „Zerstreutheit“²²²⁶⁶ den Brief „einer Verlassenen“²²²⁶⁷ von sich.

Nur bedingt deutet Hofmannsthal auch in dem *Gartenspiel* (1897) das Liebeserleben an. So erweist sich der Mönch als Lebenshilfe für einen Mann, der seine Frau tot in seinen Armen gefunden hatte (SW III. S. 271. 12-14). Gleichsam findet sich jedoch in einer anderen Notiz der Vermerk: „nur ein paar ist ineinander verliebt: zwischen den anderen ruhige Beziehungen“.²²²⁶⁸

Das Motiv erfolgt in *Das Kind und die Gäste* (1897) ausgerechnet mit dem Bezug zur Wiege („beiden Seitenblätter von Matteo dei Pasti mit dem Triumph der Liebe, nach Petrarca, bemahlt“)²²²⁶⁹ des Kindes, sind doch auf dieser neben Amor auch berühmte Liebespaare abgebildet: „Schöne Knaben führen an goldenen Zügeln die sechs schneeweißen Pferde. Hinter dem Wagen gehen berühmte Liebespaare mit nackten Füßen über die beblümete Wiese: Aeneas und Dido, Lancelot und Guinevra, Abelard und Heloise, der Troubadour Rudel und die Gräfin von Tripolis, Paris und Helena und viele andere.“²²²⁷⁰ Mit Ariadne verweist Hofmannsthal auf eine weitere Liebesgeschichte und zwar die zwischen dieser zur Göttin gemachten Sterblichen und dem Gott Dionysos. Dabei bedeutet für Ariadne die Liebe zu diesem Gott die Befreiung von der Belastung des Erdendaseins: „Nun er mich hinaufgehoben, weiß ich nimmer was es heißt traurig und beladen sein...“²²²⁷¹ Ihr neues Göttinnendasein befähigt sie nun dazu, dass Leben der Sterblichen und ihr Lieben ohne Schmerzen zu betrachten (SW III. S. 283. Z. 30-38).²²²⁷²

In *Die treulose Witwe* (1897) zeigt sich ebenso das gestörte Liebesverhältnis. So wird der Diener des Prinzen von der Frau des Tao nur „aus Liebe zu dem Herren geduldet“.²²²⁷³ Aber auch das Liebesverhältnis zwischen Tao und seiner Frau zeigt sich als problematisch (SW III. S. 288. Z. 6). Gerade der Moment der Verabschiedung von dem Meister Tao wird für die Frau zu dem Augenblick, indem sie erstmalig den Prinzen erblickt und sich in ihn verliebt.²²²⁷⁴ Dabei deutet Hofmannsthal das Problematische in dieser neuen Liebe an: „das Bohème-hafte, das Herumschlampen mit diesem Prinzen und sein Diener hat eine grosse Anziehung für sie.“²²²⁷⁵ Zudem unterzieht Meister Tao seine Frau der Prüfung der Treulosigkeit, verbirgt er sich doch hinter der Figur des Prinzen. Auch deutet sich aus den Notizen heraus das Wissen des Tao um die Problematik seiner Beziehung zu seiner Frau an: „in seiner Liebesgeschichte mit seiner Frau durchschaut er das Hinfällige“.²²²⁷⁶ Letztendlich plante Hofmannsthal die Frau mit ihrem Treueverständnis zu konfrontieren und ihr den noch lebenden Mann zu zeigen: „er packt sie an den Schultern, hält ihr das Ungeheuere, Monstruöse ihres durch ihre Untreue geknüpften Schicksals vor: sie kriecht, die Augen auf ihm, nach

22264SW III. S. 257. Z. 11-18.

22265SW III. S. 257-258. Z. 33-37//1-2.

22266SW III. S. 263. Z. 3.

22267SW III. S. 263. Z. 4.

22268SW III. S. 273. Z. 4-5.

22269SW III. S. 282. Z. 20-21.

22270SW III. S. 282. Z. 24-29.

22271SW III. S. 283. Z. 17-19.

22272Der Bezug zum Lieben zeigt sich nur unwesentlich in den Notizen. Das Ende des Stückes betreffend, notierte Hofmannsthal: „Du liebst die Liebe, was kann Dich bewegen“. In: SW III. S. 809. Z. 16.

Ein weiterer Bezug zur Liebe erfolgt in Verbindung mit Prospero, der das Lieben seiner Tochter bestimmen wird: „Mein Vater hat eine Insel, deren Geister ihm alle dienen, er vermählt mich eines Tages mit irgend jemand, den er völlig durchschaut“. In: SW III. S. 809. Z. 21-22.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 804. Z. 27.

22273SW III. S. 288. Z. 2.

22274SW III. S. 288. Z. 9-11.

22275SW III. S. 288. Z. 13-14.

22276SW III. S. 288. Z. 24-25.

rückwärts aus dem Zimmer.“²²²⁷⁷

Auch in *Die Schwestern* (1897) zeigt sich das problematische Lieben („die Spiele der Liebe und des Schicksals Zufalls“).²²²⁷⁸ Das Liebeserleben der älteren Schwester wirkt dabei prägend auf das der Jüngeren und gibt diesem den Anschein der Flüchtigkeit („die jüngere Schwester hat er einmal im Dunkeln geküsst: sie lernt also dass die Sache an sich nichts ist: streicht sich auch mit den Fingern über die eigenen Finger“) ²²²⁷⁹ und Bedeutungslosigkeit.²²²⁸⁰ Dabei stellt die ältere Schwester die Liebe zur Schwester nunmehr über ihr eigenes Liebeserleben („die Schauspielerin hat das gute Gef<üh>l für die Schwester <nicht> für den Freund“).²²²⁸¹ Zudem will die ältere Schwester das Leben der Jüngeren zum Besseren wenden. Im Gespräch mit dem Abbé lässt Hofmannsthal die Schauspielerin sagen: „sie soll sich nicht wegwerfen, Liebe als Liebe diesen höchsten Begriff nicht verlieren, lieber mich verachten, deshalb werde ich ihr die Liebe zu diesem Herrn durch meine Offenheit zerstören, flirt soll sie nicht kennen lernen“.²²²⁸²

Hofmannsthal trennt in dem lyrischen Drama *Idylle* (1893) den Schmied und seine Frau vom Wesen bereits dahingehend voneinander ab, dass er ihn als aktiven Menschen schildert, während er die Frau als ästhetizistisch-verträumt beschreibt. Zwar findet hier wenigstens ein Gespräch zwischen den Eheleuten statt, doch zeigen sich auch hier die Unterschiede zwischen den beiden Figuren, stehen der Wendung der Frau zur Vergangenheit die Verantwortung des Mannes für sein gegenwärtiges Heim gegenüber.²²²⁸³ Die Kunst des Vater und die frühkindliche Prägung der Frau haben nicht nur ein anderes Kunstverständnis, sondern auch ein – zu dem Mann differenziertes – Lebens- und Liebesverhältnis geschaffen.²²²⁸⁴ Mit der Kunst des Vaters wurde die Frau, damals noch ein Kind, der „Liebeslust“²²²⁸⁵ der Göttlichen gewahr, wodurch ihr Lieben bereits an überirdische Sphären und nicht an ein bäuerliches Umfeld – in dem sie jetzt lebt – gebunden wurde. Auch in diesem Werk deutet Hofmannsthal eine Mitschuld des Ehepartners an, ist er es doch, der den Zentauren ermutigt, seiner Frau von den „fremden Wundern“²²²⁸⁶ zu sprechen. In den Reden des Zentauren findet die Frau das Lieben wieder, wie sie es durch die Kunstfertigkeit des Vaters gekannt hatte. Dabei haftet den Schilderungen des Zentauren das Sprunghafte und Treulose an:

„Zuweilen kam ich wandernd einem Hain vorbei,
Wo sich, zu flüchtig eigensinnger Lust gewillt,
Aus einem Schwarme von Najaden eine mir
Für eine Strecke Wegs gesellte, die ich dann
An einen jungen Satyr wiederum verlor,
Der syrinxblasend, lockend wo am Wege saß.“²²²⁸⁷

Während der Schmied die Treulosigkeit in diesen Erzählungen anprangert („Die Waldgebornen kennen Scham und Treue nicht, / Die erst das Haus verlangen und bewahren lehrt“),²²²⁸⁸ zeigt sich die Frau gefangen von seinen Reden. Obwohl der Schmied konträr zu dem Zentauren steht, steht er doch für die Dauer und den Halt, während das Fabelwesen für den Genuss des flüchtigen Augenblickes steht, zeigt sich neuerlich die Mitschuld des Ehepartners dadurch, dass er der Frau eine Gelegenheit gibt, mit dem Zentauren zu entfliehen. Wissend um ihr schönheitsliebendes Wesen, lässt er sie allein, die sich nach den Verlockungen und Reden sehnt, aber auch nach der Erotik, die er für sie verkörpert. Im Grunde sucht die ästhetizistisch gesinnte Frau nur eine Bestätigung durch den Zentauren zu finden, wenn sie ihm heißt, dass

22277SW III. S. 289. Z. 4-6.

22278SW III. S. 293. Z. 3-4.

22279SW III. S. 293. Z. 10-12.

22280SW III. S. 294. Z. 5.

22281SW III. S. 293. Z. 16-17.

22282SW III. S. 294. Z. 11-14.

22283Die Unterschiedlichkeit im Wesen der Ehepartner zeigt sich auch durch die verschiedene Betrachtung der Flamme. Während der Schmied in der Flamme ein Werkzeug sieht mit der er seinem Beruf nachgehen kann („Die Flamme, unterwerfend, klug und kraftvoll wirkt“, SW III. S. 56. Z. 28), betont die Frau deren Wechsel: „Die Flamme anzusehen, lockts mich immer neu, / Die wechselnde, mit heißem Hauch berauschende.“ In: SW III. S. 56. Z. 30-31.

22284SW III. S. 55. Z. 24.

22285SW III. S. 56. Z. 7.

22286SW III. S. 57. Z. 26.

22287SW III. S. 58. Z. 9-14.

22288SW III. S. 58. Z. 18-19.

er sie wohl vergessen wird, während sie die Begegnung mit ihm bewahren wird.²²²⁸⁹ Doch durch den Zentauren findet sie eine Bestätigung, gibt er doch vor, dass ihm, wenn er sich von ihr trennen würde, gleichsam der Zutritt zu „aller Liebe dufterfüllten Garten“²²²⁹⁰ verschlossen wäre.²²²⁹¹ Gleichsam verlockt er sie, ihn als seine „Gefährtin“²²²⁹² zu begleiten, und hebt ihre Anziehung auf ihn in göttliche Sphären.²²²⁹³ Ihre Frage („Wie könnt ich Gatten, Haus und Kind verlassen hier?“)²²²⁹⁴ ist halbherzig, denn mit dem Erscheinen ihres Mannes wähnt sie gleichsam den Lebenstraum, den er ihr bereitet hat, zerronnen.²²²⁹⁵ Der Zentaur jedoch sucht sie neuerlich dazu auf, mit ihm zu kommen, worin sie ihm dieses Mal folgt und Kind und Mann zurücklässt. Der Schmied, aus dem Haus kommend mit dem Speer des Zentauren in der Hand, sieht seine fliehende Frau. Statt jedoch den Zentauren töten zu wollen, wirft er den Speer nach seiner Frau, die schließlich von dem Zentauren sterbend ans Ufer gezogen wird. Warum der Schmied nicht den Zentauren tötete erscheint logisch, sieht er doch die Verfehlung bei der Frau und bestraft nicht den Zentauren für die Verlockung, der die Frau ja hätte widerstehen können. Damit hat auch hier das ästhetizistische Lieben den frühen Tod des narzisstischen Menschen bewirkt.

Die Liebe der Königin *Alkestis* (1893/1894) ist keine narzisstische, sondern eine selbstlose Liebe, was bereits von dem Gott Apollon thematisiert wird, hatte die Frau für Admet den Tod übernommen: „Da trat sein junges Weib lautlos vor ihn / Und sagte: >>Herr, ich sterbe gern für dich, / Ich flehe, anstatt deiner gib mich hin!<<“²²²⁹⁶ Hatte Admet Angst vor dem Tod gezeigt, so legt bereits Apollon dar, hatte er gleich darauf seine Bitte bereut, dass jemand an seiner Statt für ihn sterben möge und die geliebte Frau mit seinen Armen umschlossen. Alkestis wird, ob der Tat an ihrem Mann, als über allen anderen Frauen stehend begriffen und besonders von den Menschen aus ihrem Umfeld gepriesen, so von einer Sklavin, die die Liebe und Treue der Königin dahingehend erkennt, dass sie für den Mann sterben will.²²²⁹⁷ Doch trotz ihrer Liebe zu Mann und Kindern, zeigt Hofmannsthal auch an dieser Frau die Furcht vor dem Tod, die Alkestis vor allem dahingehend ergreift, weil sie bereut, ihr Leben zurücklassen zu müssen. So geht die Königin nach ihrem Gebet in ihr Schlafzimmer und besieht ihr Bett, indem sie sich als „halbes Kind“²²²⁹⁸ zum ersten Mal dem Mann hingegeben hatte, für eben jenen, für den sie jetzt ihr Leben gibt. Gleichsam aber ergreift sie auch ein Anflug von Eifersucht bei dem Anblick des Bettes, zu dem sie sagt: „Dich gewinnt ein andres Weib, / Kaum reiner, doch wohl glücklicher als ich.<<“²²²⁹⁹ Wissend um das eigene Sterben, ruft sie ihren Mann und ihre Kinder zum Leben auf, während Admet sich verzweifelt zeigt, die Frau zu verlieren:

„Ich fleh
Dich bei den Göttern an, verlaß mich nicht!
Bei den Kindern, die du als Waisen läßt,
Bleib bei uns!
Denn stirbst du, leb auch ich nicht mehr,
Mein Leben bebt in deinem Herzschlag mit.“²²³⁰⁰

Hier zeigt sich, dass für Admet der Tod der Frau verbunden ist mit dem Verlust des ganzen Lebensglücks. Gegen seine Bitte jedoch stellt Alkestis ihre Motivation für ihr Handeln, ersehnt sie es doch, dass ihr geliebter Mann weiterlebt: „Mich lockt kein Leben, losgetrennt von dir, // Mit vaterlosen Kindern! Nein. Viel

22289SW III. S. 59. Z. 30-33.

22290SW III. S. 59. Z. 37.

22291In den Notizen heißt es dergleichen durch die Worte des Zentauren, über die Bedeutung der Frau für ihn: „Du irrst. Nicht irgend einen Rausch noch süßen Reiz / Ging ich von hier, könnt ich erblicken irgendwo / Es wäre / denn Dein Reiz in meinen Sinnen / Auf schale todte Dinge / ausgegossen“. In: SW III. S. 418. Z. 19-22.

22292SW III. S. 60. Z. 1.

22293SW III. S. 60. Z. 2-4.

22294SW III. S. 60. Z. 6.

22295SW III. S. 60. Z. 10.

22296SW VII. S. 10. Z. 13-15.

22297Dies führt bei dem Jüngling mitunter sogar zur Erhöhung ins Göttliche („>>Sie starb um ihren Herrn, nun ward sie Göttin“). In: SW VII. S. 34. Z. 32.

22298SW VII. S. 14. Z. 38.

22299SW VII. S. 15. Z. 3-4.

22300SW VII. S. 17. Z. 23-28.

lieber / Streif ich dies liebe Leben schauernd ab / Und werf mich in den dunkel kalten Strom.“²²³⁰¹

Die Königin verlangt ihrem Mann aber auch ein Versprechen ab, und zwar sich keine neue Frau zu nehmen. Motiviert zeigt sich ihr Handeln dadurch, dass sie um die Stellung ihrer Kinder in dem Haus fürchtet, während sie, die „beste Frau“,²²³⁰² die Admet hätte heiraten können, tot ist. Tatsächlich erfolgt das Versprechen des Königs, keine neue Frau an ihre Stelle zu setzen: „Der Gürtel und der Reif, die bleiben leer, / Leer wie mein Herz, wie meine Arme leer, / Goldfassung ohne Sinn und Wert“.²²³⁰³ Zudem verweist Admet in diesem Zusammenhang auf die Eltern; nicht sie hätten ihn gerettet, wie es ihre Aufgabe gewesen wäre, sondern Alkestis aus dem „Herzen deiner Jugend Blut“²²³⁰⁴ hatte ihm ihre Liebe bewiesen, indem sie für ihn in den Tod gegangen war. Zeitlos wird seine Trauer um sie sein, so Admets Versprechen:

„Solang ich leb, ist Trauer meine Herrin,
[...]
Und manches Mal schlaftrunken wahn ich dann,
Du stündest da, und strecke meine Arme
Nach ihr und schlafe selig lächelnd ein,
Bis sie mir ihre kalte Hand aufs Herz
Hinlegt und schauerlich der Wahn zerrinnt.“²²³⁰⁵

Admet schwört ihr Treue über den Tod hinaus, doch deutet sich damit gleichsam die Leere in seinem Leben an, denn er will seine Gegenwart nur mit seiner Sehnsucht nach Alkestis füllen, auch wenn dieses Liebeserleben ein sehr einseitiges ist. Als Untermauerung für seine Liebe verweist er sogar auf die Sage von Orpheus und Euridike, denn gleich ihm würde er Alkestis aus der Unterwelt zurückführen, wenn dies in seiner Macht stünde. Stattdessen jedoch, weil dies unmöglich ist, sieht er sich allein „am öden Ufer“²²³⁰⁶ stehen, bis er stirbt und der Tod ihn ihr „entgegen führt zum zweitenmal“.²²³⁰⁷ Diese Einsamkeit lässt Admet aber auch sein Leiden bekennen: „Was beginn ich ohne dich!“²²³⁰⁸ Gegen seinen Treueschwur allerdings stellt Alkestis das Ahnen, dass er sich dem Lieben wieder zuwenden wird: „Ein Toter ist ja nichts! Ein wenig Zeit, / Und alles dies ist dir so fern und fremd!“²²³⁰⁹

Mit Alkestis' Tod zeigt sich Admet durchaus auch selbstmitleidig, obwohl er auch um den Verlust der Mutter für die Kinder fürchtet („arm ist euer Vater“).²²³¹⁰ Mit dem Erscheinen des Herakles wird Admet von seinem Schmerz abgelenkt, will er sich doch als großer König und Gastgeber zeigen und bemäntelt so seine Trauer vor Herakles, dem er sogar sagt, dass ihm nur ein „Weib“²²³¹¹ gestorben sei, die ihm nichts als eine „Fremde“²²³¹² sei. Der Narzissmus des Vaters²²³¹³ und die wirkliche Trauer um Alkestis, werden aber von Hofmannsthal ebenso gezeigt. Die Wegnahme des Schmuckes von der Leiche seiner Frau, die der narzisstische Vater gerade geschmückt hatte, wird von Pheres als mangelndes „Mitleid“²²³¹⁴ mit der Frau verstanden, die an seiner Stelle gestorben ist, während Admet das Verhalten seines Vaters und den Verlust seiner Frau kaum zu ertragen vermag. Admets Vorwurf an den Vater, seine mangelnde Liebe hätte Alkestis überhaupt zum Opfer geführt, wird von Pheres dahingehend gedeutet, dass Admet doch selbst schuld sei, dass seine Frau nun tot ist. Er sei es gewesen, der seine „junge Frau hinabgestoßen“²²³¹⁵ habe in den Hades, weil er der „Allerfeigste[...]“²²³¹⁶ gewesen sei. Vielmehr ruft Pheres seinen Sohn dazu auf, im Verständnis befindlich, dass Alkestis sich größer als der Sohn erwiesen hatte:

22301SW VII. S. 17-18. Z. 38//1-3.

22302SW VII. S. 18. Z. 36.

22303SW VII. S. 19. Z. 5-7.

22304SW VII. S. 19. Z. 13.

22305SW VII. S. 19. Z. 17-25.

22306SW VII. S. 20. Z. 1.

22307SW VII. S. 20. Z. 3.

22308SW VII. S. 20. Z. 18.

22309SW VII. S. 20. Z. 20-21.

22310SW VII. S. 21. Z. 6.

22311SW VII. S. 25. Z. 18.

22312SW VII. S. 25. Z. 19.

22313„Der Männer Glück sind solche Frauen, ja! / Und sind sie anders, soll man sie verachten!“ In: SW VII. S. 27. Z. 36-37.

22314SW VII. S. 28. Z. 9.

22315SW VII. S. 28. Z. 24.

22316SW VII. S. 28. Z. 25.

„Und dich hat doch ein schwaches Weib besiegt,
 Die sich dem schönen Knaben opfern ging!
 Du wirst ja noch unsterblich, findest du
 Nur jedesmal ein Weib gewärtig, dir
 Zulieb, zum Dank für manche süße Lust,
 Zu sterben.“ ²²³¹⁷

Allein besinnt sich Admet wieder seiner Liebe zu der Frau, die ihm ein bisher nie gekanntes Glück geschenkt hat, auch „Träume, / Die ohne dich in dieses Blut nie kamen“. ²²³¹⁸ Im Leben, so Admets Glaube, könne er Alkestis nicht mehr zurückgewinnen, doch wenigstens im Traum will er ihre Nähe spüren. Hofmannsthal betont in dieser Passage des Dramas aber auch die Erhöhung der Frau ins Göttliche, bedingt auch durch die Tat, die Vater und Mutter ihm verwehrt haben. ²²³¹⁹ Dennoch kann Admet ihren Verlust für sein Leben nicht begreifen („Tot! Tot! Kann denn das sein? / Nicht da! nicht dort! und kommt nie mehr herein!“). ²²³²⁰ Nur zögerlich fasst der König überhaupt seine eigenen Worte, versteht den Verlust der Frau durch den Tod und bricht in Schluchzen aus. Admet, der sich so königlich zeigen wollte wie es nur geht, verliert hier seine Haltung und kann nicht einmal die vorbeigehenden Frauen ertragen, wird ihm doch durch sie deren Leben und Alkestis' Tod deutlich gemacht. Nicht nur sich selbst sieht er in Traurigkeit gestoßen durch ihren Tod, sondern auch das Land, welches für ihn ebenso die Sehnsucht nach Alkestis zeigt.

Admet wird schließlich zweier Gestalten gewahr und glaubt, dass es sich dabei um den Tod und sein Weib handelt, ²²³²¹ doch ist es Herakles, der ihm die verschleierte Alkestis zuführt, die er als Dienerin in Admets Haus geben will. Admet jedoch verwehrt ihm die Aufnahme der Frau, denn er könnte diese Frau in seinem Haus nicht ertragen und „ohne Tränen bleiben“. ²²³²² Trotz des Treueschwurs und der damit verbundenen Lösung eines zukünftigen Liebesglückes mit einer anderen Frau, zeigt der König ein Sehnen nach einem Leben, und sieht sich in der Not diesem Verlangen zu widerstehen. ²²³²³ Admet führt weiter aus, dass es ihm nicht möglich ist, die junge Frau in sein Haus aufzunehmen, habe er doch zu viele Männer in seinem Haus die sie begehren würden; auch könne er ihr unmöglich die „Schlafkammer“ ²²³²⁴ seiner Frau geben, denn dieses Handeln würde von den Menschen nicht gutgeheißen werden; er würde verschrien sein, als ein König der es seiner „Retterin“ ²²³²⁵ dankt, indem er eine neue Geliebte an seine Seite nimmt. Doch trotz seiner angesprochenen Distanzierung fühlt Admet sich „von ihrem Anblick unwillkürlich ergriffen“, ²²³²⁶ und er bekennt: „Wer immer, Frau, du bist, Alkestis gleichst du, / Das wisse“. ²²³²⁷ Doch Admet will diesem Verlangen nach der Frau nicht nachgeben und ruft Herakles dazu auf, dass er sie fortbringen möge, da sie ihn an Alkestis gemahne: „Wenn ich sie sehe, glaub ich mein Gemahl / Zu sehn, ja mehr, mein Leben kommt zurück!“ ²²³²⁸ Trotz dieser Nähe zu Alkestis, die er in diesem Augenblick spürt, wodurch seine Sehnsucht nach einem Leben und Lieben deutlich wird, spürt er auch noch den Schatten des Todes, der auf dieser

22317SW VII. S. 28. Z. 26-31.

22318SW VII. S. 34. Z. 24-25.

22319 „Kämst du im Traum nur manches Mal zu mir -
 Das wär mir mehr, als ich begreifen kann.
 Nein, gäben meines Bluts Atome nur,
 Was sie von dir umschlossen halten, frei,
 Dann träumt ich fort von dir und wüßte drum!
 So aber träum ich dumpf in solchen Tiefen
 Der Seele, draus nur Ahnung Kunde gibt
 Von dir, wie von den andern Göttlichen,
 [...]
 Wie Vater nicht und Mutter nicht hast du
 An mir getan!“ In: SW VII. S. 35. Z. 2-16.

22320SW VII. S. 35. Z. 18-19.

22321SW VII. S. 35. Z. 33.

22322SW VII. S. 36. Z. 33.

22323SW VII. S. 36-37. Z. 35-40//1-3.

22324SW VII. S. 37. Z. 8.

22325SW VII. S. 37. Z. 11.

22326SW VII. S. 37. Z. 16.

22327SW VII. S. 37. Z. 17-18.

22328SW VII. S. 37. Z. 22-23.

vermeintlich fremden Frau lastet.²²³²⁹ Herakles verweist an dieser Stelle nicht nur auf seine Freundschaft zu ihm, würde er ihm, wäre er doch mächtiger, gerne diesen „Liebesdienst“²²³³⁰ erweisen und ihm Alkestis zurückführen, doch weiß Admet um die Unmöglichkeit, wodurch er seine Sehnsucht nach Alkestis ertragen muss. Gegen Herakles' Äußerung („Es heilt ein Weib und neuer Ehe Lust / Den Jammer“) ²²³³¹ stellt Admet neuerlich seine Treue: „An meiner Seite ruht kein zweites Weib!“ ²²³³² Zudem verbindet Admet neuerlich ihrer beiden Leben, wenn er dem Halbgott gegenüber äußert: „Werd ich der Toten untreu, an dem Tag / Will ich auch sterben!“ ²²³³³ Der neuerlichen Bitte des Herakles, die Frau aufzunehmen, folgt Admets Weigerung, worauf Herakles auf die Versuchung der Frau verweist. ²²³³⁴ Nur zögerlich lässt Admet sich auf den von Herakles angesprochenen Freundesdienst ein, will er die Frau dennoch schnell aus seinen Augen haben; doch Herakles fordert, im Sinne der Freundschaft, noch mehr, nämlich dass der König sie an seiner Hand weggeführt wird, was Admet – sieht er sich doch wohl neuerlich versucht durch die Berührung – verweigern will: „Ich rühre sie nicht an, sie trete nur / Ins Haus.“ ²²³³⁵ Allein durch den Freundesdienst gibt Admet widerwillig nach und nimmt die Frau bei der Hand. Erst nachdem er sie ergriffen hat, lüftet Herakles den Schleier und verweist darauf, dass eben diese Frau seiner „toten Frau“ ²²³³⁶ gleiche. Admet sieht sich sogleich ergriffen (SW VII. S. 40. Z. 26-27), doch hält er sich „gewaltsam zurück[...]“, ²²³³⁷ weil er wähnt, nur einem „Spuk“ ²²³³⁸ von einem Gott gegenüberzustehen. Sein Blick auf die Frau möge ihm Sicherheit schenken, so Herakles, doch Admet verlangt es stattdessen danach, dass sie zu ihm spreche und sie zu berühren. ²²³³⁹

Admet erkennt schließlich, dass Herakles ihm den Freundesdienst erwiesen hat und ihm die Frau zurückgeführt hat, die er „nimmermehr gehofft / Zu sehn“. ²²³⁴⁰ Doch spürt er noch eine Distanz zwischen sich und der Frau, hatte ihn doch ein „Schauer“ ²²³⁴¹ vor ihr ergriffen, der aber, laut Herakles, nur durch ihre Verbindung mit dem Totenreich entstanden war. Nur solange wie die Totenweihen noch auf ihr sind, wird sie stumm sein. Nach drei Tagen jedoch wird sie wieder völlig die Alkestis sein, die er an den Tod verloren hat: „diese / Gab sich dir hin und gibt sich dir aufs neu / So ganz, wie kaum dir selber du gehörest.“ ²²³⁴² Gerade Herakles, der sich zum Ende des Dramas rühmt, ein guter Gast gewesen zu sein und Admet dazu aufruft, auch alle kommenden Gäste so zu behandeln, wie er an ihm getan hatte, zeigt ein differenziertes Verhältnis zum Lieben als Alkestis und Admet. So geht er nicht, um eines „schöne[n] Weib[es]“ ²²³⁴³ zum König Diomedes, sondern um dessen Pferde. Sein ästhetizistisch getränkter und mitunter leichtfertiger Bezug zur Liebe, zeigt sich auch durch Herakles' vom Wein berauschte Rede über das Leben. ²²³⁴⁴

Das Kommunikationsmittel in *Das zauberhafte Telephon* (um 1893 ?) wird nicht als Wunderding aufgefasst weil es eine „sprachliche Kommunikation über die Distanz ermöglicht“, ²²³⁴⁵ sondern weil es eine „körperliche Kommunikation der getrennten Liebenden“ ²²³⁴⁶ herzustellen vermag. Dabei wird die Tante der liebenden Pierrette von dieser als hemmend für ihr Liebesglück erkannt, wenn sie den Geliebten aus den Räumlichkeiten weist. ²²³⁴⁷ Gleich nach dieser familiären Intervention, lässt Hofmannsthal Pierrette die

22329SW VII. S. 37. Z. 31-34.

22330SW VII. S. 37. Z. 39.

22331SW VII. S. 38. Z. 16-17.

22332SW VII. S. 38. Z. 23.

Des weiteren, siehe: SW VII. S. 38. Z. 27.

22333SW VII. S. 38. Z. 31-32.

22334SW VII. S. 38. Z. 33-34.

22335SW VII. S. 40. Z. 4-5.

22336SW VII. S. 40. Z. 24.

22337SW VII. S. 40. Z. 28.

22338SW VII. S. 40. Z. 30.

22339SW VII. S. 40-41. Z. 35//1-4.

22340SW VII. S. 41. Z. 10-11.

22341SW VII. S. 41. Z. 16.

22342SW VII. S. 41. Z. 31-33.

22343SW VII. S. 24. Z. 2.

22344SW VII. S. 31. Z. 1-11.

22345SW XXVII. S. 671. Z. 2.

22346SW XXVII. S. 671. Z. 3-4.

22347SW XXVII. S. 131. Z. 3-5.

Möglichkeit erkennen, über das Telefon die Nähe zum Geliebten aufzubauen („Zarter Liebe wird nun Lohn“),²²³⁴⁸ und eröffnet auch im 2. Bild dem Geliebten, den „Wonnerausch“²²³⁴⁹ der Liebe zu erleben.²²³⁵⁰ Die Pantomime *Liebeszeichen* (1893) schafft zwar durch die Figur des Pierrot eine Verbindung zu *Das zauberhafte Telephon* (1893 ?), doch erfolgt nur ein sehr reduzierter Bezug zum Motiv („Liebeszeichen. eine erzählte Pantomime“).²²³⁵¹ Auch in der *Wiener Pantomime* (1893/1894) thematisiert Hofmannsthal das Lieben. So bezieht sich das „Ballet“²²³⁵² auf „einfache Liebende“,²²³⁵³ wirkt die Liebe doch nicht in dem Sinne betäubend oder ablenkend vom Tod. So sehnt sich die liebende Frau nicht nur in die Vergangenheit, sondern leidet immer noch unter der Macht des Todes, die dem Bruder die Braut genommen hatte.²²³⁵⁴ Hofmannsthal greift aller Wahrscheinlichkeit in der Handschrift diese Frau auf, die mit ihrem Geliebten entlang des Brunnens geht; wobei auch hier neuerlich eine Verbindung zwischen dem Hand-Motiv und der Liebe erfolgt („Das hübscheste Paar kommt zuletzt, Arm in Arm“).²²³⁵⁵ Wie auch in *Das zauberhafte Telephon* (um 1893 ?) hält auch hier die Frau einen Strauss Blumen in der Hand, und wehrt, ebenso wie in der vorangegangenen Pantomime, die übermäßige Nähe des Geliebten ab („Er will einen Kuss. Sie wehrt ihn ab“).²²³⁵⁶ Anders als in *Das zauberhafte Telephon* (um 1893 ?) kommt es in der *Wiener Pantomime* (1893/1894) aber wirklich zu einem Kuss der Liebenden, wobei sich die Abwehr der Frau nur als Teil des Liebesspiels erweist. Die Notizen lassen zwar eine mögliche Handlung erkennen, doch nimmt Hofmannsthal auch losen Bezug zur Liebe durch verschiedene Figuren, die nicht weiter bestimmbar sind. So legt er Tini die Worte in den Mund: „Ihr seid aus einer andern Welt, doch - müssige Männer müssen Teuflische Liebhaber sein.“²²³⁵⁷ Des weiteren deutet er das ästhetizistische Lieben des Dichters an („Das Mädchen ist ihm Quellnymphe“).²²³⁵⁸ Die Liebe ist in *Die Königstochter und der Soldat* (um 1898 ?) an die politische Situation gebunden („Königstochter verlobt. Amnestie. Verlobung auseinander Amnestie zurückgenommen“),²²³⁵⁹ wobei dies nicht die Verliebtheit bei der Königstochter ausschließt („Königstochter verliebt sich in Prinzen“).²²³⁶⁰ In *Narciss und die Schule des Lebens* (1900) bindet Hofmannsthal zwar das Hand-Motiv an das Lieben zwischen Nymphe und Narciss („naives Sich-aneignen der Geberdensprache zwischen Nymphe und Hirten: sich todt-stellen [...] in seinen Armen umsinken“),²²³⁶¹ doch vermag die Nymphe ihm, obwohl die Liebe zu ihr sich aus dem Blick in den Spiegel entzündet,²²³⁶² aufgrund seines Narzissmus²²³⁶³ nicht zu genügen: „Narciss stösst Spiegel ein. Nymphe heraus. o weh sie spiegelt ihn nicht. Ist stumpf wie die Thiere und Bäume. nun stellt sie sich, nach Beispiel eines Käfers todt.“²²³⁶⁴ Das mangelhaft empfundene Gegenüber führt ihn wieder zu sich selbst zurück („er entdeckt dass er selbst ein Spiegel des Weltalls ist er fühlt sich der Bruder aller Geschöpfe“).²²³⁶⁵

Als leitendes Motiv erweist sich die Liebe in der Skizze zu *Junges Mädchen von altem Maniak gekauft* (1902/1905 ?), wobei auf Hofmannsthal E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* anregend wirkt. Hofmannsthal schildert hier die Erlebnisse des alten Maniak mit einem jungen Mädchen; obwohl von ihm „gekauft u entführt“,²²³⁶⁶ erweist sie sich als wenig fügsam ihm gegenüber. Die Enttäuschung kompensiert er, indem er

22348SW XXVII. S. 131. Z. 3-5.

22349SW XXVII. S. 132. Z. 12.

22350Weitere lose Bezüge zur Liebe erfolgen auch in den kurzen Notizen zu den einzelnen Bildern 1-3 (SW XXVII. S. 132. Z. 23, SW XXVII. S. 132. Z. 33-35, SW XXVII. S. 133. Z. 2-5).

22351SW XXVII. S. 134. Z. 3-4.

22352SW XXVII. S. 134. Z. 15.

22353SW XXVII. S. 134. Z. 15.

22354SW XXVII. S. 134. Z. 22-24.

22355SW XXVII. S. 137. Z. 9-10.

22356SW XXVII. S. 137. Z. 13-14.

22357SW XXVII. S. 135. Z. 21-22.

22358SW XXVII. S. 139. Z. 27.

22359SW XXVII. S. 142. Z. 26-27.

22360SW XXVII. S. 143. Z. 3.

22361SW XXVII. S. 143. Z. 14-16.

22362SW XXVII. S. 143. Z. 21.

22363SW XXVII. S. 143. Z. 24-27.

22364SW XXVII. S. 144. Z. 1-4.

22365SW XXVII. S. 144. Z. 6-8.

22366SW XXVII. S. 146. Z. 18.

ihr „Ebenbild“²²³⁶⁷ erschafft, um mit dieser „Puppe das Theater“²²³⁶⁸ besuchen zu können. Dabei ist die Frau für den Maniak nur Teil seiner kostbaren Sammlung, einer Sammlung die durchaus ins Grenzwertige geht („Der Maniak Sammler von Seltsamkeiten zeigt dem Mädchen ihr Königreich: freaks; künstliche Krüppel“).²²³⁶⁹ Hofmannsthal verstärkt die Stellung des jungen Mädchens als Teil seiner Kostbarkeiten noch dadurch, indem es heißt: „Er kann nur kaufen: / das Mädchen vom Vater, vom Gatten / Der Maniak: er kann nicht lieben.“²²³⁷⁰ Ein junger Mann, vom Anblick dieser Puppe ergriffen, malt sie. Er erweist sich als Ästhetizist, denn die Liebe empfindet er für die Puppe, nicht aber für die wirkliche Frau („Der Liebende so verliebt in die Puppe dass er die Wirkliche verschmäht“).²²³⁷¹ Dabei verlangt es ihn nicht, die wirkliche Frau aus den Händen des Maniaks zu reißen, sondern es ist die „reine Puppe“,²²³⁷² die er entführt (SW XXVII. S. 145. Z. 13-14). Zu Hause bei sich angekommen, versagt die künstliche Frau jedoch („Er möchte die Puppe zerbrechen, damit diese Melodie aufhört“).²²³⁷³ Dabei beziehen sich die Notizen in (*N 1*) auf eine weitere männliche Figur dieses Stückes. Dieser erblickt das Bild des Malers bei einem Händler und ist gleichsam von der „seelenhafte[n]“²²³⁷⁴ Frau dieses Bildes ergriffen, die dieser umgeben von „Glanz u. Prunk“²²³⁷⁵ gemalt hatte, erkennt allerdings in der Frau an der Seite des Malers nur die „halbe Puppe“.²²³⁷⁶ Anders als der Maler erkennt diese andere männliche Gestalt die Künstlichkeit des scheinbar Menschlichen, ist aber gleichsam in Gefahr, dem Künstlichen zu verfallen, sieht er doch die Frau auf dem Bild vom Licht der Lampe belebt. In der dramatisch-pantomimischen Dichtung *Der Kaiser und die Hexe* (1906/1907) liegt ein Fokus auch auf dem Liebeserleben, wie schon in dem lyrischen Drama von 1897. Hofmannsthal attestiert dem Kaiser sowohl eine „Unfähigkeit, sich liebend zu geben“,²²³⁷⁷ als auch eine Unfähigkeit „ein Geschöpf zu lieben“.²²³⁷⁸ Dennoch geht Hofmannsthal der Möglichkeit des Liebens nach; wenn schon nicht altruistisch, so verlangt es ihn nach einem narzisstisch gespeistes Lieben: „Kuppler kommt verspricht eine Geliebte welche aus den Ingredienzien des Kaisers (seiner Seele) selbst geschaffen“.²²³⁷⁹ Zum einen ist das Lieben bzw. der Sex mit einer Hure an die Tat gebunden (SW XXVII. S. 149. 2-4), zum anderen aber auch an die Grausamkeit des Kaisers. So darf er wählen „zwischen dem Zerbrechen eines Gefäßes und dem Tod des Knaben. Er lässt den Knaben sterben: dadurch belebt er sich seine Geliebte.“²²³⁸⁰ Dabei plante Hofmannsthal dem Kaiser auch hier das Wissen um sein Fehlen mitzugeben, sucht er doch einen Arzt auf, hinter dem sich laut der Notizen ein Dämon verbirgt, um ihm „seine Sinnlichkeit [zu] regulieren“²²³⁸¹ und ihm gleichsam zu ermöglichen, dass „er lieben könne“.²²³⁸² Hier ist es der Dämon, der als Arzt verkleidet ist, der den Kaiser auf die Hexe bringt: „Der Dämon spielt zuerst als Arzt dem Kaiser eine Dose in die Hand mit einem kl<einen> Spiegel worin er die Hexe, Inbegriff der Verführung, sieht.“²²³⁸³

Allein schon bedingt durch den Titel der geplanten Erzählung *Delio und Dafne* (1893) deutet sich an, dass Hofmannsthal das Lieben zwischen einem Mann und einer Frau in den Mittelpunkt stellen wollte. Auch in diesem Werk Hofmannsthals ist der Mann der bestimmende Part, wobei Hofmannsthal auch auf den Unterschied in dieser „[k]indische[n] Liebe“²²³⁸⁴ verweist: während Dafne sich nach einer Zukunft im Sinne von Familie und Kindern sehnt, ist Delios Lieben von dem Besitz Dafnes geprägt.²²³⁸⁵ Bezeichnend für seine

22367SW XXVII. S. 146. Z. 19.
22368SW XXVII. S. 146. Z. 19.
22369SW XXVII. S. 146. Z. 23-24.
22370SW XXVII. S. 147. Z. 3-5.
22371SW XXVII. S. 146. Z. 26-27.
22372SW XXVII. S. 145. Z. 27.
22373SW XXVII. S. 145. Z. 29-30.
22374SW XXVII. S. 145. Z. 9.
22375SW XXVII. S. 145. Z. 10.
22376SW XXVII. S. 145. Z. 11-12.
22377SW XXVII. S. 149. Z. 10-11.
22378SW XXVII. S. 148. Z. 24.
22379SW XXVII. S. 148. Z. 25-26.
22380SW XXVII. S. 149. Z. 2-4.
22381SW XXVII. S. 149. Z. 25.
22382SW XXVII. S. 149. Z. 26.
22383SW XXVII. S. 150. Z. 22-24.
22384SW XXIX. S. 30. Z. 15.
22385SW XXIX. S. 29. Z. 19.

Vorstellung von Liebe, ist auch die in der sechsten Notiz befindliche Äußerung, dass Delio den Tod für sein Lieben ausklammert: „er denkt: was beieinander, ineinander ist, kann nicht auseinanderkommen.“²²³⁸⁶ Der Einbruch der Liebe, das Glück durch die Liebe die für ihn endlos schien, wird von Hofmannsthal durch den Tod Dafnes erzielt.²²³⁸⁷ Vor allem folgende Verse, zeugen von einer ästhetizistischen Liebe, von der Erhöhung der Frau in metaphysische Sphären: „von Deinen heil’gen Seelenblicken / Glänzt meine Sinne dumpfe Flur / Mir löst ein menschliches Entzücken / Die rohen Ketten der Natur“.²²³⁸⁸ Hofmannsthal schildert in seinen Notizen auch den Versuch Delios, das verlorene Glück, zumindest im Traum, zu erhalten, was sowohl durch den Einbruch der Wirklichkeit scheitert, als auch durch sein Unvermögen.²²³⁸⁹ Eines der Hauptmotive in *Amgiad und Assad* (1895) ist die Problematik des Lebens. Während die Vorlage, von der sich Hofmannsthal inspirieren ließ, am Ende das Glück beider Brüder durch die Ehe beschreibt, bricht Hofmannsthal dies schon allein dadurch auf, dass er den Tod Assads einplante. Problematisch innerhalb der Darstellung der Liebe, ist auch hier wieder die Vertauschung der Namen. Wohl lässt sich aber dennoch ein durchaus schwieriges Lieben erkennen, das stark durch den Narzissmus der Protagonisten geprägt ist. Der erste Bezug zur Liebe zeigt genau diese Verbindung zum Narzissmus, erkennt Amgiad doch in den Gärten der Morgane „die eigene Schönheit“.²²³⁹⁰ Bei Assad erfolgt der erste Bezug zur Liebe in einem traumhaftem Zustand; es kann nicht definitiv geklärt werden, ob er vom Traum bereits erwacht ist, oder aber immer noch träumt, als er die Distanz zu seiner Geliebten empfindet. In die Sehnsucht nach der Geliebten verwebt sich somit eine „Ahnung von der Sterilität dieses Erwartens eine Art Verliebtheit in sich selber, ganymed-narcissoshaft.“²²³⁹¹ Einer der Gründe, warum Hofmannsthal sich für den Tod eines Bruders und das Überleben des Anderen entscheidet, könnte mitunter in der sich entwickelnden unterschiedlichen Betrachtung zur Liebe liegen. So zeigt sich schließlich – Hofmannsthal folgt hier wieder den Namen des Originals – , dass die Liebe zwischen Bostane und Amgiad sich nicht sprunghaft aus dem Physischen speist, sondern dass sein Lieben der Bostane sich langsam entwickelt: „Er liebt die menschliche Seele in ihr.“²²³⁹² Problematisch deutet Hofmannsthal die Liebe auch in der *Novelle vom Sectionsrath* (1895) an, wenn der Protagonist sich daran erinnert, wie er keinen wirklichen Bezug, bedingt durch seine Sprache mit den Frauen zu reden wie „mit kleinen Thieren“,²²³⁹³ zu Frauen aufbauen konnte: „Erst an der freundlichen, sozusagen gütigen Art, wie sie ihm dann beim Aufstehen die Hand gab, verstand er sie.“²²³⁹⁴ Das erzählerische Fragment *Geschichte des Schiffsfähnrichs und der Kapitänswfrau* (1896) stellt das problematische ästhetizistische Lieben in den Fokus, heißt es doch: „Haltlosigkeit, beiden verrinnt alles zwischen den Fingern: das Leben, die Zeit, der Glaube an die eigene Empfindung. Nichts festes.“²²³⁹⁵ Hofmannsthal definiert somit nicht nur die Einschätzung der beiden Figuren zu ihrem Leben, sondern stellt auch ihre Liebe als haltlos dar. Aus den Notizen Hofmannsthals deutet sich an, dass es sich bei dieser Liebe um die Liebe eines Ästhetizisten zu einer ästhetizistisch empfindsamen aber devoten Frau („ihr kommt sein gehen schon grossartig, der Anbetung würdig vor“)²²³⁹⁶ handelt.²²³⁹⁷ Auch dieses Lieben des Mannes läuft wiederum über sein Besitzdenken („seine Liebe entzündet sich an dem Gedanken, dass es möglich wäre, sie zu besitzen“).²²³⁹⁸ Dabei verweist Hofmannsthal darauf, dass die Liebe zwischen der verheirateten Frau und dem Fähnrich, nicht nur weil sie keinen Halt bei ihrer Familie findet, sondern auch durch ihn betrachtet

22386SW XXIX. S. 29. Z. 19-20.

22387 „Vom ersten Augenblick der Trennung an ist sie für ihn nicht minder todt, verloren als da sie ihm wirklich todt in den Armen liegt. Macht der Phantasie über das Leben“. In: SW XXIX. S. 29. Z. 21-23.

22388SW XXIX. S. 29. Z. 29-32.

22389SW XXIX. S. 29. Z. 24-26.

22390SW XXIX. S. 37. Z. 17-18.

22391SW XXIX. S. 37. Z. 31-32.

Ohne dass ein Zusammenhang erkennbar ist, wahrscheinlich aber in Bezug auf die Flucht der beiden Brüder vor ihrem Vater gesetzt, bindet Hofmannsthal ein: „Assad und die Tänzerin“. In: SW XXIX. S. 40. Z. 4.

22392SW XXIX. S. 38. Z. 4.

22393SW XXIX. S. 46. Z. 25.

22394SW XXIX. S. 46. Z. 29-30.

22395SW XXIX. S. 83. Z. 13-14.

22396SW XXIX. S. 85. Z. 5.

22397 „[...] er umspinnt die Frau mit einem ganzen Netz von Lügen, lauter ins Leben übertragene Möglichkeiten.“ In: SW XXIX. S. 83. Z. 20-21.

22398SW XXIX. S. 84. Z. 21-22.

verwerflich ist, weil sie nicht unter dem Konzept der Ganzheit des Seins steht: „er ist verliebt in sie, aber nichts hat noch bei ihm mit dem ganzen Leben zu thun.“²²³⁹⁹

Hofmannsthal deutet durch die Notizen zu *Ein Frühling in Venedig* (1900) auch die Einbindung der Thematisierung der Liebe an. Doch die losen Notizen lassen gleichsam keine definitive Einschätzung im Liebeserleben von Elisabeth und Adelina zu. Aus den Notizen Hofmannsthals in Bezug auf Erwin und Adelina kann nur erkannt werden, dass Erwin eine Annäherung zwischen Philipp und Adelina bemerkte, aber keinerlei Annäherung in Bezug auf Erwin andeutet. Deutlich dagegen ist die Beziehung zwischen Elisabeth und Philipp zu erkennen, beschreibt Hofmannsthal Elisabeth doch „voll Reife und Einsicht“,²²⁴⁰⁰ während Philipp von Hofmannsthal, in Bezug auf menschliche Reife, unterentwickelt erscheint.

Die Bedeutung der Liebe in *Eines alten Malers schlaflose Nacht* (1903-1906, 1912) ist von immenser Bedeutung, weil Hofmannsthal sie, wie sich noch näher durch das Motiv der Religion zeigen wird, an das religiöse Erleben koppelt. Die Frau wird hier für Rembrandt, was für Novalis Sophie von Kühn war, nämlich zur Mittlerin mit Gott: „Wie der Gott sagt (Bhagavadgita) dass er der Würfel des Falschspielers ist, insofern der Würfel ja das Einzige, der Schlüssel des Daseins, der Quell der Entzückungen, der Weg, der ewige Weg ist, so war Rembrandts Gott das schöne Bette auf dem Hendrikje lag“.²²⁴⁰¹

In der *Knabengeschichte* (1906, 1911-1913) erfolgen drei Bezüge zu Frauen, die bei Euseb ein erotisches Verlangen auslösen. Zum einen ist dies die Tochter des Fleischhauers; obwohl Euseb vom Blitz hinunter ins Dorf gejagt wird, wird er vom Anblick des schönen Mädchens ergriffen („das schönste Mädchen des Dorfes“).²²⁴⁰² Des weiteren zeigt sich Eusebs Interesse an dem Mädchen, das aus der Stadt kommt und deren Duft er wahrnimmt. Euseb wird von dem Mädchen dergleichen ergriffen, dass er „einziehend weich und demüthig dahinzusinken meinte und zugleich etwas in ihm sich dabei gewaltthätig aufbäumte.“²²⁴⁰³

Wirkliche Erotik zeigt sich aber erst in Verbindung mit der Magd, zu der sich Euseb in einem „sinnlichen Verhältnis“²²⁴⁰⁴ gestellt fühlt. Liebe bedeutet aber auch hier, den Besitz der Frau zu erlangen, was sich bei Euseb dahingehend steigert, dass er sich grausam gegen die schwangere Magd zeigt, wobei die Grausamkeit erregend auf ihn wirkt. Dies zeigt sich auch durch die grausamen Worte des Mannes, der der Vater ihres Kindes ist, und der gegenüber der von ihm schwangeren Magd kein Mitleid zeigt (SW XXIX. S. 176. Z. 26). Begleitet auch von der Begegnung mit den Stadtmädchen, entwickelt sich in Euseb der Wunsch, mit der „Ahnungslosen ein grausames Spiel“²²⁴⁰⁵ zu treiben. In einem Wahn jagt er der Magd nach, von der er glaubt, sie sei ihm verfallen, und wähnt, in einer Art Traumillusion, der Herr über ihr Leben und ihren Tod zu sein: „er war der Metzger der ein ihm entlaufenes Thier beschlich um es zu Tode zu führen“.²²⁴⁰⁶ Zwei weitere Liebesbeziehung erwähnt Hofmannsthal nur am Rande; zum einen die des Kaufmannes und seiner Frau, der ohne Empathie für diese, einfach um seiner Sünden Willen, ihr gemeinsames Kind Gott opfert, zum anderen durch Joseph und die Magd. Vor allem dieser Beziehung hat Hofmannsthal das Ästhetizistische des Augenblickerlebnisses mitgegeben, denn Joseph zeigt sich als ein Mann ohne soziales Gewissen seiner Geliebten und seinem ungeborenen Kind gegenüber: „eine Person in ihrem Zustande sich schämen sollte [...] dass ihn die Zeit die er im vorigen Jahr mit ihr verthan habe gereue und ihn auch jetzt jede weitere Minute gereuen würde, da er besseres vor hätte als sich mit ihr herzustellen.“²²⁴⁰⁷

Auch in dem Dramenentwurf zu dem *Alexanderzug* (1893/1895) zeigt sich das Motiv, allerdings mehrheitlich durch lose Bezüge. Hofmannsthal spricht hier nicht die Beziehung zwischen Alexander und seiner Ehefrau Roxane an, sondern formuliert allgemein: „Königliche Prunkgärten, nackte Königinnen mit Reben und Diademen an Bäume gebunden“.²²⁴⁰⁸ Hofmannsthal deutet in den Notizen nicht nur eine homoerotische

22399SW XXIX. S. 84. Z. 26-27.

22400SW XXIX. S. 133. Z. 13.

22401SW XXIX. S. 165. Z. 12-15.

Auch die Notiz („Hendrikje's Blick wie der des Lammes unterm Messer“, SW XXIX. S. 163. Z. 13) belegt den Zusammenhang zwischen Religion und Liebe.

22402SW XXIX. S. 175. Z. 21.

22403SW XXIX. S. 176. Z. 32-34.

22404SW XXIX. S. 177. Z. 35.

22405SW XXIX. S. 176. Z. 39.

22406SW XXIX. S. 177. Z. 15-16.

22407SW XXIX. S. 176. Z. 21-25.

22408SW XVIII. S. 14. Z. 18-19.

Liebe an,²²⁴⁰⁹ sondern diese Liebe erscheint auch als eine Ersatzliebe, ausgelöst durch den Tod vieler Frauen („seit uns die vielen Weiber in den indischen Sümpfen starben verlieben sie sich alle in den König“).²²⁴¹⁰

Gerade die Einbindung des Liebes-Erlebens in dem Opern-Fragment *Prinzessin auf dem verzauberten Berg* (1895) zeigt Hofmannsthals eigenständige Leistung, war dieses Geschehen doch nicht Teil der ihn inspirierten Geschichte *Die neidischen Schwestern* aus *1001 Nacht*. Bei dem Geliebten der Prinzessin handelt es sich jedoch nicht um einen Prinzen, sondern einen „nichtigen Menschen“,²²⁴¹¹ einen „Lümmel“.²²⁴¹² Bedingt schon durch den Titel von Hofmannsthals *Die Gräfin. Ein Singspiel nach W<ilhelm> Meister* (1900) zeigt sich die Nähe zu Goethe, wodurch Hofmannsthal die Liebe durch das Liebesempfinden zwischen Wilhelm und der Gräfin andeutet.²²⁴¹³

In der 1895 verfassten Erzählung *Das Märchen der 672. Nacht* deutet Hofmannsthal allein durch die ältere Dienerin eine gewisse Faszination auf den Protagonisten an. Während die erotische Komponente in dieser Arbeit, in Bezug auf dieses Werk, als sehr reduziert erkannt wurde, spricht Fischer jedoch durch die Frauen in dem Umfeld des Kaufmannssohnes davon, dass sie ihm als „Stimulans zur träumerischem Selbstversenkung in der Stimmung einer ideellen Schönheit“²²⁴¹⁴ dienen.

Dabei zeigt Hofmannsthal schon zu Beginn der Erzählung das problematische Lieben des Kaufmannssohnes auf, hatte es doch keine Frau bis zu seinem 25. Lebensjahr vermocht, ihn so „gefangen“²²⁴¹⁵ zu nehmen, dass er sich eine Beziehung zu ihr hätte vorstellen können. Hofmannsthal zeigt dabei auf, dass das fehlende treue Lieben bei dem Kaufmannssohn zur Folge hat, dass er sich immer mehr in ein „einsames Leben“²²⁴¹⁶ hinein lebt. Zwar schildert Hofmannsthal, dass der Kaufmannssohn durchaus die Differenz, zwischen der Lebendigkeit seiner älteren Dienerin und der Kunstgottheiten die sie trägt, realisiert, dass er sogar die Schönheit, gebunden an die attestierte Lebendigkeit der Dienerin, erkennt, dass ihn diese Schönheit jedoch nicht aus seiner erotischen Isolation herausholt: „Er wurde ergriffen von ihrer großen Schönheit, aber gleichzeitig wußte er deutlich, daß es ihm nichts bedeuten würde, sie in seinen Armen zu halten. Er wußte es überhaupt, daß die Schönheit seiner Dienerin ihn mit Sehnsucht, aber nicht mit Verlangen erfüllte“.²²⁴¹⁷ Zurückgekehrt in die Stadt, mit dem Verlangen sich seinen Diener zu bewahren, muss er aufgrund seiner Unerfahrenheit im Leben erfahren, dass seine Stadtwohnung verschlossen ist, weshalb er, weil er sich einen Schlafplatz für die Nacht suchen muss, durch die Stadt irrt und auf diesem Gang mitunter in ärmliche Straßen gelangt in denen „öffentliche Dirnen wohnten“.²²⁴¹⁸ In dem Juwelier-Geschäft wird der Ästhetizist durch einen gedankenlosen Blick in den Spiegel noch einmal an die Dienerin erinnert, wie sie ihm aus dem Spiegel entgegengekommen war: „flüchtig empfand er, daß sehr viel von ihrem Reiz darin lag, wie die Schultern und der Hals in demütiger kindlicher Grazie die Schönheit des Hauptes trugen, des Hauptes einer jungen Königin.“²²⁴¹⁹ Nicht nur der Haushälterin kauft er ein Schmuckstück, das ihrem Wesen gemäß ist, sondern auch der Dienerin, der er ein „dünnes goldenes Kettchen“²²⁴²⁰ für ihren Hals kauft, der ihn ergriffen hat.

Zwar gelingt es dem Kaufmannssohn sich aus dem Gewächshaus und vor dem Abgrund zu bewahren, doch sieht er sich immer noch mit dem Problem konfrontiert, ein Bett für die Nacht zu suchen, was ihn sich mitunter an die schönen Betten vergangener Könige erinnern ließ, die „Hochzeit hielten mit den Töchtern

22409, „Darin auch 7 Edelknaben die den König lieben. nur einer bedeutend. Dieser wird durch das Aufsetzen von einem glühenden Dreifuss getödtet.“ In: SW XVIII. S. 15. Z. 5-6.

22410SW XVIII. S. 16. Z. 25-26.

Eine weitere Einbindung des Motivs plante Hofmannsthal auch in Verbindung mit Amyntas: „der Abschied eines Verbannten von seinem Vater, seiner Heimath und die Qual des Bräutigams der die Braut sterben sieht“. In: SW XVIII. S. 23. Z. 33-34.

22411SW XXV.2. S. 145. Z. 12.

22412SW. XXV.2. S. 145. Z. 11.

22413SW XXV.2. S. 146. Z. 5.

22414Fischer: S. 221.

22415SW XXVIII. S. 15. Z. 7.

22416SW XXVIII. S. 15. Z. 9.

22417SW XXVIII. S. 20. Z. 23-27.

22418SW XXVIII. S. 22. Z. 28.

22419SW XXVIII. S. 23. Z. 21-27.

22420SW XXVIII. S. 23. Z. 28.

der unterworfenen Könige“. ²²⁴²¹ Hofmannsthal spielt noch einmal auf das mangelnde Lieben des Kaufmannssohnes durch den Tritt des Pferdes an, erwischt ihn der Huf doch „seitwärts in die Lenden“. ²²⁴²²

Innerhalb der Gespräche und Briefe zeigen sich kurze Bezüge in *Der Dichter in der Oekonomie des Ganzen* (2. Juli 1895) in Verbindung mit dem Garten (SW XXXI. S. 13. Z. 4), in *Das Gespräch und die Geschichte der Frau von W.* (1902) durch den „Verlust des Liebsten“, ²²⁴²³ in *Die Briefe des jungen Goethe* (1903/1904) (SW XXXI. S. 88. Z. 34-36), in *Die Briefe des Paulus Silentarius* (1902) durch die Worte des Dichters Paulus an seine entfernte Geliebte Prisca Domitilla ²²⁴²⁴ oder in *Der Brief des letzten Contarin* (1902) durch das narzisstische Denken, eine hochgestellte Frau aus der Gesellschaft erwähnen zu können. ²²⁴²⁵

Wenn Hofmannsthal in dem *Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann* (1902) das Motiv einbindet, dann erfolgt dies aus der Kritik des japanischen Edelmannes auf den Europäer: „mit einem Theil seines Leibes der Liebsten im Schoß liegend mit einem Theil in Todesgedanken wühlend, mit einem Geld zählend. In keiner Lust voll aufgehend, gleich zeitig immer die Befriedigung einer andern suchend.“ ²²⁴²⁶ Damit zeigt sich die Anklage des Japaners, dass der Europäer auch im Lieben die Ganzheit des Seins ermangelt. ²²⁴²⁷ Anders als der Europäer jedoch, lebe der Japaner, der die Ganzheit des Seins auch in seinem Lieben zeige („Wenn Ihr etwas erlebt z.B. lieben, haben oder lassen, so erlebt ihr es nie ganz“). ²²⁴²⁸

In dem Gespräch zweier Kurtisanen in *Die Sammlerin* (1903) zeigt sich, vor dem Hintergrund der käuflichen Liebe, die Einbindung der Liebe zur Kunst. So heißt es über die Sammlerin Tibalda: „wie sie für Ihren ersten Liebhaber wegen eines Limoges mit einem Juden schlief, einen Abt um eine alabasterne Halbfigur prellte, damals als in ihr Schlafzimmer der vicomte erschlagen wurde, nur um die Vase weinte“. ²²⁴²⁹ Für die Kunst verkauft sie sich nicht nur, sie stellt auch das Lieben unter ihr Verlangen, sich mit Schönerem zu umgeben. ²²⁴³⁰ Dass die Liebhaber für sie aber nur eine untergeordnete Rolle, im Gegensatz zur Kunst darstellen, zeigt sich ebenso: „Ich hab in den Dingen das gefunden, was ich in den Männern nie gefunden habe. finstere Gebundenheit mit grossartigem Goldglanz wundervoller Elan Knabenhaftigkeit und Mannheit“. ²²⁴³¹ Des weiteren plante Hofmannsthal durchaus Tibaldas Abscheu gegenüber den Männern zu äußern („Hass gegen Männer“), ²²⁴³² deren mangelnden Reiz für sie und deren Vermögen („Ich hab immer das Gemüse in bessern Schüsseln serviert bekommen als Liebeserklärungen“), ²²⁴³³ sowie die Erleichterung der käuflichen Liebe durch die Kunst: „eine Idee: mir das im Bettliegen durch den Anblick der Stuccatur erträglich zu machen“. ²²⁴³⁴

In *Die Briefe James Hackmanns* (1903) schildert Hofmannsthal die Rivalität Hackmanns mit dem Lord Sandwich um die Frau Margareth Reay. Bereits vor der Erwähnung dieser Frau, heißt es: „H. liest die liaisons dangereuses und den Werther. in keinem von beiden findet er Liebe ausgedrückt.“ ²²⁴³⁵ Das Liebeserleben erfüllt Hackmann jedoch nicht, sondern stößt ihn in Depressionen und Gewissensbisse. „Sie ist die einzige Brust welche die Natur ihm noch bietet. alle andern hat er zurückgestoßen. Durch sie will er das Weltall trinken.“ ²²⁴³⁶ Dabei zeigt sich das Lieben, wie aus dieser Notiz hervorgeht, dahingehend, dass er sich durch das Lieben der Welt und dem Leben annähern will. In der Notiz N 7 schildert Hofmannsthal die Entwicklung

22421SW XXVIII. S. 23. Z. 30-31.

22422SW XXVIII. S. 29. Z. 21.

22423SW XXXI. S. 56. Z. 18.

22424SW XXXI. S. 59. Z. 30-33.

22425SW XXXI. S. 21. Z. 17-22, SW XXXI. S. 261. Z. 1-2.

22426SW XXXI. S. 40. Z. 13-16.

22427SW XXXI. S. 44. Z. 3-7.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 40. Z. 23-25.

22428SW XXXI. S. 42. Z. 28-29.

22429SW XXXI. S. 69. Z. 22-25.

22430„Ich brauchte oft eine ganze suite Liebhaber um eine Suite Gobelins zusammenzubringen.“ In: SW XXXI. S. 70. Z. 16-17.

22431SW XXXI. S. 71. Z. 23-25.

22432SW XXXI. S. 71. Z. 8.

22433SW XXXI. S. 71. Z. 10-11.

22434SW XXXI. S. 71. Z. 15-16.

In dem zweiten Gespräch zwischen zwei Frauen, es mögen ebenso Kurtisanen sein, rühmt sich die schöne Angela, dass sich einer ihrer Verehrer wegen ihr „ertränkt“ (SW XXXI. S. 73. Z. 9) hat.

22435SW XXXI. S. 64. Z. 17-18.

22436SW XXXI. S. 65. Z. 11-12.

der Liebe zu Margaret (SW XXXI. S. 65. Z. 31): einem wilden „sinnliche[n] Verlangen, das er unterwirft“²²⁴³⁷ folgt ein „Gereizt-werden durch das was an Glätte, an Sicherheit, an Gottlosem Gleichgewicht (er gebraucht das Wort gosslos in seinem eigenen Sinn) in ihr ist“.²²⁴³⁸ Auch Hackmann zeigt sich als ästhetizistisch geprägt, sehnt es ihn doch nach dem Negativen und zwar dahingehend, dass er ein Wort „der Unruhe, ja der Verzweiflung“²²⁴³⁹ von ihr hören will. Auch der Genuss und das Entzücken daran, dass sie kein Halt im Leben durch ihre Kinder gewinnen kann, sprechen für sein narzisstisch-ästhetizistisches Wesen. Zudem äußert Hackmann seine Gleichgültigkeit aufgrund ihrer Wesensschwäche („aber mein Gott, jetzt ist’s ja gleich. Sie kann nicht beten, nicht lieben, nicht hassen“),²²⁴⁴⁰ wobei sich diese vermeintliche Gleichgültigkeit letztendlich als falsch herausstellt. Hofmannsthal verbindet das Lieben aber auch hier an die Nachstellung mit seinen Blicken (SW XXXI. S. 66. Z. 11-12); obwohl er sie als Geliebte bereits besessen hat, strebt er den universellen Anspruch auf sie an und will sie zu seiner Frau machen: „Ich will in deinen Armen sein. Das genügt mir nicht. Ich will dich zum Weibe haben.“²²⁴⁴¹ Hofmannsthal deutet aber gleichsam das Fatale in seinem Lieben an: „sein fruchtbarer Irrthum in der Liebe den Schlüssel für alles, arcanum für alles zu suchen, aus diesem Punkte sein tausendfaches Weh curieren zu wollen“.²²⁴⁴² Zum einen erwägt Hackmann Selbstmordgedanken, weil sie ihn durch ihre Untreue vernichtet hat,²²⁴⁴³ zum anderen jedoch wähnt er ihr Gutes zu tun, indem er sie von ihrem a-religiösen Leben befreit; dies führt dazu, dass er die Geliebte schließlich tötet und für diesen Mord hingerichtet wird.

Ebenso zeigt sich das Motiv in die *Rodauner Anfänge* (1906) in dem Gespräch der Freunde Hofmannsthal und Schröder durch eine Frage („Was liebt einer an einem anderen?“),²²⁴⁴⁴ vor allem aber zeigt sich das Motiv in der Arbeit *Furcht / Ein Dialog* (1906/1907) und zwar durch die beiden Tänzerinnen, die ihren Lebensunterhalt mitunter durch käufliche Liebe bestreiten. So will Laidion einen Matrosen bei sich halten, der ihr als Gabe einen Gürtel mit Edelsteinen überlassen hat, möge er ihr doch von der Insel erzählen. Auch an Hymnis zeigt sich die Käuflichkeit der Liebe, verweist sie doch auf die Drachmen die ein Matrose ihr bezahlt habe.²²⁴⁴⁵ Zudem verweist Hymnis auf den in der Nacht gesehenen Tanz der Demonassa, spricht die Erotik der Bewegungen an und verweist ihre Freundin darauf, dass auch sie ebenso tanzen könnten. Laidion jedoch schildert ihr als unglücklich empfundenes Leben, hatte sie sich doch an die Erzählung des Seemannes verloren, die in ihr eine Sehnsucht erweckt hatte (SW XXXI. S. 120. Z. 20-23). Laidion bezeichnet somit auch ihr Unglück und ihr Sehnen, ihre Halbherzigkeit im Leben: „in den Armen eines Mannes sein, der dich liebt, den du zu lieben meinst, und indessen mit ganzer Seele zu lauern auf das teilnahmslose Plätschern eines Wassers neben dir, lauern zu müssen, weil etwas dich zwingt, etwas dich hält wie eine Schraube, ist es Sehnsucht, ist es Furcht“.²²⁴⁴⁶ Hofmannsthal geht noch weiter auf das von ihr so unglücklich empfundene Leben ein und berichtet, wie sie mit 14 Jahren verkauft wurde. Die Erzählung des Seemanns hatte die Sehnsucht in der jungen Frau jedoch nach einem anderen Leben erweckt, einem Leben konträr zu dem Eigenen, welches sie als befleckt empfindet.²²⁴⁴⁷ Auf ihre Äußerung hin („Ich habe nie das gesehen, worauf ich hätte mein Herz hinlegen mögen“) ²²⁴⁴⁸ fragt Hymnis die Freundin, ob sie denn niemals verliebt gewesen sei, und erhält von der Freundin die Antwort: „Wenn ich trunken war und mein Bett in der Gosse machte, so will ich nicht, daß man nachher, wenn ich nüchtern geworden bin, zu mir darüber redet.“²²⁴⁴⁹ Dagegen steht der Tanz und das Liebeserleben der Menschen auf der Insel: „Dann tanzen sie und am Schluß geben sie sich den Jünglingen hin, ohne Wahl - welcher nach einer greift, dessen ist sie. Um der Götter

22437SW XXXI. S. 65. Z. 32.

22438SW XXXI. S. 66. Z. 1-3.

22439SW XXXI. S. 66. Z. 4-5.

22440SW XXXI. S. 66. Z. 10.

22441SW XXXI. S. 67. Z. 22-23.

22442SW XXXI. S. 67. Z. 31-33.

22443„Sein Schlussresultat: ich kann nicht mehr leben, denn sie hat mir die Welt zermalmt: Glück, Liebe, Treue (sie will ja seine Treue nicht)“. In: SW XXXI. S. 66. Z. 35-36.

22444SW XXXI. S. 127. Z. 31.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 127. Z. 32-34, SW XXXI. S. 128. Z. 1-2, SW XXXI. S. 134. Z. 9.

22445SW XXXI. S. 119. Z. 21.

22446SW XXXI. S. 122. Z. 21-25.

22447SW XXXI. S. 124. Z. 3-5.

22448SW XXXI. S. 124. Z. 14-17.

22449SW XXXI. S. 124. Z. 19-21.

willen tun sie es und die Götter segnen es.“²²⁴⁵⁰ Die Verbindung zwischen Liebeserleben und Religion zeigt sich auch in den Notizen: „allen den jungen Leuten des Dorfes geben sie sich zugleich hin und die Götter segnen es. um der Götter willen thun sie es, die Hausbräuche der Götter segnen es. um der Götter willen thun sie es, die Hausbräuche der Götter sind dabei“.²²⁴⁵¹ Deutlicher zeigt sich auch in den Notizen die Thematisierung der Liebesfähigkeit der Laidion. Auf die Frage der Hymnis („bist du denn nie verliebt“),²²⁴⁵² kann Laidion nur antworten: „Wenn ich ganz lieben könnte [...] wie könnte ich da noch tanzen?“²²⁴⁵³ Auch in *Das Schöpferische* (1906-1909) zeigt sich die Verbindung zwischen Lieben und der Religion. Hofmannsthal stellt hier dem Kränklichen das Schöpferische gegenüber, was sich durch zwei Männerfiguren manifestiert, die beide Gladys Deacon bewundern.²²⁴⁵⁴ Gladys gab beiden nicht nur „den festen Punkt, der ihnen zu leben erst möglich machte“,²²⁴⁵⁵ durch sie schien ihnen überhaupt erst die „Möglichkeit des Lebens gegeben“.²²⁴⁵⁶ Vor allem durch den Kränklichen hebt Hofmannsthal die Bedeutung des ästhetizistischen Liebens hervor, überlagert dies doch die Ödnis des Lebens für ihn (SW XXXI. S. 93. Z. 7-9);²²⁴⁵⁷ zudem zeigt sich neuerlich eine Verquickung zwischen Begehren und ästhetizistischem Religionsbezug: „Sie war da. Dadurch kamen Wellen, die zur Gottheit liefen.“²²⁴⁵⁸

„Es sind eigentlich Liebesgeschichten, die ich schreibe. Ich möchte das Unberührbare der schönen Menschen ausdrücken“,²²⁴⁵⁹ schreibt Hofmannsthals in einem Brief vom 1. Juli an Leopold von Andrian. Hofmannsthal bezieht sich hier auf die Erzählung der *Geschichte der beiden Liebespaare* (1896), in der er die Liebesbeziehungen zwischen den beiden Paaren Anna (Paula)²²⁴⁶⁰ und Felix und Therese und Clemens beleuchtet. Die erste Liebesbeziehung auf die Hofmannsthal eingeht, ist die zwischen dem lyrischen Ich Felix und der passiven Paula (später Anna). Hofmannsthal hebt in Bezug auf diese Liebesverbindung nicht nur den Blick des Ästhetizisten hervor, der auf die Hand der Frau fällt, sondern er betont auch mehrfach deren kindhaftes Wesen. Doch Felix ist kein reiner, blinder Ästhetizist, der den Mangel an Anna nicht bemerken würde, denn er erkennt ihre fehlende Lebendigkeit („Was ist das für ein Geschöpf?, dachte ich“).²²⁴⁶¹ Statt ästhetizistischer Zuwendung, statt Bestätigung seiner ästhetizistischen Neigungen, empfindet Felix eine Distanz zu Paula. So heißt es über ihr Leben: „es war wie unfertige Gärten mit dünnen Bäumen, wie leere Sommerwohnungen mit offenen Thüren und ungemüthlichen lichten Cretonmöbeln auf denen nie ein Mensch gesessen zu sein scheint.“²²⁴⁶² Auch empfindet Felix keine Hinwendung zu Paula, auch nicht durch ihre auf ihn hässlich wirkende Wohnsituation. Zudem lässt Hofmannsthal Paula selbst den Mangel an Lebensqualität erkennen: „Mein Leben ist überhaupt nicht besonders hübsch.“²²⁴⁶³ Der einzige Aspekt, der

22450SW XXXI. S. 121. Z. 33-35.

22451SW XXXI. S. 382. Z. 10-12.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 382. Z. 10-12.

22452SW XXXI. S. 382. Z. 34.

In den weiteren Notizen heißt es in Bezug auf Hymnis: „Bist du denn nie verliebt? Mir ekelt nichts wenn ich verliebt bin. Ich könnte den Athem eines Hundes um mein Gesicht spüren“. In: SW XXXI. S. 386. Z. 8-9.

22453SW XXXI. S. 382. Z. 35-36.

Weiter heißt es in diesem Zusammenhang: „da gab ich mich dem den ich liebte und verlor mich nicht“ (SW XXXI. S. 383. Z. 3). In den Notizen greift Hofmannsthal die Worte der größeren Tänzerinnen auf: „Wenn ich lieben könnte da sänke ich in ein unendliches Ich - du - wie könnte ich da noch tanzen. Es ist mehr als Leib was jene haben.“ (SW XXXI. S. 385. 38-39) In den weiterführenden Notizen zeigt sich zudem, dass Laidion nur auf Grund der Erzählung des Seemannes mit diesem schläft: „ich will nur mit ihm schlafen, um seiner Erzählung willen“. In: SW XXXI. S. 381. Z. 35-36.

22454„Der Kränkliche und der Cafétier haben sich gefunden in gemeinsamer anbetungsnaher Verehrung eines höchst ungewöhnlichen weiblichen Wesens.“ In: SW XXXI. S. 92. Z. 22-24.

22455SW XXXI. S. 93. Z. 2-3.

22456SW XXXI. S. 93. Z. 6.

22457SW XXXI. S. 93. Z. 12-13.

22458SW XXXI. S. 94. Z. 12.

Siehe (Notizen): SW XXXI. S. 95. Z. 1-2, SW XXXI. S. 95. Z. 3-6, SW XXXI. S. 95. Z. 18-21, SW XXXI. S. 95. Z. 8-9, SW XXXI. S. 95. Z. 3 f., SW XXXI. S. 95. Z. 13-14.

22459SW XXIX. S. 310. Z. 16-18.

22460Die beiden Frauennamen Paula und Anna beziehen sich auf dieselbe Frau. Paula ist dabei der frühere Name der Figur.

22461SW XXIX. S. 66. Z. 30-31.

22462SW XXIX. S. 66. Z. 27-30.

22463SW XXIX. S. 66. Z. 35-36.

Felix wohl dazu führt, dass er Paula wiedersehen will, mag ihre Jugend sein.²²⁴⁶⁴ Dabei schildert Hofmannsthal eine Veränderung im Blick von Felix auf seine Umgebung: hatte er das Haus in dem Paula lebt als hässlich eingestuft, entdeckt er nun in dieser Hässlichkeit eine Schönheit. Dies spiegelt sich auch in Felix' Einschätzung zu Paula wieder. So glaubt er sie fälschlicherweise im letzten der Häuser zu sehen: „in ihr eignes kahles halbleeres Zimmer und sich niederlegte wie ein junges Thier [...]. Ich war sonderbar bezaubert von dem Gedanken dieser Leerheit.“²²⁴⁶⁵ Was sich dahinter verbirgt, ist die Andeutung Hofmannsthals was Felix an Paula wirklich anzieht. So scheint er zu spüren, dass sie – im Gegensatz zu ihm – nicht beladen mit Vergangenheit und narzisstischen Kindheitserinnerungen ist. Dass sich aber hinter seiner Liebe zu Paula allein der Narzissmus verbirgt, zeigt sich daran, dass Hofmannsthal im Zuge seiner traumhaften Rückbesinnung formuliert: „Mit neuer wunderbarer Kraft kam mir mein damaliger Zustand zurück und deutlich das Gefühl wenn die Finger meiner Mutter durch meine halblangen Haare giengen. Ich stellte mir vor Paulas Haare anzurühren und mir war, als ob in denen der ganze Reiz ihrer Jugend für mich läge und darin dass sie meinen eigenen von damals so ähnlich waren.“²²⁴⁶⁶ Hofmannsthal drängt den narzisstischen Zug, dass er in Paula primär sich selbst sieht, ebenso wie alle äußerliche Faszination (durch ihre Jugend und Knabenhaftigkeit) zurück: „Nicht das knaben-mädchenhafte Gesicht war, nicht die unglaublich jungen unglaublich dünnen lichtbraunen Haare waren es, [...] nicht die wundervolle bestrickende Unfertigkeit der Bewegungen, dieser Bewegungen die an ein kindisches Reh erinnerten, sondern es war die Art dieser 5 Worte.“²²⁴⁶⁷ Dabei sind es nicht die Worte an sich, die Felix ergreifen, sondern es ist sie Art ihres Sprechens, durch das er eine Verzauberung erfährt. Aber genau dadurch zeigt sich wieder der Narzissmus in seiner Liebe zu Paula, denn wie viele andere Ästhetizisten verlangt er nach dem Besitz der Frau: „Es war in ihnen das Geheimnisvolle eines jungen Wesens, das sich gehörte, und die geheimnisvolle Möglichkeit diesen Besitz herüberzuziehen, Herr darüber zu werden.“²²⁴⁶⁸ Die Erkenntnis der Liebe, dass er Paula (nun Anna) liebt, kommt allerdings nicht aus ihm selbst, sondern ist durch die Begegnung mit dem Kind im Volksgarten verbunden. Dabei zeigt sich, dass Anna selbst darum weiß, dass seine Liebe zu ihr die eines Narzissten ist, heißt es doch: „Nun wirst du mich doppelt so gern haben weil mein Haar so riecht wie deine Sachets.“²²⁴⁶⁹ Nach dem Erkennen der Ganzheit des Seins in seinem Zimmer, erweisen sich auch die Erinnerungen nicht mehr als Möglichkeit, sich wieder an den Ästhetizismus zu binden („Und das unsagbare, wenn sie küsste und sich küssen ließ, die geheimnisvolle tiefe Unfähigkeit sich herzugeben“).²²⁴⁷⁰ Felix begreift hier, dass der Mensch die Dinge und Menschen sieht und auch liebt, die seinem Wesen entsprechen, und dass er den Garten tot und leblos gesehen hat, zeigt ihm neuerlich die eigene Unzulänglichkeit auf.²²⁴⁷¹ Das Erkennen, des Fehlens seines Lebensverständnisses hat zur Folge, dass er sich von Anna löst: „Und in diesem Augenblick wusste ich dass ich sie nicht mehr liebte.“²²⁴⁷² Aber damit vollzieht Felix nicht den Schritt ins Leben, sondern eine noch stärkere Hinwendung zum Ästhetizismus und damit zum Tod. War die Liebe zu Anna eine Ästhetizistische, ist die Liebe zu Therese die eines Mannes zu einer Toten. Anna, die ihm jetzt geheimnislos erscheint („eingehüllt in ihr Leben, das ich nicht mehr lieben konnte“),²²⁴⁷³ wird durch die reizverströmende aber tote Therese ersetzt.

Die zweite Liebesbeziehung dieses Werkes ist die Liebe zwischen Clemens und Therese, wobei Hofmannsthal gleich zu Beginn auf die eingeschränkte Liebesfähigkeit von Therese („so viel sie eben kann!“)²²⁴⁷⁴ verweist. Die Beziehung zwischen Therese und Clemens erweist sich als ästhetizistische Liebe zwischen einer dominanten Ästhetizistin und einem devot ästhetizistisch ausgerichteten Mann. Dabei will Clemens

22464SW XXIX. S. 66. Z. 37-38.

22465SW XXIX. S. 67. Z. 20-23.

22466SW XXIX. S. 67. Z. 29-34.

22467SW XXIX. S. 68. Z. 1-5.

Diese fünf Worte sprach Paula bei der Trennung: „>>Wahrscheinlich weil ich schläfrig bin.<<“ In: SW XXIX. S. 67-68. Z. 39-1.

22468SW XXIX. S. 68. Z. 6-8.

22469SW XXIX. S. 70. Z. 17-18.

22470SW XXIX. S. 78. Z. 26-27.

22471„Da unten lag es in diesem Garten: so lag in ihr die Welt widergestrahlt von einem entsetzlichen Spiegel.“ In: SW XXIX. S. 78. Z. 30-32.

22472SW XXIX. S. 78. Z. 33-34.

„[...] mein Kopf und alle meine Glieder leer waren von dieser Liebe“. In: SW XXIX. S. 78. Z. 34-35.

22473SW XXIX. S. 80. Z. 8-9.

22474SW XXIX. S. 65. Z. 21.

sich als Helfer im Sterben erweisen, der geliebten Frau das Sterben erleichtern und ihr so noch jeden ersehnten ästhetizistischen Genuss erfüllen. ²²⁴⁷⁵ So will Clemens vor Therese nicht nur die Verschlechterung ihres Zustandes verbergen, sondern ihr damit zugleich auch das Nahen des Todes vorenthalten. Hofmannsthal schildert aber auch wie Therese das Sterben vor sich selbst zu verbergen sucht, die Flucht in die Künstlichkeit antritt. Dies zeigt sich vor allem in der Inszenierung ihrer Äußerlichkeit, durch den Duft, aber auch durch ein ebensolches Übermaß an Zärtlichkeit gegenüber Clemens. In Bezug auf die entdeckte Liebesfähigkeit, die allerdings eine ästhetizistische Liebe ist, formuliert Hofmannsthal: „ihre Augen glühend seinen Schritten nachhiengen wie die Augen eines Hundes“. ²²⁴⁷⁶ Hofmannsthal schildert überdeutlich, dass die entdeckte Liebe zu Clemens nicht von ihm initiiert ist, sondern sich aus ihr selbst entzündet ist und damit aus ihrem Narzissmus und aus ihrer Flucht vor dem Tod resultiert. Sie will sich ans Leben klammern, Clemens ist für sie – neben dem Duft – nur eine vermeintliche Möglichkeit dazu: „Aber wenn sie den Geliebten in ihren Armen hielt, schien sie unschuldiger, einem sonderbar verstörten Kind gleich, das eine Puppe glühend umschlingt. Ihre Zärtlichkeit entzündete sich nicht an ihm, kam an ihm nicht zur Ruhe.“ ²²⁴⁷⁷ Hofmannsthal spricht in diesem Zusammenhang von der „Maske der Liebe“, ²²⁴⁷⁸ die Therese vollführt und die als eine „tiefe Verletzung der natürlichen Scham“ ²²⁴⁷⁹ eingestuft wird. Nach drei Tagen des Aufbäumens der Zärtlichkeit für Clemens, erlischt der Versuch der Ästhetizistin, sich krampfhaft gegen den Tod aufzulehnen, was Felix bemerken lässt: „Ihre Augen giengen matt und gleichgiltig über Anna über mich, über Clemens hin.“ ²²⁴⁸⁰

Wenn Hofmannsthal schildert wie Felix auf den Gärtner und seine Frau trifft, dann erkennt er nicht nur die Unzulänglichkeit des Ästhetizismus, sondern erlebt auch eine Rückbesinnung auf diesen sowie letztendlich die Erkenntnis in das Fehlen des Ästhetizismus: „Das ganze scheinhafte Spiel der Liebe war in dieser Stunde vor ihren Augen nichts, so nichtig wie ihr ganzes Leben. Wie durch leere Luft strichen ihre Klagen über den Raum hin, wo die Erinnerungen der Liebe ihnen hätten entgegenstehen sollen.“ ²²⁴⁸¹ Mit der Hinwendung von Felix zum Hässlichen vollzieht Hofmannsthal noch einmal eine Steigerung in dessen Wesen. Die tote Therese ergreift ihn, denn im Licht des Morgens und der Kerzen hatte ihr „Gesicht mit den langen Wimpern von unten etwas grauenvolles“. ²²⁴⁸² Aber als er sich über sie beugt „sah ich ein wunderbares leises fragendes Lächeln an dem lieblichen Mund und jetzt da die Drohung des Todes erfüllt war, schien mir nichts beängstigend nichts leer an dem schönen Gesicht.“ ²²⁴⁸³ Fatalerweise ergreift Felix eine Erregung, die er für die lebende Therese nicht empfunden hat. ²²⁴⁸⁴ Während Anna für ihn jedes Geheimnis eingebüßt hat, ist es die tote Therese, die dieses für ihn verkörpert, denn für ihn ist „ihr blasses Gesicht beladen mit Schönheit und Geheimnis“, ²²⁴⁸⁵ was stark an Fortunio aus *Der weisse Fächer* (1897) gemahnt.

In dem Werk *Was die Braut geträumt hat* (1896/1897) liegt der Fokus auf dem Liebeserleben. So trennt sich die Braut zu Beginn von ihrem Verlobten, dem sie ihre Hand entzieht, um in ihr Mädchenzimmer zurückzukehren, indem sie auf die drei Kinder trifft. Mit dem ersten Kind tritt Amor, die personifizierte Liebe auf, der ihr sagt: „Ich bin dein Herr, / Den du fürchtest und verehrst!“ ²²⁴⁸⁶ Während die Frau die überheblichen Worte Amors abtut, beharrt dieser auf die Macht, die er über die Braut hat („Alles, alles ist von mir!“). ²²⁴⁸⁷ Als seine schwache „Puppe“ ²²⁴⁸⁸ tut Amor die Braut weiterhin ab, als eine „Sache“, ²²⁴⁸⁹ die

22475SW XXIX. S. 69. Z. 6-9.

22476SW XXIX. S. 73. Z. 4-6.

Der Verweis auf den Hund ist ein Bezug zu ihrem Traum, und damit zu ihrem unausweichlichen Tod.

22477SW XXIX. S. 73. Z. 11-14.

22478SW XXIX. S. 73. Z. 17.

22479SW XXIX. S. 73. Z. 7-8.

22480SW XXIX. S. 74. Z. 11-13.

22481SW XXIX. S. 77. Z. 12-16.

22482SW XXIX. S. 79. Z. 32-33.

22483SW XXIX. S. 79. Z. 33-36.

22484SW XXIX. S. 79. Z. 36-29.

22485SW XXIX. S. 80. Z. 15-16.

22486SW III. S. 83. Z. 17-18.

22487SW III. S. 84. Z. 27.

22488SW III. S. 85. Z. 16.

22489SW III. S. 85. Z. 16.

sich seiner Macht nicht entziehen kann, lenkt er sie doch wie eine Puppe an „tausend Fäden“. ²²⁴⁹⁰ Die Braut selbst empfindet, mit der Macht Amors auf sich, eine Distanz zu ihrer Person, und beklagt und hinterfragt auch seine Wirkung auf sie („Sind das wirklich deine Künste – / Diese fürchterliche Schwere...?“). ²²⁴⁹¹ Zudem bekennt sie ihre Furcht vor Amor, aber gleichsam verlangt es sie danach, ihn in ihrer Nähe zu wissen, ²²⁴⁹² sowie sie auch glaubt zu wissen, dass er überhaupt nur erschienen ist, weil sie sich von ihrem Mädchenleben trennt. Als sie neuerlich Hände hinter dem Vorhang sieht, glaubt sie, dass Amor zu ihr zurückgekommen sei, dieses Mal, um sie mit den schönen Dingen des Lebens zu verwöhnen. Stattdessen jedoch sieht sie sich dem toten Kind Mitzi gegenüber, die ihr neuerlich die Macht der Liebe auf den Menschen aufzeigt: „Du bist / So verliebt, du wirst dich bald / Selber nicht im Spiegel kennen.“ ²²⁴⁹³

Keine andere Frauenfigur wirkt erotisch so stark auf einen Hofmannsthal'schen Protagonisten wie die Hexe auf den Kaiser in dem lyrischen Drama *Der Kaiser und die Hexe* (1897). In ihr verbindet sich sowohl äußere Betörung, ästhetizistische Raffinesse, Verführungskunst und ein übernatürliches Wesen, aber auch Gefahr und Tod für den, der ihr verfällt. Bereits durch den Titel des lyrischen Dramas verdeutlicht Hofmannsthal, ²²⁴⁹⁴ dass nicht der Kaiser und seine rechtmäßige Frau im Mittelpunkt des Geschehens stehen, sondern die Geliebte, der er seit seiner Kindheit verfallen ist und von der er sich jetzt als junger Erwachsener loszusagen gedenkt. Eines ist für die Betrachtung des ästhetizistischen Liebens auch hier von immenser Bedeutung, kompensiert diese Liebe doch die verlorene Einheit zur Welt, d.h. der Protagonist geht auch hier von der Welt zum Ästhetizismus, denn innerhalb dieses Liebens wird die ersehnte Nähe zur Wirklichkeit deutlich. Dies legt Hofmannsthal deutlicher in den Notizen dar, wenn es heißt: „ich will die Sterne sehen: Kannst sie durch mein Haar sehn / Ich will die Wasser hören: Kannst Blut fließen hören / Über meine Schulter lehne Dich und schau die Welt an / Du hast doch wollen die Welt in meinen Küssen einsaugen“. ²²⁴⁹⁵

Ihre Macht auf ihn war ungebrochen über 7 Jahre lang, und diese Faszination stilisiert Hofmannsthal während des ganzen Dramas; die Begierde für sie ist stärker, als die Pflicht ein idealer Herrscher zu sein. Die Wirkung der Hexe auf seine Herrscherwürde zeigt sich auch nachdem der Kaiser seinen Reif zerbrochen hat, worauf er sogleich der Stimme der Hexe gewahr wird. Hofmannsthal deutet damit einen direkten Zusammenhang, zwischen der Gefahr der Hexe wieder zu verfallen und dem Bezug des Kaisers im Leben, als mündiger Herrscher seines Volkes, an. Indem er sich genau dieser Verwurzelung im Leben verweigert, spürt er sogleich wieder einen verstärkten Zug ins Ästhetizistische, hört er sie doch sagen: „Komm, umschling mich mit den Armen, / Wie du mich so oft umschlungen!“ ²²⁴⁹⁶

Gleich zu Beginn des lyrischen Dramas tritt neben den vermeintlichen Willen zur Tat gleichsam der Einbruch des Kaisers, offenbart sich doch seine Schwäche zur Tat, was sich dadurch zeigt, dass er sich mehr als „Wild“ ²²⁴⁹⁷ denn als Jäger sieht. Bedeutend ist, dass Hofmannsthal gleich zu Beginn ebenso darauf verweist, dass die Problematik sich allein aus dem Innern des Kaisers entzündet:

„Hier ist einer, innen einer,
Unaufhörlich, eine Wunde,
Wund vom immer gleichen Bild
Ihrer offenen weißen Arme...
[...]
Blut?...Mein Blut ist voll von ihr!
[...]
In der Luft, an allen Bäumen
Klebt ihr Glanz, ich muß ihn atmen.

22490SW III. S. 85. Z. 20.

22491SW III. S. 86. Z. 10-11.

22492SW III. S. 86. Z. 21-28.

22493SW III. S. 87. Z. 25-27.

22494Tatsächlich spielt die Frau im Leben des Kaisers eine dermaßen untergeordnete Rolle, dass sie von Hofmannsthal noch nicht einmal als Figur im Personenverzeichnis aufgeführt wird.

22495SW III. S. 687. Z. 15-18.

22496SW III. S. 188. Z. 34-35.

22497SW III. S. 179. Z. 12.

Ich will los!“²²⁴⁹⁸

Der Kaiser schildert nichts anderes als das Begehren, das er für diese erotische Frau empfindet. Die Beziehung zu ihr ist, nicht wie noch in *Gestern* (1891), nur durch Andeutungen geschildert, sondern ist bestimmt von sexuellen Anspielungen und ist damit vollzogener, allerdings fantastischer Ehebruch.²²⁴⁹⁹

Hofmannsthal beschreibt mit dem Kaiser eine Figur, die mit seinem Verlangen ringt und hofft, dass sein Verstand letztendlich die Oberhand gewinnen wird, denn er selbst weiß um die Gefahr, die für ihn vor allem mit seinem Selbst verwoben ist, da sie in seinem Blut liegt. Dem Kaiser ist damit gelungen, woran viele von Hofmannsthals Figuren schon in erster Instanz scheitern, nämlich zu erkennen, dass die Gefahr für ihn von ihm selbst ausgeht, und dass die Hexe ihm lediglich dazu dient, sein narzisstisches Verlangen zu befriedigen. Dabei betont Hofmannsthal durch die Worte des Kaisers („ich muß ihn atmen“) ²²⁵⁰⁰ auch das Zwanghafte und damit die Intensität der Bedrohung, die vom Ästhetizismus ausgeht. Der Kaiser verliert die Gewalt über sich selbst und der Rückweg zu einem gesunden, nicht frühzeitig totbringenden Leben, ist schwierig.²²⁵⁰¹

Denn die anfängliche Überzeugung des Kaisers, sich auf ein aktives Leben zu besinnen und sich der auf ihn wirkenden Liebesgewalt der Hexe zu entziehen,²²⁵⁰² ist keineswegs konstant, sondern wird immer wieder durchbrochen von eigenen Zweifeln und der Verlockung durch die immer wieder auftretende Hexe. Dabei verbindet Hofmannsthal mit der Wirkung der Hexe eine Haltlosigkeit, die gegen seinen Versuch steht sich an das wirkliche Leben und die Welt zu binden; diese Verlockung, so weiß der Kaiser, muss er noch für wenigen Stunden widerstehen, bis er zumindest von der ästhetizistischen Verlockung der Hexe gefeit ist.

Mit dem Erscheinen der Hexe wird deutlich, welcher Verlockung er widerstehen muss, erscheint sie doch als die Personifikation von Schönheit, Jugend und sexueller Verführung.²²⁵⁰³ Gegen seine Besinnung auf die Gegenwart, vor allem aber die Zukunft, steht die Hexe ein für ihre gemeinsam verbrachten Momente: „Nicht besinnen? nicht auf mich? / Nicht auf uns? nicht auf die Nächte / Auf die Lippen nicht? die Arme? / Auf mein Lachen, auf mein Haar? / Nicht besinnen auf was war?“²²⁵⁰⁴

Doch der Kaiser glaubt der Verlockung, „heute“²²⁵⁰⁵ ein Ende zu setzen. Als Kind sei er ihr verfallen, aber als Mann wolle er sich ihr nun gegenüber als stärker erweisen. Doch Hofmannsthal zeigt hier neuerlich nur die Schwäche des Kaisers auf, wusste er bereits länger darum wie er sich von ihr befreien kann.²²⁵⁰⁶ Doch bereits ihr Blick stürzt ihn neuerlich in Verwirrung und Haltlosigkeit.²²⁵⁰⁷ Aber ebenso versucht er wieder die Oberhand über die Hexe zu gewinnen, hat er doch das Wissen, dass er, wenn er sie sieben Tage lang nicht berührt, von ihr befreit sein wird. Gerade in die vermeintliche Überlegenheit des Kaisers, bindet Hofmannsthal die Verlockungen ein, die ihn sich an die Hexe mitunter verlieren ließ. Zwar gelang es ihm, ihr bisher bei Tag zu widerstehen, doch des Nachts, im Traum ist er ihr immer noch erlegen, ihren Händen, ihrem Körper und ihren Haaren. Die Befreiung von ihr, das zeigt sich in dieser Passage deutlich, erfolgt für ihn nur über den Zerfall und Tod der Hexe („Diese Augen / Werden Schlamm, Staub wird dein Haar“).²²⁵⁰⁸ Während der Kaiser dieses „Teufelsblendwerk“²²⁵⁰⁹ beenden will, verweist die Hexe jedoch neuerlich auf ihre Schönheit und die gemeinsamen sexuellen Erlebnisse:

„Ist mein Haar dir so verhaßt,
Hast doch in das End davon

22498SW III. S. 179. Z. 17-29.

22499Hofmannsthal zeigt diese sexuelle Komponente in seinem Tagebuch auf: „Kaiser und Hexe: nicht, eine Hexe ist seine Geliebte – sondern: von ihm geliebtes wird gespenstisch. Seine Geliebte ist eo ipso ein Phantom. (Was bindet ihn an sie: fleischlich Vermischung – ohne Liebe)“. In: SW XXXVIII. S. 600. Z. 11-13.

22500SW III. S. 179. Z. 28.

22501Die Verbindung zwischen Innerlichkeit und der Verlockung des Ästhetizismus wird von Hofmannsthal vor allem auch in den Begegnungen mit Lydus thematisiert. So heißt er diesen von seinen Ketten zu lösen, ihm besser diese anzulegen, weil er die Gefahr spürt nicht bestehen zu können. Auch in dem Gespräch nach der Ernennung des Lydus thematisiert der Kaiser die Gefahr, und bindet diese an seine Innerlichkeit: „Meinem Blut wird heiß und bang ... / Wie soll dies aus mir heraus? / Nur mit meinen Eingeweiden!“ In: SW III. S. 193. Z. 6-8.

22502SW III. S. 179-180. Z. 29-11.

22503SW III. S. 180. Z. 21.

22504SW III. S. 180. Z. 22-26.

22505SW III. S. 180. Z. 31.

22506SW III. S. 180-181. Z. 33-38//1-2.

22507SW III. S. 181. Z. 3-7.

22508SW III. S. 181. Z. 34-35.

22509SW III. S. 182. Z. 12.

Mit den Lippen einen Knoten
Dreingeknüpft, wenn wir dort lagen,
Mund auf Mund und Leib auf Leib,
Und ein Atemholen beide“ ²²⁵¹⁰

Die Hexe beschwört hier eine Einheit zwischen dem Kaiser und sich, die in der Vergangenheit vorgeherrscht hatte, während ihr Verlust ihm lediglich eine Leere im Leben bringen würde. Würde er sich jetzt wirklich von ihr lösen, gäbe es keine Zukunft für ein neuerlich ästhetizistisch-erotisches Erleben mit ihr, was für den Kaiser, so solle er doch Bedenken, auch unmittelbare Folgen für seine Wahrnehmung der Welt hätte. ²²⁵¹¹ Die Hexe zeigt ihm auf, dass nichts in der Welt und damit auch nicht seine Familie, die Sehnsucht stillen kann, die die Hexe zuvor in ihm gestillt hat. Neuerlich reagiert der Kaiser mit Haltlosigkeit, die die Hexe noch verstärkt, indem sie ihm neuerlich die Leere seiner kommenden Tage und Nächte vorhält. ²²⁵¹² Auf die Eröffnung der Hexe, wenn sie einmal verschwunden wäre, dann wäre sie für immer für ihn verloren, legt er – aus Angst schwach zu werden – die Hand vor die Augen. Tatsächlich hat die Hexe die Schwäche des Kaisers erkannt und stuft den Versuch sich mit Menschen zu schützen als vergeblich ein:

„Brauchst die Wachen, dich zu schützen,
Armer Kaiser, vor dir selber?
[...]
Nein, ich gehe, und wer will,
Kommt mir nach und wird mich finden.
Armer Kaiser!“ ²²⁵¹³

Damit führt ihm auch die Hexe vor Augen, dass sie die Macht über ihn allein durch sein Wesen erhalten hat. Auch zeigt sich seine Schwäche neuerlich mit dem Weggang der Hexe. Nicht Erleichterung, sondern die Eifersucht überfällt ihn bei dem Gedanken was für Männer ihren Leib bereits berührten: „Ich ertrag es nicht, ich reiße / Sie hinweg!“ ²²⁵¹⁴

Die Hexe hat bei allen Versuchungen die sie ihm darreicht nicht begriffen, dass sie wieder aus der Position der über ihn erhobenen Göttin spricht; eine Position, die ihn zum Diener macht, zum Abhängigen und Süchtigen ihres Körpers und ihrer Sinnlichkeit. Ihr Rückzug, durch den sie ihn erkennen lassen will was es bedeuten würde, wenn er auf dieser Welt ohne sie leben müsste, offenbart ihm die Sehnsucht, die er noch nach ihr hat. Ihr Lachen klingt noch in seinen Ohren, ein Lachen das sein Kämmerer Tarquinius nicht zu hören vermag; ein erneuter Beleg dafür, dass der Ästhetizismus aus dem Innern des Menschen heraus geboren ist. So bekennt er auch nach ihrem Abgang die immense Verführungsgewalt der Frau: „Wenn sie kommt vor meinen Hof, / Sich zu mir hinschleicht und flüstert / Und die Scham mich hält, ich muß / Ihren Atem fühlen, dann / Wird es stärker sein als ich!“ ²²⁵¹⁵

Dass zwischen dem Erkennen der Gefahr und dem Umsetzen, dem Handeln und der Tat, immer noch Welten liegen, hat auch der Kaiser begriffen. Die Warnungen, die er seinem untergebenen Kämmerer mit auf dessen Lebensweg gibt, zeigen dies, warnt er ihn doch davor, Hexen zu seinen „Buhlerinnen“ ²²⁵¹⁶ zu machen („Merk dir nichts als dies, Tarquinius: / Wer nicht wahr ist, wirft sich weg!“). ²²⁵¹⁷ Stattdessen ruft er seinen Kämmerer dazu auf, wahrhaftig in seinem Lieben zu sein: „Und wenn du ein Wesen liebhabst, / Sag nie mehr, bei deiner Seele! / Als du sprüsst.“ ²²⁵¹⁸ Hofmannsthal legt dem Kaiser Worte in den Mund, die offenlegen, wie der Mensch sein Leben zu führen hat: gradlinig und wahrhaftig, nur aber um gleich darauf erneut zu bekennen, wie weit entfernt er noch von der Umsetzung des Plans ist, wie weit die Kluft zwischen Wort und Tat ist. ²²⁵¹⁹ Trotz seiner wissenden Worte, erkennt er gleichsam die mangelhafte Lösung von der

22510SW III. S. 182. Z. 2-7.

22511SW III. S. 182. Z. 14-33.

22512SW III. S. 183. Z. 2-10.

22513SW III. S. 183. Z. 17-22.

22514SW III. S. 183. Z. 36-37.

Bedingt durch Homers *Ilias* könnte man somit die Hexe mit Helena in Verbindung setzen, deren Gewinn den Untergang Trojas hervorgerufen hat.

22515SW III. S. 184-185. Z. 34//1-3.

22516SW III. S. 186. Z. 33.

22517SW III. S. 187. Z. 5-6.

22518SW III. S. 187. Z. 17-19.

22519„Ja, im Mund wird mir zur Lüge, / Was noch wahr schien in Gedanken. / Schmach und Tod für meine Seele“. In: SW III. S. 188.

Hexe („Tod! Mein Blut / Ist verzaubert!“).²²⁵²⁰ Da sie ihn mit Sex, Erotik, Sinnlichkeit lockt und ihn so stark an die Vergangenheit bindet („Komm, umschling mich mit den Armen, / Wie du mich so oft umschlungen!“),²²⁵²¹ verlangt es ihn, auf Grund der eigenen Schwäche, nach Menschen, weil er ahnt, dass er dieser Verführerin nicht länger standhalten kann. Denn er hat erkannt, dass ihre Liebe nicht nur Genuss ist, sondern zugleich auch seinen Untergang, sein körperliches Vergehen bedeuten würde. Immer noch aus seiner narzisstischen Sicht heraus und der unerträglichen Vorstellung, sie könne einem anderen Mann gehören, spürt er zugleich das Verderbnis, dass diese Liebe für ihn bedeutet: „Dies ist so furchtbar, / Daß es mich zum Wahnsinn treibt... / Alles ist ja ein Knäuel, Umarmung / Und Verwesung einerlei“.²²⁵²²

Um dem nahenden Wahnsinn Herr zu werden, fleht er seine Soldaten an, ihn, die ihn nicht als Kaiser erkennen, zu binden. Dies zeigt wie schwach er wirklich ist und wie stark die Macht der Kaiserin immer noch auf ihm lastet.²²⁵²³ Aus der Verzweiflung, der Hexe nicht Herr zu werden, ernennt er sogar Lydus den „Fürchterliche[n]“²²⁵²⁴ zum Führer seiner Galeeren. Die Stärke, die er als Kaiser mit seiner Entscheidung demonstrieren will, legt aber in Wirklichkeit nur seine ganze Unfähigkeit als Führer seines Volkes offen. Doch der Moment, indem er glaubt, durch diese Entscheidungskraft Stärke gewonnen zu haben, ist allzu flüchtig. Die Sehnsucht nach der Hexe ist immer noch in ihm, und sie ist es die – und das empfindet er auch selbst – sein Leben sprichwörtlich aus ihm herausaugt.²²⁵²⁵ Die Hoffnung, die ihm noch bleibt, weil er trotz der Entscheidung die er getroffen hat die Sehnsucht nach ihr immer noch spürt, ist die, dass allein der Tod – ihr Tod – ihn von ihr befreien kann. Dabei entlädt sich die Zerstörungswut, mit der er seiner Geliebten begegnet, beim Anblick einer Taube. In einem Moment, in dem er für sich gedacht hatte aktiv zu handeln, tötet er zudem diese Taube, die das Symbol des Friedens ist. Die Taube fällt getroffen zu Boden und verwandelt sich jedoch in die Gestalt der Hexe. Dem Kaiser ist es jetzt möglich zu der „Hinabgesunkenen“²²⁵²⁶ zu kriechen, denn so wie er sie immer empfunden hat, als über sich stehend, ist sie nun im Sterben nicht mehr. Erneut versucht die Hexe ihn an die gemeinsame Zeit zu erinnern. Ihre Worte der Verlockung verweisen darauf, dass er ihre Liebe verraten hat und sie hofft, dass er seiner nächsten Geliebten treuer sein möge.

„Lieber, schlägst du mir mit Eisen
Rote Wunden, blutig rote
Neue Lippen? Dort wo deine
Lippen lagen oft und oft!
Weißt du alles das nicht mehr?
So ist alles aus? Leb wohl,
Aber deiner nächsten Freundin,
Wenn ich tot bin, sei getreuer,
Und bevor du gehst und mich
Hier am Boden sterben lässest,
Deck mir noch mit meinen Haaren
Meine Augen zu“²²⁵²⁷

Allein die Sonne lässt den Kaiser seine Hände zurückziehen, die er ihr bereits entgegengestreckt hatte, und verhindert somit, dass er ihr neuerlich angehört. Damit zeigt sich der Kaiser wiederum als ambivalent, zum

Z. 2-4.

22520SW III. S. 188. Z. 14-15.

22521SW III. S. 188. Z. 34-35.

22522SW III. S. 189. Z. 5-8.

22523 [...] „in mir ist einer, / Der will dort hinein, er darf nicht / Stärker werden! Gebt die Ketten!“ In: SW III. S. 189. Z. 26-28.

22524SW III. S. 190. Z. 10.

22525

„Saugt mir schon die Seele aus!
Kommt nicht irgend etwas näher?
Schwebt es nicht von oben her
Unbegreiflich sanft und stark?
Meinem Blut wird heiß und bang...
Wie soll dies aus mir heraus?
Nur mit meinen Eingeweiden!“ In: SW III. S. 193. Z. 2-8.

22526SW III. S. 193. Z. 37.

22527SW III. S. 194. Z. 2-13.

einen immer noch mit den Augen an ihr hängend, aber dennoch vor ihr zurückschauernd.²²⁵²⁸ Die Hexe scheint tot zu sein und erneut offenbart sich der Selbstbetrug des Kaisers, der gedacht hatte, durch ihren Tod endlich von ihr befreit zu sein. Dabei ist das Besitzdenken der Hexe gegenüber immer noch so stark in ihm, dass er dem Mann, unter Androhung seines eigenen Todes, zwar befiehlt, die Leiche der Hexe vor den Menschen zu verbergen, doch dass er ihm auch heißt, dabei die Hexe nicht über Gebühr zu berühren, auch nicht mit seinen Blicken („Ich ertrüg es nicht, ich würde / Mich auf sie, sie zuzudecken!“).²²⁵²⁹ Deutlicher könnte der Kaiser nicht seinen Narzissmus und sein Besitzdenken gegenüber der Hexe offenbaren. Zwar spürt er immer noch die Bedrohung, die von dieser Ästhetizistin für sein Leben als Herrscher ausgeht, doch die Sehnsucht nach den Genüssen, die er einstmals gekostet hat, scheint fast übermächtig. So sollen die Menschen sie nicht betrachten, weil er seine Untertanen vor der Gefahr schützen will, sondern weil sein Narzissmus dies nicht dulden kann; dieser ist so stark, dass es ihm nicht nur widerstrebt, dass Menschen sie berühren oder ansehen könnten, sondern auch Tieren („Ameisen und Spinnen“) ²²⁵³⁰ will er die Berührung ihres Körpers nicht gestatten. ²²⁵³¹ Diese Schwäche wird aber auch dem Kaiser bewusst, erkennt er zudem, dass ihr vermeintlicher Tod ihn nicht von ihr befreit habe, ist sie doch immer noch Teil seines Wesens. Auch spürt er das Verlangen nach ihr immer noch in seinem Blut:

„Diese Tat hat keinen Abgrund
Zwischen mich und sie getan,
Ihren Atem aus der Luft
Mir nicht weggenommen, nicht
Ihre Kraft aus meinem Blut!“ ²²⁵³²

Statt dass der Tod die Bindung zwischen ihnen gelöst hat, verlangt es den Kaiser noch einmal danach, sie zu sehen, will er sich vergewissern, dass er sich wirklich mit „eignem Willen“ ²²⁵³³ von ihr gelöst hat. Doch legt Hofmannsthal stattdessen offen, wie sehr es den Kaiser immer noch nach der Hexe verlangt, spricht er doch neuerlich ihre sexuelle Anziehung auf ihn an. ²²⁵³⁴ Ein letztes Mal noch versucht die Hexe den Kaiser an sich zu binden. Das Symbol des Friedens, die Taube, hat er getötet, also versucht sie, indem sie die Gestalt der Kaiserin annimmt, ihn zu der Berührung zu verführen, die er ihr bisher nicht zugestanden hat. Doch die Wahl der Hexe ist schlecht, denn der letzte Versuch, ihn wieder enger an sich zu binden, muss fehlschlagen aufgrund der Tatsache, dass die Ehe des Kaisers für ihn wenig erfüllend ist. So weit entfernt, der Hexe wieder zu verfallen als in dem Moment, als sie die Gestalt seiner Frau annahm, war er während des ganzen lyrischen Dramas nicht.

Mit dem Heben des Schleiers, erkennt er, dass er das Trugbild der Hexe vor sich hat, die ihn ein letztes Mal verlocken wollte („Hexe du und Teufelsbuhle, / Stehst du immer wieder auf?“). ²²⁵³⁵ Noch einmal gemahnt sie ihn an ihre Vergangenheit, das sexuelle Erleben mit ihr und geht mit „ausgebreiteten Armen“, ²²⁵³⁶ haben ihn diese doch mitunter besonders verlockt, auf ihn zu. Doch während der Kaiser sie als „Trug und Taumel“ ²²⁵³⁷ abtut, verlockt sie ihn neuerlich mit ihrer gemeinsamen Vergangenheit, der Schönheit ihres Körpers und der Wesensgleichheit zwischen ihnen:

„Hingest doch durch sieben Jahr
Festgebannt an diesen Augen
Und verstrickt in dieses Haar!

22528SW III. S. 194. Z. 14-17.

22529SW III. S. 194. Z. 33-34.

22530SW III. S. 194. Z. 23.

22531 „Später dann, wenns dunkel ist,
Kommst du wieder und begräbst sie,
Gräbst im Dunkeln ihr ein Grab,
Aber so, daß auch kein Wiesel
Davon weiß und je es aufspürt;“ In: SW III. S. 196. Z. 16-20.

22532SW III. S. 197. Z. 21-25.

22533SW III. S. 197. Z. 28.

22534SW III. S. 197-198. Z. 29-38//1.

Siehe (Notizen): SW III. S. 688. Z. 26-27.

22535SW III. S. 205. Z. 29-30.

22536SW III. S. 206. Z. 2.

22537SW III. S. 206. Z. 9.

Völlig mich in dich zu saugen
Und in mir die ganze Welt;
Hexe denn! und Teufel du,
Komm! uns ziemt das gleiche Bette!“ ²²⁵³⁸

Doch der Kaiser besteht auf seiner vermeintlichen Stärke und betont ihren nahenden Untergang. Der Zauber ihrer Schönheit zerfällt und damit kann er sich sicherer fühlen, ihr darüber nicht mehr verfallen zu können („Und die wundervollen Glieder / Werden Runzel“). ²²⁵³⁹ Dass die vermeintliche Wirklichkeit der Hexe nur in seinem Innern Bestand hat, und dass diese Problematik bis zum Ende nicht überwunden ist, zeigt sich dadurch, dass die Soldaten lediglich ein „runzlig altes Weib“ ²²⁵⁴⁰ sehen, während der Kaiser sich von der schönen Hexe trennte. ²²⁵⁴¹ Hofmannsthal lässt den Kaiser am Ende die Oberhand gewinnen; scheinbar siegt sein Verstand gegen die Verlockung der Frau. Doch der Sieg ist nur ein scheinbarer Erfolg und hinterlässt einen Kaiser, der immer noch schwach wirkt und fehlerhaft in seinen Entscheidungen als Kaiser und in seinem Verhalten als Ehemann.

Das problematische Verhältnis zwischen dem Kaiser und seiner Ehefrau zeigt sich schon dadurch, dass der Fokus auf der Liebe zwischen dem Kaiser und seinem Äquivalent der Hexe liegt, während sich die Kaiserin für den Ästhetizisten nicht verfügbar zeigt. Durch Tarquinius erfährt er, dass sie, anstatt zu ihm zu kommen, lieber die gemeinsamen Kinder badet, obwohl er sie zu sich gerufen hatte aus Schutz vor der Hexe. Damit verweist Hofmannsthal auf eine Mitschuld der Frau, denn wäre sie an seiner Seite, könnte die Hexe ihm nicht in der Gestalt der Kaiserin entgegentreten. Während die Hexe ihn über die sexuelle Ebene anspricht, ist die Ehefrau ihm mehr Mutter als Geliebte. So spielt sie für das lyrische Drama auch keine Rolle, da er sich als stark erotisch gezeichnete Figur zeigt. Doch mit dem Erscheinen der Hexe wähnt der Protagonist, dass seine Frau kommt und er reagiert mit einem Zurückweichen vor ihr („Er springt zurück“), ²²⁵⁴² was bezeichnend ist für das Verhältnis zwischen Kaiser und Kaiserin. In dem Gespräch, vielmehr dem Monolog mit seiner vermeintlichen Frau, zeigt sich ebenso sein problematisches Verhältnis zu ihr:

„Doch du kommst, so sind die Kinder
Wohl gebadet, Helena. ²²⁵⁴³
Laß uns von den Kindern reden!
Zwar du redest von nichts andern...
Zwar du redest von nichts anderm ...“ ²²⁵⁴⁴

Trotz dieser primären Wahrnehmung als Mutter seiner Kinder, zeigt sich auch die Eifersucht des Kaisers, wenn er davon berichtet, dass andere Männer – dabei bezieht er sich nur auf einen Diener – Anteil an ihrem Lächeln haben. Heute jedoch distanziert er sich von diesen Gefühlen und zeigt sich erleichtert dass die kindliche Helena ihm die Kinder zur Welt gebracht hat. ²²⁵⁴⁵ Beachtenswert an dieser Passage des lyrischen Dramas ist aber nicht nur, dass es den Kaiser danach verlangt hat, seine Frau zu sehen, sondern dass er sie dazu aufruft, die Distanz zwischen sich und ihm aufzubrechen, indem sie den Schleier lüftet und mit ihm spricht.

Die Liebe, als Teil des ästhetizistischen Lebens, zeigt sich auch in dem lyrischen Drama *Die Frau im Fenster* (1897) als tonangebend und mitbestimmend für das frühe Ende der Ästhetizistin Dianora. Diese ist eine der ästhetizistischen Ehefrauen, deren Wesen an das der Frau des Schmiedes aus der *Idylle* (1893) gemahnt. So gestattet es Dianoras Wesen nicht, sich in die Rolle der Ehefrau zu fügen, denn ihr Mann ist, seinem Wesen gemäß und auch seiner erotischen Ausstrahlung nach, nicht das was die ästhetizistische Dianora verlangt. Auch bei Dianora soll die Erfüllung der Liebe in der Nacht stattfinden, weshalb sie die Stunden des Tages mit

22538SW III. S. 206. Z. 30-36.

22539SW III. S. 207. Z. 8-9.

22540SW III. S. 207. Z. 27.

22541Siehe (Notizen): SW III. S. 690. Z. 11-14.

22542SW III. S. 204. Z. 24.

22543Helena ist der Name aus den historischen Quellen. Sie ist die Tochter des machthungrigen Rhomanos Lekapenos, die 919 n. Chr die Gattin des noch nicht 14jährigen Konstantin VII. Porphyrogenitos wurde.

22544SW III. S. 204. Z. 31-35.

22545SW III. S. 205. Z. 17-26.

sinnlosem Handeln verbringt und das Ende des Tages herbeisehnt. Das Warten auf den Geliebten Palla²²⁵⁴⁶ lässt Dianora in einer Passivität verharren.²²⁵⁴⁷ Zudem zeigt Dianora, dass sie die Gefahr verkennt, auf die sie im wirklichen Sinne wartet, denn sie erkennt zwar die Eitelkeit des schönen Mädchens am Brunnen, doch erhebt sie sich über sie und gleichsam die Schönheit ihrer Haare, die ein „Nachgefühl / geliebter Finger“²²⁵⁴⁸ tragen. Dabei zeigt sich das Warten auf Palla von ihrem erotisches Sehnen geprägt, sodass Hofmannsthal Dianora ihre Haare lösen lässt, noch bevor Palla zu sehen ist. Da Dianora ihm die Haare entgegenhalten will, damit er daran zu ihr finden könne, erinnert die von Hofmannsthal schon geschilderte Szene an das Märchen Rapunzel. Dabei erweist sich Dianora als rein ästhetizistisch, so wie sie ihre Haare Palla entgegen wirft:

„Was wollt ihr hier bei mir? Hinab mit euch!
Ihr dürft entgegen! Wenn es dunkel ist
und seine Hand sich an der Leiter hält,
wird sie auf einmal statt der leeren Luft
und kühler fester Blätter hier vom Buchs
euch spüren, leiser als den leichten Regen,
der abends fällt aus dünnen goldnen Wolken.“²²⁵⁴⁹

Auch sie erweist sich als Trunkene, unfähig die Gefahr zu erkennen. Dianora, die immer vor der Spinne ausgewichen war, duldet nun deren Gang über ihre Hand („Wie sehr bin ich verwandelt, wie verzaubert!“),²²⁵⁵⁰ wobei Dianora jedoch, ohne Konsequenzen zu ziehen, gleichsam einen Zug zum Tod erkennt in Verbindung mit ihrer Trunkenheit.²²⁵⁵¹ In ihrer Liebestrunkenheit sieht sie unter sich einen Igel und wähnt, dass dieser auf die Jagd geht und wünscht sich damit gleichsam ihren „Jäger“²²⁵⁵² herbei, worunter sie ihren Geliebten fasst. Hofmannsthal schafft damit eine Nähe zwischen dem Kaiser aus *Der Kaiser und die Hexe* (1897) und Dianora, zeigt auch sie sich als das eigentliche Wild, als das Opfer ihres Liebens. Mit dem Hereinbrechen der Nacht bezieht sich Dianora neuerlich auf die Spinne und damit gleichsam auf die Gefahr, in die sie sich immer mehr verstrickt, gleich einem Tier in dem Spinnennetz. Doch Hofmannsthal lässt sie die seidene Strickleiter emporziehen, durch die der Geliebte zu ihr kommen soll und sie sagen: „Nun süßes Spielzeug darfst du auch heraus, / feiner als Spinnweb, fester als ein Panzer!“²²⁵⁵³ Dabei verbindet Dianora neuerlich mit der Liebeserfüllung die Nacht („Nun ist es Nacht: und kann so lange noch, / so endlos lang noch dauern, bis er kommt!“).²²⁵⁵⁴ Doch Dianora weiß, dass der Geliebte noch nicht kommen wird, weshalb sie in ihre Haare einen Knoten flicht. Warum Dianora sich dennoch so unvorsichtig zeigt, vor der Zeit die Leiter herabzulassen, kann sich nur durch ihr narzisstisches und unerfahrenes Wesen erklären lassen. Durch das Auftreten der Amme zeigt Hofmannsthal einen neuen Aspekt des Liebens Dianoras auf. Auch ihr Lieben, ganz im ästhetizistischen Sinn, hat nichts mit Treue zu tun, denn sie fragt die Amme nach dem spanischen Geistlichen. Nicht seine Reden und damit die Inhalte seiner Predigten interessieren sie, sondern sein Aussehen und vor allem seine Stimme. Er habe keine Ähnlichkeit mit Messer Bracchio, wohl aber sei seine Stimme der Pallas ähnlich. Über die Reden der Amme, wie ihr Mann zu der Verwundung an seiner Hand gekommen war, erinnert sich Dianora wieder des gewissen Abends und der Begegnung mit Palla. Während die Beziehung zu ihrem Mann von Desinteresse geprägt ist, zeigt sich das Interesse für ihren Geliebten: „Er erzählte es bei Tisch. Ich konnte es aber nicht hören. Messer Palla degli Albizzi saß neben mir und war so lustig und alle lachten und ich konnte es nicht gut hören, was mein Mann erzählte.“²²⁵⁵⁵ Wie leicht Dianoras Interesse von einem Mann zum Nächsten kippt, zeigt sich schließlich dadurch, dass Dianora unvermittelt wieder auf den spanischen Gesandten zu sprechen kommt und die Schönheit seiner Stimme.

22546 Die *Kritische* Ausgabe vermerkt, dass die erste Begegnung Dianoras mit Palla degli Albizzi ihr „genaues Figurationsvorbild in einem Gemälde des praeraffaelitischen Historienmalers John Everett Millais“ (SW III. S. 507. Z. 17-18) findet.

22547SW III. S. 96. Z. 23-30.

22548SW III. S. 97. Z. 26-27.

22549SW III. S. 97. Z. 29-35.

22550SW III. S. 98. Z. 6.

22551„Ich könnte gehn am schmalen Rand der Mauer / und würd' so wenig schwindlig als im Garten.“ In: SW III. S. 98. Z. 11-12.

22552SW III. S. 98. Z. 31.

22553 SW III. S. 99. Z. 11-12.

22554SW III. S. 99. Z. 19-20.

22555SW III. S. 102. Z. 22-24.

Dianora beschränkt die Faszination des Geistlichen fast ausschließlich auf seine Stimme, doch wäre es falsch zu vermuten, dass dies nur eine Rückbesinnung auf Palla ist, weil sich ihre Stimmen ähneln. Vielmehr zeigt dies die Austauschbarkeit des männlichen Geliebten. Dianora wankt von Mann zu Mann, unwichtig ob er nun Geistlicher ist oder nicht; wichtig für sie ist nur ob der Mann sie ästhetizistisch und dahingehend erotisch anspricht.²²⁵⁵⁶ Die Amme, die an die Reden des Geistlichen erinnert, der von der „Ergebung in den Willen des Herrn“²²⁵⁵⁷ gesprochen hatte, erregen bei Dianora dagegen kein Interesse. Dianora steigert sich dabei vielmehr in ein ästhetizistisches Phantasma mit dem Geistlichen hinein, in dem sie ihn zum „schönste[n] Gott von allen“²²⁵⁵⁸ erhebt. Hofmannsthal zeigt neuerlich nichts anderes als die Austauschbarkeit des Liebesobjektes, denn schon wähnt sie das Nahen des „Trunknen“,²²⁵⁵⁹ ihres Geliebten Palla. Nun erscheint Dianora die vergangene Zeit nicht als „martervolle Stunden“,²²⁵⁶⁰ ist sie doch getragen von einer Liebeserwartung.

„Er kommt! so sicher, als ich jetzt die Leiter
an diesen Haken binde, kommt, so sicher,
als leise raschelnd jetzt ich sie hinunter,
hinunter gleiten lasse, als sie jetzt
verstrickt ist im Gezweig, nun wieder frei,
so sicher als sie hängt und leise bebzt,
wie ich hier hänge, bebender als sie ...“²²⁵⁶¹

Hofmannsthal lässt Dianora hier eine Verbindung zwischen ihr und der seidenen Leiter ziehen, wodurch er auch hier verdeutlicht, dass es das Wesen der Ästhetizistin ist, das ihren frühen Tod bewirkt. In der Rede mit dem Ehemann zeigt sie demgemäß keine Reue, sondern sie stuft vielmehr ihr Verhalten als rechtens ein. So sei sie keine von den „Kupplerinnen und Bedienten“,²²⁵⁶² von den niederen Frauen, die ihr „Glück versteck[en]“.²²⁵⁶³

„Merk auf, merk auf! E i n m a l darf eine Frau
so sein, wie ich jetzt war, zwölf Wochen lang,
einmal darf sie so sein! Wenn sie vorher
des Schleiers nie bedurfte, ganz gedeckt
vom eignen Stolz, so wie von einem Schild,
darf sie den Schleier einmal auch wegreißen
und Wangen haben, brennend wie die Sonne.
Die's zweimal könnte, wäre fürchterlich;“²²⁵⁶⁴

Dianora zeigt sich bar jedes Gefühles für ihren Mann, berichtet sie ihm doch von der Entstehung ihrer Leidenschaft zu Palla, und rechtfertigt diese auch noch, empfinde sie doch für Palla ein einzigartiges Erleben. So schildert sie ihrem Mann freimütig wie sie Palla an der Hochzeitstafel Francesco Chieregatis gegenüber gegessen hatte, wie ihre Augen von seinen schönen Händen gefangen genommen worden waren und es sie danach verlangt hatte, ihm diese zu küssen. Doch der Bruder ihres Mannes war zugegen gewesen und hatte den Blick Dianoras auf Palla bemerkt, darauf mit Zorn reagiert und hatte den Hund, der sich ihr genähert hatte, mit Gewalt davon gejagt, weil er eben nicht auf sie und ihren „Liebsten“²²⁵⁶⁵ mit dem Dolch losgehen konnte. Dianora hatte aber auch schon damals die Bedrohung nicht realisiert, hatte über das Verhalten ihres Schwagers gelacht und den Hund gestreichelt.

22556In den Varianten Hofmannsthals ist vor allem Dianoras Verbindung zwischen Religion und Liebeserleben deutlich zu erkennen.

So verweist Dianora auf die Unterschiedlichkeit zwischen Palla und ihrem Mann: „sie sagt von ihrem Mann: ja, er ist stark, aber man hat keine Freude dran. Gott, / wie verschieden Männer sind“. In: SW III. S. 514. Z. 24-25.

22557SW III. S. 105. Z. 8.

22558SW III. S. 107. Z. 20.

22559SW III. S. 108. Z. 4.

22560SW III. S. 108. Z. 9.

22561SW III. S. 108. Z. 17-23.

22562SW III. S. 112. Z. 13.

22563SW III. S. 112. Z. 14.

22564SW III. S. 112. Z. 15-22.

In den Varianten Hofmannsthals heißt es des weiteren durch ihre Liebe zu Palla: „Ich war schamlos, / denn einmal darf man das ja sein!“ In: SW III. S. 514. Z. 33-34.

22565SW III. S. 113. Z. 15.

Zudem funktionalisiert Dianora die christliche Demut für ihr Liebesleben um, stellt den Mann über sich und kann mit dieser Szene, weil diese Liebe sie gleichsam erfüllt und erhebt, ihren Narzissmus befriedigen, entspricht dieses Lieben doch ihrem Wesen. Gleichsam zeigt sich auch hier ihr Spiel mit der Gefahr, ihre Überheblichkeit, die sich im Umgang mit dem Schwager deutlich macht. Des weiteren gesteht Dianora durch das Erleben der Liebe auch eine Veränderung in der Wahrnehmung der Welt, war es ihr doch nun möglich „deinen Bruder und dies schwere Haus“ ²²⁵⁶⁶ viel leichter zu ertragen, sich gleichsam wie eine „Selige“ ²²⁵⁶⁷ zu fühlen. Doch Hofmannsthal deutet in diesem Lieben Dianoras neuerlich das Verhängnisvolle an: „Die Wege alle offen in der Luft, / die schattenlosen Wege, überall / ein Weg zu ihm ... Erschrecken war so süß! / aus jedem dunklen Vorhang konnte er, / aus dem Gebüsch, Gebüsch ...“ ²²⁵⁶⁸

Dabei zeigt sich, dass die Ehe zu ihrem Mann weder auf Sex noch erotischem Interesse, noch auf ästhetizistischer Erfüllung aufgebaut ist. Vielmehr zeigt sich an Dianora ein deutliches Desinteresse in Bezug auf ihren Mann. So ist es die Amme, die ihr erst von der Verletzung des Bracchio an seiner Hand spricht, und die sie an die Ursache, an den Biss durch den schönen Rotschimmel, erinnert. Dabei wirkt Dianora sprunghaft und unausgeglichen, ihr helles Lachen verwirrt die Amme, die erleben muss, wie Dianora mit schnellen Schritten an die Geschehnisse des Hochzeitstages des Francesco Chieregati erinnert. Anstatt auf ihren Mann zu achten und seinem Erzählen von der Verwundung zuzuhören, hatte ihr Fokus auf Palla gelegen. In erotischer Erwartung auf ihren Geliebten ausgerichtet, betritt allerdings Dianoras Mann das Zimmer und statt der Liebe sieht sie sich mit dem Tod konfrontiert. Während Dianora anfänglich eine Unfähigkeit zeigt zu ihm zu sprechen, erweist sich Bracchio als vollkommen ruhig, selbst im Greifen nach dem Dolch. Bracchio setzt sich, nachdem er das Fehlen seines Dolches bemerkt hat, seiner Frau gegenüber und sieht wiederholt zwischen seiner Frau und der Verwundung seiner Hand hin und her, wodurch er einen deutlichen Zusammenhang zwischen dieser im Innern nicht heilenden Verletzung und seiner Frau zieht. ²²⁵⁶⁹ Übermut und Narzissmus, aber auch eine Spur von Trotz trotz ihrer Bedrohung mit dem Tod, zeigen sich wiederholt in dem Gespräch Dianoras mit ihrem Mann. Als dieser ohne ihr Zutun den Namen ihres Geliebten errät, zeigt sich dies auch durch Dianoras Reaktion darauf: „Wie häßlich auch der schönste Name wird, / Wenn ihn ein Mund ausspricht, dem es nicht ziemt!“ ²²⁵⁷⁰

Bracchio durchschaut ihren Narzissmus, ihre mangelhafte Reue, ihre Versuche, sich mit ihren Händen durch das Haar zu fahren, was allerdings nur einen halbherzigen Verführungsversuch darstellt. Und so verweigert Bracchio Dianora auch die Dienerin, die sie zu sich kommen lassen wollte, um ihr die Haare zu flechten. Dianoras Frage nach einer Dienerin verdeutlicht zum einen Dianoras Verlangen nach Gesellschaft, weil sie nach Schutz sucht, zum anderen zeigt sich aber durch ihre Bitte auch, dass Dianora keine erotische Stimmung zwischen sich und ihrem Mann empfindet, verbindet Hofmannsthal doch die gelösten Haare mit der Erotik, nicht jedoch die Gebundenen. Statt verführerisch auf ihren Mann zu wirken, erinnert ihn Dianora an ihr Leben und an die Entstehung ihrer Ehe, die von ihren Verwandten geschlossen worden ist. ²²⁵⁷¹ Dianora selbst wollte diese arrangierte Ehe nicht („Ich wollte etwas anders ...“), ²²⁵⁷² hatte sich allerdings fügen müssen. Obwohl Dianora von der Selbstverschuldung spricht, erinnert sie ihn doch daran wie er ihr Pferd gezwungen hatte an dem Bettler vorbeizugehen. Gleichsam deutet sie damit die Gewalt und den Zwang an, dem sie durch ihn ausgesetzt ist und der sie zur Verschuldung gegen den Bettler geführt hatte. Dianora bekennt, was an *Die Frau ohne Schatten* (1913-1915) gemahnt, dass Bracchio unfähig dazu war, den Knoten ihres Herzens zu lösen, ihr Glück zu schenken. Schließlich erfolgt das Geständnis, dass Bracchio eben um die Salbe für seine wunde Hand zu ihr gekommen war. Auch hierdurch zeigt sich, steht doch die Verwundung in Verbindung mit Dianora und dem Begehren des Palla, dass die Ästhetizistin ihr frühes Ende selbst hervorruft. Auch die letzte Frage Bracchios nach der Tat, kann Dianora nicht beantworten. „Gethan? gewartet! so! gewartet, so!“ ²²⁵⁷³ sagt sie nun über das was sich nach dem Erscheinen des Palla angeblich ereignet hätte. Ebenso wie sie auf den trunkenen Palla wartete, scheint sie zum Ende des Dramas neuerlich

22566SW III. S. 113. Z. 27.

22567SW III. S. 113. Z. 26.

22568SW III. S. 113. Z. 31-35.

22569SW III. S. 109. Z. 23-25.

22570SW III. S. 109. Z. 27-28.

22571SW III. S. 110-111. Z. 37//1-7.

22572SW III. S. 111. Z. 10.

22573SW III. S. 114. Z. 11.

trunken.²²⁵⁷⁴ Nicht hastig, sondern bedacht und leidenschaftslos ergreift Bracchio die seidene Leiter, über die der Geliebte kommen sollte, ergreift diese wie einen „dünne[n] dunkle[n] Strick“²²⁵⁷⁵ – hatte Dianora doch ihr Lieben ebenso mit der Dunkelheit verbunden – und macht ihr daraus eine Schlinge, „wirft sie seiner Frau über den Kopf und zieht den Leib gegen sich nach oben“.²²⁵⁷⁶ Am Ende tötet Bracchio seine Frau sinnigerweise mit der seidenen Leiter, die ihr den Geliebten bringen sollte.

Eines der stärksten Motive in der Erzählung *Der goldene Apfel* (1897) ist die ästhetizistische Liebe. So hat auch dieser Ästhetizist sich eine Frau gesucht, die seinem ästhetizistischen Wesen entspricht („er wollte eine hochmüthige Frau haben“).²²⁵⁷⁷ Den Kaufmann verlangt es nicht nach einer eigenständigen Frau, nicht nach einem Gegenüber, sondern einem Objekt der Anbetung, der Zuflucht vor der Welt, an der er das Exklusivrecht hat und die er nach seinen Ansprüchen von der Welt fernhalten kann. Im Grunde ist die Frau, ebenso wie der goldene Apfel, nur ein weiterer Besitz. So sucht der Protagonist mit der ästhetizistischen Liebe, die Demütigungen der Welt zu überdecken („vor Zorn dass er sie nicht wegspeien kann, fängt er an, heftig zu gehen der böse Gedanke löst sich jetzt erst beim Denken an die Frau auf“).²²⁵⁷⁸ Wenn der Ästhetizist schon in der Wirklichkeit versagt, dann stellt er dem, um sich das Versagen nicht eingestehen zu müssen, seine eigene fantastische und aus dem Innern gespeiste Welt entgegen.

Hofmannsthal schließt bewusst an die negativen Erinnerungen die Besinnung des Kaufmanns auf seine Frau an. Eine Überhöhung und eine romantische Idealisierung der Frau tritt ein, wenn es heißt: „er vermochte das Bild seiner Frau nicht so festzuhalten wie sie gegenwärtig war, sondern er musste sie so denken wie sie damals gewesen war, im ersten Jahr ihrer Ehe, schwebte sie jetzt um ihn herum“.²²⁵⁷⁹ Der Kaufmann erhebt die Frau, nicht aus einer selbstlosen Liebe heraus, sondern aus dem Verständnis heraus, sich selbst Glück zu verschaffen und seinen Narzissmus zu befriedigen: „Denn sie war vornehmer als er; er besass sie und doch war etwas in ihr, das er nicht zu nehmen, wenn sie es auch hätte hergeben wollen.“²²⁵⁸⁰ Nicht die Nähe zu ihr, sondern gerade aus der Distanz zieht er die Bestätigung: „Und gerade dieses Ungreifbare, das ihn und sie auseinanderhielt, erhöhte in ihm den trunkenen Stolz des Besitzes.“²²⁵⁸¹ Dass er die Frau wirklich als Teil seines kleinen ästhetizistischen Lebens sieht, zeigt sich auch dadurch, dass er sie als Objekt, als seinen Besitz betrachtet. Verweist er noch, in Bezug auf die Vergangenheit, auf die Unsicherheit dieses Besitzes,²²⁵⁸² zeigt sich, dass der Kaufmann ihren Besitz wirklich gegen die Schmähungen der Wirklichkeit setzt: „Allen Demüthigungen setzte er das Bewusstsein dieses Besitzes entgegen wie ein auf der Reise in Gefan<genschaft> gefallener König das Bewusstsein seiner Hoheit“.²²⁵⁸³ In Anlehnung an *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) zeigt sich auch hier die Erhöhung der eigenen Person in herrschaftliche Sphären. Bedingt durch den Narzissmus im Lieben, zieht der Kaufmann seinen Stolz aus dem Exklusivrecht an seiner Frau.²²⁵⁸⁴ Der Ästhetizist, auch im Lieben nur auf das Ich fokussiert, versagt auch im Gespräch. So redet der Kaufmann in Gedanken mit seiner Frau auf eine Weise die ihn sich nicht nur erhöhen lässt („und erzählte ihr alles was er erlebte, aber alles in einer lügenhaften Weise, ganz ohne dass er sich des unaufhörlichen Selbstbetruges bewusst wurde, der in diesen sonderbaren inneren Gesprächen enthalten war“),²²⁵⁸⁵ sondern die auch die Wirklichkeit überdeckt und verändert.²²⁵⁸⁶ „Diese unaufhörlichen Verfälschungen die immer dem Mitleid

22574, „Sie schwingt wie eine Trunkene ihre offenen Arme vor seinem Gesicht, wirft sich dann herum, mit dem Oberleib über die Brüstung, streckt die Arme gegen den Boden; ihr Haar fällt vornüber.“ In: SW III. S. 114. Z. 12-14.

22575SW III. S. 114. Z. 18.

22576SW III. S. 114. Z. 19.

22577SW XXIX. S. 92. Z. 17.

22578SW XXIX. S. 93. Z. 15-16.

22579SW XXIX. S. 95. Z. 33-37.

22580SW XXIX. S. 95-96. Z. 38-1.

In dieser Äußerung, durch die Verwendung des Konjunktivs, verweist Hofmannsthal aber auch auf die Mitverschuldung der Frau, dass sie bereit war ihm als ein ästhetisches Objekt zu dienen.

22581SW XXIX. S. 96. Z. 1-3.

22582, „Besitz dieser Frau etwas so unversichertes noch, etwas völlig traumhaftes.“ In: SW XXIX. S. 96. Z. 5-6.

22583SW XXIX. S. 96. Z. 9-12.

22584, „[...] das jene, die nicht da war, die hier niemand kannte, ihm gehörte mit ihren Wangen, die nie eine andere Hand gestreichelt hatte, mit ihren Lippen die nie eine von den schlechten Speisen berührt hatten, mit ihren Händen die nie etwas niedriges gearbeitet hatten.“ In: SW XXIX. S. 96. Z. 15-19.

22585SW XXIX. S. 96. Z. 20-22.

22586, „[...] und erzählte ihr alles was er erlebte, aber alles in einer lügenhaften Weise, ganz ohne dass er sich des unaufhörlichen

und der Bewunderung zudrängten, veränderten aber wiederum in ihm das Bild der Person auf die zu wirken sie in Gedanken bestimmt waren“.²²⁵⁸⁷ Die ästhetizistischen Modifizierungen der Wirklichkeit verstärken dabei die ästhetizistische Erhöhung der Frau in einen religiösen Kontext, verdeutlicht durch den Weihrauch.²²⁵⁸⁸ Hofmannsthal verweist des Weiteren auf den goldenen Apfel als „Sinnbild“²²⁵⁸⁹ der ästhetizistischen Anschauungen und verstärkt die Betrachtung seiner Frau als Objekt und Besitz noch durch die Gravur des Apfels, versichert ihn doch die Inschrift neuerlich ihres Besitzes („freche Pochen auf diesen Besitz“).²²⁵⁹⁰ Hofmannsthal stellt letztendlich dem Versuch, Nähe zu der Frau herzustellen, weil der Ästhetizist spürt, dass er sich an die Gegenwart binden muss, um nicht zu scheitern, letztendlich die Unfähigkeit des Ästhetizisten gegenüber: „es schien ihm als müsse er eine Beziehung zwischen dem Duft des Apfels und dem Wesen seiner Frau finden, aber alles was er dachte kam ihm vor wie schon einmal gedacht oder schon einmal geträumt“.²²⁵⁹¹

Die Haltlosigkeit am Leben zeigt sich innerhalb des Liebens auch an der Frau. Nicht in der Gegenwart fühlt sie ihr Glück, sondern sie sehnt sich zurück in die Vergangenheit.²²⁵⁹² Das Bedrohliche, das sie in ihrem Leben spürt, ist gespeist, wie bei ihrem Mann und Kind, aus ihrem Inneren selbst, doch ersehnt sie neben ihrem Kind einen Brief ihres Mannes, um sich auf die Wirklichkeit zu besinnen. Bezeichnenderweise befinden sich diese Briefe in der Truhe, in der sie auch den goldenen Apfel vor der Welt verborgen hält. Den Verlust des Apfels erkennend, fühlt sie sich darin bestätigt, dass die Bedrohung, die sie im Innern spürt, wirklich ist („etwas Geschehenes nicht mehr bloß Gedanken schien ihr nun zwischen ihr und ihrem Gatten, zwischen ihr und allem Guten und Frommen zu liegen“).²²⁵⁹³ Wie bei ihrem Mann – in Bezug auf den Weihrauch – zeigt sich auch an der Frau eine Verbindung zwischen Liebe und Religion. Noch ein weiterer Aspekt zeigt sich in Bezug auf die ästhetizistische Liebe. So bezieht die Frau, die nach ihrem Erwachen eine Beklemmung gegenüber ihrem Leben spürt, diese Gefühle auf ihre Lebensumstände, und „dass dies nichts als unsinniges durch Einsamkeit und Stille übermäßig erregtes Denken war“.²²⁵⁹⁴

Gleich zwei Lieben stellt Hofmannsthal in den Fokus des lyrischen Dramas *Der weisse Fächer* (1897). Beide Beziehungen, sowohl Mirandas als auch Fortunios, liegen in der Vergangenheit und müssten durch den Tod beider Ehepartner abgeschlossen sein. Doch für Beide hat die vergangene Liebe mehr Bedeutung als die Gegenwart, was Jendris Alwast auch davon sprechen lässt, dass sie aus ihren „Verstorbenen einen Kult“²²⁵⁹⁵ machen, wobei sie sich in der jeweiligen Bereitschaft zu dieser Liebe unterscheiden: was bei Miranda Pflichtgefühl ist, ist bei Fortunio Narzissmus.

Fortunio kommt über die Unmöglichkeit, das was man im Leben „Besitz“²²⁵⁹⁶ nennt zu halten, auf die verstorbene junge Frau zu sprechen. Dem Aufruf des Freundes sich ein zukünftiges Leben zu schaffen, stellt er die vermeintliche Treue zu seiner Frau entgegen. Doch seine Treue gilt im Grunde nicht der Frau, sondern nur seiner narzisstischen Vorstellung von ihr, dem Verlust den der Ästhetizist erlitten hat, durch das Geheimnisvolle, das seine Frau für ihn verkörpert hat.

„weißt du das einzige Gewürz,
Das einzige, das niemals fehlen darf

Selbstbetruges bewusst wurde, der in diesen sonderbaren inneren Gesprächen enthalten war.“ In: SW XXIX. S. 96. Z. 20.22.

22587SW XXIX. S. 96. Z. 31-34.

22588„[...] wie unaufhörlich aufsteigen<der> Weihrauch veränderten sie das Bild, machten es gleichsam goldener und schwärzer.

Eine wunderbare geheimnisvolle Königin hörte einem wunderbaren Abenteuer eines in Sklaverei gefallenen überaus klugen Königs zu.“ In: SW XXIX. S. 96. Z. 34-38.

22589SW XXIX. S. 97. Z. 2.

22590SW XXIX. S. 97. Z. 16.

22591SW XXIX. S. 98. Z. 11-14.

22592„[...] die mehr als sieben Jahre ihrer Ehe waren darin wie ausgelöscht, mit traumhafter Deutlichkeit kam das Bewusstsein ihres Mädchenwesens zurück, der Seele und des Leibes, und in irgend ein Schicksal verstrickt, das nicht ihr wirkliches geworden war, tauscht sie mit unbestimmten Freunden und Feinden, mit schattenhaften Umgebungen Reden, in die sich alles ergoss, was unausgesprochen und unnütz in ihr lag, ein solcher unerschöpflicher Schwall von Möglichkeiten, [...] /dass es das wirkliche mit sich fortriss“. In: SW XXIX. S. 103-104. Z. 34-3.

22593SW XXIX. S. 104. Z. 36-38.

22594SW XXIX. S. 105. Z. 1-3.

22595Alwast: S. 31.

22596SW III. S. 154. Z. 7.

In einem Liebestrank, das einzige Ding, woran
Der Zauber hängt...
[...]
Geheimnis heißt das Ding.“²²⁵⁹⁷

Während seine Frau die Verkörperung des Geheimnisses für ihn ist („Hier liegt Geheimnis, hier liegt mein Geheimnis“),²²⁵⁹⁸ kann er sich nicht einer anderen Frau zuwenden, denn alle erscheinen ihm nur geheimnislos²²⁵⁹⁹ im Gegensatz zu ihr.²²⁶⁰⁰ Was Fortunio an dem Geheimnisvollen ergreift, ist, dass er es nicht benennen kann, und dass es für ihn unendlich geheimnisvoll bleibt: „Hier liegt Geheimnis, hier liegt mein Geheimnis, / Und dächte ich mich zu Tod, ich schöpfte nicht aus!“²²⁶⁰¹ So ist die vermeintlich ehrliche Trauer und Treue zur Frau für Fortunio nur die „Rolle / Des Witwers“,²²⁶⁰² die er spielt, um sich selbst zu „adeln“,²²⁶⁰³ wodurch er offenbart, dass seine Treue nur aus seinem Narzissmus heraus gespeist wird. Fortunios namenlos bleibende Frau trägt durchaus Züge der femme fragile, hebt doch sowohl Fortunio als auch die Großmutter ihre Kindlichkeit und Zerbrechlichkeit hervor.²²⁶⁰⁴ Zudem hat Fortunios Frau auch Züge der Naivität, erschien sie doch befreit von jeder Scham und „so [...] völlig einig in sich selber“.²²⁶⁰⁵ Konträr zu Fortunios Lieben steht das seiner Großmutter, kehrt diese doch zum Friedhof, um mitunter das Grab ihres Mannes,²²⁶⁰⁶ das von Fortunios Großvater zu besuchen. Auch sie erkennt das kindhafte Wesen der toten Ehefrau Fortunios, um die er jedoch nicht trauern sollte („Deine Frau war ein Kind. Sie spielt im Himmel Ball mit den unschuldigen Kindern von Bethlehem. Geh nach Hause“).²²⁶⁰⁷ Seiner Rückwendung zu seiner toten Frau stellt sie die Überwindung des toten Ehepartners gegenüber, denn bevor sie Fortunios Großvater geheiratet hatte, war sie selbst die Frau eines Anderen gewesen.²²⁶⁰⁸ Fortunio aber offenbart neuerlich sein Unverständnis der Härte des Todes. Für ihn hätte der Tod vor der Schönheit und seinen ästhetizistischen Wünschen verharren müssen: „Sie war das schuldloseste kleine Wesen auf der Welt. Warum hat sie sterben müssen?“²²⁶⁰⁹ Während die Großmutter erkennt, dass Fortunio – zumindest momentan – aus seinem Wahn nicht zu lösen ist, zieht sie Livio wenigstens mit sich, fragend, was für eine Geschichte er von ihr hören wolle, ob „eine Liebesgeschichte oder eine Jagdgeschichte“.²²⁶¹⁰ Die Ästhetizistin Miranda, die Hofmannsthal Fortunio an die Seite stellt, muss dabei auch zu den ästhetizistischen Ehefrauen gezählt werden; doch durch ihre gewählte Einsamkeit, die Hörigkeit ihrem Mann gegenüber wenn es um den Schwur geht, machten sie primär auch zu einer devoten Ehefrau. Dabei schafft es Mirandas Mann noch über den Tod hinaus, Miranda im Zustand der devoten Ehefrau zu halten. Durch den Schwur, den sie ihm im Angesicht des Todes gegeben hatte, ist sie gebunden, sich keinem neuen Mann zuzuwenden, bevor das Grab ihres Mannes getrocknet sind. Dass dieser Schwur nicht aus Anhänglichkeit an seine Frau erfolgt ist, sondern aus Narzissmus und Hass, dass er sterben muss während sie weiter leben darf, zeigt sich in Mirandas Beschreibungen über sein Sterben und die Zeit davor. Ebenso wie Fortunio hat auch Miranda den klaren Blick auf ihr Leben eingebüßt. Dies verdeutlicht Hofmannsthal mitunter durch den Traum, der Mirandas Mann durch den Schwur, der sie bindet, betrifft.

22597SW III. S. 155. Z. 21-28.

22598SW III. S. 156. Z. 7.

22599SW III. S. 155. Z. 32-33.

22600Dabei ist der Bezug zum Geheimnislosen primär überhaupt nicht auf seine Frau gerichtet, sondern speist sich aus seinem Narzissmus: „Erlebte Dinge aus der Knabenzeit, / Kindische, halbvergeßne, die wie Trauben, / Am Weinstock übersehen, in mir hängen / Und dörren, sind nicht so geheimnislos, / Nicht ganz so ohne Reiz wie alles, was / Ich vor mir seh an solchen Möglichkeiten. / Sei still, ich bitte dich, es macht mich zornig.“ In: SW III. S. 155-156. Z. 35-36//1-5.

22601SW III. S. 156. Z. 7-8.

22602SW III. S. 154. Z. 21-22.

22603SW III. S. 154. Z. 25.

Dass Fortunio das Leben wie ein Schauspiel betrachtet, wirft ihm auch seine Großmutter vor, wenn sie sagt: „Wie ein Schauspieler seid ihr, der sich seine Rolle aus dem Stegreif selber dichtet und auf keine Stichwörter achtgibt.“ In: SW III. S. 160. Z. 22-24.

22604SW III. S. 156. Z. 11.

22605SW III. S. 156. Z. 29.

22606SW III. S. 157. Z. 6.

22607SW III. S. 157. Z. 12-13.

22608SW III. S. 158. Z. 26-28.

22609SW III. S. 159. Z. 13-14.

22610SW III. S. 160. Z. 31-32.

Hofmannsthal gelingt es innerhalb des Traumes und in den Erzählungen Mirandas, ihre Vergangenheit und die Umstände ihrer Ehe zu verdeutlichen. Es war der Traum von ihrem Mann, der sie zum Grab ²²⁶¹¹ geführt hatte: „Ein Traum, den ich heute nacht geträumt habe, hat mich so beängstigt. Mir träumte, ich stünde am Grab meines Mannes.“ ²²⁶¹² Durch den Traum verdeutlicht Hofmannsthal nicht nur den Altersunterschied der Ehepartner („meines seligen Mannes, jugendlicher, als ich es je gekannt habe, funkelnd von Frische und Leben“), ²²⁶¹³ sondern Miranda erlebt auch im Traum den Untergang von Schönheit und Jugend durch das Alter und schließlich den Tod, und sie erfährt – zumindest im Traum – das ersehnte Trocknen des Grabhügels. ²²⁶¹⁴ Anders als Fortunio ersehnt Miranda den Beginn eines neuen Lebens und einer neuen Liebe. Die Distanz zwischen den beiden Figuren Fortunio und Miranda deutet auch Jendris Alwast an; obwohl sie sich augenscheinlich in ihrem Verhalten gleichen, zeigt sich durch den Text warum die Geschehnisse sich für Miranda zum Positiven wenden und für Fortunio nicht. Alwast macht diese Differenz im Wesen mitunter durch Mirandas Fähigkeit deutlich, den Fächer aus der Hand der Dienerin zu nehmen, wodurch sie – laut Alwast – das „selbstgegebene weltdistanzierende Gebot“ ²²⁶¹⁵ übertritt.

Fortunio erkennt das Fehlen Mirandas am Leben, während ihm diese Einsicht bei seinem eigenen Leben versagt bleibt, und betont gleichsam den Einfluss des Ehepartners auf die Cousine: „Er muß eine große Gewalt über dich gehabt haben. Er hat dich sehr verändert.“ ²²⁶¹⁶ Unsicher ob ihre Wesensveränderung allein mit ihrem Mann in Verbindung steht („Ich weiß nicht, ob er es ist, der mich so verändert hat“), ²²⁶¹⁷ erkennt Miranda immerhin die Veränderung die sie durchgemacht hat, aber der Ausweg, sich aus diesem traurigen Leben zu lösen, ist ihr bis dahin noch nicht gegeben. ²²⁶¹⁸ Der Zug des Mannes Macht auszuüben und seinen Narzissmus noch im eigenen Tod und darüber hinaus befriedigt zu wissen, deckt Hofmannsthal durch die Erinnerungen Mirandas auf. Gebannt durch seinen Blick, als sie ihm in den Stunden vor seinem Tod an seinem Bett vorliest, und in Verbindung mit seinem nahenden Tod und dem Hass gegen alles was ihn überlebt, nimmt er ihr den Schwur ab: „solange die Erde über meinem Grab nicht trocken ist, wirst du an keinen andern denken, nicht wahr.“ ²²⁶¹⁹ Dass es nicht Liebe und noch nicht einmal nur Eifersucht war, die ihn dazu bewogen hatte, diesen Schwur zu fordern, zeigt sich dadurch, dass Hofmannsthal auf den Ausdruck seiner Augen verweist: „seine armen Augen nahmen etwas Kaltes, fast Feindseliges an, und er lächelte schwach, wie in Verachtung.“ ²²⁶²⁰ Mit diesem Schwur weiß er zumindest, dass er sie an den Tod und an sich bindet und damit vor dem Leben ausschließt.

Wiederum verweist Fortunio auf die Ganzheit des Seins, und ruft sie auf, ein neues Leben zu beginnen, denn: „und jedes Ding hat seinen Preis: auf der Liebe stehen die Schmerzen der Liebe.“ ²²⁶²¹ Die Nähe zu seiner Cousine bewirkt bei Fortunio jedoch nicht nur eine Erkenntnis in die Richtigkeit des Lebens und die Überwindung der Vergangenheit – zumindest was Miranda betrifft –, auch löst diese Begegnung in ihm eine Hinwendung zu Miranda aus. ²²⁶²² Fortunio eröffnet Miranda damit eine neue Zukunft, ein neues Liebeserleben. Aber durch diese Schilderung für Miranda, kehrt bei Fortunio ein Besitzdenken ein, diesen neuen Mann in Mirandas Leben zu beneiden. Die vermeintliche neue Liebesperspektive, die durch Miranda gewonnen werden kann, ist absolut nicht positiv zu bewerten, denn Fortunio spricht mitunter von dem Besitz der Frau, der wie etwas „Traumhaftes“ ²²⁶²³ ist, und damit wiederum nur eine neuerliche Abkehr von der Wirklichkeit bedeutet. Der Grund warum Fortunio sich überhaupt zu Miranda hingezogen fühlt, ist auch nicht eine vermeintliche Lebendigkeit, denn immerhin lebt sie ja noch, im Gegensatz zu seiner toten Frau,

22611SW III. S. 161. Z. 38.

22612SW III. S. 162. Z. 1-2.

22613SW III. S. 162. Z. 8-9.

22614SW III. S. 162. Z. 17-18.

22615Alwast: S. 34.

22616SW III. S. 165. Z. 16-17.

22617SW III. S. 165. Z. 19.

22618Allein benennt sie nur die Gründe für ihr momentanes Leben: „Ja: er, sein Tod, das Alleinsein, alles zusammen.“ In: SW III. S. 164. Z. 30.

22619SW III. S. 166. Z. 32-33.

22620SW III. S. 166. Z. 35-36.

22621SW III. S. 168. Z. 22-23.

22622In den Notizen, heißt es: „die erste Frau ein Ding wie eine Blume wie die Sonne die zweite etwas ganz bestimmtes“. In: SW III. S. 648. Z. 37-38.

22623SW III. S. 169. Z. 29.

sondern ihre Traurigkeit: „Diese übermäßige Traurigkeit hängt an dir wie eine ungeheure Liane an einem kleinen Baum. Du bist schöner, als du je warst.“²²⁶²⁴ Zudem kommt hinzu, dass Fortunio in Miranda das Geheimnisvolle sieht,²²⁶²⁵ er gleichsam mit ihr an seine tote Frau gemahnt wird, die das Geheimnisvolle für ihn verkörpert hatte. Genau wie bei seiner toten Frau, spricht er auch in Bezug auf Miranda von dem Besitz der Frau: „Wer sie besäße, dem käme zu jeder Stunde eine andere entgegen.“²²⁶²⁶ So ist sein Bezug zu Miranda keine Hinwendung zum Leben, sondern die Hinwendung bedient seinen ästhetizistischen Zug der Abwechslung. Doch selbst die Hinwendung zu einer neuen ästhetizistischen Liebe stellt für Fortunio einen Treuebruch dar: „Was such ich hier im Sand, sieben Schritte von meiner / Frau Grab, die Spuren einer andern!“²²⁶²⁷ Erst gegen Ende des lyrischen Dramas, nach Gesprächen mit Fortunio und ihren Dienern, erkennt Miranda die Wirklichkeit und sie bemerkt, dass der Tau nicht nur auf dem Grab ihres Mannes liegt, sondern überall ist.²²⁶²⁸ Am Ende des Dramas ist Miranda befreit. Nicht nur von dem Schwur, sondern dem eigenen Wahn, der falschen Sicht auf die Dinge erlegen zu sein. Sie hat sich demzufolge von einer passiven Figur zu einer angehenden Ästhetin gewandelt, die den Tod als Teil des Lebenskreislaufes begreift.

Hofmannsthal liefert hier auch einen Einblick in die Liebesbeziehungen der Untergebenen. Catalina leidet zwar an ihrem Liebeskummer, aber erinnert sie sich selbst im Leid noch der Eltern,²²⁶²⁹ und weint um den Mann, den sie an eine andere Frau verloren hat, still in sich hinein. Durch das Gespräch der Mulattin Sancha liefert Hofmannsthal einen Einblick in eine andere Lebenseinstellung, denn Sancha kann über den Liebeskummer der jüngeren Dienerin Catalina nur lachen, verweist sie doch auf weitere Lieben im Leben („Denn was hat Nacht mit Schlaf zu tun, was Jugend Mit Treue?“).²²⁶³⁰ Sancha verweist auf eine Liebe die den Menschen nicht in ein solches Elend stößt, wie sie es bei ihrer Herrin Miranda zu sehen bekommt. Am Ende des lyrischen Dramas ist es jedoch Miranda, die an Fortunio und seine Empathielosigkeit denkt und ihre junge Dienerin vor eben solchen Männern wie ihm warnt: „Nimm dich in acht vor Männern, die gut reden Und denen wenig daran gelegen scheint, Ob sie dich weinen machen oder lachen.“²²⁶³¹

In *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) zeigt sich das Begehren erstmalig durch die Rede des Fremden, der auf der Wasseroberfläche Nymphen zu sehen glaubt. Das Gefallen dieser schönen Frauenfiguren führt den Goldschmied dazu, diese schönen Gestalten nicht nur darstellen zu wollen durch seine Kunst, sondern auch zu sagen: „Ein-Wesen ists, woran wir uns entzücken! / Sei's Jüngling oder Mädchen oder Kind, / das lasse ich die schmalen Schultern sagen, / die junge Kehle, wenn sie mir gelingt, / muss jenes atmend Unbewusste tragen“.²²⁶³²

Auch zeigt sich das Motiv durch das Lied des Bänkelsängers innerhalb des Monologes des jungen Mädchens. So singt er in seinem Lied von einer Frau, die ihr Sterben aber auch ihr Lieben anspricht.²²⁶³³ Zudem lässt Hofmannsthal den Diener über das Lieben seines Herrn, des Wahnsinnigen sprechen. So zeigt er sich nicht nur trunken im Umgang mit seinem Vermögen, sondern auch im Umgang mit den Frauen, die er dazu bringt, Geld für ihn zu verschwenden.²²⁶³⁴ Auch der Wahnsinnige hat in sich die „ungeheure Sehnsucht / sich für ein Geliebtes zu vergeuden“,²²⁶³⁵ ebenso wie einen konträren Zug zur Einsamkeit. Wiederholt verweist auch der Diener darauf, dass es der Wahnsinnige in der Jugend nicht nur verstanden hatte, sich die Männer zu Freunden zu machen, sondern dass er es auch verstanden hatte, „Liebesnetzte“²²⁶³⁶ um die Frauen zu schlingen. Auch auf seinem weiteren Lebensweg, als Wandelnder, war er Frauen begegnet, die er jedoch wie alles Andere hinter sich gelassen hatte.²²⁶³⁷ So ließ der Zug zur Einsamkeit den Wahnsinnigen

22624SW III. S. 169. Z. 21-23.

22625SW III. S. 170. Z. 11-12.

22626SW III. S. 170. Z. 26.

22627SW III. S. 170. Z. 28-29.

22628SW III. S. 173. Z. 15-21.

22629SW III. S. 171. Z. 20-24.

22630SW III. S. 172. Z. 19-20.

22631SW III. S. 175. Z. 25-27.

22632SW III. S. 140. Z. 30-34.

22633SW III. S. 141. Z. 25-37.

22634SW III. S. 143. Z. 15-21.

22635SW III. S. 143. Z. 30-31.

22636SW III. S. 143. Z. 37.

22637SW III. S. 143-144. Z. 39//1-5.

aber nicht die Macht über andere Menschen, so über Frauen, verlieren.²²⁶³⁸

Das Liebesmotiv zeigt sich auch in *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) als das tragende Motiv, was Hofmannsthal bereits durch das Motto zu diesem Drama deutlich macht.²²⁶³⁹ Diese Beziehungen oder Verständnisse von Liebe sind keineswegs einheitlich und zudem noch von Veränderungen geprägt. Zu diesen Liebesbeziehungen des lyrischen Dramas zählen:

- Sobeide und der Kaufmann
- Ganem und Sobeide
- Gülistane und Ganem
- Ganem und die Tochter des Pastetenbäckers²²⁶⁴⁰
- Gülistane und Schalnassar
- Schalnassar und die Frau des Schuldners
- die Frau des Schuldners und der Schuldner²²⁶⁴¹
- der Räuber
- Sobeides Eltern
- der Gärtner und seine Frau

Durch das Liebesmotiv gelingt es Hofmannsthal auch die Differenzen innerhalb der ästhetizistischen Ausprägung aufzuzeigen; an dieser Stelle sei nur auf das Verhalten des Kaufmannes und das Ganems verwiesen. In dem Drama zeigt sich auch, dass das Wesen des momentanen Partners oder Geliebten das eigene Wesen und auch das Verhalten beeinflusst, was sich im Besonderen durch Sobeide zeigt, die zu Beginn und zum Ende des Dramas als die vom Kaufmann angebetete Frau beschrieben wird, während Sobeide in der Begegnung mit Ganem demütig und um seine Liebe bittend erscheint.

Hofmannsthal verwendet viel Sorgfalt bei der Darlegung der Liebesverhältnisse in dem Drama, zeigt er doch genauestens Sobeides Motivation auf, die sie zu dieser Ehe mit dem Kaufmann geführt hat. Bereits durch das Personenverzeichnis, welches Hofmannsthal dem lyrischen Drama voranstellt, deutet sich, zudem im Kontext mit dem Motto des Werkes, die Unterschiedlichkeit von Mann und Frau an. Deutlich zeigt sich dies im Personenverzeichnis durch die Adjektive, die Hofmannsthal dem Kaufmann und Sobeide zugeordnet hat, wobei der Reichtum des Kaufmannes der Jugend Sobeides gegenübersteht. Hofmannsthal verweist damit bereits darauf, dass es sich bei der Ehe der Sobeide keineswegs um eine Liebesheirat handelt, sondern einer Verbindung von ungleichen Partnern, die mehr als Geschäft verstanden werden muss. In diesem Zusammenhang ist es bezeichnend, dass der Ehemann nur durch seinen Beruf und seinen Reichtum charakterisiert ist und erst im Gespräch Ganems mit seinem Diener einen Namen erhält.²²⁶⁴²

Erst nach den Hochzeitsfeierlichkeiten beginnt der Kaufmann zu ahnen, dass Sobeide ob dieser Hochzeit nicht glücklich ist. Mit dem Diener teilt der Kaufmann seinen Kummer darüber, der seinen Herrn aufzumuntern gedenkt: „Sie ist ein ernstes Mädchen. Und die Stunde / liegt schwer auch auf der leichtesten, bedenk.“²²⁶⁴³ Obwohl Sobeide von dem Diener als grüblerisch und nachdenklich beschrieben wird, kann der Kaufmann sich von seiner Befürchtung nicht trennen, zumal er sich der traurigen Mienen der Anderen beim Hochzeitsfest erinnert. Neuerlich sucht der Diener seinen Herrn dahingehend aufzumuntern, dass er ihm darlegt, dass Sobeide sich doch in einer für sie ungewohnten Situation befunden habe. Gleichsam zeigt sich aber, dass Hofmannsthal, in Verbindung mit dieser Erklärung, den Tod einbindet:

22638SW III. S. 144. Z. 19-29.

22639„Des Kerkermeisters Tochter: //>>Lieber Gott, wie verschieden sind Männer!<</ (Altes englisches Trauerspiel/ >>Palamon und Arcite<<.)“ In: SW V. S. 7.

22640In den kurzen Verweisen auf die Beziehung Ganems zu der Pastetenbäckerstochter zeigt sich, dass nicht nur der Mann die Frau besitzen will, sondern auch die Frau, in diesem Fall die wenig anziehende Tochter des Bäckers.

22641Diese Aufzählung zeigt nicht nur die Vielzahl der Beziehungen, sondern offenbart zugleich auch die unterschiedliche Stellung der einzelnen Figuren innerhalb dieser Verbindungen. Die an 1 Position stehenden Personen haben in der jeweiligen Beziehung immer den dominanten Part bzw. den Part der angebetet wird, während die Figuren zu denen sie in Verbindung stehen, diese anbeten und in einem devoten Verhältnis zu ihnen stehen. Das zeigt, dass sowohl Sobeide als auch Ganem und Schalnassar sowohl angebetet werden, als auch selbst anbeten.

22642Doch auch in diesem Zusammenhang wird er wieder über seinen Reichtum charakterisiert: „Dies ist des reichen Chorab Frau.“ In: SW V. S. 55. Z. 25.

22643SW V. S. 9. Z. 11-12.

„Wir sind nicht gewohnt
was andres, als nur mit den nächsten Dingen
uns abzuschleppen. Kommt ein solcher Tag,
so fühlen wir: still tut ein Thor sich auf,
daraus uns eine fremde, kühle Luft
anweht, und denken gleich ans kühle Grab.“²²⁶⁴⁴

Doch der Diener kann seinen Herrn nicht beruhigen, zumal er den Trank Sobeides, den der Diener heranzieht, gerade als problematisch empfindet; Sobeide, die kaum etwas gegessen hatte, hatte mit einem „plötzlichen Entschluss“²²⁶⁴⁵ ihren schönen Kelch halb gelehrt. Der Kaufmann aber sieht gerade in dieser Geste keinen „fröhliche[n] Entschluss“,²²⁶⁴⁶ sondern das Handeln eines Menschen, der sich selbst „betrügen will“. ²²⁶⁴⁷ Von dem Selbstbetrug, den der Kaufmann am Sobeide bemerkt hat, lehnt Hofmannsthal die Geschichte dahingehend ab, dass er die Motivation des Kaufmannes Sobeide zu heiraten, bereits in Ansätzen beleuchtet. So ließ er ihr den Spiegel und den Becher der Mutter bringen, denn eine „junge Frau braucht einen Spiegel“. ²²⁶⁴⁸ Doch der Kaufmann sucht in dem Spiegel auch das Abbild seiner Mutter, nimmt gleichsam einen Zug in die Tiefe und verdeutlicht, das Wesen der Mutter war keineswegs mit Lebendigkeit verbunden, sondern ihr Lächeln wird von ihm als das „matteste“²²⁶⁴⁹ beschrieben, das er je gesehen hat. Ausgehend von dem Blick in den Spiegel, der ihm das Bildnis der Mutter verwehrt, sieht er nur sein gealtertes Selbst. Dabei verlangt es den Kaufmann zu wissen, wie Sobeide ihn wahrnimmt, ob sie fähig ist, in seine Seele zu schauen oder ob sie nur das Äußerliche sieht. ²²⁶⁵⁰ Der Zug Sobeide zu heiraten, so zeigt sich hier, fußt zum Teil auf der Leere seines Lebens, der Sehnsucht nach einem Menschen, wie er ihn mit der Mutter verloren hat, führt ihn aber gleichsam zu der Problematik, dass er nicht in ihr Wesen zu sehen vermag, nicht weiß, wie sie zu ihm steht. Der Kaufmann selbst sieht sich bei Weitem als nicht so alt, wie das Spiegelbild ihn heißt, doch zeigt sich an ihm gerade dadurch der Bezug zum Ästhetizistischen, zur traumhaften Versenkung und schließlich zum Besitz der Frau. So zeigt sich, dass die durchaus egoistische Handlung des Kaufmannes Sobeide zu seiner Frau zu machen, ohne um ihre Gefühle zu wissen, zum einen zwar aus seinem Bedürfnis entsprungen ist, wieder Glück zu empfinden, zum anderen jedoch, dass diese Heirat durchaus ästhetizistisch motiviert ist.

Gleichsam mit dem ersten Aufeinandertreffen zwischen Sobeide und dem Kaufmann, wird die Distanz der Frau gegenüber ihrem Mann deutlich, die der Kaufmann jedoch als Teil ihrer Unsicherheit wähnt. Die Worte der Mutter, ihr Wunsch nach Glück in der Ehe für die Tochter, wird von Sobeide gleichsam ausgeklammert, denn nicht auf das Glück ist sie aus, wie sich in ihren Worten zeigt. So spricht sie von einem kurzen Moment der Freiheit, ist sie losgelöst von den Eltern und noch nicht Teil des Lebens ihres Mannes. ²²⁶⁵¹ In ihren weiteren Worten an die Eltern zeigt sich, dass die ästhetizistische Liebesvorstellung gleichsam seit der Kindheit in ihr genährt worden ist, mitunter durch den fantastischen Tanz den sie erfunden hat. Noch deutlicher zeigt sich Sobeides Verlorenheit in der Wirklichkeit und als Ehefrau an der Seite des Kaufmannes, nachdem die Eltern gegangen sind; so schreckt Sobeide zusammen, als er sie auffordert den Schleier abzulegen, gleichsam die Distanz zwischen sich aufzubrechen, und folgt seinem Wunsch nur mit „mechanischen Bewegungen“. ²²⁶⁵² Der Kaufmann bemerkt diese Distanz wohl und verweist auf die Mängel, die seit dem Tode der Mutter in seinem Haus vorherrschen. Doch in seinen Worten an die Frau birgt sich gleichsam die Erhöhung dieser: „Auch trägt, was etwa an Geräthen da ist, / kaum solchen Prunk an sich, womit ich gern / Dich eingerahmt erblickte“. ²²⁶⁵³ Die Worte des Kaufmannes deuten die Liebe zum Seltenen und Kostbaren an, mit dem er Sobeide, die er als ebenso kostbar, gemäß seines Besitzdenkens, einstuft, umgeben will. Der Kaufmann wähnt aber nicht nur, dass ihre Reserviertheit allein der fremden Situation

22644SW V. S. 10. Z. 1-6.

22645SW V. S. 10. Z. 22.

22646SW V. S. 10. Z. 26.

22647SW V. S. 10. Z. 27.

22648SW V. S. 11. Z. 4.

22649SW V. S. 11. Z. 4.

22650SW V. S. 11. Z. 21-27.

22651SW V. S. 14. Z. 4-10.

22652SW V. S. 14. Z. 35.

22653SW V. S. 15. Z. 6-8.

entsprungen ist, sondern in seinen Worten deutet sich auch das Erkennen an, dass er nicht die Liebe für sie ist; doch heißt er ihr auch, dass sie einstmals wieder Glück empfinden wird, wohl nicht auf eine rauschende Weise, doch auf eine „unscheinbare, stille Art“. ²²⁶⁵⁴ Der Kaufmann spricht von einer langsamen Annäherung Sobeides an ihn, ein langsames Lieben, ein anderes Glück, als es eine leidenschaftliche Liebe mit sich bringen kann. Gleichsam aber zeigt sich in seinen Worten auch sein eigenes Lieben, sein Glück des Besitzes der jungen schönen Frau, der der „grosse Glanz der Jugend / vom Scheitel niederfließt bis an die Sohlen“. ²²⁶⁵⁵ Gleichauf betont der Kaufmann das Unwissen, die Fremdheit in Bezug auf sein Leben, und wünscht sich stattdessen, dass sie in seine Seele blicken könne und erkenne, dass er das „Gemeine[...]“ ²²⁶⁵⁶ von sich abgetan habe. In den Reden des Kaufmannes bezieht er sich auch auf die schon verstorbenen Freunde, an denen ebenso „der Duft von jungem Haar / mit dunklem Wind, der von den Sternen kam“ ²²⁶⁵⁷ lag. Doch wähnt der Kaufmann, dass er den ästhetizistischen Zug in sich überwunden hat, zumindest äußerlich: „Allein im Innern, wenn ich rufe, kommt´s, / ergreift die Seele, und mir ist, es könnte / auch Deine -“ ²²⁶⁵⁸ Der Kaufmann deutet dadurch an, dass auch Sobeide im Innern noch den Weg finden könne ihr ästhetizistisches Sehnen zu erfüllen, wenn sie auch an seiner Seite lebe. Des weiteren zeigt sich, dass er auch äußerlich den Bezug zum Ästhetizistischen noch nicht abgetan hat, indem er auf den Tanz verweist, der neben Sobeides Lächeln, welches „trauriger“ ²²⁶⁵⁹ war als das seiner Mutter, „Schuld“ ²²⁶⁶⁰ gewesen ist, dass sie nun seine Frau geworden ist. Damit war es nicht Sobeides Lebendigkeit, die ihn angezogen hatte, sondern ihr leidvoller Ausdruck, der ihn zudem an die Traurigkeit der Mutter erinnert hatte. Die Thematisierung des Tanzes führt Sobeide dazu anzudeuten, dass sie sich ihm und seinem Willen ausgeliefert fühlt, ihre eheliche Situation für sie etwas Zwanghaftes hat: „Befielst Du, daß ich tanzen solle, oder / befiehst Du etwas andres?“ ²²⁶⁶¹ Sobeide wähnt zwar, die Güte in ihrem Mann zu erkennen, doch heißt sie ihn schweigen, will sie doch die Distanz bewahren: „Ich bin Dein Ding, so nimm mich für Dein Ding, / und lass mich wie ein Ding auch meinen Mund / vergraben tragen und nach innen reden!“ ²²⁶⁶² Sobeide sieht sich als eine von dem Kaufmann erworbene Ware, wodurch dieser erkennt, dass es nicht nur ihre Unsicherheit ist, die aus ihr spricht. Zudem eröffnet sie ihm, dass er sie davor bewahren möge, von einem anderen Mann zu träumen:

„Herr, wenn Du in der Nacht erwachst und mich
so weinen hörst aus meinem Schlaf heraus,
dann weck´ mich auf! Dann thu´ ich, was Dein Recht
ist, mir zu wehren, denn dann träume ich
in Deinem Bett von einem andren Mann
und sehne mich nach ihm, das ziemt mir nicht,
mir schaudert vor mir selber, es zu denken:
versprich mir, daß Du mich dann wecken wirst!“ ²²⁶⁶³

Sobeide erkennt zwar die Verschuldung an ihrem Mann, doch das Gestehen macht die Situation umso tragischer, belastet sie damit gleichsam ihn und nimmt sich damit auch die Möglichkeit einer zufriedenen Ehe. Sobeide reagiert nicht auf die Erregung des Mannes, ²²⁶⁶⁴ sondern fährt, ihrem narzisstischen Wesen gemäß, in ihrer Offenheit fort und bekennt ihre Liebe zu Ganem. Dass Sobeides Offenheit jedoch im Grunde wiederum nur ihren narzisstisch-ästhetizistischen Wesen entspringt, zeigt sich schließlich wenn sie dem Kaufmann eröffnet, rechtens zu handeln in ihrer Offenheit, denn sie möchte jede Heimlichkeit zwischen ihnen vermeiden. Gleichsam aber bindet sie in diese Rede auch eine neuerliche Bitte an den Kaufmann an, nämlich, dass sie ihm nur von Ganem gesprochen hatte, damit er es ihr erspart, ihn in ihrem Haus zu sehen

22654SW V. S. 15. Z. 27.

22655SW V. S. 16. Z. 2-3.

22656SW V. S. 16. Z. 2-3.

22657SW V. S. 16. Z. 18-19.

22658SW V. S. 16. Z. 23-25.

22659SW V. S. 16. Z. 30.

22660SW V. S. 16. Z. 32.

22661SW V. S. 17. Z. 2-3.

22662SW V. S. 17. Z. 10-12.

22663SW V. S. 17. Z. 21-28.

22664SW V. S. 17. Z. 29.

(„ihn etwa oft zu sehn, denn das ertrüg' ich schwer“). ²²⁶⁶⁵ Sobeides Verhalten zeugt aber weder von Reinheit noch von Empathie, sondern von der Gleichgültigkeit gegenüber den Gefühle ihres Mannes. Auch das Weinen des Kaufmannes wird von Sobeide nur als gerechtfertigte Reaktion dahingehend erkannt, dass er nun die Wahrheit über ihr Wesen weiß. ²²⁶⁶⁶ Vielmehr führt sie der kurze Bezug zu ihrem Manne neuerlich auf sich selbst zurück, spricht sie ihm nun von ihrer Müdigkeit, die sie vor der Zeit hat altern lassen („Wir sind gleich alt, vielleicht bist du noch jünger“). ²²⁶⁶⁷ In dieser Passage des Dramas eröffnet Hofmannsthal auch die Motive Sobeides, warum sie die Frau des Kaufmannes geworden ist. Zum einen hat sie erfahren, dass auch der Kaufmann ästhetizistisch empfänglich ist, dass er sich eben in seinem Turm der Betrachtung der Sterne hingibt (SW V. S. 18. Z. 26-29). Gleichsam bindet aber Hofmannsthal neuerlich ein, dass die Ehe fremdbestimmt von ihr geschlossen wurde. Des weiteren zeigt sich in dieser Passage ein weiteres Motiv, dass gebunden daran ist, weshalb sie die Frau des Kaufmannes geworden ist, wollte sie sich doch aus ihrem Elternhaus befreien, welches für sie belastet war mit den Erinnerungen an Ganem, was aber gleichsam in Sobeides Überlegungen über die Eltern übergeht und dem Druck des Kaufmannes seine Frau zu werden. ²²⁶⁶⁸ Sobeide empfindet es aber auch als ein „Gemeines“, ²²⁶⁶⁹ dass sie sich endlich dem Kaufmann zur Frau gegeben hatte. Zudem führt Hofmannsthal ihre vorherige Aussage ad absurdum, hatte sie doch zuvor geäußert, dass sie das Gemeine eben ob ihrer Offenheit von sich tun wollte. Wichtig an dieser Passage erscheint des weiteren auch, dass Sobeide außen und innen getrennt hat und damit ihrem Ehrenmann gefolgt ist, der ebenso die Trennung von außen und innen angedeutet hatte in Bezug auf sich. Damit deutet Hofmannsthal gleichermaßen an, dass beide Ehepartner in diesem Augenblick gegen das Leben als Ganzes stehen. Die mehrheitliche Thematisierung des Zwanges in die Ehe einzuwilligen, führt bei dem Kaufmann schließlich dazu seine Schuld anzuerkennen: „So wie ein böser Alpdruck lag mein Wunsch / auf Deiner Brust! so hassest Du mich doch“ ²²⁶⁷⁰ Sobeide jedoch eröffnet ihm, dass sie ihn weder hasst noch liebt, und dass sie „vom Lieben nur den Anfang“ ²²⁶⁷¹ durch Ganem gelernt hatte. Doch was sie könne, dass sei der Tanz, indem sie fälschlicherweise, wie sie nun erkennt, „alle Kraft von meiner Jugend“ ²²⁶⁷² in ihr Lächeln gelegt habe. Hofmannsthal eröffnet in dieser Passage, dass es das Schwere im Leben ist, auf das Sobeide mit einem Lächeln reagiert, und dass es eben ein solches Lächeln war, welches den Kaufmann bewogen hatte, sie zu seiner Frau zu machen (SW V. S. 19 Z. 27-38). Selbst unerfahren am Leben, klagt Sobeide den Kaufmann hier an, dass er unerfahren im Leben stehe, nur nach den Sternen blicke, was auch im Widerspruch zu ihrer früheren Äußerung steht, hatte sie doch angegeben, ihn mitunter deshalb heiraten zu können. Der Kaufmann wähnt in Sobeides Handeln die reine Selbstlosigkeit und Liebe für ihren Vater zu erkennen, sei sie doch nur seinetwegen überhaupt seine „Frau geworden“, ²²⁶⁷³ und hätte sich auch um ihres Vaters willen selbst das Leben genommen, um ihn „von seinem grossen Gläubiger zu lösen“. ²²⁶⁷⁴ Sobeide nimmt jedoch keinen Bezug zu der Rede des Kaufmannes, noch zu der Liebe zu ihrem Vater, sondern redet neuerlich von sich selbst und zeigt auf, dass es mitunter narzisstische Motive waren, den Kaufmann zu heiraten. So redet sie von der Sicherheit, die sie von dem Kaufmann erwartet, und heißt ihn gleichsam kaltherzig: „Das Leben ist nun so. Ich selber nehm's wie im halben Traum.“ ²²⁶⁷⁵ Statt zu Ganem zu gehen, heißt sie ihrem Mann, sich in ihre Ehe zu fügen: „Ich will Ruh'! / Die gibst Du mir, dafür bin ich Dir dankbar. / Denk' nicht, das wäre wenig: furchtbar schwach / Ist alles, was auf zweifelhaftem Grund / aufwächst. Doch hier ist nichts als Sicherheit.“ ²²⁶⁷⁶ Vollkommen empathielos bekennt Sobeide, dass sie mit ihrer Offenheit den richtigen Weg gewählt hat: „Schwer war's zu nehmen, hätt'ich Dir's verschwiegen; / nun hab'ich's hergegeben. Lass es nun!“ ²²⁶⁷⁷ Die Eröffnung der gegenseitigen Liebe zwischen ihr und

22665SW V. S. 18. Z. 8.

22666SW V. S. 18. Z. 13-14.

22667SW V. S. 18. Z. 20.

22668SW V. S. 18. Z. 20.

22669SW V. S. 19. Z. 6.

22670SW V. S. 19. Z. 11-12.

22671SW V. S. 19. Z. 15.

22672SW V. S. 19. Z. 21.

22673SW V. S. 20. Z. 4.

22674SW V. S. 20. Z. 4-7.

22675SW V. S. 20. Z. 13-14.

22676SW V. S. 20. Z. 33-37.

22677SW V. S. 21. Z. 4-5.

Ganem, gegen die das einzige Hindernis der Armut gestanden hatte, führt Sobeide, neuerlich ihren eigentlichen Narzissmus bekennd, dazu, dass sie ihren Mann heißt, ihre Ehe nicht zu belasten, schon gar nicht mit einer Rede gegen Ganem: „Mein Mann, ich bitte, dieses Eine bitt´ ich / von Dir: verstöre unser Leben nicht: / es ist noch blind und klein wie junge Vögel: / mit einer solchen Rede kannst Du´s töten!“²²⁶⁷⁸ Zwar zeigt sich Sobeide bereitwillig, an der Ehe festzuhalten, doch zeugen ihre Worte davon, dass der Kaufmann ihr niemals das wirkliche Glück schenken kann. Keine „schlechte Frau“²²⁶⁷⁹ will sie ihm sein, sondern hoffend, dass sie das Glück in anderen Sachen als in der Liebe zu Ganem finden wird. Sobeide selbst geht aber davon aus, dass sie dann nur „beinahe glücklich sein“²²⁶⁸⁰ wird, „die Zukunft: leer, doch alles voller Licht“.²²⁶⁸¹ Neuerlich ruft sie ihn auf, und dass obwohl sie sich doch durch ihre maßlose Rede an ihm vergangen hatte, ihr Sicherheit zu schenken, ihr gegenwärtiges Leben nicht an die Vergangenheit zu binden, sondern fordert ihn auf, eine klare Trennung zu vollziehen, wodurch sie sich neuerlich an der Ganzheit des Lebens vergeht: „Du musst mir helfen, das darf nicht geschehn, / dass Du mit einem falschen Wort dies Leben / zu stark an mein vergang´nes knüpfst“.²²⁶⁸² Warnend und immer drängender werden ihre Worte in denen sie ihn um Schutz aufruft, dass er ihr den Weg zu Ganem versperren möge; doch im Grunde steckt immer noch Sobeides Sehnen dahinter, die Herrin über ihr Leben zu sein „wie noch nie im Traum“,²²⁶⁸³ und dass obwohl sie wiederholt danach verlangt, dass sie niemals das Beklemmende ihres Lebens einbüßen dürfe, weil sie dann den Weg beschreiten würde.²²⁶⁸⁴

„Der Abend darf nie kommen, der mit tausend
gelösten Zungen schreit: Warum denn nicht?
warum bist Du ihn nicht in einer Nacht
gelaufen?“²²⁶⁸⁵

Trotz aller Sehnsucht zeigt sich aber in Sobeides Ausführungen nicht nur die Verlockung des ästhetizistischen Liebens auf sie, sondern Sobeide zeigt sich gleichsam ahnend ob der Gefahr die diese Liebe birgt. Im Grunde zeigt Sobeide mit ihren Worten ihre Zugehörigkeit und ihre Schwäche, dem Ästhetizistischen zu verfallen auf. Doch statt sich ihrem Mann zuzuwenden, klammert sie sich an den Tisch und sinkt zusammen, und anstatt dass der Kaufmann ihr Schutz gewährt, fragt er sie was denn wäre, wenn er ihr den Weg zu Ganem öffnen würde. Sobeide jedoch stuft seine Worte als Grausamkeit ein und wähnt seine Reaktion als Zeichen seines sicheren Besitzes ihrer Person zu sehen.²²⁶⁸⁶ Stattdessen löst er die familiären Sorgen Sobeides auf, ist der Vater doch bar jeder Verschuldung gegen den Kaufmann²²⁶⁸⁷ und gibt sie dem Leben, welches sie ersehnt, frei,²²⁶⁸⁸ was bedingt dadurch ist, dass er in ihr nicht die Frau sieht die sich ihm zugehörig fühlt:

„Ich seh´ in Dir so wenig meine Frau
als sonst in einem Mädchen, das, vor Sturm,
vor Räubern von der Strasse, sich zu schützen
für kurz hier in mein Haus getreten wäre,
und spreche mir mein Recht ab über Dich,
[...]
Ich sage, Du bist frei,
durch diese Tür zu gehen, wohin Du willst“²²⁶⁸⁹

Dass der Kaufmann Sobeide die Freiheit schenkt, die sie letztendlich in den frühen Tod führt, zeigt auch auf, dass sich der Kaufmann durchaus mitschuldig macht. Die absolute Freiheit, die er ihr offenbart („Wohin / Du

22678SW V. S. 23. Z. 30-33.

22679SW V. S. 23. Z. 34.

22680SW V. S. 24. Z. 6.

22681SW V. S. 24. Z. 11.

22682SW V. S. 70. Z. 34-36.

22683SW V. S. 24. Z. 27.

22684SW V. S. 24. Z. 31-36.

22685SW V. S. 24. Z. 17-20.

22686SW V. S. 25. Z. 33-36.

22687SW V. S. 25-26. Z. 38//1-8.

22688SW V. S. 26. Z. 10-19.

22689SW V. S. 26. Z. 23-33.

willst, zu welcher Zeit Du willst“), ²²⁶⁹⁰ führt dazu, dass sie neuerlich seine Güte bekennt, diesmal allerdings in Verbindung mit seiner Großzügigkeit, ihr das ersehnte Leben zu öffnen; für Sobeide offenbart sich eine Wirklichkeit, die den Traum übersteigt („Das hab´ ich nie im Traum / gewagt zu denken, nie im tollsten Traum“). ²²⁶⁹¹ Der Kaufmann wiederum gibt seine Frau zwar frei, doch hat er sich damit zugleich auch zu einem Leben verdammt, das einsam enden wird und ohne Erben. Die Mitschuld an Sobedeides Ende zeigt sich beim Kaufmann nicht nur durch seine Bereitschaft, sie so bereitwillig gehen zu lassen, sondern auch durch die Nachlässigkeit, weil er den Turm nicht verschlossen hielt von dem sie sich letztendlich hinunterstürzte. Nach Sobedeides Weggang jedoch trauert der Kaufmann zwar ob des Verlustes seiner Frau, Sobeide erscheint ihm nicht nur immer noch begehrllich, sondern er bezweifelt ob Ganem ihre Liebe erwidern wird. Der Kaufmann jedoch bemängelt auch den Mangel des Verständnisses für die Konzeption der Ganzheit es Seins, und erkennt es als sein Schicksal an, ohne Erben zu sterben (SW V. S. 29. Z. 10-30).
²²⁶⁹²

In dem zweiten Aufzug ist Ganem nur von seinem Verlangen getrieben, weshalb er Sobeide nicht versteht, die ihre Lösung von ihrem Mann beschreibt, habe er ihr doch den Weg zu Ganem geöffnet. Stattdessen heißt Ganem ihren Mann einen „Kuppler“, ²²⁶⁹³ und schickt sie schließlich durch den Diener zurück zu dem „reichen Chorab“. ²²⁶⁹⁴ Im dritten Aufzug zeigt sich der Kaufmann depressiv und steht der Welt ablehnend gegenüber, die für ihn nur noch in Verbindung mit dem Tod steht. Sich selbst stuft er als einen „alte[n] Geck[en]“ ²²⁶⁹⁵ ein, der nun allein „ins Wasser wein[t]“, ²²⁶⁹⁶ der nun gegen sein Herz zeigt und sagt: „O wie ist dies von Glas, und wie der Finger, / mit dem das Schicksal dran pocht, von Eisen!“ ²²⁶⁹⁷ Bedeutend zeigt sich in diesem Werk aber auch die Begegnung mit den vermeintlichen Nebenfiguren, dem Gärtner und seiner Frau. So blickt der Kaufmann mit Bitterkeit auf sein Leben zurück, vor allem im Hinblick auf das Gärtnerhepaar, und spricht dem Gemeinen zu, ist das Leben doch gemacht „aus Gemeinem durch und durch“. ²²⁶⁹⁸ Es ist auch die Frau des Gärtners, die Sobeide erblickt („die junge Frau / es Herrn“) ²²⁶⁹⁹ und ihren verstörten Anblick bemerkt. Doch statt sich zum Teich zu wenden, in dem sie sich ursprünglich ertränken wollte, geht Sobeide nicht diesen Weg, wäre sie doch dort dem Kaufmann begegnet und begibt sich stattdessen in den Turm, von dem dieser immer die Sterne beobachtet hatte, während der Kaufmann neuerlich über sein einsames Leben sinniert („alles stirbt, / und alles stirbt vergeblich, denn sie ist / nicht da -“). ²²⁷⁰⁰ Die sterbende Sobeide vor Augen, wähnt der Kaufmann, dass sie auf Grund ihrer Schönheit jedoch gar nicht sterben könne, wodurch er neuerlich seinen Zug zum Ästhetizistischen zeigt, während Sobeide ihren Tod anerkennt als Folge ihres Lebens. Sobeide heißt ihn nicht nur mein „Lieber“, ²²⁷⁰¹ sondern sie sagt ihm auch: „Ich hab´ Dir abzubitten.“ ²²⁷⁰² Im Sterben nun erkennt Sobeide wirklich die Versündigung ihrer Person gegen das Leben und als Ehefrau („ich war mit Dir, wie´s keiner Frau geziemt zu sein“). ²²⁷⁰³ Eine letzte Bitte fordert sie von ihrem Mann, aufgrund seiner Güte ein, nämlich dass er die Eltern zu sich nehmen möge. ²²⁷⁰⁴ Doch der Kaufmann will ihr Sterben nicht akzeptieren, weshalb Hofmannsthal ihn sagen lässt: „Nun bleibst Du bei mir: / ich will errathen, was Du willst: so leise / Du athmest, will ich doch die Harfe sein, / die jedem Hauch mit Harmonie antwortet, / bis Du Dich langweilst und sie schweigen heiss´st.“ ²²⁷⁰⁵

22690SW V. S. 27. Z. 4-5.

22691SW V. S. 27. Z. 15-16.

22692In den Notizen zeigt sich auch ein wiederholter Bezug zu Mirza und dem Kaufmann: so betont sie auch hier ihr frühzeitiges Altern (SW V. S. 330. Z. 11), ihr Bewusstsein Unrecht mit der Ehe getan zu haben, da sie sich an ihn verkauft habe (SW V. S. 330. Z. 12-13), die Fügung in die Ehe („ich werd es ertragen nett zu sein mit Dir“, SW V. S. 330. Z. 14), die Lösung von Hassan durch die Ehe (SW V. S. 330. Z. 18) und der Zusammenhang der Begebenheiten (SW V. S. 353. Z. 2-3).

22693SW V. S. 54. Z. 26.

22694SW V. S. 55. Z. 25.

22695SW V. S. 58. Z. 2.

22696SW V. S. 58. Z. 4.

22697SW V. S. 58. Z. 7-8.

22698SW V. S. 59. Z. 6.

22699SW V. S. 59. Z. 16-17.

22700SW V. S. 63. Z. 6-8.

22701SW V. S. 63. Z. 30.

22702SW V. S. 63. Z. 32.

22703SW V. S. 64. Z. 3.

22704SW V. S. 64. Z. 11-15.

22705SW V. S. 64. Z. 23-27.

Doch Sobeide können solche Worte nicht halten, kann sie sich doch nicht ans Leben binden, ihm auch keine Kinder schenken. Auch fürchtet sie um den Verlust ihrer Schönheit aufgrund ihrer Wesensempfindungen, was, und dies zeigt neuerlich den ästhetizistischen Zug des Kaufmannes, dieser nur „schwer ertragen“²²⁷⁰⁶ könne: „Allein ich werde ja gleich sterben, Lieber. / [...] / Jetzt seh ich dein Gesicht, so wie ich´s nie / gesehn hab´. Bist Du´s denn, Du, mein Mann?“²²⁷⁰⁷ Sobeides Worte gemahnen nicht nur an Claudio aus *Der Tor und der Tod* (1893), erkennt auch sie im Tod die wirkliche Güte im Wesen ihres Mannes, so zeigt sich Sobeide im Sterben ihrem Mann gegenüber empathisch: „Weine nicht, ich kann´s / nicht sehn, weil ich Dich nun so lieb hab´. Lass / mich Deine Augen sehn zuletzt. Wir hätten lang / zusammen sein und Kinder haben sollen, / nun ist es schrecklich – für die Eltern!“²²⁷⁰⁸

Aber auch diese Ästhetizistin stirbt. Selbstloser und geläuterter als zuvor erscheint sie im Tode ihr Vergehen am Leben noch einmal ahnend. Hatte der Kaufmann zuvor ihren Tod nicht anerkennen wollen, bekennt er nun, dass ihr Tod die Folge ihrer Lebensführung ist und ihrer mangelhaften Verbundenheit mit der Welt.²²⁷⁰⁹

Über die Beziehung zwischen Ganem und Sobeide lässt Hofmannsthal den Leser erstmalig etwas erfahren, als er Sobeides allzu offenes Gespräch mit ihrem Mann beschreibt. Nicht nur die Beziehung zwischen Sobeide und dem Kaufmann ist von Distanz geprägt, sondern die Distanz zeigt sich auch in der Beziehung zwischen Sobeide und Ganem dahingehend, dass sie den Sohn Schalnassars, den sie bereits seit drei Jahren kennt, nunmehr seit einem Jahr nicht mehr gesehen hat.²²⁷¹⁰ Der Kaufmann jedoch erkennt durch Sobeides Offenheit: „Du bist nicht los von ihm!“²²⁷¹¹ Sobeide jedoch bekennt neuerlich offen, dass ihre Liebe vorbei ist, da er für sie verloren ist, obwohl sie sich geliebt hätten: „Die Dinge haben keinen Halt, / als nur in unserm Willen, sie zu halten. / Das ist vorbei.“²²⁷¹² Die Nachfrage des Kaufmannes („Du warst ihm, was er Dir?“)²²⁷¹³ führt dazu, dass Sobeide die Armut ihrer beider Familien als Hinderungsgrund für die Eheschließung zwischen ihnen anführt; über Jahre hinweg, so Sobeide, hatten sie unter der Lage ihrer Familien leiden müssen, waren sie doch Beide noch Kinder gewesen, als ihre Liebe begonnen hatte und „müde / am End´ wie Füllen, die man allzu früh / am Acker braucht“.²²⁷¹⁴ Auch hier zeigt sich, dass innerhalb des Liebeslebens nicht die Lebendigkeit überwogen hat, sondern die Freudlosigkeit. Die Einwände des Kaufmannes, Schalnassar sei nicht arm wohl aber arm am Herzen, führen bei Sobeide nicht zu einem Einbruch in ihrem Glauben an Ganem, zeigt sie vielmehr einen blinden Glauben und steht damit – zumindest für den Moment – gegen den Einbruch der Wirklichkeit ein. Dabei sei ihre Beziehung zu Ganem niemals körperlich gewesen, sondern nur in Gedanken habe sie sich ihm vollends hingegeben.²²⁷¹⁵ Zwischen Ganem und Sobeide liegt – konträr zu Sobeide und ihrem Mann – ein Mangel an Sprache, an Kommunikation; zwischen ihnen kam es bisher nicht zum Sex, dafür „schwebt ein uneingestanden / Geständniss“²²⁷¹⁶ ihrer Liebe zwischen ihnen. Sobeide idealisiert Ganem vor ihrem Ehemann, sagt sie ihm doch, dass ihr wahrer Geliebter sich von ihr distanziert habe, um ihr die Trennung zu erleichtern.²²⁷¹⁷ So hatte er ihr mitunter auch von ihrer Zukunft mit einem anderen Mann gesprochen, von der Sobeide nun sagt: „Mit irgend einem Anderen vermählt, / so redend, wie er wusste, dass ich nie / ertragen würde, dass es sich gestalte.“²²⁷¹⁸ Hofmannsthal deutet durch Sobeides Worte („Es war zu künstlich, aber welche Güte / lag darin“)²²⁷¹⁹ Ganems wirkliches Wesen an, für das Sobeide jedoch blind scheint. Durch ihren Mann schließlich von jedem Zwang befreit, offen dem eigenen Willen nachzugehen, stuft Sobeide ihren

22706SW V. S. 64. Z. 36.

22707SW V. S. 65. Z. 1-12.

22708SW V. S. 65. Z. 18-22.

22709SW V. S. 65. Z. 25-32.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 65-66. Z. 34-37//1-3.

22710SW V. S. 17. Z. 30-37.

22711SW V. S. 21. Z. 7.

22712SW V. S. 21. Z. 9-11.

22713SW V. S. 21. Z. 14.

22714SW V. S. 21. Z. 26-28.

22715SW V. S. 22. Z. 30-34.

22716SW V. S. 22. Z. 26-27.

22717SW V. S. 23. Z. 8-13.

22718SW V. S. 23. Z. 16-18.

22719SW V. S. 23. Z. 24-25.

Liebeszustand zu Ganem, der für sie nun bald Wirklichkeit sein wird, als „Wahnsinn“²²⁷²⁰ ein. Nicht eine Nacht könne sie noch bei dem als Fremden empfundenen Kaufmann verweilen, fühlt sie sich doch gänzlich zugehörig zu Ganem: „Wie darf sein Gut in einem fremden Haus / die Nacht verweilen, als wär's herrenlos?“²²⁷²¹ Hatte sie die ästhetizistische Liebe schon als Wahnsinn eingestuft, bekennt sie doch, dass sie zu Ganem gehen muss; hatte sie die Zugehörigkeit zu dem Kaufmann abgestoßen, so erkennt sie nun die zu Ganem an, und bindet die Liebe zu ihm gleichsam – indirekt – an den Tod: „Herr, eine rechte Frau / ist niemals ohne Herrn: von ihrem Vater / nimmt sie der Gatte, dem gehört sie dann, / sei er lebendig oder in der Erde; / der nächste und der letzte ist der Tod.“²²⁷²² In diesem Sinne zeigt Sobeide eine vollkommen falsche Sicht von Moral und Werten, denn sie wähnt gerade, das Gemeine abgetan zu haben, wenn sie nun zu Ganem geht („Mein Weg ist nun einmal / nicht der gemeine“),²²⁷²³ wobei sie die Gefahr der Nacht, in der sie allein durch die Stadt läuft, nicht erkennt. Im Hause Schalnassars jedoch trifft sie nicht auf Ganem, sondern auf seinen Vater, der sie zudem noch für die Frau des Schuldners hält, und sie zu seiner Geliebten machen will. Sobeide bekennt aber in einer offenen Rede ihre Lösung von ihrem Mann und ihre Liebe zu seinem Sohn.²²⁷²⁴

Von Schalnassar verlassen, sinnt sie über ihre Liebe zu Ganem nach; doch selbst in diesem Haus, in dem sie das Glück für sich zu erleben hofft, überfällt sie der Gedanke an den Tod.²²⁷²⁵ Dies führt aber wiederum dazu, dass es sie nach Ganem verlangt, der ihr wieder die Sicherheit an ihre ästhetizistische Liebe geben soll: „Ganem wird kommen! dann ist alles gut!“²²⁷²⁶ Doch im Angesicht der Reichtümer, die sie vor sich ausgebreitet sieht und die Schalnassar für Gülistane hatte kommen lassen, beschleicht sie der Verdacht, dass der Teppichhändler reich sein könnte, was zwangsläufig Ganems Geschichte Lügen strafen würde, wodurch dies neuerlich eine Bedrohung ihrer ästhetizistischen Liebe bedeutet: „So log er, log nicht einmal, hundertmal! / ich sah sein Lächeln, wenn er log, ich fühl's, / es würgt mich hier!“²²⁷²⁷ Sobeides Worte erinnern indirekt an Andrea aus *Gestern* (1891). Hatte Sobeide noch gegenüber ihrem Mann bekannt, ihr Lächeln sei eine Lüge gewesen, so wird sie jetzt davon eingeholt, ähnlich wie Andrea bei Arlette, als diese, ganz in seinem Sinne, das *Gestern* negieren wollte. Die Kostbarkeiten, die Schalnassar für Gülistane bringen ließ, wirken in diesem Zusammenhang nur noch bestätigend: die Ahnung, die sie schon vorher befallen hatte und die im Zusammenhang mit dem Tod und ihrer ästhetizistischen Liebe zu Ganem stand, bricht sich in Sobeide immer mehr Bahn („Oh! wenn er log – es giebt dergleichen Dinge, / die eine Seele zwingen!“).²²⁷²⁸ Doch mit Gülistanes Eintreten, versucht sich Sobeide erneut die Wahrheit ihrer Liebe vor Augen zu halten. Die Erkenntnis die sie gerade noch ergriffen hatte, dass Ganem ein Lügner und Heuchler ist, schiebt sie nun als Trugbild von sich.²²⁷²⁹ Wenn Sobeide auf Gülistane, die „Witwe / Kamkars, des Schiffshauptmanns“²²⁷³⁰ trifft, begegnen sich zudem zwei Frauentypen: der *femme fatale* steht die ästhetizistisch, devote Frau gegenüber. Dabei hält Sobeide an ihrem Selbstbetrug fest. Selbst noch als Gülistane ihr vorhält, dass Ganem sie dienerisch lieben würde, klammert sie sich an den Wahn ihrer Liebe. Doch indirekt deutet Hofmannsthal auch durch die Wortwahl der Sobeide das Ahnen an, dass sie Selbstbetrug betreiben lässt, heißt sie Ganem vor Gülistane doch nicht ihren Geliebten, sondern ihren Freund. Im Gespräch mit Gülistane wird sie zudem gewahr, dass diese seit 3 Jahren im Hause Schalnassars lebt, also auch zu der Zeit als Ganem ihr bereits seine Liebe vorgespielt hatte.²²⁷³¹ Gülistane eröffnet ihr die demütige Liebe des Ganem zu ihr, doch Sobeide sucht sich neuerlich zu täuschen, dass das was sie sieht, nicht die Wirklichkeit ist: „Nein, nein, mein Schicksal will / mich prüfen! Was soll dieses Weib ihm sein? / Dies ist nicht Liebe, dies ist Lust, ein Ding, / das Männern nöthig ist zu ihrem Leben.“²²⁷³² Sobeide zeigt sich

22720SW V. S. 27. Z. 20.

22721SW V. S. 27. Z. 30-31.

22722SW V. S. 28. Z. 1-5.

22723SW V. S. 28. Z. 10.

22724SW V. S. 42. Z. 16-28.

22725SW V. S. 43. Z. 9-16.

22726SW V. S. 44. Z. 2.

22727SW V. S. 44. Z. 12-14.

22728SW V. S. 44. Z. 12-14.

22729SW V. S. 44. Z. 3-13.

22730SW V. S. 45. Z. 24-25.

22731SW V. S. 46. Z. 8-10.

22732SW V. S. 47. Z. 13-16.

Ganem so ergeben, dass es ihr gelingt, zwischen Liebe und Begehren zu unterscheiden. Immer wieder redet sie sich ein, dass Ganems Erscheinen das Trugbild, das ja die Wirklichkeit ist, verschwinden lassen wird: „Er kommt und wirft dies ab mit einem Wort / und lacht mich aus. Steht auf, Erinnerungen! / jetzt oder nie bedarf ich Eurer!“²²⁷³³ Doch trotz ihres Hoffens, zeigt sich die Haltlosigkeit ihres Glaubens, spricht sie doch von dem „Ungewisse[n]“²²⁷³⁴ in dem sie sich befindet und hinterfragt gleichsam, obwohl sie auch glaubt, dass er kommen und sie in den Arm nehmen werde und so die grausame Wirklichkeit vergessen machen wird, womöglich ihr nicht die Erleichterung schenken kann: „ich schweig´ von allem, ich häng´ mich an ihn / und trink´ die Worte ihm vom Mund. Sein erstes, / sein erstes Wort wird alle Angst betäuben / er lächelt alle Zweifel weg ... er scheucht / wenn aber nicht? ... ich will nicht denken! will nicht!“²²⁷³⁵

Mit aller Macht versucht sich Sobeide an ihre Traumwelt zu klammern; es darf nicht sein was ist. Dennoch zeigt sich auch hier in ihren Worten das dumpfe Ahnen, dass sie gen Abgrund treibt. Tatsächlich gelingt es Sobeide, auf Ganem zu treffen. Ihre Welt scheint gerettet, und bereitwillig ihn zu erhöhen, wirft sie sich vor seine Füße. Aber das Tasten nach seinen Haaren, das sich Anschmiegen an seinen Körper und der Wechsel zwischen „krampfhaftem Lachen und Weinen“²²⁷³⁶ offenbart, dass Sobeide am Ende ihrer Vorstellungskraft ist, und dass sie sich mit ihren Händen davon überzeugen muss, dass Ganem wirklich ist. „Hier bin ich! nimm mich, nimm mich! halt´ mich fest! / Sei gut zu mir! Du weisst ja alles nicht!“²²⁷³⁷ Wie sie von ihrem Mann Sicherheit verlangt hat, verlangt sie von Ganem nun, dass er ihr Halt gebe, dass er sie wieder ihrer ästhetizistischen Liebe versichere:

„Ich gehör´ Dir, Ganem! ich bin dein!
Frag´ mich jetzt nicht, wie dies gekommen ist:
dies ist der Kern von einem Labyrinth,
wir stehn nun einmal hier! Sieh mich doch an!
Er selber hat mich freigegeben! er
Mein Mann.“²²⁷³⁸

Sobeide ist bereit, sich ihm völlig hinzugeben. Doch ihre Opferbereitschaft wird erneut auf die Probe gestellt. Ganem, der noch immer darauf aus ist, Gülistane an sich zu binden und seinen Vater zu ermorden, weiß mit Sobeide als zweite Frau in seinem Haus nichts anzufangen, worauf Sobeide neuerlich sagt: „Ich will nichts, als Dir gefallen. / Hab´ Nachsicht mit mir. Sag´ worin ich fehle: / ich will so folgsam sein!“²²⁷³⁹ Nicht an Ganem sieht sie den Fehler, sondern die devote Ästhetizistin glaubt zu fehlen. Doch Ganem kann weder mit ihrer Erniedrigung, noch mit Sobeide als Geliebte etwas anfangen. Er scheint völlig bar jeder Empathie und begreift noch nicht einmal warum diese Frau, die sich vor ihm so erniedrigt, anfängt zu weinen, weil er ihr kalt begegnet („Warum weinst du?“).²²⁷⁴⁰ Erst als sie noch weiter geht, sie sämtliche Grenzen überschreitet und sich ihm körperlich darbietet, ergreift er die Chance und sein Machtstreben wird angeregt und durch ihr Wesen befriedigt: „Du hast die Macht, mich so veränderlich / zu machen. Ich muss lachen oder weinen, / erröthen und erblassen, wie Du´s willst.“²²⁷⁴¹ Erst nach diesen Worten lässt sich Ganem herab und küsst sie, was aller Wahrscheinlichkeit an der Offenbarung der Macht über sie liegt. Sobeide opfert dieser ästhetizistischen Liebe zu Ganem alles: sie wird einem Tier gleich, das um seine Liebe bettelt und erniedrigt sich vor ihm zur „Magd“;²²⁷⁴² sie ist der „Lehm“²²⁷⁴³ in seinen Händen. Doch konnte sie der Kuss Ganems nicht in ihren Gefühlen bestätigen („Wenn Du mich küssest, sieh mich anders an!“),²²⁷⁴⁴ ahnt sie wohl durch seinen Kuss, dass Ganem nicht willens ist, sie völlig zu lieben, geschweige denn sie zu seiner Frau zu machen. Gleichauf zeigt sich, dass Ganem sie zwar zu seiner Geliebten machen will, wohl auch neben Gülistane, aber sie zu ihrem Mann zurückschickt, will er doch nur erfahren, zu welcher Zeit er

22733SW V. S. 70. Z. 34-36.

22734SW V. S. 47. Z. 28.

22735SW V. S. 47. Z. 34-38.

22736SW V. S. 48. Z. 4.

22737SW V. S. 48. Z. 5-6.

22738SW V. S. 48. Z. 12-17.

22739SW V. S. 48. Z. 25-27.

22740SW V. S. 48. Z. 35.

22741SW V. S. 49. Z. 2-4.

22742SW V. S. 49. Z. 8.

22743SW V. S. 49. Z. 9.

22744SW V. S. 49. Z. 7.

unbeschadet zu ihr kommen kann.²²⁷⁴⁵ Während Sobeide sich treu an den einen Geliebten binden will, steht Ganem für die Unverbindlichkeit. Trotz seiner Worte klammert sich Sobeide an ihre Traumwelt: „Zu mir, wozu? Du siehst, ich bin doch hier: / Sieh, hier zu Deinen Füßen setz' ich mich: / ich hab' sonst kein Daheim als wie die Streu / zur Seite Deinem Hund, wenn Du mich sonst / nicht betten willst. Und niemand wird mich holen!“²²⁷⁴⁶ Sobeide offenbart sich ihm völlig und dennoch will er sie nicht. Sobeide hat sich und das will sie lange nicht begreifen, sich ihm ausgeliefert und ist gescheitert. Die Liebe, die sie empfunden hat, die sie zu sehen glaubte, ist nicht wahr. Nicht eine treue Liebe zu ihr will er pflegen, sondern ihm bietet Sobeides Ehe den „Spielraum“,²²⁷⁴⁷ sich „furchtlos unsrer Lust zu überlassen“. ²²⁷⁴⁸ Während sie von Liebe spricht, verlangt es ihn nach Lust und Macht. Doch Sobeide wähnt immer noch, „sich zu täuschen; verzweifelt klammert sie sich an ihre Vorstellung von Ganem, wähnt sogar, dass ihr Kopf schuld daran ist, dass sie ihn andere Worte reden hört als er „in Wahrheit“²²⁷⁴⁹ spricht. Als Ursache für ihre Verwirrung wähnt sie die Erlebnisse der Nacht, die Hochzeit mit ihrem Mann, der ihr die Tür zu Ganem aufgetan hat und die Begegnung mit dem Räuber. Wie Sobeide in ihrer wahnhaften Vorstellung von Ganem verharret, bleibt er in seiner Vorstellung, dass sie ihn lediglich verlockt, begreift er die Liebe doch als ein Spiel.²²⁷⁵⁰ So will er ihr das Haar lösen, sich durch und an ihr befriedigen und sie küssen, und setzt auf zukünftige Freuden, die noch erfüllender sein werden, doch alles vor dem Hintergrund, dass sie zurück in ihr Haus kehrt. Neuerlich sucht Sobeide ihn auf die Wirklichkeit zu stoßen, die Lösung von ihrem Mann zugunsten seiner Person und die Begegnung mit dem Räuber auf dem Weg zu ihm. Dass sie auf ihrer Flucht fast ermordet worden wäre, wird von Ganem überhaupt nicht wahrgenommen; stattdessen zeigt er sich von der Musik angezogen, anstatt Empathie oder Besorgnis zu zeigen. Ihre Scheinwelt bricht immer mehr auf und die Wirklichkeit wird erkennbar. Die Schuld für diesen Zustand gibt sie aber nicht ihm, den sie immer noch bestimmend für ihr Leben sieht, sondern sich: „Du hast mich einst geliebt – dies, scheint mir, ist vorbei – / Was dann geschah, ist meine Schuld allein“. ²²⁷⁵¹ Dass sie die Wahrheit immer noch nicht wirklich erfasst hat, zeigt sich daran, dass Sobeide annimmt, er habe sie überhaupt einmal geliebt, denn außer Begehren hat Ganem nichts für sie empfunden. Wohl kann sie auch nicht begreifen, warum er sie überhaupt angelogen hat.²²⁷⁵²

Der wirkliche Zusammenbruch Sobeide erfolgt erst als sie sich bewusst wird, dass Ganem und sein Vater Konkurrenten um Gülistane sind („Sein Vater! beide, um das Weib! die beiden!“). ²²⁷⁵³ Sobeide muss miterleben, wie ihr vermeintlicher Geliebter den Hass gegenüber seinem Vater bekennt und seine Erniedrigung miterleben wie er sich ihr zu Füßen wirft, während Gülistane sie dazu aufruft: „Du Tochter Bachtjars, / so halt' ich doch! ich will ihn nicht! ich trete / mit meinem Fuss nach seinen Händen!“ ²²⁷⁵⁴ In Sobeide bricht sich der Wahnsinn mit aller Macht Bahn. Die Wahrheit ist zu viel für sie, denn er hat ihr Leben und ihre Welt vernichtet. So ruft sie in ihrem Wahn dazu auf, mit Gülistane zu tanzen, und für die beiden Männer wechselseitig als Geliebte zu dienen.²²⁷⁵⁵ Dabei ruft sie aber auch Ganem dazu auf Gülistane dem Vater aus dem Bett zu stehlen, hat sie doch erkannt: „Du stirbst, mit ihr zu liegen!“ ²²⁷⁵⁶

Der völligen Unterwerfung ihrer Selbst, erfolgt die Erkenntnis von der Falschheit seines Wesens und seines Lügengerüstes, der ihr Leben vernichtet hat. Als ob dies nicht genug wäre, zeigt sich Ganem als Ebenbild seines Vaters. Schalnassar kümmern Menschenleben nichts, wie er seinem Schuldner bekannte, und Ganem ist es gleich was aus Sobeide wird, die in seinen Augen die Schuld daran trägt, dass er Gülistane verloren hat.²²⁷⁵⁷ Ganem offenbart hier, dass er nur mit ihr gespielt habe, dass es aber ihr Wesen sei, das die Hauptschuld an ihrer Situation trägt, weil sie es ihm so leicht gemacht habe. Sobeide hat die Wahrheit am eigenen Leib erfahren müssen; umso stärker wirkt die Schuld die sie an ihrem Mann begangen hat, dessen

22745SW V. S. 49. Z. 23.

22746SW V. S. 49. Z. 25-29.

22747SW V. S. 50. Z. 1.

22748SW V. S. 50. Z. 1.

22749SW V. S. 50. Z. 6.

22750SW V. S. 50. Z. 18-22.

22751SW V. S. 51. Z. 10-11.

22752SW V. S. 51. Z. 15-19.

22753SW V. S. 53. Z. 4.

22754SW V. S. 53. Z. 25-27.

22755SW V. S. 53. Z. 29-34.

22756SW V. S. 54. Z. 6.

22757SW V. S. 54. Z. 22-26.

Besitzdenken im Vergleich zu Ganem und Schalnassar geringfügig erschien. Ihre Worte („Von allem dem werd´ ich nicht rein: / was heut in mich kam, kann nicht mehr heraus“) ²²⁷⁵⁸ vor allem aber der Wunsch nach Begleitung in der Nacht, zeugen von einer Veränderung in Sobeide.

In den Notizen zum Drama zeigt sich Hofmannsthals vielfache Auseinandersetzung mit der Liebe zwischen Mirza und Ganem. So stuft Mirza hier ihre Liebe zu Hassan als das einzig Bedeutsame in ihrem Leben ein, und durch sie war es ihr überhaupt möglich gewesen, den Kaufmann zu heiraten (SW V. S. 330. Z. 26-27).

²²⁷⁵⁹ Mirza bekennt hier lieber Hassan als Herrn und sich „als letzte Küchenmagd“ ²²⁷⁶⁰ zu sehen, als getrennt zu sein von ihm. Vor Hassan wähnt sie, dass der qualvolle Beginn ihrer Liebe das Erleben optimieren wird („wir werden schöner miteinander leben / da wir die erste Stunde beide weinten“). ²²⁷⁶¹ Im Aufeinandertreffen wird deutlich, dass Mirza wähnt, durch die Liebe Halt für ihr Leben zu finden („halt mich fest!“). ²²⁷⁶² Hassan verlangt auch hier nach einem flüchtigen Liebeserleben, prangert er doch die Form von Mirzas Auftritt in dem Haus an, der „künftig anders werden“ ²²⁷⁶³ muss. Auch hier schickt der Geliebte die Frau zurück zum Mann, ist auf Gelegenheiten aus ²²⁷⁶⁴ und wirft ihr auch mangelhafte Klugheit, im Versuch ihn zu sehen vor, ²²⁷⁶⁵ nicht begreifend, dass Mirza überhaupt keine gelegentlichen Treffen mit Hassan ersehnt, sondern etwas Dauerhaftes. Dabei zeigt sich, dass Mirza auch hier das Problem hat, die Situation richtig zu sehen: „So ist das Bild der Welt in mir verstört / und alles Grauenhafte steigt vom Grund / und rinnt ins Wirkliche hinein, weh mir / dass diese Stunde solche Flecken hat!“ ²²⁷⁶⁶

Da es bei Hassan auch hier auf das rein Körperliche ausgeht, löst sich auch hier die Frau von ihm, doch Hassan verharret in seinem Begehren („Wenn wir uns küssen, kommt die Kinderzeit zurück“). ²²⁷⁶⁷ Ein kurzfristiger Glauben Mirzas an die Liebe Hassans setzt wieder ein, ²²⁷⁶⁸ wird aber von Hassans Worten neuerlich aufgebrochen, als er ihr heißt, zu ihrem Mann zurückzukehren, hebt er doch zudem die möglichen heimlichen Besuche im Hause des Kaufmannes hervor: „So treiben wird und niemand kennt die Höhle / in der wir unsern Schatz verborgen haben. / nur Du und ich, wir wissen unsern Weg!“ ²²⁷⁶⁹ Der körperlichen Nähe weicht Mirza neuerlich aus, und reißt sich schließlich los von ihm (SW V. S. 350. Z. 31), was Hassans Abgang bewirkt. Mirza erkennt auch hier: „Er lügt. So war mein Leben nichts als eine Lüge.“ ²²⁷⁷⁰

In der früheren Fassung zum zweiten Aufzug zeigt sich ebenso, in der Begegnung mit dem Räuber, die Thematisierung der Liebe, wenn Sobeide dem Räuber ihren Schmuck lässt, nur um zu Ganem zu gelangen.

²²⁷⁷¹ Der Räuber wiederum tut ihr Lieben als Krankheit ab: „Von der Art bist Du krank, daß du dort hin mußt? / Zu diesem alten Schuft, dem Teppichkramer? / So krank bist Du?“ ²²⁷⁷² Sobeide, nicht ahnend, dass er damit durchaus die Wirklichkeit spricht, sucht ihn mit einer vermeintlichen Krankheit abzuschrecken, so dass er von ihr ablässt. Dazu versucht sie erotisch verlockend auf ihn zu wirken, um ihm gleichsam mit dem Tod zu impfen. ²²⁷⁷³ Als Flurwächter arbeite dieser für Schalnassar, dem er die schönen Frauen zuführen soll, während er die Hässlichen dessen Sohn überlässt. Dabei weiß er auch über den Sohn des Hauses nichts Gutes zu sagen, diesen „frechen Hund“, ²²⁷⁷⁴ was den Flurwächter dazu veranlasst zu verurteilen, dass diese

22758SW V. S. 54. Z. 34-35.

22759Siehe (Notizen): SW V. S. 330. Z. 26-27.

22760SW V. S. 336. Z. 14.

22761SW V. S. 338. Z. 11-12.

22762SW V. S. 345. Z. 3.

Das Versagen Hassans zeigt sich auch hier (SW V. S. 345. Z. 7).

22763SW V. S. 347. Z. 21.

22764Siehe (Notizen): SW V. S. 347. Z. 34-41.

22765Siehe (Notizen): SW V. S. 348. Z. 5-6.

22766SW V. S. 349. Z. 22-26.

22767SW V. S. 350. Z. 4.

22768SW V. S. 350. Z. 5-6.

22769SW V. S. 350. Z. 23-25.

22770SW V. S. 350. Z. 40.

Zudem erfolgt eine Erkenntnis, dass die Konkurrenz hat: „die dort im Dunkel steht / ich seh Dirs an Du [...] / stirbst [...] mit ihr zu liegen. / [...] stieh sie dem Vater aus dem Bett“. In: SW V. S. 355. Z. 20-23.

22771SW V. S. 70. Z. 4-8.

22772SW V. S. 70. Z. 10-12.

22773SW V. S. 70. Z. 22-26.

22774SW V. S. 71. Z. 31.

Reichen willig sich bei den Frauen bedienen.²²⁷⁷⁵ Hofmannsthal liefert in diesen Notizen auch einen Einblick in das Lieben des Schuldners, der von seinem Bruder gehört hatte, dass auch er sich einstmals eine Frau nehmen wird: „Er hat ein Weib, ist die verdammte Angst / vor diesem Pack nun los, und wenn er Lust hat / zu prügeln, weiß er, wen er prügeln soll.“²²⁷⁷⁶

Ein weiteres ästhetizistisches Liebeserleben zeigt sich durch Schalnassar und die Frau des Schuldner, und im Zuge dieses Sehns, das Lieben zwischen dem Schuldner und der Frau. Schalnassars Wesen verlangt es nach einer demütigen Frau, durch die sich seine Macht neuerlich zeigen würde. Die Verbindung Schalnassars zu Gülistane als auch Schalnassars zu der Frau des Schuldners ist von Begierde geprägt, wobei er in dem Gespräch mit dem Schuldner seine ganze Menschenverachtung und seinen eigenen Narzissmus zeigt, wenn er ihn dazu aufruft, die Kosten, die ihm seine Frau macht, zu drücken.²²⁷⁷⁷ Und noch bevor er um die Schönheit der Frau des Schuldners weiß, ruft er ihn dazu auf: „Geht heim zu Eurer schönen Frau, so geht! / Geht hin! Setzt Kinder in die Welt! Verhungert!“²²⁷⁷⁸ Doch mit der narzisstischen Liebe des Schuldners, seiner Erhöhung der Frau, dem Rühmen ihres Besitzes und der Aufforderung, er solle sie doch nur einmal sehen, dann könne er ihn verstehen, lässt Hofmannsthal den Teppichhändler sagen: „Das will ich! / Sagt ihr: der alte Mann, von dessen Gold / ihr junger Mann so abhängt – merkt Euch, sagt: / der gute alte Mann, der schwache Greis - / verlangte, sie zu sehn.“²²⁷⁷⁹

Schalnassars Neid wird entfacht durch die Worte dieses Schuldners, der nichts besitzt und ihm in seinen Augen ihm noch frech vorschwärmt wie schön seine Frau ist, und wie stolz er sich im Angesicht ihres Besitzes, trotz seines Elends, fühlt. Schalnassar kokettiert nur mit dem Tod, will er doch die Frau locken, zu ihm zu kommen, ihm zu Willen zu sein; sie soll seine Geliebte werden, damit sie und ihr Mann nicht von ihm ins Elend gestoßen werden. Schalnassar will den Mann und auch seine Frau die Macht des Geldes spüren lassen, durch die er glaubt sich von allem freikaufen zu können. Alleine besinnt er sich dieser Frau, bereits berauscht von ihrer Schönheit, obwohl er sie niemals gesehen hat. Sie will er sich zu eigen machen und dadurch seine ästhetizistische Begierde befriedigen, indem er seine Hände in dem schönen Haar der Frau begrabt; gleichsam jedoch zeigt er sich drohend, wenn sie sich nicht seinen Wünschen fügt: „Kommt sie nicht, / so soll sie lernen, auf der nackten Streu / zu schlafen!“²²⁷⁸⁰ Als ihm schließlich die Ankunft einer Frau in seinem Hause gemeldet wird, wähnt er gleich, dass es sich dabei um „des süßen Narren Weib“²²⁷⁸¹ handelt, und lässt außer Acht, dass diese Frau nach seinem Sohn gefragt hat, denn Schalnassar zeigt sich auch hier allein getrieben von seinem Ästhetizismus und der Sucht nach Schönheit („Meinem Sohn! / Gleichviel ! Sag: ist sie schön?“).²²⁷⁸² Vielmehr wähnt Schalnassar neuerlich, dass er sich mit Geld alles zu kaufen imstande ist, und stellt sich bereits vor wie er sie mit goldenen Ketten schmücken will.²²⁷⁸³ Dabei bedenkt er aber auch, dass er dann mit der Frau des Schuldners zwei Frauen im Hause habe, wofür er aber auch gleich eine Lösung weiß: „Ich will mit zweien hausen und sie zähmen“.²²⁷⁸⁴ Da Schalnassar sie wirklich für die Frau des Schuldners hält, fragt er sie nach ihrem Mann,²²⁷⁸⁵ was Sobeide aber nicht begreifen kann, da ihre Trennung aus der ehelichen Gemeinschaft erst heute Nacht stattgefunden hat. Nicht mit seinen

22775SW V. S. 71. Z. 34-35.

22776SW V. S. 70. Z. 34-36.

Sehend, dass Sobeide keine Geschwüre am Körper hat, sucht er sich dieser zu nähern, und hinterfragt ob er ihr nicht genügt: „So bin ich Dir zu schlecht? Der grüne Teppich nicht weich genug? ich hab' zu wenig Duft / von Rosenöl und Zimmt in meinen Haaren?“ (SW V. S. 72. Z. 21-23) Sobeide wehrt den sexuellen Übergriff aber mit der Schließe ihrer Perlenkette ab.

22777SW V. S. 30. Z. 32-34.

22778SW V. S. 31. Z. 8-9.

22779SW V. S. 32. Z. 16-20.

22780SW V. S. 33. Z. 7-9.

22781SW V. S. 39. Z. 29.

22782SW V. S. 40. Z. 3-4.

In den Notizen zeigt sich, bedingt durch die beiden Tänzerinnen, auch das Negative des Liebesgenusses. Schalnassar, der hier der Alte genannt wird, deutet dies selber in Bezug auf den Sohn und eine der Tänzerinnen an (SW V. S. 342-343. Z. 41-42//1-5).

Hofmannsthal beleuchtet hier noch einen anderen Aspekt, und zwar äußert der Alte sein Glück, dass er Hassan nicht zu einer Frau geraten habe, weil ihm dies seine Stellung im Hause genommen hätte; so halte er sich im Hause einen unverheirateten Sohn, der sich ihm gegenüber demütig zeigt (SW V. S. 343. Z. 20-27). Das Schweigen Ganems sieht er durch die Frauen bewirkt (SW V. S. 344. Z. 2-8, SW V. S. 344. Z. 16-20), nicht durch sein Verhalten.

22783SW V. S. 41. Z. 1-10.

22784SW V. S. 41. Z. 11.

22785SW V. S. 41. Z. 22.

Worten könne er sie gewinnen, doch sind ihm die Mittel gegeben, die stärker wirken als die Jugend.²²⁷⁸⁶ Nach einem neuerlichen Aufeinandertreffen mit Gūlistane und der Aussicht, dass diese später für ihn tanzen wird, wendet er sich neuerlich in Gedanken der Frau des Schuldners zu, die er hüten und mit Gold ausstatten will. Schalnassars Verhalten offenbart, dass sich seine Sehnsüchte nicht auf eine Frau ausrichten, sondern er wahllos ist in seinem Besitzstreben, solange die Frau nur seinen Ansprüchen entspricht.

Auch in der Beziehung Ganems zu der hässlichen Tochter des Pastetenbäckers, spiegelt sich die ästhetizistische Kraft seines Wesens. Bei ihr ist es Ganem, der die Kontrolle hat und sie dazu verführen kann, ihm das Gift zu geben, damit er seinen Vater beseitigen kann, um so mit einem Mord sowohl zu Gūlistane und zu dem Geld seines Vaters zu gelangen. Die Tochter des Pastetenbäckers jedoch wähnt sich im Glück seines Besitzes, wodurch die Scheinhaftigkeit der ästhetizistischen Beziehungen deutlich wird: „Um den, / dass sie vermählt mich wähnt und zu besitzen / mich wähnt – nachher.“²²⁷⁸⁷ Während Gūlistane meint, dass keine Frau diesem Glauben erliegen würde, prahlt Ganem damit, dass es diese gibt,²²⁷⁸⁸ die er in ein „Lügennetz“²²⁷⁸⁹ eingebunden hat; obwohl sie auf Grund ihrer Armut und ihres Äußeren nicht seinen Ansprüchen entsprechen kann, handelt es sich doch um des „ärmlichsten Pastetenbäckers / hinkende Tochter“.²²⁷⁹⁰ Vom Wesen her jedoch zeigt sie sich affin für das Schöne, hingen ihre Augen doch „hündisch bang“²²⁷⁹¹ an ihm.

Deutlich zeigt sich das ästhetizistische Erleben auch durch die Beziehung zwischen Schalnassar und Gūlistane, die aber immer wieder durch das Begehren für die Frau des Schuldners unterbrochen wird und Schalnassar nicht als Liebenden, sondern als Lüsternen zeigt,²²⁷⁹² der sein Verlangen dahin richtet wo er wähnt, dass es schnell gestillt werden kann.²²⁷⁹³ In Abwesenheit der Frau des Schuldners, wendet er sich so Gūlistane zu, in Bezug auf die sich ebenfalls zeigt, dass er die Frau durch seinen Reichtum gefügig machen will.²²⁷⁹⁴ Schalnassar bekommt von Hofmannsthal die Attribute eines Freiers, geht es ihm doch um den körperlichen Besitz der Frau; so will er, dass sie ein Zimmer neben seinem bezieht, und er will sie für ihre Dienste entlohnen. Im Gegensatz zum Kaufmann ist er im Umgang mit Frauen der weitaus kältere Charakter. Wissend, dass er sie auch durch ihren ästhetizistischen Sinn verführen kann, will er Gūlistane alles schenken, wonach es sie begehrt, nur um sie endlich körperlich zu besitzen: „Wenn sie’s thut, / soll Saft von Nelken, Veilchen oder Rosen / ihr Bad sein, Gold und Bernstein soll sie trinken, / bis sich das Dach in tollem Schwindel dreht.“²²⁷⁹⁵

Ganems und Gūlistanes vermeintliches Komplott, um die Ermordung Schalnassars, wird von seiner Rückkehr unterbrochen. Für sie lässt er Kostbarkeiten bringen und rühmt sich gleichsam für seine Genesung. Gūlistane erweist sich dabei als willig, sich von ihm kaufen zu lassen, lässt sie sich von ihm doch zu den Geschenken führen, die er noch herab spielt, allerdings nur um seine Großzügigkeit hervorzuheben. Dabei lässt er für Gūlistane Kostbarkeiten bringen, die ihrem Wesen für Schönheit entsprechen, und zudem ihre Ästhetizismus befriedigen und Kunst und Leben vertauschen („Und hier sind Vögel / der Seide recht lebendig eingewebt“).²²⁷⁹⁶ Neben Stoffen und Schmuck, weiß er sie auch mit Düften zu betören, die ihr in Krügen mit Edelsteinen verziert gereicht werden. Danken könne sie ihm allein nur dadurch, indem sie sich mit diesen Kostbarkeiten verwöhne.²²⁷⁹⁷ Tatsächlich scheint er Gūlistane willig gemacht zu haben mit seinen

22786SW V. S. 42. Z. 1-5.

22787SW V. S. 35. Z. 11-13.

22788„Es giebt schon lange eine, die dies glaubt.“ In: SW V. S. 35. Z. 16.

22789SW V. S. 35. Z. 21.

22790SW V. S. 35. Z. 26-27.

22791SW V. S. 35. Z. 33.

22792Dass Schalnassar vielfach seine Lust zu befriedigen versteht, zeigt sich auch durch die Notizen zum zweiten Aufzug, tritt dort doch der Flurächter auf, der Schalnassar die schönen Frauen zuführen soll, während er dem Sohn die Frauen lässt, die ihm nicht genehm sind (SW V. S. 70. Z. 13-16).

22793Dass es sich bei Schalnassar, aber auch bei Ganem um zwei vielfach Konsumierende in Liebesdingen handelt, zeigt sich in den Notizen auch durch die zusätzlich eingefügten Figuren der beiden Tänzerinnen. Zwar deutet Hofmannsthal ihnen in dem Haus des Teppichhändlers ein flüchtiges Liebeserleben Schalnassars an, versteht er die Tänzerinnen mehr als Dirnen, die ihm dienen, doch zieht er durch deren Anwesenheit keinen Genuss. So wähnt er, dass sie ihn mit dem Trank betäuben werden (SW V. S. 342. Z. 2-6), findet in der Liebe jedoch auch dahingehend keine Ablenkung, da er die Frauen altern sieht (SW V. S. 342. Z. 8-18)

22794SW V. S. 33. Z. 16-18.

22795SW V. S. 33. Z. 20-23.

22796SW V. S. 39. Z. 2-3.

22797SW V. S. 38. Z. 23-26.

Kostbarkeiten, sagt sie ihm doch: „Ich will dich küssen!“²²⁷⁹⁸ Deutlich zeigt sich an Schalnassar jedoch, dass er im Grunde gar nicht die Frau begehrt, sondern seinen Narzissmus befriedigen will; so wähnt Schalnassar sich durch seine Gabe über die Jugend erheben zu können, und findet sodann auch Bestätigung durch Gülistane.²²⁷⁹⁹ Diese erweist sich in dieser Szene allerdings als die Dominante, weiß sie doch wonach es ihn verlangt und spielt gleichsam die Verführerin als auch die Verführte. Dass Gülistane allerdings vollkommen austauschbar ist, zeigt sich gleichsam dadurch, als ihm die Ankunft der vermeintlichen Frau des Schuldners angekündigt wird, wodurch er von Gülistane abgelenkt wird. Aber was er nicht verdrängen kann und was sich nicht erkaufen lässt, ist Jugend und Lebenszeit. Gülistane, die sich mit Perlen geschmückt hat, will er die Kette schließen, doch sein Alter lässt ihn versagen. Mit dem Verlangen, ihr Tanz würde ihn heilen von einer Ader, die ihm die Sicht raubte, versucht er vor ihr, vor allem aber vor sich selbst sein Alter herab zuspieren. Doch Gülistane erfüllt ihm nicht den Wunsch. Sie will sich die Haare hochstecken, erst dann könne sie tanzen; damit verweist sie auf nichts anderes, als dass für sie das Verhältnis zu Schalnassar allein auf Geldgier beruht, denn wahrhaft – mit der Schönheit ihrer Haare – will sie ihn nicht gewinnen. Sie weiß auch so, dass Schalnassar sie als lebensnotwendig erachtet, dass seine Gier nach ihr so übermächtig ist, dass sie alles verlangen kann. Zusammen mit Schalnassar trifft sie auf Ganem und Sobeide, und bekennt vor dem Sohn des Hauses ihre Zugehörigkeit zu Schalnassar, die allerdings nur von ihrem Ästhetizismus und ihrem Verlangen nach Geld geprägt ist. Mit Sobeide im Haus wird Ganem gewahr, dass sich Gülistane offen zu dem reichen Schalnassar bekennt,²²⁸⁰⁰ und sich damit zu dem Mann wendet, der ihr das bieten kann, was sie verlangt. Da sie selbst keine Verwendung mehr für Ganem hat, ruft sie ihn auf, sich doch mit Sobeide zusammenzutun („Auch weiß ich wohl, du warst verliebt in sie“),²²⁸⁰¹ während sie vermeintlich zu dem Mann kehrt, den sie liebt („wohin mein Herz mich heisst“).²²⁸⁰²

Ist Ganem in der Beziehung zu Sobeide der aktive und dominante Part, erscheint er im Umgang mit Gülistane wie ein kleiner Schuljunge, der ganz in der Hand dieser erfahrenen Frau liegt. Selbst schon Witwe aber immer noch schön, weiß sie, wie sie mit den Männern des Hauses umzugehen hat, um das zu erhalten, was sie begehrt. Ganem heißt Gülistane seinen Traum, die ebenso, wie auf seinen Vater, durch ihre Körperlichkeit wirkt, bemerkt er mitunter die Schönheit ihres Körpers durch das Bad.²²⁸⁰³ Ganem zeigt, dass er das Verlangen hat, „Herr“²²⁸⁰⁴ des Hauses zu werden und auch Gülistane bestätigt ihn darin, denn Schalnassar verlangt es danach, heute Nacht mit ihr zu speisen. Ganem gibt dabei den Plan, sich von dem Vater durch den Mord zu befreien, als etwas Spontanes aus,²²⁸⁰⁵ was sich aber ebenso als Lüge des ästhetizistischen Protagonisten erweist. Das väterliche Gefühl, das er für diesen empfinden sollte, hat er völlig von sich geworfen, und sich stattdessen allein seinem Narzissmus ergeben. Ganem steht in der Gunst um Gülistane – in seinen Augen – in direkter Konkurrenz zu seinem Vater. Sein Verlangen macht ihn blind dafür, dass sie weder ihn noch seinen Vater, sondern nur das Geld und die Reichtümer liebt, die der Mann ihrer Wahl ihr gewähren kann. Obwohl nur noch ein Schatten seiner selbst durch das Alter, fühlt sich Ganem gehemmt in seinem Verlangen, weil er weiß, dass sein Vater, ob seiner finanziellen Mittel, ihn immer wieder ausstechen wird. Die Intention Schalnassar mit Gift zu töten, kommt erstmalig von Gülistane,²²⁸⁰⁶ doch ist es Ganem, der auf die Frau verweist, die ihm das Gift besorgen wird. Ganem heißt sich dabei ihr „Liebessklave“,²²⁸⁰⁷ und zeigt sich demütig vor ihr, vor der „Zauberin“.²²⁸⁰⁸

„Du hältst gefangen mich im tiefsten Turm
und fütterst mich um Mitternacht mit dem,
was Deine Hunde übrig lassen, schlägst mich,
lässt mich im Staube kriechen.“²²⁸⁰⁹

22798SW V. S. 39. Z. 5.

22799„Was für Stümper sind die / in dieser Kunst, und welch ein Meister Du!“ In: SW V. S. 39. Z. 10-11.

22800SW V. S. 52. Z. 20-24.

22801SW V. S. 53. Z. 13.

22802SW V. S. 53. Z. 18.

22803SW V. S. 70. Z. 13-16.

22804SW V. S. 34. Z. 6.

22805SW V. S. 34. Z. 24-31.

22806SW V. S. 35. Z. 4-7.

22807SW V. S. 37. Z. 5.

22808SW V. S. 36. Z. 29.

22809SW V. S. 36. Z. 30-33.

In seiner Leidenschaft stellt er sich unter sie und betet sie gleich einer schönen, ihn verzaubernden Göttin, einer femme fatale an. Sein Handeln ist auf ihren Besitz ausgerichtet und sie genießt es, die Herrin zu sein, während er sklavisch vor ihr zu Boden gleitet: „Er sinkt vor ihr nieder, umschlingt ihre Füße“, ²²⁸¹⁰ und lässt es sich selbst gefallen, von ihr, wie ein störender Gast in seinem eigenen Haus, aus dem Raum verwiesen zu werden („Ich will nicht, dass man uns beisammen trifft!“). ²²⁸¹¹ Gülistane erweist sich auch vor Sobeide als gewissenlose Ästhetizistin, macht sie Sobeide doch deutlich, dass Ganem sie dienerisch liebt (SW V. S. 46. Z. 19-27). Dennoch empfindet sie Sobeide als Konkurrentin, nach der sie mit ihrer Haarnadel sticht, will sie sich doch ihren Liebesdiener nicht nehmen lassen. Liebe bedeutet auch für Gülistane zu besitzen, und diesen Besitz will sie sich nicht von der „kleine[n] Schlange“ ²²⁸¹² nehmen lassen. In der Begegnung der beiden Frauen, Sobeide und Gülistane, gelingt es Hofmannsthal explizit, verschiedene Facetten des Ästhetizismus zu beleuchten. Beide Frauen sind ästhetizistisch ausgerichtet, doch vertreten sie unterschiedliche Typen des Ästhetizismus; während Sobeide im Kontakt mit Gülistane unbedarft und beinahe unschuldig und verloren wirkt, stellt Hofmannsthal Gülistane als die dominante Ästhetizistin dar, die für ihren Besitz zu allem bereit ist. Schließlich entscheidet sich die femme fatale für das Geld und gegen die ästhetizistische Liebe des Ganem, was diesen zu einer offenen Rede gegen seinen Vater verleitet, in der er seinen Widerwillen gegen das Alter äußert; jedoch fühlt er sich diesem unterlegen, weil es Schalnassar gelungen ist, die Frau zu kaufen. ²²⁸¹³ Gülistane bekennt sich aber neuerlich zu Schalnassar, heuchelt sogar Liebe vor und heißt ihm, sich doch Sobeide als Geliebte zu nehmen. ²²⁸¹⁴ Gülistane aber lässt sich noch nicht einmal erweichen, als sich Ganem ihr zu Füßen wirft ²²⁸¹⁵ und ruft stattdessen Sobeide auf, ihr den Mann abzunehmen, der so hündisch an ihr hängt.

Auch die Liebe des Schuldners zu seiner Frau ist von der Süße ihres Besitzes geprägt. Wie in *Der goldene Apfel* (1897) besinnt er sich auch ihrer Liebe, um das Elend im Leben und mitunter die Zurückweisungen des Schalnassar zu überstehen. Die Schulden, die Gläubiger, die fehlenden Dienstboten, all dies glaubt er ertragen zu können, dadurch, dass er im Besitz dieser schönen Frau ist. Ihres Besitzes rühmt er sich auch noch in der größten Not vor Schalnassar: „Doch still! sie liebt mich noch, und mein Zusammenbruch / ist ganz vergoldet! Oh, sie mein Weib!“ ²²⁸¹⁶ Es ist der Narzissmus, der Schalnassar schließlich herausfordert und die Frau auch begehren lässt, will er sich doch als über den Menschen stehend wissen: „Du hast sie nie gesehn, Du musst sie sehn! / Mein schweres Herz hört auf, so dumpf zu pochen / und hüpfte vor Freude, wenn mein Aug´ sie sieht.“ ²²⁸¹⁷ Zudem gibt der Schuldner vor, nicht für sich zu bitten, sondern für sie, denn mit ihrer Schönheit könne sie kein niedriges Leben führen mit einem „solche[n] Haar“. ²²⁸¹⁸

Des weiteren zeigt Hofmannsthal auch das Lieben des Gärtners und seiner Frau auf, die, ebenso wie Sobeide, viel jünger ist als ihr Mann und sich auch schon einmal in einen „Burschen“ ²²⁸¹⁹ verliebt hatte. Der Kaufmann erinnert sich daran, dass er daraufhin den Burschen aus seinem Dienst entlassen hatte und sie seinem Gärtner dann davongelaufen war. ²²⁸²⁰ Zwar bekennt der Gärtner die Rückkehr seiner Frau zu ihm („Es ist so, Herr. Doch kam sie mir zurück / und lebt seitdem mit mir“), ²²⁸²¹ doch bestätigt er nicht die Vermutung des Kaufmannes, dass dieser sie geschlagen habe. ²²⁸²²

Noch eine weitere Beziehung thematisiert Hofmannsthal und zwar die von Sobeides Eltern, die keineswegs unbelastet von dem ästhetizistischen Gefühl ist. So beschreibt Hofmannsthal die Mutter als durchaus aufopfernd ohne eigene Persönlichkeit, die mehr eine Assimilation und damit Teil ihres Mannes geworden ist. ²²⁸²³ Wenn die Mutter Sobeide nun Glück in der Ehe wünscht, so deutet sich durch sie ihr früheres

22810SW V. S. 37. Z. 6.

22811SW V. S. 37. Z. 9.

22812SW V. S. 47. Z. 2.

22813SW V. S. 52. Z. 30-35.

22814SW V. S. 53. Z. 6-18.

22815SW V. S. 53. Z. 22.

22816SW V. S. 31. Z. 21-22.

22817SW V. S. 32. Z. 5-7.

22818SW V. S. 32. Z. 12.

22819SW V. S. 32. Z. 12.

22820SW V. S. 58. Z. 25-26.

22821SW V. S. 58. Z. 31-32.

22822SW V. S. 58. Z. 34.

22823SW V. S. 13. Z. 31-34.

ästhetizistisches Wesen an: „Die Seele bleibt indes ein ewig saugend Kind / und drängt sich nach den lebensvollern Brüsten. // Leb wohl. Sei keine schlechtre Frau als ich, / und keine minder glückliche. Dies Wort / schliesst Alles ein.“²²⁸²⁴

In *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) zeigt sich das Lieben als eines der stärksten Motive, gelingt es Hofmannsthal doch auch dadurch, die Wesensunterschiede der Protagonisten zu verdeutlichen. Obwohl sowohl Venier als auch Vittoria ästhetisch empfinden, zeigt sich der absolute Ästhetizismus nicht mehr als lebensbestimmend, im Gegensatz zum Baron, der als eine „poetische Umgestaltung der Person Casanovas“²²⁸²⁵ verstanden werden kann. So stehen die beiden ästhetisch empfänglichen Figuren Vittoria und Venier dem immer noch in den ästhetizistischen Augenblickmomenten versenktem Baron gegenüber, wodurch Hofmannsthal es auch in diesem Werk versteht, eine Differenz zwischen dem Ästheten und dem Ästhetizisten aufzuzeigen.

Weidenstamm zeigt sich als der absolute Genussmensch in allen Bereichen des Lebens, so auch im Lieben. Dass der Ästhetizist die Frau, die er begehrt, auf die gleiche Stufe stellt wie die Kunst, zeigt sich bereits durch die Rede an Venier: „Wir begehen / die größten Torheiten um einer Frau willen, die wir im Vorüber/gehen gesehen haben und um die Bänder eines Mieders aufzulösen, / ehe wir wissen, was dieses Mieder birgt, setzen wir unser Leben / ein und bedenken uns keinen Augenblick.“²²⁸²⁶ Weidenstamms Begehren, das sich ziellos auf die Frauen seines Umfeldes bzw. seine Erinnerungen und Fantastereien bezieht, zeigt sich ebenso durch die direkt folgende Nachfrage nach der schönen Frau des Prokurators, deren Tod er, aufgrund ihrer Schönheit, gar nicht begreifen kann. Der Kontakt zu dem Tod der Frau führt bei Weidenstamm zu einer Ableitung ins Fantastische, erinnert er sich doch der Fabeln, die der alte Mann von der Entstehung Venedigs erzählt hatte. Venedig wird von ihm in Folge dessen nicht nur verweiblicht (SW V. S. 100. Z. 10-13), er beschreibt auch den Anfang Venedigs durch Fischer, die an Perlenschnüren Prinzessinnen ans Ufer gezogen hatten, wodurch die Entstehung Venedigs ins Erotische und die Stadt selbst von Weidenstamm in Verbindung mit dem Lieben gesetzt wird. Weg von der weit entfernten Vergangenheit, geht Weidenstamm sodann gleich dem kürzlich erlebten Genuss in der Oper nach und dem Gesang, der auf ihn wirkenden Sängern. Wie genussüchtig Weidenstamm ist, zeigt sich sogleich, indem er gleich darauf wieder an die fantastischen Anfänge Venedigs denkt.²²⁸²⁷ Veniers Äußerung, er sei beredt gleich eines Dichters, wird von Weidenstamm abgetan, denn er rühme sich lieber seiner Liebschaften, was Weidenstamm dazu führt, die Erinnerung, die er mit Vittoria gemacht hat, vor dem ihm fremden Venier darzulegen, ohne zu wissen, dass er mit ihm ihrem Mann gegenübersteht. Weidenstamm betont nicht nur die Kindlichkeit („Sie war ein Kind und wurde in meinen Armen zum Weib“)²²⁸²⁸ und die Unerfahrenheit des Mädchens, sondern auch ihre Wirkung auf ihn: „Ihre ersten / Küsse waren unerfahren wie aus dem Nest gefallene junge Tauben, / ihre letzten Küsse sogen die Seele mir heraus!“²²⁸²⁹

„Sie glühte unter meinen Küssen auf.
Sie hatte einen andern Mantel dann
von nacktem Glanz und unbegreifbarem Gold.
Ihr Hals war angeschwollen und ihr Mund
gekrümmt vom Schluchzen grenzenloser Lust.
Beladen war ein jedes Augenlid
mit Küssen, jede Schulter, jede Hüfte!
Ich habe hundertmal im Arm von Andern
der Anderen vergessen, wie durch Dunst
durch ihren Leib hindurch den Perlenglanz
von jenem Leib im Dunkeln schwimmen sehn
und zu mir glühen durch den Dunst goldfarben

22824SW V. S. 13-14. Z. 35-36//1-3.

22825Schröder, Friedrich: Die Gestalt des Verführers im Drama Hugo von Hofmannsthals. Haag und Herchen. Frankfurt am Main, 1988, S. 53.

22826SW V. S. 98. Z. 31-35.

22827SW V. S. 101. Z. 6-11.

22828SW V. S. 101. Z. 23.

22829SW V. S. 101. Z. 23-25.

ein erbsengroßes Mal an ihrer Brust-“²²⁸³⁰

Weidenstamm zeigt sich als indiskret, bedingt dadurch, dass er sich vor Venier aufspielen will. Dabei erzählt er Venier nicht nur von dem Mal an dem Körper der Frau, sondern auch von der Geste der Frau („sie war in den / großen alten Mantel gewickelt, dann warf sie ihn hinter sich und / trat hervor wie ein Reh aus dem Wald“).²²⁸³¹ Beides sind für Venier Anhaltspunkte, die ihn ahnen lassen, dass es sich bei dieser früheren Geliebten um seine Frau Vittoria handelt: „Ich bin wahnsinnig, meine ganze Angst und Erregung ist sinnlos / und ich kann sie nicht bemeistern. Er hat mich in der Oper um ihren / Namen gefragt, also kennt er sie nicht. Zwar er könnte sie doch / früher gekannt haben und hätte nur wissen wollen, wie sie jetzt / heißt. Das Muttermal! Jede zweite Frau hat eines. Und er hat ja die / falsche Stelle bezeichnet. Warum fallen mir nur die Punkte auf, die / meinen Verdacht bestätigen, nicht die, die ihn entkräften! Es war / noch etwas *nachdenkend* noch etwas sehr Schlimmes! Das mit dem / Mantel, das mit dem Mantel!“²²⁸³² Die erotische Komponente spielt auch in der Darstellung von Weidenstamms Lebensauffassung mit, die er auch Venier empfiehlt.²²⁸³³ Hofmannsthal lässt Weidenstamm hier gleichsam aufzeigen, dass er in der Wahl seiner Frauen wahrlich wahllos zu sein scheint, auch keine Unterschiede in den gesellschaftlichen Schichten macht. Denn Lieben ist ein fester Bestandteil seines ästhetizistischen Sich-Auslebens, wobei sich sein Lieben und die ästhetizistischen Vorstellungen vom Tod anschließen.²²⁸³⁴

Weidenstamm umgibt sie dementsprechend in der Nacht seiner Gesellschaft nicht nur mit Männern, sondern lässt sich von Sassi auch Frauen zuführen. Zuerst fällt sein Interesse auf die Tänzerin Marfisa Corticelli, mit der er flirtet und sie schließlich sogar küsst: „Marfisa! Euren Namen auszusprechen / heißt Duft einatmen einer seltsam süßen / und wilden Frucht: erlaubt den Lippen, sie zu brechen.“²²⁸³⁵ Dabei zeigt sich Salaino für den Baron als williges Opfer seiner Verführung, deutet er schon zu Beginn seiner Rede auf die Liebe an, die abhängig vom Geld ist: „Du hast nichts! dann hat jeder dicke Schuft / von Seifensieder ja dein Haus, dein Bett / und küßt deine Geliebte“²²⁸³⁶ Seine Armut ließe ihn nur am Leben leiden, ließe ihn von dem „weißen Knie'n mit goldnem Strumpfband träumen“²²⁸³⁷ und das Leben verfluchen. Salaino, der sich ergriffen davon zeigt, verlangt es ihn eben nach der Marfisa,²²⁸³⁸ erhält von Weidenstamm den Rat, er solle eben seine Geschwister verkaufen, um an Geld zu kommen („Hast du keine Schwester? / Zur Kupplerin mit ihr!“).²²⁸³⁹ Dabei sucht Weidenstamm nur seine Macht auf Andere auszuüben, diese zur Genussucht zu verlocken, denn er selbst hat sich schon wieder zur Marfisa gewendet und fragt: „Was kann ich tun, Marfisa, um dir nicht / ganz zu mißfallen?“²²⁸⁴⁰ Den Kuss auf den Arm lässt sich Marfisa noch gefallen, doch den Versuch, sie auf den Mund zu küssen (SW V. S. 111. Z. 17), wehrt sie ab. Marfisas Mutter, die sich zuvor schon als kupplerisch ihrem Wesen nach gezeigt hatte, wird von dem Baron angesprochen, sucht er doch danach, sich Marfisas Liebesdienste zu erkaufen.²²⁸⁴¹ Während die Mutter eine angemessene Annäherung des Barons an die Tochter plant, auch in dem Sinne um aus der Bekanntschaft möglichst viel Gewinn herauszuschlagen, will der Baron schnell zum Ziel kommen.²²⁸⁴² Tatsächlich erweist er sich bereit auf die

22830SW V. S. 102. Z. 1-14.

22831SW V. S. 101. Z. 26-28.

22832SW V. S. 102. Z. 29-37.

In der ersten Bühnenfassung macht Hofmannsthal deutlich, dass Venier Weidenstamm nur den „Mädchenamen“ (SW V. S. 194. Z. 13) Vittorias in der Oper genannt hat und damit gleichsam ihren Ehestand verheimlicht hat.

22833SW V. S. 107. Z. 31-36.

22834SW V. S. 108. Z. 4-10.

22835SW V. S. 108. Z. 28-30.

Friedrich Schröder führt der Umgang des Barons mit der Marfisa dazu, von einer „triebgesteuerte[n] Spontaneität“ zu sprechen. In: Schröder, S. 55.

22836SW V. S. 110. Z. 6-8.

22837SW V. S. 110. Z. 19.

22838In den Notizen heißt es durch Salainos Liebe zur Marfisa: „Und dies: ich bin verliebt in Dich, verliebt / verliebter als Narcissus in sich selber: / er fand im Wasser sich, ich find Dein Bild /bis in den flüssigen Spiegel der Musik“ In: SW V. S. 464. Z. 20-23.

Marfisa zeigt die Käuflichkeit ihrer Liebe, wendet sie sich doch durch das versprochene Kleid Cesarino zu (SW V. S. 465. Z. 12-13).

Siehe (Notizen): SW V. S. 443. Z. 29, SW V. S. 444. Z. 32.

22839SW V. S. 110. Z. 37-38.

22840SW V. S. 111. Z. 13-14.

22841„Liebe Frau, ihre Tochter ist das entzückendste kleine Ding, das ich / je berührt habe - mit der Fingerspitze. Sie ist ein so von Leben / starrendes wildes funkelndes Wesen wie ein kleiner Turmfalke.“ In: SW V. S. 111. Z. 20-22.

22842„Ich werde morgen bei ihr vorsprechen.“ (SW V. S. 111. Z. 34)

Forderungen der Mutter einzugehen, und zeigt sich zudem als erfahren und kundig in den Mäßen der Frau, will er Marfisa doch mitunter ein Kleid zukommen lassen.²²⁸⁴³ Mit Redegondas Auftreten jedoch schmeichelt er auch ihr, sucht auch diese für sich und sein Bett zu gewinnen, erhebt sie ins Göttliche durch ihren Gesang und macht sich ihre mangelhafte Intelligenz zu nutze. Auch sie versucht aus der Bekanntschaft mit Weidenstamm einen Gewinn zu schlagen, solle er ihr doch die Gläser abkaufen aus denen sie immer trinkt, was der Baron jedoch verweigert. Das Missfallen Redegondas, dass auch die Marfisa anwesend ist, beruht auf zwei Faktoren: zum einen befürchtet sie, dass ihr wirklicher Liebhaber von der Annäherung an den Baron erfahre, zum anderen aber ist die Tänzerin für sie auch eine Konkurrenz. Sein leichtfertiger Umgang, Frauen für sich einzuspannen, zeigt sich auch wenn er die Erinnerungen des Abbate dadurch korrumpiert, indem er ihm unterstellt, er habe sich in Rom mit Frauen eingelassen.²²⁸⁴⁴

Aufgrund ihrer mangelhaften Intelligenz bedient sich die Redegonda ihres Bruders Achilles, dem sie heißt: „Er will, daß ich / heut abends bei ihm bleib´, wenn alle fortgehn.“²²⁸⁴⁵ Sowohl Achilles als auch Redegonda versprechen sich einen Vorteil von der Nähe zu dem Baron, zumal er Redegonda erfahren scheint: „Er mißfällt mir nicht. Er ist auch artig / mit Frauen. Du, ich glaub´, er ist ein Fürst / und reist mit falschem Namen.“²²⁸⁴⁶ Die geplante Affäre mit dem Baron ruft aber auch eine Besorgnis hervor, hat sie doch ebenso einen Grafen zum Geliebten (SW V. S. 120. Z. 19),²²⁸⁴⁷ was Achilles jedoch herunterspielt.²²⁸⁴⁸ So benutzt Redegonda ihre Anziehung auf den Baron dazu, ihm Achilles als ihren Diener zu empfehlen, zumal er es doch sei, der ihr die Haare machen würde, was ihm sicherlich noch mehr bedeuten würde als ihr ihre Gläser ab zukaufen. Tatsächlich kauft Weidenstamm Perlenohrringe, um sich Redegonda seinem Willen gefügig zu machen. Was ihn an der Frau reizt, zeigt sich hier deutlich; es ist nicht die Künstlichkeit, nicht ihr Bezug zur Kunst, sondern ihre Lebendigkeit. Die Rückkehr Redegondas in sein Haus führt aber nicht sofort zum Sex. Vielmehr zeigt sich ihre Besorgnis, dass der Graf hinter ihr sei und sie ermorden will: „Versteck´mich! schnell! ein Mann ist hinter mir! / Ich fürcht´, es ist der Graf! wenn er mich findet, / der mordet dich und mich.“²²⁸⁴⁹ Doch statt des Grafen, ist es Venier, der zurückkehrt und ebenso erscheint Vittoria, was Weidenstamm dazu führt, in Anlehnung an die bereits zuvor Erschienene und von Le Duc verborgene Redegonda zu sagen: „Folgen sie einander / wie Puppen an der Turmuhr, weil es schlägt?“²²⁸⁵⁰

Mit Vittorias Treffen auf Weidenstamm zeigt sich ihre Ergriffenheit, zittert sie doch am Körper und bringt kein Wort heraus. Der Baron zeigt sich, obwohl er für den neuen Genuss einsteht, gleichsam dahingehend, dass er an das Vergangene anknüpfen will, heißt er sie doch seine „Liebste“.²²⁸⁵¹ Aufgrund ihrer Fassung registriert sie nicht Weidenstamms Worte, der ihr geheißen hatte, dass ihr Mann bei ihm gewesen sei.²²⁸⁵² Neuerlich versucht er, sich ihr anzunähern und küsst ihre Hand, doch sie entzieht sich ihm; dabei scheint es Weidenstamm eine Bestätigung ihrer Gefühle zu sein, dass sie ihn gleich erkannt habe: „Liebste, / wie du mich gleich erkannt hast!“²²⁸⁵³

Vittoria aber zeigt ihm seine Veränderung auf; war ihr im Theater bei seinem Anblick noch gewesen, als ob die Vergangenheit selbst vor ihr gestanden habe, erscheint er ihr nun verändert und damit gleichsam gealtert. Konträr dazu zeigt sich Vittoria, die sich ihre Jugendlichkeit bewahrt hat. Gleichsam aber deutet sie auch die Bedeutung seiner Person für sich an, die sie aber ebenso der Vergangenheit zugehörig sieht: „Du warst mir Frühling, Sommer, Sonn´ und Mond / in einem! Lieber, fühlst du, daß ich bin?“²²⁸⁵⁴ Deswegen,

22843, „Überlassen Sie das meinen Augen, gute Frau. Ich habe hier drinnen / Maße genug, zehntausend verschiedene Frauen aus zehntausend blin/den Marmorblöcken herauszumeißeln, aber ich habe nicht die Laune, / mich mit totem Material abzugeben.“ In: SW V. S. 112. Z. 18-21.

22844SW V. S. 119. Z. 7.

22845SW V. S. 119. Z. 30-31.

22846SW V. S. 120. Z. 2-4.

22847, „Wenn´s dies boshafte Geschöpf, / die Corticelli weiß, bin ich des Todes!“ In: SW V. S. 122. Z. 32-33.

22848, „Was braucht der zu erfahren?“ In: SW V. S. 120. Z. 21.

Zudem zeigt sich hier Achilles Motivation deutlicher, warum er in die Dienste des Barons treten will, will er doch eine Liebschaft mit einer Fürstin oder Herzogin beginnen (SW V. S. 216. Z. 25-27).

22849SW V. S. 124. Z. 23-25.

22850SW V. S. 125. Z. 2-3.

22851SW V. S. 129. Z. 15.

22852SW V. S. 129. Z. 21.

22853SW V. S. 129. Z. 29-30.

22854SW V. S. 130. Z. 18-19.

weil er Teil ihrer Vergangenheit ist, wehrt sie auch seinen neuerlichen Versuch ab, sie zu küssen (SW V. S. 130. Z. 33). Vittoria bekennt vor ihm zwar das Gefühl, dass sie ihn erkenne, aber obwohl sie bei ihm sei, ist sie doch „mit [sich] allein“. ²²⁸⁵⁵ Die Aufforderung des Barons, von ihrem Leben zu sprechen, lässt sie von ihrem Gesang reden und damit gleichsam von ihm, denn sich selbst und ihren Gesang sieht sie als sein „Ding“, ²²⁸⁵⁶ seinen „Abglanz“. ²²⁸⁵⁷

„Denn wie ein Element sein Tier erschafft,
so wie das Meer die Muschel, wie die Luft
den Schmetterling, schuf deine Liebe dies.“ ²²⁸⁵⁸

Während Weidenstamm nicht begreifen kann, wie er an solchen „Wundern“ ²²⁸⁵⁹ schuld sein kann, führt Vittoria weiter aus, dass es die Sehnsucht nach ihm gewesen war, die sie in ihre Stimme gelegt hatte. ²²⁸⁶⁰ Ihre Eröffnung lässt Weidenstamm sich ihr neuerlich nähern und dieses Mal mit Worten fordern: „Sei wieder mein, Vittoria.“ ²²⁸⁶¹ Doch Vittoria verweigert sich ihm erneut, ihr „ganzes Schicksal“ ²²⁸⁶² würde ihr eine neuerliche Annäherung verbieten. Während Weidenstamm dem entgegenhält „Du lügst! Du liebst mich, aber du hast Furcht!“, ²²⁸⁶³ zeigt Vittoria auf, dass sie „Ehrfrucht“ ²²⁸⁶⁴ hat und deswegen nicht an die Vergangenheit anknüpfen kann. Während Vittoria erkennt, dass die Vergangenheit vergangen und nicht zurückgewonnen werden kann, hält Weidenstamm dem entgegen: „Gehör´ mir wieder! Denk´ an das, was war!“ ²²⁸⁶⁵ Dabei hat Vittoria die gemeinsame Vergangenheit durchaus nicht vergessen, doch schämt sie sich für ihr früheres Verhalten. ²²⁸⁶⁶ So erinnert sich Vittoria auch an die drei Tage in Neapel, wo sie sich als „Gespenster uns´rer selbst / uns in den Armen lagen“. ²²⁸⁶⁷ Hofmannsthal lässt Vittoria nicht nur die Scham andeuten, mit der sie an dieses Erleben denkt, sondern auch das Qualvolle, so wie die gegenseitigen Verletzungen und die Sprachproblematik. ²²⁸⁶⁸ Dabei zeigt sich im Folgenden, dass Weidenstamm an eine Vergangenheit anknüpfen will, zu der er gar keine wirkliche Erinnerung hat; während Vittoria sich an die drei Tage in Neapel erinnert, wähnt Weidenstamm, ihr Erlebnis habe in Genua stattgefunden. Das Liebeserlebnis mit Vittoria hatte für ihn nicht eine derartig einprägsame Bedeutung, dass er sich dessen wahrhaftig erinnern konnte, sondern er hatte sich in eine Erinnerung verstrickt, die er mit einer anderen Frau erlebt hatte. Dies erkannte auch Schröder in seiner Auseinandersetzung mit diesem Werk Hofmannsthals, wenn er die Differenz zwischen Weidenstamm und Vittoria aufzeigt, wenn es bei ihm heißt: „Während er die entscheidende Begegnung ihres Lebens darstellte, war sie für ihn nur eine unter vielen.“ ²²⁸⁶⁹ So trifft auch der vermeintliche Streit, dessen sich der Baron erinnert und den sie um die Geschenke eines anderen Mannes gehabt hätten, nicht auf Vittoria zu. Vittoria zeigt sich nicht nur erschüttert ob der mangelhaften Erinnerung an ihr Lieben („Und wenn er das vergessen konnte, was / vergaß er nicht?“), ²²⁸⁷⁰ sondern sie zeigt sich auch darüber verärgert, dass sie ihn so lange im Gedächtnis behalten hat, während sein Wesen die Bedeutungslosigkeit ihrer Liebe gezeigt hat. ²²⁸⁷¹

Die Frage nach seinem Leben, lässt ihn an die Flucht aus den Bleikammern denken. Die Rückkehr nach Venedig, die sie als Gefahr erkennt, wird von ihm herunter gespielt, dachte er doch nicht daran, dass er erkannt werden würde. Vittoria verweist an dieser Stelle erstmalig auf sein Wesen, das Frauen konsumiert wie andere Kostbarkeiten, wie andere Dinge, die sein ästhetizistisches Wesen befriedigen: „Und Frauen,

22855SW V. S. 130. Z. 27.

22856SW V. S. 131. Z. 23.

22857SW V. S. 131. Z. 23.

22858SW V. S. 131. Z. 24-26.

22859SW V. S. 131. Z. 37.

22860SW V. S. 132. Z. 11-20.

22861SW V. S. 132. Z. 21.

22862SW V. S. 132. Z. 32.

22863SW V. S. 132. Z. 36.

22864SW V. S. 133. Z. 2.

22865SW V. S. 133. Z. 12.

22866SW V. S. 133. Z. 19-24.

22867SW V. S. 133. Z. 28-29.

22868SW V. S. 133. Z. 29-34.

22869Schröder: S. 63.

22870SW V. S. 135. Z. 10.

22871SW V. S. 135. Z. 12-16.

Frauen, Frauen / wie Wellen! wie der Sand am Meer! wie Töne / in einem Saitenspiel“. ²²⁸⁷² So berührt Vittoria auch seine Stirn, in die die Zeit die Zeichen eingegraben hat, denn sie zeugen mitunter von seinem wechselhaften Lieben, in die immer die „jüngste[...] Siegerin“ ²²⁸⁷³ ihre Spuren eingegraben hat. Neuerlich heißt sie ihm, dass es keine Annäherung mehr zwischen ihnen geben wird, denn: „Ich, wieder? nimmermehr! Dies war einmal / und durfte einmal sein.“ ²²⁸⁷⁴

Der Baron verweist jedoch neuerlich auf ihren Mann, sei er doch bei ihm gewesen. Vittoria jedoch war davon ausgegangen, dass sie ihn missverstanden habe. Noch deutlicher zeigt sich ihre Ungläubigkeit auf Weidenstamms Äußerung, wenn der Baron Venier hier als seinen Freund bezeichnet. Vittoria kann dies nicht nachvollziehen, denn sie weiß um die Wesensunterschiede zwischen Venier und Weidenstamm. Die Neuigkeit des Barons, dass Venier sie beide morgen einander vorstellen wird, führt bei Vittoria dazu, dass sie ihm gesteht, weiter lügen zu wollen. ²²⁸⁷⁵ Gegen Weidenstamms Wankelmut, stellt Vittoria hier die Treue ihres Mannes, wodurch der primäre Unterschied zwischen den beiden Männern deutlich gemacht wird. ²²⁸⁷⁶

Nach Vittorias Abgang sieht sich Weidenstamm durch die maskierten Boten mit dem Tode bedroht. Dabei handelt es sich bei diesen nur um Männer, die ihm einen Brief der Herzogin Sanseverina zustellen, die ihn jedoch morgen der Inquisition preisgeben will. Damit zeigt sich, dass nicht nur Vittoria Weidenstamm erkannt hat, sondern noch eine andere frühere Geliebte von ihm, durch die er sich nun bedroht sieht. Dennoch ergreift Weidenstamm nicht augenblicklich die Flucht, denn er denkt an Vittoria, gleitet in seinen Gedanken aber gleichsam an die Redegonda ab. ²²⁸⁷⁷ Denn ist es auch sein Alter, das ihn spüren lässt, dass er das Vergangene nicht wieder auferleben lassen kann, weshalb es ihn nun nach der jungen und gleichsam neuen (zukünftigen) Geliebten verlangt und nicht nach Vittoria. Im Hause Veniers kommt es des weiteren auch zu einem neuerlichen Zusammentreffen zwischen dem Baron und der Marfisa. Die Unterhaltung mit Venier und der Anblick des alten Passionei, sticheln den Ästhetizisten dabei geradezu auf, die Frau für sich zu gewinnen. ²²⁸⁷⁸ Sogleich heißt er sie vertraulich seine „schöne Kleine“, ²²⁸⁷⁹ und wird sich mit ihr über das Stelldichein einig.

Im letzten Gespräch zeigt sich noch einmal Vittorias Erkenntnis ob Weidenstamms Wesen, ihre Hinwendung zu Kind und Ehemann, und damit ihre Abwendung von der vergangenen Liebschaft, die nun wirklich ein „Ende“ ²²⁸⁸⁰ hat. Weidenstamm jedoch erkennt nicht die Bedeutung ihrer Worte, heißt sie stattdessen seine „Liebe, Schöne, Gute“ ²²⁸⁸¹ und sagt ihr, dass er noch heute Venedig verlassen müsse. Nicht freiwillig verlasse er sie und den Sohn, sondern unter Zwang gehe er, weil er ob der Eifersucht einer Frau sonst verraten werden würde: „Ich muß, Geliebte! / Sie sind mir auf der Spur. Aus Eifersucht / hat eine Frau -“ ²²⁸⁸²

Vittoria trifft diese Eröffnung noch nicht einmal, vielmehr lächelt sie, versteht sie dieses Handeln als aus seinem Wesen gespeist: „Ist eine Frau im Spiel? / So muß du wirklich, Frauen sind gefährlich! / Man sagt’s zumindestens. Ich war es nicht: / [...] / Weißt du denn noch, wie über alle Maßen / achtlos, wie über Nacht du mich verliebest?“ ²²⁸⁸³ Dennoch zeigt diese Passage auch, dass sich Vittoria wieder ihres Liebens mit ihm besinnt, ebenso wie ihrer Güte wie sie mit Männern umzugehen pflegt, und demgegenüber Weidenstamms Verhalten ihr gegenüber stellt. Wissend, dass er bald wieder aus Venedig gehen werde, führt sie ihm noch einmal die eigene Vergangenheit vor, das Leben bei dem Stiefvater und den Gewinn des Erbes für ihren Sohn, war dieser Gewinn doch bedingt durch ihren Gesang, den sie neuerlich auf Weidenstamm und seine

22872SW V. S. 136. Z. 8-10.

22873SW V. S. 136. Z. 15.

22874SW V. S. 136. Z. 20-21.

22875SW V. S. 137. Z. 5.

22876SW V. S. 137. Z. 12-15.

22877SW V. S. 141. Z. 15-24.

22878„Er sieht, daß Marfisa allein ist, geht mit einer verbindlichen Bewegung gegen / Lorenzo eilig zu ihr hinüber“. In: SW V. S. 164. Z. 13-14.

22879SW V. S. 164. Z. 21.

22880SW V. S. 170. Z. 27.

22881SW V. S. 170. Z. 29.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 171. Z. 5.

22882SW V. S. 171. Z. 13-15.

22883SW V. S. 171. Z. 17-24.

Liebe zu ihm bezieht. ²²⁸⁸⁴ Vittoria hebt ihr Sehnen nach Liebe hervor, aus dem ihre Stimme entsprungen ist, ²²⁸⁸⁵ und die statt der Liebe, zu ihr zurück nur das Gold als Bezahlung für ihren Gesang gebracht hatte. Weidenstamm bedauert nicht ihr Leben, sondern fragt vielmehr nach dem Reichtum seines Kindes, das Vittoria reicher heißt als ihren eigenen Mann. Indirekt hat damit Weidenstamm doch für das Erbe seines Sohnes gesorgt, indem er aus Vittoria die Stimme hat kommen lassen, die das Sehnen nach seiner Liebe ausgedrückt hatte. Vittoria geht noch einmal auf ihr Lieben ein, wenn es heißt:

„Ja, der Dritte. Du
der Erste, warst mein einziger Geliebter:
doch weil das Leben Vater mir und Bruder
versagte, als ich hilflos war und klein,
so mußt ich sie ihm Leben suchen gehn
und fand zuerst den Einen, dann den Andern.“ ²²⁸⁸⁶

Hofmannsthal zeigt hier neuerlich, dass es der mangelhafte familiäre Halt war, der Vittoria erst in die Arme des ästhetizistischen Antonio getrieben hatte, dass sie aber durch die Ehe mit Venier auch eine andere Liebe, und zwar eine die auf Treue beruht, erfahren hat. Letztendlich zeigt sich Weidenstamm noch einmal als der Dilettant, der er ist; ein übermäßiger Redner, ein Künstler der Verschleierung der Wirklichkeit, ein Heuchler, der Mitleid mit sich selbst empfindet. So klagt er sich auch hier für sein ästhetizistisches Leben an, dass er sie, ihr „wundervolles Herz“, ²²⁸⁸⁷ einfach hatte fallen lassen „um eine liederlich geschminkte Maske / zu haschen“. ²²⁸⁸⁸ Doch Weidenstamms Bedauern ist nur eine Farce, muss Vittoria doch erleben, wie er leichtfertig die Beziehung zu ihr – wenn man sie so nennen möge – neuerlich löst, wenn er Venedig verlässt, während ihr dies, allein schon durch den Sohn von ihm, nicht so einfach möglich ist. ²²⁸⁸⁹ Nur durch Vittoria erfährt der Leser überhaupt Weidenstamms wirklichen Namen, wenn sie ihm nun sagt:

„Antonio, weißt du, wie ich gestern Nacht
zu dir kam? Nimm dir´s als Erinnerung mit:
ich kam, so sehr die Sklavin eines Zaubers,
der von dir ausging - und doch nicht von dir -
daß ich kaum mehr die Mutter deines Kindes,
kaum mehr ich selber war, die Sängerin,
vielmehr dein Ding, dein törichtes Geschöpf,
die kleine längst begrabene Vittoria.
Ich bin sehr froh, daß du das nicht gespürt
und mich mir selbst zurückgegeben hast.
Ich könnt´ auch dafür danken, daß du schuld warst,
daß ich´s noch einmal spürte“ ²²⁸⁹⁰

Trotz ihrer vermeintlichen Sicherheit zeigt Hofmannsthal auch an Vittoria, dass auch sie trotz ihrer Ehe immer noch verlockt war, Weidenstamm neuerlich zu verfallen. ²²⁸⁹¹ Doch auch hier zeigt Hofmannsthal auf, dass es wichtig ist, der Verlockung zu widerstehen; gerade das macht Vittoria zu einer der Figuren Hofmannsthals, die Willen bewiesen haben, sich im Leben zu halten und sich nicht in der Genusssucht zu verlieren. Letztmalig erkennt Vittoria noch einmal die Genusssucht Weidenstamms an, die das Lieben einschließt: „denn ihn hält eine Tänzerin am Faden, / und den Magnetberg, dran sein morsches Schiff / einmal die Nägel läßt und elend scheidert, / birgt jedes Haus, aus dessen offenen Fenstern / geschminkte

22884SW V. S. 172-173. Z. 31-34//1.

22885Friedrich Schröder bemerkt im Zuge seiner Auseinandersetzung mit diesem Werk Hofmannsthals auch Vittorias Erkenntnis:
„Nun muß sich Vittoria darüber klar werden, daß sie Weidenstamm nie so sah, wie er wirklich war, sondern immer nur ihre eigenen Vorstellungen vom Geliebten in ihn hineinprojizierte. Im Grunde suchte sie jahrelang mit ihrer Stimme nicht ihn selbst, sondern ihr Idealbild von ihm.“ In: Schröder, S. 63.

22886SW V. S. 173. Z. 15-20.

22887SW V. S. 174. Z. 18.

22888SW V. S. 174. Z. 19-20.

22889„Wie du sie verstehst, // die Kunst, die ich im Leben nie erlernt´, / die Kunst, zu enden! Wer das kann, kann alles. / Ich fing was an, da war ich sechzehn Jahr, / und heut hat´s kein Ende.“ In: SW V. S. 174-175. Z. 35//1-4.

22890SW V. S. 175. Z. 11-22.

22891Vittoria sieht auch zum Ende der Notizen die Gefahr Weidenstamms für ihr Familienleben („und mich, mein Kind und meinen Mann verderben“, SW V. S. 479. Z. 18).

Lippen auf die Straße lächeln.“²²⁸⁹²

Hatte Vittoria bei der ersten Begegnung geweint, weint sie neuerlich; gelöst von einer Starre, die sie die letzten Jahre dieses Lied nie singen ließ, wird Cesarino gewahr, wie sie nun die große Arie der Ariadne singt. So war die neuerliche Begegnung mit dem früheren Liebespartner für Weidenstamm nur eine kurze Unterbrechung in seinem ästhetizistischen Genussleben, weil Vittoria ihm den Genuss ja verwehrt hat, für Vittoria jedoch, war diese Begegnung von entscheidender Bedeutung für ihr weiterführendes Leben.

In der ersten Bühnenfassung zeigt sich deutlich der Zusammenhang zwischen dem Lieben und der Jugend, wenn Weidenstamm Vittoria wiederzusehen gedenkt: „Sie lebt! Sie lebt! Ich werd´ sie morgen sehn! / Allein es rührt mich so! Ich möchte jung sein! / Du möcht´ ich sein! Und werd´s nie mehr sein, nie! / Der Augenblick ist alles!“²²⁸⁹³ In der Bühnenfassung zeigt sich zudem auch eine Verbindung zwischen Liebe und Dunkelheit; Weidenstamm, der alle Lichter bis auf eines löscht, kann nun sagen: „jetzt kannst Du Dich mir nicht versagen!“²²⁸⁹⁴ Während er sich Vittoria aber aufgrund ihres Kindes und ihres Mannes versagt, ruft Weidenstamm sie zum Treuebruch auf: „Vittoria, eine einzige Stunde! Der / Hat Dich ja immer, immer -“²²⁸⁹⁵

Vittoria aber verweigert sich ihm und gesteht ihm im Zuge dessen, dass sie einen Sohn von ihm hat. An seinem Lieben leidet der junge Musiker Salaino auch hier, liebt er doch eben jene Marfisa die von ihrer Mutter an den Baron verkauft wird. Dabei verurteilt Sassi Salainos Lieben: „Dies ist ein junger Musiker, Salaiono, / der für das übermütige Ding zuviel / Seufzer verschwendet“.²²⁸⁹⁶ Marfisa wiederum zeigt sich empathielos dem jungen Musiker gegenüber, sagt sie doch der Mutter: „Laß ihn doch, Mutter. Und ich bitt euch alle, / tut so wie ich und gebt auf ihn nicht Acht.“²²⁸⁹⁷ Salaino zeigt sich, wie sich wiederholt andeutet, durch die Verlockung des Barons zum Spiel verführt, dass er sich damit die Frau, die er begehrt und mehr als diese Frau nämlich alle die er begehrt, durch das gewonnen Geld gefügig machen kann.²²⁸⁹⁸

Weidenstamms Koketterie mit der Redegonda führt schließlich doch dazu, dass ihm die Marfisa entgeht, denn diese verschwindet schließlich mit Salaino.²²⁸⁹⁹ Im zweiten Aufzug jedoch zeigt sich wieder die Distanz Marfisas, ist sie nun bereit dazu, sich mit Cesarino einzulassen, und entgegnet dem jungen Musiker in Bezug auf ihre Liebe zu ihm: „Das war gestern - / und heut ist heut!“²²⁹⁰⁰

Erst durch Veniers Rückkehr in Weidenstamms Haus vertieft Hofmannsthal die Handlung um Vittoria und Venier. So versucht Weidenstamm Veniers Besorgnis niederzudrücken, indem er ihm sagt, ohne es überhaupt zu wissen: „Die Dame, / die sich bei mir befindet, ist dir nichts; / ich hab´ dich nicht gefragt, ob du vermählt bist, / doch ist es weder deine Frau, Geliebte, / noch sonst dir nah´, ja, der Beachtung wert.“²²⁹⁰¹ Venier selbst bezweifelt seine Äußerung, habe er sich doch durch eine „kleine Falschheit“,²²⁹⁰² indem er Redegonda hieß, von Vittoria zu schweigen und dadurch, indem er Weidenstamm nicht gleich zu Beginn erzählt habe, dass es sich bei der Sängerin, nach der er gefragt hatte, um seine Frau handelt, in „Scham und Zweifel“²²⁹⁰³ verstrickt. Venier sieht sich durch den Verdacht dermaßen bedrängt, dass er Angst um sein Leben hat. Erst als er von Weidenstamm auf das blonde Haar am Vorhang verwiesen wird, kehrt bei Venier eine gewisse Erleichterung ein. Weidenstamm könne sein Verhalten nachvollziehen, so Venier, wenn er seiner Frau begegne.²²⁹⁰⁴ Das Geschenk der Dose mit Weidenstamms jugendlichem Abbild aber lässt Venier nicht nur in dem Glauben an seine Frau einbrechen, sondern ihn in Ohnmacht fallen. Diese nutzt die Redegonda aus, um nicht nur zu gestehen, dass Achilles ihr Bruder ist, sondern auf Lorenzo zu deuten und

22892SW V. S. 176. Z. 4- 8.

22893SW V. S. 212. Z. 20-23.

22894SW V. S. 234. Z. 18.

22895SW V. S. 234. Z. 24-25.

22896SW V. S. 109. Z. 20-22.

22897SW V. S. 109. Z. 25-26.

22898SW V. S. 116. Z. 15-18.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 116. Z. 29-31.

22899SW V. S. 123. Z. 14-16.

22900SW V. S. 160. Z. 18-19.

In der ersten Bühnenfassung zeigt sich ebenso Salainos Leiden, und dazu auch dessen Abwendung von der Mutter Marfisas, die er eine „alte[...] Kupplerin“ (SW V. S. 214. Z. 20) heißt, und der er nun ihre Einwände mit Geld zunichte machen will.

22901SW V. S. 125. Z. 21-25.

22902SW V. S. 125. Z. 28.

22903SW V. S. 125. Z. 29.

22904SW V. S. 126. Z. 20-25.

zu verraten was dieser deckeln wollte, nämlich dass er der Mann der Sängerin Vittoria ist.²²⁹⁰⁵ Weidenstamm kann dies gar nicht verstehen, fragt nach und erhält von der Redegonda die Erklärung: „Ja, ja, sie hat den Namen, / nur am Theater nicht, weil er von hier / ein Adelige ist, allein vermählt / sind sie zusammen.“²²⁹⁰⁶ Vittorias künstlerisches Umfeld trennt sie gleichsam von ihrem Mann, kann sie dessen Namen so nicht tragen. Neuerlich bekennt Venier, nach seiner Ohnmacht, seine Unsicherheit seiner Frau gegenüber, doch ist er willens die Wahrheit zu erfahren („Allein hier ist ein Knoten aufzulösen / und wird es! sei's zum Guten oder Bösen!“).²²⁹⁰⁷ In dem zweiten Aufzug schließlich legt Hofmannsthal die Bedeutung Vittorias für Venier, durch die Rede dessen an seinen Onkel, dar. So schildert er diesem seine Beklemmung in der Kindheit dem Leben und der Welt gegenüber. Allein durch Vittoria habe er sich dem Leben geöffnet.²²⁹⁰⁸ Das mangelhafte Verständnis des Onkels und der Abgang dessen, lassen Venier sich neuerlich nach Vittoria sehnen („Ich will zu ihr“).²²⁹⁰⁹ Doch Venier wird jetzt neuerlich von der Angst ergriffen, die Wahrheit zu entdecken, denkt er nun an den Schmerz, den diese Wahrheit auslösen könnte.²²⁹¹⁰ Die eintretende Vittoria wird sogleich durch den Blick Veniers gewahr, dass dieser bedrückt ist und sucht ihm Trost und Aufmerksamkeit zu schenken, wenn sie seinen Kopf zwischen ihre Hände nimmt. Doch Lorenzo bekennt seine Eifersucht, denn ihn verlangt es danach, vollkommen eins mit ihr zu sein, alles mit ihr zu teilen; so bekennt er auch eine Eifersucht bezüglich ihrer Träume, an denen er „keinen Anteil“²²⁹¹¹ habe. Vittoria jedoch hält seiner Liebesauffassung eine Andere entgegen, die die Individualität des Ehepartners nicht zerstört. So verweist sie Venier darauf, den sie auch als „Lieber“²²⁹¹² anspricht, dass sie doch nur geschlafen habe; Venier jedoch betont, dass er zwischen Traum und Wirklichkeit keine Trennung machen kann.²²⁹¹³ Venier verlangt es im Folgenden, die Bedeutung seiner Person für Vittoria zu erfahren („Sag´ mir, was bin ich dir?“),²²⁹¹⁴ die ihm bestimmt antwortet: „Du bist mein Mann.“²²⁹¹⁵ Venier hingegen verlangt es nach dem vollkommenen Aufgehen im Ehepartner, wie sich zeigt: „So bist du meine Frau, und Mann und Frau, / sagt man, sind eins. Mich dünkt, dies ist nicht so.“²²⁹¹⁶ Vittoria stellt seiner Liebesauffassung neuerlich den Erhalt der eigenen Individualität in der Ehe gegenüber, was für sie allerdings nicht die Liebe zu Venier einschränkt: „Du bist ein Ganzes, und auch ich bin ganz: / und kann mich nur als Ganzes geben, nicht / den Kranz auflösen, der mein Wesen ist. / Was quälst du dich und mich mit solchen Worten?“²²⁹¹⁷ Vittorias Worte lassen Venier seine Befürchtung thematisieren, dass Vittorias Blick in der Oper ihn darin bestätigt habe, dass sie und Weidenstamm einstmals ein Liebespaar gewesen seien. Vittoria bleibt bei ihrer Lüge, wodurch sie ihre Ehe schützen will. Stattdessen deutet sie eine Beziehung zwischen Weidenstamm und ihrer Mutter an, worauf Venier gleichsam an eine zweite Ehe ihrer Mutter denkt (SW V. S. 146. Z. 32). Eine außereheliche Beziehung vermutet Venier in diesem Moment zwischen Vittorias Mutter und Weidenstamm nicht. Vittoria jedoch behauptet eine außereheliche Beziehung zwischen Weidenstamm und ihrer Mutter, um sich zu schützen.²²⁹¹⁸ Doch Lorenzo zeigt sich misstrauisch („Vittoria, mach, daß ich dir glauben kann!“),²²⁹¹⁹ worauf Vittoria ihn mit „offenen Augen“²²⁹²⁰ ansieht – was eine neuerlich vertrauensbildende Maßnahme darstellt. Zudem fragt sie ihn, warum er überhaupt dermaßen zu zweifeln vermag: „Lorenzo, was bin ich dir, wenn du's vermagst, jetzt zu zweifeln?“²²⁹²¹ Veniers Zweifel, dies zeigt sich im Folgenden, beruht auf seiner tiefen Liebe zu Vittoria, der entsetzlichen Angst sie zu verlieren bzw. sie

22905SW V. S. 128. Z. 17-22.

22906SW V. S. 128. Z. 27-30.

22907SW V. S. 129. Z. 8-9.

22908SW V. S. 142-143. Z. 23-28//1-4.

22909SW V. S. 143. Z. 25.

22910SW V. S. 143. Z. 30-35.

22911SW V. S. 145. Z. 10.

22912SW V. S. 145. Z. 12.

22913SW V. S. 145. Z. 15-18.

22914SW V. S. 145. Z. 23.

22915SW V. S. 145. Z. 24.

22916SW V. S. 145. Z. 26-27.

22917SW V. S. 145. Z. 29-32.

22918SW V. S. 146. Z. 34-38.

22919SW V. S. 147. Z. 11.

22920SW V. S. 147. Z. 12.

22921SW V. S. 147. Z. 13.

teilen zu müssen, auch wenn dieses Teilen in der Vergangenheit stattgefunden hatte: „Alles bist du mir, alles - so oder so, zum Guten oder zum Schlimmen. / Das einzige Geschenk, das mein Leben je mir zuwarf, eines aber, / das alle andern in sich schließt ... / Vittoria, ich habe Angst, an dir zu zweifeln, und Angst, an dich zu / glauben. Was immer du redest, hab' ich Angst, daß das Leben mich / überlistet.“²²⁹²² Vittoria zeigt sich in dieser Szene unsicher, wie sie Venier seinen Glauben schenken kann, heißt sie ihn nun nicht mehr ihren Geliebten, sondern ihren Freund (SW V. S. 147. Z. 22) der doch verstehen möge, dass das Leben alle Menschen überlistet. Venier jedoch fordert, dieses Mal noch eindringlicher von ihr: „Vittoria, mach, daß ich dir glauben kann!- / Bedenk, wie du in mein Leben hineintratest, beladen mit Geheim/nissen -“.²²⁹²³ Vittoria aber verweist auf ihre Vergangenheit, wusste er doch immer, dass sie voller Geheimnisse ist, und hatte ihn doch gerade das Geheimnisvolle an ihr angezogen: „Es gab eine Zeit, da du mich um dieser Dinge willen mehr liebtest. / Du selbst verglichest mein Wesen mit einem festgeflochtenen Kranz. / Ja, ich bin nicht dein Geschöpf, ich bin das Geschöpf des Lebens / und beladen mit dem Abglanz überwundener Schmerzen; behängt / mit dem Gold erstarrter Tränen, trat ich in dein Leben hinein.“²²⁹²⁴ Vittoria deutet damit an, dass sie vor Venier ein Vorleben gehabt hatte, gleichsam nicht jungfräulich in die Beziehung gegangen war, und ihm als Künstlerin gesellschaftlich nicht ebenbürtig ist. Venier hatte das Wissen darum, hat sie aber dennoch geheiratet. Lorenzo lässt in seiner Entgegnung an Vittoria erkennen, dass ihm ihr Lieben Halt gegeben hatte, aber dass sein Lieben wohl auch maßlos ist: „Ich denk daran, Vittoria. Dein Reden hat niemals etwas versprochen, / dein Schweigen - auch nicht, dünkt mich. Es war nur dein Wesen, / das Unaussprechliches versprach - und hielt, Vittoria, ja, o mehr als / hielt! - - Ich war wohl nicht der unglücklichste Mensch auf der / Welt aber vielleicht der wenigst Glückliche - da fand ich dich. Welch / ein Geschenk war das! Ich, der ich an einer Welt und ihrer Sonne / nicht Lust gefunden hatte, lernte ein Öllämpchen lieben, weil es dich beleuchtete! Du warst die einzige Wirklichkeit in meinem Leben, / die Veste, auf der ich meine Welt aufbaute – du, beladen mit Geheim/nissen, du, das Geschöpf eines Lebens, von dem ich nichts wußte! / Ich lernte dich zu sehr lieben, mit einer Liebe, die mein Wesen / durchschütterte und in mir zuweilen Abgründe der Ermattung auf/riß, wie ein ungeheurer Zorn!“²²⁹²⁵ Nun bedauert Venier die Geheimnisse, die sie von Anfang an mit in ihre Ehe gebracht hatte, spricht er nun davon, dass er „Lüge neben Lüge“²²⁹²⁶ in ihrem Leben erahnt, die es ihm unmöglich machen ihre Liebe weiterzuleben wie bisher („sag, was bleibt Vittoria?“).²²⁹²⁷ Vittoria schlägt ihm vor, Weidenstamm kommen zu lassen, obwohl sie weiß, dass er ihr bereits zugekommen ist, damit er sehe wie sie einander begegnen.²²⁹²⁸ Vittoria verbindet hier mit dem Glauben ihres Mannes das Augen-Motiv, müsse er doch sehen, dass seine Befürchtungen nur aus seinem Inneren gespeist sind. Schließlich erfolgt das Bekennen Veniers, dass er Weidenstamm bereits herbestellt habe, um sie zu prüfen (SW V. S. 149. Z. 8), wobei er das Kommen des Ästhetizisten als zufällig darstellt: „Ich weiß es nicht - es kam so - es fügte sich so.“²²⁹²⁹ Vittoria hält ihm jedoch gleichzeitig vor, dass er nicht bedacht habe, dass sein Handeln ihr das Kind nehmen könne, was bei Venier wiederum dazu führt, dass er die Tat bereut: „O weh mir, daß ich immer wehtun muß, / mir selbst und andern!“²²⁹³⁰ Obwohl die Sorge der Frau durchaus auch Weidenstamm gelten kann, liebt sie ihren Sohn, erzeugt sie durch ihre Rede bei ihrem Mann ein schlechtes Gewissen, verweist aber gleichsam darauf, dass sie bereit ist Weidenstamm zu treffen, wenn er ihr nur glauben wolle: „Es ist besser so: / wenn

22922SW V. S. 147. Z. 15-20.

22923SW V. S. 147. Z. 24-26.

22924SW V. S. 147. Z. 28-32.

22925SW V. S. 148. Z. 2-34.

In der ersten Bühnenfassung sagt er Sassi zudem: „Bedenk', wie sie in mein Leben hineintrat, das / geheimnisvolle Geschöpf eines Lebens, von dem ich nichts wusste, / beladen mit dem Abglanz überwundener Schmerzen, behängt mit / dem Gold erstarrter Thränen. Es gab Stunden, wo ich Angst habe / an ihr zu zweifeln, und Angst an sie zu glauben. Sassi, ich habe sie zu sehr lieben gelernt, mit einer Liebe, die mein Wesen durchschüt/terte und in mir zuweilen Abgründe der Erattung aufriss wie ein / ungeheurer Zorn. Was siehst Du mich so an?“ In: SW V. S. 195. Z. 6-12.

22926SW V. S. 148. Z. 17.

22927SW V. S. 148. Z. 21.

22928„Das Einzige, was dich ruhig machen kann! Ich wollte es vermeiden, / um jeden Preis vermeiden! Aber jetzt muß es sein. Wir müssen zu / ihm gehn. Du mußt dabei sein, wenn ich ihn wiedersehe und wenn / er mich wieder sieht. Dann wirst du mir vielleicht glauben können.“ In: SW V. S. 148.Z. 28-31.

22929SW V. S. 149. Z. 10.

22930SW V. S. 149. Z. 29-30.

du mir dann nur glauben kannst, mein Lieber, / und glauben, daß ich dein bin.“²²⁹³¹ Venier jedoch äußert neuerlich seine Unsicherheit, wie Vittoria es doch gelingen könne, ihm eben diese Sicherheit zu schenken (SW V. S. 150. Z. 1). Ihre Aussage („So völlig, als ich kann!“),²²⁹³² führt bei Venier dazu noch einmal durch ihren Blick Sicherheit gewinnen zu wollen: „Sieh mich noch einmal an!“²²⁹³³ Tatsächlich kann ihr Blick ihm eine derartige Nähe schenken und ihm eine Sicherheit geben, dass er ausruft: „Liebe! Liebe!“²²⁹³⁴ Alleine zeigt sich jedoch Vittorias Unsicherheit und ihre Motivation, diese Lebenslüge aufrecht zu halten („Um seinetwillen lüg´ ich bis ans Ende“).²²⁹³⁵ Gleichsam schildert Hofmannsthal sie besorgt, dass sich doch nicht alles so fügen wird, wie sie es sich gedacht habe, doch zeigt sich ihr Plan getragen von dem Wissen um das unterschiedliche Wesen der beiden Männer.²²⁹³⁶ Neuerlich legt Hofmannsthal damit auch die Gründe für Vittorias Lüge dar, glaubt sie doch, dass Lorenzo die Wahrheit nicht verkraften würde, und dass die Wahrheit ihr gemeinsames Leben vernichten würde. Ohne Vittoria geprüft zu haben, ist Weidenstamm noch nicht eingetroffen, wähnt Venier dennoch ihr endlich Glauben schenken zu können: „Denn nun hab´ ich Kraft, dir so zu glauben!“²²⁹³⁷ Die Fähigkeit in dem geliebten Menschen Halt und Sicherheit zu finden, ist auch bedingt durch den Partner, was Vittoria gleichsam durch ihre Worte andeutet: „Wie du es willst, wie du es wirklich willst.“²²⁹³⁸ Vittoria wiederum geht im Folgenden ihren Gedanken an Passionei nach. Für sie bedeutet diese Begegnung, eine neuerliche Sicherheit zu gewinnen, in ihrem Verhalten gegenüber Weidenstamm. Im Alter sei nichts mehr von ihm geblieben, nur eine alternde Hülle; was aber Bestand habe, so Vittoria, seien dessen Kompositionen.²²⁹³⁹

Erst danach kommt es zum Erscheinen Weidenstamms im Haus Veniers. Die kühle Begrüßung zwischen Weidenstamm und Vittoria versichert Venier, dass die beiden kein früheres Liebespaar waren, wobei es sich bei dieser Begegnung, unwissentlich von Venier, bereits um das zweite Aufeinandertreffen handelt.²²⁹⁴⁰ Die Erleichterung, Vittoria sei niemals seine Geliebte gewesen, bringt Venier gleichsam dazu, von ihr einzufordern, sie möge die vermeintliche Wahrheit über Cesarinos Herkunft gestehen.²²⁹⁴¹ So stellt Vittoria, auf Geheiß Veniers, Weidenstamm den Sohn vor, und betont gleichsam dessen ästhetizistisches Wesen. Durch die Begegnung zwischen Vater und Sohn, bekennt Vittoria neuerlich die Angst, den Sohn zu verlieren, verweist aber auch auf Veniers Liebe („mir ist, ich seh´ mein Leben durch und durch / und deine Liebe drinnen“).²²⁹⁴² Neuerlich zeigen sich die Unterschiede im Lieben zwischen den Ehepartnern. Während Lorenzo die Liebe gleich einer „Mücke im Bernstein“²²⁹⁴³ sieht, betont Vittoria das Lebendige der Liebe: „Nein. So wie den Edelstein / im Bergkristall, der eine Heilkraft hat / und den verstümmelten Kristall von innen / nachwachsen macht, wie ein lebendiges Ding!“²²⁹⁴⁴

Dass die Liebe zwischen Venier und Vittoria keineswegs zu einem ungetrübten Liebesglück geführt wird, zeigt auch Friedrich Schröder auf. Dieser verurteilt jedoch Vittorias Schweigen ob der Wahrheit, sieht dies als ihre Verhaftung in der Vergangenheit an und stellt fest: „Ihre Ehe bleibt auch in Zukunft auf ihrer Lebenslüge aufgebaut.“²²⁹⁴⁵

Der Konservierung Veniers in Liebesdingen, steht die Lebendigkeit und Klarheit Vittorias gegenüber. Die neuerliche Betrachtung des alten Passionei lässt sie daran denken, dass auch er einstmals ästhetizistisch

22931SW V. S. 149. Z. 32-34.

22932SW V. S. 150. Z. 3.

22933SW V. S. 150. Z. 5.

22934SW V. S. 150. Z. 10.

22935SW V. S. 150. Z. 17.

22936SW V. S. 150. Z. 21-25.

22937SW V. S. 153. Z. 2.

22938SW V. S. 153. Z. 4.

22939SW V. S. 155. Z. 5-7.

22940SW V. S. 156. Z. 17-21.

22941SW V. S. 156. Z. 36.

22942SW V. S. 159. Z. 28-29.

22943SW V. S. 159. Z. 28-29.

22944SW V. S. 159. Z. 30-33.

Siehe (Notizen): SW V. S. 444. Z. 4-8, SW V. S. 444. Z. 10-13, SW V. S. 447. Z. 17-18, SW V. S. 472. Z. 14.

22945Schröder, S. 71.

Konträr dazu zeigt sich Martin Erich Schmid's Einschätzung der Beziehung zwischen Venier und Vittoria, wenn es heißt: „Alles, was zwischen den Ehegatten vorgeht, deutet hin auf das heilige Unantastbare ihrer Ehe.“ In: Schmid, Martin Erich: Symbol und Funktion der Musik im Werk Hugo von Hofmannsthals. Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1968, S. 116.

geliebt habe. Was ihm von dieser Liebe geblieben sei, nun im Alter, scheint nichts weiter zu sein, als eine Orange.²²⁹⁴⁶

Mit der Verabschiedung der Gäste wendet sich Vittoria insbesondere an den Grafen, Redegondas wirklichen Geliebten, an dem sie zu schätzen weiß, dass er gleichsam ein Familienmensch und ein Liebender sein könne („Hier liegt ein Grund, / euch recht zu lieben, wenn man euch versteht“).²²⁹⁴⁷ Im weiteren Verlauf registriert Venier, dass Weidenstamm ihnen nicht das Kind nehmen will. Dabei missdeutet er Vittorias Schwermut, die sich auf Weidenstamms Leichtfertigkeit im Umgang mit dem Kind bezieht, und empfindet neuerlich Eifersucht, denkt er doch wieder an ihre Träume, an denen er keinen Anteil hat.²²⁹⁴⁸ Weidenstamms Abwendung von Venedig jedoch löst nicht nur bei Vittoria Beklemmung aus, sondern irritiert auch Venier. Dies führt dazu, dass er nicht nur die Ähnlichkeit, dem Wesen nach, zwischen Vittoria und ihrer Mutter bezweifelt, sondern auch sagt, dass sie Weidenstamm nie geliebt haben kann, aufgrund seiner mangelhaften Liebesfähigkeit dem Kind gegenüber: „diesen hast du nie geliebt, / auch nicht im Traum, auch nicht im bunten Traum!“²²⁹⁴⁹

Cesarino zeigt sich zwar als Sohn seines Vaters, doch stellt er die Liebe zu der Schwester über jedes Begehren einer Frau gegenüber. Vittorias Besorgnis erkennend, wendet er sich gleichsam von der Marfisa ab („O weh, was sind mir nun / die Lippen der Marfisa!“).²²⁹⁵⁰ In der Vorstellung Cesarinos vor Weidenstamm durch Vittoria, zeigt sich, dass das Schönheitsempfinden dessen auch auf den Besitz der Frau ausgedehnt ist („und mit den Augen, stärker als Magnete, / versteckte Frauen und vergrabne Schätze / aus allen Winkeln an sich ziehen will.“).²²⁹⁵¹ Cesarino selbst empfindet ob des Flirts, des Barons mit der Marfisa, keine Eifersucht, wodurch der Flirt-Charakter der Leidenschaft des jungen Ästhetizisten deutlich wird. Vielmehr fühlt er sich ergriffen von der Sprachgewalt Weidenstamms, mit der er sich die Frau gefügig machen will.²²⁹⁵² Durch den Baron mit Geld ausgestattet – Hofmannsthal zeigt hier neuerlich, dass das ästhetizistische Leben nur mit reichlich Mitteln wirklich ausgelebt werden kann –, rühmt sich Cesarino, der Marfisa ein Kleid zu kaufen. Er erweist sich als wahrhafter Sohn seines Vaters, weiß auch er um die Maße der Frau; durch das Geld des Barons aber, ist es ihm erst möglich, der Marfisa das Kleid zu kaufen.²²⁹⁵³ So heißt Cesarino Vittoria, dass sie sich nicht besorgt zeigen solle, ob seiner Liebe.²²⁹⁵⁴ Dabei zeigt sie sich in Wirklichkeit jedoch besorgt ob der Wesensgleichheit zwischen Cesarino und Weidenstamm. Cesarino sieht wiederholt keine Not zur Sorge, verweist er doch auf Helena, die ja auch erst sieben Jahre alt war als die „Könige um sie / zu Felde lagen“.²²⁹⁵⁵

In der ersten Bühnenfassung zeigt sich, dass Cesarino überhaupt erst Weidenstamms Haus gefunden hat, weil er Marfisa wie im Traum nachgegangen war (SW V. S. 203. Z. 9-11), womit es die Frau bzw. Cesarinos Wesen ist, welches überhaupt das Treffen bewirkt hat. In der Bühnenfassung wendet er sich nicht an Vittoria, sondern an Weidenstamm, wenn er sagt, sie sollen sich über seine Verliebtheit nicht wundern und sie wie eine „Krankheit“²²⁹⁵⁶ einstufen. In Anlehnung an Vittorias letzte Arie, erfolgt auch Cesarinos Bezug zur Marfisa: „Lasst mich mit der ins andre Zimmer gehn, / Sie soll auf einem Stuhl im leeren Zimmer /

22946SW V. S. 162. Z. 21-25.

Lorenzo erinnert sich an die Erzählungen über den Komponisten, die Weidenstamm, aufgrund seines Alters, gar nicht zu glauben im Stande ist: „Ich glaub', ich hab gehört, / daß er sehr schön war und von vielen Frauen geliebt“. In: SW V. S. 163. Z. 31-33.

22947SW V. S. 163. Z. 15-16.

Siehe (Notizen): SW V. S. 443. Z. 4-25.

22948SW V. S. 168. Z. 3-8.

22949SW V. S. 170. Z. 8-9.

In der ersten Bühnenfassung zeigt sich Venier bei weitem nicht von dem blonden Haar überzeugt, sondern wähnt, dass dieses Haar das einer anderen Frau sei, die vor Vittoria gekommen sei (SW V. S. 223. Z. 28-30).

22950SW V. S. 152. Z. 20-21.

22951SW V. S. 158. Z. 2-4.

22952SW V. S. 164. Z. 32-35.

22953SW V. S. 168. Z. 21-29.

22954SW V. S. 168. Z. 33-37.

22955SW V. S. 169. Z. 4-5.

In den Notizen zeigt sich das Motiv auch durch Vittoria, die ihre Worte in Bezug auf Cesarino spricht („Wenn er mich ansieht fühl ich wie sein Blick / Mich in ein Prunkgewand von Liebe einhüllt“, SW V. S. 451. Z. 24-25).

Siehe (Notizen): SW V. S. 475. Z. 9-16.

22956SW V. S. 203. Z. 16-18.

Verlassen sitzen wie die Ariadne, / Ich will der Bacchus sein, der zu ihr kommt!“²²⁹⁵⁷

Im Gespräch mit der Marfisa zeigt sich Cesarino als gefährdeter Jüngling, weil er die Frau unter den Mann stellt: „Und ich hab´ sagen hören, dass die Frauen / Nicht Wesen sind wie wir, vielmehr ein Blendwerk / Aus solchem Zeug wie Irrlichter und Träume.“²²⁹⁵⁸ Hier macht Weidenstamm Cesarino zudem zu einem Mitstreiter um die Liebe Marfisas; so gibt er ihm Geld, nur um sich am Ende beweisen zu können, dass er dennoch die Fähigkeit hat, sie für sich zu gewinnen. Cesarino befremdet Weidenstamms Verhalten in diesem „Krieg“²²⁹⁵⁹ um die Frau, weil er eigentlich nicht gegen Weidenstamm antreten will; doch Weidenstamm verlangt es danach, ihn zu überbieten. Cesarino lässt sich schließlich doch dazu hinreißen, die Marfisa für sich gewinnen zu wollen, zeigt sich aber auch über sich selbst erschrocken, wenn er sie dazu aufruft, heute Nacht nicht nach Hause zu gehen, sondern mit ihm Venedig zu verlassen (SW V. S. 211 Z. 8-17). Dieser Wunsch hängt damit zusammen, etwas – und zwar solange beide noch jung sind – zu erleben; des weiteren will er aber auch der Wirklichkeit entkommen, in diesem Fall den ärmlichen Lebensumständen der Marfisa (SW V. S. 21. Z. 22-36). In der ersten Bühnenfassung zeigt sich zudem Cesarinos Entsetzen ob der Anwesenheit Vittorias in Weidenstamms Haus. Zwar hatte er zuvor noch akzeptiert, dass Weidenstamm nicht alleine war, ist aber zutiefst getroffen, als er bei ihm die vermeintliche Schwester sieht.²²⁹⁶⁰ Aber auch hier zeigt sich, dass er die Liebe zur Schwester über jedes Liebeserleben stellt („Was sind mir nun die Lippen der Marfisa!“).²²⁹⁶¹ Letztendlich warnt er Weidenstamm aber vor der drohenden Gefahr, nachdem ihm Vittoria eine Versicherung gegeben hat, dass sie keine Beziehung zueinander haben, und sorgt zudem für seine Gesellschaft auf dem Weg, die nur aus Frauen bestehen soll.²²⁹⁶²

In *Die Verwandten* (1898) zeigt sich überdeutlich die wechselnde Affinität des Ästhetizisten zu den Frauen und Mädchen: „alles auf die Frauen zu beziehen“,²²⁹⁶³ formuliert Hofmannsthal in den Notizen.²²⁹⁶⁴ Aus der Erzählung heraus zeigt sich, dass Georg eine Veränderung in der Betrachtung der beiden Frauen zeigt, wie sich durch die Notizen Georgs zeigt. Dass sich Georg überhaupt zu einer Frau hingezogen fühlt, zeigt sich erst in der Umgebung des Gartens. Vor den Gräbern stehend, äußert Georg sein Verlangen nach Therese: „Nie war sie ihm so reizend erschienen als in diesem Augenblick, nie hatte ihre alterslose Seele sich so aus den Augen herausgelehnt, Weib Mädchen Kind in einem.“²²⁹⁶⁵ Er glaubt an ihr die Alterslosigkeit des Menschen sehen zu können, und erhöht darauf hin Therese: „Er hatte ihren Kopf streicheln und ihre Füße küssen mögen.“²²⁹⁶⁶ Aus dem Sehnen nach dieser Frau, entwickelt sich die Eifersucht auf ihren Mann, denn: „Er konnte ihm nicht mehr wegnehmen was er hatte: den ungeheuren Schatz, den die Augenblicke ihm zugeworfen hatten, die Augenblicke die er hier geherrscht hatte, er gerade er über diesen Leib und diese Seele.“²²⁹⁶⁷ So verlangt es Georg aber auch zu wissen, wie Therese gewesen war als sie im Alter ihrer Tochter gewesen ist, glaubt Georg sie doch neuerlich erhaben über das Alter und erliegt dieser scheinbaren Stärke über den Tod (SW XXIX. S. 111. Z. 26-33). Aber kaum streift er das Kleid Annas, bricht diese Neigung zu Therese ein: „er glaubte ihr näher zu sein, wie durch eine andere Luftschicht verbunden, und irgend eine trunken machende Möglichkeit leuchtete durch ihr unbefangenes Lächeln, ihre ruhig blinkenden Augen.“²²⁹⁶⁸ Doch mit dem Betrachten der Fotografie seiner Mutter, wird er wieder zurück zu Therese geworfen, was deutlich macht, wieso Georg sich zu dieser erwachsenen Frau hingezogen fühlt: „Sie musste damals so alt gewesen sein wie Therese jetzt.“²²⁹⁶⁹ Doch gleich darauf bricht der Zug zu Ramona auf, das Bildnis des

22957SW V. S. 204. Z. 15-18.

22958SW V. S. 204. Z. 25-27.

22959SW V. S. 210. Z. 30.

22960SW V. S. 238. Z. 23-31.

22961SW V. S. 238. Z. 34.

22962SW V. S. 246. Z. 16.

22963SW XXIX. S. 328. Z. 21.

22964„Wie sich dem Georg unter den Händen der Frauen das Leben formt“. In: SW XXIX. S. 331. Z. 4.

22965 SW XXIX. S. 111. Z. 6-9.

22966SW XXIX. S. 111. Z. 9-10.

„Sich in ihr Wesen zu verwühlen, zu wissen wie aus dieser dem Kind diese Frau geworden war und doch beide ineinandergeblieben, schien ihm das grösste Glück auf der Welt.“ In: SW XXIX. S. 111. Z. 10-12.

22967SW XXIX. S. 111. Z. 13-16.

22968SW XXIX. S. 111. Z. 36-39.

22969SW XXIX. S. 113. Z. 22-23.

Mädchens, ihre Freundschaft zu Walpurga ergreift ihn. Hofmannsthal löst diese Ergriffenheit sogleich wieder auf, denn hat sie ihren Ursprung darin, dass Georg eine Uneinigkeit zwischen Anna und Therese erkannt hatte. Eine neuerliche Veränderung befällt ihn und eine Freude ergreift ihn, die sich auf Anna bezieht: „Ihm war als wäre das ein über alle Begriffe sicheres Zeichen dass Anna ihn liebte“. ²²⁹⁷⁰ Therese wusste von dieser Neigung Annas – so seine Vorstellung – und wollte den „Schatten eines Verdachtes“ ²²⁹⁷¹ verhindern, dass Georg und sie Heimlichkeiten hatten: Therese hatte ihm nämlich schon vorher von der Verletzung an der Hand erzählt. Georg nimmt neuerlich Bezug zu Therese durch das Buch, das ihren Duft verströmt, kommt er gleich dazu den Zettel zu sehen, an denen sich die Veränderung seiner Betrachtung zeigt. Hatte er Therese doch als kühl ihrer Tochter gegenüber betrachtet („Die Mutter ist angenehm die Tochter nichtssagend“), ²²⁹⁷² kommt er beim Lesen des Buches von Maupassant dazu, beide Frauen besitzen zu wollen: „Und auf einmal mitten in einem Satz die Augen verloren in dem Lesen der fremden Sprache, sein ganzes inneres von einem einzigen unendlich vielfältigen dumpfen Gefühl befangen, sprechen seine Lippen es aus: Je suis amoureux des deux, mais je suis amoureux des deux!“ ²²⁹⁷³ Mit dem Blick, der auf seinen Brief fällt, fühlt er sich jedoch wieder Anna angenähert, glaubt er doch, dass es ein Brief Annas an ihn ist, und wähnt sich damit zum begehrten Mittelpunkt beider Frauen. ²²⁹⁷⁴ Doch stattdessen sieht er sich der Kündigung seines Mietverhältnisses ausgesetzt, der er entfliehen will; lieber will er gänzlich entkommen, beweisen, dass es sein Wille ist der ihn fort treibt ²²⁹⁷⁵ und nicht die Wirklichkeit. Im Garten des Hauses, die Ganzheit des Lebens ahnend, kehrt er zurück ins Haus und bedenkt das familiäre Erleben dieser bäuerlichen Familie. Doch wieder wendet er sich von der Ganzheit des Seins ab und eine neuerliche Erhöhung der Frau erfolgt: „Sie lebten nebeneinander aber wie die Könige der Meere, die ihr grüner, durchsichtiger schwimmender Palast begleitet“. ²²⁹⁷⁶ Georg stellt dem Einbruch des Ästhetizismus, im Garten des Hauses und im Hause selbst durch die Familie, die Liebe und den Besitz beider Frauen entgegen: „Ihnen zu dienen war möglich und sie zu verführen, und das Haar der einen zu küssen und es vor der andern zu verbergen.“ ²²⁹⁷⁷ Doch auch das Kind Walpurga ergreift ihn, vor allem die Vorstellung, wie sie sich auf den Feiertag vorbereitet. Aber die Ablenkung durch Walpurga ist nur kurzfristig, schnell wird er wieder auf die beiden Frauen zurückgeworfen. Durch sie zeigt sich eine Dominanz, denn Georg ersehnt eine Kontrolle über das Leben. Georg verlangt es danach den Tag der Erfüllung seiner Sehnsüchte zu erleben, und sich damit als den Mittelpunkt ihres Sehns zu empfinden. ²²⁹⁷⁸

Die ästhetizistische Liebe zeigt sich in Anfängen auch an Felix gegenüber Romana. „Die blauen Helme des Eisenhut, die Stange des Schöpfbrunnens (1) [...] sagte nichts als Romana Romana.“ ²²⁹⁷⁹ Die Verletzung ²²⁹⁸⁰ die er sich zufügt, erfolgt dabei als Beleg für seine Liebe zu ihr: „Das thu ich mir wegen Dir.“ ²²⁹⁸¹

In der *Reitergeschichte* (1898) zeigt sich auch hier die Liebe gespeist aus dem narzisstischen Wesen des ästhetizistischen Protagonisten, die mitunter mitbestimmend für seinen frühen Tod zu sehen ist. So glaubt er beim Ritt durch Madrid in einem gelben Haus ein ihm „bekanntes weibliches Gesicht zu sehen“. ²²⁹⁸² Neugierig löst er sich aus seiner Schwadron, um sein Pferd zu dem Haus zu lenken: „Kaum hatte er hier den zweiten weißgestiefelten Vorderfuß seines Braunen in die Höhe gehoben, um den Huf zu prüfen, als wirklich eine aus dem Innern des Hauses ganz vorne in den Flur mündende Zimmertür aufging und in einem etwas

22970SW XXIX. S. 114. Z. 22-24.

22971SW XXIX. S. 114. Z. 25.

22972SW XXIX. S. 115. Z. 31.

22973SW XXIX. S. 116. Z. 16-20.

22974„Er genoss einen Ton in dem bei aller Trunkenheit nichts von Eitelkeit lag und genoss ihn nicht ohne eine starke halbsüße halbgrausame Beziehung auf Therese.“ In: SW XXIX. S. 117. Z. 18-21.

22975SW XXIX. S. 118. Z. 7.

22976SW XXIX. S. 119. Z. 16-18.

Weiter, heißt es: „Jede von ihnen hatte Lippen, auf denen das Geheimnis einer eigenen Welt zu Worten Lächeln und Küssen wurde.“ In: SW XXIX. S. 119. Z. 18-20.

22977SW XXIX. S. 119. Z. 20-22.

22978SW XXIX. S. 120. Z. 11-15.

22979SW XXIX. S. 121-122. Z. 39//1.

22980SW XXIX. S. 122. Z. 10-11.

22981SW XXIX. S. 122. Z. 13-14.

22982SW XXVIII. S. 41. Z. 7.

zerstörten Morgenanzug eine üppige, beinahe noch junge Frau sichtbar wurde.“²²⁹⁸³ Hofmannsthal deutet hier nicht nur bereits einen Einbruch ihrer Jugendlichkeit an, sondern lässt Lerch auch den Mann bemerken, der sich aus ihrem Haus stiehlt: „Indem aber dem Wachtmeister der Name der Frau einfiel und gleichzeitig eine Menge anderes: daß es die Witwe oder geschiedene Frau eines kroatischen Rechnungsunteroffiziers war, daß er mit ihr vor neun oder zehn Jahren in Wien in Gesellschaft eines anderen, ihres damaligen eigentlichen Liebhabers, einige Abende und halbe Nächte verbracht hatte, suchte er nun mit den Augen unter ihrer jetzigen Fülle die damalige üppig-magere Gestalt wieder hervorzuziehen.“²²⁹⁸⁴

Neuerlich zeigt Hofmannsthal hier das nicht mehr ganz jugendliche Äußere der Frau, aber er deutet gleichsam auch einen der Gründe an, warum es Lerch nach der Frau verlangt; so hatte er sie damals nicht besitzen können, als sie jugendlich und schöner gewesen war, sondern ein anderer Mann. Nun aber will sich der Narzisst in den Besitz der Frau setzen. Was die Hinwendung zur Frau aber auch vorwärtstreibt, ist ihre „geschmeichelte[...] slawische Weise“²²⁹⁸⁵ mit der sie sein Blut in Wallung bringt. Gleichsam schafft Hofmannsthal eine zeitliche Distanz zwischen Lerch und der Frau, wenn es heißt: „»Vuic«, – diesen ihren Namen hatte er gewiß seit 10 Jahren nicht wieder in den Mund genommen und ihren Taufnamen vollständig vergessen – »in acht Tagen rücken wir ein, und dann wird das da mein Quartier«, auf die halb offene Zimmertür deutend. Unter dem hörte er im Hause mehrfach Türen zuschlagen, fühlte sich von seinem Pferde, zuerst durch stummes Zerren am Zaum, dann, indem es laut den anderen nachwieherte, fortgedrängt, saß auf und trabte der Schwadron nach, ohne von der Vuic eine andere Antwort als ein verlegenes Lachen mit in den Nacken gezogenem Kopf mitzunehmen.“²²⁹⁸⁶ Durch eben jenes ausgesprochene Wort, dem Namen der Frau, macht sie nämlich „seine Gewalt [über ihn] geltend“,²²⁹⁸⁷ sodass ihn das Verlangen nach der Frau in den nächsten Stunden bestimmt: so „lebte sich der Wachtmeister immer mehr in das Zimmer mit den Mahagonimöbeln und den Basilikumtöpfen hinein und zugleich in eine Zivilatmosphäre, durch welche doch das Kriegsmäßige durchschimmerte, eine Atmosphäre von Behaglichkeit und angenehmer Gewalttätigkeit ohne Dienstverhältnis, eine Existenz in Hausschuhen, den Korb des Säbels durch die linke Tasche des Schlafrockes durchgesteckt.“²²⁹⁸⁸ Aufgrund der nicht vorhandenen Gefechte konnte er sich zunächst ungehemmt in seine Träumereien um die Frau hineindenken: „Denn der Gedanke an das bevorstehende erste Eintreten in das Zimmer mit den Mahagonimöbeln war der Splitter im Fleisch, um den herum alles von Wünschen und Begierden schwärte.“²²⁹⁸⁹ Lerch begegnet zwar noch einer weiteren Frau in dieser Erzählung, doch diese vermag ihn überhaupt nicht zu ergreifen, ist sie doch Teil der ärmlichen dörflichen Welt, durch die er reitet.²²⁹⁹⁰

Die Liebeskonstellation, die in d’Annunzios Werk *La Gioconda* aufgezeigt wurde, war von Hofmannsthal bereits 1892 in *Ascanio und Gioconda* dramatisiert worden. Durch das Gemälde Giocondas, das unter dem Titel *Mona Lisa* Berühmtheit erlangt hatte und das die Frau des Florentiners Francesco del Giocondo zeigt, hatte Walter Pater diese Frau in seinem Essay über Leonardo (*The Renaissance. Studies in Art and Poetry*,

22983SW XXVIII. S. 41. Z. 14-18.

22984SW XXVIII. S. 41. Z. 27-33.

22985SW XXVIII. S. 41. Z. 34-35.

22986SW XXVIII. S. 42. Z. 6-14.

Rüdiger Steinlein spricht in seinem Aufsatz *Hugo von Hofmannsthals Reitergeschichte. Versuch einer struktural-psychoanalytischen Lektüre* von einer „erniedrigte[n] Sexualität“. In: Dangel-Pelloquin: Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung. WBG. Darmstadt. 2007, S. 25.

Fälschlicherweise formuliert er jedoch, dass die Frau „nichts Verlockendes an sich“ habe. Wäre dies der Fall würde Lerch sich nicht fortwährend in das vermeintlich zukünftige Lieben hineindenken. In: Dangel-Pelloquin, S. 25.

22987SW XXVIII. S. 42. Z. 15.

22988SW XXVIII. S. 42. Z. 18-24.

22989SW XXVIII. S. 43. Z. 2-4.

22990„[...] und da er sich aufrichtete, ging dicht vor seinem Pferde eine Frauensperson, deren Gesicht er nicht sehen konnte. Sie war nur halb angekleidet; ihr schmutziger, abgerissener Rock von geblümter Seide schleppte im Rinnsal, ihre nackten Füße staken in schmutzigen Pantoffeln; sie ging so dicht vor dem Pferde, daß der Hauch aus den Nüstern den fettig glänzenden Lockenbund bewegte, der ihr unter einem alten Strohhute in den entblößtem Nacken hing, und doch ging sie nicht schneller und wich dem Reiter nicht aus.“ In: SW XXVIII. S. 43. Z. 31-38.

1897)²²⁹⁹¹ als Vamp herausgestellt, „der alle sinnlichen Erfahrungen der Welt in sich vereinige“.²²⁹⁹² In Hofmannsthals Übersetzung *Die Sirenetta* (1899) zeigt sich erst, dass Silvia für ihre Liebe ihre Hände geopfert hat, als sie Sirenetta den Verlust dieser gesteht. Sirenetta bekennt ihre Traurigkeit und ihr Unverständnis, dass Silvia sich für die Liebe, die sie verurteilt weil sie dies vermochte, verstümmelt hatte: „Ach, was für eine grausame Liebe! Wie schön sie waren, wie schön! [...] Ich hab´ sie dir geküsst, so oft, so oft hab´ ich sie geküsst mit diesem Mund.“²²⁹⁹³

Die Bergkönigin in *Das Bergwerk zu Falun* (1899) gehört nicht in das Reich des Menschlichen, sondern ist sowohl der Zeit als auch den natürlichen Gesetzen enthoben. Monika Fick geht in ihrer Arbeit noch weiter, begreift sie das Reich der Bergkönigin als eine „>Gegenwelt< zu dem Dasein, das den Grenzen der Sinnlichkeit und des Körperlichen unterworfen ist“,²²⁹⁹⁴ und sieht korrekterweise Elis´ Leben bei der „Bergkönigin als >Tod<“. ²²⁹⁹⁵ Dies betont auch Erwin Kobel, wenn er formuliert: „Sie repräsentiert eine Welt, die der Welt der Lebenden entgegengesetzt ist: das Reich der Toten.“²²⁹⁹⁶

Durch die Bergkönigin wird Elis mit dem Reich seiner Tiefe, seiner seelischen Sehnsucht konfrontiert, erfährt unermessliche Erhöhung und wendet sich schließlich – nach der Episode mit Anna, die allein dazu dient, den Ästhetizisten reif für die Bergkönigin zu machen – gänzlich in die Tiefe. Hatten die Romantiker mit solchen Wesen noch Genuss und Erweiterung ihres Seelenlebens verbunden, verweist Hofmannsthal überdeutlich auf die Gefahr, die das Übermaß ästhetizistischer Versenkung bedeutet.

So zeigt sich an Elis, dass er bei dem ersten Aufeinandertreffen mit der Bergkönigin zwar von deren sinnlicher Erotik ergriffen wird,²²⁹⁹⁷ doch nimmt Elis zugleich auch die Gefahr wahr, die von ihr ausgeht. Bedingt ist dies dadurch, dass Elis sich eigentlich ans wirkliche Leben binden wollte, nicht an die Scheinwelt. Hofmannsthal lässt im Laufe der Erzählung, den ängstlichen Zug des Elis´ erklären, indem er die Bergkönigin sagen lässt, Elis habe sich noch nicht vollkommen vom Menschlichen gelöst; und erst mit der gänzlichen Loslösung könne er den Weg zu ihr zurückfinden. Hatte Elis sich unter den Menschen noch nach der Helligkeit und damit nach dem Leben gesehnt, sieht er sich in der Umgebung der Bergkönigin mit der Dunkelheit konfrontiert. Dass sie seine Aufmerksamkeit erregt, mag mitunter allein daran liegen, dass sie der einzig helle Punkt in dieser ihn umgebenden Dunkelheit ist; so „strömt [sie] in den ganzen Raum eine mäßige Helle aus, und die finstern Silberwände blinken manchmal auf.“²²⁹⁹⁸ Auch das Schwanken zwischen Traum und Wirklichkeit ist bezeichnend, glaubte Elis doch anfänglich in der Tiefe die Wirklichkeit zu finden, denkt er nun, er träume lediglich. Und hatte Elis sich noch bei Ilsebill als stockend in seiner Kommunikation gezeigt, sagt er nun über die Worte der Bergkönigin: „Es spricht zu mir.“²²⁹⁹⁹

Elis wird durch den Knaben Agmahd in zwei Erinnerungen zurückgeworfen. Agmahd, der seine Sehnsüchte spiegelt, zeigt auf, dass Elis durchaus nicht die Bergkönigin als den Gipfel seiner Träume sieht. Elis ist immer noch an die Welt gebunden, ersehnt er einen Menschen, mit dem er das Gefühl des Alleinseins überwinden kann. Dass Elis zwar eine Faszination für die Bergkönigin hat, ihr aber keineswegs zu diesem Zeitpunkt bereits verfallen ist, zeigt sich daran, dass er der Vision des Mädchens sagt: „Und wie ich mir dein Zeichen in den Arm / Einschnitt? Sieh mich doch an, weißt du nichts mehr? / Wie? Trinken soll ich, weil die dort es will.“²³⁰⁰⁰

Wie in Bezug auf die Sprache – da hatte er sie als „Es“²³⁰⁰¹ bezeichnet – zeigt sich auch in Bezug auf die Vision des Freundes, dass er sich keineswegs bei der Bergkönigin aufgehoben fühlt, lässt Hofmannsthal ihn doch sagen: „Laß mich nicht hier allein“.²³⁰⁰² Dessen Alleinsein in der Tiefe wird noch geschürt, weil Agmahd

22991Eingeführt wurde der Typus der femme fatale durch Flaubert in dem Gedicht *Pamphila* in die italienische Literatur.

Hofmannsthal hatte dieses Gedicht durch den Zyklus *Poema Paradisiaco, Odi Navale* (1891-1893) kennengelernt.

22992SW XVII. S. 422. Z. 6-7.

22993SW XVII. S. 15. Z. 18-20.

22994Fick: S. 341.

22995Fick: S. 345.

22996Kobel: S. 116.

22997Sie „bebt wie eine hochstielige Blume“. In: SW VI. S. 29. Z. 13-14.

22998SW VI. S. 29. Z. 14-15.

22999SW VI. S. 29. Z. 20.

23000SW VI. S. 29. Z. 35-37.

23001SW VI. S. 29. Z. 20.

23002SW VI. S. 30. Z. 12.

in der dunklen Wand ²³⁰⁰³ verschwindet. Allein mit der Bergkönigin zeigt sich, dass nicht die Faszination für sie überwiegt, sondern die Todesangst. ²³⁰⁰⁴ So sieht die Bergkönigin sich gezwungen, Elis weiter zu verlocken, und entblößt ihre schönen Hände vor ihm. Zwar zeigt sich, ebenso wie in Bezug auf ihre verschleierte Erscheinung, die Faszination Elis', in diesem Fall sogar eine deutliche Hinwendung zu der erotisch auf ihn wirkenden Frau, doch überwiegt die Angst, hat er doch erkannt: „Wir sind nicht aus einer Welt.“ ²³⁰⁰⁵ Zudem glaubt er – wie später Anna –, dass er der Frau nicht genügen wird: „Warum denn ich? Droben sind Tausende! / Warum denn ich? Mich schauderts bis ins Mark.“ ²³⁰⁰⁶ So sucht die Bergkönigin die Fremdheit, die Elis zwischen sich und ihr fühlt, aufzubrechen, ²³⁰⁰⁷ auch indem sie seinen Drang in die Tiefe auf sich bezieht, und ihm sagt, dass sie sich nicht vor ihm fürchten müsse, sondern vor dem menschlichen Tod, der zwar auch sie verschrecke, dem sie jedoch nicht unterliegt. ²³⁰⁰⁸ Mit der Bergkönigin wird Elis mit einem Geschöpf konfrontiert, das im Grunde seinem Wesen entsprechen müsste, zeigte er sich doch als nahezu empathiefreie in Bezug auf seine Liebschaften oder dem toten Freund; alles wies allein auf ihn zurück, und der Mensch, der ihm gegenübersteht, war ihm bedeutungslos. Dennoch scheint Elis mitunter auch dieser Zug an der Bergkönigin abzustoßen, lässt Hofmannsthal sie doch formulieren: „Graut dir, daß ich schon war, bevor du warst? / [...] Daß ich allein bin, / Nur spielend mit Geschöpfen, die mir dienen?“ ²³⁰⁰⁹ Die Bergkönigin stellt sich ihm als die Herrin der Zeit dar; während die Menschen ihr Leben nicht zu halten vermögen, steht sie über der Zeit und damit über dem Tod. Doch Elis zeigt weiter Distanz zu ihr. Auch der Verweis darauf, dass er einer aus der Geisterwelt sei, ebenso wie sie, kann ihn nicht für sie öffnen („Ahnst du denn nicht, wie mächtig Geister sind, / Und bist doch einer!“). ²³⁰¹⁰ Die Bergkönigin ergreift schließlich, wie es scheint, die letzte Möglichkeit die sie hat, um Elis für sich zu gewinnen und ruft Torbern herbei, dessen Platz Elis nun einnehmen soll: „Sprich zu ihm, Torbern. Hilf mir du, ihn fassen! / Dich wird er hören, weil du auch ein Mensch.“ ²³⁰¹¹ Dabei hätte Elis jedoch an Torbern sehen können, was es heißt, die Bergkönigin zu lieben, zeigt sich doch an ihm, dass die Sterblichkeit nicht ausgeblendet ist. Vielmehr zeigt die Episode mit Torbern deutlich auf, dass der alte Liebhaber durch einen Jüngeren ausgetauscht wird, etwas, das auch Elis irgendwann widerfahren wird. Zudem ist nicht der Ästhetizist der dominierende Part in dieser Beziehung, sondern die Bergkönigin, deren Macht über dem ästhetizistisch liebenden Mann liegt. So schlägt sie einfach in die Hände, Torbern erscheint und steht „in dem von ihr ausgehenden Lichte regungslos wie ein ehernes Standbild“, ²³⁰¹² denn durch ihre Liebe ist er zu einem künstlichen Gebilde geworden. Hofmannsthal bindet in die Szene zwischen Torbern, der Bergkönigin und Elis auch die Vergänglichkeit ein, doch zwingt die Bergkönigin Torbern, diese vor Elis auszublenden. Er soll ihm nicht davon reden, dass Elis seinen Platz einnimmt, sondern von der Bezauberung ihrer Beziehung. ²³⁰¹³ Tatsächlich ist es jedoch die scheinbare Überwindung des Todes, die er an Torbern zu glauben sieht, und wodurch Hofmannsthal neuerlich den falschen Blick des ästhetizistischen Elis aufgreift. ²³⁰¹⁴ Des weiteren ist es aber auch die Stimme der Bergkönigin („Die Stimme, die du hast, greift mir ins Innre. / Ich will mit dir sein können!“), ²³⁰¹⁵ mit der Hofmannsthal aber nur neuerlich darauf verweist, dass der Ästhetizist von den Wünschen seiner Tiefe getrieben ist. Deutlich zeigt sich an Elis, als die Bergkönigin ihren Schleier lüftet, dass der Ästhetizist noch nicht bereit ist, ihre Welt zu teilen. Die Liebe zu ihr, das macht sie Elis deutlich, gelingt nur unter der Bedingung der völligen Loslösung von Welt und den Menschen. Sie selbst zeigt sich auch nicht als gänzlich überzeugt, dass Elis diese völlige Lösung gelingen wird („Wirst du die ganze Welt / Bei mir

23003SW VI. S. 30. Z. 13-14.

23004„Sinnst du auf meinen Tod?“ (SW VI. S. 30. Z. 17) lässt Hofmannsthal Elis sagen, oder: „Mir grauts vor dir.“ In: SW VI. S. 30. Z. 20.

23005SW VI. S. 30. Z. 32.

23006SW VI. S. 30. Z. 34-35.

23007„Sieh, ich kann doch für dich nicht fremder sein, / Nicht unbegreiflicher als du für mich. / Mich schauderts nicht“. In: SW VI. S. 31. Z. 4-6.

23008SW VI. S. 31. Z. 19-27.

23009SW VI. S. 31. Z. 29-32.

23010SW VI. S. 32. Z. 12-13.

23011SW VI. S. 32. Z. 18-19.

23012SW VI. S. 32. Z. 16.

23013SW VI. S. 32. Z. 28-34.

23014„Die Jahre hatten ihm nichts an“. In: SW VI. S. 34. Z. 15.

23015SW VI. S. 34. Z. 21-22.

vergessen können?“).²³⁰¹⁶ Elis zeigt sich, selbst nachdem sie den Schleier wieder zurückfallen ließ, immer noch derart ergriffen von ihr, dass er nicht seiner Sprache mächtig ist²³⁰¹⁷ und auch die Worte der Bergkönigin nur schwer begreifen kann („Sprich langsamer. Dein Antlitz funkelt so / Vor meinen Sinnen!“).²³⁰¹⁸ Obwohl er zu diesem Zeitpunkt glaubt, bei ihr bleiben zu können, verneint die Bergkönigin dies, da er sich noch nicht völlig von den Menschen gelöst hat: „Ich kann dich noch nicht halten. Ich kann dir / Noch nicht hören. Deine Sinne sind / Mit Sehnsucht vollgesogen noch nach denen / Da droben.“²³⁰¹⁹ Deutlich habe sich dies durch Agmahd gezeigt, der der Spiegel seiner Sehnsucht ist. Auch die Bergkönigin hat erkannt, vor allem nach dem Grausen, das Elis in Bezug auf sie empfunden hatte, hatte er doch das Leben ersehnt und nur den falschen Weg dahin über die Tiefe genommen, dass Elis noch nicht bereit ist, für ein Leben bei ihr. Dennoch zeigt sie ihm den Weg auf, wie es ihm möglich ist, neuerlich und dieses Mal dauerhaft zu ihr kommen zu können: „Und ein Bergmann sein. In Einsamkeit, / Tief eingewühlt in Dunkel. Immer näher ...“²³⁰²⁰

Mit der Rückkehr unter die Menschen, ist es sein Ziel nach Falun und von dort aus in die Tiefe zu kommen, zur Bergkönigin. Elis zeigt sich dabei als maßlos und grausam, bereit dazu, Pferde zuschanden zu reiten, um auf schnellstem Weg nach Falun zu kommen. Deutlich macht Hofmannsthal neuerlich, dass der Zug zur Bergkönigin dem Zug zu einem frühen Tod gleichkommt, sagt Frau Jensen doch schon durch den Fischersohn: „der schläft nicht irdischen Schlaf: / Wo der liegt, ist die Schwelle schon zum Jenseits!“²³⁰²¹ Elis bekennt nichts anderes, als dass sich seine Sehnsucht genau dahin richtet („Die will mein Fuß betreten“).²³⁰²² So bestärken Elis zum Ende des I. Aktes das Fallen eines Sternes und das Aufstehen eines Halbtoten in dem Glauben, er befinde sich auf dem richtigen Weg.²³⁰²³

Schließlich zeigt sich im IV. Akt, warum Elis überhaupt bei Anna einkehren musste. Hatte Elis zweimal in Agmahd Anna bzw. das erste Mal vor allem einen deutlichen Zug zum Menschlichen gezeigt, musste Elis dies erst ablegen. Anna war für ihn nur ein Mittel zum Zweck, an dem er sich selbst beweisen konnte, durch die er sich eben nicht ans Leben, sondern vom Leben weg, durch die von der Bergkönigin versehene Macht, wenden konnte.²³⁰²⁴ Im V. Akt zeigt Hofmannsthal noch einmal die Umstände auf, die zu seiner Liebe zur Bergkönigin geführt haben, so der Tod der Eltern, die Beklemmung vor dem Tod, der Ekel vor der Welt („da glitt ich hinab / Und durfte sie anschauen zum ersten Mal“).²³⁰²⁵ So kann Anna für Elis nur ein Stopp auf seinem Weg zur Bergkönigin sein, hatte diese ihm doch gesagt, erst müsse er alles Menschliche von sich werfen, um in den absoluten Narzissmus, in die Tiefe seiner Selbst eingehen zu können.²³⁰²⁶

Auch an Torbern zeigt sich die Bedeutung der ästhetizistischen Liebe durch die Bergkönigin. Obwohl er weiß, dass er sterben wird und Elis damit auf seinen Platz gesetzt wird und er mit der Liebe zur Bergkönigin seine Familie verlassen hat, zeigt sich immer noch sein in Bezug auf die Bergkönigin gesetzter Narzissmus. Weil er „teilhaftig eines Beßren“²³⁰²⁷ ist, sieht er immer noch die Bedeutung der Bergkönigin für sich, verbindet er mit ihr immer noch die Zeitlosigkeit, wie auch Elis.²³⁰²⁸ Tatsächlich hat die Bergkönigin mit Torbern ihre Trumpfkarte gezogen, denn durch ihn kann Elis sein mangelhaftes Selbstbewusstsein verdrängen: „Elis davon aufgerüttelt, dass ein Mensch sie haben konnte“.²³⁰²⁹

Anna und die Bergkönigin sind in *Das Bergwerk von Falun* (1899) nicht die einzigen, wenn auch die bedeutendsten Liebesbeziehungen des Elis in dieser Erzählung. Bereits durch Ilsebill aus dem I. Akt, die eine Beziehung zu Elis hatte und damit Teil seiner Vergangenheit ist, verweist Hofmannsthal auf Elis´

23016SW VI. S. 35. Z. 32-33.

23017SW VI. S. 35. Z. 34.

23018SW VI. S. 35. Z. 35-36.

23019SW VI. S. 36. Z. 15-18.

23020SW VI. S. 36. Z. 30-31.

23021SW VI. S. 38. Z. 23-24.

23022SW VI. S. 38. Z. 26.

23023SW VI. S. 40. Z. 10-17.

23024SW VI. S. 69. Z. 16-19.

23025SW VI. S. 79. Z. 4-5.

23026SW VI. S. 79. 6-19.

23027SW VI. S. 73. Z. 8.

23028SW VI. S. 73. Z. 6-12.

23029SW VI. S. 208. Z. 23.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW VI. S. 193. Z 8-9, SW VI. S. 209. Z. 9-11, SW VI. S. 215. Z. 10.

Liebesleben. Ilsebill wird von Hofmannsthal als empathische Frau, die ihr Leben angenommen hat, gezeigt, die das Negative nicht verdrängt und die sich schon daher nicht als Ästhetizistin zeigt, da sie das Geld ausschlägt.²³⁰³⁰ Elis distanziert sich wieder von Ilsebill, primär weil er die Zeichen der Zeit an ihr sieht; die Liebe, die er einstmals träumerisch mit ihr erfahren hat, erscheint ihm nun, ebenso wie Ilsebill, als „über alle Maßen schal“.²³⁰³¹ Ilsebill bietet für Elis darüber hinaus keine Projektionsfläche für seine Wünsche, hat sie ihr Leben angenommen und gibt sich nicht dem Leiden so hin, wie Elis es tut. Was Elis von Frauen erwartet, zeigt sich mitunter, wenn er Ilsebill von einer anderen Beziehung in seinem Leben spricht und zwar der mit dem javanesischen Mädchen. Elis verlangt es nach der narzisstischen Befriedigung seiner Wünsche, was die Herabsetzung der Frau unter seine Person impliziert („In ihren Augen war was Bittendes, / Wie Hunde bitten“).²³⁰³² Das tierische, hündische Wesen, was ihn an diesem Mädchen schon durch ihr Verhalten fesselt, findet sich auch in ihrer Kommunikation wieder („ihr Reden / Verstand ich so, wie ich ein Tier versteh“),²³⁰³³ wobei Elis in keinsten Weise registriert wie sehr er die Frau herabsetzt: „Der arme Hund, das Mädchen, wollt ich sagen“.²³⁰³⁴ Wie auch bei seiner früheren Geliebten Ilsebill, hatte Elis auch bei ihr ein Zeichen seiner Liebe gesetzt: hatte er sich bei Ilsebill in die Hand geschnitten, hatte er sich für das Mädchen vor einem Spiegel – Hofmannsthal verdeutlicht hier neuerlich das ästhetizistisch-narzisstische seines Liebens – tätowiert („da brannt ich mir das / Als Zeichen ein, damit mirs immer bliebe“).²³⁰³⁵ Zudem zeigt die Schilderung des Elis dessen mangelndes Einfühlungsvermögen, spinnt er doch gleichsam einen Bogen zu Ilsebill; sein Lieben, so Elis, in Bezug auf dieses Mädchen und auf Ilsebill entspreche sich, habe er das Mädchen einmal geschlagen und sich an Ilsebill erinnert: „einmal stieß ich so nach ihr, / Wie man nach Hunden stößt ... denselben Abend / Dacht ich an dich: mir war, der Unterschied / Wär riesengroß: ich seh, es ist gar keiner: / So schal bist du mir nun wie damals die.“²³⁰³⁶ Hier zeigt sich deutlich, dass auch dieser Ästhetizist nicht empathisch lieben kann, sondern dass er liebt, um seiner selbst willen, um die Erhöhung seiner Person und um die Befriedigung seiner narzisstischen Fantasien. Bezeichnend für die Beziehung zwischen Anna und Elis, ist bereits der Umgang mit dem fünfjährigen Kind Rigitze und dem Märchen welches Anna ihr erzählt, spiegelt sich darin doch der Zug Elis' zur Bergkönigin. Über die Königstochter dieses Märchens, die einem Soldaten dienen musste, weil er die Lampe einer Hexe entzündet hat, zeigt sich das zwanghafte Handeln der Frau, die dem Willen des Mannes untergeordnet ist („Und wußte nichts von sich und diente ihm“).²³⁰³⁷ Obwohl Anna hier moralisch und menschlich von Hofmannsthal geschildert wird, zeigt sie sich doch, vor allem auch in Bezug auf ihr Lieben, welt- und menschenfremd. Ist Anna hier noch ein Kontrastprogramm zu der Bergkönigin, zeigt sich an ihr und auch an ihrer Familie die Verschuldung an dem Noch-Kommenden: so hat ihre Familie es nicht verstanden, sie auf das Leben vorzubereiten, und Anna hat sich durch ihr Wesen auch dazu bereit erklärt. Ihr Mangel an Lebenserfahrung spiegelt sich schließlich auch in dem Gesang, mit dem sie das Märchen aufgreift, wieder; Liebe wird auch hier von ihr durch die Dominanz des Mannes bestimmt, und die Unterordnung der Frau unter dessen Willen verstanden.²³⁰³⁸ Doch noch vor der ersten Begegnung zwischen Elis und Anna, verweist Hofmannsthal auf das Trennende: hat Elis die Unsterblichkeit der Bergkönigin angezogen, so zeigt sich an Anna das Verständnis für den Tod. Hofmannsthal macht dies durch ihre Reaktion auf die vermeintliche Realität des Torbern deutlich, ist ihr diese doch unmöglich, weil er vor 200 Jahren gestorben ist („Weil alle früher sterben müssen“).²³⁰³⁹ Doch zwischen Anna und Elis gibt es nicht nur das Trennende, sondern

23030Beide erkennen sich als müde und schwer vom Leben geschlagen, doch Ilsebill schlägt das Geld, welches Elis ihr geben will, aus. In: SW VI. S. 17. Z. 17-20

23031SW VI. S. 18. Z. 12.

Während Jendris Alwast in seinen Untersuchungen über dieses Werk von der Bedeutungslosigkeit der Liebe spricht (In: Alwast, S. 57), verweist Monika Fick darauf, dass Elis durch den Eingang in den Berg die „Verachtung der Geschlechtlichkeit“ (In: Fick, S. 341) gezeigt hat, wo doch Elis gerade durch die „Sexualität“ (In: Fick, S. 340) und die Wahrnehmung des Todes dem wirklichen Leben begegnet wäre.

23032SW VI. S. 18. Z. 18-19.

23033SW VI. S. 18. Z. 16-17.

23034SW VI. S. 18. Z. 31.

23035SW VI. S. 18. Z. 22-23.

23036SW VI. S. 18. Z. 32-36.

23037SW VI. S. 48. Z. 6.

23038SW VI. S. 48. Z. 11-14.

23039SW VI. S. 50. Z. 28-29.

nachdem Elis seine Leere am Leben bekannt hat, zeigt sich, dass Annas Wunsch, ihn bei sich zu behalten, aus ihrem Verlangen entsprungen ist, die Leere zu füllen die Christian hinterlassen hat.²³⁰⁴⁰ Beide, sowohl Elis als auch Anna, wissen um die Bedeutung der Menschen für sich, doch liegt in ihrer Wahl der Lebenspartner, dass beide sich dem Ästhetizistischen zuwenden; denn nichts anderes ist der Zug Annas zu Elis. Die Lösung beider Figuren, ihrem schattenhaften Dasein zu entkommen, sehen sie im ästhetizistisch gefärbten Lieben gegeben.

Elis selbst aber sieht Unterschiede zwischen seinem Wesen und Annas, glaubt er nicht, dass ihr Weg in die Tiefe führen wird, wie sein eigener. Elis führt ihr zudem die Sterblichkeit des menschlichen Wesens vor Augen, stellt diesem das Reich der Bergkönigin entgegen und lässt sie ahnen, dass auch sie irgendwann einmal zu Einem gezogen werden wird, der der Dunkelheit angehört, wenn sie sich nur ihrer eigenen Sterblichkeit bewusst wird („Weil der im Dunkeln steht, dem du gehörs“).²³⁰⁴¹ Obwohl Elis selbst die Unterschiede zwischen Anna und sich aufzeigt, eben dass sie sich nicht in die Tiefe einlassen wird, weil ihr Narzissmus nicht so dominant ist wie bei ihm selbst, lässt sich ahnen, dass die Unterschiede nicht sonderlich immanent sind. Auch er sehnt sich, dies zeigt sich im Gespräch mit Anna deutlich, nach dem Licht, nach dem Wirklichen und den Menschen; er will nicht vergessen sein, er will Menschen hinterlassen, die sich an ihn erinnern, so dass sein Leben nicht bedeutungslos war. Dies zeigt sich zum einen daran, dass Elis bereit ist, in die lichte Kammer des Bruders zu ziehen, zum anderen aber auch durch seine Äußerung: „Ich will nicht ganz vergessen sein hier oben!“²³⁰⁴² Auch das letztendliche Hinabsinken, welches Elis vorab bedenkt, zeigt den Wunsch, nicht unvergessen zu sein.²³⁰⁴³ Während Anna seine Losgelöstheit vom Leben, seine fehlende Verbindung zu Menschen, Welt und seinem eigenen Leben („So hast du keine Heimat, armer Mensch?“)²³⁰⁴⁴ erkennt, verlangt der Ästhetizist von dieser jungen Frau, die er keinen Tag kennt, in vermessener Art: „In dir! Denn du sollst meiner denken, sollst!“²³⁰⁴⁵ Mit Elis' Annäherung an Anna zeigt sich damit, dass sie ursprünglich nicht ästhetizistisch im erotischen Sinn motiviert ist, dass Elis' Dominanz und Narzissmus aber von seinem ästhetizistischen Wesen sprechen, und dass dieser ästhetizistische Zug in seinem Wesen immer und ausschließlich der dominante Zug ist, aber, und dass muss immer bedacht sein, dass der Zug des Elis zum Ästhetizismus sich allein aus seinem Sehnen speist, sich mit der Lebendigkeit zu verbinden.

Die Zerrissenheit von Elis wird von Hofmannsthal weiter geführt. Wissend, dass er durch sein Wesen in die Tiefe gehört, ersehnt er doch die Rettung vor eben diesem Leben bei der Bergkönigin, und ruft Anna auf, ihn vor der Gefahr zu retten: „Du bist so schön und gut, du musst mich fassen!“²³⁰⁴⁶ Zugleich aber spielt sich in ihm das Szenario ab was passieren würde, wenn er bei ihnen bliebe. Die vermeintliche Nähe hätte keinen Bestand, ein „Etwas“²³⁰⁴⁷ würde ausreichen, um Annas Blick auf ihn zu verändern, und ihn das Unzureichende sehen ließe, was sie an ihm ausmachen könne: „Sei's früher, später, einmal käm's dich an / Und zwänge dich, mit einem andern Blick / Mich anzusehen“.²³⁰⁴⁸ Neuerlich betont Elis das Trennende ihres Wesens in Bezug auf die Tiefe, wähnt er, dass für Anna der Zugang zur Tiefe unmöglich ist. Elis hingegen sieht für seine Zukunft die Unausweichlichkeit gegeben in die Tiefe einzugehen, in den „Rasengrund, der dich sanft trägt“.²³⁰⁴⁹ Mit dieser Prophezeiung belastet Elis Anna nachhaltig, was er weder tun würde, wenn er sie lieben würde, noch würde man so zu einem Menschen sprechen, den man keinen Tag kennt; zudem klammert er damit zugleich die Endlosigkeit der Liebe, die sich Liebende so gerne schwören, aus. Diese Weissagung bezüglich seiner Zukunft hat allein einen narzisstischen Grund, will er sich bei dieser ihm fremden Frau vergewissern, dass sie seinen Verlust bedauern wird.²³⁰⁵⁰ Anna jedoch erkennt, aufgrund ihrer

23040SW VI. S. 57. Z. 15-20.

23041SW VI. S. 58. Z. 4.

23042SW VI. S. 58. Z. 11.

23043SW VI. S. 59. Z. 10-14.

23044SW VI. S. 59. Z. 16.

23045SW VI. S. 59. Z. 18.

23046SW VI. S. 58. Z. 15.

23047SW VI. S. 58. Z. 18.

23048SW VI. S. 58. Z. 20-22.

23049SW VI. S. 59. Z. 6.

23050SW VI. S. 59. Z. 32-36.

Unerfahrenheit, nicht die Gefahr, in der sie sich mit Elis begibt, und hofft stattdessen, seine Zerrissenheit zwischen Tiefe und Welt aufbrechen zu können („Ich bitt Euch, sagt, wie ich Euch helfen kann“).²³⁰⁵¹

Zum Ende des II. Aktes zeigt sich noch einmal die Wirkung des Ästhetizisten auf die ästhetizistisch empfindsame Frau.²³⁰⁵² Seine Reden verwirren Anna, doch ruft sie ihn auch zur Verantwortung auf, wenn er bei ihr bleibt. So verlangt sie von ihm die Wahrheit, eine Lüge würde sie in die Haltlosigkeit stürzen, die sie im Grunde jetzt schon spürt: „Ihr dürft nie lügen, Ihr, mit Worten nie / Und anders nie, ich bitt Euch. Denn wenn das / Geschäh, verlör ich allen Halt.“²³⁰⁵³ Innerhalb des Liebens zeigt sich noch eine weitere Verschuldung Annas. Nicht mit Elis spricht sie sich aus, obwohl sie von ihm immer die Wahrheit fordert, sondern gesteht ihrem Vater ihre Liebe, nachdem sie erfahren hat, dass Elis allein in die Dunkelheit des Berges zurückgekehrt ist, wobei ihr Schweigen primär mit ihrem Sprachproblem zusammenhängt.²³⁰⁵⁴ Ihrem Vater bekennt sie nicht nur, dass Elis für sie den Platz ihres Bruders eingenommen hat, sondern dass gerade er ihren Familiensinn gestärkt hat („Seitdem er ober mir wohnt in der Kammer // hab ich das ganze Haus viel lieber“).²³⁰⁵⁵ Paradox erscheint das Positive, was Elis vermeintlich an Anna bewirkt hat, dadurch, dass sie während des ganzen Jahres die Beklemmung nicht abschütteln konnte, die seine Worte in ihr ausgelöst hatten, als er ihr prophezeite, er werde sie wieder verlassen.²³⁰⁵⁶

Neuerlich, nach der Verwandlung im Berg, zeigt sich, dass Elis im Kern die Wirklichkeit und damit die Liebe zu Anna ersehnt, denn in Agmahd sieht er Anna.²³⁰⁵⁷ Die Hinwendung zu Anna, und das zeigt, dass Elis ein Ästhetizist ist, erfolgt aber nicht über das Bewusstsein, Anna könne ihm Halt im Leben schenken, sondern er betont ihre Kindhaftigkeit.²³⁰⁵⁸ Hofmannsthal bricht das rein Ästhetizistische aber wiederum dadurch auf, dass er ein Gespräch mit Anna ersehnt („Nein du hast recht, gib mir nicht Antwort, nicht“).²³⁰⁵⁹ Was beide in der Wirklichkeit nicht vermochten, miteinander ernsthaft über ihre zu Gefühle zu reden, will Elis jetzt in der Tiefe des Berges. Was Elis' ästhetizistisches Wesen, neben der Tatsache, dass er erst in der Tiefe mit Anna reden kann, noch weiter verstärkt ist, die Tatsache, dass er in Anna, ähnlich wie in den anderen Frauen Ilsebill und dem Mädchen, das Tierische sieht, hat sie sich doch vermeintlich zu ihm „[g]estohlen wie ein kleines Kätzchen“.²³⁰⁶⁰ Wiederum zeigt sich auch hier, dass Elis an dieser Situation nicht die alleinige Schuld trägt, sondern Hofmannsthal auch die Mitschuld des Partners hervorhebt, hat Anna doch auch über ihre Gefühle geschwiegen („Weißt's immerfort und thates keinen Blick / und keinen Wink, der zeigte, daß du's wusstest?“).²³⁰⁶¹ Das Eingestehen der Gefühle zeigt sich aber durch die Ausklammerung der Sprache; vielmehr belegt der Bezug auf den Blick das narzisstisch-ästhetizistische Lieben. Dass die ästhetizistische Liebe wiederum für den Menschen mit der Lebensbedrohung verbunden ist, zeigt sich auch dadurch, dass Elis wähnt, er habe aus Liebe zu ihr den Mantel im Bergwerk vergessen.²³⁰⁶² Dass Anna in Elis den Lebenspartner gefunden hat, den ihr Wesen ersehnt hat, zeigt sich auch in Verbindung mit dem Lied, das sie gesungen hat und an das Elis hier anknüpft. Nicht einen gleichwertigen Partner sieht er in ihr, sondern die Frau, die sich ihm in ihrer Jugendlichkeit darreicht und mit ihrer Liebe gleichsam die Dunkelheit „mit beiden Armen fester um sich wickelt“.²³⁰⁶³ Lieben bedeutet für Elis, dass die Frau ihm zur bedingungslosen Verfügung steht, sie die Spiegelung seiner Wünsche und narzisstischen Neigungen ist. Dabei spielt sich die Erotik für Elis nicht im körperlichen Bereich ab, sondern er genießt durch den Blick die Befriedigung seines

23051SW VI. S. 60. Z. 22.

23052Auch Monika Fick hat erkannt, dass Elis in Anna gewisse Sehnsüchte befriedigt, wenn es heißt: „Erinnerungen an ein naturnahes Dasein schlummern in ihm, die er in Anna erfüllt wähnt. Umgekehrt bedeutet Elis für Anna die Erfüllung ihrer unbewußten Sehnsüchte.“ In: Fick, S. 344.

23053SW VI. S. 61. Z. 29-31.

23054„[...] meinst ich red mit ihm / wie ich zu ihm steh? Aber, Vater, nein“. In: SW VI. S. 97. Z. 26-27.

23055 SW VI. S. 97-98. Z. 36//1.

23056 SW VI. S. 98-99. Z. 30-4.

23057Monika Fick jedoch erkennt in dieser Begegnung mit Agmahd, dass ihm seine Liebe „zur Belebung seiner Traumwelt“ (In: Fick, S. 344) dient, was nicht stimmt. Gerade im träumerischen Reich der Bergkönigin sieht er doch Anna, empfindet eine Sehnsucht nach ihr und damit dem wirklichen Leben, zumal sie das Letzte ist, was ihn noch am wirklichen Leben hält.

23058SW VI. S. 100. Z. 6-7.

23059SW VI. S. 100. Z. 11.

23060SW VI. S. 100. Z. 14.

23061SW VI. S. 100. Z. 20-21.

23062SW VI. S. 100. Z. 23-25.

23063SW VI. S. 100. Z. 30.

Narzissmus: „Weich nicht zurück, bieg mir dein Antlitz her, / nicht meinen Lippen, meinen Augen nur!“²³⁰⁶⁴ Dass dabei der Halt, den Anna ihm schenken wollte, für ihn ohne Bedeutung ist, er ihr diesen zudem gar nicht geben kann, zeigt sich ebenso: „Soll ich dich halten? Nicht dass ich den Arm / um dich will legen, aber sag doch Anna!“²³⁰⁶⁵ Was Elis letztendlich davon abhält, jetzt schon in Gänze der Tiefe zu verfallen, die für ihn die vermeintliche Wirklichkeit ist, ist Annas Stimme, die ihn durch ihr Rufen dieser Sphäre entreißt. Wie stark die Wirkung des Ästhetizismus auf Elis ist, zeigt sich schließlich dadurch, dass er wähnt, in der wirklichen Anna ein „Blendwerk“²³⁰⁶⁶ vor sich zu haben, ein „grässlich spiegelndes Gebild“.²³⁰⁶⁷ Letztendlich aber ereilt ihn die Ahnung, dass es die wirkliche Anna ist, die nun vor ihm steht, und dass diese ihn neuerlich vor der Tiefe bewahrt hat.²³⁰⁶⁸

Im IV. Akt zeigt sich nun, bedingt dadurch, dass es zum Geständnis der Liebe gekommen ist, dass Anna wähnt, Elis durch ihre Liebe vor der Gefahr retten zu können. Zugleich deutet Hofmannsthal aber schon an, dass das unmöglich ist, ist Anna doch selbst – im Gegensatz zu Ilsebill – ästhetizistisch affin, und steht auch nicht für die Ganzheit des Seins ein. Selbst wenn Elis sich für Anna und gegen die Bergkönigin entschieden hätte, hätte dies keinen Bruch mit dem Ästhetizismus bedeutet, er hätte sich nur für die schwächere ästhetizistische Versuchung entschieden. Ihr ästhetizistisches Wesen zeigt sich hier neuerlich, liegt sie doch in der Abendsonne auf dem von der Sonne „durchwärmten Rasen“,²³⁰⁶⁹ doch will sie die Sonne von seinen Lidern fernhalten, um ihn zu schützen. Wiederum greift Hofmannsthal das Sprachproblem in Bezug auf diese Liebe auf; haben beide nicht nur das Jahr über geschwiegen, zeigt sich nun in durch Elis die Verwirrung seiner Person, die sich in seiner Sprache zeigt, und in Verbindung mit Anna die Angst, sie möge ihn mit ihrem Sprechen aufwecken.²³⁰⁷⁰ Wiederum zeigt sich die Mitschuld Annas, zeigt sie sich doch nicht als starke Persönlichkeit, sondern mit schwachem Selbstbewusstsein, glaubt sie doch, dass sie Elis nichts bieten kann, was ihn halten könnte („Wär´ ich was Andres, / was mehr, was Schönres! Daß er sich nach mir / verlangt!“).²³⁰⁷¹ Dass Anna schon vor Elis ästhetizistisch affin war, zeigt sich nicht nur durch das Brautkleid, welches Anna sowohl ergreift als auch verängstigt, aber auch durch die Verse:

„Er hat mich ja schon ganz, was kann ich ihm noch geben?
Mir ist, als hätt´ ich niemals was gespürt,
was sich nicht schon versteckt auf ihn bezog.
Sprang ich aus meinem Bett, die Stern´ zu zählen,
so war´s um ihn, und zog´s mich in den Wald,
ich weiß, es war um ihn.“²³⁰⁷²

Während Anna ihre mangelhafte Stärke erkennen lässt, hemmt Elis das vermeintliche gemeinsame Glück Beider dadurch, dass er darunter leidet, das Liebesgeständnis nicht vor der wirklichen Anna, sondern vor dem Schattenwesen gesprochen zu haben. Was Elis aber an Anna anzieht, zeigt Hofmannsthal deutlich; es ist dieses bedingungslose Sich-Hingeben Annas, was Elis Besitzstreben befriedigt und das für ihn den Schein hat, als hebe ihn dieses Lieben aus dem natürlichen Weltgefüge heraus: „Du Liebe, in der Kammer, / in der du bist und mir gehörst, da brauch´ ich / nicht Sonne und nicht Mond.“²³⁰⁷³

Statt der vermeintlichen Annäherung, die zu erwarten wäre, stürzt das Reden des Elis Anna noch tiefer in Verwirrung; und damit zeigt sich auch hier, was ästhetizistische Liebe bewirken kann, nämlich eben nicht die Erlösung, nicht die Fixierung des Ich an die Wirklichkeit, sondern die Verwirrung des Partners („Ahnst nicht, ist nichts in dir, / das ahnt, wie alles dies zusammenhängt?“).²³⁰⁷⁴ Hatte Anna noch zuvor Elis auf die Wirklichkeit besinnen wollen, zeigt sich nach seiner Rede, mit der er ihr die Zusammenhänge enthüllen will, die Unverständlichkeit des Partners, ja selbst die Fragwürdigkeit, ob Elis Anna überhaupt zu lieben im

23064SW VI. S. 100. Z. 36-37.

23065SW VI. S. 101. Z. 5-6.

23066SW VI. S. 103. Z. 2.

23067SW VI. S. 103. Z. 3.

23068SW VI. S. 103. Z. 11.

23069SW VI. S. 63. Z. 7.

23070SW VI. S. 63. Z. 22-29.

23071SW VI. S. 64. Z. 31-33.

23072SW VI. S. 64. Z. 34-39.

23073SW VI. S. 66. Z. 8-10.

23074SW VI. S. 66. Z. 19-20.

Stande ist („ist's denn auch wirklich wahr?“), ²³⁰⁷⁵ was neuerlich auch auf ihr schwaches Selbstverständnis verweist: „Ich kann dich nicht verstehen, jetzt gar nicht, Elis. / Daß mich du anfindest, lieb zu haben? / Du lieber Gott, freilich begreif' ich's nicht!“ ²³⁰⁷⁶ Auch hier bindet Hofmannsthal wieder einen Bezug zur Sprachproblematik ein; während sie denkt er spräche davon, wie er anfang sie zu lieben, spricht er nur davon was ihn zu ihr geführt hat („Ich mein', ob du begreifst, wie ich herkam, / was mich herführte, hier zu Euch, zu dir?“). ²³⁰⁷⁷ Dass Anna sich hier verweigert, dass sie die Wahrheit und sein Leben nicht interessiert („Was geht's mich an, wie du mir kamst, ich hab' dich!“), ²³⁰⁷⁸ zeigt neuerlich ihre Verschuldung an der Situation.

Im Laufe des IV. Aktes zeigt Hofmannsthal zudem auf, dass Annas Besitz Elis nicht mehr halten kann. Stattdessen erkennt er das Fehlen seines Verhaltens, denn aufgrund seiner Zugehörigkeit zur Tiefe, hatte er niemals ein Familienleben eingehen dürfen. Zudem sieht er es auch als seine Schuld an, dass Anna sich in ihn verliebte („und früh / und spät drängt' ich mich in dein Denken ein“). ²³⁰⁷⁹

„Dies alles, alles, alles durft' ich nicht!

[...]

Ich warb und durfte nicht!“ ²³⁰⁸⁰

Elis bekennt Anna sein Unrecht, warum er sie nicht an sie binden durfte: eben weil keine Frau auf Erden ihm zugehörig ist. ²³⁰⁸¹ So kann er sich nicht an eine Sterbliche binden, denn er ist nicht mehr auf der Erde daheim, er ist kein Erdgebundener, sondern ein „schauerlicher Gast“ ²³⁰⁸² unter den Menschen. Auch jetzt lässt Annas Unerfahrenheit es nicht zu, dass sie den Ästhetizisten begreifen kann, und so stuft sie ihn stattdessen als krank ein, ²³⁰⁸³ während Elis bekennt, dass sein Zustand sowohl von äußeren Impulsen initiiert ist als auch von seinem Wesen, und dass nicht sie es ist zu der er gehört, sondern die Bergkönigin. Seltsam wirkt, dass Elis sich der Frau, von der er sich im Innern längst gelöst hat und zu der er im Grunde nie gehörte, seine Motivation erklärt; er will sich vergewissern, dass sie weiß, wofür er sie verlässt, für eine weit über ihr stehende faszinierende Macht in der Tiefe. Neuerlich schiebt er die Schuld dafür, nicht bei ihr bleiben zu können, von sich. Doch zeigt sich an Elis hier in Wirklichkeit die charakterliche Schwäche, die er mit Anna teilt: „Sieh, ich meinte auch, / ich wähnte ja, man könnte ihr entrinnen. / Allein sie legt den Körper und den Geist / An ihre Ketten.“ ²³⁰⁸⁴ So hatte die Bergkönigin nicht nur seinen Narzissmus befriedigt, ihm eine Macht zugesprochen die seinem Wesen entsprach, sondern Elis selbst hatte diese Macht an dem bewussten Fischersohn, aber auch bei Dahlsjö und Anna, bewiesen. So sieht er in Annas Liebe zu ihm nichts anderes als die Wirkung dieser Macht, die in ihm durch die Bergkönigin geweckt wurde. ²³⁰⁸⁵ Elis selbst stuft diesen Hang Annas zu sich als todbringend ein, denn alles was Anna an ihm liebte, liebte sie nur weil er Teil der Welt der Bergkönigin ist. Doch selbst nach Elis' Eröffnung, versucht Anna ihn an sich zu binden, und setzt der Bergkönigin, zu der Elis keine Berührung aufbauen konnte, ihre Körperlichkeit entgegen. ²³⁰⁸⁶ Anna wähnt immer noch, was neuerlich ihre Unfähigkeit zeigt, die Realität richtig einzustufen, Elis retten zu können, glaubt sie doch, dass sie ihm Halt schenken kann, dass seine Worte nur aus einem Wahn einer „geheimnisvolle[n] Krankheit[...]“ ²³⁰⁸⁷ entspringen. Anna verweist aber auch in Bezug auf die Krankheit darauf, dass das was Elis von ihr wegtreibt, aus ihm selbst kommt; zugleich aber zeigt sich neuerlich, dass Elis' Verwirrung und sein Ästhetizismus auch auf Anna übergreift („Siehst du, selbst ich, gesund und frisch und töricht, / werd' gleich etwas wie krank aus Einbildung“). ²³⁰⁸⁸ Anna glaubt nicht nur,

23075SW VI. S. 66. Z. 25.

23076SW VI. S. 66. Z. 22-24.

23077SW VI. S. 66. Z. 30-31.

23078SW VI. S. 66. Z. 33.

23079SW VI. S. 68. Z. 7-8.

23080SW VI. S. 68. Z. 15-21.

23081SW VI. S. 68. Z. 26.

23082SW VI. S. 68. Z. 15-21.

23083SW VI. S. 69. Z. 1.

23084SW VI. S. 69. Z. 7-10.

23085SW VI. S. 69. Z. 16-21.

23086SW VI. S. 69. Z. 36.

23087SW VI. S. 70. Z. 3.

23088SW VI. S. 70. Z. 6-7.

Elis heilen zu können mit ihrer dauerhaften körperlichen Nähe,²³⁰⁸⁹ sie begeht auch den Irrtum zu glauben, seine Krankheit ist keine Bedrohung für sie, ist sie doch „ein Teil“²³⁰⁹⁰ von Elis. Anna verbindet mit dem Halt, den sie Elis gewähren will, zum einen die gemeinsam verbrachte Vergangenheit, zum anderen aber zeigt sich auch die Herabsetzung der eigenen Person, wodurch sie seinen Narzissmus anspricht.²³⁰⁹¹ Doch Annas demütige Liebe versagt, deutlich gemacht durch den ausweichenden Blick Elis´ (SW VI. S. 70 Z. 30-31). Noch ein anderer Aspekt zeigt sich hier; hatte Elis schon bedauert, dass er das Liebesgeständnis nicht an die wirkliche Anna gerichtet hat, dass die Worte für immer vergeben sind, bekennt Anna sich zu ihrem früheren Schweigen, dass sie nun durch ihr Liebesgeständnis aufbrechen wird.²³⁰⁹²

Mit Torberns Auftreten bricht jedoch Annas Überzeugung ein und zeigt damit neuerlich die Schwäche von Annas Persönlichkeit; hatte sie noch gesagt, dass nichts zwischen sie treten könnte, reicht das Erscheinen von Torbern aus, um sie ausrufen zu lassen: „Elis, bleib´ bei mir!“²³⁰⁹³ Zudem bekennt Elis mit Torberns Erscheinen neuerlich, dass sein Wesen Anna beeinflusst („Was muß´ ich her und dies Geschöpf verderben?“);²³⁰⁹⁴ aber auch jetzt zeigt sich wiederum, dass er für diese Beeinflussung eine Instanz außer seinem Selbst sucht. Durch Torbern wiederum wird Elis damit konfrontiert, dass es seine Abwendung von der Welt, es auch seine Haltung zu Frauen war, die zu diesem Lebensweg führte.²³⁰⁹⁵ Mit der Darlegung von Torberns Lebensweg, sieht Anna, dass dessen Lebensweg auch der von Elis sein wird: „Weh, grausam, grausam. Und du ganz wie er!“²³⁰⁹⁶ Anna erkennt, dass Elis´ Beklemmung nicht überwunden werden kann, nicht der Traumwelt zugehört, sondern sich in der Wirklichkeit vollziehen wird („Aus, alles aus, zu Ende, tot, vorbei. / Nicht Träume, wirklich wie dies Herz das schmerzt“).²³⁰⁹⁷ Anna, die den vor 200 Jahren lebenden Torbern jetzt mit der Wirklichkeit verbindet, wähnt aber auch für sich das Wanken zwischen Traum und Wirklichkeit überwunden zu haben („An mir ist nichts, das zweifelt“),²³⁰⁹⁸ und betont in dem alten Torbern noch die Wesensgleichheit zu Elis („wie der Gleiche zu dem Gleichen“).²³⁰⁹⁹ Auch Anna sieht nun, dass sie das Böse lange nicht erkannt hat, hat sie es aufgrund ihrer Behütung nicht fassen können (SW VI. S. 73-74. Z. 38-5). Anstatt Anna beizupflichten, zeigt sich neuerlich Elis´ Narzissmus, verlangt es ihn jetzt doch nach Annas Nähe („Bleib nah bei mir und küsse mich!“).²³¹⁰⁰ Spätestens an dieser Stelle der Erzählung wird deutlich, dass Elis Anna nur benutzt hat: die Sehnsucht zur Tiefe war immer stärker und er wusste dies, was sich auch an der Reaktion mit dem vergessenen Mantel zeigte. Auch Anna spürt, dass er sie bald verlassen wird, hatte er ihr doch bei ihrer ersten Begegnung von einem „Morgen“²³¹⁰¹ gesprochen, an dem er sich von ihr trennen wird. Jetzt ist für Anna Torberns Lebensgeschichte wegweisend, auch er hat sich an einem „Morgen“²³¹⁰² von seiner Familie gelöst. Auch seine Frau war ihm gleich wie ein „Tier“²³¹⁰³ geworden und er hatte mit in der „Nacht [...] glüh´nden Augen“²³¹⁰⁴ nach der Bergkönigin verlangt. Egal was Anna Elis auch geben kann, es wird nie genügen, das Sehnen im Innern wird immer über Allem stehen: „nach der, / von der ein unsichtbarer Hauch Gewalt hat / über dein Blut viel mehr, viel mehr als ich, / ob ich mich lebend an dich häng´, ob sterbend!“²³¹⁰⁵

Hofmannsthal lässt Elis die Szene immer weiter ausreizen; während Anna nun endlich die Gefahr erkannt hat, verlangt es ihn nach ihr. Neuerlich will er ihr weismachen, dass er sich an sie binden will, dass es ihn nach ihrem Halt verlangt, doch der Zug zur Tiefe wird von Elis auch hier eingebunden („Bin nach und in mir

23089SW VI. S. 70. Z. 19-22.

23090SW VI. S. 70. Z. 15.

23091SW VI. S. 70. Z. 24-29.

23092SW VI. S. 70. Z. 32-34.

23093SW VI. S. 70. Z. 38.

23094SW VI. S. 71. Z. 24.

23095SW VI. S. 72. Z. 1-5.

23096SW VI. S. 73. Z. 22.

23097SW VI. S. 73. Z. 24-25.

23098SW VI. S. 73. Z. 33.

23099SW VI. S. 73. Z. 32.

23100SW VI. S. 74. Z. 7.

23101SW VI. S. 58. Z. 18-22.

23102SW VI. S. 74. Z. 9.

23103SW VI. S. 74. Z. 12.

23104SW VI. S. 74. Z. 14.

23105SW VI. S. 74. Z. 15-18.

ist kein Tropfen Blut, / der sich nicht lechzend sehnt in dich hinein!“).²³¹⁰⁶ Doch Anna hat nun endlich erkannt, dass er ganz von der Bergkönigin erfüllt war, als er zu ihr kam.²³¹⁰⁷ Das Prekäre dieser Liebe für Anna ist, dass sie erst jetzt erkennt, dass sie von dem Schein der Bergkönigin, der noch auf ihm lag, ergriffen war, und dass Elis sich nur an sie gebunden fühlte, weil sie zwar ästhetizistisch affin doch aber immer noch Teil der irdischen Welt ist. Doch neuerlich ruft er sie um Hilfe an, ein Zeichen Hofmannsthal, dass Elis daran festhält, dass er wähnt, die Gefahr komme primär von außen; so erhofft er von ihr, sie werde mit ihm zu den Seestädten gehen. Doch Anna verneint auch dies, glaubt sie nun, dass Elis sich nicht befreien kann.²³¹⁰⁸ Bedingt ist ihre Ablehnung auch dadurch, dass sie weiß, wenn er sich auch jetzt nicht von ihr trennt, dann wird dies eines Tages geschehen, hat sie doch durch Torbern erfahren, wie Elis mit Frauen umzugehen pflegt, von denen er sich löst.²³¹⁰⁹ Auch verweist Hofmannsthal hier wieder auf Annas schwaches Selbstbewusstsein, glaubt sie sich doch selbst nicht fähig, Elis halten zu können. Alles was sie ist, das „machst [du] aus mir“²³¹¹⁰ – so Anna zu Elis. Sie selbst wähnt sich, angesichts der Verlockung der Bergkönigin, als ein „nichts“,²³¹¹¹ kann Elis doch „maßlos wünschen“. ²³¹¹² Zudem hat Anna erkannt, dass Elis kein körperliches Verlangen nach ihr hat („Ist dir, du hättest Lust an mir? Da träumst du!“).²³¹¹³ So will Anna Elis lieber gleich gehen lassen, als ihn zwanghaft an sich zu klammern, immer wissend, dass er ihr sowieso nicht gehört; denn ein solches Fühlen, so Anna, würde sie innerlich vernichten: „Ich müßt´ in deinem Arm vergehn vor Scham: / mit dem enttäuschten Blick an mir hinwühlend, / zerstörst du deine Lust und mich zugleich.“²³¹¹⁴ Das Wissen, Elis nicht zu genügen, immer seinen Verlust zu fürchten, würde Anna in den Wahnsinn stürzen.²³¹¹⁵ Obwohl sie das Todbringende und Vernichtende für sich durch diese Liebe erkannt hat, wirkt Elis so auf sie, dass sie sich, so lange er auf Erden ist, für ihn aufopfern will („solang´ du hier willst bleiben, bin ich dein. / Mein Herz zerreißt, doch niemand soll es wissen“).²³¹¹⁶ Auch hier zeigt sich wieder Annas charakterliche Schwäche, kann sie sich dieser gefährlichen Liebe nicht entziehen, die für sie den Tod bedeutet.²³¹¹⁷ Doch Elis weicht der körperlichen Bereitschaft Annas aus („Sie biegt ihm ihr Gesicht hin. Ihn treibt ein Schauer zurück und er weicht aus“),²³¹¹⁸ weil Elis als der passive Ästhetizist, nur passiv genießen aber nicht aktiv handeln kann.

Hofmannsthal treibt Elis´ narzisstisches Treiben noch weiter, wenn er seine Empathielosigkeit im Gespräch mit der Großmutter zeigt. Die Hochzeit wird nicht stattfinden, weil der Bräutigam nicht zu seiner irdischen Hochzeit kommen wird.²³¹¹⁹ Wieder zeigt sich Elis´ als der ästhetizistische Prophet, wenn er der Großmutter in Bezug auf Anna sagt:

„ihr Aug´ verdreht sich und sieht durch den Grund:
da sieht sie, wie ihr Bräutigam Hochzeit hält:
da sieht sie stehen eine andre Braut:
der ihrer Hand entblüht ein solcher Glanz,
davon er blaß und rot wird wechselweis´;
wie die den Mund auftut, da schwillt sein Blut
und tausend Sterne tanzen um ihn her;
wie sie den Schleier aufhebt, schwinden ihm
die Sinne, fremd wird ihm sein eigener Leib“²³¹²⁰

23106SW VI. S. 74. Z. 21-22.

23107SW VI. S. 74. Z. 24-30.

23108SW VI. S. 74. Z. 35-38.

23109SW VI. S. 75. Z. 5-9.

23110SW VI. S. 75. Z. 16.

23111SW VI. S. 75. Z. 15.

23112SW VI. S. 75. Z. 23.

23113SW VI. S. 75. Z. 21.

23114SW VI. S. 75. Z. 24-26.

23115SW VI. S. 75. Z. 27-31.

23116SW VI. S. 75. Z. 37-38.

23117Anna verlangt, dass ihre Familie von dem Ende dieser Liebe nichts erfahren soll: „Sie sollen es nicht sehen, daß ich starb.“ In: SW VI. S. 76. Z. 2.

23118SW VI. S. 76. Z. 3.

23119SW VI. S. 77. Z. 13.

23120SW VI. S. 77. Z. 17-25.

In dem V. Akt zeigt sich die endgültige Trennung der vermeintlich Liebenden. Elis' Verlust, sein Verrat an ihrem Glück, die Idealisierung seiner Person, dies alles wird Anna letztendlich vernichten („Unter seinem Tritt / Stöhnt jede Stufe leise wie mein Herz“).²³¹²¹ Bereits mit dem Ende des IV. Aktes, mit seinem Herrschaftswesen das emphatisch der Großmutter die Wahrheit gesagt hatte, deutet sich das Ausmaß des Ästhetizismus in Bezug auf die Mitmenschen an. Überdeutlich aber zeigt Hofmannsthal das kalte Wesen des Elis' im letzten Gespräch zwischen ihm und Anna. Hofmannsthal lässt Elis eine Wesenskälte zeigen, die auf einem ultimativen Narzissmus fußt; er ist sich selbst der absolute Lebensmittelpunkt und er begreift nicht im Mindesten, dass die Worte, die er äußert, Anna vernichten müssen. Mit Elis hat Hofmannsthal einen Ästhetizisten geschaffen, der sich aus der Masse seiner ästhetizistischen Protagonisten heraushebt, hat Hofmannsthal zuvor nie den Ästhetizisten sich in solch einer Härte von der Frau trennen lassen. Elis' Worte bewirken nicht nur die Verdammung des Ästhetizisten durch den Leser, sondern erwecken Mitleid für die empfindsame Anna.²³¹²² Dabei versteht Elis seinen Abschied als fremdbestimmt („Ich muß nun gehen“)²³¹²³ und unmissverständlich: „Starr nicht / So voller Gram auf mich. Denn ich bin fröhlich.“²³¹²⁴ Elis will jedoch Annas Blick ausweichen, spricht dieser ihm doch auch hier noch von seiner Unzulänglichkeit. Es sind die Worte eines absoluten Ästhetizisten, der nur sich sieht und über die Frau hinwegsieht, die er mit seinem Verlassen ins Elend stößt. Hofmannsthal lässt Elis, zum Zeichen seiner Empathielosigkeit, vor Anna von seiner wahren Liebe zu der Bergkönigin sprechen, und beleuchtet vor ihr die Ursachen für seinen Zug zu diesem Wesen.²³¹²⁵ Anna war für ihn nur ein Umweg zu seinem eigentlichen Ziel.²³¹²⁶ Alles was er das Jahr über in dieser Familie erlebt hatte, überhaupt das Gehen des Weges zu ihnen, glaubt er von der Bergkönigin bestimmt.²³¹²⁷ Anna selbst war eines dieser „Zeichen“,²³¹²⁸ das ihm die Bergkönigin geschickt hat, um sich noch einmal an der Welt zu reiben, und sich gänzlich von ihr zu lösen.²³¹²⁹ Der Narzisst sieht in seinem Handeln kein Vergehen, sondern den letzten Stern, der „fallen mußte, meinem Pfad zu leuchten“.²³¹³⁰ Wenn er Anna von sich wirft, so Elis, ist dies der letzte Beleg für die Bergkönigin, dass er wirklich keine Sehnsucht mehr nach den Menschen spürt; sie zu überwinden ist das Opfer – was für ihn aber in Wirklichkeit kein Opfer ist –, das er bringen muss, um endgültig in die Tiefe zu gelangen. Anna sieht er dabei als seine Verführung, seinen „letzte[n] Erdentraum“,²³¹³¹ den er abtun musste: „Wie dich, so schüttle ich die ganze Welt / Von meinem Fuß, und bin schon nicht mehr hier!“²³¹³²

Wie Anna ihre Entwicklung zu einem mündigen Erwachsenen hinterfragt und letztendlich als nicht erfüllt anerkannt hat, lässt Hofmannsthal die Großmutter im V. Akt eine Mitschuld an Annas kindlicher Unschuld erkennen: ihr „unberührte[s] Herz[...]“²³¹³³ habe dazu geführt, sich „maßlos hinzugeben“,²³¹³⁴ wodurch die Großmutter – im Sinne der Maßlosigkeit – auf die Ähnlichkeit zwischen Elis und Anna anspielt. Doch es ist mehr als Kindlichkeit, auf die die Großmutter hier anspielt, es ist mehr ihr träumerisches Wesen, ihr ästhetizistischer Sinn, der sie sich „[s]ehnsüchtig schuldlos Zauberkreise atmend“²³¹³⁵ in Elis, in einer todbringenden Liebe verlieren ließ.

Hofmannsthal dient der V. Akt vor allem dazu, die Konsequenzen, die die ästhetizistische Liebe für den Menschen hat, aufzuzeigen. So stößt Anna die Kinder von sich, hat Elis ihr doch ihre Zukunft, ihr Muttersein

23121SW VI. S. 78. Z. 13-14.

23122Mitleid erregend wirkte Anna auch auf Hermann Bahr: „mit seinem Charakter, auch nicht anders können, so leid mir um die Anna wäre“, formuliert Bahr in einem Brief vom 8. November 1899 an Hofmannsthal. In: SW VI. S. 256. Z. 8-9.

23123SW VI. S. 78. Z. 25.

23124SW VI. S. 78. Z. 25-26.

23125Siehe: SW VI. S. 78-79. Z. 33-5.

23126Dies betont auch Kobel, wenn es heißt: „Elis glaubt Anna nicht heiraten zu dürfen, weil er einer andern Braut angehört: der Bergkönigin.“ In: Kobel, S. 116.

23127SW VI. S. 79. Z. 6-19.

23128SW VI. S. 79. Z. 23.

23129SW VI. S. 79. Z. 23-39.

Auch Erwin Kobel betont, dass Elis das letzte Interesse an der Welt noch abtun musste: „Der Zugang zum Reich der Bergkönigin erschließt sich nur dem, der vom Leben angewidert ist und sich voll Überdruß von dem abwendet.“ In: Kobel, S. 122.

23130SW VI. S. 80. Z. 4.

23131SW VI. S. 80. Z. 10.

23132SW VI. S. 80. Z. 16-17.

23133SW VI. S. 81. Z. 31.

23134SW VI. S. 81. Z. 31.

23135SW VI. S. 81. Z. 34.

geraubt („Ich kann nichts mehr gernhaben in der Welt. / Er hat mich ganz vernichtet“).²³¹³⁶ Was an anderen ästhetizistischen Personen deutlich wird, zeigt Hofmannsthal auch an Anna auf. Zwar kann sie ihre Unzulänglichkeit erkennen, doch kann Anna sich nicht dem Leben zuwenden. Statt das eigene Fehlen zu erkennen, sieht auch Anna die Problematik bei dem Gegenüber („Er nahm mich bei der Hand, er küßte meinen Mund“).²³¹³⁷ Statt sich dem Leben zuzuwenden, richtet sie sich gegen die steinerne Wand und äußert auch damit ihre Nähe zum Ästhetizismus. Immer noch glaubt sie, dass Elis es vermag, ihr Leben wieder mit Glück zu füllen.²³¹³⁸ Letztendlich aber findet sie in dieser falschen Sicht ihren Tod.

Neben Anna bindet Hofmannsthal noch weitere Frauen-Figuren ein, so die Frau des Fischers, deren Beziehung zu ihrem Mann Hofmannsthal ebenfalls in Ansätzen beleuchtet. Auch in dieser Beziehung zeigt sich das Spannungsverhältnis zwischen Mann und Frau. So lässt Hofmannsthal den Fischer sagen: „Du, Alte, / Was Glück ist, das haben wir schon nicht“.²³¹³⁹ Des weiteren verweist Hofmannsthal auch auf eine weitere Beziehung Ilsebills, die sie mit Niels gehabt hatte. Aus dieser Beziehung ist ein Kind hervorgegangen, durch dessen Tod sie sich von Niels gelöst sieht.²³¹⁴⁰ Aber auch die zwei weiteren Schankmädchen und die Wirtin Frau Jensen bindet Hofmannsthal ein, wenn es um das Erleben der Liebe geht. Bei allen drei Frauen zeigt sich die Liebe als nicht erfüllend. Kathrine, Regine und Frau Jensen die Wirtin, alle drei sind Witwen – auf ihre Weise: Kathrines Mann wollte sie verkaufen, da ist sie ihm weggelaufen, Regines Mann ist selbst weggelaufen, Frau Jensens Mann sitzt im Gefängnis. Und alle drei Frauen lässt Hofmannsthal sagen: „Ach Gott, mir ist das Herz so schwer! / Wo nehm ich schnell einen andern her?“²³¹⁴¹ Noch eine weitere Frauenfigur zeigt sich bei Hofmannsthal in Verbindung mit dem Erleben der Liebe und zwar Dahlsjös Großmutter. Durch ihren träumerischen Zug, der in ihren Augen lag, fühlte sich ihr Mann zu ihr hingezogen („und dein Vater / Liebte mich um nichts andres auf der Welt“).²³¹⁴²

Von besonderer Bedeutung innerhalb der ästhetizistischen Liebes-Beziehungen ist auch die Torberns. An ihr könnte Elis seinen eigenen Lebensverlauf erkennen, doch zeigt er sich – in letzter Konsequenz – als nicht imstande dazu, sieht er nicht das Altern an ihm. So hatte Torbern vor ihm für die Bergkönigin seine Familie verlassen und auch seine Empathielosigkeit gezeigt.²³¹⁴³ Doch wie sich auch Elis von den Menschen lossagen wollte, zeigt sich auch bei Torbern, dass er sich der Vergangenheit mit seiner Familie nicht entziehen kann. Torbern fühlt sich zurückgezogen in die Zeit als Mitglied seiner Familie,²³¹⁴⁴ zeigt sich doch, dass die Bergkönigin nicht alle seine Wünsche erfüllen konnte; die Sehnsucht nach seiner Familie ist immer noch existent, trotz des scheinbar glücklichen Lebens bei der Bergkönigin. Torbern besinnt sich dass er, ebenso wie Elis gespalten zwischen Sehnen und Abscheu, zwischen dem Wunsch bei seiner Familie zu sein und dem Sehnen nach der Bergkönigin war. Seinen früheren Zustand reflektierend, besinnt er sich auf seine Haltlosigkeit, sein Aufbegehren gegen die Ganzheit des Seins.²³¹⁴⁵ Letztendlich obsiegte der narzisstisch-ästhetizistische Zug in ihm, die Flucht vor dem Tod zugunsten seines narzisstischen Liebens.²³¹⁴⁶ Anna selbst klagt Torbern für sein Verhalten gegen seine Familie an, doch lässt Hofmannsthal sie gleichsam durch Torbern erkennen, dass Elis als sein Nachfolger Anna genauso missachten wird.

In den Notizen zeigt sich auch die Nähe zu E.T.A. Hoffmanns Werk. Statt Anna, wie in der Erzählung, ist es hier noch der Name Ulla, den Hofmannsthal verwendet: „Gespräch mit dem Obersteiger. Er wiederholt traumhaft die Erzählung des Torbern. Dieser und das mit ihm verbundene Grauen verblasst in Ulla's Nähe: ihm ist jetzt als ob er nur ihretwegen hergekommen wäre“.²³¹⁴⁷ In den Notizen zeigt sich dabei, dass das

23136SW VI. S. 83. Z. 25-26.

Erwin Kobel führt aber gleichsam auch auf, dass auch Elis sich der Kinder beraubt hat: „...als einer, der vorübergeht, als ein Fremder, Einsamer tritt er auf, verschwindet wieder und hinterläßt keinen Erben.“ In: Kobel, S. 120.

23137SW VI. S. 84. Z. 25.

23138„Rührt er mich an, so werd ich wieder warm!“ In: SW VI. S. 84. Z. 33.

23139SW VI. S. 10. Z. 33-34.

23140SW VI. S. 15. Z. 12-14.

23141SW VI. S. 22. Z. 11-12.

23142SW VI. S. 46. Z. 6-7.

23143SW VI. S. 71. Z. 12-18.

23144„Ich witter' einen Duft, der sie zurückbringt, / die Zeit, die vor dem großen Weggehn war.“ In: SW VI. S. 72. Z. 16-17.

23145SW VI. S. 72. Z. 18-21.

23146SW VI. S. 72. Z. 23-29.

23147SW VI. S. 186. Z. 32-34.

Dies zeigt sich auch in der Notiz: „wachsende Neigung zu Ulla. Sie haben: das ist das geheimnisvolle Königreich. ihre Hände. ihre

Begehren Annas in den Notizen deutlicher ist,²³¹⁴⁸ und dass dieses, das Besinnen für die Bergkönigin zum Teil überlagert.²³¹⁴⁹ Aus den Notizen zeigen sich des weiteren Hofmannsthals Auseinandersetzungen mit dem Wesen Annas,²³¹⁵⁰ sowie die Mitschuld beider an der Situation,²³¹⁵¹ die Zwischensituation die Anna für Elis darstellt,²³¹⁵² die Ambivalenz die Anna empfindet,²³¹⁵³ die Erlebnisse mit anderen Frauen,²³¹⁵⁴ die Faszination für die Bergkönigin,²³¹⁵⁵ Torberns Bezug zur Bergkönigin²³¹⁵⁶ und die Konfrontation mit den Bergleuten.²³¹⁵⁷

In *Das Märchen von der verschleierte Frau* (1900) stellt Hofmannsthal den Ästhetizisten zwischen zwei Lebenskonzepte und damit zwischen zwei Lieben; der Bergmann steht zwischen der Liebe und Verantwortung für seine Frau (und damit auch für seine Familie) und der geheimnisvollen, abenteuerlichen und aus seiner Tiefe gespeisten narzisstischen Hinwendung zur Bergkönigin. Tatsächlich weist die Beschreibung der ästhetizistischen Frau auf die ebenfalls ästhetizistische Liebe von Elis aus *Das Bergwerk von Falun* (1899). Dem Titel der Erzählung nach handelt es sich scheinbar `nur` um eine in Schleiern gehüllte, fantastische Frau. Sowohl in der Erzählung als auch mehrheitlich in den Notizen (SW XXIX. S. 136. Z. 20-21), spricht Hofmannsthal nur von einer verschleierte Frau.²³¹⁵⁸ Allein in einigen wenigen Notizen zeigt sich die ersehnte Geliebte als Königin des Berges,²³¹⁵⁹ wodurch Hofmannsthal nicht nur an das vor einem Jahr verfasste Werk anknüpft, sondern gleichermaßen eine Wesensähnlichkeit zwischen Hyacinth und der Geliebten erschafft. Obwohl Hofmannsthal plante, auch andere Begegnungen mit Frauen einzubinden (SW XXIX. S. 136. Z. 21-25), liegt der Fokus von Hyacinths Leidenschaft auf der verschleierte Frau: „Liebe ist (so ahnt er unbewusst) das Medium, in welchem die verschleierte Frau und die ihr gehören, schwimmt.“²³¹⁶⁰

Bedingt dadurch, dass die Erzählung unvollendet geblieben ist, erfährt der Leser nur das seelische Empfinden der Ehefrau, während die verschleierte Frau auf den Ästhetizisten nur aus der Ferne verlockend wirkt. Hofmannsthal schildert die Beklemmung der Frau, die sie schließlich – zumindest für den Moment – mit dem Gedanken auf ihre Familie bannen kann. Obwohl sie das Kommen Hyacinths ersehnt, beschließt sie, ihre Sorgen vor ihm zu verbergen, will sie ihn doch nicht mit ihrem Kummer belasten. Statt ihre Sorgen mit ihm zu teilen – hier zeigt sich die Mitschuld der Frau – will sie ihm sorglos erscheinen, ihrem Mann entgegengehen, „ihn zu küssen und ihm die geheimen Ängstigungen völlig zu verschweigen und zu

verschlossenen Lippen ihre Hoheit, die verschleierte Möglichkeit ihrer Demuth.“ In: SW VI. S. 187. Z. 10-12.

23148„Er will den ersten Kuss von ihr, will dass sie ihn nachts in ihre Kammer lässt. sie wehrt ihn ab, in seinem Begehren ist etwas dämonisches“. In: SW VI. S. 193. Z. 9-11.

Des weiteren, siehe: SW VI. S. 213. Z. 20-26.

23149„[...] sieht er sie mit glühenden verlangenden Augen an, sie scheint ihm jetzt unendlich begehrenswerth das Wort Königin kommt bis an seine Lippen, da scheint aber ein Mund sich hinzudrängen und es wegzusaugen.“ In: SW VI. S. 188. Z. 23-26.

23150SW VI. S. 189. Z. 3-4, SW VI. S. 238. Z. 1-3, SW VI. S. 217. Z. 26-28.

23151SW VI. S. 191. Z. 31-32.

23152„[...] sie war nötig weil die Königin ein Opfer will, nicht mit leeren Händen darf man kommen“. In: SW VI. S. 192. Z. 18-19.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW VI. S. 210. Z. 20, SW VI. S. 211. Z. 3.

23153In Bezug auf den III. Akt, heißt es: „Anna flieht vor der zersetzenden Gewalt, die er über sie hat. Nimmt das Kind läuft mit ihm davon. sagt: dir würde ich alles opfern, auch die Mutterschaft!“ In: SW VI. S. 213. Z. 32-34.

Zum einen zeigen sich hier deutlich Annas Zweifel an Elis („tiefsten zweifel an Elis Liebesfähigkeit“, SW VI. S. 215. Z. 30), vor allem aber auch ihre veränderte Stellung zu ihrem zu Hause: „das Haus alles ist mir gleichgiltig, die ganze Welt nur ihm unterthan.“ In: SW VI. S. 214. Z. 4-5.

23154„Elis denkt nur bis an den Moment des Besitzes mit krampfhaft angespannter Energie (wie in den Armen der Malayin an die Ilsebil, wie auf der Heimreise an die Mutter)“. In: SW VI. S. 216. Z. 3-5.

Des weiteren, siehe: SW VI. S. 218-219. Z. 31//1, SW VI. S. 219. Z. 1-6.

23155„Über das Blühen und Duften ist hier alles hinaus. Die Königin ist die Wahrheit, ihr Anschauen Erstarrung, ihre Umarmung Tod, ihr Spiegelbild wundervoll.“ In: SW VI. S. 190. Z. 17-19.

„Bergkönigin will dass er Annas und der Welt Nichtigkeit scharf erkenne.“ In: SW VI. S. 209. Z. 8-9.

Des weiteren, siehe: SW VI. S. 213. Z. 29-30, SW VI. S. 215. Z. 3-4, SW VI. S. 216. Z. 16-17.

23156 „[...] sie will dass er ihm den Weg weist. (da sie einmal in Elis Spiegelbild sich verliebt hat)“. In: SW VI. S. 208. Z. 6-7.

Des weiteren, siehe: SW VI. S. 208. Z. 17-22.

23157„Halb der unteren halb der oberen Welt gehört der Bergmann an, halb den Metallen, halb Weib und Kind.“ In: SW VI. 219. Z. 17-18.

23158SW XXIX. S. 143. Z. 27-30, SW XXIX. S. 144. Z. 19-21.

23159SW XXIX. S. 342. Z. 28-30, SW XXIX. S. 135. Z. 12-13.

23160SW XXIX. S. 136. Z. 20-21.

verbergen.“²³¹⁶¹ Hofmannsthal zeigt das Trennende der Eheleute nicht nur durch die unterschiedliche Betrachtung ihrer Familie, sondern auch durch die Begegnung mit dem jungen Bergmann auf: während dieser auf die Frau ängstigend wirkt, zeigt sich die stärkere Affinität Hyacinths zum Ästhetizismus, den dieser für ihn verkörpert. Dass aber auch die Frau des Ästhetizisten von Hofmannsthal eine Affinität, allerdings keine Übermäßige, zum Schönen erhalten hat, zeigt sich dadurch, dass auch sie mitunter versucht, sich ihr Leben durch das Schöne – in diesem Fall durch eine Nelke und deren Duft – zu erleichtern; bei ihr artet es aber nicht in einer Abwendung von der Familie aus, sondern sie besinnt sich auf das Schöne, um ihrem ungeborenen Kind keine Belastung, durch die eigene Beklemmung, mitzugeben.

Besonders deutlich hebt Hofmannsthal die Distanz zwischen den Eheleuten hervor, wenn der Ästhetizist auf die Frau trifft. Die enthobene Leiblichkeit vorweggenommen, denn die Ehefrau hört nicht sein Kommen, heißt es: „Es war wie wenn die leere Luft auf einmal eine menschliche Gestalt bekommen hätte, so warst du auf einmal da.“²³¹⁶² Die Distanz zwischen den Eheleuten steigert sich noch als Hofmannsthal beschreibt, dass der Ästhetizist im Schein des Lichts eine Veränderung in dem Gesicht seiner Frau wahrnimmt („schien ihr junges argloses Gesicht dem Hyacinth verändert“).²³¹⁶³ Was Hyacinth an ihr zu bemerken glaubt, sind plötzlich aufgetretene Zeichen des Alterns, wodurch er durch sie mit der Vergänglichkeit, auch der Eigenen konfrontiert wird („glaubte er eine zahnlose Greisin zu sehen die mit ihren welken Wangen und eingefallnen Schläfen wie gierig nach lebendiger Wärme an dem weichen blonden leuchtenden Kinderkopf langsam hinstrich“).²³¹⁶⁴ Hatte der Ästhetizist sich durch die Zeichen zurück in die Vergangenheit gesetzt gefühlt, ist er durch den jungen Bergmann auf die Zukunft mit der verschleierte Frau verwiesen worden. Dass Hyacinth hier mit dem Tod konfrontiert wird, verstärkt seinen Zug zur verschleierte Frau noch, die für ihn in Verbindung mit der Alterslosigkeit steht.

Hofmannsthal zeigt auf, dass der Ästhetizist sich dermaßen von seiner Familie gelöst hat, dass er Frau und Kind verlässt, sie in der Dunkelheit zurücklässt, während er ihnen das Licht nimmt; demnach sind sie gezwungen, sich im Dunkeln ihren Weg ins Zimmer zu ihm zu suchen. Mit dem Hereintreten der Frau zeigt Hofmannsthal neuerlich die Distanz auf („Wie sie hereintraten hatte Hyacinth Mühe sich zu besinnen, wer diese Frau und dieses Kind denn wären“),²³¹⁶⁵ und auch wieder das Ahnen des Alters, dem er nicht standhalten kann; sie „erschien ihm wie eine Todte die in ihrem weißen Linnen aus dem Grab hervorgestiegen war“.²³¹⁶⁶ Das Trennende zwischen den Eheleuten zeigt Hofmannsthal auch durch das fehlende Gespräch zwischen ihnen auf, denn ihr Zusammensein ist nur ein „wortloses Spiel“.²³¹⁶⁷

Allein über die Notizen wird deutlich, dass das Erleben bei der Bergkönigin Hyacinth nicht befriedigen kann, die ästhetizistische Erfüllung ihm nur ein kurzes Glück beschert und im gewissen Sinne auch versagt, denn im Spiegel sieht er die Frau und sein zweites Kind, nicht aber sich. Die Notizen deuten schließlich auch Hofmannsthals Plan an, dass Hyacinth sich nicht weiter in den Ästhetizismus versenken sollte, sondern dass er vielmehr seinen Weg zurück zu der Frau antreten würde.

In der Erzählung *das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (1900) ist es ebenso das ästhetizistische Lieben welches zu einem frühzeitigen Tod führt, zumindest bei der Krämerin. Doch obgleich Hofmannsthal den Protagonisten das ästhetizistische Erleben erfahren lässt, führt dieses bei Bassompierre nicht zu einem frühzeitigen Tod.

Ausgelöst wird das Verhältnis zwischen dem Marschall und der Krämerin durch den devoten Gruß dieser, begleitet aber auch von der Schönheit der Frau, die der Marschall aber nicht primär hervorhebt.²³¹⁶⁸ Vor allem war es ihr untertäniges Verhalten, was sich auch dadurch zeigt, indem sie sich seine Dienerin heißt. Zudem hatte sie ihm auch so weit es ging nachgesehen, wodurch sie ihr Interesse an ihm neuerlich

23161SW XXIX. S. 141. Z. 30-31.

23162SW XXIX. S. 145. Z. 12-14.

23163SW XXIX. S. 145. Z. 17-18.

23164SW XXIX. S. 145. Z. 21-24.

23165SW XXIX. S. 146. Z. 3-4.

23166SW XXIX. S. 146. Z. 7-8.

23167SW XXIX. S. 146. Z. 8-9.

23168„[...] erkannt und begrüßt wurde, am auffälligsten aber und regelmäßigsten von einer sehr hübschen Krämerin, deren Laden an einem Schild mit zwei Engeln kenntlich war, und die, so oft ich in den fünf oder sechs Monaten vorüber kam, sich tief neigte und mir soweit nachsah, als sie konnte.“ In: SW XXVIII. S. 51. Z. 5-9.

verdeutlicht hatte. Hofmannsthal zeigt dabei auf, dass der Marschall mehrere belanglose Affären pflegt; so hatte er doch einen Bedienten mit „Briefen an gewisse Damen“²³¹⁶⁹ schicken wollen, was er sich allerdings aufgrund der Gelegenheit, die sich ihm mit der Krämerin eröffnet, erspart. Doch auch bei der Krämerin benutzt er einen seiner Bedienten, um den Kontakt weiter zu treiben: „Auf meinen Befehl stieg der Bediente ab und ging zu der jungen Frau, ihr in meinem Namen zu sagen, daß ich ihre Neigung, mich zu sehen und zu grüßen, bemerkt hätte; ich wollte, wenn sie wünschte, mich näher kennenzulernen, sie aufsuchen, wo sie verlangte.“²³¹⁷⁰ So fragt er auch seinen Bedienten, ob er nicht einen Ort wisse, wo er mit ihr zusammenkommen könne, woraufhin dieser auf eine Kupplerin verweist, was der Liebe gleichsam etwas Beschämendes gibt. Während sich der Diener Wilhelm besorgt zeigt aufgrund der Pest, verlangt es den Marschall danach die Räumlichkeiten lediglich aufzuhübschen, so durch ein Wachbecken, eine Flasche „wohlriechender Essenz und etwas Backwerk und Äpfel“.²³¹⁷¹ Als er schließlich die Räumlichkeiten betritt, sieht er eine „sehr schöne Frau von ungefähr zwanzig Jahren“²³¹⁷² auf dem Bett sitzen. Gleichsam zeigt sich neuerlich etwas Niederes in dieser Beziehung, weil er auch die Kupplerin sieht, die auf die Krämerin einredet. Des weiteren zeigt sich gleichsam zu Beginn der Begegnung die Verbindung zwischen der Liebe und dem Tod, sieht er doch wie sie mit „großen Augen ruhig in die Flamme“²³¹⁷³ sieht. Dass er die Liebe zu der Krämerin aber pflegen will, um sich von der Welt abzuwenden, zeigt sich dadurch, dass sie es in seinen Augen vollbringt sich mit einer einzigen „Bewegung ihres Kopfes [...] auf Meilen von der widerwärtigen Alten“²³¹⁷⁴ zu entfernen. Weniger durch ihre Erscheinung, ihre Nachtkleidung, wirkt sie doch mehr durch ihre Bereitschaft auf ihn ihm zu gehören: „Sie warf ihren Kopf herum und bog mir ein Gesicht entgegen, dem die übermäßige Anspannung der Züge fast einen wilden Ausdruck gegeben hätte, ohne die strahlende Hingebung, die aus den weit aufgerissenen Augen strömte und aus dem sprachlosen Mund, wie eine unsichtbare Flamme herausschlug.“²³¹⁷⁵ Hofmannsthal lässt den Marschall zwar davon sprechen, dass sie ihm gefällt, doch heißt er sie nicht seine Geliebte, sondern seine „Freundin“,²³¹⁷⁶ wodurch Hofmannsthal hier schon sein sexuelles Versagen andeutet. Als der Marschall sich in der „ersten Trunkenheit des überraschenden Besitzes einige Freiheiten herausnehmen wollte“,²³¹⁷⁷ entzieht sie sich ihm. Gleichauf im nächsten Moment fühlt er sich jedoch von ihren Armen umschlungen, „die noch inniger mit dem fort und fort empordrängenden Blick der unerschöpflichen Augen als mit den Lippen und den Armen an mir haftete“.²³¹⁷⁸ So erlebt er, wie sie zu ihm sprechen will, aber sich unfähig zeigt, mehr als ein Schluchzen herauszubringen. Doch trotz ihrer Hingabe kommt es nicht zum Sex mit der Krämerin, schläft der ästhetizistische Protagonist doch ein, was er durch seinen erschöpfenden Tag erklärt: „und so überfiel mich mitten unter diesem reizenden und geheimnisvollen Abenteuer, als ich von weichen Armen im Nacken umschlungen und mit duftendem Haar bestreut dalag, eine so plötzliche heftige Müdigkeit und beinahe Betäubung, daß ich mich nicht mehr zu erinnern wußte, wie ich denn gerade in dieses Zimmer gekommen wäre, ja sogar für einen Augenblick die Person, deren Herz so nahe dem meinigen klopfte, mit einer ganz anderen aus früherer Zeit verwechselte und gleich darauf fest einschlieft.“²³¹⁷⁹ Erotische Erlebnisse tragen für den Marschall nicht den Zauber der Individualität, sondern sie verschwimmen in der Erinnerung des Marschalls, obgleich eine davon der Gegenwart zugehörig ist. Als er wieder aufwacht, sieht er die Frau, die

23169SW XXVIII. S. 51. Z. 17.

23170SW XXVIII. S. 51. Z. 18-22.

23171SW XXVIII. S. 52. Z. 7.

23172SW XXVIII. S. 52. Z. 11-12.

23173SW XXVIII. S. 52. Z. 17.

23174SW XXVIII. S. 52. Z. 17-18.

23175SW XXVIII. S. 52. Z. 24-28.

Katrin Scheffe hat durch die Schilderung des Liebens eine Differenz zwischen dem Werk Goethes und dem Hofmannsthals ausgemacht: „Die Passagen der Liebesnacht, die bei Goethe und auch bei Bassompierre nur angedeutet ist, werden bei Hofmannsthal ausgeführt und mit einer leitmotivischen Bildlichkeit durchsetzt.“ In: Scheffe, Katrin / Rinkenberger, Norman: Goethe und Hofmannsthal. Facetten analogischer Dichtkunst oder Wo versteckt man die Tiefe?. Tectum Verlag. Marburg. 2005, S. 73.

23176SW XXVIII. S. 52. Z. 30.

23177SW XXVIII. S. 52. Z. 31-32.

23178SW XXVIII. S. 52. Z. 35-37.

23179SW XXVIII. S. 53. Z. 5-12.

er neuerlich seine „Freundin“ ²³¹⁸⁰ heißt, nicht mehr an seiner Seite, sondern am Fenster stehend: „Dann drehte sie sich um, merkte, daß ich wach war, und rief (ich sehe noch, wie sie dabei mit dem Ballen der linken Hand an ihrer Wange emporfuhr und das vorgefallene Haar über die Schulter zurückwarf): »Es ist noch lange nicht Tag, noch lange nicht!«“ ²³¹⁸¹ Bedingt durch die Geste und dadurch, dass es immer noch Nacht ist, erkennt er nun „erst recht, wie groß und schön sie war“, ²³¹⁸² und er ersehnt wie sie „mit wenigen der ruhigen großen Schritte ihrer schönen Füße, an denen der rötliche Schein emporglomm, wieder bei mir wäre“, ²³¹⁸³ was hier neuerlich die Verbindung zwischen Liebe und Tod zeigt. Zuvor jedoch muss er mit ansehen, wie sie an den Kamin tritt und das „letzte schwere Scheit, das draußen lag, in ihre strahlenden nackten Arme“ ²³¹⁸⁴ nimmt, um es in die Glut zu werfen. Sodann war sie zu ihm gekommen, ihr „Gesicht funkelte von Flammen und Freude, mit der Hand riß sie im Vorbeilaufen einen Apfel vom Tisch und war schon bei mir, ihre Glieder noch vom frischen Anhauch des Feuers umweht und dann gleich aufgelöst und von innen her von stärkeren Flammen durchschüttert, mit der Rechten mich umfassend, mit der Linken zugleich die angebissene kühle Frucht und Wangen, Lippen und Augen meinem Mund darbietend.“ ²³¹⁸⁵ Hofmannsthal lenkt den Fokus vor allem auf das letzte Scheit, welches die Frau, auf dem Weg zu ihm, in das Feuer geworfen hatte, und zeigt hier vermehrt die Bedrohung, auf der der Marschall sich durch dieses Lieben aussetzt: „Das letzte Scheit im Kamin brannte stärker als alle anderen. Aufsprühend sog es die Flamme in sich und ließ sie dann wieder gewaltig emporlohen, daß der Feuerschein über uns hinschlug, wie eine Welle, die an der Wand sich brach und unsere umschlungenen Schatten jäh emporhob und wieder sinken ließ. Immer wieder knisterte das starke Holz und nährte aus seinem Innern immer wieder neue Flammen, die emporzüngelten und das schwere Dunkel mit Güssen und Garben von rötlicher Helle verdrängten. Auf einmal aber sank die Flamme hin, und ein kalter Lufthauch tat leise wie eine Hand den Fensterladen auf und entblößte die fahle widerwärtige Dämmerung.“ ²³¹⁸⁶

Beide nehmen gleichsam den heran brechenden Tag wahr, doch empfinden sie die Welt draußen als negativ, woraufhin sie sich „schaudernd aneinander drückten“. ²³¹⁸⁷ Dabei zeigt sich auch an ihr, dass sie die Liebe zu ihm als Flucht vor der Wirklichkeit und dahingehend vor dem Tod begreift. Gleichsam aber zeigt Hofmannsthal hier das Haltlose ihres Wesens auf, wenn er ihre Reaktion dem Marschall gegenüber beschreibt: „Sie bog sich zurück und heftete ihre Augen mit aller Macht auf mein Gesicht; ihre Kehle zuckte, etwas drängte sich in ihr herauf und quoll bis an den Rand der Lippen vor: Es wurde kein Wort daraus, kein Seufzer und kein Kuß, aber etwas, was ungeboren allen dreien glich. Von Augenblick zu Augenblick wurde es heller und der vielfältige Ausdruck ihres zuckenden Gesichts immer redender.“ ²³¹⁸⁸

Die wortlose Nähe wird jedoch von den beiden Totengräbern aufgebrochen, vor denen sich der Marschall als auch die Krämerin verschließen will. Das Licht in dem Zimmer entzündet, verlangt es den Marschall danach, nachdem sie einen halben Apfel geteilt hatten, dass er sie noch einmal wiedersehen will. Zwar spricht sie ihm zu, doch könne sie ihn nicht wie vom Marschall verlangt am nächsten Tag wiedersehen, sondern erst am Sonntagabend. ²³¹⁸⁹ Diesem stimmt der Marschall zu, doch wolle er sie an eben jenem Ort wiedertreffen. Diesem verweigert sich die Krämerin jedoch und legt ihm dar: „„Ich weiß recht gut, daß ich um deinetwillen in ein schändliches Haus gekommen bin; aber ich habe es freiwillig getan, weil ich mit dir sein wollte, weil ich jede Bedingung eingegangen wäre. Aber jetzt käme ich mir vor, wie die letzte niedrigste Straßendirne, wenn ich ein zweitesmal hierher zurückkommen könnte. Um deinetwillen hab´ ich´s getan, weil du für mich der bist, der du bist, weil du der Bassompierre bist, weil du der Mensch auf der Welt bist, der mir durch seine Gegenwart dieses Haus da ehrenwert macht!““ ²³¹⁹⁰ Erst durch ihre Äußerungen zeigt

23180SW XXVIII. S. 53. Z. 14.

23181SW XXVIII. S. 53. Z. 17-21.

23182SW XXVIII. S. 53. Z. 21.

23183SW XXVIII. S. 53. Z. 22-24.

23184SW XXVIII. S. 53. Z. 25-26.

23185SW XXVIII. S. 53. Z. 27-33.

23186SW XXVIII. S. 53-54. Z. 33-39//1-4.

23187SW XXVIII. S. 54. Z. 12.

23188SW XXVIII. S. 54. Z. 12-18.

23189„Mir fielen zuerst verschiedene Abhaltungen ein, so daß ich einige Schwierigkeiten machte, die sie mit keinem Worte, aber mit einem überaus schmerzlich fragenden Blick und einem gleichzeitigen fast unheimlichen Hart- und Dunkelwerden ihres Gesichts anhörte.“ In: SW XXVIII. S. 54. Z. 32-35.

23190SW XXVIII. S. 54-55. Z. 39//1-8.

sich damit das Schändliche des Hauses, in das sie, selbst für ihn nicht mehr, zurückkehren wolle. Doch der Marschall wähnt, dass unter der „Garbe von Licht, die aus ihren Augen hervorschoß, alle diese häßlichen und gemeinen Dinge aufzuzucken und geduckt vor ihr zurückzuweichen schienen, als wäre der erbärmliche Raum wirklich für einen Augenblick größer geworden“. ²³¹⁹¹ Dabei zeigt sich die Differenz im Empfinden der beiden, denn während die Krämerin unter der Schändlichkeit leidet, fühlt sich der Ästhetizist durch die Nähe der Frau erhoben, ebenso wie die Räumlichkeiten. Ihre Äußerungen führen auch dazu zu bekennen, dass sie im Leben nur zwei Männern gehört habe: „»Möge ich eines elenden Todes sterben, wenn ich außer meinem Mann und dir je irgendeinem andern gehört habe und nach irgendeinem anderen auf der Welt verlange!«“ ²³¹⁹² Doch führt diese Eröffnung auch zu einer Enttäuschung bei der Krämerin, vermag er es doch nicht, ihre Beteuerung zu erwidern. ²³¹⁹³ Schließlich gelingt es ihm zumindest die Distanz zwischen ihr und sich aufzubrechen und berührt ihre Hand, die allerdings wie leblos scheint. Doch gelingt es ihm zumindest mit den „eindringlichsten Worten, die mir der Augenblick eingab [...] sie soweit zu besänftigen, daß sie mir ihr von Tränen überströmtes Gesicht wieder zukehrte“. ²³¹⁹⁴ Dies führt bei dem Marschall neuerlich dazu, dass er ihre Züge in Verbindung mit dem Licht und damit der vermeintlichen Lebendigkeit setzt; doch muss er gleichsam auch erkennen, dass sie sich in einen Liebeswahn steigert: „bis plötzlich ein Lächeln, wie ein Licht zugleich aus den Augen und rings um die Lippen hervorbrechend, in einem Moment alle Spuren des Weinens wegkehrte und das ganze Gesicht mit Glanz überschwemmte. Nun war es das reizendste Spiel, wie sie wieder mit mir zu reden anfang, indem sie sich mit dem Satz: »Du willst mich noch einmal sehen? so will ich dich bei meiner Tante einlassen!« endlos herumspielte, die erste Hälfte zehnfach aussprach, bald mit süßer Zudringlichkeit, bald mit kindischem gespielten Mißtrauen, dann die zweite mir als das größte Geheimnis zuerst ins Ohr flüsterte, dann mit Achselzucken und spitzem Mund, wie die selbstverständlichste Verabredung von der Welt, über die Schulter hinwarf und endlich, an mir hängend, mir ins Gesicht lachend und schmeichelnd wiederholte.“ ²³¹⁹⁵ So beschreibt sie ihm schließlich das Haus, indem sie ihm neuerlich treffen will, und bedient sich dabei ihrer Familie, ihr diese Gelegenheit zu schaffen. Neuerlich zeigt sich aber auch an dieser Passage, dass der Marschall fatalerweise in Verbindung mit der Krämerin die Lebendigkeit setzt: „Dann richtete sie sich auf, wurde ernst – und die ganze Gewalt ihrer strahlenden Augen heftete sich auf mich mit einer solchen Stärke, daß es war, als müßten sie auch ein totes Geschöpf an sich zu reißen vermögend sein – und fuhr fort: »Ich will dich von zehn Uhr bis Mitternacht erwarten und auch noch später und immerfort, und die Tür unten wird offen sein.“ ²³¹⁹⁶ Hofmannsthal deutet aber gleichsam auch eine Haltlosigkeit an, die bei ihr in einer neuerlichen Berührung mit dem Mann endet und schließlich die Trennung der beiden, denn es ist Tag geworden, bewirkt: „Und indem sie die Augen schloß, als ob ihr schwindelte, warf sie den Kopf zurück, breitete die Arme aus und umfing mich, und war gleich wieder aus meinen Armen und in die Kleider eingehüllt, fremd und ernst, und aus dem Zimmer; denn nun war völlig Tag.“ ²³¹⁹⁷

Doch die Zeit bis Sonntag ist bei dem Marschall von Ungeduld und Sehnsucht bestimmt, sodass er mit seinem Diener bei Nacht zu dem Laden der Krämerin schleicht und schließlich zu ihren Räumen, „um meine Freundin wenigstens in ihrem Laden oder in der daranstoßenden Wohnung zu sehen und ihr allenfalls ein Zeichen meiner Gegenwart zu geben, wenn ich mir auch schon keine Hoffnung auf mehr machte, als etwa einige Worte mit ihr wechseln zu können“. ²³¹⁹⁸ Doch durch den Diener erfährt er, dass nur ihr Mann zugegen ist, nicht aber seine Freundin. Dies bringt den Marschall dazu, seine Vorstellung von dem Ehemann mit der Wirklichkeit abzugleichen, und er muss erleben, dass seine Fantasie einbricht, denn statt ältlich und unförmig, sieht er einen attraktiven Mann, an dem bisher nur wenige Zeichen des Alters sind. Weil er nicht

23191SW XXVIII. S. 55. Z. 12-15.

23192SW XXVIII. S. 55. Z. 17-19.

23193„[...] und schien, mit halboffenen, lebenhauchenden Lippen leicht vorgeneigt, irgendeine Antwort, eine Beteuerung meines Glaubens zu erwarten, von meinem Gesicht aber nicht das zu lesen, was sie verlangte, denn ihr gespannter suchender Blick trübte sich, ihre Wimpern schlugen auf und zu, und auf einmal war sie am Fenster und kehrte mir den Rücken, die Stirn mit aller Kraft an den Laden gedrückt, den ganzen Leib von lautlosem, aber entsetzlich heftigem Weinen so durchschüttert, daß mir das Wort im Munde erstarb und ich nicht wagte, sie zu berühren.“ In: SW XXVIII. S. 55. Z. 18-27.

23194SW XXVIII. S. 55. Z. 29-31.

23195SW XXVIII. S. 55-56. Z. 31-39//1-4.

23196SW XXVIII. S. 56. Z. 6-12.

23197SW XXVIII. S. 56. Z. 15-18.

23198SW XXVIII. S. 56. Z. 23-27.

seiner Vorstellung entspricht, führt ihn die Geste des Krämers, das Besehen der Hände, zumindest dazu, dass er ihn mit dem Gefangenen vergleicht, über den er in der Vergangenheit die Kontrolle gehabt hatte. Selbst als er beobachtet wie der Krämer seine Finger bei dem Licht einer Lampe besieht, erfolgen keine Rückschlüsse seitens des Marschalls, sodass er, als er das Zimmer schließlich dunkel sieht, vor dem Haus nur mit seiner „zornige[n] Eifersucht“²³¹⁹⁹ zurückbleibt, „da das Verlangen nach seiner Frau in mir fortwährend wuchs und wie ein umsichgreifendes Feuer sich von allem nährte“.²³²⁰⁰ Die Sehnsucht nach der Frau ist das Bestimmende in ihm, sodass er die Zeit bis zum Sonntag mit Nebensächlichkeiten auszufüllen versucht. So nimmt er auch die Reden seines Umfeldes über die Pest nicht wichtig, ebenso wie das Besehen der Hände durch den Kanonikus. Statt sich der Gefahr des Todes durch die Pest auszusetzen, verlangt es den Marschall neuerlich heftig nach der „Freundin“,²³²⁰¹ doch bringt ihn die „eisige Nachtluft“²³²⁰² zur Vernunft, dass ein übereiliges Handeln das sonntägliche Treffen verhindern würde.

Sonntagabends begibt er sich schließlich zu dem Haus der Tante. Doch da er zu zeitig an dem besagten Haus war, musste er sich aufgrund seiner Ungeduld zwingen in einer „Nebengasse auf- und niederzugehen, bis es zehn Uhr schlug“.²³²⁰³ So schleicht er schließlich nach oben zu dem benannten Zimmer, doch statt anzuklopfen, kratzt er mit seinem Nagel an die Tür, was seinem Verhalten etwas Tierisches gibt. Erst als er im Innern die Geräusche eines umhergehenden Menschen hört, klopft er an die Tür. Doch statt der Freundin hört er die Stimme eines Mannes, was ihn dazu bringt, sich ins Dunkel zu drücken und still wieder die Stufen hinabzusteigen. Auf der Straße jedoch wird er neuerlich von Ungeduld ergriffen, und wähnt sogar, dass sie den Mann wegschicken werde, damit er zu ihr kommen könne. Über ein Fenster sieht er zudem einen Feuerschein, was den Marschall dazu führt sich neuerlich in seine Liebe hineinzudenken: „Nun glaubte ich alles vor mir zu sehen: sie hatte ein großes Scheit in den Kamin geworfen wie damals, wie damals stand sie jetzt mitten im Zimmer, die Glieder funkelnd von der Flamme, oder saß auf dem Bette und horchte und wartete. Von der Tür würde ich sie sehen und den Schatten ihres Nackens, ihrer Schultern, den die durchsichtige Stelle an der Wand hob und senkte.“²³²⁰⁴ Ausgelöst durch seine Vorstellung, geht er neuerlich die Stufen zur Tür empor, umgreift die Klinke und verwirft die hinter der Tür wahrgenommenen Stimmen als den Wahn seines Geistes. Selbst als er begreift, dass Menschen hinter der Tür sind, ist es ihm nicht möglich, einfach wegzugehen; vielmehr ist das Verlangen, die Frau zu besitzen, stärker denn je, sodass er selbst nicht vor Gewalt zurückschrecken würde, um sie zu gewinnen. Die Fantasie des Ästhetizisten bricht allerdings auf, als er mit der Wirklichkeit des Todes konfrontiert wird. Distanziert zeigt er sich gegenüber der Leichen, gegenüber dem nackten Körper seiner Freundin. Hastig entzieht er sich der Bedrohung des Todes, flieht auf die Straße und betäubt sich in seinen Räumlichkeiten mit Wein. Zwar fragt er nach seiner Rückkehr nach „dieser Frau“,²³²⁰⁵ doch deutet Hofmannsthal durch die distanzierte Formulierung gleichsam die emotionale Ferne des Ästhetizisten zu dieser an.

Bereits in dem ersten Aufzug des Ballettes *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) zeichnet Hofmannsthal das ästhetizistische, flüchtige Lieben, und stellt dies der Treue des Mädchens, aber vor allem dem Lieben des Gärtnerehepaares gegenüber. Die Tänzerin in Hofmannsthals Ballett bekommt einen Brief von dem Dichter, der ihr von einer kupplerischen Alten zugestellt wird; dieser Brief erregt nicht nur die Tänzerin, sondern rührt auch das Laub der Bäume. Schön gekleidet und ästhetizistisch ausgerichtet, kokettiert sie vor der Alten, spielt die „Unbefangene“.²³²⁰⁶ Zudem winkt die Alte den Dichter herbei, der vor dem Tor gewartet hatte; im Nähern an die Tänzerin jedoch ergreift ihn eine Mutlosigkeit (SW XXVII. S. 9. Z. 13-14). Dennoch versteht er es, sie zu rühmen als das „Schönste auf der Welt“.²³²⁰⁷ Mit dem Auftreten des reichen aber alten Grafen wird die Aufmerksamkeit der Tänzerin auf diesen gelenkt, den sie mit dem Reiz ihres Tanzes, zu der

23199SW XXVIII. S. 57. Z. 36.

23200SW XXVIII. S. 57. Z. 36-38.

23201SW XXVIII. S. 58. Z. 21.

23202SW XXVIII. S. 58. Z. 23.

23203SW XXVIII. S. 58. Z. 28-29.

23204SW XXVIII. S. 59. Z. 11-16.

23205SW XXVIII. S. 60. Z. 9.

23206SW XXVII. S. 9. Z. 8.

23207SW XXVII. S. 9. Z. 16.

Musik des Harfners, anlockt. Während des Tanzes zeigt sich das Ästhetizistische ihres Wesens, „verteilt“²³²⁰⁸ sie doch ihre Blicke zwischen dem Dichter und dem Grafen, weist sich demnach als flüchtig und treulos aus. Die Alte als „achtungswerte Person“²³²⁰⁹ sehend, gibt er dieser Geld und führt die Tänzerin an der Hand fort, die dies geschehen lässt und nur mit dem Blick noch an dem Dichter hängt. Der Dichter, von dem Verlust der Frau getroffen, weicht gegen den Ausgang, während das Mädchen diesem mit ihren Blicken folgt.²³²¹⁰ Statt sich zum Dichter zu bekennen, wendet sich die Tänzerin schließlich an den Grafen, ergreift seine Hand und lässt sich die Stufen „hinauf in den Pavillon“²³²¹¹ führen. Das Mädchen nicht beachtend, kehrt der Dichter zurück, ganz auf die Tänzerin fokussiert. Amor wirkt hier neuerlich als puschende Kraft für die Liebe, heißt er dem Mädchen, doch dem Dichter zu folgen,²³²¹² während die Alte das Mädchen mit dem Gold wegzulocken versucht. Doch anders als viele ästhetizistische Protagonisten, eben weil sie keine Ästhetizistin ist, lässt Hofmannsthal sie sich für die Liebe entscheiden: „Ich will kein Gold. Zu ihm will ich, muss ich!“²³²¹³ Bedingt ist dies dadurch, dass das Gold ihr nichts sein kann, weil die Welt für sie nur durch die Liebe existiert: „Davon will ich nichts wissen. Ich war doch so glücklich mit ihm, so unbeschreiblich glücklich! Der Duft der Blumen, die Schönheit des Himmels, die süsse Erhabenheit des Abendläutens, der Glanz der Sonne, Alles kam von ihm! Jetzt habe ich nicht, gar nichts. Mich friert. Es ist finster um mich.“²³²¹⁴ Ohne seine Liebe ist sie gleichsam in Dunkelheit versunken. Allein durch ihre Äußerung wird deutlich, dass der Dichter und sie einst eine Beziehung verbunden hat, er sich aber von ihr zur Tänzerin gewandt hat. Neuerlich heißt Amor ihr, dass der Dichter zu ihr zurückkommen wird,²³²¹⁵ doch dieser ist in seinem „vergeblichen Verlangen“²³²¹⁶ nach der Tänzerin begraben, und beschließt neuerlich, aus der für ihn schmerzlichen Gegenwart zu entfliehen. Passend zum ästhetizistischen Wesen, weicht er von dem Licht des Mondes aus und wühlt sich stattdessen mit dem „Kopf in den finsternen Boden“²³²¹⁷ ein. Doch unter der Musik des Tritons wird der Dichter neuerlich ergriffen; während Amor dem Mädchen neuerlich heißt, dass der Geliebte zu ihr kommen wird, hebt er die Hand gegen sie wie ein „ärgerliche[s] Blendwerk“,²³²¹⁸ während er sich nach der entfernten Tänzerin sehnt: „Dann tritt er an den vordersten Fliederbusch, umschlingt mit beiden Armen die blühenden Zweige und drückt die Blütendolden an Brust und Gesicht, und biegt sich wieder zurück, trunken die Luft einatmend.“²³²¹⁹ Während die wirkliche Frau ihm ein Traum ist, ist die Andere ihm zur Wirklichkeit geworden, an der er fatalerweise Halt sucht. Die ausgestreckten Arme der steinernen Nymphe machen ihn noch trunkener, lassen ihn sich auf die Terrasse des Pavillons setzen und einen Schatten erblicken, von dem er wähnt, dass dies seine Tänzerin sei.²³²²⁰ In seiner träumerischen Verblendung will der Dichter diesen Schatten ergreifen und küssen, doch dieser entgleitet ihm ins Dunkel. Eine Ratlosigkeit ergreift ihn, die ihm deutlich macht, dass er ihr nichts geben kann. Doch für seine leeren Hände gibt das Mädchen ihr Herz, welches Amor dem Dichter zuträgt.²³²²¹ Dass die Liebe des Mädchens, ihr treues Lieben, sie an die Nähe des Todes bringt, deutet sich bereits hier an, ist sie doch „bleich wie der Tod“.²³²²² Amor, die Liebe selbst, zeigt ihm, wie er mit einem Zweig auf dem Herzen zu spielen vermag: „Er schlägt dreimal auf das Herz, es giebt jedesmal einen feinen, bebenden Ton. Dann giebt er dem Dichter auch das Zweiglein“.²³²²³ Ein narzisstischer Drang, die Tänzerin zu gewinnen, lässt ihn „unaufhörlich, fieberhaft auf dem tönenden Herzen“²³²²⁴ spielen, „sich weidend an der Gewalt, die ihm über sie und jede Bewegung

23208SW XXVII. S. 10. Z. 5.

23209SW XXVII. S. 10. Z. 13.

23210SW XXVII. S. 10. Z. 20-21.

23211SW XXVII. S. 10. Z. 25.

23212SW XXVII. S. 11. Z. 9-10.

23213SW XXVII. S. 11. Z. 16.

23214SW XXVII. S. 11. Z. 28-32.

23215SW XXVII. S. 12. Z. 15-16.

23216SW XXVII. S. 12. Z. 19.

23217SW XXVII. S. 12. Z. 28.

23218SW XXVII. S. 13. Z. 11-12.

23219SW XXVII. S. 13. Z. 14-17.

23220SW XXVII. S. 13. Z. 21-25.

23221SW XXVII. S. 14. Z. 14-15.

23222SW XXVII. S. 14. Z. 16.

23223SW XXVII. S. 14. Z. 24-25.

23224SW XXVII. S. 15. Z. 8-9.

ihres Leibes gegeben ist.“²³²²⁵ Die tödliche Gefahr, die diese Liebe für sie birgt, begreift sie nicht, sieht sie doch vielmehr das Glück, welches er durch dieses Spiel empfindet: „Wie schön er auf meinem Herzen spielt!“²³²²⁶ Das Übermaß des Spielens führt schließlich zum Zerbrechen des Herzens; die Liebe des Mädchens, die ihm seine Musik geschenkt hatte, erlischt damit mit ihrem Tod. Selbst im Sterben und im Tod verdeutlicht Hofmannsthal ihre unabdingbare Treue, sieht sie doch unverwandt nach dem Dichter, für den sie bedeutungslos ist. Doch das Ende der „Zaubermusik“,²³²²⁷ welche die Tänzerin wie nichts zuvor angezogen hatte, bedeutet nicht das Ende der Bezauberung der Tänzerin. Stattdessen wirft sie sich ihm in die Arme. Doch der Kuss erfüllt ihn nicht mit Erfüllung, sondern er wird von Angst ergriffen.²³²²⁸ Gegen das „Schreckliche“²³²²⁹ der Welt und des Lebens stellt sie ihre Liebe: „Mich sollst Du ansehen, mich! Ich gehöre Dir!“²³²³⁰ Doch der Halt, den er bei ihr gesucht hatte, scheint mit einem Male nicht mehr gegeben, sondern er wird sich der Unzulänglichkeit seiner Liebe angesichts des Todes des Mädchens bewusst: „Zwischen uns auf dem Boden, überall, rings um mich liegen die blutroten Splitter und glühen auf mich wie Augen!“²³²³¹ Es ist die Verfehlung seiner eigenen Seele, die ihn vor der Tänzerin zurückschrecken lässt. Die Bedenken werden aber letztendlich von der Tänzerin beseitigt, die ihn durch ihre Haare, die sie zu einem Schleier um seine Augen legt, zu einem „Blinde[n]“²³²³² macht. Mit dem Hereinbrechen der Nacht verlassen beide die Szenerie.

Die Bedeutung der Liebe zeigt sich auch im dritten Aufzug. Hofmannsthal schildert hier die Angst des Vaters, seine Tochter an einen Ehemann zu verlieren. Der jugendliche Bewerber zeigt nicht nur die Erhöhung der Frau („Sie geht nicht, sie schwebt“),²³²³³ wirbt um sie und will sich ihr gegenüber gut und liebend zeigen („Er liebt sie seit langem. Er wird sie auf Händen tragen“).²³²³⁴ Obwohl der Vater die Entscheidung seiner Tochter überlässt, zeigt er sich als dankbar, als sie den Bewerber ablehnt. Wieder alleine mit ihr, fragt er sie, ob sie ihn nicht doch verlassen wolle und in das Haus des reichen Bewerbers ziehen wolle. Neuerlich versichert sie ihm, dass sie ihn nicht heiraten werden. Doch neuerlich fragt er: „Ob sie aber nicht vorschnell abgelehnt habe? Ob ihr nicht doch lieber gewesen wäre, in das Haus des jungen Mannes zu ziehen, in das hübsche Haus des reichen Bewerbers?“²³²³⁵ Nur scheinbar stellt die Tochter die familiäre Bindung zum Vater über ein persönliches Glück. In Wirklichkeit aber gibt sie dem Vater einen Trank und täuscht vor die Tür nur verschlossen zu haben. Der Trank, der den Vater dazu bringen sollte, ins Bett zu gehen, hält ihn stattdessen wach, wähnt er das Mädchen aus dem ersten Aufzug zu sehen und erfährt schließlich, was die Tochter nächtens tut, wenn er, schläfrig vom Wein, im Bett liegt; denn in der Nacht schleicht der Geliebte der Tochter ins Haus.²³²³⁶ Nicht an die Tochter wendet sich der Vater, sondern an den Geliebten, heißt ihn den „Dieb“²³²³⁷ seiner Tochter. Die Drohgebärde des Vaters gegen ihren Geliebten führt die Tochter dazu, ihre Liebe zu bekennen: „Mit ihm hast Du nicht zu sprechen! Sprich zu mir! Ich hab´ es gewollt, ich hab´ ihn gerufen, ich liebe ihn. Ja, ich bin seine Geliebte, ihm gehöre ich, nicht Dir!“²³²³⁸ Bereitwillig, Hofmannsthal lässt sie hier sehr offen aber auch hartherzig sprechen, legt sie ihre demütige Liebe dar, die Loslösung von dem familiären Band und die totale Zugehörigkeit zu ihrem Geliebten: „Dir gehör´ ich, ich bin Dein Ding, sieh, ich neige mich vor Dir bis an den Boden, sieh, für Dich reck´ ich mich wieder empor, blühe für Dich empor, für Dich löse ich mein Haar, vor Dir weich´ ich zurück, um wieder zu Dir zurückzukehren, um mich Dir an die Brust zu werfen! Um Dich herum will ich kreisen, will die ganze Luft um Dich her mit mir erfüllen“²³²³⁹ Hatte sie bereitwillig für den Vater getanzt, zeigt sich nun, dass sie die Leidenschaftlichkeit ihres Tanzes

23225SW XXVII. S. 15. Z. 8-10.

23226SW XXVII. S. 15. Z. 15.

23227SW XXVII. S. 15. Z. 35.

23228SW XXVII. S. 16. Z. 4-5.

23229SW XXVII. S. 16. Z. 8.

23230SW XXVII. S. 16. Z. 10.

23231SW XXVII. S. 16. Z. 12-13.

23232SW XXVII. S. 16. Z. 18.

23233SW XXVII. S. 27. Z. 24.

23234SW XXVII. S. 27. Z. 30.

23235SW XXVII. S. 28. Z. 10-12.

23236SW XXVII. S. 30. Z. 32-34.

23237SW XXVII. S. 31. Z. 22.

23238SW XXVII. S. 31. Z. 34-36.

23239SW XXVII. S. 32. Z. 4-9.

nur ihrem Geliebten zuspricht („Um dich herum will ich kreisen, will die ganze Luft um dich her mit mir erfüllen...“).²³²⁴⁰ Die Haltlosigkeit des Vaters, die Einsamkeit und Verlorenheit, die ihr Verlust ihm bedeuten würde, kann sie nicht erweichen; stattdessen „wirft sie sich dem Geliebten zu“,²³²⁴¹ und ruft ihm entgegen: „Fort! Ich will fort mit Dir!“²³²⁴² Die Sorge gilt nur noch dem Geliebten, weshalb es sie auch danach verlangt, den Pokal an sich zu bringen; dass der Vater damit eine der wenigen Freuden verbindet, ist ihr gleichgültig. So muss er mit ansehen, wie sie „den Pokal in erhobenen Händen dem Geliebten zuträgt, auf den ihre Blicke geheftet sind.“²³²⁴³ Der Vater kann nicht hinnehmen, dass er die Tochter an den Geliebten verloren hat; Züge von Egoismus werden von Hofmannsthal in das Verhalten des Vaters eingebunden, wie er der Tochter den Pokal entreißt, den sie „an die Lippen des Geliebten hält“.²³²⁴⁴ Der Pokal zerschlägt und die beiden fliehen, „den Mantel um sich schlagend, an einander gepresst“.²³²⁴⁵

Die antike Sphäre des dritten Aufzuges dient im Kern dazu, die beiden anfänglich Liebenden, den Dichter und das treue Mädchen, wieder zusammenzuführen. Hofmannsthal überwindet dazu die natürlichen Lebensgrenzen, wie es ihm nur in einem Ballett möglich sein kann, indem er den Tod des Mädchens ungeschehen bzw. überwunden macht, ebenso wie er den Dichter wieder verjüngt. Doch da das Mädchen im „Licht, im Leben noch wie verloren“²³²⁴⁶ ist, zeigt sich an ihr eine Haltlosigkeit, als sie dem Dichter begegnet: „Sie sieht den Geliebten an, schwankt aber unsicher wieder zur Seite. Die Sonne blendet sie, und sie bedeckt ihr Gesicht.“²³²⁴⁷ Dem sich ihr annähernden Geliebten weicht sie tanzend aus, „trunken und schwach vor Leben und Glück.“²³²⁴⁸ Die Zusammenführung durch die Augenblicke misslingt, entzieht sie sich, läuft auf die Klippen und wird dort, die „taumelnde leichte Gestalt“,²³²⁴⁹ hinaus ins Meer geweht. Erst auf die Intention der Augenblicke hin, er möge ihr doch folgen „stürzt [er] sich in trunkenem Schwung von der Klippe nieder“.²³²⁵⁰

Nach dem Versinken und Erneuern des Strandes zeigt sich ein weiteres Liebeserleben durch die Dryaden. Hofmannsthal spricht ihnen die weibliche Verführung durch den Tanz, das gelöste Haar, den Blick und auch den Versuch die Vögel „mit den Armen zu umschlingen“²³²⁵¹ zu. Tatsächlich deutet Hofmannsthal eine Transformation an; wie der Klang des Harfners verebbt ist „so sind die DRYADEN wieder da, und wie sie lockend sich bewegen, raucht von oben der Schwarm bunter Vögel nieder. Im Augenblick sieht man die DRYADEN ins Gebüsch eilen und sieht sie, im Dickicht, von JÜNGLINGEN umschlungen. Vorne aber eilen drei hin und her, denen der Geliebte noch ausgeblieben ist, spähen rechts hinab ans Wasser, suchen angstvoll.“²³²⁵² Obwohl das Mädchen in das Meer gezogen worden zu sein scheint, taucht sie zusammen mit dem Harfner wieder auf der Bühne auf. Und obwohl sie auf den Geliebten warten will, sieht sie sich von den „Klängen der Harfe sanft“²³²⁵³ mit sich gezogen. Hofmannsthal bindet wiederum das Liebesverlangen der Dryaden ein; so erweckt ein schöner Schwan das Verlangen einer dieser Dryaden, hält sie ihn doch für einen schönen Jüngling. Besonderes Interesse erweckt bei den Dryaden allerdings ein Paradiesvogel: „Jede will ihn mit Blick und Mund an sich ziehen, er aber wiegt sich zwischen den zwei Eifersüchtigen in der Luft. Endlich aber lässt er sich zu der Einen hinab, streift mit den Flügeln ihren Nacken, ihre Schultern.“²³²⁵⁴ Mit dem Plätschern des Weihers²³²⁵⁵ sind die Dryaden neuerlich verschwunden, und Hofmannsthal wendet sich dem ankommenden Alten zu, der nun vollkommen seine jugendliche Gestalt wieder angenommen hat, und der,

23240SW XXVII. S. 32. Z. 8-9.

23241SW XXVII. S. 32. Z. 15-16.

23242SW XXVII. S. 32. Z. 17.

23243SW XXVII. S. 33. Z. 3-4.

23244SW XXVII. S. 33. Z. 5.

23245SW XXVII. S. 33. Z. 10-11.

23246SW XXVII. S. 37. Z. 16.

23247SW XXVII. S. 37. Z. 16-18.

23248SW XXVII. S. 37. Z. 22.

23249SW XXVII. S. 37. Z. 29.

23250SW XXVII. S. 37. Z. 33.

23251SW XXVII. S. 38. Z. 15.

23252SW XXVII. S. 38. Z. 29-34.

23253SW XXVII. S. 38. Z. 18.

23254SW XXVII. S. 38-39. Z. 39//1-3.

23255SW XXVII. S. 39. Z. 9-11.

die „Geliebte ahnend“, ²³²⁵⁶ ihr auf dem Pfad folgt. Mit dem neuerlichen Wandel der Szene füllt Hofmannsthal diese mitunter mit einem „Reigen [...] glücklich Liebender“. ²³²⁵⁷ Von der Wendeltreppe steigt derweil das Mädchen herab, wodurch sie und der Dichter nunmehr durch die Brücke voneinander getrennt sind. Als die beiden Liebenden die weiße Brücke, die über den Abgrund gespannt ist, betreten „fängt diese zu leuchten an und der Brückenbogen ist nichts als ein Gewinde aus schönen, ineinander verflochtenen lebenden Gestalten, die eine wundervoll leuchtende Atmosphäre umgiebt“. ²³²⁵⁸ Der Dichter und das Mädchen fallen sich in die Arme, beide hinsinkend und verbunden auf der „lebendig erglühenden Brücke“. ²³²⁵⁹ Der Nähe der Liebenden gemäß, strecken auch die Dryaden ihre Arme wieder nach den Vögeln aus, und die Liebenden fallen sich in die Arme. Neuerlich wirkt die Musik auf die Liebenden: „Die Liebenden auf den Balkonen, die Dryaden auf den Klippen sind, als wollten sie sich unter der unerträglichen Gewalt dieser Töne hinabwerfen in den leuchtenden Abgrund.“ ²³²⁶⁰

In *Fuchs* (1900) zeigt sich durch die Beziehung zwischen Frau und Herrn Lepic die Thematisierung der Liebe. Fuchs selbst beschreibt vor Annette nicht nur seine Beziehung zu seiner Mutter als problematisch, sondern auch die Ehe der Eltern („für Herrn Lepic ist sie, als wenn sie nicht auf der Welt wäre“). ²³²⁶¹ Erst nachdem Fuchs seinem Vater gestanden hat, dass er seine Mutter nicht liebt, öffnet sich der Vater gegenüber dem Sohn. So fragt er Fuchs „Und ich, glaubst Du denn, dass ich sie lieb habe?“, ²³²⁶² um dem Sohn zu gestehen, dass auch er sie nicht liebt. Fuchs Mutter, nachdem Lepic seine Frau in ihren Augen vor dem Sohn und Annette brüskiert hat, gibt vor ihn zu verlassen und nicht wieder zurück zu kommen; doch Lepic kennt seine Frau, er tut ihre Hysterie als eine „Komödie“ ²³²⁶³ ab, die sie vor ihrer Familie gibt. Er wirkt gleichgültig ihr gegenüber, auch weil er weiß, dass ihre Worte nicht der Wahrheit entsprechen, wird sie doch, wie er seinem Sohn sagt, bereits heute Abend wiederkommen.

Fuchs versucht aus seinem Vater herauszubekommen, was ihn so gegen die Mutter aufgebracht hatte, hatte er den Vater zuvor nie so erlebt: „Aber was hat sie Dir anthun können, dass Du imstande bist, so mit ihr zu verfahren? Denn Du bist gerecht, Papa: wenn Du sie nicht mehr lieb hast, so ist es, weil sie Dir etwas Schreckliches gethan hat? Du hast Sorgen, ich spür's, vertrau' sie mir an, Papa.“ ²³²⁶⁴ Neuerlich versucht Lepic auszuweichen, redet von dem Prozess, der ihn belastet, doch Fuchs zeigt Interesse an den Sorgen seines Vaters. Die Befürchtung des Sohnes, seine Mutter habe wider die Moral gehandelt, kann Lepic dem Sohn jedoch nehmen. Stattdessen führt das Gespräch zwischen Vater und Sohn zu einer Thematisierung der Liebe; während Fuchs neben Liebe, die zu einer Beziehung gehört, auch den Anstand anfügt, sagt Lepic dem Sohn, dass er überhaupt nicht wisse was Liebe sei: „Erlaube mir, Dir zu sagen, dass Du Dich hier eines Wortes bedienst, dessen Sinn Dir verborgen ist.“ ²³²⁶⁵ Nicht Liebe braucht es, so der Vater, sondern „Verständnis, Verträglichkeit“, ²³²⁶⁶ so sein Verständnis von der Ehe. Schließlich führt er dem Sohn die Verschiedenheit ihrer beider Wesen als ursächlich für ihre momentane Beziehung vor Augen („Nun ist der Charakter von Frau Lepic das Gegenteil des meinigen“). ²³²⁶⁷ Offen wie nie zuvor, spricht Lepic über seine Ehe, dass sie einander seit 14-15 Jahren nicht mehr lieben, er noch nicht einmal wisse, ob man je von Liebe hatte sprechen können: „Ja wirklich, wie Du geboren wurdest, da war es aus zwischen mir und Deiner Mutter.“ ²³²⁶⁸ Die Annäherung, die Fuchs in der Möglichkeit durch seine Geburt anspricht, ²³²⁶⁹ hat bei den Ehepartnern nicht stattgefunden, weil die Beziehung schon nicht mehr zu retten gewesen war („Nein. Du

23256SW XXVII. S. 39. Z. 24.

23257SW XXVII. S. 40. Z. 17.

23258SW XXVII. S. 41. Z. 4-7.

23259SW XXVII. S. 41. Z. 16-17.

23260SW XXVII. S. 41. Z. 27-29.

Des weiteren, siehe: SW XXVII. S. 282. Z. 5-9.

23261SW XVII. S. 32. Z. 28-29.

23262SW XVII. S. 53. Z. 11.

23263SW XVII. S. 56. Z. 11.

23264SW XVII. S. 57. Z. 18-22.

23265SW XVII. S. 60. Z. 2-3.

23266SW XVII. S. 60. Z. 8-9.

23267SW XVII. S. 60. Z. 13-14.

23268SW XVII. S. 60. Z. 29-30.

23269SW XVII. S. 60. Z. 32.

kamst zu spät, mitten in unsre letzten Streitigkeiten“).²³²⁷⁰ Lepics Ehrlichkeit führt zu einer Übersteigerung dieser, bekennt er sogar, dass Fuchsens Geburt nicht erwünscht war („Wir wünschten dich nicht“).²³²⁷¹ Nicht nur die Unterschiedlichkeit in ihrem Wesen wird von Lepic aufgeführt, sondern auch, dass er die Frau in den Jahren zu gut kennengelernt habe; er hatte ihr Wesen begriffen, und das was er gesehen hatte, hatte ihn nicht angezogen, sondern abgestoßen: „Man braucht Jahre, um eine Frau, seine Frau zu kennen, und wenn man sie kennt, giebt's kein Mittel mehr.“²³²⁷² Das Schweigen in der Ehe, die Distanz innerhalb der Ehe aufgrund der Vergangenheit, kann von ihm nur ertragen aber nicht beendet werden; denn Lepic selbst hatte sich aus seiner „stupiden Existenz“²³²⁷³ durch eine Scheidung befreien wollen, der die Mutter aber nicht zugestimmt hatte. „Ich habe ihr übrigens nur dasselbe vorzuwerfen wie auch Du, dass sie unerträglich ist. Das genügt vielleicht für Dich, um sie zu verlassen. Es genügt nicht, um mich in Freiheit zu setzen.“²³²⁷⁴ Dabei ist das zerrüttete Verhältnis mit seinem Sohn eine Folge seiner Ehe („ich hab kein Glück gehabt. Ich habe mich über Deinen Charakter getäuscht, wie ich mich über den Deiner Mutter getäuscht hatte“).²³²⁷⁵ Des weiteren zeigt sich die Verbindung zwischen der familiären Beziehung und der Liebe; Lepic gibt vor, dass seine Frau auf seine Hinwendung verzichtet habe, es sie aber nach der „Zuneigung“²³²⁷⁶ von Fuchs verlange. Durch die Offenheit des Vaters gelangt Fuchs immerhin zu einer Erkenntnis über sein Leben; während sein Vater sein Unglück mit dieser Frau bis an sein Lebensende oder das Ihrige zu erdulden hat, hat er die Möglichkeit, sich etwas Neues zu schaffen, eine eigene Familie zu gründen, Glück und Liebe zu finden. Am Ende des Stückes steht eine kurze Annäherung zwischen Fuchs und der Mutter, die aber sogleich wieder von ihm ausgeschlossen wird. Zudem hat Fuchs erkannt, dass der Vater noch nicht einmal die Möglichkeit einer Annäherung zu seiner Frau verspürt („Du lässt Dich nicht mehr fangen, Du?“).²³²⁷⁷

Deutlich zeigt sich das Motiv auch in den vielfältigen Notizen zu dem Drama *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901). Allgemein über Guidos Lieben, heißt es bei Hofmannsthal: „Guido hat etwas von Schwarzkopfs Art zu sehen in sich: die Nichtigkeit und Verlogenheit der Frauen, die Nullität der Gefühle“.²³²⁷⁸ Hofmannsthal deutet gleichsam auch eine Verbindung zwischen Guidos Einstellung zur Welt und seinem Lieben an: „Seine Weltanschauung aus seinen früheren Liebesabenteuern: Sinne manches, Seele nichts, Eitelkeit fast alles.“²³²⁷⁹ Als Schlüssel zu seinem Charakter, heißt es zwar „>>now I find out first that live and death / are means for an end, that passion uses both... / passion indisputably mistress of the man / whose form of worship is self sacrifice<<“,²³²⁸⁰ doch Hofmannsthal betont auch Guidos widersprüchliches Wesen, indem er durchaus die Ehe als „sociales Leben“²³²⁸¹ versteht, was aber keineswegs das Bestimmende in seinem Wesen ist. Die Motivation zur Ehe geht aus den Notizen hervor: zum einen verlangt es ihn nach Erfolg („Mit dieser Erwartung ist er auch in die Ehe gegangen“),²³²⁸² zum anderen sieht er sich, aufgrund seiner finanziellen Lage, gezwungen zu heiraten, und geht eine Ehe mit einer Frau aus dem Bürgerstand ein. Das vielleicht vorhandene erotische Interesse wird gleichsam bei der ersten Begegnung durchbrochen: „Guido hasst sie vom ersten Moment an wo ihr vor seinem Aussehen und Alter gegraust hat. Er fühlt sich in seinem Innern unfähig zu altern: nur der da, (der Leib) wird älter, schwerer zu schleppen, hängt wie Blei, drückt bei Nacht“.²³²⁸³ Für Guido ist Pompilia nicht nur eine „Hauptenttäuschung“,²³²⁸⁴ sondern er wirft ihr

23270SW XVII. S. 60. Z. 34.

23271SW XVII. S. 60. Z. 34-35.

23272SW XVII. S. 61. Z. 14-15.

23273SW XVII. S. 61. Z. 19.

23274SW XVII. S. 61. Z. 24-26.

23275SW XVII. S. 68. Z. 2-3.

23276SW XVII. S. 68. Z. 27.

23277SW XVII. S. 71. Z. 17-18.

23278SW XVIII. S. 169. Z. 33-34.

23279SW XVIII. S. 170. Z. 6-7.

„[...] sein großartiges Weltbild: Beamte deren Beförderung durch die Leiber/ ihrer Frauen erkaufte“. In: SW XVIII. S. 223. Z. 22-23.

23280SW XVIII. S. 210. Z. 5-9.

23281SW XVIII. S. 171. Z. 5.

23282SW XVIII. S. 171. Z. 37.

23283SW XVIII. S. 172. Z. 32-35.

23284SW XVIII. S. 117. Z. 15.

auch vor, dass sie es nicht vollbracht hat, seine „unrealisierte[n] Träume“²³²⁸⁵ zu realisieren: „Du hast das Unrecht vollendet das die Welt an mir gethan hat. Sein Verbrechen und sein Unglück ist, dass er fordert.“²³²⁸⁶ Die angedeuteten Motive in Bezug auf die Eheschließung weiten sich innerhalb der zahlreichen Notizen aus, spricht Guido mitunter von einer Wiedereingliederung in die Gesellschaft: „Jetzt bin ich erst an dich gekettet, wir müssen uns zusammen zeigen heut abend: wollen wir zuhaus sein und gut essen und auf Musik hor<chen> weg<en> baby)“.²³²⁸⁷

Aus den Notizen, bezüglich des Liebes-Motivs, wird auch deutlich, dass Hofmannsthal noch kein einheitliches Bild von seinem Drama hatte. Guido äußert, dass ihm Pompilia von Beginn an verhasst gewesen ist, „durch ihre Stumpfheit, ihren kaum verhaltenen widerwillen“.²³²⁸⁸ Doch hatte er Violante auch davon gesprochen, dass er durch die Ehe Ruhe für sich gewinnen wollte. Gleichsam deutet er aber auch das Versagen Pompilias innerhalb der Erotik an: „und der zu lieb süß reden, ist mir zu lächerlich, sie soll ihre Prüderie abthuen und ertragen, dass der dem sie mit Leib und Seele gehört, auch eine freie Rede führt: sie soll lächeln und süße Augen machen, wenn ich will, auch wenn´s ihr nicht vom Herzen kommt.“²³²⁸⁹ Da sie ihn aber erotisch und damit ästhetizistisch nicht zu befriedigen versteht, wird sie ihm verhasst, gleich einem „Fleck von hässlicher Farbe“.²³²⁹⁰ Erotisch vermag Pompilia Guido nicht zu erfüllen, im Gegensatz zu Emilia: „Innerlich vergleicht er fortwährend Emilias erotische Kraft und Loyalität mit der sexuellen Tartüfferie seiner Frau und ihrer Untüchtigkeit. Immerhin ist sie aber seine Gräfin. Insofern fühlt er sie wie ein lästiges, dem eigenen Körper angewachsenes Glied, und denkt daran, sie mit dem Messer zu entfernen: zunächst durch einen Ehebuchprozess.“²³²⁹¹ Was er an Emilia hat, die sexuelle Hingabe und Ergebenheit, entbehrt er an seiner Frau: „Die von Pompilia nie gesprochenen Worte der Hingebung, Zärtlichkeit, Schmeichelei glühen in seinem Kopf >>Wann hast du mir je ins Ohr geflüstert<<“.²³²⁹² Aus den Notizen geht hervor, dass Guido danach verlangt, dass sie sich seinem Willen unterordne; wenn sie ihn schon nicht lieben könne, solle sie die Liebe vorspielen.²³²⁹³ Während Pompilia dem entgegenhält „Du begreifst den Sinn der Ehe nicht“,²³²⁹⁴ verweist Guido neuerlich darauf: „Was willst nicht die Lüge beginnen, die mit Wahrheit endet.. Bei mir liegen, bis Du mich zu lieben glaubst... so thuen alle in der Ehe.. dem widersetzt sich ihre Reinheit aufs äusserste“.²³²⁹⁵ Aus dem Mangel an erotischer Erfüllung – wobei der Besitz der Frau auch in diesem Werk in Verbindung steht mit Sex –²³²⁹⁶ speist sich für Guido auch das Verlangen, dennoch einen gewissen ästhetizistischen Gewinn aus seiner Eheschließung zu erhalten, was ihn zu seiner Grausamkeit im Umgang mit Pompilia führt: „Auch schien mir ihr vor mir erschreckendes Gesicht eine Garantie einer ganzen wahnwitzigen Scala von Genüssen - welcher Teufel hat mir dies Instrument wieder verstimmt.“²³²⁹⁷

Ein weiterer Aspekt, der sich ebenso aus den zahlreichen Notizen erschließt, ist der geschäftliche Faktor, der ihn zur Eheschließung bewogen hatte, um sich gleichsam wieder aus dem verarmten Zustand, indem sein Vater ihn hinterlassen hatte, zu lösen. „Guido: ja es war Kauf. Meinerseits ein colossaler Kaufpreis: der Adel Eurerseits der Kaufvertrag unordentlich erfüllt [...] durch geringeren Bestand des Vermögens Pompilia kein

23285SW XVIII. S. 172. Z. 36.

23286SW XVIII. S. 173. Z. 2-4.

23287SW XVIII. S. 479. Z. 24-27.

23288SW XVIII. S. 475. Z. 32-33.

23289SW XVIII. S. 202. Z. 4-7.

23290SW XVIII. S. 242. Z. 30.

Auch zeigt Hofmannsthal ihre mangelhafte erotische Bereitschaft auf: „Hab ich dich nicht in meinem Bett kälter als einen Schlüssel finden müssen?“ In: SW XVIII. S. 203. Z. 34-35.

Wirklich sei hingegen Folgendes: „Lust vom Weibe: nur fehlte der ersten Jugend, der Emilia die physische Vornehmheit: ihr fehlt vor allem der Wille zum Sexuellen“. In: SW XVIII. S. 204. Z. 14-16.

23291SW XVIII. S. 242. Z. 30.

23292SW XVIII. S. 174. Z. 27-29.

23293„Du bist verpflichtet mir Liebe zu zeigen, zu simulieren, wie meine Bedienten mir Aufmerksamkeit zeigen müssen [...] Das sollst Du lügen!“ In: SW XVIII. S. 204. Z. 23-26.

23294SW XVIII. S. 204. Z. 29.

23295SW XVIII. S. 205. Z. 3-6.

23296„Guido: Ah! (kombiniert: aus einer Nacht wo er sie zuerst besessen, dann aus dem Bett geworfen hat wegen jener Begegnung mit Caponsacchi im Theater.) Er vermuthet übrighends rendezvous der beiden im erbisch<öflichen> Palais.“ In: SW XVIII. S. 176. Z. 3-6.

23297SW XVIII. S. 201. Z. 25-27.

Weib“.²³²⁹⁸ Doch auch unter diesem Aspekt klagt Guido Violante neuerlich ihre mangelhafte Erfahrung in der Erotik an: „Aber das gekaufte ist nicht geliefert worden. Er hat sich eine bestimmte Lust von Pompilias scheuem Stolz, tiefen Augenlidern, schlankem Hals versprochen: und hat stattdessen ein verschrecktes starrsinniges Kind ins Bett bekommen. : Jetzt dringe ich auf Erfüllung des 2^{ten} Punktes, mit dem Geld.“²³²⁹⁹ Der geschäftliche Aspekt der Eheschließung bestätigt sich auch in dem Gespräch zwischen Violante und Pietro; Pompilia sei nur dadurch „seine Gräfin“²³³⁰⁰ geworden, diese „Ehe“²³³⁰¹ ist überhaupt nur zustande gekommen, weil Pietro seinen Besitz eingesetzt hat.²³³⁰² Violante selbst aber will nun um das Zustandekommen der Ehe gar nichts wissen: „Diese Ehe wäre ohne einen solchen elenden Contract gerade so zusammengekommen, besser, besser, das sage ich dir.“²³³⁰³ Pietro aber verweist seine Frau darauf, dass es Guido und vor allem seinem Bruder, dem Geistlichen, zu wenig „Mitgift für eine Gräfin“²³³⁰⁴ gewesen sei, und wirft Violante noch die Heimlichkeit dieser geschlossenen Ehe vor (SW XVIII. S. 185. Z. 24-28). Was Violante vor ihrem Mann nicht gestehen wollte, wirft sie Guido vor, dass man es nur auf ihr Vermögen abgesehen habe, dass man ihnen vorgespielt habe was für eine Rolle Pompilia als Gräfin und was sie als ihre Eltern spielen würden.²³³⁰⁵ Was sie vor ihrem Mann nicht wahrhaben wollte, klagt sie Guido, nämlich dass er gelogen hatte, als er ihr gesagt hatte: „ich hab den Ton im Ohr, Verräther / >>Ja gnädige Frau mit Ihnen spricht sich’s gut / Sie werden mich verstehen den reifen Mann / Den dieses Kindergesicht gefangen nahm / Der sich nach Ruhe sehnt“.²³³⁰⁶ Guido aber heißt ihr, dass nicht sie betrogen worden sind, sondern er sich betrogen sieht und führt ihr den Betrug an, den er im Leben schon erfahren hatte. Seichtere Gemüter als er seien befördert worden, doch seinen größten Betrug habe er erfahren durch die Frau, die er sich gewählt habe, wobei er neuerlich ein Interesse an Pompilia heuchelt: „und nahm mir bloß ein Weib, das mir gefiel / aus kleinem Haus. / Da war ich erst betrogen!“²³³⁰⁷ Vor Violante inszeniert er sich als der Betrogene, erkennt sich nicht als Narzisst, sondern als Opfer der ein „siebzehnjährig grasäffisches Ding zu seiner Gräfin“²³³⁰⁸ gemacht hatte. Hatte er sich doch von der Eheschließung wieder einen Zutritt zu der Gesellschaft erhofft, hatte er bereits in der Oper eine Demütigung erfahren, als der Vetter seiner Frau Bonbons in den Schoß geworfen hatte. Weil er keinen Genuss und keine Bestätigung finden kann, beschließt Guido schließlich, sich seiner Ehefrau zu entledigen, aber ohne die Mitgift seiner Frau zu verlieren: „Das Geld aber fiele mir dann von selber zu, als Buße, was ganz ziemlich ist.“²³³⁰⁹ Dies führt ihn schließlich im III. Akt zu der Idee einen Ehebruchsprozess gegen Pompilia anzustreben, um sich endlich wieder sagen zu können: „So, würde ich sagen, jetzt ist alles im Gleichgewicht, jetzt ist jedes an seinem Platz, jetzt habt ihr was Euer ist und ich was mein ist. Jetzt habe ich wieder mein Niveau“.²³³¹⁰ Als Helfershelferin bedient sich Guido seiner Geliebten Emilia,²³³¹¹ die er zur Kammerfrau Pompilias gemacht hatte, wobei er auch neuerlich einen falschen Blick auf seine Eheschließung wirft, die er wahrscheinlich vor Gericht vorbringen will: so sei die Heirat eine „spontane Handlung“²³³¹² gewesen: „Heute vor 6 Monaten war sie noch nicht. Ich hätte damals auch mit einer Witwe anbandeln können. Ich will einfach einen Schritt zurückmachen, das Spiel der

23298SW XVIII. S. 176. Z. 29-32.

23299SW XVIII. S. 177. Z. 9-12.

23300SW XVIII. S. 183. Z. 2.

23301SW XVIII. S. 184. Z. 28.

23302„Aber das gekaufte ist nicht geliefert worden. Er hat sich eine bestimmte Lust von Pompilias scheuem Stolz, tiefen Augenlidern, schlankem Hals versprochen: und hat stattdessen ein verschrecktes starrsinniges Kind ins Bett bekommen. : Jetzt dringe ich auf Erfüllung des 2^{ten} Punktes, mit dem Geld.“ In: SW XVIII. S. 177. Z. 9-12.

23303SW XVIII. S. 185. Z. 6-8.

23304SW XVIII. S. 185. Z. 21.

23305SW XVIII. S. 194-195. Z. 29-39//1-12.

23306SW XVIII. S. 195. Z. 13-17.

23307SW XVIII. S. 196. Z. 6-8.

23308SW XVIII. S. 196. Z. 15-16.

Letztendlich klagt Guido vor Violante eben das an was diese Ehe bewirkt hat, das Geschäftliche, die Verbindung von Adel und Bürgertum auf der Basis des Geldes der Schwiegereltern: „ja es war ein Handel aber wie schlecht war mein Geschäft, keine Geliebte,/ kein Weib; keine Liebesnächte“ (SW XVIII. S. 475. Z. 8-9). Guido selbst sieht sich, dank seiner verkehrten Sicht, als Opfer dieser „heimliche[n] Vermählung“ (SW XVIII. S. 475. Z. 16).

23309SW XVIII. S. 201. Z. 11-12.

23310SW XVIII. S. 170. Z. 18-20.

23311SW XVIII. S. 199. Z. 5-7.

23312SW XVIII. S. 200. Z. 4-5.

Möglichkeiten wieder entfesseln.“²³³¹³ Für den Ehebruchsprozess will er sich nicht nur Emilias bedienen, sondern auch des Kutschers Angelo Borsi, der die Affäre zwischen Gino und Pompilia bezeugen soll. Bedroht äußert dieser vor Gericht: „so will ich’s denn offen eingestehen, ja sie waren ein Liebespaar, mir hats geekelt was sie sich geküsst haben.“²³³¹⁴

Als Geliebten bringt Guido den ihm verhassten Gino Caponsacchi (SW XVIII. S. 200. Z. 12-13) ins Spiel. Um den Ehebruchsprozess in seinem Sinne entschieden zu sehen, verlangt es ihn danach, Briefe zwischen Pompilia und Gino in den Händen zu haben,²³³¹⁵ um seine „Ehre in ihrer feinsten Reinheit wieder herzustellen“.²³³¹⁶ In diesem Sinne bedient er sich seiner Geliebten.²³³¹⁷ Doch in dem Prozess plante Hofmannsthal auch Guidos Verhalten in der Ehe zu durchleuchten; so fragte man Pompilia: „ob er oft und derb die Leistung ehelicher Pflichten begehrte. ob er verlangte sie sollte Mittel brauchen die Empfängnis zu verhindern ob sie ihn niemals doch mit der Kammerfrau erwischt hätte.“²³³¹⁸ Nachdem Guido um ihre vermeintlich wirkliche Herkunft weiß, steigert dies noch seinen Zug, sich ihrer zu entledigen: „Hübsch dass die Kirche sagt: Mann und Weib sind ein Fleisch und ein Blut, appetitlicher Gedanke jetzt wo man weiß aus welcher Gosse dieses Fleisch und Blut herkommt“.²³³¹⁹ Dabei hatte Guido schon zuvor eine Demütigung in Liebesdingen erfahren, was sich durch eine Erzählung Violantes um Guidos Vergangenheit zeigt.²³³²⁰

In Bezug auf Pompilia zeigt sich eine Entwicklung auf ihr Verhältnis zu ihrem Ehemann. Ihre Unsicherheit wird von dem Versuch Pompilias überschattet, den Ehemann lieben zu wollen,²³³²¹ was Guido nur noch mehr gegen sie aufbringt.²³³²² Die Mutter Pompilias wirkt zum Teil sogar als Hilfe das „eheliche[...] Zusammenleben“²³³²³ wieder zu fügen, und tatsächlich wähnt Pompilia, nachdem die Eltern gegangen sind, ihm jetzt eine „wirkliche Frau zu sein“.²³³²⁴ Ihr Versuch wird aber gleichsam aufgebrochen durch Guidos Achtlosigkeit (SW XVIII. S. 175. Z. 35) ihr gegenüber und seinen Vorwürfen ihre niedere Abstammung (SW XVIII. S. 175. Z. 36-38) betreffend. Aus den Notizen heraus zeigt sich deutlich das Trennende zwischen Guido und Pompilia: während sie ein Mensch ist, der die Werte des Lebens begreift und umsetzt, steht sie mit Guido einem Narzissten gegenüber, der in keinster Weise dazu bereit ist,²³³²⁵ weshalb sie auch sagen kann: „Denn Dein Herz und mein Herz hatten sich nichts zu sagen“.²³³²⁶ Eine Befreiung ihrer Beklemmung durch die Ehe erlebt Pompilia allein durch das Kind.²³³²⁷

Emilia ist es auch, die im II. Akt den Briefe-Fälscher Luca in das Schlafzimmer Pompilias führt und ihm sagt,

23313SW XVIII. S. 200. Z. 5-7.

23314SW XVIII. S. 168. Z. 36-37.

23315SW XVIII. S. 200. Z. 13-15.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 221. Z. 25-28.

23316SW XVIII. S. 201. Z. 5.

23317SW XVIII. S.201. Z. 30-37.

23318SW XVIII. S. 234. Z. 22-25.

23319SW XVIII. S. 221. Z. 30-32.

23320SW XVIII. S. 222. Z. 12-17.

23321SW XVIII. S. 211. Z. 3.

Sie sagt sogar: „ich will dich zu lieben versuchen.“ In: SW XVIII. S. 211. Z. 3.

Mitunter spricht Hofmannsthal sogar von Akzeptanz Pompilias (SW XVIII. S. 165. Z. 7). Vor allem aber durch den Prozess im III. Akt muss diese kippen, spricht Pompilia doch hier davon, dass ihr Mann unter „einem satanischen Müssen“ steht. In: SW XVIII. S. 166. Z. 20.

„Das: wer a sagt muss auch b sagen, ist für dumme Leute. (für Pompilia ist es die unlösliche Ehe [...] Das ungeheuerere, unaussprechl. Ereignis)“. In: SW XVIII. S. 200. Z. 9-10.

23322SW XVIII. S. 211. Z. 4-8.

23323SW XVIII. S. 175. Z. 26.

23324SW XVIII. S. 175. Z. 34.

23325So sagt Pompilia über ihren Mann: „er gebraucht doch dieselben Worte wie ich: Rom Arezzo, Haus, Kirche, Vater Mutter, aber indem er sie ausspricht scheinen sie mir so ganz anders als wären es böse Schwurformeln. Auch das Ja das er aussprach und das Ja das ich aussprach waren so verschieden wie er und ich. Und doch sollen diese beiden Ja unsere Leiber und unsere Seelen unlösbar aneinanderketten.“ In: SW XVIII. S. 202. Z. 24-29.

Pompilia thematisiert auch die Trennung im Wesen nach, wenn sie sagt: „ich kann mit dir nicht reden, die Worte werden etwas anderes indem du sie aussprichst, ich kann nicht, ich will mit dir nicht mehr reden. Nun redet er noch eine Weile in sie ein, sie schweigt beharrlich. Er verneigt sich höhnisch vor ihr“. In: SW XVIII. S. 205. Z. 13-17.

23326SW XVIII. S. 206. Z. 33.

23327„[...] ihre Erklärung warum sie die Ehe nicht erfüllen kann. Jetzt kann ich zumindest das Leben ertragen, im Hinblick auf das Kind.“ In: SW XVIII. S. 176. Z. 35-36.

was er in die Briefe einflechten soll („und hat sie hier in ihres Mannes Haus Besessen“),²³³²⁸ und die ihr weismacht, sie habe in der Nacht „voller glühendem Verlangen“²³³²⁹ Ginos Namen gerufen. Während Emilia ihr die Liebe zu Gino einredet,²³³³⁰ bleibt Pompilia scheinbar ungerührt (SW XVIII. S. 213. Z. 30-31). Emilia jedoch heißt sie die „Meisterin der Verstellung“²³³³¹ und fährt darin fort, ihr Sehnen nach dem vermeintlichen geliebten Mann zu betonen. Pompilia jedoch hält dem entgegen, dass sie Gino nur einmal im Leben im Theater gesehen hatte; auch kann sie sich nicht vorstellen, dass Gino sie liebe, doch wenn dem wirklich so sei, dann: „verzeih ihm Gott wenn er das thut in einer hässlichen verbotenen Weise.“²³³³² Als „Starrsinn“²³³³³ bezeichnet sie Ginos Tun, wenn er sie wirklich lieben würde, bedenkt aber gleichsam, dass Emilias Rede eine Intrige ihres eigenen Mannes sei, gegen die sie aber ihre Besinnung auf ihr Kind stellt. Emilia aber verhartet in ihrer Verstellung und gibt wiederholt vor, dass auch Gino sie lieben würde.²³³³⁴ Pompilia aber will sich selbst dem entziehen, dass Gino sie überhaupt sieht und ruft neuerlich Gott an, wisse allein er, was Gino dazu veranlasse ihr „nachzustellen“.²³³³⁵ Neuerlich besinnt sie sich auf ihr Kind, und bezieht sich auf ihr Glück, da Guido nun nahezu immer auf dem Gut ist und ihr so fern ist, wodurch sie eine immense Erleichterung spürt.²³³³⁶ Dass es möglicherweise Guidos Intrige ist, mit der er sie quälen will, führt sie aber in Gedanken an ihr Kind dazu fälschlicherweise Guidos Güte anzunehmen.²³³³⁷ Hofmannsthal deutet in Bezug auf den III. Akt eine Veränderung im Wesen Pompilias an,²³³³⁸ damit sie sich im IV. Aufzug zu der Ehe bekennen kann: „Pompilia spricht mit der äußersten Stärke aus, wie sie sich an Guido gebunden fühlt: sie sieht ihn visionär vor sich. Mein Mann, mystisch erkennt sie die unauflöslichkeit der Ehe. zwischen ihrem Geist und dem ihres Mannes besteht doch diese Beziehung: uns sind der Dinge Formen abertausend blieb dir nur eine - meine - sie zu nennen!“²³³³⁹ Guidos Geliebte Emilia dagegen, die er zur Kammerfrau Pompilias gemacht hat,²³³⁴⁰ um sie immer zur Verfügung zu haben, erweist sich als devoter und williger Partner für ihn: „Das beste seiner Verhältnisse war noch das mit Emilia“.²³³⁴¹ Emilia setzt die Liebe zu ihm über jede familiäre Bindung, wobei sie sich auch in diesem Punkt von Pompilia unterscheidet: „Ich Herr, hätte meinen Eltern das Haus angezündet um mit Euch zu schlafen, trug Messer gegen meinen Bruder Diese Eure Gräfin ist ein Nichts (darum ekelt sie mich), ließ sich von ihrer Mutter in die Heirath hineinschwätzen, eben so wird sie sich von mir todtschwätzen lassen, lasst mich nur machen“.²³³⁴² Des weiteren erweist sie sich für Guido als Helfershelfer in seinem Komplott; auf seine Hoffnung, sich von der Frau zu lösen und einen „großen Theil“²³³⁴³ zugesprochen zu bekommen, antwortet Emilia: „Das will ich bewirken“.²³³⁴⁴ Die Erinnerung an die Vergangenheit bringt auch ein Erleben mit Emilia zutage, in dem die Liebe heilend und gegen die Demütigung im Leben gewirkt hat: „Ist immer

23328SW XVIII. S. 212. Z. 1-2.

23329SW XVIII. S. 213. Z. 18.

23330SW XVIII. S. 213. Z. 23-28.

23331SW XVIII. S. 213. Z. 33.

23332SW XVIII. S. 216. Z. 4-5.

23333SW XVIII. S. 216. Z. 9.

23334SW XVIII. S. 218. Z. 1-9.

23335SW XVIII. S. 218. Z. 15.

23336SW XVIII. S. 218. Z. 26-29.

23337SW XVIII. S. 219. Z. 17-23.

23338„Das tragische Hinaustreten über die Grenze beginnt bei Pompilia im dritten Act, nachdem der Mann sie auf den Knien gebeten hat wieder zu bleiben. Nachdem sie Caponsacchi's Güte erkannt hat und da ihr überdies die Welt zu Hilfe kommt, erscheint ihr alles gut und leicht, sie ist fast hochmüthig, bietet dem Mann ihre Verzeihung zugleich mit dem Abschied an.“ In: SW XVIII. S. 232. Z. 3-7.

23339SW XVIII. S. 240. Z. 4-9.

„Im IV^{ten} Act ist sie mitten drin, das Leben hat sie ganz es kommt eine Art Trunkenheit über sie, und sie interpretiert sie so, dass es das Anklopfen des Mysteriums der Ehe ist, dem sie nicht genug gethan hat.“ In: SW XVIII. S. 165. Z. 8-11.

23340SW XVIII. S. 193. Z. 37-41.

23341SW XVIII. S. 170. Z. 8.

„[...] ungeheure wilde Hingebung sieht er in Emilia, sieht vielleicht mehr als da ist, sieht die Delilah, die ihm ihren Samson ausgeliefert hat.“ In: SW XVIII. S. 174. Z. 20-21.

23342SW XVIII. S. 199-200. Z. 35-36//1-3.

So heißt es auch: „Sich verpflichtet, die ganze Wärme ihres Leibes und ihre Spannkraft für ihn herzugeben.“ In: SW XVIII. S. 202. Z. 12-13.

23343SW XVIII. S. 177. Z. 2.

23344SW XVIII. S. 177. Z. 3.

gelegen so träumend zu dem Dingen der Flamme, sie über ihm mit der Sättigung im Gesicht und immer doch nach mehr bettelnd. Ja ja; damals hatte ich Wunden. Was erhielt ich dafür? Beförderung? Dreck. Ich konnte mich auf eigene Kosten ausheilen, in deinen Armen.“²³³⁴⁵ Dabei zeigt sich, dass Emilia keineswegs unverheiratet ist, sondern er mit ihr Ehebruch begeht.²³³⁴⁶ Guido setzt sich jedoch über die Moral, bietet Emilia für ihn den „weichen dunklen Mutterboden für die Wurzeln seines Wesens“. ²³³⁴⁷ Obwohl sich Emilia ihm gegenüber als devot Liebende zeigt,²³³⁴⁸ wirft sie ihm vor, dass er Pompilia zu seiner Gräfin gemacht hatte und nicht sie: „Warum hast Du mich wie einen Schuhfetzen behandelt? warum? hab ich nicht um Deinetwillen die Eltern verlassen, den Bruder ausgeliefert? hab ich Dir nicht wie eine Sclavin Dein Heim bereitet, mein Haar unter Deinen Füßen? [...] und Du hast diese Puppe genommen, hast sie zu Deiner Gräfin gemacht, dieses Nichts, diese Heuchlerin, deren Sanftmuth die Larve ihrer perversen Geilheit ist!“²³³⁴⁹

Aus den Notizen geht hervor, dass Pompilia Guido zwar nicht bewusst liebt, eine unbewusste Liebe jedoch durchaus nicht ausgeschlossen ist.²³³⁵⁰

Während Guido sich aus der Konfrontation mit der Welt in eine Grausamkeit vertieft, bewirkt die Wahrnehmung der Welt bei Gino eine Hinwendung zur Menschlichkeit, die er gegenüber Pompilia zeigt. In Bezug auf sein bisheriges Lieben, heißt es: „Er hat bisher nur Schein, Convention, Erstorbenes, leere Abenteuer (ältere Gräfin, Tänzerin) gekannt: er findet die Gewalt der Materie furchtbar.“²³³⁵¹

Des weiteren zeigt sich in dem Gespräch zwischen Violante und Pietro um die Ehestiftung der Tochter auch die eigene eheliche Beziehung. Während Violante die Wahrheit um die Eheschließung ignorieren will, verlangt es Pietro nach der Offenlegung: „Ich will davon reden. Du sollst es verstehen.“²³³⁵² Doch Violante verweigert sich, denn sie will dieses „Juristenzeug nicht verstehen“. ²³³⁵³ In der Rede zeigt sich aber auch die eigene Vergangenheit Beider und die Bedeutung des Kindes für die „traurige[n] Jahre“²³³⁵⁴ ohne Kind; so war ihm auch als befleckten die verhassten Verwandten gleichsam seine Ehe zu Violante.²³³⁵⁵ Aus falschem Verständnis heraus, sagen sich Beide von Pompilia los und stürzen sie damit in noch größere Verzweiflung, da sie so glauben muss, das Kind käuflicher Liebe zu sein,²³³⁵⁶ was Pompilia durch ihren Schwager Sebastiano vermeintlich offenbart wird.²³³⁵⁷

Des weiteren finden sich noch andere Thematisierungen der Liebe, und zwar durch die „wahnsinnige Liebe“²³³⁵⁸ der Donna zu Gino: „Ihre Liebe ist ein unausgesetztes monomanisches Sich-ausmalen seiner Existenz.“²³³⁵⁹ Dabei steht ihre Liebe für Donna Tibalda im Mittelpunkt ihres Lebens („die Schwester simplifiziert das Weltbild durch Mystik der Liebe“).²³³⁶⁰ Ihrer Briefe an Gino²³³⁶¹ bedient sich wiederum Emilia, um die Affäre

23345SW XVIII. S. 199. Z. 22-26.

23346SW XVIII. S. 199. Z. 30-32, SW XVIII. S. 236. Z. 36-37, SW XVIII. S. 207. Z. 15.

23347SW XVIII. S. 202. Z. 9-10.

23348„Emilia, die er an sich zieht und tätschelt, küsst ihm hier mit feuchten warmen Lippen die Hand.“ In: SW XVIII. S. 231. Z. 29-30.

23349SW XVIII. S. 229-230. Z. 35-36//1-6.

In I und II war Guidos Haltung gegen Emilia „herrenmäßig, beinahe grob.“ In: SW XVIII. S. 231. Z. 31. Letztendlich versagt aber auch Emilia: „sie hat ihm zu wenig Genuss gegeben, trotz ihrer Leidenschaft und ihres starken Geistes: weil sie ihm zu gemein war.“ In: SW XVIII. S. 244. Z. 33-34.

23350„Mir schwindelt schon in der Nacht rüttelst du mich auf und redest mir von ihm. Vielleicht trag ich wirklich im Unbewussten Verlangen und dergleichen dunkles Zeug, eine Art Doppelleben. Davon soll aber nichts hervor. Ich will beichten und im Wachen nicht daran denken, nur lächeln um seinetwillen, um des Kindes willen.“ In: SW XVIII. S. 478. Z. 28-32.

23351SW XVIII. S. 234. Z. 17-19.

23352SW XVIII. S. 185. Z. 3.

23353SW XVIII. S. 185. Z. 5.

23354SW XVIII. S. 187. Z. 28.

23355SW XVIII. S. 187. Z. 28-35.

23356SW XVIII. S. 220. Z. 19-20.

23357SW XVIII. S. 221. Z. 11-19.

23358SW XVIII. S. 163. Z. 19-20.

23359SW XVIII. S. 163. Z. 19-20.

23360SW XVIII. S. 164. Z. 18-19.

23361„Sie schreibt Briefe aller Art an ihn, anbetende, philosophische, solche von unbewusster Lüsterheit (z.B. nur den Duft deines Gewandes lass mich atmen) Emilia lockt ihr diese Geheimnisse dadurch heraus, dass sie ein gleiches Geheimnis einsetzt: dass sie mit Joseph vor Jahren auf dem Gut zusammen geschlafen habe; was Donna .. entdeckt und was den gährenden Mittelpunkt ihrer Conversations-Hysterie (sie wollte es vergessen, wollte es aus dem Bild der Schöpfung tilgen) gebildet hatte.“ In: SW XVIII. S. 163. Z. 21-28.

zwischen Gino und Pompilia vor Gericht belegen zu können.²³³⁶²

Das Lieben, das eng mit dem Narzissmus verbunden ist, erweist sich in *Der Schüler* (1901) als Motivationsquelle Taubes. Von dem Meister herablassend behandelt und als wenig intelligent verspottet, ist der Schüler des Meisters verlangend, der Demütigung des Meisters den Besitz der Tochter dessen entgegenzusetzen. Neben dem inzestuösen Begehren des Meisters, welches sich vor allem durch den Tanz der Tochter zeigt, zu dem dieser sie gegen ihren Willen zwingt, steigert sich das Begehren des Schülers ebenso durch den Tanz („sieht gierig auf das schöne Mädchen, auf die schönen Hände, das rabenscharze Haar, mit dem der Vater schmeichelnd spielt“).²³³⁶³ Der letztendliche Mord an dem Meister wird auch durch die Herabsetzung dessen verstärkt, demütigt dieser seinen Schüler vor der begehrten Frau doch als „schwache[n] Kopf“.²³³⁶⁴ Die Bücher, aus denen der Meister das Wissen um die Belebung des Schattens gefunden hat, verwirft er als tot, nähren sie doch „nur das Hirn“.²³³⁶⁵ „Im Hirn sammeln sich Wünsche, Begierden, Träume, zum Herzen strömt kein Lustgefühl, nie überschwängliches Glück zum Herzen! Das Herz verdorrt mir!“²³³⁶⁶ Die Demütigung, die der Schüler bereits beim Meister erfahren hat, erfährt er auch durch die geliebte Frau, die ihn als zudringlich empfindet. Die Hilfe die Taube will, er möge den Brief für sie an den Geliebten zustellen, führt bei ihm zu der Offenbarung: „Ich liebe dich, ich, mich verlangts nach dir, mich!“²³³⁶⁷ Ihre Herabsetzung seiner Person bewirkt noch stärker sein Bedürfnis, sie für sich zu gewinnen, mehr noch Taube in seine Gewalt zu bringen und sich damit über sie zu stellen: „Den Ring haben! dann die Hand emporrecken und dich in der Gewalt haben! Dich tanzen lassen, dich knien lassen, dich vor meinen Füßen hinsinken lassen. Dann langsam langsam dich aufheben, in meine Arme dich nehmen, dich die sich hingibt!“²³³⁶⁸ Den Schüler verlangt es nach der Macht über sie, und er will sich aus seinen geringen Lebensumständen befreien, indem er sie erniedrigt und ihr den Willen raubt. Den Mörder in den Schrank gesperrt, damit er für ihn den Mord vollbringe der ihm unmöglich ist, empfindet er neuerlich eine starke Begierde für Taube: „Er wirft noch einen verlangenden Blick auf die Thür rechts. Will hin. Bezwingt sich“.²³³⁶⁹ Die Skrupel einen Menschen töten zu lassen lassen ihn durchdenken lieber zu fliehen was aber den Verlust Taubes bedeuten würde. Schließlich wähnt er durch den Würfel und die stillstehende Uhr, dass nur das Schicksal des Alten vollzogen werden würde, wenn er nun den Tod finden würde („Ich vollstrecke nur sein Schicksal. Und sie wird mir gehören!“).²³³⁷⁰ Der Besitz der Frau überwiegt letztendlich die Skrupel. Doch statt der Erfüllung den Ring zu gewinnen und damit die Macht über Taube, hat er die Frau endgültig verloren, die er nie besessen hat.

Ein gewisses Liebesbegehren zeigt sich auch in dem *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* (1901) dadurch, dass der Student anfänglich den Genius als Frau sieht („Sie ist sehr biegsam / Und klimmt in einem Schattenstreif empor“).²³³⁷¹ Für den Studenten ist die Vorstellung, dass es sich bei seinem Gegenüber um eine Frau, vielmehr um eine Schauspielerin handelt, die Möglichkeit sich nicht länger zu fürchten vor seinem Gegenüber („Mein Fräulein, ich war ziemlich lächerlich, / vor Ihnen zu erschrecken“).²³³⁷² Aber auch als der Student erkennt, dass es sich bei seinem Gegenüber nicht um ein menschliches Wesen handelt, sondern um den Genius, vollzieht er die Beruhigung durch die schöne Stimme dessen, durch die er wähnt, dass dadurch „Liebende der ganzen Welt vergessen“.²³³⁷³

In der *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (1901) bindet Hofmannsthal das Motiv

23362SW XVIII. S. 163. Z. 30.

Des weiteren, siehe SW XVIII. S. 225. Z. 18-22, SW XVIII. S. 225. Z. 30-31, SW XVIII. S. 164. Z. 27-28, SW XVIII. S. 228. Z. 5-6.

23363SW XXVII. S. 45. Z. 17-19.

23364SW XXVII. S. 45. Z. 30.

23365SW XXVII. S. 47. Z. 12.

23366SW XXVII. S. 47. Z. 12.

23367SW XXVII. S. 48. Z. 9-10.

23368SW XXVII. S. 48. Z. 20-24.

23369SW XXVII. S. 50. Z. 12-13.

23370SW XXVII. S. 51. Z. 22.

23371SW III. S. 211. Z. 16-17.

23372SW III. S. 212. Z. 25-26.

23373SW III. S. 214. Z. 14.

erstmalig durch Hugos Werk *Notre-Dame de Paris* durch die Kathedrale ein. Durch die Lebensphase zwischen 1830-1851 verweist Hofmannsthal auf die Bedeutung des Grafen von Saint-Simon für Hugo, der an die Verbesserung des Menschen glaubte („Durchaus und ins Breite gehen, findet die Liebe, das Vertrauen zum menschlichen Geschlecht Ausdruck; die Gleichstellung der Frau wird hieraus leicht abgeleitet“),²³³⁷⁴ um im zweiten Teil der Schrift Hugos Weltbild in seinen Werken anzusprechen: „Seine grössten psychologischen Conzeptionen sind nicht Liebende, nicht eigentlich Handelnde, nicht Märtyrer, sondern Redner.“²³³⁷⁵ Durch den Fokus auf das Weltbild Hugos, zeigt sich ebenso die Bezugnahme zu der Konzeption in den Werken („Hass und Liebe“),²³³⁷⁶ was Hofmannsthal auch dazu führt Hugos Werk *Tristesse d'Olympio*, welches Klagen über den Verlust der Liebe enthält, anzusprechen.

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, zeigt sich das Motiv in *Über Goethes dramatischen Stil in der >>Natürlichen Tochter<<* (1901/1902) durch die Figur der Eugenie („das Töchterchen, wie Adelheid die Geliebte, wie Iphigenie Schwester oder Frau“)²³³⁷⁷ und in *Das Verhältnis der dramatischen Figuren Grillparzers zum Leben* (1904) durch eine Verbindung zwischen dem Liebes-Motiv und dem Musik-Motiv,²³³⁷⁸ spielt Hofmannsthal doch auch hier wieder auf den Besitz der Frau an („Kernpunkt: Begriff Besitz. sich besitzen, sich geniessen. ein Weib besitzen. ein Weib geniessen“).²³³⁷⁹

In den Notizen zu *Orest in Delphi* (1901-1904) zeigt sich die geplante Thematisierung der Beziehung des Orests zu seiner Ehefrau Hesione. Während Orest bei Frau und Kind keinen Halt findet, zeigt sich bei Hesione, dass sie ihn vor den Verfolgungen des Lebens beschützen will.²³³⁸⁰ Bei Hesione deutet Hofmannsthal aber zugleich auch ein devotes Verhältnis zu Orest an.²³³⁸¹

Deutlich zeigt sich in *Das Leben ein Traum* (1901-1904) ein Zusammenhang zwischen dem Erlebten, das bestimmt durch die familiäre Bindung ist, und der Liebesfähigkeit. Die Problematik in Bezug auf das Liebeserleben Sigismunds, deutet Hofmannsthal bereits durch einen seiner Bewacher an, der bemerkt:

„Wenn dir dem,
Dem ein Weib so in den Wurf käm –
Ausgehungert wie er ist!
[...]
Leicht er hätte sie – was meinst du?
Hätt er sie – nachher – erschlagen?
Solch ein Kerl muß er doch sein?“²³³⁸²

Was Hofmannsthal hier auch in Liebesdingen andeutet, ist die Maßlosigkeit des Ästhetizisten, besitzt Sigismund doch, aufgrund seiner mangelhaften Erlebnisse, keine Erfahrung mit Frauen. Dabei zeigt sich gleich zu Beginn des Dramas, dass Rosauras Schönheit nicht nur den unerfahrenen Sigismund betört,

23374SW XXXII. S. 238. Z. 4-6.

23375SW XXXII. S. 241. Z. 12-14.

23376SW XXXII. S. 254. Z. 5.

„[...] der sterbende Kardinal bringt noch mit einem Worte seine entfärbten Lippen den jungen blühenden Didier um seinen Kopf; eine Dirne liebt, wie keine zweite zu lieben vermag; Cromwell, der seinem Könige das Haupt abschlagen liess, zittert vor seiner Frau und vor den Reden eines Kindes..so ist diese Welt.“ In: SW XXXII. S. 254. Z. 13-19.

23377SW XXXIII. S. 208. Z. 29-30.

23378„Es giebt in der Musik Momente die das Besitzen und das sich-versagen eines Weibes zugleich ausdrücken.“ In: SW XXXIII. S. 229. Z. 26-27.

23379SW XXXIII. S. 229. Z. 32-33.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 229. Z. 36-36, SW XXXIII. S. 230. Z. 17-19.

23380„Der Phyto welche ihn aus dem Hain den Furien entgegentreiben will, wirft sich Hesione, das Kind im Arm, entgegen.“ In: SW VII. S. 156. Z. 32-33.

23381„Da erhob sich die dumpfsinnige Hesione von ihrem Lager und gieng hinab, dem stöhnenden Mann [Orest] sich hinzugeben. Die Furien hatten sich zum Schlaf hingelegt und Orest wollte sich zu dem Brunnen schleppen. Da fand er Hesione, die dumpfen Sinnes, hündisch, nur ihn wahrnahm.“ In: SW VII. S. 158. Z. 1-5.

Allerdings ergibt sich aus den Notizen nicht die Reihenfolge, ob es bei Hesione zu einer Entwicklung im Wesen kam.

23382SW XV. S. 11. Z. 17-25.

sondern auch einen in Liebesdingen unerfahrenen Mönch.²³³⁸³

In den Notizen zu Rosauras erster Begegnung mit Sigismund, ihrer Verirrung im Wald zuvor, zeigt sich die Thematisierung ihrer Liebesbeziehung zu Astolf, für den sie überhaupt nach Polen gekommen war. Durch ihre Liebe zu Astolf sieht sie den Wald fatalerweise als keine Bedrohung für sich an, wähnt sie sich doch in Astolfs Nähe („bin mit ihm in einem Lande / und das ist mir schon so viel!“).²³³⁸⁴ Clarin hingegen stuft diese Verkennung der Gefahr (zumal bei Nacht) als krankhaft ein.²³³⁸⁵ Rosaura jedoch glaubt sich, die Nähe Astolfs fühlend, vor jeder Gefahr gebannt, was sich bereits sehr schnell als Fehleinschätzung erweist, als sie auf Sigismund trifft. Rosaura aber wähnt ihre Sicherheit in der Fremde als auch ihre Lebendigkeit und die Kraft ihrer Hand,²³³⁸⁶ als gespeist von ihrer Liebe zu Astolf („Liebe kann uns so bewegen“).²³³⁸⁷ Zudem lässt Hofmannsthal sie wähnen, dass die Liebe zu Astolf sie seit dem Tod der Mutter wieder glücklich gemacht habe, mehr noch, dass er sie aus ihrer Lebensstarre befreit habe („und ich fühl mich nicht mehr elend / nicht mehr so unsäglich arm“).²³³⁸⁸ Gerade in diesem für sie fremden Land spürt sie die Nähe zwischen sich und dem Geliebten („dann ist / voll geheimer Liebeszeichen / die Natur!“).²³³⁸⁹ Im Aufeinandertreffen mit Sigismund zeigt sich aber, dass die Liebe zu Astolf, wie Rosaura dies vermeintlich angenommen hatte, sie nicht zu beschützen vermag. Schutzlos hätte sie sich weder der Vergewaltigung durch ihn, noch vor dem Mord an ihr bewahren können. Sigismund zeigt sich, wie Hofmannsthal durch den Bewacher schon angedeutet hatte, als hochgradig gewaltbereit und grausam; und wie die anderen ästhetizistischen Figuren Hofmannsthals, sieht auch er die Frau als Besitz an: „Du sollst mit mir sein, Dich will ich / drinnen haben wo ich schlafe / Du und ich und Finsterniss / Niemand sonst“.²³³⁹⁰

Durch das Aufeinandertreffen von Clotald und Rosaura thematisiert Hofmannsthal die vergangene Liebesbeziehung zwischen Clotald und Rosauras Mutter; wobei diese Liebesbeziehung dazu benutzt wird, auch Rosauras Lieben stärker herauszuarbeiten, und ihre Liebe zu Astolf als geprägt zeigt durch die der Eltern. Durch Rosauras Dolch fühlt Clotald sich an seine Jugend erinnert, wobei seine Erinnerungen gleichsam die durchaus nicht unproblematische Beziehung zwischen der Mutter und Clotald bezeugen, die von Gewalt und Demütigung der Frau unter den Mann geprägt ist.²³³⁹¹ Im Gespräch mit ihrem ihr unbekanntem Vater, zeichnet Rosaura von ihrer Liebe zu Astolf ein weitaus kritischeres Bild, mag dies vielleicht durch die Begegnung mit Sigismund bedingt sein. Clotald bekennt sie, dass sie nur nach Polen kam, weil der Geliebte, den sie nun ihren Freund nennt, sie verlassen hatte.²³³⁹² Doch entschuldigt Rosaura auch den Treuebruch des Geliebten dadurch, dass sie wähnt, dass andere Menschen ihr Astolf, durch das „böse[...] kalte[...] Wort“,²³³⁹³ entfremdet hätten, zumal ihr Stand unter dem seinen sei.²³³⁹⁴ Durch die tote Mutter und den Verlust des Geliebten in Einsamkeit gestoßen, wähnt sie, weinend am Grab ihrer Mutter, dass ihr diese gestattet habe, dem Geliebten zu folgen: „Folg ihm doch nach / Lügen sind's die ihn entfremden / Sieht er dich, so ist er gut.“²³³⁹⁵

Mit Sigismunds Rückführung in den Turm (II/1H¹) zeigt sich ein stärkeres Leiden als zuvor. Durch die Begegnung mit Rosaura wurde Sigismund bewusster, was er in seinem Leben alles versäumt. Damit sieht sich Sigismund zum einen seiner sehnsüchtigen Träume ausgeliefert und zum anderen im wachen Zustand der Sehnsucht nach der wirklichen Frau („Immer seh ich an der Wand / die Gestalt von jenem Weib“).²³³⁹⁶

„Wozu musste ich das Weib
sehen? wozu wissen dass es

23383SW XV. S. 16. Z. 15-20.

23384SW XV. S. 185. Z. 10-11.

23385SW XV. S. 184. Z. 34.

23386SW XV. S. 185. Z. 34-41.

23387SW XV. S. 186. Z. 3.

23388SW XV. S. 186. Z. 8-9.

23389SW XV. S. 186. Z. 16-18.

23390SW XV. S. 188. Z. 34-37.

23391SW XV. S. 191. Z. 40-45.

23392SW XV. S. 193. Z. 12-18.

23393SW XV. S. 193. Z. 22.

23394SW XV. S. 193. Z. 14-25.

23395SW XV. S. 193. Z. 40-42.

23396SW XV. S. 201. Z. 1-2.

andres giebt als dich und mich“ ²³³⁹⁷

Liebe, das zeigt sich wiederum deutlich, steht bei Sigismund in Verbindung mit Gewalt, mit dem Ergreifen der Frau, besinnt er sich doch darauf, wie er die Frau mit Gewalt gepackt hatte. Zumal erkennt er zwar, dass sie gerade nicht an seiner Seite ist, doch spürt er ein fortlaufendes „Lechzen und das Hangen“ ²³³⁹⁸ nach ihr in diesem leeren Leben.

Erst im dritten Aufzug kommt Hofmannsthal neuerlich auf die Liebe zu sprechen. Neben der Macht über die Männer in Polen, die Clotald Sigismund verspricht, wenn er nur diese Prüfung bestehe, würden sich auch seine Liebesträume realisieren und die Frauen würden sich halb aus Angst, halb aus „glühender Begier“ ²³³⁹⁹ in seinem Bett einfinden. Liebe, das zeigt sich auch hier, ist an Macht und Gewaltausübung gegenüber dem Schwächeren gebunden. Dass Sigismund von der Frau Demut und Herabsetzung verlangt, zeigt sich auch durch das Aufeinandertreffen mit seiner Base, der Prinzessin. Sigismund begegnet der Frau positiv, da sie sich ihm gegenüber demütig zeigt und ihm schmeichelt, ²³⁴⁰⁰ und so seinen Narzissmus befriedigend, wodurch er auch ihre Schönheit erkennt. ²³⁴⁰¹ Die Beliebigkeit der Frau zeigt sich, wenn Hofmannsthal Sigismunds Aufmerksamkeit, gleich nach der Begegnung mit der Prinzessin, auf eine weitere Frau lenkt, ohne näher auf diese einzugehen, wodurch sich neuerlich die Verbindung zwischen Liebe und Narzissmus zeigt. ²³⁴⁰² Dabei legen Hofmannsthals Schilderungen dar, dass die Prinzessin Sigismund nicht wirklich gefesselt hat, sondern die Frau von ihm nur aufgrund der Befriedigung seines Narzissmus anerkannt wird. Im dritten Aufzug führt auch Clotald Rosaura zu Sigismund, verspricht sich jedoch dadurch neuerlich die Kontrolle über diesen. Rosaura aber, als sie ihren Irrtum bemerkt, ²³⁴⁰³ versucht sich Sigismund zu entziehen, während dieser sie zu zwingen versucht („Nicht so schnell von hier. Dies ist es / was das Leben macht zum Leben!“). ²³⁴⁰⁴ Bedingt ist Rosauras Verhalten dadurch, dass sie ahnt, in Sigismund die tierhafte „Nachtgestalt“ ²³⁴⁰⁵ zu erkennen, die sie vor dem Turm verängstigt hatte, ²³⁴⁰⁶ während Sigismund fälschlicherweise glaubt, sie würde sich ihm aus Eifersucht entziehen. ²³⁴⁰⁷ Was er Rosaura verspricht, ist die Treue, allerdings nur, um in ihren Besitz zu kommen. Auch wenn Sigismund Rosaura seine Herkunft und die Gründe für sein Handeln erläutert, erscheint sein Handeln das eines Ästhetizisten, hatten doch zuvor bereits zwei Frauen sein Interesse erweckt. Sigismund aber wähnt zudem Rosaura schrecke nur aufgrund seiner mangelhaften Sprachkompetenz vor ihm zurück, und dass er sie, bei einem anderen Lebenslauf, mit dem Zauber seiner Worte für sich gewinnen könnte. ²³⁴⁰⁸ Doch neuerlich bekennt Sigismund vor ihr seine Gewaltbereitschaft, die er aber gespeist aus seinem bisherigen Leben sieht. Überhaupt wähnt er, dass alles, sein Leben, seine Einsamkeit, seine Herkunft und schließlich auch die Liebe zu ihr, in einem großen Zusammenhang steht („Wie das alles sich verflucht! / Was ich weiß und was ich ahne“). ²³⁴⁰⁹ Rosaura aber verweigert sich ihm („Lieber sterben“) ²³⁴¹⁰ und zeigt damit ihre Treue zu Astolf. Durch Sigismunds Reaktion legt Hofmannsthal dar, dass es ihn nicht nach einer gegenseitigen Liebe verlangt, sondern eben nach dem Besitz der Frau; zudem sagt er ihr, sie würde ihn verhöhnen und rät ihr, sich zu besinnen, sonst würde es ihr ergehen wie eben dem Kämmerer zuvor. Doch Rosaura distanziert sich weiter von ihm, verweigert ihm ihre Zuwendung und Liebe, was mitunter auch daran liegt, dass sie sein Wesen erkannt hat. Dieses sieht aber auch sie bestimmt durch seine Lebensumstände. ²³⁴¹¹ Sigismund beharrt zwar in seinem Wollen, die Frau für sich zu gewinnen, will ihr sogar die Umstände dieses

23397SW XV. S. 201. Z. 34-36.

23398SW XV. S. 202. Z. 13.

23399SW XV. S. 206. Z. 32.

23400SW XV. S. 209. Z. 18-21.

23401„Wer ist diese Schönheit, sprich / Sie zu deren Füßen sich / Senkt des Himmels süßer Glanz?“ In: SW XV. S. 209. Z. 23-25.

23402SW XV. S. 210. Z. 11-12.

23403Clotald hatte sie ins Lustschloss geführt um dort auf Astolf zu treffen.

23404SW XV. S. 214. Z. 15-16.

23405SW XV. S. 214. Z. 24.

23406SW XV. S. 214. Z. 23-26.

23407SW XV. S. 214. Z. 34-37.

23408SW XV. S. 215. Z. 7-14.

23409SW XV. S. 215. Z. 27-28.

23410SW XV. S. 215. Z. 36.

23411SW XV. S. 216. Z. 4-9.

Lebens berichten, doch Clotald tritt neuerlich zu ihm und bricht damit das Werben um die Frau auf.²³⁴¹² Im vierten Aufzug wähnt Sigismund, einen Beleg für die Echtheit des Erlebnisses dadurch zu haben, dass Clotald ihm Rosaura zugeführt habe.²³⁴¹³

Auch in den zahlreichen Notizen zu dem Drama zeigt sich die Thematisierung der Liebe, wenn Hofmannsthal auf das Lieben des Königs eingeht. Dieser hatte sich von seiner Frau abgewandt und sie in ein Lustschloss bringen lassen,²³⁴¹⁴ weil sich ihr Wesen unter der Schwangerschaft ebenfalls ins Grausame gekehrt hatte und der König seine Libido durch die Gräfin L. gestillt hatte.²³⁴¹⁵ Die Liebe erweist sich für den König ebenfalls, wie bei so vielen Figuren Hofmannsthal, nicht als Rettungsanker, sondern seine Grausamkeiten verfolgen ihn „wenn er bei seiner Frau oder seinen Geliebten lag, so sah er Bilder des Unheils an dem er verantwortlich war“.²³⁴¹⁶ Auch in Bezug auf Sigismund sind die Notizen aufschlussreich. Durch den dritten Aufzug zeigt sich, dass das Leben im Turm nicht nur für sein gesellschaftliches, sondern auch für sein sexuelles Leben prägend ist. Im Gespräch mit dem Kämmerer bekennt er, dass er sich nur schwerlich als Mensch sehen kann, da selbst die Tiere sexuelle Freiheiten hätten, die ihm bisher unmöglich schienen.²³⁴¹⁷ In den Notizen Hofmannsthal, bezüglich Sigismunds Liebeserleben, zeigt sich des weiteren aber auch hier der Zug zur Grausamkeit.²³⁴¹⁸ Hofmannsthal plante, neben dem König und Sigismund, auch weitere Liebeserfahrungen, und zwar durch den Bruder Andalusia einzuarbeiten („flüsterte sie mir zu. gib die Hand zu mir ... Denselben Abend besass ich die schöne Fürstin .. –“).²³⁴¹⁹

In *Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch* (1902) zeigt sich das Motiv durch Hammer-Purgstalls Äußerung, er sehe doch Balzacs literarische Figuren auf den Rängen: „Sehe ich nicht im Halbdunkel, in der Loge der Madame d'Espard, den schönen Rudempré hinter der vor Eifersucht bleiben, nicht mehr jungen Madame de Bargeton?“²³⁴²⁰ So sehe er auch die Figur der Esther, „die noch fast niemand kennt, von den ersten Schatten eines tragischen Kurtisanenlebens eingehüllt“.²³⁴²¹ Balzac, der sich im Zuge seiner Äußerungen über das englische Theater schließlich auf das Wirkliche bezieht, die „Mächte, die Schicksale“,²³⁴²² wird von dem Orientalisten gefragt, ob es sich bei diesen Mächten um die Leidenschaften handelt, und bekommt als Antwort: „Ich sagte >>die Mächte<<. Die Macht des Erotischen für den, welcher der Sklave der Liebe ist. Die Macht der Schwäche für den Schwachen. Die Macht des Ruhmes über den Ehrgeizigen. Nein, nicht der Liebe, der Schwache, des Ruhmes: seiner ihn umstrickenden Liebe, seiner individuellen Schwäche, seines besonderen Ruhmes.“²³⁴²³ Zudem vergleicht Balzac den Künstler mit einem Heizer auf einem Schiff, der im Rumpf des Schiffes wohl distanziert zu den Menschen, mitunter Liebenden, arbeitet, aber nicht weniger arm ist (SW XXXIII. S. 32. Z. 27-36). Innerhalb der Schilderung des Künstlers verweist Hofmannsthal auch auf den Maler Frenhofer, der 10 Jahre an einer nackten Frauenfigur gearbeitet hatte; wohl im Zuge der Stagnation dieser Arbeit hatte ihm Nicolas Poussin, aus Verehrung für Frenhofer, seine Geliebte, „ein entzückendes zwanzigjähriges Wesen, als Modell“²³⁴²⁴ angeboten, und hat damit die Kunst über die Liebe gestellt.²³⁴²⁵ An beiden Künstlern jedoch betont Hofmannsthal durch Balzac einen Mangel, die Liebe wirklich wahrzunehmen, sagt er doch über die Frau: „sie ist die Fülle der Erlebnisse, sie ist die süße Fülle der Möglichkeiten des Lebens: und der eine, der junge, ist bereit, sie preiszugeben, der

23412SW XV. S. 216. Z. 24-26.

23413SW XV. S. 24. Z. 34-36.

23414SW XV. S. 236. Z. 19-20.

23415SW XV. S. 236. Z. 20.

23416SW XV. S. 237. Z. 33-34.

23417„Thiere machen es nur stehend und er hat nie daran gedacht dass / man es liegend machen könnte“. In: SW XV. S. 241. Z. 35-36. Sigismund hält dagegen: „heute nacht während ich mit meinem Unrath in einer Kammer schlief!“ In: SW XV. S. 241. Z. 38-39.

23418SW XV. S. 238. Z. 8-11.

23419SW XV. S. 240. Z. 6-7.

23420SW XXXIII. S. 28. Z. 5-7.

23421SW XXXIII. S. 28. Z. 15-16.

23422SW XXXIII. S. 31. Z. 22-23.

23423SW XXXIII. S. 31. Z. 28-33.

Hofmannsthal bezieht sich in diesem Abschnitt auf das höchst Individuelle, das Schicksal, welches sich aus dem Wesen speist.

23424SW XXXIII. S. 34. Z. 29.

23425„Sie dem Alten anzubieten, war die rasendste Aufopferung der Liebe an die Kunst, an das Genie, an den Ruhm. Es war ein teuflischer Versuch, das Teuerste preiszugeben, um sich einzukaufen in die unmenschliche Herrlichkeit des Schaffens.“ In: SW XXXIII. S. 34. Z. 31-35.

andere hat keine Augen mehr, sie zu beachten.“²³⁴²⁶

Auch innerhalb der theoretischen Schriften zwischen 1902-1907 zeigt sich ein vielfacher Bezug zum Motiv, so erstmalig in *Einleitung zu einer neuen Ausgabe von >>Des Meeres und der Liebe Wellen<<* (1902), in Bezug auf Grillparzers Werk, indem ein „Saitenspiel von Liebe“²³⁴²⁷ anklingt: „Und sehet für immer die Beiden einander umschlingen und für immer das Trauerspiel der Liebe sich erneuern, das einzige: denn neben diesem erscheint >>Romeo und Julia<< nur als irgend ein Trauerspiel des Lebens, worin Liebende zu Grunde gehen; hier aber sehet für immer die Liebe zwei liebliche Gestalten aneinander entzünden; sehet, wie Liebe über das Meer heranstürmt, aus dem einsamen Thurm die Stätte ihrer Seligkeit macht, wie sie die schützende Nacht heraufruft, den Schlaf aus schwülem Dickicht ziehen will und taumelnd seinem Bruder, dem Tod, die Hand reicht.“²³⁴²⁸ Hofmannsthal bezieht in der Schrift nicht nur den liebenden Lesenden mit ein („Wer Liebe erfahren hat, wird es lesen, und es liest darin, wer Liebe ersehnt.“),²³⁴²⁹ sondern er glaubt auch, dass es derjenige lesen wird, der niemals die „Liebe [...] genossen hat“.²³⁴³⁰

Ebenso zeigt sich ein deutlicher Bezug zum Motiv in der Schrift *Aus einem alten vergessenen Buch* (1902) durch Hofmannsthals Zitate aus *Traditionen zur Charakteristik Oesterreichs unter Franz dem Ersten* (1844) von Friedrich Anton von Schönholz. Hofmannsthal liefert hier nicht nur einen Einblick in das Verhältnis der Großmutter zum Leben und Lieben, sondern bezieht auch deren Liebeserfahrungen auf ihre Kinder mit ein.²³⁴³¹ So zeigt sich auch hier die Prägung der Eltern, hier der Mutter auf ihr Kind, hat doch eine ihrer Töchter nun ihre eigene Tochter ohne Liebe verheiratet.²³⁴³² Des weiteren greift Hofmannsthal die Liebe auch in *Lafcadio Hearn* (1904) durch den Verstorbenen auf, allerdings ob dessen Liebe für Japan (SW XXXIII. S. 53. Z. 20-24),²³⁴³³ sowie in *Madame de La Vallière* (1904). Hofmannsthal zitiert hier zwei Briefe der Pfalzgräfin Elisabeth Charlotte an die Prinzessin von Wales.²³⁴³⁴ Der Erste der Briefe zeigt, dass Madame de La Vallière „keine leichtfertige Maitresse“²³⁴³⁵ gewesen war, sondern ihrer einzigen Schwäche verfiel, wenn sie sich auf den König von Frankreich eingelassen hatte, der sie wiederum gegen eine neue Maitresse eingetauscht hatte („als wenn er sie sein Leben weder gekannt noch gesehen hätte“).²³⁴³⁶ Doch Madame de La Vallière war an dem Bruch ihrer Liebe zu dem König nicht zugrunde gegangen, was der zweite Brief belegt, hatte sie doch danach ein für sie erfüllendes Leben als Nonne angetreten (SW XXXIII. S. 56. Z. 29-33). Während sich der Bezug zum Motiv in *<Hundert Jahre nach Schillers Tod>* (1905) nur dadurch zeigt, dass Hofmannsthal einzelne Werke Schillers benennt, die auf ihn nicht ohne Wirkung waren („>>Kabale und Liebe<<“),²³⁴³⁷ ist es in der Schrift *Die Briefe Diderots an Demoiselle Voland* (1905) bereits früh vertreten,²³⁴³⁸ waren doch nur einige Briefe Diderots „an seine Geliebte“²³⁴³⁹ wirkliche „Liebesbriefe“²³⁴⁴⁰ gewesen.²³⁴⁴¹ Ebenso ist das Motiv in *Sebastian Melmoth* (1905) auszumachen, allerdings in Bezug auf die Konzeption,²³⁴⁴² sowie in der

23426SW XXXIII. S. 35. 14-17.

23427SW XXXIII. S. 19. Z. 4.

23428SW XXXIII. S. 19. Z. 20-28.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 19. Z. 29-33.

23429SW XXXIII. S. 21. Z. 10-11.

23430SW XXXIII. S. 21. Z. 15.

23431SW XXXIII. S. 13. Z. 28-37.

23432„Nach Tische ließ die Mutter die Tochter vor sich befehlen und sagte ihr: >>Mein Kind! du bist Braut!<<“ In: SW XXXIII. S. 14. Z. 1-2.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 14. Z. 26-28, SW XXXIII. S. 15. Z. 21, SW XXXIII. S. 16. Z. 6-7.

23433Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 54. Z. 6

23434Die Pfalzgräfin war seit 1671 mit Herzog Philipp I. von Orleans verheiratet, dem Bruder König Ludwigs XIV.

23435SW XXXIII. S. 56. Z. 5.

23436SW XXXIII. S. 56. Z. 11-12.

23437SW XXXIII. S. 95. Z. 9.

23438Hofmannsthal betrachtet diese Briefe unter dem Aspekt der Unterhaltung: „[...] daß er mit diesen Briefen nun uns unterhält, die wie tot waren, als er und seine Geliebte lebten, und nun leben, da jene tot sind.“ In: SW XXXIII. S. 67. Z. 33-35.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 7, SW XXXIII. S. 67. Z. 8.

23439SW XXXIII. S. 67. Z. 17.

23440SW XXXIII. S. 67. Z. 17-18.

23441„Einer ist auf einer Reise geschrieben, in einem Landgasthaus, und da das Licht eher ausging als der Drang, das geliebte Wesen mit Worten zu umfassen, so ist der ganze Brief so im Dunkel hingewühlt.“ In: SW XXXIII. S. 67. Z. 18-20.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 67. Z. 22-25.

23442„Es ist überall alles. Alles ist im Reigen. Wundervolles Wort des Dschellaledin Rumi, tiefer als alles: >>Wer die Gewalt des

Einleitung zu dem Buche genannt die Erzählungen der Tausendundein Nächte (1906) indem „schrankenlos, die erotische Pantomime der Liebenden, die nach tausend Abenteuern endlich ein erleuchtetes, starkduftendes Gemach vereinigt“²³⁴⁴³ zu erleben ist. Dabei hebt Hofmannsthal in der Schrift vor allem die Liebe von Alischar und der treuen Summurud hervor: „Der Liebende will seine Geliebte befreien, die ein böser alter Christ ihm gestohlen hat.“²³⁴⁴⁴ Doch statt die Liebende zu befreien, die seiner harret, schläft er ein, was ein Kurde bemerkt, der ihm die sich aus dem Fenster herablassende schöne Summurud raubt.²³⁴⁴⁵ Ebenso zeigt sich die Einbindung des Motivs in *Shakespeares Könige und grosse Herren* (1905). So erwähnt Hofmannsthal Macbeth und seine Frau, die „im dämmernden Burghof die Blicke ineinanderbohren und halbe Worte tauschen“²³⁴⁴⁶ oder „Ariels geisterhafte dienende Liebe“.²³⁴⁴⁷ Aber auch in Kontrast zur Figur des Brutus, dessen Verständnis und Verhältnis zum Tod Hofmannsthal hervorhebt, zeigt sich das Motiv. Diese Stellung zum eigenen Tod lässt Hofmannsthal die Figur des Brutus als Mann erkennen, während Figuren wie der liebende Romeo nur Jünglinge seien: „Sie sind ohne ein anderes Schicksal als die Liebe“.²³⁴⁴⁸ Hofmannsthal vergleicht die Dramen Shakespeares, in ihrer Substanz, aber auch mit den Dramen von Kleist, durch eben jenes „Mit-einander der Gestalten“,²³⁴⁴⁹ was sich mitunter auch auf das Lieben bezieht.²³⁴⁵⁰ Das Motiv zeigt sich auch in Hofmannsthals Schrift *Der Dichter und diese Zeit* (1906), wenn Hofmannsthal sich mit dem Leser auseinandersetzt, der in den Büchern die Erfüllung einer Sehnsucht erhofft: „Sie suchen, was sie stärker als alles mit der Welt verknüpfe, und zugleich den Druck der Welt mit eins von ihnen nehme. Sie suchen ein Ich, an dessen Brust gelehnt ihr Ich sich beruhige. Sie suchen, mit einem Wort, die ganze Bezauberung der Poesie.“²³⁴⁵¹ Hofmannsthal bindet das Motiv aber auch durch seine Betrachtungen bezüglich des Dichters und seines Schaffens ein, ist er doch für ihn gleichsam ein Fremder in seinem Haus („als ein Toter, als ein Phantom im Munde aller, ein Gebieter ihrer Tränen, gebettet in Liebe und Ehrfurcht“).²³⁴⁵² Dabei zeigt sich auch dieses Motiv hier unter der Konzeption stehend, kann der Dichter sowohl der „Liebhaber der Leiden und der Liebhaber des Glücks“²³⁴⁵³ sein. Letztendlich zeigt sich das Motiv auch in *Die Wege und die Begegnungen* (1907), mitunter in Verbindung mit dem gesellschaftlichen Umfeld.²³⁴⁵⁴ So fühlt sich der Protagonist dieses Werkes unter den Befehl eines Mannes gestellt, der zum Aufbruch befohlen hatte. Hofmannsthal beschreibt in dieser Schrift diesen Agur, der sich aus den Armen seiner jungen Frau löst, und obwohl diese Frau ihr Sehnen nach ihrem deutlich älteren Mann bezeugt,²³⁴⁵⁵ wappnet sich dieser zum Aufbruch: „Die schöne Frau hob sich bittend auf und schien ihn zärtlich beim Namen zu rufen, aber die Luft trug mir den Laut nicht zu.“²³⁴⁵⁶

In *Ein Brief* (1902) zeigt sich das Motiv erstmalig durch Chandos' Schilderung seiner Ergriffenheit; so ergreift ihn mitunter ein „moosbewachsener Stein [...] mehr als die schönste hingebendste Geliebte der glücklichsten Nacht“.²³⁴⁵⁷ Chandos erkennt, abgesehen von wenigen Momenten, die Leere seines Lebens, die er vor seinen Mitmenschen, mitunter seiner Frau, zu verbergen sucht.²³⁴⁵⁸ Hofmannsthal beschreibt wie Chandos versucht, sich in seinem Tagesleben von seiner Unzulänglichkeit abzulenken, doch er besinnt sich

Reigens kennt, fürchtet nicht den Tod. Denn er wei, daß Liebe tötet.<<“ In: SW XXXIII. S. 65. Z. 3-6.

23443SW XXXIII. S. 123. Z. 3-5.

23444SW XXXIII. S. 125. Z. 8-9.

23445Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 125. Z. 24, SW XXXIII. S. 126. Z. 6, SW XXXIII. S. 126. Z. 7.

23446SW XXXIII. S. 78. Z. 22-23.

23447SW XXXIII. S. 80. Z. 32-33.

23448SW XXXIII. S. 88. Z. 9-10.

23449SW XXXIII. S. 91. Z. 40.

23450SW XXXIII. S. 91-92. Z. 40//1-7.

23451SW XXXIII. S. 134. Z. 5-9.

23452SW XXXIII. S. 137. Z. 15-17.

23453SW XXXIII. S. 139. Z. 2-3.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 144. Z. 27.

23454„Dieses beständige Auf-dem-Wege-sein aller Menschen muss der bohrende Traum der Gefangenen sein und die Verzweiflung aller treuen Liebenden.“ In: SW XXXIII. S. 154. Z. 17-19.

23455„Die Junge – sie trug nichts als breite Armreifen – hob stumm die Arme nach ihm, wie um ihn zurückzurufen, aber er sah sich nicht nach ihr um.“ In: SW XXXIII. S. 157. Z. 24-26.

23456SW XXXIII. S. 157. Z. 39-41.

23457SW XXXI. S. 52. Z. 13-15.

23458SW XXXI. S. 52. Z. 38.

wieder auf dieses „schrankenlose[...] Entzücken[...]“, ²³⁴⁵⁹ welches er von den vermeintlich nebensächlichen Dingen gewinnen will. Dies führt ihn dazu, sich des Redners Crassus zu erinnern und seiner Liebe für eine zahme Muräne. Als Domitius sein Verhalten angeprangert hatte, dass er über den Tod der Muräne geweint habe, hatte Crassus auf dessen mangelhafte Liebesfähigkeit angespielt: »So habe ich beim Tod meines Fisches getan, was Ihr weder bei Eurer ersten noch Eurer zweiten Frau Tod getan habt.« ²³⁴⁶⁰

Durch Gabriels Worte, dass es die Essenz der Gedichte ist den „Zustand eines Gemütes“ ²³⁴⁶¹ auszudrücken, verweist Clemens auf das Gedicht *Sie seh'n sich nicht wieder* (1841) von Hebbel. Durch die beiden Schwäne gelingt es Hofmannsthal hier, das Motiv einzubinden: „Sie glühen und träumen / In Liebe und Wonne zum Sterben versenkt.“ ²³⁴⁶² Während Gabriel die Verbindung zwischen Poesie und Mensch durch den Bezug zum Opfer erklärt, fragt sich Clemens, ob Gabriel denn keine Gedichte über die Liebe wisse, in denen man sich findet. ²³⁴⁶³ Clemens ist es auch, der Goethes Veränderung thematisiert, von der Jugend zu den „geformten Gebilde[n]“ ²³⁴⁶⁴ und zu dem „Bett, auf dem Tibull nach der Geliebten seufzte“. ²³⁴⁶⁵ Des weiteren erwähnt Hofmannsthal auch Goethes Gedicht (*Geschöpfe der Flamme*), welches Gabriel, im Sinne seines Kunstverständnisses, heranzführt. ²³⁴⁶⁶

In *Elektra* (1903) zeigt sich die Anklage der Königstochter an die Mägde auch dadurch, dass sie nicht nur den Mördern des Vaters dienen, die Frauen haben auch, anders als Elektra, ein wirkliches Leben. Elektra verurteilt, dass die Frauen bei ihren Männern liegen (SW VII. S. 64. Z. 7), und bezeichnet sie in diesem Sinne als „Hündinnen“. ²³⁴⁶⁷ Elektra zeigt dabei eine Distanz zur Liebe, nährt sie sich doch „im Leib“, ²³⁴⁶⁸ anstatt zu lieben, einen Geier. Weshalb sich Elektra so gegen das Lieben wendet, deutet sich bereits in dem Gespräch mit Chrysothemis an, wenn sie auf den Mord an ihrem Vater durch Aegisth verweist, der nur „Heldentaten [...] im Bett“ ²³⁴⁶⁹ vollbringen kann. Dass von Elektra der Mord und das Lieben gefärbt sind durch die Erfahrungen Elektras mit der Mutter und ihrem Lieben, zeigt sich auch in der Rede an die Schwester („sie bringen ja nicht immer einen um, / zuweilen sind sie auch allein zusammen!“). ²³⁴⁷⁰ Während Chrysothemis ein „Weiberschicksal“ ²³⁴⁷¹ ersehnt, einen Ehemann und Kinder, hält Elektra daran fest, dass ein solches Leben herabsetzend ist. ²³⁴⁷² Für Elektra steht ein Lieben in unmittelbarer Verbindung mit dem Verrat an dem Vater, was sich auch deutlich in folgender Passage zeigt:

„Die Höhle
zu sein, drin nach dem Mord dem Mörder wohl ist;
das Tier zu spielen, das dem schlimmern Tier
Ergetzung bietet. Ah, mit einem schläft sie,
preßt ihre Brüste ihm auf beide Augen
und winkt dem zweiten, der mit Netz und Beil
hervorkriecht hinter'm Bett.“ ²³⁴⁷³

23459SW XXXI. S. 53. Z. 25.

23460SW XXXI. S. 53. Z. 25-38.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 54. Z. 3-7.

23461SW XXXI. S. 78. Z. 21.

23462SW XXXI. S. 79. Z. 5-6.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 79. Z. 11-12.

23463SW XXXI. S. 83. Z. 1-2.

23464SW XXXI. S. 84. Z. 9.

23465SW XXXI. S. 84. Z. 6-7.

23466Hofmannsthal bezieht sich in den Notizen auch auf Novalis: „Wir sollen alles in ein Du, ein zweites Ich verwandeln; nur dadurch erheben wir uns selbst zum großen Ich.“ In: SW XXXI. S. 324. Z. 15-16.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 86. Z. 1-4, SW XXXI. S. 321. Z. 23-24.

23467SW VII. S. 65. Z. 38.

23468SW VII. S. 64. Z. 18.

23469SW VII. S. 68. Z. 36.

23470SW VII. S. 69. Z. 23-24.

23471SW VII. S. 71. Z. 7.

23472Monika Fick stuft dies dahingehend ein, dass sie bei Elektra eine „Vergiftung der leiblichen Sphäre des Daseins“ erkennt: „Deshalb der Umschlag ihrer Liebe in Haß und die Ablehnung von Sexualität und Fortpflanzung.“ In: Fick, S. 351.

23473SW VII. S. 71. Z. 9-15.

Da Chrysothemis genau ein solches Leben in ihren Augen ersehnt („Bist du solch ein Weib? / Du willst's erst werden“), ²³⁴⁷⁴ muss Elektra auch sie verabscheuen. Während Chrysothemis sich die Augen für ihre zukünftigen Kinder reinigen will, verbindet Elektra neuerlich die Liebe mit Gewalt. Nicht ihre Hochzeit werden die Mörder Chrysothemis bereiten, so Elektras Worte, sondern sie bereiten sich allein auf neuerliches Morden vor. ²³⁴⁷⁵

Jene Verbindung zwischen Erotik und Gewalt zeigt sich auch durch die Rede Elektras an die Mutter, mit der sie ihr erklärt, warum sie sie eine Göttin nennt, obgleich sie hier über die Mutter spottet:

„Wahrhaftig, wenn du keine Göttin bist,
wo sind dann Götter! [...]
Auf diesem Schoß bin ich gelegen, nackt?
Zu diesen Brüsten hast du mich gehoben?
So bin ich ja aus meines Vaters Grab
herausgekrochen, hab' gespielt in Windeln
auf meines Vaters Richtstatt!“ ²³⁴⁷⁶

Noch ein anderer Aspekt zeigt sich in dem Gespräch zwischen Klytämnestra und Elektra. Nicht nur, dass die Königin Agamemnon ermordet hat, wobei Hofmannsthal die Hintergründe des Mordes ausklammert, ihr Liebesglück hat sie keineswegs mit ihrem zweiten Mann Aegisth gefunden, der ihr jedoch bei der Ermordung des Königs geholfen hatte. Klytämnestra fühlt sich abgestoßen und gleichsam bedroht von ihrem Mann und seinen Reden ihr gegenüber, denen sie sich nicht erwehren kann: „Aegisth / verhöhnt mich, und ich finde nichts, ich finde / die fürchterlichen Dinge nicht, vor denen / er schweigen müßte und bleich wie ich selber / ins Feuer starren.“ ²³⁴⁷⁷ Wie durch ihre Träume sieht sich Klytämnestra auch von ihrem zweiten Ehemann dahingehend herabgesetzt, dass sie sich nicht mehr als Herrin und damit als überlegen erkennen kann, sondern sich ganz im Gegenteil als hilflos und unterlegen sieht. Ein weiterer Bezug zum Motiv zeigt sich durch Klytämnestras Fragen nach dem rechten Opfer. Bereit, eine von den Dienerinnen zu töten, fragt Klytämnestra danach, ob es eine Jungfrau sein müsse oder eine Frau, die schon „erkannt vom Manne“ ²³⁴⁷⁸ ist. In diesem Gespräch thematisiert Klytämnestra auch das Verhalten ihrer Tochter; würde sich Elektra weniger abfällig ihr gegenüber zeigen, so würde sie als Mutter ihr gerne ein „Ehebett“ ²³⁴⁷⁹ gewähren, anstatt sie an das Haus zu fesseln. Da Elektra mit dem Lieben jedoch nur den Verrat bzw. den Mord verbindet, ist dies für Elektra kein Anreiz, sondern führt sie vielmehr dazu, ihre wahren Gefühle verstohlen anzudeuten: „Da geht's dem Kinde umgekehrt: das dächte / die Mutter lieber tot als in dem Bette.“ ²³⁴⁸⁰ Nicht nur über Elektras Liebesleben zeigt sich Klytämnestra bestimmend, sondern auch über das ihrer anderen Tochter, zu der sich ebenso, innerhalb dieses Gespräches, ein problematisches Verhältnis zeigt. Elektra möge doch zwischen Chrysothemis und ihr vermitteln, dass sie sich weniger ängstlich ihr gegenüber zeige: „Heiß sie, freundlich / wie sich's geziemt, mich grüßen, und gelassen / mir Rede stehn. Dann weiss ich wahrlich nicht, / was mich verhindern könnte, dich und sie / vor Winter zu vermählen.“ ²³⁴⁸¹ Letztendlich lässt Elektra ihre Maske fallen und offenbart, dass die Königin selbst sterben muss, um sich von dem Traum zu befreien. Wenn Orest hinter ihr sei, um sie zu morden, dann würden sich die Götter ihr nicht helfend zur Seite stellen, sondern ebenso taub sein, wie sie sich gezeigt hatten als sie den Vater ermordet hatte. Vielmehr würden sie glauben, dass sie eine „Schäferstunde mit Aegisth“ ²³⁴⁸² erlebe, wenn sie sie röcheln hören würden. Doch nach dem Glauben daran, dass Orest tot sei, sieht sich Elektra genötigt, die Tat alleine mit der Schwester zu begehen. Ihr schmeichelnd, dass ihre „jungfräulichen Nächte“ ²³⁴⁸³ sie stark gemacht haben, hofft sie, einen Komplizen für die Tat gefunden zu haben.

23474SW VII. S. 71. Z. 18-19.

23475SW VII. S. 72-73. Z. 38//1-4.

23476SW VII. S. 76. Z. 11-20.

23477SW VII. S. 79. Z. 10-14.

23478SW VII. S. 81. Z. 9.

23479SW VII. S. 82. Z. 9.

23480SW VII. S. 82. Z. 11-12.

23481SW VII. S. 83. Z. 13-17.

23482SW VII. S. 86. Z. 15.

23483SW VII. S. 92. Z. 26.

„Du könntest
mich, oder einen Mann mit deinen Armen
an deine kühlen festen Brüste pressen,
daß man ersticken müßte! Überall
ist so viel Kraft in dir! Sie strömt wie kühles, //
verhaltne Wasser aus dem Fels. Sie flutet
mit deinen Haaren auf die starken Schultern
herunter!“ ²³⁴⁸⁴

Während Elektra auch in dieser Passage eine Verbindung zwischen Sexualität und Gewalt vollzieht, verlangt es Chrysothemis danach, aus diesem Haus zu fliehen. Doch Elektra setzt ihr unablässig nach, erniedrigt sich immer weiter, um eine Helferin zu gewinnen. Schließlich wendet Elektra Chrysothemis Wunsch, einen Mann zu gewinnen, um eine eigene Familie zu gründen, gegen sie, indem sie ihr, wenn sie nur bei der Tat hilft, einen Ehemann prophezeit, der sie in das „Hochzeitsbett / mit starken Armen zieht.“ ²³⁴⁸⁵ Doch für Chrysothemis scheint es unmöglich, die Tat zu begehen und anschließend weiterleben zu können. Hatte Elektra bei Klytämnestra noch verurteilt, dass sie den Mord an dem Ehemann so einfach hinter sich lassen konnte, zeigt sich hier jedoch, dass Elektra dies gerade positiv hervorhebt: „Mädchen, sträub' dich nicht! / es bleibt kein Tropfen Blut am Leibe haften: / schnell schlüpfst du aus dem blutigen Gewand / mit reinem Leib ins hochzeitliche Hemd.“ ²³⁴⁸⁶ Chrysothemis wird nicht nur den Mord hinter sich lassen, so Elektra nach Chrysothemis' neuerlicher Weigerung, sondern die Tat wird ihr „vergolten / mit Wonneschauern Nacht für Nacht“. ²³⁴⁸⁷ Doch Chrysothemis lässt sich selbst nicht mit einem prophezeiten Liebeserleben zu der Tat verleiten und entzieht sich der Verlockung.

Auch innerhalb des Gespräches zwischen Elektra und dem vermeintlichen Boten zeigt sich das Motiv. Während dieser Fremde allzu leichtfertig vom Tod des Königssohnes spricht, sieht sich Elektra mit der Schwere dieses Verlustes konfrontiert, vor allem im Hinblick auf die sie umgebenden Menschen, die sich in ihren Augen ungehemmt „vermehr[en]“. ²³⁴⁸⁸ Nachdem Elektra in dem Boten ihren Bruder erkannt hat, zeigt sie sich beschämt. Deutlich wie nie zuvor offenbart sich an Elektra in dieser Passage das Liebeserleben, welches sie für die Rache eingebüßt hat. Elektra zeigt sich hier deutlich bewusst, dass sie ihre Schönheit für dieses passive Leben eingetauscht hat, wo sie doch früher durchaus affin zur eigenen Schönheit gestanden hatte. ²³⁴⁸⁹ Elektra spricht in ihrer Rede an den Bruder von dem Opfer, welches sie für die geplante Tat gegeben hat. Der Verlust eines aktiven Lebens erscheint somit hier weniger als freiwillige Gabe, denn als ein zwanghaftes Müssen, welches der Vater ihr auferlegt hatte, denn aus Eifersucht habe der Vater ihr den „hohläugigen Haß als Bräutigam“ ²³⁴⁹⁰ geschickt. Elektra zeigt sich dadurch zudem als besonders leidend, weil sie erfahren hat, wie es zwischen „Mann und Weib“ ²³⁴⁹¹ auch zugehen kann:

„Die Nächste, weh, die Nächste,
in denen ich´ begriff! Da war mein Lein
eiskalt und doch verkohlt, im Innersten
verbrannt. Und als ich endlich alles wußte,
da war ich weise, und die Mörder hielten
- die Mutter mein´ ich, und den, der bei ihr ist, -
Nicht einen meiner Blicke aus!“ ²³⁴⁹²

Spätestens an dieser Passage zeigt sich, dass Elektras Bezug zum Lieben keineswegs so einheitlich ist, wie es zu Beginn schien, sondern, dass sie durchaus, trotz aller Rachegedanken, die Sehnsucht nach der Erotik durchaus teilt, nur dass sie diese Sehnsucht nicht zulässt. Als Elektra Orests Zögern registrieren muss,

23484SW VII. S. 92-93. Z. 32-36//1-3.

23485SW VII. S. 94. Z. 8-9.

23486SW VII. S. 95. Z. 19-22.

23487SW VII. S. 95. Z. 27-28.

23488SW VII. S. 98. Z. 31.

23489SW VII. S. 101-102. Z. 34-38//1-5.

23490SW VII. S. 102. Z. 12.

23491SW VII. S. 102. Z. 16-17.

23492SW VII. S. 102. Z. 17- 23.

verweist sie neuerlich auf ihre Entbehrungen, primär um Orest zur Tat zu motivieren. Auch ihre „Scham“²³⁴⁹³ habe sie dem Vater opfern müssen, doch sei sie dennoch nicht ohne „Brautnacht“²³⁴⁹⁴ geblieben:

„bin ich nicht, wie die Jungfrau'n sind, die Qualen
von einer, die gebärt, hab' ich gespürt
und habe nichts zur Welt gebracht, und eine
Prophetin bin ich immerfort gewesen
und habe nichts hervorgebracht aus mir
und meinem Leib wie Flüche und Verzweiflung.“²³⁴⁹⁵

Zeigte sich hier ihre Sehnsucht für die Liebe, so zeigt sich letztendlich neuerlich wieder ihre Distanz. Durch die Nähe des Bruders, der die Tat vollziehen wird, offenbart sie sich neuerlich als unfähig, ihre Gefühle zu beherrschen. Selig sei der Tätige, so Elektra, und verwirft Haß wie Liebe gleichermaßen.²³⁴⁹⁶

Es ist nichts anderes als der Aufruf zur Prostitution, den die alte Nachbarin Belvidera gegenüber in *Das gerettete Venedig* (1904) äußert. Ihrer mittellosen Situation möge sie doch entgegenwirken, sei es ihr doch ein Leichtes Männer zu finden, die sie mit ihrer Schönheit gefangen nehmen könne.²³⁴⁹⁷ So geben sich Senatoren leichtfertig mit Frauen ab, „die der Teufel nicht mit der / Feuerzange anrühren möchte“,²³⁴⁹⁸ wie leicht würde sie sich da wieder in Wohlstand versetzen können, wenn ein Mann nur denken könne, dass er eine solche Frau, eine Senatorentochter mit solchen Händen, gewinnen könnte.²³⁴⁹⁹ Die standesbewusste Haltung Belvideras, alle unter ihr stehenden Menschen von sich zu tun, ihre Kinder gleichsam von allem Niedrigen zu bewahren, führt die Nachbarin jedoch dazu zu sagen, dass sie sich, in ihren Augen, nicht von ihr unterscheide: „Da lebt Ihr – und da leb' ich, da schlaft Ihr, mit wem es Euch gefällt, / und hinter der Wand schlafe ich, mit wem es mir gefällt“.²³⁵⁰⁰

Gleich bei dem ersten Aufeinandertreffen zwischen Belvidera und Jaffier offenbart sich, dass sie die Partnerin für Hofmannsthals Protagonisten ist, und zwar in dem Sinne, dass er an ihrer Seite den dominanten Part vertreten kann. Hat er bei seinem Schwiegervater noch eine Erniedrigung erfahren, unter der er immer noch steht, legt er nun sein Mitleid, das er für sich empfindet, vor ihr dar. Sie müssen sich trennen, so Hofmannsthals narzisstischer Protagonist, wenn Belvidera es nicht ertragen würde, einer noch schlimmeren Zukunft entgegenzusehen.²³⁵⁰¹ Durch Belvideras Nachfrage, ob er denn eine Trennung ertragen würde,²³⁵⁰² zeigt er neuerlich seine Gleichgültigkeit und Dominanz in dieser Beziehung („Erträgest du's, mit mir zu gehn, du armes / Geschöpf?“).²³⁵⁰³ Jaffier sieht sich als Opfer seines Lebens, der allein Belvidera in seinem Leben hat, damit sie ihm einen Fluchtpunkt vor der Wirklichkeit biete. Die angesprochene Trennung ist für Jaffier dabei keineswegs eine Option, vielmehr geht es ihm um die Versicherung, dass Belvidera ihn immer noch demütig zu lieben vermag, wenn das Schlimmste über sie

23493SW VII. S. 103. Z. 22.

23494SW VII. S. 103. Z. 29.

23495SW VII. S. 103. Z. 30-35.

23496SW VII. S. 105. Z. 22-27.

In den Notizen zeigt sich ein weiterer Bezug zum Motiv durch Klytämnestra und ihre Macht als Königin (SW VII. S. 328. Z. 19-23).

23497SW IV. S. 12. Z. 3-5.

23498SW IV. S. 12. Z. 12-13.

23499SW IV. S. 12. Z. 13-23.

23500SW IV. S. 13. Z. 30-31.

In den Notizen zeigt sich eine Annäherung Zorzi an Belvidera, deren Schönheit und Wirkung der Zuhälter hier betont (SW IV. S. 178. Z. 30-37). Hier zeigt sich dabei deutlich, dass Zorzi ein Zuhälter ist, verweist die Dirne doch darauf, dass er von ihrem Körper lebe (SW IV. S. 179. Z. 11-14), und auf Belvidera, die sie als seine „neue[...] Liebste[...]“ (SW IV. S. 179. Z. 22) sieht.

23501SW IV. S. 16. Z. 6-7.

23502SW IV. S. 16. Z. 15-16.

23503SW IV. S. 16. Z. 18-19.

In den Notizen führt Hofmannsthal Belvideras Liebe weiter aus:

„Mit dir! mit dir? mein Alles
mein Schatz! mein Schatz! mein Liebster! meine Zuflucht!
bin ich nicht dein! hab ich mich dir nicht ganz
gegeben! bin ich nicht ein Stück von dir.
weißt du s nicht mehr wann du mir s gesagt
die selige Stund wo du mir s geschworen
dass nichts uns auseinander reißen kann“. In: SW IV. S. 181. Z. 18-24.

komme: „doch wenn das Fürchterliche kommt, / daß Häßliche! / [...] / wirst du dann / so zu mir sprechen? so dicht an mich schmiegen?“ ²³⁵⁰⁴

Tatsächlich erfährt er von Belvidera die Bestätigung seiner narzisstischen Liebe, denn sie zeigt sich bereit, bis zum Äußersten für ihn zu gehen, selbst in den Wahnsinn zu treten; selbst dann noch käme sie zu ihm „gekrochen“ ²³⁵⁰⁵ und würde ihm aus ihrem Arm ein Kissen bereiten, wodurch Belvidera auch selbst zeigt, dass sie bereit ist, ihm einen Schutz, durch ihre Person, vor der Wirklichkeit und der Härte des Lebens zu geben. ²³⁵⁰⁶ Diese Bestätigung führt Jaffier dazu, endlich die Demütigung anzusprechen, die er im Hause seines Schwiegervaters erfahren hat. Für Jaffier ist diese Absicherung in Belvideras Liebe auch dahingehend besonders wichtig, weil das Verhalten des Schwiegervaters alles in ihm in Frage gestellt hat; durch die Demütigung schien ihm die Liebe zu Belvidera gleichsam unwirklich („Mir war, als wäre alles nicht mehr wahr, / was ich von dir und uns’rer Liebe sprach“). ²³⁵⁰⁷ Gleichsam aber zeigt Hofmannsthal nicht nur Jaffiers Haltlosigkeit im Leben und sein mitleidiges Wesen mit sich auf, sondern er zeigt auch seine Passivität und seine Verblendung dem Leben gegenüber, fragte er sich doch im Moment der Demütigung durch den Vater, wo Belvidera gewesen sei. ²³⁵⁰⁸

Durch dieses empfundene Gefühl der Einsamkeit schafft Hofmannsthal aber gleichsam eine Gemeinsamkeit zwischen den beiden Liebenden; wie er sich allein im Moment der Demütigung gefühlt hatte, so allein hatte sie vor den Gerichtsdienern gestanden. Dennoch versucht Belvidera den Angriff auf seinen Narzissmus, den er im Hause des Vaters erfahren hatte, mit ihrer demütigen Liebe zu kompensieren; der Machtlosigkeit in der Gegenwart des Vaters, setzt sie die Macht über sich gegenüber, wenn sie sagt: „Dafür ist seiner Tochter Seligkeit, / auf ihren Knien deine Hand zu küssen!“ ²³⁵⁰⁹ Zudem will sie mit der Kraft ihrer Worte das Geschehene vergessen machen: „Dafür ist seine Tochter Tag und Nacht, / ob du ihr winkst, ob nicht des Blicks sie würdigst, / mit Leib und Seele deines Willens Sklavin!“ ²³⁵¹⁰ Doch Jaffier kann ihr devotes Lieben, ihren Besitz, nicht über die erlebte Demütigung im Hause des Senators stellen, hatte er sich doch wie einer von seinen Lakaien vor ihm verneigt, ²³⁵¹¹ was auch Belvidera zutiefst erschüttert („aufschreiend Mein Geliebter“), ²³⁵¹² da ein solches Verhalten auch ihren Blick auf ihn angreift. Nach dem bemerkten Verlust seiner Kostbarkeiten, gibt Jaffier Belvidera eine gewichtige Mitschuld, habe sie doch dem Verlust nur zugesehen, ²³⁵¹³ wobei er ihr im Grunde eine mangelhafte Tatkraft unterstellt, eine Kraft über die er selbst nicht verfügt. Vor allem aber trifft ihn der Verlust des Bettes, das gleichsam das Symbol ihrer devoten Liebe ist („das Bett, darin, du mir zum ersten Mal / dich gabst, das Bette uns’rer süßen Nächte!“). ²³⁵¹⁴

Während Belvidera die Kinder vor der Wirklichkeit, aber auch vor Jaffiers Unfähigkeit, die Wirklichkeit zu ertragen, schützen will, ²³⁵¹⁵ und sie diese zur Kammerfrau ihrer Mutter bringt, versenkt sich Jaffier neuerlich

23504SW IV. S. 16. Z. 22-29.

23505SW IV. S. 16. Z. 35.

23506SW IV. S. 16-17. Z. 31-37//1-6.

23507SW IV. S. 17. Z. 16-17.

23508SW IV. S. 17. Z. 23.

23509SW IV. S. 17. Z. 38-39.

23510SW IV. S. 18. Z. 8-10.

23511SW IV. S. 18. Z. 28.

23512SW IV. S. 18. Z. 27.

23513SW IV. S. 19. Z. 15-16.

23514SW IV. S. 19. Z. 21-22.

23515In den Notizen führt Hofmannsthal dies weiter aus. Belvidera berichtet hier von dem Erleben der Stunden zuvor, wie sie hatte die Gerichtsvollzieher ertragen müssen, und sich mit ihrer Liebe zu Jaffier getröstet hatte:

„ich dachte dich und dachte unsre Liebe
und dass wir noch einander noch und mehr
als je gehören. und da quoll es auf
in mir von Glück und sprengte fast mein Herz
führ mich hinaus auf wüstes ödes Feld
lass mich auf Steinen liegen und es wild
es schreien zu den Wolken und den Sternen
was mir die Brust mit Überfülle ängstet
und mich benahe erdrückt
und meine Arme dir ausbreiten dir
und küssen dich bin ich in dich hinein
geküßt die wachse Seligkeit die mich

in seinem Selbstmitleid, will er warten und das „Grab / von uns´rem Glück behüten“. ²³⁵¹⁶ Belvidera erweist sich, entgegen Jaffier, als Triebfeder, verweist sie doch auf sein gesellschaftliches Umfeld, indem er sich umschaun soll, um Hilfe ob seiner Notlage zu finden. So weiß sie das Jaffier, bevor er mit Belvidera zusammen war, durchaus viele Freunde um sich hatte. Entgegen vieler Werke Hofmannsthals erscheint hier ein homoerotischer Zug des Protagonisten gegeben, was sich bereits zeigt, wenn Belvidera sagt:

„und viele hingen sich an dich und vielen
warst du der liebste Mensch. Als du Soldat warst
und Fähnrich dann, da war auf deinem Schiff
so mancher, hast du mir erzählt, der nachts
für dich die Wache hielt, ja einer war
verliebt in dich, daß er um deinetwillen,
wie um ein Weib, den andern, den Wallonen,
lahm schlug, wie, oder schoß?“ ²³⁵¹⁷

Gleichsam deutet Hofmannsthal hier erstmalig an, dass Belvidera als Senatorentochter unter ihrem Stand geheiratet hatte, wenn sie Jaffier, einen Soldaten, zu ihrem Ehemann erwählt hatte. Damit kommt das erste Mal die Rede auf Pierre, denn um eben diesen handelt es sich hier. Hofmannsthal betont das Problematische der Liebesbeziehung zwischen Belvidera und Jaffier gleichsam auch durch die Erinnerung der Frau an das Entstehen ihrer Liebe gebunden, die auch mit dem Tod ihrer Mutter in Verbindung steht. Für Belvidera steht die Entdeckung ihrer Liebe, die ihr Vater nicht gestattet hatte, in der Verantwortung des Dieners Jeronimo, dem sie damit gleichsam auch die Schuld an ihren jetzigen Lebensumständen gibt. ²³⁵¹⁸

Als Folge der Annäherung zwischen Jaffier und seiner Tochter, hatte Priuli diesen aus dem Haus gewiesen. Jeronimo war es gewesen, der in dieser Zeit wiederholt immer wieder von Jaffier zu ihr gesprochen hatte, und in ihrer „Verlassenheit“ ²³⁵¹⁹ hatte sie ihm das in ihren Augen Unsägliche gestattet, sich ihr über die Gebühr zu nähern, wie es keinem Lakaien gegenüber seiner Herrschaft zusteht. Belvideras Bezug zu dem verhassten Jeronimo, bringt Jaffier schließlich dazu, den Plan dieses Dieners anzudeuten, sich als Spion zu verdingen, von denen es in Venedig viele gebe und die sich mitunter in jeder „Kurtisane Bett“ ²³⁵²⁰ drängen.

In dem ersten Gespräch der Freunde Jaffier und Pierre wird auch das Liebeserleben thematisiert, wobei sich deutlich zeigt, dass sich Pierres Abscheu vor dem Staat aus seinem Erleben mit Aquilina speist. Der verderbte Staat sei nicht auf Ehre und Gewissen aufgebaut, vielmehr versteht er es, zu „unsern Weibern / ins Bett zu kriechen“, ²³⁵²¹ wobei sich bereits hier die Personifikation des Staates Venedigs als Hure zeigt. Auch an Pierre zeigt sich, dass sein Schönheitssinn ursächlich für seine Stellung zur Welt, seine verkehrte Auffassung von Moral und sein Bruch mit der Konzeption ist. Bei ihm ist es die „schöne Aquilina“, ²³⁵²² die ihm „gestohlen und beschmutzt“ ²³⁵²³ und ihm von einem anderen Mann genommen wurde, einem „alten Narren“, ²³⁵²⁴ der als Senator eine gesellschaftlich höhere Stellung als er selbst bekleidet. Gleichsam haftet, mitunter durch die Bezugnahme zum Schatten, dieser Liebe Pierres etwas Problematisches an, aber ebenso durch die Nachfrage Pierres an Jaffier, ganz so als wäre er sich Aquilinas Schönheit nicht sicher: „Nicht wahr? es liegt etwas, Jaffier, auf diesem / Gesicht, wie ein durchsicht´ger Schatten, etwas / das so unsagbar schön ist, nicht wahr, Jaffier, / ich bin kein Narr?“ ²³⁵²⁵ Jaffier liefert dem Freund die Bestätigung von

durchschüttert wenn ich fühl dass du mich liebst!“ In: SW IV. S. 182. Z. 7-19.

Für Belvidera sind ihre Kinder das Produkt dieser Liebe zu Jaffier (SW IV. S. 182. Z. 38-39). In den Notizen zeigt sich noch ein anderer Aspekt, und zwar, dass Pierre und Jaffier schon einmal zuvor aufeinandergetroffen waren, und zwar einen Monat nach ihrer Hochzeit, dass sich Pierre allerdings aus Eifersucht von Belvidera distanziert hatte: „Er hasste mich dafür dass ich dich ihm / genommen hatte.“ In: SW IV. S. 183. Z. 26-27.

23516SW IV. S. 20. Z. 27-28.

23517SW IV. S. 21. Z. 4-11.

23518SW IV. S. 23. Z. 15-27.

23519SW IV. S. 23. Z. 38.

23520SW IV. S. 26. Z. 20.

23521SW IV. S. 28. Z. 23-24.

23522SW IV. S. 29. Z. 31.

23523SW IV. S. 29. Z. 33.

23524SW IV. S. 29. Z. 37.

23525SW IV. S. 30. Z. 2-5.

Aquilinas Schönheit („Ich weiß kein schön'res Weib“),²³⁵²⁶ was Pierre dazu führt, sich ihrer gemeinsamen Zeit zu erinnern, was aufzeigen soll, dass Pierres Liebe zu Aquilina in ihm, ebenso wie sein Hang zum Schönen, von Jaffier geweckt wurde: „Damals ging / das Herz mir gegen dieses ganze Leben / zum ersten Male auf. Und damals fand ich / die Aquilina.“²³⁵²⁷ Erweckung des Schönheitsempfindens, Abscheu gegen die Welt, das Bestehende, die Konzeption und letztendlich die Umsetzung in eine persönliche ästhetizistische Vorstellung zeigt sich auch hier als das Grundmuster im Leben der Hofmannsthal'schen Protagonisten, die für das Ich leben. Pierre bringt das Gespräch schließlich auf Jaffiers Frau,²³⁵²⁸ doch dieser zeigt sich distanziert zu ihr, äußert lieber alleine sein zu wollen, als Belvidera mit ihm ins Elend zu stürzen, was angesichts seines narzisstischen Wesens eher Makulatur ist. Er selbst könne das Elend ertragen, doch wenn er Belvidera unter den gegenwärtigen Umständen leiden sehe, dann fühle er seine Schwäche, dann könne er nicht mehr zwischen ihm und „einem Feigling [...] den Unterschied“²³⁵²⁹ erkennen. Jaffiers Idee, sich in einen Dienst zu stellen, da er nicht die Tatkraft für Vergeltung habe, lässt Pierre ihn auf seine Frau verweisen, die ihn sicherlich wieder „Lächeln lernen“²³⁵³⁰ werde. Nicht nur mit Worten reagiert Pierre auf Jaffiers selbstmitleidige Darstellung, auch gibt er ihm Geld, denn er weiß wohl, dass der „Ehstand [...] kostspielig“²³⁵³¹ ist. Durch Pierre erfährt Jaffier auch die Möglichkeit, Teil der Revolution zu werden. Doch während dieser sich sogleich in einer ästhetizistischen Lebensvorstellung verliert, wie sein Leben sein wird, wenn die Revolution gelingt, heißt Pierre ihn erst einmal die Beseitigung des Schwiegervaters zu bedenken. Zwar heißt er ihn nicht allzu weit zu denken, sich erst mit diesem ersten Mord zu befassen, doch verweist er gleichsam auf die noch folgenden Morde, während Jaffiers Frau sich in einem „sichere[n] Versteck“²³⁵³² verberge und vor „Lust erzitternd, / die off'nen Arme dir entgegenstreckt“,²³⁵³³ während er sich in göttergleiche Sphären erhebe. Wie Jeronimo Jaffiers ästhetizistische Sehnsucht lediglich bestätigt hat, greift auch Pierre nur genau in sein narzisstisches Wesen, von dem er nichts weiter ersehnt, als dass er seine Fantasterei und die Wirklichkeit in Einklang bringen kann. Jaffier steigert sich durch Pierres Worte immer mehr in seinen narzisstischen Wahn hinein; die Äußerung des Freundes, dass nur die Gewalt die Welt regiert nicht aber Moral oder Religion, führt bei Jaffier dazu, sich von der Liebe zu seiner Frau loszusagen.²³⁵³⁴ Pierre, der zum Ende des ersten Aufzugs Belvidera gegenübersteht, zeigt sich jedoch unsicher, ob Jaffier nicht wanken werde, Teil der Verschwörung zu sein, erkennt er doch auch die Schönheit ihres Körpers:

„Sie hat wundervolle Arme,
das sind der Liebe stärkste Ketten; wirst du
in denen mir nicht schwach sein, mein Jaffier,
wenn ich dich ruf, und wär's um Mitternacht
zu einem großen Werk?“²³⁵³⁵

Jaffier jedoch versichert ihm, dass dies nicht der Fall ist. Allein mit seiner Frau, zeigt sich Jaffier durch den Plan Pierres verändert. Dem Narzissten wurde durch den früheren Freund, aus dem er das gemacht hat, was ihm heute wieder begegnet ist, eine Möglichkeit eröffnet, sich in den Rang zu setzen, der seinem Selbstverständnis gemäß ist. Wähnend, dass er ins Göttliche sich erheben werde („wird er ein Genosse / der Götter wieder sein“),²³⁵³⁶ sucht Jaffier zum ersten Mal in diesem Drama wirklich die körperliche Nähe seiner Frau, indem er sie auf seinen Schoß zieht.²³⁵³⁷ In Belvideras Augen jedoch kann Jaffier nichts gewinnen, wenn sie ihn zum Mord gestellt sieht, und versucht ihn dementsprechend durch ihre Liebe, von den

23526SW IV. S. 30. Z. 6.

23527SW IV. S. 30. Z. 14-17.

23528SW IV. S. 31. Z. 29.

23529SW IV. S. 31. Z. 37.

23530SW IV. S. 32. Z. 33.

23531SW IV. S. 33. Z. 7-8.

23532SW IV. S. 35. Z. 13.

23533SW IV. S. 35. Z. 13-14.

23534SW IV. S. 35. Z. 13-14.

23535SW IV. S. 36. Z. 24-28.

23536SW IV. S. 37. Z. 18-19.

23537SW IV. S. 37. Z. 21.

In den Notizen betont Belvidera zudem die Betrachtung von Jaffiers Wesen: „Mein Geliebter wenn du wüsstest / wie sehr ich leide wenn du so dir selber / entfremdet, deines Unverlierbaren / des Ranges deiner Seele nicht bewusst / und klein vor dem was du verachten solltest“. In: SW IV. S. 185. Z. 9-13.

Gedanken an die Revolution abzubringen („Laß mich den Mund / verschließen, der das auszuatmen wagt“).²³⁵³⁸ Was Belvidera nämlich befürchtet, ist nicht der Angriff gegen die Gesetze des Staates, sondern den Verlust ihrer Glückseligkeit, ist Jaffier für sie doch der „Sitz des Glücks“.²³⁵³⁹ So wähnt sie den Verlust jeder anderen Kostbarkeit ihres Lebens ertragen zu können, wenn ihr nur die Liebe zu Jaffier bleibt.²³⁵⁴⁰ Während er sie verlangend an sich presst, löst sie sich jedoch von ihm, sucht sie doch durch ein Gebet ihre Liebe zu retten:

„Laß mich zu Ende beten: gib, daß ich
[...]
mich des zu großen Glücks nicht überhebe.
[...]
Laß' deine Lippen zu den meinen kommen,
daß sie's zusammen beten ...“²³⁵⁴¹

In dem zweiten Aufzug beleuchtet Hofmannsthal das Liebesleben zwischen Belvidera und Jaffier weiter dadurch, indem er Renault, nachdem Jaffier sich aus der Gruppe der Verschwörer zurückgezogen hatte, sich an die familiäre Situation des Geflohenen erinnern lässt. Jaffier sei im Hause des Senators „als so etwas / zwischen Bedienter und Pflegesohn aufgewachsen“,²³⁵⁴² habe die „einzige Tochter verführt und ist mit dieser aus dem Haus geworfen / worden“,²³⁵⁴³ und lebt ohne erkennbare Einkünfte mit ihr zusammen. Durch Jaffiers Flucht ist Pierre gezwungen, seinen Mitverschwörern einen neuen Treffpunkt zu benennen, und wählt dazu das Haus der Aquilina („Ich - / ich war einmal mit ihr. Das ist vorüber. / Allein ich seh sie noch zuweilen“),²³⁵⁴⁴ verbirgt aber seine wirkliche Verbindung mit ihr, hat er sie doch seit Jahren nicht mehr gesehen.

Dass für Jaffier der eigene Narzissmus an erster Stelle steht, wird auch dadurch deutlich, dass er aus dem Kreis der Verschwörer flieht, um diesem zur Bestätigung seiner Worte, seine Frau Belvidera zuzuführen.²³⁵⁴⁵ Über die, die er in der Dunkelheit und kaum bekleidet hatte stehen lassen, sagt er gegenüber den Verschwörern: „Das ist das Pfand, das ihr verlangen dürft. / Es ist nichts weiter, als mein ganzes Leben. / Da habt ihr meine Frau -“²³⁵⁴⁶ Dabei zeigt sich deutlich Jaffiers Leichtfertigkeit, tritt er an Renault heran, von dem er nichts weiter weiß, als dass er ihn immer für einen Kaufmann gehalten hat. Nun ruft er ihn dazu auf, ihm Belvidera zu bewahren, „nicht schlechter als wie eine Perlenschnur / oder ein kostbar und zerbrechlich Glas“.²³⁵⁴⁷ Deutlicher kann Hofmannsthal nicht aufzeigen, was für Jaffier an erster Stelle steht und in welchem Verständnis er wirklich zu seiner Frau steht, die ihm nichts weiter als eine erlesene Kostbarkeit ist, wenn auch die Größte. Im Grunde überlässt Jaffier seine Frau einem ihm vollkommen unbekanntem Mann und setzt sie so in eine Todesbedrohung. Hatte er es zuvor nicht verstanden, durch seine Worte zu überzeugen, so will er es nun durch seine vermeintlich männliche Tat tun. Nicht Jaffier selbst will für seine Worte einstehen, an Belvidera soll er es vollstrecken, weil man ihm seine Ehre abgesprochen hatte: „Irgendwo am Boden / wenn ihr die Mühe nehmen wollt, muß hier / mein Dolch noch liegen, damit könnt Ihr ja / an ihr vollstrecken, wessen etwa - Herr, / versteht Ihr mich?“²³⁵⁴⁸

In seinem Wahn ruft er Belvidera dazu auf, ihm zu vertrauen und bei diesem Mann zu bleiben, wobei sich seine eigene Ungewissheit in Bezug auf seine Rückkehr zeigt. Gleichsam zeigt sich auch in dieser Passage, dass er Belvideras Bereitschaft dazu erwartet, ihr Leben für seine Ehre einzusetzen, sieht er sie immer noch als Kind: „Mein Kind, du gehst mit diesem / sehr würdigen Herrn. Er wird dich mir bewahren. / Frag nichts. Du siehst mich morgen oder später.“²³⁵⁴⁹ Jaffiers wahnhaftes Verhalten führt jedoch bei Belvidera dazu, dass sie die Wirklichkeit nicht begreifen kann, wähnt sie sich doch träumend, da er sich von ihr bei Nacht trennen

23538SW IV. S. 37. Z. 25-26.

23539SW IV. S. 38. Z. 14.

23540SW IV. S. 38. Z. 10-16.

23541SW IV. S. 38. Z. 19-24.

23542SW IV. S. 50. Z. 32.

23543SW IV. S. 50. Z. 33-34.

23544SW IV. S. 54. Z. 15-17.

23545SW IV. S. 54. Z. 32-35.

23546SW IV. S. 55. Z. 2-4.

23547SW IV. S. 55. Z. 14-15.

23548SW IV. S. 55. Z. 22-26.

23549SW IV. S. 55. Z. 30-32.

will.²³⁵⁵⁰ Zudem verweist Belvidera auf die Gefahr dieser Situation, die sie jedoch nicht für sich empfindet, sondern für Jaffier, was ebenso ihre falsche Einschätzung der Situation zeigt. Jaffier wiederum zeigt ihr seinen Narzissmus, verweist er darauf, dass sie um „meinetwillen“²³⁵⁵¹ so handeln möge, wie er es ihr gesagt hatte. Tatsächlich äußert Belvidera ihre unverbrüchliche Liebe: „Um deinetwillen will ich Alles tun“.²³⁵⁵² Zu all seinem narzisstischen Gebaren kommt auch noch die Indiskretion, berichtet Jaffier doch vor diesen Männern von ihrer Liebe:

„Wie, Geliebte,
bist du auf einmal nicht, in einer Nacht //
der Seligkeit, um diese gleiche Stunde,
aus einem Mädchen meine Frau geworden?
Gabst du mir damals nicht mit einem Schwur
und süßen Tränen in den Augen dich
und deine Seele, deinen Willen - alles
auf einmal ganz zu eigen?“²³⁵⁵³

In der zweiten Hälfte des zweiten Aufzuges vollzieht Hofmannsthal einen Ortswechsel in das Haus Aquilinas, die sich bei einem schönen Duft ihrer Vergangenheit der Liebe zu Pierre erinnert. Aquilina jedoch verlangt es nach der Zukunft, weiß sie doch, dass sie die Erinnerung an Pierre nur noch unglücklicher macht, versetzt sie der Duft doch noch tiefer hinein in ihre „ungestillte[...] Qual“.²³⁵⁵⁴ So fragt sie die Dienerin: „Soll der Wahnsinn meiner Sehnsucht / von außen und von innen mich zerfressen?“²³⁵⁵⁵ Auch an Aquilina zeigt sich, vor allem in Verbindung mit dem Traum, dass die Liebe und die Sehnsucht zu Pierre in Beziehung mit ihrer Flucht vor dem Tod und ihrer Liebe zur Schönheit steht. Im Traum sieht sie sich mit dem Tod bedroht und ersehnt die Rettung. Doch auch diese Rettung birgt den Tod, obgleich sie diese mit Pierre verbindet: „und sie sind auf mir - / da wach ich auf, im kalten Schweiß gebadet / und zittre und die Zähne schlagen mir, / und möchte eine Brust, mich dran zu schmiegen, / dran zu verbrennen – herrlich!“²³⁵⁵⁶ Doch statt sich in der Wirklichkeit an Pierre schmiegen zu können, damit er den Traum, indem sie die Todesangst gespürt hatte, vergessen machen kann, wird sie in der Wirklichkeit nur neuerlich mit dem Tod und dem Alter konfrontiert, liegt doch neben ihr der „verfallne Greis“,²³⁵⁵⁷ der Senator Dolfin. Während die Mulattin sie dazu aufruft, aus Venedig zu verschwinden und gleichsam damit der Bedrohung des Todes zu ankommen, wirft Aquilina ihr vor, dass sie für ihr persönliches Liebesunglück verantwortlich ist. Sei sie es doch gewesen, die sie an das Geld gekuppelt hat, und ihr damit gleichsam Pierres Liebe genommen hat („Den Mund mir zugehalten, wenn ich schrie / nach meinem Pierre“).²³⁵⁵⁸ Wie Belvidera zuvor, erweist sich ebenso auch Aquilina als devot Liebende. Wird sie sich später im Umgang mit Dolfin als kalte und dominante Frau zeigen, beschreibt sie sich hier als Liebende, die Pierre vor der Wirklichkeit bewahren will. Die Mulattin jedoch hält ihren Anschuldigungen entgegen, dass sie alles für Aquilina hatte haben wollen („Du solltest beide haben, den Soldaten / und das Vermögen“).²³⁵⁵⁹ Zudem sei es doch gewiss, dass Dolfin alt sei und bald sterben werde, sie diesen also leichthin beerben werde. Die Mulattin zeigt dabei ihre eigene Hinwendung zu Aquilina, wenn sie ihrer Schönheit schmeichelt und die Wirkung dieser auf die Männer erwähnt: „so schön und alle Männer, alle, / die wilden Bestien, unter deinen Füßen: / gepflastert soll dein Weg mit ihnen sein, / du Kaiserin, du weiße Aquilina – / o er wird sterben.“²³⁵⁶⁰

Dass Aquilina im Umgang mit dem Senator hingegen den dominanten Part in der Beziehung innehat, zeigt sich bereits dadurch, dass sie ihm den Zugang zu ihrem Haus verwehren will,²³⁵⁶¹ und schreckt dabei auch nicht vor persönlicher Grausamkeit zurück. Im Grunde ist es Aquilina gleich, mit was die Mulattin den

23550SW IV. S. 56. Z. 21-22.

23551SW IV. S. 56. Z. 32.

23552SW IV. S. 56. Z. 34.

23553SW IV. S. 56-57. Z. 37-38//1-6.

23554SW IV. S. 59. Z. 24.

23555SW IV. S. 59. Z. 25-26.

23556SW IV. S. 60. Z. 30-34.

23557SW IV. S. 60. Z. 37.

23558SW IV. S. 61. Z. 7-8.

23559SW IV. S. 61. Z. 15-16.

23560SW IV. S. 61. Z. 23-27.

23561SW IV. S. 61. Z. 32-34.

reichen Liebhaber abspeist, ob sie ihm nun sagt, dass sie gerade mit dem Stallknecht das Bett teile ²³⁵⁶² oder aber ob sie den Senator gleich herabwürdigt, indem die Mulattin ihm sagt, dass sie heute Nacht kein „altes, kaltes Tier in [ihrem] Bett“ ²³⁵⁶³ haben will. Letztendlich muss sich Aquilina aber doch dem Senator und damit auch dessen Alter und der Sterblichkeit stellen. Hatte sie grausam über ihn geredet, zeigt sie sich nun herablassend ihm gegenüber (SW IV. S. 62. Z. 29-30), was sich zum Teil erst dadurch lockert als sie erfährt, dass er sich um ihretwillen erniedrigt habe. Hier zeigt sich, dass Aquilina den alten Senator nur um ihrer Sehnsüchte willen an ihrer Seite duldet, verlangt sie es danach, an der Seite der Senatorenfrauen auf der Tribüne zu sitzen, und sie gleichsam mit ihrer Schönheit zu überflügeln. ²³⁵⁶⁴ Wenn Aquilina glaubt, dass er imstande ist, dies für sie umzusetzen, schmeichelt sie ihm als „jung und mutig“. ²³⁵⁶⁵ Doch als sie realisieren muss, dass es ihm nicht möglich ist, ihr diesen Dienst zu erweisen, erweist sie sich wieder als herablassend ihm gegenüber. Gleichsam beschimpft sie die Ehefrauen der Senatoren als „geschnürte Dirnen“, ²³⁵⁶⁶ die es doch, wie sie selbst auch nach jungen Soldaten verlangt. Auch versucht sie seine Eifersucht zu schüren, verweist sie doch auf den Kardinal Farnese, der sich schon nach ihr verzehre. ²³⁵⁶⁷ Während sie den Senator und darüber hinaus die elitären Schichten Venedigs als Mörder bezeichnet, liebt sie mit Pierre den Mann der wirklich der Mörder und Verräter Venedigs ist. Neuerlich zeigt sich auch in dieser Passage Aquilinas, dass es in Wirklichkeit Pierre ist, der sie nahe an den Tod heranführt.

„Ich schlafe nicht mit Mördern und Verrätern,
eh ich das tue, wühl ich mich allein
in tote Kissen, und mit meinen Lippen
erwärm ich sie und nenne sie mit Namen,
und träume, daß er bei mir ist, den ich lieb hab´
und mich erstickt in seinen wilden Armen.“ ²³⁵⁶⁸

Zum Ende der Begegnung zwischen Aquilina und dem Senator verdeutlicht Hofmannsthal die devote Hinwendung des Mannes zu der Frau, die er begehrt, immer deutlicher. Während Aquilina sich weiterhin als hartherzige Narzisstin zeigt, will er für sie „wie der Hund“ ²³⁵⁶⁹ sein, der mit den „Augen bettel[t]“. ²³⁵⁷⁰ In seiner Begierde nach ihr stellt er sich immer mehr auf die Stufe des Hundes, dessen Platz er einnehmen will: „Kann ich nicht schnuppern und das Plätzchen finden, / wo deine süßen Füße sind?“ ²³⁵⁷¹ Doch Aquilina sieht nur sein Alter („Mein gutes Tierchen, du vergißt dein Alter“), ²³⁵⁷² so dass ihr auch die Versicherung des Senators, dass er ihr seine Liebe doch durch seine „Treue“ ²³⁵⁷³ beweisen könne, vollkommen bedeutungslos ist. Während er an ihrer Seite die Nacht verbringen will, schickt Aquilina den Senator neuerlich davon, was dieser nicht begreifen kann („Was soll das? / mein Engel! Aquilina!“). ²³⁵⁷⁴

Nachdem sie den Senator des Hauses verwiesen hat, wird sie von der Mulattin unterrichtet, dass diese Pierre gesehen hat, was Aquilina nur schwerlich glauben kann. Eingebettet in einen ästhetizistischen Bezug zur Religion, ruft sie ihre Dienerin auf ihn die Stiege entlangzuführen, damit er nicht dem abgehenden Senator begegne. ²³⁵⁷⁵ Grausam zeigt sich Aquilina auch gegenüber ihrer Mulattin, ruft sie sie doch dazu auf zu beten, bis ihr die „Augen / aus den Höhlen treten“, ²³⁵⁷⁶ dass er ihr wieder gewogen sein wird, und wirft gleichsam darauf ihre Armbänder von sich, wissend, dass es ihre eigene Käuflichkeit war die sie getrennt hat. ²³⁵⁷⁷ Haltlos und kränklich wirkt Aquilina unter dem Gefühl, dass Pierre sich ihr seit Jahren neuerlich

23562SW IV. S. 61. Z. 38-39.

23563SW IV. S. 62. Z. 7.

23564SW IV. S. 63. Z. 19-24.

23565SW IV. S. 63. Z. 25.

23566SW IV. S. 64. Z. 4.

23567SW IV. S. 64. Z. 6-18.

23568SW IV. S. 65. Z. 2-7.

23569SW IV. S. 65. Z. 17.

23570SW IV. S. 65. Z. 18.

23571SW IV. S. 65. Z. 23-24.

23572SW IV. S. 65. Z. 21.

23573SW IV. S. 65. Z. 21.

23574SW IV. S. 66. Z. 4-5.

23575SW IV. S. 66. Z. 18-24.

23576SW IV. S. 66. Z. 32-33.

23577SW IV. S. 67. Z. 3-5.

nähert („Mir zittern ja die Knie? Bin ich denn krank? / Ich kann nicht stehn“), ²³⁵⁷⁸ wodurch die dominante Frau der Devoten gewichen ist. Dabei erweist sich Pierre als gekränkter Protagonist, glaubt er doch immer noch, den „alten Narren Atem“ ²³⁵⁷⁹ auf ihr wahrnehmen zu können, und greift gleichsam ihre Schönheit an, die sie sich damit besudelt habe, dass sie sich habe von dem Alter kaufen lassen. ²³⁵⁸⁰

„Was die berühren, ist verderbt!
Ich koste keine Frucht, auf der die Hände
solch eines welken alten Narren lagern.
Ich spür's, für meine Augen haftet das.“ ²³⁵⁸¹

Aquilinas ihm zugewandte Art reizt Pierre noch weiter, verweigert er sich weitestgehend ihren Reden, denn diese würden sich ja eh nur auf die „alten welken Arme[...]“ ²³⁵⁸² beziehen, in denen sie, die „[z]ehnfache Dirne“, ²³⁵⁸³ gelegen habe. Aus Pierre spricht dabei die Verbitterung einer verlorenen, allerdings narzisstisch geprägten Liebe. Doch statt sich gegen Pierres Beschuldigungen zu wehren, fordert Aquilina ihn auf, nur um ihn bei sich zu halten: „Noch mehr! Noch mehr!“ ²³⁵⁸⁴ Obwohl er zwischen ihr und sich ein freundschaftliches Verhältnis andeutet, wenn sie ihm jetzt behilflich sei, zeigt sich, dass er die Freundschaft zu den Männern über das Lieben stellt. ²³⁵⁸⁵ Dennoch zeigt sich Aquilina weiter als demütig Liebende, versucht sie sich ihm, doch neuerlich körperlich zu nähern („Nicht einen Kuß?“). ²³⁵⁸⁶ Auch Pierres unzureichende Erklärung in Bezug auf die Freunde, die in dieser Nacht ihr Haus aufsuchen werden, führt bei Aquilina keineswegs dazu, sein Handeln zu hinterfragen. Vielmehr zeigt sie sich bereit alle moralischen Grenzen zu sprengen, nur um ihn wieder für sich zu gewinnen:

„Was kümmerts mich, was diese sind und tun!
sie seien Räuber oder Meuchelmörder
und du ihr Hauptmann! Wenn nur du zu mir
nicht länger sprichst, als wäre leere Luft
hier, wo die Brüste sind, die von dir wissen,
der Nacken, der sich unter deiner Hand
wie unter'm Hauch des Feuers winden will!
[...]
Sag, daß du's spürst wie du mit einem Blick
mich um und um kannst wühlen! Sieh mich an.
Sag, es wird sein wie früher-“ ²³⁵⁸⁷

Für Hofmannsthal ist die Formulierung dieser Passage, das Verlangen Aquilinas nach Pierre, verhältnismäßig deutlich formuliert, was mitunter aber auch der Figur der käuflichen Aquilina geschuldet sein mag. Aquilina zeigt zudem auf, dass sie es danach verlangt, das Geschehene, in Bezug auf ihre Käuflichkeit, ungeschehen zu machen, um an Vergangenen anzuknüpfen. Doch obwohl sich Pierre ihr gegenüber herablassend zeigt, offenbart er auch, dass er gegen seine „finstere[...]“ ²³⁵⁸⁸ *Glut* gegen das Verlangen zu ihr, ankämpfen muss, doch lässt ihn auch dieses Begehren nicht ihr früheres Handeln an ihm vergessen. Dennoch verspricht er ihr, wenn die Verschwörung beendet ist, die ihn jetzt dominiert, dass es zwischen ihnen so „sein [wird] wie früher“. ²³⁵⁸⁹ Aber gleichsam erniedrigt er dieses Verlangen für sie, denn: „Es sind gemeine Seelen, die zurück / wie Hunde gehn zu ihrem Ausgespie'nen“. ²³⁵⁹⁰ Nur der ganz „würdelose Teil“ ²³⁵⁹¹ in ihm sei es, den es körperlich nach ihr verlange:

23578SW IV. S. 67. Z. 8-9.
23579SW IV. S. 67. Z. 14.
23580SW IV. S. 67. Z. 15-16.
23581SW IV. S. 67. Z. 19-22.
23582SW IV. S. 67. Z. 31.
23583SW IV. S. 67. Z. 34.
23584SW IV. S. 67. Z. 35.
23585SW IV. S. 68. Z. 10-15.
23586SW IV. S. 68. Z. 16.
23587SW IV. S. 69. Z. 2-16.
23588SW IV. S. 69. Z. 17.
23589SW IV. S. 69. Z. 23.
23590SW IV. S. 69. Z. 26-27.
23591SW IV. S. 69. Z. 30.

„der immer willig ist
dich in den Arm zu pressen, fortzutragen
gleichviel wohin, in eine Höhle, auf
ein Schiff, in einen Wald – und dort an dir –
in deinem Schoß – alles vergessen! alles
was früher war, was draußen ist, nichts wissen
von Sonn und Mond und nichts von mir und nichts
von niemand auf der Welt!
Allein ich hab –
ich hab das Tier an seiner Kette und –
und halten wird ich mich, bis das vollzogen“ ²³⁵⁹²

Wie bei Jaffier zeigt sich auch innerhalb des Verhältnisses zwischen Pierre und Aquilina, dass die Liebe den narzisstischen Protagonisten die harte Wirklichkeit vergessen lassen kann. Dass es aber das Erlebnis mit Aquilina war, die sich verkauft hat, das Pierre zu der Teilnahme an der Revolution geführt hat, zeigt sich neuerlich, wenn er den Plan von Venedig betrachtet, den Elliot hergestellt hat. Venedig ist für ihn die „adriatische Metze“, ²³⁵⁹³ die es zu vernichten gilt. ²³⁵⁹⁴ Damit ist es auch hier der Angriff auf den Narzissmus (in Liebesdingen), die den Ästhetizisten letztendlich in den frühen Tod führt.

Dass Pierre wirklich tätiger ist als Jaffier, tätiger als die anderen Verschwörer, zeigt sich durch seine Reaktion auf die vermeintliche Entdeckung. So ruft allein Pierre zur Ruhe auf, seien dies doch nur Handwerker die auf der Straße rumlungern „eh's zu seinen Weibern geht“. ²³⁵⁹⁵ Er ist es auch, der sich Aquilinas bedient, was wiederum an Jaffier erinnert, der Belvideras Leben eingesetzt hat, um sich zu retten. Mit ihr inszeniert er eine Art Liebeszwist, indem sich allerdings auch sein persönliches Erleben zeigt, will er in dieser Inszenierung, die geprägt ist von der Wirklichkeit, den „Eifersüchtigen spielen“. ²³⁵⁹⁶ In diesem Spiel heißt er Aquilina ebenso eine „Dirne“, ²³⁵⁹⁷ die ihn mit einem alten Mann betrogen hatte und die er dafür, zusammen mit ihrem alten Geliebten, ermorden will. ²³⁵⁹⁸ Tatsächlich erweist sich Aquilina Pierre gegenüber als dienlich und spielt die treulose Geliebte („O Himmel, mein Soldat! Wir sind verloren!“). ²³⁵⁹⁹ Nach dem inszenierten Liebeszwist führt Pierre Aquilina wieder vom Balkon herein, hat sie ihre Rolle doch gespielt, die Todesgefahr vermeintlich abgewendet. Auch hier zeigt sich Aquilina als ihm gegenüber devot Liebende, verneigt sie sich doch zudem vor den Verschwörern, und nennt Pierre hier den „unumschränkten Herren“ ²³⁶⁰⁰ ihres Herzens. Zum Ende des zweiten Aufzugs, durch das Gespräch mit dem Schiavon, wird deutlich, dass Aquilina wirklich dabei geholfen hat, die Feinde Pierres abzulenken (SW IV. S. 81. Z. 12-32). Dennoch zeigt sich neuerlich Pierres Ablehnung der Frau gegenüber, wendet er sich, ungeachtet von ihr ab und geht mit Jaffier davon, während Aquilina bedauert: „Kein Wort für mich, / Auch nicht ein kleiner Blick?“ ²³⁶⁰¹

23592SW IV. S. 69. Z. 31-41.

23593SW IV. S. 75. Z. 8.

23594SW IV. S. 75. Z. 8-12.

23595SW IV. S. 76. Z. 15.

23596SW IV. S. 77. Z. 29.

23597SW IV. S. 77. Z. 34.

23598SW IV. S. 77. Z. 35-39.

23599SW IV. S. 78. Z. 7.

23600SW IV. S. 78. Z. 25.

23601SW IV. S. 84. Z. 13-14.

In den Notizen zeigt sich ein weiterer Aspekt innerhalb der Beziehung zwischen Pierre und Jaffier, bekennt Letzterer doch, aufgrund der erfahrenen Demütigung durch die Verschwörer, dass er bereit war nicht nur sich, sondern auch Belvidera zu töten (SW IV. S. 233. Z. 6-11). Des weiteren gedenkt auch Jaffier ihrer Liebe, wie es überhaupt dazu gekommen ist, dass er in das Haus des Senators aufgenommen worden ist:

„und dann war ich allein und dann im Haus
von diesem Priuli und diese da
die nun hier liegt und sterben soll, die gleiche
kam mir entgegen, hielt sich dicht an mich
gab mir ihr Aug und ihre Seele und
die Lust von ihrem Leib, das alles alles
wie Bilder, klein wie Puppen, eines folgte
dem andern und ich musste es sehn und sehn
und immer mehr und mehr“. In: SW IV. S. 233. Z. 20-28.

In dem dritten Aufzug sucht Renault Belvidera durch gutes Zureden dazu zu bewegen, sich in ihre momentane Situation zu fügen, wobei er sogar eine Ergriffenheit durch ihre Schönheit andeutet. Schließlich jedoch weicht der gespielte Zorn dem Echten, und Renault deutet die Abhängigkeit Jaffiers von seinem „guten Willen“²³⁶⁰² an, was Belvidera jedoch nicht veranlasst, aus dem Zimmer zu kommen. Belvidera wirkt verwirrt, ob dessen was Jaffier ihr angetan hat, glaubt sie doch die Stimme ihres Mannes zu hören,²³⁶⁰³ wobei es sich aber um Bissolo handelt, den Pierre ermorden wird. Für einen kurzen Moment vermag Belvidera nicht zu sprechen, wähnt sie doch, dass in dem Zimmer gerade ihr Mann ermordet worden ist. Schließlich besinnt sie sich allerdings doch auf die Sprache und verlangt von Pierre, dass er sie in das Zimmer zu ihrem Mann lasse (SW IV. S. 91. Z. 37-38), wodurch neuerlich eine Verbindung zwischen Liebe und Todesgefahr geschaffen ist. Pierre jedoch versucht, sie zur Vernunft zu bringen, deutet sogar an, dass sie „von Sinnen“²³⁶⁰⁴ in ihrem Verlangen nach ihrem Mann sei. Belvidera wiederum sieht sich bestätigt in ihrer Annahme, dass er gerade ihren Mann ermordet habe, sieht sie doch Pierres blutige Kleidung. Doch neuerlich versucht Pierre ihr zu versichern: „Ich schwör Euch: Euer Mann / ist wohl.“²³⁶⁰⁵ Belvidera sieht sich zwar der Situation ausgeliefert, sieht die Schuld dafür aber nicht bei ihrem Mann (man denke an die Passage mit Jeronimo), sondern bei dem Freund ihres Mannes: „Pierre, was habt Ihr aus uns / gemacht?“²³⁶⁰⁶ Schließlich kommt es zu dem allzu offenen Gespräch Belvideras, indem sie ihr Wissen um die Revolution darlegt, und zeigt dabei nur neuerlich auf, dass sie in ihrer Liebe ihren Mann verkennt.²³⁶⁰⁷ So solle Pierre Jaffier auch verbergen, dass Belvidera mit ihm über die Verschwörung gesprochen hatte, fürchtet sie doch, dass der Zorn gegen sie „sein edles Wesen“²³⁶⁰⁸ zerrüttet. Trotz der Geschäfte ihres Mannes, die sie Pierre darlegt, durch die er mit der Revolution verbunden ist, stuft sie ihr Wissen gleichsam herunter („ich weiß ja nichts“).²³⁶⁰⁹ Allein zeigt sich, was sie überhaupt dazu bringt, derart offen zu ihm zu sprechen, war es doch das Entsetzliche, dass er sie des Nachts in ein fremdes Haus geführt hatte, er ihr dadurch gleichsam, dem Wesen nach, unbekannt erschien, und er in seinem Blick seine Verbindung zum Tod bereits mit sich trug.²³⁶¹⁰ Belvidera zeigt sich nicht nur als geschwätzig, sondern gefährlich unüberlegt, wenn sie Pierre gegenüber äußert, dass sie sich zu ihrem Vater begeben wird, um Jaffier zu retten, wobei diese Rettung auch um ihrer selbst Willen geschieht („daß seine Augen / die Kinder, mich, und alles nicht mehr sehn, / eh´ das geschieht: muß ich zu meinem Vater“).²³⁶¹¹ Aber in ihren Augen sieht Belvidera nicht ihren Mann als Schuldigen dieser Situation an, sondern fordert von Pierre: „So gebt mir ihn zurück! / Gebt meinen Mann mir wieder!“²³⁶¹² Letztendlich heißt Pierre Belvidera in das Zimmer zurückzukehren und sich nicht zu sorgen, befinde sich Jaffier doch in keinerlei Gefahr. Dass seine Worte keine Verstellung, sondern seinem Glauben entspringen, zeigt sich daran, dass er gleich darauf über die abgegangene Belvidera sagt: „So hab´ ich seine Frau gedacht. Ich hätte / nicht sterben mögen, ohne zu erfahren, / daß es dergleichen gibt auf dieser Welt.“²³⁶¹³ Die Notizen sind für dieses Werk Hofmannsthals besonders aufschlussreich, weil sie mitunter Passagen enthalten, in denen Belvidera genauere Einblicke über die Entwicklung ihrer Liebe liefert. Jetzt, da sie sieben Jahre mit Jaffier verheiratet ist, gedenkt sie vor Pierre den Anfängen ihrer Liebe. Jaffier war, aufgrund des Todes seiner Mutter, die eine entfernte Verwandte ist, im Alter von 15 Jahren (Belvidera war damals 12 Jahre alt gewesen) in das Haus Dolfins gekommen.

„Zwei Tage nach dem Tag
an dem ich fünfzehn war, nahm mich Antonio
da ich mit ihm am Fenster stand im Dämmer
bei dieser rechten Hand. Da kam mein Vater

23602SW IV. S. 87. Z. 28.

23603SW IV. S. 91. Z. 12-13, SW IV. S. 91. Z. 12-13.

23604SW IV. S. 92. Z. 5.

23605SW IV. S. 92. Z. 18-19.

23606SW IV. S. 92. Z. 27-29.

23607Aus dem Werk allein geht dabei nicht hervor, dass Jaffier ihr dermaßen deutlich von der Revolution gesprochen hatte.

23608SW IV. S. 94. Z. 7.

23609SW IV. S. 94. Z. 23.

23610SW IV. S. 94. Z. 11-27.

23611SW IV. S. 94. Z. 36-38.

23612SW IV. S. 95. Z. 2-3.

23613SW IV. S. 95. Z. 30-33.

mit schnellerem Schritt als sonst.“²³⁶¹⁴

Obwohl der Senator diese Annäherung nicht bemerkt hatte, empfand Belvidera, dass er einen „Abgrund aufgethan“²³⁶¹⁵ hatte zwischen sich und Jaffier. Dass diese Annäherung zunächst unbemerkt vom Senator geblieben ist, erscheint durch die tödliche Krankheit der Mutter gegeben. Belvidera berichtet Pierre weiter, dass sie der Aufforderung des Vaters Folge geleistet habe, und im Folgenden viel für die Gesundheit der Mutter gebetet hatte, und in manchen Momenten die himmlische Unterstützung wahrgenommen hatte, die ihr vermittelte, dass die Mutter genesen werde. Das Glück dieser vermeintlichen Rettung spürend, war Antonio Jaffier immer an ihrer Seite gewesen, aber auch in Momenten der Angst, in denen sie durch Jaffier eine gewisse Beruhigung zu spüren imstande war, wenn er ihr in die Augen sah und über die Haare strich.²³⁶¹⁶ Nur in den Momenten, in denen sie für die Mutter betete, war sie allein. Letztendlich aber kam es nicht zur Erfüllung ihrer himmlischen Ahnung, sondern die Mutter starb, wofür sich Belvidera selbst verantwortlich gesehen hatte. Die Schuldgefühle waren es auch, die in Belvidera einen spontanen Wahnsinn ausbrechen ließen, hatten Jaffiers Hände sie doch gestreichelt, als ihre Mutter an ihres „Gebets beflecktem Hauch“²³⁶¹⁷ gestorben ist. Sich für den Tod der Mutter verantwortlich fühlend, hatte sich Belvidera auch von einer Viper in die Hand beißen lassen. Doch anstatt zu sterben, war es Jaffier gewesen, der das Gift aus ihrer Hand gesogen und sie so vor dem Tod gerettet hatte.

„Von dieser Stunde an gehört ich ihm
vor Gott und im Gewissen. Doch es mussten
drei Jahre noch hinab er musste fort
der Vater stieß ihn aus dem Haus da nahm er
zur See den Dienst, da habt ihr ihn gekannt
das musste alles sein, ich musste bleiben“²³⁶¹⁸

Hofmannsthal schildert auch innerhalb der Notizen, dass Belvidera durch den Verlust Jaffiers in die Einsamkeit gesetzt wurde, und gleichzeitig der „gewaltig zornvolle[n] Seele“²³⁶¹⁹ ihres Vaters ausgesetzt gewesen war. Gerade in Verbindung mit dieser Einsamkeit und dem Zorn stellt Belvidera hier das „Gebild der Liebe“²³⁶²⁰ zu Jaffier.

Wiederum in dem Drama wähnt Belvidera traumhaft, dass ihr Vater sie zu sich gerufen habe, und in diesem Moment gedenkt sie allein ihrer Kinder, nicht ihres Mannes, wenn sie sich darauf besinnt, zu ihrem Vater zu gehen, wobei die Liebe zu Jaffier hier von ihrem Bewusstsein für ihre Familie überlagert wird. Tatsächlich erweist sich Jaffier, bei seiner Einkehr in Renaults Haus, als ebenso unfähig wie die anderen Verschwörer. Verwirrt und übermüdet tritt er Belvidera gegenüber, wenn er sagt: „Dich dacht ich nicht / zu finden.“²³⁶²¹ Jaffier berichtet ihr schließlich von der Nacht, von der Flucht vor den beiden Verfolgern und dem kurzen Moment in der Kirche, in der er so etwas wie Frieden gespürt hatte. Dieser wird jedoch von einem stärkeren Gefühl überlagert, nämlich das des Hasses gegen den Schwiegervater, der stärker wiegt als seine Liebe zu Belvidera, da der Schwiegervater seinen Narzissmus angegriffen hatte: „Ich sah ihn liegen / in seines Bettes Prunk: er klingelte / den Dienern. Nicht an deinem süßen Bette / stand ich mit solchem Zittern je.“²³⁶²²

Es ist die Abscheu gegen den Schwiegervater, die seine „tiefste Wollust“²³⁶²³ geschärft hatte. Den Schwiegervater hatte er gesehen, wie ihm die Lakaien zu Diensten waren, wie er in seiner Macht über andere Menschen und ihn gesetzt war, und eine Demütigung erfahren hat, gegen die die Wirklichkeit nichts zu stellen imstande ist; dies schließt mit ein, dass Jaffier auch in diesem Moment nicht in der Liebe zu Belvidera die Bestätigung finden konnte.²³⁶²⁴ Doch nun wendet sich Jaffier wieder seiner Frau zu, um den Angriff auf sein narzisstisches Wesen zu kompensieren: „Allein - ich hab' ja dich! ich hab' mir ja / bei Nacht

23614SW IV. S. 199. Z. 21- 25.

23615SW IV. S. 199. Z. 32.

23616SW IV. S. 200. Z. 19-25.

23617SW IV. S. 201. Z. 12.

23618SW IV. S. 201. Z. 41-46.

23619SW IV. S. 202. Z. 3.

23620SW IV. S. 202. Z. 5.

23621SW IV. S. 96. Z. 8-10.

23622SW IV. S. 99. Z. 8-11.

23623SW IV. S. 99. Z. 15.

23624SW IV. S. 99. Z. 22-27.

aus des Senators Haus das Kleinod / ergatterte!“²³⁶²⁵ Dies führt auch dazu, dass sich Jaffier an ihr vergangenes Lieben erinnert, wenn er eine volle narzisstische Bestätigung durch die Frau an seiner Seite erfahren hatte, die ihn den „Herrn / von deinem Leib und deiner Seele“²³⁶²⁶ genannt hatte, und durch die er im „Schoße ihrer Herrlichkeit“²³⁶²⁷ gelegen hatte. Nun will er diese glückliche Stimmung für sich wiederauferstehen lassen:

„Ich will mir´s neu beweisen, daß ich dort,
wo der erhabne Quell des Lebens springt,
zu tausendmalen ihresgleichen war!
Nein, unter ihnen der Beseligte,
der Auserwählte, der gekrönte König
des Festes dieser Welt! - ich will dein Antlitz
so dicht an meinem sehen, als das Weib
nur einen leidet auf der Welt, ich will -“²³⁶²⁸

Gegen alle Demütigungen dieser Welt stellt der narzisstische Protagonist Hofmannsthals den Besitz der Frau, die ihn nicht den anderen Menschen gleichsetzt, sondern sich vielmehr noch über sie gesetzt empfinden lässt. Neuerlich versucht Jaffier, sich des Besitzes zu versichern, indem er Belvidera an sich zieht, doch erkennen muss, dass die Frau nicht unbeschadet geblieben ist, dank seiner narzisstischen Entgleisung, sie ins Haus Renaults zu führen: „Wie lange war ich nicht allein mit dir! / Was legt sich zwischen uns? Was kriecht herab / an deinen Zügen, gräßlich wie ein Schleier?“²³⁶²⁹

Der Narzisst will (SW IV. S. 100. Z. 40-42) und die Frau hat zu gehorchen! Doch so sehr Belvidera zuvor ihrem Mann seine narzisstische Befriedigung bieten konnte, ist dies nun – ungebrochen – nicht mehr der Fall. Denn Belvidera hat dadurch, dass der von ihr ästhetizistisch geliebte Mann sie in das Haus eines Anderen gebracht hatte und sie darin dem Übergriff Renaults ausgeliefert gewesen war, selbst einen Angriff auf ihren Narzissmus erlebt. Das Priuli´sche Wesen in ihr begehrt auf gegen das was Jaffier von ihr erwartet, ein fügsames Liebesobjekt zu sein. Die Kritik an Jaffier zeigt sich jedoch nicht augenblicklich, vielmehr baut sie sich auf seinem narzisstischen Verhalten ihr gegenüber auf. Wenn sie den Übergriff Renaults thematisiert, dann geschieht dies primär aus ihrem Bedürfnis heraus, Jaffier zu retten und ihm das Schurkenhafte seines Umfeldes zu verdeutlichen. Diesem Umfeld stellt Belvidera ihre Liebe gegenüber, so dass sie ihn auch davon abhalten will, Renault zu ermorden: „Bleib bei mir: er ist nicht da.“²³⁶³⁰ Doch Jaffier begreift mit einem Male auch, dass er keine Rache nehmen kann, seine Mordlust zügeln muss, nicht allerdings aus moralischen Gründen, sondern aus narzisstischen („und würg´ ich ihn, so würg´ ich auch mich selber!“).²³⁶³¹ Diese

23625SW IV. S. 100. Z. 26-28.

23626SW IV. S. 100. Z. 31-32.

23627SW IV. S. 100. Z. 33.

23628SW IV. S. 100. Z. 35-42.

23629SW IV. S. 101. Z. 1-3.

23630SW IV. S. 103. Z. 33.

23631SW IV. S. 104. Z. 21.

In den Notizen zeigt Hofmannsthal weitgehender auf, was es für Belvidera bedeutet, dass Jaffier sie in das Haus eines fremden Mannes, zudem über Nacht, gegeben hatte:

„Das was mir übrig bleibt!
Wenn, der mein Gatte war mein Herr mein Alles
die Zuflucht mir versagt wenn unbeschützt
von meinem Schützer, grässlicher verlassen
als je ein Weib, mit dieser dieser Nacht
Erzählung ich die Luft nur hab erschüttert
wenn du auf mich die dir aus dieser Hölle
zurückkommt schauen kannst mit einem Blick
so namenlos entfremdet, wenn es sein kann
dass diese deine Hand die süße Bringerin
des Glücks, gemengt in dieses grässliche
mich halb gebunden hat ja halb den Knebel
in meinen Mung gestopft mich der Liebkosung
von Teufel<n> auszuliefern, wenn
es Pakte giebt, die einen Liebesknoten
wie unser Dasein in die grässliche<n>

Reaktion Jaffiers kann Belvidera nicht hinnehmen, bedingt auch durch ihr eigenes Selbstverständnis. Um sich zu retten, will sie zu ihrem Vater, was Jaffier neuerlich mitleidig seinen eigenen Tod bedenken lässt: „Und wenn mein Kopf / vor deine Füße rollt, kannst du ihn küssen / und weinend in das kalte Ohr mir flüstern: / >>Ich hab mich übereilt!<<“. ²³⁶³²

Doch Jaffiers narzisstischer, selbstmitleidiger Bezug erzielt nicht die erhoffte Wirkung bei Belvidera. Dass er die Zugehörigkeit zu den Verschwörern über ihre Liebe stellt, bewirkt bei Belvidera, dass sie ihre Beklemmung bekennt, die sie in der Nacht empfunden hat, als er sie in dieses fremde Haus gebracht hat. Sowohl ihre Stimme als auch ihre Demut gegenüber Jaffier kann sie augenblicklich nicht zeigen, so Belvideras Bekenntnis, habe sie sich doch in dieser Nacht bittend gegenüber Pierre gezeigt.

„Du hast mir
die Hände abgehauen, die zu dir
ich heben möchte, aus dem Mund die Zunge
gerissen, daß ich dich nicht bitten kann,
das Zucken meiner Augen hast du mir
verboten und damit du sie nicht siehst
kehrst du den Rücken mir zu“ ²³⁶³³

Hatte sich Belvidera zuvor immer demütig gegenüber Jaffier gezeigt, so verlacht sie ihn nun aufgrund seiner Inkompetenz, die drohende Gefahr zu erkennen, in die er sich begeben hatte als er sich den Verschwörern angeschlossen hatte. Doch während Belvidera ihm den Tod als Konsequenz seines Verrates vorhält, verharret Jaffier in seiner Vorstellung von der Revolution. Hatte Belvidera es zuvor immer vermocht, Jaffier in seinem narzisstischen Wesen zu befriedigen, wird sie für ihn nun, da sie dazu nicht mehr bereit ist, zu einer Gegenfigur seiner Wünsche. In seinem narzisstischen Wahn gefangen, steigert er sich in eine seiner Gewaltfantasien hinein und nimmt auch Bezug zu Belvidera, wenn er äußert, dass es „eure[...] Paläste“ ²³⁶³⁴ sein werden, die der Revolution zum Opfer fallen werden. Gleichsam aber ist Belvidera immer noch Teil seiner ästhetizistischen Fantasie, wähnt er doch: „über die Leichen schreite hin zu dir, / die lacht vor Lust.“ ²³⁶³⁵ Doch neuerlich hofft Belvidera, dass er von der Revolution, die sie als seine Wahnvorstellung erkannt hat, ablässt und ruft aus: „Antonio, rette mich / und dich!“ ²³⁶³⁶ Dabei fällt auch an dieser Äußerung Belvideras auf, dass es sie selbst ist, um deren Rettung ihr in erster Instanz gelegen ist. Während er seinem Narzissmus folgt, der sich ihn als „Sieger“ ²³⁶³⁷ sehen lässt, hält sie an ihrer Vision fest, dass er beim Henker enden wird („und ich muß / es seh'n, und fall nicht um, ich darf erst fallen / zugleich mit deinem Kopf -“). ²³⁶³⁸ Auch in dieser Passage zeigt sich, dass es Belvidera nicht nur um die Rettung Jaffiers gelegen ist, sondern dass sie sich gleichsam mit seinem Tod bedroht sieht, und deswegen auch wiederholt dazu aufruft, sich von der Revolution zu lösen. Jaffier jedoch ignoriert die Warnung seiner Frau nachhaltig, hält an seinem Wahn fest und versucht, die Wirklichkeit und deren Konsequenzen auszublenden. Dabei zeigt sich an einer Passage durchaus, dass Jaffier niemals mit dem Gelingen der Revolution gerechnet hat. So habe er Belvidera zwar als Pfand eingesetzt, doch habe er „in einem fort gewußt, daß ich / verlieren muß“. ²³⁶³⁹ Damit wird

Umschlingungen des Mörders mit dem Opfer
verwandeln können dann hab ich bisher
vom Leben nichts gewusst, dann giebt es Zeiten
wo eine Sintfluth innen in die Seele //
hereinbricht und wie vor der Sindfluth flücht ich
mein Leben und den Leib an dem sich schon
das scheußliche Gewürm der tiefsten Tiefe
zu ringeln anfängt, flüchte ich mein letztes
mein Selbst, dorthin wo Sicherheit“. In: SW IV. S. 207-208. Z. 25-44//1-5.

Deutlicher als im Drama selbst, macht Belvidera Jaffier dafür explizit verantwortlich, dass sie nicht mehr zu dieser vorher gepflegten devoten Liebe fähig ist („denn ich steh vor dir / als etwas das du selber entseelt hast“, SW IV. S. 208. Z. 12-13).

23632SW IV. S. 105. Z. 1-4.

23633SW IV. S. 105. Z. 16-22.

23634SW IV. S. 106. Z. 36.

23635SW IV. S. 107. Z. 2-3.

23636SW IV. S. 107. Z. 5-6.

23637SW IV. S. 107. Z. 7.

23638SW IV. S. 107. Z. 12-14.

23639SW IV. S. 108. Z. 4-5.

auch in diesem Werk Hofmannsthals deutlich, dass der Protagonist um die Unmöglichkeit der Erfüllbarkeit seiner ästhetizistischen Forderungen weiß, aber dennoch nicht in der Lage war, trotz der unaufhörlichen Zusteuerung auf den frühen Tod, davon abzulassen. Dabei ist es Teil von Jaffiers Wahn seinem frühen Tod entgegenzusehen, gemeinsam mit seinen Freunden, seinen „Brüdern“²³⁶⁴⁰ unterzugehen, wobei er in keinsten Weise in dieser Szene einen Gedanken an Belvidera verschwendet. Mit dieser Gewissheit, dass sie nicht gewinnen werden noch jemals gewinnen konnten, ist ihm auch Belvidera unwichtig geworden, die ihn jedoch immer noch retten will: „Du sollst nicht sterben! / Ich laß dich nicht, ich hänge mich an dich!“²³⁶⁴¹ Aber auch diese Handlung Belvideras zeugt davon, dass ihre Liebe auch sie in den Tod führen wird. Wie sollte sie es denn verhindern, dass er durch sie gerettet werden würde? Die Vorstellung seines Todes jedoch lässt Belvidera neuerlich demütig werden, zeigt sie sich sogar bereit dazu, sich vor ihrem Vater für ihn zu erniedrigen.

„Ich kriech zu meinem Vater auf den Knien,
daß er mich läßt zu Haus in einem Keller,
im tiefsten Keller dich verstecken – dort
bleib ich mit dir und bin bei Tag und Nacht
zu willen dir, wenn du mir lebst! Wenn du
nur leben willst!“²³⁶⁴²

Es ist Jaffiers Eingeständnis, dass er sich unaufhörlich dem Tod zugewendet hat, dass Belvidera, die ja wähnt, dass sein Ende auch das ihre sein wird, ihn neuerlich retten will. Doch Jaffier hält dieser neuerlich demütigen Liebe die Verbindung zu seinen Verschwörern entgegen, verweist er doch darauf, dass nichts, so auch nicht Belvidera, ihn vor den Verschwörern zu lösen imstande ist.²³⁶⁴³ Es ist ihre Hilflosigkeit, die Belvidera neuerlich auf den Übergriff Renaults verweisen lässt, auf den der Narzisst Jaffier nicht anders zu reagieren vermag, als sich der Wirklichkeit neuerlich zu entziehen, da diese ihn ja nicht betrifft. Belvideras Andeutung, dass seine vermeintlichen Brüder ebenso von diesem Übergriff gewusst haben, lässt Belvidera für ihn jedoch neuerlich zur Feindesfigur werden:

„Das hat die Hölle
dich sagen lassen! Wie sie auf mich grinsten,
war das dahinter! Pierre, wo bist du? Pierre,
wir müssen das ausfechten Aug in Aug!
Ich muß dich sehn - Warum das über mich?
Das da ist meine Frau. Wir wollen leben,
nur leben ! Nichts als leben. Tausend, tausend
und tausend Menschen dürfen leben. Keinem
wird eine Schlinge um den Hals gelegt //
wie mir. - Ich will nicht als ein wirrer Klumpen
zur Hölle fahren, dein und meinen Leib
verkrampft in ein mit einem eklen Tier,
dein Aug in meinem und in deine Lippen
die seinigen verbissen. Ich will sterben
in einem reinen Bette!“²³⁶⁴⁴

Vermeintlich wehrt sich Jaffier hier nicht gegen das Sterben an sich, obwohl auch das bezweifelt werden muss, sondern gegen die Umstände des Todes; rein und damit meint er eingebettet in seine ästhetizistische Vorstellung, losgelöst von dem Schmutz der Wirklichkeit, will er sterben. Doch Belvidera versucht ihn neuerlich ans Leben zu binden („Komm mit mir! / Wir werden leben“),²³⁶⁴⁵ und den Wunsch danach hatte er ja selbst in der eben zitierten Passage geäußert. Doch auch hier folgt Jaffier seinem Narzissmus und wähnt, Stärke zu zeigen, indem er ihrem Wunsch nicht folgt: „Ah, merk wohl, ich bin / nicht schwach, du bringst

23640SW IV. S. 108. Z. 9.

23641SW IV. S. 108. Z. 15-16.

23642SW IV. S. 108. Z. 20-25.

23643SW IV. S. 108. Z. 26-33.

23644SW IV. S. 109-110. Z. 27-35//1-6.

23645SW IV. S. 110. Z. 8-9.

mich nicht zu was du willst-“. ²³⁶⁴⁶ In ihrem neuerlichen Versuch, Jaffier von dem Wahn zu befreien, verweist Belvidera deswegen, weiß sie doch um seinen Narzissmus, nicht nur auf das Familienleben, welches sie von nun an im Haus des Schwiegervaters leben werden, sondern sucht auch sein narzisstisches Wesen anzusprechen, wenn sie ihm verspricht: „Alle Menschen werden / sich vor dir neigen“. ²³⁶⁴⁷ Doch neuerlich sieht Jaffier in ihr nur eine Feindfigur, die ihn zum Verrat an den Freunden anstiften will, die ihn „fangen“ ²³⁶⁴⁸ will, weil sie eben letztendlich nur eine Senatorentochter ist. ²³⁶⁴⁹ Hier zeigt sich neuerlich, dass Jaffier Belvidera gemäß ihrer Herkunft sieht und damit genau das bestätigt, was sich im Gespräch mit dem Vater zeigen wird, dass sie sich selbst immer noch zu den herrschenden Schichten Venedigs zählt. Erst als sie das Gespräch auf Pierre bringt, von dem sie eigentlich immer noch denkt, dass er der Hauptschuldige für ihre momentane Lage sei, kippt Jaffiers Überzeugung in die vermeintlichen Brüder, und er lässt sich von Belvidera glauben machen, dass er Ansehen erlangen wird durch die von ihm geretteten Verräter, allen voran Pierre. Durch die Versicherung ihres Mannes, glaubt Belvidera letztendlich auch den Übriff Renaults abtun zu können, verlässt sie mit ihm zusammen Renaults Haus, wodurch gleichsam der Einbruch ihrer ästhetizistischen Liebe verhindert zu sein scheint.

In dem vierten Aufzug zeigt sich das Motiv durch die wenig unterwürfige Rede des Lakaien gegenüber dem Haushofmeister, der sich gefragt hatte, warum er das Prunkstück dem Gast gegenüber so ausgerichtet habe, wie er es getan hat, worauf der Lakai antwortet, dass er gehört habe, dass Dolfin gerne das „Nackte / in der Nähe sieht“. ²³⁶⁵⁰ So wird auch das Lieben innerhalb des Gespräches zwischen Dolfin und Priuli thematisiert. Wenn sich Dolfin an eine Festivität im Hause Priulis erinnert, habe er doch damals mit der Frau Priulis getanzt, die „schön wie ein Engel“ ²³⁶⁵¹ gewesen war. Ihre Schönheit hatte Priuli selbst in den Fresken verewigen lassen, doch nach der erwachten Sinnlichkeit der Tochter gleichsam ausgelöscht, indem er das Abbild der Mutter hatte verwischen lassen. Hatte Priulis Frau in den Fresken die Tugend dargestellt, so mahnt Priuli, da die Züge von Mutter und Tochter sich ähnlich sind, gleichsam die mangelhafte Tugend seiner Tochter an. ²³⁶⁵² Priuli zeigt sich als enttäuschter und verbitterter Vater, der seine Tochter ob ihrer allzugroßen Sinnlichkeit verurteilt, die sie verleitet hatte, Jaffier zum Mann zu nehmen. ²³⁶⁵³ Priulis Enttäuschung seiner Tochter gegenüber, ließ ihn dabei gleichsam das ganze weibliche Geschlecht verurteilen, da die Frauen bestimmt seien von ihrer Sinnlichkeit. ²³⁶⁵⁴

Während Priuli für die Tugend spricht, betrachtet Dolfin das Prunkstück, welches ihn nicht nur an Aquilina denken lässt, sondern sich in einer sinnlichen Betrachtung der Frau versenken lässt. ²³⁶⁵⁵ Immerhin, so Priuli, habe er sich, anders als Dolfin, nicht vor einer Frau erniedrigen müssen, die sich einem „widerlichen niedrigen Verführer“ ²³⁶⁵⁶ hingegeben hatte. Während er es verstanden habe, Jaffier aus dem Haus zu weisen, und damit gleichsam die Distanz zu seiner Tochter angeschoben hatte, hatte Dolfin erleben müssen, wie sich Aquilina auch anderen Männern hingegeben hat. Neuerlich zeigt sich Priulis Abscheu gegenüber der Sinnlichkeit, wenn er Dolfin rät, sich, aufgrund seines Kummers, den er wegen Aquilina empfindet, mit Alkohol zu betäuben („Zu denken, daß sie ihm / mit Lust sich gibt, wie eine Hündin.“). ²³⁶⁵⁷ Doch Priuli erkennt sogleich auch, dass diese Betäubung keine dauerhafte Erleichterung bringt, kann er sich im Innern doch auch nicht von seiner Tochter lösen bzw. von den Demütigungen, die er erfahren hatte, als sie sich mit dem Soldaten eingelassen hatte. Auch Dolfin bestätigt ihn darin, wenn es heißt:

„O Gott, wie habt ihr Recht! Was kann der Wein!
Wie soll Betäubung gegen dieses Bild
ankönnen! Kann denn ganz Venedig an?
Von ihrer Schulter aus läuft eine Linie

23646SW IV. S. 110. Z. 10-11.

23647SW IV. S. 110. Z. 15-16.

23648SW IV. S. 110. Z. 17.

23649SW IV. S. 110. Z. 16-26.

23650SW IV. S. 113. Z. 10-11.

23651SW IV. S. 115. Z. 11.

23652SW IV. S. 115. Z. 20-22.

23653SW IV. S. 116. Z. 11-28.

23654SW IV. S. 116-117. Z. 40//1-3.

23655SW IV. S. 116. Z. 35-38.

23656SW IV. S. 117. Z. 15.

23657SW IV. S. 117. Z. 18-19.

und eine läuft vom Hals herab: wie die
sich treffen! das ist stärker als Venedig!
Macht mich Venedig zittern bis ins Mark?“²³⁶⁵⁸

Dolfin bekennt dem Freund seine demütige Liebe („Sie hat mich fortgejagt wie einen Hund! / Mich alten Mann! um des Soldaten willen!“),²³⁶⁵⁹ wobei ihn Priuli dazu aufruft, sich von Aquilina zu lösen, einer „Dirne“,²³⁶⁶⁰ die sich jedem hingibt. Er erniedrige sich selbst, wenn er das nehme, was „verlaufene Soldaten übrig / gelassen haben“. ²³⁶⁶¹ Doch für Dolfin bedeutet es keine Erniedrigung, Aquilina zu lieben, auch sieht er darin keine Demütigung seiner Person, was er allerdings daran festmacht, dass es Aquilina vermeintlich nach Ehre verlange, wenn sie ihren Platz unter den Frauen der Senatoren einnehmen will.

Wenn Priuli in einem Spiegel das Abbild einer Frau sieht, wähnt er, dass es sich dabei um seine tote Frau handle, die zittert, auf die Knie fällt und sich ihm bittend entgegen wendet, doch fragt er sich gleichsam, ob es sich dabei um ein „Gebild der Hölle oder Himmelsbote“²³⁶⁶² handelt. In der sehr offenen Rede Belvideras an ihren Vater zeigt sich nicht nur ihr narzisstisches Selbstverständnis, fühlt sie sich doch immer noch zugehörig zu den obersten Schichten Venedigs, und sieht sich demzufolge auch durch die Verschwörung bedroht. Zudem eröffnet sie auch ihrem Vater die Teilnahme ihres Mannes an der Verschwörung.²³⁶⁶³ Doch in eben jener Rede zeigt sich Belvidera auch in ihrem vollkommen falschen Selbstverständnis, preist sie, einen Mann an ihrer Seite zu haben, der der Retter Venedigs ist; seine neuerlich eingenommene Stellung in der Welt, falle auch auf sie und ihre Kinder, und erhebe sie gleichsam als die Familie des Retters. Durch ihren Vater jedoch wird sie auf die Wirklichkeit verworfen. Er bricht Belvideras Verblendung auf, wenn er ihr rät, mit ihrem Mann gemeinsam aus Venedig zu fliehen:

„Geh' nach Korfu mit ihm, geh' nach Neapel,
dort zehrt von eurem Gold, erlustigt euch,
setzt Kinder in die Welt: doch laß dir raten:
wenn du ihn wahren willst, an dem dein Herz
so hängt, so hüte ihn bei Tag und Nacht,“²³⁶⁶⁴

Kein Retter sei Jaffier, sondern ein Verräter des Staates. Gleichsam zeigt sich, dass Priuli um das passive Wesen seines Schwiegersohnes weiß, ruft er doch seine Tochter dazu auf, dass sie ihn beschützen soll damit er nicht ermordet werde. Letztendlich ist es Jaffier selbst, der seinen frühzeitigen Tod bewirkt, allerdings über mehrere Etappen seines Lebens: über die Freundschaft zu Jaffier als auch die Liebe zu Belvidera, die nur seinen Narzissmus spiegeln, wird er zum Verräter um sein Selbstverständnis in der Wirklichkeit umgesetzt zu sehen. Was im Drama selbst nur als väterliche Enttäuschung oder allzu große Liebe des Vaters für seine Tochter erscheint, bekommt in den Notizen einen anderen Aspekt, wenn Hofmannsthal hier durchaus ein pädophiles Interesse an Belvidera andeutet: „wie sie daliegt! Beide! / sie ist zugleich die Tochter und die Mutter / sie ist mein Kind und meine Frau“. ²³⁶⁶⁵ Priuli spricht hier nicht nur, gleichsam denkend an Frau und Tochter, von dem Besitz der Frau, sondern wähnt auch das Altern, durch seine Liebe zu der Tochter ausgeklammert zu haben.

„Doch ich bin jung wie du, ich hab dich lieb.
Dein Alles hab ich lieb. Mein Eingeweide
liebt zärtlich auch den Brand in deinem Fleisch
weil er ein Theil von dir.
alein wenn Gott mich hört so wird
indess du in Betäubung liegst ein Messer
aus dem Fleisch ihn schneiden eh die Hälfte
von dieser Nacht vergeht.“²³⁶⁶⁶

23658SW IV. S. 117. Z. 26-32.

23659SW IV. S. 118. Z. 2-3.

23660SW IV. S. 118. Z. 9.

23661SW IV. S. 118. Z. 16-17.

23662SW IV. S. 119. Z. 28.

23663SW IV. S. 120. Z. 33-42//1-13.

23664SW IV. S. 124. Z. 9-13.

23665SW IV. S. 214. Z. 31-33.

23666SW IV. S. 215. Z. 7-14.

Dass auch Pierres Untergang mit seinem Liebeserleben zu tun hat bzw. mit seinem gekränkten Narzissmus durch seine Liebe zu Aquilina, zeigt sich nicht nur dadurch, dass Hofmannsthal den letzten, den fünften Aufzug in Aquilinas Haus spielen lässt, sondern auch durch Aquilinas Traum, den Pierre für erlogen hält. In eben jenem Traum hat sie Pierre in ihrem Haus, welches umzingelt von Sbirren ²³⁶⁶⁷ war, erdrosselt „in [ihrem] Bette“ ²³⁶⁶⁸ aufgefunden. Während Pierre jedoch ihren Traum leugnet und damit auch die Bedrohung des Todes, versichert ihm Aquilina ihre Liebe und will ihm ihren Liebesdienst erweisen, der Pierre nicht allein in den Tod gehen lässt: „wenn dir kein Ausweg übrigbleibt, wenn nichts / als Todesschwärze um dich ist – dann will ich / dir noch einmal gehören.“ ²³⁶⁶⁹ Nicht um ihrer selbst willen (das mag hinterfragt werden!), sondern für Pierre habe sie den Senator aus dem Haus gewiesen, damit sie die letzten Stunden von Pierres Leben an seiner Seite sein kann: „Darum hab´ ich den Alten fortgejagt, / daß ich bei dir sein kann / damit ich diese Stunde nicht versäume.“ ²³⁶⁷⁰ Jetzt, als Aquilina seinen nahen Tod als Wirklichkeit begreift, erinnert sie sich zudem an den Anfang ihrer Liebe, wie es zuvor schon Belvidera getan hatte. Pierre und Aquilina hatten sich bei einem Essen kennengelernt, wobei ihr gesellschaftliches Umfeld aus Liebespaaren bestanden hatte: „Du sahst immerfort auf mich. / Dein Blick hielt mich wie eine Zange, daß ich / nicht essen und nicht trinken konnte.“ ²³⁶⁷¹ Der Anfang ihrer Liebe ist dabei nicht nur stark ästhetizistisch gefärbt, sondern steht auch unter der Bedrohung des Todes durch einen Brand. Umgeben von den anderen Liebespaaren, die sich ebenso von dem Tod bedroht sahen, ²³⁶⁷² spürte Aquilina die erotische Nähe Pierres: „Da lag deine Hand / auf meinem Hals, so daß mein ganzes Blut / zu meinem Herzen trat und mir die Knie / versagten.“ ²³⁶⁷³

Dass es sich bei Pierre um einen aktiven Charakter handelt, zeigt sich des weiteren auch in seinem Lieben. Während bei vielen Figuren Hofmannsthals das Lieben maximal nur angedeutet ist, Hofmannsthal es dank seiner Sprachgewalt kunstvoll umschreibt, wird er in Bezug auf Pierre hier sehr direkt.

„Drunten warfen sich die Menschen
in den Kanal, an Tüchern ließen sie
die Alten und die schrei´nden Kinder nieder
ins Wasser, eine heiße rote Luft
warf sich auf uns, da rissest du den Gürtel
von meinem Kleid. Dicht über uns begann es
zu brennen im Gebälk, da nahmst du mich,
da nahmst du mich. . .“ ²³⁶⁷⁴

Mit seiner „nackten Beute“ ²³⁶⁷⁵ war Pierre zudem wie ein Triton in das Wasser gesprungen, und unter dem Lärm der Flüchtenden hatte Aquilina nackt auf seiner Schulter „gebäumt auf deine Kraft, in meine Nacktheit / und Herrlichkeit gewickelt, und in Atem / des Feuers“ ²³⁶⁷⁶ gegessen.

Die Verbindung zwischen frühzeitigem Tod und Liebeserleben zeigt sich des weiteren auch dadurch, dass letztendlich die drei Sbirren mit Stricken und Messern aus der Schlafzimmertür herausspringen und Pierre und Aquilina überwältigen. ²³⁶⁷⁷ Neuerlich zeigt sich an Pierre, den man wegen „Meuterei und Hochverrat“ ²³⁶⁷⁸ festnimmt, seine Wut gegenüber Aquilina, begreifend, dass der Zug zu ihr Schuld für sein Ende ist. Dabei zeigt sich, dass Pierre auf die Hexenhaftigkeit der Frau anspielt, ihre allzu große Sinnlichkeit, den eigenen Narzissmus aber ignoriert. Weil er wähnt, dass Aquilina ihn verraten hat, ruft er die Soldaten auf,

23667Italienisch *sbirri*: Spitzel.

23668SW IV. S. 127. Z. 26.

23669SW IV. S. 128. Z. 10-12.

23670SW IV. S. 128. Z. 18-20.

23671SW IV. S. 128. Z. 28-30.

23672

„Zulietta sprang im Hemd herein, ihr Liebster,
dein Kamerad, mit stieren Augen hinter
ihr drein, und schreiend stürzten alle //
hinab die Treppe.“ In: SW IV. S. 128-129. Z. 37-1.

23673SW IV. S. 128. Z. 28-30.

23674SW IV. S. 128. Z. 4-11.

23675SW IV. S. 129. Z. 13.

23676SW IV. S. 128. Z. 32-39//1-30.

23677SW IV. S. 132. Z. 9-11.

23678SW IV. S. 131. Z. 14.

Aquilina zu töten:

„Eine letzte Bitte hab ich
doch frei? so peitscht die Hure da zu Tod,
Ihr dürft mich hängen auch, wenn ihr mir unter'm Galgen
sie todpeitscht! peitscht ihr weißes Fleisch zu Fetzen
herunter, daß die Rippen nackend liegen :
dann wird man sehen, daß sie Schlangen drin hat
anstatt der Eingeweide.“²³⁶⁷⁹

Pierre wähnt, dass Aquilina ihn lediglich ins „Bett [hatte] locken“²³⁶⁸⁰ wollen, um ihn da einen unwürdigen Tod durch Erdrosselung sterben zu lassen. So ruft er auch neuerlich die Männer dazu auf, Aquilina wegen ihrem „prophetische[n] Gehirn“²³⁶⁸¹ zu Tode zu peitschen: „das ist ein Meisterstück, das macht die Huren / der ganzen Erde rein, wie die zehntausend / glorreichen Jungfrau'n! Schafft sie fort, den Unrat.“²³⁶⁸² Dennoch zeigt sich Aquilina immer noch als demütig Liebende.²³⁶⁸³ Doch schließlich muss Pierre erkennen, dass ihn nicht die sinnliche Frau verraten hat, sondern Jaffier, der ihm mit Belvidera ein „nichtsnutzig Pfand“²³⁶⁸⁴ gegeben hatte.²³⁶⁸⁵

Den Angriff auf Belvidera, da es ein Angriff auf seinen Narzissmus war, konnte Jaffier jedoch nicht hinnehmen, verweist er Pierre doch darauf, dass man ihm sein „liebstes auf der Welt / gestohlen und beschmutzt“²³⁶⁸⁶ habe. Es geht Jaffier damit nicht darum, was Belvidera widerfahren ist, sondern dass mit dem Übergriff auf Belvidera seine „Mannheit“²³⁶⁸⁷ angegriffen worden ist:

„Sie haben mich dort streicheln wollen, wo ich's
am feinsten fühlen kann! verstehst du mich?
Verstehst du, Pierre? Sie haben meine Treue
mit Händen greifen wollen und danach
zu suchen angefangen zwischen Leintuch
und Decke, unter der mein Weib im Schlaf lag!“²³⁶⁸⁸

Was Jaffier Pierre hier schildert, stimmt nicht mit den Tatsachen überein; Jaffier, der sich zuvor gegen jede Ordnung gestellt hatte bzw. diese verworfen hatte, bedient sich dieser nun (der Treue), wenn es ihm genehm ist. Deutlicher zeigt sich aber die Diffusität der Äußerung Jaffiers dadurch, dass Belvidera keine Zuflucht bei ihm suchte und floh, sondern er mit ihr zusammen aus Renaults Haus getreten ist. Wie Jaffier zuvor stuft aber auch Pierre Belvideras Anschuldigung als eine Rede herab, wie sie „schmutzige[...] verlog 'ne[...] Huren“²³⁶⁸⁹ führen.

Aquilina zeigt sich bis zum Ende des Dramas als liebend-devote Frau. Selbst in der Gegenwart der Offiziere steht sie zu Pierre und versucht ihn vor dem Tod zu retten, indem sie sich dem Offizier, der Pierre festgesetzt hat, auf Gedeih und Verderb ausliefert. Dabei spielt sie offensichtlich mit ihrer erotischen Ausstrahlung: „sie redet dicht an ihm, so nah, daß er ihren / Atem fühlen muß, daß sein Arm, den sie hält, ihre Brüste durch

23679SW IV. S. 131. Z. 19-25.

23680SW IV. S. 131. Z. 26.

23681SW IV. S. 131. Z. 30.

23682SW IV. S. 131. Z. 31-33.

23683„Sie kriecht auf den Knien zu Pierre. Pierre wendet sich jäh und kehrt ihr den Rücken, / tritt fast auf ihre Hand.“ In: SW IV. S. 131. Z. 39-40.

23684SW IV. S. 135. Z. 25.

23685In den Notizen macht Jaffier ihm deutlich, dass er sich nicht verändert habe, dass er eben immer noch der Jaffier von früher sei, und macht dabei den gesellschaftlichen Unterschied zwischen sich und Belvidera deutlich:

„um dessen Nacken Du so gern und oft
den Arm gelegt, der Mensch der eine Frau hat
die dir gefiel
von Stand zwar über ihm, doch die ihn liebt
und gern sein Elend theilt.“ In: SW IV. S. 217. Z. 33-37.

23686SW IV. S. 135. Z. 29.

23687SW IV. S. 135. Z. 29.

23688SW IV. S. 135. Z. 33-38.

23689SW IV. S. 136. Z. 11.

das dünne Nacht/gewand fühlen muß“. ²³⁶⁹⁰ Um Pierre zu retten, will sie nicht nur dem Offizier gehören, ²³⁶⁹¹ sondern will sich für ihn prostituieren, versucht seinen Narzissmus anzusprechen und geht dabei soweit, dass sie sogar ihr Leben in seine Hände legt:

„Du sollst mein Herr sein und mit meinem Leib
auf Zinsen wuchern.
Ich will in einer Nacht für dich verdienen,
was jetzt dein Sold von einem Jahr. Du sollst
bestimmen, wer mich hat, und tot mich prügeln
[...]
Und dafür
begehr' ich nichts, als daß du diesen Menschen
entspringen läßt. Ich will mein ganzes Leben
ihn nicht mehr sehn, mit dieser seidnen
Schnur, die dein wird mit dem Nachtkleid, das ich anhab',
sollst du mich würgen dürfen, wenn ich je
vergesse, da er tot sein muß für mich!“ ²³⁶⁹²

Doch auch diese Frau kann ihren Geliebten nicht vor dem Tod bewahren, was Pierre dazu führt, dass er sich noch ein letztes Mal ästhetizistisch vor dem Senat inszenieren will. Denn was er in dem Gefühl dieser nahenden Revolution gespürt hatte, so Pierre, habe niemand von den Senatoren jemals empfunden, weder „bei seinem Weib, noch bei bezahlten Dirnen“. ²³⁶⁹³ Damit zeigt der narzisstische Protagonist Hofmannsthal auch hier, dass der Narzissmus der Antrieb ist auf dem alles aufbaut, auch das Liebeserleben. So zeigt sich auch hier, dass Pierre auf Venedig als eine Frau blickt, als eine „aufgeputzte Puppe“, ²³⁶⁹⁴ ein „adriatisches Weib“, ²³⁶⁹⁵ das sich „schamlos [...] / von jedem frechen kräftigen Korsaren, / von jedem Spanier, Franzos und Türken / [...] pflügen“ ²³⁶⁹⁶ lässt. Zwar prangert Pierre auch hier die Sinnlichkeit der Frau an, doch von größerer Bedeutung ist, dass der Anstoß zu seinem Untergang primär nicht von Jaffier bewirkt worden ist, sondern von ihm selbst, von seiner Enttäuschung in seinem narzisstischen Lieben. ²³⁶⁹⁷

Doch selbst im Nahen des Todes erweist sich Aquilina Pierre gegenüber als demütig liebende Frau; so „kniet [sie] hinter ihm, küßt seine gebundenen Hände“. ²³⁶⁹⁸ Dem Tode nahe bekennt Pierre allerdings seine Liebe zu Aquilina und bittet sie um Verzeihung: „Ich hab' dich lieb gehabt. Siehst du, jetzt komm' ich / doch in dein Bett. Du aber darfst nicht mit.“ ²³⁶⁹⁹ Dass er sich schließlich in ihrem Schlafzimmer erschießt, ist ein neuerlicher Beleg dafür, dass sein narzisstisches Lieben ihn in den Tod geführt hat, welches gespeist ist aus seinem Ästhetizismus. Was er von ihr zum Ende noch erbittet, ist, dass sie ihm, nach seinem Selbstmord, die Augen schließe. ²³⁷⁰⁰

In den Notizen zeigt sich, dass Hofmannsthal in dem fünften Aufzug ein neuerliches Aufeinandertreffen zwischen Aquilina und Dolfin, nachdem Pierre gestorben ist, eingeplant hatte. Während die Soldaten Aquilina, auf Befehl Priulis, aus Venedig weisen (SW IV. S. 222. Z. 34-40), begehrt Dolfin dagegen auf und zeigt damit immer noch seine Treue gegenüber Aquilina, die sich schließlich im fünften Aufzug endgültig von ihm distanziert. Dolfin klagt die Soldaten nicht nur an, dass sie wie „Lümmel“ ²³⁷⁰¹ in das Haus seines „süße[n] Engel[s]“ ²³⁷⁰² eingedrungen seien, er versichert Aquilina auch seiner unbegrenzten Unterstützung,

23690SW IV. S. 136. Z. 27-29.

Des weiteren, siehe: SW IV. S. 136. Z. 30-34.

23691„Ich sehe, du verschlingst mich mit den Augen. / Willst du mich haben? nicht für eine Nacht, / für immer, bis du meiner satt geworden? / Soll ich das Kissen deiner Füße sein?“ In: SW IV. S. 136. Z. 30-33.

23692SW IV. S. 137. Z. 2-16.

23693SW IV. S. 138. Z. 19.

23694SW IV. S. 138. Z. 34.

23695SW. IV. S.138. Z. 38.

23696SW IV. S. 138. Z. 39-42.

23697SW IV. S. 219. Z. 28-39.

23698SW IV. S. 143. Z. 21.

23699SW IV. S. 144. Z. 4-5.

23700SW IV. S. 144. Z. 7-8.

23701SW IV. S. 223. Z. 7.

23702SW IV. S. 223. Z. 8.

obgleich Hofmannsthal, durch die Nähe der Liebe zum Wahnsinn, gleichsam das Problematische dieses Liebens andeutet.

„das alles ist
nichts weiter als ein Possen den sie mir,
und meiner Liebe, wie sie dreinsieht - meiner
wahnsinnigen Liebe spielen wollen - aber
es wird nichts draus, ich werfe meinen Mantel
auf Dich, ich geh mit dir wohin du willst
ich geh in die Verbannung, nach Neapel
nach Oesterreich ich mache was ich hab
zu Geld für Dich,“²³⁷⁰³

Der Angriff Priulis gegenüber seiner Liebe führt bei Dolfin dazu, dass er seinen Verwandten verurteilt und mit ihm bricht, habe er doch „gefrevelt / an [seinem] Engel“²³⁷⁰⁴ und an ihr gehandelt wie ein „Henker“.²³⁷⁰⁵ Mitunter dadurch bedingt, dass Aquilina allein auf ihren toten Geliebten fokussiert ist, verwirft sie neuerlich die demütig vorgetragene Liebe Dolfins, mitunter auch aufgrund seines Alters, vor allem aber dadurch, dass sie ihn als Teil dieses als schändlich empfundenen Venedigs begreift, welches sie für den Untergang ihres Geliebten verantwortlich macht.²³⁷⁰⁶

Die primäre Liebesbeziehung in *Ödipus und die Sphinx* (1905)²³⁷⁰⁷ ist selbstredend die zwischen Ödipus und seiner Mutter Jokaste. Dass Ödipus' Untergang mit einer Frau in Verbindung steht, zeigt sich bereits durch die Priesterin, die eine Verbindung zwischen ihm und dem Gott darstellt („Zu mir? Der Gott / Sprach durch das Weib, in dem er wohnt, zu mir“).²³⁷⁰⁸ Hofmannsthal deutet hier bereits auf den dritten Aufzug des Dramas hin, auf den Glauben, die Liebe zu Jokaste trage göttliche Züge, erhebe ihn gleichsam ebenso in einen Zustand der Göttlichkeit. Deutlich wird die Verbindung zwischen Liebe und Gewalt bereits in Ödipus' Traum von der Ermordung seines Vaters, in den Hofmannsthal gleichsam die Motivation seines Handelns einbindet, seinen Narzissmus:

„Ich wollte sein Gesicht sehn, doch ein Tuch
verhüllte das, und weiter riß mich schon
der Traum und riß mich in ein Bette, wo
ich lag bei einem Weib, in deren Armen
mir war, als wäre ich ein Gott.“²³⁷⁰⁹

Sein Zug zur Gewalt und diese ästhetizistisch motivierte Liebe, zeigen sich bereits hier schon als Folgen seines Narzissmus. Deutlicher macht Hofmannsthal die Verbindung zwischen Ödipus und der Dunkelheit, wenn Hofmannsthal den Königssohn seine mangelhafte Erfahrung in Bezug auf Liebesdinge bekennen lässt, die mit ein Grund dafür ist, warum er so vollkommen blind in sein Elend läuft. Nicht nur, dass er momentan keine Beziehung zu einer Frau pflegt, Ödipus bekennt noch nie ein Verhältnis mit einer Frau gehabt zu haben, eben weil alle Frauen, denen er bisher begegnet war, seinen narzisstischen Vorstellungen nicht genügen („ich habe noch kein Weib berührt“).²³⁷¹⁰ Das Begehren an sich wird von Ödipus allerdings nicht ausgeklammert, wohl aber nur in Verbindung mit der Nacht gesetzt, während es ihn bei Tag nie nach einer

23703SW IV. S. 223. Z. 9-17.

23704SW IV. S. 223. Z. 19-20.

23705SW IV. S. 223. Z. 23.

23706SW IV. S. 223. Z. 32-41.

In den Notizen, SW IV. S. 191. Z. 4-5, SW IV. S. 191. Z. 7-8, SW IV. S. 191. Z. 10-11, SW IV. S. 195. Z. 18-21, SW IV. S. 195. Z. 25-31, SW IV. S. 197. Z. 6-8, SW IV. S. 198. Z. 21, SW IV. S. 205. Z. 12-24, SW IV. S. 209. Z. 27-29, SW IV. S. 210. Z. 17-18, SW IV. S. 218. Z. 5-8, SW IV. S. 228. Z. 17-18.

23707In den Notizen der ersten Fassung des I. Aktes zeigt sich der Verweis des Königssohnes auf die Reinheit seines Wesens; so ist er in Bezug auf Traum und Liebe immer bemüht gewesen, sich mit seinen Händen (SW VIII. S. 234. Z. 2) rein zuhalten: „der seinen Leib verbot den Buhlerinnen / Und niedern Mägden – seines Geistes Schwung“ (SW VIII. S. 233. Z. 26-27). In Bezug auf die 2. Fassung des I. Aktes wird darauf verwiesen, dass der Traum ihn weiter in das Bett einer Frau riss: „bei einem Weib in deren Armen / mir war als wäre ich <ein> Gott“. In: SW VIII. S. 292. Z. 20-21.

23708SW VIII. S. 23. Z. 22-23.

23709SW VIII. S. 25. Z. 15-19.

23710SW VIII. S. 28. Z. 20.

Frau verlangte.²³⁷¹¹ Bereits in diesem frühen Stadium der Tragödie zeigt sich nicht nur wiederholt die Verbindung zwischen Liebe und Gewalt (SW VIII. S. 28. Z. 34), zudem deutet Hofmannsthal ein Ahnen der wahren familiären Beziehungen an, wenn Ödipus als Grund seine Mutter angibt, dass er noch nie eine Liebesbeziehung zu einer Frau hatte („O nein: es ist ein Schwert dazwischen gelegen. / Und weißt du, warum? Meiner Mutter wegen“).²³⁷¹² Ödipus verdeutlicht bereits hier, dass die Mutter, wohl spricht er hier über seine Zieh Mutter, ihm den sexuellen Kontakt zu anderen Frauen unmöglich gemacht habe; sie, die für ihn weit über allen anderen Frauen steht, auch durch ihre Verbindung zu den Göttern, lässt ihn keine gewöhnliche Frau nehmen: „Ich fühlte, sie konnten dem Tiefsten in meinem Verlangen / nicht genügen.“²³⁷¹³

Was Ödipus im Kern davon trennte sich eine Frau zu nehmen, geschweige denn eine Beziehung einzugehen, was Teil des Erwachsenenlebens ist, ist nichts anderes als sein Narzissmus, das Nicht-Genügen des Gegenübers.²³⁷¹⁴ Ödipus´ sieht es jedoch als Stärke an, keiner niederen Frau erlegen zu sein („So hielt ich meinen Blick im Zaum / vor ihrem Leib und ihrem Haar, weil keine eine Königin war“).²³⁷¹⁵ Warum Ödipus´ Idealbild von einer Frau an seine Mutter gebunden ist, zeigt sich deutlich; nicht nur durch ihren Status als Königin, sondern durch ihre Nähe zu den Göttern, wodurch es ihn verlangt: „Kinder zeug ich in einen solchen heiligen Schoß / oder ich sterbe kinderlos.“²³⁷¹⁶

Noch bevor Hofmannsthal die Beziehung zwischen Ödipus und Jokaste vorantreibt, erfährt der Leser von ihrer vergangenen Beziehung zu Laios. Im zweiten Aufzug erfolgt dies durch Kreon, der dem Magier von der Prophezeiung berichtet, die nicht nur die Beziehung des Bruders zur Schwester gestört hatte, sondern auch die Liebe des Königspaares belastet hatte, denn in ihrer „Hochzeitsnacht“²³⁷¹⁷ hatten ihn die Priester mit der Prophezeiung²³⁷¹⁸ zu Jokaste und Laios gesandt. Hofmannsthal schildert die Wirkung der Prophezeiung auf das Ehepaar noch deutlicher im Gespräch zwischen Jokaste und Antiope, die ihrer Schwiegertochter mangelnde Trauerarbeit vorwirft.²³⁷¹⁹ Jokaste hält der öffentlichen Trauer für ihren Mann jedoch ihre Innerlichkeit entgegen.²³⁷²⁰ Der Vorwurf ihrer Schwiegermutter, ihre Unfruchtbarkeit²³⁷²¹ hätte Laios früher altern und letztendlich zur Sphinx und damit in den Tod geführt, entkräftet Jokaste letztendlich. Die Beziehung beider, so Jokaste, sei mitunter durch die Bedrohung der Sphinx erschüttert worden („Unsre Blicke mieden sich / und unsre Lippen blieben zu – allein“).²³⁷²² Jokaste bindet die Liebe zu Laios auch an die Gewalt; dies zeigt sich mitunter in Anspielung an die Hand, die nicht nur Liebe spenden, sondern auch Handlungen der Gewalt ausführen konnte. Antiope's dauerhafte Anschuldigungen an Jokaste führen schließlich dazu, dass sie die Hartherzigkeit an Laios betont, die Antiope ihrem Sohn mitgegeben hat.

Der primäre Grund war aber nicht die Bedrohung der Sphinx, sondern dass Laios ihr das Kind genommen hat. Jokaste berichtet ihrer Schwiegermutter, dass Laios nach den Priestern geschickt hatte, damit sie ihr Kind weihen mögen, doch diese hatten Kreon mit der Nachricht der Prophezeiung zu ihnen geschickt. Dabei hatte Jokaste von der Prophezeiung nicht durch Kreon erfahren, sondern durch ihren Mann; in der Freude ihrer Empfängnis, hatte ihr Mann, der ihr auf Grund der Belastung der Prophezeiung fremd erschien, ihr von dieser berichtet.²³⁷²³ Jokaste verurteilt ihren Mann zudem als Mörder, obwohl er das Kind einem seiner Knechte gab, ließ er doch auch eben diesen Knecht ermorden („Wer dieses eine tat, / tut vieles und schreckt

23711SW VIII. S. 28. Z. 27-35.

23712SW VIII. S. 29. Z. 5-6.

23713SW VIII. S. 29. Z. 18-19.

23714SW VIII. S. 29-30. Z. 23-36/2.

23715SW VIII. S. 30. Z. 6-7.

23716SW VIII. S. 30. Z. 26-27.

Erwin Koppen führt in seiner Untersuchung auch das moderne Lieben an, und verweist auch auf die Sphinx: „Das Sphinx-Motiv ist eine beliebte erotische Chiffre der europäischen Literatur der Décadence“. In: Koppen, S. 98.

23717SW VIII. S. 48. Z. 30.

23718SW VIII. S. 48-49. Z. 36-38//1-2.

23719SW VIII. S. 65. Z. 15-17.

23720SW VIII. S. 65. Z. 18-24.

23721Mehrfach greift Antiope Jokaste wegen ihrer Unfruchtbarkeit an; zum einen haben die Götter Laios dafür verurteilt, dass er keinen Erben mit seiner Frau gezeugt hat (SW VIII. S. 66. Z. 27-30), zum anderen glaubt Antiope, dass auch ihre Kinderlosigkeit Laios aus dem Haus und damit in seinen Tod geführt hat (SW VIII. S. 67. Z. 25-31).

23722SW VIII. S. 68. Z. 11-12.

23723SW VIII. S. 74. Z. 6-14.

nicht zurück vor Blut“). ²³⁷²⁴ Während Antiope die Tat ihres Sohnes gutheißt, beschreibt Jokaste die Verzweiflung der Eheleute und die zunehmende Entfremdung. Das „blut'ge Opfer“ ²³⁷²⁵ habe ihnen ihr glückliches Leben nicht bewahrt, sondern stattdessen sei die Tat auf die Eheleute zurückgefallen. Jokaste verweist an dieser Stelle auf ihre Opferbereitschaft, lieber sich und den König hingegeben zu haben, als das Kind. Jokastes Opferbereitschaft jedoch zeigt sich absolut gespeist aus ihrem Narzissmus; durch den Tod des Kindes war ihr nicht nur das freudige Leben auf der Erde vergällt worden und sie hatten sich immer mehr entfremdet, durch den eigenen Tod hätten sich Laios und sie auch ins Göttliche erheben können. ²³⁷²⁶

Mit der Erkenntnis, dass Jokaste nicht unfruchtbar ist, entwickelt Hofmannsthal durch Antiope den Plan, dass ein Gott kommen möge, die thebanische Blutlinie zu erhalten. ²³⁷²⁷ Wenn Antiope hier Jokastes Anziehungskraft beschwört („Wie du strahlst! / wie du den Gott herbeiziehst!“), ²³⁷²⁸ dann hat dies einen bedenklichen Beigeschmack, denn Jokaste sieht sich doch nicht dem Leben, sondern dem Tod verbunden. Doch im Zuge dieser Hinwendung der Antiope zu einem Gott, wird ebenso deutlich, dass Jokaste überhaupt noch nicht mit ihrem Mann abgeschlossen hat, ersehnt sie doch eine Nähe zu dem Toten, die nicht mehr herzustellen ist („Laios, mein Mann, / wo bist du denn? Ich kann dich ja nicht finden“). ²³⁷²⁹ Antiope jedoch beschwört unaufhörlich das Kommen des Nachfolgers, der die Königswürde für Theben erhalten wird:

„Die Götter
vergessen nicht ihr Blut, sie senden einen:
er schwingt sich aus der Luft, er tritt aus Flammen
hervor, das Wasser gibt ihn her, er kommt –
sein ist das Schwert, sein ist der Stirnreif, sein
ist König Laios' Bette.“ ²³⁷³⁰

In diesem neuen, göttlichen Mann spiegelt sich nicht nur der familiäre Zug zum Narzissmus, sondern auch die Brutalität seines Wesens. ²³⁷³¹ Durch Teiresias Weisung wird Jokaste jedoch dazu gebracht, den Schwur zu leisten den Mann zu heiraten, und diesen zum König zu machen, der das Volk von der Sphinx erlöst. Jokaste folgt damit dem Willen des Volkes („Die Königin gehört / dem Retter, schwör', du wirst sein Weib“), ²³⁷³² obgleich sie die Fragwürdigkeit einer solchen Heirat andeutet: „Des fremden Mannes Weib?“ ²³⁷³³ Auch zeigt sich in den Reden des Volkes die Verbindung zwischen Liebe und Gewalt, und zwar nicht nur dadurch, dass das Volk ihre Königin zu dem Schwur drängt, sondern auch dadurch, dass es der Königin sagt: „wär' es ein verlauf'ner Knecht, wär' es ein Mörder, / schwör', daß du ihm gehörst, wenn er uns rettet. / Weib, schwör'!“ ²³⁷³⁴ Jokaste schwört schließlich und gibt damit dem Druck des Volkes nach, ²³⁷³⁵ doch wähnt sie, dass dieser vermeintlich kommende göttliche Retter sie nicht lebend finden werde. Es ist schließlich jedoch das Volk, das Ödipus der Jokaste zuführt, ²³⁷³⁶ die beim ersten Anblick sofort, durch die äußerliche Erscheinung, an Laios gemahnt wird. Obwohl auch der Zug Jokastes zur Familie erfolgt, so möge er doch an seine Mutter denken, zeigt sich die körperliche Anziehung zwischen Mann und Frau. Allein der Tod des Laios öffnet, so scheint es, das Hindernis, das Ödipus zwischen ihnen gestellt sieht („Ich bin von Sinnen / der König ist ihr Gatte“). ²³⁷³⁷ Auch Ödipus ist von dem Anblick der Königin mehr als benommen, so dass er die Götter um Halt anfleht, aufgrund der Wirkung die diese Frau auf ihn hat („Und ich, ihr Götter, steht mir bei, / daß ich jetzt nicht vergehe“). ²³⁷³⁸ Dabei zeigt sich in Bezug auf Jokaste bei Ödipus durchaus auch eine

23724SW VIII. S. 74. Z. 32-33.

23725SW VIII. S. 75. Z. 6.

23726SW VIII. S. 76. Z. 16-24.

23727, „Den Gott, der sich mit dir vermählen soll / und Laios, dem Toten, einen Erben / erwecken soll aus deinem Schoß.“ In: SW VIII. S. 77. Z. 9-11.

23728SW VIII. S. 77. Z. 4-5.

23729SW VIII. S. 78. Z. 3-4.

23730SW VIII. S. 79. Z. 6-11.

23731SW VIII. S. 81. Z. 10-17.

23732SW VIII. S. 91. Z. 30-31.

23733SW VIII. S. 91. Z. 33.

23734SW VIII. S. 92. Z. 1-3.

23735SW VIII. S. 92. Z. 10-14.

23736SW VIII. S. 96. Z. 5-6.

23737SW VIII. S. 97. Z. 10-11.

23738SW VIII. S. 97. Z. 15-16.

Unsicherheit, denn selbst als Sohn eines Königs sieht er sich unter ihr stehend („Ich – mich nimmst du / zum Mann?“).²³⁷³⁹ Aber auch Jokaste setzt sich herab, will sie doch sein Besitz werden, wenn er das Volk vor der Gefahr des Todes bewahrt: „Ich bin nur wie das Diadem / und wie das Schwert: wer diese Stadt erlöst, / der greift nach uns.“²³⁷⁴⁰ Dabei zeigt sich aber auch, dass Ödipus durchaus nicht der hastige Liebhaber der Königin sein wird, wenn er nach möglichen Kindern fragt, die aus der königlichen Verbindung zwischen Laios und Jokaste hervorgegangen sind.²³⁷⁴¹ Aber die Bereitschaft Jokastes für Ödipus zu opfern, in einer Form zu opfern die die Maßlosigkeit ihres Wesens andeutet, zeigt den Zug Jokastes der über die Pflicht hinausgeht („nichts braucht am Leben bleiben, / wenn dieser sterben geht“).²³⁷⁴² Was Jokaste durch Ödipus gewonnen hat, mag zum einen die neue Möglichkeit sein, mit einem zweiten Laios ihr Glück zu finden, im Nachhinein aber auch ihre Erkenntnis bringen, die sie befällt, als sie gleichgültig vor dem Leichnam der Antiope steht und die sie die Versäumnis des Lebens erkennen lässt („Ich habe nie gelebt!“).²³⁷⁴³ Diese Erkenntnis führt bei Jokaste zur Ohnmacht, die Ödipus zum ersten Mal offen seine ästhetizistische Liebe bekennen lässt.

„Ich weiß, sie [die Königin] sie ist nicht tot. In meinen Adern
halt ich die Welt: es stürzt kein Stern, es taumelt
kein Vogel von der Nestbrut, ohne mich.
[...] gut das wundervolle Weib
im totengleichen Schlaf. Um meinetwillen
ist alles dies geschehn, damit die Kräfte
der Schlafenden in mir aufsteigen sollen,“²³⁷⁴⁴

Auch im dritten Aufzug zeigt sich die Thematisierung der Liebe. So heißt Ödipus den Kreon ihn zu töten, denn wenn er es nicht vollbringen würde, würde sein Weiterleben der Schwester schaden („Schnell! das fremde fluchbelad'ne Tier / hat deiner Schwester Bett besteigen wollen“).²³⁷⁴⁵ Allein mit seinem Tod, so Ödipus, erfolge die Reinigung der Königin; denn Ödipus sieht sich selbst als „behängt mit Flüchen“²³⁷⁴⁶ und ruft Kreon wiederholt dazu auf, ihn zu opfern: „denn ich will leben, ich will König sein, / ich will die Königin auf diesem Thron / aus nacktem Stein zu meinem Weibe machen!“²³⁷⁴⁷ Dass auch dieses vermeintliche Opfer des Ödipus nur halbherzig ist, zeigt sich dadurch, dass er sich selbst als der „ausgewählte Sohn des Glücks“²³⁷⁴⁸ wähnt, zumal er nach der Weigerung des Kreon ihn zu töten, gleich darauf den Namen der Königin zu erfahren sucht, obgleich Ödipus hier mit Jokaste bzw. der Liebe zu ihr das Verderben und die Gewaltbereitschaft verbindet.²³⁷⁴⁹ Ödipus verlangt es demnach danach, ihren Namen zu erfahren, weil sie ihn vermeintlich wieder für die Welt, die Zukunft und das Leben geöffnet hat. Dass Ödipus in Jokaste wirklich die über ihm stehende göttliche, ja überirdische Erscheinung sieht, wird durch das Näherkommen Jokastes deutlich; „eingehüllt in dunkle Schleier“²³⁷⁵⁰ ist sie für ihn „ein Götterbild“.²³⁷⁵¹ Vor Jokaste schließlich bekennt er, dass sie die Eine sei, um derentwillen er andere Frauen gemieden habe: „Um dich, / die mir kein Traum gezeigt, hab' ich die Jungfrau / verschmäht in meiner Jugend Land.“²³⁷⁵² Das ästhetizistische Liebe verheerende Auswirkungen haben kann, klammert Ödipus aus. Auch wenn Jokaste ihm ihre Nähe zum Tod darlegt, fühlt Ödipus sich in ihrer Nähe ungleich lebendiger als zuvor.²³⁷⁵³ Zwar nimmt Ödipus keinen Bezug zu ihren Warnungen, doch erkennt auch er die Verbindung zwischen Liebe

23739SW VIII. S. 97. Z. 19-20.

23740SW VIII. S. 97. Z. 21-23.

23741SW VIII. S. 97. Z. 25-28.

23742SW VIII. S. 98. Z. 22-23.

23743SW VIII. S. 99. Z. 18.

23744SW VIII. S. 99. Z. 25-34.

23745SW VIII. S. 108. Z. 27-28.

23746SW VIII. S. 110. Z. 26.

23747SW VIII. S. 110. Z. 29-31.

23748SW VIII. S. 111. Z. 3.

23749„O meine Eltern, Phönix! / Korinth! herab mit euch! ... Steh' auf und sag mir / den Namen!“ In: SW VIII. S. 112. Z. 9-11.

23750SW VIII. S. 113. Z. 24.

23751SW VIII. S. 113. Z. 25.

23752SW VIII. S. 115. Z. 32-34.

23753SW VIII. S. 116. Z. 26-29.

und Tod, wodurch sich neuerlich das Paradoxe seines Wesens zeigt: „Um dieses Todes willen, / durch den du dich getragen hast, Jokaste, / muß ich dich lieben, wie kein Mann auf Erden / sein jungfräuliches Weib.“²³⁷⁵⁴ Auch kann ihm ihre nicht vorhandene Unberührtheit („Ich habe einem Manne / gehört“) ²³⁷⁵⁵ nicht dazu bringen, von Jokaste abzulassen. ²³⁷⁵⁶ Stattdessen beschwört er die Zukunft und löst sich von der Vergangenheit und damit gleichsam von der Prophezeiung. Durch das Aufeinandertreffen von Jokaste und Ödipus im 3. Aufzug zeigt sich auch an ihr, das Wirken des Mannes auf sie, eben weil sie das Göttliche an ihm sieht („Du bist ein Gott. Nur Götter schaffen um, / was sie berühren. Ich bin dein Geschöpf“). ²³⁷⁵⁷ Damit stellt sich für Ödipus die von ihm als weit über ihm stehend empfundene Frau unter ihn, deren Besitz ganz seinem narzisstischen Wesen entsprechen muss. Jokastes wiederholte Warnungen, sich von ihr zu lösen („O Knabe, / nimm dich in acht vor mir.“), ²³⁷⁵⁸ entsprechen nicht ihrer Überzeugung, sondern eher für das demütige Sprechen zu einem vermeintlich über ihr stehenden Gott. Obwohl beide sich im Wesen des Anderen spiegeln, sehen sich doch beide unter den Andern gesetzt, und bedeutet die Nähe und der Besitz des Anderen für beide die narzisstische Bestätigung, beschwört Ödipus auch die Gleichheit ihres Wesens, wodurch er sich auch hier ins Göttliche erhebt. Ödipus bezieht sich hier auch auf den Zug zum Tod, der ihn, laut Jokastes Äußerung, hätte abschrecken müssen; aber auch diesen Zug empfindet Ödipus nur als ein Teil seiner eigenen Seele. ²³⁷⁵⁹ Dies führt schließlich bei Jokaste dazu zu bekennen: „Weh, wie wir einander / im Schlimmen gleichen.“ ²³⁷⁶⁰ Noch einmal lässt Hofmannsthal Ödipus die Nähe zwischen der ästhetizistischen Liebe und dem Tod bekennen, ohne dass sein Wesen die Konsequenzen dessen beachtet, wenn es heißt: „Ich müßt' in deinen Armen / des Todes sein!“ ²³⁷⁶¹ Auch an Kreon zeigt sich, man denke an Ödipus, ein mangelhaftes Liebeserleben. So empfindet Kreon keine Befriedigung in der Liebe mehr, seitdem die Schwester ihm die Seele belastet hat („Des Weibes Lust zu voraus abgeweidet“). ²³⁷⁶²

In *Semiramis* (1905-1909, 1917-1918, 1919-1922) zeigt sich eine Verbindung zwischen Liebeserleben und Tod. Bedingt unter dem Verständnis der eigenen Göttlichkeit stehend, heißt es: „Semiramis und der Tod. Erst da sie weiß dass sie nicht stirbt, vermag sie Liebe zu fühlen, die anderen Geschöpfe zu fühlen: nun erst lebt sie.“ ²³⁷⁶³ Der Narzissmus der Semiramis, der Glaube an die eigene Göttlichkeit, stellt die Ästhetizistin vor das Problem, dass sie nur einem Gott angehören kann: „Sie ist darauf gestellt das<s> sie von dem der sie umarmt verlangen muss dass er mehr als ein Mensch ist und ihm nie verzeihen kann dass er nur ein Mensch ist. Es hätte sie ein Gott, ein Allumfassender, umarmen müssen.“ ²³⁷⁶⁴ Letztendlich sind alle Männer für sie nur Punkte auf ihrem Lebensweg, hin zu dem einen großen Göttlichen: „Diese Männer die sie an sich presst, sind ihr nichts als Geberden zu dem einzigen Liebenden hin, dem grossen Gott, den sie immer ferner im Osten sucht der sie ausfüllen wird. Wenn ein Geliebter welk wird, lässt sie ihn fallen.“ ²³⁷⁶⁵ So ist auch die Liebe zum Königssohn nur eine narzisstische Liebe, ein Zeichen für die Selbsterhöhung der Semiramis zur Göttin, zumal der Königssohn es vermag, sie in ihrer Göttlichkeit zu bestärken, was sich an der Notiz zeigt: „Sie spricht mit ihren Frauen von sich als der Braut des fernen Gottes. Der Königssohn, der ihr von Brahma spricht, scheint ihr von ihrem Liebsten zu sprechen.“ ²³⁷⁶⁶ Hofmannsthal plante, wie sich aus den Notizen

23754SW VIII. S. 117. Z. 14-17.

23755SW VIII. S. 117. Z. 35-36.

23756Bedingt ist dies dadurch, dass Ödipus bereits zuvor gesagt hatte, dass er keine unberührte Frau will.

23757SW VIII. S. 115. Z. 5-6.

23758SW VIII. S. 116. Z. 13-14.

Jokaste gibt Ödipus auch zu bedenken, dass sie doch eine reife Frau sei und sie Jahre trennen würden (SW VIII. S. 116. Z. 18-23).

23759„Jokaste, ich / hab' mit gebäumter Seele in den Tod / verflucht mein Leben.“ In: SW VIII. S. 116. Z. 34-36.

23760SW VIII. S. 117. Z. 2-3.

23761SW VIII. S. 117. Z. 11-12.

Aus einer Notiz geht hervor, dass Hofmannsthal eine sexuelle Erfahrung zwischen Ödipus und der Sphinx andachte (SW VIII. S. 585. Z. 20-22).

23762SW VIII. S. 49. Z. 37.

23763SW VI. S. 107. Z. 9-11.

23764SW VI. S. 114. Z. 4-7.

So heißt es mitunter in Bezug auf einen halbnackten Fischer, der Begehren in Semiramis erweckt: „Er ist ein Gott, führt ihn zu mir, sagt ihm dass ich ihn erwarte!“ In: SW VI. S. 109. Z. 12-13.

23765SW VI. S. 110. Z. 23-26.

23766SW VI. S. 110. Z. 27-29.

erkennen lässt, zudem eine Inszenierung der Göttlichkeit, die Semiramis mit ihrer und der Hochzeit des Königssohnes plante.²³⁷⁶⁷ Als eine Gegenfigur wirkt dabei der Priester, der Semiramis nicht nur auf ihren Tod verweist, sondern auch auf die Bedeutung ihres ersten Mannes. So trägt die Figur des Priesters bei Hofmannsthal zum einen die Aufgabe, Semiramis mit ihrem eigenen Fehlen zu konfrontieren („Den Gatten wirst Du tödten, Deine Liebhaber köpfen, Schlachten liefern, Städte brennen“),²³⁷⁶⁸ zum anderen aber dient er Semiramis auch dazu, ihre eigene Göttlichkeit zu unterstützen.²³⁷⁶⁹

In *König Ödipus* (1906) wirkt Jokaste zwar augenscheinlich als maßgebende Instanz; so ruft sie ihren Gatten, der ihren Bruder ermorden will, zur Nachsicht auf, doch zeigt sich auch an ihr, dass Beide einander bedürfen, um ihr ästhetizistisches Leben zu leben. Zwar verurteilt Jokaste die Seher als unfähig, habe doch keine ihrer Prophezeiungen je gestimmt, doch begibt sie sich auch zum heiligen Hain, um für ihren Mann zu beten. In dieser Bitte an die Götter, zeigt sich schließlich die Abhängigkeit Jokastes von ihrem Mann: „Denn was sind / denn wir, wenn er zu Boden liegt, der Mann / am Steuer und es werfen Sturm und Nacht / das Schiff einander zu?“²³⁷⁷⁰

Dabei ist es Jokaste, die wiederholt Ödipus' Drang, die Wahrheit aufzudecken, behindern will, und die im Tod des Polybos nicht den Tod ihres Schwiegervaters bedauert, sondern eine Befreiung sieht. „Nur leben, leben“,²³⁷⁷¹ dazu ruft sie Ödipus auf, nicht sich um das Orakel und den Spruch des Gottes kümmern, der ja schon bei Laios' Prophezeiung versagt habe. Das Leben, an das sie Ödipus binden will, ist ein ästhetizistisches Leben ohne Religion und Empathie, dafür voller Narzissmus. Jokastes Warnungen aber, er möge die Wahrheit ruhen lassen, werden von Ödipus nicht befolgt, nicht aber aus Empathie, sondern aus Narzissmus. Hatte Ödipus damals, als er ein Findelkind geheißen wurde, bereits einen Mord begehen wollen, will er nun nicht Laios' Gerechtigkeit schenken, sondern er will seine Herkunft erfahren. Ödipus steuert immer stärker darauf zu, sich in das Wissen des Geschehenen zu setzen, auch wenn er an dem Verhalten seiner Frau wähnt, dass diese sich für ihn schämt.²³⁷⁷² Ein weiterer Bezug erfolgt durch das Lieben der Jokaste und des Ödipus durch die Greise, wenn sie sich daran erinnern, wie Ödipus zu ihnen kam. Wie einen Gott hatten sie ihn empfangen und ihm das Bett der Jokaste bereitet, in dem, und das erkennen die Greise erst jetzt, ja noch der „Tote“,²³⁷⁷³ der frühere König gelegen hatte. Doch auch durch die Mägde schildert Hofmannsthal das problematische Lieben, so die Unsicherheit des Ödipus, als er nach seiner Frau/Mutter sucht: „Wo ist mein Weib, nein, nicht / mein Weib, die Mutter! wo ist meine Mutter?“²³⁷⁷⁴ So ist auch die Blendung, die Hofmannsthal durch die Mägde beschreibt, eine Konsequenz aus dem ästhetizistischen Wesen des Ödipus und seinem Lieben, denn er sticht sich mit den „goldnen Spangen“²³⁷⁷⁵ von Jokastes Kleid die Augen aus.

In den *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906) zeigt sich das Motiv mitunter gebunden an Ferdinand. Ausgelöst durch die Lektüre des Buches, verändert sich sein Blick auf die Welt und seine Umgebung. So gerät er durch den Teller von Früchten in eine Stimmung, als würde er einen „Brief einer Geliebten“²³⁷⁷⁶ vor sich sehen. Beim Anblick der Früchte sieht sich Ferdinand aber auch an die Protagonistin des Buches gemahnt, wie Clarisse dem unschuldig verurteilten Bastide Grammont Früchte in seine Zelle bringt: „Sie will ihn küssen, sie beugt sich über ihn, aber sie wagt es nicht.“²³⁷⁷⁷ Dabei versteht sich Ferdinand nicht

23767,„[...] gefangenen Königssohn die Hochzeit richten wobei sie und er als Erd- und Sonnengottheit bewusst pantomimisch auftreten.“ In: SW VI. S. 112. Z. 7-9.

23768SW VI. S. 107. Z. 30-31.

„Priester kann in dieser Ekstase ihr genau beschreiben wie es geschehen wird, dass sie des Gatten überdrüssig, und zu seiner Mörderin wird.“ In: SW VI. S. 108. Z. 22-23.

23769Wie dies zu vereinbaren ist, lässt sich aus den Notizen nicht erkennen.

23770SW VIII. S. 164. Z. 1-4.

23771SW VIII. S. 167. Z. 33.

23772SW VIII. S. 172. Z. 6-13.

23773SW VIII. S. 177. Z. 8.

23774SW VIII. S. 178. Z. 15-16.

23775SW VIII. S. 178. Z. 28.

23776SW XXXIII. S. 144. Z. 3.

23777SW XXXIII. S. 144. Z. 14-15.

distanziert zum Lieben stehend, spricht er vom „Blick des Liebenden“²³⁷⁷⁸ mit dem er die Welt besieht.²³⁷⁷⁹

In *Jedermann. Allererste Fassung in Prosa 1906* kommt Hofmannsthals Protagonist sehr schnell, im Zuge seiner Gedanken über Tod, Alter und Haltlosigkeit im Leben, auch auf die Frauen zu sprechen; so besinnt er sich auf eine Josepha, durch die er einen Vergleich zu anderen Frauen vollzieht: „eine Rosalie hätte keine so halb offenen, feuchtglühenden Lippen, eine Anna wäre gröber gebaut, eine Berta hätte gesenkte Schultern.“²³⁷⁸⁰ Bedingt durch Mammons Beschreibung dieser Josepha („braves, williges Mädchen“),²³⁷⁸¹ ist das Verhältnis Jedermanns zu dieser Frau das eines ästhetizistischen Mannes zu einer unter ihm stehenden, devoten Frau. Jedermanns Bekenntnis, dass er Josepha begehrt, folgt sogleich Mammons Willen, die Frau für ihn zu beschaffen, was Jedermann allerdings ausschlägt.²³⁷⁸² Jedermann verbindet des weiteren das Begehren für diese Frau mit dem Traum.²³⁷⁸³ Wie in Bezug auf die Liebe zeigt sich Jedermann auch nicht willig, sich von der Musik von seinen trübsinnigen Gedanken von Tod und Alter zu befreien; dabei zeigt sich, dass der Diener, angepasst an seinen Herrn, sowohl Liebe als auch Musik auf eine Stufe des ästhetizistischen Genusses stellt. So sagt er in Bezug auf die von Jedermann verschmähte Gitarre: „Fort Josepha! [...] Ich will heute nicht Musik machen.“²³⁷⁸⁴ Mammons Worte führen jedoch dazu, dass Jedermann zu spekulieren beginnt, was geschehen wäre, wenn er sich von seinem Diener die Frau hätte zuführen lassen; der Genuss der Liebe hätte für ihn den faden Beigeschmack der Käuflichkeit durch das Begehren, das die Eltern dieses Mädchens hegen. Zudem bedenkt er, dass der Genuss nicht ungetrübt sei, die Erfüllung nicht nachhaltig.²³⁷⁸⁵ Dabei zeigt es sich an Jedermann überdeutlich, dass es der nahende Tod ist, der Jedermann jeden ästhetizistischen Genuss, darunter die Liebe, beschwert.²³⁷⁸⁶ Aber der Zug, sich ans Leben zu klammern, trotz dieses Einbruches, führt dazu, dass er Mammon heißt, ihm das Mädchen zu bringen. So wird Jedermann nach der ersten Schilderung Mammons, wohin er ihm Josepha bringen wird, immer ungeduldiger, was damit zu tun hat, dass Jedermann nur in der Vorstellung den Genuss erfahren kann, während ihn in der Wirklichkeit nur der Durst des Lebens ereilt, dieser Durst aber letztendlich noch besser ist als ein Nicht-Erleben, weil es ihm zeigt, dass er am Leben ist.²³⁷⁸⁷

In der Prosafassung ist Jedermann verheiratet und hat Kinder,²³⁷⁸⁸ was aber allein durch die Erinnerung des Jedermann an den Tod seiner Mutter deutlich gemacht wird; so hatte sich diese im Sterben mehr an die Geburt seiner ältesten Tochter erinnert, als sich für das eigene Kind zu interessieren. Dass die Beziehung zwischen Mutter und Sohn von Fremdheit dominiert ist, zeigen auch die Worte der sterbenden Mutter an die Verwandtschaft, als Jedermann sie alleingelassen hat: „Er ist mein Sohn. Aber ich weiß so wenig von ihm. Er hat eine Frau genommen. Aber ich weiß nicht ob er glücklich ist mit seiner Frau.“²³⁷⁸⁹

Auch im Gespräch mit dem Freund zeigt sich der Verweis auf ein früheres Liebeserleben, aber durch deren Bedeutungslosigkeit im Angesicht der Freundschaft: „Ich ging nicht nach hause, ich ging vor das Haus in dem meine Geliebte wohnte – von meinem Freund ging ich zu meiner Geliebten [...] Aber ich fühlte: dies, was zwischen uns war, das war das Unendliche – denn in unseren Reden war unsere Seele gewesen – unsere ganze Seele –“.²³⁷⁹⁰ Die Beziehung zu seiner Frau, die Tiefe der Bindung, geht aus den Notizen nicht exakt hervor, doch aufgrund der Liebschaften Jedermanns mag eine glückliche Ehe bezweifelt sein. So zeigt

23778SW XXXIII. S. 144. Z. 3.

23779SW XXXIII. S. 409. Z. 34-35

23780SW IX. S. 9. Z. 24-26.

23781SW IX. S. 9. Z. 28.

23782„Nichts so Kupperlisches auf der Welt als das Sonnenlicht. Mir ist, ging ich jetzt hin, ich fände die Hoftür unverriegelt, Bauern und Bäuerin schlafend“. In: SW IX. S. 10. Z. 11-13.

23783„Ich sehe ein Etwas vor mir, ein Nichts, eine Erscheinung, einen Traum; unglücklicherweise spreche ich es vor dir aus, und du eilst, einen nichtsnutzigen Handel daraus zu machen.“ In: SW IX. S. 11. Z. 8-10.

23784SW IX. S. 11. Z. 23.

23785Siehe (Notizen): SW IX. S.11. Z. 32-34.

23786Siehe (Notizen): SW IX. S. 12. Z. 11-14.

23787So führt der Diener Jedermann das Mädchen allein in seiner Erzählung im Jagdhäuschen zu: „Sie warten schon nicht mehr. Sie sind im blauen Zimmer. Der Wind des Abends spielt mit der Äolsharfe und sie gibt sich ihm hin. Sie // schmilzt in Seligkeit, indessen ich eine Kerze anstecke, um Ihnen inder Veranda ein kleines Souper zu servieren.“ In: SW IX. S. 12-13. Z. 38-39//1-2.

23788Im Jahr 1904 hatte Hofmannsthal sich noch ans Personal des *Everyman* gehalten, nun ab 1905 treten Neuerungen auf; ab N 17 hat Jedermann auch Frau und Kinder.

23789SW IX. S. 18. Z. 37-39.

23790SW IX. S. 18. Z. 37-39.

Jedermann zwar seine Hoffnung, dass sie ihn im Tod begleiten wird („Du weisst es schon? ich seh’s an deinen Augen. Du kommst, um mit mir zu gehen?“),²³⁷⁹¹ was ihm die Ehefrau allerdings dahingehend ausschlägt, indem sie das Trennende ihrer Beziehung betont, was durch den vergeblichen Versuch des Jedermanns den Tod auszublenden, was ihre Beziehung vergiftet hat, gegeben ist („dann lebten wir weiter, neue Umarmungen, neue Kinder“).²³⁷⁹²

In den Notizen Hofmannsthals zeigt sich auch der Verweis auf weitere Liebeserleben, so durch vier Mädchen, die er zu besitzen hofft, gleichsam aber ahnt, dass ihr Besitz nicht von Dauer ist. Hofmannsthal plante, wie die Notizen belegen, auch die Konfrontation Jedermanns mit der Sinnenlust, die ihm heißt, dass nicht die Männer über sie, sondern die Sinnenlust über die Männer herrscht.²³⁷⁹³ In Bezug auf die Liebe zeigt sich dabei die Unzulänglichkeit des Ästhetizisten und auch die Gefahr,²³⁷⁹⁴ die die Liebe bedeuten kann („die Liebe die der Blick des Leidenden fordert, ist unendlich“).²³⁷⁹⁵

In dem dritten Brief von *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) erinnert sich der Protagonist der Kunstdrucke Albrecht Dürers, und sinniert über dessen Bedeutung für sein Leben, denen er wohl nicht bewusst gedachte, auch nicht im Lieben, obgleich er daran instinktiv dachte.²³⁷⁹⁶ Die Haltlosigkeit im gegenwärtigen Deutschland spürend, kann er erst einen Bezug zum Leben gewinnen durch die Bilder Vincent van Goghs, die auch zu einer Besinnung auf die Vergangenheit führen: „Immerhin erinnere ich mich ganz wohl, zur letzten Zeit meiner Beziehung mit der W., damals als wir in Paris lebten – sie hatte sehr viel Verständnis für Bilder – öfter in Ateliers und Ausstellungen Sachen gesehen zu haben, die eine gewisse Ähnlichkeit mit diesen hatten: etwas sehr Helles, fast wie Plakate, jedenfalls ganz anders wie die Bilder in den Galerien.“²³⁷⁹⁷ Neuerlich im fünften Brief versucht er dem Freund seine Faszination für die Bilder zu erklären, wenn es heißt: „Es schwebt mir um diese Dinge etwas mir selber Unerklärliches, etwas wie Liebe – kann es Liebe geben zum Gestaltlosen, zum Wesenlosen?“²³⁷⁹⁸

i. Die Wirkungskreise der Frau auf Hofmannsthals für die Sinnlichkeit empfängliche Männergestalten
1. Haare

„Es kann einer lange Haare haben, und es tut nichts; aber Absalom wird immer wieder durch seine Haare umkommen.“²³⁷⁹⁹

Dass das Haar der Frau primär Teil der erotischen Ausstrahlungskraft der Frau ist, ist unumstritten. Dies betont innerhalb der Forschung auch Ursula Renner, bezugnehmend zu den Präraffaeliten. So versteht sie das Haar der Frau als Teil des erotischen Spieles, was im 19. Jahrhundert zum „ikonographischen Bestandteil

23791SW IX. S. 141. Z. 30-31.

Siehe (Notizen): SW IX. S. 141. Z. 31-32.

23792SW IX. S. 142. Z. 11.

23793SW IX. S. 134. Z. 25-26.

23794„Die Frau: so wie die Gl<ümer> zu Arthur <Schnitzler> sprechen konnte: du hast mir Süßes in Gift verkehrt, mich vernichtet“.
In: SW IX. S. 144. Z. 25-26.

23795SW IX. S. 137. Z. 6.

Siehe (Notizen): SW IX. S. 135. Z. 27-28, SW IX. S. 135. Z. 29-33.

23796„Mit bewußten Gedanken dachte ich freilich nicht an die alten Figuren, wenn ich mit den Knechten Heu machen ging oder mit den Dorfbuben fischen und krebse, auch nicht wenn ich Sonntags am Altar ministrierte und hinter mir aus den Bänken die bäuerischen Stimmen empordrangen und stark an das lichte Gewölbe schlugen und die Orgel dareinfuhr und der Schall wie ein Gießbach, aber kein irdischer, mir im Rücken herabstürzte, und noch weniger, als ich dann die Liebschaften aller Mädeln wußte, und halb scheu, halb frech abends um die Fenster strich“. In: SW XXXI. S. 163. Z. 10-19.

23797SW XXXI. S. 168-169. Z. 38-40//1-3.

23798SW XXXI. S. 171. Z. 35-37.

Diese Verbindung zwischen Kunst und Liebe zeigt sich ebenso, wenn es heißt: „Aber wahrhaftig, ich bin in keinem Augenblick mehr ein Mensch, als wenn ich mich mit hundertfacher Stärke leben fühle, und so geschieht mir, wenn das, was immer stumm vor mir liegt und verschlossen und nichts ist als Wucht und Fremdheit, wenn das sich auftut und wie in einer Welle der Liebe mich mit sich selber in eines schlingt.“ In: SW XXXI. S. 174. Z. 7-12.

23799SW XXXVII. S. 19. Z. 21-22.

des Mythos der *femme fatale*“²³⁸⁰⁰ führte. Bei Renner finden im Zuge dessen sinnigerweise vor allem auch die Werke Dante Gabriel Rossettis Erwähnung; sie verweist mitunter auf das Bild *Lady Lilith* und äußert, in Bezug auf Rossettis Bilder: die Frauenportraits „mit dem melancholischen Blick, den sinnlichen, leicht herabfallenden Mundwinkeln und den durch eine üppige Haarflut umrandeten Gesichtern wurden musterbildend.“²³⁸⁰¹

Bereits in den unveröffentlichten Gedichten zeigt sich ein mehrfacher Bezug zum Haar der Frau. So findet sich die erste Verwendung ausgerechnet in Folge der Schilderung der narzisstischen und mit Besitz und Gewalt verbundenen Liebe des Mannes in <*Sink ich des Abends ...*> (1887/1888) („Auf's schwarze Haar Dir jenen Kranz zu drücken / Der Dich als meine Herrin allen nennt“).²³⁸⁰² Weitere Bezüge zum Motiv finden sich in dem Gedicht *Vielfarbige Distichen* (1891) indem Hofmannsthal das tote Mädchen beschreibt, deren schönes Haar mit ihrem frühzeitigen Sterben verknüpft ist,²³⁸⁰³ in den Notizen zu *Phantast<ischer> Prolog* (1892) in Bezug auf Maria Stuart („Der schöne Rizzio stand zur Seite ihr / Beglückt und lächelnd über sie gebeugt / Einsaugend ihres Haares süßen Duft“),²³⁸⁰⁴ in <*Dieses ist zwar nicht mein Versmass ...*> (1892) durch Hofmannsthals Beschäftigung mit den Figuren Ascanio und Gioconda,²³⁸⁰⁵ in *Kleine Erinnerungen* (1893) durch die Erinnerung des lyrischen Ichs an eine junge Frau,²³⁸⁰⁶ in den Gedichten die unter *Idyllen* (1897) gefasst wurden, in *Kinder aus einem schönen Hause* („dem Redenden zugewandt der juwelenhafte Glanz von ihrem zurückgewunden<en> Haar“) ²³⁸⁰⁷ und letztendlich in dem Gedicht *Verse zum Ged<ächtnis> der Kaiserin* (1898) und zwar nicht durch die bekanntermaßen langen Haare der Kaiserin Elisabeth, sondern lediglich in Bezug auf Niobe: „Diademe glitten aus den Haaren, Köpfe von den Schultern“.²³⁸⁰⁸

Ebenso zeigt sich in *Der Geiger vom Taunsee* (1889) eine Einbindung des weiblichen Haares. Am 22. Juli 1889, am St. Magdalentag verfasst und damit explizit beziehend zu Maria Magdalena, bindet Hofmannsthal in diese Erzählung auch eine zweite „Magda“²³⁸⁰⁹ ein, deren Entwicklung er von der jungen, leidenschaftlich und ästhetizistischen Magdalena, zur gesetzten und besonnenen Magda beschreibt. Wohl spielt Hofmannsthal in dem folgenden Zitat auf die biblische Magdalena an: „Vor meinem Aug stiegen zwei Bilder auf, die schöne Büßerin im Schmuck des niederwallenden Haares den seligen Glanz überst<andener> Prüfung im Auge, und der bleiche Mann mit der Rhätselfr<emde> im sehrenden Aug u dem halb traur<igen> halb spöttischen Zug um die vollen Lippen wie er in Schurz Arbeitszimmer hieng.“²³⁸¹⁰

Wie sich durch das Hand-Motiv in Verbindung mit der Frau innerhalb der veröffentlichten Gedichte gezeigt hat, steht auch das Haar der Frau in Bezug mit der Verlockung. Dies zeigt sich sowohl in den frühen Gedichten *Sturmnacht* (1890) als auch in *Für mich...* (1890). In Ersterem heißt es sich in Bezug auf die das

23800Renner: S. 275.

23801Renner: S. 275.

23802SW II. S. 12. V. 25-26.

23803SW II. S. 58. V. 5-14.

23804SW II. S. 12. V. 25-26.

23805„Deutlich seh ich der Madonna / Blasse Schönheit, öffnen, heißen / Dunklen Haares, wie ein Bildchen / Des Giorgone, dunkelgründig.“ In: SW II. S. 76. V. 27-30.

23806SW II. S. 86. V. 1-8.

Hofmannsthal notiert unter der Überschrift *Salzburg*, Ende September 1893: „Michi mit dem braunen vorn über fallenden Haar“. In: SW II. S. 327. Z. 6. Er bezieht sich in dieser Notiz auf die Schwester von Lisl Baronin von Nicolics.

23807SW II. S. 123. V. 16-17.

Innerhalb der *Idyllen* (1897) zeigt sich das Motiv noch des weiteren, so in dem vierten Gedicht welches unter *Des Pächters Töchter/Die badenden Mädchen* gefasst wird. Hofmannsthal verbindet hier das Motiv mit der Dunkelheit durch die Haare, durch die es Hofmannsthal, neben dem Augen-Motiv gelingt, die Töchter zu differenzieren: „die mit hellen Augen und welligem Haar / die mit dunklen Augen und schlichtem Haar“. In: SW II. S. 127. Z. 2-3.

Ebenso zeigt sich das Motiv auch eingebunden in dem neunten Gedicht *Vier Schwestern*, in Bezug auf eine der vier Schwestern („die mit Rosen im Haar“, SW II. S. 131. Z. 13).

23808SW II. S. 144. Z. 13.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW 348. Z. 15-16, SW II. S. 358. Z. 14, SW II. S. 358. Z. 15.

23809SW XXIX. S. 8. Z. 5.

23810SW XXIX. S. 9. Z. 27-32.

lyrische Ich betörende Geliebte:

„Es warf der Wind dein duft'ges Haar
Mir spielend um Stirn und Wangen,
Es flüsterte lockend die Wellenschar
Von heißem tiefem Verlangen“²³⁸¹¹

Auch in *Für mich...* (1890) zeigt sich das Frauenhaar in Verbindung mit dem ästhetizistischen Verlocken.²³⁸¹² Weitere Bezüge zum Frauenhaar erfolgen in den Gedichten *Melusine* (1892) oder *An eine Frau* (1896). Während in dem Gedicht *Melusine* (1892) das Motiv in den Kontext sich im Weiher spiegelnder Frauen gestellt wird,²³⁸¹³ zeigt sich in *An eine Frau* (1896) die Verlockung des Haares, die hier eher zu den Gewalten zu zählen ist die ohne Bestand ist: „Weil Du von Deiner Freundin losem Haar / Zu reden wusstest königlich wie eine / Die wissen lernte was das Leben meine“.²³⁸¹⁴ Des weiteren distanziert sich Hofmannsthal in dem Gedicht *<Prolog zu >>Mimi ...<<>* (1896) von dem Motiv, weil es zu dem leichten Leben zu zählen ist („Meint ihr, sie wird als kleine Muse kommen, / Mit offnem Haar, und in den bloßen Armen / Wird eine leichte goldne Leier liegen?“).²³⁸¹⁵ Verlockend wirkt das Haar auch, wenn es nicht unmittelbar an die Frau gebunden ist, sondern Teil der Natur ist. Dies zeigt sich in dem Gedicht *Vorfrühling* (1892), indem der Wind „zerrüttetes Haar“²³⁸¹⁶ hinterlassen hat. Auch in dem Gedicht *Leben* (1892) erfolgt das Motiv in Bezug auf die das lyrische Ich umgebenden Menschen im schön-ästhetizistischen Garten („Ergiessen sich in losgebund'nen Scharen / Mit off'nen Lippen, Epheu in den Haaren.“).²³⁸¹⁷

Auch dieses Motiv findet sich bereits in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthals. In *Englisches Leben* (1891) zeigt sich das Motiv zum einen durch den Bezug auf Crookes und seinen Geist Katie King („blonden, reizenden und traurigen Profil“),²³⁸¹⁸ zum anderen durch Oliphants Bruch mit dem Prediger, durch den er und seine „schöne, blonde, elegante Frau“²³⁸¹⁹ eine eigene Gemeinschaft gegründet haben.

In *Algernon Charles Swinburne* (1892) zeigt sich das Motiv lediglich in Verbindung mit dem 1865 erschienenen lyrischen Drama *Atalanta in Kalydon*, in dem er ebenso wie in anderen Werken dieses Autors, die Lebendigkeit und die Konzeption erkennen kann („Wie Mänaden liefen die Leidenschaften mit nackten Füßen und offenem Haar“).²³⁸²⁰

In *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892) zeigt sich das Motiv nicht in Verbindung mit erotischer Verlockung, sondern durch das Sehnen der Figuren Ibsens auf ein Zukünftiges, welches sie mit dem Leben verbinden möge: „Bald ist es das >>Wunderbare<< wonach sich die Nora sehnt; für Julian und für Hedda ist es das Griechische, das große Bacchanal, mit adeliger Anmut und Weinlaub im Haar“.²³⁸²¹

In *Gabriele D'Annunzio* (1893) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit D'Annunzios *L'Innocente*, wenn Hofmannsthal sich auf das Leiden der Frau durch ihren grausamen Mann bezieht oder durch das Werk *Isottèò*, wenn Hofmannsthal die Verschmelzung von Traum und Wirklichkeit beschreibt.²³⁸²²

In *Gabriele D'Annunzio* (1894) zeigt sich das Motiv durch D'Annunzios künstlerisches Wesen, durch die Seelenzustände, die er aus den Gebärden oder den „Farbennuancen der gemalten Lippen, Haare, Blumen und Bäume“²³⁸²³ gewonnen hatte, durch das „Medium“²³⁸²⁴ der Kunst.

23811SW I. S. 9. V. 9-12.

23812„Für mich erglüht die Rose, rauscht die Eiche. / Die Sonne spielt auf gold'nem Frauenhaar“. In: SW I. S. 10. V. 4-5.

23813SW I. S. 36. V. 21-24.

23814SW I. S. 62. V. 25-27.

23815SW I. S. 68. V. 8-10.

23816SW I. S. 26. V. 8.

23817SW I. S. 28. V. 15-16.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 145. V. 30-31.

23818SW XXXII. S. 50. Z. 18.

23819SW XXXII. S. 51. Z. 34.

23820SW XXXII. S. 72. Z. 27-28.

23821SW XXXII. S. 81. Z. 32-34.

23822„Die Hände der Geliebten öffnen das Thor der Phantasie; wenn die Geliebte und der Dichter nebeneinander herreiten, ist ihm, als ritten Lancelotto und Isolde mit der weißen Hand durch den smaragdfunkelnden Wald der Poesie; um ihren blonden Kopf sieht er gleichzeitig einen Kranz Rosen und die Glorie seiner Träume gewunden.“ In: SW XXXII. S. 106. Z. 18-23.

23823SW XXXII. S. 144. Z. 6-7.

23824SW XXXII. S. 144. Z. 3-4.

In *Gedichte von Stefan George* (1896) zeigt sich das Motiv durch die „>>Hirten- und Preisgedichte<<“. ²³⁸²⁵ Ohne Nennung des Gedicht-Titels, auf welches er sich bezieht, erwähnt Hofmannsthal einen jungen Flußgott, der über Mädchen spricht, die Kränze in „Haar und Händen“ ²³⁸²⁶ tragen.

In den weiteren frühen theoretischen Schriften zeigt sich auch an gewissen Stellen dieses Motiv, so in *Die Mozart-Zentenarfeier in Salzburg* (1891) durch die Feierlichkeiten in der Stadt Salzburg, ²³⁸²⁷ in *Südfranzösische Eindrücke* (1892) durch die Reiseeindrücke in der Moderne und die Liebe Rousseau („schöne[n] Dame mit blonder Güte“), ²³⁸²⁸ in *Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche* (1892) wenn Hofmannsthal die Schauspielkunst Sarah Bernadts beschreibt, um sie mit der Duse zu vergleichen („Sie spielt mit jedem Zoll des Leibes; sogar die Zehen in Sandalen spielen mit und das wehende Haar über der Stirn, das Stimmungen abtönen hilft.“), ²³⁸²⁹ in *Das Tagebuch eines jungen Mädchens* (1893) durch die Naivität ihres Wesens („wunderschönes röthlichblondes Haar und kleine rosige Hände“), ²³⁸³⁰ in *Eduard von Bauernfelds dramatischer Nachlass* (1893) im Zusammenhang mit Hofmannsthals Gedanken über die Frau in der Vergangenheit, ausgelöst durch die Hand aus Biskuit („wie sie mit drei Fingern eine Nelke bricht und ins Haar steckt“), ²³⁸³¹ in *Über moderne englische Malerei* (1894) durch die Werke von Edward Burne-Jones, in denen die Figuren kosmische Gegenspieler haben die „nicht Mann, nicht Weib, mit wildem wehendem Haar“ ²³⁸³² erscheinen, in *Das Buch von Peter Altenberg* (1896) durch die Figuren und die geschilderten Abhandlungen, so auch über „Frisuren“, ²³⁸³³ als auch natürlich in der Schrift *Kaiserin Elisabeth* (1898). ²³⁸³⁴

In *Englischer Stil* (1896) findet sich das Motiv durch die Barrison Schwestern, die mit ihren „gelben Haaren“ ²³⁸³⁵ auf den Tingeltangel-Bühnen auftreten. Hofmannsthal wendet sich an die Darstellung des jungen Mädchens in Poesie und Malerei, dem man „mystische Blumen in die Haare“ ²³⁸³⁶ gab. Mitunter fangen die Barrisons auch an zu singen, wobei ihre Musik auch zu ihren „Haaren“ ²³⁸³⁷ passt. Zudem beschreibt Hofmannsthal ihren Tanz auf der Bühne („[...] als hätte eine innere Bewegung ihnen die blonden Haare aufgeschüttelt und um die Schultern gestreut.“). ²³⁸³⁸ Die Barrisons sind Teil dieser Schrift Hofmannsthals durch eben den Einfluss Englands, wenn es heißt: „Ich finde alle Veränderungen, die dem alten spanisch-französischen zeremoniösen Tanz widerfahren, wenn ihn diese schlanken englischen Mädchen mit großen weißen Kleidern und offenen hellen Haaren tanzen, in der Entwicklung wieder, welche der aus Frankreich eingeführte Möbelstil in England jedes Mal durchgemacht hat, um englische Möbelsätze werden“. ²³⁸³⁹

Erst in der zehnten und damit letzten Szene zu *Gestern* (1891) zeigt sich das Motiv als Andrea erkennt, dass er das Gestern nicht von seinem Heute trennen kann: „In meine Arme müßt' ich's täglich pressen, / Im Dufte saug ich's ein aus deinem Haar!“ ²³⁸⁴⁰ Damit steht das Motiv hier nicht in Verbindung mit dem ästhetizistisch-erotischen Erleben, sondern mit dem Einbruch dessen.

Erstmalig, innerhalb der dramatischen Fragmente, zeigt sich das Motiv in die Notizen zu *Pflicht* (1891). Hier ist es eine Frau, die sich danach sehnt, die Konventionen von sich zu werfen, sich auf dem Boden wälzen und „Epheu im Haar“ ²³⁸⁴¹ haben. Auch in dem dramatischen Entwurf zu *Im Hades* (1892) zeigt sich ein

23825SW XXXII. S. 170. Z. 23.

23826SW XXXII. S. 171. Z. 6.

23827 „[...] ein Halbdutzend junger blonder Mädchen, das schimmernde Viereck voll lichter Schultern und scheinender Köpfchen“.

In: SW XXXII. S. 31. Z. 27-28.

23828SW XXXII. S. 63. Z. 11-12.

23829SW XXXII. S. 54. Z. 4-6.

23830SW XXXII. S. 78. Z. 4-5.

23831SW XXXII. S. 108. Z. 31-32.

23832SW XXXII. S. 134. Z. 20-21.

23833SW XXXII. S. 191. Z. 7.

23834SW XXXII. S. 217. Z. 1.

23835SW XXXII. S. 176. Z. 14.

23836SW XXXII. S. 177. Z. 32.

23837SW XXXII. S. 178. Z. 40.

23838SW XXXII. S. 180. Z. 6-7.

23839SW XXXII. S. 180. Z. 21-26.

23840SW III. S. 35. Z. 1-2.

23841 SW XVIII. S. 41. Z. 19-20.

kurzer Bezug und zwar durch die tote junge Frau,²³⁸⁴² in den sehr losen Notizen zu *Carl* (1904) durch Lelians sozialkritische Rede an Elisabeth²³⁸⁴³ oder aber wiederum in einem anderen Kontext in den losen Notizen zu *Der Traum* (1906) in Verbindung mit der Erotik.²³⁸⁴⁴

In dem Drama *Ascanio und Gioconda* (1892) bindet Hofmannsthal das erste Mal das Motiv durch die Rede Giocondas an Ascanio an. Der Frau, die auf die Schönheit Francescas verwiesen hatte, entgegnet Ascanio nur beiläufig, dass sie „[s]ehr blond“²³⁸⁴⁵ sei, und spielt demgemäß eine mögliche Anziehung auf sich herunter. Auch zu Beginn des II. Aktes wirkt das Motiv nur beiläufig eingebunden, wähnt Gioconda doch, dass ein Gewitter kommen werde, weil ihr Haar knistert.²³⁸⁴⁶ Erst mit dem neuerlichen Auftreten Ascanios, obwohl er sich zuvor mit Francesca verlobt hatte, wird erstmalig die Schönheit des Haares betont, und zwar gerade durch Ascanio: „Wie schön du bist, Gioconda, mit dem Schimmer / Der Lampe auf dem Haar.“²³⁸⁴⁷ Zwar stellt sich Gioconda gegen seine Äußerung, doch zeigt sie sich auch bereitwillig, was sich an der angedeuteten erotischen Geste des gelösten Haares zeigt, die Gioconda aber gleichsam aufbrechen will, indem sie sich die Haare bindet: „Das sollst Du mir / Nicht sagen, Herr. Wenn Du mir das erzählst, / Flecht ich mirs auf, dann spielt der Wind damit, / Der aus dem Garten kommt; das thut mir wohl.“²³⁸⁴⁸ Ascanios Werben um Gioconda, welches er für Ippolito tut, bezieht Gioconda jedoch dahingehend, dass er um sie werbe. Dies führt dazu, dass sie während seiner Werbung für Ippolito ihr Haar²³⁸⁴⁹ öffnet, worauf er neuerlich ihre Schönheit erkennt. Gioconda jedoch wähnt, dass er ihr damit seine Liebe andeutet, und erwidert dieses Geständnis, womit sich auch hier das Motiv innerhalb der Erotik zwischen Mann und Frau zeigt („Wenn Du es willst, mit offnem heißen Haar, / Wie eine schwarze Flamme“).²³⁸⁵⁰

In *Die Bacchen nach Euripides* (1892) zeigt sich das Motiv gebunden an Agaes Nähe zum Gott Dionysos bzw. dessen Feierlichkeiten („ihr Haar wird feucht und sprüht Funken“).²³⁸⁵¹ Weibliche Züge hat auch der Gott Dionysos selbst (Dionysos mit „blondem, epheudurchflochtenem Haar, weiblichem Gewand“).²³⁸⁵²

In dem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892) deutet Hofmannsthal einen gewissen homoerotischen Zug an. Nicht das Haar einer Frau berührt Tizianello, sondern er „spielt mit Gianinos Haar, die Augen / halb geschlossen.“²³⁸⁵³ In Gianinos Beschreibung der durchwachten Nacht, zeigt sich neben der Berührung einer Hand noch ein weiterer menschlicher Aspekt, meint er doch den „Duft von Frauenhaaren“²³⁸⁵⁴ zu spüren. Die Bedeutung des weiblichen Haares bindet auch Paris ein durch Tizians Kunst, die ihnen die Welt in seinen Werken zeigt („Mit blonden Nymphen an kristallinen Quellen“).²³⁸⁵⁵ Besonders deutlich zeigt sich die Inszenierung des weiblichen Haares als Teil des Schönen durch die Mädchen, die Tizian gemalt hat: so trägt Lavinia das „blonde Haar im Goldnetz“,²³⁸⁵⁶ während Lisa eine „gelbe Rosenknospe im schwarzen Haar“²³⁸⁵⁷ trägt und Cassandras Haare nur als „aschblond“²³⁸⁵⁸ beschrieben werden. Das Bild, welches Tizian von Cassandra gemalt hatte, wird von ihr wie folgt beschrieben: „Mich malte er, wie ich verstohlen lachte, / Von

23842, „Die Seele einer jungen Frau, die Todten-blumen im Haar, den Krug im Arm; wie sie ängstlich-graciös die dunkle Felsentreppe heruntersteigt.“ In: SW XVIII. S. 43. Z. 8-9.

23843 Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 289. Z. 19-23.

23844 „[...] Gefilde des Sonnengotts: Selige Lustwandeln Antaduft im Haar in schattigen Laubgängen und baden in Wasserbecken.“ In: SW XVIII. S. 111. Z. 23-24.

23845 SW XVIII. S. 82. Z. 27.

23846 SW XVIII. S. 100. Z. 14.

23847 SW XVIII. S. 106. Z. 35-36.

23848 SW XVIII. S. 107. Z. 1-4.

23849 SW XVIII. S. 108. Z. 23-24.

23850 SW XVIII. S. 109. Z. 17-18.

23851 SW XVIII. S. 48. Z. 3-4.

23852 SW XVIII. S. 52. Z. 9-10.

23853 SW III. S. 43. Z. 9-10.

23854 SW III. S. 44. Z. 33.

23855 SW III. S. 48. Z. 23.

23856 SW III. S. 49. Z. 5.

23857 SW III. S. 49. Z. 10.

23858 SW III. S. 49. Z. 9.

vielen Küssen feucht das offene Haar.“²³⁸⁵⁹ Durch Tizianello wird neuerlich deutlich, dass den Schülern, so auch ihm, die Schönheit nur über die Kunst deutlich wird und Tizian dahingehend als Vermittler wirkt („Und daß wir eures Haares Duft und Schein / [...] / Das macht: Er lehrte uns die Dinge sehen ...“).²³⁸⁶⁰

In dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) zeigt sich das Motiv allein durch Claudios sinnloses Lieben, hatte er doch dem Freund aus Narzissmus die geliebte Frau genommen und ihr damit gleichsam die Lebendigkeit geraubt („Die Züge sinnlos, das lebendige Haar / Tot hängend, warfst mir eine Larve zu“).²³⁸⁶¹

Auch in der Erzählung *Das Glück am Weg* (1893) erweist sich das Motiv als Teil der Beschreibung, der auf den empfänglichen Protagonisten wirkenden Frau. Als Sinnbild der sinnlichen Weiblichkeit, wähnt der Protagonist Neiriden im Meer ausfindig machen zu können, mit „flutende[m] Haar“. ²³⁸⁶² Erst als sich die Schiffe schon wieder voneinander entfernen, bemerkt er das „dunkelgoldne Haar“ ²³⁸⁶³ der Frau auf dem Schiff.

Innerhalb der lyrischen Dramenfragmente zeigt sich erst in *Landstraße des Lebens* (1893) das Haar der Frau angedeutet („Michi mit dem braunen vorn über fallenden Haar“), ²³⁸⁶⁴ sowie in *Gartenspiel* (1897) wenn Miranda den Einbruch ihrer Jugend bemerkt, den sie jedoch nicht an ihren Haaren festmacht („ja, meine Haare sind jung“), ²³⁸⁶⁵ sondern an ihrer Innerlichkeit oder in *Das Kind und die Gäste* (1897) durch Ariadne, die nun als Göttin das Leben leichter ertragen kann. ²³⁸⁶⁶

Innerhalb der erzählerischen Fragmente zeigt sich das Motiv nur in *Delio und Dafne* (1893) durch das Lieben Delios („wie ihm einmal ihre Haare durch die Hand glitten“) ²³⁸⁶⁷ und ebenso durch das Erleben des Liebens in *Ein Frühling in Venedig* (1900): „Erwin bleibt allein: eine Nacht wo er zur Contessa geht, sich ein rothhaariges Mädchen verschaffen zu lassen.“ ²³⁸⁶⁸

Das Motiv zeigt sich auch in der *Idylle* (1893), allerdings steht es hier in Verbindung mit der Kunst des Vaters der ästhetizistischen Protagonistin, der mit seinen göttlichen Zeichnungen auf den Krügen die Götterwelt gleichsam – so wähnte das Kind – belebte. Doch Hofmannsthal deutet auch durch das Motiv den falschen Blick der Protagonistin auf ihr Leben an, zeigt sich doch gleichsam die Verbindung mit dem Tod („Aufsprühte unter der Mänade nacktem Fuß / Und fliegend Haar und Thyrsusschwung die Luft erfüllt“). ²³⁸⁶⁹

Innerhalb der dem Nachlass zuzuordnenden Romanpläne zeigt sich das Motiv in *Roman des inneren Lebens* (1893-1894) („Bettelmädchen, rothhaarig“), ²³⁸⁷⁰ durch weitere lose Beschreibungen („das aschblonde parfümierte Haar“) ²³⁸⁷¹ und die Gedanken über das erste Kapitel („rothhaariges halbreifes Mädlein, ein Pülcher mit dem in die Schläfen gestrichenen feuchtklebendem strähnigen Haar“). ²³⁸⁷²

23859SW III. S. 50. Z. 14-15.

23860SW III. S. 49. Z. 22-28.

Siehe (Notizen): SW III. S. 348. Z. 5, SW III. S. 348. Z. 18-19, SW III. S. 352. Z. 18, SW III. S. 325. Z. 38, SW III. S. 353. Z. 29, SW III. S. 353. Z. 30, SW III. S. 366. Z. 32.

Tröstlich wirkt die Geste Lavinias in dem 2. dramatischen Fragment für Böcklin, indem sie Gianino, der sich vor dem Tod fürchtet, über das Haar streicht (SW III. S. 234. Z. 34).

23861SW III. S. 78. Z. 8-9.

23862SW III. S. 7. Z. 21.

23863SW III. S. 10. Z. 39.

23864SW III. S. 258. Z. 12.

23865SW III. S. 275. Z. 5.

23866SW III. S. 283. Z. 28.

23867SW XXIX. S. 31. Z. 2.

23868SW XXIX. S. 133. Z. 29-30.

23869SW III. S. 55. Z. 27-28.

Siehe (Notizen): SW III. S. 416. Z. 1-2.

23870SW XXXVII. S. 72. Z. 1.

23871SW XXXVII. S. 78. Z. 33.

23872SW XXXVII. S. 83. Z.10-12

In dem Drama *Alkestis* (1893/1894) zeigt sich das Motiv in dem Werk durch die Worte des Todes, wie er Alkestis ins Totenreich führen wird. Nicht in Verbindung mit der Erotik zeigt sich das Motiv hier, sondern mit der Zugehörigkeit zum Tod: „Und rühr ihr Haupthaar an mit diesem Stahl, / Unsichtbar, stumm. Dann ist sie mir verfallen.“²³⁸⁷³ Dagegen steht die Hoffnung der jungen Frauen für Alkestis' Leben; nicht im Hades, sondern in den Elysischen Feldern soll sie eingehen („Träumerei und Mohn im Haar!“).²³⁸⁷⁴

In *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) zeigt sich das Motiv im Zuge der Wahrnehmung der älteren Dienerin. So realisiert der Kaufmannssohn den Unterschied zwischen der Lebendigkeit der Dienerin und der Künstlichkeit der Gottheiten: „Eigentlich aber schien sie nicht an den Göttinnen schwer und feierlich zu tragen, sondern an der Schönheit ihres eigenen Hauptes mit dem schweren Schmuck aus lebendigem, dunklem Gold, zwei großen gewölbten Schnecken zu beiden Seiten der lichten Stirn.“²³⁸⁷⁵ Ebenso zeigt sich, dass das Motiv nicht ästhetizistisch, auf keinen Fall aber erotisch zu bewerten ist, im Zusammenhang mit dem jungen Mädchen, welches er in dem zweiten Gewächshaus begegnet. In der Distanz noch eine starke Beklemmung empfindend, bricht diese durch die Nähe schon an und weiter dadurch auf, indem er die „kurzen, feinen Haare streichelte“.²³⁸⁷⁶ Doch neuerlich erfasst ihn eine Beklemmung, erinnert er sich doch „an das Haar des Mädchens in seinem Hause, das er einmal berührt hatte, als sie totenblaß, mit geschlossenen Augen, in ihrem Bette lag“.²³⁸⁷⁷

Allein in dem 24. Prosagedicht *Kaiser Maximilian reitet* (1895), wenn Hofmannsthal eine Liebschaft des Kaisers beschreibt („sie liegt in ihrem blonden Haar und gibt nicht recht acht“),²³⁸⁷⁸ zeigt sich dieses Motiv.

In der Erzählung *Geschichte der beiden Liebespaare* (1896) zeigt sich die erste Einbindung des weiblichen Haares in Folge der traumhaften Rückbesinnung auf die Kindheit. Für Felix steht, wie sich in Hofmannsthals Beschreibung erkennen lässt, der Zug zu Paulas Haar in einem narzisstischen Kontext. „Mit neuer wunderbarer Kraft kam mir mein damaliger Zustand zurück und deutlich das Gefühl wenn die Finger meiner Mutter durch meine halblangen Haare giengen. Ich stellte mir vor Paulas Haare anzurühren und mir war, als ob in denen der ganze Reiz ihrer Jugend für mich läge und darin dass sie meinen eigenen von damals so ähnlich waren.“²³⁸⁷⁹ Dennoch relativiert Hofmannsthal die Bezauberung des Haares,²³⁸⁸⁰ doch zu einem späteren Zeitpunkt bindet Hofmannsthal neuerlich das Motiv ein, durch welches sich ebenso der Narzissmus von Felix zeigt: „Nun wirst du mich doppelt so gern haben weil mein Haar so riecht wie deine Sachets.“²³⁸⁸¹

Dass von dem Ästhetizisten auch andere Haare wahrgenommen werden, zeigt sich durch das Kind, welches er im Volksgarten trifft („Sie hatte ein weißes Kleid, schwarze Strümpfe und dunkelblonde Haare“).²³⁸⁸² So bindet Hofmannsthal das Motiv auch durch die Gärtnerskinder ein, legt Therese die Hände doch auf die Locken der Kinder, die die „Farbe von frischen Hobelspähnen [hatten] und zwischen denen wie bei jungen Thieren, die gesunde junge röthliche Haut durchschimmerte.“²³⁸⁸³ Damit kontrastiert Hofmannsthal deren Jugend und Frische mit den Haaren von Therese, deren Erscheinung die reine Künstlichkeit ist: „Ihre geschminkten Wangen leuchteten, ihre mystischen veilchenfarbnen Augen waren noch größer als sonst und die Krone von aschblondem Haar schien wie mit einem wundervollen Zierrath mit kleinen Ohren

23873SW VII. S. 11. Z. 28-29.

23874SW VII. S. 22. Z. 28.

23875SW XXVIII. S. 20. Z. 19-23.

23876SW XXVIII. S. 25. Z. 20.

Bamberg bemerkt in diesem Zusammenhang, dass es sich dabei um „eine Liebkosung [handelt], die ihm von seinem Vater vermutlich nie zuteil geworden ist“. In: Bamberg, S. 239.

23877SW XXVIII. S. 25. Z. 21-23.

23878SW XXIX. S. 238. Z. 8-9.

23879SW XXIX. S. 67. Z. 29-34.

23880„Nicht das knaben-mädchenhafte Gesicht war, nicht die unglaublich jungen unglaublich dünnen lichtbraunen Haare waren es, [...] sondern es war die Art dieser 5 Worte.“ In: SW XXIX. S. 68. Z. 1-5.

23881SW XXIX. S. 70. Z. 17-18.

23882SW XXIX. S. 68. Z. 21-22.

23883SW XXIX. S. 69. Z. 33-35.

auszulaufen, an denen schwere Gehänge von alten Türkisen und Diamanten schwebten.“²³⁸⁸⁴ Mit dem Abend des dritten Tages bindet Hofmannsthal neuerlich in der Beschreibung der Ästhetizistin das Motiv ein, fällt Therese, nach dem Versuch aus dem Stuhl aufzustehen, ohnmächtig zurück: „Aber sie kam schnell wieder zu sich und hatte in den Haaren auf den Händen auf der mattseidenen Decke das blasse Gold der hinuntereilenden Sonne.“²³⁸⁸⁵ Hofmannsthal verweist hier neuerlich auf die Stärke der Natur, auf die Unumgänglichkeit des Todes, denn „es war als hätten die allzuschweren aschblonden Haare alle Kraft des Lebens aus diesem Kopf gesogen.“²³⁸⁸⁶ Die Betrachtung von Theresens Haaren führt Felix zurück zu Anna. Zwar bemerkt er deren Jugend, doch ergreift ihn diese nicht wirklich und auch nicht deren Haare („die dünnen braunen Haare die wie ein Schleier ihre Ohren zudeckten schienen fest und dicht wie ein sonderbares Tuch“).²³⁸⁸⁷ Am Ende jedoch verfällt der Ästhetizist der toten Therese, wobei die Faszination des Mannes auch hier zum Teil mit der Schönheit der Haare zusammenhängt: „Alles schien diesem geheimnisvollen fragenden und unsäglich gütigen Lächeln zu dienen, es nahm der Blässe ihr Schreckliches, und die Schönheit der jungen Haare umgab das geheimnisvolle Lächeln mit königlichem Triumph.“²³⁸⁸⁸ Dagegen wirkt Anna wiederholt geheimnislos auf ihn, auch bedingt durch ihre Haare, die ihn aber gleichsam daran gemahnen, dass er sich mit der Hinwendung zu Therese verstiegen hat.²³⁸⁸⁹

In dem Werk *Was die Braut geträumt hat* (1896/1897) zeigt sich das Motiv lediglich durch Amor, der die Braut auf seine Macht, die er über sie hat, verweist: „Von den Spitzen deiner Haare / Zu den Knöcheln deiner Füße / Lenk' ich dich an tausend Fäden“.²³⁸⁹⁰

Wohl in keinem anderen Werk betont Hofmannsthal die sexuelle Komponente des gelösten Haares derart stark wie in dem lyrischen Drama *Der Kaiser und die Hexe* (1897).²³⁸⁹¹ Wie keine andere Gestalt wirkt die Hexe auf den Kaiser durch ihre körperliche Präsenz – ihre Jugend und Schönheit –, durch ihre kostbare Kleidung und ihr „offene[s] Haar“.²³⁸⁹² Sie kokettiert mit ihrer Sexualität und erinnert an die verlorenen Genüsse ihrer Lippen, ihrer Arme und ihrer Haare.²³⁸⁹³ Der Kaiser selbst weiß um die Faktoren, die ihn an der Hexe besonders verlocken, und weiß auch, dass er sich dauerhaft von ihr zu lösen vermag, wenn er sie nicht berührt: „Nicht die Spitzen deiner Haare / Hab ich angerührt in sieben / Tag ... und Nächten ... Traum ist nichts! ...“.²³⁸⁹⁴ Versteht er es ihr noch, diese wenigen Stunden zu widerstehen, bis die Sonne sinkt, so würde sie nicht nur die Schönheit ihrer Augen verlieren, sondern auch die Verlockung, die von ihrem Haar ausgeht („Staub wird dein Haar“).²³⁸⁹⁵ Dabei versucht die Hexe ihn neuerlich durch die Schönheit ihrer Haare an sich zu binden, verweist sie doch auf das vergangene Liebeserleben beider: „Ist mein Haar dir so verhaßt, / Hast doch in das End davon / Mit den Lippen einen Knoten / Dreingeknüpft“.²³⁸⁹⁶ Selbst im Augenblick des drohenden Todes und der scheinbaren Distanz des Kaisers versteht sie es ihn noch, mit der Schönheit ihrer Haare zu locken, möge er ihr doch sterbend die Augen mit ihren Haaren bedecken.²³⁸⁹⁷ Dabei verweist sie ihn nicht nur auf ihre verlockende Schönheit, sondern will ihn explizit dazu verführen, sie

23884SW XXIX. S. 69-70. Z. 38-39//1-4.

23885SW XXIX. S. 74. Z. 23-25.

23886SW XXIX. S. 74. Z. 31-33.

23887SW XXIX. S. 74-75. Z. 39//1.

23888SW XXIX. S. 79. Z. 36-29.

23889„Und aus ihren dünnen jungen Haaren stieg der sehnsüchtige Duft der verveine und mit ihm schien wie über einen leeren Abgrund mein eigenes Leben herüberzuathmen und ich empfand ein starkes Heimweh, wie Kinder die sich zu lange in einem fremden Hause verweilt haben.“ In: SW XXIX. S. 80. Z. 9-13.

23890SW III. S. 85. Z. 18-20.

23891Dabei zeigt sich in den Notizen, dass die Verlockung der Hexe, mitunter durch ihr Haar, nur die Stellung der verlorenen Nähe zur Welt einnimmt: „ich will die Sterne sehen: Kannst sie durch mein Haar sehn“. In: SW III. S. 687. Z. 15.

In den Notizen zeigt sich zudem die Aufforderung der Hexe in der letzten Szene durch ihre Schönheit, die Wirklichkeit zu überdecken: „letzte Scene: flicht mir das Haar zu einer Krone, wie willst Du Morgen Tag / und Nacht ohne mich ertragen Du müsstest wahnsinnig werden.“ In: SW III. S. 688. Z. 3-4.

23892SW III. S. 180. Z. 21.

23893SW III. S. 180. Z. 25-26.

23894SW III. S. 181. Z. 30-32.

23895SW III. S. 181. Z. 35.

23896SW III. S. 182. Z. 2-5.

23897SW III. S. 194. Z. 10-13.

zu berühren, um damit die gewonnene Distanzspanne der sechs vergangenen Tage wieder zu vernichten. Doch es gelingt dem Kaiser ihrer sexuellen Verführungsgewalt nicht mehr zu erliegen, der er sich 7 Jahre hindurch hingegeben hatte und in der er „verstrickt in dieses Haar“²³⁸⁹⁸ gewesen war.

Besonders wichtig für das Motiv des weiblichen Haares hat sich das lyrische-Drama *Die Frau im Fenster* (1897) gezeigt. Wie mit ihrem Schmuck hat Dianora sich auch die Zeit bis zum Kommen des Geliebten, mit ihrem Haar vertrieben: „Und einen schweren Schwall von klarem Wasser / im Bade durch mein Haar und langsam dann, / ganz langsam ausgewunden“.²³⁸⁹⁹ Auch betrachtet sie die Menschen, die unter ihrem Fenster vorbeigehenden. So nimmt sie Mädchen wahr, die zum Brunnen gehen, um Wasser zu schöpfen. Eine von ihnen erregt im Besonderen ihre Aufmerksamkeit, bemerkt sie doch die Eitelkeit des Mädchens in Bezug auf ihre Haare. Dianora jedoch sieht sich dem Wesen nach, nicht mit dem Mädchen verwandt, sondern stellt sich über sie:

„Wie schönes Haar sie hat;
allein was weiß sie, was sie daran hat!
Sie ist wohl eitel drauf, doch Eitelkeit
ist nur ein armes Spiel der leeren Jahre:
Einmal, wenn sie hinkommt, wo ich jetzt bin,
wird sie´s liebhaben, wird es über sich
hinfallen fühlen, wie ein Saitenspiel
mit leisem Flüstern und dem Nachgefühl
geliebter Finger fiebernd angefüllt“²³⁹⁰⁰

Zeigte sich hier bereits die Verbindung zwischen dem Motiv und ihrem Liebeserleben, wird dies noch deutlicher als Dianora die Haare löst, denn sie lässt sie „links und rechts nach vorne fallen“²³⁹⁰¹ und schickt sie damit gen dem Geliebten. Mit einer Geste, die an Rapunzel erinnert, lässt Hofmannsthal sie sagen: „Was wollt ihr hier bei mir? Hinab mit euch! / Ihr dürft entgegen! Wenn es dunkel ist / und seine Hand sich an der Leiter hält, / wird sie auf einmal statt der leeren Luft / und kühler fester Blätter hier vom Buchs / euch spüren“.²³⁹⁰² Doch das von ihr über die Brüstung geworfene Haar, reicht trotz allem Sehnen nicht aus, ihr den Geliebten zu bringen: „Seid ihr so lang und reicht doch nicht ein Drittel / des Weges, rührt mit euren Spitzen kaum / dem Löwen an die kalten Marmornüstern.“²³⁹⁰³ Im Zuge ihrer Auseinandersetzung mit der Kunst der Präraffaeliten verweist Ursula Renner auch auf dieses Werk Hofmannsthals und erkennt im Lösen des Haares richtigerweise einen „traditionellen Verführungsgestus“.²³⁹⁰⁴ Dies führt sie auch dazu, auf den Maler Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) zu verweisen, bei dem die gelöste Haarpracht für Renner ein „Markenzeichen imaginiertes Weiblichkeit“²³⁹⁰⁵ ist. Bei Dianora, so Renner, sei das Lösen der Haare zwar auch ein Zeichen der „Sinneslust und Erwartung“,²³⁹⁰⁶ gleichwohl aber auch ein „emanzipatorisches Moment“²³⁹⁰⁷ und ein Zeichen ihrer selbstbestimmten Sexualität.

Mit der Erkenntnis, dass der Geliebte jedoch noch nicht kommen wird, macht Dianora in ihre Haare einen Knoten,²³⁹⁰⁸ wodurch sich gleichsam das gelöste Haar in Verbindung mit dem Lieben zeigt. Statt ihres Geliebten erscheint jedoch Dianoras Mann Braccio und Dianora sieht sich unmittelbar mit dem Tod bedroht. Hofmannsthal zeigt den Zusammenhang zwischen dem Motiv und ihrem Ästhetizismus und letztendlich ihrem Ende auf, indem er Dianora sich mit den Fingern „ins Haar“²³⁹⁰⁹ fahren lässt. Dianoras Verweise auf das Gebet in diesem Zusammenhang erweichen ihren Mann nicht, sodass sie sich neuerlich

23898SW III. S. 206. Z. 32.

23899SW III. S. 96. Z. 2-4.

23900SW III. S. 97. Z. 19-27.

23901SW III. S. 97. Z. 28.

23902SW III. S. 97. Z. 29-34.

23903SW III. S. 97. Z. 37-39.

23904Renner: S. 274.

23905Renner: S. 274.

23906Renner: S. 274.

23907Renner: S. 274.

23908SW III. S. 99. Z. 25.

23909SW III. S. 109. Z. 7.

mit „den Händen an ihr Haar“²³⁹¹⁰ greift und ihren Mann bittet: „Ich möchte eine Dienerin, die mir / Stockend, die Stimme droht ihr abzureißen / vorher die Haare flicht, sie sind verwirrt.“²³⁹¹¹ Dieses ‚vorher‘ macht deutlich, dass Dianora sich ernsthaft mit dem Tod durch ihren Mann bedroht sieht. Zum einen ruft sie mit ihrem Satz nach gesellschaftlichem Beistand, zum anderen will sie auf die Schönheit ihres Haares verweisen, um den Ehemann an der Tat zu hindern. Aber letztendlich zeigt sich, dass sie ihr Haar eben binden lassen will, dass ihre erotische Beziehung zu ihrem Mann – wenn sie jemals dagewesen sein mochte, was im Grunde aus dem Text heraus auszuschließen ist – nun erkaltet ist.²³⁹¹² Doch Bracchio verweigert ihr die Dienerin, so dass sich Dianora selbst die „Haare an den Schläfen“²³⁹¹³ zurück streicht. Jedoch hat Dianora noch nicht aufgegeben, ihr Leben zu retten. So spricht sie ihm von ihrer Familie und ihrem Leben vor der Heirat. Durch die unglückliche Schwester Medea bringt sie neuerlich die Schönheit der eigenen Haare ins Spiel, seien die ihrer Schwester doch „dünn“.²³⁹¹⁴ Am Ende des lyrischen Dramas erweist sie sich wirklich noch einmal als ästhetizistisch Trunkene. Sie ist es, die durch ihr Leben ihren frühen Tod und die Art ihres Todes bestimmt. Hatten die Haare nicht gereicht, den Geliebten zu ihr bringen, so hatte sie eine Seidenleiter aus dem Fenster geworfen. Auf diese schließlich bringt sie ihren Ehemann, sich trunken gebend, während ihr Haar über die Brüstung fällt.²³⁹¹⁵ Auch Renner betont diesen neuerlichen Fokus auf Dianoras Haare und sieht das Vornüber-Fallen dieser als eine „letzte, lasziv-provokante, schon todessüchtige Gebärde mit ungehemmter Aggression“.²³⁹¹⁶

In dem lyrischen Drama *Der weisse Fächer* (1897) zeigt sich das Motiv allein durch Fortunios Erinnerung an seine tote Frau, wie er sie das letzte Mal erlebt hatte („Sie hatte offnes Haar ...“).²³⁹¹⁷

In *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) verdeutlicht Hofmannsthal mitunter durch dieses Motiv die Distanz Sobeides mit ihrem Mann. Denn erst nachdem der Kaufmann auf den Spiegel seiner Mutter verwiesen hat, „löst [sie] mit mechanischen Bewegungen de[n] Schleier aus dem Haar“.²³⁹¹⁸ Dabei offenbart die Wahl Sobeides zu seiner Frau, sein immer noch ästhetizistisches Empfinden. So gedenkt er mitunter der verstorbenen Freunde, an denen der „Duft von jungem Haar“²³⁹¹⁹ gehangen hatte.²³⁹²⁰ Sobeide berührt auch ihre Wangen und ihre Haare und heißt ihm sie wisse wohl, dass er sie jung vor sich sehe, doch im Innern sei sie gealtert, vor ihrer Zeit dem Tode angenähert.²³⁹²¹

Die Verlockungsgewalt des Haares ist auch im Hause Schalnassars präsent. Verschuldet bittet ein Mann den reichen Schalnassar um Aufschub, denn er muss für seine schöne und stolze Frau sorgen, deren ästhetizistisches Wesen ihr das Betteln verwehren und dessen eigenes ästhetizistisches Wesen ihm zudem

23910SW III. S. 110. Z. 5.

23911SW III. S. 110. Z. 6-8.

23912Diese Geste Dianoras, das Binden des Haares, wird auch von Ursula Rener aufgegriffen, die sie dahingehend deutet, dass Dianora ihrem Mann damit „Intimität und Privatheit“ verweigert. In: Renner, S. 275.

In der Forschung wird das Motiv des Haares auch von Andreas Wicke betont, allerdings in einem ethischen Kontext: „Der Zwiespalt zwischen Ehe und Liebe, der durch die beiden Welten diesseits und jenseits des Fensters dargestellt wird, findet sich auch in der Symbolik der Haare Dianoras wieder, die für dieses Werk von wesentlicher Bedeutung ist.“ In: Wicke, S. 131.

Von Wicke wird das Haar ebenso in Verbindung mit dem Lieben gestellt, wobei er das Öffnen des Haares als eine „vermeintlich[...] sexuelle Befreiung respektive die Bereitschaft für ihren Liebhaber“ sieht. In: S. 132.

23913SW III. S. 110. Z. 13-14.

23914SW III. S. 110. Z. 28.

23915SW III. S. 114. Z. 14.

In den Varianten lassen sich zwei weitere Bezüge zum Motiv ausmachen; zum einen zeigt sich dies in Bezug auf das Haar der Frau am Brunnen („ein Mädel mit sehr schönem Haar geht zum Brunnen. alle die kleinen Vorgänge haben für sie eine unbegreifliche Süßigkeit“, SW III. S. 514. Z. 20-21), zum anderen durch Dianoras Lieben (SW III. S. 517. Z. 20).

23916Renner: S. 275.

23917SW III. S. 161. Z. 18.

23918SW V. S. 14. Z. 35-36.

23919SW V. S. 16. Z. 18.

23920Hofmannsthal verbindet hier die zwei sinnliche Motivkomplexe, das Haar und den Duft, so wie es die beiden Tizian-Schüler bereits vor dem Kaufmann getan haben. Zudem lässt der Verweis auf die Sterne an die Rede des Kaufmannes denken, als er deren Unsterblichkeit gedachte, während er seine eigene Sterblichkeit vor Augen hatte. Dies lässt vermuten, dass er in der Jugend, als er sich in Gänze dem Ästhetizismus hingegeben hat, die eigene Sterblichkeit vollkommen verdrängt, ja beinahe als Unmöglich eingestuft hatte.

23921SW V. S. 18. Z. 16.

den Verlust dieser Frau verwehrt: „Sie kann nicht betteln gehen mit solchem Haar!“²³⁹²² Dabei verweist der Schuldner gleich zweifach auf die Schönheit des Haares seiner Frau und stellt dieses in direkter Verbindung zu dem „Dienst der Zärtlichkeit“.²³⁹²³ Schalnassars narzisstisches Wesen zeigt sich von der Schönheit dieser Frau, die er sich gefügig machen will, in den Bann gezogen: „Ich hörte sagen, seine Frau ist schön / und hat so feuerfarbnes Haar, darin / die Hände, wenn sie wühlen, Gluth und Wellen / zugleich zu spüren meinen.“

²³⁹²⁴ Auch hier zeigt sich, dass der primäre Trieb des Ästhetizisten nicht die Künstlichkeit ist, sondern dass sich hinter dem Trieb, dem Schönen nachzugehen, in Wirklichkeit die Sehnsucht nach Lebendigkeit steht.

Der Wunsch wiederum, Gülistane tanzen zu sehen, wird von dieser jedoch erstmals verwehrt, müsse sie sich doch dazu ihr „Haar aufstecken“.²³⁹²⁵ Wenn auch Schalnassar mit dem gelösten Haar, durch das er mit seinen Fingern gleiten kann, die Erotik verbindet, so zeigt Gülistanes Reaktion, dass sie keinerlei erotisches Interesse an dem alten Schalnassar hat, sondern lediglich an seinem Geld. Schalnassar jedoch ist bereit, dies zu akzeptieren („Steck´ Dir´s auf! Ich kann nicht leben, / Solang Du Dich verweilst“),²³⁹²⁶ verbindet er doch mit dem Tanz seine Gesundheit und Jugend die er ersehnt.

Für einen Moment wähnt Schalnassar, in Sobeide die Frau des Schuldners vor sich zu haben. Doch mit dem Erkennen, dass es sich bei der Frau um keine willige Geliebte handelt, die zudem noch den Sohn begehrt, entzieht sich Schalnassar der Szene und Gülistane tritt auf. Diese konfrontiert Sobeide neuerlich, nachdem sie schon die Kostbarkeiten im Haus gesehen hatte, mit den Lügen Ganems. Wie ein dienender, beinahe hündischer Geliebter begehre Ganem sie: „Fänd´ er / vielleicht die Nadel, die aus meinem Haar / gefallen ist und etwa danach duftet: / er sah´ Dich nicht, so hingen seine Sinne / an dieser Nadel.“²³⁹²⁷

Doch in Ermangelung Ganems herrscht sie eine Sklavin an, ihr die Nadel aufzuheben. Stattdessen bückt sich Sobeide nach der Nadel, was ein neuerliches Indiz dafür ist, dass sie die Falschheit Ganems ahnt. Doch Gülistane erkennt, dass mit Sobeide eine Konkurrentin in das Haus Schalnassars gekommen ist und sticht mit ihrer Haarnadel nach dieser.²³⁹²⁸ Den wahren Charakter Ganems erkennt Sobeide nur zögerlich, denn die Macht ihres ästhetizistischen Wahns, ist nicht so leicht durch die Wirklichkeit zu erschüttern. Doch grade Ganems Erscheinen lässt in Sobeide Zweifel aufkommen. So wie in Gülistane, so sieht er auch in Sobeide die Befriedigung seiner ästhetizistischen Wünsche gegeben und fordert: „Lass mich dein Haar auflösen und Dich küssen“.²³⁹²⁹ Als Sobeide schließlich erkennt, dass Gülistane, ob ihrer Macht auf Ganem, die Wahrheit gesprochen hat, zeigt sich, dass Sobeide die Wahrheit nicht tragen kann und in einen wahnsinnsartigen Zustand verfällt. Hatte Gülistane in ihr schon die Konkurrentin gesehen, so tritt Sobeide nun in diesen Konkurrenzkampf um den Mann ein, und ruft Gülistane auf: „Wir wollen unser Haar auflösen: welche / das längre Haar hat, soll den Jungen haben / für heut – und morgen wieder umgekehrt!“²³⁹³⁰ Abgewendet von Ganem führt sie ihr Weg schließlich wieder zu ihrem Mann. Der Diener Schalnassars, der sie begleitet hatte, bittet sie um eine Gabe, da Schalnassar ihn hungern lässt, so dass sie sich ziellos „mit der Hand ins Haar“²³⁹³¹ fährt, wodurch sie ihre Perlenohrringe spürt, die sie dem Mann geben will.

In der 2. Szene einer früheren Fassung, als Sobeide auf den Räuber trifft, wirkt das Haar nicht verlockend auf den Räuber, sondern wird Sobeide hier beinahe zum Verhängnis, denn die Perlenohrhänger, die sie dem Dieb aushändigen soll, verfangen sich in ihren Haaren. Damit droht der Ästhetizismus bereits hier, Sobeide ihr Leben zu kosten. Auch will sie die Perlenschnur von ihrem Hals lösen, doch der Verschluss verfängt sich in „ihrem Haar“.²³⁹³² Durch diese Verzögerung realisiert der Räuber zudem, dass Sobeide nicht krank ist, so wie sie vorgegeben hatte. „Er streckt die Arme gegen ihre Brust aus. In diesem Augenblick hat sie die Schließe / aus den Haaren losgemacht und wie er ihr den Schleier abreißt, sticht sie zweimal / mit dem Dorn gegen seine Augen.“²³⁹³³

23922SW V. S. 32. Z. 12.

23923SW V. S. 32. Z. 10.

23924SW V. S. 33. Z. 4-7.

23925SW V. S. 40. Z. 21-22.

23926SW V. S. 40. Z. 24-25.

23927SW V. S. 46. Z. 23-27.

23928SW V. S. 46. Z. 23.

23929SW V. S. 50. Z. 20.

23930SW V. S. 53. Z. 31-33.

23931SW V. S. 60. Z. 21.

23932SW V. S. 72. Z. 15.

23933SW V. S. 72. Z. 24-26.

Ebenso zeigt sich in den Notizen der Bezug zum weiblichen Haar, vor allem bedingt durch die beiden Tänzerinnen; während die Blonde, die Gespielin Hassans ist, ist die Schwarzhaarige die des Vaters.²³⁹³⁴ So erscheint Mirza im Hause des Kaufmannes zudem mit einer „Perlenschnur im / Haar“, ²³⁹³⁵ betritt jedoch auch hier mit aufgelöstem Haar das Haus des Alten (SW V. S. 334. Z. 28). Ebenso findet sich hier das Motiv dahingehend bedacht, dass Mirza sich ihre Haare berührt, mit dem Versuch, sich Sicherheit zu geben, nachdem sie dem Räuber entkommen ist.²³⁹³⁶

In dem Drama *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) kommt dem weiblichen Haar ebenso eine Bedeutung zu. Dafür, dass das weibliche Haar auf den Mann wirkt, spricht bereits die Schilderung der fantastischen Entstehung Venedigs durch den Baron: „Aber Fischer zogen / an Perlenschnüren und an ihrem langen / goldroten Haar Prinzessinnen ans Ufer.“²³⁹³⁷ Die ästhetizistische Verzückerung des Barons jedoch, führt bei Venier zu einer wütenden Reaktion, in der er sein Glas heftigst auf den Tisch stellt, so dass es zerbricht. Unter der Eifersucht, dass er möglicherweise seine Frau von früher her kenne, spielt er auf die Medusa an, wenn es heißt: „Verzeihen Sie. / Es gibt dergleichen Tage, wo ein tolles / und widerwärtiges Geschick den Kopf, / von Schlangenhaaren wimmelnd“.²³⁹³⁸ Veniers Äußerungen stehen hier im Zusammenhang mit seiner Furcht, dass er die Liebe, so wie sie bisher Bestand hat, zu seiner Frau einbüßen wird.

Im Gespräch mit der Sängerin Redegonda, die aus der Beziehung zum Baron einen finanziellen Vorteil zu schlagen gedenkt, äußert sie, dass der Baron doch Achilles, ihren Diener, in seine Dienste nehmen möge; denn so könne er jemanden in sein Haus aufnehmen, der ihr täglich „die Haare lockt und brennt“.²³⁹³⁹ Tatsächlich flirtet der Baron mit ihr und spielt auf den Wert ihrer Haare an („Beinah´ so viel / als eine Eurer Locken, also mehr / als Cypern und Brabant!“).²³⁹⁴⁰ Das Haar Redegondas, welches sich am Vorhang verfangen hat, rettet ihn schließlich vor dem Verdacht Veniers; denn während Venier darauf verweist, dass sich seine Frau in seinem Haus aufhalte, kann der Baron auf das blonde Haar verweisen, das am Vorhang hängt.²³⁹⁴¹ Venier besieht das Haar am Vorhang und ästhetisiert es auch, was die Wirkung des weiblichen Haares auch auf diesen treuen Mann deutlich macht („Dunkles Gold / wie die vom Weihrauch dunklen innern Kuppeln / der Markuskirche!“).²³⁹⁴² Auf das Haar verweist der Baron auch, wenn er Cesarino heißt, das Leben an einem Hofe auszukosten und ästhetizistischen Genuss daraus zu ziehen („an ihrem einzigen Büschel Haar, die Göttin / Gelassenheit!“).²³⁹⁴³

In der Erzählung *Die Verwandten* (1898) zeigt sich ebenso dieses Motiv. So steht es in Verbindung mit dem Buch Maupassants *Pierre et Jean*, welches Therese ihm geliehen hatte.²³⁹⁴⁴ Georg steigert sich in die Vorstellung hinein, auch Anna würde ihn lieben, weshalb er wähnt, sowohl Therese als auch Anna zu besitzen. „Ihnen zu dienen war möglich und sie zu verführen, und das Haar der einen zu küssen und es vor der andern zu verbergen.“²³⁹⁴⁵ Hofmannsthal schildert an Georg ein wechselhaftes nie gestilltes Sehnen, empfindet er im einen Moment noch Genuss durch Therese und Anna, so erscheint ihm nun, durch das

23934SW V. S. 333. Z. 33-34, SW V. S. 333. Z. 6, SW V. S. 340. Z. 20-21, SW V. S. 340. Z. 21-26.

23935SW V. S. 335. Z. 1-2.

23936SW V. S. 332. Z. 10-11, SW V. S. 346. Z. 7-8.

23937SW V. S. 100. Z. 21-25.

23938SW V. S. 107. Z. 5-8.

23939SW V. S. 121. Z. 7.

23940SW V. S. 121. Z. 8-10.

23941SW V. S. 126. Z. 6-10.

23942SW V. S. 126. Z. 16-18.

23943SW V. S. 167. Z. 10-11.

In den Notizen deutet sich allein die Befürchtung Cesarinos in Bezug auf die Marfisa an: „Ich fürcht sie macht Glühwürmer aus uns allen / und steckt sich die mit Nadeln in ihr Haar!“ In: SW V. S. 449. Z. 8-9.

In der ersten Bühnenfassung komprimiert Hofmannsthal die Faszination des weiblichen Haares noch, indem er Venier bei der Rückkehr in die Villa des Barons sagen lässt, dass er den „Duft von ihrem Haar“ (SW V. S. 223. Z. 8) gespürt habe. Der Bezug zum blonden Haar kann Venier in der Bühnenfassung weniger überzeugen, vermutet er richtigerweise, dass noch eine andere Frau bei dem Baron gewesen sei.

23944Aus dem Buch „athmete ihm der Duft entgegen, den Thereses Kleider, ihr Briefpapier und ihr Haar ausströmte.“ In: SW XXIX. S. 115. Z. 15-16.

23945SW XXIX. S. 119. Z. 20-22.

Bildnis des kleinen Kindes Walpurga, „Theresens Arm in ihr volles Haar gedrückt“, ²³⁹⁴⁶ unbedeutend. Doch das Sehnen nach dem Kind bricht neuerlich zugunsten von Therese ein; sich in träumerischen Vorstellungen versteigend, erwartet er den einen Sonntag, an dem sich alle seine Sehsüchte erfüllen, und er träumt davon, „sich festzubeißen in Theresens Haar“. ²³⁹⁴⁷ So sehnt er sich danach, Theresens Haar zu halten „dass es nicht zu den schmalen Schultern hinunterglitte, einen ganzen langen Tag lang, indess der Hals sich tausendmal wandte.“ ²³⁹⁴⁸ Was sich dahinter verbirgt, ist der Wunsch des Ästhetizisten, die Welt und damit die Frauen, die ihm dienen, zu kontrollieren.

In der *Reitergeschichte* (1898) zeigt sich das Motiv durch Lerchs Wahrnehmung der Zivilbevölkerung Mailands („Mädchen und Buben, die weißen Zähne und dunklen Haare zeigend“) ²³⁹⁴⁹ oder durch die Beschreibung der Vuic, wobei das Motiv hier das ärmliche Umfeld der Frau zeigt („während er mit etwas schwerfälligem Blick einer großen Fliege nachsah, die über den Haarkamm der Frau lief“). ²³⁹⁵⁰ Noch negativer zeigt sich das Motiv durch die Frau der Lerch in dem ärmlichen Dorf begegnet: „sie ging so dicht vor dem Pferde, daß der Hauch aus den Nüstern den fettig glänzenden Lockenbund bewegte“. ²³⁹⁵¹

Dass Haar der Frau wird in *Die Sirenetta* (1899) zuerst mit der naiv-kindlichen Sirenetta eingebunden („sie hat röthliches Haar“). ²³⁹⁵² Im ästhetischen Sinn, verbunden mit Schönheit, zeigt sich das Haar der Frau aber auch durch Silvias Tochter Beata. Sirenetta erinnert sich wie Silvia ihrem Kind einmal mit ihren schönen Händen durch die Haare gefahren war: „Und einmal haben sie mit ihren gelockten Haaren gespielt, deine Hände, und aus jeder kleinen Locke ist ein Ring geworden für jeden Finger“. ²³⁹⁵³

In *Das Bergwerk zu Falun* (1899) zeigt sich ein mehrfacher Bezug zum Haar. Elis wird das erste Mal mit dem Haar der Frau durch eines der Mädchen im Wirtshaus konfrontiert. Auch hier ist das weibliche Haar Teil der Verlockungskraft auf den Mann, arbeiten die Mädchen doch im Wirtshaus, um die Matrosen mit „Gesellschaft“ ²³⁹⁵⁴ zu versorgen. Des weiteren zeigt sich zudem das zweite Mädchen auf die Schönheit ihrer Haare bedacht, will sie sich diese doch lieber kämmen, als dabei helfen, den Fischersohn nach draußen zu tragen („Ich kämme mir mein Haar!“). ²³⁹⁵⁵ Gebrochen ist dagegen die Verführungskraft der Ilsebill, trägt sie doch bereits Züge des Alterns („blond und voll, noch jung, doch mit Spuren des Verblühens“). ²³⁹⁵⁶ Der nächste Bezug zum Haar zeigt sich, gelöst von der Erotik, im Zuge der Gemeinschaft, wenn Elis sich in die Tiefe sehnt: „Haus, tu dich auf! [...] / Ein Sohn pocht an! auf tu dich, tiefe Kammer / Wo Hand in Hand und Haar verströhnt in Haar / Der Vater mit der Mutter schläft, ich komme!“ ²³⁹⁵⁷

Bedeutsam wird das Haar für Elis vor allem in Verbindung mit der Bergkönigin. Obwohl in Dunkelheit gehüllt, verströmt ihre Gestalt doch einen Hauch von Helligkeit; am Stärksten leuchtete ihr Scheitel, wo „ein fast glühender Reif in funkelndem Haar den Schleier zusammenhält“. ²³⁹⁵⁸ In der Umgebung der Bergkönigin erfährt Elis des weiteren durch den Knaben Agmahd eine Spiegelung seiner Sehnsüchte. ²³⁹⁵⁹ So glaubt Elis einer Erinnerung gegenüberzustehen, denn in Agmahd sieht er eine Frau seiner Vergangenheit; vermutlich handelt es sich hier um Ilsebill, deren Haar er zu berühren verlangt. ²³⁹⁶⁰

23946SW XXIX. S. 119. Z. 34.

23947SW XXIX. S. 120. Z. 4.

23948SW XXIX. S. 120. Z. 5-6.

23949SW XXVIII. S. 40. Z. 38-39.

23950SW XXVIII. S. 41-42. Z. 38-39//1.

23951SW XXVIII. S. 43. Z. 35-36.

23952SW XVII. S. 9. Z. 35.

23953SW XVII. S. 15. Z. 29-31.

23954SW VI. S. 77. Z. 24-25.

23955SW VI. S. 11. Z. 22.

23956SW VI. S. 11. Z. 25-26.

23957SW VI. S. 24. Z. 23-26.

23958SW VI. S. 29. Z. 12-13.

23959Bedingt dadurch, dass der Knabe Agmahd Elis' Sehnsüchte spiegelt, sei darauf verwiesen, dass es über ihn heißt: „Sein Kopf ist hell, mit weichem blondem Haar.“ In: SW VI. S. 29. Z. 24.

23960SW VI. S. 29. Z. 30.

Zum Ende des IV. Aktes greift Hofmannsthal noch einmal dieses Motiv auf, wenn Elis der Großmutter prophezeit, dass es keine Hochzeit geben wird („Da reißt sie sich den Kranz aus ihrem Haar“) ²³⁹⁶¹ oder im V. Akt. Anna trägt ihr Haar nicht offen, sondern für die Hochzeit, die es nie geben wird, sind ihre Haare zu Zöpfen geflochten. Schließlich tritt sie vor den Spiegel, um sich mit einem Kranz zu schmücken („Anna tritt heraus, einen schönen Kranz im Haar“). ²³⁹⁶² Bedenkt man, dass das gelöste Haar auf die ästhetizistischen Figuren Hofmannsthals erotisch und betörend wirkt, so kann daraus geschlossen werden, dass Anna auch in diesem Moment eine solche Wirkung auf Elis eben nicht hat. In den Notizen zeigt sich ein weiterer Bezug zum Haar. Hofmannsthal verbindet hier jedoch das Öffnen des Haares („Hier fängt Anna an, ihr Haar fürs Bad aufzuflechten damit es sie zudeckt“) ²³⁹⁶³ mit dem Tod, geschieht dies zudem am Bach, an dem der träumerische Sohn der Großmutter den Tod gefunden hatte.

Erst wieder mit dem Lustspiel-Fragment *Mutter und Tochter* (1899/1900) zeigt sich die Einbindung des weiblichen Haares. Wohl in Bezug auf die Mutter formuliert Hofmannsthal in der Notiz (N 7): „Sie fühlen sich einander entfremdet, wie einen Schleier zwischen Ihnen; er ist unsicher im Ton, küsst ihr Haar“. ²³⁹⁶⁴ Auf der anderen Seite zeigt sich an dem Haar der Frau das Alter, das die Mutter nicht aufzuhalten vermag („Die Mutter ist ein Geschöpf mit grauendem Haar, voll Güte und Süßigkeit“). ²³⁹⁶⁵

Hofmannsthal bindet auch in *Das Märchen von der verschleierten Frau* (1900) die weiblichen Haare ein, doch zeigt sich, dass das Haar der Frau hier den erotischen Faktor auf den Ästhetizisten eingebüßt hat. So sieht Hyacinth wie sich seine Frau, deren zukünftiges Altern er wähnt, im Schlafzimmer ihre Haare löst. ²³⁹⁶⁶ Die Kleidung der Frau, die von Hyacinth wie ein Totengewand empfunden wird, hebt dabei jegliche erotische Note auf („über dem weißen Hemd floss das dunkle Haar von den Schultern zur Brust“). ²³⁹⁶⁷

In *Fuchs* (1900) zeigt sich lediglich, im Zuge der Beschreibung der Frau Lepic, ein kurzer Verweis auf das Haar-Motiv, ohne das dieses jedoch mit Erotik verbunden ist („flache Scheitel“). ²³⁹⁶⁸

Auch in *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (1900) zeigt sich, dass das Motiv eindeutig sexuell konnotiert ist. So sieht der Marschall die junge Frau in den bestellten Räumlichkeiten auf dem Bett sitzen; ein Teil ihrer „schweren dunklen Haare“ ²³⁹⁶⁹ hatten sich unter ihrer Nachthaube gelöst und fallen in „natürlichen Locken sich ringelnd, zwischen Schulter und Brust über das Hemd“. ²³⁹⁷⁰ Doch gerade, als er mit ihr im Bett liegt, mit ihrem „duftende[n] Haar bestreut“, ²³⁹⁷¹ schläft er, aufgrund seines Dienstes, ein. Als er schließlich aufwacht, sieht er sie am Fenster stehen, und auch hier zeigt sich, im Zuge des ästhetizistischen Erlebens, die Einbindung des Motivs: „Dann drehte sie sich um, merkte, daß ich wach war, und rief (ich sehe noch, wie sie dabei mit dem Ballen der linken Hand an ihrer Wange emporfuhr und das vorgefallene Haar über die Schulter zurückwarf): »Es ist noch lange nicht Tag, noch lange nicht!«“ ²³⁹⁷²

In dem Ballett *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) zeigt sich das Motiv durch das Haar des Mädchens („aschblonden Haar“). ²³⁹⁷³ Verlockend wirkt das Haar erst als die Tänzerin sich, verlockt von dem Klang des Herzens, dem Dichter mit gelöstem Haar in die Arme wirft. Deutlicher wird der verlockende Gehalt des weiblichen Haares noch dadurch, dass sie ihn damit vor dem Schlechten der Welt bewahren will, ihm gleichsam das Augenlicht nehmen will: „Sie nimmt ihr offenes Haar und windet es um seinen Kopf wie

23961SW VI. S. 77. Z. 16.

23962SW VI. S. 83. Z. 1.

23963SW VI. S. 213. Z. 14.

23964SW XXI. S. 22. Z. 32-33.

23965SW XXI. S. 21. Z. 21-22.

23966SW XXIX. S. 146. Z. 6-7.

23967SW XXIX. S. 146. Z. 15-16.

23968SW XVII. S. 37. Z. 32.

23969SW XXVIII. S. 52. Z. 20.

23970SW XXVIII. S. 52. Z. 21-22.

23971SW XXVIII. S. 53. Z. 7.

23972SW XXVIII. S. 53. Z. 17-21.

23973SW XXVII. S. 9. Z. 23-24.

einen Schleier, so dass er nur gebückt, an ihrer Seite, wie ein Blinder gehen kann.“²³⁹⁷⁴ Im zweiten Aufzug zeigt sich das Motiv durch die verschiedenen Stunden: „Im Vordergrund tanzen drei weissgekleidete STUNDEN, mit blondem, braunem und schwarzem Haar, einen Reigen.“²³⁹⁷⁵ Lediglich zwei weitere Bezüge zeigen sich im zweiten Aufzug: zum einen durch die Blonde der tanzenden Stunden (SW XXVII. S. 19. Z. 27), und des weiteren durch die TRAUERnde STUNDE mit den „Cypressen um das Haar“.²³⁹⁷⁶

Im dritten Aufzug zeigt sich das Motiv durch die Tochter des alten Mannes: „Sie hat dunkles Haar und sehr dunkle feuchte Augen.“²³⁹⁷⁷ Mit „aufgelöstem Haar“²³⁹⁷⁸ versucht sie, in der Nacht auf den Geliebten zu treffen. Liebe und gelöstes Haar zeigen sich auch hier neuerlich. So lässt Hofmannsthal die Frau ihrem Geliebten sagen: „Dir gehör´ ich, ich bin Dein Ding, sieh, ich neige mich vor Dir bis an den Boden, sieh, für Dich reck´ ich mich wieder empor, blühe für Dich empor, für Dich löse ich mein Haar, vor Dir weich´ ich zurück, um wieder zu Dir zurückzukehren, um mich Dir an die Brust zu werfen! Um Dich herum will ich kreisen, will die ganze Luft um Dich her mit mir erfüllen“.²³⁹⁷⁹

Innerhalb des antiken Gefildes, nach der Erneuerung des Strandes, gelingt es Hofmannsthal durch die Dryaden, neuerlich das Motiv einzubinden, wirken sie auf die großen Vögel nicht nur durch ihren Tanz: „Die DRYADEN verwenden den Blick nicht von diesen Vögeln; ihr ganzer Tanz ist ein süßes Haschen nach diesen, ein verlangendes Heranlocken. Sie werfen ihr langen aufgelöstes Haar empor, um die gaukelnden Vögel darein zu verstricken“.²³⁹⁸⁰ Nach der letzten Wandlung bindet Hofmannsthal noch einmal das Motiv ein; so strecken sich die Dryaden mit ihren Armen und „fliegendem Haar“²³⁹⁸¹ sehnsüchtig nach den Jünglingen in Vogelgestalt. Aber auch die beiden Liebenden, die sich auf der Brücke in die Arme fallen, sinken dahin; hatte die Tänzerin im ersten Aufzug die Augen des Dichters vor der Wirklichkeit verschlossen, so fällt hier das Haar der Frau über Beide („beider Gesicht verhüllend“).²³⁹⁸²

In den dramatischen Fragmenten zu *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901) zeigt sich mitunter das Motiv durch die Liebe zwischen Emilia und Guido, die sich für den Mann gedemütigt hatte („hab ich Dir nicht wie eine Sclavin Dein Heim bereitet, mein Haar unter Deinen Füßen?“)²³⁹⁸³ und die zusehen musste, wie er Pompilia zu seiner Gräfin gemacht hatte und nicht sie.

Auch in der Pantomime *Der Schüler* (1901) wirkt die Frau durch die Schönheit ihres Haares. Der inzestuöse Zug des Vaters zeigt sich durch die Bewunderung, mit der er der Schönheit seiner Tochter entgegentritt: „>Du bist mein schönes Kind! die schönen Hände, wie fein zugespitzte Finger! die schönen Haare, ein ganzes Vlies, sich darein zu hüllen, wenn es draußen kalt ist!<<“²³⁹⁸⁴ Das Inzestuöse des Vaters wird durch das Auftreten des Schülers unterstützt, der mitunter „gierig auf [...] das rabenschwarze Haar“²³⁹⁸⁵ sieht. Ihr offenes Haar wiederum gibt Taube als einen Grund vor, nicht für ihren Vater tanzen zu können („>>Wie kann ich tanzen? Mein Haar ist ungekämmt.<<“²³⁹⁸⁶ Besonders das offene Haar stand in vielen Werken Hofmannsthals in Verbindung mit der Sexualität, was aufzeigt, dass Taube dieser Beziehung zu ihrem Vater entgehen will und ihm den Tanz deswegen versagen will. Gezwungen zum Tanz, wirkt sie mitunter durch das Spiel „mit ihrem aufgelösten Haar“,²³⁹⁸⁷ welches wie ein „Schleier“²³⁹⁸⁸ über sie fällt.

In dem *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* (1901) zeigt sich lediglich ein Bezug zum Motiv durch Antigone,

23974SW XXVII. S. 16. Z. 17-19.

23975SW XXVII. S. 19. Z. 14-15.

23976SW XXVII. S. 25. Z. 14.

23977SW XXVII. S. 26. Z. 28-29.

23978SW XXVII. S. 30. Z. 20-21.

23979SW XXVII. S. 32. Z. 4-9.

23980SW XXVII. S. 38. Z. 9-12.

23981SW XXVII. S. 41. Z. 8.

23982SW XXVII. S. 41. Z. 18.

23983SW XVIII. S. 230. Z. 1-2.

23984SW XXVII. S. 45. Z. 12-14.

23985SW XXVII. S. 45. Z. 17-18.

23986SW XXVII. S. 46. Z. 17.

23987SW XXVII. S. 46. Z. 24.

23988SW XXVII. S. 46. Z. 25.

die der Student auf der Bühne erlebt, die ihm wie ein „Gefäß des Schicksals“²³⁹⁸⁹ erscheint und die ihn mitunter durch ihr „schlichte[s] Haar“²³⁹⁹⁰ ergreift.

In *Das Leben ein Traum* (1901-1904) findet sich erst in den Notizen zum zweiten Aufzug, im Zuge der ersten Begegnung zwischen Sigismund und Rosaura, die Einbindung des weiblichen Haares. Im Glauben, mit Rosaura einen jungen Mann vor sich zu haben, will er diesen mit seinem Haar erdrosseln.²³⁹⁹¹ Die aus dem Haar geknüpft Schlinge, die Haarthematik überhaupt und die Anbindung an die Erdrosselung der Frau, gemahnt dabei an Dianora (*Die Frau im Fenster*, 1897). Auch Clotald erinnert sich des weiblichen Haares, wenn er seiner Vergangenheit mit Rosauras Mutter gedenkt. Denn der Dolch in seinen Händen bezeugt ihm, dass Rosaura seine Tochter ist, hatte ihre Mutter diesen doch oft in ihren Haaren verborgen.²³⁹⁹²

Auch im dritten Aufzug, in dem Gespräch zwischen Sigismund und Rosaura, zeigt sich die Thematisierung des weiblichen Haares, glaubt er doch, dass sie nur aufgrund seiner mangelhaften Sprachkompetenz vor ihm zurückschrecke, die die Folge seines Lebens in Einsamkeit sei. Sigismund beschwört einen Zusammenhang zwischen seinem Wesen, seiner Grausamkeit, der durch den Vater bewirkten Einsamkeit und seiner Hinwendung zu Rosaura: „Wie das alles sich verpflichtet! / Was ich weiß und was ich ahne / was ich bin und was ich war / und der Glanz von deinen Brüsten / und dein aufgelöstes Haar“.²³⁹⁹³ Allein in dieser Passage zeigt sich damit der Zusammenhang zwischen der Erotik und dem Haar der Frau.

Innerhalb der theoretischen Schriften zwischen 1902-1907 zeigt sich das Motiv mitunter in *Aus einem alten vergessenen Buch* (1902) in Bezugnahme auf das Buch Friedrich Anton von Schönholz,²³⁹⁹⁴ in *Die Duse im Jahre 1903* (1903) durch Ibsens literarische Vorgabe,²³⁹⁹⁵ in *Szenische Vorschriften zu >>Elektra<<* (1903) durch die Erscheinung der Aufseherin²³⁹⁹⁶ und der Schleppenträgerin („Sie hat ein bräunliches Gesicht, das schwarze Haar straff zurückgenommen wie die Ägypterinnen“)²³⁹⁹⁷ und durch die Vertraute („gefärbtes Haar“),²³⁹⁹⁸ die im Kontrast zu Klytämnestra steht: „Ihr Haar hat natürliche Farbe.“²³⁹⁹⁹

In *Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch* (1902) zeigt sich das Motiv durch Balzacs Äußerung in Bezug auf das Theater, und zwar jenes des 16. Jahrhunderts, welches er ersehnt: „Und es hat einmal existiert, mein Theater, es hat existiert. [...] Volpone, der sein Gold anbetet, und seine Diener, der Zwerg, der Eunuch, der Hermaphrodit und der Schurke! und die Erbschleicher, die ihm ihre Frauen und ihre Töchter anbieten, die ihre Frauen und Töchter bei den Haaren in sein Bett ziehen!“²⁴⁰⁰⁰

Innerhalb der hinterlassenen Gespräche und Briefe zeigt sich das Motiv mitunter in *Der junge Lehrer der Kinder und die alte Frau* (1896) durch die Worte der alten Frau,²⁴⁰⁰¹ in *Im Vorübergehen. Wiener Phonogramme* (1893) durch die Kunstausstellung und eine Besucherin in Trauer („rothblond unter dem schwarzen Schleier“),²⁴⁰⁰² in *Die Briefe des jungen Goethe* (1903/1904) durch Hofmannsthals Zug zu den gemeinsamen Briefen zwischen ihm und Edgar Karg von Bebenburg („aus denen mit dem Duft eines Frauenhaares der Duft eines fernen Weltteiles herüberwehte“)²⁴⁰⁰³ oder in *Furcht / Ein Dialog* (1906/1907)

23989SW III. S. 218. Z. 15-16.

23990SW III. S. 218. Z. 20.

23991SW XV. S. 188. Z. 19-21.

23992SW XV. S. 191. Z. 42-45.

23993SW XV. S. 215. Z. 27-31.

23994„Bevor die Alte begann, lüftete sie die Haube, zog den Kamm aus dem schweren eisengrauen Haar, lockerte die Flechte, als hemmte der Zwang der Kleidung“. In: SW XXXIII. S. 16. Z. 1-3.

23995„[...] und Szenen gibt er ihr, wo sie im aufgelösten Haare wühlen kann“. In: SW XXXIII. S. 23. Z. 33-34.

23996„Die Aufseherin der Sklavinnen trägt blaue Glasperlen ins Haar gewunden und eine Art Stirnreif.“ In: SW XXXIII. S. 45. Z. 40-41.

23997SW XXXIII. S. 46. Z. 6-8.

23998SW XXXIII. S. 46. Z. 10.

23999SW XXXIII. S. 46. Z. 4-5.

24000SW XXXIII. S. 29. Z. 27-34.

24001„Auch mich verstehen sie ganz falsch weil ich weisse Haare habe denken Sie es wäre eine Maske. Ich bin jünger als sie“. In: SW XXXI. S. 15. Z. 5-6.

24002SW XXXI. S. 10. Z. 14-15.

24003SW XXXI. S. 88. Z. 24-25.

durch die Schilderung Laidions: „Und wenn ich als Mänade die Füße werfe und meine Arme und mein Haar gegen die Sterne fliegen, meinst du, es ist Lust? Siehst du denn daß es Furcht ist, die mich springen macht?“
24004

In *Elektra* (1903) zeigt sich die erstmalige Verwendung des Motivs durch die junge Magd, die Elektra, anders als die anderen vier Mägde, für ihr Verhalten huldigt: „Ich will die Füße / ihr salben und mit meinem Haar sie trocknen.“²⁴⁰⁰⁵ Zeigt sich das Motiv hier noch in Verbindung mit der Königlichkeit der Elektra, kippt dies beim Auftreten der Königin, die bereits deutliche Züge des Alters zeigt. Auf ihre Haare nimmt Hofmannsthal hier keinen Bezug, wohl aber auf ihr „fahles, gedunsenes / Gesicht“. ²⁴⁰⁰⁶ Konträr zu ihrem Altern steht jedoch die Jugend und Schönheit ihrer Vertrauten: „Eine gelbe Gestalt, mit / zurückgekämmtem schwarzem Haar, einer Egypterin ähnlich, mit glattem Gesicht einer / aufgerichteten Schlange gleichend, trägt ihr die Schleppe.“²⁴⁰⁰⁷ Ebenso nicht mit der Erotik verbunden zeigt sich das Motiv, wenn Elektra ihrer Mutter offenbart, dass sie sterben muss, damit die Träume aufhören. Orest wird sie an den „Flechten deiner Haare“, ²⁴⁰⁰⁸ wie eines ihrer Opfertiere, zum Schlachten führen. Ein weiterer Bezug zum Motiv zeigt sich, nachdem Elektra vom Tod des Bruders erfahren hat und glaubt, dass nun die beiden Schwestern den Mord begehen müssen. Mit dem vollbrachten Mord, so Elektra, würde Chrysothemis sich endlich den ersehnten Ehemann und mit ihm Kinder gewinnen, wodurch das Motiv hier erstmalig einen erotischen Bezug erhält: „Überall / ist so viel Kraft in dir! Sie strömt wie kühles, // verhaltne Wasser aus dem Fels. Sie flutet / mit deinen Haaren auf die starken Schultern / herunter!“²⁴⁰⁰⁹

Bedingt zeigt sich das Fehlen Elektras, die die Haare nicht in Verbindung mit der Erotik zwischen Mann und Frau sieht, dadurch, dass sie die Rache anstatt eines eigenen Lebens gewählt hat („hab´ langes Haar und fühle / doch nichts von dem, was Weiber“). ²⁴⁰¹⁰ Erst als Elektra sich ihrem Bruder gegenüber als seine Schwester zu erkennen gibt, zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem Opfer, das sie bringen musste, ebenso gesetzt in einen erotischen Zusammenhang.

„Ich fühlte, wie der dünne Strahl des Monds
in seiner weißen Nacktheit badete
so wie in einem Weiher, und mein Haar
War solches Haar, vor dem die Männer zittern,
dies Haar, versträhnt, beschmutzt, erniedrigt, dieses!“²⁴⁰¹¹

Allerdings hat Elektra für sich auch jede Erotik in ihrem Leben, zugunsten der Rache, aufgegeben.

In *Das gerettete Venedig* (1904) zeigt sich das Motiv erstmalig in dem ersten Aufzug durch die Beschreibung einer ältlichen Nachbarin („ihre Frisur übertrieben, desgleichen Ohrringe und Armbänder“). ²⁴⁰¹² Ebenfalls schäbig erscheint das Haar der jungen Dirne, die an dem Arm des Sohnes der Nachbarin erscheint („mit über/mäßig viel Haar um das hagere Gesicht“). ²⁴⁰¹³

Im zweiten Teil des zweiten Aufzugs zeigt sich durch das Gespräch zwischen Aquilina und Pierre erstmalig in dem Werk die Verbindung zwischen Erotik und diesem Motiv, wenn Aquilina Pierre an ihre frühere Liebe, die sie wiedergewinnen will, erinnert: „Reiß mich an meinem Haar aus diesem Haus, / heiß nimmer mich´s betreten, nichts von hier / mitnehmen, heiß mich nackt wie eine Hündin / auf deine Laune harren, aber sprich / zu mir!“²⁴⁰¹⁴

Das Motiv ist auch Teil der Szene als Pierre Aquilina in ihrem Nachtgewand und mit „offnem Haar“²⁴⁰¹⁵

24004SW XXXI. S. 123. Z. 18-21.

24005SW VII. S. 65. Z. 10-14.

Die Passage ist durchaus ästhetizistisch konnotiert, verweist sie diese zudem auf Johannes, 13.

24006SW VII. S. 74. Z. 30-31.

24007SW VII. S. 74. Z. 33-35.

24008SW VII. S. 85. Z. 30.

24009SW VII. S. 92-93. Z. 35-36//1-3.

24010SW VII. S. 97. Z. 2-3.

24011SW VII. S. 102. Z. 1-5.

24012SW IV. S. 11. Z. 34.

24013SW IV. S. 12. Z. 33-36.

24014SW IV. S. 69. Z. 16-20.

24015SW IV. S. 77. Z. 18.

herbeizieht, um die Bedienten des Staates auf der Straße zu täuschen, und steht damit auch hier in Verbindung mit der Erotik der Frau.²⁴⁰¹⁶

In dem dritten Aufzug hat sich Belvidera in Renaults Haus in einem Zimmer verschanzt. Renault, der ihr zuerst in gespielter Wut zuredet, dass sie sich der Situation fügen möge und sogar spielerisch mit seinem Selbstmord droht, zeigt sich letztendlich als wirklich aufgebracht („In Wahrheit hat man / Euch nicht ein Haar gekrümmt“).²⁴⁰¹⁷ Noch vor dem Erscheinen Bissolos, den Belvidera für ihren Mann hält, zeigt sie sich kurz an der Tür ihres Zimmers, „totenblaß“²⁴⁰¹⁸ und mit herunterhängendem Haar. Als Belvidera allerdings im dritten Aufzug erkennen muss, dass ihr Mann ein zukünftiger Mörder und ein Verräter an Venedig ist, zeigt sie sich als Tochter Priulis, die sich erhofft, dass die Revolutionäre, zu denen auch Jaffier gehört, die gerechte Strafe für ihre Tat, die für sie der Tod ist, finden:

„dann liegen wir, die Frauen und die Mädchen,
auf unsern Knien und wissen das Geschick,
dem wir entronnen sind, und schneiden uns
das Haar mit Jubel ab und gebens hin,
wenn es an Stricken fehlt, die letzten, die
der dumpfgewordne Säbel übrig ließ
zu hängen wie die Hunde!“²⁴⁰¹⁹

Belvidera zeigt sich hier bereit, einen Teil ihrer Schönheit zu opfern, zumindest so ihre Äußerung, wenn dadurch die Verschwörer Venedigs gefasst werden. Letztmalig zeigt sich das Motiv, wenn Belvidera ohnmächtig vor ihrem Vater zu Boden sinkt, der sie nun auf ihr Haar küsst.²⁴⁰²⁰

In *Ödipus und die Sphinx* (1905) zeigt sich erst durch Ödipus' Bezug zu seiner fehlenden Erfahrung mit Frauen und zu seiner Ziehmutter, die Einbindung des Haar-Motivs, wobei das Haar hier nicht verlockend auf Ödipus gewirkt hat, konnten die anderen Frauen, aufgrund ihrer Gewöhnlichkeit, Ödipus doch nicht ergreifen.²⁴⁰²¹ Ödipus plädiert für das völlige, ausschließliche Sich-Hingeben an eine Frau, die bar jeder Gewöhnlichkeit und Normalität steht, sondern Zeichen des Königlichen an sich trägt. Jede gewöhnliche Frau konnte nämlich seinem Narzissmus nicht genügen, sodass die sexuelle Wirkung der Frau von ihm nicht als so stark eingestuft wird, als dass sie über seinem Narzissmus stehen könnte („So hielt ich meinen Blick im

Hofmannsthal verweist durch die Notizen noch einmal auf Aquilinas Haar. Nach dem Tod Pierres jedoch erscheint Aquilina totenbleich und mit „wir/ren Strähnen um ihr Gesicht“ (SW IV. S. 222. Z. 29-30). Der erscheinende Dolfin jedoch sagt Aquilina zu, dass ihr „kein Haar gekrümmt“ (SW IV. S. 223. Z. 9) wird. Doch nach Pierres Tod zeigt sich Aquilina nicht mehr bereit, auf den Senator einzugehen, und findet in ihren „herab<hängenden> Haaren eine Nadel“ (SW IV. S. 224. Z. 40), mit dem sie nach ihm stechen will.

24016Während das gedruckte Drama keinen weiteren Bezug liefert, im Sinne der Erotik, zeigt sich dies allerdings durch die Rede Belvideras an Pierre, mit der sie die Liebe zwischen sich und Jaffier schildert.

„Und ich ertrug nicht mit so großem Glück
allein zu sein, da war Antonio immer
bei mir und was ich fühlte fing auch er
zu fühlen an und wenn die Angst mich fasste
und leer der Himmel blieb so starrte ich
in seine Augen und war ohne Angst
und ließ mein Haar von seinen Händen streicheln.“ In: SW IV. S. 200. Z. 19-25.

Dass das Motiv deutlich in Verbindung mit der Erotik steht, zeigt sich auch durch den Verweis Jaffiers, dass er gerne soviel Behagen hätte in seinem Leben wie die alte Frau, die davon lebt, der „jungen Straßendirne Haar / zu flechten“. In: SW IV. S. 205. Z. 16-17.

24017SW IV. S. 87. Z. 19-20.

24018SW IV. S. 90. Z. 22.

24019SW IV. S. 106. Z. 19-25.

24020SW IV. S. 125. Z. 13.

Im Zuge der Nähe zwischen Vater und Tochter zeigt sich das Motiv auch in den Notizen, wenn Belvidera sich an die Zeit erinnert, in der ihre Mutter im Sterben gelegen hatte: „Im anderen Zimmer / strich mir mein Vater über's Haar und sagte / Die Mutter ist sehr krank. du musst viel beten.“ In: SW IV. S. 199. Z. 33-35.

In Anbetracht der Tatsache, dass Hofmannsthal in den Notizen durchaus ein Liebes-Interesse Priulis an Belvidera andeutet, steht es auch hier in Verbindung mit der Erotik.

24021SW VIII. S. 29. Z. 30-36.

Zaum / vor ihrem Leib und ihrem Haar, weil keine eine Königin war“). ²⁴⁰²² Ödipus nimmt auch Bezug auf das Haar der Frau, wenn es um das vergebliche Bitten vor den Göttern geht; gegenüber dem vermeintlich fremden Laios, verweist er auf die Bitten seiner Ehefrau um ein Kind („dein trauriges Weib, mit Staub in den Haaren, / ist Tag und Nacht vor den Göttern gelegen“). ²⁴⁰²³

2. Hände und Arme

Stärker als manch andere Motive rund um den Wirkungskreis der Frau auf den Mann, hat sich dieses Motiv erwiesen, wobei es etwas anders gesetzt ist als beim Mann. Denn bei der Frau wird der Arm oder die Hand nahezu ausschließlich mit dem Schönen, d. h. mit der Wirkung dieser Körperregion auf den Mann verbunden und weniger mit der Tätigkeit bzw. mit dem Mangel an der Tat, wie dies mitunter beim Ästhetizisten der Fall ist.

Ebenso zeigt sich in den unveröffentlichten Gedichten ein Bezug zum Motiv, zum einen durch das Liebeserleben, was sich in dem Gedicht <Träumend, sehnd ...> (1887/1888) zeigt („Zarte Hände leisten Knappendienst / Mit der Kette golden / Schmücken dann die Holden / Des Tapfersten Verdienst“) ²⁴⁰²⁴ oder in *Die Brautwerbung in Byzanz* (1888/1889) wenn das junge Mädchen mit ihren „schwachen Händen“ ²⁴⁰²⁵ alles zum Guten wenden will, in den Notizen zu *Phantast<ischer> Prolog* (1892) durch die Tändelei zwischen Maria Stuart und Bothwell („Der wilde Bothwell spielte frech und heiß / Mit ihrer preisgegebenen linken Hand“), ²⁴⁰²⁶ in *Canticum Canticorum IV. 12-16* (1893/1894) durch die Geliebte die dem lyrischen Ich nicht mehr genügt („Du bist der verschlossene Garten / Deine kindischen Hände warten) ²⁴⁰²⁷ oder in den Notizen zu *Epigramme* (1903) („wenn Myrto singt ist mir, als höbe sie mich in ihren Armen auf“), ²⁴⁰²⁸ wenn es heißt: „wenn Myrto sich nach dem grossen Alexas sehnt geht sie immer mit mir spazieren und hat die Hand in meinem Haar.“ ²⁴⁰²⁹

Des weiteren findet sich das Motiv durch die Beschreibung der Schönheit, so in <*Dies alles ist bevor ich schlafen gehe* ...> (1894 ?) durch die Königstochter („schmalen Händen“) ²⁴⁰³⁰ oder in zwei Gedichten der *Idyllen* (1897). So steht das Motiv in *Kinder aus einem schönen Hause* in Verbindung mit der Schönheit der Haare der Frau. ²⁴⁰³¹ Ebenso gedachte Hofmannsthal daran in dem neunten Gedicht *Vier Schwestern* dieses Motiv einzubinden (SW II. S. 131. Z. 15), sowie in *Verse zum Gedächtnis der Kaiserin* (1898) durch Niobe (SW II. S. 144. Z. 14-15). Noch in drei weiteren Gedichten zeigt sich das Hand-Motiv, jeweils mit unterschiedlichem Bezug: so steht das Motiv in dem Gedicht *Mädchenlied* (1893) in Verbindung mit dem Kummer des Mädchens über ihren zerrissenen Schleier (SW II. S. 82. V. 1-4), in dem Gedicht an Richard Dehmel <*Dichter, nicht vergessen* ...> (1893) mit der Erinnerung an diesen, der „schauernde Gedanken / Aus Nymphenhänden“ ²⁴⁰³² zog, oder in dem Gedicht <*Und sie weiss von allen Dingen* ...> (1900-1902) durch seine Großmutter Josefa Frohleutner („Stärker möchte sie sich regen / winken mit den feinen Händen“). ²⁴⁰³³

24022SW VIII. S. 30. Z. 6-7.

24023SW VIII. S. 41. Z. 21-22.

In den Notizen zeigt sich noch ein anderer Aspekt in Bezug auf das Haar der Frau, vermutlich durch Kreon und den Späher. So will der Bruder durch ein Haar der Königin erfahren, ob sie schwanger ist (SW VIII. S. 570. Z. 22-23).

24024SW II. S. 13. V. 19-22.

Der Bezug zur Hand der Frau wird auch in den Schreibansätzen aufgegriffen: „In alten Zeiten als noch holder Frauen / [...] Mit zarter Hand“. In: SW II.S. 205. V. 26-27.

24025SW II. S. 15. V. 48.

24026SW II. S. 72. V. 11-12.

24027SW II. S. 98. V. 1-2.

24028SW II. S. 165. Z. 2-3.

24029SW II. S. 165. Z. 5-6.

Der Verweis auf die Haare unterstützt die Verwechslung der Geschlechter, weil das Haar bei Hofmannsthal primär mit der Frau verbunden ist.

24030SW II. S. 109. V. 49.

24031SW II. S. 123. V. 16-19.

24032SW II. S. 90. V. 5-6.

24033SW II. S. 158. V. 17-18.

In dem lyrischen Drama *Gestern* (1891) zeigt sich das Motiv erstmals durch Andrea, der vor dem Maler Fortunio sein triebhaftes, durch den Willen nach dauerhaft neuen Genüssen bestimmtes Leben beschreibt („Der nächste Tag wird Amoretten wollen, / Mit runden Gliedern, Händchen, rosig vollen“).²⁴⁰³⁴ Erst in der siebten Szene bindet Hofmannsthal neuerlich das Motiv ein. Arlette erscheint ob der Erinnerung auf dem Boot beinahe wie in Trance („mit zurückgewordenen Armen und halbgeschlossenen Augen“).²⁴⁰³⁵ Dabei kann Arlettes falsche Erinnerung von Andrea nicht durchdrungen werden. Am Ende der Szene ist es Andrea der die Geliebte erstmalig berührt: „Er faßt sie am Arm und sieht sie forschend an.“²⁴⁰³⁶ Letztendlich zeigt sich das Motiv noch einmal in der letzten Szene durch Andreas Enttäuschung über Arlettes Betrug („Die tausend Stunden, wo ich nichts empfand, / Wenn mich dein Arm betrügerisch umwand“).²⁴⁰³⁷

Ebenso durch den männlichen Protagonisten, zeigt sich auch das Motiv in Bezug auf die Frau in den veröffentlichten Gedichten an das ästhetizistische Erleben gebunden. Dies zeigt sich das erste Mal in dem Gedicht *Die Töchter der Gärtnerin* (1891) durch die zweite Tochter, die eben für das ästhetizistische Leben steht, verdeutlicht durch den von ihr gebundenen Strauß. Dieser steht nicht nur gegen die Konzeption der Ganzheit, sondern Hofmannsthal verweist im Zuge dessen auf Verführung und Tod: „Die andre bricht mit blassen feinen Fingern / Langstielige und starre Orchideen“.²⁴⁰³⁸ Die Verlockung zeigt sich auch in dem Gedicht *Leben* (1892). In die Schilderung des ästhetizistisch-schönen Gartens bindet Hofmannsthal die fantastischen Figuren der Dryaden und Mänaden ein, die aus den dunklen Tiefen des Teiches „silberhändig“²⁴⁰³⁹ winken. Im Sinne der Verlockung zur Liebe zeigt sich das Motiv auch in *Die Beiden* (1895 ?), indem die Sicherheit ihrer Hand²⁴⁰⁴⁰ durch die Begegnung mit dem Mann aufgebrochen wird.²⁴⁰⁴¹ Des weiteren bindet Hofmannsthal das Motiv in dem Gedicht *Lebenslied* (1896) durch die Leichtfertigkeit der Frau ein,²⁴⁰⁴² während sich in dem Gedicht *<Prolog zu >>Mimi ...<<>* (1896) das lyrische Ich von der Erwartungshaltung des Publikums distanziert, das immer nur die Süße des Lebens erwartet.²⁴⁰⁴³

Auch innerhalb der dramatischen Fragmente zeigt sich die Einbindung des Motiv-Komplexes, so erstmalig in dem Dramenentwurf *Anna* (1891) durch den Handkuss des Barons gegenüber Helene,²⁴⁰⁴⁴ aber auch in Verbindung mit Helenes Sicht auf ihr Leben: „Gelebt? Ich auch. Und dann wird man müde und friert von innen. Und dann sieht man sich nach einem warmen weichen Fauteuil um und nach einem klaren gemüthlichen Gefühl so einer gedankenlosen Handarbeit fürs Herz, wie einer Häkelei. Und auf die Art bin ich Großmutter gewor den.“²⁴⁰⁴⁵ Des weiteren zeigt sich das Motiv in dem dramatischen Entwurf zu *Im Hades* (1892) durch die tote, junge Frau,²⁴⁰⁴⁶ in den Notizen zu *Der Günstling* (1898) dadurch, dass der König die Hand der Königin küsst,²⁴⁰⁴⁷ in *Kleines Stück* (1900/1901) ebenso in Verbindung mit der Liebe,²⁴⁰⁴⁸ in

24034SW III. S. 18. Z. 4-5.

24035SW III. S. 26. Z. 30.

24036SW III. S. 27. Z. 20.

24037SW III. S. 33. Z. 15-16.

24038SW I. S. 22. V. 10-11.

24039SW I. S. 28. V. 19.

24040„Sie trug den Becher in der Hand / - Ihr Kinn und Mund glich seinem Rand - / So leicht und sicher war ihr Gang, / Kein Tropfen aus dem Becher sprang“ In: SW I. S. 50. V. 1-4.

24041SW I. S. 50. V. 9-13.

24042„Den Erben lass verschwenden / An Adler, Lamm und Pfau / Das Salböl aus den Händen / Der todten alten Frau!“ In: SW I. S. 63. V. 1-4.

24043SW I. S. 68. V. 6-16.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 125. Z. 2, SW I. S. 135. Z. 37, SW I. S. 152. V. 2-3, SW I. S. 192. Z. 3-5, SW I. S. 237. Z. 19-20, SW I. S. 237. Z. 23-24, SW S. 244. Z. 13, SW I. S. 274. Z. 20, SW I. S. 289. Z. 23-24, SW I. S. 299. Z. 17-18, SW I. S. 310. Z. 5, SW I. S. 350. Z. 22-26.

24044SW XVIII. S. 39. Z. 9.

24045SW XVIII. S. 39. Z. 18-22.

24046„Die Seele einer jungen Frau, die Todten-blumen im Haar, den Krug im Arm; wie sie ängstlich-graciös die dunkle Felsentreppe heruntersteigt.“ In: SW XVIII. S. 43. Z. 8-9.

24047SW XVIII. S. 130. Z. 22.

24048„Er ergreift ihre Hand: es ist dieselbe, sagt er, die Sie in der meinen liessen.“ In: SW XVIII. S. 271. Z. 27-28.

Das Festspiel der Liebe (1900) durch die Ergriffenheit der Braut („Sie wirft trunken die Arme in die Luft“),²⁴⁰⁴⁹ in dem Dramenentwurf *Der Besuch der Göttin* (1900) durch die unsichere Ehefrau des Mannes („ebenso ist es Überhebung wenn die Lichter für mich brennen, [...] wenn Du Deine Lebensblüthe in meinen Armen vergeudest.“)²⁴⁰⁵⁰ oder durch das Erblicken der vermeintlichen Göttin durch den Töpfer, wie auch in dem Dramenentwurf *Valerie und Antonio* (1901) durch das Lieben Valeries im geplanten IV. Akt („wird an der Hand eines Gedächtnissbüchleins aufgezählt wie oft er seit III da war, wie selten vielmehr!“).²⁴⁰⁵¹ Auch in *Des Ödipus Ende* (1901) gedachte Hofmannsthal das Motiv einzubinden, so mitunter durch die Befreiung Antigones von der Last des Vaters,²⁴⁰⁵² durch die Schilderung der Familiengeschichte durch Ödipus²⁴⁰⁵³ oder durch Antigones Versuch, ihren Vater vor dem Selbstmord zu bewahren: „Antigone breitet die Arme aus: Vater! Vater! Das Volk umgiebt Antigone: bleibe unter uns! wohne mit uns! wir dienen dir, Tochter des Gottes! wir weihn uns deinem Dienst!“²⁴⁰⁵⁴ Wenn Hofmannsthal die Geschichte um die drei Mädchen einbindet, dann zeigt sich an ihnen das Motiv durch die Abwehr der Gewalt, die die Hirten ihnen antun wollen („Wie Dorco auf sie losgeht, heben sie die Arme.“).²⁴⁰⁵⁵ Fern von Erotik, sondern mit Grausen berichtet einer der Hirten von dem Gelähmten, in dessen Auge man eine der Göttinnen gesehen hatte, die seine Lähmung hervorgerufen hatte.²⁴⁰⁵⁶ Des weiteren zeigt sich das Motiv auch durch die Mutter des Gelähmten, stützt diese doch die Bahre ihres Sohnes mit „dem Arm“.²⁴⁰⁵⁷ Während sich das Motiv in *Dramatische Stoffe und Züge* (1903) nur durch einen Mörder zeigt, der vorgibt, Dirnen einen Ehemann zu schaffen,²⁴⁰⁵⁸ gedachte Hofmannsthal das Motiv auch in den sehr losen Notizen zu *Carl* (1904) durch Lelians Rede an Elisabeth einzubinden, allerdings in einem sozialkritischen Kontext²⁴⁰⁵⁹ oder in den losen Notizen zu *Der Traum* (1906) in Verbindung mit dem Liebeserleben („seine Rede: er erwähnt ihre Hand (Nacken) sie besieht sie“).²⁴⁰⁶⁰ Öfter dagegen gedachte Hofmannsthal das Motiv in dem Dramenentwurf *König Kandaules* (1903) einzubinden. Hatte Hofmannsthal dieses Motiv durch den Mann vor allem auch in Verbindung mit der Gewalt gesetzt, deutet sich dies auch durch die Frau an, allerdings dahingehend, dass sie die Leidtragende der Gewalt ist. Hofmannsthal bindet dies durch die Ermordung der Geliebten des Gyges ein, die Kandaules nächtens findet.²⁴⁰⁶¹ Gyges selbst sucht seine Geliebte auf, findet aber nur ihren Leichnam.²⁴⁰⁶²

Auch dieses Motiv findet sich bereits in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthals. In der Schrift *Algernon Charles Swinburne* (1892) zeigt sich das Motiv durch Swinburnes Werke, die sich, so Hofmannsthal, durch eine besondere Technik auszeichnen: „oder die Geliebte wird gemalt, wie die kindlichen Meister des Quattrocento malen: auf einem schmalen Bettchen sitzend, eine kurzgesaitete Laute in den feinen Fingern oder einen roth und grünen Psalter“.²⁴⁰⁶³

In *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892) zeigt sich das Motiv durch die untätigen und nervösen aber schönen Frauen in Ibsens Werken: „Sie ermangeln aller Naivität, sie haben ihr Leben in der Hand und

24049SW XVIII. S. 141. Z. 23.

24050SW XVIII. S. 153. Z. 32-34.

24051SW XVIII. S. 246. Z. 2-3.

24052„Natur, den menschlichen Schmerz in ihre Arme aufnehmend, das Schmerzenskind umgestaltend: immer wo sie mythisch gefasst wird ist sie so voll erbarmender Arme, voll Heilkraft, liebender Schooß und Grab“. In: SW XVIII. S. 252. Z. 8-10.

24053SW XVIII. S. 257. Z. 27.

24054SW XVIII. S. 257. Z. 17-28.

24055SW XVIII. S. 264. Z. 28.

Mit der Rettung, auch durch die herannahende Familie, wollen die Mädchen diesen schnell entgegenlaufen, besinnen sich jedoch und „neigen sich gegen den Hain bis ihre Hände den Boden berühren.“ In: SW XVIII. S. 269. Z. 24-25.

24056SW XVIII. S. 267. Z. 16-20.

24057SW XVIII. S. 269. Z. 36.

24058„Bindet ihnen dann ein Tuch über die Augen, bindet ihnen die Hände auf den Rücken, und sticht sie ab. Hat vorher ein in ein Linnen gewickeltes Brett hergezeigt: das ist der Zauberspiegel.“ In: SW XVIII. S. 285-286. Z. 34 1-3.

24059„[...] er erzählt ihr, wie die Spitzen entstanden sind, wie das Haarnetz das sie rückwärts übe dem Knoten ihrer aschblonden Haare trägt: von Kinderfingern gefertigt, Kinder, vor der Schule aus dem Bett getrieben, nach der Schule noch hungrig wieder zur Arbeit getrieben, mit immer rothen zwinkernden Augen.“ In: SW XVIII. S. 289. Z. 19-23.

24060SW XVIII. S. 112. Z. 16.

24061SW XVIII. S. 275. Z. 33-34.

24062SW XVIII. S. 276. Z. 17-18.

24063SW XXXII. S. 74. Z. 24-26.

betasten es ängstlich“.²⁴⁰⁶⁴ Auch greift Hofmannsthal das Motiv auf, wenn die junge Hilde mit dem Lieben des Baumeisters spielt: „Sie fragt ihn, wie sie sich in Schwarz ausnehmen würde, ganz in Schwarz, mit einer schwarzen Halskrause und schwarzen, matten Handschuhen...“²⁴⁰⁶⁵

Auch in *Gabriele D'Annunzio* (1893) verweist Hofmannsthal auf das Motiv, und zwar in Verbindung mit der Last der vergangenen Generationen auf die jetzige Generation der modernen Menschen: „Von den verblaßten Gobelins nieder winkt es mit schmalen weißen Händen und lächelt mit altklugen Quattrocento-Gesichtchen“.²⁴⁰⁶⁶ Auch durch D'Annunzios Werk *L'Innocente* zeigt sich die Einbindung des Motivs, und zwar durch die Frau des Kindsmörders, allerdings nicht in Verbindung mit der Erotik der Frau, sondern mit ihrem Leiden am Leben. Ein weiterer Bezug erfolgt durch D'Annunzios *Römische Elegien*, in dem der Geliebte die Frau nicht als lebendig, sondern tot wahrnimmt („Und meinen Blicken erschien ihre Hand wie gestorben, ein todes“),²⁴⁰⁶⁷ während Hofmannsthal durch das Werk *Isottè* von einer Vermischung zwischen Traum und Wirklichkeit spricht.²⁴⁰⁶⁸ Des weiteren zeigt sich in diesem Werk aber auch eine Verbindung zwischen dem Motiv und der Liebe („Die Hände der Geliebten öffnen das Thor der Phantasie“)²⁴⁰⁶⁹ oder in Anbindung an die schöne Szenerie.²⁴⁰⁷⁰

In *Gabriele D'Annunzio* (1894) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit D'Annunzios letztem großen Werk, dem *Triumph des Todes*, in dem der Protagonist versucht, dem Leben nachzuspüren: „Der Mensch schwankt immer zwischen zwei Attitüden: einmal wirft er sich mit dem Willen zur Betäubung in die Arme des Weibes, in die Arme des Lebens und will [...] das Leben einschlürfen, wie einer einen Bund Heu aufhebt und daraus den Duft des Sommers einschlürft“.²⁴⁰⁷¹ Auch fühlt sich Hofmannsthal durch D'Annunzios Werk an eine schöne Metapher, von auf dem Boden liegenden Trümmern aus antikem Marmor erinnert, und sieht darin „zarte, anmuthige Hände, die den Fetzen einer Chlamis halten“.²⁴⁰⁷²

In *Gedichte von Stefan George* (1896) zeigt sich das Motiv lediglich durch die „>>Hirten- und Preisgedichte<<“.²⁴⁰⁷³ Ohne den Titel des Gedichtes zu nennen, erwähnt Hofmannsthal einen jungen Flußgott, der über die Mädchen spricht, die Kränze in „Haar und Händen“²⁴⁰⁷⁴ tragen.

In den weiteren frühen theoretischen Schriften findet sich auch dieses Motiv, so in *Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche* (1892). Hofmannsthal äußert sich hier über die Schauspielkunst Sarah Bernards, ²⁴⁰⁷⁵ um sie mit der Duse zu vergleichen. Durch diese Schauspielerin verweist Hofmannsthal auf verschiedene ihrer Rollen, in denen er die Schauspielerin gesehen hatte: „Alle ihre Glieder sprechen jedesmal eine andere Sprache: die blassen, feinen Finger der Fedora scheinen am nächsten Tag verwandelt in die weichen, schmeichelnden der Kameliendame, am nächsten in die zappelnden, spielenden der Frau im Puppenhaus.“²⁴⁰⁷⁶ Auch in der zweiten Schrift *Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche* (1892) zeigt sich das Motiv und zwar mit dem Erleben der Schauspielerin auf der Bühne, wie sie mitunter als Fürstin Fedora ihre Handschuhe auszog. Dabei verdeutlicht sich für Hofmannsthal durch die Bewegung ihrer Hände auch hier das Wesen, in diesem Fall das ihrer Figuren: „Ihre Finger erzählen das Zagen eines Entschlusses, Verlegenheit, Unruhe, Gereiztheit, [...]. Auf ihrer Stirn spiegeln sich die Stimmungen, die kommen und gehen.“²⁴⁰⁷⁷ Ebenso zeigt sich die Einbindung in der Schrift in *Südfranzösische Eindrücke* (1892) in Verbindung mit der Liebe zwischen einer Frau und Rousseau („an dem sie Arm in Arm in den

24064SW XXXII. S. 81. Z. 16-17.

24065SW XXXII. S. 86. Z. 1-3.

24066SW XXXII. S. 99. Z. 8-10.

24067SW XXXII. S. 104. Z. 37.

24068„>>Ihr Hände, die ihr meinen Qualen das Thor der schönen Träume aufschloset...<<“ In: SW XXXII. S. 106. Z. 15-16.

24069SW XXXII. S. 106. Z. 18-19.

24070„Im Triumphzug der Isotto gehen die Horen mit Feuerlilien in der Hand, hinter ihnen Zefirus, Blumenduft hauchend, gehen Flos und Blacheflos, Paris und Helena [...] geht der Tod, kein Gerippe, sondern ein schöner heidnischer Jüngling mit den Gelüsten und Träumen als valets de pied.“ In: SW XXXII. S. 106. Z. 23-28.

24071SW XXXII. S. 145. Z. 11-17.

24072SW XXXII. S. 145. Z. 31.

24073SW XXXII. S. 170. Z. 23.

24074SW XXXII. S. 171. Z. 6.

24075„Wundervoll ist die Beredsamkeit ihres steil ausgestreckten Armes, ihres schmiegenden Nackens“ In: SW XXXII. S. 54. Z. 6-7.

24076SW XXXII. S. 56-57. Z. 41/1-4.

24077SW XXXII. S. 60. Z. 3-6.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 60. Z. 10.

Sonnenuntergang hinaussahen“), ²⁴⁰⁷⁸ in *Das Tagebuch eines jungen Mädchens* (1893) durch die Naivität ihres Wesens („wunderschönes röthlichblondes Haar und kleine rosige Hände“) ²⁴⁰⁷⁹ oder in *Franz Stuck* (1893), sei dieser doch bereits mit seiner Tätigkeit als Karikaturist der Lebendigkeit nachgegangen, und habe gleichsam schon zu diesem Zeitpunkt das Auge eines Künstlers besessen, ²⁴⁰⁸⁰ in Verbindung mit der Malerei in der *Künstlerhaus. Ausstellung der Münchener >>Secession<< und der >>Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler<<* (1894) durch ein Gemälde von Hugo König, welches die Madonna zeigt, ²⁴⁰⁸¹ in *Das Buch von Peter Altenberg* (1896), ²⁴⁰⁸² in *Das Buch von Peter Altenberg* (1896) und die darin geschilderte Schönheit ²⁴⁰⁸³ und vor allem auch in *Über moderne englische Malerei* (1894). Hofmannsthal bezieht sich hier auf die Werke von Edward Burne-Jones ²⁴⁰⁸⁴ und stuft den Präraffaeliten Burne-Jones zugehörig zu Gabriel Rossetti ein, der sich an Dante, seiner Kunst und seinem Leben orientiert: „Beatrice und die anderen Frauen mit mystischen Augen und schmalen Händen wurden der Inhalt ihrer Malerei; daneben antiquarische Geräte, Blumen, Tiere voll einer merkwürdigen Symbolik“. ²⁴⁰⁸⁵ Dies führt Hofmannsthal dazu, die Bedeutung der präraffaelitischen Maler hervorzuheben, die es verstanden, die körperliche Schönheit in ihren Bildern aufzuzeigen („>>Wir alle kennen das Gesicht und die Hände dieser Frau, auf ihrem marmornen Stuhl, von einem phantastischen Felsenkreis umgeben, in einem matten Licht wie auf dem Grund des Meeres.“). ²⁴⁰⁸⁶ Die Bezugnahme zu Dante führt Hofmannsthal auch zu Beatrice, die durch Rossetti in Gemälden verewigt worden war („[...] und alles dies war ihr nur wie Schall von Leiern und Flöten und lebt nur fort in der seltsamen Feinheit, die es ihren Zügen verliehen hat, und in der Farbe ihrer Hände und Augenlider.<<“). ²⁴⁰⁸⁷

In *Eduard von Bauernfelds dramatischer Nachlass* (1893) beschreibt Hofmannsthal eine „hübsche weiße Hand, eine Frauenhand aus Bicult.“ ²⁴⁰⁸⁸ Hofmannsthal beschreibt diese Hand, weil sie charakteristisch für eine bestimmte Zeit ist, für eine „bestimmte[...] Art von Frauen aus einer ganz bestimmten Epoche“, ²⁴⁰⁸⁹ denn die „Frauenhände von heute haben nicht diese unerwachsenen naiven Finger, nicht diesen weichen und doch festen, schwellenden Handrücken; ich meine, die von heute haben mehr Nervosität und weniger Kindlichkeit, sie sind minder lieblich, aber ausdrucksvoller.“ ²⁴⁰⁹⁰ Gegen das ruhige Tun der Hand in der Vergangenheit, stellt Hofmannsthal die Moderne, über die es heißt: „und in alledem gar nichts, ganz und gar nichts von dem ratlosen Spiel der zuckenden Finger, das die Frauenhände heute haben, von dem zappelnden Ringen nach tausendfältigem Ausdruck, von der nervösen Grazie, der mageren, durchgeistigten, vieldurchbebten Schönheit.“ ²⁴⁰⁹¹ Der Gegensatz zwischen diesen beiden Händen wird von Hofmannsthal aber deutlich hervorgehoben, stellt er sich doch diese tote Hand als liegend auf Briefen vor, die „jene unruhigen Hände von heute geschrieben haben“. ²⁴⁰⁹²

24078SW XXXII. S. 62. Z. 17-18.

24079SW XXXII. S. 78. Z. 4-5.

24080„Oder die Silhouette einer nackten Frau, mit zurückgeworfenen Armen im Grase schlafend, gegen den Abendhimmel scharf konturiert: für ein ganz unbefangenes, nicht, wie unsere Augen, blitzschnell unbewußt kombinierendes und interpretierendes Auge [...]: es ist nichts da, als eine geschwungene Linie gegen den Abendhimmel, eine bloße Form, wie sie sich einem unbefangenen Auge vor einer Bergformation darstellt“. In: SW XXXII. S. 116. Z. 8-15.

24081„Sie ist sehr jung, in ganz weiße reiche Tücher wie in Grabtücher eingehüllt, und unsäglich einsam mit dem unwissenden nackten Kind im Arm“. In: SW XXXII. S. 151. Z. 8-10.

24082SW XXXII. S. 191. Z. 39.

24083„Ich wüßte nicht zu sagen, wie viele Kleider in dem Buch beschrieben sind: ihr Stoff, ihr Schnitt und ihre Farben sind genau beschrieben, um ihrer Schönheit willen, die wetteifert mit der Schönheit der Hände und der Haare, der smaragdgrünen Wiesen und der braunroten Abendwälder.“ In: SW XXXII. S. 191. Z. 11-14.

24084„[...] nicht Mensch, nicht Thier, nicht Mann, nicht Weib, mit wildem wehendem Haar und plumpen gutmütigen Händen und traurigen Augen, und andere göttliche, wundervolle Personifikationen des sehnsüchtigen, des drohenden, des berausenden, des tödlichen Daseins. Nirgends ist der Zauber der Allegorie weiter getrieben als im Werke des Burne-Jones.“ In: SW XXXII. S. 134. Z. 20-25.

24085SW XXXII. S. 135. Z. 32-35.

24086SW XXXII. S. 136. Z. 21-23.

24087SW XXXII. S. 137. Z. 2-5.

24088SW XXXII. S. 108. Z. 4.

24089SW XXXII. S. 108. Z. 7-8.

24090SW XXXII. S. 108. Z. 8-12.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 108. Z. 13, SW XXXII. S. 108. Z. 16, SW XXXII. S. 108. Z. 20, SW XXXII. S. 108. Z. 29-32, SW XXXII. S. 109. Z. 3.

24091SW XXXII. S. 108. Z. 33-35//1-2.

24092SW XXXII. S. 109. Z. 4-5.

Durch die Vermittlung der naiven Figuren Shakespeares durch die Romantiker, legt Hofmannsthal in *Englischer Stil* (1896) dar, dass die Frauenfiguren ihre naive Stärke verloren haben: „Ihre Knöchel werden so zart, ihre Finger so schwach, daß sie keine größere Last mehr heben können als die Narzissen und Veilchen ihrer traumhaften Gärten.“²⁴⁰⁹³ Hofmannsthal kommt schließlich auf die Darstellung des jungen englischen Mädchens in Poesie und Malerei zu sprechen, dem der Künstler mitunter fremde Musikinstrumente in die „zarten kinderhaften Hände“²⁴⁰⁹⁴ gab. Schließlich kommt Hofmannsthal wieder auf die Barrisons zu sprechen, über die es heißt: „und halten einander bei den Händen und haben so unglaublich kleine Puppenhände wie in dem Bilderbuch >>Floras Feast<<“. ²⁴⁰⁹⁵ Zudem verstehen sie es, sich mit ihrem Gebaren und ihrem Gesang auf der Bühne über Traditionen hinwegzusetzen: „Mit einer Gassenbubenbewegung ihrer spitzen kleinen Finger, mit einem verächtlichen Herumwerfen ihrer kinderhaften Schultern, mit einem einzigen Aufschlagen ihrer ahnungslosen Augenlider haben sie sich über eine riesige Convention hinweggesetzt.“²⁴⁰⁹⁶ Im Zuge dessen, dass sie nicht nur mit ihren spöttischen Liedern und dem träumerischen Schein, den sie auf der Bühne zeigen, in Verbindung stehen, sondern auch mit der Wirklichkeit, verweist Hofmannsthal auf das Motiv, nehmen sie sich doch bei der Gavotte bei den Händen: „Wenn mit verschlungenen Händen eine die andere emporhob und sie dann wieder lautlos auseinanderglitten, schien es, als hätte eine innere Bewegung ihnen die blonden Haare aufgeschüttelt und um die Schultern gestreut.“²⁴⁰⁹⁷ Besonders diejenige Schwester hebt Hofmannsthal hervor, die alleine und gemäß der Musik tanzt: „Denn wie die Musik sich neigte, hatte auch sie sich geneigt, daß ihre Hände fast den Boden berührten, und die Musik hob sie wieder empor, und ihre beiden Hände begegneten einander“.

²⁴⁰⁹⁸

In dem Dramenentwurf *Ascanio und Gioconda* (1892) zeigt sich nur ein vereinzelter Bezug zum Motiv, so wenn Francesca einen „Strauss loser Blumen in der Hand“²⁴⁰⁹⁹ hält, die sie später benutzen wird, um Ascanio anzulocken. Wenn Ippolito Francesca Einhalt gebieten will, weil sie über sein Lieben spricht, packt er sie mit einer „heftigen Bewegung am Handgelenk“.²⁴¹⁰⁰ In Verbindung mit der Liebe zeigt sich das Motiv, wenn Francesca beschreibt, wie sie einen ihrer Verehrer davon abgehalten hatte, Selbstmord zu begehen, indem sie ihm zugeredet und seine Hand mit ihrer ergriffen hatte.²⁴¹⁰¹ Durch das problematische Wesen Giocondas findet sich das Motiv ebenso; so berichtet Ascanio Ippolito, dass er Gioconda gar nicht kenne, obwohl er gleichsam sein Wissen über ihr Wesen darlegt, das mit „Fieberfingern“²⁴¹⁰² in den Tiefen zu wühlen pflegt. Wenn Gioconda sich aber letztendlich ans Leben binden will, was ihr noch dringlicher wird, wenn sie befürchten muss, dass sie Ascanio verliert, so verlangt es sie danach, ihre Hände nicht länger „bettelnd“²⁴¹⁰³ dem Leben entgegenhalten zu müssen: „Ich will nicht dieses seelentödtende / Verstehenwollen, das mit Fingern blutend / An einer grossen Eisenthüre scharrt.“²⁴¹⁰⁴ Doch Gioconda wendet sich fatalerweise dazu an den ästhetizistischen Ascanio. Im Wissen, für Ippolito um sie werben zu wollen, trifft er neuerlich auf die für ihn nun bereite Gioconda,²⁴¹⁰⁵ die mit ihrer Hand die Bewegung Ascanios abwehrt, als er das Werben richtigstellen will.²⁴¹⁰⁶

In dem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892) zeigt sich das Motiv durch die beiden Mädchen Cassandra

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 109. Z. 14, SW XXXII. S. 110. Z. 36.

24093SW XXXII. S. 177. Z. 14-17.

24094SW XXXII. S. 177. Z. 33.

24095SW XXXII. S. 178. Z. 34-35

24096SW XXXII. S. 179. Z. 9-12.

24097SW XXXII. S. 180. Z. 4-7.

24098SW XXXII. S. 180. Z. 11-13.

24099SW XVIII. S. 87. Z. 26.

24100SW XVIII. S. 88. Z. 26-27.

24101SW XVIII. S. 91. Z. 31.

24102SW XVIII. S. 98. Z. 32.

24103SW XVIII. S. 105. Z. 27.

24104SW XVIII. S. 105. Z. 31-33.

24105„Sie hat das Haar aufgeflochten und lehnt am Kamin, die Hände hinter dem Kopf, die halbgeschlossenen Augen auf ihn gerichtet.“ In: SW XVIII. S. 108. Z. 23-24.

24106SW XVIII. S. 108. Z. 38.

und Lisa („nackte Arme mit goldenen / Schlangenreifen“) ²⁴¹⁰⁷ und durch die Beschreibung Lisas, die die Pose schildert, in der Tizian sie gemalt hat. So hielt sie eine „Puppe in den Händen“, ²⁴¹⁰⁸ in den „Armen wie ein Kind“, ²⁴¹⁰⁹ bei dem es sich um den Gott Pan handelt. Unwissend zeigt sich Lisa hier über die Geste, mit der Tizian sie hier malte, denn sie hält mit der Puppe und ihrem Blick zu diesem gleichsam das Leben und ihre Sehnsucht nach diesem im Arm. ²⁴¹¹⁰

In dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) bindet Hofmannsthal das Motiv nur durch die Mutter ein, die in „den feinen blassen Fingern ein weißes Spitzentaschentuch“ ²⁴¹¹¹ hält. Sich an ihr Leben als Mutter erinnernd, weiß sie viel von ihrer früheren Einsamkeit und ihren Sorgen zu sprechen: „Ich war ja auch bei Tag hübsch viel allein. / Die Hand, die gießt die Blumen, klopft den Staub / Vom Kissen, reibt die Messingklinken blank“. ²⁴¹¹²

Innerhalb der lyrischen Dramenfragmente zeigt sich das Motiv in *Der Tor und der Tod / Prolog* (1893), allerdings nur durch die Notizen, ²⁴¹¹³ sowie durch die Nähe zur Geliebten in *Landstraße des Lebens* (1893) durch das Liegen in ihrem Arm, welches träumerisch erlebt wird („Meint´ ich lag im Arme / Der Geliebten da“). ²⁴¹¹⁴ Auch in dem *Gartenspiel* (1897) findet sich das Motiv nur vereinzelt, so zum einen durch die Dienerin, die eine Schüssel in ihren Armen trägt (SW III. S. 272. Z. 19-21), zum anderen durch Miranda die Rosen in „beiden Händen“ ²⁴¹¹⁵ hält. Während sich in den Notizen zu *Das Kind und die Gäste* (1897) das Motiv durch die Figur der Frau aus dem Götterlieblich ²⁴¹¹⁶ zeigt, findet sich das Motiv in *Die treulose Witwe* (1897) durch die Flüchtigkeit des Liebeserlebens zwischen dem Dichter und der jungen Schwester ebenso wie durch die Bedeutungslosigkeit, die die junge Frau dieser Begegnung beimisst: „die jüngere Schwester hat er einmal im Dunkeln geküsst: sie lernt also dass die Sache an sich nichts ist: streicht sich auch mit den Fingern über die eigenen Finger“. ²⁴¹¹⁷

Vereinzelt findet sich das Motiv lediglich in der Erzählung *Das Glück am Weg* (1893) durch die im Meer auftauchenden Neiriden, ihre „weißen Hände, Arme und Schultern [und] ihr flutendes Haar“, ²⁴¹¹⁸ innerhalb der dem Nachlass zuzuordnenden Romanpläne *Roman vom Geben und Nehmen* (1892-1895) durch ein geplantes Gespräch angedeutet zwischen Lenau und Sophie Löwenthal („Das Durchseelen des Ganzen Körpers: redende Hände, die wachen lieben Lippen nichts was an das thierisch stumme erinnert“) ²⁴¹¹⁹ oder auch in der *Idylle* (1893). Hier finden sich auch lediglich zwei Passagen in denen das Motiv eine Rolle spielt, nämlich durch das Ergreifen des „Gelock“ ²⁴¹²⁰ des Zentauren ²⁴¹²¹ und des weiteren durch das Ende der Frau („bis diese mit einem gellenden Schrei die Locken des / Zentauren fahren läßt und mit ausgebeuteten Armen rücklings ins Wasser stürzt“). ²⁴¹²²

24107SW III. S. 49. Z. 8-9.

24108SW III. S. 50. Z. 17.

24109SW III. S. 50. Z. 23.

24110Siehe (Notizen): SW III. S. 348. Z. 26, SW III. S. 352. Z. 18, SW III. S. 356. Z. 7.

In dem zweiten Fragment für Böcklin, ist es der Jüngling, der den Einfluss Böcklins auf ihn beschreibt; gleich der Najade mit „weissen Händen“ (SW III. S. 223. Z. 17), kam es ihm vor, dass er aus den Händen Böcklins „meiner Seele Nahrung: tiefen Traum“ (SW III. S. 223. Z. 20) empfangen hat. Innerhalb der Handlung um Tizian ist es Lavinia, die Gianino ob seiner Beklemmung vor dem Tod trösten will: „Sie streift mit der Hand über Gianinos Haar.“ In: SW III. S. 234. Z. 34.

24111SW III. S. 74. Z. 1.

24112SW III. S. 74. Z. 22-24.

24113SW III. S. 761. Z. 10-15, SW III. S. 762. Z. 20.

24114SW III. S. 257. Z. 11-12.

24115SW III. S. 273. Z. 24-25.

24116„Gieb Dich dem Schlummer lass die Luft Dich baden nach schöne<n> Dinge<n> Flüsse<n> ohne Ende Dir Leben durch die Wimpern durch die Hände sonst bist <Du> mit Dir selbst zu schwer beladen sei immerhin in schattenhaften Stunden der Slave Deiner schönsten Marmorherme entziehe Dich dem Markt und seinem Lärme“. In: SW III. S. 806. Z. 20-26.

24117SW III. S. 293. Z. 10-12.

24118SW III. S. 7. Z. 20-21.

24119SW XXXVII. S. 70. Z. 1-2.

24120SW III. S. 60. Z. 13.

24121SW III. S. 60. Z. 12-14.

24122SW III. S. 60. Z. 22-23.

In dem Drama *Alkestis* (1893/1894) zeigt sich das Motiv gebunden an Alkestis' Freundlichkeit gegenüber den Menschen. Hatte sie doch, im Bewusstsein ihres Todes, selbst den Dienern die Hand gegeben, um sich zu verabschieden, ebenso wie sie ihre Kinder zum Abschied in den Arm genommen hatte.²⁴¹²³ Trotz des nahenden Todes, kann Alkestis für einen Moment noch die Sonne spüren, wie sie ihre „Hände“²⁴¹²⁴ streichelt. Im Tode jedoch zeigen sich nicht nur Alkestis' Augen, sondern auch ihre Hände verändert, wie Eumelos erkennt: „Vater, die Mutter macht so große Augen, / Sie hat so starre Finger. Mutter, hör doch!“²⁴¹²⁵ Des weiteren zeigt sich das Motiv durch die Edlen aus Pherä, die mit „ausgebreiteten Armen“²⁴¹²⁶ die Götter um Hilfe bitten, so wie auch durch Admets Worte in Gedenken an seine Frau: „Du stündest da, und strecke meine Arme / Nach ihr und schlafe selig lächelnd ein, / Bis sie mir ihre kalte Hand aufs Herz / Hinlegt und schauerlich der Wahn zerrinnt.“²⁴¹²⁷ Admet weicht der Toten auf der Bahre aus, konnte er doch ihren Tod nicht verhindern, der ihre „Hände an[ge]rührt“²⁴¹²⁸ hat, um sie in die Dunkelheit zu führen.

In *Das zauberhafte Telephon* (um 1893 ?) steht das Motiv in Verbindung mit Pierrettes Liebeserleben und den geschenkten Blumen, die sie in der Hand hält,²⁴¹²⁹ und im 2. Bild wird die Geliebte, von der der Dienstmann sich durch deren Tante trennen musste, für ihn durch das Telefon körperliche Wirklichkeit („Nein es ist kein leerer Wahn - Eine Hand“).²⁴¹³⁰ Dabei betont Hofmannsthal aber auch, dass das Telefon dabei nicht die sittsamen Schranken einreißt, sondern Pierrette diese wahr („Doch der Maid Sittsamkeit Hält ihn kurz - duldet kaum, Daß der Fingerspitzen Saum“).²⁴¹³¹ Aus den Varianten lässt sich zudem erschließen, dass Pierrette, selbst vor der Intervention, den Geliebten drohend in seine Schranken weist (SW XXVII. S. 672. Z. 4). In der *Wiener Pantomime* (1893/1894) wähnt sich eine der weiblichen Figuren in des „Lebens dunkler Hand“.²⁴¹³² Das Hand-Motiv zeigt sich aber auch im Zusammenhang mit dem Lieben einer Frau, die mit ihrem Geliebten vor dem Brunnen stehend, einen „Strauss weissen Flieder[s] in der Hand“²⁴¹³³ hält, und diese beiden sind es auch, die „Arm in Arm“²⁴¹³⁴ wieder vom Brunnen weggehen.

Stehen die Hände des Kaufmannssohnes in der Erzählung *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) primär in Verbindung mit der Schönheit aber auch seiner Unfähigkeit zu Handeln, bindet Hofmannsthal die Hand der Frau zuerst durch die Haushälterin ein: „Sie war sehr still und die Kühle des Alters ging von ihrem weißen Gesicht und ihren weißen Händen aus.“²⁴¹³⁵ Dieses Empfinden kippt jedoch beim Kaufmannssohn, bedingt durch die empfundene Unzulänglichkeit seiner eigenen Person, vor allem aber durch die empfundene Lebendigkeit der Diener. Dadurch zeigt sich das Empfinden des Kaufmannssohnes, der die Hände der Haushälterin nun in Verbindung mit der Sterblichkeit setzt, wähnt er sich doch von dieser Frau beobachtet, die mit ihren „blutlosen Hände[n]“²⁴¹³⁶ an ihrem Fenster sitzt. Aus der Distanz heraus, durch den Blick in einem Spiegel, nimmt der Kaufmannssohn zudem die ältere Dienerin wahr, die in „jedem Arme eine schwere indische Gottheit aus dunkler Bronze“²⁴¹³⁷ trägt. Hofmannsthal schildert im Folgenden den Kontrast zwischen dem Mädchen, das die Kunstfiguren in ihrer „hohlen Hand“²⁴¹³⁸ trägt und der Künstlichkeit der Figuren, denen etwas Totes anhaftet. In dem zweiten Gewächshaus wird der

In den Notizen findet sich ein weiterer Bezug zum Motiv, und zwar in Bezug auf Persephoneia („Mit beiden Händen sich das heilige Haar mit Mohn be/kränzt“, SW III. S. 416. Z. 1-2).

24123SW VII. S. 15. Z. 10-17.

24124SW VII. S. 16. Z. 13.

24125SW VII. S. 21. Z. 2-3.

24126SW VII. S. 15. Z. 37.

24127SW VII. S. 19. Z. 22-25.

24128SW VII. S. 26. Z. 34.

24129SW XXVII. S. 130. Z. 13.

24130SW XXVII. S. 132. Z. 2-3.

24131SW XXVII. S. 132. Z. 33-35.

24132SW XXVII. S. 134. Z. 22.

24133SW XXVII. S. 137. Z. 11.

24134SW XXVII. S. 137. Z. 25.

24135SW XXVIII. S. 16. Z. 32-33.

24136SW XXVIII. S. 19. Z. 13.

24137SW XXVIII. S. 20. Z. 11-12.

24138SW XXVIII. S. 20. Z. 13.

Kaufmannssohn zudem mit dem kleinen Kind konfrontiert, welches ihn im Innern ängstigt, und welches ihn mit ihren „schwachen kleinen Händen“²⁴¹³⁹ versucht, aus dem Gewächshaus zu drängen.

Allein im 14. Prosagedicht, in Bezug auf Madame de Stael, erfolgt ein knapper Bezug zur Schönheit der Hand („Monographie einer Hand“).²⁴¹⁴⁰ Dass die Frau dem Ästhetizisten dazu dient, seine ästhetizistische Vorstellung zu verwirklichen, zeigt sich dadurch, dass er redet „während diese Hand stickend zuhörte“.²⁴¹⁴¹

Nicht als Teil der erotischen Anziehung, sondern im Zuge der Distanz von Seiten der Frau zeigt sich die Hand in der *Novelle vom Sectionsrath* (1895): „Erst an der freundlichen, sozusagen gütigen Art, wie sie ihm dann beim Aufstehen die Hand gab, verstand er sie.“²⁴¹⁴² Ebenso gedachte Hofmannsthal das Motiv in der *Geschichte des Schiffsfähnrichs und der Kapitänsfrau* (1896) einzubinden („sie giebt sich in einer sonst an ihr ungewohnten Weise einer kleinen sinnlichen Freude hin: Wasser über ihre Hände rieseln zu lassen, zu Blumen zu riechen“),²⁴¹⁴³ sowie in *Ein Frühling in Venedig* (1900), wenn Erwin sieht, wie seine Bekanntschaft Philipp seine Hand auf die Adelinas legt.²⁴¹⁴⁴

Hofmannsthal hebt in der *Geschichte der beiden Liebespaare* (1896) den Blick des Ästhetizisten Felix hervor, der auf die kindhaften Hände der Frau schaut: „Paula saß da, die Hände zwischen den Knien vorgebeugt wie ein Bub und sah zum Fenster hinaus. Ich sah auf ihre Hände der eine Handschuh war offen zurückgestreift und ließ ein Stück des Handgelenkes frei“.²⁴¹⁴⁵ So empfindet der Ästhetizist eine Stelle des Handgelenks als „kahle[s], kinderhaft unfertige[s] Glied“,²⁴¹⁴⁶ und betont neuerlich die „kindische Magerkeit dieses Handgelenkes“.²⁴¹⁴⁷ Der zweite Bezug zur Hand der Frau erfolgt durch die Erinnerungen an seine Kindheit und an seine Mutter.²⁴¹⁴⁸ Vor allem aber bindet Hofmannsthal das Motiv durch die dem Tode geweihte Therese ein, deren Hände schon die Züge des Todes tragen und die in starkem Kontrast zu der Jugend der Gärtnerskinder stehen („wachsbleichen matten Hände der Kranken aber lagen auf den Köpfen der Kinder“).²⁴¹⁴⁹ Durch die Begegnung zwischen Therese und Felix, beschreibt Hofmannsthal explizit die Gestalt der Ästhetizistin, die zwar vermeintlich schön ist, deren Schönheit aber bereits durch das Nahen des Todes aufgebrochen ist.²⁴¹⁵⁰ Will sich Therese mit dem Spiegel noch vergewissern, dass sie nicht die Züge der Alterung im Gesicht trägt, zeigt Hofmannsthal zugleich mit ihren alternden Händen die Unmöglichkeit auf, das Alter zu hemmen: „Auf ihrem Schoß lag zwischen den mageren Händen der Spiegel und warf blinkend einen Schein des hellen Himmels zurück.“²⁴¹⁵¹ Hofmannsthal geht auch im Zuge der übermäßigen Zärtlichkeit neuerlich auf den weiblichen Arm ein („Sie hatte ein in sich Zusammensinken mit lüsternen feuchten Augen und eine verwandelte verliebte Stimme wie die Trunkenen“).²⁴¹⁵² Ebenso wie ihr Blick steht die Umarmung der Ästhetizistin in Verbindung mit ihrem vergeblichen Versuch, dem Tod zu entkommen. Nach nur drei Tagen des Aufbäumens jedoch, versinkt Therese in Verzweiflung („Ihre Hände ruhten todmüd und geduldig auf der mattseidenen Decke“)²⁴¹⁵³ und erkennt, dass der Tod nicht aufgehalten werden kann und sich immer stärker auf den Körper der Ästhetizistin legt. In Verbindung mit dem Vergehen steht das Motiv auch am Abend des dritten Tages, wenn Hofmannsthal beim Abglanz der untergehenden Sonne ihre

24139SW XXVIII. S. 25. Z. 14.

24140SW XXIX. S. 232. Z. 22.

24141SW XXIX. S. 232. Z. 26.

24142SW XXIX. S. 46. Z. 29-30.

24143SW XXIX. S. 84. Z. 18-20.

24144SW XXIX. S. 133. Z. 6-7.

24145SW XXIX. S. 65. Z. 26-29.

24146SW XXIX. S. 65. Z. 30.

24147SW XXIX. S. 66. Z. 3.

24148„Mit neuer wunderbarer Kraft kam mir mein damaliger Zustand zurück und deutlich das Gefühl wenn die Finger meiner Mutter durch meine halblangen Haare giengen. Ich stellte mir vor Paulas Haare anzurühren und mir war, als ob in denen der ganze Reiz ihrer Jugend für mich läge und darin dass sie meinen eigenen von damals so ähnlich waren.“ In: SW XXIX. S. 67. Z. 29-34.

24149SW XXIX. S. 69. Z. 31-32.

24150SW XXIX. S. 69-70. Z. 38-9.

24151SW XXIX. S. 71. Z. 28-30.

24152SW XXIX. S. 73. Z. 9-11.

24153SW XXIX. S. 74. Z. 10-11.

Hände beschreibt,²⁴¹⁵⁴ oder auch wenn Hofmannsthal schildert, wie Clemens mit einer tröstenden Geste ihre Hand ergreifen will, gleichsam damit die Härte der Erkenntnis, dass ihr Tod unaufhaltsam ist, abwenden will und sie dies nicht mehr zulässt: „Clemens gieng zu ihr und wollte ihre Hand nehmen aber sie entzog sie ihm und kehrte ihren Hals nach der andern Seite wie ein gequältes Thier.“²⁴¹⁵⁵

In dem Werk *Was die Braut geträumt hat* (1896/1897) erfolgt der Bezug zum Motiv durch die Braut, die ihrem Verlobten ihre Hand, bedingt durch den Abschied von ihm, entzieht. Durch die Berührung der Hand der schlafenden Braut, weckt Amor diese jedoch auch auf.²⁴¹⁵⁶ Ebenso zeigt sich das Motiv aber auch in Verbindung mit der religiösen Verehrung der Braut und ihrer Furcht, nachdem Amor bekannt hat, dass er der Lenker ihres Lebens ist: „Sieh, ich kniee! / Sieh, ich falte meine Hände, / Aber mach ein Ende, ende!“²⁴¹⁵⁷ Die Braut wird aber auch von zwei weiteren Kinderhänden angezogen, die in den Vorhängen erscheinen,²⁴¹⁵⁸ so dass sie auf diese zugeht, wähhend es handle sich neuerlich um Amor, der ihr nun von den schönen Dingen reden werde: „Hände! Bist du wieder da? / Und jetzt wirst du mich verwöhnen?“²⁴¹⁵⁹ Doch wie sie die „Hände“²⁴¹⁶⁰ ergreift, wickelt sich das zweite Kind halb aus dem Vorhang und sie erkennt, dass es sich dabei um Mitzi handelt. Nicht nur der Leser des Stückes, sondern auch die Braut in diesem Stück kann nicht definitiv zwischen Traum und Wirklichkeit unterscheiden. Aber als es drei Uhr schlägt, wähhnt sie das vermeintliche Kommen des Tages, um mit diesem Tag wieder Klarheit gewinnen zu können („Dann ist alles wieder wahr / Sonne fällt auf meine Hände ...“).²⁴¹⁶¹ Auch durch das Erscheinen des dritten Kindes bindet Hofmannsthal das Motiv ein, ist es doch ein „kleines / Schulkind mit erfrorenen Händen“,²⁴¹⁶² welches der Braut von dem Lauf der Welt sprechen wird.

In dem lyrischen Drama *Die Frau im Fenster* (1897) ersehnt Dianora das Vergehen des Tages und das Hereinbrechen der Nacht, weshalb sie sich leidend zeigt unter dem langsamen Vergehen der Stunden, spürt sie das Licht des Tages noch „auf den Händen wandern“.²⁴¹⁶³ Mit ihren Händen verbindet Dianora auch das, um die Zeit schneller Vergehen zu lassen, An- und Abziehen der Ringe; diese letztendlich abzulegen, wird von ihr in den Zusammenhang gestellt, gleichsam alle Lasten der wirklichen Welt, wie die Treue zu ihrem Mann, abzutun: „ich streif die Ringe / von meiner Hand, und die entblößten Finger / sind froh wie nackte Kinder, die des Abends / zum Bach hinunter dürfen, um zu baden. –“²⁴¹⁶⁴

Das Hand-Motiv wird von Hofmannsthal auch eingebunden, wenn Dianora die Spinne besieht. Berauscht von dem vermeintlichen Kommen Pallas, zuckt sie nicht vor der Spinne zurück, sondern legt ihre „Hand nun wieder still“²⁴¹⁶⁵ auf das Geländer, damit die Spinne ihren Weg nehmen könne („nun nimm du deinen Weg auf meiner Hand / und mich in meiner Trunkenheit erfreut´s“).²⁴¹⁶⁶ Dass Dianora die Gefahr für ihr Leben, auf die sie zusteuert, nicht erkennt, zeigt sich ebenso in Bezug auf das Wasser: „Fiel ich ins Wasser, mir wär wohl darin: / mit weichen kühlen Armen fing´s mich auf / und zwischen schönen Lauben glitt' ich hin“.²⁴¹⁶⁷ Die Leiter wieder eingezogen, erkennend, dass Palla noch nicht kommen wird, „[r]ingt [sie] die Finger“,²⁴¹⁶⁸ wodurch das Motiv neuerlich mit der Liebe und dem Warten auf den Geliebten verbunden ist. In ihrem Warten trifft sie auf die von der Messe eingekehrte Amme, deren Rede über die Worte des Predigers und die Unentrinnbarkeit des Todes bei Dianora zu einer neuerlichen ästhetizistischen Versenkung führen: „und

24154, „Aber sie kam schnell wieder zu sich und hatte in den Haaren auf den Händen auf der mattseidenen Decke das blasse Gold der hinuntereilenden Sonne.“ In: SW XXIX. S. 74. Z. 23-25.

24155SW XXIX. S. 75. Z. 11-13.

24156SW III. S. 83. Z. 13-14.

24157SW III. S. 86. Z. 16-18.

24158SW III. S. 87. Z. 1.

24159SW III. S. 87. Z. 3-4.

24160SW III. S. 87. Z. 12.

24161SW III. S. 89. Z. 4-5.

24162SW III. S. 89. Z. 9-10.

24163SW III. S. 96. Z. 12.

24164SW III. S. 97. Z. 14-17.

24165SW III. S. 98. Z. 3.

24166SW III. S. 98. Z. 9-10.

24167SW III. S. 98. Z. 13-15.

24168SW III. S. 99. Z. 21.

aus dem Fenster über diesen Rand / von kühlen festen Steinen beug ich mich / und strecke meine Arme nach dem Boden.“²⁴¹⁶⁹ Dass die Hand in Verbindung mit dem Lieben steht, zeigt sich auch an dem Phantasma mit dem spanischen Ordensmann, in dem sich Dianora verliert, stellt sie sich doch vor, wie er sie bei der Hand nimmt. Bedingt durch ihre ästhetizistische Versenkung, kann sie sich nur schwerlich auf die Verwundung des Ehemannes besinnen. Als diese Erinnerung jedoch einsetzt, wird sie bald überschattet von ihren Gedanken an die Schönheit der Hände Pallas. Weil Dianora sich ihm nicht nähern, nicht in Gesellschaft seine Hände küssen konnte, wurde sie eines Hundes gewahr, der seinen „feinen Kopf an meiner Hand“²⁴¹⁷⁰ gerieben und den sie stattdessen gestreichelt hatte.

Wie stark Hofmannsthal das Motiv in Verbindung mit ihrem Wesen einbindet, zeigt sich auch durch das Aufeinandertreffen mit ihrem Mann: „DIANORA sieht ihm unaufhörlich nach: sie kann die Augen nicht von ihm abwenden. Wie der Vorhang hinter ihm zufällt, fährt sie sich mit den Fingern über die Wangen, ins Haar. Dann faltet sie die Hände und spricht lautlos mit wildem Durcheinanderwerfen der Lippen ein Gebet. Dann wirft sie die Arme nach rückwärts und umschließt mit den Fingern den Steinrand, eine Bewegung, in der etwas von tödlicher Entschlossenheit und wie eine Ahnung von Triumph liegt.“²⁴¹⁷¹ Mit ihrer Unfähigkeit, ihrem Mann die richtigen Worte zu sagen, zeigt sich auch mehrfach der Bezug zur Hand, jeweils in Verbindung mit dem Haar.²⁴¹⁷² Hofmannsthal zeigt hier an Dianora zum einen den Versuch auf, ihren Mann von der Tat abzubringen, sei es durch ihre Schönheit oder sei es durch das Gebet, zum anderen jedoch zeigen sich auch ihre Unfähigkeit und ihr Mangel an Tatkraft, sich wirklich aus der Situation zu befreien, bedingt durch ihre Unerfahrenheit am Leben. Das Motiv der Hand wird von Hofmannsthal auch eingebunden, als Dianora den Ehemann auf ihre Herkunft verweist. Die Mutter ist ihr fast ausschließlich nur durch ihren Tod in Erinnerung, wie sie als Kranke dagelegen hatte, und nur ihre Hände der Tochter entgegen hingen, die sie küssen konnte.²⁴¹⁷³ Des weiteren gedenkt sie der Schwester und deren frühzeitigem Altern, sowie ihrer Hände („sie hatte immer Blumen in der Hand“),²⁴¹⁷⁴ wobei Hofmannsthal Passivität und Tod an das Motiv bindet, wenn Dianora sich an ihre Familie erinnert. Am Ende muss die Ästhetizistin darin versagen sich zu retten, denn sie bereut ihr Verhalten nicht und findet weder Mittel noch Worte, den Mann an der Tat zu hemmen. So schwingt sie wie „eine Trunkene ihre offenen Arme vor seinem Gesicht“²⁴¹⁷⁵ und „streckt die Arme gegen den Boden“.²⁴¹⁷⁶

Sehr begrenzt zeigt sich das Motiv der weiblichen Hand in *Der goldene Apfel* (1897). Wenn der Kaufmann in seiner ästhetizistischen Vorstellung an seine Frau denkt, die nur ihm gehört und die er vor der Außenwelt verbirgt, heißt es: „das jene, die nicht da war, die hier niemand kannte, ihm gehörte mit ihren Wangen, die nie eine andere Hand gestreichelt hatte, mit ihren Lippen die nie eine von den schlechten Speisen berührt hatten, mit ihren Händen die nie etwas niedriges gearbeitet hatten.“²⁴¹⁷⁷ Weitere Bezüge zum Motiv finden sich durch das Kind und deren Intention, mit dem Apfel in der Hand in die Tiefe zu steigen. Aber das Motiv zeigt sich auch in einem erotischen Kontext, wenn Hofmannsthal die Hand der Frau durch das Verlangen des Stallmeisters aufgreift.²⁴¹⁷⁸

„Ich habe hundertmal im Arm von Andern
der Andern vergessen, wie durch Dunst
durch ihren Leib hindurch den Perlenglanz

24169SW III. S. 105. Z. 30-32.

24170SW III. S. 113. Z. 10.

24171SW III. S. 109. Z. 5-10.

24172SW III. S. 110. Z. 5-6, SW III. S. 110. Z. 13-14.

24173SW III. S. 110. Z. 20-21.

24174SW III. S. 110. Z. 30.

24175SW III. S. 114. Z. 12.

24176SW III. S. 114. Z. 13-14.

In den Varianten zum Werk zeigt sich der Bezug zum Motiv durch das Ablegen der Ringe (SW III. S. 515. Z. 10-12, SW III. S. 515. Z. 19) und durch die ästhetizistische Stellung zum Leben (SW III. S. 515. Z. 27-28).

24177SW XXIX. S. 96. Z. 15-19.

24178„So oft der heiße Wind den Vorhang an einem der selten gegen die Straße gekehrten Fenster bewegte, meinte er schon die Hand einer Frau zu sehen die sich aus dem geheimnisvollen Dämmer eines verhängten Gemaches hervorbewegte ihm Blumen oder einen Brief zuzuwerfen.“ In: SW XXIX. S. 102. Z. 17-21.

von jenem Leib im Dunkeln schwimmen sehn
und zu mir glühen durch den Dunst goldfarben
ein erbsengroßes Mal an ihrer Brust-“, ²⁴¹⁷⁹

sagt der Ästhetizist Weidenstamm in *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898). Venier gegenüber berichtet er hier von seiner Geliebten Vittoria, an die er, in den Armen anderer Frauen, immer gedacht hatte. Venier heißt er zudem, nicht zu stolz auf seine Jugend zu sein, denn das Alter eröffne auch Freuden, seien doch immer noch „offne[...] Arme“ ²⁴¹⁸⁰ da, in die man sich begeben könne. Auch in Weidenstamms Pläne, Feste in seinem Haus zu geben, zeigt sich das Motiv eingebunden; ²⁴¹⁸¹ so sollen selbst die, die in den Bleikammern liegen, wähnen, dass die „Engel / mit rosenen Händen und dem wilden Duft“ ²⁴¹⁸² herabstürzen. Innerhalb von Weidenstamms ästhetizistischer Darstellung ob seines Lebens, zeigt sich ebenso die Einbindung des Motivs, gebunden an das Genussleben des Barons. ²⁴¹⁸³ In Verbindung mit dem Liebeserleben zeigt sich das Motiv weiterhin durch den Baron, der Marfisa auf den Arm küsst, ²⁴¹⁸⁴ um nur gleichsam zu versuchen, sie auch auf den Mund zu küssen. In den Arm wiederum kneift Achilles seine eigene Schwester, ²⁴¹⁸⁵ um sie in ihrem Verhalten zu beeinflussen. Die Redegonda wiederum reicht dem Baron, als Dank für die Perlen, lediglich „die Hand“ ²⁴¹⁸⁶ zum Kuss, während es den Baron danach verlangt, sie auf den Mund zu küssen. Nur die Hand küsst er auch Vittoria, ²⁴¹⁸⁷ die über ihre gemeinsame Vergangenheit weint und sich ihm doch gleichsam entzieht. Negativ besetzt empfindet Vittoria hingegen die Hand, wenn sie sich an ihre Zeit in Neapel erinnert („uns in den Armen lagen, schmäählich tauschend / mit bleichen Lippen nicht mehr wahre Worte!“). ²⁴¹⁸⁸ Dagegen steht Weidenstamm mit seiner flüchtigen Erinnerung, glaubt er doch an ein gemeinsames Erleben in Genua und nicht Neapel, wobei er das Motiv auch hier an den Genuss des Liebens bindet („wir hatten noch / die Augenwimpern und die Fingerspitzen / versengt von zuviel Flammen“). ²⁴¹⁸⁹ Neuerlich küsst er ihr nur die Hand (SW V. S. 136. Z. 6) als sie offen legt, dass sie ihn doch erkannt habe, wo er geglaubt habe, dass niemand ihn erkennen würde.

Des weiteren zeigt sich, dass Venier Vittoria erhebt, und zwar dahingehend, dass er sich durch sie mit dem Leben verbunden fühlt („Ich fand das eine Wesen, / aus dessen hohler Hand der Quell des Lebens sprang“). ²⁴¹⁹⁰ Weitere wirkliche Nähe zeigt sich erst in Verbindung mit diesem Motiv, wenn Vittoria an Venier herantritt, der traurig die Dose besieht, und sie „seinen Kopf zwischen ihre Hände“ ²⁴¹⁹¹ nimmt. Doch Veniers Bedrückung ist nicht zu beseitigen, denn er hat die Ähnlichkeit der Hände zwischen Cesarino und seiner Frau bemerkt, wodurch er sich bestätigt darin sieht, dass Cesarino ihr und Weidenstamms Sohn ist. ²⁴¹⁹² Vittoria wäht diesen Verdacht ihres Mannes, nur mit einer Verleumdung an ihrer Mutter beheben zu können: „Meine / und meines Bruders Hände gleichen, glaub´ ich / den Händen unsrer Mutter.“ ²⁴¹⁹³ Dabei zeigt sich deutlich, dass Vittoria Venier vor der Wahrheit beschützen will und ihn neuerlich mit den „Händen berührt“, ²⁴¹⁹⁴ um ihm ihrer Liebe zu versichern. Unter der Absicht mit der Musik zu beginnen, nimmt sie die „Noten in die Hand“, ²⁴¹⁹⁵ und betrachtet daraufhin Passionei, der ihnen die Musik komponiert hatte. Mitunter durch den Musiker gelingt es Vittoria ihr Leben zu resümieren:

„Wahrhaftig, wo wir lieben, schaffen wir
solch eine unsichtbare Zauberinsel,

24179SW V. S. 102. Z. 9-14.

24180SW V. S. 105. Z. 31.

24181SW V. S. 106. Z. 11-14.

24182SW V. S. 106. Z. 32-33.

24183SW V. S. 107. Z. 19-36.

24184SW V. S. 111. Z. 16.

24185SW V. S. 119. Z. 26-27.

24186SW V. S. 122. Z. 25.

24187SW V. S. 129. Z. 26.

24188SW V. S. 133. Z. 29-30.

24189SW V. S. 134. Z. 2-4.

24190SW V. S. 142. Z. 23-24.

24191SW V. S. 144. Z. 25.

24192SW V. S. 146. Z. 7-8.

24193SW V. S. 146. Z. 27-29.

24194SW V. S. 149. Z. 32.

24195SW V. S. 154. Z. 25.

die schwebt, mit selig unbeschwerten Gärten,
schwebenden Abgründen: die gleiten dann
im Traum des Abends einmal spät vielleicht
in goldner Luft hin über unserm Haupt,
und wenn die Augen sie noch matt erkennen,
die Hände heben wir umsonst empor!“²⁴¹⁹⁶

Die Noten aus der Hand legend (SW V. S. 155. Z. 21), geht Vittoria zu Passionei und wird von Venier gleichsam an der Hand gefasst, um sie vor Weidenstamm zu führen (SW V. S. 156. Z. 12). Neuerlich ungestört miteinander, küsst der Baron Vittoria wiederum die Hand (SW V. S. 160. Z. 8). Doch im Laufe des Abends kommt sie neuerlich auf den alten Passionei zu sprechen, der sie an ihre Liebe mit Weidenstamm gemahnt, hatte doch auch er einstmal geliebt („Sie wühlten in dem kühlen Fleisch der Frucht / und teilten ihren Duft und Purpursaft / mit trunknen Fingern“).²⁴¹⁹⁷

Auch der Graf küsst Vittoria die „Hand“,²⁴¹⁹⁸ dieses Mal zum Abschied, während Hofmannsthal Weidenstamm neuerlich mit der Marfisa tändelnd zeigt: „Marfisa streckt drei Finger / in die Höhe, er küßt flüchtig ihre Fingerspitzen.“²⁴¹⁹⁹ Noch einmal, zum Ende des Dramas, kommt es zu einem Gespräch zwischen Vittoria und dem Baron, läßt sie den Baron doch „mit einer Handbewegung zum / Setzen ein“.²⁴²⁰⁰ Vittoria, die sich zu ihrem Mann bekennt und dem vergangenen Schmerz ein Ende setzt, wird von Weidenstamm neuerlich auf die Hand geküßt (SW V. S. 170. Z. 28), sieht er sich so doch auch von ihr bestätigt sich neuerlichen Genüssen zuzuwenden. Letztendlich sieht Vittoria die Trennung von Weidenstamm als logische Schlussfolgerung, die sie aber dennoch zum Weinen bringt („schlägt die Hände vors Gesicht, weint“),²⁴²⁰¹ wodurch sich letztendlich ihre Starre löst, und sie sich neuerlich ihrem gegenwärtigen Leben verschreibt.

In der ersten Bühnenfassung zeigt sich das Motiv nur durch das Erscheinen Cesarinos, der Marfisa bei „der Hand“²⁴²⁰² ergreift oder in Verbindung mit der Liebe durch den Baron, der zur Marfisa sagt: „Und mich lass´ trinken aus der hohlen Hand.“²⁴²⁰³ Im Kontext des Liebens küsst auch Cesarino die Hand Marfisas, als diese ihm ihre Zuwendung andeutet. Dagegen steht Vittorias Äußerung gegenüber Cesarino. Denn wenn sie ihm sagt „Mein Kind, gib mir die Hand“,²⁴²⁰⁴ dann will sie ihm versichern, dass der Besuch bei dem Baron nicht unehrenhaft sei. Die Nähe zu Weidenstamm zeigt sich neuerlich, als auch Cesarino Vittoria die Hand küsst (SW V. S. 246. Z. 25), ihre Jugend bewundert und sich als ihren Zwilling preist.²⁴²⁰⁵

In *Der Kaiser und die Hexe* (1897) verbindet Hofmannsthal gleich zu Beginn des Werkes die Faszination der Hexe auf den Kaiser mit der Schönheit ihrer Arme. Die Erinnerung an sie, in Kombination mit der Umarmung, bleibt dem Kaiser gegenwärtig. Obwohl er sich selbst zur Tat aufruft, ist es ihm aufgrund seiner Innerlichkeit unmöglich, sich von ihr zu lösen: „Unaufhörlich, eine Wunde, / Wund vom immer gleichen Bild / Ihrer offnen weißen Arme...“²⁴²⁰⁶ Genau auf das sexuelle Erleben mit ihr verweist die Hexe schließlich bei ihrem Erscheinen. Er solle bedenken was er verliere, wenn er ihr wirklich entsagen würde („Auf die Lippen nicht? die Arme? / Auf mein Lachen, auf mein Haar?“).²⁴²⁰⁷ Dass der Kaiser mitunter vor allem, neben der Schönheit ihres Haares und ihrer Blicke, auch von ihren Armen ergriffen wurde, deutet

24196SW V. S. 155. Z. 5-12.

24197SW V. S. 162. Z. 27-19.

24198SW V. S. 163. Z. 26.

24199SW V. S. 164. Z. 25-26.

24200SW V. S. 170. Z. 18-19.

24201SW V. S. 176. Z. 9.

24202SW V. S. 204. Z. 5.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 211. Z. 7.

24203SW V. S. 208. Z. 29.

Hofmannsthal spielt hier auf die Worte Veniers in Bezug auf Vittoria an. („Ich fand das eine Wesen, / aus dessen hohler Hand der Quell des Lebens sprang“, SW V. S. 142. Z. 23-24). Doch zeigen sich dessen Worte in Verbindung mit dem Leben, nicht aber mit dem ästhetizistischen Genuss.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 208. Z. 31.

24204SW V. S. 239. Z. 9.

24205Siehe (Notizen): SW V. S. 457 Z. 31, SW V. S. 458. Z. 8-16, SW V. S. 458. Z. 22-27, SW V. S. 460. Z. 10, SW V. S. 460. Z. 11-19, SW V. S. 463. Z. 7.

24206SW III. S. 179. Z. 18-20.

24207SW III. S. 180. Z. 25-26.

Hofmannsthal dadurch an, dass er sich der „Umklammerung [ihrer] Arme“²⁴²⁰⁸ entledigen will. Von ihr für einen Moment allein gelassen, wohl damit er die Leere seines Lebens zu spüren vermag, entzündet sich in dem Kaiser eine Eifersucht, dass Andere die Schönheit ihrer Arme genießen. Doch gleichsam zeigt sich hier auch die Bedrohung der Verlockung, sind es zwar die „weißen Arme“²⁴²⁰⁹ der Hexe, die ihn ergreifen, doch befürchtet er gleichermaßen, dass „weiße[...] Hände / Toter“²⁴²¹⁰ sie berühren mögen, wodurch eine Verbindung zwischen Tod und ästhetizistischem Genuss vollzogen wird. Eben diese Verbindung von Schönheit und Tod symbolisiert auch die Hexe, wenn sie neuerlich auftritt. So trägt sie nicht nur die kostbar-schöne Kleidung der Kaiserin, sondern in ihrer Hand auch eine „langstielige goldne Lilie“,²⁴²¹¹ eine Blume, die seit der Antike sowohl für Reinheit und Schönheit, als auch für den Tod steht. Nach der Lüftung des Schleiers, geht die Hexe zwar mit „ausgebreiteten Armen“²⁴²¹² auf den Kaiser zu, doch weicht dieser letztmalig vor ihr zurück, wodurch ihre Verführung fehlschlägt.

In dem lyrischen Drama *Der weisse Fächer* (1897) zeigt sich das Motiv erstmalig durch den Traum Mirandas: „Ich hatte meinen weißen Fächer in der Hand und wehte die Blumen auseinander, um das Gesicht wieder zu sehen.“²⁴²¹³ Ebenso in Bezug auf den Traum zeigt sich das Motiv durch die Erinnerung Mirandas an die Lektüre am Bett des sterbenden Ehemannes. Das Buch der „heiligen Therese in der Hand“,²⁴²¹⁴ hatte sie ihrem Mann am Sterbebett vorgelesen. Das Hand-Motiv zeigt sich aber auch, wenn Fortunio ihr eine Zukunft vor Augen führt, als er sie dem Leben zuführen will: „Irgendwo wachsen die Blumen, die danach beben, von diesen Händen gepflückt zu werden.“²⁴²¹⁵ Catalina dagegen wähnt, dass Miranda am Grab ihres Mannes betet; sieht sie doch nur, wie sie „mit beiden Händen“²⁴²¹⁶ das Grab berührt. Dabei hofft sie nur, dass das Grab endlich abgetrocknet ist. Neuerlich jedoch muss sie erkennen, dass das Grab des Mannes immer noch feucht ist, sie gleichsam – gegen ihren Willen – noch dem Tod verpflichtet ist: „Feucht war sein Grab und schrie mit stummem Mund / Und schreckt mich mehr als zehn Lebendige, / Die flüsternten und mit den Fingern wiesen / Nach mir.“²⁴²¹⁷ Durch Catalina jedoch erkennt sie, dass das Grab nur feucht ist, weil alles voller Tau ist. Dessen versichert sich Miranda, wenn sie mit ihren Händen die Hecke und alles sie Umgebende berührt.²⁴²¹⁸ Hatte sie im Traum mit ihrem Fächer die Blüten vom Grab ihres Mannes geweht, trocknet sie in der Wirklichkeit mit diesem nun ihre nassen Finger²⁴²¹⁹ und erkennt: „Trocken sind die Finger! Welch eine Welt ist dies, wo böse Zeichen So schnell zu bannen sind?“²⁴²²⁰

In *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) zeigt sich das Motiv gleichsam in Verbindung mit dem jungen Mädchen und ihrer Kleidung („ein halblanges Mullkleid, mit blossen Armen, einen Strohhut / in der Hand“).²⁴²²¹ Auch in dem Monolog des jungen Mädchens greift Hofmannsthal das Motiv auf, begreift sie doch nicht das Lied des Bänkelsängers, welches den Tod zum Thema hatte. Ihr eigenes Leben sieht sie dabei noch voller Möglichkeiten: „Nun schläft der Vogel an der Wand, / ich leg den Kopf auf meine Hand / und hör dem lang noch singen zu.“²⁴²²² Ebenso zeigt sich das Motiv durch die Rede des Dieners über den Wahnsinnigen, der es verstanden hatte in seiner Jugend nicht nur die männliche Gesellschaft um sich zu vereinen, sondern auch von Freuen begehrt war („Wie eine von den Schwestern / liebesblind, mit Fieberhänden schöpfend“).²⁴²²³

24208SW III. S. 181. Z. 1.

24209SW III. S. 179. Z. 20.

24210SW III. S. 183. Z. 32-33.

24211SW III. S. 204. Z. 27-28.

24212SW III. S. 206. Z. 2.

24213SW III. S. 162. Z. 13-15.

24214SW III. S. 166. Z. 7.

24215SW III. S. 169. Z. 11-12.

24216SW III. S. 172. Z. 30.

24217SW III. S. 172-173. Z. 34-35//1-2.

24218SW III. S. 173. Z. 9-21.

24219SW III. S. 173. Z. 22.

24220SW III. S. 173. Z. 23-25.

24221SW III. S. 133. Z. 8-9.

24222SW III. S. 142. Z. 14-16.

24223SW III. S. 143. Z. 15-16.

In dem Drama *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) zeigt sich erstmalig der Bezug zum Motiv durch den Kaufmann, der in dem Spiegel seine Mutter sucht, deren Lächeln dem „Flügelschlagen eines kleinen Vogels [gleich], / bevor er einschläft in der hohlen Hand“. ²⁴²²⁴ Auf ihren Tanz verweist der Kaufmann, wenn er seiner Frau berichtet, warum er sie geheiratet hat („wie die wundervollen Finger / traumhafter Möglichkeiten“). ²⁴²²⁵ Ebenso wie bei ihrem Mann zeigt sich auch bei Sobeide, dass das Motiv von Hofmannsthal innerhalb der Reaktion der Figuren auf das Geschehen eingebunden wird. ²⁴²²⁶ Sobeide wähnt, ihm eine gute Frau sein zu wollen, und nun „in andern Dingen etwas von dem Glück, / nach dem ich meine Hände streckte“ ²⁴²²⁷ zu finden. So erhofft Sobeide auch den Schutz von ihrem Mann, sie vor dem Gang zu Ganem zu bewahren, denn dann hätte der Mensch schon die „Hand an einem Vorhang“, ²⁴²²⁸ hinter dem alles Glück ist. In Schalnassars Haus wird Sobeide aber mit der Wirklichkeit konfrontiert, wenn sie Schalnassar begegnet, der ihr „Perlenschnüre / [...] um die Hände winden“ ²⁴²²⁹ will, wodurch sie den Reichtum des Hauses erkennt. Wenn Sobeide auf Gülistane trifft, dann empfindet die Frau in Schalnassars Haus Sobeide jedoch als Konkurrenz, behandelt sie herablassend, nimmt ihr die „Nadel aus der Hand und sticht nach Sobeide“. ²⁴²³⁰ Im dritten Aufzug sucht Sobeide, wieder zurück ins Haus ihres Ehemannes zu gelangen, und streckt dazu den Arm durch das Gitter, das Schloss ertastend. ²⁴²³¹ Auf die zur Gabe ausgestreckte Hand des Kameltreibers reagiert Sobeide, typisch für die Ästhetizistin, unsicher im Umgang mit Menschen und fährt sich mit „der Hand ins Haar“. ²⁴²³² Vor der Gärtnersfrau zeigt sich, dass Sobeide lügt, wenn sie mit einer „freundlichen Handbewegung“ ²⁴²³³ der Frau mitteilt, dass sie nicht in den Turm gehen werde, und wiederum sterbend vor dem Mann liegend, äußert sie ihr Vergehen an dem Mann („mit eitlen Händen rührt´ ich an mein Selbst“). ²⁴²³⁴ In der früheren Fassung der zweiten Szene zeigt sich ebenso wiederholt das Motiv durch Sobeide. So wähnt der Räuber, dass Sobeide seine Ringe an ihren „Fingern“ ²⁴²³⁵ trage und ihm diese geben möge. Tatsächlich will sie ihm „mit ausgestrecktem / Arm den Schmuck hinwerfen“, ²⁴²³⁶ doch er erfasst sie schnell am „Handgelenk“. ²⁴²³⁷ Durch die Perlen, derer der Räuber gewahr wird und die ihm Sobeide ebenso geben soll („Heb´ die Arme! / die Arme hoch!“), ²⁴²³⁸ werden ihre Arme entblößt, ²⁴²³⁹ so dass der Räuber ihre Krankheits-Geschichte als Lüge entlarvt („Die Arme sind nicht häßlich“). ²⁴²⁴⁰

Die Verbindung zwischen der Hand der Frau und dem Liebesbegehren zeigt sich auch durch Gülistane, wenn Ganem die Wirkung der Frau auf ihn besieht: „Wie kühl sind Deine Hände, und wie glüht / zugleich Dein Blut hindurch, Du Zauberin!“ ²⁴²⁴¹ Lediglich ein weiterer Bezug zum Motiv zeigt sich durch die Gärtnersfrau, die „die Hände vors Gesicht“ ²⁴²⁴² schlägt, als sie Sobeide auf dem Turm sieht.

Ebenso zeigt sich in den Notizen ein vielfacher Bezug zum Motiv. So schildert Hofmannsthal, innerhalb der

24224SW V. S. 11. Z. 16-17.

Ein ähnliches Bild zeigt sich bei Sobeide, als sie ihren Mann heißt, nicht schlecht gegen Ganem zu reden, da ihre Liebe noch jung sei wie „junge Vögel“ (SW V. S. 23. Z. 32). In ihrem Sterben sagt sie ihm zudem: „Allein ich werde ja gleich sterben, Lieber. / Dies ist so seltsam: unsre Seele lebt in uns / wie ein gefangner Vogel. Wenn der Käfig / zerschlagen wird, so ist sie frei.“ In: SW V. S. 65. Z. 1-4.

24225SW V. S. 16. Z. 34-35.

24226So unterstützt Sobeide die Rede an ihren Mann, dass die Liebe zu Ganem für sie vorbei sei mit einer „Handbewegung“. In: SW V. S. 21. Z. 12.

24227SW V. S. 24. Z. 1-2.

24228SW V. S. 25. Z. 8.

24229SW V. S. 44. Z. 9-10.

24230SW V. S. 46. Z. 32.

24231SW V. S. 59. Z. 24.

24232SW V. S. 60. Z. 21.

24233SW V. S. 62. Z. 16.

24234SW V. S. 64. Z. 6.

24235SW V. S. 69. Z. 22.

24236SW V. S. 70. Z. 1-2.

24237SW V. S. 70. Z. 2.

24238SW V. S. 72. Z. 9-10.

24239SW V. S. 72. Z. 11.

24240SW V. S. 72. Z. 9-10.

24241SW V. S. 36. Z. 28-29.

24242SW V. S. 63. Z. 17.

Notizen, die Gleichgültigkeit Mirzas gegenüber ihrem Ehemann auch durch die Haltung ihrer Arme.²⁴²⁴³ Dass die Frau dem Wahnsinn nahe ist, verdeutlicht Hofmannsthal auch dadurch, dass sie, nach dem Eintritt in das Haus des Alten, eine „sonderbare kreisförmige Bewegung in der Luft“²⁴²⁴⁴ macht; auch fährt sich Mirza mit den „Fingerspitzen über die Stirn, die Wangen, wie um sich zu über/zeugen, ob sie wacht oder träumt“.²⁴²⁴⁵ Während Mirza nach dem Alten und den beiden Tänzerinnen mit der Hand weist (SW V. S. 349. Z. 30-31), ergreift Hassan die „Zurückweichende an beiden Händen“.²⁴²⁴⁶ Nach Hassans Bekenntnis der Augenblicks Liebe (SW V. S. 350. Z. 8-25) will er ihren „herabhängenden Arm“²⁴²⁴⁷ mit einer Rose umwinden, doch Mirza entzieht sich ihm.²⁴²⁴⁸ Negativ zeigt sich das Motiv innerhalb der Worte des alten Teppichhändlers an die schwarze Tänzerin, bemerkt er doch das Altern dieser („und die Handgelenke / ganz rund und weichlich wie ein altes Weib!“)²⁴²⁴⁹ und wirft ihr vor: „Du wirst / Giftmischerin, mit Deinen langen Fingern / von gelbem Wachs scharrst Du die Gräber auf / nach Kindesleichen, und den Saft vom Schierling“²⁴²⁵⁰

Ebenso zeigt sich eine Einbindung in *Die Verwandten* (1898). So löst sich Felix vom Esstisch, an dem seine Familie sitzt, küsst seiner Mutter die Hand, um anschließend zur dunkelsten Ecke der Veranda zu laufen. Bedingt durch Felix' zugefügte Verwundung an der Hand, erfolgt ein Bezug zur Hand der Frau durch die Hindeutung zu eben dieser Verwundung.²⁴²⁵¹ Dies zeigt sich auch in den Notizen, wenn „Anna [...] ihre Hand gegen seine Lippen“²⁴²⁵² drückt und Georg sich am „versch<iedene>[n] Duft der beiden Hände“²⁴²⁵³ erfreut. An die Hand bindet Hofmannsthal auch die Vorstellung Georgs von Thereses Zuneigung zu ihrem verstorbenen Mann („und mit einem der hier im dunklen Bette lag, Hand in Hand gegangen war und deren Schatten, schmal wie der eines Knaben zwischen den Gräbern hinglitt“).²⁴²⁵⁴ Für Georg verliert die Hand (bzw. der Arm der Frau) aber an Bedeutung durch Walpurga; „Theresens Arm in ihr volles Haar gedrückt“²⁴²⁵⁵ ergreift ihn nicht so wie das junge Kind. Des weiteren zeigt sich das Motiv aber auch durch die Verbindung mit Felix' ästhetizistischer Religiosität.²⁴²⁵⁶

Bedingt durch d'Annunzios Vorlage, ist das Motiv der weiblichen Hand in *Die Sirenetta* (1899) sehr dominant ausgeprägt. Silvia, die durch den Versuch, die Skulptur zu retten und damit im Grunde ihre Ehe zu ihrem Mann, ihre Hände eingebüßt hat, hat damit „ihr hervorstechendstes Schönheitsattribut“²⁴²⁵⁷ verloren. Hofmannsthal's Übersetzung setzt nach dem Verlust ihrer Hände ein, und obwohl dieser Verlust für Silvia schwer wiegt, was sich vor allem in Bezug auf die Sprache deutlich macht, verschließt sie sich nicht dem Kontakt mit Menschen. Hofmannsthal schildert in seiner Übersetzung, wie Silvia auf die kindlich-naive Frau Sirenetta trifft, und mit ihrem Verhalten und ihrer Kleidung den Verlust zu verbergen versucht: „Die langen Ärmel verhüllen die Stummel ihrer handlosen Arme; und sie hält sie steif ein wenig von den Hüften weg, und manchmal wieder angedrückt, ein wenig nach rückwärts, wie um sie in den Falten zu verbergen, mit einer schmerzlich-schamhaften Geberde.“²⁴²⁵⁸ Die Scham, die Silvia spürt, kann mitunter auch daran liegen, dass sie auf Sirenetta trifft, die als eine dem Aktiven und dem Leben zugewandte, tätige junge Frau

24243Siehe (Notizen): SW V. S. 335. Z. 1-5.

24244SW V. S. 344. Z. 32.

24245SW V. S. 346. Z. 7-8.

24246SW V. S. 349. Z. 35.

24247SW V. S. 350. Z. 31.

24248Siehe (Notizen): SW V. S. 356. Z. 11.

24249SW V. S. 342. Z. 12-13.

24250SW V. S. 342. Z. 27-30.

Siehe (Notizen): SW V. S. 343. Z. 6, SW V. S. 342. Z. 42.

24251„Therese [...] fuhr sich mit dem Nagel des rechten Zeigefingers über den Rücken der linken Hand.“ In: SW XXIX. S. 109 Z. 16-17.

24252SW XXIX. S. 332. Z. 4-5.

24253SW XXIX. S. 332. Z. 3.

24254SW XXIX. S. 111. Z. 31-33.

24255SW XXIX. S. 119. Z. 34.

24256„Felix wandte die Augen um das Bild nicht zu sehen das aussen an der Wand der Capelle hieng: aber er war selbst solch ein unschuldigtes Kind von Bethlehem dessen Seele lautlos aus Henkersfäusten in die duftenden Arme der Engel emporfuhr.“ In: SW XXIX. S. 121. Z. 8-12.

24257SW XVII. S. 421. Z. 27.

24258SW XVII. S. 9. Z. 20-23.

beschrieben wird („mit einer Hand hält sie die Schürze nach oben, die voll Algen, Seesternen und Muscheln ist“).²⁴²⁵⁹ Während Silvia den Verlust ihrer Hände wiederholt verbergen möchte, spielt Sirenetta im Laufe der Szene immer wieder auf deren Hände an. „In der Früh und am Abend werd´ ich dir einen Stern bringen. Willst du einen? einen schönen? größer als eine Hand?“²⁴²⁶⁰ Allein durch den Blick ihrer Augen hat Sirenetta bemerkt, dass Silvia unglücklich ist; so versucht sie sie neuerlich aufzumuntern, indem sie ihr einen ihrer Seesterne schenken will: „Willst du einen Stern? einen schönen? größer als eine Hand?“²⁴²⁶¹ Obwohl Silvia den Verlust ihrer Hände nicht artikulieren kann, zeigt sich die junge Frau empathisch und ahnend: „Kannst du nicht? sind deine Hände weh? sind sie eingebunden?“²⁴²⁶² Erst Sirenettas wiederholtes Nachfragen führt letztendlich zum Geständnis, welches diese tief verstört, will sie doch nicht daran glauben, da auch sie von der Schönheit der Hände ergriffen worden ist: „Nein! Es ist nicht wahr!“²⁴²⁶³ Erst nach dem Geständnis des Verlustes, ist es Silvia möglich, Sirenetta zu offenbaren, dass sie ihre Hände für ihre Liebe geopfert hat. Hofmannsthal verdeutlicht die Schönheit von Silvias Händen mitunter dadurch, dass nicht nur Männer diese bewundert haben und deren Anziehungskraft erlegen sind, sondern auch Sirenetta: „Ach, was für eine grausame Liebe! Wie schön sie waren, wie schön! [...] Ich hab´ sie dir geküsst, so oft, so oft hab´ ich sie geküsst mit diesem Mund.“²⁴²⁶⁴ Silvias Leid wird von Sirenetta deutlich begriffen, versteht sie auch, dass ein Seestern ihr ihre Hände nicht zurückgeben kann, dass sie damit nicht Silvias Leid mildern kann. Hatte Sirenetta sich schon empathisch und menschlich gegenüber Silvia gezeigt, so will diese ihr, kindlich-naiv wie sie ist, ihre Hände geben: „Ich möchte dir meine Hände geben, wenn sie nicht so rau und abgebrannt wären!“²⁴²⁶⁵

In *Das Bergwerk zu Falun* (1899) zeigt Hofmannsthal deutlich auf, dass die Hand der Ästhetizistin in Verbindung mit der Bezauberung des Mannes steht. Ist Elis selbst nach dem Trank noch distanziert gegenüber der Bergkönigin, ist das vorherrschende Gefühl immer noch Beklemmung und Angst, versucht sie ihn, mit der Schönheit ihrer Hände zu locken. „Sie wirft mit einer ungeduldigen Bewegung die Arme nach rückwärts und faltet die Hände im Nacken, so daß die weiten Ärmel zurücksinken und die wundervollen Hände sichtbar werden.“²⁴²⁶⁶ Tatsächlich geht durch den Anblick der entblößten Hände in Elis eine Veränderung vor: das Grauen weicht der Bezauberung, doch schließt die Annäherung an die Ästhetizistin die Annäherung an den Tod mit ein: „Den Händen, die du hast, entblüht ein Glanz, / Mir ist, als trät mein Blut aus mir ins Freie, / Wenn ich hinseh.“²⁴²⁶⁷ Die Bergkönigin spürt, dass Elis sich selbst nicht gänzlich von der Schönheit ihrer Hände blenden lässt und fordert ihn auf, ihre Hände zu berühren („Tritt her und rühr sie an“).²⁴²⁶⁸ Doch der passive Elis kann keine Nähe zu ihr aufbauen, erkennt er immer noch die Verschiedenheit ihrer beiden Wesen an.²⁴²⁶⁹

Zum Ende des II. Aktes zeigt sich neuerlich das Hand-Motiv, allerdings durch Anna, wenn diese Elis bittet, sie nicht anzulügen, verlöre sie sonst jeglichen Halt („Sie haben oft gesagt, ich bin so kindisch, / Ich faß nur, was ich mit den Händen greif“).²⁴²⁷⁰ Elis gelingt es hier, Anna zu berühren, was er bei der Bergkönigin nicht vermochte; doch ihre körperliche Kälte erschreckt ihn („Wie kalt jetzt deine Hand ist, kalt wie Stein“).²⁴²⁷¹ Der vermeintliche Zug zum Menschen bringt Elis keine Wärme, sondern lässt ihn die erkaltete Hand Annas

24259SW XVII. S. 9. Z. 26-27.

24260SW XVII. S. 11. Z. 12-13.

24261SW XVII. S. 14. Z. 24.

24262SW XVII. S. 14. Z. 28.

24263SW XVII. S. 15. Z. 1.

24264SW XVII. S. 15. Z. 18-20.

Weiter heißt es in der Beschreibung der Schönheit der Hände: „Sie waren schön, als wenn die Morgendämmerung sie dir gemacht hätte mit lauter Anhauchen, weiß wie der Schaum oben auf den Wellen, feiner wie die Stickereien, die der Wind in den Sand macht [...] Und einmal haben sie mit ihren gelockten Haaren gespielt, deine Hände, und aus jeder kleinen Locke ist ein Ring geworden für jeden Finger“. In: SW XVII. S. 15. Z. 21-31.

24265SW XVII. S. 16. Z. 25-26.

24266SW VI. S. 30. Z. 22-24.

24267SW VI. S. 30. Z. 26-28.

24268SW VI. S. 30. Z. 30.

24269„Wir sind nicht aus einer Welt“. In: SW VI. S. 30. Z. 32.

24270SW VI. S. 61. Z. 26-27.

24271SW VI. S. 62. Z. 11.

berühren, wodurch ihm seine Berührung wenig lebendig vorkommen muss. Im III. Akt zeigt sich zudem eine Verbindung der weiblichen Hand mit dem Nacht-Motiv bzw. ein Verweis auf die Sterne. Elis, der immer bei Nacht zurückkehrt, wird von Anna ersehnt, und während die Großmutter um sich schon die Zeichen des Vergehens spürt, ist Anna vollkommen glücklich: „Allein wenn dann die vielen Sterne aufziehn // Und du die Hände ausstreckst, spürst du auch / Ihr feines Licht herniederrieseln, nicht wahr?“ ²⁴²⁷²

Mit dem Überreichen des Schlüssels durch die scheinhafte Anna, verweist Hofmannsthal neuerlich auf das Hand-Motiv. Elis fragt sich hier, ob ihre Hände neuerlich wieder von ihm als kalt empfunden werden („sind deine Hände auch so kalt, / wie der?“). ²⁴²⁷³ Am Ende des III. Aktes aber erfolgt neuerlich die Berührung, die Elis durch das Blendwerk ersehnt hatte. Neuerlich zeigt sich hieran, dass Elis sich eigentlich nach der Wirklichkeit sehnt, nach der Berührung. Zwischen Traum und Wachen, in seiner Bewusstlosigkeit, ergreift er ihre Hand, was Anna bemerkt: „Er schließt die Augen, er will mich nicht sehen! / Doch hält er meine Hand mit seinen Fingern, / wie fest.“ ²⁴²⁷⁴

Neuerlich im IV. Akt zeigt sich die Verbindung des Motivs mit der Liebe, wenn Anna ihn vor der Sonne und damit im Grunde vor dem Leben selbst schützen will („ich will / die Hand vorhalten, daß die Sonne ihm / nicht auf die Lider scheint“). ²⁴²⁷⁵ Auch zeigt sich die Verbindung mit der Hand durch Elis' Versicherung, dass er wirklich Anna vor sich hat, ²⁴²⁷⁶ er sich ihrer Lebendigkeit gewiss sein kann. Ebenso mit der Hochzeitszusage zeigt sich Hofmannsthals Einbindung des Hand-Motivs; immer noch zwischen Wachen und Bewusstlosigkeit, „hält [er] mir fest die Hand in seiner“ ²⁴²⁷⁷ und sagt dem Vater das >>es morgen sein<<“ ²⁴²⁷⁸ wird. Wenn Elis im IV. Akt seinen Lebensweg vor Anna darlegt, sagt er ihr, dass er sich weder an ihre Familie hätte binden dürfen, noch ihre Hand ergreifen. Elis selbst versteht das Ergreifen ihrer Hand (SW VI. S. 67. Z. 32-33) als Ermutigung zur Liebe, die er sich sowohl selbst als auch ihr gegenüber hätte verwehren müssen. Aber genau mit der Berührung ihrer Hand, ihrem Blick, ihrer Sprache und ihrer Umarmung, will Anna Elis an sich binden, doch zeigt sich neuerlich die Kälte ihrer Hand und damit ihre fehlende Lebendigkeit („Greif' her, wie kalt jetzt meine Hände sind“). ²⁴²⁷⁹ Auch Torbern bei seinem Auftreten, verweist auf die Schwäche des weiblichen Arms, konnte auch seine Frau ihn nicht halten („Trieb's mich nicht auch aus solchen Armen weg!“). ²⁴²⁸⁰

Elis selbst bekennt noch einmal die Wirkung der weiblichen Hand der Bergkönigin auf ihn, und zwar im Gespräch mit der Großmutter, der er erzählt, dass es keine Hochzeit geben wird, denn er ist der Bräutigam einer anderer Braut („der ihrer Hand entblüht ein solcher Glanz, / davon er blaß und rot wird wechselweis“). ²⁴²⁸¹

Mit dem V. Akt bindet Hofmannsthal neuerlich das Motiv ein. Anna, die weiß, dass Elis nicht kommen wird, bereitet sich dennoch auf die Hochzeit vor, bindet ihre Haare zu Zöpfen und „ringt die Hände“. ²⁴²⁸² Deutlich zeigt sich auch die Einbindung dieses Motivs in den Worten an ihre Hochzeitsgäste, klagt sie Elis doch für sein Fehlen an, sein Handeln was er hätte unterlassen sollen, und erkennt gleichsam die eigenen Fehler nicht an („Da faßte er mich an, da war's um mich getan. / Er nahm mich bei der Hand, er küßte meinen Mund“). ²⁴²⁸³ Auch geht Anna in ihrer Rede noch einmal auf die Kälte ihrer Hände ein; ihre mangelhafte Wärme sieht sie darin als Reaktion auf ihr Ahnen, dass Elis' Wesen sich von den Menschen abgewandt hat: „Ein Fremder war's, die Scham trieb mir das Blut / Empor, da wurde mir das Herz ganz kalt, / Die Hände kalt wie Stein.“ ²⁴²⁸⁴ Hofmannsthal lässt Anna darüber hinaus anmerken, dass sie im Innern bereits um Elis' Zug zur Tiefe wusste, ohne dass sie es sich hatte eingestehen wollen. ²⁴²⁸⁵

24272SW VI. S. 85-85. Z. 36//1-2.

24273SW VI. S. 101. Z. 10-11.

24274SW VI. S. 103. Z. 7-9.

24275SW VI. S. 63. Z. 12-14.

24276SW VI. S. 63. Z. 17-18.

24277SW VI. S. 63. Z. 23.

24278SW VI. S. 63. Z. 29.

24279SW VI. S. 70. Z. 4.

24280SW VI. S. 71. Z. 30.

24281SW VI. S. 77. Z. 20-21.

24282SW VI. S. 78. Z. 6.

24283SW VI. S. 84. Z. 24-25.

24284SW VI. S. 84. Z. 27-29.

24285Des weiteren finden sich auch Notizen zu dem Motiv der weiblichen Hand, allerdings in Bezug auf Ulla („wachsende Neigung

In *Fuchs* (1900) zeigt sich, ähnlich wie durch das Garten-Motiv, dass Hofmannsthal hier ein Werk übersetzt hat, das in keinem ästhetizistischen Rahmen steht. Dies wird auch durch die Betrachtung der weiblichen Hand deutlich, sagt Fuchs doch zu der Angestellten Annette: „Sie dürfen nicht die Hände in den Schoss legen“. ²⁴²⁸⁶ Zum einen in Verbindung mit der Arbeit stehend, zeigt sich noch ein weiterer Bezug zur weiblichen Hand, und zwar dadurch, dass Annette Fuchs über Frau Lepic fragt: „Sie hat eine flinke Hand?“ ²⁴²⁸⁷ Doch auch in diesem Punkt, dass seine Mutter ihn schlägt, spielt Fuchs neuerlich seine beschämende Situation herunter, und bekennt erst im Gespräch mit dem Vater die Kraft ihrer Hände; nicht für passive Schönheit stehen diese, sondern für die Gewalt gegen Fuchs. Während er seine Schwäche bekennt, glaubt Fuchs im Gegensatz an die Stärke der Mutter; selbst wenn er sie je mit einem Besenstiel angehen würde, dann würde dieser „aus meinen Händen [...] in die ihrigen stürzen“. ²⁴²⁸⁸ Nicht nur gegen Fuchs wendet sie ihre Hände, auch Annette wird von Herrn Lepic gewarnt: „sie ringt die Hände, aber geben Sie Acht, sie würde höchstens Sie kratzen“. ²⁴²⁸⁹

Ebenso zeigt sich in der Erzählung das *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (1900) eine deutliche Einbindung des Motivkomplexes und zwar in Verbindung mit der Verlockung der Frau auf den Mann: „Im nächsten Augenblick aber fühlte ich mich von ihr umschlungen, die noch inniger mit dem fort und fort empordrängenden Blick der unerschöpflichen Augen als mit den Lippen und den Armen an mir haftete“. ²⁴²⁹⁰ Doch aufgrund seiner Müdigkeit, die er durch seinen Dienst erklärt, kommt es nicht zum sexuellen Erleben mit der Frau, sondern er schläft ein: „und so überfiel mich mitten unter diesem reizenden und geheimnisvollen Abenteuer, als ich von weichen Armen im Nacken umschlungen und mit duftendem Haar bestreut dalag, eine so plötzliche heftige Müdigkeit“. ²⁴²⁹¹ Ebenso erotisch konnotiert zeigt sich das Motiv, wenn der Marschall wieder erwacht und die Geliebte am Fenster stehen sieht. Sich zu ihm umdrehend, bemerkt er die Bewegung ihrer Hand und wie sie „mit dem Ballen der linken Hand an ihrer Wange“ ²⁴²⁹² entlangfuhr, um sich das Haar zurückzuwerfen. Ausgelöst durch diese Geste, sowie durch ihre Bemerkung, dass der Tag noch nicht angebrochen sei, realisiert er erst ihre Schönheit. Zudem bemerkt er auch, wie sie an den Kamin tritt, und mit ihren „strahlenden nackten Armen“ ²⁴²⁹³ einen Scheit in die Glut wirft. Das gefährvolle Szenario entzieht sich dem Marschall vollends, verbindet Hofmannsthal sowohl hier mit der Glut und dem Feuer als auch mit der Farbe rot, sowohl die Gefahr durch die Pest an sich als auch die entzündeten Totenfeuer. Stattdessen sieht er nur, wie sie im Vorbeigehen von einem Tisch einen Apfel ergreift und mit diesem zu ihm zurückkehrt: „und dann gleich aufgelöst und von innen her von stärkeren Flammen durchschüttert, mit der Rechten mich umfassend, mit der Linken zugleich die angebissene kühle Frucht und Wangen, Lippen und Augen meinem Mund darbietend.“ ²⁴²⁹⁴ Doch trotz der Nähe der beiden ästhetizistisch empfindsamen Figuren, lässt sich die Wirklichkeit nicht ausblenden, was Hofmannsthal durch den Lufthauch deutlich macht, der in ihr Zimmer dringt und „leise wie eine Hand den Fensterladen“ ²⁴²⁹⁵ geöffnet hatte.

Abgesehen von der Verbindung zwischen dem Feuer und der Hand bzw. dem Arm der Frau deutet Hofmannsthal noch an einer anderen Stelle das Fatale dieser ästhetizistischen Beziehung an. So zeigt sich der Marschall nicht gleich fähig, die Versicherung der Frau zu erwidern. Erst als sie weinend am Fenster steht, gelingt es ihm zu ihr zu gehen: „Ich erfaßte endlich eine ihrer Hände, die wie leblos herabhingen, und mit den eindringlichsten Worten, die mir der Augenblick eingab, gelang es mir nach langem, sie soweit zu

zu Ulla. Sie haben: das ist das geheimnisvolle Königreich. ihre Hände. ihre verschlossenen Lippen ihre Hoheit, die verschleierte Möglichkeit ihrer Demuth“, SW VI. S. 187. Z. 10-12), als auch nun in Bezug auf Anna („will dem Vater eingestehen: eine Hand, eine Wand wehrt es“, SW VI. S. 209 Z. 28).

24286SW XVII. S. 28. Z. 22-23.

24287SW XVII. S. 34. Z. 13.

24288SW XVII. S. 54. Z. 32.

24289SW XVII. S. 56. Z. 11-12.

24290SW XXVIII. S. 52. Z. 34-37.

24291SW XXVIII. S. 53. Z. 5-8.

24292SW XXVIII. S. 53. Z. 18-19.

24293SW XXVIII. S. 53. Z. 26.

24294SW XXVIII. S. 53. Z. 30-33.

24295SW XXVIII. S. 54. Z. 3.

besänftigen, daß sie mir ihr von Tränen überströmtes Gesicht wieder zukehrte“. ²⁴²⁹⁶ Doch der Marschall nimmt dies nicht als beängstigend wahr, ihren Zug zum Tod, sondern wähnt, auch bedingt durch ihre Rede, dass sie ihn im Haus ihrer Tante treffen werde und dass selbst Totes durch die Kraft ihrer Augen wieder lebendig werde. So schildert sie ihm schließlich den Weg zur Tante, und als sie beendet hatte „breitete [sie] die Arme aus und umfing“ ²⁴²⁹⁷ ihn kurz.

Wie durch das Augen-Motiv entpersonalisiert Hofmannsthal in dem Ballett *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) das Motiv zu Beginn des ersten Aufzuges. Durch den Gärtner, der die Rose von ihrem Bast und Stroh befreit, „streckt [sie] ihre Zweige wie Arme in die linde, helle Luft“. ²⁴²⁹⁸ Schließlich in der Beschreibung der Alten, bindet Hofmannsthal auch das Hand-Motiv ein; ebenso wie ihre Kleidung zeugen auch ihre „knochigen Finger[...]“ ²⁴²⁹⁹ von ihrem Alter. Ebenso wie durch die Kleidung deutet Hofmannsthal die Unterschiedlichkeit, zwischen Jugend und Alter, durch die Hände an, ist die Tänzerin doch schön gekleidet „mit blossen Armen und goldenen, durchbrochenen Halbhandschuhen.“ ²⁴³⁰⁰ Die Alte, den Dichter heran winkend, bewirkt, dass die Tänzerin die „Hand mit dem Brief sinken lässt“, ²⁴³⁰¹ was deutlich zeigt, dass der Brief nicht von ihm sein kann. Tatsächlich führt die Tänzerin schließlich den reichen Grafen, nicht aber den Dichter hinein in den Pavillon. Anders als die Tänzerin, breitet das Mädchen dem Dichter die Arme aus, der sie jedoch missachtet, ²⁴³⁰² und lässt sich auch von der Verlockung der Alten nicht von ihrer Liebe abbringen, die ihr verspricht: „Du wirst schöne Kleider haben, schönen Schmuck. Wie die da drinnen wirst Du werden, eine schöne Tänzerin. Alle werden sich um Dich drängen, nach Deinen Händen haschen, sie zu küssen.“ ²⁴³⁰³ Analog zum Mädchen breitet die Nymphe die Arme gegen den Dichter aus. ²⁴³⁰⁴ Was er bei dem Mädchen verweigert hat, bringt ihn dazu, sich auf den Stufen der Terrasse niederzulassen, von der er wiederum den Schatten der Tänzerin zu sehen glaubt. Die Hand des Mädchens in den eigenen Händen, ergreift die Musik dessen die Tänzerin und sie beginnt „bald mit emporgereckten Armen ihn wild umkreisend“. ²⁴³⁰⁵ Das immer wildere Spiel des Dichters lässt das Mädchen erst die „Hände auf die Brust“ ²⁴³⁰⁶ pressen und schließlich die Hände ihm entgegenstrecken (SW XXVII. S. 15. Z. 20), doch der Dichter spielt unaufhörlich weiter, bis das Herz schließlich bricht; „die Hand auf die Brust gepresst, die strahlenden Augen noch immer auf den Dichter geheftet, sinkt [sie] lautlos um.“ ²⁴³⁰⁷

In dem zweiten Aufzug zeigt sich das Hand-Motiv vielfach in Verbindung mit den tanzenden Stunden, die „einander bei den Händen“ ²⁴³⁰⁸ halten oder sich die Hände reichen (SW XXVII. S. 19. Z. 22) im Tanz. „Die BLONDE unter den drei tanzenden Stunden reckt ihre beiden Arme gegen Himmel, ihre Gefährtinnen treten vor ihr zurück und alle sehen auf diese eine. Sie kreuzt die Arme über der Brust und schreitet langsam auf das erhabene Tor zu, die drei Augenblicke, die zu ihr gehören, einander die kleinen Hände reichend, vor ihr her.“ ²⁴³⁰⁹ Der Bezug zwischen dem Hand-Motiv und dem Tanz der Stunden miteinander zeigt sich an einigen Passagen. ²⁴³¹⁰ Auch die TRÄGE STUNDE mit ihrer Passivität bindet Hofmannsthal mit ein: „Ihre Augenblicke, vier träge Kleine mit runden Köpfen und dicken Armen, dehnen sich neben ihr im Moos.“ ²⁴³¹¹ Auch in Verbindung mit dem Jüngling zeigt sich das Motiv; so tanzt eine der Stunden mit „offenen Armen“ ²⁴³¹² dem

24296SW XXVIII. S. 55. Z. 27-31.

24297SW XXVIII. S. 56. Z. 16.

24298SW XXVII. S. 7. Z. 24-25.

24299SW XXVII. S. 7. Z. 24-25.

24300SW XXVII. S. 9. Z. 6-7.

24301SW XXVII. S. 9. Z. 13-14.

24302SW XXVII. S. 9. Z. 13-14.

24303SW XXVII. S. 11. Z. 18-21.

24304SW XXVII. S. 13. Z. 19-20.

24305SW XXVII. S. 15. Z. 6-7.

24306SW XXVII. S. 15. Z. 17.

24307SW XXVII. S. 15. Z. 27-29.

24308SW XXVII. S. 19. Z. 16.

24309SW XXVII. S. 19. Z. 27-31.

Des weiteren, siehe: SW XXVII. S. 19. Z. 33-34.

24310SW XXVII. S. 20. Z. 6-8, SW XXVII. S. 20. Z. 20, SW XXVII. S. 20. Z. 26-27, SW XXVII. S. 20. Z. 29-31, SW XXVII. S. 21. Z. 7, SW XXVII. S. 24. Z. 40.

24311SW XXVII. S. 20. Z. 14-16.

24312SW XXVII. S. 23. Z. 19-20.

Jüngling entgegen. Die Äußerung „und schon ist die zweite in seinen Armen und so fort“, ²⁴³¹³ zeigt die Flüchtigkeit der Stunden und der Erlebnisse auch in Liebesdingen an. Aber mit den Händen reichen die Augenblicke der Stunde auch den Leichnam der Taube (SW XXVII. S. 25. Z. 18), und deuten schließlich mit den Stunden mit „ausgestrecktem Arm nach oben: über dem mittelsten Baum, wo das tiefblaue Gewölb des Himmels auf dem schwarzen Wipfel ausruht, ist die Taube als ein strahlendes Sternbild erschienen.“ ²⁴³¹⁴

In dem dritten Aufzug zeigt sich der Vater voller Erleichterung, dass seine Tochter den jugendlichen und reichen Bewerber um ihre Hand ausgeschlagen hat, was er mit einem Handkuss honorieren will („Er geht auf sie zu, will ihr die Hand küssen“). ²⁴³¹⁵ Das Schöne, in Bezug auf die Hände der Frau, wird hier zurückgedrängt durch das Gute, was die Tochter dem Vater tut, indem sie ihm mit „erhobenen Händen“ ²⁴³¹⁶ den Pokal zuträgt. Mit „blossenen Armen“ ²⁴³¹⁷ tritt sie des Nachts wiederum ihrem Geliebten gegenüber und mit den „Fingerspitzen“ ²⁴³¹⁸ berührt sie seine in der Dunkelheit nach ihr tastende Hand. Dennoch wähnt er, dass seine Tochter ihm den Pokal zu tragen wird: „Mit halbgeschlossenen Augen sieht er nach ihrer Hand, die nun den Pokal ergreift. Seine Lippen bewegen sich schon mit kindischer Begier: Jetzt wird sie mir zu trinken geben.“ ²⁴³¹⁹ Doch stattdessen muss er erleben, wie die Tochter mit „erhobenen Händen“ ²⁴³²⁰ dem Geliebten den Pokal zuträgt. Im Versuch, ihr den Pokal aus den Händen zu zwingen, erweist er sich als kraftlos und sinkt, im „Fallen ihren Arm streifen[d]“, ²⁴³²¹ hin. Nach dem Weggang der Tochter erscheint die ERHABENE STUNDE, den „Arm gebietend ausgestreckt“. ²⁴³²² Während sie mit dem Haus versinkt, winkt sie jedoch „mit leuchtendem Arm zu den Aufwärtswandernden“, ²⁴³²³ worunter auch der Alte ist. Mit dem Wechsel in antiken Gefilde, bindet Hofmannsthal wieder die phantastischen Wesen ein; Nymphen die am Brunnen oder auf den Klippen sitzen und „einander die Hände“ ²⁴³²⁴ reichen. ²⁴³²⁵ In der antiken Sphäre bindet Hofmannsthal erstmalig durch das wiedergewonnene Mädchen das Motiv ein; dem Geliebten gegenüber zeigt sich das „schüchterne[...] Spiel ihrer Arme“, ²⁴³²⁶ weicht sie doch auch mit „vorgestreckten Armen“ ²⁴³²⁷ dem Geliebten aus. Auf dem veränderten Strand, auf dem nun die Dryaden liegen, locken diese mit ihrem Tanz, ihren gelösten Haaren und ihrem Blick die großen Vögel an, um diese „mit den Armen zu umschlingen“. ²⁴³²⁸ Wiederum eine der Dryaden, die ohne Geliebten geblieben ist, eilt zu einem schönen Schwan und wähnt ihn für einen „schönen JÜNGLING [den sie] in den Armen“ ²⁴³²⁹ hält. Mit der letzten Verwandlung der Szene winken die Tanzenden mit „schönen nackten Armen“ ²⁴³³⁰ den Dazukommenden, und noch einmal strecken die Dryaden „die Arme nach den selig kreisenden Vögeln“ ²⁴³³¹ aus. ²⁴³³²

In den dramatischen Notizen *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901) zeigt sich ebenso das Motiv. Gerichtet auf das eigene Kind, welches Pompilia erwartet, erinnert sich Pietro an die Geburt Pompilias, die nun selbst aus sich „ein Wesen [...] mit Fingerln und Schulterln und Augenliderln“ ²⁴³³³ machen wird. An Pompilia zeigt sich auch, dass sie sich ab einem gewissen Punkt des geplanten Dramas vor dem Negativen verschließen will; so

24313SW XXVII. S. 23. Z. 25-26.

24314SW XXVII. S. 26. Z. 2-5.

24315SW XXVII. S. 28. Z. 7-8.

24316SW XXVII. S. 28. Z. 29.

24317SW XXVII. S. 30. Z. 21.

24318SW XXVII. S. 30. Z. 37.

24319SW XXVII. S. 32. Z. 35-38.

24320SW XXVII. S. 33. Z. 3.

24321SW XXVII. S. 33. Z. 7-8.

24322SW XXVII. S. 33. Z. 38.

24323SW XXVII. S. 35. Z. 1-2.

24324SW XXVII. S. 35. Z. 33.

24325SW XXVII. S. 35. Z. 36-37, SW XXVII. S. 36. Z. 6-7.

24326SW XXVII. S. 37. Z. 14-15.

24327SW XXVII. S. 37. Z. 20.

24328SW XXVII. S. 38. Z. 15.

24329SW XXVII. S. 38. Z. 37.

24330SW XXVII. S. 40. Z. 31.

24331SW XXVII. S. 41. Z. 9.

24332SW XXVII. S. 273. Z. 19-20, SW XXVII. S. 274. Z. 16-18.

24333SW XVIII. S. 188. Z. 16.

So heißt es auch: „Unser Kind wird ein Kind haben! auf den Armen wird sie's tragen, wird mir's hinhalten“. In: SW XVIII. S. 187. Z. 20-21.

reagiert sie auf Emilias Geschwätz, indem sie sich die „Ohren mit den Händen“²⁴³³⁴ verschließt. Vor Emilia schildert sie aber auch warum sie nächtens nicht schlafen konnte; so berichtet sie von den Träumen, in denen sie sich zum einen beklommen und bedroht fühlt, dann wieder auch glücklich weil das Kind auf der Welt ist und neuerlich dadurch beklommen, dass man ihr das Kind nehmen will. Aus diesen Träumen erwachend, weiß sie darum, dass sie ihr Kind beschützen muss und „deckte mit den Händen [ihren] Leib“²⁴³³⁵ ab, glaubend, dass sie es ungeboren noch zu schützen vermag. Doch Emilia setzt ihr weiterhin zu und redet ihr ein, dass sie sich im Schlaf nach Gino sehne („und zärtlich und so fest umschlangt ihr mit beiden Armen Euer Kissen“).²⁴³³⁶ Zudem redet sie ihr ein, dass Gino Pompilia sehen wolle, da er doch abreisen werde und nur wissen will: „ob ihr nicht vielleicht Euch doch erbarmt, in dieses Fenster tretet und mit der Hand ihm winkt da er doch scheidet.“²⁴³³⁷ Doch Pompilia zeigt sich auf ihr Kind fokussiert („Ich möchte lieber meinen kleinen Finger hergeben als jetzt ungesundes essen“).²⁴³³⁸ Obgleich Violante Guido ob seines ästhetizistischen Wesens anklagt, zeigt sie sich doch selbst als einen empfänglichen Charakter. So hatte man ihr geschmeichelt, was für eine Rolle die Eltern der künftigen Gräfin spielen würden, und die Schönheit von Pompilias Händen erwähnt, wodurch Violante gleichsam einen Bezug auf sich nimmt:

„durch die Vornehmheit der Züge
 praedestiniert und auch durch ihre Haltung
 und was für Hände sie - zwar auch die meinen
 das war ja kaum zu glauben dass die Hände
 die einer Bürgersfrau nicht einer Gräfin
 so schön geformt fand er sie der Herr Bruder
 und allerdings er ist der erste nicht –
coquettiert mit ihren Händen“²⁴³³⁹

Des weiteren zeigt sich das Motiv der Hand auch in Verbindung mit dem Handkuss. Nicht nur Guido küsst seiner Mutter die Hand aus dem Wahn heraus, dass sie ihn in seiner ästhetizistischen Verblendung bestärkt,²⁴³⁴⁰ sondern auch Pompilia. In Verbindung mit dem Fest im IV. Akt bekennt Pompilia zudem ihre Freude dieses große Fest mitzuerleben, und küsst ihrer Mutter die Hand.²⁴³⁴¹ Auch Emilia küsst Guidos Mutter die Hand, allerdings als diese den Sohn aufgerufen hatte, sich in sein vermeintliches Recht zu setzen.²⁴³⁴² An Emilia zeigt sich das Motiv des weiteren durch Guidos Zug zur Geliebten; gegen die Demütigungen der Welt stellt er die Heilung durch ihre Liebe („ausheilen, in deinen Armen.“)²⁴³⁴³ Auf sie bezieht sich Guido auch im IV. Akt, wenn er dem Advokaten die Bedeutung dieser Frau für sein Leben aufzeigt.²⁴³⁴⁴

Fast ebenso bedeutungsvoll wie die Hand des Mannes, erweist sich in der Pantomime *Der Schüler* (1901) die Hand der Frau. Neben ihren schönen Haaren wirkt Taube auf ihren Vater vor allem durch die Schönheit ihrer Hände: „>Du bist mein schönes Kind! die schönen Hände, wie fein zugespitzte Finger! die schönen Haare, ein ganzes Vlies, sich darein zu hüllen, wenn es draußen kalt ist!<<“²⁴³⁴⁵ Dies zeigt sich auch an dem Schüler, der neben ihren Haaren vor allem die Schönheit ihrer Hände bewundert („sieht gierig auf das schöne Mädchen, auf die schönen Hände, das rabenschwarze Haar, mit dem der Vater schmeichelnd spielt“).²⁴³⁴⁶ Taube, den Schüler als ihr lästig abtuend, „starrt auf ihre Hände“,²⁴³⁴⁷ versucht sich gleichsam auf das Schöne zu besinnen, während sie ihn abwertend behandelt. Gleich der Kleidung, täuscht sie die

24334SW XVIII. S. 210. Z. 25.
 24335SW XVIII. S. 213. Z. 11.
 24336SW XVIII. S. 213. Z. 24-25.
 24337SW XVIII. S. 218. Z. 7-9.
 24338SW XVIII. S. 218. Z. 21-22.
 24339SW XVIII. S. 195. Z. 5-12.
 24340SW XVIII. S. 197. Z. 9.
 24341SW XVIII. S. 223. Z. 15.
 24342SW XVIII. S. 198. Z. 5.
 24343SW XVIII. S. 199. Z. 26.
 24344SW XVIII. S. 236. Z. 36-37.
 24345SW XXVII. S. 45. Z. 12-14.
 24346SW XXVII. S. 45. Z. 17-19.
 24347SW XXVII. S. 45. Z. 17-19.

blinde Dienerin auch durch ihre Hände, stützt sie sich doch mit „unsichern Händen“²⁴³⁴⁸ auf den Stab des Vaters, vorgebend er zu sein. Während Taube unter ihrer Kleidung einen „Brief in der Hand“²⁴³⁴⁹ an ihren Geliebten verbirgt, prüft die blinde Dienerin sie tatsächlich und „rührt mit tastend vorgestreckten Händen den Bart an.“²⁴³⁵⁰ Die tote Taube vor sich, von der der Schüler wähnt, dass es sich um den ermordeten Meister handelt, tut der Schüler als Halluzination ab, da er wähnt, dass die Hand des Toten die Taubes sind.
24351

In den Notizen zu dem *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* (1901) zeigt sich das Motiv durch den Studenten, der der vermeintlichen Schauspielerin gegenübersteht, während Hofmannsthal durch das Genus gleichermaßen zeigt, dass das Gegenüber keine Frau ist („er trägt schöne Reifen um die nackten Arme“).²⁴³⁵² Der Student befürwortet hingegen die Maske der vermeintlichen Schauspielerin, weil sie für ihn für das Geheimnisvolle steht („Doch deine Hand, die laß mir; Hände sprechen!“).²⁴³⁵³ Doch indem „er die Hand berührt“,²⁴³⁵⁴ erkennt er, dass es sich dabei um kein menschliches Wesen handelt. Bedrohlich empfindet der Student auch noch die Hand der vermeintlichen Schauspielerin, als er sich in seinem Zimmer liegend träumen wähnt.²⁴³⁵⁵

In den Notizen zu *Orest in Delphi* (1901-1904) zeigt sich das Motiv allein durch Hesione, die ihren Mann schützen will und ihr Kind gleichsam noch auf dem Arm hält.

In *Das Leben ein Traum* (1901-1904) zeigt sich die Thematisierung der weiblichen Hand zuerst in den Notizen (1/1H¹), die das erste Aufeinandertreffen zwischen Sigismund und Rosaura schildern. Rosaura zeigt sich als schwach, ist sie nicht imstande, die Zügel der Pferde zu halten, während Clarin den Weg für Beide sucht.²⁴³⁵⁶ Auch Clotald bemerkt die Weichheit ihrer Hände, die Unfähigkeit mit diesen zu handeln, weshalb ihr auch nicht der Dolch ihrer Mutter, der in ihren Händen liegt, von Nutzen sein kann; stattdessen solle sie sich auf ihre Schönheit verlassen.²⁴³⁵⁷ Rosaura jedoch wähnt, sich durch die Nähe zu Astolf kräftig und tätig („Fühle warm bleibt meine Hand / und mir schaudert nicht“).²⁴³⁵⁸ Dies zeigt sich, durch die Begegnung mit Sigismund, als vollkommene Fehleinschätzung, schildert Hofmannsthal sie hier nicht als tätig, sondern diesem hilflos ausgeliefert. Ebenso findet sich die Thematisierung der weiblichen Hand im dritten Aufzug durch die Prinzessin, die die Base Sigismunds ist. Wie durch die männliche Hand, zeigt sich auch hier eine Verbindung mit dem Narzissmus; Sigismund schmeichelt der Prinzessin, denn wenn er auch das Glück nicht durch den Ortswechsel empfindet, wähnt er dies durch ihre Hand: „lasst mich küssen diese Hand / draus <das> Licht mit gierigen Strahlen / sich die Nahrung schlürft.“²⁴³⁵⁹

Innerhalb der theoretischen Schriften zwischen 1902-1907 zeigt sich das Motiv mitunter in *Aus einem alten vergessenen Buch* (1902) durch das Dienstpersonal,²⁴³⁶⁰ und durch eine Frauenfigur²⁴³⁶¹ in dem Buch von Friedrich Anton von Schönholz. Vor allem aber zeigt sich das Motiv in Hofmannsthals Schrift *Die Duse im Jahre 1903* (1903). In dieser Schauspielerin sieht Hofmannsthal eine derartig große Seele, die mit einer „Hoheit ihres Nackens, die Magie ihrer Hände“²⁴³⁶² bezaubern kann. Hofmannsthal stellt sich die Duse in

24348SW XXVII. S. 51. Z. 31-32.

24349SW XXVII. S. 51. Z. 5.

24350SW XXVII. S. 51. Z. 2-3.

24351SW XXVII. S. 52. Z. 12-13.

24352SW III. S. 212. Z. 22.

24353SW III. S. 213. Z. 14.

24354SW III. S. 213. Z. 15.

24355SW III. S. 213. Z. 28-29.

24356SW XV. S. 183. Z. 36-40.

24357SW XV. S. 192. Z. 23-28.

24358SW XV. S. 185. Z. 34-35.

24359SW XV. S. 209. Z. 36-38.

24360„riesige Greisin, [...] faltete die Hände im Schoße und heftete den Blick an die Decke.“ In: SW XXXIII. S. 15. Z. 34-36.

24361„Susanna versah die Geschäfte des Kartenlegens, Traumdeutens [...] den Lineamenten der Hand“. In: SW XXXIII. S. 15. Z. 36-38.

24362SW XXXIII. S. 23. Z. 14.

verschiedenen Figuren vor, die der Dichter ihr geschaffen hat, wobei sich zeigt, dass der Fokus auf dem Motiv der Hand liegt („Und ihr Dichter zieht sie zu dem Leichnam der Cassandra, an den Mund der Cassandra läßt er sie die Hände legen“).²⁴³⁶³ Hofmannsthal sieht aber auch einen Bruch in ihrem Spiel und verbindet diesen mit dem Motiv: „Früher trug sie ihr zuckendes Herz in den Händen, früher wühlte sie in ihren Eingeweiden wie in den Saiten einer Harfe [...], und ihre ersterbenden Blicke riefen hinunter: >>Ich gab euch Alles!<<“²⁴³⁶⁴ Neben ihren Augen ist es aber vor allem die Fähigkeit der Duse, in einer „einzige[n] Geberde ihres Armes [...] das entzückende Schauspiel“²⁴³⁶⁵ zu sehen.²⁴³⁶⁶ Ebenso zeigt sich das Motiv in *Szenische Vorschriften zu >>Elektra<<* (1903) durch die Aufseherin der Sklavinnen („Sie hat einen kurzen Stock in der Hand“)²⁴³⁶⁷ und durch Klytämnestra, deren „Arme bedeckt mit Schmuck“²⁴³⁶⁸ sind aus Angst vor dem Traum. Des Weiteren findet sich das Motiv auch in dem *Prolog zu Ludwig von Hofmanns Tänzern* (1905) durch den Maler Ludwig von Hofmann (1861-1945) und dessen Werke („Ein ganz weich zurückgebogener Nacken; ein weiblicher Arm“),²⁴³⁶⁹ vor allem aber auch durch die tänzerische Kraft der Ruth St. Denis in *Die unvergleichliche Tänzerin* (1906) (SW XXXIII. S. 117. Z. 32-39).²⁴³⁷⁰ Dabei zeigt sich die immense Bezauberung auf die Zuschauer; hatte Hofmannsthal sie doch nur eine Viertelstunde gesehen und war dennoch von ihren Bewegungen „wie das Hinfallen, das Küssen ihrer eigenen Finger, das Aussaugen der Trinkschale“²⁴³⁷¹ ergriffen worden. Des Weiteren zeigt sich das Motiv auch innerhalb der *Einleitung zu dem Buche genannt die Erzählungen der Tausendundein Nächte* (1906) durch die Liebesgeschichte zwischen Allischar und Summurud, die von dem Kurden anstatt ihres Geliebten weggetragen wird. Erst als Summurud dem Reiter vor ihr auf dem Pferd mit der „Hand ins Gesicht“²⁴³⁷² greift, bemerkt sie ihren Irrtum. Letztendlich zeigt sich auch ein kurzer Bezug in *Die Wege und die Begegnungen* (1907) durch den Traum des Reisenden („Die Junge – sie trug nichts als breite Armreifen – hob stumm die Arme nach ihm, wie um ihn zurückzurufen, aber er sah sich nicht nach ihr um“).²⁴³⁷³

Ebenso vereinzelt findet sich das Motiv in *Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch* (1902) durch den Vergleich Balzacs zwischen einem Künstler und einem Heizer auf einem Schiff, ist Letzterer doch nicht ärmer als die Liebenden, die mit „verschlungenen Fingern“²⁴³⁷⁴ beieinanderstehen. Oder das Motiv findet sich in *Das Gespräch über Gedichte* (1903) eingebunden, hier durch Clemens' Fragen an Gabriel, der auf die Opfernden in der Literatur verwiesen hatte,²⁴³⁷⁵ sowie durch Goethe und die Liebe für die Kunst.²⁴³⁷⁶

Die Protagonistin in *Elektra* (1903) erweist sich, ebenso wie Hofmannsthals männliche Protagonisten, die sich von dem Leben abwenden, als problematisch im Umgang mit Menschen. Durch ihr Verhalten gegenüber der Mutter wurde sie unter die Diener des Hauses gestoßen; doch als Elektra aus der Dunkelheit auf die Dienerschaft des Hauses trifft, hastet sie zurück wie „ein Tier in seinen Schlupfwinkel, den einen Arm

24363SW XXXIII. S. 23. Z. 27-29.

„ihre wundervollen Hände läßt er sie verlieren und am Rande des Meeres sie traurig dastehen, armlos, wie einen großen unheimlichen Strandvogel“. In: SW XXXIII. S. 23. Z. 29-31.

„[...] und erblendet ihre Augen und läßt sie mit sehenden Händen, mit fühlendem Leib durch den Raum gleiten“. In: SW XXXIII. S. 23. Z. 31-33.

24364SW XXXIII. S. 24. Z. 18-22.

24365SW XXXIII. S. 25. Z. 25-26.

24366SW XXXIII. S. 25. Z. 29, SW XXXIII. S. 26. Z. 8.

24367SW XXXIII. S. 45-46. Z. 41-1.

24368SW XXXIII. S. 46. Z. 3-4.

24369SW XXXIII. S. 100. Z. 9-10.

Des Weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 100. Z. 12.

24370„Sie saß, sie kauerte in der heiligen Haltung des Buddha auf der Lotosblume: die Beine gekreuzt, die Knie weit auseinander, die Hände vor dem Leib vereinigt, die Handflächen weit auseinandergedreht.“ In: SW XXXIII. S. 118. Z. 5-8.

24371SW XXXIII. S. 119. Z. 34-35.

24372SW XXXIII. S. 126. Z. 18.

24373SW XXXIII. S. 157. Z. 24-26.

24374SW XXXIII. S. 32. Z. 3.

24375SW XXXI. S. 83. Z. 23-28.

24376„[...] Trümmer eines Götterbildes, die feine gebietende Hand, oder die strahlende Schulter mit dem Knoten des Gewandes?“ In: SW XXXI. S. 84. Z. 1-2.

vor dem Gesicht“.²⁴³⁷⁷ Hatte sie sich hier bereits abwehrend gegen die Mägde gezeigt, verweisen diese zudem auf die Abscheu Elektras ihnen gegenüber, die sich auch dadurch zeigt, dass sie „ihre Finger / wie Krallen gegen“²⁴³⁷⁸ sie wendet. Wenn Chrysothemis allerdings die „Hände“,²⁴³⁷⁹ bei dem Aufeinandertreffen mit ihrer Schwester, erhebt, so ist dies als ein Zeichen ihrer Furcht, vor der Schwester zu deuten. Elektra jedoch kann die Handlung ihrer Schwester, das Heben der Hände gegen sie, nicht verstehen, was sich auch in dieser Passage dadurch bedingt zeigt, dass sie aufgrund ihrer Versenkung in die Rache den wirklichen Kontakt zu den Menschen verloren hat.

Neuerlich zeigt sich das Motiv durch Klytämnestras Auftreten. Hofmannsthal schildert sie als Frau, die bereits dem Altern ausgesetzt ist, die sich aber mit schön gekleideten Dienern und Schmuck umgibt: „Die Königin ist über und über bedeckt mit Edelsteinen und Talismanen. Ihre Arme sind voll Reifen, ihre Finger starren von Ringen. Die Lider ihrer Augen scheinen übermäßig groß und es scheint ihr eine furchtbare Anstrengung zu kosten, sie offen zu halten.“²⁴³⁸⁰ Bedingt hat die Schmückung der Königin an Fingern und Gelenken mit der Darstellung ihrer Schönheit zu tun; vielmehr geht es ihr bei diesen Schmuckstücken darum, die Träume zu bannen. Durch die schmeichelnde Rede Elektras jedoch, die sie höhnisch eine Göttin genannt hatte, glaubt sie sich von dem Traum befreien zu können („Die Stunden haben alles in der Hand“).²⁴³⁸¹ Elektra versteht es hierbei, dank ihrer sprachlichen Raffinesse, die Mutter zu täuschen, wenn sie ihr sagt, warum sie für sie eine Göttin sei: „Du bist ja / wie ein Koloß, aus dessen ehernen Händen / ich nie entsprungen bin. Du hast mich ja / am Zaum. Du bindest mich, an was du willst.“²⁴³⁸² Zum einen drückt Elektra die Distanz aus, die sie zu ihrer Mutter empfindet, zum anderen aber betont sie auch ihre Willensstärke und ihre Macht über sie. Letztendlich jedoch zeigt sich Klytämnestra noch nicht einmal fähig, gegen ihre Tochter zu bestehen. Nachdem Elektra ihr von dem wahren Opfer gesprochen hat, versucht Klytämnestra ins Haus zu fliehen, wird aber von Elektra zurückgehalten, woraufhin ihr aus „zitternden Händen“²⁴³⁸³ der Stab entfällt. Dagegen zeigt sie sich mit „beiden Händen drohend gegen Elektra“,²⁴³⁸⁴ nachdem sie von dem Tod ihres Sohnes erfahren hatte, durch den sie glaubt, gleichsam von ihren Träumen befreit zu sein und zu gesunden. Durch den vermeintlichen Tod des Bruders, sieht Elektra die Not zusammen mit ihrer Schwester, die Tat an den Mördern des Vaters zu begehen. Doch Chrysothemis distanziert sich von der Tat, kann sie nicht begreifen, dass sie mit ihren „beiden Händen“²⁴³⁸⁵ einen Mord begehen soll. Doch ist sie es auch, die das Gespräch auf ein Beil oder ein Messer bringt, mit dem die Tat besser vollbracht werden kann. Letztendlich kann Chrysothemis jedoch nicht fassen, wie sie mit „diese[n] Arme[n]“²⁴³⁸⁶ einen Mord begehen kann und weiterleben soll. Elektra jedoch, die sie als wahre Tochter ihrer Mutter sieht, versucht ihr narzisstisches Wesen anzusprechen und ihr zu schmeicheln, indem sie mitunter ihre Schönheit und die Stärke ihrer Arme betont, gegen die sie die Schwäche ihrer eigenen Arme stellt.²⁴³⁸⁷ Elektra verweist hier jedoch nicht nur auf die Aussicht auf ein Lieben, sondern betont auch ihr eigenes Alter, ihre „traurigen verdorrten Arme[...]“,²⁴³⁸⁸ die konträr zu ihrer Jugend und Stärke stehen würden. Während Chrysothemis nur die Flucht aus diesem Haus verlangt, schmeichelt Elektra neuerlich ihrer Jugend und Schönheit:

„Du bist so voller Kraft,
die Sehnen hast du wie ein Füllen, schlank
sind deine Füße, leicht umschling´ ich sie
mit meinen Armen wie mit einem Strick.
Ich spüre durch die Kühle deiner Haut
das warme Blut hindurch, mit meiner Wange

24377SW VII. S. 63. Z. 9-10.

24378SW VII. S. 64. Z. 16-17.

24379SW VII. S. 68. Z. 23.

24380SW VII. S. 74. Z. 30-33.

24381SW VII. S. 75. Z. 38.

24382SW VII. S. 76. Z. 20-23.

24383SW VII. S. 85. Z. 23.

24384SW VII. S. 88. Z. 3-4.

24385SW VII. S. 91. Z. 22.

24386SW VII. S. 92. Z. 4.

24387SW VII. S. 92. Z. 29-36.

24388SW VII. S. 93. Z. 7.

spür' ich den Flaum auf deinen jungen Armen.“²⁴³⁸⁹

Vor dem Boten (Orest) zeigt sich neuerlich, als Elektra im Boden nach dem Beil gräbt, ihre Distanz zum Leben; so gräbt sie mit ihren Händen nicht nach einem toten Kind, nicht nach etwas, dass sie geboren hat, sondern das was die Erde einmal von ihr empfangen wird, was die Mutter sein wird, die sie geboren hat. Elektra jedoch zeigt auch neuerlich an, dass sie für ihre Rache ihr eigentliches Leben geopfert hat und klatscht verbittert „in die Hände“,²⁴³⁹⁰ weil Orest ihr keinen Glauben schenkt, dass diese frühzeitig gealterte und hasserfüllte Frau wirklich die Königstochter ist. Durch den alten Diener wird sie gewahr, dass der Bote ihr Bruder Orest ist. Doch auch diese Protagonistin Hofmannsthals zeigt sich unfähig, sich zu beherrschen, obwohl auch Orests Pfleger sie zur Ruhe aufgerufen hatte. Durch Orest wendet sie sich jedoch nicht dem Leben zu, sondern wähnt ihre Rache nah, verwirft die Liebe, deren „Hände“²⁴³⁹¹ wie Flammen sind und nichts zu fassen imstande sind. Obwohl sich Elektra nach der Tat Orests gehemmt zeigt zum Tanz, kommt es letztendlich doch zu diesem, wobei sie wie eine Mänade die Arme ausstreckt in ihrem Tanz, bevor sie stirbt.

²⁴³⁹²

In *Das gerettete Venedig* (1904) zeigt sich bereits im ersten Aufzug das Motiv mit dem Schönen verbunden, das Belvidera allerdings genommen wird. Erst durch Belvideras „zornig ausgestreckte[...] Hand“²⁴³⁹³ gegenüber den Männern, die ihr ihren Besitz nehmen, lässt den Gerichtsvollzieher die „zwei Ringe“²⁴³⁹⁴ an ihren Händen bemerken, die sie letztendlich von den Fingern zieht und dem Gerichtsvollzieher hinwirft. Die zornigen Worte von Belvideras Sohn werden von der Nachbarin aufgegriffen, die damit gleichsam deren modernes Wesen stützt: „Brav, brav junger Herr! Das ist die Sprache für den Enkel eines Senators! / Ein rohes Volk! Einer Dame so mitzuspielen, einer Dame! einer Dame, / die nur den kleinen Finger auszustrecken brauchte, um einen Beschützer / zu finden? Einen? Nein, zehn an jedem Finger!“²⁴³⁹⁵ Die Frau empfiehlt Belvidera, Geld zu verdienen, sei es ihr doch ein Leichtes, welches zu erreichen, wenn sie sich nur einem Mann hingebt. Die Schönheit ihrer Hände („eine Hand wie / Wachs, eine Hand von Zucker, eine Hand wie diese“)²⁴³⁹⁶ würde es ihr leicht machen einen reichen Herren, zu ihrem Gönner zu machen;²⁴³⁹⁷ doch der Vorschlag greift Aquilinas Hochmut an, weshalb sie ihr auch die Hand, die sie zu ergreifen versucht, entzieht.

Dabei erweist sich das Umfeld Belvideras keineswegs ihrem Selbstverständnis gemäß, erscheint doch der Sohn der alten Frau „am Arm einer nicht mehr / jungen Person“,²⁴³⁹⁸ die für ihn als Prostituierte arbeitet. Die alte Nachbarin steigert sich mehr und mehr in ihre „freche[...] Komödie“²⁴³⁹⁹ hinein, verurteilt Belvidera ob ihrer Reaktion auf ihren Vorschlag und äußert dem jungen Mann gegenüber, der ihr Sohn ist: „So umzugehen mit einer honetten alten Frau, die an // Athma leidet! Wär Euer Mann zu Haus, er würde Euch zur Räson brin/gen! Entschuldigen würde er sich tausendmal, die Hand würde er mir / küssen!“²⁴⁴⁰⁰ Zudem äußert sie gegenüber Belvidera, dass ihr Verhalten ihr gegenüber nur von Güte motiviert sei („unter / die Arme hab' ich ihr greifen wollen, der hochgeborenen Hungerleiderin!“).²⁴⁴⁰¹ Hatte die Nachbarin zuvor noch Belvideras schöne Hände beschrieben, mit denen sie leicht die Männer für sich gewinnen wird, sagt sie ihr nun: „und gegen jeden Fingernagel, der sich Euch / zusammenkrallt, hab' ich auch eine Kralle, denn Ihr habt nichts vor / unsereinem voraus“.²⁴⁴⁰²

Das Motiv innerhalb des Liebens zeigt sich so auch durch das erste Aufeinandertreffen zwischen Belvidera und ihrem Mann. Selbst wenn die Wirklichkeit sie gesellschaftlich noch mehr vernichten würde, würde sie

²⁴³⁸⁹SW VII. S. 93. Z. 29-35.

²⁴³⁹⁰SW VII. S. 99. Z. 25.

²⁴³⁹¹SW VII. S. 105. Z. 25.

²⁴³⁹²Des weiteren, siehe: SW VII. S. 329. Z. 31-32.

²⁴³⁹³SW IV. S. 11. Z. 12.

²⁴³⁹⁴SW IV. S. 11. Z. 11.

²⁴³⁹⁵SW IV. S. 12. Z. 2-5.

²⁴³⁹⁶SW IV. S. 12. Z. 14-15.

²⁴³⁹⁷SW IV. S. 12. Z. 13-23.

²⁴³⁹⁸SW IV. S. 12. Z. 33-34.

²⁴³⁹⁹SW IV. S. 12. Z. 37.

²⁴⁴⁰⁰SW IV. S. 12-13. Z. 39//1-3.

²⁴⁴⁰¹SW IV. S. 13. Z. 4-5.

²⁴⁴⁰²SW IV. S. 14. Z. 1-3.

ihm aus ihrem „Arm / ein Kissen“²⁴⁴⁰³ machen.²⁴⁴⁰⁴ Dabei zeigt sich durch Belvideras Erinnerung an den Tod ihrer Mutter, der für sie in gewissem Sinn auch mit dem Entstehen ihrer Liebe verbunden ist, dass sie sich für Jaffier erniedrigt hatte. So hatte sie Jeronimo gestattet, dass er ihr sich über die Gebühr genähert hatte, dass er ihr die Hand geküsst hatte und allzu viel Vertraulichkeit in seinen „Handkuß“²⁴⁴⁰⁵ gelegt hatte.

Dass das Motiv vor allem in Verbindung mit dem Liebeserleben steht, zeigt sich auch an Pierre, der Jaffier heißt sich auf die nahestehende Zukunft zu besinnen, in der sie göttergleiche Sieger sein werden: „indessen du, mit uns, / lautschreiend, über hingestreckte Leichen / zu neuem Morde springst und deine Frau / in sicherem Versteck, vor Lust erzitternd, / die off'nen Arme dir entgegenstreckt“.²⁴⁴⁰⁶ So fragt Pierre Jaffier auch, angesichts der schönen Belvidera, ob er nicht wegen ihr von dem Plan an der Verschwörung Teilhaft zu sein abweichen wird („Sie hat wundervolle Arme, / das sind der Liebe stärkste Ketten“).²⁴⁴⁰⁷ Zum Ende des ersten Auftritts distanziert sich Belvidera zwar von seinem Plan, nicht aber von ihm; Jaffier, der der „Sitz des Glücks“²⁴⁴⁰⁸ für sie ist, bleibt bestehen, während „gemeine Hände“²⁴⁴⁰⁹ sie nicht zu bedrohen vermögen.

Das Motiv zeigt sich im zweiten Aufzug auch durch die Figur der Aquilina, die der Mulattin von ihrem Traum erzählt. War sie doch mit einem Leuchter „in der Hand“²⁴⁴¹⁰ an das Bild Pierres getreten, um zu sehen, wie er ihr entgegenblickt. Pierre will sie zurückgewinnen, weshalb sie dem alten Senator Dolfin ausweichen will, und ruft deshalb mit einer „Handglocke“²⁴⁴¹¹ nach einem ihrer Lakaien. Nach der Begegnung mit dem Senator, durch die neuerlich deutlich wird, dass Hofmannsthal nicht nur Narzissten, sondern auch Narzisstinnen erschaffen hat, erfährt Aquilina von der Mulattin die Näherung Pierres, auf die sie erstaunt reagiert indem sie die „Hand auf den Mund“²⁴⁴¹² legt.

Das Motiv zeigt sich aber auch durch Belvideras Verzweiflung im dritten Aufzug; mit den Händen ringend (SW IV. S. 92. Z. 27), sieht sie Pierre als den Schuldigen ihrer momentanen Situation, nicht jedoch ihren Mann. Es trägt jedoch gleichsam religiöse Züge, wenn sich Belvidera vor Pierres Füße wirft und „die gefalteten Hände zu ihm auf[hebt]“,²⁴⁴¹³ will sie von Pierre die Versicherung hören, dass er Jaffiers wirklicher Freund ist.²⁴⁴¹⁴ Im Gespräch mit ihrem Mann kann Belvidera Jaffiers Narzissmus nicht länger unbedacht bestätigen und verweist hilflos auf den Übergriff Renaults. Doch Jaffier bleibt auf sich fokussiert, verweist darauf, dass ihr Gang zu ihrem Vater ihm den Tod bringen wird; Belvidera jedoch ist erschüttert in ihrer Liebe zu ihm, hat er ihre Liebe doch beschmutzt, indem er sie der Gefahr im Hause Renaults ausgesetzt hat: „Du hast mir / die Hände abgehauen, die zu dir / ich heben möchte“.²⁴⁴¹⁵ Während Belvidera ihn unablässig auf sich zu beziehen versucht, ans Leben binden und von der Revolution wegführen will, beharrt Jaffier darauf, dass ihre „Finger“²⁴⁴¹⁶ den Knoten nicht zu lösen vermögen, der ihn an die Verschwörer bindet.

Ebenso zeigt sich das Motiv als Belvidera auf ihren Vater trifft, glaubt dieser doch seine Frau vor sich zu haben, die ihre „Hände“²⁴⁴¹⁷ bittend zu ihm hebt. Obwohl Belvidera immer noch als Bittstellerin vor ihm kniet, die „Hände zu ihm auf“²⁴⁴¹⁸ hebt, verweist sie auch auf das stolze Blut in sich. Doch als Belvidera

24403SW IV. S. 16. Z. 36-37.

24404In den Notizen verweist Belvidera darauf, dass Jaffier sich zusammennehmen solle. Habe sie dies doch selbst vollbracht, als die Gerichtsvollzieher gekommen seien, und sich ihrer Liebe besonnen („und meine Arme dir ausbreiten dir / und küssen dich“, SW IV. S. 182. Z. 16-17).

24405SW IV. S. 24. Z. 5.

24406SW IV. S. 35. Z. 10-14.

24407SW IV. S. 36. Z. 24-25.

24408SW IV. S. 38. Z. 14.

24409SW IV. S. 38. Z. 13.

24410SW IV. S. 60. Z. 2.

24411SW IV. S. 62. Z. 10.

24412SW IV. S. 66. Z. 14.

24413SW IV. S. 93. Z. 15.

24414In den Notizen berichtet Belvidera von dem Beginn ihrer Liebe. Hatte Jaffier sie doch mit 15 Jahren an dieser „rechten Hand“ (SW IV. S. 199. Z. 24) gehalten. Doch nach dem Tod der Mutter glaubt Belvidera ihre Gebetet befleckt durch diese Liebe (SW IV. S. 201. Z. 13-29). Glaubend, dass es im Sinne der himmlischen Sphären sei, hat sich Belvidera von einer Viper beißen lassen, war aber von Jaffier gerettet worden (SW IV. S. 201. Z. 31-37).

24415SW IV. S. 105. Z. 16-18.

24416SW IV. S. 108. Z. 27.

24417SW IV. S. 119. Z. 26.

24418SW IV. S. 120. Z. 2.

ohnmächtig vor ihm zu Boden sinkt, erweist er sich als vermeintlich liebender Vater („küßt / ihr die Stirne, die Hände, das Haar, die Wangen“).²⁴⁴¹⁹

Aquilina, die im fünften Aufzug äußert, dass sie Pierres frühen Tod nahen sieht, erinnert sich ihrer Vergangenheit, die die Bedrohung des Todes durch einen Brand einschließt. Mitten unter der Gefahr war es zum ersten sexuellen Kontakt beider gekommen, bevor sie ihre „Arme“²⁴⁴²⁰ um seinen Hals geschlungen hatte und er sie gerettet hatte. Obwohl Aquilina Pierre, indem sie den Raum erleuchtet, vor dem Tod schützen will, wird ihr Traum mahnende Wirklichkeit, dass er eines gewaltsamen Todes sterben wird, als drei Sbirren sie überwältigen: „Der Offizier packt sie / am Arm und dreht ihr den Arm so um, daß sie aufschreit.“²⁴⁴²¹ Obwohl Pierre, nachdem die Soldaten ihn gestellt hatten, auch dazu aufruft, Aquilina zu ermorden, erweist sich diese als immer noch als liebend: „Sie kriecht auf den Knien zu Pierre. Pierre wendet sich jäh und kehrt ihr den Rücken, / tritt fast auf ihre Hand.“²⁴⁴²²

In *Ödipus und die Sphinx* (1905) zeigt sich das Motiv erstmalig durch Ödipus' sexuelle Unerfahrenheit. Ödipus legt seinem Erzieher dar, weshalb es ihn nie wirklich nach einer Frau verlangte und kaschiert damit seine eigentliche Motivation, die sich hinter seinem Handeln verbirgt, seinen Narzissmus („Keine. Ich hätte in ihren Armen nicht liegen können / ohne eine geheime tiefe Scham“).²⁴⁴²³ Ebenso zeigt sich das Motiv durch Kreon im zweiten Aufzug, als er seiner eigenen Passivität die Macht seiner Schwester in Bezug auf sein Leben gegenüberstellt („sie hält mein nacktes Schicksal in den Händen“).²⁴⁴²⁴ Im dritten Aufzug schließlich, wenn Jokaste vor Ödipus hintritt und in ihm das Göttliche ahnt, bindet Hofmannsthal das Motiv neuerlich ein („Drei Schritte vor ihm bleibt sie stehen. Sie hebt die Hände / gegen ihn wie gegen ein Götterbild“).²⁴⁴²⁵ Ödipus sieht in dem Moment, als sie ihn in die Nähe des Göttlichen erhebt was auch wiederum seinen Narzissmus anspricht, die Wirkung dieser Hände auf sich: „Ist dies dein Herz, / das deine Hand so glänzen macht?“²⁴⁴²⁶ Jokaste aber ist zu diesem Zeitpunkt noch wankelmütig, glaubt sie nicht, dass dieser Jüngling sie zur Frau erwählen könnte, wodurch sie die Hände sinken lässt und ihm sagt: „Mach deinen Blick / Von meinen Händen los.“²⁴⁴²⁷ Hofmannsthal verweist hier deutlich auf den Bezug zwischen der Nacht und dem Hand-Motiv und damit auf die Folgen die diese Hinwendung des Ödipus bedeutet. Tatsächlich zeigt sich, was schon deutlich an das Hand-Motiv geknüpft ist, seine Untätigkeit, denn obwohl er ihre Hand ergreift, kann er sie nicht festhalten („Er nimmt ihre Hand, läßt sie gleich wieder“).²⁴⁴²⁸ Das innere Ahnen, das Grausen wird von Ödipus nicht richtig eingestuft vielmehr ersehnt er, in ihren Armen Glückseligkeit zu finden.²⁴⁴²⁹

Auch durch Antiope zeigt sich eine Verbindung zum Motiv, erstmalig wenn Jokaste auf Antiopes jetzige Kinderlosigkeit anspielt („deine gesegneten Hände sind heute wieder leer“).²⁴⁴³⁰ Aber es zeigt sich an Antiope auch eine deutliche Verbindung zwischen ihrem Narzissmus und ihren Händen, wenn sie in Bezug auf das Königsschwert und die Macht als Königmutter sagt, dass nur ein Gott ihr diesen Stab aus den Händen lösen könne und nicht der Tod.²⁴⁴³¹ Jokaste betont zudem, im Zuge der Familienähnlichkeit, auch die Gleichheit zwischen Antiopes und Laios' Händen, durch die sie allerdings an die Ermordung des Sohnes gemahnt wird: „Mutter – Mutter – / wie gleichen deine Hände, wenn sie so / den Stab umklammern, Laios' Händen!“²⁴⁴³² Dadurch zeigt sich auch hier die Wesensgleichheit zwischen Antiope und ihrem Sohn,

24419SW IV. S. 125. Z. 13.

24420SW IV. S. 128. Z. 11.

24421SW IV. S. 132. Z. 9-10.

24422SW IV. S. 131. Z. 39-40.

Siehe (Notiz): SW IV. S. 223. Z. 42, SW IV. S. 228. Z. 4.

24423SW VIII. S. 29. Z. 23-24.

24424SW VIII. S. 63. Z. 19.

24425SW VIII. S. 115. Z. 27-28.

24426SW VIII. S. 115. Z. 29-30.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW VIII. S. 241. Z. 1-6.

24427SW VIII. S. 116. Z. 18-19.

24428SW VIII. S. 116. Z. 24.

24429SW VIII. S. 116. Z. 26-29.

24430SW VIII. S. 66. Z. 1.

24431SW VIII. S. 69-70. Z. 38//1-3.

24432SW VIII. S. 70. Z. 10-12.

angedeutet durch die Hände. Antiope selbst erkennt diese Verbindung nicht und betrachtet nur ihre Hände,²⁴⁴³³ worauf Hofmannsthal die Schwiegertochter neuerlich auf die Familienähnlichkeit verweisen lässt („Oder die / des Sohnes. Denn es sind die gleichen“).²⁴⁴³⁴ Noch einmal spielt Jokaste auf die Ähnlichkeit an, nachdem Antiope die Ermordung des Kindes gerechtfertigt hat („Nein! nein! nein! Ihr – ihr wohl. / Ihr tuts! Mit fürchterlichen Händen greift / ihr in die Welt. Allein was frommt es denn?“).²⁴⁴³⁵ Mit eben diesen Händen, die Jokaste als diejenigen ihres Mannes ausmacht und so mit Grausamkeit verbindet, will Antiope Jokaste jedoch dem Gott weihen: „Sieh, die Hände machen / es gut und weihen dich. Leib meiner Tochter, / gesegnet sei!“²⁴⁴³⁶ Dabei zeigt sich auch in diesem Werk die Verbindung zwischen Macht und dem Hand-Motiv, wenn Antiope an ihrer Stellung als ehemalige Königin und Königsmutter festhält. Doch letztendlich kann Antiope sich nicht länger gegen den Tod stellen, der „Stab [gleitet] aus ihren Händen“²⁴⁴³⁷ und das Volk erkennt, dass sie gestorben ist.²⁴⁴³⁸

Noch in Bezug auf eine weitere, weiblich gezeichnete Figur zeigt sich das Motiv. Wenn Ödipus sich der Sphinx stellen will und wähnt, dass er diese Begegnung überleben wird, dann heißt es: „Denn ich fühl's, / von grausigen Gliedern, von Polypenarmen / umschlungen sterb' ich heute nicht“.²⁴⁴³⁹

Letztendlich vereinzelt zeigt sich das Motiv auch in späteren Werken Hofmannsthals, so in *König Ödipus* (1906) durch den Selbstmord der Jokaste, wie er durch eine der Mägde geschildert wird („Mit ihren eignen Händen –“),²⁴⁴⁴⁰ in *Jedermann. Allererste Fassung in Prosa 1906* anhand der toten Mutter, von der sich Jedermann Hilfe vor dem nahenden Tod erhofft²⁴⁴⁴¹ oder in den *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906). Hier zeigt sich das Motiv allein durch Ferdinands Erinnerung an die Figuren aus den Novellen. So fühlt er sich in der Stimmung der Nacht an Clarisse und ihren Geliebten gemahnt („sie umarmt ihn im Geiste und fühlt sich schon losgelöst von der Erde“).²⁴⁴⁴² Dabei geht Clarisse dem Geliebten, der dem Tode geweiht ist, voraus, indem sie sich die Adern öffnet.²⁴⁴⁴³ Nur vereinzelt findet sich das Motiv auch in dem Lustspiel-Fragment *Ferdinand Raimund. Bilder* (1906), hier in Verbindung mit Ferdinands Mutter. Nicht aber mit ästhetizistischem Lieben, sondern wohl im Zuge von Ferdinands Bemerkungen über die Fähigkeit der Mutter zur Tat, notiert Hofmannsthal: „freilich es war meiner Mutter ihre Sprach, meine Muttersprach is die einzige die mir gegeben ist: unter ihrer Hand ist alles zu an lebendigen Wesen worn“.²⁴⁴⁴⁴

3. Kleidung

Entsprechend dem Ästhetizisten findet sich in manchen Werken Hofmannsthals auch die Einbindung der Kleidung der Frau, die auch bei der Ästhetizistin mitunter Ausdruck ihres ästhetizistischen Wesens ist. Doch auch bei diesem Motiv wird es Ausnahmen geben, wie sich zeigen wird; es sei an dieser Stelle mitunter nur auf Hofmannsthals Elektra-Figur verwiesen, deren Ästhetizismus sich nicht in ihrem Schönheitsempfinden niederschlägt, sondern vor allem in ihrem Nichtverstehen des Lebens.

Zu Beginn seines Schaffens findet sich das Motiv nur vereinzelt. So geht Hofmannsthal in einer Passage von *Der Geiger vom Taunsee* (1889) auf die Kleidung der Frau ein und zwar wenn der Ästhetizist Magdalena/Magda beschreibt: „Tracht unserer Grossmütter, den schlanken Hals mit dem vormerzlichen Sidentuch

24433SW VIII. S. 71. Z. 32.

24434SW VIII. S. 71. Z. 33-34.

24435SW VIII. S. 75. Z. 3-5.

24436SW VIII. S. 78. Z. 25-27.

24437SW VIII. S. 99. Z. 10.

24438SW VIII. S. 99. Z. 11-12.

24439SW VIII. S. 95. Z. 21-23.

24440SW VIII. S. 177. Z. 21.

24441„Lass es nicht zu, dass ich vernichtet werde. Mutter, die du mich geboren hast, lass mich nicht allein in seine Hände fallen. Hilf mir, Mutter!“ In: SW IX. S. 16. Z. 8-10.

24442SW XXXIII. S. 144. Z. 16-17.

24443SW XXXIII. S. 144. Z. 19-21.

24444SW XXI. S. 39. Z. 18-20.

umwunden“. ²⁴⁴⁴⁵ Auch fern der Erotik zeigt sich das Motiv in dem Werk *Demetrius* (1889/1890), denn Hofmannsthal betont hier den schützenden Aspekt der Kleidung, wenn Axinia sich in ihren Mantel hüllt (SW XVIII. S. 27. Z. 11), nachdem Soltykow sich ihr voller Liebe genähert hatte.

Innerhalb der dramatischen Fragmente zeigt sich auch mitunter dieses Motiv. Neben losen Erwähnungen ²⁴⁴⁴⁶ findet sich das Motiv in dem dramatischen Entwurf *Anna* (1891), gebunden an Helenes Erinnerung an ihre frühere Affäre mit dem Baron („und dabei fällt einem so allerlei ein, zu den Parfums die Kleider und die unwahrscheinlichen Moden und die noch verrückteren Gedanken.“), ²⁴⁴⁴⁷ in dem Dramenentwurf *Leda und der Schwan* (1900) primär in Verbindung mit der Erotik („für wen soll meine weisse bebende Nacktheit (so drückt sich die Alte aus) aus den Kelchen meiner Gewänder emporsteigen“) ²⁴⁴⁴⁸ oder auch in *Phantastisches Drama* (1901) und zwar dahingehend, dass die Geliebte aus dem Wasser zu ihren „Kleidern“ ²⁴⁴⁴⁹ steigt, um sich anzukleiden, dort jedoch von einer Hindin in den Wald getrieben wird. Ihre Kleidung, die ihr Geliebter bei dem Holzfäller findet, ²⁴⁴⁵⁰ dient ihm als Signal dazu anzunehmen, dass dieser seine Geliebte getötet habe, was wiederum den Mord an dem Holzfäller nach sich zieht. Neben einer kurzer Einbindung in den Notizen zu *Die letzten Abenteuer des Gomez Arrias* (1904) dadurch, dass die Königin sich männlicher Kleidung bedient, um sich unbeachtet bewegen zu können, ²⁴⁴⁵¹ findet sich das Motiv auch in *Des Ödipus Ende* (1901) wenn Hofmannsthal durch die schwarze Kleidung des Ödipus und der Antigone den Kontrast zu den anderen Figuren noch verstärkt ²⁴⁴⁵² und letztendlich in dem Dramenentwurf *König Kandaules* (1903). Hofmannsthal deutet hier ebenso eine Geschlechtervertauschung von Frauen und Männern durch die Kleidung an. ²⁴⁴⁵³ Ebenso gedachte Hofmannsthal auf die Kleidung der Königin einzugehen, wobei er das Motiv hier dahingehend setzt, dass durch die Kleidung der Frau die Distanz zwischen Kandaules und seiner Königin noch deutlicher zutage tritt: „z. B. nie steht sie völlig nackt vor ihm, sondern ihren Körper bedeckt ein unglaublich feines Gewebe mit hieratischen Gestalten und Zeichen, welche abgebetet werden sollen wie ein Rosenkranz, so dass die Wollust nur ein Duft daran ist“. ²⁴⁴⁵⁴ Es zeigt sich aber in Verbindung mit der Kleidung auch ein empathischer Zug im III. Akt: „die Königin regungslos weil ein Hund auf der Schleppe ihres Gewandes eingeschlafen liegt.“ ²⁴⁴⁵⁵

In *Age of Innocence* (1891) beschreibt Hofmannsthal nur sehr begrenzt die Kleidung der Frau. Zum ersten Mal bindet Hofmannsthal dieses Motiv durch die Geliebte Heddy ein („viel Spitzen und weiche Falten und die hohen mattgoldenen Empiregürtel, die ich so gern habe“). ²⁴⁴⁵⁶ Vor allem aber zeigt sich das Motiv durch die Beschreibung Madeleines („grossblumiges Kleid hatte noch den hohen Gürtel und den Ausschnitt der Congresszeit und um den Hals war ein Stückchen Schleier gewunden“). ²⁴⁴⁵⁷ Durch diese Frau schildert Hofmannsthal auch ein träumerisches Versenken. Unter dem Einfluss der Musik träumt er, vermischt Wirklichkeit und traumhaftes Empfinden miteinander. ²⁴⁴⁵⁸

24445SW XXIX. S. 8. Z. 7-8.

24446Dies zeigt sich zum Beispiel in der *Tragödie* (1899), als Hofmannsthal auf die Verwechslung der Geschlechter durch die Kleidung anspielt, so ist eine Schauspielerin „in den meisten Szenen als Knabe gekleidet“ (SW XVIII. S. 133. Z. 19) oder in *Anna* (1891), als der Verehrer der Tochter durch den „Wintergarten“ (SW XVIII. S. 40. Z. 25) kommt.

24447SW XVIII. S. 37. Z. 18-19.

24448SW XVIII. S. 147. Z. 21-22.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 147. Z. 7-10, SW XVIII. S. 147. Z. 29-30, SW XVIII. S. 151. Z. 6.

24449SW XVIII. S. 250. Z. 7.

24450SW XVIII. S. 250. Z. 18.

24451SW XVIII. S. 286. Z. 11-12.

24452SW XVIII. S. 256. Z. 33.

24453SW XVIII. S. 272. Z. 29-31.

24454SW XVIII. S. 274. Z. 18-21.

24455SW XVIII. S. 277. Z. 9-10.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 281. Z. 32.

24456SW XXIX. S. 21. Z. 6-8.

24457SW XXIX. S. 23. Z. 21-22.

24458„[...] dann kam wieder der Schwarzenberggarten mit dem grünbraunen Teich aber auf einer Sandsteinbank sassen unter blühenden Kastanien die Madonna von der Stiege mit lapisblauem Holzmantel und einer rothen Glaslampe in der Hand und Madeleine mit dem grossblumigen Kleid und dem Stück Schleier um den Hals.“ In: SW XXIX. S. 24. Z. 1-6.

Auch dieses Motiv findet sich bereits in den frühen theoretischen Schriften. In *Das Tagebuch eines Willenskranken* (1891) formuliert Hofmannsthal über den Dilettanten Amiel, dass er den Halt verloren hatte, gleich wie die „Elfen, die nach dem nächtlichen Reigen ihr Federnkleid nicht finden“. ²⁴⁴⁵⁹

In *Die Mutter* (1891) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Schilderung des Dilettantismus, wodurch er auf das Erschaffen des Milieus bei Bahr zu sprechen kommt, welches mitunter auf Sarah Bernardt abzielt („das Interieur dieser Schauspielerin, ihr Altar, ihr Kostüm, ihr Sohn und ihre Rolle“). ²⁴⁴⁶⁰

In *Algernon Charkes Swinburne* (1892) erfolgt die Einbindung des Motivs lediglich durch Hofmannsthals positiven Bezug zu den Werken Swinburnes: „die Geliebte ist gekleidet in den farbigen Prunk des Hohen Liedes Salomonis mit den phantastischen Beiworten, die so geheimnisvoll geistreich das Unheimliche an der Liebe in die Seele werfen“. ²⁴⁴⁶¹ In *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Bezug zu *Baumeister Solneß* (1892) in dem die junge Hilde mit dem Tod des Baumeisters kokettiert: „Sie fragt ihn, wie sie sich in Schwarz ausnehmen würde, ganz in Schwarz, mit einer schwarzen Halskrause und schwarzen, matten Handschuhen...“ ²⁴⁴⁶²

In *Gabriele D’Annunzio* (1893) zeigt sich lediglich ein Bezug zum Motiv und zwar durch die *Römischen Elegien* D’Annunios, die sich von denen Goethes, denen er Lebendigkeit attestiert, unterscheiden: „Aber der Dichter hat sie erst in das Atelier des Tizian geschickt, sich umzukleiden.[...] Diese komplizierte Liebe saugt aus der Landschaft, aus Musik, aus dem Wetter ihre Stimmungen.“ ²⁴⁴⁶³

In den weiteren frühen theoretischen Schriften zeigt sich auch dieses Motiv, so in *Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche* (1892) wenn er die Künstlerin mit Charlotte Wolter vergleicht: „Niemand trägt wie sie Stirnreif und wallendes Gewand. Es ist ein großes Kunstwerk in der majestätischen Melodik ihrer Glieder und in dem Reichtum ihrer Töne, die viel auszudrücken vermögen und dieses Viele in Schönheit.“

²⁴⁴⁶⁴ Auf eine subtile Weise stellt Hofmannsthal die Duse nicht nur über die Wolter, sondern ebenso auch über Sarah Bernardt. Dabei zeigt sich deutlich, wodurch Hofmannsthal die Duse über die beiden genannten Schauspielerinnen stellt, nämlich dadurch, dass sie im Gegensatz zu diesen beiden die Konzeption der Ganzheit des Seins in ihre Schauspielkunst legt, während Sarah Bernhardt es nur vermag, sich selbst zu spielen. ²⁴⁴⁶⁵ Auch in der zweiten Schrift *Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche* (1892) schildert Hofmannsthal ihre Darstellung auf der Bühne: „Ihre Schauspielerei ist wie die Historik der Goncourts: wie diese aus einem Kleiderfetzen, einem Menü und einem Sonett eine Gesellschaft rekonstruieren, so konstruiert die Duse aus einem hingeworfenen Wort, einer Gebärde, einer Anspielung den lebendigen Menschen, den der Dichter gesehen hat.“ ²⁴⁴⁶⁶

Des weiteren zeigt sich das Motiv in *Das Tagebuch eines jungen Mädchens* (1893) durch die Naivität („in dem langen, weichen, weißen Wollkleid“) ²⁴⁴⁶⁷ oder in *Internationale Kunst-Ausstellung 1894* (1894) durch die Beschreibung des Bildes *Master Baby* von Orchardson, auf dem die Mutter des Bildes „schwarz angezogen“ ²⁴⁴⁶⁸ ist und durch die Kunstwerke der französischen Abteilung (*Dame im Ballkleid* von Bonnat oder die *Junge Frau mit Muff* von Gervex), in dem zweiten Teil der *Künstlerhaus. Ausstellung der Münchener >>Secession<< und der >>Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler<<* (1894) durch ein Gemälde von Hugo König, welches die Madonna mit ihrem Kind zeigt („Sie ist sehr jung, in ganz weiße reiche Tücher wie in Grabtücher eingehüllt“), ²⁴⁴⁶⁹ sowie in *Das Buch von Peter Altenberg* (1896) durch die Figuren und die geschilderten Abhandlungen, so auch über „Kleider“,

24459SW XXXII. S. 21. Z. 40-41.

24460SW XXXII. S. 15. Z. 27-28.

24461SW XXXII. S. 73. Z. 19-22.

24462SW XXXII. S. 86. Z. 1-3.

24463SW XXXII. S. 104. Z. 21-30.

24464SW XXXII. S. 53. Z. 16-20.

24465Über Sarah Bernardt, heißt es weiter: „Sie spielt mit jedem Zoll des Leibes; sogar die Zehen in Sandalen spielen mit und das wehende Haar über der Stirn, das Stimmungen abtönen hilft.“ In: SW XXXII. S. 54. Z. 4-6.

24466SW XXXII. S. 59. Z. 12-16.

24467SW XXXII. S. 76. Z. 41.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 78. Z. 2.

24468SW XXXII. S. 120. Z. 8.

24469SW XXXII. S. 151. Z. 8-9.

²⁴⁴⁷⁰ als auch in *Französische Redensarten* (1897). ²⁴⁴⁷¹

In *Englischer Stil* (1896) zeigt sich das Motiv in Anbindung an die Barrison Schwestern, durch die er auf das junge Mädchen bei Shakespeare zu sprechen kommt, das kaum im Tonfall von ihrem Bruder zu unterscheiden ist: „Deswegen können sie auch so leicht miteinander Kleider tauschen und verwechselt werden.“ ²⁴⁴⁷² Das Interesse an dem jungen Mädchen in Kunst und Malerei lässt Hofmannsthal darauf verweisen, dass diese Figuren, anders als bei Shakespeare, ihre Naivität eingebüßt haben: „Es hat sich um diese Wesen herum ein ganzer sentimentaler Puppenstil gebildet: verträumte Landschaften mit Lämmern und Vollmond [...] stilisierte Puppenkleider, halb Babyhemd, halb feierliches Costüm.“ ²⁴⁴⁷³ Das Motiv zeigt sich auch durch die erwähnten Barrison Schwestern, die auf der Bühne mitunter tanzen: „In den losen Falten ihrer weichen weißen Kleider waren ihre tiefen Knixe so lautlos und so ungezwungen, daß man nicht wußte, ob es die Grüße von Hofdamen.“ ²⁴⁴⁷⁴ Hofmannsthal kommt schließlich darauf zu sprechen, warum er von den Barrison Schwestern und ihrem Tanz und ihrem Lied berichtet hat, heißt es doch: „Ich finde alle Veränderungen, die dem alten spanisch-französischen zeremoniösen Tanz widerfahren, wenn ihn diese schlanken englischen Mädchen mit großen weißen Kleidern und offenen hellen Haaren tanzen, in der Entwicklung wieder, welche der aus Frankreich eingeführte Möbelstil in England jedes Mal durchgemacht hat, um englische Möbelsätze werden.“ ²⁴⁴⁷⁵

In dem lyrischen Drama *Gestern* (1891) verdeutlicht das Motiv zum einen den Wesensunterschied zwischen Andrea und Arlette. Für das Kommen seiner Freunde will sich Arlette umkleiden und fragt ihn eben nach dem Kleid, das sie wählen soll: „Welches Kleid? / Das grüne, das dir gestern so gefiel, / Das weiche, mit dem matten Faltenspiel?“ ²⁴⁴⁷⁶ Aufgrund der Verbindung mit der Vergangenheit („Das blasse, grünen, mit den Wasserrosen?“), ²⁴⁴⁷⁷ verwirft Andrea jedoch das Kleid, welches sie gestern getragen hatte. In dem Verständnis, das auch die Frau nur der Projektion seiner Wünsche dient, heißt er sie, sich mit dem neuen Schmuck zu schmücken zu dem „gelbe[n] Kleid“. ²⁴⁴⁷⁸ Zum Beginn der sechsten Szene zeigt sich Arlette bereits wieder „umgekleidet“ ²⁴⁴⁷⁹ und trifft auf den Kardinal, der bereits auf sie gewartet hatte und sich spottend ob ihres Treuebruches zeigt und ihres Kleides, sie fragend für wen der Männer sie sich so schön angezogen habe. ²⁴⁴⁸⁰

In dem Drama *Ascanio und Gioconda* (1892) zeigt sich durch Gioconda ein negativer Bezug zur Kleidung, schließt dieser sich an ihre Einsamkeit an. So ist aus den Notizen des Dramas erkennbar, dass sich das Wesen auch über die Kleidung erschließen lässt: „Nur wenn sie furcht hat einsam ist und friert / Da macht sie einen Mantel um sich her / Gewebt aus Misstraun und hochmüt'gem Schweigen.“ ²⁴⁴⁸¹

In dem Dramenfragment selbst zeigt sich das Motiv mitunter in dem Gespräch Ascanios mit Ippolito, wenn er eine Liebschaft zu Gioconda negiert, kenne er sie doch kaum (was eine offensichtliche Lüge ist), wodurch sich auch hier die Verbindung zwischen dem Wesen und der gewählten Kleidung zeigt.

„Man kennt sie kaum, wenn man sie kennt wie ich,
Zumindest kennt man sie nicht allzunah.

24470SW XXXII. S. 191. Z. 7.

„Ich wüßte nicht zu sagen, wie viele Kleider in dem Buch beschrieben sind: ihr Stoff, ihr Schnitt und ihre Farben sind genau beschrieben, um ihrer Schönheit willen, die wetteifert mit der Schönheit der Hände und der Haare, der smaragdgrünen Wiesen und der braunroten Abendwälder.“ In: SW XXXII. S. 191. Z. 11-14.

24471SW XXXII. S. 211. Z. 19.

24472SW XXXII. S. 176. Z. 25-26.

24473SW XXXII. S. 178. Z. 6-10.

24474SW XXXII. S. 180. Z. 1-4.

24475SW XXXII. S. 180. Z. 21-26.

24476SW III. S. 12. Z. 32-34.

24477SW III. S. 12. Z. 36.

24478SW III. S. 13. Z. 22.

24479SW III. S. 23. Z. 18.

24480SW III. S. 23. Z. 27-30.

24481SW XVIII. S. 404. Z. 39-41.

Aus den Notizen geht hervor, dass Ippolito dieser Mantel ebenso anspricht („Den Mantel kennen viele die ihr nahn / Und diese Miene mit der stummen Angst / Im Blick“). In: SW XVIII. S. 405. Z. 2-4.

Wie feuchtes, flutendes Gewand den Leib,
Verräth ihr Wesen jeden Athemzug
Der Seele..“²⁴⁴⁸²

Wenn Gioconda sich auf ihre Kleidung bezieht, dann erfolgt dies in Verbindung mit der Erinnerung an ihre Kindheit. Es sind die Farben – grün und gold –, die Gioconda Ascanio schon für die Kleidung seines Dieners empfohlen hatte, wodurch sich mitunter ein Zug zu ihrer glücklichen und ästhetisch verlebten Kindheit zeigt, wenn sie sich erinnert: „In meiner Kindertruhe fand ich neulich / Die kleinen bunten Kleider, - weißt du noch? – / Das eine mit dem grellen, rothen gelb, / Und dann das andre, dunkelgrün und gold.“²⁴⁴⁸³ Gegenüber Melusina aber bekennt sie ihr leeres Leben, das allein von Gewohnheit bestimmt ist („Und kleid’ mich an? ´s wird wohl Gewohnheit sein“)²⁴⁴⁸⁴ und dem kleinen Glück, Ascanio nahe zu wissen. Die Verbindung zwischen dem Wesen und der Kleidung zeigt sich auch durch Francesca, die ihre Gleichgültigkeit den Verehrern gegenüber zeigt, die bei ihr den gleichen Stellenwert haben wie ein „neues Kleid“.²⁴⁴⁸⁵ Mit ihrer Kleidung hängt bei Francesca aber auch ihre Frage nach der Liebe Ascanios zusammen, fragt sie doch, warum er sie nicht lieben kann, wo sich doch Andere nach ihr verzehren, auch nach ihres „Kleides Rauschen“,²⁴⁴⁸⁶ wodurch sich auch hier die Kleidung als erotischer Anziehungspunkt zeigt.

Allein in dem veröffentlichten Gedicht *Leben* (1892) bindet Hofmannsthal das Motiv ein, und zwar im Zuge des ästhetizistischen Erlebens des lyrischen Ichs („Und von berühmten griechischen Hetären / In goldnes Braun und Pfirsichrot gehüllt, / Ist der Balcone Gitterwerk erfüllt“).²⁴⁴⁸⁷

In *Die Bacchen nach Euripides* (1892) zeigt sich die Kleidung in Verbindung mit den Festlichkeiten für den Gott Dionysos. So erinnert sich Agaue ihrer früheren Gewänder, „deren rothes gelb und purpurblau halbvergessene Dinge suggerieren“.²⁴⁴⁸⁸ Zwei weitere Bezüge zeigen sich; einmal durch die Kleidung der Bacchantinnen, die durchaus auch eine Erotik verkörpern („mit Halbmasken, durchsichtige Gewänder mit Blumen“),²⁴⁴⁸⁹ des weiteren zeigt sich aber auch eine Anti-Erotik („dann aber in grauen Gewändern, nur die Augen frei – Gegentheil der erwarteten Nacktheit“).²⁴⁴⁹⁰

In dem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892) bindet Hofmannsthal das Motiv durch die drei Frauen ein, die Tizian malt. Während Lavinia das „reiche Kostüm einer venezianischen Patrizierin“²⁴⁴⁹¹ trägt, tragen Casandra und Lisa beide ein „einfaches kaum stilisiertes Peplum / aus weißem, anschniegenderm, flutendem Byssus“²⁴⁴⁹² und „Sandalen, Gürtel aus Goldstoff“.²⁴⁴⁹³

Untergeordnet zeigt sich in dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) das Motiv, wohl aber nicht dergleichen stark ausgeklammert wie die Kleidung des Mannes. „Nicht bettelhaft [wohl aber] altmodisch nur von Tracht“²⁴⁴⁹⁴ zeigt sich die Kleidung der Frauen, die in den Garten Claudios eingedrungen sind. Auch die Kleidung der toten Mutter beschreibt Hofmannsthal, die ein „langes, schwarzes Samtkleid, eine schwarze Samthaube mit einer weißen Rüsche“²⁴⁴⁹⁵ trägt und die des jungen Mädchens, die ein „einfaches,

24482SW XVIII. S. 99. Z. 19-23.

24483SW XVIII. S. 102. Z. 1-4.

24484SW XVIII. S. 103. Z. 32.

24485SW XVIII. S. 92. Z. 2.

24486SW XVIII. S. 93. Z. 4.

24487SW I. S. 29. V. 30-32.

Siehe (Notizen): SW I. S. 185. Z. 13, SW I. S. 313. Z. 20.

24488SW XVIII. S. 48. Z. 28-29.

24489SW XVIII. S. 52. Z. 7.

24490SW XVIII. S. 52. Z. 11-12.

24491SW III. S. 49. Z. 6.

24492SW III. S. 49. Z. 7-8.

24493SW III. S. 49. Z. 9.

Siehe (Notizen): SW III. S. 346. Z. 16, SW III. S. 353. Z. 30.

In den Notizen zum 2. dramatischen Fragment zeigt sich das Motiv durch die geplante Figur der Träumerei: „Träumerei hat ein weisses Mullkleid an, von einer mossgrünen Masche gehalten, / Sandalen an den Füßen“. In: SW III. S. 738. Z. 28-29.

24494SW III. S. 68. Z. 19.

24495SW III. S. 73. Z. 37-38.

großblüm/tes Kleid, Kreuzbandschuhe, [und] um den Hals ein Stückchen Schleier, bloßer Kopf“²⁴⁴⁹⁶ trägt. So zeigt sich, dass Hofmannsthal zwar die Kleidung der drei toten Figuren (Freund, Mutter, Geliebter) ansatzweise beschreibt, Claudios Kleidung oder die des Todes hingegen ausklammert.

Erst in den losen Notizen zu *Das Glück am Weg* (1893) zeigt sich innerhalb der lyrischen Dramenfragmente die Einbindung des Motivs: „Chor Lebensvergänglichkeit, dämonisch umgeben. wie Hochzeitslinnen, Windel und Todtenhemd im grünen Nixenteich“.²⁴⁴⁹⁷ In dem *Gartenspiel* (1897) findet sich nur ein kurzer Bezug zur Kleidung und zwar durch die nicht ästhetizistisch besetzte Dienerin, deren „Lachen farblos wie ihr Kleid“²⁴⁴⁹⁸ ist, sowie auch in *Das Kind und die Gäste* (1897) durch Ariadnes Erleichterung, sich als Göttin von der Beklemmung des irdischen Lebens befreien zu können.²⁴⁴⁹⁹

In dem Drama *Alkestis* (1893/1894) zeigt sich das Motiv in Anbindung mit der dem Tode nahestehenden Alkestis. Durch die Rede einer Dienerin der Königin wird deutlich, dass Alkestis, im Bewusstsein des Todes gehandelt hatte, als sie sich im Fluss gewaschen hatte und „Gewand und Schmuck“²⁴⁵⁰⁰ angelegt hatte, um schließlich zum Altar der Hestia zu gehen und zu beten. Ihr liebevolles Verhalten zeigt sich nicht nur durch das Gebet um Mann und Kinder, sondern auch dadurch, dass sie die Kinder, die sich an „ihr Gewand“²⁴⁵⁰¹ hängen, tröstet. Als Tote wird Alkestis schließlich mit den „schönsten Kleider[n]“²⁴⁵⁰² geschmückt. Im Leben treu will Admet seiner Königin auch nach ihrem Tod Treue erweisen, verspricht er ihr doch, keine neue Frau zu nehmen und sie zur Königin zu machen, sodass ihr „Gürtel und der Reif“²⁴⁵⁰³ ungetragen bleiben werden.

In *Das zauberhafte Telephon* (um 1893 ?) ist die Kleidung der Frau negativ besetzt, verbindet der liebende Dienstmann diese doch mit der Tante („Satanas im Weiberrock“),²⁴⁵⁰⁴ die ihn von Pierrette trennt. Positiv besetzt dagegen steht das Motiv durch das Herbstbild in dem Ballett *Das Jahr der Seele* (1898).²⁴⁵⁰⁵

In *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) erfolgt keine Betörung durch die Kleidung der Frau. Vielmehr bindet Hofmannsthal das Motiv durch das kleine Kind ein, welches der Kaufmannssohn im Gewächshaus trifft und dessen „weißes Kleid und blasses Gesicht gegen die Scheiben gedrückt waren“.²⁴⁵⁰⁶

Das Motiv erfolgt in der *Geschichte der beiden Liebespaare* (1896) nicht durch Paula, sondern Hofmannsthal beschreibt die Kleidung des Kindes, das der Ästhetizist im Volksgarten vermeintlich zufällig trifft. „Sie hatte ein weißes Kleid, schwarze Strümpfe und dunkelblonde Haare.“²⁴⁵⁰⁷ Mit dem Aufeinandertreffen von Felix und Therese erlebt der ästhetizistisch ausgerichtete Protagonist eine Frau, die mit ästhetizistischen Mitteln versucht, den Tod von sich fern zu halten, obwohl ihr Körper bereits Züge des Verfalls trägt.²⁴⁵⁰⁸

In dem Werk *Was die Braut geträumt hat* (1896/1897) schildert Hofmannsthal wie Amor die Schlafende am „Kleid“²⁴⁵⁰⁹ zupft, um sie zu wecken. Achtlos geht Amor dabei mit der Kleidung der Braut um: „Amor wirft einen Puff um, legt ihren Mantel, den sie früher abgelegt hat, darauf / und setzt sich.“²⁴⁵¹⁰ Bedingt ist dies dadurch, dass er die Kleidung zugehörig zu der Braut sieht, die in seinen Augen seiner Gewalt unterstellt ist. Die Braut hingegen begreift seine Worte nicht, sieht sie den Mantel doch zu sich zugehörig, ebenso wie sie

24496SW III. S. 75. Z. 20-21.

24497SW III. S. 249. Z. 11-12.

24498SW III. S. 272. Z. 21.

24499SW III. S. 283. Z. 20-22.

24500SW VII. S. 14. Z. 21.

24501SW VII. S. 15. Z. 10.

24502SW VII. S. 21. Z. 32.

24503SW VII. S. 19. Z. 4.

24504SW XXVII. S. 131. Z. 33-35.

24505SW XXVII. S. 142. Z. 17-19.

24506SW XXVIII. S. 24. Z. 33-34.

24507SW XXIX. S. 68. Z. 21-22.

24508SW XXIX. S. 69-70. Z. 38//9.

24509SW III. S. 83. Z. 13.

24510SW III. S. 85. Z. 4-5.

sich nicht unter die Macht Amors gestellt sieht („Aber das ist doch mein Mantel!“).²⁴⁵¹¹

Vereinzelt zeigt sich das Motiv auch in den unveröffentlichten Gedichten, so in dem neunten Gedicht *Vier Schwestern* aus den *Idyllen* (1897),²⁴⁵¹² in den Notizen zu *Verse zum Gedächtnis der Kaiserin* (1898) durch die Frauen, die unvergessen sein werden, so wie Semiramis die „mit dem Saum ihres durchsichtigen Kleides die Grenzen der Erde verwischen“²⁴⁵¹³ konnte,²⁴⁵¹⁴ in den Notizen zu *Verse zum Gedächtnis der Kaiserin* (1898) gebunden an die Wahrnehmung der Welt,²⁴⁵¹⁵ in dem Gedicht *Das Gedicht der Anthologie*, welches zu den *Gedichten April 1900* (1900) gehört, durch den Tausch der Kleidung („wo Jüngling u<nd> Geliebte miteinander die Gewänder tauschen, nach der ganzen Tiefe seiner Bedeutung nachdichten: wie sie ihm als Knabe entgegentritt“) ²⁴⁵¹⁶ und im Zuge des Wunsches des Mädchens ein Junge zu sein, verlangt es sie in dem Gedicht *Epigramme* (1903) dazu, auch die Kleidung anzupassen: „sie will wie Knaben sein, in Knabenkleidern auf Alpenwiesen schlafen“.²⁴⁵¹⁷

Auch in *Der Kaiser und die Hexe* (1897) zeigt sich die Kleidung der Frau zugehörig zum Spiel der weiblichen Verführung. So lässt Hofmannsthal die Hexe auf den Kaiser durch ihre Jugend, Schönheit und ihre Kleidung, ihr „durchsichtige[s] Gewand“, ²⁴⁵¹⁸ wirken, wodurch die Hexe gleichsam für eine offen zur Schau getragene Weiblichkeit und Sexualität steht. Doch widersteht der Kaiser ihrem Zauber, wodurch sie sich für den Moment zurückzieht. Dabei täuscht die Hexe den Kaiser allerdings auch, hat sie sich, im Laufe des lyrischen Dramas, nicht nur in eine Taube verwandelt, sondern tritt bei ihrer erreichten Körperlichkeit als ein „Jägerbursch“ ²⁴⁵¹⁹ gekleidet auf. Scheinbar getötet, will er sie auch nicht von anderen Blicken betastet sehen, wobei er sich nicht nur an die gelebte Erotik mit ihr erinnert, sondern diese auch in Verbindung setzt mit ihrer schönen Kleidung.²⁴⁵²⁰ Auch dient die Kleidung der Hexe zur Täuschung, indem sie sich in die Kleidung der Kaiserin wandet,²⁴⁵²¹ um den Kaiser neuerlich an sich zu binden, so dass er sie berührt und ihr neuerlich verfällt. Doch an dieser Stelle des lyrischen Dramas versagt die Kleidung der Frau, bedingt durch die gelebte Distanz zwischen den Eheleuten.

Seltsam erscheint in *Der goldene Apfel* (1897), dass Hofmannsthal weder die Kleidung des Kaufmannes noch seiner Familie, wohl aber die des Stallmeisters ausführlich beschreibt. Wenn Hofmannsthal in diesem Werk überhaupt die Kleidung einer Frau beschreibt, dann geschieht dies erst im Haus des Gewürzhändlers. In Anlehnung an die *Geschichte der beiden Liebespaare* (1896) beschreibt er das tote Mädchen, mit dem die Frau des Kaufmannes konfrontiert wird („den flachen in blendendes Weiß gehüllten Leib der Totten erblicken, die eine magere Schulter und ein Stück vom dünnen Hals“).²⁴⁵²² Bedingt durch den Tod zeigt sich keine Verbindung der Kleidung mit Erotik, auch nicht wenn Hofmannsthal das „lilafarbige[...] über die Schulter gebauschte[...] Gewand einer alten Frau“ ²⁴⁵²³ beschreibt; vielmehr steht die Beschreibung hier im Umfeld der Schilderung der Konzeption.

In dem lyrischen Drama *Der weisse Fächer* (1897), welches unter dem Anspruch des „Kostüm[s] der zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts“ ²⁴⁵²⁴ steht, zeigt sich ebenso die Kleidung der Frau. Die Kleidung

24511SW III. S. 85. Z. 12.

24512Hofmannsthal vermerkt in Bezug auf eine der Schwestern: „die mit Rosen im Gürtel“ (SW II. S. 131. Z. 14).

24513SW II. S. 143. Z. 7-8.

24514Durch die Wahrnehmung der Welt, heißt es auch: „die Zeit voll Abgründe: wir tragen ein unsichtbares Gewand von furchtbarer Schwere [...] der Erde ihr Gewand haben wir furchtbar leicht gemacht“. In: SW II. S. 143. Z. 17-18.

24515„Österreich was ist das: eine Schwere von kaiserlichen Träumen auf den Augenlidern, [...] es ist die furchtbarste aller Fragen, ein Ertrinkender dem ein Diadem aus den Haaren fällt“. In: SW II. S. 143. Z. 24-27.

24516SW II. S. 150. Z. 14-16.

24517SW II. S. 165. Z. 8-9.

24518SW III. S. 180. Z. 21.

24519SW III. S. 193. Z. 28.

24520SW III. S. 194. Z. 25-29.

24521„Sie trägt das Ge/wand der Kaiserin, in dessen untersten Saum große Saphire eingewebt sind. Über / das Gesicht fällt ein dichter goldner Schleier.“ In: SW III. S. 204. Z. 25-27.

24522SW XXIX. S. 105. Z. 35-37.

24523SW XXIX. S. 105. Z. 34-35.

24524SW III. S. 153. Z. 14.

der Großmutter jedoch verstärkt noch einmal ihren Bezug zur Ganzheit des Seins, trägt sie ein „langes Kleid aus Goldstoff mit eingewebten schwarzen Blumen“²⁴⁵²⁵ und zeigt damit durchaus ihr Verständnis für das Schöne. Fortunios frühes bereits in der Kindheit vorhandenes ästhetizistisches Interesse zeigte sich für die Großmutter mitunter bereits dadurch, dass ihm Mirandas „kleine seidene Schuhe wichtiger als die Fährte von einem Hirsch am Waldrand“²⁴⁵²⁶ gewesen sind, und wie er beim „Ballspielen [lieber] ihr Kleid“²⁴⁵²⁷ anrühren wollte, als bei der Fuchsjagd mitzumachen. Miranda wiederum ist bei ihrem Erscheinen in ein „weißes Mullkleid mit schwarzem Samt“²⁴⁵²⁸ gekleidet, und von der Mulattin bekommt sie ihren Fächer, den sie „unter einem Schal“²⁴⁵²⁹ hervorzieht. Wie sich Miranda daran erinnert, wie Fortunio bei der Beerdigung ihres Mannes in seiner dunklen Kleidung schattenhaft an ihr vorbeigeglitten war, so erinnert er sich auch ihrer dunklen Kleidung.²⁴⁵³⁰ Mit der Aussicht, auf einen neuen Mann in ihrem Leben, wähnt Fortunio auch den Verlust ihres „häßlichen schwarzen Gürtels“,²⁴⁵³¹ denn stattdessen werden sie die Arme eines neuen Mannes umschlingen. Nach Catalinas Weggang jedoch, die Mirandas Mantel holen will,²⁴⁵³² wird sich Miranda bewusst, dass es der Tau ist, der das Grab ihres Mannes feucht hält; und es ist auch Catalina, die ihr als Schutz vor der Kälte diesen Mantel bringt.²⁴⁵³³

In *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) zeigt sich das Motiv lediglich zu Beginn des lyrischen Dramas durch die Figur des jungen Mädchens, welches „ein halblanges Mullkleid“²⁴⁵³⁴ trägt.

Hofmannsthal klammert in dem Drama *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) die Beschreibung des Hochzeitskleides der Sobeide aus. Erstmals im zweiten Aufzug geht Hofmannsthal überhaupt auf die Kleidung der Frau ein, wenn er Schalnassars Begehren für Gülistane beschreibt, die in einem „[d]urchsichtige[n] Gewebe“²⁴⁵³⁵ erscheint. Erstmals zum Ende des zweiten Aufzuges geht Hofmannsthal auf Sobeides Kleidung ein, während Ganem einen alten Sklaven holt, der Sobeide zu ihrem Ehemann geleiten soll: „Mir ist, ich trüg' ein Kleid, daran die Pest / und grauenvolle Spur von Trunkenheit / und wilden Nächten klebte, und ich brächte / es nicht herunter als mit meinem Leib zugleich.“²⁴⁵³⁶ An ihrem Kleid wird Sobeide aber auch von dem Kameltreiber festgehalten,²⁴⁵³⁷ wenn dieser sie um eine Gabe für sein Geleit bittet.²⁴⁵³⁸

Die Kleidung der Frau in *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) bzw. die Art und Weise wie sie mit dieser umzugehen pflegt, wird für Vittoria mitunter zum Verhängnis. Denn der Baron, der sich als wenig verschwiegen in vergangenen Liebesdingen zeigt, berichtet Venier über seine frühere Geliebte: „sie war in den / großen alten Mantel gewickelt, dann warf sie ihn hinter sich und / trat hervor wie ein Reh aus dem Wald.“²⁴⁵³⁹ Die Schilderung lässt Venier gleichsam nachfragen und zwar nach dieser Geste, wie sie den Mantel von sich wirft, und findet bei dem Baron eine Bestätigung seiner Befürchtung. Die Indiskretion des Barons, der sich bereitwillig als profunder Liebhaber darstellt, wird weitergeführt, indem er sagt: „Sie glühte

24525SW III. S. 156. Z. 34-35.

24526SW III. S. 160. Z. 13-14.

24527SW III. S. 160. Z. 15.

24528SW III. S. 161. Z. 24.

24529SW III. S. 163. Z. 7.

24530SW III. S. 164. Z. 9.

24531SW III. S. 169. Z. 28.

24532SW III. S. 173. Z. 5.

24533SW III. S. 174. Z. 20.

24534SW III. S. 133. Z. 8-9.

Neuerlich zeigt sich das Motiv durch das junge Mädchen in den Notizen („weisses /leichtes Kleid schimmert durch das Dunkel“, SW III. S. 141. Z. 8-9).

24535SW V. S. 38. Z. 29.

24536SW V. S. 55. Z. 15-18.

24537SW V. S. 60. Z. 9.

24538In den Notizen zum Drama zeigt sich das Motiv durch das „bunte[...] Gewand“ (SW V. S. 340. Z. 21) der schwarzhaarigen Tänzerin und das Kleid der blonden Tänzerin („Sie trägt minder / bunten Schmuck und ein helles weiches Gewand mit unzähligen Falten“, SW V. S. 340. Z. 23-24), aber auch durch Mirzas Erscheinen im Hause des Alten mit einem Kleid das „vorne aufgerissen“ (SW V. S. 344. Z. 28, SW V. S. 352. Z. 11) ist.

24539SW V. S. 101. Z. 26-28.

unter meinen Küssen auf. / Sie hatte einen andern Mantel dann / von nacktem Glanz und unbegreifbarem Gold.“²⁴⁵⁴⁰ „Das mit dem / Mantel, das mit dem Mantel!“²⁴⁵⁴¹ belastet Venier, selbst wenn der Baron ihm die falsche Stelle des Muttermals am Körper seiner Frau genannt hatte. Die Befürchtung, es handle sich bei der Geliebten aus der Vergangenheit des Barons um seine Frau Vittoria, ist damit in ihn gesetzt.

Dass die Kleidung der Frau Teil der Verführung auf den Mann ist, zeigt sich aber auch durch die Mutter der Marfisa, die nicht nur die ärmlichen Appartements der Tochter beklagt, sondern auch äußert, dass ihre Tochter „nicht im Besitz eines kon/venablen Negligé“²⁴⁵⁴² sei, für welches der Baron, den es nach ihrem Besitz verlangt, bezahlt.²⁴⁵⁴³ Die Frage nach den Maßen der Tochter („Ich weiß nicht, ob Euer Gnaden auswendig die Maße“),²⁴⁵⁴⁴ führt den Baron neuerlich dazu, seine Gewandtheit in Liebesdingen zu bekunden: „Überlassen Sie das meinen Augen, gute Frau. Ich habe hier drinnen / Maße genug, zehntausend verschiedene Frauen aus zehntausend blin/den Marmorblöcken herauszumeißeln, aber ich habe nicht die Laune, / mich mit totem Material abzugeben.“²⁴⁵⁴⁵ Verlockend auf den Mann sucht auch Redegonda zu wirken, wenn sie ihren Bruder Achilles aufruft: „Richt´ mir die Schnalle am Schuh, sie ist verschoben.“²⁴⁵⁴⁶

Mit der Rückkehr Veniers zu dem Zeitpunkt als der Baron sowohl die Redegonda als auch Vittoria in seinem Haus hat, ruft der Ästhetizist neuerlich die Kleidung der Frau auf, verweist aber gleichsam auf das blonde Haar, welches nicht Vittorias sein kann: „Wär´ hier ein Ding, das für mich reden könnte, / ein Zipfel ihres Mantels! Könnte dies / ihr blondes Haar, das hier am Vorhang hängt“.²⁴⁵⁴⁷ Im Gespräch mit dem Baron zeigt Cesarino des weiteren seine Wesensnähe zum Ästhetizisten auf, wenn er, bedingt durch sein Begehren der Marfisa gegenüber, bekennt, dass auch er die Maße, die ein Schneider wissen muss, in dem Kopf hat, um für die Marfisa ein Kleid bestellen zu können.²⁴⁵⁴⁸ In dem letzten Gespräch zwischen Vittoria und dem Baron, der Trennung beider die bevorsteht, äußert Vittoria zudem, dass ihr Mann mit ihrem Sohn unterwegs sei, um ein „Kleid für die Marfisa“²⁴⁵⁴⁹ zu besorgen, wobei sie dies nicht beklommen macht, da ihr Mann für ihren Sohn eine gute Gesellschaft darstellt. Doch Vittoria rekapituliert auch noch einmal ihr Leben, jedoch ohne Bitterkeit, sondern mehr in dem Ansinnen, dass alles genau so hatte kommen müssen („Die alten Tränen wurden / Goldfitter für ein buntes Maskenkleid“).²⁴⁵⁵⁰

Durch die Kleidung der Frau zeigt sich in *Die Verwandten* (1898) das weit gefächerte weibliche Interessenfeld Georgs, das sowohl Anna als auch Therese und Walpura einschließt. Durch Anna verweist Hofmannsthal zum einen auf die Berührung ihres Kleides, was bei Georg das Interesse an Anna wirklich entzündet;²⁴⁵⁵¹ zum anderen ist das Kleid Teil der ästhetizistischen Traumwelt. Hofmannsthal zeigt an Georg, was sich schon in Bezug auf Therese und ihr Haar gezeigt hatte,²⁴⁵⁵² die Sucht nach Kontrolle über die Frauen zu gewinnen; so liegt der Gürtel – in seiner Fantasie – bereit, um „die leichten lichten Kleider um Annas knabenhaft schlanken Hüften festzuhalten“.²⁴⁵⁵³ In Bezug auf Therese zeigt sich dies vor allem durch das Buch von Maupassant (*Pierre et Jean*), das Therese ihm mitgegeben hatte. Aus diesem Buch strömt ihm

24540SW V. S. 102. Z. 1-3.

24541SW V. S. 102. Z. 36-37.

24542SW V. S. 112. Z. 10-11.

24543SW V. S. 112. Z. 13-14.

24544SW V. S. 112. Z. 16.

24545SW V. S. 112. Z. 18-21.

24546SW V. S. 119. Z. 24.

24547SW V. S. 126. Z. 6-8.

24548SW V. S. 168. Z. 21-29.

24549SW V. S. 170. Z. 22.

24550SW V. S. 170. Z. 23-24.

In den Notizen zeigt sich das Motiv durch Vittorias Worte über Cesarinos Wesen in Bezug auf sie („Wenn er mich ansieht fühl ich wie sein Blick / Mich in ein Prunkgewand von Liebe einhüllt“, SW V. S. 451. Z. 24-25), im Hinblick auf Cesarino, der sich durch die Börse die Mittel verschafft hat („Gewänder für 200 Slavinnen / und eines aus durchsichtigem Gewebe / mit goldnen Schmetterlingen eingestickt / mit einem Unterkleid mattgelber Seide“, SW V. S. 456. Z. 27-30), durch das Kleid für die Marfisa („Ich hätt es angezogen und / wär vor dem Spiegel auf- und abgegangen“, SW V. S. 465. Z. 12-13) über das Cesarino sagt: „Morgen früh / da kauf ich dir ein Kleid von gelber Seide / und wie das passen wird!“ In: SW V. S. 475. Z. 21-22.

Siehe (Notizen): SW V. S. 464-465. Z. 36-2, SW V. S. 467. Z. 12-13.

24551Georg streift Annas Kleid und das „Bewusstsein irgend einer Veränderung [kommt] über ihn“. In: SW XXIX. S. 111. Z. 36.

24552SW XXIX. S. 120. Z. 5-6.

24553SW XXIX. S. 120. Z. 7-8.

der Duft entgegen, der auch ihrer Kleidung entströmt („leise athmete ihm der Duft entgegen, den Thereses Kleider, ihr Briefpapier und ihr Haar ausströmte“).²⁴⁵⁵⁴ Die Kleidung spielt aber auch durch die Konfrontation mit der Vergangenheit eine Rolle; so sieht Georg ein Bild, das seine Mutter und ihn als Kind zeigt.²⁴⁵⁵⁵ Georg wird aber auch mit der Kleidung Walpurgas konfrontiert; anders als Therese steht die Kleidung des Kindes nicht in alleinigem Bezug zum Schönen. Obwohl ihre Kleidung sich nicht der Schönheit verschließt, zeigt das Kind, durch das naheliegende religiöse Buch, ihre Verbindung zur Religion.²⁴⁵⁵⁶

Auch in der Erzählung *Reitergeschichte* (1898) zeigt sich die Einbindung des Motivs, zum ersten Mal in Verbindung mit dem Ritt Lerchs in die Stadt Madrid, in der er mitunter „brokatgekleidete[n]“²⁴⁵⁵⁷ Frauen gewahr wurde. Hier in der Stadt begegnet er auch der Vuic, die jedoch einen „etwas zerstörten Morgenanzug“²⁴⁵⁵⁸ trägt. Dabei zeigt sich, dass Lerch sowohl von dem „Morgenanzug [als auch der] Zimmereinrichtung“²⁴⁵⁵⁹ eingeschüchtert wird, denn sowohl die Kleidung der Frau als auch ihre Lebenssituation können Lerch nicht ästhetizistisch befriedigen. Dass seine direkte Lebensumgebung von Krieg und Tod und Armut geprägt ist, zeigt sich auch durch seinen Ritt in das ärmliche Dorf, in dem er einer ebenso ärmlich gekleideten Frau begegnet: „Sie war nur halb angekleidet; ihr schmutziger, abgerissener Rock von geblümter Seide schleppte im Rinnsal, ihre nackten Füße staken in schmutzigen Pantoffeln“.²⁴⁵⁶⁰

In *Die Sirenetta* (1899) entspricht Silvias Kleidung ihrer traurigen Stimmung („aschfarbenes Kleid, mit einem schmalen schwarzen Saum“).²⁴⁵⁶¹ Zudem versucht sie durch ihre Kleidung den Verlust ihrer Hände zu verbergen.²⁴⁵⁶² Sirenetta ist schon allein durch ihre Kleidung als keine Ästhetizistin erkennbar. Selbst wenn sie den Verlust von Silvias schönen Händen bedauert, trägt sie doch ein „weißblau gestreiftes Leinengewand, [welches] zerfetzt und entfärbt“²⁴⁵⁶³ ist.

In *Das Bergwerk zu Falun* (1899) entspricht die Bergkönigin dem ästhetizistischen Sehnen von Elis. War er durch die Schankmädchen und deren ärmliche und abgenutzte Kleidung nicht ästhetizistisch erregt worden, besticht die Königin durch eine schöne Kleidung („in ein schleierhaftes Gewebe gehüllt“).²⁴⁵⁶⁴ Erst mit dem IV. Akt und dem Brautkleid der Urgroßmutter bindet Hofmannsthal wieder das Motiv der Kleidung der Frau ein, das an den Bezug zur Familie und an die Fremdheit des eigenen Ich geknüpft ist: „Das fremdartige, das ich mir als Kind / nicht genug sehen konnte, wenn’s im Schrank hing? / Paßt das für mich?“²⁴⁵⁶⁵ So hat Anna sich, wohl wissend das Elis nie ihr Bräutigam sein wird, dennoch das Brautkleid angezogen und tritt „mit dem fremdartigen Kleid“²⁴⁵⁶⁶ vor die Großmutter: „Spürst du an mir was Fremdes? ´s macht das Kleid. / Wie schön es ist. Was schön ist, hab ich immer / Recht lieb gehabt.“²⁴⁵⁶⁷

Innerhalb der Lustspiel-Fragmente zeigt sich erst durch die Figur der Cocotte aus der *Cocottencomödie* (1900) die Einbindung des Motivs. So verlangt es eine weitere weibliche Figur in diesem Stück danach, die Cocotte immer auffällig gekleidet zu wissen.²⁴⁵⁶⁸ Ebenso in *Lysistrata* (1905) betont Hofmannsthal die

24554SW XXIX. S. 115. Z. 15-16.

24555SW XXIX. S. 113. Z. 19-22.

24556So sieht Georg auf der Ofenbank das „Gebetbuch der kleinen Walpurga, ihr gelbseidenes Brusttuch, die schönen weißen Strümpfe der Gürtel mit der Schnalle aus Filigran Silber“ (SW XXIX. S. 119. Z. 28-30) liegen.

24557SW XXVIII. S. 40. Z. 35-36.

24558SW XXVIII. S. 41. Z. 17-18.

24559SW XXVIII. S. 41. Z. 37.

24560SW XXVIII. S. 43. Z. 32-35.

24561SW XVII. S. 9. Z. 20.

24562„Die langen Ärmel verhüllen die Stummel ihrer handlosen Arme; und sie hält sie steif ein wenig von den Hüften weg, und manchmal wieder angedrückt, ein wenig nach rückwärts, wie um sie in den Falten zu verbergen, mit einer schmerzlichen schamhaften Geberde.“ In: SW XVII. S. 9. Z. 20-23.

24563SW XVII. S. 9. Z. 40-41.

24564SW VI. S. 29. Z. 10-11.

24565SW VI. S. 64. Z. 19-21.

24566SW VI. S. 82. Z. 9.

24567SW VI. S. 82. Z. 18-20.

In den Notizen, heißt es des weiteren: „Anna fürchtet sich vor dem ererbten Kleid“. In: SW VI. S. 212. Z. 30.

24568SW XXI. S. 25. Z. 31.

Kleidung der Frau. In einem Gespräch der Frauen, heißt es: „ich freu mich, die Salabaccho aus der Nähe zu sehen. Sie soll ein vollkommen durchsichtiges Gewand tragen.“²⁴⁵⁶⁹ Der einfachen, reduzierten Kleidung des Mannes entspricht die Kleidung der Frau in *Günther der Dichter* (1901) („Die Frau ist einfach und künstlerisch gekleidet“).²⁴⁵⁷⁰

In *Fuchs* (1900) zeigt sich auch durch die Kleidung der Frau die dienstbotenartige Stellung von Fuchs in seinem eigenen Elternhaus. Während Fuchs' Kleidung ärmlich und abgetragen ist, zeigt sich an der Kleidung seiner Mutter, dass sie sich als die Frau des Hauses sieht („braunes Prinzesskleid, eine Brosche am Kragen“).²⁴⁵⁷¹ Fuchs wirkt dabei noch ärmlicher gekleidet als die neue Angestellte Annette („sie ist gekleidet wie eine Bäuerin, die ihr Bestes angezogen hat, um sich einer neuen Herrschaft vorzustellen. Weisse Haube, schwarzer Spenser, grauer Rock“).²⁴⁵⁷²

Mehrfach zeigt sich auch in das *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (1900) die Einbindung des Motiv-Komplexes. Dabei schildert Hofmannsthal beim Betreten des Raumes zwar die Schönheit der Krämerin, doch bricht er die Situation auch gleichzeitig ein wenig auf, indem er die Kleidung der Kupplerin beschreibt („indes die Kupplerin, ihren Kopf und ihren runden Rücken in ein schwarzes Tuch eingemummt, eifrig in sie hineinredete“).²⁴⁵⁷³ Dabei zeigt sich, dass die Krämerin, bedingt schon durch ihren gesellschaftlichen Status, keine Frauenfigur ist, die durch ihre schöne und reiche Kleidung das Interesse des Mannes gewinnen kann. Vielmehr findet er sie in ihrer Nachtkleidung auf dem Bett sitzend vor: „dabei war unter einer kleinen Nachthaube, die sie trug, ein Teil ihrer schweren dunklen Haare vorgequollen und fiel, zu ein paar natürlichen Locken sich ringelnd, zwischen Schulter und Brust über das Hemd.“²⁴⁵⁷⁴ Zu einem neuerlichen Aufeinandertreffen unter diesen Bedingungen, so die Frau, wird es jedoch nicht kommen, wohl aber könne er sie im Haus der Tante neuerlich treffen. Nachdem sie ihm dies zugesichert hatte, entzieht sie sich seinen Armen und zieht ihre Kleider an, die Hofmannsthal nicht weiter beschreibt.

Bereits in dem ersten Aufzug des Ballettes *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) erfolgt der Bezug zur Kleidung, allerdings durch das alte Weib, welches der Tänzerin den Brief des Geliebten bringt: „Sie trägt einen kurzen, uralten Rock von geblühter, verschossener Seide und ist oben ganz in ein schwarzes Tuch gewickelt“.²⁴⁵⁷⁵ Konträr zu ihrer Kleidung und ihrem Alter steht die Tänzerin: „Sie ist sehr schön gekleidet, im antiken Geschmack des Empire, mit blossen Armen und goldenen, durchbrochenen Halbhandschuhen.“²⁴⁵⁷⁶ Ärmlich dagegen ist wiederum die Kleidung des dem Dichter in Treue ergebenen Mädchens („hellen, ärmlichen Kleidchen, ein Kopftuch über dem aschblonden Haar“),²⁴⁵⁷⁷ an dem jedoch der Amor zupft, um sie zu dem Dichter zu ziehen.²⁴⁵⁷⁸ Wie das versprochene Gold, kann auch die schöne Kleidung und der Ruhm als Tänzerin, den die Alte dem Mädchen verspricht, sie nicht von ihrer Liebe zu dem Dichter ablenken.²⁴⁵⁷⁹

In dem zweiten Aufzug des Ballettes verweist Hofmannsthal, ganz im Sinne der Ganzheit des Seins und der Vergänglichkeit des Lebens bzw. dem Fließen der Zeit, auf die Kleidung. Hier ist es die Kleidung verschiedener Stunden, die auf den Hügeln schlafen („leichte, fluthende Gewänder, die ihnen um die Schultern flattern können wie Flügel und wieder schwer und prunkend nachschleppen können wie der

Wohl in Bezug auf Anette, steht auch die Notiz: „Scene beim Anziehen: wo sie sie schmückt, zum Theil mit wertvollen Sachen, zum Theil mit Flitter, damit sie die schönste, die glänzendste, die unwiderstehlichste wird.“ In: SW XXI. S. 27. Z. 5-7.

24569SW XXI. S. 33. Z. 1-3.

In den Notizen zu dem zweiten Akt zeigt sich das Hofmannsthal hier auf eine weitere Frau verweist: „Myrrhino auf dem Dach mit ihrem Mann in einem durchsichtigen Gewand“. In: SW XXI. S. 34. Z. 32-33.

24570SW XXI. S. 30. Z. 11.

24571SW XVII. S. 37. Z. 32.

24572SW XVII. S. 24. Z. 3-5.

24573SW XXVIII. S. 52. Z. 12-14.

24574SW XXVIII. S. 52. Z. 19-22.

„Sie trug noch einen kurzen Unterrock von grünwollenem Zeug und Pantoffeln an den Füßen.“ In: SW XXVIII. S. 52. Z. 22-23.

24575SW XXVII. S. 8. Z. 9-11.

24576SW XXVII. S. 9. Z. 5-7.

24577SW XXVII. S. 9. Z. 23-24.

24578SW XXVII. S. 11. Z. 33.

24579SW XXVII. S. 11. Z. 18-21.

Saum eines kaiserlichen Kleides“).²⁴⁵⁸⁰ Hofmannsthal beschreibt hier die Kleidung verschieden schön gekleideter Stunden, so der schlummernden Stunden,²⁴⁵⁸¹ der trägen Stunde,²⁴⁵⁸² welche konträr zur beflügelten Stunde steht.²⁴⁵⁸³ Hofmannsthal geht auch durch den Tanz der Stunden (SW XXVII. S. 20-21. Z. 37-1) auf die Kleidung ein.²⁴⁵⁸⁴ So beschreibt Hofmannsthal auch die Kleidung der, in einem Wagen sitzenden Zeit, die in „schleirigen Geweben völlig umhüllt“²⁴⁵⁸⁵ ist, ebenso wie die Augenblicke und Stunden, die sich in ihren „hellgelben Gewändern“²⁴⁵⁸⁶ erst um die Zeit niederlegen und schließlich in ihren „hellgelben Gewändern“²⁴⁵⁸⁷ die Szenerie verlassen. Die Stunden wiederum umtanzen den Mann in der Blüte seines Lebens, als Erwachsener und Kämpfer in ihren „flutenden Gewänder[n]“.²⁴⁵⁸⁸ Vor dem Greis schließlich tanzt die „Stunde, ihr Gewand reisst der Sturm hin und her und überflutet es mit Finsternis und Mondglanz“.²⁴⁵⁸⁹ Auch die weiße Hindin, die bereits bei ihm als Säugling gewesen ist, kommt zum Greis, bezeugend die Ganzheit des Seins: „Der Sturm und die schwankende Finsternis vergehen, das Gewand der tanzenden Stunde strahlt tiefblau wie der nächtliche Himmel und ist besät mit goldenen Sternen bis herab an den Saum. Die Augen des Greises funkeln den Sternen entgegen, er hebt sich, will auf die schöne Gestalt zu und sinkt an ihr hin. Ihr Gewand überflutet ihn wie eine gestirnte Welle – im nächsten Augenblick liegt über allem ringsum goldig helles Licht, der Greis ist verschwunden, die Stunde steht da in weissem Gewande, vielen anderen gleichend; sie schüttelt sich und springt in die Mitte, andere tanzen zu ihr und ergreifen ihre Hände, wieder dreht sich der Reigen, zerfällt dann in sieben sich drehende Kreise.“²⁴⁵⁹⁰ Zu der gefallenen, toten Taube tritt die TRAUERENDE STUNDE in „schwarzem Gewande“.²⁴⁵⁹¹ Den Leichnam der Taube schon begraben, tritt „blendend im goldenen Harnisch, von funkeln Kindern die Purpurschlepp getragen“²⁴⁵⁹² die *Erhabene Stunde* hervor, die die Taube als Sternbild erscheinen lässt. In dem dritten Aufzug zeigt sich die Kleidung der Frau durch das „Nachtgewand“,²⁴⁵⁹³ mit welchem bekleidet die Tochter zu ihrem Geliebten schleicht. Mit dem Auftreten der ERHABENEN STUNDE geht Hofmannsthal neuerlich auf die Kleidung ein, ist sie „leuchtend, gewappnet, herrlich, die purpurne Schlepp von schönen Kindern getragen“.²⁴⁵⁹⁴ In dem Abschnitt des dritten Aufzuges, den Hofmannsthal in einem antiken Gefilde angelegt hat, zeigt sich ebenso das Motiv. Trotz ihres fortgeschrittenen Alters verweist Hofmannsthal auf die schöne Kleidung der Gärtnersfrau, die ein „faltige[s] Gewand von blassem Violett“²⁴⁵⁹⁵ trägt. Aus dem Tempel heraus holen sie und ihr Mann das Mädchen, welches in ein „schleirige[s] Gewebe“²⁴⁵⁹⁶ gehüllt ist. Vor dem Geliebten stehend, beginnen sich diese Gewebe durch den Wind von der Frau zu lösen, wodurch der jetzt wieder jugendliche Mann erst erkennt, dass es sich bei ihr um das Mädchen handelt.²⁴⁵⁹⁷ Während der Wind die Gestalt ins Meer trägt, bleibt ihm ihr „Gewand“²⁴⁵⁹⁸ in den Händen. Auf dem verwandelten Strand, der

24580SW XXVII. S. 19. Z. 1-4.

24581SW XXVII. S. 19. Z. 12-13.

24582SW XXVII. S. 20. Z. 21.

24583SW XXVII. S. 20. Z. 29-31.

24584„Im Vordergrund tanzen drei weissgekleidete STUNDEN, mit blondem, braunem und schwarzem Haar, einen Reigen. Ihre AUGENBLICKE tanzen, einander bei den Händen haltend, einen äusseren Kreis. Dann tanzen die STUNDEN wieder auseinander, sich wiegend, die Hände im Nacken verschränkt, eine jede von ihren AUGENBLICKEN umkreist.“ In: SW XXVII. S. 19. Z. 14-18.

24585SW XXVII. S. 22. Z. 6.

24586SW XXVII. S. 22. Z. 20.

24587SW XXVII. S. 22. Z. 23.

24588SW XXVII. S. 24. Z. 6.

„Die drei tanzenden überflutet immer goldigeres Licht: goldenes Geschmeide scheint an ihren Leibern, ihren Gewändern herabzugleiten, Wolken von Purpur und Gold fluten an ihnen hernieder, endlich werden sie ganz zu Flammen, zu grossen tanzenden Flammen. Da heben sie anderen alle ihre Gewänder und umkreisen den Flammenschein, dass die Röte durch sie durchschimmert.“ In: SW XXVII. S. 24. Z. 8-12.

24589SW XXVII. S. 24. Z. 27-28.

24590SW XXVII. S. 24-25. Z. 31-40//1.

24591SW XXVII. S. 25. Z. 14.

24592SW XXVII. S. 25. Z. 23-24.

24593SW XXVII. S. 30. Z. 20.

24594SW XXVII. S. 33. Z. 36-37.

24595SW XXVII. S. 37. Z. 35-36.

24596SW XXVII. S. 37. Z. 9.

24597SW XXVII. S. 37. Z. 25-28.

24598SW XXVII. S. 37. Z. 30.

nunmehr einem Waldesdickicht gleicht, leben Dryaden, deren „Gewänder haben das Grün junger Blätter“.²⁴⁵⁹⁹ Mit dem neuerlichen Auftreten des Mädchens, ist auch ihre Kleidung verändert: „Sie ist nun der Hüllen ledig und trägt ein leichtes Gewand, von dem, wie sie in Schatten tritt, ein Schein ausgeht.“²⁴⁶⁰⁰ Kleidung und Liebe greifen ineinander; dies zeigt sich auch durch die Liebenden: „die Seligkeit ihrer Mienen gleicht dem unbeschreiblichen Reichtum ihrer Gewänder.“²⁴⁶⁰¹

In den dramatischen Notizen zu *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901) zeigt sich Guidos Herablassung in Bezug auf seine Schwiegereltern auch in Anspielung auf die Kleidung Violantes: „Ist es billig dass deine Violante über ihren hässlichen welken Brüsten Seide trägt?“²⁴⁶⁰² Narzisstisch zeigt sich auch Emilias Bezug zu Guidos Mutter, der sie zwar Hand und Kleid küsst,²⁴⁶⁰³ allerdings nachdem sie Guido dazu aufgerufen hatte, sich in sein „Recht zu setzen“.²⁴⁶⁰⁴ Emilia wiederum sucht Pompilia zu verleugnen, gibt vor, sie habe doch in ihrem Kleid²⁴⁶⁰⁵ den Brief an Gino geschmuggelt. Die Veränderung Pompilias zeigt sich auch durch ihre Kleidung; ist sie nicht nur positiver gestimmt im Innern durch das Kind, sondern „sie geht nun nett gekleidet, des Kindes wegen“.²⁴⁶⁰⁶

Auch in der Pantomime *Der Schüler* (1901) geht Hofmannsthal auf die Kleidung der Frau ein. Hofmannsthal verstärkt damit nicht Taubes Wirkung auf die Männer ihres Umfeldes, sondern die Kleidung dient ihr zur Verkleidung, gibt sie sich doch als ihren Vater aus, um unbeschadet aus dem Haus schleichen zu können. Die blinde Magd täuschend, die Taube nur betasten kann, um sicher zu gehen, dass es sich bei der Person die vor ihr steht um den Meister handelt, trägt sie einen „Mantel des Meisters, einen falschen Bart vor dem Gesicht, [und hat] die Kappe auf.“²⁴⁶⁰⁷

Bedingt dadurch, dass der Student in dem *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* (1901) den Genius anfänglich als eine Frau erblickt, wähnt er ihr „Gewand“²⁴⁶⁰⁸ zu sehen, in dem sie sich bewegt, während Heinrich nur ein Gewand sieht, das von der „Zugluft“²⁴⁶⁰⁹ bewegt wird und das im Dunkeln hängt. Der Rationalität und dem klaren Blick Heinrichs, hält Wilhelm entgegen: „Du siehst nur ein Gewand? Ich sehe mehr.“²⁴⁶¹⁰ Verlassen von Heinrich und damit allein mit der vermeintlichen Gestalt, wähnt er eine Schauspielerin vor sich zu haben, allerdings gleichsam eine, die „dies Gewand“²⁴⁶¹¹ trägt als sei sie eine Griechin. Zwar erfasst ihn das Geheimnisvolle, dass ihm der „Schönheit schönstes Kleid“²⁴⁶¹² ist, doch muss sich der Student auch dem Ahnen erwehren, das sich mehr hinter der Gestalt verbirgt. Noch einmal mit dem Anblick der antiken Antigone, die ihm wirklich vor Augen tritt, bindet Hofmannsthal das Motiv ein, allerdings mit dem Ahnen des Todes („ihr Fuß und ihr Gewand, auf ihrer Stirn / sind sieben Zeichen des ganz nahen Todes!“).²⁴⁶¹³

Innerhalb der hinterlassenen Gespräche und Briefe zeigt sich das Motiv in *Der Sinn des Lebens. Dialoge in der Manier des Platon aus Athen* (1892) durch die geplanten Figuren in dem Motiv,²⁴⁶¹⁴ in *Im Vorübergehen*.

24599SW XXVII. S. 38. Z. 5-6.

24600SW XXVII. S. 38. Z. 21-23.

24601SW XXVII. S. 40. Z. 17-18.

Des weiteren, siehe: SW XXVII. S. 275. Z. 18-21, SW XXVII. S. 276. Z. 13, SW XXVII. S. 276. Z. 16.

24602SW XVIII. S. 172. Z. 20-21.

24603SW XVIII. S. 198. Z. 2-5.

24604SW XVIII. S. 198. Z. 3.

24605SW XVIII. S. 213. Z. 39.

24606SW XVIII. S. 221. Z. 34.

Guido sagt diesbezüglich: „No ore soiled dress, 'tis trimness now! / For how should malice go with negligence!“ In: SW XVIII. S. 222. Z. 1-2.

24607SW XXVII. S. 50. Z. 28-29.

24608SW III. S. 211. Z. 18.

24609SW III. S. 211. Z. 20.

24610SW III. S. 212. Z. 2.

24611SW III. S. 213. Z. 2.

24612SW III. S. 213. Z. 10.

24613SW III. S. 218. Z. 21.

24614SW XXXI. S. 7. Z. 12-13, SW XXXI. S. 7. Z. 17-20.

Wiener Phonogramme (1893) in Bezug auf eine Kunstauktion,²⁴⁶¹⁵ in *Die Briefe des Paulus Silentarius* (1902) durch den Brief des Dichters Paulus Silentarius an seine entfernte Geliebte Prisca Domitilla,²⁴⁶¹⁶ in *Der Brief des letzten Contarin* (1902) durch den narzisstischen Charakter des Contarin,²⁴⁶¹⁷ in dem Gespräch zweier Kurtisanen in *Die Sammlerin* (1903) durch die Vorliebe Tibaldas für schöne Dinge („Mantel von Silberbrokat der die Augen blind macht“)²⁴⁶¹⁸ oder in *Furcht / Ein Dialog* (1906/1907). Hier zeigt sich das Motiv mitunter durch die Gaben der Männer; so durch die eines Matrosen, der einen Gürtel mit Edelsteinen an Laidion verschenkt. Des weiteren findet aber auch die Kleidung der Frauen auf der Insel Erwähnung.²⁴⁶¹⁹

In *Das Gespräch über Gedichte* (1903) zeigt sich das Motiv durch Gabriels Ausführungen in Bezug auf die Opfernden (SW XXXI. S. 83. Z. 7-13), wobei Gabriel sogar die Erhebung ins Göttliche anspricht.²⁴⁶²⁰ Clemens jedoch verweist hier nicht nur neuerlich auf das Schöne,²⁴⁶²¹ sondern auch auf Goethe, dass er eben jene Gedichte, die die Opfernden schildern, geliebt habe wie „Trümmer eines Götterbildes, die feine gebietende Hand, oder die strahlende Schulter mit dem Knoten des Gewandes“.²⁴⁶²²

In *Elektra* (1903) zeigt sich das Motiv erstmalig durch die Worte der jüngsten Magd, die Elektra, anders als die Anderen, für ihr Verhalten verehrt, stuft sie das „Königskind“²⁴⁶²³ Elektra als geradezu göttliches Wesen ein, obwohl die Menschen sie in „Lumpen“²⁴⁶²⁴ liegen lassen. Dagegen steht die Kleidung Klytämnestras, durch die sich auch ihr Zug zu Mord und Gewalt zeigt. Durch das Motiv gelingt es Hofmannsthal aber vor allem, die Königin als Gegenfigur zu Elektra zu zeigen. Trotz ihres fortgeschrittenen Alters erscheint sie in einem „scharlachroten Gewand“,²⁴⁶²⁵ ihre Arme und Hände bedeckt mit kostbaren Edelsteinen, die die Träume bannen sollen, und an ihrer Seite geht die Vertraute, die das Empfinden der Königin zum Schönen ebenso bestätigt.²⁴⁶²⁶ Negativ besetzt zeigt sich das Motiv, wenn Klytämnestra Elektra darum bittet, sie vor dem Traum zu bewahren. Ihre Klugheit betonend, verweist sie auf ihr eigenes Alter, die höhnischen Reden des Aegisth und das Gefühl der eigenen Krankheit („zerfallen wachen Sinnes, wie ein Kleid, / zerfressen von den Motten?“).²⁴⁶²⁷

Neuerlich zeigt sich das Motiv nachdem Elektra ihrer Mutter offenbart hat, dass sie sich nur durch den Tod von ihren Träumen befreien könne. Klytämnestra zeigt sich von Grauen ergriffen und will vor ihrer Tochter ins Haus fliehen, doch Elektra hält sie an ihrem „Gewand“²⁴⁶²⁸ fest. Dieses Grauen kippt jedoch, nachdem Klytämnestra vom Tod ihres Sohnes erfahren hat und sie zu triumphieren wähnt. Gegen Elektra gerichtet, geht sie aber dennoch zurück ins Haus, „an den Stufen ihr / Gewand aufraffend“.²⁴⁶²⁹

Wie Elektra ihre Mutter schon am Gewand gehalten hatte, hält Elektra auch Chrysothemis, hindert sie so an ihrer Flucht, nachdem sie glaubt, die Schwester für die Ermordung der Mutter zu brauchen.²⁴⁶³⁰ Hatte Chrysothemis geäußert, dass sie die Tat nicht begehen und anschließend weiterleben könne, hält Elektra dem entgegen: „Mädchen, sträub' dich nicht! / es bleibt kein Tropfen Blut am Leibe haften: / schnell

24615„[...] offene Pelzjacke, darunter weisses fichu Marie Antoinette“. In: SW XXXI. S. 10. Z. 12-13.

24616„Du hattest nie ein aufregenderes Kleid an, weder in deiner Nacktheit noch als wir die Kleider tauschten und du geschürzt wie ein Jäger kamest – als jetzt das Kleid das die Entfernung um dich webt.“ In: SW XXXI. S. 57. Z. 23-25.

24617„Palast – Dienerschaft – schleppendes Kleid – Marmordiele: meine Ahnen, glaub mir, hatten das ebenso sehr in sich als sie es außer sich hatten. Ihr Blut enthielt die Metallreflexe aller dieser Dinge wie dieses Wasser jene silbernen ehernen porphyrenen Schimmer enthält. Mein Schicksal ist mein Palast. Das tiefe du bist mein: das ich zu dem Kerzenschein sage, der auf mein Blatt Papier fällt wenn ich abschreibe.“ In: SW XXXI. S. 17. Z. 11-17.

24618SW XXXI. S. 70. Z. 9.

24619SW XXXI. S. 121. Z. 10-13, SW XXXI. S. 386. Z. 25-26.

24620SW XXXI. S. 83. Z. 18-22.

24621SW XXXI. S. 83. Z. 23-24.

24622SW XXXI. S. 84. Z. 1-2.

24623SW VII. S. 65. Z. 12.

24624SW VII. S. 65. Z. 20.

24625SW VII. S. 74. Z. 31-32.

24626„Sie stützt sich auf eine Vertraute, die dunkelviolett gekleidet ist, und / auf einen elfenbeinernen, mit Edelsteinen geschmückten Stab.“ In: SW VII. S. 74. Z. 32-33.

24627SW VII. S. 79. Z. 33-34.

24628SW VII. S. 85. Z. 22.

24629SW VII. S. 88. Z. 5-6.

24630Des weiteren, siehe: SW VII. S. 93. Z. 15, SW VII. S. 95. Z. 18.

schlüpfst du aus dem blutigen Gewand / mit reinem Leib ins hochzeitliche Hemd.“²⁴⁶³¹

Selbst nachdem Elektra ihre Herkunft gestanden hat, erkennt Orest seine Schwester nicht, da er eine andere Vorstellung von ihrem Leben hat. Milder sei sie dem Wesen nach, eine Hüterin des väterlichen Grabes und zwei Dienerinnen würde sie umgeben, die sich an „ihr Gewand“²⁴⁶³² anschmiegen. Sowie sie jedoch vor ihm steht, wähnt er, dass Elektra geschlagen worden ist, um dergleichen frühzeitig gealtert und verhärtet zu sein. Elektra verweist in diesem Zusammenhang jedoch lediglich auf das gesellschaftliche Umfeld und die Umstände ihres Lebens, wobei sie sich durchaus beschämt zeigt, ob ihrer äußeren ärmlichen Erscheinung.²⁴⁶³³ Um Orest schließlich sicher zu der Tat zu führen, verweist Elektra neuerlich auf die Entbehrungen ihres Lebens, auf das Opfer des wirklichen Lebens, welches sie für die Rache hergegeben hatte.²⁴⁶³⁴

In Hofmannsthals Notizen zum zweiten Aufzug zeigt sich in *Das Leben ein Traum* (1901-1904) die Einbindung dieses Motivs. Rosaura, die durch ein fremdes Land reist um zu Astolf zu gelangen, bedient sich männlicher Kleidung, um ihr Geschlecht zu verbergen.²⁴⁶³⁵ Bei Sigismund führt diese Maskerade jedoch dazu, dass er Rosaura töten will. Clotald aber erkennt, obwohl Clarin Rosaura als jungen Mann ausgibt, sofort Rosauras Verkleidung, wodurch Hofmannsthal gleichsam auf Sigismunds problematischen Blick auf die Dinge und Menschen, aber auch die fehlende Lebenserfahrung verweist.

In den theoretischen Schriften zwischen 1902-1907 zeigt sich das Motiv in *Aus einem alten vergessenen Buch* (1902) durch das Buch von Friedrich Anton von Schönholz und dessen weiblichen Figuren,²⁴⁶³⁶ in *Sommerreise* (1903) durch die vier oder fünf Gestalten im Bild des Giorgione die ihre „Kleider abgeworfen“²⁴⁶³⁷ haben, in *Die Duse im Jahre 1903* (1903) die sich in die „Gewänder der vergangenen Zeiten“²⁴⁶³⁸ kleidet, aber auch durch die Inszenierung auf der Bühne²⁴⁶³⁹ oder in *Szenische Vorschriften zu >>Elektra<<* (1903).²⁴⁶⁴⁰ Hofmannsthal geht es darin besonders darum, die Königin und ihre Ergebenen im Kontrast zu Elektras ärmlicher Erscheinung zu stellen.²⁴⁶⁴¹ So erscheint Klytämnestra in einem „prunkende[n] Gewand“,²⁴⁶⁴² in einem „prachtvolle[n] grellrote[n] Gewand“,²⁴⁶⁴³ welches aber gleichsam ihre Verbindung mit dem Tod verdeutlicht.²⁴⁶⁴⁴ Auch Klytämnestras Schleppenträgerin unterstützt das reiche Erscheinen der Königin („hellgelbes Gewand“),²⁴⁶⁴⁵ wie auch ihre Vertraute („violette oder dunkelgrünes Gewand“),²⁴⁶⁴⁶ während Elektra in einem ärmlichen Aufzug erscheint: „Elektra trägt ein verächtliches elendes Gewand, das zu kurz für sie ist.“²⁴⁶⁴⁷ Ebenso zeigt sich die Bezugnahme zum Motiv in dem *Prolog zu Ludwig von Hofmanns Tänzen* (1905),²⁴⁶⁴⁸ in der *Einleitung zu dem Buche genannt die Erzählungen der Tausendundein Nächte* (1906) durch die Beschreibung der darin verwendeten Sprache²⁴⁶⁴⁹ und schließlich in *Die unvergleichliche*

24631SW VII. S. 95. Z. 19-22.

24632SW VII. S. 99. Z. 24.

24633SW VII. S. 100. Z. 2-8.

24634„Meine Scham / hab' ich geopfert, so wie unter Räuber / bin ich gefallen, die mir auch das letzte / Gewand vom Leibe rissen!“
In: SW VII. S. 103. Z. 26-29.

24635SW XV. S. 190. Z. 23-26.

24636„Bevor die Alte begann, lüftete sie die Haube, zog den Kamm aus dem schweren eisengrauen Haar, lockerte die Flechte, als hemmte der Zwang der Kleidung.“ SW XXXIII. S. 16. Z. 1-3.

24637SW XXXIII. S. 30. Z. 19.

24638SW XXXIII. S. 23. Z. 20.

24639„Sie spielt Theater, und die Niedrigkeit der erfundenen Begebenheiten, die Lügen der bemalten Leinwand, die Erbärmlichkeit der ganzen Sache brennt auf ihr wie ein vergiftetes Gewand.“ In: SW XXXIII. S. 25. Z. 18-20.

24640Allgemein sagt Hofmannsthal über die Vorstellung die Kostüme betreffend, dass sie „gleichfalls jenes falsche Antikisieren sowie auch jede ethnographische Tendenz aus[schließen].“ In: SW XXXIII. S. 45. Z. 35-36.

24641„Es kommt sehr darauf an, daß der Maler diese drei Gestalten als Gruppe sieht und den furchtbaren Gegensatz zu der zerlumpten Elektra.“ In: SW XXXIII. S. 46. Z. 11-13.

24642SW XXXIII. S. 45. Z. 14.

24643SW XXXIII. S. 46. Z. 1-2.

24644„Es sieht aus, als wäre alles blut ihres fahlen Gesiches in dem Gewand.“ In: SW XXXIII. S. 46. Z. 2-3.

24645SW XXXIII. S. 46. Z. 6.

24646SW XXXIII. S. 46. Z. 10.

24647SW XXXIII. S. 45. Z. 36-37.

24648So könne Ludwig von Hofmann auch „Tänzerin und Sängerin in durchsichtigem Gewand“ (SW XXXIII. S. 100. Z. 28) schaffen.

24649„[...] diese Sprache – und es ist die Sache einer vortrefflichen Übersetzung, daß wir durch sie hindurch die Nacktheit der Originalsprache müssen spüren können wie den Leib einer Tänzerin durch ihr Gewand - diese Sprache ist nicht zur Begrifflichkeit

Tänzerin (1906) durch Ruth St. Denis.²⁴⁶⁵⁰ Obwohl Hofmannsthal ihr „Kostüm“²⁴⁶⁵¹ als nebensächlich einstuft, sei es doch vor allem ihre Gebärde, die wirkt, geht er dennoch auf die Kleidung der Tänzerin ein: „Hier ist nichts sentimental, nichts allegorisch, und auch das Kostüm, diese glitzernde Verhüllung, die unter dem Zauber der rhythmischen, anschwellenden Bewegung einer plötzlichen Nacktheit weicht, deren Vision geheimnisvoll ist durch die fremde Färbung des Leibes, und ernst, streng wie die Vision einer hüllenlosen, heiligen Statue im verschlossenen Tempelraum, auch dieses Kostüm aus starrendem Goldstoff [...] ist von unendlich untergeordneter Bedeutung.“²⁴⁶⁵² Obwohl er sich die Mühe der Beschreibung gemacht hat setzt er die Bedeutung der Kleidung gleich darauf wieder, zugunsten der Gebärde, herab (SW XXXIII. S. 117. Z. 32-39). Was Hofmannsthals Herabsetzung der Kleidung hinterfragen lässt, deutet sich auch dadurch an, dass er gleichauf wieder auf diese verweist: „Sie steht, sie steigt die Altarstufen herunter, das Blau verlischt, ihr Gesicht ist bräunlich, doch heller als ihr Leib, ihr Gewand fließendes Gold mit Edelsteinen; an den Knöcheln der schönen, statuenhaften Füße sind silberne Glöckchen. In ihren regungslosen Augen ist stets das gleiche geheimnisvolle Lächeln: das Lächeln der Buddhastatue. Ein Lächeln, das nicht von dieser Welt ist.“²⁴⁶⁵³

In *Das gerettete Venedig* (1904) zeigt sich das Motiv erstmalig durch eine Nachbarin Belvideras, eine „fette angejahrte / Frau [...]“,²⁴⁶⁵⁴ deren „Anzug [...] vernachlässigt“²⁴⁶⁵⁵ ist und die Belvidera zur Prostitution aufruft, könne sie damit doch ihre momentane Armutslage aufheben und sich von Senatoren in „Seide und Spitzen“²⁴⁶⁵⁶ hüllen lassen, wie es weit unter ihr stehende Frauen tun.

Zu Beginn des zweiten Aufzugs schildert Hofmannsthal auch die Kleidung der beiden halbwüchsigen Mädchen, die „in schwarze Tücher gehüllt“²⁴⁶⁵⁷ sind und von denen die Kleinere, fürchtend vor der Umgebung, die „Größere am Umhängetuch“²⁴⁶⁵⁸ zieht. In dem zweiten Aufzug zeigt sich das Motiv aber auch durch Belvidera, die von Jaffier, „kaum gekleidet“²⁴⁶⁵⁹ und mit einem „braune[n], große[n] Tuch“²⁴⁶⁶⁰ umwunden, zu Renaults Haus gebracht wird. Wenn Renault Belvidera jedoch in sein Haus aufnimmt, dann schmeichelt er ihrer Schönheit und will sie in „Seide wickeln“,²⁴⁶⁶¹ damit ihre Schönheit nicht leide. Erstmals in Verbindung mit einer vollendeten erotischen Verlockung zeigt sich das Motiv durch Aquilina. Ihre Mulattin preist nicht nur ihre Schönheit, auch kniet sie vor ihr nieder, um den „Fuß, der nackt in Sandalen ist“²⁴⁶⁶² zu küssen. Dass sich Pierres Verhalten in dem Jaffiers spiegelt, zeigt sich nicht nur dadurch, dass auch Pierre sich der Frau bedient, sondern auch dadurch, dass Aquilina nur im „Nachtgewand“²⁴⁶⁶³ unter die Männer geführt wird. Zum Ende dieses Aufzugs kommt es zu einem neuerlichen Treffen zwischen Pierre und dem Schiavon. Dieser berichtet ihm nicht nur von den Männern, die die Verschwörer belauscht hatten, auch spielt er auf Aquilina an, derer Pierre sich bedient hatte und die er „im Hemd“²⁴⁶⁶⁴ vorgeführt hatte, um so den Verdacht einer Verschwörung zu zerstreuen. Passend zum heruntergekommenen Haus Renaults, indem der dritte Aufzug spielt, wird auch dessen Schwester beschrieben: „Renaults Schwester, ein Weib von vierzig Jahren, steht in unordentlichem Kleid, die / Füße in Pantoffeln, ein Tuch umgeschlagen vor der Tür“.²⁴⁶⁶⁵

Im fünften Aufzug zeigt sich das Motiv in Verbindung mit Aquilinas Erinnerung an ihren gemeinsamen

abgeschliffen“. In: SW XXXIII. S. 124. Z. 5-9.

24650 Zander hält durch seine Auseinandersetzung mit dem Ausdruckstanz fest: „Der Körper ist ein bevorzugter Ort der Inszenierung sozialer Ordnung, die ihren Ausdruck namentlich in der Kleidung findet.“ In: Zander, S. 226.

24651 SW XXXIII. S. 117. Z. 23.

24652 SW XXXIII. S. 117. Z. 24-31.

24653 SW XXXIII. S. 118. Z. 20-25.

24654 SW IV. S. 11. Z. 32-33.

24655 SW IV. S. 11. Z. 33.

24656 SW IV. S. 12. Z. 13.

24657 SW IV. S. 39. Z. 9.

24658 SW IV. S. 39. Z. 13.

24659 SW IV. S. 54. Z. 33.

24660 SW IV. S. 54. Z. 33.

24661 SW IV. S. 57. Z. 19.

24662 SW IV. S. 58. Z. 31.

24663 SW IV. S. 77. Z. 17.

24664 SW IV. S. 81. Z. 25.

24665 SW IV. S. 85. Z. 10-11.

Anfang. So erinnert sie sich an das plötzlich ausbrechende Feuer, wie Zulieta im „Hemd“²⁴⁶⁶⁶ auf sie zugesprungen kam. Doch statt der sofortigen Rettung durch Pierre, kam es zum ersten sexuellen Kontakt zwischen Aquilina und Pierre („da rissest du den Gürtel / von meinem Kleid“),²⁴⁶⁶⁷ so dass er Aquilina schließlich nackt aus der Gefahr getragen hatte. Im fünften Aufzug bedient sich Aquilina zudem ihrer Schönheit. So tritt sie so dicht an den Offizier heran der Pierre töten lassen will, dass er ihre „Brüste durch das dünne Nacht/gewand fühlen muß“.²⁴⁶⁶⁸ Ihm will sie zu eigen sein, wenn er Pierre nur rette, und gibt dabei ihr Leben in seine Hand: „Ich will mein ganzes Leben / ihn nicht mehr sehn, mit dieser seidnen / Schnur, die dein wird mit dem Nachtkleid, das ich anhab“.²⁴⁶⁶⁹ Erst als Pierre Jaffier als den Verräter erkannt hat, wendet er sich freundlicher an Aquilina („Du tätest gut, nicht hier herum / zu stehen im dünnen Nachtgewand“).²⁴⁶⁷⁰

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, zeigt sich das Motiv lediglich in der *Vertheidigung der Elektra* (1903), und zwar in Verbindung mit den Worten der geschaffenen Figuren: „Ich habe die Gestalten nicht berührt. Nur den Mantel von Worten den ihr bronzenes Dasein um hat habe ich anders gefaltet“.²⁴⁶⁷¹ Des weiteren findet sich das Motiv in *Das Verhältnis der dramatischen Figuren Grillparzers zum Leben* (1904) („Des Meeres und der Liebe Wellen: die Lampe, weh hätte ich mein Oberkleid“).²⁴⁶⁷²

In dem Dramenentwurf *Dominic Heintl letzte Nacht* (1904-1906) zeigt sich das Motiv lediglich durch Hermines Zug zur Vergangenheit, hat sie doch die Kleider ihrer Schwester, die die Mutter als „altes Zeug“²⁴⁶⁷³ bezeichnet, behalten.

In *Ödipus und die Sphinx* (1905) ist die Kleidung der Frau nur vereinzelt zu finden. Ödipus sieht nach dem Mord an dem Mann im Traum eine Frau mit einem „schleppende[n] Gewand“²⁴⁶⁷⁴ auf sich zukommen. Von Bedeutung zeigt sich die Kleidung der Frau erst wieder durch das Aufeinandertreffen Jokastes mit Antiope, verkörpert diese schon durch ihre Erscheinung die Trauer um ihren Sohn („Ihr greises Gesicht ist blutlos weiß; ihr dunkles / Gewand verfließt in der Dämmerung des Raumes. Sie stützt sich auf einen Stab“).²⁴⁶⁷⁵ Anders als an Antiope, zeigt sich an Jokastes Kleidung, die Verweigerung der Trauerarbeit um Laios. Zwar ertönen die Klagelieder und die Klageweiber bedauern Laios Tod, doch Antiope hält ihr vor: „Du liegst nicht an der Erde? Dein Gewand / ist nicht zerrissen?“²⁴⁶⁷⁶ Zum Ende des Gespräches aber, mit dem Glauben an ein neues, göttliches Geschlecht, heißt Antiope Jokaste, sich für den Gott zu kleiden („Herab dies Kleid! Wer hüllt den Leib in Jammer, / wenn sich ein Gott mit dir vermählen kommt?“).²⁴⁶⁷⁷ Dagegen stellt Jokaste den Glauben, dass sie sich nicht an einen lebendigen Gott binden wird, sondern an den Gott des Todes.²⁴⁶⁷⁸

Wie in Bezug auf die Kleidung des Mannes zeigt sich auch in Bezug auf die der Frau in der Tragödie *König Ödipus* (1906) eine reduzierte Darstellung. Erstmals durch die Beschreibung der Königin, zeigt sich die Verwendung des Motivs, wenn sich der Zeuge der Ermordung des Laios vor die Königin wirft („faßte mein

24666SW IV. S. 128. Z. 37.

24667SW IV. S. 129. Z. 8-9.

24668SW IV. S. 136. Z. 28-29.

24669SW IV. S. 137. Z. 12-14.

24670SW IV. S. 137. Z. 33-34.

Siehe (Notizen): SW IV. S. 191. Z. 10-11.

24671SW XXXIII. S. 222. Z. 12-13.

24672SW XXXIII. S. 229. Z. 36-36.

24673SW XVIII. S. 316. Z. 8.

24674SW VIII. S. 25. Z. 30.

24675SW VIII. S. 65. Z. 4-5.

24676SW VIII. S. 65. Z. 16-17.

24677SW VIII. S. 81. Z. 16-17.

24678SW VIII. S. 81. Z. 19-21.

In einem Separatdruck der ersten Fassung des I. Aktes zeigt sich das Motiv durch Jokastes Befehl ihre teuren Gewänder mit „edlen Steinen und von Perlen“ (SW VIII. S. 126. Z. 5) zu verbrennen und zwar als Opfer für die Götter für Laios.

Des weiteren, siehe: SW VIII. S. 126. Z. 1-3.

Gewand“) ²⁴⁶⁷⁹ und darum bittet, ihn ziehen zu lassen. Hier noch mit der Bitte des Hirten verbunden und nicht mit der Verlockung der Frau, zeigt sich neuerlich das Motiv durch Jokastes Gebet an die Götter; obwohl sie sich als sehr ambivalent in Bezug auf ihre Religiosität zeigt, ist sie für ihr Gebet mit „den Binden der königlichen Priesterin umwunden.“ ²⁴⁶⁸⁰ Auch zeigt sich im Zuge des Gebetes im heiligen Hain, durch die Jokaste begleitenden Mägde, die Beschreibung der Kleidung („Vor ihr drei Mägde, zum Opferdienst in fließende Gewänder eingewunden bis / unter die Augen“). ²⁴⁶⁸¹ Dass Jokaste durchaus anziehend gekleidet ist, zeigt sich erst durch die Beschreibung der Mägde, wenn Ödipus Jokastes goldene Spangen von ihrem Kleid nimmt (SW VIII. S. 178. Z. 27) und sich damit die Augen aussticht.

4. Tanz

Wiederholt findet sich in Hofmannsthals zahlreichen Werken aus dem gesetzten Zeitraum auch das Motiv des Tanzes, durch den die Frau ebenso nicht nur auf den Mann wirkt, sondern durch den Hofmannsthal auch ihr ästhetistisches Empfinden verdeutlichen kann. Vor allem aber auch durch die späteren theoretischen Schriften (ab 1902) wird deutlich, dass der Tanz nicht nur auf den Ästhetizisten, sondern ebenso auf den Ästheten, Hofmannsthal schildert hier mitunter sein eigenes Empfinden, schön und anregend wirken kann.

Innerhalb der unveröffentlichten Gedichte zeigt sich lediglich in drei Gedichten der Bezug zum Tanz. In dem Gedicht <*Dieses ist zwar nicht mein Versmass ...*>, ist es in Verbindung gesetzt mit dem Verhältnis zwischen Mann und Frau, hier durch Hofmannsthals Trauerspiel *Ascanio und Gioconda*, ²⁴⁶⁸² in dem Gedicht *Verse zum Gedächtnis der Kaiserin* (1898) findet es sich im Zuge des Liebeserlebens, hier durch Niobe und ihre Liebhaften („sie tanzte mit dem geschminkten Abenteuer“) ²⁴⁶⁸³ und in In dem Gedicht *Der Tänzerin Gebet* (1903) findet es sich durch den Tanz, den die Frau vor dem Alter der Götter tanzen will, den sie aber glaubt, aufgrund des heranbrechenden Sturmes, nicht tanzen zu können. ²⁴⁶⁸⁴

Die Einbindung des Tanzes in *Age of Innocence* (1891) zeigt sich – aber ohne Bezug zur Frau – gebunden an die Kindheit des Ästhetizisten. Allein in einer altmodischen Wohnung war er sich selbst vollkommen genug, lebte sich in Fantasien hinein, in einen „pedanteske[n] Tanz, [in] ein graziöses resigniertes Menuett“. ²⁴⁶⁸⁵

Auch dieses Motiv findet sich bereits in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthals. In *Die Mutter* (1891) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Definition des Dilettantismus. So kann Hofmannsthal in Bahrs Werk mitunter das Milieu der Stadt Paris ausmachen („unten das heulende Getümmel meiner jauchzenden Krieger und zwischendurch die schlanken Tänzerinnen in bacchantischen Sprüngen - und über allem immer ich“). ²⁴⁶⁸⁶ In *Ferdinand von Saar* >>*Schloss Kostenitz*<< (1892) zeigt sich das Motiv lediglich durch einen kurzen Bezug zu den sensitiven Figuren der Zeit Grillparzers, ist deren Motiv doch „ein zartes und graziöses Tanzlied“. ²⁴⁶⁸⁷ In *Algernon Charles Swinburne* (1892) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Lebendigkeit die Hofmannsthal der Kunst Swinburnes zuspricht. Nicht nur die Süße des Lebens mengt er in seine Werke, sondern auch die „dionysische Lust und Qual und Tanz und Wahnsinn quillt“ ²⁴⁶⁸⁸ aus seinen Werken. Dies zeigt sich auch in dem 1865 erschienenen lyrischen Drama *Atalanta in Kalydon*: „Nicht das zur

24679SW VIII. S. 158. Z. 26.

24680SW VIII. S. 163. Z. 25.

24681SW VIII. S. 163. Z. 26-27.

24682SW II. S. 76-77. V. 34-37.

24683SW II. S. 144. Z. 13-14.

24684SW II. S. 66. V. 7-8.

„Und tanzen will ich rings um den Altar / die Fröhlichkeit der Waldgebornen [Wesen]“. In: SW II. S. 166. V. 13-14.

24685SW XXIX. S. 21. Z. 33-34.

24686SW XXXII. S. 15. Z. 31-34.

24687SW XXXII. S. 68. Z. 7.

24688SW XXXII. S. 71. Z. 39.

beherrschten Klarheit und tanzenden Grazie emporezogene Griechentum atmete darin, sondern das orphisch ursprüngliche, leidenschaftlich umwölkte“, ²⁴⁶⁸⁹ das reiche Leben, im Sinne seiner eigenen Konzeption. In *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892) zeigt sich das Motiv durch die beiden Möglichkeiten, die diesen lebensfernen Protagonisten gegeben sind, nämlich die Flucht in die Einsamkeit oder die Inszenierung der Person („Die Frau ist ein Spielzeug, eine hübsche, graciöse Puppe, die er in Gesellschaft führt, dort läßt er sie Tarantella tanzen, sammelt die Lobsprüche ab und führt sie wieder fort, ob sie will oder nicht“). ²⁴⁶⁹⁰ In *Gabriele D’Annunzio* (1894) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit Hofmannsthals Auseinandersetzung mit D’Annunzios *Triumph des Todes*. Der Held D’Annunzios betrachtet darin traurig erscheinende Zypressen und die Trümmer antiken Marmors, wobei auf einem Sarkophag „die Tänze von Mädchen“ ²⁴⁶⁹¹ zu sehen sind.

Vereinzelt zeigt sich auch in den weiteren frühen theoretischen Schriften die Einbindung des Motivs, so in *Von einem kleinen Wiener Buch* (1892) in Verbindung mit dem Dichter Anatol. Dessen Gedanken haben nicht nur etwas Französisches, sondern das Werk Schnitzlers wirke gleichsam als sei „alles Dreivierteltakt, wie ein getragener Walzer“. ²⁴⁶⁹² In *Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche* (1892) zeigt sich lediglich eine lose Einbindung des Motivs im Zuge von Hofmannsthals Betrachtungen der Duse auf der Bühne („wie die phrygischen Tänzer beim Klirren blanker Klängen.“). ²⁴⁶⁹³

In *Eine Monographie* (1895) beschäftigt sich Hofmannsthal mit der Gegenwart, den Problemen im Verstehen, Sagen und Spüren, was das Verlangen nach still ausgeübten Künsten sich im Menschen entwickeln ließ: „Die Musik, das Tanzen und alle Künste der Akrobaten und Gaukler.“ ²⁴⁶⁹⁴

In *Über ein Buch von Alfred Berger* (1896) nimmt Hofmannsthal Bezug zu Bergers Buch *Studien und Kritiken*, welches sich mit der dramatischen Kunst beschäftigt, und verweist, im Zuge der Unterscheidung von Dichter und Musiker, auf Richard Wagner: „Er schaut dem Leben zu, und scheint sich [...] zu besinnen, wie er es anfinde, diesem Leben selbst zum Tanze aufzuspielen [...]. Ein Blick hat ihm wieder das Innere der Welt gezeigt: er erwacht und streicht nun in die Saiten zu einem Tanzaufspiele, wie es die Welt noch nie gehört[...]. Das ist der Tanz der Welt selbst: wilde Lust, schmerzliche Klage, Liebesentzücken, höchste Wonne, Jammer, Rasen, Wollust und Leid; da zuckt es wie Blitze, Wetter grollen: und über allem der ungeheure Spielmann, der alles zwingt und bannt“. ²⁴⁶⁹⁵ In *Poesie und Leben* (1896) zeigt Hofmannsthal dagegen neuerlich die Bedeutung der Sprache für den Dichter auf („Man lasse uns Künstler in Worten sein, wie andere in den weißen und farbigen Steinen, in getriebenem Erz, in den gereinigten Tönen oder im Tanz“) ²⁴⁶⁹⁶ und in *Englischer Stil* (1896) zeigt sich das Motiv allein in Verbindung mit der Erwähnung der Barrison Schwestern, die mitunter auch auf der Bühne tanzen. Dabei steht das Motiv hier im Kontext mit den Schwestern, die nicht nur träumerisch sind, sondern die auch einen Kontakt zur Wirklichkeit haben: „Es war nun erst doppelt schön, sie dann wieder von ihren leichtfertig-vertraulichen Liedern und ihrem vielwissenden Lachen verstummen und still und feierlich wie kindische Priesterinnen eine alte Gavotte tanzen zu sehen. Denn im Tiefsten vermag uns keine andere Anmut zu rühren als die durch das Leben durchgedrungene. Nichts war schöner als nach diesen Gassenliedern die gehaltene Zierlichkeit der Gavotte.“ ²⁴⁶⁹⁷ Vor allem die Schwester hebt Hofmannsthal hervor, die alleine tanzt und sich zum Heben und Senken der Musik mit ihren Händen bewegt. Schließlich schließt Hofmannsthal den Kreis zwischen dem Titel und der bisherigen Betrachtung der Barrison Schwestern und des jungen Mädchens, wenn es heißt: „Ich finde alle Veränderungen, die dem alten spanisch-französischen zeremoniösen Tanz widerfahren, wenn ihn diese schlanken englischen Mädchen mit großen weißen Kleidern und offenen hellen Haaren tanzen, in der Entwicklung wieder, welche der aus Frankreich eingeführte Möbelstil in England jedes Mal durchgemacht

24689SW XXXII. S. 72. Z. 25-27.

24690SW XXXII. S. 85. Z. 15-18.

24691SW XXXII. S. 145. Z. 35.

24692GW Bd. VIII. S. 160.

24693SW XXXII. S. 58. Z. 8-9.

24694SW XXXII. S. 158. Z. 23-24.

24695SW XXXII. S. 196. Z. 31-41.

24696SW XXXII. S. 187. Z. 8-10.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 187. Z. 14.

24697SW XXXII. S. 179. Z. 35-41.

hat, um englischer Möbelstil zu werden“.²⁴⁶⁹⁸

In dem Drama *Ascanio und Gioconda* (1892) bezieht sich Ascanio auf seinen Lebenswandel in dem Sinne, dass Gioconda keine seine Liebschaften ist. Vielmehr sei es sein Beruf, sich mit „maskierte[m] Reigentanz“²⁴⁶⁹⁹ zu befassen, unwissend, dass das ein untätiges Sein bedeutet. Das Motiv zeigt sich auch, wenn Francesca ihre Verehrer beschreibt, von denen ihr einer beim Tanz schwor, er wolle aus unerwiderter Liebe zu ihr sterben („Betheuerte beim Tanz, er wolle sterben / Wenn ich ihn nicht erhörte“).²⁴⁷⁰⁰ Der Tanz entspricht aber auch ihrem Leben, so Francesca, die ihrer Mutter versichert sie könne Ascanio für sich gewinnen, sei ihr Wesen doch reizvoll und voll von „Tanz von tollen Launen“.²⁴⁷⁰¹ Auf den Tanz bezieht sich letztendlich auch Ascanio, der sich von Francesca, die ihn ästhetizistisch anspricht, angezogen fühlt („Und weicher trunk'ner Tanz in alles Dunkel“).²⁴⁷⁰²

In dem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892) ist es der „liebestoller Mücken dichter Tanz“,²⁴⁷⁰³ an den sich Gianino im Erleben der Nacht erinnert. Auf den Tanz von Frauen geht nur Antonio dahingehend ein, dass er Tizian konträr zu diesen romantischen Empfindungen stellt und stattdessen das Harmonische in Tizians Wesen erkennt.²⁴⁷⁰⁴

Während sich das Motiv in *Die Bacchen nach Euripides* (1892) nur durch die bacchantischen Feierlichkeiten um den Gott (SW XVIII. S. 55. Z. 5) zeigt, findet es sich ebenso vereinzelt nur in den veröffentlichten Gedichten, so in dem Gedicht *Psyche* (1892/1893), indem das lyrische Ich versucht die Seele durch den Traum wieder ans Leben zu binden („Wie duftendes Tanzen von lachenden Frauen“)²⁴⁷⁰⁵ oder in dem Gedicht *Lebenslied* (1896), indem Hofmannsthal das Motiv an die leichtfertige Einstufung des ästhetizistischen Protagonisten in Bezug auf den Tod bindet.²⁴⁷⁰⁶

In mehreren Fragmenten verweist Hofmannsthal auf den Tanz, so in *Marie B.* (1892/1893) in dem der Tanz an das Glück geknüpft wird (SW XXI. S. 9. Z. 24), in das *Volksstück* (1901) (SW XXI. S. 27. Z. 24-26), in *Verkaufte Geliebte* (1893) durch die Tänzerin Merisette (SW XXI. S. 13. Z. 26), sowie ebenso in Bezug auf eine Tänzerin in *Eine Comödie* (1897) („der Reisende, die Landgräfin, die Tänzerin“).²⁴⁷⁰⁷ Hofmannsthal bindet den Tanz der Frauen auch in *Lysistrata* (1905) ein. Obwohl die Frauen den Verlust ihrer Männer beklagen, zeigt sich das Sehnen nach neuen Lebenspartnern und auch die Beschreibung des Tanzes (SW XXI. S. 34. Z. 27-28). Dabei macht Hofmannsthal auch hier deutlich, dass der Tanz in Verbindung mit der Verführung des Mannes steht: „Lampito zeigt wie die Spartanerinnen tanzen werden ihre Männer zu verführen.“²⁴⁷⁰⁸ Aus den Notizen Hofmannsthals ist deutlich zu erkennen, dass Laidion, die sich besonders grausam dem Blinden gegenüber gezeigt hatte, dem Tanz besonders zugeneigt zeigt.²⁴⁷⁰⁹

In dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) zeigt sich das Motiv in keinster Weise in Verbindung mit dem Erleben einer schönen Frau, sondern in den Notizen zu dem Drama heißt es in Bezug auf das Werk: „Der neue Todtentanz.“²⁴⁷¹⁰

24698SW XXXII. S. 180. Z. 21-26.

24699SW XVIII. S. 85. Z. 19.

24700SW XVIII. S. 91. Z. 15-16.

24701SW XVIII. S. 93. Z. 22.

24702SW XVIII. S. 96. Z. 30.

24703SW III. S. 44. Z. 28.

24704In den Notizen Hofmannsthals jedoch deutet sich das Tödliche des Tanzes der Frau an, wenn es im Hinblick auf Herodias heißt: „Herodias mit der tödtlichen Grazie des Tanzes“. In: SW III. S. 352. Z. 39.

24705SW I. S. 33. V. 32.

Siehe (Notizen): SW I. S. 185. Z. 34-35, SW I. S. 186. Z. 1; SW I. S. 186. Z. 5.

24706SW I. S. 63. V. 5-8.

24707SW XXI. S. 17. Z. 3.

24708SW XXI. S. 35. Z. 13-14.

24709SW XXI. S. 35. Z. 33.

24710SW III. S. 435. Z. 32.

Der Bezug zum Motiv zeigt sich auch in der *Idylle* (1893), allerdings nur dadurch, dass sich die ästhetizistische Protagonistin an die Kunst ihres Vaters und an die göttlichen Abbildungen auf den Krügen erinnert. Diese ist für sie keine starre Kunst, sondern sie glaubt, etwas Belebtes durch das Schaffen des Vaters zu sehen („Den schönen Körper dann belebte er mit Reigentanz“).²⁴⁷¹¹

In dem Fragment der Erzählung *Delio und Dafne* (1893) zeigt sich das Motiv in Anlehnung an die Konzeption, gegen die Delio sich stellt weil er den Tod ausklammern will, was aber nicht gelingt: „Leben Traum und Tod umtanzen ihn wie grosse unheimliche Hunde“.²⁴⁷¹² Des weiteren bindet Hofmannsthal das Motiv in den erzählerischen Fragmenten in *Amgiad und Assad* (1895)²⁴⁷¹³ oder durch einen ebenso kurzen Verweis in *Ein Frühling in Venedig* (1900) ein, wenn es heißt: „Die Mutter früher Tänzerin.“²⁴⁷¹⁴

Während sich in *Der Tor und der Tod Prolog* (1893) das Motiv durch die „Kleine Todtentanzcömödie“²⁴⁷¹⁵ und die Notizen eingebunden findet,²⁴⁷¹⁶ zeigt es sich ebenso in *Wo zwei Gärten aneinanderstossen* (1897) durch die „Tänzerinnen“²⁴⁷¹⁷ oder in den Notizen zu *Gartenspiel* (1897) durch die Einbindung der „4 Tänzerinnen“.²⁴⁷¹⁸ „wenn ihr tanzt gehen alle Leute ins Theater nur die ganz alten Männer und Frauen und die Kinder nicht.“²⁴⁷¹⁹ Dabei zieht sich der Bezug zum Tanz zum Teil zusammenhanglos durch die Notiz (N 2),²⁴⁷²⁰ und zeigt sich ebenso in N 12 in nicht eindeutigem Bezug zur Handlung,²⁴⁷²¹ aber auch durch die den Tod darstellende Ersilia, die den „Reigentanz anführt“.²⁴⁷²² Bezeichnender zeigt sich das Motiv in der Notiz N 14 in Verbindung mit den beiden Schwestern Isabella und Antonia. So ist Letztere aus Scham Tänzerin geblieben, denn sie will ihr „Leben nicht prostituieren, nur bis zu einer gewissen Grenze sich hergeben“.²⁴⁷²³ In *Die treulose Witwe* (1897) deutet Hofmannsthal das Motiv allein durch die Figur der Magd an („sie kommt sich vor wie eine Kuh die auf Spinnweben tanzen soll“).²⁴⁷²⁴

Ebenso findet sich das Motiv innerhalb der dem Nachlass zuzuordnenden Romanpläne, so in *Roman des inneren Lebens* (1893-1894) durch die Pläne zum ersten Kapitel,²⁴⁷²⁵ sowie durch die lose Erwähnung des Motivs in *Dialoge über die Kunst* (1893-1894).²⁴⁷²⁶

In der *Wiener Pantomime* (1893/1894) zeigt sich neben einem losen Bezug zum Tanz (SW XXVII. S. 140. Z. 24), vor allem in Verbindung mit dem Musiker das Motiv. So verspottet Augustin die Nymphen des Brunnens, vermögen sie nicht zu tanzen, im Gegensatz zu ihm selbst.²⁴⁷²⁷ Tatsächlich ist den Nymphen der Tanz versagt („Wir dürfen nicht tanzen“).²⁴⁷²⁸ Die Unmöglichkeit des Tanzes (SW XXVII. S. 139. Z. 6) führt bei Augustin aber nur wieder zum Spott,²⁴⁷²⁹ was nur von dem alten Flussgott eingedämmt wird. Angerissen

24711SW III. S. 55. Z. 14.

24712SW XXIX. S. 30. Z. 8-9.

24713Das Motiv kann hier in keinen Handlungszusammenhang gebracht werden. „Assad und die Tänzerin“, heißt es lediglich ohne das wirklich geklärt werden könnte, an welcher Stelle der Erzählung dies einzuordnen wäre. In: SW XXIX. S. 40. Z. 4.

24714SW XXIX. S. 133. Z. 8.

Aller Wahrscheinlichkeit nach ist hier Adelines Mutter gemeint.

24715SW III. S. 246. Z. 33.

24716Deutlich zeigt sich hier die Verbindung mit dem Tod („(1) ein Tanz der Todten (2) der Todtenreigen“, SW III. S. 759. Z. 31-32).

Des weiteren, siehe: SW III. S. 764. Z. 5,10,15, SW III. S. 764. Z. 1-3.

24717SW III. S. 263. Z. 6.

24718SW III. S. 267. Z. 10.

24719SW III. S. 267. Z. 12-13.

24720SW III. S. 267. Z. 15-16, SW III. S. 267. Z. 24.

24721SW III. S. 272. Z. 1, SW III. S. 272. Z. 3-4.

24722SW III. S. 269. Z. 11.

24723SW III. S. 273. Z. 11-12.

24724SW III. S. 289. Z. 8-9.

24725SW XXXVII. S. 82. Z.13.

24726SW XXXVII. S. 98. Z. 3.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 83. Z. 25, SW XXXVII. S. 95. Z. 3.

24727SW XXVII. S. 137. Z. 32-33.

24728SW XXVII. S. 138. Z. 28.

24729SW XXVII. S. 139. Z. 11-12.

wird das Motiv auch in *Narciss und die Schule des Lebens* (1900),²⁴⁷³⁰ sowie in der Skizze zu *Junges Mädchen von altem Maniak gekauft* (1902/1905 ?) durch die künstliche Frau („Tanz der Heldin mit allen“).²⁴⁷³¹

In der Erzählung *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) findet sich nur vereinzelt das Motiv, zum einen durch die Erweiterung der Bedeutung der Kunst. Aber Hofmannsthals Schilderung impliziert die Gegensätze und deutet damit auf die Ganzheit des Seins hin: „er fand die Seligkeit der Bewegung und die Erhabenheit der Ruhe, das Tanzen und das Totsein“.²⁴⁷³² Zum anderen zeigt sich das Motiv in Anlehnung an die ältere Dienerin: „Dieses junge Mädchen war von jenen, die man von weitem, oder wenn man sie als Tänzerinnen beim Licht der Fackeln auftreten sieht, kaum für sehr schön gelten ließe, weil da die Feinheit der Züge verloren geht“.²⁴⁷³³

Der Tanz zeigt sich auch in der *Geschichte der beiden Liebespaare* (1896) eingebunden, wenn Hofmannsthal einen Versuch der Ästhetizistin beschreibt, sich wieder an den Ästhetizismus zu binden: „Sie war aber in keiner Gewalt als der ihres Wesens welches das sterbende Leben noch einmal nach allen Seiten trieb wie der Kreisel bevor er hinfällt und taumelnd noch einmal in einem krampfhaften Schwung den ganzen Schauplatz seinen traumhaft-kleinen Lebens umtanzt.“²⁴⁷³⁴

Lediglich ein loser Bezug zum Tanz zeigt sich in *Die Frau im Fenster* (1897) und zwar durch Dianoras Liebe zu Palla: „und mir war leicht, als schwebte ich ... / die vielen Bäume kamen mir entgegen, / mit Sonne drin entgegen mir getanzt ...“.²⁴⁷³⁵

In *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) zeigt sich der Bezug zum Motiv lediglich durch die Rede des Dieners über den Wahnsinnigen, seinen Herrn und seinem verschwundungssüchtigen Leben in seiner Jugend („Aufgetürmten Schatz an Macht und Schönheit / zehrte er im Tanz wie eine Flamme“).²⁴⁷³⁶ Aus den Notizen geht hervor, dass Hofmannsthal auch die Figur einer Tänzerin einzubinden gedachte.²⁴⁷³⁷

Die Bedeutung des Tanzes als Teil des erotischen Spiels zwischen Mann und Frau zeigt sich deutlich in *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898). Im Abschiednehmen Sobeides von ihren Eltern, heißt sie diese, sich nicht über sie zu wundern, wobei sie an den Tanz gemahnt, den sie als Kind erfunden hat.²⁴⁷³⁸

Der Kaufmann wiederum gesteht, dass er den Entschluss zur Ehe gefasst und sich in sie verliebt hatte, als er sie tanzen gesehen hatte. So gedenkt er neuerlich ihres Lächelns während ihres Tanzes, welches „trauriger / als meiner Mutter Lächeln“²⁴⁷³⁹ war („Der Tanz hat alle Schuld: / dies Lächeln und der Tanz“).²⁴⁷⁴⁰ Sobeide jedoch zeigt sich distanziert ihrem Mann gegenüber und fragt, ob er ihr befehle, für ihn zu tanzen,²⁴⁷⁴¹ was wiederum den Kaufmann sehr verstört, da er sieht, dass sie denkt ihre Beziehung würde auf Zwang und Befehl beruhen. Sobeide bekennt zudem, dass der Tanz, der ihn so ergriffen hatte, nicht aus Freude aus ihrem Innern entsprungen sei und schon gar nicht das Lächeln, welches ihn erfasst hatte, sondern, dass sie sich durch ihren Tanz verstellte habe und durch das Lächeln im Tanz ihren Kummer verborgen hatte.²⁴⁷⁴²

Im Hause Schalnassars wird Sobeide mit Ganems wirklichem Charakter konfrontiert, und fällt schließlich in einen wahnsinnsartigen Zustand, wirft die Treue zu Ganem von sich, versenkt sich in die absolute

24730SW XXVII. S. 144. Z. 9.

24731SW XXVII. S. 146. Z. 10.

24732SW XXVIII. S. 15. Z. 26-27.

24733SW XXVIII. S. 18. Z. 4-7.

24734SW XXIX. S. 73. Z. 28-32.

Des weiteren, siehe: SW XXIX. S. 73-74. Z. 36//1.

24735SW III. S. 113. Z. 28-30.

24736SW III. S. 142. Z. 28-29.

24737SW III. S. 593. Z. 26.

24738SW V. S. 14. Z. 17-23.

24739SW V. S. 16. Z. 30-31.

24740SW V. S. 16. Z. 32-33.

24741SW V. S. 17. Z. 2-3.

24742SW V. S. 19. Z. 14-23.

Genusssucht und ruft auch Gülistane dazu auf („Ja! Ja! wir wollen einen Reigen tanzen!“).²⁴⁷⁴³ Erst im Sterben bekennt Sobeide ihr Fehlen am Leben, ihre übergroße Offenheit in Bezug auf ihren Ehemann; tat sie doch mit ihrem „ganzen Schicksal so, / wie ich’s beim Tanzen thu mit meinen Schleiern: / mit eitlen Händen rührt’ ich an mein Selbst“.²⁴⁷⁴⁴

Nicht so sehr mit der Begierde, sondern mit einem anderen ästhetizistischen Begehren zeigt sich der Tanz in Verbindung mit Schalnassar. Gülistane begehrend, will er ihr die Kette um den Hals legen, doch er realisiert das Alter seiner Hände, das ihm das Schließen unmöglich macht. Schalnassar jedoch drängt es danach das Alter zu verdrängen, und ruft Gülistane zum Tanz auf: „Eine Ader / sprang mir im Aug’. Ich muß Dich tanzen sehn, / dann saugt das Blut sich auf.“²⁴⁷⁴⁵ Gülistane heißt zwar für ihn tanzen zu wollen, doch zeigt sich ihr mangelhaftes erotisches Interesse an ihm dadurch, dass sie ihm sagt, sie müsse zuerst ihre Haare für ihn aufstecken.

In der zweiten Szene zeigt sich zudem, dass der Dieb, der auch als Flurwächter für Schalnassar arbeitet, Sobeide fragt, ob sie denn nicht die Tänzerin sei, die Schwester Kamkars, der Tagelöhner ist und der verhungert ist,²⁴⁷⁴⁶ im Sinne dessen, dass er diese Schalnassar zum Vergnügen zuführen will. In den Notizen zeigt sich der Bezug zum Tanz des weiteren durch die beiden Tänzerinnen erweitert,²⁴⁷⁴⁷ die die Geliebten von dem Alten und seinem Sohn sind. Auch der Selbstmord Mirzas schließt die Tänzerinnen ein, weil sie das Trinkglas der „jüngeren Tänzerin“²⁴⁷⁴⁸ ergreift, dieses zermörsert und trinkt.

In dem Drama *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) erfolgt der erstmalige Bezug zum Tanz durch den Baron, der sein ästhetizistisches Leben schildert, ohne Treue und Verpflichtung und getrieben von der Genusssucht, die er selbst in die Nähe des Todes stellt („indeß du fährst zur Nacht, mit Lust umhertanzst, / vielleicht dein nasses Grab!“).²⁴⁷⁴⁹ Unter den eintreffenden Gästen ist auch Marfisa Corticelli, „die Tänzerin Venedigs“,²⁴⁷⁵⁰ die der Baron gleichsam begehrllich umgarnt. Marfisas Mutter schreitet aber ein, nicht jedoch um den Baron in seinem Werben zu bannen, sondern die Vorzüge ihrer Tochter aufzuzeigen und um den Tanz der Tochter, über den Gesang der Redegonda zu stellen: „Mit der Spitze / der Füße trillert sie und in den Kehlen / der Kniee hat sie hübschre Melodien / als Andre, wenn sie sich den Hals ausschrei’n.“²⁴⁷⁵¹

Den Baron verlangt es danach, sich Marfisas Liebesdienste zu erkaufen, doch die Mutter lenkt kokettierend ab, denn er werde sie ja öfter noch sehen wenn er das Ballett besuche.²⁴⁷⁵² Die eintretende Redegonda aber bekundet ihr Missfallen beim Anblick der Tänzerin, ist sie eben eine Sängerin gegen die die Mutter Marfisas früher gesprochen hatte: „Wie? Die ist da? Die Tänzerin! Ich bin / nur gern beim Spiel mit meinesgleichen.“²⁴⁷⁵³ Im Grunde geht es sowohl der Mutter Marfisas als auch der Redegonda darum, die Reize zu betonen, die sie mit ihrer Kunst, sei es durch Tanz oder Musik, auf den Mann ausüben.

Mit dem Tanz in Verbindung setzt der Baron auch das Erscheinen Victorias („Und Zufall tanzt, der übermütige Gott, / wie ein betrunck’ner Stern in dunkler Luft“).²⁴⁷⁵⁴ Vittoria aber äußert, das sprunghafte Wesen des Barons erkannt zu haben, kann er sich doch nicht wirklich an die gemeinsame Vergangenheit erinnern: „Er hat’s verwechselt! hat’s vergessen können, / [...] / wie das Gesicht von einer Tänzerin!“²⁴⁷⁵⁵ Im Gespräch mit ihrem Mann zeigt sich zwar ihre Unehrllichkeit, verbirgt sie doch die Mutterschaft ihres Sohnes, doch zeigt sie auch ihre Angst, den Sohn an den Baron zu verlieren („mein Schicksal tanzt auf eines Messers Schneide“).²⁴⁷⁵⁶

24743SW V. S. 53. Z. 29.

24744SW V. S. 64. Z. 4-6.

24745SW V. S. 40. Z. 15-17.

24746SW V. S. 71. Z. 14-17.

24747SW V. S. 333. Z. 33-34, SW V. S. 340. Z. 20, SW V. S. 340. Z. 21-26,

24748SW V. S. 351. Z. 27.

24749SW V. S. 108. Z. 16-17.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 99. Z. 14.

24750SW V. S. 108. Z. 25-26.

24751SW V. S. 108. Z. 34-37.

24752SW V. S. 111. Z. 29-30.

24753SW V. S. 114. Z. 13-14.

24754SW V. S. 124. Z. 18-19.

24755SW V. S. 135. Z. 4-7.

24756SW V. S. 159. Z. 14.

Wie verlockend zum Ästhetizismus der Baron auf seinen Sohn wirkt, zeigt sich schließlich dadurch, dass er ihn zum Spiel ermutigt, denn der willensstarke Mann kann aus Medusen „tanzende Grazien“²⁴⁷⁵⁷ machen. Vittoria aber nimmt noch einmal Bezug zum Tanz, wenn sie sich von dem Baron verabschiedet; sie selbst ist glücklich, dass ihr Mann und ihr Sohn ein Kleid für die Marfisa kaufen gehen, während sie sich von ihm verabschieden kann. Zwar betont Vittoria noch einmal die Ähnlichkeit zwischen dem Baron und sich, aber nicht ohne gleichsam auch eine Differenz anzudeuten und zwar dadurch, dass sie sich nun endgültig trennen werden („du bist der Tänzer, ich die Tänzerin, / wir drehn uns einmal, dann gehst du hinaus, / ich hier hinein, und alles hat ein Ende“).²⁴⁷⁵⁸ Mit der Trennung von ihm, äußert sie noch einmal sein wankelmütiges Wesen; väterliche Gefühle spüre er nicht, sonst würde er bleiben und sich nicht von einer „Tänzerin am Faden“²⁴⁷⁵⁹ halten lassen. Dieser Aspekt zeigt sich auch in der ersten Bühnenfassung, wenn Vittoria das Wesen des Barons und ihres Kindes besieht („Dann geh’n sie schlafen und ein jeder träumt / Von einer Tänzerin“).²⁴⁷⁶⁰ In den Notizen zeigt sich das Motiv des weiteren, wenn die Marfisa den Baron für sich einzuspannen sucht, eine verfeindete Tänzerin zu beseitigen, indem sie den Pächter des Theater ermorden lässt (SW V. S. 463. Z. 15-21) oder aber durch die Worte Cesarinos („welch einen Tanz will ich die Welt dann führen!“).²⁴⁷⁶¹

Vereinzelt findet sich das Motiv lediglich in *Das Bergwerk zu Falun* (1899). Doch hier ist der Tanz nicht Teil des erotischen Erlebens um die Bergkönigin, sondern wird von Hofmannsthal lediglich in Verbindung mit den drei Frauen Kathrine, Regine und Frau Jensen erwähnt („herausgetanzt, / einander umschlungen haltend“).²⁴⁷⁶² Ein kurzer Verweis zum Tanz der Frau findet sich in *Das Märchen von der verschleierte Frau* (1900) allein in den Notizen. Wohl durch die Umgebung der Königin, heißt es: „Die Tänzerin, die als Flamme hinsinkt.“²⁴⁷⁶³

Innerhalb der dramatischen Fragmente zeigt sich auch vereinzelt dieses Motiv, so allerdings erstmalig in dem *Darmstädter Festspiel Die Weihe des Hauses* (1900) in Verbindung mit dem Jüngling, der von Goethe den Spiegel erhält, den er zerschlägt und wodurch er Mädchen gewahr wird, die ihn umtanzen,²⁴⁷⁶⁴ in dem Dramenentwurf *Leda und der Schwan* (1900) durch den Tanz mehrerer Frauen um Leda,²⁴⁷⁶⁵ aber auch durch die Liebe des Fischers zu Leda (SW XVIII. S. 150. Z. 14). Doch die Liebe des sterblichen Mannes, kann Leda nicht halten, geht ihre Sehnsucht doch zu dem Göttlichen, sodass sie schließlich dem Schwan entgegen tanzt.²⁴⁷⁶⁶ Auch gedachte Hofmannsthal das Motiv in *Die Söhne des Fortunatus* (1900/1901) einzubinden, allerdings in Verbindung mit dem Mord,²⁴⁷⁶⁷ sowie in *König Kandaules* (1903) durch die fehlende Liebe der Königin zu ihrem Mann, als auch durch die Reaktion auf die Nachricht seines Todes²⁴⁷⁶⁸ und letztendlich in den Notizen zu *Der Traum* (1906) durch die ägyptische Gottheit Hathor, die „Herrin des Tanzes, des Festrausches“.²⁴⁷⁶⁹

In der Pantomime *Der Schüler* (1901) zeigt sich das narzisstische Wesen der beiden männlichen Figuren (Meister und Schüler) gleichsam durch deren Affinität im Tanz: so tanzt der Meister, als er die Herrschaft über den Schatten weiß (SW XXVII. S. 44. Z. 33-34), und auch die beiden Mörder tanzen nach der

24757SW V. S. 167. Z. 24.

24758SW V. S. 170. Z. 25-27.

24759SW V. S. 176. Z. 4.

24760SW V. S. 246. Z. 31-32.

24761SW V. S. 475. Z. 11.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 457. Z. 35, SW V. S. 472. Z. 18, SW V. S. 472. Z. 20, SW V. S. 479. Z. 2.

24762SW VI. S. 21. Z. 28-29.

24763SW XXIX. S. 139. Z. 6.

24764SW XVIII. S. 134. Z. 25-31.

Die Tänzerinnen werden noch an weiteren Passagen der Notizen erwähnt: SW XVIII. S. 136. Z. 14, SW XVIII. S. 136. Z. 19-20.

24765SW XVIII. S. 149. Z. 9-10, SW XVIII. S. 1148. Z. 1-2.

24766SW XVIII. S. 151. Z. 21.

24767SW XVIII. S. 159. Z. 22.

24768„[...] werden von der Königin mit jener Ruhe aufgenommen wie die tanzende spartan<isch> <königstochter bewahrt.“ In: SW XVIII. S. 279. Z. 34-35.

24769SW XVIII. S. 114. Z. 17.

vermeintlichen Tat an dem Meister.²⁴⁷⁷⁰ Das Begehren des Tanzes, das eine Frau auf den Mann ausübt, zeigt sich erstmalig durch die Aufforderung des Vaters an seine Tochter: „>>Tanz, mein Kind. Tanz für deinen Vater.<<“²⁴⁷⁷¹ Die Weigerung der Tochter und die gefundenen Ausreden können mitunter auch dahingehend gedeutet werden, dass Taube dem inzestuösen Begehren des Vaters ausweichen will. So gibt sie sich unfähig, tanzen zu können, seien doch ihre Haare (SW XXVII. S. 46. Z. 17) geöffnet – die gemeinhin in Verbindung mit Erotik gesetzt werden. Auch tut sie die zweite Aufforderung des Vaters („>>Thu mir es zulieb. Tanz ein wenig.<<“) ²⁴⁷⁷² damit ab, dass sie nur „zerrissene[...] Hausschuhe“ ²⁴⁷⁷³ trägt. Den Versuch sich durch ihren Weggang dem Tanz zu entziehen, unterbindet der Vater, indem er die Macht des Ringes verwendet und sie so zum Tanz zwingt. Dieser Tanz Taubes ist definitiv erotisch besetzt; Taubes „Gesicht verklärt sich, sie wiegt sich in den Hüften, setzt die Füße im Tanz, spielt mit ihrem aufgelösten Haar wie mit einem Schleier.“ ²⁴⁷⁷⁴ Die erotische Wirkung des Tanzes zeigt sich auch durch den Schüler, der sich durch den Tanz „krümmt [...] vor Entzücken.“ ²⁴⁷⁷⁵ Nach der Demütigung durch den Meister und die Herabsetzung durch Taube, wird sein Verlangen, sie sich ihm gefügig zu machen, dringlicher: „Den Ring haben! dann die Hand emporrecken und dich in der Gewalt haben! Dich tanzen lassen, dich knien lassen, dich vor meinen Füßen hinsinken lassen. Dann langsam langsam dich aufheben, in meine Arme dich nehmen, dich die sich hingibt!“ ²⁴⁷⁷⁶

Bereits im ersten Aufzug des Ballettes *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) zeigt sich das Motiv. Nicht Verführung auf den Mann, sondern das gemeinschaftliche Tanzen und Anerkennen des Lebens und des Todes findet sich hier. Zu der vorbeigleitenden Tanzmusik (SW XXVII. S. 8. Z. 22) tanzt das Gärtnerehepaar ein paar Takte („sie umfassen einander und tanzen ein paar Takte“). ²⁴⁷⁷⁷ Auf diese Tanzenden weist auch Amor (SW XXVII. S. 12. Z. 5) und bezeichnet sie als die Glücklichen. Die Verlockung auf den Mann wird schließlich durch die Tänzerin verkörpert, die ihn durch ihre Schönheit ergreift. ²⁴⁷⁷⁸ Dabei offenbart sie sich mitunter durch den Tanz zur Harfe (SW XXVII. S. 10. Z. 2-3) als treulos; nicht für einen Mann, sondern für den Grafen und den Dichter tanzt sie. „Ihre Verneigungen, ihre Blicke verteilt sie immer zwischen dem GRAFEN, der rechts auf den Stufen, und dem DICHTER, der links steht und kein Auge von ihr verwendet.“ ²⁴⁷⁷⁹ Zu dem Leben als Tänzerin will die Alte auch das Mädchen verführen, um sie damit von dem Dichter abzulenken. ²⁴⁷⁸⁰ Ausgelöst von der Wolke, die vor den Mond tritt, wähnt er, dass ihr Schatten zu ihm springt und ihn „umtanzt“. ²⁴⁷⁸¹ Ausgelöst durch die Musik, die der Dichter dem Herzen des Mädchens entlockt, beginnt sie „zu tanzen, einen leidenschaftlich hingebenden Tanz“. ²⁴⁷⁸² Das Mädchen aber, dem Tode nahe, weicht den beiden „Trunkenen mit ihrem Spiel und Tanz“ ²⁴⁷⁸³ aus und sucht Halt an einem Fliederbusch. In dem zweiten Aufzug zeigt sich ebenso das Motiv, gebunden an den Tanz zahlreicher Stunden. ²⁴⁷⁸⁴ Dafür symbolisiert der Tanz der zahlreichen Stunden und Augenblicke, bei aller Schönheit, das Zerfließen der Zeit. ²⁴⁷⁸⁵ Auch „tanzend“, ²⁴⁷⁸⁶ trägt eine der Stunden das Kind in einem Korb auf die Bühne. ²⁴⁷⁸⁷ Den tanzenden

24770 „Sie werfen sie Arme und Beine in die Luft und tanzen wild gegeneinander wie zwei Teufel.“ In: SW XXVII. S. 52. Z. 3-4. In den Varianten heißt es diesbezüglich: „Tanz des Bochers und des Mörders nach dem Mord.“ In: SW XXVII. S. 332. Z. 31.

24771 SW XXVII. S. 46. Z. 15.

24772 SW XXVII. S. 46. Z. 18.

24773 SW XXVII. S. 46. Z. 19.

24774 SW XXVII. S. 46. Z. 23-25.

24775 SW XXVII. S. 46. Z. 26.

24776 SW XXVII. S. 48. Z. 20-24.

24777 SW XXVII. S. 8. Z. 22-23.

24778 SW XXVII. S. 9. Z. 5-7.

24779 SW XXVII. S. 10. Z. 5-7.

24780 SW XXVII. S. 10. Z. 5-7.

24781 SW XXVII. S. 13. Z. 31.

24782 SW XXVII. S. 15. Z. 5-6.

24783 SW XXVII. S. 15. Z. 23.

24784 „Im Vordergrund tanzen drei weissgekleidete STUNDEN, mit blondem, braunem und schwarzem Haar, einen Reigen. Ihre AUGENBLICKE tanzen, einander bei den Händen haltend, einen äusseren Kreis. Dann tanzen die STUNDEN wieder auseinander, sich wiegend, die Hände im Nacken verschränkt, eine jede von ihren AUGENBLICKEN umkreist.“ In: SW XXVII. S. 19. Z. 14-18.

24785 SW XXVII. S. 19. Z. 20-23, SW XXVII. S. 20. Z. 6-8, SW XXVII. S. 20. Z. 6-8, SW XXVII. S. 20-21. Z. 37-1, SW XXVII. S. 21. Z. 3.

24786 SW XXVII. S. 22. Z. 26.

24787 SW XXVII. S. 22. Z. 27-29.

Stunden begegnet auch der Jüngling: „Eine Stunde tanzt ihm mit offenen Armen entgegen; er hascht nach ihr, sie entgleitet ihm und eine zweite kommt herangetanzt; mit dieser das gleiche Spiel, es tanzt die dritte, dann die vierte hinzu; immer mehr und mehr drehen sich um ihn im Kreis.“²⁴⁷⁸⁸ Hofmannsthal symbolisiert hier neuerlich mit dem Tanz das Zerfließen der Zeit und den vergeblichen Versuch des jungen Menschen, den Stunden Halt und Dauer zu geben. Auch als Mann begegnet dieser Mensch den tanzenden Stunden.²⁴⁷⁸⁹ Gleichsam in einem tanzenden Übergang schildert Hofmannsthal die Lebenszeit des Menschen; kaum noch den Mann umtanzend, ist aus dem Mann ein Greis geworden.²⁴⁷⁹⁰ Doch zum Ende seines Lebens ist es nur noch eine Stunde, die ihn um tanzt,²⁴⁷⁹¹ denn zum Ende seines Lebens ist der Überfluss der Stunden verloren gegangen. Doch noch in Anwesenheit der weißen Hindin, umtanzt die Stunde ihn.²⁴⁷⁹² „In der Mitte dieser Kreise aber tanzt für sich selber die SELIGE STUNDE, sie und ihre Augenblicke mit Rosen bekränzt, auf ihrer Schulter eine weisse Taube. Ihr einsames, trunkenes Dahintanzen ist so schön, dass alle andern nach ihr hinblicken.“²⁴⁷⁹³ Von der Schulter dieser SELIGEN STUNDE erhebt sich eine Taube und fliegt über „den Kopf der Tanzenden.“²⁴⁷⁹⁴ Die SELIGE STUNDE und ihre AUGENBLICKE entgleiten „tanzend in den Büschen“,²⁴⁷⁹⁵ als die Taube schon tot zu Boden geglitten ist. Während die SELIGE STUNDE „tanzend völlig verschwunden“²⁴⁷⁹⁶ ist, hebt die ERHABENE STUNDE die tote Taube auf und wirft sie gen Himmel als beständiges Sternbild.

In dem dritten Aufzug zeigt sich das Motiv durch die Tochter des alten Mannes. Sie, die wegen der Dunkelheit des Raumes für ihn tanzen will,²⁴⁷⁹⁷ „tanzt eine Gavotte, mit lautlosen Schritten, mit tiefen Verneigungen, da klopf es auf einmal an der Thür.“²⁴⁷⁹⁸ Die Rede der Tochter, zwischen Vater und Geliebtem stehend, geht „in einen Tanz über“,²⁴⁷⁹⁹ zumal sie ihrem Geliebten versichert: „Um dich herum will ich kreisen, will die ganze Luft um dich her mit mir erfüllen...“²⁴⁸⁰⁰

In die antike Sphäre gesetzt, verbindet Hofmannsthal aber auch das wiedergewonnene Mädchen mit dem Tanz. Vor dem geliebten Dichter stehend, schildert Hofmannsthal wie sie, unerfahren vom Leben und haltlos durch die Nähe zum Geliebten, tanzt: „Ihr Tanz ist süßes Wanken und Taumeln, die lange im Grabe Verschlussene, trunken und schwach vor Leben und Glück.“²⁴⁸⁰¹ Auch auf dem verwandelten Strand legt Hofmannsthal den Tanz an, den er hier mit den Dryaden verbindet, die auf der Lichtung tanzen (SW XXVII. S. 38. Z. 6) und zu denen sich große Vögel herablassen.²⁴⁸⁰² Mit der letzten Verwandlung der Szene bleiben die „Tanzenden“²⁴⁸⁰³ auf den Balkonen stehen, winkend den dazukommenden Figuren. Auch die Augenblicke,

24788SW XXVII. S. 23. Z. 19-23.

24789SW XXVII. S. 24. Z. 7.

24790„Die drei tanzenden überflutet immer goldigeres Licht: goldenes Geschmeide scheint an ihren Leibern, ihren Gewändern herabzugleiten, Wolken von Purpur und Gold fluten an ihnen hernieder, endlich werden sie ganz zu Flammen, zu grossen tanzenden Flammen. Da heben sie anderen alle ihre Gewänder und umkreisen den Flammenschein, dass die Röte durch sie durchschimmert. Im nächsten Augenblick geht das Licht in blasses bläuliches Mondlicht über, der Kreis thut sich auf, die tanzenden Flammen sind zusammengesunken und erloschen, der gewappnete Mann ist fort und auf dem Stein sitzt der GREIS; silbriges Licht spielt auf seinem langen weissen Bart, auf seinen bebenden Händen. Er trägt ein braunes Gewand: sein Kopf ist uralte, doch seine Augen funkeln.“ In: SW XXVII. S. 24. Z. 8-19.

24791SW XXVII. S. 24. Z. 20.

„vor ihm im wechselnden Licht tanzt die Stunde, ihr Gewand reisst der Sturm hin und her und überflutet es mit Finsternis und Mondglanz.“ In: SW XXVII. S. 24. Z. 26-28.

24792SW XXVII. S. 24. Z. 32.

Des weiteren, siehe: SW XXVII. S. 24-25. Z. 39-40//1.

24793SW XXVII. S. 25. Z. 1-5.

24794SW XXVII. S. 25. Z. 8.

24795SW XXVII. S. 25. Z. 11.

24796SW XXVII. S. 25. Z. 31.

24797SW XXVII. S. 27. Z. 7.

24798SW XXVII. S. 27. Z. 11-12.

24799SW XXVII. S. 32. Z. 2.

24800SW XXVII. S. 32. Z. 8-9.

„Ihr Tanz ist ein immer glühenderes Sich-Hingeben.“ In: SW XXVII. S. 32. Z. 10.

24801SW XXVII. S. 37. Z. 21-22.

24802SW XXVII. S. 38. Z. 8-9.

„Die DRYADEN verwenden den Blick nicht von diesen Vögeln; ihr ganzer Tanz ist ein süßes Haschen nach diesen, ein verlangendes Heranlocken. Sie werfen ihr langen aufgelöstes Haar empor, um die gaukelnden Vögel darein zu verstricken“. In: SW XXVII. S. 38. Z. 9-12.

24803SW XXVII. S. 40. Z. 29.

vom Spiel des Harfners ergriffen, „umtanzen die Harfe“. ²⁴⁸⁰⁴

In den theoretischen Schriften zwischen 1902-1907 zeigt sich das Motiv erstmalig in *Die Duse im Jahre 1903* (1903) durch die Leistung der Duse auf der Bühne: „Vielleicht aber wird ein tiefer Drang sie zwingen, aus jenen Hymnen des Pindar, die strahlen wie Perlenbänder, die erregteste zu wählen. Vielleicht wird sie ihre Arme heben, wird, ihrer selbst vergessend, die Füße setzen wie zum Siegestanze, wird das Haupt zurückwerfen und es nicht ertragen, nur eine göttlich beseelte Stimme zu sein, wie ein göttlich beseelter Leib sein wollen, eine tragische Tänzerin, eine Schauspielerin.“ ²⁴⁸⁰⁵ Die Bedeutung des Tanzes als Teil der künstlerischen Wirkung, greift Hofmannsthal auch durch den *Prolog zu Ludwig von Hofmanns Tänzen* (1905) auf. Hofmannsthal nimmt hier Bezug zu dem Maler Ludwig von Hofmann (1861-1945) und dessen Werken in einer Mappe. Demjenigen, der diese geschaffen hatte, sei es auch ein Leichtes, eine „Tänzerin und Sängerin, in durchsichtigem Gewand“ ²⁴⁸⁰⁶ zu gestalten. Hofmannsthal zeigt in dieser Schrift des weiteren auch die Erotik auf, die durch einen weiblichen Tanz gegeben ist, ²⁴⁸⁰⁷ als auch die zwischenmenschliche Begegnung durch den Tanz („wie wenn zweie im Tanz sich begegnen“). ²⁴⁸⁰⁸ Ebenso zeigt sich die Einbindung des Motivs in *Die Briefe Diderots an Demoiselle Voland* (1905) innerhalb eines ästhetizistischen Tonfalls („ein Tanzen um die Abgründe, die uns ängstigen. Die Gesellschaft der Toten ist süß wie Haschisträume“), ²⁴⁸⁰⁹ sowie auch in *Die unvergleichliche Tänzerin* (1906) durch die Tänzerin Ruth St. Denis, die mit ihren indischen Tänzen mitunter auch in Berlin, wo Hofmannsthal sie persönlich kennenlernte, gastierte. ²⁴⁸¹⁰ Es ist der Einfluss ihrer Jugend, aber auch die Sphäre des Traumhaften und des Orients, die sich in diesen „Tänzen verdichtet“ ²⁴⁸¹¹ hat. Für Hofmannsthal ist die Art ihres Tanzes, dieser Tempeltanz, auch eine Aussage seiner Gegenwart, der Moderne: „Ich glaube nicht, daß in einer minder raffinierten, minder komplexen Zeit als die unsere etwas möglich war wie die Tänze, die dieses Mädchen auf einer europäischen Bühne tanzt“. ²⁴⁸¹² In diesem Verständnis schließt Hofmannsthal auch, dass dieses „Mädchen und ihre Tempeltänze [...] durchaus das Kind dieses Augenblicks“ ²⁴⁸¹³ sind. Hofmannsthal kommt in dieser Schrift dazu, den Tanz dieser Frau beschreiben zu wollen, doch deutet sich dadurch gleichsam die Begrenztheit der Sprache an. ²⁴⁸¹⁴ Ihre Kleidung, obwohl er sie beschreibt, erscheint ihm dabei nebensächlich, kommt es doch allein auf die „unbeschreibliche Schönheit ihres Tanzens“ ²⁴⁸¹⁵ an, den er aber ebenso nicht beschreiben will aufgrund der sprachlichen Grenzen. ²⁴⁸¹⁶ Dennoch, wieso hätte Hofmannsthal trotz aller sprachlichen Grenzen diese Schrift auch beginnen sollen, beschreibt er schließlich ihren Tanz: „Und nun beginnt ihr Tanz. Es sind Bewegungen. Es sind Bewegungen, die in unaufhörlichem rhythmischen Fluß ineinander übergehen.“ ²⁴⁸¹⁷ Dabei vergleicht er ihren Tanz mit dem was man 1889 in Paris von „kleinen Javanesischen hat tanzen sehen,

24804SW XXVII. S. 41. Z. 34.

In den Notizen zeigt sich mehrfach der Bezug zum Tanz: durch die Augenblicke der trägen Stunde (SW XXVII. S. 273. Z. 16-17) und durch den Tanz der Stunden (SW XXVII. S. 275. Z. 11, SW XXVII. S. 275. Z. 15, SW XXVII. S. 275. Z. 32).

24805SW XXXIII. S. 25. Z. 27-33.

24806SW XXXIII. S. 100. Z. 28.

24807„[...] eine Wollust des Daseins, [...] darin sich zu viele Düfte und auch Verwesendes und Ersticktes löst und mischt – eine Wollust, in der so viel Bewegung ist, daß sie langsamen Augen, schwerblütigen Sinnen keusch erscheint wie stürzendes Wasser und tanzende Sterne“. In: SW XXXIII. S. 100. Z. 31-36.

24808SW XXXIII. S. 101. Z. 3.

24809SW XXXIII. S. 68. Z. 1-2.

24810„Es ist mehr als wahrscheinlich, daß sie Indien kennt und die dunkleren Länder hinter Indien; daß sie javanesischen Tänzerinnen oft und viel gesehen hat; daß sie die Pagode von Rangoon kennt und >>den liegenden Buddha mit dem unsäglich rührenden Lächeln<<, und andere heilige Stätten, beschattet von tausendjährigen Mangobäumen, türmend auf heiligen Bergen, zu denen uralte Pilgerwege hinanführen und Treppen, gebrochen in den Stein, geglättet und betreten zu einer Zeit, als die göttlichen Figuren des Parthenon noch in der unberührten Flanke eines Berges schliefen.“ In: SW XXXIII. S. 116. Z. 8-17.

24811SW XXXIII. S. 116. Z. 25.

24812SW XXXIII. S. 116. Z. 27-29.

24813SW XXXIII. S. 117. Z. 6-7.

24814„Aber ich will von meiner Tänzerin reden. Doch ich werde kaum versuchen, ihr Tanzen zu beschreiben. Was sich von einem Tanz beschreiben ließe, wäre immer nur das Nebensächliche: das Kostüm, das Sentimentale, das Allegorische.“ In: SW XXXIII. S. 117. Z. 21-24.

24815SW XXXIII. S. 117. Z. 39.

24816„Von dieser aber zu reden, werde ich nicht versuchen. Auch wird man sie hier sehen.“ In: SW XXXIII. S. 117. Z. 37-39.

24817SW XXXIII. S. 118. Z. 30-32.

und in diesem Jahr die Tänzerinnen des Königs von Kambodscha“.²⁴⁸¹⁸ „Es ist natürlich das Gleiche, was alle orientalischen Tänze suchen. Eben den Tanz, den Tanz an sich, die stumme Musik des menschlichen Leibes.“²⁴⁸¹⁹ Hofmannsthal bezieht sich in seiner Schrift auch auf Auguste Rodin, der bereits auf den Unterschied zwischen den europäischen und diesen Tänzerinnen verwiesen und gesagt hatte: „Man kann das nicht erklären, aber es ist gar nicht zu diskutieren, man fühlt es mit dem Auge, so wie man falsche Noten mit dem Ohr fühlt.“²⁴⁸²⁰ Ruth St. Denis mit ihren Tänzen, dies wird in Hofmannsthals Schrift immer deutlicher, spricht eine Tanzsprache, dort wo die Sprache an ihre Grenzen gestoßen ist. Es ist eine Sprache der berauschendsten „Verkettung von Gebärden“,²⁴⁸²¹ eine „unaufhörliche Amanationen absoluter sinnlicher Schönheit“.²⁴⁸²² Mit den Gegenständen, mit denen sie sich während ihres Tanzes abgibt, befasst sie sich lediglich auf eine „symbolisch[e]“²⁴⁸²³ Weise. Vielmehr verkörpert ihr Tanz auch das, was Hofmannsthal an die Konzeption denken lässt; verbunden zeigt sich dies vor allem mit ihrem Lächeln: „Dies ist, was ihr vom ersten Augenblick an die Herzen der Frauen und die sinnliche Neugier der meisten Männer entfremdet. Und gerade das ist, was sie hält, und ihren Tanz zu etwas Unvergleichlichem macht. Er geht an die Grenzen der Wollust und er ist keusch. Er ist ganz den Sinnen hingegeben, und er deutet auf Höheres. Er ist wild, und er ist unter ewigen Gesetzen. Er könnte nicht anders sein, als er ist. Es kommt alles darin vor.“²⁴⁸²⁴ So sieht Hofmannsthal in dieser Schrift auch keinen Anlass dazu, sie mit Isadora Duncan zu vergleichen: „Es war das Geheimnis der Duncan, daß sie wußte, was Tanzkunst ist. Diese da ist eine geborne große Tänzerin. Das Tanzen der Duncan, an diesen inkalkulablen Gebärden gemessen, war ein Zeigen, fast ein Demonstrieren. Diese tanzt. Die Duncan hatte etwas von einem sehr gewinnenden und leidenschaftlich dem Schönen hingeebenen Professor der Archäologie. Diese ist die lydische Tänzerin, aus dem Relief herabgestiegen.“²⁴⁸²⁵ Des weiteren zeigt sich das Motiv noch in zwei weiteren Schriften, so in *Shakespeares Könige und grosse Herren* (1905) durch die Aufführung des Stückes *Was ihr wollt*²⁴⁸²⁶ und in der *Einleitung zu dem Buche genannt die Erzählungen der Tausendundein Nächte* (1906) durch die Sprache des Buches.²⁴⁸²⁷

Nicht in Verbindung mit einer Frau, sondern seinen früheren literarischen Plänen bindet Chandos in *Ein Brief* (1902) das Motiv ein: „Jedweder vollgesogen mit einem Tropfen meines Blutes, tanzen sie vor mir wie traurige Mücken an einer düsteren Mauer, auf der nicht mehr die helle Sonne der glücklichen Tage liegt.“²⁴⁸²⁸

In *Das Gespräch über Gedichte* (1903) zeigt sich das Motiv durch Gabriels Bezug zu den Opfernden, die er schildert: „Gleichzeitig sind sie Badende und Tanzende: und die Trunkenheit ihres Tanzes ist es, die ihnen das Bad immer höher und höher steigen macht.“²⁴⁸²⁹

Auch dieses Motiv zeigt sich in der *Elektra* (1903), jedoch nicht mit der Verführung oder erotischer Wirkung der Frau auf den Mann in Verbindung gesetzt, sondern mit der vollendeten Ermordung. Nicht allein, sondern mit Orest und Chrysothemis will Elektra nach der Tat um das Grab des Vaters tanzen, um welches

24818SW XXXIII. S. 118. Z. 33-34.

24819SW XXXIII. S. 118. Z. 35-37.

24820SW XXXIII. S. 119. Z. 5-7.

24821SW XXXIII. S. 119. Z. 8.

24822SW XXXIII. S. 119. Z. 9-10.

24823SW XXXIII. S. 119. Z. 17.

24824SW XXXIII. S. 118. Z. 27-33.

24825SW XXXIII. S. 120. Z. 14-20.

Zander sieht in dem Ausdruck der Tänzerin, ihren Gebärden, speziell denen der Duncan, „Medium und Ausdrucksform dieses Göttlichen zugleich“. In: Zander, S. 229.

24826Dieses endet so, „daß jeder Herr seiner Dame die Hand reicht, und so, paarweise, [...] tanzen sie über die Bühne hinaus, Hand in Hand, die einander entzündet und gequält, einander gesucht und getäuscht und beglückt, und so waren alles nur die Figuren eines Tanzes mit Suchen und Nicht-finden, mit dem Haschen nach dem Falschen und dem Fliehen des Richtigen“. In: SW XXXIII. S. 82. Z. 35-40.

24827„[...] diese Sprache – und es ist die Sache einer vortrefflichen Übersetzung, daß wir durch sie hindurch die Nacktheit der Originalsprache müssen spüren können wie den Leib einer Tänzerin durch ihr Gewand - diese Sprache ist nicht zur Begrifflichkeit abgeschliffen“. In: SW XXXIII. S. 124. Z. 5-9.

24828SW XXXI. S. 46. Z. 35-37.

24829SW XXXI. S. 83. Z. 7-9.

sie das Blut der Mörder vergossen haben.²⁴⁸³⁰ Mit der Begegnung Elektras mit Aegisth, nimmt die Königstochter den vollendeten Doppelmord schon vorweg. Heuchlerisch schmeichelt sie dem Mann der Mutter, zeigt sich demütig und will ihm den Weg erleuchten, doch wirkt sie auf Aegisth haltlos und schwankend, fragt er doch: „Was tanzest du? Gib Obacht.“²⁴⁸³¹ Elektra jedoch verharret in ihrem „unheimlichen Tanz“²⁴⁸³² und verneigt sich zudem noch tief vor dem Mann, den sie in den Tod schickt. Direkt nach dem vollbrachten Mord, zeigt sich Elektra aber nicht fähig zum Tanz. Die Musik hörend, die aus ihrem Inneren kommt, glaubt sie die Menschen auf sie wartend, weil sie den „Reigen führen muß“.²⁴⁸³³ Doch fühlt sie sich gehemmt, so dass sie nicht tanzen kann. Letztendlich aber tanzt Elektra doch ihren „namenlose[n] Tanz“²⁴⁸³⁴ und ruft auch Chrysothemis dazu auf, wähnt sie sich nun endlich am Ziel, am Erreichen des Glücks: „Schweig und tanze. Alle müssen / herbei! hier schließt euch an! Ich trag´ die Last / des Glückes, und ich tanze vor euch her. / Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins: / schweigen und tanzen!“²⁴⁸³⁵ Doch der Tanz führt sie nicht zur Erfüllung, sondern Hofmannsthal lässt sie – anders als bei Sophokles – den Tod finden, bedingt dadurch, dass ihr vermeintlicher Glücksmoment allein auf dem Tod aufbaut.

In *Das gerettete Venedig* (1904) zeigt sich das Motiv lediglich in dem vierten Aufzug durch die Beschreibung des „Tanzsaal[es]“,²⁴⁸³⁶ indem die beiden Senatoren stehen und durch die Erinnerung Dolphins, dass er in eben jenem Saal mit der verstorbenen Frau des Veters getanzt hatte.

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, zeigt sich das Motiv lediglich innerhalb von zwei Fragmenten, und zwar in *Hermann Bang* (1905), durch die Figur der „Tanzlehrerin“,²⁴⁸³⁷ und des weiteren in *Vorrede für das Werk E. Gordon Craigs* (1906) durch den „sinnlichen Reiz [des] wahrhaftigen Tanzes“.²⁴⁸³⁸

Neben losen Beziehungen zum Motiv²⁴⁸³⁹ in *Brief an einen jungen Freund* (August 1896) durch die Figur der Tänzerin (SW XXXI. S. 13. Z. 24), zeigt sich das Motiv innerhalb der hinterlassenen Gespräche und Briefe in *Furcht / Ein Dialog* (1906/1907),²⁴⁸⁴⁰ in dem Hofmannsthal das Gespräch zwischen den Tänzerinnen Laidion und Hymnis schildert, die sich nebenbei als Huren verdingen.²⁴⁸⁴¹ So verweist Hymnis darauf, dass sie heute

24830SW VII. S. 68. Z. 1-8.

24831SW VII. S. 108. Z. 28.

24832SW VII. S. 108. Z. 29.

24833SW VII. S. 110. Z. 5.

24834SW VII. S. 110. Z. 20.

24835SW VII. S. 110. Z. 25-29.

Diese Lähmung des Tanzes zeigt sich auch in den Notizen, allerdings in Verbindung mit der Flucht Orests aus dem Haus (SW VII. S. 325. Z. 25-27).

Daniel Fulda thematisiert in seiner Arbeit *Die Tragödie der Moderne: Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochendiagnose* das Ende Elektras, welches er fälschlicherweise deutet: „Elektra stirbt am Ende im ekstatischen Tanz und heiligt auf diese Weise die neue Ordnung des Patriarchats, für die sie den Weg frei macht.“ In: Fulda, Daniel und Thorsten Valk (Hg.): *Die Tragödie der Moderne. Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochendiagnose*. Walter de Gruyter GmbH & Co. KG. Berlin/New York. 2010, S. 191.

24836SW IV. S. 115. Z. 6.

24837SW XXXIII. S. 231. Z. 7.

24838SW XXXIII. S. 239. Z. 8-9.

24839Hofmannsthals Notizen zu *Prolog zu L.V. Hofmann* (1905) zeigen seinen Plan, eine Einleitung *Taenze* mit Zeichnungen Ludwig von Hofmanns zu schreiben.

24840Die *Kritische Ausgabe* bemerkt in diesem Zusammenhang: „Von entscheidender Bedeutung für den Inhalt von *Furcht* ist die Begegnung Hofmannsthals mit der amerikanischen Tänzerin Ruth St. Denis, der er einen eigenen >erfundenen Dialog< widmen wollte. [...] Die St. Denis, die ihre Tänze an orientalische und asiatische Kulte anlehnte, begriff sich selbst, wenn sie tanzte, als Instrument des Göttlichen“. In: SW XXXI. S. 378. Z. 15-19.

24841Die Verbindung zwischen der Erotik und dem Tanz zeigt sich auch in Gabriele Brandstetters Aufsatz *Der Traum vom anderen Tanz. Hofmannsthals Ästhetik des Schöpferischen im Dialog >>Furcht<<*. In: Dangel-Pelloquin: Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung. WBG. Darmstadt. 2007, S. 49.

Simon Jander spricht davon, dass in dem Gespräch der beiden Frauen verschiedene „Formen des Tanzes“ besprochen werden. In: Jander, Simon: *Die Poetisierung des Essays*. Rudolf Kassner. Hugo von Hofmannsthal. Gottfried Benn. Universitätsverlag Winter. Heidelberg. 2008, S. 219.

Nacht die Demonassa hatte „tanzen gesehen“, ²⁴⁸⁴² wobei nichts „unerhörtes an ihrem Tanzen“ ²⁴⁸⁴³ gewesen sei. Deshalb auch ruft sie Laidion dazu auf, dass sie Beide ebenso tanzen könnten. ²⁴⁸⁴⁴ Über den Tanz der Demonassa und der Bacchis, sagt Hymnis weiter: „Aber alle ihre Pantomimen sind von Dichtern erfunden, jede von einem andern und dazu lassen sie Verse lesen und so streuen sie den Leuten Sand in die Augen, als ob man nicht das alles schon gesehen hätte“. ²⁴⁸⁴⁵ Laidion aber distanziert sich von dieser Form vom Tanz, den sie als „nichtswürdig“ ²⁴⁸⁴⁶ bezeichnet, tanzen sie doch vor Männern, was sie mitunter „häßlich“ ²⁴⁸⁴⁷ macht. Laidion verweist mit ihrer Rede darauf, dass sie der Wirklichkeit entfliehen will, während Hymnis durch den Tanz begeistern will und die sexuelle Macht betont, die sie durch den Tanz auf die Männer hat. ²⁴⁸⁴⁸ Dies führt Laidion dazu, sie zu fragen, ob sie denn glücklich sei, wenn sie tanze, ob sie „alle Furcht loswerde[...]“, ²⁴⁸⁴⁹ worauf Hymnis nur unbegreiflich fragen kann: „Was für Furcht? Ich habe keine Furcht, wenn ich tanze.“ ²⁴⁸⁵⁰ Damit zeigt sich die Differenz zwischen Hymnis und Laidion; während die kleinere Hymnis durch den Tanz Erfüllung findet, ist dies bei Laidion nicht der Fall, denn: „So hast du Wünsche, und Wünsche sind Furcht. Dein ganzes Tanzen ist nichts als Wünschen und Trachten.“ ²⁴⁸⁵¹ So erzählt ihr Laidion von der Insel, wo man sich der Kleidung entledigt und einen anderen Tanz zu tanzen pflegt: „Und sie könnens! Sie haben keine Furcht, einen solchen Tanz im Freien unter den heiligen Bäumen zu tanzen.“ ²⁴⁸⁵² Auch dieser Tanz hat mit der Erotik zu tun, mehr noch mit Sex: „Einmal tanzen sie so, einmal im Jahr. Die jungen Männer kauern auf der Erde und die Mädchen der Insel stehen vor ihnen“. ²⁴⁸⁵³ Hymnis, die sich ebenso an Männer verkauft, tut dieses Verhalten, diese Form des Tanzes, allerdings als schamlos ab, während Laidion diese Tanzenden als glücklich und furchtlos einstuft, da sie wunschlos sind. Laidion rekapituliert ihr Leben und bezieht sich neuerlich auf den Tanz, allerdings den Tanz ihrer Gegenwart, den Tanz den sie bisher getanzt hat: „Und was wäre es denn, das uns tanzen macht, wenn nicht die Furcht? Die hält oben die Fäden, die mitten in unserm Leib befestigt sind, und reißt uns hierhin und dorthin und macht unsre Glieder fliegen. Und wenn ich als Mänade die Füße werfe und meine Arme und mein Haar gegen die Sterne fliegen, meinst du, es ist Lust? Siehst du denn daß es Furcht ist, die mich springen macht?“ ²⁴⁸⁵⁴ Während Laidion gespeist ist von Furcht, da wünschend, sieht sie die Menschen auf der Insel als glücklich an: „Sie sind unsagbar glücklich, wenn sie tanzen vor ihren Männern und vor ihren Göttern, und wissen nichts mehr voneinander und sind alle zusammen und sind jede allein.“ ²⁴⁸⁵⁵ Sich ihrer eigenen Verworfenheit deutlich, einen Mangel an Reinheit in ihrem Leben spürend, empfindet sie die Menschen auf der Insel zudem als rein. ²⁴⁸⁵⁶ In einer Art Trance, beginnt Laidion selbst zu tanzen und besinnt sich neuerlich auf die Tanzenden der Insel, ²⁴⁸⁵⁷ die sich für sie durch ihren Tanz den Göttern annähern (SW XXXI. S. 125. Z. 2-7). Wieder aus ihrer Trance erwacht, wird Laidion wieder mit ihrem Leben konfrontiert und dem Mangel des Tanzes in ihrer Gegenwart. Hatte der Tanz, den Laidion auf der Insel beschrieben hatte, durchaus Züge der Ganzheit des Seins, zeigt sich dies auch in den Notizen, wird der Tanz doch dahingehend empfunden, als

24842SW XXXI. S. 119. Z. 23.

24843SW XXXI. S. 119. Z. 25.

24844SW XXXI. S. 119. Z. 30-31.

24845SW XXXI. S. 119-120. Z. 32//1-3.

Dazu führt Hymnis weiter aus: „Die Bacchis macht alles am besten, wo sie viel mit den Händen zu tun hat: wen eine Nymphe in einen jungen Baum verwandelt wird (oder die Ampelis in eine Rebe: das gelingt ihr wirklich. Ihr Handgelenk möchte ich schon haben.“ In: SW XXXI. S. 120. Z. 4-7.

24846SW XXXI. S. 120. Z. 17.

24847SW XXXI. S. 120. Z. 20.

24848SW XXXI. S. 121. Z. 1-3.

24849SW XXXI. S. 121. Z. 5.

24850SW XXXI. S. 121. Z. 7.

24851SW XXXI. S. 121. Z. 8-9.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 121. Z. 10-13.

24852SW XXXI. S. 121. Z. 14-16.

24853SW XXXI. S. 121. Z. 30-31.

„Dann tanzen sie und am Schluß geben sie sich den Jünglingen hin, ohne Wahl - welcher nach einer greift, dessen ist sie. Um der Götter willen tun sie es und die Götter segnen es.“ In: SW XXXI. S. 121. Z. 33-35.

24854SW XXXI. S. 123. Z. 15-21.

24855SW XXXI. S. 123. Z. 28-30.

24856SW XXXI. S. 124. Z. 31-33.

24857SW XXXI. S. 124. Z. 35-36, SW XXXI. S. 124. Z. 36-37.

dass ihr „ganzes Leben [...] in diesen Tanz“²⁴⁸⁵⁸ mündet. Auch wird hier die Differenz betont zwischen dem Tanz der Welt und dem auf der Insel.²⁴⁸⁵⁹ Aus den Notizen zeigt sich des weiteren die Verbindung zwischen Religion und Tanz: „Allen den jungen Leuten der Insel geben sie sich zugleich dann hin, um der Götter willen thun sie es, und die Götter segnen es. Dieses Umschlingen, dieses Hinsinken ist das Letzte ihres Tanzes, aber der Tanz war nicht um dieses letzten willen da, er war mehr als dieses letzte, um seiner selbst willen.“²⁴⁸⁶⁰

5. Trank

Ebenso durch dieses Motiv kann aus den Werken Hofmannsthals Verständnis von der Konzeption gewonnen werden. Hofmannsthal knüpft das Motiv nicht nur an die Erotik zwischen Mann und Frau, sondern er schenkt dem Motiv mitunter auch eine moralische Komponente.

Das Motiv des Trankes ist in den unveröffentlichten Gedichten von untergeordneter Bedeutung, steht aber auch hier in Verbindung mit dem Liebeserleben und der Begegnung mit der Frau. Dies zeigt sich zuerst in den Gedichten <*Sink ich des Abends ...*> (1887/1888) durch den „Goldpokale“,²⁴⁸⁶¹ zu dem der ehrvolle Ritter von der Dame geführt wird. Die Annäherung zwischen Mann und Frau erfolgt hier dadurch, dass er aus demselben Becher trinkt wie sie (SW II. S. 13. V. 27-29). Des weiteren findet sich das Motiv auch in den Gedichten <*Keine der Zeiten des Tags ...*> (1890 ?) („Taufrisch nickt mir dein Bild zu aus dem ersten Pokal“)²⁴⁸⁶² und durch das notizhafte Gedicht <*Keiner hat ...*> (1891/1892) („[Keiner hat an deines Wesens unentweihem Kelch getrunken / Und für keinen ist [der Schleier deiner] Schönheit noch gesunken]“).²⁴⁸⁶³ Es zeigen sich noch weitere Bezüge zum Trank: so steht das Motiv in dem Gedicht *Der Prophet* (1891) in Verbindung mit der negativen Beeinflussung („Ein Zaubertrunk hält jeden Sinn befangen“),²⁴⁸⁶⁴ in *Schönheit* (1891) in Verbindung zum Traum²⁴⁸⁶⁵ oder in in den Notizen zu <*Pläne für Prologe*> (1893-1894) in Verbindung mit dem Leben: „Schattenland des ungelebten Lebens; am Blut des zerfetzten Orpheus trinken sich die Gestalten lebendig.“²⁴⁸⁶⁶ In der Notiz (N 3) nimmt Hofmannsthal noch einmal Bezug zu diesem Trank der Schatten, die sich von dem Blut des Orpheus nähren: „Sobald der Orpheus Neanias todt ist und die Schatten von seinem Blut getrunken haben, kommen die wüthende Bezauberung des Lebens über sie“.²⁴⁸⁶⁷ Sehr negativ zeigt sich das Motiv in dem Gedicht *Ballade vom kranken Kind* (1892 ?), indem das Motiv in Verbindung mit der Betörung des kranken Knaben durch den Jüngling steht: >>Lass, Mutter, den schönen Knaben ein, / Er beut mir die Schale mit leuchtendem Wein, / Seine Lippen sind wie Blumen roth / Aus seinen Augen ein Feuer loht!<<²⁴⁸⁶⁸ Den Wein, den er in der Nacht noch begierig getrunken hatte, erkennt er nun am Tag als gefährlich an („Mich ängstigt sein Lächeln, er hält mir her / Die Schale mit Wein, der ist

24858SW XXXI. S. 383. Z. 16.

24859SW XXXI. S. 382. Z. 18-22.

24860SW XXXI. S. 384. Z. 8-13.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 120. Z. 120, SW XXXI. S. 381. Z. 33, SW XXXI. S. 381. Z. 38, SW XXXI. S. 382. Z. 25-26, SW XXXI. S. 382. Z. 35-36, SW XXXI. S. 383. Z. 8, SW XXXI. S. 383. Z. 18, SW XXXI. S. 383. Z. 19-20, SW XXXI. S. 383. Z. 22-23, SW XXXI. S. 383. Z. 27-32, SW XXXI. S. 383. Z. 35-36, SW XXXI. S. 383. Z. 37, SW XXXI. S. 384. Z. 1-8, SW XXXI. S. 384. Z. 13-14, SW XXXI. S. 384. Z. 15-18, SW XXXI. S. 384. Z. 28-31, SW XXXI. S. 385. 38-39, SW XXXI. S. 386. Z. 14-18, SW XXXI. S. 386. Z. 29-32, SW XXXI. S. 388. Z. 7, SW XXXI. S. 388. Z. 2. f., SW XXXI. S. 388. Z. 8, SW XXXI. S. 388. Z. 9-13, SW XXXI. S. 388. Z. 21-22, SW XXXI. S. 388. Z. 25-26, SW XXXI. S. 388. Z. 27, SW XXXI. S. 388. Z. 30-31, SW XXXI. S. 388. Z. 38, SW XXXI. S. 389. Z. 3.

24861SW II. S. 13. V. 24.

24862SW II. S. 35. V. 4.

24863SW II. S. 70. V. 1-2.

24864SW II. S. 61. V. 7.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 289. V. 22-23.

24865So findet das lyrische Ich in dem Gedicht im fieberhaften Traum die Erfüllung der Schönheit (SW II. S. 62. V. 1-5, SW II. S. 62. V. 25-32), doch im gesunden Zustand kann er den Genuss nicht mehr erfahren (SW II. S. 63. V. 39-50).

24866SW II. S. 101. V. 2-3.

24867SW II. S. 102. V. 2-4.

24868SW II. S. 80. V. 5-8.

heiss und schwer!“).²⁴⁸⁶⁹ In der fünften Strophe schließlich bekennt er vor der Mutter, dass es eben dieser Trank ist, der ihm den frühzeitigen Tod beschert hat: „Und, weh, seinen Wein ich getrunken hab / Und morgen könnt ihr mir graben das Grab!<<“²⁴⁸⁷⁰

In dem Dramenentwurf *Demetrius* (1889/1890) zeigt sich das Motiv nur in Verbindung mit zwei Figuren, mitunter durch Komla („tückisch, durch Trunk und Verbitterung heruntergekommen“).²⁴⁸⁷¹ Anders jedoch, im Sinne seiner reformatorischen Bestrebungen und seinem Aufbegehren gegen das Bestehende, zeigt sich die Rede des Demetrius an Marina: „da/ trank ich das schleichende Gift der fertigen Formeln“.²⁴⁸⁷²

Umfangreich erscheint in den veröffentlichten Gedichten das Trank-Motiv, welches nahezu ausschließlich an das ästhetizistische Dasein gebunden ist. Dies zeigt sich bereits in dem Gedicht *Gülnare* (1890), in dem das lyrische Ich die Welt für sich mit ästhetizistischem Schein überzieht: „Der Rausch ist süß, den Geistertrank entflammt, / Und süß ist die Erschlaffung auch, die weiche.“²⁴⁸⁷³ Mit der Verlockung zeigt sich der Trank auch in dem Gedicht *Psyche* (1892/1893) verbunden, indem das lyrische Ich versucht, durch den Trank seine Seele von deren Zug zum Tod abzubringen: „>>O Psyche, Psyche, meine kleine Seele, / Sei still, ich will Dir einen Trank bereiten.“²⁴⁸⁷⁴ Was das lyrische Ich seiner Seele hier bietet, um sie wieder ans Leben zu binden, ist nichts anderes als ästhetizistische Trunkenheit, aber keine wirkliche Lebendigkeit.

In Verbindung mit der ästhetizistischen Liebe zeigt sich das Motiv in dem Gedicht *Die Beiden* (1895 ?): „Sie trug den Becher in der Hand / - Ihr Kinn und Mund glich seinem Rand - / So leicht und sicher war ihr Gang, / Kein Tropfen aus dem Becher sprang“.²⁴⁸⁷⁵ Mit dem Aufeinandertreffen zwischen Mann und Frau und dem leichtfertigen Umgang des Mannes mit seinem Pferd, schwindet jedoch die Sicherheit der Frau. Den Becher, den er aus ihrer Hand nehmen will, kann von ihm weder übernommen werden, noch von ihr gehalten werden: „Denn Beide bebten sie so sehr, / Daß keine Hand die and´re fand, / Und dunkler Wein am Boden rollte.“²⁴⁸⁷⁶ Mirtschev Bogdan sieht in seiner Auseinandersetzung mit dem Gedicht in eben dieser Handlung, dem Reichen des Trankes, eine religiöse Komponente: „Diese Handlung hat einen symbolischen Sinn, dabei wird die Vorstellung vom Bund- Schließen heraufbeschworen. Da wird man an den Heiligen Abendmahl erinnert, an den Kelch mit Wein, den Jesus seinen Jüngern reicht: >>Und er nahm den Kelch und dankte, gab ihnen den und sprach: Trinket alle daraus; das ist mein Blut des Bundes...<< (Matth 26, 27-28).“²⁴⁸⁷⁷

Als Teil der Verführung zum Ästhetizistischen erscheint der Trank auch in dem Gedicht *Botschaft* (1897). So will das lyrische Ich mit dem Freund trinken: „Nur eines frommt: gesellig sein mit Freunden. / So will ich dass Du kommst und mit mir trinkst / Aus jenen Krügen, die mein Erbe sind“.²⁴⁸⁷⁸ Dass der Trank, im ästhetizistischen Kontext, nicht immer Erleichterung bringt, sondern versagen kann, zeigt sich in *Ein Knabe* (1896).²⁴⁸⁷⁹

Jedoch zeigt sich auch, dass der Trank nicht immer negativ besetzt ist. In dem Gedicht *Verse auf ein kleines Kind* (1897), welches Hofmannsthal zum Anlass der Geburt Mirjams, der Tochter Richard Beer-Hofmanns geschrieben hatte, heißt es: „Willst du aus der hölzernen Schale / Die Milch mit der Unke dann teilen? / Das wird eine fröhliche Mahlzeit, / Fast falle die Sterne hinein!“²⁴⁸⁸⁰

Vereinzelt findet sich dieses Motiv auch in den frühen theoretischen Schriften, so in der frühen Schrift *Die Mutter* (1891), wenn Hofmannsthal in Bezug auf Hermann Bahr äußert: „Er lebt sein Leben, wie man ein

24869SW II. S. 80. V. 15-16.

24870SW II. S. 80. V. 19-20.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 222. V. 20.

24871SW XVIII. S. 24. Z. 31.

24872SW XVIII. S. 34. Z. 18-19.

24873SW I. S. 10. V. 15-16.

24874SW I. S. 32. V. 5-6.

24875SW I. S. 50. V. 1-4.

24876SW I. S. 50. V. 12-14.

24877Bogdan Mirtschev: Gedicht: *Die Beiden*. In: Dürhammer, Ilija (Hg.): *Mystik, Mythen & Moderne*. Traktl Rilke Hofmannsthal. 21 Gedicht-Interpretationen. Praesens Verlag, Wien. 2010, S. 303.

24878SW I. S. 78. V. 16-18.

24879SW I. S. 58. V. 13-16.

24880SW I. S. 79. V. 9-12.

entdecktes, erworbenes, teuer erkaufte genießt; er trinkt es, langsam schlürfend, vollbewußt.“²⁴⁸⁸¹ In *Gabriele D’Annunzio* (1893) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Anklage an die gegenwärtige Generation, die aus der vergangenen Kunst ihr Heil gesogen hat, dort Leben und Glück zu finden glaubt, während die wirkliche Welt für sie nur als leer empfunden wird: „wir leeren den Pokal vorzeitig und bleiben doch unendlich durstig: denn, wie neulich Bourget schön und traurig gesagt hat, der Becher, den uns das Leben hinhält, hat einen Sprung, und während uns der volle Trunk vielleicht berauscht hätte, muß ewig fehlen, was während des Trinkens unten rieselnd verloren geht“.²⁴⁸⁸² Durch Hofmannsthals Bezug zu *Isottè*, ein Werk, in dem Traum und Wirklichkeit miteinander verwoben sind, zeigt sich neuerlich der Anklang des Motivs.²⁴⁸⁸³

In den weiteren frühen theoretischen Schriften zeigt sich das Motiv lediglich in *Philosophie des Metaphorischen* (1894). Hofmannsthal bezieht sich hier auf *Die Philosophie des Metaphorischen In Grundlinien dargestellt* von Alfred Biese, wobei er diesem Werk kritisch begegnet: „Herr Alfred Biese erinnert mich an das Abenteuer des Gottes Thor im Land der Riesen. Wie sie ihm ein Trinkhorn reichten und er mit gewaltigem Saugen kaum ein Fingerhoch bezwang, [...] und das Trinkhorn war das ewige Weltmeer, daran er gesogen hatte“.²⁴⁸⁸⁴

In dem lyrischen Drama *Gestern* (1891) zeigt sich das Motiv gerade dort wo Andrea erstmalig an seinem ästhetizistischen Lebenswandel zweifelt („Ich zage, wenn der volle Becher schäumt, / Ein Zweifel schreit in mir bei jedem Kusse: / Hast du das Beste nicht, wie leicht, versäumt?“),²⁴⁸⁸⁵ aber auch in der siebten Szene durch die narzisstische Bedeutung des Oheims für Andrea („Du lehrst mir trinkend denken, denkend trinken!“).²⁴⁸⁸⁶

Begrenzt zeigt sich der Bezug zum Motiv in dem Drama *Ascanio und Gioconda* (1892), so mitunter durch Ascanios Lebenswandel an der Seite der Söhne des Hauses, hatte er sich doch die Zeit mitunter mit der Falkenjagd oder beim „Trunk“²⁴⁸⁸⁷ vertrieben. Lediglich ein weiterer Bezug, im Sinne des Liebens, zeigt sich durch Ascanio, wenn er sein Begehren für Francesca bekennt („Francesca sag: / Wir wollen sie mit wachem Leben tränken / Mit funkelndem und rauschendem Erwaschen!“).²⁴⁸⁸⁸

In dem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892) ist der Trank nicht von derartiger Bedeutung wie in anderen Werken; so steht er hier nicht in Verbindung mit dem Lieben, sondern mit der Kunst. Dies zeigt sich zum einen durch einen Pagen, der einen „getriebenen silbernen Weinkrug und / Becher trägt“,²⁴⁸⁸⁹ zum anderen aber durch die Worte des Paris in Bezug auf Tizian und seine Kunst: „Er will im Unbewußten untersinken, / Und wir, wir sollen seine Seele trinken / In des lebendigen Lebens lichtigem Wein, / Und wo wir Schönheit sehen, wird Er sein!“²⁴⁸⁹⁰

Innerhalb der dramatischen Fragmente zeigt sich das Motiv lediglich in den Notizen zu *Im Hades* (1892) durch die personifizierten „wahnsinnige[n] Schatten, deren Wahnsinn wohl aus dem Zusammenhang entsprungen ist, da sie das Wasser des Styx getrunken hatten“,²⁴⁸⁹¹ mehr lose angedeutet in die *Nacht in Sevilla* (1897),²⁴⁸⁹² in den dramatischen Notizen zu *Der Güntling* (1898) in denen der Leibarzt mit seinem

24881SW XXXII. S. 13. Z. 5-7

24882SW XXXII. S. 99. Z. 32-37.

24883Hofmannsthal liefert hier augenscheinlich ein Zitat aus D’Annunzios Werk, wenn es heißt: „>>Ich kränze dich, Quell’, wo ich an jenem Tag einen Trunk that, der mir lebendig bis ins Herz zu gleiten schien...<<“ In: SW XXXII. S. 106. Z. 16-18.

24884SW XXXII. S. 129. Z. 21-27.

24885SW III. S. 12. Z. 15-17.

24886SW III. S. 26. Z. 23.

24887SW XVIII. S. 85. Z. 17.

24888SW XVIII. S. 97. Z. 1-3.

24889SW III. S. 49. Z. 12-13.

24890SW III. S. 51. Z. 10-13.

Siehe (Notizen): SW III. S. 345. Z. 11-14.

24891SW XVIII. S. 43. Z. 12.

24892Hier heißt es in Bezug auf Don Juan, der die Lebensarmut zu kompensieren versucht: „wenn man nur einen Fetzen vom Leben erwischt hat dann bekommt man den Durst, um den Tormes auszutrinken“. In: SW XVIII. S. 128. Z. 12-13.

Trank von dem Bette der Königin gejagt wird ²⁴⁸⁹³ oder in dem Dramenentwurf *Valerie und Antonio* (1901) durch die Worte Antonios zum Schluss: „Was ich Euch zu trinken gab ist aus dem Brunnen des Denkens geschöpftes Fühlen, nicht so viel werth als das geringste unmittelbar edle.“ ²⁴⁸⁹⁴

Das Motiv des Trankes zeigt sich in dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) in Folge von Claudios Betrachtung der Menschen, durch die er sich der Halbherzigkeit seines Lebens deutlich wird. „Den wahren Trank des Lebens [hat er] nie gesogen“, ²⁴⁸⁹⁵ sagt Claudio und klagt damit sich selbst und sein ästhetizistisches Leben an, hat er doch nie den wahren Kontakt zu den Menschen gefunden. Claudios Äußerung impliziert aber auch, dass es einen falschen Trank gibt, den einige Ästhetizisten Hofmannsthal genossen haben, steht dieser doch mit dem ästhetizistischen Genuss in Verbindung. Dies zeigt sich in diesem Werk dadurch, dass sich die Augenblicksmomente erschöpft haben. Den Blick auf die Kunst-Gegenstände seines Hauses gerichtet, äußert Claudio: „Ihr Becher, ihr, an deren kühlem Rand / Wohl etlich Lippen selig hingen, / [...] / Was gäb´ ich, könnt´ mich euer Bann erfassen, / Wie wollt´ ich mich gefangen finden lassen!“ ²⁴⁸⁹⁶ Die Bereitschaft zum falschen Trank, zum Künstlichen, zeigt sich bei Claudio aber immer noch gegeben. Nur empfindet der Ästhetizist darin keine Erfüllung mehr. Der rechte Trank, den Claudio schon zu Beginn in Verbindung mit der Liebe gestellt hatte, holt ihn schließlich durch die Geliebte ein, die in seiner Todesstunde bei ihm sein wollte. ²⁴⁸⁹⁷

Dem Motiv des Trankes geht Hofmannsthal auch in dem lyrischen Drama *Idylle* (1893) nach. Ermuntert vom Schmied, er möge der Ehefrau doch von den Wundern seines Lebens sprechen, gibt ihm die Frau zuvor zu trinken. Gemäß ihres Umfeldes jedoch kann sie dem Zentauren nur „säuerliche[n] Apfelwein“ ²⁴⁸⁹⁸ anbieten, was sie beschämt und wünschen lässt, ihm einen edleren Trank anbieten zu können.

In dem Drama *Alkestis* (1893/1894) zeigt sich der Trank nicht als verbindend oder trennend zwischen Mann und Frau, sondern als Teil der Gastlichkeit die Admet Herakles in seinem Haus gewährt. Herakles erkennt schließlich jedoch seine Versündigung an, weil er sich so bereitwillig der Zerstreuung in Admets Haus hingegeben hatte, während dieser den Verlust der Königin betrauert. Auch von den Sklaven wird das Verhalten des Herakles angeprangert („Und setzt sich hin und säuft / Der schwarzen Reben ungemischten Saft“). ²⁴⁸⁹⁹ Herakles wiederum erkennt in Admets Handeln, die innere Last zugunsten der Gastfreundschaft verheimlicht zu haben, dermaßen hoch an, dass er beschämt ist ob seines eigenen Handelns („Du, das ist schön! Das ist viel mehr als Trunk / Und Gastgeschenk, wie´s Könige wohl geben“). ²⁴⁹⁰⁰ Auch vor Admet, nachdem er ihm Alkestis vorgeführt hat, bekennt Herakles neuerlich seine Leichtfertigkeit. ²⁴⁹⁰¹

In dem Werk *Was die Braut geträumt hat* (1896/1897) bindet Hofmannsthal den Trank an das dritte Kind, dessen Wort ein gottgeleitetes Liebesempfinden zeigen, welches auf Treue und Gemeinschaft fußt: „Und da geht ihr auf und nieder / Und seid immer Mann und Frau, / Eßt aus einer Schüssel beide, / Trinkt aus einem Becher beide ...“ ²⁴⁹⁰² Die Braut wiederum hört nur halb im Schlaf die Worte des Kindes, greift diese zwar auf („>>Trinken nur aus einem Becher, / Essen nur aus einer Schüssel...“<<), ²⁴⁹⁰³ doch zeigt sie nicht, dass sie begriffen hat, dass diese sich auch auf sie und ihren Bräutigam beziehen.

Innerhalb der lyrischen Dramenfragmente zeigt sich das Motiv lediglich in dem *Gartenspiel* (1897) aller Wahrscheinlichkeit nach durch die Schauspielerin Antonia: „bedenkt wie viele Träume immer um uns

24893SW XVIII. S. 132. Z. 31-36.

24894SW XVIII. S. 247. Z. 10-11.

24895SW III. S. 55. Z. 6.

24896SW III. S. 66. Z. 8-13.

24897SW III. S. 76. Z. 25-30.

24898SW III. S. 57. Z. 30.

24899SW VII. S. 29. Z. 35-36.

24900SW VII. S. 33. Z. 2-3.

24901SW VII. S. 36. Z. 7-8.

24902SW III. S. 91. Z. 7-10.

24903SW III. S. 91. Z. 17-18.

schweben mit uns aus einem Becher trinken, ja unser Leben sind. sucht nichts weiter im inneren.“²⁴⁹⁰⁴

In *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) zeigt sich ein mehrfacher Bezug zum Trank. So bemerkt der Kaufmann die Traurigkeit seiner Frau bei ihrer eigenen Hochzeitsfeier. Der Diener aber gemahnt, dass sie doch immerhin zum Wein gegriffen habe, wenn sie auch kaum etwas – abgesehen von einem Granatapfelkern – gegessen habe:

„Auf einmal auch besann sie sich, daß Wein,
wie flüssig Blut durchfunkelnd durch Kristall,
vor ihr stand, und sie hob den schönen Kelch
und trank ihn wie mit plötzlichem Entschluss
zur Hälfte aus, und Röthe flog ihr in
die Wangen, und sie musste tief aufathmen.“²⁴⁹⁰⁵

Der Kaufmann kann aus dieser Schilderung aber keine Erleichterung ziehen, denn ihr Trank fußte nicht auf einem „fröhliche[n] Entschluss“,²⁴⁹⁰⁶ sondern der der so trinkt, so wähnt ihr Ehemann, tut dies weil er sich „betrügen will“.²⁴⁹⁰⁷ Neben dem Spiegel, den der Kaufmann der jungen Sobeide bringen lässt, holt der Diener für sie auch den Becher der verstorbenen Mutter des Kaufmannes, damit sie daraus den „kühlen Abendtrunk“²⁴⁹⁰⁸ genießen möge.²⁴⁹⁰⁹ Sobeide aber eröffnet ihr Innerstes ohne Grenzen dem Kaufmann, bekennt sich zu einer schonungslosen Ehrlichkeit: „ich bin kein Becher, / für rein gekauft und gift'ger Grünspan drin, / der seinen Boden frisst“.²⁴⁹¹⁰ Zu einem gemeinsamen Trinken kommt es nicht aufgrund von Sobeides Offenheit. Vielmehr fragt sie nach einem Schluck, als sie sich schon zum Gehen entschlossen hat („Erlaub', dass ich aus diesem Becher trinke“).²⁴⁹¹¹ Anstatt ihr nur den Trank aus dem Becher der Mutter zu gewähren, heißt er ihr, den Becher mit sich zu nehmen, da er mit ihr gleichsam sein Lebensglück verloren hat. Sobeide jedoch verwehrt sich dem: „Ich kann nicht, Herr. Doch trinken lass' mich draus.“²⁴⁹¹² Sobeides Handeln ist kein Zeichen von Empathie, sondern sie will nichts mit sich nehmen, was zu ihm gehört, sieht sie sich doch selbst als das fremde Gut Ganems im Haus des Kaufmannes. Dass der gemeinsame Trank sie nicht verbinden kann, muss auch der Kaufmann einsehen, doch wünscht er ihr gleichsam: „Trink' dies und sei Dir nie im Leben noth, / aus einem Becher Deinen Durst zu löschen, / der minder rein als der.“²⁴⁹¹³

Da Schalnassar sich Gülistane zu Eigen machen will, beschenkt er sie mit Reichtümern, wenn sie das Zimmer neben seinem bezieht („Gold und Bernstein soll sie trinken, / bis sich das Dach in tollem Schwindel dreht“).²⁴⁹¹⁴ Wenn Sobeide in Schalnassars Haus eintritt, wähnt sie jedoch nicht, dass sie endlich ihr Lebensglück erreicht hat, lässt Hofmannsthal sie doch sagen: „Aus Bechern trinken wir, die uns ein Kind, / durch Blumenkränze mit den Augen leuchtend, / hinhält – doch aus den Wipfeln eines Baumes, / da fallen schwarze Tropfen in den Becher / und mischen Nacht und Tod in unsern Trunk.“²⁴⁹¹⁵

Es sei auch angemerkt, dass Hofmannsthal in einer früheren Fassung *Sobeide* bereits den Tod im Hause Schalnassars finden lässt, weil sie dort einen Trank aus zerstoßenem Glas zu sich nimmt. In den Notizen zu dem Drama zeigt sich zudem eine Verbindung zwischen dem Leben und dem Tod Mirzas. Mirza findet in den Notizen nicht den Tod durch den Sprung in die Tiefe, sondern durch den Trank: „und zerdrückt langsam, die Augen auf der Thür, das knirschende Glas zu feinen / Scherben. Dann nimmt sie ein anderes Trinkglas, reinigt es, füllt es bis zum Rand mit / rothem Wein, gießt den Glasstaub hinein.“²⁴⁹¹⁶ Mirzas Tod spiegelt dabei den des Dieners, den ihr Vater des Diebstahles beschuldigt hatte, der sich das Leben genommen hatte und dessen Brief an den Vater sie hatte verschwinden lassen: „dass er sich von dem Geschirr / ein feines

24904SW III. S. 273. Z. 16-18.

24905SW V. S. 10. Z. 19-24.

24906SW V. S. 10. Z. 26.

24907SW V. S. 10. Z. 27.

24908SW V. S. 11. Z. 7.

24909SW V. S. 11. Z. 9, SW V. S. 13. Z. 11.

24910SW V. S. 18. Z. 4-6.

24911SW V. S. 28. Z. 21.

24912SW V. S. 28. Z. 25.

24913SW V. S. 28. Z. 28-30.

24914SW V. S. 33. Z. 22-23.

24915SW V. S. 43. Z. 12-16.

24916SW V. S. 351. Z. 30-32.

Trinkglas angeeignet habe / es zu zerstoßen und den Staub davon / mit Wein gemengt, für seinen Tod zu trinken.“²⁴⁹¹⁷ Der Trank zeigt sich aber auch durch den Alten, den die blonde Tänzerin durch einen Trank von seiner Beklemmung, dass er die Menschen als Last auf sich empfindet, lösen will (SW V. S. 341. Z. 25. f.), wobei der Alte den Trank verweigert.²⁴⁹¹⁸ Dabei ruft er im Gegenzug Hassan zum Trank auf, der schließlich auch trinkt (SW V. S. 343. Z. 11-12).²⁴⁹¹⁹

In dem lyrischen Drama *Der weisse Fächer* (1897) zeigt sich ebenso die Beziehung zum Trank. Fortunio, ganz im Sinnen an seine verstorbene Frau, verweist auf das Geheimnis, das niemals in einem „Liebestrank“²⁴⁹²⁰ fehlen darf. Als Fortunio Miranda aber in ein lebendiges Dasein führen will, zeigt sich eine andere Betrachtung des Trankes, nämlich im Sinne eines Aufbruchs zum Leben: „Das Echo in deinen Gärten wartet auf deine Stimme wie ein leerer Becher auf den Wein.“²⁴⁹²¹

In *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) zeigt sich das Motiv durch die Rede des Fremden, nachdem er die Nymphen gesehen hat. Ausgelöst durch die Nymphen, das Schöne zu gestalten, äußert er sich auch zu der Bedeutung von Menschen: „Und der ich jenes Atmen ganz verstehe, / wie selig ich, der trinkt wo keiner trank / am Quell des Lebens in geheimer Nähe“.²⁴⁹²²

In einem ästhetizistischen Kontext zeigt sich das Motiv auch in *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898), wenn der Baron die ästhetizistische Entstehung Venedigs resümiert („Ihre Augen / schwammen in Lust, er hing an ihrem Hals, / sie tranken nichts als aufgelöste Perlen“).²⁴⁹²³ Als Redegonda aus der Bekanntschaft zu dem Baron einen Vorteil für sich schlagen will, verweist sie ihn darauf, dass er ihr doch die Gläser ab zukaufen gedachte „daraus ich trank“.²⁴⁹²⁴ Sexuell konnotiert zeigt sich der Trank auch in der ersten Bühnenfassung. Hier ist es der Baron, der zur Marfisa tritt und sagt: „Und mich lass´ trinken aus der hohlen Hand.“²⁴⁹²⁵ Auch hier ist es Le Duc, der dem Baron assistiert und Marfisa für den Trank Wein „in die hohle Hand“²⁴⁹²⁶ gießt.

Das Bergwerk zu Falun (1899) ist eines der Werke, in denen Hofmannsthal sehr deutlich den Trank einbindet, der später von Bedeutung für *Die Frau ohne Schatten* (1913-1915) sein wird. So hatte Elis erst einen Bezug zur Vergangenheit gefunden, als er den Branntwein getrunken hatte („Nun ich trunken hab, / Kommt mirs zurück“).²⁴⁹²⁷ Vor allem aber steht der Trank in Verbindung mit der Bergkönigin. Obwohl diese ihm weismachen will, er würde nicht träumen, richtet sie sich an den Knaben Agmahd mit den Worten: „Er liegt im Traum. Bring ihm zu trinken, Agmahd.“²⁴⁹²⁸ Tatsächlich ist der Trank, der ihm von Agmahd gebracht wird, abgesehen von dem wenigen Licht der Bergkönigin, die einzige weitere Lichtquelle in dieser von Dunkelheit dominierten Umgebung: „Er trägt auf silberner Schüssel einen silbernen Becher, aus dem schwaches Leuchten steigt.“²⁴⁹²⁹ So lässt ihn der Trank erkennen, dass Agmahd kein Mädchen ist, nicht Ilsebill, die er in ihm zu sehen glaubt: „Es glüht und schäumt und schüttert durch mein Innres hin. / [...] / Wie anders scheinst du nun! Du bist kein Mädchen ...“²⁴⁹³⁰ Doch löst der Trank keineswegs den Drang auf, sein Wesen in Agmahd gespiegelt zu sehen, sondern Elis nimmt neuerlich Bezug zur Vergangenheit, diesmal

24917SW V. S. 337. Z. 33-36.

Siehe (Notizen): SW V. S. 332. Z. 18.

24918Siehe (Notizen): SW V. S. 342. Z. 2-6.

24919Siehe (Notizen): SW V. S. 342. Z. 38, SW V. S. 349. Z. 19.

24920SW III. S. 155. Z. 23.

24921SW III. S. 169. Z. 12-14.

24922SW III. S. 141. Z. 2-4.

24923SW V. S. 100. Z. 11-13.

24924SW V. S. 121. Z. 5.

24925SW V. S. 208. Z. 29.

24926SW V. S. 208. Z. 31.

24927SW VI. S. 17. Z. 28-29.

24928SW VI. S. 29. Z. 22.

24929SW VI. S. 29. Z. 25-26.

24930SW VI. S. 30. Z. 1-3.

zu seinem toten Freund.²⁴⁹³¹ Auch Peersohn greift den Trank auf, als er seinen Sohn verabschiedet und ihm bezüglich seines Lebens rät, wodurch ein deutlicher Unterschied zu Elis deutlich wird: „Christian, wirf dich nicht weg: bleib lieber durstig, / Als daß du trinkst, wo dich der Becher ekelt.“²⁴⁹³² Auch als Elis in Annas Elternhaus kommt, gibt sie ihm in Folge ihrer Gastfreundlichkeit zu trinken.²⁴⁹³³

Wenn sich in das *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (1900) überhaupt das Motiv zeigt, dann zum Ende der Erzählung. Nachdem der Marschall erleben musste, dass seine junge Geliebte an der Pest gestorben war, begibt er sich, in einem haltlosen Zustand, zurück nach Hause, und betäubt sich dort, ob der Wirklichkeit des Todes: „Ich trank sogleich drei oder vier große Gläser schweren Weins und trat, nachdem ich mich ausgeruht hatte, den anderen Tag die Reise nach Lothringen an.“²⁴⁹³⁴

In dem zweiten Aufzug des Ballettes *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) zeigt sich der Trank nur kurz angedeutet, durch das Verweilen der TRÄGEN STUNDE.²⁴⁹³⁵ Dagegen von größerer Bedeutung zeigt sich der Trank in dem dritten Aufzug. Die Reichung des Trankes wird von der Tochter initiiert, damit dieser den Vater zum Zubettgehen verführe. Gleichmaßen verbindet Hofmannsthal mit dem Trank die Sorge der Tochter, die damit dem Vater belegt, dass er ihr Lebensmittelpunkt ist; zum anderen beschreibt Hofmannsthal den Pokal, in dem der Trank gereicht wird, als schön. Die Tochter will sich lediglich eine neuerliche Gelegenheit schaffen, sich mit dem Geliebten zu treffen: so nimmt sie „aus dem Glasschrank einen schönen gläsernen Pokal und füllt ihn aus einer Karaffe mit Wein; giesst aus einem Kännchen heisses Wasser dazu, thut aus einer Dose Gewürze hinein.“²⁴⁹³⁶ Dem Vater entgegen bringt sie den „schönen gefüllten Pokal“.²⁴⁹³⁷ Wie der Ring des Alchemisten in *Der Schüler* (1901) haftet auch dem Pokal etwas Magisches an. Durch den Windstoß im Dunkel des Zimmers stehend, wird die Aufmerksamkeit des Alten wieder auf den Pokal gerichtet, über den es heißt: „In diesem Augenblick brennt die Lampe ganz herab. Er will sie aufdrehen, da erlischt sie ganz. Dafür entströmt aber sogleich dem Pokal ein sanfter Schein. Verwundert hält er ihn vor sich, stellt ihn endlich auf den Tisch, tritt zurück. Der Schein erhellt sich und erleuchtet schwach das Zimmer.“²⁴⁹³⁸ Der Alte wird gewahr, wie das Mädchen aus dem ersten Aufzug erscheint und aus dem Pokal trinkt.²⁴⁹³⁹ „Sieht mit Grauen auf den leuchtenden Pokal, greift nach der Lampe: in diesem Augenblick erlischt auch der Pokal und die Lampe leuchtet wieder hell.“²⁴⁹⁴⁰ Hofmannsthals Beschreibung verdeutlicht das Magische, das mit dem Pokal verbunden werden wird, steht doch auch das Erlöschen des Lichtes des Pokals mit dem neuerlichen Leuchten der Lampe in Verbindung. Trotz der Eröffnung der Tochter, dass ihr Leben nicht mehr den Vater zum Mittelpunkt hat, sondern den Geliebten, wähnt der Alte, dass sie zu ihm zurückkommt: „Sie kommt zu mir zurück! Es wird Alles nur ein böser Traum gewesen sein, nur ein Alp! Gleich wird sie bei mir sein! Sie wird mir den Becher reichen!“²⁴⁹⁴¹ Wähnend „mit kindischer Begier“,²⁴⁹⁴² dass sie ihm nun zu „trinken geben“²⁴⁹⁴³ werde, muss er mit ansehen, wie sie den Pokal wegträgt. Hofmannsthal verdeutlicht, dass diese Geste, nicht ihm den Trank zu geben, eine Bestätigung ihrer Worte ist, nimmt sein Gesicht doch auch einen „fürchterlich[en]“²⁴⁹⁴⁴ Ausdruck an. Im Krampf um den Pokal, den sie an die „Lippen des Geliebten“²⁴⁹⁴⁵ gehalten hatte, entgleitet dieser ihren Händen und zerbricht in „tausend Scherben“.²⁴⁹⁴⁶

24931Des weiteren, siehe: SW VI. S. 207. Z. 27-28, SW VI. S. 207. Z. 25, SW VI. S. 208. Z. 3, SW VI. S. 209. Z. 3, SW VI. S. 209. Z. 15.

24932SW VI. S. 43. Z. 22-23.

24933SW VI. S. 54. Z. 1-3.

24934SW XXVIII. S. 60. Z. 5-7

24935SW XXVII. S. 20. Z. 22-23.

24936SW XXVII. S. 28. Z. 22-25.

24937SW XXVII. S. 28. Z. 28.

24938SW XXVII. S. 29. Z. 26-30.

24939SW XXVII. S. 30. Z. 2-5.

24940SW XXVII. S. 30. Z. 12-14.

24941SW XXVII. S. 32. Z. 32-34.

24942SW XXVII. S. 32. Z. 37.

24943SW XXVII. S. 32. Z. 38.

24944SW XXVII. S. 33. Z. 2.

24945SW XXVII. S. 33. Z. 6.

24946SW XXVII. S. 33. Z. 9.

Auch in *Das Leben ein Traum* (1901-1904) zeigt sich die Einbindung dieses Motivs, reagiert Clotald auf den Wunsch Sigismunds nach Wasser ²⁴⁹⁴⁷ scheinbar freundlich („Ich bring dir / Einen andern, bessern Trunk“). ²⁴⁹⁴⁸ Von Bedeutung wird der Trank erst zum Ende des zweiten Aufzugs. Clotald bringt Sigismund dazu, den Trank, mit dem es ihm gelingt ihn unbemerkt aus der Umgebung des Turmes zu bringen, und durch den er ihm später einreden kann, dass die Erlebnisse als Erbe Polens nur seine Träume gewesen seien, unter der Prämisse zu trinken, dass er durch den Trank die belastenden Träume verliert: „Das sind nichts als wilde Träume, / Trink, es ist Arznei im Wein.“ ²⁴⁹⁴⁹ Durch die Begegnung mit der Prinzessin im Lustschloss deutet sich ebenso der Trank an; kann Sigismund sich zwar nicht durch die Umgebung glücklich schätzen, aber durch die Schönheit ihrer Hand: „lasst mich küssen diese Hand / draus <das> Licht mit gierigen Strahlen / sich die Nahrung schlürft.“ ²⁴⁹⁵⁰ Clotald versucht Sigismund durch den Duft des Trankes, des Weines zum Trinken zu verführen (SW XV. S. 21. Z. 27-28), doch schließlich führt allein das Versprechen Clotalds, dass der Trank ihm Ruhe verschafft, dazu, dass er trinkt. Der Trank wird noch einmal im vierten Aufzug von Hofmannsthal eingebunden, denn durch ihn sucht Clotald Sigismund mitunter davon zu überzeugen, dass das Erlebte nur ein Traum gewesen ist: „Gab dir Wein aus einem Becher / Und du trankest und du schliefest / Und du träumtest viel und schwer.“ ²⁴⁹⁵¹

Innerhalb der theoretischen Schriften zwischen 1902-1907 zeigt sich das Motiv in wenigen Arbeiten, so in Bezug auf Franz Grillparzers Werk in der *Einleitung zu einer neuen Ausgabe von >>Des Meeres und der Liebe Wellen<<* (1902), ²⁴⁹⁵² in *Die Duse im Jahre 1903* (1903) durch die Hinterfragung des Theaters, ²⁴⁹⁵³ in *Sommerreise* (1903) in Anbindung an die Frauen die der Maler Giorgione auf einem Gemälde zeigt, ²⁴⁹⁵⁴ in *Die Briefe Diderots an Demoiselle Voland* (1905), ²⁴⁹⁵⁵ in *Die unvergleichliche Tänzerin* (1906) durch Ruth St. Denis, ²⁴⁹⁵⁶ in *Gärten* (1906) wenn Hofmannsthal dazu aufruft, dass der Mensch sich „satttrinkt an der Schönheit des einzelnen“, ²⁴⁹⁵⁷ in der *Einleitung zu dem Buche genannt die Erzählungen der Tausendundein Nächte* (1906) („die in Schnee gekühlten Tränke aus Granatkernen“) ²⁴⁹⁵⁸ und schließlich in *Der Dichter und diese Zeit* (1906) durch Hofmannsthals Überlegungen über den Dichter seiner Gegenwart: „und da er sich bewußt ist, die Zeit in sich zu tragen, einer zu sein wie alle, einer für alle, ein Mensch, ein einzelner und ein Symbol zugleich, so dünkt ihm, daß, wo er trinkt, auch das Dürsten der Zeit sich stillen muß.“ ²⁴⁹⁵⁹

In *Ein Brief* (1902) zeigt sich das Motiv durch Chandos' Bezug zu seiner künstlerischen Vergangenheit, in der er die Konzeption in sich spürte; so sieht er keine Differenz zwischen dem Trank der „schäumende[n] laue[n] Milch“ ²⁴⁹⁶⁰ aus dem Euter einer „sanftäufigen Kuh“ ²⁴⁹⁶¹ und dem künstlerischen Erleben.

24947, „Gib mir Wasser. / Ich hab alles ausgetrunken / Und es kühlt mich nicht.“ In: SW XV. S. 19. Z. 12-14.

24948 SW XV. S. 19. Z. 15-16.

24949 SW XV. S. 21. Z. 13-14.

24950 SW XV. S. 209. Z. 36-38.

24951 SW XV. S. 24. Z. 13-15.

24952, „Auf dem Clavier der Sinne emping er die Accorde des Tragischen um eins dumpfer, um eins orphischer als seine Brüder; er trank die Harmonien, darin Tod und Leben zusammenfließen, um einen Schritt näher der Quelle als seine männlicheren Brüder, die wenigen anderen tragischen Dichter der Deutschen.“ In: SW XXXIII. S. 20. Z. 27-31.

24953, „Nie konnte man sie so grell angeleuchtet sehen, diese böartige kleine Welt des buschigen, gedrungenen, mächtigen Dämons, des Zauberers in Filspantoffeln, des Apothekerlehrlings aus Bergen, der die Gifte und Gegengifte kennt und aus ihnen seine Tränke braut.“ In: SW XXXIII. S. 24. Z. 6-9.

24954, „[...] und die Frauen beugen sich über den steinernen Brunnen, winden den Eimer aus feuchtem Schacht empor, als wollten sie dem Grund sein selig dunkles Geheimnis so entwinden; aber was sie emporbringen, ist nur klares Wasser; doch sie werden es trinken, werden es kühl durch die Glieder rieseln fühlen.“ In: SW XXXIII. S. 30. Z. 24-28.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 28. Z. 19.

24955 Diderots Werke hingegen spricht er einige Unsterblichkeit zu, die die Philister jedoch nicht erkennen: „denn er sieht keinen Lebenden, der sich aus ihnen die Entzückung trinkt.“ In: SW XXXIII. S. 66. Z. 21-22.

24956 Er habe sie nur eine „Viertelstunde lang gesehen, und ich erinnere Bewegungen, wie das Hinfallen, das Küssen ihrer eigenen Finger, das Aussaugen der Trinkschale, die sich in der gleichen Stelle des Gedächtnisses eingegraben wie ein erhabenes Detail der Elgin Marbles, eine Farbe des Giorgione.“ In: SW XXXIII. S. 119. Z. 34-37.

24957 SW XXXIII. S. 107. Z. 9.

24958 SW XXXIII. S. 122. Z. 35-36.

24959 SW XXXIII. S. 147. Z. 31-34.

24960 SW XXXI. S. 47. Z. 33.

24961 SW XXXI. S. 47. Z. 34.

Auch dieses Motiv zeigt sich in der *Elektra* (1903) in einem durchaus differenzierten Umfeld, als in anderen Werken Hofmannsthals. Chrysothemis ist es, die Elektra die Sehnsucht nach einem wirklichen Leben, nach Familie und Kindern offenbart. In Verbindung mit dem Brunnen-Motiv, das hier ebenso in Verbindung mit dem Wunsch nach eigener Familie steht, beschreibt Chrysothemis, wie sie die Frauen schwanger zum Brunnen gehen sieht, die später mit ihren Kindern zum Brunnen zurückkehren werden: „und aus ihnen selber / quillt süßer Trank und säugend hängt ein Leben / an ihnen, und die Kinder werden groß“.²⁴⁹⁶²

In *Das gerettete Venedig* (1904) zeigt sich das Motiv nicht durch einen gemeinsam genossenen Trank zwischen Liebenden. Im vierten Aufzug beschreibt Hofmannsthal lediglich das Haus des Senators Priuli und verweist auf die Gläser, die die Lakaien für den kommenden Besuch und den Senator bereitgestellt haben. Der Haushofmeister instruiert einen der Lakaien, in Bezug auf den gereichten Wein: „Seiner Gnaden unserem gnädigen Herrn, wird der spanische Wein nur / hingestellt, daneben aber der leichte Valpolicella eingegossen, mit gekühl/tem Wasser stark gemischt. Seiner Gnaden dem Herrn Senator Dolfin / wird der spanische Wein gewärmt und mit Ingwer venetzt.“²⁴⁹⁶³ Was mit dem Alkohol auch in Verbindung steht, ist der Ratschlag Priulis, dass er sich doch mit Portwein betäuben möge ob seines Leides.

In den Notizen zum Drama zeigt sich das Motiv ebenso, hier durch das Gespräch zwischen Belvidera und Pierre im Hause des Renault. Belvidera berichtet nicht nur über das Entstehen ihrer Liebe zu Jaffier, sondern schildert auch das Leiden nach dessen Weisung aus dem Haus des Vaters („es mischte alles sich und bebte lautlos / in mir gesammelt wie in einer Schale / dem Mund entgegen der es trinken sollte“).²⁴⁹⁶⁴

In *Ödipus und die Sphinx* (1905) zeigt sich ebenso die Einbindung des Trankes. So bittet Ödipus seinen Diener, ihm etwas zu trinken zu bringen. Phönix folgt seinem Wunsch, doch kommt es nicht zum Trank, denn Ödipus gedenkt auf einmal der Schönheit seines Pferdes, was darlegt, dass Ödipus keineswegs bereit ist, in die Einöde einzugehen. So besinnt er sich wieder, nachdem er begriffen hat, dass die Gegenwart und die Schönheit nicht ohne Bedeutung und Anziehung auf ihn sind, worauf er dem Diener das Trinkgefäß aus der Hand schlägt.²⁴⁹⁶⁵ Doch neuerlich verlangt es Ödipus nach einem Trank²⁴⁹⁶⁶ und dieses mal trinkt er, wodurch er jedoch an den Freund erinnert wird und dadurch an den Angriff auf seinen Narzissmus und seine Gewaltbereitschaft, worauf er äußert: „Nie wieder trink´ ich Wein. Schwarz war der Wein / und schwer wie Blut. Da tranken er und ich / ein jeder seinen Tod.“²⁴⁹⁶⁷ Die Wesensgleichheit zwischen Ödipus und Laios, der Ödipus töten lassen will, zeigt sich ebenso durch den Trank, wenn Hofmannsthal ihn sagen lässt: „Ich will ihm zu trinken geben aus meinem Herzen den bittern Saft! / Ich trink´ ihn seit Jahren, ich habe genug – / er soll ihn trinken in einem Zug!“²⁴⁹⁶⁸

Im zweiten Aufzug zeigt sich durch Kreon, innerhalb seines Gespräches mit dem Knaben, ebenso die Einbindung des Motivs. Obwohl Kreon den schönen Worten des Knaben bzw. dessen positivem Traum keinen Glauben schenken kann, ersehnt er sowohl diese Zuversicht als auch die Königswürde. Gleichsam dankend für seine guten Worte gegen ihn, will Kreon den Namen des Knaben in seinen „Weinpokal[...]“²⁴⁹⁶⁹ prägen lassen „d´raus ich trinke / zu Abend“. ²⁴⁹⁷⁰ Die neuerliche Hinwendung des Knaben zu seinem Traum, die ästhetizistische Erhöhung des Kreon als König führt aber dazu, dass Kreon sich eingestehen muss, dass er in der Tiefe nicht an diesen Traum des Knaben zu glauben vermag, weil er um die eigenen Träume in seinem Innern weiß, die ihm die Wahrheit verheißen. Dennoch ersehnt er die Realisierung seiner narzisstischen Vorstellungen, weshalb es ihn danach verlangt: „Könnt´ ich seine Worte / für einen

24962SW VII. S. 70. Z. 37-39.

24963SW IV. S. 112. Z. 12-15.

24964SW IV. S. 202. Z. 15-17.

24965SW VIII. S. 17. Z. 32.

24966SW VIII. S. 19. Z. 19.

24967SW VIII. S. 19. Z. 20-22.

Im Zuge des Trankes steht auch die familiäre Prägung. Innerhalb der Notizen formuliert Hofmannsthal: „Ich weiß nicht was sie mir zu trinken gaben, dass meine tiefsten Dinge so aus mir heraustraten. dass ich die Verwandten fühlte in den Lüften und Bäumen. Dass ich spürte: nun denken Todte an mich“. In: SW VIII. S. 557. Z. 26-29.

24968SW VIII. S. 41. Z. 33-35.

24969SW VIII. S. 54. Z. 26.

24970SW VIII. S. 54. Z. 26-27.

Morgentrunk in meine Seel' / mir trinken. Ah, durchlöchert ist der Becher, / nichts kommt in mich.“²⁴⁹⁷¹
Ebenso findet sich das Motiv im dritten Aufzug durch Kreon; als dieser den Todesschrei hört und vermeintlich glaubt es sei der von Ödipus („Kreon trinkt zuerst den Schrei mit Wollust in sich“).²⁴⁹⁷²

Lediglich kurz ist die Einbindung des Motivs in den *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906) und zeigt Ferdinands Ergriffenheit von den Novellen: „Dreimal kam ich durch ein ganzes Menschenleben hindurch, dunkel ahnte mir, als beginge ich da einen Frevel, finstere Geschichte so hinunterzutrinken wie einen aufschäumenden Becher, aber die Lust überwog, und ich konnte nicht innehalten.“²⁴⁹⁷³

Allein in den Notizen Hofmannsthals zu *Jedermann. Allererste Fassung in Prosa 1906* zeigt sich ein Bezug zum Trank. Gegen Jedermanns Verlangen zur ästhetizistischen Scheinwelt,²⁴⁹⁷⁴ stellt Hofmannsthal die Reue: „Scene der Reue: göttl. Weisheit reicht den Kelch der Betäubung, den in welchem sich Endliches und Unendliches mengt (der Rand dieses Kelche ist schon der Strand des Jenseits)“.²⁴⁹⁷⁵

Nicht mit erotischer Beeinflussung, sondern in Verbindung mit der Konzeption zeigt sich das Motiv in *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907). So verweist der Protagonist in seinem ersten Brief auf das blitzhafte Erkennen, und verdeutlicht dies durch eine Erinnerung aus seiner Kindheit, konnte ihn ein gewisser „Trunk frischen Wassers“,²⁴⁹⁷⁶ den er vielleicht in Kassel zu sich nahm, an sein Oberösterreich erinnern und ihn sich gleichsam in Gebhartsstetten stehend empfinden. Gleichsam aber, so schildert der Protagonist, konnte er sich auch nach Deutschland versetzt empfinden: „So wie mich ein Trunk an den alten Laufbrunnen in Gebhartsstetten zurückzaubern konnte, so war ich in Deutschland alle die Male, wo in Uruguay oder in Kanton oder zuletzt auf den Inseln mir irgend etwas die Seele traf“.²⁴⁹⁷⁷

6. Augen

Dieses Motiv erweist sich, ähnlich wie beim ästhetizistischen Protagonisten Hofmannsthals, als eines der Dominantesten im Zuge der Beschreibung der Frau. Ebenso wie beim Ästhetizisten, dient das Motiv Hofmannsthal auch bei der Frau dazu, deren Wesen zu verdeutlichen und dahingehend die Stärke ihrer Neigung zum Ästhetizismus, eben durch den Blick den sie auf Welt und Menschen wirft. Doch auch bei der Frau erweist sich das Motiv noch vielschichtiger, zeigt sich doch der Blick der Frau für den Ästhetizisten nicht immer ungebrochen erfüllend. Vielmehr lässt Hofmannsthal den Ästhetizisten nicht nur den eigenen problematischen Blick auf Welt und Menschen erkennen, sondern er spürt auch den Einbruch seines Ästhetizismus durch die empfundene Unzulänglichkeit, die ihm mitunter durch den Blick der Frau zuteilwird.

Das Motiv zeigt sich in den unveröffentlichten Gedichten deutlich klarer gezeichnet als das Motiv in Bezug auf den Mann. So steht es primär in Verbindung mit dem ästhetizistischen Lieben, so in dem Gedicht <*Sink ich des Abends ...*> (1887/1888), in dem die Augen der Frau das lyrische Ich ihn zu ihrem Gewinn ermutigen: „Aus der Alltäglichkeit Umarmung / Zu wonniglich belebender Erwärmung / Am Licht wenn dein Blicks mir erst gesandt“.²⁴⁹⁷⁸ Des weiteren zeigt sich der Bezug zum Motivs in dem Gedicht *Frühe Liebe* (1891) durch ein lyrisches Ich welches sich danach sehnt das frühere, jugendliche Liebeserleben wieder zu gewinnen und

24971SW VIII. S. 55. Z. 6-9.

24972SW VIII. S. 105. Z. 30.

24973SW XXXIII. S. 138. Z. 23-26.

24974SW IX. S. 138. Z. 27-29.

24975SW IX. S. 138. Z. 30-32.

24976SW XXXI. S. 154. Z. 10.

24977SW XXXI. S. 154. Z. 26-30.

24978SW II. S. 12. V. 30-32.

In Verbindung mit dem Licht steht das Augen-Motiv auch in den Schreibansätzen (SW II. S. 204. V. 22-26).

Des weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 205. V. 9-10, SW II. S. 205. V. 9.

letztendlich die Unmöglichkeit dieses Versuches erkennt („Mit den scheuen Mädchenaugen / Mit dem Glanz der frühen Tage“),²⁴⁹⁷⁹ in dem fünften Gedicht *Erfahrung* aus <*Sieben Sonette ...*> (1891) durch die Frau, ihr Lieben und ihr Leben,²⁴⁹⁸⁰ in <*Es ist kein Fühlen ...*> (1891) durch die Begegnung mit einer Frau („Der Blick ein hübsches Mädchen flüchtig streift“)²⁴⁹⁸¹ und in *Kleine Erinnerungen* (1893) im Zuge der Sehnsucht des lyrischen Ichs nach der jungen Frau (SW II. S. 86. V. 1-8).²⁴⁹⁸² Des weiteren zeigt es sich in dem Gedicht <*Träumend, sehrend ...*> (1887/1888) durch das schöne Erleben („Ist's der blauen Augen heller Strahl?“),²⁴⁹⁸³ in den Notizen zu *Verse zum Gedächtnis der Kaiserin* (1898) durch die Seherin Cassandra, die ebenso unvergessen ist wie Elisabeth²⁴⁹⁸⁴ oder in dem Notiz-Gedicht *Prolog* (1900 ?) das nicht über unzusammenhängende Sätze hinausgeht („ein langer Blick den die Sandrock wirft“).²⁴⁹⁸⁵ Des weiteren ist ein Gedicht innerhalb des Augen-Motivs von besonderer Bedeutung, zeigt sich in dem vierten Gedicht der *Idyllen* (1897), welches unter *Des Pächters Töchter/Die badenden Mädchen* gefasst wird, die Verbindung mit der Dunkelheit in Bezug auf die Augen der beiden Töchter. Mitunter durch dieses Motiv differenziert Hofmannsthal die Mädchen.²⁴⁹⁸⁶ Unter dem Titel *Die Badenden* bindet Hofmannsthal das Motiv durch die badenden Mädchen ein („die Kraft ihrer Augen ihrer Arme, fast ihr Wille hebt ihren Leib hoch heraus“),²⁴⁹⁸⁷ wie auch in dem sechsten Gedicht *Begegnung*.²⁴⁹⁸⁸

Innerhalb der dramatischen Fragmente zeigt sich das Motiv bereits in *Giordano Bruno* (1887/1888) durch die Läuterung der begehrliehen Liebe Brunos gegenüber seiner Stieftochter („heitern Auge“),²⁴⁹⁸⁹ in den Notizen zu *Das neue Puppenspiel vom Dr Faust* (1892) in Verbindung mit der antiken Unterwelt („Hades: Faust leblos, Psyche mit ewig offenen Augen.“),²⁴⁹⁹⁰ in dem *Revolutionsstück* (1893),²⁴⁹⁹¹ in *Der Günstling* (1898) in Verbindung mit der Abwendung der dänischen Königin von ihrem Mann, die alles ertragen hätte, nur um ihn „nicht zu sehen“,²⁴⁹⁹² in dem Dramenentwurf *Der Besuch der Göttin* (1900) durch die Wesensverschiedenheit zwischen der schüchternen Ehefrau des Töpfers und ihrer fantasievolleren jüngeren Schwester („sie erinnert sich des Abends: wo sie gelernt hat, Liebe in ihren Blick zu legen, Contrast mit der kleinen Schwester [...] nicht nur mit ihrem Auge das seine zu suchen.“)²⁴⁹⁹³ oder in dem *Darmstädter Festspiel Die Weihe des Hauses* (1900) durch die Augen von ungenannten Frauen die den Jüngling ansehen.²⁴⁹⁹⁴ Des weiteren zeigt sich das Motiv in dem Dramenentwurf *Valerie und Antonio* (1901) durch die Worte des Kaufmannes zum Abschied an seine Frau,²⁴⁹⁹⁵ in dem dramatischen Entwurf *Leda und der Schwan*

24979SW II. S. 42. V. 39-40.

In den Notizen Hofmannsthals erfolgt ein weiterer Bezug zum Augen-Motiv: „Zu früh hab ich dir in die Augen geschaut / Zu früh dies sengende Sehnen gekannt“. In: SW II. S. 244. V. 10-11.

Weiter, heißt es: „scheuen Mädchenaugen aus Augen meiner Träume“. In: SW II. S. 244. V. 31.

24980SW II. S. 50. V. 5-12.

24981SW II. S. 55. V. 6.

24982Es handelt sich hier um die jüngere Schwester von Lisl Baronin Nicolics. Mit einem Brief vom 2. Oktober hatte Hofmannsthal offensichtlich Bilder der beiden Schwestern erhalten.

24983SW II. S. 13. V. 16.

24984„Kassandra ein<es> Königs Tochter wird nicht vergessen für einen Wehruf aus ihrem schönen Mund und einen Schatten des Todes in ihren aufgerissenen mandelförmigen Augen.“ In: SW II. S. 143. Z. 3-5. Hofmannsthal hebt die Kaiserin damit in die Reihe der unvergessenen Frauenfiguren empor: „Ihre Gesichter leuchten durch den Dunst der Zeit als wären sie aus glühendem Malachit und Chrysopras geschnitten und trügen Augen von Achat.“ In: SW II. S. 143. Z. 9-12.

24985SW II. S. 155. Z. 7-8.

24986SW II. S. 127. Z. 2-3.

Unter der Notiz N 2 zeigt sich des weiteren eine Verbindung zwischen der Tochter mit den dunklen Augen und dem Bezug zum Schatten (SW II. S. 127. Z. 8).

24987SW II. S. 128. Z. 9-10.

24988SW II. S. 129. Z. 10-14.

24989SW XVIII. S. 9. Z. 31.

24990SW XVIII. S. 61. Z. 31.

24991„Sansara: sieht über Bücher des Schreibtischs hinüber: z.B. Bibel, Eitelkeit, alles Eitelkeit quintessencierter Duft von allem Inhalt“. In: SW XVIII. S. 120. Z. 19-20.

24992SW XVIII. S. 132. Z. 40.

24993SW XVIII. S. 154. Z. 24-26.

24994„[...] wo bin ich? ich sehe tausend Augen auf mich gerichtet, der Fürsten Augen und über ihnen überfürstliche geistige Gewalt, der alten Männer und Frauen Augen! ich bin in einem Lande, dem kein Land fremd, dem keine Vergangenheit vergangen ist.“ In: SW XVIII. S. 134. Z. 12-15.

24995„Sieh, so unwiderstehlich war auch jenes, was mich trieb, eine Frau zu suchen.“ In: SW XVIII. S. 245. Z. 8-9.

(1900) durch eine der Frauenfiguren („nach Abgehen des Fischers wird es für die Augen der Wärterin: Nacht“) ²⁴⁹⁹⁶ oder in *Phantastisches Drama* (1901) durch eine Hindin mit „unheimlichen Augen“, ²⁴⁹⁹⁷ die die Frau in den Wald abdrängt, in dem sie sich verliert. Die Suche des Geliebten nach ihr, führt zum Mord an dem Holzfäller und zur Liebschaft mit dessen Frau. ²⁴⁹⁹⁸ Auch in *Das Festspiel der Liebe* (1900) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Liebe. So hebt Hyacinthe ihr Haupt, welches „ein geisterhaftes Gesicht mit verschleierte Augen“ ²⁴⁹⁹⁹ ist. In den Notizen zeigt sich das Motiv gebunden an die Figur der Braut („aus dem Bach das Haupt: so zeigt sie ihre Gottrunkenheit dass alles belebt ist, alles schauerfordert.“), ²⁵⁰⁰⁰ und schließlich durch die Figur des Amor, der der Braut die Augen öffnet, dass sie sich lebend und mit anderen Menschen in Verbindung gesetzt sieht. ²⁵⁰⁰¹ In diesen Notizen (N 17) zeigt sich, dass die Liebende die Schuld bei sich sucht, nicht aber bei dem Geliebten, ²⁵⁰⁰² ebenso, wie sich das Motiv durch den Tod der beiden alten Menschen zeigt, die sich in einem Nebel erblicken: „jedes sieht den andern wie ein für ihn ungreifbar fernes Häuflein Schicksal, und ahnt die Stellung des andern im Universum.“ ²⁵⁰⁰³

Weitere Bezüge plante Hofmannsthal in *Des Ödipus Ende* (1901) einzubinden, indem Ödipus seine Tochter Antigone das Kind der „Lust und der Blindheit“ ²⁵⁰⁰⁴ nennt. Des weiteren zeigt sich das Motiv aber auch in Verbindung mit seinem Schweigen ob der Familiengeschichte. ²⁵⁰⁰⁵ Die Gefahr des Blickes zeigt sich jedoch auch in Verbindung mit den Göttinnen, über die eines der Mädchen sagt, dass sie allein mit dem Blick „den Tod verhängen“. ²⁵⁰⁰⁶ Auch zeigt sich das Motiv durch die Mädchen, die ihre Verwandten erblicken und die durch ihre Blicke die Angst vor den Hirten bekennen, ²⁵⁰⁰⁷ in dem Anblick der Verwandten aber eine Rettung für sich erkennen. Lediglich ein weiterer Bezug findet sich in Anbindung an die Mutter des Gelähmten, die in den Enkelsohnen die Mörder ihres Sohnes sieht. ²⁵⁰⁰⁸

Weitere Bezüge finden sich in *Dramatische Stoffe und Züge* (1903) durch einen Mörder, der vorgibt, Dirnen einen Ehemann zu schaffen („Bindet ihnen dann ein Tuch über die Augen“), ²⁵⁰⁰⁹ durch die Königin in *König Kandaules* (1903) die die Frauen des Königs klagen sieht, ²⁵⁰¹⁰ in den sehr losen Notizen zu *Carl* (1904) durch Lelians Spiel mit Elisabeth und Carl, ²⁵⁰¹¹ in *Der Traum* (1906) durch das Liebeserleben („seine Rede: er erwähnt ihre Hand (Nacken) sie besieht sie“) ²⁵⁰¹² oder in den Notizen zu *Die letzten Abenteuer des Gomez Arrias* (1904) mitunter durch die Königin, die den Widerwillen des Königs als eine Strafe ansieht. ²⁵⁰¹³

In dem Entwurf *Demetrius* (1889/1890) zeigt sich das Motiv durch Demetrius' Bezug zur vermeintlichen Mutter Marfa. Diese verlangt es nach der Nähe zum vermeintlichen Sohn, wodurch diese Nähe für beide belastend wirkt; für sie, durch ihr Ahnen, dass Demetrius nicht ihr wirklicher Sohn ist, und für Demetrius da er sich „fortwährend ängstlich und heimlich beobachtet fühlt“. ²⁵⁰¹⁴ Beängstigend empfindet auch Mniszek den Blick seiner Tochter Marina. ²⁵⁰¹⁵

24996SW XVIII. S. 150. Z. 31.

24997SW XVIII. S. 250. Z. 7-8.

24998SW XVIII. S. 250. Z. 23-26.

24999SW XVIII. S. 138. Z. 5-6.

25000SW XVIII. S. 141. Z. 21-23.

25001SW XVIII. S. 141. Z. 14-15.

25002„Du kannst mir nicht lügen. Wenn ich es sähe würde ich glauben meine Augen irren sich.“ In: SW XVIII. S. 143. Z. 5-6.

25003SW XVIII. S. 144. Z. 22-23.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 145. Z. 16, SW XVIII. S. 145. Z. 23-25.

25004SW XVIII. S. 258. Z. 34-35.

25005„[...] eh er aus den Schlünden seines Innern aufsteigend ihr Antwort giebt. Je ver bogener er vor ihr ist, desto furchtbarer ihr Mitleben dessen was er vor ihren Augen jetzt, indem sie ihn sieht und nicht sieht, erlebt.“ In: SW XVIII. S. 258. Z. 7-10.

25006SW XVIII. S. 263. Z. 3.

25007SW XVIII. S. 269. Z. 15-17.

25008SW XVIII. S. 260. Z. 23-24.

25009SW XVIII. S. 285-286. Z. 34-1.

25010SW XVIII. S. 284. Z. 26.

25011„[...] mit Elisabeth: wissen Sie was Eros zu Psyche sagt? - Er sagte: >>frage nie nach meinem Namen. Verlange nie, mich zu sehen und dass ich am Tage bei dir weile und du von andern mich unterscheidest.<<“ In: SW XVIII. S. 288. Z. 13-15.

25012SW XVIII. S. 112. Z. 16.

25013Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 288. Z. 2-4.

25014SW XVIII. S. 30. Z. 37-38.

25015SW XVIII. S. 31. Z. 8-10.

Auch im ersten Lustspiel-Fragment *Einacter* (1889/1890) findet sich das Augen-Motiv. Ohne das erkennbar ist, ob Hofmannsthals Notizen sich auf einen Mann oder eine Frau beziehen, betont er die Schönheit der Augen, in Verbindung mit der Musik: „Gedanken aus Mussets Souvenir, verklungne Musik, schönes Augenpaar auf der Strasse.“²⁵⁰¹⁶ Lediglich ein kurzer Bezug zu den weiblichen Augen erfolgt in *Günther der Dichter* (1901) durch eine Person, die aller Wahrscheinlichkeit nach in einer Verbindung zu den beiden Männern Günther und Friedel steht („sieh Ilse, ironische aber doch gütige Augen“).²⁵⁰¹⁷ Der Zug zu den Augen findet sich auch in *Volpone* (1904), durch dessen ästhetizistisches Lieben: „Ich hatte einmal eine Frau. Die Unschuld selbst, [...] als ich sie zum erstenmal betrog, spürte ich nicht, die unter mir lag, sondern ich spürte nur meine Frau, deren Seele der Tod umkrallte. Dann ging ich zu meiner Frau. Ich sagte es ihr. Der Blick mit dem sie mich ansah, war unglaublich.“²⁵⁰¹⁸

Lediglich in fünf der veröffentlichten Gedichte zeigt sich das Augen-Motiv, zuerst in dem Gedicht *Frage* (1890) durch das lyrische Ich als auch durch die Geliebte, durch das fehlende Vermögen, in die Seele des Anderen zu schauen bzw. Kenntnis über die Seelenvorgänge des Anderen zu haben. Es sind rhetorische Fragen, die das lyrische Ich hier an die Geliebte richtet, ahnend, dass sie nicht gleich empfindet: „So las ich falsch in Deinem Aug', dem tiefen? / Kein heimlich' Sehnen sah ich heiß dort funkeln? / Es birgt zu Deiner Seele keine Pforte / Dein feuchter Blick?“²⁵⁰¹⁹ Auch in dem Gedicht *Melusine* (1892) zeigt sich das Augen-Motiv in Verbindung mit dem ästhetizistischen Wesen, verstärkt durch die Spiegelung des Wassers; hier findet es sich sowohl durch die Figur der Melusine²⁵⁰²⁰ als auch durch die Menschen, die in die Tiefe des Wassers schauen.²⁵⁰²¹

Nicht nur ästhetizistisches Empfinden, sondern auch die Gefahr, die sich mit diesem verbindet, zeigt Hofmannsthal auf. In dem Gedicht *<Wir gingen einen Weg ...>* (1897) beschreibt Hofmannsthal die verlockend auf das lyrische Ich wirkende Frau, die neben ihrem Blick ihn mit ihren Worten zu dem gefahrvolleren Lebensweg verlockt.²⁵⁰²² Hofmannsthal setzt auch durch die Frau das Augen-Motiv in Verbindung mit dem Tod. Hofmannsthal hatte unter anderem zu dem Gedicht *<Die Stunden! wo wir auf das helle Blauen ...>* (1894) die Todesangst des jungen Mädchens inspiriert,²⁵⁰²³ gegen die er selbst das Kreislaufhafte des Sein stellt. Die Verleugnung des Todes zeigt sich auch in *Großmutter und Enkel* (1899), indem der Enkel das Altern der Großmutter leugnet, weil ihre Augen „frisch und reg“²⁵⁰²⁴ sind.²⁵⁰²⁵

Auch dieses Motiv findet sich bereits in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthals. In *Maurice Barrès* (1891) zeigt sich das Motiv lediglich in Verbindung mit dem dritten Buch des Romanzyklus, *Le Jardin de Bérénice* („In ihren Augen muß Trauer sein, Heimweh nach einem verlorenen geliebten Glück“)²⁵⁰²⁶ und zwar in Bezug auf das Liebeserleben.

In *Algernon Charles Swinburne* (1892) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem 1865 erschienenen lyrischen Drama *Atalanta in Kalydon* und im Zuge der Lebendigkeit in diesem Werk: „Wie Mänaden liefen die Leidenschaften mit nackten Füßen und offenem Haar; das Leben band die Medusenmaske vor, mit den rätselhaften und ängstigenden Augen; [...]“.²⁵⁰²⁷ Für Hofmannsthal haben Swinburnes Werke einen besonderen Reiz, erinnern sie doch an vergangene Werke („oder sie steht im

25016SW XXI. S. 7. Z. 23-24.

25017SW XXI. S. 29. Z. 22-23.

25018SW XXI. S. 31. Z. 22-27.

Des weiteren, siehe: SW XXI. S. 30. Z. 22-24.

25019SW I. S. 8. V. 9-12.

25020SW I. S. 36. V. 9-12.

25021SW I. S. 36. V. 17-20.

25022SW I. S. 76. V. 10.

25023„Wie kleine Mädchen, die sehr blass aussehn, / Mit grossen Augen, und die immer frieren, / An einem Abend stumm vor sich hinsehn“. In: SW I. S. 49. V. 4-6.

25024SW I. S. 92. V. 29.

25025Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 345. Z. 24-25, SW I. S. 345. Z. 8, SW I. S. 403. Z. 22, SW I. S. 403. Z. 27, SW I. S. 403. Z. 33, SW I. S. 404. Z. 31-34.

25026SW XXXII. S. 39. Z. 31-33.

25027SW XXXII. S. 72. Z. 27-30.

Dunkel, wie die weißen Frauen des Burne-Jones, mit blasser Stirn und opalinen Augen.“²⁵⁰²⁸

In *Gabriele D'Annunzio* (1893) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Vergleich zwischen den *Römischen Elegien* Goethes und denen D'Annunzios. Was bei Goethe noch eine Sicherheit im Lieben war, offenbart sich bei D'Annunzio als Haltlosigkeit, fürchtet der moderne Mensch doch den Verlust der Geliebten: „Und wenn die geliebten Lider sich öffnen und der Blick der suchenden Augen sich jenseits verlieren will, jenseits des Lebens, in vergeblicher Sehnsucht, muß er den bleichen Mond und den unendlichen mächtigen Himmel und die unruhigen Bäume und die sehnsüchtig flimmernden Sterne bitten, ihm nicht diese kleine sehrende Seele ganz zu rauben“.²⁵⁰²⁹

In *Der neue Roman von D'Annunzio* (1895) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der fehlenden Verwurzelung im Leben, die Hofmannsthal sowohl D'Annunzio als auch seinen Figuren zuspricht. Hofmannsthal spricht hier ebenso von der Verbindung zwischen Werk und Künstler, was bei D'Annunzio darauf hinausläuft, dass er primär das „Anschauen“²⁵⁰³⁰ thematisiert: „Das brachte etwas Medusenaftes in die Bücher, etwas von dem Tod durch Erstarren, den allzuweit aufgerissene, allzuwissende Augen rings um sich ausstreuen. Und alle Männer und Frauen in den Büchern sahen einander leben zu und töteten einander, wie die Medusa.“²⁵⁰³¹

In den weiteren frühen theoretischen Schriften zeigt sich auch an gewissen Stellen das Motiv, so in *Südfranzösische Eindrücke* (1892) durch die Schilderung der Erlebnisse in Frankreich, speziell auch der Provence²⁵⁰³² oder in *Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche* (1892) durch das Spiel der Schauspielerin in der Figur der Nora, versteht sie es doch, mit ihren „gequälten Augen“²⁵⁰³³ die Zuschauer zu ergreifen. Dabei versteht Hofmannsthal ihren Körper als die Projektionsfläche ihrer Stimmungen, was sich auch an ihren Augen zeigt: „Über ihr Gesicht gleiten Gesichter: ein kokettes kleines Mädchen mit spöttischen Augen und Lippen eine blasse Frau mit den sorgenvoll saugenden Augen der Leidenschaft; eine hagere Bacchantin mit tiefliegenden heißen Augen und trockenen Lippen um den offenen Mund, die Muskeln des Halses wild angeschwollen; und eine schöne kalte Statue“.²⁵⁰³⁴ Hofmannsthal greift die Schauspielerin auch in der zweiten Schrift *Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche* (1892) auf („Da war in weichen Linien, in schwimmenden Blicken, in naivem Geständnissen und Lockungen der Glieder die ganze Grazie der Cocotte in Moll.“)²⁵⁰³⁵ Neuerlich bezieht sich Hofmannsthal auf die Figur der Nora, die sie mit „ganz andere[n], lachend[n] Augen“²⁵⁰³⁶ zeigt. Aber auch in dieser theoretischen Schrift betont Hofmannsthal den Identitätsverlust der Duse bis hin zu einer vollkommenen Annahme der Figur, die sie auf der Bühne spielt. So kann sie für Hofmannsthal keine naturalistische Schauspielerin sein, da sie weitaus mehr ist: „[...] wenn Nora Helmer schwere Dinge dachte und tiefe, waren ihre Augen vielleicht nicht heilig, sondern stumm und leer.“²⁵⁰³⁷ In *Eduard von Bauernfelds dramatischer Nachlass* (1893) zeigt sich das Motiv lediglich gebunden an Hofmannsthals Vorstellungen über die Wiener Porzellanhand, die für ihn ein Zeitzeuge ist für die Hände früherer Frauen.²⁵⁰³⁸

Auch in *Über moderne englische Malerei* (1894) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Betrachtung der Kunst, im Besonderen durch die Werke von Edward Burne-Jones, habe dieser doch Psyche aus „unergründlichen Augen bange“²⁵⁰³⁹ schauen lassen. Die Figuren von Burne-Jones haben, allgemein betrachtet, „traurige[...] Augen, und andere göttliche“,²⁵⁰⁴⁰ sind sie doch Personifikationen des „tödlichen Daseins“.²⁵⁰⁴¹ Hofmannsthal stuft den Präraffaeliten Burne-Jones zugehörig zu Gabriel Rossetti ein, der sich

25028SW XXXII. S. 73. Z. 27-28.

25029SW XXXII. S. 105. Z. 12-18.

25030SW XXXII. S. 163. Z. 15.

25031SW XXXII. S. 163. Z. 17-22.

25032SW XXXII. S. 6. Z. 27-28.

25033SW XXXII. S. 55. Z. 29.

25034SW XXXII. S. 56. Z. 33-38.

25035SW XXXII. S. 59. Z. 6-8.

25036SW XXXII. S. 58. Z. 35.

25037SW XXXII. S. 59. Z. 36-38.

25038SW XXXII. S. 108. Z. 19.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 111. Z. 34.

25039SW XXXII. S. 134. Z. 6-7.

25040SW XXXII. S. 134. Z. 22.

25041SW XXXII. S. 134. Z. 24.

an Dante, seiner Kunst und seinem Leben orientierte, so auch an dessen Geliebter: „Beatrice und die anderen Frauen mit mythischen Augen und schmalen Händen wurden der Inhalt ihrer Malerei; daneben antiquarische Geräte, Blumen, Tiere voll einer merkwürdigen Symbolik“. ²⁵⁰⁴² Auf jene Beatrice, die Geliebte Dantes, die durch Rossetti im Gemälde verewigt wurde, bezieht sich Hofmannsthal weiterhin. ²⁵⁰⁴³ Doch mit dem Blick verbindet Hofmannsthal in dieser Schrift auch durchaus mehr, so den ethischen Anspruch, den diese Figuren der englischen Maler zum Ausdruck bringen: „Diese Wesen sind durch und durch echt; [...] Was sie reden, winken und blicken, ist anmuthig und erhaben, weil es nothwendig ist.“ ²⁵⁰⁴⁴

Auch in *Das Tagebuch eines jungen Mädchens* (1893) steht das Motiv im Sinne der Konzeption, spricht Hofmannsthal doch hier davon, dass beinahe nichts ungesagt bleibt: „dieses Sehen der Dinge in freier, lichter Luft, ohne jede conventionelle Beleuchtung“. ²⁵⁰⁴⁵ Hofmannsthal spricht aber auch die Sehnsucht des jungen Mädchens nach wirklichem Leben an, ebenso wie die befürchtete Lebensversäumnis („desto mehr will sie sehen“). ²⁵⁰⁴⁶ Ihre Sehnsucht führt sie schließlich zu einem Leben als Künstlerin („Unbefangenheit des Schauens“). ²⁵⁰⁴⁷

Weitere Einbindungen des Motivs finden sich in *Internationale Kunst-Ausstellung 1894* (1894) durch die Beschreibung des Bildes *Master Baby* von Orchardson ²⁵⁰⁴⁸ und durch den Mangel der präraffaelitischen Kunst in der Ausstellung („Aber es fehlen die mystischen Augen der Frauen von Burne-Jones“) ²⁵⁰⁴⁹ und durch die spanische Kunst, im Besonderen durch das Kostümbild von Villegas „>>Einzug der Dogaressa Foscari<<“, ²⁵⁰⁵⁰ welches mitunter „sieben oder acht hübsche blonde coquette venezianische Gesichtchen à la Augen Blaas“ ²⁵⁰⁵¹ zeigt. In *Das Buch von Peter Altenberg* (1896) findet sich das Motiv durch die thematisierte Geschichte des jungen, Klavierspielenden Mädchens, das „wundervolle sanfte Augen“ ²⁵⁰⁵² hat. Aber auch Altenberg attestiert Hofmannsthal nicht nur eine Kultur, sondern auch „weibliche[...] Augen“. ²⁵⁰⁵³ In *Englischer Stil* (1896) findet sich das Motiv durch die Barrison Schwestern, die der Betrachter auf der Bühne sieht, wie sie einander „mit den Augen zuwinken“. ²⁵⁰⁵⁴ Durch diese Frauen schafft Hofmannsthal einen Kontrast zu den naiven Frauenfiguren bei Shakespeare, die jedoch ihre Naivität durch die Vermittlung der Romantiker für die Modernen eingebüßt haben: „Ihre großen, sehnsüchtigen und fragenden Augen stehen immer weit offen, und ihre Lider sind so fein, daß sie gar keine wirkliche Ruhe und Dunkelheit verschaffen können.“ ²⁵⁰⁵⁵ Schließlich kommt Hofmannsthal wieder auf die Barrisons zu sprechen, die mitunter singen, wobei ihre Musik zu ihren „feinen Augen“ ²⁵⁰⁵⁶ passt. Zudem setzen sie sich auch mit „einem einzigen Aufschlagen ihrer ahnungslosen Augenlider [...] über eine riesige Convention“ ²⁵⁰⁵⁷ hinweg. Hofmannsthal beschreibt auch den Tanz der Schwestern, wobei er diejenige unter ihnen besonders hervorhebt, die alleine tanzt: „Denn wie die Musik sich neigte, hatte auch sie sich geneigt, daß ihre Hände fast den Boden berührten, und die Musik hob sie wieder empor, und ihre beiden Hände begegneten einander, und gleichzeitig schlossen sich die halboffenen Lippen, und die Augen gingen groß auf wie im

25042SW XXXII. S. 135. Z. 32-35.

25043SW XXXII. S. 135. Z. 32-33.

„[...] und war Leda, die Mutter der Helena, und Anna, die Mutter der Jungfrau; und alles dies war ihr nur wie Schall von Leiern und Flöten und lebt nur fort in der seltsamen Feinheit, die es ihren Zügen verliehen hat, und in der Farbe ihrer Hände und Augenlider.<<“. In: SW XXXII. S. 137. Z. 2-5.

25044SW XXXII. S. 138. Z. 13-19.

25045SW XXXII. S. 75. Z. 31—33.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 75. Z. 34.

25046SW XXXII. S. 77. Z. 2-3.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 78. Z. 41.

25047SW XXXII. S. 79. Z. 24.

25048Das Baby auf dem Rücken liegend „schaut aus großen dummen Puppenaugen und strampelt; die Mutter ist schwarz angezogen und hat ein müdes Lächeln und einen Zug unsäglich schmerzlicher Resignation um Augen und Mund.“ In: SW XXXII. S. 120. Z. 7-10.

25049SW XXXII. S. 121. Z. 16-17.

25050SW XXXII. S. 125. Z. 32.

25051SW XXXII. S. 125. Z. 36-37.

25052SW XXXII. S. 189. Z. 19-20.

25053SW XXXII. S. 192. Z. 36.

25054SW XXXII. S. 176. Z. 20-21.

25055SW XXXII. S. 177. Z. 17-19.

25056SW XXXII. S. 178. Z. 39.

25057SW XXXII. S. 179. Z. 11-12.

Traum.“²⁵⁰⁵⁸ Letztendlich findet sich das Motiv auch in Hofmannsthals Übersetzung von D’Annunzios Nachruf auf die *Kaiserin Elisabeth* (1898) und zwar durch das Ahnen ihres eigenen Todes („sie hatte ihr Grab mit innerem Auge gesehen“).²⁵⁰⁵⁹ Für D’Annunzio bekommt Elisabeth gerade durch ihren Tod und die Art ihres Sterbens etwas Mythisches, den Zauber des Unvergänglichen,²⁵⁰⁶⁰ wodurch er mitunter ihren Zug in die Sphäre ästhetizistischer Göttlichkeit betont: „In ihren Augen war die Kraft des Blickes zur Kraft einer ununterbrochenen tiefen Vision geworden.“²⁵⁰⁶¹

In dem lyrischen Drama *Gestern* (1891) zeigt sich das Augen-Motiv erstmalig wenn Arlette äußert, keine Zweifel an der Erfüllung ihres Lebens, im Gegensatz zu Andrea, zu haben; für sie ist das Leben ein wahr gewordener Traum.²⁵⁰⁶² Erst in der siebten Szene geht Hofmannsthal neuerlich auf das Motiv durch die Verträumtheit Arlettes ein, wenn sie sich an die Gefahr auf dem Boot erinnert („mit zurückgewordenen Armen und halbgeschlossenen Augen“).²⁵⁰⁶³ Mit dem Augen-Motiv verbindet sie hier mitunter die Rettung vor der Gefahr des Todes auf dem Schiff, doch wähnt sie Andrea als ihren Retter: „Ich schloß die Augen .. aber fest und warm, / An deiner Brust .. hielt mich dein Arm umfaßt.“²⁵⁰⁶⁴ Während Arlette die Nähe und den Schutz zu dem Mann bekennt, in dessen Armen sie gelegen und der sie vor dem Tod bewahrt hatte – so zumindest ihre Empfindung –, sah sie den Anderen am Steuer, den wirklichen Andrea, nur „fern und bleich“.²⁵⁰⁶⁵ Des weiteren bindet Hofmannsthal das Motiv in der achten Szene ein, wenn Arlette Andrea mit einem „fragenden Blick“²⁵⁰⁶⁶ betrachtet, ob sie sich die Schar der büßenden Menschen wirklich ansehen soll.²⁵⁰⁶⁷

Deutlich, dass die Religion vom Ästhetizismus überlagert wird, zeigt sich auch in der Erzählung *Age of Innocence* (1891) anhand des weiblichen Blickes. Hofmannsthal bindet das Motiv zum einen anhand der „Augen des Muttergottesbildes“,²⁵⁰⁶⁸ die ambig empfunden werden und entweder „drohten oder lächelten“,²⁵⁰⁶⁹ aber auch durch die Geliebte Heddy („mit so eigenen suchenden Augen“)²⁵⁰⁷⁰ ein.

In dem Dramenentwurf *Ascanio und Gioconda* (1892) bittet Gioconda Ascanio noch für einen Moment bei ihr zu bleiben, so die Leere ihres Lebens noch ein wenig durch seine Anwesenheit zu füllen, sieht sie doch das Leben schweigend und „eisernäugig an“.²⁵⁰⁷¹ So bekennt sie vielfach ihre Verzweiflung am Leben, die Hofmannsthal mit dem Blick der Frau verbindet: „Wenn ich ins Leben schaue, zeigts mir oft // Das grauenvolle, totenhafte Bild, / Das ein Gesicht im Spiegel manchmal hat / Wenn der belebte Blick und Spiel der Mienen / Erstirbt: es bleibt ein todes ödes Ding / Nicht menschlich mehr, so ohne Seele.“²⁵⁰⁷² So bekennt sie Ascanio ihr unerfülltes Dasein, das sich mitunter auch dadurch zeigt, dass sie die Liebe bisher nicht erlebt hat, wie sie mitunter in einem Liebeslied aus Florenz besungen wird, während sie selbst nur eine Müdigkeit im Leben spürt. In Giocondas Worten spielt Hofmannsthal auf das an, was er seinen Ästhetizisten gerne attestiert, nämlich dem Leben zuzusehen, ohne sich selbst darin verweben zu können. Im Hause der Donati ist es Pierleoni, der den Neid Francescas auf Gioconda nicht begreifen kann, begehren

25058SW XXXII. S. 180. Z. 11-15.

25059SW XXXII. S. 215. Z. 10.

25060„In der augenlosen Grufthöhle löst sich ihr Leib; aber den Dichtern lebt der Leib ihres Traumes immer und wandelt die ironischen Gestade hin, umwandelt Corcyra, den schönen Strand, wo ihre zerschmetterten Hoffnungen und ihre grausamen Leiden zu traumhaften Dingen wurden“. In: SW XXXII. S. 215. Z. 13-17.

25061SW XXXII. S. 218. Z. 16-17.

25062„ARLETTE mit geschlossenen Augen / Ich habe nie von Besserem geträumt.“ In: SW III. S. 12. Z.18-19.

25063SW III. S. 26. Z. 30.

25064SW III. S. 26. Z. 31-32.

25065SW III. S. 26. Z. 31-32.

25066SW III. S. 29. Z. 28.

25067Siehe (Notizen): SW III. S. 300. Z. 24-25.

25068SW XXIX. S. 17. Z. 4.

25069SW XXIX. S. 17. Z. 4-5.

25070SW XXIX. S. 21. Z. 9.

25071SW XVIII. S. 77. Z. 31.

25072SW XVIII. S. 81-82. Z. 40//1-5.

In den Notizen zeigt sich Giocondas Leiden im Leben mitunter auch dadurch, dass sie den „stete[n] Anblick fremden Leids“ (SW XVIII. S. 401. Z. 11) hat, der ihre Seele zudem belastet.

sie doch die Männer und sie beneide eine Amidei mit „großen dunklen Augen“. ²⁵⁰⁷³ Von Brisanz ist diese Passage dahingehend, weil sie mitunter auf *Alkestis* (1893/1894) verweist, standen diese großen und dunklen Augen doch für ihre Nähe zum Tod. ²⁵⁰⁷⁴ Mit Erotik und Bezauberung des Mannes verbindet Francesca den Blick, wenn sie befürchtet, Ascanio könne Gioconda ihr vorziehen. Im Gespräch mit ihrer Mutter, wähnt sie Ascanio jedoch an sich binden zu können, wenn Gioconda keinen „Bann im Blick“ ²⁵⁰⁷⁵ habe und Ascanio so zauberhaft an sich zu binden imstande sei. Nachdem es Francesca versteht, Ascanios Narzissmus zu schmeicheln, tritt nicht nur Madonna Gaetana „ungesehen“ ²⁵⁰⁷⁶ zu dem Liebe schwörenden Ascanio; auch ruft er Francesca dazu auf: „Denn sieh: was Du in mir entzündet hast, / Das ist der heisse Wein des Lebens: Liebe“. ²⁵⁰⁷⁷

Dagegen zeigt sich das Augen-Motiv in Verbindung mit dem Tod neuerlich deutlich in dem Gespräch zwischen Gioconda und der Amme, äußert die Ästhetizistin: „Allein, als Kind, / Da hatt' vielzugrosse Augen, nicht? / Nicht vielzugrosse, dunkle, heisse Augen?“ ²⁵⁰⁷⁸ In diesem Gespräch fragt Gioconda zudem ob die Amme die Augen Ascanios und deren Schönheit gesehen habe, doch die Amme betont stattdessen die Schönheit von Giocondas Augen: „Nicht so schön / Wie Deine“. ²⁵⁰⁷⁹ Nicht nur, dass Gioconda neuerlich nach Ascanios Augen fragt („Nicht so gross?“) ²⁵⁰⁸⁰ im Vergleich zu ihren eigenen Augen, sondern Melusina bestätigt dies auch noch („Nein, nicht so gross.“) ²⁵⁰⁸¹ und deutet damit indirekt an, dass Gioconda dem frühen Tode näher stehe, während sie aber eigentlich vor Gioconda die Schönheit ihrer Augen betonen will. So wendet sich Gioconda neuerlich ihrem leeren Leben zu, fühlt sie sich doch bei dem Anblick der Musikinstrumente im Haus des Onkels an das Erleben der Musik im elterlichen Haus erinnert. ²⁵⁰⁸² Melusina führt ihr jedoch vor, dass Ascanio nicht mehr kommen werde, habe er sich doch verlobt, was Gioconda damit bedroht, das letzte Glück in ihrem Leben zu verlieren, woran sie sich auch beim Zubettgehen mit „halbgeschloss'nen Augen“ ²⁵⁰⁸³ noch besinnen könne. Doch da Gioconda verunsichert ist, ob Ascanio auch zu ihr komme, will auch diese Protagonistin Hofmannsthals die Augen vor der Wirklichkeit verschließen: „Ich will die Augen schließen, wenn du sprichst.“ ²⁵⁰⁸⁴ Aber Ascanio kommt neuerlich zu ihr, doch verkennt sie so sein Werben mit „halbgeschlossenen Augen“, ²⁵⁰⁸⁵ wähnt sie doch, dass er nicht für Ippolito spreche, sondern für sich selbst. Dieses Verkennen, dass sie das innere Sehnen über das mit den Augen Wahrgenommene und Gehörte stellt, führt dazu, dass sie sich gänzlich unter seinen Willen stellt: „Wenn Du willst / So lachen meine Augen und mein Mund, / Wie Kinderaugen und ein Kindermund“. ²⁵⁰⁸⁶ Auch in den Notizen zeigt sich das Motiv mitunter in Verbindung mit Giocondas Einsamkeit, die sie auch unter Menschen empfindet („Und stummer Angst im Blick“) ²⁵⁰⁸⁷ oder durch ihren Blick in den Spiegel, indem sie ein totengleiches Empfinden befällt. ²⁵⁰⁸⁸

Betonte Francesca die Erotik, die des Blickes der Frau in Bezug auf Gioconda, zeigt sich dies ebenso, wenn Gioconda auf die schönen Augen Francescas verweist, im Gespräch mit Ascanio („Sehr schön. / Mit wunderbar goldfarbnen Augen“). ²⁵⁰⁸⁹ Gegen ihre vielen Verehrer stellt Francesca jedoch die Ernsthaftigkeit des Liebens ihres Veters, dem sie nachsieht. ²⁵⁰⁹⁰ An Francescas Blick zeigt sich zudem auch ihre Gleichgültigkeit ihren Verehrern gegenüber, fehlte doch Ascanio, dessen Nähe sie ersehnt. Gleichgültig den

25073SW XVIII. S. 88. Z. 37.

25074 SW VII. S. 21. Z. 2-3.

25075SW XVIII. S. 93. Z. 18.

25076SW XVIII. S. 96. Z. 35.

25077SW XVIII. S. 96. Z. 36-37.

25078SW XVIII. S. 100. Z. 25-27.

25079SW XVIII. S. 101. Z. 11-12.

25080SW XVIII. S. 101. Z. 14.

25081SW XVIII. S. 101. Z. 15.

25082SW XVIII. S. 102. Z. 26.

25083SW XVIII. S. 103. Z. 29.

25084SW XVIII. S. 106. Z. 33.

25085SW XVIII. S. 108. Z. 24.

25086SW XVIII. S. 109. Z. 13-15.

25087SW XVIII. S. 399. Z. 34.

25088SW XVIII. S. 401. Z. 34-46.

Siehe (Notizen): SW XVIII. S. 400. Z. 38, SW XVIII. S. 405. Z. 4.

25089SW XVIII. S. 82. Z. 28-29.

25090SW XVIII. S. 90. Z. 39.

Liebesschwüren gegenüber, aber nicht empathielos, zeigt sie sich jedoch, reagiert sie doch mit einem unruhigen Blick²⁵⁰⁹¹ auf die Liebesschwüre des Mannes, der sich für sie töten will. Schließlich jedoch wähnt sie, an der Gartenmauer Ascanio zu sehen,²⁵⁰⁹² doch fürchtet sie, dass ihre „trügerischen Augen“²⁵⁰⁹³ sie belügen, da sie so gewöhnt sind „ihn überall zu sehen“.²⁵⁰⁹⁴ Obwohl Francesca Ascanios Narzissmus schmeichelt, will er dennoch ohne ein Zugeständnis gehen, worauf Mutter und Tochter „einen schnellen Blick“²⁵⁰⁹⁵ tauschen und Francescas Mutter die Sache vorantreibt, indem sie Ascanios Narzissmus angreift.

Dagegen vereinzelt findet sich das Motiv nur in *Die Bacchen nach Euripides* (1892) innerhalb des Entwurfes zu *Bacchos* („die Dinge in der Truhe, deren Anblick den Wahnsinn brachte“)²⁵⁰⁹⁶ oder in dem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892) durch die Notizen und hier durch das Liebeserleben Giocondos in der Stadt: „eyelids hiding a jewel / cruel red mouth like a venomous flower“.²⁵⁰⁹⁷

Innerhalb der dem Nachlass zuzuordnenden Romanpläne zeigt sich das Motiv bereits in *Roman vom Geben und Nehmen* (1892-1895) durch ein junges Mädchens, durch das Hofmannsthal gleichsam einen Zug zum Tod zieht, beschreibt er doch dessen „vielzugrosse[...] Augen“²⁵⁰⁹⁸ die ein starkes Sehnen zeigen. Positiv, in Verbindung mit der Liebe gesetzt, findet sich das Motiv hier ebenso, wenn es heißt: „Deine Seele legte sich soweit heraus aus Deinem offenen Aug“.²⁵⁰⁹⁹ Des weiteren finden sich auch weitere lose Erwähnungen des Motivs,²⁵¹⁰⁰ so durch die Figur eines jungen Mädchens („eingefallene Augen“).²⁵¹⁰¹

In dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) zeigt sich die Bedeutung des Ästhetizisten für die Augen der Frau durch ein Bild Claudios in seinem Studierzimmer. Auch Claudio zeigt hier, in der Betrachtung des Bildes, dass der Fokus auf ihm selbst liegt bzw. dass das was er in dem Bild zu sehen vermochte, durch sein eigenes Wesen impliziert ist: „Gioconda, du, aus wundervollem Grund, / Herleuchtend mit dem Glanz durchseelter Glieder, / Dem rätselhaften, süßen, herben Mund, / Dem Prunk der träumeschweren Augenlider“.²⁵¹⁰²

In der Erzählung *Das Glück am Weg* (1893) zeigt sich das Motiv durch die auf der Yacht liegende Frau, die der empfindsame Protagonist durch ein Fernglas beobachtet und die mit „geschlossenen Augen“²⁵¹⁰³ auf dem Sessel liegt. Als sie jedoch die Augen öffnet, um das heruntergefallene Buch aufzuheben, wähnt er, von ihr als Voyeur enttarnt worden zu sein: „Ihr Blick fiel über mich, und ich wurde verlegen, daß ich sie so anstarrte, aus solcher Nähe; ich senkte das Glas, und dann erst fiel mir ein, daß sie ja weit war, dem freien Auge nichts als ein lichter Punkt zwischen braunen Planken, und mich unmöglich bemerken könne.“²⁵¹⁰⁴ Diese Ferne nutzt der Protagonist aus, neuerlich durch das Fernglas zu sehen und bemerkt nun ihren verträumten Blick, durch den er zwei Dinge zu wissen glaubt: „In dem Augenblick wußte ich zwei Dinge: daß sie sehr schön war, und daß ich sie kannte. Aber woher? Es quoll in mir auf, wie etwas Unbestimmtes, Süßes, Liebes und Vergangenes.“²⁵¹⁰⁵ Auch innerhalb der durchdachten Möglichkeiten, woher er die Frau kennt, zeigt sich die Faszination des Mannes für die Augen der Frau, für ihre „fazinierenden, dunkeln,

25091SW XVIII. S. 91. Z. 22.

25092SW XVIII. S. 93. Z. 32.

25093SW XVIII. S. 93. Z. 35.

25094SW XVIII. S. 93. Z. 36.

25095SW XVIII. S. 98. Z. 10.

25096SW XVIII. S. 48. Z. 31-32.

25097SW III. S. 352. Z. 31-32.

„Mit langen Wimpern sanftem tiefen Glanz“. In: SW III. S. 352. Z. 40.

25098SW XXXVII. S. 69. Z. 9.

25099SW XXXVII. S. 69. Z. 32.

25100SW XXXVII. S. 78. Z. 36.

25101SW XXXVII. S. 83. Z. 12.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 107. Z. 22.

25102SW III. S. 66. Z. 1-4.

25103SW III. S. 8. Z. 18.

25104SW III. S. 8. Z. 27-31.

25105SW III. S. 8. Z. 32-35.

mystischen Augen“.²⁵¹⁰⁶ So verliert er sich auch in einer Vorstellung einer gemeinsamen Zukunft: „dann würde sie mit einer undefinierbaren reizenden kleinen Pose die Schultern wie frierend in die Höhe ziehen und mich mit ihren mystischen Augen ernst und leise spöttisch von oben herab ansehen“.²⁵¹⁰⁷ Trotz dieser Gedanken hatte er seinen eigenen Blick nicht von ihr genommen und bemerkt, wie sie wiederum sein Schiff betrachtete.²⁵¹⁰⁸

Ebenso in dem lyrischen-Drama *Idylle* (1893) zeigt sich der Bezug zum Augen-Motiv. So bemerkt der Schmied die Feindseligkeit der Frau gegenüber seinem Werk in dem Blick dieser („Indes du schweigend mir das Werk, feindselig fast, / Mit solchen Lippen, leise zuckenden, beschaust?“).²⁵¹⁰⁹ Freudig dagegen steht die Protagonistin der Erinnerung an den Vater gegenüber, hatte sie immer den „Blick aufs väterliche Handwerk“²⁵¹¹⁰ gerichtet. Aber mit der Kunst und der auf den Krügen des Vaters abgebildeten Götterwelt, zeigt sich die Problematik des Augen-Motivs. Die Ästhetizistin, die die Werke des Vaters bewundert und als Kunst einstuft, erinnert sich an „Persephoneias hohes Bild, / Die mit den seelenlosen, toten Augen schaut“,²⁵¹¹¹ wodurch sich gleichsam dieser übergroße Zug der Frau zur Vergangenheit und zu diesem Kunstverständnis als todbringend zeigt. Selbst bekennt diese Frau den großen Einfluss der väterlichen Kunst auf ihre Persönlichkeit, die ihren Blick auf ihre wirkliche Umwelt fatalerweise negativ prägte.²⁵¹¹²

Innerhalb der lyrischen Dramenfragmente zeigt sich die Einbindung des Motivs erst in *Landstraße des Lebens* (1893) dadurch, dass Hofmannsthal die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft als Schwestern stilisiert. Die Vergangenheit lässt Hofmannsthal sich fatalerweise über die Gegenwart erheben, denn mit ihren „mystischen Augen“²⁵¹¹³ und ihrer Schönheit stehe sie über ihren Schwestern. Durch Bettina aus dem *Gartenspiel* (1897) deutet Hofmannsthal ebenso das Negative des Blickes an: „wenn sie auf den Boden schaut hat sie etwas sinnend böses wie eine Dürerfigur, als ob sie böse Hunde Leben Traum und Tod ansehen möchte, durch den leeren Raum zwischen Augenlid und Augenbogen“.²⁵¹¹⁴ Deutlich zeigt sich hier auch die Verbindung zwischen den Augen Isabellas und dem problematischen Verhältnis zu ihrem Bruder.²⁵¹¹⁵ In *Das Kind und die Gäste* (1897) zeigt sich das Motiv durch Ariadne, die nun als Göttin das Leben leichter ertragen kann (SW III. S. 283 Z. 25-29),²⁵¹¹⁶ und in *Die treulose Witwe* (1897) erfolgt der einzige Bezug zum Augen-Motiv über das neuerliche Aufeinandertreffen zwischen dem vermeintlich toten Tao und seiner Frau: „er packt sie an den Schultern, hält ihr das Ungeheuere, Monstruose ihres durch ihre Untreue geknüpften Schicksals vor: sie kriecht, die Augen auf ihm, nach rückwärts aus dem Zimmer.“²⁵¹¹⁷

Vielfach zeigt sich in dem Drama *Alkestis* (1893/1894) auch dieses Motiv. Während Admet sich gegen den Tod wehren will, sieht Alkestis bereits den Tod nahen, beseht aber vor diesem Hintergrund auch noch einmal den Himmel und ruft gleichsam auf: „Ich seh´s! ich sehe schon das Boot! / Der Totenfährmann steht am Steuer und ruft: / [...] / Ich habe Angst! Admet!“²⁵¹¹⁸ Dabei hat das Nahen des Todes auch Auswirkungen auf den Blick der Alkestis („Die Augen werden so / Voll Dunkelheit“),²⁵¹¹⁹ woraufhin es Alkestis auch unmöglich ist, die Kinder zu sehen.²⁵¹²⁰ Während Admet ihr Treue und Liebe schwört, sieht er sein späteres

25106SW III. S. 9. Z. 10.

25107SW III. S. 10. Z. 9-12.

25108SW III. S. 10. Z. 22-24.

25109SW III. S. 60. Z. 18.

25110SW III. S. 55. Z. 12.

25111SW III. S. 55-56. Z. 29-1.

25112SW III. S. 56. Z. 12-16.

In den Notizen deutet sich ebenso der Bezug zwischen dem Augen-Motiv, d.h. dem falschen Blick der Frau und dem Tod an: „Dass sich <Dein> Blick nach innen gleichsam / kehrend stirbt“. In: SW III. S. 415. Z. 16-17.

25113SW III. S. 255. Z. 23.

25114SW III. S. 270. Z. 1-4.

25115SW III. S. 271. Z. 7.

25116Des weiteren, siehe: SW III. S. 806. Z. 15-16, SW III. S. 809. Z. 12, SW III. S. 809. Z. 19-20.

25117SW III. S. 289. Z. 4-6.

25118SW VII. S. 16-17. Z. 34-37//1-2.

25119SW VII. S. 17. Z. 18-19.

25120SW VII. S. 17. Z. 20.

Leben belastet von der Sehnsucht nach ihr; ist sie doch nicht mehr an seiner Seite, sondern die „Trauer [ist] meine Herrin“, ²⁵¹²¹ die ihn mit „eisernen Augen“ ²⁵¹²² ansieht. Die Veränderung des Blickes der Alkestis bemerkt auch ihr Sohn Eumelos: „Vater, die Mutter macht so große Augen, / Sie hat so starre Finger. Mutter, hör doch!“ ²⁵¹²³ Letztendlich wird Alkestis ihrem Mann wieder zugeführt und Admet kann in seiner „Liebsten Aug“ ²⁵¹²⁴ sehen. Doch Admet befällt ein Grauen vor ihr, redet sie doch nicht mit ihm und ihre Seele legt sich aus „weit offenen Augen“. ²⁵¹²⁵

Des weiteren zeigt sich auch die Bezugnahme zum Motiv durch eine der Frauen in Anbetracht auf Alkestis' nahenden Tod sagt („Wir sehn sie nimmer!“), ²⁵¹²⁶ durch Herakles, der nicht um eine Frau zu Diomedes geht („schönes Weib, dein Auge blitzt umsonst“), ²⁵¹²⁷ oder wenn er in seiner trunkenen Heiterkeit die Augen des Menschen betont, der aus dem Totenreich zurückgekehrt ist („Mit bösem, süßem Mund und dunklem Blick!“). ²⁵¹²⁸

In *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) geht Hofmannsthal erstmalig durch die jüngere Dienerin auf das Motiv ein, und zwar als der Kaufmannssohn sie nach ihrem Selbstmordversuch besucht. Da sie die Augen geschlossen hat, betrachtet er sie erstmalig eingehend und wird der „Anmut“ ²⁵¹²⁹ ihres Gesichtes gewahr: „Plötzlich schlug sie die Augen auf, sah ihn eisig und böse an und drehte sich mit zornig zusammengebissenen Lippen, den Schmerz überwindend, gegen die Wand, so daß sie auf die verwundete Seite zu liegen kam.“ ²⁵¹³⁰ An der älteren Dienerin bemerkt der Kaufmannssohn nur zögerlich deren Schönheit, der er erst durch ihre Nähe gewahr wird: „Dieses junge Mädchen war von jenen, die man von weitem oder wenn man sie als Tänzerinnen beim Licht der Fackeln auftreten sieht, kaum für sehr schön gelten ließe, weil da die Feinheit der Züge verloren geht; da er sie aber in der Nähe und täglich sah, ergriff ihn die unvergleichliche Schönheit ihrer Augenlider und ihrer Lippen und die trägen, freudlosen Bewegungen ihres schönen Leibes waren ihm die rätselhafte Sprache einer verschlossenen und wundervollen Welt.“ ²⁵¹³¹ Negativ besetzt empfindet er den Blick der Frau, wenn der Kaufmannssohn bei seiner Lektüre im Garten vermeintlich gewahr wird, wie seine Diener ihn betrachten. ²⁵¹³² Dieses Empfinden setzt neuerlich ein, nachdem der Kaufmannssohn mit aller Macht versucht hatte, sich auf die Schönheit der Natur zu besinnen („fühlte er ihre Augen und konnte an nichts anderes denken.“). ²⁵¹³³ Hofmannsthal geht im Folgenden auf den Blick der Haushälterin ein; hatte er vorher schon durch sie die Endlichkeit des Lebens gespürt, so setzt dies neuerlich ein, wenn es heißt: „Ohne den Kopf zu heben, wußte er, daß die alte Frau an ihrem Fenster saß, die blutlosen Hände auf dem von der Sonne durchglühten Gesims, das blutlose, maskenhafte Gesicht eine immer grauenhaftere Heimstätte für die hilflosen schwarzen Augen, die nicht absterben konnten.“ ²⁵¹³⁴ Dabei zeigt sich an dieser Passage, dass er im gewissen Sinn ihren Tod herbeisehnt, damit die vermeintlichen Blicke der Frau auf ihn enden. Obwohl er versucht, sich in einer Ecke des Gartens zu verbergen, kann er sich nicht des Gedankens daran erwehren, dass er die „Augen der zwei Mädchen auf sich gerichtet wußte“. ²⁵¹³⁵ Gleichsam schränkt Hofmannsthal den Blick der Mädchen ein, hatte der Kaufmannssohn doch nicht das Gefühl, dass sie ihn „unmittelbar ansahen“, ²⁵¹³⁶ sondern sie „sahen sein ganzes Leben an, sein tiefstes Wesen, seine geheimnisvolle menschliche Unzulänglichkeit.“ ²⁵¹³⁷

25121SW VII. S. 19. Z. 17.

25122SW VII. S. 19. Z. 20.

25123SW VII. S. 21. Z. 2-3.

25124SW VII. S. 41. Z. 9.

25125SW VII. S. 41. Z. 20.

25126SW VII. S. 15. Z. 36.

25127SW VII. S. 24. Z. 2.

25128SW VII. S. 31. Z. 14.

25129SW XXVIII. S. 17. Z. 8.

25130SW XXVIII. S. 17. Z. 10-13.

25131SW XXVIII. S. 18. Z. 4-11.

25132SW XXVIII. S. 18. Z. 32.

25133SW XXVIII. S. 19. Z. 11-12.

25134SW XXVIII. S. 19. Z. 12-16.

25135SW XXVIII. S. 19. Z. 25-26.

25136SW XXVIII. S. 19. Z. 30.

25137SW XXVIII. S. 19. Z. 33-34.

Des weiteren, siehe: SW XXVIII. S. 19. Z. 37.

Negativ besetzt zeigt sich das Motiv auch, wenn der Kaufmannssohn durch den Spiegel seine Dienerin erblickt, die zwei indische Gottheiten trägt und durch die er gegen die Künstlichkeit der Figuren mit ihren „wilden Augen“²⁵¹³⁸ die Lebendigkeit seiner älteren Dienerin stellt. Erst als sich der Kaufmannssohn, bedingt durch die eingebrochene, nahende Dunkelheit, nur spähend an dem zweiten Gewächshaus vorbei drücken will, wird er gewahr, wie er von einem kleinen vierjährigen Mädchen beobachtet wird,²⁵¹³⁹ das im Aussehen der jungen Dienerin gleicht. Hofmannsthal verstärkt dieses Empfinden noch, wenn es heißt: „Denn das Kind, das ihn regungslos und böse ansah, glich in einer unbegreiflichen Weise dem fünfzehnjährigen Mädchen, das er in seinem Haus hatte.“²⁵¹⁴⁰ Auch fühlt sich der Kaufmannssohn durch den Blick des Kindes im Gewächshaus an seine jüngere Dienerin gemahnt: „Alles war gleich, die lichten Augenbrauen, die feinen, bebenden Nasenflügel, die dünnen Lippen; wie die andere zog auch das Kind eine der Schultern etwas in die Höhe.“²⁵¹⁴¹ Unwissend zeigt sich der Kaufmannssohn auch hier, ob der starken negativen Empfindung für das junge Mädchen: „Er wußte nur, daß er es nicht ertragen werde, sich umzudrehen und zu wissen, daß dieses Gesicht hinter ihm durch die Scheibe starrte.“²⁵¹⁴² Der Kaufmannssohn stellt sich schließlich diesem Kind, welches ihn aus dem Gewächshaus drängen will. Und neuerlich zeigt sich der gesetzte Fokus auf das Motiv, bemerkt der Kaufmannssohn doch nun, wie dessen „Augen vor Zorn und Haß bebten“.²⁵¹⁴³ Auch erinnert ihn das Kind an seine junge Dienerin, wie sie einmal totengleich und mit „geschlossenen Augen“²⁵¹⁴⁴ auf dem Bett gelegen hatte, so dass er seine Hand, mit der er die Haare des kleinen Mädchens berühren wollte, wieder zurückzieht. Schließlich stellt das kleine Mädchen seine Gegenwehr gegen den Kaufmannssohnes ein und „schaute gerade vor sich hin“.²⁵¹⁴⁵ An den Blick des Kindes fühlt sich der Kaufmannssohn wiederum erinnert, als er dem traurig aussehenden Soldaten im Hof ein paar Münzen geben will, um damit die Mahnung an den Tod zu überdecken sucht; da denkt er an das Kind, wie sie ihm das Silber mit einem „boshafte[n] Blick vor die Füße gestreut hatte“.²⁵¹⁴⁶

Das Motiv innerhalb der Prosagedichte findet sich lediglich in dem 26. Prosagedicht (1895). Hofmannsthal bindet zwar das Motiv ein, jedoch ohne das überhaupt ein Zusammenhang erkennbar wäre („NB. Augen unter dem Schleier“).²⁵¹⁴⁷

Die Bedeutung des Blickes zeigt sich auch in dem erzählerischen Fragment *Delio und Dafne* (1893); zum einen steht das Motiv in Verbindung mit der Mutter („seine Mutter. sehr intensive Menschen, voll pénétrante der Bewegungen und Blicke“),²⁵¹⁴⁸ zum anderen mit Delios Versuch, die tote Dafne träumerisch an sich zu binden („heil’gen Seelenblicken“).²⁵¹⁴⁹ In Hofmannsthals *Eines alten Malers schlaflose Nacht* (1903-1906, 1912) zeigt sich ein zweifacher Bezug zum Motiv, der in beiden Fällen mit dem körperlichen Besitz der Frau verbunden ist; zum einen durch die Geliebte Saskia („Saskias Blick, bevor sie sich gab“),²⁵¹⁵⁰ zum anderen durch Rembrandts andere Geliebte, durch die eine Annäherung zu Gott erfolgt („Hendrikje’s Blick wie der des Lammes unterm Messer“).²⁵¹⁵¹

Hofmannsthal geht in der *Soldatengeschichte* (1895/1896) nur in Verbindung mit der Mutter auf den Blick der Frau ein. Nicht im Zusammenhang mit Erotik, sondern mit der Abwendung von der Welt und von

25138SW XXVIII. S. 20. Z. 16.

25139SW XXVIII. S. 24. Z. 31.

25140SW XXVIII. S. 24. Z. 37-39.

25141SW XXVIII. S. 24-25. Z. 39//1-3.

„Denn das Kind, das ihn regungslos und böse ansah, glich in einer unbegreiflichen Weise dem fünfzehnjährigen Mädchen, das er in seinem Haus hatte.“ In: SW XXVIII. S. 24. Z. 37-39.

25142SW XXVIII. S. 25. Z. 5-7.

25143SW XXVIII. S. 25. Z. 17.

25144SW XXVIII. S. 25. Z. 22.

25145SW XXVIII. S. 25. Z. 25-26.

25146SW XXVIII. S. 28. Z. 37.

25147SW XXIX. S. 239. Z. 14.

25148SW XXIX. S. 28. Z. 18-19.

25149SW XXIX. S. 29. Z. 29.

25150SW XXIX. S. 163. Z. 12.

25151SW XXIX. S. 163. Z. 13.

Schwendar, verbindet er ihren Blick: „Dann giengen die Blicke der Sterbenden langsam, mit einem Ausdruck von Strenge und ohne alle Theilnahme über den Knaben hin, über ihn und über alles was noch im Zimmer war“. ²⁵¹⁵² Dabei musste Schwendar erleben, wie sich der Blick der Mutter nicht ihm zugewandt hatte, sondern es sie nach einer Gestalt zog, die für ihn nicht sichtbar war, die aber wohl in einem religiösen Kontext steht. ²⁵¹⁵³ Ausgelöst dadurch, verbindet Schwendar den Hass auf diese Welt mit dem Verlust der Mutter und ihrem Sterben: „er hasste seine Mutter dafür dass <sie> sich so aus dem Leben fortgestohlen hatte mit einem kalten leeren Blick auf ihn und alles, was sie in dieser Hölle zurückließ.“ ²⁵¹⁵⁴

Das Motiv erfolgt in der *Geschichte der beiden Liebespaare* (1896) zuerst durch Paula und ihren „ruhigen forschenden Blick, in dem nichts lag als Jugend“; ²⁵¹⁵⁵ eben durch diese Jugend, wähnt sich Felix zu der Frau hingezogen, was die Bedeutung des Blickes ausmacht. Hofmannsthal schildert schließlich die Begegnung von Felix mit einem jungen Mädchen, das er im Garten trifft und deren Augen „dunkelblau und sehr gescheidt“ ²⁵¹⁵⁶ sind. Doch die Beurteilung ihres Blickes zeugt gerade davon, dass seine Sicht auf die Welt gehemmt ist, ist das Kind doch wirklich nicht klug, sondern verwechselt Felix sogar. Hofmannsthal lenkt die Aufmerksamkeit auf die Augen der Frau aber vor allem im Zusammenhang mit Therese und ihrem verschlechterten Gesundheitszustand, haben sich ihre Augen doch seit heute Nacht, so Clemens zu den Freunden, drastisch verschlechtert. Aber auch das will Clemens, wie ihr Sterben, vor Therese verbergen. ²⁵¹⁵⁷ So ist es jedoch ein „lange[r] mühsame[r] Blick“, ²⁵¹⁵⁸ mit dem Therese die Freunde besieht und diese nur schwerlich, bei deren Betreten des Gartens, erkennt. „Ihre mystischen veilchenfarbnen Augen waren noch größer als sonst“, ²⁵¹⁵⁹ bemerkt Felix über die Schönheit der Frau, deren Leib doch die Züge des Sterbens bereits trägt. Des weiteren geht Hofmannsthal im Zuge der übermäßigen Zärtlichkeit, dieses Mal in Bezug auf die sterbende Therese, neuerlich auf den Blick ein, der hier in Verbindung mit dem vergeblichen Versuch steht, dem Tod zu entkommen: „Sie hatte ein in sich Zusammensinken mit lüsternen feuchten Augen und eine verwandelte verliebte Stimme wie die Trunkenen.“ ²⁵¹⁶⁰ Auch in der unvermuteten Zärtlichkeit Clemens gegenüber, bindet Hofmannsthal das Augen-Motiv ein, ohne jedoch zu verhehlen, dass der Tod sich nicht bannen lässt: „Ihr kleiner Leib dem die tiefe starke Zärtlichkeit versagt war, ihre machtlosen Augen ihre schwachen Geberden tanzten den Tanz in dem sie ihre eigene Schönheit und ihre eigene Glückseligkeit fanden, jetzt da sie mit dem Schicksal anderer Menschen nichts mehr zu thun hatten.“ ²⁵¹⁶¹ So wendet sich der Blick Thereses im Sterben noch stärker auf sich selbst und noch heftiger von den sie umgebenden Menschen weg („Ihre Augen giengen matt und gleichgiltig über Anna über mich, über Clemens hin“), ²⁵¹⁶² und zeugt damit neuerlich von der Bedeutung des Augen-Motivs im Zuge der Darstellung der ästhetizistischen Persönlichkeit. Abstoßend und hässlich wirkt auf Felix jedoch der Blick der Gärtnerfrau („großes farbloses Gesicht mit kleinen falschen Augen“), ²⁵¹⁶³ was daran liegt, dass die Menschen in dieser bürgerlichen Umgebung um den wirklichen Tod wissen und Felix in ihren Blicken erkennen kann, dass niemand sich dem Tode entziehen kann. Auch hier zeigt Hofmannsthal wieder durch den Blick die Unzulänglichkeit des ästhetizistischen Lebensentwurfes auf, die der Ästhetizist zudem ahnt.

In dem Werk *Was die Braut geträumt hat* (1896/1897) zeigt sich das Motiv erstmalig dadurch, dass die Braut ihren Blick auf ihren Verlobungsring gerichtet hält („geht zur Lampe / und sieht mit leuchtenden

25152SW XXIX. S. 55. Z. 8-11.

25153„[...] mühsamer Aufmerksamkeit wie nach innen gerichtet während in der Seele des Knaben sich lautlos das Grauen hineinschraubte über dieses Entsetzliche dass eine Gestalt die er nicht sehen konnte, winkte und die Mutter ihr nachgehen musste und dieser Fremden so verfallen war, dass ihre offenen Augen nicht mehr sagen, ihn nicht und nichts in der Welt.“ In: SW XXIX. S. 55. Z. 13-18.

25154SW XXIX. S. 55. 23-25.

25155SW XXIX. S. 66. 37-38.

25156SW XXIX. S. 68. Z. 24.

25157SW XXIX. S. 69. Z. 13-15.

25158SW XXIX. S. 69. Z. 28.

25159SW XXIX. S. 69. Z. 38.

25160SW XXIX. S. 73. Z. 9-11.

25161SW XXIX. S. 73-74. Z. 36//1.

25162SW XXIX. S. 74. Z. 11-13.

25163SW XXIX. S. 76. Z. 1-2.

Augen den Verlobungsring an“). ²⁵¹⁶⁴ Dabei verliert sie sich in Träumereien und ihr fallen die Augen zu, wodurch das Erscheinen der drei Kinder dem Traum zugehörig ist. In diesem verlacht die Braut die Rede Amors, der ihr jedoch in die „Augen“ ²⁵¹⁶⁵ sieht, wodurch sie der Gewalt seines Blickes erliegt und gleichsam die eigene Schwäche erkennt („Schwer sind meine Augenlider / Meine Kniee zieht es nieder“). ²⁵¹⁶⁶ Mit dem toten Kind Mitzi sieht sich die Braut dem zweiten Blick ausgesetzt, der auf sie wirkt und sie gleichsam an den Blick Amors erinnert („Und in ihren Augen wieder / Dieser sonderbare Glanz / Wie bei ihm...“). ²⁵¹⁶⁷ Mitzi heißt ihr nicht nur, dass sie sie als Braut habe sehen müssen, ²⁵¹⁶⁸ sondern wundert sich auch darüber, dass sie gar nicht schlafen könne und stattdessen mit „verträumten Augen“ ²⁵¹⁶⁹ ihren Ring besieht. Das Ende des Werkes lässt hinterfragen, ob die Braut überhaupt geträumt hat, denn jetzt erst heißt es: „Die Augen fallen ihr zu.“ ²⁵¹⁷⁰ Nun wird das dritte Kind ihrer geschlossenen Augen gewahr, klagt sie doch an, dass sie so ihre Worte gar nicht hören kann, in denen sie von ihrem Leben als Ehefrau spricht („Aber hörst du mich denn, du? / Hast ja beide Augen zu!“). ²⁵¹⁷¹ Die Unsicherheit zwischen Wachen und Traum bleibt auch dahingehend bestehen, dass die Braut immer noch mit „geschlossenen Augen“ ²⁵¹⁷² punktuell die Worte des Kindes, die es über die Liebe gesprochen hatte, wiederholen kann.

In dem lyrischen Drama *Der Kaiser und die Hexe* (1897) zeigt sich ebenso die Wirkung des Blickes auf den ästhetizistischen Protagonisten. Der vermeintlichen Stärke des Kaisers steht die wirkliche Stärke der Verführung durch die Hexe entgegen, was auch der Kaiser selbst erkennt, wenn er sagt: „Sieh mich nicht so an ... ich weiß nicht, / Du und ich ... wie kommt das her? / Alles dreht sich, alles leer!“ ²⁵¹⁷³ Der Überzeugung, dass er schon länger darum wusste, wie er sich von der Hexe befreien kann, ²⁵¹⁷⁴ steht der neuerliche Einbruch gegenüber („Er stockt einen Moment unter ihrem Blick, dann plötzlich sehr laut“). ²⁵¹⁷⁵ Nur im Traum, nicht aber in der Wirklichkeit, habe er sie berührt, wodurch er wähnt, dass er nur noch den Sonnenuntergang abwarten muss, bis er endlich befreit ist von ihrer Verführungsgewalt. Die Freiheit von ihr bindet er dabei an nichts anderes, als den Tod der Hexe und den Verfall ihrer Verlockungen („Diese Augen / Werden Schlamm“). ²⁵¹⁷⁶ Doch, scheinbar tödlich getroffen und vor ihm liegend, erweist er sich neuerlich als schwach, wird er mitunter immer noch von der Schönheit ihrer Augen ergriffen. ²⁵¹⁷⁷ Tatsächlich wird er von ihrer Bitte „Deck mir noch mit meinen Haaren / Meine Augen zu“ ²⁵¹⁷⁸ derart erfasst, dass er droht, sie wirklich zu berühren. Noch ein letztes Mal sucht die Hexe, in Gestalt seiner Frau, ihn zu verlocken und verweist neuerlich auf die Schönheit ihrer Augen („Hingest doch durch sieben Jahr / Festgebannt an diesen Augen / Und verstrickt in dieses Haar!“). ²⁵¹⁷⁹ Doch stattdessen heißt er die Hexe einzusehen, dass sie ihn nicht mehr verlocken kann („sieh, ich stehe! / Sieh, ich schau! sieh, ich lache!“). ²⁵¹⁸⁰

Auch in dem lyrischen Drama *Die Frau im Fenster* (1897) zeigt sich das Motiv. Dianora, die das Vergehen des Tages ersehnt, saß im Gebüsch, während die letzten Strahlen der Sonne auf ihren Händen spielten. Die Ästhetizistin aber, die die Nacht ersehnt, schloss die Augen, konnte sie die Strahlen so fast für die Lippen des Geliebten nehmen. ²⁵¹⁸¹ Doch Dianora, die zwar immer noch die Nacht ersehnt, spürt auch, dass sie es nicht

25164SW III. S. 83. Z. 7-8.

25165SW III. S. 85. Z. 27.

25166SW III. S. 86. Z. 6-7.

25167SW III. S. 87. Z. 16-18.

25168SW III. S. 88. Z. 6, SW III. S. 88. Z. 7.

25169SW III. S. 88. Z. 12.

25170SW III. S. 91. Z. 2.

25171SW III. S. 91. Z. 11-12.

25172SW III. S. 91. Z. 13.

25173SW III. S. 181. Z. 4-7.

25174SW III. S. 181. Z. 8-15.

25175SW III. S. 181. Z. 16.

25176SW III. S. 181. Z. 34-35.

25177SW III. S. 193. Z. 36.

25178SW III. S. 194. Z. 12-13.

25179SW III. S. 206. Z. 30-32.

25180SW III. S. 207. Z. 2-3.

25181SW III. S. 96. Z. 11-16.

immer vermag, sich zu betrügen.²⁵¹⁸² Dianora erkennt dabei die Gefahr, in der sie sich befindet; selbst wenn sie ins Wasser fallen würde, zeigt sich so noch die ästhetizistische Einschätzung der Situation („und spielte mit den wunderlichen Tieren, / goldflossig und mit dumpfen guten Augen“).²⁵¹⁸³ Dianora wirft schließlich die Leiter dem Geliebten entgegen und sinnt „mit leuchtenden Augen“²⁵¹⁸⁴ über sein mögliches, baldiges Kommen nach. Erschrecken verbindet sich mit dem Augen-Motiv, wenn Dianora jedoch einen Menschen zu sich treten hört. Erst mit dem Erkennen der Amme, kann sie sich beruhigen („So spät hab ich Dich hier noch nie gesehen ...“).²⁵¹⁸⁵ Auch die Erklärung, warum die Amme zu so später Stunde noch einmal eingekehrt ist, zeigt sich in Verbindung mit dem Augen-Motiv, solle Dianora doch sehen, dass sie ihre Blumen noch nicht gegossen habe („Siehst du denn nicht, ich habe meine Blumen / vergessen zu begießen“).²⁵¹⁸⁶ Dass sie bei der Predigt gewesen ist, lässt Dianora zudem auf die vermeintlich veränderten Augen der Amme anspielen: „Aber, Amme, / wie sonderbar du aussiehst! Deine Wangen / sind rot, und deine Augen glänzen so ...“²⁵¹⁸⁷ Eine weitere Unterscheidung zwischen Dianora und der Amme offenbart sich durch die Bewertung des Verhaltens des Hausherrn gegenüber dem Gesandten, durch den er für sie Amme seine Dominanz und Stärke zeigt. Doch Dianoras fehlende Zustimmung führt dazu, dass die Amme „sie fragend an[sieht]“, ²⁵¹⁸⁸ begreift sie doch dadurch, dass Dianoras Einschätzung nicht mit der der Amme übereinstimmt.

So wird Dianora schließlich auch mit dem Erscheinen ihres Mannes konfrontiert („Sie dreht den Kopf und sieht, wie ihr Mann in der Thüre / steht. Sie springt auf, ihre Züge verzerren sich in der äußersten Todesangst“).²⁵¹⁸⁹ Zudem muss die Ästhetizistin mitansehen, wie ihr Mann nach dem Dolch an seiner Seite greift, aber nur dessen Fehlen bemerkt, wodurch Dianora dennoch die Bedrohung des Todes spürt: „DIANORA sieht ihm unaufhörlich nach: sie kann die Augen nicht von ihm abwenden.“²⁵¹⁹⁰ Statt ihre eigene Verschuldung am Leben zu bekennen, verweist sie auf die Schuld des Ehemannes gegen den Blinden am Weg. So zeigt sie keine Demut, sondern erwidert seinen harten Blick, der auf ihr liegt.²⁵¹⁹¹ Ohne Scham berichtet Dianora auch von der Hinwendung zu Palla, wie ihre Augen sehnsüchtig an seinen Händen hängen. Bracchios Bruder jedoch hatte diesen unvorsichtigen „Blick“²⁵¹⁹² Dianoras bemerkt und dadurch ihr Verlangen nach Palla. Am Ende des lyrischen Dramas muss Dianora zusehen, wie Bracchio den Vorhang zuzieht,²⁵¹⁹³ und reagiert auch mit einem wirren Blick auf Bracchios Frage nach der Tat bei der Ankunft Pallas.²⁵¹⁹⁴ Dabei zeigt sich, dass Dianora auf ihren Mann durchaus durch ihre Augen wirkt, allerdings nur in den Varianten, denn als Bracchio den Strick bindet, „giebt [er] immer acht ihr Gesicht nicht zu sehen“.²⁵¹⁹⁵

Hofmannsthal bindet in die Erzählung *Der goldene Apfel* (1897) das Motiv an die Beschreibung des Kindes des Kaufmannes („ein siebenjähriges Mädchen, sonderbar klein und zart für ihr Alter, einer Puppe ähnlich jedoch mit Augen, in denen ein zuweilen großer Ausdruck aufflackerte“).²⁵¹⁹⁶ Mit Hofmannsthals Beschreibung deutet er gleichsam die ‚großen Augen‘ an, mit denen er nicht nur gerne die Augen ästhetizistischer Menschen beschreibt, sondern zugleich einen frühen Tod andeutet. Es zeigt sich in der Beschreibung des Kindes eine neuerliche Anbindung des Augenmotivs, wenn Hofmannsthal schildert, wie das Kind in einen „erblindeten Spiegel“²⁵¹⁹⁷ sieht: „einen Augenblick ließ sie ihr Gedicht wie in einer schlaffen tödtlichen Müdigkeit hängen, dann verzerrte sie die weichen Züge und starrte mit weit

25182SW III. S. 96. Z. 20.

25183SW III. S. 98. Z. 17-18.

25184SW III. S. 99. Z. 23.

25185SW III. S. 99. Z. 29.

25186SW III. S. 99. Z. 33-34.

25187SW III. S. 100. Z. 2-4.

25188SW III. S. 104. Z. 30.

25189SW III. S. 108. Z. 26-27.

25190SW III. S. 109. Z. 5-6.

25191SW III. S. 111. Z. 36.

25192SW III. S. 113. Z. 6.

25193SW III. S. 113. Z. 36-37.

25194SW III. S. 114. Z. 7.

25195SW III. S. 514. Z. 28-29.

25196SW XXIX. S. 98. Z. 19-21.

25197SW XXIX. S. 98. Z. 24.

aufgerissenen Augen und bös zurückgenommenen Lippen sich selber entgegen.“²⁵¹⁹⁸ Der fehlerhafte Blick des Ästhetizisten, mit dem er so gerne und so falsch seine Welt beurteilt, zeigt sich auch an dem Kind, wenn es seinen „blinden Kopf“²⁵¹⁹⁹ aus dem Fenster in die Hitze der Wirklichkeit streckt. Auch zeigt Hofmannsthal die Verbindung zwischen dem goldenen Apfel und dem Augen-Motiv. Wenn das Mädchen nach dem Apfel in der Truhe sieht, dann heißt es: „da leuchteten ihr von seitwärts aus der Wand zwei glühende Punkte entgegen wie die Augen eines Basilisken.“²⁵²⁰⁰ Wenn Hofmannsthal hier von Augen spricht, dann bezieht er sich nicht auf etwas Menschliches; der Narzissmus des Kindes spiegelt sich nicht im menschlichen Auge, nicht in einem Gegenüber, wie mitunter beim Vater durch seine Frau, sondern wenn Hofmannsthal hier auf das Augen-Motiv verweist, dann bezieht er sich auf die „zwei Schrauben des metallenen Beschlages“²⁵²⁰¹ der Truhe. Es zeigt sich in diesem Zusammenhang, dass Hofmannsthal, den Narzissmus des Kindes verdeutlichend, neuerlich bei der Beschreibung der Truhe auf das Augen-Motiv verweist.²⁵²⁰² Hofmannsthal beschreibt auch den Blick des Kindes, nachdem der Stallmeister ihr einen kurzen Moment gewährt hatte, in die Tiefe zu schauen. Erst nachdem sie Wasser und Tiere gesehen hat, zeigt sich mit dem dritten Blick das vermeintliche Erkennen der wahren Heimat in der Tiefe: „Auf den dritten Blick that sich in beträchtlicher Tiefe nach der Seite hin die Öffnung eines neuen Schachtes auf, eines waagerechten unterirdischen Ganges.“²⁵²⁰³ Neuerlich verweist Hofmannsthal auf die Augen des Mädchens, wenn der Stallmeister die Kleine besieht, nachdem er ihr einen Blick in den Schacht gewährt hatte: „Er griff mit beiden Händen nach der Kleinen, in deren Augen ein Theil der tiefen Finsternis und des Geheimnisses hieng die sie eingesogen hatten, und hob sie hoch in die heiße blendende Luft empor.“²⁵²⁰⁴ Auch bei ihr zeigt sich dabei, dass der ästhetizistische Mensch nach immer neuen Genüssen sucht, und dass der Apfel, auch aufgrund seines Versagens, gegen den Blick in die Tiefe eingetauscht wird. Bereits mit der Beschreibung der Frau, durch ihre „unsicheren Augen“²⁵²⁰⁵ mit denen sie in ihrem Haus erwacht, zeigt sich die Bedeutung, die Hofmannsthal dem Augen-Motiv beimisst. Auf ihrer Suche nach Halt ersehnt sie einen Brief ihres Mannes, bemerkt den Verlust des Apfels und befragt ihr Kind. Auch innerhalb der Distanz zwischen Mutter und Kind zeigt sich dieses Motiv, besieht die Mutter doch ihr verschlossenes Kind und bemerkt, wie „in seine[n] Augen ein immer stärkerer Ausdruck von Heimlichkeit und innerer bewusster Beherrschung trat“.²⁵²⁰⁶ Neuerlich zeigt sich die Einbindung dieses Motivs am Ende der unvollendeten Erzählung, als die Frau ins Haus des Gewürzhändlers tritt. Unter den trauernden Gästen, fällt ihr Blick auf das Gesicht einer sehr alten Frau, deren „schwimmende[...] Augen [...] willenlos“²⁵²⁰⁷ erschienen. Der Verlust an Kraft und Willen liegen für Hofmannsthal auch in den Augen des Menschen, weshalb Hofmannsthal so häufig dieses Motiv, auch im Hinblick auf den Narzissmus, einbindet. Gegen die Beschreibung dieser alten Frau stellt Hofmannsthal die Schilderung einer weiteren Frau. Hofmannsthal zeigt in der Beschreibung der jüngeren Frau, dass die Augen nicht nur Narzissmus, sondern auch Menschlichkeit ausdrücken können, schildert Hofmannsthal die Frau, die für die Ganzheit des Seins steht, mit den Worten: „Das Gesicht der jüngeren Greisin aber war unendlich reich: in ihren dunkel geränderten Augen flackerte Güte und ringsum hieng etwas wie der Dunst von Feuer und Blut. Ihr Mund war groß und schön: [...] mit tiefen dunklem Zutrauen in schweren Zeiten.“²⁵²⁰⁸

Im Sinne der Kindlichkeit und Naivität sind die Augen der toten Frau Fortunios in *Der weisse Fächer* (1897) die „unbefangnen Augen“²⁵²⁰⁹ eines Menschen, der in sich selbst ruht. Die Ähnlichkeit der Augen innerhalb

25198SW XXIX. S. 98. Z. 26-30.

25199SW XXIX. S. 98. Z. 34.

25200SW XXIX. S. 99. Z. 34-36.

25201SW XXIX. S. 99. Z. 36.

25202„Durch eine einzige Stelle des Gitters aber brach ein blendender Strahl durchschnitt die ganze bläulich bebende Luft und hatte seinen Fuß auf dem kupfernen Beschlage und ließ aus 2 Schraubenköpfen Gluth und Leben hervorquellen wie aus lebendigen Augen.“ In: SW XXIX. S. 100. Z. 2-5.

25203SW XXIX. S. 102. Z. 36-38.

25204SW XXIX. S. 103. Z. 1-4.

25205SW XXIX. S. 104. Z. 14.

25206SW XXIX. S. 105. Z. 8-10.

25207SW XXIX. S. 106. Z. 5.

25208SW XXIX. S. 106. Z. 9-15.

25209SW III. S. 156. Z. 20.

einer Familie betont wiederum die Großmutter beim Anblick Livios: „Er hat hübsche Augen: wenn er zornig ist, müssen sie ganz dunkel werden: so waren die Augen seiner Großmutter auch...“.²⁵²¹⁰ Auch innerhalb Mirandas Erinnerung an den Traum zeigt sich das Augen-Motiv, wähnt sie in den Blüten ein Leuchten zu sehen, „wie lebendige Lippen und Augen“,²⁵²¹¹ und glaubt letztendlich, unter den Blüten wirklich ein Gesicht zu sehen.²⁵²¹² Doch mit den verwelkenden Blumen schwindet auch ihr Erkennen („ich konnte es nicht mehr deutlich sehen“).²⁵²¹³ Dass Fortunio Interesse an ihr bekundet, erfüllt Miranda mit Verwunderung und sie „sieht ihn groß an“.²⁵²¹⁴ Mirandas Blick jedoch kann Fortunio, ebenso wie andere Ästhetizisten, auch nicht auf sich gerichtet ertragen und fordert: „Nein, sieh mich nicht so an“.²⁵²¹⁵ Auf die Macht des Blickes, in der Todesstunde ihres Mannes, reagiert auch Miranda. Gebannt und unfähig sich von ihm zu lösen, fühlte sie, dass sie ihn mit „einem Zucken meiner Augenlider in einem Abgrund werfen konnte“.²⁵²¹⁶ Mirandas Erzählung, wie ihr Mann sie zu dem Schwur gebracht hat und wie seine Augen einen kalten Ausdruck angenommen hatten, lässt auch sie „nieder“²⁵²¹⁷ blicken und ihn nach der Frage, ob sie nun allein sei, „zerstreut“²⁵²¹⁸ ansehen. Nach dem Geständnis, dass sie auch durch ihren Vater allein sei, habe er doch eine neue Frau, wendet sich Fortunio noch einmal um („Sie sieht ihn fragend an“),²⁵²¹⁹ und auch nach Fortunios Verweis, dass sie sich gegen das Leben versündigt, trägt ihr Blick eher Unverständnis und zwar dahingehend, weil sie erkannt hat, dass er gar nicht weiß, wovon er spricht. Das Augen-Motiv wird aber auch durch die Mulattin eingebunden die Fortunio nachsieht.²⁵²²⁰

In *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) zeigt sich das Motiv durch die Rede des Dieners über sein Lebensumfeld. So verweist er auf die Fähigkeit des Mannes, auf Frauen zu wirken („Wie eine von den Schwestern / liebesblind, mit Fieberhänden schöpfend“).²⁵²²¹

In den unveröffentlichten Gedichten findet sich das Augenmotiv lediglich durch die Notizen zu *Epithalamium* (1897 oder 1898), im Zuge des dort geschilderten Liebeserlebens: „o lehr mich halb die Fröhlichkeit / die Dir im Auge quillt / von solcher trunknen Seligkeit“.²⁵²²²

In *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) resümiert der Kaufmann die Stimmung der Ehefrau bei der eigenen Hochzeitsfeier, und erkennt ihren Eifer zu trinken als Selbstbetrug: „so thut, wer selber sich betrügen will, / den Blick umwölken, weil der Weg ihn schaudert.“²⁵²²³ Vor dem Spiegel der Mutter sitzend, nur das eigene Abbild sehend, sehnt sich der Kaufmann danach zu wissen, „wie das Innre ihres Blicks / mich nimmt“,²⁵²²⁴ bedingt dadurch, dass er sich im Innern noch nicht als so alt empfindet wie er es äußerlich ist. Sobeide selbst nimmt erstmalig Bezug zum Blick, wenn sie sich von den Eltern verabschiedet, erlebt sie den kurzen Moment der Freiheit als positiv, doch gleichsam stellt sie sich diesem auch kritisch gegenüber („und macht mich mein und sein und Euer Dasein / mit andren Blicken ansehen, als mir ziemt“).²⁵²²⁵ Lautlos entziehen sich die Eltern der Szene, nachdem die Frau ihrem Mann einen „Blick zugeworfen“²⁵²²⁶ hat, und auch

25210SW III. S. 157. Z. 22-23.

25211SW III. S. 162. Z. 5.

25212SW III. S. 162. Z. 6.

25213SW III. S. 162. Z. 12.

Weiter, heißt es: „Ich hatte meinen weißen Fächer in der Hand und wehte die Blumen auseinander, um das Gesicht wieder zu sehen.“ In: SW III. S. 162. Z. 13-15.

25214SW III. S. 165. Z. 13.

25215SW III. S. 165. Z. 15.

25216SW III. S. 166. Z. 20-21.

25217SW III. S. 166. Z. 37.

25218SW III. S. 167. Z. 3.

25219SW III. S. 167. Z. 22-23.

25220SW III. S. 170. Z. 35.

Siehe (Notizen): SW III. S. 648. Z. 31.

25221SW III. S. 143. Z. 15-18.

25222SW II. S. 137. V. 1-3.

25223SW V. S. 10. Z. 27-28.

25224SW V. S. 11. Z. 26-27.

25225SW V. S. 14. Z. 12-13.

25226SW V. S. 14. Z. 24.

Sobeide wendet sich ab, nachdem sie von dem Weggang ihrer Eltern überrascht wurde und blickt gen Boden.²⁵²²⁷ Mit diesem Blick zeigt Sobeide gleichsam, dass sie ihrem Mann nicht offen begegnet, während dieser sie lange ansieht. Auf die Aufforderung, sie solle doch ihren Schleier ablegen, schreckt sie zudem zusammen und „sieht sich zerstreut um“.²⁵²²⁸ Sobeides Traurigkeit ob ihrer Situation erkennend, äußert er seine Hoffnung, dass sie ihn besser kennen würde: „Du weisst nicht viel von meinem Leben, hast / gerade nur ein Stück von seiner Schale / durch eine Hecke schimmern sehn im Schatten. / Ich wollt´, Du sähest in den Kern davon“.²⁵²²⁹ Auch bedauert er, dass sie nie seiner Mutter Lächeln gesehen habe, dass auch diese Traurigkeit transportiert hatte, wie eben sie in ihrem Tanz.²⁵²³⁰ Schließlich eröffnet Sobeide ihm die Liebe zu Ganem, doch zeigt sich gleichermaßen, dass sie ihren vermeintlichen Geliebten bereits seit einem Jahr nicht mehr gesehen hatte.²⁵²³¹ Jetzt, als seine Frau, da auch sie die Verbindung zwischen der Liebe und dem Blick schlägt, heißt sie ihn, ihr seinen Anblick in seinem Hause zu ersparen („Du mir ersparst, in meinem Haus als Gast / ihn etwa oft zu sehn, denn das ertrüg´ ich schwer“).²⁵²³² Nicht nur Erleichterung, durch die Lösung von ihrem Elternhaus habe die Ehe zu ihm gebracht, mitunter aber bekennt Sobeide auch die Last, die sie auf sich gespürt hatte, durch das „Zucken ihrer Augen“,²⁵²³³ bedingt durch die Schulden der Eltern. Verbittert zeigt sich Sobeide dem Leben gegenüber und trägt in dieser Stimmung ihre Gefühle offen vor ihren Mann. Nicht glücklich wird sie sein, sich aber in diese Ehe ergebend: „War ich im ersten Augenblick zu wild, / so wird auch kein Betrug dabei sein, wenn ich / sanft sitzen werd´ und Deinen Gärttern zusehn.“²⁵²³⁴ Der Kaufmann deutet jedoch die Unehrllichkeit Ganems an, was Sobeide nicht erkennen mag; zwar hat sie Schalnassar nie gesehen,²⁵²³⁵ doch traut sie Ganems Worten bedingungslos („Deswegen hab´ ich ihn auch nie / gesehn, das heisst, seit meiner Kinderzeit“),²⁵²³⁶ und heißt ihn, nicht ihr gemeinsames Leben zu zerstören („es ist noch blind und klein wie junge Vögel“).²⁵²³⁷ Wenn Sobeide ihn schließlich aufruft, sie nicht alleine zu lassen, würde die Verlockung zu Ganem zu gehen, doch zu dominant auf ihr lasten, lässt Hofmannsthal sie ebenso das Augen-Motiv einbinden, denn: „von meiner Mädchenkammer in die Nacht / hinauszuschauen, hat eine sonderbare, / gefährliche, verwirrende Gewalt“.²⁵²³⁸ In Verbindung mit dem Augen-Motiv, zeigt sich bei Sobeide aber auch der Gedanke an die Eltern, an die Verantwortung.²⁵²³⁹ Doch letztendlich zeigt sich die Dominanz der ästhetizistischen Verlockung über jedem familiären Bezug, wenn sie neuerlich auf den Geliebten verweist: „Der Abend darf nie kommen, wo ich dies / mit solchen Augen sähe, die mir sagten: // Hier liegt ein Weg, er schimmert weiss im Mond“.²⁵²⁴⁰ Mit der Lösung des Kaufmannes von jeder Verpflichtung, gibt er Sobeide frei, zu Ganem zu gehen, und gestattet ihr die Möglichkeit, die Liebe zu leben, was ihr schon unmöglich schien. Nur in ihrer Vorstellung habe sie es gesehen, im Traum, dass er sie freigegeben wird.²⁵²⁴¹ Im Hause Schalnassars erscheint Sobeide zerrüttet und mit „erweitert[en]“²⁵²⁴² Augen, mit denen sie Schalnassar angstvoll ansieht. Verstört und verwirrt, bedingt durch die Todesbedrohung, zeigt sie sich hier, wartend auf Ganem, während sie schon die Gefahr für ihr Leben ahnt („In alles, was wir thuen, ist die Nacht / vermengt, selbst unser Aug´ hat was davon“)²⁵²⁴³ und einen Bezug zum Tod nimmt, wo sie doch gerade glaubte, bei Ganem die Erfüllung des Glücks zu finden: „Der Tod ist überall: mit unsern Blicken / und unsern Worten decken wir ihn zu, / [...] Die

25227SW V. S. 14. Z. 29.

25228SW V. S. 14. Z. 33.

25229SW V. S. 16. Z. 4-7.

25230SW V. S. 16. Z. 31-32.

25231SW V. S. 17. Z. 36-37.

25232SW V. S. 18. Z. 7-8.

25233SW V. S. 19. Z. 1.

25234SW V. S. 19. Z. 1.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 20. Z. 18.

25235SW V. S. 22. Z. 1-2.

25236SW V. S. 19. Z. 1.

25237SW V. S. 23. Z. 32.

25238SW V. S. 24. Z. 23-25.

25239SW V. S. 24. Z. 31-36.

25240SW V. S. 24-25. Z. 38-39//1.

25241SW V. S. 27. Z. 20.

25242SW V. S. 41. Z. 14.

25243SW V. S. 43. Z. 18-19.

schlimmen Bilder / sind immerfort in mir“.²⁵²⁴⁴

Aufsehend²⁵²⁴⁵ wähnt sie, dass Ganem kommen und ihr Erleichterung schenken wird, doch stattdessen sieht Sobeide die Kostbarkeiten Schalnassars und bemerkt den Duft, der das Haus durchzieht. Durch ihre eigenen Augen muss Sobeide vor sich die Lügen Ganem erkennen: „Weh mir, dies ist des Reichthums Haus, / blödsinnige, belogne Augen, seht!“²⁵²⁴⁶ Die Lüge Ganems sehend, erkennend, ihren eigenen Blick der sie täuscht, „blickt [sie] wild umher“²⁵²⁴⁷ als sie Schritte vernimmt, und reagiert mit einem erstarrten Blick auf Gülistane.²⁵²⁴⁸ Sobeide, die sich Ganems Freund heißt, wird von Gülistane gleichsam auf die Problematik gestoßen: „Hast ihn lange nicht / gesehn, den Ganem?“²⁵²⁴⁹ Vor und durch Ganem wird Sobeide mit der Wirklichkeit konfrontiert, die sie jedoch nicht realisieren will; stattdessen „sieht [sie] ihn mit entsetzlicher Spannung an“.²⁵²⁵⁰ Während Ganem den ehebrecherischen Augenblicksgenuss nahen sieht, verweist Sobeide immer auf sich selbst, dass sie doch sein willenloses Werkzeug sei („Hör´ mich, die einem Blick mit offner Seele / daliegt, die ihres Blutes Fluth und Ebbe“).²⁵²⁵¹ Gülistanes neuerliches Erscheinen, ihr herrisches Wesen in Bezug auf Sobeide, lassen sie neuerlich nach Ganems Schutz suchen und ihn ansehen (SW V. S. 51. Z. 33), doch Ganem versagt wiederum.

Mit einem „verlorene[n] Blick“ (SW V. S. 59. Z. 32) erscheint Sobeide im dritten Aufzug an der Pforte des Hauses ihres Mannes. Den Gärtner nach dem Teich fragend, bindet Hofmannsthal neuerlich das Motiv ein, wenn er Sobeide antworten lässt: „Hier unten liegt er, Frau, Du musst ihn sehen.“²⁵²⁵² Ratlos umher sehend,²⁵²⁵³ reagiert sie auch auf die Bitte des Kameltreibers nach einer Gabe für seinen Begleitschutz des Weges. Wenn sich die Gärtnersfrau Sobeide nähert, fragt sie diese neuerlich nach dem Teich und lässt den „leeren Blick umherschweifen“.²⁵²⁵⁴ Doch nach dem Teich fragend, wähnt die Frau des Gärtners, dass diese am Kreuzweg nur auf den Kaufmann treffen will, wird Sobeide ihren Mann doch ebendort sehen.²⁵²⁵⁵ Doch Sobeides Blick „schweift angstvoll umher, haftet plötzlich an einem unsichtbaren Ziel links“,²⁵²⁵⁶ und zwar an dem Turm. Alleine sein wollend, „sieht [sie] sich spähend um“²⁵²⁵⁷ und läuft in Richtung des Turmes. Schließlich liegt Sobeide halbtot vor ihrem Mann, glaubt nicht mehr leben zu können und „schlägt die Augen“²⁵²⁵⁸ auf, habe sie doch nicht damit gerechnet, ihren Mann, von dem sie Abbitte zu erhalten hofft, neuerlich zu sehen.²⁵²⁵⁹ Doch, während der Kaufmann ihr sagt, dass sie weiterleben wird, weiß Sobeide darum, dass sie sterben wird („Lass solche Worte: mir ist schwindlig und / sie flimmern vor den Augen“).²⁵²⁶⁰ Hatte sie zuvor immer nur halbherzig zu ihrem Mann gesprochen, sich fügen zu wollen in diese Ehe, kann sie ihm nun sagen: „Jetzt seh ich dein Gesicht, so wie ich´s nie / gesehn hab´. Bist Du´s denn, Du, mein Mann?“²⁵²⁶¹ So erkennt auch Sobeide in ihrem Tode etwas, was ihr im Leben versagt geblieben ist, nämlich die Güte des Mannes („Weine nicht, ich kann´s / nicht sehn, weil ich Dich nun so lieb hab´“).²⁵²⁶² Die tote Sobeide vor sich, sieht sich der Kaufmann alleine auf der Welt; was ihm geblieben ist für sein Leben ist ihm allein „dieser Blick“.²⁵²⁶³

25244SW V. S. 43. Z. 23-31.

25245SW V. S. 43. Z. 34.

25246SW V. S. 44. Z. 6-7.

25247SW V. S. 44. Z. 23.

25248SW V. S. 45. Z. 23.

25249SW V. S. 44. Z. 23.

Dabei zeigt sich, dass Gülistane Sobeide nicht gänzlich unbekannt ist, wie sich durch ihre Worte zeigt: „Es ist lang her, / dass wir einander sahn.“ In: SW V. S. 45. Z. 31-32.

25250SW V. S. 48. Z. 8.

25251SW V. S. 51. Z. 7-8.

25252SW V. S. 60. Z. 5.

25253SW V. S. 60. Z. 21.

25254SW V. S. 61. Z. 21.

„Sie bleibt plötzlich vor der Gärtnersfrau stehen, sieht diese verloren / an“. In: SW V. S. 61. Z. 22-23.

25255SW V. S. 61. Z. 31.

25256SW V. S. 62. Z. 3.

25257SW V. S. 62. Z. 21.

25258SW V. S. 63. Z. 28.

25259SW V. S. 63. Z. 31.

25260SW V. S. 64. Z. 29-30.

25261SW V. S. 65. Z. 11-12.

25262SW V. S. 65. Z. 18-19.

25263SW V. S. 65. Z. 27.

Auch durch die Frau, die sich Ganem durch Liebesversprechen gefügig macht, zeigt sich die Verbindung zwischen dem Blick und der Liebe. So brüstet er sich vor Gülistane mit der Tochter des Pastetenbäckers, die ihm das Gift geben wird, mit dem er den Vater umzubringen gedenkt („Ihre Augen hingen / so hündisch bang an mir, wenn ich vorbeiging“).²⁵²⁶⁴ Die Macht des weiblichen Blickes auf Ganem, zeigt sich durch Gülistane, der sich „gebrochen von ihrem Blick“²⁵²⁶⁵ zeigt und selbst zu Boden sieht. Die Verbindung zwischen Liebe und Blick aber auch Besitz zeigt sich durch Schalnassar und Gülistane, der vor ihr die eigenen Kostbarkeiten herab spielt („Und hier sind Vögel / der Seide recht lebendig eingewebt / wenn Dir's der Mühe werth, sie anzusehen“).²⁵²⁶⁶ Mit dem Blick gibt Gülistane Ganem letztendlich auch bestätigend zu verstehen,²⁵²⁶⁷ dass sie sich für Schalnassar entschieden hat.²⁵²⁶⁸

Deutlich zeigt sich in den Notizen auch der Bezug zum Blick, so durch Sobeides starren Blick als sie vor ihren Mann tritt (SW V. S. 335. Z. 3) oder wenn sie ihre bedingungslose Liebe zu Ganem äußert („zu sehen den ich lieber hätt gesehen / Als Herrn und mich als letzte Küchenmagd“).²⁵²⁶⁹ Im Hause des Alten erscheint sie dem Wahnsinn nahe und findet nur zögerlich „mit den Augen“²⁵²⁷⁰ Hassan aus den Menschen heraus. Die Versicherung, die Hassan Mirza nicht liefern kann, wirkt sich auch kurzfristig auf ihre Augen aus („sieht gedankenlos / vor sich hin“);²⁵²⁷¹ doch schließlich sieht sie ihn mit „einem unbeschreiblichen Ausdruck von Zärtlichkeit und Angst / an“.²⁵²⁷² Zudem wirft sie sich vor ihm auf die Knie und „sieht zu ihm auf wie ein Kind“.²⁵²⁷³ Doch dies wird neuerlich aufgebrochen durch Mirza, die bemerkt, wie sie von dem Alten und den Tänzerinnen beobachtet wird.²⁵²⁷⁴ Neuerlich wendet sich Hassan zu ihr, sie möge nach Hause zurückkehren und doch ihre Abwesenheit verbergen; zudem will er ihr eine Salbe besorgen, mit der sie sich die Augenlider bestreichen kann, damit ihr Mann nicht die Erlebnisse dieser Nacht aus ihren Augen herauslesen kann.²⁵²⁷⁵ Mirza jedoch wendet sich von ihm ab, was letztendlich Hassans Weggang bewirkt und dass sie ihm nachsieht (SW V. S. 350. Z. 38). Allein „übersieht [sie] mit einem verzweifelten Blick die Wände des Zimmers, ein Teich, ergreift ein / Messer, prüft es, lässt es mit Schauer wieder fallen. Endlich sieht sie einen Gegenstand / bei dessen Anblick ihre Augen sich erweitern: den silbernen Mörser“.²⁵²⁷⁶ Schließlich bereitet sie sich den Trank zu, zerdrückt das Glas „die Augen auf die Thür“²⁵²⁷⁷ gerichtet, „betrachtet den Becher“²⁵²⁷⁸ und trinkt.²⁵²⁷⁹ Des weiteren zeigt sich das Motiv durch die beiden Tänzerinnen, von denen die Schwarzhhaarige auch „schwarze Augen“²⁵²⁸⁰ hat, und durch die Blonde, gegen die sich der Alte wendet und deren „tückische[...] lichtgrüne[...] Augen“²⁵²⁸¹ er sieht.²⁵²⁸²

„Die lebt nicht mehr? / Mit den meergrünen Augen!“,²⁵²⁸³ lässt Hofmannsthal Weidenstamm in *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) sagen. Weidenstamms Äußerung steht im Zuge seiner Liebe zu Schönheit und Jugend und ob der Ausklammerung des Todes, zeigt er sich doch verwundert ob des Todes

In der zweiten Szene, die Sobeides Begegnung mit dem Räuber schildert, gelingt es Sobeide nicht, den Räuber gänzlich zu täuschen, wirkt sie zudem auf ihn durch ihre Augen, die für ihn in der Nähe des Todes stehen (SW V. S. 72. Z. 1-6).

25264SW V. S. 35. Z. 32-33.

25265SW V. S. 37. Z. 1.

25266SW V. S. 38. Z. 2-4.

25267SW V. S. 52. Z. 25.

25268Des weiteren zeigt sich das Motiv aber auch durch die Notizen zum zweiten Aufzug, in dem Sobeide dem Dieb entkommen will: „Ich will nicht wissen, wie Du aussiehst, alles / will ich Dir lassen und nie danach fragen!“ In: SW V. S. 70. Z. 7-8.

25269SW V. S. 336. Z. 13-14.

25270SW V. S. 344. Z. 33.

25271SW V. S. 344. Z. 33.

25272SW V. S. 346. Z. 14-15.

25273SW V. S. 348. Z. 31.

25274SW V. S. 239. Z. 30, SW V. S. 349. Z. 30-31.

25275SW V. S. 350. Z. 13-14.

25276SW V. S. 351. Z. 24-26.

25277SW V. S. 351. Z. 30.

25278SW V. S. 351. Z. 34.

25279In der zweiten Fassung heißt es durch den Kaufmann in Bezug auf Sobeides Blick im Sterben: „der Schluss: wo schaust Du hin, wohin?“ In: SW V. S. 353. Z. 10.

25280SW V. S. 340. Z. 20.

25281SW V. S. 342. Z. 23-25.

25282Siehe (Notizen): SW V. S. 339. Z. 4, SW V. S. 339. Z. 7.

25283SW V. S. 99. Z. 27-28.

der jungen und schönen Frau, die er früher gekannt hat. Innerhalb der ästhetizistischen Schilderung der Entstehung Venedigs zeigt sich demgemäß ebenso die Einbindung des Motivs („Ihre Augen / schwammen in Lust, er hing an ihrem Hals, / sie tranken nichts als aufgelöste Perlen“) ²⁵²⁸⁴ oder auch wenn Weidenstamm sich an das Liebeserleben mit Vittoria erinnert („Beladen war ein jedes Augenlid / mit Küssen, jede Schulter, jede Hüfte!“). ²⁵²⁸⁵ In der Begegnung mit Marfisa lobt Weidenstamm zudem die Lebendigkeit ihres Blickes, allerdings deutet das schwache Verb (starren) gerade die fehlende Lebendigkeit an: „Sie ist ein so von Leben / starrendes wildes funkelndes Wesen wie ein kleiner Turmfalke.“ ²⁵²⁸⁶

Venier erinnert sich, während des ersten Aufzuges, in der Gesellschaft der Gäste des Barons an den Blick seiner Frau, der in ihm gerade den Verdacht einer Verbindung zwischen ihnen geweckt hatte: „Und doch, es war keine Täuschung: als dieser Mensch sich auf den Platz neben meiner Loge setzte und ihr Blick, der mich suchte, auf ihn fiel, wurde sie unter / der Schminke blaß und der Ton, der schon auf ihrer Lippe schwebte, / tauchte wieder unter wie ein verschreckter Wasservogel, und von dem / Augenblick an sang nur mehr ihre Kunst, nicht mehr ihre Seele. / Soll ich mich in solchen Dingen irren, ich, der ich aus ihren Schritten / auf dem Teppich, aus einem Nichts, aus dem Schlagen ihrer Augen/lider erraten kann, woran sie denkt?“ ²⁵²⁸⁷ So zeigt sich gleichsam hier, dass das Motiv von Venier anders aufgefasst wird als von Weidenstamm, registrierte der Mann Vittorias doch durch den Blick der Frau, den drohenden Einbruch in seinem ungetrübten Lieben. Dem Oheim gegenüber berichtet Venier von der Bedeutung Vittorias für sein Leben, war er doch voller Traurigkeit gewesen („wenn das Gemeine / mit aufgerissenen Medusenaugen / aus dem Gebüsch des Lebens auf mich sah“). ²⁵²⁸⁸ Doch die Fröhlichkeit, die „ihr im Auge quillt“, ²⁵²⁸⁹ hatte sie ihm dennoch nicht lehren können. Im Aufeinandertreffen mit Vittoria zeigt sich sein Unglück und er eröffnet ihr sein Leiden, schildert er sich nicht nur eifersüchtig ob ihrer Tage, sondern auch ob ihrer Träume („Über dich / war ich gebeugt und haßte deine Augen, / ich haßte deine süßen Augenlider“). ²⁵²⁹⁰ Vittoria versucht ihn zu beschwichtigen, sei dies doch nur weil sie schlafe; doch Venier hält ihren Worten entgegen: „Nein! dies ist, weil du wach bist! Aber dann / müßt ich die Lider nicht, ich müßt ja /die wachen Augen hassen und die Lippen / und diese süße, helle Stirn und alles!“ ²⁵²⁹¹

Venier verweist im Zuge des Gespräches auch auf die Dose und die Ähnlichkeit zwischen Weidenstamm und Cesarino, und erinnert Vittoria, wie sie beim Anblick in der Oper gestern zusammengefahren sei. Vittoria tritt seiner Anklage jedoch ruhig entgegen, und ebenso ruhig ist ihr Blick auf ihn geheftet, ²⁵²⁹² wenn sie ihm sagt, dass sie Weidenstamm lange nicht gesehen habe und er ein Gast im Hause ihrer Mutter gewesen sei. ²⁵²⁹³ Ihre Beklemmung in der Oper sei, so Vittoria, lediglich aus dem plötzlichen Wiedersehen entstanden („Begreifst du, was mir’s war, nach siebzehn Jahren / den Menschen wiederum zu sehn?“). ²⁵²⁹⁴ Die Hoffnung, er könne ihr doch glauben, versucht sie neuerlich mit einem vertrauensbindenden Blick zu unterstützen („sieht ihn mit offenen Augen an“). ²⁵²⁹⁵ Doch Veniers Unsicherheit bleibt, weshalb sie ihm heißt, dass nur ein Aufeinandertreffen zwischen Weidenstamm und ihr ihm Sicherheit geben könne: „Du mußt dabei sein, wenn ich ihn wiedersehe und wenn / er mich wieder sieht. Dann wirst du mir vielleicht glauben können.“ ²⁵²⁹⁶ Selbst noch wenn sie fürchten muss, Weidenstamm werde ihr das Kind nehmen, sieht sie Venier an ²⁵²⁹⁷ und verdeutlicht so ihre Liebe und Nähe zu ihm. Vittoria will ihm glauben machen, dass sie

25284SW V. S. 100. Z. 11-13.

25285SW V. S. 102. Z. 6-7.

25286SW V. S. 111. Z. 21-22.

„[...] ich brenne darauf, sie besser kennen zu lernen. Ich / sehe, Sie versteht mich, Sie versteht mich.“ In: SW V. S. 111. Z. 26-27.

25287SW V. S. 114. Z. 24- 32.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 193. Z. 2-3, SW V. S. 193. Z. 7. ff., SW V. S. 224. Z. 5.

25288SW V. S. 142. Z. 20-22.

25289SW V. S. 142. Z. 28.

25290SW V. S. 145. Z. 5-7.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 224. Z. 15-20.

25291SW V. S. 145. Z. 15-18.

25292SW V. S. 146. Z. 17.

25293SW V. S. 146. Z. 18-25.

25294SW V. S. 146. Z. 35-36.

25295SW V. S. 147. Z. 12.

25296SW V. S. 148. Z. 30-31.

25297SW V. S. 149. Z. 27.

allein zu ihm gehöre, was bei Venier dazu führt, dass er sagt: „Sieh mich noch einmal an!“²⁵²⁹⁸ Tatsächlich „reicht [sie] ihm einen Blick wie einen Kuß“.²⁵²⁹⁹ Vittorias Lüge, dies zeigt sich auch in diesem Zusammenhang, hängt damit in Verbindung, dass sie Venier vor dem Einbruch seines Eheglückes bewahren will („Ich kann nicht sehn, wie sein Gesicht so blaß ist / und so beladen mit verhaltenen Schmerzen“).²⁵³⁰⁰ Als Venier sie bittet, Weidenstamm die Wahrheit nicht zu sagen, dass er einen Sohn habe, sieht sie ihn „groß an“,²⁵³⁰¹ denn nun kann er ihr glauben.²⁵³⁰²

Venier glaubt in der zweiten Begegnung, gebunden an den Blick seiner Frau, erkennen zu können, dass beide kein früheres Liebespaar gewesen sind („Ah, sie grüßt ihn so, / als wär´ er Einer, den sie gestern abend / noch sah und sprach. O ja, nun kann ich atmen“).²⁵³⁰³ Dabei sieht Vittoria Weidenstamm „unverwandt“²⁵³⁰⁴ an, während Hofmannsthal dessen Blick, im Sinne der Verbindlichkeit für die Menschen, nur „flüchtig“²⁵³⁰⁵ über Cesarino gleitet lässt. Als Venier einsieht, dass Weidenstamm ihnen Cesarino nicht nehmen wird, wendet auch Vittoria ihren Blick zu Boden (SW V. S. 167. Z. 33), worin er den Ausdruck ihrer Traurigkeit erkennt. Zum Ende des Dramas sieht Vittoria Weidenstamm „nachdenklich“²⁵³⁰⁶ an, denn sie hat durchaus die Wirkung des Barons auf ihren Sohn erkannt. Dennoch erzählt auch sie ihm noch etwas aus ihrem Leben, so dass sie den Ziehvater hatte sterben sehen.²⁵³⁰⁷ Doch Vittoria muss am Ende erkennen, dass sich Weidenstamm nicht geändert hat, wobei sie dies als den Lauf des Lebens erkennt („Wohl, ich seh´, dies ist nun so. / Des Lebens Wasser rinnen einen Weg“).²⁵³⁰⁸

Ebenso zeigt sich in der Bühnenfassung eine weitreichende Einbindung des Motivs. So sieht Vittoria Weidenstamm unaufhörlich an, als sie sich das erste Mal gegenüberstehen (SW V. S. 129. Z. 19-20), und erkennt die Veränderung: „Sonderbar, / jetzt seh´ ich dich verändert, im Theater // war´s wie ein Blitz“.²⁵³⁰⁹ Zwar sieht Vittoria ihn mitunter mit „sanften Augen“²⁵³¹⁰ an, aber sie verwehrt ihm den Kuss und eine neuerliche Annäherung. Weidenstamm gegenüber berichtet sie, dass sie wohl nicht altern konnte aufgrund ihrer Umgebung („dies / sind wohl die Augen, die der Herbst uns einsetzt“).²⁵³¹¹ Auch wenn Vittoria Weidenstamm von Cesarinos ästhetizistischem Wesen berichtet, seinem Glauben ihm gehöre die Welt, „suchen Vittorias Augen den Blick des Barons, und sie / scheint mit dem Blick ihm mehr sagen zu wollen, als ihre Worte sagen.“²⁵³¹² Dabei zeigt sich auch Vittorias Besorgnis, dass man ihre Tränen sehen möge: „Es ist dein Kind, / dein und mein Kind! Stell´ dich vor mich, / daß mich die dort nicht weinen sehn.“²⁵³¹³ Mit dem Augen-Motiv in Verbindung zeigt sich auch Vittorias Erkenntnis von der Wesensähnlichkeit zwischen Vater und Sohn („Ich seh´, daß Ihr Euch nur zu sehr versteht“).²⁵³¹⁴ Ebenso wurde das Motiv eingebunden wenn Vittoria Weidenstamm den Zusammenhang zwischen ihrer Sehnsucht nach ihm und ihrem Gesang schildert („Zuweilen seh´ ich abends auf das Wasser: / es ist verwandelt, scheint ein Element“).²⁵³¹⁵

Wenn Cesarino über den Blick der Frauen redet, dann geschieht dies erstmalig durch seinen Zug zur Jugend;

25298SW V. S. 150. Z. 5.

25299SW V. S. 150. Z. 8.

25300SW V. S. 150. Z. 13-14.

25301SW V. S. 152. Z. 32.

25302Vittoria wendet sich aber auch dem alten Passionei zu, seine frühere Kraft besinnend und die Wirkung die er auf sie hat (SW V. S. 154. Z. 4-8).

Vittoria verweist mitunter die Anderen darauf Passionei anzusehen (SW V. S. 155. Z. 23-24).

25303SW V. S. 156. Z. 19-21.

25304SW V. S. 156. Z. 24.

25305SW V. S. 156. Z. 25.

25306SW V. S. 170. Z. 31.

25307SW V. S. 171. Z. 19.

25308SW V. S. 176. Z. 27-28.

In der ersten Bühnenfassung ruft Vittoria ihn auf, sie noch vor ihren „Augen“ (SW V. S. 241. Z. 28) zu verlassen. Auf seine Eröffnung zu gehen, „sieht [sie] ihn nachdenklich an“. In: SW V. S. 248. Z. 2.

25309SW V. S. 129-130. Z. 31-32//1.

25310SW V. S. 130. Z. 25.

25311SW V. S. 130. Z. 16-17.

25312SW V. S. 158. Z. 5-6.

25313SW V. S. 160. Z. 9-11.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 165. Z. 17.

25314SW V. S. 168. Z. 31.

25315SW V. S. 130. Z. 31-32.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 235. Z. 21-33.

froh, dass er niemals das Altern der eigenen Mutter erleben musste, denkt er sie sich doch als eine, die mit „fremden Augen schaut“. ²⁵³¹⁶ Cesarino will aber auch den Blick seiner Schwester abwenden, denn sie solle nicht denken, dass sie ihn vor seiner Liebe beschützen müsse (SW V. S. 168. Z. 35). ²⁵³¹⁷ Vittorias Bedeutung für Cesarino zeigt sich auch in der ersten Bühnenfassung, gegeben durch das Augen-Motiv: „Alle? Nein! Denn eine kenn´ ich, / Der an der letzten Wimper ihres Auges / Noch so viel Seele hängt als wie Musik / [...] Sie ist meine Schwester.“ ²⁵³¹⁸

In Verbindung mit Redegonda zeigt sich, dass diese wähnt, Weidenstamm würde zwar unter einem falschen Namen reisen („Noch nicht, allein ich seh´ doch, / daß er freigebig ist“), ²⁵³¹⁹ doch nimmt sie dies billigend in Kauf. Wenn Weidenstamm für sie schließlich nach den Perlen sieht, so wähnt er, dass diese „Leben [halten] wie ein Augensterne“, ²⁵³²⁰ wodurch er neuerlich seinen Ästhetizismus bekennt.

Auch in *Die Verwandten* (1898) zeigt sich die Einbindung des weiblichen Blickes, hier im Vergleich der beiden Frauen und deren Eindruck auf Georg: „Theresens lachen lag mehr in ihren Augen und Annas mehr in den blitzenden Zähnen und den Grübchen und in den Wangen aber es war viel mehr von Schwestern in ihnen wie von Mutter und Tochter.“ ²⁵³²¹ Hofmannsthal hebt die Bedeutung der Augen der Frau auch in Bezug auf die Verbindung scheinbarer Alterslosigkeit hervor. Georg, der Therese vor den Gräbern stehen sieht, glaubt sie erhaben über das Leben: „Nie war sie ihm so reizend erschienen als in diesem Augenblick, nie hatte ihre alterslose Seele sich so aus den Augen herausgelehnt, Weib Mädchen Kind in einem.“ ²⁵³²² Aber auch durch Thereses Tochter Anna, Georgs sich entwickelndes Interesse an ihr, findet sich das Motiv eingebunden („ihr unbefangenes Lächeln, ihre ruhig blinkenden Augen“). ²⁵³²³ Neuerlich zeigt sich die Einbindung des Blickes durch das Bild, das Georg aus einem der Bücher entgegen fällt. Es ist das Bildnis von Romana Ammersdorfer, das sie ihrer Freundin Walpurga Loidl, dem Mädchen des Hauses in dem Georg lebt, geschenkt hat. Über deren Augen heißt es: „Es war ein vielleicht 11jähriges Mädchen mit ernsten Augen, die ein übermäßig großes Gebetsbuch in den Händen hielt.“ ²⁵³²⁴ Auch verknüpft sich die Vorstellung Georgs mit der kleinen Walpurga, wie diese sich auf Feiertage vorbereitet, mit dem Blick: „Die ganze Verlockung des Lebens die Wonne des Blickes spielte auf den seidnen Blumen lag auf dem schwarzen Glänzen des Kopftuchs, flimmerte aus der silbernen Schnalle.“ ²⁵³²⁵ Die Bedeutung des Augen-Motivs zeigt sich auch in den Notizen Georgs über die beiden Frauen: während die ersten Notizen eine Distanz zwischen Mutter und Tochter vermerken, zeigt sich in den späteren Notizen Georgs eine Veränderung, eine Angleichung beider Frauen: „Anna ist kaum größer und gewiss nicht stärker als Therese, es sieht nur so aus weil sie einen ganz anderen Gang hat. Theresens Gang ist das leiseste was es giebt, ebenso wie ihr Lachen mit den Lippen und Augen. Dann sind ihre Augen sèvresblau.“ ²⁵³²⁶ Georg malt sich träumerisch aus, dass sowohl der Blick als auch die Sprache Theresens davon gesprochen hatten, dass Anna ihn liebte und dass Therese aufgrund dessen Eifersucht empfunden hatte („Therese, das fühlte er hätte etwas in ihren Blick, in den Ton ihrer Stimme gelegt“). ²⁵³²⁷ Auch durch Felix´ Hinwendung zu Romana zeigt sich das Augen-Motiv, hier durch die Beschreibung „ihre[r] graublauen ernsten Augen“. ²⁵³²⁸ Durch die Liebe, auf seine Frage ob sie denke, er würde sie gerne mögen, zeigt sich eine Veränderung der Farbe ihrer Augen („ihre Augen schienen

25316SW V. S. 158. Z. 29.

25317In der ersten Bühnenfassung bittet Cesarino, Venier die Wahrheit zu verschweigen („Sieh, muss denn nicht in dieser dunklen Welt / Sogar das Licht gewappnet gehen?“, SW V. S. 247. Z. 21-22).

25318SW V. S. 204. Z. 31-36.

25319SW V. S. 120. Z. 5-6.

25320SW V. S. 121. Z. 35.

Siehe (Notizen). SW V. S. 444. Z. 19-23, SW V. S. 452. Z. 2-9, SW V. S. 466. Z. 1-2, SW V. S. 478. Z. 26.

25321SW XXIX. S. 109. Z. 6-9.

Die Affinität zum weiblichen Auge zeigt sich auch durch Georgs Zug zu den Augen seiner Mutter (SW XXIX. S. 328. Z. 26).

25322SW XXIX. S. 111. Z. 6-9.

25323SW XXIX. S. 111. Z. 36-39.

25324SW XXIX. S. 114. Z. 1-3.

25325SW XXIX. S. 119. Z. 36-38.

25326SW XXIX. S. 115. Z. 34-39.

25327SW XXIX. S. 117. Z. 1-2.

25328SW XXIX. S. 121. Z. 23.

goldfarben“).²⁵³²⁹

Positiv besetzt zeigt sich das Motiv durch das Herbstbild in dem Ballett *Das Jahr der Seele* (1898): „über ihr Gewand fluthen die violetten Ringe ihrer Augen hinab. goldene Schlangen gleiten hinauf, von oben rothe Blätter gemischt mit Diademen herunter [...] dann die Töne des Sonnenuntergang im Meer“.²⁵³³⁰ In *Narciss und die Schule des Lebens* (1900) zeigt sich das Augen-Motiv durch die vermeintliche Liebe des Narciss zu einer Nymphe: „Er drückt früher aus, dass das Weltall bestimmt sei ihn stückweise zu spiegeln, ein Faun kommt ihm die zeigen, die ihn vollkommen<er> spiegelt als die Augen der Rehe und Tauben) er umtanzt den Spiegel, kann nicht hinein.“²⁵³³¹

Auch in der *Reitergeschichte* (1898) zeigt sich das Motiv, allerdings reduziert und von Hofmannsthal nur eingebunden, wenn er beschreibt wie Lerch durch Madrid reitet („und brokatgekleidete strahlenäugige Frauen hervorwinkend“).²⁵³³²

Auch in *Die Sirenetta* (1899) zeigt sich die Einbindung des weiblichen Blickes. Was Silvia nicht zu sagen fähig ist, drückt sie durch den Blick ihrer Augen aus, lässt sie Sirenetta dadurch ihr tiefes Unglück ahnen. Bereits mit Hofmannsthals erster Beschreibung Silvias zeigt sich die Einbindung des Augen-Motivs: sie „lässt ihren Blick über die Ferne, dann rings um sich gleiten, aus unendlich traurigen Augen“.²⁵³³³ Schließlich sieht Sirenetta allein durch die Augen Silvias Unglück, wenn sie zu dieser sagt: „Du hast gequälte Augen.“²⁵³³⁴ Hofmannsthal betont hier den Zusammenhang zwischen dem seelischen Zustand und den Augen gleich mehrfach („Du hast einen großen Schmerz in den Augen“).²⁵³³⁵ Für Sirenetta sprechen aber nicht nur die Augen, sondern vor allem Silvias Hände, die sie im Vergleich zu der Sprache der Augen hervorhebt: „reden haben sie können, besser als die Zunge und die Augen.“²⁵³³⁶ Das naive, kindliche Reden Sirenettas aber bewirkt in Silvia letztendlich das Bekenntnis des Verlustes, das sich auch durch ihre Augen ausdrückt („Die Verstümmelte schlägt die Augen auf und fährt zusammen, wie einer, der aus dem Schlafe aufgestört wird“).²⁵³³⁷ Der Wesensunterschied zwischen Sirenetta und Silvia wird von Hofmannsthal mitunter nicht nur durch ihre Sprache verdeutlicht, sondern auch durch die Sprache ihrer Augen; so liegt in denen Sirenettas die Lebendigkeit („ihre Augen schwimmend und wasserhell“),²⁵³³⁸ während Silvias primär ihren Kummer spiegeln.

In *Das Bergwerk zu Falun* (1899) bleibt die erotische Verlockung, sei es durch Anna als auch durch die Bergkönigin, in Verbindung mit dem Blick, aus. Zu Beginn der Erzählung zeigt sich aber bereits, dass Hofmannsthal in diesem Werk das Augen-Motiv auch in andere Zusammenhänge stellt, was – ebenso wie das Liebeserleben – deutlich an den Narzissmus geknüpft ist. So hebt Elis zu Beginn im Gespräch mit Ilsebill die Erinnerung an seine Mutter hervor; während er an Ilsebill die Zeichen des Altern sieht, beschreibt er seine Mutter als alterlos („Ihre Augen / So rein, ihr Mund viel frischer wie der deine“).²⁵³³⁹ Im Gegenzug erfolgt die Herabsetzung der erotischen Anziehungskraft durch die Alterung Ilsebills („Zwei Augen, glasig Zeug“).²⁵³⁴⁰ Während Ilsebill die Erotik für ihn eingebüßt hat, erfolgt – wie schon bei der Mutter – der Zug weg von der Gegenwart hin zur Vergangenheit, indem Elis sich an ein javanesisches Mädchen erinnert: „In

25329SW XXIX. S. 122. Z. 6-7.

Hatte Hofmannsthal schon durch die Jugend auf eine Nähe zwischen Georgs Lieben und seiner Mutter verwiesen, zeigt sich dies auch durch den Blick (SW XXIX. S. 328. Z. 26).

25330SW XXVII. S. 142. Z. 17-19.

25331SW XXVII. S. 143. Z. 24-27.

25332SW XXVIII. S. 40. Z. 35-36.

25333SW XVII. S. 9. Z. 15-16.

25334SW XVII. S. 14. Z. 4.

25335SW XVII. S. 14. Z. 5-6.

25336SW XVII. S. 15. Z. 25-26.

25337SW XVII. S. 16. Z. 12-13.

25338SW XVII. S. 9. Z. 36-37.

25339SW VI. S. 15. Z. 26-27.

25340SW VI. S. 18. Z. 3.

ihren Augen war was Bittendes, / Wie Hunde bitten“.²⁵³⁴¹ Durch diese zwei Verse lässt sich deutlich das narzisstische Wesen des Elis erkennen, verlangt es ihn doch danach, die Frau unter sich gestellt zu wissen, in einer demütigen, hündischen Haltung, während er sich selbst ihr gegenüber als dominant – deutlich auch durch die körperliche Gewalt dem Mädchen gegenüber – darstellen kann. Auch durch Elis' Begegnung mit dem Knaben Agmahd zeigt sich die Bedeutung des Augen-Motivs, glaubt Elis doch in ihm – der sein Wesen spiegelt, – eine frühere Geliebte zu sehen, der er gelehrt hatte, sich mit ihrem Blick in seinen Augen zu spiegeln, wodurch sich neuerlich der Narzissmus des Ästhetizisten durch das Augen-Motiv zeigt.

In Verbindung mit Anna zeigt sich das Augen-Motiv erst durch das Märchen, in dem eine Königstochter durch die Kerze einer Hexe einem Soldaten untertan wird, welches sie dem Kind erzählt. „Und hatte beide Augen halb geschlossen / Und wußte nichts von sich und diente ihm.“²⁵³⁴² Wie Elis in Bezug auf das javanische Mädchen, zeigt sich auch hier der Zwang der auf die Frau ausgeübt wird, und die herabgesetzte Stellung dieser unter den Mann. Dass Anna für Elis' ästhetizistisches Wesen affin ist, zeigt sich nicht nur durch das Märchen, sondern auch dadurch, dass sie Elis „mit großen Augen“,²⁵³⁴³ nach dessen Lebensgeständnis, ansieht. Nicht nur das Hofmannsthal diese Beschreibung des Auges gerne an das ästhetizistische Wesen seiner Protagonisten bindet – man denke mitunter an den Kaufmannssohn – sondern auch durch Annas Betrachtung der Welt, die Hofmannsthal gleichsam anschließt und die ihre Unerfahrenheit am Leben bezeugt. Elis selbst sieht sich durch Annas Angebot, bei ihnen zu bleiben, ihm Schutz und Halt zu schenken, vor die Problematik gestellt, dass er weiß, dass er dauerhaft nicht bei ihr bleiben kann. In diesem Zusammenhang greift Hofmannsthal auf die Kraft des Blickes zurück, die den Ästhetizisten seine eigene Unzulänglichkeit spüren lässt.²⁵³⁴⁴

Deutlich zeigt sich auch die Einbindung des Augen-Motivs in der Begegnung des Elis' mit der vermeintlichen Anna. Steht er nun Agmahd gegenüber, fragt Elis sich, warum Anna ihn mit ihren Blicken nie vermittelt hat, dass sie von seiner Liebe zu ihm wusste.²⁵³⁴⁵ Wie Elis Anna hier im III. Akt vorhält, dass die Sprache ihrer Augen versagt hat, will er ihren Augen im IV. Akt ausweichen. Elis bekennt hier seine Zugehörigkeit zur Tiefe auf eine Weise, die seine fehlende Empathie deutlich macht, verwirft er doch den flehenden Blick ihrer Augen, mit dem sie ihn zum Schweigen bringen möchte („Bitt' nicht mit deinen Augen, daß ich schweige: / es muß heraus, begreif' mich!“).²⁵³⁴⁶ Weil Elis aber ein Ästhetizist ist, er in den Augen der Frau nur Narzissmus-Befriedigung erfahren will – wie sich schon bei Ilsebill angedeutet hat – kann er nicht begreifen, dass Anna ihm sowohl mit ihrer Umarmung als auch mit ihren Augen Halt in dieser Welt schenken will.²⁵³⁴⁷

Dass Annas Wesen aber bei aller Rede davon, ihm Halt in dieser Welt schenken zu wollen, doch auch ästhetisch affin ist – was sich nicht nur daran zeigt, dass sie sich den träumerischen Elis erwählt hat – zeigt sich auch durch ihre Konfrontation mit Torbern. Der ihr aus dem Märchen bekannte Torbern, der vor 200 Jahren lebte, wird ihr zur Wirklichkeit: „Nun sah ich ihn, den seit zweihundert Jahren / kein Aug sah, und sah, wie er zu dir / so redet, wie der Gleiche zu dem Gleichen.“²⁵³⁴⁸ Auch durch ihr schwaches Wesen zeigt sich, dass Anna gar nicht fähig ist, Elis Halt zu geben. Bei der ersten Begegnung mit Torbern bricht sie ein und legt ihr schwaches Selbstbewusstsein dar („Die Augen hier, der Leib, den alles schüttelt, / was kanns dir sein, der maßlos wünschen darf?“).²⁵³⁴⁹ Auf Annas Augen geht aber auch Elis noch einmal ein, wenn er der Großmutter vorzeigt, was mit Anna passieren wird: „ihr Aug' verdreht sich und sieht durch den Grund: / da sieht sie, wie ihr Bräutigam Hochzeit hält: / da sieht sie stehen eine andre Braut.“²⁵³⁵⁰

25341SW VI. S. 18. Z. 18-19.

25342SW VI. S. 48. Z. 5-6.

25343SW VI. S. 57. Z. 9.

25344SW VI. S. 58-59. Z. 39-//10.

25345SW VI. S. 100. Z. 20.

25346SW VI. S. 68. Z. 34-35.

25347SW VI. S. 70. Z. 19-22.

25348SW VI. S. 73. Z. 30-32.

25349SW VI. S. 75. Z. 22-23.

25350SW VI. S. 77. Z. 17-19.

In den Notizen zeigt sich die Einbindung des Blickes ebenso in Anbindung an Anna, deren Blick von Elis nicht ertragen wird: „Heb deine Augen weg, bitt nicht so mit den Augen.“ In: SW VI. S. 189. Z. 24.

Aus den Notizen geht jedoch auch ein anderer Aspekt hervor, wird sich Anna doch durch die Natur der Überfülle des Lebens bewusst: „schämt sich vor den unendlichen Möglichkeiten, aus der Natur Augen auf sich gerichtet zu fühlen.“ In: SW VI. S. 206. Z. 29-30.

Mit dem V. Akt zeigt sich neuerlich die Einbindung des weiblichen Blickes. Elis, der sich von Anna verabschiedet, will sich ihrem Blick entziehen, ahnend, dass er darin die Unzulänglichkeit seines eigenen Handelns sieht: „Starr nicht / So voller Gram auf mich. Denn ich bin fröhlich.“²⁵³⁵¹ Mit Annas Großmutter, die am Ende der Erzählung auf ihre Enkelin trifft, zeigt sich schließlich, was Elis' Liebe an dieser bewirkt hat. Anna fühlt sich immer noch ihrer Liebe zu Elis verpflichtet, was sich auch in Bezug auf die Hinwendung zu dem fremdartig empfundenen Kleid zeigt, aber vor allem auch dadurch, dass sie dem Blick der Großmutter ausweichen will: „Großmutter, was siehst du so her auf mich? / Spürst du an mir was Fremdes?“²⁵³⁵² Hofmannsthal setzt den Blick des weiteren auch in Verbindung mit anderen Figuren. So spürt Dahlsjö die Unzulänglichkeit des eigenen Ich, im Kontrast zu der seelischen Stärke des Vaters und der Großmutter am Leben.²⁵³⁵³ Der Blick der Frau steht hier sowohl in Bezug mit der Trennung im Wesen zwischen Mutter und Sohn, als auch mit der Last der Erinnerung, die ihm die eigene Schwäche zeigt. Aber auch wenn die Großmutter ihre eigene Persönlichkeitsentwicklung besieht, zeigt sich die Verwendung des Augen-Motivs.

„wie ich jung war, dünkt mich jetzt, ich war
Ganz Sehnsucht, nichts als ein beseeltes Auge.
Mit meinen Augen sog ich wie im Traum
[...]
Nun starben mir die Augen ab – und ich
Bin drum nicht minder ganz“²⁵³⁵⁴

Hofmannsthal beschreibt hier die Reifung des Menschen, die gerade nur unter problematischen Lebensumständen und Geschehnissen, die der Ästhetizist allerdings zu umgehen sucht – und damit gleichsam die seelische Reife ausklammert – erfolgen kann. Dabei wird erst im dritten Akt deutlich, dass die Großmutter blind ist, Elis mit ihren eigenen Augen also nicht sehen kann und auf die Beschreibungen ihrer Familie angewiesen ist. Elis wiederum wähnt aufgrund seines Narzissmus, ihre Augen wieder zu beleben: „Schweig, alte Frau: eh' wart Ihr blind und redend, / nun macht' ich Euch sehend, nun seid stumm!“²⁵³⁵⁵

Ebenso zeigt sich eine Einbindung des Blickes in *Das Märchen von der verschleierte Frau* (1900). Zwar besieht die Frau ihr Kind, aufgrund ihrer Beklemmung mit „ängstlichen Augen“,²⁵³⁵⁶ doch schöpft sie auch Kraft aus der Anwesenheit ihres Kindes. Mit dem Blick verbindet Hofmannsthal aber auch hier die Beeinflussung von Menschen. So bleibt die Sicherheit der Frau nicht bestehen, sondern wird aufgebrochen („ihr Blick hatte sich in die dunkle Tiefe des Brunnenschachtes verfangen“).²⁵³⁵⁷ Die Frau des Bergmannes kann das Gefühl der Bedrohung für ihre Familie, selbst durch ihr Kind, nicht überwinden und muss das Unglück vielmehr „mit starrem Aug geschehen lassen“.²⁵³⁵⁸

Ebenso lässt sich in *Fuchs* (1900) die Einbindung dieses Motivs erkennen. Hofmannsthal bindet es zum einen an Annette, die ungläubig Fuchs besieht, der der Sohn des Hauses ist und dennoch wie ein Dienstbote arbeiten muss („macht erstaunte Augen“).²⁵³⁵⁹ Vor allem aber zeigt sich die Einbindung des weiblichen Blickes durch Fuchs' Mutter. Von ihr sagt der Junge, sie habe ihm seinen Namen Fuchs gegeben, eben weil ihre Augen seine Haare als feuerblond erkannt hatten („Frau Lepic sieht sie rot, sie hat gute Augen“).²⁵³⁶⁰ Mit der Rückkehr der Mutter, der Offenbarung ihres Wesens vor Annette, zeigt sich die Frau demütig und erscheint „mit gesenkten Augen“.²⁵³⁶¹ Doch trotz der Überwindung, die Fuchs zeigt, aufgefordert durch

25351SW VI. S. 78. Z. 25-26.

25352SW VI. S. 82. Z. 17-18.

25353SW VI. S. 45. Z. 24-29.

25354SW VI. S. 46. Z. 2-9.

25355SW VI. S. 77. Z. 28-29.

25356SW XXIX. S. 140. Z. 16.

25357SW XXIX. S. 140. Z. 35-36.

25358SW XXIX. S. 141. Z. 1.

Des weiteren zeigt sich auch eine Einbindung des Blickes in den Notizen Hofmannsthals, durch den Bezug auf die Wirklichkeit: „verlässt seine Frau. diese sieht sein Fortgehen. Thut darum die Augen auf, sieht gleichen Mond, sieht dass es wirklich war.“ In:

SW XXIX. S. 135. Z. 7-8.

25359SW XVII. S. 26. Z. 13.

25360SW XVII. S. 27. Z. 2.

25361SW XVII. S. 70. Z. 30.

seinen Vater, kann er sich der Mutter nicht annähern. Im neuerlichen Gespräch mit dem Vater zeigt sich, dass Fuchs das Verhalten der Mutter ihm gegenüber nicht einfach vergessen kann, auch wenn er eine Veränderung in ihrem Blick bemerkt hatte: „Hast du ihre Augen angesehen? [...] Sie warfen keine Blitze wie gewöhnlich. Sie waren traurig, traurig!“²⁵³⁶²

Auch das Augen-Motiv zeigt sich in das *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (1900) von immenser Bedeutung, gebunden an das ästhetizistische Sehnen oder Erleben. Dies zeigt sich erstmalig wenn der Marschall bemerkt, dass die Krämerin ihn nicht nur ehrfürchtig grüßt, sondern ihm auch solange „nachsah, als sie konnte“.²⁵³⁶³ Auf den Befehl des Marschalls war sein Diener abgestiegen und zur Krämerin gegangen. Hier zeigt sich, dass der Marschall den Blick der Frau als sexuelles Interesse an ihm gedeutet hatte, lässt er ihr doch durch den Diener sagen, „daß ich ihre Neigung, mich zu sehen und zu grüßen, bemerkt hätte; ich wollte, wenn sie wünschte, mich näher kennen zu lernen, sie aufsuchen, wo sie verlangte.“²⁵³⁶⁴

In Verbindung mit dem Tod zeigt sich das Motiv jedoch auch, und zwar wenn der Marschall in das bestellte Zimmer kommt und die Krämerin erblickt, die mit „großen Augen ruhig in die Flamme“²⁵³⁶⁵ sieht. Als sie ihn kommen hört, wendet sie sich jedoch von dem Feuer ab, hin zu ihm, wobei aus ihren Augen eine „strahlende Hingebung“²⁵³⁶⁶ strömt. Doch als er sich ihr nähern will, entzieht sie sich ihm, „mit einer unbeschreiblichen lebenden Eindringlichkeit zugleich des Blickes und der dunkeltönenden Stimme“.²⁵³⁶⁷

Nachdem er wieder erwacht war, sieht er sie jedoch nicht im Bett neben sich liegen, sondern am Fenster stehend: „Sie hatte den einen Laden aufgeschoben und sah durch den Spalt hinaus.“²⁵³⁶⁸ Dass die Wirklichkeit sich nicht ausblenden lässt, müssen so auch diese beiden Protagonisten Hofmannsthal erleben, und zwar als ein Windhauch in ihr Zimmer dringt. Davon ausgehend, dass die reale Wirklichkeit allgegenwärtig ist, wendet sich die Frau neuerlich ihm zu, „heftete ihre Augen mit aller Macht auf [sein] Gesicht“²⁵³⁶⁹ und zeigt damit, dass dieses ästhetizistische Lieben ihre Angst vor dem nahenden Tod überdecken soll. Auf die Bitte des Marschalls, sie neuerlich wiedersehen zu wollen, heißt sie ihm jedoch, dass sie ihn erst „in der Nacht vom Sonntag auf den Montag [...] wiedersehen“²⁵³⁷⁰ könne. Obwohl er Einwände geltend machen will, wird er von ihrem „überaus schmerzlich fragenden Blick“²⁵³⁷¹ aufgehalten, sodass er seine Abreise verschiebt. Doch heißt sie ihm zwar, dass sie ihn wiedersehen wolle, aber nicht in diesen erbärmlichen Räumlichkeiten: „indem sie das Wort aussprach, warf sie auf diese vier Wände, auf dieses Bett, auf die Decke, die herabgeglitten auf dem Boden lag, einen solchen Blick, daß unter der Garbe von Licht, die aus ihren Augen hervorschoß, alle diese häßlichen und gemeinen Dinge aufzuzucken und geduckt vor ihr zurückzuweichen schienen, als wäre der erbärmliche Raum wirklich für einen Augenblick größer geworden.“²⁵³⁷² Schließlich bekennt sie ihm, außer ihrem Mann und dem Marschall niemals einem weiteren Mann gehört zu haben, und erwartet eine Bestätigung von ihm zu hören, bei der er versagt, sodass sich ihr „gespannter suchender Blick trübte“.²⁵³⁷³ Letztendlich gelingt es ihm aber doch, zu ihr zu sprechen, „sie soweit zu besänftigen, daß sie mir ihr von Tränen überströmtes Gesicht wieder zukehrte, bis plötzlich ein Lächeln, wie ein Licht zugleich aus den Augen und rings um die Lippen hervorbrechend, in einem Moment alle Spuren des Weinens wegkehrte und das ganze Gesicht mit Glanz überschwemmte“.²⁵³⁷⁴ So beschreibt sie ihm den Weg zu ihrer Tante, wo er sie neuerlich wiedersehen könne, wodurch sich auch hier die Bezauberung durch den Blick zeigt, wenn es heißt: „Dann richtete sie sich auf, wurde ernst – und die

25362SW XVII. S. 71. Z. 13-17.

25363SW XXVIII. S. 51. Z. 9.

„[...] indem ich mich von Zeit zu Zeit umsahe, hatte sie sich weiter vorgelehnt, um mir soweit als möglich nachzusehen“. In: SW XXVIII. S. 51. Z. 14-15.

25364SW XXVIII. S. 51. Z. 19-22.

25365SW XXVIII. S. 52. Z. 17.

25366SW XXVIII. S. 52. Z. 26-27.

25367SW XXVIII. S. 52. Z. 32-34.

25368SW XXVIII. S. 53. Z. 16-17.

25369SW XXVIII. S. 54. Z. 13.

25370SW XXVIII. S. 54. Z. 30-31.

25371SW XXVIII. S. 54. Z. 34.

25372SW XXVIII. S. 55. Z. 9-15.

25373SW XXVIII. S. 55. Z. 22-23.

25374SW XXVIII. S. 55. Z. 30-34

ganze Gewalt ihrer strahlenden Augen heftete sich auf mich mit einer solchen Stärke, daß es war, als müßten sie auch ein totes Geschöpf an sich zu reißen vermögend sein“.²⁵³⁷⁵

In dem ersten Aufzug des Ballettes *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) zeigt sich das Augen-Motiv erstmalig durch das alte hässliche Weib, das „vorsichtig spähend das Gitterthor aufgemacht“.²⁵³⁷⁶ Auf diese Alte macht der Gärtner seine Frau aufmerksam; wissend um das Fließen der Zeit, der Vergänglichkeit des Lebens und der Schönheit: „Siehst Du, so fließt, verfließt die Zeit! so wirst Du auch einmal aussehen.“²⁵³⁷⁷ Das Augen-Motiv bindet Hofmannsthal auch bei der Verstellung der Tänzerin ein; den Brief des Geliebten sehend, den die Alte ihr bringt, spielt sie dennoch die „Unbefangene“,²⁵³⁷⁸ um die Alte schließlich dennoch „ins Auge“²⁵³⁷⁹ zu fassen und sich den Brief von ihr reichen zu lassen. So ergreifen sie zwar auch die Schmeicheleien des Dichters, erhebt er die geliebte Frau doch über Kunst und Natur als das Größte für sich im Leben und wirft sie auch einen Blick über die Schulter (SW XXVII. S. 9. Z. 19), während er ihr dies sagt; so tanzt sie schließlich: „Ihre Verneigungen, ihre Blicke verteilt sie immer zwischen dem GRAFEN, der rechts auf den Stufen, und dem DICHTER, der links steht und kein Auge von ihr verwendet.“²⁵³⁸⁰ Damit teilt sie ihre Zuwendung zwischen den beiden Männern auf, während das Mädchen dem Dichter, der sich gen Ausgang wendet, „mit den Blicken immer an ihm häng[t]“.²⁵³⁸¹ Ihre Treue, dem Dichter gegenüber, zeigt sich auch noch als die Alte sie mit Gold weglocken will („Schau, ich gebe Dir Gold, einen Beutel voll Gold“).²⁵³⁸² Gerade das Spiel auf dem Herzen des Mädchens lockt die Tänzerin an, die mit „leuchtenden Augen“²⁵³⁸³ auf das Spiel reagiert. Was dem Mädchen bleibt, ist nur die Annäherung des Dichters und der Tänzerin zu beobachten,²⁵³⁸⁴ die von dem Klang ihres Herzens bewirkt wurde. Selbst in ihrem nahenden Tod hält sie „immer die Augen auf ihn geheftet“,²⁵³⁸⁵ und selbst im Tod hält sie die „strahlenden Augen noch immer auf den Dichter geheftet“.²⁵³⁸⁶ Nach dem Tod des Mädchens wirft sich die Tänzerin „mit geschlossenen Augen“²⁵³⁸⁷ dem Dichter in die Arme und sucht ihn mit dem Blick auf, sich vor dem Schrecklichen zu bewahren.

In dem zweiten Aufzug zeigt sich das Motiv durch die Stunden und ihre Augenblicke gesetzt: „Jede Stunde umspielt ein kleiner Trupp von helläugigen bekränzten fast nackten Kindern, drei, vier oder fünf; diese Kleinen sind die AUGENBLICKE.“²⁵³⁸⁸ Der BLONDEN unter den tanzenden Stunden, Hofmannsthal lässt sie hinunter zu den Menschen steigen, wird von den Augen der anderen Stunden verfolgt.²⁵³⁸⁹ Besonders deutlich beschreibt Hofmannsthal die Augen der trägen Stunde, die er als passiv und phlegmatisch zeigt, mit ihren „hellen Augen“,²⁵³⁹⁰ die sich überhaupt nur missmutig und „augenreiben[d]“²⁵³⁹¹ auf das Zeichen der anderen Stunden reagiert. Den Moment zum Trank nutzen die Augenblicke der trägen Stunde sogleich aus wieder ins Gras zurückzusinken und die Augen zu schließen („sind sogleich die Augen zugefallen“).²⁵³⁹² Mit dem Trinken fertig, „sieht sich [die TRÄGE STUNDE] verschlafen um“,²⁵³⁹³ und anstatt den anderen Stunden zu folgen, gleitet sie ins Gras zurück. Aktiv dagegen sind die drei tanzenden Stunden, die den Korb mit dem Kind tragen und dieses „unverwandt betrachten[...]“.²⁵³⁹⁴ „Eine weisse Hirschkuh steckt ihren Kopf

25375SW XXVIII. S. 56. Z. 6-10.

25376SW XXVII. S. 8. Z. 8.

25377SW XXVII. S. 8. Z. 17-18.

25378SW XXVII. S. 9. Z. 8.

25379SW XXVII. S. 9. Z. 10.

25380SW XXVII. S. 10. Z. 5-7.

25381SW XXVII. S. 10. Z. 20-21.

25382SW XXVII. S. 11. Z. 13-14.

25383SW XXVII. S. 15. Z. 1-2.

25384SW XXVII. S. 15. Z. 13.

25385SW XXVII. S. 15. Z. 14-15.

25386SW XXVII. S. 15. Z. 28.

25387SW XXVII. S. 16. Z. 2.

25388SW XXVII. S. 19. Z. 5-7.

25389SW XXVII. S. 19. Z. 28-29.

25390SW XXVII. S. 20. Z. 14.

25391SW XXVII. S. 20. Z. 18.

25392SW XXVII. S. 20. Z. 25.

25393SW XXVII. S. 20. Z. 35.

25394SW XXVII. S. 22. Z. 30.

aus dem Gebüsch und betrachtet das Kind mit grossen sanften Augen“. ²⁵³⁹⁵ Des weiteren zeigt sich das Augen-Motiv auch in Verbindung mit dem Hinblicken der SELIGEN STUNDE durch die anderen Stunden (SW XXVII. S. 25. Z. 1-5), den „schwermütigen Blick“ ²⁵³⁹⁶ der um die Taube Trauernden und schließlich in Verbindung mit der ERHABENEN STUNDE, deren Blick schweift (SW XXVII. S. 25. Z. 36) gegen den Himmel und den anderen Stunden, die dem Wurf der ERHABENEN STUNDE nachschauen. ²⁵³⁹⁷

Auch im dritten Aufzug zeigt sich das Augen-Motiv, hier an die Tochter des Dichters aus dem ersten Aufzug gebunden: „Sie hat dunkles Haar und sehr dunkle feuchte Augen.“ ²⁵³⁹⁸ Hofmannsthal bindet hier, gleich zu Beginn des Aufzuges, ihre Augen an die wesensartige Dunkelheit. Von ihrer Arbeit aufsehend (SW XXVII. S. 26. Z. 33), hört sie ihn über seine alten, schlechten Augen klagen, was sie dazu bringt, für ihn zu tanzen. Die Befürchtungen des Vaters, er könne sie an den jungen Bewerber verlieren, zerstreut sie zwar, doch deutet Hofmannsthal mit ihrem „seltsam verträumten Ausdruck der Augen“ ²⁵³⁹⁹ an, dass die Zuversicht des Vaters an ihre Liebe gebrochen werden wird. So sieht sie sich auch, als sie dem Vater den Trank gereicht hat, verstoßen nach ihm um, ob er nicht sehe, wie sie ihrem wirklichen Geliebten zuwinkt. ²⁵⁴⁰⁰ „Sie sieht sich wieder verstoßen um, dann kommt sie unbefangen nach vorn.“ ²⁵⁴⁰¹ Als der Vater sie und ihren Geliebten, den sie bei Nacht in das Zimmer geholt hatte, erblickt, hält sie „die Augen auf den Vater geheftet, totenblass“. ²⁵⁴⁰² Den Geliebten als Räuber der Tochter angreifend, stellt sich die Tochter vor diesen: „ihre aufgerissenen Augen haben solche Gewalt, dass der ALTE einen Schritt nach rückwärts thut und mit herabgesunkenen Händen schwer atmend dasteht.“ ²⁵⁴⁰³ Ihre Liebe und Treue gehöre dem Geliebten, so das Mädchen; doch Hofmannsthal deutet durch die Beschreibung der Szenerie an, durch die Verbindung mit dem Tod, dass er ihr Handeln nicht gutheißt: „Wie sie innehält und totenblass, mit geschlossenen Augen, zwischen den beiden dasteht und dann wieder die Augen aufschlägt, zeigt er ihr sein weisses Haar, sein verzerrtes Gesicht das in diesen Minuten um Jahre gealtert scheint. Sie blickt kalt und fremd auf ihn, dann wirft sie sich dem Geliebten zu“. ²⁵⁴⁰⁴ Aber nicht nur sich selbst will sie dem Vater nehmen, sondern auch den Pokal, der die Dunkelheit des Raumes mit seinem Licht durchbrochen hatte; so „sieht [sie] im ganzen Zimmer umher, suchend. Ihr Blick fällt auf den Pokal mit dem Glühwein und ihr Gesicht leuchtet auf.“ ²⁵⁴⁰⁵ Während er wähnt, dass sie den Pokal ihm bringen werde, muss er sich der Wirklichkeit stellen und „erblickt sie, die den Pokal in erhobenen Händen dem Geliebten zuträgt, auf den ihre Blicke geheftet sind.“ ²⁵⁴⁰⁶ In dem antiken Umfeld sind es die Nymphen, durch die Hofmannsthal auf das Motiv verweist; auf dem Brunnenrand sitzend „spähen“ ²⁵⁴⁰⁷ sie nach dem Meer, wie auch die Nymphen die auf den Klippen sitzen („sie blicken sehnsüchtig nach dem Meer hinab“). ²⁵⁴⁰⁸ Hier ist es aber auch die alte Frau des Gärtners, die das „fremde Kind [...] AMOR“ ²⁵⁴⁰⁹ erblickt, aber vor allem das Mädchen, welches den geliebten Dichter erblickt und haltlos wirkt („Sie sieht den Geliebten an, schwankt aber unsicher wieder zur Seite“). ²⁵⁴¹⁰ Wiederum an dem verwandelten Strand, schildert Hofmannsthal ein verändertes Geschehen. Hier sind es Dryaden, die mit ihrem Tanz die großen Vögel anlocken und „den Blick“ ²⁵⁴¹¹ nicht von diesen nehmen. „Im Augenblick sieht man die DRYADEN ins Gebüsch eilen und sieht sie, im Dickicht, von JÜNGLINGEN umschlungen. Vorne aber eilen drei hin und her, denen der Geliebte noch ausgeblieben ist, spähen rechts

25395SW XXVII. S. 22. Z. 31-32.

Hofmannsthal verwendete in den frühen lyrischen Werken das Adjektiv *groß* gerne in Verbindung mit dem Auge des Ästhetizisten. Hier jedoch, durch das Adjektiv *sanft* muss der Blick der Kuh positiv gesetzt verstanden werden.

25396SW XXVII. S. 25. Z. 27.

25397SW XXVII. S. 25-26. Z. 40//1.

25398SW XXVII. S. 26. Z. 28-29.

25399SW XXVII. S. 28. Z. 17-18.

25400SW XXVII. S. 29. Z. 9-12.

25401SW XXVII. S. 29. Z. 13-14.

25402SW XXVII. S. 31. Z. 12.

25403SW XXVII. S. 31. Z. 29-32.

25404SW XXVII. S. 32. Z. 11-16.

25405SW XXVII. S. 32. Z. 23-25.

25406SW XXVII. S. 33. Z. 3-4.

25407SW XXVII. S. 35. Z. 25.

25408SW XXVII. S. 35. Z. 22-23.

25409SW XXVII. S. 36. Z. 36.

25410SW XXVII. S. 37. Z. 16-17.

25411SW XXVII. S. 38. Z. 9.

hinab ans Wasser, suchen angstvoll.“²⁵⁴¹² Ergriffen von einem „farbenglühende[n] Paradiesvogel“,²⁵⁴¹³ suchen zwei der Dryaden, diesen für sich zu gewinnen, weshalb jede ihn „mit Blick und Mund an sich ziehen“²⁵⁴¹⁴ will. Mit dem Verschwinden der Dryaden, setzt Hofmannsthal den Fokus wieder auf das Geschehen um den Dichter und das Mädchen; der Frau folgend, haben die Augenblicke „die Augen am Boden“,²⁵⁴¹⁵ um den Weg zu finden.²⁵⁴¹⁶

Vielfach zeigt sich auch in *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901) das Motiv. Guido und Pompilia teilen durchaus eine Wesensgemeinschaft, können sie die Wirklichkeit doch kaum ertragen. So will Pompilia „dem fürchterlichen ausweichen, die Augen schließen und sich ableugnen, dass es existiert“.²⁵⁴¹⁷

Während Guido sich durchaus etwas von Pompilias Wesen und Aussehen, ihren „tiefen Augenlidern“²⁵⁴¹⁸ versprochen hatte, versagt sie letztendlich in seinen Augen. Dabei hatte Guido eine Unterordnung der Frau unter seinen Willen gewünscht: „sie soll lächeln und süße Augen machen, wenn ich will, auch wenn´s ihr nicht vom Herzen kommt.“²⁵⁴¹⁹ Auch schlägt sich Pompilias Einsamkeit, nach dem Abgang der Eltern, gleich auf ihre Augen nieder („Schweigt, sieht zu Boden, steht auf, geht hinaus, fast automatisch“).²⁵⁴²⁰ Ein mehrfacher Zug zum Augen-Motiv findet sich auch in der Passage in der Emilia Pompilia die Liebe zu Gino beschwört. Pompilia jedoch beharrt darauf, dass sie „Caponsacchi nie im Leben gesprochen 2 mal gesehen“²⁵⁴²¹ habe. Pompilia thematisiert dabei den Hass, den Emilia für sie empfindet. Doch durch ihr Kind spürt sie eine Erleichterung im Leben: „in meiner Brust und stieg mir sanft zu Kopf / ich konnte wieder um mich schau'n und sehen / wie es viel gute Menschen giebt.“²⁵⁴²² Auch hatte sie die Begegnung mit dem Bruder von ihrer Qual befreit und sie erkennen lassen, dass es Menschen auf der Welt gibt, die nicht hartherzig sind.²⁵⁴²³ Um sich von Emilia abzulenken, wendet sich Pompilia gegen das Fenster (SW XVIII. S. 217. Z. 15), besieht die Schwalben und deren Sorge um ihre Jungen. Emilia quält Pompilia weiterhin, heißt ihr das Guido heimgekommen ist, was Pompilia sich aber neuerlich auf ihr Kind besinnen lässt, die erhofft, dass sie nicht sterben wird „eh ich es hab leben sehn“.²⁵⁴²⁴ Das Augen-Motiv zeigt sich aber auch durch Pietros Besinnung darauf, dass Pompilia ein Kind erwartet („und jetzt macht sie selber so ein Wesen in sich mit Fingerln und Schulterln und Augenliderln wie aus schönstem Wachs“),²⁵⁴²⁵ durch Guidos Furcht bezüglich ihres Wissens über ihn,²⁵⁴²⁶ durch Violante die um Guidos wirkliche Stellung im Leben weiß („Dass sie noch Augen hat, um Unterschied gewahr zu werden!“)²⁵⁴²⁷ oder durch Emilia und eine geplante Rechtfertigung.²⁵⁴²⁸

In *Der Schüler* (1901) zeigt sich der Motiv-Komplex zum einen durch die blinde Dienerin. Durch sie sieht sich Taube gezwungen, sich der Kleidung ihres Vaters zu bemächtigen, da die Dienerin sie nur abzutasten imstande ist, und sie ist es, die der Vater Taube als vermeintlich guten Schutz während seiner Abwesenheit lässt. Hofmannsthal kommt erst auf die Augen Taubes zu sprechen, als diese aus ihrem Tanz erwacht und „purpurroth, mit gesenkten Augen“²⁵⁴²⁹ vor ihrem Vater steht. Neuerlich bindet Hofmannsthal ihren Blick ein, wenn sie das Zimmer betritt; „verstohlen um sich blickend“,²⁵⁴³⁰ glaubt sie niemanden im Zimmer zu

25412SW XXVII. S. 38. Z. 28-34.

25413SW XXVII. S. 38. Z. 39.

25414SW XXVII. S. 38-39. Z. 39//1.

25415SW XXVII. S. 39. Z. 14.

25416Des weiteren, siehe: SW XXVII. S. 275. Z. 18-21, SW XXVII. S. 282. Z. 5-9.

25417SW XVIII. S. 165. Z. 6-7.

25418SW XVIII. S. 177. Z. 10.

25419SW XVIII. S. 202. Z. 6-7.

25420SW XVIII. S. 205. Z. 22-23.

25421SW XVIII. S. 205. Z. 30.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 216. Z. 1, SW XVIII. S. 216. Z. 17.

25422SW XVIII. S. 215. Z. 1-3.

25423SW XVIII. S. 215. Z. 17-23.

25424SW XVIII. S. 219. Z. 23.

25425SW XVIII. S. 188. Z. 15-17.

25426SW XVIII. S. 478. Z. 36.

25427SW XVIII. S. 192. Z. 16-17.

25428„Emilia erbittet um sich zu rechtfertigen, ein Gespräch unter 4 Augen“. In: SW XVIII. S. 474. Z. 38.

25429SW XXVII. S. 46. Z. 28-29.

25430SW XXVII. S. 47. Z. 23.

sehen. Das Augen-Motiv erfolgt aber auch als Teil der Regieanweisung, wenn Taube, gekleidet wie ihr Vater, sich aus dem Haus schleichen will („man sieht, sie hat unter dem Mantel einen Brief in der Hand“).²⁵⁴³¹

In dem *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* (1901) zeigt sich das Motiv durch die vermeintlich weibliche Gestalt, die der Student auf der Bühne, im Gegensatz zu seinem Studentenfreund Heinrich, sieht. Wenn der empfängliche Freund äußert „Heinrich, es schaut auf mich!“,²⁵⁴³² dann empfindet er ob des Blickes eine Beklemmung. Auch mit der Vorstellung, es handle sich bei seinem Gegenüber um eine Schauspielerin, kann der Student sich nur kurz beruhigen, stockt er wiederum unter dem „geheimnisvoll auf ihn gehefteten Blick“. ²⁵⁴³³ Doch neuerlich sucht er sich zu beruhigen, tritt auf die Gestalt zu und erkennt das Schöne an ihr („Sehr schöne Maske, deine Augen leuchten!“).²⁵⁴³⁴

In Hofmannsthals Notizen zu *Orest in Delphi* (1901-1904) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Erinnerung Orests an den Blick seiner von ihm ermordeten Mutter („grässliche starre Blicke ihres brechenden Auges“),²⁵⁴³⁵ wobei sich Orest zudem dem „immerfortigen Anschauen der That“²⁵⁴³⁶ ausgeliefert sieht. Negativ besetzt zeigt sich der weibliche Blick auch durch die Furien, die Orest mit ihrem „Medusenblick der Verzweiflung“²⁵⁴³⁷ verfolgen und über die es weiter heißt: „Ihre Blicke erträgt er nicht, ohne ohnmächtig zu werden.“²⁵⁴³⁸

In *Das Leben ein Traum* (1901-1904) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem ersten Aufeinandertreffen von Rosaura und Sigismund, wenn Hofmannsthal Rosauras positiver Stimmung ihre Umgebung gegenüberstellt, denn auch wenn sie sich verirrt hat, fühlt sie sich doch in Astolfs Nähe („und mit Liebesblicken will ich / diesem ganzen Land begegnen“).²⁵⁴³⁹ Als Sigismund aber auf Rosaura trifft, glaubt er in ihr, einen Mann vor Augen zu haben, weshalb er sie nicht nur töten, sondern ihr sogar die Augen herausdrücken will.²⁵⁴⁴⁰ Als er schließlich erkennt, dass er eine Frau erfasst hat, wendet sich sein Interesse von Mord nach Begierde; doch mit dem Blick in Rosauras Augen, begegnet er sogleich wieder seiner Unzulänglichkeit.²⁵⁴⁴¹

Ebenso zeigt sich die Einbindung des Augen-Motivs in dem Gespräch zwischen Rosaura und ihrem Vater Clotald, erkennt er den Dolch in ihrer Hand als schwache Waffe und ruft sie vielmehr dazu auf, dass sie ihre Schönheit als Waffe einsetzen möge: „Besser Schutz sind diese Augen / diese Stirne dieser Mund / wie sie ihrer Mutter gleicht!“²⁵⁴⁴² Durch das neuerliche Aufeinandertreffen zwischen Rosaura und Sigismund zeigt sich ebenso die Einbindung des Motivs. Sigismund, der Rosaura versucht für sich zu gewinnen, zeichnet ihr sein Leben vor, das er als Grund für Rosauras Distanz zu ihm wertet. Doch Rosaura entzieht sich diesem, schließt ihre Augen (SW XV. S. 215. Z. 11), so dass er sein Leben vor ihr als einen großen Zusammenhang schildert („deine Blicke die ersterben / dein erleichendes Gesicht / meine grauenvollen Jahre!“).²⁵⁴⁴³

Auch innerhalb der theoretischen Schriften zwischen 1902-1907 zeigt sich ein mehrfacher Bezug zum Motiv, so in *Aus einem alten vergessenen Buch* (1902) durch eine Frauenfigur des Buches von Friedrich Anton von Schönholz („riesige Greisin, [...] faltete die Hände im Schoße und heftete den Blick an die Decke“)²⁵⁴⁴⁴ oder in *Die Duse im Jahre 1903* (1903) durch den Dichter („und erblindet ihre Augen und läßt sie mit sehenden

25431SW XXVII. S. 51. Z. 4-5.

25432SW III. S. 212. Z. 19.

25433SW III. S. 212. Z. 32.

25434SW III. S. 213. Z. 8.

Siehe (Notizen): SW III. S. 728. Z. 13-15.

25435SW VII. S. 155. Z. 5.

25436SW VII. S. 155. Z. 9-10.

25437SW VII. S. 156. Z. 17.

25438SW VII. S. 157. Z. 7.

25439SW XV. S. 185. Z. 21-22.

25440SW XV. S. 188. Z. 12-13.

25441SW XV. S. 189. Z. 1-7.

25442SW XV. S. 192. Z. 25-28.

25443SW XV. S. 215. Z. 23-25.

25444SW XXXIII. S. 15. Z. 34-36.

Händen, mit fühlendem Leib durch den Raum gleiten“).²⁵⁴⁴⁵ Dass die schauspielerische Bezauberung der Frau mitunter auch durch ihren Blick erfolgt, zeigt sich zudem auch in diesem Werk, wenn es heißt: „und Szenen gibt er ihr, wo sie im aufgelösten Haare wühlen kann, und Szenen, wo sie mit blühenden Rosen spielt, und Szenen, wo sie zwischen dem jungen Grün der Büsche irren Blickes, doch sanfter als ein Kind, hervortritt.“²⁵⁴⁴⁶ Hofmannsthal bindet das Augen-Motiv dabei nicht nur an den Tod,²⁵⁴⁴⁷ sondern auch durch das Sehen ihrer Vielseitigkeit auf der Bühne,²⁵⁴⁴⁸ was sich zeigt, wenn es heißt: „Daß sie heute größer ist als die Schicksale, die sie darstellt. Daß sie mit den tiefen, weisen Blicken ihrer Augen das Gewölk dieser Schicksale zertheilen kann. Daß sie zu weise ist für Julia und Kleopatra, zu weise für die arme böse Hedda Gabler, nein, weiser als Oedipus, klüger als Hamlet.“²⁵⁴⁴⁹ Des weiteren vergleicht Hofmannsthal diese Schauspielerin aber auch mit Goethes Werken, ausgelöst durch das Betrachten ihres Spieles auf der Bühne: „Man versteht, daß die Dichterseele, die aus Werther’s gequälten Augen angstvoll blickte, sich läutern konnte, sich stärken zu dem wundervoll klaren, das Schicksal bändigenden Blick der Iphigenie!“²⁵⁴⁵⁰ Ebenso zeigt sich das Motiv in der Schrift *Madame de La Vallière* (1904) durch die Duldsamkeit dieser Frau („und auf dies alles mit den sanften Augen der Nonne zu blicken“),²⁵⁴⁵¹ in *Die Briefe Diderots an Demoiselle Voland* (1905) durch eben jene Liebesbriefe²⁵⁴⁵² oder in der Besprechung *Das Mädchen mit den Goldaugen* (1905) von Balzacs Erzählung (*La fille aux yeux d’or*, 1833), hier mitunter durch den Titel (SW XXXIII. S. 96. Z. 8-9).²⁵⁴⁵³ Des weiteren zeigt sich das Motiv in *Die unvergleichliche Tänzerin* (1906) durch die Tänzerin Ruth St. Denis, deren Tänze davon zeugen, dass sie mitunter javanische Tänzerinnen gesehen haben musste. Des weiteren hatte die Tänzerin nicht nur ihre Augen, sondern gleichsam auch ihre Seele für die „ewigen Dinge des Ostens“²⁵⁴⁵⁴ geöffnet und diese gesehen, allerdings „nicht mit gewöhnlichen Augen“.²⁵⁴⁵⁵ So beschreibt Hofmannsthal des weiteren auch, ähnlich wie bei der Schauspielerin Eleonora Duse, die Wirkung dieser auf die Zuschauer: „In ihren regungslosen Augen ist stets das gleiche geheimnisvolle Lächeln: das Lächeln der Buddhastatue. Ein Lächeln, das nicht von dieser Welt ist.“²⁵⁴⁵⁶

In *Ein Brief* (1902) zeigt sich das Motiv durch Chandos’ Bezugnahme zu dem Werk des Livius, als dieser die Zeit der Zerstörung von Alba Longa schilderte. Chandos wähnt dabei eine Mutter, die ihr sterbendes Kind hält, zu sehen, die in die „leere Luft, oder durch die Luft ins Unendliche hin Blicke schickte und diese Blicke mit einem Knirschen begleitete!“²⁵⁴⁵⁷ Lediglich ein weiterer Bezug zeigt sich, und zwar durch Chandos Verweis auf seine künstlerische Vergangenheit, in der er die Konzeption in sich spürte; so war ihm mitunter die Milch einer „sanftäugigen Kuh“²⁵⁴⁵⁸ nichts Getrenntes zu der Beschäftigung mit der Kunst.

Lose Bezüge finden sich mitunter innerhalb der Gespräche und Briefe Hofmannsthals in *Das Gespräch und die Geschichte der Frau von W.* (1902),²⁵⁴⁵⁹ oder in *Im Vorübergehen. Wiener Phonogramme* (1893) in Verbindung mit einer Kunstauktion („Frauenköpfe: einer mit sehr decidierten Zügen, starker Stumpfnase, lebhaften Augen“),²⁵⁴⁶⁰ in *Der junge Lehrer der Kinder und die alte Frau* (1896) durch die alte Frau, die eine

25445SW XXXIII. S. 23. Z. 31-33.

25446SW XXXIII. S. 23. Z. 33-36.

25447SW XXXIII. S. 24. Z. 18-22.

25448SW XXXIII. S. 24. Z. 23-25.

25449SW XXXIII. S. 24. Z. 29-35.

„Und der Strahl ihrer Augen, die Schatten, die über ihre strahlende Stirne fliegen, eine einzige Geberde ihres Armes werden das ganze, das entzückende Schauspiel sein, auf das sich tausende Augen heften werden.“ In: SW XXXIII. S. 25. Z. 24-27.

25450SW XXXIII. S. 24. Z. 38-40.

25451SW XXXIII. S. 57. Z. 15-16.

25452SW XXXIII. S. 67. Z. 26-28.

25453SW XXXIII. S. 97. Z. 10.

25454SW XXXIII. S. 116. Z. 18.

25455SW XXXIII. S. 116. Z. 18-19.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 118. Z. 8-9.

25456SW XXXIII. S. 118. Z. 23-25.

25457SW XXXI. S. 51. Z. 20-22.

25458SW XXXI. S. 47. Z. 34.

25459SW XXXI. S. 56. Z. 20-21.

25460SW XXXI. S. 10. Z. 9-10.

Veränderung in ihrem Blick dem Leben gegenüber bemerkte,²⁵⁴⁶¹ in dem Gespräch zweier Kurtisanen in *Die Sammlerin* (1903) durch die Vorliebe Tibaldas zu schönen Dingen („Mantel von Silberbrokat der die Augen blind macht“),²⁵⁴⁶² in *Das Schöpferische* (1906-1909) durch die Wirkung der Frau Gladys Deacon²⁵⁴⁶³ und in *Furcht / Ein Dialog* (1906/1907) durch den Tanzenden der Insel („Und ihre Augen scheinen angefüllt mit einer kaum mehr erträglichen Spannung inneren Glücks“),²⁵⁴⁶⁴ gegen die die Protagonistin ihre eigene Beklemmung in der Welt stellt (SW XXXI. S. 122. Z. 29-37).²⁵⁴⁶⁵ Anders als sich selbst, sieht Laidion diese Frauen, diese Tanzenden, als rein an, während sie über sich sagt: „Ich glaube, ich habe nie etwas Reines gesehen. Ich habe nie das gesehen, worauf ich hätte mein Herz hinlegen mögen.“²⁵⁴⁶⁶ Wenn Laidion über die Liebe redet, die sie nie erfahren hat, dann erfolgt dies ebenso in Verbindung mit dem Augen-Motiv: „Ich kann fühlen, wie ihnen zumut ist, wenn ich meine Augen schließe, aber nicht ganz, nur so, daß das obere Lid auf dem untern zittert.“²⁵⁴⁶⁷ Aus der Trance erwachend, in der Laidion die Tanzenden der Insel gesehen hat, schlägt aber auch sie „die Augen auf“²⁵⁴⁶⁸ und wird so neuerlich mit der Wirklichkeit konfrontiert: „Ich möchte schreien und in meine Kissen beißen, in meinen Arm möcht´ ich beißen und mein Blut fließen sehen, daß solches auf der Welt ist und ich habe es nicht!“²⁵⁴⁶⁹

Ebenso wie das Augen-Motiv des Mannes zeigt sich hier das Motiv in Verbindung mit den Frauen-Figuren des Dramas *Elektra* (1903) vielfach vertreten. Gleich zu Beginn zeigt sich, dass das Augen-Motiv mitunter auch hier in Verbindung mit dem Wesen der Figuren steht, in diesem Fall durch den abwertenden Blick Elektras gegen die Diener.²⁵⁴⁷⁰ Ihr Blick gegen die Mägde sei nicht nur „[g]iftig / wie eine wilde Katze“,²⁵⁴⁷¹ auch erträgt sie es nicht „wenn man sie ansieht“. ²⁵⁴⁷² Hofmannsthal deutet durch das Augen-Motiv aber auch Elektras instinktives Ahnen an, dass sie sich mit ihrer Lebensführung versündigt. Elektra wird in ihrem Verhalten als tierhaft beschrieben, reagiert sie doch mit „gräßliche[n] Blicke[n]“²⁵⁴⁷³ auf die Mägde. Konträr dazu steht die Einschätzung der jüngsten Magd. Sie verehrt Elektra nicht nur ob ihres königlichen Verhaltens, sie glaubt auch, dass es niemanden in diesem Haus gibt, „der ihren Blick / aushält“. ²⁵⁴⁷⁴ Dabei wendet sich die jüngste der Mägde sogar gegen Ihresgleichen, nimmt Partei für die Königstochter Elektra, während sie die anderen Mägde „erhängt am Halse [...] / sehn“²⁵⁴⁷⁵ will. Gegen die Worte der jüngsten Magd, stellt Hofmannsthal die Anklage der Aufseherin, die Elektras Verhalten gegen die Dienerinnen rekapituliert.²⁵⁴⁷⁶

Elektra legt nach ihrem Auftreten die Hintergründe für ihr Handeln dar. Hofmannsthal schildert auch diese Figur als eine am Leben verzweifeln, mehr noch zerbrochene Protagonistin, hinter deren Rachedgedanken sich im Grunde die Sehnsucht nach ihrem Vater verbirgt, weshalb sie auch ausruft: „Vater! / Ich will dich sehn, laß mich heut nicht allein!“²⁵⁴⁷⁷ Auch innerhalb ihrer fantastischen Rache-Fantasie zeigt sich das Augen-Motiv, denn nach vollendeter Tat verlangt es sie danach, von den Menschen als Tanzende gesehen zu werden und damit als Triumphierende über die Mörder des Vaters.²⁵⁴⁷⁸

25461SW XXXI. S. 14. Z. 28-31, SW XXXI. S. 15. Z. 1-6.

25462SW XXXI. S. 70. Z. 9.

25463„Sie müssen aber nicht denken, dass sie eine Verächterin des Lebens war. Sie saß da und ließ sich die antiken Götter herantreten. Ihr Auge lief zu den Dingen“. In: SW XXXI. S. 93. Z. 13-16.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 96. Z. 22-23.

25464SW XXXI. S. 125. Z. 12-13.

25465SW XXXI. S. 123. Z. 7.

25466SW XXXI. S. 124. Z. 15-17.

25467SW XXXI. S. 124. Z. 23-25.

25468SW XXXI. S. 125. Z. 15.

25469SW XXXI. S. 125. Z. 17-19.

Siehe (Notizen): SW XXXI. S. 383. Z. 27-32, SW XXXI. S. 384. Z. 15-18, SW XXXI. S. 386. Z. 10-11.

25470SW VII. S. 63. Z. 13.

25471SW VII. S. 63. Z. 14-15.

25472SW VII. S. 63. Z. 22-23.

25473SW VII. S. 64. Z. 16.

25474SW VII. S. 65. Z. 23.

25475SW VII. S. 65. Z. 30-31.

25476SW VII. S. 66. Z. 15-20.

25477SW VII. S. 67. Z. 13-14.

25478SW VII. S. 68. Z. 1-5.

Dass das Wesen der Figuren sich auch hier an den Augen zeigt bzw. diese darüber hinaus ihre Emotionen durch ihre Augen offenlegen, zeigt sich auch durch das Auftreten von Chrysothemis, die „angstvoll auf / Elektra“²⁵⁴⁷⁹ sieht. Auch Elektras Reaktion auf die Begegnung mit der Schwester ist bezeichnend: „Elektra fährt zusammen, wie der Nachtwandler, der seinen Namen rufen hört. Sie / taumelt. Ihre Augen sehen um sich, als fänden sie sich nicht gleich zurecht. Ihr Gesicht / verzerrt sich, wie sie die ängstliche Miene der Schwester ansieht.“²⁵⁴⁸⁰ Im Gespräch mit der Schwester kündigt Chrysothemis die Folgen von Elektras Handeln an, dass man sie in einen Turm sperren wird, sodass sie fortan das „Licht nicht sehen wird“.²⁵⁴⁸¹ Anders als Elektra, sieht sich Chrysothemis nicht imstande dazu, „ins Dunkel [zu] starren“²⁵⁴⁸² und sich damit gleichsam vom Leben abzuwenden. Sehnsüchtig dem Leben zugewandt, findet sie in diesem Haus aber nur Einsamkeit („so stiert ein leeres Zimmer / mich an“).²⁵⁴⁸³ Während für Chrysothemis Elektras Rachedgedanken nicht in einem wirklichen Leben enden können, ruft sie sie auf zu begreifen, dass der Vater unwiderruflich tot sei und sie die Rückkehr des Bruders nicht sehen werde (SW VII. S. 70. Z. 30). Während Elektra in ihrem Bezug zur Vergangenheit verharrt, äußert Chrysothemis ihre Sehnsucht nach einer Zukunft als Ehefrau und Mutter, welche ihr aber wiederum durch Elektras Verhalten genommen wird. Statt eines ganzen Lebens, wird sie mit diesem leeren Schattendasein beladen, welches sie nicht mit „den Augen seh'n“²⁵⁴⁸⁴ wollte. Auf die Zukunft gerichtet, ruft sie sich deswegen dazu auf, sich für Kinder zu bereiten, ihren Körper liebend zu halten und „das Hohle meiner beiden Augen“²⁵⁴⁸⁵ sich reinzuwaschen, denn die Kinder „sollen sich nicht schrecken, / wenn sie der Mutter in die Augen schau'n“.²⁵⁴⁸⁶ Während Chrysothemis darauf verweist, dass sich die Belastung des Lebens auch in den Augen niederschlägt, verharrt Elektra in ihrem Bezug zu ihrem Vater („Wenn sie der Mutter in die Augen schau'n! / Und wie schaust du dem Vater in die Augen?“).²⁵⁴⁸⁷ Chrysothemis rät Elektra, trotz ihres zynischen Verhaltens ihr gegenüber, das Haus zu verlassen, bevor die Königin sie „sieht“,²⁵⁴⁸⁸ da sie den „Tod aus jedem Blick“²⁵⁴⁸⁹ schickt, bedingt dadurch, dass sie in der Nacht fürchterlich geträumt hat. Dies führt Elektra jedoch nur neuerlich dazu, ihre Abscheu gegenüber der Mutter zu äußern, habe sie ihr doch den Traum geschickt, indem sie, als Wissende um den Inhalt des Traumes, auch den Vater gesehen hat.²⁵⁴⁹⁰

Die Zeichen des bald eintretenden Todes haften auch Klytämnestras Augen an. Während ihre Züge schon Zeichen des voranschreitenden Alters zeigen, erscheinen ihre „Augen [...] übermäßig groß und es scheint / ihr eine furchtbare Anstrengung zu kosten, sie offen zu halten“.²⁵⁴⁹¹ Hatte Chrysothemis angedeutet, dass Klytämnestra mit ihren Blicken zu töten vermag, so äußert sie dies auch in Bezug auf Elektra („Wenn sie mich mit ihren Blicken töten könnte!“).²⁵⁴⁹² Obwohl Klytämnestra ihrer Tochter mit Argwohn begegnet und die Vertrauten sie zudem vor Elektra warnen, zeigt sie sich zugleich hingezogen zu der Tochter „indem ihre schweren Lider zufallen“,²⁵⁴⁹³ weil diese sie als Göttin bezeichnet hatte. Doch trotz Elektras Schmeichelei, droht Klytämnestra ihrer Tochter, dass, wenn sie ihr nicht helfen werde, es der letzte Tag sein wird, wo sie „dieses Licht / da sieh[t]“.²⁵⁴⁹⁴ Doch Elektra spielt weiter mit ihrer Mutter, legt ihren Kummer dar, der mitunter darin begründet ist, dass sie Aegisth in der Kleidung ihres Vaters sehen muss (SW VII. S. 76. Z. 34-

Im Zuge ihres Tanzes und ihres Bezuges zur Religion zeigt Juliane Vogel in *Priesterin künstlicher Kulte. Ekstasen und Lektüren in Hofmannsthals Elektra* Hofmannsthals Interesse für die Psyche auf: „Im Namen Freud und Breuers hingegen konstituierte sich Hofmannsthals Elektra als eine in Körper und Rede hysterisierte Heldin.“ In: Dangel-Pelloquin: Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung. WBG. Darmstadt. 200, S. 102.

25479SW VII. S. 68. Z. 9-10.

25480SW VII. S. 68. Z. 12-14.

25481SW VII. S. 69. Z. 3.

25482SW VII. S. 69. Z. 29.

25483SW VII. S. 69. Z. 35-36.

25484SW VII. S. 72. Z. 11.

25485SW VII. S. 72. Z. 24.

25486SW VII. S. 72. Z. 25-26.

25487SW VII. S. 72. Z. 28-29.

25488SW VII. S. 73. Z. 19.

25489SW VII. S. 73. Z. 21.

25490SW VII. S. 74. Z. 9.

25491SW VII. S. 74. Z. 9.

25492SW VII. S. 75. Z. 6.

25493SW VII. S. 75. Z. 24.

25494SW VII. S. 76. Z. 8-9.

40). Klytämnestra zeigt sich nicht fähig, Elektras höhnische Rede zu durchschauen, während die Dienerinnen und Vertrauten die Falschheit ihrer Worte erahnen. Klytämnestra jedoch tut deren Warnung ab, da es sie nur nach Heilung verlangt, auch wenn diese von ihrer Tochter komme, zumal die bisherigen Vertrauten Klytämnestras es nicht vermochten, sie von ihren Träumen befreien:

„Schreist nicht du,
daß meine Augenlider angeschwollen
und meine Leber krank ist, und daß alles
nur von der kranken Leber kommt, und winselst
nicht du ins andre Ohr, daß du Dämonen
gesehen hast mit langen spitzen Schnäbeln,
die mir das Blut aussaugen?“ ²⁵⁴⁹⁵

Wiederholt bittet Klytämnestra Elektra darum, ihr zu helfen sich von ihren Träumen zu befreien, wobei sie vermutet, dass Elektra dies allein durch die Kraft ihrer Worte vermag. Die Königin schildert Elektra ihr Leiden, welches mitunter auch in Verbindung mit ihrem Mann steht, so dass es Klytämnestra danach verlangt, die richtigen Worte zu finden „vor denen / er schweigen müßte und bleich wie ich selber / ins Feuer starren“ ²⁵⁴⁹⁶ müsste. Dass ihre Beklemmung mitunter in Verbindung mit dem Augenmotiv steht, zeigt sich auch an den weiterführenden Worten der Königin:

„Was ist denn
ein Hauch! und doch kriecht zwischen Nacht und Tag,
wenn ich mit offenen Augen lieg´, ein Etwas
hin über mich, es ist kein Wort, es ist
kein Schmerz, es drückt mich nicht, es würgt mich nicht,
es läßt mich liegen, wie ich bin“ ²⁵⁴⁹⁷

Auch durch die Königin zeigt sich in diesem Zusammenhang, dass sie den Blick der anderen Menschen auf sich gerichtet, nicht zu ertragen vermag („alles sieht mich an, / als wär´s von Ewigkeit zu Ewigkeit“), ²⁵⁴⁹⁸ wodurch auch sie sich als eine Figur Hofmannsthals zeigt, die die eigene Unzulänglichkeit und das eigene Fehlen am Leben spürt. Gleichsam geht sie aber auch davon aus zu gesunden, sieht sie sich doch fälschlicherweise in diesem Monolog an Elektra nicht als krank an („du siehst mich doch: / seh´ ich wie eine Kranke?“). ²⁵⁴⁹⁹ Doch durch Elektras nicht eintretende Worte, wähnt Klytämnestra, dass auch sie die Schuld an ihren Träumen trägt („wenn ich dich stehen sehe, / wie jetzt, so mein´ ich, du mußt mit im Spiel sein“), ²⁵⁵⁰⁰ was sie auch durch Elektras Blick, der starr auf sie gerichtet ist, bestärkt: „Warum siehst du / so starr auf mich? Ich will nicht, daß du mich / so ansiehst.“ ²⁵⁵⁰¹

Auch Klytämnestras Zug die Vergangenheit hinter sich zu lassen, wie einen abgetrennten Teil des Lebens, zeigt sich in Verbindung mit dem Augen-Motiv gesetzt („Geht denn nicht alles / vor unsern Augen über und verwandelt / sich wie ein Nebel?“). ²⁵⁵⁰² Dass der wiederholte Bezug zum Auge für die Königin in Verbindung mit der Ermordung des Mannes steht, zeigt sich an der folgenden Passage, mit der die Königin im Grunde nur die Wichtigkeit der Tat zu beschreiben versucht, weil diese für sie der Vergangenheit angehört:

„Bin ich denn noch,
die es getan? Und wenn! getan, getan!
Getan! was wirfst du mir da für ein Wort
in meine Zähne! Da stand er, von dem
du immer redest, da stand er und da
stand ich und dort Aegisth, und aus den Augen
die Blicke trafen sich“ ²⁵⁵⁰³

25495SW VII. S. 77. Z. 17-23.

25496SW VII. S. 79. Z. 12-14.

25497SW VII. S. 79. Z. 16-21.

25498SW VII. S. 79. Z. 23-24.

25499SW VII. S. 79. Z. 29-30.

25500SW VII. S. 80. Z. 4-5.

25501SW VII. S. 80. Z. 9-11.

25502SW VII. S. 82. Z. 15-17.

25503SW VII. S. 82. Z. 19-25.

Dass aus dem Auge des Menschen sein Leben und seine Taten abzulesen sind, deutet auch Elektra an, wenn sie in den Augen der Mutter zu sehen imstande ist, dass sie dafür bezahlt habe, ihren Sohn ermorden zu lassen („Ich seh’s in deinen Augen. / Allein in deinem Zittern seh’ ich auch, / daß er noch lebt“).²⁵⁵⁰⁴ Doch Klytämnestra leugnet, Angst vor der Rückkehr ihres Sohnes zu haben; ebenso wie diese Passage das Augen-Motiv des Mannes einbindet, bezieht sie sich auch auf das Augen-Motiv in Verbindung mit den weiblichen Figuren, wenn Hofmannsthal Klytämnestra sagen lässt: „Sehen / werd’ ich ihn nie: was kümmert’s mich, zu wissen, / ob er am Leben oder nicht.“²⁵⁵⁰⁵ Neuerlich zeigt sich das Motiv, nachdem Elektra ihrer Mutter offenbart habe, dass sie sich nur durch den eigenen Tod von ihren Träumen befreien könne, worauf Klytämnestra mit Grauen und „weit aufgerissenen“²⁵⁵⁰⁶ Augen reagiert. Elektra jedoch setzt ihr, ebenso unbarmherzig wie sie sich bisher gezeigt hatte, nach und prophezeit ihr die Geschehnisse des eigenen Todes („Und ich steh’ eben dir: du kannst den Blick / nicht von mir wenden“).²⁵⁵⁰⁷ Erst im Moment ihres Todes werde Klytämnestra die Hintergründe ihres eigenen Todes begreifen können:

„da steh’ ich
 vor dir, und nun liest du mit starrem Aug’
 das ungeheure Wort, das mir in mein
 Gesicht geschrieben ist: denn mein Gesicht
 ist aus des Vaters und aus deinen Zügen
 gemischt, und da hab’ ich mit meinem stummen
 Dastehn dein letztes Wort zunicht’ gemacht,
 erhängt ist dir die Seele in der selbst-
 gedrehten Schlinge, sausend fällt das Beil,
 und ich steh' da und seh' dich endlich sterben!“²⁵⁵⁰⁸

Nach dieser Offenbarung stehen sich die beiden Frauen gegenüber „Aug’ in Aug’“.²⁵⁵⁰⁹ Doch von ihrem hinzugerufenen Umfeld erfährt Klytämnestra die gute Nachricht, dass ihr Sohn gestorben sei, wobei sie „Elektra keinen Augenblick aus dem Auge“²⁵⁵¹⁰ verliert.

Dass das Augen-Motiv nicht nur in Verbindung mit der Gewalt steht, zeigt sich an Chrysothemis. Diese bezieht sich auf den Tod des Bruders Orest, wenn sie bedauert, dass sie niemals sein erwachsenes Gesicht gesehen habe, sondern ihn lediglich in Erinnerung habe, wie er als Kind ausgesehen habe. Ein weiterer Aspekt des Augen-Motivs zeigt sich durch die Reaktion der Chrysothemis auf Elektras Vorschlag ihr nach der Hilfe beim Mord zu dienen. Obwohl Chrysothemis diese Hilfe ausschlägt, fühlt sie sich dennoch versucht, auf Elektras Vorschlag einzugehen, hatte diese ihr doch von einem Ehemann gesprochen; dass Chrysothemis durchaus die Versuchung gespürt hatte, zeigt sich durch das Schließen ihrer Augen.²⁵⁵¹¹ Während Chrysothemis nunmehr den Weggang aus dem Haus thematisiert, erlebt Elektra mittlerweile auf den Knien ihre Hilfe. Elektra schmeichelt ihr, versucht ihren Narzissmus anzusprechen, da sie sie als die Tochter ihrer Mutter empfindet; im Zuge dessen spricht sie nicht nur ihre Stärke an, sondern bezieht sich auch auf ihre vermeintliche Wirklichkeit und bindet im Zuge dessen das Augen-Motiv ein: „wenn man unter dir / gebunden liegt, und so an dir hinaufsieht, / an deinem schlanken Leib mit starrem Aug / emporschau’n muß, so wie Gescheiterte / emporschau’n an der Klippe, eh’ sie sterben.“²⁵⁵¹² Aber sowohl die Hochzeit, mit der Elektra Chrysothemis neuerlich zu verlocken sucht, kann die Schwester letztendlich nicht dazu bringen ihr bei dem Mord zu helfen, als auch, dass Elektra ihre Schwester dazu auffordert zu sehen, wie sie sich vor ihr bittend erniedrigt (SW VII. S. 95. Z. 33-34).

Auch mit dem Erscheinen Orests zeigt sich das Motiv, erblickt Elektra doch den vermeintlich Fremden und wird auch im Gegenzug von seinem Blick erfasst, was sie heftig erzittern lässt. Im Gespräch Elektras mit dem Bruder, der sich hier als Bote zu erkennen gibt, der der Königin die Todesnachricht überbracht hat,

25504SW VII. S. 84. Z. 13-15.

25505SW VII. S. 84. Z. 28-30.

25506SW VII. S. 85. Z. 23.

25507SW VII. S. 86. Z. 4-5.

25508SW VII. S. 86. Z. 23-32.

25509SW VII. S. 86. Z. 37.

25510SW VII. S. 88. Z. 2-3.

25511SW VII. S. 94. Z. 10.

25512SW VII. S. 94. Z. 36-40.

verwünscht Elektra, dass sie diesen Fremden habe „sehen müssen“. ²⁵⁵¹³ Bedingt zeigt sich dies dadurch, dass Elektra diesen Boten als „Herold des Unglücks“ ²⁵⁵¹⁴ auffasst, hat er doch die Nachricht vom Tode des Bruders gebracht, der für sie die Rache an der Mutter vollziehen sollte. ²⁵⁵¹⁵

Im Gespräch mit dem vermeintlichen Boten, legt Elektra zudem auch ihre Herkunft offen. Weil Orest ihr jedoch keinen Glauben schenken kann, reagiert sie mit Verbitterung auf dessen Worte, verdeutlichen ihr diese doch neuerlich, dass sie ihre Schönheit eingebüßt hat. ²⁵⁵¹⁶ Letztendlich aber erkennt Orest in ihr wirklich seine Schwester Elektra, bezieht sich aber gleichermaßen auf den Verlust ihrer Schönheit und das harte Leben, welches sich in ihren Augen niedergeschlagen hat: „Was haben sie gemacht mit deinen Nächten! / Furchtbar sind deine Augen.“ ²⁵⁵¹⁷ Hatte Elektra zuvor im Umgang mit ihrem Vater gezeigt, dass sie sich durchaus nach gesellschaftlichem Umgang sehnt, verweigert sich Elektra im Gespräch mit dem Bruder den Menschen („Ich will niemand sehen!“). ²⁵⁵¹⁸ Erst als Orest andeutet, dass der Bruder noch lebe, verlangt es Elektra, noch einmal auf ihn zu treffen, jedoch um ihn „sterben [zu] sehn“, ²⁵⁵¹⁹ glaubt sie doch nicht, dass sich das Leben noch zum Positiven wendet. Beschämend zeigt sich Elektra schließlich, nachdem sie in dem Boten ihren Bruder Orest erkannt hat. Zwar verlangt es Elektra danach, seine Augen zu sehen, doch erträgt sie es nicht, dass er sie berührt oder ansieht. Bedingt zeigt sich dies im Folgenden dadurch, dass Elektra sich durchaus bewusst ist, dass sie für den Vater ihre Schönheit und ein wirkliches Leben aufgegeben hat. Zudem deutet sich in dieser Rede nicht eine freiwillige Annahme des Hasses an, sondern ein Opfer, hatte der Vater ihr doch den „hohläugigen Haß als Bräutigam“ ²⁵⁵²⁰ geschickt. In ihrer Rede zeigt sich allerdings noch ein anderer Aspekt, und zwar, dass es gerade das Wissen um diesen Verlust gewesen ist, welches ihren Blick so folgenschwer für ihre Umgebung gemacht hatte, insbesondere für ihre Mutter, die im Folgenden nicht einen ihrer Blicke auszuhalten im Stande war. ²⁵⁵²¹

Im Gespräch mit Orest, zeigt sich, dass er die Tat zwar sprachlich thematisieren kann, dass er aber keineswegs so tätig erscheint, wie Elektra es braucht. Auf sein Zaudern reagiert die Schwester dahingehend, dass sie sich auf die Worte bezieht, die sie zwar selbst „nie gesehn“ ²⁵⁵²² habe, von denen sie aber glaubt, dass sie Orest bei der Tat unterstützen werden. Dabei zeigt sich Orests Unsicherheit in Bezug auf die Tat, ebenso in Verbindung gesetzt mit dem Augenmotiv, befürchtet er doch, der Mutter vor der Tat ins Auge sehen zu müssen (SW VII. S. 103. Z. 7-8). Elektra jedoch versucht, ihn zur Tat zu führen, indem sie neuerlich auf die Entbehrungen ihres Lebens verweist („Verhaßt bin ich geworden und hab´ alles / gesehen, alles hab´ ich sehen müssen“). ²⁵⁵²³ Doch Orest zeigt immer noch seine Skrupel bezüglich der Tat, da er befürchtet, dass er in Klytämnestra die Züge der Schwester erkennt, wodurch sie ihm rät, ihr vor der Tat nicht ins Gesicht zu sehen; erst nach der Tat sollen die Geschwister der toten Mutter ins Gesicht sehen. Letztendlich kommt es doch zur Tat als auch zum Tanz Elektras, die jedoch „starr“ ²⁵⁵²⁴ auf Chrysothemis sieht, was bereits ein Verweis für ihren nahenden Tod ist.

Vielfach zeigt sich auch in *Das gerettete Venedig* (1904) die Einbindung des Motivs. So ruft im ersten Aufzug die alte Nachbarin, die Jaffiers Frau zur Prostitution geraten hat, Belvidera nach ihrer hochmütigen Abwehr dazu auf, ihren Sohn Zorzi zu betrachten (SW IV. S. 13. Z. 7), habe er doch als Leiblakei in den Häusern der Reichen Venedigs gesehen, wie wirklich Reiche und Mächtige handeln. Die Frau stuft Belvidera auf einer Stufe stehend wie sich selbst ein und wirft ihr vor, dass sie den Kindern die Augen zuhält, um sie vor dem wirklichen Leben zu bewahren und sich gleichzeitig ihr gegenüber hochmütig zeigt: „Ihr habt nichts, daß Ihr / Euch an mir die Schuhe abwischen dürft! auch nicht mit den Blicken!“ ²⁵⁵²⁵

25513SW VII. S. 97. Z. 35.

25514SW VII. S. 98. Z. 1.

25515So fordert sie den Boten dazu auf: „geh mir aus den Augen.“ In: SW VII. S. 98. Z. 9.

25516SW VII. S. 99. Z. 28.

25517SW VII. S. 100. Z. 11-12.

25518SW VII. S. 100. Z. 19.

25519SW VII. S. 100. Z. 32.

25520SW VII. S. 102. Z. 12.

25521SW VII. S. 102. Z. 20- 24.

25522SW VII. S. 102. Z. 37.

25523SW VII. S. 104. Z. 1-2.

25524SW VII. S. 110. Z. 24.

25525SW IV. S. 13. Z. 28-29.

Dass der Narzissmus der Figuren sich mitunter durch ihre Augen zeigt, verdeutlicht auch das erste Aufeinandertreffen zwischen Jaffier und Belvidera, versucht sie ihn doch, durch den Blick ihrer Augen, ihrer unverbrüchlichen Liebe zu versichern: „O könnt' ich's mehr als sagen, / könnt' ich dir's geben, es in dich hinein / mit meinen Augen drängen“. ²⁵⁵²⁶ Darüber hinaus zeigt sich auch in dieser Passage die Ersatzfunktion, die der Blick einnimmt angesichts der Unzulänglichkeit der Sprache. Trotz Belvideras Versicherung, kann der Hofmannsthal'sche Protagonist nicht über die Erniedrigung im Hause des Senators hinwegsehen; zudem bemerkt er eine Veränderung ihres Blickes: „Warum starrst du mich so an? / Seh' ich verändert?“ ²⁵⁵²⁷ Jaffier erweist sich bereits in dem ersten Gespräch als ein absoluter Narzisst, wendet er sich doch von Belvidera ab, um in den Spiegel sehen zu können, wodurch er erst den Verlust dessen und aller anderen Kostbarkeiten bemerkt; diesen Verlust wirft Jaffier Belvidera vor, wenn er sagt: „Vor deinen Augen? / Du liebst es gescheh'n?“ ²⁵⁵²⁸ Belvidera muss miterleben, wie Jaffier vor der Wirklichkeit flieht, beziehungsweise diese nicht ertragen kann, zumal Jaffier sich gegen die Wand wendet, während Belvidera ihren „Blick auf ihn“ ²⁵⁵²⁹ heftet. Hatte Belvidera sich schon zuvor mehr als fürsorglich in Bezug auf ihre Kinder gezeigt, ruft sie Jaffier dazu auf, dass sie ihre Qual nicht miterleben dürfen:

„O, wir müssen uns verstellen:
auf ihre zarten Seelen darf der Schatten
nicht fallen. Wenn's um uns her noch so finster
wie Kerkermauern lastet, muß für sie
ein Widerschein von irgendeiner Sonne,
die Gott weiß wo, Gott weiß für welche Menschen
erstrahlt, zu sehen sein“ ²⁵⁵³⁰

Belvidera reagiert auf ihren Mann, der die Idee, sich als Spion zu verdingen, allein auf Jeronimo bezieht, indem sie ihn lediglich ansieht (SW IV. S. 26. Z. 11). Zum Ende des ersten Aufzugs, nachdem Belvidera in schlimmer Ahnung über seinen Plan ist, wendet sie sich zum Gebet, dass das Glück nicht angetastet wird, durch die „kahle[n] Wände“ ²⁵⁵³¹ die sie ansehen muss.

Zu Beginn des zweiten Aufzugs zeigt sich ebenso die Einbindung des Motivs durch die Jüngere der beiden Mädchen, die die Andere darauf verweist, dass hier die Straftäter ertränkt werden („Siehst du nichts?“). ²⁵⁵³² In diesem Aufzug führt Jaffier Belvidera den Verschwörern zu, heißt sie, dass sie sich nicht sorgen solle, bewirkt aber gleichsam das Gegenteil, wenn er sagt: „Du siehst mich morgen oder später.“ ²⁵⁵³³ Belvidera jedoch kann die gefährliche Situation, in der sie sich befindet, gar nicht einstufen: „Träum' ich nur? / bring ich die Augen nur nicht auf, Antonio?“ ²⁵⁵³⁴ Doch Jaffier verweist auf den Beginn ihrer Liebe und versucht sie dazu zu bringen, sich still als Pfand herzugeben, wie sie sich ihm doch damals hingegeben hatte: „Gabst du mir damals nicht mit einem Schwur / und süßen Tränen in den Augen dich / und deine Seele, deinen Willen - alles / auf einmal ganz zu eigen?“ ²⁵⁵³⁵

Auch in Verbindung mit Aquilina zeigt sich das Motiv, erinnert sie sich doch durch den Duft einer Salbe an ihre unglückliche Liebe zu Pierre. Dies führt sie dazu, der Mulattin von dem Traum zu sprechen, was auch bei ihr, ähnlich wie bei Belvidera, eine Unsicherheit in Bezug auf die Unterscheidung von Traum und Wirklichkeit bringt („Mein Zimmer, alles, sah ich, so wie wirklich“). ²⁵⁵³⁶ Zudem hatte sie in diesem Traum immer nach dem Bild Pierres gesehen: „und deutlich sein Gesicht mir zeigten, schritt ich / drauf zu und drängte meine ganze Kraft / in meine Augen, nur um zu erkennen / ob sein gemalt Gesicht mir freundlich

Des weiteren, siehe: SW IV. S. 13. Z. 24-26.

25526SW IV. S. 17. Z. 9-10.

25527SW IV. S. 18. Z. 31-32.

25528SW IV. S. 19. Z. 1-2.

25529SW IV. S. 19. Z. 35.

In den Notizen berichtet Belvidera davon, dass sie es hatte ertragen müssen, wie die Gerichtsdienner ihr alles genommen haben („Ich musste seh'n wie sie es thaten / und um der Kinder willen weint ich nicht“, SW IV. S. 182. Z. 5-6).

25530SW IV. S. 20. Z. 7-13.

25531SW IV. S. 38. Z. 11.

25532SW IV. S. 400. Z. 7.

25533SW IV. S. 55. Z. 32.

25534SW IV. S. 56. Z. 14-15.

25535SW IV. S. 57. Z. 3-6.

25536SW IV. S. 59. Z. 34.

oder / so hart und finster wie das wirkliche.“²⁵⁵³⁷

Traum und Wirklichkeit sind für Aquilina nicht mehr zu unterscheiden, sieht sie sich doch um, ob die Türen, wie in ihrem Traum, verschlossen werden.²⁵⁵³⁸ Während Aquilina die Mulattin dafür verantwortlich macht, dass sie ihren geliebten Pierre verloren hat, hält sie ihr entgegen, dass sie für Aquilina alles haben wollte: Liebe und Vermögen. So wähnt sie bereits auch, in Bezug auf den Senator Dolfin: „ich seh ihn / schon taumeln“.²⁵⁵³⁹ Mit dem Erscheinen des Senators erweist sich Aquilina als grausam, heißt sie ihm doch zu sagen, dass sie nicht zu Hause ist; oder man solle ihm einfach mitteilen, dass sie ihn „nicht sehn“²⁵⁵⁴⁰ will. Tatsächlich würdigt Aquilina Dolfin, bei seinem Eintritt, keines Blickes (SW IV. S. 62. Z. 9-10). Der Senator kann ihre Abscheu ihm gegenüber jedoch nur schwer ertragen, so dass er ihr droht: „Du hast mich niemals zornig gesehen!“²⁵⁵⁴¹ Wie auch an Belvidera zeigt sich auch an der narzisstisch ausgerichteten Aquilina die Verbindung zwischen dem Augenmotiv und dem Liebeserleben. Erst als sie sich des alten Senators in dem zweiten Teil des zweiten Aufzugs entledigt hat, tritt sie aus dem Schlafzimmer heraus, „sieht in den Vorsaal“,²⁵⁵⁴² worauf sie von der Mulattin erfährt, dass Pierre kommt, was sie zum Fenster laufen und hinausschauen lässt.²⁵⁵⁴³ Aquilina, die sich sehnsüchtig zeigt, heißt die Mulattin dafür zu beten, dass sie Pierre zurückgewinnt: „Bete! / Bis dir die Zunge schwillt, bis dir die Augen / aus ihren Höhlen treten, bete! Bete!“²⁵⁵⁴⁴

In dem dritten Aufzug zeigt sich das Motiv in Verbindung mit Renault, der den Hohn seiner Schwester, die auf seine heuchlerische Darstellung reagiert, zum Schweigen bringen will, indem er ihr „ins Weiße der Augen“²⁵⁵⁴⁵ sieht. Nach Renaults Abgang, heißt die Schwester Belvidera aus dem Zimmer zu kommen, werde er ihr doch nicht mehr unter die Augen treten, wenn sie es wünsche. Schließlich kommt es in dem Aufzug zu dem allzu offenen Gespräch zwischen Belvidera und Pierre, indem sie dem Freund ihres Mannes nicht nur von dem Wissen um die Verschwörung berichtet, sondern auch andeutet, zu ihrem Vater gehen zu wollen um ihre Familie vor dem Unglück zu bewahren.²⁵⁵⁴⁶ Letztendlich ist es Pierre, der Belvidera zu versichern sucht, dass sich Jaffier in keinerlei Gefahr befindet; um dessen versichert zu sein, solle sie ihn nur anschauen, um in seinem Gesicht die Versicherung für seine Worte ablesen zu können.²⁵⁵⁴⁷

Wenn Jaffier die Bedrohung der letzten Nacht schildert, deutet er wiederholt auch die Blicke der Männer an, primär den seines Schwiegervaters, womit Jaffier einen Angriff auf seinen Narzissmus verbindet. Von Belvidera aber wiederum erlebt er sich die Bestätigung seines Narzissmus („Laß deine Augen nicht / sich so

25537SW IV. S. 60. Z. 8-12.

25538SW IV. S. 60. Z. 17.

25539SW IV. S. 60. Z. 20-21.

25540SW IV. S. 61. Z. 34.

25541SW IV. S. 62. Z. 27.

25542SW IV. S. 66. Z. 10.

25543SW IV. S. 66. Z. 16.

25544SW IV. S. 66. Z. 31-33.

25545SW IV. S. 87. Z. 9.

25546In den Notizen zeigt sich ein weitreichendes Gespräch Belvideras mit Pierre, indem sie ihm von ihrem Leben, ihrem Lieben zu Jaffier berichtet. Während ihrer Ehe, so Belvidera, habe sie den Vater nur einmal aus der Ferne gesehen (SW IV. S. 199. Z. 15). Das Augen-Motiv zeigt sich auch in Verbindung mit dem Erleben der kranken Mutter; gegen das Sterben dieser setzte Belvidera eine religiöse Hoffnung: „Dort auf den Knien / sah ich einmal für eines Blitzesdauer / den Himmel offen und die Gottesmutter / mit goldnem Lächeln mir Gewährung nicken.“ In: SW IV. S. 199. Z. 40-43.

So glaubte Belvidera mitunter, dass diese himmlischen Wesen mit „unsichtbaren Blicken“ (SW IV. S. 200. Z. 7) der Mutter Kühlung zuschickten. Ebenso steht das Augen-Motiv aber auch in Verbindung mit Belvideras Angst: „und wenn die Angst mich fasste / und leer der Himmel blieb so starrte ich / in seine Augen und war ohne Angst“. In: SW IV. S. 200. Z. 22-24.

Nach dem Tod der Mutter wähnte Belvidera, dass sie selbst schuldig ist am Tod der Mutter, durch ihre Liebe zu Jaffier (SW IV. S. 200. Z. 41-45). In diesem Zusammenhang sagt Belvidera:

„- versteht ihr was ich in ihm sah, versteht ihr
wie ich mich sah, wie ich die Hände sah
die mich gestreichelt hatten, wie die Blicke
die mit den meinen sich verschlungen hatten
indssen die Mutter drinnen starg an meines
Gebets beflecktem Hauch“. In: SW IV. S. 201. Z. 9-12.

So glaubt Belvidera ihrem Schicksal zu folgen wenn sie sich von der einzigen Viper, die sie jemals gesehen hatte (SW IV. S. 201. Z. 26), hatte beißen lassen.

25547SW IV. S. 95. Z. 4-26.

bewegen, laß sie nicht die stumme / Beredsamkeit von Marionetten haben“). ²⁵⁵⁴⁸ In dem Gespräch mit Jaffier wird Belvidera so neuerlich mit dem Narzissmus ihres Mannes konfrontiert; während er nur das Geschehen der Nacht leidvoll erfährt, gibt sie ihre Erlebnisse zu bedenken: „warum mußt' ich dich / in Flüstern und vertrauter Heimlichkeit / beisammen sehn mit Schurken niederer Art?“ ²⁵⁵⁴⁹ Ihre Rückkehr zu ihrem Vater würde sie nur dazu bringen, dass sie seinen Tod betrauern muss. Doch Belvidera hat erkannt, dass er den Untergang Venedigs herbeiführen will, hat ihr die Bedrohung gleichsam vorgezeigt, indem er sie in der Nacht in Renaults Haus geführt hat („das Zucken meiner Augen hast du mir / verboten und damit du sie nicht siehst / kehrtst du den Rücken mir zu“). ²⁵⁵⁵⁰ Indirekt deutet Belvidera hier an, dass er es selbst war, der ihre devote Liebe zu ihm in ihren Tiefen erschüttert hatte. Zudem zeigt er sich nicht bereit, die Folgen seines Handelns an ihr zu ertragen, wendet sich von ihr ab, während sie vor sich hinstarrt (SW IV. S. 105. Z. 23). Wissend, dass die Verschwörung sein Ende bedeuten wird, stellt sie sich auf die Seite des Staates, um den Untergang der Verschwörer mitzerleben („sehen und vor Freude weinen“). ²⁵⁵⁵¹ Während Jaffier der Revolution folgt, hält Belvidera an ihrer Vision fest, die ihr gesagt hatte, dass er vor dem Henker enden wird: „und ich muß / es seh'n, und fall nicht um, ich darf erst fallen / zugleich mit deinem Kopf -“. ²⁵⁵⁵² Das Motiv zeigt sich, auch wenn Belvidera Jaffier von den Verschwörern zu lösen sucht, ²⁵⁵⁵³ wenn sie ihm von dem Übergriff Renaults berichtet. Jaffier jedoch tut dies ab, steigert sich in seinen Wahn hinein, dass sie ihn und die Verschwörung verraten will, den Übergriff nur erfunden hat, und ruft Pierre an und mit ihm die Sehnsucht zum Leben. Jaffier zeigt hier aber im Grunde nur eine neuerliche Flucht vor der Wirklichkeit, kann er es doch nicht ertragen, dass seine narzisstisch geliebte Frau und mit ihr er selbst befleckt ist („dein Aug in meinem und in deine Lippen / die seinigen verbissen. Ich will sterben / in einem reinen Bette!“). ²⁵⁵⁵⁴ Letztendlich aber gelingt es Belvidera, dass Jaffier die Verschwörer verrät und sich vermeintlich so das Leben bewahrt. Hatte sie zuvor eine Distanz zu Jaffier empfunden, distanziert sie sich nun von dem Geschehen dieser Nacht und Renault („Ich seh ihn nimmer / mit seinen Armen nach mir greifen“). ²⁵⁵⁵⁵ Auch in dem Gespräch der beiden Senatoren aus dem vierten Aufzug, gelingt es Hofmannsthal das Motiv einzubinden. So erinnert sich der Senator Priuli an seine Tochter Belvidera, deren Sinnlichkeit ihn von ihr getrennt habe. Eben jene Sinnlichkeit der Frau sei in ihren Augen zu lesen gewesen: „Sie haben keine Seele. Doch sie haben –// das ist so fürchterlich – in ihren Augen / die lügenhafte Spiegelung davon“. ²⁵⁵⁵⁶ Aufgrund seiner persönlichen Erfahrungen mit seiner Tochter, verwirft Priuli auch das Verlangen Dolfins für Aquilina. Dieser jedoch erhebt Aquilinas Wesen, da sie nicht nach dem Gewöhnlichen strebt, sondern danach in die oberen Gesellschaftsschichten aufzusteigen. Dass Dolfin es aber wiederum nicht schaffe, ihr diesen edlen Wunsch zu erfüllen, so redet sich der Senator ein, setzt ihn „in ihren Augen“ ²⁵⁵⁵⁷ herab. In der Unterredung Priulis mit seiner Tochter, berichtet diese ihm von der Verschwörung gegen Venedig, wobei sich deutlich zeigt, dass sie sich auch selbst durch eben jene Verschwörung bedroht fühlt, sieht sie sich doch immer noch zugehörig zu den oberen Gesellschaftsschichten Venedigs. Gerade weil sie immer noch das ererbte Blut der Priuli in ihren Adern spüre, hatte sie das „Fürchtbare vor [ihren] Augen“ ²⁵⁵⁵⁸ sehen müssen, und weil sie sich immer noch als seine Tochter begreift, müsse er doch verstehen, dass sie sich weder halbherzig geben noch jetzt feige zeigen könne, sondern dass sie es lernen musste, sich vor dem Anbruch des Tages die „Augen“ ²⁵⁵⁵⁹ auszuwaschen. Anders als Chrysothemis jedoch, steht das Waschen ihrer Augen mit dem Überwinden der Verschwörung zusammen, und zwar in dem Sinne, dass Jaffier Venedig gerettet habe, indem er die Verschwörer offengelegt hat. Die grenzenlose Hilfe ihres Mannes an

25548SW IV. S. 99. Z. 33-35.

25549SW IV. S. 102. Z. 11-13.

25550SW IV. S. 105. Z. 20-22.

25551SW IV. S. 106. Z. 13.

25552SW IV. S. 107. Z. 12-14.

25553SW IV. S. 109. Z. 17, SW IV. S. 110. Z. 27, SW IV. S. 111. Z. 15.

25554SW IV. S. 110. Z. 4-6.

25555SW IV. S. 111. Z. 22-23.

25556SW IV. S. 116-117. Z. 40//1-2.

25557SW IV. S. 119. Z. 10.

25558SW IV. S. 120. Z. 34.

25559SW IV. S. 33. Z. 8.

Auch an dieser Passage ist die Nähe zu *Elektra* (1903) erkennbar, in der Chrysothemis sich die Augen auswaschen will, um ihre Kinder nicht zu ängstigen.

der Rettung Venedigs, müsse doch nun auch ihr Vater begreifen, sodass er ihn in sein Haus aufnehmen werde. Gleichsam aber verweist Belvidera auch auf ihren Blick („mir wird's dunkel vor den Augen“),²⁵⁵⁶⁰ der allerdings daher rührt, so Belvidera, dass sie die Ohnmacht spürt, die sie als Zeichen ihrer dritten Schwangerschaft überkommt. Belvideras Blick auf die Welt zeigt sich in diesem Gespräch so deutlich wie selten zuvor, als der einer narzisstisch Verblendeten. So wähnt sie, dass Jaffier nun eine ehrenvolle Stellung, ein Ansehen in der Welt erhalten wird, da er doch der Retter Venedigs ist. Zudem werden die Menschen vor allem auch ihr noch ungeborenes Kind hoch achten und sagen: „Seht das Kind / des Retters!“²⁵⁵⁶¹ Fälschlicherweise denkt Belvidera, dass die Verschwörung den Ruf einer Legende einnehmen wird, besinnt sich aber auch der vergangenen sieben Jahre, in denen sie den Vater nicht hatte sehen dürfen, weil er ihr den Kontakt verwehrt hatte.²⁵⁵⁶²

Ebenso zeigt sich die Einbindung des Motivs im fünften Aufzug des Dramas. Während Aquilina neuerlich passiv auf dem Ruhebett liegt, zeigt sich Pierre unruhig und geht im Zimmer auf und ab. Aquilina verweist auf ihren Traum, der sie dazu gebracht hatte, sich von dem Senator loszusagen; denn nach dem Traum war der Senator zwar das Erste gewesen, was Aquilina gesehen hatte, doch hatte sie dessen „Anblick“²⁵⁵⁶³ nicht ertragen können, wodurch auch hier neulich deutlich wird, dass die narzisstisch geprägten Figuren Hofmannsthal die Wirklichkeit nur schwerlich vor Augen geführt ertragen können.²⁵⁵⁶⁴ So führt Aquilina auch das Ahnen von Pierres Tod dazu, sich an ihre gemeinsame Vergangenheit zu erinnern, insbesondere an die Rettung vor der Bedrohung des Todes durch den Brand. Die Konfrontation mit dem Tod hatte dabei in die Augen vieler Frauen den „Wahnsinn“²⁵⁵⁶⁵ hineingelegt. Wenn Pierre Aquilina von seinem Leben spricht, den Stimmen die er in sich vernommen hat und bekannt hat, dass er der des Todes gefolgt ist, dann verweigert sich Aquilina neuerlich dieser Offenheit: „Ich will nicht, daß du dort / im Dunkel stehst: nur ist, als wärst du's nicht mehr. / Ich will dich seh'n.“²⁵⁵⁶⁶ Gegen diese Dunkelheit, die auch hier in Verbindung mit dem Tod gesetzt ist, entzündet Aquilina einen Armleuchter und fordert: „Ich will dir ins Gesicht sehen.“²⁵⁵⁶⁷ Auch nach der Verhaftung durch die Soldaten des Staates zeigt sich Aquilina als liebende Frau, selbst noch nachdem Pierre dazu aufgerufen hatte, dass die Soldaten auch sie ermorden sollen. Doch Pierre erweist sich ihr gegenüber als hartherzig, beachtet sie kaum und schenkt seine Aufmerksamkeit dem erscheinenden Jaffier, während „ihre Augen auf Pierre“²⁵⁵⁶⁸ geheftet sind. Auch wenn Aquilina sich, um Pierre zu retten, dem Offizier anbietet, zeigt sich die Einbindung des Motivs. Für Pierres Rettung zeigt sie sich zu allem bereit, auch ihn Zeit ihres Lebens nicht mehr zu sehen, wenn sie nur weiß, dass er gerettet ist.²⁵⁵⁶⁹ Aquilina jedoch kann Pierre nicht retten, was sich auch in ihrem Blick niederschlägt, starrt sie ihn nunmehr angstvoll an.²⁵⁵⁷⁰ Zum Ende des Dramas bekennt Pierre noch einmal seine Liebe zu Aquilina: „Siehst du, jetzt komm´ ich / doch in dein Bett. Du aber darfst nicht mit.“²⁵⁵⁷¹

In den Notizen zeigt sich, dass Hofmannsthal ein neuerliches Gespräch zwischen Aquilina und Dolfin plante, indem Aquilina, aufgrund seines Alters, endgültig mit ihm bricht („hab ich dich nicht schon nah genug gesehen“).²⁵⁵⁷²

25560SW IV. S. 122. Z. 16.

25561SW IV. S. 122. Z. 29-30.

25562SW IV. S. 123. Z. 3.

25563SW IV. S. 127. Z. 17.

25564Während Aquilina den Traum als kommende Wirklichkeit einstuft, glaubt Pierre, dass sie nur von diesem gesprochen haben, um „zu sehen, was für ein Gesicht“ (SW IV. S. 128. Z. 3) er macht. Aquilina jedoch hält selbst in dieser Situation noch an ihrer Liebe zu Pierre fest, „heftet die Augen auf ihn“ (SW IV. S. 128. Z. 6) um ihm ihre Liebe zu versichern.

25565SW IV. S. 129. Z. 17.

25566SW IV. S. 130. Z. 36-38.

25567SW IV. S. 131. Z. 1.

25568SW IV. S. 132. Z. 5.

25569SW IV. S. 137. Z. 13.

25570SW IV. S. 141. Z. 2.

25571SW IV. S. 144. Z. 4-5.

25572SW IV. S. 223. Z. 33.

Siehe Notizen: SW IV. S. 179. Z. 26-27, SW IV. S. 180. Z. 13, SW IV. S. 181. Z. 13, SW IV. S. 182. Z. 27, SW IV. S. 196. Z. 31, SW IV. S. 196. Z. 7, SW IV. S. 197. Z. 7, SW IV. S. 208. Z. 37, SW IV. S. 212. Z. 22-23, SW IV. S. 225. Z. 13.

In *Ödipus und die Sphinx* (1905)²⁵⁵⁷³ erfolgt die erstmalige Einbindung des Augen-Motivs in Verbindung mit Ödipus' Ziehmutter und der gesuchten Vergewisserung des Ödipus, dass er auch wirklich das Kind von Polybos und seiner Königin ist („die Mutter hatte gleich die Augen / voll Wasser“).²⁵⁵⁷⁴ Das Bild seiner Ziehmutter bestimmt Ödipus' Frauenbild derartig, dass er bisher keine Erfahrungen mit Frauen sammeln konnte, denn sein Narzissmus heißt ihn, keine unter ihm stehende Frau zu erwählen („Sieh, ich konnte den Blick der Unberührten nicht ertragen“).²⁵⁵⁷⁵ Erst mit der Beklemmung des Kreon zeigt sich im zweiten Aufzug neuerlich die Einbindung des weiblichen Blickes. So glaubt Kreon, dass der Blick der Schwester Jokaste sein Leben vernichtet, er demzufolge Macht über sie gewinnen muss, um sein Leben wieder mit Genuss und zudem als König Thebens leben zu können: „Das hat Jokaste mir getan, ihr Blick / hat mich gefeit gegen das Leben“.²⁵⁵⁷⁶ Kreon wähnt zudem, dass die Prophezeiung den Hass der Schwester auf ihn bewirkt habe, weshalb er sich nach dem „Lebensblick“²⁵⁵⁷⁷ sehnt, der ihn aus der Starre befreit.

Auch durch Antiope und Jokaste zeigt sich die Einbindung des Augen-Motivs. So reagiert Antiope anfänglich nicht auf die Klagelieder („Meine Augen schlafen, aber mein Herz ist wach. / Was singen die?“)²⁵⁵⁷⁸ und auch die Bedrohung durch die Sphinx wird von Antiope nicht gespürt, glaubt sie doch an ihre Verbindung zu den Göttern („Meine Augen sehen / die Nacht, auch wenn es tagt“).²⁵⁵⁷⁹ Nicht nur durch die Hände zeigt sich die Nähe zwischen Antiope und ihrem Sohn, sondern auch durch die Augen, wie Jokaste äußert: „O Mutter meines Königs und Erlauchte, / wie glich mein Gatte dir an Stirn und Aug.“²⁵⁵⁸⁰ In Verbindung mit dem Augen-Motiv zeigt sich zudem die Veränderung, die sich an Antiope in Bezug auf Tod und Leben zeigt. Antiope wähnt Jokaste nun dem Leben zuzuführen, komme doch ein Gott der ihr Königsgeschlecht vor dem Untergang bewahre („Jokaste, wie ich nie dich sah, so seh' ich / dich nun“).²⁵⁵⁸¹ So verbindet Antiope mit Jokaste das Leben, während Laios bereits vor seinem Tod von ihr in Verbindung mit dem Tod gesetzt wird („so wie Laios für mein Aug' / die Todeszeichen trug“).²⁵⁵⁸² In Verbindung mit Jokaste zeigt sich ebenso das Augen-Motiv und zwar durch die Liebe zu Laios, die ihr vergällt worden ist, seitdem die Sphinx sie bedroht hat („kam Nacht für Nacht kein Schlaf in unsre Augen“).²⁵⁵⁸³

„Unsre Blicke mieden sich
und unsre Lippen blieben zu – allein
wir dachten nur das Eine.“²⁵⁵⁸⁴

Hatte Laios das Kind geopfert, um sich das Leben zu bewahren, belastete die vermeintliche Tat doch die Beziehung der Eheleute. Auch wenn Jokaste beschreibt, wie Laios das Kind an sich nahm, um es dem Tod zu verantworten, zeigt sich nicht nur die Einbindung dieses Motivs, sondern auch das der Nacht („Wie er es griff, das sehen noch / die Augen da – dann wurde Dunkel – Dunkel!“).²⁵⁵⁸⁵ Für Jokaste steht in Verbindung mit dem Augen-Motiv ebenso das Leiden am Leben.²⁵⁵⁸⁶ Jokaste sah sich hilflos ihrem Leben und dem Leiden an diesem ausgesetzt, auch durch dem Leiden ihres Mannes („Ich sah ihn bleicher werden / und finstrer, sah ihn leiden“).²⁵⁵⁸⁷ Aber wie sich an Antigone die Veränderung in Bezug auf Leben und Tod auch durch den Blick zeigt, zeigt sich dies nun auch an Jokaste, die auf Ödipus reagiert („Jokaste, die sich nicht umwendet, saugt mit dem Blick Ödipus in sich, der jetzt / auf der Stufe zum heiligen Hain steht, plötzlich vom Widerschein starker Flammen / übergossen“).²⁵⁵⁸⁸ Im dritten Aufzug zeigt sich das Motiv neben der

25573 Ebenso in den Notizen der ersten Fassung des 1. Aktes zeigt sich die Einbindung des Augen-Motivs, zuerst in Verbindung mit der Mutter (SW VIII. S. 240. Z. 20-21, SW VIII. S. 240. Z. 26) und übergreifend mit dem Vater (SW VIII. S. 240. Z. 26), als Ödipus sie über seine Herkunft fragt.

25574 SW VIII. S. 21. Z. 19-20.

25575 SW VIII. S. 29. Z. 16.

25576 SW VIII. S. 50. Z. 9-10.

25577 SW VIII. S. 50. Z. 30.

25578 SW VIII. S. 65. Z. 11-12.

25579 SW VIII. S. 69. Z. 5-6.

25580 SW VIII. S. 67. Z. 21-22.

25581 SW VIII. S. 76. Z. 2-3.

25582 SW VIII. S. 69. Z. 26-27.

25583 SW VIII. S. 68. Z. 8.

25584 SW VIII. S. 68. Z. 11-13.

25585 SW VIII. S. 73. Z. 2-3.

25586 SW VIII. S. 75. Z. 11-16.

25587 SW VIII. S. 75. Z. 26-27.

25588 SW VIII. S. 98. Z. 33-35.

weiblichen Sphinx allein durch Jokaste. Auf das verwandtschaftliche Verhältnis mit ihr verweist Kreon, als Ödipus ihn zu ermorden versucht.²⁵⁵⁸⁹ Durch Jokaste zeigt sich auch die Nähe zwischen dem Motiv der Tiefe der Seele und dem Augen-Motiv („alle Gewalt der geheimsten Sehnsucht in ihren Augen“).²⁵⁵⁹⁰ Auch durch das Mischwesen bindet Hofmannsthal das Motiv ein. Ödipus berichtet Kreon wie ihn nicht nur das Wissen um ihn und die Prophezeiung, sondern auch der Blick der Sphinx erschrecken ließ: „da hob es sein Gesicht und sah mich an, / [...] / mein Herz schlug wie im Tod“.²⁵⁵⁹¹ Noch im Taumeln in den Tod hat die Sphinx den „Blick auf“²⁵⁵⁹² ihn gerichtet.

Ebenso zeigt sich eine Einbindung des weiblichen Blickes in *Semiramis* (1905-1909, 1917-1918, 1919-1922), lässt Hofmannsthal Semiramis, die das Göttliche in sich spürt, sagen: „ob es ist, ob es sein wird – vor meinem Auge ist es.“²⁵⁵⁹³

Durchaus auch zu den weiblichen Augen zählt in der *Knabengeschichte* (1906, 1911-1913) das Augenpaar des Sperberweibchens, wird sie von Hofmannsthal doch als seine „Gattin“²⁵⁵⁹⁴ beschrieben, die Euseb mit ihren „glimmenden Augen“²⁵⁵⁹⁵ zu vernichten sucht.²⁵⁵⁹⁶

Anders als erwartet erfolgt in *König Ödipus* (1906) der erste Bezug zu den Augen der Königin durch Jokastes Mägde, die für das Gebet für ihren Herrn zum heiligen Hain schreiten²⁵⁵⁹⁷ oder wenn die Mägde beschreiben, wie sie die erhängte Königin gesehen haben.²⁵⁵⁹⁸ Die Mägde sind es auch, die, vor „Entsetzen und Angst“²⁵⁵⁹⁹ vor der Wahrheit und damit vor dem Mörder des Laios, die Augen verschließen. Erst mit Jokastes neuerlicher Warnung an ihren Mann, er möge doch die Wahrheit ruhen lassen, zeigt sich die Einbindung des Augenmotivs in Bezug auf die Königin. So kann Jokaste zwar die Enthüllung der Wahrheit nicht ertragen und flieht ins Haus, doch sieht sie Ödipus an. Dieser Blick wird von Ödipus im Gegensatz zu den Greisen, die die Gefahr erkennen, missachtet: „Die Frau! seht auf die Frau! Ich kann die Augen / nicht sehn, mit denen sie dich ansah. Hast du / die Augen nicht gesehen? Ödipus!“²⁵⁶⁰⁰

In *Jedermann. Allererste Fassung in Prosa 1906* erfolgt der Bezug zu dem Augen-Motiv durch den ästhetizistischen Jedermann, der sich an den Tod der Mutter erinnert. Im nahenden Tode noch sei sie aus dem Bett gestiegen und habe ihn stumm angesehen. Hofmannsthal bindet explizit die Fremdheit zwischen Mutter und Sohn – auch im Sterben – an den Blick und die fehlende Kommunikation.²⁵⁶⁰¹ Letztendlich aber hat er das, was ihre Augen ihm sagen wollten, vergessen („Ich hab es vergessen – das ist ja – das hat ja keinen Namen“).²⁵⁶⁰² Der Blick, den er nicht zu ertragen vermochte, betont nicht nur die Fremdheit zwischen Mutter und Sohn, sondern steht für den ästhetizistischen Jedermann auch in Verbindung mit dem Sterben an sich.²⁵⁶⁰³ Zudem schildert Hofmannsthal wie Jedermann auch daran verzweifelt, dass es die Mutter im Sterben nicht nach ihm verlangte, sondern dass sie seine ungeborene Tochter sehen wollte.²⁵⁶⁰⁴

In *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) zeigt sich das Motiv lediglich durch die Besinnung auf die Konzeption, die der Protagonist hier im früheren Deutschland wahrgenommen hatte („und so waren sie, ob

25589 „Der Bruder / des wundervollen Weibes, das zu Tod / erstarrte, als sie mein Gesicht erblickte?“ In: SW VIII. S. 108. Z. 3-5.

25590 SW VIII. S. 115. Z. 35.

25591 SW VIII. S. 109. Z. 24-28.

25592 SW VIII. S. 109. Z. 36.

25593 SW VI. S. 109. Z. 24.

25594 SW XXIX. S. 171. Z. 26.

25595 SW XXIX. S. 174. Z. 34.

25596 „Seine Gattin in den blitzschwangeren Lüften kreisend, ihn mit blitzenden Augen suchend.“ In: SW XXIX. S. 171. Z. 26-27.

25597 „Vor ihr drei Mägde, zum Opferdienst in fließende Gewänder eingewunden bis / unter die Augen.“ In: SW VIII. S. 163. Z. 26-27.

25598 SW VIII. S. 178. Z. 20-23.

25599 SW VIII. S. 179. Z. 18.

25600 SW VIII. S. 172. Z. 2-4.

25601 SW IX. S. 18. Z. 14-20.

25602 SW IX. S. 18. Z. 23-24.

25603 SW IX. S. 18. Z. 33-34.

25604 SW IX. S. 19. Z. 13-18.

es Mädchen waren mit Taubenblick“).²⁵⁶⁰⁵

j. Die Lebenswahrnehmung des Ästhetizisten: Selbst- oder Fremdbestimmung?
i. Der Kreuzweg als Entscheidungsgewalt des Menschen über sein Leben

Auch dieses Motiv wurde bis jetzt in der Forschung vollkommen unzureichend herausgearbeitet bzw. nicht als dergleichen bedeutend erkannt, wie es in dieser Arbeit gezeigt wird. Denn es wird sich zeigen, dass Hofmannsthal den Kreuzweg nicht nur als Kreuzungspunkt, im Sinne eines Weges versteht, sondern durchaus religiös setzt, was nicht nur deutlich wird, wenn es bei Hofmannsthal heißt: „Der Weg zum Sozialen als Weg zum höheren Selbst: der nicht-mystische Weg. a) durch die Tat“²⁵⁶⁰⁶

Dabei ist es sehr sinnig, dass sich Hofmannsthal des Terminus des Kreuzweges bedient; selbst wenn man das Religiöse ausklammern würde, so muss man den Kreuzweg auch den Weg als das verstehen, was er ist: als Entscheidungsmöglichkeit des Protagonisten für sein Leben. Nicht eine fremde Macht, noch ein anderer Mensch bestimmt das Leben der Hofmannsthal'schen Protagonisten, sondern allein der Protagonist bestimmt seinen Lebensweg. Hofmannsthal selbst äußert seine Gedanken über den Weg in *Ad me ipsum*. Zwar bezieht er sich primär auf Figuren wie Elektra, Ödipus, den Kaiser oder Elis Fröbom, doch ist die Äußerung übertragbar auf alle anderen Figuren: „Die Gefahr wird augenfällig, indem der Held zumeist einen scheinbar ganz kleinen Fehltritt tut und dann unerhörter Mühen bedarf, um diesen einzigen kleinen Fehler gutzumachen. Noch ein unrechter Schritt, und alles wäre verloren gewesen.“²⁵⁶⁰⁷ Dabei zeigt sich auch in dieser Äußerung Hofmannsthal's Unrechtsbewusstsein und die Bedeutung, die er der eigenen Entscheidung für den persönlichen Lebensweg beimisst.

Dabei wird sich an den Figuren Hofmannsthal's zeigen, dass auch sie an Kreuzwegen stehen, dass die Meisten von ihnen jedoch versagen, wenn es darum geht, nicht nur die richtigen, sondern auch die (ge)rechten Wege zu beschreiten.

So zeigen sich bereits in den unveröffentlichten Gedichten vielfache Bezüge zum Weg oder Kreuzweg, so bereits in der Übersetzung *<Ja dir, Memmius ...>* (1887/1888) in Bezug auf das lyrische Ich und sein Ringen um die Seele des Menschen nach dem Tode und im Zuge seines Ringens mit der Sprache die Hoffnung gegenüber dem Freund, dass das Werk mit all „seinen Schwächen“²⁵⁶⁰⁸ dennoch zum „Weg der Wahrheit“²⁵⁶⁰⁹ helfe. Des weiteren zeigt sich das Motiv in *<Sink ich des Abends ...>* (1887/1888) in Verbindung mit den Liebenden und dahingehend dem narzisstischen Verlangen des Mannes, die Frau für sich zu gewinnen („Ist zum Kampf um dich mir nur die Waffe / Meilenstein am langen Weg zu Dir“),²⁵⁶¹⁰ in *<Kämpfer sind wir ...>* (1890 oder 1891) indem lediglich in den Notizen ein Vermerk auf den Weg des Menschen eingeflochten ist,²⁵⁶¹¹ der ihn heißt, neue Wege zu beschreiten, in *<Und aus dem Mitleid ...>* (1890 oder 1891) in Verbindung mit Empathie,²⁵⁶¹² in den *<Sieben Sonette ...>* (1891) bereits im ersten Gedicht *Künstlerweihe* durch die Abgeschiedenheit des Menschen vor Anderen und selbst vor der eigenen Seele durch die Kunst,²⁵⁶¹³ in dem Gedicht *Lehre* (1891) durch die Warnung des lyrischen Ichs vor der Gefahr der ästhetizistisch, bedrohlich gefärbten Natur, während er selbst dem Sehnen danach nachgibt,²⁵⁶¹⁴ in dem Gedicht *<Lichte Dämmerung*

25605SW XXXI. S. 156. Z. 26.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 156. Z. 35.

25606SW XXXVII. S. 138. Z. 9-11.

25607SW XXXVII. S. 117. Z. 24-29//1-2.

25608SW II. S. 8. V. 50.

25609SW II. S. 8. V. 51.

25610SW II. S. 12. V. 19-20.

In den Schreibansätzen heißt es diesbezüglich: „am Wege dessen Ziel du selber“. In: SW II. S. 205. V. 5.

25611„Neue Wege wandeln wir abgerungen in hartem Kampf / Dem Gewohnten, das zur Formel erstarrt“ In: SW II. S. 242. V. 20-21.

25612„Und aus dem Mitleid quillt <der> Weg / Uns aus dem Mitleid nur die wahre Kunst / Mitfühlen ist der Götter reinste Gunst.“ In: SW II. S. 40. V. 1-3.

25613„Die Seele ist vergraben und erstickt.. / Verfaultes leuchtet fahl auf nächt'gen Wegen.“ In: SW II. S. 48. V. 5-6.

25614„Weile weile hier am Wege und ich will zum Teich hernieder“. In: SW II. S. 59. V. 1.

Damit schlägt das lyrische Ich den Weg ein, der von der Sicherheit wegführt.

der Gedanken ... (1891 ?) durch den Versuch des lyrischen Ichs, die von irdischen Sphären befreite größte Schönheit zu erlangen, die letztendlich nicht erfüllt wird,²⁵⁶¹⁵ in *Rechtfertigung* (1891 ?) indem Hofmannsthal den dichterischen Prozess beschreibt („So wie der Wanderer, der durch manch Verhau / Manch blühend Dickicht seinen Weg gefunden –“),²⁵⁶¹⁶ in *<Dich suchet ...>* (1891 ?) („Umsonst versuch ich andre Bahn zu lenken / Wo alle Wege nur im Kreise führen“),²⁵⁶¹⁷ in *Pan* (1892),²⁵⁶¹⁸ in dem Briefgedicht an Richard Dehmel *<Dichter, nicht vergessen ...>* (1893) in Verbindung mit Dunkelheit und Nacht,²⁵⁶¹⁹ in dem Gedicht *<Wem die hohe grosse Stunde ...>* (1894) („Wem die hohe grosse Stunde / vorauf schreitet den Bergweg“),²⁵⁶²⁰ in *<Wie Zauberwort ...>* (1894 ?) durch die Briefe durch die das lyrische Ich an seine Vergangenheit gemahnt wird („So sind in diesen alten Briefen / Wehmüthge Wege, dunkle Tiefen“),²⁵⁶²¹ in dem Gedicht *<Ich reite viele Stunden ...>* (1895) durch Hofmannsthals Gödinger Zeit,²⁵⁶²² in dem nicht ausgearbeiteten Gedicht *Ein stilles Thal* (1897) („und langsam reifend viele Wege gieng“),²⁵⁶²³ durch einen ambivalenten Bezug zum Traum in dem Gedicht *<Auf dem Wege ...>* (1897) („auf dem Wege dieser Träume / geh ich freundlich auf und nieder / und ich hasse ihr Bestehen“),²⁵⁶²⁴ in Bezug auf das Liebeserleben in dem Gedicht *<Solange die Erinnerung ...>* (1897),²⁵⁶²⁵ in den Gedichtnotizen *Stadien auf dem Lebenswege des Tarquinius Morandinus* (1897 oder 1898) allein durch den Titel, in *Verse zum Gedächtnis der Kaiserin* (1898) durch die jungen Menschen denen sie „am Weg“ begegnet²⁵⁶²⁶ und in dem vierten Gedicht *<O Bühne meiner Träume>* aus den losen Gedichtnotizen die unter *Lyrisches August 1901* gefasst wurden, und hier in Verbindung mit der Landschaft die das lyrische Ich bewegt („ein Thorweg ein zerbröckelndes Gemäuer / Dem Auge rührend und meiner Seele theuer“).²⁵⁶²⁷

Der Bezug zum Kreuzweg erfolgt auch in den *Ghaselen* (1891). Wenn auch die Vollkommenheit und die Harmonie seit dem Sündenfall für den Menschen verloren sind, so kann er sie doch erahnen: „In dem Stein am Wege liegt der Funke, der die Welt entzündet“.²⁵⁶²⁸ Hofmannsthal verweist hier, in Andeutung an die Ganzheit des Seins, auf das Alltägliche, welches der Ästhetizist so gerne zu negieren sucht, um sich allein an dem Schönen zu erfreuen; gerade das scheinbar Nebensächliche und Kleine, so Hofmannsthal hier, könne den Menschen jedoch wieder einen harmonischen Zustand ahnen lassen. Ein kurzer Bezug zum Weg erfolgt auch in *<Dieses ist zwar nicht mein Versmass ...>* (1892) durch die einleitenden Worte, durch die er auf das Trauerspiel *Ascanio und Gioconda* verweist,²⁵⁶²⁹ ebenso wie in dem nahestehenden Gedicht *Brief aus Bad Fusch* (1892), hier im Zuge der schlechten Wetterlage („Der wilde Wind ist wach auf allen Wegen / Die ganze Nacht.“).²⁵⁶³⁰ Bezug zum Weg nimmt Hofmannsthal auch in dem Gedicht *Fremdes Fühlen* (1894), indem er das Gehen des lyrischen Ichs durch die Nacht schildert: „Wir giengen den Weg spät abends zu

25615SW II. S. 65. V. 13-16.

Die Wege bleiben aber ungelebt, die Möglichkeit wird vom Menschen nicht ausgeschöpft.

25616SW II. S. 67. V. 1-2.

25617SW II. S. 68. V. 3-4.

25618SW II. S. 74. V. 9-12.

25619SW II. S. 90. V. 1-6.

Hofmannsthal lässt ein lyrisches Ich diese Verse sprechen an eben einen Dichter, hinter dem sich nicht Dehmel, sondern Hofmannsthal selbst verbirgt.

25620SW II. S. 102. V. 1-2.

25621SW II. S. 109. V. 3-4.

25622SW II. S. 111. V. 5-8.

Hofmannsthal schildert in der dritten Strophe das Mannigfaltige, dem er dennoch gleichgültig gegenüber steht: „lang schau ich einer Nebelkrähe nach / und folg der schwarzen auf dem grauen Weg“. In: SW II. S. 111. V. 34-35.

25623SW II. S. 121. V. 4.

25624SW II. S. 122. V. 1-3.

25625So ist die Wahrnehmung der Welt und der Weg des Ästhetizisten durch seine vergangene Liebe bestimmt, die auf den Zug zur Tiefe der Seele anspielt (SW II. S. 134. V. 6-9).

25626SW II. S. 144. Z. 24.

25627SW II. S. 157. V. 4-5.

Ein weiterer Bezug zum Weg erfolgt innerhalb der Notizen, die nicht näher interpretiert werden können: „o Waldweg ist Liebesverwirrung, ist Kind mit Geistern Brücke ist unendlicher Blick des Reisenden“. In: SW II. S. 157. Z. 1-2.

25628SW II. S. 44. V. 3.

25629„Der wandernde Wind auf den Wegen“. In: SW II. S. 76. V. 12.

25630SW II. S. 78. V. 2-3.

In den Notizen, heißt es: „draussen tiefes feuchtes Dunkel, von einem lauen Wind bewegt, die Knechte stehen auf den Wegen und horchen in die Nacht hinein auf das Brausen der angeschwollenen Bäche.“ In: SW II. S. 316. Z. 9-11.

zweit / Der andere gieng ihn schon vielemal / Er kannt ihn so gut, fas bei jedem Baum / Befiel ihn Erinnern mit süßer Qual“.²⁵⁶³¹ Der Weggefährte, der wie eine Facette der Persönlichkeit des lyrischen Ichs scheint, ist diesen Weg, der durchaus ambivalent vom lyrischen Ich geschildert wird, öfter gegangen und ist Teil zudem seiner Vergangenheit. Das lyrische Ich selbst spricht aber auch von der Vergangenheit in Bezug auf die Stimmung (SW II. S. 102. V. 8), was mitunter belegt, dass es sich nicht um zwei Menschen handelt, sondern nur um das lyrische Ich. Dabei ist dieser sich durchaus der Gefahr und Bedrängung bewusst, die diese Stimmung bedeuten kann, spricht er doch auch von der Leere dieser Stimmung (SW II. S. 103. V. 24). Wie durch das Motiv der Nacht, zeigt sich auch der Weg schon durch den Titel des Gedichtes *Der nächtliche Weg* (1899): „Ich gieng den Weg einmal: da war ich sieben / so arm und reich!“²⁵⁶³² Sowohl im Lebensstadium des 17 Jährigen (SW II. S. 147. V. 5) als auch im späteren Lebensalter, geht das lyrische Ich eben diesen und damit denselben Weg und fühlt sich durch ihn immer wieder an die Vergangenheit erinnert, an das Gefühl kindlicher Überheblichkeit. Ebenso in dem Gedicht *Der Spaziergang*, welches zu *Gedichte April 1900* (1900) zählt, zeigt sich die Schilderung eines Lebensweges. Bereits dadurch angedeutet, dass das lyrische Ich aus seinem Garten zu einem Bauerngarten kommt, zeigt sich dies („schließlich ein wunderschöner Weg über Bach“).²⁵⁶³³ Der Weg führt ihn zu einem Baum, auf dem jedoch der „Tod eingeschlafen“²⁵⁶³⁴ sitzt, was das lyrische Ich dazu bringt umzukehren. Über die Abwendung vom Tod, was eine Änderung des Weges zur Folge hat, zeigt sich, dass das lyrische Ich die Umgebung, mitunter auch die sich „schlängelnde Landstraße“,²⁵⁶³⁵ mit der Vergangenheit verbindet, der er ausweichen will, weil auch diese ihn an das Altern gemahnt.²⁵⁶³⁶

Ebenso zeigt sich das Motiv in den dramatischen Fragmenten,²⁵⁶³⁷ so bereits in *Mein ältester dramatischer Entwurf* (1887) durch den rationellen Firmin („den rationellen, gemäßigten Fortschrittsgeist der unabhängig von den gewaltsamen Bewegungen der letzten Jahrzehnte seinen Weg macht“).²⁵⁶³⁸ Des weiteren findet sich die Bezugnahme zum Motiv in *Darmstädter Festspiel Die Weihe des Hauses* (1900) durch den Lebensweg des Jünglings („nun tauchen schon am ersten Kreuzweg die drei fatalen Greise auf“),²⁵⁶³⁹ in den Dramen-Notizen zu *Anna* (1891) in Verbindung mit dem Verehrer der verheirateten Tochter,²⁵⁶⁴⁰ in dem Dramenentwurf *Der Besuch der Göttin* (1900) durch das Erscheinen der Göttin,²⁵⁶⁴¹ in dem Dramenentwurf *Leda und der Schwan* (1900) als Teil der beschriebenen Szene („links Höhle, rechts Pfad [...] kleiner Wasserpfad“),²⁵⁶⁴² in *Das Festspiel der Liebe* (1900) in der Notiz N 19 in Anlehnung an das Liebespaar,²⁵⁶⁴³ in *Die Söhne des Fortunatus* (1900/1901) durch den Weg in die Natur,²⁵⁶⁴⁴ in *Die letzten Abenteuer des Gomez Arrias* (1904) in Verbindung mit dem Verkauf der Frau durch Arrias²⁵⁶⁴⁵ oder auch in *Der Traum* (1906) durch die erste Szene des geplanten Dramas in Anbindung an den König („Ein gleiches ziemt dem König: auf den Wegen / Der wirkenden Natur gefalle ihm“).²⁵⁶⁴⁶ Hofmannsthal bindet das Motiv hier auch an das seelische Reifen des Königs. In Anbindung daran, heißt es: „Weg des Lebens ist wie das

25631SW II. S. 102. V. 9-12.

25632SW II. S. 147. V. 1-2.

25633SW II. S. 152. Z. 1.

25634SW II. S. 152. Z. 3.

25635SW II. S. 152. Z. 8.

25636Des weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 242. V. 20-24, SW II. S. 283. V. 8, SW II. S. 283. V. 15, SW II. S. 283. V. 23, SW II. S. 335. Z. 28.

25637Sehr lose Bezüge zeigen sich in den Fragmenten *Kleines Stück* (1900/1901) (SW XVIII. S. 271. Z. 21) und *Revolutionsdrama* (1891/1892) (SW XVIII. S. 42. Z. 30-31).

25638SW XVIII. S. 7. Z. 12-14.

25639SW XVIII. S. 134. Z. 37-38.

25640Über sie formuliert Hofmannsthal: „Lassen sie nur, ich finde meinen Weg schon allein“. In: SW XVIII. S. 40. Z. 27.

25641„Draussen sind Nachtigallen, starker Mond: den Weg kommt zwischen den Olivenbäumen langsam die göttliche Gestalt herauf.“ In: SW XVIII. S. 154. Z. 21-23.

25642 SW XVIII. S. 146. Z. 17-18.

25643„[...] zum Schluss beschliessen sie, ihr Haus hier zu haben, an diesem Wasser, die Wipfel dieser Bäume an ihrem Fenster der Weg dieses“. In: SW XVIII. S. 143. Z. 23-24.

25644SW XVIII. S. 458. Z. 23, SW XVIII. S. 458. Z. 38.

25645„Scene des Verkaufes. Hohe Gartenmauern bilden einen Hohlweg. Auf der Mauer Lusthaus.“ In: SW XVIII. S. 287. Z. 28-29.

25646SW XVIII. S. 119. Z. 10-11.

langsame Ersteigen eines Berges wobei die Aussicht immer wieder reicher wird.“²⁵⁶⁴⁷ Deutlich zeigt sich das Motiv auch in *Des Ödipus Ende* (1901) in direkter Verbindung mit der Religion: „ein Kreuzweg. ein heiliger Fleck, umgrünt von Lorbeer, Reben und Öl“.²⁵⁶⁴⁸ Antigone reagiert mit einer Öffnung für die Welt durch Ödipus' plötzlichen Bezug zur Welt, der auch ihr Leben bestimmte und sie die „endlose[n] Pfade langsam gehen“²⁵⁶⁴⁹ ließ.

Deutlich zeigt sich die Einbindung des Kreuzweges (Lebensweges) auch in *Der Geiger vom Taunsee* (1889). Der erste Verweis auf den Weg erfolgt durch die menschenleere Umgebung, die der Ästhetizist aufsucht: „Im Schatten einer dieser Buchten, wo sich ein crytallhelles Bächlein den Weg durch schwellende Mosspolster an das kiesige Ufer bahnte, hatte ich nach langem suchen gefunden was ich suchte, ein Fleckchen Erde, weltvergessen und weltentlegen“.²⁵⁶⁵⁰ Im Folgenden zeigt sich eine Andeutung dahingehend, dass der Lebensweg durch das Wesen des Menschen bestimmt ist. So scheint die Beschreibung Hofmannsthals der Musik darauf hinzudeuten, als entstamme sie nicht aus einem draußen, sondern aus ihm selbst.²⁵⁶⁵¹ Hofmannsthal schildert wie der Ästhetizist, vom Spiel des Geigers bezaubert, diesem folgt, dessen Weg gleichsam zu seinem wird und die Musik nicht nur den Ästhetizisten, sondern die Natur gleichermaßen bezaubert: „da öffnete sich die unentwirrbar grüne Wand, die verschlungenen Äste lösten sich lautlos und vor uns lag ein grüner Waldpfad.“²⁵⁶⁵² Mit dem Heraustreten aus dem Wald zeigt sich jedoch die Bedrohung des blinden ihm Nachtgehens: „Aber als wir heraustraten aus dem Dunkel an den kahlen Felsgrat [...]; schwere bleigraue Wolken waren heraufgezogen und ein rauer Windstoss fegte den felsigen Abhang herab uns entgegen, und der See tief zu unsern Füßen sah tiefblau fast drohend herauf, und hie und dort trug er weisse Schaumkronen. Unser Pfad ward eng und schwindlich und zu beiden Seiten schroffe Abstürze [...]. Kaum hie und da gewährte die Wurzel einer verkrüppelten Föhre dem Fuß einen sicheren Anhaltspunkt.“²⁵⁶⁵³ Doch während der Geiger sicher seinen Weg beschreitet, zeigt sich beim Ästhetizisten ein mühevoller Gang.²⁵⁶⁵⁴ Auch wenn hinter dem Spiel des Geigers das Ahnen der Gesamtheit des Seins steht, was den Ästhetizisten veranlasst ihm zu folgen, verweist Hofmannsthal dennoch auf die Gefahr einfach blindlings vorwärtszugehen, unbedacht wie es der Ästhetizist tut. Zudem zeigt sich deutlich die Differenz beider Männer. Während der Ästhetizist die schweren Passagen des Weges kaum bewältigen kann, am Ende sogar im Traum abstürzt, geht der Geiger sicheren Schrittes seinen Weg.

In dem Werk *Demetrius* (1889/1890) thematisiert Hofmannsthal das Motiv lediglich in Verbindung mit Szenen des zweiten Aktes, die abwechselnd im „Kreml und am Wege“²⁵⁶⁵⁵ spielen sollten.

Auch dieses Motiv findet sich bereits in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthals. Bereits in *Zur Physiologie der modernen Liebe* (1891) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Religion. Hofmannsthal führt in dieser Schrift die Verzweiflung des modernen Protagonisten am Leben aus, die ausgelöst wurde durch die Wirklichkeit des Todes, und nennt als einen „anderen Heilsweg“,²⁵⁶⁵⁶ neben der Besinnung zur Naivität, den Weg „hinter die Klostermauern“.²⁵⁶⁵⁷

25647SW XVIII. S. 113. Z. 18-19.

25648SW XVIII. S. 254. Z. 15-16.

25649SW XVIII. S. 258. Z. 15.

In der Beschreibung der Szene, die Handschrift betreffend, zeigt sich ebenso die Einbindung des Weges: „Zur rechten steigt es wieder sanft an, auch hier ist ein Ölgarten mit einer niedrigen Mauer aus aufgehäuften Steinen. In diesen hinein führt ein Weg.“ In: SW XVIII. S. 261. Z. 12-13.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 261. Z. 19-20, SW XVIII. S. 269. Z. 31-34.

25650SW XXIX. S. 7. Z. 16-20.

25651„Da mische sich in das Plaudern u. Murmeln der Wellen ein seltsames Klingen, wie ferner Geigenton. Leise u. doch vernehmlich klang es aus der Tiefe, als schlängen Nixen ihren Reihen durch die feuchten Bogen und Hallen der versunkenen Stadt.“ In: SW XXIX. S. 9. Z. 35-38.

25652SW XXIX. S. 10. Z. 19-21.

25653SW XXIX. S. 11. Z. 3-12.

25654SW XXIX. S. 11. Z. 14-16.

25655SW XVIII. S. 29. Z. 25.

25656SW XXXII. S. 9. Z. 23.

25657SW XXXII. S. 9. Z. 24.

In *Das Tagebuch eines Willenskranken* (1891) geht Hofmannsthal auf die Leiden der Zeit ein, und kritisiert gleichsam die Schwäche des gegenwärtigen Menschen („den Geschlechtern von gestern und heute, zwei Generationen von Schwankenden und Halben, war der Weg zu rauh“).²⁵⁶⁵⁸ Dies führt Hofmannsthal auch dazu, das zerrissene Wesen Amiels anzusprechen; von Natur aus habe Amiel eine zartbesaitete Seele und den Drang zur Mittelmäßigkeit gehabt, mit dem er seinen „Weg nach Deutschland“²⁵⁶⁵⁹ angetreten war. Dabei spiegelt sich Amiels Wesen in seinen Werken, gebunden an den Weg: „Der halben, heimlichen Gefühle, der kaumbewußten, ist sein Buch suggestivste Fundgrube; [...] der >>Weg ins Unbetretene, nicht zu Betretende<<, das schattenhafte Reich der Mütter, das ist sein Weg und sein Reich, sein eigenes reiches Reich.“²⁵⁶⁶⁰

Untergeordnet zeigt sich das Motiv auch in *Englisches Leben* (1891), und zwar wenn Hofmannsthal das Motiv mit Oliphants Abwendung vom gesellschaftlichen Leben verbindet und die Hinwendung zum Glauben aufzeigt: „Eine Seite seines Lebens, die heldenhafte, thatkräftige, hatte sich ausgelebt. [...] Der Held stirbt nicht, aber er verwandelt sich in einen Fanatiker. [...] Er sucht den, der von sich gesagt hat: >>Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben.<<“²⁵⁶⁶¹

Der einzige Bezug zum Motiv zeigt sich in *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892) zum Ende der Schrift, wenn Hofmannsthal noch einmal die Gegensätzlichkeit zwischen den Werken Ibsens und denen Shakespeares betont. Während man zwischen den wirklichen Menschen Shakespeares umhergehen könne, wie sie sich am „Kreuzweg, am Friedhof“²⁵⁶⁶² bewegen, sei dies bei den fantastischen Menschen Ibsens nicht möglich.

In *Gabriele D'Annunzio* (1894) zeigt sich das Motiv lediglich durch Hofmannsthals Bezug zum Wesen des Autors D'Annunzio: „Er hat gegenüber dem Leben die Gebärde der wenigen: es mit ganzer Seele als ein Ganzes fassen zu wollen und, in den ganzen Mantel gehüllt, nicht einen purpurnen Fetzen in der mageren Hand, die dunklen Wege hinunter zu gehen.“²⁵⁶⁶³ Dabei jedoch hat sich sein Gefühl von Leben und Welt an den künstlichen Dingen entzündet.

In *Der neue Roman von D'Annunzio* (1895) thematisiert Hofmannsthal die Wurzellosigkeit und den Mangel an Tat der Figuren des Autors. Doch gleichsam äußert er eine Hoffnung, findet er doch in D'Annunzios neuestem Roman die Tat auf „sonderbaren Wegen“²⁵⁶⁶⁴ gesucht. Im zweiten Teil der Schrift beschäftigt sich Hofmannsthal eben mit jenem Protagonisten des Romans. Dieser erweist sich als passiv, doch wissend um die Bedeutung der Tat. Deren Bedeutung wird auch durch das tätige Wesen des Knaben Herakles, der in der Wiege liegend die Schlangen erdrosselte, als auch durch Odysseus gesehen („Viele Wege muß einer gegangen sein und nie müßig, damit wir über ihn weinen können“).²⁵⁶⁶⁵ Auch in dieser Passage verweist Hofmannsthal auf das Positivum, jedoch nur um aufzeigen zu können, was der Protagonist eben nicht ist, ein Tätiger, einer der sich dem Leben stellt und es besteht.

In *Walter Pater* (1894) zeigt sich das Motiv mitunter durch den Künstler, der sich dem Leben verpflichtet sieht.²⁵⁶⁶⁶ In Paters imaginären Porträts sieht Hofmannsthal durchaus etwas, was „wir auf unserem Wege liegen finden“,²⁵⁶⁶⁷ wobei es sich um das Fragment eines „Vollkommene[n]“²⁵⁶⁶⁸ handelt.

Hofmannsthal äußert sich in *Gedichte von Stefan George* (1896) dahingehend, dass sie in gebändigter Form die „Breite der inneren und äußeren Erfahrung“²⁵⁶⁶⁹ tragen: „Wir sind in einem Hain, den wie eine Insel die kühnen Abgründe ungeheueren Schweigens von den Wegen der Menschen abtrennen.“²⁵⁶⁷⁰ Auch in dieser Schrift zeigt sich der religiöse Tonfall, dem sich Hofmannsthal bedient, um über die

25658SW XXXII. S. 18. Z. 15-16.

25659SW XXXII. S. 20. Z. 34.

25660SW XXXII. S. 24. Z. 1-6.

25661SW XXXII. S. 48. Z. 9-14.

25662SW XXXII. S. 88. Z. 18.

25663SW XXXII. S. 143. Z. 12-15.

25664SW XXXII. S. 164. Z. 22.

25665SW XXXII. S. 165. Z. 31-32.

25666SW XXXII. S. 139. Z. 25.

25667SW XXXII. S. 140. Z. 1-2.

25668SW XXXII. S. 140. Z. 1.

25669SW XXXII. S. 169. Z. 33-34.

Des weiteren siehe: SW XXXII. S. 172. Z. 21.

25670SW XXXII. S. 170. Z. 2-4.

Poesie zu sagen: „So eins sind in echter Poesie, wie in der Natur, Kern und Schale, daß uns ein Theil des Gemeinten auf einem Wege zugeht, der dem Verstand unauffindbar ist.“²⁵⁶⁷¹ Sowohl durch ein unbenanntes Gedicht aus den Hirten- und Preisgedichten als auch durch die Gedichte des dritten Buches zeigt sich das Motiv: „Bald über der Welt, bald wie im lautlosen Kern der Erde eingebohrt, immer fernab von den Wegen der Menschen. Diesen traumhaften Zustand bezeichnend, heißt es das >>Buch der hängenden Gärten<<.“²⁵⁶⁷²

Innerhalb der weiteren frühen theoretischen Schriften bindet Hofmannsthal das Motiv erstmalig in *Südfranzösische Eindrücke* (1892) im Zusammenhang mit Hofmannsthals Vorstellungen von Reisebeschreibungen ein, die er mit denen aus früheren Zeiten vergleicht, in denen der Mensch noch Zeit hatte („wenn ein todter Esel am Wege lag“)²⁵⁶⁷³ oder es findet sich in *Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts* (1893). Hofmannsthal hebt hier den Hirthsche Kunstverlag in München hervor, der „seine eigenen Wege geht und in seinen Publicationen bemüht ist, lebendiges Kunstgenießen dem großen Publicum“²⁵⁶⁷⁴ öffentlich zu machen. In *Das Tagebuch eines jungen Mädchens* (1893) steht das Motiv unter der befürchteten Lebensversäumnis des Mädchens: „Sie kann keinen Augenblick ruhig sein; überall öffnen sich ihr die verlockenden Wege ins Grenzenlose“.²⁵⁶⁷⁵ In *Eduard von Bauernfelds dramatischer Nachlass* (1893) steht das Motiv in Verbindung mit dem Salon Bauernfelds, in den die Natur eindringt: „Die kommt auch noch auf einem anderen Weg in den Salon hinein: als Kammerdiener, Stubenmädchen“.²⁵⁶⁷⁶ In *Über moderne englische Malerei* (1894) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Konzeption stehend, und zwar durch die Kunst der Präraffaeliten: „Kunst ist schließlich Natur auf Umwegen; Quellwasser auf dem Umweg durch Wurzel und Rebe heißt Wein und ist nicht schlimm. Wir fahren nachts übers Meer.“²⁵⁶⁷⁷ In *Internationale Kunstausstellung 1894* (1894) wiederum bezieht sich Hofmannsthal auch auf die Kunst Österreichs, im Speziellen die Kunst Wiens, wobei es die Künstler mehrheitlich nicht verstehen die Stimmung dieser wundervollen Stadt in ihre Werke einzubinden.²⁵⁶⁷⁸ Während sich das Motiv in *Philosophie des Metaphorischen* (1894) im Zusammenhang mit der Kunst zeigt, die eine „Synthese von Welt und Geist“²⁵⁶⁷⁹ sein soll, zeigt sich das Motiv gleich mehrfach in *Theodor von Hörmann* (1895), so mitunter durch die Büste einer Kunstausstellung: „So finde ich den Weg von der großen Büste mit dem Ausdruck der Augen, der vage, fast unter der Schwelle des Bewußtseins, eine Erinnerung an das edle Sterben des Don Quijote, zu den hundertundfünfzig Bildern an der Wand.“²⁵⁶⁸⁰ Auch in *Poesie und Leben* (1896) zeigt sich eine Verbindung mit der Kunst. Hofmannsthal verweist hier auf die Bedeutung der Worte für die Poesie und führt aus: „Es führt von der Poesie kein directer Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie.“²⁵⁶⁸¹ In diesem Zusammenhang deutet Hofmannsthal zudem die Distanz zum Leben, selbst durch die Sprache an: „Aber die Wege sind so weit, ihre unaufhörlichen Erlebnisse zehren einander so unerbittlich auf, daß die Sinnlosigkeit alles Erklärens, alles Beredens sich auf die Herzen legt, wie eine tödliche und doch göttliche Lähmung, und die wahrhaft Verstehenden sind wiederum schweigsam wie die wahrhaft Schaffenden.“²⁵⁶⁸²

In *Englischer Stil* (1896) zeigt sich das Motiv wenn Hofmannsthal von den englischen Zimmern spricht, die an die Zimmer eines Parks erinnern: „Man sitzt in seinem kleinen Zimmer und sieht die Sonne hinauf und hinuntergehen, sieht die alten Bäume sich in einem tiefen leise fließenden Wasser spiegeln und

25671SW XXXII. S. 170. Z. 17-19.

25672SW XXXII. S. 174. Z. 35-38.

25673SW XXXII. S. 62. Z. 27-28.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 62. Z. 28-29.

25674SW XXXII. S. 94. Z. 4-5.

25675SW XXXII. S. 77. Z. 1-2.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 77. Z. 14.

25676SW XXXII. S. 110. Z. 14-15.

25677SW XXXII. S. 136. Z. 5-7.

25678„Und in der Abenddämmerung diese faszinierenden Winkel und Sackgassen, in denen die vorübergehenden Menschen plötzlich ihr Körperliches, ihr Gemeines verlieren“. In: SW XXXII. S. 126. Z. 27-29.

25679SW XXXII. S. 129. Z. 14.

25680SW XXXII. S. 157. Z. 30-33.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 157. Z. 2.

25681SW XXXII. S. 185. Z. 31-32.

25682SW XXXII. S. 188. Z. 26-31.

die Wege sich zwischen den Hecken verlieren.“²⁵⁶⁸³ Letztendlich zeigt sich das Motiv auch in Hofmannsthal's Übersetzung von D'Annunzio's Nachruf auf die *Kaiserin Elisabeth* (1898) und zwar durch Elisabeth's Ahnen ihres frühen Todes: „Angefüllt schon mit dem Schweigen der Ewigkeit, die Seele schon geblendet von den Dingen, die durch den zerrissenen Schleier aufleuchten, verfolgt sie ihren Weg“.²⁵⁶⁸⁴

„Laß dich von jedem Augenblicke treiben, / Das ist der Weg, dir selber treu zu bleiben“,²⁵⁶⁸⁵ lässt Hofmannsthal Andrea gegenüber Arlette in dem lyrischen Drama *Gestern* (1891) sagen, wobei sich der Lebensweg des Protagonisten auch hier bestimmt von seinem ästhetizistischen Erleben zeigt. Hilfe beim Beschreiten seines Weges, sucht Marsilio von Andrea. „Nach Forli ist der Weg uns schon gebahnt“,²⁵⁶⁸⁶ so Marsilio, doch möge er ihm Schutz gewähren. Auf den Weg kommt Andrea auch in der vierten Szene zu sprechen, wenn er den Freunden seine Ansicht vom Leben beschreibt, versucht er diese doch, zu der völligen Übereinstimmung mit ihm zu bekehren: „Der grade Weg liegt manches Mal so fern! / Wir lügen alle und ich selbst – wie gern!“²⁵⁶⁸⁷

Bedingt schon durch das zweite Fragment von *Age of Innocence* (1891), welches die Überschrift „Kreuzwege“²⁵⁶⁸⁸ trägt, zeigt sich die Einbindung dieses Motivkomplexes. Hofmannsthal legt in dieser Erzählung deutlich sein Verständnis des Kreuzweges/Weges dar, der sich in zahlreichen seiner Werke zeigt: „Was man also den Lebensweg nennt, ist kein wirklicher Weg mit Anfang und Ziel, sondern er hat viele Kreuzwege, ja er besteht wohl eigentlich nur aus Kreuzwegen und jeder Punkt ist der mögliche Ausgangspunkt zu unendlichen Möglichkeiten“.²⁵⁶⁸⁹ Für Hofmannsthal ist das Leben voller Möglichkeit, aber auch voller Entscheidungen, durch die der Mensch sein Leben in die ein oder andere Richtung lenken kann, wodurch der Lebensweg geprägt ist durch das Wesen dessen, der ihn beschreitet. Hofmannsthal's Ästhetizisten jedoch erkennen diese Möglichkeiten, aufgrund ihrer Passivität und dem vermeintlichen Ahnen, dass sie von einer außer ihnen liegenden Macht bestimmt sind, mehrheitlich nicht. Dabei hängt das Motiv in dieser Erzählung auch mit der „Resignationsphilosophie“²⁵⁶⁹⁰ zusammen, denn der Mensch ist nicht immer in der Lage, die richtigen Entscheidungen zu treffen: „Es geht immerfort die Wahrheit an uns vorbei, die wir vielleicht hätten verstehen können und die Frau, die wir vielleicht hätten lieben können“.²⁵⁶⁹¹

Häufig findet sich in den veröffentlichten Gedichten auch die Verwendung dieses Motivs. Zum einen zeigt sich die Verbindung zwischen dem Weg und der Unmöglichkeit dem Tod auszuweichen. Dies findet sich bereits in dem Gedicht *Denkmal-Legende* (1890) durch die Begegnung des lyrischen Ichs mit dem alten Mann der am Weg sitzt (SW I. S. 12. V. 1) und der ihn durch seine Person mit dem Alter, dem Leiden und dem Sterben konfrontiert. Der Bezug zum Altern und damit die Ahnung des Todes, erfährt auch das lyrische Ich in dem Gedicht *Stille* (1891): „Gleichgetöntes Wellenplätschern / [...] / Zeichnet nach die Spur der Wege.“²⁵⁶⁹² Dieser Gleichförmigkeit würde das lyrische Ich gerne entkommen, die Erfüllung aber bleibt ausgeklammert. In dem Gedicht *Ballade des äußeren Lebens* (1894 ?) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der fehlenden Auseinandersetzung mit dem Sterben gesetzt, ebenso wie mit der fehlenden sozialen Kompetenz und dem menschlichen Interesse an dem Gegenüber („Und alle Menschen gehen ihre Wege“).²⁵⁶⁹³ In dem Gedicht *Großmutter und Enkel* (1899) zeigt sich, dass das Motiv von der Weigerung des Enkels ausgelöst ist, den nahenden Tod der Großmutter zu sehen: „>>Flog nicht übern kleinen Weg / Etwas schwarz und schnell?<<“²⁵⁶⁹⁴

25683SW XXXII. S. 181. Z. 3-7.

25684SW XXXII. S. 217. Z. 20-23.

25685SW III. S. 13. Z. 30-31.

25686SW III. S. 15. Z. 26.

25687SW III. S. 19. Z. 31-32.

25688SW XXIX. S. 20. Z. 14.

25689SW XXIX. S. 20. Z. 15-18.

25690SW XXIX. S. 20. Z. 26.

25691SW XXIX. S. 20. Z. 20-22.

25692SW I. S. 21. V. 5-8.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 140. Z. 23.

25693SW I. S. 21. V. 5-8.

25694SW I. S. 92. V. 31-32.

In Verbindung mit der Tiefe der Seele zeigt sich das Motiv von Hofmannsthal mitunter in dem Gedicht *Vom Schiff aus* (1898) verwendet, indem er die drei Stadien des Lebens, die Kindheit, das Erwachsenenalter und das Greisenalter einbezieht. Das Leben wird aber nur aus der Distanz betrachtet und steht fern der Konzeption der Ganzheit des Seins („Hier keinen Schmerz empfangen und kein Glück“).²⁵⁶⁹⁵ Zudem heißt es in Bezug auf die Jugend/Kindheit, was deutlich macht, dass die Jugend nicht wiedergewonnen werden kann.

²⁵⁶⁹⁶ Des weiteren zeigt sich die Verbindung des Motivs mit der Auseinandersetzung der ästhetizistischen Sphäre, so in dem Gedicht *Leben* (1892), erlebt das lyrische Ich hier das Gleiten des Schiffes auf „blumenüberquoll'nen Wegen“.²⁵⁶⁹⁷

In Verbindung mit dem Sehnen steht der Weg in dem Gedicht *Regen in der Dämmerung* (1892). So erwähnt sich das lyrische Ich einen Weg, der seiner innerlich wenig ausgewogenen Seelenlage entspricht („Der wandernde Wind auf den Wegen / War angefüllt mit süßem Laut“).²⁵⁶⁹⁸ Obwohl er auf diesem Weg mit seiner Sehnsucht konfrontiert wird, wird sie jedoch nicht gestillt, denn der Weg führt ihn nicht an sein Ziel.

²⁵⁶⁹⁹ In dem Gedicht < *Zuweilen kommen niegeliebte Frauen ...* > (1894) zeigt sich das Motiv durch die traumhafte Hinwendung des lyrischen Ichs zu Mädchen: „Als wären sie mit uns auf fernen Wegen / Einmal an einem Abend lang gegangen“.²⁵⁷⁰⁰ Hofmannsthal verstärkt den Zug des lyrischen Ichs zum ästhetizistisch Schönen noch in der dritten Strophe. Doch ist diese Welt keineswegs nur positiv besetzt – deutlich durch das Gefühl des Bangens –, zeigt sich doch eine fehlende Lebendigkeit: „Und Duft herunterfällt und Nacht und Bangen, / Und längs des Weges, unsres Wegs, des dunkeln, / Im Abendschein die stummen Weiher prangen“.²⁵⁷⁰¹

In dem Gedicht *Nox portensis gravida* (1896) schildert Hofmannsthal mitunter die Jagd des Hermes nach den Grazien. In der zweiten Strophe hebt er dagegen kontrastierend den Dichter hervor („Der Dichter hat woanders seinen Weg“).²⁵⁷⁰² Bezug zum Weg oder auch Pfad nimmt Hofmannsthal in dem Gedicht < *Wo kleine Felsen ...* > (1896), indem er sich fragt, ob es nur eine wahre Sicht auf die Dinge, nur eine Wahrheit gibt.²⁵⁷⁰³

In dem Gedicht *Der Beherrschte* (1897) steht in Verbindung mit dem Weg die Erfüllung des Wunsches des Gebundenen, den der Wille und die Macht des lyrischen Ichs diesem ausgeliefert hat („Ich nahm den Heimweg mit gehaltne[m] Schritt, / Wie eine Flamme mir zur Seite flog“).²⁵⁷⁰⁴

Dabei zeigt sich das ästhetizistische Erleben nicht immer als ungetrübt. In dem Gedicht *Ein Knabe* (1896) verdeutlicht Hofmannsthal mitunter durch das Motiv des Weges, dass der Lebensweg des Knaben, unsicher zur Schönheit stehend und doch Teil von ihm, nicht dauerhaft bestehen kann.²⁵⁷⁰⁵ Dagegen zeigt sich das Motiv auch in dem Gedicht *Botschaft* (1897) durch das lyrische Ich, welches sich an seinen Freund wendet und diesen gleichsam in sein ästhetizistisches Leben einzubinden gedenkt.²⁵⁷⁰⁶

Des weiteren zeigt sich auch der negative Bezug zum Weg in Verbindung mit dem ästhetizistischen Liebeserleben, so in dem Gedicht *An eine Frau* (1896) durch die negative Einflussnahme der Frau: „Und hinter Dir die Ebne niederziehn / Sah ich wie stille Gold- und Silberbäche / Die Wege Deiner Niedrigkeit und Schwäche.“²⁵⁷⁰⁷ Auch zeigt sich die Kritik am Ästhetizismus in dem Gedicht *Gute Stunde* (1896). Der ästhetizistische Mensch, so Hofmannsthal hier, vergreift sich an der Ganzheit des Seins, wenn er immer nur das Gute im Leben sucht, während er alles Schlechte auszuklammern versucht.²⁵⁷⁰⁸ Ein kritischer Ton findet sich ebenso in dem Gedicht *Der Jüngling in der Landschaft* (1896).²⁵⁷⁰⁹

In dem Gedicht *Der Jüngling und die Spinne* (1897) zeigt sich der Bezug zum Weg nach dem Einsetzen des

25695SW I. S. 88. V. 14.

25696SW I. S. 88. V. 1-4.

25697SW I. S. 29. V. 36.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 170. Z. 14.

25698SW I. S. 30. V. 1-2.

25699SW I. S. 30. V. 13-16.

25700SW I. S. 46. V. 4-5.

25701SW I. S. 46. V. 7-9.

25702SW I. S. 59. V. 12.

25703SW I. S. 66. V. 3-9.

25704SW I. S. 75. V. 5-6.

25705SW I. S. 58. V. 9-12.

25706SW I. S. 78. V. 28-32.

25707SW I. S. 62. V. 28-30.

25708SW I. S. 64. V. 3-6.

25709SW I. S. 65. V. 15-18.

Lernprozess des lyrischen Ichs. Erst mit der Erkenntnis, dass das Leben mehr ist als Schönheit, zeigt sich der Bezug zum Weg („Als wären Wege, die zur Heimat führen, / Reißt es nach vorwärts mich mit allen Sinnen“).²⁵⁷¹⁰ Überdeutlich findet sich das Motiv auch in dem Gedicht <Wir gingen einen Weg ...> (1897), in dem Hofmannsthal aufzeigt, was es bedeutet, wenn der Mensch vom sicheren Lebensweg abkommt. Dabei verbindet Hofmannsthal die Sicherheit mit dem Weg, den die beiden zu Beginn des Gedichtes beschreiten: „Wir gingen einen Weg mit vielen Brücken / Und vor uns gingen drei die ruhig sangen.“²⁵⁷¹¹ Die Abwendung vom sicheren Weg erfolgt erst durch den Gefährten an der Seite des lyrischen Ichs, die geliebte Frau („Der steilen Wände mit unsichren Pfaden“).²⁵⁷¹² Obwohl der gefährvolle Weg letztendlich nicht beschritten wird, bestimmt er doch die Gedanken des lyrischen Ichs, denn in seiner Vorstellung sieht das lyrische Ich sich mit der Geliebten diesen Weg beschreiten.²⁵⁷¹³ Dass in der Vorstellung des lyrischen Ichs erfolgte Betreten dieses gefährvollen aber zugleich bezaubernden Weges, erfüllt das lyrische Ich mit dem Gefühl der Göttergleichheit.²⁵⁷¹⁴

Die Abwendung vom falschen Weg zeigt sich in dem Gedicht *Gespräch* (1897). Mit dem Älteren dieser Männer verbindet Hofmannsthal den Lernprozess, sich von der Einseitigkeit des ästhetizistischen Erlebens abzuwenden.²⁵⁷¹⁵ Vor dem Hintergrund dieses Erkennens, sieht er sein Leben nun von seinem Willen bestimmt und sich damit vor der Gefahr gehütet, die falschen Wege zu beschreiten: „Ins Schloß gefallen sind die letzten Thüren, / Durch die ich hatte einen schlimmen Weg / Antreten können.“²⁵⁷¹⁶ Dass der Mensch seinen Lebensweg aus dem Innern bestimmt, deutet sich zudem auch in der Notiz *Dichtkunst* an, die unter dem Titel *Epigramme* (1898) gefasst wurde.²⁵⁷¹⁷

In dem Drama *Ascanio und Gioconda* (1892) zeigt sich das Motiv erst innerhalb der Rede der Madonna Gaetana, in der sie den narzisstischen Ascanio zur Verlobung mit ihrer Tochter bewegen will, indem sie seinen Stolz angreift. So hält sie ihm vor, dass man ihn ja mit Waffengewalt gezwungen habe, Gioconda zu heiraten und ihm dann erst den „Heimweg“²⁵⁷¹⁸ geöffnet habe. Auf den Weg spielt auch Giocondas Amme Melusina an, wenn sie Gioconda bekennt, dass sie die Zofe der Gaetana am „Rückweg von San Stefano“²⁵⁷¹⁹ getroffen habe und diese ihr dort von der Verlobung zwischen Ascanio und Francesca gesprochen hatte.

In dem Dramenentwurf *Die Bacchen nach Euripides* (1892) zeigt sich das Motiv gebunden an die Frage des Pentheus, wohin der Fremde gehe um zu seinem Gott zu gelangen.²⁵⁷²⁰

In dem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892) zeigt sich das Motiv allein in der 2. Fassung für Böcklins Totenfeier, in der Hofmannsthal Gianino seine Angst vor dem Tod bekennen lässt, und mehr noch Gianino hier die Unausweichlichkeit des Todes erkennen muss („Lavinia, wir gehen solchen Weg!“).²⁵⁷²¹

25710SW I. S. 71. V. 51-52.

25711SW I. S. 76. V. 1-2.

25712SW I. S. 76. V. 6.

25713SW I. S. 76. V. 22-25.

25714SW I. S. 77. V. 36-39.

25715

„Nun meine ich, ist mir ein Maß geschenkt
Ein unveränderlich und sich' res Maß,
Das mich für immer und untrüglich abhält,
Ein leeres Ding für voll zu nehmen, mich
Für Schales zu vergeuden, fremdes Fühlen
Und angelerntem Denken irgend Platz
In einer meiner Adern zu gestatten.“ In: SW I. S. 81. V. 34-40.

25716SW I. S. 81. V. 46-48.

25717SW I. S. 86. Z. 11-12.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 204. Z. 36, SW I. S. 254. Z. 5-6, SW I. S. 266. Z. 19, SW I. S. 267. Z. 3, SW I. S. 370. Z. 31-33.

25718SW XVIII. S. 97. Z. 35.

25719SW XVIII. S. 104. Z. 29.

25720SW XVIII. S. 52. Z. 20.

25721SW III. S. 234. Z. 27.

In den Varianten heißt es, ohne Bezug zu einer Figur: „Er wich vom Wege um allein zu gehen; und zur vorbestimmten Zeit fand er am / Wege ein fremdes Schicksal harrend sitzend“. In: SW III. S. 738. Z. 34-35.

In den Notizen zeigt sich ein Bezug zum Motiv in Verbindung mit Tizianello: „wir sind keine Maler, wir haben nie den Schauer der Weihe gespürt; / wir haben uns immer von aussen in die Dinge hineingelebt; es ist / nichts nothwendiges in unsrer

In dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) findet sich das Motiv in Verbindung mit Claudio gerade in Verbindung mit seinem Fehlen gesetzt. Die Menschen betrachtend, erkennt er sein falsches Lebensverständnis, denn wo diese Menschen ein ganzes Leben lebten, habe er sich mit Leere und Halbheiten abgegeben.²⁵⁷²² Doch Claudio bekennt auch, dass er gerade durch dieses ästhetizistische Leben versucht hatte, sich ins Leben einzubinden, obwohl er den „graden Weg auch nimmer fand“.²⁵⁷²³ Claudio bekennt damit an, dass er auf der Suche nach dem rechten, dem geraden Weg, den falschen Lebensweg durch den Ästhetizismus gewählt hatte.²⁵⁷²⁴ Durch die Konfrontation mit dem Tod, bricht sich aber wieder Claudios ästhetizistisches Wesen Bahn, das die Flucht vor dem Tod einschließt. Er könne nicht sterben, habe er doch nie gelebt, so Claudio. Dem hält jedoch der Tod entgegen, dass Claudio das Leben offen gestanden und er seinen Lebensweg gewählt habe: „Bist doch, wie alle, deinen Weg gezogen!“²⁵⁷²⁵ Claudio aber äußert neuerlich die Halbherzigkeit seines Wesens, die auf dem ästhetizistischen Lebensweg beruht; und mehr noch, sei er doch niemals mit Gott in Verbindung getreten: „Bin nie auf meinem Weg dem Gott begegnet, / Mit dem man ringt, bis daß er einen segnet.“²⁵⁷²⁶

Entgegen seiner Halbherzigkeit, will Claudio sich, wenn der Tod ihn verschont, nunmehr ans Leben binden und „Menschen auf dem Wege finden“.²⁵⁷²⁷ Wie sehr sich Claudio aber bisher am Lebensweg vergangen und an seinen Mitmenschen versündigt hat, wird auch durch Claudios toten Freund deutlich. Dieser betont gleichsam die Differenz im Wesen zu Claudio; während Claudio von Freund zu Freund hastete, ist er der Zögerliche, der „verschüchtert starb am Weg“.²⁵⁷²⁸ Ebenso verbindet Hofmannsthal mit dem Motiv die Rivalität der Freunde um die Geliebte,²⁵⁷²⁹ und was bei dem Freund Liebe war, war bei Claudio nur eine Täuferei von vielen auf seinem Lebensweg. Noch einmal mit der abschließenden Rede des Todes, bindet Hofmannsthal das Motiv ein. Die Menschen, so der Tod, suchen das Sterben zu deuten, was für ihn, als der personifizierte Tod, ein ewiges Mysterium ist und bleiben wird („Die, was nicht deutbar, dennoch deuten, / [...] Und Wege noch im Ewig-Dunkeln finden“).²⁵⁷³⁰

In *Der Tor und der Tod Prolog* (1893) zeigt sich der Bezug zum Motiv-Komplex durch die Freunde Andrea und Galeotto in Wien, die sich bei Galeottos Haus treffen, um den „Gleichen Weg zuzweit“²⁵⁷³¹ zu Baldassars Haus zu gehen. Der Weg wird von Hofmannsthal aber auch in Verbindung mit den Rosen gesetzt, die Andrea in die Musik hinein wirft und mit denen endgültig die Beklemmung der Freund aufgebrochen

Künstlerschaft – Gegenrede: / schaffend erkennen wir unsere Kraft, gehend den Weg“. In: SW III. S. 344. Z. 34-37.

Siehe (Notizen): SW III. S. 349. Z. 13, SW III. S. 354. Z. 3-4.

25722Hermann Bahr vermerkt in Bezug auf Claudio: „Dieser tiefsinnigen und doch rührend einfachen Dichtung vom wahren Leben, das sich jedem offenen Menschen anbietet und das nur der allzu Kluge, mit Gedanken Verschlussene töricht verpraßt“. In: Kindermann, Heinz: Kritiken von Hermann Bahr. Theater der Jahrhundertwende. Auswahl und Einführung von Heinz Kindermann zum 100. Geburtstag des Dichters. Herausgegeben vom Land Österreich und von der Stadt Linz im H. Bauer-Verlag. Wien. 1963, S. 212.

25723SW III. S. 65. Z. 29.

25724Dies betont auch Erwin Kobel in seinen Bemerkungen über Hofmannsthals Werk, wenn es heißt: „Die Werke der Kunst, die ihm den Weg ins wahre Leben bedeuteten, in ein Leben der Beständigkeit, der Unveränderlichkeit, des Seins, sie sind ihm nun ein krummer Weg, der nicht ins Leben führt, sie sind toter Tand...“ In: Kobel, S. 31.

25725SW III. S. 71. Z. 26.

25726SW III. S. 72. Z. 11-12.

25727SW III. S. 73. Z. 8.

25728SW III. S. 77. Z. 28.

25729„Da kam uns in den Weg ein Weib.“ In: SW III. S. 77. Z. 29.

25730SW III. S. 80. Z. 1-4.

In den Notizen zeigt sich nicht nur die Thematisierung des Weges, sondern mehr noch des Kreuzweges, im Sinne der offenstehenden Entscheidungen innerhalb eines Menschenlebens:

„Kreuzwege war<en> rechts und links. Vielleicht

Hätt' ich wo anders [...]

(4) mein Geschick erreicht

(1) Vielleicht war mir der Gott am Weg begegnet

(2) Und bin am Weg dem Gott begegnet“ In: SW III. S. 442. Z. 3-9.

Ebenso zeigt sich in den Notizen das Motiv durch die anklagende Rede des Freundes (SW III. S. 44. Z. 41).

25731SW III. S. 243. Z. 34.

wird.²⁵⁷³² Auch in den losen Notizen zu *Das Glück am Weg* (1893) thematisiert Hofmannsthal den Weg, und zwar in Verbindung mit dem Gehen des Todes durch die Straßen der Stadt (SW III. S. 250. Z. 7-9), sowie auch in *Landstrasse des Lebens* (1893), wobei sich hier die Thematisierung des Weges bedingt durch die Nähe zu *Das Glück am Weg* (1893) zeigt („Landstrasse des Lebens. Glück am Weg“).²⁵⁷³³ Dass Hofmannsthal die Einbindung des Motivs erwogen hat, zeigt auch die Notiz 3 H, in der er den Garten schildert („Auf den Wegen Tauben“),²⁵⁷³⁴ sowie findet es sich in Verbindung mit der Schwester der Zukunft, über die es heißt: „Mich suchen sie wandernd auf ewigen Wegen“.²⁵⁷³⁵ In dem *Gartenspiel* (1897) deutet Hofmannsthal den Weg nur durch den Lebensweg der müden, älteren Menschen an²⁵⁷³⁶ und in *Das Kind und die Gäste* (1897) schildert Hofmannsthal die Umgebung des italienischen Palastes: „Durch die offenen Wölbungen sieht man in die reiche Landschaft hinaus, mit Klöstern und Kirchen auf Hügeln, mit Gärten, Castellen und gewundenen Wegen.“²⁵⁷³⁷ Der Weg wird auch von Ariadne aufgegriffen, die sich durch ihre Göttlichkeit ihrem leidvollen Leben enthoben sieht. Als Göttin ist es ihr nun möglich, die Lebenswege der Menschen zu betrachten, wie auch ihre Schicksale (SW III. S. 283. Z. 30-38).²⁵⁷³⁸

Innerhalb der Prosagedichte geht Hofmannsthal auch auf den Kreuzweg ein; so heißt es in dem 5. Prosagedicht *Gerechtigkeit* (1893): „Vor mir lief der Kiesweg zwischen zwei blassgrünen Wiesen aufwärts, bis wo der Hügel abbrach und sich der dunkelgrügestrichende Lattenzaun scharf in den hellen Frühlingshimmel hineinzeichnete. Wo der Weg aufhörte, hatte der Zaun eine kleine Thür.“²⁵⁷³⁹ Der Platz den der Ästhetizist gewählt hat, ist direkt an diesem Kiesweg gelegen, weshalb der Weg des Engels auch zwangsläufig an ihm vorbeiführen muss, was auch der Ästhetizist erkennt, wenn sein im Leben gewählter Platz diese Begegnung auslöst.²⁵⁷⁴⁰ Erst im 19. Prosagedicht *Die Stunden* (1893) geht Hofmannsthal neuerlich auf das Motiv ein, und zwar durch die Stunden im Zuge des Leben: „Sie kommen nicht zu uns, sie stehen und warten und wir gehen an ihnen vorüber. Den Weg, den Lebensweg.“²⁵⁷⁴¹

Innerhalb der dem Nachlass zuzuordnenden Romanpläne zeigt sich das Motiv bereits in *Roman vom Geben und Nehmen* (1892-1895), in dem Hofmannsthal den Sinn des Lebens zu thematisieren gedachte.²⁵⁷⁴² Lose Notizen finden sich des weiteren in *Roman des inneren Lebens* (1893-1894) („hilflos am Wege weinend“)²⁵⁷⁴³ ohne jeden Personenbezug²⁵⁷⁴⁴ und durch die Planungen zum ersten Kapitel.²⁵⁷⁴⁵ Auch in *Dialoge über die Kunst* (1893-1894) zeigt sich die Beschäftigung mit dem Motiv vor allem durch das kurze Gespräch zweier junger Herren über die Schönheit auf ihrem Weg.²⁵⁷⁴⁶ Ebenso zeigt sich die Thematisierung in den Notizen zum *Familienroman* (1893-1895), wobei es hier heißt: „Glücksucher auf allen Wegen“.²⁵⁷⁴⁷ Hofmannsthal gedachte das Motiv zudem im Umfeld verschiedener Frauenfiguren einzubinden.²⁵⁷⁴⁸

25732SW III. S. 246. Z. 7-10.

25733SW III. S. 253. Z. 2.

25734SW III. S. 256. Z. 18.

25735SW III. S. 255. Z. 31.

25736SW III. S. 269. Z. 26-28.

25737SW III. S. 281. Z. 18-20.

25738In den Notizen zeigt sich zum einen ein Bezug zum Weg durch Ariadne, über die Hofmannsthal notiert: „auf meinem Altar opfern alle die einen neuen Weg einschlagen“. In: SW III. S. 804. Z. 24. Während hier das Motiv in die Nähe zum Liebeserleben gerückt wird, formuliert Hofmannsthal durch Ariadnes Blick auf die Menschen: „erblick ich einen der in Schmerzen lang verwühlt endlich mit befreiter Seele seinem neuen Weg sich hingiebt.“ In: SW III. S. 805. Z. 3-6. Der Weg wird von Hofmannsthal aber auch durch die Figur des Verführers, des Jünglings und seines Gesanges erwähnt („Traum ist alles, versuche alle Wege“, SW III. S. 805. Z. 29).

25739SW XXIX. S. 228. Z. 25-28.

25740SW XXIX. S. 229. Z. 24.

25741SW XXIX. S. 235. Z. 5-6.

25742„Kreuzwege.“ In: SW XXXVII. S.69. Z. 24.

25743SW XXXVII. S. 73. Z. 28.

25744SW XXXVII. S. 76. Z. 1.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S.81. Z. 28.

25745SW XXXVII. S. 82. Z.16.

25746SW XXXVII. S. 103. Z. 4.

25747SW XXXVII. S. 105. Z. 24-25.

25748Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 113. Z. 10.

In der Erzählung *Das Glück am Weg* (1893) zeigt sich das Motiv lediglich durch den Titel, was im Grunde nicht wirklich auf das Geschehen der Handlung zutrifft. Hofmannsthal verbindet normalerweise mit dem Motiv das mehr oder minder bewusste Zusteuern auf die ästhetizistisch motivierte Katastrophe bzw. auf eine Lebensentscheidung. In diesem Fall aber ist der Protagonist auf einem Schiff und erlebt nur passiv die Begegnung auf diesem, ist er doch nicht der Steuermann dieses Schiffes. Lediglich ein weiterer Bezug zeigt sich zum Motiv, und zwar als der Protagonist darüber sinnt, woher er die Frau kennt („ein gewisser kleiner Garten, wo ich als Kind gespielt hatte, mit weißen Kieswegen und Pegonienbeeten“).²⁵⁷⁴⁹

Die Betonung des Weges zeigt sich ebenso in dem lyrischen Drama *Idylle* (1893), berichtet der Zentaur der ästhetizistischen Protagonistin, ausgelöst durch die Aufforderung des Schmiedes, von seinem Leben.²⁵⁷⁵⁰ Zuweilen habe er gelegentlich auf diesen einsamen Wegen eine Najade gefunden, die ihn einen Teil seines Lebensweges begleitet habe, bis er sie, im Sinne der mannigfaltigen Erlebnisse, an einen jungen Satyr verloren habe. Der Begegnung zwischen der Ehefrau und dem Zentaur, haftet dabei die Einmaligkeit an („Dich führt wohl nimmermehr der Weg hierher zurück“).²⁵⁷⁵¹ Doch spricht er sie genau in ihrem schönheitsliebenden Wesen an, müsse sie doch nicht aus falschem Verantwortungsgefühl heraus bei ihrer Familie bleiben, da doch „Lust und Weg noch offen“²⁵⁷⁵² stehen.

In der *Wiener Pantomime* (1893/1894) zeigt sich nur ein sehr zusammenhangloser Bezug zum Weg, wenn es ohne weitere Ausführung heißt: „Die Gespenster wandeln die Wege des Lebens“.²⁵⁷⁵³ In der dramatisch-pantomimischen Dichtung *Der Kaiser und die Hexe* (1906/1907) erfolgt ebenso nur ein Bezug zum Weg und zwar durch den scheinhaften Dämon, der sich auf das Handeln des Kaisers beruft, das diesen „auf kürzesten Wege[n]“²⁵⁷⁵⁴ zu ihm treibt.

In dem Dramenentwurf zum *Alexanderzug* (1893/1895) plante Hofmannsthal dem Lebensweg Alexanders des Großen nachzugehen: von Athen, über Persien, nach Indien. „Caesarenwahnsinn. Abwege. Schmerzliches Erkenntnis der Ohnmacht. Tod.“²⁵⁷⁵⁵

In *Alkestis* (1893/1894) zeigt sich das Motiv erstmalig in Verbindung mit dem Tod, den Apollon durch die Gartenpforte kommen sieht und der „diese Frau die dunklen Wege führt“.²⁵⁷⁵⁶ Im Gespräch mit dem personifizierten Tod und nicht dem antiken Gott der Unterwelt Hades, droht Apollon damit, dass Herakles „die Straße hier“²⁵⁷⁵⁷ kommen wird, um ihm die Todgeweihte Alkestis zu entreißen. Der Weg zeigt sich auch als Teil der Szenerie, wenn von der „Landstraße“²⁵⁷⁵⁸ Edle von Pherä erscheinen und in den Vorhof treten. Das Motiv zeigt sich aber auch an Alkestis, trotz ihrer Bereitschaft, für ihren Mann in den Tod zu gehen; denn sie befällt Angst, weshalb sie äußert: „Laß mich! Ich will nicht diese Wege gehen.“²⁵⁷⁵⁹ Auch in der Rede der älteren Frauen zeigt sich die Einbindung des Motivs, im Zuge des Besinnens auf das menschliche Leben und im Sinne der Konzeption („Sie fahren im hohen Wagen des Lebens / Mit stolzen Stirnen den Wunderweg“).²⁵⁷⁶⁰ Dagegen lassen die jungen Frauen ihre tiefe Angst vor dem Tod erkennen und geben ihr die Hoffnung mit, dass sie nicht im Hades enden werde, sondern auf den eleusischen Feldern.²⁵⁷⁶¹ Schließlich erscheint Herakles am Königshof, durch den „Torweg tretend“,²⁵⁷⁶² der im Laufe des Dramas auch

25749SW III. S. 8. Z. 35-37.

25750SW III. S. 58. Z. 2.

25751SW III. S. 59. Z. 30.

25752SW III. S. 60. Z. 12.

25753SW XXVII. S. 135. Z. 23.

25754SW XXVII. S. 150. Z. 9.

25755SW XVIII. S. 10. Z. 13-14.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 11. Z. 4.

25756SW VII. S. 10. Z. 28.

25757SW VII. S. 11. Z. 20.

25758SW VII. S. 11. Z. 33.

25759SW VII. S. 17. Z. 13.

25760SW VII. S. 22. Z. 6-7.

25761SW VII. S. 22. Z. 25-28.

25762SW VII. S. 22. Z. 33.

auf einen Jüngling trifft, durch den Hofmannsthal neuerlich die besondere Gefährdung zum Traumhaften in der Jugend deutlich macht und damit das Beschreiten eines fragwürdigen Weges.²⁵⁷⁶³ Die Worte des Jünglings sind zudem an die Frage gebunden, wohin Herakles sich wendet, der ihm antwortet: „Zum König Diomedes geht mein Weg.“²⁵⁷⁶⁴ Mit Admets Nahen an seine Frau die tot auf der Bahre liegt, zeigt sich neuerlich der Bezug zum Motiv, der auch hier in Verbindung mit dem Schrecken vor dem Tod steht („Wo wilde Winde laufen üben Weg, / Dort müssen wir dich liegen lassen, müssen“).²⁵⁷⁶⁵ Die Frage des Herakles, wo man die Königin gebettet habe, bringt den Sklaven dazu zu antworten: „dort wo den grauen / Olivenhain die weiße Straße schneidet“,²⁵⁷⁶⁶ wodurch Hofmannsthal neuerlich das Motiv in das Geschehen einbindet. Nach dem Gewinn der Frau tritt Herakles, mit der verschleierte Königin an seiner Seite „aus dem Hohlweg“²⁵⁷⁶⁷ und eröffnet dem befreundeten König schließlich, dass auf der Königin noch für 3 Tage die Totenweihen liegen und sie erst dann wieder zu ihm sprechen könne. Auch heißt er ihm immer gut zu jedem Gast zu sein, der noch in sein Haus kommen werde, denn er wisse nie, ob er nicht ein „Heiland“²⁵⁷⁶⁸ sei, der ihm „wandeln[d] üben Weg“²⁵⁷⁶⁹ kommt. Offen bleibt dagegen ob Herakles auf dem „Rückweg“²⁵⁷⁷⁰ neuerlich bei Admet einkehren wird.

Eine der meistzitierten Sätze in der Forschung von Hofmannsthals Erzählung *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) ist zweifellos: „Wo du sterben sollst, dahin tragen dich deine Füße“.²⁵⁷⁷¹ Zwar bindet Hofmannsthal in diese Erzählung nicht den Terminus des Kreuzweges ein, doch macht er durch den Verlauf der Geschichte deutlich, dass die Entscheidungen des Kaufmannssohnes für sein Leben, vor allem der Sterblichkeit des Lebens zu entkommen, ihn schließlich in einen frühen und übermäßig brutalen und sinnlosen Tod führen. So begibt sich der Kaufmannssohn, nachdem er von der Lebendigkeit der älteren Dienerin ergriffen wurde, in die Stadt, um dort nach einer Blume zu suchen, die in ihrem Reiz der Sehnsucht nach der lebendigen Frau gleichkommt, gleichsam wissend, dass dieser Versuch vergeblich sein wird.

Besonders deutlich verweist Hofmannsthal im zweiten Teil der Erzählung auf den Zusammenhang zwischen der Bedrohung bzw. dem Einbruch des Ästhetizismus und dem Versuch des Kaufmannssohnes, dies durch eine neuerliche Hinwendung zum Ästhetizismus zu kompensieren. So sieht sich der Ästhetizist durch den Brief gezwungen zu reagieren und begibt sich in die Stadt, in der er lediglich auf die Dienstleute des Gesandten trifft, die in einem „Torweg im kühlen Halbdunkel“²⁵⁷⁷² sitzen. Deutlich macht Hofmannsthal im Folgenden, weil er vergessen hat einen Diener in seiner Stadtwohnung zurückzulassen, dass der Kaufmannssohn, weil er sich einen Schlafplatz für die Nacht suchen muss, wie ein „Fremder“²⁵⁷⁷³ durch die Stadt irrt. Gedankenverloren kommt er zu einem Fluss und von dort aus in eine ärmliche Straße. Sinnig formuliert Hofmannsthal in diesem Zusammenhang: „Ohne viel auf seinen Weg zu achten, bog er dann rechts ein und kam in eine ganz öde, totenstille Sackgasse [...] Auf der Treppe blieb er stehen und sah zurück auf seinen Weg.“²⁵⁷⁷⁴ So schildert Hofmannsthal die Stationen seines Lebens: von der empfundenen Leere in der Straße, der Sackgasse, hin zu den hässlichen Häusern und künstlichen Blumen, zu dem trockenen und tödlich wirkenden Flussbett, in ein Viertel, welches ihm zwar unbekannt schien, welches ihm zudem aber auch „traumhaft“²⁵⁷⁷⁵ bekannt war, hin zu dem Juwelier, in dessen Auslage er ein altmodisches Schmuckstück sieht, welches ihn an das Wesen der Haushälterin erinnert und ihn so in den Laden des Juweliers führt. Von dort aus gelangt er in ein hinteres Zimmer, bedingt durch das gewünschte Geschenk für

25763SW VII. S. 23. Z. 24-27.

25764SW VII. S. 23. Z. 30.

25765SW VII. S. 26. Z. 29-30.

25766SW VII. S. 33. Z. 16-17.

Dies führt aber auch dazu, dass Herakles neuerlich nach dem Weg zu ihrer Bahre fragt (SW VII. S. 33. Z. 22).

25767SW VII. S. 35. Z. 37.

25768SW VII. S. 41. Z. 35.

25769SW VII. S. 41. Z. 35.

25770SW VII. S. 42. Z. 12.

25771SW XXVIII. S. 16. Z. 19.

25772SW XXVIII. S. 22. Z. 18.

25773SW XXVIII. S. 22. Z. 23.

25774SW XXVIII. S. 22. Z. 28-31.

25775SW XXVIII. S. 22. Z. 37.

die ältere Dienerin, in dem er einen Gemüsegarten und zwei Glashäuser erblickt, die es ihn zu sehen verlangt, weshalb er auch den Juwelier nach dem „Weg“²⁵⁷⁷⁶ zu diesen fragt.

Hofmannsthal lässt ihn nach der Konfrontation mit dem Kind, durch das er wieder mit dem Fehlen an seinem Leben konfrontiert wurde und der Tatsache, dass das Geld nicht alles im Leben kaufen kann, weiter flüchten. Doch den Weg, den er sich zur Flucht wählt, ist von seinem ästhetizistischen Inneren gespeist: „Er stand in einem schmalen, gemauerten Gange [...]. Aber der Gang war nach einer Länge von beiläufig fünfzehn Schritten wieder vermauert“.²⁵⁷⁷⁷ Der Ästhetizist kann sich nur durch eine Öffnung befreien, die ihn über ein Brett, das über einen Abgrund liegt, führt. Dabei ist die Drohung für den Ästhetizisten, einem frühzeitigen Tod zu verfallen, allgegenwärtig. Zwar gelingt es ihm, nicht in den Abgrund zu stürzen, doch Hofmannsthal lässt den Kaufmannssohn erneut eine ästhetizistische Wahl treffen, was seinen Lebensweg angeht: hatte er sich gerade noch aus der gefährlichen Situation über dem Abgrund befreit, findet er sich erneut in einer Gasse wieder, die „häßlich und gewöhnlich“²⁵⁷⁷⁸ ist, wodurch sich in ihm das Bedürfnis Bahn bricht, zurück in das Viertel der Reichen zu kehren: „Er verfolgte eine Richtung, von der er wußte, daß sie ihn dorthin zurückbringen werde, wo in dieser Stadt die reichen Leute wohnten und wo er sich eine Herberge für die Nacht suchen könnte.“²⁵⁷⁷⁹ Obgleich er wähnt zu wissen, wie er in diese Stadtviertel gelangt, findet sich der Kaufmannssohn schließlich in den ärmlichen Vierteln wieder, in denen die Soldaten wohnen.²⁵⁷⁸⁰ Hofmannsthal zeigt dabei deutlich auf, dass er achtlos ist ob der Umgebung, in der er sich befindet.²⁵⁷⁸¹ „Weil sie ihn aber aus seinem achtlosen Dahingehen aufgestört hatten, schaute er jetzt in den Hof hinein, als er am Tore vorbei kam.“²⁵⁷⁸² Auch sieht er Soldaten die „langsam in eine[n] Torweg“²⁵⁷⁸³ gehen, schwer tragend unter ihrer Last.

Angezogen von einem hässlichen Pferd und dem Versuch, die Bedrohung des Todes auszuklammern, wird er von dem Huf eines Pferdes tödlich getroffen. Hofmannsthal lässt den Kaufmannssohn im Sterben vermeintlich mit seinem Ästhetizismus brechen, doch was er hier vollzieht ist die Negation der Eigenverantwortung für das eigene Leben, wenn es heißt: „Und er ballte die Fäuste und verfluchte seine Diener, die ihn in den Tod getrieben hatten der eine in die Stadt, die Alte in den Juwelierladen, das Mädchen in das Hinterzimmer und das Kind durch sein tückisches Ebenbild in das Glashaus, von wo er sich dann über grauenhafte Stiegen und Brücken bis unter den Huf des Pferdes taumeln sah.“²⁵⁷⁸⁴ Nicht die Diener, er selbst war es, der haltlos und unsicher durch die Stadt stolpert, der sich angezogen zeigt von einem Soldatendasein und hier, aufgrund seiner Unerfahrenheit am Leben, den Tod findet. So hat er bis zum Schluss die Verantwortung für sein Leben immer noch nicht übernommen.

In der *Soldatengeschichte* (1895/1896) schildert Hofmannsthal wie Schwendar immer wieder die falschen Entscheidungen trifft, immer wieder den falschen Weg einschlägt, bis er sich letztendlich doch für die Konzeption öffnet. Hofmannsthal beschreibt seinen Lebensweg: von den Soldaten weg, zu der Erinnerung im Wasser (dem Selbstmord der Tante), zu der Verlorenheit seiner Person. Dabei lässt Hofmannsthal Schwendar selbst ahnen, dass die Beklemmung nicht förderlich für sein weiteres Leben ist („Diese traurige Trunkenheit dieser unerklärliche Sturm war ihm lästiger als die frühere Niedergeschlagenheit“),²⁵⁷⁸⁵ aber er sucht die Zerstreuung nicht unter Menschen, sondern er fragt sich, „ob neue kranke Pferde dazugekommen wären“.²⁵⁷⁸⁶ Auch die Schilderung seines Ganges im Wald, zeigt den falsch gewählten Lebensweg. Fühlte er im Wald den Tod,²⁵⁷⁸⁷ so ersehnt er nun die Flucht auf die Lichtung, doch kann er dem Tod nicht entkommen: „Etwas Röhliches schwebte vor seinen Augen, ein röhlichblauer Schimmer zog sich quer über

25776SW XXVIII. S. 24. Z. 11.

25777SW XXVIII. S. 26. Z. 26-29.

25778SW XXVIII. S. 27. Z. 19.

25779SW XXVIII. S. 27. Z. 23-26.

25780SW XXVIII. S. 27. Z. 33.

25781SW XXVIII. S. 27. Z. 34.

25782SW XXVIII. S. 27-28. Z. 38//1.

25783SW XXVIII. S. 28. Z. 12-13.

25784SW XXVIII. S. 30. Z. 10-15.

25785SW XXIX. S. 52. Z. 6-8.

25786SW XXIX. S. 52. Z. 9-10.

25787SW XXIX. S. 54. Z. 9-10.

den Weg.“²⁵⁷⁸⁸ Damit zeigt Hofmannsthal auch hier auf, dass er sich mit der Negierung der Konzeption nur noch schneller dem Tod zuwendet.

In der *Geschichte der beiden Liebespaare* (1896) finden sich lediglich zwei Bezüge zum Motiv, zum einen in Verbindung auf Felix, der das Sterben Thereses besieht („Wie in einer Comödie der Schauspieler, wartet, dass sie sie wirklich machen, sah ich sie unter der Herrschaft des Todes die sonderbaren unbewussten Wege wieder gehen die sie einmal in einer anderen Trunkenheit vor mir gegangen war“),²⁵⁷⁸⁹ zum anderen durch Felix, der sich von dem Gärtnerehepaar abwendet, das ihn durch ihre Blicke auf die Unzulänglichkeit seines Lebensverständnisses verwiesen hat, ohne das dies jedoch zu einem Umbruch führt („Ich sah das alles, wie ich da, dass auf meinem Wege zwei frische Tannenzapfen lagen“).²⁵⁷⁹⁰

In *Was die Braut geträumt hat* (1896/1897) bindet Hofmannsthal das Motiv lediglich durch die Rede der Braut an Amor ein. So verlacht die Braut Amor, der sich als der Lenker ihres Lebens zeigt. Doch unter der Macht seines Blickes fühlt sie sich von seiner Macht ergriffen („O, ich werd´ den Weg nicht finden“).²⁵⁷⁹¹

Erst nach 1916 formuliert Hofmannsthal: „Die Intro-version als Weg in die Existenz. (Der mystische Weg.)“²⁵⁷⁹² Auch in dem lyrischen Drama *Der Kaiser und die Hexe* (1897) zeigt sich der Bezug zum Motiv, fasst auch dieser Protagonist seinen Lebensweg als eine Reihe von Möglichkeiten und Entscheidungen auf. Doch zeichnete sich der Kaiser bisher durch Gefühl und Ergebenheit in seine Liebe und seinen Ästhetizismus aus, obwohl er um die Lösung von der Hexe wusste:

„Wußtest du nie, daß ichs wußte?
Immerhin ... ich will nicht denken,
Welch verschlungenen Weg dies ging,
Fürchterlich wie alles andre ...
Ich steh hier! dies ist das Innre
Eines Labyrinths, gleichviel
Wo ich kam, ich weiß den Weg,
Der hinaus ins Freie! Freie!“²⁵⁷⁹³

Den Weg lässt Hofmannsthal den Kaiser auch thematisieren, wenn er dem Kämmerer Ratschläge für sein Leben gibt; so solle er ihn als Einen fassen, der ihm Gutes wolle, den er aber „sterbend wo am Wege“²⁵⁷⁹⁴ gefunden hat. Seinen Weg nicht zu kreuzen, dazu ruft der Hauptmann auf, der den Kaiser nicht als seinen Herrscher erkannt hat („Hier ist nicht der Weg. Wir müssen / Weg von hier. Des Kaisers Jagd / Kommt bald hier vorbei“).²⁵⁷⁹⁵ Weil der Hauptmann aber doch auf den Kaiser trifft, begegnet dieser dem Gefangenen Lydus. Diesen zwar befreit und in ein Amt gesetzt, kann ihm diese vermeintlich gute Entscheidungsfindung aber keinen Halt schenken, begreift er sich selbst doch verantwortlich für seine Schwäche der Hexe gegenüber („Steh ich selbst am Kreuzweg still / Dies muß sein!“).²⁵⁷⁹⁶ Mit dem Weg in Verbindung zeigt er sich auch, wenn er sich als der Oberste seines Reiches versteht und sich als vermeintliches Licht über allen Menschen seines Reiches erkennt. Der Kaiser bezieht sich aber auch auf die Käuflichkeit des jungen Mannes, der ihm die vermeintlich tote Hexe aus den Augen geschafft hat.²⁵⁷⁹⁷ Zum Ende des lyrischen

25788SW XXIX. S. 54. Z. 13-15.

25789SW XXIX. S. 73. Z. 32-36.

25790SW XXIX. S. 76. Z. 7-8.

25791SW III. S. 86. Z. 5.

25792SW III. S. 704. Z. 23.

25793SW III. S. 181. Z. 8-15.

25794SW III. S. 186. Z. 38.

25795SW III. S. 190. Z. 30-33.

25796SW III. S. 193. Z. 14-15.

25797

„Denn zu unterst sind die Fischer
Und Holzfäller, die in Wäldern
Und am Rand des dunklen Meeres
Atmen und ihr armes Leben
Für die Handvoll Gold dem ersten,
Der des Weges kommt, verkaufen.“ In: SW III. S. 202. Z. 6-11.

Dramas steht nichts anderes als der Bezug zu Gott, kann sich der Kaiser doch endlich als ein Mensch begreifen, der den rechten Lebensweg beschritten hat („Die dem Teufel sich entwanden / Und den Weg nach Hause fanden.“).²⁵⁷⁹⁸

In dem lyrischen Drama *Die Frau im Fenster* (1897) zeigt sich ebenso das Motiv bereits in der Beschreibung der Szene, führt von der rückwärtigen Mauer doch ein „schmaler Weg“²⁵⁷⁹⁹ zum Nachbargarten. Wie Dianora ihre Zeit damit verbracht hatte, den Schmuck an und wieder abzulegen, war sie auch den „schmalen Mauerweg“²⁵⁸⁰⁰ auf und abgeschritten, um die Zeit bis zum Kommen des Geliebten schneller vergehen zu lassen. Die Zeit versucht sie auch mit dem Betrachten der Menschen zu verbringen, sieht sie mitunter die Mädchen zum Brunnen gehen, die ihr Anlass geben zu sagen: „Was thut der Mensch, ein fremder Mensch, am Kreuzweg? / Der geht wohl heut noch weit; er hebt den Fuß / auf einen Stein und nimmt die Tücher ab, / in die der Fuß gewickelt ist, ein Leben!“²⁵⁸⁰¹

Dianora sieht an dem Menschen dort unten die freie Wahl des Weges, des Lebensweges; wie dieser Mann den Dorn aus der Sohle seines Fußes zieht, wähnt sie, das Vergehen des Tages zu sehen und spricht neuerlich das Kommen der Nacht aus. Durch den fremden Menschen jedoch, sollte sie sich vielmehr des Lebens an sich und ihrer Entscheidungen für ihr Leben bewusst werden. Stattdessen jedoch wähnt Dianora, dass sie dadurch das Vergehen der Zeit sehen kann.

Dabei zeigt sich auch dieser Lebensweg eines Hofmannsthal'schen Protagonisten als von dem Narzissmus bestimmt. So wirft sie ihre Haare über die Brüstung hinab zum Geliebten, doch sie reichen noch nicht einmal ein „Drittel / des Weges“,²⁵⁸⁰² sodass Dianora wähnt, dass der Geliebte weiter seinen „Weg“²⁵⁸⁰³ findet, „den du so eifrig laufen willst“.²⁵⁸⁰⁴ Verwandelt durch die Liebe zu Palla, schüttelt sie auch die Spinne nicht von ihrer Hand, sondern ruft aus: „nun nimm du deinen Weg auf meiner Hand / und mich in meiner Trunkenheit erfreut's.“²⁵⁸⁰⁵ Mit der heran gebrochenen Nacht sind schließlich auch alle Schatten verschwunden, auch der vom „Feigenbaum am Kreuzweg“.²⁵⁸⁰⁶ Statt des Geliebten tritt jedoch ihre Amme zu Dianora, ist ihr doch die Erinnerung gekommen, bei ihrem „Weg / vom Segen heim“,²⁵⁸⁰⁷ dass sie noch ihre Blumen gießen muss. Ebenso zeigt sich das Motiv durch die Schilderung der Amme, wie Dianoras Mann den Gesandten ermordet hat und wie Bracchio mehr zufällig von der „Jagd am Heimweg“²⁵⁸⁰⁸ auf den Menschen aus Como gestoßen war. Einen ästhetizistischen Bezug zum spanischen Geistlichen einnehmend, besieht Dianora neuerlich die Menschen dort unten, wodurch ihr Blick auf einen Betrunkenen fällt, der seinen Weg eingebüßt hat.²⁵⁸⁰⁹ Während Dianora nur erkennt, dass er von seinem Weg abgewichen ist, kann sie dadurch keine Rückschlüsse auf ihr eigenes Leben ziehen. Stattdessen ersehnt sie das Kommen des Geliebten immer dringlicher und spricht sich selbst gut zu („o weit im Wege ist er schon!“).²⁵⁸¹⁰ Doch statt des Geliebten, erscheint ihr Mann, und vor diesem erläutert sie ihren Lebensweg, nicht das Fatale dessen erkennend: „Die Wege alle offen in der Luft, / die schattenlosen Wege, überall / ein Weg zu ihm ...“²⁵⁸¹¹ Durch die Liebe schien ihr nicht nur der eigene Lebensweg geöffnet, sondern durch die einstmals als bedrückend empfundene Welt, hatten sich ihr vermeintlich vielerorts Wege zu ihm geöffnet.

Ebenso zeigt sich die Einbindung des Kreuzweges in *Der goldene Apfel* (1897). Dieses Motiv deutet sich bereits dadurch an, dass der Kaufmann die Stadt, in der er vor sieben Jahren die Demütigungen erfahren und zugleich den Apfel gekauft hat, nicht umgeht, sondern sie neuerlich aufsucht. Vor allem aber zeigt es

25798SW III. S. 208. Z. 2-3.

25799SW III. S. 95. Z. 15.

25800SW III. S. 96. Z. 6.

25801SW III. S. 97. Z. 3-6.

25802SW III. S. 97. Z. 37-38.

25803SW III. S. 98. Z. 5.

25804SW III. S. 98. Z. 5.

25805SW III. S. 98. Z. 9-10.

25806SW III. S. 98. Z. 37.

25807SW III. S. 99. Z. 34-35.

25808SW III. S. 104. Z. 17.

25809SW III. S. 107-108. Z. 36-4.

25810SW III. S. 108. Z. 11.

25811SW III. S. 113. Z. 31-33.

sich in Verbindung mit dem Duft des Apfels, der „nicht nur das durchlöchernte goldene Blattwerk im innern des Apfels sondern alle Wege seines Lebens“²⁵⁸¹² durchzog.

Auch durch das Mädchen spielt Hofmannsthal auf die Entscheidung bezüglich des Lebensweges an. So will der Stallmeister „ihr diesen Weg [in die Tiefe] auf[...]thun“,²⁵⁸¹³ der ihr selbst, auf Grund ihrer Schwäche, nicht möglich ist: „Als der Stein den Weg nach jener geheimnisvollen Welt wieder verschloss stand das kleine Mädchen davor wie die aus ihrer Heimath ausgestoßene Tochter des Meerkönigs“.²⁵⁸¹⁴ Die wahre Heimat wird von dem Kind in der Tiefe ersehnt, woraus folgt, „nicht eher zu ruhen als bis sie einen Weg gefunden hätte in ihr väterliches Reich zurückzukehren.“²⁵⁸¹⁵

Dieses Motiv zeigt sich auch in Verbindung mit der Frau und ihrem Leben: „Es war nicht so sehr eine Unzufriedenheit mit ihrem Leben, als eine verlockende Vorstellung, wie es hätte anders werden können“.²⁵⁸¹⁶ Hofmannsthal deutet damit an, dass die Frau für sich und ihr Leben an einem Endpunkt angekommen zu sein scheint. Gegen diese Starre in ihrem Leben, stellt er die Zeit vor ihrer Heirat, wo ihr Leben noch voller Möglichkeiten gewesen war. Die Frau des Kaufmanns ist sich durchaus bewusst, dass das wirkliche Leben voller Möglichkeiten ist und aus Kreuzwegen besteht; doch für sich selbst sieht sie diese, bedingt durch ihre Ehe, nicht mehr gegeben. Tatsächlich sind diese Möglichkeiten aber ein Leben lang gegeben, was dadurch deutlich wird, dass sie sich für den Ehebruch, der zu ihrem frühen Tod führt, entscheidet.²⁵⁸¹⁷

Ebenso zeigt sich in dem lyrischen Drama *Der weisse Fächer* (1897) die Thematisierung des Motiv-Komplexes, so schon durch die Beschreibung der Szene, sind hinter dem Friedhof doch Hügel mit „Fußwegen“.²⁵⁸¹⁸ Livio zeigt erstmals, im Zuge der Bedeutung der Rückführung zum Leben und in Verbindung mit der Tat, das Motiv auf, ist doch die „Anteilnahme // [a]m Menschlichen“²⁵⁸¹⁹ der Beginn und der „Weg zu allem Tun“.²⁵⁸²⁰ Fortunio aber sieht seinen Lebensweg durch den „Weg zu diesem Grab“²⁵⁸²¹ gegeben. Die Großmutter wiederum verweist auch auf den Weg; Jugend solle sich nicht mit übermäßigem Trauern abgeben.²⁵⁸²² Miranda und Fortunio treffen sich überhaupt nur, weil Miranda den „gewundenen Weg“²⁵⁸²³ gegangen ist. Anders als bei sich selbst, will er Miranda jedoch wieder für das Leben und im Zuge dessen für die Ganzheit des Seins öffnen, denn zu „dem Glück des Erreichens“²⁵⁸²⁴ gehören auch die „unendlichen Müdigkeiten des Weges“.²⁵⁸²⁵ Den Kreuzweg thematisiert Hofmannsthal nur an einer einzigen Passage des Werkes, und zwar als Fortunio sich von Miranda angezogen fühlt: „Wie sehr geheimnisvoll, daß aus jenem verwöhnten eigensinnigen Kind diese Frau geworden ist. [...] Worte, gehobene Wimpern und gesenkte Wimpern, eine Begegnung am Kreuzweg“.²⁵⁸²⁶ Die Problematik, wie leicht der falsche Lebensweg beschritten werden kann, deutet Hofmannsthal durch die Mulattin an, die in Bezug auf Catalina sagt: „Sie ist vom Land, sie kann den Weg leicht verfehlen.“²⁵⁸²⁷

In *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) bemerkt der Kaufmann bereits ziemlich früh, dass Sobeide für sich nicht den richtigen Lebensweg erwählt hat, weil er sie durch die Eheschließung nicht glücklich macht.²⁵⁸²⁸

25812SW XXIX. S. 97. Z. 12-14.

25813SW XXIX. S. 102. Z. 24-25.

25814SW XXIX. S. 103. Z. 10-13.

25815SW XXIX. S. 103. Z. 13-14.

25816SW XXIX. S. 103. Z. 31-33.

25817Hofmannsthal deutet dies durch die Formulierung an: „Sie wusste nicht, dass es gerade die Fülle dieser inneren Möglichkeiten war, die sie vor gemeinen Wünschen bewahrte.“ In: SW XXIX. S. 104. Z. 5-7.

25818SW III. S. 153. Z. 17.

25819SW III. S. 154-155. Z. 37//1.

25820SW III. S. 155. Z. 2.

25821SW III. S. 155. Z. 12.

25822„Hier gehören solche Kleider her wie meines, das alle welken Blätter mitnimmt und die schmalen Wege reinfegt.“ In: SW III. S. 158. Z. 5-7.

25823SW III. S. 163. Z. 19.

25824SW III. S. 168. Z. 23.

25825SW III. S. 168. Z. 23-24.

25826SW III. S. 170. Z. 11-15.

25827SW III. S. 163. Z. 3.

25828„Mir scheint, das war kein fröhlicher Entschluß, / so tut, wer selber sich betrügen will, / den Blick umwölken, weil der Weg ihn schaudert.“ In: SW V. S. 10. Z. 26-28.

Mit Sobeide hat Hofmannsthal eine Frau beschrieben, die ähnlich seiner männlichen Figuren ist, da sie den ästhetizistischen Lebensweg erwählt hat, der für sie mit Ganem verbunden ist und der Erfüllung ihrer Liebe zu ihm. Sobeide aber heißt ihren Mann gleichsam sie zu schützen, ihr niemals die Gelegenheit zu der Erfüllung ihrer Sehnsucht zu schenken und ihr den Weg zu diesem Glück zu eröffnen.²⁵⁸²⁹ Sobeide bekennt, dass sie willentlich den ästhetizistischen Lebensweg beschreiten würde und dass sie scheinbar nur ihre Verpflichtung gegenüber ihren Eltern davon zurückgehalten hat, diesen Weg schon beschritten zu haben. Sie realisiert nicht, dass die Heirat, so wie sie sie begreift, sie nicht wirklich von ihrem ästhetizistischen Weg weggeführt hat, sondern sie nur einen Umweg hat nehmen lassen. Anstatt sie zu bewahren, fragt der Kaufmann jedoch, was passieren würde, wenn er ihr die Tür öffne zu dem ersehnten Weg.²⁵⁸³⁰ Nur zögerlich begreift Sobeide, dass er sie wirklich aus dieser Ehe entlassen will und ihr den eigenen Lebensweg, unabhängig von der Ehe und allen Verpflichtungen, offen stellt („Wohin/ Du willst, zu welcher Zeit Du willst“).²⁵⁸³¹ Dass Sobeide niemals wirklich von ihrem ästhetizistischen Lebensweg abgelassen hat, zeigt sich dadurch, dass sie nach der Lösung des Kaufmannes, den Ästhetizismus als ihren wirklichen Lebensweg betrachtet. So sieht sie diesen Weg nicht nur als den Wahrhaften für sich, sondern auch als den Richtigen, denn ihr Weg sei nun „einmal / nicht der gemeine“.²⁵⁸³² Damit zeigt sich, dass Sobeide Recht und Unrecht verkennt, mehr noch verkehrt. In Schalnassars Haus jedoch wird sie durch Ganem mit der Illusion ihrer Liebesvorstellung konfrontiert, erschreckt sie ob seiner Reserviertheit und dass sie es vollbrachte, „den Weg zu gehen“.²⁵⁸³³ Sobeide beginnt an ihrem Ästhetizismus und ihrem Lieben zu Ganem zu zweifeln, denn er vermochte es in ihren Augen bisher nicht, die richtigen Worte zu finden. Schließlich will Sobeide Ganem wieder verlassen, was dieser nur unterstützen kann („Ich halt´ Dich nicht. Allein den Weg – / wirst Du den finden?“).²⁵⁸³⁴ Doch Sobeide erschreckt dies („Den Weg! den gleichen Weg!“),²⁵⁸³⁵ realisiert sie mit diesen Worten, dass die Liebe zu Ganem sie zu dem Selbstmord und damit zu einem frühen Tod führen wird. Nicht allein, sondern von einem Diener Schalnassars, lässt sich Sobeide in der Nacht wieder den Weg zu ihrem Haus führen.²⁵⁸³⁶ In dem Ganem ihr direkt den Weg aus seinem Haus hin zu dem ihres Mannes weist („Geht hier den Gang, der Alte weiss den Weg“),²⁵⁸³⁷ zeigt sich neuerlich, dass die Liebe gespeist aus ihrem Ästhetizismus Sobeides frühen Tod bewirkt.

Mit dem dritten Aufzug beschreibt Hofmannsthal den Garten des Kaufmannes, in dem ein „gewundener Weg zwischen Bäumen“²⁵⁸³⁸ führt. Der Garten ist, abgesehen von der Empfindung des Kaufmannes, ein Ort der Lebendigkeit, nicht der Künstlichkeit. Sobeides Gang zurück ist aber nicht ein Weg ins Leben, sondern ist von dem Entschluss geprägt, Selbstmord zu begehen. So verkehrt, wie ihre Einstellung zum ästhetizistischen Lebensweg war, so verkehrt ist er auch jetzt, als sie innerhalb der natürlichen Lebendigkeit den Tod sucht. So können sie auch die Worte der Gärtnersfrau, durch deren Leben sie ihr eigenes gespiegelt sehen müsste, nicht dazu bewegen, den richtigen Lebensweg für sich einzuschlagen: „Hier diesen Weg hinab. Er biegt sich dort. / Du willst den Herrn einholen? er geht langsam: / wenn Du zum Kreuzweg kommst, wirst Du ihn sehn.“²⁵⁸³⁹ Noch einmal deutet Hofmannsthal darauf an, dass Sobeide – spätestens jetzt – den richtigen Weg für sich hätte beschreiten können, doch stattdessen wählt sie erneut – wie sie es bereits durch den Ästhetizismus tat – den todbringenden Weg. Des weiteren zeigt sich das Motiv durch den Kaufmann, der verloren in seinem Garten sitzt und von dem der Gärtner sagt, er kenne doch die „Wege aller heiligen Sterne“.²⁵⁸⁴⁰ Der Gärtner wiederum ruft den Kaufmann auf, „diesen Weg“²⁵⁸⁴¹ zu gehen, um seine vom Turm gestürzte Frau zu finden.

Das Sobeide auch auf ihrem Weg zu Ganem alle Möglichkeiten offen standen, deutet sich in einer früheren

25829SW V. S. 24-25. Z. 38-39//1-9.

25830SW V. S. 25. Z. 29-30.

25831SW V. S. 27. Z. 4-5.

25832SW V. S. 28. Z. 10-11.

25833SW V. S. 48. Z. 32.

25834SW V. S. 55. Z. 5-6.

25835SW V. S. 55. Z. 8.

25836Dies wurde von Ganem veranlasst: „Du sollst den Weg sie führen / bis an ihr Haus.“ In: SW V. S. 55. Z. 32-33.

25837SW V. S. 55. Z. 8.

25838SW V. S. 57. Z. 4.

25839SW V. S. 61. Z. 29-31.

25840SW V. S. 58. Z. 28.

25841SW V. S. 63. Z. 19.

Fassung der 2. Szene an. Hofmannsthal verweist auf den „Kreuzweg außerhalb der Stadt“²⁵⁸⁴² und ihren Weg, der sie bereits dort an den Tod herangeführt hatte, als sie dem Räuber begegnet war. Auch dort noch, bereits auf dem Weg zu Ganem, hatten Sobeide alle Möglichkeiten offen gestanden, doch bewusst hatte sie sich für ihren eigenen Untergang entschieden und war in dem „Hohlweg“²⁵⁸⁴³ verschwunden, der zu Ganem führt. Ein weiterer Bezug zum Motiv erfolgt durch den jungen Schuldner im Hause Schalnassars; so könne er nicht nach Hause zurückkehren, denn dort versperren ihm Gläubiger seinen Weg (SW V. S. 31. Z. 3-4).²⁵⁸⁴⁴

In *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) zeigt sich das Motiv erstmalig durch den Monolog des Dichters, der in der Dämmerung aus dem Haus tritt.²⁵⁸⁴⁵ Dabei wappnen sich die Gestalten, die der Dichter sieht, für einen „langen Weg“,²⁵⁸⁴⁶ während er selbst nur „auf und ab den schmalen Pfad“²⁵⁸⁴⁷ geht, wodurch Hofmannsthal auch dadurch eine Gegensätzlichkeit zwischen diesen Menschen und dem Dichter zeigt, dessen Blick wiederum auf die Pilger gelenkt wird: „und mit geheimnisvoll Ermüdeten / ist jener Kreuzweg, sind die kleinen Wege / durch die Weingärten angefüllt.“²⁵⁸⁴⁸ Auch durch den Gärtner bindet Hofmannsthal das Motiv ein, hat er doch seine Königswürde für ein erfüllteres Leben hergegeben („dass an den Blumen ich erkennen kann / die wahren Wege aller Kreatur“).²⁵⁸⁴⁹ Dieser Gärtner hatte einen jungen Mann begrüßt, der über seinen Traum sinniert, indem er auf die Jagd gegangen war. Hatte er seine Brüder früher beneidet und hatte er zuvor eine Beklommenheit in sich gespürt, kann er Dank des Grußes sagen:

„denn alle Wege sind mir sehr geheimnisvoll
und doch wie zubereitet, wie für mich
von Händen in der Morgenfrühe hingebaut,
und überall erwarte ich den Pfad zu sehn,
der anfangs von ihr weg zu vieler Prüfung führt
und wunderbar verschlungen doch zu ihr zurück.“²⁵⁸⁵⁰

Ebenso durch die Beschreibung des Wesens des Wahnsinnigen zeigt sich die Bedeutung des Weges. Voller Schönheitssinn und Verschwendungssucht und einem Wesen, das die Menschen anzog, hatte er auch Frauen, die mitunter die „Wege des Geliebten“²⁵⁸⁵¹ mit Gold angefüllt hatten. Dabei waren ihm die Menschen im Grunde ohne Bedeutung geblieben.²⁵⁸⁵² Doch mitunter war er auf „seinem Wege“²⁵⁸⁵³ auf Menschen gestoßen, die er dennoch verzauberte und die ihn bei sich halten wollten; doch der Wahnsinnige widersteht dem Begehren der Menschen und eilt davon. Dabei verlangt es ihn, in den „Kern des Lebens“²⁵⁸⁵⁴ einzudringen und dazu den rechten Weg zu betreten.²⁵⁸⁵⁵ Auch der Wahnsinnige äußert sich in Bezug auf sein Leben und seinen Lebensweg: „Düstern Wegen und funkelnden nachzugehen, / drängt’s mich auseinander“.²⁵⁸⁵⁶ So versteht sich der Wahnsinnige auf seinem Weg mitunter als Ordner der Dinge und glaubt sein Ziel zu erreichen, indem er sich ins Meer stürzt („Hier ist ein Weg, er trägt mich leichter als der

25842SW V. S. 69. Z. 29.

Die offenen Möglichkeiten ihres Lebens zeigen sich auch, wenn Hofmannsthal die Szene beschreibt: „Nach rechts hin ein / Hohlweg mit ein paar Feigenbäumen“ (SW V. S. 69. Z. 2-3). Sobeide hätten noch andere Wege offen gestanden, sie aber erwählte sich den Tod.

25843SW V. S. 72. Z. 29.

25844Lediglich ein Bezug zum Weg zeigt sich in den Notizen, wenn Hassan wähnt, Mirza stünde für die Augenblicks liebe bereit („nur Du und ich, wir wissen unsern Weg!“; SW V. S. 350. Z. 25)

25845Auch Erwin Kobel erwähnt das Motiv im Zuge seiner Auseinandersetzung mit dem Werk. So scheint ihm der Dichter „auf dem Lebensweg zu sein, der aus lauter Kreuzwegen zu bestehen schien und ihnen nicht wie ein Weg mit Anfang und Ziel vorkam“. In: Kobel, S. 66.

25846SW III. S. 134. Z. 6.

25847SW III. S. 133. Z. 18.

25848SW III. S. 134. Z. 11-13.

25849SW III. S. 137. Z. 1-2.

25850SW III. S. 139. Z. 23-28.

25851SW III. S. 143. Z. 18.

25852SW III. S. 143-144. Z. 39//14.

25853SW III. S. 144. Z. 16.

25854SW III. S. 145. Z. 17.

25855SW III. S. 145. Z. 16.

25856SW III. S. 147. Z. 26-27.

Traum“).²⁵⁸⁵⁷

In der Erzählung *Reitergeschichte* (1898) scheint der Weg Lerchs bestimmt zu sein von seinem Vorgesetzten, dem Rittmeister, und den kriegerischen Auseinandersetzungen. Doch in Mailand nutzt Lerch die Gelegenheit und löst sich von seiner Schwadron. Bedingt ist dies dadurch, dass er in einem gelben Haus ein ihm bekanntes Gedicht erblickt, so dass er die steifen Tritte seines Pferdes dazu nutzt, ohne „Störung aus dem Gliede“²⁵⁸⁵⁸ zu kommen. Sein Weg führt ihn des weiteren auch zu einem ärmlichen Dorf, indem er sich von den Anderen neuerlich löst, dort auf die ärmlichen Hunde stößt und erleben muss, wie eine Kuh, die zur Schlachtbank geführt wird, ihm „den Weg“²⁵⁸⁵⁹ versperrt. Das Dorf hinter sich lassend, konnte er „jenseits einer alten einbogigen Steinbrücke über einen anscheinend trockenen Graben den weiteren Verlauf des Weges absehen“,²⁵⁸⁶⁰ spürte aber gleichsam den ermüdeten Tritt seines Pferdes und wird so neuerlich mit dem Altern konfrontiert.

In *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) zeigt sich das Motiv durch die ästhetizistische Lebensweise des Barons, vor allem in Verbindung mit dem wechselhaften Lieben („Dann die Herzoginnen / im Spitzenbette weinen lassen und / den dumpfen Weg zur Magd“).²⁵⁸⁶¹ Ebenso in Verbindung mit dem Lieben zeigt sich das Motiv wenn der Baron sich an die Redegonda wendet und den Tönen den „Weg auf Euren Lippen“²⁵⁸⁶² neidet. In Bezug auf den Lebensweg des Barons zeigt sich das Motiv erst in dem Gespräch mit Vittoria, die ihm sagt: „Ich hab´gehört, du warst ein Jahr / hier in den bleiernen Kammern, hast den Weg / mit deinen Händen dir gebohrt, an Tüchern / dich nachts aufs Kirchendach herabgelassen -“. ²⁵⁸⁶³ Durch einen angedrohten Brief der Herzogin Sanseverina, sieht sich der Baron jedoch dazu genötigt, Venedig, welches er leichtsinnig nach dieser Flucht wieder betreten hatte, zu verlassen („ist ein Brief am Weg, / der mich verrät an die Inquisitoren“).²⁵⁸⁶⁴

Vittoria verweist ebenso auf das Motiv durch den alten Musiker Passionei²⁵⁸⁶⁵ und letztendlich durch ihre letzten Wort, nachdem der Baron sie neuerlich verlassen hat; dabei sieht sie seinen Weggang als schlüssige Tat und zeigt sich durchaus positiv gestimmt dem Leben ihres Sohnes und ihrem Eigenen gegenüber („Wohl, ich seh´, dies ist nun so. / Des Lebens Wasser rinnen einen Weg,“).²⁵⁸⁶⁶

In der 1. Bühnenfassung ruft Cesarino Marfisa dazu auf, Venedig mit ihm zu verlassen, einen stillen „Wasserweg“²⁵⁸⁶⁷ zu nehmen, der gen Padua führt. Er ist es auch, der den Baron, den er in dieser Bühnenfassung als seinen Vater erkannt hat, davon unterrichtet, dass er ein Gespräch belauscht habe, indem der Name des Barons gefallen sei.²⁵⁸⁶⁸ Aus seinem narzisstischen Wesen heraus, gibt der Baron vor, nur um seiner Familie Willen, einen „öde[n] Weg“²⁵⁸⁶⁹ zu nehmen, der ihn aus Venedig herausführt und damit rettet. Wenn Vittoria sich noch einmal auf ihr Leben und das ihres Sohnes besinnt, so zeigt sich ebenso die Einbindung des Motivs im Sinne des Lebensweges.²⁵⁸⁷⁰

Die Einbindung des Kreuzweges (Weges) zeigt sich auch in der Erzählung *Die Verwandten* (1898), erstmalig durch die Beschreibung der drei Protagonisten Georg, Anna und Therese: „Alle 3 waren sie zu verträumt und verspielt, um einen Gedanken zu zwingen. Aber allen 3 schien es möglich den vergangenen Tagen noch

25857SW III. S. 148. Z. 30.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 594. Z. 20-23, SW III. S. 597. Z. 3-4, SW III. S. 598. Z. 21.

25858SW XXVIII. S. 41. Z. 11.

25859SW XXVIII. S. 44. Z. 33.

25860SW XXVIII. S. 45. Z. 3-5.

25861SW V. S. 107. Z. 19-36.

25862SW V. S. 112. Z. 30.

25863SW V. S. 135. Z. 18-21.

25864SW V. S. 141. Z. 8-9.

25865„[...] schickt Jedem Doppelgänger übern Weg“. In: SW V. S. 154. Z. 12.

25866SW V. S. 176. Z. 27-28.

25867SW V. S. 21. Z. 7.

25868SW V. S. 241. Z. 4-5.

25869SW V. S. 245. Z. 5.

25870SW V. S. 246. Z. 29-33.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 474. Z. 20-21.

einmal wieder zu begegnen, wie man im Wald auf schmalem Schleichweg zwischen Haselbüschen und Brombeeren wieder zu der Lichtung zurückkommt von der man ausgegangen ist“. ²⁵⁸⁷¹ Ihr gemeinsamer Weg führt sie auch hinein in den Garten und damit zur Konfrontation mit dem Tod; darüber hinaus wähnt Georg, im Garten die Alterslosigkeit Thereses zu bemerken. Mit dem Berühren des Kleides von Anna, tritt eine Veränderung ein, eine neue Möglichkeit, die sich ihm erschließt: „Er kreuzte die Landstrasse und gieng einen kleinen Weg bergauf“. ²⁵⁸⁷² Es ist der Weg, den er wählt, auf dem ein Ahornbaum steht, ²⁵⁸⁷³ der von Efeu und Schatten umrankt wird; eine Ahnung der Ganzheit des Seins erfolgt hier. Neuerlich zeigt sich die Einbindung des Weges durch Georgs Überlegungen bezüglich Therese, die, wie er sich vormacht, von Annas Liebe zu ihm weiß: „Auf einmal stand er an diesem Punkt konnte sich nicht fragen warum seine Schlüsse ihm diesen krummen Weg mit fortgerissen hatten.“ ²⁵⁸⁷⁴ Weiter durch die Liebe zeigt sich die Verbindung mit dem Weg durch das Buch von Therese, in dem er zu lesen beginnt; dadurch empfindet er eine Verdoppelung seiner Selbst. ²⁵⁸⁷⁵ Hatte Hofmannsthal Georg schon durch den Ahorn die Ganzheit ahnen lassen, zeigt sich dies nun noch deutlicher durch das Wasser im Garten: „Es kam aus dem Wald, es wusste seinen Weg, es rauschte heraus und fiel und fiel und fiel.“ ²⁵⁸⁷⁶ Nicht nur durch Georg, sondern auch durch Felix zeigt sich die Einbindung des Weges, wobei auch hier eine Anbindung an die Religion erfolgt, wenn es heißt: „Er musste an der Kapelle am Kreuzweg vorbei: sie schimmerte wie Schnee, etwas dunkles duckte sich vor ihr nieder.“ ²⁵⁸⁷⁷ Neuerlich zeigt sich die Einbindung des Weges, wenn Felix an einen Punkt seines Weges kommt („theilte sich der Weg“) ²⁵⁸⁷⁸ oder wenn Felix nicht den Weg zurück in den Garten wählt, sondern den, der zum Fluss führt, wo eine Hütte liegt, in der die Fotografie seines verstorbenen Vaters hängt (SW XXIX. S. 123. Z. 11-13).

In *Das Bergwerk zu Falun* (1899) bindet Hofmannsthal den Weg zum ersten Mal durch die Erinnerung an die Verletzung ein, die Elis sich als Liebesbeweis zugefügt hatte („Elis, wir gingen aus der Sonntagsschule, / Da tratest du mir in den Weg“). ²⁵⁸⁷⁹ Primär zeigt sich die Thematisierung aber erst nach dem Aufeinandertreffen mit Torbern. Dieser hat bei Hofmannsthal nicht nur den Nutzen, dass er Elis auf die Bergkönigin aufmerksam macht, ihm zeigt, dass der Wunsch in die Tiefe einzugehen aus ihm selbst kommt, sondern ihm auch den Weg in die Tiefe weist. Hofmannsthal betont dies gleich an zwei Passagen, dass der passive Elis eines Führers bedarf: „Mir ist es aufgetragen, / Daß ich den Weg dir zeig, und dir ... / [...] / Daß du ihn gehst.“ ²⁵⁸⁸⁰

Auch der Weg zurück zu den Menschen wird Elis neuerlich von Torbern gezeigt; Elis solle ihm nur folgen, denn er wisse „den Weg“. ²⁵⁸⁸¹ Zurück bei den Menschen, ersehnt Elis zugleich den Rückweg zur Bergkönigin, den Torbern ihm zeigen möge („Nun zeig den Weg!“). ²⁵⁸⁸² Elis zeigt sich damit bereits zu Beginn der Erzählung als vollkommen unfähig, seinen Lebensweg alleine zu beschreiten. Zum Ende des I. Aktes fühlt sich Elis jedoch bestätigt (durch den fallenden Stern und den auferstandenen Fischerssohn), dass er den rechten Weg beschreitet („Der tote Mann stand auf zu meinem Dienst, / Die Sterne stürzen, meinem Pfad zu leuchten“). ²⁵⁸⁸³

25871SW XXIX. S. 108. Z. 25-30.

25872SW XXIX. S. 112. Z. 1.

„Wie einmal schon kam der leichte Nachtwind wie ein Wanderer den Weg herunter gerade auf ihn zu.“ In: SW XXIX. S. 112. Z. 4-6.

25873„Ein tiefer Schatten lag wie ein Wall über seinem Weg. Es war der grosse Ahornbaum.“ In: SW XXIX. S. 112. Z. 7-8.

25874SW XXIX. S. 114. Z. 26-28.

25875SW XXIX. S. 116. Z. 11-16.

25876SW XXIX. S. 118. Z. 18-20.

25877SW XXIX. S. 121. Z. 3-5.

25878SW XXIX. S. 123. Z. 11.

25879SW VI. S. 16. Z. 13-14.

25880SW VI. S. 27. Z. 4-8.

So heißt es auch: „Nur den Weg dir zeigen. / Ich kam, weil du mich brauchst“. In: SW VI. S. 26. Z. 9-10.

25881SW VI. S. 37. Z. 2.

25882SW VI. S. 37. Z. 19.

25883SW VI. S. 40. Z. 10-11.

Im II. Akt zeigt sich die Verbindung mit dem Weg zuerst durch Christian, der in die Welt hinaus will um zu lernen. Thematisiert wird dies vor allem von dem Vater („Er geht rechtzeitig seines Weges, laß ihn!“),²⁵⁸⁸⁴ aber auch von der Großmutter („laßt ihn den Weg gehen, den er will“).²⁵⁸⁸⁵ Damit zeigt sich Christian als Gegenpart zu Elis, ist er doch tätig.

Mit Elis' Erscheinen in Annas Lebenswelt, greift Hofmannsthal neuerlich das Motiv des Weges auf. Während Rigitze glaubt, in Elis Torbern zu sehen, sucht Anna sie zu beruhigen, sieht sie in Elis doch nur einen Fremden der „sich vergangen hat“.²⁵⁸⁸⁶ Auch Elis verweist auf den Weg, beschreibt er Anna doch beim Betreten des Hauses, dass er hierher geführt wurde: „Doch hab ich ihn gesehn: er sah sich um / Und zögerte am Kreuzweg, schritt dann links / Und deutete – Der Weg führt durch den Garten?“²⁵⁸⁸⁷ In Annas Elternhaus angekommen, legt sie ihm dar den Platz ihres Bruders einnehmen zu können, die Leere seines Lebens zu verlieren und den Schutz einer Familie zu gewinnen. Elis äußert daraufhin aber: „Mit vielen Zeichen weisest du den Weg!“²⁵⁸⁸⁸ Dies zeugt davon, dass er immer noch glaubt, dass der Lebensweg von außen bestimmt wird. Erst mit den beiden Handwerksburschen zeigt sich ein neuerlicher Verweis auf den Weg („da treten wieder zwei ihm in den Weg!“),²⁵⁸⁸⁹ gibt Elis ihnen den Rat, dem Bergwerk fern zu bleiben und den erlernten Beruf zu verfolgen („Wer hieß Euch hier heraufgehn, ich hab Bergleut / so viel ich brauch, geht Eurer Wege, Mensch“).²⁵⁸⁹⁰ Schließlich jedoch beschreibt Elis, dass der Ästhetizismus nicht überwunden ist, er vielmehr in dem Jahr bei dieser Familie noch stärker in ihm geworden ist. Entzündet von seinem inneren Verlangen, überfiel ihn in der Tiefe des Berges das unbändige Verlangen danach, das ihn dazu brachte, seinen ihn schützenden Mantel abzustreifen. Nun aber verlangt es Elis neuerlich nach diesem Mantel, er sehnt sich danach, sich wieder vor dem Ästhetizismus zu schützen. Gleichsam jedoch zeigt er sich trunken, wenn es heißt: „Ich kann jetzt nicht hinein, lasst mich den Weg / dort laufen, Worte ohne Sinn hinstammeln, / die Augen, prahlend wie ein Trunkner thut / aufwerfen zu den Sternen!“²⁵⁸⁹¹

Wie schon zuvor zeigt sich hier, dass der Ästhetizist im Grunde den Wunsch nach Halt und Menschen hat (hier deutlich durch den Mantel), dass der Ästhetizist hier aber auch neuerlich den falschen Weg erwählt. Anna wiederum späht nach dem „Hohlweg“,²⁵⁸⁹² auf dem Elis gegangen ist und von dem sie glaubt, er würde darüber wieder zu ihr zurückkommen. Deutlich zeigt sich auch, dass Anna mit diesem Weg durchaus Licht verbindet, glaubt Elis doch bei der Bergkönigin der Dunkelheit, die er immer mit dem wirklichen Leben in Verbindung gebracht hatte, entkommen zu können: „Nein, das war ein Schattenüber', Weg, / und nicht der Elis. Wie der Weg herleuchtet / zwischen den Bäumen.“²⁵⁸⁹³ In Verbindung mit Anna und diesem Weg, auf dem Elis immer zu ihr kommt, steht aber auch die Haltlosigkeit, die sie in Bezug auf sich selbst fühlt, ebenso wie ihre Andersartigkeit in Bezug auf andere Menschen („Und dreht sich mir doch alles / wenn ich den Weg dort seh und seh ihn nicht!“).²⁵⁸⁹⁴ Nach Elis' Geständnis, kann Anna jedoch erkennen, dass er bei seiner Ankunft ganz von der Bergkönigin erfüllt war: „Ich rührte dich, weil ich noch dastand / am Rand der Welt, von der dein Weg sich löste. / Da faßttest du mich an, da war's um mich getan.“²⁵⁸⁹⁵ Durch Torbern, der ihr von Elis' mangelhaftem Vermögen in Bezug auf Frauen berichtet, wähnt sie sich als die Nächste, die von Elis gestoßen wird wie ein Tier („Du kommst herum um mich auf deinem Weg“).²⁵⁸⁹⁶ Im Gespräch mit dem Vater und der Großmutter, zeigt sich neuerlich die Thematisierung des Motivs, begreifen sie Anna doch nicht, die ihr Elend zudem vor diesen verbirgt („Nicht wahr, ob's auch der Weg zur Freude ist, / es macht doch einen dumpfen Schmerz, nicht wahr?“).²⁵⁸⁹⁷ Im V. Akt zeigt sich noch einmal die Thematisierung des

25884SW VI. S. 42. Z. 27.

25885SW VI. S. 43. Z. 5.

25886SW VI. S. 52. Z. 22.

25887SW VI. S. 53. Z. 22-24.

25888SW VI. S. 57. Z. 22.

25889SW VI. S. 88. Z. 22.

25890SW VI. S. 89. Z. 26-27.

25891SW VI. S. 94. Z. 23-26.

25892SW VI. S. 96. Z. 1.

25893SW VI. S. 96. Z. 5-7.

25894SW VI. S. 97. Z. 19-20.

25895SW VI. S. 74. Z. 28-30.

25896SW VI. S. 75. Z. 9.

25897SW VI. S. 76. Z. 23-24.

Weges. In Anna wähnt Elis eines von vielen „Zeichen“, ²⁵⁸⁹⁸ die ihm „übern Weg gesandt“ ²⁵⁸⁹⁹ worden sind, vor sich zu haben.

Im Zusammenhang mit dem Weg des Menschen steht in dieser Erzählung auch der wiederholte Bezug zum Stern, der den Menschen führt. Zuerst zeigt sich dies durch Elis, der die Fremdheit seines Lebens bekennt: „Mir löst sich jetzt, daß dieser hier mein Leib / Nur ein gekröch ist aus lebendigen Erden, / Verwandt den Sternen auch.“ ²⁵⁹⁰⁰ Die Sterne werden auch eingebunden, wenn die Bergkönigin Torbern heißt, Elis sich für ein gemeinsames Leben mit ihr zu öffnen („Wie dich die Kraft, die in dir wuchs und wuchs, / Hin über Klüfte riß, wie ihre Sterne“). ²⁵⁹⁰¹ Schließlich erweist sich für Elis das Fallen eines Sternes („In der Ferne, über den blauen Bergen, die nun nicht mehr sichtbar sind, fällt ein Stern“), ²⁵⁹⁰² zusammen mit dem Aufstehen des bewussten Fischersohnes als Zeichen, das ihn in seinem Verlangen bestärkt, nach Falun zu gelangen: „Der tote Mann stand auf zu meinem Dienst, / Die Sterne stürzen, meinem Pfad zu leuchten.“ ²⁵⁹⁰³ Auch in Verbindung mit der Familie Dahlsjö zeigt sich der Bezug zu dem Stern, erstmalig durch den Vater von Christians Großmutter („Von drunten aus dem Venezianischen / Kam er, als hätte ihn ein Stern geführt“) ²⁵⁹⁰⁴ oder auch durch Anna, die beim ersten Aufeinandertreffen mit Elis ihre träumerische Kindheit besieht. ²⁵⁹⁰⁵ In Verbindung mit den Sternen steht aber auch die Beklemmung Annas („Wenn nun Nacht ist / Und sie aufziehen droben ohne Zahl: / Ich mag gar nicht hinaufschauen, mich verwirrt´s“). ²⁵⁹⁰⁶ So wähnt Anna, dass es der gefallene Stern war der Elis zu ihr führte, denn „er erhellte wie ein Wetterleuchten“. ²⁵⁹⁰⁷ Elis glaubt zu erkennen, dass er hier am Ende seines Weges angekommen ist, haben Beide doch den fallenden Stern gesehen. ²⁵⁹⁰⁸ Auch als Elis Anna von seinem Leben berichtet, zeigt sich die Einbindung des Sternes; sie möge seiner gedenken, auch wenn er, der „von einem Stern, von einem funkelnd roten“ ²⁵⁹⁰⁹ zu ihnen gekommen sei, wieder gehen werde. Mit dem IV. Akt greift Hofmannsthal neuerlich auf die Sterne zurück; Anna vor Elis nieder kniend und ihre Liebe äußernd, bekennt ihm ihren früheren ästhetizistischen Bezug. Ihr Wesen habe sich ja vor seinem Kommen schon auf ihn bezogen: „Sprang ich aus meinem Bett, die Stern´ zu zählen, / so war´s um ihn, und zog´s mich in den Wald, / ich weiß, es war um ihn.“ ²⁵⁹¹⁰ Auch Elis bindet in seine Erklärung über seinen Lebensweg und seinen Aufenthalt bei dieser Familie neuerlich die Sterne ein, sieht er die Bergkönigin doch als die Herrin über Zeit und Raum und so auch über die Sterne („die Sterne sind ihr untertan, die Zeiten“). ²⁵⁹¹¹ Auch im IV. Akt lässt Hofmannsthal neuerlich Torbern auftreten, der durch seine Nähe zur Bergkönigin seine höhere Stellung im Vergleich mit dem Menschenreich sieht, und wähnt, dass ihm die „Sterne ihren Dienst erweisen“. ²⁵⁹¹² Auch Elis nimmt zum Ende dieses Aktes, mit seiner Trennung von Anna, Bezug zu den Sternen, sieht sich Elis als Bräutigam der Bergkönigin, um den „tausend

25898SW VI. S. 79. Z. 24.

25899SW VI. S. 79. Z. 25.

25900SW VI. S. 23. Z. 28-30.

25901SW VI. S. 32. Z. 33-34.

25902SW VI. S. 40. Z. 3-4.

25903SW VI. S. 40. Z. 10-11.

Ebenso bindet Hofmannsthal die Sterne in den Notizen ein („und schiessen auf mich roth und blaues Licht!“, SW VI. S. 207. Z.20). Des weiteren zeigt sich die Bezugnahme zum Stern auch durch den sexuell motivierten Angriff auf Anna: „Er will, aus dem Gebüsch hervorspringend, dass sie ihm maßlos gehören solle/, das Kind wegschicken, nicht daran denken, was die Leute sagen, was der/ Vater denken wird. Mir! jetzt! bricht es aus ihm hervor. Sie denkt an das / Kind das zuschaut, hat eine Art Scham vor ihren ungeborenen Kindern, auch / diesen Gedanken: was soll später werden? – was bleibt uns dann! von der / Einweihung in der Kirche erwartet sie sich unendlich viel er will gerade / hier: unter den Sternen, neben den Felswänden den Geistern zu Trotz“. In: SW VI. S. 213. Z. 20-26.

Auch Torbern, der für ein Leben bei der Bergkönigin seine Familie verlassen hat, wird von Hofmannsthal als ein „Genosse der Sterne“ (SW VI. S. 208. Z. 22) bezeichnet.

Siehe (Notizen): SW VI. S. 218. Z. 3-4.

25904SW VI. S. 42. Z. 36-37.

25905SW VI. S. 55. Z. 2 f.

25906SW VI. S. 56. Z. 11-13.

25907SW VI. S. 56. Z. 17.

So sagt Anna: „Nein doch, ein Stern, der fiel. Ihr macht mich rot.“ In: SW VI. S. 56. Z. 26.

25908SW VI. S. 56. Z. 29-34.

25909SW VI. S. 56. Z. 29-34.

25910SW VI. S. 64. Z. 37-39.

25911SW VI. S. 69. Z. 6.

25912SW VI. S. 73. Z. 12.

Sterne tanzen“.²⁵⁹¹³ Mit dem V. Akt verweist Hofmannsthal neuerlich durch Elis auf den Lebensweg, den er für sich bestimmt sieht („Die Sterne wußten’s auch“).²⁵⁹¹⁴ So sieht er auch Anna als einen Stern, der ihm von der Bergkönigin gesandt wurde: „So bist du auch ein Stern, / Der lieblichste, lebendigste, der letzte, / Der fallen mußte, meinem Pfad zu leuchten.“²⁵⁹¹⁵ Hatte Elis gesagt, Anna liebte ihn um der Dinge Willen, die in seinem Innern durch die Bergkönigin leben, so zeigt sich dies auch durch die Sterne. Während, dass Elis zu ihr zurück kommen wird, noch vor seinem Geständnis, fühlte sie bereits: „Allein wenn dann die vielen Sterne aufziehn // Und du die Hände ausstreckst, spürst du auch / Ihr feines Licht herniederrieseln, nicht wahr?“²⁵⁹¹⁶

Ebenso zeigt sich in *Das Märchen von der verschleierten Frau* (1900) eine Einbindung des Kreuzweges. In den Notizen verbindet Hofmannsthal den Irrweg des Ästhetizisten mit der Religion, wähnt er sich unterstützt in seinem Weg zur Bergkönigin („halbverfallene Kirche, wo ein Mosaik ihn sehr tröstet und ihm zeigt, dass er auf rechtem Weg ist“).²⁵⁹¹⁷ So hat auch das kirchliche Mosaik hier keine religiöse Bedeutung, sondern er betrachtet es nur unter dem Aspekt des Schönen. Des weiteren verweisen die Notizen Hofmannsthals auf einen Zusammenhang zwischen dem Weg des Ästhetizisten, seinem Narzissmus und der Liebe („eine Spinnerin auf dem Weg erscheint ihm sehr begehrenswerth; [...] ihm ist als spänne sie ihre Fäden aus seinem Leib, [...] Nachher ist sie hässlich“).²⁵⁹¹⁸ Dabei führt ein grüner Waldweg den Bergmann direkt zu seinem Heim. Seine Frau aber, die aus dem Fenster sieht und sein Kommen auf dem Weg erwartet, bemerkt – womit Hofmannsthal neuerlich die bösen Vorahnungen in ihr schürt – ein „paar gelbrothe Flecke zwischen dem Grün“²⁵⁹¹⁹ des Weges. Wenn Hofmannsthal nun den Weg des Bergmannes Hyacinth beschreibt, dann zeigt sich darin durchaus eine Verbindung zu der Beschreibung des lyrischen Ichs aus *Der Geiger vom Taunsee* (1889). Nicht Sicherheit und Stärke bestimmen seinen Tritt, denn er ist in seinen Gedanken versunken und damit in sich selbst („gieng bald auf der rechten, bald auf der linken Seite der Straße, wie einer der in tiefes Denken verloren ist“).²⁵⁹²⁰ Hofmannsthal schildert wie das Gehen dieses Weges ihn schließlich zu dem jungen Bergmann führt, der ihm seine wahre Heimat und die Liebe der Bergkönigin offenbart. Die Sehnsucht des Ästhetizisten und das lässt sich auch an diesem Werk erkennen, liegt eben nicht primär im Ästhetizismus, sondern im Leben, durchdenkt er ja seinen Heimweg, lässt sich aber von eben jenem abbringen. Tatsächlich befindet sich Hyacinth noch überhaupt nicht auf seinem Weg nach Hause, sondern ist immer noch unter Tage, hat diesen Gang nach Hause also nur imaginär unternommen, was deutlich wird, wenn er auf die beiden anderen Bergarbeiter trifft. Erst nach der neuerlichen Konfrontation mit der Wirklichkeit, tritt er seinen Heimweg an. Doch was er schon in den Tiefen seiner Selbst gespürt hatte, zeigt sich neuerlich an seinem Heimweg: seine „Füße trugen ihn aus Gewohnheit den Weg nach Hause“,²⁵⁹²¹ wusste er doch selbst kaum „wo er gieng“,²⁵⁹²² wodurch Hofmannsthal das ästhetizistische und passive Sich-treiben-lassen im Leben anspricht.

Ebenso zeigt sich auch die Einbindung dieses Motiv-Komplexes in dem *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (1900). Hier ist es die Krämerin, die dem ästhetizistischen Protagonisten den Weg zu dem Haus ihrer Tante beschreibt, indem sie ihn neuerlich treffen will.²⁵⁹²³ Voller Ungeduld jedoch zeigt sich dieser ästhetizistische Protagonist, will er schon zuvor zu dem Krämerladen gehen, um seine Freundin wenigstens zu sehen; doch Bassompierre beherrscht sich und wähnt, dass dies der „sichere Weg“²⁵⁹²⁴ sei, alles zu verderben, sodass er sich zu Bett begibt. Sonntagabends schließlich findet er sich in der

25913SW VI. S. 77. Z. 23.

25914SW VI. S. 78. Z. 31.

25915SW VI. S. 80. Z. 2-4.

25916SW VI. S. 85-86. Z. 36//1-2.

Siehe (Notizen): SW VI. S. 205. Z. 5, SW VI. S. 205. Z. 7-11, SW VI. S. 208. Z. 6-7.

25917SW XXIX. S. 136. Z. 10-13.

25918SW XXIX. S. 136. Z. 21-25.

25919SW XXIX. S. 140. Z. 10.

25920SW XXIX. S. 142. Z. 16-17.

25921SW XXIX. S. 144. Z. 17-18.

25922SW XXIX. S. 144. Z. 19.

25923„wie man einem Kind den Weg beschreibt“. In: SW XXVIII. S. 56. Z. 5.

25924SW XXVIII. S. 58. Z. 24.

„bezeichneten Straße“²⁵⁹²⁵ ein, doch da er viel zu früh den Weg zu ihr angetreten war, begab er sich noch in eine „Nebengasse“,²⁵⁹²⁶ bis es 10 Uhr abends war. Doch als er die Stufen zum besagten Zimmer hinaufgeht, hört er im Innern des Zimmers nicht die Stimme der Geliebten, sondern die des Ehemannes, woraufhin er zurück auf die Straße eilt.

In dem ersten Aufzug des Ballettes *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) zeigt sich nur ein reduzierter Bezug zum Motiv; so stellt sich die Alte „in den Weg“²⁵⁹²⁷ des Mädchens, will diese von dem Dichter durch die Verlockung des Goldes weglocken. Das Mädchen wiederum stellt sich in den „Weg“²⁵⁹²⁸ des Harfners, sodass dieser sie wanken sieht, sie aber letztendlich auffängt. Das Motiv zeigt sich im zweiten Aufzug durch die Beschreibung der Gefilde des Parnass, von dem zur Rechten die „Mündung eines geheimnisvollen Bergweges“²⁵⁹²⁹ liegt. In der Beschreibung des Menschenlebens erlebt der Knabe, im Sinne der Unhaltbarkeit, den Augenblick.²⁵⁹³⁰ Zum Ende ist es die ERHABENE STUNDE, die die Taube zum Sternbild werden lässt, die mit „feierlichen Schritten den Bergweg rechts hinanzuschreiten begonnen“²⁵⁹³¹ hat. Nur zum Ende des dritten Aufzuges verweist Hofmannsthal noch einmal auf das Motiv, welches hier in Verbindung mit der Verwandlung des Hauses (SW XXVII. S. 34. Z. 34) aber auch mit ihrem Weg von diesem weg steht.²⁵⁹³² Ebenso mit dem Wechsel im antiken Gefilde zeigt sich die Thematisierung des Weges.²⁵⁹³³ Auch die Ankunft Amors erfolgt über das Begehen eines „Felspfad[es]“,²⁵⁹³⁴ sowie das Gefolge, welches aus den Augenblicken (SW XXVII. S. 36. Z. 40) besteht. Mit dem Auftreten des Harfners und seiner Musik öffnet sich – auf fantastische Weise – ein „aufsteigende[r] Pfad“,²⁵⁹³⁵ auf dem das Mädchen der Musik, des Harfners folgt. Diesen Weg erkennen Amor und die Augenblicke: „Sogleich haben sie, die Augen am Boden und auch die Luft einziehend, den Weg erkannt, den der Harfner mit dem Mädchen genommen hat.“²⁵⁹³⁶ Die Geliebte ahnend, eilt der mittlerweile vollkommen verjüngte Dichter den „ansteigende[n] Pfad“²⁵⁹³⁷ empor, den mittlerweile die Sonne beleuchtet.²⁵⁹³⁸ Neuerlich verwandelt sich die Bühne, die von einer Wendeltreppe dominiert scheint: „Wendeltreppe mit durchbrochenem Gehäuse aus Gold und weissem Stein herab auf einen Altan. Von diesem aus ist eine weisse steinerne Brücke über den Abgrund nach rechts hinüber geworfen, nach einer leuchtenden, mit Blumen bewachsenen Klippe, die etwa von rückwärts auf einem jähem Pfad zu erklimmen sein mag.“²⁵⁹³⁹

In den dramatischen Fragmenten zu *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901) zeigt sich das Motiv mitunter durch den „Gerichtsweg“²⁵⁹⁴⁰ mit dem Guido seine Ansprüche geltend machen will, aber auch in Verbindung mit dem erbärmlichen Zustand der Villa auf dem Land („Die Schweine steigen durch ihre Kofen aus dem Kamin, die Ratten den gleichen Weg“) ²⁵⁹⁴¹ oder in einem Gespräch zwischen Guido und Pompilia, indem er ihrer Mutter ein kupplerisches Wesen vorwirft und sie, nachdem er sie alleingelassen hat, „den Weg nach Rom“

25925SW XXVIII. S. 58. Z. 28.

25926SW XXVIII. S. 58. Z. 28.

25927SW XXVII. S. 11. Z. 12.

25928SW XXVII. S. 15. Z. 24.

25929SW XXVII. S. 18. Z. 32.

25930„Ein hellgelber Schmetterling gaukelt über ihm: er will ihn haschen und muss sich immer um sich selbst drehen, so tanzt er über die Bühne. Auf einmal sind es zwei, drei Schmetterlinge, dann ein ganzer Schwarm, der schaukelnd, kreisend seinen Weg nach links und rückwärts nimmt.“ In: SW XXVII. S. 23. Z. 3-5.

25931SW XXVII. S. 26. Z. 10-11.

25932SW XXVII. S. 34. Z. 36-40.

25933„Dabei ein Gärtchen mit hohen blühenden Malven. Vor den Tempelstufen ein alter schöner Ziehbrunnen aus Marmor und Erz. Zur Rechten mündet ein Pfad, der von unten zu diesem Felsgestade heraufzuführen scheint.“ In: SW XXVII. S. 35. Z. 11-14.

25934SW XXVII. S. 36. Z. 12.

25935SW XXVII. S. 38. Z. 26.

25936SW XXVII. S. 39. Z. 14-15.

25937SW XXVII. S. 39. Z. 24.

25938„Nun steht die Sonne tief, leuchtet den aufgeschlossenen Pfad hernieder und durchdringt mit rötlich glühenden Strahlen den Wald, das ganze Dickicht enthüllend, Höhlen und Schlüfte“. In: SW XXVII. S. 39. Z. 27-29.

25939SW XXVII. S. 40. Z. 10-14.

Des weiteren, siehe: SW XXVII. S. 275. Z. 18.

25940SW XVIII. S. 169. Z. 7.

25941SW XVIII. S. 181. Z. 14-15.

²⁵⁹⁴² sehen will. Auf dem Weg nach Rom wähnt Pompilia dagegen, dass ihr der „Weg“ ²⁵⁹⁴³ zur Flucht versperrt ist. Des weiteren deutet sich das Motiv innerhalb von Pompilias Nachdenken über ihr früheres Leben an, wie sie beim nach Hause gehen einen Knaben gesehen hatte, der „übern Fahrweg“ ²⁵⁹⁴⁴ seine Schwester sicher geführt hatte.

Eine Erklärung für Guidos Verhalten zeigt sich auch in Bezug auf den Weg, wenn es heißt: „Er fühlt sich in einem Duell mit der Welt: I know that if I chose sin certain sins - I should find you in the path: und so bin ich unterlegen, weiter nichts“.²⁵⁹⁴⁵

In der *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (1901) zeigt sich das Motiv durch Hugos Entwicklung seines künstlerischen Wesens in der Kindheit. So entsteht für ihn aus einer wirklichen Begebenheit, der Jagd des Vaters nach einem Räuber, die Inspiration. ²⁵⁹⁴⁶ Hofmannsthal beschreibt im Folgenden Hugos Lebensweg, der an die Konzeption gebunden ist: „Wieder liegen da und dort an der Straße die Orte, die freundlichen und die finsternen, die blühenden und die verfallenen, und drücken ihr Wesen, verschmolzen zu einer lebendigen Einheit mit dem fremdartigen Klang ihres Namens, tief in die Phantasie des Kindes.“ ²⁵⁹⁴⁷ Auf dieser Reise („in einer alten Stadt am Wege“) ²⁵⁹⁴⁸ empfängt er auch die Schönheiten der Architektur. ²⁵⁹⁴⁹ In der Lebensphase von 1830-1851 schildert Hofmannsthal zudem, wie sich Hugo, mitunter durch dein Einfluss des Grafen Saint-Simon, als Sozialisten bezeichnet, wobei Hofmannsthal eine gewisse Kritik anklingen lässt („[...] in der er sich vielleicht einsam und original fühlte, während so viele andere den gleichen Weg giengen“). ²⁵⁹⁵⁰

In *Das Leben ein Traum* (1901-1904) zeigt sich die erste Thematisierung des Weg-Motivs durch Clotald, der denkt, dass Sigismund ihm auf „dunklen Wegen“ ²⁵⁹⁵¹ zugeführt worden ist, damit er seinen Nutzen daraus ziehen kann. Auch durch die Verirrung Rosauras und Clarins im fremden Polen bindet Hofmannsthal das Motiv ein, führt das Abkommen vom Weg in Hofmannsthals Notizen (1/1H¹) zu der ersten Begegnung zwischen Sigismund und Rosaura. Während der Diener nach dem Weg suchen wollte („mich den Pfad erspähend“), ²⁵⁹⁵² um sie zurück in die Stadt zu führen, hatte er Rosaura mit den Pferden zurückgelassen, die sich ihr, aus ihren schwachen Händen, entrissen hatten. Ebenso wie durch den Halt, den Rosaura hier im fremden Land spürt, was konträr zu Clarin steht, zeigt sich bei Rosaura auch ein Unterschied in Bezug auf den Weg: „Etwas will uns hier ich fühls / dumpfen Wegs zum Guten lenken.“ ²⁵⁹⁵³ Ebenfalls im vierten Aufzug zeigt sich die Thematisierung des Motivs. Sigismund, der an der Wirklichkeit der Erlebnisse festhält, wird von Clotald auf den Traum gebracht, denn wie hätte Sigismund in der Wirklichkeit den Weg zurückfinden sollen. ²⁵⁹⁵⁴ Sigismund selbst verweist auf den Weg, wenn er seine Mordgedanken schildert: „Alle / Standen mir im Weg, und alle / Mußten fort. Du auch.“ ²⁵⁹⁵⁵ Auch den Mord an dem Diener rechtfertigt Sigismund damit, dass er ihm im Weg gestanden habe. Zudem zeigt er seine Bereitschaft zu Mord und zu Gewalt auf, auch in Zukunft alles beseitigen zu wollen, was seinen Neigungen im Weg steht.

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, findet sich das Motiv in der *Anrede an Schauspieler* (1907). Schauspieler sollen sich bewusst sein, dass

25942SW XVIII. S. 203. Z. 22.

25943SW XVIII. S. 229. Z. 28.

25944SW XVIII. S. 215. Z. 8.

25945SW XVIII. S. 244. Z. 25-28.

25946„[...] sieht sich dann schnell dem fremden Lande wieder entrückt, an Burgen und Türmen, Thürmen und Städten vorbei nach Hause geführt; und nach zwei Jahren abermals auf dem Wege, diesmal über die Pyrenäen.“ In: SW XXXII. S. 223. Z. 12-15.

25947SW XXXII. S. 223. Z. 16-19.

25948SW XXXII. S. 223. Z. 22-23.

25949„Es sollte später zur Signatur dieses Dichters gehören, Bauwerk als ein Lebendiges zu fühlen und einen mächtigen Teil seiner Phantasie in architektonische Erschaffungen auszuleben.“ In: SW XXXII. S. 223. Z. 27-29.

25950SW XXXII. S. 239. Z. 21-23.

25951SW XV. S. 17. Z. 31.

25952SW XV. S. 183. Z. 28.

25953SW XV. S. 185. Z. 1-2.

25954SW XV. S. 26. Z. 19-20.

25955SW XV. S. 28. Z. 8-10.

sie ihren „Weg durch die Luft auf dem Faden machen müssen, den sie aus ihr Leib spinnen“. ²⁵⁹⁵⁶ Des weiteren zeigt sich das Motiv sowohl durch Goethe in *Über Goethes dramatischen Stil in der >>Natürlichen Tochter<<* (1901/1902) („Goethe geht dem historischen aus dem Weg“), ²⁵⁹⁵⁷ als auch durch Grillparzer in *Das Verhältnis der dramatischen Figuren Grillparzers zum Leben* (1904): „Kern: alle anderen Wege verschmähen zu wollen, direct das Poetische rücklings erlegen zu wollen“. ²⁵⁹⁵⁸ Während Hofmannsthal in der *Anrede an Schauspieler* (1907) äußert „wir sind auf dem Weg zwischen der Marionette und der Gottheit“, ²⁵⁹⁵⁹ nimmt er einen neuerlichen Bezug zu seiner Gegenwart in *Diese Rundschau* (1905): „Wird nicht dies mehr und mehr zu unserer Aufgabe: den Dualismus völlig und überall zu überwinden (auf dem Wege wie Kleist und Mörike die nackte Seele im Bade überraschten) ferner auch das Leben im Tod, den Tod im Leben zu finden“. ²⁵⁹⁶⁰

In *Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch* (1902) zeigt sich das Motiv lediglich durch Hammer-Purgstalls Überzeugung, dass die Werke Balzacs irgendwann auf der Theaterbühne aufgeführt werden („Nichts kann nunmehr im Wege sein“). ²⁵⁹⁶¹

In *Das Gespräch über Gedichte* (1903) zeigt sich das Motiv durch Clemens' Stellung zur Kunst, dass der Mensch sich nicht allein auf sich selbst beziehen kann, sondern dass er sein Selbst durch die Außenwelt gewinnen kann: „Ich bin auf einem anderen Wege darauf gekommen, auf einem ganz anderen: es ist schwer, nicht daran zu zweifeln, daß es in der menschlichen Natur irgendeine Wesenheit gibt.“ ²⁵⁹⁶²

Auch innerhalb der weiteren Gespräche und Briefe zeigen sich lose Bezüge, so in *Im Vorübergehen. Wiener Phonogramme* (1893) („alle Spazierwege sind beschrieben“), ²⁵⁹⁶³ in *Die Briefe des jungen Goethe* (1903/1904) (SW XXXI. S. 88. Z. 34-36), in dem *Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann* (1902) durch die Kritik des Japaners an dem Europäer, ²⁵⁹⁶⁴ in *Der Brief des letzten Contarin* (1902) durch das Wissen des Contarin, dass die Trennung von der Gesellschaft unausweichlich war, ²⁵⁹⁶⁵ in einem *Brief an einen jungen Dichter* (1902/1903) durch die Beschäftigung mit einem jungen Dichter und seinem Lebensweg: „Mir war ich sah Sie sich hinmühen über einen kleinen See, indess ich einen Bergpfad herunterstieg.“ ²⁵⁹⁶⁶ Konträr zum Briefschreiber geht der junge, einsame Dichter einen „noch einsameren Pfad“ ²⁵⁹⁶⁷ mit seiner Last, die darin liegt, ein Dichter zu sein, das Ringen um das dichterische Können. Während der Briefschreiber den Weg des Dichters hinterfragt, hinterfragt dieser wiederum, dass der Weg des Briefschreibers, der nach unten führt, ein wirklicher Weg ist (SW XXXI. S. 63. Z. 8-10). Ebenso zeigt sich das Motiv in *Das Schöpferische* (1906-1909) in Verbindung mit der Verehrung für Gladys Deacon ²⁵⁹⁶⁸ oder in dem *Gespräch über die Novelle von Goethe* (August/September 1906), dessen Gestalten wie die „Fremden am Wege“ ²⁵⁹⁶⁹ seien. Während Goethe hervorgehoben wird, ebenso wie seine Werke, äußert er Zweifel: „So sehe ich noch Immermann, noch Keller auf dem richtigen Wege.“ ²⁵⁹⁷⁰

25956SW XXXIII. S. 241. Z. 27-28.

25957SW XXXIII. S. 217. Z. 11.

25958SW XXXIII. S. 230. Z. 1-2.

25959SW XXXIII. S. 243. Z. 4-5.

25960SW XXXIII. S. 235. Z. 29-32.

25961SW XXXIII. S. 30. Z. 12.

25962SW XXXI. S. 76. Z. 29-32.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 322-323. Z. 39//1.

25963SW XXXI. S. 8. Z. 17.

25964„Jeder Mensch muss seine wirkliche Welt finden diese liegt noch tiefer als die Stimmungen. Ein Weg, sie zu finden, ist wenn man schon einmal gestorben ist.“ In: SW XXXI. S. 42. Z. 30-32.

25965„[...] es möge nicht jetzt geschehen, nicht während des Nocturne von Chopin, nicht während des Praeludiums von Brahms: nicht in dem Augenblick, wo die Musik den starren Harnisch der Seele in allen Fugen gelöst hält und wo das grässliche Gemeine so entsetzlich freien Weg fände.“ In: SW XXXI. S. 20. Z. 36-40.

25966SW XXXI. S. 63. Z. 4-5.

25967SW XXXI. S. 63. Z. 6-7.

25968So sagt der Kränkliche der beiden Männer: „Wir haben durch sie alle Ruhepunkte auf dem Weg zum Ziel verachten gelernt.“ In: SW XXXI. S. 93. Z. 12-13.

25969SW XXI. S. 149. Z. 8.

25970SW XXXI. S. 150. Z. 22-23.

Vereinzelt zeigt sich auch innerhalb der zwischen 1902 bis 1907 verfassten theoretischen Schriften die Einbindung des Motivs, so in der *Einleitung zu einer neuen Ausgabe von >>Des Meeres und der Liebe Wellen<<* (1902) durch den Autor („Er allein, auf sonderbarem Pfade willenlos hinschweifend, fand so tief hinein in den Kern des Lebens“) ²⁵⁹⁷¹ oder in der Schrift *Aus einem alten vergessenen Buch* (1902), in der Hofmannsthal sich auf die *Traditionen zur Charakteristik Oesterreichs unter Franz dem Ersten* (1844) von Friedrich Anton von Schönholz bezieht und Hofmannsthal den Mangel der vorangegangenen Generationen als Hilfe für die Moderne bemerkt, ²⁵⁹⁷² und des weiteren auch durch Hofmannsthals Reise durch Italien, die sich in der Schrift *Sommerreise* (1903) niederschlägt. „Den nächsten Morgen begann die dreitägige Reise. Ihr Weg war mit dem abwärts rauschenden Wasser. Ihr Ziel war das Land des Sommers“. ²⁵⁹⁷³ Durch den Weg zeigt sich aber auch in dieser Schrift, dass das Motiv auch gebunden an die Konzeption gesetzt wird (SW XXXIII. S. 28-29. Z. 33-41//1-2). ²⁵⁹⁷⁴ Des weiteren zeigt sich das Motiv auch in *Die unvergleichliche Tänzerin* (1906) wenn Hofmannsthal sich auf die Tänzerin Ruth St. Denis bezieht und ihre Kenntnis über Indien aufgreift („und andere heilige Stätten, beschattet von tausendjährigen Mangobäumen, türmend auf heiligen Bergen, zu denen uralte Pilgerwege hinanführen und Treppen“), ²⁵⁹⁷⁵ in dem *Brief an den Buchhändler Hugo Heller* (1906) ²⁵⁹⁷⁶ oder in *Gärten* (1906) durch Napoleon, der die schönen Gärten am liebsten nach Frankreich importiert hätte. Das Kostbarste aber hat die Natur beigesteuert, die Erdbewegungen, die diese, „Kuppen und Rücken und Wällen, von Abhängen, Klüften, Mulden, Terrassen. Holwegen“ ²⁵⁹⁷⁷ geschaffen hat. Das Motiv zeigt sich auch in dieser Schrift in Verbindung mit der Konzeption, die Hofmannsthal jedoch durch die naiven Gärten der Großväter thematisiert: „da hat jeder größere Baum seinen Frieden um sich und streut seinen Schatten auf einen schönen stillen Fleck oder auf einen breiten, geraden, rechtschaffenden Weg“. ²⁵⁹⁷⁸ Ebenso zeigt sich das Motiv in der *Einleitung zu dem Buche genannt die Erzählungen der Tausendundein Nächte* (1906) durch den mehrfachen Bezug Hofmannsthals, mitunter als Knabe und als Erwachsener zu diesem Buch ²⁵⁹⁷⁹ oder in der Schrift *Der Dichter und diese Zeit* (1906), und zwar dahingehend, dass Hofmannsthal hier, aufgrund des Bezugs des Menschen zum Schreibenden, nicht eine Trennung zwischen Journalist und Dichter zu vollziehen vermag (SW XXXIII. S. 134. Z. 11-16). Doch den wissenschaftlichen Schriften spricht Hofmannsthal den vielfach von ihm geäußerten Anspruch an Lebendigkeit ab: „Denn sie stehen im Leben und aus der Wissenschaft, in ihrem reinen strengen Sinn genommen, führt kein Weg ins Leben zurück.“ ²⁵⁹⁸⁰ Einzig der Mathematik kann Hofmannsthal etwas Positives abgewinnen: „und es bleibt, wie in dem alten Axiom, der Mensch das Maß aller Dinge. Aber hier auch schon schwingt sich der Weg ins Eisige und Einsame.“ ²⁵⁹⁸¹ Ebenso zeigt sich das Motiv mehrfach in der Schrift *Die Wege und die Begegnungen* (1907), durch die Hofmannsthal Reisebeschreibungen aus Italien schildert, so durch die Vögel, die der Reisende sieht („Wie wussten sie den Weg, herabfahrend aus der Unendlichkeit der Himmel?“) ²⁵⁹⁸² und durch die Hofmannsthal gleichsam die Unsicherheit seines Weges andeutet. Ebenso sieht sich der Reisende immer in Bewegung, ²⁵⁹⁸³ weshalb das Motiv hier primär mit der Schilderung des Reiseweges in Verbindung steht. Aber in dieser Schrift zeigt sich noch ein weiterer Aspekt, der mit dem Motiv in Verbindung gebracht wird und zwar gebunden an die Religion, wenn es heißt: „Die mit Christus leben, gehen immerfort einen Weg bis an sein Ende und wieder zurück, so wie auf jeder Leiter in Jakobs Traum die Engel immerfort aufwärts und abwärts stiegen. Es sind Ruhepunkte auf diesem Weg, die niemand vergessen kann, [...] Wer dies angeschaut hat, diesen Weg und die Stationen dieses Weges, hat die Figur erblickt, deren Linien die Wege eines Menschen sind, deren grösstes Geheimnis aber die Punkte sind,

25971SW XXXIII. S. 20. Z. 26-27.

25972SW XXXIII. S. 17. Z. 39.

25973SW XXXIII. S. 27. Z. 33-34.

25974SW XXXIII. S. 28. Z. 7, SW XXXIII. S. 28. Z. 21.

25975SW XXXIII. S. 116. Z. 12-14.

25976SW XXXIII. S. 109. Z. 23-27.

25977SW XXXIII. S. 104. Z. 5-6.

25978SW XXXIII. S. 105. Z. 35-38.

25979SW XXXIII. S. 121. Z. 13-16.

25980SW XXXIII. S. 136. Z. 7-9.

25981SW XXXIII. S. 136. Z. 16-18.

25982SW XXXIII. S. 153. Z. 5-6.

25983SW XXXIII. S. 153. Z. 11-15.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 153. Z. 37, SW XXXIII. S. 153. Z. 40-41.

wo die Linien umbiegen.“²⁵⁹⁸⁴ Dabei zeigt Hofmannsthal nicht nur auf, dass es auch vermeintlich nebensächliche Begegnungen sein können, die den Lebensweg eines Menschen beeinflussen, ihn in die oder in eine andere Richtung führen können (SW XXXIII. S. 154. Z. 2-5), sondern er betont auch die Bedeutung der Bewegung im Leben.²⁵⁹⁸⁵ Und schließlich zeigt sich auch in dieser Schrift, dass es nicht nur der Lebensweg ist, von dem Hofmannsthal spricht wenn er den Weg meint, sondern dass der Weg auch in Verbindung mit dem Schicksal steht, und demzufolge mit dem Wesen des Menschen: „Wir sind keine Gefangenen, und wir sind selbst immerfort auf dem Wege unseres Schicksals.“²⁵⁹⁸⁶ Wenn es überhaupt Momente der Stagnation gibt, dann sind das Momente, wo der Mensch ausruht und er Bücher liest über „Oedipus auf dem Wege nach Kolonos“. ²⁵⁹⁸⁷ Aber Hofmannsthal betont in dieser Schrift nicht nur die Tat, sondern stellt über diese die Begegnung, die sich auf das Lieben bezieht. ²⁵⁹⁸⁸ Ein kurzer Bezug zum Motiv zeigt sich auch in *Umriss eines neuen Journalismus* (1907). Hofmannsthal bezieht sich auf die *Französische Gesellschaftsprobleme* von Oskar H. Schmitz. Ausgehend von diesem Werk, geht Hofmannsthal davon aus, dass es eine Reformation innerhalb des Journalismus geben wird, die den kulturellen Journalisten hervorbringen wird, dem auch soziale Wege offen stehen werden. ²⁵⁹⁸⁹

In *Ein Brief* (1902) zeigt sich das Motiv durch Chandos' Erläuterung seiner Ergriffenheit für vermeintlich geringfügige Dinge: „In diesen Augenblicken wird eine nichtige Kreatur, ein Hund, eine Ratte, ein Käfer, ein verkrümmter Apfelbaum, ein sich über den Hügel schlängelnder Karrenweg, ein moosbewachsener Stein mir mehr als die schönste hingebendste Geliebte der glücklichsten Nacht mir je gewesen ist.“²⁵⁹⁹⁰

Auch in der *Elektra* (1903) zeigt sich das Motiv, erstmalig durch Chrysothemis' Rat an ihre Schwester, dass sie sich der Königin heute „nicht in den Weg“²⁵⁹⁹¹ stellen soll, da sie wieder geträumt habe. Während sich Elektra durch den Traum bestätigt sieht, ruft Chrysothemis ihre Schwester neuerlich dazu auf, der Mutter, die die Mägde dazu aufgerufen hat, die Tiere zu opfern, um die Götter gnädig zu stimmen, aus dem „Weg“²⁵⁹⁹² zu gehen. Auch zeigt sich das Motiv nach Elektras Schmeicheleien Chrysothemis gegenüber, die schließlich von der Drohung überlagert werden, dass für sie „kein Weg hinaus“²⁵⁹⁹³ aus diesem Haus führt, wenn sie ihr nicht bei der Tat helfe. In dem Gespräch zwischen Orest und Elektra gesteht die Königstochter ihm ihre Herkunft, der er jedoch keinen Glauben schenkt. Elektra zeigt sich dadurch getroffen, denn so könne nur jemand zu ihr sprechen der des „Weges kommt“. ²⁵⁹⁹⁴ Als Elektra schließlich begriffen hat, dass sie nicht einem fremden Boten, sondern Orest gegenübersteht, zeigt dieser sich ängstlich gegenüber der Tat; mit zitterndem Körper fragt er seinen Leib, was er wohl denken würde, wenn er um den „Weg“²⁵⁹⁹⁵ wisse, den er „ihn führen werde“. ²⁵⁹⁹⁶ Elektra jedoch will ihn zur Entschlossenheit führen, indem sie ihm die Entbehrungen ihres Lebens aufzeigt, sei ihr doch durch die Ermordung des Vaters ein eigenes Leben genommen worden („es war mir alles / nur Merkzeichen, und jeder Tag war nur / ein Merkstein auf dem Weg!“).²⁵⁹⁹⁷

Ein kurzer Bezug zum Kreuzweg erfolgt auch in *Eines alten Malers schlaflose Nacht* (1903-1906, 1912).

25984SW XXXIII. S. 153. Z. 17-31.

25985SW XXXIII. S. 154. Z. 9-16.

„Dieses beständige Auf-dem-Wege-sein aller Menschen muss der bohrende Traum der Gefangenen sein und die Verzweiflung aller treuen Liebenden.“ In: SW XXXIII. S. 154. Z. 17-19.

25986SW XXXIII. S. 154. Z. 23-25.

25987SW XXXIII. S. 30-31.

25988SW XXXIII. S. 155. Z. 4-9.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 156. Z. 22-26.

25989SW XXXIII. S. 151. Z. 22-23.

25990SW XXXI. S. 52. Z. 10-15.

25991SW VII. S. 73. Z. 20.

25992SW VII. S. 74. Z. 21.

25993SW VII. S. 95. Z. 8.

25994SW VII. S. 99. Z. 13.

25995SW VII. S. 102. Z. 29.

25996SW VII. S. 102. Z. 29.

25997SW VII. S. 104. Z. 7-9.

Hofmannsthal bindet den Weg hier an das Göttliche und dadurch an das Lieben Rembrandts: „Wie der Gott sagt (Bhagavadgita) dass er der Würfel des Falschspielers ist, insofern der Würfel ja das Einzige, der Schlüssel des Daseins, der Quell der Entzückungen, der Weg, der ewige Weg ist, so war Rembrandts Gott das schöne Bette auf dem Hendrikje lag“. ²⁵⁹⁹⁸ Hofmannsthal zeigt hier durch das Lieben die Möglichkeiten auf, die Rembrandt darin für sich sieht, geht es ihm um „das Zurücktreten, [...] das Sehen des Weges in ihr“. ²⁵⁹⁹⁹ Auch in der *Knabengeschichte* (1906, 1911-1913) findet sich der Kreuzweg, hier durch Eusebs Jagd nach der Magd: „er war der Schreckliche, der im Dunkel lauert und am Kreuzweg hervorspringt und zugleich fühlte er alle Schauer, die von ihm ausgingen, an seinem eigenen Rücken herunterriseln.“ ²⁶⁰⁰⁰

In *Das gerettete Venedig* (1904) zeigt sich der erste Bezug zum Motiv im ersten Aufzug durch Jaffier, der den Verlust seiner Kostbarkeiten bemerkt hat, glaubt er doch, „Mittel / und Wege“ ²⁶⁰⁰¹ gefunden zu haben, um die letzten Kostbarkeiten seines Lebens zu bewahren. Belvidera sucht ihren Mann dazu auf, ihre Kinder vor dieser grausamen Wirklichkeit zu bewahren, damit sie nicht sehen müssen wie sie ihren „finstern Weg antreten“, ²⁶⁰⁰² womit Belvidera gleichsam sagt, dass sie weiß, dass ihr weiteres Leben an Jaffiers Seite für sie selbst problematisch werden wird. Jaffier zeigt sich als passiver Protagonist, der sich mehr zufällig zu dem Freund Pierre begeben will („Und morgen, oder wann ein Weg mich hinführt, / will ich ins Arsenal und nach ihm fragen“), ²⁶⁰⁰³ den Belvidera ihn gemahnt hatte aufzusuchen, um Hilfe von ihm zu erhalten. Sich von seinen Kindern verabschiedend, zeigt sich Jaffier neuerlich als das Opfer der Umstände. Es gäbe „viele Wege, die heraus aus diesem Kehrrecht führen“, ²⁶⁰⁰⁴ aber um diese Wege zu beschreiten, müsste er seine vermeintliche Moral ablegen.

Gleich zu Beginn, in der Beschreibung der Szenerie des zweiten Aufzugs, zeigt sich ebenso das Motiv: „Ein finsternes, enges / Gäßchen läuft links in die Kulisse, eins rechts vorn, eines zwischen dem Haus rechts / und der Gartemauer“. ²⁶⁰⁰⁵ Auch in Verbindung mit den beiden halbwüchsigen Mädchen thematisiert Hofmannsthal den Weg, verweist die Kleinere von Beiden doch auf jenes finstere „Gäßchen“ ²⁶⁰⁰⁶ und die verfallenen, seit der Pest verlassenen, Häuser. Letztendlich laufen jedoch Beide eben „durchs Gäßchen rechts“. ²⁶⁰⁰⁷ In eben jenes „finstere Gäßchen“ ²⁶⁰⁰⁸ weist Pierre auch den ihm devot ergebenen Schiavon, der für ihn seinen Verfolger ermorden will. Auch entkommt Jaffier durch eben jenes „dunkle[...] Gäßchen“, ²⁶⁰⁰⁹ nachdem er die Verschwörer durch seine Reden nicht von seiner Person hatte überzeugen können. Dabei ist es vor allem Bernardo, der zum Mord an Jaffier aufruft, denn jenes Haus sei für sie alle zur Falle geworden, seitdem er Jaffier den Weg zu diesem Haus gezeigt habe. Zudem weiß er um den familiären Hintergrund Jaffiers, dass er aus dem Haus des Priuli gewiesen worden ist und sich nun als Spion verdingt („Er sucht / zumindest sein Geschäft auf einem Weg / der nicht alltäglich ist“). ²⁶⁰¹⁰ Zum Ende des zweiten Aufzugs trennen sich die Verschwörer; während Elliot im „Gäßchen verschwunden“ ²⁶⁰¹¹ ist, verweist Pierre auf das Treffen in Aquilinas Haus: „Und stellt sich etwas / uns in den Weg, so werdet ihr gewarnt, / eh' ihr das Haus betretet.“ ²⁶⁰¹² Der zweite Teil des zweiten Aufzuges spielt im Haus eben jener Aquilina, die für den Verlust Pierres die Mulattin verantwortlich macht. Diese jedoch hält ihrem Vorwurf entgegen, dass sie ihr alles in ihrem Leben gewünscht hat, Liebe und Reichtum („die wilden Bestien, unter deinen Füßen: / gepflastert soll dein Weg mit ihnen sein“). ²⁶⁰¹³ In dem Gespräch mit den Verschwörern in Aquilinas Haus zeigt sich auch der

25998SW XXIX. S. 165. Z. 12-15.

25999SW XXIX. S. 165. Z. 17-19.

26000SW XXIX. S. 177. Z. 10-12.

26001SW IV. S. 19. Z. 14-15.

26002SW IV. S. 20. Z. 6-7.

26003SW IV. S. 22. Z. 21-22.

26004SW IV. S. 23. Z. 3-4.

26005SW IV. S. 39. Z. 5-7.

26006SW IV. S. 39. Z. 25.

26007SW IV. S. 40. Z. 12.

26008SW IV. S. 42. Z. 28.

26009SW IV. S. 50. Z. 21.

26010SW IV. S. 54. Z. 8-10.

26011SW IV. S. 58. Z. 3.

26012SW IV. S. 58. Z. 13-15.

26013SW IV. S. 61. Z. 24-25.

Bezug zum Motiv. So bekommt Pierre von Elliot einen Plan, auf dem die „fünf Wege“²⁶⁰¹⁴ eingezeichnet sind, auf dem ein Kriegsschiff steuern kann, um Venedig zu erobern. In dem Liebeszwist, den Pierre mit Aquilina inszeniert, zeigt sich ebenso das Motiv durch Pierres Worte, ruft er doch in der Inszenierung dazu auf, sowohl Aquilina als auch ihren alten Liebhaber aus dem Weg zu schaffen, worunter er zwangsläufig die Ermordung fasst.²⁶⁰¹⁵

In dem dritten Aufzug zeigt sich das Motiv in Verbindung mit Renault, der Pierre heißt, dass der „Weg [...] frei“²⁶⁰¹⁶ sei für die Ermordung des Bissolo oder in dem Gespräch zwischen Belvidera und Jaffier, der ihr von den Geschehnissen der vergangenen Nacht berichtet: „als ich mit Absicht einen krummen Weg / durch Höf' und enge Winkelgassen wählte, / ein anderer Mensch auf dreißig Schritte nachging.“²⁶⁰¹⁷ Wie benommen, kopflos irrt Jaffier durch Venedig, die Verfolger immer hinter ihm, „bog [...] um eine Ecke, tausend Gassen“²⁶⁰¹⁸ und verließ sich, auf der Flucht vor den Männern, in eine Kirche. Während Belvidera sich für Jaffier erniedrigen will, zu ihrem Vater gehen will, um ihn zu retten, weiß Jaffier bereits, dass es für sie „keinen Ausweg“²⁶⁰¹⁹ gibt. Jaffier verharrt in seinem Wahn der Zugehörigkeit zu den Verschwörern, wodurch sie ihm in den Weg tritt (SW IV. 109. Z. 13), um ihn auf sich zu besinnen.

Im Gespräch Aquilinas mit Pierre im letzten Aufzug, versichert sie ihm neuerlich ihre Liebe, habe sie doch den alten Senator, der der Erste war der ihr „in den Weg kam“,²⁶⁰²⁰ aus dem Haus gewiesen, damit sie bis zum Letzten an seiner Seite sein kann: „wenn dir kein Ausweg übrigbleibt, wenn nichts / als Todesschwärze um dich ist – dann will ich / dir noch einmal gehören.“²⁶⁰²¹ Doch Aquilina kann Pierre ebenso wenig vor dem Tod retten, wie es zuvor Jaffier mit seinem kläglichen Versuch unternommen hatte. Pierre erfährt schließlich von dem Tod des Freundes, der den „ganzen Weg“²⁶⁰²² in den Tod unbegleitet hatte gehen müssen.²⁶⁰²³

In den Dramenentwurf *Dominic Heintls letzte Nacht* (1904-1906) zeigt sich das Motiv durch den Versuch Heintls, jegliche „hässliche Anwendung“²⁶⁰²⁴ von sich abwenden zu wollen. Zu diesem Zweck wendet er sich an seinen Hausarzt und trägt ihm auf, die angemessenen „Mittel und Wege zu finden, dass mich keine solche Anwendung mehr befällt“.²⁶⁰²⁵ Das Motiv zeigt sich des Weiteren auch in einer Szene mit der Tochter, in der deutlich wird, dass Anna (Hermine) ihren Vater, dem Wesen nach, durchaus erkennt.²⁶⁰²⁶ Während Heintl Anna für das Produkt seines Schlafes hält, fragt er durchaus auch Mammon danach, welchen Weg sie genommen haben könne, um zu ihm zu gelangen (SW XVIII. S. 308. Z. 20), worauf Mammon ihm keine Erklärung liefern kann (SW XVIII. S. 308. Z. 19). Dennoch kann Heintl diese Begegnung mit seiner vermeintlich toten Tochter nicht gänzlich von sich tun.²⁶⁰²⁷ Bedingt zeigt sich die Thematisierung des Motivs dadurch, dass Heintl sich durch die Begegnung mit der Tochter ebenso mit dem Tod bedroht sieht.

26014SW IV. S. 74. Z. 33.

26015SW IV. S. 77. Z. 39.

26016SW IV. S. 91. Z. 2.

26017SW IV. S. 98. Z. 4-6.

26018SW IV. S. 98. Z. 23.

26019SW IV. S. 108. Z. 32.

26020SW IV. S. 127. Z. 16.

26021SW IV. S. 128. Z. 10-12.

26022SW IV. S. 142. Z. 37.

26023In den Notizen findet sich noch ein weiterer Bezug zum Motiv, verweist der Schiavon doch auf Pierres Fähigkeit, sich in Venedig zurechtzufinden, um den Verräter Bissolo zu stellen (SW IV. S. 231-232. Z. 33-36//1-2). Des Weiteren schildert Jaffier auch seinen Plan, Belvidera und sich zu töten. Unbedacht ging Jaffier dabei den „gewohnten Weg“ (SW IV. S. 233. Z. 5) zu sich nach Hause, um die Tat zu vollziehen.

26024SW XVIII. S. 303. Z. 9.

26025SW XVIII. S. 303. Z. 10-11.

26026SW XVIII. S. 308. Z. 9.

26027SW XVIII. S. 308. Z. 26-27.

Beim ersten Erscheinen hatte er ihr gesagt: „ich bin auf dem Weg meinen gesammelten Betrieb in eine Actiengesellschaft umzuwandeln.“ In: SW XVIII. S. 311. Z. 12-13.

Der Bezug zum Weg (Kreuzweg) zeigt sich in *Ödipus und die Sphinx* (1905) bereits im ersten Aufzug durch den gewählten Ort („Der Dreiweg im Lande Phokis“) ²⁶⁰²⁸ und die Beschreibung der Bühnenszenerie. ²⁶⁰²⁹ Hofmannsthal hebt die Bedeutung des Weges auch durch die Stimme hervor, die zu den drei Dienern des Ödipus schallt und die gegen seinen Befehl auf ihn gewartet haben („Er ist im Hohlweg, er ist nah, ihr Männer!“). ²⁶⁰³⁰ Ödipus, der tatsächlich „den Hohlweg herab“ ²⁶⁰³¹ kommt, wirkt haltlos und taumelt an ihm vorbei, weshalb der Diener Phönix dazu aufruft: „Sperrt ihm, den Weg, werft euch vor seine Füße!“ ²⁶⁰³² Trotz seiner Haltlosigkeit und Traumhaftigkeit verurteilt Ödipus die Diener, die nicht den von ihm gesagten richtigen „Weg von Delphoi gen Korinth“ ²⁶⁰³³ gewählt haben. Zwar führt auch dieser Weg nach Korinth (SW VIII. S. 12. Z. 11), doch haben die Männer nicht den genauen von Ödipus geheißenen Weg eingeschlagen. ²⁶⁰³⁴ In diesem Zusammenhang erfolgt auch zum ersten Mal der Verweis auf den Kreuzweg („Und warum dann find` ich euch / auf diesem Kreuzweg?“). ²⁶⁰³⁵ Begründet ist Ödipus' Verärgerung, nicht nur durch die Befehlsverweigerung den falschen Weg nach Korinth gewählt zu haben, sondern vor allem dadurch, dass er neuerlich auf sie hatte treffen muss; denn Ödipus hatte sich den Dienern zu entziehen versucht. Die Sorge der Diener nimmt Ödipus nicht wahr, hatten diese die Diener doch veranlasst, nicht ihres Weges zu achten. ²⁶⁰³⁶ Das Motiv wird von Hofmannsthal vor allem daran gebunden, dass Ödipus seine Diener zu seinem vermeintlichen Vater, dem König von Korinth hatte schicken wollen („und hinab den Weg“). ²⁶⁰³⁷ Bei Ödipus zeigt sich im Zuge dessen, wollte er sich einfach nur einer Begegnung entziehen, die fehlende Rücksichtnahme auf das Wohl oder das Leben der Diener: „Und wär' kein andrer Weg, / als den der Gießbach ausgefressen hat, / hinab denn durch des Baches Bett und käme / nicht Mann noch Pferd mit heilen Gliedern an – / gleichviel!“ ²⁶⁰³⁸ Ödipus fühlt sich jedoch durch die Begegnung bedrängt, als ob sie ihn auf dem „Hohlweg“ ²⁶⁰³⁹ hatten stellen wollen, und ruft sie neuerlich dazu auf: „Sei's! nun sucht euch euren Weg!“ ²⁶⁰⁴⁰ Hofmannsthal bricht innerhalb dieser Szene mit Phönix die Starre des ästhetizistischen Protagonisten auf, und lässt ihn bekennen, dass es ihn nicht danach verlangt, nach Hause zu gehen, denn: „Mein Weg ist anderswo.“ ²⁶⁰⁴¹ Phönix' Frage nach seinem Weg („Wo ist dein Weg?“), ²⁶⁰⁴² wird von Ödipus mit den wenig empathischen Worten beantwortet: „Ich geh ihn / allein.“ ²⁶⁰⁴³ Ödipus verlangt es danach, den Weg, den er für den Richtigen hält, weil er ihn von Zuhause und damit von der Prophezeiung wegführt, alleine und unverzüglich anzutreten („Frei den Weg!“), ²⁶⁰⁴⁴ während die Diener seinen überhasteten und nicht wohlüberlegten Weggang hemmen wollen. Die zahllosen Versuche des Dieners, mitunter gemahnt er ihn an die Folgen

26028SW VIII. S. 11. Z. 2.

In den Notizen der ersten Fassung zum 1. Akt zeigt sich eine deutliche Betonung des Kreuzweges zu Beginn des Aufzuges: „Der Kreuzweg.“ In: SW VIII. S. 233. Z. 5.

Siehe (Notizen): SW VIII. S. 233. Z. 8-10.

„Der Kreuzweg. [...] (a) Die Dreiwege-Kreuzung in Phokis / (b) Der Dreiweg im Lande Phokis“. In: SW VIII. S. 233. Z. 8-9.

Zum Anderen finden sich Notizen, die den Kreuzweg in Bezug zur Religion setzen (SW VIII. S. 248. Z. 7-8), zeigen den Weg in Verbindung mit dem Schicksal (SW VIII. S. 252-253. Z. 34//4), in Verbindung mit den Toten (SW VIII. S. 253. Z. 5-12) und der Warnung des Ödipus an Laios (SW VIII. S. 251. Z. 8-11).

26029Quer über die Bühne verläuft eine Straße in der „Mitte mündet in diese ein Hohlweg“. In: SW VIII. S. 11. Z. 4.

26030SW VIII. S. 11. Z. 8.

26031SW VIII. S. 11. Z. 24.

26032SW VIII. S. 12. Z. 2.

26033SW VIII. S. 12. Z. 9.

26034„Ein krummer Weg! Und welchen hieß ich euch / durch eines Knaben, meines Boten, Mund / zur Heimkehr wählen?“ In: SW VIII. S. 12. Z. 13-15.

26035SW VIII. S. 12. Z. 19-20.

26036SW VIII. S. 12. Z. 21-26.

Ebenso in den Notizen der ersten Fassung des 1. Aktes zeigt sich die Einbindung dieses Motivs durch den Weg nach Delphi („Finstre Priester / vertraten mir den Weg“, SW VIII. S. 241. Z. 32-33).

26037SW VIII. S. 14. Z. 15.

26038SW VIII. S. 14. Z. 17-21.

26039SW VIII. S. 14. Z. 24.

26040SW VIII. S. 14. Z. 25.

26041SW VIII. S. 17. Z. 35.

26042SW VIII. S. 18. Z. 2.

26043SW VIII. S. 18. Z. 3-4.

26044SW VIII. S. 18. Z. 14.

seines Weggangs für die Eltern, führen dennoch nicht dazu, dass Ödipus die Lage noch einmal bedenkt; stattdessen hält er an dem Wort des Gottes Apollon fest: „So wird es geschehen, sprach der Gott, den Weg zeigte er nicht. // Ich spür´ den Weg. / Durch mein Wesen hindurch bahnt sich´s den Weg / wie durch fließendes Wasser.“²⁶⁰⁴⁵

Wesen und Weg/Lebensweg, das zeigt Hofmannsthal auch hier, entsprechen sich. Damit beharrt Ödipus auf seiner Abwendung von der Familie, vermeintlich, um keinem Menschen Gewalt antun zu müssen; doch kaum mit der Trennung von den Dienern, trifft er auf den Herold von Laios, der ihn auf eine Weise den Weg frei zumachen heißt, die seinen Narzissmus angreift.²⁶⁰⁴⁶ Ödipus´ Reaktion, betend die Hände vor diesem Mann zu heben, ruft kein Erbarmen bei dem Herold hervor, der ihn neuerlich, auf eine despektierliche Weise, heißt, den Weg freizugeben („Ein Mensch! Fort aus dem Wege! Auf! / Den Weg gib frei! kannst du nicht hören?“).²⁶⁰⁴⁷ Die Worte des Herolds werden immer drohender („Fort aus dem Weg – zum letztenmal!“)²⁶⁰⁴⁸ und herablassender gegenüber Ödipus, der – es gemahnt an *Das Leben ein Traum* (1901-1904) – mit seinem tierischen Wesen konfrontiert wird („Aus dem Wege du! / Was räkelst du dich auf der Erde?“).²⁶⁰⁴⁹ Es ist sein Narzissmus, der Ödipus nicht nachgeben und ihn den Herold und letztendlich Laios ermorden lässt, dieses Beharren des Weges, in dem sich sein Wesen spiegelt. Schließlich zeigt sich durch Ödipus, der auf Laios trifft und weil dieser ihm den Weg versperrt mit dem er Leiden aber zugleich auch Bestätigung des Narzissmus verbindet („Kein Weg als dort!“),²⁶⁰⁵⁰ dass er nur mit dem Mord an dem König regieren kann.²⁶⁰⁵¹

Die Einbindung des Weges zeigt sich des weiteren auch im zweiten Aufzug der Tragödie. Reduzierter als im ersten Aufzug, thematisiert Hofmannsthal den Weg erst durch Kreons Erzählung, wie er damals der Sphinx entgegentreten wollte. Kreon hatte den Weg nicht finden können weil sein Fackelträger in den Abgrund gestürzt war. Der Knabe, unwissend dass Kreon den Fackelträger ermordet hatte, sagt jedoch: „Auf einem solchen Wege strauchelt keiner / von ungefähr.“²⁶⁰⁵² Kreon, das zeigt sich im fortlaufenden Gespräch mit dem Knaben, der sein Diener und ebenso sein neuer Fackelträger sein will, fühlt sich fremdbestimmt vom Schicksal, durch die Königin Jokaste, weshalb Kreon mit seinem Lebensweg auch das „Verderben“²⁶⁰⁵³ verbindet. Durch Kreons Verhalten ihm gegenüber, erkennt der Diener schließlich, dass ihm seine Verehrung und sein Zutrauen gleichgültig sind.²⁶⁰⁵⁴ Ein kurzer Verweis zum Weg erfolgt des weiteren durch den Knaben der Teiresias führte und der berichtete, was jener ihm sagte: „Heute stand er auf und sagt: führ´ mich hinunter, / da führte ich ihn. Er wies mir den Weg.“²⁶⁰⁵⁵

Erst mit dem Gespräch zwischen Antiope und Jokaste zeigt sich neuerlich eine stärkere Einbindung des Motivs, wenn die Schwiegermutter über ihren Tod sinniert.²⁶⁰⁵⁶ Während Antiope im Folgenden zur Vorsicht vor dem revoltierenden Volk rät („Wer wirft sich einem Wildbach in den Weg? / Ihn bändigt eine Mauer, nicht ein Mensch“),²⁶⁰⁵⁷ sucht Jokaste den Kontakt mit dem Volk, welches jedoch, aus Angst vor der Bedrohung durch die Sphinx, von dem Seher Teiresias wissen will, woher der Retter kommt („Welchen Weg / kommt unser Retter?“).²⁶⁰⁵⁸ Mit dem Erscheinen des Ödipus, wähnt das Volk, in ihm den vermeintlichen Erretter vor dem Tod zu sehen; doch an Ödipus zeigt sich seine Passivität durch sein unbewusstes Wählen des Weges („Eine Straße kam ich / vom Berg herab und habe keinen Namen“).²⁶⁰⁵⁹ Das unüberlegte, überhastete Flüchten vor dem Weg nach Korinth, hat ihn somit direkt nach Theben

26045SW VIII. S. 31-32. Z. 36//1-3.

26046SW VIII. S. 37. Z. 21-25.

26047SW VIII. S. 37. Z. 28-29.

26048SW VIII. S. 38. Z. 10.

26049SW VIII. S. 38. Z. 4-5.

26050SW VIII. S. 42. Z. 6.

26051Der Weg zeigt sich in dieser Passage des Werkes auch in Verbindung mit dem Wagenlenker, der sowohl den Weg findet („Hier ist der Weg“, SW VIII. S. 39. Z. 3) als auch den Toten, wodurch er somit auch Ödipus gewahr wird.

26052SW VIII. S. 60. Z. 20-21.

26053SW VIII. S. 63. Z. 31.

26054SW VIII. S. 63-64. Z. 34//1-5.

26055SW VIII. S. 85. Z. 29-30.

26056SW VIII. S. 69-70. Z. 38//1-3.

26057SW VIII. S. 80. Z. 28-29.

26058SW VIII. S. 89. Z. 27-30.

26059SW VIII. S. 94. Z. 12-13.

geführt. In dem Glauben hier den Weg, den die Götter für ihn bereithalten, beschritten zu haben, und im Glauben daran, er erfülle mit dem Gegenübertreten mit der Sphinx den Willen der Götter, lässt Hofmannsthal ihn sagen: „Auf, zeigt mir diesen Weg. / Wo haust der Dämon? Aber laßt mich dann / allein hinaufgehn und fragt nicht nach mir.“²⁶⁰⁶⁰ Auf die Fragen des Volkes, ob er nicht selbst ein Gott sei, verweigert er eine Antwort, denn ihn verlangt es nur nach dem „Weg“, ²⁶⁰⁶¹ den Ödipus auch hier mit der Einsamkeit verbindet.

Zum Ende des zweiten Aufzugs, nach dem Aufeinandertreffen zwischen Jokaste und Ödipus, erfolgt ein neuer, deutlicher Bezug zum Kreuzweg, wähnt der ästhetizistische Protagonist die Königin doch nur bewusstlos und nicht tot, und ruft dazu auf, dass man ihm den „steilen Weg“ ²⁶⁰⁶² weise. Dabei steht in Verbindung mit dem Kreuzweg, mit Ödipus' Rede, sein Narzissmus. Nicht Bedauern bestimmt seine Reflexion in Bezug auf den Kreuzweg, an dem er den Mord begangen hat, glaubt er auch darin der Weisung der Götter gefolgt zu sein.

Mit der Beschreibung der Szenerie des dritten Aufzugs zeigt die Umgebung des Pfades, den Ödipus beschreitet. ²⁶⁰⁶³ Mit Kreon, als seinem Fackelträger, begegnet er einem Sterbenden, den die Sphinx tödlich verwundet hatte. Anders als Ödipus, zeigt Kreon keine Empathie, kein Verharren, sondern ruft Ödipus auf weiterzugehen, weil er dessen schnellen Tod ersehnt („Geh' deinen Weg, die Nacht ist kurz“). ²⁶⁰⁶⁴ Ödipus aber verharrt, folgt dem Wunsch des Sterbenden und wirft ihn in den Abgrund. An Kreon gerichtet lässt Hofmannsthal den ästhetizistischen Protagonisten sich auf seinen Tod besinnen; aus seinem narzisstischen Wesen heraus, ist er doch ein Königssohn, heißt er Kreon, sollte er seinen Tod hier doch nicht finden, das Schwert, welches für die Königswürde steht und die Königin zu ihm zu führen; sollte er dies erfüllen, so verspricht er ihm: „dann lohn' ich dir den Weg, du Mann aus Theben! / Wahr mir die Fackel gut!“ ²⁶⁰⁶⁵ Des weiteren findet sich auch ein Bezug zum Weg durch Ödipus' Erinnerung an die Gewalttat an seinem Freund Lykos, die als Folge seiner Zweifel an seiner Herkunft gesehen werden muss („Warum nahm es den Weg durch seinen Mund!“). ²⁶⁰⁶⁶ Ödipus wähnt sich auch hier nicht schuldig, ebenso wie er das Verhalten des Freundes entschuldigt, ²⁶⁰⁶⁷ bedenkt er jedoch nicht, dass er sich für das Übermaß an Wein entschieden hat.

Das Motiv des Kreuzweges wird von Hofmannsthal wiederholt in dem Drama *König Ödipus* (1906) eingebunden. Erstmals geschieht dies, wenn Jokaste ihrem Mann die Falschheit der Prophezeiung deutlich machen will, war dem König doch prophezeit worden, dass er durch die Hand des Sohnes stirbt; stattdessen sei er doch an einem „Kreuzweg“ ²⁶⁰⁶⁸ von fremden Räubern ermordet worden. Doch Ödipus beginnt durch den Kreuzweg zu ahnen, dass er der Mörder des Laios sein könnte: „Ich glaub', du hast gesagt, auf einem Platz / Im Walde, wo sich Wege kreuzen, wurde / Laios erschlagen.“ ²⁶⁰⁶⁹ Stärker wird das Ahnen des Ödipus allerdings durch seine Frage nach dem Aussehen des Laios, und Jokaste gegenüber bekennt er schließlich nicht nur seine Herkunft, sondern auch die Ermordung eines Mannes; die Flucht aus Korinth und damit der Prophezeiung habe ihn durch ein fremdes Land geführt und schließlich auch dorthin „wo dieser König“ ²⁶⁰⁷⁰ erschlagen worden war, nah „jenem Kreuzweg“, ²⁶⁰⁷¹ wo er selbst, wie er Jokaste gesteht, einen Mann und seine Gefolgschaft ermordete. Dennoch setzt bei Ödipus selbst dann noch nicht die Erkenntnis ein, dass er nicht nur diesem Weg nah war, sondern dass er es eben war, der auf diesem Kreuzweg Laios ermordete. Zum Ende des Dramas nimmt Ödipus noch einmal, im Gespräch mit Kreon, Bezug zum Weg. An den Schwager/Onkel gerichtet, heißt es: „So sei beglückt! Und wahre dich ein Dämon / auf deinem Weg, der

26060SW VIII. S. 95. Z. 27-29.

26061SW VIII. S. 95. Z. 33.

26062SW VIII. S. 100. Z. 2.

26063SW VIII. S. 101. Z. 2-5.

26064SW VIII. S. 101. Z. 29.

26065SW VIII. S. 103. Z. 11-12.

26066SW VIII. S. 19. Z. 29.

26067 „Der Knabe war nicht schlimm [...]: / im Wein verbarg es sich, da glitt es in den Knaben / und kräuselte ihm widerlich die Lippen.“ In: SW VIII. S. 19. Z. 30-32.

26068SW VIII. S. 156. Z. 20.

26069SW VIII. S. 157. Z. 3-5.

26070SW VIII. S. 160. Z. 9.

26071SW VIII. S. 160. Z. 11.

meiner nicht gewahrt.“²⁶⁰⁷² Noch immer wähnt Odipus sich als Opfer und erkennt nicht, dass er derjenige ist, der für sein Handeln verantwortlich ist, indem er diesen und keinen anderen Weg eingeschlagen hat.

In den Gesprächen über die *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem Onkel, der, um die „Mappen mit den Porträtsammlungen“²⁶⁰⁷³ zu besichtigen, einen „Umweg“²⁶⁰⁷⁴ über München gemacht hatte. Auch in der Beschreibung Ferdinands, durch die Novellen Wassermanns, zeigt sich das Motiv.²⁶⁰⁷⁵ Ferdinand deutet aber auch, durch eine Äußerung auf die Novellen, die Verbindung zwischen dem Weg, dem Lebensweg und dem Schicksal, welches durch das Wesen bestimmt ist, an: „Auf unbegreiflichen Wegen kommt das Fremde zum Fremden, kommt alles zu allem und jedes zu seinem Geschick.“²⁶⁰⁷⁶ Des weiteren zeigen die Notizen eine Passage, in der Hofmannsthal auf die beiden Freunde anspielt und auf ihren Weg durch die Natur (SW XXXIII. S. 408. Z. 12-20).²⁶⁰⁷⁷

In *Jedermann. Allererste Fassung in Prosa 1906* zeigt sich das Motiv allein durch Jedermann, der den Tod als den falsch eingeschlagenen Weg für sich einsieht: „Welchen Weg bin ich herabgestürzt – hier her. Mich zerreißt der Schwindel, ich weiß nicht wer ich bin.“²⁶⁰⁷⁸

Während Hofmannsthal in dem ersten der Briefe, der auf den April 1901 datiert ist, einen Mann in *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) seinen „Weg nach Österreich“,²⁶⁰⁷⁹ der ihn auch das erste Mal seit 18 Jahren wieder nach Deutschland geführt hatte, beschreiben lässt, greift dieser Mann im zweiten Brief das Erleben in Deutschland auf, ebenso wie die Deutschen denen es an der Konzeption ermangelt.²⁶⁰⁸⁰ Ebenso zeigt sich das Motiv durch den vierten Brief und zwar mit der Lösung der Beklemmung des Rückkehrers in Verbindung mit den Bildern Vincent van Goghs.²⁶⁰⁸¹ Der Zurückgekehrte versucht dabei mit Eindringlichkeit, seinem Gegenüber die Wirkung dieser Bilder auf seine bisher haltlos-verlorene Seele in Deutschland begreiflich zu machen, wie ihm „jeder in den Steinhügel gerissene Hohlweg“²⁶⁰⁸² sich ihm wie „neugeboren aus dem furchtbaren Chaos des Nichtlebens“²⁶⁰⁸³ entgegenstellte, und damit gleichsam seine Distanz zum Leben löste. Ebenso zu Beginn des fünften Briefes, der auf den Mai 1901 datiert ist, versucht er dem Freund seine Faszination für die Bilder zu erklären („Hat es nicht seine heimliche bildende Kraft in mir, irgendwo, wohin ein innerer steter Schlaf mir selber den Weg verschließt?“).²⁶⁰⁸⁴

ii. Hofmannsthals Thematisierung des Schicksals

„Der Grundtrieb der Seele, das innere Schicksal operiert in zweierlei Weise [...]“.²⁶⁰⁸⁵

Hofmannsthals Verständnis vom Kreuzweg und dem Schicksal ist ähnlich angelegt. So ist bei Hofmannsthal das Schicksal nichts Fremdbestimmtes oder gar Göttlich-Geleitetes, sondern das Schicksal steht für Hofmannsthal in direktem Zusammenhang mit dem persönlichen Wesen des Protagonisten. Die Auseinandersetzung mit dem Schicksal zeigt sich bei Hofmannsthal dabei nicht nur von den literarischen Anfängen an, sondern beschäftigt ihn auch noch 1926: „Das Suchen nach der möglichen – notwendigen Tat.

26072SW VIII. S. 183. Z. 2-3.

26073SW XXXIII. S. 136. Z. 25.

26074SW XXXIII. S. 136. Z. 27.

26075SW XXXIII. S. 138. Z. 10-13.

26076SW XXXIII. S. 138. Z. 36-38.

26077SW XXXIII. S. 408. Z. 28-37, SW XXXIII. S. 409. Z. 28.

26078SW IX. S. 14. Z. 21-22.

26079SW XXXI. S. 151. Z. 5.

26080SW XXXI. S. 159. Z. 21-25.

26081SW XXXI. S. 169. Z. 22-35.

26082SW XXXI. S. 169. Z. 39-40.

26083SW XXXI. S. 170. Z. 1-2.

26084SW XXXI. S. 171. Z. 32-34.

26085SW XXXVIII. S. 240. Z. 18-20.

Hofmannsthal formuliert hier dahingehend, dass das Schicksal entweder bewusst oder unbewusst operiert.

(Die Tat der Pagen Alexanders war Hysterie – die der Elektra geht aus einer Art Besessenheit hervor.) Die mögliche Tat geht aus dem Wesensgrund, aus dem Geschick hervor.“²⁶⁰⁸⁶
Hofmannsthals Gedanken über das Schicksal und über das eigene persönliche Wesen und die Verschuldung am eigenen Lebensverlauf, war nicht nur Hofmannsthal gegeben, sondern beschäftigte auch Bahr: „Mea culpa, mea maxima culpa. Mein Leid ist wenigstens von meinen eigenen Gnaden. Mein Schicksal ist meine Tat“.²⁶⁰⁸⁷

Bereits in den unveröffentlichten Gedichten zeigt sich das Motiv. Während in dem Gedicht *Der Blinde* (*Chénier*) (1887/1888) noch darauf hingewiesen wird, dass der Mensch gerade nicht des reinen Glückes bedarf („Nimmer gewährte das Schicksal leidloses [Leben] dem Liebling“),²⁶⁰⁸⁸ zeigt sich in dem fragmentarischen Entwurf des fünften Gedichtes *Lionardo*, welches unter dem Titel *Idyllen* (1897) gefasst wurde, der ästhetizistische Bezug zum Leben und zum Schicksal („Lionardo: Auf vielem Schicksal wie auf Wellen treibend!“).²⁶⁰⁸⁹ Ebenso in dem symbolistisch gefärbten Gedichtentwurf, der unter dem Titel *Gedichte* (1896) gefasst wurde, zeigt sich die Einbindung des Schicksals („Ich will den Schatten einziger Geschicke / Groß an den Boden der Gedichte legen“),²⁶⁰⁹⁰ wie in dem Gedicht *Verse zum Gedächtnis der Kaiserin* (1898) indem das Schicksal durch die Sehnsucht der Kaiserin nach Jugend eingebunden ist („sie will eins werden mit den jungen Blättern solch ein Baum, dem nur der Sturm des Schicksals manchmal blutende Zweige abreisst“),²⁶⁰⁹¹ in dem ersten Gedicht <*Alte Rüster ...*> in den losen Gedichtnotizen die unter *Lyrisches August 1901* (1901) gefasst wurden und zwar durch das Buch, welches das lyrische Ich liest („Schicksal hervorzurufen daran ich Antheil habe“)²⁶⁰⁹² oder in dem dritten Gedicht *Der Unglückliche und die Landschaft* durch die losen Gedichtnotizen die unter *Lyrisches August 1901* (1901) gefasst wurden, und zwar durch die Landschaft, in der er seine Kindheit verbrachte und zu der er nicht mehr zurückkehren kann („welches Geschick über mir“).²⁶⁰⁹³

Innerhalb der dramatischen Fragmente zeigt sich das Motiv erstmalig in *Giordano Bruno* (1887/1888) durch die begehrliche Liebe Brunos gegenüber seiner Stieftochter, die er dadurch belastet hat,²⁶⁰⁹⁴ in den Fragmenten *Revolutionsdrama* (1891/1892)²⁶⁰⁹⁵ und in dem *Revolutionsstück* (1893) durch das geschichtliche Geschehen,²⁶⁰⁹⁶ vor allem aber auch in dem Dramenentwurf *Der Besuch der Göttin* (1900). Hier zeigt sich das Motiv mitunter durch die Verkleidung der jüngeren Schwester des Kaufmannes: „die kleine Schwester der Frau schleicht sich ein mit einer heiligen Maske: die Frau glaubt es ist eine Göttin, die ihn liebt. Nachher klärt sich ihnen auf, dass es das Glück war: Tyche, die heimisvollste Göttin. er hat eine Vision seines ganzen kosmischen Geschicks: seiner Kunst, seiner Frau, seiner selbst“.²⁶⁰⁹⁷ Des weiteren plante Hofmannsthal das Motiv in Verbindung mit der Frau des Töpfers einzubinden, durch ihr mangelhaftes Selbstbewusstsein,²⁶⁰⁹⁸ als auch durch den Töpfer, der das Erscheinen Tyches auf die Geburt eines Kindes

26086Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Buch der Freunde. 1980, S. 237.

26087Bahr: Tagebuch 1, S. 255.

26088SW II. S. 11. V. 19.

26089SW II. S. 129. Z. 6.

26090SW II. S. 119. V. 1-2.

„Und wenn wir später in die Hände schlagen / Wie Könige und Kinder thun / So werden Slaven der Musik geruhn / Ein übermenschlich Schicksal herzutragen.“ In: SW II. S. 119. V. 13-16.

26091SW II. S. 142. Z. 21-22.

26092SW II. S. 156. Z. 3-4.

26093SW II. S. 156. Z. 26.

26094„Und da du herangeblüht zur holdesten Mädchenknospe, mit der süßen der reinen Seele eines Kindes und dem hingebenden Herzen eines Weibes trete ich vor dich hin, kein Recht an dich als meine verzehrende heillose Liebe zu deiner Mutter, als meinen unsäglichen Schmerz und mein hartes Schicksal“. In: SW XVIII. S. 9. Z. 18-22.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 346. Z. 28.

26095SW XVIII. S. 42. Z. 27.

26096„Indem man einer Volksmasse grosse feierliche Verbrechen begehen lässt, kann man ihr in ihren eigenen Augen etwas grossartiges, übermenschliches, schicksalsmässiges geben.“ In: SW XVIII. S. 122. Z. 1-3.

26097SW XVIII. S. 152. Z. 13-17.

26098SW XVIII. S. 153. Z. 26-31.

bezieht. In dem Dramenentwurf *Leda und der Schwan* (1900) ²⁶⁰⁹⁹ zeigt sich das Motiv durch Ledas Familiensinn: „Leda: sie spürt in sich das Leben von Vater und Mutter, von Ahnen - und von Kindern, wunderbaren Kindern sich regen und spürt die Verzweigungen von denen ihren Schicksalen (Helena, Klytämnestra, die Dioskuren Verführer Bändiger) sie dürsten und weiss nicht ob eine Frucht oder ein Wort ihren Durst stillen soll.“ ²⁶¹⁰⁰ Dabei wähnt Leda „ein Schicksal ähnlich Danae auf dem Thurm“ ²⁶¹⁰¹ zu haben, wodurch sie gleichsam ahnt, dass auch sie wie Danae eine Geliebte des Zeus werden wird. Auch in *Des Ödipus Ende* (1901) plante Hofmannsthal das Schicksal einzubinden, heißt es doch: „Natur und Menschengeschick: uns ein Gegensatz - der Mensch umherirrend in der Natur mit der Last seiner Schmerzen, unvermögend sie abzustreifen, die Bäume die Bäche so grausam unführend gegen ihn wie gegen den gehetzten Hirsch: Den Alten das anders. Heroenschicksal und -leid ist eine dämonische Macht, vermag sich in milde Naturdämonie umzusetzen.“ ²⁶¹⁰² Auch durch Antiope zeigt sich der Bezug zum Schicksal: „so spinnt sich das furchtbare Schicksal der Antiope an. sie weint da sie ihn zum offenen Hades hinstürmen sieht.“ ²⁶¹⁰³

In *König Kandaules* (1903) zeigt sich das Motiv durch eben jenen König der „Schicksal spielen“ ²⁶¹⁰⁴ will, wobei Hofmannsthal auf die Bereitschaft des Königs verweist, Gyges seine Königin zu überlassen. Aus den Notizen geht hervor, dass gerade diese Vermessenheit sein Ende bewirkte: „Kandaules wollte Schicksal spielen und hat nun Schicksal entfesselt, das auch ihn zermalmt.“ ²⁶¹⁰⁵ Gyges' Schicksal sieht sich wiederum in Verbindung mit dem Ring gesetzt und dessen Macht und Möglichkeit, die er dadurch über Menschen gewinnen kann. ²⁶¹⁰⁶ Auch wähnt Gyges, dass er der „Slave des Geschicks [sei], von dessen Hand Kandaules den Todesstreich empfängt“. ²⁶¹⁰⁷ Gebunden an die Königin, plante Hofmannsthal das Schicksal dahingehend zu setzen, dass sie über ihr Ende sinnt: „das Schicksal der Königin: sie hoffte nicht durch die Hölle durchzumüssen um den Frieden zu erreichen, aber sie muss doch hindurch“. ²⁶¹⁰⁸ Die schicksalsvolle Nacht bewirkt nicht nur den Tod von Gyges, Kandaules und seiner Königin, sondern auch der Stummen, die der „Oberaufseher des Palastes nach der schicksalsvollen Nacht alle kreuzigen“ ²⁶¹⁰⁹ lässt.

Hofmannsthal bindet in *Der Geiger vom Taunsee* (1889) auch kurz das Schicksal ein. Im Zuge des Sonetts von Lenau ²⁶¹¹⁰ erinnert sich der Ästhetizist an dessen Werk *Die Albigenser* und spielt damit auf die religiöse Verfolgung an; durch dieses Werk, heißt es auch: „stets die eine quälende Frage an das Schicksal [...]. Wann wird die Qual wann die Verfolgung enden?“ ²⁶¹¹¹

In dem Werk *Demetrius* (1889/1890) thematisiert Hofmannsthal das Schicksal lediglich in der zweiten Szene

26099Des weiteren bezieht sich Hofmannsthal auf eine Inspiration zu dem Drama (SW XVIII. S. 148. Z. 30-34).

26100SW XVIII. S. 148. Z. 17-21.

26101SW XVIII. S. 149. Z. 17.

26102SW XVIII. S. 255. Z. 3-8.

26103SW XVIII. S. 255. Z. 22-23.

26104SW XVIII. S. 272. Z. 5.

26105SW XVIII. S. 275. Z. 16-17.

26106„[...] das was der Ring herbeiführt, ist recht eigentlich das Schicksal des Gyges, aus den tiefsten Tiefen der Brust führt er es ihm herauf: das was Gyges als Möglichkeit in sich schlummernd geahnt und wovor ihm geграust, weswegen er immer Lust gehabt den Ring wegzuwurfen“. SW XVIII. S. 275. Z. 3-6.

26107SW XVIII. S. 275. Z. 23-24.

26108SW XVIII. S. 275. Z. 14-15.

26109SW XVIII. S. 277. Z. 22-23.

26110Heike Grundmann vermerkt in *Mein Leben zu erleben wie ein Buch* in Bezug auf Lenaus Gedicht: „Das Gedicht läßt sich in Lenaus Werk nicht nachweisen und ist vermutlich von Hofmannsthal selbst verfaßt.“ In: Grundmann, Heike: 'Mein Leben zu erleben wie ein Buch'. Hermeneutik des Erinnerns bei Hugo von Hofmannsthal. Königshausen & Neumann. Würzburg. 2002, S. 68.

Dabei muss bermerkt werden, wie mitunter ein Brief Hofmannsthals vom 20. Februar 1929 an Walther Brecht belegt, und in dem er Bezug nimmt zu seinem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian*: „Die Form, in Paranthese – und ich glaube, das ist nie gesagt worden – hat etwas mit den lyrisch-dramatischen Dichtungen von Lenau zu tun, den ich mit 15, 16 leidenschaftlich gelesen hatte.“ In: SW XXIX. S. 265. Z. 19-22.

Des weiteren lässt sich Lenaus Einfluss auch an *Gestern* (1891) erkennen, stammte doch auch *Savonarola* (1837) von Lenau, den Hofmannsthal in diesem lyrischen Drama erwähnt.

26111SW XXIX. S. 9. Z. 22-25.

des ersten Aktes, durch die Rührung eines Würdenträgers das „Schicksal[...]“²⁶¹¹² des Demetrius anzusprechen.

Auch dieses Motiv findet sich bereits in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthal. In *Das Tagebuch eines Willenskranken* (1891) geht Hofmannsthal auch durch Amiel dem Schicksal nach. Bedingt durch seinen Drang nach dem Absoluten in der Religion, findet sich „seine Seele in die Beschränkung, die im Einzeldasein, in der Persönlichkeit, in dem zufällig zugefallenen Menschenlos, der Tyche, liegt, nicht mehr hinein“.²⁶¹¹³ Hofmannsthal schildert in dieser Schrift nicht nur Amiels Unfähigkeit zu wahrer Künstlerschaft, sondern auch seinen Lebensweg; so war ihm mit seiner Rückkehr die Möglichkeit gegeben worden, eine Lehrstelle an der Universität in Genf anzunehmen. Doch Hofmannsthal zweifelt, dass Amiel ein guter Lehrer gewesen sei, denn: „was kann der gestalten, dem alles zu allem verwogt und zerrinnt, was kann der Besonderes lehren, dem seine Besonderheit, sein Ich, sein Schicksal (Tyche nannten es die Hellenen, das zufällig Zugefallene) verdampft wie ein Tropfen auf heißem Eisen?“²⁶¹¹⁴

In *Der neue Roman von D'Annunzio* (1895) spricht Hofmannsthal D'Annunzio die Verbindung mit dem Leben ab, denn trotz seines Wissens um die Bedeutung darum, war es ihm nicht möglich, sich wirklich mit dem Leben zu verbinden. Hofmannsthal's Kritik wiegt deswegen auch schwer, weil er das Wesen des Autors in seinen Werken und dahingehend in dem lebensfernen Protagonisten seines letzten Buches ausmachen kann: „Die Schicksale der Menschen und der Dinge stürzten bei ihm nebeneinander hin durch das Leere, wie die Atome des Demokrit. [...] Das war der >>Triumph des Todes<<“²⁶¹¹⁵ Wenn Hofmannsthal im zweiten Teil der Schrift auf eben jenes Werk eingeht und auf die darin geschilderte Suche des Protagonisten nach einer Ehefrau, dann zeigt sich, dass er die drei Prinzessinnen auf der Insel emporhebt, weil sie ihr Leid ertragen und nicht daran zerbrechen („Ihre Säle und Zimmer sind viel zu groß, und viel zu groß ist das Schicksal, das auf ihnen liegt.“)²⁶¹¹⁶

In *Die Rede Gabriele D'Annunzios* (1897) zeigt sich das Motiv durch D'Annunzios Rede, in der er das tätige Leben hervorhebt.²⁶¹¹⁷ D'Annunzio bezieht sich mitunter auf die Eroberung Roms durch das geeinigte Italien, welches die Männer allerdings willenlos gemacht hatte.²⁶¹¹⁸ D'Annunzio will aber den Menschen wieder in Gänze für die Tat gewinnen, was für ihn darin begründet liegt, dass „das Schicksal Italiens [...] nicht zu trennen [ist] von den Geschicken der Schönheit, deren Mutter Italien ist“.²⁶¹¹⁹

Ebenso findet sich das Motiv in *Die neuen Dichtungen Gabriele D'Annunzios* (1898 ?), und zwar dadurch, dass Hofmannsthal über die neuen Werke des Dichters reden will, über die es heißt: „Vor einem so ungeheueren Geist verändert sich die Welt eine Stadt wird wie ein Baum, ein Baum wie ein Schicksal ein Schicksal wie eine Jahreszeit.“²⁶¹²⁰ Hofmannsthal sieht D'Annunzio durch dieses Werk in einer Reihe von Künstlern stehen, die zu Michelangelo oder Dante führen.²⁶¹²¹

In *Gedichte von Stefan George* (1896) zeigt sich nur durch den Gedichtband der „>>Hirten- und Preisgedichte<<“²⁶¹²² das Motiv durch die geschilderten jungen Figuren in diesen Gedichten, die die „Einzigartigkeit des Geschickes“²⁶¹²³ spüren.

26112SW XVIII. S. 32. Z. 32.

26113SW XXXII. S. 22. Z. 1-3.

26114SW XXXII. S. 23. Z. 1-4.

26115SW XXXII. S. 163. Z. 3-11.

26116SW XXXII. S. 167. Z. 4-6.

26117„[...] und wenn keiner in mir den Offenbarer des ewigen Strebens anerkennen wollte, des dunklen unsterblichen Strebens, das unser Volk nach seinen Schicksalszielen hindrängt, so wäre darum meine Gegenwart nicht minder voll einer erhabenen und wohlthätigen Bedeutung.“ In: SW XXXII. S. 200. Z. 4-8.

26118„Alle vielleicht waren grösser als ihr Geschick. Aber zu schwer entmutigte und empörte sie die plötzliche Enttäuschung.“ In: SW XXXII. S. 202. Z. 24-26.

26119SW XXXII. S. 203. Z. 20-21.

„Das Geschick Italiens ist untrennbar von den Schicksalen des Schönen, dessen Mutter Italien ist.“ In: SW XXXII. S. 204. Z. 11-13.

26120SW XXXII. S. 291. Z. 8-10.

26121„Solche Visionen sind die Peitsche, mit der das Schicksal eine ganze Existenz vor sich hintreibt wie einen tanzenden Kreisel.“ In: SW XXXII. S. 292. Z. 5-7.

In diesem Sinne, heißt es auch: „Seine wundervolle Phantasie erlaubte ihm, nun so monumental zu sehen als er früher naturwissenschaftlich gesehen hatte.“ In: SW XXXII. S. 292. Z. 36-38.

26122SW XXXII. S. 171. Z. 6.

26123SW XXXII. S. 171. Z. 31-32.

Lediglich in sechs weiteren frühen theoretischen Schriften zeigt sich das Motiv, so erstmalig in *Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche* (1892) durch Ibsens Figuren, die „mit einem gigantischen Schicksal in einem puppenhaften Rahmen“²⁶¹²⁴ wirken, in *Die Malerei in Wien* (1893) durch Hofmannsthals Kritik am Wiener Kunstmarkt, der seines Erachtens nicht vorhanden ist²⁶¹²⁵ und in *Über ein Buch von Alfred Berger* (1896) durch den Dichter: „Er weiß sich >>innerlich voller Figur<<; er weiß, wenn das Leben ihm große und rührende Schicksale zeigte, so hätte er Flammenworte, die gerne auflodern möchten, diese Schicksale zu bereden.“²⁶¹²⁶ Während in Hofmannsthals Übersetzung von D'Annunzios Nachruf auf die *Kaiserin Elisabeth* (1898) das Schicksal mit ihrem gewaltsamen Tod zusammenfällt, der gleichsam mitverantwortlich gewesen sei für ihren Mythos und in *Französische Redensarten* (1897) durch die Lebendigkeit der Sprachlehrer,²⁶¹²⁷ zeigt sich das Motiv in *Vom dichterischen Dasein* (1907) durch die Bedeutung, die Novalis und Hölderlin zugesprochen wird und in *Ludwig Gurlitt* (1907) durch das Wesen des Gymnasialprofessors: „Und ein einigermaßen dramatischer Mann, durch seine Schicksale, durch seine Haltung dem Leben, den Menschen, den Behörden gegenüber.“²⁶¹²⁸

In *Das Buch von Peter Altenberg* (1896) zeigt sich das Motiv gebunden an den Blick des Dichters auf ein solches Werk wie von Altenberg: „aber der Dichter sieht die Bruchstücke ihrer einfach Schicksale mit solchen trunkenen Augen, wie man am Abend in einem schönen Garten zusieht, wenn die Beete begossen werden.“²⁶¹²⁹ Hofmannsthal kommt schließlich darauf zu sprechen, dass sich Altenberg hier dem Künstlichen verschrieben hat, wodurch er formuliert: „Menschen, die ihre Beziehungen so wie Landschaften genießen und ihre Vergangenheiten wie Gärten und ihre Geschicke wie Schauspiele.“²⁶¹³⁰

In dem lyrischen Drama *Gestern* (1891) zeigt sich der Bezug zum Motiv lediglich mit Andreas erstem Zweifeln an seiner Lebenseinstellung, hat er doch Angst vor einem ungelebten Leben: „Dem Tode neid ich alles, was er wirbt, / Es ist vielleicht mein Schicksal, das da stirbt“.²⁶¹³¹

In *Age of Innocence* (1891) erfolgt die Einbindung des Schicksals in Verbindung mit dem Kreuzweg. Hofmannsthal deutet auch hier die Verbindung zwischen dem Wesen des Menschen und dem Schicksal an, sieht er dieses doch durch das Wesen bestimmt („und das Schicksal nannten darum die Griechen sehr geistreich >>Tyche<<, das zufällig-zugefallene“).²⁶¹³²

In *Die Bacchen nach Euripides* (1892) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Mutter des Pentheus, wenn es heißt: „sie sieht das Leben als tragisches, rätselhaftes Geschick“.²⁶¹³³ Auch durch Hofmannsthals Überlegungen, den Schluss des Dramas betreffend, zeigt sich die Einbindung des Schicksals, will sie doch durch das „prachtvolle Geschick und dessen hohe Symbolik den Sohn überzeugen“.²⁶¹³⁴

Lediglich innerhalb des 2. Fragmentes zu *Der Tod des Tizian* (1892), das Hofmannsthal anlässlich des Todes Böcklins verfasst hatte, und allein in den Notizen zu diesem Fragment, zeigt sich das Motiv. Auch hier erfolgt die Anbindung an den Weg des Menschen, wenn es heißt: „Er wich vom Wege um allein zu gehen; und zur vorbestimmten Zeit fand er am / Wege ein fremdes Schicksal harrend sitzend“.²⁶¹³⁵

26124SW XXXII. S. 55. Z. 14.

26125Dieses Fehlen sei jedoch kein „Schicksalswort“ (SW XXXII. S. 113. Z. 11-12), beschreibt dies doch noch einen gegenwärtigen Zustand und kann in der Zukunft schon wieder verändert sein.

26126SW XXXII. S. 197. Z. 14-17.

26127SW XXXII. S. 209. Z. 30.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 210. Z. 30.

26128SW XXXIII. S. 163. Z. 6-8.

26129SW XXXII. S. 190. Z. 17-20.

26130SW XXXII. S. 193. Z. 11-13.

26131SW III. S. 12. Z. 10-11.

26132SW XXIX. S. 20. Z. 18-19.

26133SW XVIII. S. 48. Z. 9-10.

„[...] >>ein unnütz Leben ist ein früher Tod; dies Frauenschicksal ist vor allen / meins.<<“ In: SW XVIII. S. 48. Z. 16-17.

26134SW XVIII. S. 50. Z. 32-33.

26135SW III. S. 738. Z. 34-35.

Siehe (Notizen): SW III. S. 361. Z. 10.

In dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) erfolgt der Bezug zum Schicksal allein durch den toten Freund, der seinen Lebenslauf und den frühen Tod aus der Freundschaft zu Claudio heraus entwickelt: „Dann trieb mich mein Geschick, / [...] / In dieser Mörderklinge herben Tod“. ²⁶¹³⁶ Richard Alewyn jedoch versteht die bei Hofmannsthal so oft angesprochene Verbindung zwischen dem Schicksal und dem Wesen nicht, und negiert das Schicksal in Bezug auf Claudio: „Unfähig, etwas zu erleben, weder ein Ding noch ein Du, unfähig zu handeln, unfähig auch nur zu genießen, lebt er ohne eine Welt und ohne Schicksal in dem Kerker seines Ich dahin. Das schöne Leben verkehrt sich aus einem Segen in einen Fluch.“ ²⁶¹³⁷

In den veröffentlichten Gedichten zeigt sich vielfach auch dieses Motiv, das in Bezug zu vielen anderen Motiven gesetzt wird; so zuerst in dem Gedicht *Manche freilich ...* (1895 ?) indem der Ästhetizist sich nicht von der wirklichen Welt, nicht vor der Not der anderen Menschen, bewahren kann: „Viele Geschicke weben neben dem meinen, / Durcheinander spielt sie alle das Dasein“. ²⁶¹³⁸ Gleich zweifach zeigt sich in dem Gedicht *Ein Knabe* (1896) der Bezug zum Schicksal. Die Unsicherheit seiner Selbst in Bezug auf Schönheit und Welt soll für den Knaben kein Dauerzustand sein. Hofmannsthal verweist vielmehr auf einen Umbruch im Wesen des Knaben. ²⁶¹³⁹ Das Erkennen der Schönheit der Muscheln, dass sie Trost für die Bitterkeit des Lebens sind, wird von ihm aber nur kurzfristig wahrgenommen und von Hofmannsthal mit der sechsten Strophe wieder aufgebrochen: „Doch mit unsicherm Lächeln ließ er sie [die Muscheln] / Bald wieder fallen, denn ein großer Blick / Auf diese schönen Kerker zeigte ihm / Das eigne unbegreifliche Geschick.“ ²⁶¹⁴⁰

In dem Gedicht *Der Jüngling und die Spinne* (1897) zeigt sich die Einbindung des Motivs durch die Wahrnehmung der Umgebung des lyrischen Ichs („Nicht treib ich als ein Gast umher, mich haben / Dämonisch zum Gebieter hergestellt / Die Fügungen des Schicksals [...])“, ²⁶¹⁴¹ während sich in dem Gedicht *<Wir gingen einen Weg ...>* (1897) der Bezug zum Schicksal durch die Erhöhung, die das lyrische Ich erfährt wenn er imaginativ sich der Sehnsucht nach dem gefährvollen Weg hingibt, zeigt (SW I. S. 77. V. 35-39). Zudem bindet Hofmannsthal das Motiv auch in dem Gedicht *Botschaft* (1897) ein, und zwar durch die ästhetizistische Umgebung des Gartens. ²⁶¹⁴²

Dabei zeigt sich auch in den veröffentlichten Gedichten innerhalb des Motivs auch die Anlehnung an die Konzeption der Ganzheit des Sein, wie durch den Tod des Schauspielers in dem Gedicht *Zum Gedächtnis des Schauspielers Mitterwurzer* (1898). Im Zuge des schauspielerischen Könnens, heißt es hier: „[...] Sein ganzer Leib war glühend / Von innerlichem Schicksal durch und durch“. ²⁶¹⁴³

In dem Gedicht *Auf den Tod des Schauspielers Hermann Müller* (1899) verbindet Hofmannsthal das Motiv zwar auch mit dem Künstlerischen, doch zeigt sich das Motiv hier in Verbindung mit der Unmöglichkeit des Schauspielers das Leben zu bestehen, wobei Hofmannsthal das Motiv hier an die Tiefe der Seele bindet. Mit den letzten Versen, die einem Resümee gleichkommen, erwähnt Hofmannsthal neuerlich Leben und Tod des Schauspielers, wodurch er auf das Wesen des Schauspielers anspielt (SW I. S. 90. V. 54-57). ²⁶¹⁴⁴

Erst in dem 28. Prosagedicht (1898) bindet Hofmannsthal das Schicksal ein, wenn er die Geschöpfe der Flut, die Muscheln, sagen lässt: „unser Schicksal ist den Wogen zu widerstehen so werden wir und Triumph und Qual färbt uns wie der Reflex des Herbstes und der Sonne die obern Wellen“. ²⁶¹⁴⁵ Die Betrachtung des Schicksals besteht demnach nicht darin, sich dem Schönen hinzugeben, sondern das Leben als Ganzes zu begreifen und an der Schwere des Lebens zu wachsen.

26136 SW III. S. 78. Z. 15-21.

In den Notizen zeigt Hofmannsthal zudem den Bezug zwischen Schicksal und Lebensweg auf: „Kreuzwege war<en> rechts und links. Vielleicht / Hätt' ich wo anders [...] / (4) mein Geschick erreicht“. In: SW III. S. 442. Z. 3-7.

Siehe (Notizen): SW III. S. 443. Z. 30, SW III. S. 445. Z. 30.

26137 Alewyn: S. 68.

26138 SW I. S. 54. V. 19-20.

26139 SW I. S. 58. V. 13-16.

26140 SW I. S. 58. V. 21-25.

26141 SW I. S. 70. V. 11-13.

26142 SW I. S. 78. V. 21-24.

26143 SW I. S. 82. V. 30-31.

26144 Siehe (Notizen): SW I. S. 289. Z. 17-18.

26145 SW XXIX. S. 240. Z. 7-9.

In *Das Glück am Weg* (1893) zeigt sich das Motiv allein durch den Namen des Schiffes „La Fortune“, ²⁶¹⁴⁶ womit Hofmannsthal nicht nur auf das Glück, sondern gleichsam auf das Schicksal anspielt, was der Protagonist, ebenso wie sein Glück, fortgleiten sieht mit der Frau auf dem Schiff.

Auch in dem lyrischen Drama *Idylle* (1893) zeigt sich die Beschäftigung mit dem Schicksal, was der Schmied an sein bürgerliches Umfeld bindet („Und nicht zu andern Schauern sind geboren wir, / Als uns das Schicksal über unsre Lebenswelle haucht“). ²⁶¹⁴⁷

Erst mit dem Lustspiel-Fragment *Verkaufte Geliebte* (1893) bindet Hofmannsthal das Schicksal in Bezug auf Fels und dessen Armut ein („Schicksal erzählen, kein Geld“). ²⁶¹⁴⁸ Ebenso zeigt sich die geplante Einbindung des Motivs in dem Fragment *Mutter und Tochter* (1899/1900) durch den Kammerdiener, der sich letztendlich als der Vater der Tochter der Gräfin entpuppt: „Der Kammerdiener: immerfort seinen grossen Schmerz seine tief aufregenden Schicksale als etwas Subalternes empfindend.“ ²⁶¹⁴⁹ Des weiteren zeigt sich die Einbindung des Schicksals in *Lysistrata* (1905). In einem Gespräch mehrerer Frauen, äußert eine von ihnen: „Mein Schicksal ist das ärgste. Der meine wurde in der Hochzeitsnacht abgeholt.“ ²⁶¹⁵⁰ Hofmannsthal bindet das Schicksal hier an den Verlust der Männer dieser Frauen, die ihnen genommen worden sind. Zwei weitere Bezüge zum Schicksal finden sich in einer nicht näher ausgeführten Notiz zu dem *Volksstück* (1901) (SW XXI. S. 27. Z. 24-26), als auch in *Ferdinand Raimund. Bilder* (1906). Hofmannsthal betont in diesem Fragment noch einmal die Verbindung zwischen dem Wesen und dem Schicksal: „Ferdinands Einsicht in sein Wesen und sein Schicksal“. ²⁶¹⁵¹

Ebenso findet sich das Motiv innerhalb der dem Nachlass zuzuordnenden Romanpläne, so in *Roman des inneren Lebens* (1893-1894) durch die bloße Erwähnung im Zuge eines geplanten Kapitels. ²⁶¹⁵² Deutlich zeigt sich die Thematisierung des Motivs in den Notizen zum *Familienroman* (1893-1895), wobei Hofmannsthal hier durchaus auch das Negative zu schildern gedachte, wenn es in Bezug auf die Familienmitglieder heißt: „stärkste Verzahnung der einzelnen Schicksale muss zur Empfindung eines Gesamtschicksals führen.“ ²⁶¹⁵³ Hofmannsthal thematisiert hier auch ein „Einzelschicksal“ ²⁶¹⁵⁴ und bezieht sich hier auf Alice Warner. In diesem Zusammenhang spricht Hofmannsthal zudem von einem „Kinderschicksal“ ²⁶¹⁵⁵ und bezieht sich hier auf die Schwärmerei des kleinen Felix für Alice. ²⁶¹⁵⁶

In dem Drama *Alkestis* (1893/1894) zeigt sich das Motiv durch Apollon, der sich seiner Vergangenheit erinnert, als Diener in Admets Haus gelebt zu haben. Sich verbunden fühlend mit dem König, hatte er die „Schicksalsgöttinnen“ ²⁶¹⁵⁷ um Hilfe gebeten, die ihm offenbart hatten, dass der König gerettet werden könne, wenn sich jemand anderes für ihn hergibt. Mit dem auftretenden Tod ahnt dieser, dass Apollon ihm den König nicht geben wird. So klagt er ihn an, dass es ihm wohl nicht genüge, dass er das Schicksal des Königs verändert habe und ihm nun auch noch die Frau vorenthalten wolle. ²⁶¹⁵⁸

Die Edlen, die nach der Königin fragen, treffen auf die Sklavinnen, die Alkestis wohl lebend noch aber bereits als tot sehen, und darin, dass es keine Rettung gibt, das „Geschick“ ²⁶¹⁵⁹ sehen. Ebenso beziehen sich die älteren Frauen, an der Bahre der Königin stehend, auf das Geschick, könne der Mensch dem Tod doch

26146SW III. S. 11. Z. 8.

26147SW III. S. 59. Z. 2-3.

26148SW XXI. S. 13. Z. 32.

26149SW XXI. S. 21. Z. 3-4.

26150SW XXI. S. 33. Z. 9-10.

26151SW XXI. S. 39. Z. 12.

26152SW XXXVII. S. 82. Z. 2.

26153SW XXXVII. S. 106. Z. 10-11.

26154SW XXXVII. S. 107. Z. 7.

26155SW XXXVII. S. 107. Z. 17.

26156Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 84. Z. 18.

26157SW VII. S. 10. Z. 3.

26158SW VII. S. 10. Z. 32.

26159SW VII. S. 13. Z. 34.

nicht entkommen („Da springt gegen sie mit eichener Keul, / Und schlägt sie nieder das stumme Geschick“),²⁶¹⁶⁰ wie auch der Sklave sich auf das Schicksal bezieht, als er Herakles bekennt, dass er sich um seines Herrn „Geschick“²⁶¹⁶¹ kümmere. Doch Admet will dieses Schicksal nicht annehmen und die Götter um Hilfe anflehen, während Alkestis sich in den Tod fügt und das Schicksal annimmt. Wenn er der verschleierte Alkestis gegenübersteht, gesteht er, dass er vom „nackten Ich das bunte Schicksalskleid“²⁶¹⁶² abgetan habe und damit die Lebendigkeit fühlt, die eine neue Liebe für ihn bedeuten würde.

Im August 1917 schreibt Hofmannsthal zum *Buch der Freunde* in Bezug auf seine Arbeit am *Alexanderzug* (1893/1895) über die Tat des Edelknaben: „die Tat der Pagen Alexanders war Hysterie <...> die mögliche Tat geht aus dem Wesensgrund aus dem Geschick hervor.“²⁶¹⁶³ So zeigt sich auch in dieser Notiz Hofmannsthals Verständnis von der unmittelbaren Nähe zwischen der Persönlichkeit seiner Figuren und dem Schicksal. In den losen Notizen findet sich des weiteren eine Verbindung zwischen dem Motiv und der familiären Prägung,²⁶¹⁶⁴ sowie Alexanders gedankliche Zerfaserung seiner Taten („Durchgrüble nicht das Einzigste Geschick“)²⁶¹⁶⁵ und das Eintreten des frühen Todes, so auch durch die Figur des Amycles.²⁶¹⁶⁶

Auch in der Erzählung *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) zeigt sich die Verbindung zwischen dem Wesen und dem Schicksal, kommt Hofmannsthal doch auf das Motiv zu sprechen wenn der Ästhetizist sich den Vorstellungen seines Todes hingibt; so glaubt er sein „wunderbare[s] Geschick“²⁶¹⁶⁷ erfüllt, wenn er als König über „die von geflügelten Löwen getragene Brücke des Palastes“²⁶¹⁶⁸ geht. Dabei hatte der Kaufmannssohn zuvor geahnt, dass der Lebensweg das Ende bestimmt. Doch als Ästhetizist kann er die Selbstverantwortlichkeit nur schwer bis gar nicht ertragen, weshalb es zur ästhetizistischen Überlagerung des Todes kommt.²⁶¹⁶⁹

Der Zug zum Schicksal findet sich ebenso in dem Fragment der Zwillingenbrüder *Amgiad und Assad* (1895). Mit der Äußerung „Im Augenblick eines Erlebnisses wird man rings um sich her lauter analoger Schicksale gewahr“,²⁶¹⁷⁰ zeigt Hofmannsthal auf, dass er das Schicksal durchaus als verbindend zu anderen Menschen einstuft. Hofmannsthal bindet immer wieder erläuternd das Schicksal ein, so auch, wenn es heißt:

- „Grundtrieb der Seele, das innere Schicksal operiert in zweierlei Weise
- a.) bewußt
- b.) (hauptsächlich) instinctiv vorwegnehmend, blind drängend“.²⁶¹⁷¹

Auch mit dieser Äußerung deutet Hofmannsthal die Verbindung zwischen dem Schicksal und dem Wesen der Protagonisten an. Schließlich zeigt sich auch durch die beiden Zwillingenbrüder das Motiv des Schicksals („sie fühlen den Tod um sie schweben, schicksalsgemäss aus ihres Vaters Zorn hervorgewachsen“).²⁶¹⁷² Vor allem durch den den Tod findenden Bruder Assad zeigt sich, auch im Hinblick auf seine Liebesbeziehung, eine Einbindung dieses Motivs: „wie das Schicksal ihn wieder fasst, dadurch dass er in den Garten der Königin Morgane hinausgeht“.²⁶¹⁷³ Hofmannsthal verdeutlicht neuerlich die Verbindung von Wesen und Schicksal und knüpft an *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) an, wenn es heißt: „Schicksal wo du sterben

26160SW VII. S. 22. Z. 8-9.

26161SW VII. S. 32. Z. 3.

26162SW VII. S. 37. Z. 26.

26163SW XVIII. S. 351. Z. 26-28.

26164„[...] die Schwermuth seines Vaters den Alexander durch Verdacht in den Tod getrieben hat liegt auf ihm, er braucht ein ungeheueres Schicksal um durch inneren Gegendruck den Druck der stillen Verzweiflung loszuwerden“. In: SW XVIII. S. 354. Z. 24-26.

26165SW XVIII. S. 14. Z. 36-37.

26166SW XVIII. S. 20. Z. 22-24.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 22. Z. 17, SW XVIII. S. 22. Z. 37.

26167SW XXVIII. S. 16. Z. 21-22.

26168SW XXVIII. S. 16. Z. 23-24.

26169In den Notizen greift Hofmannsthal noch einmal das Schicksal auf: „Gedanken der Unentrinnbarkeit des Schicksals nieder“. In: SW XXVIII. S. 203. Z. 37-39.

26170SW XXIX. S. 37. Z. 3-4.

26171SW XXIX. S. 37. Z. 10-12.

26172SW XXIX. S. 40. Z. 16-17.

26173SW XXIX. S. 41. Z. 23-24.

sollst, dahin tragen Dich Deine Füße ist das Haus erst fertig, so kommt auch der Tod“.²⁶¹⁷⁴

Hofmannsthal gedachte das Motiv auch in die *Geschichte des Schiffsfähnrichs und der Kapitänswfrau* (1896) einzubinden, wenn die Frau des Fähnrichs Menschen, die von ihrem Schicksal enttäuscht sind, begegnet, in *Ein Frühling in Venedig* (1900) durch die Figur der Elisabeth, die „voll Reife und Einsicht über die Unabänderlichkeit des individuellen Schicksals“²⁶¹⁷⁵ ist und letztendlich auch in der *Knabengeschichte* (1906, 1911-1913) durch Eusebs Grausamkeit („in allem berührte ihn sein Schicksal, reizte ihn zur Grausamkeit“).²⁶¹⁷⁶

Hofmannsthal bindet das Schicksal in der *Geschichte der beiden Liebespaare* (1896) durch die Beschreibung der Ästhetizistin Therese ein: „Wie eine geheimnisvolle Göttin Herrin ihres eigenen unfruchtbaren rührenden Geschickes saß sie da, gehüllt in ihre große Schönheit und Schwäche über den Spiegel gebeugt, während die Schatten des Abends den leichten Korb mit Dunkel füllten“.²⁶¹⁷⁷ Erst, als sich Felix mit dem Gärtnerehepaar und ihrem Blick auf sein Leben auseinandersetzen muss, erfolgt eine neuerliche Einbindung dieses Motivs. Felix strebt zu diesem Zeitpunkt neuerlich die Flucht in den Ästhetizismus an, denn das Ahnen des Lebens führt ihn nur wieder in seinen Fluchtraum und zu einer Lösung von den Menschen.²⁶¹⁷⁸ Noch einmal, zum Ende der Erzählung, verweist Hofmannsthal auf das Geschick, welches sich auch hier in Verbindung mit dem ästhetizistischen Wesen zeigt. So lässt Hofmannsthal Felix vermeintliche Empathie zeigen, doch der Grund seiner Tränen ist ihm selbst nicht klar: „Aber ich wusste nicht, ob ich über das Geschick des Freundes weinte oder über meine Liebe, die gestorben war, so waren diese Dinge verflochten“.²⁶¹⁷⁹

Auch in der *Der Kaiser und die Hexe* (1897) zeigt sich das Motiv. So erkennt der Kaiser hier seinen Mangel am Leben, ohne dass er jedoch den wirklichen Hebel im Handeln, vor allem aber im Denken, umzulegen vermag („daß ich Menschenschicksal / So gelassen ansehen kann / Wie das Steigen und Zerstäuben / Der Springbrunnen!“).²⁶¹⁸⁰ Bezug zum Schicksal nimmt Hofmannsthal auch durch Lydus, der die Taten für sein Leben erkennt und seine Verurteilung nun als sein „Geschick“²⁶¹⁸¹ ansieht, weil diese seinem Lebenslauf entspricht. Hofmannsthal kommt wieder auf das Schicksal zu sprechen durch die Begegnung mit dem alten Kaiser, die ihn ahnen lässt: „Heißt dies, / Kaiser sein: nicht atmen können, / Ohne mit der Luft ein Schicksal / Einzuschlucken?“²⁶¹⁸²

Hatte ihn die Welt belastet und vor allem auch die Menschen deren Herrscher er ist, was sogar dazu geführt hatte, das er seine Krone zerbrach, erkennt er nun, im Sinne der Konzeption, die Gemeinschaft („Überall ist Schicksal, alles / Fügt sich funkelnd ineinander“).²⁶¹⁸³ Gleichsam zeigt sich jedoch auch wieder sein narzisstisches Verständnis, wähnt er doch auf den Schicksalen der Menschen zu „thronen“,²⁶¹⁸⁴ wie auf „getürmten toten Steinen“.²⁶¹⁸⁵ So ist für den Kaiser die neuerliche Konfrontation mit Lydus nur der Beweis dafür, dass er ein Schicksal erschaffen hat („Sieh, ein Schicksal zu erfinden, / Ist wohl schön, doch Schicksal sein, / Das ist mehr“).²⁶¹⁸⁶

Auch in dem lyrischen Drama *Die Frau im Fenster* (1897) zeigt sich die Thematisierung des Schicksals.

26174SW XXIX. S. 41. Z. 26-28.

26175SW XXIX. S. 133. Z. 13-14.

Über sie notiert Hofmannsthal noch: „Sie ist eine Gestalt die in reifere Sphären, in den nächsten Theil dieser Entwicklungsgeschichte hinüberweist“. In: SW XXIX. S. 133. Z. 14-16.

26176SW XXIX. S. 168. Z. 32.

26177SW XXIX. S. 71. Z. 7-11.

26178SW XXIX. S. 76. Z. 14-26.

26179SW XXIX. S. 80. Z. 4-6.

26180SW III. S. 188. Z. 8-11.

26181SW III. S. 191. Z. 17.

26182SW III. S. 198. Z. 17-20.

26183SW III. S. 202. Z. 2-3.

26184SW III. S. 202. Z. 38.

26185SW III. S. 202. Z. 39.

26186SW III. S. 204. Z. 7-9.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 693. Z. 33, SW III. S. 694. Z. 28-29.

Dianora verklärt ihr Schicksal, ebenso wie sie den spanischen Geistlichen ästhetizistisch betrachtet. So erfüllt es sie mit einer Süße, ihr „Geschick in dieser Hand“²⁶¹⁸⁷ zu wissen, in der des Geistlichen, obwohl es durch ihren frühen Tod niemals zu einer Begegnung kommen wird. In den Notizen zeigt sich die Thematisierung des Schicksals durch die Amme, die jedoch die Unentrinnbarkeit des Lebens betont: „DIE AMME (mit der das geheimnisvoll unentrinnbare des Schicksals besprochen wird) eine Angelus Silesius Stimmung durchklingend“.²⁶¹⁸⁸

Eine kurze Einbindung des Schicksals erfolgt auch in *Der goldene Apfel* (1897), wenn Hofmannsthal die Unzufriedenheit der Kaufmannsfrau in Bezug auf ihr Leben schildert. Das Schöne, das sie umgibt, kann ihr die Leere am Leben nicht nehmen: „[...] die mehr als sieben Jahre ihrer Ehe waren darin wie ausgelöscht, mit traumhafter Deutlichkeit kam das Bewusstsein ihres Mädchenwesens zurück, der Seele und des Leibes, und in irgend ein Schicksal verstrickt, das nicht ihr wirkliches geworden war“.²⁶¹⁸⁹

Fortunio in *Der weisse Fächer* (1897) wähnt sein Schicksal, welches ihn zum Witwer gemacht hatte, durch seine Treue zur toten Frau zu „adeln“.²⁶¹⁹⁰ Dabei verkennt er seine Passivität im Leben, wähnt sogar, seit dieses „schwere Schicksal“²⁶¹⁹¹ auf ihn kam, seinen Untergebenen ein besonders guter Herr gewesen zu sein. Miranda jedoch reagiert abwertend auf Fortunios vermeintlich mitleidige Reden, hat sie doch erkannt, dass er keine Ahnung von dem hat, was er ihr raten will. Dagegen steht das Wissen um Augenblicke, die einen Menschen wirklich weiterbringen können „in denen sich sehr viel zusammendrängt. Es sind die Augenblicke, in denen man sich und sein Schicksal als etwas unerbittlich Zusammengehöriges empfindet.“²⁶¹⁹² Fortunio jedoch beharrt auf das „eherne[...] Gesetz“²⁶¹⁹³ des Lebens, der Ganzheit des Seins, obwohl er sie selbst für sein Leben nicht anwenden kann: „Dies alles aber unendlich feiner, unendlich wirklicher, als Worte sagen können. [...] Und das geht bis in den Tod: die marmornen Stirnen zerschlägt das Schicksal mit einer diamantenen Keule, die irdenen einzuschlagen nimmt es einen dünnen Ast.“²⁶¹⁹⁴

In *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) zeigt sich das Motiv erstmalig durch die Rede des Dichters, der durch die heran brechende Dämmerung nach draußen getreten ist, um nach Gestalten Ausschau zu halten: „Gestalten! und sie unterreden sich. / O wüsst´ ich nur, wovon! ein Schicksal ist´s / und irgendwie bin ich darein verwebt.“²⁶¹⁹⁵ Durch die Wahrnehmung in der Natur fühlt er sich dichterisch inspiriert und besinnt sich auf die kommende Wirkung seines Werkes auf Menschen, die von der „geahnten Schicksals Bürde“²⁶¹⁹⁶ belastet sind, und die durch seine Kunst, so der Gedanke des Dichters, wohl nur schwerlich noch zwischen Traum und Wirklichkeit unterscheiden können. Ebenso bindet Hofmannsthal das Motiv ein durch den jungen Mann, durch seine Unwissenheit bezüglich des Lebens („Ich weiss, ich bin zu jung und kann die vielerlei / Geschicke nicht verstehen“),²⁶¹⁹⁷ als auch durch den Wahnsinnigen, über den sein Diener sagt: „Schicksal ist das Schicksal meiner Herrschaft, / von dem eignen sei mir nicht die Rede!“²⁶¹⁹⁸ Wenn der Diener dessen Leben beschreibt, dann fragt er sogleich: „Wo beginn ich, sein Geschick zu sagen?“²⁶¹⁹⁹ Dabei beschreibt er den Wahnsinnigen als einen schönheitsliebenden Menschen, der in seiner

26187SW III. S. 106. Z. 25.

26188SW III. S. 514. Z. 10-11.

26189SW XXIX. S. 103. Z. 34-38.

26190SW III. S. 154. Z. 25.

26191SW III. S. 155. Z. 6.

26192SW III. S. 165. Z. 31-33.

26193SW III. S. 168. Z. 21-22.

26194SW III. S. 168. Z. 27-32.

Auch der personifizierte Epilog geht noch einmal auf das Schicksal ein: „Unheil hat in sich selber viel Gewalt, / Das schwere Schicksal wirft die schweren Schatten, / Doch was Euch Glück erscheint, indes Ihr lebt, / Ist solch ein buntes Nichts, vom Traum gewebt.“ In: SW III. S. 176. Z. 13-16.

26195SW III. S. 134. Z. 2-4.

26196SW III. S. 136. Z. 2.

26197SW III. S. 137-138. Z. 34-35.

26198SW III. S. 142. Z. 24-25.

In den Notizen, heißt es dagegen: „Diener: das Schicksal meiner Herrschaft ist vor allem meins. / Dies ist der junge Herr“. In: SW III. S. 601. Z. 4-5.

26199SW III. S. 142. Z. 33.

Jugend sein gesellschaftliches Umfeld nach seinem Willen benutzte. Von diesem Leben jedoch hat sich der Wahnsinnige distanziert, der sich nun vielmehr als der Ordner der Dinge sieht.²⁶²⁰⁰

Innerhalb der lyrischen Dramenfragmente zeigt sich das Motiv erstmals in *Wo zwei Gärten aneinanderstossen* (1897), wobei Hofmannsthal das Motiv durch den ästhetizistischen Protagonisten ausführt, allerdings diesem Gedanken nicht weiter nachgeht („Schicksal fängt nicht einmal an“).²⁶²⁰¹ Auch in *Gartenspiel* (1897) deutet Hofmannsthal die Beschäftigung mit dem Schicksal an. Zum einen wird das Schicksal ausgeklammert („denen die Möglichkeiten unseres Geschickes gar nichts bedeuten würden“),²⁶²⁰² zum anderen aber formuliert Hofmannsthal: „O nicht trennen nicht trennen es hat alles miteinander zu thun. immer ist Schicksalsstunde“.²⁶²⁰³ Des weiteren findet sich das Motiv in *Das Kind und die Gäste* (1897) durch Ariadne, die als Göttin das Leben leichter ertragen kann (SW III. S. 283. Z. 33)²⁶²⁰⁴ oder in *Die treulose Witwe* (1897) durch die Konfrontation des vermeintlich toten Meisters Tao mit seiner Frau: „er packt sie an den Schultern, hält ihr das Ungeheuere, Monstruose ihres durch ihre Untreue geknüpften Schicksals vor: sie kriecht, die Augen auf ihm, nach rückwärts aus dem Zimmer.“²⁶²⁰⁵ Lediglich ein kurzer Bezug zum Schicksal erfolgt in Anbindung an die Liebe und den Zufall in *Die Schwestern* (1897).²⁶²⁰⁶

Das Schicksal zeigt sich in dem Drama *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898)²⁶²⁰⁷ erstmalig wenn Sobeide einen Moment der Freiheit für ihr Leben erkennt; so war sie bisher in das Schicksal der Eltern eingeschlossen und wird bald in den Besitz des Mannes eingehen. In dem zu offenen Gespräch mit ihrem Mann, bekennt Sobeide die Härte ihres Lebens („mein Schicksal ist nicht weich“)²⁶²⁰⁸ und heißt sich sein „Ding“,²⁶²⁰⁹ das sich allerdings in ihre eigenen Tiefen zurückziehen will. Sobeide zeigt sich aber auch verbittert und distanziert ihrem Leben gegenüber, empfindet sie es doch so, als lebe sie das „Schicksal einer andern Frau“.²⁶²¹⁰ Mit Sobeides Verlust zeigt der Kaufmann, nimmt er ihren Weggang als sein Schicksal an, dass es ihm eben nicht bestimmt sei, Erben für sein Haus zu haben und einsam zu sterben (SW V. S. 29. Z. 27-30). Dies bringt ihn im dritten Aufzug auch dazu, mitleidig mit sich und seinem Unglück zu sein; an sein Herz greifend, lässt Hofmannsthal ihn sagen: „O wie ist dies von Glas, und wie der Finger, / mit dem das Schicksal dran pocht, von Eisen!“²⁶²¹¹

Im Hause Schalnassars wird Sobeide mit der Wirklichkeit konfrontiert, dass Ganem weder treu noch liebend zu ihr steht, sondern Gülistane begehrt. Doch neuerlich sucht sie sich zu belügen, indem sie sich sagt: „Nein, nein, mein Schicksal will / mich prüfen!“²⁶²¹² Da ihr ästhetizistisches Lieben ihr einen vermeintlichen Halt im Leben gegeben hat und dessen Einbruch ihr das Leben unmöglich macht, geht sie hin, um zu sterben. Während der Kaufmann sie jedoch leben heißt, weiß Sobeide um ihren baldigen Tod und ihr Vergehen am Leben: „ich war mit Dir, wie´s keiner Frau geziemt zu sein: / ich that mit meinem ganzen Schicksal so, / wie ich´s beim Tanzen thu mit meinen Schleiern: / mit eitlen Händen rührt´ ich an mein Selbst.“²⁶²¹³

Des weiteren zeigt sich das Motiv auch durch den jungen Schuldner in Schalnassars Haus, der sein Schicksal verlacht, weiß er doch um den Besitz seiner schönen Frau.²⁶²¹⁴

26200SW III. S. 148. Z. 13-20.

Siehe (Notiz): SW III. S. 598. Z. 6-7.

26201SW III. S. 262. Z. 19.

26202SW III. S. 270. Z. 11-12.

26203SW III. S. 271. Z. 23-25.

26204SW III. S. 284. Z. 2.

26205SW III. S. 289. Z. 4-6.

26206SW III. S. 293. Z. 3-4.

26207In *Ad me ipsum* bekennt Hofmannsthal: „Das Unbefriedigende in der >Sobeide<: der Schicksalsbegriff ist unzulänglich erfasst.“ In: KA 5, S. 384.

26208SW V. S. 17. Z. 7.

26209SW V. S. 17. Z. 10.

26210SW V. S. 20. Z. 24.

26211SW V. S. 58. Z. 7-8.

26212SW V. S. 47. Z. 13-14.

26213SW V. S. 64. Z. 3-6.

26214SW V. S. 32. Z. 13-15.

Ebenso zeigt sich in den Notizen der Bezug zum Schicksal. So bezieht sich Mirza auf den Zusammenhang zwischen ihrem harten Schicksal und der Sprache (SW V. S. 331. Z. 20), und sieht einen Zusammenhang zwischen der Ehe zu dem Kaufmann und ihrem

Leichtlebig zeigt sich der Baron in *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) wenn Hofmannsthal diesen, in seinem Gespräch mit Venier, sein sthetizistischen Leben besehen lässt: „In einen Edelstein hineingebannt / ist unsres Geistes Geist, des Schicksals Schicksal“. ²⁶²¹⁵ Ebenso leichtfertig zeigt sich der Baron, wenn er der Redegonda schmeichelt ob ihres Gesanges:

„Welcher Gott //
war dies, der starb vor Sehnsucht nach dem Anblick
des wundervollsten Nackens? Seinen Namen
hab´ ich vergessen, doch ich teile, fürcht´ ich,
sein Schicksal, wenn Ihr geht.“ ²⁶²¹⁶

Spielerisch zeigt er sich auch in seinem Umgang mit seinem Sohn, wenn er diesen heißt, sich für ein Leben am Hof zu öffnen, ein sthetizistisches Leben voller Genuss und Augenblicksmomenten („und eines Atemzuges Frist zu stehen / auf einem Rad, dess´ Speichen Schicksal sind!“). ²⁶²¹⁷

Ernsthaft hingegen stellt sich Venier zu seinem Leben. Der Leichtsinn und der Ästhetizismus reizt Venier gleichsam, zumal er sich gequält fühlt von der Befürchtung, Vittoria war die Geliebte des Barons. Heftig stellt er sein Glas auf den Tisch, sodass es zerbricht und entschuldigt sein Verhalten dadurch, dass ein „widerwärtiges Geschick“ ²⁶²¹⁸ ihn belaste. Wenn er in Weidenstamms Haus in dieser Nacht zururckkehrt, so heißt er ihm, dass „das Schicksal einen unfaßbaren Diebstahl [an ihm] begangen“ ²⁶²¹⁹ habe, befürchtet er doch, dass Vittoria bei ihm ist.

Mit der Begegnung zwischen Vittoria und Weidenstamm in seinem Haus, sucht er die Gegenwart mit der Vergangenheit zu füllen und Vittoria neuerlich zu seiner Geliebten zu machen. Vittoria aber verweigert sich ihm: „Mein ganzes Schicksal / verbietet´s ungeheuer. Spürst du das nicht? / Es hüllt mich wie in seinen Schatten ein.“ ²⁶²²⁰ In ihrem eigenen Haus bekennt Vittoria ihre Angst, ihren Sohn zu verlieren und fühlt sich ihrem Schicksal gleichsam ausgeliefert („mein Schicksal tanzt auf eines Messers Schneide-“). ²⁶²²¹ Dabei zeigt sich Vittoria auch getroffen von Weidenstamms so leichtfertig begangenen Weggang von seinem Sohn, doch scheint es ihr gleichsam auch wie ein „gütiges Geschick“ ²⁶²²² welches alles zu einem „sanfte[n] Ende“ ²⁶²²³ geführt hat. Dabei stellt Vittoria das Schicksal in Verbindung zu Gott, was sich deutlich durch ihre Worte an eine himmlische Macht zeigt: „An welchem Spinnweb oder welcher Kette / von Eisen hangst du unser Schicksal auf, / Du droben?“ ²⁶²²⁴

In der ersten Bühnenfassung ist es Salaino, der aufgrund seiner Armut sein „[h]eimtuckisch[es] Schicksal“ ²⁶²²⁵ verachtet, ist Marfisa doch gerade gegangen, wo er Geld hatte, sie für sich zu kaufen. Auch Venier bezieht sich hier auf das Schicksal, wenn er wähnt, dass der Baron doch nicht der Geliebte seiner Frau gewesen war, und fälschlicherweise vermutet: „Das Schicksal hat zu Freunden uns bestimmt.“ ²⁶²²⁶ Nach Veniers Weggang ist es jedoch Vittoria, die aus ihrem Versteck heraus zu dem Baron tritt, der an die Vergangenheit mit ihr anknüpfen will, was Vittoria ihm jedoch verweigert, denn: „Wer? Mein Schicksal, / Mein ganzes Selbst verbietet´s ungeheuer!“ ²⁶²²⁷

früheren Liebeserleben (SW V. S. 330. Z. 18).

26215SW V. S. 105. Z. 20-21.

26216SW V. S. 112-113. Z. 33-34//1-4.

26217SW V. S. 167. Z. 18-19.

26218SW V. S. 107. Z. 7.

26219SW V. S. 125. Z. 13.

26220SW V. S. 132. Z. 32-34.

26221SW V. S. 159. Z. 14.

26222SW V. S. 176. Z. 1.

26223SW V. S. 176. Z. 1.

26224SW V. S. 176. Z. 22-24.

26225SW V. S. 214. Z. 19.

26226SW V. S. 227. Z. 13.

26227SW V. S. 230. Z. 26-27.

In den Notizen zeigt Hofmannsthal noch einmal die Einbindung des Motivs, mitunter durch Vittoria und ihre Liebe zu Venier (SW V. S. 448. Z. 10), aber auch durch kurze zusammenhanglose Bezüge (SW V. S. 460. Z. 34, SW V. S. 480. Z. 17).

Siehe (Notizen): SW V. S. 448. Z. 10, SW V. S. 460. Z. 34, SW V. S. 480. Z. 17.

Nur einmal in *Die Verwandten* (1898) erfolgt eine Hinwendung zum Schicksal. So wähnt Georg in der Lektüre von Maupassant etwas von dem eigenen Schicksal wahrzunehmen.²⁶²²⁸

„Keiner wird, was er nicht ist“,²⁶²²⁹ lässt Hofmannsthal Torbern in *Das Bergwerk zu Falun* (1899) zu Elis sagen, wobei auch hier das Wesen anklingt, welches das Schicksal des Menschen bestimmt. Deutlich zeigt sich die Einbindung des Schicksals auch in der Rede der Großmutter an ihren Sohn. So stellt sie seiner Unzulänglichkeit des Lebens ihr Dasein gegenüber, ihre Entwicklung aus einer ästhetizistisch affinen Frau zu einer Persönlichkeit, die den Zusammenhalt zu ihrer Familie spürt („Dich und die Kinder und die nicht mehr sind, / Ihr aller Schicksal fühle ich in einem“).²⁶²³⁰ Auch wenn Elis Anna von seinem Leben berichtet zeigt sich die Einbindung des Schicksals; er selbst sieht sich als Fremder, gleich einem Schatten, und Anna wird niemals – so Elis – einem anderen Menschen mit „gleichem Schicksal“²⁶²³¹ wie ihn finden. Erst mit dem IV. Akt greift Hofmannsthal neuerlich auf das Schicksals-Motiv zurück, wenn Torbern auf Elis und Anna tritt und boshaft bekennt, dass Elis' Schicksal seinem folgt,²⁶²³² weiß er doch, dass auch er einmal sterben und durch einen Nachfolger ausgetauscht werden wird.²⁶²³³

Ebenso bindet Hofmannsthal in *Das Märchen von der verschleierten Frau* (1900) das Motiv ein, glaubt die Frau, dass ihre Beklemmung mit ihrem ungeborenen Kind zusammenhängt („ein fürchterliches unnennbares Schicksal zubereitet“).²⁶²³⁴ Ein weiterer Bezug zum Schicksal zeigt sich allein in den Notizen, wohl durch die Umgebung der Königin.²⁶²³⁵ Die Thematisierung des Schicksals ist aber auch Teil der Ganzheit des Seins. Mit Hyacinths neuerlicher Annäherung an die Menschen, formuliert Hofmannsthal: „er findet nach niedrigem und verlangendem Anschauen fremder Schicksale, nachdem man auch das reine schlackenlose Schicksal nachzuschauen: ein Wesen ist's woran wir uns erfreuen“.²⁶²³⁶

Erst in dem dritten Aufzug des Ballettes *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) kommt Hofmannsthal auf das Schicksal zu sprechen. Der Alte wird plötzlich eines Näherkommens gewahr, über das es heißt: „Es ist wie der Schritt des Schicksals.“²⁶²³⁷ Hofmannsthal bezieht sich hier auf das Kommen der ERHABENEN STUNDE und ihrer Augenblicke.

In den dramatischen Notizen zu *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901) zeigt sich neuerlich, dass Hofmannsthal das Motiv in direktem Bezug zum Wesen der einzelnen Figuren setzt.²⁶²³⁸ So heißt es in Bezug auf Guido: „So findet er denn dort auch sein Schicksal indem Pompilia sich mit Caponsachi trifft.“²⁶²³⁹ Guido wähnt sich dadurch seines Komplottes an Pompilia näher, um sich so ihrer Güter bemächtigen zu können und sich gleichzeitig der Frau zu entledigen. Im III. Akt, mit der Trennung von Gino, ersehnt Pompilia, dass er der Freund ihres Sohnes werden möge; hier zeigt sich, dass Pompilia sich einen Sohn wünscht, denn ein „Frauensicksal ist etwas zu arges“.²⁶²⁴⁰ In verleumderischer Weise heißt Emilia Pompilia, dass Gino sich eine „Wendung seines Schicksals“²⁶²⁴¹ erhofft, ein erotisches Interesse Ginos vortäuschend. Gino wiederum

26228SW XXIX. S. 116. Z. 11-16.

26229SW VI. S. 27. Z. 22.

26230SW VI. S. 46. Z. 12-14.

26231SW VI. S. 57. Z. 8.

26232SW VI. S. 71. Z. 28-29.

26233In den Notizen zeigt sich Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Schicksal ebenso, sei es durch Elis („Grauen vor seinem dem->Schicksalverfallen-sein“, SW VI. S. 187. Z. 1-2; „Elis' Durchblick der Geschicke, sein unheilvoller Seherblick“, SW VI. S. 189. Z. 21-22) oder durch Christian und Anna: „auf dem Vater lastet Christians ungewisses Schicksal, und jetzt Annas Geschick die er kennt und nicht kennt.“ In: SW VI. S. 211. Z. 25-26.

26234SW XXIX. S. 141. Z. 6-7.

26235„Die beiden Gelähmten: Die haben auch schon ihr geschlossenes Schicksal“. In: SW XXIX. S. 139. Z. 7-8.

Über die Figuren, heißt es weiter: „Gruppen die Liebe Leid Verschuldung Schicksal in sich tragen“. In: SW XXIX. S. 139. Z. 12-13.

26236SW XXIX. S. 139. Z. 16-20.

26237SW XXVII. S. 33. Z. 35-36.

26238SW XVIII. S. 165. Z. 32.

26239SW XVIII. S. 224. Z. 25-26.

26240SW XVIII. S. 208. Z. 24.

26241SW XVIII. S. 217. Z. 35.

erhofft eine glückliche Wendung für Pompilia, erkennt aber ein „furchtbares Omen für Pompilias Schicksal“, ²⁶²⁴² während Emilia für Pompilia einen frühen Tod erhofft. ²⁶²⁴³

Vereinzelte zeigt sich das Motiv auch in der Pantomime *Der Schüler* (1901). So wähnt der Schüler schließlich, nachdem der Würfel auf Tod gefallen ist und die Uhr zum Stillstand gekommen ist, dass er nur das Schicksal des Meisters vollstrecke („Ich vollstrecke nur sein Schicksal. Und sie wird mir gehören!“). ²⁶²⁴⁴

In dem *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* (1901) zeigt sich die Thematisierung mitunter durch den Studenten Wilhelm, der der Bühne und der Welt, an dieser Stelle des Stückes zumindest, eine äquivalente Stellung einräumt: „doch umgibt uns hier wie dort / Geschick und schlummerlose Wirklichkeit / und nichts ist leer-“. ²⁶²⁴⁵ Während der Student den Genius aber als „Phantom“ ²⁶²⁴⁶ dieser Bühne einstuft, verweist dieser eben darauf, dass er es doch selbst war, der immer wieder zur Bühne zurückgekehrt sei und damit an „ungeheueren Geschicken“, ²⁶²⁴⁷ wie dem des König Ödipus, gerührt habe. So ruft der Genius ihn auf, sich von der Kunst ergreifen zu lassen: „Mit starken Händen greif ich in die Luft / und banne sie, daß sie gewaltig sich, / ein unsichtbarer Schoß des Schicksals, lagert, / ausstoßend des Gemeinen dumpfen Dunst.“ ²⁶²⁴⁸ Tatsächlich lässt sich der Student dahingehend ergreifen, dass die Antike vor seinen Augen lebendig wird, er gleichsam Antigone zu sehen wähnt, die für ihn das „funkelnde Gefäß / des Schicksals“ ²⁶²⁴⁹ ist.

In den Notizen zu *Orest in Delphi* (1901-1904) zeigt sich das Motiv durch die Frau des Orestes: „Hesione ist als eine Gottheit des dionysischen Kreises zu fassen, nachdem das apollinische Element der Welt (durchschauen des unabwendbaren Schicksals, in welchem das eigene Leben nur ein Glied, innere Nothwendigkeit des Erlebten - kurz alle die Elemente welche Orestes des I Theiles mit Sigismund gemein hat -) Orestes fast so aus der Welt gedrängt hätte, wie Sigismund in V.“ ²⁶²⁵⁰ Aus den Notizen geht des weiteren hervor, dass Hofmannsthal plante, auch in diesem Werk, die Haltlosigkeit des Protagonisten im Leben zu schildern, woraufhin Orest jedoch Halt durch das Orakel gewinnen will („aus der Formel seines Schicksals seine Rettung saugen“). ²⁶²⁵¹

In der *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (1901) geht Hofmannsthal dem Lebenslauf Hugos nach und dahingehend seiner Herkunft: „Dem napoleonischen Officier, Commandeur Joseph Leopold Sigisbert Hugo, wurde 1802 zu Besançon sein drittes und letztes Kind geboren, Victor Marie Hugo. Diesem Kind enthüllt sein Geschick für die Welt.“ ²⁶²⁵² Hofmannsthal schildert im Folgenden die Wirkung Madrids auf das kindliche Gemüt Hugos („[...] dieses Fremd- und Daheimseins gehen die Reime jener berühmten Antithesen hervor, die wie als die Schicksal des Hernani, des Ruy Blas, des Findlings Didier kennen“), ²⁶²⁵³ aber auch die Chateaubriands, der „eine Jugend, von wilden Stößen des Schicksals hin- und hergeworfen“ ²⁶²⁵⁴ hatte. Hofmannsthal erwähnt in seiner Schrift über Hugo aber auch dessen erste Erfolge, ²⁶²⁵⁵ den Herzog von Reichstadt, ²⁶²⁵⁶ das Werk *Bug-Jargal* in den Zeiten des Umbruchs („schwarze Fahne, als ein

26242SW XVIII. S. 235. Z. 17.

26243„Heilige Märtyrerin zu werden ist sie werth und sie soll ihrem Schicksal nicht entgehen.“ In: SW XVIII. S. 240. Z. 15-16.

26244SW XXVII. S. 51. Z. 22.

26245SW III. S. 215. Z. 2-4.

26246SW III. S. 215. Z. 11.

26247SW III. S. 215. Z. 21.

26248SW III. S. 216. Z. 17-20.

26249SW III. S. 218. Z. 16-17.

26250SW VII. S. 156. Z. 3-8.

26251SW VII. S. 156. Z. 19-20.

26252SW XXXII. S. 222. Z. 26-29.

26253SW XXXII. S. 225. Z. 19-21.

26254SW XXXII. S. 229. Z. 2-3.

Hofmannsthal attestiert ihm eine „hochmüthige Haltung, in jeder Gunst und Ungunst des Schicksals bewahrt“. In: SW XXXII. S. 229. Z. 5-6.

26255„Wer aber in sich irgendeine Form der Wirkung auf die Welt als die von Anlage und Schicksal begünstigte erkannt hat, dem ist gleichsam der Gebrauch eines inneren Organes erschlossen und er fühlt sich gedrängt, die erreichbare Wirkung mit wiederholter Anspannung mit gesteigerter Sicherheit, allmählich mit Routine herbeizuführen“. In: SW XXXII. S. 231. Z. 7-13.

26256„Man hatte in den Schicksalen jener einen Gestalt ein ungeheueres Schauspiel vor sich, das Tausende anderer Schicksale in

Requisit des dunkelsten Schicksals“) ²⁶²⁵⁷ oder auch das Drama *Hernani*, durch das er sich auf die Entwicklung der Künstler dieser Zeit bezieht: „Es ist im tiefsten Schicksal des einzelnen, ob er bestimmt ist, mit den Höhepunkten solcher geistig-geselliger Phänomene zusammenzutreffen, oder etwa ihre absinkende Bahn erst zu durchkreuzen.“ ²⁶²⁵⁸ Um das Jahr 1830 sieht Hofmannsthal eine Entwicklung im Bewusstsein des Dichters, werden doch Begriffe wie „Schicksal, Dasein, Gottheit“ ²⁶²⁵⁹ für Hugo immer bedeutsamer.

In der Lebensphase von 1830-1851 bezieht sich Hofmannsthal auf zwei weitere Menschen, die Hugo beeinflusst hatten, auf Saint-Simon und Lemannais. Letzterem besonders hatte sich Hugo durch Schicksal als auch durch Neigung früh angenähert. ²⁶²⁶⁰ Hugo fühlt sich von den Ansichten der beiden Männer, des Priesters und des Grafen, ergriffen; zwar zeigte sich Hugo auch dem Überlieferten nahe, doch war er auch gleichsam voller Gegenwart. ²⁶²⁶¹ Die Tendenz zu vereinen wurde allerdings an der Wirklichkeit aufgegeben, und Hugo nahm Anteil an der Politik seines Landes, denn „er konnte nicht daran vorbei wie Jugend sich der Wucht des Schicksals entzieht, indem sie ins Allgemeine ausschweift“. ²⁶²⁶² So folgte im Leben Hugos die Zeit des Exils, die über 20 Jahre währte, doch war er gleichsam im Bewusstsein seines „tragisch erfüllten Schicksals“, ²⁶²⁶³ so dass in dieser Zeit seine stärksten Werke entstanden sind.

Des weiteren attestiert Hofmannsthal Hugo aber auch, dass er in manchen seiner Werke das Volk verherrlicht und zahlreiche Symbole in seine Werke eingebaut habe; so ist Ruy Blas ein Symbol „den das Schicksal in das Gewand eines Granden steckt“. ²⁶²⁶⁴ Hofmannsthal kommt aber in diesem Zusammenhang auch neuerlich, auf das Schicksal Hugos zu sprechen, welches er, gemäß seinem Wesen, darin sieht, dass er für die Konzeption einsteht und die zerklüfteten Tendenzen seiner Zeit gleichermaßen erkennt. Hofmannsthal attestiert bei Hugo, die Relationen von Stärke und Schwäche erkannt zu haben: „Rang, Gebür und Usurpation: Diese Relationen und die in ihnen enthaltenen Möglichkeiten menschlicher Schicksale sind der Angelpunkt des ganzen Werkes von Victor Hugo.“ ²⁶²⁶⁵ Des weiteren schildert Hofmannsthal im zweiten Abschnitt den Einfluss des Todes der Tochter auf Hugo („Dieser Tod des geliebten blühenden Wesens, dieser jähe und grosse Schmerz war das erste wirklich grosse Eingreifen des Schicksals in eine bisher nicht aufgewühlte Existenz“), ²⁶²⁶⁶ durch den Hugo sich in die Politik begab. Doch hier erlebte er den Tod neuerlich, wobei ihm zwei Elemente zur Hilfe kamen, seine Fantasie und sein Zug zur Historie: „So entsteht jene Vision einer ungeheueren Mauer, die zusammengesetzt ist aus den menschlichen Geschlechtern und Schicksalen.“ ²⁶²⁶⁷

In den theoretischen Schriften zwischen 1902-1907 zeigt sich das Motiv erstmalig durch Franz Grillparzers Werk der *Einleitung zu einer neuen Ausgabe von >>Des Meeres und der Liebe Wellen<<* (1902) durch den Lesenden, der mitunter fühlt wie Hero ihr Schicksal herausfordert, ²⁶²⁶⁸ in *Aus einem alten vergessenen Buch* (1902) durch Hofmannsthals Zitate aus dem Buch *Traditionen zur Charakteristik Oesterreichs unter Franz dem Ersten* (1844) von Friedrich Anton von Schönholz („Durch solch ein Irrsal schiefer Eindrücke, Fabeln und Possen schleppt das geheimnisvolle Schicksal einer Epoche die Jugend“), ²⁶²⁶⁹ in *Die Duse im Jahre 1903*

sich schloss, Tausende von Lebenslagen enthüllte, alles Menschliche blosslegte.“ In: SW XXXII. S. 234. Z. 17-20.

26257SW XXXII. S. 234. Z. 8-9.

26258SW XXXII. S. 235. Z. 35-37.

26259SW XXXII. S. 236. Z. 19.

26260SW XXXII. S. 239. Z. 28, SW XXXII. S. 240. Z. 9, SW XXXII. S. 240. Z. 9.

26261„[...] von ihrem mütterlichen Schosse löst sich das einzelne Schicksal ab, hier steigt das Genie, der Held empor: so wird das Bild der Welt gross, einheitlich, mythisch, und der Mythos ist, was die schaffende Phantasie niemals entbehren kann.“ In: SW XXXII. S. 241. Z. 6-9.

26262SW XXXII. S. 243. Z. 7-9.

26263SW XXXII. S. 243. Z. 28.

26264SW XXXII. S. 250. Z. 16-17.

26265SW XXXII. S. 251. Z. 32-34.

„Stolz und Selbstgefühl auszudrücken, und schwelgt im Erfinden solcher Situationen, wo dieses sich in jähem Umschwung des Schicksals mit besonderer Intensität äussern kann. Der Kern seiner dramatischen Situationen ist eine solche Peripetie, in welcher der die Oberhand gewinnt, der früher unten war.“ In: SW XXXII. S. 252. Z. 10-15.

26266SW XXXII. S. 254. Z. 24-27.

26267SW XXXII. S. 256. Z. 7-9.

26268SW XXXIII. S. 21. Z. 26.

26269SW XXXIII. S. 14. Z. 37-38.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 15. Z. 14.

(1903) durch das Spiel der Schauspielerin, die mehr als das „Schicksal dieser Figuren“²⁶²⁷⁰ spielt, sondern etwas von der Allgemeinheit.²⁶²⁷¹ Ebenso zeigt sich die Einbindung des Motivs auch in der Schrift *Madame de La Vallière* (1904) durch die zitierten Briefe der Pfalzgräfin Elisabeth Charlotte an die Prinzessin von Wales: „Das Schicksal der la Vallière findet sich in diesen beiden Briefen“.²⁶²⁷² Auch in *Der begrabene Gott, Roman von Hermann Stehr* (1905) findet sich das Motiv angesprochen durch das Erleben der Kunst (in diesem Fall dieses Buches),²⁶²⁷³ in der Besprechung *Das Mädchen mit den Goldaugen* (1905) durch Balzacs Erzählung (*La fille aux yeux d'or*, 1833), primär durch Henry de Marsay („Ist er nicht mit den Schicksalen der Prinzessin von Cadignan verflochten? Und mit anderen dunkleren Schicksalen?“),²⁶²⁷⁴ aber auch durch die Künstlerschaft Balzacs,²⁶²⁷⁵ in der Schrift *Schiller* (1905) durch die Entwicklung unter den Deutschen²⁶²⁷⁶ oder auch in der Schrift *Sebastian Melmoth* (1905), wobei Hofmannsthal auch in dieser Schrift die Verbindung zwischen dem Wesen und dem Schicksal betont.²⁶²⁷⁷ „Es war das Schicksal dieses Menschen, drei Namen nacheinander zu führen: Oscar Wilde, C 3 3, Sebastian Melmoth. Der Klang des ersten nichts als Glanz, Hochmut, Verführung. Der zweite fürchterlich, eines jener Zeichen, welche die Gesellschaft mit glühendem Eisen in eine nackte menschliche Schulter einbrennt. Der dritte der Name eines Gespenstes“.²⁶²⁷⁸ Auch die Worte eines Sträflings, der Wildes stärkeres Leiden im Gegensatz zu anderen Sträflingen erwähnt,²⁶²⁷⁹ habe zu Wildes Legende beigetragen.²⁶²⁸⁰ Aufgrund des Wesens, welches das Geschick bestimmt, konnten auch die Freunde Wildes gesellschaftlichen Untergang nicht verhindern, war er doch allein in der „Gewalt“²⁶²⁸¹ seines Geschicks. „Denn damals muß die Maske des Bakchos mit den schön geschweiften, üppigen Lippen in nie zu vergessender Weise umgewandelt gewesen sein in die Maske des sehend-blinden Ödipus oder des rasenden Ajas. Damals muß er um die schöne Stirn die Binde des tragischen Geschickes getragen haben sichtbar wie wenige.“²⁶²⁸² So zeigt sich das Motiv auch in

26270SW XXXIII. S. 22. Z. 27-30.

26271Hofmannsthal zeigt die Größe der Schauspielerin auf, die über den Schicksalen steht, die sie darstellt: „Daß sie mit den tiefen, weisen Blicken ihrer Augen das Gewölk dieser Schicksale zertheilen kann. Daß sie zu weise ist für Julia und Kleopatra, zu weise für die arme böse Hedda Gabler, nein, weiser als Oedipus, klüger als Hamlet. Daß sie dort schwebt, wo dunkles Gewölk sich nicht mehr ballt, wo nur die reinsten Blitze des Schicksals, den Aether durchzuckend, treffen und tödten.“ In: SW XXXIII. S. 24. Z. 30-35. Hofmannsthal vergleicht in dieser Schrift die Schauspielerin sogar mit Goethe: „Man versteht, daß die Dichterseele, die aus Werther's gequälten Augen angstvoll blickte, sich läutern konnte, sich stärken zu dem wundervoll klaren, das Schicksal bändigenden Blick der Iphigenie!“ In: SW XXXIII. S. 24. Z. 38-40.

26272SW XXXIII. S. 56. Z. 3-4.

„Diese Schicksale gehören einer anderen Ordnung der Dinge an als die Kunstwerke der Dichter. Das Schicksal des Antinous melden die Inschriften unter den Bildsäulen seines vergötterten, mit den Abzeichen der Götter gesmückten Leibes. Das Schicksal der la Vallière findet sich in den beiden Briefen der Elisabeth Charlotte.“ In: SW XXXIII. S. 57. Z. 31-35.

26273„Da bekamen wir den kleinen und den großen Zutritt zu den Geschicken dieser Erde.“ In: SW XXXIII. S. 70. Z. 23-24.

26274SW XXXIII. S. 97. Z. 12-14.

„[...] in den morgenländischen Wogen eines Abenteuers, die ein zeitloses ewiges in nackter Schönheit leuchtendes Meer hereinzuspülen scheint, spiegelt sich das Gesicht Henry de Marsays, eines jener Gesichter, die nur Balzac zu schaffen vermochte, in denen die Instinkte einer ganzen Zivilisation, ihre tiefsten Begierden, ihre geheimsten Wünsche, ihr innerstes Verhältnis zum Weib, zur Welt, zum Schicksal, Figur geworden sind.“ In: SW XXXIII. S. 96. Z. 29-36.

26275„Wundervolles Gewirr von Schicksalsfäden, nie wieder von einem menschlichen Hirn zu ersinnendes! Glückliche Unvollkommenheit unseres Gedächtnisses: wir können uns endlos in dieser Welt bewegen, Gesichter tauchen auf, auf denen Schicksale geschrieben sind, von einem aufs andere fällt ein zuckendes Licht.“ In: SW XXXIII. S. 97. Z. 15-20.

26276Dort wo die Deutschen einst Maria Stuart oder Karl Morr hatten, die „große Fassung ihre Wahrheit – oder die Wahrheit ihrer Seele – war, nun eine andere Wahrheit ihrer Seele: Siegfried, der sich aus den Stücken von seines Vaters Schwer singend Schwert und Schicksal schmiedet.“ In: SW XXXIII. S. 75. Z. 10-13.

26277„Es hat gar keinen Sinn so zu sprechen, als ob Oscar Wildes Schicksal und Oscar Wildes Wesen zweierlei gewesen wären und als ob das Schicksal ihn so angefallen hätte wie ein bissiger Köter ein ahnungsloses Bauernkind.“ In: SW XXXIII. S. 63. Z. 12-16.

„Oscar Wildes Wesen und Oscar Wildes Schicksal sind ganz und gar dasselbe. Er ging auf seine Katastrophe zu, mit solchen Schritten wie Ödipus, der Sehend-Blinde.“ In: SW XXXIII. S. 63. Z. 18-20.

„Man muß das Leben nicht banalisieren, indem man das Wesen und das Schicksal auseinanderzerrt und sein Unglück abseits stellt von seinem Glück. Man darf nicht alles sondern. Es ist alles überall. Es ist Tragisches in den oberflächlichen Dingen und Albernes in den tragischen. [...] Es ist Dichterisches in den Kleidern der Kokotten und Spießbürgerliches in den Emotionen der Lyriker. Es ist alles im Menschen drin. Er ist voll der Gifte, die gegeneinander wüten.“ In: SW XXXIII. S. 64. Z. 27-34.

26278SW XXXIII. S. 62. Z. 4-10.

26279SW XXXIII. S. 62. Z. 33-34.

26280SW XXXIII. S. 63. Z. 2-3.

26281SW XXXIII. S. 64. Z. 16.

26282SW XXXIII. S. 64. Z. 14-23.

Shakespeares Könige und grosse Herren (1905), hier erstmalig durch die Anrede an die Zuhörer: „Gewohnt, das wundervolle Phänomen in seine Elemente zu zerlegen und in den flutenden Strömen seines geteilten Lichtes mit Ihrem Denken zu wohnen, verlangt es Sie manchmal, einen Lebenden von draußen hereinzurufen, in dessen Seele dies unzerlegte Ganze Shakespeare anpocht, wie das einlaßbegehrende Schicksal“.²⁶²⁸³ Hofmannsthal betont hier nicht nur bereits zu Beginn die Konzeption, er geht auch auf den Lesenden ein, der wieder zu Shakespeare und seinen Werken zurückgefunden hat (SW XXXIII. S. 78. Z. 5-10). Hofmannsthal will den Zuhörenden aber vor allem von denjenigen sprechen, die ein „Resonanzboden“²⁶²⁸⁴ für die Werke Shakespeares sind, für die, die nicht nur die „großen Geschicke, die jäh Wendungen des Schicksals“²⁶²⁸⁵ sind, sondern die auch abseits der geschilderten Einsamkeit ergriffen sind. „Nicht alles in ihnen haucht die grauenvolle Einsamkeit aus, welche um die ungeheuersten Geschicke herumschwebt wie um die Gipfel der eisigen Berge. Zuweilen sind in einem dieser Gedichte die menschlichen Geschicke, die dunklen und die schimmernden, ja selbst die Qualen der Erniedrigung und die Bitternis der Todesstunde zu einem solchen Ganzen verflochten“.²⁶²⁸⁶ Somit spricht Hofmannsthal für die, die die Konzeption der Ganzheit des Seins erkannt haben. Hofmannsthals Ausführungen bringen ihn aber auch dazu, einzelne Figuren anzusprechen, so Claudio („Wie hart und finster, wie wehtuend ist Claudios Geschick, seine Todesangst, das Anklammern an den Strohalm, der ihn retten kann“).²⁶²⁸⁷ Doch auch durch die Aufführung des Stückes *Was ihr wollt* durch Beerbohm Tree, kommt es zur Erwähnung des Motivs.²⁶²⁸⁸ Hofmannsthal geht aber auch auf den ein, der nicht nur in sich Shakespeare eine Bühne gegeben hat, sondern der auch wirklich inszeniert, unter dem Anspruch der Lebendigkeit (SW XXXIII. S. 83. Z. 14-17). Was Hofmannsthal aber auch noch hervorhebt, ist die Art und Weise wie sich einige von Shakespeares Figuren dem Tod und dem Leben gegenüberstellen. Hofmannsthal verweist hier im Besonderen auf Brutus; während andere Figuren wie Romeo kein anderes „Schicksal als die Liebe“²⁶²⁸⁹ haben, hat Brutus ein „inneres Schicksal voll Erhabenheit“.²⁶²⁹⁰

Des weiteren zeigt sich das Motiv auch in der *Einleitung zu dem Buche genannt die Erzählungen der Tausendundein Nächte* (1906) durch die Gleichheit zwischen Hofmannsthal und den Kaufmannsöhnen in dem Werk: „wie die lebendigen Zeichen dieser Schicksale verschlungen ineinanderspielten, tat sich in unserem Innern ein Abgrund von Gestalten und Ahnungen, von Sehnsucht und Wollust auf.“²⁶²⁹¹ Ebenso zeigt sich das Motiv durch die beispielhafte Liebesgeschichte von Alischar und Sammurud (SW XXXIII. S. 125. Z. 12-15), denn statt die Geliebte zu retten, fällt Alischar in einen Schlaf, durch den dem Kurden erst die Möglichkeit gegeben wird die schöne Sammurud zu rauben.²⁶²⁹² Auch in *Der Dichter und diese Zeit* (1906) findet sich Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Motiv, hier gebunden an die Absicht, den Dichterbegriff zu definieren. So verweisen die Engländer auf den „man of genius“²⁶²⁹³ und meinen damit keineswegs nur einen Dichter, schränken es demnach nicht ein,²⁶²⁹⁴ obgleich ihnen „etwas Dichterisches an[haftet], ihnen oder ihren Schicksalen.“²⁶²⁹⁵ Hofmannsthal verwehrt sich in dieser Schrift auch vor einer Einteilung zwischen dem Dichter und dem Journalisten, auch wenn sich diese dennoch zeigt. Zumindest gesteht er hier dem Journalisten zu, dass er die Sprache nicht derart herabsetzen kann, dass nicht mitunter ein Mensch ergriffen davon sein kann: „Und gibt es nicht ihrer mehr Jugendschicksale, die denen Kaspar Hausers gleichen, als man ahnen möchte, in den ungeheueren Einöden, die unsere menschenwimmelnden Städte sind?“²⁶²⁹⁶ Über den Dichter sagt Hofmannsthal schließlich, dass sich mitunter „eingeschränkte

26283SW XXXIII. S. 76. Z. 26-31.

26284SW XXXIII. S. 78. Z. 11.

26285SW XXXIII. S. 78. Z. 16.

26286SW XXXIII. S. 79. Z. 3-8.

26287SW XXXIII. S. 81. Z. 28-30.

26288SW XXXIII. S. 83. Z. 2-6.

26289SW XXXIII. S. 88. Z. 9.

26290SW XXXIII. S. 88. Z. 12.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 88. Z. 13-25.

26291SW XXXIII. S. 121. Z. 21-24.

26292SW XXXIII. S. 125. Z. 30-34.

26293SW XXXIII. S. 130. Z. 24.

26294SW XXXIII. S. 130. Z. 24-25.

26295SW XXXIII. S. 131. Z. 26.

26296SW XXXIII. S. 134. Z. 29-31.

Schicksale“²⁶²⁹⁷ auf seine Seele legen können. Dabei versteht Hofmannsthal unter dem Dichter auch Jemanden, der ein Antwortender und ein Spiegelbild seiner eigenen Gegenwart ist: „Mir ist manchmal, als ruhte das Auge der Zeit, ein strenger, fragender, schwer zu ertragender Blick, auf dem Dasein der vielen Dichter wie auf einer seltsamen unheimlichen Vision. Und als fühlten die Dichter diesen Blick auf sich, fühlten ihre Vielzahl, ihre Gemeinsamkeit, ihre Schicksalsverkettung und die Unbegreiflichkeit und doch die dumpfe Notwendigkeit ihres Tuns.“²⁶²⁹⁸ Letztendlich zeigt sich das Motiv auch in *Die Wege und die Begegnungen* (1907) durch die Erlebnisse des Weges, aber auch eindringlich in Verbindung mit der Abkehr vom Passiven und dem eigenen Wesen, heißt es doch: „Wir sind keine Gefangenen, und wir sind selbst immerfort auf dem Wege unseres Schicksals.“²⁶²⁹⁹

Innerhalb der hinterlassenen Gespräche und Briefe zeigt sich das Motiv in dem *Gespräch über die Novelle von Goethe* (August/September 1906),²⁶³⁰⁰ in dem *Buch des Weltmannes* (1902),²⁶³⁰¹ in *Der Brief des letzten Contarin* (1902) durch die Empathie der Freunde („Sie bieten mir folgendes an: Damit erregen Sie mich sehr, denn sie rühren an mein Schicksal, an meine Weltanschauung, an mein ich“)²⁶³⁰² oder in *Furcht / Ein Dialog* (1906/1907) in Verbindung mit Laidions Verzweiflung im Leben.²⁶³⁰³

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, zeigt sich eine Einbindung des Motivs in der *Vertheidigung der Elektra* (1903) und zwar in Verbindung mit Goethe. Hofmannsthal deutet hier gleichsam eine Anpassung an die Moderne an, wenn es heißt: „Wir müssen uns den Schauer des Mythos neu schaffen. Aus dem Blut wieder Schatten aufsteigen lassen. Gestalten der Goethe’schen Iphigenie nur leicht getaucht in ihr Geschick.“²⁶³⁰⁴ Des weiteren zeigt sich das Motiv in den Notizen zu *Das Verhältnis der dramatischen Figuren Grillparzers zum Leben* (1904), wenn er die „unentrinnbare[...] Nothwendigkeit des eigenen Schicksals“²⁶³⁰⁵ betont und in der *Anrede an Schauspieler* (1907) durch die Anleitungen an den Schauspieler: „da liegt das Schicksal des Schauspielers, gewurzelt in dem dionysischen sich Verlarven und Verwandeln“.²⁶³⁰⁶ Zudem geht Hofmannsthal auf die Duse in der Rolle der Hedda Gabler ein: „Ihr Schicksal ist der Autor, so wie des Autors Schicksal die Muttersprache.“²⁶³⁰⁷

In *Das Leben ein Traum* (1901-1904) erfolgt die erste Einbindung des Schicksals durch Sigismunds Gewaltausbrüche gegen die Kröten, hinter denen sich Sigismunds Verlangen verbirgt, sich aus seinem Leben zu befreien; sieht er aber doch gleichsam die Ausweglosigkeit dieses Wunsches und leidet nur noch mehr unter der Freiheit der Tiere, die ihm nicht vergönnt ist („Ich bin Sigismunds Geschick, / Mich gelüftet’s euch zu töten“).²⁶³⁰⁸ Durch Clotald zeigt sich ebenso das Schicksal, sieht er sich als Bewacher Sigismunds in einer Machtposition, die vom Schicksal bestimmt ist (SW XV. S. 17. Z. 39-34), welches ihm auch Macht über den

26297SW XXXIII. S. 138. Z. 40.

26298SW XXXIII. S. 143. Z. 5-10.

26299SW XXXIII. S. 154. Z. 23-25.

„Es ist nur sonderbar, dass alles immefort auf dem Weg ist; [...] diese beiden, Hamlet und seines Vaters Geist, seit Tagen auf dem Wege zueinander sind, und dass Raskolnikow von der Stunde des Mordes an sozusagen auf Umwegen diesen Weg zurück sucht nach dem Punkt, so sein Schicksal sich zweimal entscheiden sollte, das einemal scheinbar, das anderemal wirklich und endgültig.“ In: SW XXXIII. S. 154. Z. 9-16.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 154. Z. 7.

26300Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 149. Z. 23-26, SW XXXI. S. 150. Z. 15.

26301Hofmannsthals Text ist eine Besprechung von *An Onlooker’s Note-Book. By the Author of >Collections and Recollections< von George William Erskine* ist, über das es heißt: „Hauch des Buches ist die große Welt. [...] Die ihre Schicksale mit Runen in die Gesichter schreibt mehr als irgend etwas.“ In: SW XXXI. S. 22-23. Z. 31-1.

26302SW XXXI. S. 17. Z. 28-29.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 17. Z. 16, SW XXXI. S. 260. Z. 5-6.

26303„[...] und deinen hundert Augen entgeht nichts, nichts ein Käfer, der im Staub vorbeiläuft und dich deinem Schicksal überläßt, nicht der Vogel in der Luft, der hoch droben singt und dich deinem Schicksal überläßt.“ In: SW XXXI. S. 122. Z. 34-37.

26304SW XXXIII. S. 222. Z. 6-8.

26305SW XXXIII. S. 230. Z. 26-27.

26306SW XXXIII. S. 240. Z. 25-26.

26307SW XXXIII. S. 242. Z. 32-33.

26308SW XV. S. 14. Z. 12-13.

König gebracht hat („Und das Schicksal eines Königs / Hab ich mir zu Dienst gezwungen“).²⁶³⁰⁹ Auch Sigismund beruft sich auf das Schicksal, wenn er Clotald warnt, einmal unbewaffnet zu ihm zu kommen.²⁶³¹⁰ Zum Ende des zweiten Aufzugs bindet Hofmannsthal neuerlich das Motiv ein, sieht Clotald doch den Trank, den er Sigismund zu trinken heißt, als sein „Schicksal“.²⁶³¹¹ Bedingt ist dies dadurch, dass Clotald erst durch den Trank die Scharade vollziehen kann, Sigismund unbemerkt aus dem Turm, in seine ihm erblich zugehörige Umgebung voll Schönheit, Macht und Prunk zu bringen.

Ebenso in den Notizen (I/1H¹), die Sigismunds erstes Aufeinandertreffen mit Rosaura schildern, zeigt sich die Einbindung dieses Motivs. Clarin bedauert den Umstand, dass sich seine Herrin Rosaura und er verirrt haben und deutet dies als „[h]immelschreiendes Geschick“.²⁶³¹² Erst mit dem Auftreten Clotalds, der zu Sigismund, Rosaura und dem Diener Clarin tritt und damit die Situation zwischen Sigismund und Rosaura entschärft, zeigt sich neuerlich das Schicksal. Nicht glücklich sein mit einer Frau, sei sein Schicksal, sondern „zu sterben ehe du / noch geboren warst“,²⁶³¹³ damit sein Hochmut nicht zum Ausbruch kommen werde. Auch mit dem Auftreten der Soldaten, die ihm Nachricht vom Hof des Königs bringen, zeigt sich die Thematisierung des Schicksals, wobei Clotald hier sein fern vom Hof gelebtes Leben bedauert.²⁶³¹⁴

Im dritten Aufzug enthüllt Clotald Sigismund seine wirkliche Herkunft, und entwirft sein bisheriges leidvolles Leben als Notwendigkeit für sein königliches Amt („Grossem Schicksal auserlesen / musstest grosses Du erleiden“).²⁶³¹⁵ Clotald heißt ihm nun zu handeln, müsse er sich nun als rechtmäßiger Erbe beweisen und damit als Sieger über das Schicksal.²⁶³¹⁶ Nach dem Mord und dem Angriff des Königs auf den Narzissmus Sigismunds, zeigt sich neuerlich die Einbindung des Geschicks, stuft Sigismund doch das Schicksal als unabwendbar ein und zwar darin, sein Sohn zu sein.²⁶³¹⁷ Neuerlich im vierten Aufzug zeigt sich die Einbindung des Schicksals. Clotald täuscht vor, dass alles, was er glaubte zu erleben, lediglich ein „Abglanz“²⁶³¹⁸ von dem sei, was er ihm von der Welt erzählt habe („Und du weintest vor Verlangen / Und verfluchtest dein Geschick“).²⁶³¹⁹ Die Einbindung dieses Motivs findet sich auch in Hofmannsthals weiterführenden Notizen zum vierten Aufzug (IV/1H¹). Hofmannsthal bindet das Schicksal hier an die Gewaltbereitschaft der Soldaten, die Sigismund aus dem Turm befreien wollen („wir mit diesen unsern Händen / werden Euer Schicksal wenden“).²⁶³²⁰ Dagegen lässt Hofmannsthal einen der Geächteten das Verhalten des Königs verurteilen, hatte er doch versucht, das Schicksal zu „überlisten“,²⁶³²¹ wodurch der König sich in seinem Verständnis „Kron und Leben [...] verwirkt“²⁶³²² habe.

Weitere Bezüge zum Schicksal finden sich lediglich in den Notizen. Zum einen in Verbindung mit dem König, der wähnt, das Schicksal, welches er mit der Tyrannen-Herrschaft seines Sohnes verbindet, nicht von sich abwenden zu können,²⁶³²³ zum anderen aber auch durch Sigismund, der sein ganzes Leben im fünften Aufzug als Schicksal auffasst.²⁶³²⁴ Zudem heißt es unter den Vorbereitungen zum Selbstmord Sigismunds: „nach dem Geständnis des Vaters sieht er sich ganz als stummes gängstiges Werkzeug in der Hand des Schicksals wie einst die Kröten in seiner.“²⁶³²⁵

In *Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch* (1902) zeigt sich das Motiv durch

26309SW XV. S. 18. Z. 9-10.

26310SW XV. S. 19. Z. 22-25.

26311SW XV. S. 22. Z. 4.

26312SW XV. S. 183. Z. 21.

26313SW XV. S. 189. Z. 37-38.

26314SW XV. S. 196. Z. 30-35.

26315SW XV. S. 205. Z. 15-16.

Des weiteren, siehe: SW XV. S. 205. Z. 28-35.

26316SW XV. S. 206. Z. 2.

26317SW XV. S. 212. Z. 41.

26318SW XV. S. 29. Z. 31.

26319SW XV. S. 29. Z. 28-29.

26320SW XV. S. 227. Z. 35-36.

26321SW XV. S. 228. Z. 19.

26322SW XV. S. 228. Z. 17-27.

26323SW XV. S. 237. Z. 1-7.

26324SW XV. S. 244. Z. 6-7.

26325SW XV. S. 244. Z. 17-18.

Balzac's Äußerungen über das englische Theater, welches für ihn im Sinne der Konzeption steht: „Was mich an dem wirklichen bezaubert, ist gerade seine Breite. Seine Breite, welche die Basis seines Schicksals ist. Ich habe es gesagt, ich sehe nicht den Menschen, ich sehe Schicksale. Und Schicksale darf man nicht mit Katastrophen verwechseln.“²⁶³²⁶ Der deutliche Bezug zum Motiv zeigt sich auch durch Balzac's Schilderung des Charakters: „Seine Breite, welche die Basis seines Schicksals ist. Ich habe es gesagt, ich sehe nicht den Menschen, ich sehe Schicksale. Und Schicksale darf man nicht mit Katastrophen verwechseln.“²⁶³²⁷ Während Balzac nichts als Schicksale sieht, glaubt er, dass die Katastrophe die „Sache des Dramatikers“²⁶³²⁸ ist, wogegen er hält: „Das Schicksal des Menschen, das ist etwas, dessen Reflex vielleicht nirgends existierte, bevor ich meine Romane geschrieben hatte. Meine Menschen sind nichts als das Lackmuspapier, das rot oder blau reagiert. Das Lebende, das Große, das Wirkliche sind die Säuren: die Mächte, die Schicksale.“²⁶³²⁹ Balzac vergleicht zudem den Künstler mit einem Heizer, wobei das Schicksal des Künstlers in nichts Anderem zu finden ist, als in „seiner Arbeit“.²⁶³³⁰ Die Arbeit ist das „ganze Schicksal des Künstlers, daß er ringsum in der ganzen Welt nur die Gegenbilder der Zustände wahrzunehmen imstande ist, die er unter den Qualen und Entzückungen des Arbeitens durchzumachen gewohnt ist.“²⁶³³¹ In dem Sinne, dass der Dichter sich in seinen Werken offenbart, kommt Balzac auf Goethe zu sprechen: „Er ließ es geschehen, daß sein Schicksal, das sein Wesen war, seinem Wesen, das sein Schicksal war, alle Opfer darbrachte, deren die Dämonen bedürfen.“²⁶³³²

„Nein, ich bin / ein Weib und will ein Weiberschicksal“,²⁶³³³ ruft Chrysothemis in *Elektra* (1903), an ihre Schwester gerichtet aus. Anders als Elektra, will sich Chrysothemis dem Leben zuwenden und weiß auch wie sie dies erreichen wird. Ihr gegenwärtiges Leben sei nur erfüllt von Leere, umgeben von dem falschen Umfeld, da sie unter die Dienerschaft gestoßen wurden und voller Sehnsucht seien. Chrysothemis aber verlangt es nach einem „Weiberschicksal“,²⁶³³⁴ was für sie die Erfüllung des Lebens wäre und unter dem sie den Ehebund und eigene Kinder versteht. Erst durch die Rede des Boten zeigt sich ein weiterer Bezug zum Motiv, fasst dieser Bote doch den frühen Tod als den Schicksalsspruch der Götter auf. Die Götter hätten sich zu sehr an der Lebensfreude Orest's gestoßen und ihn dafür „an seines dunklen Schicksals finstern Baum“²⁶³³⁵ gebunden.²⁶³³⁶

In *Das gerettete Venedig* (1904) thematisiert Hofmannsthal das erste Mal das Schicksal, wenn Jaffier im ersten Aufzug nach Hause zurückkehrt. Anstatt tätig auf die Demütigung zu reagieren, verfällt Jaffier in Selbstmitleid über sein zartes Wesen: „Wozu aus feinem Stoff den Prügelknaben / des Schicksals?“²⁶³³⁷ Erst wieder innerhalb des Gespräches zwischen Jaffier und Pierre zeigt sich die Einbindung des Motivs, bekennt Jaffier doch, dass er lieber alleine im Elend leben würde, als seine Frau auch noch damit zu belasten. Im Gespräch mit seinem früheren Freund will Jaffier sich vermeintlich stark zeigen, sagt er ihm doch: „Allein hab' ich ein Herz, um jede Unbill / des Schicksals zu ertragen“.²⁶³³⁸ So ruft Pierre schließlich zu seiner

26326SW XXXIII. S. 31. Z. 12-16.

26327SW XXXIII. S. 31. Z. 14-16.

26328SW XXXIII. S. 31. Z. 17-18.

26329SW XXXIII. S. 31. Z. 18-23.

26330SW XXXIII. S. 33. Z. 1.

„[...] so steht Goethes Schicksal in seinen Werken.“ In: SW XXXIII. S. 38. Z. 31-32.

26331SW XXXIII. S. 33. Z. 21-24.

26332SW XXXIII. S. 38. Z. 3-6.

Über Goethe sagt er weiter: „Dort sehe ich ihn, wo er lebt, wo sein Leben ist: in den dreißig oder vierzig Bänden seiner Werke, die er hinterlassen hat, nicht in dem Gewäsch seiner Biographen. Denn es kommt darauf an, die Schicksale dort zu sehen, wo sie in göttlicher Materie ausgeprägt sind.“ In: SW XXXIII. S. 38. Z. 20-24.

26333SW VII. S. 71. Z. 6-7.

26334SW VII. S. 71. Z. 7.

26335SW VII. S. 98. Z. 21.

26336In den Varianten findet sich ein weiterer Bezug zum Motiv, und zwar in Verbindung mit dem alten Diener: „alter Mann der tausendfach das Welken in der Knospe mitgemacht hat, die Hinterhalte der Götter; die Ironie des Schicksals.“ In: SW VII. S. 326. Z. 14-15.

26337SW IV. S. 15. Z. 21-25.

26338SW IV. S. 31. Z. 30-32.

Teilnahme an der Revolution auf und versichert sich, dass kein „Wechsel des Geschicks“²⁶³³⁹ ihn jemals dazu veranlassen könnte, von der Revolution abzulassen.

Das Motiv zeigt sich aber auch durch Jaffiers erstes Aufeinandertreffen mit den Verschwörern. Gegen deren Verdächtigung, stellt er die Bereitschaft zum Selbstmord als auch zum Mord: „Ihr seht auf mich / ihr wundert euch, ich fühl’s, ihr wundert euch / wie ich es wage, diesem schicksalsvollen / furchtbaren Rate mich zu nah.“²⁶³⁴⁰ Vor Belvidera verteidigt er zudem die Verschwörer, die Belvidera zuvor als Schurken bezeichnet hatte, seien es doch ehrenwerte Männer mit „finstrem Schicksal“.²⁶³⁴¹ Nach Belvideras Äußerung, dass Renault sich ihr genähert habe, ergießt sich Jaffier zunächst in Mordfantasien. Doch er begreift auch, dass er keine Rache nehmen kann, seine Mordlust zügeln muss, nicht allerdings aus moralischen Gründen, sondern sein Narzissmus zeigt sich hier neuerlich als bestimmend: „Wir ziehn am gleichen Karrn, und sein Schicksal, / viel wüster als der wüsteste der Träume / hat mich und ihn zusammenwachsen lassen“.²⁶³⁴² Als Belvidera allerdings erkennen muss, dass ihr Mann ein zukünftiger Mörder und ein Verräter an Venedig ist, lässt Hofmannsthal sie sich zu den Opfern zählen, die sich allerdings aus ihrer Opferrolle befreien werden. Belvidera prophezeit ihnen, dass sie untergehen werden, während die Frauen des Landes um „das Geschick, / dem wir entronnen sind“²⁶³⁴³ wissen. Dennoch stellt Belvidera in ihrer Rede Jaffier vor ihrem Vater als ehrenvollen Mann dar, da er sich von den Verrätern losgesagt habe. Zudem aber zeigt sie ihren eigenen Narzissmus, möge der Vater doch helfen, die Kinder des Retters vor deren Hochmut zu schützen und das obwohl sie sie selbst erhebt: „Laß sie nicht / zu viel dran denken, welch ein wundervolles / Geschick sie über alle andern hebt.“²⁶³⁴⁴

Das Motiv zeigt sich des weiteren durch Pierre, nachdem er von den Soldaten des Staates verhaftet worden war. Während sich Pierre achtlos im Umgang mit Aquilina zeigt, offenbart er gleichsam, beim Erblicken des Freundes, die Bedeutung der Freundschaft für sein Leben („Mein Jaffier, Schicksal“).²⁶³⁴⁵

„bin ich dir verhaßt,
mein einziger Freund, gibst du mir Schuld an allem?
Falsch ! Da ist Schicksal drin, und, mein Jaffier,
in uns, wenn ich nicht irre, da ist etwas,
das stärker sein wird als dies Schicksal.“²⁶³⁴⁶

Doch Pierre muss erleben, dass Jaffier ihn verraten hat. So zeigt sich Pierre zwar vermeintlich bereit für den Tod, will aber zuvor eine letzte Inszenierung, durch seine narzisstischen Rede vor dem Senat realisieren („umflattert von den Raben meines Schicksals“).²⁶³⁴⁷ Als Pierre weiß, dass er zumindest keinen unehrvollen Tod sterben wird, will er noch einmal mit Jaffier sprechen, da er sich „versöhnt mit meinem Schicksal“²⁶³⁴⁸ sieht. Doch er muss vom Tod des Freundes erfahren, den er bedauert und für dessen frühen Tod er das Schicksal ausgemacht hat.²⁶³⁴⁹

In dem Dramenentwurf *Dominic Heintls letzte Nacht* (1904-1906) zeigt sich die Thematisierung des Motivkomplexes in Verbindung mit der Tochter Hermine, und zwar dahingehend, dass Hofmannsthal ihr gerade ein Fehlen des Schicksals, also des Wesens, attestiert: „Es fehlt ihnen im höchsten Grad: der eine Tag, die Stunde des Schicksals. Auf diese arbeitet Hermines ganze Seele hin: ist die Stunde da, so tritt Anna aus ihr heraus und der Dämon vergeht wie ein Schatten.“²⁶³⁵⁰ An Heintl zeigt sich, im Gespräch mit

26339SW IV. S. 33. Z. 34.

26340SW IV. S. 49. Z. 17-20.

26341SW IV. S. 102. Z. 18.

26342SW IV. S. 104. Z. 18-20.

26343SW IV. S. 106. Z. 20-21.

26344SW IV. S. 122. Z. 33-35.

26345SW IV. S. 132. Z. 8.

26346SW IV. S. 132. Z. 13-17.

26347SW IV. S. 138. Z. 13.

26348SW IV. S. 142. Z. 15.

26349SW IV. S. 143. Z. 11-15.

Siehe (Notizen): SW IV. S. 185. Z. 31, SW IV. S. 192. Z. 32, SW IV. S. 205. Z. 32, SW IV. S. 210. Z. 31, SW IV. S. 213. Z. 24, SW IV. S. 219. Z. 19, SW IV. S. 220. Z. 7.

26350SW XVIII. S. 301. Z. 13-16.

Mammon, die „Angst in der Welt“, ²⁶³⁵¹ von der er letztendlich glaubt, dass er sich dieser nicht wirklich entziehen könne, dieses aber zumindest versucht. ²⁶³⁵² Für dieses Motiv zeigt sich besonders die Notiz N 33 von Bedeutung. Hofmannsthal verweist darin nicht nur auf das Schicksal, sondern auch auf die Wirklichkeit des Todes sowie auf die Konzeption der Ganzheit des Seins: „Merlin: Sein eigenstes Gesetz hat jedes Wesen / es schwingt drin wie die Unruh in der Uhr / aus der Gestalt der Signatur / lässt sich sein ganzes Erdenschicksal lesen.“ ²⁶³⁵³

Die Bedeutung die Hofmannsthal in der Tragödie *Ödipus und die Sphinx* (1905) ²⁶³⁵⁴ dem Schicksal beimisst zeigt sich bereits durch das vorangestellt Zitat Hölderlins: „Des Herzens Woge schäumte nicht so schön empor und würde Geist, wenn nicht der alte stumme Fels, das Schicksal, ihr entgegenstände.“ ²⁶³⁵⁵ Ödipus sieht die Prophezeiung des Orakels, die Worte der Priesterin, die für den Gott zu ihm gesprochen hatte, als zukünftige Wirklichkeit an, der der Mensch nicht entkommen kann, wodurch sich Ödipus dadurch unumgänglich auf fatale Weise an die Zieheltern gebunden fühlt. ²⁶³⁵⁶ Während sein Diener Phönix ihn von der Güte seines Herzens überzeugen will, legt Ödipus seine Vergangenheit vor ihm dar; hatte er doch bereits einmal eine Gewalttat gegen den Freund begangen, der seine Herkunft angezweifelt hatte. Ödipus stuft diesen Gewaltausbruch als eine Facette seines Schicksals ein, ebenso wie das mangelhafte Liebeserleben. ²⁶³⁵⁷ Und obwohl Ödipus das Schicksal als unabwendbar ansieht, deutet sich dennoch an, dass er denkt, er könne es bezwingen, wenn er in die Einsamkeit geht. So deutet sich hier ein Zusammenhang zwischen dieser Tragödie und *Das Leben eine Traum* (1901-1904) an, wenn Ödipus von seinem Vater, dem König von Korinth, einen Turm als seine Zuflucht ersehnt. ²⁶³⁵⁸ Und dennoch, trotz des Turmes und der Einsamkeit, die er ersehnt, um den Mord an dem Vater und dem Inzest mit der Mutter zu entgehen, ahnt Ödipus, dass er der Prophezeiung nicht entkommen kann („Das sind keine Schranken; / es waltet durch uns hindurch wie durch leeren Raum“), ²⁶³⁵⁹ weil der Grund für die Tat in seinem Innern liegt. ²⁶³⁶⁰

26351SW XVIII. S. 308. Z. 30.

26352„Und an dem Schicksal kann ich als Einzelner doch nichts ändern. Mammon ich will ausgehn! (Darauf Scene des Buders)“. In: SW XVIII. S. 308. Z. 33-35.

26353SW XVIII. S. 313. Z. 2-5.

26354In dem Separatdruck *Oedipus* zeigt sich das Motiv durch die Klageweiber, die den Tod des Laios bedauern: „Da sprang aus dem Dickicht / der mißgestalte Sklave des Geschicks“. In: SW VIII. S. 123. Z. 11-12.

Vor allem aber zeigt sich die Thematisierung des Motivs in den Notizen der ersten Fassung des 1. Aktes. Von Ödipus wird dieses, nach der Prophezeiung, eng an die Götter geknüpft, die die „Schlinge des / Schicksals“ (SW VIII. S. 236. Z. 10-11) um die Sterblichen werfen (SW VIII. S. 236. Z. 22).

Siehe (Notizen): SW VIII. S. 244. Z. 1-2, SW VIII. S. 244. Z. 16.

In dem Lesetext zu 1 H. 1. Akt 1. Fassung zeigt sich das Motiv mitunter durch die Toten, über die Ödipus leichtfertig schreitet (SW VIII. S. 265. Z. 14-25). Wenn sich Ödipus hier gegen das Schicksal auflehnt, welches er bestimmt sieht von den Göttern, dann heißt dies nichts anderes, als dass er gegen die Götter aufbegehrt. So zeigt sich das Schicksal auch in Verbindung mit Ödipus' Verlangen, dass sein Wille stärker sein wird (SW VIII. S. 245. Z. 26-29), ebenso wie wenn Ödipus auf den Herold des Laios trifft: „Ich gebe Raum / Raum dem Geschick! o mög es weit von mir / vorüberziehn“. In: SW VIII. S. 248. Z. 32-34. Des weiteren zeigen die Notizen auch eine Verbindung zwischen dem Kreuzweg und dem Schicksal („Drei Straßen schweigend (1) fahl erleuchtet / (2) fahlen Lichtes (1) schicksalsvoll / (2) lauernd // Geheimen Schicksals voll“, SW VIII. S. 252-253. Z. 34-35//1).

Des weiteren, siehe (Notizen): SW VIII. S. 240. Z. 7-9, SW VIII. S. 253. Z. 5-12, SW VIII. S. 253. Z. 30, SW VIII. S. 245. Z. 38, SW VIII. S. 555. Z. 23.

26355SW VIII. S. 9.

26356SW VIII. S. 27. Z. 11-14.

26357SW VIII. S. 29. Z. 12-19.

26358SW VIII. S. 32. Z. 11-21.

26359SW VIII. S. 32. Z. 27-28.

26360Die *Kritische Ausgabe* vermerkt: „zentrale Bedeutung der Opfer-Idee, die Möglichkeit, durch das Selbstopfer das / Schicksal zu verwandeln.“ In: SW VIII. S. 193. Z. 15-16.

Neuerlich zeigt sich auch den Äußerungen der *Kritischen Ausgabe* bezüglich dieser Aufführung die unumgängliche Hinterfragung eben dieser in Bezug auf das Schicksal. So wertet die *Kritische Ausgabe* die Opferbereitschaft des Ödipus als positiv, während sich in dieser Arbeit zeigen wird, dass Ödipus lediglich vorgibt, der Gutmensch zu sein. Die Äußerungen der *Kritischen Ausgabe* laufen deswegen in die falsche Richtung, weil das Schicksal nicht als mit dem Wesen verknüpft gesehen wird: „Niemand verweist auf die Bedeutung der Hingabe, des Selbstopfers in dem Drama für Erfolg und Versagen im Leben. Die Fähigkeit, sich selbst aufzugeben, zeichnet die Lebensstarken von den Lebensschwachen aus“. In: SW VIII. S. 201. Z. 18-21.

Des weiteren, siehe: SW VIII. S. 202. Z. 4-6.

Auf das Schicksal verweist Hofmannsthal auch nach dem Mord an Laios. So fällt ein Lichtstrahl auf das Gesicht des toten Mannes vor Ödipus, wodurch er sich vergewissern kann, dass es nicht sein Vater ist, den er ermordet hat.²⁶³⁶¹ Ödipus beginnt in diesem Moment das vermeintlich unabwendbare Schicksal zu hinterfragen, glaubt er doch nicht einen so großen Fehler begangen zu haben durch den Tod dieses Mannes, so lange er nur dem Mord an dem Vater entgeht. Mit dem vermeintlichen Mord an diesem Fremden, glaubt Ödipus zudem, dass das Schicksal doch dehnbar ist.²⁶³⁶²

Im zweiten Aufzug zeigt sich die Einbindung des Schicksals in Verbindung mit dem Magier Anagyrotidas, der wähnt, in die Seelen der Menschen schauen zu können („und jede Seele trägt die Miene ihres Schicksals / vor meinem Blick“).²⁶³⁶³ Darauf verweist Kreon, verlangt es ihn doch danach, den Feind zu erfahren: „Durchdringen dich mit meines innersten / Geschicks unnennbarstem Gefühl, das will ich, / du großer Magier! Verlaß mich nicht, / denn heut entscheidet sich mein Schicksal, Magier.“²⁶³⁶⁴

Kreon nennt Jokaste die Schuldige seiner Träume, zumal es ihn danach verlangt, Herr seiner Schwester und König über Theben zu werden. So glaubt er daran, dass er vor dem „Schicksalsmorgen“²⁶³⁶⁵ die Träume bannen und die Königswürde erlangen wird. Kreon verlangt es danach, sowohl den Frieden seiner Seele als auch die Macht zu erlangen. In einem Punkt, das Schicksal betreffend, sind sich Kreon und Ödipus gleich. Gegenüber dem Magier zeigt sich dies in den Worten Kreons: „Wie bezwing´ ich mein Geschick?“²⁶³⁶⁶ Dies drängt nicht nur Kreon, sondern auch Ödipus, sonst hätte er nicht Phönix von dem Turm oder der Einsamkeit gesprochen oder hätte sich von seiner Familie getrennt, sondern hätte den anderen Plan verfolgt, den Selbstmord. Den konnte Ödipus aber nicht begehen, zum einen aus Narzissmus, zum anderen deshalb, weil auch er versucht, das Schicksal zu beugen.

Auch verbindet der Knabe mit dem Erreichen von Kreons Königswürde das Schicksal.²⁶³⁶⁷ Während Kreon nicht daran glaubt, dass er Hilfe erwarten kann („Nirgends aus der Luft / schwingt sich ein Helfer mir“),²⁶³⁶⁸ wähnt er doch das Schicksal, das in seinen Augen mit seiner Schwester in Verbindung steht („sie hält mein nacktes Schicksal in den Händen“),²⁶³⁶⁹ stärker als sich selbst. In dem Gespräch zwischen dem Knaben und Kreon, zeigt sich eben die unterschiedliche Betrachtung des Schicksals: während Kreon sein Leben fremdbestimmt fühlt, hält der Knabe dem entgegen: „In deinen Händen ist dein Schicksal, Kreon.“²⁶³⁷⁰ Das Gespräch zwischen Kreon und dem Knaben zeigt sich als Parallele zu dem zwischen Ödipus und seinem Diener Phönix, der ihm, eben durch die Güte seiner Seele, vorhält, selbst sein Leben bestimmen zu können. Ein weiteres Gespräch bezüglich des Schicksals zeigt sich zwischen Antiope und Jokaste. So wähnt sich Antiope als Teil des göttlichen Geschlechtes und nur ein „Gott und ein Geschick“²⁶³⁷¹ könne ihr das Leben nehmen. Jokaste berichtet zudem von dem Handeln ihres Mannes, dass Laios das Kind weggab, um die Prophezeiung nicht wahr werden zu lassen. Damit ist Laios´ Tat gleichzusetzen mit dem Versuch Ödipus´, sich gegen das unabwendbar scheinende Schicksal zu stemmen. Antiope selbst jedoch beurteilt das Handeln ihres Sohnes als positiv („Auch mit dem Schicksal ringt ein König noch / Brust gegen Brust“).²⁶³⁷² Antiope spricht hier von einem Kampf mit dem Schicksal, ist für sie Laios´ Tat der Versuch, das Schicksal von sich abzuwenden. Jokaste aber, das zeigt sich in ihrer Schilderung bezüglich Laios´ Tod, glaubt, dass das Schicksal sich nun erfüllt hat,²⁶³⁷³ habe das Kind letztendlich doch den Tod und die Lebensbeklemmung des Laios bewirkt. Dass Jokaste um die Macht des Schicksals und die Schwäche des Menschen weiß, zeigt sich

26361SW VIII. S. 43. Z. 14-19.

26362Die *Kritische Ausgabe* verweist in diesem Zusammenhang auf einen Unterschied zwischen der französischen Inspirationsquelle und Hofmannsthals Drama: „Außerdem hat Hofmannsthal die dialektische Spannung von Schicksal und freiem Willen in Ödipus vertieft.“ In: SW VIII. S. 190. Z. 7-8.

26363SW VIII. S. 47. Z. 26-29.

26364SW VIII. S. 49. Z. 22-25.

26365SW VIII. S. 50. Z. 23.

26366SW VIII. S. 52. Z. 7.

26367„Und ich horchte in das Raunen / und Rauschen in der Luft, die königlich / dein Schicksal wob“. In: SW VIII. S. 54. Z. 28-30.

26368SW VIII. S. 63. Z. 7-8.

26369SW VIII. S. 63. Z. 16-19.

26370SW VIII. S. 63. Z. 21.

26371SW VIII. S. 70. Z. 1.

26372SW VIII. S. 75. Z. 1-2.

26373„Doch war´s die Sphinx, die trieb / ihn hin, dort in das fremde Berggeklüft, / und dort sprang sein Geschick ihn an.“ In: SW VIII. S. 76. Z. 22-24.

auch dadurch, dass sie es eher gewünscht hätte, dass Laios sie und sich tötete, bevor er das Kind dem Tod geopfert hätte. Doch Jokastes Schilderung entspringt ihrem ästhetizistischen Wesen, denn auch mit der Selbsttötung und vor allem der Erhöhung ins Göttliche, sucht sie das Schicksal zu betrügen.

Erst mit dem dritten Aufzug und dem Aufeinandertreffen von Kreon und Ödipus zeigt sich neuerlich die Thematisierung des Schicksals. Kreon löscht das Licht der Fackel und glaubt, Ödipus so dem Tod geweiht zu haben („du alter Jäger in der Finsternis, / du Schicksal, wie du deine Netze stellst“).²⁶³⁷⁴ Kreon fordert das Schicksal heraus, zudem sieht er sich selbst als Herr über Leben und Tod. So ruft er sein Schicksal an, denn Kreon glaubt, dass nicht der Knabe Ödipus bestehen wird, sondern er: „zu dir nur red´ ich, / Schicksal, zu dir: du hast nicht für den Knaben, / den Straßenwanderer, nein du hast für mich / die Nacht da aufgebaut“.²⁶³⁷⁵

Kreon habe es doch am eigenen Leib erfahren; so ruft er das Schicksal an, dass Taten für das Schicksal ohne Wert sind.²⁶³⁷⁶ Kreon steigert sich damit in eine narzisstische Negation der Macht des Schicksals, die Hofmannsthal noch weiter durch seinen Abfall vom Glauben steigert; sowohl das Schicksal als auch die Götter haben ihn enttäuscht und seine Ziele nicht erreichen lassen, weshalb er nun nicht mehr vor den Göttern, sondern vor der Sphinx sein Haupt senkt.²⁶³⁷⁷

Durch die Konfrontation mit der Sphinx aber sieht Ödipus wieder ein, dass er dem Schicksal nicht entkommen kann, wusste sie doch von seiner Lebensgeschichte und der Prophezeiung. Aber dennoch sucht Ödipus dem Schicksal zu entkommen: Ödipus verlangt es danach, den Tod zu finden, weil er nun das Schicksal als unabwendbar begreift, zum anderen aber auch weil er die Königin und die Königswürde begehrt. Kreon glaubt, der Forderung Ödipus´ folgen zu können, doch wähnt er sich gleichsam „trunken von der unbegreiflichen Wendung des Schicksals“²⁶³⁷⁸ über Ödipus, der vor ihm wie ein Opfertier kniet, und dankt den Göttern wieder für diese Wendung.²⁶³⁷⁹ Doch neuerlich zeigt sich Kreons Schwäche, sein Arm versagt („Er hebt nochmals den Dolch, mit dem Schicksal ringend“).²⁶³⁸⁰ Kreon gelingt es damit scheinbar nicht, das Schicksal zu überwinden; zudem sieht er die Macht der Götter, vor allem auch durch den Blitz, die ihn an das Schicksal gemahnen, dem der Mensch nicht entkommen kann.

Obwohl Kreon Ödipus nun als den Gott und zukünftigen Herrscher über Theben erkennt, zeigt sich neuerlich, dass Kreon eigentlich mit dem Schicksal hadert und dagegen aufbegehren will: „Plötzlich überwältigt ihn das Gefühl des eigenen Schicksals, und jäh wirft er sich / zu Boden, schlägt die Hände ins Gestein, voll Wut und Schmerz.“²⁶³⁸¹ Was ihn aber daran hindert, das wird hier deutlich, ist seine eigene Schwäche, ist auch die Schwäche aller Menschen dieser Tragödie, dass sie sich letztendlich als unfähig zeigen, wahrhaft und gut zu handeln.

Obwohl Hofmannsthal das Schicksal im Gespräch zwischen Jokaste und Ödipus nicht mehr aufgreift, schwingt die Bedeutung dessen doch in der Abkehr von der Vergangenheit mit. „Vorbei! Vergessend leben wir! / Jokaste!“²⁶³⁸² ruft Ödipus sie auf und will gemeinsam mit ihr die Prophezeiung vergessen.

Auch in *König Ödipus* (1906) zeigt sich der mehrmalige Bezug zum Schicksal, erstmalig durch Ödipus, der Laios´ Glück gebrochen sieht durch seinen Tod („brach ein Geschick hernieder auf sein Haupt“).²⁶³⁸³ Negativ, durch den Einbruch des Glückes, zeigt sich das Motiv auch im Gespräch mit Jokaste, wenn Ödipus ihr die Wahrheit über seine Herkunft enthüllt: „Wo wäre auch ein höh´res Haupt, zu dem / ich reden könnte, da mich mein Geschick / so weit getrieben hat.“²⁶³⁸⁴ Im Gespräch zwischen Ödipus, dem Hirten und dem Boten, zeigt sich neuerlich der Verweis auf das Schicksal. So verlangt Ödipus unablässig nach der Wahrheit, weshalb es auch über ihn heißt: „Es ist, als risse er in dämonischer Gier das Schicksal in sich hinein wie ein Schwert.“²⁶³⁸⁵ Der Hirte, der auf die Prophezeiung der Götter verweist, aber dennoch aus Mitleid das Kind

26374SW VIII. S. 103. Z. 27-28.

26375SW VIII. S. 104. Z. 13-16.

26376SW VIII. S. 104. Z. 26-29.

26377SW VIII. S. 105. Z. 22-27.

26378SW VIII. S. 111. Z. 6.

26379SW VIII. S. 111. Z. 8.

26380SW VIII. S. 111. Z. 11.

26381SW VIII. S. 114. Z. 8-9.

26382SW VIII. S. 118. Z. 2-3.

26383SW VIII. S. 140. Z. 29.

26384SW VIII. S. 159. Z. 12-14.

26385SW VIII. S. 173. Z. 4-5.

nicht zu töten vermochte, nimmt ebenso Bezug zum Schicksal, habe er es doch für ein „gräßliches Geschick“²⁶³⁸⁶ aufgespart. Ödipus stellt sich zu seinem Schicksal, wenn er nach der Erkenntnis des Selbstmordes seiner Frau und Mutter in seiner Haltlosigkeit sagt: „O Schicksal, wo treibst du mich hin!“²⁶³⁸⁷ Doch an Kreon gerichtet, spricht sich Ödipus letztendlich nicht nur von den Menschen, sondern auch von dem Schicksal los.²⁶³⁸⁸

Auch Jokaste bezieht sich auf das Schicksal, wenn ihr von einem Boten der Tod des Polybos berichtet wird, sieht sie in dem Tod des Königs das „Schicksal“ gezeichnet,²⁶³⁸⁹ das hier eng an den Tod gebunden ist. Dies führt dazu, dass Jokaste ihn dazu aufruft, sich von der Prophezeiung und seinem Schicksal zu lösen: „Nun aber mach dich frei, auch völlig / für immer frei.“²⁶³⁹⁰

Teiresias, von dem Ödipus den Mörder des Laios wissen will und der ihn vor der Macht der Worte und deren Konsequenzen warnt, deutet auch auf das Schicksal hin: „Es macht sich frei, es windet sich los, / ob ich's bedecke mit Schweigen – / es kommt herbei.“²⁶³⁹¹ Teiresias bezieht sich hier auch auf die Worte, aber gemahnt dies auch an das Schicksal, dem Ödipus einst nicht zu entkommen glaubte. Dennoch, obwohl Teiresias nicht daran glaubt, dass die Tat unerkant bleiben wird, schweigt er und lässt sich von Ödipus erst zur Wahrheit bringen, als dieser ihn als Anstifter der Tat erkannt zu haben glaubt.

In den *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906) zeigt sich die Thematisierung des Motivs vor allem durch Ferdinands Bezug zu den Novellen Wassermanns, über die es heißt: „Ihre Schicksale fühlte ich, fühlte, wie hier das Gleichgültige mit dem Ungeheueren verschmolzen war“.²⁶³⁹² Die Lektüre des Buches bringt Ferdinand aber auch dazu, sich auf sich selbst zu besinnen („Mein Gefühl der Welt war aufgewühlt wie lange nicht, in wunderbaren Tiefen des Geschicks hatte ich hinabgeblickt“).²⁶³⁹³ In dem Gespräch mit dem Onkel klagt dieser die modernen Autoren an; ihnen mangelte es, wie Wassermann dies in den Novellen zeigt, an „Delikatesse“.²⁶³⁹⁴ Ist diese aber bei einem Autor gegeben, so der Onkel: „Dann warf er alles wagen. Zeigt er mir ein Schicksal von einer Absurdität, die mir die Kehle zuschnürt, so muß er mich durch das Behagen entschädigen, welches mir der Umgang mit seinen figuren eingeflößt hat.“²⁶³⁹⁵ Erst alleine kann Ferdinand an die Verbindung zu dem Buch, die er letzte Nacht hergestellt hatte, wieder anknüpfen; er besinnt sich auf Clarisse und den unschuldig verurteilten Bastide Grammont, die er als „Schicksalsverflochtene“²⁶³⁹⁶ versteht. Auch in den Notizen zeigt sich das Schicksal, wobei sich auch hier zeigt, dass das Wesen nicht vom Schicksal getrennt werden darf.²⁶³⁹⁷

Allein in den Notizen von *Jedermann. Allererste Fassung in Prosa 1906* zeigt sich der Bezug zum Schicksal durch Jedermanns Ehefrau.²⁶³⁹⁸

In *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) dagegen findet sich das Motiv durch die Lösung der Beklemmung des Protagonisten durch die Bilder van Goghs: „und noch das andre, das, was hinter dem Gemalten war, das Eigentliche, das unbeschreiblich Schicksalhafte – das alles sah ich so, daß ich das Gefühl meiner selbst an diese Bilder verlor, und mächtig wieder zurückbekam, und wieder verlor!“²⁶³⁹⁹ So empfindet der Protagonist

26386SW VIII. S. 176. Z. 26.

26387SW VIII. S. 179. Z. 31.

26388SW VIII. S. 182. Z. 17-22.

26389SW VIII. S. 165. Z. 12-14.

26390SW VIII. S. 166. Z. 25-26.

26391SW VIII. S. 143. Z. 19-21.

26392SW XXXIII. S. 138. Z. 28-29.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 138. Z. 33-34, SW XXXIII. S. 138. Z. 36-38.

26393SW XXXIII. S. 138. Z. 38-40.

26394SW XXXIII. S. 141. Z. 31.

26395SW XXXIII. S. 141. Z. 35-38.

26396SW XXXIII. S. 144. Z. 22-23.

26397„[...] mein Stil, das ist mein Schicksal. Sie finden Abbild meines Schicksals in meinem Stil. Worte sind der Seele Bild“. In: SW XXXIII. S. 407. Z. 4-5.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 407. Z. 13-18.

26398„[...] ich konnte mein Schicksal nicht mehr lieben – da war etwas lasterhaftes in mir – du verstecktest dich vor Leiden, ich lebte mit Leiden“. In: SW IX. S. 142. Z. 14-15.

26399SW XXXI. S. 169. Z. 10-13.

auch etwas Persönliches zwischen seinem „Schicksal, den Bildern“²⁶⁴⁰⁰ und sich selbst.

k. Eine endlose Steigerung der Schönheitssucht? Hofmannsthals Bewertung von Grausamkeit, Gewalt und Mord

„Das Wesen des Steines ist Schwere, des Sturmes Bewegung, der Pflanze Keimen, des Raubthiers Kampf, .. in uns aber ist alles zugleich: Schwere und Bewegung, Mordlust und stilles Keimen“²⁶⁴⁰¹

Auch dieses Motiv wird erst richtig greifbar, wenn man sich an die Konzeption Hofmannsthals hält, die bereits durch das einleitende Zitat deutlich wird. So klammert Hofmannsthal keineswegs die Gewalt aus, noch dient sie ihm primär dazu, eine fatale Steigerung seiner ästhetizistischen Figuren zu schildern. Sondern Gewalt aber auch Mord dienen ihm mitunter dazu, gegen den Ästhetizismus anzugehen. Nicht umsonst findet sich von Hofmannsthal ein Zitat, indem Moral und Gewalt eben nicht getrennt sind: „Zuweilen ist moralische Tugend u. Gewaltthätigkeit vermischt, vereinigt, wie bei Caesar.“²⁶⁴⁰²

Doch wie Hofmannsthal lange, auch zu seiner eigenen Zeit, als Ästhetizist verschrien war, so sehr klammerte man für ihn auch aus, dass er ein Bewusstsein für Gewalt hatte. Dies zeigt sich mitunter durch das von Rudolph Lothar am 26. März 1899 in *Die Waage* erschienen Essay über *Hugo v. Hofmannsthal*, in dem es heißt: „Denn das Leben ist ihm nicht das wahre, tobende Leben da draußen, die brutale, gewaltige Wirklichkeit, deren Griff und Tritt er wohl nie gefühlt, das Leben ist ihm etwas Traumhaftes, Dämmerndes. Das wahre Leben aber, jenes Leben, das in Deutschland die neue, große Kunst gebar, verachtet er, wie er alles Stoffliche geringschätzt und von sich weist.“²⁶⁴⁰³

Nur vereinzelt zeigt sich der Zug zur Grausamkeit in den unveröffentlichten Gedichten, so in dem fünften Gedicht *Erfahrung* aus *<Sieben Sonette ...>* (1891) durch das Lieben der modernen Frau (SW II. S. 50. V. 11-14). Auf die Verlockung zur Grausamkeit verweist Hofmannsthal jedoch in dem Gedicht *Sonett der Seele*, welches das zweite Gedicht aus *All-Einheit* ist, welches wiederum das siebte Gedicht aus dem Zyklus *<Sieben Sonette>* (1891) ist (SW II. S. 51. V. 4). Auch in dem Gedicht *Der Prophet* (1891), das Hofmannsthal zu seinen „symbolistischen Werken“²⁶⁴⁰⁴ zählt, zeigt sich der Einfluss des menschlichen Umfeldes. Es ist George, auf den Hofmannsthal hier anspielt, wenn es heißt: „In einer Halle hat er mich empfangen / Die rätselhaft mich ängstet mit Gewalt“.²⁶⁴⁰⁵ Deutlicher aber macht Hofmannsthal die Gefahr, die von dieser Freundschaft mit George für ihn ausgeht in den letzten Versen:

„Sein Auge bannt und fremd ist Stirn u<nd> Haar.
Von seinen Worten, den unscheinbar leisen
Geht eine Herrschaft aus
[...]
Und er kann tödten, ohne zu berühren.“²⁶⁴⁰⁶

Auch in dem Gedicht *Brief aus Bad Fusch* (1892) zeigt sich das Motiv. Die beiden Knechte darin sind ebenso wie das lyrische Ich, hinter dem sich unzweifelhaft Hofmannsthal selbst verbirgt, durch die schlechte Wetterlage dazu genötigt, Schutz im Haus zu suchen, das von ihnen aber mehr als Beklemmung und Einengung verstanden wird.

„So sitzen sie den ganzen Tag beisammen
In einer niedern Stube, wo die Fenster
Vergittert sind und reden von Gespenstern:

26400SW XXXI. S. 169. Z. 21.

26401SWXXXVIII. S. 115. Z. 25-28.

26402SW XXXVIII. S. 937. Z 10-11.

26403Wunberg, Gotthart: Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887-1902. Ausgewählt, eingeleitet und herausgegeben von Gotthart Wunberg. Band II 1897-1902. Max Niemeyer Verlag. Tübingen. 1976, S. 981.

26404SW II. S. 288. Z. 22.

26405SW II. S. 61. V. 1-2.

26406SW II. S. 61. V. 10-15.

Vom Sandmann, der die Kinderaugen tödtet
Vom toten Gast und von berühmten Mördern,
Besessenen und nächtlichen Vampyren.“²⁶⁴⁰⁷

Ebenso deutet sich der Zug zur Grausamkeit in dem Gedicht *Stadien auf dem Lebenswege des Tarquinius Morandinus* (1897 oder 1898) an, wenn Hofmannsthal eine „dämonische Gehobenheit“²⁶⁴⁰⁸ anspricht.

In dem Dramenentwurf *Demetrius* (1889/1890) enden die, wie zuvor Schiller, reformatorischen Bestrebungen des Demetrius mit seiner Ermordung. Als Grund für den Tod des Zaren, wird von Hofmannsthal durchaus der Hass²⁶⁴⁰⁹ gegenüber den genannten Reformen genannt. Hofmannsthal spricht auch in diesem Zusammenhang die Ermordung des wirklichen Zarensohnes durch Komla an und die Einsetzung des Ersatzmannes, des zweiten, reformatorischen Demetrius. In Bezug auf Demetrius' eigene Sicht der Geschehnisse, heißt es: „Komla, von Boris zum Morde gedrungen, aber von Misstrauen gegen dessen erfüllt, tödtet den Sohn eines Leibeigenen, (Dem. sieht dem Morde hinter dem Ofen zu) und bringt den Echten in ein Kloster während er Beweise seiner Echtheit, von Spionen unterstützt auch in anderen Klöstern niederlegt. Dem. entflieht aus dem Kloster, durchstreift mit Wandermönchen Russland und tritt endl. in die Dienste d. Mnizek.“²⁶⁴¹⁰ Hofmannsthals Notizen zu dem Dramenentwurf zeugen aber auch von einer Uneinheitlichkeit in Bezug auf das Geschehen im Drama, heißt es kurz darauf doch in den Notizen: „Komla hat auf Anstiften Boris' den wirklichen Dem. getödtet, Kreuz und andere Erkennungszeichen als Beweis der Ausführung, dem Bois bringen wollen, aber vorläufig verheimlicht; von diesem um seine Belohnung betrogen und mit dem Tode bedroht, habe er, rachesuchend, sich eines Spielgefährten Dem. erinnert, der während des Verbrechens hinter dem Ofen verborgen gewesen; diesen haben er mit vieler Mühe ausgeforscht, ihm Kreuz u. Siegel angehängt.“²⁶⁴¹¹ Hofmannsthal beschreibt in den Notizen das Umfeld des Mörders Komla als liederlich und mordgierig, ist er zudem der Anführer einer Horde von „mordgier. Banditen“.²⁶⁴¹²

Aus den Notizen geht hervor, dass Hofmannsthal die Ermordung des eingesetzten Demetrius in der dritten Szene des fünften Akte schildern wollte.²⁶⁴¹³ Die Anklage Olgas, allein durch Schillers Dramenentwurf wird deutlich, dass es sich dabei um eine Nonne handelt, kann sich demnach, aufgrund der Vertauschung der Kinder, nur auf den wirklichen Zaren Sohn beziehen: „erzählt mit boshafter Freude, wie Demetrius schon als Kind Hang zur Grausamkeit seines Vaters gehabt, wie er Tiere gequält, Schneemännern, die er menschlich benannte die Glieder abgeschlagen hat, besonders dem Boris.“²⁶⁴¹⁴ Die Gewaltbereitschaft und die Fähigkeit zum Mord wird von Hofmannsthal aber noch mit weiteren Figuren seines Dramas in Verbindung gesetzt, so mit Soltykow („sein Cynismus, Gewissenlosigkeit, er enthüllt den Plan, einen Bojaren ermorden zu lassen“),²⁶⁴¹⁵ durch den Hass des russischen Volkes gegenüber den Ausländern („Ermordung der fremden Ärzte nach Boris' Tode“),²⁶⁴¹⁶ durch ein „Todesurteil“²⁶⁴¹⁷ im vierten Akt, als auch durch die Thematisierung der, von der weltabgewandten Axinia, die einige Kosaken „grausam bestrafen“²⁶⁴¹⁸ lässt.

Auch dieses Motiv findet sich bereits in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthals. In *Maurice Barrès* (1891) zeigt sich das Motiv durch das dritte Buch und den Dualismus des modernen Protagonisten Philippe. Dieser will hier das Land „von unnatürlichen Reformen und von einer brutalen Durchschnittsbehandlung befreien“.²⁶⁴¹⁹

In *Das Tagebuch eines Willenskranken* (1891) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Stellung zu

26407SW II. S. 78. V. 16-21.

26408SW II. S. 138. Z. 4.

26409SW XVIII. S. 26. Z. 35.

26410SW XVIII. S. 30. Z. 5-11.

26411SW XVIII. S. 30. Z. 12-18.

26412SW XVIII. S. 27. Z. 16.

26413SW XVIII. S. 32. Z. 7.

26414SW XVIII. S. 34. Z. 1-3.

26415SW XVIII. S. 27. Z. 7-8.

26416SW XVIII. S. 28. Z. 18-19.

26417SW XVIII. S. 35. Z. 30.

26418SW XVIII. S. 26. Z. 16.

26419SW XXXII. S. 38. Z. 2-3.

Amiels Lehrtätigkeit und dessen Glauben an die Pflichterfüllung. Hofmannsthal jedoch fragt „ist denn die That nicht Mord Mord?“, ²⁶⁴²⁰ und bezieht sich auf Amiels Wesen, sich durch den Sinn zur Pflicht, im Grunde vor dem wirklichen Leben zu verbergen. Dabei habe Amiel schon frühzeitig einen „grausamen Gedanken“ ²⁶⁴²¹ gehabt, der ihn „zum Rang >>eines vollkommenen Beispiels für eine gewisse Varietät moderner Seelen<< erhoben“ ²⁶⁴²² hat. Und das ist dieser Gedanke: „>>Fais le testament de ta pensée et de ton cœur; c'est ce que tu peux faire de lpus utile.<<“ ²⁶⁴²³

In *Die Mutter* (1891) zeigt sich das Motiv durch das Milieu der Stadt Paris, welches Hofmannsthal in Bahrs Werk auszumachen imstande ist („Weißt du, es muß eine Mischung von Brutalität und Raffinement werden - so wüst und jäh, so...!<< Das ist Paris“). ²⁶⁴²⁴

In *Englisches Leben* (1891) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Tätigkeit, die Hofmannsthal nicht nur Oliphant zuspricht, sondern auch anderen „düsteren und gewaltigen Geistern“ ²⁶⁴²⁵ wie Byron oder Swift. Wirkliche Gewalt gewann über Oliphant jedoch der Prediger Thomas Lake Harris. Doch auch in diesem Zusammenhang zeigt sich ein Bezug zur Tat, obgleich er von der „rätselhafte[n] Gewalt“ ²⁶⁴²⁶ spricht, die von dem Prediger auf Oliphant wirkte. Hofmannsthal spricht aber auch von dem einen gewaltigen Erleben in Oliphants Leben, einem Moment, der womöglich die größte Sensation in Oliphants Leben war, worunter er die Rettung vor dem Überfall durch Mörder fasst, vor denen er entkommen konnte. ²⁶⁴²⁷

In *Algernon Charles Swinburne* (1892) zeigt sich das Motiv lediglich durch Hofmannsthals Bezug auf das 1865 erschienene lyrische Drama *Atalanta in Kalydon*: „Dieser ganze große und künstliche Apparat schlägt die Stimmung an, wie in der naiven Ballade der heulende Wind, wenn Mord geschieht, und das Blühen der kleinen Blumen, wenn Liebe redet.“ ²⁶⁴²⁸

In *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892) zeigt sich das Motiv, wenn Hofmannsthal die Inszenierung des Sterbens dieser lebensfernen Menschen in Ibsens Dramen bemerkt. Dies führt ihn dazu, auf Nero zu verweisen, der den Zeitgenossen dem Wesen nach so ähnlich ist und der noch im Tod Verse des Ödipus deklamiert hat: „Weib und Mutter und Vater heißen mich sterben!“ ²⁶⁴²⁹ Doch als passiver Dilettant ist nicht Nero es, der seinem Leben ein Ende setzt, sondern ein Sklave, von dessen Dolch er den „Todesstoß >>in Schönheit<<“ ²⁶⁴³⁰ empfängt.

In *Gabriele D'Annunzio* (1893) zeigt das Motiv bereits andeutungsweise in Verbindung mit Hofmannsthals Bezug zu der Moderne und ihrer Definition. ²⁶⁴³¹ Der Zug zu Mord und Grausamkeit zeigt sich, wie Hofmannsthal darlegt, auch durch die Literatur der Moderne ²⁶⁴³² und durch Hofmannsthals Auseinandersetzung mit D'Annunzio *Giovanni Episcopo* (1892), in dem ein Tramwaybediensteter und sein Kind durch die Liebhaber seiner Frau brutalisiert werden. Hofmannsthal geht des weiteren aber auch auf die Episode mit den Bauern ein, denen ihr Dorfheiliger gestohlen wird und die im Kampf um den Heiligen mit den Nachbardörfern kämpfen und morden. Ebenso zeigt sich die Thematisierung von Grausamkeit und Mord durch D'Annunzios *L'Innocente*, ein Werk, das Hofmannsthal als das „Plaidoyer eines Kindesmörders“ ²⁶⁴³³ einstuft. In diesem Werk ist die Frau des Kindesmörders die „willenlosen Grausamkeiten und endlosen Quälereien“ ²⁶⁴³⁴ ihres Mannes ausgeliefert ist. ²⁶⁴³⁵ Hofmannsthal zeigt aber auch deutlich auf, dass Genuss wie auch Qual und Grausamkeit nicht ausgeklammert werden dürfen, heißt es doch bei ihm: „man wollte

26420SW XXXII. S. 23. Z. 25-26.

26421SW XXXII. S. 25. Z. 31.

26422SW XXXII. S. 25. Z. 32-34.

26423SW XXXII. S. 25. Z. 34-36.

26424SW XXXII. S. 15. Z. 35-37.

26425SW XXXII. S. 45. Z. 29.

26426SW XXXII. S. 49. Z. 8-9.

26427Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 48. Z. 30.

26428SW XXXII. S. 73. Z. 9-12.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 72. Z. 34.

26429SW XXXII. S. 84. Z. 21.

26430SW XXXII. S. 84. Z. 27.

26431„Modern ist Paul Bourget und Buddha; das Zerschneiden von Atomen und das Ballspielen mit dem All; modern ist die Zergliederung einer Laune, eines Seufzers, eines Scrupels“. In: SW XXXII. S. 100-101. Z. 41//1-3.

26432SW XXXII. S. 101. Z. 4-8.

26433SW XXXII. S. 102. Z. 20-21.

26434SW XXXII. S. 103. Z. 16-17.

26435Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 101. Z. 36.

sich die Freiheit nehmen, den Menschen sowohl beim Verbrechen als beim Genuß [...] aufzusuchen.“²⁶⁴³⁶

In *Gabriele D'Annunzio* (1894) zeigt sich das Motiv durch D'Annunzios *Triumph des Todes*, verweist er auf das Besehen der Trümmer antiken Marmors durch den Protagonisten,²⁶⁴³⁷ aber auch auf die „Gewalt der Worte“²⁶⁴³⁸ die D'Annunzio durch seine schönen Worte hat.

Auch in der dritten theoretischen Schrift *Der neue Roman von D'Annunzio* (1895) geht Hofmannsthal auf die Sprachfähigkeit des Autors ein, spricht er doch von einer „wundervollen Gewalt über die Sprache“,²⁶⁴³⁹ wodurch sich zeigt, dass Hofmannsthal nahtlos an seinen früheren Aufsatz anknüpft. Im zweiten Teil der Schrift zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem Protagonisten, allerdings dahingehend, um zu zeigen, was der Passive nicht bieten kann, die Verknüpfung mit dem Leben. In diesem Zusammenhang verweist Hofmannsthal auf die Tat des Kindes Herakles, der in seiner Wiege liegend, die beiden Schlangen mit seinen Händen erwürgt hat.

In *Die Rede Gabriele D'Annunzios* (1897) zeigt sich das Motiv durch D'Annunzios Erwähnung von der Eroberung Roms durch das geeinigte Italien, welches im Folgenden Tatlosigkeit hinterließ und gerade noch einen nötigen Rest an Gewalt. Hofmannsthal selbst erkennt in D'Annunzios Rede den zwingenden Zug zur Tat, wobei er direkten Bezug zur Gewalt nimmt, denn: „Man sollte nicht vergessen, dass Ideologie in allen grossen Revolutionen einen furchtbare und gewaltige Macht war und die grösste aller Revolutionen in jedem ihrer Augenblicke ebenso reich an Declamation wie an That war.“²⁶⁴⁴⁰

In den weiteren frühen theoretischen Schriften zeigt sich auch an gewissen Stellen dieses Motiv, so in *Von einem kleinen Wiener Buch* (1892) durch den Dichter Anatol,²⁶⁴⁴¹ in der Schrift *Moderner Musenalmanach* (1893) durch ein Gemälde von Stuck, an dem er das Realistische hervorhebt²⁶⁴⁴² oder durch die Poesie von Karl Henckell, die mitunter „an eine gewisse Periode bei Schiller, an die >>Kindesmörderin<<“²⁶⁴⁴³ erinnert.

Auch in *Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche* (1892) thematisiert Hofmannsthal das Motiv, und auch hier durch den Genuss der Kunst, durch das Spiel der Duse, wodurch er mitunter von der „Gewalt einer Suggestion“²⁶⁴⁴⁴ spricht.

Ebenso findet sich das Motiv eingebunden in *Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts* (1893) durch die Gerechtigkeit die einigen Malern durch Richard Muthers Buch *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert* (1893) widerfährt, so dem „brutalen Romantiker Rochegrosse“,²⁶⁴⁴⁵ in *Künstlerhaus. Ausstellung der Münchener >>Secession<< und der >>Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler<<* (1894) durch Hofmannsthals Verweis auf verschiedene Künstler, die er kritisch betrachtet, so Albert Keller („dann macht er eine Kreuzigung, roh, seelenlos und, was schlimmer ist, absichtlich in ihrer Brutalität“) ²⁶⁴⁴⁶ oder in der Schrift *Franz Stuck* (1893) worin er auf Stucks Anlehnung an die Fabelwesen Böcklins verweist, mitunter den des „gebückten Mörders“. ²⁶⁴⁴⁷ Auch in *Eine Monographie* (1895) stellt Hofmannsthal einen Zusammenhang her zwischen der Kunst und dem Motiv, hier durch die „Gewalt“²⁶⁴⁴⁸ die Mitterwurzer über

26436SW XXXII. S. 103. Z. 4-7.

26437„[...] zarte, anmutige Hände, die den Fetzen einer Chlamis halten, herculische Arme mit wüthend geblähten Muskeln, ungeheure Brüste, genügend einer Titanenbrut zu säugen, süße Namen von Frauen und Freigelassenenen auf Urnen eingegraben“. In: SW XXXII. S. 145. Z. 31-34.

26438SW XXXII. S. 146. Z. 9.

26439SW XXXII. S. 162. Z. 7-8.

26440SW XXXII. S. 206. Z. 1-5.

26441„Denn diese Wiener Seele atmet zwischen den Zeilen: die schüchtern-sensitive, verträumte des >>armen Spielmanns<< und des Alt'schen Aquarells. Nicht die andere, brutale, gewaltig gepackte des >>Vierten Gebotes<<, die manchmal auch aus Schließmannschen Typen deutlich redet. Noch auch die weltliche graziöse des Myrbach und der Ebner-Eschenbach. Aus diesen drei ungefähr besteht die Wiener Volksseele.“ In: GW Bd. VIII. S. 161.

26442„Seine Furien warten an der Straßenecke auf den Mörder, sind das Grauen, das uns in dunklen Gassen täglich packen mag.“ In: SW XXXII. S. 90. Z. 11-12.

26443GW Bd. VIII. S. 171.

26444SW XXXII. S. 54. Z. 4.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 53. Z. 26, SW XXXII. S. 57. Z. 8-11.

26445SW XXXII. S. 97. Z. 3-4.

26446SW XXXII. S. 148. Z. 26-28.

26447SW XXXII. S. 117. Z. 30.

26448SW XXXII. S. 159. Z. 19.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 160. Z. 25.

Worte hat,²⁶⁴⁴⁹ sowie auch in *Das Buch von Peter Altenberg* (1896) durch das Buch und die darin enthaltenen Figuren Altenbergs,²⁶⁴⁵⁰ sowie dessen „natürliche[...] Grausamkeit“.²⁶⁴⁵¹

In *Englischer Stil* (1896) zeigt sich das Motiv durch die naiven Figuren Shakespeares, die den Modernen nur durch die Romantiker übermittelt worden sind: „Shelley, Keats, Charles Lamb: empfindsame Seelen, von einer subtileren Trunkenheit als andere, schon von dem zarten Licht der Sterne so beherrscht wie andere von der sehnsüchtigen Gewalt des Mondes.“²⁶⁴⁵² Über das junge Mädchen, das Eingang in Poesie und Malerei gefunden hat, kommt Hofmannsthal wieder auf die Schwestern Barrison zu sprechen: „Er hat 5 oder 7 solcher stilisierter Puppen, die irgendwie an präraphaelitische Engel erinnern und irgendwie an hundert andere fremdartige Wesen, auf die Bühne einer Singspielhalle oder eines Wintergartens gestellt, in das brutalste grelle Licht, in die mit der vielfältigen bösen Schwere des Lebens angefüllte, von Lärm und Unruhe bebende Atmosphäre.“²⁶⁴⁵³ Auch zeigt sich das Motiv in dem Nachruf D'Annunzios auf die *Kaiserin Elisabeth* (1898), und zwar durch deren Ermordung: „Unter der Gewalt dieses unfehlbar gezielten Todesstoßes enthüllte sich unseren Augen plötzlich die geheime Schönheit dieses kaiserlichen Lebens, scharf und funkelnd sprang sein Umriß an den Tag, wie plötzlich und funkelnd die unsterbliche eiserne Statue dasteht.“²⁶⁴⁵⁴ Gerade durch ihren gewaltsamen Tod habe Elisabeth, so D'Annunzio, über ihren Tod hinaus gewirkt und sei zum Mythos geworden („unter der Berührung des Todes zu unvergänglicher Schönheit und Gewalt erstarren sehen“).²⁶⁴⁵⁵ Letztendlich zeigt sich das Motiv auch in der Schrift *Vom dichterischen Dasein* (1907) und zwar durch die Welt, in die der gegenwärtige Dichter gestellt ist; mit „innerlichster dämonischer Gewalt“²⁶⁴⁵⁶ habe man die Mechanik vorangetrieben und habe damit gleichsam dem Menschen seines Lebensmittelpunktes, seiner Seele, beraubt.

In dem lyrischen Drama *Gestern* (1891) lässt Hofmannsthal seinen Ästhetizisten Andrea bekennen, dass der Zug zur Grausamkeit seinem Verlangen nach ästhetizistischen Genüssen entspringt:

„Ein neuer Rausch vielleicht, ein neu Genießen,
Vielleicht auch Qualen, die mir viel erschließen,
Vielleicht ein feiger, weicher Sklavensinn,
Der mich erheitert, wenn ich grausam bin,“²⁶⁴⁵⁷

Andreas Lebensverständnis zeigt sich neuerlich im Gespräch mit Arlette; so ist es sein Wunsch, dass sie sich an sein ästhetizistisches Leben gänzlich anpasse und sich „Genuß und Qualen, durch die Seele rauschen“²⁶⁴⁵⁸ lasse. In Marsilios Reden über die Erneuerung der Welt und Menschen durch die Religion, zeigt sich, dass dies die Gewalt gegen das Herrschende einschließt.²⁶⁴⁵⁹ Nicht die Tat und schon gar nicht die Gewalt, denn der „Wille zum Zerstören“²⁶⁴⁶⁰ muss aus dem Menschen selbst entstehen – so Marsilio –, sondern nur Schutz erhofft er sich von Andrea. In der dritten Szene bekennt Andrea dem Maler, dass sein Zug zur Grausamkeit in seinem Drang angelegt ist, jedem seiner Triebe gerecht zu werden, was auch die Abgründe mit einschließt („Mir ist vor keinem meiner Triebe bange: / Ich lausche nur, was jeglicher verlange!“).²⁶⁴⁶¹ Auch in der vierten Szene bekennt Andrea, dieses Mal vor seinen noch hinzugekommenen Freunden, seine Lebenseinstellung. Weil er immer nach neuen Genüssen sucht, ist das Maß in seinem Leben ohne Bedeutung, ist sein Leben doch durchzogen von Maßlosigkeit: „Ich liebe Schurken, ich kann sie verstehen, / Und niemand mag ich lieber um mich sehen.“²⁶⁴⁶² Die Bereitschaft des Ästhetizisten zum Mord deutet

26449Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 160. Z. 35-39, SW XXXII. S. 161. Z. 5.

26450„er kennt die Gewalt der Bäder über die Seele“. In: SW XXXII. S. 190. Z. 39-40.

26451SW XXXII. S. 193. Z. 6-7.

26452SW XXXII. S. 177. Z. 8-11.

26453SW XXXII. S. 178. Z. 19-24.

26454SW XXXII. S. 215. Z. 24-28.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 217. Z. 9.

26455SW XXXII. S. 215. Z. 37-38.

26456GW Bd. VIII. S. 85.

26457SW III. S. 12. Z. 1-4.

26458SW III. S. 13. Z. 27.

26459SW III. S. 15. Z. 15-22.

26460SW III. S. 15. Z. 31.

26461SW III. S. 17. Z. 33-34.

26462SW III. S. 19. Z. 23-24.

Andrea in der letzten Szene an. Durch den Betrug Arlettes in seiner ästhetizistischen Überzeugung gebrochen, heißt es:

„Das rätselhafte Suchen, das ruhelose Sehnen ..
Ich fühle, wie sie´s drängt zu törichtem Entschlüssen,
Wie sie ein jedes Gestern für jedes Heut begraben,
Und wie sie nicht verstehen, wenn sie getötet haben.“²⁶⁴⁶³

Arlette hat jedoch nur Andreas bisheriges ästhetizistisches Verständnis umgesetzt, weshalb dieser Zug zum Mord auch auf ihn zu beziehen ist. In den Notizen zeigt sich der Zug Andreas zur Grausamkeit und zur Zerstörung als Zug eines hilflosen Menschen, im Leben nicht bestehen zu können. Die Ganzheit des Seins nicht ertragend, hat er die Natur, seinem Willen gemäß, versucht zu brechen: „So laß auch mich in meinem Garten walten / Und herrschend brechen, biegen, krümmen, falten, / Und was ich will zerstören und erhalten“.²⁶⁴⁶⁴

In *Age of Innocence* (1891) zeigt sich ein Zusammenhang zwischen dem fehlendem gesellschaftlichem Umfeld, sowohl in Bezug auf Freunde aber auch in Bezug auf die Familie und der Steigerung des ästhetizistischen Zuges, der sich gegen den Protagonisten selbst wendet; so steigert er sich, wenn er allein ist, in zerstörerische Szenen hinein, sieht in die Feuersglut „und sog den heißen Hauch ein, der um seine Wangen leckte, bis ihm die Augen trähnten“.²⁶⁴⁶⁵ Dabei ist der Zug zur Grausamkeit ein Versuch des Kindes, die Leere im Leben zu kompensieren („Da bog er sich zurück, und schrie manchmal, wie in einer Trunkenheit, und warf sich auf den Teppich, zuckend und sehr glücklich“) ²⁶⁴⁶⁶ und steigert sich noch, wenn es heißt: „schlug [er] mit einem Holzklotz in bacchantischer Zerstörungslust und atemlosem Wohlsein“.²⁶⁴⁶⁷ Dass sich auch dahinter nur die Sehnsucht des Ästhetizisten verbirgt, zum wirklichen Leben durchzudringen, lässt sich dadurch erahnen, dass Bacchus innerhalb der griechischen Mythologie auch der Gott des Lebens ist; so verbirgt sich hinter der Zerstörungslust des ästhetizistischen Kindes, der Wunsch, die Isolation zu durchbrechen und das Alleinsein zu bannen: sein Ästhetizismus, wie alles was damit zusammenhängt, ist nur ein Sehnen nach wirklichem Leben.

Neben der Todesangst ist es auch die Angst vor der Nacht und der Dunkelheit, die der Ästhetizist bewusst sucht, um zu empfinden. Anfänglich noch ohne Zweck, zeigt sich doch in der Brutalität deutlich die Sehnsucht nach Leben: „an der Macht über sich selbst und weil er seine Empfindungen gleichsam auskostete, wie man eine Weinbeere erst ausschürft und aussaugt und dann mit den Zähnen presst und zerquetscht, bis dahin, wo ihre Süße herb und bitter wird.“²⁶⁴⁶⁸ Wenn er das Leben nicht auf normalem Weg zu spüren imstande ist, dann versucht der junge Ästhetizist, andere Wege zu finden. Dies eben ist es, was Hofmannsthal an dem jungen Kind deutlich macht, was aber auch für seine anderen Ästhetizisten gilt: wenn das normale Leben an Reiz verloren hat, dann werden andere Wege gesucht, um sich leben zu spüren.

Der Zug ins Schrankenlose zeigt sich auch nach dem neuerlichen Einbruch der Todesangst, der Unmöglichkeit, in der Religion Halt zu finden, und führt den Ästhetizisten zu einem immensen Sehnen nach Macht. So will er sich in Besitz setzen, egal welche Mittel er dafür wählen muss; mitunter denkt er sogar an Diebstahl. Doch der Zug ins Schrankenlose erweist sich damit als das Sehnen des Ästhetizisten, seinem Leben den Halt zu verschaffen, den er eingebüßt hat. Neuerlich zeigt sich ein Zug ins Schrankenlose durch die Enttäuschung, die er durch seine Familie erlebt. Der fehlende Bezug und das nicht vorhandene Verständnis für ihn, führen zu einer neuerlichen Hinwendung zu den historischen Büchern: „Er spielte und sah zu, fühlte die Schauer des Mordes und das Grauen des Opfers, weidete sich an seinen eigenen Qualen“.²⁶⁴⁶⁹ Doch irgendwann überkommt den jungen Ästhetizisten die Langeweile vor der Grausamkeit; der Wunsch nach der Außenwelt ist gegenwärtig; er tritt ans Fenster und wendet sich damit der Welt zu.²⁶⁴⁷⁰

26463SW III. S. 35. Z. 27-31.

26464SW III. S. 303. Z. 5-7.

„Wir liebens unsre Seele zu zersetzen / Warum nicht einmal, einen zu zerfetzen?“ In: SW III. S. 304. Z. 11-12.

26465SW XXIX. S. 16. Z. 8-9.

26466SW XXIX. S. 16. Z. 10-12.

26467SW XXIX. S. 16. Z. 13-14.

26468SW XXIX. S. 16. Z. 31-34.

26469SW XXIX. S. 18. Z. 23-24.

26470SW XXIX. S. 19. Z. 32-34.

Auch innerhalb der dramatischen Fragmente zeigt sich vielfach Hofmannsthals Auseinandersetzung mit Gewalt und Mord, so erstmalig in dem *Revolutionsdrama* (1891/1892), welches zur Zeit der Französischen Revolution spielen sollte, durch die Reaktion der Männer auf die Zeit,²⁶⁴⁷¹ in den kurzen Notizen zu *Eine Eröffnungsszene* (1892) als die Tochter ihren Vater auf Grund seines nahenden Todes trösten will und er im Zuge dessen auf die Ermordung des Bruders seiner Frau verweist,²⁶⁴⁷² als auch in dem *Revolutionsstück* (1893): „Indem man einer Volksmasse grosse feierliche Verbrechen begehen lässt, kann man ihr in ihren eigenen Augen etwas grossartiges, übermenschliches, schicksalsmässiges geben.“²⁶⁴⁷³ So spricht Hofmannsthal in den Notizen, vor dem Hintergrund der Revolution um 1848 in Wien, von „Todesurtheilen“.²⁶⁴⁷⁴

Während sich in den Notizen zu *Jupiter und Semele* (1900) das Motiv lediglich durch den Mord des Bruders des Mädchens an dem Hund zeigt, wobei eben dieser Mord das Liebesleben des Mädchens belastet,²⁶⁴⁷⁵ findet sich das Motiv hinreichender eingebunden in *Maria Stuart* (1895). So notiert Hofmannsthal in Bezug auf den II. Akt: „Der Mord. Marie tief verwickelt.“²⁶⁴⁷⁶ Aber auch Bothwell belastet der Mord, vor allem in Hinblick auf die Liebe zu Maria.²⁶⁴⁷⁷ Hofmannsthal spielt hier in den Notizen auf die Ermordung Lord Darnleys an, der Maria Stuarts zweiter Ehemann war und der innerhalb eines Komplottes ermordet worden war, wodurch Bothwell der dritte Ehemann der Königin werden konnte. Für Bothwell ist die Ermordung des Königs „etwas nicht hinwegzuträumendes“,²⁶⁴⁷⁸ aber gleichsam etwas Unabwendbares, da der König ihn im „Tiefsten empört“.²⁶⁴⁷⁹ Bothwell bleibt zudem mit dem Mord verbunden, indem er das Mordinstrument nicht entfernt: „er wirft den blutigen Dolch nicht weg, (dann wäre er ja noch irgendwo, sondern reinigt ihn, in dem kleinen Bassin im Garten, Goldfische schlucken das Blut) und behält ihn dann. Damit glaubt er das factum verschwunden.“²⁶⁴⁸⁰ Dass Bothwell den Dolch in einem schönen Bassin reinigt, er sich damit gleichsam von der Schuld reinigen will, dies aber nicht gelingt, zeigt sich ebenso in den Notizen, in denen der Mord mit der Tat in Verbindung gebracht wird.²⁶⁴⁸¹ In den Notizen zu *Die Hexe von Edmonton* (1900) plante Hofmannsthal die Figur des Frank zu schildern, der die geliebte Frau ermordet.²⁶⁴⁸² Doch Hofmannsthal gedachte nicht nur das Geständnis des Mordes an Susanne²⁶⁴⁸³ durch den falschen Mann (Cuddy) zu schildern, sondern auch an eine Gerichtsverhandlung und letztendlich an eine Verurteilung zum Tode, und zwar des wirklichen Mörders Frank. Auch in dem Dramenentwurf *Die Söhne des Fortunatus* (1900/1901) zeigt sich die Einbindung des Motivs; zum einen durch den Bezug der Göttin zu fehlerhaften Menschen („ein anderer ist ein Tartarchan der nie einen glücklicheren sah, als er selbst war. wenn er einen zu sehen meinte, liess er ihn tödten“),²⁶⁴⁸⁴ vor allem aber auch durch die Menschen, die zum „Mord geschworen haben“²⁶⁴⁸⁵ an den beiden Söhnen des Fortunatus. So halten sie auch Ampedo, den sie bereits im Kerker festgesetzt haben, seine Grausamkeit ihnen gegenüber vor.²⁶⁴⁸⁶ Des weiteren zeigt sich das Motiv kurz eingebunden in den Notizen zu *Der Bruder* (1901) durch die Mordbereitschaft gegenüber dem nach Hause zurückgekehrten jungen Mann,²⁶⁴⁸⁷ in *Der Verbrecher* (1901) durch den „Giftmord“²⁶⁴⁸⁸ Eichingers an einer Tante, in *Phantastisches Drama* (1901) dahingehend, dass der Geliebte wähnt, der Holzfäller habe

26471SW XVIII. S. 42. Z. 10. f.

26472SW XVIII. S. 111. Z. 6-10.

26473SW XVIII. S. 122. Z. 1-3.

26474SW XVIII. S. 121. Z. 33.

26475SW XVIII. S. 155. Z. 31-33.

26476SW XVIII. S. 124. Z. 25.

26477SW XVIII. S. 125. Z. 12-14.

26478SW XVIII. S. 126. Z. 6-7.

26479SW XVIII. S. 126. Z. 24.

26480SW XVIII. S. 126. Z. 26-28.

26481„In ihm ist die That so, wie in Maria die Liebe.“ In: SW XVIII. S. 126. Z. 31.

26482SW XVIII. S. 162. Z. 6-7.

26483SW XVIII. S. 162. Z. 9-10, SW XVIII. S. 162. Z. 12-3.

26484SW XVIII. S. 158. Z. 22-23.

26485SW XVIII. S. 159. Z. 19.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 60. Z. 24-30.

26486SW XVIII. S. 159. Z. 22-28.

26487SW XVIII. S. 249. Z. 22-23.

26488SW XVIII. S. 162. Z. 24.

seine Frau ermordet, weshalb er wiederum diesen erschlägt,²⁶⁴⁸⁹ in der sehr losen Notiz zu *Dramatische Stoffe und Züge* (1903) die mehr eine Ideensammlung darstellt,²⁶⁴⁹⁰ ebenso in den Notizen zu *Phantastisches Stück* (1903/1904) in Verbindung mit dem Liebes-Motiv durch den Kaufmann, der ein Giftmörder ist und seine Frau ermordet hat.

In Des Ödipus Ende (1901) zeigt sich, dass immer noch die Blutschande des Ödipus' mit der Mutter und die Ermordung des Vaters über den Protagonisten schwebt. Das Motiv zeigt sich aber auch durch den Gelähmten, dessen Mutter die „Söhne [dessen] als Mörder“²⁶⁴⁹¹ sieht. Gegen Dorco, der die Göttinnen des Hains nicht anerkennt, erwähnen die anderen Hirten die früheren Begebenheiten; hätten sie hier doch einen Mann erschlagen, der sich als Faun erwiesen hatte und stärker war als sie selbst.²⁶⁴⁹² Doch Dorco zeigt sich bestimmt von seiner Leidenschaft, verlangt es ihn doch nach dem Größten der Mädchen und droht: „Den schlag ich nieder der die große mir nimmt!“²⁶⁴⁹³ Der eine Hirte jedoch hält ihm entgegen, dass er die Göttinnen fürchten möge, denn: „Sie wittern Mord und Frevelthat im ganzen Land wie Geier gefallenes Vieh.“²⁶⁴⁹⁴ Der Bezug zum Mord zeigt sich aber auch durch weitere Figuren: durch zwei greise Brüder, von denen der Besizende den Anderen töten will,²⁶⁴⁹⁵ durch das Märchen in *Von dem Machandelboom* der Gebrüder Grimm,²⁶⁴⁹⁶ durch die Bereitschaft eines Burschen, eine Frau zu besitzen und jeden Konkurrenten zu töten²⁶⁴⁹⁷ und durch die Litaneien der Dorfbewohner („Von hier traf den Mörder die eherne Hand“).²⁶⁴⁹⁸ In dem Dramenentwurf *König Kandaules* (1903) zeigt sich ein vielfacher Bezug zu Grausamkeit und Mord, notiert Hofmannsthal doch: „Das Verbrechen des Königs an seinem Königthum.“²⁶⁴⁹⁹ Die Grausamkeit zeigt sich aber nicht nur an dem König, sondern auch an der Königin, die leichtfertig einen Bogenschützen „auf ein Kind anlegen“²⁶⁵⁰⁰ lässt, um seine Fertigkeiten zu testen, aber vor allem auch dadurch, dass sie die Stummen, die Zeugen der Nacht, kreuzigen lässt.²⁶⁵⁰¹ Des weiteren plante Hofmannsthal die Grausamkeit der Königin auch in dem V. Akt einzubinden, werfen ihr doch die Eunuchen vor: „Da Du dich dem Gyges vermählen willst um mit Hilfe der Griechen zu herrschen, so befiehst Du wohl dass man - bevor Du ihnen das Haupt des Kandaules zuwerfen lässt - ihnen Wein Öl und Slavinnen darreiche. Königin: lacht grässlich auf: Nein: ich befehle dass man glühendes Blei auf sie giesse.“²⁶⁵⁰²

Gyges' Begehren für die Königin greift dabei genau in seine Befürchtungen, dass er jemals eine Frau so begehren wird, dass er darüber einen Mord begehen wird. Kandaules' nächtlicher Spaziergang wiederum führt ihn zu der von ihrem Ehemann ermordeten Frau; so finden sie hinter einer Thür den „nackten Leichnam einer Frau aufrecht in der Stellung einer wartenden mit abgehauenen Händen.“²⁶⁵⁰³ Gyges jedoch²⁶⁵⁰⁴ wähnt den König und seine Begleiter als Mörder seiner Geliebten und wirft sich mit einem Messer auf sie.²⁶⁵⁰⁵ Dabei sieht sich der König durch den Ehemann der ermordeten Frau mit einem Mörder konfrontiert, der sich an den „sittlichen Gesetzen“²⁶⁵⁰⁶ vergangen hat, indem er die Frau „hingerichtet,

26489SW XVIII. S. 250. Z. 18-19.

26490SW XVIII. S. 285. Z. 31-33, SW XVIII. S. 285-286. Z. 34 1-3.

26491SW XVIII. S. 260. Z. 24.

26492SW XVIII. S. 262. Z. 5-9.

26493SW XVIII. S. 264. Z. 25-26.

26494SW XVIII. S. 267. Z. 25-27.

26495SW XVIII. S. 251. Z. 19-20.

26496SW XVIII. S. 252. Z. 12-21.

26497SW XVIII. S. 255. Z. 28-29.

26498SW XVIII. S. 259. Z. 29.

26499SW XVIII. S. 273. Z. 2.

26500SW XVIII. S. 274. Z. 33-34.

26501SW XVIII. S. 277. Z. 22-23, SW XVIII. S. 280. Z. 27, SW XVIII. S. 283. Z. 3-5.

26502SW XVIII. S. 285. Z. 3-8.

26503SW XVIII. S. 275. Z. 33-34.

Diese wiederum reagieren auf die Ermordung: „Die Stammverwandten des altgläubigen Mannes der ermordeten Frau metzeln auf seine Verhaftung hin, woran sie einem Griechen schuld geben (Frevel auf Frevel, an Frau und Mann) in ihrem Stadtviertel die Griechen nieder.“ In: SW XVIII. S. 282. Z. 3-6.

26504Einer kommt und meldet dem Gyges „dass die Feueranbeter den zerstückelten Leib seiner Geliebten herumgeschickt haben: sagt er: das hättest du mir gestern erzählen müssen, gestern - heute passt es ganz gut zur Welt.“ In: SW XVIII. S. 283. Z. 25-29.

26505SW XVIII. S. 276. Z. 23.

26506SW XVIII. S. 276. Z. 27.

rituell geschlachtet“²⁶⁵⁰⁷ hatte. Anstatt das Entsetzliche dieses Todes zu sehen, beneidet Kandaules Gyges um die Frau, die sich „für ihn schlachten lies“. ²⁶⁵⁰⁸ Nicht nur durch Gyges zeigt sich die Überlegung, den König zu ermorden, ²⁶⁵⁰⁹ sondern er wird darin auch von den Bogenschützen unterstützt, die ihn heißen, den König zu „morden“, ²⁶⁵¹⁰ zumal er doch den Ring habe. Letztendlich wird der König jedoch bei der Jagd ermordet, ²⁶⁵¹¹ obgleich sein Leben zuvor schon durch die Revolte bedroht war. ²⁶⁵¹² Zudem wird auch Gyges ermordet, weil man ihn für den Mörder des Königs hält. ²⁶⁵¹³ Gyges Wesen in Bezug auf Grausamkeit und Gewalt gedachte Hofmannsthal aber schon im I. Akt darzustellen, hatte er seinen Freund doch mit einem Dolch bedroht. ²⁶⁵¹⁴ Des weiteren plante Hofmannsthal das Motiv auch in *Die letzten Abenteuer des Gomez Arrias* (1904) durch das Todesurteil einzubinden, welches die Königin letztendlich über Arrias spricht, ²⁶⁵¹⁵ durch ihr Zusammensein mit dem Hauptmann ²⁶⁵¹⁶ und letztendlich auch in den Notizen zu *Der Traum* (1906) durch die Bereitschaft zum Mord. ²⁶⁵¹⁷

Ebenso zeigt sich in dem frühen Dramenentwurf *Ascanio und Gioconda* (1892) der Bezug zu Mord und Grausamkeit. So spottet Gaetana über Ascanio, dass Giocondas Vettern ihn mit dem Tod bedroht hatten, wenn er nicht Gioconda zu seiner Frau nehme. Bei Ascanio wiederum deutet sich das Grausame durch das Gemeine an, welches er von der Frau verlangt, die er liebt: „Gemeiner, und – versteht mich –: reizender. / Denn ein Gemeines ist’s, das wir begehren, / Ein reizendes Gemeines.“ ²⁶⁵¹⁸ Im Drama zeigt sich das Motiv des weiteren aber auch durch Bertuccio, der sich die Reden des Sohnes gegenüber Gioconda verbittet und ihn stattdessen dazu aufruft: „Geh in den Garten, junge Hunde prügeln!“ ²⁶⁵¹⁹ Will man Giocondas Zug zu Grausamkeit und Gewalt erschließen, muss man sich auch in diesem Fall einer Passage aus den Notizen bedienen. Aufgrund Giocondas Distanz zum Leben, stuft sie einzig und allein die „Schmerzen [als] wahr“ ²⁶⁵²⁰ ein, empfindet sie doch von außen nur „Gewalt“ ²⁶⁵²¹ auf sie einwirkend.

In dem Dramenentwurf *Die Bacchen nach Euripides* (1892) heißt es in dem Stück, welches Hofmannsthal mit dem Titel die *Bacchantinnen* versehen hat, über einen jungen Lichtdiener: „er ersticht sie als Richter und Priester an ihrer Bahre fällt er ohnmächtig nieder und verbringt dann eine rätselhafte Zeit wahnsinnig im dionysischen Wald“. ²⁶⁵²² Letztendlich deutet Hofmannsthal in den Notizen die „Ermordung“ ²⁶⁵²³ des Pentheus durch die eigene Mutter an; auch findet sich die Thematisierung des religiösen Mordes in Bezug auf die Feierlichkeiten für den Gott. ²⁶⁵²⁴

Innerhalb der dem Nachlass zuzuordnenden Romanpläne zeigt sich das Motiv bereits in *Roman vom Geben und Nehmen* (1892-1895) in der Notiz N3 durch einen Bauernsohn und seine Braut, die er verlässt, um eine Reichere zu heiraten, woraufhin diese die neue Geliebte tot sehen will („Nebenbuhlerin >>todzubetten<<

26507SW XVIII. S. 276. Z. 29.

26508SW XVIII. S. 277. Z. 30-31.

26509SW XVIII. S. 279. Z. 9-11.

26510SW XVIII. S. 279. Z. 13.

26511SW XVIII. S. 279. Z. 22-23.

26512SW XVIII. S. 279. Z. 30.

26513„[...] sieht die Frauen des Königs schreiend wehklagend, sich die Wangen zerreisend sich in den verbotenen Garten der Königin ergiessen. Diese Weiber des Königs ermorden schliesslich Gyges, wie Mänaden, als den Mörder ihres Gemahls, und werfen seinen Kopf den Aufrührern hinab.“ In: SW XVIII. S. 284. Z. 26-30.

26514SW XVIII. S. 281. Z. 1-3.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 273. Z. 34-25, SW XVIII. S. 283. Z. 13-14, SW XVIII. S. 283. Z. 17-20, SW XVIII. S. 283. Z. 22-24, SW XVIII. S. 284. Z. 1-7, SW XVIII. S. 517. Z. 9-11.

26515SW XVIII. S. 286. Z. 29.

26516„Ihr Zusammensein mit dem Hauptmann ist nicht mehr als ein ihm tief in die Augen schauen. Sie sieht die Bestie darin. sie droht ihm gelegentlich, ihn durch die Dirne ertränken zu lassen“. In: SW XVIII. S. 288. Z. 2-4.

26517SW XVIII. S. 119. Z. 37-38.

26518SW XVIII. S. 87. Z. 5-7.

26519SW XVIII. S. 80. Z. 20.

26520SW XVIII. S. 401. Z. 7.

26521SW XVIII. S. 401. Z. 11.

26522SW XVIII. S. 49. Z. 21-23.

26523SW XVIII. S. 54. Z. 25.

26524SW XVIII. S. 55. Z. 4-5.

und führt die Drohung aus.“).²⁶⁵²⁵ Des weiteren findet sich das Motiv durch die bloße Erwähnung in *Roman des inneren Lebens* (1893-1894)²⁶⁵²⁶ und durch die Pläne zum ersten Kapitel, indem Hofmannsthal ein höllisches Szenario und Mord andachte.²⁶⁵²⁷

In dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) zeigt sich der Bezug zur Gewalt durch den Ästhetizisten, der den Tod heißt, dass er sich für das Leben öffnen wird: „Ich füg mich so, / Daß Gut und Böse über mich Gewalt / Soll haben und mich machen wild und froh.“²⁶⁵²⁸ Das Motiv schwingt auch durch die mangelhafte Empathie Claudios gegenüber den Menschen mit. Allerdings thematisiert Hofmannsthal den Zug zur Grausamkeit in Claudio allein durch die Geliebte, hatte er sie doch „achtlos grausam, wie ein Kind“²⁶⁵²⁹ von sich getan. Der Mord findet Eingang in dem Werk allein durch den Freund Claudios, der ermordet worden war und dessen früher Tod sich für ihn als Schlussfolgerung für sein Leben²⁶⁵³⁰ und damit seine Neigung zu Claudio zeigt.

In dem Drama *Alkestis* (1893/1894) zeigt sich das Motiv erstmalig durch Apollons Erinnerung an seine Zeit und deren Ursächlichkeit im Hause des Admet. So hatte Zeus ihm seinen Sohn erschlagen, woraufhin er die Kyklopen getötet hatte und als Strafe im Hause des sterblichen Königs hatte dienen müssen.²⁶⁵³¹ Lediglich zwei weitere Bezüge zum Motiv zeigen sich, und zwar durch Herakles. Dieser bezieht sich mitunter auf Antaios („Ich würgte einmal einen Riesen tot“),²⁶⁵³² auf seine Bereitschaft diesen zu erwürgen, um ihm Alkestis zu entreißen;²⁶⁵³³ des weiteren zeigt er seine Bereitschaft zum Töten, wenn er Admet heißt, ihm die Frau zu wahren, bis er „den König Diomed erschlug“.²⁶⁵³⁴

Vielfach zeigt sich auch in den sehr losen Notizen zum *Alexanderzug* (1893/1895) die geplante Einbindung des Motivs, die allerdings teilweise nicht darüber hinaus geht, dass Hofmannsthal innerhalb der Notizen einfach auf den Mord verweist und demzufolge keinen Bezug setzt. In Verbindung mit Alexander zeigt sich das Motiv innerhalb der Rechtfertigung des Todes eines Mannes²⁶⁵³⁵ und des weiteren durch die Beschreibung des Königs, die seinen frühen Tod vorwegnimmt.²⁶⁵³⁶ Vor allem gedachte Hofmannsthal das Motiv innerhalb der Notizen zu *Alexander Die Freunde* (1895) durch die vier Edelknaben einzubinden, die den König „Alexander ermorden wollen“,²⁶⁵³⁷ sowie durch die Figur des Herondas.²⁶⁵³⁸ Ebenso kommt das Gespräch zwischen dem Philosophen und Amyntas auf den Mord, wobei offen bleibt, von wem die Worte hier gesprochen werden („denn hüte Dich vor Thaten, habe schuldige Ehrfurcht vor ehrlichen Mördern“).²⁶⁵³⁹

26525SW XXXVII. S. 70. Z. 16-17.

26526SW XXXVII. S. 77. Z. 24-25.

26527SW XXXVII. S. 83. Z. 15-21.

26528SW III. S. 73. Z. 4-6.

Auch dem Tod gegenüber, sagt er: „Und weih mich deinen Wundern und Gewalten.“ In: SW III. S. 79. Z. 22.

26529SW III. S. 76. Z. 4.

26530Der gewaltsame Tod des Freundes wird in dem Werk als Folge seines Lebens gesehen. In den Notizen, heißt es: „Mörderklinge herben Tod“. In: SW III. S. 444. Z. 4.

26531 SW VII. S. 9. Z. 27-30.

26532SW VII. S. 30. Z. 31.

26533SW VII. S. 33. Z. 26-32.

26534SW VII. S. 36. Z. 14.

26535SW XVIII. S. 14. Z. 30-32.

26536„In der Dämmerung sieht sein Leib unter dem Wasserspiegel wie ein Phantom aus, sein göttliches Haupt mit dem metallhaften Haar und den Zügen einer rätselhaften im Schlaf ermordeten Frau eines Jünglings von ergreifender u Verwirrender Schönheit und eines grausamen Gottes liegt wie abgehauen auf der bebenden Fläche.“ In: SW XVIII. S. 13. Z. 2-6.

26537SW XVIII. S. 15. Z. 4.

Über diese Edelknaben, heißt es weiter: „Darin auch 7 Edelknaben die den König lieben. nur einer bedeutend. Dieser wird durch das Aufsetzen von einem glühenden Dreifuss getötet.“ In: SW XVIII. S. 15. Z. 5-6.

26538In Bezug auf die Figur des Herondas, heißt es: „der frühere Mörder hatte zu Mitwissern die 3 Nubier die im Bad dem König dienen und den Waffenmeister Gorgos; die 3 Schwarzen durch List und Seelenkenntniss an sich zu ketten, das war seine tiefe Maulwurfsarbeit“. In: SW XVIII. S. 23. Z. 5-8.

26539SW XVIII. S. 22. Z. 31-32.

Verweise zum Mord oder zum Mordplan an Alexander finden sich zudem unter: SW XVIII. S. 353. Z. 30-33, SW XVIII. S. 15. Z. 11, SW XVIII. S. 17. Z. 32-33, SW XVIII. S. 18. Z. 26-27, SW XVIII. S. 20. Z. 30-31, SW XVIII. S. 20. Z. 33, SW XVIII. S. 22. Z. 17.

Nicht erst das Ende der Erzählung *Das Märchen der 672. Nacht* (1895), als der schöne und junge Kaufmannssohn einen brutalen und hässlichen Tod durch den Huf eines Pferdes findet, zeugt von dem selben frühen Ende des Kaufmannssohnes. Hofmannsthal zeigt vor allem durch die vier Diener, dass sie neben ihrer mangelnden Kommunikationsbereitschaft, auch äußerlich dem Anspruch nach Schönheit nicht genügen. So gemahnen nicht nur die Haushälterin und der Diener den Kaufmannssohn an den Tod, sondern der Ästhetizist bemerkt auch dessen „maulbeerfarbige[s] Gesicht“, ²⁶⁵⁴⁰ das „Unschöne[...] und Unheimliche[...]“ ²⁶⁵⁴¹ der Lippen der jüngeren Dienerin, sowie die fehlende „Feinheit“ ²⁶⁵⁴² in den Zügen der älteren Dienerin. Der Zug ins Hässliche wird fortgesetzt, als der Kaufmannssohn in die Stadt geht: so begegnet er den zurückgelassenen Dienern des persischen Gesandten („Aber sie waren so häßlich und gaben so kurze mürrische Antworten“), ²⁶⁵⁴³ findet in den kleinen Häusern in der Stadt „häßliche, verstaubte Blumen“, ²⁶⁵⁴⁴ wird in dem Gewächshaus mit den künstlichen Wachsb Blumen konfrontiert, gelangt schließlich in die Gasse („die häßlich und gewöhnlich war“), ²⁶⁵⁴⁵ bemerkt im Hof der Soldaten diese und ihre mühevollen Arbeit („und so wie unter einer häßlichen, tückischen Last dahingegen“), ²⁶⁵⁴⁶ stößt sich an den Pferden („häßlich und hatten einen boshafte[n] Ausdruck“) ²⁶⁵⁴⁷ und ihren „böse[n], rollende[n] Augen“, ²⁶⁵⁴⁸ sieht den armen Mann seiner Vergangenheit („häßlichen armen Menschen“) ²⁶⁵⁴⁹ und sieht schließlich das Hässliche und trostlose Zimmer, in dem er einen hässlichen, seinen schönen Körper verzerrenden Tod findet.

Vor allem der Soldatenhof, den der Kaufmannssohn betritt, obwohl er sich eigentlich dem Viertel der Reichen zuwenden wollte, trägt die Merkmale des trostlosen und hässlichen Lebens. Bereits der Geruch und die Gitter wirken auf den Ästhetizisten beklemmend; im Hof sieht er die Häuser von „schmutziggelber Farbe“, ²⁶⁵⁵⁰ er sieht die Soldaten Säcke mit Brot tragen und wie sie unter einer „häßlichen, tückischen Last dahingegen“; ²⁶⁵⁵¹ vor allem aber durch den Anblick der Pferde wird er nicht nur mit der Wirklichkeit konfrontiert, sondern auch mit der Hässlichkeit des Dieners, der sich im Äußeren der Pferde widerspiegelt und Bezug nimmt auf sein eigenes Ende: „Die Köpfe der meisten Pferde waren häßlich und hatten einen boshafte[n] Ausdruck durch zurückgelegte Ohren und hinaufgezogene Oberlippen, welche die oberen Eckzähne bloßlegten. Auch hatten sie meist böse, rollende Augen.“ ²⁶⁵⁵² Besonders ein Pferd erregt dabei seine Aufmerksamkeit, sah es ihn doch mit „rollenden Augen, die noch boshafte[r] und wilder aussahen, weil eine Blesse gerade in der Höhe der Augen quer über den häßlichen Kopf lief“, ²⁶⁵⁵³ an. Zudem beobachtet der Kaufmannssohn wie dieses hässliche Tier den vor sich knienden Soldaten in die Schulter beißen wollte. Erneut – wie auch schon beim Kind im Gewächshaus – versucht er die Hässlichkeit und Trostlosigkeit mit Geld zu überdecken, was er dieses Mal dem Soldaten geben will. Doch mit dem Griff in die Tasche, zieht er zugleich die Geschenke für seine Bediensteten hervor, die unter die Hufe des Pferdes fallen. Den Tod, den er nach dem Tritt des Pferdes stirbt, ist nicht der eines vollendeten Lebens und der eines Königssohnes, so wie er sich zuvor gerne gesehen hatte, sondern ein grausamer, einsamer und hässlicher Tod, der ihn im Sterben auch hässliche Züge annehmen lässt: er stirbt mit „verzerrten Zügen, die Lippen so verrissen, daß Zähne und Zahnfleisch entblößt waren und ihm einen fremden, bösen Ausdruck gaben“. ²⁶⁵⁵⁴

In der *Soldatengeschichte* (1895/1896) erweist sich die Hinwendung zur Brutalität an der Natur und zum Mord an dem Hasen als Folge seiner Verzweiflung am Leben, seiner Abwendung von der Ganzheit des Seins.

26540SW XXVIII. S. 17. Z. 30.

26541SW XXVIII. S. 17. Z. 9-10.

26542SW XXVIII. S. 18. Z. 7.

26543SW XXVIII. S. 22. Z. 18-19.

26544SW XXVIII. S. 22. Z. 33.

26545SW XXVIII. S. 27. Z. 19.

26546SW XXVIII. S. 28. Z. 13-14.

26547SW XXVIII. S. 28. Z. 23-24.

26548SW XXVIII. S. 28. Z. 26.

26549SW XXVIII. S. 29. Z. 11-12.

26550SW XXVIII. S. 28. Z. 4.

26551SW XXVIII. S. 28. Z. 13-14.

26552SW XXVIII. S. 28. Z. 23-26.

26553SW XXVIII. S. 28-29. Z. 39//1-3.

26554SW XXVIII. S. 30. Z. 25-27.

Die Bäume und Büsche mit dem Säbel zerschlagend, ist Schwendar zwar „berauscht vom Gefühl des Zerstörers“, ²⁶⁵⁵⁵ doch hält dieses Lustgefühl nicht lange an und er erkennt die Unsinnigkeit seines Handelns.

Auch der Zug zum Mord zeigt sich in dem lyrischen Drama *Der Kaiser und die Hexe* (1897). Im Sinne der Verantwortung für das Leben, heißt der Kaiser Tarquinius, für alles im Leben einzustehen, so das „Lächeln wie den Mord“. ²⁶⁵⁵⁶ Getrieben von dem Drang, eine Tat zu begehen, ernennt er Lydus, einen Mörder der ein „Rad von Blut und Feuer / Durch das Land des Friedens“ ²⁶⁵⁵⁷ gezogen hatte, in ein Amt. Lydus selbst berichtet seinem Kaiser von seinem Handeln und seiner Bereitschaft zum Mord, der für ihn durch eine erfahrene Ungerechtigkeit motiviert war: „Einen Richter, / Der das Recht bog, wollt ich hängen, / So fing alles an.“ ²⁶⁵⁵⁸ Was den Kaiser dazu führt, gerade einen Mörder zu erheben, zeigt sich bedingt durch seine vorherige Rede an Tarquinius, ist Lydus doch fähig, seine Taten einzugestehen, was er an diesem bewundert.

Dabei zeigt sich auch in dem lyrischen Drama die Bereitschaft des Kaisers zur Grausamkeit. Nicht nur will er zur Jagd gehen, um die Stunden des Tages schneller vergehen zu lassen, auch zeigt sich diese dadurch, dass er in der Vergangenheit die Blendung des Kaisers befohlen hatte. In der Gegenwart sucht er mitunter nach einem Dolch, um die Taube zu beseitigen. Der Mord dient dem Kaiser hier vor allem dazu, sich von dem ihm Beklemmenden zu befreien, nicht wirklich sehend, dass dies nur geschehen kann, wenn er sich in seinem Innern anders zum Leben und sich selbst stellt. Des weiteren zeigt sich die Mordbereitschaft auch an dem Helfer des Kaisers, den er für die Beseitigung der Leiche bezahlt. Um das von dem Kaiser gezahlte Gold, würde er jeden von seinen „Feinden“ ²⁶⁵⁵⁹ ermorden. Wiederum ihm aber droht er Kaiser, motiviert durch seine Eifersucht, mit dem Tod, wenn er die Leiche der Hexe über Gebühr berühren würde.

Die Bereitschaft zu Mord und Gewalt wird in dem lyrischen Drama *Die Frau im Fenster* (1897) als Stärke gewertet. So zumindest stellt sich die Amme zu der Tat des Herren an dem Gesandten. ²⁶⁵⁶⁰ Auch bewertet sie die Gewaltbereitschaft gegen das gegen ihn aufbegehrende Pferd positiv: „Wie der gnädige Herr in den Stand getreten ist, hat der Rotschimmel die Ohren zurückgelegt, geknirscht und auf einmal nach der Hand geschnappt. [...] Dann hat ihn der Herr mit der Faust hinter die Ohren geschlagen, daß das große starke Pferd getaumelt hat wie ein junger Hund.“ ²⁶⁵⁶¹ Ihren Treuebruch begreifend, zeigt sich Bracchio auch bei dem Aufeinandertreffen mit Dianora bereit, diese mit dem Dolch zu erstechen. Doch statt des Dolches, greift seine Hand ins Leere, weshalb der Mord an Dianora aufgeschoben wird. ²⁶⁵⁶² Der Tod Dianoras wird von Hofmannsthal mehr als die notwendige Tat an der trunkenen Frau gewertet, als der Mord des Mannes an dieser: „Sie schwingt wie eine Trunkene ihre offenen Arme vor seinem Gesicht, wirft sich dann herum, mit dem Oberleib über die Brüstung, streckt die Arme gegen den Boden; ihr Haar fällt vornüber. Messer Braccio hat mit einer hastigen Bewegung ein Stück seines Unterärmels abgerissen und um die rechte Hand gewunden. Mit der Sicherheit eines wilden Tieres auf der Jagd faßt er die Leiter, die daliegt wie ein dünner dunkler Strick, mit beiden Händen, macht eine Schlinge, wirft sie seiner Frau über den Kopf und zieht den Leib gegen sich nach oben.“ ²⁶⁵⁶³

Letzten Endes versagt die ästhetizistische Welt auch in der Erzählung *Der goldene Apfel* (1897). Allein durch die Notizen dieser unvollendeten Erzählung, ist in Erfahrung zu bringen, dass die Frau ein Verhältnis mit dem schön gekleideten Stallmeister des Königs beginnt. Für den Kaufmann, der primär in der Frau die Bestätigung seiner ästhetizistischen Neigungen sieht, ist der Verlust der Exklusivität an ihr, der Einbruch

26555SW XXIX. S. 55. Z. 35.

26556SW III. S. 187. Z. 15.

26557SW III. S. 190. Z. 16-17.

26558SW III. S. 190. Z. 21-23.

26559SW III. S. 196. Z. 10.

26560SW III. S. 104. Z. 4-29.

26561SW III. S. 102. Z. 26-33.

26562SW III. S. 108-109. Z. 38-39//1.

26563SW III. S. 114. Z. 12-19.

In der Forschung wird die Gewaltbereitschaft von Andreas Wicke betont, der hervorhebt, dass Bracchio mit dem Mord seine „körperliche Überlegenheit und Vormachtstellung innerhalb der Ehe“ aufzeigt, wodurch Hofmannsthal – laut Wicke – das „hoffnungsvolle Anfangsbild einer sich emanzipierenden Frau als Utopie“ zeigt. In: Wicke, S. 133.

seiner ästhetizistischen Welt. Der Narzisst kann dies nicht erdulden und ermordet sowohl den Stallmeister als auch seine Ehefrau. Dabei zeigt sich an den Notizen zu dieser geplanten Szene, dass das Hauptinteresse des Kaufmanns primär auf der Beseitigung seiner Frau liegt, weil sie gegen seine ästhetizistischen Grundsätze verstoßen hat; der Stallmeister erscheint dabei nur als Bauernopfer („er sieht aus dem Bettvorhang (Gold mit schwarzen Blumen) den Fuss des Negers hervorragen da beschliesst er gleich sie zu tödten, der Neger ist ihm gleichgiltig“).²⁶⁵⁶⁴ Das Vorhaben des Kaufmannes, nach dem Mord an seiner Frau, deren Leiche er in einem Fluss entsorgt, wieder in sein ästhetizistisches Leben zurückzukehren, misslingt; der Mord, ebenso Teil seiner Vergangenheit, kann nicht von ihm überwunden werden.

Der Zug ins Grausame und Hässliche zeigt sich ebenso, wenn Hofmannsthal das in den Spiegel schauende Kind, eine Szene die an *Age of Innocence* (1891) gemahnt, beschreibt: „einen Augenblick ließ sie ihr Gedicht wie in einer schlaffen tödtlichen Müdigkeit hängen, dann verzerrte sie die weichen Züge und starrte mit weit aufgerissenen Augen und böß zurückgenommenen Lippen sich selber entgegen.“²⁶⁵⁶⁵

In dem lyrischen Drama *Der weisse Fächer* (1897) zeigt sich die Grausamkeit allein in einer Passage des Werkes, als Miranda das Sterben ihres Mannes beschreibt, und wie er, der sich dem Tod nicht entziehen kann, gleichsam seine Frau durch den Schwur an den Tod bindet.

In *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) zeigt sich das Motiv durch den Dichter, der den Blick über die Hänge wandern lässt und dort Soldaten miteinander kämpfen sieht.²⁶⁵⁶⁶ Durch die Schlacht sieht der Dichter im Fluss auch die mit Blut bedeckten Decken schwimmen und bemerkt einen trunkenen Schwimmer, der allerdings keiner der verwundeten Soldaten ist. Dieser jedoch kann, aufgrund seiner Trunkenheit, die „Schöngekleideten“²⁶⁵⁶⁷ nicht sehen, über die er sich unsicher zeigt ob deren Handeln, könnte ihr Graben in der Erde auch durchaus bedeuten, dass sie die Spuren eines Mordes zu verbergen versuchen.²⁶⁵⁶⁸ Mit dem Auftreten des Greises erfolgt ein neuerlicher Bezug zum Motiv, hatte dieser doch einstmals die Königsherrschaft inne, während er sein Leben nun glücklich als Gärtner verdingt („Ich trug den Stirnreif und Gewalt der Welt“).²⁶⁵⁶⁹ Auch zeigt sich das Motiv durch den jungen Mann eingebunden, der von seinem Traum erzählt, indem er Wild gejagt hatte; während die Vögel vor ihm flüchten, flogen die Falken dahin, „den Mord vergessend“.²⁶⁵⁷⁰ Dabei zeigt sich der junge Mann nicht nur im Traum zum Mord bereit, sondern wirft auch im wachen Zustand nach Vögeln („zwei junge Hühner lagen dort und eine Wachtel, tot, / in einem Wurf erschlagen mit der Trense“),²⁶⁵⁷¹ immer noch vom Erleben des Traumes beeinflusst.²⁶⁵⁷² Allein durch die Notizen zeigt sich eine Verbindung zwischen dem Wahnsinnigen und dem Motiv, hatte dieser doch beim Spielen einen seiner Freunde erschlagen.²⁶⁵⁷³

Ein dominanter Bezug zu diesem Motiv zeigt sich in *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) gerade durch Sobeide, und zwar dadurch, indem sie zu ihrem Mann in einer Offenheit spricht, die sie letztendlich im Sterben selbst verurteilt. Dabei liegt die Tragik des Hofmannsthal'schen Dramas gerade darin, dass sie ihre Offenheit anfänglich nicht als Verfehlung erkennt, sondern gerade wähnt, sich durch ihre Offenheit vermeintlich für eine Ehe mit dem Kaufmann zu öffnen. Als dieser ihr jedoch die Möglichkeit eröffnet, zu Ganem zu gehen, erkennt sie in seinen Worten nur eine spielerische Versuchung, die der Ernsthaftigkeit entbehrt. Vielmehr heißt sie ihn „grausam“²⁶⁵⁷⁴ zu sein, da er doch ihres Besitzes versichert ist. Doch von ihrem Mann freigegeben, begibt sie sich zu Ganem, wobei sie auf dem Weg zu ihm, durch den Dieb, beinahe den Tod findet; bedingt ist dies aber durch ihre Leichtsinnigkeit, in der Nacht allein durch die Stadt

26564SW XXIX. S. 92. Z. 14-16.

26565SW XXIX. S. 98. Z. 26-30.

26566SW III. S. 134. Z. 23-27.

26567SW III. S. 135. Z. 8.

26568SW III. S. 135. Z. 9-13.

26569SW III. S. 136. Z. 10.

26570SW III. S. 138. Z. 24.

26571SW III. S. 139. Z. 3-4.

26572SW III. S. 139. Z. 5.

26573SW III. S. 602. Z. 17.

26574SW V. S. 25. Z. 33.

zu gehen. So bedroht der Räuber sie mit dem Tod, sollte sie nicht aus dem Gebüsch kommen: „Heraus aus Deinem Busch, sonst schlag´ ich Dir / den Schädel ein!“²⁶⁵⁷⁵ Dabei wird der Räuber durch den Blick Sobeides in seine Vergangenheit zurückgeworfen; hatte er einmal die Katze der Mutter ins Feuer geworfen und „sie d´rin / so lang als nöthig mit der Ofengabel / gehalten“.²⁶⁵⁷⁶

Im Haus angekommen, berichtet Sobeide Gülistane davon, dass sie der Ermordung durch einen Dieb nur durch eine Lüge entkommen ist und deswegen in dieser Aufmachung erscheint.²⁶⁵⁷⁷ So wie Gülistane mit Desinteresse reagiert, reagiert auch Ganem, als Sobeide ihm von der Gefahr berichtet und lenkt stattdessen auf die Musik ab, die er hört.²⁶⁵⁷⁸ Durch die Realität, die Sobeide trotz aller Versuche am Ästhetizistischen zu haften, erfahren muss, bricht sich ein Wahnsinn in Sobeide Bahn:

„Gemeinheit hat den Thron! die Lügen triefen //
vom menschlichen Gesicht wie Gift vom Molch!
Ich will mein Theil von Eurer Lustigkeit!
[...]
Hinauf! stiehl sie dem Vater aus dem Bett,
würg´ ihn im Schlaf: ein Trunkner wehrt sich nicht!“²⁶⁵⁷⁹

Des Weiteren zeigt sich hier nicht nur Sobeides Zug zur Grausamkeit und zum Mord, sondern auch Schalnassars, vor allem im Umgang mit dem jungen Schuldner. Während der Schuldner nicht zu glauben vermag, dass das was man sich über Schalnassar erzählt, der Wahrheit entspricht, dass er den „Anblick von gequälten Menschen liebt“,²⁶⁵⁸⁰ findet sich dies doch im Umgang mit dem Schuldner bestätigt. Allein gelassen vom Schuldner, ergeht sich Schalnassar ebenso in seinem Gefühl der Macht, die er Dank seines Geldes über andere Menschen hat; so will er die Frau des Schuldners unter seinen Willen zwingen, diese besitzen: „Kommt sie nicht, / so soll sie lernen, auf der nackten Streu / zu schlafen!“²⁶⁵⁸¹

Ein Mordplan wird auch von Ganem erdacht, welcher aus seinem ästhetizistischen Verlangen, Gülistane zu besitzen, entsprungen ist. Ganem will sich an die Stelle des Vaters setzen („O wär´ ich hier der Herr!“)²⁶⁵⁸² und bespricht diesen Plan mit seiner vermeintlichen Komplizin Gülistane. Diese gibt zu bedenken, dass ihm niemand ein Gift verkaufen werde „dem Geist nur tödtlich und dem Körper spurlos“.²⁶⁵⁸³ Doch Ganem hat bereits eine Frau gefunden, die er mit seiner Liebeszusage²⁶⁵⁸⁴ dazu gebracht hat, ihm zu versprechen, dass Gift zu besorgen, indem sie es ihrem Vater entwenden wird (SW V. S. 36. Z. 7-8).²⁶⁵⁸⁵

In den lyrischen Dramen-Fragmenten zeigt sich lediglich in *Die treulose Witwe* (1897), durch das Treiben des Dieners, dessen Gewaltbereitschaft (SW III. S. 287. Z. 23).

In dem Ballettentwurf *Die Königstochter und der Soldat* (um 1898 ?) deutet sich die Thematisierung von Mord und Gewalt durch die Hexe und das Gift an, als auch durch die angedeutete Hinrichtung.²⁶⁵⁸⁶ Nicht nur die Bereitschaft, sondern auch der Mord selbst wird in der dramatisch-pantomimischen Dichtung *Der Kaiser und die Hexe* (1906/1907) aufgegriffen. So darf der Kaiser wählen „zwischen dem Zerschlagen eines Gefäßes und dem Tod des Knaben. Er lässt den Knaben sterben: dadurch belebt er sich seine Geliebte.“²⁶⁵⁸⁷

26575SW V. S. 69. Z. 26-27.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 70-71. Z. 30-2.

26576SW V. S. 72. Z. 3-5.

26577SW V. S. 43-44. Z. 35-36//1-8.

26578SW V. S. 51. Z. 2.

26579SW V. S. 53-54. Z. 34-5.

26580SW V. S. 32. Z. 28.

26581SW V. S. 33. Z. 7-9.

26582SW V. S. 34. Z. 6.

26583SW V. S. 35. Z. 5.

26584„Um den, / dass sie vermählt mich wähnt und zu besitzen / mich wähnt – nachher.“ In: SW V. S. 35. Z. 11-13.

26585In den Notizen zeigt sich ebenso der Bezug zum Mord. Zum einen will der Dieb nicht nur Sobeide wegen des Schmuckes ermorden (SW V. S. 333. Z. 6-7), sondern auch den „alten Schalnassar“ (SW V. S. 333. Z. 5). Dabei offenbart Schalnassar auch, dass er die blonde Tänzerin nicht nur beschuldigt, seinen Sohn gegen ihn aufzubringen, sondern heißt sie auch, eine „Giftmischerin“ (SW V. S. 342. Z. 28) zu sein.

26586SW XXVII. S. 142. Z. 28.

26587SW XXVII. S. 149. Z. 2-4.

Der Mord steht also auch hier in Verbindung mit dem ästhetizistischen Lieben. Doch nicht nur mit der Liebe allein, sondern mit dem schönen Genuss, dem Abwenden von der Wirklichkeit, dem Einbüßen der Einheit der Seele verbindet Hofmannsthal den Mord: „Der Dämon singt vor dem Fenster links als Vogel: von dem Zaubermittel die Seelen des Kaisers zu einer Einheit zusammenzubinden u lässt den Kaiser sein Leben geniessen wie im Märchen: indessen wird rechts der Knabe erdolcht und schreit um Hilfe.“²⁶⁵⁸⁸

Das Motiv zeigt sich in *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) erstmalig innerhalb des Liebesverlangens des Barons und der Versuchung des Salaino, wenn der Baron diesen heißt, sich aus seiner Armut zu befreien; so solle er bedenken, ob er nicht eine Schwester oder einen Bruder habe, den er für sein Vergnügen verkaufen könne.²⁶⁵⁸⁹ Kokettierend zeigt der Baron sich im Gespräch mit der Redegonda, wobei die Ernsthaftigkeit hinterfragt werden muss, wenn er an Achilles gerichtet sagt: „ich morde diesen Burschen vor Neid.“²⁶⁵⁹⁰ Redegonda zudem heißt den Baron, die „schwere Schuld“²⁶⁵⁹¹ des Mordes nicht auf sich zu laden, sondern Achilles lieber in seinen Dienst zu nehmen. Die Redegonda selbst kokettiert auch mit dem Mord, heißt sie doch den Baron nach ihrer Rückkehr, in seinem Haus zu verbergen, weil der Graf, ihr eigentlicher Geliebter, ihr das Begehren für den Baron büßen lassen würde („wenn er mich findet, / der mordet dich und mich“).²⁶⁵⁹² Im Hause Vittorias treffen die Redegonda, ihr Geliebter, der deutsche Graf und der Baron aufeinander, wobei die Frau den Baron neuerlich heißt, Vorsicht zu bewahren.²⁶⁵⁹³

Im Zuge der Rückbesinnung auf die Vergangenheit, ist es Vittoria, die sich auf ihr Handeln besinnt und sich mit Scham an ihre gemeinsame Nacht erinnert, wie sie wie „bleiche Mörder“²⁶⁵⁹⁴ auf dem Bett gesessen waren. Mit dem Pochen an die Haustür, wähnt sich der Baron jedoch dem Tode nahe, greift seinen Diener Le Duc an die Gurgel, wähnend, dass er ihn verraten habe; doch dieser entblößt willig seinen Hals, bereit, sich von ihm ermorden zu lassen, wenn er dies wirklich glaube. Die Reaktion des Dieners ruft, den Baron dazu auf, das Messer fallen zu lassen und um Vergebung zu bitten. Im Grunde aber zeigt er sich nur nicht fähig zu der Tat, denn gleich darauf sucht er nach seinem Orden, den er Le Duc anzulegen sucht, damit die Eindringlinge diesen für den Baron halten und ihn an seiner Stelle ermorden. Wie spielerisch der Baron mit dem Mord umgeht, zeigt sich auch im Gespräch mit seinem Sohn, wenn er über das Leben am Hof und über das Leben selbst sagt: „Dort lernst du, Dolche rede / und Gift aus deinen Blicken werfen“.²⁶⁵⁹⁵

Dem Mord sucht Venier auszuweichen. Doch dabei sieht er sein Verhalten, Vittoria auf den Baron treffen zu lassen, nur um sich selbst zu beruhigen, als eine dem Mord nahe Tat an („Nun schon´ ich ihren Schlaf - und bald vielleicht / ermord´ ich ihr den Schlaf von vielen Nächten!“),²⁶⁵⁹⁶ könnte das Wissen darum doch auch sein ganzes Glück im Leben vernichten.²⁶⁵⁹⁷

Nur an einer Stelle erfolgt in *Die Verwandten* (1898) der Zug zur Grausamkeit. Abgesehen von Felix, der sich selbst verletzt, zeigt sich dies an Georg durch die Vereinnahmung der beiden Frauen als seinen Besitz (SW XXIX. S. 117. Z. 18-21).

26588SW XXVII. S. 150. Z. 13-16.

26589SW V. S. 110-111. Z. 37-38//1-7.

26590SW V. S. 120. Z. 28.

26591SW V. S. 120. Z. 31.

26592SW V. S. 124. Z. 24-25.

26593„Er würde mich ermorden!“ In: SW V. S. 163. Z. 18.

26594SW V. S. 133. Z. 21.

26595SW V. S. 167. Z. 11-12.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 167. Z. 21-24.

Dies zeigt sich auch in der ersten Bühnenfassung, wenn der Baron, nachdem er dem jungen Mann Geld gegeben und ihm damit das Mittel vermacht hat, welches die Welt bestimmt, in Bezug auf die Marfisa sagt: „Was träumst Du dort? Wir wollen bieten / Und ihr ausmalen [Marfisa], was ein jeder meint, / Das sie verlocken kann, und wessen Zunge / Den andern todtschlägt, der -“ In: SW V. S. 210. Z. 19-22.

26596SW V. S. 143. Z. 30-31.

26597In den Notizen zeigt sich noch ein weiteres Verlangen einer Figur, einen Mord zu begehen bzw. durch Mord sich von einem anderen Menschen zu befreien. So sucht Marfisa den Baron für ihre Zwecke einzuspannen, der ihr den Pächter des Theaters ermorden soll (SW V. S. 463. Z. 15-21). Der Mord zeigt sich aber auch in den Geschichten um die Entstehung Venedigs: „als die zwei in die schlafende / Stadt krochen, das Heiligthum vom Altar stahlen und den / von einer langen Reise ermüdeten Fremdlingen im ersten / Schlaf die Kehlen abschnitten“. In: SW V. S. 466. Z. 7-10.

Dieses Motiv zeigt sich zwangsläufig in der Erzählung *Reitergeschichte* (1898), bedingt durch die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Österreich und Italien während der Italienischen Unabhängigkeitskriege: „Kaum hatte das Streifkommando die äußerste Vorpostenlinie der eigenen Armee etwa um eine Meile hinter sich gelassen, als zwischen den Maisfeldern Waffen aufblitzten und die Avantgarde feindliche Fußtruppen meldete. Die Schwadron formierte sich neben der Landstraße zur Attacke, wurde von eigentümlich lauten, fast miauenden Kugeln überschwirrt, attackierte querfeldein und trieb einen Trupp ungleichmäßig bewaffneter Menschen wie die Wachteln vor sich her.“²⁶⁵⁹⁸ Dabei zeigt sich das Motiv nicht nur in Verbindung mit der Gewalt gegen Menschen, sondern auch gegen Tiere,²⁶⁵⁹⁹ primär aber durch das Aufeinandertreffen zwischen den italienischen Truppen und den Österreichischen: „Unmittelbar nachher stellte sich ihr ein starker feindlicher Trupp entgegen und beschoß die Avantgarde von einer Friedhofsmauer aus. Der Tete-Zug des Leutnants Grafen Trautsohn übersprang die niedrige Mauer und hieb zwischen den Gräbern auf die ganz verwirrten Feindlichen ein, von denen ein großer Teil in die Kirche und von dort durch die Sakristeitür in ein dichtes Gehölz sich rettete. [...] Die Schwadron hatte einen Toten. [...] Der Gefreite Wotrubek wurde als leicht verwundet mit der Meldung der bestandenen Gefechte und anderer Glücksfälle ins Hauptquartier zurückgeschickt, die Gefangenen gleichfalls nach rückwärts transportiert, die Haubitze aber von der nach abgegebener Eskorte noch 78 Reiter zählenden Eskadron mitgenommen.“²⁶⁶⁰⁰ So wird der ästhetizistisch affine Lerch nahezu dauerhaft mit dem Tod und der Gewalt des Krieges konfrontiert, was auch deutlich wird, wenn die Soldaten um Lerch auf die verschreckte Bevölkerung Mailands treffen („vom trabenden Pferde herab funkelnden Auges auf alles dies hervorblickend aus einer Larve von blutbesprengtem Staub“).²⁶⁶⁰¹ Nach der Begegnung mit der Frau gelangt Lerch in ein schmutziges und ärmliches Dorf, indem Hofmannsthal ebenso die Folgen des Krieges für die Bevölkerung aufzeigt. Lerch selbst jedoch träumt sich immer mehr in eine „Zivilatmosphäre, durch welche doch das Kriegsmäßige durchschimmerte, eine Atmosphäre von Behaglichkeit und angenehmer Gewalttätigkeit ohne Dienstverhältnis“²⁶⁶⁰² hinein, was dadurch bedingt ist, dass das Wort (Vuic) seine „Gewalt geltend“²⁶⁶⁰³ machte. Zwar lebt sich Lerch weitestgehend ungestört in seine Fantasien von der Frau hinein, doch gegen Abend versucht das Streifkommando neuerlich, Kontakt zum Feind aufzunehmen, wodurch der Wachtmeister in das ärmliche Dorf einreiten musste. Dort wurde er mitunter der Hunde gewahr, die halb verhungert waren, ebenso wie zweier Ratten, die sich ineinander verbissen hatten und von denen „die unterliegende so jämmerlich aufschrie“.²⁶⁶⁰⁴ Vor allem dem Leid der Hunde wird der Wachtmeister gewahr, deren er sich entledigen will, indem er seine Pistole gegen eines der Tiere abfeuern will. Doch muss er erleben, dass die „Pistole versagte“.²⁶⁶⁰⁵ Doch kaum weiter geritten, wird er mit einem Burschen konfrontiert, der eine Kuh hinter sich herzieht und diese auf dem Weg zum Schlachter auch noch prügelt. Nach der Begegnung mit dem Doppelgänger wird Lerch neuerlich in eine Auseinandersetzung verwickelt und erlebt zudem den Kampf des Rittmeisters mit den Feinden.²⁶⁶⁰⁶ Lerch setzt dabei einem Offizier nach, der auf einem Eisenschimmel sitzt und den er letztendlich tötet: „Der Offizier riß ihn herum, wendete dem Wachtmeister ein junges, sehr bleiches Gesicht und die Mündung einer Pistole zu, als ihm ein Säbel in den Mund fuhr, in dessen kleiner Spitze die Wucht eines galoppierenden Pferdes zusammengedrängt war.“²⁶⁶⁰⁷ Zurück bei den anderen Soldaten, wird Lerch gewahr, dass neben ihm auch noch andere Soldaten Pferde erbeutet haben. Dennoch verlangt es sie gemeinsam dazu, auf einen „neuen Gegner loszulegen,

26598SW XXVIII. S. 39. Z. 8-15.

26599„Gegen 10 Uhr vormittags fiel dem Streifkommando eine Herde Vieh in die Hände.“ In: SW XXVIII. S. 39-40. Z. 29//1.

26600SW XXVIII. S. 40. Z. 1-18.

26601SW XXVIII. S. 40-41. Z. 39//1-2.

26602SW XXVIII. S. 42. Z. 22.

26603SW XXVIII. S. 42. Z. 15.

26604SW XXVIII. S. 44. Z. 1-2.

26605SW XXVIII. S. 44. Z. 30-31.

26606„[...] nun mitten im Feinde, hieb auf einen blauen Arm ein, der eine Pike führte, sah dicht neben sich das Gesicht des Rittmeisters mit weit aufgerissenen Augen und grimmig entblößtem Zähnen, war dann plötzlich unter lauter feindlichen Gesichtern und fremden Farben eingekeilt, tauchte unter in lauter geschwungenen Klingen, stieß den nächsten in den Hals und vom Pferd herab“. In: SW XXVIII. S. 46. Z. 2-8.

26607SW XXVIII. S. 46. Z. 13-17.

einzuhausen und neue Beutepferde zu packen“.²⁶⁶⁰⁸ Durch die letztendliche Befehlsverweigerung Lerchs kommt es dazu, dass er durch den Pistolenschuss des Rittmeisters den Tod findet; jedoch zeigt er sich nicht als Einziger der Soldaten ungehorsam. Doch der Rittmeister stattete an Lerch ein Exempel ab, was die Anderen dazu führt, seinem Befehl Folge zu leisten.

In *Das Bergwerk zu Falun* (1899) zeigt sich der Zug des Elis´ zur Grausamkeit vor allem durch seine Empathielosigkeit. So erzählt er seiner früheren Geliebten nicht nur, wie er ein javanesisches Mädchen geschlagen hat,²⁶⁶⁰⁹ sondern er zeigt sich auch dazu bereit, Tiere zu quälen, nur um zur Bergkönigin zurückzukehren („Ich reit ein Pferd zu Tod / Und kauf ein neues, wo das erste fiel“).²⁶⁶¹⁰ Der Höhepunkt an Empathielosigkeit aber zeigt sich durch seinen Umgang mit Anna; der Fokus seiner Person liegt nunmehr ausschließlich auf seiner Person, während die Gefühle dieser Frau für ihn unbedeutend sind.

In den veröffentlichten Gedichten zeigt sich das Motiv allein in der Notiz *Kunst des Erzählens*, die unter dem Titel *Epigramme* (1898) steht („Schildern willst du den Mord? So zeig mir den Hund auf dem Hofe: / Zeig mir im Aug von dem Hund gleichfalls den Schatten der That“, SW I. S. 86. Z. 17-18). Die Grausamkeit greift Hofmannsthal in dem Gedicht *Nox portensis gravida* (1896) durch die Nachstellung des Hermes nach den Grazien auf („Und spielend, mit der Grausamkeit der Jagd, / Sie aus den Wipfeln scheuchen“).²⁶⁶¹¹

Der Zug zu Grausamkeit und Mord innerhalb der Lustspiel-Fragmente zeigt sich sehr reduziert. Erstmals taucht dieses Motiv in der *Cocottencomödie* (1900) in Verbindung mit der weiblichen Figur Anette auf: „raffinierte Köchin dass man unwillkürlich denken muss: Giftmischerin. (wie sie über die richtige Art, Fische und Geflügel langsam zu Töden, spricht)“.²⁶⁶¹² Grausamkeit und Mord zeigen sich auch in *Volpone* (1904) in Verbindung mit Frauen, die er begehrt: „Ich kann nur eine besitzen, die zittert vor dem Mann, oder die eben ihren Liebhaber vergiftet hat.“²⁶⁶¹³ Das Grausame, in einer Frau zu suchen, liegt dabei in Volpones eigenem Wesen begründet: „Man muss immer tiefer hinein in die Welt. Das Böse ist die Positur, die meine Kräfte weckt.“²⁶⁶¹⁴ In *Lysistrata* (1905) bindet Hofmannsthal die Grausamkeit an die Frau und ihren Umgang mit ihren Freiern.²⁶⁶¹⁵

Auch in das *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (1900) zeigt sich die Bezugnahme zu Mord und Gewalt anhand des ästhetizistischen Protagonisten. So zeigt sich der Marschall als sehr ungeduldig, seine Geliebte wiederzusehen, weshalb er durchdenkt, sie schon früher wiederzusehen, indem er zu ihrem Laden geht und sei es auch dadurch, indem er sich „gewaltsam“²⁶⁶¹⁶ mit seinen Leuten Zugang verschafft. Als er sich schließlich am Sonntag vor dem Haus der Tante befindet, sieht er sich in seinen träumerischen Vorstellungen, nach dem Besitz der Frau, gehindert. Sich in diese Vorstellungen hinein träumend, glaubt er, dass sie in dem Zimmer auf ihn warten wird und er dieses Zimmer nur betreten müsse: „und sobald ich die Türe aufstieß, konnte ich sie sehen, sie ergreifen, und, wäre es auch aus den Händen anderer, mit einem Arm sie an mich reißen, müßte ich gleich den Raum für sie und mich mit meinem Degen, mit meinem Dolch aus einem Gewühl schreiender Menschen herausschneiden!“²⁶⁶¹⁷ Als er jedoch der unmittelbaren Bedrohung durch die Pest ausgesetzt ist, flieht er aus dem Pesthaus, trifft jedoch auf der Straße auf die beiden Totengräber, woraufhin er seinen Degen zieht, um sich die beiden Menschen „vom Leibe zu halten“.²⁶⁶¹⁸ Damit zeigt sich auch hier die Bereitschaft zur Gewalt mit dem Ästhetizismus verbunden; zum einen mit dem Erreichen der Erfüllung, zum anderen durch die Angst vor dem Tod.

26608SW XXVIII. S. 47. Z. 16-17.

26609SW VI. S. 18. Z. 32-36.

26610SW VI. S. 38. Z. 12-13.

26611SW I. S. 59. V. 9-10.

26612SW XXI. S. 26. Z. 2-4.

26613SW XXI. S. 31. Z. 19-20.

26614SW XXI. S. 31. Z. 21-22.

26615SW XXI. S. 35. Z. 27-28.

26616SW XXVIII. S. 58. Z. 22.

26617SW XXVIII. S. 59. Z. 26-30.

26618SW XXVIII. S. 60. Z. 5.

In den dramatischen Fragmenten zu *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901) zeigt sich der Bezug zum Motiv primär durch Guido, der seinen Ruf in der Gesellschaft, der „gewalttätige Graf Francheschini“²⁶⁶¹⁹ zu sein, bereits hat. Grausam, abschätzig und narzisstisch ist Guidos Umgang mit seiner Frau. Trotz fehlender Liebe, allein bedingt durch seinen Narzissmus, unterstellt er ihr sogar eine Liebschaft. Das Wissen von Pompilias Mutter ob seiner Armut, seiner Familienverhältnisse und seiner angekratzten Stellung in der Gesellschaft, führen Guido zudem dazu, sie der üblen Nachrede anzuklagen.²⁶⁶²⁰

Während Pompilia ihn sexuell nicht zu befriedigen versteht, wähnt Guido, seinen Genuss von der Frau auf andere Weise zu erfahren: „Auch schien mir ihr vor mir erschreckendes Gesicht eine Garantie einer ganzen wahnwitzigen Scala von Genüssen - welcher Teufel hat mir dies Instrument wieder verstimmt.“²⁶⁶²¹ Hofmannsthal deutet in den Notizen des weiteren auch eine Verbindung zwischen der Wahrnehmung der Welt und der Verleitung Guidos zum Mord an²⁶⁶²² und schildert darüber hinaus einen Angriff auf sein narzisstisch-ästhetizistisches Wesen, was ihn zu dem Mord führt.²⁶⁶²³ Aus den Notizen geht hervor, dass Guido sich mit dem Mord im Recht sieht, was sich ebenso an den Mördern zeigt, verdeutlicht durch ihre Vertauschung von Recht und Unrecht.²⁶⁶²⁴ Nicht Mitleid mit Pompilia, hat Guido ob des geplanten Mordes an ihr, sondern Selbstmitleid: „indem er den Mordbefehl giebt, bemitleidet er sich selbst, seine 50 Jahre, sein verspottetes Haupt.“²⁶⁶²⁵ Dabei hatte Guido vor dem Mordplan zuvor durch einen Prozess versucht, Pompilias Mitgift zu behalten und sich der Frau zu entledigen.²⁶⁶²⁶ Nach dem Scheitern des Ehebruchsprozesses jedoch, sieht sich Guido rechtens, die gedungenen Mörder anzuheuern, erweist sich jedoch unfähig, die Tat selbst zu begehen.²⁶⁶²⁷ Guidos Grausamkeit zeigt sich nicht nur in Bezug auf Pompilia, sondern es stört ihn auch nicht, dass ein Arbeiter auf seinem Anwesen von einem Gerüst gefallen ist und ordnet zudem an: „Von meiner Dienerschaft legt niemand Hand an!“²⁶⁶²⁸

Pompilia sieht sich damit zum einen der Grausamkeit ihres Mannes ausgesetzt, aber auch seiner Helfershelfer, die sie mitunter damit quälen, dass ihre Mutter eine Hure gewesen sei, die den Tod gefunden hatte.²⁶⁶²⁹ Auf perfide Weise ist Pompilia auch Emilias Plan ausgeliefert, die ihr eine Liebschaft mit Gino andichtet: „Emilia überredet sie, thut ihr mit überlegener Energie förmlich Gewalt an.“²⁶⁶³⁰ Doch letztendlich erweist sich auch Emilia, ebenso wie Guido, unfähig zur mörderischen Tat.²⁶⁶³¹ Dabei zeigt sich, dass Hofmannsthal Pompilia das Bewusstsein dafür geben wollte, dass der Mensch gemäß seines Wesens, handelt: „für Pompilia ist Guido schon der Mörder - wie vor Gott jeder das ist, was er werden kann.“²⁶⁶³² Ein weiterer Bezug zum Mord zeigt sich sowohl durch eine geplante Nebenfigur im IV. Akt, ist eine der Bewohnerinnen des Convertitenhauses doch eine „doppelte Kindsmörderin“,²⁶⁶³³ als auch durch die Folterung Bevilaquas, die Gino liebt.²⁶⁶³⁴

26619SW XVIII. S. 225. Z. 5.

26620SW XVIII. S. 192. Z. 5-11.

26621SW XVIII. S. 201. Z. 25-27.

26622„Mordplan: Weltanschauung der Epoche: Guido, auch Violante“. In: SW XVIII. S. 231. Z. 7-8.

26623„Einer von den Männern (=späterer Mörder) ein Schwätzer: sagt: o der ganze Ort hat mich schon gefragt obs wahr ist, dass das die Gräfin und der Liebhaber sind, obs wahr ist, dass der Vicar dem Herrn Grafen streng angefahren hat.“ In: SW XVIII. S. 232. Z. 15-18.

26624SW XVIII. S. 238. Z. 26-27.

„[...] der Mörder: der nun begriffen hat, zu einem jüngeren: Verstehst Du denn nicht, es ist eine Strafexecution, das ist es!“ In: SW XVIII. S. 238. Z. 29-30.

26625SW XVIII. S. 237. Z. 23-24.

26626In Bezug auf diesen, heißt es: „den Process gewinnen, dann diese Feine todts sehen, das Kind in seine Gewalt bekommen“. In: SW XVIII. S.242. Z. 26-27.

26627SW XVIII. S. 171. Z. 30-32.

26628SW XVIII. S. 475. Z. 41.

26629SW XVIII. S. 220. Z. 23-29.

26630SW XVIII. S. 203. Z. 24-25.

26631Trotz ihrer Grausamkeit kann sie das Dienstmädchen, das eine Furcht vor Mördern hat (SW XVIII. S. 241. Z. 10-11), nicht töten (SW XVIII. S. 241. Z. 13-14). Emilia wiederum weiß, dass Guido den Mord an Pompilia selber nicht begehen kann (SW XVIII. S. 238. Z. 14), da er doch zu „schlecht für Thaten“ (SW XVIII. S. 238. Z. 15) sei.

26632SW XVIII. S. 226. Z. 9-10.

26633SW XVIII. S. 236. Z. 3-4.

26634SW XVIII. S. 235. Z. 7.

Des weiteren, siehe auch: SW XVIII. S. 205. Z. 10, SW XVIII. S. 209. Z. 35, SW XVIII. S. 236. Z. 25, SW XVIII. S. 237. Z. 20, SW XVIII.

Nicht den Mord an einem Menschen, sondern das Töten der Fische, bedauert das lyrische Ich in dem Gedicht *Der Schiffskoch, ein Gefangener, singt:* (1901), weil dieser die Fische für Diejenigen töten und zubereiten muss, die ihn gefangen halten („Sanfte Tiere muß ich schlachten“).²⁶⁶³⁵

In der *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (1901) zeigt sich das Motiv durch Hugos Beeinflussung durch die madrilienische Lebenswelt, der er als Kind begegnet war und die mitunter Hugos fantastisches Gemüt förderte und letztendlich Eingang in seine Werke gefunden hat. Im Zuge der Bedeutung Lamartines und Chateaubriands für Hugo, verweist Hofmannsthal auf die Umschwünge und die Demontage der Bedeutung des Wortes durch die Französische Revolution.²⁶⁶³⁶ Der Dichter von Hugos Gegenwart versuchte aber schließlich wieder „mit irgendwelcher unmittelbar packender Gewalt“,²⁶⁶³⁷ durch die moderne Zeitung zu wirken. Mit seinen ersten Erfolgen zeigt sich Hugo damit der Aktualität verpflichtet, will er doch wirken.²⁶⁶³⁸ Des weiteren bezieht sich Hofmannsthal auch auf die Phase zwischen 1830-1851, in der sich eine Beeinflussung durch den Grafen Saint-Simeon und den Priester Lamartine zeigt; dies führt dazu, dass sich Hugo der „vielfältigen Gewalt der Rede“²⁶⁶³⁹ bewusst wird, die er in den Mund seiner Gestalten legt. Durch die Ereignisse um 1848 sieht sich Hugo allerdings damit konfrontiert, dass sich seine Vorstellungen an der Wirklichkeit zerreiben. „Die Führer, die gemeint hatten, es liesse sich Geist und Gewalt, Idee und Realität vereinen, die traf Gewalt und Betrug, Tod, Gefängnis, Verbannung.“²⁶⁶⁴⁰

Wenn Hofmannsthal sich in dem zweiten Abschnitt mit Hugos Weltbild beschäftigt, dann verweist er auf die Bedeutung der Welt für Hugo; gleichsam aber bezieht er sich auf „jene Gewalt der Phantasie“,²⁶⁶⁴¹ die sich alles lebendig macht und die Kraft der Sprache: „Der grosse Justuciero übt mit dem Munde eine fürchterlichere Strafgewalt aus als mit dem Schwert; auch sein unermüdlicher Arm wäre nicht imstande, so lange das Schwert zu schwingen.“²⁶⁶⁴² Eben jene Reden seien mehr als die Rede eines Menschen, sondern mehr wie „Naturgewalten“.²⁶⁶⁴³

Ebenso zeigt sie die Bezugnahme zu dem Motiv durch Hofmannsthals Verständnis von dem Dichter, den er als Arbeiter versteht. Weil das Dichterwerk das „grosse Ganze des Daseins“²⁶⁶⁴⁴ zeigen will, habe auch Hugo die Phase der Jugend überwunden, die nach dem Einzelnen greift. So zeigt sich bereits in seiner dramatischen Produktion eine Geschlossenheit, über die es heißt: „Sie ist einer noch unreifen Erfahrung mit einiger Gewaltigkeit abgerungen“.²⁶⁶⁴⁵ Hofmannsthal geht bei Hugo aber auch wiederum auf die Konzeption ein, und gerade auch dahingehend bindet er das Motiv ein: „Im Gewande des Banditen verbirgt sich die Seele eines Helden; der Greis trägt die jugendlich widerstreitenden Gefühle in der Brust: Hass und Liebe; [...] den Sohn treibt es, die Mutter zu tödten; [...] so ist diese Welt“.²⁶⁶⁴⁶ Der Schmerz über den Tod der Tochter war es jedoch, der Hugo dazu veranlasst, in die Politik zu gehen. Doch die Politik selbst wurde für ihn „zu einem schmerzlichen Erlebnis“²⁶⁶⁴⁷ und zwar im Sinne der Geschehnisse um 1851, hatte er doch mitunter seine Freunde sterben sehen.²⁶⁶⁴⁸ Auch hier sagt es Hofmannsthal überdeutlich; was er

S. 239. Z. 10, SW XVIII. S. 239. Z. 20-21, SW XVIII. S. 240. Z. 23-25, SW XVIII. S. 240. Z. 29.

26635SW I. S. 102. V. 8.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 116. V. 24-31.

26636„[...] es wäre das Wort, als Träger des Begriffes, auch der einzige Träger der unumgeschränkten Gewalt gewesen und hätte fortwährend allein über Tod und Leben entschieden; [...]“. In: SW XXXII. S. 229. Z. 27-29.

26637SW XXXII. S. 230. Z. 24.

26638„So sehen wir Victor Hugo mit einem kleinen Buch, halb Pamphlet, halb darstellendes Kunstwerk - wir meinen jene berühmten >>Letzten vierundzwanzig Stunden eines zum Tode Verurtheilten<< -, [...]“. In: SW XXXII. S. 231. Z. 19-22.

26639SW XXXII. S. 241. Z. 13.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 245. Z. 20.

26640SW XXXII. S. 242. Z. 35-37.

26641SW XXXII. S. 244. Z. 37.

26642SW XXXII. S. 246. Z. 31-33.

26643SW XXXII. S. 246. Z. 35.

26644SW XXXII. S. 252. Z. 30.

26645SW XXXII. S. 253. Z. 16-17.

26646SW XXXII. S. 254. Z. 3-19.

26647SW XXXII. S. 255. Z. 5-6.

26648„[...] indem man seine Freunde in Blut liegen sah, indem man bei Nacht und Nebel ins Ausland flüchten musste. Revolution und Gegenrevolution ist immer die Realisierung von Tendenzen. [...]“ In: SW XXXII. S. 255. Z. 10-13.

selbst in sich und seinen Werken erkennt, sieht er auch bei Hugo, nämlich nicht nur die Bedeutung der Schmerzen für das Leben im Sinne der Konzeption, sondern er erkennt auch den Sinn von Mord und Gewalt. Letztendlich betont Hofmannsthal das Motiv auch noch einmal durch das Alter Hugos, ganz im Sinne der Konzeption („[...] Vergangenheit und Gegenwart aufwühlend, setzte er sein Inferno und sein Paradies nebeneinander“).²⁶⁶⁴⁹

In der Pantomime *Der Schüler* (1901) ist der Mord gespeist von dem narzisstischen Verlangen des Schülers, die Tochter des Meisters zu besitzen. Dabei sieht sich der Schüler, durch das Eindringen des Strolchs in das Haus des Meisters, durch ein Messer mit seinem Tod bedroht.²⁶⁶⁵⁰ Der Pakt mit dem Dieb ist schnell geschlossen; zwar verweist der Schüler Strolch darauf, dass der Meister eine Goldtruhe besitze, um an den Schlüssel dieser zu gelangen, müsse man aber den Alten erst „erstechen“. ²⁶⁶⁵¹ Der Gedanke zum Mord wird dabei als erstes von dem Dieb ²⁶⁶⁵² erdacht, denn der Schüler selbst, sieht sich nicht in der Lage dazu, die Tat zu vollbringen: „>>Du mußt es thun. Ich will mir die Augen zuhalten, die Ohren verstopfen.<<“ ²⁶⁶⁵³ Der Zug zum Mord wird in dem Schüler definitiv durch die Liebe zu Taube gespeist; den Dieb im Schrank verbergend, damit er die Tat begehe, sieht er nach Taubes Zimmer. Obwohl er durchdenkt, wie der Dieb den Meister erwürgen wird,²⁶⁶⁵⁴ sieht er sich dennoch zwischen Begehren und Skrupel gestellt. So bedenkt er auch seine Flucht, schließt diese aber sogleich aus, denn dies würde auch den Verlust der Frau bedeuten. ²⁶⁶⁵⁵ Neuerlich hin und hergerissen zwischen Narzissmus aber auch moralischen Bedenken, beschließt er die Entscheidung für sein Handeln, dem Fallen eines Würfels zu überlassen: „Sechs ist Leben, eins ist Tod.“ ²⁶⁶⁵⁶ Doch der Schüler würfelt mehrfach, und jedes Mal fällt die eins für den Tod. „Noch ein Zeichen will ich abwarten,“ ²⁶⁶⁵⁷ lässt Hofmannsthal den Schüler sagen und er wähnt in dem Stehenbleiben der Pendeluhr, dieses Zeichen gefunden zu haben. Durch dieses Zeichen fühlt er sich in seinem Verlangen bestätigt, wähnt nur das „Schicksal“ ²⁶⁶⁵⁸ des Meisters zu vollenden, verschließt sich aber dennoch während der Tat die Ohren. Mit der vollbrachten Tat wird der Schüler jedoch von einem „Triumphgefühl“ ²⁶⁶⁵⁹ ergriffen, das ihn dazu führt, mit dem Mörder in einen Tanz auszubrechen („Sie werfen sie Arme und Beine in die Luft und tanzen wild gegeneinander wie zwei Teufel“). ²⁶⁶⁶⁰ Dieser Tanz schafft neuerlich eine Verbindung zwischen der Liebe und dem Mord, hatte ihn doch der Tanz Taubes dazu gebracht, sie noch stärker zu begehren.

In den Notizen zu *Orest in Delphi* (1901-1904) sieht sich Orest zum einen von der Tat an der Mutter verfolgt, die fortan seine Wahrnehmung der Welt und sein Verhältnis zu den Menschen bestimmt. Zum anderen jedoch sieht Orest den Mord an der Mutter auch als sittliche Tat: „das delphische Orakel ist für ihn das sittliche Centrum des Daseins, um das sich nicht - ohne Wahnsinn und Auflösung - herumkommen // lässt. So hat er es vor dem Muttermord umschlichen und sich um die Ausführung des Fürchterlichen herumdrücken wollen.“ ²⁶⁶⁶¹ Ödipus aber will sich von der Tat befreien und will den eigenen Tod suchen, wodurch Hofmannsthal in diesem Zusammenhang notiert: „Die Amphiktyonen heben Steine, ihn zu erschlagen.“ ²⁶⁶⁶² Noch ein anderer Aspekt zeigt sich an Orest, hebt er doch sein Leiden über das der anderen Menschen. ²⁶⁶⁶³ Die Gewalt hebt Orest aber auch in Bezug auf Hesione hervor, und betont zudem

26649SW XXXII. S. 257. Z. 7-8.

26650SW XXVII. S. 49. Z. 4-6.

26651SW XXVII. S. 49. Z. 16.

26652In den Notizen, heißt es bezüglich der Figuren: „Rabbi Esther Bocher Mörder blinde alte Magd“. In: SW XXVII. S. 332. Z. 19-23. Des weiteren, siehe: SW XXVII. S. 332. Z. 31, SW XXVII. S. 333. Z. 1-2.

Der Mord wird in den Varianten noch deutlicher unter der Motivation der Habsucht gefasst: „Mörder kommt, sagt: ich habe gehört der soll sehr reich sein.“ In: SW XXVII. S. 333. Z. 14.

26653SW XXVII. S. 49. Z. 20-21.

26654SW XXVII. S. 51. Z. 9-10.

26655SW XXVII. S. 51. Z. 15-16.

26656SW XXVII. S. 51. Z. 17.

26657SW XXVII. S. 51. Z. 19.

26658SW XXVII. S. 51. Z. 22.

26659SW XXVII. S. 52. Z. 1.

26660SW XXVII. S. 52. Z. 3-4.

26661SW VII. S. 156-157. Z. 36-37//1-2.

26662SW VII. S. 155. Z. 23-24.

26663„Da kommen solche, die in orgiastischer Leidenschaft Verbrechen begingen, kommen Könige denen um ihre Krone, andere

den Drang zur Gewalt, der durch das Blut bestimmt ist: „Gewaltsam ist der Zwang des Bluts! Mit Qual gebiert das Weib und quält sich fürs Geborne.“²⁶⁶⁶⁴ Hofmannsthal lässt auch die Priesterin Phytia ihre Weisung an Orest hinterfragen, war sie es doch gewesen, die ihm prophezeit hatte und die sich nun nicht mehr erklären kann, warum sie ihn hieß, seine „Mutter zu erschlagen“.²⁶⁶⁶⁵

Ebenso wie in Bezug auf die Liebesfähigkeit, zeigt sich in *Das Leben ein Traum* (1901-1904) auch ein Zusammenhang zwischen seinem Leben, seiner Prägung durch seinen Vater und seiner Bereitschaft zum Morden. Ein Mensch, der fern von einem menschlichen Umfeld ist, kann keine Erfahrungen sammeln im Umgang mit Menschen, kann demzufolge aber auch keine Hemmschwellen aufbauen, seine Launen und Begierden zu zähmen. Hofmannsthal lässt dies durch den zweiten Soldaten andeuten, habe Sigismund doch keine Erfahrung mit Frauen; bei einem plötzlichen Besitz einer Frau, so die Vermutung des Soldaten, würde er diese wohl „erschlagen“.²⁶⁶⁶⁶ Hofmannsthal hatte in diesem Drama eine deutliche Verbindung zwischen der Prägung durch das Umfeld aufzeigen wollen. Schildert Hofmannsthal den zweiten Soldaten zu Beginn des ersten Aufzugs noch empathisch gegenüber Sigismund, zeigt sich bereits nach kürzester Zeit dessen Hinwendung zur Grausamkeit. So steigert sich der zweite Soldat, der erst vor kurzer Zeit seinen Dienst als einer von Sigismunds Bewachern angetreten hatte, in Gewaltphantasien gegen Menschen hinein, die über ihm stehen.²⁶⁶⁶⁷ Diese Bereitschaft zur Gewalt, zeigt sich an dem Soldaten auch dadurch, dass er sich Sigismund zum König wünscht, weiß er doch, dass dieser die Menschen sein bisheriges Leben büßen lassen wird („Und die Welt in Trümmer brechen / Tausendfältig sich zu rächen!“).²⁶⁶⁶⁸ Tatsächlich zeigt sich die Verbindung zwischen den Lebensumständen und der Bereitschaft zu Grausamkeit und Mord auch an Sigismund, der das Erduldete den Menschen heimzahlen will.²⁶⁶⁶⁹ In der Nacht wird er zwar aus seinem Turm entlassen, doch ist die Erleichterung nur kurz, wird er doch vor seinem Turm mit der lebendigen Welt konfrontiert. Durch die Freiheit, die mitunter die Kröten haben, kommt ihm seine eigene Gebundenheit nur noch stärker zum Bewusstsein; der Hass seinem Leben gegenüber und der Wille, sich über etwas stellen zu können, entlädt sich durch seine Zerstörungswut gegen diese Tiere.²⁶⁶⁷⁰ Der Mord an den Kröten aber zeigt sich als Verzweiflungsakt: zum einen sieht er sich selbst in den Tieren, zum anderen will er sich über sie stellen und sie vernichten („Ich bin Sigismunds Geschick, / Mich gelüftet's euch zu töten“).²⁶⁶⁷¹ Mit dem Mord kompensiert Sigismund seine Qual am Leben, glaubt er selbst ohne diese Gewalt gegen die Kröten, sein Leben überhaupt nicht ertragen zu können („Wenn ich dieses Spiel nicht hätte, / Wie ertrüg ich meine Tage“).²⁶⁶⁷² Dabei wird die Tötung der Tiere von Sigismund nur als „Spiel“²⁶⁶⁷³ eingestuft, kann er selbst nur Hass gegen die Tiere empfinden, die die Freiheit haben die er ermangelt. Die Qual am Leben führt dazu, dass Hofmannsthal Sigismund einen direkten Zusammenhang zwischen seinen Morden an den Kröten und seinen Gewaltfantasien, in Bezug auf die Menschen, äußern lässt:

„Wie ertrüg ich, die mich peinigen,
Ihre Mienen, ah! ihr Lachen,
Hätt ich abends nicht die meinigen
Mir zum Opfer sie zu machen!
Am Getiere Mord zu üben
Und am Menschen Mord zu sinnen,
Hätt ich dies nicht, so erwürgte
Mich mein stockend Blut von innen.“²⁶⁶⁷⁴

Die Gewaltbereitschaft zeigt sich auch an Clotald, der die Befriedigung seines Narzissmus primär aus der

denen um das Leben theurer Angehöriger bange ist“. In: SW VII. S. 156. Z. 25-27.

26664SW VII. S. 157. Z. 26-27.

26665SW VII. S. 155. Z. 12.

26666SW XV. S. 11. Z. 24.

26667SW XV. S. 12. Z. 5-11.

26668SW XV. S. 12. Z. 24-25.

26669SW XV. S. 13. Z. 36-42.

26670SW XV. S. 14. Z. 1-7.

26671SW XV. S. 14. Z. 12-13.

26672SW XV. S. 14. Z. 20-21.

26673SW XV. S. 14. Z. 19.

26674SW XV. S. 14. Z. 23-30.

Macht zieht, die er über Sigismund hat. Clotald zeigt sich hier als Lenker von Sigismunds Leben und schreckt auch nicht davor zurück, Sigismunds Verzweiflung noch dadurch zu schüren, dass er ihm die Sicherheit nimmt, die ihm noch geblieben ist, nämlich die ein Gefangener zu sein.²⁶⁶⁷⁵ Mit dem im zweiten Aufzug zu Sigismund tretenden Clotald, lässt Hofmannsthal den Ästhetizisten seine Mordfantasien ihm gegenüber äußern.²⁶⁶⁷⁶ Sehe Sigismund nur einmal eine wirkliche Möglichkeit, so wenn Clotald einmal unbewaffnet zu ihm kommen würde, würde er ihn ermorden (SW XV. S. 19. Z. 22-25).

Mit Hofmannsthals Notizen zu der ersten Begegnungen zwischen Rosaura und Sigismund, zeigt sich ebenso das Motiv. So fühlt Rosaura sich von der tierhaften Erscheinung Sigismunds bedroht und ruft ihren Diener dazu auf, sein Messer zu ziehen.²⁶⁶⁷⁷ Sigismunds Motivation Rosaura zu töten, die er für einen Mann hält, liegt darin begründet, dass sie ihn in seinem Elend gesehen hat.²⁶⁶⁷⁸ Zwar befreit Clotald Rosaura von Sigismund, doch erweist er sich nicht als Retter für Rosaura, will er sich der Frau und ihrem Diener doch auch entledigen. Aber auch Sigismund droht mit dem Tod, wenn er von den Männern Clotalds zurück in den Turm gebracht wird („Wie ich mich auf Euch hinkniete / Eure Leiber zu zermahlen“).²⁶⁶⁷⁹

Im Lustschloss gibt Sigismund sich neuerlich seinen Rachege danken an Clotald hin. Weder Clotalds Versuche, Sigismund mit der Macht über Männer als auch über Frauen (in Liebesdingen) zu verlocken, bringen Sigismund dauerhaft von seiner Rache an ihm ab. Sein Narzissmus heißt Clotald, durch seine Hand zu töten und die Konsequenzen seiner Tat außer Acht zu lassen. Da der Kämmerer Sigismund in seinem Treiben aufhält, wird dieser ebenfalls von Sigismund mit dem Tod bedroht („soll aus diesem Fenster springen“),²⁶⁶⁸⁰ sollte er sich ihm neuerlich widersetzen. Auch als der Kämmerer Sigismund auf die Ehrlosigkeit seines Handelns in Bezug auf Astolf aufmerksam macht, droht Sigismund ihm neuerlich mit seinem Tod („einen Dreisten einen Frechen / der in Wuth mich würde bringen / lass ich aus dem Fenster springen“).²⁶⁶⁸¹ Ebenso dieses Verhalten hält der Kämmerer ihm als unehrenhaft vor, wie es nicht die Art eines Mannes von Stand sei, wodurch dieser neuerlich seinen Narzissmus angreift. Dies hat zur Folge, dass Sigismund den Kämmerer aus dem Fenster wirft, wodurch er seinen ersten Mord an einem Menschen begeht. Durch diesen begangenen Mord verweist auch Astold auf sein Fehlverhalten, sei sein Handeln mehr einem Tier gemäß als einem Menschen, worauf Sigismund auch seinen Vetter mit seinem Tod bedroht.²⁶⁶⁸²

Dieser Szene wird der auftretende König gewahr, der wähnt, dass seine Vision Wirklichkeit werden wird, hatte er in dieser seinen Sohn als einen Tyrannen gesehen, weshalb er ihn überhaupt in den Turm sperren ließ („Kaum gelöst von deiner Kette / wardst du schon zum Mörder hier“).²⁶⁶⁸³ Für Sigismund ist dieser begangene Mord aber ohne Bedeutung, stuft er ihn doch nur als gewonnene „Wette“²⁶⁶⁸⁴ ein; schließlich habe er den Kämmerer gewarnt und ihn nur seinen Unglauben an seine Worte zahlen lassen. Den König aber bestätigt dieser Mord in seinem Verhalten seinem Sohn gegenüber,²⁶⁶⁸⁵ wobei die Szene zwischen Vater und Sohn schließlich dazu führt, dass Sigismund sogar den König mit dem Tod bedroht.²⁶⁶⁸⁶

Wenn Sigismund Rosaura im dritten Aufzug neuerlich für sich gewinnen will, zeigt sich an Sigismund die Rechtfertigung seiner Gewalttaten, sieht er diese doch gespeist aus seinem Leben im Turm.²⁶⁶⁸⁷ Doch mit Rosauras Verweigerung, ihm zu gehören, bedroht Sigimund auch sie mit dem Tod.²⁶⁶⁸⁸ Rosauras Vermutung („Tödten willst du mich!“)²⁶⁶⁸⁹ zeigt zwar, dass er sie nicht töten will, aber auch, dass er der aus seinem

26675SW XV. S. 17. Z. 41-44.

26676SW XV. S. 19. Z. 6-9.

26677SW XV. S. 186. Z. 33-35.

26678SW XV. S. 188. Z. 7-9.

Die Grausamkeit wird von Hofmannsthal auch in den Notizen (II/1H1) zum zweiten Aufzug eingebunden. Durch die erste Begegnung mit Rosaura empfindet er die Umgebung des Turmes als noch beklemmender, sieht er sich der „Gewalt“ (SW XV. S. 201. Z. 12) Anderer und der seiner Träume ausgeliefert.

26679SW XV. S. 190. Z. 5-8.

26680SW XV. S. 207. Z. 7.

26681SW XV. S. 210. Z. 33-35.

26682SW XV. S. 211. Z. 15-18.

26683SW XV. S. 211. Z. 28-29.

26684SW XV. S. 211. Z. 32.

26685SW XV. S. 211. Z. 40-43.

26686SW XV. S. 213. Z. 6-10.

26687SW XV. S. 215. Z. 1-31.

26688SW XV. S. 215. Z. 43-44.

26689SW XV. S. 215. Z. 46.

Wesen entzündeten Grausamkeit nichts entgegenzusetzen weiß („Ei [nein]! / Aber meinen Willen, ja!“).²⁶⁶⁹⁰ Mit Clotalds Auftreten im dritten Aufzug, zeigt sich neuerlich Sigismunds Bereitschaft zum Mord. Clotald, der ihn gemahnt, dass das momentan Erlebte auch nichts weiter als ein Traum sein kann, wird von ihm wieder mit dem Tod bedroht: „Diesen Dolch in deinem Halse / will ich drinnen und ihn wenden / und dann greifs ich wohl mit Händen / ob hier Traum ob Wahrheit ist“.²⁶⁶⁹¹

Mit Astolfs Erscheinen nähert sich Sigismund noch stärker der Bereitschaft zum Mord an; Astolf, der ihn „Prinz des Mordes“²⁶⁶⁹² nennt und ihn warnt, er solle innehalten und nicht weiter morden, trifft auf Sigismund, der nur die Rache begehrt und Clotald ermorden will („Er soll hin sein er soll büßen“).²⁶⁶⁹³ Hofmannsthal schildert im Folgenden die Attacke Sigismunds auf Astolf, der allein aus Selbstverteidigung seine Waffe zieht; und sowohl Astolf als auch der erscheinende König, fragen Sigismund, ob nicht Clotalds Alter die „Mörderhand“²⁶⁶⁹⁴ erlahmen lasse. Doch Sigismund ist allein in seinem Narzissmus gefestigt und fern jeder Moral und Reflexion. Clotald könne, so Sigismund, seinen Tod für den Moment nur dadurch abwehren, wenn er sich vor ihm demütigen würde,²⁶⁶⁹⁵ doch sei die Rache an ihm nicht für immer aufzuhalten.²⁶⁶⁹⁶ Sigismund kann für den Moment nur durch die Ärzte, die vom König herbeigerufen werden, beruhigt und vom Mord abgehalten werden.

Im vierten Aufzug zieht Sigismund sogar den Mord und seine Mordambitionen als Beleg dafür heran, dass die Geschehnisse kein Traum gewesen sind. So erinnert Sigismund an den Kämmerer, den er aus dem Fenster geworfen hat und äußert sich auch zu seinen Mordgedanken gegen alle, einschließlich dem König, die ihm im Weg stehen („Wegräumen muß' ich / Einen nach dem andern!“).²⁶⁶⁹⁷ Auch den Mord an dem Diener, der ihm „höhnte“,²⁶⁶⁹⁸ zieht er als Beleg heran. Sigismunds Bereitschaft zum Mord zeigt sich damit auch hier begründet in seinem Narzissmus; alles, was sich an seinem Selbstverständnis vergreift, und sei es nur durch einen Einspruch oder eine andere Meinung, wird von dem Königssohn, wenn auch nur in seinen Fantasien, beseitigt.²⁶⁶⁹⁹

Auch in den zahlreichen Notizen zu dem Drama zeigt sich wiederholt die Einbindung zum Motiv. So leidet Sigismund an seiner „furchtbare[n] Nutzlosigkeit“²⁶⁷⁰⁰ im Leben, die er mit Mord zu kompensieren versucht („also ist sie mir nutzlos! [...] ich bin vollgestopft mit den eingeklemmten Reizen / des Lebens! um mich ihrer zu entladen brauche ich eine ungeheure und symbolische Wollust: den Mord“).²⁶⁷⁰¹ Dabei zeigt sich, dass es nicht die Tat des Tötens ist, die Sigismund begehrt, sondern das Gefühl der Macht („nicht auf das Töden der Kröten komme es an [...] sondern auf die Ekstase des Tötens“).²⁶⁷⁰² Aufgrund von Sigismunds Selbstverständnis, sieht er auch den Mord an dem Kämmerer als „Gericht“²⁶⁷⁰³ an. In den Notizen zum Mord an dem Kämmerer zeigt sich zudem, dass diese Tat an dem Menschen, der Tat an den Kröten gleicht, tötet er ihn vor allem auch, weil der Kämmerer ein Leben hat. So berichtete der Kämmerer ihm über verschiedene Abenteuer mit Frauen, während Sigismund auch dies entbehren muss.

Selbst Sigismunds Geburt wird von Hofmannsthal als Gewalttat des Kindes an der Mutter beschrieben: „Das Kind hob sich mit mächtigen Händen – an denen Krallen gewesen sein sollen – ans Licht und sass grinsend (es sass aufrecht!) auf der todten Mutter.“²⁶⁷⁰⁴ In den zahlreichen Notizen zu dem Drama zeigt sich auch die familiäre Nähe zwischen Vater und Sohn, gegeben durch ihr grausames Wesen.²⁶⁷⁰⁵ Während in den

26690SW XV. S. 216. Z. 1-2.

26691SW XV. S. 216. Z. 41-44.

26692SW XV. S. 217. Z. 10.

26693SW XV. S. 217. Z. 14.

26694SW XV. S. 217. Z. 36.

26695SW XV. S. 217-218. Z. 42//2.

26696SW XV. S. 218. Z. 3-6.

26697SW XV. S. 28. Z. 1-4.

26698SW XV. S. 28. Z. 15.

26699SW XV. S. 28. Z. 19-29.

26700SW XV. S. 234. Z. 25.

26701SW XV. S. 234. Z. 32-34.

26702SW XV. S. 234. Z. 41-43.

26703SW XV. S. 241. Z. 6.

26704SW XV. S. 236. Z. 30-32.

26705Auch in Hofmannsthals weiterführenden Notizen zum vierten Aufzug (IV/1H¹) verweist er durch den Geächteten auf die Grausamkeit des Königs, die dieser an seinem Sohn und an seinem Volk gezeigt hatte (SW XV. S. 228. Z. 17-27).

veröffentlichten Teilstücken die Grausamkeit des Vaters nur angedeutet wird, zeigt sich in den Notizen die Inkompetenz des Königs deutlicher: „mit der qualvollen Zeit der Impotenz und der Maitressenwirtschaft zusammenhängend grosse Grausamkeit: viel Verschwörungen, Enthauptungen, Verbannungen, Confiscationen, Zerstörung von Edelsitzen.“²⁶⁷⁰⁶ Auf die Grausamkeit Sigismunds geht Hofmannsthal noch einmal durch dessen Verhalten gegenüber dem Kämmerer ein, den er „mit der Pike nieder[stößt]“²⁶⁷⁰⁷ und den er mit dieser durch die Räumlichkeiten, „einen / erhabenen grässlichen Gesang der Rache“²⁶⁷⁰⁸ ausstoßend, verfolgt. Aber auch an dem Kämmerer zeigt sich in den Notizen die Bereitschaft zur Grausamkeit, zeigt er sich doch bereit, „dass Gewalt und Zufall die Welt regieren“.²⁶⁷⁰⁹ Dass Morde jedoch nicht ungestraft bleiben können, deutet sich in den Notizen zum vierten Aufzug durch die Figur des Vater-Mörders an, „welcher die Rechtfertigung seiner That von dem was nun geschieht, erwartet“.²⁶⁷¹⁰

Auch innerhalb der theoretischen Schriften, die in die Jahre von 1902-1907 fallen, zeigt sich das Motiv, so in *Aus einem alten vergessenen Buch* (1902) durch das Buch von Friedrich Anton von Schönholz. Hofmannsthal bezieht sich auf die Königin Libussa, die an „den geschnäbelten Eisenschuhen eine Unzahl schöner Freier“²⁶⁷¹¹ aufspießte und durch Vampyre die mordeten.²⁶⁷¹² Des weiteren zeigt sich das Motiv in *Die Bühne als Traumbild* (1903) durch den Bühnenbildner²⁶⁷¹³ und in Anbindung an Macbeth („das Pochen nach dem Mord, das ungeheuerere Pochen“),²⁶⁷¹⁴ in *Sommerreise* (1903) in Verbindung mit den vier Treppen der Rotonda, die die Ganzheit des Seins verkörpert²⁶⁷¹⁵ und in *<Hundert Jahre nach Schillers Tod>* (1905) durch Schillers Schriften („und das, was dem Geßler-Mord vorausgeht, aus dem >>Tell<<“).²⁶⁷¹⁶ Überdeutlich zeigt sich das Motiv auch in *Shakespeares Könige und grosse Herren* (1905). Hofmannsthal erwähnt hier verschiedene Protagonisten Shakespeares („Antonio der Böse, Gonzalo der Ehrliche, Stephano der betrunkenen Schuft“,²⁶⁷¹⁷ des „alten Mörders Barnardine“,²⁶⁷¹⁸ des „böse[n] Angelo“).²⁶⁷¹⁹ Vor allem aber hebt Hofmannsthal Brutus hervor, den er nicht für den Mord an Cäsar verurteilt, sondern den er dadurch hervorhebt, wie er sich zu seinem Tod stellt und wie er im Umgang mit anderen Menschen ist, vor allem dem Knaben Lucius, dem er zärtlich die Laute aus dem Arm nimmt, damit sie nicht zerbricht (SW XXXIII. S. 89. Z. 18-22).²⁶⁷²⁰ Letztendlich zeigt sich das Motiv auch in *Die Wege und die Begegnungen* (1907) durch die erwähnte Rückkehr „Raskolnikow[s] in das Miethaus, in die Wohnung, wo er die Pfandleiherin erwürgt hat“.²⁶⁷²¹ Hofmannsthal verbindet das Motiv auch hier mit den Entscheidungen des Protagonisten auf seinem Lebensweg: „[...] und dass Raskolnikow von der Stunde des Mordes an sozusagen auf Umwegen diesen Weg zurück sucht nach dem Punkt, so sein Schicksal sich zweimal entscheiden sollte, das ein mal scheinbar, das ander mal wirklich und endgültig.“²⁶⁷²²

26706SW XV. S. 238. Z. 25-27.

26707SW XV. S. 240. Z. 35.

26708SW XV. S. 240. Z. 36-37.

26709SW XV. S. 241. Z. 5.

26710SW XV. S. 243. Z. 21-22.

26711SW XXXIII. S. 16. Z. 6-7.

26712SW XXXIII. S. 16. Z. 8-14.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 18. Z. 30.

26713„Er muß Liebe, Haß und Furcht gelitten haben und gespürt haben, wie Liebe, Haß und Furcht ein vertrautes Tal, ein gewohntes Haus, [...] deren Wände sich grinsend verzerren, wenn der blutschänderische Muttermörder sie betritt.“ In: SW XXXIII. S. 42. Z. 22-27.

26714SW XXXIII. S. 43. Z. 2.

26715„Und zu den Sternen, zum funkelnden Gürtel des Orion, zum schweigenden Schatten jener Riesenberge hin, die göttlich Reinheit niederhauchen, dürfte zuoberst auf der dritten Treppe einer beten, einsam, bebend vor Jugend und Ehrfurcht. Und auf der rückwärtigen, der finster brütenden weiten Ebene zu, dürfte Mord geschehen. Und alle vier wüßten nichts voneinander.“ In: SW XXXIII. S. 32. Z. 31-36.

26716SW XXXIII. S. 94. Z. 10-11.

26717SW XXXIII. S. 80. Z. 33-34.

26718SW XXXIII. S. 82. Z. 1-2.

26719SW XXXIII. S. 82. Z. 6.

26720„[...] und hier, wie Brutus, der Mörder Cäsars, die Laute aufhebt, damit sie nicht zerbrochen wird, hier wie nirgends ist der Wirbel des Daseins und reißt uns in sich. Dies sind die Blitze, in denen ein Herz sich ganz enthüllt.“ In: SW XXXIII. S. 89. Z. 36-39.

26721SW XXXIII. S. 154. Z. 6-7.

26722SW XXXIII. S. 154. Z. 12-16.

In *Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch* (1902) spricht Hammer-Purgstall davon, dass er Balzacs Figuren bereits in Wirklichkeit auf den Rängen sehe, darunter einen „Industriellen, der einen Mord auf dem Gewissen hat“.²⁶⁷²³

In *Ein Brief* (1902) zeigt sich ebenso der Bezug zum Motiv, allerdings in Verbindung mit Chandos' Erinnerung an seine Vergangenheit, in der er in seinen literarischen Plänen, so vor allem in der Sammlung *Apophthegmata*, die Konzeption, in der das Negative auch in Verbindung mit Gewalt, eingebunden ist.²⁶⁷²⁴ Mit der Wirklichkeit des Todes wird Chandos konfrontiert, wenn er sich, während seines Ausrittes, an die sterbenden Ratten erinnert; so hatte er befohlen, Rattengift auszulegen und dies noch nicht einmal selbst getan. Statt sich der Ermordung der Tiere zu stellen, flieht er jedoch in die Schilderung der „Zerstörung von Alba Longa“.²⁶⁷²⁵

Innerhalb der Gespräche und Briefe zeigt sich der Bezug zum Motiv durch Hofmannsthals Arbeit *Die Abende von Rodaun* (1903), indem er mitunter die Faszination des Mordes auf den künstlerisch empfänglichen Geist beschreibt (SW XXXI. S. 91. Z. 16-18), in dem Gespräch zweier Kurtisanen in *Die Sammlerin* (1903) durch Tibaldas Bezug zum Mord,²⁶⁷²⁶ in *Die Briefe James Hackmanns* (1903) durch den Mord Hackmanns an seiner Geliebten Margaret Reay, wobei er die Tat als Not aufgrund ihres fehlenden Bezuges zur Religion ansieht²⁶⁷²⁷ oder in der Arbeit *Furcht / Ein Dialog* (1906/1907), durch die Notizen zu den Tanzenden auf der Insel („Später: sie opfern ihr erstes Kind“).²⁶⁷²⁸

Zwangsläufig dominant muss sich das Motiv in *Elektra* (1903) zeigen, wird die Protagonistin Hofmannsthals dominiert von ihren Rachedgedanken. Erstmals zeigt sich das Motiv bereits durch die jüngste Magd, die Partei für Elektra ergreift und ihr Verhalten sogar als königlich einstuft. Dagegen zeigt sie deren Abscheu gegenüber den anderen Mägden, die Elektra mehr oder weniger verurteilen, so dass sie sogar wünscht, sie gehängt zu sehen.²⁶⁷²⁹ Durch die Aufseherin, die sich gegen die junge Magd stellt, erfährt der Leser von den Worten Elektras, von der Anklage der zu den Dienern verbannten Königstochter, haben sich diese in ihren Augen doch dienstbar für die Mörder eingesetzt, „mit Wasser und mit immer frischem Wasser / das ewige Blut des Mordes von der Diele“²⁶⁷³⁰ gewaschen und sich dadurch nicht nur schuldig gemacht, die Tat vertuscht zu haben, sondern sie haben sich gleichsam mit dem „Unrat, dem [sie] dienstbar sind“²⁶⁷³¹ befleckt.

Der Grund für das Leiden der Königstochter wird erst durch ihr Erscheinen aufgedeckt. Elektra erweist sich als verbunden mit dem Tod, sehnt sich aber gleichsam nach den Menschen und beklagt die Ermordung des Vaters durch die eigene Mutter. Wie Elektra von den Mägden als Tier gesehen wird, spricht sie auch nicht einfach von der Ermordung ihres Vaters, sondern von seiner Schlachtung:

„Es ist die Stunde, unsre Stunde ist!
Die Stunde, wo sie dich geschlachtet haben,
dein Weib und der mit ihr in einem Bette,
in deinem königlichen Bette schläft. //
Sie schlugen dich im Bade tot, dein Blut
rann über deine Augen, und das Bad

26723SW XXXIII. S. 28. Z. 22-23.

26724„[...] ferner die Anordnung besonders schöner Feste und Aufzüge, merkwürdige Verbrechen und Fälle von Raserei, die Beschreibung der größten und eigentümlichsten Bauwerke in den Niederlanden, in Frankreich und Italien und noch vieles andere. Das ganze Werk aber sollte den Titel *Nosce te ipsum* führen.“ In: SW XXXI. S. 47. Z. 18-23.

26725SW XXXI. S. 51. Z. 12-13.

26726„[...] wie sie für Ihren ersten Liebhaber wegen eines Limoges mit einem Juden schlief, einen Abt um eine alabasterne Halbfigur prellte, damals als in ihr Schlafzimmer der vicomte erschlagen wurde, nur um die Vase weinte“. In: SW XXXI. S. 69. Z. 22-25.

26727SW XXXI. S. 66. Z. 27-30, SW XXXI. S. 66. Z. 30-34, SW XXXI. S. 67. Z. 3-5.

26728SW XXXI. S. 382. Z. 23.

26729SW VII. S. 65. Z. 28-33.

26730SW VII. S. 66. Z. 4-5.

26731SW VII. S. 66. Z. 12.

dampfte von deinem Blut,"²⁶⁷³²

Weil die Rückgewinnung des Vaters für Elektra unmöglich ist und sie sich so mit dem Leben nicht verbinden kann, bleibt ihr nur der Tod und die Rache. Aber Elektra ruft nicht nur zum Mord an den Mördern des Vaters auf, sondern sie verlangt es auch danach, die Tiere des Hauses zu schlachten, damit sie dem Vater dienstbar sind.²⁶⁷³³ Nach der vollbrachten Rache an den Mördern des Vaters, so prophezeit Elektra, werden seine Kinder um das Grab des Vaters tanzen, wodurch Elektra mit der vollbrachten Rache einen Höhepunkt, das Erreichen ihres Wunsches, verbindet. Das Aufeinandertreffen mit der Schwester bringt Elektra neuerlich dazu, den Mord an dem Vater anzusprechen, kann sie die Angst der Chrysothemis vor ihr nicht begreifen: „Was hebst du die Hände? / So hob der Vater seine beiden Hände, / da fuhr das Beil hinab und spaltete / sein Fleisch. Was willst du? Tochter meiner Mutter?“²⁶⁷³⁴

Elektra zeigt sich dabei dominiert von den Gedanken vom Mord an dem Vater, weiß sie doch, dass ihre Mutter und ihr neuer Mann die „Meuchelmörder“²⁶⁷³⁵ des Vaters sind. Für Elektra steht das Lieben ebenso in Verbindung mit der Gewalt bzw. dem Mord. Dies zeigt sich, als sie auf die Worte ihrer Schwester reagiert, die ihr von dem Plan der Mutter gesprochen hatte, sie in einen Turm zu sperren. Elektra verbindet nämlich mit dem Haus nicht nur die Ermordung des Vaters („und Röcheln von Erwürgten, / nichts andres gibt's in diesen Kammern“),²⁶⁷³⁶ sondern die Erinnerung an diese greift auch in ihre Vorstellung vom Lieben. Da Chrysothemis aber unablässig eine Familie und Kinder ersehnt, um ihr leeres Leben überwinden zu können, kann Elektra nicht umher, ihre Schwester anzugreifen, verbindet sie doch die Sexualität mit der Ermordung des Vaters:

„Die Höhle
zu sein, drin nach dem Mord dem Mörder wohl ist;
das Tier zu spielen, das dem schlimmern Tier
Ergetzung bietet. Ah, mit einem schläft sie,
preßt ihre Brüste ihm auf beide Augen
und winkt dem zweiten, der mit Netz und Beil
hervorkriecht hinter'm Bett.“²⁶⁷³⁷

Mit Zynismus reagiert Elektra auf den neuerlichen Wunsch der Schwester, sich eine Familie zu schaffen, sich die Augen von allen schlimmen Erfahrungen zu reinigen; Elektra aber, die das nicht kann und vor allem nicht will, verbindet neuerlich Liebe und Gewalt, wenn sie vor Chrysothemis darlegt, dass sie ihr nicht die Hochzeitsfeier ausrichten werden, sondern dass ihr ganzes Sein um Mord und Gewalt kreist: „Sie kreißen oder / sie morden. Wenn es an den Leichen mangelt, / drauf zu schlafen, müssen sie doch morden!“²⁶⁷³⁸ Während Chrysothemis dazu aufruft, die Vergangenheit abzustreifen („Hör auf. Dies alles ist vorbei“),²⁶⁷³⁹ bleibt für Elektra der Mord gegenwärtig: „Vorbei? Da drinnen geht's aufs neue los! / Meinst du, ich kenn' den Laut nicht, wie sie Leichen / herab die Treppe schleifen, wie sie flüstern / und Tücher voller Blut auswinden.“²⁶⁷⁴⁰

Ein weiterer Bezug zum Motiv erfolgt durch die warnenden Worte der Chrysothemis, die Elektra heißt, sich vor der Mutter in acht zu nehmen, habe sie doch geträumt wie eine, die „man würgt“.²⁶⁷⁴¹ Elektra jedoch behauptet, dass sie es gewesen ist, die der Mutter den Traum geschickt habe. In diesem habe sie erfahren müssen, wie jemand, indirekt bezieht sie sich auf Orest, mit einem Beil hinter ihr her ist, Elektra selbst zu dem Verfolger der Mutter tritt und sie die Mutter am Grab des Vaters richten. Während Elektra das Ende der Mutter, aufgrund ihres Traumes, der sie peinigt, gekommen sieht, verweist Chrysothemis neuerlich darauf, dass sie die Mutter meiden möge, die die Mägde für sie bereits die Tiere hatte opfern lassen.²⁶⁷⁴²

26732SW VII. S. 66-67. Z. 35-38//1-3.

26733SW VII. S. 67. Z. 17-32.

26734SW VII. S. 68. Z. 24-27.

26735SW VII. S. 68. Z. 35.

26736SW VII. S. 69. Z. 20-21.

26737SW VII. S. 71. Z. 9-15.

26738SW VII. S. 73. Z. 2-4.

26739SW VII. S. 73. Z. 6.

26740SW VII. S. 73. Z. 8-11.

26741SW VII. S. 73. Z. 29.

26742SW VII. S. 74. Z. 17-21.

Letztendlich kommt es zur Konfrontation Elektras mit der Mutter. Obwohl sie eine Göttin heißt, spürt sie immer noch den Argwohn gegenüber ihrer Tochter und bedroht sie damit, sie in den Turm zu stecken, wenn sie ihr nicht helfe sich von den Träumen zu befreien.²⁶⁷⁴³ Elektras indirekte Weigerung, indem sie nicht direkt auf das rechte Opfer verweist, führt dazu, dass Klytämnestra das Versagen ihrer Dienerinnen bekennt, sie von dem Traum zu befreien. Klytämnestra schildert ihr die Beklemmung ihres Lebens, ihre Haltlosigkeit, die Unfähigkeit, Aegisth zum Schweigen zu bringen, was sie sich letztendlich wünschen lässt, „erhängt zu sein“.²⁶⁷⁴⁴ Im wachen Zustand schon zutiefst bedrängt, findet sie auch im Schlaf keine Ruhe, findet sich träumend und den Blicken anderer Menschen ausgeliefert und verlangt danach, endlich zu wissen, welches „rechte Blut“²⁶⁷⁴⁵ fließen muss. Klytämnestra zeigt sich hier zu allem bereit, deutet zum einen auch den Tod Elektras an und verweist auf ihre Bereitschaft, jeden und alles zu töten, wenn sie nur von den Träumen befreit werde („Und müßt' ich jedes Tier, das kriecht und fliegt, / zur Ader lassen“).²⁶⁷⁴⁶ Elektra bestätigt Klytämnestra sogar noch in ihrer Mordbereitschaft, dass nur das „rechte / Blutopfer“²⁶⁷⁴⁷ gebracht werden müsse, damit sie von dem Traum befreit ist, wobei Klytämnestra neuerlich auf ein „geweihte[s] Tier“,²⁶⁷⁴⁸ ein „Opfertier[...]“²⁶⁷⁴⁹ verweist, von dem sie glaubt, dass sie dieses töten muss. Als Elektra jedoch nicht auf das Tier verweist, kommt Klytämnestra auf ihre Dienerinnen zu sprechen, zeigt sich bereit, auch innerhalb dieses Kreises zu opfern.²⁶⁷⁵⁰ Klytämnestra zeigt sich immer verlangender von Elektra, das rechte Opfer und die Zeit zu wissen (SW VII. S. 81. Z. 13-14), zu der sie opfern muss, doch Elektra bleibt weiterhin kryptisch in ihren Äußerungen („An jedem Ort, zu jeder Stunde/ des Tages und der Nacht“).²⁶⁷⁵¹ Während Elektra nur darauf verweist, dass es vollkommen gleichgültig sei unter welchen Bedingungen und wann das Blut des rechten Opfers fließt, verlangt Klytämnestra eine klare Aussage und keine rätselhafte Äußerung von der Tochter zu hören. Klytämnestra zeigt zudem, dass sie den Mord an dem Vater herunterspielt und auch zu vergessen sucht, was Elektra neuerlich aufbringt.²⁶⁷⁵² So bringt sie das Gespräch schließlich auf Orest; aber während Klytämnestra ihr sagt, dass sie viel Gold ausgegeben habe, um ihn als Kind eines Königs zu halten, glaubt Elektra, dass sie das Gold geschickt habe, um ihn ermorden zu lassen (SW VII. S. 84. Z. 9-10). Obwohl Klytämnestra leugnet, dass sie Angst vor der Rückkehr ihres Sohnes hat, zeigt sie sich doch ängstlich bedacht, sich ans Leben zu klammern, sich als Herrin des Hauses zu wissen, und bedroht Elektra zudem, ihr die rechten Bräuche zu sagen.²⁶⁷⁵³ Nach dieser Drohung offenbart sie der Mutter, dass allein sie das rechte Opfer ist, und dass sie eben in jenem Bad geschlachtet werden wird, indem sie den Vater ermordet hatte.²⁶⁷⁵⁴ Hatte Elektra vor Chrysothemis schon von dem Traum gesprochen, so zeigt sie sich nun prophetisch gegenüber dem gewaltsamen Tod der Mutter: „Du möchtest schreien, doch die Luft erwürgt / [...] / erhängt ist dir die Seele in der selbst- / gedrehten Schlinge, sausend fällt das Beil, / und ich steh' da und seh' dich endlich sterben!“²⁶⁷⁵⁵ Neuerlich zeigt sich auch in dieser Passage sowohl der Bezug zum Vater aber auch die Verbindung zwischen Gewalt und Liebeserleben, die Elektra immer wieder betont. Durch die Nachricht, dass Orest tot sei, zeigt sich ein neuerlicher Bezug zum Motiv, befiehlt ein junger Diener doch einem Älteren, dass er ihm ein Pferd satteln soll, damit er die Nachricht dem Aegisth bringen kann. Zu

26743SW VII. S. 76. Z. 6-9.

26744SW VII. S. 79. Z. 27.

26745SW VII. S. 80. Z. 14.

26746SW VII. S. 80. Z. 17-18.

26747SW VII. S. 20. Z. 22-23.

26748SW VII. S. 80. Z. 27.

26749SW VII. S. 81. Z. 4.

26750SW VII. S. 81. Z. 7-9.

26751SW VII. S. 81. Z. 16-17.

26752„[...] sie redet von dem Mord als wär's / ein Zank vor'm Nachtmahl“. In: SW VII. S. 83. Z. 9-10.

26753SW VII. S. 85. Z. 2-10.

26754

„Was bluten muß? Dein eigenes Genick,
wenn dich der Jäger abgefangen hat!
Er fängt dich ab: doch nur im Lauf! Wer schlachtet
ein Opfertier im Schlaf! Er jagt dich auf,
er treibt dich durch das Haus! willst du nach rechts,
da steht das Bett! nach links, da schäumt das Bad
wie Blut! das Dunkel und die Fackeln werfen
schwarzrote Todesnetze über dich –“ In: SW VII. S. 85. Z. 13-20.

26755SW VII. S. 85-86. Z. 24-41//1-32.

diesem Zweck, zeigt er sich bereit, jedes der Pferde „tod zu reiten“. ²⁶⁷⁵⁶ Dabei lässt Orests Tod Elektra die Notwendigkeit erkennen, den Mord zusammen mit der Schwester zu begehen („Am besten heut´, am besten diese Nacht“). ²⁶⁷⁵⁷ Elektra wähnt, dass die Tat nicht „ungetan [...] bleiben darf“ ²⁶⁷⁵⁸ und dass sie zusammen mit Chrysothemis das „Weib und ihre[n] Mann / erschlagen“ ²⁶⁷⁵⁹ muss. Chrysothemis´ Nachfragen und Bedenken tut Elektra beiseite, denn es gilt nur zu überlegen, „wie wir es tuen“. ²⁶⁷⁶⁰ Mit bloßen Händen den Mord zu begehen, wie Elektra gesagt hatte, graust Chrysothemis aber, weshalb sie auf ein Messer oder ein Beil verweist, was Elektra sich wiederum an das Beil erinnern lässt mit dem der Vater ermordet worden war. Jenes Beil habe Elektra für den Bruder bewahrt; nach seinem Tod aber, so Elektra, müssen sie es nun „schwingen“. ²⁶⁷⁶¹ Wie der Mord geschieht ist Elektra gleich, nur dass Beide sterben, ist ihr wichtig, ²⁶⁷⁶² was Chrysothemis jedoch unmöglich erscheint: „Im Schlaf sie morden, und dann weiter leben!“ ²⁶⁷⁶³ Während Chrysothemis Elektras Mordgedanken als „Wahnsinn“ ²⁶⁷⁶⁴ einstuft, zeigt sich, dass sie der Schwester nur bedarf, weil Mutter und Stiefvater zusammen in einem Raum schlafen. Mit List versucht Elektra Chrysothemis als Helfershelferin, für die Tat zu gewinnen und schmeichelt ihrer Stärke, wobei sie auch in diesem Zusammenhang Erotik mit Gewalt verbindet: „Du könntest / mich, oder einen Mann mit deinen Armen / an deine kühlen festen Brüste pressen, / daß man ersticken müßte! Überall / ist so viel Kraft in dir!“ ²⁶⁷⁶⁵ Doch Chrysothemis weigert sich, woraufhin Elektra sie zu zwingen versucht, den Mord zu begehen, lasse sie sie sonst nicht aus dem Haus. ²⁶⁷⁶⁶ Hatte Chrysothemis gesagt, dass sie die Tat nicht begehen und anschließend weiterleben könne, hält Elektra dem entgegen:

„Mädchen, sträub' dich nicht!
es bleibt kein Tropfen Blut am Leibe haften:
schnell schlüpfst du aus dem blutigen Gewand
mit reinem Leib ins hochzeitliche Hemd.“ ²⁶⁷⁶⁷

Damit zeigt sich Elektra deutlicher als Klytämnestras Tochter, als sie dies Chrysothemis vorgeworfen hatte; während sie zuvor der Mutter noch vorgeworfen hatte, dass sie mit der Erinnerung an den Vater allzu leichtfertig umginge, ebenso wie mit seiner Ermordung, zeigt sich dies in dieser Passage ebenso an Elektra. Elektras Zug zur Grausamkeit zeigt sich auch, wenn sie dem Boten gegenübersteht, demgegenüber sie sowohl ihre Einsamkeit im Leben als auch den Verlust des geliebten Bruders bekennt; während sie unter seinem Tod zu leiden habe, so Elektra, müsse sie miterleben wie so nichtsnutzige Menschen wie der Bote immer noch am Leben seien. ²⁶⁷⁶⁸ Erst auf Nachfrage des Boten, bekennt Elektra, dass sie die Tochter des toten Königs sei, wobei neuerlich deutlich wird, dass für Elektra ihre Herkunft und die Ermordung des Vaters untrennbar miteinander verbunden sind: „Verwandt? ich bin dies Blut! ich bin das hündisch / vergoß'ne Blut des Königs Agamemnon! / Elektra heiß' ich.“ ²⁶⁷⁶⁹ Obwohl Elektra ihm schließlich ihre Herkunft gestanden hat, kann Orest ihrem Geständnis zunächst keinen Glauben schenken, bis er begreift, wirklich seine Schwester vor sich zu haben, die allerdings hart im Wesen geworden und frühzeitig gealtert ist, wodurch Orest vermutet, dass man sie geschlagen habe. ²⁶⁷⁷⁰ Nachdem Orest angedeutet hat, dass Elektras Bruder noch am Leben ist, zeigt sie sich Wiedererwarten nicht erleichtert, sondern sie befürchtet dessen Ermordung im Haus. Damit verbindet Elektra hier nicht nur den Mord mit der Nacht, sondern auch Orest

26756SW VII. S. 88. Z. 34.

26757SW VII. S. 90. Z. 27.

26758SW VII. S. 90. Z. 32.

26759SW VII. S. 91. Z. 2-3.

26760SW VII. S. 91. Z. 13.

26761SW VII. S. 92. Z. 2.

26762SW VII. S. 92. Z. 6.

26763SW VII. S. 92. Z. 12.

26764SW VII. S. 92. Z. 16.

26765SW VII. S. 92. Z. 32-36.

26766Neuerlich zeigt sich eine Verbindung zwischen dem Mord und der Nacht, wenn Elektra sie auffordert: „Schwör´, du kommst / heut Nacht“. In: SW VII. S. 95. Z. 13-14.

26767SW VII. S. 95. Z. 19-22.

26768SW VII. S. 98. Z. 1-9.

26769SW VII. S. 99. Z. 6-8.

26770SW VII. S. 99. Z. 32-33.

führt an, dass er gekommen sei, damit noch „diese Nacht / die sterben, welche sterben sollen -“. ²⁶⁷⁷¹ Als Elektra in dem Boten ihren Bruder erkennt, zeigt sie sich unfähig, ihre Emotionen zu beherrschen, schreit ihre Freude heraus und bringt Orest damit in Lebensgefahr. Mit Scham reagiert Elektra nun auf ihre Erscheinung, mit der sie vor dem lange entfernten Bruder steht. Erstmals zeigt sich in dieser Passage des Werkes, dass Elektra sich – so deutet sie es zumindest – keineswegs freiwillig der Tat verschrieben hat, sondern dass sie ihre Schönheit dem toten Vater geopfert hat, ebenso wie ein wirkliches Leben. ²⁶⁷⁷² So schildert Elektra ihm ihr Leiden, was besonders stark wirkt, da sie das Wissen um ein wirkliches Leben, was auch Erotik und Liebe einschließt, erhalten hat und so umso deutlicher um die Entbehrungen ihres Lebens weiß. Gerade aber jenes Wissen gab ihr aber auch eine gewisse Macht, denn: „da war ich weise, und die Mörder hielten / - die Mutter mein ´ ich, und den, der bei ihr ist, - / Nicht einen meiner Blicke aus!“ ²⁶⁷⁷³ Elektras Rede ruft neuerlich Orests mitleidiges Wesen hervor, doch hat er auch Skrupel, wenn er an den Mord an den Mördern denkt, denn er befürchtet eine Ähnlichkeit zwischen seiner Mutter und Elektra, was diese jedoch verneint. Vielmehr hat Hofmannsthals Drama allerdings gezeigt, dass Elektra und Klytämnestra dem Wesen nach sehr wohl, vor allem in Bezug auf Gewalt und Mord, aber auch durch ihren Umgang mit der Familie, Gemeinsamkeiten haben. Dies zeigt sich deutlich auch durch ihren Ratschlag, wie er die Mutter ermorden soll, erfolgt doch ein direkter Verweis auf die Ermordung des Vaters. ²⁶⁷⁷⁴ Elektra zerstreut die Bedenken Orests zur Tat weiter. Indem sie ihm sagt, dass Klytämnestra ihr nicht ähnlich sei, sondern ihr Gesicht von ihren Taten habe, zeigt sich Orest bereit zur Tat und damit zum Mord. ²⁶⁷⁷⁵ Doch erst nachdem Orest ins Haus gegangen ist, um die Tat zu begehen, realisiert Elektra, dass sie es vergessen hat, ihm das Beil in die Hand zu geben. Dennoch hört sie den Schrei der Mutter, erwidert diesen Schrei wie ein „Dämon“ ²⁶⁷⁷⁶ und heißt Orest neuerlich zuzuschlagen, während die Dienerinnen aus dem Haus gelaufen kommen und rufen: „Es sind Mörder! / Es sind Mörder im Haus!“ ²⁶⁷⁷⁷ Zudem fürchtet eine der Dienerinnen auch um ihr Leben, denn wenn Aegisth wiederkommen wird, dann wird er sie wohl für die Ermordung der Königin zur Rechenschaft ziehen. ²⁶⁷⁷⁸ Elektra jedoch täuscht Aegisth mit ihrem demütigen Verhalten ihm gegenüber und führt ihn, indem sie ihm die Fackel hält, in das Haus, indem die Mörder bereits auf ihn warten. Erst nachdem er den Vorhang weggerissen hat, wird er sich der Bedrohung bewusst und ruft aus: „Helft! Mörder! helft dem Herren! Mörder, Mörder! / Sie morden mich!“ ²⁶⁷⁷⁹ Während Chrysothemis den Mord selbst nicht begehen konnte, zeigt sich doch an ihrer Reaktion, dass sie die Rückkehr des Bruders und mit ihm die Tat nicht verurteilt: „überall / in allen Höfen liegen Tote, alle, / die leben, sind mit Blut bespritzt und haben / selbst Wunden, und doch strahlen alle, alle / umarmen sich“. ²⁶⁷⁸⁰

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, zeigt sich das Motiv durch einen losen Bezug für die *Inscenierung des Oidipus* (1903) und zwar in Bezug auf den männlichen Protagonisten und dessen Blutschande: „Gewaltig die ehernen Thüren des Palastes: sie enthalten die Gemächer des furchtbaren, das blutschänderische Bett, die Kammern der Kinder. Hier hinein stürmt er, den Tod seiner Augen zu suchen.“ ²⁶⁷⁸¹ Lediglich drei weitere Werke zeigen den Plan der Einbindung des Motivs, so die *Instruction über Tonstärke und Tempo* (1905), die sich auf die Tragödie *Ödipus und die Sphinx* („Mordscene“; ²⁶⁷⁸² „Erzählung der Jokaste vom Kindesmord“) ²⁶⁷⁸³ bezieht, durch die Notizen

26771SW VII. S. 101. Z. 11-12.

26772SW VII. S. 102. Z. 10-12.

26773SW VII. S. 102. Z. 21- 23.

26774SW VII. S. 104. Z. 16-26.

26775SW VII. S. 104. Z. 30-31.

26776SW VII. S. 106. Z. 17.

26777SW VII. S. 106. Z. 31-32.

26778SW VII. S. 107. Z. 21.

26779SW VII. S. 109. Z. 6-7.

26780SW VII. S. 109. Z. 26-30.

Des weiteren, siehe: SW VII. S. 328. Z. 35.

26781SW XXXIII. S. 224. Z. 6-8.

26782SW XXXIII. S. 233. Z. 2.

26783SW XXXIII. S. 234. Z. 6.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 233. Z. 16.

zu *Hermann Bang* (1905) durch den Mord an den Tieren²⁶⁷⁸⁴ und in den Notizen zu *Anrede an Schauspieler* (1907). In Bezug auf den nervösen Zeitgeist der Moderne verweist Hofmannsthal auf das Motiv, denn so manches was diese Zeitgeister Nervositäten nennen „sind gekreuzte Leidenschaften die einander im Bett erwürgen“.²⁶⁷⁸⁵ Jedoch äußert sich Hofmannsthal auch gegenüber dem Realismus kritisch, kann dieser doch die „Seele ersticken“.²⁶⁷⁸⁶

Das Motiv durchzieht fast vollständig Hofmannsthals Drama *Das gerettete Venedig* (1904).²⁶⁷⁸⁷ Bereits im ersten Aufzug²⁶⁷⁸⁸ zeigt sich die Einbindung durch Belvideras Verweis auf Jaffiers Erinnerung, hatte er seinen Lebensunterhalt als Soldat verdient, nachdem der Vater ihn aus dem Haus gewiesen hatte. Jaffier selbst habe ihr zudem einmal von einem früheren Freund erzählt, der eine besondere Zuwendung zu Jaffier gezeigt hatte und sich sogar bereit zur Gewalt gezeigt hatte.²⁶⁷⁸⁹ Dass Belvidera und Jaffier sich in ihrem Narzissmus ähnlich sind, zeigt sich, wenn Belvidera sich an den alten Diener ihres Vaters erinnert, der für sie die größte Schuld an ihrer momentanen Situation trägt. Die Abscheu gegenüber Jeronimo, führt dazu, dass sie ihren Mann dazu aufruft, sich von den niederen Ständen zu distanzieren und lässt dabei die Grausamkeit ihres Charakters erkennen. So stuft sie die niederen Stände als „Tiergesichter“²⁶⁷⁹⁰ ein, weil sie von ihrer Armutslage wissen und sich so gleichgestellt zu ihnen empfinden. Weil Belvidera dies jedoch nicht zulassen will, ruft sie Jaffier dazu auf, sich diese mit der Peitsche vom Leib zu halten oder auf Galeeren zu binden.

Dass die Mordbereitschaft der Hofmannsthal'schen Ästhetizisten vor allem mit der Beschmutzung der narzisstischen Sicht zusammenhängt, zeigt sich auch an Jaffier. Dieser äußert im ersten Gespräch seit Jahren gegenüber Pierre die empfundene Scham, als Pierre ihn dabei gesehen hatte, wie er sich vor dem Senator, seinem Schwiegervater, hatte demütigen müssen: „Hätte ich ein Gift, / daran sie Alle, alle wie die Ratten / verreckten! O, auf jedem Düngerhaufen / Sollt' ein Senator faulen!“²⁶⁷⁹¹

Wenn Pierre seine Abscheu vor der Welt bekennt, sein vermeintlich gutes Wesen als nachteilig in einer amoralischen Gesellschaft und Zeit erkennt, zeigt er sich als das Opfer von „feiger tückischer Tyrannei“.²⁶⁷⁹² Der Plan Pierres Vergeltung zu üben, führt die beiden Freunde jedoch dazu, sich in Gewaltfantasien zu verlieren. Während Jaffier auf Flüche verweist („Wüßt' ich Flüche, / die töten!“)²⁶⁷⁹³ bringt Pierre Waffen ins Spiel („Dolche töten! Dolche! Dolche!“).²⁶⁷⁹⁴ Doch zeigt sich bei Jaffier eine Hilflosigkeit, diese zu ergreifen („Doch wo sind sie, Pierre?“).²⁶⁷⁹⁵ Deutlicher zeigt sich, dass es sich bei Jaffiers Reaktion neuerlich um Passivität handelt, wenn er an Pierre gerichtet sagt: „ich habe keinen Freund, der einen Dolch / in diese Hand drückt.“²⁶⁷⁹⁶ Bereits durch dieses erste Gespräch hat Hofmannsthal damit, durch Zuhilfenahme dieses Motiv-Komplexes, den Wesensunterschied zwischen den Freunden verdeutlicht.

Jaffiers Passivität zeigt sich des weiteren auch durch seine Reaktion auf Pierres Worte, der ihn dazu aufgerufen hatte, den Senator Priuli zu erschießen.²⁶⁷⁹⁷ Wohl zeigen sich bei Jaffier keinerlei Skrupel, wohl aber das Wissen um die Gesetze („Von Herzen gern. Heb' die Gesetzte auf / für eine Nacht“).²⁶⁷⁹⁸ Doch

26784SW XXXIII. S. 231. Z. 26-27, SW XXXIII. S. 231. Z. 29, SW XXXIII. S. 231. Z. 36-37.

26785SW XXXIII. S. 242. Z. 1.

26786SW XXXIII. S. 242. Z. 5.

26787Siehe (Notizen): SW IV. S. 208. Z. 23-27, SW IV. S. 208. Z. 29, SW IV. S. 208. Z. 20-37, SW IV. S. 209. Z. 2-3, SW IV. S. 216. Z. 3, SW IV. S. 219. Z. 39, SW IV. S. 219. Z. 41-46, SW IV. S. 223. Z. 24-27, SW IV. S. 224. Z. 12, SW IV. S. 224. Z. 16-17, SW IV. S. 225. Z. 1-2, SW IV. S. 225. Z. 4, SW IV. S. 225. Z. 9-19, SW IV. S. 226. Z. 8-9, SW IV. S. 228. Z. 19-20, SW IV. S. 231. Z. 24, SW IV. S. 231-232. Z. 33-2, SW IV. S. 233. Z. 10.

26788Im ersten Aufzug zeigt sich allerdings auch Zorzis Bereitschaft, Belvidera zu Diensten zu sein, die Gerichtsdienner zu erwürgen, weil sie dieser schönen Frau ihr Hab und Gut nehmen (SW IV. S. 178. Z. 21-22).

Des weiteren, siehe: SW IV. S. 178. Z. 33-35.

26789SW IV. S. 21. Z. 8-11.

26790SW IV. S. 24. Z. 10.

26791SW IV. S. 28. Z. 5-8.

26792SW IV. S. 28. Z. 29.

26793SW IV. S. 32. Z. 15-16.

26794SW IV. S. 32. Z. 17.

Des weiteren, siehe: SW IV. S. 32. Z. 21.

26795SW IV. S. 32. Z. 22.

26796SW IV. S. 32. Z. 26-27.

26797SW IV. S. 33. Z. 15.

26798SW IV. S. 33. Z. 17-18.

scheinen die von dem passiven Protagonisten eher vorgeschoben zu sein. Während Jaffier sich fragt, wie sein Leben nach gelungener Verschwörung aussehen wird, heißt ihn Pierre, nicht so weit zu denken und sich lieber auf die Ermordung des Schwiegervaters zu konzentrieren, wobei Pierres Mordfantasien ins Unermessliche gleiten:

„Denkst du schon weiter? Ich hätt' lieb gehabt,
wenn du dein Denken nur so weit geschickt,
bis wo auf seines Hauses blutiger Schwelle
der alte Priuli mit off'ner Kehle
daliegen wird, indessen du, mit uns,
lautschreiend, über hingestreckte Leichen
zu neuem Morde springst und deine Frau
in sicherem Versteck, vor Lust erzitternd,
die off'nen Arme dir entgegenstreckt
wenn Feuerschein und Blut zum Gott dich färben!“²⁶⁷⁹⁹

Deutlich zeigt Hofmannsthal auch hier auf, dass es den narzisstischen Protagonisten nicht darum geht, Missstände zu beheben, sondern dass sie sich einen für sie angemessenen Platz im Leben schaffen wollen. Es ist damit der Narzissmus, der zu Mord und Gewalttaten führt. Dessen narzisstisches Wesen, das noch angereizt worden ist durch den Verlust der Frau, ergießt sich schließlich in weiteren Revolutionsfantasien. So sei es ausgemacht, dass sie Venedig an Spanien übergeben werden, dass jeder von ihnen ein eigenes Kommando erhält und dass sie „drei Tage und drei Nächte Herren“²⁶⁸⁰⁰ über Venedig sein werden. Das alleinige Mittel, sich in eine neue gesellschaftliche Stellung zu versetzen, so Pierre, sei die Gewalt („Er schlägt auf seinen Degen“).²⁶⁸⁰¹

Durch den zweiten Aufzug steigert Hofmannsthal die bedrohliche Situation, in der sich Pierre und Jaffier befinden, noch durch den Ortswechsel. Die verlassenene Umgebung der Lagune trägt die Spuren der an der Pest Gestorbenen, die ihre leerstehenden Häuser hinterlassen haben. Vor allem die Kleinere der beiden Mädchen fürchtet sich in der Nähe der Lagune, denn hier „ertränken sie, die was ange/stellt haben“.²⁶⁸⁰² Deutlich zeigt sich die Bereitschaft zum Mord auch an den anderen Verschwörern aus der Gruppe, so zum Beispiel an dem jungen Schiavon, der Pierre davon erzählt, dass ihn jemand verfolgen würde, und eben in jenem Zusammenhang äußert Pierres Verfolger zu beseitigen.²⁶⁸⁰³ Im Gespräch zwischen Jaffier und Pierre, ruft Jaffier seinen Freund mitunter auf, ihn zu ermorden, sollte er sich eben nicht als Mann vor der Gemeinschaft der Verschwörer zeigen: „ich trag dir auf: / wenn sich in diesen Zügen Feigheit malt / mir aus der Brust hervor das Herz zu reißen // und es auf deinen Dolch gespießt zu zeigen / als eines Schurken Herz.“²⁶⁸⁰⁴

In dem Gespräch der Verschwörer ist es Bernardo Capello, der ihnen die Liste mit den Senatoren gebracht hat, die er samt ihrer Frauen und Kinder auf die Obstkähne ketten, die Schiffe anbohren und in der Lagune versenken will.²⁶⁸⁰⁵ Während ein solcher Plan nicht nur den Tod von Jaffiers Schwiegervater, sondern auch den seiner Frau bedeutet hätte, stößt die Grausamkeit des Planes Pierre ab, während sich Bernardo in seiner narzisstischen Vorstellung, sich von der herrschenden Schicht Venedigs zu befreien, verliert und die Mitverschwörer fragt: „Oder / nicht? Oder meinst du – sie sollen mit der Pike -? denn hinwerden muß / doch die ganze Brut? Oder etwa nicht?“²⁶⁸⁰⁶ Obwohl Pierre die Gewalt, die Bernardo gegen die Senatoren und deren Familien walten lassen will verurteilt, zeigt er sich gleichsam bereit zu der Gewalt gegen Jaffier; hatte er doch den Verbündeten von seinem Freund gesprochen, den er bereits in das Wissen um die

26799SW IV. S. 35. Z. 6-15.

26800SW IV. S. 35. Z. 26.

26801SW IV. S. 35. Z. 39.

26802SW IV. S. 400. Z. 6-7.

26803SW IV. S. 42. Z. 1-3.

26804SW IV. S. 43-44. Z. 34-36//2.

26805SW IV. S. 46. Z. 15-19.

26806SW IV. S. 46. Z. 21-23.

Immer mehr verliert Bernardo sich in der Fantasterei dieses narzisstisch gespeisten Planes: „Dein // Name? frag' ich - und er antwortet aus dem zahnlosen, hochmütigen / Maul: Corner oder Morosin, oder Tiepolo, oder Priuli, oder Badoar, oder / Contarin - oder Capello, wenn es einer von meinen Herren Oheimen ist. / Dein Name, dein Verbrechen. Du mußt sterben! antworte ich, kurz, / lapidar, römisch.“ In: SW IV. S. 46-47 Z. 36//1-5.

Verschwörung gesetzt hatte, und hatte er bei jenen dadurch den Verdacht des Verrates erweckt. Um sie der Treue Jaffiers zu versichern, verweist er auf seine Bereitschaft, ihm das Wissen um die Verschwörung auch wieder „mit diesem Dolch“ ²⁶⁸⁰⁷ aus der Brust zu holen. Auch Jaffier zeigt sich bereit dazu zu sterben, schwört aber gleichsam seine Beständigkeit:

„Wollt ihr den Stahl, den hier ich zücke, ruhig,
so heißt ihn in die eigne Brust mich stoßen -
Dann bin ich abgetan und lieg´ vor euch,
ein Bündel von schmerzlos gewordenen Qualen.
Doch haltet ihr den Dolch da wert, die Kehlen
von Schurken zu durchstoßen, die in Purpur
stolzieren, nun, so schickt mich morgen früh
in den Senat, da wird er mir nicht zucken
und käm ihm auch so etwas wie ein Vater
vor seine Schneide“ ²⁶⁸⁰⁸

Die übrigen Männer jedoch halten Jaffier für einen passiven Schwätzer, wogegen er hält, dass auch er bereit zu „tödlichen Entschlüssen“ ²⁶⁸⁰⁹ sei, eben wie sie selbst. Doch weil seine Worte nicht zu überzeugen wissen, flieht Jaffier, woraufhin neben Bernardo auch Renault zum Mord an Jaffier aufruft, ²⁶⁸¹⁰ worauf im Besonderen Bernardo auf Pierres Pflicht verweist, ihre Gruppe zu schützen. Während Bernardo, so zumindest seine Äußerung, selbst seinen Bruder ermordet hätte, wenn er sich wie Jaffier so gegen sie verhalten hätte, ²⁶⁸¹¹ versucht Pierre den Freund vor dem Tod zu retten, während Bernardo neuerlich fordert: „Er muß noch einmal her in dieses Haus, / dann schneide jeder sich sein Teil aus ihm / und Pierre mag seitwärts steh'n“. ²⁶⁸¹² Doch neuerlich begehrt Pierre, dieses Mal schreit er seine Entrüstung gegen diese immense Gewaltbereitschaft heraus, den Freund zu retten: „Wer will ihn töten? / Wer will das Blut vergießen, das mir teuer?“ ²⁶⁸¹³

Statt sich selbst zu töten, weil er mit seinen Worten nicht zu überzeugen vermochte, führt Jaffier Belvidera den Verschwörern vor und äußert zudem, dass sie sie ermorden könnten, wenn er ihnen nicht die Wahrheit gesagt habe, dass er treu zu ihnen stehen werde:

„Irgendwo am Boden
wenn ihr die Mühe nehmen wollt, muß hier
mein Dolch noch liegen, damit könnt Ihr ja
an ihr vollstrecken, wessen etwa - Herr,
versteht Ihr mich? ahnt Ihr, was in der Brust
des Mannes vorgeht, dem Ihr mit dem Blick
die Ehre abgesprochen habt?“ ²⁶⁸¹⁴

Auch hier zeigt es sich deutlich, dass es der Angriff auf das narzisstische Wesen ist, die den Protagonisten zur Gewalt führt; da er aber aufgrund seines Narzissmus sich nicht selbst den Dolch in die Brust jagen kann, gibt er Belvidera hin: für den Erhalt seiner narzisstischen Vorstellung, bezahlt er damit mit einem seiner Objekte, die ihn narzisstisch erfüllen.

Wie an Belvidera zeigt sich auch an Aquilina ihr narzisstisches Wesen im Umgang mit Menschen. So versucht sie ihrem Liebhaber auszuweichen und trägt einem Lakaien auf, dass er ihm sagen soll, dass sie gerade mit einem anderen Mann im Bett liege; ²⁶⁸¹⁵ wenn er aber nicht gehen wolle, so Aquilina gleichsam, dann wolle sie das Haus anstecken, „daß ich / samt ihm verbrenne“. ²⁶⁸¹⁶ Auch an ihr zeigt sich ihr Verhalten

26807SW IV. S. 49. Z. 11.

26808SW IV. S. 49. Z. 23-32.

26809SW IV. S. 50. Z. 6.

26810SW IV. S. 51. Z. 13.

26811SW IV. S. 51. Z. 5-8.

26812SW IV. S. 51. Z. 15-17.

26813SW IV. S. 51. Z. 18-19.

In den Notizen warnt Pierre die Verschwörer: „Noch ein Wort mehr und ich will zum Senat / und lass Euch alle hängen wie die Hunde!“ In: SW IV. S. 194. Z. 2-3.

26814SW IV. S. 55. Z. 22-28.

26815SW IV. S. 61. Z. 38-39.

26816SW IV. S. 62. Z. 4-5.

narzisstisch bedingt, will sie doch, wenn sie dem Senator ausweicht, gleichsam dem Tod und dem Altern ausweichen. ²⁶⁸¹⁷ Nahtlos schließt sie an ihre grausame Äußerung an, wenn sie ihren Lakaien dafür, dass er den Senator zu ihr gelassen hat, mit der Ermordung droht. ²⁶⁸¹⁸ Mitunter willig zeigt sie sich nur, wenn sie glaubt, dass der Senator sie in die höheren Kreise Venedigs einführt. Als sie jedoch realisieren muss, dass ihm dies nicht möglich ist, will sie Venedig verlassen, das voll von „Spionen, Gift und Meuchelmord“ ²⁶⁸¹⁹ ist. Venedig ist für sie ein „Mörderloch“ ²⁶⁸²⁰ und Dolfin ist für sie selbst ein „Meuchelmörder“, ²⁶⁸²¹ ein „Mörder, / eisgrauer Mörder“. ²⁶⁸²² Eben deshalb auch, so Aquilina, entzieht sie sich ihm, verlangt es sie doch nach dem Leben und nicht nach dem Tod und dem Alter („Ich schlafe nicht mit Mördern und Verrätern“). ²⁶⁸²³ Dass Aquilinas Äußerung allerdings paradox ist, muss sich hier schon andeuten, zieht es sie doch zu dem Verräter und Mörder Pierre, von dem sie selbst sagt: „und träume, daß er bei mir ist, den ich lieb hab´ / und mich erstickt in seinen wilden Armen.“ ²⁶⁸²⁴ Nachdem Aquilina den Senator aus ihrem Haus gewiesen hat, wird sie von der Mulattin unterrichtet, dass Pierre zu ihr kommen werde. Dabei fordert die Narzisstin von ihrer Dienerin, dass sie dafür bete, dass Pierre zu ihr zurückkehren wird und zeigt sich gleichsam grausam: „Bete! / Bis dir die Zunge schwillt, bis dir die Augen / aus ihren Höhlen treten, bete! Bete!“ ²⁶⁸²⁵ Aber Pierre erweist sich gleichsam grausam und hartherzig im Umgang mit Aquilina, während diese sich vor ihm als demütig Liebende zeigt. Trotz seines Verhaltens erwartet er von Aquilina, dass sie seine Freunde in seinem Haus aufnimmt und warnt sie gleichsam, dafür zu sorgen, dass sich der Senator Dolfin nicht nähere („Es könnten Hunde los sein diese Nacht / die ihn zerbissen“). ²⁶⁸²⁶ Wollte sich Aquilina zuvor von den Mördern distanzieren, so zeigt sie sich nun zu allem bereit um Pierre neuerlich an sich zu binden. So wolle sie auch „Räuber oder Meuchelmörder“ ²⁶⁸²⁷ in ihrem Haus aufnehmen, wenn er sich ihr nur wieder sexuell nähern würde. Dabei zeigt sich Aquilina durchaus bereit, auch die Grausamkeit Pierres ihr gegenüber zu ertragen („Reiß mich an meinem Haar aus diesem Haus“). ²⁶⁸²⁸

Schließlich kommt es zum neuerlichen Treffen der Verschwörer in Aquilinas Haus. In ihren Gesprächen verweist Renault auf einen Mann Namens Bissolo, der sich zwar von den Verschwörern bezahlen lassen wollte aber unehrlich gewesen ist. Auf die Andeutungen der Männer, Bissolo zu beseitigen, äußert Pierre neuerlich, dass Mord nicht sein „Geschäft“ ²⁶⁸²⁹ sei. Seine Reaktion in Bezug auf den Plan, den Elliot über Venedig gefertigt hat, zeigt allerdings neuerlich einen anderen Bezug zu Mord und Gewalt.

„Schön hast du das gemacht. Gibts etwas Schön´res
für ein Soldatenaug als so zu wissen:
hier dring ich ein und komm ich bis hierher,
so pflanz ich mein Geschütz und bin der Sieger!
Da liegt sie, unsern Griffen ausgeliefert,
die adriat´sche Metze!
[...]
wärs lieber heut als morgen, daß wir die
Gewalt ihr antun, die schon in den Sternen
so gut verzeichnet ist als jeder Zugang
zu ihrem Leib auf dieser braven Karte.“ ²⁶⁸³⁰

Deutlich zeigt sich auch hier, dass sich Pierres Zug zur Gewalt aus seinem narzisstischen Wesen speist bzw. aus dem Angriff, den er durch Aquilinas Treuebruch erfahren hatte.

26817SW IV. S. 62. Z. 6-7.

26818SW IV. S. 62. Z. 13-17.

26819SW IV. S. 64. Z. 8.

26820SW IV. S. 64. Z. 24.

26821SW IV. S. 64. Z. 31.

26822SW IV. S. 64. Z. 39-40.

26823SW IV. S. 65. Z. 2.

26824SW IV. S. 65. Z. 6-7.

26825SW IV. S. 66. Z. 31-33.

26826SW IV. S. 68. Z. 5-6.

26827SW IV. S. 69. Z. 3.

26828SW IV. S. 69. Z. 10.

26829SW IV. S. 74. Z. 22.

26830SW IV. S. 75. Z. 3-16.

Als Jaffier lauthals Pierre von dem Zeichen des Schiavon unterrichtet, ist es neuerlich Bernardo, der zum Mord an dem vermeintlichen Verräter Jaffier aufruft („Da schaut euch an, wie ein Verräter weiß / im Dunkel schimmert, schaut dies Licht der Fäulnis / bevor ich es ausblase -“). ²⁶⁸³¹ Während Pierre die Situation zu retten versucht, einen möglichen Verrat ausschließt, sich aber zu Aquilina begibt, um diese zu holen, ruft Jaffier seinen Freund hilfesuchend an: „Laß mich mit ihnen nicht allein! Sie wollen / mich morden!“ ²⁶⁸³² Neuerlich ruft Pierre zur Ruhe auf, doch die Verschwörer drängt es danach, Jaffier zu beseitigen („Erschlagt den Fremden!“). ²⁶⁸³³ Pierres Bezug zur Gewalt zeigt sich aber neuerlich in dem inszenierten Liebeszwist, der sein eigenes Leben schildert und in dem er zum Mord an der Geliebten und ihrem neuen Liebhaber aufruft: „Ich muß sie morden! Alle beide muß ich / erwürgen!“ ²⁶⁸³⁴ Nach der gebannten Gefahr, klagt Pierre die Verschwörer als unmännlich an, doch Elliot hält dem entgegen, dass er in einem Zimmer nicht „geschlachtet werden“ ²⁶⁸³⁵ will wie ein Tier. Schließlich kommt es zum Aufbruch der Verschwörer. Doch neuerlich gemahnt Bernardo Pierre dazu, Jaffier zu beseitigen. ²⁶⁸³⁶

Obwohl Jaffier die Gefahr überlebt hat, muss er zum Ende des zweiten Aufzugs realisieren, dass er das Vertrauen des Freundes in sich, vor allem aber in seine Männlichkeit, verloren hat. Auf diesen Angriff seines Narzissmus reagiert Jaffier mitunter mit der Aufforderung an Pierre, dass er ihn dann doch lieber töten solle, als dass er das ertragen müsse. ²⁶⁸³⁷ Doch er versucht Pierre, auch dadurch neuerlich von seiner Männlichkeit zu überzeugen, dass er sich zu der Gruppe von Männern melden will, die die Senatoren ermorden, wodurch der Verschwörung ein „glorreiche[r] Anfang“ ²⁶⁸³⁸ gesetzt sei. Doch Pierre äußert seine Bedenken, dass der passive Jaffier gar nicht in diese Gruppe von Männern aufgenommen wird, während Jaffier daran festhält, Teil der Mördertruppe zu sein. Dabei zeigt sich auch deutlich an der Passage (SW IV. S. 82-83. Z. 36-37//1-13) woran sich Jaffiers Mordbereitschaft entzündet hat, nämlich an der Konfrontation mit der Wirklichkeit und dergleichen der Beschmutzung des narzisstischen Selbstgefühles.

„Da kracht auch schon die andre Tür und purpurn
vom Blute der Lakaian dringen die
Gefährten mir herein - und von da an
wird nicht mehr bankettiert, nicht mehr geblickt,
nicht mehr gewinselt, sondern nur gestorben.
Und wir auf den Balkon! Und vom Balkon
herab die Köpfe in das Volk und schon
von drüben lodert's auf, von drüben dröhnts,
das ist dein Feuerzeichen, das sind deine
Geschützte, Pierre! – Und dann kann sein, daß wir uns
in einer Straße irgendwo begegnen
wie Götter!“ ²⁶⁸³⁹

Am Ende der Verschwörung, so wähnt Jaffier hier, wird es keine Erniedrigung mehr geben, werden die Blicke der Oberen gebrochen sein, und sie, die jetzt Niedrigen, werden sich zu Göttern erhoben haben. In dem dritten Aufzug führt das Gespräch zwischen Pierre und Renault in Bezug auf das Zimmer schließlich dazu, dass Beide den Mord an Bissolo, der diese Nacht noch in Renaults Haus kommen wird, durchführen wollen. ²⁶⁸⁴⁰ Während Bissolo erscheint, wähnt Belvidera allerdings, dass ihr Mann gekommen sei. Aus ihrem verschlossenen Zimmer tretend, geht sie zu eben jenem Zimmer, was sie allerdings verschlossen vorfindet, worauf sie gleich vermutet, dass darin gerade ihr Mann ermordet wird („Ach, er tötet ihn!“). ²⁶⁸⁴¹ Tatsächlich aber ermordet Pierre, der bisher immer vor dem Mord zurückwich, in diesem Zimmer Bissolo.

26831SW IV. S. 76. Z. 27-29.

26832SW IV. S. 77. Z. 5-6.

26833SW IV. S. 77. Z. 11.

26834SW IV. S. 77. Z. 38-39.

26835SW IV. S. 79. Z. 3.

26836SW IV. S. 79. Z. 12-26.

26837SW IV. S. 80. Z. 33.

26838SW IV. S. 82. Z. 26.

26839SW IV. S. 83. Z. 14-25.

26840SW IV. S. 90. Z. 13-15.

26841SW IV. S. 91. Z. 29.

Im Gespräch mit ihrem Mann thematisiert Belvidera den Übergriff Renaults, wodurch Jaffier neuerlich einen Bezug zum Mord erkennen lässt („Nichts hören,/ ihn töten! ihn erwürgen!“),²⁶⁸⁴² auch hier ausgelöst durch den Angriff auf seinen Narzissmus.²⁶⁸⁴³ Während Belvidera ihn nur von seinem gesellschaftlichen Umfeld abbringen will, verlangt es Jaffier kurzfristig danach, Renault zu ermorden.²⁶⁸⁴⁴ Hofmannsthal deutet hier bereits durch den Konjunktiv an, dass es nicht zu diesem Mord kommen wird, weiß Jaffier doch, dass er keine Rache nehmen kann, seine Mordlust zügeln muss, nicht allerdings aus moralischen Gründen, sondern aus narzisstischen Gründen („und würg´ ich ihn, so würg´ ich auch mich selber!“).²⁶⁸⁴⁵ Belvideras Bezug zu ihrem Vater führt Jaffier auch dazu, dass er mitleidig bekennt, dass sie dann seinen Tod bedauern werde. Dabei wird das Gespräch zwischen den Eheleuten immer mehr zu einem Streit, bedingt dadurch, dass Jaffier ihr in dieser Nacht die „Hände abgehauen“²⁶⁸⁴⁶ hat, die sie zu ihm heben möchte, und zwar dadurch, dass er sie in ein andres Haus geführt hatte. Vor dem Henker, so Belvidera weiter, müsse er sich nicht fürchten, da er sich nicht von ihm unterscheide. Doch Jaffier verharnt in seinem Narzissmus und verweist darauf, dass ihr Vater einer der Ersten sei, die bluten müssen: „Dein Vater steht zuoberst auf der Liste, / er liegt schon wie ein Fisch mit offner Kehle / auf blutigem Pflaster!“²⁶⁸⁴⁷ Durch diese Äußerung Jaffiers erkennt Belvidera ihn als einen Mörder und stuft ihn gleichsam herab: „Mörder! Mörder! Mörder! / Die grausvollen Mörder die wie Ratten / im angefaulten Untergrund der Dinge / bei Tag sich bergen und bei Nacht hervor-“²⁶⁸⁴⁸ Mit diesen Worten distanziert sich Belvidera nicht nur von einem Mörder und damit von ihrem Mann, sondern sie stellt sich auf die Seite der Republik und tritt damit gleichsam für ihre Herkunft ein. Da er für Belvidera nun primär ein Mörder und ein Feind der Republik ist, prophezeit sie ihm, was passieren wird, nämlich dass nicht er und die Verschwörer, sondern dass der Staat über diese siegen wird. Dabei zeigt sich neuerlich ein Bezug zur Grausamkeit, aber dahingehend, dass diese nötig ist, Venedig vor dem Untergang durch diese Männer zu retten. So zählt sie sich zu den Frauen, die vor Freude ihre Haare abschneiden werden, wenn die Verschwörer überwunden sein werden, wenn sie ihren Tod mitunter in brennenden Kirchen finden werden.²⁶⁸⁴⁹ Doch Jaffier kann nicht von der Revolution ablassen, da er durch sie seine narzisstische Vorstellung von sich realisieren will. Jaffier verweigert sich sogar der Rede Belvideras („Du lügst! Du lügst! / Ich wills nicht hören!“)²⁶⁸⁵⁰ und verharnt in seiner Gewaltvorstellung, die durchaus Belvidera mit einschließt. Bedingt ist dies dadurch, dass sie in Distanz zu ihm gegangen ist, eben durch sein narzisstisches Verhalten, welches sie in das Haus Renaults geführt hatte und durch das er sie, da Belvidera bisher immer seinen Narzissmus befriedigte, zurückgewinnen will.

„Köpfe
auf Piken schwenken sie anstatt Standarten, //
indessen ich mit meinen Freunden, herrlich!
über die Leichen schreite hin zu dir,

26842SW IV. S. 103. Z. 27-28.

26843In den Notizen zeigt sich, dass Belvidera Jaffiers Verhalten ihr gegenüber durchaus als gewalttätig beschreibt, als er sie in das Haus Renaults gebracht hatte („mich halb gebunden hat ja halb den Knebel / in meinen Mund gestopft“, SW IV. S. 207. Z. 36-37). Belvidera zeigt hier noch deutlicher, dass sie die Situation nicht begreifen kann, in die Jaffier sie geführt hat („du hast mich ja / noch nicht erwürgt nicht wahr“, SW IV. S. 208. Z. 17-18).

Ein weiterer Aspekt zeigt sich in den Notizen deutlicher als im Drama selbst, nämlich dass Belvidera die Gefahr für ihr eigenes Leben deutlicher thematisiert:

„Damit sie mich dort finden
und an mir thun was den Fraun und Töchtern
der Senatoren zgedacht so gieb mir
doch einen Stich, so hilf mir doch hinaus
aus dieser Hölle leg mich da hin
und dann geh fort und misch dich unter sie“. In: SW IV. S. 209. Z. 17-22.

Dies zeigt sich auch im Gespräch mit dem Vater im vierten Aufzug („hätten dich gewürgt, dich geschlachtet, und mich / geschändet“, SW IV. S. 210. Z. 17-18) ebenso.

26844SW IV. S. 104. Z. 9-14.

26845SW IV. S. 104. Z. 21.

26846SW IV. S. 105. Z. 17.

26847SW IV. S. 106. Z. 1-3.

26848SW IV. S. 106. Z. 5-8.

26849SW IV. S. 106. Z. 12-25.

26850SW IV. S. 106. Z. 31-32.

die lacht vor Lust.“²⁶⁸⁵¹

Doch neuerlich ruft Belvidera ihn dazu auf, sich und ihn zu retten, und hält an ihrer Vorstellung fest, dass er den Tod finden wird, wenn er sich gegen den Staat erhebt, dass er vor den Henker geführt und dort geköpft werden wird („ich darf erst fallen / zugleich mit deinem Kopf“).²⁶⁸⁵² Doch neuerlich verweigert er sich ihrer Rede, verharret in seiner Vorstellung: „unsere Gesichter / sind schwarz von Pulver, Larven tragen wir / und vor uns hüpfet der Tod!“²⁶⁸⁵³ Belvidera jedoch zeigt ihm auf, dass er ja gar nicht gewinnen könne, da die Gerichtsbarkeit und die Stärke des Staates über den wenigen Verschwörern steht.²⁶⁸⁵⁴ Doch Jaffier will noch kann er von der Verschwörung ablassen. Zudem gesteht er ihr, dass er niemals an das Gelingen der Revolution geglaubt habe, und dass er weiß, dass er auf dem Schafott enden wird. Doch ebenso zeigt sich auch hier die ästhetizistische Betrachtung des Todes an Jaffier, der mit Pierre in den Tod gehen will, während Belvidera den gewaltsamen Tod thematisiert.²⁶⁸⁵⁵

Während Jaffier sich neuerlich vor dem Wissen der Wirklichkeit und den Konsequenzen seines Handelns verschließen will, verweist Belvidera neuerlich auf Renault. Hatte Jaffier die Verschwörer zuvor noch als seine Brüder bezeichnet, so sagt er nun: „Ich will ihm ein Messer / in´ Rücken stoßen. Ich will es den Andern -“²⁶⁸⁵⁶ Doch letztendlich wähnt Jaffier, dass sie ihn zu dem Verrat an seinen Freunden anstiften wolle, weil sie es nicht zulassen kann, dass die Senatoren mit „blutiger Kehle“²⁶⁸⁵⁷ daliegen, da sie sich zu ihnen zählt. Belvidera jedoch gibt ihm zu verstehen, dass er doch endlich begreifen müsse, dass er es doch in seinem Innern spüren müsste, wessen „Blutgerüst“²⁶⁸⁵⁸ unabwendbar ist:

„Wer ist dem Tod verfallen, so und so,
imd geht im Knäul zur Hölle, auf den Lippen
unflätige Worte, im verdrehten Aug
tierische Wut, in den geballten Fäusten
den Krampf des Meuchelmords?“²⁶⁸⁵⁹

In dem vierten Aufzug zeigt sich, durch die Unterweisung des Haushofmeisters an den Lakai im Hause des Priuli das gesellschaftliches Betragen über die Familie gestellt wird. So solle er selbst nicht aufbegehren, wenn der Senator danach verlange, dass seine „leibliche Großmutter splitternackt au´s Rad / geflochten“²⁶⁸⁶⁰ wird. Auf die mahnenden Worte des Haushofmeisters, dass er sich gesitteter zeigen möge, und wenn ihm dies nicht möglich sei, er ihn mit Schlägen züchtigen werde, verweist der Lakai darauf, dass er dann in den Soldatenstand eintreten wird, denn er habe gehört, dass diese Feuer machen wollen, um „den heiligen Markus damit auzuräuchern“.²⁶⁸⁶¹

Gerechtfertigt wird die Gewalt auch von den beiden Senatoren Priuli und Dolfin, die die Folterung des Schiavon thematisieren, aus dem sie die Hintergründe der Verschwörung herausbringen wollen: „Da fährt der Schiavon auf wie / ein wütender Hund und faucht den Sekretär an in seiner häßlichen ver/mischten Sprache: >>Wir werden euch ein Kreuz zeigen, wir euch, und / eine Kerze dazu anzünden.<< Das war deutlich genug, die Miene noch / deutlicher als die Worte. Auf das wird er gefoltert, hält den ersten Grad / aus, den zweiten, den dritten, preßt das Maul zusammen, daß man es mit / einem Stemmeisen aufbrechen muß, und sagt kein Wort.“²⁶⁸⁶² Auch seine Ermordung wird besprochen; so lässt Priuli den Dolfin erfahren, dass man den Schiavon „heute Abend im Waisenhauskanal ertränken“²⁶⁸⁶³ wird und damit in unmittelbarer Entfernung von dem Haus Renaults, indem die Verschwörung und Ermordung der Senatoren und ihrer Familien besprochen worden war.

Als Belvidera nach Jahren auf ihren Vater trifft, berichtet sie ihm allzu offen von der Verschwörung. Die

26851SW IV. S. 106-107. Z. 37-38//1-3.

26852SW IV. S. 107. Z. 13-14.

26853SW IV. S. 107. Z. 24-26.

26854SW IV. S. 107. Z. 32-36.

26855SW IV. S. 108. Z. 1-14.

26856SW IV. S. 109. Z. 15-16.

26857SW IV. S. 110. Z. 25.

26858SW IV. S. 110. Z. 30.

26859SW IV. S. 110. Z. 33-37.

26860SW IV. S. 112. Z. 26-27.

26861SW IV. S. 113. Z. 32.

26862SW IV. S. 114. Z. 17-23.

26863SW IV. S. 114. Z. 39.

Verschwörer, unter ihnen Jaffier, werden die „Soldaten auf Venedig / loslassen“, ²⁶⁸⁶⁴ die Stadt anzünden und „alle Senatoren / mit ihren Frau'n und Kindern wollen sie / erwürgen“. ²⁶⁸⁶⁵ Priuli jedoch reagiert höhnisch, heißt Jaffier sich zu vergnügen und Kinder zu zeugen, denn „irgendwoher / muß sich der Meuchelmord doch rekrutieren“. ²⁶⁸⁶⁶ Während Belvidera ihren Mann als Retter Venedigs preist, versucht der Senator ihr schonungslos, die Wahrheit vor Augen zu führen, nämlich dass sich Venedig solcher „Denunzianten“ ²⁶⁸⁶⁷ zu entledigen pflegt ²⁶⁸⁶⁸ und Verräter in „Barren Goldes / ersticken“ ²⁶⁸⁶⁹ lässt.

Gleich zu Beginn des fünften Aufzugs zeigt sich das Motiv, wenn Belvidera Pierre von ihrem Traum erzählt, indem die Sbirren ihn in ihrem Zimmer erdrosselt haben. ²⁶⁸⁷⁰ Aquilina erinnert sich dabei an den Beginn ihrer Liebe, an den kraftvollen Pierre, der sie gemeinsam vor der Bedrohung des Brandes gerettet hatte. Gleichsam aber weiß sie, dass er „gewaltsam sterben“ ²⁶⁸⁷¹ wird, doch dass sie ihm zuvor diese Nacht schenken wird, indem er sich lebendig wie nie spüren wird. Als er schließlich von den Soldaten des Staates gestellt wird, glaubt er, dass Aquilina ihn verraten habe und ruft zum Mord an ihr auf:

„Eine letzte Bitte hab ich
doch frei? so peitscht die Hure da zu Tod,
Ihr dürft mich hängen auch, wenn ihr mir unter'm Galgen
sie todpeitscht! peitscht ihr weißes Fleisch zu Fetzen
herunter, daß die Rippen nackend liegen :
dann wird man sehen, daß sie Schlangen drin hat
anstatt der Eingeweide“ ²⁶⁸⁷²

Pierre verlangt auch ihren Tod dafür, dass ihr „prophetisches Gehirn“ ²⁶⁸⁷³ wirklich die Wahrheit gesehen hatte, nämlich dass er gewaltsam sterben wird. Doch als Pierre vor Jaffier steht, muss er erkennen, dass der Freund ihn verraten hatte. Gleichsam zeigt sich aber, dass Jaffier das Entsetzen des Freundes nicht begreifen kann, hat er ihn doch für ihre Rettung verraten („Niemand / darf mir Gewalt antun. Ich hab's getan, / freiwillig hab' ich es getan“). ²⁶⁸⁷⁴ Während Pierre sich in narzisstische Reden hineinsteigert, was er dem Senat gegenüber äußern wird, offenbart ihm der Offizier, dass er nicht mehr die Gelegenheit haben werde diese Rede zu führen, da er den Befehl habe, ihn in dem Kanal zu ertränken. ²⁶⁸⁷⁵ Erst als er weiß, dass er keinen schändlichen Tod sterben wird, verlangt es ihn, Jaffier noch einmal zu sehen, muss aber von dem Offizier erfahren, dass auch er bereits „nicht mehr am Leben“ ²⁶⁸⁷⁶ ist und dass auch alle anderen Verschwörer bereits den Tod gefunden haben. ²⁶⁸⁷⁷ Auf Befehl des Staates hatte er ihn „töten [...] lassen“, ²⁶⁸⁷⁸ nachdem er Person und Ort identifiziert hatte. Nun bedauert Pierre den Tod des Freundes, hatte er nur „seine Mörder“ ²⁶⁸⁷⁹ um sich, während er vermeintlich seinen Tod selbst bestimmen kann.

„alles was sein Hirn noch träumen,
sein hübscher Mund noch Munt'res reden wollte -
denn er war voller Einfall, voller Klugheit -
erdrosselt alles!“ ²⁶⁸⁸⁰

In dem Dramenentwurf *Dominic Heintls letzte Nacht* (1904-1906) sieht Hermine die Folgen des

26864SW IV. S. 120. Z. 7-8.

26865SW IV. S. 120. Z. 10-12.

26866SW IV. S. 121. Z. 18-19.

Des weiteren, siehe: SW IV. S. 121. Z. 20-28, SW IV. S. 214. Z. 18-28.

26867SW IV. S. 124. Z. 37.

26868SW IV. S. 125. Z. 2-3.

26869SW IV. S. 125. Z. 8-9.

26870SW IV. S. 127. Z. 23-26.

26871SW IV. S. 129. Z. 36.

26872SW IV. S. 131. Z. 19-25.

26873SW IV. S. 131. Z. 30.

26874SW IV. S. 133. Z. 2-4.

26875SW IV. S. 140. Z. 8-10.

26876SW IV. S. 142. Z. 21.

26877SW IV. S. 143. Z. 25-27.

26878SW IV. S. 142. Z. 29.

26879SW IV. S. 143. Z. 4.

26880SW IV. S. 143. Z. 7-10.

narzisstischen Handelns ihres Vaters für sich; dieser hat, anstatt ihr ein Eheglück zu verschaffen, lieber die Mitgift gespart und so „langsam meine Kinder erwürgt[...]“.²⁶⁸⁸¹ Hermine macht aber im II. Akt auch die Bereitschaft der Anderen deutlich, Heintl zu ermorden.²⁶⁸⁸² In der Rede an ihren Vater, wähnt sie aber sein Wesen besser als es ist.²⁶⁸⁸³ Dabei zeigt sich Heintl, in seinem narzisstischen Wahn, auch seinem Bruder gegenüber als grausam, prahlt Heintl ihm doch seine Geliebte, Dank der Macht seines Geldes, zu nehmen.²⁶⁸⁸⁴

Ödipus' Wesenszug zur Grausamkeit zeigt sich in *Ödipus und die Sphinx* (1905) schon sehr früh in der Tragödie.²⁶⁸⁸⁵ So erwartet der Königssohn lediglich den Gehorsam seiner Diener, nicht aber die Hinterfragung seines Befehls, der sie alleine zurück nach Korinth geschickt hatte; ob lebend oder tot, dies ist für Ödipus nicht von Bedeutung.²⁶⁸⁸⁶ Wie bei den anderen Figuren (Kreon und Laios) steht auch bei Ödipus die Gewaltbereitschaft in Verbindung mit dem Angriff auf seinen Narzissmus. Erstmals zeigt sich die Mordbereitschaft in Bezug auf den Freund Lykos, der seine Herkunft hinterfragt hatte: „Mit meinen Händen schlug ich ihn. Sie fielen / wie Hämmer nieder, alle waren blutig / von seinem Blut“.²⁶⁸⁸⁷ Doch Ödipus spaltet die Tat von seinem Wesen ab. So kann er sich kaum an die Geschehnisse erinnern und bittet Phönix, ihm zu erzählen, was damals vorgefallen ist. Zudem spielt Ödipus die Tat herunter, was die Verantwortung und die Konsequenz seines Handelns dämpft („Das Wort erschlug ihn schon? / Das bloße Wort?“),²⁶⁸⁸⁸ was sich auch dadurch zeigt, dass er sich der blutigen Kleidung schnell entledigt hatte. Doch nicht das Wort, sondern er selbst, seine Hand erschlug den Freund. Vor Phönix thematisiert Ödipus aber auch zum ersten Mal den prophezeiten Mord am Vater, der in den Kontext von Traum, Narzissmus und Ausblendung des eigenen Todes gesetzt wird.²⁶⁸⁸⁹ Ödipus verweigert sich dabei dem Mord nicht konsequent, weil er durch ihn die narzisstische Erfüllung zu erleben glaubt. Hofmannsthal verdeutlicht den Zusammenhang zwischen der Mordbereitschaft und seinem Narzissmus dadurch, dass er wiederholt auf die Tiefe der Seele verweist bzw. auf den Traum.²⁶⁸⁹⁰ Die Schilderung der im Traum erlebten Prophezeiung zeigt, dass Ödipus das Gesicht des Mannes nicht gesehen hat, „den er ermordet hat, und nur wähnt, es handle sich um seinen Vater. Wenn Ödipus neuerlich ansetzt, dem Diener die kommenden Grausamkeiten zu schildern, dann zeigt sich auch hier die Überlagerung mit einem ästhetizistischem Erleben:

„Ich wollte sein Gesicht sehn, doch ein Tuch
verhüllte das, und weiter riß mich schon
der Traum und riß mich in ein Bette, wo
ich lag bei einem Weib, in deren Armen
mir war, als wäre ich ein Gott.“²⁶⁸⁹¹

Neuerlich zeigt sich, wie schon durch Lykos deutlich wurde, die Flüchtigkeit die Ödipus mit dem Mord und der Gewalttat verbindet; dabei ahnt er durchaus, dass der Mord nicht ohne Folgen bleiben wird, die „Erinnerung“²⁶⁸⁹² an den Mord sein zukünftiges Leben beeinträchtigen wird. Dennoch stuft Ödipus den Mord als unabwendbar ein; umso kritischer ist sein vergeblicher Versuch zu betrachten, von seinem Vater einen

26881SW XVIII. S. 305. Z. 25-26.

26882„[...] bei der Untersuchung schreit sie plötzlich auf: Vater schau doch die Gesichter an! die Judasgesichter! die Verräther, die dich abschlachten möchten!“ In: SW XVIII. S. 306. Z. 15-17.

26883„[...] sie sagt ihm sie wisse genau, dass selbst der Druck, den er ausübte, der harte Druck, ein Leiden seiner Seele war; >>nicht wahr, sagt sie, wenn du das gesagt hast – so gegen die Mutter, so war dir als drücktest du dein eigenes Herz zusammen – es war als klömmest du einen Weg und sähest den Ausblick indem du an Zacken hiengest und da mustest du doch gewaltthätig vorwärts<<“ In: SW XVIII. S. 308. Z. 6-11.

26884SW XVIII. S. 314. Z. 32-35.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 301. Z. 26-27.

26885Torsten Zeiß vermerkt in seiner Arbeit nicht nur den Zusammenhang zwischen der Tat und der Gewalt bei Ödipus, sondern hebt auch Hofmannsthals persönlichen Zug zur Gewalt hervor, was Zeiß kritisch einstuft: „Er glorifiziert das Kriegsleiden, weil er sich durch die Gewalt und das Leiden eine Erneuerung Europas erhofft.“ In: Zeiß, S. 113.

26886SW VIII. S. 14. Z. 17-21.

26887SW VIII. S. 19. Z. 26-28.

26888SW VIII. S. 20. Z. 32-33.

26889SW VIII. S. 24. Z. 25-34.

26890„Ich träumte / den Lebenstraum. / [...] / - auf einmal / erschlugen meine Hände einen Mann“. In: SW VIII. S. 25. Z. 10-13.

26891SW VIII. S. 25. Z. 15-19.

26892SW VIII. S. 25. Z. 23.

Turm zu erbitten. Im Gespräch mit dem Erzieher zeigt sich, dass Ödipus, wenn er die Tiefe seiner Seele beschreibt, deren Dunkelheit und deren Zug zum Bösen, Bezug nimmt zu den Ahnen. An ihnen habe sich die Bereitschaft zu Gewalt bereits gezeigt (SW VIII. S. 30-31. Z. 37//10), und Ödipus könne nicht absehen, was seine Zukunft noch berge („Das alles ist in meinem Blut. / Warum nicht Rasende unter meinen Ahnen? / Ließen sie nicht Ströme Bluts vergießen?“). ²⁶⁸⁹³ Der Wille, die aus seiner Tiefe gespeiste Prophezeiung als Traum zu erkennen und seinen Narzissmus abzulegen, ist nicht gegeben. Stattdessen spielt er das Szenario durch, wie er den Vater selbst aus seinem Turm heraus ermorden könnte und damit die Prophezeiung erfüllen würde. ²⁶⁸⁹⁴

Zum Ende des ersten Aufzugs kommt es zur Konfrontation mit dem Herold des Laios. ²⁶⁸⁹⁵ Ödipus, der den Mord am Vater vermeiden wollte, wird von ihm gedemütigt und er sieht sich in seinem Narzissmus angegriffen. Der Mord erweist sich als die logische Konsequenz, denn der Mann hatte ihn aus seiner Versenkung in sich selbst gerissen, doch vor dem herbeieilenden Wagenlenker des Königs versucht Ödipus zunächst eine Rechtfertigung dieser Tat („Was wollt ihr tun? Ihr wißt nicht, wie es geschah. / Er schlug nach mir, er trat mir zu nah!“). ²⁶⁸⁹⁶ Dabei zeigt sich in dieser Fassung Hofmannsthals, dass der Herold nicht nach ihm schlug, sondern dies nur androhte.

Das Aufeinandertreffen zwischen Laios und Ödipus endet nicht nur mit der Erfüllung der Prophezeiung, Hofmannsthal gelingt es dadurch auch die Ähnlichkeit des Blutes und damit des Wesens, in Bezug auf die gemeinschaftliche familiäre Hartherzigkeit zu zeigen. Denn obwohl Ödipus die dienende Rolle im Haus des Königs bereit ist einzunehmen, verlangt der König nach Rache, weil Ödipus sich an seinem Besitz vergangen hat. ²⁶⁸⁹⁷ Ödipus, selbst ein Mörder, verurteilt jedoch Laios' Verhalten („Mit was für Mörderhänden greifst du in die Welt hinein? Wer bist / Denn du?“), ²⁶⁸⁹⁸ was dadurch bedingt ist, dass Laios Ödipus den Weg versperrt und ihn heißt, gefangen zu nehmen und sich der Königssohn dadurch neuerlich gedemütigt sieht. Seinem Wesen gemäß, ist es eine gerechtfertigte Befreiung, wenn er Laios tötet, will er doch seines Weges gehen um seinem Narzissmus, einmal König zu werden, folgen zu können. Nur für einen kurzen Moment bedenkt er die Tat, aus Angst es könnte sein Vater gewesen sein; doch das Mondlicht zeigt ihm nur einen Fremden, was ihn den Mord herunter spielen lässt („Leicht wiegt die getane Tat!“). ²⁶⁸⁹⁹ Vielmehr sieht Ödipus diese Tat neuerlich als vom Schicksal bestimmt an, die ihn letztendlich zu seiner Königswürde führen wird. ²⁶⁹⁰⁰ Wie bei seinem Freund, spielt Ödipus auch hier neuerlich die Tat herab, wähnt sich sogar noch nicht einmal mehr Blut zu sehen („Kein Blut auf meinem Stab, / kein Blut auf mir!“). ²⁶⁹⁰¹ Nach dem Mord an Laios setzt sich in Ödipus aber neuerlich eine Unsicherheit fest, denn er hegt die Befürchtung, doch seinen Vater erschlagen zu haben („Nur den Mut, nur die Kraft, hinzusehn, / denn er ist es ja nicht!“). ²⁶⁹⁰² Dies führt dazu, dass Ödipus nicht geht, sondern zu der Leiche kriecht und sich vergewissert, nur einen vermeintlich Fremden ermordet zu haben; denn nicht den Vater getötet zu haben, ist für ihn entscheidend, der Mord aber ist unbedeutend: „Fremd! fremd! bleich, fremd und böß! / Nicht böß – nur fremd – eiskalt und bleich und fremd. / Gut sind die Götter – gut! Leicht ist mein Herz!“ ²⁶⁹⁰³

Durch Kreon führt Hofmannsthal nicht nur einen Charakter ein, der ebenso wie Ödipus in einer konfliktgeladenen Situation zu seiner Familie steht, sondern bindet ihn gleichsam, durch den Traum des

26893SW VIII. S. 31. Z. 14-16.

26894SW VIII. S. 32. Z. 11-21.

26895In den Notizen zur ersten Fassung des 1. Aktes zeigt sich eine Erweiterung des Mordkreises und eine stärkere Thematisierung des Mordes. So ermordet Ödipus nicht nur den Herold und Laios, sondern auch den Wagenlenker (SW VIII. S. 263. Z. 35). Laios verurteilt Ödipus stärker als schlechte Persönlichkeit („nichts anders /als Mord und Diebstahl in Person!“; SW VIII. S. 251. Z. 26-27; „Du heißest Mord / und Raub“, SW VIII. S. 251. Z. 30-31); zudem verflucht Laios die Kinder des Ödipus (SW VIII. S. 251. Z. 32-36) und ruft im Sterben die Götter auf: „strafet! ewg<e> Götter!“ In: SW VIII. S. 252. Z. 12.

26896SW VIII. S. 39. Z. 29-30.

26897SW VIII. S. 40-41. Z. 35//7.

Auch Laios' Verhalten an Ödipus zeigt sich gebunden an seinen Narzissmus; zudem sieht er in dem Herold sein eigenes Alter gespiegelt: „Ein alter Mann, der einen alten Mann müssen sterben sehn / wie einen Hund unter deinen Händen. / Aber du sollst zahlen!“ In: SW VIII. S. 41. Z. 12-14.

26898SW VIII. S. 41. Z. 9-10.

26899SW VIII. S. 43. Z. 14.

26900SW VIII. S. 43. Z. 12-19.

26901SW VIII. S. 43. Z. 22-23.

26902SW VIII. S. 43. Z. 5-6.

26903SW VIII. S. 43. Z. 8-10.

Knaben, an die Familie, sowohl durch die Motive der Hand und des Mordes. Auch spricht der Knabe über Kreon im Schlaf die Worte: „Ich will schwelgen, / wenn du den Tod ausstreust mit Königshänden.“²⁶⁹⁰⁴ Der Zug zur Gewalt zeigt sich im zweiten Aufzug auch durch den Magier Anagyrotidas. Von den Wachen widerwillig vor Kreon geführt, lässt Hofmannsthal den Magier Kreons Grausamkeit, so an ihm zu handeln, aufzeigen.²⁶⁹⁰⁵ Diesen Zug zur Brutalität, gibt der Magier Kreon mit, der sich von der Beklemmung seiner Seele zu befreien sucht; nicht mit Nachsicht, Empathie oder Menschlichkeit könne er die Träume bannen und König werden, sondern nur durch Gewalt („gieß aus / die Seele, wie das schwarze Opferblut!“).²⁶⁹⁰⁶ Im Gespräch mit dem Magier zeigt sich schließlich Kreons Zug zum Mord, der ihn aber ebenso wie sein Liebeserleben nicht mehr erfüllt durch die Beklemmung, die die Schwester in ihm auslöst („Ein jedes Ding der Welt, ja auch der Mord, / hörst du mich, Magier, auch der Mord so schal“).²⁶⁹⁰⁷ Kreon zeigt sich auch gegenüber dem Magier bereit zu Gewalt und Mord, will er alles Erdenkliche tun, damit dieser ihm sagt wie er seine Träume bannen kann („willst du baden, / und wär’s in Menschenblut?“).²⁶⁹⁰⁸ Auch will er dem Magier folgen und opfern, doch zeigt er sich unsicher, was er hergeben muss, um sich in die Macht zu setzen.²⁶⁹⁰⁹ Dabei zeigt sich, dass Kreon durchaus gewillt ist, auch den Magier zu ermorden, wenn dieser ihm nicht heißt was es zu opfern gilt, damit er endlich Frieden findet und an die Macht gelangt; und durch den vermeintlich toten aber nur bewusstlosen Magier, zeigt Kreon deutlich auf, wie unbedeutend ihm Menschenleben sind („Schafft dies fort“).²⁶⁹¹⁰ Auch dadurch gemahnt er an Ödipus’ Verhalten, als dieser die Leiche des Laios vor sich hatte.²⁶⁹¹¹ Neuerlich zeigt sich Kreons Zug zum Mord im Gespräch mit dem Knaben, durch den Kreon die Unzulänglichkeit seines Wesens deutlich wird. Kreon will sich dieses Ahnens entledigen, das aber aus seiner eigenen Seele kommt („Verflucht, was da erbärmlich sich hinaufschleppt: / ich will’s erwürgen“).²⁶⁹¹² Die Fehleinschätzung in Bezug auf Kreon zeigt sich beim Knaben nicht nur in dessen Träumen, in denen er ihn zu Recht als König sieht, sondern auch in seinem Glauben an dessen Güte und königlicher Würde.²⁶⁹¹³ Eben weil Kreon auch dem Knaben, der vor diesem seine Opferbereitschaft schon bezeugte, dessen Narzissmus und Käuflichkeit zeigen will, verweist er darauf, dass der Sturz des Fackelträgers in den Abgrund nicht das Werk eines Gottes war. Kreon bekennt sich vielmehr zur Ermordung dieses Fackelträgers durch seinen Dolch (SW VIII. S. 60. Z. 22) und nennt dem Knaben zugleich den Grund für dessen Ermordung, weil er eben gespürt hatte, dass dieser Fackelträger nicht an seinen Sieg über die Sphinx geglaubt hatte: „Ich fühlte es an seinem Schritt, ich konnte / es seinem Rücken ansehen, – da erstach ich ihn.“²⁶⁹¹⁴ Die Ermordung des Fackelträgers, dies zeigt sich in Kreons Worten, steht in Verbindung mit der Unzulänglichkeit des eigenen Wesens, und damit – wie schon bei Ödipus – in Verbindung mit dem Angriff auf seinen Narzissmus.²⁶⁹¹⁵ Wie bei Ödipus rechtfertigt auch Kreon die Tat, wähnt er den toten Fackelträger ein Verräter zu sein („wer so ist, dem ist besser, nicht zu leben“).²⁶⁹¹⁶ Die Schuld am Mord überträgt er dabei sogar auf den Knaben und sein Blutopfer: „Und mir ist, als hätte etwas mir / die Hand geführt bei dem lautlosen Stoß / vielleicht war das dein Dämon, Knabe.“²⁶⁹¹⁷ Doch die vermeintliche Leichtfertigkeit des Kreon, dem Mord an diesem Fackelträger gegenüber, bricht ein. Auf die Frage des Knaben „Mein König / wo bist du?“,²⁶⁹¹⁸ reagiert Kreon mit einer Antwort, die deutlich zeigt, dass er sich von dem Mord nicht zu lösen vermag. Wie bei Ödipus ist er nämlich Teil seiner Erinnerung, und obwohl es ihn zur Gegenwart verlangt,

26904SW VIII. S. 45. Z. 18-19.

26905„Sein Leib, mit Schwerterhieben blutend aus / dem Mutterschoß der Nacht herausgehau, / steht hier.“ In: SW VIII. S. 46. Z. 8-10.

26906SW VIII. S. 49. Z. 19-20.

26907SW VIII. S. 50. Z. 3-4.

26908SW VIII. S. 50. Z. 37-38.

26909„Was opfre ich? Die ganzen Herden, Magier? / Das Haus? Befiel, es geht in Flammen auf, / die Edelsteine, die Gewänder, alles?“ In: SW VIII. S. 51. Z. 3-5.

26910SW VIII. S. 52. Z. 12.

26911SW VIII. S. 52. Z. 20-25.

26912SW VIII. S. 58. Z. 17-18.

26913SW VIII. S. 58. Z. 31-36.

26914SW VIII. S. 60. Z. 31-32.

26915„Wenn er als Fackelträger vor mir herging // und mich im Innern preisgab, war er da / nicht ein Verräter?“ In: SW VIII. S. 60-61. Z. 35//1-2.

26916SW VIII. S. 61. Z. 9.

26917SW VIII. S. 61. Z. 23-25.

26918SW VIII. S. 62. Z. 6-7.

kann er sich dem Mord nicht entziehen. ²⁶⁹¹⁹ Warum Kreon aber diesen Knaben nicht vergessen kann, ist nicht, weil er die Verantwortung für diesen Mord eingesteht, sondern weil es ihn nach Kraft verlangt, und die verbindet er mit dem toten Fackelträger. ²⁶⁹²⁰ In Bezug auf den Mord zeigt sich demnach, dass Kreon denkt, seine Tatkraft hätte durch den Mord nachgelassen. Kreons Grausamkeit zeigt sich auch im zweiten Aufzug, wenn er dem um Hilfe bittenden Volk gegenübersteht, das sich einen Retter ersehnt. Kreon klagt die Wankelmütigkeit des Volkes an, die er ihm heimzuzahlen gedenkt, wenn er König ist. ²⁶⁹²¹

Auch der Seher Teiresias, der auf die Fragen des Volkes und Antiope zugleich antwortet, setzt den Retter in Verbindung mit dem Grauen und „Qualen ohne Maß“. ²⁶⁹²² Dabei beschwört er hier die Grausamkeit des Mannes, der zwar das Volk retten wird aber noch mehr Grausamkeit mit sich bringen wird. Und auch Ödipus selbst als er auf das Volk trifft, zeigt, dass er nach einem anderen König sucht und dies gleichsam mit Gewalt und Dominanz verbindet („Wo ist dein König, daß er dir den Zaum / nicht auflegt?“). ²⁶⁹²³ Zum Ende des zweiten Aufzugs erfolgt noch einmal Ödipus' Besinnung auf den Mord. In seinem Ästhetizismus wähnt er die Königin nur bewusstlos, glaubt er doch die Welt durch seine Person bestimmt („Und alle meine Toten liegen gut“). ²⁶⁹²⁴ Letztendlich jedoch wähnt Ödipus in seinem Narzissmus, dass es ihm bestimmt ist, König von Theben zu werden und die Sphinx zu töten. ²⁶⁹²⁵

Der erste Mordversuch im dritten Aufzug erfolgt durch Kreon, der, zum Fackelträger des Ödipus geworden, die Fackel verlöschen lässt, um mit seinem Mord die Königswürde zu erlangen („Mein Lohn / wird mir, wenn ich dich schreien hör' im Tod“). ²⁶⁹²⁶ Dabei wendet sich Kreon in seiner Rede auch an das Schicksal, welches er auf seiner Seite wähnt („nein du hast für mich / die Nacht da aufgebaut, die rings in Klüften / den Tod trägt und den Tod auf nacktem Gipfel“). ²⁶⁹²⁷ Für Kreon ist der Knabe, der sich für ihn geopfert hat, ohne Bedeutung, stattdessen verlangt es ihn wiederholt danach, den „Todesschrei“ ²⁶⁹²⁸ des Ödipus zu hören, verbindet er doch mit diesem die Königswürde: „Den Todesschrei des Fremden will ich hören / Und König sein in Theben!“ ²⁶⁹²⁹ Schließlich erfolgt der Todesschrei, den er Ödipus' zugehörig wähnt und der an den Trank gemahnt („Kreon trinkt zuerst den Schrei mit Wollust in sich“), ²⁶⁹³⁰ doch es ist nicht Ödipus, der geschrien hat, sondern die Sphinx.

Im dritten Aufzug zeigt sich wiederum die Bereitschaft zum Mord durch Ödipus. Nicht dadurch, dass er den ihn flehenden Sterbenden letztendlich erlöst, sondern dadurch, dass er nach Kreon einen schweren Stein wirft. Dieser hatte ihn als seinen Fackelträger zur Sphinx geführt und die Fackel gelöscht, damit er den Tod finden würde. Während Kreon die Bereitschaft des Ödipus, den Sterbenden zu erlösen, negativ deutet, wähnt sich Ödipus hier doch in seinen Augen als Gott. Dem Mord an der Sphinx steht Ödipus jedoch nicht mehr so bereitwillig gegenüber, wusste doch die Sphinx seinen Namen und von seinen Träumen, die auf den Mord an dem Vater verweisen. Obwohl Ödipus selbst nach dem Tod verlangt, die Götter ihm diesen nicht gewähren und er auch nicht zum Selbstmord fähig ist, wehrt er dennoch den im Dunkeln auf ihn lauernden Kreon ab, der ihn mit einem Dolch ermorden will: „Doch zuvor stirbst du. / Das Opfer, das ich bringen will, verträgt nicht, / daß einer nahe steht.“ ²⁶⁹³¹ Ödipus wähnt hier, morden zu müssen, damit seine noble Tat nicht Schaden nimmt. Obwohl Kreon den Fremden mit seiner gesellschaftlichen Stellung zu hindern sucht („Du weißt nicht, Abenteurer, / wen du erschlägst!“), ²⁶⁹³² verlangt es Ödipus überhaupt nicht danach, den Namen des Mannes zu wissen („Die Welt ist ausgelöscht, / kein Ding braucht einen Namen!“), ²⁶⁹³³ was damit zusammenhängt, dass Ödipus sich selbst von seinem Namen, seiner Herkunft gelöst hat.

26919SW VIII. S. 62. Z. 9-12.

26920SW VIII. S. 62. Z. 15-23.

26921SW VIII. S. 93. Z. 8-9.

26922SW VIII. S. 90. Z. 7.

26923SW VIII. S. 94. Z. 1-2.

26924SW VIII. S. 99. Z. 28.

26925SW VIII. S. 100. Z. 7.

26926SW VIII. S. 103. Z. 23-24.

26927SW VIII. S. 104. Z. 15-17.

26928SW VIII. S. 104. Z. 37.

26929SW VIII. S. 105. Z. 8-9.

26930SW VIII. S. 105. Z. 30.

26931SW VIII. S. 107. Z. 18-20.

26932SW VIII. S. 107. Z. 24-25.

26933SW VIII. S. 107. Z. 27-28.

Auch an Antiope zeigt sich die Grausamkeit; nicht nur das Jokaste die Prägung durch das Blut der Familie beschwört, die sie dem Laios mitgegeben hat, ihre Grausamkeit zeigt sich bereits in der Anklage an Jokaste und deren vermeintliche Unfruchtbarkeit oder als Jokaste sie auf die Grausamkeit der Familie aufmerksam macht und Antiope beschwört, sie solle doch glücklich sein, dass sie die Brutalität ihrer Familie nicht mehr ertragen muss. Antiope aber beweist ihren Zug zur Gewalt, wenn die Jokaste verflucht und sie aus dem Haus werfen lassen will.²⁶⁹³⁴

Im Gespräch der beiden Frauen wirft Jokaste ihrem Mann den Mord an dem eigenen Kind vor,²⁶⁹³⁵ der ihnen ihr späteres Leben beschwerte. Zwar hinterfragt Antiope die Tat des Sohnes,²⁶⁹³⁶ doch nach der Darlegung der Prophezeiung rechtfertigt Antiope das Handeln ihres Sohnes; zudem befürwortet sie auch die Ermordung des Knechtes, dem der König das Kind ausgehändigt hatte: „Du sagst, zu töten gab er’s einem Knecht? / Mitwisser war der Knecht. Er durfte schwerlich / am Leben bleiben.“²⁶⁹³⁷ Dagegen steht neuerlich Jokastes Einschätzung des Mordes, den sie nicht nur in Bezug auf ihr Kind, sondern auch in Bezug auf den Knecht verurteilt.²⁶⁹³⁸ So sieht Jokaste den Tod ihres Mannes als Konsequenz für den Tod ihres Kindes („Nun ist’s doch / das Kind, das seinem Vater hat den Tod / gegeben“).²⁶⁹³⁹ Auch durch das Volk zeigt sich ein Unterschied zwischen Jokaste und Antiope; während die Königin Empathie und Mitleid für das unter der Sphinx leidende Volk hat, zeigt sich an Antiope ein vollkommenes Desinteresse für das Volk. Denn sie wähnt, dass alles Geschehene und damit auch der Tod des Sohnes, unter dem Willen der Götter steht.²⁶⁹⁴⁰ Die negative Einschätzung des Mordes, bricht in Bezug auf Jokaste allerdings durch die Begegnung mit Ödipus auf. Für ihn will sie, in Ermangelung seines Besitzes, in einer Maßlosigkeit für ihn opfern, denn: „Schnell, schnell, nichts braucht am Leben bleiben, / wenn dieser sterben geht.“²⁶⁹⁴¹

Die Verbindung zum Mord erfolgt auch durch den Seher Teiresias, der aus der Kleidung des toten Laios dessen Mörder herauslesen soll und auf die Worte der Prophezeiung anspielt, wenn der Sohn den Vater ermordet. Darüber hinaus verweist Teiresias auf die Gleichheit des Blutes; wenn er das Herrschergeschlecht Thebens besieht, dann betrachtet er Menschen, die zu schwach sind, sich in der Welt zu verankern („so zeugen sie die Kinder, zeugen neu / begierige Lippen, neue wilde Hände“).²⁶⁹⁴²

Auch an dem Volk zeigt sich die Bereitschaft zu Mord, und zwar dadurch, dass es bereit ist, mit allen Mitteln dem Tod zu entgehen. So will es jeden Retter und König anerkennen, wenn er sie nur vor dem Tod durch die Sphinx bewahrt: „wär’s ein verlauf’ner Knecht, wär’ es ein Mörder, / schwör’, daß du ihm gehörst, wenn er uns rettet. / Weib, schwör’!“²⁶⁹⁴³ Auch zeigt das Volk sich sogar bereit dazu, seine Kinder opfern zu wollen, wenn sie sich nur vor dem Tod bewahren können („ wir werfen dir / zu Füßen unsre Kinder“).²⁶⁹⁴⁴ Weitere Bezüge zum Motiv finden sich durch den narzisstischen Magier Anagyrotidas. In Anlehnung an Laios, der bereits Ödipus verfluchte, erfolgt hier der Fluch auf Kreon, der den Magier aus seinem Umfeld, dem Mutterschoß der Nacht, gerissen hat. Dabei hatte ihn der Tod des Opfertieres der Göttin Hekate näher gebracht, deren Nähe ihn das Alter und die körperlichen Gebrechen nicht mehr spüren ließ.²⁶⁹⁴⁵

In Hofmannsthals erzählerischem Fragment *Semiramis* (1905-1909, 1917-1918, 1919-1922) zeigt sich Semiramis nicht nur als Ästhetizistin, sondern darüber hinaus als femme fatale. Ihre Bereitschaft zum Mord zeigt sich nicht nur in der Eroberung fremder Völker, sondern auch in der Bereitschaft, selbst und nicht nur durch ihren Befehl zu morden. So lässt Hofmannsthal den Priester der Semiramis sagen: „Den Gatten wirst

26934SW VIII. S. 71. Z. 13-18.

26935„Erwürgt mit eignen Händen oder fort / getragen und dem Knecht gegeben, der // es töten mußte.“ In: SW VIII. S. 72-73. Z. 34-35//1.

26936SW VIII. S. 73. Z. 15-18.

26937SW VIII. S. 74. Z. 24-26.

26938SW VIII. S. 74. Z. 28-33.

26939SW VIII. S. 76. Z. 6-8.

26940SW VIII. S. 81. Z. 9-13.

26941SW VIII. S. 98. Z. 22-23.

In dem Separatdruck *Oedipus* zeigt sich das Motiv durch Jokaste, die dazu aufruft alles zu opfern, darunter auch ihre ihr treu ergeben Tiere (SW VIII. S. 126. Z. 32-36).

26942SW VIII. S. 87. Z. 24-25.

26943SW VIII. S. 92. Z. 1-3.

26944SW VIII. S. 89. Z. 28-29.

26945SW VIII. S. 46. Z. 16-19.

Du tödten, Deine Liebhaber köpfen, Schlachten liefern, Städte brennen“.²⁶⁹⁴⁶

Der Fokus in *König Ödipus* (1906) liegt zweifellos auf dem Tod des Laios, der gerächt werden soll. So heißt die Weisung des Kreon, die er von dem Gott erfahren hat, das „Schwert zum Schlag“²⁶⁹⁴⁷ zu wappnen. Ödipus jedoch ruft nur bedingt zum Mord an dem Mörder des Laios auf, heißt er zu Beginn noch, dass er den Mörder straflos ziehen lassen will und legt den Fokus darauf, dass er nur das Land verlassen möge.²⁶⁹⁴⁸ Ödipus wiederum hat in Bezug auf sich selbst ein verzerrtes Bild; trotz der Morde, die er begangen hat, sagt er über sich: „Ich bin kein Mörder.“²⁶⁹⁴⁹ Durch die Nachricht, dass Polybos tot sei, fühlt sich Ödipus zumindest befreit vom „Vatermord“,²⁶⁹⁵⁰ dem er auch dadurch versucht hatte zu entgehen, indem er Korinth verlassen hatte („Dies eine und des Vaters Mörder werden?“).²⁶⁹⁵¹ Anfänglich spricht Ödipus auch in Bezug auf Kreons vermeintlichen Treubruch nur von einer Strafe, die dieser, wenn er schuldig wäre, auch annehmen würde; aber schließlich zeigt sich an Ödipus die Bereitschaft zum Mord: „Nein. Geächtet wirst du nicht. Du stirbst.“²⁶⁹⁵² Für Kreon ist der Schwager, zu dessen Freundschaft er sich noch bekannt hatte, nunmehr ein Wahnsinniger. Letztendlich besinnt sich Ödipus, jedoch nicht aus Überzeugung, von dem Mord an Kreon abzulassen, sondern um der Worte der Greise willen (SW VIII. S. 155. Z. 10-11), die Ödipus um Gnade bitten. Aber auch die Hirten bedroht Ödipus wiederholt mit dem Tod („Sterben wirst du heute hier, / wo du nicht Wahrheit sprichst“).²⁶⁹⁵³ Das Paradoxe seines Wesens zeigt sich auch dadurch, dass Ödipus den geplanten Mord an dem Kind, also an ihm, als „grausam“²⁶⁹⁵⁴ einstuft, obwohl er selbst ein grausames Wesen bezeugt.

Vor Jokaste schließlich bekennt Ödipus seine Beklemmung, habe doch der Seher bekundet, dass er Laios getötet habe („Er sagt – er sagt, es kommt heraus, daß ich / der Mörder dieses Laios bin –“).²⁶⁹⁵⁵ Obwohl Jokaste Ödipus die Ahnung nehmen will,²⁶⁹⁵⁶ ist ihnen doch prophezeit worden, dass er vom eignen Sohn ermordet würde, ist sie es doch, die ihn wieder stärker ahnen lässt, dass er wirklich der Mörder ist, der Laios am Kreuzweg getötet hat. Die Empathielosigkeit mit der Ödipus aber die Ermordung des Mannes am Weg schildert, zudem die vermeintliche Tötung des Mannes, der ihn ein Findelkind hieß, belegt, dass Ödipus, der sich keinen Mörder nennt, weil er sich nicht wähnt, ein Vatermörder zu sein, einer ist.²⁶⁹⁵⁷ Ödipus sieht sich zu diesem Zeitpunkt der Tragödie in einer aussichtslosen Situation: in Theben der Mörder des Laios, wenn dem denn wirklich so wäre, so kann er auch nicht zurück nach Hause, nach Korinth, denn dort droht im neuerlich, der Mörder des Vaters zu werden (SW VIII. S. 160-161. Z. 19-39//1-4). Mitunter aus diesem Grund kann er nicht akzeptieren, dass er der Mörder des Vaters sein soll und verdächtigt den Seher, dass er den Mord an Laios beauftragt habe.²⁶⁹⁵⁸ Teiresias kann sich schließlich nur mit der Wahrheit befreien und bekennt dem Ödipus: „Des Mannes Mörder, den du suchst, bist du!“²⁶⁹⁵⁹ Ödipus' Weigerung die Wahrheit zu akzeptieren, führt dazu, dass Teiresias ihn noch einmal als den „Laiosmörder“²⁶⁹⁶⁰ bezeichnet, der sich die Mutter zur Frau genommen hatte und der so der Vater der eigenen Geschwister wurde. Mit der Erkenntnis seiner Herkunft, bekennt sich Ödipus letztendlich zu dem Mord an seinem Vater²⁶⁹⁶¹ und nimmt noch einmal, mit der Verabschiedung von den Kindern, Bezug dazu: „Der Vater schlug / den

26946SW VI. S. 107. Z. 30-31.

„Priester kann in dieser Ekstase ihr genau beschreiben wie es geschehen wird, dass sie des Gatten überdrüssig, und zu seiner Mörderin wird.“ In: SW VI. S. 108. Z. 22-23.

26947SW VIII. S. 136. Z. 31.

26948SW VIII. S. 139. Z. 24-26.

26949SW VIII. S. 151. Z. 30.

26950SW VIII. S. 166. Z. 12.

26951SW VIII. S. 167. Z. 34.

26952SW VIII. S. 153. Z. 14.

26953SW VIII. S. 175. Z. 6-7.

„Du bist ein toter Mann, / wenn ich noch einmal fragen muß“. In: SW VIII. S. 175. Z. 24-25.

26954SW VIII. S. 176. Z. 14.

26955SW VIII. S. 156. Z. 4-5.

26956SW VIII. S. 156. Z. 27-30.

26957SW VIII. S. 160. Z. 11-17.

26958SW VIII. S. 143. Z. 27-32.

26959SW VIII. S. 144. Z. 27.

26960SW VIII. S. 148. Z. 10.

26961„[...] den Mann zu zeigen, der erschlagen hat / den Vater, und der Mutter –“ In: SW VIII. S. 179. Z. 12-13.

Vater tot, dann kam er her und freite / die Mutter und derselbe Schoß, der ihn / getragen, trug dann euch“.
²⁶⁹⁶²

Die Bereitschaft zum Mord zeigt sich des weiteren auch durch die Greise, die sich durch den Mörder bedroht sehen, weil dieser die Pest auf sie gezogen hatte. ²⁶⁹⁶³

In *Jedermann*. *Allererste Fassung in Prosa 1906* deutet Hofmannsthal den Mord nur durch den Diener Mammon an, der den Eltern Josepha zu entreißen gedenkt. In Bezug auf den Vater, heißt es: „Ich jage ihm einen Blick in den Leib, der ihn lähmt, als wäre es der goldene Blitz aus einer Pistole.“ ²⁶⁹⁶⁴

Hofmannsthal schildert in der *Knabengeschichte* (1906, 1911-1913) das Vergnügen, das Euseb durch den Tod des Sperbers empfindet („Euseb. ungeheurer wollüstiger Nachgenuss der Ermordung des Sperbers“).
²⁶⁹⁶⁵ Eusebs Verhalten gegen das Tier, hatte sich an seinem fehlerhaften Bezug zur Welt und sich selbst entzündet. Dieses Fehlen am Leben zeigt sich auch dadurch, dass Euseb den Mord an dem Tier in einen gottgewollten Kontext stellt („Euseb geht in den Wald baden: fühlt seinen Leib ganz einen Tempel Gottes“).
²⁶⁹⁶⁶ Die Notizen belegen, dass Hofmannsthal gedachte, dass Euseb durch seine Tat an dem Sperber den Glauben hatte, dass ihm dadurch Möglichkeiten gegeben wären: „Es ist ihm als hätte er durch den Mord des Sperbers [...] ein Sesam öffne dich gerufen: die Vorgänge dieser Nacht müssen sich aufeinander-thürmen“.
²⁶⁹⁶⁷ Aus heutiger Sicht wirkt aber der zweite Mord erschreckender. So opfert der Kaufmann, für die von ihm begangenen Sünden, Gott sein gerade geborenes Kind. Als Zeichen für Gott, dass er diese Tat begangen hat, hält er sein Kind gen Himmel. ²⁶⁹⁶⁸

Wenn das Motiv in *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906) überhaupt thematisiert wird, dann durch das dichterische Vermögen, welches Ferdinand durch die Lektüre der Novellen Wassermanns spürt, die wie eine „Welle geheimnisvoller physischer Gewalt“ ²⁶⁹⁶⁹ auf sich einströmen.

I. Zwischen der Erfüllung der Sehnsucht und dessen Einbruch

i. Das Versagen am Leben oder die Suche nach Glück

Im Zuge von Hofmannsthals Beschreibung des ästhetizistischen Charakters und seines Lebensentwurfes, kommt er immer wieder auf das Glück zu sprechen, was sich der Hofmannsthal'sche Protagonist von seinem Ästhetizismus verspricht. Doch wie bei anderen Motiven auch, zeigt Hofmannsthal zwar das vermeintlich positive und ungetrübte Erleben des Ästhetizismus und somit ein Erreichen des Glückszustandes, doch es hat sich auch durch dieses Motiv gezeigt, dass der Ästhetizist nur ein vermeintliches und flüchtiges Lebensglück erreichen kann. Letztendlich wird er immer wieder von Hofmannsthal mit dem Fehlen seines ästhetizistischen Lebensentwurfes konfrontiert.

Die Suche nach Glück, bei gleichzeitigem Unglück durch das Leiden am wirklichen Leben, zeigt sich bereits in den unveröffentlichten Gedichten. Bereits in *Der Blinde (Chénier)* (1887/1888) verweist Hofmannsthal durch diesen auf das „verfolgende Unglück“ ²⁶⁹⁷⁰ und die „Unglücksahnung“, ²⁶⁹⁷¹ durch das bereits erfahrene Unglück. Dabei zeigt sich nicht nur das Leiden am Unglück, sondern auch die Verbindung zwischen dem

²⁶⁹⁶²SW VIII. S. 183. Z. 11-14.

²⁶⁹⁶³Dabei scheuen sie auch nicht davor zurück den Mörder des Laios zu vernichten, um sich selbst zu retten: „Jagt ihn! Stoßt ihn hinab! / Klippen hernieder ins schäumende Meer, / wo Brandung zischt, stoßt ihn hinunter!“ In: SW VIII. S. 139. Z. 5-7.

²⁶⁹⁶⁴SW IX. S. 12. Z. 27-29.

²⁶⁹⁶⁵SW XXIX. S. 167. Z. 17-18.

²⁶⁹⁶⁶SW XXIX. S. 167. Z. 24-25.

²⁶⁹⁶⁷SW XXIX. S. 172. Z. 12-18.

²⁶⁹⁶⁸SW XXIX. S. 172. Z. 7-8.

²⁶⁹⁶⁹SW XXXIII. S. 144. Z. 38-39.

²⁶⁹⁷⁰SW II. S. 11. V. 18.

²⁶⁹⁷¹SW II. S. 11. V. 24.

Glück und dem ästhetizistisch gefärbten Leben, so in <Und stündlich steigt der See ...> (1890) („Wir schwimmen all' in Glück und Glanz“), ²⁶⁹⁷² in *Spaziergang* (1893) („Sag, meine Seele, giebt es wo / Ein Glück, so groß und still / Als liegend hinter'm Bretterzaun“), ²⁶⁹⁷³ in *Besitz* (1893) in Verbindung mit den Tiefen seiner selbst („All in einem, Kern und Schale / Dieses Glück gehört dem Traum...“), ²⁶⁹⁷⁴ in den Notizen zu *Gedichte* (1896) („großes Gespräch wie offene Schluchten voll Glück“) ²⁶⁹⁷⁵ und durch die Titelgebung des Gedichtes *Glückliches Land* (1896) („Nun rudern wir den leichten Buchten zu, / Wie Amethysten schwimmen sie im Fernen“). ²⁶⁹⁷⁶

Auch in Verbindung mit der Liebe zeigt sich die Bezugnahme zum Motiv. So verweist Hofmannsthal in dem Gedicht <Wo wir einander gefunden ...> (1889 oder 1890) auf den Verlust der Liebe (SW II. S. 19. V. 29), sowie in dem Gedicht *Das Zeichen* (1899) auf deren Flüchtigkeit (SW II. S. 147. V. 7-8). Dabei zeigt sich auch innerhalb der unveröffentlichten Gedichte der fatale Glaube des ästhetizistisch Liebenden, mit der Liebe sein Glück gefunden zu haben, so in den Gedichten *Liebesglück* (1890) (SW II. S. 25. V. 1) und *Das Bild* (1896) (SW II. S. 115. V. 9-14).

Ebenso lässt sich eine Verbindung erkennen zwischen dem Motiv und der Kunst, so in dem Gedicht <Wie unwahr wie gemacht ...> (1889 ?) durch die wenigen Werke seiner Zeit, aus denen der Mensch etwas für sich gewinnen kann („Das Glück, die Laune dir den Schlüssel zuwirft / Zu einer Welt voll niegeahnter Wunder“). ²⁶⁹⁷⁷ Im Zuge der Kunst zeigt sich in dem Gedicht *Gedankenspuk* (1890 ?) die Warnung Hofmannsthals, bedingt durch die Vergangenheit und die ihr angehörigen literarischen Figuren, dass diese die Kreativität des gegenwärtigen Menschen hemmen („Sie rütteln am ächzenden Baum unsres Glücks“), ²⁶⁹⁷⁸ während sich das Motiv in dem Gedicht <Nie so stark war diese Stimme ...> (1904) im Zusammenhang mit dem Werk, welches Karl Wolfskehl (*Maskenzug<es>*, 1904) Hofmannsthal geschickt hatte, steht: „Die Gedichte, die Gesichte / die wir schufen, die uns schufen, / [...] / Hier, und nirgends Glut und Glück!“ ²⁶⁹⁷⁹ Aber auch in den unveröffentlichten Gedichten zeigt sich, dass das wirkliche Glück nicht im Ästhetizismus gefunden werden kann. „In den Gedanken ist kein Glück / Wir müssen wieder ins Leben zurück“, ²⁶⁹⁸⁰ heißt es in dem Gedicht <In den Gedanken ...> (1890). Mit dem ästhetizistischen Erleben steht aber auch die Unsicherheit in Verbindung, so in dem Gedicht <Dem stillen Trauern ...> (1891), dass die Einsamkeit nicht das Glück zu bringen vermag. ²⁶⁹⁸¹ Auch findet es sich in <Die Bäume stehn beisammen ...> (1898) indem das lyrische Ich die Endlichkeit des schönen Augenblickes ahnt. ²⁶⁹⁸²

Auch in dem Werk *Demetrius* (1889/1890) spielt Hofmannsthal auf die Abhängigkeit zwischen einem Zaren und seinen Untergebenen an. So plante Hofmannsthal in dem Gespräch zwischen Marina und ihrem Vater Mniszek anzusprechen, dass dieser „die Trümmer seines Glücks auf Dankbarkeit auf diesen zu stützen“ ²⁶⁹⁸³ hatte. In Bezug auf den vermeintlichen Zaren Demetrius zeigt sich auch hier das Motiv in Verbindung mit seinem Liebeserleben gesetzt, wird das Lieben als der „Höhepunkt seines Glücks in der Scene des 3ten Actes“ ²⁶⁹⁸⁴ gesehen. Dies zeigt sich auch in Verbindung mit dem vierten Akt des Dramas, wenn Hofmannsthal hier allerdings das „ehel. Glück“ ²⁶⁹⁸⁵ anspricht. Innerhalb der Notizen zu dem Drama zeigt sich noch ein weiterer Bezug durch das Gespräch zwischen einem Edelmann und Komla, wenn Letzterer

26972SW II. S. 27. V. 15.

26973SW II. S. 83. V. 25-27.

26974SW II. S. 89. V. 17-18.

26975SW II. S. 114. V. 8-9.

26976SW II. S. 116. V. 1-2.

26977SW II. S. 18. V. 20-21.

26978SW II. S. 34. V. 60.

26979SW II. S. 167. V. 10-14.

26980SW II. S. 23. V. 1-2.

26981SW II. S. 59. V. 5-7.

26982SW II. S. 140. V. 24-26.

Bezug zum Glück nimmt Hofmannsthal auch in einem Geburtstagsgedicht, das mit *Liebe Mama!* überschrieben ist („Erst wünsch' ich viel Freude / dann wünsch' ich viel Glück“, SW II. S. 189. Z. 3-4), und es zeigt sich auch in dem Gedicht *Liebe Eltern!*: „Neues Jahr mit deinen Tönen / bringe Sehen uns und Glück.“ In: SW II. S. 191. V. 1-2.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 204. V. 29-30, SW II. S. 252. V. 21, SW II. S. 323. V. 4-7.

26983SW XVIII. S. 30. Z. 24.

26984SW XVIII. S. 33. Z. 3.

26985SW XVIII. S. 26. Z. 32-33.

diesen, im Hinblick auf die Tat, gegen Demetrius aufbaut („Will der König des Krieges Glücksspiel wagen, Der König selber konnts nicht ihnen wehren“).²⁶⁹⁸⁶

In *Age of Innocence* (1891) deutet Hofmannsthal gleich zu Beginn an, dass das Kind nicht glücklich ist, empfindet es doch keine Gemeinsamkeit mit den Kindern, teilt nicht deren Sprache und auch familiär ist er einsam. Gegen die Einsamkeit stellt er den Versuch nach Kompensation und steigert sich in zerstörerische Szenen hinein: „Da bog er sich zurück, und schrie manchmal, wie in einer Trunkenheit, und warf sich auf den Teppich, zuckend und sehr glücklich.“²⁶⁹⁸⁷ Auch versenkt sich der Ästhetizist in die historischen Erzählungen: „Er genoss das seltsame Glück, seine Umgebung zu stilisieren und das Gewöhnliche als Schauspiel zu genießen“.²⁶⁹⁸⁸ Am Ende der Erzählung jedoch entzieht sich der Ästhetizist der Gesellschaft des Hauses und wendet sich zu dem traurigen Menschen aus der Fensterecke, dessen Blick seinem Wesen und dem seines Vaters entspricht und bespricht mit ihm das „Problem des Glücks“.²⁶⁹⁸⁹

In den veröffentlichten Gedichten zeigt sich mehrfach dieses Motiv, das von Hofmannsthals Figuren primär in Verbindung mit dem ästhetizistischen Erleben gesetzt wird, durch das sich seine lyrischen Ichs Glückseligkeit erhoffen. So zeigt sich das Motiv gebunden an die Erfüllung der Liebe in dem Gedicht *Sturmnacht* (1890), spricht das lyrische Ich doch von seinem „flammend Glück“,²⁶⁹⁹⁰ oder es findet sich in dem Gedicht *Südliche Mondnacht* (1898) indem das lyrische Ich wähnt in dem Ästhetizistisch-Schönen sein Glück zu finden, auch wenn Hofmannsthal in diesem Gedicht neuerlich auf den fehlenden Bezug zum Leben verweist: „Hebt sich mit lieblichem Arm rings aus dem Dunkel zu mir: / Wie ein Entzauberter athme ich nun, und erst recht nun verzaubert, / Und in der starrenden Nacht halt´ ich den Schlüssel des Glücks!“²⁶⁹⁹¹ Weitere Bezüge zum Motiv finden sich in dem Gedicht *Das Wort* (1899)²⁶⁹⁹² oder dem Gedicht *Denkmal-Legende* (1890) indem Hofmannsthal aufzeigt, dass das Suchen nach Glück im rein Ästhetizistischen keine Erfüllung bringen wird. In dem letztgenannten Gedicht begegnet das lyrische Ich dem alten Mann, in dessen Augen und Wesen das lyrische Ich das Leben selbst ahnt.²⁶⁹⁹³ Oder das Motiv zeigt sich auch in dem Gedicht *Sünde des Lebens* (1891), und zwar bereits im vierten Vers, wenn es heißt: „Wie sich die Glücklichen liebend umschlingen!“²⁶⁹⁹⁴ Im Zuge der Auseinandersetzung mit dem Leben, durch Sünde und Wankelmut der Lebenssituation in Bezug auf jeden Einzelnen, heißt es:

„Nimm Dich in Acht!
Seltsame Kreise
Spinnen sich leise,
Aus klagenden Augen,
Und sie saugen
An Deinem Glück!“²⁶⁹⁹⁵

Nicht an das ästhetizistische Erleben, sondern an die Ganzheit des Seins bindet Hofmannsthal das Glück in dem Gedicht *Vom Schiff aus* (1898). Das lyrische Ich kann das Leben nur ersehnen, wird aber nicht Teil davon: „Der geht jetzt fort, der aus des Lebens Hand / Hier keinen Schmerz empfangen und kein Glück“.²⁶⁹⁹⁶ Bereits durch den Titel *Glückliches Haus* (1900) zeigt sich in dem Gedicht der Bezug zum Glück, der eben auch hier nicht Teil des Ästhetizistischen ist, sondern auf ein natürliches Idyll ausgeht. So bindet Hofmannsthal hier Motive wie Brunnen, Tiefe oder Nacht an das glückliche einfache Leben, was sich auch durch die das Kind stillende Mutter zeigt, die das „wunschlose[...] Aug des Glückes“²⁶⁹⁹⁷ habe.²⁶⁹⁹⁸

26986SW XVIII. S. 362. Z. 41-42.

26987SW XXIX. S. 16. Z. 10-12.

26988SW XXIX. S. 17. Z. 29-31.

26989SW XXIX. S. 24. Z. 11.

26990SW I. S. 9. V. 7.

26991SW I. S. 85. V. 16-18.

26992SW I. S. 95. V. 1-5.

26993„So zucken Lippen, wenn die Seele schreit, / Nach einem Rausch, einem Glück, einem Glanz!“ In: SW I. S. 12. V. 17-18.

26994SW I. S. 14. V. 4.

26995SW I. S. 16. V. 82-87.

26996SW I. S. 88. V. 13-14.

26997SW I. S. 403. Z. 27.

26998Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 206. Z. 3-4, SW I. S. 403. Z. 26-33, SW I. S. 404. Z. 34, SW I. S. 408. Z. 3-4.

Auch dieses Motiv findet sich bereits in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthals. In *Maurice Barrès* (1891) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem Zug des modernen Menschen zur Vergangenheit. Der Mensch, so Hofmannsthal, versenkt sich aus Bequemlichkeit in die Vergangenheit, in ein schattengleiches, totähnliches Dasein, über das es heißt: „Man kann ganz glücklich sein in solchem Leben, aber man ist doch furchtbar elend.“²⁶⁹⁹⁹ Ein weiterer Bezug zum Motiv erfolgt lediglich durch das dritte Buch, im Zuge von Philippes Liebe zu Bérénice, deren Traurigkeit er sich erhalten muss, denn: „In ihren Augen muß Trauer sein, Heimweh nach einem verlorenen geliebten Glück“.²⁷⁰⁰⁰

In *Das Tagebuch eines Willenskranken* (1891) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Stellung zu Amiels Lehrtätigkeit. Amiel zeigt sich Hofmannsthal als bestimmt von seinem Verhältnis zur Pflicht, die Amiel aber im Grunde von dem wirklichen Leben distanziert hatte und damit auch vom Glück: „Dieses Abbröckeln des Willens zerstört nicht nur jedes kleinste Glück, ja die Fähigkeit zum Glück, ja die Fähigkeit zum Glück: sie läßt ihn auch nicht sagen, was er leidet.“²⁷⁰⁰¹ Obgleich Amiel ein Dilettant ist und für Hofmannsthal damit kein Künstler, spricht er ihm zumindest in seinen Worten die Gabe der „glücklichen Knappheit“²⁷⁰⁰² zu.

In *Die Mutter* (1891) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Schilderung des Dilettantismus, wodurch er auf das Erschaffen des Milieus bei Bahr zu sprechen kommt, welches mitunter auf Sarah Bernardt abzielt („das Interieur dieser Schauspielerin, ihr Altar, ihr Kostüm, ihr Sohn und ihre Rolle“).²⁷⁰⁰³

In *Englisches Leben* (1891) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Charakterisierung von Laurence Oliphant („eiserne Willenskraft [...] den scharfen, schnellen Blick und den glücklichen, durch lange Geschlechter gezüchteten Katzeninstinkt“)²⁷⁰⁰⁴ und durch Hofmannsthals Schilderung der Hinwendung William Crookes für Katie King („Wer aber nicht so glücklich ist, eine von den 44 Platten mit dem blonden, reizenden und traurigen Profil Katie Kings gesehen zu haben, der kann, wenn er will, aus Katie Kind ein Symbol machen.“)²⁷⁰⁰⁵.

In *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Kritik an den passiven Figuren Ibsens, die ihr Leben und ihr Sterben inszenieren, aber „oft sehr wirklich unglücklich sind“,²⁷⁰⁰⁶ wodurch sich zeigt, dass auch bei Ibsen die Menschen durch den Fokus auf sich selbst nicht das ersehnte Glück gewinnen können. Durch die beiden Möglichkeiten, die diesen lebensfernen Protagonisten gegeben sind, nämlich die Flucht in die Einsamkeit oder die Inszenierung der Person, verweist Hofmannsthal beispielhaft auf die Figur des Herrn Helmer, der bei dem Tod seines Freundes lediglich auf sich selbst und sein vermeintliches Eheglück zurückgeworfen wird: „>>Schade, er mit seinen Leiden und seiner Vereinsamung gab gleichsam einen schönen, bewölkten Hintergrund ab für unser sonnenhelles Glück.<<“²⁷⁰⁰⁷ Hofmannsthal bezieht sich in seiner Schrift ebenso auf das Werk *Baumeister Solneß* (1892), über den es heißt: „Baumeister Solneß steht also zwischen dem König Hakon und dem König Skule. Er hat das dämonische Glück wie der eine und wird von Zweifeln zernagt wie der andere.“²⁷⁰⁰⁸ Auch hat dieser Baumeister Ibsens diesen vom Leben abgewandten Zug, der im Grunde „Angst vor dem Glück, Angst vor dem Leben, dem ganzen räthselhaften Leben“²⁷⁰⁰⁹ zeigt.

In *Gabriele D'Annunzio* (1893) schildert Hofmannsthal die Affinität seiner Generation für die Vergangenheit. Hofmannsthal verurteilt diese Versenkung, denn sie lenkt den Menschen der Moderne von einem wirklichen Leben ab: „Jetzt umflattern sie uns, Vampyre, lebendige Leichen, beseelte Besen des unglückseligen Zauberlehrlings!“²⁷⁰¹⁰ Hofmannsthal vergleicht in seinen Ausführungen Goethes *Römische Elegien* mit denen D'Annunzios; während D'Annunzios Werk von der Stimmung getragen ist, zeigt sich bei

26999SW XXXII. S. 34-35. Z. 35//1.

27000SW XXXII. S. 39. Z. 31-33.

27001SW XXXII. S. 23. Z. 28-30.

27002SW XXXII. S. 24. Z. 7-8.

27003SW XXXII. S. 15. Z. 27-28.

27004SW XXXII. S. 44-45. Z. 41//1-4.

27005SW XXXII. S. 50. Z. 17-19.

27006SW XXXII. S. 81. Z. 8.

27007SW XXXII. S. 85. Z. 19-21.

27008SW XXXII. S. 87. Z. 13-16.

27009SW XXXII. S. 87. Z. 37-38.

27010SW XXXII. S. 99. Z. 18.

Goethe in „antik-heiterem Liebesleben die glückliche Vorzeit“. ²⁷⁰¹¹ Besonders deutlich wird die Differenz zwischen Goethe und D'Annunzio durch die Unterschiede im Lieben: während D'Annunzio eine Unsicherheit zeigt, offenbart Goethe in seinem Werk ein „sicheres Glück“. ²⁷⁰¹² Dass die Versenkung in die Vergangenheit, wie es der moderne Mensch betreibt, keineswegs das ersehnte Glück beschert, wird ebenso von Hofmannsthal aufgegriffen; während frühere Generationen auf die Religion vertrauen konnten „liefen unsere Schönheits- und Glücksgedanken in Scharen fort von uns, fort aus dem Alltag“. ²⁷⁰¹³

In *Der neue Roman von D'Annunzio* (1895) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Bedeutung der Tat. Doch die Dichter der letzten Jahre, so Hofmannsthal, haben den Fokus nicht auf den tätigen Protagonisten gelegt, sondern auf den Passiven. ²⁷⁰¹⁴ Den Mangel an Glück nimmt auch der Protagonist aus D'Annunzios neuestem Roman wahr, ebenso wie seinen Mangel an Tat.

In *Die Rede Gabriele D'Annunzios* (1897) zeigt sich das Motiv durch D'Annunzios Fokus auf das Land Italien, um dessen Zukunft und Glück er besorgt ist. Aus diesem Grund verweist er auch auf die auf dem Tisch liegenden Bücher, in denen die Tat, an „der alles Glück“ ²⁷⁰¹⁵ und alles Dasein hängt, geschildert ist.

In *Walter Pater* (1894) zeigt sich das Motiv lediglich in Verbindung mit Paters *Renaissance*, ein Buch welches beim Leser „Augenblick jenes aus Sehnsucht und Befriedigung gemischte[n] Glücksgefühl[s], das vom ästhetisch Vollkommenen hervorgerufen wird“ ²⁷⁰¹⁶ bietet.

Auch das Motiv erscheint in *Gedichte von Stefan George* (1896) von geringerer Bedeutung und findet nur dadurch Erwähnung, dass der Lesende sich in den Figuren Georges aus den Gedichten wiedererkennt: „Man wird an jene glücklichen Bewohner fremder Gestirne erinnert, die aus leichterem und feinerem Stoff vermuthet werden.“ ²⁷⁰¹⁷

Innerhalb der weiteren frühen theoretischen Schriften zeigt sich das Motiv in *Von einem kleinen Wiener Buch* (1892) durch den Protagonisten Anatol, der ein „rätselhafte[s] Heimweh nach süßem, kindischen Glück“ ²⁷⁰¹⁸ habe oder in *Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche* (1892) durch die Darstellung der Duse in der Rolle der Nora, durch ihren Mangel an Glück in ihrem Wesen („Sie spielt die Lustigkeit, die kein Glück ist“). ²⁷⁰¹⁹ Dagegen zeigt sich die Anwesenheit des Glückes in der Schrift *Moderner Musenalmanach* (1893) durch den Dichter Karl Henckell („Aber das Ganze durchwaltet blühende Kraft, glückliche Kunst der Rhythmik“) ²⁷⁰²⁰ oder durch Johannes Schlaf, der im Vergleich mit Arno Holz vielleicht der „minder glückliche[...] Künstler“ ²⁷⁰²¹ sei. In *Das Tagebuch eines jungen Mädchens* (1893) thematisiert Hofmannsthal das kurze Leben eines jungen Mädchens, über deren Tod es heißt: „ein paar Wochen qualvollen Leidens auf einem kleinen, in weißem Atlas versteckten Eisenbettchen und der Tod in Jugend und Schönheit, den die Griechen den glücklichen nannten.“ ²⁷⁰²² Ebenso thematisiert Hofmannsthal das Motiv in *Über moderne englische Malerei* (1894) in Verbindung mit dem Zug zu Dante, den die Präraphaeliten mit ihrer Kunst unternehmen („Das Versenken in Dante's Kunstgeheimnis bildete nun in glücklichster Weise den Kern der Tradition der englischen >>Präraphaeliten<<.“), ²⁷⁰²³ in *Ausstellung der Münchener >>Secession<< und der >>Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler<<* (1894) durch die Entwicklung in der Kunst, die sich

27011SW XXXII. S. 104. Z. 5-9.

27012SW XXXII. S. 105. Z. 3.

So heißt es auch: „Wie einen kleinen Vogel in der hohlen Hand, hält der Glückliche Leib und Seele der Geliebten, den blühenden Leib und das warme, naive hingebende Seelchen.“ In: SW XXXII. S. 105. Z. 4-7.

27013SW XXXII. S. 107. Z. 25-26.

27014„Und gerade auf den Willenlosen und Untätigen haben die Dichter, welche die letzten zwei Jahrzehnte traurig und niedrig widerspiegeln, ihre Welt gestellt. Und doch stehen seit zweitausend Jahren diese Zeilen in der >>Poetik<< des Aristoteles: >>...auch das Leben ist (wie das Drama) auf das Thuen gestellt, und das Lebensziel ist ein Thuen, nicht eine Beschaffenheit. Die Charaktere begründen die Verschiedenheit, das Thuen aber Glück oder Unglück.<<“ In: SW XXXII. S. 164. Z. 12-19.

27015SW XXXII. S. 199. Z. 23-24.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 199. Z. 19.

27016SW XXXII. S. 139. Z. 36-37//1.

27017SW XXXII. S. 174. Z. 2-3.

27018GW Bd. VIII. S. 160.

27019SW XXXII. S. 55. Z. 23.

27020SW XXXII. S. 91. Z. 24-25.

27021SW XXXII. S. 92. Z. 17.

27022SW XXXII. S. 76. Z. 23-26.

27023SW XXXII. S. 135. Z. 27-29.

Dank Böcklin wieder der Romantik zugewandt habe,²⁷⁰²⁴ in den *Notizen zu einem Aufsatz über Puvis de Chavanes* (1898?) durch eine lose Einbindung,²⁷⁰²⁵ in *Theodor von Hörmann* (1895) durch die Betrachtung Hörmanns („Da er die Natur einmal erfaßt hat, kann er nicht mehr unglücklich sein“),²⁷⁰²⁶ in *Poesie und Leben* (1896) durch das Verhältnis zwischen Poesie und Leben,²⁷⁰²⁷ in *Französische Redensarten* (1897) in Anbindung an die französische Sprache²⁷⁰²⁸ und in *Maximilian Harden* (1907) durch den Verleumdungsprozess gegen Harden, der in einer viermonatigen Haft geendet hatte: „Ich kann es nicht gut verstehen, wie ein einziger, vielleicht unglückseliger, immerhin in seinen Motiven ganz unpersönlicher Schritt, eine einzige, vielleicht unglückliche aber keinesfalls unehrenhafte Gebärde sollte die Lebensarbeit eines außerordentlichen Publizisten auslöschen können“.²⁷⁰²⁹

Innerhalb der dramatischen Fragmente nimmt Hofmannsthal erstmalig Bezug zum Glück durch die *Notizen zu Pflicht* (1891). Die ästhetizistisch empfindsame Frau stellt sich hier gegen die Konventionen der Welt, denn sie will kein scheinhaftes Glück, sondern ein wirkliches Glück in ihrem Leben erfahren.²⁷⁰³⁰ Weitere Bezüge zum Motiv finden sich in dem *Revolutionsstück* (1893), und zwar dahingehend, dass der Mensch sich nicht nur dem ästhetizistisch Schönen hingeben darf („Insofern können Prüfungen und Unglück auch als glückliche Fügung angesehen werden, weil sie zu Klarheit und innerer Congruenz führen.“),²⁷⁰³¹ in dem *Revolutionsstück* (1893),²⁷⁰³² in den *Notizen zu dem geplanten Drama Tragödie* (1893) in Verbindung mit dem antiken Geist,²⁷⁰³³ in dem dramatischen Entwurf *Maria Stuart* (1895) durch Bothwells Liebe, die er durch den von ihm begangenen Mord bedroht sieht, wodurch ihm „Marie als Glück und Göttin verloren gegangen ist“,²⁷⁰³⁴ was bei Bothwell letztendlich zu einem problematischen Empfinden des Glücks führt,²⁷⁰³⁵ durch die negative Wahrnehmung der Welt durch den träumerischen Jüngling in *Darmstädter Festspiel Die Weihe des Hauses* (1900) („unglückseliger Tag nirgends Erfüllung“)²⁷⁰³⁶ oder in *Phantastisches Drama* (1901) in Verbindung mit dem Liebeserleben: „Die Liebenden baden miteinander höchsten Glückes versichert“.²⁷⁰³⁷ Deutlicher gedachte Hofmannsthal das Motiv in dem Dramenentwurf *Der Besuch der Göttin* (1900) einzubinden und zwar in Verbindung mit dem Lieben: „die Frau tritt auf: bescheiden, kann nicht denken, dass das (ihr Besitz) für ihn schon das ganze Lebensglück ausmachen soll.“²⁷⁰³⁸ Hofmannsthal verbindet das Motiv auch mit der Maskerade der jüngeren Schwester („Nachher klärt sich ihnen auf, dass es das Glück war: Tyche, die geheimisvollste Göttin.“).²⁷⁰³⁹ Des weiteren zeigt sich aber auch ein positiver Bezug zum Glück: „die junge Frau ist in dem Augenblick des Glücks und der Weichheit, wie nach dem Bade, wenn alle Poren dem Leben geöffnet sind.“²⁷⁰⁴⁰

27024,„[...] glückliche Entwicklungen haben die Künstler dieser Zeit wieder nach dem Großen und Wahren gezogen und hoch, wie niemals seit dem Ausgang der Holbeinzeit, steht das Niveau der deutschen Malerei.“ In: SW XXXII. S. 147. Z. 17-20.

27025,„[...] wo alle (der alte, das Kind, die Mitlebenden, am Leben mitleidenden) dem glücklichen Speerwurf zusehen“. In: GW Bd. VIII. S. 573.

27026SW XXXII. S. 157. Z. 29-30.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 156. Z. 17.

27027,„Der Wert einer Dichtung ist auch nicht bestimmt durch einen einzelnen, wenn auch noch so glücklichen Fund in Zeile, Strophe oder größerem Abschnitt. Die Zusammenstellung, das Verhältnis der einzelnen Theile zueinander, die notwendige Folge des einen aus dem andern kennzeichnet erst die hohe Dichtung.“ In: SW XXXII. S. 186. Z. 8-12.

27028SW XXXII. S. 209. Z. 35.

27029SW XXXIII. S.165. Z. 7-11.

27030SW XVIII. S. 41. Z. 27-31.

27031SW XVIII. S. 123. Z. 24-26.

27032SW XVIII. S. 120. Z. 23.

27033,„[...] einer der wünscht, dass ihn die Götter beneiden und verderben, weil er sich sagt, dass die diesen Neid erweckende Verfassung ein so hohes Glücksgefühl enthalten muss, dass sie allein vor allen endlichen Dingen würdig ist gewünscht und angestrebt zu werden.“ In: SW XVIII. S. 124. Z. 4-7.

27034SW XVIII. S. 125. Z. 10.

27035,„Schliesslich ängstigt ihn alles: er ist glücklich wenn er wenigstens den Verlauf banaler Dinge vorhersagen kann.“ In: SW XVIII. S. 126. Z. 9-10.

27036SW XVIII. S. 134. Z. 17-18.

27037SW XVIII. S. 250. Z. 5.

27038SW XVIII. S. 152. Z. 7-8.

So versteht die junge Frau auch nicht wie „ ihr Besitz für ihn das definit. Glück sein soll“. In: SW XVIII. S. 153. Z. 24-25.

27039SW XVIII. S. 152. Z. 14-15.

27040SW XVIII. S. 154. Z. 14-15.

In *Das Festspiel der Liebe* (1900) zeigt sich ebenso der Bezug zum Glück: so durch die Einbindung der Göttin Fortuna,²⁷⁰⁴¹ durch die Rede der Braut, die auf das „Glück der Welt“²⁷⁰⁴² verweist und die den sie bedrängenden König von sich wendet, des weiteren auch durch die Notiz N 18, in der eine Frau davon spricht, dass ihr das „Glück das Herz so schwer“²⁷⁰⁴³ macht, durch den Kaiser, der der Braut nachjagt („Der Kaiser sitzt auf sprengt dem Glück nach“)²⁷⁰⁴⁴ oder durch das Besitzstreben des Bauernsohnes („hier sagt er ihr, wie glücklich ihn ihre Jungfräulichkeit macht.“).²⁷⁰⁴⁵ Hofmannsthal gedachte das Motiv auch in dem Dramenentwurf *Valerie und Antonio* (1901) durch das Verhältnis zwischen dem reichen Kaufmann und seiner Frau („Die Frau naiv sinnlich glücklich“)²⁷⁰⁴⁶ einzubinden, in *Des Ödipus Ende* (1901) durch das Opfer der sieben Greise an die Götter,²⁷⁰⁴⁷ aber vor allem auch in dem Dramenentwurf *Die Söhne des Fortunatus* (1900/1901). Hier zeigt sich das Motiv mitunter durch die Abwendung des Fortunatus von seinem Selbstmord: „Wenn einem nur das Glück irgendwie die Hand reichte, man müsste doch ins Leben hineinkommen.“²⁷⁰⁴⁸ Sich von dem Tod abwendend, wird Fortunatus wieder dem Glück gewahr („die heranwehende Glücksatmosphäre“)²⁷⁰⁴⁹ und wähnt zudem, dass dieses Glück die Hinwendung zum Menschen impliziert.²⁷⁰⁵⁰ Durch die Göttin Fortuna²⁷⁰⁵¹ erweitert Hofmannsthal das Motiv nicht nur, sondern durch sie versuchte Hofmannsthal auch die Verbindung zwischen Glück und Lebenswahrnehmung bzw. Unglück und ästhetizistischem Sein zu verdeutlichen.²⁷⁰⁵² So führt Fortunatus auch eine Rede an das Glück (SW XVIII. S. 158. Z. 25), worauf Fortuna ihm heißt: „Das Glück: wurden Dir nicht vielfach complicierte günstige Fügungen zuteil“.²⁷⁰⁵³

In dem Drama *König Kandaules* (1903) wollte Hofmannsthal das Motiv ebenso mitunter an die Erotik binden, hier zwischen Kandaules und seiner Königin. Die Sklavinnen jedoch warnen die Königin vor den „Stunden des Glücks grössere Greifbarkeit zu verlangen als von den Flügelstäubchen der Schmetterlinge“²⁷⁰⁵⁴ Ebenso zeigt sich das Motiv durch Kandaules' Eifersucht in Bezug auf Gyges: dieser „wäre geschaffen beides in einem zu sein, der girrende Liebhaber und der argusäugige Hüter seines Glückes“.²⁷⁰⁵⁵

Hofmannsthal plante des weiteren das Motiv in dem Werk *Die letzten Abenteuer des Gomez Arrias* (1904), durch das nicht erworbene Glück in Verbindung mit Gomez' Versuch, durch den Verkauf der Frau, Glück zu erreichen, einzubinden („Er fühlt wie einen eisigen Hauch, mit dem das Glück ihm ja den Rücken wendet.“),²⁷⁰⁵⁶ in *Der Traum* (1906) durch die Buhlerin Thonis („sie begreift nicht, dass Phantasie aus einem Schatten ein wundervolles Glück schaffen kann“)²⁷⁰⁵⁷ oder in dem dramatischen Entwurf *Hauptmann Aichinger* (1906) durch den Grafen und seine Liebe („ich war mit ihr so glücklich – als ich sein kann“).²⁷⁰⁵⁸

In dem Drama *Ascanio und Gioconda* (1892) bekennt Gioconda ihre Distanz zum Leben, weshalb Hofmannsthal sie sagen lässt: „Wie arm an Glück ist jede Gegenwart“.²⁷⁰⁵⁹ Dabei zeigt sich, dass Gioconda einstmals glücklich gewesen ist, d. h. auch um ein Glück weiß, das der Mensch im Leben finden kann.

27041SW XVIII. S. 140. Z. 24, SW XVIII. S. 447. Z. 39.

27042SW XVIII. S. 141. Z. 29.

27043SW XVIII. S. 143. Z. 16.

27044SW XVIII. S. 141. Z. 31.

27045SW XVIII. S. 142. Z. 8.

27046SW XVIII. S. 245. Z. 4-5.

27047SW XVIII. S. 251. Z. 6-9.

27048SW XVIII. S. 157. Z. 29-31.

27049SW XVIII. S. 158. Z. 4-5.

27050SW XVIII. S. 158. Z. 11-14.

27051SW XVIII. S. 160. Z. 31.

27052SW XVIII. S. 158. Z. 20-21, SW XVIII. S. 158. Z. 22-23.

27053SW XVIII. S. 158. Z. 26-27.

Fortunatus jedoch entgegnet der Göttin: „Oft dacht ich mir: jetzt ist der Bettler unten glücklicher, jetzt der lechzende Hund; jetzt beneidete ich den der die Frau vor mir besessen, dann einen Alternden um sein dasitzen, majestätisch traurig“. In: SW XVIII. S. 158. Z. 28-31.

27054SW XVIII. S. 274. Z. 24-25.

27055SW XVIII. S. 275. Z. 11-13.

27056SW XVIII. S. 286. Z. 25-26.

27057SW XVIII. S. 118. Z. 21-22.

27058SW XVIII. S. 328. Z. 11.

27059SW XVIII. S. 91. Z. 39.

Verbunden ist dieses frühere Glück mit einem ästhetisch-schönen Leben getragen von Musik. Der Konjunktiv, den Hofmannsthal aber in folgender Passage verwendet, zeigt aber, dass sie nicht an die glückliche Vergangenheit anzuknüpfen im Stande ist: „Und ganz ersticktes andres Sein in mir. / Mir ist, als müsst' ich mich besinnen können / Auf irgend etwas: einen Rausch: ein Glück, / Das ich entbehre und drum elend bin.“²⁷⁰⁶⁰ Hofmannsthals hinterlassene Notizen zu dem unvollendeten Drama zeigen eben auch, dass es Gioconda nicht möglich ist, sich an das Ästhetisch-Schöne zu binden, von dem sie sich das Glück in ihrem Leben erhofft: „Nicht wie beglückter Menschen Tage glühn / Mit gelbem Gold und heissem Purpurglanz“.²⁷⁰⁶¹ Der Weg, der von Gioconda hier angedacht wird, bedeutet aber, dass sie sich mit dem Leben selbst verbinden will, nicht mit einer künstlichen Scheinwelt, denn: „Ich will die leichten, lächelnden Geberden / Der Menschen die im Leben glücklich sind“.²⁷⁰⁶² Mit einem vermeintlichen Glück wird Ascanio nur durch die Rede Gaetanas konfrontiert, die ihn als „glückliche[n] Verlobte[n]“²⁷⁰⁶³ an der Seite der Gioconda wähnt.

In *Die Bacchen nach Euripides* (1892) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit den Feierlichkeiten um Dionysos: „Agaue und eine Bacchen. liebliche Scene. höchstes Glück“.²⁷⁰⁶⁴

In dem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892) zeigt sich die Thematisierung des Motivs erstmalig durch Tizianello, der sich an die Mädchen richtet, um ihnen die Bedeutung Tizians für sie aufzuzeigen („So wie Musik und wie ein Glück empfinden – / Das macht: Er lehrte uns die Dinge sehen ...“).²⁷⁰⁶⁵ Auch Desiderio nimmt Bezug zum Glück, wenn er das ästhetizistische Leben der Jünger reflektiert; hätten sie, mit ihrer Unfähigkeit zur Kunst, nicht den „Traum von morgen“,²⁷⁰⁶⁶ hätten sie nicht die „Erwartung Glück zu werben“,²⁷⁰⁶⁷ so wäre ihr Leben sinnlos und in Dämmerung verlebt.²⁷⁰⁶⁸

In dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) begegnet der Ästhetizist Claudio dem Glück, indem er die Menschen besieht die anders als er ein wahrhaftiges Leben führen („Im Wechselspiel der frisch und müden Kräfte / Wird ihnen jedes warmen Glückes Spur“).²⁷⁰⁶⁹ Gleichsam deutet Hofmannsthal mit den Worten Claudios an, dass er das erwartete Glück im ästhetizistischen Leben nicht gefunden hat, was sich auch im Gespräch mit dem Tod zeigt, wenn er diesem sagt: „Und wie dann tausende Vergleiche kamen, / War das Vertrauen, war das Glück dahin.“²⁷⁰⁷⁰ Aus seiner Gegenwart heraus, verurteilt er sein ästhetizistisches Sein voller Halbwahrheiten und Schein und in dem ihn das „Glück nicht froh“²⁷⁰⁷¹ gemacht hat. Der Tod aber, im Sinne der Ganzheit des Seins, verweist auf ein Leben, das der Mensch sich selbst gestalten muss für „Wirksamkeit, Beglückung und Verdruß“.²⁷⁰⁷² Claudio jedoch klagt, dass er gar nicht sterben könne, denn sein Leben sei noch nicht erfüllt, sondern: „Ohn' Sinn, ohn' Glück, ohn' Schmerz, ohn' Lieb, ohn' Haß!“²⁷⁰⁷³ In den Varianten zeigt sich der Bezug zum Glück in Verbindung mit der Landschaft, auch hier im Sinne davon, dass Claudio die Welt offen gestanden hätte („eine jede das Bette für Thaten Wunsch u Glück“).²⁷⁰⁷⁴ Hofmannsthal verweist in den Notizen aber auch auf eine Verbindung zwischen der Religion und Glück, und bedient sich hier einer Passage aus Prediger 9,11.²⁷⁰⁷⁵

27060SW XVIII. S. 102. Z. 29-32.

27061SW XVIII. S. 405. Z. 10-11.

27062SW XVIII. S. 405. Z. 18-19.

27063SW XVIII. S. 98. Z. 2.

27064SW XVIII. S. 54. Z. 22.

27065SW III. S. 49. Z. 24-26.

27066SW III. S. 51. Z. 23.

27067SW III. S. 51. Z. 24.

27068Siehe (Notizen): SW III. S. 343. Z. 14, SW III. S. 343. Z. 24.

27069SW III. S. 64. Z. 1-2.

27070SW III. S. 65. Z. 13-14.

27071SW III. S. 67. Z. 13.

27072SW III. S. 72. Z. 20.

27073SW III. S. 73. Z. 27.

27074SW III. S. 436. Z. 2.

27075„Ich wandte mich und sah, wie es unter der Sonne zugehet, dass zum Laufen nicht / hilft schnell sein, zum Streit hilft nicht stark sein, zur Nahrung hilft nicht ge/schickt sein, zum Reichthum hilft nicht klug sein. Dass einer angenehm sei, hilft / nicht, dass er ein Ding wohl könne, sondern alles liegt an der Zeit und dem Glück.“ In: SW III. S. 436. Z. 26-29.

Innerhalb der dem Nachlass zuzuordnenden Romanpläne zeigt sich das Motiv bereits in *Roman vom Geben und Nehmen* (1892-1895) durch ein geplantes Gespräch angedeutet zwischen Lenau und Sophie Löwenthal: „Versuch’s nur einmal, ohne mich zu leben. Du wirst vielleicht aushalten eine Weile und vielleicht glücklicher sein.“²⁷⁰⁷⁶ Des weiteren finden sich lose Notizen in *Roman des inneren Lebens* (1893-1894) („Glück = Jauchzenwollen“),²⁷⁰⁷⁷ hier auch in Anbindung an Josephine von Wertheimstein²⁷⁰⁷⁸ oder in *Dialoge über die Kunst* (1893-1894) durch die lose Thematisierung von Glück und Unglück im Zusammenhang mit der Frau und Heinrich Heine.²⁷⁰⁷⁹ Letztendlich zeigt es sich durch das Gespräch zweier junger Männer über die Liebe, wobei der Zweite über ein beobachtetes Pärchen sagt, das für die Liebenden nichts zu existieren scheint, als dieses „vage Glücksgefühl“.²⁷⁰⁸⁰ Ebenso findet sich die Thematisierung des Glückes in den Notizen zum *Familienroman* (1893-1895),²⁷⁰⁸¹ sowie durch die vielen Frauenfiguren.²⁷⁰⁸²

In der Erzählung *Das Glück am Weg* (1893) zeigt sich das Motiv, abgesehen von der Titelgebung und dem Namen des Schiffes „La Fortune“,²⁷⁰⁸³ durch die Beschreibung der Pose der Frau auf dem vorbeifahrenden Schiff: „bestimmte Art, ernsthaft, zufrieden, und in Schönheit glücklich zu sein; ganz bestimmte graziöse, freie, wohltuende Lebensverhältnisse und vor allem mein Glück lag darin ausgedrückt, die Bürgschaft meines tiefen, stillen fraglosen Glücks.“²⁷⁰⁸⁴

Erst in den losen Notizen zu *Das Glück am Weg* (1893) thematisiert Hofmannsthal, zum Teil in einem unerkennbaren Zusammenhang, das Motiv. Erkennbar dagegen ist, dass Hofmannsthal in dem Drama eine Liebesbeziehung zu schildern gedachte, die letztendlich unglücklich für die Braut endet. Während es in der Notiz (N 1) lediglich heißt „des Glückes Abschied“,²⁷⁰⁸⁵ führt Hofmannsthal bereits in N 2 näher aus: „Lili auf der Mauer. spricht die letzte Strophe nach, glaubt nicht daran, das Glück und Leid so eng an einem Stengel hängen.“²⁷⁰⁸⁶ Bereits mit der ersten Notiz (N 1) zu *Landstrasse des Lebens* (1893) („Landstrasse des Lebens. Glück am Weg“)²⁷⁰⁸⁷ verweist Hofmannsthal nicht nur auf den Motiv-Komplex, sondern bezeugt auch die Nähe zu dem Entwurf *Das Glück am Weg* (1893). Das Glück wiederum meint die Vergangenheit allein in der vergangenen Zeit zu sehen, wobei dieses Glück in Verbindung mit dem Schatten, der Schönheit und dem Tod gesetzt wird (SW III. S. 255. Z. 11-15). Ebenso in der Handschrift (3 H) zeigt sich der Bezug zum Glück, hier durch die Schilderung des Gartens, in dem sich der Wind und die Liebe, die personifiziert werden, aufhalten („das Glück incognito“).²⁷⁰⁸⁸ Das Glück wird hier als Teil des Lebens geschildert, zu dem ebenso der Tod gehört. Wiederholt notierte Hofmannsthal das Motiv in den Notizen zu *Wo zwei Gärten aneinanderstossen* (1897). Über die als Tod tanzende Ersilia, notiert Hofmannsthal: „Die kleine Mücke kann das grosse Glück den Schlaf den schönen Gott verscheuchen“.²⁷⁰⁸⁹ Das Glück wird vom Ästhetizisten auch hier in die Nähe des Augenblicks gestellt (SW III. S. 278. Z. 8), wenn es heißt: „alles Glück ist im Leben drin, ohne Arrangement man muss es nur herausreissen“.²⁷⁰⁹⁰

In *Delio und Dafne* (1893) verbindet Hofmannsthal das Glück des Ästhetizisten Delio mit der Liebe zu Dafne,

27076SW XXXVII. S. 69. Z. 25-27.

27077SW XXXVII. S. 71. Z. 28.

27078SW XXXVII. S. 82. Z. 27.

27079SW XXXVII. S. 97. Z. 26.

27080SW XXXVII. S. 104. Z. 10.

27081SW XXXVII. S. 105. Z. 24-25.

27082Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 85. Z. 2, SW XXXVII. S. 88. Z. 13, SW XXXVII. S. 94. Z. 11.

27083SW III. S. 11. Z. 8.

27084SW III. S. 10. Z. 19-21.

27085SW III. S. 249. Z. 17.

27086SW III. S. 249. Z. 22-23.

27087SW III. S. 253. Z. 2.

27088SW III. S. 256. Z. 17.

27089SW III. S. 269. Z. 12-13.

27090SW III. S. 278. Z. 9-10.

Die Notizen Hofmannsthals schließen auch eine persönliche Bemerkung ein: „im Herumgehen mit der Gerty (gerade mit diesem definierten Wesen) am Markusplatz ein Glück identisch vagem Herumschweifen in mondbeglänzten Narcissenfeldern. daher eine von den Mädeln, voll dieser Einsicht, gerade die Erinnerung an eine bestimmte Geberde ihres Geliebten, bei bestimmten Bäumen über alles liebt“. In: SW III. S. 278. Z.11-15.

wobei ihr Tod für ihn mit der Trennung vom Glück verbunden ist. Hofmannsthal schildert den Versuch Delios, das Glück im Traum wiederzuerlangen, was letztendlich scheitert.²⁷⁰⁹¹ Auch die Verse mit denen Hofmannsthal schildert, dass Delio das Glück wiedergewinnen will, zeugen davon, dass es ihm primär darum geht, die „rohen Ketten der Natur“²⁷⁰⁹² aufzubrechen.

Vereinzelt findet sich das Motiv in einigen Werken aus dem Jahr 1893, so in dem lyrischen-Drama *Idylle* (1893), jedoch hier allein in den Notizen,²⁷⁰⁹³ in zwei Lustspiel-Fragmenten ohne genauen Bezug zum Motiv, so in dem Fragment *Marie B.* (1892/1893),²⁷⁰⁹⁴ als auch in der *Comödie* (1904 ?)²⁷⁰⁹⁵ oder innerhalb der fragmentarischen Ballette in *Das zauberhafte Telephon* (um 1893 ?) durch das Liebeserleben („Sie indes - schlau mit Glück - Weicht zurück“).²⁷⁰⁹⁶

In dem Drama *Alkestis* (1893/1894) zeigt sich Thematisierung des Glücks erstmalig durch Alkestis' Selbstlosigkeit im Gebet für ihre Kinder, denen sie Glück auf ihrem Lebensweg wünscht („laß sie glücklich leben / Ganz bis zum Ende und im Vaterland“).²⁷⁰⁹⁷ In ihrem Gebet schließt Alkestis aber auch ihren Mann mit ein, während, dass der König sich eine neue Frau suchen wird, die „[k]aum reiner, doch wohl glücklicher als ich“²⁷⁰⁹⁸ sein wird, bedingt dadurch, dass sie länger leben wird. In zwei Passagen wird damit, im Anklang des nahen Todes, auf Alkestis' mangelhaftes Glück im Leben angesprochen. Als unglücklich fasst Admet nicht nur sich, sondern auch Alkestis auf; der ganze Reichtum ihrer Stellung ist ihm nun nichts, im Vergleich zu dem Verlust der geliebten Frau durch die Wirklichkeit des Todes. Zwei „Unglückliche“²⁷⁰⁹⁹ seien Alkestis und er, können sie doch Beide nicht begreifen, wodurch sie diesen frühen Kontakt mit dem Tod verdient haben. Aus seinem narzisstischen Wesen heraus, betrachtet Admets Vater Pheres jedoch das Opfer der Königin („Der Männer Glück sind solche Frauen, ja! / Und sind sie anders, soll man sie verachten!“).²⁷¹⁰⁰ Zwar gibt sich Admet vor Herakles als wahren König, doch allein besinnt er sich wieder auf den Verlust seiner Frau. Von der Einsamkeit, der Leere im Leben, wendet sich der König an seine Kindheit und bezieht sich zurück auf ein anderes Glück, und zwar auf das Besehen seiner Hände vor dem Licht, bei dem er sich des „Purpur meines Bluts“²⁷¹⁰¹ freute, was für ihn unter dem Anschein der Ewigkeit steht („Das war doch schön und blieb doch immer mein!“),²⁷¹⁰² während er durch den Tod der Frau die Endlichkeit erfahren hatte. Das Leben als leer empfindend und in Traurigkeit versunken, führt Herakles ihm die Frau vor, mit der er das wirkliche Glück im Leben erfahren hatte und deren Verlust diese Rückbesinnung in die Vergangenheit und Kindheit bewirkt hatte. Herakles bekennt sein Unrecht, sich in diesem „Unglückshaus“²⁷¹⁰³ so bereitwillig dem Trank und dem Gesang hingegeben zu haben. Admet jedoch verweigert die Aufnahme der Frau in seinem Haus, und erläutert zudem den Grund, warum er ihm sein „unglücklich Los“²⁷¹⁰⁴ verborgen hatte („es wäre / Ja nur zum alten neues Leid gekommen“).²⁷¹⁰⁵ Herakles eröffnet ihm, dass es sich bei der Frau um Alkestis handle, wobei Admet wieder zum Glück im Leben zurückgefunden hat, während Herakles weiterzieht und Admet geringfügig klagt: „So bleibst du nicht bei uns / Und setzt dich an den Herd mit unserm Glück“.²⁷¹⁰⁶

In dem Dramenfragment *Alexanderzug* (1893/1895) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem

27091SW XXIX. S. 29. Z. 24-26.

27092SW XXIX. S. 29. Z. 32.

27093 SW III. S. 419. Z. 1.

27094Ohne erkennbaren Zusammenhang, heißt es: „Was ist Glück: Obst, Tanzen, Schlaf“. In: SW XXI. S. 9. Z. 24.

27095SW XXI. S. 32. Z. 17-18.

27096SW XXVII. S. 672. Z. 23-24.

27097SW VII. S. 14. Z. 29-30.

27098SW VII. S. 15. Z. 4.

27099SW VII. S. 16. Z. 20.

27100SW VII. S. 27. Z. 36-37.

27101SW VII. S. 34. Z. 16.

27102SW VII. S. 34. Z. 17.

27103SW VII. S. 36. Z. 8.

27104SW VII. S. 36. Z. 25.

27105SW VII. S. 36. Z. 25-26.

27106SW VII. S. 42. Z. 4-5.

Edelknaben, der Alexander letztendlich ermorden will („des Königs Bad wird erzählt, welches Glück es ist ihm den golddurchwirkten Mantel zu reichen“),²⁷¹⁰⁷ aber auch durch Alexander selbst: „seit kurzem opfert Alexander nicht mehr dem guten Glück allein sondern auch den Göttern die Übel abwehren“.²⁷¹⁰⁸

In *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) spielt das Glück eine weitestgehend untergeordnete Rolle. Hofmannsthal verweist erstmalig auf das Motiv, wenn er die Flucht des Kaufmannssohnes aus dem Glashauss beschreibt, und er sich, unkoordiniert wie er ist, mitunter auf einem Brett wiederfindet, das über einen Abgrund führt. Zwar zeigt er den Blick gen Rettung gewendet, „unglücklicherweise“²⁷¹⁰⁹ jedoch wird er gewahrt, dass er dem Abgrund immer noch nahe ist.

In der *Soldatengeschichte* (1895/1896) zeigt sich eine Verbindung zwischen dem neu gewonnenen Glück und der Religion: „Schon nicht mehr wie das Nichts, dessen Inneres ausgehöhlt war von Leere und Kummer und unfruchtbarem Stöhnen, schon verwandelt, eines unverlierbaren Glückes dumpf bewusst kniete er in seinem weißen Hemd mit seinen schweren Augen seinen sehnsuchtsvollen Lippen“.²⁷¹¹⁰ Von der beginnenden Nähe zu Gott ergriffen, spürt er ein Glück, das er sonst nicht empfunden hat und das von einer Intensität ist, die er sich erhalten will.²⁷¹¹¹ In dem Bewusstsein dieses tiefen Glücks, dieser Aufgehobenheit in Gott, zeigt sich die Akzeptanz und vor allem die Bewältigung des vorher als negativ empfundenen Lebens: das „innerliche Glücksgefühl, das ihn erfüllte, wurde unter jeder Berührung nur immer stärker und unwiderstehlich quoll aus seinem tiefsten Herzen eine Freudigkeit, die auf seinem Gesicht zu einem Lächeln wurde“.²⁷¹¹²

Eine kurze Einbindung der Thematisierung des Glücks findet sich auch in der *Geschichte der beiden Liebespaare* (1896) und zwar durch Therese und ihr Sterben: „Ihr kleiner Leib dem die tiefe starke Zärtlichkeit versagt war, ihre machtlosen Augen ihre schwachen Geberden tanzten den Tanz in dem sie ihre eigene Schönheit und ihre eigene Glückseligkeit fanden, jetzt da sie mit dem Schicksal anderer Menschen nichts mehr zu thun hatten.“²⁷¹¹³ Doch nicht nur durch Therese, sondern auch durch Felix deutet Hofmannsthal das Glück an; denn der Glückliche, wie sein Name dem Leser weismachen will, versucht eben jenes Glück nicht durch Lebendigkeit zu erhalten, sondern durch die tote Therese.

In dem lyrischen Drama *Die Frau im Fenster* (1897) zeigt sich das Motiv nachdem die Amme von dem Tod des Gesandten gesprochen hatte, wobei sich Dianora ergriffen zeigt, spürt sie die körperliche Macht ihres Mannes und die Bedrohung durch den Tod. Doch durch ihren Ästhetizismus, versteht sie es auch, sich bedingt davon zu befreien, wodurch ihr Gesicht „seinen verträumten, innerlich glücklichen Ausdruck“²⁷¹¹⁴ annimmt. Während die Ästhetizistin ihr Glück im Innern findet und in der ästhetizistischen Liebe, verweist die Amme auf die Worte des Predigers: „Von der Ergebung in den Willen des Herrn. [...] Er sagt, es liegt darin alles, das ganze Leben, es giebt sonst nichts. Er sagt, es ist alles unentrinnbar und das ist das große Glück, zu erkennen, daß alles unentrinnbar ist. Und das ist das Gute, ein anderes Gutes giebt es nicht.“²⁷¹¹⁵ Dianora ist jedoch nicht gewillt, die Ganzheit des Seins anzuerkennen, was sich wiederum auch zeigt, wenn sie ihrem Mann gegenübersteht und bekennt, dass sie das Glück im wirklichen Leben nur spärlich, wenn überhaupt gefunden hat („wie dünn ist alles Glück! ein seichtes Wasser“).²⁷¹¹⁶ Ihr wahres Glück, das Erleben der ästhetizistischen Liebe, habe sie deswegen auch nicht verborgen, sieht sie es doch als rechtens an, wenigstens ein wenig Glück in ihrem Leben zu haben: „Doch meinst Du, ich bin eine von den Frauen, / die

27107SW XVIII. S. 18. Z. 33-34.

27108SW XVIII. S. 20. Z. 6-7.

27109SW XXVIII. S. 27. Z. 1.

27110SW XXIX. S. 60. Z. 28-32.

27111So will Schwendar „noch einmal [...] das unsägliche Glück dieses Anfangs genießen“ (SW XXIX. S. 60. Z. 34-35), wobei ihm die „Wiederholung des Zeichens“ (SW XXIX. S. 61. Z. 23), die Nähe zu Gott als das „Gefühl innigen Glückes“ (SW XXIX. S. 61. Z. 24) erscheint.

27112SW XXIX. S. 62. Z. 1-4.

27113SW XXIX. S. 73-74. Z. 36-1.

27114SW III. S. 104. Z. 34.

27115SW III. S. 105. Z. 8-18.

27116SW III. S. 112. Z. 1.

hinter Kupplerinnen und Bedienten / ihr Glück versteckt, dann kennst du mich sehr schlecht.“²⁷¹¹⁷

Eine kurze Einbindung des Glücks zeigt sich auch in *Der goldene Apfel* (1897) und zwar in Verbindung mit der ästhetizistischen Liebe. Hofmannsthal verweist auf die Schrift im goldenen Apfel, wenn es heißt: „>>Du hast mir alles hingegeben<< diese triumphierenden und über soviel Glück erstaunten Worte mit denen ein Gedicht des Dschellaledin Rumi anfängt, des großen tiefsinnigen Dichters.“²⁷¹¹⁸ Hofmannsthal drückt damit den Narzissmus aus, der sich hinter seinem Lieben verbirgt und der die Motivation seines Handelns ist. Eben diese Verbindung mit dem Narzissmus zeigt sich auch an dem Kind; wenn es seine wirkliche Heimat sucht, sehnt es sich nach der Tiefe. Die Vorstellung, endgültig in das Reich ihrer Heimat einzugehen, macht sie umgeben von dem „Bewusstsein [...] dieses Glück[s]“. ²⁷¹¹⁹ Auch in Bezug auf den Stallmeister thematisiert Hofmannsthal das Glück. So glaubt er, dass er „nur durch eine Reihe sonderbarer Glücksfälle zu seiner jetzigen hohen Stellung emporgestiegen“²⁷¹²⁰ ist.

Der Bezug zum Motiv zeigt sich in *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) erstmalig durch den Kaufmann, der bei den Hochzeitsfeierlichkeiten bemerkt hatte, dass seine Frau nicht glücklich schien.²⁷¹²¹ Während der Diener die Bedenken des Kaufmannes abtut, sei sie doch vom Wesen her schon nachdenklich, denkt der Kaufmann weiter an die Hochzeit und das Verhalten seiner Frau. Nachdenklich besieht der Kaufmann den Spiegel seiner Mutter, in dem er ihr Abbild zu sehen hofft, aber lediglich seinem gealterten Abbild begegnet. Dennoch glaubt er sich immer noch jung, hat er doch durch die Liebe zu Sobeide diese „seltsame Beklommenheit / des Glücks“²⁷¹²² gespürt.

Nachdem die Eltern Sobeide dem Kaufmann zugeführt haben, heißt die Mutter ihr, dass sie in der Ehe ein ebensolches Glück wie sie finden möge wie sie.²⁷¹²³ Doch Sobeide wähnt nicht, dass sie in dieser Ehe ein persönliches Glück für sich finden wird, geht sie doch gar nicht auf den Terminus des Glückes ein, sondern bezieht sich vielmehr auf den kurzen Moment der Freiheit; nicht mehr in das Schicksal der Eltern eingeschlossen und auch noch kein wirklicher Besitz des Ehemannes, denkt sie für einen kurzen Moment, „freie[...] Luft“²⁷¹²⁴ atmen zu können. Allein mit seiner Frau, erkennt der Kaufmann neuerlich, dass sie nicht glücklich an seiner Seite ist und thematisiert dies auch. Doch denkt er auch, dass Sobeide nur unter dem Einfluss der Zeremonie steht, und heißt ihr, dass ein anderes Empfinden kommen werde: „Es ist zu sagen, alles Gute kommt / auf eine unscheinbare, stille Art / in uns hinein, nicht so mit Prunk und Lärm.“²⁷¹²⁵ Der Kaufmann bezieht sich auf das Glück in Verbindung mit der Ehe, was er durchaus fühlt im Gegensatz zu ihr. Dabei fasst er das Glück, in Bezug auf Sobeide, als etwas auf, das sich entwickeln kann wenn Sobeide nur die Glücklosigkeit ihres Lebens erkennt. Im Zuge dessen bekennt der Kaufmann aber auch die Fremdheit für einander und zeigt auf, dass ihm der Tod durchaus geläufig ist, sind ihm schon viele Freunde gestorben an denen für ihn ein „dumpfe[s] Glück“²⁷¹²⁶ gehangen habe. Sobeide jedoch verfällt in eine Offenheit, in der sie dem Kaufmann darlegt, dass sie ihr persönliches Liebesglück für die Liebe zum Vater geopfert habe. Trotzig und kaltherzig erscheint Sobeide, wenn sie bekennt, dass sie nicht aus Liebe, sondern dass sie ihn aus dem Gedanken an Sicherheit heraus geheiratet habe.

„Nicht eine schlechte Frau werd' ich Dir sein:
Ich meine, langsam finde ich vielleicht //
in andern Dingen etwas von dem Glück,
nach dem ich meine Hände streckte
[...]
Ich werde dann beinahe glücklich sein,

27117SW III. S. 112. Z. 12-14.

27118SW XXIX. S. 97. Z. 23-25.

27119SW XXIX. S. 100. Z. 17-18.

27120SW XXIX. S. 101. Z. 22-23.

27121SW V. S. 9. Z. 9.

27122SW V. S. 11. Z. 32-33.

27123SW V. S. 13-14. Z. 35-36//1-3.

27124SW V. S. 14. Z. 9.

27125SW V. S. 15. Z. 26-28.

27126SW V. S. 16. Z. 17.

und alle Sehnsucht ohne Schmerz vertheilt
an Gegenwart und an Vergangenheit“²⁷¹²⁷

Dabei zeigt sich, dass für Sobeide das wirkliche Glück nur in Verbindung mit Ganem steht. Diesem Glück will sie sich aber vermeintlich verweigern, indem sie dem Mann sagt, er möge ihr niemals die Gelegenheit dazugeben, ihrer wirklichen Liebe nahe zu kommen („Küssen, Lachen, alles Glück / der Welt so durcheinander hingewirrt / wie Knäuel goldner Wolle, solches Glück“).²⁷¹²⁸ Was Hofmannsthal in dieser Passage Sobeiden in den Mund legt, ist die Negierung der Konzeption, verbindet sie doch mit dem Glück im Leben allein das Schöne und will dies an Ganems Seite erleben.

Im Haus Schalnassars, der Kaufmann hatte sie ihrem vermeintlichen Glück freigegeben, trifft sie nur auf den Ästhetizisten Schalnassar. Doch nach dessen Abgang, bedenkt sie neuerlich ihr Glück, hinterfragt dies aber gleichsam durch das Betreten dieses Hauses („Wie, fängt das Glück so an?“).²⁷¹²⁹ Instinktiv zeigt Sobeide durch ihre Rede, in der sie sowohl Bezug zum Tod als auch zum falschen Trank des Lebens nimmt, dass sie mit ihrem Weggang eben nicht das Glück erreichen wird.

Konträr zu Sobeide zeigt sich der Kameltreiber. Er ist nicht nach dem ultimativen Glücksmoment aus, sondern erkennt, im Gegensatz zu Sobeide, sogar die Gefahr dessen. Dies zeigt sich, wenn er die Ohringe Sobeides als Lohn ausschlägt, wären diese doch nur sein „Unglück“,²⁷¹³⁰ und bittet stattdessen um eine Stellung im Haus des Kaufmannes. Die Gefahr des Ästhetizismus, die Erfüllung des ganz großen Glückes, thematisiert schließlich auch der Kaufmann nach dem Tod seiner Frau.²⁷¹³¹

In der Eröffnung der Gülistane, dass sie sich für Schalnassar entschieden habe, zeigt sich ebenso das Motiv. Schalnassar, der den Neid des Sohnes erkannt hat, äußert, dass er der Schmeichelei nicht bedarf, um sein Glück zu zeigen.²⁷¹³²

In dem lyrischen Drama *Der weisse Fächer* (1897) ruft Livio seinen ästhetizistischen Freund zu einer Hinwendung zum Leben auf: „Es ziemt uns nicht im Glück und nicht im Leid, / Die Hände in den Schoß zu legen.“²⁷¹³³ Hatte Fortunio Livio hier noch widersprochen, zeigt er sich bei Miranda dahingehend, dass er sie für die Zukunft öffnen will. Ebenso wie bei Livio, stehen auch Fortunios Worte unter der Konzeption der Ganzheit („auf der Liebe stehen / die Schmerzen der Liebe, auf dem Glück des Erreichens die unendlichen Müdigkeiten des Weges“),²⁷¹³⁴ die er für sich allerdings nicht umsetzen kann. Irgendwo in ihrer Zukunft werde eine neue Liebe warten, ein Haus „über dessen Schwelle du treten sollst wie das Glück“.²⁷¹³⁵ Fortunio allerdings versteigt sich selbst wieder in eine ästhetizistische Liebe, dieses Mal zu Miranda. Über den zukünftigen Mann Mirandas sprechend, den er beneidet und in dem er sich selbst zu sehen verlangt, heißt es: „Es werden Stunden kommen, wo ihn sein Glück beängstigen wird wie ein innerliches übermäßiges Schwellen.“²⁷¹³⁶ Noch einmal durch den personifizierten Epilog zeigt sich das Motiv, wenn auf die Flüchtigkeit des Lebens hingewiesen wird („Doch was Euch Glück erscheint, indes Ihrs lebt, / Ist solch ein buntes Nichts, vom Traum gewebt“).²⁷¹³⁷

Auch in *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) geht Hofmannsthal der Frage nach dem Glück nach.²⁷¹³⁸ Wirklich thematisiert zeigt sich das Glück aber lediglich in der Rede des jungen Mannes, wenn er

27127SW V. S. 23-24. Z. 34-35//1-8.

27128SW V. S. 24. Z. 9-11.

27129SW V. S. 43. Z. 9.

27130SW V. S. 60. Z. 34.

27131SW V. S. 65-66. Z. 34-37//1-3.

27132Auch in den Notizen zeigt sich der Bezug zum Glück, so durch Sobeide, die von ihrem bisherigen „häuslichen Unglück“ (SW V. S. 331. Z. 8) spricht, während sie in Verbindung mit Ganem das Glück sieht.

27133SW III. S. 154. Z. 31-32.

27134SW III. S. 168. Z. 22-24.

27135SW III. S. 169. Z. 14-15.

27136SW III. S. 169. Z. 31-32.

27137SW III. S. 176. Z. 8-16.

27138Zur Titelklärung kann der Brief Hofmannsthals vom 1. August 1903 an Georg Freiherrn von Franckenstein herangezogen werden: „Für wen schreib´ ich denn, als für ein paar Menschen: Es enthält lauter einzelne Figuren, die ich die >Glücklichen< nenne. Ich mein´ damit die innerlich Reichen, Sie sind es aus den verschiedensten Gründen. [...] Ein alter Mann, glücklich, weil er das Leben durchschaut und es abgelegt hat, wie einen zu schweren, reichen Mantel.“ In: SW III. S. 615. Z. 11-16.

sich, nach dem Tod an den Tieren, an den Gruß des Gärtners erinnert. Dieser hatte den Einfluss des Traumes auf ihn verdrängt und ihm durch seinen Gruß ein „Glück“, ²⁷¹³⁹ ein „namenloses stilles Glück allein zu sein“ ²⁷¹⁴⁰ geschenkt.

Die Thematisierung des Glücks zeigt sich in *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) dadurch, dass der Baron Venier aufruft, sich in seiner Villa wie zu Hause zu fühlen. Dass dieser jedoch nachfragt, ob er zum ersten Mal in Venedig gewesen sei, führt bei dem Baron seltsamerweise dazu zu sagen: „Wie kannst du das glauben? Aber du machst mich unglücklich [...]“ ²⁷¹⁴¹ Die Beredsamkeit, die Venier an dem Baron bemerkt, führt dazu, dass der Baron vielmehr seine Liebesfähigkeit anpreist, erinnert er sich doch der „glücklichsten Stunden“, ²⁷¹⁴² die er in Verbindung mit seinem Lieben setzt. Im weiteren Gesprächsverlauf mit Venier bezieht er sich auf die Menschen, die als Besuch in sein Haus kommen und die er eben für dieses Kommen mit seinem Geld angelockt hat. Die Menschen dienen dem Baron als ästhetizistische Genussquelle; werden diese sich selbst auch an seinem Glück vergreifen (SW V. S. 105. Z. 18), so wirkt die Abwechslung im Erleben auf den Baron stärker. Im Aufeinandertreffen mit der Redegonda zeigt sich ebenso der Zug des Barons zum Glück in Verbindung mit dem Liebeserleben, heißt es doch: „Ich bin zu glücklich, / laßt Ihr mich nur den letzten Ruderer sein / an Eures Glückes Schiff.“ ²⁷¹⁴³ Menschlich zeigt sich dagegen der Ästhetizist, wenn er dem alten Mann, der beim Spiel sein Geld eingebüßt hatte, welches zukommen lässt, betont er doch dessen Glücklosigkeit beim Spiel. ²⁷¹⁴⁴

Das Glück wird von Vittoria aber auch erwähnt, wenn sie an ihre gemeinsame Liebe denkt. ²⁷¹⁴⁵ Im Gespräch mit Vittoria, ob einer Liebschaft mit dem Baron, zeigt sich ebenso die Verbindung zwischen Glück und Liebe, wie auch die Bedeutung der Frau für Venier: „Ich war wohl nicht der unglücklichste Mensch auf der / Welt aber vielleicht der wenigst Glückliche - da fand ich dich. Welch / ein Geschenk war das!“ ²⁷¹⁴⁶ Vittoria selbst will unbedingt ihre Ehe retten, wissend dass die Wahrheit ihren Mann vernichten wird; dabei wähnt Vittoria, den richtigen Weg zu gehen, hat sie beide Männer, Vittorio als auch ihren ehemaligen Geliebten, dem Wesen nach erkannt und ihr Verhalten dahingehend ausgerichtet. Vittoria aber gibt auch zu bedenken, dass sie ihrem „ganzen Glück sein Grab“ ²⁷¹⁴⁷ gegraben habe, wenn sie das Wesen der beiden falsch eingestuft habe. In den Notizen zeigt sich das Motiv durch Veniers Verlangen er könne Vittoria glauben („Ich bin vielleicht nicht der unglücklichste Mensch aber der / wenigst glücklich<e> - ohne Dich“). ²⁷¹⁴⁸ Dass Venier sein persönliches Glück allein auf seine Frau und seine Ehe zu stellen scheint, zeigt sich auch an zwei weiteren Passagen dieser Notizen, ²⁷¹⁴⁹ wobei der Verlust der Frau gleichsam der Verlust des Glückes für ihn bedeuten würde. ²⁷¹⁵⁰

Nur einmal in *Die Verwandten* (1898) zeigt sich die Einbindung des Glückes und zwar durch Therese, von der sich Georg, unter dem Gefühl des Glückes vorstellt, wie sie sich zu der Frau, die sie ist, entwickelt hat (SW XXIX. S. 111. Z. 10-12).

In der Erzählung *Reitergeschichte* (1898) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit den Gefechten und der Rettung vor dem Tod: „Der Gefreite Wotrubek wurde als leicht verwundet mit der Meldung der bestandenen Gefechte und anderer Glücksfälle ins Hauptquartier zurückgeschickt“. ²⁷¹⁵¹ Auch der

27139SW III. S. 139. Z. 18.

27140SW III. S. 139. Z. 22.

27141SW V. S. 98. Z. 23-24.

27142SW V. S. 101. Z. 19.

27143SW V. S. 113. Z. 21-23.

27144SW V. S. 117. Z. 17-20.

27145SW V. S. 134. Z. 1-4.

27146SW V. S. 148. Z. 5-7.

27147SW V. S. 150. Z. 25.

27148SW V. S. 444. Z. 6-7.

27149SW V. S. 444. Z. 10-11.

27150SW V. S. 464. Z. 2-4.

Siehe (Notizen): SW V. S. 444. Z. 19, SW V. S. 447. Z. 28, SW V. S. 462. Z. 18, SW V. S. 472. Z. 14, SW V. S. 476. Z. 14.

27151SW XXVIII. S. 40. Z. 13-15.

Des weiteren, siehe: SW XXVIII. S. 47. Z. 9, SW XXVIII. S. 47. Z. 13.

Protagonist Lerch zeigt sich beglückt, dass er die Gefechte überlebt hat, und stuft als einen der anderen „Glücksfälle“²⁷¹⁵² in seinem Leben die Begegnung mit der Vuic ein.²⁷¹⁵³

Auch das Glück wird von Hofmannsthal in *Die Sirenetta* (1899) eingebunden. Kein Ästhetizistisches, sondern für ein kindlich-naives Glück steht Sirenetta in dem Werk ein, erhellt doch ihre Stimme ihr „naives Gesicht mit einem geheimnisvollen Glücksstrahl“.²⁷¹⁵⁴ Silvia wiederum erkennt, nachdem Sirenetta ihr ihre Hände angeboten hat, das Glück das diese Frau in sich spürt an, welches sich allerdings durch ihre Verbindung mit der Natur speist.²⁷¹⁵⁵

In *Das Bergwerk zu Falun* (1899) zeigt sich vereinzelt auch das Motiv des Glücks, erstmalig durch den depressiven Zug des alten Fischers zum Leben („Du, Alte, / Was Glück ist, das haben wir schon nicht“).²⁷¹⁵⁶ Was wirkliches Glück ist, das will die Großmutter ihrem Sohn Dahlsjö vermitteln: „Aufwachsen laß die Kinder, häng dein Herz / Nicht an dein Haus, häng's nicht an dein Gewerbe: / Du kannst das Glück nicht in verschlossnen Höhlen / Dir halten, denn es atmet nur im Flug!“²⁷¹⁵⁷

An Dahlsjö im III. Akt zeigt sich zwar das Glück, das er in diesem Jahr durch Elis gewonnen hat. Doch da er nicht den Tod und das Altern verneint, zeigt sich auch, dass Dahlsjö kein problematischer Ästhetizist mit einer Abwendung von Tod und Altern geworden ist, sondern dass er dies an sich und seiner Mutter erkennt: „und wenn ich alt bin / Wie jetzt die Mutter, ess ich ihre Frucht / Und denk an das merkwürdige Jahr des Glücks.“²⁷¹⁵⁸ Anna wiederum befürchtet, dass das Glück, das ihre Familie durch Elis erhalten hat, an ihrem Bruder gesühnt wird: „Als müsst ers zahlen irgendwie, Gott weiß, / dass uns der Elis solch ein Glück ins Haus bringt.“²⁷¹⁵⁹ Mit dem jüngeren Handwerksburschen, in dem Elis sich selbst sieht, vor allem durch den auf den Boden gerichteten Blick als auch durch die familiäre Loslösung, bindet Hofmannsthal ebenso das Motiv des Glücks ein: „Ich bring kein Glück ins Haus.“²⁷¹⁶⁰

Hofmannsthal bindet in *Das Märchen von der verschleierten Frau* (1900) das Glück an zwei verschiedene Lebensbereiche: während die Frau das Glück an die Wirklichkeit und ihre Familie bindet, zeigt sich bei Hyacinth, dass er das Glück durch das Erreichen der ästhetizistischen Traumwelt, primär durch das Liebesglück mit der Bergkönigin, erreichen will. Dabei erweist sich für Hyacinth der junge Bergmann, der im Grunde nur geboren aus den seelischen Tiefen des Ästhetizisten ist, als Glücksbote, den Hofmannsthal sagen lässt: „ich bin einmal da und will euch zu eurem Glück verhelfen.“²⁷¹⁶¹ Dass das Glück von Hofmannsthal in diesem Zusammenhang mit der Tiefe verbunden ist, zeigt sich des weiteren auch in der Äußerung des jungen Bergmanns: „Hineinstoßen muss man so einen in seine eigene Glückseligkeit.“²⁷¹⁶² Die innerlichen Ahnungen einer anderen bedeutsameren Welt, in der er eine wichtigere Rolle spielen wird als in der Wirklichkeit, sind ein Zeichen für Hyacinth gewesen, die „nichts als Vorgefühle des namenlosen Glücks“²⁷¹⁶³ gewesen sind, dass die Bergkönigin ihm geschickt habe. Hofmannsthal verweist in diesem Zusammenhang explizit auf die Tiefe der Seele: „Und aus dem Innersten her durchsetzte ihn ein unnennbares völlig neues und doch überaus bestimmtes Gefühl seiner selbst in dem alle die früheren

27152SW XXVIII. S. 42. Z. 4.

27153Die Suche nach Erfüllung im Leben thematisiert auch Wolfram Mauser bei dem Protagonisten, wenn es heißt: „Der Wunsch nach Erfüllung erwachter Begehrlichkeit beherrscht ihn: privates Leben, Zivilatmosphäre, Behaglichkeit, erotisches Glück.“ In: Mauser, S. 113.

27154SW XVII. S. 10. Z. 2.

27155„Deine Hände sind glücklich, sie berühren die Blätter, die Blüten, den Sand, das Wasser, die Steine, die Thiere, alle die schuldlosen Dinge. Du hast es gut, Sirenetta, du hast nichts und hast alles, du weißt nichts, und weißt alles“. In: SW XVII. S. 16. Z. 28-31.

27156SW VI. S. 10. Z. 33-34.

27157SW VI. S. 46. Z. 16-19.

27158SW VI. S. 87. Z. 12-14.

27159SW VI. S. 87. Z. 33-34.

27160SW VI. S. 90. Z. 12.

In den Notizen heißt es, dass der Vater sieht wie „Elis dem Fremden das Bild des Glücks entwirft“. In: SW VI. S. 214. Z. 8.

27161SW XXIX. S. 143. Z. 4-5.

27162SW XXIX. S. 143. Z. 24-25.

27163SW XXIX. S. 143. Z. 28-29.

ahnungsweisen Glücksgefühle enthalten waren“.²⁷¹⁶⁴ Obwohl der Ästhetizist das Glück an die Bergkönigin knüpft, er glaubt sich mit ihr der Erfüllung zu nähern und alle Unannehmlichkeiten wie Tod und Altern hinter sich zu lassen, deutet Hofmannsthal zugleich die Flüchtigkeit dieses ästhetizistischen Glücks an, das „aber nur wie kleine Bläschen, die sich augenblicklich in der crystallenen fluthenden leuchtenden Klarheit des Ganzen auflösen“,²⁷¹⁶⁵ sei. Konträr dazu steht die Beklemmung der Frau, die eine Bedrohung ihrer Familie spürt und damit ihr Glück gefährdet sieht („als wäre mit dem hellen Zimmer das ganze Glück ihres Lebens für immer hinter ihr versunken“).²⁷¹⁶⁶

In *Fuchs* (1900) zeigt sich ebenso, in Verbindung mit dem Familien- und dem Liebesleben, die Thematisierung des Glücks. Das erste Mal greift Hofmannsthal das Glück in Verbindung mit Annette auf, die für Fuchs die Tiere zur Nacht einsperren soll. Glück steht hier in Verbindung mit dem Überleben, dem Bestehen einer möglichen Gefahr, die Fuchs mit der Nacht verbindet. Die zweite Thematisierung des Glückes erfolgt durch Frau Lepic, die über das freundliche Verhalten Annettes gegenüber Fuchs spottet.²⁷¹⁶⁷ Das dritte Mal nimmt Hofmannsthal Bezug zum Glück durch Fuchs, der seinem Vater zur Jagd „Glück“²⁷¹⁶⁸ wünscht. Alle drei Bezüge zum Glück erfolgen mehr leichtfertig, stehen auf keinem Fall in einem ästhetizistischen Kontext. Erst mit dem Gespräch zwischen Vater und Sohn zeigt sich eine tiefer gehende Thematisierung des Glücks. So gesteht Fuchs seinem Vater, dass er im Gegensatz zu seinem Bruder Felix nicht glücklich in der Familie ist („Papa, mein Bruder ist glücklich in seiner Familie!“).²⁷¹⁶⁹ Auch wenn Fuchs seinen Vater auf die Mutter anspricht, auf das Liebeserleben mit ihr, greift Fuchs erneut das Glück auf („Papa, bist Du unglücklich?“).²⁷¹⁷⁰ Die Antwort des Vaters („Ich glaub´s“) ²⁷¹⁷¹ ist bezeichnend, scheint er das Glück für sein Leben schon ausgeblendet zu haben, weil er für sich keinen Weg sieht aus diesem lieblosen Leben herauszufinden. Fuchs selbst nimmt die Antwort des Vaters als ein Eingeständnis seines Unglückes und erkennt eine Gemeinsamkeit zwischen sich und ihm („Fast ebenso unglücklich wie ich?“).²⁷¹⁷² Sowohl Vater und Sohn erkennen, dass der jeweils Andere unglücklich ist und ihr Unglück in beiden Fällen in Verbindung mit der Mutter steht. Hat Herr Lepic erkannt, dass er für sich keinen Ausweg sieht, wieder glücklich zu werden, hofft er doch, dass sein Sohn das Glück in einer Ehe und Familie finden wird.²⁷¹⁷³ Diese Möglichkeit wiederum sieht auch Fuchs für sein Leben: „Ich habe die Zukunft, mir eine neue Familie zu schaffen, mein Dasein von Neuem anzufangen, und Du, Du wirst das Deine beenden, Dein ganzes Alter wirst Du hier verbringen, neben einer Person, die sich nur darin gefällt, die Andern unglücklich zu machen.“²⁷¹⁷⁴ So hängt auch Lepics´ Verhalten seinem Sohn gegenüber mit seinem Unglück zusammen; war er selbst so in sich versunken, so unfähig sich aus diesem Leben zu befreien, dass er keine Augen für das Unglück seines Sohnes hatte, mehr noch diesen in seinem Wesen völlig verkannte.²⁷¹⁷⁵ Trotz seiner Ehe legt Lepic seinem Sohn dar, dass seine Frau auch nicht glücklich ist, ihr Unglück vielmehr hinter ihrer herrischen Art verbirgt („Und sie ist auch nicht glücklich“).²⁷¹⁷⁶ Als Grund für ihr Unglück nennt Lepic, dass sie es nie vermochte, die Zuneigung von Fuchs zu gewinnen. Hat die Mutter ihn auch schlecht behandelt, zeigt diese Offenbarung des Vaters doch eine Rührung in Fuchs; er beginnt bei dem Gedanken, dass auch die Mutter unglücklich ist zu weinen („Über Deinen Gedanken, dass die Mutter unglücklich ist, weil ich sie nicht lieb habe“).²⁷¹⁷⁷

27164SW XXIX. S. 143. Z. 36-39.

27165SW XXIX. S. 143-144. Z. 39//2.

27166SW XXIX. S. 140. Z. 28-30.

27167„Aber an Ihnen hat er ja eine Eroberung gemacht, Annette! ... Sie haben Glück, vor Herrn Fuchs Gnade gefunden zu haben.“
In: SW XVII. S. 39. Z. 24-25.

27168SW XVII. S. 42. Z. 26.

An Annette gewendet, sagt Fuchs: „Er kann nicht leiden, wenn ich ihm Glück zu Jagd wünsche; das bringt ja gerade Pech.“ In: SW XVII. S. 43. Z. 2-3.

27169SW XVII. S. 50. Z. 22.

27170SW XVII. S. 61. Z. 28.

27171SW XVII. S. 61. Z. 30.

27172SW XVII. S. 61. Z. 32.

27173„Das Schwere ist, sie zu finden ... Trachte später einmal, dieses Glück zu haben.“ In: SW XVII. S. 63. Z. 22-23.

27174SW XVII. S. 68. Z. 9-13.

27175„[...] ich hab kein Glück gehabt. Ich habe mich über Deinen Charakter getäuscht, wie ich mich über den Deiner Mutter getäuscht hatte.“ In: SW XVII. S. 68. Z. 2-3.

27176SW XVII. S. 68. Z. 9-13.

27177SW XVII. S. 69. Z. 34-35.

Hofmannsthal zeigt damit auf, dass das Glück in diesem Werk fast ausschließlich an die Familie, an das Erleben mit Menschen gebunden ist, nicht aber, wie in vielen seiner eigenen Werke, an das ästhetizistische Erleben oder Lieben, das die Protagonisten ersehnen und mit dem sie sich ein neuerliches Glück schaffen wollen.

Reduziert zeigt sich in dem Ballett *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) das Motiv. Den Verlockungen des Goldes weicht das Mädchen aus, hält es vielmehr an dem Glück fest, welches sie bei dem Dichter erlebt hat: „Davon will ich nichts wissen. Ich war doch so glücklich mit ihm, so unbeschreiblich glücklich!“²⁷¹⁷⁸ Doch das Glück gehört der Vergangenheit an, wie der Amor dem Mädchen zeigt, weist er doch auf die beiden Tanzenden, den Gärtner und seine Frau („Die sind glücklich!“).²⁷¹⁷⁹ In dem dritten Aufzug zeigt sich nur in der antiken Sphäre das Motiv. Hofmannsthal formuliert in Verbindung mit dem wiedergewonnenen Mädchen: „Ihr Tanz ist süßes Wanken und Taumeln, die lange im Grabe Verschlossene, trunken und schwach vor Leben und Glück.“²⁷¹⁸⁰

In den Notizen zum Dramenentwurf *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901) zeigt sich das Motiv mitunter durch Guido. Dessen Wunsch nach Glück²⁷¹⁸¹ wird gehemmt von seiner fehlerhaften Wahrnehmung der Welt, wähnt er sich doch als „Unglückseliger“,²⁷¹⁸² weil das Gericht ihm nicht sein Recht verschafft hat und ihm vielmehr durch den Urteilspruch, laut seiner Ansicht, noch mehr Unrecht widerfahren ist.²⁷¹⁸³ Die mitunter mit Pompilia erwartete Erfüllung seiner Träume aus der Kindheit, finden ebenso keine Erfüllung, wodurch sie das Unrecht, welches die Welt an ihm begeht – so wie er das empfindet –, noch potenziert. Auch der heruntergekommene Zustand der Häuser Guidos steht in Verbindung mit dem „unglückseligen Jahr“.²⁷¹⁸⁴ Anders als von Pietro erwartet, bedeutet das gemeinsame Kind mit Pompilia auch kein großes „Glück“²⁷¹⁸⁵ für ihn. Zudem sieht sich Guido auch getroffen durch die fehlende berufliche Anerkennung; während Andere ihr „Glück machtn, hieß mich mein böser Stern / zurückstehn.“²⁷¹⁸⁶ Dabei zeigt sich, wie aus den Notizen ersichtlich ist, das Interesse der Mutter an Guidos Glück: „Du musst es anders anfangen. Bist Du unglücklich? mein armer Bub.“²⁷¹⁸⁷ Auch im V. Akt, als Guido sich seiner Verantwortung im Prozess stellen muss, thematisiert Hofmannsthal das Motiv, in Anbindung an seinen Tod: „mit ihm, in ihm stirbt die ganze Welt, deswegen ist sein Sterben ein so furchtbarer Krampf: nämlich die Antinomie, dass alle ihr Glück suchen und zugleich dem Guten zu dienen vorgeben, dieser Knoten löst sich in seiner Brust“.²⁷¹⁸⁸ Auch Pompilia strebt nach Glück, aber ihre Sorgen fokussieren sich mit ihrer Schwangerschaft auf das Kind und auf dessen Glück (SW XVIII. S. 207. Z. 21-22). So sei auch, unter belastenden Träumen, eine „laue Welle von Glück“²⁷¹⁸⁹ über sie gekommen und ihr war der Name ihres noch ungeborenen Kindes (Gaetano) in den Sinn gekommen. Persönlich zeigt sich für Pompilia das Glück mit ihrer Kindheit und ihrem Leben in Rom verbunden,²⁷¹⁹⁰ des weiteren aber auch durch ihre Gedanken an das Kind und die gleichzeitige Abwesenheit ihres Mannes (SW XVIII. S. 218. Z. 25). Pompilias Unglück durch die Ehe schlägt sich aber auch auf Gino nieder, reißt Pompilias Unglück doch einen Abgrund zu seinem bisherigen Leben auf.²⁷¹⁹¹ Des weiteren nimmt auch Violante Bezug zum Glück durch Guidos Vergehen an ihrer Familie („die eine

27178SW XXVII. S. 11. Z. 28-29.

27179SW XXVII. S. 12. Z. 6.

27180SW XXVII. S. 37. Z. 31-32.

27181„Das Hin und Her seines Charakters: er strebt immer einer großen Conception von Glücksfülle nach, einer Machtharmonie: in seinen schlechten Zeiten aber klammert er sich mit wahnsinniger Wuth an ein Detail“. In: SW XVIII. S. 242. Z. 20-22.

27182SW XVIII. S. 165. Z. 25.

27183Zudem zeigt sich, auch in diesem Punkt bei Guido, die Beeinflussung durch die Mutter (SW XVIII. S. 171. Z. 9-13).

27184SW XVIII. S. 186. Z. 13-14.

27185SW XVIII. S. 188. Z. 27.

27186SW XVIII. S. 195. Z. 39-40.

27187SW XVIII. S. 197. Z. 23-24.

27188SW XVIII. S. 243. Z. 2-5.

27189SW XVIII. S. 208. Z. 30.

27190SW XVIII. S. 217. Z. 26.

27191In Bezug auf Gino jedoch, heißt es auch: „das geheimnisvolle tiefe Glück Caponsachis durchleuchtet alles: >>I too have seen a lady and hold a grace!<<“ In: SW XVIII. S. 243. Z. 26-27.

gottessträfliche Verblendung / zu seinen unglückseligen Verwandten / gemacht hat“).²⁷¹⁹² Im V. Akt gedachte Hofmannsthal die Thematisierung des „unglückselige[n] Contract[es]“²⁷¹⁹³ durch die Eltern Pompilias anzusprechen. Anders als Guido jedoch sieht Pietro in dem Kind Pompilias ein Glück: „Es ist ein so großes Glück, nicht unfruchtbar unter den Creaturen dazustehen: etwas zu haben, für das man sein Leben gelebt hat und das einem die Augen zudrücken wird.“²⁷¹⁹⁴ Ebenso wird das Haus, indem Pietro davon erfahren musste, dass er vermeintlich nicht Pompilias Vater ist, als „Unglückshaus“²⁷¹⁹⁵ bezeichnet.²⁷¹⁹⁶

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, zeigt sich das Motiv lediglich in den Notizen zu *Anrede an Schauspieler* (1907),²⁷¹⁹⁷ in *Das Verhältnis der dramatischen Figuren Grillparzers zum Leben* (1904) („die Glücklichen, grosses Problem seines Lebens“)²⁷¹⁹⁸ und noch einmal in *Über Goethes dramatischen Stil in der >>Natürlichen Tochter<<* (1901/1902): „Weltgeistlicher: Instrument; durch Vergrößerung seiner Glücksumstände für eine Partei gewonnen; hiedurch in sich selbst zerrüttet“.²⁷¹⁹⁹

In der Pantomime *Der Schüler* (1901) zeigt sich nur ein sehr begrenzter Bezug zum Glück, wenn der Schüler die Bücher abtut, die ihm keinen Bezug zum Leben schenken: „Im Hirn sammeln sich Wünsche, Begierden, Träume, zum Herzen strömt kein Lustgefühl, nie überschwängliches Glück zum Herzen! Das Herz verdorrt mir!“²⁷²⁰⁰

In dem *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* (1901) zeigt sich die Thematisierung des Motivs allein durch den Studenten Wilhelm, der durch die Schönheit der Stimme des Genius sich auf diesen einlässt, und wähnt: „Jedwede Botschaft / muß schön sein, die du bringst. / Denn deine Stimme ist mit Glück geschwellt“.²⁷²⁰¹

In der *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (1901) zeigt sich das Motiv durch zwei Wegbereiter Hugos zum Künstler, durch Chateaubriand und Lamartine. Davon ausgehend, nimmt Hofmannsthal Bezug zu der Gegenwart, die immer auf dem fantasiebegabten Geist lasten wird. Hofmannsthal bezieht sich zudem auf Hugos Drama *Hernani*, welches er schon dahingehend hervorhebt, das sich in dem Werk „endlich in einer glücklichen Epoche die ganze sonst verstreute Kraft der Phantasie zu einem grossen Werk“²⁷²⁰² zusammenfindet. Besonders hebt Hofmannsthal die weibliche Gestalt des Dramas hervor, zeigt das Werk doch in der fünften Szene eine „solche lyrische Trunkenheit, daß die Schauer des höchsten Glückes mit denen des Todes zusammenrinnen“.²⁷²⁰³ An diesem Werk zeigt sich auch, dass Hugo die Entwicklung nicht von der Kunstgeschichte aus betrachtet wissen will, sondern vom Leben her, „wessen es noch bedurfte, um aus dem Jahre, das ein solches glückliches und charakteristisches Dichterwerk ans Licht brachte, erst wirklich Epoche zu machen“.²⁷²⁰⁴

In dem dritten Abschnitt, der sich mit der Entwicklung der dichterischen Form bei Hugo beschäftigt, verweist Hofmannsthal auf den Gegensatz zwischen der deutschen „Freiheit des poetischen Stiles“²⁷²⁰⁵ und der französischen Kunst, in der, im Zuge des politischen Umsturzes, allein die Form bestehen blieb. Das Motiv zeigt sich auch in Verbindung mit dem religiösen Ton, den Lamartine in die französische Poesie gebracht hat. Hofmannsthal bindet des weiteren das Motiv auch durch den Einfluss des Dichters André

27192SW XVIII. S. 193. Z. 22-24.

27193SW XVIII. S. 187. Z. 10.

27194SW XVIII. S. 188. Z. 28-30.

27195SW XVIII. S. 203. Z. 2.

27196Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 227. Z. 5-6, SW XVIII. S. 231. Z. 10-11, SW XVIII. S. 244. Z. 7-8.

27197„An junge Schauspieler: unterschätzen sie nicht das Glück das aus dem quillt was andere thuen und leiden.“ In: SW XXXIII. S. 242. Z. 13-14.

27198SW XXXIII. S. 227. Z. 28.

27199SW XXXIII. S. 208. Z. 25-26.

27200SW XXVII. S. 47. Z. 12-14.

27201SW III. S. 214. Z. 10-12.

27202SW XXXII. S. 234. Z. 20-21.

27203SW XXXII. S. 235. Z. 5-6.

27204SW XXXII. S. 235. Z. 15-18.

27205SW XXXII. S. 261. Z. 7-13.

Chénier ein und durch dessen Gedichte, in denen eine Antike vorherrscht. Hofmannsthal betont, dass man den Einfluss Chéniers auf Hugo nicht hoch genug ansetzen könne, mitunter bedingt durch die „Fülle und Anmut des Verses, die, mit den glücklichsten Bildungen Vergils wetteifernd, zugleich dem Ohr ein Rhythmisch-Ganzes“²⁷²⁰⁶ bietet. Hofmannsthal geht im Folgenden auch dem Streben der Poesie nach der bildenden Kunst nach,²⁷²⁰⁷ sowie greift er die Saint-Simonisten auf, die eine neue Sittlichkeit erstehen lassen wollten: „Wenn das Abstractum bei Dante aus der tiefsten, durch das seelische Erlebnis gewonnenen krystallklaren Überzeugung hervorgeht, wenn es bei Goethe das lebensvolle Aggregat der Erfahrung ist, ein glückliches, aus dem Individuum hervorblitzendes Aperçu, eine Neuschöpfung jedesmal, so ist demgegenüber das Abstractum bei Hugo ein konventionelles Gebilde, an dessen Inhalt der Antheil des Dichters nicht groß ist.“²⁷²⁰⁸ In dem vierten Abschnitt der Schrift widmet sich Hofmannsthal mitunter Hugos Rhythmus, über den es heißt, dass auch dieser angelehnt an die Konzeption ist. Des weiteren geht Hofmannsthal hier auch auf den Alexandriner ein, und verweist in diesem Zusammenhang auf den letzten Akt von „>>Marion de Lorme<<“.²⁷²⁰⁹

In den Notizen zu *Orest in Delphi* (1901-1904) thematisiert Hofmannsthal das Motiv durch Orests ästhetizistischen Zug sein Unglück als das Stärkste zu sehen.²⁷²¹⁰

In *Das Leben ein Traum* (1901-1904) zeigt sich in den Notizen (1/1H¹), bezüglich Sigismunds und Rosauras erster Begegnung, die Einbindung des Glücks. Obwohl sich Rosaura mit ihrem Diener Clarin verirrt hat, wähnt sie sich, durch die vermeintliche Nähe zu Astolf, glücklich.²⁷²¹¹ Sigismund dagegen zeigt sich distanziert zum Glück. Weil er seinen Umgebungswandel, aus der Dunkelheit an das Licht nicht richtig begreifen kann, kann er es auch nicht als „Glück“²⁷²¹² fassen. Im dritten Aufzug bekennt Sigismund bereitwillig, sich von seinem Vater zu lösen, habe dieser ihn doch zu einem Leben in Einsamkeit und Dunkelheit verdammt und ihn von allem „Menschenglück“²⁷²¹³ entfernt.

Auch innerhalb der theoretischen Schriften zwischen 1902-1907 zeigt sich die Einbindung des Motivs, so in Bezug auf Franz Grillparzers Werk in der *Einleitung zu einer neuen Ausgabe von >>Des Meeres und der Liebe Wellen<<* (1902). Hofmannsthal bezieht sich hier auf den Lesenden des Werkes, über den es heißt: „Der Glückliche liest es, der die unerschöpflichen Nächte kennt, und der vom Rande seines Glückes wie vom Rande eines Schiffes mit halbgeschlossenen Augen niederhangend Träume träumte, die kein Sterblicher vor ihm zu träumen wagte.“²⁷²¹⁴ Ebenso zeigt sich das Motiv in *Die Duse im Jahre 1903* (1903) durch den Vergleich den Hofmannsthal mit einer Göttin zieht,²⁷²¹⁵ in *Prolog zu Ludwig von Hofmanns Tänzen* (1905) durch den Maler Ludwig von Hofmann (1861-1945) („Ihre Einheit liegt in dem rhythmischen Glück, das hergeben, und das die Seele so willig ist durchs Auge wie durchs Ohr in sich zu saugen“),²⁷²¹⁶ in der Besprechung *Das Mädchen mit den Goldaugen* (1905) durch Hofmannsthals Bezug zur Schönheit von Balzacs Erzählung²⁷²¹⁷ oder in *Schiller* (1905) durch Schillers zurückgelassene Werke.²⁷²¹⁸ Auch in der Schrift

27206SW XXXII. S. 263. Z. 29.

27207SW XXXII. S. 266. Z. 22-23.

27208SW XXXII. S. 268-269. Z. 40-41//1-5.

27209SW XXXII. S. 277. Z. 34.

27210„Alle anderen Hülffelehenden kommen ihm so glücklich vor: der Duft ihrer Leiden und Sorgen trifft ihn wie den Bettler der Duft der vollen Schüssel.“ In: SW VII. S. 156. Z. 23-25.

27211SW XV. S. 184. Z. 28-29.

27212SW XV. S. 209. Z. 33.

Des weiteren, siehe: SW XV. S. 209. Z. 34-35.

27213SW XV. S. 212. Z. 16.

27214SW XXXIII. S. 21. Z. 11-14.

27215„Und lägen nicht die Jahrtausende dazwischen, so könnte ihre Legende zusammenfließen mit dem Mythos der unglücklichen Io, die durch die Länder stürmt, dumpf brüllend vor Qual und Müdigkeit, der unstillbare Zorn einer Göttin als giftigen Stachel an ihre zitternde Flanke geheftet.“ In: SW XXXIII. S. 22. Z. 15-18.

27216SW XXXIII. S. 100. Z. 4-5.

27217„Wundervolles Gewirr von Schicksalsfäden, nie wieder von einem menschlichen Hirn zu ersinnendes! Glückliche Unvollkommenheit unseres Gedächtnisses: wir können uns endlos in dieser Welt bewegen, Gesichter tauchen auf, auf denen Schicksale geschrieben sind, von einem aufs andere fällt ein zuckendes Licht“. In: SW XXXIII. S. 97. Z. 15-20.

27218„Er, von dem Goethe – und Goethe kannte ihn etwas – sagte: >>Es ist ein Glück, daß Calderon erst nach seinem Tod in

Sommerreise (1903) zeigt sich die Einbindung des Motivs durch die Natur und die Menschen, denen der Reisende begegnet. So fühlen die Frauen durch ihre nackten Füße hindurch „das Glück des Wurzeln in der Erde“. ²⁷²¹⁹ Vor allem aber zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Wahrnehmung der Welt: „Wie selig muß der Eine sein, wie vollgesogen mit reinem Glück des Daseins, der das Haupt zurückgelegt hat, den weichen Mund halb offen, den Blick ins Leere, und zuhört, wie der dritte im Schatten des Gebüsches die Laute spielt.“ ²⁷²²⁰ Auch in der Schrift *Shakespeares Könige und grosse Herren* (1905) zeigt sich die Bezugnahme zum Motiv, und zwar durch Hofmannsthals Thematisierung des Werkes *Maß für Maß*: „Es gleicht den Gesichtern gewisser seltener Frauen, deren Schönheit nur der weiß, der mit ihnen glücklich war.“ ²⁷²²¹ Des weiteren bezieht Hofmannsthal sich auch auf die Aufführung des Stückes *Was ihr wollt* durch Beerbohm Tree, welches mit einem Tanz der Paare endet („[...] tanzen sie über die Bühne hinaus, Hand in Hand, die einander entzündet und gequält, einander gesucht und getäuscht“) ²⁷²²² oder durch die adelige Atmosphäre der Werke, mitunter gebunden an die Figur des Lear („und man ahnt, wie dieser König manchmal beglücken konnte, wenn er gnädig gelaunt war“). ²⁷²²³ Obwohl Hofmannsthal zwar nahezu die Atmosphäre und dahingehend die Konzeption betont, zeigt er auch, dass nicht alle Figuren diese Atmosphäre um sich haben. Hofmannsthal verweist dahingehend auf Macbeth, der das sich gegenseitige „Beglücken“ ²⁷²²⁴ nicht vollzieht. Auch in der Schrift *Brief an den Buchhändler Hugo Heller* (1906) zeigt sich die Einbindung des Motivs durch Hofmannsthals Antwort auf Hellers Bitte, ihm besondere Werke zu nennen. So benennt Hofmannsthal *Tolstoi und Dostojewski* von Mereschkowski („glücklichster Flexibilität“) ²⁷²²⁵ und die Biographie Winckelmanns von Justi. ²⁷²²⁶ Auch in der Schrift *Sebastian Melmoth* (1905) zeigt sich ein Bezug zum Motiv und zwar durch die gemeingültige Einschätzung Oscar Wildes als Ästhet, der Hofmannsthal widerspricht („Man sagt: >>Er war ein Ästhet, und dann kamen unglückselige Verwicklungen über ihn“). ²⁷²²⁷ Hofmannsthal stellt sich dem allgemeinen Glauben Wildes entgegen, ²⁷²²⁸ müsse man doch nicht zwangsläufig alles auf das „Niveau eines Unglücksfalles herunterzerren“. ²⁷²²⁹ Hofmannsthals Äußerung hängt damit zusammen, dass das Schicksal und das Wesen für Hofmannsthal unter keinen Umständen getrennt betrachtet werden: „Man muß das Leben nicht banalisieren, indem man das Wesen und das Schicksal auseinanderzerrt und sein Unglück abseits stellt von seinem Glück.“ ²⁷²³⁰ Während sich in der Schrift *Gärten* (1906) nur ein kurzer Bezug zum Motiv zeigt, durch die Gewohnheit, die Exoten in die modernen Gärten zu integrieren, während Hofmannsthal dazu aufruft, dass man davon abkommen müsse „fremde und unglückliche Geschöpfe in unsere Gärten zu tun, wie es die Palmen sind“, ²⁷²³¹ findet sich das Motiv in der *Einleitung zu dem Buche genannt die Erzählungen der Tausendundein Nächte* (1906) in Verbindung mit der erwähnten Liebesgeschichte, ²⁷²³² ebenso wie in der Schrift *Der Dichter und diese Zeit* (1906) wenn sich Hofmannsthal mit dem modernen Dichter beschäftigt. ²⁷²³³ Für Hofmannsthal erkennt der

allgemeine Aufnahme gekommen ist. Ihm wäre er gefährlich geworden.<< Ihn nennt jetzt da und dort eine Stimme >>den deutschesten der Dichter<<.“ In: SW XXXIII. S. 74. Z. 20-24.

27219SW XXXIII. S. 30. Z. 23-24.

„[...] wonach jene Frauen sich sehnen, wonach jene Frauen den Eimer begierig hinablassen, sie haben es von selber, sie saugen es mit den Wurzeln in sich, das dunkle, geheimnisvolle Glück der Erde.“ In: SW XXXIII. S. 31. Z. 20-22.

27220SW XXXIII. S. 31. Z. 25-29.

27221SW XXXIII. S. 81. Z. 23-24.

27222SW XXXIII. S. 82. Z. 35-38.

27223SW XXXIII. S. 90. Z. 17-18.

27224SW XXXIII. S. 91. Z. 7.

27225SW XXXIII. S. 112. Z. 25.

27226Wer der älteren Generation angehört „möge bedenken, daß ein großes Volk, wie die Natur selber, aus seinen gehaltreichen Tiefen das Widerstreitende hervorbringt, aber auch die Geister hervorbringen muß, in denen das Widerstreitende im glücklich gesammelten Augenblick harmonisch zusammenklingt.“ In: SW XXXIII. S. 113. Z. 22-26.

27227SW XXXIII. S. 63. Z. 22-23.

27228„Man sagt: >>Wilde sprach geistvolle Paradoxa, an seinen Lippen hin gen die Herzoginnen, seine Finger zerpflückten eine Orchidee, und seine Fußspitzen wühlten in Polstern aus alter chinesischer Seide, dann aber kam das große Unglück über ihn und er wurde in das Bad gestoßen, aus dem vorher zehn Häftlinge gestiegen waren.<<“ In: SW XXXIII. S. 63. Z. 37-41.

27229SW XXXIII. S. 64. Z. 1-2.

27230SW XXXIII. S. 64. Z. 27-29.

27231SW XXXIII. S. 108. Z. 12-13.

27232SW XXXIII. S. 125. Z. 34.

27233SW XXXIII. S. 130. Z. 30.

Dichter nur Erscheinungen, an denen „er leidet und leidend sich beglückt“, ²⁷²³⁴ wobei Hofmannsthals Äußerung in Verbindung mit dem Anspruch steht, dass der Dichter nichts aus seinem Leben und dahingehend aus seinen Werken fernhalten dürfe (SW XXXIII. S. 139. Z. 18). ²⁷²³⁵ Ebenso bindet Hofmannsthal das Motiv auch in der Schrift *Die Wege und die Begegnungen* (1907) ein, und zwar durch die traumhafte Versenkung des Reisenden, durch den ihn ein „unbeschreibliches Glücksgefühl über die Weite der Welt“ ²⁷²³⁶ befällt.

In *Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch* (1902) zeigt sich das Motiv durch Balzac, der in Bezug auf das englische Theater des 16. Jahrhunderts das Individuelle betont: „Das, was ich meine, nannte Napoleon seinen Stern [...]. Das, was ich meine, nennen Unglückliche, die ihr Leben in einem Blitz überschauen, ihr Verhängnis.“ ²⁷²³⁷ Balzac vergleicht den Künstler zudem mit einem Heizer auf einem Schiff, der immer eine gewisse Distanz zur Welt wahren wird, aber deswegen nicht der Ärmere unter diesen „Glücklichen droben, unter diesen Auserwählten des Lebens“ ²⁷²³⁸ ist.

Innerhalb der hinterlassenen Gespräche und Briefe zeigt sich das Motiv innerhalb der Gespräche in Briefe Hofmannsthals in *Die Briefe des Paulus Silentiarius* (1902), ²⁷²³⁹ in *Rodauner Anfänge* (1906), ²⁷²⁴⁰ in *Der Brief des letzten Contarin* (1902) wenn der Contarin sich trotz seines ärmlichen Lebens glücklich wähnt, ²⁷²⁴¹ in dem *Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann* (1902) durch den Japaner, der ruhend in der Konzeption über sein Leben sagen kann, dass er glücklich ist (SW XXXI. S. 41. Z. 26). Deutlich zeigt sich die Thematisierung des Glücks in der Arbeit *Furcht / Ein Dialog* (1906/1907) wenn Laidion das Glück der auf der Insel tanzenden Menschen beschreibt, die „glücklich ohne Hoffnung“ ²⁷²⁴² sind und die damit konträr zu Laidion stehen, die eben Hymnis fragt, ob sie glücklich sei (SW XXXI. S. 120. Z. 35-36). Während sich Hymnis durch den Tanz erfüllt sieht, fragt Laidion diese, ob sie dies wirklich glücklich mache (SW XXXI. S. 121. Z. 4-6). Dagegen sieht Laidion die Menschen auf der Insel als die „Glücklichen“, ²⁷²⁴³ da sie ohne Furcht sind: „Der Glückliche kennt keine Hoffnung. Sie sind unsagbar glücklich, wenn sie tanzen vor ihren Männern und vor ihren Göttern, und wissen nichts mehr voneinander und sind alle zusammen und sind jede allein.“ ²⁷²⁴⁴ Doch Laidion sieht sich nicht als glücklich in der Welt stehend, will sie doch zu den Menschen der Insel gehören, kann aber nicht zu ihnen gelangen, was sie verzweifeln lässt; dabei will sie nur „glücklich sein ohne Hoffnung“, ²⁷²⁴⁵ wie die, die „glücklich sind ohne den Stachel der Hoffnung“. ²⁷²⁴⁶

In *Ein Brief* (1902) zeigt sich das Motiv durch Chandos Besinnung auf seine früheren literarischen Pläne; einstmals glücklich, spürt er nun nur noch die Leere des Lebens: „Jedweder vollgesogen mit einem Tropfen

27234SW XXXIII. S. 138. Z. 11-12.

„Er ist der Liebhaber der Leiden und der Liebhaber des Glücks. Er ist der Entzückte der großen Städte und der Entzückte der Einsamkeit. Er ist der leidenschaftliche Bewunderer der Dinge, die von ewig sind, und der Dinge, die von heute sind.“ In: SW XXXIII. S. 139. Z. 2-5.

27235„Er ist für einen bezauberten Augenblick der Überwinder der Zeit. Wo er ist, ist alles bei ihm und alles von jedem Zwiespalt erlöst. Das einzelne ist ihm für vieles: denn er sieht es symbolhaft, ja das eine ist ihm für alles, und er ist glücklich ohne den Stachel der Hoffnung. Er vergißt sich nicht, er hat sich ganz, diesen einzigen Augenblick: er ist sich selber gleich.“ In: SW XXXIII. S. 146-147. Z. 41//1-6.

27236SW XXXIII. S. 156. Z. 27-28.

27237SW XXXIII. S. 31. Z. 33-38.

27238SW XXXIII. S. 32. Z. 29-30.

27239SW XXXI. S. 61. Z. 7-8, SW XXXI. S. 61. Z. 29-30.

27240Konträr zu der Kritik an der Moderne, heißt es: „Goethes Lebenswerk für uns glücklicher Weise nicht ein Abgeschlossenes, sondern in steter Bewegung, stetem Zuwachs begriffen.“ In: SW XXXI. S. 132. Z. 30-31.

27241„Aber halten sie mich nicht für unglücklich: Meine Abende. Kirchgang. Abschreiben bei der Kerze. Weltgefühl.“ In: SW XXXI. S. 18. Z. 11-12.

27242SW XXXI. S. 382. Z. 25-26.

27243SW XXXI. S. 122. Z. 1.

27244SW XXXI. S. 123. Z. 27-30.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 123. Z. 33, SW XXXI. S. 125. Z. 13.

27245SW XXXI. S. 125. Z. 23.

27246SW XXXI. S. 125. Z. 22.

In den Varianten, heißt es diesbezüglich: „dass es irgendwo eine Insel giebt, wo sie tanzen und glücklich sind ohne den Stachel der Hoffnung. Denn das ist es, Hymnis, das ist alles -, alles, Hymnis!: glücklich sein ohne Hoffnung.“ In: SW XXXI. S. 384. Z. 28-31.

meines Blutes, tanzen sie vor mir wie traurige Mücken an einer düsteren Mauer, auf der nicht mehr die helle Sonne der glücklichen Tage liegt.“²⁷²⁴⁷ In seinem gegenwärtigen Leben, so Chandos, hat er nur wenige Augenblicke der Ergriffenheit.²⁷²⁴⁸

In *Das Gespräch über Gedichte* (1903) verweist Clemens auf Hebbels Gedicht *Sie seh'n sich nicht wieder* (1841) und versucht dieses zu deuten („Glücklich der Dichter, daß auch er diese göttlichen Chiffren in seine Schrift verweben darf“).²⁷²⁴⁹

Auch in *Elektra* (1903) zeigt sich, dass die Protagonistin ihren Lebensweg falsch bestimmt, wenn sie sich durch den Mord als siegreich Tanzende inszenieren will und ihren toten Vater als „glücklich“²⁷²⁵⁰ beschreibt, weil er solche „Kinder hat, die um sein hohes Grab / so königliche Siegestänze tanzen“.²⁷²⁵¹ Da Elektra ihr Verständnis von Glück mit der Rache verbindet, bezeichnet sie den Boten, der die Nachricht vom Tode des Bruders bringt, als „Herold des Unglücks“.²⁷²⁵² Letztendlich kommt es zum Tanz Elektras, und sie fordert auch Chrysothemis auf zu tanzen („Ich trag' die Last / des Glückes, und ich tanze vor euch her. / Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins: / schweigen und tanzen!“).²⁷²⁵³ Da sie das Glück in Verbindung mit der Rache setzt, hat auch diese Protagonistin das falsche Verständnis von Leben und Glück in den frühen Tod geführt.²⁷²⁵⁴

In *Das gerettete Venedig* (1904) thematisiert Hofmannsthal erstmalig das Motiv durch Jaffiers Selbstmitleid. Während Belvidera ihre Kinder wegbringt, weil sie zwar unverbrüchlich an Jaffiers Seite steht, aber dennoch um den Schaden fürchtet, den ihre Kinder ob des zukünftigen Weges nehmen könnten, bleibt Jaffier in ihren ärmlichen Räumlichkeiten zurück, um das „Grab / von uns'rem Glück [zu] behüten“.²⁷²⁵⁵ Zum Ende des ersten Aufzugs kann Belvidera an ihrem Mann, durch die Begegnung mit Pierre, eine Veränderung ausmachen. Doch nimmt sie fälschlicherweise an, dass dieser eine Veränderung zum Positiven bewirkt hat („Wie glücklich, daß er kam. Du siehst so anders“).²⁷²⁵⁶ Das Motiv wird von Jaffier auch in seine Antwort an Belvidera eingebunden, die ihn gefragt hat, worum es sich bei dem Plan handelt. Obwohl Jaffier sich nur kryptisch äußert, fragt er sie, ob sie nun endlich glücklich sei.²⁷²⁵⁷ Belvidera jedoch offenbart in diesem

27247SW XXXI. S. 46. Z. 35-37.

27248Über diese wenigen Momente sagt er: „Diese stummen und manchmal unbelebten Kreaturen heben sich mir mit einer solchen Fülle, einer solchen Gegenwart der Liebe entgegen, daß mein beglücktes Auge auch ringsum auf keinen toten Fleck zu fallen vermag.“ In: SW XXXI. S. 52. Z. 15-18.

27249SW XXXI. S. 79. Z. 25-26.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 325. Z. 14-16.

27250SW VII. S. 68. Z. 6.

27251SW VII. S. 68. Z. 7-8.

27252SW VII. S. 98. Z. 1.

27253SW VII. S. 110. Z. 26-29.

27254In den Varianten dagegen zeigt sich ein anderes Verständnis vom Glück, denn Chrysothemis glaubt sich zukünftig glücklich, wenn sie eine Familie gründet (SW VII. S. 328. Z. 6-7).

27255SW IV. S. 20. Z. 27-28.

Dies zeigt sich auch in den Notizen, wenn Belvidera ihm versichert: „ich dachte dich und dachte unsre Liebe / und dass wir noch einander noch und mehr / als je gehören. und da quoll es auf / in mir von Glück und sprengte fast mein Herz / führ mich hinaus auf wüstes ödes Feld“. In: SW IV. S. 182. Z. 7-11.

Dass das Glück aber auch Teil ihres früheren Lebens war, als sie noch nicht mit Jaffier verheiratet war, zeigt sich allein in den Notizen Hofmannsthals. In dem geplanten Gespräch zwischen Belvidera und Pierre, das weitreichender die Liebe zu ihrem Mann und ihrer Herkunft beleuchtet, heißt es: „Ich war ein Kind / ein frommes glückliches“. In: SW IV. S. 199. Z. 20-21. Ebenso zeigt sich der Bezug zum Glück, wenn Belvidera wähnt, dass die himmlische Sphäre ihre Unterstützung zugesagt hat bei der Rettung der Mutter: „Und ich ertrug nicht mit so großem Glück / allein zu sein, da war Antonio immer / bei mir und was ich fühlte fing auch er / zu fühlen an“. In: SW IV. S. 200. Z. 19-22.

In dem Gespräch zwischen Belvidera und Jaffier zeigt sich ebenso die Thematisierung des Motivs. Er äußert hier sein Verlangen sich nur einmal in den Zustand eines „lumigen Lakai[en]“ (SW IV. 205. Z. 42) zu denken, um so etwas wie Aufgehobenheit zu empfinden („Darin liegt das Geheimnis alles Glücks!“; SW IV. 205. Z. 33). Dadurch jedoch, dass Jaffier Belvidera zur Nacht in ein fremdes Haus gebracht hat, sie der Todesgefahr ausgesetzt hat, ist für sie die Hand Jaffiers schwerlich nur noch die „süße Bringerin / des Glücks“. In: SW IV. S. 207. Z. 34-35.

27256SW IV. S. 37. Z. 11.

27257SW IV. S. 38. Z. 8.

Gespräch, dass sie den „Sitz des Glücks“²⁷²⁵⁸ nicht durch Verlust ihrer letzten Kostbarkeiten angegriffen sieht, liegt doch eben jener für sie in der Liebe zu Jaffier. Durch Jaffiers Eröffnung, dass sie Beide gemeinsam und unter anderen Lebensumständen ihr Leben führen werden, kann Belvidera sagen: „Laß mich zu Ende beten: gib, daß ich / Ihre Stimme erstickt in Zärtlichkeit. / mich des zu großen Glücks nicht überhebe.“²⁷²⁵⁹

In dem zweiten Aufzug zeigt das Motiv durch die Forderung des Verschwörers Bernardo nach Jaffiers Tod; so weiß er von Jaffiers Herkunft, seiner Liebe zu Belvidera, die er aus des Vaters Haus gewonnen hatte, und letztendlich seiner Anteilnahme an der Verschwörung und seinem Verrat an ihnen („Aber endlich / muß er sich umtun – und der Mann hat Glück!“).²⁷²⁶⁰ Das Glück verbindet sich auch hier mit dem Ästhetizistischen, mit dem Versuch sich von der harten Wirklichkeit zu distanzieren. Pierres Einwand, dass Bernardo doch von seinem Freund rede, den er ermorden will, trifft auf keine Resonanz, vielmehr sieht es Bernardo als „Glück“²⁷²⁶¹ an, dass Jaffier über ihn in die Gruppe der Verschwörer stoßen konnte.

Aus dem ästhetizistischen Empfinden heraus, nimmt auch Aquilina Bezug zum Motiv, als diese versucht hatte, dem Senator Dolfin aus dem Weg zu gehen, weil dieser sie an das Altern gemahnt. Nicht nur, dass ihr dies nicht gelingt, Aquilina erweist sich auch als kalt und herablassend ihm gegenüber: „Es gibt einige Merkmale gesteigerter Erregung, die ich niemals das Glück hatte, an Euch kennen zu lernen.“²⁷²⁶² Die Unmöglichkeit, sie in die oberen Schichten Venedigs einzuführen, bringt sie schließlich dazu, dies tote Venedig verlassen zu wollen, in dem der alte Senator Teil des Fürchterlichen für sie ist („und Knebel in den Mund / Unglücklicher zu stopfen“).²⁷²⁶³

Dass das Motiv für die Figuren in Verbindung mit dem ästhetizistischen Gewinn steht, zeigt sich neuerlich auch an Bernardo, der selbst im Haus der Aquilina vermutet durch den „Unglücksrabe[n]“²⁷²⁶⁴ Jaffier verraten worden zu sein. Doch während Pierre zu Aquilinas Zimmer geht, um Jaffier vor der Ermordung durch Bernardo zu retten, wendet Elliot ein: „Und hat das Glück uns nicht / durch hundert solcher Wirbel durchgeführt? / Ich hab bis jetzt geglaubt, wir sind Soldaten“.²⁷²⁶⁵

Im dritten Aufzug findet sich das Motiv durch Belvideras Geschwätzigkeit, wenn sie Pierre erzählt, dass sie von der Verschwörung wisse, von diesem „unglücklich-heimlich[...]“²⁷²⁶⁶ Unternehmen, in welches er ihn eingeführt habe.²⁷²⁶⁷ Belvidera wähnt fälschlicherweise, nachdem Jaffier bei der Aufdeckung der Verschwörung geholfen hatte, dass ihr Vater ihn nun anerkennen werde. Ästhetizistisch tritt Belvidera auch ihren Kindern gegenüber, die für sie die Kinder des Retters sind. Dabei verkennt sie vollkommen die Gefahr, wähnt sie doch, dass sich alles zum Guten wende, zumal sie ein drittes Kind erwarte: „Ich bin so glücklich! Dieses Kind werd' ich / noch lieber haben als die andern, Vater! / um dessen willen, was es schon erlebt“.²⁷²⁶⁸ Letztendlich bedauert Pierre den Tod des Freundes, bevor er Selbstmord begeht. Doch zeigt sich in seinen Abschiedsworten, dass er neuerlich das Leben und auch Jaffier verkennt, wenn er sich die Schuld an ihrer beider Tod zuschreibt: „Sein unglückseliges Schicksal suchte ihn / Hervor aus Tausenden, mein Freund zu werden. / Und ich war sein Verderben, er nicht meines.“²⁷²⁶⁹

In den Notizen zu *Dominic Heintls letzte Nacht* (1904-1906) zeigt sich das Motiv durch den narzisstischen Heintl,²⁷²⁷⁰ vor allem auch in Verbindung mit seinem Machtstreben und seinem Narzissmus. Auch legt er

27258SW IV. S. 38. Z. 14.

27259SW IV. S. 38. Z. 19-21.

27260SW IV. S. 53. Z. 5-6.

27261SW IV. S. 53. Z. 15.

27262SW IV. S. 62. Z. 29-30.

27263SW IV. S. 64. Z. 36-37.

27264SW IV. S. 76. Z. 21.

27265SW IV. S. 77. Z. 14-16.

27266SW IV. S. 93. Z. 36.

27267In den Notizen zeigt sich ein weiterer Bezug zum Motiv, und zwar durch Jaffier, der kurz vor dem eigenen Tod seines eigenen Mangels an Glück in diesem Leben gedenkt: „Das Glück das mir versagt ist, dass ich immer nur wie durch die Schießluken / eines Brandes hindurch ein friedliches Ufer habe liegen sehen: Sohnesglück, / Vatersglück, das Glück das ich nicht spür bei Orgel, bei Begräbnis, auch bei / Sternenhimmel nicht. zartes edles Glück, das giebt er mir zu kosten. Wie schön / er alles thut, und dass er 's thut macht es alles so schön.“ In: SW IV. S. 227. Z. 10-14.

27268SW IV. S. 122. Z. 21-23.

27269SW IV. S. 143. Z. 13-15.

27270SW XVIII. S. 301. Z. 8-11.

vor dem Bruder seine Macht über diesen Dank seines Geldes dar, sei es ihm doch ein Leichtes, ihn zu unterdrücken, weil dessen „erbärmliches Glück“²⁷²⁷¹ allein unter seiner Gnade steht. Dabei wird auch das vermeintliche Unglück des Protagonisten thematisiert, wenn Hofmannsthal sich auf die verstorbene Tochter Anna bezieht. So hatten die beiden Schwestern in ihrer Jugend mitunter von dem Unglück des Vaters gesprochen, hatten sie doch gespürt, dass etwas auf Heintls Seele lastete.²⁷²⁷² Auch kann Hermines Ausbildung der toten Schwester Anna als Reaktion auf das Unglück des Vaters betrachtet werden.

In *Ödipus und die Sphinx* (1905)²⁷²⁷³ zeigt sich zwar bereits durch Ödipus im ersten Aufzug ein Verweis auf das Glück, doch spricht er vom „Kinderglück“,²⁷²⁷⁴ das er vermeintlich von sich getan hat wie sein kindhaftes Wesen. Allein an einer Stelle nimmt Hofmannsthal im dritten Aufzug Bezug zum Glück in Verbindung mit Ödipus, wenn er Kreon um seinen Tod bittet. Ödipus hält Kreon hier sein Verlangen nach der Königswürde und Jokaste vor,²⁷²⁷⁵ sein gewaltsames Wesen, wodurch er Kreon Gründe für sein Handeln geben will. Mit Kreon im zweiten Aufzug zeigt sich ebenso die Einbindung des Motivs, als er den vermeintlich toten Magier vor sich sieht, den er mit dem Tod bedroht hatte, um zu erfahren was er opfern muss, um Frieden und Macht zu gewinnen.²⁷²⁷⁶ Neuerlich mit den Boten, die Kreon mitteilen, dass das Volk für ihn als König eintreten will, was sie als „ungeheures Glück“²⁷²⁷⁷ bezeichnen, dem Kreon jedoch keinen Glauben schenkt, zeigt sich die Einbindung dieses Motivs.

Ein lediglich kurzer Bezug zum Glück findet sich auch in der Erzählung *Semiramis* (1905-1909, 1917-1918, 1919-1922), in Bezug auf die ästhetizistische Protagonistin: „Das Glück ihr untreu weil sie sich selber untreu: der Tod ihr überlegen, seit sie den Gedanken des Sterbens einmal zu erfassen vermochte.“²⁷²⁷⁸

In *König Ödipus* (1906) zeigt sich der erste Bezug zum Glück durch den alten Priester, der auf Ödipus' Tat verwies, die ihnen die Bedrohung durch die Sphinx nahm („Mit günstigen Sternen hast du einmal, damals, / dies Glück geschaffen“).²⁷²⁷⁹ Das Glück zeigt sich auch in Verbindung mit der Religion gesetzt, wenn das Volk dem heraneilenden Kreon zuruft: „Apollon! Käm' er doch umfunkelt so / mit Glück, wie er dem Aug' entgegenstrahlt.“²⁷²⁸⁰ Auch durch Ödipus greift Hofmannsthal das Glück auf: so verbindet dieser dieses mit der Entdeckung des Mörders des Laios („dann werden wir / sehr glücklich sein“)²⁷²⁸¹ oder mit dem genommenen Glück, wenn Ödipus den Tod des Laios bedenkt, der seinem „Stamm das Glück“²⁷²⁸² genommen hatte. Der Bezug zum Glück erfolgt durch Ödipus auch in Verbindung mit Kreon und dessen vermeintlichem Treuebruch, hält er diesem doch vor, dass „Glück oder Kraft“²⁷²⁸³ einen Thron erobern. Neuerlich verweist Ödipus auf das Glück, wenn er unablässig seine Herkunft erforschen will, während seine Frau ihn vor der Entdeckung warnt; Während er wähnt, dass ihre Warnungen nur der Scham entsprungen sein können, dass seine Herkunft nicht so edel ist wie gedacht, sieht sich Ödipus selbst als „Sohn des Glücks“²⁷²⁸⁴ an. Das Motiv zeigt sich so auch durch Jokaste, wenn sie auf die Worte des Boten („Glück deinem Haus und deinem Gatten Glück“)²⁷²⁸⁵ erwidert: „Was für ein Glück? von wo kommt's hergeschwebt?“²⁷²⁸⁶

27271SW XVIII. S. 302. Z. 31.

27272SW XVIII. S. 311. Z. 28.

27273SW VIII. S. 240. Z. 7-9.

27274SW VIII. S. 28. Z. 26.

27275SW VIII. S. 111. Z. 1-4.

27276SW VIII. S. 52. Z. 20-25.

27277SW VIII. S. 55. Z. 21.

27278SW VI. S. 110. Z. 14-16.

27279SW VIII. S. 134. Z. 23-24.

27280SW VIII. S. 135. Z. 21-22.

27281SW VIII. S. 138. Z. 18-19.

27282SW VIII. S. 140. Z. 27.

27283SW VIII. S. 150. Z. 13.

27284SW VIII. S. 172. Z. 10.

27285SW VIII. S. 164. Z. 21.

27286SW VIII. S. 164. Z. 23.

In den *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906) zeigt sich das Motiv durch die letzten Worte der Novellen die Waldo vorliest: „Nicht im Wirklichen und Greifbaren spielt sich das entscheidende Leben des Menschen ab. Das Tiefste, woran der Sterbliche seine Seele bindet, ist Rausch, ist Traum. So werden Glück und Unglück zu bloßen Namen.“²⁷²⁸⁷ Letztendlich nimmt aber auch Ferdinand Bezug zum Glück, als er sich, nach der harschen Kritik des Onkels, neuerlich auf das Buch Wassermanns einlässt (SW XXXIII. S. 144. Z. 25-27). Unter dem Gefühl des dichterischen Wesens, welches er nun in sich spürt, äußert Ferdinand, dass es ihm nicht um das Resultat gehe, allein das dichterische Vermögen zu spüren, ist ihm schon „Besitz und Glück“.²⁷²⁸⁸

In *Jedermann. Allererste Fassung in Prosa 1906* erfolgt der Bezug zum Glück lediglich innerhalb des Gespräches zwischen der Verwandtschaft und Jedermann durch den Tod der Mutter. Die Verwandten sprechen von der Unsicherheit der Mutter in Bezug auf den Sohn und dessen Gefühle; so wisse sie noch nicht einmal jetzt, im Sterben, ob ihr Sohn „glücklich ist mit seiner Frau“.²⁷²⁸⁹

In *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) zeigt sich das Motiv lediglich in Verbindung mit der Wahrnehmung des Protagonisten, durch die Erinnerung an seine Vergangenheit in Deutschland („es war Geselligkeit und Einsamkeit, Freundschaft, Zärtlichkeit, Haß, Leid, Glück“),²⁷²⁹⁰ die konträr zu seinem jetzigen Erleben steht.

ii. Die Realität des Todes: Die Unentrinnbarkeit des Lebens

„Für das Leben und für den Tod kann man sich die Lenden gürteln. Aber das ist das Unfaßbare, daß sie beide zugleich da sind.“²⁷²⁹¹

Was das vorangegangene Motiv gezeigt hat, führt Hofmannsthal durch dieses fort. Letztendlich erfährt der Hofmannsthal'sche Protagonist nicht nur den Einbruch seines Glaubens, dass er durch den Ästhetizismus ein dauerhaftes Lebensglück gewinnen kann, sondern Hofmannsthal straft seine Uneinsichtigkeit, sich zu einem konzeptionsgebundenen Leben einzufinden, damit ab, indem er ihn oftmals einen allzu frühen Tod finden lässt.

So zeigt sich bereits in den unveröffentlichten Gedichten vermehrt die Unabwendbarkeit des Todes. Bereits in der Übersetzung <*Ja dir, Memmius ...*> (1887/1888) zeigt sich, wenn Hofmannsthal die Lebensalter des Menschen durch die Jahreszeiten in der Natur darstellt, dass der Mensch seiner Natürlichkeit nicht entfliehen kann und die bedeutet, letztendlich sterblich zu sein.²⁷²⁹² Ebenso wird der Tod als Teil des Lebens von dem lyrischen Ich in dem Gedicht <*Der Schatten eines Toten ...*> (1891) erfahren.²⁷²⁹³ Der Tod des jungen Menschen wird für das lyrische Ich selbst zum Ausgangspunkt, sein Leben zu hinterfragen, seine eigene Sterblichkeit und sein Dasein als Künstler („So hatte der rings um uns, in uns selbst / Verhüllte Qual, betäubte Qual entblößt“).²⁷²⁹⁴ Auch der reale Tod eines Hundes wird von Hofmannsthal zu einem lyrischen Werk verarbeitet. Dabei stehen sich in dem Gedicht <*Als unser Hund ...*> (1894) zwei verschiedene Todesverständnisse durch die beiden Freunde gegenüber. Während der eine Freund den Tod des Hundes letztendlich begrüßt, weil er durch dessen frühen Tod das eigene lebenslange Sterben nicht vor Augen hat, erfährt der andere Freund durch den Tod des Hundes die Einsicht, dass der Tod nicht aus dem Leben ausgeschlossen werden kann.²⁷²⁹⁵ So zeigt sich die Realität des Todes ebenso in dem Gedicht <*Er hob mit*

27287SW XXXIII. S. 139. Z. 20-23.

27288SW XXXIII. S. 144. Z. 40.

27289SW IX. S. 18. Z. 38-39.

27290SW XXXI. S. 156. Z. 8-9.

27291Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Buch der Freunde, S. 143.

27292SW II. S. 9. V. 79.

27293Der Anlass dieses Gedichtes ist der Selbstmord des jungen Mannes K. in Berlin, den Hofmannsthal am 31. Januar 1891 in seinem Tagebuch erwähnt.

27294SW II. S. 52. V. 11-12.

27295SW II. S. 107. V. 1-5.

Müh... (1897) (SW II. S. 132. V. 1-4) wie in dem Gedicht <*Die Bäume stehn beisammen ...*> (1898), indem Hofmannsthal das lyrische Ich durchaus den schönen Augenblick hervorheben lässt; doch zeigt sich zugleich, dass er ahnend die Endlichkeit dessen und die des Lebens andeutet (SW II. S. 140. V. 5-8). Hofmannsthal schließt das Gedicht zudem mit der Metapher des Vogels ab; das Glück ist flüchtig, so wie es das Leben des Menschen ist („zwischen Sternen / ruht wie ein Vogel das erhabne Glück / und hebt die Flügel schon sich zu entfernen“).²⁷²⁹⁶ Weder ein Kuss noch das Glück kann vom Menschen im Leben festgehalten werden. Was wenigstens Bestand hat, zumindest bis zum Tod, das ist die Seele des Menschen (SW II. S. 147. V. 13-16). Dass im Leben nichts von Dauer ist, sondern alles vergeht, zeigt Hofmannsthal auch in dem Gedicht <*Das kleine Stück Brot ...*> (1899 ?) auf. Auch hier bezieht sich der Verlust auf die erlebte Liebe bzw. auf Gegenstände, die das lyrische Ich mit dieser Liebe in Verbindung bringt: „Wär nicht die Blume ganz zerfallen, / hätt irgendwie ein Ding Bestand / müsst immer wie ein kleiner Vogel / Dein Herz mir klopfen in der Hand.“²⁷²⁹⁷ Auch die *Aufschrift für eine Standuhr* (1902) betont die Flüchtigkeit des Augenblicks, die letztendliche Sterblichkeit des Menschen. Was den Menschen lediglich einen Moment des Unendlichen ahnen lässt, ist die Gegenwart: „Doch jede, scheidend, senkt in deinen Sinn / dass es dort wohne – ein unsterblich Jetzt.“²⁷²⁹⁸

Während sich das Motiv nur geringfügig in dem Werk *Demetrius* (1889/1890) zeigt durch die Ermordung des Demetrius aber auch durch den Tod der Marina,²⁷²⁹⁹ findet sich hinreichender thematisiert in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthals. Bereits in *Zur Physiologie der modernen Liebe* (1891) zeigt Hofmannsthal, am Beispiel von Bourgets Protagonisten Claude Larcher auf, dass der Mensch dem Tod nicht entkommen kann: „Das ist die grauenhafte Allegorie des Mittelalters von dem Königssohn, der blutleer dahinfriert, bis ihm die Ärzte Blut aus dem Leib eines starken Knechts in die Adern leiten; und wie er dann weiterlebt und das Bauernblut ihm die Königsgedanken mit Tierinstinkten durchtränkt: und wie er endlich stirbt an der Wunde, die zur selben Stunde eine Dirne dem Knecht in den Hals gebissen“.²⁷³⁰⁰ Das Starke ringt das Schwache nieder, dies zeigt Hofmannsthal hier auf, wenn die unvergängliche Seele gegen das unablässige Vergehen des Körpers gestellt wird: „Fühlen, wie die eine Hälfte unseres Ich die andere mitleidlos niederzerrt, den ganzen Hass zweier Individuen, die sich nicht verstehen, in sich tragen“.²⁷³⁰¹ Hofmannsthal fasst das Leiden Claude Larchers als die Machtlosigkeit gegenüber der eigenen Sterblichkeit auf, wobei Hofmannsthal den Tod selbst als Teil des Lebens erkannt hat, denn der Mensch kann nicht nur durch die Seele existieren, sondern benötigt auch den Körper aufgrund seiner Sinnesleistung.²⁷³⁰² So zeigt sich das Motiv zwangsläufig auch durch die Gestalten, denen Claude Larcher begegnet und die von Hofmannsthal als „ganze[...] Menschen“²⁷³⁰³ bezeichnet werden, da sie es verstehen zu sterben bzw. den Tod zu akzeptieren.

In *Maurice Barrès* (1891) thematisiert Hofmannsthal das Motiv lediglich in Verbindung mit dem dritten Buch des Romanzyklus, *Le Jardin de Bérénice*, durch eben jene weibliche Figur, deren Schmerz aus dem Verlust ihres Geliebten resultiert.

In *Das Tagebuch eines Willenskranken* (1891) zeigt sich das Motiv durch Amiels Tod, den Hofmannsthal anspricht, und durch den er diesen Autor noch einmal als modernen, haltlosen Menschen schildert: „Was die Freunde nach des Verfassers Tod (1881) von diesem Testament der Öffentlichkeit übergeben haben, ist die Leidensgeschichte eines gespaltenen Ich, eines, >>der in sich selbst heimatlos ist<<.“²⁷³⁰⁴ Wer nein sagt zum Leben, auch durch seine Kunst, der nähert sich, so erscheint es auch hier, bereits dem Tod an. Indem sich Amiel nämlich zu tief in die Religion versenkte und damit gleichsam den

27296SW II. S. 140. V. 24-26.

27297SW II. S. 148. V. 9-12.

27298SW II. S. 159. V. 3-4.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 382. Z. 30, SW II. S. 382. Z. 11-13.

27299SW XVIII. S. 31. Z. 18-22.

27300SW XXXII. S. 8. Z. 22-28.

27301SW XXXII. S. 8. Z. 29-31.

27302„Wenn wir am Körper sterben können, so danken wir auch dem Körper, den Sinnen, die Grundlage aller Poesie, von der ersten Ahnung, den Spuren des Frühlings in unserer Lyrik, bis zum bebenden Ahnen der Verwesung im Grab.“ In: SW XXXII. S. 9. Z. 17-20.

27303SW XXXII. S. 9. Z. 31.

27304SW XXXII. S. 26. Z. 1-3.

Weg einer Abwendung von der Welt beschritt, sagte er „Nein [...] zum Leben.“²⁷³⁰⁵

In *Englisches Leben* (1891) zeigt sich das Motiv durch Oliphants Tod im Herbst 1888 und den von Oliphants Mutter, den er im Zusammenhang mit dem Bruch des Sohnes mit dem Prediger setzt.

Auch in *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892) zeigt sich das Motiv, und zwar in Verbindung mit dem Werk *Baumeister Solneß* (1892), dessen Hinwendung zu der jungen Hilde ein Zug zu sich selbst ist. Doch statt die Erfüllung seiner narzisstischen Sehnsüchte zu erfahren, stirbt Solneß. Noch einmal, zum Ende der Schrift, verweist Hofmannsthal auf die Untätigkeit dieser Ibsen'schen Menschen, ihre Unfähigkeit die Ganzheit des Seins anzunehmen und damit auch den wirklichen Tod, wodurch sie konträr stehen zu den Figuren Shakespeares.

Andeutungsweise zeigt sich in *Gabriele D'Annunzio* (1894) das Motiv durch D'Annunzios Werk *Triumph des Todes*. D'Annunzio geht in dem Werk dem Leben in „allerlei Verkleidungen“²⁷³⁰⁶ nach, wodurch er auch das Elend der Menschen thematisiert.

In *Der neue Roman von D'Annunzio* (1895) greift Hofmannsthal neuerlich D'Annunzios Werk *Triumph des Todes* auf, allerdings dahingehend, dass er D'Annunzio wie auch den von ihm dargelegten Figuren in dem Werk die Verwurzelung im Leben abspricht.²⁷³⁰⁷ Obwohl Hofmannsthal darstellt, dass es auch in dem neuesten Buch D'Annunzios nicht zur Tat kommt, sieht er doch darin zumindest eine positive Entwicklung, sowohl im Autor als auch in seinem Protagonisten. Dagegen stehen für ihn die früheren Werke D'Annunzios, die allein auf Passivität und Stimmung aufgebaut waren („Alle diese Bücher liefen unerbittlich auf den Triumph des Todes hinaus.“)²⁷³⁰⁸.

In *Die Rede Gabriele D'Annunzios* (1897) zeigt sich das Motiv durch D'Annunzios Erinnerung an die Menschen, die in Italien für die Freiheit des Landes gefallen sind.²⁷³⁰⁹ In der Rede zeigt sich aber auch sein Gefühl für die tätigen Menschen seiner Gegenwart, wodurch der Tod als Teil des Lebens erscheint: „Zwischen die verbrannten und schwieligen Hände des Bauern, in denen er in der feierlichen Stille des Sonntags unter dem Eichbaum sitzend einen heiligen Text zu halten gewohnt ist, möchte ich dasjenige von meinen Büchern legen, in welchem ich mit der grausamsten Kühnheit das langsame Sterben eines der Liebe und des Lebens unwürdigen Menschen geschildert habe.“²⁷³¹⁰

Innerhalb der weiteren frühen theoretischen Schriften zeigt sich das Motiv ebenso, so in *Théodore de Banville* (1891), einer Schrift, die Hofmannsthal bezüglich des Todes des Dichters verfasst hatte, der letztendlich von der Wirklichkeit des Todes eingeholt worden ist.²⁷³¹¹ Die Wirklichkeit des Todes zeigt sich auch durch die beiden Bilder des Künstlers van Eyck in der theoretischen Schrift *Bilder (van Eyck: Morituri – Resurrecturi)*. Obwohl das erste Bild für den Betrachter unter dem Aspekt der Lebendigkeit steht, nimmt Hofmannsthal gleichsam Bezug zu der Konzeption der Ganzheit des Seins, zeigt er doch auf, dass es das Leben niemals ohne den Tod geben kann: „Noch einmal zuckte die Sonne im letzten Glanze auf und ich sah ein Wort unter dem Bilde stehen. Dann stand ich in grauer Dämmerung, in meinen Augen aber flimmerte purpurn das Wort nach: Morituri.“²⁷³¹² Weitere Bezüge zum Motiv zeigen sich in *Die Mozart-Zentenarfeier in Salzburg* (1891) in Verbindung mit den Feierlichkeiten zu Mozart,²⁷³¹³ in *Südfranzösische Eindrücke* (1892) durch den Tod Henri Stendhals²⁷³¹⁴ als auch das Betrachten eines „Begräbnisplatz[es]“²⁷³¹⁵ während des

27305SW XXXII. S. 27. Z. 25.

27306SW XXXII. S. 145. Z. 8.

27307„Und alle Männer und Frauen in den Büchern sahen einander leben zu und tödteten einander, wie die Medusa.“ In: SW XXXII. S. 163. Z. 20-22.

27308SW XXXII. S. 167. Z. 31-32.

27309„[...] diese zerschossenen Friedhofsmauern, bedeckt mit den verwundeten Leibern schöner junger Menschen und Leichen von Adelligen, Bürgersöhnen, Geehrten, Dichtern, Handwerkern, einen leisen Duft von Moder aus, und das mit schönem Blut und den brechenden Blicken junger Helden bedeckte Papier ist in seinen Rändern gelblich geworden.“ In: SW XXXII. S. 198. Z. 22-27.

27310SW XXXII. S. 200. Z. 19-24.

27311SW XXXII. S. 12. Z. 2.

27312SW XXXII. S. 28. Z. 20-23.

27313„[...] es bleibt immer eine Todtenfeier. Die Todtenfeier eines Unsterblichen.“ In: SW XXXII. S. 32. Z. 38-39.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 32. Z. 31.

27314SW XXXII. S. 63. Z. 30.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 63. Z. 34.

27315SW XXXII. S. 64. Z. 36.

Reiseerlebnisses, in *Das Tagebuch eines jungen Mädchens* (1893) durch den Tod der Malerin Marie Bashkirtseff,²⁷³¹⁶ in *Ausstellung der Münchener >>Secession<< und der >>Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler<<* (1894) durch den Bezug auf verschiedene Künstler, die Hofmannsthal kritisch betrachtet,²⁷³¹⁷ in *Theodor von Hörmann* (1895) durch die Büste bei einer Kunstausstellung,²⁷³¹⁸ in *Kaiserin Elisabeth* (1898) anlässlich des Todes der österreichischen Kaiserin und das Ahnen ihres eigenen Todes,²⁷³¹⁹ in *Das Buch von Peter Altenberg* (1896) durch das Verständnis von der Endlichkeit des Lebens, auch hier gebunden an die Konzeption²⁷³²⁰ und letztendlich in *Vom dichterischen Dasein* (1907) durch Hofmannsthals Gegenwart, einer technisierten Zeit, der er den Bruch mit der Ganzheit des Seins attestiert: „Was zähle ich Ihnen länger und immer unvollständig die geistigen Elemente einer Welt auf, in der wir alle leben und sterben, in welcher aber keinem wohl sein kann, als wer die unheimlichen Kräfte hätte, das ganze Weltbild sich aufzulösen in Beziehungen und mit dem Begriff, daß alles schwebend und schwebend sich trage, hauszuhalten.“²⁷³²¹

In dem lyrischen Drama *Gestern* (1891) zeigt sich erst in der fünften Szene der Bezug zum Tod dahingehend, dass Andrea begreift, dass das Leben auch aus Schmerz besteht; diesen Schmerz aber suchte Andrea mit dem Ästhetizismus auszuklammern. Durch Arlettes Betrug aber erkennt er, dass er die Vergangenheit nicht ausblenden kann und dass nur der Tod den Menschen von den Qualen des Lebens befreien kann: „Und nur das Ende, nur das schnelle Ende / Erstickt die Qualen einer solchen Wende!“²⁷³²²

Dass der Tod bzw. das Altern sich nicht ausschalten lässt, selbst in einer Umgebung die unter dem Anspruch des Schönen steht, zeigt sich nur in Ansätzen in der Erzählung *Age of Innocence* (1891). Hofmannsthal deutet dies mit dem Gang des Ästhetizisten in dem Haus des Schulfreundes an. Dabei bindet Hofmannsthal zahlreiche Motive in die Beschreibung dieser Umgebung ein,²⁷³²³ doch wird er auch hier mit dem Alterungsprozess konfrontiert. Dies zeigt sich vor allem in Verbindung mit der ästhetizistischen Farbe gelb, die sich sowohl in der Beschreibung des Sofas²⁷³²⁴ als auch in der Beschreibung des Hausherrn²⁷³²⁵ findet.

Innerhalb der dramatischen Fragmente zeigt sich ebenso die Wirklichkeit des Todes, so erstmalig innerhalb der sehr losen Notizen zu *Anna* (1891) durch den Tod eben dieser,²⁷³²⁶ in *Eine Eröffnungsszene* (1892) („der alte Vater, der fühlt, dass er bald sterben muss“),²⁷³²⁷ in der *Tragödie* (1893) und zwar durch eine männliche Figur²⁷³²⁸ oder auch in *Maria Stuart* (1895) („Die Todten in ihrer Burg, dem Nicht-mehr-sein“).²⁷³²⁹ Obwohl Hofmannsthal mit Don Juan eine weitere Verführergestalt in die *Nacht in Sevilla* (1897) schaffen wollte, blieb das Werk nicht nur Fragment, sondern Hofmannsthal deutet darin auch die Buße und die Konsequenzen für das Handeln der Menschen an, die im Tod endet (SW XVIII. S. 128. Z. 16).²⁷³³⁰ Die weltliche Gerichtsbarkeit plante Hofmannsthal in dem Werk *Die Hexe von Edmonton* (1900) einzubinden,

27316SW XXXII. S. 75. Z. 5.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 76. Z. 24-26, SW XXXII. S. 79. Z. 33.

27317So verweist er auf Albert Keller: „nächstens eine große Maschine: die Gesichter phantastischer Nonnen in unheimlichem Fackellicht um die Bahre einer todtten jungen Schwester gedrängt“. In: SW XXXII. S. 148. Z. 30-32.

27318„Und ist er nicht wahrhaftig seinen eigenen Tod gestorben?“ In: SW XXXII. S. 157. Z. 31-32.

27319„Das Sterbliche der Kaiserin, die nicht rasten konnte, ist hinabgesunken in eine dunkle und kalte Gruft, da der Zwang der geheiligten Gebräuche stärker war als das letzte Wort des unbeugsamen Willens, der, solange er lebte, sich Freiheit schuf.“ In: SW XXXII. S. 215. Z. 2-5.

27320„Es gibt eine zurückhaltendere Art, dem Leben zu huldigen, eine größere, herbere Art, ihm zu sagen, daß es grenzenlos wundervoll, unerschöpflich und erhaben ist und wert, mit dem Tod bezahlt zu werden.“ In: SW XXXII. S. 190. Z. 8-11.

27321GW Bd. VIII. S. 87.

27322SW III. S. 31. Z. 36-37.

27323Diese Motive sind: Duft- und Farbmotiv, Nacht- und Dunkelheit, ästhetizistische Liebe, Hände, Augen, Sprache, Musik, Kleidung, Schmuck, Schleier, Freundschaft etc.

27324SW XXIX. S. 23. Z. 9.

27325„Er bewillkommnete mich mit unangenehmer Höflichkeit; seine Stimme passte ganz zu seinen kurzsichtigen blauen vorstehenden Augen und dem gelbgrauen hochgelockten Haar.“ In: SW XXIX. S. 23. Z. 12-15.

27326SW XVIII. S. 371. Z. 7.

27327SW XVIII. S. 111. Z. 5.

27328„Sterbend verachtet er die Götter, hört auf an sie zu glauben.“ In: SW XVIII. S. 124. Z. 15-16.

27329SW XVIII. S. 126. Z. 22.

27330Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 128. Z. 11.

und zwar dahingehend, dass der Mord Franks an der geliebten Susanne vor Gericht gebracht wird, was einen Schuldspruch zur Folge hat und die Verurteilung Franks zum Tode.²⁷³³¹ Die Endlichkeit des Lebens zeigt sich durch den Tod des hypochondrischen Onkels in *Der Verbrecher* (1901), in dem *Darmstädter Festspiel Die Weihe des Hauses* (1900) durch einen kurzen Bezug zur Sterblichkeit,²⁷³³² in den Notizen zu *Jupiter und Semele* (1900) durch das Verhältnis eines Mädchens zu einem Jüngling,²⁷³³³ in dem Dramenentwurf *Leda und der Schwan* (1900) in der Notiz N 1 („hierin den Tod der alten Frau“)²⁷³³⁴ oder durch Ledas Erkenntnis, dass das Leben endlich und ein „geliehen Recht“²⁷³³⁵ ist.

In *Das Festspiel der Liebe* (1900) zeigt sich ebenso die Wirklichkeit des Todes, primär durch den Tod der beiden alten Menschen.²⁷³³⁶ In der Notiz N 14 deutet sich noch ein weiteres eingetretenes Sterben ein, wenn die Großmutter über ihren „ertrunkenen Sohn“²⁷³³⁷ spricht. Dass von Hofmannsthal der Tod auch hier in den natürlichen Kreislauf des Lebens eingebunden werden sollte, zeigt sich an der Notiz N 15, in der er beschreibt, wie die beiden alten Menschen ihre Ruhe unter zwei Bäumen finden („einen männlichen einen weiblichen, dort schlafen dann die Alten ein“).²⁷³³⁸

Ebenso sehen sich auch die Figuren in *Die Söhne des Fortunatus* (1900/1901) mit der Unausweichlichkeit des Todes konfrontiert. Zum einen wird Fortunatus dies durch die Begegnung mit der Göttin Fortuna deutlich gemacht, wenn sie Beispiele für schon Gestorbene macht („es ist der grosse Pompeius: er starb ehe er bemerkte dass er unglücklich war“).²⁷³³⁹ Letztendlich geht aus den Notizen Hofmannsthals hervor, dass nicht nur Fortunatus stirbt und im Sterben noch seine Rückkehr zu den Söhnen bereut, sondern auch Ampedo²⁷³⁴⁰ und sein Bruder den Tod finden. Dabei ist der frühe Tod Beider auch hier eine schlüssige Erfüllung ihres Lebenswandels.²⁷³⁴¹

Während sich das Motiv in *Des Ödipus Ende* (1901) nur durch die empfundene Bedrohung des Todes durch die Hirten findet,²⁷³⁴² aber auch durch die Bedrohung durch die Göttinnen, die bereits ein „Todesnetz“²⁷³⁴³ über sie gespannt haben, zeigt sich das Motiv mehrfach in dem Dramenentwurf *König Kandaules* (1903). Die Sterblichkeit zeigt sich vor allem auch in Verbindung mit Gyges, belegt eine weitere Notiz doch, dass er es sei von dessen Hand Kandaules den „Todesstreich empfängt“.²⁷³⁴⁴ Hofmannsthal bezieht sich zudem auch darauf, dass auch Kandaules letztendlich durch sein ästhetizistisches Wesen den Tod findet und somit indirekt durch die Einspannung des Gyges in seinen ästhetizistischen Lebenswandel. Zu einer Begegnung zwischen den gesellschaftlich unterschiedlichen Männern Gyges und Kandaules, kommt es erst durch den Tod, respektive durch die Ermordung der Geliebten des Gyges durch deren Ehemann.²⁷³⁴⁵ Tatsächlich zeigt sich in den Notizen zu dem V. Akt auch die Bereitschaft des Gyges, den König zu ermorden (SW XVIII. S. 280. Z. 30). Letztendlich jedoch stirbt der König allerdings, wie aus der Äußerung der Königin hervorgeht, auf der Jagd, während sie sich im Bad selbst die Adern öffnet,²⁷³⁴⁶ nachdem Gyges von den Klageweibern, als Rache für den vermeintlichen Mord am König, ermordet wurde.

27331SW XVIII. S. 162. Z. 13-14.

27332SW XVIII. S. 137. Z. 23.

27333Hofmannsthal verweist somit auch auf die Inspiration zu dem Drama, notierte hierzu den Tode Tassos (SW XVIII. S. 155. Z. 8-9) und den Tod des Hundes (SW XVIII. S. 155. Z. 11), an dem das Mädchen mitunter das Sprachproblem thematisiert.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 157. Z. 3.

27334SW XVIII. S. 146. Z. 4.

27335SW XVIII. S. 148. Z. 29.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 149. Z. 1-6.

27336SW XVIII. S. 138. Z. 26-27, SW XVIII. S. 141. Z. 4-5, SW XVIII. S. 141. Z. 6, SW XVIII. S. 144. Z. 31-33.

27337SW XVIII. S. 141. Z. 35.

27338SW XVIII. S. 142. Z. 22-23.

Das Sterben als Teil des Lebens zeigt sich ebenso in der Notiz N 23 (SW XVIII. S. 144. Z. 18-23).

27339SW XVIII. S. 158. Z. 20-21.

27340SW XVIII. S. 159. Z. 18.

27341SW XVIII. S. 159. Z. 18-21.

27342SW XVIII. S. 263. Z. 14-15.

27343SW XVIII. S. 265. Z. 25.

27344SW XVIII. S. 275. Z. 23-24.

27345SW XVIII. S. 276. Z. 14-18.

27346SW XVIII. S. 284. Z. 21-22.

In Bezug auf ihren Tod, heißt es: „Sie hofft, in einer der wohlgefälligen heiligen Stellungen zu sterben: es war ihr anders beschieden.“ In: SW XVIII. S. 284. Z. 22-24.

Des weiteren gedachte Hofmannsthal das Motiv in *Die letzten Abenteuer des Gomez Arrias* (1904) einzubinden, durch das „Todesurteil“²⁷³⁴⁷ welches die Königin über Gomez spricht, den sie liebt oder geliebt hatte, in den sehr losen Notizen zu *Carl* (1904) durch Lelians Gespräch mit Elisabeth,²⁷³⁴⁸ durch Heinz' Bezug zur toten Schwester,²⁷³⁴⁹ durch die lose Notiz in N 14²⁷³⁵⁰ und durch den letztendlichen Selbstmord von Heinz²⁷³⁵¹ und letztendlich auch in dem Plan zu *Der Traum* (1906), wenn es heißt: „Uräusschlange deren Biss schnell Todt bringt, als Symbol der blitzschnell wirkenden Gerechtigkeit“.²⁷³⁵²

In dem Dramenentwurf *Ascanio und Gioconda* (1892) zeigt sich das Motiv durch Gioconda, die ihre Eltern früh verloren hat, ein Verlust, der sie nachhaltig in ihrem Leben geprägt hat, und durch Ascanio, der nicht zu Francescas Fest kommen konnte, weil die Feierlichkeiten auf den Todestag seiner Mutter gefallen waren.²⁷³⁵³ In dem Gespräch mit Melusina, bekennt Gioconda ihre Angst vor dem Tod und offenbart gleichsam das Wissen um die Zeichen eines frühen Todes, die sie an sich trägt durch ihre großen Augen.

In dem Dramenentwurf *Die Bacchen nach Euripides* (1892) spricht Hofmannsthal mehrfach die Sterblichkeit an, so durch den Tod eines „kleine[n] Kind[es]“,²⁷³⁵⁴ durch den Tod von Pentheus Vater (SW XVIII. S. 51. Z. 3) und letztendlich durch Pentheus' eigenen Tod durch die Mutter (SW XVIII. S. 51. Z. 35-36).

In dem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892) sehen sich die Schüler um Tizian nicht mit dem eigenen Tod direkt, wohl aber indirekt durch das Sterben Tizians damit konfrontiert, dessen Verlust gleichbedeutend mit dem Verlust des künstlerischen Erlebens und darüber hinaus mit der ästhetizistischen Erfahrung von Welt und Natur ist. Hofmannsthals Werk ist nur Fragment geblieben. Dabei gedachte Hofmannsthal die Schüler Tizians im folgenden Verlauf der Handlung mit der eigenen Sterblichkeit, durch den Ausbruch der Pest,²⁷³⁵⁵ zu konfrontieren: „heut kam die Pest zugleich mit lauem Wind der die reifen Blüten von den Bäu/men streifte“.²⁷³⁵⁶ Andeutungsweise unter dem Verständnis der Konzeption zeigen sich auch Jendris

27347SW XVIII. S. 286. Z. 29.

27348„hier sagt er: ich bin der, welcher alle Schmerzen der Welt auf sich genommen hat. Jedes Atom von mir muss den Kreuzestod erleiden. Meine Sympathien sind grenzenlos: die gemarterten Pferde, die gequälten Kinder, die Seelen der Jünglinge ... die sterbenden Alten.“ In: SW XVIII. S. 289. Z. 24-27.

27349SW XVIII. S. 292. Z. 27.

27350SW XVIII. S. 293. Z. 9-10.

27351SW XVIII. S. 293. Z. 15.

27352SW XVIII. S. 114. Z. 26-26.

27353SW XVIII. S. 92. Z. 14-15.

27354SW XVIII. S. 48. Z. 33.

27355Am 20. Januar 1929 gegenüber Walther Brecht bemerkt Hofmannsthal, dass es primär die Matura gewesen war, die sein Werk unvollendet gelassen hatte: „denn es hätte ein viel größeres Ganzes werden sollen. Es sollte diese ganze Gruppe von Menschen (die Tizianschüler) mit der Lebenserhöhung, welche durch den Tod (die Pest) die ganze Stadt ergreift, in Berührung gebracht werden. Es lief auf eine Art Todesorgie hinaus: das Vorliegende ist nur wie ein Vorspiel – alle diese jungen Menschen stiegen dann, den Meister zurücklassend, in die Stadt hinab und erlebten das Leben in der höchsten Zusammendrängung – also im Grund das gleiche Motiv wie im >Tor u Tod<.“ In: SW III. S. 386. Z. 31-38.

27356SW III. S. 354. Z. 9-10.

In dem 2. Dramenfragment, welches Hofmannsthal anlässlich von Arnold Böcklins Tod verfasst hatte, zeigt sich die Konfrontation mit der Unausweichlichkeit des Todes gerade auch an dem jungen Gianino, der von Tizians Tochter Lavinia getröstet wird. Das Leben scheint Gianino damit überschattet, glaubt er doch nun immer, selbst in Momenten des Glücks, erkennen zu können, dass der Mensch letztendlich sterben muss:

„Der Tod! Lavinia, mich faßt ein Grausen!
Ich war ihm nie so nah! Ich werde nie,
Nie mehr vergessen können, dass wir sterben!
Ich werde immer stumm daneben stehn,
Wo Menschen lachen, und mit starrem Blick
Dies denken: dass wir alle sterben müssen!“ In: SW III. S. 234. Z. 16-21.

Gianino berichtet ihr nicht nur von seinen Gedanken an den Sterbenden, der ihn sehen ließ, dass das der Lebensweg für alle Menschen ist, sondern er berichtet ihr auch von dem Schlaf, nach dessen Erwachen das erste Wort, das er gedacht hatte, der „Tod“ (SW III. S.234. Z. 30) gewesen ist. Konträr zu Gianinos Angst erkennt Lavinia die Ganzheit des Seins an, den Tod damit als Teil des Lebens und empfindet das Sterben Tizians als das zur Ruhe-Gehen des Menschen, der durch den Tod eine neue Erkenntnis erlangt: „Ich seh kein Dunkel. Ich seh einen Falter // Dort schwirren, dort entzündet sich ein Stern / Und drinnen geht ein alter Mann zur Ruh. / Der letzte Schritt schafft nicht die Müdigkeit, / Er läßt sie fühlen.“ In: SW III. S. 234-235. Z. 36// 1-4.

Alwasts Überlegungen in Bezug auf den Tod, der nur auf die Jünger lebensfeindlich wirkt. Hofmannsthals Integration des Todes lässt Alwast letztendlich in Bezug auf den Tod erkennen: „Vielmehr ist er bruch- und fugenlos in dieses Sein integriert.“²⁷³⁵⁷ Auch Dorothea Rebecca Schönsee betont den Tod Tizians und dahingehend die Differenz zwischen Tizian und den Schülern: „Sein Sterben steht im Kontrast zum Leben der Zurückgebliebenen: Der Sterbende im Hintergrund; die im Ersticken Begriffenen im Vordergrund.“²⁷³⁵⁸

Am 4. Januar 1904 notiert Hofmannsthal auf einem Blatt: „Worin liegt eigentlich die Heilung? Dass der Tod das erste wahrhaftige Ding ist, das ihm begegnet, das erste Ding, dessen tiefe Wahrhaftigkeit er zu fassen im Stande ist; ein Ende aller Lügen, Relativitäten und Gaukelspiele.“²⁷³⁵⁹ Dass der Mensch dem Tod nicht entkommen kann zeigt sich auch in *Der Tor und der Tod* (1893) an Claudio, auf den Hofmannsthal sich in diesem Zitat bezieht. Claudio erfährt dies nicht nur durch sein eigenes Sterben, sondern auch durch den Tod dreier Menschen aus seiner Vergangenheit, denen er begegnet. Der Tod selbst ruft ihn dazu auf, das „ererbte Grau’n“²⁷³⁶⁰ von sich zu werfen, denn er sei nicht nur der große „Gott der Seele“,²⁷³⁶¹ sondern er sei in seinem Leben allgegenwärtig gewesen: „In jeder wahrhaft großen Stunde, / Die schauern deine Erdenform gemacht, / Hab ich dich angerührt im Seelengrunde / Mit heiliger, geheimnisvoller Macht.“²⁷³⁶² Auch die Mutter Claudios, zurückgekehrt für einen kurzen Moment, um Claudio sein Fehlen aufzuzeigen, betont im Grunde die Ganzheit des Seins, wenn sie an ihr Leben denkt.²⁷³⁶³ Die Unentrinnbarkeit des Todes bekommt Claudio auch durch seine Begegnung mit der jungen Geliebten zu spüren, die über das Ende ihrer Liebe berichtet: „Alles das ist hin, / Gestorben, was daran lebendig war! // Und liegt in unsrer Liebe kleinem Grab.“²⁷³⁶⁴ Dabei zeigt sich an ihr, dass sie nicht unmittelbar am Leiden dieser Liebe gestorben ist, sondern sie deutet einen Prozess an: „Man stirbt auch nicht daran. Viel später erst, / Nach langem, öden Elend durft’ ich mich / Hinlegen, um zu sterben. Und ich bat, / In deiner Todesstund’ bei dir zu sein.“²⁷³⁶⁵

Auch durch die Begegnung mit dem Freund wird sich Claudio der Sterblichkeit eines jeden Menschen bewusst. Dieser ist es vor allem, der Claudio vor Augen führt, dass die Freundschaft mit ihm, die Konfrontation mit dem ästhetizistischen Lebenskonzept, ihn den leicht beeinflussbaren Charakter, in einen frühen, elendigen Tod geführt hat. Zum Ende des Stückes wird Claudio gewahr, dass er das vergebene Leben für sich nicht zurückholen kann, dass der Tod nicht aufschiebbar ist, sondern ihn ereilen wird.²⁷³⁶⁶ So gehören auch die letzten Worte des Stückes nicht Claudio, sondern dem Tod, der die Undeutbarkeit des Todes betont, den Claudio, der eben nicht nur Ästhetizist, sondern vor allem erst einmal ein Mensch ist, der sich die Dinge erklärbar machen will und den Tod zu deuten versucht.

Dass Claudio eben gerade durch den Tod eine Nähe zum Leben erfährt, betonte in der Forschung auch schon Hermann Broch: „Beginnend mit dem >>Tod des Tizian<< und dem >>Der Tor und der Tod<< [...] bis zum >>Jedermann<< des Gereiften ist immer wieder der Todesgestalt, als verkörperte sich in ihr die Religion selber, der zentral-sinngabende Platz eingeräumt: aber es geht um die sittliche Reinigung im Tode durch den Tod.“²⁷³⁶⁷ Worauf Broch jedoch auch verweist, ist die Bedeutung von Traum und Leben für Hofmannsthals Werke, zu denen als „drittes der Tod als Element der Sittlichkeit hinzugetreten“²⁷³⁶⁸ ist. Das

27357Alwast: S. 18.

27358Schönsee, Dorothea Rebecca: Kunst und Pneuma. Von Hofmannsthals Lyrik des Hauchs zur Atemperformance. Praesens Verlag, Wien, 2013. S. 37.

27359SW III. S. 448 Z. 20-23.

27360SW III. S. 70. Z. 33.

27361SW III. S. 70. Z. 36.

27362SW III. S. 71. Z. 10-13.

27363SW III. S. 74. Z. 4-9.

27364SW III. S. 75-76. Z. 36-37//1.

27365SW III. S. 76. Z. 23-26.

27366Auch Alewyn betont die Unentrinnbarkeit des Todes, wenn es heißt: „Dies ist die Einweihung, die Claudio nun empfängt: Überall grenzt das Leben an den Tod, nicht nur als an eine dauernde Möglichkeit (im Sinne des christlichen Todes), sondern auch als eine allgegenwärtige Wirklichkeit.“ In: Alewyn, S. 74.

Die Unentrinnbarkeit des Todes wird in der Forschung mitunter auch von Martin Erich Schmid betont, wenn es heißt: „Der Tod ist absolut. Deshalb muß Claudio am Ende des Stückes sterben.“ In: Schmid, Martin Erich: Symbol und Funktion der Musik im Werk Hugo von Hofmannsthals. Carl Winter Universitätsverlag. Heidelberg, 1968. S. 54.

27367Broch, Hermann: Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie. Mit einem Nachwort von Hannah Arendt. R. Piper & Co Verlag. München, 1964. S. 115.

27368Broch: S. 115.

Erkenntnisbringende des Todes, wird in der Forschung auch von Wolfgang Braungart betont: „Erst jetzt, angesichts des Todes, stellt sich Claudio den Grundfragen menschlicher Existenz; jetzt will er ganz Aufschluß über sich bekommen.“²⁷³⁶⁹

Die Unentrinnbarkeit des Todes hat Hofmannsthal auch in *Delio und Dafne* (1893) eingebunden. Hatte Hofmannsthal noch darauf verwiesen, dass Delio durch die Liebe zu Dafne überhaupt eine Trennung und demzufolge auch den Tod ausgeschlossen hat (SW XXIX. S. 29. Z. 19-20), zeigt sich durch den Einbruch des Todes die Fehlbarkeit seiner ästhetizistischen Sicht. In *Amgiad und Assad* (1895) diente Hofmannsthal die Änderung in Bezug auf den Tod Assads, der in der Vorlage nicht eintritt, dazu, die Bedeutung des Todes aufzuzeigen. Durch die Bedrohung des Todes durch den Vater, spüren sie gleichsam eine „großartige Ahnung des Daseins“,²⁷³⁷⁰ was sich auch in der Äußerung „an der Betrachtung des Todes erwacht das Lebensgefühl“²⁷³⁷¹ zeigt. Auch in *Eines alten Malers schlaflose Nacht* (1903-1906, 1912) geht Hofmannsthal, in Bezug auf den Maler Rembrandt, auf das Fühlen der eigenen Sterblichkeit ein: „Aber: das Fleisch, das will Chaos aus ihm machen. Das Fleisch setzt sich allem entgegen.“²⁷³⁷² Hofmannsthal setzt der Angst vor dem Tod, das Bewusstsein für das Göttliche entgegen, und schließlich erfährt Rembrandt durch den Sohn die Überwindung dieser Todesangst: „Schließlich erlöst ihn von der Bängnis sein eigen Fleisch und Blut, der verstorbene Sohn, der ihm mit dem Erlöser der Welt zusammengeht.“²⁷³⁷³ Die Unentrinnbarkeit deutet sich in der *Knabengeschichte* (1906, 1911-1913) nur durch den Sperber an, der der Grausamkeit Eusebs ausgesetzt ist, der ihn an das Scheunentor nagelt („Sperber haucht sein Leben aus“).²⁷³⁷⁴

In der *Wiener Pantomime* (1893/1894) zeigt sich neben der Unbegreiflichkeit des Todes auch die Ahnung einer der Figuren um die Bedeutung des Todes als Teil des Lebens: „Antonio Todesreif; ihm ist der Gedanke an den Tod das Ursprüngliche gegen so vieles Unwahre im Leben: Lebenssehnsucht nach Vergangenheit u. Zukunft.“²⁷³⁷⁵ Dass der Tod Teil des Lebens ist, deutet Hofmannsthal auch durch die Figur Francescas an.²⁷³⁷⁶

In dem Drama *Alkestis* (1893/1894) zeigt Hofmannsthal nicht nur die Wirklichkeit des Todes auf, sondern bindet gleichsam auch eine in der Antike befindliche Möglichkeit der Rückführung des Partners aus dem Totenreich ein. Bereits die Stimme verweist auf den Tod im Leben eines Menschen („Vergißt du, Apollon, so bald, / Die sterblichen Menschen so bald?“).²⁷³⁷⁷ Obwohl der Gott an sich unsterblich ist, verweist Apollon auf seinen Sohn, der ihm von Zeus getötet worden ist, worauf er ihm die Kyklopen getötet hatte, woraufhin er wiederum zum Dienst im Hause des „Sterblichen“²⁷³⁷⁸ Admet verurteilt worden war. Durch Apollon verweist Hofmannsthal aber auch auf den Grund für Alkestis' frühen Tod, war Admet doch mit dem Tode bedroht gewesen. Dies wiederum hatte der Gott Apollon bemerkt, zumal die Sterblichen sich laut seinem Empfinden ans Leben klammern, so dass er bei den Schicksalsgöttinnen eine Möglichkeit gesucht hatte, den befreundeten König von dem Tod zu befreien. Von diesen Göttinnen hatte Herakles erfahren, dass Admet dem Tod entkommen würde, wenn er jemanden finden würde, der für ihn in den Tod geht.²⁷³⁷⁹ Der Tod an sich lässt sich zwar nicht ausklammern, wohl aber dahingehend überlisten, dass ein anderer Mensch den Stellvertretertod für Admet stirbt. Die Angst vor dem Tod führte so zur Frage, ob sich jemand für Admet opfere. Doch als dies Alkestis war, bereute der König sogleich seine Bitte, worauf er versucht, hatte Alkestis,

Dies führt Broch dazu weiter auszuführen: „auf dem Dreiklang Leben, Traum und Tod ruht die symphonische Struktur des Hofmannsthalschen Gesamtwerkes“. In: Broch, S. 115.

27369 Braungart, Wolfgang: Ästhetische Religiosität oder religiöse Ästhetik? Einführende Überlegungen zu Hofmannsthal, Rilke und George und zu Rudolf Ottos Ästhetik des Heiligen. S. 16. In: Braungart, Wolfgang: Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II: um 1900. Ferdinand Schöningh. Paderborn, 1998.

27370 SW XXIX. S. 40. Z. 17-18.

27371 SW XXIX. S. 39. Z. 10.

27372 SW XXIX. S. 164. Z. 31-32.

27373 SW XXIX. S. 165. Z. 3-5.

27374 SW XXIX. S. 172. Z. 8.

27375 SW XXVII. S. 135. Z. 17-19.

27376 SW XXVII. S. 135. Z. 30-33.

27377 SW VII. S. 9. Z. 18-19.

27378 SW VII. S. 9. Z. 31.

27379 SW VII. S. 10. Z. 6.

die aber schon eine „Todgeweihte“²⁷³⁸⁰ war, bei sich zu halten. Zwar ist auch Apollon versucht dem Tod nicht zu begegnen, doch kann selbst der Gott der Begegnung nicht ausweichen, die ihn erschauert.²⁷³⁸¹ Schließlich steht der antike Gott Apollon auch nicht vor seinem Onkel Hades, dem Bruder seines Vaters Zeus, sondern er begegnet dem personifizierten Tod, vor dem auch er erschauert. Dieser spricht noch einmal von dem „Ersatz“,²⁷³⁸² der durch Apollons Hilfe für den Tod des Admet gefunden wurde; doch wehrt sich der Tod dagegen, dass er ihm nun auch Alkestis nehmen will: „Schweig. Auch ich – / Merk! – freu mich meiner Macht. Ich freu mich, junge / Und schöne Menschen hinzustrecken so!“²⁷³⁸³

Die Äußerung des Todes spielt auf den irrigen Wahn von manchen von Hofmannsthal's Figuren an, dass Schönheit und Jugend – zu nennen sei nur der Kaufmann aus *Die Hochzeit der Sobeide* (1897) – den Tod zu hemmen vermag. Der personifizierte Tod jedoch wähnt sich als absolute Instanz, höher stehend als die Götter selbst, reagiert er doch auf den Hass der Götter mit den Worten: „Laß sie mich hassen, stärker doch bin ich.“²⁷³⁸⁴ Auch die Drohung mit Herakles bewirkt den Tod nicht von Alkestis abzulassen, doch verweist er hier darauf, dass Alkestis in des „Hades' Haus“²⁷³⁸⁵ eingehen wird: „Jetzt geh ich dir zum Trotz hinein / Und rühr ihr Haupthaar an mit diesem Stahl, / Unsichtbar, stumm. Dann ist sie mir verfallen.“²⁷³⁸⁶ Die nahenden Edlen von Pherä, die um den Zustand der Königin wissen wollen, bemerken die Stille des Hauses, erkennen aber sodann, dass Alkestis noch nicht tot sein kann, würden sie sonst die Klageweiber hören.²⁷³⁸⁷ Die Frage der Menschen nach der Königin führt schließlich zur Antwort einer der Sklavinnen, sieht sie sie doch schon näher dem Tod als dem Leben: „Ihr könnt sie lebend nennen oder tot, / Ist alles gleich. / [...] / Doch hart am Tod, ja, ringend mit dem Tod!“²⁷³⁸⁸

Dabei zeigt sich, dass Alkestis, im Bewusstsein des nahenden Todes, ein Gebet für ihre Familie spricht. Allein an ihrer Stimme, so eine Sklavin, habe man den Eindruck des nahenden Todes spüren können. Den Tod für sich annehmend, habe sie sich im Fluss gewaschen, sich geschmückt und noch einmal zu den Göttern gebetet für die Kinder, dass sie nicht „sterben vor der Zeit“²⁷³⁸⁹ wie sie selbst. Die Akzeptanz des Todes, das zeigt sich auch an Alkestis, heißt aber nicht, vor dem Tod keine Angst zu haben. Deutlich wird das an der Königin dadurch, wenn sie nach den Gebeten zurück in ihr Schlafgemach tritt und beim Anblick des Bettes bemerkt, dass der Tod unausweichlich für sie ist.²⁷³⁹⁰ Durch die Rede der Sklavin macht Hofmannsthal aber auch das Gefühlsleben des Königs deutlich; nun, da er um den nahenden Tod der Frau weiß, denkt er, dass der eigene Tod leichter zu erdulden wäre, als die Schuld am Tod seiner Frau zu tragen („Besser sterben, den Strick um den Hals, als das erdulden!“).²⁷³⁹¹ In Admets letztem Gespräch mit seiner Frau, wird auch, trotz der Freiwilligkeit ihrer Tat, die Schwere des nahenden Todes deutlich, bedingt durch ihre Liebe zum Leben:

„Die Sonne, schau. Sie streichelt meine Hände.

[...]

Und Wolken! Wie sie gleiten, gleiten! weh!

[...]

Die kommen auch nicht wieder.“²⁷³⁹²

Konträr steht zu diesem Zeitpunkt des Dramas neuerlich der Bezug der Ehepartner zum Tod: während Alkestis, trotz Furcht, die Nähe des Todes erkannt hat, begreift Admet nicht, wodurch der Tod auf ihn und damit auf sie gefallen ist.²⁷³⁹³ Während er vor seiner Frau versucht, noch seine Fassung zu wahren, sagt er

27380SW VII. S. 10. Z. 22.

27381SW VII. S. 10. Z. 26-28.

27382SW VII. S. 10. Z. 33.

27383SW VII. S. 11. Z. 8-10.

27384SW VII. S. 11. Z. 17.

27385SW VII. S. 11. Z. 26.

27386SW VII. S. 11. Z. 27-29.

27387SW VII. S. 12. Z. 29-30.

27388SW VII. S. 13. Z. 24-30.

Des weiteren, siehe: SW VII. S. 13. Z. 8.

27389SW VII. S. 14. Z. 28.

27390SW VII. S. 14-15. Z. 31-40//1-4.

27391SW VII. S. 15. Z. 25.

27392SW VII. S. 16. Z. 13-17.

27393SW VII. S. 16. Z. 19-22.

zu sich selbst: „Nein, das geht nicht! / Das erträgt kein Mensch!“²⁷³⁹⁴ Alkestis beschreibt, gemäß der Antike, wie sie bereits das Boot Charons auf sich zukommen sieht, um sie ins „Haus der Toten“²⁷³⁹⁵ zu führen. Dennoch zeigt sich neuerlich auch wieder Alkestis' Furcht vor dem Tod.²⁷³⁹⁶ Schutz suchend, wendet sie sich an ihren Mann ob ihrer Schwäche, doch ruft sie letztendlich noch einmal ihre Kinder zur Freude am Leben auf.²⁷³⁹⁷ Ob ihrer Worte, zeigt sich neuerlich Admets Verzweiflung ob des Todes: „Denn stirbst du, leb auch ich nicht mehr, / Mein Leben bebt in deinem Herzschlag mit.“²⁷³⁹⁸ Trotz Admets Versuchen, sie bei sich zu halten, weiß Alkestis um ihren nahenden Tod („Denn sterben muß ich, sterben, heute! Hier!“),²⁷³⁹⁹ was schließlich auch dazu führt, dass er ihr Treue über den Tod hinaus schwört. Admet zeigt, dass er die Wirklichkeit des Todes nicht leugnet, dass er nur die Härte des Todes nicht ertragen kann, weiß er doch, dass er sich zu einem leeren Leben verdammt hat.²⁷⁴⁰⁰ Admets Liebe zur Frau führt schließlich auch dazu, dass er sich der Sage von Orpheus und Euridike besinnt. Doch der verwendete Konjunktiv deutet an, dass Admet weiß, dass er nicht die Macht hat, die geliebte Frau vor dem Tod zu erretten.²⁷⁴⁰¹ Dabei verkennt Admet in dieser Passage aber auch, dass es bei Orpheus lediglich bei dem Versuch – aufgrund des mangelnden Vertrauens des Geliebten – geblieben ist, die Geliebte aus der Unterwelt zurückzuholen, und dass sich auch der Tod in diesem Fall nicht rückgängig machen ließ. Dem Schwur der Treue durch Admet, steht der Glaube des Vergessens der Alkestis gegenüber („Ein Toter ist ja nichts! Ein wenig Zeit, / Und alles dies ist dir so fern und fremd!“).²⁷⁴⁰² Der Wunsch, sie möge ihn und die Kinder nicht verlassen, wird nicht erfüllt, die Wirklichkeit des Todes tritt ein (SW VII. S. 20. Z. 32-34) und Admet muss „diese Tote“²⁷⁴⁰³ begraben, deren Flehen von keinem Gott erhört worden war. Vor dem Gast zeigt sich der König schließlich als offen, diesen in seinem Haus aufzunehmen. Doch bekennt er seine Traurigkeit und verweist auf die „Totenbahre“,²⁷⁴⁰⁴ worauf Herakles sich gleichsam zu entziehen sucht („Dem Trauernden will ich nicht lästig sein“),²⁷⁴⁰⁵ aber von Admet aufgrund seiner Gastfreundschaft aufgenommen wird und gleichsam die Bedeutung der Toten herunter spielt („Tot sind die Toten“).²⁷⁴⁰⁶ Bedingt ist dies dadurch, dass Admet seinen persönlichen Kummer beherrscht aufgrund seiner königlichen Würde und dem Anspruch der Gastfreundschaft.²⁷⁴⁰⁷ Wie bei Alkestis, zeigt sich allein an Admets Stimme der wirkliche Vorgang in seiner Seele, die wirkliche Bedeutung des Verlustes der Frau und seine Machtlosigkeit, dies nicht von der Königin genommen zu haben („Ich kann's nicht hemmen!“).²⁷⁴⁰⁸ Dabei wird die Tote, trotz des Gastes, nicht vergessen; denn während sich Herakles dem Vergnügen zuwendet, ordnet sich der Leichenzug den Admet anführt (SW VII. S. 29. Z. 16).

Ein alter Mann aus dem Umfeld des Königs bekennt zudem auch die Wirklichkeit des Todes, aber zugleich seine Freude im Leben, einmal Herakles gesehen zu haben. Eben jener Sklave stört sich aber letztendlich auch an dem Verhalten des Herakles,²⁷⁴⁰⁹ der singt und lacht, während sie die „frommen Totenlieder“²⁷⁴¹⁰ anstimmen. Statt sich in den Totenzug der Königin einzureihen, muss er nämlich den lärmenden Gast bedienen.²⁷⁴¹¹ Die Leichtfertigkeit Herakles' im Umgang mit dem Tod, berauscht vom Alkohol und dem Gesang, wird erst durch die Offenbarung des Sklaven gebrochen, dass es sich bei der Toten um die Königin

27394SW VII. S. 17. Z. 3-4.

27395SW VII. S. 17. Z. 9.

27396„Der mit den schwarzen Flügeln, der! der Herr / Der Toten, Hades! Laß mich! Laß mich Arme! / Laß mich! Ich will nicht diese Wege gehen.“ In: SW VII. S. 17. Z. 11-13.

27397„Ich sollte leben, Kinder, und ich muß/ Hinunter!“ In: SW VII. S. 20. Z. 15-16.

27398SW VII. S. 17. Z. 27-28.

27399SW VII. S. 18. Z. 32.

27400SW VII. S. 19. Z. 27-32.

27401SW VII. S. 19-20. Z. 33-41// 1-3.

27402SW VII. S. 20. Z. 20-21.

27403SW VII. S. 21. Z. 19.

27404SW VII. S. 24. Z. 27.

27405SW VII. S. 24. Z. 29.

Des weiteren, siehe: SW VII. S. 24. Z. 29-32.

27406 SW VII. S. 25. Z. 21.

27407„Und dieses Haus / Soll nicht zum erstenmal ungestlich heißen!“ In: SW VII. S. 26. Z. 22-23.

27408SW VII. S. 26. Z. 37.

27409Es kann nur vermutet werden, dass es sich bei der Figur des alten Sklaven und des Sklaven um die identische Figur handelt.

27410SW VII. S. 30. Z. 2.

27411SW VII. S. 30. Z. 8-15.

handelt.²⁷⁴¹² Herakles' Lustbarkeit bricht ein, zumal er das edle Wesen des Königs erkennt, der die Gastfreundschaft über seine Trauer gestellt hat. So fühlt Herakles sich durch sein Verhalten beschämt, wodurch er beschließt, Admet die geliebte Tote zurückzuführen.²⁷⁴¹³ In seinen Worten zeigt sich aber auch der Übermut des antiken Helden, der dem „Schleier Tod“²⁷⁴¹⁴ seine Beute wieder entreißen will.

Allein gelassen sieht sich der König wieder seinem Leben gegenüber und der Unbegreiflichkeit des Todes seiner Frau ausgeliefert: „Tot! Tot! Kann denn das sein? / Nicht da! nicht dort! und kommt nie mehr herein!“²⁷⁴¹⁵ Bedingt durch die Götterwelt der Antike, ist es Hofmannsthal möglich, von der Wiedergewinnung der Frau aus dem Schattenreich zu sprechen. So sieht sich Admet vor eine verschleierte Frau gestellt, die verlockend auf ihn wirkt. Admets Verhalten wirkt schlüssig, denn er ist in diesem Sinne auch ein Mensch, einer, der der Konzeption durchaus nahesteht. Zwar hatte er Alkestis seine Treue geschworen, aber bedeutet ein Leben ohne sie für ihn ein leeres, totengleiches Dasein. Das Verlangen nach einem Menschen an seiner Seite, ist dabei sein Wunsch, was ihn gleichsam aber mit der Problematik konfrontiert, Alkestis untreu zu werden. So gedenkt Admet seines Schwurs an Alkestis,²⁷⁴¹⁶ während die verschleierte Frau ihm durchaus die Lebendigkeit seines Seins wiederzubringen scheint („mein Leben kommt zurück“).²⁷⁴¹⁷ Doch im Innern spürt Admet auch, dass der Tod nicht aufzuheben ist: „Die Toten, / Die kommen auch nicht wieder!“²⁷⁴¹⁸ Während Herakles wähnt, dass die Zeit seinen Verlust schmälern wird, hält der König an seiner Treue fest („O ja, die bringt ihn schließlich auch zur Ruh, / Bringt sie doch einmal mir den Todestag!“)²⁷⁴¹⁹ und formuliert einen neuerlichen Schwur: „Werd ich der Toten untreu, an dem Tag / Will ich auch sterben!“²⁷⁴²⁰ Letztendlich zeigt sich die Treue des Admet belohnt und die wiedergewonnene Alkestis wird ihm offenbart. Wohl aber gemahnt Herakles noch einmal an den Tod und dessen Macht, wenn er den König darauf verweist, dass sie erst wieder sprechen kann wenn die „Totenweihen“²⁷⁴²¹ von ihr gefallen sind.

In dem *Familienroman* (1893-1895), der den fragmentarischen Romanplänen zuzuordnen ist, zeigt sich das Motiv durch den letztendlichen Tod des Vaters des Helden,²⁷⁴²² wobei sich der Held wundert, dass die Bücher den Vater nicht gekräftigt und den Tod verhindert haben. Des weiteren zeigt sich das Motiv durch den wirklichen Tod des alten Todesco,²⁷⁴²³ was zu einer Rede über die „Unentrinnbare des Daseins“²⁷⁴²⁴ führt.²⁷⁴²⁵

In dem Dramenentwurf *Alexanderzug* (1893/1895) verweist Hofmannsthal bereits in dem Stück, welches die Überschrift *Alexander* trägt, auf das letztendliche Ende Alexanders im III. Akt.²⁷⁴²⁶ Damit steht auch hier gegen Alexanders Besitzgebaren letztendlich die Wirklichkeit des Todes: „das Ende von dem ist das Anzünden von Persepolis, denn im Tod liegt die Idee des Lebens [...] viel stärker ausgeprägt als in starren Triumpfzügen.“²⁷⁴²⁷ Des weiteren gedachte Hofmannsthal auch in diesem Werk die Figur des Doppelgängers einzubinden, die Alexander den kommenden Tod verkündet.“²⁷⁴²⁸ Die Thematisierung der Endlichkeit des Lebens, plante Hofmannsthal auch durch die Figur des Amyntas zu zeigen,²⁷⁴²⁹ der zudem durch sein

27412SW VII. S. 32. Z. 17.

27413SW VII. S. 33. Z. 10-14.

27414SW VII. S. 33. Z. 27.

27415SW VII. S. 35. Z. 18-19.

27416SW VII. S. 37. Z. 14-15.

27417SW VII. S. 37. Z. 23.

27418SW VII. S. 37. Z. 33-34.

27419SW VII. S. 38. Z. 13-14.

27420SW VII. S. 38. Z. 31-32.

27421SW VII. S. 41. Z. 22.

27422SW XXXVII. S. 109. Z. 10.

27423SW XXXVII. S. 113. Z. 22.

27424SW XXXVII. S. 113. Z. 24.

27425Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 114. Z. 5, SW XXXVII. S. 115. Z. 24.

27426SW XVIII. S. 10. Z. 13-14.

27427SW XVIII. S. 14. Z. 21-23.

27428SW XVIII. S. 357. Z. 8-9.

27429Nachdem er das „Gift aus dem Ring gesogen dankt er den geheimnisvollen Göttern die ihm wie dem Schiffbrüchigen die Planke des Trost des eigenen stillen Todes (statt des Sclaventodes) zugeworfen haben.“ In: SW XVIII. S. 24. Z. 9-11.

Lebensumfeld die Wirklichkeit des Todes erfahren muss.²⁷⁴³⁰

Dass der Tod von den Menschen nicht ausgeblendet werden und erst recht nicht durch das ästhetizistische Leben verhindert werden kann, zeigt sich ebenso in den veröffentlichten Gedichten, so in dem persönlich gefärbten Gedicht *Über Vergänglichkeit* (1894).²⁷⁴³¹ Hofmannsthal hat mit diesem Gedicht den Tod der am 16. Juli 1894 verstorbenen Josephine von Wertheimstein verarbeitet, die er im August 1892 kennengelernt hatte und in deren Villa in Döbling er häufiger zu Gast gewesen war. Hofmannsthal selbst beschreibt den Tod dieser Frau in einem Telegramm vom 16. Juli an Nelly Gomperz, als das „erste wahrhaft schwere und traurige, das ich erlebe.“²⁷⁴³² Hofmannsthal besinnt sich auf die glücklich erlebten Stunden in Döbling, die nun für immer verloren sind,²⁷⁴³³ und setzt sich mit der Unergründlichkeit des Todes auseinander: „Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt, / Und viel zu grauenvoll, als daß man klage: / Daß alles gleitet und vorüberrinnt.“²⁷⁴³⁴ Auch das Gedicht *Zum Gedächtnis des Schauspielers Mitterwurzer* (1898) spiegelt die Grausamkeit des Todes (SW I. S. 82. V. 1-3), denn mit dem Schauspieler starben gleichsam die Figuren die Mitterwurzer auf die Bühne brachte und die mehr sein Wesen verrieten als er selbst.²⁷⁴³⁵ Der Tod als Teil des Lebens wird auch in dem Gedicht *Auf den Tod des Schauspielers Hermann Müller* (1899) bearbeitet.²⁷⁴³⁶ Aufgrund der Intensität seiner Schauspielkunst, mochte dabei der Eindruck entstehen, als ob sich Müller selbst vor dem Tod zu bewahren vermochte.²⁷⁴³⁷

In *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) zeigt Hofmannsthal einen jungen Mann, der sich durch seine ästhetizistische Versenkung ins Leben zurückbringen will. Der Gedanke an den Tod kann jedoch auch von diesem Ästhetizisten nicht gebannt werden, nur durch die Schönheit seiner eigenen Person maximal momentan überlagert werden. Hofmannsthal lässt aber gleichsam die Wirklichkeit des Todes anklingen, wenn er sich den Kaufmannssohn bewusst werden lässt: „Wo du sterben sollst, dahin tragen dich deine Füße.“²⁷⁴³⁸ Hofmannsthal lässt sich den Kaufmannssohn aber auch auf den Tod besinnen, und zwar als er seiner alten Haushälterin gedenkt und ihrer verstorbenen Tochter, die seine Amme gewesen ist, als auch ihren anderen verstorbenen Kindern.²⁷⁴³⁹

Hofmannsthal thematisiert die Sterblichkeit des Menschen neuerlich durch die beiden älteren Diener, die Haushälterin und seinen einzigen Diener. Dabei schließt Hofmannsthal die Bewusstwerdung der Sterblichkeit bei dem Kaufmannssohn daran an, dass er zuvor seine vier Diener stärker leben empfand als sich selbst. Die eigene Lebensversäumnis spürend, heißt es: „Er fühlte mit der Deutlichkeit eines Alpdrucks, wie die beiden Alten dem Tod entgegen lebten, mit jeder Stunde, mit dem unaufhaltsamen leisen

27430SW XVIII. S. 23-24. Z. 33-35//1-2.

Aus den Notizen geht neben dem Tod Alexanders auch der Tod des Lykos hervor (SW XVIII. S. 20. Z. 12. f.), sowie die Möglichkeit des Todes in Verbindung mit der Figur des Amycles (SW XVIII. S. 20. Z. 19-21).

SW XVIII. S. 18. Z. 3-4, SW XVIII. S. 18. Z. 9, SW XVIII. S. 19. Z. 21-23.

27431Siehe: Wilhelm Hemhecker: >>Terzinen über Vergänglichkeit<< biographisch gedeutet. In: Dürhammer, Ilija (Hg.): *Mystik, Mythen & Moderne*. Traktat Rilke Hofmannsthal. 21 Gedicht-Interpretationen. Praesens Verlag. Wien, 2010.

27432SW I. S. 228. Z. 26-28.

Hofmannsthal hatte schon das fortschreitende Sterben dieser Frau schwer mitgenommen, was mitunter in einem Brief vom 3. Juli 1894 aus Döbling an Richard Beer-Hofmann deutlich wird: „Hier heraußen ist alles so unsäglich merkwürdig, der alte große Garten mit den vielen toten Menschen die darin herumgegangen sind und den fremden lebendigen, die außen am Gitter vorbeigehen und der alten gnädigen Frau, die in dem gelben Salon am Sofa liegt, immer schwächer und immer wachsblicher wird und dabei in dieser großen Weise vom Leben und Sterben redet und sich mit einer so wundervollen Wesentlichkeit die vergangenen Dinge zurückruft.“ In: SW I. S. 227. Z. 31-37.

Nachdem Josephine im Frühjahr 1894 schwer krank geworden war, verbrachte Hofmannsthal im Juni und Juli, während er sich auf die juristische Staatsprüfung vorbereitete, oft ganze Tage in Döbling

27433„Wie kann das sein, daß diese nahen Tage / Fort sind, für immer fort, und ganz vergangen?“ In: SW I. S. 45. V. 2-3.

27434SW I. S. 45. V. 4-6.

„[...] den Gedanken scharf fassen: wir sind eins mit allem was ist und was je war, kein Nebending, von nichts ausgeschlossen.“ In: SW I. S. 230. Z. 10-11.

27435„Da wußten wir, wer uns gestorben war: / Der Zauberer, der große, große Gaukler!“ In: SW I. S. 82. V. 12-13.

27436SW I. S. 89. V. 1-3.

27437„[...] Sein Leib war so begabt / Sich zu verwandeln, daß es schien, kein Netz / Vermöchte ihn zu fangen!“ In: SW I. S. 89. V. 5-7.

27438SW XXVIII. S. 16. Z. 19.

27439SW XXVIII. S. 16. Z. 30-32.

Anderswerden ihrer Züge und Gebärden, die er so gut kannte“.²⁷⁴⁴⁰ Hofmannsthal lässt den Kaufmannssohn zudem eine „tödliche Bitterkeit“²⁷⁴⁴¹ empfinden ob des Lebens seiner vier Diener. Auch seine Begegnung mit dem Mädchen in dem zweiten Gewächshaus zeigt, dass Hofmannsthal den Ästhetizisten neuerlich mit der Sterblichkeit alles Lebendigen konfrontiert. Es ist genau dieses Empfinden, welches den Kaufmannssohn diese große Beklemmung und Angst empfinden und die sich ihn unkoordiniert in der ihm eigentlich bekannten Stadt bewegen lässt. Aufgrund seiner Unerfahrenheit im Leben, erkennt er so nicht die Gefahr den heruntergefallenen Schmuck vor den Hufen der Pferde hochzuheben, sodass er von dem Tier, bei dem Versuch den Schmuck zurückzugewinnen, tödlich getroffen wird.²⁷⁴⁴² Sein Tod ist konträr zu dem in seiner Vorstellung, eben nicht eingebunden in ein Künstlich-Schönes, sondern findet in einer realen und ärmlichen Umgebung statt, und hinterlässt zudem keinen Ästhetizisten in Schönheit, sondern eine Figur, deren Züge im Tod verzerrt sind.

Schwendar aus der *Soldatengeschichte* (1895/1896) ist einer von Hofmannsthals Protagonisten, die am Ende des Werkes nicht sterben. Dies hängt damit zusammen, dass sich Schwendar dem Leben wieder zugewendet hat, er die Konzeption der Ganzheit des Seins erkannt hat und sich darüber hinaus auch wieder der Religion zugewendet hat. Dennoch deutet Hofmannsthal den Tod Schwendars an, eben weil auch er ein Mensch ist und demzufolge irgendwann sterben muss – so das Gesetz der Natur. Dies zeigt sich nicht nur durch den Tod der Tante und der Mutter, sondern vor allem auch wenn Hofmannsthal Schwendars Begegnungen mit der Natur schildert, sei es im Wald, mit den Pferden, mit dem Hasen oder mit den Bäumen.²⁷⁴⁴³ Der Befreiungsschlag durch Zerstörung, seinem leeren Leben zu entkommen und auch dem Tod, scheidet an der Übermacht der Natur. Auch in Verbindung mit dem Hasen zeigt sich, dass Schwendar sich letztendlich nicht dem Tod entziehen können wird; hatte Hofmannsthal beschrieben, wie Schwendar den Hasen tötet, schildert er im Folgenden seine Flucht vor dem Tod.²⁷⁴⁴⁴ Mit der Rückkehr zur Religion aber bricht Hofmannsthal in Schwendar die Angst vor dem Tod auf. Vor dem Hintergrund der Akzeptanz der Ganzheit des Seins, kann er auch das Schwere des Lebens ertragen: „Ihm war leicht wie einem neugeborenen Kind: alle Schwere, alle Qualen schienen in der Ferne abschwelend hinzusinken“.²⁷⁴⁴⁵

In Bezug auf die Unausweichlichkeit des Todes erweist sich die *Geschichte der beiden Liebespaare* (1896) von dem Tod der Frau Josephine von Wertheimstein geprägt. Diese Unausweichlichkeit wird von Hofmannsthal auch in seinen Tagebuchaufzeichnungen vom 9. bis 14. Juli 1894 mit den Worten, in Bezug auf den Tod dieser Freundin, beschrieben: „Alles ist todt. auch die Stimme fremd. Nur mehr eine schwache Spur ihrer Seele flackert noch in dem Körper. Sie hat Angst vor dem Sterben, das ist das furchtbarste. Alle Grösse und Schönheit nützt nichts.“²⁷⁴⁴⁶ In der Erzählung selbst schildert Hofmannsthal den körperlichen Verfall der ästhetizistischen Therese und ihren Umgang mit dem Ästhetizismus im Gefühl des nahenden Todes und geht dabei explizit auch auf den Zerfall ihrer Schönheit ein.

Der Wirklichkeit des Todes kann sich auch Dianora aus *Die Frau im Fenster* (1897) nicht entziehen, obwohl sie es wiederholt versucht. Der Bericht der Amme über den Prediger²⁷⁴⁴⁷ zeigt Dianora als eine Ästhetizistin Hofmannsthals, die der Bedrohung des Todes mit einer ästhetizistischen Versenkung gegenübertritt. So wird

27440SW XXVIII. S. 18-19. Z. 37-39//1.

27441SW XXVIII. S. 19. Z. 3.

27442Claudia Bamberg bemerkt in ihrer Arbeit richtig: „Bringt der Tod Claudio das Leben, so lässt sich für den Kaufmannssohn aus Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht* genau das Umgekehrte behaupten: Das Leben bringt hier der Hauptfigur den Tod.“ In: Bamberg, Claudia: Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge. Universitätsverlag Winter. Heidelberg. 2011, S. 231.

27443So heißt es über die Bäume: „Die Macht dieser verhaltenen Riesenkräfte raubte seinem sinnlosen Spiel den trunkenen Schein von Überlegenheit, der ihn für Augenblicke über das Gefühl seiner Schwäche und Angst hinweggebracht hatte [...] und wies ihn ins Leere zurück“. In: SW XXIX. S. 56. 29-33.

27444SW XXIX. S. 57. Z. 4-5.

27445SW XXIX. S. 61. Z. 25-27.

27446SW XXIX. S. 308. Z. 32-35.

27447„Von der Ergebung in den Willen des Herrn. [...] Er sagt, es liegt darin alles, das ganze Leben, es giebt sonst nichts. Er sagt, es ist alles unentrinnbar und das ist das große Glück, zu erkennen, daß alles unentrinnbar ist. Und das ist das Gute, ein anderes Gutes giebt es nicht. Die Sonne muß glühen, der Stein muß auf der stummen Erde liegen, aus jeder lebendigen Kreatur geht ihre Stimme heraus, sie kann nichts dafür, sie kann nichts dawider, sie muß.“ In: SW III. S. 105. Z. 8-20.

die Verschuldung gegen das Leben von ihr zwar erkannt, aber eine Reue ist nicht auszumachen. Dass Dianora ihr frühes Ende selbst verschuldet, wird dabei besonders durch die Nähe deutlich, die Hofmannsthal zwischen ihrem Wesen und der seidenen Leiter zieht:

„Er kommt! so sicher, als ich jetzt die Leiter
an diesen Haken binde, kommt, so sicher,
als leise raschelnd jetzt ich sie hinunter,
hinunter gleiten lasse, als sie jetzt
verstrickt ist im Gezweig, nun wieder frei,
so sicher als sie hängt und leise bebt,
wie ich hier hänge, bebender als sie ...“²⁷⁴⁴⁸

Die Selbstverantwortung für ihr Leben erkennt sie bis zum Ende nicht, weshalb sie auf die Frage ihres Mannes, was bei der Ankunft des Palla geschehen wäre, nur panisch und trunken reagieren kann („Gethan? gewartet! so! gewartet, so!“).²⁷⁴⁴⁹ Ihr Tod, die Ermordung durch ihren Mann, wird von Hofmannsthal nüchtern geschildert und als logische Konsequenz ihres ästhetizistischen Handelns verstanden.²⁷⁴⁵⁰

Der Tod liegt in jedem natürlichen Wesen verborgen, und dies zeigt Hofmannsthal auch in *Der goldene Apfel* (1897). Bevor der Kaufmann seine Frau ermordet, weil sie sich an seinem Narzissmus aufgrund ihres Treuebruches vergangen hat, trifft sie auf ihrer Suche nach dem goldenen Apfel auf den Leichnam der Tochter des Gewürzhändlers (SW XXIX. S. 105. Z. 22-23). Aus den Notizen heraus, in Bezug auf den Fortlauf der unvollendeten Erzählung, lassen sich jedoch in Bezug auf den Kaufmann einige Schlussfolgerungen ziehen. Hofmannsthal plante, dass der Kaufmann nach dem Mord an seiner Frau sich neuerlich an den Ästhetizismus binden wollte und den Tod auszuklammern gedachte. In Bezug auf das Kind kann lediglich ein früher Tod, im Hinblick auf die großen Augen (SW XXIX. S. 98. Z. 26-30), vermutet werden.

In *Der weisse Fächer* (1897) steht die Großmutter für die Wirklichkeit des Todes ein, erkennt sie ihn als Teil des Lebens an, ohne sich in den Tod zu versenken. So besucht sie den Friedhof, weil auf ihm ihr Sohn, ihr Mann und ihre Freunde liegen.²⁷⁴⁵¹ Die allzu große Trauer Fortunios kann von ihr nicht befürwortet werden, weil sie für den Fortbestand des Lebens eintritt.²⁷⁴⁵² Dabei steht ihr eigener Lebenslauf für die Überwindung der Trauer, war sie doch vor dem Großvater bereits die Frau eines Anderen gewesen, und hatte sie zuvor den Tod des Mannes und den ihrer Brüder überwinden müssen: „Ich war ein Jahr älter, wie du jetzt bist, als ich deines Großvaters Frau wurde. Du weißt, daß ich schon vorher mit einem anderen vermählt war. Die Leiche meines Mannes brachten sie mir eines Tages ins Haus, als ich mit dem Essen auf ihn wartete, und am gleichen Tag sah ich die Leichen meiner beiden Brüder.“²⁷⁴⁵³ Die Verbannung, die sie mit Fortunios Großvater überwinden musste und der neuerliche Verlust von Familienmitgliedern, mussten ebenso verarbeitet werden.²⁷⁴⁵⁴ „Ich habe viel erlebt. Ich weiß, daß der Tod immer da ist. Immer geht er um uns herum, wenn man ihn auch nicht sieht; irgendwo steht er im Schatten und wartet und erdrückt einen kleinen Vogel oder bricht ein welches Blatt vom Baum. Ich habe fürchterliche Dinge gesehen. Aber nach alledem habe ich das Leben lieb, immer lieber. Ich fühl es jetzt selbst dort, wo ich es früher nicht gefühlt habe, in den Steinen am Boden, in den großen schwerfälligen Rindern mit ihren guten Augen. Geh, geh, du

27448SW III. S. 108. Z. 17-23.

27449SW III. S. 114. Z. 11.

27450In der Forschung stuft Wicke Dianoras Verhalten, das zu ihrem frühen Tod führt, anders ein, als dies in dieser Arbeit getan wird. Während Dianora als unüberlegte Ästhetizistin gezeigt wurde, heißt es bei Wicke: „Zur eigenständigen Persönlichkeit wird Dianora erstmals in ihrer Todesstunde. Sie erniedrigt sich nicht auf die gleiche animalische Stufe, auf der ihr Ehemann seinen Racheakt vollführt, sondern wahrt ihr Menschsein.“ In: Wicke, S. 134.

27451„Unter der nächsten Zypresse ist deines Vaters, meines Sohnes Grab, und unter der zweitnächsten deines Großvaters, meines Mannes. In den Gräbern, auf deren Steinen du kaum mehr die Namen lesen kannst, liegen meine Freunde und Freundinnen. Ich hab hier mehr Gräber, die mich angehn, als du Zähne im Munde hast.“ In: SW III. S. 157. Z. 4-8.

27452SW III. S. 158. Z. 5-9.

27453SW III. S. 158. Z. 26-30.

27454„Auf einmal sank der letzte Hügel in das goldfarbene Meer wie ein schwerer dunkler Sarg. Wir waren Bettler, ärmer als Bettler, denn wir hatten nicht einmal unsere Namen: und dort in dem Steinsarg war alles, unsere Eltern, unsere Kinder, unser Häuser, unsere Namen ... Wir waren wie Schatten.“ In: SW III. S. 159. Z. 7-11.

wirst lernen es lieben.“²⁷⁴⁵⁵

Die Wirklichkeit des Todes müssen auch Fortunio und Miranda erleben; während Fortunio an dem Tod haften bleibt, will Miranda diesen überwinden. Am Todesbett ihres Mannes hat sie dessen Trotz gegen den Tod erlebt und seine Grausamkeit gegen sie als Überlebende. Obwohl es nicht Fortunios Wesen entspricht, ruft er Miranda dazu auf zu leben, denn: „Das Leben trägt ein ehernes Gesetz in sich, und jedes Ding hat seinen Preis: auf der Liebe stehen die Schmerzen der Liebe, auf dem Glück des Erreichens die unendlichen Müdigkeiten des Weges, auf der erhöhten Einsicht die geschwächte Kraft des Empfindens, auf der glühenden Empfindung die entsetzliche Verödung. Auf dem ganzen Dasein steht als Preis der Tod. – Dies alles aber unendlich feiner, unendlich wirklicher, als Worte sagen können. [...] Und das geht bis in den Tod: die marmornen Stirnen zerschlägt das Schicksal mit einer diamantenen Keule, die irdenen einzuschlagen nimmt es einen dünnen Ast.“²⁷⁴⁵⁶

In *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) zeigt sich das Motiv nur durch die Rede des Arztes, der auf das Leben als Ganzes verweist: „denn lebend sterben wir. / Für Leib und Seele, wie ich sie erkenne, / gilt dieses Wort, für Baum und Mensch und Tier.“²⁷⁴⁵⁷

Innerhalb der lyrischen Dramenfragmente deutet Hofmannsthal auch die Realität des Todes an, so in *Wo zwei Gärten aneinanderstossen* (1897)²⁷⁴⁵⁸ oder in *Die treulose Witwe* (1897) nachdem die vermeintliche Witwe realisieren muss, dass ihr Mann Tao noch lebt und sie sich bei seinem vermeintlichen Tod sehr schnell in Liebesdingen getröstet hat; ihre Reaktion darauf ist der Selbstmord.

In dem Drama *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) deutet Hofmannsthal durchaus eine Verbindung zwischen dem ästhetizistischen Sehnen des Kaufmannes und der Erfahrung des Todes an. So sucht er die Erinnerung an seine Mutter, in die Gegenwart zu ziehen, indem er Sobeide den Spiegel seiner Mutter bringen lässt. Eine weitere Verbindung zwischen dem Erleben des Todes und dem Ästhetizismus zeigt sich durch die bereits verstorbenen Freunde, von denen er Sobeide berichtet.²⁷⁴⁵⁹ Dass der Tod Teil des Lebens ist, wird dem Kaufmann neuerlich bewusst, als er zum Ende des ersten Aufzuges sein Leben ohne Sobeide besieht, weiß er doch, dass er sich damit auch zu einem Leben ohne Ehefrau und Erben verdammt hat („kommt einmal das Letzte, ohne Erben / und keine Hand in meiner Hand, zu sterben“).²⁷⁴⁶⁰

An die wirkliche Bedrohung des Todes wird Sobeide erstmalig durch die Begegnung mit dem Dieb geführt. Hofmannsthal zeigt hier sehr deutlich auf, dass die Annäherung an den frühen Tod der Ästhetizistin aus ihrem Wesen, ihrer blinden Liebe zu Ganem erfolgt, und dass es ihr ästhetizistisches Wesen, innerhalb der Begegnung mit dem Dieb ist, das sie noch stärker der Gefahr ausliefert, von diesem getötet zu werden. Durch das Erleben der Realität im Hause Schalnassars, der die Wirklichkeit des Todes mit aller Macht, vor allem aber der Macht seines Geldes zu vergessen sucht, sieht sich Sobeide durch ihr Verhalten an den Tod geführt. Sie wähnt sterben zu müssen, nicht aber aus dem Verständnis heraus, dass der Tod Teil des Lebens ist, sondern weil sie nicht ohne den Ästhetizismus leben kann: der Verlust dessen bedeutet für sie auch den Verlust des Lebens.

„Mir ist, ich trüg' ein Kleid, daran die Pest
und grauenvolle Spur von Trunkenheit
und wilden Nächten klebte, und ich brächte
es nicht herunter als mit meinem Leib zugleich.
Jetzt muss ich sterben, dann ist alles gut.“²⁷⁴⁶¹

Zum Ende des Dramas stellt Hofmannsthal noch einmal den Kaufmann und seine Frau gegenüber: während

27455SW III. S. 159. Z. 22-29.

27456SW III. S. 168. Z. 21-32.

27457SW III. S. 147. Z. 19-21.

In den Notizen heißt es durch den Tod Roberts: „Der Arzt sieht den leisen Verfall seiner Züge; der Arzt sieht überhaupt das/ Vergängliche der Dinge“. In: SW III. S. 601. Z. 24-25.

27458SW III. S. 263. Z. 9-11.

27459SW V. S. 16. Z. 10-19.

27460SW V. S. 29. Z. 29-30.

27461SW V. S. 55. Z. 15-19.

dieser nicht begreifen kann, dass Sobeide wirklich stirbt, lebt diese die letzten Momente ihres Lebens in dem Verständnis, dass sie sterben muss.²⁷⁴⁶² Für den Kaufmann ist der Tod seiner Frau nicht nur etwas Unbegreifliches, auch distanziert ihn ihr Tod von einem möglichen Glück.²⁷⁴⁶³

Sobeide akzeptiert jedoch jetzt ihren Tod und fühlt sich gleichsam befreit, indem sie die körperliche Hülle von sich abwirft.²⁷⁴⁶⁴ Damit sieht sich Sobeide erst im Tode befreit von der Last des Lebens, während der Kaufmann zum Ende des Dramas noch einmal den Zusammenhang zwischen ihrem frühen Tod und dem Ästhetizismus erkennt („und so kam sie zurück // und trug den Tod sich heim“).²⁷⁴⁶⁵ Die Wirklichkeit des Todes wird ebenso in der zweiten Szene einer früheren Fassung thematisiert, wenn Hofmannsthal die Szene beschreibt, von der aus links ein „halb/verfallender Begräbnisplatz“²⁷⁴⁶⁶ liegt. Sobeide gelingt es hier mitunter durch die Angst des Diebes vor dem Tod, diesen – zumindest für eine Zeit lang – auf Distanz zu halten, gibt sie doch vor eine ansteckende Krankheit zu haben.²⁷⁴⁶⁷

In *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) zeigt sich die Unausweichlichkeit des Alterns und damit des Todes bereits durch die Räumlichkeiten, die Weidenstamm in Venedig angemietet hat, und die trotz dem ästhetizistischen Wesen des Mieters bereits eine „verblichene[...] Vergoldung“²⁷⁴⁶⁸ zeigen. Der Realität des Todes sieht sich der Baron auch selbst ausgesetzt, wenn er nach der Frau des Prokurators Manin fragt und von Venier erfahren muss, dass diese gestorben ist (SW V. S. 99. Z. 28-29), und er wiederum der Sterblichkeit seinen Unglauben und eine Flucht in die fantastische Entstehung Venedigs entgegenhält. Die Wirklichkeit des Todes wird von dem Baron mitunter erkannt und auch dahingehend eingesetzt, dass er den Abbate von seiner Erinnerung an ihn abbringt („an jenem blutigen Abend? .. / Ich hielt den Kopf des sterbenden Oranien“).²⁷⁴⁶⁹ Drastisch wird für den Baron die Konfrontation mit dem eigenen Tod, als er die maskierten Männer kommen hört („So ist's der Messer Grande und mein Tod!“)²⁷⁴⁷⁰ und den Orden seinem Diener zukommen lässt, damit die Angreifer ihn statt seiner Person ermorden. Im Gespräch mit der Marfisa wiederum, kommt er auf den alten Flickschneider zu sprechen, der in der damaligen Nähe des Zimmers seiner Geliebten (Vittoria) gelebt habe und nun auch bereits tot sei.²⁷⁴⁷¹ Auch mit dem alten Komponisten wird sowohl der Baron („Das wird aus uns!“)²⁷⁴⁷² als auch Cesarino mit der eigenen Sterblichkeit konfrontiert. Auch an Cesarino zeigt sich die Flucht vor dem Tod, durch das Glück, welches er zu erleben glaubt, indem er den Verfall der eigenen Mutter nicht erleben muss, und stattdessen eine Schwester an seiner Seite hat, die das Altern ausgeklammert hat. Vittoria klammert zwar scheinbar, durch den mangelhaften Alterungsprozess, den Tod aus, doch weiß sie auch um dessen Realität durch den Tod der eigenen Mutter und des Ziehvaters.²⁷⁴⁷³ Vittoria lügt aber auch ihren Mann an, weil sie ihn vor der Wahrheit schützen will und weil er ihr Lebensglück ist. So weiß sie auch, dass wenn sie Venier und den Baron dem Wesen nach falsch eingestuft habe, dass sie damit ihrem „ganzen Glück sein Grab“²⁷⁴⁷⁴ gegraben habe.

Hofmannsthal zeigt auch in *Die Verwandten* (1898) die Unmöglichkeit auf, dem Tod dauerhaft zu entkommen. Immer wieder sieht der Ästhetizist Georg sich mit der Wirklichkeit konfrontiert, mitunter durch den Kündigungsbrief seiner Wohnverhältnisse. Aber er spürt auch, vor allem auch durch die Konfrontation mit der Ganzheit, den Tod. Dass der Ästhetizismus ihn über schnell dem Tod annähert, zeigt sich auch dadurch, dass Georg das Sterben der Motte sieht, als er doch eigentlich nur zum Fenster der beiden Frauen sehen wollte.²⁷⁴⁷⁵ Der Tod, als Teil der Natur, nimmt Georg stark mit: die „furchtbare lautlose Heftigkeit des

27462SW V. S. 63. Z. 29-32.

27463SW V. S. 63. Z. 4-8.

27464SW V. S. 65. Z. 1-4.

27465SW V. S. 65-66. Z. 37//1.

27466SW V. S. 69. Z. 3-4.

27467SW V. S. 70. Z. 22-26.

27468SW V. S. 97. Z. 7-8.

27469SW V. S. 118. Z. 21-22.

27470SW V. S. 139. Z. 10.

27471SW V. S. 212. Z. 8.

27472SW V. S. 163. Z. 30.

27473SW V. S. 171. Z. 19.

27474SW V. S. 150. Z. 25.

27475SW XXIX. S. 114-115. Z. 39//2.

Umklammerns, dieser Tod so nahe vor seinem freudig klopfenden Herzen verdüsterte Georg“.²⁷⁴⁷⁶ Hofmannsthal verstärkt Georges Bangigkeit vor dem Tod noch durch die Erinnerung an den Brunnen und dem Efeu, „der sich in dichten Guirlanden hier um das Haus rankte, wie dort um den Brunnen.“²⁷⁴⁷⁷ Dass der Tod sich nicht ausklammern lässt, dies zeigt sich auch an dem Brunnen, dessen Wasser Georg mit seiner Hand aufhalten will. Doch wie der Lauf der Zeit, lässt sich auch das Wasser nicht hemmen; Georg, der die Natur bezwingen will, versagt (SW XXIX. S. 118. Z. 28-32). Dabei zeigt sich die Natur nicht nur als stärker, sondern dem sinnlosen Treiben des ästhetizistischen Georgs erhaben gegenüber: „schöner als zuvor wie beruhigt athmete das Thal, geheimnisvoller lag zwischen dunklen Gängen der Nachtwind [...], groß und trostvoll rauschte unten der Fluss ins Dunkle hinaus.“²⁷⁴⁷⁸ Hofmannsthal spricht hier sowohl Trost als auch Schönheit an, und verweist auf eine Natur in der das Dunkle, der Tod, seinen Teil hat. Überdeutlich macht Hofmannsthal aber auch die Unausweichlichkeit des Lebenslaufes, vom Kind zum alten Menschen, durch den Kachelofen. „Zuoberst steht der 40 jährige und dann geht es nach rechts wieder abwärts bis ganz rechts unten schon beim Ofenloch der 80jährige den Kopf auf einem zugeklappten großen Buch einschläft.“²⁷⁴⁷⁹

Bedingt durch das geschilderte Kriegsgeschehen ist in der Erzählung *Reitergeschichte* (1898) der Tod allgegenwärtig und wird sogar, aufgrund der Anwesenheit der österreichischen Schwadron in Italien, geradezu herausgefordert. Hofmannsthal schenkt in der Erzählung dem Kriegsgeschehen viel Aufmerksamkeit, was sich mitunter zeigt, wenn es heißt: „Unmittelbar nachher stellte sich ihr ein starker feindlicher Trupp entgegen und beschoß die Avantgarde von einer Friedhofsmauer aus. Der Tete-Zug des Leutnants Grafen Trautsohn übersprang die niedrige Mauer und hieb zwischen den Gräbern auf die ganz verwirrten Feindlichen ein, von denen ein großer Teil in die Kirche und von dort durch die Sakristeitür in ein dichtes Gehölz sich rettete. Die siebenundzwanzig neuen Gefangenen meldeten sich als neapolitanische Freischaren unter päpstlichen Offizieren. Die Schwadron hatte einen Toten.“²⁷⁴⁸⁰

Nach der Begegnung mit der Frau in Mailand und dem Ritt in das ärmliche Dorf,²⁷⁴⁸¹ kommt es zu neuerlichen Auseinandersetzungen zwischen der Schwadron und den italienischen Truppen. Hofmannsthal verwendet an dieser Stelle viel Aufmerksamkeit auf Lerch, der dem Offizier mit dem Eisenschimmel nachsetzt und den Mord an diesem begeht: „Der Offizier riß ihn herum, wendete dem Wachtmeister ein junges, sehr bleiches Gesicht und die Mündung einer Pistole zu, als ihm ein Säbel in den Mund fuhr, in dessen kleiner Spitze die Wucht eines galoppierenden Pferdes zusammengedrängt war.“²⁷⁴⁸² Hofmannsthal verbindet in dieser Erzählung primär die Farbe rot, bedingt durch das geflossene Blut, mit dem Kriegsgeschehen. So nimmt auch Lerch, als er wieder zu der Schwadron zurückkehrt, die „ungeheure Röte über [der] Hutweide“²⁷⁴⁸³ wahr: „Auch an solchen Stellen, wo gar keine Hufspuren waren, schienen ganze Lachen von Blut zu stehen. Ein roter Widerschein lag auf den weißen Uniformen und den lachenden Gesichtern, die Kürasse und Schabracken funkelten und glühten, und am stärksten drei kleine Feigenbäume, an deren weichen Blättern die Reiter lachend die Blutrinnen ihrer Säbel abgewischt hatten.“²⁷⁴⁸⁴ Letztendlich findet auch Lerch den Tod, allerdings nicht durch eine Auseinandersetzung mit dem Feind, sondern durch seine Befehlsverweigerung gegenüber dem Vorgesetzten, wobei sowohl sein Aufbegehren gegen diesen als auch sein Tod als die Folge seiner fehlenden Konzeption der Ganzheit des Seins erscheint.

In *Die Sirenetta* (1899) zeigt sich, dass diese weibliche Figur in ihrer kindlich-naiven Weise den Tod als Teil des Lebens erkennt. Durch sie deutet sich die Ganzheit des Lebens an, die Erkenntnis, dass der Mensch für seine ästhetizistische Verleitung mit einem frühen Tod, so wie ihre Schwestern, bezahlen muss.²⁷⁴⁸⁵

27476SW XXIX. S. 115. Z. 2-4.

27477SW XXIX. S. 115. Z. 8-9.

27478SW XXIX. S. 118. Z. 36-39.

27479SW XXIX. S. 110. Z. 13-16.

27480SW XXVIII. S. 40. Z. 1-9.

27481Dort wird der Wachtmeister nicht nur mit dem Leiden der Zivilbevölkerung konfrontiert, sondern auch mit dem Tod der Kuh: „Denn hier sperrte eine Kuh den Weg, die ein Bursche mit gespanntem Strick zur Schlachtbank zerzte.“ In: SW XXVIII. S. 44. Z. 33-34.

27482SW XXVIII. S. 46. Z. 13-17.

27483SW XXVIII. S. 46. Z. 23-24.

27484SW XXVIII. S. 46. Z. 24-29.

27485SW XVII. S. 13. Z. 10-21.

„Im September ist gut schlafen:
September bringt Wein
und kühlen, blassen Schein
und legt den Sommer ins Grab hinein.
Amen.“²⁷⁴⁸⁶

In *Das Bergwerk zu Falun* (1899) zeigt sich deutlich an Elis das Leiden an der Vergänglichkeit und am Tod der Eltern, deren Ableben ein Einbruch seines Haltes im Leben bedeutet.²⁷⁴⁸⁷ Elis kann die Sterblichkeit alles Lebendigen nicht ertragen und will ihr am liebsten entfliehen. Doch der Weg, den er dazu beschreitet – zuerst zu seinen Eltern und schließlich zu der Bergkönigin – bedeutet für ihn einen frühen Tod.

Hofmannsthal hat Elis mit Torbern konfrontiert. Doch anstatt dessen fortgeschrittenes Alter zu sehen („kaum siebzig“)²⁷⁴⁸⁸ und zu begreifen, dass er ebenso altert, wie jeder andere Mensch auch, sieht er sich in ihm lediglich bestätigt, dass auch ein Mensch die Bergkönigin gewinnen kann. War für die Romantiker der Eingang in die Tiefe, in das Selbst, noch positiv besetzt und ein Raum der poetischen Entfaltung, zeigt Hofmannsthal deutlich auf, dass der Zug Elis' zur Tiefe, obwohl Elis darin seine wahre Heimat glaubt, nur eine verstärkte Hinwendung zum Tod bedeutet. Die Abwendung von der Wirklichkeit, von den Menschen, seinen Freunden, seinen früheren Liebschaften (vor allem Ilsebill), führen ihn zu den Toten; bringen ihn gleichsam dem frühen Tod näher.²⁷⁴⁸⁹

Auch Torbern lässt Hofmannsthal sich bezüglich seines Lebenskreislaufes²⁷⁴⁹⁰ äußern, hatte die Bergkönigin ihn nicht vor dem Altern und Sterben bewahrt („und nun zehrt der Hauch / Von einer einzigen Nacht mit Wut an mir; / Und wo ich ruhe, mein ich schon zu sinken“).²⁷⁴⁹¹ Im IV. Akt macht Hofmannsthal die Unüberwindlichkeit des Todes ebenso deutlich. Torbern zeigt sich nun merklich gealtert, deutlich mitunter dargestellt durch dessen Hände, die bei Hofmannsthal mitunter vor allem mit dem ästhetizistischen Erleben verknüpft sind. An ihm hätte Elis die Sterblichkeit, die auch ihn erwartet und die er auch in der Nähe der Bergkönigin nicht ausklammern kann, spüren können. Zudem gestaltet Hofmannsthal ihn als einen resignierten Mann, der sich nun aufmacht, um zu sterben, weiß er nun, dass ein Anderer seinen Platz einnehmen wird.²⁷⁴⁹² Der Tod und der Ort des Todes muss dem Leben eines Menschen entsprechen, so Torbern, weshalb er nicht unter Menschen sterben kann, sondern in Einsamkeit.²⁷⁴⁹³

In der Forschung zeigt vor allem Jendris Alwast auf, dass der Tod sich nicht dauerhaft ausblenden lässt, was ihn von einem „befristete[n] Dispens“²⁷⁴⁹⁴ sprechen lässt. Sich auf die letztendliche Sterblichkeit Torberns beziehend, heißt es: „Darin enthüllt sich der verborgene Charakter des Bergköniginnenreiches. Was jemals zeitlich war, kann zwar in ihren Regionen eine Spanne Zeitlosigkeit gewinnen, aber doch niemals Ewigkeit.“²⁷⁴⁹⁵

In dem *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (1900) zeigt sich deutlich die fehlende Wahrnehmung der Wirklichkeit des Todes, was sich erstmalig dadurch zeigt, dass der Marschall allein davon getrieben ist, sich mit der Krämerin zu treffen, während der Diener Wilhelm zu bedenken gibt, dass die Pest in der Stadt vorherrsche.²⁷⁴⁹⁶ Gerade auch in dem Zimmer, in dem der Marschall die Genüsse der Liebe erleben will,

27486SW XVII. S. 12. Z. 18-22.

27487Dies bemerkt auch Monika Fick, krankt Elis doch für sie „durch das Wissen um die Vergänglichkeit und das Bruchstückhafte des Irdischen.“ In: Fick, S. 340.

27488SW VI. S. 23. Z. 17.

27489SW VI. S. 24. Z. 23-26.

27490„So schwank ich denn im Kreis dem Anfang wieder zu, / Und so begegn ich dem, der nach mir kommt.“ In: SW VI. S. 33. Z. 33-34.

27491SW VI. S. 34. Z. 8-10.

27492SW VI. S. 72-73. Z. 37-38//1-2.

27493SW VI. S. 73. Z. 6-9.

Des weiteren, siehe: SW VI. S. 188. Z. 17.

27494Alwast: S. 61.

27495Alwast: S. 61.

27496„Da die Pest sich hie und da zeige und nicht nur Leute aus dem niedrigen und schmutzigen Volk, sondern auch ein Doktor und ein Domherr schon daran gestorben seien, so rate er mir, Matratzen, Decken und Leintücher aus meinem Hause mitbringen zu lassen.“ In: SW XXVIII. S. 51-52. Z. 29//1-4.

zeigt sich die drohende Wirklichkeit des Todes, gebunden an die Krämerin selbst, aus deren „sprachlose[m] Mund“²⁷⁴⁹⁷ eine „unsichtbare Flamme herausschlug“,²⁷⁴⁹⁸ oder eben dadurch, dass sie das Feuer im Kamin anfeuert und es ihm schließlich schien, als er sie in seinen Armen hält, dass eine Welle von „Feuerschein“²⁷⁴⁹⁹ über ihrer beider Schatten hinweg brannte. Geradezu lachhaft stuft er dagegen das Gespräch in der Gesellschaft über die Pest ein, oder aber die Angst des Kanonikus von Chandieu vor dem Tod, weil dieser seine Finger besieht. Gerade aber durch die ästhetizistische Liebe zu der Krämerin wird der Marschall nah an den Tod geführt, muss er schließlich erleben, dass er gerade dann, wenn er sie neuerlich wiederzusehen gedenkt und seine ästhetizistischen Träumereien zur Wirklichkeit machen will, die Folgen der Pest sieht. Hofmannsthal zeigt dabei mitunter die Distanz des Marschalls zum Tod auch dadurch auf, wie er die Begegnung mit den beiden Leichen schildert: „Ich stieß die Tür auf und sah: In der Mitte des leeren Zimmers ein paar Leute, welche Bettstroh verbrannten, und bei der Flamme, die das ganze Zimmer erleuchtete, abgekratzte Wände, deren Schutt auf dem Boden lag, und an einer Wand einen Tisch, auf dem zwei nackte Körper ausgestreckt lagen, der eine sehr groß, mit zugedektem Kopf, der andere kleiner, gerade an der Wand hingestreckt, und daneben der schwarze Schatten feiner Formen, der emporspielte und wieder sank.“²⁷⁵⁰⁰ Doch neuerlich versucht er sich dem Tod zu entziehen, indem er aus dem Haus taumelt. Dabei zeigt sich, dass der Tod nicht ausgeklammert werden kann; denn wie die Beiden in dem Zimmer die Totengräber hatten vorbeigehen sehen, trifft er nun auf diese als er aus dem Haus stürmt. Auch jetzt versucht er ihnen und damit dem Tod auszuweichen, indem er den Degen zieht um schnell nach Hause zu kommen, wo er sich mit Wein betäuben will.

Bereits in dem ersten Aufzug des Ballettes *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) zeigt sich das Motiv. So lässt Hofmannsthal den Gärtner zu seiner Frau sagen: „Siehst Du, so fließt, verfließt die Zeit! so wirst Du auch einmal aussehen.“²⁷⁵⁰¹ Der Gärtner zeigt seiner Frau das Alter auf; doch bedeutet sein Reden nicht den Bruch mit seiner Frau, sondern heißt er ihr – auch im Alter – die Treue zu halten. Zum Ende des ersten Aufzugs zeigt sich dies neuerlich.²⁷⁵⁰²

Die Wirklichkeit des Todes zeigt sich schließlich am deutlichsten an dem Mädchen, welches der Harfner in seinem Mantel birgt. Es ist die Wirklichkeit des Todes, die die Bühne erfüllt, als der Graf das tote Mädchen zurückgelassen und sich mit seinen Bedienten und Lichtern zurückgezogen hat („nachdem sich die Thüren geschlossen haben, totenstill und finster liegen bleibt“).²⁷⁵⁰³ Erst nach dem Abgang dieser Personen legt der Harfner die Tote in ihr Grab unter dem Rosenbusch. Es ist ein Bezug zur Natur, zu der sich zuvor entfalteteten Natur des Rosenbusches, unter den Hofmannsthal die Tote betten lässt; der Eingang der Gestorbenen in die Natur ist damit gleichsam eine Anspielung auf die Ganzheit des Seins.

Auch im zweiten Aufzug geht Hofmannsthal dem Hauptmotiv des Ballettes nach: „Der Vorhang hebt sich und aus der Introduction erhebt sich das Hauptmotiv, des geheimnisvollen unaufhaltsamen Fliessens der Zeit, in seiner reinsten, verklärtesten Form.“²⁷⁵⁰⁴ Im Sinne der Ganzheit des Seins zeichnet Hofmannsthal die Unmöglichkeit auf, dem Tod zu entkommen, auch wenn er ebenso in dem Menschen anlegt, wenn er einmal das Greisenalter erreicht hat, eine Sehnsucht nach der Jugend zu spüren.²⁷⁵⁰⁵ Auch durch das Bild der Taube greift Hofmannsthal auf die Sterblichkeit alles Natürlichen zurück; sie, gleichsam noch im jugendlichen und überschwänglichen Flug, stirbt. Der Tod des Menschen ist damit nicht nur unumgänglich, sondern auch

27497SW XXVIII. S. 52. Z. 28.

27498SW XXVIII. S. 52. Z. 28.

27499SW XXVIII. S. 53. Z. 35-36.

27500SW XXVIII. S. 59. Z. 32-39.

27501SW XXVII. S. 8. Z. 17-18.

27502„Die Musik begleitet geheimnisvoll die Tritte der Beiden, die auf ewig von hier fortgehen, dann, wie das Gitter hinter ihnen zugefallen ist, erhebt sich aus dem Orchester mit voller Gewalt das Motiv des Fliessens, Verfließens der Zeit, alle anderen Motive der Liebe und des Todes, der blühenden, verblühenden Rose, des rauschenden Wassers klingen noch einmal an und weichen wieder jenem ohne Heftigkeit äusserst gewaltigen Hauptmotiv.“ In: SW XXVII. S. 17-18. Z. 37//1-7.

27503SW XXVII. S. 17. Z. 28-29.

27504SW XXVII. S. 19. Z. 8-10.

27505„Eine STUNDE schwebt auf ihn zu und tanzt sanft und feierlich vor ihm. Er erhebt sich mühsam, schwankt. Die Stunde ergreift seinen Arm, stützt ihn und führt ihn: er will nach rechts in den Vordergrund, an das Gebüsch hin, unter dem das Kind im Korb lag.“ In: SW XXVII. S. 24. Z. 20-23.

jederzeit möglich.²⁷⁵⁰⁶ Statt allerdings wie der Mensch in ein Grab eingelassen zu werden,²⁷⁵⁰⁷ erscheint die Taube als ein „strahlendes Sternbild“,²⁷⁵⁰⁸ wodurch Hofmannsthal dem Wesen einen Bestand über den Tod hinaus zuspricht.²⁷⁵⁰⁹

Dass das Leben zwangsläufig mit dem Tod enden muss, müssen auch die Figuren in dem Drama *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901) erkennen. So stirbt Pompilia nicht nur durch den Mordplan ihres Mannes, sondern erfährt auch um den Tod ihrer vermeintlich leiblichen Mutter, einer Dirne die man „halb todt geprügelt“²⁷⁵¹⁰ hat. Gino bezieht seine Freude im Leben mitunter durch Pompilia und ihre Rettung, was im V. Akt durch ihren Tod aufgebrochen wird: „Dass sie todt ist! gestorben um solcher Verkettungen willen, die hätten vermieden werden können.“²⁷⁵¹¹ Mit dem eigenen Tod wird auch Guido konfrontiert, der statt die Gerichtsbarkeit für sich ausnutzen zu können, letztendlich durch den Mord an ihr zum Tode verurteilt wird,²⁷⁵¹² was Hofmannsthal mitunter mit den Worten formuliert: „Dying in cold blood is the desperate thing; / the angry heart explodes, bears off in blaze / the indignant soul, and I´am combustion-ripe.“²⁷⁵¹³ Aber es zeigt sich auch, dass der Ästhetizist bis zum Ende immer noch wähnt, aufgrund seiner mangelnden Bereitschaft zur Buße, gar nicht sterben zu können, so lange die Menschen nicht die Wahrheit in seiner Rede erkannt hätten: „ihr müsst mich solange leben lasse, bis die Wahrheit aus meinen Reden in Euch schlägt wie ein Blitz, - dann darf ich sterben denn dann bin ich unsterblich, sogleich unvergänglich, denn ich bin der Tropfen Säure der das gährende Gerinnen machte, bin eine apokalyptische Erscheinung“.²⁷⁵¹⁴ Dabei deutet Hofmannsthal deutlich die Verbindung zwischen seinem Leben und seinem Tod an; so glaubt Guido in sich die „Schlechtigkeit der Welt“²⁷⁵¹⁵ zu spüren, aber aufgrund der Unmöglichkeit diese aus sich herauszubekommen sterben zu müssen.²⁷⁵¹⁶ Das Bewusstsein für den Tod tragen in diesem Dramenentwurf auch die Figuren des Gärtners und seine Frau in sich.²⁷⁵¹⁷

Die Endgültigkeit des Todes zeigt Hofmannsthal in der Pantomime *Der Schüler* (1901) durch den Tod Taubes, der das Resultat mehrerer Faktoren ist: der Achtlosigkeit des Vaters, sie mit einer blinden Dienerin zurückzulassen, ihrem Versuch den Geliebtem zu schreiben und schließlich und vor allem dem Verlangen des Schülers, in den Besitz des Ringes und so in den Besitz Taubes zu gelangen.

In der *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (1901) erfolgt der Bezug zum Motiv durch Hofmannsthals Erwähnung von Hugos Drama *Hernani*, in dem sich ein „Herabsteigen der Gegenwart zu den erhabenen Gräbern der Vergangenheit“²⁷⁵¹⁸ findet. Des weiteren berichtet Hofmannsthal im zweiten Abschnitt der Schrift von dem Tod der ältesten Tochter Hugos 1843; dieses Erleben habe bei Hugo eine Hinwendung zur Politik ausgelöst. Doch durch die Teilnahme am politischen Geschehen, wird Hugo neuerlich mit dem Tod konfrontiert.²⁷⁵¹⁹ Hofmannsthal spricht auch einen weiteren Künstler an, der Hugo beeinflusst hat, und zwar den Dichter André Chénier und dessen gewaltsamer Tod.

27506SW XXVII. S. 25. Z. 8-18.

27507SW XXVII. S. 25. Z. 21-22.

27508SW XXVII. S. 26. Z. 5.

27509Dieser Gedanke, auf den Menschen gemünzt, findet sich bei Hofmannsthal ebenso. So wie die Taube eine Form von Ewigkeit durch das Sternbild erhält, kann der Mensch, im Speziellen der Dichter, Dauer durch seine Werke erlangen.

Des weiteren, siehe: SW XXVII. S. 273, SW XXVII. S. 273, SW XXVII. S. 274. Z. 6-7, SW XXVII. S. 274. Z. 6-7, SW XXVII. S. 276. Z. 19, SW XXVII. S. 281. Z. 18-19.

27510SW XVIII. S. 220. Z. 25.

27511SW XVIII. S. 234. Z. 30-32.

27512SW XVIII. S. 243. Z. 2-8.

27513SW XVIII. S. 244. Z. 22-24.

27514SW XVIII. S. 243. Z. 18-22.

27515SW XVIII. S. 242. Z. 16.

27516SW XVIII. S. 242. Z. 15-19.

27517SW XVIII. S. 232. Z. 39.

27518SW XXXII. S. 234. Z. 30-31.

27519„[...] indem man seine Freunde in Blut liegen sah, indem man bei Nacht und Nebel ins Ausland flüchten musste. Revolution und Gegenrevolution ist immer die Realisierung von Tendenzen. Es gibt kein grausameres Erlebnis für den unterliegenden Teil, denn es ist das völlige Zusammenbrechen der inneren und äusseren Welt [...]“. In: SW XXXII. S. 255. Z. 10-15.

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, zeigt sich das Motiv lediglich in zwei Werken Hofmannsthals. So bezieht er sich in *Tasso (Vortrag für Lanchoronski)* (1902) auf Goethes Vorliebe für Todesarten („sowie er das Verzerrete im phys<ischen> Gesicht meidet, von Todesarten die des Ertrinkens bevorzugt, welche das Gesicht verklärt statt es zu verzerren“),²⁷⁵²⁰ und in der Notiz *Über Goethes dramatischen Stil in der >>Natürlichen Tochter<<* (1901/1902) findet es sich durch den Verweis auf Hebbel, wenn es heißt: „Das tragische muss als ein von vorn herein mit nothwendigkeit Bedingtes als ein, wie der Tod“.²⁷⁵²¹

Innerhalb der späteren theoretischen Schriften zeigt sich das Motiv vielfach, so erstmalig in der *Einleitung zu einer neuen Ausgabe von >>Des Meeres und der Liebe Wellen<<* (1902) in Bezug auf Franz Grillparzers Werk. Der Tod zeigt sich auch hier allgegenwärtig, auch in den Momenten des Liebens.²⁷⁵²² Ebenso zeigt es sich auch hier gesetzt in Verbindung mit der Konzeption, wenn Liebe und Tod als Brüder erscheinen,²⁷⁵²³ als auch durch die Erwähnung von Goethes Tod.²⁷⁵²⁴ Wenn Hofmannsthal das Motiv in *Die Bühne als Traumbild* (1903) einbindet, zeigt sich das Motiv ebenso gebunden an die Konzeption. Wenn der Bühnenbildner das Bühnenbild baut, dann werden es die Mauern sein, die der „Traum in uns aufbaut, und ihr ganzes Leben wird das unerschöpfliche Spiel des Lichts sein“.²⁷⁵²⁵ Für ein anderes Bühnenbild jedoch werden die „fürchterlichen Todesmauern“²⁷⁵²⁶ nötig sein. So zeigt sich das Motiv auch durch einen kurzen Bezug in *Sommerreise* (1903)²⁷⁵²⁷ oder in der Schrift *>Zum Tode Theodor Herzls<* (1904), die eine Reaktion auf das Ableben des Autors ist, der am 3. Juli 1904 im Alter von 44 Jahren verstorben war,²⁷⁵²⁸ oder in *Der begrabene Gott, Roman von Hermann Stehr* (1905) durch den Maiaufstand in Dresden im Jahr 1848, wobei auch diese Schrift durchaus die Konzeption andeutet.²⁷⁵²⁹

Auch Hofmannsthals Schrift *Lafcadio Hearn* (1904) ist dessen Reaktion auf den Tod eines Künstlers.²⁷⁵³⁰ Mit Hearn's Tod am 26. September 1904 in Tokio, habe Japan gleichsam sein Adoptivkind eingebüßt: „Tausende seiner Söhne verliert es jetzt Tag für Tag: übereinandergetürmt liegen die Leichen, die Flüsse stauen sich an ihnen, auf dem Grund des Meeres liegen sie mit starren Augen, und in zehntausend Häusern wird in stummer, stolzer Frömmigkeit, ohne Heulen und Weinen für einen Toten ein kleines Mal gerichtet, ein freundliches Licht entzündet.“²⁷⁵³¹ So zeigt sich auch innerhalb dieses Motivs neuerlich die Verbindung mit der Konzeption,²⁷⁵³² nahm er doch sowohl das alte Japan als auch das neue Japan in sich wahr (SW XXXIII. S. 53. Z. 29-33). Mit dem Tod dieses, für die Konzeption einstehenden Autors, ist gleichsam etwas Endgültiges eingetreten: „Aber nun ist Lafcadio Hearn tot und niemand aus Europa, niemand aus Amerika, keiner von allen seinen unbekanntenen Freunden wird je ihm antworten, keiner ihm danken für seine vielen Briefe, keiner mehr.“²⁷⁵³³

Auch innerhalb der drei Schriften, die sich auf Schiller beziehen, zeigt sich das Motiv. Während Hofmannsthal in *<Hundert Jahre nach Schillers Tod>* (1905) einzelne Werke Schillers benennt, die auf ihn nicht ohne Wirkung waren („>>Wallensteins Tod<<“),²⁷⁵³⁴ zeigt sich in *<Dem Gedächtnis Schillers>* (1905)

27520SW XXXIII. S. 221. Z. 20-22.

27521SW XXXIII. S. 210. Z. 18-19.

27522„Und zwischen den Beiden das ruhelose Meer, angefüllt mit der feuchten Bitterniß des Sterbens und dumpfblickenden, sehnsüchtig dunklen Göttern; das Meer, aus dem die riesigen Wolken emporsteigen, und die Nacht selber, und der Tod.“ In: SW XXXIII. S. 19. Z. 15-19.

27523SW XXXIII. S. 19. Z. 20-28.

27524SW XXXIII. S. 20. Z. 35.

27525SW XXXIII. S. 41. Z. 34-35.

27526SW XXXIII. S. 41. Z. 40.

27527„[...] oben mag einer stehen an seiner Eltern Grab und sich über die niedrige Friedhofsmauer beugen, und sieht die Lerche unter sich.“ In: SW XXXIII. S. 28. Z. 11-13.

27528Hofmannsthals Schrift wurde in der *Neue Freue Presse*, deren Feuilleton Herzl seit 1895 geleitet hatte, zusammen mit anderen Beileidsbekundungen veröffentlicht. Die Witwe möge vergewissert sein, dass sich Hofmannsthal als einer der „Trauernden“ (SW XXXIII. S. 50. Z. 6) versteht.

27529SW XXXIII. S. 70-71. Z. 35-41//1-7.

27530SW XXXIII. S. 53. Z. 4-5, SW XXXIII. S. 53. Z. 5-6.

27531SW XXXIII. S. 53. Z. 13-18.

27532SW XXXIII. S. 53. Z. 24.

27533SW XXXIII. S. 55. Z. 11-13.

27534SW XXXIII. S. 95. Z. 9.

das Motiv in Verbindung mit Schillers Leben: „Sein Leben und sein Tod gleichen dem des Fackelläufers, der in sich verzehrt, aber mit brennendem Licht ans Ziel kam, sterbend hinstürzte und so stürzend, so sterbend ein ewiges Sinnbild blieb.“²⁷⁵³⁵ In *Schiller* (1905) wiederum thematisiert Hofmannsthal das Drama *Maria Stuart*.²⁷⁵³⁶ Was sich hier mit dem Todes-Motiv verbindet, ist die Begegnung mit dem Tod, der angenommen werden soll: „Sich groß zu fassen wissen, und wäre es auf dem Schafott, wäre es im Augenblick, da man so unüberlegt und unmoralisch als möglich handelt, dies ist etwas, dies ist viel, unendlich viel. Wissen, daß man ein großer Herr ist, weil man Mensch ist, nichts als das, dies lehrt doch vielleicht zu leben und zu sterben.“²⁷⁵³⁷ Letztendlich kommt Hofmannsthal auch auf das Sterben Schillers zu sprechen, dessen Tod wie ein fließender, zumal künstlerischer Übergang zu seinem Leben erscheint.²⁷⁵³⁸

Sowohl in der Schrift *Zukunft* (1905) zeigt sich das Motiv,²⁷⁵³⁹ als auch in *Die Briefe Diderots an Demoiselle Voland* (1905) durch die Konsequenzen des Todes („Welches verstorbenen Hunde gutes Auge kam wieder?“),²⁷⁵⁴⁰ gegen die die Unsterblichkeit von Diderots Werken steht,²⁷⁵⁴¹ aber auch in der Schrift die sich auf den englischen Dandy und Ästheten²⁷⁵⁴² Oscar Wilde bezieht. In *Sebastian Melmoth* (1905) geht Hofmannsthal den Phasen seines Lebens nach, von *Der Fächer der Lady Windermere* und *Salome*, zu der *Ballade des Kerkers von Reading* und *De Profundis*. Als handele es sich um zwei getrennte Persönlichkeiten, um den Mittelpunkt der englischen Gesellschaft Oscar Wilde und den verstoßenen Sebastian Melmoth, heißt es hier: „Sebastian Melmoth schrieb nichts mehr, schleppte sich in den Straßen von Paris herum, starb und wurde eingegraben.“²⁷⁵⁴³ Dabei betont Hofmannsthal auch in dieser Schrift nicht nur die Konzeption, sondern auch seine in verschiedenen Schriften verbreitete Ansicht von dem Wesen, das den Tod bzw. die Todesart eines Menschen bestimmt. Zumal zeigt Hofmannsthal auch in diesem Zusammenhang die Unmöglichkeit auf, dem Tod zu entkommen. „Es ist überall alles. Alles ist im Reigen. Wundervolles Wort des Dschellaledin Rumi, tiefer als alles: >>Wer die Gewalt des Reigens kennt, fürchtet nicht den Tod. Denn er weiß, daß Liebe tötet.<<“²⁷⁵⁴⁴

Am Dominantesten jedoch zeigt sich das Motiv in *Shakespeares Könige und grosse Herren* (1905). Hofmannsthal bindet auch hier die Art des Sterbens an das Wesen, vor allem aber auch stark an die Konzeption: „Zuweilen sind in einem dieser Gedichte die menschlichen Geschicke, die dunklen und die schimmernden, ja selbst die Qualen der Erniedrigung und die Bitternis der Todesstunde zu einem solchen Ganzen verflochten.“²⁷⁵⁴⁵ Hofmannsthal verweist in seiner Schrift mitunter auch auf die Komödie *Measure for Measure* (1604) von Shakespeare und dadurch auf die Figur des Claudio und seine „Todesangst“.²⁷⁵⁴⁶ Hofmannsthal deutet in Bezug auf Shakespeare und seine Werke auch die Bedeutung der „Atmosphäre“,²⁷⁵⁴⁷ an, in der ein Mensch stirbt: „Die Gesichter derer, in deren Armen einer gestorben, sprechen eine Sprache, die über alle Worte ist.“²⁷⁵⁴⁸ Im Zuge seiner Ausführungen verweist Hofmannsthal zudem auf verschiedene Figuren, darunter Romeo und Mercutio. Aber diese Figuren seien, so Hofmannsthal, im

27535SW XXXIII. S. 93. Z. 10-13.

27536„Das Große feiert sich selber. [...] Das Hinausgehen Maria Stuarts zum Tode, an Leicesters Arm.“ In: SW XXXIII. S. 72. Z. 2-6.

27537SW XXXIII. S. 73. Z. 25-29.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 73. Z. 7-10.

27538SW XXXIII. S. 74. Z. 11-12.

27539„Unser Unbewußtes bildet an ihr, nährt sie. Ihr Weben in unseren Tiefen ist ein fortwährendes Ineinander-Verwandeln des scheinbar fremden: Leben und Tod setzt sich ineinander um.“ In: SW XXXIII. S. 95. Z. 5-7.

27540SW XXXIII. S. 66. Z. 16.

27541„[...] daß er mit diesen Briefen nun uns unterhält, die wie tot waren, als er und seine Geliebte lebten, und nun leben, da jene tot sind.“ In: SW XXXIII. S. 67. Z. 33-35.

27542Warum hier von Oscar Wilde als einem Ästheten und keinem Ästhetizisten gesprochen wird und warum dies so bedeutend ist, weil dies mit Hofmannsthals eigener Einschätzung konträr läuft, muss kurz erläutert werden. Anders als Hofmannsthal, der in Wilde keinen Ästheten sieht, geht der Autor dieser Arbeit vom Gegenteil aus, mehr noch stellt er die These auf, dass Wilde genauso wie Hofmannsthal selbst falsch von der Öffentlichkeit wahrgenommen wurde. Was bei Hofmannsthal primär sein Erstling *Gestern* (1891) anrichtete, war bei Wilde sein Roman *The Picture of Dorian Gray* (1890). Es scheint fast als habe Hofmannsthal für sich die Erzählungen und Essays ausgeklammert, um zu einem solch oberflächlichen Urteil zu gelangen.

27543SW XXXIII. S. 62. Z. 21-23.

27544SW XXXIII. S. 65. Z. 3-6.

27545SW XXXIII. S. 79. Z. 5-8.

27546SW XXXIII. S. 81. Z. 29.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 81. Z. 33-38, SW XXXIII. S. 82. Z. 13-15.

27547SW XXXIII. S. 86. Z. 19.

27548SW XXXIII. S. 86. Z. 20-21.

Vergleich zu Brutus, der ein Mann ist, nur Jünglinge. Was Brutus nämlich auszeichnet, ihn weiser und reifer erscheinen lässt, ist der Ton seines Sterbens.²⁷⁵⁴⁹ Eben dieses Sich-stellen im Angesicht des Todes zeige sich, so Hofmannsthal, auch in *Richard II.* und in *Antonius et Cleopatra.*²⁷⁵⁵⁰

Die Bezugnahme zum Motiv zeigt sich auch in *Der Dichter und diese Zeit* (1906), ebenso gebunden an die Konzeption. Hier heißt es über den Dichter: „Er kann kein Ding entbehren, aber eigentlich kann er auch nichts verlieren, nicht einmal durch den Tod. Die Toten stehen ihm auf, nicht wann er will, aber wann sie wollen, und immerhin, sie stehen ihm auf. Sein Hirn ist der einzige Ort, wo sie für ein Zeitalter nochmals leben dürfen und wo ihnen, die vielleicht in erstarrender Einsamkeit hausen, das grenzenlose Glück der Lebendigen zuteilwird: sich mit allem, was lebt, zu begegnen.“²⁷⁵⁵¹ Hofmannsthal versteht es als das „Fortsein“²⁷⁵⁵² einer Schranke, wenn der Dichter in seinem Innern die Toten als lebendig auffassen kann,²⁷⁵⁵³ vermag er doch nichts Bedeutungsvolles außen vor zu lassen: „Was ihn angehaucht hat und wäre es aus dem Grab, darum buhlt er im stillen.“²⁷⁵⁵⁴ Dies führt mitunter dazu, dass dem Dichter „Tote als ein Lebendiges, das Zerfallene als ein Ewigblühendes“²⁷⁵⁵⁵ entgegentreten. Dabei zeigt sich auch hier, dass Kunst dem Menschen den Tod erleichtern kann („[...] und wie die Stunde des Todes soll ertragen werden.“).²⁷⁵⁵⁶

Auch Chandos in *Ein Brief* (1902) wird mit der Wirklichkeit des Todes konfrontiert. Seine Distanz zum Leben wird durchbrochen von wenigen Momenten, in denen er sich dem Leben nahe fühlt: dies zeigt sich in dem Sehen, trotz körperlicher Abwesenheit, der sterbenden Ratten und der Menschen in der der Zerstörung geweihten Stadt Alba Longa.²⁷⁵⁵⁷ Letztendlich zeigt sich, dass Chandos den Tod nicht negiert; sich von Bacon mit diesem letzten Brief von ihm verabschiedend, wird er diesen im Herzen behalten „bis der Tod es bersten macht“.²⁷⁵⁵⁸

Lose Bezüge zeigen sich innerhalb der Gespräche und Briefe in *Das Gespräch und die Geschichte der Frau von W.* (1902) durch den Tod des Sohnes (SW XXXI. S. 57. Z. 7), in dem *Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann* (1902) durch die Kritik des Japaners an dem Europäer,²⁷⁵⁵⁹ in dem Gespräch zweier Kurtisanen in *Die Sammlerin* (1903) durch die Liebe Tibaldas zu schönen Kunstdingen, die sie aber dennoch nicht vor dem Altern und dem Tod schützt,²⁷⁵⁶⁰ in *Die Briefe James Hackmanns* (1903) durch die Hinrichtung Dodds,²⁷⁵⁶¹ die er als gewollt von Gott versteht, als auch durch den Mord an der Geliebten, sowie Hackmanns eigene Hinrichtung,²⁷⁵⁶² als auch in *Furcht / Ein Dialog* (1906/1907) innerhalb der Notizen.²⁷⁵⁶³

27549„[...] und auch der Tod, folgt wie das Wasser dem Wasser, wenn die Schleuse geöffnet ist; abgesehen von seinem inneren Schicksal“. In: SW XXXIII. S. 88. Z. 21-22.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 89. Z. 19-29.

27550SW XXXIII. S. 90. Z. 21-24.

27551SW XXXIII. S. 139. Z. 13-19.

27552SW XXXIII. S. 139. Z. 21.

27553SW XXXIII. S. 139. Z. 21-22.

27554SW XXXIII. S. 139. Z. 25-26.

„[...] und den Prinzen von Ligne um seiner Höflichkeit willen zu lieben, und Maria Antoinette um des Schafottes willen und den heiligen Sebastian um der Pfeile willen.“ In: SW XXXIII. S. 139. Z. 29-31.

27555SW XXXIII. S. 141. Z. 23-24.

27556SW XXXIII. S. 144. Z. 36-37.

27557Chandos sagt über diese Ergriffenheit: es war „ein ungeheures Anteilnehmen, ein Hinüberfließen in jene Geschöpfe oder ein Fühlen, daß ein Fluidum des Lebens und Todes, des Traumes und Wachens für einen Augenblick in sie hinübergelassen ist“. In: SW XXXI. S. 51. Z. 30-33.

27558SW XXXI. S. 55. Z. 6.

27559„Jeder Mensch muss seine wirkliche Welt finden diese liegt noch tiefer als die Stimmungen Ein Weg, sie zu finden, ist wenn man schon einmal gestorben ist.“ In: SW XXXI. S. 42. Z. 30-32.

27560SW XXXI. S. 72. Z. 8-9.

27561Ihn hat zur Hinrichtung des Dodd getrieben der „brennende Drang, einen Priester sterben zu sehn.“ In: SW XXXI. S. 66. Z. 22-23.

27562SW XXXI. S. 65. Z. 24-26, SW XXXI. S. 66. Z. 15-17, SW XXXI. S. 66. Z. 17-20, SW XXXI. S. 67. Z. 6-8.

27563SW XXXI. S. 388. Z. 14-16, SW XXXI. S. 388. Z. 27.

In *Das Gespräch über Gedichte* (1903) ist es Gabriel, der im Zuge des Gespräches über Kunst und Poesie zu Clemens sagt: „Wovon unsere Seele sich nährt, das ist das Gedicht, in welchem, wie im Sommerabendwind, der über die frischgemähten Wiesen streicht, zugleich ein Hauch von Tod und Leben zu uns herschwebt, eine Ahnung des Blühens, ein Schauer des Verwesens, ein Jetzt, ein Hier und zugleich ein Jenseits, ein ungeheueres Jenseits.“²⁷⁵⁶⁴ Hinter diesen Worten klingt gleichsam das Vergehen des *Décadent* an, der sich am Leben versündigt, weil er den Tod ausschließt. Durch Goethes Gedicht *Geschöpfe der Flamme* spricht Hofmannsthal auch die Endlichkeit an, sodass durch die Kunst der Tod als Teil des Lebens erfasst werden kann.²⁷⁵⁶⁵

Auch durch die Stellung zu dem Tod zeigt sich in *Elektra* (1903) ein Unterschied zwischen den beiden Schwestern. Während Elektra in ihrer Rache verwurzelt scheint, in ihren Gedanken, sich zu einem Blutrausch hinreißen lässt, der sie den Vater und den Bruder um das Grab des Vaters tanzen lässt, kann Chrysothemis keinen Sinn in einer dem Leben abgewandten Lebensführung sehen, denn: „Der Vater, der ist tot.“²⁷⁵⁶⁶ Neuerlich zeigt sich die Differenz zwischen den beiden Schwestern, wenn sie mit dem Tod des Bruders konfrontiert werden. Während Chrysothemis den Boten Glauben schenkt, die ihr den Tod des Bruders gemeldet haben („Nur uns erzählt man’s nicht! / An uns denkt niemand. Tot! Elektra, tot!“),²⁷⁵⁶⁷ weigert sich Elektra daran zu glauben: „Es ist nicht wahr! ich sag’ dir doch! ich sag’ dir doch, / es ist nicht wahr!“²⁷⁵⁶⁸ So ist es der junge Diener, der den Umherstehenden, so auch den beiden Schwestern, den Tod des Königssohnes bestätigt, was Chrysothemis dazu führt, die Umstände des Todes weiter auszuführen („Gestorben in der Fremde! tot! Begraben / dort in dem fremden Land.“).²⁷⁵⁶⁹ Bestätigung, dass Orest wirklich tot ist, erfährt Elektra auch vonseiten des Boten, der berichtet, leibhaftig anwesend gewesen zu sein, als dieser den Tod durch seine eigenen Pferde gefunden hatte.²⁷⁵⁷⁰ Doch auch im Gespräch mit eben jenem Boten, zeigt sich Elektras Distanz zur Wirklichkeit des Todes, was sie sogar dazu führt zu äußern, lieber den Boten tot zu sehen als den Bruder.

Obwohl Elektra mit dem Tod der Mutter und des Stiefvaters am Ende das Ziel erreicht hat, kommt es zwar zum Tanz, aber Elektra findet, auf dem vermeintlichen Höhepunkt ihres Triumphs, den Tod.²⁷⁵⁷¹ Dieses Ende des Dramas ist der eklatanteste Unterschied zu dem Werk des Sophokles, der Elektra ihren Triumph schenkte. Hofmannsthal’s moderne Protagonistin jedoch findet den Tod, wie sie es selbst schon geahnt hatte, als sie gesagt hatte: nur durch den Tod der Mutter könne auch sie sterben. Dass Hofmannsthal dieses Ende Elektras als einen logischen Schluss für sein Werk ansieht, geht aus einer Äußerung von ihm hervor: „Sogleich verwandelte sich die Gestalt dieser Elektra in eine andere. Auch das Ende stand sogleich da: dass sie nicht mehr weiter leben kann, dass wenn der Streich gefallen ist, ihr Leben und ihr Eingeweid ihr entstürzen muss“.²⁷⁵⁷²

In *Das gerettete Venedig* (1904) wird die Wirklichkeit des Todes von Hofmannsthal bereits im ersten Aufzug dadurch eingebunden, dass Belvidera durch den drohenden Verlust der Kette ihrer Mutter daran erinnert wird, dass sie ihr diese gegeben hatte bevor sie gestorben war.²⁷⁵⁷³ Aber auch an Jaffier zeigt sich, dass er um die Bedrohung des Todes für alles Lebendige weiß. Deutlich wird dies durch seine Erinnerung an Pierre, gedenkt er doch seines Soldatenlebens, der Bedrohung des Todes aber auch der Rettung vor diesem durch Pierre.²⁷⁵⁷⁴

Für Belvidera verbindet sich zudem die Erinnerung ihrer Liebe zu Jaffier gleichsam mit dem Tod der Mutter

27564SW XXXI. S. 85. Z. 4-8.

27565„Man sagt, er habe es in der Nacht gemacht, in welcher Christiane Vulpius gestorben war.“ In: SW XXXI. S. 86. Z. 14-16.

27566SW VII. S. 70. Z. 29.

27567SW VII. S. 88. Z. 9-10.

27568SW VII. S. 87. Z. 35-36.

27569SW VII. S. 89. Z. 35-36.

27570SW VII. S. 97. Z. 26-31.

27571SW VII. S. 110. Z. 30-32.

Des weiteren, siehe: SW VII. S. 329. Z. 7-11.

27572SW VII. S. 304. Z. 29-32.

27573SW IV. S. 11. Z. 21-22.

27574SW IV. S. 21. Z. 33-40.

(„Die fürchterlichen Tage waren das, / da meine Mutter starb“).²⁷⁵⁷⁵ Und obwohl Jaffier vor Belvidera im dritten Aufzug die Gefahr herunterspielt, zeigen die Schilderungen dieser Nacht die Konfrontation mit dem Tod deutlich, war er doch im Kloster der Armenier einem Mann begegnet, der dort gestorben ist.²⁷⁵⁷⁶

Ebenso im dritten Aufzug zeigt sich, dass Jaffier dennoch der Wirklichkeit des Todes auszuweichen versucht, während er sich in einer schönen Inszenierung des Todes verliert. So zeigt er sein instinktives Wissen dafür, dass er nie an das gute Ende der Revolution für sich geglaubt hatte, doch überzeichnet er gleichsam die Wirklichkeit des Todes in seiner Vorstellung, mit seinen Brüdern gemeinsam zu sterben.²⁷⁵⁷⁷ Deutlich zeigt sich in dieser Passage des Werkes, dass Gegenwart und Vergangenheit sich vermischen, fühlt sich Jaffier doch an die frühere Rettung vor dem Tod durch Pierre gemahnt.

Im vierten Aufzug spielt auch Dolfin auf den Tod an. Allerdings erinnert er sich der Festlichkeiten im Hause Priulis und der gewesenen Schönheit von Priulis Frau.²⁷⁵⁷⁸ In dem abschließenden Aufzug zeigt sich dagegen ein vielfacher Bezug zum Motiv, hatte Aquilina doch bereits durch den Traum Pierres Tod geahnt („denn ich weiß, ich weiß / in mir, du wirst einmal gewaltsam sterben“).²⁷⁵⁷⁹ Letztendlich wird Pierre von den Soldaten überwältigt und mit der Wirklichkeit des Todes konfrontiert. Dennoch zeigt sich Pierre neuerlich als narzisstische Figur, der seine Männlichkeit noch einmal vor dem Senat beweisen will. Doch der Offizier teilt ihm mit, dass er keine Möglichkeit mehr zu einer Rede vor dem Senat haben werde, da sie den Befehl haben, ihn in dem Kanal zu ertränken. Da der Offizier sich allerdings ihrer gemeinsamen Vergangenheit in der Türkenschlacht erinnert, vor allem einen Pierre vor Augen hat, der sich mutig dem Tod gestellt hat, stellt er ihm den Selbstmord offen: „Kapitän, / Ihr müßt des schleunigen Todes sterben, aber / von keiner schlechtern Hand als Eurer eig'nen // sollt Ihr ihn leiden.“²⁷⁵⁸⁰ Zudem erfährt Pierre von dem Offizier, dass Jaffier bereits vor ihm gestorben ist,²⁷⁵⁸¹ ebenso wie die anderen Verschwörer.²⁷⁵⁸² Jaffiers Tod jedoch ergreift Pierre am Meisten, obgleich er ihn auch hier, gemäß Jaffiers träumerischem Wesen, ästhetizistisch färbt.²⁷⁵⁸³ Letztendlich bekennt Pierre noch einmal seine Liebe zu Aquilina, bittet sie um Verzeihung und erschießt sich. Die narzisstische Betrachtung des eigenen Todes (SW IV. S. 143. Z. 33-38) wird dabei von dem Offizier ausgeklammert („Respekt vor einem, der zu sterben weiß / wie dieser Mann“).²⁷⁵⁸⁴

Auch in *Semiramis* (1905-1909, 1917-1918, 1919-1922) zeigt sich, dass die Ästhetizistin letztendlich mit dem wirklichen Tod konfrontiert wird. Obwohl sie mit der Wegsperrung ihres Sohnes in den Turm bereits dafür gesorgt hat, nicht mit der Menschlichkeit und dem Tod konfrontiert zu werden, zeigt sich bereits dadurch, dass sie ihren Sohn im Turm aufsucht, um sich der fehlenden Ähnlichkeit zu vergewissern, da sie keinesfalls von ihrer Göttlichkeit überzeugt ist. Hofmannsthal verweist in seinen Notizen auf die ästhetizistische mehr

27575SW IV. S. 23. Z. 15-16.

27576SW IV. S. 97. Z. 7-11.

In den Notizen, durch das Gespräch zwischen Belvidera und Pierre, berichtet sie von dem Tod der Mutter, der trotz ihres Glaubens an die Unterstützung der himmlischen Sphären und ihrer Gebete geschehen war. Sie selbst glaubte sich schuldig durch die befleckten Gebete, die bedingt waren durch ihre Liebe zu Jaffier. Hofmannsthal schildert, dass Belvidera den Tod durch den Biss der Viper förmlich herausgefordert und glaubt, dass der Himmel dies unterstützt, und findet dennoch Rettung vor dem Tod durch Jaffier, der ihr das Gift aus der Hand saugt (SW IV. S. 199-201. Z. 12- 46//Z. 1-47//1- 29).

„Da saß <ich> und trug auf der Hand die kleine
kreisrunde dunkle Wunde und den Tod.
und sah drauf nieder und es löste sich
der ganze Krampf. Da lag Antonio vor mir
auf seinen Knien und seine Lippen waren
auf meiner Hand und sogen, warm und weich,
den Tod aus mir“. In: SW IV. S. 201. Z. 31-37.

27577SW IV. S. 108. Z. 7-14.

27578SW IV. S. 115. Z. 11.

27579SW IV. S. 129. Z. 35-36.

27580SW IV. S. 141-142. Z. 38-30//1.

27581SW IV. S. 142. Z. 23-29.

27582„Zu dieser Stunde tot. In aller Stille / und jeglicher, wo man ihn aufgegriffen / in seinem Nachtquartier“. In: SW IV. S. 143. Z. 25-27.

27583SW IV. S. 143. Z. 5-10.

27584SW IV. S. 144. Z. 12-13.

Siehe (Notizen): SW IV. S. 216. Z. 12-16, SW IV. S. 219. Z. 11-25, SW IV. S. 220. Z. 27-44, SW IV. S. 233. Z. 14-28, SW IV. S. 225. Z. 14-19.

noch wollüstige Betrachtung des Todes durch Semiramis, wenn er von einer „Todeswollust“²⁷⁵⁸⁵ im Angesicht des Adlers, der die „Umarmung und Tod bringt“,²⁷⁵⁸⁶ spricht. Semiramis jedoch spielt, im Innern die vermeintliche eigene Göttlichkeit spürend, mit dem Adler, steigt auf die Kuppel eines Berges und fordert den Adler und damit den Tod heraus, weil sie glaubt der Tod ginge sie als Göttin nichts an. Auch Semiramis' Verhalten dem Priester gegenüber zeugt von ihrer empfundenen Göttlichkeit, wenn Hofmannsthal sie zu diesem sagen lässt: „wirst Du das Gewand des Alters abwerfen, und, glühend wie Deine Auge, mir entgegentaumeln?“²⁷⁵⁸⁷ Selbst als Semiramis Zeugin des wirklichen Todes des Priesters wird, kann sie dem Tod nur spielerisch und spöttisch begegnen: „o süßter Tod! herrlicher Tod! Todt komm mich tödten!“²⁷⁵⁸⁸ Innerhalb der Notizen zeigt sich Hofmannsthals eigene Unsicherheit in Bezug auf die Gestaltung der Semiramis, im Besonderen in ihrem Umbruch zum Menschlichen. Noch einmal den Tod des Priesters aufgreifend, plante Hofmannsthal ein Gespräch mit ihrem ersten Mann Ninus. Im Zuge des Todes des Priesters, lässt er sie zu ihrem Mann sagen: „So können auch Menschen das leiden und geben. Ach ist es das was du von mir verlangst? Komm ich fühle ich kann es geben.“²⁷⁵⁸⁹

Tatsächlich zeigt sich an zwei Punkten ein Aufbruch in der ästhetizistischen Sicht auf den Tod. Zum einen wird, auch vor dem Hintergrund der Menschlichkeit ihres Sohnes, Semiramis für das wirkliche Leben durch den Königssohn geweckt. Hofmannsthal plante zudem auch eine Szene zwischen dem Königssohn und der Ästhetizistin in einem Zelt; während er die Zeltvorhänge öffnet, heißt es: „da schauert die Fieberluft herein [...] und Semiramis ahnt, dass sie krank werden und sterben kann.“²⁷⁵⁹⁰ Semiramis, so Hofmannsthals Plan, gelingt zu diesem Zeitpunkt aber noch die Rückkehr in ihren Ästhetizismus.²⁷⁵⁹¹ Dass Hofmannsthal wirklich den Aufbruch des Narzissmus und Ästhetizismus und so Semiramis als nicht göttlich und damit sterblich zeigen wollte, zeigt sich in seinem Plan zum letzten Akt (N 8): „Das Glück ihr untreu weil sie sich selber untreu: der Tod ihr überlegen, seit sie den Gedanken des Sterbens einmal zu erfassen vermochte.“²⁷⁵⁹² Neben ihrem ersten Mann und dem Königssohn zeigt sich noch durch eine weitere kurze Notiz, dass Semiramis einen weiteren äußeren Anstoß erhält, der sie sich ihrer Menschlichkeit bewusst werden lässt, und zwar wenn Semiramis zum Seher Teiresias sagt: „warum hast du mich den Tod gelehrt?“²⁷⁵⁹³

Auch in *König Ödipus* (1906) zeigt sich die Mahnung, dass kein Mensch dem Tod entkommen kann. So haben die Greise die Schmähung der Jokaste in Bezug auf die Seher gehört, was sie dazu führt, sie, die sich zu den Göttern aufschwingen, an ihren Tod zu gemahnen („Wann stürzt es sie wieder hinab / in Jammer, Schmach und Grab?“).²⁷⁵⁹⁴ Obwohl sie selbst vor dem Tod zu fliehen versuchen, verweisen sie auf die Macht des Todes, der letztendlich Ödipus' und Jokastes Fehlverhalten am Leben beenden wird („In Jammer und Grab / soll sie es werfen!“).²⁷⁵⁹⁵ Dass der Mensch dem Tod nicht entkommen kann wird des weiteren auch durch den Tod des Königs von Korinth, Ödipus' Ziehvater deutlich.²⁷⁵⁹⁶ Sowohl Jokaste als auch Ödipus sehen nicht, dass auch ihr Leben endlich ist, sondern ihnen ist der Tod des Polybos dienlich, die Prophezeiung zu negieren („Nun hat er diesen Fluch hinabgenommen, / wo er mit ihm zu Staub zerfällt.“).²⁷⁵⁹⁷

In den *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906) zeigt sich das Motiv durch die Worte Ferdinands, nachdem er zu dem Werk zurückgefunden hat. Durch den Anblick der Früchte, erinnert er sich an die

27585SW VI. S. 107. Z. 21.

27586SW VI. S. 107. Z. 24.

27587SW VI. S. 108. Z. 2-3.

27588SW VI. S. 108. Z. 9-10.

27589SW VI. S. 112. Z. 3-4.

27590SW VI. S. 111. Z. 3-5.

Bedingt ist dies auch dadurch, dass der Königssohn sich selber dem Tode nahe fühlt: „er lebt, die Todeskrankheit in sich fühlend, halb im Tode“. In: SW VI. S. 112. Z.12.

27591SW VI. S. 111. Z. 5-7.

27592SW VI. S. 110. Z. 14-16.

27593SW VI. S. 113. Z. 31.

27594SW VIII. S. 162. Z. 30-31.

27595SW VIII. S. 162. Z. 33-34.

27596SW VIII. S. 165. Z. 12-14.

27597SW VIII. S. 166. Z. 17-18.

Protagonistin Camille „dort im Kerker, in der Todesnacht“. ²⁷⁵⁹⁸

In *Jedermann. Allererste Fassung in Prosa 1906* steht auch der Tod am Ende des Lebens des ästhetizistisch empfindsamen Jedermann. Hofmannsthal zeigt aber nicht nur auf, dass das ästhetizistische Erleben Jedermann bereits zuvor nicht dergleichen erfüllte, wie von ihm anzunehmen war, sondern dass er auch immer wieder mit der Wirklichkeit des Todes konfrontiert worden war, was sich auch durch den Tod seines Kindes zeigt. Sowohl die Verwandten ²⁷⁵⁹⁹ als auch die Frau Jedermanns ²⁷⁶⁰⁰ nimmt eine andere Stellung zum Tod des Kindes ein als Jedermann. Aus den Notizen, da ein Zusammenhang zwischen Tod und Dunkelheit hergestellt wird („zu Mammon: in der Nacht, da uns das Kind starb“), ²⁷⁶⁰¹ kann vermutet werden, dass Jedermanns Angst vor dem Tod sich mitunter durch dieses Erleben in ihm festgesetzt hat. Ein weiteres einschneidendes Erlebnis war für Jedermann sicherlich der Tod der Mutter, die im Sterben nicht nach ihm gefragt hatte, sondern nach ihrem ersten Enkelkind. Hier zeigt sich nicht nur der Angriff auf Jedermanns Narzissmus, sondern auch die Unmöglichkeit die Frage, warum der Mensch endlich ist, der sterbenden Mutter zu beantworten.

Hinreichend zeigen sich in den Notizen auch die Bezüge zum Tod, wenn Jedermann mit der Wirklichkeit des Todes, mitunter durch Gott, konfrontiert wird: „Er zeigt, dass das Erdendasein endlich ist. Von diesem Punkt aus trifft er das ganze menschliche Trachten ins Herz.“ ²⁷⁶⁰² Dies eben gedachte Hofmannsthal auch durch das Auftreten des Todes zu verdeutlichen. ²⁷⁶⁰³ Zudem plante Hofmannsthal in der Prosafassung Jedermann auch für das Verständnis des Todes zu öffnen: „Er kommt dazu, zu sagen: Es ist gar nicht jetzt, dass ich hier sterbe, es ist immer, es war immerfort in meinem Leben, dass ich hier starb.“ ²⁷⁶⁰⁴ Schließlich begreift Jedermann den Tod gleichsam als „wenn es >Umkehr< wäre, und neuer Eingang ins Leben“, ²⁷⁶⁰⁵ wodurch Jedermanns Sicht auf den Tod schließlich christlich konnotiert ist, ²⁷⁶⁰⁶ sowie auch im Zuge der Konzeption begriffen wird. ²⁷⁶⁰⁷ Konträr dazu steht Jedermanns Freund auch in den Notizen zum Prosaentwurf, beklagt er doch, dass Jedermann durch seinen Tod die „Erfüllung schuldig“ ²⁷⁶⁰⁸ bleibt, habe er ihm die Vergangenheit und die Zukunft verdorben durch seinen Tod.

In *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) zeigt sich, dass die plötzliche Begegnung mit der Konzeption, wie der Protagonist in seinem ersten Brief schildert, mitunter auch durch die Wirklichkeit des Todes erfolgen kann („oder der Blick eines sterbenden Affen, oder ein braver kurzer Händedruck“). ²⁷⁶⁰⁹ Die Bedeutung der Ganzheit des Seins zeigt sich auch in Verbindung mit dem Ort seiner Kindheit, den er in zwei Wochen wieder sehen wird, den „Laufbrunnen“ ²⁷⁶¹⁰ aus dem Jahr 1776 und durch den alten vom „Blitz gespaltene Nußbaum“, ²⁷⁶¹¹ der ihm in „all seiner Schiefheit und seinem Alter irgendwie ein Zeichen geben [wird], daß er mich erkennt“. ²⁷⁶¹² So wird er auch auf sein früheres Erleben in Deutschland verworfen, in dem der Tod Teil des Ganzen war („es war Geselligkeit und Einsamkeit, Freundschaft, Zärtlichkeit, Haß, Leid, Glück, letztes Bette, letztes Daliegen und Sterben“). ²⁷⁶¹³ Ebenso im zweiten Brief geht der Protagonist auf die

27598SW XXXIII. S. 144. Z. 36.

Ferdinand spielt hier auf das Werk Wassermanns an, auf den unschuldig verurteilten Bastide Grammont und das Vorweggehen in den Tod der liebenden Clarisse.

27599Siehe (Notizen): SW IX. S. 145. Z. 23-24.

27600„Die Frau (finster): dass man nicht mitgeht, lernte ich damals, als uns das Kind starb“. In: SW IX. S. 143. Z. 15-16.

Siehe (Notizen): SW IX. S. 142. Z. 7-8.

27601SW IX. S. 143. Z. 19.

27602SW IX. S. 131. Z. 6-8.

27603„Mein schwerer Beruf ist dies: zu zeigen dass das Erdendasein endlich ist.“ In: SW IX. S. 146. Z. 29-30.

Siehe (Notizen): SW IX. S. 138. Z. 15-17.

27604SW IX. S. 135. Z. 16-18.

27605SW IX. S. 135. Z. 37-38.

27606Siehe (Notizen): SW IX. S. 136. Z. 5-6.

27607Siehe (Notizen): SW IX. S. 146-147. Z. 33-34//1- 5.

27608SW IX. S. 143. Z. 35.

27609SW XXXI. S. 154. Z. 39-40.

27610SW XXXI. S. 155. Z. 6.

27611SW XXXI. S. 155. Z. 9.

27612SW XXXI. S. 155. Z. 12-13.

27613SW XXXI. S. 156. Z. 8-10.

Konzeption ein, wenn es darum geht das anzusprechen was die jetzigen Deutschen ermangeln: „und was fehlt, ist der eine große, nie auszusprechende Hintergedanke, der stetige, der in guten Gesichtern steht, der wie ein Wegweiser durch die Wirrniß des Lebens auf den Tod und noch über den Tod hinaus weist, und ohne den mir ein Gesicht keine Hieroglyphe ist, oder eine verstümmelte, vermischte, geschändete.“²⁷⁶¹⁴ Ebenso geht er auch in dem dritten Brief dem Mangel der Deutschen nach, den er mitunter mit der Wirklichkeit des Todes verbindet. Das fremde Gefühl, dem er in Deutschland ausgesetzt ist, spürend, teilt er dem Adressaten seiner Briefe mit: „Und ich möchte in diesem Deutschland nicht sterben. ich weiß, ich bin nicht alt und bin nicht krank – aber wo man nicht sterben möchte, dort soll man auch nicht leben.“²⁷⁶¹⁵

m. Eventuelle Lösungsmöglichkeiten des Ästhetizisten aus dem Schattendasein

i. Rückführung in das reale Leben: Die Familie und Freundschaften

„Einen Sinn in Kindern auszubilden, ist das Wichtigste: den, wahrzunehmen, dass das Göttliche sich unmittelbar in unserer Nähe offenbart.“²⁷⁶¹⁶

Hofmannsthal schildert nicht nur hinreichend das ästhetizistische Erleben und straft letztendlich den Ästhetizisten mit einem Einbruch in seinem Ästhetizismus oder aber mit seinem/ihrer frühen Tod ab, sondern Hofmannsthal hat auch schon sehr früh beschäftigt wie sich der Mensch aus einem ästhetizistisch geprägten Leben lösen kann.

Diese Lösungsmöglichkeiten werden im Folgenden dargelegt werden, wobei sich auch in diesem Punkt diese Arbeit wegbereitend zeigen wird, liefert sie doch bisher in der Forschung nicht erwähnte Lösungsmöglichkeiten. Dabei beschäftigt Hofmannsthal die Möglichkeit durch eine Familie oder Freundschaften, Halt im Leben zu gewinnen, nicht nur in seinen Werken, sondern auch persönlich suchte er sich doch mit seiner eigenen Eheschließung den Halt im Leben endgültig zu verschaffen.²⁷⁶¹⁷

Dabei zeigt nicht nur das einleitende Zitat zu diesem Motiv Hofmannsthals Bezugnahme zur Religion, sondern er zeigt auch weiterhin auf, dass der Verbund einer Familie für ihn religiöse Züge trägt, wenn es heißt: „Liebende, die einander nicht angehören, verbindet ein metaphysisches Band. Sie sind Vater und Mutter eines ungeborenen Kindes.“²⁷⁶¹⁸

Die Bedeutung die Familie und Kinder haben können zeigt sich auch bereits innerhalb der dramatischen Fragmente, erstmalig an Helene in *Anna* (1891), die die Bedeutung erst durch ein Gespräch mit dem Baron erfährt („Plötzlich den Sinn eines Wortes verstehen: Ordnung, Familie, Mutterpflicht“),²⁷⁶¹⁹ wobei der negative Bezug zur Familie überwiegt. Des weiteren zeigt sich das Motiv in *Darmstädter Festspiel Die Weihe des Hauses* (1900) durch die Bedeutung der familiären Bindung für das Leben,²⁷⁶²⁰ in dem Dramenentwurf *Der Besuch der Göttin* (1900) durch das Ahnen des Mannes, dass die Göttin ihnen ein Kind ankündige,²⁷⁶²¹ im Zuge der Sicherheit für das Leben und der Abwendung von der Versuchung durch den gefährlichen Mann

27614SW XXXI. S. 159. Z. 21-25.

27615SW XXXI. S. 164. Z. 25-28.

Hofmannsthal verfolgt diesen Gedanken weiter, dass er in diesem Deutschland weder leben noch sterben möchte, wenn er sagt: „Wer möchte in einem Hotel sterben, wenn es nicht sein muß.“ In: SW XXXI. S. 165. Z. 6-7.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 164. Z. 34.

27616SW XXXVII. S. 12. Z. 10-13.

27617„mein Entschluss ein Haus zu bauen: darin Weib, Kind, Behüten, Umarmen, Erziehen, Bewachen.“ In: S. 428. Z. 11-12.

27618Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Buch der Freunde, S. 101-102.

27619SW XVIII. S. 37. Z. 7-8.

27620Hofmannsthal formuliert sehr allgemein, wenn es heißt: „wie sie beide die Flammenschale entzünden, einander über der Flamme, ihrem gemeinsamen Kinde erblicken: einziger, unfassbarer, überschwänglicher Augenblick (für diesen Moment scheint das Wort Augenblick ent<sprechen>“. In: SW XVIII. S. 135. Z. 29-32.

27621„[...] ebenso ist es Überhebung wenn die Lichter für mich brennen, [...] wenn Du Deine Lebensblüte in meinen Armen vergeudest.“ In: SW XVIII. S. 153. Z. 32-34.

in *Kleines Stück* (1900/1901),²⁷⁶²² in *Valerie und Antonio* (1901) durch das Bedürfnis eine Frau zu gewinnen,²⁷⁶²³ ebenso in *Des Ödipus Ende* (1901),²⁷⁶²⁴ in dem Dramenentwurf *König Kandaules* (1903) durch das Hoffen der Königin um ein Kind,²⁷⁶²⁵ in den Notizen zu *Die letzten Abenteuer des Gomez Arrias* (1904) wenn der Königin durch den Beichtvater die Bedeutung der Familie bewusst gemacht wird,²⁷⁶²⁶ wodurch eine Verbindung zwischen Gott und der Mutterschaft gezogen wird, in den sehr losen Notizen zu *Carl* (1904) durch Lelians Verkehrung seines früheren Verhaltens gegenüber eine seiner Geliebten²⁷⁶²⁷ oder in dem dramatischen Entwurf *Hauptmann Aichinger* (1906) durch Anna, für die allerdings ihre Kinder keine Bindung ans Leben bewirken können („Melancholie, Unausgefülltheit. Die Kinder - keine Ausfüllung“).²⁷⁶²⁸

In dem Dramenentwurf *Ascanio und Gioconda* (1892) erweist sich Ascanio keineswegs als rein genussüchtiger Mensch. Durch Francescas Rede an ihre Mutter wird deutlich, dass er die Einladung zu ihrem Fest ausgeschlagen hatte, weil es der „Jahrestag / Von seiner Mutter Tod“²⁷⁶²⁹ gewesen ist.

Der deutlichste Zug der Unterscheidung der Liebenden in *Delio und Dafne* (1893) zeigt sich durch Dafnes Sehnsucht nach einer Familie und Kindern („muss Kinder haben“),²⁷⁶³⁰ während Delio sich auf das ästhetizistische Lieben konzentriert („er glaubt an Leben füreinander“).²⁷⁶³¹ Vor allem auch in der *Knabengeschichte* (1906, 1911-1913) deutet sich nicht nur die Problematik Eusebs durch seinen ihm unbekanntem Vater an, es zeigt sich auch die Sehnsucht des Jungen nach einer Vater-Figur, die ihn schließlich an Gott wenden lässt.

Neben dem Eigennutz von Admets Vater Pheres, zeigt sich in *Alkestis* (1893/1894) auch die Bedeutung die Alkestis und Admet ihrer Familie zusprechen. Vor allem Alkestis zeigt sich, im Nahen des Todes, liebend zu ihren Kindern gestellt, die sie in ihre Gebete an Hestia einschließt, damit sie keinen so frühzeitig Tod wie sie finden mögen; und auch Admet schließt sie in ihr Gebet mit ein.²⁷⁶³² Selbst in ihrer Traurigkeit vermag sie es, die Kinder, die sich an sie hängen, zu trösten.²⁷⁶³³ Alkestis gedenkt auch ihrer Eltern wenn sie ihr Leben bedenkt, denn den Himmel sehend, besinnt sie sich auf ihrer „Eltern Haus“.²⁷⁶³⁴ Im Nahen des Todes, zeigt sich ihre Ablösung von der Welt, die Verdunkelung ihrer Augen, durch die sie die Kinder nicht mehr sehen kann und wünscht ihnen neuerlich, dass sie ihr Leben leben mögen („Freut / Euch an der hellen Sonne, meine Kinder!“).²⁷⁶³⁵ Wenn Admet nicht ihr Sterben hinnehmen kann, dann schließt er in seine Sorgen auch die Kinder mit ein („Bei den Kindern, die du als Waisen läßt, / Bleib bei uns!“).²⁷⁶³⁶ Doch Alkestis, die ihr

27622„Ihr Kind kommt gelaufen: das ist auch ihr Fleisch und Blut, in einem wunderbaren Umsatz zu einem neuen Wesen ausgebildet. Das giebt ihr die ganze Sicherheit wieder“. In: SW XVIII. S. 271. Z. 28-30.

27623„Sieh, so unwiderstehlich war auch jenes, was mich trieb, eine Frau zu suchen. Ich musste damals. Es war ein Abend, Kinderfest. Seine Erlebnisse als einsamer Junggeselle zwischen den Kindern herumstreichend.“ In: SW XVIII. S. 245. Z. 8-10.

27624Hier zeigt sich das Motiv in der Notiz N 4: „Natur, den menschlichen Schmerz in ihre Arme aufnehmend, das Schmerzenskind umgestaltend: immer wo sie mythisch gefasst wird ist sie so voll erbarmender Arme, voll Heilkraft, liebender Schooß und Grab“ (SW XVIII. S. 252. Z. 8-10). Das Motiv zeigt sich auch durch die Mutter des Gelähmten: „Unerschöpflich ist Mutterliebe: daher divinatorisch für unerschöpfliche Möglichkeiten der Natur“. In: SW XVIII. S. 261. Z. 3-4.

27625„[...] nachher geschieht dies, dass die Königin in dieser Nacht hingebend ist wie nie - sie hat vorher um das Kind gebetet - der König zerstreut wie nie“. In: SW XVIII. S. 272. Z. 9-11.

27626„[...] worin sie sich Unweiblichkeit zur Last legt und das Ausbleiben von Kindern, den Widerwillen des Königs als eine Strafe anzusehen geneigt ist. Sie empfindet in diesem Moment mit stärkster Rührung den Zauber reiner Weiblichkeit, die, welche ganz Weib zu sein vermag, erscheint ihr als die Gottgefällige, sie sich selber als der unbehauste Unhold, zwischen den von Gott gesetzten Schranken umherschwärmend. (Lesen: Das leben der heil<igen>Theresa“. In: SW XVIII. S. 287. Z. 8-14.

27627So wendet er seinen Narzissmus dahingehend, dass er dadurch das Gute in der Geliebten bewirkt habe, habe er doch durch sich die „Sehnsucht nach dem Kind“ (SW XVIII. S. 288. Z. 25) geweckt: „Aber diese Person hat alle Kinder der Welt. Sie drückt alle gemarterten Kinder an ihre welke Brust“. In: SW XVIII. S. 288. Z. 27-28.

27628SW XVIII. S. 329. Z. 9.

27629SW XVIII. S. 92. Z. 14-15.

27630SW XXIX. S. 28. Z. 25.

27631SW XXIX. S. 28. Z. 26-27.

27632SW VII. S. 14. Z. 24-30.

27633SW VII. S. 15. Z. 11-12.

27634SW VII. S. 16. Z. 27.

27635SW VII. S. 17. Z. 21.

27636SW VII. S. 17. Z. 25-26.

Sterben akzeptiert, ruft die Kinder neuerlich zum Leben auf und dieses Mal auch ihren Mann, von dem sie erwartet, dass er das Leben ihrer Kinder über das eigene Glück stellt. In ihrer Rede eröffnet sie ihm auch den Grund, warum sie sich für ihn dem Tod übereignet hat, wollte sie doch keine „vaterlosen Kinder[...]“.²⁷⁶³⁷ Konträr zudem, wie die Eltern an Admet getan haben, so Alkestis, solle er sich zu ihren beiden Kindern stellen; so bittet sie ihn auch, dass er sich keine neue Frau nehmen solle, die die Kinder vermutlich in ihrem kommenden Erbe behindern werde und die zudem noch unbarmherzig zu den Kindern sein wird. Ihre Sorgen gelten dabei vor allem auch ihrer Tochter, dass eine neue Frau dieser wohl ihre Freier vertreiben werde.²⁷⁶³⁸

Abschied nehmend vom Ehemann, heißt sie sich eine gute Ehefrau und eine „gute Mutter“.²⁷⁶³⁹ Da Admet geschworen hatte, ihr treu zu sein, verweist Alkestis die Kinder auch auf den Schwur des Vaters, sich keine neue Frau zu nehmen (SW VII. S. 20. Z. 5-7), weshalb er den Kindern auch die „Mutter sein“²⁷⁶⁴⁰ muss, denn: „Ich sollte leben, Kinder, und ich muß / Hinunter!“²⁷⁶⁴¹ So steht Admets Flehen („O verlaß die Kinder nicht!“)²⁷⁶⁴² Alkestis' Wissen um die Unausweichlichkeit ihres Todes gegenüber: „Ich muß fort, Kinder, Kinder! Lebt wohl!“²⁷⁶⁴³ Alkestis' Sohn Eumelos zeigt sich dabei nicht fähig, den Verlust der Mutter zu begreifen,²⁷⁶⁴⁴ während Admet sein Leid und das seiner Kinder thematisiert.²⁷⁶⁴⁵ Aufgrund seiner Trauer kann Admet sich jedoch nicht an seinen Sohn wenden, und lässt das verstörte Kind, welches die Schmückung der Leiche der Mutter nicht begreifen kann (SW VII. S. 21. Z. 30-34), bei einer Sklavin zurück.

Obwohl Herakles als lustig feiernder Gast erscheint, will er sich zu Beginn seines Auftretens doch pietätvoll zurückziehen, wenn Admet doch um einen „Nahverwandten“²⁷⁶⁴⁶ weint. Doch der König hält die Gastfreundschaft hoch und heißt dem Gast: „Mir starb kein Nachverwandter, nein, ein Weib, / Zwar nötig hier im Haus, doch eine Fremde. / Sie blieb nach ihres Vaters Tod als Waise / Bei uns. Gleichviel. Tot sind die Toten.“²⁷⁶⁴⁷ Wohl zeigt sich Admet wissend, dass man sein Verhalten nicht gutheißen wird, doch sollen die Menschen bedenken, dass schon seine Vorfahren die Königswürde von den Göttern erhalten hatten und er so unmittelbar durch einen Gott handele.

Admet wird das Kommen des fast hundertjährigen Vaters mit „kindischem Kopf“²⁷⁶⁴⁸ von einem Sklaven mitgeteilt. An Admets Vater zeigt sich, dass er die Tote zwar schmückt, sich aber über die Maßen des Lebens erfreut. Anfänglich wirkt er dem Vater noch freundlich gegenüber, doch bedarf es der „Anstrengung“²⁷⁶⁴⁹ des Königs, sich so zu verhalten. Tatsächlich zeigt sich an dem Greis, dass sein Verhalten auf seinem narzisstischen Wesen beruht, wähnt er doch, dass Alkestis für ihn gestorben sei, damit er nicht des Sohnes beraubt werde. Admet, der sich zusammenzunehmen versucht, reagiert mit „bemeisteter Ungeduld“,²⁷⁶⁵⁰ wenn er sagt: „ich bitte, Vater, / Mach's kurz!“²⁷⁶⁵¹ Die offene Freude des Vaters am Leben zu sein („wir leben und sind frisch“, SW VII. S. 27. Z. 29), führt bei Admet dazu, dass er das verwandtschaftliche Verhältnis aufruft, um sich zusammenzunehmen („Es ist der Vater, denk, es ist der Vater!“).²⁷⁶⁵² Doch die Anklage des Pheres, dass Admet kein Mitleid mit Alkestis habe wenn er ihr den Schmuck nehme, führt bei Admet zur Anklage an seinen Vater („Dein Mitleid! Mitleid hätte dir geziemt“).²⁷⁶⁵³ Pheres jedoch sieht die Schuld bei seinem Sohn, habe er den Tod doch gefürchtet und so den Tod der Alkestis heraufbeschworen; zudem könne er ja den Tod auch weiter hinauszögern, wenn er nur immer ein liebend Weib findet, welches

27637SW VII. S. 18. Z. 1.

27638SW VII. S. 18. Z. 15-31.

27639SW VII. S. 18. Z. 37.

27640SW VII. S. 20. Z. 11.

27641SW VII. S. 20. Z. 15-16.

27642SW VII. S. 20. Z. 23.

27643SW VII. S. 20. Z. 25.

27644SW VII. S. 21. Z. 2-3.

27645SW VII. S. 21. Z. 5-6.

27646SW VII. S. 24. Z. 30.

27647SW VII. S. 25. Z. 18-21.

27648SW VII. S. 27. Z. 4.

27649SW VII. S. 27. Z. 10.

27650SW VII. S. 27. Z. 21.

27651SW VII. S. 27. Z. 22-23.

27652SW VII. S. 27. Z. 31.

27653SW VII. S. 28. Z. 12.

für ihn in den Tod geht. Dies wiederum führt bei Admet gänzlich dazu die Contenance zu verlieren, sodass er sich schreiend an den Vater wendet („Vater, solche Worte sprich / Du lieber nicht, so ohne Scham und Scheu!“), ²⁷⁶⁵⁴ bevor er ihn heißt zu gehen. ²⁷⁶⁵⁵ Auch Pheres' Reaktion zeugt neuerlich von seinem Narzissmus, begreift er nicht das Leid des Sohnes, den er einen „frechen Burschen“ ²⁷⁶⁵⁶ heißt.

Hofmannsthal lenkt das Geschehen des Dramas an dieser Stelle auf Herakles ab, der sich den Lustbarkeiten hingibt, singt und den „dunklen Saft der Mutter“ ²⁷⁶⁵⁷ Erde trinkt. Zudem erinnert er sich an den Riesen, den er einmal tötete, den Sohn der Gaia, was ihn an den Tod denken lässt. ²⁷⁶⁵⁸ Durch den Sklaven jedoch wird Herakles immer deutlicher, dass Admets Klagen sich nicht auf einen fremden Menschen beziehen; ernsthafter fragt er danach, ob Admets Vater oder ob eines der Kinder gestorben sei, erfährt so aber erst die Wahrheit und erkennt die Schändlichkeit seines Verhaltens.

Die Erhöhung der Alkestis zur Göttin durch ihre Tat, zeigt neuerlich die Trauer des Admet auf. Im Traum nur möge sie manchmal zu ihm kommen und ihm die Leere seines Lebens erleichtern; denn während seine Eltern versagt hatten, hatte Alkestis aus Liebe zu ihm gehandelt („Wie Vater nicht und Mutter nicht hast du / An mir getan!“). ²⁷⁶⁵⁹ Admets Verständnis für den Familiensinn zeigt sich auch als Herakles ihm die Frau aufdrängen will; nicht auf den Gott, sondern auf Zeus als Vater verweist er, als er Herakles bittet, ihm diesen Gefallen zu erlassen. ²⁷⁶⁶⁰

In den frühen theoretischen Schriften schildert Hofmannsthal die Bedeutung der Familie allein in *Internationale Kunst-Ausstellung 1894* (1894) durch die Beschreibung des Bildes *Master Baby* von Orchardson, welches eine Mutter in „ihrer typischen heiligen Function“ ²⁷⁶⁶¹ zeigt, mit ihrem Baby.

Genau wie in Bezug auf das gesellschaftliche Umfeld sucht der Kaiser in *Der Kaiser und die Hexe* (1897) nach seiner Familie. Als Teil seines Hofes, fasst der ästhetizistische Protagonist auch seine Familie auf, die er, im Zuge der Suche nach Gesellschaft und Schutz, zu sich ruft. „Ich will meinen Hof um mich: / Meine Frau, die Kaiserin, / Soll hierher, mein Kind soll her“. ²⁷⁶⁶² So legt Hofmannsthal in dem Kaiser zwar das Wissen um die Bedeutung der Familie an, doch versagt er letztendlich, sowohl dadurch, dass er nicht sogleich erkennt, nicht seiner Frau gegenüberzustehen, aber auch durch die Vorwürfe, die er seiner Frau macht, dass er nicht mehr der wichtigste Mensch, bedingt durch die Geburt der Kinder, für sie ist.

Dianora selber gesteht in *Die Frau im Fenster* (1897): „Ich habe keine Kinder.“ ²⁷⁶⁶³ Wobei Dianora den Verweis auf ihre Kinderlosigkeit unternimmt, als sie vor ihrem Mann steht und entschuldigende Gründe aufzuzeigen versucht, um sich vor dem frühen Tod zu bewahren.

Ebenso zeigt sich in *Der goldene Apfel* (1897) die Einsicht dazu, dass Familie den Menschen wieder zu seinem wirklichen Leben zurückführen kann. Doch vor allem der Kaufmann als auch seine Frau sind nicht in der Lage dazu dies umzusetzen. So fühlt der Kaufmann in der Stadt den Zug zur Vergangenheit, die starke Anbindung an die Demütigung und verlangt danach, sich mit der Gegenwart zu verknüpfen: „sich seine geänderten Verhältnisse, den beträchtlichen Reichthum den er erworben hatte, sein Haus, seine Frau und seine nun bald 7jährige kleine Tochter vorzustellen“. ²⁷⁶⁶⁴ Die Familie wird hier von dem Kaufmann als Teil seines Besitzes angesehen, nicht aber als Ankerpunkt für sein haltloses Leben.

Mit dem Verhalten der Frau knüpft Hofmannsthal an das Bewusstsein der Wichtigkeit der familiären Beziehungen an. Im Moment des Erwachens ereilt sie das Gefühl von Haltlosigkeit und Unzufriedenheit

27654SW VII. S. 28. Z. 33-34.

27655SW VII. S. 29. Z. 7-9.

27656SW VII. S. 29. Z. 12.

27657SW VII. S. 30. Z. 29.

27658SW VII. S. 30. Z. 31-40.

27659SW VII. S. 35. Z. 15-16.

27660„Niemals! Bei deinem Vater Zeus, verschon mich!“ In: SW VII. S. 39. Z. 2.

27661SW XXXII. S. 120. Z. 21.

27662SW III. S. 184. Z. 21-23.

27663SW III. S. 110. Z. 15.

27664SW XXIX. S. 95. Z. 27-30.

ihrem Leben gegenüber: „Sie verlangte, sich an irgend etwas festzuhalten und sah sich nach ihrem Kind um, das Kind war nicht da.“²⁷⁶⁶⁵ Dass die Frau die Wichtigkeit der Familie begreift, zeigt sich auch dadurch, dass sie danach nicht sofort verzagt, sondern sie sich auf ihren Mann besinnt, um Zugang zur Wirklichkeit aufzubauen. So sucht sie einen Brief ihres Mannes „um ihre Gedanken und die dumpfe Sehnsucht und Zärtlichkeit in ihr irgendwie gewaltsam auf das Wirkliche zu drängen.“²⁷⁶⁶⁶

Hofmannsthal deutet auch in Bezug auf das Kind an, dass es sich, zumindest bevor es einen Blick in die Tiefe getan hatte, um die Wichtigkeit der familiären Bindung weiß. Zwar empfindet sie Beklemmung dahingehend, dass sich der Kaufmann und seine Frau mit diesem Leben zufriedengeben, doch heißt es auch: „Eine Art Mitleid überkam sie, und eine große Verzagtheit.“²⁷⁶⁶⁷ Hofmannsthal verweist damit auf ein Gefühl des Kindes, das nicht mit ihrem Narzissmus verknüpft ist, doch der wirkliche Bezug zur Familie wird ihr, durch ihr ästhetizistisches Wesen, verwehrt („die Geberde der Verachtung die sie sich abringen wollte hatte doch noch ein dumpfes Gemenge aus Grauen Traum und Liebe hinter sich“).²⁷⁶⁶⁸ Vollends dagegen hat sie die Verbindung zur Familie aufgegeben, nachdem sie einen Blick in die Tiefe geworfen hat; denn nun verlangt es sie gänzlich danach, ihre wahre Heimat für das öde Dasein in der Wirklichkeit aufzugeben.

In dem lyrischen Drama *Der weisse Fächer* (1897) zeigt sich an beiden Figuren der Mangel an Familiensinn, obgleich Fortunio bekennt, dass er sich vielleicht nicht an die Vergangenheit verloren hätte, wenn er ein Kind mit seiner toten Frau gehabt hätte („Hätt ich ein Kind von ihr, vielleicht ertrüg ichs / Und käm einmal im Jahr an dieses Grab: So – ist Erinnerung alles, was mir blieb“).²⁷⁶⁶⁹ Auf seine Kinderlosigkeit besinnt sich Fortunio auch noch einmal als seine Großmutter ihn gemahnt, sich an das Leben zu binden.²⁷⁶⁷⁰

Durch die Großmutter wird in diesem Werk ein anderes Verständnis von Familie deutlich, was sie ihm durch ihre eigene Lebensgeschichte vermitteln will: „Ich habe junge Frauen aus den ersten Familien des Landes ihre Ehre an einen Elenden verkaufen sehen, um ihre Männer vor dem Galgen und ihre Kinder vor dem Verhungern zu retten. Du hast sehr wenig erlebt, Fortunio.“²⁷⁶⁷¹ Während Fortunio sich selbst nicht mit dem Leben verbinden kann, klagt er die Frau an, dass auch sie keine Kinder aus der Beziehung zu ihrem Mann hat („Du hast keine Kinder“),²⁷⁶⁷² wodurch auch er einen Grund für ihren jetzigen Lebenswandel sieht.

In *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) zeigt sich das Motiv allein durch die Notizen und zwar durch die Figuren des Fremden und des Mädchens, sieht sie ihre Zukunft doch als Mutter („dann Kinder gebären“).²⁷⁶⁷³

Innerhalb der lyrischen Dramenfragmente zeigt sich in *Das Kind und die Gäste* (1897) die Bedeutung der Familie, die Beer-Hofmann dieser durch die Geburt der Tochter noch stärker beimisst. In den Notizen zum Werk hält Hofmannsthal fest: „Nun meine ich ist mir ein Maß geschenkt ein unveränderlich und sicheres das mich für immer und untrüglich abhält ein leeres Ding für voll zu nehmen, mich für Schales zu vergeuden, fremdem Fühlen“.²⁷⁶⁷⁴ Hofmannsthal bedient sich hier eines Briefes Beer-Hofmanns vom 21. September 1897 an Hofmannsthal, indem er das Maßgebende für sein Leben, welches ihm durch die Familie geschenkt wurde, festhält.²⁷⁶⁷⁵ Dagegen zeigt sich in *Die treulose Witwe* (1897) nur an einer Stelle die Bedeutung, die Tao seinen Söhnen beimisst („seine Söhne unverlässlich“).²⁷⁶⁷⁶

27665SW XXIX. S. 104. Z. 21-22.

27666SW XXIX. S. 104. Z. 24-26.

27667SW XXIX. S. 101. Z. 5-6.

27668SW XXIX. S. 101. Z. 15-17.

27669SW III. S. 156. Z. 30-32.

27670„Ich habe kein Kind von ihr, nichts. Als sie den Sarg aufhoben, trugen sie alles weg.“ In: SW III. S. 159. Z. 1-2.

27671SW III. S. 159. Z. 16-19.

27672SW III. S. 169. Z. 11.

27673SW III. S. 599. Z. 28.

27674SW III. S. 811. Z. 2-6.

27675„Denn es gibt Nichts was so einfach, klar und unverrückbar wäre wie das Verhältnis von Vater zu Kind. Denn das ist nicht irgend eine Beziehung des Lebens, es ist ja das Leben selbst“. In: SW III. S. III. S. 812. Z. 2-4.

27676SW III. S. 289. Z. 16.

In den veröffentlichten Gedichten zeigt sich nur sehr vereinzelt die zweite Bedeutung des Kind-Seins, so in dem Gedicht *Verse auf ein kleines Kind* (1897), welches Hofmannsthal zum Anlass der Geburt Mirjams, der Tochter Richard Beer-Hofmanns geschrieben hatte.²⁷⁶⁷⁷ Des weiteren zeigt sich der positive Bezug zum Kindsein in dem Gedicht *Kindergebet* (1899),²⁷⁶⁷⁸ sowie in dem Gedicht *Glückliches Haus* (1900), indem das Motiv Teil der friedvollen Szenerie, das Nähren eines Kindes durch die Mutter, ist: „Auf dem behauenen Rand des Brunnens aber / Die junge Frau gab ihrem Kind die Brust.“²⁷⁶⁷⁹ Ebenso findet sich das Motiv in dem Gedicht *Nox portensis gravida* (1896), wenn die Seele eines Dichters mit der eines Kindes verglichen wird,²⁷⁶⁸⁰ oder in dem Gedicht *Gespräch* (1897) durch das Gespräch zweier Männer,²⁷⁶⁸¹ wobei Hofmannsthal auch das Prägende der Eltern in diesem Zusammenhang andeutet: „Dieses Kind / Lernt früh, was wir erst spät begreifen lernten: / Daß alles Lebende aus solchem Stoff / Wie Träume und ganz ähnlich auch zergeht.“²⁷⁶⁸²

Ebenso zeigt sich in diesem Drama *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) der Bezug zum Motiv, jedoch ausgerechnet wenn Sobeide direkt vor dem Wiedersehen mit Ganem steht. Sobeide bezieht sich hier auf die frühe Wahrnehmung des Todes, die sie ihren eigenen Kindern vorenthalten will, um sie zu beschützen.²⁷⁶⁸³ Sterbend vor ihrem Mann liegend, bekennt Sobeide auch ihr Fehlen an diesem. Ihr Tod erscheint ihr schlüssig und ein Weiterleben unmöglich. Selbst wenn sie nicht sterben würde, so Sobeide, könne sie ihm „kein Kind je zur Welt bringen“. ²⁷⁶⁸⁴ Erst im Sterben erkennt Sobeide die Güte an ihrem Mann, die sie zuvor nur wahrgenommen hatte, als er sie zu Ganem hatte gehen lassen. Neulich führt dies bei ihr dazu ihre Trauer zu bekennen: „Wir hätten lang / zusammen sein und Kinder haben sollen, / nun ist es schrecklich – für die Eltern!“²⁷⁶⁸⁵

In *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) zeigt sich an dem Baron und Vittoria das unterschiedliche Wesen in Bezug auf ihr Verhältnis zu ihrem Kind. Obwohl auch Vittoria einen Zug zum Schönen hat, vor allem bedingt durch ihre Kunst, weiß sie um die Wichtigkeit von Familie und Kind; nicht der reine Ästhetizismus bedeutet für sie das Glück, sondern der Erhalt ihrer Familie. Aus diesem Grund lügt Vittoria Venier an, was von Hofmannsthal gebilligt wird, stellt er sich doch ebenso gegen eine Kommunikationslosigkeit wie ein Übermaß an Kommunikation, wie es sich bereits in *Der Kaiser und die Hexe* (1897) gezeigt hatte. Während Venier unbedacht ist, wissen will, ob Vittoria die Geliebte des Barons gewesen ist, sieht sich Vittoria ihrer Angst ausgesetzt, dass der Baron ihr das Kind nehmen wird.²⁷⁶⁸⁶ Dabei ist es Vittoria aber auch vor allem in der ersten Bühnenfassung wichtig, dass sich Vater und Sohn austauschen: „O, wie viel Du / Versäumt hast, dass Du ihn nie reiten sahest / Auf seinem bunten Stecken, wie er klein war, / Und ihn nicht schwätzen hörtest wie ein Star.“²⁷⁶⁸⁷

Während der Baron sich von Vittoria ästhetizistisch neuerlich ergriffen fühlt, zeigt sie wiederholt die Bedeutung, die sie Cesarino beimisst („Antonio, lass´ mich! / Ich bin´s nicht, die Du meinst! Denk´ an Dein Kind!“).²⁷⁶⁸⁸ Nur in der Bühnenfassung erfährt Cesarino darum, dass es sich bei dem Baron um seinen Vater

27677In den Notizen, heißt es des weiteren: „Das Kind mit dem Delphin aus Gesta romanorum“. In: SW I. S. 342. Z. 33.

27678Hofmannsthal schrieb das Gedicht für den am 14. Februar 1895 geborenen Sohn von Ria und Wladimir Schmuylow-Claassen – Shenia (Jewgenij).

27679SW I. S. 101. V. 9-10.

27680Des weiteren, siehe: SW I. S. 59. V. 17, SW I. S. 60. V. 37.

27681Des weiteren, siehe: SW I. S. 80. V. 1-9.

27682SW I. S. 80. V. 11-14.

Siehe (Notizen): SW I. S. 345. Z. 24, SW I. S. 345. Z. 24-25.

27683SW V. S. 43. Z. 23-31.

27684SW V. S. 64. Z. 33.

27685SW V. S. 65. Z. 20-22.

Die Notizen zeigen dabei, dass sich Hofmannsthal nicht vollends sicher ist, ob der Bedeutung die Sobeide Kindern zuspricht, heißt es doch in den Notizen bezüglich der letzten Szene: „sie wünscht nicht Kinder zu haben, das Leben kommt ihr zu traurig und / unsicher vor“. In: SW V. S. 353. Z. 8-9.

Eine weitere Notiz jedoch bezeugt Sobeides Bewusstsein ob der Wichtigkeit einer Familie: „ein braves Kind / wär etwas schönes gewesen!“ In: SW V. S. 353. Z. 3-4.

27686SW V. S. 149. Z. 16-18.

27687SW V. S. 236. Z. 5-8.

27688SW V. S. 238. Z. 10-11.

handelt. Dabei zeigt sich in dieser Fassung ein deutlicher sozialer Bezug zu Venier, den er fast wie seinen Ziehvater empfindet, weshalb er, ähnlich wie Vittoria, die Wahrheit seiner Herkunft vor ihm verbergen möchte: „Ich fürchte sehr, es könnt´ mich ihm entfremden, / Und dies möcht´ ich um alles nicht: mir ist / Nach Dir kein Mensch so wert wie er.“²⁷⁶⁸⁹ Sowohl in der Dramen-Fassung als auch in der Bühnenversion zeigt sich bei Vittoria jedoch das Unverständnis, dass Weidenstamm so einfach von ihnen gehen kann. „Dies ist wahr, / Dass Frauen Mütter sind, und Männer – Männer!“,²⁷⁶⁹⁰ heißt es in der Bühnenfassung, in der Vittoria neuerlich bekennt, sich auch weiter als Schwester ihres Kindes ausgeben zu wollen, um die Wahrheit zu verbergen und ihr Glück zu erhalten. Neben einem Eheverständnis zeigt sich in der ersten Bühnenfassung auch das Kind als Hindernis für eine neu gelebte Liebe zu Weidenstamm: „Antonio! Ich will nicht und ich darf nicht! / Ich bin vermählt. Ich hab´ ein Kind, Antonio!“²⁷⁶⁹¹ Auch Weidenstamms neuerliche Annäherung wendet sie damit ab, dass er doch an sein Kind denken möge.²⁷⁶⁹²

In *Das Bergwerk zu Falun* (1899) zeigt sich zuerst an Ilsebill, dass Kinder, Mann und Frau eine Familie sein können und dies die Bindung zueinander stärken kann. Aber Ilsebill hat durch den Verlust des Kindes, das sie mit Niels, dem Sohn des Kirchspielschreibers hatte, zugleich auch die Nähe zu ihm eingebüßt.²⁷⁶⁹³ Auch an Anna zeigt sich das Bewusstsein, wie wichtig es ist eine Familie zu haben, was sich nicht nur durch ihre Nähe zu Rigitze zeigt, sondern auch durch das Wissen, dass Elis´ Verlust, ihr eine eigene Familie zu haben genommen hat.

In den Notizen zeigt sich vor allem Hofmannsthals Auseinandersetzung mit seiner Figur Anna. Zum einen die Frage, die sie sich stellt, ob Elis mit der Bergkönigin eine Familie haben wird („wenn ich so ein Kind anschau und denk mir, ich soll einmal von ihm eins haben! ob Elis mit ihr ein Kind wird gewinnen können?“),²⁷⁶⁹⁴ was zudem neuerlich ihre Schwäche deutlich macht, Elis Sehnen als geistigen Wahn zu erkennen; zum anderen zeigt sich deutlicher der Verlust der eigenen Familie: „lebt ihr Kind<er>, lebt! Hätt ich eines gehabt! ich könnte auch keine Kinder nicht mehr gern haben“.²⁷⁶⁹⁵

Innerhalb der unveröffentlichten Gedichte zeigt sich allein in *<Gedichte des Gefangenen>*, welches zu *Gedichte April 1900* (1900) zu zählen ist, das Bewusstsein für Familie, ersehnt der Gefangene doch das Kind zu sehen.²⁷⁶⁹⁶

In *Das Märchen von der verschleierte Frau* (1900) plante Hofmannsthal, nachdem er den Ästhetizisten zur Bergkönigin geführt hat, ihn wieder zurück zu seiner Familie zu führen. Erst durch das Erleben des Scheinhaften (die Welt der Bergkönigin), begreift er die Bedeutung der Wirklichkeit, den Wert seiner Familie („sein zurückkommen: durch den Brunnen, in sein Schlafzimmer: mit verwandelten Augen“).²⁷⁶⁹⁷ In den Notizen zeigt sich, dass Hyacinth nicht nur seine Frau, sondern dass ihn die Gesamtheit seiner Familie zurückführt. So sieht Hyacinth nicht sich selbst im Spiegel, sondern seine Frau oder das jüngste Kind, welches schlafend auf ihrer Brust liegt.²⁷⁶⁹⁸ Zu Beginn der Erzählung stellt Hofmannsthal den Ästhetizismus Hyacinths gegen die Liebe der Frau für ihre Familie, denn während Hyacinth Halt im Ästhetizismus sucht, findet die Frau diesen bei ihrer Familie. So bricht Hofmannsthal die Beklemmung der Frau mit dem Lächeln ihres Kindes auf („fühlte die Mutter, wie das warme Blut ihrem Herzen wieder zuströmte“).²⁷⁶⁹⁹ Doch

27689SW V. S. 247. Z. 16-18.

27690SW V. S. 248. Z. 10-11.

27691SW V. S. 234. Z. 21-22.

27692SW V. S. 238. Z. 10-14.

27693SW VI. S. 15. Z. 12-14.

27694SW VI. S. 212. Z. 22-24.

27695SW VI. S. 219. Z. 30-31.

So sollte Anna zum Vater über die Gäste sagen, dass diese „Kinder gehabt [haben] miteinander“ (SW VI. S. 220. Z. 8-9), wodurch sie einen Mangel bei sich selbst sieht. Weiter findet sich in den Notizen die Passage, in der Anna ihrem Vater sagt: „siehst du Vater diese Frauen hatten ihre Männer viele Tage und Nächte, bis sie starben, aber in einer Stunde alles hergeben müssen und umsonst das zerstört eine Seele.“ In: SW VI. S. 220. Z. 11-13.

27696SW II. S. 154. Z. 17.

27697SW XXIX. S. 135. Z. 9-10.

27698SW XXIX. S. 136. Z. 14-15, SW XXIX. S. 137. Z. 16.

27699SW XXIX. S. 140. Z. 17-18.

Hofmannsthal zeigt an der Frau auch auf, dass Mutterschaft nicht die alleinige Lösung sein kann. Neuerlich greift die Beklemmung in sie und Hofmannsthal zeigt auf, dass die Verwurzelung im Leben nur durch den Menschen selbst gewonnen werden kann; der Mensch muss der Gefahr immer wieder den Willen entgegensetzen, sich nicht zu verlieren. „In ihrer beklommenen Finsternis glühte das neue Muttergefühl stärker und stärker durch, allmählich wich der Krampf, in einem rötlichen Dunst stand das Kind vor ihr“.²⁷⁷⁰⁰ Hofmannsthal deutet dabei auch die Verantwortung des Menschen für seine Kinder an, so in dem Besinnen der Frau, die Beklemmung zu überwinden: „>>Ich darf nicht traurig sein, solange ich es in mir trage, das ist ihm schlecht <<“.²⁷⁷⁰¹ Dass Familie allein kein Halt sein kann, zeigt sich auch an dem Ästhetizisten, denn er, der die Wirklichkeit mit dem Traum vertauscht hat, scheint zu einer Korrektur nicht fähig. Durch den Abbruch der Erzählung, ist allein über die Notizen zu erschließen, dass Hofmannsthal eine Rückführung zu seiner Familie und ein verändertes Bewusstsein gegenüber sich selbst schildern wollte. Durch die Notizen macht Hofmannsthal jedoch auch ein positives Bekenntnis zum Kind deutlich. Auf seinem Weg zurück zur Frau formuliert Hofmannsthal in Bezug auf den jungen Bergmann: „unendliches Behagen: Vorgenuss, er ist einen Augenblick lang ein kleines Kind, pflückt Frucht, hebt sich damit aufwärts.“²⁷⁷⁰²

Sowohl Vater als auch Sohn zeigen sich in *Fuchs* (1900) unglücklich ob ihres familiären Umfeldes. Doch deutet Hofmannsthal sowohl durch die Wünsche des Vaters für den Sohn und sein Leben als auch durch Fuchs selbst an, dass das Lebensglück durch eine eigene Familie gewonnen werden kann. So lässt Hofmannsthal Fuchs sagen: „Ich habe die Zukunft, mir eine neue Familie zu schaffen, mein Dasein von Neuem anzufangen, und Du, Du wirst das Deine beenden, Dein ganzes Alter wirst Du hier verbringen, neben einer Person, die sich nur darin gefällt, die Andern unglücklich zu machen.“²⁷⁷⁰³

In den Notizen zu *Orest in Delphi* (1901-1904) bindet Hofmannsthal das Motiv ein, indem er Orest die Gewalt betonen lässt.²⁷⁷⁰⁴

Deutlich zeigt sich die Bedeutung die Familie und Kindern beigemessen werden kann, auch in *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901). Die junge Gräfin Pompilia empfindet sich beklommen aufgrund ihres Lebens als Ehefrau des kalten und grausamen Guido, dessen Geliebte ihr zudem noch zusetzt. Erst durch das Gespräch mit dem frommen Bruder, in Anlehnung an ihr Bewusstsein für ihre Schwangerschaft, realisiert sie, dass die Welt nicht nur aus hartherzigen Menschen besteht, wodurch sie ihr Leben, um des Kindes Willen, in eine positive Richtung lenken will.²⁷⁷⁰⁵ Im Heimgehen war sie zudem Menschen begegnet, durch die die Liebe zwischen den Menschen, auch innerhalb einer Familie, deutlich wird; so sieht sie mitunter einen Knaben, der seine Schwester sicher führt.²⁷⁷⁰⁶ Doch gerade durch die Rede des frommen Bruder, darauf besinnt sich Pompilia neuerlich in der Rede mit Emilia, habe sie es verstanden, sich auf ihr Kind zu besinnen: „Ich sollte / des Kindes denken das aus mir sein Leben / empfangen wird.“²⁷⁷⁰⁷ So besieht Pompilia auch die Schwalben, die sich „leicht und selig“²⁷⁷⁰⁸ um ihre Jungen kümmern,²⁷⁷⁰⁹ um neuerlich die Sorge für ihr Kind auszusprechen:

„Ich möchte lieber meinen kleinen Finger
hergeben als jetzt ungesundes essen,
auch muss ich immerort meine Gedanken

27700SW XXIX. S. 141. Z. 11-13.

27701SW XXIX. S. 141. Z. 19-20.

Die Worte der Frau gemahnen durchaus an Pompilia, die vor ihrem Kind auch jegliches Unglück fernhalten will und sich selbst bezwingen will, so dass ihr Unglück nicht auf das Kind ausstrahlt.

27702SW XXIX. S. 138. Z. 13-14.

27703SW XVII. S. 68. Z. 9-13.

27704„Gewaltsam ist der Zwang des Bluts! Mit Qual gebiert das Weib und quält sich fürs Geborne.“ In: SW VII. S. 157. Z. 26-27.

27705SW XVIII. S. 214-215. Z. 36-40//1-3.

27706SW XVIII. S. 215. Z. 3-37.

Siehe (Notizen): SW XVIII. S. 480. Z. 8-10.

27707SW XVIII. S. 216. Z. 18-20.

27708SW XVIII. S. 217. Z. 17.

27709SW XVIII. S. 217. Z. 25-31.

abziehen mit Gewalt von Traurigem.“²⁷⁷¹⁰

Aber es zeigt sich auch immer noch eine gewisse Verblendung an Pompilia, nimmt sie an, dass Guido doch eine Güte besitze, denn Gott könne einem hartherzigen Menschen ja gar kein Kind schenken; was sich aber auch dahinter verbirgt, ist, dass Pompilia es nicht ertragen könnte, das Kind eines bösen Menschen auszutragen.²⁷⁷¹¹

Um Alles in der Welt will sie von ihrem Kind Schaden abwenden, was sogar dazu führt, dass sie „krampfhaft lächel[t] des Kindes wegen“.²⁷⁷¹² Dies zeigt sich auch an Emilias Rede, dass sie nächtens an Gino denken würde; gegen Emilias Drängen, sie würde sich nach dem Geliebten verzehren, stellt Pompilia jedoch ihr Kind („nur lächeln um seinetwillen, um des Kindes willen“).²⁷⁷¹³ Dabei zeigt sich aber nicht nur, dass Pompilia das Kind rettet, sondern auch, dass das Kind fähig ist, Pompilia zu retten: „Die Ahnung des Kindes. that thrill of dawn's suffusion through my dark“.²⁷⁷¹⁴ So spricht sie auch Emilia gegenüber davon, dass das Kind sie nun vor „weiterer Befleckung“²⁷⁷¹⁵ schützen wird, und auch Ersilia erzählt sie, wie sie unter beklemmenden Träumen aufgewacht war und eine „Welt von Glück“²⁷⁷¹⁶ über sie gekommen war, als ihr der Name des Kindes (Gaetano) eingefallen ist.²⁷⁷¹⁷ Pompilias Glück, aufgrund des Kindes, spiegelt sich auch in ihrem Äußeren wieder,²⁷⁷¹⁸ was jedoch Guido noch mehr gegen sie aufbringt.²⁷⁷¹⁹

Ein weiterer Aspekt zeigt sich in den Reden Pompilias mit Emilia; so erkennt sie nicht nur ihren Hass ihr gegenüber, auch zeigt sich ein gewisser Neid, dass sie ihre Sprachfähigkeit nicht habe, denn wenn sie sie hätte, so Pompilia, könne es ihr vielleicht gelingen, dass sie Guido dazu bringe, sich auf ihr Kind zu freuen, „damit mein Kind in diesem Haus glücklich aufwüchse“.²⁷⁷²⁰ Dass Emilia aber mit ihren Reden nur Verleumdungen in die Welt setzt, steht für Pompilia auch im Zusammenhang mit ihrer fehlenden Mutterschaft: „Nur weil du nie Mutter warst und die edle Harmonie des Daseins, die schöne Reinheit nie gekannt hast, führst du solche widerliche Reden“.²⁷⁷²¹ Um ihren Worten mehr Gehalt zu geben, dass sie keine Liebe mit Gino verbinde, schwört sie bei dem Wichtigsten, was sie hat, und das ist nicht ihr Leben für Pompilia, sondern das „Leben meines Kindes“.²⁷⁷²² Dies führt bei Guido zu der Frage, warum sie denn nicht von „unsere[m]“²⁷⁷²³ Kind spreche und zur Antwort Pompilias: „weil ich nicht denken will dass es auch deines ist!“²⁷⁷²⁴ Dies hängt damit zusammen, dass Pompilia um die Prägung Guidos besorgt ist: so will Pompilia ihr „Kind“²⁷⁷²⁵ lieben, aber „nicht verzärteln“²⁷⁷²⁶ und sagt dergleichen: „Von Dir wirds gar nichts haben.“²⁷⁷²⁷

Dass Kind ist auch Thema innerhalb des Gespräches mit dem Bischof von Arezzo; während der Bischof Pompilias Situation herunterspielt („und sehen sie liebe Gräfin, so hat die Aussicht auf das Kind alles wieder geheiligt“),²⁷⁷²⁸ zeigt sich Pompilia angstvoll: „Herr eben die Aussicht auf das Kind treibt mich angstvoll zu ihren Knien“.²⁷⁷²⁹ Dies führt wiederum bei dem Bischof dazu, die Mutterschaft religiös zu deuten: „merken

27710SW XVIII. S. 218. Z. 21-24.

27711SW XVIII. S. 219. Z. 11-23.

27712SW XVIII. S. 475. Z. 19.

27713SW XVIII. S. 478. Z. 31-32.

27714SW XVIII. S. 208. Z. 28.

27715SW XVIII. S. 203. Z. 31.

27716SW XVIII. S. 208. Z. 30.

27717Scheinbar plante Hofmannsthal, dass Pompilia nach der Geburt hört, wie Guido über Gaetano schimpft (SW XVIII. S. 227. Z. 26).

27718SW XVIII. S. 221. Z. 34.

27719„Das erscheint ihm doppelt widerwärtig abstoßend: es erscheint ihr von Liebe überströmendes rosiges, Farbe der Rosenperle Gesicht ihm als Dirnengesicht mit verlangend schimmernden Augen, unstät girrender Stimme. Sie: selig: ja auch meinen Leib bildet es um!“ In: SW XVIII. S. 211. Z. 4-8.

27720SW XVIII. S. 207. Z. 22-23.

27721SW XVIII. S. 208. Z. 4-6.

27722SW XVIII. S. 205. Z. 35.

27723SW XVIII. S. 206. Z. 1.

27724SW XVIII. S. 206. Z. 1.

27725SW XVIII. S. 206. Z. 26.

27726SW XVIII. S. 206. Z. 28.

27727SW XVIII. S. 206. Z. 29.

27728SW XVIII. S. 168. Z. 22-23.

27729SW XVIII. S. 168. Z. 24-25.

sie, Mutter zu werden! Evas Beispiel hab ich ihnen anführt!“²⁷⁷³⁰ Das Kind verändert aber auch Pompilias Blick auf ihre Ehe, wähnt sie diese doch nun ertragen zu können.²⁷⁷³¹ Mitunter aber befürchtet Pompilia auch, dass die äußeren Umstände ihr die Geburt eines Kindes unmöglich machen.²⁷⁷³² Pompilia ist von ihrem Wesen dahingehend ausgerichtet, dass sie dem „fürchterlichen ausweichen“²⁷⁷³³ will, doch für das Kind öffnet sie sich dem Negativen, indem sie sich diesem stellt, um ihr Kind zu beschützen: „Nur stückweise acceptiert sie es: um der Ehe willen, dann um des erwarteten Kindes willen.“²⁷⁷³⁴ Überhaupt plante Hofmannsthal Pompilias Verhalten im III. Akt, wenn sie vor dem Gericht aufgrund der Anschuldigung des Ehebruchs sprechen muss, nur deshalb bewältigen kann, weil sie ein Kind erwartet: „Erst mit der Schwangerschaft kommt mit dem völligen Zwang die völlige Sicherheit und damit auch die Sicherheit des Auftretens in III. der Muth zu ihrer großen Rede.“²⁷⁷³⁵

Pompilias Motivation, ihren Mann zu verlassen, beruht schließlich darin, ihr Kind zu retten (SW XVIII. S. 208. Z. 18) und diesem ein gutes Umfeld zu schaffen; dies zeigt sich mitunter dadurch, dass sie Gino bittet, der Freund ihres Kindes Gaetano zu werden (SW XVIII. S. 208. Z. 23-25).²⁷⁷³⁶ Auf der Flucht vor ihrem Mann wird Pompilia neuerlich auf ihre Elternlosigkeit zurückgeworfen, fühlt sie doch schmerzlich, trotz Gidos Freundschaft, den Mangel der Mutter („Mutter! Mutter! weh ich habe keine!“).²⁷⁷³⁷ Die Wichtigkeit, die Pompilia der Familie zuweist, zeigt sich auch, wenn sie Gino fragt „ob er Mutter oder Schwester hat“.²⁷⁷³⁸ Des weiteren zeigt Pompilia auch Interesse an dem Kind der Wirtsleute („sie reden von dem Kind der Wirtsleute: ihr fällt ein: das ist gut, dass sein Zimmer die Morgensonne hat, das ist gut für das Kind!“)²⁷⁷³⁹ und fragt zudem nach dem Postillon, von dem Gino erfahren soll, ob er ein guter Mensch ist und ob „er Kinder hat“.²⁷⁷⁴⁰ Dass sich Pompilia vollkommen auf das Kind fixiert hat, zeigt sich auch dadurch, dass sie sich nach dessen Geburt „beängstigt, zerklüftet“²⁷⁷⁴¹ fühlt. Aus den Notizen geht hervor, dass Pompilia die Leere im Leben dadurch zu füllen versucht, indem sie sich wieder Pietro und Violante zuwendet („liebste liebste Eltern, ihr guten“).²⁷⁷⁴² Nach Pompilias Ermordung wird sie als Heilige eingestuft, auch gerade ob ihres Verhaltens im Leben und durch das zu ihrem Kind.²⁷⁷⁴³

Auch Gino erkennt die Bedeutung der Familie an. So sagt er über Pompilia, die seit 1,5 Monaten Mutter ist: „sie hat ein Kind, ihr Leben ist ausgefüllt“.²⁷⁷⁴⁴ Ebenso durch Pietro und Violante zeigt sich die Bedeutung, die sie Kindern beimessen. Dies schildert Hofmannsthal nicht nur durch das eigene Erlebnis, ein Kind zu haben, allerdings auch um die Erbschaft des Onkels zu sichern, vor allem aber auch in Bezug auf ihre Tochter. So führt sie die Schwangerschaft Pompilias durchaus auch dahingehend an („Pompilia ist gesegnet“),²⁷⁷⁴⁵ um Pietro zu beschwichtigen, der ihr die Verantwortung für ihre Lage gegeben hatte. Zudem stellt sie, Dank ihres Wissens um die wirklichen Familienverhältnisse im Hause ihres Schwiegersohns, dessen Boshaftigkeit und Respektlosigkeit gegen das soziale Wesen des Sekretärs des Bischofs, der ein „anständiger junger Mann, und ein Sohn, und ein Schwiegersohn [ist], er trägt die Eltern seiner Frau auf Händen“.²⁷⁷⁴⁶ Trotz der Verniedlichung Pietros, zeigt sich bei ihm auch das Bewusstsein ob der Wichtigkeit

27730SW XVIII. S. 168. Z. 26-27.

Dies betont Hofmannsthal neuerlich in der Notiz N 33 (SW XVIII. S. 175. Z. 26-39).

27731SW XVIII. S. 176. Z. 35-36.

27732„>>Was aber dann, wenn ich von dem Allen kein Kind bekomme, was dann?<<“ In: SW XVIII. S. 202. Z. 18-19.

27733SW XVIII. S. 165. Z. 6.

27734SW XVIII. S. 165. Z. 7-8.

27735SW XVIII. S. 166. Z. 15-18.

27736SW XVIII. S. 228. Z. 11-18.

27737SW XVIII. S. 229. Z. 23-24.

27738SW XVIII. S. 226. Z. 34.

27739SW XVIII. S. 228. Z. 25-26.

27740SW XVIII. S. 228. Z. 29.

27741SW XVIII. S. 238. Z. 16.

„Ich habe nun nichts worauf ich mein Leben beziehen kann: wenn Guido jetzt durch mich verdammt stürbe? auch in Caponsachi's Leben kann ich nichts als Verwirrung und Unsittlichkeit bringen! Weh dass die Welt so verworren ist.“ In: SW XVIII. S. 238. Z. 17-21.

27742SW XVIII. S. 238. Z. 23.

27743SW XVIII. S. 242. Z. 3.

27744SW XVIII. S. 235. Z. 5-6.

27745SW XVIII. S. 176. Z. 2.

27746SW XVIII. S. 191. Z. 17-19.

von Kindern; fern von der Bedeutung, einen Erben für die Güter zu haben, was er zuvor betont hatte, zeigt sich auch eine persönliche Bedeutung Kinder zu haben: „Es ist ein so großes Glück, nicht unfruchtbar unter den Creaturen dazustehen: etwas zu haben, für das man sein Leben gelebt hat und das einem die Augen zudrücken wird.“²⁷⁷⁴⁷

Bei Guido schwankt das Bewusstsein in Bezug auf das Kind zwischen einem sozialen Zug und seinem Narzissmus. Der Bezug zum Fest erfolgt dahingehend, dass er sich davon einen gesellschaftlichen Vorteil erhofft, während der Bezug zum Kind nur vorgeschoben ist.²⁷⁷⁴⁸ Letztendlich aber überwiegt Guidos Narzissmus und er erliegt seiner eigenen Intrige, dass das Kind nicht von ihm ist, und heißt es einen „Bastard“.²⁷⁷⁴⁹

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, zeigt sich das Motiv lediglich in *Über Goethes dramatischen Stil in der >>Natürlichen Tochter<<* (1901/1902) („So ist jedem der Kinder die volle reine Gesundheit von der Mutter bestimmt: denn alle lebendigen Glieder widersprechen sich nie und wirken alle zum Leben.“).²⁷⁷⁵⁰

In *Elektra* (1903) zeigt sich das Motiv erstmalig durch Chrysothemis' offenes Bekenntnis an das Leben. Während Elektra sich nur verborgen unter ihren Rachedgedanken dem Leben annähert, ruft die Schwester Elektra auf, auch um ihretwillen, den Hass hinter sich zu lassen, damit sie eine eigene Familie gründen kann. Für Chrysothemis ist die eigene Familie, das was sie antreibt und wodurch sie sich ein wirkliches Leben erschaffen will.

„Kinder will ich haben,
bevor mein Leben verwelkt, und wär's ein Bauer,
dem sie mich geben, Kinder will ich ihm
gebären und mit meinem Leib sie wärmen
in kalten Nächten, wenn der Sturm die Hütte
zusammenschüttelt!“²⁷⁷⁵¹

Elektra verwehre durch ihr Verhalten nicht nur ihr, sondern auch sich selbst ein erfülltes Leben, wenn sie an ihrer Rache festhalte. Ähnlich wie Elektra später gegenüber ihrem Bruder Orest bekennt, dass es vor allem das Wissen um die Möglichkeit ist, die sie am Leben leiden lässt, verweist Chrysothemis an dieser Stelle des Dramas auf die vielen Frauen die Kinder bekommen, während ihr selbst dies verwehrt bleibt, wodurch sie auch verzweifelt ausruft: „Viel lieber tot, / als leben und nicht leben. Nein, ich bin / ein Weib und will ein Weiberschicksal.“²⁷⁷⁵² Durch Elektras anhaltenden Bezug zur Vergangenheit, den Chrysothemis nicht gutheißen kann, wird das Drängen der Schwester noch dringlicher, das Haus zu verlassen, denn das Verlangen nach einer eigenen Familie wird immer gewichtiger.²⁷⁷⁵³ Während Elektra der Schwester die Hilfe zu diesem Zeitpunkt des Dramas verweigert, da sie wähnt, Orest werde kommen und die Tat an der Mutter vollbringen, nimmt sie erst wieder Bezug zu Chrysothemis' Wunsch nach einer eigenen Familie, als sie die Schwester als Helfershelfern für die Ermordung braucht. Da Elektras Bezug zu Chrysothemis' Stärke und Jugend vergeblich bleibt, versucht sie sie, durch den Erhalt einer eigenen Familie zu der Tat zu bewegen. Elektra versucht Chrysothemis dabei bewusst zu manipulieren, greift sie doch genau die Sehnsucht ihres Lebens auf.²⁷⁷⁵⁴ Doch selbst mit der Verlockung nach einer eigenen Familie, lässt sich Chrysothemis letztendlich, so wenig wie durch Elektras Drohung ihr gegenüber, zu der Tat an der Mutter verleiten. Hatte sich Elektra immer überzeugt zu der Tat gestellt, zeigt sich erstmalig in dem Gespräch mit ihrem Bruder

Noch ein weiterer Bezug zum Kind zeigt sich in den Notizen zum IV. Akt: „die kleine Bice ein Kind der benachteiligten Verwandten, von den Comparini ins Haus genommen“. In: SW XVIII. S. 223. Z. 2-3.

27747SW XVIII. S. 188. Z. 28-30.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 239. Z. 15-16.

27748„Jetzt bin ich erst an dich gekettet, wir müssen uns zusammen zeigen heut abend: wollen wir zuhaus sein und gut essen und auf Musik hor<chen> weg<en> baby)“. In: SW XVIII. S. 479. Z. 24-27.

27749SW XVIII. S. 237. Z. 31.

27750SW XXXIII. S. 216. Z. 23-25.

27751SW VII. S. 70. Z. 14-19.

27752SW VII. S. 71. Z. 5-7.

27753SW VII. S. 72. Z. 26.

27754SW VII. S. 94. Z. 16-26.

Orest, den sie zu diesem Zeitpunkt noch für den fremden Boten hält, die Einsamkeit ihres Lebens. In Ermangelung des Liebsten im Leben, eines Kindes oder eines Bruders, gräbt Elektra stattdessen das Beil aus, mit dem die Tat an den Mördern des Vaters begangen werden soll.²⁷⁷⁵⁵ So zeigt sich in dem Gespräch mit dem Bruder immer deutlicher, dass Elektras vornehmlicher Ansporn eben nicht die Rache ist, sondern dass diese nur eine Ersatzbefriedigung für ihr kinderloses Leben darstellt:

„Ich bin nicht Mutter, habe keine Mutter,
bin kein Geschwister, habe kein Geschwister,
lieg´ vor der Tür und bin doch nicht der Wachhund, //
ich red´ und stehe doch nicht Rede, lebe
und lebe nicht, hab´ langes Haar und fühle
doch nichts von dem, was Weiber, heißt es, fühlen:“²⁷⁷⁵⁶

In *Das gerettete Venedig* (1904) zeigt sich Belvidera bereits im ersten Aufzug fokussiert auf ihre Kinder; jedoch deutet sich hier eine Überfürsorge der Frau an. Im dritten Aufzug allerdings, nach dem Gespräch mit Pierre, der ihr eigentlich versichern wollte, dass Jaffier sich in keinerlei Gefahr befindet, fantasiert sie allein in ihrem Zimmer und wähnt, die Stimme ihres Vaters zu hören. Belvidera denkt sich zu ihrem Vater, weil sie nicht nur die eigene Rettung erhofft, sondern auch den Schutz für ihre Kinder.²⁷⁷⁵⁷ Auch als Belvidera erkennen muss, dass Jaffier sich nicht von den Verschwörern lossagt, sieht sie für sich nur noch die Rückkehr zu ihrem Vater. Das was sie zuvor als Beklemmung empfunden hatte, das Haus des Vaters, wird für sie und die Kinder nun die Rettung bedeuten.²⁷⁷⁵⁸

An Ödipus (*Ödipus und de Sphinx*, 1905) zeigt sich neben seinem Narzissmus und seinem ästhetizistischen Wesen durchaus das Bedürfnis dazu, eine Frau und auch Kinder zu haben, wobei sich das Bewusstsein dafür bei Ödipus deutlich in den narzisstischen Kontext eingebunden zeigt („Kinder zeug ich in einen solchen heiligen Schoß / oder ich sterbe kinderlos“).²⁷⁷⁵⁹ Des weiteren zeigt sich die Bedeutung der Familie, wenn Phönix Ödipus, der auf die Gewalt und Mordbereitschaft und auf den Kampf gegen die Götter bei seinen Vorfahren verweist, dies als „Wahn“²⁷⁷⁶⁰ einstuft, der von ihm abfallen würde, wenn er nur die Eltern wiedersehen würde: „Siehst du die Eltern, zergeht dein Wahn, zergeht das Grausen, / so wie ein böser Nebel zerfließt.“²⁷⁷⁶¹ Für Ödipus erweist sich dieser Hinweis allerdings als nicht wirkungsvoll, weil er an dem Wort des Gottes und damit an seinem Narzissmus festhält. Die Bedeutung, die Hofmannsthal den Kindern beimisst, wird in *Ödipus und die Sphinx* (1905) nur durch die ästhetizistisch denkenden Menschen angedeutet. An Antiope zeigt sich, dass die anfängliche Anbindung an den Tod dadurch aufbricht, als sich ihr die Möglichkeit eröffnet, dass Jokaste doch noch einen Erben gebären wird. Darum geht es Antiope nämlich ausschließlich, nicht um persönliches Glück, sondern um das Fortleben des thebanischen Königshauses und damit die Verbindung zur Göttlichkeit. Auch Ödipus betont die Bedeutung von Kindern, will er nur Kinder haben mit einer Frau, die ihn ästhetizistisch befriedigt. Die Bedeutung des Kindes zeigt sich aber auch durch Ödipus´ Aufeinandertreffen mit Jokaste, will er doch der „Verweser“²⁷⁷⁶² der „Rechtgeborenen“²⁷⁷⁶³ sein. Im dritten Aufzug hebt Ödipus noch einmal das Motiv hervor; doch zeigt sich dadurch gerade sein Ästhetizismus, weil er aus Jokaste und sich etwas „Neues, Heiliges, / Lebendiges“²⁷⁷⁶⁴ schaffen will.

27755SW VII. S. 96. Z. 21-32.

27756SW VII. S. 96-97. Z. 38-40//1-3.

In den Varianten zeigt sich das Motiv mitunter durch eine Passage, die sich auf Chrysothemis und ihre Sehnsucht nach einer eigenen Familie bezieht: „ich mich in meinem Glück wälze, alle Wollust auskostete, mit meinem Herrn / Gemal zu Bette bin, liebe Kinder zeuge“. In: SW VII. S. 328. Z. 6-7.

Des weiteren, siehe: SW VII. S. 329. Z. 2.

27757SW IV. S. 95-96. Z. 40//1-3.

27758SW IV. S. 104. Z. 24-29.

27759SW VIII. S. 30. Z. 26-27.

27760SW VIII. S. 31. Z. 33.

27761SW VIII. S. 31. Z. 33-34.

27762SW VIII. S. 97. Z. 27.

27763SW VIII. S. 97. Z. 28.

27764SW VIII. S. 117. Z. 32-33.

Auch die Ästhetizistin *Semiramis* (1905-1909, 1917-1918, 1919-1922) beginnt zu ahnen, dass ihre Göttlichkeit nur in ihr existiert. Im Zuge der Leere der Wahrnehmung der Welt, des Abgrundes, vor dem sie sich gestellt sieht,²⁷⁷⁶⁵ ersehnt sie die Mutterschaft, jedoch nicht die eines menschlichen Kindes, sondern sie will sich „von dem ungeheuern Geist des Abgrunds [...] zur Mutter machen lassen“, ²⁷⁷⁶⁶ womit Hofmannsthal ihr neben dem Ahnen um die Bedeutung von Familie gleichsam das Fehlen aufzeigt.

In *König Ödipus* (1906) zeigt sich, dass Ödipus durchaus einen Bezug zu seinen Kindern hat. Bestätigt wird dies mitunter durch seine Rede an seinen Schwager und dadurch, dass Ödipus sie, vor seinem vermeintlichen Abschied in die Einsamkeit, noch einmal zu sehen wünscht und dazu aufruft: „O Kreon, / erbarm' dich meiner Kinder!“ ²⁷⁷⁶⁷ Zudem verlangt er noch einmal danach, seine Kinder zu berühren, bevor er sie zurücklässt. Doch der Bezug des Ödipus zu den Kindern ist auch in seinem Narzissmus verwurzelt, beschwört Ödipus immer noch sein Mitleid, zumal das Hand-Motiv in Bezug auf Ödipus mit Macht und Gewalt verbunden ist. ²⁷⁷⁶⁸

In *Jedermann. Allererste Fassung in Prosa 1906* zeigt sich, dass sich Jedermann weder durch Frau noch durch Kinder den Halt am Leben gewinnen konnte, was Hofmannsthal mitunter durch den Tod der Mutter zeigt. Dass sie im Sterben noch einmal ihr Enkelkind, Jedermanns älteste Tochter, sehen wollte und ihr Interesse nicht auf ihn gerichtet hatte, ist ihm unverständlich. Jedermann kann nicht begreifen, dass seine Mutter nach dem Enkelkind „dem Wurm“ ²⁷⁷⁶⁹ gefragt hat, wo er doch „voll Leben und Kraft“ ²⁷⁷⁷⁰ neben ihr gestanden hatte. Während die Mutter die Ganzheit des Seins erkannt hat, negiert Jedermann diese, auch wenn er das Menschliche an sich verneint, das auf dem Kreislauf des Lebens beruht. ²⁷⁷⁷¹

In den Notizen zeigt sich, dass Jedermanns Verhalten zur Familie dem seiner Frau gegenübersteht, steht für die Frau das gestorbene Kind in Verbindung mit der „Unendlichkeit“ ²⁷⁷⁷² und zeigt, dass sie das Leiden um das verstorbene Kind durch weitere Kinder zu kompensieren versucht („dann lebten wir weiter, neue Umarmungen, neue Kinder“). ²⁷⁷⁷³ Während die Frau das Trennende zwischen Leben und Tod, zwischen sich und dem Kind besieht, ²⁷⁷⁷⁴ verbindet Jedermann die Schwere des Todes mit der Nacht (Dunkelheit). ²⁷⁷⁷⁵

In *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Wahrnehmung des Protagonisten, der Erinnerung an seine Vergangenheit in Deutschland, in der er damals noch die Konzeption wahrnehmen konnte („es war einen Acker haben, ein Haus haben, Kinder haben, Kinder badend im Bach“) ²⁷⁷⁷⁶ und durch die Bedeutung der Malerei Vincent van Goghs für den bis dato haltlosen Protagonisten. ²⁷⁷⁷⁷

ii. Der Wille zur Tat

„Es gibt nichts Selteneres in der Welt als Willen [...]“. ²⁷⁷⁷⁸

27765 „Wie sie auf der Klippe steht und vor sich den nackten Abgrund die riesige leere Welt ausgebreitet sieht, überkommt sie ein spasme“. In: SW VI. S. 109. Z. 3-4.

27766 SW VI. S. 109. Z. 6.

27767 SW VIII. S. 182. Z. 22-23.

27768 SW VIII. S. 183. Z. 22-26.

27769 SW IX. S. 20. Z. 7.

27770 SW IX. S. 20. Z. 6.

27771 „Ich habe nichts gemein mit denen die auf die Welt kommen, und nichts mit denen die todt sind. Ich will meine Kinder nicht sehn. Ich weiß dass sie nicht mit mir gehn werden.“ In: SW IX. S. 20. Z. 12-15.

27772 SW IX. S. 142. Z. 7.

„Frau: dies eine Kind, das gestorbene Kind, das zeigte in die Unendlichkeit hinaus.“ In: SW IX. S. 142. Z. 7-8.

27773 SW IX. S. 142. Z. 11.

27774 „Die Frau (finster): dass man nicht mitgeht, lernte ich damals, als uns das Kind starb“. In: SW IX. S. 143. Z. 15-16.

27775 „[...] zu Mammon: in der Nacht, da uns das Kind starb.“ In: SW IX. S. 143. Z. 19.

27776 SW XXXI. S. 156. Z. 6-8.

27777 „Und warum sollten nicht die Farben Brüder der Schmerzen sein, da diese wie jene uns ins Ewige ziehen?“ In: SW XXXI. S. 174. Z. 34-35.

27778 SW XXXVII. S. 22. Z. 18.

Wer ästhetizistisch lebt, auch dies hat diese Arbeit gezeigt, der ist nicht aktiv im Leben verwurzelt, sondern ein solcher Charakter lässt sich treiben, ist nahezu vollständig dem Genuss verschrieben. Um sich aber wieder mit dem wirklichen Leben zu verwurzeln, wer das Leben unter der Konzeption stehend begreifen will, ein solcher Mensch und Protagonist Hofmannsthal kann sich durch die Tat wieder an das Leben binden. Dabei zeigt sich bei Hofmannsthal, dass bei der Begehung der Tat keineswegs Gewalt oder auch Mord ausgeschlossen ist.

Nur sehr vereinzelt zeigt sich bereits in den unveröffentlichten Gedichten dieses Motiv. Die erste Erwähnung erfolgt in <Sink ich des Abends ...> (1887/1888) unter dem Gefühl der Liebe. So glaubt der Liebende durch ihr Lächeln, zu „Thaten“²⁷⁷⁷⁹ aufgerufen zu werden; doch bindet er den Gewinn der Frau an Waffengewalt (SW II. S. 12. V. 17-18). Eben den Mangel an Tat plante Hofmannsthal innerhalb des Liebeserlebens auch in dem Gedicht *Epithalamium* (1897 oder 1898) aufzuzeigen, indem er diesem vermeintlich passiven Liebhaber einen Tätigen entgegenstellte.²⁷⁷⁸⁰ Auf die Tat verweist Hofmannsthal ebenso durch die scheinbar gleichmütige Widmung *In ein Exemplar von >>Gestern<<* (1892) („Gedanken sind Äpfel am Baume / für keinen bestimmten bestimmt, / Und doch gehören sie schliesslich / Dem einen, der sie nimmt“).²⁷⁷⁸¹ Die Bedeutung, die Hofmannsthal der wirklichen, aktiven Tat beimisst, lässt sich deutlich auch in den Notizen zu dem <*Dilettantengarten Künstlergarten*> (1894) erkennen. Hofmannsthal kontrastiert hier zwischen einem Künstler- und einem Dilettanten-Garten und versagt Letzterem die Umsetzung zur Tat. Bei Dilettanten komme es, so lässt sich in den Notizen erkennen, lediglich zu einer „Ahnung latenter Harmonien“,²⁷⁷⁸² wobei Hofmannsthal einen Zusammenhang erschafft zwischen dem Mangel an Tat und der mangelhaften Stellung zur Konzeption. Den Gegensatz zwischen aktiv und passiv führt Hofmannsthal des weiteren in dem Gedicht <*Wer etwas kann ...*> (1899) an („Wer etwas kann / Das ist schon gut / wer müssig geht / verdirbt sein Blut“).²⁷⁷⁸³

In dem Werk *Demetrius* (1889/1890) zeigt sich der Bezug zur Tat durch die „[r]eformatorsche Thätigkeit“²⁷⁷⁸⁴ des Demetrius in Moskau. Axinia, die Geliebte des Demetrius, erweist sich jedoch als „treibender Dämon der Verschwörung“,²⁷⁷⁸⁵ um den Sturz des reformatorischen Zaren zu bewirken. Doch auch, ganz im Sinne der Ganzheit des Seins, spricht Hofmannsthal Axinia auch die Tat zu, durch ihr Verhalten gegen den Zaren („ihre geniale Thatkraft und hinreissender Geist“).²⁷⁷⁸⁶ Aus den Notizen zeigt sich zudem, dass Hofmannsthal, in Bezug auf den III. Akt sowohl die „Thätigkeit des Dem.“²⁷⁷⁸⁷ betont als auch die „Thätigkeit d. Verschwörer“,²⁷⁷⁸⁸ was sich auch dadurch zeigt, wenn Hofmannsthal den Verschwörer Komla als einen tätigen Mann einstuft.²⁷⁷⁸⁹ Aus den Notizen geht des weiteren auch Hofmannsthal's Plan hervor, die Entwicklung der Figur des vermeintlichen Zaren zu schildern. Dies zeigt sich dadurch, dass Hofmannsthal in Bezug auf die 2. Szene des 1. Aktes anmerkt: „Das Schwanken des Demetrius zwischen gesetzgeb. Productivität und // Unthätigkeit, unter dem Einfluss der Liebe, der Stimmung und geist. Harmonie oder Zerrissenheit.“²⁷⁷⁹⁰ Der Höhepunkt seines Glückes sollte von Hofmannsthal in dem III. Akt dargestellt werden, indem er der „Zukunft in schaffensfreud. Kraftgefühl entgegenseht“.²⁷⁷⁹¹

27779SW II. S. 12. V. 12.

27780„[...] gesprochen von dem zurückgetreten<e> Liebhaber, der nicht den Muth hatte das Mädchen zu nehmen aus Angst vor der Überwältigung durch die Schwere. er ist ein Weib. (weil er sich zuviel besinnt, zuviel anticipiert) der andere ist ein Mann: der Handel und Liebe in einem zu führen verstand, sich hier verbinden wollte und das Mädchen gewann.“ In: SW II. S. 137. Z. 11-15. Des weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 451. Z. 17, SW II. S. 451. Z. 22, 23, 25.

27781SW II. S. 73. V. 1-4.

27782SW II. S. 105. V. 9.

27783SW II. S. 145. V. 1-4.

27784SW XVIII. S. 25. Z. 35.

27785SW XVIII. S. 26. Z. 36.

27786SW XVIII. S. 26. Z. 37.

27787SW XVIII. S. 31. Z. 41.

27788SW XVIII. S. 31. Z. 41.

27789SW XVIII. S. 32. Z. 16-17.

27790SW XVIII. S. 32-33. Z. 36//1-2.

27791SW XVIII. S. 33. Z. 5-6.

Auch dieses Motiv findet sich bereits in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthals. In *Maurice Barrès* (1891) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit Barrès' Bestreben, eine Klarheit in sein Leben zu bringen²⁷⁷⁹² oder auch durch Barrès' Protagonisten Philippe in dem zweiten Buch, über den es heißt: „denn er weiß, daß die Thaten nichts bedeuten, als was man durch Interpretation hineinlegt“.²⁷⁷⁹³

In *Das Tagebuch eines Willenskranken* (1891) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Stellung zu Amiels Lehrtätigkeit und seinem übergroßen Pflichtbewusstsein, mit dem er sich vom wirklichen Leben fernhält: „Er sehnt sich nach den höheren, nach den Pflichten des Gatten und Vaters, nach immer neuen, immer schwereren, sich darin zu vergraben, wie der Strauß den Kopf im Sand vergräbt“.²⁷⁷⁹⁴ Amiels falsche Stellung zur Welt und zum Leben selbst, zeigt sich für Hofmannsthal deutlich in seinem Tagebuch.²⁷⁷⁹⁵

In *Die Mutter* (1891) stellt sich Hofmannsthal kritisch zu den „handelnden Menschen“²⁷⁷⁹⁶ in Bahrs neuem Buch, denn sie zeigen sich als „modern und romantisch zugleich“,²⁷⁷⁹⁷ wird ihr Leben doch mitunter bestimmt von der „Krankheit des Empfindungsvermögens“.²⁷⁷⁹⁸

Von besonderer Bedeutung zeigt sich das Motiv der Tat auch in *Englisches Leben* (1891). Hofmannsthal schildert das vielgestaltige Wesen von Laurene Oliphant, der „einer der glänzendsten Schriftsteller des Tages“²⁷⁷⁹⁹ war und „gleichzeitig auch der tadelloste Dandy in wirklich großem Stil“.²⁷⁸⁰⁰ Im Sinne davon, dass Oliphant viele Wesenszüge in sich vereint, betont Hofmannsthal vor allem auch dessen Zug zur Tat: „Es ist etwas fieberhaft Treibendes, dämonisch Gärendes in dieser Entwicklung: ein titanischer Durst nach Aufregung, nach aktivem Leben, nach äußerem, tätigen Heldentum“.²⁷⁸⁰¹ In diesem Drang zur Tat, sei Laurene Oliphant den Großen verwandt wie Byron, Swift oder Marlowe. Oliphants aktives Wesen zeigt sich auch in seinen Werken, die einen „praktischen Blick, [einen] Sinn für das Zeitgemäße“²⁷⁸⁰² zeigen, und so ist der „Gegenstand seiner Schriften [...] That, nicht Theorie“.²⁷⁸⁰³ Doch diese „heldenhafte thatkräftige“²⁷⁸⁰⁴ Seite in ihm hatte sich ausgelebt, wodurch gleichsam ein anderes Leben für ihn begann, indem er zum Fanatiker wurde; dabei zeigt sich für Hofmannsthal deutlich, dass der fanatische Zug zur Religion Oliphants hier in ihm die Tat scheinbar zum Erliegen brachte. Dies wird Hofmannsthal in seiner Schrift nicht nur relativieren, denn was er hier wirklich anprangert, ist Oliphants Abwendung von der Welt, in der für ihn die Abwendung von der Tat mitschwingt. Wenn Hofmannsthal sich schließlich auf den Prediger Thomas Lake Harris bezieht, dann verweist er auf den gewaltigen Einfluss, den dieser über ihn gewann, „deren Wirkungen wir in den Thaten großer Heiliger und großer Schwindler bewundern.“²⁷⁸⁰⁵ An dieser Stelle verweist Hofmannsthal auf ein vermeintliches Wort Nietzsches („Der Fanatiker ist ein nach innen gewandter Krieger“),²⁷⁸⁰⁶ welches diesem allerdings nicht zugeordnet werden kann, wodurch es Hofmannsthal aber wieder gelingt, einen Bogen zwischen der Tat und Oliphant zu schlagen. So deutet Hofmannsthal an, dass das Tätige in Oliphant noch nicht überwunden war,²⁷⁸⁰⁷ sondern

In diesem Zusammenhang, heißt es: „>>alles was ich thue und schaffe, durchzittert eine leise Musik, meinen Unterthanen soll es sein wie ein Feengeschenk.<<“ In: SW XVIII. S. 33. Z. 7-8.

27792 „Der Darstellung dieses Versuches sind seine drei Bücher gewidmet. Was er gethan hat, haben andere vor ihm gethan, so die meisten Philosophen des Altertums, manche Heilige der christlichen Kirche, in gewissem Sinne auch der Verfasser des >>Wilhelm Meister<<“ In: SW XXXII. S. 34. Z. 21-24.

27793 SW XXXII. S. 36. Z. 25.

27794 SW XXXII. S. 23. Z. 20-23.

27795 „Der halben, heimlichen Gefühle, der kaumbewußten, ist sein Buch suggestivste Fundgrube; [...] der >>Weg in's Unbetretene, nicht zu Betretende<<, das schattenhafte Reich der Mütter, das ist sein Weg und sein Reich“. In: SW XXXII. S. 24. Z. 1-6.

27796 SW XXXII. S. 14. Z. 29.

27797 SW XXXII. S. 14. Z. 31-32.

27798 SW XXXII. S. 14. Z. 35-36.

27799 SW XXXII. S. 45. Z. 14-15.

27800 SW XXXII. S. 45. Z. 15-16.

27801 SW XXXII. S. 45. Z. 22-25.

27802 SW XXXII. S. 46. Z. 23-24

27803 SW XXXII. S. 46. Z. 26.

27804 SW XXXII. S. 48. Z. 14-15.

27805 SW XXXII. S. 49. Z. 9-10.

27806 SW XXXII. S. 49. Z. 22-23.

27807 „Erzeugt nicht der gleiche Drang des tätigen Lebens die großen Kämpfer und die großen Märtyrer, ist nicht eins die Orgie des Sieges und die Orgie der Selbstverstümmelung, gibt es nicht eine Wollust des Kniens neben der Wollust des Herrschens? Stehen nicht neben Titanen der Tat wie Marlowe und Byron und Warren Hastings die heiligen Schatten von Bunyan, Knox und Taylor,

dass er seinen Fanatismus in Bezug auf den Prediger nur in eine andere Bahn gelenkt hatte, was sich für Hofmannsthal auch nach seiner Abkehr von Thomas Lake Harris zeigt. Oliphant blieb seinem „rastlosen Verlangen nach der That“²⁷⁸⁰⁸ treu, ebenso wie seine Frau ihr „Verlangen nach Wertätigkeit, nach Helfen, Trösten, Lehren, Lindern“²⁷⁸⁰⁹ pflegte. Aus diesem Bewusstsein für die Tat heraus, haben die Oliphants auch eine Gemeinde begründet voller „werkthätiger Frömmigkeit und moralischer Aristokratie“.²⁷⁸¹⁰

Der Mangel an Tat der Figuren von Henrik Ibsens zeigt sich in der Schrift *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892) gleich zu Beginn, wenn Hofmannsthal sie konträr zu den Protagonisten von Goethe oder Shakespeare stellt und damit gleichsam die Bedeutung der Tat betont: „es gibt ja dort nichts als Menschen, plastische, lebendige Menschen, die sich handelnd und leidend ausleben, und in diesem Ausleben liegt Alles“.²⁷⁸¹¹ Bedingt ist dieser Mangel an Tat bei den Figuren Ibsens dadurch, dass sie von und durch ihre Stimmungen leben: „Alle diese Menschen leben ein schattenhaftes Leben; sie erleben fast keine Thaten und Dinge, fast ausschließlich Gedanken, Stimmungen, Verstimmungen. Sie wollen wenig, sie thun fast nichts“.²⁷⁸¹² Dieser Mangel jedoch zeigt sich nicht nur an den Männern, sondern auch anhand der weiblichen Figuren, die „müßige, nervöse und schönsinnige Frauen“²⁷⁸¹³ sind.

In *Gabriele D'Annunzio* (1893) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Versuch, den Begriff modern zu definieren: „Gering ist die Freude an Handlung, am Zusammenspiel der äußeren und inneren Lebensmächte, am Wilhelm-Meisterlichen Lebenlernen und am shakespearischen Weltlauf.“²⁷⁸¹⁴ In der Moderne, so Hofmannsthal, herrscht keine Tat vor, sondern eine Zerfaserung des eigenen Ichs. Auch D'Annunzios Figuren attestiert Hofmannsthal diesen Mangel an Tat. So zeigt sich in seinen Novellen ein allgemeiner Grundzug, nämlich eine Willenlosigkeit, die „jenes Erleben des Lebens nicht als einer Kette von Handlungen, sondern von Zuständen“²⁷⁸¹⁵ auffasst. Auch in Bezug auf D'Annunzios *L'Innocente* zeigt sich das Motiv und zwar durch den Erzähler der Geschichte, dessen Wesen geleitet ist von Morbidität und sich durch Wurzellosigkeit und Müßiggang erkennbar macht. Dabei ist diesem Protagonisten bereits durch seine Räumlichkeiten die Tätigkeit vor Augen geführt,²⁷⁸¹⁶ doch findet er keinen Bezug zu dieser, sieht er sich wie so viele Figuren der Moderne dem Leben mehr als Zuschauer denn als handelnde Gestalt entgegenstehend.

Die Thematisierung der Tatlosigkeit zeigt sich auch in *Der neue Roman von D'Annunzio* (1895): „Ins Leben kommt ein Mensch dadurch, daß er etwas thut. Und die Männer und Frauen in den Büchern von d'Annunzio thun nichts. Ja sie sind ganz und gar unfähig, zu erkennen, was denn das Thuen ist und warum das das einzige Gute ist. Auch wenn durch sie etwas geschieht, haben sie es nicht gethan; sie denken nur dazu.“²⁷⁸¹⁷ Tat und wirkliches Leben sind für Hofmannsthal, so zeigt sich hier, nicht zu trennen; demnach sind für Hofmannsthal die rein ästhetizistisch Lebenden im wirklichen Sinne keine lebendigen Menschen. Hofmannsthal zeigt des weiteren auch hier auf, dass er die Tat in Verbindung mit der Konzeption stehen sieht: „Es hängt aber das ganze Leben an der geheimnisvollen Verknüpfung von Denken und Thuen. Nur wer etwas will, erkennt das Leben. Von den Willenlosen und Unthätigen kann es gar nicht erkannt werden, so wenig als eine Frau von einer Frau.“²⁷⁸¹⁸ Zudem führt er an, dass die Dichter der letzten zwei Jahrzehnte sich gerade „auf den Willenlosen und Unthätigen“²⁷⁸¹⁹ konzentriert haben, wogegen er auf Aristoteles verweist: „Und doch stehen seit zweitausend Jahren diese Zeilen in der >>Poetik<< des Aristoteles: >>...auch das

mit dem bitteren Hochmut der Auserwählten oder dem einfältigen Lächeln der Gottseligen? Ist nicht Cromwell beides in einem?“ In: SW XXXII. S. 49. Z. 24-31.

27808SW XXXII. S. 51. Z. 27.

27809SW XXXII. S. 51. Z. 28-29.

27810SW XXXII. S. 52. Z. 4-5.

27811SW XXXII. S. 80. Z. 7-9.

27812SW XXXII. S. 81. Z. 3-5.

Diesen Mangel an Tat findet Hofmannsthal mitunter in dem Werk *Peer Gynt*, „wo den alten Mann sein ganzes ungelebtes Leben, die ungedachten Gedanken, die ungesprochenen Worte, die ungeweinten Tränen, die versäumten Werke vorwurfsvoll und traurig schweben.“ In: SW XXXII. S. 82. Z. 26-30.

27813SW XXXII. S. 81. Z. 14.

27814SW XXXII. S. 100. Z. 34-37.

27815SW XXXII. S. 101. Z. 25-27.

27816„An einer Mauer seiner Villa ist eine Sonnenuhr befestigt. Manchmal gleiten seine Blicke über den Quadranten, der die Inschrift trägt: >>Hora est bene faciendi<<. Gut thun! In der Arbeit den Sinn des Lebens suchen!“ In: SW XXXII. S. 102. Z. 38-41.

27817SW XXXII. S. 164. Z. 4-8.

27818SW XXXII. S. 164. Z. 9-12.

27819SW XXXII. S. 164. Z. 1.

Leben ist (wie das Drama) auf das Thuen gestellt, und das Lebensziel ist ein Thuen, nicht eine Beschaffenheit. Die Charaktere begründen die Verschiedenheit, das Tuen aber Glück oder Unglück.<<“²⁷⁸²⁰ Hofmannsthal äußert aber auch eine Hoffnung bezüglich des Menschen der Moderne und in dem Sinne auch für den Autor D’Annunzio. Den ersten Schritt zu einer positiven Entwicklung, habe dieser durch sein neuestes Werk getan, ist er doch bestrebt zu schildern „auf welchen sonderbaren Wegen in seinem neuesten Buch die That gesucht wird, die That an sich, das Thuen, von welchem, als von einer neuen Gottheit, alle Kraft und Schönheit ausgehen wird“.²⁷⁸²¹ Auch sieht Hofmannsthal in dem Protagonisten dieses letzten Werkes den Willen zur Tat („Nur das Thun entbindet die Kraft und die Schönheit.“).²⁷⁸²² Aber auch in Bezug auf den Gottessohn Herakles zeigt sich die Bedeutung, die Hofmannsthal der Tat zuspricht, hatte er es doch verstanden, sich aus der Lebensbedrohung zu retten, indem er die Schlangen ermordete. Die Bedeutung der Tat zeigt sich für Hofmannsthal auch durch Odysseus, der umherirren musste, damit es zu jener Heimkehr kommen konnte, wodurch er die Verbindung zwischen Tat und Weg setzt.²⁷⁸²³ Wie viele Figuren Hofmannsthal, weiß auch D’Annunzios junger Adeliger in seinem neuesten Werk um seinen Mangel an Tat, doch versucht er seinem Leben einen Halt zu geben, sich mit dem Leben selbst zu verbinden, indem er dem Wunsch Ausdruck verleiht einen Sohn zu haben.²⁷⁸²⁴ Aber nicht nur der Protagonist sehnt sich nach der Tat, auch die Landschaft spiegelt das wieder („So dürstet, wie der Held, die ganze Landschaft nach dem Thun“).²⁷⁸²⁵ Auch an eben dieser, in dieser Landschaft aufgewachsenen Prinzessinnen, spiegelt sich die Not um die Tat. So leiden sie zwar unter ihren Lebensumständen, unter der Last der Ahnen und dem Wahnsinn der eigenen Mutter, aber sie gehen nicht daran zugrunde.²⁷⁸²⁶ Letztendlich aber entzieht sich der Protagonist der Möglichkeit, eine dieser Prinzessinnen zu seiner Frau und der Mutter seiner Kinder zu machen, wodurch Hofmannsthal sagen kann: „Somit ist es wieder zu keiner That gekommen, und man könnte glauben, es sei wenig gewonnen.“²⁷⁸²⁷ So ist die Tat zwar nur angedacht, aber immerhin wurde sie bedacht, was in den früheren Werken D’Annunzios nicht der Fall war.

In *Die Rede Gabriele D’Annunzios* (1897) zeigt sich D’Annunzios Bezug zu den Büchern auf dem Tisch als ein Zug zur Tat; denn wie die Verstorbenen, die für Italiens Freiheit gekämpft haben, findet sich in „Tausenden und Tausenden von Zeilen [...] [die] Tat, nichts als Tat die eine Tat“.²⁷⁸²⁸ So begreift D’Annunzio auch den Dichter als einen tätigen Menschen: „Es liegt in der Menge eine Schönheit verborgen, der nur der Dichter und der Held Blitze zu entlocken vermögen. Das Wort des Dichters, wenn es über das Gedränge hinfliegt, ist That, wie die Gebärde des Helden.“²⁷⁸²⁹ Während, dass die Zeit kommen werde, in der sich dem Dichter die Ganzheit des Lebens offenbart, vollzieht er ebenso einen Bezug zur Bedeutung der Tat, wobei er die Tat des Mannes hervorhebt.²⁷⁸³⁰ Des weiteren will D’Annunzio das falsche Bild, was die Öffentlichkeit mitunter von ihm als lebensfremden Künstler hat, korrigieren und jedem „Zwiespalt zwischen Denken und Thuen ein Ende“²⁷⁸³¹ setzen. Hofmannsthal selbst erkennt in D’Annunzios Rede den zwingenden Zug zur Tat und stellt seine ideologische Rede in ein rechtes Licht.²⁷⁸³²

Vereinzelt zeigt sich ebenso in den weiteren frühen theoretischen Schriften das Motiv, so in

27820SW XXXII. S. 164. Z. 14-19.

27821SW XXXII. S. 164. Z. 22-25.

27822SW XXXII. S. 165. Z. 23-24.

27823„Viele Wege muß einer gegangen sein und nie müßig, damit wir über ihn weinen können.“ In: SW XXXII. S. 165. Z. 31-32.

27824„Seinem ungeborenen Sohn eine Mutter suchen, heißt die That suchen, in der man seine Kraft hergeben und lebendig werden kann.“ In: SW XXXII. S. 166. Z. 4-6.

27825SW XXXII. S. 166. Z. 37-38.

27826„Sie handeln, in wunderbarer Weise sind sie stark und handeln dadurch, dass sie da sind und lächeln und hinter ihrer Schönheit ihre Verzweigung verbergen.“ In: SW XXXII. S. 167. Z. 11-14.

27827SW XXXII. S. 167. Z. 27-28.

27828SW XXXII. S. 199. Z. 23-24.

27829SW XXXII. S. 201. Z. 9-12.

27830„Hier nun ist endlich That. Die männliche That, nach der es unsere Seelen verlangt, nach der wir uns bis zu schmerzlicher Verstörung sehnen, wie alle, die wir zwischen den Ruinen des Vaterlandes unsere betrogene Jugend hinabsinken sehen. ...So bin ich dahingekommen, Tragödien zu schreiben [...]“. In: SW XXXII. S. 201. Z. 18-22.

27831SW XXXII. S. 201. Z. 36.

27832„Man nennt den Inhalt dieser Rede lächerliche Ideologie. Man sollte nicht vergessen, dass Ideologie in allen grossen Revolutionen einen furchtbare und gewaltige Macht war und die grösste aller Revolutionen in jedem ihrer Augenblicke ebenso reich an Declamation wie an That war“. In: SW XXXII. S. 206. Z. 1-5.

Englischer Stil,²⁷⁸³³ in *Ola Hansson. Das junge Skandinavien* (1891) durch August Strindberg („der Thatgewaltige“)²⁷⁸³⁴ oder in *Über ein Buch von Alfred Berger* (1896). Hofmannsthals Bezugnahme zu Bergers Buch *Studien und Kritiken*, bringt ihn auch auf Goethe zu sprechen, dessen wissenschaftliche Interessen ihn seinem Dichterwesen entfernt zu haben schienen. Hofmannsthal widerspricht dem aber, denn: „Wie aber zieht die Vorrede zur >>Farbenlehre<< den Leser mit geheimnisvoller Kraft in den tiefsten Kreis dichterischer Anschauung! Wie wird da den Leiden und Thaten des Lichtes mit der *einen* Absicht nachgegangen, die geheimnisvolle Sprache aufzuschließen, in der die Natur zu bekannten, zu unbekanntem, zu verkannten Sinnen redet; ein stummes Mehr und Weniger, ein Thuen, ein Leiden, ein Vordringendes und Zurückhaltendes in dem das Dasein sich bewegt, mit einer Sprache zu beschenken, wie Shakespeare seinen Thätigen und Leidenden, seinem Lear, seiner Cornelia die flammenden und die milden Worte zutheilte.“²⁷⁸³⁵ Ansonsten zeigt sich das Motiv auch durch den mit der Konzeption und dem Leben verbundenen Gymnasialprofessor, mit dem sich Hofmannsthal in seiner Schrift *Ludwig Gurlitt* (1907) auseinandersetzt und der durch sein Leben in Widerspruch mit der Behörde geriet.

Im Zusammenhang mit Andreas Haltung zu seinen Freunden, nimmt Hofmannsthal im lyrischen Drama *Gestern* (1891) erstmalig Bezug zum Motiv („Ohnmächtig sind die Taten, leer die Worte! / Ergründen macht Empfinden unerträglich“).²⁷⁸³⁶ Doch mit der Hinterfragung seines ästhetizistischen Lebensverständnisses und der Angst, das Beste im Leben versäumt zu haben, zeigt sich eine Aktivität in seinem Verständnis fürs Leben, sodass der passive Ästhetizist ausruft: „Ich will mein Leben fühlen, dichten, machen!“²⁷⁸³⁷ Die Tat fordert Marsilio nicht einmal von Andrea ein, als er ihn um Schutz bietet („Ich fordre keine Tat und kein Versprechen, / Von selbst erwacht der Wille zum Zerstören“),²⁷⁸³⁸ denn der Wille zur Umkehr, dies lässt Hofmannsthal Marsilio hier sagen, muss sich aus dem Menschen entzünden. Der Mangel Andreas zur Tat²⁷⁸³⁹ zeigt sich schließlich vor allem in der fünften Szene. Andrea wähnt, sein Haus vor dem Verfall nicht retten zu können, weil jeder Entschluss ihn morgen bereits wieder mit dem *Gestern* verbinden würde und er dies, aus der fatalen Annahme, dass das *Gestern* mit dem Tod verbunden ist, ausklammern muss („Weil meine Schöpferkraft am Schaffen stirbt / Und die Erfüllung stets den Wunsch verdirbt“).²⁷⁸⁴⁰ Diesen Mangel an Tatkraft an Andrea erkannte auch Hofmannsthals Zeitzeugin Marie Herzfeld in ihrer Besprechung von Hofmannsthals Werk und vollzieht in diesem Punkt einen direkten Bezug zu ihrer Gegenwart: „Andrea [ist] modern durch und durch. Reflexionssüchtig, zum Handeln untüchtig. [...] und in ihre Teilchen zerlegt“.²⁷⁸⁴¹ Der Aufruf an den Kardinal und Fantasio, Andrea die Tatkraft zurückzugeben (SW III. S. 21. Z. 15-22) ist nur Schein, denn in Wirklichkeit bewillkommnet er deren Unmöglichkeit dazu. Zum Ende der Szene jedoch macht Hofmannsthal neuerlich deutlich, dass Andreas Ästhetizismus keineswegs unerschütterlich ist. Vielmehr lässt er ihn, ob der Tatkraft und Entscheidungsfreude seiner Freunde, sagen: „O, wie ich sie beneide um ihr Wollen!“²⁷⁸⁴² In der fünften Szene zeigt sich der Mangel an tätigem Leben bei Andrea ebenso, kann er doch weder eine Entscheidung bezüglich der Renovierung des Hauses noch der Bucht treffen, an der der Steg angelegt werden soll. „Ihr sollt mir raten. Denn ich taste kläglich“,²⁷⁸⁴³ bekennt Andrea über seine Unfähigkeit zur Tat und bittet deshalb die Freunde um Hilfe. Es entbehrt nicht einer gewissen Perversion, dass es ausgerechnet die Tat ist, die mitunter Andreas und Arlettes Trennung bewirkt. Denn anders als erwartet, bewies Andrea ob der Gefahr auf dem Boot Tatkraft und begab sich ans Steuer, während Arlette nur die Nähe des Mannes, der sie in den Armen hielt, mit der Rettung verbindet („Und als ich uns gerettet in den Hafen, / Warst in Lorenzos Arm du eingeschlafen“).²⁷⁸⁴⁴

27833SW XXXII. S. 182. Z. 11.

27834SW XXXII. S. 41. Z. 19.

27835SW XXXII. S. 197. Z. 12-21.

27836SW III. S. 10. Z. 21-22.

27837SW III. S. 12. Z. 24.

27838SW III. S. 15. Z. 30-31.

27839Die Passivität des Protagonisten schlägt sich auch durch die fast nicht greifbare Handlung nieder, was auch schon Alewyn bemerkte: „Es ist nicht schwer zu merken, daß das *Gestern* keine starke Handlung hat.“ In: Alewyn, S. 59.

27840SW III. S. 21. Z. 12-13.

27841Wunberg: S. 43.

27842SW III. S. 23. Z. 7.

27843SW III. S. 22. Z. 5.

27844SW III. S. 27. Z. 16-17.

In dem Drama *Ascanio und Gioconda* (1892) greift Galasso, Giocondas Cousin, Ascanio ob seines späten Besuches bei ihnen an, und verweist seine Cousine darauf, dass sie mit ihrem Handeln ihre Familie in Verruf bringt,²⁷⁸⁴⁵ was Gioconda nicht einsieht, da ihr die Besuche Ascanios ein Gefühl von Glück vermitteln. Wie falsch Ascanios Sicht auf sein Leben ist, zeigt sich im Gespräch mit Giocondas Onkel, dessen Einwand und Besorgnis er nicht verstehen kann, versteht er das Genießen seines Lebens, sich bei Trunk, Spiel und Falkenjagd mit den Söhnen Bertuccios zu verlustieren, als Beruf, von dem ihm nicht bekannt ist, dass solch ein Lebenswandel „Untüchtig macht“.²⁷⁸⁴⁶

In dem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892) zeigen sich die Schüler des Tizian als passive Dilettanten. Der Zug zur Tat wird allein durch die Notizen des Dramen-Fragments gezeigt und zwar gerade durch die Notiz über den Dilettanten, der anmerken kann, dass das „Werk, That, Mensch Natur“²⁷⁸⁴⁷ dem Menschen oft verborgen ist. Dies zeigt sich auch an dem Schüler Paris, über den Hofmannsthal notiert hat: „Wir wissens nicht, wir dämmern und wir fluthen / Verloren zwischen That und Traumversenkung“.²⁷⁸⁴⁸

In dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) sieht Claudio das tätige Leben durch die Menschen, die er konträr zu sich empfindet („Und denen Güter, mit der Hand gepflückt, / Die gute Mattigkeit der Glieder lohnen“).²⁷⁸⁴⁹ Auch Richard Alewyn sieht Claudio nicht als Tätigen, weder im Guten noch im Schlechten, und bemerkt treffend: „Nicht irgendein böses Tun ist seine Verfehlung, sondern ein falsches Sein. Er hat den Raum zwischen Gut und Böse überhaupt niemals betreten“.²⁷⁸⁵⁰

In dem lyrischen Drama der *Idylle* (1893) thematisiert Hofmannsthal ebenso die Tat. Während die Frau für die Passivität steht, steht der Schmied für das aktive, tätige Leben ein.²⁷⁸⁵¹ So erfreut sich der Schmied nicht nur an den „starken Spuren meines Tuens, weil es tüchtig ist“,²⁷⁸⁵² sondern er will die Frau auch zum tätigen Sein bekehren.

Der problematische Bezug zur Tat zeigt sich ebenso innerhalb der dramatischen Fragmente, und zwar erstmalig in dem *Revolutionsstück* (1893), indem Hofmannsthal auf die Jugend der Zeit um 1848 eingeht. Ausgehend von dem Wurzellosen, was den jungen Menschen dieser Zeit ausmacht und wodurch er im Grunde genommen auf die eigene Moderne abzielt, heißt es: „in Handlung muss sich der Mensch ausleben (Herders Seereise) aber ihr Thuen, obwohl unendlich einflussreich, ist kein Handeln.“²⁷⁸⁵³

In dem dramatischen Entwurf *Maria Stuart* (1895) zeigt sich das Motiv durch Maria Stuarts veränderte Stellung zu ihrem dritten Ehemann: „Wie Marie endlich daran verzweifelt seine Liebe wiederzugewinnen, will sie ihn wenigstens retten: mit veränderter Stimme, tief in sich zurückgedrängtem Wesen ist sie nichts als Sorge und Thätigkeit.“²⁷⁸⁵⁴ In den Notizen ist dabei eine Verschiebung in Bezug auf die Tat erkennbar; während diese zu Beginn des Dramas in Verbindung mit Bothwell und dem Mord an Marias zweitem Mann steht und Hofmannsthal darüber eher die Tatlosigkeit zugunsten der Liebe in Bezug auf die Königin andeutet („In ihm ist die That so, wie in Maria die Liebe“),²⁷⁸⁵⁵ zeigt sich diese letztendlich als tätig, im

Des weiteren, siehe: SW III. S. 300. Z. 24-25.

27845SW XVIII. S. 79. Z. 3-5.

27846SW XVIII. S. 85. Z. 21.

27847SW III. S. 344. Z. 1.

27848SW III. S. 361. Z. 27-28.

27849SW III. S. 63. Z. 23-24.

In den Varianten zeigt sich das Motiv durch die Landschaft, die Claudio besieht („eine jede das Bette für Thaten Wunsch u Glück“, SW III. S. 436. Z. 2).

Siehe (Notizen): SW III. S. 440. Z. 18.

27850Alewyn: S. 73.

27851Seinen Lebenskreis kennend, versteht er sich als „Wirkender“ (SW III. S. 59. Z. 23), der für das Maß einsteht.

27852SW III. S. 57. Z. 9.

27853SW XVIII. S. 120. Z. 29-30.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 121. Z. 10-12.

27854SW XVIII. S. 125. Z. 24-27.

27855SW XVIII. S. 126. Z. 31.

Versuch ihn zu retten, während Bothwell von seiner Tat verfolgt wird („Seine That wieder aufessen, wie Hunde ihr Gespieenes“).²⁷⁸⁵⁶

Des weiteren zeigt sich der Plan die Tat einzubinden in dem *Darmstädter Festspiel Die Weihe des Hauses* (1900) durch die Worte des Greises an den Jüngling („Du must thuen um zu leiden, was du leidest, weil du thatest“),²⁷⁸⁵⁷ in *Der Besuch der Göttin* (1900),²⁷⁸⁵⁸ in dem Dramenentwurf *Valerie und Antonio* (1901) allein durch das Thema²⁷⁸⁵⁹ oder auch in *Des Ödipus Ende* (1901), indem sich die Bedeutung der Tat für den Fortlauf des Lebens zeigt. Ödipus, der Mitleid mit sich empfindet, sagt zu seiner Tochter Antigone: „Ich habe meine Thaten mehr gelitten als gethan“.²⁷⁸⁶⁰ Der Bezug zur Tat zeigt sich vor allem aber in Verbindung mit dem Gelähmten, dessen Mutter die „ganze Welt ans Unthat und Strafe“²⁷⁸⁶¹ ansieht, doch ahnt sie auch, dass eine Handlung des Sohnes seine Lähmung bewirkt hat: „Alle unsere Thaten sind ja Schatten. es ist doch etwas dahinter. Nicht wahr das was dahinter ist siehst du ja auch?“²⁷⁸⁶² Dass die eigene Tat Folgen haben kann für den Menschen, darauf beziehen sich auch die Mädchen, sollen die Hirten sie freigegeben, denn die Göttinnen „wittern Mord und Frevelthat“.²⁷⁸⁶³ Das Motiv gedachte Hofmannsthal aber auch in dem Dramenentwurf zu *König Kandaules* (1903) einzubinden, wobei sich hier die Tat durch Kandaules' Wahn ins Göttliche gesetzt zeigt, will er sich doch der Form entkleiden.²⁷⁸⁶⁴

Neben einem kurzen Bezug zur Tat in den sehr losen Notizen zu *Carl* (1904) durch eben jenen Carl („Carl zeigt seinem Schulfreund Bruchstücke des Dramas, in dem es sich um die That handelt. Die That von der es kein zurück, auf die es keinen verzicht, ohne die es kein weiterleben giebt“),²⁷⁸⁶⁵ zeigt sich das Motiv letztendlich auch, allerdings problematisch gesetzt, in dem dramatischen Entwurf *Hauptmann Aichinger* (1906). Hofmannsthal fasst es als „peinliche Verzerrung“²⁷⁸⁶⁶ eines Offiziers auf, der nur um Frieden dient („einzige Thaten Steuer-Executionen und Transporte“).²⁷⁸⁶⁷ Dem Hauptmann wiederum wird „das Thuen [...] zur fixen Idee: er möchte ein Bauer werden oder Landgeistlicher.“²⁷⁸⁶⁸ Des weiteren zeigt sich das Motiv durch Anna, die eine Zuneigung zu Aichinger fasst: „sie ist durchdrungen davon dass auf jedem Ding des Lebens sein Preis steht: für sie löst sich das Leben aller Männer und Frauen in nichts als Spannungen auf, deren Lösung die entscheidenden Thaten und Opfer sind“.²⁷⁸⁶⁹

Die Tat zeigt sich auch in dem Drama *Alkestis* (1893/1894) und zwar dahingehend, dass Admet nicht begreifen kann, warum auf Alkestis und ihn dieses Los fallen musste, hätten sie sich doch durch ihre Taten nicht an den Göttern versündigt („Die nicht den Göttern taten, was den Tod / Verdient“).²⁷⁸⁷⁰ Schlecht aber sei das Handeln der Eltern an ihnen gewesen. Denn während Alkestis für ihn in den Tod gehen wird, verweigerten ihm dies die Eltern („Dein Vater und die Mutter, / Die freilich taten schlimm an uns“).²⁷⁸⁷¹ Sich vor Herkules als wahren König und guten Gastgeber zeigend, weiß Admet wohl, dass dieses Handeln mitunter befremdlich wirken muss, doch will er sich als wahrhaftiger König zeigen.²⁷⁸⁷² Neben Admet erhebt

27856SW XVIII. S. 126. Z. 33.

27857SW XVIII. S. 137. Z. 18.

Des weiteren, heißt es: „nachher, entschlossen zu lieben: kommen ihm die Thätigen entgegen Gärtner, Fischer, Küfer, Glasmaler: sein Vater“. In: SW XVIII. S. 137. Z. 24-25.

27858SW XVIII. S. 154. Z. 11.

27859„Das schöne Thema ist eigentlich: Die activen Männer müssen das Seelische ihrer Frauen den intellectuellen Männern überlassen“. In: SW XVIII. S. 247. Z. 16-17.

27860SW XVIII. S. 251. Z. 28.

27861SW XVIII. S. 256. Z. 7-8.

27862SW XVIII. S. 260. Z. 29-31.

27863SW XVIII. S. 267. Z. 25-26.

27864„[...] obwohl seine unaufhörliche Thätigkeit, ja die Emanation seines Wesens dies ist: die Form zu zerstören, so ahnt er nie wie sehr sein ganzes Dasein von der Form getragen wird. In der Jagdhütte sucht er die Einsamkeit: die Sternennähe, das Gespräch mit den Göttern.“ In: SW XVIII. S. 273. Z. 16-19.

27865SW XVIII. S. 290. Z. 14-16.

27866SW XVIII. S. 327. Z. 8.

27867SW XVIII. S. 327. Z. 9-10.

27868SW XVIII. S. 327. Z. 11-12.

27869SW XVIII. S. 330. Z. 9-13.

27870SW VII. S. 16. Z. 21-22.

27871SW VII. S. 18. Z. 4-5.

27872SW VII. S. 25. Z. 33-36.

auch ein Jüngling mit seinem Gesang Alkestis ob ihres selbstlosen Handels an dem Mann.²⁷⁸⁷³

In Hofmannsthals Arbeit *Alexanderzug* (1893/1895) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit Alexander selbst: „eine große Rechtfertigung aller begangenen Thaten: das Wegfliegen des Pfeiles aus seiner Hand, der den Clitus tödtet, wie das Auspiessen einer Blume empfunden“.²⁷⁸⁷⁴ Gleichsam aber zeigt sich aus den Notizen heraus auch eine Distanz zur Tat und zwar in *Alexander Die Freunde* (1895): „Alexander und der Philosoph Xanthippos Alexander sagt ihm: meine Taten findest du nicht bei mir, sie sind nie gewesen, DU musst sie erfinden.“²⁷⁸⁷⁵ Hofmannsthal verbindet hier die Tat für Alexander nicht nur mit der Freundschaft,²⁷⁸⁷⁶ sondern zeigt in der Notiz N 13 auch den Angriff auf die Tat,²⁷⁸⁷⁷ als auch im II. Akt die Verbindung mit dem Lieben: „je mehr sich ihm die That zu entziehen scheint desto mehr ist er nach Begierde zu ihr entzündet“.²⁷⁸⁷⁸ Weitere Bezüge zur Tat finden sich in der Rede zwischen dem Philosophen und Amyntas dadurch, dass man sich vor den „Thaten“²⁷⁸⁷⁹ bewahren möge, als auch durch einen übertriebenen Bezug zur Tat durch Rhodos,²⁷⁸⁸⁰ durch die Figur des Herondas,²⁷⁸⁸¹ durch die Worte des Amycles („Ist Dir Dein Bruder mehr als Deine That“),²⁷⁸⁸² durch Kallisthenes, der die Herausforderung durch die Tat spürt²⁷⁸⁸³ oder auch durch den mangelhaften Bezug der Inder zur Tat („sie achten Thaten für nichts für bunten Traum“).²⁷⁸⁸⁴

Ein Bezug zur Tat findet sich innerhalb der Prosagedichte allerdings erst in dem 24. Prosagedicht *Kaiser Maximilian reitet* (1895), wenn Hofmannsthal die Tat gegen die Passivität stellt: „Kaiser Maximilian. der thätige Kaiser hat eine Vision des unthätigen. (Otto III)“.²⁷⁸⁸⁵

In der *Soldatengeschichte* (1895/1896) zeigt sich ebenso der fehlende Bezug zur richtigen Tat. Dabei erfolgt die falsche Tat im Zuge des Erkennens der Ganzheit, der er durch die Natur begegnet. So empfindet Schwendar keine Befriedigung durch die Ermordung des Hasen, sondern die Tat „erhöhte die dumpfe Wuth des Elenden“.²⁷⁸⁸⁶ Seine Verzweiflung wächst und neuerlich stürzt er sich auf den Hasen, schleudert ihn um sich und bewirkt damit nur neuerlich, dass sein Blick mit der Natur und so der Ganzheit des Seins (durch die Bäume) konfrontiert wird.

Innerhalb der hinterlassenen Gespräche und Briefe zeigt sich das Motiv mit sehr kurzen Bezügen in *Die Abende von Rodaun* (1903), welches Hofmannsthal als Gespräch über Kunstwerke zwischen Zeitgenossen geplant hatte, in dem Hofmannsthal auf das Wissen um „die wahren Antriebe der menschl. Handlungen“²⁷⁸⁸⁷ anspielt, in *Der junge Lehrer der Kinder und die alte Frau* (1896) (SW XXXI. S. 15. Z. 11-12), in *Die Briefe des James Hackmann* (1903) in Verbindung an dem Mord Hackmanns an der Geliebten Margaret,²⁷⁸⁸⁸ in dem *Gespräch über die Novelle von Goethe* (August/September 1906) in Bezug auf Goethes Werk²⁷⁸⁸⁹ und

27873SW VII. S. 34. Z. 26.

27874SW XVIII. S. 14. Z. 30-32.

27875SW XVIII. S. 15. Z. 13-15.

27876„[...] bist Du mein Freund? Thätest Du das und das für mich? ich glaub wohl, es aber sich zu wissen bin ich wohl“. In: SW XVIII. S. 15. Z. 30-31.

27877„[...] im Gespräch mit der Syrerin kommt das Heraus dass ihm jede Überredung eines andern seine reine Beziehung zu der That etwas verdreht so dass sie ihm entfremdet wird“. In: SW XVIII. S. 16. Z. 17-19.

27878SW XVIII. S. 21. Z. 33-34.

27879SW XVIII. S. 22. Z. 31.

27880Auf ihn bezogen, heißt es: „Du bist zusehr verliebt in Deine That“. In: SW XVIII. S. 15. Z. 22.

27881„[...] der an die Wahrheit einer That sein Leben setzt darf nichts lieb behalten.“ In: SW XVIII. S. 23. Z. 11.

27882SW XVIII. S. 18. Z. 10.

27883SW XVIII. S. 18. Z. 15-16.

27884SW XVIII. S. 18. Z. 23.

Zudem notiert Hofmannsthal über die Tat des Edelknaben im August 1917 im *Buch der Freunde*: „die Tat der Pagen Alexanders war Hysterie <...> die mögliche Tat geht aus dem Wesensgrund aus dem Geschick hervor.“ In: SW XVIII. S. 351. Z. 26-28.

Siehe (Varianten): SW XVIII. S. 353. Z. 25.

27885SW XXIX. S. 238. Z. 3-4.

27886SW XXIX. S. 56. Z. 8.

27887SW XXXI. S. 90. Z. 8.

27888„[...] in mir ist das finstere (dies erscheint nach der That wunderbar leuchtend aufgelöst): es zuckte mir die Hand gegen meinen theuersten Freund einmal“. In: SW XXXI. S. 67. Z. 3-5.

27889„[...] der Schauplatz ist gegeben; wir kennen ihn nicht wie Traumland, noch Land der Sehnsucht, eher wie Land unseres

die Figuren („Goethes Märchen (hier sind die Gestalten ganz das was sie thun“) ²⁷⁸⁹⁰ oder in *Rodauner Anfänge* (1906), wenn Hofmannsthal persönliche Gespräche zwischen ihm und Rudolf Alexander Schröder im Juli 1906 in Lueg festhält: „Des Menschenverstandes angewiesenes Gebiet und Erbtheil ist der Bezirk des Thuns und Handelns.“ ²⁷⁸⁹¹

In dem lyrischen Drama *Der Kaiser und die Hexe* (1897) kommt der Kaiser zu der Erkenntnis, dass ihn das Handeln vor der Verführung der Hexe bewahrt. Doch hier zeigt Hofmannsthal auf, dass der Mensch sich zum Handeln aufrufen kann und dennoch ästhetizistisch höchst bedroht bleibt. Der Grund dafür ist von Hofmannsthal deutlich dargelegt, eben weil der Kaiser nicht für die Ganzheit des Seins steht. So wird gleich zu Beginn der Wille des Kaisers zur Jagd gegen ihn verkehrt, indem er sich selbst als das „Wild“ ²⁷⁸⁹² erkennt. Dennoch bleibt der Kaiser dabei die Tat an die Stelle der Gedanken, an die Stelle der Zerfaserung seines Lebens zu setzen („Jetzt, nur jetzt nichts denken?“). ²⁷⁸⁹³ Hofmannsthal verbindet dabei die Zugehörigkeit zur Hexe mit der Passivität, denn obwohl er sich als Handelnder beweisen will, zeigt sich auch, dass er lange in Passivität verharrte, wusste er doch schon länger von der Möglichkeit, wie er sich von der Hexe befreien kann. Die Unfähigkeit zur Tat, die der Kaiser allerdings mit der Vergangenheit verbindet und von sich tun will, zeigt sich vor allem in seiner Konfrontation mit Lydus. Als Kind habe er mit einem Fingerzeig die Ämter seines Reiches bestellt, ²⁷⁸⁹⁴ nun aber will er beweisen, dass er als Mann zu handeln vermag. Was Hofmannsthal aber an ihm zeigt, ist jedoch eine neuerliche Unfähigkeit. Nicht einen kompetenten Mann setzt er in ein Amt, sondern einen Verurteilten, der zudem auch das Handeln des Kaisers anzweifelt, was Hofmannsthal dadurch deutlich macht, dass er Lydus mit einem „strengen Blick auf den Kaiser“ ²⁷⁸⁹⁵ gerichtet abgehen lässt. Mit der vermeintlichen Ermordung der Hexe wähnt der Kaiser kurzfristig, dass er die Tat begangen habe, mit der er sich von der Hexe befreit habe. ²⁷⁸⁹⁶ Doch auch hier zeigt sich die Tat als unnütz, denn sie kann ihn nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Problem in ihm selbst begründet liegt.

In dem lyrischen Drama *Die Frau im Fenster* (1897) zeigt sich die Betonung der Tatkraft durch die Amme Dianoras. Diese stellt die Stärke des Bracchio damit indirekt gegen Dianoras Träumerei: „Oh, er ist stark, unser Herr. Er ist der stärkste Herr vom ganzen Adel / ringsum und der klügste.“ ²⁷⁸⁹⁷ Die Bereitschaft zur Tat des Bracchio zeigt sich hier aber auch dadurch, seinem Pferd seinen Willen aufzuzwingen und dessen Befehlsverweigerung mit Gewalt zu bestrafen. ²⁷⁸⁹⁸ Bei Dianora spielt die Tat an sich keine Rolle, gibt es bei ihr also keine Tat im Sinne einer dem Leben zugewandten Handlung, sondern Dianora wird von ihrem Mann lediglich gefragt, was geschehen wäre, wenn nicht er zu ihr gekommen wäre. ²⁷⁸⁹⁹

thätigen Lebens.“ In: SW XXXI. S. 147. Z. 22-23.

27890SW XXXI. S. 149. Z. 7.

„Das liebe ich so sehr an den Helden jener alten Erzählungen dass sie ganz in ihrem Erlebnis sind. [...] Ja in jenen alten Erlebnissen sind die Menschen und ihre Thaten ein Gesicht.“ In: SW XXXI. S. 149. Z. 30-34.

27891SW XXXI. S. 126. Z. 14-15.

27892SW III. S. 179. Z. 12.

27893SW III. S. 180. Z. 15.

In den Notizen heißt es in Bezug auf den Kaiser: „meine Tätigkeiten freuen mich“. In: SW III. S. 689. Z. 13.

27894SW III. S. 192. Z. 15-29.

27895SW III. S. 192. Z. 34-35.

27896

„Und ich tat es wirklich, tat es?
Unsre Taten sind die Kinder
Eines Rauchs, aus rotem Rauch
Springen sie hervor, ein Taumel
Knüpft, ein Taumel löst die Knoten.
Meine Seele hat nicht Kraft,
Sich zu freuen an dieser Tat!
Diese Tat hat keinen Abgrund
Zwischen mich und sie getan,
Ihren Atem aus der Luft
Mir nicht weggenommen, nicht
Ihre Kraft aus meinem Blut“ In: SW III. S. 197. Z. 14-25.

27897SW III. S. 103. Z. 3-4.

27898SW III. S. 102. Z. 26-33.

27899SW III. S. 114. Z. 1-6.

In dem lyrischen Drama *Der weisse Fächer* (1897) ruft Livio seinen Freund Fortunio zur Rückkehr ins lebendige Sein auf, und bindet dies an die Tat, die Fortunio nicht immer aus seinem Leben gestrichen hatte. Hatte er ihm doch einstmals selbst gesagt: „Tun / Und Denken, sagtest du, das sind die Wurzeln / Des Lebens, und es ziemt uns auszuruhn / Vom Tun im Denken, vom Denken im Tun.“²⁷⁹⁰⁰ Das tatkräftige Handeln deutet auch die Großmutter an; sowohl Fortunio als auch Livio haben „Sporen an den Füßen“,²⁷⁹⁰¹ verweilen aber dennoch auf dem Friedhof.

In den veröffentlichten Gedichten zeigt sich lediglich an zwei Arbeiten dieses Motiv. So gibt sich in dem Gedicht *Der Jüngling und die Spinne* (1897) das lyrische Ich vermeintlich im ersten Teil des Gedichtes nur dem Schönen hin. Hofmannsthal bricht dies durch zwei Momente auf, einmal durch die Andeutung des Ganzen, des weiteren durch die Tat, die das lyrische Ich durch die erntenden Jungen erlebt. Zugleich bindet Hofmannsthal aber, vor der Begegnung mit dem Tod, die Tat in einen ästhetizistischen Kontext: „Spür ich in einem wundervoll entfernten / Traumgebilde sich mein Innerstes entriegeln / Beim Anblick, den mir ihre Taten geben.“²⁷⁹⁰² Des weiteren zeigt sich lediglich in der Notiz *Kunst des Erzählens*, die unter dem Titel *Epigramme* (1898) steht, das Motiv.²⁷⁹⁰³

Der Bezug zur Tat zeigt sich auch in dem Drama *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898), allerdings dahingehend, dass Sobeide zuweilen denkt, der Kaufmann würde ihr einen Gefallen erweisen, wenn er sie freigibt zu Ganem zu gehen („Das thust Du mir? Das hab´ ich nie im Traum / gewagt zu denken, nie im tollsten Traum“).²⁷⁹⁰⁴ Sobeide stuft sein Verhalten als vermeintlich gute Tat ein, und auch der Kaufmann besinnt sich zum Ende des ersten Aufzuges noch einmal auf sein Handeln gegen Sobeide: „Ich glaube, was ich that, ist eine Art / mit dem, wie ich den Lauf der Welt erkenne“.²⁷⁹⁰⁵

In der *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) zeigt sich die Thematisierung der Tat lediglich durch die Einladung Weidenstamms in Veniers Haus: damit ist Venier mit seinem Handeln („Du hast es getan, du hast es schon getan!“)²⁷⁹⁰⁶ dem seiner Frau zuvorgekommen: „Ich habe das getan, was du tun willst.“²⁷⁹⁰⁷

Obwohl Hofmannsthal in *Fuchs* (1900) die Tat scheinbar nicht thematisiert, erfolgt dies doch durch Lepic, der seinem Sohn heißt, sich von der Drangsalierung der Mutter zu befreien. Er solle sich als Mann zeigen, die Passivität von sich tun und die Mutter in ihre Schranken weisen. Lepics Aufruf zur Tat muss zwiespältig betrachtet werden, denn wie kann ein Heranwachsender sich zur Tat bekennen, wenn er von dem Vater diese nicht vorgelebt bekommt; zudem ist es Lepic selbst, der seinen Sohn lange klein gehalten hat, ihm die Aussprache verwehrt hat und ihn eigentlich immer noch als Kind sieht.

Ebenso findet sich in *Ein Frühling in Venedig* (1900) die Tat, jedoch negativ gesetzt, denn Erwins Grundstimmung zum Leben geht an der Tat vorbei.²⁷⁹⁰⁸

Das Motiv zeigt sich in *Der Schüler* (1901) nur sehr reduziert. Die Tat wird von Hofmannsthal durch den Meister eingebunden, der wähnt richtig zu handeln wenn er dem Schatten Leben einhaucht: „Meinem Schatten, der hinter mir kauert, der hier hinter meinem Stuhl liegt und lauert, dem vermag ich Leben

27900SW III. S. 154. Z. 32-35.

27901SW III. S. 158. Z. 4.

27902SW I. S. 70. V. 18-20.

27903„Schildern willst du den Mord? So zeig mir den Hund auf dem Hofe: / Zeig mir im Aug von dem Hund gleichfalls den Schatten der That.“ In: SW I. S. 86. Z. 17-18.

27904SW V. S. 27. Z. 15-16.

27905SW V. S. 29. Z. 18-19.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 29. Z. 28.

27906SW V. S. 149. Z. 4.

27907SW V. S. 149. Z. 2.

Siehe (Notizen): SW V. S. 466. Z. 6-10.

27908SW XXIX. S. 134. Z. 24-25.

einzublasen. Hier steht es geschrieben. So will ich thun.“²⁷⁹⁰⁹ Das falsche Tun zeigt sich aber auch durch den Schüler, der die Mordtat nicht selbst auszuführen imstande ist, sondern sich von Strolch den Mord an ihm abnehmen lässt: „>>Du mußt es thun. Ich will mir die Augen zuhalten, die Ohren verstopfen.<<“²⁷⁹¹⁰ Unfähig, selbst dem Geschehen der Tat zuzuhören, hält er sich die Ohren zu, um schließlich, gemeinsam mit Strolch, nach der Tat in einen wilden Tanz auszubrechen.²⁷⁹¹¹

In der *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (1901) zeigt sich das Motiv mit Hugos ersten Erfolgen in Verbindung gesetzt, mit denen er sich einem herrschenden Missbrauch entgegenzustellen gedachte. Indem er sich an das Rhetorische band, empfand sich Hugo gleichsam als „Handelnder“,²⁷⁹¹² was er mitunter in dem Werk die „>>letzten vierundzwanzig Stunden eines zum Tode Verurtheilten<<“²⁷⁹¹³ auslebte. Auch in Verbindung mit der Zeit von 1830-1851 zeigt sich die Bedeutung der Tat, indem sich Hugo in seinen Schriften als ein Aktueller zeigt, will er doch Erfolg, was ihn tiefer in seine gegenwärtigen Probleme hineintreibt. In dieser Phase seines Lebens war auch der Einfluss des Grafen Saint-Simon von Bedeutung und der sich entwickelnde Sozialismus („Nun nahm es den Sinn einer mystisch-politischen höchsten Thätigkeit an“).²⁷⁹¹⁴ Die Jugend stuft Hofmannsthal nicht nur als Träger dieser Ideen ein, sondern in ihnen lagen auch die „Möglichkeiten schrankenlosen Handelns“.²⁷⁹¹⁵ Hofmannsthal betont in dieser zweiten Lebensphase Hugos, dass er die „Folge seiner Thaten und Erlebnisse“²⁷⁹¹⁶ zu überblicken vermochte. Zum Ende des ersten Abschnittes verweist Hofmannsthal noch einmal auf die Konzeption und zwar in dem Sinne, dass Hugo sein Leben als ein Ganzes begreift, von einer fantastischen Kindheit, über eine erwartungsfrohe Jugend zu einem „thätig parteilich bewegte[n] Mannesalter“.²⁷⁹¹⁷

In dem zweiten Teil der Schrift nimmt Hofmannsthal Bezug zu dem Weltbild in den Werken Hugos, sieht er Hugos Figuren doch nicht primär als „Handelnde [...] sondern [als] Redner“.²⁷⁹¹⁸ Hofmannsthal stuft den Dichter zudem als „Arbeiter“²⁷⁹¹⁹ ein: „Sein Dasein ist ebensosehr mit den sittlichen Mächten verknüpft als mit den elementaren Gewalten, und indem er sich seinem Tun ganz hingibt, verschmilzt ihm die äusserste Anspannung und heroische Selbstentäußerung in eins mit dem schrankenlosen Geniessen der Welt, mit einer Orgie, die kein anderer kennt.“²⁷⁹²⁰ Hofmannsthal betont damit auch hier explizit die Bedeutung der Tat für den Menschen, der in der Welt stehen will, denn: „Dem, der wirkt, erschliesst sich die Welt“.²⁷⁹²¹

In den dramatischen Notizen zu *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901) schildert Hofmannsthal Guido als untätigen und kraftlosen Menschen: „Sein Wesen ist Unglauben an die Menschen, aristokratische Praesumption, während er mit anderen Bedingungen rechnen muss. Er ist schwach und findet das Handeln des Starken einzig für sich passend.“²⁷⁹²² In den Notizen zeigt sich auch eine plötzliche Bereitschaft zur Tat,²⁷⁹²³ die allerdings – aller Wahrscheinlichkeit nach – zum Prozess und letztendlich zum Mordplan an Pompilia führt. Dabei zeigt sich, dass Guidos Geliebte Emilia sein untätiges Wesen erkannt hat („Zungen-schurke, zu schlecht für Thaten“),²⁷⁹²⁴ weshalb er diese Tat an Pompilia letztendlich in Auftrag gibt und nicht selbst begeht. Dabei erweist sich auch Emilia als unfähig zur Tat und damit zum Mord.²⁷⁹²⁵ In den Varianten zeigt sich des weiteren auch die Unfähigkeit Violantes zur Tat: „sie ist eine solche Frau: Die nie recht die Handlung

27909SW XXVII. S. 44. Z. 3-5.

27910SW XXVII. S. 49. Z. 20-21.

27911SW XXVII. S. 52. Z. 3-4.

27912SW XXXII. S. 231. Z. 18-19.

27913SW XXXII. S. 231. Z. 21-22.

27914SW XXXII. S. 238. Z. 29-30.

27915SW XXXII. S. 238. Z. 38.

27916SW XXXII. S. 241. Z. 26-27.

27917SW XXXII. S. 244. Z. 1.

27918SW XXXII. S. 245. Z. 13-14.

27919SW XXXII. S. 247. Z. 41.

27920SW XXXII. S. 248. Z. 3-7.

27921SW XXXII. S. 248. Z. 12.

27922SW XVIII. S. 171. Z. 5-8.

27923„Nun bin ich's satt, mich treiben zu lassen; ich will selber steuern.“ In: SW XVIII. S. 200. Z. 30-31.

27924SW XVIII. S. 238. Z. 15.

27925SW XVIII. S. 241. Z. 13-14.

sondern sich in der Pose und im Mittelpunkt des Handelns sieht“.²⁷⁹²⁶

Die Tat zeigt sich in *Orest in Delphi* (1901-1904) für Orest an die Ermordung der Mutter gebunden, wodurch ihn dieser Mord verfolgt. So empfindet Orest einen Ekel vor die Welt, denn alles erscheint ihm wie ein „fortwährendes wiedergebären der That“.²⁷⁹²⁷ Von eben jener Wiederholung der Tat,²⁷⁹²⁸ kann er sich nicht befreien, was nicht nur sein Verhalten zu den Menschen prägt, sondern ihm auch durch den Tod keine Option zur Befreiung von der Tat liefert, befürchtet er im Hades doch seiner Mutter zu begegnen. Hofmannsthal deutet in den Notizen aber auch ein tätiges, falsches Verhalten an seiner Frau Hesione an, was vom Volk angeprangert wird.²⁷⁹²⁹

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, zeigt sich das Motiv lediglich angedeutet in der *Vertheidigung der Elektra* (1903), in Verbindung mit der Konzeption („jenem >>Stirb und werde!<< der Mystik des Leidens/ und Thuens, der Maeterlinck'sche Welt“),²⁷⁹³⁰ deutlich aber auch in *Über Goethes dramatischen Stil in der >>Natürlichen Tochter<<* (1901/1902). Hofmannsthal thematisiert hier die „tragische That“,²⁷⁹³¹ die für ihn zwar als notwendig aufgefasst wird, aber einhergeht mit der „partiellen Verletzung des sittlichen Gesetzes“.²⁷⁹³² Hofmannsthal geht des weiteren aber auch auf Goethes Interesse an den Farben ein, über die es heißt: „Farben sind die Thaten“.²⁷⁹³³ Die Tat der gegenwärtigen Menschen bindet Hofmannsthal in *Diese Rundschau* (1905) an die Überwindung des „Dualismus“,²⁷⁹³⁴ wodurch er auf die Konzeption anspielt.

In *Das Leben ein Traum* (1901-1904) thematisiert Hofmannsthal die Tat erst wenn Clotald Sigismund seine Mordgedanken vorwirft („Solche grauenvolle Tat / Mußtest du begehen?“).²⁷⁹³⁵ Stärker zeigt sich die Thematisierung der Tat in den Notizen Hofmannsthals. Sigismund, der die Nutzlosigkeit der Sprache anklagt, verlangt es nach einer Tat: „ich muss eine Handlung begehen – nur / eine solche entladet mich“.²⁷⁹³⁶ Wenn Sigismund aber von der Tat spricht, dann endet das im Mord an den Kröten, mit dem er die empfundene Hilflosigkeit kompensiert. Dass Taten nicht ohne Konsequenzen bleiben, zeigt sich im vierten Aufzug durch den Mörder des Königs („welcher die Rechtfertigung seiner That von dem was nun geschieht, erwartet“).²⁷⁹³⁷ Auch durch Clotald greift Hofmannsthal die Tat auf. Clotald, der sich als alt und schwach einstuft, ahnt die Ermordung durch die Aufrührer, wodurch Hofmannsthal auch hier die Tat an die Gewalt bindet.²⁷⁹³⁸

In den theoretischen Schriften der Jahre 1902-1907 zeigt sich die Bedeutung der Tat mitunter in *<Dem Gedächtnis Schillers>* (1905) durch den Mangel an Passivität in den Werken Schillers,²⁷⁹³⁹ des weiteren auch in *Shakespeares Könige und grosse Herren* (1905) durch die Figur des Brutus, der nicht nur ein Mörder ist, sondern der sich für Hofmannsthal auch dadurch auszeichnet, dass er seinen Tod annimmt (SW XXXIII. S. 88. Z. 20). Ebenso findet sich das Motiv in *Der Dichter und diese Zeit* (1906). Hofmannsthal greift die Dichter der Romantik auf, wenn er den Dichterbegriff darzulegen sucht. So ist es Novalis und die Epoche der Männer um 1770, die das dichterische Wesen mit dem Begriff Genie verbunden haben, wobei es in der Romantik

27926SW XVIII. S. 474. Z. 18-29.

27927SW VII. S. 155. Z. 6-7.

27928SW VII. S. 155. Z. 9-10.

27929SW VII. S. 155. Z. 12-13.

27930SW XXXIII. S. 222. Z. 34-35.

27931SW XXXIII. S. 210. Z. 10.

27932SW XXXIII. S. 210. Z. 12.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 212-213. Z. 36-37//1-2.

27933 SW XXXIII. S. 214. Z. 5.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 216. Z. 32-34.

27934SW XXXIII. S. 235. Z. 29.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 236. Z. 9-11.

27935SW XV. S. 28. Z. 6-7.

27936SW XV. S. 234. Z. 35-36.

27937SW XV. S. 243. Z. 21-22.

27938SW XV. S. 243. Z. 27-28.

27939SW XXXIII. S. 93. Z. 16-19.

aber nicht das „Genie der Tat“²⁷⁹⁴⁰ war, auf das angespielt wurde, sondern sich auf ein Genießen des Daseins bezog.²⁷⁹⁴¹ Obwohl Hofmannsthal in vielen seiner Schriften die Tat betont, zeigt sich in *Die Wege und die Begegnungen* (1907) eine gewisse Herabsetzung der Tat, aber allerdings nur dahingehend, dass er die Liebe über die Tat setzt (SW XXXIII. S. 155. Z. 5).

In *Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch* (1902) findet sich das Motiv durch Balzacs Worte in Bezug auf die Kunst. Seine eigenen Figuren als wahnsinnig bezeichnend, verweist er auf Goethe und dessen Beschäftigungskreise (Pflanzen, Steine, Farben), wodurch er auch die Tat und deren Bedeutung aufgreift (SW XXXIII. S. 37. Z. 40).

Während Clemens in *Das Gespräch über Gedichte* (1903) nur den „geformte[n] Gedanke[n]“²⁷⁹⁴² bei Goethe anspricht und darin das Schöne sieht, kann Gabriel, im Sinne der Ganzheit des Seins, sagen: „Seine Taten sind vielfältig wie die Taten eines wandernden Gottes.“²⁷⁹⁴³

Wie in keinem anderen Werk Hofmannsthals verbindet er die Tat, bedingt durch die Haltung der Protagonistin zur Rache, mit der Ermordung der Königin und ihres Helfershelfers bei der Ermordung des Agamemnon. In *Elektra* (1903) zeigt sich das Motiv jedoch erstmalig durch die jüngste der Mägde, die die Anderen aufgrund ihres Handelns gegen Elektra am liebsten erhängt sehen würde („um dessen willen, was ihr an Elektra / getan!“).²⁷⁹⁴⁴ Primär aber zeigt sich die Tat gebunden an die Rache an der Mutter und ihres Mannes und der vorherigen Ermordung des Vaters.²⁷⁹⁴⁵ Während Chrysothemis die Vergangenheit hinter sich lassen will, will sich Elektra beweisen, dass sie ein Mensch ist, indem sie an der Vergangenheit festhält. Damit bleibt für Elektra die Tat am Vater immer gegenwärtig, während Chrysothemis sie überwunden hat für ein eigenes Leben.²⁷⁹⁴⁶

In der Unterredung zwischen Klytämnestra und Elektra zeigt sich die Königin bereit dazu, Elektras höhnischen Reden Glauben zu schenken, weil sie endlich gesunden will. So will sie handeln, wie die „Kranken tun, wenn sie der kühlen Luft, / am Teiche sitzen[...]“.²⁷⁹⁴⁷ Neuerlich zeigt sich die Tat, wenn Klytämnestra Elektra, während des Gespräches über das rechte Opfer, darauf verweist, dass sie die Vergangenheit überwunden hat, mehr noch die Tat an dem Ehemann herunterspielt:

„Und wir selber, wir!
und unsere Taten! Taten! Wir und Taten!
Was das für Worte sind. Bin ich denn noch,
die es getan? Und wenn! getan, getan!
Getan! was wirfst du mir da für ein Wort
in meine Zähne!
[...]
Erst war´s vorher,
dann war´s vorbei - dazwischen hab´ ich nichts
getan.“²⁷⁹⁴⁸

Hatte Elektra geglaubt, dass Orest einmal wiederkehren werde und für sie die Tat begehen werde, sieht sie sich nach dem vermeintlichen Tod Orests dazu aufgerufen, die Tat zusammen mit der Schwester zu begehen („Wir!/ Wir beide müssen´s tun“),²⁷⁹⁴⁹ da sie nicht „ungetan“²⁷⁹⁵⁰ bleiben darf. Während Chrysothemis nur zögerlich begreift, dass sie von dem Mord an der Mutter und ihrem Mann spricht, heißt Elektra sie, die Tat

27940SW XXXIII. S. 130. Z. 19.

27941SW XXXIII. S. 137. Z. 31.

27942SW XXXI. S. 84. Z. 20.

27943SW XXXI. S. 85. Z. 17.

27944SW VII. S. 65. Z. 32-33.

27945SW VII. S. 68. Z. 33-37.

27946SW VII. S. 71. Z. 20-32.

27947SW VII. S. 77. Z. 34-35.

27948SW VII. S. 82. Z. 17-31.

27949SW VII. S. 90. Z. 23-24.

27950SW VII. S. 90. Z. 32.

in den Fokus zu stellen: „Nichts gibt es zu bedenken, als nur: wie? / wie wir es tun.“²⁷⁹⁵¹

Hatte Orest, als er für Elektra nur der Bote gewesen ist, sich überzeugt zu der Tat an den Mördern des Vaters gestellt, zeigt sich nun, da Elektra weiß, dass sie vor dem Bruder steht, durchaus seine Unsicherheit. Während Elektra versucht, ihn zu stärken, indem sie auf die Unterstützung der Götter verweist, bekundet Orest immer noch seine Unsicherheit; doch ahnt er auch die Folgen, wenn er die Tat nicht begeht: „Ich weiß nicht, wie die Götter sind. Ich weiß nur: / sie haben diese Tat mir auferlegt, / und sie werfen mich, wofern ich schaudre.“²⁷⁹⁵² Doch Orest ist keineswegs ein tätiger Charakter, wie ihn Elektra gerne hätte, befürchtet er doch mitunter von der Tat durch die Ähnlichkeit zwischen Mutter und Schwester abgehalten zu werden. Elektra jedoch verneint eine Ähnlichkeit, verweist vielmehr neuerlich auf die Ermordung des Vaters, hatte die Mutter dem Vater ein Hemd über das Gesicht geworden und ihn dann mit dem Beil erschlagen.²⁷⁹⁵³ Elektra versucht Orest in seiner kommenden Tat auch dadurch zu bestärken, indem sie ihm sagt, dass die Mutter ihr „Gesicht / [...] von ihren Taten“²⁷⁹⁵⁴ habe, wobei sie vor allem auf den Mord am Vater anspielt. Elektra relativiert die Tat an der Mutter zudem auch dadurch, dass sie den Tätigen in den Bereich des Göttlichen erhebt („Der ist selig, / der tun darf! Die Tat ist wie ein Bette, / auf dem die Seele ausruht“).²⁷⁹⁵⁵

Neuerlich kommt es zur Thematisierung der Tat nach dem Auftreten des Pflegers. Während dieser Elektra zur Ruhe aufruft, um Orest vor der Entdeckung zu schützen, zeigt sie sich unfähig dazu, preist sie doch die Bedeutung der Tat, die ihr durch Orest näher denn je erscheint:

„nur der ist selig,
der seine Tat zu tun kommt! und selig,
wer ihn anrühren darf, und wer das Beil
ihm aus der Erde gräbt, und wer die Fackel
ihm hält, und wer die Tür ihm auftut, selig“²⁷⁹⁵⁶

Dass Elektra zwar Willens zur Tat schien aber unfähig im wirklichen Handeln, zeigt sich auch nachdem Orest und der Pfleger sie verlassen haben und ins Haus gegangen sind. So bemerkt sie erst jetzt, dass sie vergessen hat, Orest das Beil für die Tat zu geben.²⁷⁹⁵⁷ Doch für sie ist nicht sie schuldig an diesem mangelhaften Handeln, sondern es sind die Götter, die sie das Beil vergessen ließen.²⁷⁹⁵⁸ Noch einmal, nach dem Mord an Aegisth und der Königin, erfolgt durch Chrysothemis ein Bezug zum Motiv, verweist sie doch auf Orest „der es getan hat“,²⁷⁹⁵⁹ und den sie nun, ob seiner Tat, preist.

In *Das gerettete Venedig* (1904) zeigt sich Jaffier als mitleidiger und passiver Protagonist; trotz ihrer Liebe schickt Belvidera die Kinder weg, um sie zu schützen, und ruft ihren Mann gleichsam zum Handeln auf. Allerdings bezieht sich ihr Aufruf darauf („Nein, du wirst / so thun“),²⁷⁹⁶⁰ sich einen Freund im Leben zu finden, der ihnen in ihrer Notsituation beisteht.²⁷⁹⁶¹ Im zweiten Aufzug allerdings zeigt sich an Jaffier, dass er sich mannhaft vor den anderen Verschwörern um Pierre zeigen will; hatte er zwar gut gesprochen und seine

27951SW VII. S. 91. Z. 12-13.

27952SW VII. S. 103. Z. 2-4.

27953SW VII. S. 104. Z. 16-26.

27954SW VII. S. 104. Z. 28-29.

27955SW VII. S. 104. Z. 32-34.

27956SW VII. S. 105. Z. 28-32.

27957Dies bringt Daniel Fulda in der Arbeit *Die Tragödie der Moderne: Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochendiagnose* dazu von dem „Motiv des Vergessens“ zu sprechen: „In einer bemerkenswerten Fehlleistung vergisst Elektra, Orest das Beil als Werkzeug der blutigen Rache zu überreichen. [...] Das Vergessen bedeutet gleichsam jene symbolische Nicht-Handlung, die das Wissen um ein Unbewusstes in seiner Negation transportiert.“ In: In: Fulda, Daniel und Thorsten Valk (Hg.): *Die Tragödie der Moderne. Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochendiagnose*. Walter de Gruyter GmbH & Co. KG. Berlin/New York. 2010, S. 191.

Auch Erwin Kobel betont Elektras Unfähigkeit zur wirklichen Tat: „Elektra und Kreon lassen an Hamlet denken: sie sind in der Ausführung von Taten gelähmt. Elektra ist die Stimme, welche die Tat fordert, nicht die Tat selbst“. In: Kobel, S. 206.

27958SW VII. S. 106. Z. 11-14.

27959SW VII. S. 109. Z. 20.

27960SW IV. S. 20. Z. 29-30.

27961In den Notizen zum ersten Aufzug ruft Belvidera ihren Mann harscher dazu auf, sich zusammenzunehmen, um der Kinder Willen. Hatte sie doch erlebt, wie die Gerichtsvollzieher ihr die Habseligkeiten genommen hatten („Ich musste seh'n wie sie es thaten“, SW IV. S. 182. Z. 5), und dennoch, um der Kinder Willen, nicht geweint.

Überzeugung in die Verschwörung dargelegt, kann er mit seiner Rede doch die Mehrheit der Verschwörer nicht ergreifen, selbst als er versichert, nicht nur reden zu wollen, sondern auch zu handeln (SW IV. S. 49. Z.37-40).²⁷⁹⁶² Nach der Festnahme durch die Soldaten muss Pierre schließlich erkennen, dass Jaffier ihn verraten hat. Dieser jedoch wähnt ihn gerade, durch seinen Verrat vor dem Tod bewahrt zu haben („Ich tat dir nichts / als Gutes“).²⁷⁹⁶³ Deutlich zeigt sich die Einbindung der Tat auch in den Notizen zu der Szene zwischen Pierre und Jaffier, verspricht er ihm doch die Rettung seines Lebens durch den Verrat an der Verschwörung: „Du wirst sehn dass dein Jaffier / hat thuen müssen was er that und eilig / um dich zu retten. Lieber.“²⁷⁹⁶⁴ So versucht Jaffier, sich auch hier zu rechtfertigen; er sei anders als Pierre, nämlich der Schwache, aber umso mehr hätten sie ihm das nicht „anthun dürfen“,²⁷⁹⁶⁵ dass sie die Liebe zu seiner Frau befleckt haben. Auch in den Notizen zur fünften Szene des fünften Aufzugs zeigt sich die Einbindung der Tat, hier in Verbindung mit dem Tod eines Menschen, in diesem Fall durch Pierres Leichnam, der im Nebenzimmer liegt („Es ist gethan“).²⁷⁹⁶⁶ Ebenso zeigt sich in den Notizen noch ein weiterreichendes Gespräch zwischen dem Schiavon und Pierre, der ihn ob seiner Verschwörung lobt („o Herr / was du gethan hast das war gut“).²⁷⁹⁶⁷

In dem Dramenentwurf *Dominic Heintls letzte Nacht* (1904-1906) zeigt sich das Motiv durch Hermines Einstellung zum Menschen, stellt sie doch eine Nähe her zwischen Tat und Sittlichkeit.²⁷⁹⁶⁸ Hofmannsthal gedachte aber auch, Heintls tote Tochter Anna zu beschreiben und das Motiv hier in den Zusammenhang zwischen Wesen und Tat zu binden („wir sind die Kinder unserer Thaten“).²⁷⁹⁶⁹

In *Ödipus und die Sphinx* (1905) thematisiert Hofmannsthal die Tat erst, wenn Ödipus von seiner Selbstlosigkeit spricht, die Einsamkeit zu wählen, um seinen Eltern keinen Gewalt anzutun. Durch die Trennung von den Dienern jedoch trennt er sich gleichermaßen von der Tat, denn über die Diener heißt es: „ihre Hände sind von den Taten schwer, / die sie mit mir tun wollten / und die nun ungetan in den Abgrund rollten.“²⁷⁹⁷⁰ Hofmannsthal lässt Ödipus des weiteren die Tat mit der Ermordung des Laios verbinden.²⁷⁹⁷¹ Weil er nicht seinen toten Vater Polybos vor sich sieht, kann er die Tat rechtfertigen und herunter spielen („Leicht wiegt die getane Tat!“).²⁷⁹⁷²

Im zweiten Aufzug zeigt sich neuerlich Ödipus' Bezug zur Tat, wenn er sich für das Volk der Sphinx stellen will.²⁷⁹⁷³ Aber Ödipus wähnt auch, dass die Götter ihm die Tat auferlegt haben, er gleichermaßen unter dem Schutz der Götter steht und vor der Sphinx bestehen wird.²⁷⁹⁷⁴ So kündigt der Bote dem Volk schließlich das Kommen des Retters an. Doch die Tat, die hier von dem Volk beschworen wird, steht in Verbindung mit Gewalt („und achtete / die eigene Tat für nichts“).²⁷⁹⁷⁵ Im dritten Aufzug bezieht sich Ödipus neuerlich auf die Tat, wenn er die Götter aufruft, ihn zu töten, denn die Taten hätten nichts bewirkt und ihn nur noch

27962 In den Notizen zeigt sich ein weiterer Bezug zum Motiv, durch Jaffiers Reaktion auf den Unglauben der Verschwörer. So verweist er darauf, dass er doch die Frau hergegeben habe, was Pierre bestätigt („Ja. ja das thates du“, SW IV. S. 232. Z. 37). Doch Jaffier verliert sich wieder in seinem Narzissmus, schildert seinen geplanten Selbstmord, als sie ihn verhöhnt haben („Und weißt du wie ichs that. Ich schlich im Dunkeln / und wollte mir die Adern da aufschneiden“, SW IV. S. 232. Z. 39-40). Stattdessen aber war er zu seiner Frau gegangen, wollte verweigern, sie ihnen zu bringen („Denn es zu thun / wirklich zu thun! Sie wecken!“, SW IV. S. 233. Z. 5-6) und sich und sie stattdessen töten.

27963 SW IV. S. 135. Z. 16-17.

27964 SW IV. S. 217. Z. 39-41.

27965 SW IV. S. 218. S. 16.

27966 SW IV. S. 221. Z. 26.

27967 SW IV. S. 231. Z. 20-21.

Des weiteren, siehe: SW IV. S. 178. Z. 3-4, SW IV. S. 178. Z. 5-6, SW IV. S. 209. Z. 9-10, SW IV. S. 228. Z. 13.

27968 „>>an Menschen von Einbildungskraft ist es schon Tugend wenn sie überhaupt etwas thun<<“. In: SW XVIII. S. 299. Z. 26-27.

27969 SW XVIII. S. 326. Z. 33.

27970 SW VIII. S.33. Z. 29-31.

27971 Die Verbindung zwischen der Tat und der Gewalt betont auch Torsten Zeiß: „Wenn er davon spricht, er sei „seiner Taten“ Kind, so steht außer Zweifel, dass er damit Gewalttaten meint.“ In: Zeiß, S. 101.

27972 SW VIII. S. 43. Z. 14.

27973 Den Bezug zur Tat sieht bei Ödipus auch Erwin Kobel, wenn es heißt: „Dem Jüngling Ödipus geht die Tat leicht von der Hand. Sie entspringt nicht der Überlegung, sondern der momentanen Regung, sie ist raschentschlossen und blitzschnell ausgeführt. Aber sie ist blind.“ In: Kobel, S. 210.

27974 SW VIII. S. 95. Z. 15-24.

27975 SW VIII. S. 93. Z. 24-25.

stärker an den Tod gebunden.²⁷⁹⁷⁶ Doch die Götter schweigen und so sieht sich Ödipus auf sich selbst verwiesen. In Verbindung mit seinem Todeswunsch steht für Ödipus aber auch die nicht vollzogene Tat an der Sphinx („Ich habe meine Tat nicht tun können: / das Wesen floh vor mir!“).²⁷⁹⁷⁷ Vor Jokaste stehend, heißt er sich „seiner Taten Kind / und diese Nacht geboren“. ²⁷⁹⁷⁸ Doch zum Ende der Tragödie zeigt sich Ödipus' wahre Verbindung zur Tat, indem er sie nämlich verwirft. Ödipus wendet sich hier gegen die Vergangenheit und damit gegen die Prophezeiung und hin zur Zukunft mit Jokaste, wenn er die „blinde Tat der Götter“²⁷⁹⁷⁹ verwirft.

Im zweiten Aufzug ist es Kreon, der um die Bedeutung der Tat weiß. Doch selbst passiv – er verweist in diesem Zusammenhang auf seine Träume – benötigt er den narzisstischen und zur Gewalt allzu bereiten Magier.²⁷⁹⁸⁰ Wie Ödipus sieht auch Kreon seine Taten als unnützlich an, haben sie ihm doch nicht die Krone gebracht: „Welche Taten sollt ich tun? / Sie waren alle unfruchtbar, sie rissen / die Krone nicht von Laios' Kopf herab. / Da ließ ich meine Hände von den Taten.“²⁷⁹⁸¹ Kreon sieht jedoch auch einen direkten Bezug zwischen den von der Schwester gesandten Träumen, die ihn passiv machen, und dem mangelhaften Vermögen zur Tat: „ein König träumt nicht, eines Königs Träume / gehen aus ihm hervor und werden Taten / und thronen in der Welt.“²⁷⁹⁸² Bei Kreon zeigt sich auch die Unmöglichkeit des Handelns durch seine Träume gegeben, nachdem der Magier bewusstlos vor ihm zusammengebrochen ist. Die Träume haben auf Kreon eine hemmende Wirkung, der er sich nicht zu entziehen vermag.²⁷⁹⁸³ Was Kreon auch die Unmöglichkeit der Traumwelt des Knaben zeigt, ist, dass er Kreon darin als Tätigen sieht. Auch die Boten, die von der Revolution des Volkes sprechen, wollen Kreon zur Tat aufrufen, sie gegen die Sphinx zu schützen. Vor allem aber in Verbindung mit dem Knaben zeigt sich das Ahnen des Kreon, dass er eben nicht zur Tat befähigt ist. Der Knabe jedoch wähnt Kreons Wesen als gut, selbst wenn er mit einer Tat das Gegenteil bezeugen würde.²⁷⁹⁸⁴ Kreon hält dem Knaben jedoch wiederholt seinen Zweifel an der Tat entgegen.²⁷⁹⁸⁵ Im dritten Aufzug wähnt sich Kreon als Sieger über Ödipus, weil dessen Taten – ebenso wie seine eigenen – nicht zu der Erfüllung seiner Träume führen werden.²⁷⁹⁸⁶

Zum Ende seines Lebens beschwört auch der Knabe im zweiten Aufzug noch einmal die Tat. Hatte Kreon ihm vorgeworfen, dass auch er sich von seinem Reichtum kaufen lasse, so will er mit seinem Selbstmord das Gegenteil beweisen, nämlich die vermeintliche Selbstlosigkeit. Tatsächlich zeigt sich aber, dass er die Tat nur deshalb begeht, weil er sein narzisstisches Bild von Kreon nicht revidieren will.²⁷⁹⁸⁷

Hofmannsthal bringt im zweiten Aufzug die Tat auch mit Laios in Verbindung, wenn er Jokaste über die Ermordung ihres Kindes, das ihr Mann dem Knecht gegeben hatte, sagt: „Die Tat war mehr als dunkel. Sie hat Nacht / für immer ausgeschüttet über mich / und über ihn.“²⁷⁹⁸⁸ Während Antiope diese Tat jedoch gutheißt, weil er sein Leben zu bewahren wusste, hält ihr Jokaste neuerlich die Konsequenzen seiner Tat

27976SW VIII. S. 106. Z. 27-33.

27977SW VIII. S. 109. Z. 8-9.

27978SW VIII. S. 115. Z. 24-25.

27979SW VIII. S. 118. Z. 7.

Die *Kritische Ausgabe* äußert die Vermutung, dass Hofmannsthal davon inspiriert wurde, Péladans Drama als Vorlage zu betrachten, weil Ödipus ein „Tatmensch“ (SW VIII. S. 189. Z. 33) ist, „der seinen Willen gegen die schicksalshafte Prophezeiung stellt, dann aber doch tut, was er schicksalhaft sein muß.“ In: SW VIII. S. 189. Z. 33-35. Dabei ist anzumerken, dass Ödipus bei Hofmannsthal kein Tatmensch ist, sondern während der Tat versagt. Des weiteren erweckt die *Kritische Ausgabe* den Eindruck als sei die Tat von Hofmannsthal erst mit den Dramen thematisiert worden, was ebenfalls in dieser Arbeit widerlegt wurde: „Hofmannsthal, der gerade in diesem Jahren der dramatischen Expansion immer wieder das Problem der Tat gestaltet, der in *Elektra* sowie im *Geretteten Venedig* dargestellt hatte, wie schwierig es ist, zum Tun zu kommen, und wie selten die Figuren Herr über ihre Taten sind, fand hier sein eigenstes Thema angerührt.“ In: SW VIII. S. 189. Z. 35-38.

27980Auch Erwin Kobel verweist darauf, wenn es heißt: „Daß Kreon zu Taten unhähig ist, weil er alles Tun für vergeblich hält, läßt sich auch an seinem Verhalten nach dem plötzlichen Tod des Königs Laois ablesen.“ In: Kobel, S. 207.

27981SW VIII. S. 49. Z. 31-34.

27982SW VIII. S. 50. Z. 20-22.

27983SW VIII. S. 53. Z. 2-24.

27984SW VIII. S. 58. Z. 31-36.

27985„Ah, schminkst du dich mit Tränen? / Man kann sich auch mit Taten schminken, also / warum mit Tränen nicht?“ In: SW VIII. S. 59. Z. 5-7.

27986SW VIII. S. 104. Z. 18-29.

27987SW VIII. S. 64. Z. 11-14.

27988SW VIII. S. 72. Z. 4-6.

entgegen, denn nicht Glück hatte die Tat den Eheleuten gebracht, sondern die Distanz zueinander und zum Leben („Und dafür / hat uns das Leben angeschaut, als wäre / es über unsrer Tat erstarrt“).²⁷⁹⁸⁹

In *König Ödipus* (1906) zeigt sich der erste Bezug zur Tat durch den alten Priester. Nachdem schon das Volk Ödipus um Hilfe angefleht hatte, ruft auch er den König dazu auf. Tätig wird Ödipus aber nicht, vielmehr verweist das Nachdenken über das Problem („und sinne hin und her und schicke / mein Denken hier- und dorthin“)²⁷⁹⁹⁰ und die Tatsache, dass er Kreon zum Orakel geschickt hat, auf seine Passivität. Dass Ödipus einen falschen Bezug zur Tat hat, zeigt sich schließlich an seiner Betrachtung des Mordes am Laios. So ist für ihn der Mord und damit die Tat, das was „hinwucherte wie Unkraut, ungejätet“.²⁷⁹⁹¹

„Denn mit dem Gott und mit
dem toten Mann bin ich lebend'ger König
verbündet, und ob er allein die Tat,
ob mit Gesellen sie beging, ich wünsche,
daß er, der Schlimme, schlimm sein Leben friste,
in Elend, Not und Schmach.“²⁷⁹⁹²

Zwar glaubt auch Teiresias nicht daran, dass die Tat auf Dauer unerkannt bleiben wird, doch erst mit der Anschuldigung des Ödipus, er sei der Anstifter des Mordes,²⁷⁹⁹³ offenbart er, dass Ödipus selbst der Mörder ist („Da du der Greuel bist, / der blutbefleckte, das Gespinst des Grausens, / die fressend Beule dieser Stadt“).²⁷⁹⁹⁴

Auch wenn die Greise ihn auf den Zeugen des Mordes am Laios verweisen, erfolgt der Bezug zur Tat („Wem vor der Tat nicht grauste, graust vor Worten nicht“).²⁷⁹⁹⁵ Die Greise selbst schieben die Tat und das Wissen um diese von sich („Ich tat nicht dies – ich weiß den Täter nicht. / Nennen soll ihn der Gott!“).²⁷⁹⁹⁶ Im Zuge von Jokastes Schmäherung der Seher, betonen die Greise die Wichtigkeit einer regulierenden Instanz: „Ein Etwas muß sein, es bindet das Wort, / es bindet die Tat, es bindet die frevelnden Hände.“²⁷⁹⁹⁷ Im Gespräch mit Jokaste aber zeigt sich, dass Ödipus immer mehr zu ahnen beginnt, dass er der Mörder sein könnte („Wie viel Zeit mag seit der Tat / verflossen sein?“).²⁷⁹⁹⁸ Doch versucht er zugleich, auch wenn er sich als Mörder ahnt, die Tat in die Nähe der göttlichen Weisung zu stellen: „O Zeus! was hast du mir zu tun beschlossen!“²⁷⁹⁹⁹

Lediglich in dem Lustspiel-Fragment *Ferdinand Raimund. Bilder* (1906) greift Hofmannsthal die Bedeutung der Tat auf. Obwohl er die Prägung beider Elternteile auf Ferdinand deutlich einzubinden gedachte, zeigt sich auch dessen Sehnsucht, die mit der Mutter in Verbindung steht, die verlorene Geborgenheit zurückzugewinnen. Mit dieser verbindet Ferdinand auch die Tat: „Meine Mutter, die ist die ganze Welt: in der war die Liebe getötet und wieder lebendig geworden. Meine Mutter war die That, die fleischgewordene.“²⁸⁰⁰⁰

Mit dem Plan zu einer dramatisch-pantomimischen Dichtung *Der Kaiser und die Hexe* (1906/1907) thematisiert Hofmannsthal erstmalig und einmalig in den pantomimischen Entwürfen die Tat. Liebe und Tat

27989SW VIII. S. 75. Z. 11-13.

27990SW VIII. S. 135. Z. 2-3.

27991SW VIII. S. 140. Z. 19-20.

27992SW VIII. S. 140. Z. 6-11.

27993SW VIII. S. 143. Z. 28-32.

27994SW VIII. S. 144. Z. 6-8.

27995SW VIII. S. 141. Z. 30.

27996SW VIII. S. 141. Z. 2-3.

27997SW VIII. S. 162. Z. 20-21.

27998SW VIII. S. 157. Z. 13-14.

27999SW VIII. S. 157. Z. 19.

28000SW XXI. S. 39. Z. 21-23.

Hofmannsthal hebt die Tat weiter hervor, wenn es heißt: „Wenn auch ihr Thuen nichts war als Kochen und Wäsch waschen Staubwischen. Aber auch mir ist die That nicht verschlossen, die einzige bei der kein Tröpferl Comödie dabei ist.“ In: SW XXI. S. 39. Z. 23-26.

bedingen sich hier; so ist ihm selbst der Zugang zu einer Hure erst möglich, wenn er „eine That begangen“²⁸⁰⁰¹ hat. Dabei zeigt Hofmannsthal auch hier das problematische Verhältnis des Ästhetizisten zur Tat auf: „unheimlich sein Verhältnis zum Thuen: dabei sagt der Dämon trügllich: Hast du nicht heute wieder Thaten der Weisheit geübt?“²⁸⁰⁰²

Das tätige Dasein zeigt sich auch in *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) angedeutet, und zwar dahingehend, dass der Protagonist bei seiner Rückkehr nach Deutschland von einer Unsicherheit befallen wird und sich diese gar nicht zu erklären weiß: „Du kennst mich genug, um zu wissen, daß ich bei meinem Leben nicht viel Zeit hatte, abstrakte oder theoretische Lebensweisheit anzusammeln. Eher eine gewissen practische Erfahrung“.²⁸⁰⁰³ So verweist er auch in Bezugnahme auf die Konzeption, die er auf seinem Lebensweg an so manchen Menschen verkörpert sah, darauf, dass er doch kein Träumer sei, zumal er die letzten 18 Jahre geschäftlich sehr beschäftigt gewesen war. So zeigt er auch einen Bezug zur Tat im zweiten Brief, wenn er seine Kritik bezüglich der gegenwärtigen Deutschen äußert; von ihnen verlangt er nicht, dass sie ihre „Geheimnisse [des] Lebens auf der Zunge“²⁸⁰⁰⁴ tragen, sondern dass sie sich ihm durch ihr „Tun und Treiben“²⁸⁰⁰⁵ vermitteln. Die Lösung von der Haltlosigkeit erfährt er schließlich durch die Bilder Vincent van Goghs, durch die er sich wieder mit der Lebendigkeit verbinden kann.²⁸⁰⁰⁶

iii. Die Rückbesinnung auf die Naivität

„Was ist das Grundelement der Würde? Naivität.“²⁸⁰⁰⁷

Als ein weiteres Motiv, das den Ästhetizisten aus seinem passiven Dasein führen kann, erwies sich der wiederholte Verweis Hofmannsthals auf die Naivität, die er gerne mit der Figur des Kindes verbindet.

Erstmalig in dem Dramenentwurf *Demetrius* (1889/1890) zeigt sich das Motiv durch die reformatorischen Bestrebungen des Zaren, ist sich Demetrius „seiner Kraft mit naivem Stolz bewusst.“²⁸⁰⁰⁸ Hofmannsthal stellt in diesem Zusammenhang dem naiven Wesen des Demetrius, den im Geiste kränkelnden Boris gegenüber.²⁸⁰⁰⁹

Begrenzt zeigt sich das Motiv innerhalb der dramatischen Fragmente. So zeigt sich Hofmannsthals Beschäftigung damit nur innerhalb der Notizen zu *Dramatische Themata* (1891), durch den Bibelstoff von der *Geschichte von König Ahab u. Naboth* („Eine Quelle von der Naivität einer Chronik u. unerschöpfender Reichhaltigkeit“),²⁸⁰¹⁰ in dem *Revolutionsstück* (1893),²⁸⁰¹¹ in *Das Festspiel der Liebe* (1900) in Verbindung mit der Liebe („Die Liebende in ihrer Naivität ganz frei von Borniertheit: einfältig weise“),²⁸⁰¹² in *Die Söhne*

28001SW XXVII. S. 148. Z. 28.

28002SW XXVII. S. 149. Z. 13-15.

28003SW XXXI. S. 152. Z. 20-22.

28004SW XXXI. S. 160. Z. 6-7.

28005SW XXXI. S. 160. Z. 10.

28006„Ist nicht dies der geheimnisvolle Herzenskern der Erlebnisse, der dunklen Taten, der dunklen Leiden, wenn du getan hast, was du nicht solltest und doch mußtest, wenn du erfahren hast, was du immer ahntest und nie glaubtest, wenn alles zusammengebrochen ist um dich und das Fürchterliche nirgends war ungeschehen zu machen – schlang sich da nicht aus dem Innersten des Erlebnisses die umarmende Welle und zog dich hinein, und du fandest dich einsam und dir selber unverlierbar, groß und wie gelöst an allen Sinnen, namenlos, und lächelnd glücklich?“ In: SW XXXI. S. 174. Z. 19-27.

28007Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Buch der Freunde, S. 19.

28008SW XVIII. S. 28. Z. 37-38.

28009SW XVIII. S. 28. Z. 37.

28010SW XVIII. S. 36. Z. 4-5.

28011„Der Vater mal ihm epicuräisch-weise den Reiz des Sprachenlernen, des Geniesens der naiven Volksseele“. In: SW XVIII. S. 121. Z. 5-6.

28012SW XVIII. S. 138. Z. 1-2.

Hofmannsthal verstärkt die Naivität noch, indem er den Bezug zum Kind vollzieht: „sie war viel mehr ein Kind als eine Frau“ (SW XVIII. S. 138. Z. 3). Des weiteren zeigt Hofmannsthal das Motiv nicht nur durch die Frau, sondern auch durch den göttlichen

des Fortunatus (1900/1901) durch Fortunatus Rückzug vom Selbstmord und dem damit einhergehenden Bezug des Protagonisten zum Leben („nachdem er dem Leben zurückgegeben ist: er ist fünfzig und dabei ganz naiv“),²⁸⁰¹³ in *Valerie und Antonio* (1901) durch das Verhältnis zwischen dem reichen Kaufmann und seiner Frau („Die Frau naiv sinnlich glücklich“),²⁸⁰¹⁴ in *Des Ödipus Ende* (1901) durch das dritte der Mädchen („angstvoll, naiv“)²⁸⁰¹⁵ oder in dem Fragment *Valerie und Antonio* (1901) durch die Figur des Nicolò.²⁸⁰¹⁶

Auch dieses Motiv findet sich bereits in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthal, so in *Zur Physiologie der modernen Liebe* (1891). Hofmannsthal führt hier aus, dass der moderne Mensch dadurch am Leben leidet, dass er der Wirklichkeit des Todes nicht entkommen kann. In diesem Zusammenhang verweist er auf die Rückkehr zur Religion als einen möglichen Lebensweg, des weiteren aber auch auf die Naivität: „Es gibt vielleicht noch einen anderen Heilsweg aus der >>mourance<< heraus als den hinter die Klostermauern: die Reflexion vernichtet. Naivität erhält, selbst Naivität des Lasters; Naivität, ingénuité, simplicitas, die Einfachheit, Einheit der Seele im Gegensatz zur Zweiseelenkrankheit, also Selbsterziehung zum ganzen Menschen, zum Individuum Nietzsches.“²⁸⁰¹⁷

In *Maurice Barrès* (1891) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Methode Barrès', die er in seinem zweiten Buch *Un homme libre* schildert.²⁸⁰¹⁸ Mit Bérénice, so zeigt sich im dritten Buch, geht Hofmannsthal zudem Barrès' Schilderung von Philippes Entwicklung auf den Grund und seiner Wendung zur Konzeption: „Er verehrt in ihnen die einheitlich ungebrochene Entwicklung, die Harmonie mit der Vergangenheit, die Naivität der Stimmung, die er selbst verloren hat.“²⁸⁰¹⁹

In *Das Tagebuch eines Willenskranken* (1891) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Rückwendung zur Vergangenheit, die auch Amiel gegeben ist: „Zurück zur Kindheit, zum Vaterland, zum Glaubenkönnen, zum Liebenkönnen, zur verlorenen Naivität: Rückkehr zum Unwiederbringlichen.“²⁸⁰²⁰ Dabei bemängelt Hofmannsthal an Amiel nicht nur den Dilettantismus, sondern auch die Umsetzung in seiner Kunst, was für ihn im Zusammenhang steht mit seiner nicht vorhandenen Naivität: „die freie Unbefangenheit des Schaffenden, der, im Rausch des Schaffens wenigstens, die Augen zudrückt und ganz will, sie ist vielleicht eine Offenbarung, wie es denen ist, die immer ganz wollen und sich nie zusehen, den sehr naiven und sehr freien Geistern. Ihrer war Amiels vermorschter Wille nie fähig.“²⁸⁰²¹ Dabei unternimmt Amiel durchaus den Versuch, die Naivität zurückzuerlangen; doch es bleibt bei dem Versuch.²⁸⁰²²

In *Die Mutter* (1891) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit Bahrs Scheitern welches Hofmannsthal dem Autor des Werkes attestiert, der versucht hatte, die „mystische Einheit“²⁸⁰²³ in seinen Werken zu zeigen. Wie auch Bahrs Protagonist Claude Larcher zugrunde geht, hat in Bahr der romantische Künstler den „naive[n] Künstler“²⁸⁰²⁴ überlebt.

In *Ferdinand von Saar >>Schloss Kostenitz<<* (1892) zeigt sich das Motiv lediglich durch eine Erwähnung innerhalb der dargestellten Kunst im Prater, wodurch er von der „Sehnsucht nach verlorener

Amor (SW XVIII. S. 140. Z. 21).

28013SW XVIII. S. 157. Z. 32-33.

28014SW XVIII. S. 245. Z. 4-5.

Hofmannsthal betont Valeries Charakter gleich zweifach als naiv: „unschuldig, der Reinheit, den bleibenden Gefühlen zugeneigt.

Eben ihrer Unerfahrenheit, dass sie noch nie gewünscht hat, lässt sie dem Ansturm der Wünsche so naiv unterliegen.“ In: SW XVIII. S. 248. Z. 26-28.

28015SW XVIII. S. 262. Z. 23.

28016SW XVIII. S. 247. Z. 20-22.

28017SW XXXII. S. 9. Z. 23-28.

28018„>>Ich habe meine Methode im Rahmen einer Erdichtung entwickelt und gerechtfertigt. Ich hätte sie gern in irgendwelches Symbol geprägt, sie gerne auf ein paar Bogen gelehrten, dunklen und traurigen Inhalts ausgesprochen. Aber ich wollte nichts als nützen, und ich erwählte die kindlich einfachste Form der Bekenntnisse.<<“. In: SW XXXII. S. 35. Z. 22-27.

28019SW XXXII. S. 39. Z. 23-25.

28020SW XXXII. S. 18. Z. 23-25.

28021SW XXXII. S. 25. Z. 2-7.

28022„Hundertmal beginnt der Wille eine ohnmächtige Beweisführung, sich selbst zurückzugewinnen in die verlorene Naivität, sich zum Vorurteil, zur Nation, zur Individualität zurückzuzwängen, hundertmal schlagen die Wogen eines alldurchschauenden, trostlosen Erkennens über dem wankenden Gebäude von erstorbenen Begriffen zusammen“. In: SW XXXII. S. 26. Z. 11-16.

28023SW XXXII. S. 16. Z. 30.

28024SW XXXII. S. 16. Z. 39.

Naivität“²⁸⁰²⁵ spricht, die besonders in der österreichischen Seele verwurzelt ist.²⁸⁰²⁶

In Bezug auf die englischen Künstler, die sich allein in der Schönheit versenkt haben, heißt es in der Schrift *Algernon Charles Swinburne* (1892), dass eben jene keine „einfachen Menschen, denen ein erlebtes Gefühl zu einem naiven und lieblichen Lied wird“²⁸⁰²⁷ sind. Vielmehr bestätigt sieht Hofmannsthal die Naivität in dem 1865 erschienenen lyrischen Drama *Atalanta in Kalydon* von Swinburne, über das es heißt: „Dieser ganze große und künstliche Apparat schlägt die Stimmung an, wie in der naiven Ballade der heulende Wind, wenn Mord geschieht, und das Blühen der kleinen Blumen, wenn Liebe redet.“²⁸⁰²⁸

Auch in *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892) zeigt sich der Bezug zur Naivität, die Hofmannsthal den untätigen und nervösen Figuren abspricht: „Sie ermangeln aller Naivität, sie haben ihr Leben in der Hand und betasten es ängstlich und wollen ihm einen Stil geben und Sinn hineinlegen“.²⁸⁰²⁹ Der Mangel an Naivität zeigt sich für Hofmannsthal auch in dem Sterben der Ibsen'schen Figuren, ist der Tod bei ihnen doch eine Inszenierung („auch die kleine Hedwig stirbt nicht naiv“).²⁸⁰³⁰ Im Grunde erkennt Hofmannsthal in allen Werken Ibsens nur ein Grundproblem dargestellt, nämlich wie sich „der sensitive Dilettant mit überreichem Selbstbeobachtungsvermögen, mit wenig Willen und einem großen Heimweh nach Schönheit und Naivität“²⁸⁰³¹ zum Leben stellt.

In *Gabriele D'Annunzio* (1893) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Anklage an die gegenwärtige Generation, die aus der vergangenen Kunst ihr Heil gesogen hat, dort Leben und Glück zu finden glaubt, während die wirkliche Welt für sie nur als leer empfunden wird.²⁸⁰³² Des weiteren zeigt sich das Motiv durch den Versuch, den Begriff modern zu definieren: „So war es zu Anfang des Jahrhunderts >>modern<<, in der Malerei einen falsch verstandenen Nazarenismus zu vergöttern, in der Poesie, Musik nachzuahmen, und im allgemeinen, sich nach dem >>Naiven<< zu sehnen: Brandes hat diesen Symptomen den Begriff der Romantik abdestilliert.“²⁸⁰³³ Hofmannsthals Überlegungen führen zu einem Vergleich zwischen Goethes und D'Annunzios *Römischen Elegien*; während in D'Annunzios Werk die Stimmung reagiert, zeigt sich bei Goethe ein fröhliches Liebesleben, welches „von der Liebe den hohen naiven Stil des Lebens“²⁸⁰³⁴ gelernt hat. Besonders deutlich zeigt sich, laut Hofmannsthal, die Differenz zwischen den beiden Autoren, zwischen dem der Klassik und dem der Moderne, an einer Situation aus den *Römischen Elegien*. So beschreibt er die Sicherheit des früheren Dichters in Bezug auf die Geliebte, wobei er die Naivität anklingen lässt,²⁸⁰³⁵ während den modernen Dichter die Unsicherheit ob ihres Besitzes befallen hat.

In *Gabriele D'Annunzio* (1894) nimmt Hofmannsthal lediglich einen kurzen Bezug zum Motiv, und zwar durch die Reflexion des Autors in Bezug auf sein eigenes künstlerisches Schaffen. So redet er von den Werken „die hinter ihm sind, ohne Ziererei und mußte ihre funkelnde Kraft mit naive[m] Stolz an den Werken aus den Händen geringerer Künstler und ihrer Dürftigkeit mit ergriffenem Sinn an der unsäglichen Tiefe des Daseins.“²⁸⁰³⁶

Auch in *Die neuen Dichtungen Gabriele D'Annunzios* (1898 ?) klingt das Motiv an, hier wenn Hofmannsthal über die gegenwärtigen Arbeiten des Autors spricht: „Er legte in den Blick, mit dem er das unendlich vielfältige Leben betrachtete, eine ungeheuerere Vereinfachung“.²⁸⁰³⁷

In *Walter Pater* (1894) zeigt sich das Motiv durch die Sehnsucht des Menschen, besonders des jungen Menschen für das „Rom der Verfallzeit“,²⁸⁰³⁸ in welchem „die nackten Gestalten der alten Poesie mit

28025SW XXXII. S. 67. Z. 22-23.

28026Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 67. Z. 16, SW XXXII. S. 67. Z. 23.

28027SW XXXII. S. 70. Z. 17-18.

28028SW XXXII. S. 73. Z. 9-12.

28029SW XXXII. S. 81. Z. 16-18.

28030SW XXXII. S. 8. Z. 37.

28031SW XXXII. S. 86. Z. 19-20.

28032„Wir haben gleichsam keine Wurzeln im Leben und streichen, hellsichtige und doch tagblinde Schatten, zwischen den Kindern des Lebens umher.“ In: SW XXXII. S. 100. Z. 1-3.

28033SW XXXII. S. 100. Z. 29-33.

28034SW XXXII. S. 104. Z. 6-7.

28035„Wie einen kleinen Vogel in der hohlen Hand, hält der Glückliche Leib und Seele der Geliebten, den blühenden Leib und das warme, naive hingebende Seelchen.“ In: SW XXXII. S. 105. Z. 4-7.

28036SW XXXII. S. 143. Z. 9-12.

28037SW XXXII. S. 292. Z. 34-35.

28038SW XXXII. S. 141. Z. 26.

naiven Händen und kindlichen Stirnen vor den Spätgeborenen auftauchen“.²⁸⁰³⁹ Hofmannsthal schlägt dabei eine Brücke zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, finden sich doch seine Zeitgenossen in eben jenen Figuren wieder, die aus der „wandelnden, naiv-perversen kleinen Psyche aus dem >>Goldenen Esel<<, jeder Schönheit, nur nicht der einen großen, unsäglichen des Daseins“²⁸⁰⁴⁰ sind.

In *Francis Vielé-Griffins Gedichte* (1895) findet Hofmannsthal zwar bei dem Autor das Streben, „jene kombinierten Zustände aus Kinderei und Größe, Frömmigkeit und perverser Naivität“²⁸⁰⁴¹ in seiner Poesie zu schildern; doch er äußert gleichsam auch dessen größten Mangel. Was Vielé-Griffin beschreibt, beruhe nämlich nicht auf Erlebtem; er habe nie „wirklich ihren Geruch gerochen, wie Kinder den Geruch von Zimmern und Gärten und Gassen riechen“.²⁸⁰⁴² Dieser „Mangel an Unmittelbarkeit“²⁸⁰⁴³ zeige sich, wie Hofmannsthal darlegt, auch in dem Gedicht, welches den Selbstmord eines 12 Jahre alten Jungen thematisiert („Man hätte aus der Seele eines Kindes heraus reden können“).²⁸⁰⁴⁴ Vielé-Griffin ermangelt zudem die Verwurzelung im Leben, weshalb seine Werke den Lesenden nicht ergreifen.

Dieses Motiv zeigt sich auch innerhalb der Anderen frühen theoretischen Schriften (1891-1902) nur vereinzelt. So zeigt sich das Motiv in *Bilder (van Eyck: Morituri –Resurrecturi)* (1891) nur angedeutet in Verbindung mit dem ersten Bild, welches der Betrachter in der Kapelle erblickt²⁸⁰⁴⁵ oder in *Von einem kleinen Wiener Buch* (1892) durch den Dichter Anatol und seinem Sehnen nach einer „verwehten, naiven duftigen lachenden Leichtigkeit des Lebens“,²⁸⁰⁴⁶ in *Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche* (1892) und zwar in Verbindung mit den drei Rollen, in denen Hofmannsthal die Schauspielerin gesehen hatte,²⁸⁰⁴⁷ in der zweiten Schrift *Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche* (1892) durch das Erleben der Schauspielerin auf der Bühne,²⁸⁰⁴⁸ in *Franz Stuck* (1893) durch dessen Entwicklung vom Karikaturisten zum Maler,²⁸⁰⁴⁹ in *Eduard von Bauernfelds dramatischer Nachlass* (1893) durch die verloren gegangene Naivität Wiens,²⁸⁰⁵⁰ in *Moderner Musenalmanach* (1893) in Bezug auf eben jenes Sammelbuch deutscher Kunst,²⁸⁰⁵¹ in *Philosophie des Metaphorischen* (1894) wenn Hofmannsthal sich auf das Werk von Alfred Biese bezieht²⁸⁰⁵² oder in der *Ausstellung der Münchener >>Secession<< und der >>Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler<<* (1894) in Anlehnung an das Werk des Malers Thomas. Hofmannsthal betont hier die Kraft in dem *Märchenerzählenden Großvater*, wenn es heißt: „und ganz besonderen sehnsüchtigen Konzeption eines

28039SW XXXII. S. 141. Z. 27-30.

28040SW XXXII. S. 141. Z. 4-6.

28041SW XXXII. S. 153. Z. 14-15.

28042SW XXXII. S. 153. Z. 24-26.

28043SW XXXII. S. 153. Z. 29-30.

28044SW XXXII. S. 154. Z. 24-25.

28045Auf die Konzeption der Ganzheit des Seins anspielend, heißt es: „spielten blühende Bettelkinder in farbenglänzenden Lumpen [...] und andere Kinder, so schön wie sie, aber ganz nackt und aus blinkendem Erz, waren am Gitterthor eines hohen Palastes, von Schnörken und Ranken umgeben, spielend mit goldenen Früchten.“ In: SW XXXII. S. 28. Z. 13-16.

28046SW XXXII. S. 285. Z. 17-18.

Anatol sei nicht nur ein beliebiger Dichter, sondern ein Wiener Dichter, denn ihm ist „dieses rätselhafte Heimweh nach süßem, kindischem Glück“ (SW XXXII. S. 285. Z. 20) eigen.

28047„[...] und die >>pervese Naivität<< der Francillon und die frühreife süße Glut der Shakespeareschen Julia.“ In: SW XXXII. S. 56. Z. 24-25.

28048„Da war in weichen Linien, in schwimmenden Blicken, in naiven Geständnissen und Lokkungen der Glieder die ganze Grazie der Cocotte in Moll.“ In: SW XXXII. S. 59. Z. 6-8.

28049Diese Entwicklung vergleicht er mit der Entwicklung eines Feuilletonschreibers zu einem Dichter. „Der feuilletonistische Geist arrangiert das Leben mit derselben spöttischen Melancholie, derselben resignierten Halboriginalität, wie man heute Ateliers einrichtet: man nimmt Dolche, um Zeitungen aufzuschneiden, und Cruzifixe, um Photographien zu halten; hölzernen Engelsköpfen steckt man Zigaretten in den naiven Mund und macht aus abgeblaßten byzantinischen Maßkleidern eine Mappe für grelle Chansonnetten.“ In: SW XXXII. S. 115. Z. 11-17.

28050SW XXXII. S. 111. Z. 29.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 108. Z. 10-11.

28051So zeigt Hofmannsthal auf, dass das „phantastische Element“ (SW XXXII. S. 89. Z. 21) beherrschend für die moderne Kunst ist, ebenso wie der Drang zur Flucht des modernen Menschen aus dieser Welt: „Neben dies reine, naiv-phantastische Element stellt sich eine geistreiche und komplizierte Phantasie, die das Fernste und Wunderbarste mit dem lebendigsten verwandtesten Leben erfüllt und Mythologie und Legende und erstarrte Symbolik aus ihrer steifen stilisierten Ruhe nachschaffend und neubelebend reißt.“ In: SW XXXII. S. 89. Z. 30-34.

28052„[...] tritt der Fleißige den ungeheuren Weg an, der von der Phantasie kleiner Kinder zu den Höhen der philosophischen Spekulation, von Thales zu Hegel, von orphischen Urworten zu den grotesken Feuilletons Heines führt.“ In: SW XXXII. S. 129. Z. 17-21

großen Vollmonds hinter dem Walde, wie sie in unsere Kindheit wirklich eingewoben ist neben anderen sinnlichen und heiligen Vorgefühlen des Daseins.“²⁸⁰⁵³

In *Das Tagebuch eines jungen Mädchens* (1893) klingt die Naivität dadurch an, dass Hofmannsthal von dem Tagebuch des jungen Mädchens spricht, indem nahezu nichts ungesagt bleibt („überlegenen Kindlichkeit“).²⁸⁰⁵⁴ Zudem stellt Hofmannsthal die Art ihres Tagebuchs und ihr Wesen selbst in die Nähe zum Künstler: „Sie hat die große Gabe des Erlebens, die feine und starke Resonanz für äußere Reize, in der sich Kinder und Künstler begegnen.“²⁸⁰⁵⁵

Ausführlicher zeigt sich das Motiv in *Über moderne englische Malerei* (1894) und zwar durch die Betrachtung der Kunst, im Besonderen durch die Werke von Edward Burne-Jones.²⁸⁰⁵⁶ Hofmannsthal führt aus, was Dante und die englischen Präraffaeliten gemeinsam haben, zu denen auch Burne-Jones gehört: „Raffinirt ist das einzige Wort für diese in kaum glaublicher Weise gesteigerte Fähigkeit, innere Vorgänge, namentlich bei Frauen und Jünglingen, durch naive, fast linkische Bewegungen des Körpers zu verrathen, wie sie sich bei den Malern des Quattrocento und bei Dante findet.“²⁸⁰⁵⁷ Allenfalls Goethe vollbrachte dies, so „etwa in der naiv ausdrucksvollen, unbewußten Mimik der Mignon und der Ottilie“.²⁸⁰⁵⁸ Hofmannsthal hebt schließlich, in Bezug zur Konzeption,²⁸⁰⁵⁹ die Maler der Präraffaeliten hervor: „Wie Kinder aus Kleeblüthen den Honig saugen, so saugen sie die feine Essenz der seelischen Schönheit aus den Gebärden der Beatrice, aus dem räthselhaften Lächeln der Gioconda.“²⁸⁰⁶⁰ Mehrere Zeiten, darunter das Mittelalter oder das Heidentum, haben zu den Darstellungen der Präraffaeliten beigetragen, darunter die „vegetative Naivität von Griechenland, die römische Orgie“.²⁸⁰⁶¹

Auch in der Schrift *Internationale Kunst-Ausstellung 1894* (1894) zeigt sich das Motiv und zwar durch Hofmannsthals Beschreibung der Bilder von Nisbet und Stevenson. Gegen die „complicirten Lichtspiele[...] eines malerisches Märchenlandes“²⁸⁰⁶² treten sie mit einer Einfachheit auf, die bereits die Naivität anklingen lässt. Obwohl die englischen Präraffaeliten für Hofmannsthal nur unzureichend vertreten sind, lassen sich aus den Bildern von Nisbet und Stevenson doch „Elemente der Schule“²⁸⁰⁶³ erkennen: „das altklug-puppenhafte, die naive Behandlung der Landschaft“.²⁸⁰⁶⁴ Hofmannsthal bemerkt aber auch schmerzlich das Fehlen der Frauen von Burne-Jones und die „fascinierende perverse Schein-Naivität der Dante Gabriel Rossetti's“.²⁸⁰⁶⁵ Des weiteren nimmt Hofmannsthal Bezug auf die moderne Landschaftsmalerei der Holländer: „Im zweiten kleineren holländischen Zimmer scheinen uns zwei kleine naive Aquarelle von van Horssen eine gewisse kindliche Stimmung und eines von de Jong die kahle Totentanz-Atmosphäre des Herbstnachmittags meisterhaft auszudrücken.“²⁸⁰⁶⁶

Auch in *Eine Monographie* (1895) thematisiert Hofmannsthal das Motiv, allerdings im Sinne des Verlustes dessen durch die problematisch empfundene Sprache.²⁸⁰⁶⁷ Dagegen stellt Hofmannsthal jedoch das Spiel Mitterwurzlers, das noch diese Naivität habe.²⁸⁰⁶⁸

In *Englischer Stil* (1896) schildert Hofmannsthal den Einfluss der von England aus in den deutschsprachigen Raum eindringt, wobei Hofmannsthal bei diesen Dingen von einer „merkwürdigen

28053SW XXXII. S. 150. Z. 18-21.

28054SW XXXII. S. 75. Z. 10.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 75. Z. 5.

28055SW XXXII. S. 75. Z. 34-36.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 77. Z. 39.

28056„Psyche, die jüngling-mädchenhafte, die nichts erlebt hat als ihr eigenes räthselhaftes Auf-der-Welt-Sein, die aus unergründlichen Augen bange schaute, sie ist in diesen Jünglingen und Mädchen mit den naiven, gleichsam verlegenen Bewegungen“. In: SW XXXII. S. 134. Z. 5-8.

28057SW XXXII. S. 135. Z. 17-21.

28058SW XXXII. S. 135. Z. 23-24.

28059So heißt es hier mitunter: „Kunst ist schließlich Natur auf Umwegen“. In: SW XXXII. S. 136. Z. 5-6.

28060SW XXXII. S. 136. Z. 12-15.

28061SW XXXII. S. 136. Z. 35-36.

28062SW XXXII. S. 120. Z. 35-36.

28063SW XXXII. S. 121. Z. 13.

28064SW XXXII. S. 121. Z. 14-15.

28065SW XXXII. S. 121. Z. 12-13.

28066SW XXXII. S. 122. Z. 11-15.

28067SW XXXII. S. 159. Z. 3.

28068SW XXXII. S. 160. Z. 1.

Kindlichkeit“²⁸⁰⁶⁹ spricht. Diese Kindlichkeit greift Hofmannsthal auch durch die Barrison Schwestern auf, deren „kindische[...] Schultern“²⁸⁰⁷⁰ er beschreibt. Ausgehend von diesen Schwestern, kommt Hofmannsthal auf das junge Mädchen zu sprechen, das nur schwerlich vom jungen Mann zu trennen ist, so im Tonfall, durch den er von einem „naive[n] Athmen“²⁸⁰⁷¹ spricht. Der Moderne jedoch spricht Hofmannsthal diese Naivität ab, diese „bukolische[...] Einfachheit“.²⁸⁰⁷² Die naiven Figuren Shakespeares sind den Modernen primär durch die Romantiker vermittelt, wodurch jedoch Imogen und Miranda ihre „ganze naive Kraft“²⁸⁰⁷³ eingebüßt haben. Auch das junge Mädchen, das Eingang in Poesie und Malerei fand, zeigte einen Mangel an „wirkliche[r] naive[r] Anmuth“.²⁸⁰⁷⁴ Die von Hofmannsthal attestierte Unnaivität läuft für ihn zudem auf etwas „Puppenhaftes“²⁸⁰⁷⁵ hinaus, da sie nicht mit dem wirklichen Leben verbunden sind. Schließlich kommt Hofmannsthal auch auf das englische Zimmer zu sprechen, dem er eine Einfachheit zuspricht: „Ihre wenig komplizierten Formen sind fast das einzige, was dem konfusen Leben von heute mit einer Art von griechischer Naivität gegenübersteht.“²⁸⁰⁷⁶

Ebenso zeigt sich Hofmannsthal Auseinandersetzung mit dem Motiv in *Das Buch von Peter Altenberg* (1896), hier durch die Figuren und die geschilderten Abhandlungen.²⁸⁰⁷⁷ Hofmannsthal sieht mitunter den Reiz dieses Buches durch seine Kultur gegeben, die er nicht nur dem Buch, sondern auch dem Autor attestiert: „Nur eine Kultur gibt einem Menschen, der kein Genie ist, diese raffiniert naive Sicherheit, daß er hinget und kleine Geschichten von allen Dingen erzählt und auf das Buch darauf schreibt: >>Wie ich es sehe<<.“²⁸⁰⁷⁸

Ein weiterer Bezug zeigt sich auch in *Über den Sprachgebrauch bei den Dichtern der Plejade* (1898): „Kaum einem der naiven Dichter vorhergehender Generationen [...] wäre etwa jener Satz zuzumuten, in dem Ronsard so scharf die Kunst des Dichters als eine Kunst, schöne Worte schön zu setzen, hinstellt, das Wortmaterial so bewußt von Gegenstand und Inspiration trennt [...] Aus einer solchen Grundstimmung entspringt der Versuch durch weitgehende Neuschöpfung den Glanz der Sprache zu erhöhen, gleichsam völlig ohne [...] aus dem lebendigen Holz der Sprache zu schneiden.“²⁸⁰⁷⁹

In dem Dramenentwurf *Ascanio und Gioconda* (1892) zeigt sich die Naivität lediglich angedeutet durch Giocondas Rede. So lässt sich aus den Worten der Frau erkennen, dass sie durch den Verlust der Eltern jeglicher „Kindlichkeit“,²⁸⁰⁸⁰ jedem leichten Lebensgefühl beraubt wurde, wodurch der Tod der Eltern als Initialzündung für ihre jetzige Leere am Leben gesehen werden muss.²⁸⁰⁸¹

In dem Dramenentwurf *Die Bacchen nach Euripides* (1892) zeigt sich das Motiv durch den frühen Entwurf des Charakter der Agaue, die die Grazie „und naive Schönheit der reinen Naturwesen“²⁸⁰⁸² hat.

In dem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892) selbst wird die Naivität nicht thematisiert, wohl aber in den Notizen zu dem Dramen-Fragment, wenn es heißt: „Naiv im höchsten Sinn wäre der Mensch, der alles zur rechten Stunde, am pas/senden Ort wirkend, unbewusst das Höchste, ganz Lebensfähige vollbringen/

28069SW XXXII. S. 176. Z. 12.

28070SW XXXII. S. 176. Z. 14-15.

28071SW XXXII. S. 176. Z. 33.

28072SW XXXII. S. 177. Z. 1-2.

28073SW XXXII. S. 177. Z. 14.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 178. Z. 3-4.

28074SW XXXII. S. 177. Z. 37.

28075SW XXXII. S. 178. Z. 6.

28076SW XXXII. S. 181. Z. 23-25.

28077SW XXXII. S. 191. Z. 10.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 192. Z. 10.

28078SW XXXII. S. 192. Z. 25-28..

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 194. Z. 1-2.

28079SW XXXII. S. 287. Z. 24-32.

28080SW XVIII. S. 79. Z. 20.

28081SW XVIII. S. 399. Z. 7.

28082SW XVIII. S. 48. Z. 2-3.

müsste.“²⁸⁰⁸³ Tizianello wiederum spricht sich dabei die Naivität ab.²⁸⁰⁸⁴

Das Motiv findet sich innerhalb der Prosagedichte im 16. Prosagedicht (1893) im Zusammenhang mit dem gemeinschaftlichen Erleben der Musik („Intimität: zusammen eine tiefe Musik erlebt haben, dabei ahnt man einen sinnlich naiven Zustand“)²⁸⁰⁸⁵ oder in dem 19. Prosagedicht *Die Stunden* (1893) in Verbindung mit der Ganzheit, die auch hier im Zusammenhang mit der Natur steht: „Frevel, Unnatur, Zerreißen der heiligen Nabelschnur dort empfunden, wo für uns Selbstverständlichkeit, Naivität.“²⁸⁰⁸⁶

In dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) klingt die Naivität in Claudio durch die Musik des Todes an: „Auf diesen Nacken vielgehäufte Last / Vergeht, von diesem Laut des Urgewissens, / Den kindisch-tiefen Tönen angefaßt.“²⁸⁰⁸⁷ Der Zug zur Naivität deutet sich aber auch schon vor dem Auftreten des Todes, durch die Empfindungen die die Menschen in ihm auslösen, an. Anders als er selbst, sind diese fähig zu geben und zu empfangen und dies mit „einfachen Worten“. ²⁸⁰⁸⁸ Claudio jedoch hat die Einfachheit verlernt und hat stattdessen eine Zerfaserung des Lebens betrieben.

Die Einbindung der Naivität, ohne dass Hofmannsthal allerdings die Zusammenhänge genau erklärt, zeigt sich auch in *Delio und Dafne* (1893).²⁸⁰⁸⁹

In der Erzählung *Das Glück am Weg* (1893) zeigt sich das Motiv lediglich in Verbindung mit der Frau auf dem Schiff, die der Protagonist durch das Fernglas betrachtet: „Schlafende Menschen haben einen eigentümlichen, naiven, schuldlosen, traumhaften Reiz. Sie sehen nie banal und nie unnatürlich aus.“²⁸⁰⁹⁰

Ebenso findet sich das Motiv innerhalb der dem Nachlass zuzuordnenden Romanpläne, so in *Roman des inneren Lebens* (1893-1894) durch Hofmannsthals Notizen zu Eugen Nathorff, einem Freund und Verwandten der Familie²⁸⁰⁹¹ und in Verbindung mit Ferdinand Körner, einem Jugendfreund von Hofmannsthal.²⁸⁰⁹²

Auch in den Skizzen einzelner Pantomimen zeigt sich das Motiv, so in der *Wiener Pantomime* (1893/1894). In Bezug auf Francesca, die den „Lauf der Welt“,²⁸⁰⁹³ d.h. den Tod als Teil des Lebens realisiert hat, heißt es: „wozu sich die Dichter in höchsten Augenblicken aufschwingen: das hat sie naiv.“²⁸⁰⁹⁴ Dagegen zeigt sich in *Narciss und die Schule des Lebens* (1900) das Motiv in Verbindung mit der Liebe gesetzt.²⁸⁰⁹⁵

Hofmannsthal nimmt in der *Soldatengeschichte* (1895/1896) Bezug zur Naivität, als er beschreibt wie Schwendar das zweite Gotteszeichen erhalten hat: „Ihm war leicht wie einem neugeborenen Kind: alle Schwere, alle Qualen schienen in der Ferne abschwelend hinzusinken“. ²⁸⁰⁹⁶ Und was in dem lyrischen

28083SW III. S. 351. Z. 37-39.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 352. Z. 3-7.

28084SW III. S. 361. Z. 31-33.

Dabei zeigt sich auch hier die Verbindung zwischen der Naivität und dem Kind, das diese noch hat: „Die aber die so wie die Meister sind / (1) Die leben in der Schönheit, wie das Kind / Weil / (2) Die geh'n und sehen Schönheit, wie das Kind.“ In: SW III. S. 362. Z. 15-18.

Auch fragt Tizianello: „Wer lebt nach ihm ein Künstler und ein Kind?“. In: SW III. S. 361. Z. 29.

28085SW XXIX. S. 233. Z. 6-7.

28086SW XXIX. S. 234. Z. 27-28.

28087SW III. S. 70. Z. 4-6.

28088SW III. S. 64. Z. 32.

28089„sie lehnt den Ausdruck ab, jeder solcher veriwrrt ihr naives Wesen“. In: SW XXIX. S. 28. Z. 8-9.

28090SW III. S. 8. Z. 24-25.

28091SW XXXVII. S. 93. Z. 25.

28092SW XXXVII. S. 94. Z. 4.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 81. Z. 7.

28093SW XXVII. S. 135. Z. 31.

28094SW XXVII. S. 136. Z. 3-4.

28095SW XXVII. S. 143. Z. 14-16.

28096SW XXIX. S. 61. Z. 25-27.

Drama *Der Kaiser und die Hexe* (1897) selbst nicht thematisiert wird, zeigt sich in den Notizen („Symbol: das Kind das in Flammen unversehrt bleibt“).²⁸⁰⁹⁷

In dem lyrischen Drama *Der weisse Fächer* (1897) zeigt sich das Motiv durch die Großmutter, die über Fortunios Frau sagt: „Deine Frau war ein Kind. Sie spielt im Himmel Ball mit den unschuldigen Kindern von Bethlehem. Geh nach Hause.“²⁸⁰⁹⁸ Auch Fortunio äußert das Schuldlose an seiner Frau („Sie war ein Kind, und wie bei einem Kind / Ein neugebournes Wunder jeder Schritt“).²⁸⁰⁹⁹ Doch kann er sich darüber nicht wieder für das Leben öffnen, sondern beklagt letztendlich, dass er kein Kind mit ihr hat.

In *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) spricht der Gärtner davon, dass er sein Leben als König bewusst mit dem eines Gärtners getauscht hat, um sich mit dem Leben zu verbinden: „des Lebens hier: mir winkt aus jedem Beet / [...] / mit schattenhaft durchsichtiger Gebärde, / und Kindlichkeit und Majestät mitsammen.“²⁸¹⁰⁰ Auch der Wahnsinnige hat eine Veränderung durchgemacht, hatte er sich doch von seiner jugendlichen Verschwendungssucht gelöst und in die Einsamkeit zurückgezogen.²⁸¹⁰¹ Der Diener stuft den Wahnsinn seines Herrn als „wundervolle[s] Fieber“²⁸¹⁰² ein („wie nicht ein Kind ist / sanft und hilflos, diesem, dem die Schönen / und die Mächtigen sich dienen bückten“).²⁸¹⁰³

In *Die Sirenetta* (1899) ist die Naivität überdeutlich an die kindisch-naive Sirenetta gebunden, sowohl durch ihre Erscheinung („naives Gesicht“),²⁸¹⁰⁴ als auch durch das was sie spricht. Auch Silvia erkennt Sirenettas Verbindung zur Naivität, die hier deutlich auf ihre Verbindung mit der Natur abzielt. Aber in ihrer Naivität hat sie durchaus das Leben verstanden als ein Werden und Vergehen, was sich vor allem dadurch zeigt, dass sie mit einfachen Worten den Kreislauf des Lebens erfasst, der sich auch für sie aus der Natur speist.²⁸¹⁰⁵

In *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (1901) zeigt sich das Motiv mitunter durch Hofmannsthal's Beschreibung von Hugos Zeit in Madrid: „Bei frühen Erlebnissen, in welchen ein noch weiches kindliches Erkennen Stücke des Weltwesens erfassen soll, verschwimmt alles zu einer traumhaften Einheit“.²⁸¹⁰⁶ Dabei beschreibt Hofmannsthal in seiner Schrift hinreichend die Beeinflussung der Umgebung Madrids auf das fantasiebegabte Kind. In dem zweiten Teil der Schrift widmet sich Hofmannsthal mitunter Hugos Weltbild, kann er sich doch mitunter durch die Schilderung von der zerklüfteten Wirklichkeit erholen. Vor Hugo, so führt Hofmannsthal hier aus, sei die „Schilderung des Kindes“²⁸¹⁰⁷ in der französischen Literatur nicht existent gewesen; Rabelais führte zwar den kleinen Gargantua ein, aber „das ist kein menschliches Kind“,²⁸¹⁰⁸ so Hofmannsthal.²⁸¹⁰⁹ Während vielleicht nur bei La Fontaine der „flüchtige[...] Umriss eines Kindes“²⁸¹¹⁰ zu erkennen war, hat Rousseau mit Émile einen Automaten erschaffen und kein Kind: „Das Werk Victor Hugos aber ist erfüllt mit diesen Gestalten von einer Frische, einem Schmelz, der unvergleichlich ist.“²⁸¹¹¹ Dies sei, so Hofmannsthal, auch in den Gedichten Hugos der Fall, wobei er auf *L'gende* verweist. Bedingt ist Hugos Auseinandersetzung mit dem Kind für Hofmannsthal dahingehend, dass er alle Formen verherrlicht hat, die für das Selbstgefühl des Genies standen, und dahingehend auch das

28097SW III. S. 689. Z. 1.

28098SW III. S. 157. Z. 12-13.

28099SW III. S. 156. Z. 13-14.

28100SW III. S. 137. Z. 17-20.

28101SW III. S. 146. Z. 12-15.

28102SW III. S. 146. Z. 19.

28103SW III. S. 147. Z. 1-3.

28104SW XVII. S. 10. Z. 2.

28105SW XVII. S. 12. Z. 18-22.

28106SW XXXII. S. 224. Z. 22-24.

28107SW XXXII. S. 249. Z. 4.

28108SW XXXII. S. 249. Z. 6.

28109„[...] es war nicht die Art des ancien régime, auf ein Kind als solches einzugehen; man sah in ihnen Wesen, denen eine gewisse Fähigkeit zu repräsentieren fast mit dem Gehenlernen eingeflösst werden musste.“ In: SW XXXII. S. 249. Z. 8-11.

28110SW XXXII. S. 249. Z. 12.

28111SW XXXII. S. 249. Z. 14-16.

Kind.²⁸¹¹² So zeigt sich das Motiv in dieser Schrift auch in Verbindung mit der Konzeption, denn Hofmannsthal hebt an dem Kind und mit ihm die Naivität und den „vereinfachenden Blick“²⁸¹¹³ hervor. Letztendlich zeigt sich das Motiv im vierten Abschnitt noch einmal durch den Rhythmus Hugos, der „alle Regungen des Seelischen herzugeben imstande ist“,²⁸¹¹⁴ so auch die Naivität.

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, zeigt sich das Motiv in den Notizen zu *Über Goethes dramatischen Stil in der >>Natürlichen Tochter<<* (1901/1902). Hofmannsthal verweist hier mitunter auf das dramatische Werk von Goethes erster Schaffensperiode und hier im Besonderen auf den *Götz von Berlichingen* („Goetz rein naiv“).²⁸¹¹⁵ Allgemein notiert Hofmannsthal in Bezug auf Goethe: „Goethes Unfähigkeit für das Trauerspiel, sobald die Epoche naiver Production vorüber.“²⁸¹¹⁶ Hofmannsthal gedachte das Motiv auch durch die Schrift *Instruction über Tonstärke und Tempo* (1905) einzubeziehen, wenn er sich auf die Tragödie *Ödipus und die Sphinx* bezieht²⁸¹¹⁷ und in *Diese Rundschau* (1905) durch die Leserschaft dieser Zeitschrift: „diese Blätter werden immer zweierlei Leser haben. Den litterarischen und den naiven - welcher aber ein höchst bewusster sein wird - ein höchst sensibler“.²⁸¹¹⁸

In den theoretischen Schriften zwischen 1902-1907 zeigt sich das Motiv erstmalig in der *Einleitung zu einer neuen Ausgabe von >>Des Meeres und der Liebe Wellen<<* (1902) durch Franz Grillparzer, den Hofmannsthal hier den „Halbbruder Mozart's“²⁸¹¹⁹ heißt, in *Aus einem alten vergessenen Buch* (1902) durch das Buch Friedrich Anton von Schönholz, welches einem jungen Mädchen wie ein Spiegel erscheinen muss, indem ihr nicht ihr eigenes Gesicht, sondern das der „Ahnin“²⁸¹²⁰ entgegenkommt, des weiteren aber vor allem durch Hofmannsthals Zitate aus dem Buch, die die Überschrift „Das Haus der Großeltern“²⁸¹²¹ tragen. Hofmannsthal bezieht sich hier nicht nur auf den Mangel an Veränderungen innerhalb der Räumlichkeiten des Großvaters,²⁸¹²² er verweist auch auf das distanzierte Verhalten zwischen Eltern und Kindern,²⁸¹²³ auf die Lieblosigkeit zwischen der lebensmüden Großmutter und ihren Kindern, die ihre Haltung zum Leben nicht zu begreifen vermochte, sondern die auch ihre Kinder durch ihr Verhalten prägt, indem sie alle eine lieblose Ehe eingegangen waren.²⁸¹²⁴ Eben diese Lieblosigkeit hatte eine ihrer Töchter weitergetragen und darin gezeigt, dass sie eine ihrer eigenen Töchter auch in eine arrangierte Ehe gedrängt²⁸¹²⁵ und der Tochter mehr beiläufig vermittelt hatte: „>>Mein Kind! du bist Braut!<<“²⁸¹²⁶ Ebenso bindet Hofmannsthal das

28112„[...] zuerst als das Anerkannte, Tradition, Legitimität, Königthum, geoffenbarte Religion; dann als das autokratische Walten des Genies, in der Gestalt des ersten Napoleon, dann in jener vagen Figur des Volkes, in sich selber in der sittlichen Überlegenheit des unbeugsamen verbannten, des erhabenen Verfolgten, in allen Naturkräften und wiederum in der Einfalt, im Kinde, im stummen Thiere.“ In: SW XXXII. S. 252. Z. 1-8.

28113SW XXXII. S. 256. Z. 21.

28114SW XXXII. S. 276. Z. 9-10.

28115SW XXXIII. S. 211. Z. 32.

28116SW XXXIII. S. 210. Z. 32-33.

28117Das Motiv lässt sich in diesem Werk mitunter in Verbindung mit dem Gebet des Ödipus ausmachen („Ödipus Gebet kindlich einfach“, SW XXXIII. S. 233. Z. 11-12), des weiteren auch durch einen Vergleich des Ödipus mit Goethens Gretchen: „Er geht aus sich heraus, wie ein plauderndes Kind“ (SW XXXIII. S. 233. Z. 8-9), der dem Ton der „naiven Gretchen-scenen des Faust angenähert“ (SW XXXIII. S. 233. Z. 9-10) ist.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 233. Z. 23, SW XXXIII. S. 233. Z. 29-30.

28118SW XXXIII. S. 238. Z. 2-4.

28119SW XXXIII. S. 20. Z. 21-22.

„Auf dem Clavier der Sinne emping er die Accorde des Tragischen um eins dumpfer, um eins orphischer als seine Brüder; er trank die Harmonien, darin Tod und Leben zusammenfließen, um einen Schritt näher der Quelle als seine männlicheren Brüder, die wenigen anderen tragischen Dichter der Deutschen.“ In: SW XXXIII. S. 20. Z. 27-31.

28120SW XXXIII. S. 12. Z. 6.

28121SW XXXIII. S. 13. Z. 5.

28122SW XXXIII. S. 13. Z. 6-14.

28123„Es war auch den Kindern nur zu gewissen Stunden gestattet, den Eltern zu nahen; die Anrede war: >>Euer Gnaden!<<; die tiefe Verbeugung und der Handkuß besiegelten Gruß und Abschied“. In: SW XXXIII. S. 13. Z. 19-22.

28124SW XXXIII. S. 13. Z. 27-37.

28125SW XXXIII. S. 13. Z. 37-38, SW XXXIII. S. 13. Z. 39-40.

28126SW XXXIII. S. 14. Z. 2.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 14. Z. 3, SW XXXIII. S. 14. Z. 4-6, SW XXXIII. S. 15. Z. 1-3, SW XXXIII. S. 16. Z. 11, SW XXXIII. S.

Motiv in *Sommerreise* (1903) durch die Erlebnisse während der Reise²⁸¹²⁷ und den einzelnen Städten ein („in den Ruhm ihrer großen Söhne gehüllt wie in einen farbigen Mantel“),²⁸¹²⁸ aber auch durch die Schrift *Lafcadio Hearn* (1904) in der Hofmannsthal den Verstorbenen Hearn als ein „Adoptivkind“²⁸¹²⁹ Japans bezeichnet.²⁸¹³⁰ Sowohl das alte als auch das neue Japan erscheinen für Hofmannsthal, Hearn's Heimat gewesen zu sein („der kleine Begräbnisplatz neben der Straße, den spielenden Kinder aus Kot und Holzstücken bauen, und das große Osaka“),²⁸¹³¹ dessen Sprache er verstand („hunderte von Worten von Kindern stehen in seinen Büchern, und Worte, die Großmutter zu Enkeln reden“).²⁸¹³² Während sich in *Eines Dichters Stimme* (1905) nur in Bezug auf Schiller das Motiv zeigt²⁸¹³³ und in der Besprechung *Das Mädchen mit den Goldaugen* (1905) das Motiv sich auf Balzacs Erzählung (*La fille aux yeux d'or*, 1833) bezieht („[...] in denen fünf aufeinanderfolgende Generationen sich wie im Spiegel sehen können“),²⁸¹³⁴ und es sich in die *Gestalten bei Schiller* (1905) durch die Nähe des Wesens²⁸¹³⁵ zeigt und durch die Erwähnung einer Veränderung in der Literatur,²⁸¹³⁶ zeigt sich das Motiv auch in *Die unvergleichliche Tänzerin* (1906) durch die Tänzerin, die Hofmannsthal im Dezember 1906 in Berlin persönlich kennenlernte, und die ihn im Januar 1907 bei einem Gastspiel in Wien in Rodaun besucht hatte: „Sie heißt Ruth St. Denis. Oder sie heißt irgendwie und nennt sich Ruth St. Denis. Es ist möglich, daß sie eine Kanadierin ist [...] eine Großmutter aus indianischem Geblüt, etwas vom Geheimnis und von den Kräften einer Urrasse, die schwindelt.“²⁸¹³⁷ Hofmannsthal sieht sie durch ihre Tempeltänze jedoch auch als „Kind dieses Augenblicks“.²⁸¹³⁸ Ebenso zeigt sich in *Sebastian Melmoth* (1905) die Einbindung des Motiv-Komplexes. Hofmannsthal vollzieht auch in dieser Schrift eine Verbindung zwischen dem Wesen und dem Schicksal, wenn es heißt: „Es hat gar keinen Sinn so zu sprechen, als ob Oscar Wildes Schicksal und Oscar Wildes Wesen zweierlei gewesen wären und als ob das Schicksal ihn so angefallen hätte wie ein bissiger Köter ein ahnungsloses Bauernkind“.²⁸¹³⁹ Aber Hofmannsthal dient auch diese Schrift dazu, die Konzeption anzudeuten, wenn er auf Wilde verweist, die auf Inseln leben („die ihre Pfeile in den Leib ihrer toten Verwandten stecken, um sie unfehlbar tödlich zu vergiften“).²⁸¹⁴⁰ Hofmannsthal will damit zum Ausdruck bringen, dass sowohl das Selige als auch das Tödliche in einem Wesen liegt, so auch in Oscar Wilde. Vielfach zeigt sich dagegen die Einbindung des Motivs in *Shakespeares Könige und grosse Herren* (1905), erstmalig durch den Lesenden, der ein „Resonanzboden“²⁸¹⁴¹ für die Werke Shakespeares sein soll, die dem Lesenden eine vielfach verknüpfte Vielfalt offenbaren. Das Motiv zeigt sich auch hier in Anbindung an die Konzeption, wenn Hofmannsthal auf verschiedene Figuren Shakespeares verweist, wie auf König Lear und seine Töchter (SW XXXIII. S. 78. Z. 17) oder durch den Protagonisten aus *Maß für Maß*, der gegen die Schwester handelt (SW XXXIII. S. 81. Z. 27)

16. Z. 16-24, SW XXXIII. S. 17. Z. 31.

28127 „Lerche, die von hier aus steigt und steigt und aus schwindelnder Höhe singt; oben mag einer stehen an seiner Eltern Grab und sich über die niedrige Friedhofsmauer beugen, und sieht die Lerche unter sich.“ In: SW XXXIII. S. 28. Z. 10-13.

28128 SW XXXIII. S. 29. Z. 35.

28129 SW XXXIII. S. 53. Z. 13.

28130 „Tausende seiner Söhne verliert es jetzt Tag für Tag: übereinandergetürmt liegen die Leichen“. In: SW XXXIII. S. 53. Z. 13-14.

28131 SW XXXIII. S. 53. Z. 31-33.

28132 SW XXXIII. S. 54. Z. 3-5.

28133 „Wie der Scheidende vom Vaterhaus ein geliebtes Gerät umschlingt und an sich drückt, so tun sie und die Gefühle der Welt werden von ihren Händen umschlungen, an ihre Brust gedrückt, im Abschiednehmen.“ In: SW XXXIII. S. 98. Z. 10-13.

28134 SW XXXIII. S. 96-97. Z. 361.

28135 „Das Fürstliche, das ihnen aufgeprägt ist und sie zu Brüdern und Schwestern macht: Könige auf ihrer Scholle diese freien Brauern“. In: SW XXXIII. S. 73. Z. 32-34.

28136 Dort wo die Deutschen einst Maria Stuart oder Karl Morr hatten, die „große Fassung ihre Wahrheit – oder die Wahrheit ihrer Seele – war, nun eine andere Wahrheit ihrer Seele: Siegfried, der sich aus den Stücken von seines Vaters Schwer singend Schwert und Schicksal schmiedet. Haben statt jenes Dranges diese Töne, statt jenes Greifens nach den Sternen dieses Wühlen in den Tiefen.“ In: SW XXXIII. S. 75. Z. 10-15.

28137 SW XXXIII. S. 116. Z. 2-7.

Hofmannsthal erscheint dies, in dieser verworrenen Zeit, in der er lebt, als durchaus schlüssig: „[...] in dem ein Amerikaner, dessen Mutter eine Griechin war, in einer Reihe hinlänglich berühmter Bücher uns das innere Leben Japans entschleierte und dabei unsere eigene Antike, unsere eigene Gegenwart so neu als zauberhaft erleuchtet“. In: SW XXXIII. S. 117. Z. 12-15.

28138 SW XXXIII. S. 117. Z. 7.

28139 SW XXXIII. S. 63. Z. 12-16.

28140 SW XXXIII. S. 64. Z. 35-36.

28141 SW XXXIII. S. 78. Z. 10-11.

oder durch Richard II. „diesen älteren Bruder Hamlets, der so viel von seinem königlichen Blut spricht“²⁸¹⁴² und neuerlich, wenn Hofmannsthal sich des Tonfalles besinnt, wenn Lear zu Edgar und zu seinen Töchtern wie ein „wütender Prophet“²⁸¹⁴³ spricht.²⁸¹⁴⁴ Ebenso zeigt sich das Motiv in der Schrift *Gärten* (1906) durch Hofmannsthals Anspruch, sich mit den neueren Gärten wieder an die Naivität anzunähern,²⁸¹⁴⁵ wobei er jedoch nicht von einer Kopie früherer Gärten spricht, da ihre Moderne eine ganz andere Zeit sei als die „unserer Urgroßväter“.²⁸¹⁴⁶ Hofmannsthal spricht in dieser Schrift aber auch seinen Anspruch aus, sich auf das Einzelne zugunsten der Gruppe zu konzentrieren, und spricht von dem Moment des ersten Betrachtens,²⁸¹⁴⁷ wobei er überhaupt den Anspruch aufzeigt, dass der Betrachter die neuen Gärten mit der Phantasie eines fünf Jahre alten Kindes zu betrachten habe.²⁸¹⁴⁸ Des Weiteren zeigt sich das Motiv auch in der *Einleitung zu dem Buche genannt die Erzählungen der Tausendundein Nächte* (1906) und zwar dadurch, dass Hofmannsthal selbst eine Ähnlichkeit zwischen den Kaufmannsöhnen und den modernen Menschen erkennt,²⁸¹⁴⁹ und ebenso durch die Beispielgeschichte von Alischar und der treuen Summurud, durch die der Mensch eine Lehre ziehen kann.²⁸¹⁵⁰ In *Der Dichter und diese Zeit* (1906) findet sich das Motiv durch Hofmannsthals Betrachtung seiner Gegenwart. Diese sieht Hofmannsthal durchzogen von wissenschaftlichen Büchern, während die Poesie in der Moderne nur einen begrenzten Platz zu haben scheint.²⁸¹⁵¹ Hofmannsthals Überlegungen führen aber auch zu einer Betrachtung des Dichters, der einem Pilger zu gleichen scheint, der „sein fürstliches Haus und Frau und Kinder [verlassen hat] nach dem Heiligen Lande zu ziehen“,²⁸¹⁵² was ihn sich nach seiner Rückkehr als ein Fremder in seinem Haus fühlen lässt (SW XXXIII. S. 137. Z. 8-13). Hofmannsthal definiert den Dichter auch als Antwortgeber seiner Zeit, als den „lautlose[n] Bruder aller Dinge“,²⁸¹⁵³ der sich vor nichts verschließen darf: „in den Poren seines Leibes spürt er das Herübergelebte von vergangenen Tagen, von fernen nie gekannten Vätern und Urvätern, verschwundenen Völkern, abgelebten Zeiten; sein Auge, wenn sonst keines, trifft noch – wie könnte er es wehren?“²⁸¹⁵⁴ Somit distanziert zeigt sich der Dichter von seiner Familie im gewissen Sinne, ohne aber gleichsam seine künstlerischen Organe vor Allem zu verschließen. Letztendlich zeigt sich das Motiv noch einmal in *Die Wege und die Begegnungen* (1907) durch die Begegnungen des Reisenden, so mitunter mit einem Vogel²⁸¹⁵⁵ und durch seine Sicht auf die Dinge, dass sich alles dauerhaft in Bewegung befindet.²⁸¹⁵⁶

In *Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch* (1902) klingt das Motiv dadurch

28142SW XXXIII. S. 84. Z. 2-4.

28143SW XXXIII. S. 90. Z. 11.

28144SW XXXIII. S. 92. Z. 26.

28145„[...] immerhin kommen wir allmählich wieder dorthin zurück, wo unsere Großväter waren, oder mindestens unsere naiveren Urgroßväter: die Harmonie der Dinge zu fühlen, aus denen ein Garten zusammengesetzt ist: daß sie untereinander harmonisch sind, daß sie einander etwas zu sagen haben“. In: SW XXXIII. S. 105. Z. 1-5.

28146SW XXXIII. S. 106. Z. 7.

28147„Ich weiß aus der Zeit, da ich fünf Jahre alt war, was für eine Phantasie eines Kinde der Strauch mit dem fliehenden Herzen ist. Wären ihrer sechs davon in dem Garten gewesen statt des einen, der in einer Ecke stand, unweit eines alten, unheimlichen Bottichs, unter dem die Kröte wohnte, aus den sechs hätte ich mir wenig gemacht: der eine war mir wie der Vertraute einer Königstochter.“ In: SW XXXIII. S. 107. Z. 30-36.

28148SW XXXIII. S. 107. Z. 36-37.

28149„[...] wie glichen wir diesen weit von der Heimat verirrtten Prinzen, diesen Kaufmannsöhnen, deren Vater gestorben ist, und die sich den Verführungen des Lebens preisgeben, wie meinten wir ihnen zu gleichen!“ In: SW XXXIII. S. 121. Z. 16-18.

28150„Was aber wäre von den Weisheitsreden der Vögel und anderen Tiere zu sagen, von den tief sinnigen Antworten der wunderbaren Jungfrauen, von den ans Herz gehenden Sprüchen und Wahrheiten, die sterbende Väter und alte weise Könige ins Ohr der jungen Menschen träufen, und von den unerschöpflichen Wechselreden“. In: SW XXXIII. S. 125. Z. 19-24.

28151„Sie erinnern mich, daß es die Kinder und die Frauen sind, die heute Dramen und Gedichte lesen.“ In: SW XXXIII. S. 132. Z. 35-37.

28152SW XXXIII. S. 137. Z. 3-4.

28153SW XXXIII. S. 138. Z. 1.

28154SW XXXIII. S. 138. Z. 25-28.

28155„Und eine Minute darauf, wie ein zweiter dunkler Blitz, aus dem Scheitelpunkt des Äthers, nachschlagend dem ersten, kam das Weibchen, die junge Schwester, und jetzt die Frau. Denn es sind Geschwister, ausgebrütet im vorigen Sommer in diesem Nest hinter unsrer Haustür.“ In: SW XXXIII. S. 153. Z. 1-5.

28156„Es ist nur sonderbar, dass alles immerfort auf dem Weg ist; [...] diese beiden, Hamlet und seines Vaters Geist, seit Tagen auf dem Wege zueinander sind, und dass Raskolnikow von der Stunde des Mordes an sozusagen auf Umwegen diesen Weg zurück sucht nach dem Punkt, so sein Schicksal sich zweimal entscheiden sollte, das einmal scheinbar, das anderemal wirklich und endgültig.“ In: SW XXXIII. S. 154. Z. 9-16.

wieder an, wenn Balzac verdeutlicht, dass sich das Wesen des Dichters in seinen Werken offenbart.²⁸¹⁵⁷

In *Das Gespräch über Gedichte* (1903) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem Kind, denn Clemens als Erwachsenen, könne er nur schwerlich seinen Standpunkt vermitteln: „Dem Kind ist alles ein Symbol, dem Frommen ist Symbol das einzig Wirkliche und der Dichter vermag nichts anderes zu erblicken.“²⁸¹⁵⁸ Innerhalb der hinterlassenen Gespräche und Briefe zeigt sich das Motiv des weiteren auch in dem *Gespräch über die Novelle von Goethe* (August/September 1906) durch Goethes Novelle, worin Hofmannsthal die Tatkraft und die Lebensgestaltung der Figuren hervorhebt,²⁸¹⁵⁹ in *Die Briefe des Paulus Silentiarius* (1902) in Verbindung mit der Auffassung der Religion („Wir haben die alten naiven Symbole überwunden: aber wir bedürfen neuer um unsere Seele schwebend zu erhalten“)²⁸¹⁶⁰ oder in *Der Brief des letzten Contarin* (1902) wenn der Contarin den Mangel der Menschen seiner Gegenwart fasst: „Besitz des einzelnen ziemt unsäglich frischeren naiveren Seelen; uns ziemt hypothetischer Besitz von allem.“²⁸¹⁶¹

Das Motiv der Naivität zeigt sich in dem Dramenentwurf zu *Dominic Heintls letzte Nacht* (1904-1906) durch das Nichtvorhandensein an der Figur des Heintl.²⁸¹⁶² Und in den *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906) findet sich das Motiv auch nur in einer Passage, und zwar als die beiden Freunde ins Haus treten und dort auf Ferdinand treffen, „der nun freilich, nur von Großmutterseite der Nachkomme jener bäuerischen Edelleute, mehr als ein Epikuräer, als aus Naivität die Zwitterwirtschaft dieses Hauses bestehen ließ und weiterführte, mit starken Aufhalten im westlichen Europa sie unterbrechend.“²⁸¹⁶³

In *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Rückwendung zu dem Deutschland der Kindheit des Protagonisten, in der er die Konzeption zu spüren vermochte.²⁸¹⁶⁴ So bemängelt der Protagonist im dritten Brief an den gegenwärtigen Deutschen den Mangel an Naivität,²⁸¹⁶⁵ um im fünften Brief seine Faszination für die Bilder Vincent van Goghs nahe zu bringen.²⁸¹⁶⁶

iv. Das richtige Bewusstsein für die Kunst

Als ein weiterer Aspekt, die Rettungsmöglichkeiten eines ästhetizistischen Charakters betreffend, hat diese Arbeit zudem die Kunst erkannt. Doch auch in diesem Sinne wird sich zeigen, dass Hofmannsthal einer Hinwendung zum Maß bedarf, erlebte doch gerade der Ästhetizist durch eine übermäßige Versenkung in die Kunst bzw. Künstlichkeit eine vermeintlich ungehemmte Glückseligkeit.

Dabei wird dieses Motiv noch einen anderen Aspekt beleuchten, nämlich die Verbindung zwischen der Kunst und der Religion, die für Hofmannsthal keine getrennten Sphären sind. So wie er davon ausgeht, dass die Religion dem Menschen Halt zu geben vermag, spricht er dies auch der Kunst zu, wenn es heißt: „Kunst eine Form der Erhebung zum Göttlichen“²⁸¹⁶⁷

Auch bei diesem Motiv zeigt sich eine frühe Auseinandersetzung. Denn bereits innerhalb der dramatischen Fragmente zeigt sich der Gedanke von der richtigen Stellung des Menschen zur Kunst, einer Kunst, die den Menschen charakterlich läutern könnte, jedoch allein durch die Figur Rogers in *Mein ältester*

28157SW XXXIII. S. 38. Z. 24-32.

28158SW XXXI. S. 80. Z. 9-10.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 332. Z. 31-34, SW XXXI. S. 327. Z. 8.

28159SW XXXI. S. 150. Z. 9-10.

28160SW XXXI. S. 61. Z. 13-14.

28161SW XXXI. S. 18. Z. 20-21.

28162SW XVIII. S. 301. Z. 18-20.

28163SW XXXIII. S. 136. Z. 19-22.

28164SW XXXI. S. 155. Z. 29-34.

28165SW XXXI. S. 161. Z. 29-32.

28166„Und ist es nicht kindisch, dir anzuvertrauen, daß ein Mächtiges, das ich nicht kenne, zuweilen mächtig wird über mich?“ In:

SW XXXI. S. 171. Z. 28-30.

28167SW XXXVIII. S. 375. Z. 7.

dramat<ischer> Entwurf (1887), und zwar dahingehend, dass Armand Roger „durch eine wirksame Erhebung der Kunst aufzurütteln sucht“.²⁸¹⁶⁸

Vermeehrt zeigt sich auch in den unveröffentlichten Gedichten die Bedeutung, die Hofmannsthal der Kunst beimisst. Hofmannsthal verweist aber auch auf die Problematik in der Kunst, beispielhaft durch die Kunst Mallarmés und Georges in dem Gedicht *<Trennt ihr vom Inhalt die Form ...>* (1893): „Trennt ihr vom Inhalt die Form, so seid ihr nicht schaffende Künstler / Form ist vom Inhalt der Sinn, Inhalt das Wesen der Form.“²⁸¹⁶⁹

Die Bedeutung die Kunst im Leben eines Menschen, vor allem eines Künstlers haben kann, zeigt sich in dem Gedicht *<Dichter, nicht vergessen ...>* (1893). Der wahre Dichter, dies zeigt Hofmannsthal hier auf, kann sich nicht alleine in seiner Künstlichkeit verlieren, er ist und darf kein Ästhetizist sein. Vielmehr vermag es der wahre Dichter, sich zu der Welt zu kehren und eine Bedeutung, mit seiner Kunst, im Leben der anderen Menschen zu gewinnen. Hinter dem lyrischen Ich dieses Gedichtes verbirgt sich Richard Dehmel, der sich auf seinen Dichterfreund (Hofmannsthal) bezieht. Zwar zieht er den Dichterfreund in seinen künstlerischen Kosmos, doch verharret er nicht darin. Lebendigkeit ist auch hier der Anspruch, den Hofmannsthal sich von einem Dichter mitunter erwartet.²⁸¹⁷⁰ Hofmannsthal geht des weiteren in den Notizen zu *<Wonnen des Denkens>* (1893/1894) dem Anspruch nach, sich von Überliefertem zu lösen,²⁸¹⁷¹ und in dem Gedicht *Triumph einiger <Künstler unserer Zeit>* (1895) geht er auf die Stellung des Künstlers in der Moderne ein und äußert den Anspruch, dass dieser nicht stagnieren, sondern sich entwickeln soll. In dem Gedicht *<Ich reite viele Stunden ...>* (1895) in dem Hofmannsthal Richard Dehmel seine Fremdheit zum Leben während seiner Göttinger Zeit schildert, zeigt sich, dass er eine Aufgabe der Kunst darin sieht, den Menschen – in diesem Fall ihn – mit dem Leben zu verbinden,²⁸¹⁷² und auch in dem Gedicht *<Wie schön das sein wird...>* (1896 ?) sieht Hofmannsthal gerade die Aufgabe des Dichters seiner Zeit darin, das Übermaß an Sprache in Stille zu verwandeln (SW II. S. 117. V. 1-6). Dass es im Leben nicht um das Übermaß, sondern auf eine gesunde Mitte ankommt, dass der Mensch trotz Freiheit auch Werte im Leben hat, zeigt sich in dem Gedicht *<Ist Weib und Kind ...>* (1902). Hofmannsthal hebt hier die Bedeutung der Gründung einer Familie, eines Herdes und sicheren Pols im Leben eines Menschen hervor; doch ruft er damit nicht dazu auf, die Familie über alles zu stellen. Der Mensch, vor allem der Künstler, muss sich verwirklichen.²⁸¹⁷³ Des weiteren betont Hofmannsthal in dem Gedicht *<Vernimm, allein ...>* (1902) die Unterschiede zwischen dem Dichter und dem Maler,²⁸¹⁷⁴ und in dem im Oktober in Rom entstandenen Gedicht *<O kehrt Naëmen...>* (1902) welches sich auf seine Arbeit an *Das gerettete Venedig* (1904) bezieht, schildert Hofmannsthal ebenso den künstlerischen Prozess (SW II. S. 162. V. 7-10).

Wie früh Hofmannsthal sich mit den Möglichkeiten der Kunst befasst hat, den ästhetizistischen Menschen von seiner Wurzellosigkeit zu befreien, zeigt sich auch dadurch, dass er die Bedeutung der Kunst auch in dem lyrischen Drama *Gestern* (1891) durch den Dichter Fantasio thematisiert. Dieser verweist auf die Möglichkeit der Kunst, Halt im Leben zu schenken („Denn ihnen ist die Heiligkeit und Reinheit / Das gleiche Heil, was uns die Lebenseinheit“).²⁸¹⁷⁵ Andrea selbst hat dies durch die Kunst allerdings noch nie erfahren, und kann demzufolge keinen Halt dadurch im Leben gewinnen.²⁸¹⁷⁶

In den frühen theoretischen Schriften zeigt sich ebenso die Bedeutung, die Hofmannsthal der Kunst beimisst. Dass diese die Ganzheit des Seins vermitteln kann, diese Konzeption, die Tod und Lebendigkeit,

28168SW XVIII. S. 7. Z. 27-28.

28169SW II. S. 88. V. 1-2.

28170SW II. S. 92. V. 77-83.

28171„Sich loswinden aus den Banden der Begriffe. [...] Durch Nichtdenken hören wir auf und über das Leben zu wundern. Um uns herum starr geworden und jeden unsrer Begriffe wie eine Schale einschliessend, liegt eine Rinde von Überlieferungen, Hörensagen, blossen Worten.“ In: SW II. S. 99. Z. 1-5.

28172SW II. S. 112. V. 59-65.

28173SW II. S. 161. Z. 7-11.

28174SW II. S. 161. Z. 2-5.

28175SW III. S. 29. Z. 21-22.

28176SW III. S. 30. Z. 7-12.

Schönheit und Hässlichkeit einschließt, zeigt sich bereits durch Hofmannsthals *Bilder (van Eyck: Morituri – Resurrecturi)* (1891). Ebenso betont Hofmannsthal die Bedeutung der Kunst in der Schrift *Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche* (1892), und zwar durch die Darstellung der Schauspielerin auf der Bühne. Hofmannsthal kommt über die Schauspielerin auf den Künstler zu sprechen, in dessen Werken die Lebendigkeit ebenso angedeutet wird.²⁸¹⁷⁷ Auch in *Über moderne englische Malerei* (1894) zeigt sich die Kunst als Vermittler der Konzeption. Hofmannsthal nimmt hier Bezug zu der englischen Malergruppe der Präraffaeliten, die sich, um Dante Gabriel Rossetti herum, von Dante und der Renaissance inspiriert sahen. Ihr Schaffen war dabei keineswegs bloße Reflexion, leichtfertige Aufarbeitung der Vergangenheit, sondern in ihren Werken spiegelte sich, trotz Bezugnahme zu Dante, die Gegenwart, die Faszination für das Schöne in seinen Facetten. Und auch Hofmannsthal sieht in ihren Werken den Anspruch nach Lebendigkeit erfüllt: „Kunst ist schließlich Natur auf Umwegen; Quellwasser auf dem Umweg durch Wurzel und Rebe heißt Wein und ist nicht schlimm.“²⁸¹⁷⁸ Für Hofmannsthal ist die Kunst dieser englischen Maler, die die körperliche Schönheit darstellen, „ethisch“,²⁸¹⁷⁹ denn: „Diese gemalten Menschen erziehen die Seele durch das Beispiel ihres edlen Betragens.“²⁸¹⁸⁰

Auch in *Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts* (1893), Hofmannsthal bezieht sich hier auf Richard Muthers Buch *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert* (1893), zeigt sich die Bedeutung, die Hofmannsthal der Lebendigkeit beimisst. Während sich die Malerei der ersten Hälfte des Jahrhunderts „mehr und mehr dem lebendigen Leben entfremdet“²⁸¹⁸¹ haben, „bemächtigt sich unscheinbar der Bleistift der Zeichner und Karikaturisten des wirklichen Lebens, hält seine Gebärden und Grimassen, seinen charakteristischen Ausdruck in Lust und Schmerz fest und zieht zuerst das moderne Leben in den Kreis der Kunst.“²⁸¹⁸² Wenn Hofmannsthal in *Über ein Buch von Alfred Berger* (1896) Bezug nimmt zu Bergers Buch *Studien und Kritiken*, kommt er dabei auch auf den Dichter und die Kunst zu sprechen. In Bezug auf die Kunst sagt er, dass sie sowohl den Menschen vom Leben entfremden kann, dass sie ihn aber auch mit dem Leben zu verbinden vermag: „Sie ist sein sicheres Mittel, das Leben von sich abzuhalten, sein sicheres Mittel, sich dem Leben zu verbinden.“²⁸¹⁸³

Während in *Der Tod des Tizian* (1892) Tizian als ein Künstler erscheint, der ästhetisch empfänglich, sich aber nicht in der Vergangenheit versenkt und ein wahrhaft Schaffender ist, erscheinen die Schüler Tizians als Dilettanten (SW III. S. 246. Z. 7), die die Welt und die Menschen nur über die Kunst Tizians erleben. Im Nahen des Todes, kommt es zudem dabei bei Tizian zu einer Entwicklung der Kunst, wie sein Sohn erkennt: „Mit einer rätselhaften Leidenschaft, / Die ich beim Malen nie an ihm gekannt, / Von einem martervollen Zwang gebannt –“.²⁸¹⁸⁴ Hofmannsthal zeigt dabei an Tizian auf, dass es bei ihm durch die Bedrohung des Todes nicht zu einem Stillstand kommt, sondern er versucht, seine jetzige Kunst mit der aus früheren Jahren zu vergleichen („Die alten, die erbärmlichen, die bleichen / Mit seinem neuen, das er malt, vergleichen“),²⁸¹⁸⁵ wodurch er letztendlich seine frühere Kunst verwirft: „Es komme ihm ein unerhört Verstehen, / Daß er bis jetzt ein matter Stümper war“.²⁸¹⁸⁶

Dabei erkennen sowohl Gianino als auch Desiderio in Tizians Kunst eine Naivität und Lebendigkeit.²⁸¹⁸⁷ In Tizians Bildern spiegelt sich nicht nur ein ästhetisches Empfinden und der Zug zur Schönheit, sondern auch die Eigenliebe. In der Abbildung Lisas zeigt sich zudem die Sehnsucht des Menschen nach Leben, auch wenn der Mensch selbst seine Motivation, diese Sehnsucht nach Leben, in diesem Moment gar nicht versteht.²⁸¹⁸⁸ Zudem wird innerhalb von Tizians Kunstschaffen der eigene Tod nicht ausgeklammert, sondern er zielt auf

28177, „Die lebendigen Künstler sind wie die wunderbaren toten Leiber der Heiligen, deren Berührung vom Starrkrampf erweckte und Blindheit verscheuchte.“ In: SW XXXII. S. 61. Z. 14-16.

28178SW XXXII. S. 138. Z. 5-7.

28179SW XXXII. S. 137. Z. 24.

28180SW XXXII. S. 137. Z. 26-27.

28181SW XXXII. S. 98. Z. 4.

28182SW XXXII. S. 98. Z. 6-10.

28183SW XXXII. S. 197. Z. 23-24.

28184SW III. S. 42. Z. 2-4.

28185SW III. S. 42. Z. 13-14.

28186SW III. S. 42. Z. 16-17.

28187SW III. S. 47. Z. 16-18.

28188SW III. S. 50. Z. 17-25.

die Ganzheit des Seins ab. Dies wird jedoch von den Schülern Tizians verkannt, wännen sie stattdessen, dass er vollends im Ästhetizismus aufgehe. Eben jene Bezugnahme zur Kunst, noch im Sterben, hat auch Jendris Alwast in Hofmannsthals lyrischem Drama betont. Andeutungsweise klingt hier das Ahnen der Konzeption mit, wenn Alwast formuliert: „Die Grundkräfte seines Seins aber, sinnbestimmte lebendige Allheit und Schönheit, Pan und Venus, werden in der Todesstunde auf die Staffelei beschworen und darin schließt sich der Kreis dieses unendlichen, in sich ruhenden und dauernden Seins.“²⁸¹⁸⁹

Auch in den Notizen zeigt sich die Bedeutung, die die Kunst im Leben eines Menschen gewinnen kann.²⁸¹⁹⁰ Tizian erweist sich hier in den Überlegungen Hofmannsthals als Persönlichkeit, die das Leben erfasst hat („Das Leben will ich malen, nackt und zuckend [...] Das Leben selbst das athmende das reife, das quellende, a lordly vine whose / grapes bleed the red heavy blood of soft swoln wine“)²⁸¹⁹¹ und der zudem auf seine Schüler dahingehend wirken will: „Wer nur lebendig wirkt, wird allen nützen“.²⁸¹⁹²

Auch in den veröffentlichten Gedichten zeigt sich die Möglichkeit, die die Kunst dem Menschen bieten kann. Obwohl Hofmannsthal in dem Gedicht *Prolog und Epilog zu den lebenden Bildern* (1893) die Schönheit der lebenden Bilder beschwört und auch einen Bezug zur Religion vollzieht, stellt er die Kunst in die Nähe des Lebens.²⁸¹⁹³ Bezug zum Motiv nimmt Hofmannsthal auch in dem Gedicht *< Zuweilen kommen niegeliebte Frauen ... >* (1894). Hier steht es in Verbindung mit dem Spaziergang zwischen dem lyrischen Ich und den Mädchen: „Und Spiegel unsrer Sehnsucht, traumhaft funkeln, / Und allen leisen Worten, allem Schweben / Der Abendluft und erstem Sternefunkeln“.²⁸¹⁹⁴ In den Notizen, die unter dem Titel *Epigramme* (1898) gefasst wurden, zeigt sich sowohl der Bezug zum Dichter als auch zur Zeit und zum Stoff,²⁸¹⁹⁵ und in dem Gedicht *Auf den Tod des Schauspielers Hermann Müller* (1899) verweist Hofmannsthal auf die Bedeutung der Kunst, die dem Menschen den Tod erträglich machen kann: „Dies Haus und wir, wir dienen einer Kunst. / Die jeden tiefen Schmerz erquicklich macht, / Und schmackhaft auch den Tod.“²⁸¹⁹⁶

Hofmannsthal bindet in *Amgiad und Assad* (1895) nur an einer einzigen Passage die Liebe zur schönen Künstlichkeit ein, wenn er auf den Raumschmuck in Assads Räumen anspielt, über den die Brüder ein Gespräch beginnen: „eine wundervolle ornamentale Tapete, das Leben der Thiere des Waldes darstellend, hängt und dass die beiden so lange getrennten Brüder von diesem Kunstwerk reden, statt von vielen anderen Dingen, [...] theils auch weil sie verlernt haben, im Reden eine Erleichterung des Daseins zu suchen“.²⁸¹⁹⁷ Die Annäherung der beiden Brüder zueinander, erfolgt also über einen Kunstgegenstand, nicht über die Erlebnisse der voneinander getrennten Zeit.

Innerhalb der Gespräche und Briefe zeigt sich ebenso die Bedeutung der Kunst. In dem *Brief an einen jungen Freund* (August 1896) zeigt sich das Positive, welches Hofmannsthal der Kunst zuspricht, lediglich nur angedeutet und zudem auch mit dem Spiegel-Motiv verbunden, was fälschlicherweise eine rein ästhetizistische Bedeutung andeutet. Dass Hofmannsthals Werk allerdings eine Auseinandersetzung mit dem Leben durch die Kunst aufzeigen soll, zeigt sich sehr deutlich durch den Brief vom 5. Juli 1896 an Stefan George: „Mir schwebt eine Art von Brief an einen sehr jungen Freund vor, der dem Leben dient, und dem gezeigt werden soll, daß er sich mit dem Leben niemals recht verknüpfen kann, wenn er sich ihm nicht zuerst in der geheimnisvollen Weise entfremdet, deren Werkzeug das Aufnehmen von Dichtungen ist.“²⁸¹⁹⁸

28189Alwast: S. 19.

28190„Denn Kunst ist Leben und das Leben Kunst“. In: SW III. S. 351. Z.28.

28191SW III. S. 348. Z. 29-32.

28192SW III. S. 348. Z. 37.

28193SW I. S. 40. V. 78-85.

28194SW I. S. 46. V. 10-13.

28195SW I. S. 86. Z. 8-9.

28196SW I. S. 89. V. 1-3.

28197SW XXIX. S. 39. Z. 21-26.

28198SW XXXI. S. 254. Z. 7-11.

Hofmannsthal stellt in diesem Zusammenhang auch einen Bezug zu *Der weisse Fächer* und dem Dramenfragment *Die Schwestern* her, wenn es heißt: „den Reisenden, den Geistlichen den Soldaten, die Tänzerin, allenfalls den Musiker. Mit allen hast Du etwas gemein. Mit dem Dichter meinst Du nichts gemein zu haben. Denn Du achtest es für das Wesen des Lebens, dass es stumm ist und dass auf jedem Ding sein Preis stehet“. In: SW XXXI. S. 13. Z. 24-28.

Deutlich zeigt sich das, was Hofmannsthal von der Kunst erwartet, auch in seiner Schrift *Gespräch über die Novelle von Goethe* (August/September 1906). Hofmannsthal hebt Goethes Werk dahingehend hervor, dass er sowohl die Tatkraft positiv bewertet, dabei aber keineswegs den Bezug zur seelischen Tiefe oder gar der Musik vernachlässigt, sondern diese Aspekte dahingehend einbaut, dass er in dem Werk Goethes die Harmonie, im Sinne der Ganzheit des Seins, sieht.²⁸¹⁹⁹

In den theoretischen Schriften zwischen 1902-1907 zeigt sich das Motiv ebenso, und zwar erstmalig in der Schrift *Die Bühne als Traumbild* (1903). Hofmannsthal betont hier neuerlich die Bedeutung des Künstlerischen für das Leben und verbindet hier das künstlerische Dasein mit nichts Anderem als der Konzeption. So muss jemand, der ein Bühnenbild schaffen will, begreifen, „daß es auf der Welt nichts Starres gibt, nichts was ohne Bezug ist, nichts was für sich allein lebt.“²⁸²⁰⁰ Der Traum, der bei Hofmannsthal so oft mit dem ästhetizistischen Erleben seiner Protagonisten verbunden ist, wird von ihm hier als wichtiges Mittel der Inspiration gesehen: „Seine Träume müssen ihn das gelehrt haben, und er muß die Welt so sehen; die Kraft des Träumens muß groß in ihm sein und er muß ein Dichter unter den Dichtern sein. Sein Auge muß schöpferisch sein, wie das Auge des Träumenden, der nichts erblickt, was ohne Bedeutung wäre.“²⁸²⁰¹ Ebenso zeigt sich das Motiv in der Besprechung *Das Mädchen mit den Goldaugen* (1905) von Balzacs Erzählung (*La fille aux yeux d'or*, 1833). Hofmannsthal schildert hier die Ergriffenheit durch die Kunst, eine Kunst, die den Lesenden²⁸²⁰² beeinflusst („Wundervoller Strom, dem sich die Seele mit geschlossenen Augen hingibt, auf dem sie treibt, wie ein verzaubertes Boot, über Wassern“).²⁸²⁰³ Vor allem schildert Hofmannsthal die Bedeutung der Kunst und die Stellung zu dieser in *Der Dichter und diese Zeit* (1906). Hofmannsthal schildert hier aber auch die Haltlosigkeit in seiner Gegenwart, die für ihn bedingt mit dem Wissenschaftsbetrieb ist, mit der Lektüre einer entseelten Literatur, was gleichsam die Forderung Hofmannsthals nach einer Seele in der Literatur mit sich zieht. Hofmannsthal begreift jedoch auch die Lesenden, die sich mit entseelter Literatur abgeben, dahingehend, dass sie sich wieder ans Leben binden wollen, was vor seiner Gegenwart gerne durch die Religion vollzogen worden ist: „Sie suchen ein Ich, an dessen Brust gelehnt ihr Ich sich beruhige. Sie suchen, mit einem Wort, die ganze Bezauberung der Poesie.“²⁸²⁰⁴ So werden diese Lesenden auch hinter dem Journalisten den Dichter suchen, denn sie sind auf der Suche nach der Lebendigkeit.²⁸²⁰⁵ Auch werden diese Lesenden durch die Bücher der Wissenschaft die Sehnsucht nach dem Dichter erkennen lassen: „Wonach ihre Sehnsucht geht, das sind die verknüpfenden Gefühle; die Weltgefühle, die Gedankengefühle sind es, gerade jene, welche auf ewig die wahre strenge Wissenschaft sich versagen muß, gerade jene, die allein der Dichter gibt. [...] Denn Dichten, das Wort steht irgendwo in Hebbels Tagebüchern, Dichten heißt die Welt wie einen Mantel um sich schlagen und sich wärmen. Und an dieser Wärme wollen sie teilhaben und darum sind es die Trümmer des Dichterischen, nach denen sie haschen, wo sie der Wissenschaft zu huldigen meinen; nach fühlendem Denken, denkendem Fühlen steht ihr Sinn, nach Vermittlung dessen, was die Wissenschaft in grandioser Entsagung als unvermittelbar hinnimmt. Sie aber suchen den Dichter und nennen ihn nicht.“²⁸²⁰⁶ Damit zeigt sich auch in dieser Schrift der Versuch der Menschen, durch die Literatur ihrer Haltlosigkeit entgegenzuwirken. So begeben sie sich, selbst in wissenschaftlichen Abhandlungen, in den Schriften der Journalisten auf die Suche nach dem lebendigen Text, den aber doch nur der Hüter der Lebendigkeit ihnen geben kann – der Dichter. Dichter sein, das zeigt sich auch in dieser Schrift, kann nicht nur der sein, der die Lebendigkeit in sich hat, sondern der, der die Konzeption lebt und in seine Werke einfließen lässt, weil er eben in ihnen sein Wesen

28199 So heißt es über die *Novelle* und Edgar: „[...] so möchte ich die ganz einfachen Begebenheiten nennen z.B. dass den Gefangenen die Tochter des Königs in dessen Burg er gefangen liegt liebt. Dies erfüllt ein so tiefes Verlangen wie der Dreiklang. Aus solchen Dingen ist poetische Erzählung zusammengesetzt wie Musik aus den Accorden u Harmonien.“ In: SW XXXI. S. 149. Z. 12-17.

28200 SW XXXIII. S. 40. Z. 7-8.

28201 SW XXXIII. S. 40. Z. 8-12.

28202 „Denn wenn ich nach den letzten [Werken Balzacs] greifen werde, wird der, der die ersten las, ein anderer gewesen sein.“ In: SW XXXIII. S. 97. Z. 25-27.

28203 SW XXXIII. S. 97. Z. 28-29.

28204 SW XXXIII. S. 134. Z. 7-9.

28205 SW XXXIII. S. 134. Z. 11-16.

28206 SW XXXIII. S. 136. Z. 21-38.

an die Menschen vermittelt.²⁸²⁰⁷ Hofmannsthal legt in dieser Schrift aber auch dar, dass er die lebenden Dichter nicht unter die Größe der verstorbenen Dichter stellt: „Denn ich glaube, für den einzelnen, für den, der das Erlebnis des Lesenden kennt, für ihn wandeln tote Dichter mitten unter den Lebendigen und führen ihr zweites Leben. Für ihn gibt sein Zeichen, das dem dichterischen Gebilde aufgeprägt ist: daß es geboren ist aus der Vision.“²⁸²⁰⁸

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, zeigt sich das Motiv lediglich in *Diese Rundschau* (1905), und steht hier in Bezug auf die einigende Wirkung der Kunst: „irgendwo in dem was wir machen, ist Wahrheit, ist mehr als Kunst, ist Leben, ist Ast auf dem wir über den Abgrund hängen“.²⁸²⁰⁹

In den *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906) schildert Hofmannsthal die Wirkung der Kunst, des Buches *Die Schwestern* von Jakob Wassermann, auf unterschiedliche Menschen unter unterschiedlichen Bedingungen. Während Ferdinand sich von dem Buch ergriffen zeigt, muss er durch die Freunde erfahren, dass es Menschen gibt, „die eine solche Bezauberung nicht kennen“.²⁸²¹⁰ Ferdinands Ergriffenheit für das Buch von Wassermann, kann nicht durch die Freunde, wohl aber durch die Kritik des Onkels erschüttert werden. Erst durch die richtige Stimmung – in der Nacht – kann er in sich wieder die Begeisterung für dieses Werk entdecken. Dabei zeigt Hofmannsthal auf, dass die Kunst den Blick auf die Welt verändern kann, denn durch den Blick auf die Früchte zeigt sich das Buch Wassermanns verändert: „Das Buch, das danebenlag, schien ihm wie ein lebendiges Wesen, und zwischen ihm und jener erfundenen, erträumten Welt die seltsame Geisterbotschaft durch greifbare Zeichen ausgetauscht.“²⁸²¹¹ Diese Veränderung bewirkt aber auch das Empfinden der „Dichterkraft“²⁸²¹² in ihm.²⁸²¹³ Was den Onkel und Ferdinand mitunter voneinander unterscheidet, ist das dichterische Vermögen, welches Ferdinand, durch die Lektüre, nun in sich spürt.²⁸²¹⁴ Hatte dem Onkel die reine Möglichkeit in der Kunst nicht ausgereicht, reicht es Ferdinand, das „Walten dieser Kraft“²⁸²¹⁵ zu spüren, ohne dass er des Resultates bedarf. Was sich in diesem Werk zeigt, ist, dass der Künstler, der Dichter, der Schriftsteller und das Empfinden für diese Berufung, durchaus eine Reaktion auf die Welt sein kann und demnach eine Lösungsmöglichkeit darstellt. In den Notizen findet sich ein weiterer Bezug, die Bedeutung der Kunst und des Kunstschaffens betreffend, wenn es heißt: „Schreiben ist die socialste aller Beschäftigungen. Sie macht den Monolog zu einer öffentlichen Handlung.“²⁸²¹⁶

In dem vierten der Briefe von *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) zeigt sich, nach dem vorherigen Bezug auf die Werke Albrecht Dürers, dass sich der Protagonist gegen die Beklemmung und Haltlosigkeit – Hofmannsthal verweist auch hier auf den Zufall²⁸²¹⁷ – einer Kunstaussstellung zuwendet: „Ich habe seit zwanzig Jahren kein Museum und keine Kunstaussstellung betreten, ich denke, es wird mich, worauf es jetzt vor allem ankommt, von meinem unsinnigen Gedankengang ablenken, und trete ein.“²⁸²¹⁸ Hatte die Kunst Dürers ihn in seinem früheren Leben schon begleitet und sich zu einer Einheit mit seinem Erleben geführt, zeigt sich nun seine Hinwendung zu den Werken von Vincent van Gogh: „Es waren im ganzen etwa sechzig Bilder, mittelgroße und kleine. Einige wenige Porträts, sonst meist Landschaften: ganz wenige nur, auf denen die Figuren das Wichtigere gewesen wären: meist waren es die Bäume, Felder, Ravins, Felsen, Äcker,

28207SW XXXIII. S. 145-146. Z. 27-41//1-4.

28208SW XXXIII. S. 147. Z. 16-20.

28209SW XXXIII. S. 236. Z. 26-27.

28210SW XXXIII. S. 139. Z. 5.

„Daß diese wahre einzige Magie so wenige Adepten hat. Ist es nicht sonderbar, ist es nicht unbegreiflich? Und nicht doppelt wunderbar, daß die Dichter in diese stumpfe Welt immer wieder ihre Kräfte aussenden?“ In: SW XXXIII. S. 139. Z. 6-9.

28211SW XXXIII. S. 144. Z. 3-6.

28212SW XXXIII. S. 144. Z. 26.

28213SW XXXIII. S. 144. Z. 30-32.

28214SW XXXIII. S. 144. Z. 32-39.

28215SW XXXIII. S. 144. Z. 40.

28216SW XXXIII. S. 405. Z. 4-5.

28217 „Mein Lieber, es gibt keine Zufälle, und ich sollte diese Bilder sehen, sollte sie in dieser Stunde sehen, in dieser aufgewühlten Verfassung, in diesem Zusammenhang.“ In: SW XXXI. S. 168. Z. 29-31.

28218SW XXXI. S. 168. Z. 25-28.

Dächer, Stücke von Gärten.“²⁸²¹⁹ Dabei wird er durch die Bilder nicht direkt auf die Konzeption geführt, sondern er muss sie sich erschließen: „Diese da schienen mir in den ersten Augenblicken grell und unruhig, ganz roh, ganz sonderbar, ich mußte mich erst zurechtfinden, um überhaupt die ersten als Bild, als Einheit zu sehen – dann aber, dann sah ich, dann sah ich sie alle so, jedes einzelne, und alle zusammen, und die Natur in ihnen, und die menschliche Seelenkraft, die hier die Natur geformt hatte.“²⁸²²⁰ Für den Protagonisten sind diese Bilder nun nichts Fremdes mehr, sondern etwas „völlig Persönliches“,²⁸²²¹ verbunden mit einem Schicksal, und so – laut Hofmannsthals Verständnis – mit seinem Wesen. Die Begegnung mit der Konzeption in den Bildern bricht bei dem bis dato haltlosen Protagonisten auch seine Haltlosigkeit auf,²⁸²²² und verlustig dieser, kann er nun auch wieder geschäftlich agieren.

v. Die Erfahrung der wahrhaften Liebe

„Die wenigsten Leute haben auch nur einen Augenblick ihres Lebens wirklich gewollt, ebensowenig als geliebt.“²⁸²²³

Wie sich gezeigt hat, ist Hofmannsthals Schilderung des ästhetizistischen Liebens eines der dominanten Motive, bedingt auch dadurch, weil sich durch den Kontakt mit einem Gegenüber besonders das Fehlen des Ästhetizisten zeigt. Darüber hinaus erwies sich das ästhetizistische Lieben primär gespeist aus dem eigenen Wesen und dahingehend primär aus dem Narzissmus.

Doch Hofmannsthal, eben weil er kein Ästhetizist ist, deutet in seinen zahlreichen Werken auch ein anderes Lieben an; ein Lieben, welches eben nicht auf dem Narzissmus fußt, sondern von Werten, vor allem der Treue, getragen ist. So heißt es in Notizen von Hofmannsthal, die dem Jahr 1895 zuzuschreiben sind: „Gabe das Chaos durch Liebe zu beleben. Chaos als todttes dumpfes Hinlungern der Dinge im Halblight.“²⁸²²⁴ Doch die Gedanken über eine Andere, eine nicht ästhetizistisch getragene Liebe, bewegen Hofmannsthal schon früher. So versteht er bereits 1890 die „Liebe [als] eine kosmische Kunst“.²⁸²²⁵

Dabei finden sich bei Hofmannsthal, in Bezug auf die Möglichkeiten, die die Liebe einem Menschen schenken kann, vor allem zwei Ansatzpunkte. Zum einen zeigt sich die Einbettung in die Konzeption bzw. die Möglichkeit, dass die Liebe sowohl die Konzeption verkörpert („Die Liebe geht aufs Ganze: (Ein-Wesen ists – aber es entzündet sich doch am Ganzen Flusse, Flusse des Daseins)“,²⁸²²⁶ als auch die Möglichkeit sich durch die Liebe wieder der Konzeption anzunähern oder sich gar mit dieser in Einklang zu bringen: „Wenn Liebe einen >>Zweck<< hat, transcendent gesprochen, so müsste es der sein, dass in ihrer Glut der beständig in innere Teile auseinanderfallende Mensch zu einer neuen Einheit zusammengesmolzen wird.“²⁸²²⁷ Zeigte bereits dieses gelieferte Zitat einen religiösen Anklang, so wird dies noch deutlicher in einer weiteren Notiz Hofmannsthals, in der er der Liebe einen moralischen Wert beimisst: „Wenn einer nicht einmal eine gute Ehe eingehen kann, wie will dieser ein vortrefflicher moralischer Mensch werden?“²⁸²²⁸

Obwohl Richard Alewyns Untersuchung dieser Arbeit gute Anhaltspunkte mit auf den Weg gegeben hat, erweist sich Alewyn auch in der Beurteilung der Liebe bei Hofmannsthal fehlerhaft. So geht Alewyn erst im Zusammenhang mit den späteren Werken Hofmannsthals, sich hier primär beziehend auf *Andreas* (1907-1927), davon aus, dass der Gedanke von der Bedeutung des Liebens erst dergleichen spät einsetzte: „Die Verwandlung und Wiedergeburt durch die Liebe ist einer der stärksten Gedanken Hofmannsthals seit dieser Zeit.“²⁸²²⁹ Ebenso ungenau erweist sich Nehrings Herangehensweise an die Liebe bei Hofmannsthal. Zwar

28219SW XXXI. S. 168. Z. 31-35.

28220SW XXXI. S. 169. Z. 3-9.

28221SW XXXI. S. 169. Z. 20.

28222SW XXXI. S. 170. Z. 13-16.

28223SW XXXVII. S. 11. Z. 23-24.

28224SW XXXVIII. S. 325. Z. 26-28.

28225SW XXXVIII. S. 76. Z. 26.

28226SW XXXVII. S. 126. Z. 12-13.

28227SW XXXVII. S. 38. Z. 10-12.

28228SW XXXVIII. S. 936. Z. 33-34.

28229Alewyn: S. 131.

verweist er erst durch die Komödien auf das richtige Lieben, doch ist ihm zumindest zuzusprechen, dass er den religiösen Charakter der Liebe bei Hofmannsthal erkannt hat.²⁸²³⁰

Dabei erweist sich auch dieses Motiv, also die Liebe als Möglichkeit für den Menschen, Halt im Leben zu gewinnen, nicht nur bei Hofmannsthal, sondern der Gedanke an die Liebe war auch im George Umfeld gegeben. So formuliert Friedrich Gundolf in seinem Buch über *George* 1930: „Eros, die menschenformende, weltschaffende, nicht genießende Liebe legt ihrem Bekenner die ganze Verantwortlichkeit des Erziehers auf.“²⁸²³¹

Dementsprechend zeigt sich auch diese Motiv bereits von den Anfängen Hofmannsthals an. Innerhalb der dramatischen Fragmente zeigt sich bereits in Hofmannsthals *Mein ältester dramatischer Entwurf* (1887) der Gedanke, dass die Liebe das Wesen des charakterlosen Roger mäßigen könnte,²⁸²³² wobei Roger als auch Margot als gegensätzliche Charaktere von Hofmannsthal eingeführt werden. Während ihr Wesen als „rein u. heiter“²⁸²³³ beschrieben wird, ist Roger „wild, zuweilen von ehrgeizigen Gedanken bei Seite geschoben“.²⁸²³⁴ Aus den Notizen geht jedoch hervor, dass die charakterliche Besserung Rogers durch die Ehe letztendlich nicht stattfindet, da Margot eine Ehe mit dem rationalen Firmin eingeht.

In *Darmstädter Festspiel Die Weihe des Hauses* (1900) zeigt sich ebenso die Bedeutung der richtigen Liebe. Durch Goethe wird dies dem Jüngling mitunter deutlich gemacht, wenn es heißt: „Fühl es vor Du wirst gesunden! traue neuem Lebensblick“.²⁸²³⁵ Die Bedeutung der Ehe für den Jüngling zeigt sich auch in weiteren Notizen, die eine Entwicklung des Protagonisten aufzeigen: „zuerst stand das Bett des einsamen, Träumers, gleichsam auf einer Insel nun das Ehebett, Nabel der Erde, herrlich umgeben.“²⁸²³⁶ Das gesellschaftliche Umfeld liefert auch hier eine Hilfestellung; hier ist es ein Greis, der dem Jüngling vermittelt: „Du musst lieben um zu verlieren, wechseln um zu leiden, verloren haben, um ganz zu lieben“.²⁸²³⁷

Nach diesem menschlichen Kontakt, ist er „entschlossen zu lieben“.²⁸²³⁸

Innerhalb der dramatischen Fragmente zeigt sich lediglich in *Das Festspiel der Liebe* (1900) neuerlich das Motiv in Bezug auf Hofmannsthals Frau Gerty²⁸²³⁹ und in Verbindung mit der Naivität: „Die Liebende in ihrer Naivität ganz frei von Borniertheit: einfältig weise“.²⁸²⁴⁰ Die Liebe zeigt sich auch innerhalb der Notiz N 16 als eine Möglichkeit, „ins Leben einzudringen“.²⁸²⁴¹

Lediglich in einem frühen theoretischen Werk thematisiert Hofmannsthal diese Lösungsmöglichkeit. In *Maurice Barrès* (1891) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit Bérénice, durch die Philippe letztendlich seine Entwicklung abschließen kann, was in Verbindung mit der Konzeption steht: „Und er flüchtet ins Ewige, >>teilhaft der großen und allgemeinen Liebe<<, er erreicht den erhabenen Egoismus, der alles umschließt, >>qui fait l'unité par l'omnipotence<<.“²⁸²⁴²

In dem Dramenentwurf *Ascanio und Gioconda* (1892) zeigt sich das Bewusstsein für die als Rettung vor einem unerfüllenden Leben an zwei Figuren: an Gioconda und Francesca. Doch beide Frauen wenden sich nicht an einen rationalen Mann, sondern wännen, in dem ästhetizistischen Ascanio die Erfüllung zu finden. Erst mit der Bedrohung, Ascanio an Francesca zu verlieren, wähnt Gioconda, dass sie die Liebe ans Leben

28230, „In den Komödien Hofmannsthals hat die Ehe diese lösende und erlösende Funktion, die das individuelle Dasein über sich selbst erhebt und einem uns Trivialmenschen scheinbar so vertrauten sozialen Akt mystische Tiefe abgewinnt.“ In: Nehring, 84.

28231 Gundolf, Friedrich: *George*. Georg Bondi. Berlin. 1930, S. 42.

28232 SW XVIII. S. 8. Z. 21-22.

28233 SW XVIII. S. 8. Z. 23-24.

28234 SW XVIII. S. 8. Z. 24-25.

28235 SW XVIII. S. 135. Z. 34-35.

28236 SW XVIII. S. 136. Z. 1-2.

28237 SW XVIII. S. 137. Z. 21-22.

28238 SW XVIII. S. 137. Z. 24.

28239 SW XVIII. S. 137. Z. 29-31.

28240 SW XVIII. S. 138. Z. 1-2.

28241 SW XVIII. S. 142. Z. 28.

28242 SW XXXII. S. 40. Z. 17-20.

binden könne.²⁸²⁴³ Doch wählt Gioconda fälschlicherweise dazu Ascanio.

In dem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892) selbst wird die Lösungsmöglichkeit durch die Liebe nicht thematisiert, wohl aber in den Notizen, wo sich Hofmannsthals Überlegungen über den Dilettanten finden: „Vielleicht täglich gehen wir an der grossen Liebe vorbei, die alle / Kelche unsrer Seele öffnen könnte, vielleicht auch täglich an dem / grossen Hass oder Keim der Verzweiflung, an Saat, Gift, Reif, / Leuchte Schlüssel“.²⁸²⁴⁴

In dem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) ist die Bedeutung der Liebe nur durch das zu erschließen, worin Claudio versagt. Wie bei dem Freund, fehlt Claudio auch bei der Geliebten in Bezug auf die Treue, vermerkte diese doch, dass sie nichts hatte, womit sie den Geliebten bei sich halten konnte. In den Notizen Hofmannsthals zu dem Werk zeigt sich dergleichen die Bedeutsamkeit der Liebe. So vermerkt er: „Motive: Tod sagt: Schmähe das Mädchen nicht, an ihrer Liebe lebtest Du das / Leben.“²⁸²⁴⁵ Des weiteren bedient sich Hofmannsthal einer Passage aus der Bibel, um die Bedeutung der Liebe für das Leben zu verdeutlichen: „Apostel Paulus: >>Und wenn ich weissagen könnte und wüsste alle Geheimnisse und alle Erkenntnisse und hätte allen Glauben, also dass ich Berge versetzte und hätte die Liebe nicht, so wäre ich nichts.<<“²⁸²⁴⁶

Innerhalb der Prosagedichte findet sich ebenso die Bedeutung der Liebe. So schildert Hofmannsthals in dem 5. Prosagedicht *Gerechtigkeit* (1893) durch das Ahnen der Liebe die Lösung der Lebensbedrohung für den Ästhetizisten.²⁸²⁴⁷ Hofmannsthal greift auf die Liebe ebenso in der einzigen Notiz, die er zum 6. Prosagedicht (1893) hinterlassen hat, zurück und stellt die Liebe hier in einen überirdischen Kontext: „Liebende, die einander nicht gehören, verbindet ein metaphysisches Band. Sie sind Vater u Mutter eines ungeborenen Kindes.“²⁸²⁴⁸

Hofmannsthal betont in vielen Werken, dass die richtig gesetzte Liebe den Menschen vor dem Ästhetizismus retten kann, doch zeigt sich in *Delio und Dafne* (1893) ein anderer Aspekt in dem Leben der Liebe. „Über eine Liebe nicht hinauskommen wollen; nicht wollen, dass die Seele von einem Lehrer in einen grossen fremden Garten geführt werde, wo sie der Liebe nicht bedarf.“²⁸²⁴⁹ Die Liebe wird hier von Hofmannsthal dahingehend erkannt, dass der Mensch sie mitunter auch überwinden soll.

In dem Drama *Alkestis* (1893/1894) zeigt sich sowohl an Alkestis als auch an Admet ein Lieben, das sich von dem Ästhetizistischen unterscheidet. Zwar empfindet Admet Angst vor dem Tod, doch als er erfahren muss, dass sich Alkestis für ihn dem Tod hingibt, erkennt er gleichsam, dass er lieber sich hingeeben hätte, als schuldig zu sein an dem Tod der Frau. Beide, sowohl Admet als auch Alkestis, zeigen sich dennoch ängstlich gegenüber dem Tod, was von Hofmannsthal allerdings verständlich eingestuft wird, ist der Tod für den Menschen doch unbegreiflich und angsteinflößend. Alkestis stellt sich diesem, indem sie sich für ihren Mann opfert²⁸²⁵⁰ und Admet indem er die Gastfreundschaft über die Trauer stellt. Gerade dieser Zug Admets unterscheidet ihn von den ästhetizistischen Figuren Hofmannsthals wie Andrea oder Claudio, denn er verspricht Alkestis seine Treue. Dabei ist er gleichsam aber von Fortunio aus *Der weisse Fächer* (1897) zu unterscheiden, da er sich nicht verbissen in seine Treue verwurzelt, sondern durchaus empfänglich für das Leben ist.

28243SW XVIII. S. 105-106. Z. 36-2.

28244SW III. S. 345. Z. 11-14.

28245SW III. S. 436. Z. 31-32.

28246SW III. S. 437. Z. 2-5.

28247SW XXIX. S. 230. Z. 10-16.

28248SW XXIX. S. 230. Z. 23-25.

28249SW XXIX. S. 31. Z. 15-17.

28250Dabei bittet sie in ihrem Gebet an die Götter nicht für sich, sondern für ihre Kinder: „Gib meinem Sohn ein liebes Weib, der Tochter / Gib einen edlen Mann.“ In: SW VII. S. 14. Z. 26-27.

Neben der Möglichkeit durch Freundschaften im Leben gehalten zu werden, deutet Hofmannsthal durch den Kaufmannssohn aus *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) an, dass eine Hinwendung zu einer Frau ihn auch aus dieser Einsamkeit gelöst hätte bzw. dass er ihr gar nicht verfallen wäre: „Da ihm an seinen Freunden nichts gelegen war und auch die Schönheit keiner einzigen Frau ihn so gefangen nahm, daß er es sich als wünschenswert oder nur als erträglich vorgestellt hätte, sie immer um sich zu haben, lebte er sich immer mehr in ein ziemlich einsames Leben hinein, welches anscheinend seiner Gemütsart am meisten entsprach.“²⁸²⁵¹ Auch Fischer thematisiert dies, indem es heißt, dass er den Versuch unterlässt, durch eine „Ehe insofern ‚tätig‘ zu werden“.²⁸²⁵²

Durch das dritte Kind deutet sich in *Was die Braut geträumt hat* (1896/1897) eine Liebesauffassung an, die sich von der der Braut unterscheidet. Während sie durchaus, ausgelöst von Amor, der sie als seine Marionette bezeichnete, eine Ambivalenz in Bezug auf die Liebe zeigt, verweist das dritte Kind auf ein gemeinschaftliches und treues Leben der Ehepartner, wobei die Braut dieser Rede nicht zuhört, weil sie sich zwischen Traum und Wachen befindet.²⁸²⁵³ Zwar wiederholt die Braut die Worte des dritten Kindes („>Trinken nur aus einem Becher, / Essen nur aus einer Schüssel...“<),²⁸²⁵⁴ doch schläft sie darüber ein.

In dem lyrischen Drama *Der weisse Fächer* (1897) zeigt sich das Potential, dass eine neue Liebe für den Ästhetizisten bedeuten kann. Hofmannsthal deutet dies an, wenn Fortunio sich von der toten Ehefrau zu lösen beginnt und er eine Faszination für Miranda bekennt, der er letztendlich aber nicht nachgibt. Deutlicher zeigt sich die Überwindung des Leides und der negativ erfahrenen Vergangenheit durch die Großmutter, die am Tod ihres ersten Mannes nicht verzweifelt ist: „Ich war ein Jahr älter, wie du jetzt bist, als ich deines Großvaters Frau wurde. Du weißt, daß ich schon vorher mit einem anderen vermählt war. Die Leiche meines Mannes brachten sie mir eines Tages ins Haus, als ich mit dem Essen auf ihn wartete, und am gleichen Tag sah ich die Leichen meiner beiden Brüder.“²⁸²⁵⁵

Die Möglichkeit, sich von der ästhetizistischen Liebe zu lösen, zeigt sich auch in *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898). Hofmannsthal stellt mit dem Kaufmann Sobeide einen zwar älteren aber keineswegs kaltherzigen, sondern empfindsamen, hoffnungsvollen und zudem auch noch ästhetisch empfänglichen Mann gegenüber. Sobeide aber versündigt sich an ihm, was sie aber erst im Sterben erkennt; sie ist auf eine Art und Weise offen gegen ihre Leidenschaften und Sehnsüchte, wie es ihr nicht geziemt hätte. Das Fatale an Sobeide ist, dass sie durchaus auch die Möglichkeiten erkennt, die ihr diese Ehe bringen konnte, spricht sie auch die Sicherheit vor der ästhetizistischen Trunkenheit an, die ihr diese Ehe bietet. Auch der Kaufmann erkannte, trotz seines ästhetischen Sehns, die Möglichkeiten, durch die Ehefrau ein Glück und Erben für sein Haus zu gewinnen.²⁸²⁵⁶

In *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) deutet Hofmannsthal bereits durch Venier die Bedeutung der Frau für den Mann an, wenn dieser sich nicht dem reinen Genussleben hingibt. Anders als Weidenstamm oder Cesarino zeigt sich nämlich an Venier die Treue zu Vittoria, die bei ihm mitunter auch gebunden ist an die Eifersucht.²⁸²⁵⁷ Venier legt nur seinem Onkel Vittorias Bedeutung für ihn dar, zeigt sie sich für ihn in seiner Verbindung zur Freude und zum Leben stehend. Vittoria wiederum zeigt an ihrem Sohn, dessen Wesen sie als ästhetizistisch schildert und gleichsam kritisch fasst, dass sie die Hoffnung habe, dass die Liebe ihn zu ändern vermag: „Sein Blick dringt durch und durch, er sieht die nackt, / die sich verstellen, und

28251SW XXVIII. S. 15. Z. 6-11.

28252Fischer: S. 221.

28253SW III. S. 91. Z. 7-10.

28254SW III. S. 91. Z. 17-18.

28255SW III. S. 158. Z. 26-30.

Auch Erwin Koppen verweist darauf, dass die Großmutter die wirklich „Getreue“ ist. In: Koppen, S. 53.

28256SW V. S. 29. Z. 36.

28257Auch Richard Alewyn betont das Gegensätzliche von Treue und Untreue in den Werken Hofmannsthals, im Hinblick auf sein späteres Schaffen. Ausgehend von *Christinas Heimreise* (1908/1909), in der er Florindo dem Kapitän gegenübergestellt sieht, verweist er auf den Zentauren und den Schmied (*Idylle*, 1893), sowie auf Weidenstamm und Vittoria, wenn es heißt: „Aber wie Hofmannsthal nur selten die Flatterhaften darstellt, ohne ihnen die Treuen gegenüberzustellen“. In: Alewyn, S. 157.

ich fürchte, Scham / hält ihn nicht auf, doch weiß ich: Liebe kann's".²⁸²⁵⁸ Eben diese Möglichkeit, sich durch die Liebe ans Leben zu binden, zeigt auch Erwin Koppen auf, wenn er in Bezug auf Vittorias Sohn sagt: „In Cesarino ist das Erwachen des unersättlichen Begehrens und resoluten Zugreifens, dieses blinden Mutes, der ins Unendliche greift, dargestellt. Er wird, wenn nicht die Liebe ihn zum Stehen bringt, ein Don Juan werden“.²⁸²⁵⁹

Deutlich zeigt sich in *Das Bergwerk zu Falun* (1899), in Bezug auf Anna, der Versuch der Frau, den Ästhetizisten durch den Halt ihrer Liebe vor der Beklemmung und der Haltlosigkeit zwischen Traum und Wirklichkeit zu bewahren. Konträr zur gestaltlosen Bergkönigin, steht Anna mit ihrer Leiblichkeit und sucht ihm, mit seinem Körper Halt zu schenken („umschlingt ihn und küßt ihn rasch auf die Lippen“).²⁸²⁶⁰ Auch Erwin Koppen verweist auf die Möglichkeit dieser Liebe zu Anna für sein Leben, heißt es doch bei ihm: „Denn die Ehe läßt das Gegensätzliche zusammenwohnen, sie vereint das Gegenstrebige...“²⁸²⁶¹

Dass Anna versagen muss, liegt gleich an mehreren Faktoren: zum einen daran, dass Anna selbst ästhetizistisch affin ist, die Liebe zu Elis eine ästhetizistisch gefärbte ist, zum anderen daran, dass sie Elis' Vergangenheit ausklammern will, ihn am Sprechen hindern will, weil sie nur Elis' Nähe will, denn im Grunde lebt auch sie für den Moment. Ein weiterer Faktor liegt sicherlich in Annas familiärer Prägung, ihre mangelnde Erfahrung, durch die sie dem Ästhetizisten nicht den Halt geben kann, den er bedarf. Letztendlich jedoch liegt die Unmöglichkeit, diese Liebe wirklich zu leben, vor allem auch an Elis, der, selbst wenn er wähnt, Teil der Erde und verwurzelt in dieser Beziehung zu Anna zu sein, letztendlich nicht bestehen kann.

Den Mangel an Treue in der modernen Liebe erfasst Hofmannsthal auch in dem Gedicht *<Die Liebste sprach ...>* (1899) („Die Menschen soll man halten nicht, / Sind nicht zur Treu geboren.“).²⁸²⁶² Obwohl die Treue hier verneint wird, deutet sich gleichsam der problematisch gesehene Mangel an Treue in der Liebe der Moderne an.

Dabei zeigt sich in Bezug auf *Das Märchen von der verschleierten Frau* (1900) erst durch die Notizen Hofmannsthals Plan, den Ästhetizisten wieder zurück zu seiner Frau zu führen. Hier (N 9) zeigt sich eine Verbindung mit der Konzeption der Ganzheit, wenn es heißt: „eine Lehre: Liebe überwindet die Zeit“.²⁸²⁶³

In dem ersten Aufzug des Ballettes *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) zeigt sich das Lieben, im Sinne von Treue und Verantwortung, nur durch das Gärtnerpaar in seiner Erfüllung (SW XXVII. S. 8. Z. 22-23), auf deren Glück auch Amor verweist („Die sind glücklich!“).²⁸²⁶⁴ Das Lieben des Mädchens jedoch bleibt unvollendet. Zwar hat Hofmannsthal ihr die Wesenheit der Treue eingepflanzt, doch durch den Wankelmut des Dichters und seinen Blick auf das rein Schöne, treibt es ihn von ihr weg hin zur Tänzerin.

Mit dem dritten Aufzug verdeutlicht Hofmannsthal, dass die Liebe zwischen dem Gärtnerhepaar tatsächlich auch im Alter Bestand hat.²⁸²⁶⁵ Der treulose Dichter, dessen Lebensweg Hofmannsthal verfolgt hatte, wird am Ende mit dem Mädchen zusammengeführt. In der Liebe erleben sie den „höchsten Augenblick“.²⁸²⁶⁶ Doch auch ihre Liebe ist dem Ende und dem Altern unterlegen, was Hofmannsthal bereits am Gärtnerhepaar gezeigt hatte; und so steht am Ende des Ballettes nicht das reine Glück, sondern das verlöschende Licht, die Dunkelheit und das Verschwinden von der Bühne des Lebens. Die Tendenz, die

28258SW V. S. 158. Z. 14-16.

In der ersten Bühnenfassung zeigt sich zudem, dass Vittoria Weidenstamm widerstehen kann, weil sie treu zu ihrem Mann steht: „Antonio! Ich will nicht und ich darf nicht! / Ich bin vermählt. Ich hab' ein Kind, Antonio!“ In: SW V. S. 234. Z. 21-22.

28259Koppen: S. 98.

28260SW VI. S. 69. Z. 36.

28261Koppen: S. 114.

28262SW I. S. 94. V. 3-4.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 253. Z. 27-28.

28263SW XXIX. S. 137. Z. 26.

28264SW XXVII. S. 41. Z. 5-6.

28265SW XXVII. S. 36. Z. 36-38.

28266SW XXVII. S. 41. Z. 19.

Hofmannsthal aber damit aufzeigt, ist, dass es auf das Erleben an sich ankommt – ausgehend von der Ganzheit des Seins – nicht aber auf das illusorische, dauerhafte Glück.

Innerhalb der theoretischen Schriften zwischen 1902-1907 zeigt sich das Motiv allein in *Die Wege und die Begegnungen* (1907), wobei die Betrachtung der Liebe hier gebunden an die Tat erscheint, heißt es doch: „Aber es ist sicher, dass das Gehen und das Suchen und das Begegnen irgendwie zu den Geheimnissen des Eros gehören. Es ist sicher, dass wir auf unserem gewundenen Wege nicht bloss von unseren Taten nach vorwärts gestossen werden, sondern immer gelockt von etwas, das scheinbar immer irgendwo auf uns wartet und immer verhüllt ist. Es ist etwas von Liebesbegier, von Neugierde der Liebe in unserem Vorwärtsgehen.“²⁸²⁶⁷ Hatte Hofmannsthal in der soeben zitierten Passage der Schrift bereits die Bedeutung der Begegnung zwischen Menschen hervorgehoben, zeigt sich dies in seinen weiteren Ausführungen ebenso, wenn er die Begegnung als die „eigentliche entscheidende erotische Pantomime“²⁸²⁶⁸ bezeichnet.

Dass auch in *Das gerettete Venedig* (1904) der richtige Bezug zur Liebe einen Menschen zu retten vermag, zeigt sich, trotz dem vielfältigen Bezug zum Lieben, erst in dem fünften Aufzug. Es ist die Tatsache, dass Aquilina, trotz ihres ästhetizistischen Denkens, an Pierre festhält. Sie zeigt eine treue, unverbrüchliche Liebe, selbst vor dem Hintergrund ihres Traumes und des noch kommenden gewaltsamen Todes Pierres. Es ist diese Bereitschaft in ihr, ihm noch einen letzten Liebesmoment zu schenken, der gleichsam die Erfüllung ihres Lebens sein wird. Trotz des Bezuges zur Jugend, trotz einer ästhetizistischen Betrachtung des Todes, die durchaus etwas Träumerisches, Irrationales hat, deutet Hofmannsthal hier ihr Liebesverständnis an, das auf die Treue aufgebaut ist und die Konzeption andeutet. Denn es verlangt die Frau danach, bei Pierre zu sein, ihn gleichsam in seinen Tod zu begleiten.²⁸²⁶⁹

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, zeigt sich das Motiv lediglich in *Diese Rundschau* (1905) („Gegenstände. das Erlebniss - die Ehe“).²⁸²⁷⁰

Die Liebe unter den verschiedenen Liebschaften der Semiramis in *Semiramis* (1905-1909, 1917-1918, 1919-1922) die sie im Sinne der Menschlichkeit weiter bringt, ist die zu ihrem ersten Mann Ninus. Deutlich zeigt sich dies daran, dass Semiramis, vor dem Hintergrund des Erlebens des wirklichen Todes des Priesters, eine Bereitschaft zeigt von ihrem Narzissmus abzurücken und sich an ein gemeinschaftliches Erleben hinzugeben: „So können auch Menschen das leiden und geben. Ach ist es das was du von mir verlangst? Komm ich fühle ich kann es geben.“²⁸²⁷¹

vi. Die Möglichkeit der Religion für das Leben

„Ein neuer Glaube, ein neues Geschlecht“²⁸²⁷²

Obwohl sowohl in Hofmannsthals Bewertung von der Familie, als auch der Tat, der Kunst und der Naivität sowie der Liebe ein religiöser Charakter mitschwingt, sei noch einmal kurz auf die Werke verwiesen, in denen Hofmannsthal eindeutig die Religion als Lösungsmöglichkeit für den Menschen erkennt. Dabei müssen hier Werke wie die *Soldatengeschichte* (1895/1896) und *Der Kaiser und die Hexe* (1897) ausgeklammert werden. Der Grund dafür ist sinnig, denn obwohl beide Protagonisten am Ende zu Gott beten bzw. sich zu diesem bekennen und dadurch wieder Halt gewinnen, werden beide Werke schon hinreichend behandelt, und zwar in dem Sinne, dass die Entwicklung vom Ästhetizismus, durch den sie

28267SW XXXIII. S. 155. Z. 3-9.

28268SW XXXIII. S. 155. Z. 15-17.

28269SW IV. S. 129-130. Z. 37-42//1-6.

28270SW XXXIII. S. 237. Z. 27.

28271SW VI. S. 112. Z. 3-4.

28272SW XXXVIII. S. 76. Z. 9.

Hofmannsthals Notiz bezieht sich hier auf seine Überlegungen der Moderne, die er als eine wankelmütige Zeit ansieht. Dabei ist von Bedeutung, dass diese Notiz bereits aus dem Jahr 1890 stammt.

sowohl an sich als auch an Gott zweifelten, hin zu einer Annäherung zu sich und Gott, hinreichend dargelegt wird.

So muss man sich nicht nur Hofmannsthals Bezüge zur Tat, beispielsweise der Tat als Opfer der Alkestis, vor Augen halten („Der Weg zum Sozialen: durch das Opfer“),²⁸²⁷³ sondern auch die Rückkehr zum Sozialen durch Werk und Kind²⁸²⁷⁴ sehen, als auch Hofmannsthals Gedanken über seine wankelmütige Moderne erkennen, die durch „Gott und den Sohn Gottes“²⁸²⁷⁵ überwunden werden kann. Hinzu kommt, dass eben jene Überlegungen über Gott und seinen Sohn im Jahre 1895, im Zuge von Hofmannsthals Auseinandersetzungen mit Nietzsche erfolgen, der ja auch zur Gewinnung eines neuen Glaubens aufgerufen hatte, was sich bei ihm mitunter in seinem Zarathustra niederschlug.

Bereits in der frühen theoretischen Schrift *Zur Physiologie der modernen Liebe* (1891) zeigt Hofmannsthal überdeutlich, dass die Religion einer der Lösungswege für den am Leben Verzweifelnden ist. Hofmannsthal betont die Not der Wirklichkeit des Todes für die menschliche Existenz, kann der Mensch doch nicht allein durch die Seele existieren, sondern ist auf einen sterblichen Körper angewiesen, denn gerade durch diesen sterblichen Körper besitzt der Mensch überhaupt die Fähigkeit, aufgrund seiner Sinne, „die Grundlage aller Poesie“²⁸²⁷⁶ wahrzunehmen. Neben der Rückkehr zur Naivität, bezeichnet Hofmannsthal hier die Einkehr beziehungsweise die Rückkehr zur Religion als den „anderen Heilsweg“.²⁸²⁷⁷

Des weiteren findet sich das Motiv auch in *Über moderne englische Malerei* (1894).²⁸²⁷⁸ Hofmannsthal zeigt darin auf, dass Kunst und Religion keine getrennten Sphären sind. Hinter dem offensichtlich Schönen der Werke der Präraffaeliten, liegt für Hofmannsthal vielmehr auch ein Anspruch nach Moral und Ethik, und er erkennt in den Werken dieser Künstler vielmehr einen Bildungsauftrag: „Diese gemalten Menschen erziehen die Seele durch das Beispiel ihres edlen Betragens.“²⁸²⁷⁹

So zeigt sich in der *Soldatengeschichte* (1895/1896) die Möglichkeit sich durch die Religion wieder ans Leben zu binden. Durch die neu gewonnene Nähe zu Gott erfolgt eine Rückbesinnung in die Naivität eines Kindes (SW XXIX. S. 61. Z. 25-27) und durch die Rückkehr des Glaubens, war die Schwere des Lebens von ihm gefallen, fühlte er sich gleichsam zurückversetzt in den problemlosen Zustand des Kindseins. Das Glück, das er nun für die Welt und die Menschen empfindet, steht unter dem Konzept der Ganzheit des Seins, denn der Glaube lässt ihn nun auch das Unbehagen ertragen. Die Hände „vor dem Leib gefaltet“,²⁸²⁸⁰ empfindet er eine Erleichterung in Bezug auf sein Leben. Nehring spricht Hofmannsthal zwar ab, dass er selbst diesen „naiven Glauben an Engel oder Lichterscheinungen“²⁸²⁸¹ hat, wohl aber erkennt er den Glauben als eine der „Lösungsmöglichkeiten für krisenhafte Zustände, zum Glauben an Erlösung aus einem verfehlten und verunglückten Leben“²⁸²⁸² an.

In der *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (1901) zeigt sich die Bedeutung der Religion auch hier in Verbindung mit der Konzeption. Die nötige Stärkung des künstlerischen Selbstbewusstseins führt Hofmannsthal zu Chateaubriand und Lamartine. So verweist er in Bezug auf Chateaubriand auf das „Element des christlichen Glaubens“,²⁸²⁸³ den er in seine Poesie einzubauen begann; hatte die „>>Art poétique<< des Boileau die Religion als Stoff ausgeschlossen, [...] so sehen wir Chateaubriand gerade diesen Komplex seelischer Erlebnisse mit instinktiver Begierde nach dem grössten, lebendigsten Stoffe in den

28273SW XXXVII. S. 134. Z. 4.

28274„Der Weg zum Leben und zum Sozialen) durch das Werk und das Kind.“ In: Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Buch der Freunde, S. 218.

28275SW XXXVIII. S. 324. Z. 22.

28276SW XXXII. S. 9. Z. 18.

28277SW XXXII. S. 9. Z. 23.

28278In den Tagebuchnotizen, heißt es: „Aufsatz über Aesthetik und moralische Vornehmheit im Zusammenhang mit den engl. Praeraffaeliten, Ruskin etc.“ In: SW XXXII. S. 749. Z. 10-11.

28279SW XXXII. S. 137. Z. 26-27.

28280SW XXIX. S. 62. Z. 15.

28281Nehring: S. 83.

28282Nehring: S. 83.

28283SW XXXII. S. 261. Z. 34.

Mittelpunkt seiner Werke stellen.“²⁸²⁸⁴ Hofmannsthal zeigt in dieser Schrift aber auch deutlich auf, dass durch die Religion eine „Befruchtung der Phantasie“²⁸²⁸⁵ erfolgen kann, was sich auch in Anbindung an Lamartine zeigt, bei dem die Religion eine „andere Bereicherung der Scala des Empfindens“²⁸²⁸⁶ brachte.

In *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) zeigt sich das Motiv lediglich in Verbindung mit der Wahrnehmung des Protagonisten, der Erinnerung an seine Vergangenheit in Deutschland, die mit der Konzeption in Verbindung steht („es war Liebesleben, Bangen, Warten, Wartenlassen, Einanderquälen, Einanderumschlingen, Jungfräulichkeit und hingeebene Jungfräulichkeit“).²⁸²⁸⁷

n. Zwischen Sehnsucht und Negation: Das Erleben der Religion

„Die meisten Menschen fühlen nicht, sie glauben zu fühlen; sie glauben nicht, sie glauben, daß sie glauben.“²⁸²⁸⁸

Die bisherigen Motive haben gezeigt, dass die Religion von Beginn an in dieser Arbeit thematisiert wurde, entweder in dem Sinne, dass der Ästhetizist die Religion und Gott aus seinem Leben ausklammert, die Religion ästhetizistisch überzieht, es zu einem Kontrast mit anderen Figuren kommt, die einen realen Glauben haben oder aber es zu einer Läuterung zu Gott kommt. Wie bei allen anderen Motiven, hat sich auch bei diesem Motiv gezeigt, dass die Unterschiede bzw. Unterscheidungen manchmal fließend sind, d. h. dass allein aus dem Kontext darauf geschlossen werden kann, wie die Stellung zur Religion der einzelnen Figuren ist.

Dabei ist diese Arbeit auch in diesem Punkt sich sowie Hofmannsthal treu geblieben, der dafür einstand, dass das Wissen über einen Autor aus seinen Werken gewonnen werden kann. Neben diesen Werken erwiesen sich vor allem Hofmannsthals Notizen und Aufzeichnungen (*Ad me ipsum*) als eine Fundgrube hinsichtlich Hofmannsthals Stellung zur Religion. Zudem sind sie ein Beleg für seine Auseinandersetzung mit der Religion und Gott. Hofmannsthal zeigt darin nicht nur, dass seine Überlegungen immer wieder auf Goethe zurückkehren,²⁸²⁸⁹ sondern er durchdenkt auch die Schaffung der Religion durch den Menschen,²⁸²⁹⁰ stellt die Welt in einen Zusammenhang zu Gott,²⁸²⁹¹ schafft wiederholt eine Verbindung zur Konzeption,²⁸²⁹² äußert sich bezüglich der Bedeutung des Maßes,²⁸²⁹³ ergießt sich in religionsgeschwängerten Äußerungen²⁸²⁹⁴ und stellt das Schaffen der Kunst in einen religiösen Kontext, wenn es heißt: „JEDES

28284SW XXXII. S. 261-162. Z. 38-40//1-4.

28285SW XXXII. S. 262. Z. 6.

„Dieser Stoff hing durch seine Wurzelfasern mit allen, völlig mit allen Theilen und Theilchen des Seelenlebens zusammen; hier gewann in einer neuen helldunklen Beleuchtung alles Seelische ein neues Ansehen und die früheren starren Begriffe von Bedeutend und Niedrig, Würdig und Gemein konnten sich nicht lange aufrechterhalten. Analogisch wirkte dieses Thema auf alle Betrachtung des Seelischen, überallhin aufwühlend, verwirrend und bereichernd.“ In: SW XXXII. S. 262. Z. 6-13.

28286SW XXXII. S. 262. Z. 14-15.

„[...] er drückte Regungen aus, die wegen ihrer Weichheit, ihrer Unbestimmtheit bisher für die Poesie sozusagen nicht existiert hatten. Die verfließenden Stimmungen sanfter Resignation, träumerischer Befriedigung, vager Melancholie wurden nun reichlich empfunden, seit sie so glücklich ausgedrückt waren, und teilten sich der ganzen Generation mit.“ In: SW XXXII. S. 262. Z. 14-20.

28287SW XXXI. S. 156. Z. 4-6.

28288Hofmannsthal, Hugo von: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Buch der Freunde*, S. 10.

28289„So göttlich ist die Welt eingerichtet, daß jeder an seiner Stelle, an seinem Ort, zu seiner Zeit, alles übrige gleichwägt.“ In: Ebd., S. 35.

28290„Zu denken, daß alle Himmel und Unterwelten aller Religionen aus dem menschlichen Innern erbaut sind: auf die Kraft der Projektion nach außen kommt alles an.“ In: Ebd., S. 36.

28291„Lebensweg. Steigerung der Magie darstellen. Auf der höchste Terrasse eritis sictus Deus, fähig aus allem etwas zu machen, denn für Gott, der die Welt ist, ist keine Bildung schlechter Stoff.“ In: Ebd., S. 125.

28292„Der Glaube hat nur einen Gegenstand, ebenso der Unglaube. Beide gehen auf das Ganze.“ In: Ebd., S. 46.

28293„Das Schwierige im Leben ist, daß im Menschen Vernunft und Leidenschaft zugleich wohnen und er beide in sich, so gut es geht, übereinbringen muß.“ In: Ebd., S. 62.

28294„Auch dies gehört zur inneren Freiheit: der Jüngling in uns muß vom Mann hinweggeräumt werden, der Mann vom Greis, die Jungfrau von der reifen Frau: es ist nur ein Priester im Heiligtum.“ In: Ebd., S. 47.

wirkliche Kunstwerk ist der Grundriß zum einzigen Tempel auf Erden.“²⁸²⁹⁵

Genau diese von Hofmannsthal empfundene Verbindung zwischen der Kunst und der Religion zeigt sich nicht nur in seinen Werken, vor allem auch in seinen theoretischen Schriften, sondern auch in seinen persönlichen Aufzeichnungen: „Die dichterische Aufgabe ist Reinigung, Gliederung, Artikulation des Lebensstoffes. Im Leben herrscht das gräßlich Widersinnige, ein furchtbares Wüten der Materie – als Erblichkeit, innerer Zwang, Dummheit, Bosheit, innerlichste Niedertracht –, im Geistigen eine Zerfahrenheit, Inkonsistenz bis ins Unglaubliche – das ist der Augiasstall, der immer wieder gereinigt und in einen Tempel verwandelt werden will.“²⁸²⁹⁶ Hofmannsthals Äußerungen sind als die eines Mannes zu verstehen, der sich in einer unsicheren Zeit stehen sieht, der jedoch der Kunst eine Aufgabe zuspricht, die früher der Gottesglaube eingenommen hatte. In diesem Sinne versteht er auch den Künstler, wie dieses Motiv zeigen wird, nur als Künstler, wenn er in der Konzeption verwurzelt ist und wenn er einen moralischen Bezug hat, auch im Sinne des Maßes.²⁸²⁹⁷ Doch nicht nur von dem Künstler erwartet Hofmannsthal eine hohe Aufgabe in dieser haltlosen Moderne einzunehmen, sondern auch von seinem Werk,²⁸²⁹⁸ was absolut sinnig ist, da das Wesen des Künstlers sich im Werke darlegt.

Diese Arbeit geht in ihrer Ausarbeitung der Religion über alles Dagewesene hinaus. Nicht nur, dass sie eine lückenlose Bearbeitung der Motiv-Komplexe aufweist, sie liefert auch eine fundierte Bearbeitung aller Werke innerhalb des gesetzten Zeitraumes im Hinblick auf die Religion. Wohl nicht arbeitsbegleitend, aber bestätigend für die eigenen Thesen, wurde die wissenschaftliche Arbeit von Ae Nam herangezogen, die ebenso von der Religion als ganzheitliche Stütze des Lebens ausgeht, obgleich sie dies anders formuliert. Jedoch liegt der Fokus der Arbeit *Das Religiöse und die Revolution bei Hugo von Hofmannsthal* primär auf den späten Werke Hofmannsthals. Doch sie sieht in diesen späten Werken ebenso jene Bedeutung der Religion, legt diese doch für den „Gläubigen religiös“²⁸²⁹⁹ bestimmte Normen für ihr Zusammenleben in dieser Welt fest.“²⁸³⁰⁰ Religion wird bei ihr ebenso als eine „Ordnungsinstanz“²⁸³⁰¹ verstanden, wobei sie davon ausgeht, dass diese Ordnung dem Menschen in einem diesseitigen Leben dient, um sich ein „ewiges Leben im Jenseits zu verbürgen“.²⁸³⁰² Der Einbruch der Religion in der Moderne, so wie sie bei Ae Nam aber auch in dieser Arbeit verstanden wird, bedeutet damit gleichsam Konsequenzen für jeden sozialen Umgang, sei es mit Freunden oder Partnern als auch mit der Stellung des Ichs in der Welt. Aus diesem Grund wurde es auch als unerlässlich erachtet, zuvor mitunter das gesellschaftliche Umfeld, die Wahrnehmung der Welt, das Lieben oder die Stellung zu Schönheit und Tod zu untersuchen. Denn Religion und Moral finden nicht nur dort statt, wo sich der Protagonist an einen Gott wendet, sondern auch dort wo er sozial agiert und sich zum Leben stellt.

Belegt wird die These dieser Arbeit, dass sich Hofmannsthal schon von seinen literarischen Anfängen mit der Religion auseinandersetzt hat, durch nichts anderes als Hofmannsthals Werke, denn sie sind ein fundierter Beleg dafür. Bereits innerhalb der unveröffentlichten Gedichte hat sich das Religions-Motiv als eines der Stärksten erwiesen. In der Übersetzung *<Ja dir, Memmius ...>* (1887/1888) zeigt sich das Motiv, wenn es in Bezug auf die Priester, die hier als „Heuchler“²⁸³⁰³ bezeichnet werden, heißt: „Ja dir, Memmius,

28295In: Ebd., S. 6.

In diesem Sinne, heißt es auch bei Hofmannsthal: „Den höchsten dichterischen Produkten wird eine Art von religiöser Funktion zugebilligt; auf wie verschiedenen Wegen dies erreicht werden kann, zeigen Goethes symbolische Dichtungen und Dostojewskis Romane.“ In: Ebd., S. 61.

28296Ebd., S. 62.

28297„Künstler untereinander verstehen sich nicht als Künstler, sondern als Handwerker. (Am Tempel der Kunst trägt die Außenseite des Portals die mystischen Zeichen der Schöpfung und Begeisterung, die Innenseite Winkelmaß, Brille, Zirkel und Lineal.)“ In: Ebd., S. 92.

28298„Ein gutes Kunstwerk muss in seinem Innern die tiefe Stille des Tempels haben, in der die Geheimnisse des Lebens sich offenbaren: aber aus seinen ehernen Toren muss es den Leser unmittelbar ins Leben entlassen.“ In: Ebd., S. 128.

28299Ae Nam, Jeong: *Das Religiöse und die Revolution bei Hugo von Hofmannsthal*. Herbert Utz Verlag GmbH. München. 2010, S. 12.

28300Ae Nam: S. 12.

28301Ae Nam: S. 13.

28302Ae Nam: S. 13.

28303SW II. S. 7. V. 8.

dem starken, hätte bald der [geilen] Priester / Düster, unheil kündend Drohen den Glauben an dich selbst gestohlen!“²⁸³⁰⁴ Es lässt an Nietzsche denken, wenn hier vom „Popanz der Vergeltung“,²⁸³⁰⁵ den die Priester selbst erschaffen haben, um den Menschen mit „Truggebilden“²⁸³⁰⁶ bezüglich ihres Todes „des Lebens Lust“²⁸³⁰⁷ und „Ruhe“²⁸³⁰⁸ zu rauben, gesprochen wird. Auch in *Der Blinde (Chénier)* (1887/1888) erfolgt der Bezug zur Religion, wenn sich der Blinde hilfeschend an „Phöbus Apollon“²⁸³⁰⁹ wendet, dieser Hilferuf aber letztendlich ungehört bleibt. So klagt der auf Chénier treffende Mann die mangelnde Hilfe der Götter an, glaubt aber in dem Blinden, die göttliche, „erhabene Anmuth“²⁸³¹⁰ zu erkennen, die Chénier selbst aber für sich ausschließt; göttlich kann er sich nicht glauben, denn er ist dem Leid und dem Alterungsprozess unterworfen: „Seht diese Falten gegraben sehet die Haare gebleicht / Von des unendlichen Grams menschenverfolgender Nacht / [...] dünkt’s euch noch Himmelsbewohner?“²⁸³¹¹

Dabei zeigt sich auch innerhalb der unveröffentlichten Gedichte nicht nur der Mangel an Göttern bzw. göttlicher Hilfe, sondern auch der Austausch der Religion durch den Ästhetizismus. So gedenkt das lyrische Ich in dem Gedicht *<Er war mein Freund ...>* (1889 oder 1890) in Verbindung mit dem Augen-Motiv und der hier beschriebenen Männerfreundschaft der „heil’ge[n] Glut des Schönen und des Wahren“²⁸³¹² in den Augen des Freundes, und so zeigt sich der Bezug zur Religion in dem Gedicht *<Tobt der Pöbel ...>* (1890) durch die Schönheit ausgetauscht, wenn die Mutter ihr Kind aufruft, sich von dem Elend abzuwenden und sich durch die Schönheit zu betäuben: „wollen wir uns Schönerm weih’n“.²⁸³¹³

In dem Gedicht *<Und stündlich steigt der See ...>* (1890) zeigt sich wiederum sehr deutlich, dass Hofmannsthal Religion und biblische Geschichten als Inspirationsquelle in seine Werke mit einfließen lässt. Zum einen geschieht dies durch den Verweis auf die Sintflut, zum anderen durch den Bau einer Stadt.²⁸³¹⁴

„Und stündlich steigt der See, und vielleicht trägt er unscheinbarstenfort, das Haus mit uns allen,
 Und trägt uns übers Wolkenmeer wohl bis Mons Ararat
 Dort bau’n wir überm Wolkenheer die schönste schimmernde Stadt.
 [...]
 Drin leben wir in Seligkeit solange es uns gefällt, -
 [...]
 Die Englein hören stumm uns zu in neunzigtausend Chören.
 Wir schauen durch das Himmelstor von unsrer güldnen Zinne
 Und singen Gottesdienst im Chor: den Dienst der Erdenminne!“²⁸³¹⁵

Dass Religion und biblisches Geschehen Hofmannsthal als Inspirationsquelle dienen, zeigt sich in diesem Gedicht auch durch die Verbindung mit der Liebe, der Minne oder in dem unvollendeten Gedicht *<Alles lächelt an mir ...>* (1890 ?) durch den Reiterjungen Georg („Bist auch im Himmel daheim es sind ja die Engel nicht Mädchen“).²⁸³¹⁶

Deutlich zeigt sich die Einbindung der christlichen Religion in dem Gedicht *Buch des Lebens* (1890 oder 1891), wenn es heißt: „Es ist das Buch der Psalmen / Die klingende feurige Flut, / Ersonnen in Zweifel und Qualen, / Gesungen in Rausch und Glut.“²⁸³¹⁷ Hofmannsthal löst auch hier das Buch der Psalme aus dem dogmatisch strengen Kontext, ist es doch ein „vergiltbtes Buch“,²⁸³¹⁸ welches er ergreift, das „manch

28304SW II. S. 7. V. 1-2.

28305SW II. S. 7. V. 9.

28306SW II. S. 7. V. 4.

28307SW II. S. 7. V. 5.

28308SW II. S. 7. V. 5.

28309SW II. S. 11. V. 2.

28310SW II. S. 11. V. 15.

28311SW II. S. 11. V. 27-29.

28312SW II. S. 20. V. 27.

28313SW II. S. 22. V. 3.

28314Vgl.: Offenbarung 18, 16.

Am 16. November 1889 wird in einer Lektürenotiz die „St Joh^annes> Apokalypse“ (SW I. S. 226. Z. 10) erwähnt.

28315SW II. S. 27. V. 1-12.

28316SW II. S. 35. V. 4.

28317SW II. S. 39. V. 5-8.

28318SW II. S. 39. V. 2.

trunkenes Stammeln“²⁸³¹⁹ in sich birgt. Dabei gilt es, sich vor Augen zu führen, dass Hofmannsthal die Trunkenheit primär mit dem ästhetizistischen Genuss und dem Ästhetizisten, der sich dem Schönen hingibt, in Verbindung setzt. Obwohl die Psalme damit in einen Zusammenhang mit dem ästhetizistischen Genuss gestellt werden, darf dies nicht vollkommen gleichgesetzt werden. Zudem verweist Hofmannsthal in dem Gedicht auf einen Mönch, dessen Malerei um die „flammenden Verse“²⁸³²⁰ verstörend wirkt.²⁸³²¹ Hofmannsthal schildert in diesem Gedicht das Verhalten des Mönches als kritisch, denn dieser verharmlose das Leben gleichsam, indem er das Leid ausgeklammert hat: „Der hat wohl nie geträumt, / Welch grundlos Meer von Leid er / Mit Blumengewinden umsäumt!“²⁸³²² In der sechsten, vor allem aber der siebten Strophe nimmt Hofmannsthal mit den Versen²⁸³²³ Abstand von dem das Leben nicht begreifenden Gepinsel des Mönches und nimmt gleichsam Bezug zu den Psalmen, wenn er in Vers 27 von den Zweifeln und Qualen spricht, die zuvor in Verbindung mit den Psalmen („Ersonnen in Zweifel und Qualen“)²⁸³²⁴ gestellt worden sind. Hofmannsthal schlägt damit gleichsam eine Brücke zwischen dem in den Psalmen geschilderten Leben und dem des lyrischen Ichs.

Der Bezug zur Religion erfolgt in dem Gedicht *Frühe Liebe* (1891) dadurch, dass das lyrische Ich versucht, die jugendliche Liebe wiederzugewinnen und dies in einem Schöpfungsakt vollbringen will, letztendlich aber vor die Unmöglichkeit dieses Planes gestellt wird (SW II. S. 42. V. 29-32). Dass Hofmannsthal die Religion auch eine Fülle an Inspiration bietet, zeigt sich ebenso in dem ersten Gedicht *Künstlerweihe* aus den *<Sieben Sonette ...>* (1891); bereits durch die Titelgebung dieses Gedichtes zeigt sich, dass der Priester an Bedeutung verloren hat, das Sakrament der priesterlichen Weihe hier von Hofmannsthal für den Künstler in Anspruch genommen wird. Zudem wird dies dadurch unterstützt, dass das lyrische Ich von der Kunst ergriffen wird; Hofmannsthal verweist hier auf das Werk Parzival von Wolfram von Eschenbachs und spricht damit die Suche nach dem Heiligen Gral an: „Jüngst fiel mein Aug´ auf Meister Wolframs Buch / Vom Parcival, und vor mir stand der Fluch, / Der vom verlor´nen Gral herniederklagt: / >>Unseliger, was hast du nicht gefragt?!<<“²⁸³²⁵ Zudem zeugen die vermeintlich kryptischen letzten Verse von der Stellung, die der Künstler bei Hofmannsthal einnehmen soll: „Im Mitleid ahnend stumme Qual befreie: / Das ist einzig-eine Künstlerweihe!“²⁸³²⁶ Hofmannsthal deutet hier an, dass der Künstler eines empathischen Wesens bedarf, was den ersten Versen dieses Gedichtes konträr gegenübersteht, verhielt der Dichter sich doch – vor der Konfrontation mit Wolframs Buch – stumm und vor den Menschen und selbst der eigenen Seele verschlossen.

Dass Religion für den Ästhetizisten beliebig gesetzt ist, den dogmatischen Anspruch eingebüßt hat, zeigt sich bereits auch in dem Gedicht *Schönheit* (1891 ?). Das lyrische Ich sucht danach, in der Frau und damit in der Wirklichkeit die im fiebernden Traum erlebte Schönheit zu erfahren (SW II. S. 63. V. 51-58). Dabei zeigen sich zahlreiche Gedichte Hofmannsthals aus dem letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts vom dogmatischen Anspruch gelöst. So soll in dem Gedicht *<Lichte Dämmerung der Gedanken ...>* (1891 ?) nicht Gott, sondern der Mensch, der Künstler, der in der Schönheit die „Erfüllung“²⁸³²⁷ sieht, die „Schöpferbahnen“²⁸³²⁸

28319SW II. S. 39. V. 3.

28320SW II. S. 39. V. 9.

28321SW II. S. 39. V. 10-16.

28322SW II. S. 39. V. 18-20.

28323
 „Wer ists, der im Buch meines Lebens
 So seltsam bepinselt den Rand
 Mit zierlichen Frauenköpfchen,
 Mit gleißendem Flittertand?

Habt ihr denn nicht gelesen
 Den Inhalt, trostlos leer,
 Die Lüge, den Zweifel, die Qualen,
 Die Lieder thränenschwer?“ In: SW II. S. 39. V. 21-28.

28324SW II. S. 39. V. 7.

28325SW II. S. 48. V. 9-12.

28326SW II. S. 48. V. 13-14.

Deutlicher wird was Hofmannsthal hier andeutet in den Varianten, wenn es heißt: „Das Mitleid ist es das den Dichter weicht.“ SW II. S. 262. V. 28.

28327SW II. S. 65. V. 10.

28328SW II. S. 65. V. 14.

beschreiten. Dagegen bezieht sich Hofmannsthal in dem Gedicht *<Es ist die alte Farce ...>* (1892 ?) auf die Moral. Diese verweist auf den Rat des Meisters Patelin²⁸³²⁹ an einen Dieb, der sich vor der Gerichtsbarkeit, „vor Richtern Clericern und Laien“²⁸³³⁰ schützt, indem er sich als Schaf ausgibt. Nicht in einem dogmatischen Zusammenhang, wohl aber durch die Gedanken an das Glück im Leben, zeigt sich der Bezug zu Gott in dem Gedicht *Spaziergang* (1893). Die Sehnsucht nach der Welt hinter der Wand, wird vom lyrischen Ich dahingehend wieder aufgebrochen, dass er sich die Welt dort auch voll Ödnis denkt und sich so in den Traum zurückzieht („Sag, meine Seele, giebt es wo / Ein Glück, so groß und still / Als liegend hinter´m Bretterzaun / Zu träumen, wie Gott will“).²⁸³³¹ Hofmannsthal bindet auch in dem Gedicht *Kirchturm* (1893) die Religion ein, wenn das lyrische Ich seinen fehlenden Bezug zur Kirche, seinen fehlenden Glauben bekennt („Die Kirche hat wenig Kerzen / Ist armer Leut, und kalt. / Matt brennen die gläsernen Herzen / Die sind wohl schon zu alt.“).²⁸³³² Warum er sich aber wirklich von der Kirche distanziert hat, lässt die Wahl des Ortes erahnen. So wählt er nicht einen erleuchteten Platz, sondern einen der über dem Kirchendach liegt. Dementsprechend entwickelt sich das Gedicht auch dahingehend, dass das lyrische Ich nicht die Nähe zu Gott, sondern zu einer Frau sucht. Allein in den Notizen geht Hofmannsthal noch einmal auf Gott ein, und zwar in Verbindung mit der Wahl des Platzes: „Da droben hoch / ganz still allein / Mein Gott warum / Wird das nie sein / Nie wirklich sein.“²⁸³³³ Es ist keine Nähe zu Gott, die er hier ersehnt, sondern das absolute Alleinsein. Hofmannsthal variiert dies aber noch einmal, indem er in einer anderen Notiz die Geliebte in die Überlegungen des lyrischen Ichs miteinbezieht: „Da droben frei! / Wir 2 allein! / Mein Gott warum / Wird das nie sein?“²⁸³³⁴ Dass er sich auch hier nicht auf eine Nähe zu Gott bezieht, sondern auf die Frau, zeigt der Bezug – wie auch in dem Gedicht selbst – auf die verschlungenen Finger. Ebenso frei von dogmatischem Anspruch, weil das lyrische Ich sich in den Fokus stellt, zeigt sich das Gedicht *Besitz* (1893). Der kurz erfahrene Glücksmoment, der jedoch nur im Traum erreicht wird, wird durch den Besitz gespeist, ist aber lediglich von trügerischer Dauer.²⁸³³⁵ In dem Gedicht *<Dichter, nicht vergessen ...>* (1893) zeigt sich deutlich, dass das lyrische Ich sich in seinem Innern eine ästhetizistisch-narzisstische Welt erschaffen hat, in der er sich den Dingen erhaben gegenübersteht und im Bereich des Göttlichen steht. Mit dem Bruch, mit dem Eingang in die wirkliche Welt, ist diese Göttlichkeit jedoch aufgebrochen: „Und jetzt bist Du daheim, nicht mehr ein Gott, / Im Schattenland, ein Schattenmann, / Der grauen Heimath öde Schollen tretend“.²⁸³³⁶ Nicht nur das lyrische Ich, sondern auch den Dichterfreund hatte er in die Sphären des Göttlichen erhoben, in ihm den „Hirtengott“²⁸³³⁷ Pan gesehen. Doch nicht mehr in Verbindung mit dem Narzissmus, sondern in Verbindung mit dem Leben zeigt sich die Einbindung des Göttlichen.²⁸³³⁸ Ein Bezug zur Religion erfolgt auch in dem Gespräch eines Dichters mit seinen Handschuhen in *<Eines Dichters Handschuhe ...>* (1894), in dem der Dichter sich mit seinen Handschuhen unterhält. Während ihm diese dauerhaften Ruhm offenbaren, zweifelt der Dichter diesen an.²⁸³³⁹ Hofmannsthal bildet die Religion auch durch das fantastische Entgleiten des lyrischen Ichs in „namenlose Wunderwelt[en]“²⁸³⁴⁰ in dem Gedicht *<Dies alles ist bevor ich schlafen gehe ...>* (1894 ?) ein.²⁸³⁴¹ Damit zeigt sich auch hier die Religion in einem ästhetizistischen Bezug, als ein Gleiten in verschiedene Möglichkeiten, zwischen Traum und Leben. In dem symbolistisch gefärbten Gedichtentwurf, der unter dem Titel *Gedichte* (1896) gefasst wurde, zeigt sich ebenso der Eingang der Religion als Inspirationsquelle: „Ich will den Schatten einziger Geschicke / Groß an

Des weiteren, siehe: SW II. S. 65. V. 9-12, SW II. S. 67. V. 1-3, SW II. S. 70. V. 1-2.

28329 „Mir kommt zusinn, dieweil ich dies gestalte / Vom Meister Patelin die Mär die alte / Soll auch Moral am Ende immer kommen / Mag allzeit doch ein Wort der Weisheit frommen“ In: SW II. S. 80. V. 4-7.

28330 SW II. S. 81. V. 11.

Des weiteren, siehe: SW II. S. 81. V. 29.

28331 SW II. S. 83. V. 25-28.

28332 SW II. S. 87. V. 1-4.

28333 SW II. S. 329. V. 35-39.

28334 SW II. S. 331. V. 10-13.

28335 SW II. S. 89. V. 13-16.

28336 SW II. S. 91. V. 59-61.

28337 SW II. S. 91. V. 57.

28338 SW II. S. 91. V. 70-76.

28339 SW II. S. 106. V. 1-8.

28340 SW II. S. 109. V. 39.

28341 SW II. S. 109. V. 39-43.

den Boden der Gedichte legen / Der jungen Helden ungeheu're Blicke / Und andre Götter, die den Sinn bewegen –“.²⁸³⁴²

Des weiteren findet sich das Motiv in dem Gedicht *Stadien auf dem Lebenswege des Tarquinius Morandinus* (1897 oder 1898) im Zuge der Schilderung des Protagonisten („völlig einsam. messianisch. vom Teufel bedroht der sich der Welt als einer Festung bemächtigt hat hier verwirft er den Freund, die Naturwissenschaften, die Dichter, alles.“),²⁸³⁴³ gebunden an die Wahrnehmung der Welt in den Notizen zu *Verse zum Gedächtnis der Kaiserin* (1898) („die Zeit voll Abgründe: wir tragen ein unsichtbares Gewand von furchtbarer Schwere [...] der Erde ihr Gewand haben wir furchtbar leicht gemacht Massen beisammen: einzelne den Göttern nahe die Träume der Jahreszeiten träumend“)²⁸³⁴⁴ oder in dem Gedicht *<Vernimm, allein ...>* (1902) durch die Rede des Dichters über den Maler, weil er in die Tiefe der Dinge geht.²⁸³⁴⁵

Nicht nur die christliche Religion wird Hofmannsthal zur Inspirationsquelle, sondern auch die Antike, wie sich in einigen Gedichten zeigt, so erstmalig in dem Gedicht *<Der starke Herr ...>* (1890 ?) indem Hofmannsthal die Verehrung des vermeintlich toten Adonis beleuchtet (SW II. S. 37. V. 21-26) oder im Gedicht *Vielfarbige Distichen* (1891) durch das Sterben eines jungen Mädchens, durch das er sich gleichsam des antiken als auch des christlichen Religionshintergrundes bedient (SW II. S. 58. V. 5-14). Zwar mag das Weihwasser an einen christlichen Kontext denken lassen, doch bricht Hofmannsthal diesen gleich mehrfach auf: so durch die Jünglinge an der Bahre des Mädchens, und eben durch die Bahre auf der sie liegt, vor allem aber die Empusen und die griechische Umgebung (Chios), lassen an eine antike Szenerie denken.²⁸³⁴⁶

Der antike Kontext mit seiner Götterwelt zeigt sich auch durch das Gedicht *Pan* (1892) (SW II. S. 74. V. 1-5), als auch durch Hofmannsthals Bemühungen um den Stoff Alexanders des Großen in dem Gedicht *<Von Ferne blinket ...>* (1892), hier durch die Verbindung zwischen Alexander und Gott („Bis dass zum Sohne Gottes ward / Des Königs Philipp Sohn“).²⁸³⁴⁷ Aus den Notizen tritt der antike Kontext deutlicher hervor, denn wenn Hofmannsthal in diesem Gedicht auf Gott verweist, dann bezieht er sich auf Zeus (SW II. S. 312. V. 32-33).²⁸³⁴⁸

Die „Maske eines Hermes“²⁸³⁴⁹ wird in dem dritten Gedicht *Das Mädchen mit der Maske* aus den *Idyllen* (1897) dazu verwendet, die vermeintliche Wirklichkeit herzustellen (SW II. S. 125. Z. 4-8).²⁸³⁵⁰ In dem Gedicht *Des Pächters Töchter/ Die badenden Mädchen* zeigt sich in Bezug auf die Liebe auch dieses Motiv, sehen doch beide Töchter in dem begehrten Mann etwas Göttliches. „Sie sprechen von einem Mann, der ihnen fast wie ein Gott ist.“²⁸³⁵¹ Zudem plante Hofmannsthal die Einbindung des Motivs in dem Gedicht *Vier Schwestern* („Priesterinnen verschiedener Götter.“)²⁸³⁵² und in dem Gedicht *Der Tänzerin Gebet* (1903) durch das Gebet der Frau um den Schutz der Götter vor dem Sturm einzubinden („die Bäche donnern am zerrissnen Steg / wie soll ich tanzen vor dem Heiligthume“).²⁸³⁵³

Dabei zeigt sich aber auch innerhalb des Motivs der Bezug zur Ganzheit des Seins. In dem Gedicht *Den*

28342SW II. S. 119. V. 1-4.

28343SW II. S. 138. Z. 6-8.

28344SW II. S. 143. Z. 17-20.

„[...] vor Gott sind die Länder und Reiche nicht mehr als zwei die sich die Hände geben“. In: SW II. S. 143. Z. 28-29.

28345Dieser Zug wird von Hofmannsthal in die Sphären des Göttlichen gedeutet: „Der Dichter ist ein Himmelsbote / Und an ihm dichtet sozusagen / Gehirn und Herz, Hand, Fuß und Magen.“ In: SW II. S. 161. Z. 8-10.

28346Auch die Varianten zu diesem Gedicht belegen den religiösen Bezug; so spricht Hofmannsthal hier von „heilige[n] Flammen“ (SW II. S. 277. V. 2) oder es findet sich, wenn es heißt: „Blumen ihr nach, gießt Wein auf die heilige Lohe“. In: SW II. S. 288. V. 4.

28347SW II. S. 75. V. 7-8.

28348Des weiteren, heißt es: „Ein Traum von Gottes Sohn“. In: SW II. S. 313. V. 29. Der Traum steht hier in Verbindung mit dem Wirklichkeitsverlust des Königs, nicht mehr zwischen Traum und Wirklichkeit unterscheiden zu können.

„Für seinen göttlichen Geist ist Traum / Und Leben in eins versunken“. In: SW II. S. 313. V. 3-4.

28349SW II. S. 124. Z. 3.

28350Weiter, heißt es: „das Erschrecken der beiden Liebenden beim Anblick des Gottes jeder erinnert sich an gewisse Augenblicke wo ihn schon früher incommensurable Mächte berührten.“ In: SW II. S. 125. Z. 1-3.

Die Notiz N 4 belegt, dass Hofmannsthal sich durch das als Gott maskierte Kind an Goethes Faust hielt: „Ton für den Gott Faust II S 167“. In: SW II. S. 125. Z. 24.

Des weiteren, siehe: SW II. S. 126. Z. 14-16.

28351SW II. S. 126. Z. 14-16.

Des weiteren, siehe: SW II. S. 127. Z. 12-14, SW II. S. 127. Z. 16-17, SW II. S. 128. Z. 2.

28352SW II. S. 131. Z. 19.

28353SW II. S. 66. V. 7-8.

Pessimisten (1890) schildert Hofmannsthal, dass das Leben aus Leid und Freude besteht, und erst dann aufgebrochen wird wenn der Mensch stirbt: „Und es erlischt erst dann der letzte Traum, / Wenn er das letzte Herz zu Gott getragen!“²⁸³⁵⁴ Die Bedeutung, die die Religion im Sinne des Haltes für den Menschen im Leben haben kann, zeigt sich wiederum in dem Gedicht *Fronleichnam* (1890). Hofmannsthal verweist hier auf den „Weihrauchduft“²⁸³⁵⁵ und die religiöse Musik, dem sich das Gegenüber des lyrischen Ichs, im Gegenzug zu diesem, verschließt. Das lyrische Ich ermahnt aber, dass diese Ermangelung einmal auf ihn zurückfallen wird.²⁸³⁵⁶ Scheinbar durch den Verweis auf Thomas von Aquin in dem Gedicht *Sunt animae rerum* (1890) erfolgt ein Bezug zur Religion. Doch die *Kritische Ausgabe* legt dar, dass die Titelgebung nicht von Thomas von Aquin stammt, sondern dass sie sehr „wahrscheinlich [eine] von Hofmannsthal selbst gebildete Wendung“²⁸³⁵⁷ ist. Hofmannsthals primäre Intention ist hier nicht die Religion, sondern ebenso die Ganzheit des Seins.²⁸³⁵⁸

Des weiteren findet sich das Motiv in dem Gedicht *<Kämpfer sind wir ...>* (1890 oder 1891) dadurch, dass Hofmannsthal die Form früherer Zeiten überwinden will (SW II. S. 40. V. 1-4) und in dem Gedicht *<Und aus dem Mitleid ...>* (1890 oder 1891), welches wie *<Kämpfer sind wir ...>* (1890 oder 1891) die Neuerung der Zeit beschwört („Und aus dem Mitleid quillt <der> Weg / Uns aus dem Mitleid nur die wahre Kunst / Mitfühlen ist der Götter reinste Gunst.“).²⁸³⁵⁹ Wie in anderen Gedichten aus der frühen Phase des Schaffens, in denen Hofmannsthal eine ersehnte Veränderung beschreibt, zeigt sich auch in dem Gedicht *<Ein neuer Glaube ...>* (1891), dieses Mal in Verbindung mit der Religion, die Aufbruchstimmung Hofmannsthals: „Ein neuer Glaube, ein neues Geschlecht, / Ein neues Erkennen, ein neues Recht.“²⁸³⁶⁰

Bedeutsam ist der Bezug zur Religion auch in den *Ghaselen* (1891). So hat der Mensch zwar die „Harmonie des Alls“ (SW II. S. 44. V. 1) seit dem „Tag des Sündenfalls“ (SW II. S. 44. V. 8) eingebüßt, doch deutet Hofmannsthal mitunter durch den Klang einer Geige an oder durch einen „Stein am Weg“,²⁸³⁶¹ dass der Mensch diese Harmonie wieder zu ahnen imstande ist.²⁸³⁶² Auch innerhalb der *Ghaselen*, welche Hofmannsthal mit *Bundesspruch* überschrieben hat, zeigt sich die Auseinandersetzung mit der Religion (SW II. S. 45. V. 1-9),²⁸³⁶³ wie in dem Gedicht *Cromwell* (1891), indem es heißt: „O lass mich einen Blick der Klarheit thun / Du Herr der Seelen in mein eignes Herz.“²⁸³⁶⁴ Hofmannsthal spielt auch in den Gedichten, die unter *<Sieben Sonette ...>* (1891) festgehalten wurden, auf die soziale Kompetenz des Menschen, besonders die des Künstlers an („Und sind wir müde, soll uns Kunst erregen, / Bis wir im Rausch der leeren Qual entrückt...“).²⁸³⁶⁵ Die wahre Aufgabe des Menschen, hier primär des Künstlers, ist es nicht, sich in Stummheit vor der Welt zu bergen. Das Werk *Parcival* von Wolfram von Eschenbachs dient Hofmannsthal hier als zündender Funke: der Mensch muss sich empathisch, mitleidig zeigen, dies sei die wahre „Künstlerweihe“.²⁸³⁶⁶ Ebenso in dem zweiten Gedicht *Zukunftsmusik* spielt Hofmannsthal auf die Bedeutung des Mitleids an,²⁸³⁶⁷ das mit der Sprache nur unzulänglich umschrieben werden kann.²⁸³⁶⁸ Ein religiöser Zug

28354SW II. S. 24. V. 9-10.

28355SW II. S. 24. V. 1.

28356SW II. S. 24. V. 9-14.

28357SW II. S. 223. Z. 14-15.

28358„Drum flieh aus deinem Selbst, dem starren, kalten, / Des Weltalls Seele dafür einzutauschen, / Lass die des Lebens wogende Gewalten, / Genuss und Qualen durch die Seele rauschen / Und kannst du eine Melodie erlauschen, / So strebe, ihren Nachhall festzuhalten!“ In: SW II. 25. V. 9-14.

28359SW II. S. 40. V. 1-3.

28360SW II. S. 42. V. 1-2.

28361SW II. S. 44. V. 3.

28362Des weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 251. V. 27, SW II. S. 251. V. 24.

28363In den Notizen, heißt es: „Es liegt ein Gottesdienst in dem Gewöhnen“. In: SW II. S. 253. V. 24.

Im siebten Gedicht heißt es weiter: „Und ob (1) wir es Schicksal n<ennen> / (2) es nicht Neid der Götter / Zufall ist was uns verwehrt“ In: SW II. S. 254. V. 12-14.

28364SW II. S. 46. V. 10-11.

Dass Hofmannsthal hier wirklich auf Gott verweist, zeigt sich in den Varianten: „Allmächtiger in dies [verhüllte] Herz.“ In: SW II. S. 257. V. 10.

28365SW II. S. 48. V. 7-8.

28366SW II. S. 48. V. 15.

28367„Heiligen Mitleids rauschende Wellen / Klingend an jegliches Herze sie schlagen; / Worte sind Formeln, die könnens nicht sagen, / Können nicht fassen die Geister, die hellen.“ In: SW II. S. 49. V. 1-4.

28368SW II. S. 49. V. 9-14.

deutet sich ebenso in dem vierten Gedicht >>Epigonen<< an, indem Hofmannsthal kritisch seiner Zeit gegenübersteht. Während es in der letztendlichen Fassung des Gedichtes nur heißt „>>Durch aller Stürme heilig großes Grauen<<“, ²⁸³⁶⁹ wird die Kritik in Bezug auf die Religion in den Varianten noch deutlicher, wenn es heißt: „Ihr warts. (1) Weil ihr beim großen heiligen Donnerhallen / (2) Ihr seid im Halbschlaf hingegangen“. ²⁸³⁷⁰ Mit dem sechsten und siebten Gedicht aus dem Zyklus, welches Hofmannsthal unter dem Titel *All-Einheit* gefasst hat und welches die beiden Gedichte *Sonett der Welt* und *Sonett der Seele* enthält, zeigt sich in Ersterem durchaus ein Zug zur Religion, dahingehend auch, weil der Mensch von heute sich durch das Gleichnis gleichermaßen an die Bibel gemahnt sieht. Dabei beschwört Hofmannsthal hier die Wesensgleichheit zwischen Natur und Mensch: „Unsre Leiden, unsre Wonnen / Spiegelt uns die Allnatur / Ewig gilt es unsrer Spur, / Alles wird zum Gleichnisbronnen“. ²⁸³⁷¹

Ehrlicher, da persönlicher, wirkt der Bezug zur Religion in dem Gedicht *Widmung*: (1892). Die in den Werken der Dichter befindliche Schönheit stuft Hofmannsthal hier als gottgeschenkt ein: „Die Stimmung nenn´ ich, Herr, mit Deinem Namen / Und glaube, dass Du sie geschaffen. Amen.“ ²⁸³⁷² Zu Hofmannsthals persönlichem Umfeld gehörend, zeigt sich das Motiv auch in dem Gedicht <*Sollen wir mit leeren Händen ...*> (1893), mit welchem Hofmannsthal das nahe Verhältnis zwischen sich und der Wertheimstein'schen Familie spiegelt: „Keiner wirft zur Gabe Schmuck und Blumen / In den Bach, den plätschernden, zu Dank / Der ihm doch lebendig, gottgeboren / Hell vorbeiströmt an der Gartenbank.“ ²⁸³⁷³ Nicht äußere Gaben habe er ihnen mitbringen können, weil diese die Bedeutung, die er dem Umfeld beimisst, nicht wiedergeben: „Was mit Gottes Anmuth zu uns redet / Wie der Bach, der Baum, und so wie Du: / Solchen nah´n wir nicht mit äußern Gaben, / Rechnens ja dem eig´nen Innern zu.“ ²⁸³⁷⁴ Das Gedicht *Brief an Lili* (1893/1894), welches wahrscheinlich Ende Dezember 1893 oder um die Jahreswende entstand, fußt auf der Verbindung Hofmannsthals zu Lili von Hopfen (1873-1967), die Hofmannsthal im November 1892 kennengelernt hatte. ²⁸³⁷⁵ In dem Gedicht selbst, zeigt sich der Bezug zur Religion in Anbindung an die Grenzen der Sprache und in direktem Bezug zu der wesensgleichen Freundschaft: „In Bildern reden wir und in Symbolen / Spricht rings zu uns das stummgeborne Leben / [Im] Traum im Küssen und [im] Athemholen / Ist eines heil´gen Geist<e>s Gleichnisweben“. ²⁸³⁷⁶ Des weiteren findet sich das Motiv auch in dem Gedicht *ΛΟΓΟΣ* (1893/1894) („So flog es auf, so klingt es fort: / Gott weiss, Gott ist das letzte Wort“), ²⁸³⁷⁷ als auch in den Notizen, die lediglich unter dem Titel *Gedicht <Wonnen des Denkens>* (1893/1894) gefasst wurden, in Verbindung mit der Lösung von überlieferten Begriffen, ²⁸³⁷⁸ als auch in Bezug auf Gott in dem Gedicht <*Ich ging hernieder ...*> (1894) durch die Trennung vom dogmatischen Anspruch, was dadurch deutlich wird, dass Gott an den Traum gebunden wird: „Ich gieng hernieder weite Bergesstiegen / Und fühlt im wundervollen Netz mich liegen / In Gottes Netz, im Lebenstraum, gefangen. / Die Winde liefen und die Vögel sangen.“ ²⁸³⁷⁹ Doch zeigt sich hier keineswegs der Bezug zwischen Gott und dem Ästhetizismus, sondern vielmehr zur Ganzheit des Seins: „Hoch flog ein Falk, still leuchtete der Raum, / Im Leben lag mein Herz, in Tod und Traum.“ ²⁸³⁸⁰ Ebenso findet sich das Motiv in dem Gedicht <*Und sie weiss von allen Dingen ...*> (1900-1902), welches sich auf Hofmannsthals Großmutter Josefa Frohleutner bezieht. In Verbindung mit dem Willen der Frau, sich auf die Menschen, die Familie zu beziehen, heißt es:

28369SW II. S. 50. V. 10.

28370SW II. S. 265. V. 34-35.

28371SW II. S. 51. V. 1-4.

28372SW II. S. 71. V. 13-14.

28373SW II. S. 92. V. 9-12.

28374SW II. S. 92. V. 13-16.

28375In der Tragebucheintragung vom November 1892, heißt es: „Lili ... sie erinnert an irgend einen der Engel der Mantegna, der schlanken Pagen Gottes, mit goldblondem Haar und stahlblauem Harnisch.“ In: SW II. S. 348. Z. 15-16.

28376SW II. S. 97. V. 30-33.

In den Notizen zeigt sich zudem eine zweifache Verbindung zu Gott: zum einen in Anbindung an die Sprache („Ein Wort das in sich trüge Gottes Spur“, SW II. S. 349. Z. 13), zum anderen in Verbindung mit dem Verstehen-wollen des Lebens, die Unergründlichkeit des Lebens doch greifen zu können: „Ich will die Welt begreifen, Ich bin Gott“. In: SW II. S. 351. Z. 3.

28377SW II. S. 98. V. 1-2.

28378Wenn der Mensch mit dem Tradierten bricht bzw. es hinterfragt, dann ist es unablässig, etwas Neues zu schaffen: „und dann das Bilden neuer Begriffe, mächtiger vielbeschwörender Zauberworte, deren letztes, einfachstes / Gott weiss, Gott ist.“ In: SW II. S. 99. V. 7-8.

28379SW II. S. 104. V. 1-4.

28380SW II. S. 104. V. 7-8.

„aber selten eine Kunde
 die ihr stillt tiefes Dürsten
 und so lauscht sie stumm
 denn nur vollen Leben<s> Schimmer
 saugt sie gierig von dem Munde
 eines Priesters eines Fürsten“ ²⁸³⁸¹

Hofmannsthal bindet in dem Gedicht <Als unser Hund ...> (1894) den Tod des Tieres und damit den Tod selbst an Gott. So gemahnt der Tod des Tieres den Freund an die eigene Sterblichkeit, die er mit Gott verbindet (SW II. S. 107. V. 6-14). Die Religion ist in dem Gedicht <Ich reite viele Stunden ...> (1895) in Verbindung gesetzt mit Richard Dehmels Buch, welches Hofmannsthal wieder mit dem Leben zu verbinden versteht (SW II. S. 112. V. 59-65). ²⁸³⁸² Religion wird auch hier wieder, in diesem persönlichen Bekenntnis Hofmannsthals, Teil eines künstlerischen Werkes, was er mit dem Leben, aufgrund seiner Authentizität verbindet. Auch hier schließt Hofmannsthal die Religion nicht aus, ohne sich persönlich dazu zu bekennen; zumindest aber bietet sie eine Möglichkeit für den Menschen, sich wieder mit dem Leben zu verbinden. So wie Hofmannsthal den Aufbruch in eine neue Zeit beschreitet, zeigt sich auch die Unsicherheit bezüglich des Menschen in der Moderne. In dem Gedicht <Der Schatten eines Todten ...> (1891) hinterfragt das lyrische Ich, durch den Tod des jungen Maler-Freundes, sein eigenes Leben, ²⁸³⁸³ und in dem Gedicht *Bild spricht* (1893 ?) ist es das Bildnis Gottes, welches Hofmannsthal zum lyrischen Ich macht: „Dass ihrs nur wisset dergestalt / Ich hier an diese Wand gemalt / Mit mir treibt besser keinen Spott. / Bin unser Herr der liebe Gott“. ²⁸³⁸⁴ Dabei hinterfragt das lyrische Ich das Handeln der Menschen, die fälschlicherweise glauben, ihr Leben vollends begreifen zu können (SW II. S. 94. V. 17-21). Das Bewusstsein für das Richtige zeigt sich letztendlich auch in einem Gedicht, welches dem Jahr 1893 zuzuordnen ist. Durch den Titel des Gedichtes *Mädchenlied* nimmt er dem Kummer des Mädchens die Ernsthaftigkeit, die über den zerrissenen Schleier klagt („Gott weiß, warum ich weine / Mir ist zum Sterben bang“). ²⁸³⁸⁵

Bereits durch Hofmannsthals *Mein ältester dramatischer Entwurf* (1887) innerhalb der dramatischen Fragmente zeigt sich das Interesse Hofmannsthals an den sozialen Begebenheiten der Welt („Womöglich eine Darstellung der socialen Verhältnisse unter Louis XVIII. spielt in der Restauration 1815“), ²⁸³⁸⁶ deutet sich doch gleichsam die Läuterung Armands aus der „tiefsten Verworfenheit“ ²⁸³⁸⁷ heraus an. Neben der Figur eines empathisch-verständigen Pfarrers (SW XVIII. S. 8. Z. 9-10), deutet Hofmannsthal in den Notizen sowohl aristokratische Nebenfiguren an („theils frömmelnde Hohlköpfe, theils sittenlose Wüstlinge“) ²⁸³⁸⁸ als auch Nachbarn, die über „wenig sittliche[n] Halt und viel sittiger Schein“ ²⁸³⁸⁹ verfügen. Dass Hofmannsthal von Beginn seines Schaffens an, auch die Geschichten der Bibel als Inspirationsquelle

28381SW II. S. 158. V. 10-15.

28382Weiter, heißt es: „Es macht mich schauern, springt von einem Wesen / zum andern, ist in allem, reißt das eine / zum andern, sucht sich, sehnt sich nach sich selber / berauscht sich an sich selber, >>pflicht o Gott! / in eins die bang beseeligten Gestalten,<< / und ist in einem Pfauen so enthüllt! / so grauenhaft in Träumen und Narcissen, / so grauenhaft und süß enthüllt!“ In: SW II. S. 112. V. 66-73.

28383SW II. S. 52. V. 17-23.

In den Notizen, heißt es: „Wer wagt es diese Zeit zu deuten / [...] / Wir haben durchlaufen die [Geister]bahn / [...] / habn alle Gefühle anempfunden / und jetzt bitten alle Dichter Tolstoj, nervöse / um eines Lebens Inhalt, ganze Auffüllung durch / eine Pflicht, eine Kunst, einen Glauben“. In: SW II. S. 268. V. 16-23.

28384SW II. S. 94. V. 1-4.

28385SW II. S. 82. V. 11-12.

Auch in den Briefgedichten zeigt sich der Bezug Hofmannsthals zur Religion. So in dem Geburtstagsgedicht an seinen Vater *Meinem lieben Papa zum Geburtstag*: „Will allezeit gehorsam sein / und artig auch daneben, / und bitte Gott, dass er Dir schenk' / recht langes, langes Leben.“ In: SW II. S. 190. V. 17-20.

Auch in dem Gedicht <Liebe Jenny!> erfolgt ein Bezug zur Religion („dass Gott erbarm!“; SW II. S. 191. V. 8). Differenziert zeigt sich das Motiv in dem Gedicht *Liebe Freundin!*: „Jüngst, die Mitternacht war nahe, / Führt' von manchem dicken Bande / Tiefen, langweilreichen Wissens / Mich der holde Gott des Traumes; / Führt' mich in sein luftig Reich: / Ich gewahrt in duft'ger Fern' erst.“ In: SW II. S. 194. V. 1-6.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 220. V. 8-10, SW II. S. 316. Z. 8.

28386SW XVIII. S. 7. Z. 10-11.

28387SW XVIII. S. 7. Z. 24-25.

28388SW XVIII. S. 8. Z. 4-5.

28389SW XVIII. S. 8. Z. 7.

dienten, zeigt sich an seinem frühen dramatischen Werk *Die Baglioni*, welches er am „9.IV. 188788“²⁸³⁹⁰ begonnen hatte und das Gedanken über die Renaissance enthalten sollte. Angelehnt an das Adelsgeschlecht der Baglioni, welches Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine Schreckensherrschaft über Perugia ausgeübt hatte, finden sich lediglich zwei lose religiöse Notizen, die einmal auf Pilatus abzielen und des weiteren durch eben jene Erzählung aus der Bibel („Simonetto erzählt diese größte Scene des Evangeliums.“).²⁸³⁹¹ Moralisches Empfinden und der Einfluss der Religion erfährt der ästhetizistisch Liebende Vater *Giordano Bruno* (18871888), denn die begehrlische Liebe gegenüber seiner Stieftochter unterliegt einem Wandel: „und läuterst meine glühende Leidenschaft zur reinsten himmlischen Flamme; und umschlingst mich schützend am Rande des Abgrunds und zeigt mir das Paradies das dich umleuchtet und verlässt es um mit mir in den Abgrund des Elends unterzutauchen.“²⁸³⁹²

Auch in den Notizen zu *Dramatische Themata* (1891) zeigt sich, dass Hofmannsthal sich inspiratorisch eines Bibelstoffes bedient und zwar der *Geschichte von König Ahab u. Naboth*: „Die Geschichte von Ahab u. Naboth liesse sich leicht in ein Drama umgestalten. das den Vortheil weniger, gegeb. Personen böte.“²⁸³⁹³ Hofmannsthal zeigt aber gleichsam eine Sorgfalt in der Darstellung, wollte er dieses Begehren und diese Blutschande doch möglichst „schonend darstellen“.²⁸³⁹⁴ Dass Hofmannsthal sich inspiratorisch der Bibel bedient, zeigt sich noch in einer weiteren Notiz, wenn es heißt: „Grossartig ausgeführt müsste die in der Bibel nur flüchtig angedeutete Scene werden, wo Jesabel den König (oder den feindlichen König à la Cléopatra,??) im Schmucke erwartet.“²⁸³⁹⁵

Während sich in *Anna* (1891) lediglich eine Verbindung zwischen Ehe, nicht jedoch der Liebe, und Religion dadurch zeigt, wenn Helene ihren Mann einen „Engel“²⁸³⁹⁶ nennt, zeigt sich das Motiv in den losen Notizen zu *Alkibiades* (1892) mitunter durch die Tochter des Sophisten: „die Dirne, im letzten Act als heilige Familie auf der Flucht“.²⁸³⁹⁷ Dabei lässt sich in den Notizen auch ein weiterer ästhetizistisch gesetzter Bezug zur Religion ausmachen, wenn Hyparete sich durch die Liebe ins Göttliche erhoben fühlt: „sie fühlt sich wie das sterbliche Weib eines Gottes, den jungen Bacchos“.²⁸³⁹⁸ Weitere Bezüge erfolgen in den Notizen unter ästhetizistischen Gesichtspunkten, gebunden an die Musik (SW XVIII. S. 44. Z. 18-20), das Farb-Motiv (SW XVIII. S. 44. Z. 20-22) oder die Liebe (SW XVIII. S. 46. Z. 12-14).

Die Bezugnahme zur Religion zeigt sich auch deutlich in Hofmannsthals Notizen zu *Das neue Puppenspiel vom Dr Faust* (1892). Dies verdeutlicht sich durch den „Bacchoszug“,²⁸³⁹⁹ das „Elysium“²⁸⁴⁰⁰ oder den „Hades“,²⁸⁴⁰¹ wodurch auf die Antike angespielt wird, wie eben auch in dem dramatischen Entwurf *Im Hades* (1892) durch die griechische Götterwelt. Des weiteren findet sich in den losen Notizen zum *Puppenspiel*, vermutlich in Bezug auf die Figuren Faust, Pierrot und Charon, der Ausdruck „Mystiker“²⁸⁴⁰² und der Vermerk: „Alles Geistige = Interpretation der leiblichen Individualität, der Nervengrundstimmung, die geheimnisvoll mit der Natur zusammenhängt“.²⁸⁴⁰³ Auch fordert sich Hofmannsthal selbst, in Bezug auf eine geplante Fertigstellung, dazu auf: „lesen: Renan (Antichrist)“.²⁸⁴⁰⁴ Somit zeigt sich auch hier, dass religiöse oder religiös gefärbte Texte zur künstlerischen Inspiration herangezogen werden.

In dem *Revolutionsstück* (1893) zeigt sich ebenso die Einbindung der religiösen Sphäre, und zwar dahingehend, dass der Bezug zur Religion ins Ästhetizistische gesetzt wird („Sansara: sieht über Bücher des Schreibtischs hinüber: z.B. Bibel, Eitelkeit, alles Eitelkeit quintessencierter Duft von allem Inhalt“),²⁸⁴⁰⁵ was

28390SW XVIII. S. 9. Z. 3.

28391SW XVIII. S. 9. Z. 5-6.

28392SW XVIII. S. 9. Z. 23-26.

28393SW XVIII. S. 36. Z. 12-13.

28394SW XVIII. S. 36. Z. 18.

28395SW XVIII. S. 36. Z. 23-25.

28396SW XVIII. S. 38. Z. 27.

28397SW XVIII. S. 44. Z. 14-15.

28398SW XVIII. S. 44. Z. 16-17.

28399SW XVIII. S. 61. Z. 7.

28400SW XVIII. S. 61. Z. 9.

28401SW XVIII. S. 61. Z. 31.

28402SW XVIII. S. 61. Z. 13.

28403SW XVIII. S. 61. Z. 16-17.

28404SW XVIII. S. 62. Z. 1.

28405SW XVIII. S. 120. Z. 19-20.

sich auch durch Hofmannsthals Schilderung der Jugend zeigt: „Nachahmungstrieb Widerspruchsgeist Herrschsucht darunter leiden alle Kinder einer religiösen Epoche am stärksten“. ²⁸⁴⁰⁶ Des weiteren notiert Hofmannsthal in Bezug auf die Figur des Timur: „Des Übermuths, verlogne Pfaffen! Hätt Allah mich bestimmt zum Wurm So hätt er mich als Wurm geschaffen.“ ²⁸⁴⁰⁷

Auch in den Notizen zu dem geplanten Drama *Tragödie* (1893) zeigt sich das Motiv, ebenso durch die antike Sphäre und damit die antike Götterwelt, aber auch durch den Bruch der Figur des neidlosen Menschen mit der Religion („Sterbend verachtet er die Götter, hört auf an sie zu glauben“), ²⁸⁴⁰⁸ oder in den Notizen zum Dramenplan *Sohn des Tobias* (1895), wo Hofmannsthal sich neuerlich eines biblischen Stoffes aus dem Buch Tobit bedient. In Verbindung mit dem Liebes-Motiv, heißt es da: „ihr Verhältnis zum Mann, wie das des Vaters zu Gott, nur weniger schroff“. ²⁸⁴⁰⁹ An der Frau zeigt sich so, dass sie das Leben nur scheinhaft wahrnimmt, außer dem „Sittlichen“. ²⁸⁴¹⁰ Ihr Vater dagegen zeigt sich verachtend gegenüber dem „Götzendienst“, ²⁸⁴¹¹ und in Bezug auf ihn heißt es auch: er „achtet nichts als eigene Herrschaft im Haus und Gottes Herrschaft in der Welt“. ²⁸⁴¹²

Moralische Gewissensbisse erlebt Bothwell in *Maria Stuart* (1895), ob des Mordes an dem zweiten Ehemann der schottischen Königin nicht, ²⁸⁴¹³ nur kann er sich dennoch nicht von der Erinnerung an den Mord an ihm befreien. Der Mord wirkt dahingehend auf ihn, dass er seine Frau Maria Stuart nicht mehr in dem göttlichen Licht wahrnimmt. Dass die Königin hingegen ein Verständnis von Gott hat, deutet sich durch die Figur des Geistlichen an, der „der Jesuit der Maria“ ²⁸⁴¹⁴ ist.

Während sich in den dramatischen Notizen zu *Der Güntling* (1898) nur durch die Figur eines Pastors ²⁸⁴¹⁵ eine mögliche Andeutung der Religion zeigt, findet sich das Motiv in die *Nacht in Sevilla* (1897) durch eine angedeutete Läuterung. Dagegen steht wiederum Hofmannsthals geplantes Drama *Tragödie* (1899), in der er die „Gewissenlosigkeit“ ²⁸⁴¹⁶ der Dichter-Figur andeutet. Wiederum in einem ästhetizistischen Zusammenhang plante Hofmannsthal das Motiv in *Darmstädter Festspiel Die Weihe des Hauses* (1900) einzubinden, wenn er an dem Jüngling die Nähe zwischen Religion und Liebe aufzuzeigen gedachte: „Nun ist ihm das Ehebett Mittelpunkt des schnell herumgeträumten Hauses: er tritt an des Bettes Stufen wie an Altars Stufen“. ²⁸⁴¹⁷ Ein weiterer Bezug, auf einen antiken Kontext deutend, zeigt sich in der Notiz N 6: „Bau des Hauses: alles hinauslaufend den geistigen Schutzgottheiten ihre Nischen“. ²⁸⁴¹⁸ Nachdem Hofmannsthal schon in den Notizen zu *Die Hexe von Edmonton* (1900) einen gewissen moralischen Zug der Geschichte erkennen ließ, in dem es letztendlich zu einer Verurteilung des Mörders kommt, zeigt sich dies auch in seinen Notizen zu *Der Verbrecher* (1901), in denen Hofmannsthal die Konsequenzen für menschliche Handlungen andeutet.

Dagegen zeigt sich das Motiv in den Notizen zu *Jupiter und Semele* (1900) durch das Verhältnis eines Mädchens zu einem Jüngling. ²⁸⁴¹⁹ Des weiteren findet sich auch eine Verbindung zwischen der Thematisierung der Sprache und der Religion; so fragt ihn das Mädchen „nach dem Grund, dass Gott den Hund stumm sein lasse.“ ²⁸⁴²⁰ Dass das Mädchen einen Bezug zur Religion hat, zeigt sich zudem in einer

Des weiteren notiert Hofmannsthal über die Figur Exzellenz Unger: „Hat auch eine Balettcostümidée die das pikante mädchenknabenhafte des Erzengels im Harnisch mit antiker Anmuth vereint“. In: SW XVIII. S. 122. Z. 12-14.

28406SW XVIII. S. 121. Z. 21-24.

28407SW XVIII. S. 121. Z. 28-30.

28408SW XVIII. S. 124. Z. 15-16.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 124. Z. 4-7, SW XVIII. S. 124. Z. 13-15.

28409SW XVIII. S. 127. Z. 9.

28410SW XVIII. S. 127. Z. 14.

28411SW XVIII. S. 127. Z. 14-15.

28412SW XVIII. S. 127. Z. 15-16.

Zudem plante Hofmannsthal für das Stück auch die Einbindung eines Engels.

28413SW XVIII. S. 125. Z. 5-6.

28414SW XVIII. S. 125. Z. 35.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 126. Z. 36.

28415SW XVIII. S. 132. Z. 21-30.

28416SW XVIII. S. 133. Z. 22.

28417SW XVIII. S. 135. Z. 18-19.

28418SW XVIII. S. 137. Z. 10-11.

28419SW XVIII. S. 155. Z. 8-9.

28420SW XVIII. S. 155. Z. 12-13.

weiteren Passage; zwar begibt sie sich zu einem Gebet an Gott, doch bittet sie darin um die ganze Liebe ihres Geliebten.²⁸⁴²¹

In dem Dramenentwurf *Der Besuch der Göttin* (1900) gedachte Hofmannsthal ebenso die Religion einzubinden, mitunter durch die Verkleidung die sich die jüngere Schwester der Frau des Töpfers anlegt. Sie ist es auch, die ihre Schwester mit den anderen Geschichten von Ehen mit Göttinnen konfrontiert und so ihre Selbstzweifel noch nährt.²⁸⁴²² Zudem ist sie es, die sich mit einer „heiligen Maske“²⁸⁴²³ verkleidet, was ihre ältere Schwester glauben macht, dass es sich um eine Göttin handelt die ihren Mann liebt.²⁸⁴²⁴ In Verbindung steht die Religion in diesen Notizen auch mit dem verminderten Selbstbewusstsein der Frau, wähnt sie, ihrem Mann nicht zu genügen, sondern stellt sich vor was ihr Ehemann versäumt ohne eine „göttliche Geliebte“.²⁸⁴²⁵ Sie selbst fühlt sich unter ihm stehend, weshalb sie auch davor zurückschreckt, wenn ihr Mann ihr sagt, dass etwas Schönes für ihn dadurch „>geweiht<<“²⁸⁴²⁶ ist, dass sie es benutzt: „Sie erwidert schlicht: das Becken ist das Resultat einer Deiner tiefen Stunden, Deines Communicierens mit dem Göttlichen. Wenn Du mich es benützen lässt, so hat das nicht die Einzigkeit eines das Schicksal dieses Gegenstandes erfüllenden, ihm genug thueden Momentes.“²⁸⁴²⁷ Dagegen steht der Mann, sieht er in dem Erscheinen Tyches doch die Ankündigung des gemeinsamen Kindes.²⁸⁴²⁸

Das Dramenfragment *Das Festspiel der Liebe* (1900) zeigt neuerlich, dass Hofmannsthal auch die Bibel eine literarische Inspirationsquelle ist: „Engelsfest: Das Theater der Unschuld aus einer Weltanschauung, wie die Gertys, heraus das Übersinnliche anordnen: Bäume, ein Bach, ein Engel, Liebende.“²⁸⁴²⁹ Nicht nur die Bibel, sondern auch seine Frau Gerty erweisen sich damit als Inspiration für das Werk, indem Hofmannsthal die Konfrontation Gertys mit einem Einsiedler plant, der sich mitunter im Gebet befindet²⁸⁴³⁰ oder den es danach verlangt, ein „Bild des Herren“²⁸⁴³¹ zu werden: „aus sich das Ebenbild des Herren machen. Das rothe Blut das einem in den Adern rinnt, zu einem Taufbad über sich strömen lassen, als wie der Herr that. Den Herrn auf sich abgebildet tragen, als wie jenes Schweisstuch.“²⁸⁴³² Ebenso zeigt sich in den Notizen auch die religiöse Erhöhung im Lieben durch das Mädchen in Bezug auf den Einsiedler: „was sie an ihm durchschauert, schreibt sie wieder dem Begriff Mann zu, baut daraus dem Geliebten einen neuen Thron“.²⁸⁴³³ Das Motiv zeigt sich auch in Verbindungen mit weiteren Figuren des Personenverzeichnisses: so plante Hofmannsthal die Einbindung des Gottes Amor, der Göttin Fortuna, eben jenes „heilige[n] Einsiedler[s]“²⁸⁴³⁴ und eines Engels.²⁸⁴³⁵ Es ist auch der Engel, der sowohl die Liebenden in einer weiteren Notiz (N 13) baden schickt, in dem die „beiden Alten“²⁸⁴³⁶ aber auch ihren Sohn erkennen, und der ihnen im Tode naht: „dieser Engel schwebt im Augenblick des Todes zwischen den beiden alten dient ihnen, ist die himl<ische>, Amor die ird<ische> Liebe, die beiden Alten, die vor dem Tode, voreinander auf den Knien“.²⁸⁴³⁷ Letztendlich zeigt sich in den Notizen zu diesem Entwurf auch eine „Gotttrunkenheit“²⁸⁴³⁸ an der Braut.

28421SW XVIII. S. 157. Z. 5-8.

28422SW XVIII. S. 153. Z. 8-9.

28423SW XVIII. S. 152. Z. 13.

28424SW XVIII. S. 152. Z. 14-19.

28425SW XVIII. S. 153. Z. 5.

28426SW XVIII. S. 153. Z. 27.

28427SW XVIII. S. 153. Z. 28-31.

28428„[...] der Mann bezieht den Besuch der Tyche auf die zu erwartende Geburt eines Kindes: die Göttin hielt etwas Durchsichtig-Schimmerndes, gleichsam den Astralleib des Kindes, in der Hand.“ In: SW XVIII. S. 154. Z. 28-30.

28429SW XVIII. S. 137. Z. 29-31.

28430SW XVIII. S. 138. Z. 26.

28431SW XVIII. S. 138. Z. 30.

28432SW XVIII. S. 139. Z. 1-4.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 139. Z. 30, SW XVIII. S. 139. Z. 31-32.

28433SW XVIII. S. 139. Z. 10-12.

28434SW XVIII. S. 140. Z. 25.

28435Die Erwähnung des Engels in dem Werk ist hinreichend geplant gewesen (SW XVIII. S. 140. Z. 26, SW XVIII. S. 141. Z. 14-15, SW XVIII. S. 143. Z. 9, SW XVIII. S. 144. Z. 8-11, SW XVIII. S. 144. Z. 35-36, SW XVIII. S. 145. Z. 3, SW XVIII. S. 145. Z. 16, SW XVIII. S. 145. Z. 18-19, SW XVIII. S. 145. Z. 23-30, SW XVIII. S. 447. Z. 37-39).

Hofmannsthal zeigt dabei eine Vermischung von christlichen mit ägyptischem Gedankengut, wenn es heißt: „Engel erzählt die Glorie des Herrn des Leuchtenden Phönix“ (SW XVIII. S. 145. Z. 7).

28436SW XVIII. S. 141. Z. 4.

28437SW XVIII. S. 145. Z. 13-15.

28438SW XVIII. S. 141. Z. 22.

Während sich in dem Fragment *Phantastisches Drama* (1901) das Motiv durch die Figur Satans zeigt, der sich der Gestalt des Geliebten bedient, um Sex mit der Frau dessen zu haben,²⁸⁴³⁹ aber auch durch die Figur der Hindin, mit dem Verweis auf eine antike Göttersphäre in dem Werk, zeigt sich ein vielfacher Bezug in dem Dramenentwurf *Valerie und Antonio* (1901), hier mitunter durch die Moral des reichen Kaufmannes, wenn er über sein besitzstrebendes Leben als Junggeselle reflektiert: „Wie unheimlich es ihm war, wie unmoralisch es erschien, immer Gold auf Gold, Kleinod auf Kleinod zu häufen.“²⁸⁴⁴⁰ Auch durch die Frau des reichen Kaufmannes, die einen Bezug zur Sittlichkeit und Empathie hat, gedachte Hofmannsthal das Motiv zu thematisieren („Sie interessiert sich sehr für die Armen. Er war 10 Tage nicht da, sie hat es kaum bemerkt.“)²⁸⁴⁴¹ oder auch durch das Nachdenken Antonios über das Wesen Valeries,²⁸⁴⁴² als auch durch seine Lebensmaximen: „Wessen ein Mensch fähig ist, dessen ist er schon schuldig – vor Gott“.²⁸⁴⁴³ Gleichsam plante Hofmannsthal aber auch ein Spannungsfeld aufzubauen, deutet sich auch die Distanz einer ungenannten Figur zur Religion an, wenn es heißt: „Ich will keinen Priester, Zuspruch brauch ich nicht Der Garten wo ich sein war, spricht mir zu“.²⁸⁴⁴⁴

Hofmannsthal greift in dem Dramenentwurf *Leda und der Schwan* (1900) neuerlich auf die Antike zurück, auf die Liebschaft, die Zeus in der Gestalt eines Schwanes mit Leda hatte: „jener Vogel, der in drei Nächten <an meinem Thurmfester vorüberflog, mit solcher Geberde dass ich mich ihm gern nachgeworfen hätte, war es ein Gott, sprich Alte, Alte antworte mir, war es ein Gott?“²⁸⁴⁴⁵ Leda sieht in diesem Vogel den Gott und spricht, wohl auch ob seiner Schönheit und seiner Wirkung auf sie, von einer Anbetung.²⁸⁴⁴⁶ Die Alte, aus der eine Mänade wird, tritt als „Bacchos verkleidet“²⁸⁴⁴⁷ auf und unterstützt Leda in ihrem Denken, dass „der Erwartete in beiden Elementen [Luft und Wasser] heimisch, als Gott auch Herr der Erde und des Feuers“²⁸⁴⁴⁸ sei. Auch die Hinwendung zu dem alten, blinden Fischer erfolgt nur, weil sie denkt, dass auch er ein Gott ist („so nimmt Leda den alten Blinden für die Maske eines Gottes“).²⁸⁴⁴⁹

In *Des Ödipus Ende* (1901) zeigt sich ebenso die antike Götterwelt. Bereits in der ersten Notiz (N 1) zu dem Dramenentwurf schildert Hofmannsthal die Hoffnung, die Gunst der Götter durch das dargereichte Opfer zu erreichen.²⁸⁴⁵⁰ Doch geht aus diesen Notizen gleichsam die Schwierigkeit hervor, die Gunst der Götter auf sich zu ziehen, was sich auch in der Notiz N 9 andeutet; so darf nur der in den Hain eintreten, der „berufen ist darin zu opfern“,²⁸⁴⁵¹ und auch Ödipus darf nur das „rechte Opfer“²⁸⁴⁵² bringen. Des weiteren gedachte Hofmannsthal das Motiv durch die Figur der Mutter anzusprechen, bei der es sich um die Mutter des Gelähmten handelt. Vor einem Priester kniend, heißt es: „Mutter erbittet von ihm irgend tröstliches: nicht wahr es kann ein Gott kommen: nicht wahr es giebt noch stärkere Götter, die auch die Unaussprechlichen besiegen können. Ich weiss: es kommen Götter die löse die vorhandenen Götter auf, als wären sie Nebel den die Sonne frisst. O ich verehere sie. Bis ins Mark schaudre ich vor ihnen. Ich bin über diese Sache tief sinnig geworden sehe die ganze Welt als Unthat und Strafe.“²⁸⁴⁵³ Auf die Worte der Frau reagiert der Priester mit der Feststellung der Qualen an der Welt und sagt ihr dazu: „aus Qualen gehen Halbgötter

28439SW XVIII. S. 250. Z. 29.

28440SW XVIII. S. 245. Z. 11-12.

28441SW XVIII. S. 245. Z. 28-29.

28442SW XVIII. S. 246. Z. 17-21.

28443SW XVIII. S. 246. Z. 26.

28444SW XVIII. S. 248. Z. 8-9.

28445SW XVIII. S. 147. Z. 26-28.

28446Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 148. Z. 23.

28447SW XVIII. S. 148. Z. 1.

28448SW XVIII. S. 148. Z. 9-14.

28449SW XVIII. S. 151. Z. 18-19.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 151. Z. 27.

28450SW XVIII. S. 251. Z. 6-9, SW XVIII. S. 251. Z. 9-12, SW XVIII. S. 251. Z. 14-15.

28451SW XVIII. S. 253. Z. 26.

28452SW XVIII. S. 253. Z. 28.

Aus den Notizen gehen des weiteren zahlreiche Bezüge zur Religion hervor, die mitunter aus Ödipus Wissen um die Blutschande resultieren (SW XVIII. S. 257. Z. 9-12, SW XVIII. S. 257. Z. 16, SW XVIII. S. 257. Z. 33, SW XVIII. S. 509. Z. 26-31).

28453SW XVIII. S. 256. Z. 2-8.

In Bezug auf die Mutter, heißt es auch: „ich hab da in meinem Leib was über die und alle Götter hinausgeht: Kosmische Gewalt“. In: SW XVIII. S. 256. Z. 20-21.

hervor. Ihr Lächeln ist wie das Lächeln der Todtenmasken.“²⁸⁴⁵⁴ Hofmannsthals Notizen zeigen auf, dass er plante, dass die Mutter zusammen mit ihrem Sohn und dem Priester auftreten sollte, wobei der Gelähmte zeigt, dass er nach dem „Anblick des Erlösers“²⁸⁴⁵⁵ hungert. Während die betende Mutter des Lahmen²⁸⁴⁵⁶ um Rettung für ihren Sohn hofft, flüstern die Dorfbewohner „Litaneien“²⁸⁴⁵⁷ und „verherrlichen die finstern Göttinnen“,²⁸⁴⁵⁸ und die Priester reden von dem erlösenden Retter, einem „strahlende[n] Gott“.²⁸⁴⁵⁹ Eben in diesen Hain mit den Menschen tritt Ödipus mit seiner Tochter ein, der die Wolken „Gottesgebilde“²⁸⁴⁶⁰ heißt. Aus der Notiz N 24 geht zudem hervor, dass der Gelähmte seine Lähmung an einem Ort erfahren hat, an dem er der Göttin begegnet war,²⁸⁴⁶¹ was wiederum die Mutter des Gelähmten dazu führt, die Taten des Menschen zu referieren: „Alle unsere Thaten sind ja Schatten. es ist doch etwas dahinter. Nicht wahr das was dahinter ist siehst du ja auch? Ich will den Priester holen .. Er soll das auch sagen. Der Priester heraus unwillig.“²⁸⁴⁶² So hofft die Mutter danach, von dem Priester zu erfahren, dass es „Götter über diesem Gott“²⁸⁴⁶³ gibt, damit dieser ihren Sohn erlösen könne von seiner Lähmung.²⁸⁴⁶⁴

Über eine Nebenhandlung des Dramas, indem Mädchen von Dorco verfolgt werden, geht Hofmannsthal auch auf eine Szene ein, die deutlich auf die Bibel referiert, wenn es über den Hain heißt: „vor ein Hügel mit Ölbäumen, silbrig, hell. Der Ölberg ist niedrig ummauert, in der Mauer ist ein Durchgang: hier führt eine kleine Stiege steinerner Stufen zu dem kleinen Haus des Priesters empor“.²⁸⁴⁶⁵ Hier sind es die Mädchen, die von den Hirten verfolgt werden, und die die Göttinnen anrufen. Während Dorco, der Stärkste von ihnen, allein seiner Lust nachgehen will, rufen ihn die anderen Hirten dazu auf, dass er doch der Götter gedenken solle. Währenddessen zeigt sich, dass das zweite Mädchen wähnt, dass ihnen „kein Gott“²⁸⁴⁶⁶ helfen wird, wenn die Hirten sie erst einmal ergriffen haben. Dennoch klopfen sie an das Haus des Priesters, finden jedoch keine Hilfe, weil dieser auf seinem Feld ist.²⁸⁴⁶⁷ Doch das dritte Mädchen glaubt immer noch an die Götter, verweist sie aber zudem auch auf deren todbringende Macht („Die mit dem bloßen Blick den Tod verhängen.“)²⁸⁴⁶⁸ und wirft sich vor dem Hain flehentlich hin. Den im Hain lebenden Göttinnen, will die Dritte mitunter ihr Haar oder ihren Schmuck opfern, wenn sie sie nur vor der Verfolgung der Hirten retten.²⁸⁴⁶⁹ Auch das Erste der Mädchen ruft wieder die Götter an, auch auf den Vater verweisend, der für ihre Rettung opfern wird.²⁸⁴⁷⁰ Flehentlich sich an die Göttinnen wendend, ruft sie dazu auf, dass sie sich um ihre „unbeschützten Glieder“²⁸⁴⁷¹ legen mögen und sie vor den verlangenden Hirten retten mögen. Selbst als Dorco auf sie zugeht, beten die drei Mädchen noch die Göttinnen an.²⁸⁴⁷² Dorco jedoch zeigt sich wiederholt nicht gläubig, woraufhin ihn das erste Mädchen warnt, vor dem drohenden Gebaren der Göttinnen (SW XVIII. S. 265. Z. 8-9), und ihm die Unterstützung der Göttinnen prophezeit: „Die Göttinnen! sie stehen hinter uns!“²⁸⁴⁷³ Kurz von einer Veränderung der Luft ergriffen, empfindet auch Dorco das Nahen des Übermenschlichen, doch besinnt er sich gleichsam und verurteilt die drei Mädchen als „Hexen“.²⁸⁴⁷⁴ Die Männer berichten Dorco – nach einer Szene, wo die Mädchen augenscheinlich die Götter auf ihrer Seite haben – von Lamon, einem Mann, der ein Unrecht begehen wollte und der von den Göttinnen mit seiner

28454SW XVIII. S. 256. Z. 14-15.

28455SW XVIII. S. 256. Z. 4.

28456SW XVIII. S. 256. Z. 3-4.

28457SW XVIII. S. 259. Z. 28.

28458SW XVIII. S. 259. Z. 33-34.

28459SW XVIII. S. 259. Z. 31.

28460SW XVIII. S. 260. Z. 4.

28461„Da nahmst du den Stein nicht wahr und da trat Göttin heraus.“ In: SW XVIII. S. 260. Z. 27-28.

28462SW XVIII. S. 260. Z. 29-32.

28463SW XVIII. S. 260. Z. 34-35.

28464SW XVIII. S. 260. Z. 38-39.

28465SW XVIII. S. 261. Z. 9-11.

28466SW XVIII. S. 262. Z. 21.

28467SW XVIII. S. 262. Z. 33-35.

28468SW XVIII. S. 263. Z. 2-3.

28469SW XVIII. S. 263-264. Z. 34-35//6, SW XVIII. S. 264. Z. 12-13.

28470SW XVIII. S. 264. Z. 7-11.

28471SW XVIII. S. 264. Z. 16.

28472SW XVIII. S. 264. Z. 30.

28473SW XVIII. S. 265. Z. 15.

28474SW XVIII. S. 265. Z. 33.

Lähmung bestraft worden war.²⁸⁴⁷⁵ Es wird deutlich, dass sich die Männer auf eben jenen Gelähmten beziehen, in dessen Augen man damals hatte sehen können, was ihn gelähmt hatte, nämlich das Gesicht einer der Göttinnen im Hain.²⁸⁴⁷⁶ Das erste Mädchen führt jedoch an, dass die strafenden Göttinnen nicht im Hain leben, denn „sie sind überall“.²⁸⁴⁷⁷

„Sie wittern Mord
und Frevelthat im ganzen Land wie Geier
gefallenes Vieh. Da stoßen sie dann nieder
und strafen.“²⁸⁴⁷⁸

Dennoch fürchtet Dorco sich nicht vor den Göttinnen.

Hofmannsthal verstärkt das Motiv auch noch durch die Figur eines Priesters: „Der Priester kommt zwischen den Ölbäumen seines Gartens unhörbar nach vorne gekommen. Er ist ein starker alter Mann, bartlos. Er trägt Epheu ins Haar gewunden. In der einen Hand hält er ein kurzes krummes Messer, in der andern Streifen Basts. Er blickt streng und undurchdringlich auf die Hirten hin.“²⁸⁴⁷⁹ Doch sehe auch der Priester die Göttinnen nicht, denn wer sie sieht der stirbt. Während die drei Hirten sich abwenden, geht Dorco trotzig zu dem Priester, zeigt aber gleichsam einen Einbruch in die Überzeugung seiner Stärke, heißt er ihm doch, dass er für ihn vor den Göttern ein Kalb opfern soll.²⁸⁴⁸⁰ Dabei resultiert die Angst vor den Göttinnen bei Dorco aus seiner Angst vor dem Tod. Mit dem Erscheinen der Verwandten, fühlen sich die Mädchen gerettet und danken den Göttern. Sie wollen hinlaufen, besinnen sich jedoch und neigen sich gegen den Hain, um die Göttinnen zu ehren²⁸⁴⁸¹ und ihnen neuerlich zu danken („Göttinnen! Ihr Guten, Gnädigen!“).²⁸⁴⁸²

In Bezug auf Ödipus selbst zeigt sich, dass er den Hain segnet,²⁸⁴⁸³ und das Volk wiederum heißt Antigone die „Tochter des Gottes“,²⁸⁴⁸⁴ glaubt es doch mit Ödipus einen Gott vor sich zu haben, den sie gleichsam einen „selige[n] Dämon“²⁸⁴⁸⁵ nennen. Des weiteren geht aus den Notizen hervor, dass Hofmannsthal auch Ödipus' Tod und seinen Gang in die „Unterwelt“²⁸⁴⁸⁶ zu schildern gedachte. Weitere Bezüge waren von Hofmannsthal für dieses Drama ebenso angedacht. Dies zeigt sich durch den Kreuzweg („ein heiliger Fleck“),²⁸⁴⁸⁷ der in der Nähe des „Wohnsitz grausenhafter Göttinnen“²⁸⁴⁸⁸ liegt, durch das „Stieropfer“²⁸⁴⁸⁹ des Theseus an Poseidon, durch die Priester²⁸⁴⁹⁰ und durch einen Einsiedler („der strafenden Göttinnen in Respect“).²⁸⁴⁹¹

Während sich in dem Dramenentwurf *Die Söhne des Fortunatus* (1900/1901) die Religion nur durch die Göttin Fortuna, der Fortunatus begegnet und die ihm die Wirklichkeit des Todes andeutet und durch einen Bezug des Protagonisten zu seinem Land zeigt,²⁸⁴⁹² ist das Motiv in dem Dramenentwurf *König Kandaules* (1903) hinreichender, zeigt sich doch auch hier, dass Hofmannsthal sich neben den Geschichten aus *1001 Nacht* auch von der Bibel inspirieren ließ (SW XVIII. S. 272. Z. 18-19). Da Kandaules sich in einen familiären Zusammenhang zu „Salomo, Sohn Davids, Enkel Sauls“²⁸⁴⁹³ stellt, zeigt sich, dass Kandaules' Bezug zur

28475SW XVIII. S. 266. Z. 11-14.

28476SW XVIII. S. 267. Z. 13-20.

28477SW XVIII. S. 267. Z. 25.

28478SW XVIII. S. 267. Z. 25-28.

28479SW XVIII. S. 268. Z. 15-18.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 268. Z. 19-20, SW XVIII. S. 269. Z. 29.

28480SW XVIII. S. 269. Z. 8-13.

28481SW XVIII. S. 269. Z. 24-25.

28482SW XVIII. S. 269. Z. 26-27.

28483SW XVIII. S. 257. Z. 33.

28484SW XVIII. S. 257. Z. 36.

28485SW XVIII. S. 258. Z. 3.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 251. Z. 24.

28486SW XVIII. S. 254. Z. 12.

28487SW XVIII. S. 254. Z. 15.

28488SW XVIII. S. 254. Z. 19.

28489SW XVIII. S. 255. Z. 14.

28490SW XVIII. S. 255. Z. 30-31, SW XVIII. S. 260. Z. 19-20.

28491SW XVIII. S. 255. Z. 32-33.

28492SW XVIII. S. 458. Z. 38-40.

28493SW XVIII. S. 276. Z. 4.

Religion ein ästhetizistischer ist, zumal er ihn mitunter in Verbindung zur Liebe stellt.²⁸⁴⁹⁴ Hofmannsthal deutet damit gleichsam auch an, dass die primäre Problematik des Kandaules sich daran entzündet, die Form zu überwinden und damit gleichsam des Menschlichen an sich: „Des Königs Verhältniss zu der Form ist das des Satanisten zur Hostie: beide finden ihre Wollust darin, das zu verletzen, an was sie glauben.“²⁸⁴⁹⁵ Der Wunsch sich seiner Form zu entkleiden, führt bei Kandaules mitunter dazu, dass er in der Einsamkeit das „Gespräch mit den Göttern“²⁸⁴⁹⁶ sucht. Kandaules erregt es, in diesem Zusammenhang „das grandioseste feierlichste Sacrilegium“²⁸⁴⁹⁷ zu begehen, worunter er fasst, die nackte Königin dem Gyges zu zeigen. Kandaules nämlich stößt sich daran, dass sich die Königin vor ihm selbst nicht völlig entkleidet. Stattdessen bedeckt sie ein „unglaublich feines Gewebe mit hieratischen Gestalten und Zeichen, welche abgebetet werden sollen wie ein Rosenkranz, sodass die Wollust nur ein Duft daran ist“.²⁸⁴⁹⁸ So zeigt sich auch die sexuelle Annäherung zwischen König und Königin im III. Akt getragen von einer religiösen Sphäre („es ist wie wenn Mond zur Sonne kommt: ein mystischer Act“).²⁸⁴⁹⁹ Wie angedeutet zeigt sich auch in den Notizen ein Bezug der Königin zur Religion, der mitunter auf ihrer Herkunft fußt, war ihr Vater doch ein Heiliger.²⁸⁵⁰⁰ Zudem schildert Hofmannsthal auch an ihr die angedeutete Verbindung zwischen Erotik und Religion („Rituelle Handlung des Schmückens der Königin, langsam feierlich, jeder Zoll ihres Leibes für ihn.“),²⁸⁵⁰¹ zumal die Königin auch die „heiligen Bücher“²⁸⁵⁰² zur Rate zieht, um den Zorn des Kandaules zu mildern. Gleichsam zeigt sie eine Angst, sich zu „verschulden, und wäre es gegen die Dämonen, die in der leeren Luft fliegen“,²⁸⁵⁰³ und heißt zudem Tiere die „wortlosen Heiligen.“²⁸⁵⁰⁴ Dass die Religion auch Teil ihres Umfeldes ist, zeigt sich dadurch, dass sie nach der Ermordung des Königs, Gyges durch die „Pforte der heiligen Quellen“²⁸⁵⁰⁵ entlässt. Aber auch die Ermordung der Sklaven durch den Befehl der Königin steht unter dem Aspekt der Religion, denn sie werden gekreuzigt, und die Königin ließ zudem die Kreuze für die Sklaven aus „gefällten heil<ligen> Bäumen“²⁸⁵⁰⁶ schnitzen. Bei der Botschaft vom Tode des Königs, wähnt sie zudem, dass jetzt wieder die Zeit gekommen ist, um „Gesetzte und Reinigungsvorschriften zu erfüllen.“²⁸⁵⁰⁷ Doch neben dem Tod des Kandaules plante Hofmannsthal auch das Ende der Königin zu schildern, was nicht nach ihren Vorstellungen verläuft: „Sie hofft, in einer der wohlgefälligen heiligen Stellungen zu sterben: es war ihr anders beschieden.“²⁸⁵⁰⁸ An der Figur des Gyges zeigt sich erstmalig in Verbindung mit dem II. Akt seine Stellung der Religion, verweist Hofmannsthal doch darauf, dass er mitunter ein „blasphemisches Auflachen [und] hie und da eine mystisch flackernde Abergläubigkeit“²⁸⁵⁰⁹ hat. Gestehend, dass er den Ring nie benutzt habe, zeigt sich aber auch eine angstvolle Distanz zur Religion: „Ebenso davor Mysterien zu belauschen, ins Innerste der Tempel zu dringen.“²⁸⁵¹⁰ Zudem hat er auch eine Furcht vor dem „Neid der Götter“,²⁸⁵¹¹ und begreift schließlich, dass sich Kandaules sittlich an ihm vergangen hat. Gegen die Sittlichkeit vergeht sich auch der Mann, der seine Frau ermordet hat, die die Geliebte des Gyges gewesen ist: „es ist ein Eiferer, einer der furchtbar an den sittlichen Gesetzen, mit jedem Schnörkel, den die Jahrhunderte ihnen angehängt haben, festhält. er hat die

28494, „Er will das Mythische auflösen: dass er zu seiner Königin kommt“. In: SW XVIII. S. 273. Z. 3.

28495SW XVIII. S. 273. Z. 32-33.

28496SW XVIII. S. 273. Z. 19.

28497SW XVIII. S. 274. Z. 1.

28498SW XVIII. S. 274. Z. 19-21.

28499SW XVIII. S. 277. Z. 27.

28500SW XVIII. S. 272. Z. 23-24.

28501SW XVIII. S. 280. Z. 3-4.

28502SW XVIII. S. 278. Z. 2.

28503SW XVIII. S. 281. Z. 33-34.

28504SW XVIII. S. 281. Z. 35.

28505SW XVIII. S. 279. Z. 28.

28506SW XVIII. S. 274. Z. 31.

Nach dem „Verhör: lass sie kreuzigen: die einen weil sie gesehen und nicht niedergehauen haben, die andern weil sie behaupten ihn nicht gesehen zu haben.“ In: SW XVIII. S. 283. Z. 3-5.

28507SW XVIII. S. 284. Z. 21.

28508SW XVIII. S. 284. Z. 22-24.

28509SW XVIII. S. 275. Z. 27-28.

28510SW XVIII. S. 276. Z. 35-36.

28511SW XVIII. S. 277. Z. 5.

Frau hingerichtet, rituell geschlachtet.“²⁸⁵¹² Dabei betont Hofmannsthal jedoch gleichsam den Bezug des Mörders zur Religion („Die Stammverwandten des altgläubigen Mannes der ermordeten Frau“).²⁸⁵¹³

In den Notizen zu *Die letzten Abenteuer des Gomez Arrias* (1904) zeigt sich das Vergehen des Arrias darin, dass er eine Frau verkauft. Doch statt der Erfüllung seiner Träume, wird er von „Gewissensbisse[n]“²⁸⁵¹⁴ gequält. Selbst noch im Oktober 1918 verurteilt Hofmannsthal das Handeln dieses Mannes, wie sich in einer Tagebuchnotiz zeigt: „Grandios ist die Verruchtheit des Gomez Arias, [stimmt] dieses Küssen und Verkaufen, wie Judas.“²⁸⁵¹⁵ Dagegen zeigt die Königin einen Bezug zur Religion durch ihren „Beichtvater“²⁸⁵¹⁶ und ihren Gespräch mit dem Sekretär, der auch ein Priester ist, und mit dem sie Themen Leib und Seele betreffend bespricht. Über das Thema des Kinderwunsches ist es zudem die Königin, die die Mutterschaft als das „Gottgefällige“²⁸⁵¹⁷ an einer Frau beschreibt.

In den sehr losen Notizen zu *Carl* (1904) zeigt sich das Motiv mitunter durch Lelians ästhetizistisches Lieben, das auf Eros und Psyche verweist.²⁸⁵¹⁸ Lelian wohl Narzisst und „Mystiker des Cynismus“,²⁸⁵¹⁹ deutet auch ein gewisses soziales Empfinden in Bezug auf seine Zeit an, welches von ihm gleichsam aber nicht empfunden, sondern ästhetizistisch gedeutet wird: „hier sagt er: ich bin der, welcher alle Schmerzen der Welt auf sich genommen hat. Jedes Atom von mir muss den Kreuzestod erleiden. Meine Sympathien sind grenzenlos: die gemarterten Pferde, die gequälten Kinder, die Seelen der Jünglinge ... die sterbenden Alten.“²⁸⁵²⁰ Ästhetizistisch zeigt sich die Religion auch durch Elisabeths Bruder, der die Welt „dionysisch [sieht] wenn er rauchen darf“,²⁸⁵²¹ und auch die Mutter von Heinz antwortet auf die Frage des Sohnes, was Dirnen seien, mit den Worten: „eine Frau die sich giebt (und wäre es in der Ehe) wo sie nicht anbetet“.²⁸⁵²²

Problematisch zeigt sich die Stellung zur Religion auch in dem dramatischen Entwurf *Hauptmann Aichinger* (1906), gebunden an den Hauptmann mitunter durch die Tat („das Thuen wird ihm zur fixen Idee: er möchte ein Bauer werden oder Landgeistlicher“).²⁸⁵²³ Des weiteren geht Hofmannsthal auf das Verhältnis des Grafen zur Religion ein („er hat sich den Fundamentalsatz der Sittlichkeit daraus gemacht das was unvermeidlich ist, entschlossen und klaglos zu acceptieren, die einzige Gottheit, die er erkennt, Nothwendigkeit, im eigenen Busen zu behausen“),²⁸⁵²⁴ der zudem auf einen religiösen Hintergrund in der Familie zurückgreifen kann (allerdings ist dieser ästhetizistisch), und auch an Aichinger ein religiöses Verständnis vermutet („ihre Mutter war sicher fromm, auch die meinige war es“).²⁸⁵²⁵ Was dem Grafen die Sinnlichkeit ist, war seiner verstorbenen Mutter, laut Notizen, die Religion: „Er ahnt nicht dass die Frömmigkeit seiner angebeteten Mutter von diesem Zustand nicht sehr weit entfernt ist“.²⁸⁵²⁶ Noch in Bezug auf eine weitere Figur zeigt sich die Andeutung der Religion; und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach durch die Figur der Anne, der Geliebten des Grafen, wollte Hofmannsthal darauf anspielen, dass sie Protestantin werden wollte („aber ich hab gehört man wird dafür gestraft“).²⁸⁵²⁷

Mit der Arbeit an *Der Traum* (1906)²⁸⁵²⁸ bedient sich Hofmannsthal wieder der Geschichte Ägyptens, und

28512SW XVIII. S. 276. Z. 27-29.

28513SW XVIII. S. 282. Z. 3.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 272. Z. 29, SW XVIII. S. 272. Z. 29-31, SW XVIII. S. 280. Z. 9-10.

28514SW XVIII. S. 286. Z. 22.

28515SW XVIII. S. 524. Z. 27-28.

28516SW XVIII. S. 287. Z. 7.

28517SW XVIII. S. 287. Z. 12.

Hofmannsthal vermerkt in diesem Zusammenhang neuerlich die Inspiration, die er von religiösen Texten empfängt: „Lesen: Das leben der heil<igen>Theresa“. In: SW XVIII. S. 287. Z. 8-14.

28518So heißt es: „Sie sollen nachts einer verschleierte Göttin dienen und bei Tag nichts davon wissen.“ In: SW XVIII. S. 288. Z. 16-17.

28519SW XVIII. S. 289. Z. 32.

28520SW XVIII. S. 289. Z. 24-27.

28521SW XVIII. S. 291. Z. 10.

28522SW XVIII. S. 292. Z. 20-21.

28523SW XVIII. S. 327. Z. 11-12.

28524SW XVIII. S. 327. Z. 15-18.

28525SW XVIII. S. 327. Z. 20-21.

28526SW XVIII. S. 329. Z. 32-33.

In diesem Zug zum Sinnlichen sind sich der Graf und Aichinger ähnlich. „Aichinger hält das Sinnliche für eine Materie durch die hindurch man zu einem absoluten Zustand dringen könne“. In: SW XVIII. S. 329. Z. 34-35.

28527SW XVIII. S. 330. Z. 20-21.

28528Hofmannsthal hatte den historischen Hintergrund aus einem Kapitel *Die Aegypter* in Max Dunckers *Geschichte des Altertums*

zwar dieses Mal des ägyptischen Königs Bocchoris, der im 8. Jahrhundert vor Christus herrschte und der sich durch Reformen in der Gesetzgebung seines Landes ausgezeichnet hatte. Neben zahlreichen Notizen, ist eine Handlung erst in der Handschrift 2 H erkennbar. Doch bereits aus den Notizen gehen die sozialen Bestrebungen des Königs hervor („Ihm kommt es minder auf das Abstract-Rechtliche als auf das menschliche an“).²⁸⁵²⁹ Ein weiterer Aspekt, der sich in den Notizen zeigt, ist das Göttliche für das Bocchoris steht: „der König: >>Sonne welche der Welt geschenkt ist<<, >>Spender des Lebens<< >>Ewigelebender>>, >>Sohn der Sonne<<“. ²⁸⁵³⁰ Hofmannsthal verweist damit auf den einzigen ägyptischen Pharaon, der den Monotheismus einführen wollte, hatte Echnaton, der in der 24. Dynastie über Ägypten geherrscht hatte, doch den Glauben an den einzigen Gott Aton gepredigt, der als Sonnenscheibe dargestellt wurde. So heißt es auch, in Bezug auf den höchsten Gott der Ägypter, der ebenfalls als Sonnengott verstanden wurde, in Anwendung auf den König: „er strahlt über beiden Aegypten wie Ra über beiden Welten“. ²⁸⁵³¹ Dass der König über das zweigeteilte Ägypten herrscht, wird neuerlich in der Handschrift angedeutet. ²⁸⁵³² In Beziehung zu den ägyptischen Gottheiten stehend, war der König Ägyptens nämlich selbst ein Gott, was sich auch in der Rede des Glaukos deutlich macht, der Bocchoris als „Gott[...]“ ²⁸⁵³³ bezeichnet, dessen Urteil er untersteht und von dem er ein gerechtes Urteil für die Buhlerin Thonis erhofft. Dass Bocchoris' Wesen für das Recht und die Moral einsteht, lässt sich in den Notizen auch durch die Handschrift 4 H erkennen, die in Zügen die erste Szene schildert. ²⁸⁵³⁴ Auch die weiteren zahlreichen losen Notizen Hofmannsthals bezeugen die weitreichend geplanten Einbindungen des Motiv-Komplexes. So verweist Hofmannsthal neuerlich auf den ägyptischen Sonnengott Ra (Re) („Gefilde des Sonnengotts: Selige Lustwandeln Antaduft im Haar in schattigen Laubgängen und baden in Wasserbecken“), ²⁸⁵³⁵ auf den „Hathorcult“, ²⁸⁵³⁶ den Gott des Lichtes Ptah, ²⁸⁵³⁷ die „Göttin zu Sais“, ²⁸⁵³⁸ die „Göttin Vast zu Bubastis“, ²⁸⁵³⁹ die Priester ²⁸⁵⁴⁰ und im Allgemeinen auf das „hochsittliche[...] Volk von Theben“. ²⁸⁵⁴¹ Die ägyptische Religion war Hofmannsthal als Vorlage wohl deshalb auch dienlich, weil deren Gottheiten in Verbindung zum Schöngestigen stehen, sei dies durch Musik oder Farben, durch Liebe, Tod, Musik oder Tanz, und weil sie weitestgehend sinnliche Gottheiten sind. ²⁸⁵⁴²

Im Hinblick auf die Religion scheint es unerklärlich, warum *Der Geiger vom Taunsee* (1889) in der Forschung eine so mangelhafte Betrachtung erfahren hat, deutet sich in der Erzählung diese bereits nicht nur durch das Datum der Entstehung, den 22. Juli 1889, der der St. Magdalenenstag ist, an, zeigt sich auch Hofmannsthals Verständnis für Moral und menschlicher Entwicklung an der Frau Magda / Magdalena hier deutlich. Was Hofmannsthal durch sie nämlich anspricht, das ist nichts weniger als die Reifung der Persönlichkeit, von der träumerischen Magdalena zur erwachsenen Magda. Vor allem aber zeigt sich der Bezug zur Religion durch das Sonett Lenaus, das die Beziehung zwischen Maria Magdalena und Jesus behandelt, wobei sich eine Verbindung von Religion und sexuellem Begehren zeigt („Mein Wollustmeer ist eine Welt von Tönen“). ²⁸⁵⁴³ Hofmannsthal zeigt auch hier, in Anlehnung an die erste Magda, eine

Band I. Leipzig, 1874 entlehnt.

28529SW XVIII. S. 113. Z. 3-4.

28530SW XVIII. S. 114. Z. 20-21.

28531SW XVIII. S. 114. Z. 22.

In Anspielung auf die Herrschaft der Könige und Pharaonen Ägyptens über Ober- und Unterägypten, heißt es weiter über den König: „der Herr zweier Welten, der Meister der Schöpfung, der Geliebte des Amon“. In: SW XVIII. S. 114. Z. 24-25.

28532SW XVIII. S. 117. Z. 13-22.

28533SW XVIII. S. 117. Z. 26.

28534SW XVIII. S. 119. Z. 10-16.

28535SW XVIII. S. 111. Z. 23-24.

Diesen Sonnengott plante Hofmannsthal als Kind zu schildern (SW XVIII. S. 114. Z. 9, SW XVIII. S. 114. Z. 12).

28536SW XVIII. S. 112. Z. 31.

28537SW XVIII. S. 114. Z. 3-4.

28538SW XVIII. S. 114. Z. 14.

28539SW XVIII. S. 114. Z. 14.

28540SW XVIII. S. 115. Z. 29.

28541SW XVIII. S. 112. Z. 4.

28542Lediglich sehr fragmentarische Bezüge zum Motiv lassen sich in *Schlagende Wetter* (1891) (SW XVIII. S. 36. Z. 34) und *Dramatische Stoffe und Züge* (1903) (SW XVIII. S. 285. Z. 16-17) erkennen.

28543SW XXIX. S. 9. Z. 13.

Entwicklung der Frau auf, in diesem Fall von der gefallenen Frau zur Heiligen durch die Buße („Die Reu, wie das Vergehen ohne Schranken“).²⁸⁵⁴⁴

„Und heute preisen Heil'ge dich Legenden
Dein Platz ist bei den Makellosen Reinen
Wann wird die Qual wann die Verfolgung enden?“²⁸⁵⁴⁵

Dabei verschmilzt für den Ästhetizisten das Bild der büßenden Maria Magdalena nicht, wie durch das Sonett zu erwarten wäre, mit Jesus, sondern mit dem Dichter Lenau: „Vor meinem Aug stiegen zwei Bilder auf, die schöne Büßerin im Schmuck des niederwallenden Haares den seligen Glanz überst<andener> Prüfung im Auge, und der bleiche Mann mit der Rhätselfr<emde> im sehrenden Aug u dem halb traur<igen> halb spöttischen Zug um die vollen Lippen wie er in Schurz Arbeitszimmer hieng.“²⁸⁵⁴⁶ Des weiteren zeigt sich, dass Hofmannsthal, zumindest durch den Begriff der Schöpfung, die Religion aufgreift, und dass vom Spiel der Geige nicht nur der Ästhetizist selbst, sondern auch die Natur ergriffen ist: „Da war's mir als hielte gleich mir, die ganze Schöpfung den Athem an, dem sehnsuchtsvollen Werben zu lauschen.“²⁸⁵⁴⁷

Als eines der stärksten Motive erweist sich gerade dieses in dem Dramenentwurf *Demetrius* (1889/1890), was bereits dadurch bedingt ist, dass Hofmannsthal sich mit Demetrius, den Sohn des Zaren Iwan IV., als Protagonisten erwählt hat, von dem man annimmt, dass er als Mönch gelebt und schließlich den Thron bestiegen hatte; zumal war dieser nach seiner Ermordung von der Russisch-Orthodoxen Kirche als Heiliger verehrt worden.

In dem Fragment zeigt sich ein vielfältiger Bezug zum Motiv, sei dies durch die „Mönche“,²⁸⁵⁴⁸ durch den „Mysticismus in der Religion“,²⁸⁵⁴⁹ der sich vermutlich auf Schuiski bezieht, durch den fehlenden Glauben der Bauern („Aber/glaube, Furcht, Rathlosigkeit“),²⁸⁵⁵⁰ durch lose Bezüge in dem fünften Akt des Dramas,²⁸⁵⁵¹ durch den Aberglauben des Leibarztes,²⁸⁵⁵² durch einen „junge[n] gebildete[n] Mönch“,²⁸⁵⁵³ aber auch durch die zufällige Entdeckung, durch „Krankheit u. Beicht“,²⁸⁵⁵⁴ die wahre Herkunft des Demetrius betreffend. Der Bezug zur Religion zeigt sich demnach auch durch den Austausch des Demetrius.²⁸⁵⁵⁵

Der Fokus Hofmannsthals liegt auf der Figur des Demetrius und seiner Wesensentwicklung, betont Hofmannsthal doch wiederholt die „Reformatorische Thätigkeit“²⁸⁵⁵⁶ des Zaren. Obwohl nicht blutsverwandt mit seinem vermeintlichen Vater Iwan dem Schrecklichen, zeigt sich auch gerade in der Art und Weise wie Demetrius sich seiner ehemaligen Geliebten entledigt, indem er sie eben in ein Kloster gibt, ein vermeintlich familiärer Bezug. So hatte Iwan der Schreckliche, was bei Hofmannsthal allerdings nicht erkennbar ist aus den Notizen, mehrere seiner Ehefrauen in ein Kloster verwiesen. Hofmannsthal bindet das klösterliche Umfeld ebenso ein, plante also dahingehende Szenen in dem nie vollendeten Drama. So erwähnt er in den Notizen mitunter eine „Scene im Nonnenkloster am See Belosero“²⁸⁵⁵⁷ und den „Zug der Nonnen. Kirchenlied“.²⁸⁵⁵⁸

Hofmannsthal zeigt dahingehend deutlich die Reformation des jungen Zaren auf: „Demetrius sendet junge Russen ins Ausland, was früher als Hochverrath gegolten hätte, verletzt so Standes- und Nationalvorurtheile; sie sollen sich hauptsächlich in den realen Wissenschaften ausbilden“.²⁸⁵⁵⁹ Ebenso

28544SW XXIX. S. 9. Z. 12.

28545SW XXIX. S. 9. Z. 16-18.

28546SW XXIX. S. 9. Z. 27-32.

28547SW XXIX. S. 10. Z. 15-16.

28548SW XVIII. S. 24. Z. 34.

28549SW XVIII. S. 25. Z. 9.

28550SW XVIII. S. 26. Z. 13-14.

28551SW XVIII. S. 32. Z. 8-9, SW XVIII. S. 32. Z. 10.

28552SW XVIII. S. 35. Z. 7.

28553SW XVIII. S. 29. Z. 38.

28554SW XVIII. S. 29. Z. 40.

28555SW XVIII. S. 29. Z. 21-24.

28556SW XVIII. S. 25. Z. 35.

28557SW XVIII. S. 26. Z. 8.

28558SW XVIII. S. 24. Z. 8-9.

28559SW XVIII. S. 27. Z. 40-42.

wollte er auch die „heimischen Vorurtheile in der freien Geistesströmung Westeuropas“²⁸⁵⁶⁰ überwinden. Über die Reformen des Demetrius, heißt es weiter: „Veredel. der Sitte, Reformen in Pracht und Gebr<äuchen> Sanitätspflege, [...] relig. Toleranz, Frauenerziehung“.²⁸⁵⁶¹ Unübersehbar zeigt sich auch hier die Verbindung zwischen Religion und der Konzeption, wenn es über die Reformen des Demetrius heißt: „alles dies zu erwähnen, aber nicht in trockener Aufzählung sondern als grosses Ganzes, die poetische Wurzel daraus zu ziehen.“²⁸⁵⁶² Deutlicher kann Hofmannsthal seine Konzeption von Leben aber auch von der Kunst bereits in dieser frühen Phase seines Schaffens nicht machen, als wenn er Demetrius' Reformen und seinen Bezug zur Religion, direkt in Bezug auf seine Lebenskonzeption stellt.

Von Hofmannsthal wird aber auch der Mord Komlas in Verbindung mit der Religion und der Entwicklung des Demetrius gesetzt.²⁸⁵⁶³ Fern von jedem religiösen Bezug, zeigt sich hingegen die Suche einer standesgemäßen Frau für den Zaren, die ihre Familie hinter sich lassen muss, um Zarin zu werden und ihm Kinder zu schenken; ein wirkliches Interesse des Zaren für seine Frau war nicht von Nöten: „von ihrer moralischen Sinnesart wußte <der> Herrscher nichts, kümmerte sich auch nicht darum, nur ihr Körper war Gegenstand einer Untersuchung“.²⁸⁵⁶⁴ Während Iwan der Schreckliche die Mutter des Demetrius in ein Kloster gebracht hatte, will der falsche Demetrius seiner Mutter ein Kloster bauen.

Demetrius erweist sich jedoch nicht als unangreifbar. Dies zeigt sich zum Beispiel, wenn die Nonne Olga auf die Grausamkeit des kleinen Demetrius verweist. Abgesehen davon, dass dies ohne Belang ist, ist Demetrius ja nicht der Junge, an den sie sich erinnert, zeigt sich Demetrius bei dem Gedanken ergriffen, einen solchen Vater gehabt zu haben.²⁸⁵⁶⁵ Nicht nur Teile des Volkes, sondern auch Demetrius' vermeintliche Mutter Marfa, tritt gegen die Reformen des Demetrius an, und zwar aus „aristokr. religiös. Familienstolz“.²⁸⁵⁶⁶ In diesem Zusammenhang zeigt sie nichts anderes, als dass Hofmannsthal die Reformen des Demetrius befürwortet, heißt es doch: „Doch was der Czaar, den Gott erleuchtet thut, ist wohlgethan, ob wir's gleich nicht erfassen.“²⁸⁵⁶⁷ Neben die Figur der Marfa treten noch weitere Figuren, die Demetrius' reformatorische Tätigkeiten unterbinden wollen. „Demetrius von den geistl. als Antichrist ausgeg. was bei dem einseit. Theolog. Gebildeten Volk grossen Anklang findet“.²⁸⁵⁶⁸ Eben diese Anklagen wurden nicht vom einfachen ungläubigen Volk vorgebracht, sondern mitunter auch von „wandernde[n] Mönche“²⁸⁵⁶⁹ vorgetragen.²⁸⁵⁷⁰

Demetrius hingegen zeigt sich, vor allem auch im Hinblick auf die Verschwörung gegen ihn, als in der Religion ruhend: „kühnes Auftreten des Demetrius im Glauben an seine >>sacrale<< Unverletzlichkeit gegen die Aufrührer“.²⁸⁵⁷¹ Dabei geht aus den Notizen hervor, dass sich seine Feinde, die Boharen, unter dem „Vorwand einer Kindstaufe versammeln“²⁸⁵⁷² und gegen ihn stellen. Hofmannsthal zeigt aber auch auf, dass, so gut wie Demetrius' Reformen vielleicht dem Land getan hätten, seine Milde ihm letztendlich zum Verhängnis wird; so bestraft er die Rädelsführer der Verräter lediglich mit Verbannung, „hofft die Unschlüssigen durch Milde zu // gewinnen“,²⁸⁵⁷³ und erreicht damit genau das Gegenteil.

Auch durch Marina zeigt sich das Motiv: „Axinia am Sarge; ihre weibl. Verwandten, Hochmuth Bigotterie, Mysticismus; ihr sanfter Widerspruch. die Wahrheitsliebe ihre innerste Triebfeder.“²⁸⁵⁷⁴ Ebenso bestimmt

28560SW XVIII. S. 28. Z. 1-2.

28561SW XVIII. S. 28. Z. 14-15.

28562SW XVIII. S. 28. Z. 15-17.

28563SW XVIII. S. 30. Z. 5-11.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 30. Z. 12-18.

28564SW XVIII. S. 33. Z. 20-22.

28565SW XVIII. S. 34. Z. 9-11.

28566SW XVIII. S. 28. Z. 5.

28567SW XVIII. S. 28. Z. 5-7.

28568SW XVIII. S. 28. Z. 25-26.

28569SW XVIII. S. 28. Z. 27.

28570In diesem Zusammenhang, heißt es in den Notizen: „13. Kapitel Apokalypse / Vom siebenköpfigen Thier d. Läst(erung) / Von den unheil drohenden-mystischen Prophez./ der Sectierer aufgeregt, fliehen die Stadtbewohner massenhaft in die öden Geg<enden>“. In: SW XVIII. S. 28. Z. 28-31.

28571SW XVIII. S. 26. Z. 16-18.

28572SW XVIII. S. 26. Z. 39.

28573SW XVIII. S. 26-27. Z. 42//1.

28574SW XVIII. S. 26. Z. 23-25.

Hofmannsthal hatte in dieser Notiz die Namen ausgetauscht.

Hofmannsthal das Verhalten von Boris in Bezug auf die Religion,²⁸⁵⁷⁵ sowie den gutmütigen Mniszek, dass er seine selbstlose Tochter Marina „bewundert und vergöttert“,²⁸⁵⁷⁶ sowie durch die Figur des Soltykow, an dem Hofmannsthal dessen „Gewissenlosigkeit“²⁸⁵⁷⁷ herausarbeiten wollte. Hofmannsthal zeigt damit bereits in diesen Notizen, nicht nur einen vielfachen Bezug, sondern auch eine Vielschichtigkeit in der Stellung zur Religion.

Auch in den veröffentlichten Gedichten zeigt sich die Nähe zwischen Schönheitsempfinden und Religion, die Hofmannsthal auch hier primär vom dogmatischen Anspruch befreit. Dies zeigt sich bereits in dem ersten veröffentlichten Gedicht *Was ist die Welt?* (1890), wenn es in Bezug auf die Definition der Welt heißt: „Was ist die Welt? Ein ewiges Gedicht, / Daraus der Geist der Gottheit strahlt und glüht“.²⁸⁵⁷⁸ Die Nähe zwischen Schönheitsempfinden und Religion zeigt sich noch deutlicher in der zweiten Strophe des Gedichtes, wenn das lyrische Ich die Süße der Welt beschreibt, die gefüllt ist mit „eig'ner, unentweilter Schöne“.²⁸⁵⁷⁹

Aus der frühen Schaffensphase ragt, in Bezug auf die Religion, vor allem das Gedicht *Sünde des Lebens* (1891)²⁸⁵⁸⁰ hervor, indem sich Hofmannsthal mit der religiösen Sicht auf das Leben auseinandersetzt, die zwangsläufig in einem großen Leiden an der vermeintlichen Sündhaftigkeit der Menschen fußen muss.

„Finstern am Bergesrand
Wandelt die Wolke,
Hebt sich des Herren Hand
Dräuend dem Volke:
Und meine Augen, sie sehen's alleine,
Und meine Sorgen verstehen's allein ... -“²⁸⁵⁸¹

Das lyrische Ich sieht sich hier dem einsamen Empfinden dieser Erkenntnis ausgesetzt, dass nur er den Mangel der Menschen an Religiosität bemerkt; zudem klagt er den Priester in seiner Unfähigkeit an, die menschliche Seele zu durchschauen:

„-- Priester, Du willst die Seele erkennen,
Willst Gesundes vom Krankem trennen,
Irrt dein Sinn oder lügt dein Mund?
Was ist krank?! Was ist gesund?!“²⁸⁵⁸²

Hofmannsthal betont in diesem Gedicht sehr deutlich den Glaubensabfall in der Moderne, die das lyrische Ich ebenfalls, als übermäßig religiöser Mensch, verwerfen muss: „Mensch, eh' Du einen Glauben verwarfst, / Weißt Du denn auch, ob Du es darfst? / Wärest Du tief genug nur gedrunken, / Wär' Dir derselbe Quell' nicht entsprungen?“²⁸⁵⁸³ Die Haltlosigkeit, die Unsicherheit des Menschen in seiner Welt, bringt das lyrische Ich schließlich dazu, den Menschen selbst zu hinterfragen („Vielleicht ein Thier, vielleicht ein Gott.“).²⁸⁵⁸⁴ Doch gerade diese Gottesannahme muss, im christlich katholischen Sinne, blasphemisch wirken und zeigt so die eigene problematische Sicht des lyrischen Ichs in Bezug auf Welt und Religion auf.

28575SW XVIII. S. 33. Z. 35-39.

28576SW XVIII. S. 24. Z. 30.

28577SW XVIII. S. 27. Z. 7.

28578SW I. S. 7. V. 1-2.

28579SW I. S. 7. V. 9-11.

Der Bezug zur Religion zeigt sich auch in den Notizen: „Es ist dem Sinne Tischgebet / Die weite Welt mit allen ihren Wesen“. In: SW I. S. 116. V. 24-31.

28580 Am 10. Januar 1891 notiert Hofmannsthal in seinem Tagebuch: „9 Uhr abds. mit brennendem Kopf und fiebernd das Gedicht >>Lebenssünde<< <<aus>>Wahn<<> beendet.“ (SW 129. Z. 23-24) In dieser Tagebuchnotiz zeigt sich, dass es Hofmannsthal um die Wirkung geht, nicht um die Darstellung wirklichen, religiösen Empfindens: „Die Stimmung hätte mich wenn ich hätte historisieren wollen, unbedingt zu Cassandra oder einem der grossen jüdischen Propheten oder zum Untergang von Sodom geführt; histor. Behandlung hätte aber gewiss die Wirkung getötet.“ In: SW I. S. 129. Z. 26-29.

28581SW I. S. 14. V. 12-17.

28582SW I. S. 17. V. 116-119.

Das die dogmatische Bedeutung der Religion selbst für die Kirchenvertreter abgenommen hat, zeigt sich auch in dem Gedicht <Prolog zu dem Buch>>Anatol<<> (1891 ?), indem die Vertreter der Religion Teil des schönen Geschehens und Umfeldes sind: „Und auf Polstern, auf den Stufen: / Cavaliere und Abbati ... / And're heben and're Frauen / Aus den parfümierten Sänften ...“ In: SW I. S. 25. V. 39-42.

28583SW I. S. 17. V. 124-127.

28584SW I. S. 18. V. 153.

Primär aber zeigt sich vor allem die Vermischung zwischen Schönheit und Religion dahingehend, dass sie in die ästhetizistischen Empfindungen der einzelnen lyrischen Ichs in den Gedichten eingebunden wird. So zeigt sich Religion als Teil des Erlebens in dem Gedicht *Prolog (zu einem Wohltätigkeitskonzert in Strobl)* (1892), wenn Hofmannsthal das sommerliche Strobl mit seiner „Kirchthumglocke“, ²⁸⁵⁸⁵ deren Läuten nichts weiter als ein „stimmungsvoller / Und poetischer Effect“ ²⁸⁵⁸⁶ ist, verbindet. Genauso zeigt sich auch das Glockenläuten in dem Gedicht *Weihnacht* (1892) (SW I. S. 37. V. 1-5). Für das lyrische Ich sind die Töne hier losgelöst vom religiösen Bezug und stehen im Zusammenhang mit dem ästhetizistischen Erleben: „Die lebenden Töne / Verflogener Jahr', / Mit kindischer Schöne / Und duftendem Haar, / Und tannenduftigem Haar.“ ²⁸⁵⁸⁷

Auch in dem Gedicht *Prolog und Epilog zu den lebenden Bildern* (1893) zeigt sich, dass die Religion Teil der Stimmung ist („Das Mondlicht auf der Karlskirche und / Die weiche Anmuth alter Lannerwalzer“). ²⁸⁵⁸⁸ In diesem Sinne zeigt sich auch die Einbindung von biblischen Geschichten innerhalb der lebenden Bilder, die zur Liebe zur Kunst inszeniert wurden: „Die biblischen Geschichten geh'n vorbei, / Der Goliath und der Pharo und Esther“ ²⁸⁵⁸⁹ In dem *Epilog* schließlich zeigt sich die gänzliche in der Moderne eingetretene Überlagerung der Kunst über die Religion, indem die Kunst hier als „Göttin“ ²⁸⁵⁹⁰ gepriesen wird. ²⁸⁵⁹¹ So soll der Mensch diese vorgetragenen lebendigen Bilder gleich ein „Puppenfest“ ²⁸⁵⁹² begreifen:

„Ein Ding, das kindlich und das heilig ist.
Wohl heilig, denn es ziemt sich, jedes Ding
Das um uns ist, ein Gönner unserm Leben
Aus gleichgestimmter Tage blassem Ring
Zuweilen feierlich emporzugeben,
Zu denken ziemt's manchmal im Täglichen-Gleichen
Des Göttlichen und Ewig Wunderreichen.“ ²⁸⁵⁹³

Fern jedes dogmatischen Anspruches, aber unter dem Bewusstsein des sich Besinnens auf den Tod, fasst Hofmannsthal in dem Gedicht *<Die Stunden! wo wir auf das helle Blauen ...>* (1894) den Tod als Teil des Lebenskreislaufes. ²⁸⁵⁹⁴ Marie von Gomperz hatte Hofmannsthal von dem Mädchen, das am 5. Juli 1893 an Tuberkulose gestorben ist, bereits im Juli 1892 geschrieben: „Es giebt in allen Ständen seltene Menschen, warum malt man nicht diese Madonnen, Apostel und Engel, denen man manchmal staunend begegnet.“ ²⁸⁵⁹⁵ Hofmannsthal greift diesen Brief in seinen Notizen auf, hält er doch im Juli 1893 fest: „Der Tod der kleinen Addah in Marie's Brief: frierend, mit verklärten fiebernden Augen im weissen Firmungskleid unter dem fruchtebeladenen Kirschenbaum; >>so müsste man die Heiligen malen<<“. ²⁸⁵⁹⁶ Dass die Bezüge zur Religion nur Teil der Stimmung sind, zeigt sich auch in den Gedichten *Nox portensis gravida* (1896) ²⁸⁵⁹⁷ und in dem Gedicht *Ein Traum von großer Magie* (1895) ²⁸⁵⁹⁸ („Cherub und hoher Herr ist unser Geist“). ²⁸⁵⁹⁹ Im

28585SW I. S. 35. V. 48.

28586SW I. S. 35. V. 50-51.

28587SW I. S. 37. V. 6-10.

28588SW I. S. 38. V. 11-12.

28589SW I. S. 39. V. 28-29.

Hofmannsthal verstärkt die ästhetizistische Sicht auf die Religion durch das Brunnen-Motiv: „Vom Tage, da Rahel zum Brunnen kam, / Bis da der Großvater die Großmutter nahm.“ In: SW I. S. 39. V. 45-46.

28590SW I. S. 40. V. 69.

28591„Dann bin ich auch der Göttin auf der Spur / [...] / Und diese Göttin nenn' ich also: Kunst“. In: SW I. S. 40. V. 69-77.

28592SW I. S. 41. V. 96.

28593SW I. S. 41. V. 97-103.

Deutlich wird, warum Hofmannsthal neben Shakespeares *Romeo und Julia* auch auf die Bibel verweist durch Figuren wie Rahel oder Rebecca (SW I. S. 24. Z. 29-32). In den Notizen erfolgt schließlich auch der Verweis auf die („Bibel [...] Als Rebecca vom Brunnen kam“, SW I. S. 202. Z. 7-8).

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 206. Z. 3-4.

28594SW I. S. 49. V. 9.

28595SW I. S. 242. Z. 30-31.

28596SW I. S. 243. Z. 29-31.

28597„Daß Gott entsprang den Luft- und Erdenbanden, / Verwaiste Kinder gleich Propheten glühten / Und alle Seelen wie die Sterne blühten.“ In: SW I. S. 60. V. 36-38.

28598Siehe: Ezechiel 1, 4-19.

28599SW I. S. 53. V. 40.

Gegensatz zu dieser biblischen Gestalt, die Hofmannsthal in Verbindung setzt mit der Einsamkeit des lyrischen Ichs, stellt er den Bezug zur Tiefe der Seele.²⁸⁶⁰⁰

Auch spielt Hofmannsthal des weiteren in dem Gedicht *An eine Frau* (1896) auf die Religion an als eine der verschiedenen Gewalten, die einen Menschen verwirren können,²⁸⁶⁰¹ und kommt in dem Gedicht *Lebenslied* (1896), welches ebenfalls aus dem Jahr 1896 stammt, wieder auf die Wirkung der Religion zu sprechen. Hofmannsthal schildert hier den leichtfertigen Umgang mit dem Leben, den der heimatlose Protagonist pflegt, der sich auch auf die Religion erstreckt: „Den Erben lass verschwenden / An Adler, Lamm und Pfau / Das Salböl aus den Händen / Der todtten alten Frau!“²⁸⁶⁰² Das duftende Öl, welches für die Salbung in der Liturgie verwendet wird, wird zahlreich in der Bibel erwähnt; von Hofmannsthal wird es hier jedoch in den spielerisch, verschwenderischen Umgang des Menschen gestellt.²⁸⁶⁰³

Das Vermisstenlassen der ästhetizistischen Figuren in Bezug auf die Demut gegenüber dem Göttlichen zeigt sich in dem Gedicht *<Wir gingen einen Weg ...>* (1897), indem sich das lyrische Ich in die Nähe der Götter gestellt wähnt.²⁸⁶⁰⁴ Der Bezug zum Göttlichen ist hier Teil der ästhetizistischen Erlebniswelt und ebenso flüchtig wie nur von der Sehnsucht nach Erlebnis und Stimmungsbefriedigung geprägt. In diesem Gedicht kommt es, im Zuge der narzisstischen Vermessenheit sogar dazu, dass das lyrische Ich die Nähe seiner Person zum Göttlichen spürt: „Als dürft ich jenen letzten die noch nah / Der Erde schienen freundlich ihr Gewand / Anrühren wie ein Gastfreund thuen darf / Von gleichem Rang und ähnlichem Geschick: / Denn ich gedachte jenes Abenteuers.“²⁸⁶⁰⁵

Der fehlende, ernsthafte Bezug zur Religion und zu Gott zeigt sich ebenso durch den Kontext in dem Gedicht *Südliche Mondnacht* (1898), indem sich der lustvoll erwartete Tag wie ein „Halbgott“²⁸⁶⁰⁶ erhebt oder in dem Gedicht *Vom Schiff aus* (1898), indem das lyrische Ich, aus seinem ästhetizistischen Leben heraus, weder die Rückkehr in seine Kindlichkeit noch die Nähe zu den Göttern verwehrt ist: „Ihr Mittagsstunden! grosser dunkler Baum, / Wo seichtes Wachen und ein seichter Schlaf / Mich von mir selber stahl, dass an mein Ohr / Nie der versteckten Götter Anhauch traf!“²⁸⁶⁰⁷

Dass auch Christus von Hofmannsthal in den künstlerischen Kosmos seiner Figuren eingebunden wird, zeigt sich in dem Gedicht *Vor Tag* (1907).²⁸⁶⁰⁸

Der einzige ernsthafte Versuch so etwas wie Religiosität zu vermitteln, findet sich in dem Gedicht *Kindergebet* (1899),²⁸⁶⁰⁹ wenn es heißt: „Lieber Gott und Engelein, / Laßt mich gut und fromm sein.“²⁸⁶¹⁰ Mit

28600In den Notizen zeigt sich auch die Einbindung einer Bibelpassage. „Märchen von der Prinzessin, die durch einen Garten bergauf gehen muß und sich nicht umdrehen darf“. In: SW I. S. 253. Z. 25-26. Sowohl das sich zurückwenden bei Orpheus, der seine Frau aus dem Totenreich herausführt, als auch Lots Frau stehen in Bezug auf die Befehlsverweigerung gegenüber einem Gott. Hofmannsthal spielt hier aller Wahrscheinlichkeit nach auf die Bibelstelle an, zu Zeiten der Vernichtung Gottes von Sodom und Gomorra: „Als Lots Frau zurückblickte, wurde sie zu einer Salzsäule.“ In: Die Bibel, S. 20 (Gen 19, 26). Gott hatte zwei Engel geheißen, Lot und seine Familie zu retten: „Sieh dich nicht um, und bleib in der ganzen Gegend nicht stehen!“ In: Die Bibel, S. 20 (Gen 19, 17).

Auch in Bezug auf den Lebensweg zeigt sich ein Bezug zu Gott: „fähig aus allem etwas zu machen, denn für Gott, der die Welt ist, ist keine Bildung schlechter Stoff.“ In: SW I. S. 253. Z. 34-35.

Auch steht die Religion in den Notizen in Verbindung mit der Ganzheit des Seins: „tief ergreift ihn die Idee der Bewegung (Beispiel wie die Schlange links, der Engel rechts gegeneinander harmonieren auf dem Sündenfallsbild von Michelangelo [...])“. In: SW I. S. 254. Z. 1-3.

28601„Wie führte uns verworrenes Gespräch / Verstellter Augen über öde Klippen! / Und unsre allzusehr beredten Lippen / Begierig vielen Göttern Dienst zu thu'n!“ In: SW I. S. 61. V. 7-10.

28602SW I. S. 63. V. 1.4.

28603Die Formel für heiliges Salböl findet sich in der Bibel im 2. Buch Mose 30, 22-33 und verweist auf die Inhaltsstoffe von Myrrhe, Zimt, Kalmus und Cassia.

In der Bibel finden sich zahlreiche Bezüge zur Salbung von Priestern, Propheten und Königen: 1. Könige 1, 39; Leviticus 4, 3; Jesaja 61,1; Jesaja 45, 1; Exodus 30, 22-33; Exodus 40, 9 und Numeri 6, 15.

28604SW I. S. 76. V. 26-31.

28605SW I. S. 77. V. 35-39.

28606SW I. S. 85. V. 3.

28607SW I. S. 88. V. 5-8.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 366. Z. 24, SW I. S. 367. Z. 4-5.

28608SW I. S. 106. V. 16-19.

28609Hofmannsthal schrieb das Gedicht für den am 14. Februar 1895 geborenen Sohn von Ria und Wladimir Schmuylow-Claassen – Shenia (Jewgenij).

28610SW I. S. 96. V. 1-2.

dem Gebet an Gott, verbindet das lyrische Ich hier den Wunsch bald erwachsen und damit Teil einer Gesellschaft zu sein.²⁸⁶¹¹

Auch dieses Motiv findet sich bereits in den frühen theoretischen Schriften Hofmannsthal hinreichend thematisiert. In *Zur Physiologie der modernen Liebe* (1891) zeigt sich, dass das Ich, der narzisstisch gefärbte Protagonist, im Fokus steht und dass die Religion oder die „sociale Frage“²⁸⁶¹² diesem lediglich dienlich sind.²⁸⁶¹³ Hofmannsthal zeigt auf, dass der moderne Mensch, so auch Claude Larcher, der Protagonist Bourgets, an der Wirklichkeit des Todes leidet, muss der Mensch doch seine eigene Machtlosigkeit erkennen, dem Tod zu entgehen. Dies führt Hofmannsthal dazu, eine religiöse Note²⁸⁶¹⁴ in den Werken Bourgets zu erkennen: „Wenn wir am Körper sterben können, so danken wir auch dem Körper, den Sinnen, die Grundlage aller Poesie, von der ersten Ahnung, den Spuren des Frühlings in unserer Lyrik, bis zum bebenden Ahnen der Verwesung im Grab. Es zittert viel freies Christentum mit Klostersehnsucht durch Paul Bourgets letzte Bücher. Mir ist Tolstois demütig-proletarische Christlichkeit lieber. Sie ist überzeugender.“²⁸⁶¹⁵ Hofmannsthal heißt Bourget dabei einen „Moralist[en]“,²⁸⁶¹⁶ der unbewusst Nietzsche und auch die Konzeption in seine Werke mit einfließen lässt, begegnen Bourgets Claude Larcher doch drei „ganze[...] Menschen“. ²⁸⁶¹⁷ Hofmannsthal's theoretische Schrift zeigt aber auch einen Verweis auf Björnsons Plan bezüglich seines Werkes *Überspannung menschlicher Kräfte*, wenn es über den Autor heißt: „Den Priester, der Wunder tun soll, an die er selbst nicht mehr glaubt, hat er ausgeführt.“²⁸⁶¹⁸ Den Zyklus jedoch werden kommende Generationen fertig schreiben, so Hofmannsthal, denn diese Aufgabe sei „Gemeingut, wie alles wahrhaft Zeitgemässe, das heisst Unzeitgemässe“. ²⁸⁶¹⁹

Auch in *Maurice Barrès* (1891) zeigt sich ein Bezug zur Religion, der in dieser frühen Schrift dermaßen dominant ist, dass er regulär von der Forschung nicht hätte ignoriert werden können. Hofmannsthal sieht in Barrès keinen Stimmungskünstler und darin ist er für Hofmannsthal fast „unmodern“,²⁸⁶²⁰ denn er betrachtet das ästhetizistische Dasein kritisch und sucht, ähnlich wie Hofmannsthal, Lösungswege für den modernen Menschen. „Der Darstellung dieses Versuches sind seine drei Bücher gewidmet. Was er gethan hat, haben andere vor ihm gethan, so die meisten Philosophen des Altertums, manche Heilige der christlichen Kirche, in gewissem Sinne auch der Verfasser des >>Wilhelm Meister<<.“²⁸⁶²¹ Hofmannsthal bemängelt jedoch bei Barrès die Umsetzung, spricht er doch nur von einem Versuch, den seine Werke darstellen; doch erkennt er auch gleichsam einen Mangel seiner eigenen Gegenwart: „Uns pfllegt Glaube und Bildung, die den Glauben ersetzt, gleichmäßig zu fehlen. Ein Mittelpunkt fehlt, es fehlt die Form, der Stil. Das Leben ist uns ein Gewirre zusammenhangloser Erscheinungen; froh, eine tote Berufspflicht zu erfüllen.“²⁸⁶²² Hofmannsthal geht dem Wesen des modernen Menschen nach, der sich aus Bequemlichkeit in der Vergangenheit verliert, den die „heiligen Väter das Leben ohne Gnade“²⁸⁶²³ nennen und von dem Barrès' erste Buch *Sous léil des Barbares* handelt. Barrès' zweites Buch *Un homme libre* dagegen enthält die Methode: „Es ist ein regelrechtes Erbauungsbuch. Es ist verwandt mit der >>Imitatio<< des vierzehnten Jahrhunderts und den >>geistlichen Übungen<< des Ignatius von Loyola. Nur, daß es sich

28611Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 305. Z. 9. SW I. S. 303. Z. 28-29, SW I. S. 342. Z. 29, SW I. S. 350. Z. 22-26, SW I. S. 370. Z. 32, SW I. S. 370. Z. 33-34.

28612SW XXXII. S. 8. Z. 1.

28613„Von den >>Confessiones<< des heiligen Augustinus zu denen Rousseaus und vom >>Werther<< zur >>Kreuzungssonate<< waren das die Bücher, die am meisten von sich reden und über sich denken machten. Die Seele ist unerschöpflich, weil sie zugleich Beobachter und Object ist: das ist ein Thema, das man nicht ausschreiben und nicht aussprechen, weil nicht ausdenken kann.“ In: SW XXXII. S. 8. Z. 3-8.

28614„Welche Welle atavistischer Christlichkeit schlägt da durch die blaguerende Zynik, durch die dekadente Koketterie dieser >>confessions de souffrance<<?“ In: SW XXXII. S. 9. Z. 12-15.

28615SW XXXII. S. 9. Z. 17-22.

28616SW XXXII. S. 9. Z. 28.

28617SW XXXII. S. 9. Z. 31.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 10. Z. 14.

28618SW XXXII. S. 11. Z. 8-9.

28619SW XXXII. S. 11. Z. 10-11.

28620SW XXXII. S. 34. Z. 12.

28621SW XXXII. S. 34. Z. 21-24.

28622SW XXXII. S. 34. Z. 25-29.

28623SW XXXII. S. 35. Z. 3.

nicht an gläubige Christen richtet, sondern an moderne Menschen.“²⁸⁶²⁴ Hofmannsthal betont, dass es eben nicht auf die Vergangenheit abzielt, sondern auf die Gegenwart, heißt es doch über dieses Buch: „Es ist die Systematik des heutigen Lebens, die Ethik der modernen Nerven. Es lehrt leben. Es hat die Form einer langen Gewissensforschung, einer psychologischen Beichte.“²⁸⁶²⁵ Hofmannsthal zitiert mitunter auch Barrès' eigene Worte, der doch nichts weiter „als nützen“²⁸⁶²⁶ will und dazu die „kindlich einfachste Form der Bekenntnisse“²⁸⁶²⁷ gewählt hatte: „Beichtend und büßend ringt die Seele um die Gnade: die Gnade ist das Ausleben der Eigenart, der Besitz des Ich. Und >>traité de la culture du moi<< ist des Werkes bester Name.“²⁸⁶²⁸ Was Hofmannsthal hier betont, führt nicht in den reinen Narzissmus, sondern bezieht sich auf ein gesundes Verhältnis zum Ich. Dies führt den nach dem Ich suchenden Philippe dazu sich „Mittler[n]“²⁸⁶²⁹ zu bedienen, die Facetten seines Wesens ausdrücken; mitunter zieht er Nero heran, den „gekrönte[n] Schutzpatron des Dilettantismus, oder Ignatius von Loyola oder Marie Bashkirtseff“.²⁸⁶³⁰ Zwei Grundtöne kann Hofmannsthal in dem dritten Buch Barrès' ausmachen; in den „pantheistischen Monologe[n]“²⁸⁶³¹ findet sich sowohl das Lebensverneinende als auch das Lebensbejahende, denn Hofmannsthal kann darin sowohl Spuren von Schopenhauers als auch von Goethe ausmachen. Beide Grundtöne beziehen sich auf die religiösen Sphären, aber allein den aktiven Grundton findet man, so Hofmannsthal, bei Goethe.²⁸⁶³² Sowohl der Lebensverneinende als auch der Lebensbejahende, kurz der Dualismus, zeichnet den Menschen der Moderne aus: „Sie sind in uns, sie sind der mystische Kern der nationalen, der Volksseelenpolitik, werdende Diktatoren und neue Herren rechnen mit ihnen, sie beseelen Altruismus und Tierschutz, sie drohen die Kriminalgesetzgebung der Welt durch eine Reform der Verantwortlichkeitsfrage zu erschüttern.“²⁸⁶³³ Und auch Philippe, Barrès' Protagonist seines Romanzyklus, ist von ihnen erfüllt, denn er fühlt die „große Einheit des Alls, fühlt sich verwandt allen Geschöpfen“.²⁸⁶³⁴ Hofmannsthal zeigt in diesem Zusammenhang nicht nur die Verbindung zwischen Religion und der Konzeption auf, er offenbart auch, dass es Philippe, wie auch den modernen Protagonisten, danach verlangt zu gesunden, aus seinem Schattendasein herauszutreten; dies entspricht Philippes Zug in die Politik.²⁸⁶³⁵ Dabei bedeutet für Philippe sein reformatorisches Bestreben keineswegs eine Abwendung von dem eigenen Ich; vielmehr heißt es: „Das Land, dessen ehrwürdige Entwicklung er wahren, dessen stumme Wünsche er deuten, das er von unnatürlichen Reformen und von einer brutalen Durchschnittsbehandlung befreien will, ist ihm ein Bild der eigenen, den Händen der

28624SW XXXII. S. 35. Z. 9-12.

28625SW XXXII. S. 35. Z. 13-15.

Weiter, heißt es: „Gebete enthält es und Anrufungen, mit katholischen Formeln sind die Kapitel überschrieben, oratio, meditatio und colloquium gemahnen an eine Klosterregel. Und Klosterleben, das heilige, philosophische, christliche Leben, wonach unklare nostalgie schon lange durch Bücher fliegt, ist des neuen Lebens, des >>freien Menschen<< Lebens Symbol. Es ist die Maske, die Nietzsche rät, auch wohl die Allegorie, wodurch sich Schwerverständliches offenbaren und einprägen soll.“ In: SW XXXII. S. 35. Z. 15-22.

28626SW XXXII. S. 35. Z. 26.

28627SW XXXII. S. 35. Z. 26-27.

Weiter, heißt es: „Er prüft seine Seele, sein eigener Beichtiger. 1. Gedankensünden sind die schwersten, denn der Gedanke ist unser wahres Selbst. 2. Gefährlich sind die Sünden des Mundes, denn unsere Rede wirkt verderblich zurück auf unser Denken. Gefährlich ist es, seine Seele zu verleugnen, und verlangt ein unermeßliches Zartgefühl; denn nur, wenn die Seele sich selbst ersetzt und durchsetzt, bleibt sie rein. 3. Leichte Sünde ist die Sünde in Werken, wofern nur die Gedanken protestiren.“ In: SW XXXII. S. 35. Z. 33-40.

28628SW XXXII. S. 36. Z. 1-3.

28629SW XXXII. S. 36. Z. 3.

28630SW XXXII. S. 36. Z. 7-9.

In diesem Sinne heißt es auch über den Protagonisten: „>>Aujourd'hui j'habite un r êve fait d'élegance morale et de clairvoyance.<< Tausend Seelen in ihm, jede der andern fremd, jede eine Quelle des Genießens, darf er, eine triumphierende Kirche, hinaustreten ins Leben, ins Säkulum.“ In: SW XXXII. S. 36. Z. 21-24.

28631SW XXXII. S. 36. Z. 37.

28632„der >>Gott und die Bajadere<< mag für seinen parabolischen Ausdruck gelten [...]“. In: SW XXXII. S. 37. Z. 8-9.

28633SW XXXII. S. 37. Z. 12-16.

28634SW XXXII. S. 37. Z. 21-22.

28635„Er ist erfüllt mit Hochachtung vor allem Instinktiven und Ursprünglichen, vor dem Volkstümlichen, den ungezügelten Trieben, den natürlichen Bedürfnissen, der natürlichen Entwicklung. Und es gibt eine volkstümliche Entwicklung, die man fördern, eine populäre Strömung, in der man sich gesundbadet, eine nationale, unbestimmt strebende, instinktiv tastende Partei, der man sich anschließen kann: Philippe wird Kandidat des boulangistischen Parteiprogramms, wie er unter andern Verhältnissen Sozialist geworden wäre oder Volontär der Heilsarmee“. In: SW XXXII. S. 37. Z. 30-38.

Barbaren entzogenen, befreiten Seele.“²⁸⁶³⁶ Auch die weibliche Figur Bérénice ist Teil dieser Religiosität, ist sie doch entstanden wie die „Naturgottheiten der Anfangspoese, des Mythos, wie [...] die lebendig gewordenen Symbole einer lokalen Stimmung, eines Zeitgeists...eine Schwester der Najaden und Dryaden, der Loreleien und Melusinen“. ²⁸⁶³⁷ Geprägt durch ihre Kindheit, ist ihr Lächeln gleichsam ein Kunstwerk, ihr Haus ist selbst Stimmung ihres Wesens ²⁸⁶³⁸ und ihre „Puppe war eine vergoldete Muttergottes“. ²⁸⁶³⁹ Durch diese Frau flieht Philippe ins „Ewige, >>teilhaft der großen und allgemeinen Liebe<<, er erreicht den erhabenen Egoismus“. ²⁸⁶⁴⁰ Hofmannsthal verweist letztendlich darauf, dass Barrès sich auch mit der Herausgabe der „>>geistlichen Übungen<< des Ignatius beschäftigt“, ²⁸⁶⁴¹ was für ihn der Beschäftigung Maurice Maeterlincks mit einem „christlichen Mystiker des Mittelalters“ ²⁸⁶⁴² entspricht. Beides jedoch beweist für Hofmannsthal keineswegs, dass „die Welt christlich werden will, wohl aber, daß sie sich nach dem Erkennen des Zieles sehnt, zu dem der Autor der >>Anna Karenina<< und der Autor der >>Nachfolge Christi<<, zu dem Herr Barrès und Herr von Egidy, Clemens Alexandrius und Platon, der Sohn des Aristos, gleichwertige Führer sind“. ²⁸⁶⁴³

Auch *Das Tagebuch eines Willenskranken* (1891) ist eines der sehr frühen Werke Hofmannsthals in denen die Bezüge zu verschiedenen Religionen in der Forschung hätten Beachtung finden müssen, allein schon aufgrund der Fülle dieser. Gleich zu Beginn der Schrift nimmt Hofmannsthal Stellung zum Wesen des modernen Menschen, dessen Drang in das Vergangene geht, und stuft dies gleichsam als Schwäche ein, wenn es heißt: „Nach rückwärts zieht die Verführung, die nervenbezwingende Nostalgie, die Sehnsucht nach der Heimath: sie ist das Nationalitätenfieber, die Heilsarmee und neues Christenthum, sie ringt in Tönen nach dem Gral, zu dem keiner zurückfindet, sie ist das Letzte aller Ermatteten, Wagners letzte Oper, Leo Tolstois letztes Lebenswerk [...], die letzte Zuflucht in Henri-Frédéric Amiels Bekenntnissen. Zurück zur Kindheit, zum Vaterland, zum Glaubenkönnen, zum Liebenkönnen, zur verlorenen Naivität: Rückkehr zum Unwiederbringlichen.“ ²⁸⁶⁴⁴ Deutlich zeigt sich in dieser Passage nicht nur der Verlust des Glaubens, sondern auch die Sehnsucht nach diesem, nach einer modernen Erneuerung des Glaubens, die allerdings unvollendet bleiben wird. Die Sehnsucht nach dieser Rückkehr jedoch zeigt sich auch in Amiels Werken, so auch in seinem Tagebuch, „in dem zweierlei Moral, zwei Civilisationen, zwei Weltanschauungen miteinander ringen, bis seine Willenskraft erloschen ist“. ²⁸⁶⁴⁵ Hofmannsthal spricht auch in dieser Passage der Schrift nicht nur die Religion an, sondern gleichzeitig bezieht er sich auch auf die Dualität von Amiels Wesen und seiner Umgebung, wie er auch seinen Mangel an Tatkraft und sein dilettantisches Wesen aufgreift, bedingt durch seinen Mangel an Begrenzung. Obwohl Amiel für Hofmannsthal ein Charakter der Moderne ist, spricht er seinen Leiden eine, über die allgemeine Moderne hinausgehende Komplexität zu. ²⁸⁶⁴⁶ Die Dualität seines Wesens zeigt sich von Hofmannsthal in dieser Schrift gleich mehrfach angesprochen; so lebe in Amiel zwar die „Traumfreiheit des deutschen Philosophen“ ²⁸⁶⁴⁷ aber auch die „christliche Askese und pascalische Gewissenspein“, ²⁸⁶⁴⁸ was Amiel jedoch nur als den Modernen erkennen lasse, der er ist. Aber auch in dieser Schrift zeigt sich die Verbindung zwischen den Lebensumständen des Menschen und seinem Wesen. So sei Amiel gerade in einer „Zeit des Überganges“ ²⁸⁶⁴⁹ aufgewachsen, „da eben eine Gruppe junger Goetheschwärmer angefangen hatte, in der >>Revue des Deux Mondes<< das neue Evangelium deutschen

28636SW XXXII. S. 37-38. Z. 41//1-4.

28637SW XXXII. S. 38. Z. 15-20.

28638Das Haus wo sie weint „heißt Aigues-Mortes: es ist Stimmungssymbolik in allen Namen, das ganze Buch hindurch, dem >>Teuerdank<< vergleichbar oder dem >>Pilgrim's Progress<<.“ In: SW XXXII. S. 39. Z. 2-5.

28639SW XXXII. S. 38. Z. 30.

28640SW XXXII. S. 40. Z. 17-19.

28641SW XXXII. S. 40. Z. 25.

28642SW XXXII. S. 40. Z. 26-27.

28643SW XXXII. S. 40. Z. 29-33.

28644SW XXXII. S. 18. Z. 16-25.

28645SW XXXII. S. 18. Z. 29-31.

28646„Seine Leiden sind complicierter als die anderer Denker, die aus den ererbten Formen heraustraten, denn das Feindliche, das für jeden Märtyrer des Gedankens die Erscheinungswelt, die Welt der verdorbenen Ideen, der Konzessionen, der Bourgeoisie und des cant ist, das lag auf Amiel in ihm selbst.“ In: SW XXXII. S. 19. Z. 2-7.

28647SW XXXII. S. 19. Z. 7.

28648SW XXXII. S. 19. Z. 8.

28649SW XXXII. S. 19. Z. 16-17.

Geistes zu verkünden“.²⁸⁶⁵⁰ Genf versteht Hofmannsthal auch als eine „Stadt des Ueberganges“,²⁸⁶⁵¹ ist sie doch eine „halb calvinische[...], halb katholische[...] Stadt“.²⁸⁶⁵² Da für Hofmannsthal Amiels Geburtsstadt augenscheinlich stark prägend auf den Charakter Amiels gewirkt hat, geht er im Folgenden der Schrift zudem auf die Entwicklung dieser Stadt ein.²⁸⁶⁵³ Aus eben jenem „Grübeln über die Glaubensform trug seine Seele ein Doppeltes davon: die katholische Sehnsucht nach dem Unfaßbaren, nach mystischer Musik, nach Wollust der Zerknirschung und des Entsagens, dem Cultus des Mitleids und der Träne, und vom Protestantismus die Neigung zur frommen Pose, die Anhänglichkeit an die großen Worte, die verführerischen Formeln, die so schön klingen und beinahe trösten.“²⁸⁶⁵⁴ So sieht Hofmannsthal in Amiel nicht nur einen „katholische[n] Träumer und ein[en] >>protestantische[n] Hamlet<<“,²⁸⁶⁵⁵ sondern in seinem empfänglichen Wesen hatte sich die „ererbte nostalgie nach dem katholischen Gemütscultus zu einem Cultus der zarten Empfindung“²⁸⁶⁵⁶ gewandelt. Neuerlich den Dualismus in Amiels Wesen betonend,²⁸⁶⁵⁷ beschreibt Hofmannsthal dessen Weg von Genf nach Deutschland. Statt des erhofften „Einigungskünstler[s]“,²⁸⁶⁵⁸ den Goethe den Deutschen gewünscht hatte, trat also Amiel an die deutsche Universitäten Berlin und Heidelberg heran, und ging in Deutschland der „Weltenharmonie“²⁸⁶⁵⁹ nach, die er allerdings „wie eine Offenbarung, nicht der Wissenschaften, sondern der Religion“²⁸⁶⁶⁰ sucht.²⁸⁶⁶¹ Amiel sah in sich selbst einen „Künstler-Schöpfer[...]“,²⁸⁶⁶² was Hofmannsthal aber kategorisch in Bezug auf den dilettantischen Amiel ausschließt, und verweist im Folgenden, um Amiels Mängel besser verständlich zu machen, auf das Spiel der Maia, was Amiel jedoch dazu brachte, sich gegen die Welt zu stellen: „>>Maia<<, dieses Wort der indischen Philosophie kehrt bei Amiel so oft wieder wie bei Schopenhauer; und nicht nur das Wort, auch der Proceß, aus dem es hervorgegangen, ist dasselbe. Was die Arier empfanden als sie aus dem Hochland von Iran mit seiner dualistischen Welt von Segen und Dürre, Ahriman und Ormuzd, hinüberwanderten in das Gangesland mit seiner allgleichen Üppigkeit, mit der überwältigenden Fülle seiner Formen und Farben, der Vielheit seiner Göttergestalten, dem ewig einen Kreislauf von Keimen, Blühen und Welken...das alles hat Amiel in der Gedankenwelt durchgemacht; und wie dort das Volk zu einem neuen, dem Brahmaglauben, so gelangte er, im Herzen dualistisch-christlich, zu einem neuen Glauben der Gedanken: hinter der Maia, dem trügerischen Schleier der Erscheinungswelt, mußte er seinen Gott suchen, den ihn sein alter Glaube in der Erscheinung geoffenbart erkennen hieß, er mußte die Welt als Trugwerk verachten, an die ihn Pflichtgefühl und Neigung band.“²⁸⁶⁶³ Was Hofmannsthal in dieser Passage seiner Schrift vor allem anklagt, ist nicht Amiels Suche nach einem neuen Glauben, sondern die mit sich bringende Abwendung von der Welt, die Hofmannsthal auch in seinen *Journal intime*, seinem Tagebuch, ausmachen

28650SW XXXII. S. 19. Z. 18-20.

28651SW XXXII. S. 19. Z. 21.

28652SW XXXII. S. 19. Z. 24.

28653„In dem engen republikanischen Gemeinwesen, wo - eine Frucht jahrhundertealter politischer und religiöser Mündigkeit - jeder frühzeitig angehalten wird, sich über die großen Streitfragen, ob Demokratie oder Aristokratie, >>orthodoxes<< oder >>liberales<< Christentum, ein Urteil nicht nur zu bilden, sondern dieses auch in fester, zur Verteidigung handlicher Form immer gegenwärtig zu haben, stelle ich mir Amiels frühe Entwicklung gern so ähnlich vor, wie die des >>grünen Heinrich<<, der ja auch, ein grübelnder Knabe, sich zwischen feste, formelhafte Weltanschauungen, Parteiprogramme und geheimnisvoll anlockende Schlagworte hineingestellt sag. Namentlich in seinem mühseligen Ringen, sein Verhältnis zu Gott in allen wechselnden Phasen so recht klarzustellen, hat Kellers dilettantischer Maler viel Verwandtes mit Amiel, dem dilettantischen Dichter.“ In: SW XXXII. S. 19. Z. 34-7.

28654SW XXXII. S. 20. Z. 15-21.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 22. Z. 5.

28655SW XXXII. S. 20. Z. 21-22.

28656SW XXXII. S. 20. Z. 23-24.

28657„[...] befangen in dem seiner Rasse eigenen grundlateinischen Dualismus der Weltauffassung, der Spaltung zwischen Gott und Welt, Geist und Körper, Gnade und Sünde, Gut und Böse, tritt Amiel den Weg nach Deutschland an [...]“. In: SW XXXII. S. 20. Z. 31-34.

28658SW XXXII. S. 21. Z. 13.

28659SW XXXII. S. 21. Z. 19.

28660SW XXXII. S. 21. Z. 19-20.

28661„[...] vielmehr Forschung und Gottesdienst war jetzt eines geworden, er war in einem Ideenkreise, wo die Worte ihre Bedeutung, die Antithesen, die er aus der Heimat mitgebracht hatte, ihre Starrheit verloren hatten: er dachte mit dem Herzen und fühlte mit dem Geist“. In: SW XXXII. S. 21. Z. 20-24.

28662SW XXXII. S. 21. Z. 31.

28663SW XXXII. S. 22. Z. 13-27.

kann, welches Hofmannsthal in direktem Bezug zu Arthur Schopenhauer stellt: „[...] und so wird Amiels Tagebuch die peinlichste und vollständigste Exemplifikation von Schopenhauers Viertem Buch, das überschrieben ist >>Von der Bejahung und Verneinung des Willens zum Leben<<, indem es einen Kampf zwischen dem Willen zur Bejahung und dem Willen zur Verneinung innerhalb einer Menschenseele zeigt.“

28664

Hofmannsthal schildert des weiteren in seiner Schrift, dass sich Amiel aufgrund des empfundenen Dualismus und der Sehnsucht nach einer Heimat, in seine Lehrertätigkeit vergraben hatte und das Pflichtbewusstsein über ein lebendiges Leben gestellt hatte: „>>Ja, gottlob, ich glaube an Liebem an Aufopferung, an Ehre. Ich glaube an die Pflicht und an das moralische Gewissen<<, und immer wieder: >>Ich glaube an die Pflicht, ich muß an die Pflicht glauben, wenn ich nicht zugrunde gehen soll...[...]<<.“²⁸⁶⁶⁵

Dieser maßlose Wille zur Pflicht beruht jedoch für Hofmannsthal im Kern darin, sich vor der Welt zu verbergen, gleich einem „Strauß den Kopf im Sand“²⁸⁶⁶⁶ zu vergraben, was ein „Abbröckeln des Willens“²⁸⁶⁶⁷ zur Folge und was ihn dazu bringt, nicht nur das Glück zu entbehren, sondern sein Leiden noch nicht einmal thematisieren zu können.

Zwar betont Hofmannsthal auch wiederholt Amiels Charakter,²⁸⁶⁶⁸ seinen wirklichen Mangel sieht Hofmannsthal jedoch in der Umsetzung. So ist er doch kein „schöpferischer Geist“,²⁸⁶⁶⁹ sondern ein Dilettant und maximal ein Kritiker, obgleich Amiel sich selbst als „göttlicher als Gott, der ja die Welt, ein Unvollkommenes, zu schaffen sich entschloß“²⁸⁶⁷⁰ empfand. In diesem Punkt spricht Hofmannsthal direkt Amiels dilettantisches Wesen an, welches nicht fähig war maßzuhalten. Immerhin erkennt Hofmannsthal Amiels Sprachfähigkeit an, doch deutet sich auch darin sein Zug zur Vergangenheit und seine Distanz zum Leben an.²⁸⁶⁷¹ So ist das, was nach seinem Tod von seinen Freunden der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde, das Testament eines Menschen der die Konzeption nicht gelebt hat. Es „ist die Leidensgeschichte eines gespaltenen Ich, eines, >>der in sich selbst heimatlos ist<<.“²⁸⁶⁷² >>Heidengeist, christlich Herz<< ist eine von Amiels unzähligen Selbstcharakteristiken. Das christliche Herz, der Wille zum Leben, klammert sich an jedes teure Erben jedes ehrwürdige Wort, will wollen, will hoffen, will glauben. Der heidnische Geist, die Erkenntnis dräng zum Pessimismus, zum Quietismus, zum Nirwana. Sie ringen miteinander, und jede Kraft und Begabung, Schärfe und Blicks und Macht der Dialectik“²⁸⁶⁷³ wirken mit.²⁸⁶⁷⁴

Hatte Hofmannsthal zuvor schon geäußert, dass es Amiels Dilettantismus war, der es ihm nicht gestattete, sein Leiden auch wirklich in Worte zu kleiden,²⁸⁶⁷⁵ betont er dies zum Ende seiner Schrift neuerlich; vielmehr sieht er sich selbst leben und leiden zu, ist er doch kein Handelnder.²⁸⁶⁷⁶ Seine Betrachtungen über Gott und die Welt führten Amiel vielmehr dazu, den Fokus auf sich selbst zu legen,²⁸⁶⁷⁷ was ihn in Hofmannsthals Augen neuerlich zu einem Menschen macht, der sich nicht mit dem Leben verbunden hat: „So haben Heilige die Welt angeschaut, Heilige der Thebaïs und des Ganges, Heilige aller Geschlechter, aller

28664SW XXXII. S. 22. Z. 30-34.

28665SW XXXII. S. 23. Z. 15-19.

28666SW XXXII. S. 23. Z. 23.

28667SW XXXII. S. 23. Z. 28.

28668Dieser wird von ihm als „schüchter[n], mißtrauisch, despotisch, die Seele weich bis zum Mysticismus“ beschrieben. In: SW XXXII. S. 24. Z. 22-23.

28669SW XXXII. S. 24. Z. 37.

28670SW XXXII. S. 24. Z. 38-39.

28671„Er spricht viel, gut und salbungsvoll; er ist nicht umsonst ein protestantischer Sohn des rhetorischen Volkes. Er liebt die präziösen und moralischen Vergleiche: fallende Blätter und ähnliche Banalitäten der Natur verfehlen nie ihn dazu anzuregen. Er nimmt von seinem alten Plaid, diesem >>einzigem ritterlichen Kleidungsstück<< unserer Zeit, auf vier Druckseiten Abschied. Er liebt auch die alten Formeln, die im Munde Bossuets so schön geklungen haben.“ In: SW XXXII. S. 25. Z. 23-30.

28672SW XXXII. S. 26. Z. 2-3.

28673SW XXXII. S. 26. Z. 3-10.

28674Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 26. Z. 17.

28675Andere jedoch, so Hofmannsthal hier, waren dazu fähig: „Pascal war vielleicht nie so elend, als da er das Wort schrieb: >>Die Krankheit ist des Christen natürlicher Zustand<<, und hundert ähnliche Worte hat Amiel über sich geschrieben.“ In: SW XXXII. S. 26. Z. 24-26.

28676„Je höher die Gedanken kreisen, ins Jenseits von Gut und Böse, von Genuß und Qual, desto banger tastet das wunde Herz nach Güte; [...]“ In: SW XXXII. S. 26. Z. 29-31.

28677„>>Hört ihr, was auf dem Grund dieser Freude liegt? Ein Echo des Satans, die Versuchung sich zum Mittelpunkt zu machen.“ In: SW XXXII. S. 27. Z. 20-21.

traurigen Geschlechter, die Nein sagten zum Leben.“²⁸⁶⁷⁸

Es ist durchaus die Lebendigkeit, die Hofmannsthal an dem Autor Hermann Bahr in seiner theoretischen Schrift *Die Mutter* (1891) hervorhebt, wenn er über jenen sagt: „Hermann Bahr ist der lebendigste unter uns allen. Keine Prophetennatur, keine Flamme und auch kein Schwert. Er predigt nicht. Er zersetzt nicht. Er reformiert nicht. [...] Er lebt sein Leben, wie man ein entdecktes, erworbenes, teuer erkaufte genießt; er trinkt es, langsam schlürpfend, vollbewußt.“²⁸⁶⁷⁹ Dabei spricht Hofmannsthal der Moderne, wie sie in Bahrs Werk dargestellt ist, ebenso wie der Romantik etwas Krankhaftes zu: „Als das Altertum seine große romantische Periode hatte, als der Hellenismus der Diadochenzeit mit dem cäsarischen Universalismus Roms zu einem formlosen Meer von Kulturelementen zusammenrann, in jener Periode >>religiösen und metaphysischen Irrsinns, wo alles zu allem wurde, wo man Mâjâ und Sophia, Mithra und Christus, Virâf und Jesaias, Belus, Zarva und Kronos in ein einziges System bodenloser Spekulation zusammenbraute<<, dilettierte man auch auf allen Gebieten, freute sich, die Resultate tausendjähriger Kulturarbeit in sich aufzunehmen, und spielte dasselbe gefährliche Spiel mit seiner Elastizität, wie wir es spielen.“²⁸⁶⁸⁰ Was Hofmannsthal jedoch in Bahrs Kunst ebenso erkennen kann, ist der Versuch, sich wieder einem Ganzen in der Kunst anzunähern, soll bei ihm doch „aus der Epik der Straße und der Lyrik des Traumes [...] die große, die neue, die mystische Einheit werden.“²⁸⁶⁸¹ Letztendlich ist es jedoch nur bei dem Versuch geblieben, weshalb Hofmannsthal in seinen Ausführungen auf den Dilettantismus zu sprechen kommt.²⁸⁶⁸² Hofmannsthal zeigt demnach nicht nur hier auf, dass seine Konzeption konträr zu der Romantik steht,²⁸⁶⁸³ sondern auch, dass Bahr den Versuch unternommen hatte, in der *Mutter* diese Konzeption zu erzielen, dass es jedoch bei dem Versuch geblieben war.²⁸⁶⁸⁴

In *Englisches Leben* (1891) bezieht sich Hofmannsthal auf das Leben von Laurence Oliphant und seiner Frau, basierend auf dem Werk *Memoir of the life of Laurence Oliphant and of Alice Oliphant, his wife* von Margaret Oliphant. Über Oliphant selbst heißt es bereits zu Beginn der theoretischen Schrift: „Im Herbst 1888 starb, in freudiger Gottergebenheit, die Worte eines Quäkerliedes auf den Lippen, Laurence Oliphant, [...] ein Gentleman und ein Fanatiker, ein furchtloser Abenteurer und ein verwegener Satiriker, Journalist und Religionsstifter, Gesandtschafts-Attaché, Prophet, Politiker.“²⁸⁶⁸⁵ Margaret Oliphants Werk wird von Hofmannsthal als ein „Volksbuch“²⁸⁶⁸⁶ verstanden, das „neben Bibel und Robinson“²⁸⁶⁸⁷ steht, schildert es doch das Leben der Oliphants, welches erfüllt von „sozialen und religiösen Ereignissen“²⁸⁶⁸⁸ ist und auf einem „geistigen, d.h. auf englisch: religiös-moralische[m] Hintergrund“²⁸⁶⁸⁹ besteht. Doch Hofmannsthal deklassiert die Verwandte gleichsam, versteht sie es doch nicht, die Vorgänge der Seele zu durchschauen, und hat es bereits verstanden, sich mit einem mittelmäßigen Verständnis den biografischen Hintergrund von „Franciscus von Assisi - Dante - Molière - Cervantes - Rev. Edward Irving, de[n] große[n] Prediger“²⁸⁶⁹⁰ anzunehmen. Trotz dieser attestierten Mittelmäßigkeit spricht Hofmannsthal ihr aber auch

28678SW XXXII. S. 27. Z. 23-25.

28679SW XXXII. S. 13. Z. 2-7.

Diese Lebendigkeit, die Hofmannsthal Bahr attestiert, führt dazu, dass er einen Bogen ins Religiöse spannt: „diese Erkenntnis des lebendigen Lebens, die eine Wiedergeburt ist aus dem Feuer und dem heiligen Geist, die hat Bahr erfahren - und seither hat er nichts erfahren.“ In: SW XXXII. S. 13. Z. 18-20.

28680SW XXXII. S. 14-15. Z. 37-5.

28681SW XXXII. S. 16. Z. 29-30.

28682Innerhalb der Schilderung des Dilettantismus, kommt Hofmannsthal auf das Erschaffen des Milieus zu sprechen, wobei eines davon auf Sarah Bernardt abzielt („das Interieur dieser Schauspielerin, ihr Altar, ihr Kostüm, ihr Sohn und ihre Rolle“). In: SW XXXII. S. 15. Z. 27-28.

28683Daraus wird deutlich, warum Hofmannsthal sich mitunter der Werke der Romantik bedient, weil sie dem modernen Charakter, mit seinen Halbheiten, so ähnlich ist.

28684„Neben dem Altar hängt eine Watteauszene; neben die purpurne Frédégonde tritt der Clown mit seinen Zirkusmätzchen; die Motive, unnatürlich gesteigert, verzerren sich: die Romantik des Todes // wird herbeigerufen, der Sohn stirbt vor dem Bild des Vaters, dessen Todesgeheimnis grauenvoll enthüllt; nichts bleibt uns geschenkt, nicht der Wind, der, am Fenster rüttelnd, die irren Reden des Sterbenden begleitet, nicht der unsicher über des Vaters Bild hinflackernde Schein der erlöschenden Lampe“. In: SW XXXII. S. 17. Z. 3-11.

28685SW XXXII. S. 43. Z. 8-13.

28686SW XXXII. S. 43. Z. 18.

28687SW XXXII. S. 43. Z. 18.

28688SW XXXII. S. 43. Z. 22-23.

28689SW XXXII. S. 43. Z. 24-25.

28690SW XXXII. S. 44. Z. 5-6.

ein gewisses persönliches Vermögen zu, mag es doch keine „edeldenkendere Präsidentin humanitärer Klubs und moralischer Meetings geben als Margaret Oliphant“. ²⁸⁶⁹¹ Zudem erwähnt er Margaret Oliphants letztes Buch, indem sich England erkannt hat, „und die treffliche Gemeinmoral des trefflichen Smiles, und die gottselige >>Weite, weite Welt<<, der gottseligen Elisabeth Wetherell“. ²⁸⁶⁹² Gleichermaßen zeigt Hofmannsthal aber auch hier den Mangel dieser Autorin auf, hat sie doch Autoren wie Shelley und Swinburne in diesem Werk ausgeklammert. Nach diesem Bezug zu Margaret Oliphants anderen literarischen Werken, kehrt Hofmannsthal wieder zu dem Leben Laurence Oliphants zurück, welches sie in ihrem Buch dargestellt hat. Hofmannsthal schildert ihn als willensstarken Charakter, der zudem die Fähigkeit besaß, die Menschen für sich zu gewinnen, was ihm sowohl als jungem Privatsekretär als auch als „greise[m] Propheten eines weltfremden Glaubens von 1885 geblieben“ ²⁸⁶⁹³ war. Hofmannsthal legt dar, dass es sein strebender Geist, sein aktives Wesen war, was ihn vorwärtsgetrieben hat, ein „titanischer Durst nach Aufregung“, ²⁸⁶⁹⁴ worin er den Großen des Landes wie Byron, Swift, Marlowe gleich war, „deren Element der Kampf war, ihr Leben ein unausgesetztes Bacchanal von inneren und äußeren Kämpfen“. ²⁸⁶⁹⁵ Oliphants eigene Notizen zeugen von seinem tätigen Wesen, wie auch ein Buch von ihm sein Interesse an den Gesellschaftsfragen, an dem sozialen Miteinander bezeugt: „Er schreibt nicht, um Stimmungen seiner Seele in fein abgetönte und bezeichnende Worte zu kleiden, nicht um subjektive Wahrheiten in prächtigen, bunten Bildern zu offenbaren; - er will nützen, lehren unmittelbar wirken. Er steht auf festem Boden, er hat ein Ziel im Auge; stets wirbt er Anhang für irgend etwas Handgreifliches, Praktisches: einen Kriegsplan, einen Kolonisationsentwurf, eine >>absolute<< moralische Wahrheit, ein Religionssystem. So ist sein Buch über >>Die russischen Gestade des Schwarzen Meeres<<.“ ²⁸⁶⁹⁶ Doch das tätige Wesen erschöpft sich in Oliphant, so Hofmannsthal, und der Fanatiker tritt auf den Plan, über den es heißt: „Er sucht den, der von sich gesagt hat: >>Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben.<<“ ²⁸⁶⁹⁷ Hofmannsthal schildert Oliphants Abwendung von der Welt auf dem Punkt seines höchsten Triumphs, der größten gesellschaftlichen Anerkennung. Statt Teil der Gesellschaft zu bleiben, wendet sich Oliphant mit einer Satire von dieser ab. ²⁸⁶⁹⁸ Obwohl Hofmannsthal auch an diesem Buch Mängel erkennt, realisiert er auch dessen Lebendigkeit. Zum Ende des Buches taucht eine „rätselhafte Gestalt“ ²⁸⁶⁹⁹ auf, die dem Helden von einem „>>bessere[n] Leben<<“ ²⁸⁷⁰⁰ spricht; und der Held des Buches lauscht diesen „Worten der Weisheit die von den Lippen der Größten fallen, des Heiligen“, ²⁸⁷⁰¹ von eben jenem, bis dato unbekanntem Prediger, diesem „Heilige[n]“ ²⁸⁷⁰² und „Stifter einer obskuren [...] Sekte“, ²⁸⁷⁰³ diesem Thomas Lake Harris, dessen „Brudergemeinde [...] in evangelischer Gütergemeinschaft“ ²⁸⁷⁰⁴ lebte. ²⁸⁷⁰⁵ Hofmannsthal spricht davon, dass eben jener bisher unbekannte Prediger eine „rätselhafte Gewalt“ ²⁸⁷⁰⁶ über Oliphant gewann, wie sie bisher nur in den „Thaten

28691SW XXXII. S. 44. Z. 8-9.

28692SW XXXII. S. 44. Z. 13-15.

Englands Geist ist in diesem Buch, mitunter durch „Gordon, der Märtyrer von Khartum, heute dem Volk eine Legende, den Mächtigen ein böser Schatten“. In: SW XXXII. S. 44. Z. 22-24.

„Und Englands Geist ist ganz in diesem Buch mit seinem Reichtum und seiner Beschränktheit, entbehrend der höchsten Höhen und der tiefsten Tiefen. Und Taines großes Buch ist immer noch lebendig, und hie und da in Nietzsches >>Völkern und Vaterländern<< steht die Philosophie davon.“ In: SW XXXII. S. 52. Z. 6-8.

28693SW XXXII. S. 45. Z. 8-9.

28694SW XXXII. S. 45. Z. 24.

28695SW XXXII. S. 45. Z. 29-31.

28696SW XXXII. S. 46. Z. 27-34.

28697SW XXXII. S. 48. Z. 13-14.

28698„Mit nervösen, rücksichtslosen Fingern wühlt er im englischen Leben und wirft cant und snobism, Werkheiligkeit und Scheinheiligkeit, >>des Teufels Lieblingssünden<<, und noch ein paar enlische Nationalsünden und ein paar Modesünden auf einen artigen Haufen zusammen und nennt das >>Piccadilly<<, nach einem eleganten Stadtquartier“. In: SW XXXII. S. 48. Z. 22-27.

28699SW XXXII. S. 48. Z. 33.

28700SW XXXII. S. 48. Z. 35.

28701SW XXXII. S. 48. Z. 38-39.

28702SW XXXII. S. 49. Z. 1.

28703SW XXXII. S. 49. Z. 2.

28704SW XXXII. S. 49. Z. 2-3.

28705Dieser Prediger versuchte auch als Autor zu wirken: „Er war der Autor einiger dunklen und schwerverständlichen Predigten und eines religiösen Epos: >>Die große Republik. Ein Gedicht von der Sonne.<<“ In: SW XXXII. S. 49. Z. 5-7.

28706SW XXXII. S. 49. Z. 8-9.

großer Heiliger“²⁸⁷⁰⁷ gesehen wurde. Jedoch der Gemeinheit, so Hofmannsthal, ist dieser Prediger niemals ein „Ereignis“²⁸⁷⁰⁸ geworden, keine Scharen sind seinem „Messiasruf oder seinen hypnotischen Künsten“²⁸⁷⁰⁹ gefolgt, aber für Oliphant ist er zum „Führer und Verführer der Seele“²⁸⁷¹⁰ geworden, zu einem „Stellvertreter des lebendigen Gottes“.²⁸⁷¹¹ Hofmannsthal verweist in diesem Zusammenhang auf die Prägung Oliphants durch die Eltern; war doch sein Vater bereits eine „ängstliche Bekennergattung, ein Virtuos der Gewissensfeinheit“²⁸⁷¹² gewesen, und auch die Mutter hatte nicht fremd gegenüber dem „mystische[n] Sehnen“²⁸⁷¹³ gestanden. Hofmannsthal bezieht sich zudem auf ein Wort Nietzsches,²⁸⁷¹⁴ mit dem er darauf verweist, dass das Tätige in Oliphant dennoch nicht erloschen war: „Und hat nicht Nietzsche das hübsche Wort gesprochen: „Der Fanatiker ist ein nach innen gewandter Krieger?“²⁸⁷¹⁵ Dies führt Hofmannsthal im Laufe der theoretischen Schrift dazu, dass er diese These weiter ausführt.²⁸⁷¹⁶ Hofmannsthal widerlegt im Folgenden sogar, dass „gesunde und nervenstarke Menschen der Einwirkung fremden Willens minder unterlägen als nervenschwache und überempfindliche“²⁸⁷¹⁷ und verweist auf das Beispiel Crookes, der trotz seiner Mitgliedschaft der Königlichen Naturforschergesellschaft keine Zufriedenheit in seinem Leben verspürt hatte: „Trotz alledem war er nicht froh. Ihm fehlte etwas. Er träumte einen Traum. Einen ganz unwahrscheinlichen, unsinnigen, unmöglichen Traum, nie zu verwirklichen. Und er hat ihn verwirklicht: er sah einen Geist, berührte ihn, nannte ihn Katie King und liebte ihn.“²⁸⁷¹⁸ So machte er Fotos von eben jenem Geist der ein „Symbol des menschlichen Sehns nach dem Ungreifbaren, ewig Verborgenen“²⁸⁷¹⁹ ist, ein Symbol des „ewigen, unsterblichen, des notwendigen Aberglaubens, des sinnlich-übersinnlichen Durstes nach dem Wunder, nach der Unlogik, der gerade die sehr positiven, sehr logischen und sehr klaren Menschen unwiderstehlich befallen mag“.²⁸⁷²⁰

Nach dieser Erklärung für Oliphants Zug zu diesem Prediger, konkretisiert Hofmannsthal dies weiter anhand von seinem Leben. Dabei klingt auch deutlich die Kritik Hofmannsthals an, dass dieser „Mann der Zukunft“²⁸⁷²¹ seinem „obskuren Prediger, den er in mystischen Andeutungen als seinen Meister verherrlichte“,²⁸⁷²² in ein amerikanisches Dorf folgte. Es ist was Hofmannsthal hier kritisch fasst, nicht die Sehnsucht zu dem Übersinnlichen, sondern der Mensch auf den sich Oliphants Sehnsucht fokussierte, im Zug mit seiner Abwendung von der Welt, woran Hofmannsthal Kritik übt. In Demut lebte Oliphant nunmehr als Teil einer Gemeinschaft, jedoch von der Welt abgewandt.²⁸⁷²³ Demütig im Dienst für die Gemeinschaft, werden auch Oliphants Mutter und seine Frau eingebunden, während der „Meister“²⁸⁷²⁴ für die Trennung jedes

28707SW XXXII. S. 49. Z. 9.

28708SW XXXII. S. 49. Z. 11.

28709SW XXXII. S. 49. Z. 12-13.

28710SW XXXII. S. 49. Z. 14-15.

28711SW XXXII. S. 49. Z. 14-15.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 49. Z. 16-17.

28712SW XXXII. S. 49. Z. 19-20

28713SW XXXII. S. 49. Z. 20.

28714Trotz der Sichtung aller Schriften Nietzsches konnte dieses Zitat ihm nicht zugeordnet werden. Auch mag bezweifelt sein, dass es wirklich Nietzsches Worte sind, die Hofmannsthal hier zitiert, da sie konträr zu seinen Thesen stehen.

28715SW XXXII. S. 49. Z. 22-23.

28716„Erzeugt nicht der gleiche Drang des thätigen Lebens die großen Kämpfer und die großen Märtyrer, ist nicht eins die Orgie des Sieges und die Orgie der Selbstverstümmelung, gibt es nicht eine Wollust des Kniens neben der Wollust des Herrschens? Stehen nicht neben Titanen der Tat wie Marlowe und Byron und Warren Hastings die heiligen Schatten von Bunyan, Knox und Taylor, mit dem bitteren Hochmut der Auserwählten oder dem einfältigen Lächeln der Gottseligen? Ist nicht Cromwell beides in einem?“ In: SW XXXII. S. 49. Z. 24-31.

28717SW XXXII. S. 49. Z. 33-35.

28718SW XXXII. S. 50. Z. 9-13.

28719SW XXXII. S. 50. Z. 20-21.

28720SW XXXII. S. 50. Z. 22-25.

28721SW XXXII. S. 50. Z. 33.

28722SW XXXII. S. 50. Z. 36-37.

28723„Thomas Lake Harris gab Laurence Oliphant einen Lebensinhalt, eine Aufgabe, eine Last, einen Sinn des Seins; und Laurence Oliphant gab Thomas Lake Harris seinen großen Verstand und seine zähe Kraft, sein Vermögen und das seiner Frau und da seiner Mutter, seinen Gehorsam und den seiner Frau und den seiner Mutter. Oliphant schreibt und reist und spielt eine seltsame Doppelrolle und verwundert alle Welt und arbeitet ratlos, von dem fernen Meister durch ein Wort gelenkt, gekräftigt oder gelähmt.“ In: SW XXXII. S. 51. Z. 4-12.

28724SW XXXII. S. 51. Z. 14.

familiären Bandes eintritt, denn: „jedes irdische Band schwächt den unmittelbaren Einfluß göttlicher Kräfte, unter dem die Gemeinde steht. Wer einem Heiland folgt, der läßt Vater und Mutter und Bruder und Schwester und Weib dahinten...“²⁸⁷²⁵

Trotz des letztendlichen Bruchs mit diesem Prediger,²⁸⁷²⁶ hat Oliphant den „gefallenen Propheten“²⁸⁷²⁷ nicht der Verfolgung preisgegeben, und auch die „Gemeinde selbst, ihr Ziel, >>das Leben zu leben<<, die heilige Formel blieben ihm heilig“.²⁸⁷²⁸ Neben seinem Bewusstsein für die Tat kommt ein „Verlangen nach Werkthätigkeit, nach Helfen, Trösten, Lehren, Lindern“²⁸⁷²⁹ zum Tragen, ein „höchst ausgebildete[r] Altruismus, jenes Evangelium von der Pflicht jedes gegen jeden“.²⁸⁷³⁰ So werden Oliphant und seine Frau zu „Apostel[n]“²⁸⁷³¹ dieses Altruismus und gründen in Gilead eine einfache Brüdergemeinde, nach amerikanischem Vorbild²⁸⁷³² und unter dem Aspekt „werkthätiger Frömmigkeit“.²⁸⁷³³

In *Ferdinand von Saar* >>Schloss Kostenitz<< (1892) zeigt sich ein mehrfacher Bezug zum Motiv durch die Ausstellung im Prater, die auch „bescheidene Reliquien“²⁸⁷³⁴ zu bieten hatte, die den Österreicher erfreuen konnten. Ausgehend von Grillparzer und seiner Generation der zarten Seelen, heißt es: „Ihr Leitmotiv ist ein zartes und graziöses Tanzlied, ein Menuett der Resignation und Beschaulichkeit. [...] Es ist der alte Gegensatz zwischen Musik des Apollo und Musik des Dionysos, zwischen den heiligen Akkorden der Lyra und dem unheiligen Getön von Flöten und Becken.“²⁸⁷³⁵ Auf diese vergangene Zeit bezogen kann Hofmannsthal, ausgehend von seiner hektischen Zeit, diese als eine „schönste Idylle“²⁸⁷³⁶ bezeichnen, während er seine eigene Gegenwart so „weihelos-undeutlich“²⁸⁷³⁷ empfindet.

Bereits zu Beginn der Schrift *Algernon Charles Swinburne* (1892) vollzieht Hofmannsthal einen Bezug zur Religion, wenn es heißt: „Das moralische England besitzt eine Gruppe von Künstlern, denen der Geschmack für Moral und gesunden Gemeinsinn so sehr abgeht, daß sie für Saft und Sinn aller Poesie eine persönliche, tiefe und erregende Conception der Schönheit halten, der Schönheit an sich, der moralfremden, zweckfremden, lebensfremden.“²⁸⁷³⁸ Die absolute Vertiefung ins Schöne geht auch hier einher mit einer Distanz zur Religion; gleichsam aber betont Hofmannsthal auch hier die Distanz zum Leben selbst. So läßt diese Gruppe von englischen Künstlern durch die Wirklichkeit an die Kunst denken, so der Anblick eines „Mädchens [...] an die schlanken, priesterlichen Gestalten einer griechischen Amphore“.²⁸⁷³⁹ Das Wesen dieser Menschen unterliegt einer gewissen Selbstverständlichkeit, sind sie doch in einer Stadt mit „riesigen Schatzhäusern der Kunst“²⁸⁷⁴⁰ aufgewachsen, „wo kleine sensitive Kinder die Offenbarung des Lebens durch die Hand der Kunst empfangen, die Offenbarung der Frühlingsnacht aus Bildern mit mageren Bäumen und rothem Mond, die Offenbarung menschlicher Schmerzen aus der wächsernen Agonie einer Crucifixes, die Offenbarung der koketten und verwirrenden Schönheit aus Frauenköpfen des Greuze“.²⁸⁷⁴¹ Diese englischen Künstler verstehen es nicht, so Hofmannsthal, sich wirklich mit dem Leben zu verbinden, stehen sie doch auch nicht in Verbindung mit der Konzeption. Alles was sie an Religion in ihrem Leben haben, ist Teil einer ästhetizistischen Lebensumgebung, wird von ihnen aus der Kunst gewonnen. So werden sie selbst von Hofmannsthal auch als Kunstobjekte gesehen: „Es sind jedenfalls zerbrechliche kleine Gefäße

28725SW XXXII. S. 51. Z. 14-17.

28726„Ein Zufall zerreißt das Band, das des Meisters unbeugsame Härte fast unerträglich geschlungen hat. Oliphant sieht einen Ring, den er seiner Mutter abgenommen, um auch ihn dem Gemeindegut zu opfern, an der Hand einer Dienerin im Haus des Meisters. Unter dem Bruch stirbt die Mutter. Ein Advokat hat später einen Teil von Oliphantas und seiner Frau Vermögen gerettet.“ In: SW XXXII. S. 51. Z. 18-23.

28727SW XXXII. S. 51. Z. 24.

28728SW XXXII. S. 51. Z. 25-30.

28729SW XXXII. S. 51. Z. 18-19.

28730SW XXXII. S. 51. Z. 30-31.

28731SW XXXII. S. 51. Z. 32.

28732SW XXXII. S. 52. Z. 2.

28733SW XXXII. S. 52. Z. 4.

28734SW XXXII. S. 67. Z. 4.

28735SW XXXII. S. 68. Z. 7-12.

28736SW XXXII. S. 69. Z. 10.

28737SW XXXII. S. 69. Z. 16-17.

28738SW XXXII. S. 70. Z. 2-6.

28739SW XXXII. S. 70. Z. 26-27.

28740SW XXXII. S. 70. Z. 31.

28741SW XXXII. S. 70. Z. 32-37.

der raffinierten Empfindsamkeit, die gut auf altem Samt stehen zwischen Filigran und Email und schlecht auf weichem Holz, zwischen einer alten Bibel und einer Werkzeugkiste, einem Gesangbuch und einem zerrissenen Band Smiles über >>Charakter<<“.²⁸⁷⁴²

Anders als die namenlos gebliebenen englischen Autoren, spricht Hofmannsthal Algernon Charles Swinburne jedoch die Lebendigkeit in seiner Kunst nicht ab und verweist vielmehr auf eine „räthselhaft gemischt dionysische Lust und Qual und Tanz und Wahnsinn“²⁸⁷⁴³ in seiner Kunst. Eine Anerkennung, so Hofmannsthal, werde Swinburne für seine Kunst jedoch nicht erfahren. Schließlich weist Hofmannsthal, ganz im Sinne der Konzeption, auf das 1865 erschienene lyrische Drama *Atalanta in Kalydon*, welches eine „Verlebendigung des erstarrten Mythos, [mit] prachtvollen Gebeten und Chören“²⁸⁷⁴⁴ ist, ein fast „bacchantische[s] Naturempfinden“²⁸⁷⁴⁵ mit Leidenschaften, die wie „Mänaden [...] mit nackten Füßen und offenem Haar“²⁸⁷⁴⁶ liefern: „das Leben band die Medusenmaske vor, mit den rätselhaften und ängstigen Augen; wie in der Adonistrauer, im Kybelekult flossen die Schauer des reifsten Lebens und des Todes zusammen; und Dionysos fuhr, ein lachender und tödtlicher Gott, durch die unheimlich lebendige Welt.“²⁸⁷⁴⁷ Es klingt durchaus Nietzsche an, wenn Hofmannsthal über Swinburnes Drama *Atalanta in Kalydon* die Abwesenheit der Scham, zugunsten der wilden Lebendigkeit anspricht: „Aus tiefsinnigen Beinamen der Götter, aus Mysteriendunkel, aus der lallenden Gewalt heiliger Hymnen, aus Strophen der Sappho, aus den marmornen Leibern sonderbarer und widernatürlicher Gebilde des Mythos war eine wilde Schönheit wach geworden, von keiner heiligen Scham gebändigt.“²⁸⁷⁴⁸ Was Swinburnes Werke ausmache, so Hofmannsthal, ist ihre „stilisierte, kunstverklärte Schönheit“,²⁸⁷⁴⁹ ist die Geliebte doch mitunter gekleidet „in den farbigen Prunk des Hohen Liedes Salomonis“²⁸⁷⁵⁰ oder hat eine „kurzgesaitete Laute in den feinen Fingern oder einen roth und grünen Psalter“²⁸⁷⁵¹ „oder sie steht im Dunkel, wie die weißen Frauen des Burne-Jones, mit blasser Stirn und opalinen Augen. Und der Hintergrund erinnert an phönikische Gewebe, oder an Miniaturen des Mittelalters: da steht die Göttin Venus eine schöne Kirche, und an den Glasfenstern sind ihre Wunder gemalt...“²⁸⁷⁵² So sieht Hofmannsthal in Swinburnes Drama eine „tiefe Erotik, ein[en] Dienst der Liebe“²⁸⁷⁵³ von „mystischer Eindringlichkeit“.²⁸⁷⁵⁴ Auch zeigt sich auch hier die Verbindung zwischen Religion und Liebe, wenn Hofmannsthal über Swinburnes Werk sagt: „Was hier Liebe heißt, ist eine vielnamige Gottheit, und ihr Dienst kann wohl der Inhalt des ganzen Lebens sein.“²⁸⁷⁵⁵ Hofmannsthal spielt hier, in Bezugnahme auf Nietzsche, auf seine eigene Konzeption an, die er in Swinburnes Drama findet, die alle Seiten des Lebens einschließt und eine wirkliche, wilde und wahrhafte Lebendigkeit zeigt. So kann Hofmannsthal auch letztendlich über den besprochenen Autor sagen: „Es hat immer passionierte Pilgrims gegeben, Pilger und Priester der Leidenschaft: Lobredner des Rausches, Mystiker der Sinne, Sendboten der Schönheit. Es gibt darüber tiefe Worte der orientalischen Religionen, schöne Worte des Apostels Paulus, geistreiche Gedanken der Condillac und der Hegel und verführerische Dithyramben der christlichen Dichter. Aber niemals sind auf dem Altar der vielnamigen Göttin kostbarere Gewürze in schöneren Schalen verbrannt worden als von dem Mann, dem sie vor ein paar Wochen den goldenen

28742SW XXXII. S. 71. Z. 31-35.

28743SW XXXII. S. 71. Z. 38-39.

28744SW XXXII. S. 72. Z. 22-23.

28745SW XXXII. S. 72. Z. 24-25.

28746SW XXXII. S. 72. Z. 27-28.

28747SW XXXII. S. 72. Z. 29-33.

28748SW XXXII. S. 72. Z. 34-38.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 73. Z. 2.

28749SW XXXII. S. 73. Z. 19.

28750SW XXXII. S. 73. Z. 20.

28751SW XXXII. S. 73. Z. 25-26.

28752SW XXXII. S. 73. Z. 27-31.

28753SW XXXII. S. 74. Z. 2.

28754SW XXXII. S. 74. Z. 3.

28755SW XXXII. S. 74. Z. 5-6.

Weiter, heißt es: „Es ist die allbelebende Venus, die >>allnährende, allbeseelende Mutter<< des Lucrez, die vergötterte Leidenschaft, die Daseinserhöherin, die durch das Blut die Seele weckt; dem Gott des Rausches verwandt, verwandt der Musik und der mystischen Begeisterung, die Apollo schenkt; sie ist das Leben und spielt auf einer wunderbaren Laute und durchdringt tote Dinge mit Saft und Sinn und Anmut; sie ist Notre dame des sept douleurs, die Lust der Qual und der Rausch der Schmerzen; sie ist in jeder Farbe und jedem beben und jeder Gluth und jedem Duft des Daseins.“ In: SW XXXII. S. 74. Z. 7-15.

Lorbeerkranz nicht gegeben haben, weil er nichts Heiligeres zu tun weiß, als auf dem reichen blauen Meer mit wachen Augen die unsterbliche Furche zu suchen, aus der die Göttin stieg.“²⁸⁷⁵⁶

In *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892) zeigt sich das Motiv durch die Hoffnung der Ibsen'schen Menschen, dass sie sich in der Zukunft mit dem Leben verbinden mögen, fühlen sie sich doch in ihrer Gegenwart unglücklich,²⁸⁷⁵⁷ obwohl sie sich den Stimmungen hingeben: „Es muß doch eine neue Offenbarung kommen, sagen sie, oder eine Offenbarung von etwas Neuem.“²⁸⁷⁵⁸ Hofmannsthal führt die Figur des Parzival an, um das kindische Gemüt der Ibsen'schen Figuren zu verdeutlichen: „Diese Kindheit Parzivals im Wald Brezilian hat für meine Empfindung immer etwas sehr Symbolisches gehabt. Dieses Aufwachen in einer dämmernden Einsamkeit unter traumhaften Fragen nach Gott und Welt, auf die eine kindlich-traumhafte Unterantwort folgt“.²⁸⁷⁵⁹ Unter der Bezugnahme zu dem familiären Umfeld, in welchem die Figuren Ibsens aufwachsen mussten und das ihr späteres Leben entscheidend mitprägte, verweist Hofmannsthal mitunter auf die Figur des Julian, die in „der schlechten Luft eines byzantinischen Klosters“²⁸⁷⁶⁰ hatte leben müssen. Statt einer Außenwelt zeigen sich diese Menschen allein für sich lebend, glauben sie doch, dass das „Wunderbare[...]“²⁸⁷⁶¹ in ihnen liegt. Hofmannsthal schildert, im Zuge der Lebensferne, auch das inszenierte Sterben dieser Figuren.²⁸⁷⁶² Die Ibsen'schen Menschen zeigen für Hofmannsthal dabei eine deutliche Nähe zu Nero, „jenes wirklichen und höchst lebendigen Nero, den Renan aus den Details des Petronius, des Sucton und der Apokalypse zusammengesetzt hat“.²⁸⁷⁶³ Ein solcher Lebenswandel, der in seiner „Terminologie ein wenig an die der protestantischen Erbauungsbücher gemahnt“,²⁸⁷⁶⁴ führe nur zu zwei Möglichkeiten, so Hofmannsthal, die Isolation oder aber die Inszenierung des Protagonisten. Dabei versteht Hofmannsthal den *Baumeister Solneß* (1892) nicht nur als „symbolische Darstellung von Ibsens innerer Entwicklung, von seinem Künstlerverhältniß zu Gott, zu den anderen und zu sich selbst“,²⁸⁷⁶⁵ sondern er sieht auch, dass Solneß wähnt, dass er sein „Baumeisterthum von Gottes Gnaden“²⁸⁷⁶⁶ hat und er die „Angst und die Gewissensqual und die Sehnsucht nach Kraft und Leichtigkeit des Lebens“²⁸⁷⁶⁷ hat. Dabei hat sich auch der Baumeister abgewandt zum Leben gestellt: „Auch er hat in der Seele diesen Zug nach dem Stehen auf hohen Türmen, wo es im Wind und in der dämmernden Einsamkeit unheimlich schön ist, wo man mit Gott redet und von wo man herabstürzen und tot sein kann.“²⁸⁷⁶⁸

In *Gabriele D'Annunzio* (1893) schildert Hofmannsthal die Affinität seiner Generation für die Vergangenheit. Das Moderne, dieses „elektrische[...] Jahrhundert[...]“²⁸⁷⁶⁹ hat es nicht verstanden die Lebendigkeit in ihr Leben einzubinden, sondern die Menschen haben sich an „Vampyre, lebendige Leichen“²⁸⁷⁷⁰ gebunden: „Wir haben aus den Todten unsere Abgötter gemacht; alles, was sie haben, haben sie von uns; wir haben ihnen unser bestes Blut in die Adern geleitet; wir haben diese Schatten umgürtet mit höherer Schönheit und wundervollere Kraft als das Leben erträgt; mit der Schönheit unserer Sehnsucht und der Kraft unserer Träume.“²⁸⁷⁷¹ Der Mensch der Moderne hat es, dies zeigt sich bereits sehr früh auch in dieser Schrift, nicht verstanden, sich an die Religion zu binden, sondern hat aus einem künstlichen Dasein eine ästhetizistische Religiosität geschaffen und sich damit gleichsam von der wirklichen Lebendigkeit

28756SW XXXII. S. 74. Z. 16-27.

28757SW XXXII. S. 81. Z. 8.

28758SW XXXII. S. 82. Z. 12-14.

28759SW XXXII. S. 82. Z. 34-38.

28760SW XXXII. S. 83. Z. 6.

28761SW XXXII. S. 83. Z. 6.

28762„Und Julian, nach seinem Leben voll Enttäuschung, kann nicht sterben, ohne an den Effekt zu denken: >>Sieh dies schwarze Wasser<<, sagt er zu seinem Freund, >>glaubst du, wenn ich spurlos vom Erdboden verschwände und mein Leib nirgends gefunden würde und niemand wüßte, wo ich geblieben wäre - glaubst du nicht, daß sich die Sage verbreiten möchte; Hermes wäre zu mir gekommen und hätte mich fortgeführt, und ich wäre in die Gemeinschaft der Götter aufgenommen?“ In: SW XXXII. S. 83-84. Z. 37-40//1-5.

28763SW XXXII. S. 84. Z. 6-8.

28764SW XXXII. S. 85. Z. 3-4.

28765SW XXXII. S. 87. Z. 8-10.

28766SW XXXII. S. 87. Z. 17.

28767SW XXXII. S. 87. Z. 20-21.

28768SW XXXII. S. 87. Z. 33-35.

28769SW XXXII. S. 99. Z. 16.

28770SW XXXII. S. 99. Z. 18.

28771SW XXXII. S. 99. Z. 19-24.

distanziert.

Hofmannsthal beleuchtet dabei seine eigene Generation kritisch, die sich in die Kunst der Vergangenheit versenkt und in ihr das Leben selbst zu finden glaubt. Doch weiß er auch, dass es sich bei dieser Generation im Grunde nur um ein „paar tausend Menschen“²⁸⁷⁷² handelt, von denen wiederum nur einige Literaten sind: „einige, schüchtern und hochmütig, schreiben wohl nur Briefe, die man fünfzig, sechzig Jahre später zu finden und als moralische und psychologische Dokumente aufzubewahren pflegt.“²⁸⁷⁷³ Hofmannsthal versucht im Folgenden, den Begriff modern zu definieren, obwohl er gleich zu Beginn die Unmöglichkeit dessen andeutet: „So war es zu Anfang des Jahrhunderts >>modern<<, in der Malerei einen falsch verstandenen Nazarenismus zu vergöttern, in der Poesie, Musik nachzuahmen, und im Allgemeinen, sich nach dem >>Naiven<< zu sehnen: Brandes hat diesen Symptomen den Begriff der Romantik abdestilliert. Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben.“²⁸⁷⁷⁴ Dabei legt Hofmannsthal deutlich dar, weshalb der moderne Mensch einen heilsbringenden Bezug zur Religion verloren hat, warum er die Moral und die gesellschaftlichen Normen so wenig akzeptieren, geschweige denn umsetzen kann, denn: „Die landläufige Moral wird von zwei Trieben verdunkelt: dem Experimentiertrieb und dem Schönheitstrieb, dem Trieb nach Verstehen und dem Trieb nach Vergessen.“²⁸⁷⁷⁵ Wenn überhaupt, so wird der Bezug zur Religion nur über den Schönheitstrieb vollzogen.²⁸⁷⁷⁶

Eben dies zeigt sich auch in den Werken D'Annunzios. Hofmannsthal verweist mitunter auf dessen Geschichte eines armen Dienstmädchens, die „eine halb verbetete, halb verträumte Jugend, dann Dienst, Dienstbotenklatsch, ein paar Wallfahrten, viel Gebete“²⁸⁷⁷⁷ hatte. Des Weiteren schildert Hofmannsthal auch kurz D'Annunzios Geschichte um die Bauern, wie sie „weil ihrem Dorfheiligen die Wachskerzen gestohlen worden sind, halb wahnsinnig vor Fanatismus den wächsernen vergoldeten Heiligen auf die Schultern nehmen und mit Sensen und Drechflügeln über die nächtigen Äcker ins Nachbardorf stürmen und die Kirchentür sprengen und auf den Altar des anderen Heiligen, des Rivalen, den ihrigen setzen wollen und wie die zwei Haufen wütender Menschen mit den zwei heiligen Namen als Feldgeschrei in der finsternen Kirche zwischen Lilien, Schnitzwerk und Blutlachen die Nacht durch morden“.²⁸⁷⁷⁸ Auch durch D'Annunzios Werk *L'Innocente* ist es Hofmannsthal ein Leichtes, die Religion anzusprechen. Hofmannsthal spricht hier mitunter von einer Rückkehr zur Moral („Es scheint, daß man auf einem Umweg zur bürgerlichen Moral zurückkommt, nicht weil sie moralisch, aber weil sie gesünder ist...“),²⁸⁷⁷⁹ aber auch von der Frau des Kindesmörders, deren Leiden unter ihrem Mann sie zu einer „graziöse[n] Märtyrerin“²⁸⁷⁸⁰ machen, „reizend und unwirklich wie jene blassen Märtyrerinnen des Gabriel Max, mit einem unbeschreiblichen Ausdruck von Kindlichkeit und Hysterie“.²⁸⁷⁸¹ Durch den Vergleich zwischen den *Römischen Elegien* D'Annunzios mit denen Goethes, zeigt sich die Lebendigkeit des Letzteren, ebenso wie seine Fähigkeit, die antike Götterwelt einzubinden, durch die man glaubt bald im „eigenen Treiben das Ewige und Göttern Verwandte [zu] begreifen“.²⁸⁷⁸² So steht Goethes Maß bei D'Annunzio die „uneingeschränkte[...] mystische[...] Hingabe an die Stimmung“²⁸⁷⁸³ gegenüber. Die Mängel der Moderne erkennend, zieht Hofmannsthal die Romantik heran, die der Moderne krankende Impulse gegeben hatte: „Dem nervösen Romantiker ist die Liebe halb wundertätiges Madonnenbild, halb raffinierte Autosuggestion; unter den Händen Goethes war sie nichts als ein schöner Baum mit duftenden Blüten [...] diese lebensatmende Hymne, die in der Ehe nichts Heiligeres und nichts Unheimlicheres sieht als in der heiligen Ernte oder im saftsprühenden Weinlesefest. Er dachte an

28772SW XXXII. S. 100. Z. 5.

28773SW XXXII. S. 100. Z. 7-11.

28774SW XXXII. S. 100. Z. 29-34.

28775SW XXXII. S. 101. Z. 9-12.

28776„Modern ist Paul Bourget und Buddha; das Zerschneiden von Atomen und das Ballspielen mit dem All; modern ist die Zergliederung einer Laune, eines Seufzers, eines Scrupels; und modern ist die instinktmäßige, fast somambule Hingabe an jede Offenbarung des Schönen“. In: SW XXXII. S. 100-101. Z. 41/1-4.

28777SW XXXII. S. 101. Z. 30-32.

28778SW XXXII. S. 102. Z. 5-13.

28779SW XXXII. S. 103. Z. 11-13.

Des Weiteren, siehe: SW XXXII. S. 104. Z. 11.

28780SW XXXII. S. 103. Z. 19.

28781SW XXXII. S. 103. Z. 20-22.

28782SW XXXII. S. 104. Z. 11-12.

28783SW XXXII. S. 105. Z. 24-25.

den Dichter, der in einem unsterblichen Buch die reife Leidenschaft der Dido und die herbe Mädchenliebe der kleinen Lavinia malt und in einem andern lehrt, die goldenen Honigwaben auszuschneiden“. ²⁸⁷⁸⁴ Für Hofmannsthal sind D’Annunzios *Elegien* nur halbherzig auf der Erde stehend, ²⁸⁷⁸⁵ zumal in ihnen immer wieder die ästhetizistische Religiosität zu erkennen ist, die sich auch durch die Wahrnehmung des Todes zeigt, der „kein Gerippe, sondern ein schöner heidnischer Jüngling“ ²⁸⁷⁸⁶ ist. Hofmannsthal schließt seine Betrachtungen zur Religion mit einem Bezug zu den vorangegangenen Generationen, die auf den „heiligen Berg“ ²⁸⁷⁸⁷ gingen, während die Modernen sich mit ihrem Sinn nach Schönheit und Glück in Dunkelheit und Vergangenheit versenkt haben.

In *Gabriele D’Annunzio* (1894) zeigt sich das Motiv erstmalig durch D’Annunzios Sinn für die Schönheit der Worte, die mitunter schön sind wie „Weihrauch“. ²⁸⁷⁸⁸ Für Hofmannsthal ist D’Annunzio ein Autor, der „das Trinken von Wasser nicht am gemeinen Laufbrunnen gelernt hätte, sondern am Nürnberger Tugendbrunnen, wo es aus den Brüsten von ehernen Nymphen springt und Milch von Halbgöttinnen bedeutet.“ ²⁸⁷⁸⁹ So ist D’Annunzios Bezug zur Welt und zum Leben künstlich, gewonnen aus dem schönen Starren, wo doch das Leben so fließend ist von einer Gleichmaßen „betäubende[n] Fülle und eine[r] fürchterlich[...] demoralisierende[n] Öde“. ²⁸⁷⁹⁰ Auch wenn Hofmannsthal D’Annunzios letztes Werk *Triumph des Todes* erwähnt, zeigt sich Hofmannsthals Realisierung der Religion in seinen Werken; so finden sich dort Figuren, die sich beim „Lispeln ihres Aberglaubens, dem Gestöhne ihrer Wallfahrten das Leben einschlürfen, wie einer einen Bund Heu aufhebt und daraus den Duft des Sommers einschlürft, aber freilich nur des Sommers, dessen Nächte und Tage er erlebt und ganz in sich gesogen hat, als sie lebendig waren“. ²⁸⁷⁹¹ So erinnert Hofmannsthal auch an eine Metapher des Werkes, die in Verbindung mit dem Protagonisten steht, wie er vor den „Trümmer[n] von schönem und sinnlichem antiken Marmor“ ²⁸⁷⁹² steht: „herculische Arme mit wütend geblähten Muskeln, ungeheure Brüste, genügend einer Titanenbrut zu säugen, süße Namen von Frauen und Freigelassenenen auf Urnen eingegraben“. ²⁸⁷⁹³ So zeigt sich auch in dieser Schrift Hofmannsthals über D’Annunzio seine Kritik an dem Autor, fehlt seinen Werken doch ein „Allerletztes, Höchstes: Offenbarung“, ²⁸⁷⁹⁴ wobei er diesen Terminus hier nicht eindeutig religiös fasst, ihn jedoch wohl bewusst wegen seiner religiösen Verwurzelung verwendet hat. Doch Hofmannsthal äußert gleichsam auch seine Hoffnung, da D’Annunzios Entwicklung noch nicht vollendet ist, zumal seine Sprachgewalt manchmal erahnen lässt, dass sie für ihn „in die mystisch vielsagendste, die absolut schöne Periode zusammenfallen und einen flüchtigen Abglanz transcender, den Atem, beraubender Vollkommenheit geben“. ²⁸⁷⁹⁵ D’Annunzios Wesen, anders als das seines Protagonisten im *Triumph des Todes*, lässt durchaus die Konzeption erahnen, wie sich zum Ende der Schrift zeigt. ²⁸⁷⁹⁶

Auch in der dritten theoretischen Schrift *Der neue Roman von D’Annunzio* (1895) geht Hofmannsthal auf die Sprachfähigkeit des Autors ein, wodurch sich zeigt, dass Hofmannsthal nahezu nahtlos an seinen früheren Aufsatz anknüpft; zwar besitze D’Annunzio eine Sprachgewalt, doch ermangele seinen „Büchern jenes Letzte [...], das aus einem Kunstwerk eine Offenbarung macht“. ²⁸⁷⁹⁷ Hofmannsthal aber bezieht sich auch auf seine eigene Unfähigkeit, mit Worten das „Phänomen“ ²⁸⁷⁹⁸ D’Annunzios geschildert zu haben, „über das man nicht hinwegkommen wird, wenn man einmal versuchen wird, die allgemeine

28784SW XXXII. S. 105. Z. 26-37.

28785„Es enthält den Rausch der Phantasie und den Katzenjammer der Neurose und Reflexion. [...] aus Lust wird Leid, aus Blumen Moder und Staub. So schließt mit dem Jammer des Psalmisten, was mit der Ekstase des Doctor Marianus begonnen.“ In: SW XXXII. S. 105-106. Z. 40-41//1-3

28786SW XXXII. S. 106. Z. 37-38.

28787SW XXXII. S. 107. Z. 25.

28788SW XXXII. S. 144. Z. 10-11.

28789SW XXXII. S. 144. Z. 35-38.

28790SW XXXII. S. 145. Z. 1-2.

28791SW XXXII. S. 145. Z. 15-19.

28792SW XXXII. S. 145. Z. 30-31.

28793SW XXXII. S. 145. Z. 32-34.

28794SW XXXII. S. 146. Z. 2.

28795SW XXXII. S. 146. Z. 10-12.

28796„[...] ihm lebt die Welt, die Augen eines kranken Affen sind ihm so wenig ein Nichtiges als die transfigurierten Geberden echter, heiliger Märtyrer oder gemalter Botticelli’scher Nymphen.“ In: SW XXXII. S. 146. Z. 14-16.

28797SW XXXII. S. 162. Z. 8-10.

28798SW XXXII. S. 162. Z. 12-13.

sittliche und ästhetische Geschichte dieser gegenwärtigen Zeit zu machen.“²⁸⁷⁹⁹ Hofmannsthal attestiert aber auch sich selbst eine Entwicklung durchgemacht zu haben, seit seiner letzten Schrift über den Autor, und diese Entwicklung bezieht sich auf das „Sittliche in jener Sache“,²⁸⁸⁰⁰ was er durch die „Schriften des Aristoteles gefunden“²⁸⁸⁰¹ hatte. Dabei erkennt Hofmannsthal sowohl an D’Annunzio als auch an seinen Figuren die fehlende Verwurzelung mit dem Leben, denn sowohl dem Autor als auch seinem Protagonisten haftet sein Grundverständnis der Betrachtung an, was etwas „Medusenaftes in die Bücher, etwas von dem Tod durch Erstarren“²⁸⁸⁰² in sie brachte. Nicht wie Tätige erscheinen die Figuren D’Annunzios, sondern als kraftlose Schatten („Denn die Kraft zu leben ist ein Mysterium“).²⁸⁸⁰³ Hofmannsthal verweist im Folgenden nicht nur auf die Bedeutung der Tat, sondern er bezieht sich auch auf die Stellung der Bibel zur Homosexualität, wenn es heißt: „Es hängt aber das ganze Leben an der geheimnisvollen Verknüpfung von Denken und Thuen. Nur wer etwas will, erkennt das Leben. Von den Willenlosen und Untätigen kann es gar nicht erkannt werden, so wenig als eine Frau von einer Frau.“²⁸⁸⁰⁴ Doch Hofmannsthal äußert auch die Hoffnung, dass sich D’Annunzios Figuren und mit ihnen ihr Autor, von der Haltlosigkeit des Lebens befreien können, zeigt sich doch in seinem neuesten Buch die Tat, „das Thuen, von welchem, als von einer neuen Gottheit, alle Kraft und Schönheit ausgehen wird“.²⁸⁸⁰⁵

Im zweiten Teil der Schrift geht Hofmannsthal auf die Figuren in dem neuen Roman ein, wobei Hofmannsthals Worte einen religiösen Tonfall zeigen: „Nur die völlig Großen haben die ungeheure Feuerquelle und Kraft in sich, sogleich sich selber als Herren zu geben. Sie nehmen die krystallene Weltkugel auf sich wie ein Kreuz.“²⁸⁸⁰⁶ So zitiert Hofmannsthal mitunter auch Goethe, nur um zu zeigen, dass D’Annunzios Protagonist sich von dem Goethes unterscheidet.²⁸⁸⁰⁷ Der Protagonist D’Annunzios weiß von seinem schattenhaften Dasein und versucht dieses zu überwinden: „Um seine Kraft, die das Göttliche an ihm ist, recht zu erkennen, hat er sie in Gedanken aus seinem Wesen herausgelöst und nennt sie sein ungeborenes Kind. So liebt er nicht wie Narcissus sich selbst, sondern >>Ihn<<, der geboren werden soll<<.“²⁸⁸⁰⁸ Das Tätige an den drei Prinzessinnen ist, dass sie ihr Leiden ertragen, was Hofmannsthal über diese Schilderung sagen lässt: „Ich bewundere nichts so sehr als die Kunst, mit welcher d’ Annunzio hier einem Zustand der Ruhe alle Motive sittlicher Schönheit abgewonnen hat, die sich eigentlich nur in einer Bewegung offenbaren können.“²⁸⁸⁰⁹ Zwar ist es auch in diesem Werk D’Annunzios zu keiner Tat gekommen, aber Hofmannsthal sieht eine Entwicklung bei dem Autor gegeben: „Ich weiß für ganz große Dichter, wie er einer werden kann, keinen andren Vergleich als die Kraft hochheiliger Ströme, des Nil oder jenes, der als >>plurismus Ganges<< eine große Gottheit war.“²⁸⁸¹⁰ Hofmannsthal betont so auch das Sittliche in D’Annunzio, wenn er des weiteren auch auf dessen Sprachverständnis eingeht und seiner Fähigkeit die Szenerie zu gestalten, die er als sittlich gesetzt begreift.²⁸⁸¹¹

In *Die Rede Gabriele D’Annunzios* (1897) zeigt sich das Motiv mitunter durch die Gedenktafeln der

28799SW XXXII. S. 162. Z. 13-15.

28800SW XXXII. S. 162. Z. 23.

28801SW XXXII. S. 162. Z. 24.

28802SW XXXII. S. 163. Z. 18-19.

28803SW XXXII. S. 163. Z. 27-28.

Weiter, heißt es: „Es kann einer hier sein und doch nicht im Leben sein: völlig ein Mysterium ist es, was ihn auf einmal umwirft und zu einem solchen macht, der nun erst schuldig und unschuldig werden kann, nun erst Kraft haben und Schönheit. Denn vorher konnte er weder gute noch böse Kraft haben und gar keine Schönheit; dazu war er viel zu nichtig, da doch Schönheit erst entsteht, wo eine Kraft und eine Bescheidenheit ist.“ In: SW XXXII. S. 163-164. Z. 36-39//1-3.

28804SW XXXII. S. 164. Z. 9-12.

28805SW XXXII. S. 164. Z. 24-25.

28806SW XXXII. S. 164. Z. 35-37.

28807Hofmannsthal zitiert hier das *Königlich Gebet* („O gib’ mir, Gott im Himmel! dass ich mich / Der Höh’ und Lieb nicht überhebe.“) In: SW XXXII. S. 165. Z. 4-5.

28808SW XXXII. S. 165. Z. 35-39.

28809SW XXXII. S. 167. Z. 34-37.

28810SW XXXII. S. 168. Z. 11-14.

Weiter, heißt es: „Denn noch stärker als die hochheiligen Ströme sind die ganz großen Dichter schaffen sie nicht jenen seligen schwebenden Zustand der deukalionischen Flut, jene traumhafte Freiheit, >>im Kahn über dem Weingarten zu hängen und Fische zu fangen in den Zweigen der Ulme<<?“ In: SW XXXII. S. 168. Z. 21-25.

28811„In einer Landschaft, die das Principium der sittlichen Schönheit ausdrückt, wachsen die drei Schwestern auf.“ In: SW XXXII. S. 166. Z. 38-40.

Menschen, die Italien von Österreich befreit haben und dadurch ihren Tod fanden; diese sind mitunter in „der kleinen Pfarrkirche[...]“²⁸⁸¹² zu finden. Ebenso zeigt sich das Motiv durch den Tisch mit den Büchern, die mitunter auf das „Gebet der Electra und die Prophezeiung der Cassandra“²⁸⁸¹³ anspielen, wodurch Hofmannsthal auch hier auf die Antike verweist. Auf die Rede D’Annunzios eingehend, hebt Hofmannsthal hervor, dass er die Lebendigkeit der jetzigen Italiener betont hatte: „Zwischen die verbrannten und schwieligen Hände des Bauern, in denen er in der feierlichen Stille des Sonntags unter dem Eichbaum sitzend einen heiligen Text zu halten gewohnt ist, möchte ich dasjenige von meinen Büchern legen, in welchem ich mit der grausamsten Kühnheit das langsame Sterben eines der Liebe und des Lebens unwürdigen Menschen geschildert habe.“²⁸⁸¹⁴ D’Annunzio bezieht sich hier auf den tätigen Bauern, in dessen Haus er eintreten wird und der vor ihm Ehrfurcht empfinden wird, „nicht als vor seinem Herrn, doch als vor einem, der eine grosse und gute Macht über sein ganzes Dasein hat“.²⁸⁸¹⁵ Der religiöse Tonfall D’Annunzios bleibt erhalten, wenn er auf seine Werke verweist, heißt es doch: „Wie das Wasser und das Brot, so halfen die Gleichnisse, die mein Griffel hinschreibt, das Leben unseres Stammes erhalten.“²⁸⁸¹⁶ Selbst wenn er ihnen bisher unbekannt gewesen wäre, so Hofmannsthal, wäre sein Erscheinen doch nicht „minder voll einer erhabenen und wohlthätigen Bedeutung“²⁸⁸¹⁷ gewesen, auch wenn sie in ihm nicht den „Offenbarer“²⁸⁸¹⁸ erkennen würden.

Hoffend, dass der Dichter kommen wird, der die Ganzheit des Seins begreift, verweist er auf die Bedeutung der Tat, jedoch der Tat eines Mannes. Eben dies hätte ihn dazu geführt, Tragödien zu verfassen, „um in einigen zornigen und edlen Gebärden etwas Erhabenheit und Schönheit aus dem flutenden zudringlichen Schwall des Gemeinen zu retten, der heute die auserlesene Erde bedeckt, auf der Leonardo seine gebietenden Madonnen und Michelangelo seine niebezwungenen Helden bildete.“²⁸⁸¹⁹ D’Annunzio spricht des weiteren aber auch einen erhofften Umschwung an: „Den Waffen, den Religionen, dem Reichtum folge in der Herrschaft die Kaste, für die noch kein Name geprägt ist, in der die Bedingungen des höchsten geistigen Daseins vereint sind.“²⁸⁸²⁰ D’Annunzio spielt auf die Eroberung Roms durch das geeinigte Italien an, was statt der Tat aber nur Willenlosigkeit hinterlassen hatte: „Sie aber, in Wahrheit, treten mit erblindeten Augen aus der Flamme hervor. Sie konnten die Gedanken nicht mehr lesen, mit denen die göttliche leuchtende Stirn des Vaterlandes beladen war“.²⁸⁸²¹ D’Annunzio redet von Ereignissen, in welchen er die „Offenbarung zweier grosser Kräfte erkennt: eines konservativen und eines erobernden Instinctes“.²⁸⁸²² Die Tugend eines Menschen, so D’Annunzio, mehre sich um so mehr er sich darum bemühe, sein Dasein zu erhöhen, wobei der Autor dies mit dem Gewinn des nicht gebrochenen Willens in Verbindung stellt, was an Friedrich Nietzsche gemahnt. Zudem wendet sich D’Annunzio, im Zuge der Anbindung an die Tat, an die Bauern, deren Empfinden für das Mutterland als heilig eingestuft wird. So sollen die Italiener ihr Land stärken, sieht er es doch der Gefahr ausgesetzt, von Einem, der sich selbst nicht davor fürchtet den „unterirdischen Göttern [...] zu verfallen“.²⁸⁸²³ So ist das Land Italien für D’Annunzio selbst ein „heilige[s] Ding“,²⁸⁸²⁴ das er in einem „göttlichen Sinn“²⁸⁸²⁵ erblickt.

Hofmannsthal äussert sich, nach der Wahl D’Annunzios dahingehend, dass seine Rede durchaus nicht von allen verstanden worden war, lachen manche doch darüber, dass er zu Bauern und Handwerkern in „Gleichnissen vom Wert des Daseins gesprochen hat“²⁸⁸²⁶ und nicht von dem wirklichen Leben, wobei er

28812SW XXXII. S. 198. Z. 9-10.

28813SW XXXII. S. 199. Z. 6-7.

28814SW XXXII. S. 200. Z. 19-24.

Hofmannsthal bezieht sich hier auf das Werk *Triumph des Todes*.

28815SW XXXII. S. 200. Z. 35-36.

28816SW XXXII. S. 200. Z. 39-41.

28817SW XXXII. S. 201. Z. 8.

28818SW XXXII. S. 201. Z. 5.

28819SW XXXII. S. 201. Z. 22-26.

28820SW XXXII. S. 201. Z. 38-40.

28821SW XXXII. S. 203. Z. 5-7.

28822SW XXXII. S. 203. Z. 36-38.

28823SW XXXII. S. 204. Z. 26-27.

28824SW XXXII. S. 204. Z. 35.

28825SW XXXII. S. 204. Z. 39.

28826SW XXXII. S. 205. Z. 37-38.

auf die steuerlichen Belastungen des Menschen verweist. So wurde die Rede des Autors mitunter als „lächerliche Ideologie“²⁸⁸²⁷ eingestuft, doch möge man nicht vergessen, „dass Ideologie in allen grossen Revolutionen einen furchtbare und gewaltige Macht war und die grösste aller Revolutionen in jedem ihrer Augenblicke ebenso reich an Declamation wie an That war“.²⁸⁸²⁸ Hofmannsthal verdeutlicht seine Äußerung dahingehend, indem er sich auf Venedig bezieht. So verweist er auf die Paläste und die Häuser Venedigs, die doch auch auf eine „geheimnisvolle Weise mit ihren Beschützern, den Heiligen verknüpft [ist], so als wie mit lebendigen Wesen“.²⁸⁸²⁹ So ist für Hofmannsthal Venedig selbst von einer „kaum mehr fassbare[n] Ideologie umschwebt“,²⁸⁸³⁰ hält diese doch mit ihren „geistigen Kräften“²⁸⁸³¹ das Ganze zusammen, „wie in jener Sage des Koran die unsichtbaren Hände der Engel den heiligen Stein zwischen Himmel und Erde schwebend erhalten“.²⁸⁸³²

Auch in *Die neuen Dichtungen Gabriele D'Annunzios* (1898 ?) bedient sich Hofmannsthal des Gleichnisses,²⁸⁸³³ doch auch hier bezieht er sich dadurch auf die Kunst, hier auf D'Annunzios „>>Allegorie des Herbstes<<“.²⁸⁸³⁴ Hofmannsthal vergleicht in dieser Schrift zudem D'Annunzios gegenwärtige Arbeiten mit Früheren, wobei er von seinen gegenwärtigen Werken verlangt, dass sie vor den „Monumenten der Vergangenheit bestehen könnten, neben der Markuskirche“.²⁸⁸³⁵

Mehrfach zeigt sich auch in *Walter Pater* (1894) das Motiv. So spricht Hofmannsthal von Paters zweitem Buch (*Imaginäre Porträts*), welches anders als die *Renaissance* „erfundene, ästhetische Menschen als Ganzes“²⁸⁸³⁶ zeigen will, während die *Renaissance* auf „thatsächlich existierende[...] Offenbarungen solcher Menschen“²⁸⁸³⁷ aus ist; so ist es mitunter ein imaginärer „heidnisch-christlicher Orgelbauer“,²⁸⁸³⁸ der im zweiten Buch geschildert wird. Ein weiterer Bezug zum Motiv zeigt sich durch das dritte Buch *Marius der Epikuräer*, das die Problematik des Lebens zeigt, wenn man dieses allein auf die Liebe zum Schönen aufbaut. Das Schöne an sich blendet Hofmannsthal dabei nicht aus, aber er verweist doch auf die Einseitigkeit bei Pater: „Misst man es an Eckermann oder einem anderen Nachlaß Goethes, so erweist es sich sehr einseitig, beinahe unmoralisch, obwohl doch auch Goethe eine durchaus und nur ästhetische Natur war.“²⁸⁸³⁹ Dabei betont Hofmannsthal auch in dieser Schrift die Affinität für das Schöne, auch aufgrund einer Ähnlichkeit dieser Figuren mit seinen Zeitgenossen.²⁸⁸⁴⁰

Auch dieses Motiv zeigt sich in der Schrift *Francis Vielé-Griffins Gedichte* (1895) nur von untergeordneter Bedeutung, und zwar dadurch wenn Hofmannsthal dem Autor zumindest die Intention zuspricht „jene kombinierten Zustände aus Kinderei und Grösse, Frömmigkeit und perverser Naivität“²⁸⁸⁴¹ schildern zu wollen.²⁸⁸⁴² Vielé-Griffins journalistisches Wesen zeige sich, wie Hofmannsthal anführt, in dem Gedicht welches den Selbstmord eines 12 Jahre alten Jungen thematisiert. Aber wo Verlaine von wirklichem Erlebtem schreibt, seine Dichtung den Leser ergreift, kann Hofmannsthal an der Dichtung Vielé-Griffins nur

28827SW XXXII. S. 206. Z. 1.

28828SW XXXII. S. 206. Z. 1-5.

28829SW XXXII. S. 206. Z. 16-17.

28830SW XXXII. S. 206. Z. 20.

28831SW XXXII. S. 206. Z. 23-24.

28832SW XXXII. S. 206. Z. 24-26.

28833SW XXXII. S. 291. Z. 25.

28834SW XXXII. S. 291. Z. 18.

28835SW XXXII. S. 292. Z. 31-32.

28836SW XXXII. S. 140. Z. 15-16.

28837SW XXXII. S. 140. Z. 17-18.

28838SW XXXII. S. 140. Z. 21-22.

28839SW XXXII. S. 141. Z. 12-15.

28840Ein ästhetizistischer Bezug zur Religion klingt an, wenn Hofmannsthal sagt: „So ähnlich mit uns selber kamen sie uns vor, wie sie da vor sich hinlebten, nicht ganz wahr und doch sehr geistreich und sehr schön, von einer morbiden Narcissus-Schönheit, allem Gleichnishaften zugetan und in einer etwas manirierten Skepsis; frauenhaft und knabenhaft und greisenhaft und vibrierend vor tiefen Spuren der Schönheit, jeder Schönheit, der Schönheit sanftschwellender Vasen und der Schönheit des Sterbens, des Todtseins, der Blumen, der Göttin Isis, der Schönheit der großen Kurtisanen, der Schönheit der untergehenden Sonne, der christlichen Märtyrer“. In: SW XXXII. S. 141-142. Z. 35-41//1-4.

28841SW XXXII. S. 153. Z. 14-15.

28842„Ich fühle den schwächlichen Versuch, jene unnachahmlichen Zeilen zu erreichen, in denen durch eine Mischung von ganz banalen mit unglaublich innigen Worten ein unbeschreibliches Hinauskommen über sich selber, eine Himmelfahrt des ganzen Gemüthes hervorgebracht wird.“ In: SW XXXII. S. 153. Z. 15-19.

erkennen, dass dieser weitaus „mehr moralisiert als [...]dichtet“. ²⁸⁸⁴³

Auch in *Gedichte von Stefan George* (1896) betont Hofmannsthal, dass der Mensch sich absolut nicht zu den früheren Dichtungen stellen solle, sondern zu den neuen Dichtungen, und zwar deshalb, um darin ein „gehobenes Menschliches zu finden“. ²⁸⁸⁴⁴ In den Werken Georges trete einem die „Breite der inneren und äußeren Erfahrung“ ²⁸⁸⁴⁵ entgegen, allerdings in einer derart gebändigten Form, „dass unserem an verworrenem Lärm gewöhnten Sinn eine unglaubliche Ruhe und die Kühle eines tiefen Tempels entgegenweht“. ²⁸⁸⁴⁶ Auch hier bedient sich Hofmannsthal durchaus eines religiösen Tonfalles, denn Religion und der Sinn zum Schönen sind ihm keine getrennten Sphären: „So eins sind in echter Poesie, wie in der Natur, Kern und Schale, daß uns ein Teil des Gemeinthen auf einem Wege zugeht, der dem Verstand unauffindbar ist. Ins Innere der Poesie kommen wir nie, aber es ist schon ein seltenes und hohes Vergnügen, um ihre Schöpfungen herumzugehen und ihnen manchen abzumerken.“ ²⁸⁸⁴⁷ Auch in Bezug auf das Motiv der Religion verweist Hofmannsthal auf das „Buch der >>Hirten- und Preisgedichte<<“, ²⁸⁸⁴⁸ in dem die Konzeption zu spüren ist, eine „frühe, halbsinnliche Frömmigkeit“, ²⁸⁸⁴⁹ in der ein „junger Flußgott“ ²⁸⁸⁵⁰ auf den verwirrenden Zustand reagiert, einem lebendigen Gegenüber zu begegnen. Ein „lose[s] Ganzes“ ²⁸⁸⁵¹ spreche aus den Gedichten, „ähnlich jener Welt der griechischen Weisheitslehrer und Freunde der Schönheit, mit ihren darüber schwebenden gemeinsamen Göttern Homer und Pindar“. ²⁸⁸⁵² Was aber auch aus den Gedichten spricht, ist sich selbst treu zu sein, ein „Sichwegwerfen“ ²⁸⁸⁵³ wird verurteilt von der „Frömmigkeit der wohlgeborenen Seelen“. ²⁸⁸⁵⁴ Das Formale wird in den Gedichten dabei von sich geworfen und mit ihm eine „verworrene Gewissenslast abgeschüttelt“. ²⁸⁸⁵⁵ So sehr Hofmannsthal aber auch in dieser Schrift das Übermaß der Vergangenheit von sich wirft, so betont er doch auch dessen Zauber, der mitunter in dem „Abglanz der Venus in den Bildern von christlichen Heiligen“ ²⁸⁸⁵⁶ zu erkennen ist.

Ebenso in weiteren frühen theoretischen Schriften zeigt sich ein weitreichender Bezug zum Motiv-Komplex. Bereits in *Bilder (van Eyck: Morituri –Resurrecturi)* (1891) bindet Hofmannsthal die Konzeption an eine religiöse Thematik, indem Hofmannsthal hier die Betrachtung zweier Bilder schildert. Während das erste Bild den Titel *Morituri* trägt, in dem über der Stadt ein „goldiger Dunst wie eine Wolke des Segens“ ²⁸⁸⁵⁷ liegt, sieht sich der Betrachter nach Jahren wieder in der Kapelle stehend, in der er das erste Bild gesehen hatte und in der er nun dem Gemälde *Resurrecturi* gegenübersteht.

Ebenso in *Die Mozart-Zentenarfeier in Salzburg* (1891) zeigt sich eine wiederholte Bezugnahme zum Motiv, heißt es doch hier in Bezug auf die Stadt: „Nicht ungeziemend mag man von drei mystischen Stufen, drei Weihen der Erkenntnis unter den Hörenden sprechen; galt es doch dem Meister der mystisch klingenden Loge >>Zauberflöte<<, unter allen Deutschen dem gewaltigen Herrn der Form.“ ²⁸⁸⁵⁸ Zu den Gästen zählten mitunter auch Beamte und Priester („Für die von der zweiten Weihe war das Ganze eine große Meinigerei, das Galvanisieren eines erloschenen Stils in einer passenden Umgebung“), ²⁸⁸⁵⁹ wobei Salzburg immer noch beherrscht vom Barock und Rokoko ist und sich so vor der Stilllosigkeit der Moderne bewahrt hat. ²⁸⁸⁶⁰ Mozarts Singspiele seien hier immer noch gegenwärtig, in dieser Stadt von „galanten

28843SW XXXII. S. 154. Z. 27-28.

28844SW XXXII. S. 169. Z. 14.

28845SW XXXII. S. 169. Z. 33-34.

28846SW XXXII. S. 169-170. Z. 35//1-2.

28847SW XXXII. S. 170. Z. 17-22.

28848SW XXXII. S. 170. Z. 23.

28849SW XXXII. S. 170. Z. 39.

28850SW XXXII. S. 171. Z. 3.

28851SW XXXII. S. 172. Z. 10.

28852SW XXXII. S. 172. Z. 11-13.

28853SW XXXII. S. 172. Z. 36.

28854SW XXXII. S. 172. Z. 37.

28855SW XXXII. S. 173. Z. 36.

28856SW XXXII. S. 174. Z. 27-28.

28857SW XXXII. S. 28. Z. 17-18.

28858SW XXXII. S. 30. Z. 3-7.

28859SW XXXII. S. 30. Z. 32-34.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 30. Z. 25.

28860„Und die souveränen Herren von Salzburg haben in ihrer kirchlich-weltlichen Eleganz das Repräsentieren immer verstanden.“

In: SW XXXII. S. 30-31. Z. 35-36//1.

Treppen und Sakristeitüren, Boudoirs und Klostergängen“.²⁸⁸⁶¹ Hofmannsthal betont dementsprechend auch die vielen Facetten dieser Stadt, dass selbst „ein Abbé nicht ausreicht, alle zu verstehen“.²⁸⁸⁶² Des weiteren zeigt sich auch, dass hier die antiken Einflüsse erhalten geblieben sind, die neben der christlichen Religion Bestand haben: „Die polierte Anmut eines lichten Platzes, wo bläulicher Weihrauchdampf aus offenen Kirchenthoren über eine Gruppe galant lächelnder Tritonen hinschwebt, verschlingt ein dunkles Gewölbe [...]. Und wieder in schwindelnder Metamorphose aus dem Mittelalter hinab, Wendeltreppen, Felssteige nieder zum rauschenden Fluß, wo sich rothe schmale Häuschen an die Felswand schmiegen, mit efeumrankten Loggien, halbnackten, spielenden Kindern, Heiligenbildern, farbigen Lumpen, Schmutz“.²⁸⁸⁶³ Des weiteren tritt Hofmannsthal auch hier für die Bewegung und gegen die Stagnation ein, wodurch er sagen kann, dass Mozart zwar tot ist und dass es gleichfalls doch die „Todtenfeier eines Unsterblichen“²⁸⁸⁶⁴ ist. So endet Hofmannsthal mit einem Bibelzitat, durch welches er neuerlich aufzeigt, dass die Welt unablässig im Wandel ist: „>>Ein jedes Licht leuchtet seine Zeit; gedenkt des erloschenen und zündet ein neues an und wandelt.<<“²⁸⁸⁶⁵

Auch in *Ola Hansson. Das junge Skandinavien* (1891) zeigt sich das Motiv und zwar hier in Anbindung an Georg Brandes, der einstmals „Hegel’s Apostel“²⁸⁸⁶⁶ heißen konnte, nun aber eine neue Quelle gefunden hat: „heute heißt sein Evangelium: >>Also sprach Zarathustra<<.“²⁸⁸⁶⁷ Auch erwähnt Hofmannsthal hier den Wandel in der Zeit, den er mitunter von Darwin zu Nietzsche gegeben sieht: „Wir >>Jungen<< wurden von den Eltern erzogen aus einem Zeitabschnitt, in welchem >Glaube< und >Ehre< hochgehalten wurden.“²⁸⁸⁶⁸ In *Südfranzösische Eindrücke* (1892) findet sich das Motiv durch die Schilderung Frankreichs. Hofmannsthal spricht hier von dem Erleben von „dämmernden Klostergängen“.²⁸⁸⁶⁹

Ebenso in *Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche* (1892) zeigt sich durch die Wirkung Duses in der Rolle der Nora das Motiv, ist sie für Hofmannsthal doch die „große Symbolik der sozialetischen Anklage“,²⁸⁸⁷⁰ so dass ihre Schauspielkunst von ihm mit der Sphäre der Religion verglichen wird, wenn es heißt: „Sie spielt nur das Individuelle, und wir fühlen das Typische. So muß der heilige Komödiant, von dem die Chronik erzählt, im Passionsspiel unsern Herrn Jesus Christus gespielt haben: als einen gemarterten, hilflosen Mann, >>und doch fühlte jeder, es war der Sohn Gottes darin verborgen<<.“²⁸⁸⁷¹ Auch in der zweiten Schrift *Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche* (1892) zeigt sich das Motiv, wenn es bereits zu Beginn, über das Erleben der Kunst, heißt: „Diese Woche haben wir in Wien, ein paar tausend geweihte Menschen, das Leben gelebt, das sie in Athen in der Woche der großen Dionysien lebten.“²⁸⁸⁷² Durch das Erleben der Kunst kann der Mensch sich wie „geweiht[...]“²⁸⁸⁷³ empfinden und dies alles ausgelöst durch die Schauspielkunst dieser Frau.²⁸⁸⁷⁴ Zudem kann für Hofmannsthal Eleonora Duse keine naturalistische Schauspielerin sein, da sie weitaus mehr ist; denn wo die Sprache Hofmannsthal ihre Grenzen aufzeigt, kann der Zuschauer der Duse eine „künstlerische Offenbarung“²⁸⁸⁷⁵ erleben. Zudem betont Hofmannsthal auch in diesem Zusammenhang die Lebendigkeit, sind doch die „lebendigen Künstler [...] wie die wunderbaren toten Leiber der Heiligen, deren Berührung vom Starrkrampf erweckte und Blindheit verscheuchte“.²⁸⁸⁷⁶

Ebenso zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Bezug zu Schnitzlers Dichter Anatol in *Von einem*

28861SW XXXII. S. 31. Z. 6-7.

28862SW XXXII. S. 31. Z. 12-13.

28863SW XXXII. S. 31. Z. 13-24.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 31. Z. 36.

28864SW XXXII. S. 32. Z. 38-39.

28865SW XXXII. S. 33. Z. 4-6.

28866SW XXXII. S. 41. Z. 29.

28867SW XXXII. S. 41. Z. 31.

28868SW XXXII. S. 42. Z. 15-16.

28869SW XXXII. S. 64. Z. 33.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 64. Z. 37-40, SW XXXII. S. 65. Z. 7-8.

28870SW XXXII. S. 55. Z. 16-17.

28871SW XXXII. S. 55. Z. 18-22.

28872SW XXXII. S. 58. Z. 3-5.

28873SW XXXII. S. 58. Z. 21.

28874„Und dionysischer Festzug, Dithyrambos und Mysterium war uns die Gegenwart einer einzigen Frau, einer italienischen Komödiantin.“ In: SW XXXII. S. 58. Z. 23-24.

28875SW XXXII. S. 60. Z. 20-21.

28876SW XXXII. S. 61. Z. 14-16.

kleinen Wiener Buch (1892). Anatol zeigt für Hofmannsthal zwar eine verträumte Seele, hat aber nicht die „andere, brutale, gewaltig gepackte des >>Vierten Gebotes<<“. ²⁸⁸⁷⁷ Auch in *Das Motiv steht in Eduard von Bauernfelds dramatischer Nachlass* (1893) ²⁸⁸⁷⁸ findet sich das Motiv, sowie in *Die Malerei in Wien* (1893), hier neuerlich durch den biblischen Terminus der Offenbarung, wenn Hofmannsthal die Künste gleichsetzt („daß die Kunst der Farben an Gewalt über die Seele gleich ist der Kunst der Töne, daß in Bildern, wie in den wundervollen Werken der Musik, Offenbarungen und Erlebnis enthalten ist“). ²⁸⁸⁷⁹ Eine deutliche Einbindung des Motivs zeigt sich auch in der Schrift *Moderner Musenalmanach* (1893) durch den Inhalt eben jenes Sammelbuches deutscher Kunst. Bezeichnend für die moderne Kunst sei, so Hofmannsthal, die Flucht aus dieser Welt. ²⁸⁸⁸⁰ Diese Flucht aus der Welt, führt auch zu einer Besinnung auf die Mystik, die, so zeigt Hofmannsthal auf, vor allem Maler wie Uhde, Thoma oder Stuck umgesetzt haben. Auf Uhde eingehend verweist er auf dessen „evangelische[...] Geschichten, die unbegreiflichen fernen, in unser Leben hinein, setzt an unsere Eichentische zu unseren ärmlichen Küchenlampen in blauen Blusen die Apostel und den Herrn.“ ²⁸⁸⁸¹ Auch bei dem Maler Stuck zeigt sich die religiöse Thematik in seinen Werken, doch tragen seine Bilder gleichsam einen wirklichkeitstgetreuen Zug: „Seine Engel haben wirkliche Flügel zum Fliegen [...] nein, Flügel aus Sehnen und Federn“. ²⁸⁸⁸² Dabei erwähnt Hofmannsthal auch das Selbstbildnis des Malers, der an „Kain, an Algabal, an irgendeinen großen Verdammten“ ²⁸⁸⁸³ erinnern lässt. Hofmannsthal erwähnt auch die Übersetzung Otto Erich Hartlebens aus *Pierrot lunaire*, sei doch Pierrot selbst ein „längst stilisiertes Geschöpf vergangener Kunst, ein Wesen, wie der Faun oder der Engel oder der Tod.“ ²⁸⁸⁸⁴ Zudem trage er etwas von der Hysterie des modernen Künstlers in sich, eine Empfänglichkeit für die Musik Chopins und „Martergedanken, für Geigenspiel, für grelles Roth und >>heiliges<< sanftes Weiß.“ ²⁸⁸⁸⁵ Letztendlich legt Hofmannsthal dar, dass man im *Musalmanach* zwei Gruppen von Künstlern ausmachen könne. Für die Einen mögen die Verse Paul Scherbarts gelten, für die Anderen, die Worte von Johannes Schlaf: „>>Eine herrliche, herrliche Gotteswelt lebt in mir mit Blumen und sonnigen Fluren und Gestirnen, mit den wunderbaren Leidenschaften der Menschen...Und nie darf ich ihrer froh werden, nie mich so recht in ihr verlieren!...Was thut not? Wie häßlich ist das alles, wie dumm, wie dunkel, wie ewig verhüllt!...<<“ ²⁸⁸⁸⁶

In *Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts* (1893) bezieht sich Hofmannsthal auch auf Richard Muthers Buch *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert* (1893), welches eine Lebendigkeit offenbart, ebenso wie „malerische Farben- und Formenoffenbarungen“. ²⁸⁸⁸⁷ In die religiöse Sphäre stellt Hofmannsthal aber auch den Karikaturisten Paul Gavarni, ²⁸⁸⁸⁸ und er betont neuerlich die Kraft von Muthers Buch: „Diese Grundstimmung, diese Liebe zur darstellenden Sache macht die Darstellung so wohlthuend temperamentvoll, dieses rege ästhetische Gewissen gibt dem Urteil eine bewundernswerte innerliche Sicherheit.“ ²⁸⁸⁸⁹ Dagegen fasst er die früheren Ideale, das „costümirte Sittenbild“ ²⁸⁸⁹⁰ als überholt auf, und zeigt dadurch auch auf, dass auch Kunst ein sittliches Leitbild im Leben sein kann.

Auch in *Das Tagebuch eines jungen Mädchens* (1893) spricht Hofmannsthal das Motiv an, allerdings im Zuge der Befürchtung des jungen Mädchens, ihr Leben zu vergeuden, das wirkliche Leben nicht zu leben, wodurch Hofmannsthal mitunter formuliert: „mit Gott kokettirt und schmolzt sie, der Jungfrau Maria

28877GW Bd. VIII. S. 161.

28878SW XXXII. S. 110. Z. 26-27, SW XXXII. S. 111. Z. 23.

28879SW XXXII. S. 114. Z. 21-23.

28880„Neben dies reine, naiv-phantastische Element stellt sich eine geistreiche und komplizierte Phantasie, die das Fernste und Wunderbarste mit dem lebendigsten verwandtesten Leben erfüllt und Mythologie und Legende und erstarrte Symbolik aus ihrer steifen stilisierten Ruhe nachschaffend und neubelebend reißt.“ In: SW XXXII. S. 89. Z. 30-34.

28881SW XXXII. S. 90. Z. 1-4.

28882SW XXXII. S. 90. Z. 9-10.

28883SW XXXII. S. 90. Z. 21-22.

28884SW XXXII. S. 91. Z. 3-4.

28885SW XXXII. S. 91. Z. 8-9.

28886SW XXXII. S. 92. Z. 1-6.

28887SW XXXII. S. 95. Z. 30-31.

28888„Ja, Gavarni, Gavarni der Karikaturist, Gavarni der Herausgeber eines Modejournals, sitzt höher als Cornelius, höher als der göttliche Cornelius, höher als Overbeck und Führich und Wilhelm Kaulbach, und viel höher als sämtliche Pilotys der Welt.“ In: SW XXXII. S. 96. Z. 8-12.

28889SW XXXII. S. 96. Z. 31-34.

28890SW XXXII. S. 98. Z. 1.

schreibt sie Briefe“.²⁸⁸⁹¹

In *Franz Stuck* (1893) geht Hofmannsthal dessen Entwicklung nach, von einem Karikaturisten zu einem Maler, was er mit der Entwicklung eines Feuilletonschreibers zu einem Dichter vergleicht. In diesem Zusammenhang verweist Hofmannsthal auf eine ästhetizistische Begegnung mit der Religion: „Der feuilletonistische Geist arrangiert das Leben mit derselben spöttischen Melancholie, derselben resignierten Halboriginalität, wie man heute Ateliers einrichtet: man nimmt Dolche, um Zeitungen aufzuschneiden, und Cruzifixe, um Photographien zu halten; hölzernen Engelsköpfen steckt man Zigaretten in den naiven Mund und macht aus abgeblaßten byzantinischen Meßkleidern eine Mappe für grelle Chansonnetten“.²⁸⁸⁹² Bereits durch seine Tätigkeit als Karikaturist, so Hofmannsthal, sei Stuck in Kontakt mit der Lebendigkeit gekommen, dem Anspruch in der Kunst, den Hofmannsthal häufig betont: „Für Kinderaugen und die entbundenen, in Wesen schauenden Augen des Künstlers ist die Helmkrone genau so gut wie ein Gartentopf, aus dem Rosen wachsen können, oder ein zinnengekrönter Wartturm, von dem Putten niederschauen“.²⁸⁸⁹³ Hofmannsthal zeigt auf, dass Stuck schon damals den Zug zur Lebendigkeit besessen habe, er damit bereits damals den Blick eines Künstlers besessen habe, der sich von der reinen Form distanziert hat, was Hofmannsthal zudem dazu führt, über den Künstler zu sagen: „Indem der Künstler so die Formen ihres banalen Sinnes entkleidet, steht er wieder in seiner eigentlichen Lebensluft, ein Mythenbildner inmitten der chaotischen, namenlosen, fuchtbaren, leuchtenden Wirklichkeit.“²⁸⁸⁹⁴ Bei Stuck entstand durch die frühere Beschäftigung mit der Allegorie und der Karikatur eine Landschaftsmalerei erfüllt von sinnlicher Lyrik.²⁸⁸⁹⁵ Stucks Figuren haftet mitunter das Fabelhafte der Böcklin'schen Figuren an,²⁸⁸⁹⁶ die sich fragen: „>>Sind nicht wir künstlichen Kleinen die wahren Offenbarer des Lebens und Boten Gottes, wir aus Bildern, wir aus Büchern, wie aus Mythen, wir aus Träumen?<<“²⁸⁸⁹⁷ Stuck jedoch hat sich von dieser mangelhaften Lebendigkeit gelöst, hat er doch eine „starke Kreuzigung gemacht und eine ergreifende Pietà“.²⁸⁸⁹⁸

Auch in *Philosophie des Metaphorischen* (1894) zeigt sich das Motiv, wenn Hofmannsthal auf *Die Philosophie des Metaphorischen In Grundlinien dargestellt* von Alfred Biese verweist. Hofmannsthal bezieht sich in der Schrift aber auch auf Goethe, durch den er sagen kann: „>>Alles, was wir Erfinden, Entdecken im höheren Sinne nennen, ist eine aus dem Innern am Aeußern sich entwickelnde Offenbarung, die den Menschen seine Gottähnlichkeit vorahnen läßt. Es ist eine Synthese von Welt und Geist, welche von der ewigen Harmonie des Daseins die seligste Versicherung gibt.<<“²⁸⁸⁹⁹ Biese erinnert Hofmannsthal in seinem Buch durchaus an „Gottes Thor im Land der Riesen“.²⁸⁹⁰⁰ Hofmannsthal ruft in dieser Schrift allerdings auch dazu auf, die griechischen Naturphilosophen „und die christlichen Kirchenväter, diese großen, originellen, höchst seltsamen Dichter“²⁸⁹⁰¹ nicht zu vergessen, nun da niemand mehr an „ihre Orakel glaubt“.²⁸⁹⁰² Dabei kann der Dichter durchaus Gewinn für sich aus ihnen ziehen, sind ihre „dunklen Gleichnisse [...] wie Spiegel, darüber sich die neuen Dichter beugen, um wundervolle Schatten vorüberhuschen zu sehen.“²⁸⁹⁰³ Religion, die Geschichten der Bibel oder die Erzählungen von Heroen können, so zeigt Hofmannsthal auch hier auf, dem Dichter der Moderne zur Inspirationsquelle werden. So verweist Hofmannsthal auf Plotin, von dem er

28891SW XXXII. S. 77. Z. 12-13.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 78. Z. 21-22.

28892SW XXXII. S. 115. Z. 11-17.

28893SW XXXII. S. 116. Z. 3-6.

28894SW XXXII. S. 116. Z. 18-21.

28895Vor allem die Affinität für die Abendstunden führt Hofmannsthal hier an, durch die er von einer „mystisch schwimmende[n] Dämmerung“ (SW XXXII. S. 117. Z. 9-10) sprechen kann und einem „phosphorescierende[n] Paradiesesglanz hinter einer feuchten schwarzen Felsenspalte“. In: SW XXXII. S. 117. Z. 12-14.

28896„[...] in der Figur der Eva ist gewollte Naivität des Trecento, in der Märchenprinzessin etwas von der altklugen Grazie der Kate Greenaway, im Samson, in der Pallas Athene eine Rekonstruktion griechischer Malerei.“ In: SW XXXII. S. 117. Z. 33-36.

28897SW XXXII. S. 118. Z. 2-4.

28898SW XXXII. S. 118. Z. 8-9.

28899SW XXXII. S. 129. Z. 11-15.

28900SW XXXII. S. 129. Z. 22-23.

28901SW XXXII. S. 130. Z. 2-4.

28902SW XXXII. S. 130. Z. 5.

28903SW XXXII. S. 130. Z. 6-7.

„Ihre geheimnisvollen Worte fallen in unsern Geist wie Tropfen einer starken Essenz, gären einmal und werfen solche Träume aus, ohne die das Leben unserer Seele schwächer, schaler, geringer bliebe.“ In: SW XXXII. S. 130. Z. 7-10

allerdings nichts weiter weiß, als dass er „jedes Erkennen einer Wahrheit einen mystischen Act“²⁸⁹⁰⁴ genannt hatte. Hofmannsthal äußert in seiner Schrift allerdings auch seine Kritik in Bezug auf Alfred Bieses Buch, hatte er sich doch mehr von diesem erwartet. So zeigt er in der Schrift auch auf, wodurch seine Erwartungen erfüllt gewesen wären, hatte er doch mitunter die „unsägliche[...] Lust, die wir durch metaphorische Beseelung aus toten Dingen saugen“²⁸⁹⁰⁵ erwartet. So hätte er in Bieses Werk zwei junge Menschen erwartet, die naiv wie „Halbgötter“²⁸⁹⁰⁶ hätten sein sollen, voller Sehnsucht und Musik, in einer Umgebung von „marmorne[n] Götter[n] und vergoldete[n] Bekrönungen“.²⁸⁹⁰⁷

Auch in *Über moderne englische Malerei* (1894) zeigt sich das Motiv in Verbindung mit der Kunst. Dieses Mal bezieht sich Hofmannsthal speziell auf die englische Kunst der Moderne, und verweist auf die „dreißig Photogravuren“²⁸⁹⁰⁸ von Edward Burne-Jones. Durch die Betrachtung der Werke von Burne-Jones wähnt man, so Hofmannsthal, eine Welt zu sehen, „die gleichzeitig antik, ja mystisch und doch durch und durch christlich“²⁸⁹⁰⁹ ist. So zeigen die Gemälde Figuren mit einer „fast mystischen Traurigkeit“,²⁸⁹¹⁰ darunter Psyche, über die es heißt: „Sie ist die aus der Starre erwachte, sehnsüchtig-bange Galatea, sie der Pilgrim, der zwischen träumenden Teichen dem Haus der Trägheit zuschreitet“.²⁸⁹¹¹ Obwohl diese Figuren kein gesellschaftliches Miteinander pflegen, leben sie nicht nur allein vor sich hin, treffen sie doch auf „kosmische[...] Gewalten“,²⁸⁹¹² worunter er mitunter den Gott Pan fasst. Edward Burne-Jones` Gemälde erweisen sich auch dahingehend als besonders bedeutsam, dass auch John Ruskin in ihnen eine Stärke erkannt hatte, dass er die Veranlagung zur Personifikation habe: „>>das erste Capitel der Genesis zu illustrieren, würde ein anderer Adam und Eva malen, er sicherlich die Allegorie eines Tages der Schöpfung.<<“²⁸⁹¹³ Besonders die Frauenfiguren Edward Burne-Jones` hebt Hofmannsthal hervor, haben diese doch eine körperliche Schönheit: „Stellen Sie dieses Wesen einen Augenblick neben eine jener weißen Göttinnen oder schönen Frauen der Antike; wie würden sie verwirrt von dieser Schönheit, die von der Seele und allen ihren Krankheiten durchtränkt ist!“²⁸⁹¹⁴ Besonders zeigt sich dies auch durch die Inspirationsquelle der Beatrice, die die Geliebte Dantes gewesen war und die durch Rossetti in seiner Kunst verewigt worden ist.²⁸⁹¹⁵ Hofmannsthal zeigt dabei einen deutlichen Bezug zur Religion bzw. zum ethischen Verständnis, wenn er sich weiterhin auf diese Geliebte Dantes bezieht: „Diese >>von innen heraus dem Körper angeschaffene Schönheit<<, dieselbe, die Goethe`s Sinn beim Anblick der kühnen und edlen Linien von Schiller`s Todtenschädel tief ergreift, diese von innen heraus notwendige Schönheit, gleichsam eine so vollendete Durchseelung des Leiblichen, daß sie wie Verleiblichung des Seelischen berührt, diese höchste, veredelte, individuelle Schönheit suchen die englischen Praerafaeliten“.²⁸⁹¹⁶ Dass die Präraffaeliten weitaus mehr als der offensichtlichen Schönheit in ihrer Kunst Ausdruck verleihen, dass sie vielmehr einen ethischen Gedanken verfolgen, zeigt sich auch dadurch, dass Hofmannsthal sich im Anschluss auf die zweite Phase in Ruskins Leben bezieht („die Abwendung des großen Aesthetikers von Problemen der Kunst und sein Aufgehen in moralischen, ja geistig agitatorischen Gedanken“).²⁸⁹¹⁷ Hofmannsthal macht es durch seine folgenden Worte noch deutlicher, dass die von den Präraffaeliten gebildete Kunst weitaus mehr ist als das offensichtlich Schöne, indem er äußert: „Der Uebergang von intensiver Beschäftigung mit der Kunst zu irgendwelchem anderen hohen und priesterlichen Beruf sollte doch niemals wundernehmen. Zumal diese englische Kunst der psychisch-leiblichen Schönheit ist durch und durch ethisch. Diese Kunstwerke reden

28904SW XXXII. S. 130. Z. 20-21.

28905SW XXXII. S. 130. Z. 38-39.

28906SW XXXII. S. 131. Z. 12.

28907SW XXXII. S. 131. Z. 26-27.

28908SW XXXII. S. 133. Z. 8.

28909SW XXXII. S. 133. Z. 16-17.

28910SW XXXII. S. 133. Z. 18-19.

28911SW XXXII. S. 134. Z. 9-11.

28912SW XXXII. S. 134. Z. 18.

28913SW XXXII. S. 134. Z. 27-29.

28914SW XXXII. S. 136. Z. 29-32.

28915So hat er diese als verschiedene Figuren gemalt: „[...] und war Leda, die Mutter der Helena, und Anna, die Mutter der Jungfrau; und alles dies war ihr nur wie Schall von Leiern und Flöten und lebt nur fort in der seltsamen Feinheit, die es ihren Zügen verliehen hat, und in der Farbe ihrer Hände und Augenlider.<<“ In: SW XXXII. S. 137. Z. 1-5.

28916SW XXXII. S. 137. Z. 6-12.

28917SW XXXII. S. 137. Z. 19-21.

eine veredelte Sprache direkt, viel direkter als edle Musik oder tiefsinnig gemalte Landschaft.“²⁸⁹¹⁸ Kunst, so Hofmannsthal hier, kann den Menschen nicht nur durch die Schönheit ergreifen, sondern auch zu der Erziehung des Menschen beitragen.²⁸⁹¹⁹ Dabei zeigt Hofmannsthal auf, dass auch die Ergriffenheit für diese Bilder mit einem religiösen Erleben zusammenhängt.²⁸⁹²⁰ „Darin beruht die tiefe sittliche Wirkung der Mimik Dante’scher Gestalten; sie verräth ein Seelenleben, darin die geistreichste energievollste Begabung im Dienste der intensivsten moralischen Wachheit und des unnachgiebigen Strebens nach Wahrheit steht.“²⁸⁹²¹ Wiederholt wird in dieser Schrift auch das Erleben Gottes von Hofmannsthal hier in eine unmittelbare Verbindung zu der Kunst gestellt: „Ihm wird für eine Zeitlang vielleicht alle andere Kunst neben dieser reizlos und unvornehm, ja etwa leer und gemein vorkommen. Und auch wenn er dann wieder in die elementaren Offenbarungen des Genius, als sind Landschaften von Whistler, Menschenköpfe von Rembrandt, Musik von Mozart, mit atmenden Freuden hinabgetaucht ist, wird er bekennen, es gibt ursprünglichere Weise, dem Herrn zu dienen, aber nicht edlere, noch reinere.“²⁸⁹²²

In *Internationale Kunst-Ausstellung 1894* (1894) zeigt sich der Bezug zum Motiv durch die Beschreibung des Bildes *Master Baby* von Orchardson, welches eine Mutter in „ihrer typischen heiligen Function“²⁸⁹²³ zeigt, mit ihrem Baby. Hofmannsthal bemängelt allerdings, dass das bedeutendste Werk des Künstlers *Magistratssitzung in Landsberg* fehle; hinge es *Master Baby* gegenüber, so gäbe das ein „gutes Einsehen in die fromme englische Art“. ²⁸⁹²⁴ Hofmannsthal kritisiert in dieser Schrift aber auch den Mangel an präraffaelitischer Kunst, darunter die „heidnisch-christliche Märchenphantasie der Watts“. ²⁸⁹²⁵ Den Belgiern, im Gegensatz zu der Holländern, spricht Hofmannsthal einen Mangel an Modernität in ihrer Malerei zu, eben dadurch, dass sie mitunter zu dem tröstenden Charakter der Religion in ihren Bildern zurückkehren. An der modernen Kunst im Deutschen Reich bemängelt Hofmannsthal vor allem, dass die Besten in dieser Ausstellung fehlen: „Nicht anders als verbotene Flugblätter in aufgeregter Zeit gehen die radierten Blätter dieses unseres neuen Dürer, diese tiefsinnigen Evangelien neugeborener Schönheit, durch die Hände einiger weniger Menschen in unserer Stadt.“²⁸⁹²⁶ Auch auf den für Hofmannsthal wohl originellsten Künstler, den Deutschland hat, Max Klinger, bezieht er sich in dieser Schrift.²⁸⁹²⁷ So verweist er auf dessen Werk, indem ein alter Arzt der Musik in seinem Garten lauscht, während der Tod schon auf ihn wartet. Neben die durchaus mittelalterliche Vorstellung des Todes, „der mit bösen Augen im Wipfel eines Baumes sitzt“, ²⁸⁹²⁸ sind „eitle[...] und herrische[...] Göttinnen“²⁸⁹²⁹ getreten, eine antike Gottesvorstellung. Aufgrund des Fehlens von Max Klinger bemängelt Hofmannsthal weitreichend, dass es innerhalb der gezeigten Gemälde des Deutschen Reiches einen Mangel der großen Künstler gibt, und stattdessen das „Sittenbild oder Anecdotenbild mit und ohne Costüm [...] noch immer in bedauerlicher Anzahl vertreten“²⁸⁹³⁰ ist, wodurch Hofmannsthal ihnen einen Mangel an Allegorie attestiert. In Bezug auf die spanische Kunst bemerkt Hofmannsthal ihr malerisches Können, wenn sie es auch nicht interessiert in ihrer Kunst „wiederzugeben, wie Gottes große wesenlose Natur einem tiefsinnigen Künstler vorkommt“. ²⁸⁹³¹ Schließlich kommt Hofmannsthal auch auf die Kunst in Österreich zu sprechen, wobei er Wien als einen Ort

28918SW XXXII. S. 137. Z. 21-26.

28919„Diese gemalten Menschen erziehen die Seele durch das Beispiel ihres edlen Betragens.“ In: SW XXXII. S. 137. Z. 26-27.

28920„Nach einigem Nachdenken wird es uns blitzartig klar, und wir schauern zusammen vor ehrfurchtsvollem Staunen über das subtile und unerbittlich wahrhaftige Eigenleben dieser kleinen Gestalten; die Ursache ihrer Emotion war in den meisten Fällen die, daß sie in einem Wort, einem Eigennamen, der etwa im Gespräch unterlief, einer Sentenz, die zufällig fiel, mit der Lucidität hochbegabter überlegener Menschen eine Anspielung erkannten oder die Analogie mit einem solchen Ereignisse spürten, das in ihrem vergangenen sittlichen Leben verhängnißvoll war.“ In: SW XXXII. S. 137-138. Z. 36-38//1-5.

28921SW XXXII. S. 138. Z. 8-12.

28922SW XXXII. S. 138. Z. 23-30.

28923SW XXXII. S. 120. Z. 21.

28924SW XXXII. S. 120. Z. 18-19.

28925SW XXXII. S. 121. Z. 18-19.

28926SW XXXII. S. 123-124. Z. 39-41//1.

28927„Dem oder jenem jungen Menschen ist im Kaufhaus beim Durchfliegen irgend welches Kunstblattes aus einer schlechten Reproduktion so blitzartige Offenbarung einer neuen ergreifenden Schönheit aufgefliegen, daß es ihm wie einen klingenden Stich ins Herzs gab und manche Phantome seiner Sehnsucht seitdem Gestalt gefunden haben.“ In: SW XXXII. S. 124. Z. 3-8.

28928SW XXXII. S. 124. Z. 16.

28929SW XXXII. S. 124. Z. 17.

28930SW XXXII. S. 124. Z. 31-32.

28931SW XXXII. S. 125. Z. 17-18.

künstlerischer Inspiration auffasst: „Und dann, später abends, die Dämmerung der Wienufer: über der schwarzen Leere des Flußbettes das schwarze Gewirre der Büsche und Bäume, von zahllosen kleinen Laternen durchsetzt, auf einen wesenslosen transparenten Fond graugelben Dunstes aufgespannt und darüber, beherrschend, die drei dunklen harmonischen Kuppeln der Karlskirche!“²⁸⁹³² Doch Hofmannsthal erkennt den Mangel an Umsetzung der Atmosphäre in der Kunst der Wiener Maler. So mag Carl Moll mit seinem *Naschmarkt mit der Karlskirche* ähnliches gemeint haben, aber Hofmannsthal attestiert auch diesem Gemälde einen Mangel an Individualität.

In *Ausstellung der Münchener >>Secession<< und der >>Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler<<* (1894) spricht Hofmannsthal von den jüngeren und älteren Künstlern, die sich vor drei oder vier Jahren von dem Glaspalast lösten und in deren Mitte zwei große Namen standen: Böcklin (neuromantisch) und Uhde (naturalistisches Programm). Die jüngsten unter diesen Künstlern hatten neben Böcklin und Uhde jedoch schon „ein paar neue Götter im Kopf: Besnard und die Luministen, Whistler, die Schotten und das Japanisieren.“²⁸⁹³³ Hofmannsthal bezieht sich auch auf verschiedene Künstler, die er kritisch betrachtet, darunter Albert Keller: „Um einen Effect von starkem Mondlicht auf nacktem Fleisch herauszubringen, hängt er ein Modell in der Art des Gabriel Max auf ein Märtyrerkreuz, ohne sich mit dem Thema selber innerlich auch nur im geringsten abzufinden, nicht einmal in der hysterisch-schablonenhaften Manier des Vorbildes; eine sehr hübsche Studie von Licht und hellem Wasser in einem Badezimmer möbliert er mit einer jener Ebers-Römerinnen, die doch die Fabrikmarke Alma-Tadema tragen und schon durch ihre Geschmacklosigkeit vor Nachahmung geschützt sein sollten; dann macht er eine Kreuzigung, roh, seelenlos und, was schlimmer ist, absichtlich in ihrer Brutalität.“²⁸⁹³⁴ Was Hofmannsthal hier kritisch anspricht, ist keineswegs die religiöse Thematik, sondern die fehlende innere Ergriffenheit in Kombination mit der plumpen Nachahmung. Diese Kritik führt Hofmannsthal auch dazu, die Werke von Paul Höcker anzuführen, in denen sich ebenso der Mangel an dem wirklich Empfundene zeigt.²⁸⁹³⁵ Der größte Künstler unter den Angesprochenen, erscheint Hofmannsthal der 31jährige Franz Stuck zu sein, ist er doch „am meisten ein Schöpfer, wenn auch nicht der mit der größten Feinheit und Eindringlichkeit des Empfindens“.²⁸⁹³⁶ Das Motiv zeigt sich auch im zweiten Teil der Schrift, in der Hofmannsthal zahlreiche Künstler mit ihren Gemälden aufgreift, darunter den Maler Thomas mit seinem Gemälde *Der Sämann* und *Heilige Cäcilie*²⁸⁹³⁷ oder aber Becker-Gundahl, der ein paar „wahrhaftige und nicht seelenlose Menschenköpfe“²⁸⁹³⁸ gemalt hat, oder er verweist auf das Madonnengemälde („merkwürdige Madonna“)²⁸⁹³⁹ des Malers Hugo König²⁸⁹⁴⁰ und auf eines von Hierl-Deronco: „Die zweimal variierte Heilige von Hierl-Deronco mit dem asketischen Gesicht, dem Heiligenschein und dem violetten Schleier unter nächtlichen Bäumen erscheint als kein so starkes Kunstwerk, wenn auch nicht ohne Rang und Werth.“²⁸⁹⁴¹

Ebenso thematisiert Hofmannsthal das Motiv in der Schrift *Theodor von Hörmann* (1895) durch die Büste bei einer Kunst-Ausstellung. Hofmannsthal verdeutlicht hier neuerlich das Zusammenspiel zwischen Kunst und Religion (Moral) und zwar dahingehend, dass die Kunst den jeweiligen Zustand der Welt offenbart, wenn es heißt: „Denn in der herrschenden Schablone jeder Kunst liegen immer als verborgene Assoziationen sämtliche schöne Lügen einer Zeit, ihre sämtlichen moralischen, socialen und intellectuellen Verführungen zur Unwahrheit.“²⁸⁹⁴² Während in *Über ein Buch von Alfred Berger* (1896)

28932SW XXXII. S. 126. Z. 31-36.

28933SW XXXII. S. 147. Z. 10-11.

28934SW XXXII. S. 148. Z. 18-28.

28935„[...]und jetzt plötzlich eine stigmatisirte Heilige, gemalte Ekstase, die sublimste mystische Erscheinungsform des sublimsten Innenlebens. Ja, wir wissen, die Murillo und Zurbaran haben neben ihren Verzückten auch Gassenbuben und andere harmlose Dinge gemacht, o ja, wir wissen das...“ In: SW XXXII. S. 148-149. Z. 39-41//1-2.

28936SW XXXII. S. 149. Z. 18-20.

28937„[...] auch etwas Hartes in der Farben und Luftbehandlung [...] trotz aller Poesie der inneren Ausführung“. In: SW XXXII. S. 150. Z. 23-24.

28938SW XXXII. S. 150. Z. 29-30.

28939SW XXXII. S. 151. Z. 8.

28940„Sie ist sehr jung, in ganz weiße reiche Tücher wie in Grabtücher eingehüllt, und unsäglich einsam mit dem unwissenden nackten Kind im Arm“. In: SW XXXII. S. 151. Z. 8-10.

28941SW XXXII. S. 151. Z. 15-19.

28942SW XXXII. S. 157. Z. 9-12.

Aus dem Jahr 1895 stammt auch die Schrift *Eine Monographie* (1895), in der lediglich Gott Erwähnung findet (SW XXXII. S. 161).

Hofmannsthal nur einen kurzen Bezug zum Motiv nimmt in Verbindung mit dem Erleben der Kunst,²⁸⁹⁴³ sowie auch in *Französische Redensarten* (1897)²⁸⁹⁴⁴ durch die Lebendigkeit der Sprache, legt Hofmannsthal den Zug zur Religion in *Poesie und Leben* (1896) weitreichender an, betont er doch hier die Differenz zwischen seinem Wesen und dem Anschein. Zudem betont er neuerlich die Verführungskraft Wiens, versucht aber gleichsam das Bild, welches sie sich von ihm gemacht haben, zu erschüttern („[...] dass Sie glauben würden, ich habe mit Ihnen geopfert, wo ich gegen Sie geopfert habe, und mich loben würden“).²⁸⁹⁴⁵ Hofmannsthal betont in dieser Schrift mitunter seine Differenz zwischen sich und den Zuhörenden, aber auch seine Unkenntnis in bestimmten Gebieten, wobei er sich mitunter auf die „Sittengeschichte, oder Sociologie“²⁸⁹⁴⁶ bezieht. Dabei attestiert Hofmannsthal der gegenwärtigen Kunst einen Einbruch innerhalb der Konzeption, woran Goethe in Hofmannsthals Augen nicht unschuldig erscheint, heißt es doch: „Man erinnert sich an die gefährlichen Gleichnisse vom Gelegenheitsgedicht und von dem >>sich etwas von der Seele Schreiben<<.“²⁸⁹⁴⁷ Hofmannsthal verweist in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung der Worte für den Dichter und auf das, was sie hervorrufen sollen, nämlich eine Stimmung für die Seele: „Wenn Sie sich zu dieser Definition²⁸⁹⁴⁸ der leichtesten der Künste zurückfinden können, werden Sie etwas wie eine verworrene Last des Gewissens von sich abgetan haben. Die Worte sind alles, die Worte, mit denen man Gesehenes und Gehörtes zu einem neuen Dasein hervorrufen und nach inspirierten Gesetzen als ein Bewegtes vorspiegeln kann.“²⁸⁹⁴⁹ Obwohl Hofmannsthal das Gewissen aus der Poesie herauslösen will, bedeutet dies keineswegs, sich von Gott zu distanzieren, denn: „Das Element der Dichtkunst ist ein Geistiges, es sind sie schwebenden, die unendlich vieldeutigen, die zwischen Gott und Geschöpf hangenden Worte. Eine schöngesinnte Dichterschule der halbvergangenen Zeit hat viel Starrheit und enges Verstehen verschuldet, indem sie zu reichlich war im Vergleichen der Gedichte mit geschnittenen Steinen, Bürsten, Juwelen und Bauwerken.“²⁸⁹⁵⁰ Wichtig ist Hofmannsthal doch auch in dieser Schrift der Aspekt der Lebendigkeit, wobei er gleichsam an seiner Zeit zweifelt, ob diese die Lebendigkeit überhaupt noch habe: „von der Bibel angefangen, können alle Gedichte nur von Lebendigen ergriffen, nur von Lebendigen genossen werden. [...] Aber was wissen die Menschen dieser Zeit von der Innigkeit des Lebens!“²⁸⁹⁵¹ Dabei zeigt sich auch hier, dass das was Hofmannsthal die Stimmung genannt hatte, diese Verbindung zwischen Welt und den Menschen und zwischen den Menschen und Gott, sich auch hier nicht durch die Unzulänglichkeit der Worte erfassen lässt.

In *Englischer Stil* (1896) zeigt sich das Motiv erstmalig durch das Interesse von Poesie und Malerei für das englische junge Mädchen: „Es schritt über die >>goldene Stiege<<, es beugte sich als >>seliges Fräulein<< über die Himmelsmauer. Man gab ihm mystische Blumen in die Haare, in die zarten kinderhaften Hände fremdartige Musikinstrumente, schmale Harfen, übermäßig schlanke Lauten, wie sie passen, um vor Gottes Thron Musik zu machen.“²⁸⁹⁵² Hofmannsthal kommt aber auch immer wieder auf die Barrion Schwestern zu sprechen, die er zu Beginn der Schrift erwähnt hatte und deren träumerischen Zauber Hofmannsthal auf der Bühne erkennt, mitunter durch ihren Gesang. Aber erst die Begegnung mit dem Alltäglichen, so Hofmannsthal hier, mache ihren wirklichen Zauber aus: „Es war nun erst doppelt schön, sie

Z. 2).

28943, „Dieses verführerische Unmoralische schwingt überall dort mit, wo Menschen, denen die Dichtkunst ein Erlebnis, oder besser das Erlebnis ihres Lebens war, ihr tiefes Wissen um das Wesen ihrer Kunst nicht in der verschleierte Offenbarung eines Werkes, sondern in nackten Worten an den Tag gegeben haben: ihnen hört etwas in uns mit der gleichen halb schuldbewußten Lüsterheit zu, mit der wir in nicht guten Stunden die problematischen Grundlagen alles Denkens und Fühlens aufzudecken lieben, aber freilich auch mit der fast trunkenen Heiterkeit wiederum, die jedes große Verraten tiefer Geheimnisse im Gemüth erregt.“ In: SW XXXII. S. 196. Z. 1-10.

28944SW XXXII. S. 209. Z. 37.

28945SW XXXII. S. 184. Z. 1-3.

28946SW XXXII. S. 184. Z. 21-22.

28947SW XXXII. S. 185. Z. 2-4.

28948, „Ich weiß nicht, ob Ihnen unter all' dem ermüdenden Geschwätz von Individualität, Stil, Gesinnung, Stimmung und so fort nicht das Bewußtsein dafür abhanden gekommen ist, daß das Material der Poesie die Worte sind“ (SW XXXII. S. 185. Z. 18-21), die einen „traumhaft deutlichen, flüchtigen Seelenzustand hervorrufen, den wir Stimmung nennen.“ In: SW XXXII. S. 185. Z. 25-26.

28949SW XXXII. S. 185. Z. 26-31.

28950SW XXXII. S. 188. Z. 3-8.

28951SW XXXII. S. 188. Z. 12-18.

28952SW XXXII. S. 177. Z. 30-35.

dann wieder von ihren leichtfertig-vertraulichen Liedern und ihrem vielwissenden Lachen verstummen und still und feierlich wie kindische Priesterinnen eine alte Gavotte tanzen zu sehen. Denn im Tiefsten vermag uns keine andere Anmut zu rühren als die durch das Leben durchgedrungene.“²⁸⁹⁵³

Hofmannsthal schildert die Schönheit des Werkes Altenbergs in *Das Buch von Peter Altenberg* (1896) und formuliert: „Es bleibt da und betet mit gutem Gewissen Nichtigkeiten an.“²⁸⁹⁵⁴ Dadurch äußert Hofmannsthal aber mitunter auch seine Kritik an dem Werk, hat es doch dennoch ein „gutes Gewissen“,²⁸⁹⁵⁵ obwohl es an allem „Wichtige[n]“²⁸⁹⁵⁶ vorbeigeht. In diesem Sinne spricht Hofmannsthal, in Gedanken an das Buch, auch von dessen „Gewissenlosigkeit“.²⁸⁹⁵⁷ Hofmannsthal geht davon aus, dass das Buch Altenbergs eine gewisse Kultur voraussetze beim Leser.²⁸⁹⁵⁸ Sowie attestiert er dem Buch Altenbergs eine Liebe zum Zwecklosen („die Anbetung des höchst Künstlichen, das sich dem höchst Natürlichen annähert: Leben als Gartenkunst.“²⁸⁹⁵⁹

Auch in den kurzen Aphorismen zu *Dichter und Leben* (1897) zeigt sich das Motiv durch den Dichter²⁸⁹⁶⁰ und in *Bildlicher Ausdruck* (1897) dadurch, dass für Hofmannsthal der „bildliche ausdrück kern und wesen aller poesie“²⁸⁹⁶¹ ist. Hofmannsthal versteht hier die Handlungen der Figuren als „gleichnisse, aus vielen gleichnissen zusammengesetzt“,²⁸⁹⁶² weshalb er auch über den Dichter zu sagen vermag: „Was der dichter in seinen unaufhörlichen gleichnissen sagt, das läßt sich niemals auf irgendeine andere weise (ohne gleichnisse) sagen: nur das leben vermag das gleich auszudrücken, aber in seinem stoff, wortlos.“²⁸⁹⁶³

In *Kaiserin Elisabeth* (1898) liefert Hofmannsthal die Übersetzung des Nachrufs D’Annunzios auf die österreichische Kaiserin: „Das Sterbliche der Kaiserin, die nicht rasten konnte, ist hinabgesunken in eine dunkle und kalte Gruft, da der Zwang der geheiligten Gebräuche stärker war als das letzte Wort des unbeugsamen Willens, der, solange er lebte, sich Freiheit schuf.“²⁸⁹⁶⁴ Als rastlose Frau, sei sie aber erst durch ihren Tod, den sie geahnt hatte, zum Mythos geworden, „eine Haltgöttin des Traumes“.²⁸⁹⁶⁵

Ebenso zeigt sich das Motiv auch durch einen kurzen Vermerk, allerdings ebenso in Verbindung mit der Konzeption, in *Über den Sprachgebrauch bei den Dichtern der Plejade* (1898)²⁸⁹⁶⁶ und in den losen *Notizen zu einem Aufsatz über Puvis de Chavannes* (1898?) in Bezugnahme auf die Inspirationsquelle des Autors („die durch das Leben geschlungenen silbernen göttlichen Fäden“),²⁸⁹⁶⁷ wobei der Fokus nicht allein auf der Religion liegt, sondern gleichsam ein arbeitsames Leben angedeutet wird.²⁸⁹⁶⁸ Hofmannsthal macht aber auch in dieser Schrift deutlich, dass die Veränderung im Umgang mit der Religion unmittelbar durch das technisierte Zeitalter, indem er und seine Zeitgenossen leben, bestimmt ist, heißt es doch: „der Aufschwung des Gemütes durch die Wissenschaft = was der antike Rausch und die Gottesbegeisterung

28953SW XXXII. S. 179. Z. 35-39.

28954SW XXXII. S. 191. Z. 21-22.

28955SW XXXII. S. 191. Z. 22.

28956SW XXXII. S. 191. Z. 23.

28957SW XXXII. S. 191. Z. 28.

28958Über diese Kultur heißt es, sie sei nichts anderes als die „Scheu vor dem Alltäglichen zu haben als vor dem Göttlichen.“ In: SW XXXII. S. 191. Z. 31-32.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 192. Z. 21.

28959SW XXXII. S. 193. Z. 8-9.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 193. Z. 21, SW XXXII. S. 194. Z. 2, SW XXXII. S. 194. Z. 8, SW XXXII. S. 194. Z. 13.

28960„Dies ist der gefährlichste beruf, der sich immer mit dem schein des sittlichen abgibt; er führt dazu, sich mit sittlichen möglichkeiten zu begnügen.“ In: SW XXXII. S. 208. Z. 7-9.

28961SW XXXII. S. 207. Z. 8-9.

28962SW XXXII. S. 207. Z. 12-13.

28963SW XXXII. S. 207. Z. 16-19.

28964SW XXXII. S. 215. Z. 2-5.

28965SW XXXII. S. 218. Z. 25.

28966„Die Gebilde der klassischen Poesie- und Redekunst verklärt durch den Glanz der Jahrtausende, die dazwischen gelagert sind, und die von keinem alltäglichen Gebrauch entweihten Sprachen, in denen sie ausgedrückt sind, fließen vor dem bewundernden Geist der Epigonen zusammen zu einem einheitlichen Ganzen, das in seiner Fülle, seiner Feierlichkeit und seiner Feinheit kaum mehr irdisch erscheint.“ In: SW XXXII. S. 287. Z. 6-12.

28967GW Bd. VIII. S. 573.

28968„Landschaft des Puvis de Chavannes: unromantisch, das was sich vom Menschen noch beherrschen läßt [...] nicht das Hingeben an Übermächtiges, das ist das Auflösende, der Zusammenhang mit allen allzunahen allzu schwer zu fassenden Göttern dem Übermächtigen.“ In: SW XXXII. S. 289-290. Z. 31/1-5.

war“.²⁸⁹⁶⁹

Vor allem aber auch in *Vom dichterischen Dasein* (1907) bezieht sich Hofmannsthal neuerlich auf die Kunst und den Dichter, sowie auch auf die Problematik im Umgang mit der Sprache.²⁸⁹⁷⁰ Hofmannsthal kritisiert vor allem das Zeitalter seiner nahen Vergangenheit, das seiner Väter, durch das es ihm nur schwerlich begreifbar ist, wie überhaupt etwas Geistiges aus den früheren Epochen, zu ihnen zu dringen im Stande war. Aber auch in dieser Schrift verweist Hofmannsthal nicht nur neuerlich, in Verbindung mit der Religion, auf die Konzeption, es zeigt sich auch hier, dass diese Konzeption für ihn in Verbindung mit Goethe gesetzt ist. Sich auf die Zeit zwischen 1790 bis 1820 beziehend, zeigt Hofmannsthal auf, dass jene Epoche „[g]eheimnisvoll [...], lockend und manchmal grausig“²⁸⁹⁷¹ von der Natur umgeben war. Auch Goethe selbst, so Hofmannsthal, war von der Natur umgeben und auf sie bezogen, hatte er doch aus ihr die „ewige Gesetze, innerste Wahrheiten, Gleichnisse“²⁸⁹⁷² entnommen. Was bedeutsamer jedoch scheint, ist, dass Goethe für Hofmannsthal nicht nur in der Natur verwurzelt war, sondern darüber im Leben selbst: „Nach ihrem Rhythmus ging der Rhythmus seines großen Lebens. Er war ganz in ihr und ganz im Menschlichen.“²⁸⁹⁷³ Die folgenden Generationen jedoch hatten sich immer mehr von der Natur distanziert, wodurch Hofmannsthal gleichsam die Distanz zur Religion anklingen lässt.

„Madonna! Ja! Die Gartentür .. und Schritte!“²⁸⁹⁷⁴ Dies sind in dem lyrischen Drama *Gestern* (1891) die ersten Worte die Arlette ausspricht, als sie ihren Geliebten heimlich aus dem Hause Andreas weist, wodurch sie sich als leichtfertig im Umgang mit dem Namen der Mutter Gottes zeigt.²⁸⁹⁷⁵ Als Andrea Arlette von seiner Lebenseinstellung berichtet, glaubend, an ein Lieben, das für den Augenblick und nicht für die Dauer und Treue einsteht, warnt sie ihn: „Nimm dich in acht, der Glaube ist gefährlich!“²⁸⁹⁷⁶ Hofmannsthal deutet hier mit seiner Formulierung an, dass der Ästhetizismus die Stellung des Glaubens in seinem Leben einnimmt. Andrea jedoch verwirft diese Warnung der Geliebten, denn: „O nein, nur schön und kühn, berauschend, ehrlich. / Er spült fort, was unsern Geist umklammert, / Als Rücksicht hemmt und als Gewissen jammert, / Mit tausend unverdienten Strafen droht.“²⁸⁹⁷⁷ Religion, Moral und Gewissen sind für Andrea Hemmnisse, die der Ästhetizismus weggespült hat; hat er doch an deren Stelle ein grenzenloses Erleben gesetzt.²⁸⁹⁷⁸ Andreas Gott ist die Empfindungssucht, was Richard Alewyn auch zu der Äußerung

28969GW Bd. VIII. S. 574

28970„Wir tragen einen Begriff in uns und sind ein dichterisches Zeitalter gewahr geworden und ahnen einen Zustand der Welt und der und der Gemüter, der diese kurze Blüte unglaublicher Geistigkeit aus sich hervorbrachte, und wenden uns zurück und stehen in einem Weltzustand, so ungleich jenem, als Worte auszusprechen vermögen.“ In: GW Bd. VIII. S. 84.

28971GW Bd. VIII. S. 85.

28972GW Bd. VIII. S. 85.

28973GW Bd. VIII. S. 85.

28974SW III. S. 7. Z. 16.

28975Aber das Wort Madonna wird auch von Andrea verwendet, wenn es um Arlette geht: „Sag der Madonna, daß wir sie erwarten.“ In: SW III. S. 16. Z. 31. Arlette rief die Madonna im Zuge der Religion an; Andrea benutzt dieses Wort jedoch nur im Sinne der Ansprache Arlettes als Frau.

28976SW III. S. 10. Z. 29.

28977SW III. S. 10. Z. 31-34.

28978Auch Alewyn betont, dass die Moral zurückgedrängt wird zu Gunsten des ästhetizistischen Erlebens: „moralisch vorurteilslos bis zur Pedanterie, bereit, jeden Betrug zu bewundern, solange er nur kunstvoll geschmiedet ist, auch wobei selbst die Kosten zu tragen hat, überhaupt ein glühender Verehrer eines Verbotenen und Verruchten, der klassische Vertreter des >>ästhetischen Immoralismus<< also und ein gewissenhafter Leser von Oscar Wildes *On the Decay of Lying* ... ferner ein Verächter des Gewöhnlichen und Gemeinen, von Gesetz und Sitte, und damit ein Apostel der aristokratischen >>Herrenmoral<<“. In: Alewyn, S. 48-49.

Zudem geht Alewyn der Differenz zwischen Arlette und Andrea nach, doch widerspricht er sich auch, sieht er doch in Arlette eine Gewissenlosigkeit, während Andrea für ihn über ein Gewissen verfügt, was ihm erst das Leid bringt: „So wird Arlette vielleicht auch zu leiden haben, aber sie wird nie mit sich selbst uneins werden. Sie kann vielleicht sogar zugrunde gehen, aber sie wird nie innerlich scheitern. Nur bei so einem völligen Mangel an Bewußtsein und Gewissen ist es überhaupt möglich, die Philosophie Andreas zu leben. Daß Andrea jedoch gewohnt ist, nachzudenken, und den Mut hat, schonungslos Konsequenzen zu ziehen, kurz, daß er ein Gewissen hat, wird ihm viel Leid eintragen, aber auch wirkliche Erfahrung.“ In: Alewyn, S. 52.

Während für Alewyn Andrea den „Zusammenbruch des impressionistischen Ich“ (In: Alewyn, S. 55) erleben muss, spricht er ihm neuerlich so etwas wie ein Gewissen zu („Sie wäre keine wirkliche Erfahrung, sondern nur eine flüchtige Stimmung, wenn Andrea wirklich das Geschöpf des Augenblickes wäre, das er zu sein glaubte“, Alewyn. S. 55) und betont ebenso den Mangel davon an Arlette: „Selber ohne Gewissen und Reue, kann sie nicht verstehen, was Andrea quält und was ihn zwingt, die tote Vergangenheit wieder aufzurühren.“ In: Alewyn, S. 55.

bringt: „Er weiß von keinem Gewissen und keinem Gebot, er kennt nichts als *der freien Triebe freies Spiel*.“

²⁸⁹⁷⁹ Dies zeigt sich auch in Verbindung mit seinen Freunden, über die er sagt: „In jedem schläft ein Funken, der mir frommt“. ²⁸⁹⁸⁰ Die Distanz zu Religion und Moral, gerade auch an dem Beispiel Andreas, hat auch schon Marie Herzfeld in *Ein junger Dichter und sein Erstlingsstück. Eine Studie; 1892* bemerkt, wenn sie über den Menschen der Moderne sagt: „Der Gegenwartsmensch wird nicht fertig mit dem Dasein. Er hat seinen Gott zertrümmert, die Natur entseelt, jeden Enthusiasmus weggezweifelt, alle Illusionen durchlöchert; die Vergangenheit ein Grab, die Zukunft ein Grab, - so steht er in der Gegenwart, wie auf einer nackten Klippeninsel, über welche die Brandung der Ewigkeit ihren gierigen Schaum sprüht.“ ²⁸⁹⁸¹ Marie Herzfeld zeigt sich in ihrer Untersuchung über Hofmannsthals Werk und seinen Protagonisten dabei vor allem auf Andrea gerichtet, von dem sie sagt: „Er sein Gott, sein einziger Gott.“ ²⁸⁹⁸²

Mit der zweiten Szene sieht sich Andrea nicht nur mit seiner Vergangenheit konfrontiert, sondern auch mit der Religion und den einstmaligen – zumindest zum Schein – gelebten religiösen Idealen. Dabei zeigt sich, dass Andrea nicht bar von jeder Moral ist, kann er doch Tugend von Sünde unterscheiden, wenn er selbst über sich sagt: „Ich bin gescheitert an den alten Sünden.“ ²⁸⁹⁸³ Die Distanz und Fremdheit, die Andrea in Bezug auf die gemeinsame Vergangenheit bekennt, ²⁸⁹⁸⁴ führt bei Marsilio dazu zu sagen: „Wer nicht für mich ist, der ist wider mich. / So spricht der Herr .. Ich gehe.“ ²⁸⁹⁸⁵ Trotz der Distanz Andreas zur Vergangenheit, heißt er den früheren Gefährten, sich zu erklären, was Marsilio tut, indem er von einer Erneuerung der Religion und Idealen spricht, die auch Andrea und ihn einst verbunden haben:

„Was einst in unsern jungen Herzen war,
Heut ist's der Glaube einer frommen Schar:
Von Padua entzündet, soll auf Erden
Das Licht Savonarolas wieder werden,
Der reinigenden Reue heller Brand
Hinfahren durch dies angefaulte Land.
Mit feuchten Geißeln, blutbesprengten Haaren
Durchziehn Perugia schon die Büßerscharen.
Es zucken feige die zerfleischten Gliedern
Des Geistes Sieg verkünden ihre Lieder.
Auf ihren Stirnen, den verklärten, bleichen,
Flammt durch den Qualm der Nacht das Kreuzeszeichen,
Es geht vor unsrer Schar ein Gotteswehen,
Der heil'gen Wut kann keiner widerstehen.“ ²⁸⁹⁸⁶

Dagegen betont Erwin Kobel, dass man sich den Zugang zu Andrea verbauen würde, wenn man ihn mit „moralischen Maßstäben“ messen würde, da er ein Augenblicksmensch ist. In: Kobel, S. 9.

28979Alewyn: S. 51.

28980SW III. S. 11. Z. 34.

Elementar für die Auseinandersetzung mit Hofmannsthals Schilderung der Religion, zeigt sich die Arbeit Richard Alewyns *Über Hugo von Hofmannsthal* (1958), der in dem Abschnitt *Hofmannsthals Anfang: „Gestern“* (1949) über dieses frühe Werk Hofmannsthals äußert: „Drei Elemente Hofmannsthals sind hier schon da: Das Stoffliche, das Seelische und das Sittliche -“ In: Alewyn, S. 47.

28981Wunberg, Gotthart: Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals in Deutschland. Athenäum Verlag. Frankfurt am Main, 1972. S. 42.

28982Wunberg: S. 42.

28983SW III. S. 14. Z. 24.

28984Auch Ludwig betont Andreas Zug Marsilio zu helfen, nimmt aber gleichsam Stellung zu seinem mangelhaften Bezug zur Religion: „Andrea, der sich vom gottgeweihten Leben abgekehrt hat und nur noch auf die Befriedigung seiner Gelüste aus ist, gewährt ihm denn auch den erbetenen Schutz in seinem Haus.“ In: Ludwig, S. 29.

28985SW III. S. 15. Z. 2-3.

28986SW III. S. 15. Z. 9-22.

Am 3. Januar 1892 schreibt Gustav Schönaich über Theophil Morren's *Gestern*: „daß der Dichter dadurch, daß er auch das Widerspiel der Renaissance, die durch Savonarola hervorgerufene große religiöse Bewegung, in den Vorgang mit hineinspielen läßt, das Bild der Zeit und das sich vor uns abspielende innere Geschehniß vertieft.“ In: SW III. S. 314. Z. 23-26.

Auch Alewyn geht auf Marsilio und dessen Zug zur Religion ein, gegen den er Andrea kontrastiert: „In ihm hat sich der heilige Eifer erneuert, der in dem Gottesmann Savonarola brannte, und als Anführer einer Schar von Geißlern und Bilderstürmern eifert er gegen Üppigkeit und Sinnenlust. Damit tritt dem Andrea im doppelten Sinne ein Gegenspieler gegenüber: der ethische dem impressionistischen Menschen und der Asket dem Genießer.“ In: Alewyn, S. 53.

Andreas Verbindung zur Religion jedoch beruhte allein auf seinem ästhetizistischen Verlangen, einen neuen Impuls in seinem Leben zu erlangen („Es war so schön, die Lust am Sichverlieren / In unergründlichen, verbotenen Revieren ...“).²⁸⁹⁸⁷ Dementsprechend bekennt Andrea zu Beginn der dritten Szene, dass er die Religion noch nie so erlebt hat, wie sein früherer Gefährte. Das reine Erkennen dieser Distanz zwischen sich und dem Freund, lässt erahnen, dass Andrea auch hier ein Fehlen, hier in Bezug auf seine Stellung zur Religion, erkennt: „Es gibt noch Stürme, die mich nie durchbebt! / Noch Ungefühltes kann das Leben schenken .. / Nur an das eine möcht´ ich niemals denken: / Wie schal dies sein wird, wenn ich´s ausgelebt!“

²⁸⁹⁸⁸ Durch die Religion also, wähnt Andrea, dass er immer noch Neues – im Sinne des ästhetizistischen Erlebens – erfahren kann, dass es immer noch neue Augenblicksmomente für ihn geben wird.

Mit dem Auftreten des Kardinals von Ostia, erscheint ein Vertreter der Kirche auf Erden.²⁸⁹⁸⁹ Dieser erscheint von Anfang an den ästhetizistischen Genüssen mehr als aufgeschlossen, bedauert er nicht bei Palla zugegen gewesen zu sein und demzufolge viel versäumt zu haben.²⁸⁹⁹⁰ In der dritten Szene zeigt sich Andreas ästhetizistische Auffassung in Bezug auf die Religion ebenso, hier durch das Gespräch mit dem Maler Fortunio. Sich seinen wechselnden Launen und Trieben hingebend, sagt er ihm: „Mir ist vor keinem meiner Triebe bange: / Ich lausche nur, was jeglicher verlange! / Da will der eine in Askese beben, / Mit keuschen Engeln Giottos sich umgeben,“²⁸⁹⁹¹

Wie unbedeutend für Andrea die Religion, die Moral und die Grenzen im Leben sind, zeigt sich in der vierten Szene durch das Gespräch mit den angekommenen Freunden. So ist es nicht die Lüge des Ser Vespasiano, die Andrea bedrückt, sondern der gewöhnliche Versuch, mit dem er ihn zu betrügen gedachte.²⁸⁹⁹² In Andreas Leben kann es nicht um Treue und Halt gehen, denn er steht den Menschen gegenüber, die ihre „Triebe zähmen“²⁸⁹⁹³ und stuft Ehrlichkeit als Bequemlichkeit ab.

„Eintönig ist das Gute, schal und bleich
Allein die Sünde ist unendlich reich!
Und es ist nichts verächtlicher auf Erden,
Als dumm betrügen, dumm betrogen werden!“²⁸⁹⁹⁴

Während Andrea sich mit seinem Lebensverständnis als Herr über allem wähnt, deutet Hofmannsthal gleichsam den Betrug an, der direkt hinter seinem Rücken stattfindet und der ihn schließlich mit seiner Lebenseinstellung zu Fall bringen wird („Corbaccio und der Kardinal sehen einander verstohlen an und lachen“).²⁸⁹⁹⁵ Dass Andrea wirklich das Fehlen seines ästhetizistischen Lebensverständnisses zu begreifen beginnt, zeigt sich auch in der fünften Szene, in der Andrea den Kardinal und Fantasio dazu aufruft, ihm die Kraft der Entscheidung zurückzugeben („Gib mir die Weihe, Oheim Kardinal, / Die mich erst schützt vor dieser Höllenqual!“).²⁸⁹⁹⁶ Die Unfähigkeit des Freundes und des Kardinals jedoch lassen Andrea die Schuld für den Verfall seines Hauses nicht empfinden und die Verantwortung dafür gleichsam von sich weisen.

Auch sieht Jendris Alwast in Andrea ein „Impressionistische[s] Ich“. In: Alwast, Jendris: Die Spannung von Welt und Mensch in den Lyrischen Dramen Hugo von Hofmannsthal. HAAG + HERCHEN Verlag. Frankfurt am Main, 1976, S. 3. Dementsprechend ist auch sein Handeln für ihn kein „sittliches“. In: Alwast, S. 4.

Ludwig Birger wiederum verweist auf die gemeinsame Vergangenheit Andreas und Marsilios, hatten sie doch einstmal die „gleichen sittlichen Ideale gehabt“. In: Ludwig, Birger: Das europäische Drama von 1890 bis 1980 und der philosophiegeschichtliche Tragik-Begriff. Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde vorgelegt der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn. Projekt-Verlag. Dortmund, 1995. S. 28.

Dabei übersieht er jedoch, dass die Religion für Andrea auch damals nur eine Spielform war einen neuen Genuss zu erleben.

28987SW III. S. 14. Z. 19-20.

28988SW III. S. 16. Z. 23-26.

28989Bestätigt findet sich diese Sicht durch Alewyn: „Der behagliche und genüßliche Kardinal von Ostia steht als Beispiel für den verweltlichten Klerus“. In: Alewyn, S. 48.

28990SW III. S. 17. Z. 2-3.

28991SW III. S. 17. Z. 33-36.

28992SW III. S. 19. Z. 4-7.

28993SW III. S. 19. Z. 27.

28994SW III. S. 20. Z. 5-8.

Treffend erkennt auch Ludwig: „Die Treue heißt Andrea im Gespräch mit Fortunio sittliches Derivat der Gewohnheit und Schwäche“. In: Ludwig, S. 29.

28995SW III. S. 20. Z. 9-10.

Alewyn spricht mitunter von einer moralischen Lehre, der „Widerlegung des Ichwahns und des Vergänglichkeitsrausches“. In: Alewyn. S. 47.

28996SW III. S. 21. Z. 15-16.

Problematisch wirkt hier jedoch auch neuerlich der Kardinal, indem er anzüglich wirkt und die Freunde sich entfernen lässt, während er auf Arlette warten will („Ich bleibe hier und warte auf die Kleine“).²⁸⁹⁹⁷ In der sechsten Szene kommt es schließlich zu dem Aufeinandertreffen zwischen dem Kardinal und Arlette, indem die „Unwahrhaftigkeit der Figuren untereinander auch der Verderbtheit der Moral zu Tage tritt.“²⁸⁹⁹⁸ Während sie mit ihm kokettiert, scheint der Geistliche empfänglich für ihre Reize und Schönheit, wirkt aber gleichzeitig spöttelnd und wenig mitfühlend, zeigt er sich doch frohlockend über die menschlichen Schwächen. Bereits mit den Worten „Ist das zu wenig, kleine Sünde?“,²⁸⁹⁹⁹ greift er Arlette an, fragt zudem nach dem Kleid, mit welchem sie sich vermeintlich für ihren Geliebten schmückt, wirkt „Lauern[d]“²⁹⁰⁰⁰ und anzüglich („Er zieht sie zu sich“),²⁹⁰⁰¹ und gesteht letztendlich sein Wissen um ihren gestrigen Treuebruch. Dieses Wissen kann er allein aus der Beichte erfahren haben, womit er das Beichtgeheimnis missbraucht hat. Zudem deckelt er ihren Treuebruch vor dem verwandten Andrea und reagiert heuchlerisch und verschwörerisch mit den Worten: „Ei, auf mich kannst du bauen!“²⁹⁰⁰² Hofmannsthal deklassiert hier mit dem Verhalten des Kardinals diesen religiösen Vertreter auf Erden, was später in noch anderen Werken geschehen wird. Ludwig zeigt noch eine andere Interpretationsmöglichkeit auf, spricht er doch von den „unsittlichen Hintergedanken“,²⁹⁰⁰³ worunter er fasst: „Die Art, wie er ihr lachend sagt, daß sie auf ihn bauen könne, legt den Verdacht nahe, daß er das Geheimnis des Liebesabenteuers für die Gewährung einer Gegenleistung – und zwar einer Liebesnacht mit ihr – bewahren will.“²⁹⁰⁰⁴ In der siebten Szene macht Andrea neuerlich deutlich, dass er die Religion nur aus ästhetizistischer Sicht betrachtet.²⁹⁰⁰⁵ Alles, ob Mensch oder Natur, lässt Hofmannsthal ihn hier berichten, diene nur seinen Trieben, ist nichts als ein „Gleichnisbronnen“.²⁹⁰⁰⁶ Ebenso greift Andrea die Bedeutung des Oheims für ihn auf, der sich ja selbst schon als ästhetizistisch gefärbt gezeigt hatte: „Du, Oheim Kardinal, bist mein Behagen! / Du machst, daß mir’s an meiner Tafel mundet: / [...] / Durch deine Augen seh ich Trüffel winken; / Du lehrst mir trinkend denken, denkend trinken!“²⁹⁰⁰⁷ In der achten Szene erweitert Hofmannsthal den Bezug zur Religion, indem er sich Corbaccio an Arlette und den Kardinal wenden lässt: „Madonna, hört, Andrea! Kardinal!“²⁹⁰⁰⁸ Der Freund Andreas berichtet den beiden hier von einem „Schauspiel“,²⁹⁰⁰⁹ das Andrea, Arlette und der Kardinal versäumt hätten: im Dorf hat sich eine Bürgergemeinde zusammengetan, die ihre Schuld bekennt und um Vergebung bittet.²⁹⁰¹⁰ Der Kardinal jedoch tut den Prediger als einen „Ketzer, ein[en] rebellische[n] Vagant“²⁹⁰¹¹ ab, was Corbaccio aufgreift, angesichts des vermeintlichen „Schauspiel[s]“²⁹⁰¹² was sich seines Erachtens durch die Büßenden zeigt: „Ein Ketzer, Hoher Herr, ein Flagellant. / Da löst sich einer aus dem Knäul, kniet nieder, / Und er beginnt mit heisrer Fistelstimme / Sich einen Hund, ein rüdig Tier zu nennen. / Und seine Sünden kreischend zu bekennen.“²⁹⁰¹³ Im Gespräch Andreas mit Fantasio, erkennt der Ästhetizist, dass sein Freund sich an einen Bezug zur Religion erinnert („Gedanken weckt’s in mir, erkenntnisschwer. / Mir ist, als hätt’ ich Heiliges erlebt.“).²⁹⁰¹⁴

28997SW III. S. 23. Z. 14.

28998Ludwig: S. 32.

28999SW III. S. 23. Z. 24.

29000SW III. S. 23. Z. 31.

29001SW III. S. 23. Z. 33.

29002SW III. S. 24. Z. 27.

29003Ludwig: S. 32.

29004Ludwig: S. 32.

29005Alewyns Auseinandersetzung mit der Moral und Religion Hofmannsthals in diesem Werk, führt aber auch dazu, dass er einen gewissen Mangel attestiert: „Gerade die Abteilung der Moral aus der Handlung enthält einige Fehler, die wir nicht verschweigen dürfen.“ In: Alewyn, S. 55.

29006SW III. S. 26. Z. 8.

29007SW III. S. 26. Z. 19-23.

29008SW III. S. 27. Z. 27.

29009SW III. S. 27. Z. 28.

29010SW III. S. 27-28. Z. 31-35//1-2.

29011SW III. S. 28. Z. 4.

29012SW III. S. 28. Z. 16.

29013SW III. S. 28. Z. 6-10.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 28. Z. 20-27.

29014SW III. S. 28. Z. 35-36.

Religiös gefärbt ist dieses Empfinden, was Fortunio in Verbindung mit der Kunst setzt und dahingehend die Konzeption anspricht, während die Büßenden das Erkennen durch die Religion anzustreben versuchen:

„Und selten nahet, was sie Gnade nennen,
Das heilige, das wirkliche Erkennen.
Das wir erstreben als die höchste Gunst
Des großen Wissens und der großen Kunst.
Denn ihnen ist die Heiligkeit und Reinheit
Das gleiche Heil, was uns die Lebenseinheit.“²⁹⁰¹⁵

Zum Ende der achten Szene jedoch ruft Mosca neuerlich nach der „Madonna“²⁹⁰¹⁶ Arlette, denn sie möge die vorbeigehenden Büßenden betrachten. Auch der Kardinal will sich das Schauspiel ansehen und auf Corbaccio gestützt, ruft er Arlette auf, ihnen zu folgen. In der neunten Szene zeigt sich die Religion neuerlich thematisiert. Hier lässt Hofmannsthal Fantasio, in Bezug auf Andrea, sagen: „Ein Glaubenwollen, wo der Glaube fehlt: / Dich fesselt noch ein trügerisches Grauen. / Wir wollen nicht das Abgestorbne schauen.“²⁹⁰¹⁷ Andrea widerruft letztendlich seinen Glauben, dass nur der Augenblick zählt, wodurch Ludwig neuerlich einen Bezug zu Andreas Religiosität nimmt: „Andrea ist zumindest darin ehrlich, daß er die Treulosigkeit, die er in Bezug auf die einstigen Ideale bewiesen hat, in aller Offenheit als seine Lebensmaxime verkündet. Hier kündigt sich die Thematik der Amoralität, die eines der Bestimmungsmerkmale der Dekadenzliteratur der Jahrhundertwende war, an; Hofmannsthal verlagert den Ort der Handlung von *Gestern* nicht ohne Grund in die Dekadenzeit der Spätrenaissance.“²⁹⁰¹⁸

In den Notizen zu dem lyrischen Drama zeigt sich ebenso das Motiv. Während Arlette auf das Bedürfnis nach Gleichberechtigung, sich ebenso ausleben zu können wie er, verweist,²⁹⁰¹⁹ findet sich in den Notizen die Bezugnahme zu Gott durch ein Gespräch Andreas mit Fortunio, welches sie über die Kunst führen.²⁹⁰²⁰

In *Age of Innocence* (1891) zeigt sich, dass der junge Ästhetizist neben der Todesangst und der Angst vor der Grausamkeit, des weiteren seinem Zug zur Grausamkeit gegen sich selbst, auch noch den Zug zur Religion anfügt, um sich lebendig zu fühlen. „Später pflegte er diese Martern der Heiligen Dreifaltigkeit aufzuopfern, die ihm nichts war als eine Dreizahl, von der er besessen war, der zu Ehren er eine Zeitlang alles unangenehme und peinliche dreimal oder dreimal dreimal oder dreimal dreimal dreimal that.“²⁹⁰²¹ Doch hat der Ästhetizist die Bedeutung Gottes eingebüßt, erscheint Gott nur existent durch die Vorstellung der Dreifaltigkeit, herunter gebrochen auf die Zahl. Hofmannsthal schildert hier die Reaktion des Menschen auf das technisierte, mathematische Zeitalter, in dem die Religion keinen Halt mehr bieten, sondern nur erregen kann. Dennoch bricht der junge Ästhetizist die Religion nicht nur vollkommen zu seinem ästhetizistischen Kosmos herunter; er ist kein reiner Narzisst, denkt er doch an den Tod anderer Menschen und den Eigenen, und fragt sich: „wann Weltuntergang und Jüngstes Gericht sein wird?“²⁹⁰²² Der Glaube ist angegriffen, überlagert vom Ästhetizismus, doch ist ein Teil der biblischen Angst bestehen geblieben. Vor allem im Hinblick auf den Tod, denn gleich an die Thematisierung der Religion, schließt sich neuerlich die Todesangst des Kindes an, kann ihm die Religion keinen Halt bieten.²⁹⁰²³ Vor dem Spiegel zeigt sich an den Inszenierungen des Kindes, dass die Sicherheit von Religion und Leben durch die eigene Scheinwelt

29015SW III. S. 29. Z. 17-22.

29016SW III. S. 29. Z. 24.

29017SW III. S. 31. Z. 12-14.

29018Ludwig: S. 29.

29019Unter dem Verständnis der Ganzheit des Seins, heißt es: „Sie: ich habe dasselbe Recht wie du /mich ganz auszuleben, du siehst an jedem nur eine Seite und doch hat der behag/liche Kardinal auch traurige Saiten“. In: SW III. S. 300. Z. 15-17.

29020 „(2) Behüt mich Gott ich will sie dir nicht rauben

Der goldne Boden ist der Handwerks glauben

Ich auch mein Freund ich hab die harte Stirn

Die sichre Hand, die

(3) Dir schauert nicht, mein Freund, dir ekelt nicht

Was deine Künstlerhand verbricht“. In: SW III. S. 303. Z. 21-27.

29021SW XXIX. S. 16-17. Z. 35//1.

29022SW XXIX. S. 17. Z. 11-12.

29023SW XXIX. S. 17. Z. 10-11.

kompensiert wird: das „betende Kind“²⁹⁰²⁴ wird für ihn zur schauspielerischen Inszenierung, ebenso wie der Wahnsinnige: „Den machte er immer zuletzt und zitterte jedes Mal vor seiner eigenen Schöpfung.“²⁹⁰²⁵ Die künstliche Überlagerung der Religion zeigt sich auch im Haus des Schulkameraden. So nimmt der Ästhetizist im fast dunklen Hausflur in einer „Nische die Madonna“²⁹⁰²⁶ wahr. Es war eine Figur aus „hölzerner lächelnder Anmuth, ganz umwunden mit Blumen und Flitterkränzen und kleinen buntglimmenden Glaslampen.“²⁹⁰²⁷ Zum Ende der Erzählung, wenn der Ästhetizist unter der Musik hinweg träumt, zeigt sich neuerlich die Religion, die Teil seiner träumerischen Welt ist: „dann kam wieder der Schwarzenberggarten mit dem grünbraunen Teich aber auf einer Sandsteinbank sassen unter blühenden Kastanien die Madonna von der Stiege mit lapisblauem Holzmantel und einer rothen Glaslampe in der Hand und Madeleine mit dem grossblumigen Kleid und dem Stück Schleier um den Hals.“²⁹⁰²⁸

Auch innerhalb der Lustspiel-Fragmente zeigt sich eine Hinwendung zur Religion. „(Im Lärm der Schlacht) .. hört ich die Götter“,²⁹⁰²⁹ heißt es in dem Fragment *Eine mythische Komödie* (1891), indem Hofmannsthal auf die antike Götterwelt auf Gorgo, Pallas und Athene anspielt.²⁹⁰³⁰ Ebenso zeigt sich in den wenigen Notizen zu *Prolog zu einer fantastischen Komödie* (1892) das Motiv. Hofmannsthal nimmt darin Bezug zum *Novellenbuch; oder Hundert Novellen nach alten italienischen, spanischen, granzösischen, lateinischen, englischen und deutschen bearbeitet von Eduard von Bülow*, welches Hofmannsthal bereits 1889 gelesen hatte, und schildert in seinem Fragment in kurzen Sätzen wie eine Hexe mit dem Fürsten Cantacuzeno von Sparta nach Irland fliegt, um ihm dort von Teufeln jeden Abend Theater vorspielen zu lassen.²⁹⁰³¹ Bezüge zum Motiv finden sich auch in den Fragmenten *Maximilian I.* (1892),²⁹⁰³² in der *Comödie* (1893) im Zuge der Ganzheit des Lebens²⁹⁰³³ oder in dem Fragment *Verkaufte Geliebte* (1893), mit dem Hofmannsthal andeutet, dass Religion Teil des menschlichen Lebens sein kann.²⁹⁰³⁴ Ebenso verweist Hofmannsthal auf die Religion in *Paracelsus und Dr Schnitzler* (1900), wo er aus dem Korintherbrief 15, 40 zitiert, wenn es heißt: „Das Unverwesliche ist im Verweslichen gesät“. ²⁹⁰³⁵ Auch in *Mutter und Tochter* (1899/1900) zeigen sich zwei Verweise auf die Religion, einmal durch den Musiker, wenn Hofmannsthal an dessen Künstlerschaft Kritik äußert²⁹⁰³⁶ und zum zweiten durch die Erziehung der Tochter: „Die Tochter: aus einer Erziehungsanstalt der grossen Welt mit einer vollkommen christlich höfischen, sehr hochgespannten Weltanschauung“. ²⁹⁰³⁷ Lediglich eine kurze Notiz innerhalb des Fragmentes *Cocottencomödie* (1900) zeugt davon, dass Hofmannsthal durch den jungen aber mittellosen Abbate, der sich von der Cocotte entführen zu lassen gedachte, eine religiöse Figur einzubinden gedachte (SW XXI. S. 25. Z. 26). ²⁹⁰³⁸ Neuerlich nimmt Hofmannsthal Bezug zu diesem verarmten Abbate; in Anlehnung an die Prägung durch familiäre Umstände, heißt es: „ein Zug von der Kittinger: ein Ordensbruder will, dass ich ihm das Geld gebe um loszukommen. Seine Familie ist so und so. In der Kindheit war er so und so“. ²⁹⁰³⁹ In *Das Mondscheinhaus* (1901) erfolgt von Hofmannsthal ein zweifacher Bezug zur Religion durch die Selbstmörderin. Weder Liebe noch Religion hatte die Frau ans Leben binden können, eben weil sie es nicht vermochte, dadurch Glück und Halt zu finden:

29024SW XXIX. S. 19. Z. 22.

29025SW XXIX. S. 19. Z. 28-29.

29026SW XXIX. S. 23. Z. 3.

29027SW XXIX. S. 23. Z. 4-5.

29028SW XXIX. S. 24. Z. 1-6.

29029SW XXI. S. 8. Z. 13.

29030SW XXI. S. 8. Z. 18-20.

29031„Wie er den Namen Gottes ausspricht zerstäubt das Theater“ (SW XXI. S. 9. Z. 7-8), das Spiel der Teufel zerrinnt damit unter dem Konzept Gottes.

29032„ce Station de psychothérapie: Dilettantismus; Prachtliebe und Geschmack für bourgeoisie; Humanismus (14) [...]; Plan Papst zu werden.“ In: SW XXI. S. 9. Z. 13-16.

29033SW XXI. S. 10. Z. 22-25.

29034In Bezug auf Fels, heißt es: „Wenn er jetzt unten (Säulen vor der Moschee Details Brunnenrauschen) schläft friert ihn und die Goldstickereien drücken ihn im Schlaf.“ In: SW XXI. S. 13. Z. 33-35.

29035SW XXI. S. 23. Z. 27.

29036„Wenn er über Kirchenmusik spricht und über den Eindruck den er damit auf den Hof u.s.f. erzielen will. Er ist kein Künstler“. In: SW XXI. S. 21. Z. 14-16.

29037SW XXI. S. 21. Z. 26-28.

29038SW XXI. S. 26. V. 27-28.

29039SW XXI. S. 26. Z. 21-23.

„eigentlich hat sie nie an etwas Freude: die erste Communion wird ihr durch ein Nichts beschmutzt und vergeudet, der Geliebte durch seine Vergangenheit“.²⁹⁰⁴⁰ Ein weiterer Bezug zur Religion erfolgt über eine ältere Person, die sich aber ebenfalls auf die Selbstmörderin bezieht: „nur weil sie eben nicht jung gestorben [...] in ihrer Idee zur Märtyrerin geworden“.²⁹⁰⁴¹ Ebenso zeigt sich die Einbindung der Religion in *Lysistrata* (1905). Hofmannsthals Notizen zeigen, dass das anfängliche Gespräch der Frauen vor einem Tempel einer antiken Gottheit stattfindet. Nach dem Gespräch mit dem Blinden, dem sie verwehren, ihn zum Haus seiner Tochter zu führen, beklagen die Frauen ihre Männer verloren haben. „Wir wollen ein gemeinsames Gebet sprechen. Für den Adonis ist nicht die Zeit. Wir wollen alle zugleich die Artemis anrufen. Das macht sich gut, die Göttin der Keuschheit“.²⁹⁰⁴² Zeigt sich hier noch das Gebet in Verbindung mit der Gewinnung von neuen Männern, schildert Hofmannsthal durch *Lysistrata* durchaus eine andere Betrachtung der Götter: „es kommt auf uns zu, das Götterbild ... [...] der Friede“.²⁹⁰⁴³ Die Einbindung der Religion lässt sich auch in *Ferdinand Raimund. Bilder* (1906) feststellen. So sagt die Mutter ihrem Sohn Ferdinand über den Vater: „Er hadert wieder mehr mit unserm Herrgott seit der Rudolf das Unglück gehabt hat. Er wird so zornig wenn er sich ohnmächtig fühlt.“²⁹⁰⁴⁴ Doch aus den Notizen, ganz im Sinne der familiären Prägung, zeigt sich, dass auch Ferdinand sich mit der Religion auseinandersetzt; diese ihm aber ebenso wie dem Vater, nicht hilft: „Stumm ist die Wesenheit. Prediger bin ich geworden und hätt mir die / Zung abbeißen sollen. In meiner Mutter Leib möcht ich zurückkriechen!“²⁹⁰⁴⁵

Ebenso zeigt sich in dem Drama *Ascanio und Gioconda* (1892) der ästhetizistische Bezug zur Religion durch Hofmannsthals ästhetizistische und dem Leben abgewandten Figuren, wie es *Gioconda* ist. Ästhetizistisch zeigt sich auch *Ascanio*, wenn er *Gioconda* lobt: „Und dass die Güte wieder Anmuth ward / Wie sie an der Madonna Bildern“.²⁹⁰⁴⁶ *Gioconda* jedoch widerspricht hier seinem Lob an sie, erkennt sie sich doch selbst distanziert zu ihrem Leben stehend.²⁹⁰⁴⁷ *Giocondas* Religionsverständnis ist dabei mit einem Schönheitsbewusstsein verbunden, welches ihr aber ebenso fern ist wie der Bezug zur Religion selbst; ihren persönlichen Zustand fasst *Gioconda* als krank auf, denn sie ist „zur Anmuth nicht gesund genug, / Und allzu arm an innerer Musik“.²⁹⁰⁴⁸ Dass die religiösen Zeremonien Teil des Lebens sind, denen sich *Ascanio* als auch *Gioconda* nicht entziehen können, zeigt sich daran, dass beide bei der Taufe bei *Uberti* waren, allein jedoch des gesellschaftlichen Umgangs wegen. So erinnert sich *Gioconda* dieser Taufe nur deshalb, um auf *Francesca* zu verweisen, die doch bei der Taufe *Ascanios* Tischnachbarin gewesen war.²⁹⁰⁴⁹

Ein ästhetizistisches Verständnis von Religion zeigt sich nicht nur des weiteren durch *Ippolito*, der von seiner demütigen Liebe zu *Gioconda* spricht,²⁹⁰⁵⁰ sondern auch durch *Francescas* Liebe zu *Ascanio*. So heißt sie ihrer Mutter, dass sie *Ascanio* wohl für sich gewinnen wird, da *Gioconda* ihr im Wesen nichts voraus hat: „Nicht seichter, noch auch tiefer, heisser nicht, / Noch heiliger, mit keinem bösen Zauber / Und Bann im Blick: dann traue ich mir es zu.“²⁹⁰⁵¹

Ein ernsthaftes Verständnis von Religion zeigt dagegen *Giocondas* Amme *Melusina*, wenn *Gioconda* nach ihrer Kindheit fragt, ob sie denn ein „hexenhaftes Kind“²⁹⁰⁵² gewesen sei: „Nicht hexenhaft: davor bewahr uns Gott!: / Nicht boshaft, aber wohl verwunderlich“.²⁹⁰⁵³ *Giocondas* Frage nach ihrer Kindheit führt zu der Erinnerung der Amme an ihr Leben als *Giocondas* Eltern noch lebten und deren Haus keine religiösen

29040SW XXI. S. 28. Z. 28-30.

29041SW XXI. S. 29. Z. 1-3.

29042SW XXI. S. 34. Z. 12-15.

29043SW XXI. S. 36. Z. 8-9.

29044SW XXI. S. 37. Z. 23-24.

29045SW XXI. S. 39. Z. 16-18.

29046SW XVIII. S. 78. Z. 2-3.

29047SW XVIII. S. 78. Z. 12-18.

29048SW XVIII. S. 78. Z. 26-27.

29049SW XVIII. S. 82. Z. 35-37.

29050Auf die Demut hatte schon *Ascanio* im Gespräch mit *Giocondas* Onkel verwiesen, wenn es um die Liebe zu einer Frau geht: „Für einen weich zu sein und voller Demuth.“ In: SW XVIII. S. 86. Z. 27. Neben anderen Attributen sei der Zug zur Demut auch in *Gioconda* gegeben.

29051SW XVIII. S. 93. Z. 16-18.

29052SW XVIII. S. 102. Z. 9.

29053SW XVIII. S. 102. Z. 11-12.

Schranken hatte, zwar auch aufgrund der Musik, war einer der Musiker doch ein Ungar und „ein halber Heide“²⁹⁰⁵⁴ gewesen. Dass Melusina gläubig ist, zeigt sich des weiteren auch dadurch, dass sie das Wissen um Ascanios Verlobung darüber gewonnen hat, dass sie die Kirche besucht hat, war sie doch auf dem „Rückweg von San Stefano“²⁹⁰⁵⁵ der Zofe der Madonna Gaetana begegnet. Erst die Bedrohung, Ascanio wirklich zu verlieren, führt bei Gioconda schließlich zu einem Gebet²⁹⁰⁵⁶ an die Madonna, an die sie sich hoffend richtet, damit sie sie endlich von der Unfähigkeit zu lieben befreie.

„Madonna, gieb, dass mir dein hölzern Bild
Zu nicken scheine, dass der Duft der Nacht
Mich trunken mache, dass ich lieben kann,
Und einem andern Leib und Seele geben
Und ganz vergessen auf mich selber. Soll //
Dies nicht geschehn, so löscht mein Leben aus
So wie der Wind der Nacht die schlechte Kerze.“²⁹⁰⁵⁷

Ästhetizistisch eingestellt zeigt sich Gioconda, wenn sie Ascanio ihre Liebe gesteht. Auch ruft Gioconda ihn zum Schweigen auf, denn alle „Wort klängen wohl entweiht / Und ohne Seele“.²⁹⁰⁵⁸ Doch gibt sie sich in seine Hand und will ganz unter seinem Willen sein, mitunter auch mit „frommen Lippen und verklärter Stirn“.²⁹⁰⁵⁹

In dem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892) hat der Künstler Tizian in seiner Villa seine Schüler²⁹⁰⁶⁰ um sich, auch noch im Nahen des Todes, wobei die Szene, die Hofmannsthal hier beschreibt, an Jesus und seine Jünger erinnert.²⁹⁰⁶¹ Bei den Schülern Tizians hat die Liebe zum Schönen und die Genusssucht die Stelle der Religion eingenommen.²⁹⁰⁶² Dabei ist das Verhältnis zwischen Tizian und seinen Schülern, das zwischen einem wirklich tätigen Künstler und seinen passiven Schülern, die die Welt nur über die Kunst des Meisters erfahren. Dass Tizian für die Schüler wirklich den ästhetizistisch-religiösen Mittelpunkt ihres Kreises darstellt, wird vielerorts durch sie geäußert, spricht Antonio von der „Weihe“²⁹⁰⁶³ des Tizian, äußert aber auch das Nahen des Todes: „Wie fürchterlich, dies Letzte, wie unsäglich ... / Der Göttliche, der Meister, lallend, kläglich ...“.²⁹⁰⁶⁴ Für sie ist er mehr als ein Künstler, sondern er kommt ihnen gottgleich vor, erschafft er doch in seinen Werken selbst die Göttlichen:

„Er hat den regungslosen Wald belebt:
Und wo die braunen Weiher murmelnd liegen
Und Efeuranken sich an Buchen schmiegen,
Da hat er Götter in das Nichts gewebt:
Den Satyr, der die Syrinx tönend hebt,
Bis alle Dinge in Verlangen schwellen

29054SW XVIII. S. 102. Z. 23.

29055SW XVIII. S. 104. Z. 29.

29056„Sie kniet an ihrem Beichtstuhl, im Hintergrund, im Halbdunkel.“ In: SW XVIII. S. 105. Z. 34.

29057SW XVIII. S. 105-106. Z. 36-40//1-2.

29058SW XVIII. S. 109. Z. 9-19.

29059SW XVIII. S. 109. Z. 21.

Siehe (Notizen): SW XVIII. S. 406. Z. 24.

29060Alewyn geht in seinen Überlegungen, in Bezug auf dieses Werk, nicht nur auf Hofmannsthals Beziehung zu George und die Folgen für sein künstlerisches Schaffen ein, sondern er betont auch den religiösen Aspekt: „Das ästhetische Evangelium, wie es ihm George aus dem Paris Mallarmés mitbrachte, hatte Hofmannsthal nicht unempfindlich gefunden. Im *Tod des Tizian* (1892) hatte er ihm überschwänglich // gehuldigt. Ein Chor von Kunstverschworenen oder Kunstverfallenen, um den sterbenden Meister geschart, unter dem ein Anhauch des Todes in einen Hymnus auf die Kunst ausbrechend, das war der Gegenstand dieses lyrischen Dialogs gewesen.“ In: Alewyn, S. 66-67.

29061Dies zeigt sich mitunter auch durch die Notizen belegt, in denen es heißt: „der Wein des lebendigen Lebens: Communion mit dem Meister“. In: SW III. S. 351. Z. 15.

29062Die Distanz vom eigentlichen Gott zu einer künstlerischen Religiosität zeigt sich ebenso in den Notizen: „Göttlicher sein als Gott, der als er seinen Ideen in der Schöpfung feste Form gab / damit Lüge (Festes Starres Gewordenes = Lüge) begieng“. In: SW III. S. 352. Z. 8-9.

29063SW III. S. 47. Z. 20.

29064SW III. S. 42. Z. 25-26.

Und Hirten sich den Hirtinnen gesellen...“²⁹⁰⁶⁵

Doch mit Lisas Schilderung, wie Tizian sie im Nahen seines Todes gezeigt hat, deutet sich die Abkehr von dem reinen Ästhetizismus an, verlangte Tizian doch zudem nach einem Vergleich zwischen seiner jetzigen Kunst und seiner Früheren. So malte er Lisa wie sie eine Puppe in den Händen hielt, die den Gott Pan darstellt, der „das Geheimnis ist von allem Leben“.²⁹⁰⁶⁶ Mit dem Bild beschreibt Tizian²⁹⁰⁶⁷ die Sehnsucht des Ästhetizisten nach dem Leben, zu welchem gleichsam der Ästhetizist aber auch eine Distanz fühlt. Ebenso mit Desiderios abschließenden Worten zeigt sich der Bezug zur Religion, erkennt er die Passivität der Schüler, die unfähig zu künstlerischer Gestaltung sind: „Und hilflos harren müssen der Enthüllung... / Und unsre Gegenwart ist trüb und leer, / Kommt uns die Weihe nicht von außen her.“²⁹⁰⁶⁸

Die weitreichenden Notizen²⁹⁰⁶⁹ Hofmannsthals zu diesem Dramen-Fragment belegen eine hinreichende Beeinflussung durch Nietzsches Werke, speziell die *Die fröhliche Wissenschaft* (1882),²⁹⁰⁷⁰ zeigen aber auch einen Bezug zu Zarathustra und dessen Leben in Einsamkeit.²⁹⁰⁷¹ Des weiteren findet sich in Hofmannsthals Überlegungen zu dem Entwurf ein Bezug zu Homer,²⁹⁰⁷² wie sich auch Überlegungen zu Priestern und deren Bedeutung findet,²⁹⁰⁷³ als auch zu Gianino („Es ist eine Macht in dem vertrauend ausgespr. Wort (Gebet, Zauberformel)“)²⁹⁰⁷⁴ und Tizianlo („Wer ists der seiner eig'nen Weihe traut?“),²⁹⁰⁷⁵ sowie zu Tizian selbst („Heiliger der belebt tödtet und / Tizian der stilisiert“).²⁹⁰⁷⁶ Auch wird in den Notizen der „Liebesgott“²⁹⁰⁷⁷ Pan thematisiert. In der Handschrift 3 H³, im Gespräch zwischen Desiderio, Gianino und Tizianello, zeigen sich weitere Aspekte des geplanten Dramas. Hier ruft Desiderio auf, in die Stadt hinunter zu gehen, um der Stille und Einsamkeit zu entkommen: „Durch ihres Sterbens Bacchanal mich drängend / Und meinen Schrei mit ihren Schreien mengend / Mich mehr allein und göttlicher mich fühle“.²⁹⁰⁷⁸

Auch Claudio in *Der Tor und der Tod* (1893) zeigt eine Distanz zum Glauben und einen „Verlust an Sinn und Moralität durch die Beschäftigung mit der Kunst“,²⁹⁰⁷⁹ und steht damit konträr zu seinem Diener. Was Claudio mit der Religion verbindet, ist eine ästhetizistische Beglückung. So sieht er in den Bergen, die er mit dem Blick des Ästhetizisten betrachtet, auch die Wolken welche vermeintlich die „Madonna tragen“.²⁹⁰⁸⁰ Konträr dazu sieht der Ästhetizist die Menschen, die der Natur tätig ihre Nahrung abringen: „die wilden

29065SW III. S. 47. Z. 26-32.

29066SW III. S. 50. Z. 22.

29067Rebecca Dorothea Schönsee deutet das Sterben des Tizians ins Religiöse, wenn es heißt: „Der Tod des Tizian wandelt sich zum Abendmahl, auf dem die Kunstgabe verteilt wird.“ In: Schönsee, Dorothea Rebecca: Kunst und Pneuma. Von Hofmannsthals Lyrik des Hauchs zur Atemperformance. Praesens Verlag. Wien. 2013, S. 38.

29068SW III. S. 51. Z. 18-20.

29069Siehe (Notizen): SW III. S. 354. Z. 25-30.

29070Siehe (Notizen): SW III. S. 343. Z. 13.

29071„Zarathustra gieng in das Gebirge u genoss seines Geistes u. seiner / Einsamkeit. Zarathustra will wieder Mensch werden, der Becher / überfließen; die Sonne für Augen leuchten“. In: SW III. S. 344. Z. 7-9.

29072SW III. S. 343. Z. 20-24.

29073„tiefer Sinn des christlichen Priesters = ein heiliges Ohr, ein ver/schwiegener Brunnen, ein Grab für Geheimnisse zu sein“. In: SW III. S. 344. Z. 15-16.

29074SW III. S. 344. Z. 30-31.

29075SW III. S. 361. Z. 31.

29076SW III. S. 359. Z. 13-14.

29077SW III. S. 356. Z. 5.

29078SW III. S. 358. Z. 12-14.

Tizianello verweist Gianino zudem darauf, womit sich Desiderio wohl in der Stadt abgeben wird: „Nachbebend manchen thierverwandten<n> Psalm / Denn seine Satyrseele seltsam schmachtet / Nach aller Thierheit die sein Geist verachtet“. In: SW III. S. 360. Z. 13-15.

Lediglich in den Notizen zum 2. dramatischen Fragment zeigt sich, in Verbindung mit der ästhetisch-schönen Umgebung der Bezug zur Religion: „Springbrunnen: Steinputten halten einen kleinen Wassergott aus dessen Mund der / silberglänzende lange Wasserstrahl aufsteigt und oben zersprühend in blitzenden / klatschenden Garben auf die runden nackten Körper der Putten niederfällt.“ In: SW III. S. 738. Z. 12-14.

Siehe (Notizen): SW III. S. 738. Z. 19.

29079Ludwig, Birger: Das europäische Drama von 1890 bis 1980 und der philosophiegeschichtliche Tragik-Begriff. Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde vorgelegt der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn. Projekt-Verlag. Dortmund. 1995, S. 19.

29080SW III. S. 63. Z. 16.

Bienen sind / Um sie und Gottes helle, heiße Luft.“²⁹⁰⁸¹ Auch Wolfgang Braungart geht in seiner Untersuchung auf Claudios Umgang mit der Religion ein, wenn es heißt: „Die Madonna kennt Claudio nur als Kunstwerk, vermittelt durch die Kunst der alten Meister. Und auch die Verehrung des Kreuzes ist für ihn eine historisch überständige, ihm ‚verschlossene‘ Möglichkeit der Sinnfindung.“²⁹⁰⁸² Ebenso thematisiert auch Birger Ludwig die Religion anhand von Claudio, doch verwendet auch er fälschlicherweise den Terminus des Ästheten, wenn er die Ästhetizisten Hofmannsthal beschreibt: „Der am Dasein leidende Ästhet, der den Verlust an Sinn und Moralität durch die Beschäftigung mit der Kunst und die Gefühlsapathie durch die raffiniert-künstliche Steigerung der Empfindungsfähigkeit zu kompensieren versucht, ist eine typische Erscheinung des ausgehenden 19. Jahrhunderts.“²⁹⁰⁸³

Zwar findet die Beschreibung der Natur aus der Sicht eines Ästhetizisten statt, doch geschieht dies im Zuge seiner Kritik an seinem künstlichen Lebensentwurf, auch dahingehend, dass er an den ihn umgebenen glücklichen Menschen, einen anderen Bezug zu Gott erkennt, als er ihn pflegt. Claudio bekennt im Zuge seines Monologes, dass ihn der Ästhetizismus ins Leben führen sollte, dieser sich aber als der falsche Weg erwiesen hat, um sich ins Leben „einzuschleichen“.²⁹⁰⁸⁴ Im Zuge seiner Kritik findet er sich vor „dem Kruzifix“²⁹⁰⁸⁵ in seinem Studierzimmer wieder, und bekennt vor diesem:

„Zu deinen wunden, elfenbeinern´ Füßen,
Du Herr am Kreuz, sind etliche gelegen,
Die Flammen niederbetend, jene süßen,
Ins eigne Herz, die wundervoll bewegen,
Und wenn statt Gluten öde Kälte kam,
Vergingen sie in Reue, Angst und Scham.“²⁹⁰⁸⁶

Eben jene Passage, erwähnt auch Wolfgang Braungart in seiner Auseinandersetzung mit Hofmannsthal und diesem Werk, wenn es heißt: „Eine Wendung zum Religiösen, die aus dieser Orientierungslosigkeit führen könnte, deutet sich aber nur kurz an und wird sogleich verworfen.“²⁹⁰⁸⁷

Claudio verbindet hier das Gebet der Menschen mit der Niederdrückung der inneren Leidenschaften, so dass das Gebet keine Hilfe spendet, sondern den Menschen mit der Scham vor den eigenen Begierden erfüllt. Dass diese Sicht auf die Religion allerdings eine ästhetizistische Sichtweise ist, deutet Hofmannsthal dadurch an, dass er das Kruzifix aus seinen schönheitsliebenden Augen betrachtet, so die „elfenbeinern´ Füße[...]“²⁹⁰⁸⁸ anspricht. So wendet er sich auch statt an Gott, da das Kruzifix für ihn ohne jede spirituelle Bedeutung ist, dem Bild der *Giaconda* zu.²⁹⁰⁸⁹ Statt einem über ihm stehenden Gott, propagiert Claudio hier die Sehnsucht für die Kunst, die sich aus ihm speist, ist er es doch, der es vermochte dem Bild und damit der Kunst eine Bedeutung „einzuweben“.²⁹⁰⁹⁰ Der ästhetizistische Bezug zur Religion, zeigt sich auch durch die Gestaltung seines Gartens, durch den „sandsteinerne[n] Apollo“²⁹⁰⁹¹ und die Sphinx. Mythische Gestalten haben für Claudio nur Wert durch ihren äußeren Anschein, durch ihre künstlerische Gestaltung. Konträr dazu steht Claudios Diener, der, ob der Gestalten die in den Garten Claudios eingedrungen sind, sich hoffend an Gott wendet: „So Gott will, sind sie morgen früh verschwunden; / Ich will – mit gnädiger Erlaubnis – jetzt / Die Tür vom Haus verriegeln und das Schloß / Einsprengen mit geweihtem Wasser.“²⁹⁰⁹²

29081SW III. S. 63. Z. 27-28.

29082Braungart: S. 20-21.

29083Ludwig: S. 19.

29084SW III. S. 65. Z. 28.

29085SW III. S. 65. Z. 31.

29086SW III. S. 65. Z. 32-37.

In den Varianten, heißt es diesbezüglich: „Wie oft hab ich mir solches vorgestellt: / Ich fasst es nicht, es war nicht meine Welt.“

In: SW III. S. 438. Z. 28-29.

29087Braungart: S. 69.

29088SW III. S. 65. Z. 32.

29089Die Verbindung zwischen der ästhetizistischen Sicht auf die Religion und den Räumlichkeiten zeigt auch Braungart auf, wenn es heißt: „Aus der Sinnlosigkeit dieser >>Rumpelkammer voller totem Tand<< führt die Ordnung des religiösen Rituals auch nicht heraus. Das Kreuz ist nur ein gleichgültiges ästhetisches Objekt unter anderen. Claudio wendet sich sogleich >>einem alten Bild<< und >>einer Truhe<< (Regieanweisung) zu.“ In: Braungart, S. 69.

29090SW III. S. 66. Z. 6.

29091SW III. S. 68. Z. 12.

29092SW III. S. 68. Z. 27-30.

Mit der Musik vernimmt Claudio nicht nur lang ersehnte Gefühle, die der Ästhetizismus nicht zu erfüllen vermochte, sondern er berichtet gleichsam von einer „Widerkehr“²⁹⁰⁹³ der „warmen, frommen“²⁹⁰⁹⁴ Gedanken. Claudio wähnt in den Tönen zudem, den „Laut des Urgewissens“²⁹⁰⁹⁵ zu vernehmen, in den Tönen, in denen er „Göttlich-Menschliches gespürt“²⁹⁰⁹⁶ hat. Mit dem Erkennen des personifizierten Todes, dem „eigentliche[n] Handlungsträger“,²⁹⁰⁹⁷ der im „Dienst Gottes“²⁹⁰⁹⁸ steht, begehrt der Ästhetizist, gemäß seinem Wesen der letzten Jahre, wieder den Rückzug in den Ästhetizismus und damit die Flucht vor dem Tod. Dieser heißt ihm jedoch: „Wirf dies ererbte Graú'n von dir! / Ich bin nicht schauerlich, bin kein Gerippe! / Aus des Dionysos, der Venus Sippe, / Ein großer Gott der Seele steht vor dir.“²⁹⁰⁹⁹ Wenn er jemals wahrhaft Großes im Leben empfunden habe, so der Tod, dann geschah dies, weil er ihn mit „heiliger, geheimnisvoller Macht“²⁹¹⁰⁰ in seiner Seele angerührt habe.²⁹¹⁰¹ Claudio aber begreift den Tod nicht als Teil des Lebens, zumal er dieses vermeintlich nicht gelebt habe:

„Es kam nicht so .. und einmal stand ich drinnen,
 Der Weihe bar und konnte mich auf mich
 [...]
 Fühlt' ich mich niemals recht durchglutet innen,
 Von großen Wellen nie so recht geschwemmt,
 Bin nie auf meinem Weg dem Gott begegnet,
 Mit dem man ringt, bis daß er einen segnet.“²⁹¹⁰²

Sein Lebensweg, so Claudio, habe ihn nie zu der Begegnung mit Gott geführt. Claudio erkennt hier jedoch nicht, dass dies auch nahezu unmöglich ist, weil er sich einem ästhetizistischen und damit narzisstisch motivierten Leben verschrieben hat, während die Religion, gesehen von dem Glauben an ein leitendes Prinzip, auch soziale Empathie mit einschließt. So zeigt sich der Ausschluss Gottes aus seinem narzisstischen Leben auch durch die Briefe, die Claudio dem Tod als Beleg dafür zeigt, noch nicht gelebt zu haben. Aus den Briefen sei nur sein Narzissmus zu erkennen, und dass er „jeden heil'gen Halt verhöhnzte“.²⁹¹⁰³

Wolfgang Braungart verweist zudem auf den allegorischen Gehalt der Begegnung mit den drei Verstorbenen für Claudio, doch sieht er dessen Ahnen des wahren Lebens „nicht in der Religion, nicht in der Kunst“²⁹¹⁰⁴ gegeben, sondern „im Sozialen“,²⁹¹⁰⁵ was Braungart einen Zug zu Stefan George nehmen lässt, der dies als „Verrat am strengen Dienst an der Kunst gedeutet“²⁹¹⁰⁶ hat. Den Mangel an sozialer Kompetenz betont auch die tote Mutter, hatte sich ihr Sohn doch inmitten eines Lebens aus Genusssucht gestellt. Sie selbst nimmt das Geschehene, so auch ihren Tod, nicht nur als Teil des Lebens an, sondern betont auch die für sie religiöse Bedeutung als Mutter („Wohl mit der Mutterschaft unfaßlichem / Geheimen Heiligtum zusammenhängt“).²⁹¹⁰⁷ Hofmannsthal kündigt damit auch hier eine Verbindung zwischen der Religion und der Mutterschaft an. Mit ihrem Verschwinden empfindet Claudio etwas, das er nie zuvor wirklich empfunden hat, nämlich einen Halt zur Mutter und damit zu Gott: „Wann hab ich je / Gespürt, daß alle Wurzeln meines Seins / Nach ihr sich zuckend drängten, ihre Näh' / Wie einer Gottheit Nähe wundervoll“²⁹¹⁰⁸

Auch die tote Geliebte Claudios nimmt Bezug zu Gott, beklagt sie doch Claudios Treulosigkeit und seine

29093SW III. S. 69. Z. 17.

29094SW III. S. 69. Z. 18.

29095SW III. S. 70. Z. 5.

29096SW III. S. 70. Z. 13.

29097Schmid, Martin Erich: Symbol und Funktion der Musik im Werk Hugo von Hofmannsthals. Carl Winter Universitätsverlag. Heidelberg, 1968. S. 52.

29098Schmid, S. 52.

29099SW III. S. 70. Z. 33-36.

29100SW III. S. 71. Z. 13.

29101Im Angesicht der Allgegenwart des Todes, formuliert Alewyn, in Anbetracht der Unentrinnbarkeit des Todes: „Der Rächer und Richter wird zum Erlöser. Die Moralität verwandelt sich in das Mysterium.“ In: Alewyn, S. 74.

29102SW III. S. 72. Z. 1-12.

29103SW III. S. 73. Z. 25.

29104Braungart, S. 16.

29105Braungart, S. 16.

29106Braungart, S. 17.

29107SW III. S. 74. Z. 29-30.

29108SW III. S. 75. Z. 13-16.

mangelhafte Verbindlichkeit; anders als gehofft, hatte sie ihm keinen Halt im Leben schenken können: „Mein Gott, ich hatte nichts, dich festzubinden.“²⁹¹⁰⁹ Ebenso durch den toten Freund Claudios zeigt sich das Motiv, der sein Leben und frühen Tod aus der Bekanntschaft zu Claudio heraus entwickelt. Dennoch lässt Hofmannsthal ihn gegen Claudio sagen: „Und dreimal selig dennoch gegen dich, / Der keinem etwas war und keiner ihm.“²⁹¹¹⁰ Der Freund begreift seinen Tod nun als Teil seines Lebens, so wie er Claudio als einen Teil dessen erkannt hat; gleichsam aber betont er auch die Gefahr für sein Leben und seine Seele durch diesen ästhetizistischen Freund. Der Tod erscheint ihm nun vielmehr wie eine Segnung („Dann trieb mich mein Geschick, / Das endlich mich Zerbrochen segnete“),²⁹¹¹¹ hatte Claudio ihn doch mit seiner Nähe noch nicht ganz verdorben: „Ja, für ein Hohes trieb mich mein Geschick / In dieser Mörderklinge herben Tod“.²⁹¹¹² Die Notizen zeigen sich, im Hinblick auf dieses Motiv, als besonders weitreichend, greift Hofmannsthal hier doch gleich zweifach auf die Bibel zurück. Zum einen durch ein Zitat aus Prediger 9,11,²⁹¹¹³ zum anderen wenn er eine Verbindung zwischen Religion und Liebe aufzeigt: „Apostel Paulus: >>Und wenn ich weissagen könnte und wüsste alle Geheimnisse und alle Erkennt/nisse und hätte allen Glauben, also dass ich Berge versetzte und hätte die Liebe / nicht, so wäre ich nichts.<<“²⁹¹¹⁴ Des weiteren zeigt sich aber auch hier noch einmal Claudios Distanz zur ästhetizistischen Sphäre, die genährt aus seinem Innern war:

„Der Seele gottverfluchte Hundegrotte,
Am tiefsten Leben tödtlicher Verdacht
Des Fühlens Abgrund, Ausgehn alles Lichts
Aufwachen in der grenzenlosen Nacht
Und Anblick des medusengleichen Nichts!“²⁹¹¹⁵

Aus den Notizen geht des weiteren hervor, dass Hofmannsthal den Kreuzweg nicht nur in dem Sinne setzt, dass der Mensch Entscheidungen über sein Leben trifft, sondern diesen explizit in Bezug auf Gott setzt:

„Kreuzwege war<en> rechts und links. Vielleicht
Hätt´ ich wo anders [...]
(1) mein Geschick erreicht
(2) Vielleicht war mir der Gott am Weg begegnet
(3) Und bin am Weg dem Gott begegnet“²⁹¹¹⁶

Innerhalb der lyrischen Damen aus dem Nachlass schildert Hofmannsthal in *Der Tor und der Tod / Prolog* (1893) innerhalb des ästhetizistischen Erlebens auch die Einbindung der Religion; so spielt Baldassar für die Freunde nicht nur „Affectierte Menuette“,²⁹¹¹⁷ sondern auch „ernste Kirchenfugen“,²⁹¹¹⁸ und Galeotto bringt mit seinem Puppentheater den „Tod persönlich“²⁹¹¹⁹ und die „Paradiesesschlange“²⁹¹²⁰ auf die Bühne. Andreas größter Besitz ist nicht nur die *Gesta Romanorum*, er stellt die Bibel nicht nur neben antike Stücke und Märchen, sondern dieses Buch über nahezu jede Schrift.²⁹¹²¹ Das Lösen der Beklemmung durch die Musik wird zudem in einen Kontext gestellt, der aufzeigt, dass die Religion ästhetisiert wird (SW III. S. 243. Z.

29109SW III. S. 76. Z. 6.

29110SW III. S. 78. Z. 25-26.

29111SW III. S. 78. Z. 15-16.

29112SW III. S. 78. Z. 20-21.

In Verbindung mit den drei Toten, die Claudio begegnen, geht Alewyn auch in diesem lyrischen Drama auf die Religion ein, wenn es heißt: „So richtet der Tod, ehe er erlösen kann, und damit ist das Problem aus dem psychologischen Zirkel befreit und auf die moralische Ebene gehoben. Claudios Leiden ist nicht nur eine seelische Not, sondern auch eine sittliche Schuld.“ In: Alewyn, S. 73.

29113„Ich wandte mich und sah, wie es unter der Sonne zugehet, dass zum Laufen nicht / hilft schnell sein, zum Streit hilft nicht stark sein, zur Nahrung hilft nicht ge/schickt sein, zum Reichthum hilft nicht klug sein. Dass einer angenehm sei, hilft / nicht, dass er ein Ding wohl könne, sondern alles liegt an der Zeit und dem Glück.“ In: SW III. S. 436. Z. 26-29.

29114SW III. S. 437. Z. 2-5.

29115SW III. S. 438. Z. 19-23.

29116SW III. S. 442. Z. 3-9.

Siehe (Notizen): SW III. S. 439. Z. 21, SW III. S. 439. Z. 23, SW III. S. 441. Z. 5-8.

29117SW III. S. 241. Z. 11.

29118SW III. S. 241. Z. 12.

29119SW III. S. 241. Z. 22.

29120SW III. S. 241. Z. 23.

29121SW III. S. 242. Z. 6-10.

24-28). Auch Galeottos Haus trägt Züge antiker Götterfiguren, so werden die Pfosten des Tores von Figuren der „Diana und [des] Endymion“²⁹¹²² verziert, und Galeotto erwirbt einen Dolch der verziert war mit „Koransprüchen und Arabesken“.²⁹¹²³ Andrea, der an Hofmannsthal selbst angelegt scheint, verquickt Ästhetizismus mit Religion bzw. ästhetisiert die Religion, indem er nach dem „Namen jenes Käfers“ (SW III. S. 245. Z. 20) suchte, „dessen / Goldig grünen, blinkend blauen / Flügeldecken er die Kuppel / Von Sankt Carl vergleichen könnte“.²⁹¹²⁴

Auch zum Ende des geplanten Werkes deutet sich die ästhetische Betrachtung der Religion an durch die Betrachtung des Mondes durch den Hund Mireio (SW III. S. 246. Z. 27). In den sehr losen Notizen zu *Das Glück am Weg* (1893) deutet sich ebenso die Einbindung des Motivs im Zuge der geschaffenen Stimmung der Szenerie an („Avegläute im Abendwind“).²⁹¹²⁵ Daneben zeigt sich aber auch ein Bewusstsein für die Religion und die Sterblichkeit, heißt es doch über den Tod: „am Weg hat er an ein bestimmtes Fenster geklopft, drin stirbt ein Kind, dessen Mutter kommt er h<olen> Mutter Gottes. Madonna erleuchtet sich verschiedene knien nieder.“²⁹¹²⁶

Während in *Wo zwei Gärten aneinanderstossen* (1897) der Bezug zur Religion nur durch den Bruder der Geliebten, der ein „Jesuitenzögling“²⁹¹²⁷ war, zeigt, plante Hofmannsthal einen deutlicheren Zug in *Wo zwei Gärten aneinanderstossen* (1897). Die Notizen deuten an, dass Hofmannsthal gedachte, die Religion und die Kirche auf eine Ebene wie die Gärten zu stellen, und zwar dahingehend, dass beide den Menschen zur Zerstreung dienen: „Heute sind alle wach geblieben, manche in die Kirchen gegangen, manche in die Gärten.“²⁹¹²⁸ Erstmals die Notiz N 2 verweist darauf, dass Hofmannsthal neben den Geschwistern, Tänzerinnen und zahlreichen anderen Figuren, auch die Figur eines Mönches einzubinden gedachte (SW III. S. 267. Z. 18-20). Auf diesen, den der Cardinal hergeschickt hatte (SW III. S. 271. Z. 11), bezieht sich Hofmannsthal in einigen Notizen (SW III. S. 270. Z. 31); neben losen, unzusammenhängenden Vermerken (SW III. S. 268. Z. 24), zeigt sich zum einen auch der Wunsch anderer Figuren, sich als Mönch zu inszenieren („Schio sagt: nun ich will mir eine Maske machen als Mönch“),²⁹¹²⁹ wie auch die ästhetizistische Betrachtung der Religion (SW III. S. 269. Z. 12-13) oder die Beschreibung des tanzenden Mönches (SW III. S. 272. Z. 3-4), als auch die Reflexion einer Frau über ihren Bezug zur Religion („ich bin manchmal fromm manchmal frech. ich kann keine Ordnung hineinbringen“).²⁹¹³⁰ Aber Hofmannsthal deutet zudem auch die Hilfe an die Religion gewähren kann. Über Isabella, die unter der Beziehung zu ihrem Bruder leidet, heißt es: „sie meint eine animalisch transfigurierte Vorstellung der Welt gewinnen zu können; >>nur Erdrisse, gefällte Bäume darf sie nicht sehen<< hat der kluge Mönch verordnet“.²⁹¹³¹ Hofmannsthal verdeutlicht dabei auch in diesen Notizen zu dem Werk, dass der Mensch durch die Religion bzw. den Vertretern auf Erden auch eine Lebenshilfe gewinnen kann (SW III. S. 271. Z. 12-14).

Von besonderer Bedeutung zeigt sich Hofmannsthals Arbeit *Das Kind und die Gäste* (1897), welches er als Festspiel für die am 4. 9. 1897 geborene Tochter Mirjam seines Freundes Richard Beer-Hofmann verfasst hatte. Wenn Hofmannsthal notiert „Von Anfang an ist auch die geistige Welt des Freundes, die religiöse Tradition, der Kreis seiner dichterischen Gestalten [...] miteinbezogen“,²⁹¹³² dann bedeutet dies auch die Einbindung von Elementen aus der jüdischen Religion. Dabei liefert Hofmannsthal zu Beginn des

29122SW III. S. 244. Z. 1.

29123SW III. S. 245. Z. 9.

29124SW III. S. 245. Z. 20-23.

Auch in den Notizen zeigt sich, dass die Religion in die ästhetische Stimmung eingebunden wird. So spielt Baldassar „wilde süsse Kinderlieder, und die ernsten Kirchenfugen“ (SW III. S. 758. Z. 1-2). Weitere Bezüge zur Religion werden durch den Gang der beiden Freunde durch Wien angedeutet (SW III. S. 760. Z. 16, SW III. S. 760. Z. 19, SW III. S. 760. Z. 29-30, SW III. S. 760. 40-42, SW III. S. 761. Z. 8-9, SW III. S. 761. Z. 11). Deutlich zeigt sich dies auch in Verbindung mit Andrea und der Affinität zu Rosen (SW III. S. 762. Z. 13-20). Des weiteren beschreibt Hofmannsthal, dass Figuren aus der Bibel, wie „Samson und Delila“ (SW III. S. 763. Z. 2) zu einem Teppichbild dienen.

29125SW III. S. 250. Z. 4.

29126SW III. S. 250. Z. 7-9.

29127SW III. S. 263. Z. 7.

29128SW III. S. 267. Z. 13-14.

29129SW III. S. 268. Z. 25.

29130SW III. S. 277. Z. 1-2.

29131SW III. S. 271. Z. 8-10.

29132SW III. S. 789. Z. 23-26.

entworfenen lyrischen Dramas einen Blick aus dem Fenster und auf die Umgebung, die eine „reiche Landschaft [...] mit Klöstern und Kirchen auf Hügeln“²⁹¹³³ ist, und verstärkt das religiöse Element noch durch die Beschreibung des Raumes: „In die Decoration des Inneren ist eine Erinnerung an das alte Testament hineingetragen.“²⁹¹³⁴ Hofmannsthal vermischt dabei von Beginn an das Schöne mit dem Religiösen, hängt doch an einem „purpurnen Tau ein riesiger siebenarmiger Leuchter, von altem gedunkeltem Gold“.²⁹¹³⁵ Hofmannsthal verwendet zudem eine enorme Aufmerksamkeit auf die Ausstattung der Räumlichkeit, in der das Religiöse Teil des Schönen ist: „Auch vor den Thüren sind gewebte Vorhänge: an der linken vorderen die Königin von Saba, an der rechten Judith mit dem abgehauenen Haupt aus dem Zelt hervortretend“.²⁹¹³⁶ Die erste Figur, die bei Hofmannsthal auftritt, ist ein Greis „mit weißem Bart und pelzverbrämter jüdischer Mütze“,²⁹¹³⁷ der „den linken Vorhang, den mit der Königin von Saba“²⁹¹³⁸ öffnet. Gefolgt wird dieser von zwei Männern, die die Wiege mit dem Kind unter den „siebenarmigen Leuchter“²⁹¹³⁹ stellen, das Kind damit gleichsam dem Schutz der Religion verantworten. Damit scheint der Bezug zur Religion erstmals zu kippen, beschreibt Hofmannsthal doch die Schönheit der Wiege, auf der berühmte Liebespaare abgebildet sind. Zudem schildert er den Auftritt der Göttin Ariadne, die dem Kind von ihrer Beziehung zum Gott Dionysos berichtet, der sie einsam auf einer Insel gefunden und sich ihrer angenommen hatte: „Ja, ich bins die ganz verlassen / lag auf einer öden Insel / bis der Gott mich fand und nahm.“²⁹¹⁴⁰ Einstmals eine Sterbliche, wurde sie von Dionysos in den Olymp geholt, gleich einem „Ölbaum mit der Last von Früchten“,²⁹¹⁴¹ was gleichsam christlich konnotiert ist. Mit der neuerworbenen Götterexistenz habe sich Ariadne zu gleich von dem irdischen Schicksal, dem Schmerz und der Beklemmung vom Leben gelöst (SW III. S. 284. Z. 1-7).²⁹¹⁴²

In *Die Schwestern* (1897) zeigt Hofmannsthal die Religion durch die Figur des Abbés, der „sich in leeren Stunden mit dem Studium des Ausdrucks der Leidenschaften bei den Thieren“²⁹¹⁴³ abgibt und der für die ältere Schwester zum Vertrauten wird im Hinblick auf die jüngere Schwester und ihres Einflusses auf diese (SW III. S. 294. Z. 11-14). Dabei versucht die Schauspielerin ihrer Schwester das Leben und dessen Werte näher zu bringen („mit der Moral: für alles im Leben muss man genau seinen Preis zahlen“).²⁹¹⁴⁴

Innerhalb der dem Nachlass zuzuordnenden Romanpläne zeigt sich das Motiv bereits in *Roman vom Geben und Nehmen* (1892-1895), in dem Hofmannsthal den Sinn des Lebens zu thematisieren gedachte und in dem er in der Notiz N2 in Bezug auf das Ende des geplanten Romans notiert: „Schluss Socialismus. Höchste Entäußerung der Individualität Ganz aufgehen, ganz mitschwimmen, mitstürzen wollen.“²⁹¹⁴⁵ Des weiteren finden sich lose Notizen in *Roman des inneren Lebens* (1893-1894) („weckt in einem den Psalm der Kraft“).²⁹¹⁴⁶ So liefert Hofmannsthal hier teilweise nur unzusammenhängende Notizen und erwähnt mitunter das Nirwana oder notiert: „(christl. Martyrium) / (Altruismus Aufopferung)“.²⁹¹⁴⁷ Auch gedachte er mitunter der

29133SW III. S. 281. Z. 18-19.

29134SW III. S. 281. Z. 20-21.

29135SW III. S. 281. Z. 22-23.

Hofmannsthal bezieht sich auf die jüdische Menora, den siebenarmigen Leuchter des alttestamentlichen Salomonischen Tempels, der im 2. Buch Moses (37,17-24) genannt wird.

29136SW III. S. 281-282. Z. 26-28//1.

29137SW III. S. 282. Z. 3-4.

29138SW III. S. 282. Z. 5.

29139SW III. S. 282. Z. 13.

29140SW III. S. 283. Z. 3-11.

29141SW III. S. 283. Z. 14.

29142Die Notizen belegen Hofmannsthals weitreichende Beschäftigung mit der Religion. Bereits in der Notiz N 1 spielt Hofmannsthal, neben einer unzusammenhängenden Bemerkung (SW III. S. 802. Z. 19) auf Ariadnes Göttlichkeit an („mein Leben fließt jetzt göttlich zwischen den Sternen fort“, SW III. S. 802. Z. 15) oder spielt mit dem Gedanken, die Figur eines Geistlichen einzubinden („der Cardinal und seine Freundin“, SW III. S. 802. Z. 27). In den weiteren Notizen zeigt sich vor allem der Bezug zur Göttlichkeit durch Ariadne (SW III. S. 804. Z. 7-8; SW III. S. 804. Z. 13-15; SW III. S. 804. Z. 18; SW III. S. 804. Z. 24).

Des weiteren, siehe: SW III. S. 806. Z. 4 ff.; SW III. S. 807. Z. 16; SW III. S. 808. Z. 26; SW III. S. 809. Z. 4.

29143SW III. S. 293. Z. 25-26.

29144SW III. S. 294. Z. 22-23.

29145SW XXXVII. S. 69. Z. 19-21.

29146SW XXXVII. S. 71. Z. 29.

29147SW XXXVII. S. 75. Z. 2-3.

Karlskirche und der Stephanskirche, wohl im Sinne der Szenengestaltung,²⁹¹⁴⁸ als auch die Einbindung einzelner Figuren, mitunter eines Abbés;²⁹¹⁴⁹ auch findet sich die Thematisierung von Gewissenlosigkeit. So heißt es über eine ungenannte Figur: „bei ihm wirkt alles auf die Sensibilität nicht auf Moral und Willen“.²⁹¹⁵⁰ Des weiteren zeigt sich das Motiv aber auch durch das angedachte zweite Kapitel, wobei hier persönliche Impressionen der Gespräche Hofmannsthals mit Josephine von Wertheimstein einfließen sollten („die alte Frau die Moral“).²⁹¹⁵¹ Des weiteren zeigen sich hier Hofmannsthals angedachte höllische Abgründe, in deren Zusammenhang er einen Fanatiker thematisiert²⁹¹⁵² oder es findet sich im Zusammenhang mit Berger.²⁹¹⁵³

Auch in *Dialoge über die Kunst* (1893-1894) zeigt sich die lose Beschäftigung mit dem Motiv, durch die einfache Nennung von Christus,²⁹¹⁵⁴ durch die Überlegungen über Philosophie und Religion in Zusammenhang mit den Charakteren,²⁹¹⁵⁵ durch die Thematisierung des „Buddhismus“,²⁹¹⁵⁶ es steht in Verbindung mit Odysseus²⁹¹⁵⁷ oder innerhalb des schwärmerischen Gespräches zweier junger Menschen, wobei sich eine Stellung zu Kunst und Antike zeigt.²⁹¹⁵⁸ Deutlich zeigt sich die Thematisierung des Motivs in den Notizen zum *Familienroman* (1893-1895), wobei sich Hofmannsthal hier erstmalig auf das Motiv in Verbindung mit dem Tod des alten Todesco bezieht und dessen Reichtum, von dem ausgehend es heißt: „Alles was er mit dem Zauber des Reichthums berühren kann, müssen die Späteren mit der Seele erobern. (Adel, Künstler, weite Länder (Indien) christliches Wesen, [...].“²⁹¹⁵⁹

In der Erzählung *Das Glück am Weg* (1893) zeigt sich der ästhetizistische Bezug zur Religion durch das Sehen des Gottes Neptun, umgeben von Neiriden und Tritonen, was sich durchaus von der *Klassischen Walpurgisnacht* in Goethes *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* inspiriert zeigt. Hofmannsthal schildert nicht nur den Gott Neptun,²⁹¹⁶⁰ auch in Verbindung mit der Frau auf dem Schiff zeigt sich die Einbindung der antiken Götterwelt, und zwar dahingehend, dass der Protagonist erkennt, dass sie keine Erinnerung, wohl aber eine Sehnsucht nach ihm hat, die er mitunter in Musik, in ästhetizistisch erlebter Natur und Blumen oder in den Werken mancher Dichter gefunden hatte: „Alles das hatte von ihr geredet, in all dem was das Phantasma ihres Wesens gelegen, wie in den gläubigen Kindergebeten das Phantasma des Himmels liegt.“²⁹¹⁶¹ Hofmannsthal lässt aber auch die christliche Religion anklingen, wenn er das Entschwinden des Schiffes und damit der Frau beschreibt. So kann sich der Leser nur schwerlich des Bezuges zur Bibel, und zwar dahingehend zur Ruhestätte Jesu erwehren, wenn es heißt: „Für mich war es, als hätte man sie in einen schmalen, kleinen Schacht gelegt und darüber einen schweren Stein und darauf Rasen.“²⁹¹⁶²

In dem lyrischen Drama *Idylle* (1893) hat die Religion Bedeutung durch das ästhetizistische Ansinnen der Figuren, der Frau und des Zentauren. So hat die Protagonistin durch ihren schönheitsliebenden Sinn in der Kindheit die auf den Tonkeramiken des Vaters dargestellten Götter als lebendig erfahren.²⁹¹⁶³ So glaubte die

29148Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 77. Z. 3, SW XXXVII. S.77. Z. 27.

29149Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 78. Z. 7-11, SW XXXVII. S. 78. Z. 15, SW XXXVII. S. 80. Z. 3-4.

29150SW XXXVII. S. 80. Z. 17.

29151SW XXXVII. S. 83. Z. 6.

29152SW XXXVII. S. 83. Z. 28.

29153„Das Grundelement des inneren Lebens ist ein fortwährendes Übertragen aus dem ästhetischen und socialen ins sittliche.“ In: SW XXXVII. S. 88. Z. 3-4.

29154SW XXXVII. S. 97. Z. 12.

29155SW XXXVII. S. 99. Z. 10.

29156SW XXXVII. S. 102. Z. 3.

29157SW XXXVII. S. 102. Z. 27.

29158SW XXXVII. S. 103. Z. 28.

29159SW XXXVII. S. 105. Z. 31-33.

Des weiteren, siehe: SW XXXVII. S. 84. Z. 16, SW XXXVII. S. 85. Z. 25, SW XXXVII. S. 87. Z. 12, SW XXXVII. S. 87. Z. 18, SW XXXVII. S. 92. Z. 17, SW XXXVII. S. 108. Z. 11-12, SW XXXVII. S. 112. Z. 11, SW XXXVII. S. 112. Z. 30.

29160„[...] kein langweiliger, schwarzbärtiger Gott, wie sie ihn zu Meißen aus Porzellan machen, sondern unheimlich und reizend, wie das Meer selbst, mit weicher Anmut, frauenhaften Zügen und Lippen rot, wie eine giftig rote Blume“. In: SW III. S. 7. Z. 24-27.

29161SW III. S. 9. Z. 26-28.

29162SW III. S. 10-11. Z. 39//1-2.

29163SW III. S. 55-56. Z. 22-29 //1-3.

ästhetizistische Protagonistin sogar Anteil zu haben an dem Göttlichen, ihrem welchselhaften Leben ²⁹¹⁶⁴ und an diesen „verborgenen Mysterien“, ²⁹¹⁶⁵ die ihre Seele so sehr zum Beben gebracht hatten und die sie sie sich gleichsam, wie eine „Ausgestoßne“ ²⁹¹⁶⁶ in der wirklichen Welt vorkommen ließ. Auch sieht die ästhetizistische Protagonistin in dem Zentauren einen Gott: „Ein schöner Gott mir scheinend, wenn auch halb ein Tier“. ²⁹¹⁶⁷ Gegen den ästhetizistischen Bezug zum Leben und zur Religion stellt Hofmannsthal den beständigen Schmied, der in ihr nicht nur eine allzu große Passivität und immer noch das träumerische Wesen eines Kindes sieht; auch weiß er darum, die Götter von den Menschen zu trennen:

„Und jene Ehrfurcht fehlte, die zu trennen weiß,
Was Göttern ziemt, was Menschen! Wie Semele dies,
Die töricht fordernde, vergehend erst begriff.
Des Gatten Handwerk lerne heilig halten du,
Das aus des mütterlichen Grundes Eingeweiden stammt“ ²⁹¹⁶⁸

Der Schmied ruft seine Ehefrau dazu auf, sich endlich von ihrem kindlich-träumerischen Wesen zu lösen und sich auf das Reale zu besinnen. Was er dagegen hervorhebt, ist die Fertigkeit seiner Hände, durch die er auch die Familie ernährt und gleichsam anderen Familien das Werkzeug verschafft, ihr Leben zu bestreiten („Vielmehr erfreue Anblick dich des Werks! / Die Waffen sieh, der Pflugschar heilige Härte auch“). ²⁹¹⁶⁹ Diese Ansicht jedoch greift wiederum der Zentaure an, mangelt es ihm doch seiner Meinung nach an der Wandelbarkeit des Lebens („So blieb die wunderbare Kunst dir unbekannt, / Die Götter üben“). ²⁹¹⁷⁰ Dabei spricht der Zentaure nicht nur den Schönheitssinn der Protagonistin an, sondern auch ihren Narzissmus, indem er sie ins Göttliche erhebt („So trag ich solchen hohen Reiz als Beute fort, / Wie nie die hohe Aphrodite ausgegossen hat“). ²⁹¹⁷¹

Ein Bezug innerhalb der Prosagedichte findet sich erst im 5. Gedicht *Gerechtigkeit* (1893). So wirkt der Engel, der auf den Ästhetizisten zukommt, zuerst durch seine äußere Schönheit („junger blonder schlanker Engel, einer von den schlanken Pagen Gottes“). ²⁹¹⁷² Sowohl der Stoßdegen als auch der Dolch am Gürtel, werden zwar von dem Ästhetizisten wahrgenommen, doch nimmt er, ähnlich wie der Kaufmannssohn, nicht die Bedrohung für sein Leben wahr. Auch das Spiel des Engels mit seinem Dolch erweckt nicht das Misstrauen des Ästhetizisten, der lebensfremd mehr noch lebensunfähig erscheint. Die fehlende Reaktion des Ästhetizisten auf die Erklärung des Engels, dass seine schönen Schuhe aus dem „Mantel der Mutter Gottes“ ²⁹¹⁷³ sind, wird von ihm zwar zur Kenntnis genommen, erweckt aber keine religiösen Gefühle, was bezeichnend für seine fehlende Religiosität ist. Eben dies zeigt sich auch im Kind, das keinerlei Bezug zur religiösen Erklärung des Engels nimmt, sondern lediglich die Schönheit der Schuhe bewundert. Während der Engel dem Kind die Liebe zu den schönen Dingen verzeiht, zeigt sich an dem Ästhetizisten eine andere Betrachtung; als Erwachsener, das deutet Hofmannsthal hier an, darf der Mensch das Leben nicht mehr allein durch die Liebe zum Schönen betrachten. Hofmannsthal steigert die Bedrohung des Engels, die er mit dem Verweis auf den Dolch und den Degen begonnen hatte, durch die äußere Erscheinung des Engels, die ihn nun nicht mehr ergreift, sondern dessen Künstlichkeit („unheimliches metallisches Blinken“) ²⁹¹⁷⁴ ihn nun beängstigt. Hatte er noch durch die ersten Worten des Engels geglaubt, in seiner Stimme liege das Wissen um eine „paradiesische Glückseligkeiten“, ²⁹¹⁷⁵ zeigt sich schließlich die Unfähigkeit des Ästhetizisten im Gespräch mit dem Engel, das Leben wirklich zu fassen. Für den Ästhetizisten wird der Engel zur Bedrohung seines Lebens; allein durch das Ahnen der Ganzheit des Daseins, obwohl er die Konzeption nicht zu leben

29164SW III. S. 56. Z. 7.

29165SW III. S. 56. Z. 13.

29166SW III. S. 56. Z. 17.

29167SW III. S. 57. Z. 13.

29168SW III. S. 56. Z. 22-26.

29169SW III. S. 56. Z. 33-34.

29170SW III. S. 59. Z. 5-6.

29171SW III. S. 60. Z. 2-3.

Siehe (Notizen): SW III. S. 417. Z. 25, SW III. S. 417. Z. 27-28, SW III. S. 418. Z. 5.

29172SW XXIX. S. 228. Z. 34-35.

29173SW XXIX. S. 229. Z. 15.

29174SW XXIX. S. 229. Z. 34.

29175SW XXIX. S. 229. Z. 28-29.

versteht, gelingt es dem Ästhetizisten, dem Engel zu entkommen. „Gerechtigkeit ist das Erste, Gerechtigkeit ist das Letzte. Wer das nicht begreift, wird sterben.“²⁹¹⁷⁶ Diese Worte sind die Lebensweisheit, die der Engel dem Ästhetizisten mit auf den Weg gibt; wohl tiefer aber wiegt das „vernichtende[...] Bewußtsein meiner Unzulänglichkeit“,²⁹¹⁷⁷ dessen er sich bewusst wird. Der Ästhetizist ahnt, dass er der Gerechtigkeit ebenso nicht entkommen kann wie der Verantwortung für sein eigenes Leben. Doch die Begegnung mit dem Engel ist für ihn nicht tödlich, vielmehr fährt dieser „mit einem Satz in´s Unsichtbare“. ²⁹¹⁷⁸ Die Konfrontation mit der Religion, das Ahnen der Wahrheit, ist damit wieder entschwunden, wohl aber immer gegenwärtig, nur eben nicht für einige Menschen, worunter die Ästhetizisten zu zählen sind.

Des weiteren findet sich das Motiv in Hofmannsthals Notiz zum 6. Prosagedicht (1893), indem die Liebe in einen überirdischen Kontext gesetzt wird („Liebende, die einander nicht gehören, verbindet ein metaphysisches Band. Sie sind Vater u Mutter eines ungeborenen Kindes.“)²⁹¹⁷⁹ oder in dem 21. Prosagedicht (1894) durch die Beschreibung der Szenerie. Hofmannsthal beschreibt hier das Wahrzeichen Wiens, die Karlskirche und betont deren ästhetizistische Schönheit: „Karlskirche bei Nacht von der Schwarzenbergbrücke. Wie sie in prunkvoller Ruhe die blaugrüne Schlucht der Wien beherrscht und den schwarzen Garten der die Schlucht niederschwankt, diese Schlucht, den Weg des Wassers, das weite Wege geht nach irgend einem schwarzen euxinischen Strand, einem traumfernen barbarischen, wo Vergangenheit in schlafwandelnder Luft lebt.“²⁹¹⁸⁰ Besonders in der zweiten Passage deutet Hofmannsthal an, dass er jedoch auch hier auf die Konzeption aus ist, wenn es heißt: „Und an dem Leib der Kirche emporschwebend die dichten Wipfel und das Buschwerk angefüllt mit Verlangen, Lachen und Leid der Liebe: wie greift da [...] mit Rauschen und Rinnen Vergangenheit und Gegenwart, Heroisch-weites und demütig-nahes ineinander, wie ist da alles lebendig, alles wahr, alles eins, durch Medium des Empfindens in eins gebunden.“²⁹¹⁸¹ Des weiteren findet sich das Motiv innerhalb der Lebenswelt des Königs von Arles im Zuge der Ganzheit des Seins im 22. Prosagedicht *König Cophetua* (1895),²⁹¹⁸² im 23. Prosagedicht (1895) in Verbindung mit dem Künstler („Ihre Gesichter sind einwärts gewendet denn sie haben das Medusenhafte, dass man am Leben stirbt; der Wahnsinn der unbegreiflichen Fülle und Hilflosigkeit des Daseins und beten das Leben an“) ²⁹¹⁸³ oder wiederum in dem 24. Prosagedicht *Kaiser Maximilian reitet* (1895). Hofmannsthals Darstellung ist in dieser Passage nicht eindeutig zuzuordnen, wenn er Facetten des Wesens des Kaiser Maximilian beschreibt: „jenes so ganz anderen Kaisers, des Kaisers der wie ein glühender Rubin war, der Kern des Reichs, heilig und schweigend mit priesterlichem Mantel und goldenen Handschuhen und betete.“²⁹¹⁸⁴

Ein ästhetizistischer Zug zur Religion zeigt sich in dem Fragment *Delio und Dafne* (1893), in dem Delio einen Ersatz der Religion durch den Ästhetizismus gefunden hat. So hält Dafne „den kleinen Becher beim Trinken wie eine heilige“.²⁹¹⁸⁵ Die Überlagerung durch den Ästhetizismus zeigt sich aber vor allem an Delio, wenn er von den „heil'gen Seelenblicken“²⁹¹⁸⁶ spricht, die er in seinen Träumen beschwört.

Deutlich zeigt sich auch in *Amgiad und Assad* (1895) die Einbindung der Religion und des sozialen Verständnisses. Nicht nur das Hofmannsthal, ohne jede Erläuterung in der Notiz N 5 notiert „Spinoza Ethik“,²⁹¹⁸⁷ sondern es zeigt sich auch eine Bezugnahme zur Religion durch das Leben der beiden Brüder. Der Fokus wird auch auf die Religion gelenkt, wenn Hofmannsthal das Treffen der beiden Prinzen mit ihrem Vater in

29176SW XXIX. S. 230. Z. 22-24.

29177SW XXIX. S. 230. Z. 16-17.

29178SW XXIX. S. 230. Z. 31.

29179SW XXIX. S. 230. Z. 23-25.

29180SW XXIX. S. 236. Z. 16-21.

29181SW XXIX. S. 236. Z. 21-27.

29182„[...] mit der grossen römischen Arena und sehr vielen schwarzen Stieren, und der Kirche von Saint Trophime [...] und die kleinen gelben Häuser in der Nacht mit wachsbleichen Buhlerinnen hinter kleinen Fenstern“. In: SW XXIX. S. 237. Z. 5-8.

29183SW XXIX. S. 237. Z. 25-28.

29184SW XXIX. S. 238. Z. 23-26.

Des weiteren, siehe: SW XXIX. S. 238. Z. 27-29, SW XXIX. S. 238. Z. 9-10.

29185SW XXIX. S. 28. Z. 16.

29186SW XXIX. S. 29. Z. 29.

29187SW XXIX. S. 39. Z. 19.

„einer verlassenen Königsstadt wo riesige bemalte Götter vor den vergoldeten öden Palästen stehen“²⁹¹⁸⁸ beschreibt, und in dieser Äußerung die Endlichkeit des Erdenlebens im Kontext mit der Größe der Götterwelt angedeutet wird. Der deutlichste Bezug, dass die beiden Brüder durchaus über ein religiöses Verständnis verfügen, zeigt sich erst in der Notiz N 14: „Ihre Religion (persisch vor Zoroaster) verbietet, eines der Elemente (Luft Erde Wasser Feuer) zu verunreinigen.“²⁹¹⁸⁹ Ebenso zeigt sich ein persönlicher Bezug Hofmannsthals während seiner Arbeit an der Erzählung. Hofmannsthal betont hier die Beschäftigung mit der Religion, die fern von einer dogmatischen Betrachtung liegt, sondern, seiner Auffassung gemäß, auf dem Sozialen fußt: „lesen: Koran, Shachname, Brehm, orientalische Jagd; Botanik es ist aber ohne alle Lokalfarbe, menschlich.“²⁹¹⁹⁰ Genau dieses Menschliche fügt Hofmannsthal schließlich in die Rettung Amgiads vor dem frühzeitigen Tod ein. „So lehrt mich mein Pferd den Werth des Vermögens, der Unabhängigkeit. Sehnsucht, Hass, Demüthigung [...]. Vorher geht man in Gedanken leichtfertig mit den Wesen um wie mit Marionetten. (scheinhaftes Leben.)“²⁹¹⁹¹ Die Abkehr vom Scheinhaften führt bei Amgiad zu einer Möglichkeit, wie er sich wieder den Menschen anzunähern vermag. Doch erst im elenden Zustand der Gefangenschaft ist es ihm möglich, ein Bewusstsein zu entwickeln, das über das Ästhetizistisch-Schöne hinausgeht: „Seine Kerkermeister scharf beobachtend, lernt er erst Menschen kennen.“²⁹¹⁹²

Das Fragment *Novelle vom Sectionsrath* (1895) ist wieder eines der Werke Hofmannsthals, die es eigentlich für die Hofmannsthal-Forschung unmöglich machen, die Thematisierung der Religion zu übersehen, heißt es doch in Bezug auf die Kindheit des Protagonisten: „Damals war er sehr fromm“²⁹¹⁹³ oder: „Er ist damals ein Kind Gottes, ein Page des Herrn des Himmels“²⁹¹⁹⁴ gewesen. Seinem jungen Ich stand damals aber der Vater gegenüber, der weder zu Gott noch zu den Menschen eine Verbindung aufzubauen vermochte („Damals fängt dieses Mitleid mit dem Vater an, der ihm vor Gott und allen Menschen hilflos vorkommt“).²⁹¹⁹⁵ So kann der Zug des ästhetizistischen Protagonisten zur Vergangenheit nicht nur als Wunsch gesehen werden, dass sein Leben endlich beginnen möge, dass er Glück finden wird, sondern auch als ein Wunsch, wieder zurück zur Religion zu finden. Dies deutet sich auch dadurch an, dass der Protagonist sich an die Kinderkrankheiten erinnert, die er als Gefahr für sein Seelenheil einstuft: „alles andere ist unheilig, er will seinen heiligen Leib vor der Berührung wahren“.²⁹¹⁹⁶

Andeutungsweise findet sich ein Bezug zur Religion auch in der *Geschichte des Schiffsfähnrichs und der Kapitänsfrau* (1896), wenn Hofmannsthal darauf verweist, dass die Geliebte des Fähnrichs nicht in einer religiösen Nähe zu einem Gott steht, sondern stattdessen den Fähnrich verehrt: „ihr kommt sein gehen schon grossartig, der Anbetung würdig vor.“²⁹¹⁹⁷

Ebenso findet sich in *Eines alten Malers schlaflose Nacht* (1903-1906, 1912) das Motiv. Hofmannsthal zeigt sich hier neuerlich von Novalis inspiriert, wenn er in Bezug auf den Maler Rembrandt formuliert: „Der Schlaf das Nichtbewusstsein (= dem Schwarzen, dem Nicht-licht) das tiefste Element, in das er hinabzusinken hofft. Im Schlaf fände er alles, das weiss er: dort ist alles aufgelöst, wohllüstig geht dort eins ins andere hinüber. (Chiliasmus des Novalis.)“²⁹¹⁹⁸ Zudem zeigt sich eine deutliche Ankettung an die künstlerisch und ästhetisch

29188SW XXIX. S. 39. Z. 3-5.

29189SW XXIX. S. 42. Z. 17-18.

29190SW XXIX. S. 41. Z. 14-15.

29191SW XXIX. S. 42. Z. 28-33.

29192SW XXIX. S. 43. Z. 4-5.

29193SW XXIX. S. 45. Z. 31.

29194SW XXIX. S. 44-45. Z. 34//1.

29195SW XXIX. S. 44. Z. 33-34.

29196SW XXIX. S. 45. Z. 16-17.

Des weiteren findet sich noch in der Notiz N 4 ein Zug zur Religion, der aber nicht erklärt werden kann: „ist wie bei den Nachfolgern Christi nur flüchtige Herberge.“ In: SW XXIX. S. 45. Z. 7-8.

29197SW XXIX. S. 85. Z. 5.

„Ob sie in die Kirche geht? Sie antwortet mit einem müden Achselzucken. Sie ist, dem Götzendienst des Lebens gegenüber, eine tiefe monotheistische Natur.“ In: SW XXIX. S. 83. Z. 22-24.

29198SW XXIX. S. 162. Z. 16-19.

Chiliasmus: „Glaube an ein künftiges tausendjähriges, mit Christi sichtbarer Widerkunft anhebendes Gottesreich auf Erden.“ In:

empfindsame Seele Rembrandts, wenn Hofmannsthal Visionen des Malers einzuplanen gedachte. Aus der Schilderung einer dieser Visionen wird dies deutlich, wenn es heißt: „von der Herrlichkeit der Armuth ausgehend: [...] führend zur Figur des Erlösers. Wohin aber führt die große Perle: Balcon ins Elysium?“²⁹¹⁹⁹ Rembrandts Bezug zur Religion erfolgt auch aus seiner Verschwommenheit zwischen Traum und Wirklichkeit heraus: „und die allertraumhaftesten Dinge: dass der Erlöser lebt, dass Titus zugleich sein Sohn und seiner Seele Bruder – alles das erscheint ihm als die einzigen Realitäten“.²⁹²⁰⁰ Warum Hofmannsthal auf Novalis verweist, wird erst durch die Notiz N 7 deutlich, wenn es heißt: „Schließlich erlöst ihn von der Bängniss sein eigen Fleisch und Blut, der verstorbene Sohn, der ihm mit dem Erlöser der Welt zusammengeht“.²⁹²⁰¹ Der geliebte Mensch, in diesem Fall der Sohn, wird ihm zum Mittler mit Gott und führt zu einer Synthese zwischen Gott und den Menschen. Dies hatte Novalis selbst in seinem Gedichtzyklus *Hymnen an die Nacht* (1799/1800) geschildert, in der auch die Versenkung in die eigene Tiefe erfolgte, wobei für Novalis seine verstorbene Geliebte zur Mittlerin mit Gott wird. So wird in dieser Erzählung Hofmannsthals jedoch der Sohn als Mittler empfunden: „Wie der Gott sagt (Bhagavadgita) dass er der Würfel des Falschspielers ist, insofern der Würfel ja das Einzige, der Schlüssel des Daseins, der Quell der Entzückungen, der Weg, der ewige Weg ist, so war Rembrandts Gott das schöne Bette auf dem Hendrikje lag“.²⁹²⁰² Hofmannsthal plante in dieser Erzählung, das geht auch aus den Notizen hervor, den Aufbruch des sprachlichen Problems an die Religion zu binden. Das Dichterwort wird von Hofmannsthal als Ausdruck des Göttlichen im Menschen gesehen: „Durch Licht wird alles schön: auch der Düngerhaufen, auf dem Hiob liegt. Nicht aber durch das Licht der Sonne, sondern durch das Licht, das aus Gott hervorbricht [...] Rembrandts >>Licht<< das gleich was im Mund des Dichters das Wort. Die >>Worte<< des Dichters sind was im Leben die Materie des Lebens ist. Wie die lebende Materie die Wesen abgrenzt und doch nirgends eine Grenze ist, so ist das Wort“.²⁹²⁰³

Hofmannsthals geplante Erzählung *Knabengeschichte* (1906, 1911-1913) stellt den Kampf des Knaben Euseb mit und um die Religion dar. Hofmannsthal schildert in dieser Erzählung den falschen Bezug Eusebs zur Welt, sich selbst und auch der Religion. So sieht Euseb in dem Mord an dem Sperber eine gottgewollte Tat²⁹²⁰⁴ und wähnt, eine „Gottesnacht“²⁹²⁰⁵ zu erleben. Stärker noch zeigt sich Eusebs Bezug zur Religion in der Notiz N 17, in der Hofmannsthal den Glauben an den Traum bindet („er will hinaus sich waschen. Ihm Halbtraum ahnt ihm, er wird ein Heiliger“).²⁹²⁰⁶ Dabei zeigt sich in der Erzählung, dass Hofmannsthal auch hier den Zug zur Religion mit der Ganzheit des Seins verbindet: „Gott wirft das Leben in Eusebs Brust, wirft Blitze, wirft die Schatten der Hölle, wirft die Krankheiten.“²⁹²⁰⁷ Hofmannsthal verbindet mit der Nacht nicht nur die Tat an dem Sperber, sondern auch Eusebs vermeintliche Nähe zu Gott, durch eben sein Handeln. „Knabe wurde in dieser Nacht weit über sich selber emporgerissen - - sein Vater kommt ihm nahe als Räuber Landstreicher [...] – Heiliges tritt ihm bis zum Berühren nahe“.²⁹²⁰⁸ Was sich bereits in Hofmannsthals Fragment *Der Park* (1903-1905) gezeigt hatte, legt Hofmannsthal auch durch Euseb dar. Auch er verbindet das Göttliche mit einem Geliebten, wenn auch in diesem Fall nur ersehnten Menschen.

SW XXIX. S. 357. Z. 28-29.

29199SW XXIX. S. 163-164. Z. 29-2.

Hofmannsthal deutet des weiteren noch andere Gleichnisse an: „Schlussgleichnis: zwischen ihm selbst, dem Gekreuzigten und dem ausgeschlachteten Ochsen. Ihm verwebt sich das.“ In: SW XXIX. S. 164. Z. 10-11.

29200SW XXIX. S. 164. Z. 22-24.

29201SW XXIX. S. 165. Z. 3-5.

29202SW XXIX. S. 165. Z. 12-15.

29203SW XXIX. S. 165. Z. 20-26.

29204„Euseb geht in den Wald baden: fühlt seinen Leib ganz einen Tempel Gottes.“ In: SW XXIX. S. 167. Z. 24-25.

29205SW XXIX. S. XXIX. S. 173. Z. 16.

In den Notizen hebt Hofmannsthal den Zusammenhang für Euseb noch stärker hervor: „Man entfernt sich von Gott (scheinbar auf immer, wie durch den Mord an dem Sperber) und kehrt gerade auf diesem Weg zu ihm zurück.“ In: SW XXIX. S. 183. Z. 13-15.

29206SW XXIX. S. 174. Z. 9-10.

29207SW XXIX. S. 168. Z. 5-6.

Auch in Bezug auf die nicht näher betrachtete Figur Arthur zeigt sich die Verbindung mit dem Blitz, im Zuge des ethischen Erkennens („Arthur meint im Moment, wie die Landschaft im Blitz, alles ethisch aufgelöst durchschauen zu können“). In: SW XXIX. S.168. Z. 8-9.

29208SW XXIX. S. 168. Z. 29-30.

Innerhalb von Hofmannsthals Notizen zeigt sich eine Verschmelzung zwischen Eusebs Vorstellung bzw. Sehnsucht nach seinem Vater und dem himmlischen Vater, während er in N 8 noch zwischen dem himmlischen und dem irdischen Vater zu trennen gewusst hatte („die Hand Gottes des Vaters“).²⁹²⁰⁹ Auch mit dem Mord an dem Sperber, schlägt Hofmannsthal eine Brücke zwischen der Tat und Eusebs Glauben, glaubt er doch, dass er mit Gott gehandelt habe. Denn Hofmannsthal lässt Euseb den Sperber nicht einfach ermorden, sondern er nagelt ihn an das Scheunentor, ein Ende das an das Sterben von Jesus am Kreuz gemahnt. Wie der Kaufmann, durch den Tod seines Kindes, wähnt auch Euseb sich reinwaschen zu können, und in Verbindung mit dem Bad steht für Euseb wiederum die Nähe zum himmlischen Vater, wenn ihm der Irdische schon genommen ist: „der barmherzige Vater der ihm statt dessen zugewiesen ist, der Vater aller Creaturen – alles wird zu allem [...] das einzige Element das möglich ist, ist das Wasser: baden. I will not touch my flesh to the earth, as to other flesh. To renew me.“²⁹²¹⁰

Des weiteren legt Hofmannsthal in dieser Erzählung einige Bezüge verschiedener Figuren zur Religion dar. So integriert er die Religion ins Leben der Magd, mitunter durch das gemeinschaftliche Essen („Hebamme und Magd essen und beten“),²⁹²¹¹ wodurch Hofmannsthal eine Nähe der Magd zu Gott beschließt: „o eine Heilige! eine Märtyrerin! Wie sie sich auf den Knien windet!“²⁹²¹² Bei Euseb wiederum entwickelt sich durch diese Beobachtung der Wunsch, sich Gott anzunähern („ich muss mich reinigen, muss baden!“).²⁹²¹³

Auch durch eine weitere Figur, der des Cooperators, nimmt Hofmannsthal Bezug zur Religion: „Wem gehört das Leben? Gott wirft es hin und her in die Geschöpfe (denkt der Cooperator) plötzlich flammt es als Sinneflut auf in einem Bauernleib, dann als Völlerei, jetzt ist es für mich als feinselige Kraft concentriert im Blick des jungen Arztes“.²⁹²¹⁴ Dessen Nähe zu Gott führt wiederum zu einer Antipathie gegen den atheistischen Arzt, den „Sinnenmenschen“.²⁹²¹⁵ Doch Hofmannsthal bricht die Gläubigkeit dieser Figur schließlich auf, was bei diesem zur Verzweiflung führt.²⁹²¹⁶ Weitere Bezüge zur Religion, die sich in dem indischen Kulturkreis bewegen, dienen Hofmannsthal auch dazu, wiederum auf Euseb zu verweisen.²⁹²¹⁷

Auch durch den Kaufmann bindet Hofmannsthal dieses Motiv ein, will dieser wie Abraham Gott das neugeborene Kind von seiner Frau opfern, aus der Motivation heraus, dass er sich damit von seinen eigenen Sünden freizukaufen wähnt.²⁹²¹⁸ So bietet er der Hebamme Geld an, das Kind für ihn zu töten („bietet ihr die hundert Gulden. verspricht innerlich das Kind Gott aufzuopfern“).²⁹²¹⁹ Aus der geplanten Ermordung seines Kindes, wird der vollzogene Mord, im vermeintlichen Wahn sich selbst reinwaschen zu können („Das todte Kind hält er im Morgengrauen gegen den fahlen Himmel“).²⁹²²⁰

Innerhalb von Hofmannsthals zahlreichen Notizen finden sich weitere Bezüge zur Religion, die allerdings in einem dermaßen losen Kontext gesetzt sind, dass eine Zugehörigkeit zu einzelnen Personen rein spekulativ wäre. Wohl ist zu bemerken, dass die Notizen von der Hinwendung zu Gott bis hin zu der Leugnung Gottes gehen,²⁹²²¹ und dass auch eine ästhetizistische Betrachtung eingebunden wird, wobei diese vor allem durch die Verbindung mit dem Traum erfolgt.²⁹²²² Die Hinwendung zu Gott reicht von Verweisen auf das „5^{te}

29209SW XXIX. S. 170. Z. 15.

29210SW XXIX. S. 183. Z. 7-10.

In den Notizen zeigt sich auch Hofmannsthals Unsicherheit diesbezüglich: „>>Ich will zu dir dürfen<< wen meint er? den himmlischen oder den irdischen Vater?“ In: SW XXIX. S. 183. Z. 20-21.

29211SW XXIX. S. 168. Z. 13-14.

29212SW XXIX. S. 168. Z. 18-19.

29213SW XXIX. S. 168. Z. 20-21.

29214SW XXIX. S. 169. Z. 3-6.

29215SW XXIX. S. 173. Z. 7.

29216SW XXIX. S. 173. Z. 11-12.

29217„Râmakrishna in seinem Verhältnis zu der Göttin Kâlî: ein Wirbelsturm durchwühlt seine Seele jahrelang. Er ist in sich nicht mehr. Manchmal scheint es, als wäre er nirgends mehr: aber da blitzt (SW XXIX. S. 169. Z. 17) es auf: in der Göttin ist er noch. Was die Göttin hier: ist in der Novelle das Leben. Das Leben, das in den Individuen aufzüngelt, wie die Flamme in einem wirren Haufen feuchter Hölzer. [...] Vor Euseb glänzt es in starken Wellen, wie der Rücken dunklen starken Wassers, darin einer schwimmt.“ In: SW XXIX. S. 169. Z. 15-27.

29218„Der Kaufmann will seinen Sohn Gott aufopfern, für das Sündenleben das er geführt“. In: SW XXIX. S. 171-172. Z. 36//1.

29219SW XXIX. S. 171. Z. 22-23.

29220SW XXIX. S. 172. Z. 7-8.

29221„er ist ein Gottesleugner“. In: SW XXIX. S. 187. Z. 10.

29222SW XXIX. S. 185. Z. 5, SW XXIX. S. 185. Z. 1-2.

Die Bezüge zur Religion sind auch noch 1912 zu erkennen: „unter dem Traum von der Welt: Er hatte von dem Mörder gehört der

Gebot“, ²⁹²²³ über Gedanken über den Kirchendienst als Ministrant, ²⁹²²⁴ das Erleben des „geistige[n] Licht[es]“, ²⁹²²⁵ zu einem Erleben der Welt ²⁹²²⁶ bis hin zu kritischen Gedanken: „Der Umschwung zum Glücksbewußtsein, Gleichgewicht, Identität an etwas ganz kleinem. [...] er geht und wird Christus in der Kirche finden, findet ihn aber genau so gut, ihn und seine umgebenden Zöllner, Idioten, trüfägige Alte – unter den Brennesseln bei dem Katzenskelett – er kann jetzt da oder dorthin gehen“. ²⁹²²⁷

In der Pantomime *Liebeszeichen* (1893) findet sich das Motiv an die Räumlichkeiten Pierrots gebunden („Pierrot. Wohnung. alter Diener. Tagebuch (Raritätensammlung Rococobeichtstuhl als Toilettentisch“). ²⁹²²⁸ Aus den knappen Notizen ist dabei erkennbar, dass der Beichtstuhl nur aufgrund seiner ästhetizistischen Schönheit, nicht aber wegen seiner religiösen Bedeutung, Teil seiner Räumlichkeiten ist. Auch in der *Wiener Pantomime* (1893/1894) ist die Religion in einen ästhetizistischen Kontext gebunden, sind die Götter, ein „alter Flusgott [und ein] junger Flusgott“, ²⁹²²⁹ Teil des „Rafael Donner-Brunnen[s]“, ²⁹²³⁰ zu dem auch noch drei Nymphen gehören. Auch religiös konnotierte Begriffe, wie das Gleichnis, sind auch hier Teil der dichterischen Umgebung (SW XXVII. S. 135. Z. 20). Ebenso zeigt sich eine ästhetizistische Färbung durch den Lob auf die Stadt Wien („Dies ist die Stadt darin das Leben lebt / In stillen Grotten göttlich unterm Grund:“). ²⁹²³¹ Vor dem Brunnen sich küssend, wird das Liebespaar mit dem jungen Flusgott konfrontiert, der für eine kurze Zeit beängstigend wirkt: „Der junge Flusgott mit der Harpune schlägt heftig ins Wasser, dass es klatscht. Die beiden jungen Leute fahren zu Tod erschrocken auseinander. Sie lässt den Fliederstrauss fallen, der auf den Stufen des Brunnens liegen bleibt.“ ²⁹²³² Überhaupt nicht ängstlich, sondern „collegial“ ²⁹²³³ tritt eine weitere Figur dem jungen Flusgott entgegen, und erhält von dem älteren Flusgott die Erklärung, warum sich die drei Nymphen den Tanz versagen müssen: „Alter Flusgott ärgerlich: Ich bitte sehr, das ist keine Schanze, das ist der Brunnen von Rafael Donner“. ²⁹²³⁴ Dass Hofmannsthal eine Passage der Bibel zu einem Ballett machen wollte, wird durch das *Apokalypse Hohelied* (1893/1894) deutlich („Apokalypse Hohelied als Ballette“). ²⁹²³⁵ Eine Vermischung von antiker Kultur und dieser Religion sowie der Christlichen zeigt sich in den losen Skizzen zu dem Ballett *Das Jahr der Seele* (1898), bindet Hofmannsthal doch gleichsam die „Halle der Papstburg“ ²⁹²³⁶ als auch Hermes und Aphrodite ²⁹²³⁷ ein. Dagegen wird die Religion, ebenso wie das Familien-Motiv, in *Die Auserwählte* (1900) nur kurz angerissen („Auserwählte geht auf den Gebahrten zu und schlägt die Decke zurück. Die Gottheit richtet sich auf. Auserwählte in starrer Seligkeit zurück schreitend. Schwestern lösen sich umgaukeln das Wesen“). ²⁹²³⁸ Des weiteren findet sich eine angedachte Behandlung mit dem Motiv in *Narciss und die Schule des Lebens* (1900) durch die Götterwelt der Antike, hier durch den Gott Pan. ²⁹²³⁹ Auch findet sich in den Notizen zu *Salome* (1906/1907)

ein Pfarrer war, 2 Frauen ermordete und in der Kirche die Gemeinde aufforderte für die Besserung eines verstockten Sünders zu beten.“ In: SW XXIX. S. 182. Z. 4-7.

29223SW XXIX. S. 185. Z. 16.

29224SW XXIX. S. 177. Z. 28-29.

29225SW XXIX. S. 179. Z. 22.

29226„Seltenheit eines reinen Aufschauens in den Himmel. Plötzlich fällt auch der früher abgewiesene Gedanke von der Größe der Welt auf sein Herz“. In: SW XXIX. S. 179. Z. 19-21.

29227SW XXIX. S. 179. Z. 8-18.

29228SW XXVII. S. 134. Z. 5-6.

29229SW XXVII. S. 135. Z. 3-4.

29230SW XXVII. S. 135. Z. 3.

29231SW XXVII. S. 136. Z. 30-31.

29232SW XXVII. S. 137. Z. 20-23.

In den Varianten ist die Beschreibung des jungen Flusgottes wie folgt: „junge Flusgott mit der Harpune aus Brunnentriton“. In: SW XXVII. S. 680. Z. 9.

29233SW XXVII. S. 137. Z. 29.

29234SW XXVII. S. 139. Z. 13-14.

29235SW XXVII. S. 141. Z. 12-14.

Die *Kritische Ausgabe* verweist in diesem Zusammenhang auf Hofmannsthals Schrift *Algernon Charles Swinburne*, die Hofmannsthals Interesse am Hohelied belegt: „Dort wird der raffinierte, unvergleichliche Reiz der Technik Swinburnes als Erinnerung an den farbigen Prunk des Hohen Liedes Salomonis gedeutet.“ In: SW XXVII. S. 688. Z. 9-10.

29236SW XXVII. S. 142. Z. 9.

29237SW XXVII. S. 142. Z. 3-5.

29238SW XXVII. S. 143. Z. 7-9.

29239SW XXVII. S. 143. Z. 18.

Hofmannsthals Beschäftigung mit der Bibel. ²⁹²⁴⁰ Die Figur der Salome dient Hofmannsthal zudem zur Darlegung des Ästhetizistisch-Weiblichen einer Frau. ²⁹²⁴¹ Salome scheint die Welt „in dem Götzen zusammengekrochen“. ²⁹²⁴² Doch der Götze wird nicht positiv empfunden, denn Salome wird unter dessen Blick der „Selbstgenuss zur Qual“. ²⁹²⁴³ Neben der Orientierungslosigkeit und der Problematik des Liebens, thematisiert Hofmannsthal in der dramatisch-pantomimischen Dichtung *Der Kaiser und die Hexe* (1906/1907) auch die Religion. Im Zuge der Lösung von seinem herrschaftlichen Stand, definiert Hofmannsthal den Kaiser als „keinen schwachen Geist, sondern [...] einen, dem um Gott zu ringen auferlegt ist.“ ²⁹²⁴⁴

Deutlich zeigt sich in dem Drama *Alkestis* (1893/1894) auch die Einbindung der Religion, denn in dem Drama gewährt Hofmannsthal nicht nur dem Gott Apollon als Freund des Hauses des Königs Admet eine Rolle, sondern lässt auch den Halbgott Herakles auftreten, der zum Retter für Admets Glück wird. Gleich zu Beginn verweist Hofmannsthal auf die religiöse Sphäre des dramatischen Werkes, ist die Stimme doch „von einer leisen Musik begleitet, halb Gebet, halb Lied“. ²⁹²⁴⁵ Eben diese Stimme spricht den Gott Phöbos Apollon an, ob er Admets Haus denn nicht mehr liebe, in dem er einst als Hirte gelebt hatte (SW VII. S. 9. Z. 3-10), und stellt dem Gott die Frage: „Vergißt du, Apollon, so bald, / Die sterblichen Menschen so bald?“ ²⁹²⁴⁶ Tatsächlich erinnert sich der Gott seiner Vergangenheit als Hirte im Hause des Königs Admet; dieses Dienen hatte als Grund, dass Zeus seinen Sohn erschlagen hatte, woraufhin er dessen Kyklopen getötet hatte und von Zeus zum Dienst bei dem Sterblichen gezwungen worden war. Aus Zwang hatte sich eine Freundschaft zwischen Apollon und Admet entwickelt:

„und weil sie so
Am Leben hängen, diese Sterblichen,
So ging ich zu den Schicksalsgöttinnen
Und bat für ihn, und die gelobten mir,
Er mag dem Tode, der ihm droht, entfliehn,
Wenn einen andern er hinunterschickt
Statt seiner, aber einen, der so will.“ ²⁹²⁴⁷

Demnach war es zum einen Admets Angst vor dem Tod gewesen, aber auch die Hilfe des Gottes, der sich an die Schicksalsgöttinnen gewandt hatte, die ihm eine Möglichkeit aufgezeigt hatten, dem Tod zu entgehen. Hofmannsthal bedient sich des Gottes Apollon um die Grundlage der problematischen Situation, in der Admet sich befindet, vorzustellen. So hatten nicht die Eltern sich geopfert für den Sohn, sondern Alkestis hatte sich für den Tod geweiht, was auch der Gott beklagt: „Sie stirbt, eh diese Sonne sinkt, und ich / Muß dieses Haus vermeiden, ich, ein Gott, / Eh noch der Hauch des Todes mich entweicht.“ ²⁹²⁴⁸ Dabei zeigt sich, dass selbst der unsterbliche Gott dem Tod ausweichen will, was letztendlich auch ihm nicht gelingt, tritt dieser doch durch die Gartenpforte hinein. Nicht der antike Gott Hades, sondern der personifizierte Tod, wie er schon in Hofmannsthals *Der Tod und der Tod* (1893) erschienen war, tritt auf („DER TOD von links auftretend, ein Schwert in der Hand“). ²⁹²⁴⁹ Dieser wird selbst von Apollon als der „Grauensvolle, [...], der Todesgott“ ²⁹²⁵⁰ bezeichnet, der die Königin die „dunklen Wege“ ²⁹²⁵¹ führen wird. Gleichsam ahnt der Tod, dass Apollon ihm die Geweihte zu entreißen versuchen will, was Apollon schließlich auch bekennt, da Admets Unglück ihn ergreift. ²⁹²⁵² Die Bitte des Gottes an den Tod, die schöne junge Frau des Königs zu verschonen, bleibt ohne Gehör; der Tod zeigt kein Mitleid und auch die Drohung des Apollon, Herakles

29240 Hofmannsthal verweist damit auf Matth 14, 3-11 und Mark 6, 17-28.

29241 SW XXVII. S. 148. Z. 8-9.

29242 SW XXVII. S. 148. Z. 15-16.

29243 SW XXVII. S. 148. Z. 12-13.

29244 SW XXVII. S. 151. Z. 12-13.

29245 SW VII. S. 9. Z. 2.

29246 SW VII. S. 9. Z. 18-19.

29247 SW VII. S. 10. Z. 1-7.

29248 SW VII. S. 10. Z. 23-25.

29249 SW VII. S. 10. Z. 30.

29250 SW VII. S. 10. Z. 27.

29251 SW VII. S. 10. Z. 28.

29252 SW VII. S. 10. Z. 39-41.

würde ihm die Königin entreißen, beeindruckt den Tod nicht. Hofmannsthal deutet somit auch hier an, dass selbst die Fürsprache eines Gottes die Wirklichkeit des Todes nicht hemmen kann, dass der Mensch dem Tod nicht entkommen kann. Hilflös wirkt so Apollon, wenn Hofmannsthal den Gott sagen lässt: „Die Menschen und die Götter hassen dich!“²⁹²⁵³ Auch diese Äußerung des Gottes vermag den Tod nicht zu erweichen, der vielmehr betont: „Laß sie mich hassen, stärker doch bin ich.“²⁹²⁵⁴ Unter den auftretenden Edlen von Pherä ist auch ein Mann, der sich hilflos an die Götter wendet: „Kommt denn kein guter Gott / Und wehrt dies Elend ab?“²⁹²⁵⁵ Nicht auf das Weihwasser, wie es in der katholischen Kirche verwendet wird, verweist Hofmannsthal im Folgenden, sondern auf das Besprengen mit geweihtem Wasser innerhalb der antiken Bräuche, wodurch es wiederum, ebenso wie das Weihwasserbecken in der katholischen Kirche, mitunter mit der Reinigung verbunden wird. So kann eine der Frauen weder das „Weihwasser vor dem Tor“²⁹²⁵⁶ noch die „Klageweiber“²⁹²⁵⁷ sehen, zudem eine der Frauen das Erbarmungslosigkeit der Götter zeigt, helfen sie den Menschen doch nicht, obwohl diese für ihre Hilfe opfern („Auf allen Straßen dampfen die Altäre / Vom Blut der Opfer. Da ist keine Hilfe“).²⁹²⁵⁸ Durch eine der Sklavinnen berichtet Hofmannsthal zudem, wie Alkestis den letzten Tag ihres Lebens verbracht hatte; so hatte sie sich in dem Fluss gewaschen, geschmückt und war zum Altar Hestias gegangen, um zu beten:

„>>O Göttin, da der Tod mich nehmen will,
Bitt ich, behüt die kleinen Waisen mir,
Gib meinem Sohn ein liebes Weib, der Tochter
Gib einen edlen Mann. Und beide, o
Laß sie nicht sterben vor der Zeit wie mich,
Die Mutter, sondern laß sie glücklich leben
Ganz bis zum Ende und im Vaterland.<<“²⁹²⁵⁹

Ihren Tod akzeptierend, trat sie noch einmal zu „jedem Altar im / Palast, bekränzt´ ihn, flehte zu dem Gott“,²⁹²⁶⁰ um anschließend in ihr Schlafzimmer zu gehen, indem sie um ihr Leben weint, ahnend, dass Admet sich wieder eine neue Königin nehmen wird. Eine zweite Frau zeigt des weiteren auch ihren Bezug zu den antiken Göttern auf, wenn Hofmannsthal sie sagen lässt: „O Gott, heilender Gott! // Mach unsres Herren Not ein Ende! / Gewähre, Gott, gewähre! / Du hast ja früher Rat gefunden, / Gehört, wenn wir zu dir um Hilfe schrien ...“²⁹²⁶¹

Auch wenn Admet sein Leben besieht, erfolgt ein Bezug zu den antiken Göttern. Admet zeigt sich fassungslos ob der Situation, in der er sich befindet, kann er doch nicht begreifen, was Alkestis und er den Göttern getan hatten, dass sie den Tod verdient haben.²⁹²⁶² Während Admet sich dagegen auflehnt, dass Alkestis stirbt („Hilf mir die Götter um Erbarmen / Anflehn“),²⁹²⁶³ sieht Alkestis schon die Todesbarke und den „Totenfährmann“²⁹²⁶⁴ auf sich zukommen und wähnt, trotz ihrer Angst vor dem Tod, dass dies „gewiß ein Gott gefügt“²⁹²⁶⁵ hat. Admet jedoch hält dem entgegen, ganz als ob Alkestis ihren eigenen Tod beeinflussen könne: „Ich fleh / Dich bei den Göttern an, verlaß mich nicht!“²⁹²⁶⁶ Admets Bezug zur Religion zeigt sich aber auch innerhalb seines Schwurs an Alkestis, keine neue Frau zu nehmen („Ich schwör es abermals und heilig dir“).²⁹²⁶⁷ Doch mit dem Tod seiner Frau zeigt sich Admets Verbitterung, auch

29253SW VII. S. 11. Z. 15.

29254SW VII. S. 11. Z. 17.

29255SW VII. S. 12. Z. 27-28.

29256SW VII. S. 12. Z. 32.

29257SW VII. S. 13. Z. 2.

29258SW VII. S. 13. Z. 14-15.

29259SW VII. S. 14. Z. 24-30.

29260SW VII. S. 14. Z. 31-32.

29261SW VII. S. 15-16. Z. 38//1-4.

29262SW VII. S. 16. Z. 19-22.

Hofmannsthal stuft Alkestis Tat, für ihren Mann zu sterben, als sozial ein: „Der Weg zum Socialen: durch das Opfer“. In: XXXVII. S. 134. Z. 4.

29263SW VII. S. 16. Z. 29-32.

29264SW VII. S. 16. Z. 35.

29265SW VII. S. 18. Z. 11.

29266SW VII. S. 17. Z. 24-25.

29267SW VII. S. 20. Z. 9.

dahingehend, dass die Götter ihm nicht geholfen haben, seine Frau bei sich zu halten („Und singt ein frommes Lied dem Gott, den Flehen / Nicht rührt“).²⁹²⁶⁸ Sodann beziehen sich auch die jüngeren Frauen auf die tote Alkestis, im Sinne der Unbegreiflichkeit des Todes,²⁹²⁶⁹ ebenso wie ein sehr alter Mann, der sich freut, Herakles gesehen zu haben. Herakles selbst, als Halbgott und Sohn des Zeus, thematisiert zwar den Blitz, doch ohne dabei an seinen Vater zu denken.²⁹²⁷⁰ Des weiteren zeigt sich, dass der junge Mann sich direkt auf den obersten der Götter bezieht, wenn er an den Blitz denkt; aber auch er zeigt, dass er die Hilfe der Götter für das Leben vermisst („Der Blitz hat nur noch nie mit uns geredet!“),²⁹²⁷¹ während er die Hilfe des Gottessohnes Herakles, weil er ihn sehen kann, ausmachen kann. Admet nimmt, gemäß seines königlichen Verständnisses, den Gast in seinem Haus auf und zeigt ebenso ein Verständnis von den Göttern.²⁹²⁷² Die Gastfreundschaft, die Admet hier pflegt, zeigt sich durch ihn in Verbindung mit den Göttern gestellt, sieht er sich als König indirekt von den Göttern selbst in diese Stellung gesetzt. Wie seine Vorfahren, so Admet, träge er „Helm und Schild von Göttern“,²⁹²⁷³ und selbst wenn er töte, so komme es „als wie ein Blitz, / nur unmittelbar, aus eines Gottes Faust“. ²⁹²⁷⁴ Herakles, in seinem Verlangen, es sich gut gehen zu lassen, betont die Allgegenwart des Todes, und bezieht sich dabei auch auf seine Begegnung mit dem Gottessohn Antaios, den Herakles nur töten konnte, nachdem er ihn von der Mutter Erde Gaia emporgehoben hatte. Sein Verhältnis zum Tod zeigt sich jedoch in diesem Zusammenhang als ästhetizistisch, wenn es heißt: „Göttliche Art der Trunkenheit vielleicht / Ist, was wir Totsein heißen!“²⁹²⁷⁵ Zudem wähnt er, dass wenn der einstmals tote Mensch aus dem Totenreich zurückkehren möge, er veränderte aber schöne Augen haben würde („Käm aus dem Tor des Todes zurück, / Wie ihr erschauernd eine Göttin träumt, / Mit bösem, süßem Mund und dunklem Blick!“).²⁹²⁷⁶ Auch dem Ort, an dem Herakles die tote Alkestis zu finden glaubt, haftet die Verbindung mit der Religion an, beugen sich doch die Pinien, in deren Nähe sie liegt, auf einen „Weiher, / Ein altes heiliges Wasser“. ²⁹²⁷⁷ Hatte der Jüngling zuvor schon die fehlende Hilfe der Götter bekannt, hebt er nun die Tat der Alkestis hervor, die sie in seinen Augen ins Göttliche erhebt:

„So wie vor heiligen Quellen, Götterbäumen
 Und andern Wohnungen der Himmlischen,
 So beten wir vor unsrer Herrin Grab:
 [...]
 >>Sie starb um ihren Herrn, nun ward sie Göttin,
 Ja, Kinder, selge Göttin“²⁹²⁷⁸

In Admets Trauer um seine Frau, zeigt sich neuerlich ein Bezug zur Religion, und zwar dahingehend, dass Admet nun, durch die Tat seiner Frau, diese ebenso ins Göttliche erhebt. Sich allein gelassen fühlend, erhofft der König, dass Alkestis manchmal im Traum zu ihm kommen würde, wie die „andern Göttlichen“,²⁹²⁷⁹ die ebenso in seinem Innern Bestand haben („Denn alles lebt irgendwo in uns“).²⁹²⁸⁰ Obwohl er seiner Frau Treue geschworen hat, fühlt er sich dennoch versucht, der verschleierten Frau zu erliegen und ruft neuerlich die Götter an, damit Herakles sie aus seinem Umfeld befreit („bei den Göttern! schaff mir aus den Augen / Dies Weib, o quäle mich Gequälten nicht!“).²⁹²⁸¹ Herakles muss sich auf den Freundesdienst berufen, damit Admet ihm die Frau abnimmt, und deutet aber auch seine göttergleiche Macht, ihm die Tote zuzuführen an, ganz so als würde Alkestis nicht an seiner Seite stehen: „O hätt ich / Die Macht von Zeus, aus

29268SW VII. S. 21. Z. 21-22.

29269„Was frommen die duftenden, golnen Sandalen, / Was frommen die Spangen, was frommen die Blumen, / Um nieder ins Dunkel zu folgen dem Tod?“ In: SW VII. S. 22. Z. 15-17.

29270SW VII. S. 23. Z. 10-14.

29271SW VII. S. 23. Z. 16.

29272SW VII. S. 25. Z. 4-13.

29273SW VII. S. 25. Z. 40.

29274SW VII. S. 26. Z. 1-2.

29275SW VII. S. 30. Z. 39-40.

29276SW VII. S. 31. Z. 12-14.

29277SW VII. S. 33. Z. 20-21.

29278SW VII. S. 34. Z. 27-33.

29279SW VII. S. 35. Z. 9.

29280SW VII. S. 35. Z. 11.

29281SW VII. S. 37. Z. 20-21.

Hades dunklem Haus / Dir dein Gemahl zurückzuführen, könnt ich / Dir diesen Liebesdienst erweisen!“²⁹²⁸²
 Mit der Entschleierung der Alkestis, ruft Admet die Götter an (SW VII. S. 40. Z. 26-27), kann er doch nicht glauben, was er sieht, und wähnt gleichsam, dass die Gestalt nur ein „Spuk von irgendeinem bösen Gott“²⁹²⁸³ ist. Herakles versichert Admet jedoch, dass er ihm die geliebte Frau zugeführt hat und hofft für ihn: „fern sei dir der Neid / Der Götter!“²⁹²⁸⁴ Dabei zeigt sich auch, dass Alkestis' Schweigen auf ihrer Verbindung zum „übermenschlich- / Unsäglichen“²⁹²⁸⁵ beruht. Er, nicht die Götter geschweige denn sein Göttervater, habe Admet die Frau aus dem Totenreich zurückgeführt, sondern Herakles, weshalb er den König auch aufruft, stets gastfreundlich zu dem Gast zu sein, wisse man doch nie, ob er nicht gerade einem „Heiland“²⁹²⁸⁶ gegenüberstehe.

Hofmannsthals Beschäftigung mit Alexander dem Großen, die letztendlich in dem *Alexanderzug* (1893/1895) zusammengefasst wurden, hat seinen Beginn in einer Tagebuchnotiz, die datiert ist auf das Ende des Jahres 1888 oder Anfang 1889. Hofmannsthals anfängliche Intention war es, nicht nur dem „Verfall[...] und Untergang[...] der alten Kulturen“²⁹²⁸⁷ nachzugehen, sondern er zielte gleich von Beginn an auf einen religiösen Kontext ab, was sich durch eine Notiz zeigt, in der es heißt: „Religiöser Wahnsinn als Symbol einer in der Auflösung beg<riffenen> Gesellschaft.“²⁹²⁸⁸ Alexander selbst kann aus dem kriegerischen Ruhm keine wirkliche Erfüllung gewinnen, klingt doch das Wort des Sieges in seinen Ohren leer und „jeder Göttlichkeit entblösst“.²⁹²⁸⁹ In der Notiz, die die Überschrift *Alexander* trägt, zeigt sich das Motiv zudem gebunden an die Lebenskonzeption: „Gedanken der Einheit, erweckt durch ein gemeinsames in den Religionen u. Mythen der ihm begegnenden Völker.“²⁹²⁹⁰ Ebenso zeugt der Titel *E vita Alexandri Magni* gleichsam von einem religiösen Bezug, als befasse sich Hofmannsthal hier mit einer Geschichte eines Heiligen.²⁹²⁹¹ Zudem heißt es bereits in dieser Notiz: „eine Vorrede dazu tief menschlich: >>Gottes ist der Orient!<<“²⁹²⁹²

Vor allem gedachte Hofmannsthal aber auch Alexanders Auseinandersetzung mit der Religion zu thematisieren. Dies zeigt sich nicht nur durch Alexanders Seele („Seine Seele in einer Art elysischem Zustand“),²⁹²⁹³ sondern auch durch seine Stellung zu den Göttern²⁹²⁹⁴ und der religiösen Sphäre, die Hofmannsthal um Alexander inszenieren wollte: „In der Dämmerung sieht sein Leib unter dem Wasserspiegel wie ein Phantom aus, sein göttliches Haupt mit dem metallhaften Haar und den Zügen einer rätselhaften im Schlaf ermordeten Frau eines Jünglings von ergreifender u Verwirrender Schönheit und eines grausamen Gottes liegt wie abgehauen auf der bebenden Fläche.“²⁹²⁹⁵ Hofmannsthals Notizen zeigen nicht nur eine übergeordnete Verbindung zwischen Alexander und den Menschen, zu denen er sich zählt,²⁹²⁹⁶ sondern auch Alexanders Hoffnung in die Götter („seit kurzem opfert Alexander nicht mehr dem guten

29282SW VII. S. 37. Z. 36-39.

29283SW VII. S. 40. Z. 30.

29284SW VII. S. 41. Z. 13-14.

29285SW VII. S. 41. Z. 25-26.

29286SW VII. S. 41. Z. 35.

29287SW XVIII. S. 347.

29288SW XVIII. S. 347.

So schreibt Hofmannsthal im August 1917 in einer Notiz zum *Buch der Freunde*: „Man könnte denken, dass einer der Pagen, die sich gegen Alexanders Leben verschworen, aus eifersüchtiger Liebe ihm seinen Dolch in die Brust bohren wollte, nicht anders als Maria Magdalena das Beste das sie besass, die Salbe, ihm über die Füße goss.“ In: SW XVIII. S. 351. Z. 22-25.

29289SW XVIII. S. 353 Z. 20.

29290SW XVIII. S. 10. Z. 7-8.

29291SW XVIII. S. 12. Z. 5.

29292SW XVIII. S. 12. Z. 6.

Des weiteren, heißt es: „Die Vorrede aus christlich-mohammedanischer Zeit von einem hohen blauen Berg aus über die Länder hinschauend zu Sindbad dem Seefahrer, Kaiser Diocletianus und den Propheten Christus und Mohammed.“ In: SW XVIII. S. 12. S. 8-10.

29293SW XVIII. S. 14. Z. 5.

29294„Principien des Lebens, Götter neben ihm >>plurimus Ganges<<, die grossen lebendigen Ströme: die Menschen Ungeziefer.“ In: SW XVIII. S. 14. Z. 3-4.

29295SW XVIII. S. 13. Z. 2-6.

29296„[...] eine Mysterienlehre [...] wir sind von einem Fleisch mit allem was je war, mit Alexander, mit Tamerlan [...] mit allen Göttern und dem Wunderbaren der menschlichen Geschlechter.“ In: SW XVIII. S. 14. Z. 24-27.

Glück allein sondern auch den Göttern die Übel abwehren“),²⁹²⁹⁷ als auch dessen persönliches Umfeld.²⁹²⁹⁸ Weitere Bezüge zur Religion finden sich des weiteren auch durch die Figur des Amyntas, der darum bittet, die Soldaten die „Götter der Unterwelt anbeten zu lassen.“²⁹²⁹⁹ Ebenso zeigen sich aber auch die Umstände der Inspiration in einen religiösen Kontext gesetzt. So formuliert Hofmannsthal: „ich sage zu den dunklen kleinen Häusern und Kirchen in Mödling: gebt mir Euch und sie gaben mir den göttlichen Leib Alexanders des Grossen im Bade liegend.“²⁹³⁰⁰ Des weiteren zeigt Hofmannsthal auch hier einen Zug zu Böcklin, der ihn mitunter auch zu diesen Notizen inspiriert hatte.²⁹³⁰¹

Auch die religiöse Komponente im Leben des Kaufmannssohnes (*Das Märchen der 672. Nacht*, 1895) ist mit seinem ästhetizistischen Empfinden verbunden. So glaubt der Kaufmannssohn, nicht nur in den Ornamenten und Kunstgegenständen das Leben und die religiöse Sphäre verkörpert zu sehen („ja, er fand den Mond und die Sterne, die mystische Kugel, die mystischen Ringe und an ihnen festgewachsen die Flügel des Seraphim.“),²⁹³⁰² sondern er entdeckt auch innerhalb des Reiches des Schönen das „große Erbe, das göttliche Werk aller Geschlechter“.²⁹³⁰³ Dabei sind die Götterbilder nur durch die kostbare Ausarbeitung von Wert, der religiöse Sinn, den sie verkörpern, ergreift ihn keinesfalls. Er bemerkt sogar im Kontrast mit diesen kalten Göttinnen, die Lebendigkeit seiner Dienerin: so stellt er die „kalten, harten Haare[...]“²⁹³⁰⁴ der Göttinnen den „atmenden Wangen und [...] schönen Schläfen“²⁹³⁰⁵ der Dienerin gegenüber. Hofmannsthal verdeutlicht damit, dass die Religion, im Sinne wie Menschen sie verstehen, die gläubig sind, keine Bedeutung für den Ästhetizisten hat, sondern dass diese für ihn sogar als leblos und kalt empfunden wird; Religion kann ihm keinen Halt in seinem Leben bieten.

Am Stärksten wird für ihn die Verbindung zwischen Religion und Ästhetik von seiner Dienerin verkörpert, sieht der Kaufmannssohn doch über einen Spiegel wie seine 18jährige Dienerin Bronzestatuen indischer Gottheiten trägt.²⁹³⁰⁶ Dieses Bildnis, die Dienerin wie sie die beiden Gottheiten trägt, wähnt er auch in einem Spiegel des ärmlichen Juweliers zu sehen.²⁹³⁰⁷

Innerhalb des Religions-Motivs erweist sich die *Soldatengeschichte* (1895/1896)²⁹³⁰⁸ als unfassbar ergiebig

29297SW XVIII. S. 20. Z. 6-7.

29298So heißt es in der Notiz N 11 in Bezug auf Kallisthenes, dass dieser „voll Möglichkeit der sittlichen Grösse“ (SW XVIII. S. 15. Z. 25-26) ist, Alexander ihn jedoch als Redner verachtet.

29299SW XVIII. S. 24. Z. 7-8.

Auch in Bezug auf Amyntas zeigt sich ein persönlicher Bezug zu den Göttern. Nachdem er das „Gift aus dem Ring gesogen dankt er den geheimnisvollen Göttern die ihm wie dem Schiffbrüchigen die Planke des Trost des eigenen stillen Todes (statt des Slaventodes) zugeworfen haben.“ In: SW XVIII. S. 24. Z. 9-11.

29300SW XVIII. S. 12. Z. 15-17.

Weiter, heißt es: „Feuer einer Laterne vermittelt die Idee des ewigen Weltfeuers und die mystische Vereinigung mit diesem.“ In: SW XVIII. S. 12. Z. 19-20.

29301„Böcklin: die Gefilde der Seligen“. In: SW XVIII. S. 14. Z. 13.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 15. Z. 27-29, SW XVIII. S. 20. Z. 22-24, SW XVIII. S. 16. Z. 21-22, SW XVIII. S. 16. Z. 14-15, SW XVIII. S. 18. Z. 29, SW XVIII. S. 17. Z. 28, SW XVIII. S. 18. Z. 24, SW XVIII. S. 21. Z. 31.

29302SW XXVIII. S. 16. Z. 1-3.

29303SW XXVIII. S. 16. Z. 7.

29304SW XXVIII. S. 20. Z. 17.

29305SW XXVIII. S. 20. Z. 18.

29306SW XXVIII. S. 20. Z. 12.

29307SW XXVIII. S. 23. Z. 24.

Köhler zeigt in seiner Auseinandersetzung mit dem Werk Hofmannsthals auf, dass das Werk Hofmannsthals keine exakte Vorlage in Dalziels Werk hat, jedoch verweist er auf gewisse Übereinstimmungen, so zwischen dem Kaufmannssohn und einem Juwelierssohn, von dem ausgehend Köhler bemerkt: „Diese Haltung fehlt den Gestalten in Hofmannsthals Märchen völlig, von der Gegenwart Gottes ist keine Spur zu bemerken.“ In: Wolfgang Köhler: Hugo von Hofmannsthal und "Tausendundeine Nacht". Untersuchungen zur Rezeption des Orients im epischen und essayistischen Werk. Mit einem einleitenden Überblick über den Einfluß von „Tausendundeine Nacht“ auf die deutsche Literatur. Herbert Lang Bern. Peter Lang. Frankfurt/M. 1972, S. 77.

Eingehend auf den Orient, verweist Köhler zudem darauf, dass in den Märchen von Dalziel primär ein gütiger Gott herrscht, die meisten Märchen demzufolge auch glücklich enden.

29308Hofmannsthal schreibt mitunter über seine eigene Zeit als Soldat in Tlumacz in einem Brief vom 20. Mai 1896 an Andrian: „Dienst ist eine fortwährende moralische Gefangenschaft. Im Grund hassen alle Officiere, die eleganten und die unelegant, den Dienst.“ In: Hugo von Hofmannsthal und Leopold von Andrian: Briefwechsel. S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main. 1968, S. 68.

und ist neuerlich ein Werk, das es unbegreiflich macht, weshalb die Forschung weder das Religionsverständnis Hofmannsthals, noch dieses weitreichend in Bezug auf seine Werke untersucht hat. In der Erzählung zeigt sich, dass der anfänglich negative Bezug zur Religion zum einen durch den Verlust seiner Mutter, deren Hinwendung im Sterben zu Gott und weg von ihm,²⁹³⁰⁹ aber auch durch den Fanatismus seiner Tante bestimmt ist.²⁹³¹⁰ Vor allem hebt Hofmannsthal in dieser Erzählung den Tod der Mutter in Verbindung mit der Religion hervor. Es zeigt sich, dass Schwendar keine wirkliche Ergriffenheit bei dem Gedanken an den Tod seiner Mutter zeigt, sondern primär von dem Gefühl der Verlassenheit und Enttäuschung ergriffen ist, dass seine Mutter ihn in diesem Leben allein gelassen hat. Mit einer harten, von ihm abgewandten Stimme, hatte sie sich im Sterben allein der Religion zugewandt.²⁹³¹¹ Zudem schildert Hofmannsthal wie sich der Blick der Sterbenden nach innen gewendet hatte und damit neuerlich von dem verstörten Schwendar weg („mühsamer Aufmerksamkeit wie nach innen gerichtet während in der Seele des Knaben sich lautlos das Grauen hineinschraubte über dieses Entsetzliche dass eine Gestalt die er nicht sehen konnte, winkte und die Mutter ihr nachgehen musste und dieser Fremden so verfallen war, dass ihre offenen Augen nicht mehr sagen, ihn nicht und nichts in der Welt“).²⁹³¹² Für Schwendar schien es, als habe die Religion das letzte Band zwischen ihm und seiner Mutter zerstört, als habe sich ihre Liebe von ihm zu dem zukünftigen Leben bei Gott gewendet. Diese Erfahrung bewirkte bei Schwendar einen Einbruch des Glaubens, und eine Bitterkeit überkam ihn, „gegen die es keine Rettung gab“.²⁹³¹³ Hofmannsthal verweist deutlich darauf, dass der Verlust der Mutter, ihre Lieblosigkeit im Sterben gegen ihn und infolgedessen der Hass auf die Religion, bestimmend für seine Wahrnehmung der Welt, seine Beziehung zu Menschen und sich selbst ist.

Neben dem Tod der Mutter zeigt sich vor allem der Tod der Tante als zweiter Grund für seine Abwendung vom Leben und von der Religion; diese hatte sich „aus Angst vor der ewigen Verdammnis und dem Feuer der Hölle ertränkt [...] indem sie mit der geheimnisvollen eisernen Willenskraft der Schwachsinnigen den Kopf hinein tauchte, bis sie tot über dem Rand hieng.“²⁹³¹⁴ Zugleich verbindet Hofmannsthal mit dem Tod der Tante, als auch mit dem Tod der Mutter, einen Hang zur Vergangenheit; hatte er den Tod der Mutter selbst noch erlebt, hatte der Tod der jüngeren Schwester seiner Mutter noch vor seiner Geburt stattgefunden. Dabei zeigt sich, dass Schwendar einmal einen Glauben gehabt hatte, denn wenn Hofmannsthal ihn über die Erinnerungen sprechen lässt,²⁹³¹⁵ dann besinnt er sich auch auf „die Schauer der ersten Beicht“.²⁹³¹⁶

Nach einem anfänglichen Überwinden der Dunkelheit, als Hofmannsthal schildert, wie Schwendar anfängt, den Abgrund zwischen den einzelnen schlafenden Soldaten zu ertragen, setzt sich das Gefühl seiner Verlassenheit wieder durch. Deutlich zeigt sich neuerlich der Bezug zu Menschen, die ihn in dieser Welt zurückgelassen haben. „Da kam das Gefühl seiner Verlassenheit unendlich stark über ihn: verrathen und

Auch die Forschung betont dieses Werk im Sinne von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Religion. So verweist Ae Nam auf Wolfgang Nehrings Bezug zur Religion und spricht von der „religiös gestaltete[n] Erleuchtung des Dragoners Schwendar“. In: Ae Nam, S. 22. Fälschlicherweise führt dies jedoch bei Ae Nam dazu zu betonen, dass sich nun erst das Soziale bei Hofmannsthals durchsetzt: „Interessanterweise fällt dieser Übergang mit Hofmannsthals Hinwendung zum Sozialen zusammen, was einen relevanten Anhaltspunkt für die Betrachtung des Religiösen bei Hofmannsthal bietet.“ In: Ae Nam, S. 22.

Ae Nams Fehleinschätzung resultiert mitunter daraus, sich lediglich vor Augen zu führen, was bisher über Hofmannsthal gesagt wurde, und führt Hermann Broch vor, um zu äußern, dass Hofmannsthal sich zwischen 1890 bis 1899 „hauptsächlich mit der Lyrik beschäftigte“. In: Ae Nam, S. 22. So sieht Ae Nam fälschlicherweise eine Wende zum Sozialen gezeichnet durch den Vortrag *Der Dichter und die Zeit* (1906), wodurch Ae Nam ebenso fälschlicherweise nicht nur von einem Wandel bei Hofmannsthal ausgeht, sondern diesen im Jahre 1906 gegeben sieht.

29309„[...] zweimal haben sich die nächsten wie Betrüger von ihm abgewandt: einmal die sterbende Mutter weil ihr die Mutter Gottes mit einem Licht gewinkt hat“. In: SW XXIX. S. 302. Z. 26-28.

29310Nehring verweist in seiner Untersuchung ebenso auf dieses Werk Hofmannsthals, wie auch auf die Wirkung der Religion auf sein Umfeld, wodurch er sagt: „Religiöse Erlebnisse tragen nur zu seiner Depression bei.“ In: Nehring, S. 82.

29311So erinnert er sich, wie die Mutter sagte: „Es ist die heilige Jungfrau Maria, sie winkt mir mit einem Licht“. In: SW XXIX. S. 55. Z. 7.

29312SW XXIX. S. 55. Z. 13-18.

29313SW XXIX. S. 55. Z. 19-20.

29314SW XXIX. S. 51. Z. 16-19.

29315„Die Erinnerungen der Kindheit lagen entblößt in seinem erschütterten Gemüth, wie Leichen, die ein Erdbeben emporgeschüttelt hat“. In: SW XXIX. S. 51. Z. 38-39.

29316SW XXIX. S. 52. Z. 1.

verkauft hatte ihn sein Freund, seine Mutter war unter die Erde gegangen“.²⁹³¹⁷ Mehr wie von einem „Fieberdrang“²⁹³¹⁸ ergriffen, kniet er sich im Bette hin. Allein um aus diesem Zustand herauszufinden, ruft er Gott um Hilfe an: „Mein Gott mein Gott mein Gott stöhnte er halblaut vor sich hin und drehte die Augen in den Höhlen wie ein leidendes Thier.“²⁹³¹⁹ Unter dem Gefühl der Verlassenheit von Menschen, achten sie doch seine Qualen nicht, schwingt er sich zu Gott empor. Hofmannsthal verweist in diesem Zusammenhang auf einen früheren Bezug Schwendars zur Religion, wenn es heißt: „Eine dunkle Erinnerung gab ihm die Worte in den Mund“.²⁹³²⁰ Zudem lässt Hofmannsthal ihn sagen: „Mein Gott, mein Herr lass du diesen Kelch an mir vorübergehn!“²⁹³²¹ Hofmannsthal bindet hier eine Passage aus dem *Neuen Testament* ein; Worte, die Jesus zu Gott spricht in Ahnung an seine Kreuzigung.²⁹³²² Dadurch verweist Hofmannsthal auch darauf, dass es die Angst vor dem Tod ist, die Verlassenheit unter den Menschen, die Schwendar dazu bringt, sich wieder Gott zuzuwenden. Tatsächlich ereignet sich für Schwendar „etwas Unbegreifliches“,²⁹³²³ das „Winken eines fernen Lichtes“,²⁹³²⁴ was Nehring von einer „Lichterscheinung“²⁹³²⁵ sprechen lässt.²⁹³²⁶ Obwohl noch unsicher, ob das Zeichen wirklich von außen an ihn herangetreten ist und nicht nur die Ausgeburts-Tiefe ist, setzt sich in Schwendar die „Gewissheit [durch] dass es ein Zeichen gewesen war, ein Zeichen für ihn, der Widerschein des geöffneten Himmels, der Abglanz eines durch das Haus gleitenden Engels.“²⁹³²⁷ Schwendars Augen gleiten zu der ihn umgebenden Natur, an der das göttliche Zeichen vorbeigegangen zu sein scheint: „Schwendars Augen aber [...], suchten in dem ganzen großen Raum ein Etwas, das kleiner sein mochte wie der aufblitzende Blick eines Menschauges und doch so groß dass es durch den Zwischenraum des Himmels und der Erde hinwehte und alle menschlichen Maße zu nichte machte. Seine Augen suchten den Ort, von dem das Zeichen ausgegangen war“.²⁹³²⁸ Hatte Hofmannsthal Schwendar zuvor als passiv geschildert, an der Dumpfheit seines Lebens leidend, scheint mit dem Blick, den er um sich wirft, ein Stück von Aktivität in ihn zurückgekehrt zu sein. Denn mit dem Zeichen war „in seine leere Seele der Glaube zurückgesprungen und durchdrang ihn wie eine weiche Stille von geheimnisvoller Lauheit getragene Fluth“.²⁹³²⁹ Nehring geht ebenso auf diese Hinwendung zum Glauben ein: „In seiner leeren Seele regt sich ein neuer Glaube, ein Lebensvertrauen, und als sich das Zeichen wiederholt, als er das Leuchten in den Kronen der Bäume wiederzufinden glaubt, ist er von seiner Niedergeschlagenheit geheilt“.²⁹³³⁰ Was der Glaube bewirkt, das ist eine neu gewonnene Möglichkeit das Leben zu lieben; ein Blick, der nicht mehr nur sich, sondern die Welt betrachtet: „Schon nicht mehr wie das Nichts, dessen Inneres ausgehöhlt war von Leere und Kummer und unfruchtbarem Stöhnen, schon verwandelt, eines unverlierbaren Glückes dumpf bewusst kniete er in seinem weißen Hemd mit seinen schweren Augen seinen sehnsuchtsvollen Lippen“.²⁹³³¹ Dennoch zeigt sich eine Unsicherheit in Bezug auf die Religion. Schwendar ersehnt eine Wiederholung des Zeichens, nimmt aber zugleich eine mögliche Enttäuschung vorweg: „er erlaubte dem Herrn im Voraus sein zweites Zeichen zurückzubehalten und auch das sollte nichts Böses bedeuten.“²⁹³³² Dennoch erfolgt das zweite Zeichen,²⁹³³³ und zwar an der Stelle der drei riesigen Bäume, die er zuvor mit der Ganzheit des Seins verbunden hatte: „Dort war es: dort wo zwischen 2 riesigen Pappeln eingeklemmt

29317SW XXIX. S. 59. Z. 21-24.

29318SW XXIX. S. 59. Z. 27.

29319SW XXIX. S. 59. Z. 29-31.

29320SW XXIX. S. 59. Z. 33-34.

29321SW XXIX. S. 59. Z. 34-35.

29322Der Zug zu dieser Bibelpassage zeigt sich bei Hofmannsthal auch in den Notizen: „Gethsemane“ (SW XXIX. S. 300. Z. 25) heißt es dort. Im *Neuen Testament* ist dies der Ort an dem Jesus die Worte zu Gott spricht.

29323SW XXIX. S. 59. Z. 36.

29324SW XXIX. S. 60. Z. 1.

29325Nehring: S. 82.

29326„In dem Licht, das das ganze Zimmer mit stiller Helle erfüllte, gieng eine Veränderung vor sich. Es währte nur einen Augenblick lang: es schien von innen, es mochte von außen gekommen sein.“ In: SW XXIX. S. 59. Z. 36-39.

29327SW XXIX. S. 60. Z. 2-6.

29328SW XXIX. S. 60. Z. 18-24.

29329SW XXIX. S. 60. Z. 26-28.

29330Nehring: S. 83.

29331SW XXIX. S. 60. Z. 28-32.

29332SW XXIX. S. 61. Z. 4-5.

29333„In diesem Augenblick durchdrang ihn die Überzeugung dass sich an einem Theil des Himmels den seine Blicke nicht bedeckten etwas ereignet hatte. Er wusste nicht was es war, aber Es war eingetroffen.“ In: SW XXIX. S. 61. Z. 8-11.

eine Ulme den Bau von Ästen geisterhaft gegen den dunkel undurchdringlichen Himmel hob, dort war Es, halb Bewegung halb leuchten, lag es zwischen den Wipfeln als hätte die Ferse eines Engels im Hinunterfahren den schaukelnden schwarzen Baldachin gestreift“.²⁹³³⁴ Wie sehr sich Hofmannsthal mit der Religion auseinandergesetzt hat, auch durch dieses Werk, zeigen auch die Notizen, in denen es über das Ende heißt: „ein compliciertes Verwandtschaftsanlehnungsgefühl an Gott“.²⁹³³⁵ Des weiteren zeigt sich die Beziehung zwischen der Anlehnung an Gott und der veränderten Wahrnehmung der Welt: „Sonnenaufgang. das ledige Pferd springt hinaus ins Freie. [...] Nelken, leichter Morgenwind. Alles die Herrlichkeiten seines Gottes.“²⁹³³⁶ Auch in Bezug auf eine (wohl) frühere Hinwendung zur Religion, heißt es in den Notizen: „einen angefangenen freudigen Gedanken über sein Christenthum nehmen die Trompeten überlaut auf [...] reißen ihn ihm weg“.²⁹³³⁷

Kurze Bezüge zur Religion zeigen sich innerhalb der Gespräche und Briefe in *Der Dichter in der Oekonomie des Ganzen* (2. Juli 1895), wenn Hofmannsthal das Geschehen auf eine gleichnishafte Weise zu erzählen gedachte (SW XXXI. S. 12. Z. 29-30), in *Brief an einen jungen Freund* (August 1896) durch die Figur eines Geistlichen (SW XXXI. S. 13. Z. 24), in einem *Brief an einen jungen Dichter* (1902/1903) durch die ästhetizistisch gefärbte Religiosität und zwar in Verbindung mit dem dichterischen Vermögen der jungen Dichter der Moderne („Wir tragen alles in uns, alle Götter, alles. / Wir müssen noch schnell Altäre bauen auf den Anhöhen“)²⁹³³⁸ oder in dem *Abschiedsbrief Alfred de Vigny's an den Kronprinzen von Bayern* (1902) durch den Briefschreiber, der dem Kronprinzen rät, nicht greller zu erscheinen: „Dazu werden Sie des größten Muthes, der größten Anspannung Ihrer Kräfte bedürfen: um vor sich selbst, vor Gott und der Welt Zeugnis abzulegen: hier ist das Echte, hier ist das Edle.“²⁹³³⁹

In *Die Briefe des Paulus Silentarius* (1902) zeigt sich gleich ein mehrfacher Bezug zu Religion und „Moral“²⁹³⁴⁰ durch die Briefe des Dichters Paulus an seinen Freund Fronto: „Ich kenne ganze Gruppen von Gedanken über die meine Seele durch Aquaed<ukte> eingedrungen um ein Heiligthum zu stehlen in der Nacht wie <einer> über schlafende Hierodulen und Tempelweise hinwegsteigt, auch eingeschlafene Pilger und wenn ich mich besinne so hätte ich vielleicht gar nicht das Heiligthum stehlen sondern diese aufwecken sollen, denn das Heiligthum existiert vielleicht nur in ihren daraus glaubenden Seelen“.²⁹³⁴¹ Die ästhetizistisch gefärbte Sicht zeigt sich auch in einem Brief an seine entfernte Geliebte Prisca Domitilla, in dem er seine Vorstellung eines Gartens thematisiert („Dort soll ein Altar sein“).²⁹³⁴² Die ästhetizistische Religiosität des Dichters zeigt sich des weiteren in Verbindung mit dem Lieben gesetzt: „die Quelle meiner Offenbarungen ist das Bad. Ich sehe dich lächeln und mich Mystiker der Badewanne nenne.“²⁹³⁴³

In *Der Brief des letzten Contarin* (1902) zeigt sich das Motiv durch die Worte des Contarin, der sich seiner ärmlichen Situation bewusst ist, sich aber dennoch nicht für unglücklich ansieht („Meine Abende. Kirchengang. Abschreiben bei der Kerze“).²⁹³⁴⁴ Hofmannsthal lässt ihn aber auch thematisieren, dass er es immer gewusst habe, dass eine Trennung von der Gesellschaft kommen möge („so erwartete ich, dass es niedersausen würde und die innere Anspannung meiner Nerven verrichtete eine Art von Gebet“).²⁹³⁴⁵ Dass seine Vorstellung von der Religion ästhetizistisch gefärbt ist, zeigt sich durch seine Vorstellung, aus den

29334SW XXIX. S. 61. Z. 13-18.

Schwendar hatte zuvor an diesen Bäumen bemerkt: „grenzenloses starkes Streben schien sich aufeinander zu beziehen“ (SW XXIX. S. 56. Z. 19-20), dass seiner sinnlose Wut gegen die Natur als klein und sich selbst als unzulänglich fühlen ließ: „Die Macht dieser verhaltenen Riesenkräfte raubte seinem sinnlosen Spiel den trunkenen Schein von Überlegenheit, der ihn für Augenblicke über das Gefühl seiner Schwäche und Angst hinweggebracht hatte [...] und wies ihn ins Leere zurück“. In: SW XXIX. S. 56. 29-33.

29335SW XXIX. S. 301. Z. 11.

29336SW XXIX. S. 301. Z. 15-17.

29337SW XXIX. S. 301. Z. 28-29.

29338SW XXXI. S. 63. Z. 15-17.

29339SW XXXI. S. 25. Z. 23-25.

29340SW XXXI. S. 58. Z. 4.

29341SW XXXI. S. 58-59. Z. 31-33//1-5.

29342SW XXXI. S. 60. Z. 17.

29343SW XXXI. S. 61. Z. 2-3.

Ein weiterer Bezug zur Religion zeigt sich des weiteren in der Notiz N 13, in der Hofmannsthal einen religiösen Fanatismus andeutet (SW XXXI. S. 61. Z. 31).

29344SW XXXI. S. 61. Z. 2-3.

29345SW XXXI. S. 20. Z. 34-36.

erhabenen und gesellschaftlich hochgestellten Frauen zu wählen, die „mit den wundervollsten alterthümlichen Taufnamen behängt waren wie mit strengen uralten byzantinischen Schmuckstücken.“²⁹³⁴⁶ Was dem Contarin verhasst war war die Verstellung, weshalb er ein Dasein in „ehrlicher Armut“²⁹³⁴⁷ beneidete, aufgrund der Ehrlichkeit dieser Menschen („Wie die Götter erschienen mir diese Armseligen“).²⁹³⁴⁸

Deutlich legt Hofmannsthal auch in dem *Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann* (1902), auf Grundlage der Konzeption der Ganzheit des Seins dar, dass der Europäer, wie Hofmannsthal den Japaner kritisch bemerken lässt, eine falsche Stellung zur Religion hat. So spricht der Japaner dem Europäer zwar zu, dass er nicht „ohne göttliche Momente“²⁹³⁴⁹ sei, doch stellt er dessen Wesen gleichsam unter die japanische Kultur, wenn es heißt: „In uns ist eine heilige Flamme. In Euch ein dämonisch flackerndes Feuer, ihr wisst nicht was Euch vorwärts treibt.“²⁹³⁵⁰ Durch den Bezug zur Religion, beleuchtet der Japaner gleichsam kritisch die europäische Familiensituation: „Vergiss dies nicht: der Blick aller Göttlichen Dinge ist gleich und geht auf den Urgrund der Dinge. Unbegreiflich wie aus ihren Kindern diese Menschen werden.“²⁹³⁵¹ Zudem sieht der Japaner in dem Europäer auch die Gefahr, dass er „zuviele Götter“²⁹³⁵² habe: „Diese Götter sind die Begriffe: sie saugen Euch das Blut aus Sie lassen einen von Euch nie er-selbst sein.“²⁹³⁵³ Als Beispiel für den falschen Bezug zur Religion,²⁹³⁵⁴ führt er das „Gebet des Renan“²⁹³⁵⁵ an.²⁹³⁵⁶ Gegen den Mangel an wahren Glauben am Europäer und dem Mangel an der Konzeption, verweist der Japaner auf die eigene Kultur: „So im Stolz auffahren wie der Samurai auffährt, so daß allen das Wort der Erwidern auf den Lippen erstirbt. So in tiefes Nachdenken versinken, völlig sich vergessen wie der Fromme. Der Japaner ist in der Reinlichkeit des Sittlichen den Blumen und Thieren verwandt.“²⁹³⁵⁷ Zur Verdeutlichung hebt Hofmannsthal explizit noch einmal die Konzeption hervor, die der Japaner, im Gegensatz zum Europäer, in seinem Wesen verankert hat.²⁹³⁵⁸

Bedingt schon dadurch, dass Hofmannsthal sich der historischen Person bedient und sich zudem an einer Vorlage orientiert (*James Hackmann und Margaret Reay. Ein Englischer Werther. 1775-1779*), die das Leben des James Hackmann thematisiert, der sich in Margaret, die Geliebte des Earl of Sandwich verliebt hatte, schließlich beschießt, Geistlicher zu werden, die Frau aber aufgrund ihrer Untreue ermordet, sich selbst erschießen will und zum Tode verurteilt wird, lässt sich vermuten, dass Hofmannsthal auch in seiner Ausarbeitung das Motiv einzubinden gedachte. Dies zeigt sich bei Hofmannsthal in *Die Briefe James Hackmanns* (1903) dadurch, dass Hackmann nicht nur nach der ersten gemeinsamen Liebesnacht von

29346SW XXXI. S. 21. Z. 20-22.

29347SW XXXI. S. 22. Z. 6.

29348SW XXXI. S. 22. Z. 18-19.

In den Varianten des Briefes spricht der Contarin mitunter von der „Vergeistigung durch den Hunger“ (SW XXXI. S. 260. Z. 11): „denn wenn ich des Morgens meinen Gürtel enger schnalle sind es bei Gott keine kleinen, keine gewöhnlichen Gefühle, mit denen ich mich, gleichwie mit einem Gebete, wappne für den beginnenden Tag.“ (SW XXXI. S. 260. Z. 15-17) Dabei zeigt sich dieses demütige, entsagende Verhalten mitunter auch gespeist durch sein Wesen („Stolz und Entsagung gewinnen immer“, SW XXXI. S. 260. Z. 18-19). In den Notizen zeigt sich des weiteren nicht nur eine Verbindung zu der Armut, die durch den Vater bedingt ist („Die Routine der Gewissensforschung war mir tief eingeübt, das wandte sich jetzt alles diesem Problem zu“, SW XXXI. S. 260. Z. 1-2), sondern es heißt aus: „Das Grandiose ist: weder Gläubigkeit, noch comödiantenthum, noch aesthetische Betrachtung“ (SW XXXI. S. 260. Z. 38-39).

29349SW XXXI. S. 41. Z. 14.

29350SW XXXI. S. 41. Z. 16-17.

29351SW XXXI. S. 42. Z. 2-4.

29352SW XXXI. S. 42. Z. 25.

29353SW XXXI. S. 42. Z. 26-27.

29354„Die Worte in denen ihr Euch formuliert, haben die größte Gewalt über Euch. Und neben Euch knien tausende und sprechen laut ihr Gebet aber jeder ein anderes und während einer glaubt sein eigenes zu sprechen, verlockt ihn das des nächsten und er schnappt danach wie gefräßige Ente nach Spiegelung eines Wurmes!“ In: SW XXXI. S. 43. Z. 5-10.

29355SW XXXI. S. 43. Z. 2.

29356„[...] furchtbares Exempel Eures Wesens: das Gebet des Renan auf der Akropolis. Furchtbare Gefahr für Euch selber: Euer Beisammenwohnen. Ihr seid das Spiegelbild das einer ansieht, während ein Räuber ihn würgt.“ In: SW XXXI. S. 43. Z. 2-5.

29357SW XXXI. S. 42. Z. 9-13.

29358„Der japan. Angler angelt mit Leib und Seele, saugt Flusslandschaft in sich; der Soldat der Räuber ist ganz Schwert, bluttrunkenes Auge, gesträubtes Haar; der Büßende ist ganz Buße hinschmelzend unter eines Kindes Auge.“ In: SW XXXI. S. 42. Z. 17-20.

„Gewissensqualen“²⁹³⁵⁹ gepeinigt wird, sondern auch dadurch, dass er mit Margaret über „Pflicht und Ehre“²⁹³⁶⁰ spricht. Auch durch die Entwicklung der Liebe zu Margaret zeigt sich das Motiv: „Dann ein Gereiztwerden durch das was an Glätte, an Sicherheit, an Gottlosem Gleichgewicht (er gebraucht das Wort gottlos in seinem eigenen Sinn) in ihr ist; was von Lord S.´ geistiger Gewalt um sie ist.“²⁹³⁶¹ Auch an einer weiteren Passage zeigt sich, dass Hackmann trotz aller Erotik, die die Frau ihm schenken kann, ihr fehlendes Werteverständnis anprangert („aber mein Gott, jetzt ist’s ja gleich. Sie kann nicht beten, nicht lieben, nicht hassen“).²⁹³⁶² Hackmann sieht den Mord an der Geliebten mehr im Sinne der Erlösung für ihr gottloses Leben: „Das muss sich auf die tiefsten Blicke in ihr Inneres stürzen: sie ist nicht gläubig nicht ungläubig, nicht egoistisch, nicht selbstlos. Sie reift nicht sondern glaubt, hie und da wieder von vorne anfangen zu können. er ersticht sie: um ihr hinauszuhelfen“.²⁹³⁶³ Auch in Bezug auf die Hinrichtung Dodds, die seine Eigene vorwegnimmt, zeigt sich Hackmanns Bezug zur Religion, wird doch dessen Hinrichtung als göttliches Urteil aufgefasst.²⁹³⁶⁴ Ebenso die Intention Hackmanns, Priester zu werden, greift Hofmannsthal auf, die auf sein gewalttätiges Verhalten einem Freund gegenüber resultiert: „Diesem finsternen zu begegnen, will er Priester werden: da muss jeder Augenblick symbolisch sein. Um zum Priester sich vorzubereiten, geht er hin, einen Sterben zu sehen: Dodds.“²⁹³⁶⁵ Aufgrund seiner fragwürdigen Beziehung zur Religion, kann ihm Gott auch nicht die Angst vor dem Tod nehmen („Angst empfinde als als Christ, als Soldat, als Mensch“).²⁹³⁶⁶ Aus dem Entwurf geht des weiteren auch Hackmanns Beziehung zur Familie hervor, der an dieser anprangert, dass sie ihn nicht begreifen: „>>Mein Bruder versteht mich nicht. Er nimmt für Zügellosigkeit, was die heilige Unruhe meines inneren ist.<<“²⁹³⁶⁷ Auf sich zurückgeworfen, heißt es dementsprechend über die letzten Briefe, dass er in ihnen „seine ganz unsterbliche Seele“²⁹³⁶⁸ genießt.²⁹³⁶⁹ In Hofmannsthals Arbeit *Buch des Weltmannes* (1902), welches eine Besprechung von *An Onlooker’s Notebook. By the Author of >Collections and Recollections< von George William Erskine* ist, zeigt sich der Bezug zum Motiv durch Oscar Wilde: „Die Welt ist die einzige Sache nebst der katholischen Kirche, die etwas Ähnlichkeit mit dem Aufbau der Divina commedia hat.“²⁹³⁷⁰ Hofmannsthal spielt hier auf Dantes Werk an, welches Oscar Wilde als einziges Werk gerne im Gefängnis gelesen hatte: „Er ertrug die Kirchenväter die er zu lesen versuchte nicht, und Shakespeare nicht.“²⁹³⁷¹ Ebenso zeigt sich, neben dem Bezug zur indischen Religion („der Besuch (Schüler des Ramakrishna)“),²⁹³⁷² in *Die Abende von Rodaun* (1903) eine Hinterfragung der Religion in der Moderne, wenn eine Verbindung zwischen der Religion und der Kunst geschaffen wird: „Wir sprechen viel von Dostojewski und blättern viel in dem Rembrandt-buch. Finden eine Verwandtschaft zwischen beiden: das Leben welches durch die Materie durchgedrungen ist und mystisch geworden“.²⁹³⁷³ Diese Verbindung zwischen Kunst bzw. Kunstempfinden und der Religion zeigt sich auch in dem Gespräch zweier Kurtisanen in *Die Sammlerin* (1903). Hofmannsthal beschreibt hier die Sammlerin Tibalda, deren Fokus allein auf dem Besitz der schönen Dinge liegt, weshalb sie auch ihren Körper bereitwillig, ohne Ansehen der Religionszugehörigkeit,

29359SW XXXI. S. 65. Z. 27.

29360SW XXXI. S. 65. Z. 25.

29361SW XXXI. S. 65-66. Z. 32//1-3.

29362SW XXXI. S. 66. Z. 10.

29363SW XXXI. S. 66. Z. 10.

29364„Nicht mehr so, als ob Menschen (die so tödten wie die Gesellschaft Dodds tödtete) ihn als Verbrecher brandmarken durften, sondern so: Gott verhängt ihn durch Menschen-Hand.“ (SW XXXI. S. 66. Z. 17-20) Dabei hat Hackmann zur Hinrichtung des Dodd der „brennende Drang, einen Priester sterben zu sehn“ (SW XXXI. S. 66. Z. 22-23) getrieben.

29365SW XXXI. S. 67. Z. 6-8.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 67. Z. 10-13.

29366SW XXXI. S. 67. Z. 18-19.

29367SW XXXI. S. 69. Z. 2-4.

29368SW XXXI. S. 65. Z. 8.

29369SW XXXI. S. 67. Z. 29-30.

29370SW XXXI. S. 23. Z. 2-4.

29371SW XXXI. S. 23. Z. 6-7.

In der dazugehörigen Handschrift, die ein Gespräch zwischen einer Gräfin und einem Hofmeister über die Gesellschaft und deren Bezug zur Religion enthält, lässt Hofmannsthal den Mann äußern: „Gesellschaft: Das Unheimliche an dieser Organisation ist ihre Entseeltheit, Entgötterung.“ In: SW XXXI. S. 24. Z. 21-23.

29372SW XXXI. S. 90. Z. 13.

29373SW XXXI. S. 91. Z. 11-14.

hingegen hatte: „wie sie für Ihren ersten Liebhaber wegen eines Limoges mit einem Juden schlief, einen Abt um eine alabasterne Halbfigur prellte, damals als in ihr Schlafzimmer der vicomte erschlagen wurde, nur um die Vase weinte“. ²⁹³⁷⁴ Zudem führte Tibaldas Schönheit dazu, dass für sie „Kirchenschätze“ ²⁹³⁷⁵ geraubt wurden, sie auch dazu im Stande ist, einen Küster zu einem „Kirchendiebstahl“ ²⁹³⁷⁶ zu verführen, weil sie das Schöne liebt. Was sich hinter dieser Sucht nach Schöner birgt, deutet Hofmannsthal durch ein weiteres Gespräch zweier Kurtisanen an, wenn die einst schöne Maraña äußert, dass sich hinter ihrer Liebe zum Schönen die Sehnsucht nach Gott verbirgt („Ich habe diese Art Gott gesucht“). ²⁹³⁷⁷

Mit *Die Briefe des jungen Goethe* (1903/1904) richtet sich Hofmannsthal an Edgar Karg von Bebenburg, der ihn um ein Buch gebeten hatte. ²⁹³⁷⁸ Deutlicher thematisiert Hofmannsthal den Zug zur Religion in den Varianten des Werkes, wenn es heißt: „Du hast Augenblicke, solche und solche [...] fühlst dich zu alt und zu jung. Trohnst wie ein Gott auf deinen Erinnerungen, oder verfluchst alles als eine Öde, als ein Kinderspiel als ein ewiges Anfangen.“ ²⁹³⁷⁹ Hofmannsthal zeigt sich in den Notizen nicht nur wissend in Bezug auf Homer, sondern bindet auch die Bibel mit ein, die er bei Goethe ausmachen kann, ²⁹³⁸⁰ zumal sich auch eine bewusste Nähe zwischen Poesie und Religion im Hinblick auf Goethe zeigt („Ist das nicht wundervoll wie er den Rauch aus dem Weihrauchfass der Poesie in das dampfende Leben hineinlässt“). ²⁹³⁸¹ Auch thematisiert er die Abgewandtheit vom Leben („Gott weiß wie man das macht vom Leben abgekehrt zu sein. Außer dem Leben stehen“). ²⁹³⁸²

In *Rodauner Anfänge* (1906) zeigt sich, in den Notizen zu Gesprächen zwischen Schröder und Hofmannsthal, ebenso das Motiv. Neben dem Verweis auf Darwin, heißt es: „Aus dem Grössten wie aus dem Kleinsten (nur durch künstliche Mittel dem Menschen zu vergegenwärtigen) geht die Metaphysik der Erscheinungen hervor“. ²⁹³⁸³ Während Schröder andeutet, dass es kein größeres Geheimnis gibt als „Liebe u. Hass“, ²⁹³⁸⁴ entgegnet Hofmannsthal, dass er das „Gleichnis nicht sehr tief“ ²⁹³⁸⁵ findet. Hofmannsthal geht zudem dem problematischen Bezug in der Moderne zur Religion auch durch die Sprachproblematik und dahingehend durch die Wissenschaft nach, wenn es heißt: „Weltbilder von so dürftiger Einfachheit zu schaffen wie die alten Religionen (vielmehr Religionen darüber erhaben) – gegen jene dürftigen Schlagworte gehalten, welches Weltgefühl in der Walpurgisnacht.“ ²⁹³⁸⁶ Schröder greift des weiteren die Wissenschaft nicht nur in Bezug auf die Sprache an, sondern auch von Seiten der Religion: „denn was hat der entmenschte Betrieb der Wissenschaft aus uns gemacht. [...] hier gilt es das Ich zu wahren: das Göttliche.“ ²⁹³⁸⁷ In diesem Sinn wird auf eine Rückkehr zu religiösem Bewusstsein verwiesen („dass wir eine Rückkehr zu esoterischen Gehaben notwendig finden“). ²⁹³⁸⁸

Ebenso zeigt sich in der Arbeit *Furcht / Ein Dialog* (1906/1907) ein direkter Bezug zwischen der Religion und der Ganzheit des Seins. Beide Frauen zeigen sich leichtfertig im Umgang mit dem Namen Gottes: während Hymnis sich auf den Tanz bezieht, den sie gesehen hatte, ²⁹³⁸⁹ verweist Laidion auf ihr unglückliches Leben:

29374SW XXXI. S. 69. Z. 22-25.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 70. Z. 20-21.

29375SW XXXI. S. 70. Z. 8.

29376SW XXXI. S. 70. Z. 28.

29377SW XXXI. S. 73. Z. 15.

29378SW XXXI. S. 87. Z. 11-14.

29379SW XXXI. S. 351. Z. 18-20.

29380„Das wundervolle: wie der Vogel der überall auf jedem Ast singt: Briefgruppe vom Winter 1776, gewürzt mit Citaten aus Jesaias und Homer.“ In: SW XXXI. S. 352. Z. 25-26.

29381SW XXXI. S. 351. Z. 28-29.

29382SW XXXI. S. 351. Z. 33-34.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 351. Z. 23.

29383SW XXXI. S. 126. Z. 5-7.

29384SW XXXI. S. 129. Z. 4.

29385SW XXXI. S. 129. Z. 5.

29386SW XXXI. S. 129- 130. Z. 40//1-3.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 133. Z. 3-5.

29387SW XXXI. S. 131. Z. 26-29.

29388SW XXXI. S. 132. Z. 4-5.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 134. Z. 9.

29389„[...] nacht die Demonassa tanzen gesehen, samt ihrer Schwester Bacchis. Sie sollen gar keine Schwestern sein, übrigens. Ach Gott, es ist gar nicht unerhörtes an ihrem Tanzen.“ In: SW XXXI. S. 119. Z. 23-25.

„Ach Gott, wie schal und nichtswürdig ist das alles.“²⁹³⁹⁰ Gegen den Tanz ihrer Gegenwart stellt Laidion den Tanz auf der Insel: „Ihre Götter sind in den Bäumen und zwischen den Bäumen, wie er sagt, und trotzdem haben sie keine Scham. Es zu tun.“²⁹³⁹¹ Das sexuelle Erleben wird hier direkt eingebunden an die Religion, heißt es doch: „Dann tanzen sie und am Schluß geben sie sich den Jünglingen hin, ohne Wahl - welcher nach einer greift, dessen ist sie. Um der Götter willen tun sie es und die Götter segnen es.“²⁹³⁹² Während sie die Furcht, die Sehnsucht spürt, sieht sie die Menschen auf der Insel glücklich,²⁹³⁹³ und während sie selbst an sich eine mangelhafte Reinheit, dem Wesen nach, spürt, sieht sie die Tanzenden auf der Insel als rein: „Vielleicht, daß sie wirklich auf reinen Matten liegen. Darin sind sie Tiere oder Götter oder beides zugleich, und man müßte sie anbeten.“²⁹³⁹⁴ In einer Trance beginnt Laidion zu tanzen, wähnt sich als Tanzende der Insel und damit in der Nähe der Götter (SW XXXI. S. 124. Z. 35-36). Ihr Tanz, die Nähe zu den Göttern, der Mangel an Furcht, macht die Tanzenden gleichsam „wie die Götter“,²⁹³⁹⁵ wobei Hofmannsthal hier die Konzeption andeutet.²⁹³⁹⁶ Laidion in ihrer Trance hat selbst „das Gesicht einer barbarischen Gottheit“²⁹³⁹⁷ angenommen. Zum Ende jedoch wird dieses tranceartige Glück, die Nähe zum Gott, wieder aufgebrochen, und sie befindet sich in der unglücklichen und damit furchtsamen Gegenwart.²⁹³⁹⁸

In *Das Schöpferische* (1906-1909) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Gegenüberstellung zwischen dem kränklichen und dem schöpferischen Kaffeebesucher, die sich in „gemeinsamer anbetungsnaher Verehrung eines höchst ungewöhnlichen weiblichen Wesens“,²⁹³⁹⁹ der schönen und geistreichen Gladys Deacon gefunden haben. Die Deacon wird in diesem Gespräch als eine dem Leben affine Frau gesehen: „Sie müsen aber nicht denken, dass sie eine Verächterin des Lebens war. Sie saß da und ließ sich die antiken Götter herantreten. Ihr Auge lief zu den Dingen“.²⁹⁴⁰⁰ Der Kränkliche ist es, der seine Liebe für diese Frau schildert,²⁹⁴⁰¹ wobei sich Religion, ebenso wie die Tänzerin, als Quelle der Inspiration erweist: „Der Mythos vom Stamm Benjamin. Gladys in den Mund zu legen. Der Mythos von Wilde.“²⁹⁴⁰²

In der *Geschichte der beiden Liebespaare* (1896) zeigt sich überdeutlich, dass der Ästhetizismus die Stellung der Religion eingenommen hat, was Hofmannsthal vor allem durch die ästhetizistische Therese deutlich macht: „In dem warmen Halbdunkel des Strandkorbes [...] war sie anzusehen wie das geschmückte Wachsmodell einer seltsamen und entzückenden Heiligen.“²⁹⁴⁰³ Auch wenn Felix die sich im Spiegel betrachtende Therese besieht, demnach ihren Narzissmus betrachtet, zeigt sich die Vertauschung von

29390SW XXXI. S. 120. Z. 17.

29391SW XXXI. S. 121. Z. 26-28.

29392SW XXXI. S. 121. Z. 33-35.

29393„Der Glückliche kennt keine Hoffnung. Sie sind unsagbar glücklich, wenn sie tanzen vor ihren Männern und vor ihren Göttern, und wissen nichts mehr voneinander und sind alle zusammen und sind jede allein.“ In: SW XXXI. S. 123. Z. 27-30.

29394SW XXXI. S. 124. Z. 13-15.

„Und in den Bäumen hängen die Götter furchtbar, mit aufgerissenen Augen, aber ihnen, die aufgestanden sind von den reinen Matten, vermag nichts Furcht einzufliessen.“ In: SW XXXI. S. 124. Z. 26-28.

29395SW XXXI. S. 125. Z. 4.

29396„[...] die Arme und Hüften und Schultern der Götter sind gemengt unter ihre Bewegung; von nirgendher kann das blaue Todesnetz oder das korallenrote Schwert der Götter auf sie fallen. Sie sind die Gebärenden und die Geborenen der Insel, sie sind die Trägerinnen des Todes und des Lebens.“ In: SW XXXI. S. 125. Z. 4-7.

29397SW XXXI. S. 125. Z. 9-10.

29398Siehe (Notizen): SW XXXI. S. 382. Z. 6-7, SW XXXI. S. 382. Z. 10-12, SW XXXI. S. 382. Z. 14-16, SW XXXI. S. 382. Z. 23, SW XXXI. S. 384. Z. 1-8, SW XXXI. S. 384. Z. 8-13, SW XXXI. S. 385. Z. 29, SW XXXI. S. 386. Z. 29-32, SW XXXI. S. 388. Z. 9-13, SW XXXI. S. 388. Z. 25-26.

29399SW XXXI. S. 92. Z. 22-24.

29400SW XXXI. S. 93. Z. 13-16.

29401„Sie war da. Dadurch kamen Wellen, die zur Gottheit liefen.“ In: SW XXXI. S. 94. Z. 12.

29402SW XXXI. S. 97. Z. 3-4.

In diesem Zusammenhang sei darauf verwiesen, was Hofmannsthal am 15. Mai 1907 an Helene von Nostitz schreibt. Hier zeigt sich die Bedeutung, die Hofmannsthal aus den schönen Dingen des Lebens gewann; sie waren ihm eine Inspirationsquelle für das Schöpferische seines Wesens, von dem er allerdings das Beständige seines Lebens, seien es Freunde oder Gerty schied. In Bezug auf Gladys Deacon, heißt es: „brauche ich Sie sie notwendig für mein Leben, für das Leben meiner Phantasie oder meiner Gedanken [...] [das] sehr leidenschaftliche Gefühl, sie zu brauchen habe ich für einige Menschen, für Harry, für Gladys Deacon, für O.D. – nicht für die Menschen deren Tod mich am furchtbarsten treffen würde, wie meinen Vater und meine Frau und meine Kinder – das ist weder ganz etwas anderes – und Freundschaft und Sympathie ist auch etwas anderes“. In: SW XXXI. S. 360. Z. 3-11.

29403SW XXIX. S. 69. Z. 35-38.

Ästhetizismus und Religion: „Wie eine geheimnisvolle Göttin Herrin ihres eigenen unfruchtbaren rührenden Geschickes saß sie da, gehüllt in ihre große Schönheit und Schwäche über den Spiegel gebeugt, während die Schatten des Abends den leichten Korb mit Dunkel füllten“.²⁹⁴⁰⁴

Thereses fehlender Bezug zur Religion wird von Hofmannsthal auch durch ihren Tod verdeutlicht, kann sie doch keinen Halt in der Religion finden, weil sie schlichtweg nicht gläubig ist. Wenn Hofmannsthal sie ausrufen lässt „Kein Mensch hilft mir“,²⁹⁴⁰⁵ dann bezieht sich das nicht nur auf die Menschen in ihrer Umgebung, sondern es spiegelt auch ihren allgemeinen Zustand der Verlassenheit.²⁹⁴⁰⁶

In *Was die Braut geträumt hat* (1896/1897) zeigt sich im Traum der Braut ebenso ein ästhetizistischer Bezug zur Religion, kniet die Braut doch vor Amor nieder („Sieh, ich kniee! / Sieh, ich falte meine Hände“).²⁹⁴⁰⁷ Eben dies zeigt sich auch durch die Begegnung mit dem dritten Kind, wähnt sie sich doch durch die Reden des Kindes in die Vergangenheit geworfen: „Rede weiter, führ' mich weiter, / Führst mich nicht auf einer Stiegen? / Großen Stiege, hellen Leiter... / Hohen goldnen Himmelsleiter...?“²⁹⁴⁰⁸

Ebenso zeigt sich in der als Antwort wirkenden Rede des dritten Kindes das Motiv, das sich hier jedoch gebunden an das Erleben der Liebe, an Treue und Gemeinschaft zeigt.²⁹⁴⁰⁹ Die Braut scheint zwar die Worte des dritten Kindes aufzugreifen, doch zeigt sich an ihr, durch die Einbindung der Farbe, eine ästhetizistische Sicht („>>Wachsen goldne Himmelsschlüssel?<<“).²⁹⁴¹⁰

Unbeachtet blieb eine fundierte Ausarbeitung der Religion in der Forschung auch bei dem lyrischen Drama *Der Kaiser und die Hexe* (1897). Dabei notiert Hofmannsthal 1907 in Bezug auf die Figur des Kaisers: „es handelt sich aber um keinen schwachen Geist, sondern um einen, dem um Gott zu ringen auferlegt ist.“²⁹⁴¹¹

Hofmannsthal lässt den Kaiser, der sich der Verlockung durch die Hexe gerade ausgesetzt gesehen hat, „Gottes Tod“²⁹⁴¹² verkünden, weshalb er nach Menschen ruft, die ihn sowohl die Leere vergessen lassen sollen als auch die Bedrohung hemmen lassen mögen. Die Hexe nimmt er dabei als „Teufelsbuhle“²⁹⁴¹³ war, von der er sich lossagen will. Es zeigt sich an ihm aber auch eine Mischung aus Abscheu und Eifersucht, wenn er das erotische Erleben der Hexe Abseits von seiner Person bedenkt und dazu die Figur des Paris miteinbezieht („Heiden sind auf ihr, des Paris / Arme halten sie umwunden“).²⁹⁴¹⁴ Neuerlich sich von der Hexe bedroht fühlend, ruft er nicht nur seinen Hof und seine Familie zu sich, sondern will sich zum Schutz auf die Knie auch die „heilige Fahne“²⁹⁴¹⁵ legen.²⁹⁴¹⁶

Unter einem religiösen Wahn stehend, zeigt sich dagegen Lydus, der von Richtern des Landes verurteilt worden war und der sich der „Statthalter Gottes“²⁹⁴¹⁷ genannt hatte, um das Unrecht des Landes im Namen Gottes auszumerzen. Der Kaiser selbst fragt Lydus nach den Richtern,²⁹⁴¹⁸ die ihn verurteilt hatten, zumal doch der Kaiser der „Richter aller Richter“²⁹⁴¹⁹ sei. Lydus aber heißt den Kaiser einen schlechten Herrscher,²⁹⁴²⁰ weshalb er selbst handeln musste. Sowohl die Frage des Kaisers („Mensch, bei Gott, wie fing dies an?“)

29404SW XXIX. S. 71. Z. 7-11.

29405SW XXIX. S. 75. Z. 14.

29406Ein weiterer Aspekt in Bezug auf die Religion zeigt sich an dem Gärtner. Als Felix ihm seine Kinder bringt, redet er ihn mit den Worten an: „Mein Gott, gnädiger Herr“, wodurch sich eine leichtfertige Verwendung des Gottesnamens zeigt. In: SW XXIX. S. 75. Z. 36.

29407SW III. S. 86. Z. 16-17.

29408SW III. S. 90. Z. 34-37.

29409SW III. S. 91. Z. 4-8.

29410SW III. S. 91. Z. 15.

29411SW XXXVIII. S. 542. Z. 14-15.

29412SW III. S. 183. Z. 13.

29413SW III. S. 183. Z. 27.

29414SW III. S. 183. Z. 34-35.

29415SW III. S. 184. Z. 27.

29416Im Gespräch mit dem Kämmerer, indem er ihn vor dem Verlust der Ganzheit des Seins warnt, heißt er diesen zudem einen „Spiegel / Gottes“. In: SW III. S. 186. Z. 12-13.

29417SW III. S. 190. Z. 13.

29418SW III. S. 190. Z. 19.

29419SW III. S. 190. Z. 5.

29420SW III. S. 190. Z. 27.

²⁹⁴²¹ als auch die Antwort des Lydus („Mensch, bei Gott, mit einem Unrecht“) ²⁹⁴²² zeigt jedoch einen leichtfertigen Umgang mit dem Namen Gottes.

Mit der Verwandlung der Hexe in eine Taube, bedient sich Hofmannsthal zudem des Symbols des Christentums für den Frieden. Vermeintlich mit seinen begangenen Taten, vor allem der Einsetzung des Lydus in sein Amt, sieht er sich als oberste Instanz seines Landes, gleichsam eines „Hirt[en]“, ²⁹⁴²³ und in den Notizen heißt es diesbezüglich: „der Kaiser ist für sein Reich, was Gott für das all: die Mörder, die Tag/löhner, die für ihn geblendeten, die Ritter, die Grossen sind seine Freunde“. ²⁹⁴²⁴ Auch zeigt sich in den Notizen eine deutliche Absage an die Hexe, plante Hofmannsthal den Kaiser sagen zu lassen: „ich hab die ganze Welt die wirklich<e>, brauch nicht mehr die in dir / kann hineingreifen ins Leben fühl es wie einen gefang<enen> Vogel / I have done with wondering at the<e> i have got men to wonder at and / God above man“. ²⁹⁴²⁵

Zum Ende des Werkes wendet sich der Kaiser schließlich zu Gott. Nicht er selbst habe sich gerettet, sondern sei die Rettung von Gott gekommen:

„Gott hats gewendet!
Jeden Schritt von deinen Schritten
Gegen dich! Aus allen Klüften,
Von der Straße, aus den Wäldern
Aus dem Boden, aus den Lüften
Sprangen Engel, mich zu retten!
Wo ich hingriff, dich zu spüren,
Taten sich ins wahre Leben
Auf geheimnisvolle Türen,
Mich mir selbst zurückzugeben.“ ²⁹⁴²⁶

Auch mit der vermeintlichen Lösung von der Hexe wendet er sich neuerlich an Gott („Gottes Tod! dies halten! Halten!“). ²⁹⁴²⁷ Zum Ende des Werkes schließlich lässt Hofmannsthal den Kaiser sogar niederknien ²⁹⁴²⁸ und ein Gebet gen Gott richten, ihm dankend, dass er ihn vor dem Teufel gerettet und ihm den richtigen Lebensweg gewiesen habe. ²⁹⁴²⁹ Zumindest Jendris Alwast erwähnt in seinen Untersuchungen den Zug des Kaisers zu Gott, wenn er festhält: „Und im Bewußtsein der transzendenten Geborgenheit aller Selbst- und Weltzusammenhänge, richtet der Kaiser seinen Dank an Gott in dem Gebet“. ²⁹⁴³⁰

Auch in dem lyrischen Drama *Die Frau im Fenster* (1897) stehen sich zwei Betrachtungen der Religion gegenüber: die Auffassung, die die Religion als Glauben begreift und die Ästhetizistische, die sich der Religion bedient, um das Leben zu bereichern. Wie an Arlette aus *Gestern* (1891) zeigt sich auch an Dianora der Ruf nach der Mutter Gottes in Verbindung mit der Liebe. Während Arlette ihren Geliebten aus dem

29421SW III. S. 191. Z. 7.

29422SW III. S. 191. Z. 10.

29423SW III. S. 204. Z. 15.

29424SW III. S. 689. Z. 13-14.

Des weiteren bedient sich Hofmannsthal hier nicht nur Robert Brownings *Paracelsus*, sondern in den Notizen heißt es auch: „I press Gods lamp close to my breast“. In: SW III. S. 689. Z. 30.

„If i stoop
Into a dark tremendous sea of cloud,
It is but for a time; I press God's lamp
Close to my breast; its splendour, soon or late,
Will pierce the gloom: I shall emerge one day.“ In: SW III. S. 719. Z. 28-32.

29425SW III. S. 690. Z. 11-14.

29426SW III. S. 206. Z. 18-27.

29427SW III. S. 207. Z. 17.

29428SW III. S. 207. Z. 32-33.

29429SW III. S. 207-208. Z. 34-36//1-3.

In den Notizen zeigt sich mehrfach der Bezug zur Religion. Hier stuft der Kaiser sein Leben in direktem Zusammenhang zu Gott ein: „Alles hat Gott gegen Dich gewendet: Dein schein-sterben führte zur Erkenntnis grosser Dinge“. In: SW III. S. 688. Z. 31-32.

Aus der Wendung zu Gott kann der Kaiser dabei auch einen Zug zur Welt gewinnen: „Schluss: mein Leib ist heilig wie meine Seele wie die Welt“. In: SW III. S. 687. Z. 28.

29430Alwast: S. 44.

Haus schickte, ersehnt Dianora das Vergehen des Tages, damit ihr Geliebter endlich komme:

„Madonna! einen hohen steilen Berg
will ich hinaufgehn und bei jedem Schritt
Mich niederknien und den ganzen Berg
abmessen hier mit dieser Perlenschnur,
wenn dieser Tag nur schnell hinuntergeht!“²⁹⁴³¹

Mit dem Erreichen der Nacht besieht Dianora die Welt und die Menschen; während sie die „guten Heiligen“²⁹⁴³² sieht, die nach ihren Kirchen und Kapellen sehen, greift sie selbst nach der seidenen Leiter für ihren Geliebten.

Konträr zu der ästhetizistischen Dianora zeigt sich schon früh im Werk ihre Amme, die vom „Segen heim[kam]“²⁹⁴³³ und bei Dianora einkehrte, um ihre Blumen zu gießen. Deutlicher als im Aufeinandertreffen dieser beiden Frauen kann Hofmannsthal die Differenz in der Religion nicht machen: der Ernsthaftigkeit der Amme steht die ästhetizistische Verwendung der Religion gegenüber. So steht Dianoras Frage nach dem Prediger („Sag, predigt immer noch der Bruder, der...“) ²⁹⁴³⁴ allein unter ihrem ästhetizistischen Interesse. Hofmannsthal verdeutlicht dabei, dass Dianoras Interesse an der Religion ihrem narzisstischen Wesen entspringt, was mitunter dadurch deutlich wird, dass Dianora sich sogleich auf sich bezieht. Nach ihrer Kindheit fragend – die Amme bezeichnet sie als stolzes Kind – hält Dianora der Antwort der Amme eine der christlichen Tugend entgegen, die sie allerdings, gemäß ihrem ästhetizistischen Wesen, beugt („Wie sonderbar, und Demut ist so süß ...“). ²⁹⁴³⁵ Dianoras narzisstische Religiosität wird von Hofmannsthal aber noch weiter vorangetrieben, denn sie empfindet ein erotisches Begehren für den Prediger, primär gebunden an seine Stimme: „Und seine Stimme ist so schön und deswegen hören ihm alle so gern zu, in der großen halbdunklen Kirche.“ ²⁹⁴³⁶ Dianora beschränkt so die Kraft des Geistlichen auf die Schönheit seiner Stimme. Zwar erfolgt auch Dianoras Frage nach den Inhalten seiner Predigten (SW III. S. 104. Z. 35), doch die Antwort der Amme ergreift Dianora nicht: „Von der Ergebung in den Willen des Herrn. [...] Er sagt, es liegt darin alles, das ganze Leben, es giebt sonst nichts. Er sagt, es ist alles unentrinnbar und das ist das große Glück, zu erkennen, daß alles unentrinnbar ist. Und das ist das Gute, ein anderes Gutes giebt es nicht. Die Sonne muß glühen, der Stein muß auf der stummen Erde liegen, aus jeder lebendigen Kreatur geht ihre Stimme heraus, sie kann nichts dafür, sie kann nichts dawider, sie muß.“ ²⁹⁴³⁷ Die Unentrinnbarkeit des Lebens wird von der Amme als von Gott gegeben eingestuft, und damit auch die Endlichkeit des Lebens und die Wirklichkeit des Todes. Dianoras Gedanken gleiten tatsächlich ab zur „Todesstunde“ ²⁹⁴³⁸ eines jeden Menschen, doch sie reagiert mit Angst („Sie schaudert, macht das Kreuz“), ²⁹⁴³⁹ wobei die Bekreuzigung Dianoras allein als ihre Angst vor dem Tod zu werten ist. Dianora zeigt im Folgenden eine Bereitschaft, morgen mit der Amme zu der Predigt des Bruders zu gehen („Wenn der Bruder morgen predigt, / geh ich mit dir“). ²⁹⁴⁴⁰ Die Amme jedoch verweist neuerlich auf die Sterblichkeit des Menschen, könne sie doch nur morgen zur Predigt gehen, wenn der „liebe Gott“ ²⁹⁴⁴¹ ihr immer noch das Leben geschenkt hat. Dabei sind die Worte der Amme fast schon prophetisch, denn Dianora wird den morgigen Tag ja nicht mehr erleben.

29431SW III. S. 96. Z. 24-28.

29432SW III. S. 99. Z. 8.

29433SW III. S. 99. Z. 35.

29434SW III. S. 100. Z. 7.

29435SW III. S. 100. Z. 18.

29436SW III. S. 103. Z. 10-11.

29437SW III. S. 105. Z. 8-20.

29438SW III. S. 106. Z. 2.

29439SW III. S. 106. Z. 2.

29440SW III. S. 106. Z. 15-16.

29441SW III. S. 106. Z. 19.

In der Handschrift 1 H¹ heißt es zudem über die Rede des spanischen Geistlichen: „Er sagt, Gott kann nicht los von uns, so wenig als wie wir von ihm. Gott ist in uns eingefangen, angefüllt sind wir mit ihm so wie sie glühende Sonne und die ruhenden Steine mit ihm angefüllt sind.“ In: SW III. S. 515. Z. 40-42.

In den Varianten zeigt sich die Religion zudem in Verbindung mit dem Schicksal gesetzt: „DIE AMME (mit der das geheimnisvoll unentrinnbare des Schicksals besprochen / wird) eine Angelus Silesius Stimmung durchklingend“. In: SW III. S. 514. Z. 10-11.

In den Notizen findet sich, in Bezug auf die Worte der Amme, auch der Vermerk: „unentfliehbar ist der Gott in uns.“ In: SW III. S. 516. Z. 18.

Dianora jedoch lacht ob der Worte der Amme,²⁹⁴⁴² nimmt sie doch die Endlichkeit des Todes für sich nicht wirklich an, und ist ihre Äußerung, mit ihr zur Predigt des Bruders zu gehen, allein ästhetizistisch zu bewerten. Bestätigt zeigt sich dies dadurch, dass sie, als sie von der Amme wieder alleingelassen ist, sogleich über die schöne Stimme des spanischen Ordensmannes sinniert.

„Nur seine Stimme
hat dieser fremde Mönch, da laufen ihm
die Leute zu und hängen sich an ihn,
wie Bienen an die dunklen Blütendolden,
und sagen: »Dieser Mensch ist nicht wie andre,
er macht uns schauern, seine Stimme löst
sich auf und sinkt in uns hinein, wir sind
wie Kinder, wenn wir seine Stimme hören.«“²⁹⁴⁴³

Über die Verzückung seiner Stimme verliert sich die Ästhetizistin in einem Phantasma. So wähnt sie, dass er sie bei der Hand nimmt und wegführt in die Tiefe, hinab in eine schöne Sphäre, die in der Antike beheimatet ist. In dieser Vorstellung wird er für sie der „schönste Gott von allen“,²⁹⁴⁴⁴ der sie gleichsam mit seiner Größe und Herrlichkeit erhebt und somit ihr narzisstisches Wesen befriedigt.

Halbherzig und scheinheilig muss auch ihr Gebet während der Bedrohung des Todes gewertet werden. In einer Szene, die durchaus Züge von Shakespeares *Othello* trägt, sucht Dianora ihren Mann zu täuschen. Den Blick auf ihn gewendet, spürend die Nähe des Todes und der Gefahr, kommt es zum Gebet: „Dann faltet sie die Hände und spricht lautlos mit wildem Durcheinanderwerfen der Lippen ein Gebet.“²⁹⁴⁴⁵ Doch ihr Verhalten ist nur eine Farce, denn gleich darauf erhebt sie sich in einer tödlichen „Ahnung von Triumph“,²⁹⁴⁴⁶ wähnend, dass sie den Tod ja gar nicht finden darf. Auch die Berührung ihrer Haare durch ihre Finger verdeutlicht, dass sie den Ehemann nur für sich einnehmen und die Konsequenzen für ihr Handeln ungeschehen machen will. Das Gebet wird von ihr, ebenso wie ihre Schönheit, als Mittel zum Zweck eingesetzt. Die fehlende Wirkung auf ihren Mann lässt sie neuerlich zur Religion greifen: „Du kannst mich ein Vaterunser und den englischen Gruß sprechen lassen und mich dann töten, aber nicht so stehen lassen wie ein angebundenes Tier!“²⁹⁴⁴⁷ Dianora zeigt zwar hier die Kenntnis dieser Gebete, doch neuerlich wendet sie sich nur in der Bedrohung des Todes an Gott. Und auch hier ist es nur eine Täuschung, die an ihren Mann Braccio geht und die sie neuerlich neben der Verlockung ihrer Schönheit, ihrer Hände und ihrer Haare stellt. Seine Verweigerung, ihr eine Dienerin kommen zu lassen, lässt sie sich die Haare flechten, eine scheinhafte Geste, die nur ihre Aufgabe vortäuschen soll, ebenso wie sie ihre Hände zum Gebet faltet.²⁹⁴⁴⁸ Hatte sie schon zuvor ihre Herkunft angesprochen, um ihn vom Mord an ihr abzuhalten, nimmt sie neuerlich Bezug zu ihrer Familie. Ihnen gedenkend, spricht sie aus: „Sei diesen Seelen gnädig, wie der meinen, / und heiß sie freundlich mir entgegenkommen. / Ich kann nicht niederknien, es ist kein Raum.“²⁹⁴⁴⁹ Dianora gibt hier vor, dass die äußeren Umstände sie am Niederknien hindern und damit am Gebet. Doch als Braccio ihr Platz macht,²⁹⁴⁵⁰ beachtet sie ihn nicht, ist ihr Handeln einzig darauf ausgerichtet, dem Tod zu entkommen. Schließlich bekennt sie vor ihrem Mann ihre Reue; sie hatte einen anderen Verlauf für ihr Leben gewollt, doch sei sie an ihn verheiratet worden. „[V]ielfach verschuldet“²⁹⁴⁵¹ habe sie sich gegen das Leben: „und einmal, / das ich noch weiß, sei für die vielen andern, / die schwerer sind, gebeichtet und bereut“.²⁹⁴⁵² Ihr

29442SW III. S. 106. Z. 20.

29443SW III. S. 106. Z. 23-30.

Dass Dianora einen wirklichen Bezug zu Gott eingebüßt hat, zeigt sich auch in den Notizen: „bei dem Gespräch mit der Amme sagt diese über Jesus was Dianora aus ihrer Liebe heraus alles erkennt und bejaht“. In: SW III. S. 514. Z. 22-23.

29444SW III. S. 107. Z. 20.

29445SW III. S. 109. Z. 7-8.

29446SW III. S. 109. Z. 10.

29447SW III. S. 110. Z. 1-3.

Bei dem Englischen Gruß handelt es sich um die Grußworte des Erzengels Gabriel, als er Maria verkündete, dass sie den Messias gebären werde.

29448SW III. S. 110. Z. 14.

29449SW III. S. 110. Z. 31-33.

29450SW III. S. 110. Z. 34-35.

29451SW III. S. 111. Z. 14.

29452SW III. S. 111. Z. 15-17.

Gebet ist damit gleichsam für Dianora eine Beichte. Doch wenn sie von Reue spricht und ihre Verschuldungen aufzählt, dann nicht die gegen ihren Mann, denn dieser Treuebruch wiegt für sie nicht schwer.²⁹⁴⁵³ Vielmehr spielt sie auf eine Begebenheit an in der sie ein Opfer und ihr Mann der Verschulder war; so zumindest wird die Begebenheit von Dianora gewertet:

„drei Tage nach Sankt Magdalena
mit dem hier, meinem Mann, und vielen andern Herrn
nach Haus ritt von der Jagd, lag an der Brücke
ein alter Bettler mit gelähmten Füßen:
ich wußte, daß er alt und elend war,
[...]
Trotzdem! nur weil der, welcher neben mir ritt,
die Hand am Zaum von meinem Pferde hatte,
wich ich nicht aus und ließ den scharfen Staub
von meines Pferdes Füßen ihn verschlucken,
[...]
dessen entsinn ich mich, und ich bereue es.“²⁹⁴⁵⁴

Durch ihren Mann aber zeigt Hofmannsthal Dianoras Vergehen in dieser gesprochenen Beichte auf, denn während sie auf das Vergehen an dem Bettler anspielt, fordert er ein Bekenntnis und Reue für ihren Betrug an ihm. Doch diese Reue findet, aufgrund ihres narzisstischen Wesens, nicht statt; selbst dann nicht, wenn Dianora mit ihrem Tod rechnen muss. Vielmehr berichtet sie, wie sie sich ihrem Geliebten angenähert hat; war es ausgerechnet am Tag der Hochzeit Francesco Chieregatis, am „Sankt Magdalenenstag“²⁹⁴⁵⁵ gewesen, an dem sie dem Geliebten Palla verfallen war, und durch den sie sich danach gesehnt hatte diesem, „demütig [...] vor allen Leuten“,²⁹⁴⁵⁶ die Hände zu küssen.²⁹⁴⁵⁷ Dianora steigert sich immer mehr in ihr ästhetizistisches Lieben hinein, in ihre Glückseligkeit, die sie nicht bemäntelte, musste sie doch allen Menschen vor Liebe glühend wie eine „Selige“²⁹⁴⁵⁸ erscheinen.

Auch in *Der goldene Apfel* (1897) zeigt sich, dass der Ästhetizist Hofmannsthal die Religion gegen das ästhetizistische Leben, in dieser Erzählung im Besonderen gegen das ästhetizistische Lieben, eingetauscht hat. So wird dies durch die fantastische Erhöhung der Kaufmannsfrau, die allein in seinem Innern stattfindet, deutlich: „wie unaufhörlich aufsteigen<der> Weihrauch veränderten sie das Bild, machten es gleichsam goldener und schwärzer. Eine wunderbare geheimnis<volle> Königin hörte einem wunderbaren Abenteuer eines in Sklaverei gefallenen überaus klugen Königs zu.“²⁹⁴⁵⁹ Noch ein weiteres Mal zeigt sich die ästhetizistische Religiosität und zwar durch seine Frau, die der Verlust des Apfels verstört („etwas

29453 Deutlich zeigt sich dies ja auch in den Notizen, Dianoras mangelhaftes Schuldverständnis, betont sie doch im Zuge ihres Liebens: „Ich war schamlos, / denn einmal darf man das ja sein!“. In: SW III. S. 514. Z. 33-34.

Dianora betont hier auch die Unterschiedlichkeit im Wesen der Männer: „sie sagt von ihrem Mann: ja, er ist stark, aber man hat keine Freude dran. Gott, / wie verschieden Männer sind“. In: SW III. S. 514. Z. 24-25.

29454 SW III. S. 111. Z. 19-32.

29455 SW III. S. 112. Z. 28.

29456 SW III. S. 113. Z. 3.

29457 Wicke erwähnt in seiner Arbeit über die Ehe der Moderne mitunter auch dieses Werk Hofmannsthal und das darin enthaltene Sein Dianoras zwischen zwei Männern, wobei er bemerkt: „Die beiden Sphären, zwischen denen Dianora schwankt, die ethische und die erotische, sind jeweils symbolisch gestaltet.“ In: Wicke, S. 129. Dabei verstärkt Wicke noch die Betrachtung der religiösen Sphäre durch die Äußerung: „In den Augen der Geliebten ist Palla gleichermaßen Repräsentant des Heiligen und der höchsten Triebhaftigkeit und steht im Zentrum ihrer absoluten Bewunderung.“ In: Wicke, S. 130. Zudem führen Wickes Betrachtungen über die Ehe in der Moderne dazu, die Äußerung zu treffen: „Der Konflikt zwischen Eros und Ethos, zwischen Triebhaftigkeit und Moral, ist zentrales Thema in *Die Frau im Fenster* und durchzieht darüber hinaus das Gesamtwerk Hofmannsthal.“ In: Wicke, S. 139.

Problematisch zeigt sich bei Wicke nicht die Heranziehung der Religion, sondern vielmehr, dass er in Dianoras Verhalten, ihren Mann zu betrügen, einen Versuch der Emanzipation sieht und gleichsam die „Zwecklosigkeit weiblicher Emanzipationsbestrebungen“. In: Wicke, S. 139.

Wirklich problematisch wird es, wenn Wicke äußert, dass Hofmannsthal in Dianora gar keine emanzipierte Frau zeigen wollte, sondern dass er „Kritik sowohl an jeglicher Form weiblicher Emanzipation als auch an den Trends zur Reform der bürgerlichen Ehe übt.“ In: Wicke, S. 140.

29458 SW III. S. 113. Z. 26.

29459 SW XXIX. S. 96. Z. 34-38.

Geschehenes nicht mehr bloß Gedanken schien ihr nun zwischen ihr und ihrem Gatten, zwischen ihr und allem Guten und Frommen zu liegen“).²⁹⁴⁶⁰

In dem lyrischen Drama *Der weisse Fächer* (1897) zeigt sich der erste Bezug zur Religion durch die Großmutter, die über Fortunios Frau sagt: „Deine Frau war ein Kind. Sie spielt im Himmel Ball mit den unschuldigen Kindern von Bethlehem. Geh nach Hause.“²⁹⁴⁶¹ Dabei klagt die Großmutter sowohl Livio als auch ihren Enkel an, dass sie sich dem Leben verbinden sollen und nicht wie „Nonnen am Gitter“²⁹⁴⁶² ihre Zeit auf dem Friedhof verbringen mögen. Im Gespräch zwischen Miranda und Fortunio zeigt sich ebenso die Stellung zur Religion. Sich an ihre Kindheit erinnernd, bekennen Beide ihre Enttäuschungen im Leben, denn weder ein „Gott“,²⁹⁴⁶³ so Fortunio, noch eine „Göttin“²⁹⁴⁶⁴ hätten sie in ihrem Leben gespürt. Miranda jedoch zeigt auf, dass sie am Totenbett des Ehemannes zu den „Schriften der heiligen Therese“²⁹⁴⁶⁵ gegriffen hatte, sie dieses Werk aber, auf Grund der Verbindung mit dem Tod, nur geängstigt hatte: „Ich legte es weg und fing an, die Geschichte der Manon Lescaut vorzulesen.“²⁹⁴⁶⁶

Während Fortunio den Mangel an seinem Leben nicht zulässt, wirft er Miranda vor, das Dasein einer „büßenden Nonne“²⁹⁴⁶⁷ zu führen: „Ich weiß, ich weiß, was du mir sagen willst, aber du hast nicht recht, bei Gott, du hast nicht recht, Miranda! Du machst dich schuldig, auf eine geheimnisvolle Weise schuldig. [...] Es gibt Verschuldungen gegen das Leben, die der gemeine Sinn übersieht: aber sie rächen sich furchtbar.“²⁹⁴⁶⁸ Hofmannsthal lässt Fortunio hier die Vertiefung Mirandas in die Vergangenheit beklagen und bedient sich einer Bibel-Passage (Ex 21,23–25), wenn es heißt: „Die in ihr Erlebtes sich verbeißen und verwühlen wie die Hunde in die Eingeweide des Hirsches. Und an diesen rächt sich das Dasein, so wie es sich immer rächt: Zahn um Zahn, Auge um Auge.“²⁹⁴⁶⁹ Tatsächlich wähnt Catalina, Miranda am Grab ihres Mannes beten zu sehen,²⁹⁴⁷⁰ sieht sie doch wie diese mit ihren Händen das Grab berührt. Doch in Wirklichkeit befühlt sie das Grab ihres Mannes in der Hoffnung, dass es abgetrocknet ist. Zum Ende des Werkes öffnet sich Miranda wieder dem Leben und für das Lachen, denn dieses sei das „lieblichste Geschenk / Der Götter“.²⁹⁴⁷¹

In *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) erfolgt der Bezug zur Religion erstmalig durch die Pilger, die der Dichter auf den Hängen erblickt und von denen er sich unterscheidet; während sie sich für einen langen Weg wappnen, wirkt sein Gang schlendernd und ziellos. Besonders eine Gestalt ergreift den Dichter, denn der Schwimmer wirkt wie ein „wilder Faun, / der trunken aus dem Schiff des Bacchus sprang“.²⁹⁴⁷² Ausgelöst durch das Geschehen, glaubt der Dichter in seiner Kunst das zu fertigen, wofür der „Waldgott“²⁹⁴⁷³ seine Laute hergegeben hätte. Ebenso zeigt sich das Motiv in Verbindung mit dem Gärtner, der seine Königswürde für ein glückliches, mit der Natur in Verbindung stehendes Leben eingetauscht hat. Durch die Natur glaubt er den „wahren Weg aller Kreatur[en]“²⁹⁴⁷⁴ erfassen zu können, während er in seinem Leben als König nur eine Distanz zum Leben gehabt hatte. Ebenso zeigt sich das Motiv durch die Rede des Fremden, nachdem er die Nymphen gesehen hat, die einen künstlerischen Drang in ihm erweckten.²⁹⁴⁷⁵ Auch zeigt sich das Motiv durch das Lied des Bänkelsängers, der in dem Monolog des Mädchens auftritt und ein trauriges Lied für sie singt. In diesem stellt sich die Sterbende zu ihrem Leben

29460SW XXIX. S. 104. Z. 36-38.

29461SW III. S. 157. Z. 12-13.

29462SW III. S. 158. Z. 9.

29463SW III. S. 164. Z. 30.

29464SW III. S. 164. Z. 32.

29465SW III. S. 166. Z. 6-7.

29466SW III. S. 166. Z. 8-9.

29467SW III. S. 168. Z. 8.

29468SW III. S. 168. Z. 9-17.

29469SW III. S. 169. Z. 5-8.

29470SW III. S. 172. Z. 29-30.

29471SW III. S. 175. Z. 31-32.

29472SW III. S. 134. Z. 37-38.

29473SW III. S. 135. Z. 33.

29474SW III. S. 137. Z. 2.

29475SW III. S. 140-141. Z. 15-6.

und zu den Männern („wenn ich nur ein Ding zu denken hätt, / nur ein Ding, das mir frommt!<<“).²⁹⁴⁷⁶ Auch durch die Rede des Dieners über seinen Herrn, den Wahnsinnigen, bindet Hofmannsthal das Motiv ein, denn dessen maßloses ästhetizistisches Leben hatte sich auch im Bereich des Liebens gezeigt:

„Wie eine von den Schwestern
liebesblind, mit Fieberhänden schöpfend,
von den aufgehäuften Hügeln Goldes
alles gibt, die Wege des Geliebten
mit endloser Huldigung zu schmücken
- fremd ist ihr die Scheu wie einer Göttin -;“²⁹⁴⁷⁷

Der Wahnsinnige zeigt sich gegenwärtig als fortlaufend Wandernder, nicht dauerhaft an Menschen gebunden („Und er treibt sein Pferd schon vorwärts wieder, / wie ihn selbst die rätselhafte Gottheit“),²⁹⁴⁷⁸ und zeigt sich im Gegenzug dazu affin zur Natur („zu den schönen Bäumen, / hochgewipfelt seligen Plantanen, / redet er“).²⁹⁴⁷⁹ Am Ende des Werkes will sich der Wahnsinnige jedoch über das Geländer in den Fluss stürzen, wird aber von dem Diener und dem Arzt gehalten, während dieser ruft: „Bacchus, Bacchus, auch dich fing einer ein / und band dich fest, doch nicht für lange!“²⁹⁴⁸⁰ In den Notizen finden sich weitere Bezüge, so durch den Dichter („der Dichter: das alte Gold (Schätze des Papstes, der Habsburger) und das / neue aus der Erde gewühlte“),²⁹⁴⁸¹ den Pilger („an den Bergeshängen seh ich nicht Pilger den verzauberten Weg aufwärts/ streben, Müde an jenem Kreuzweg sitzen“),²⁹⁴⁸² den jungen Herrn²⁹⁴⁸³ und den Wahnsinnigen („Er wollte aber auch sich / als Lebendiges darin zum Herrscher Vortänzer Gott machen“).²⁹⁴⁸⁴

In *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) zeigt sich bereits durch das Motto²⁹⁴⁸⁵ des Werkes, welches Hofmannsthal als dramatisches Gedicht bezeichnet aber auch durch mehrere Personen der Bezug zur Religion. So erweist sich der Kaufmann mitunter auch als ästhetizistisch affin, wenn er sich an Sobeide wendet, der er den Mangel an Komfort in seinem Haus aufzeigt, der mit dem Tod der Mutter in Verbindung steht. Das was er ihr jedoch an Schönerem bieten könne, zeigt sich in Verbindung mit der Mutter:

„ich liess aus der gepressten Luft der stillen,
verschlossnen Schränke, die mir selbst den Athem
ergriff, wie Sandelholz im Heiligthum,
dies Alles nehmen und zu Deinem Dienst
in Deine Kammer stellen, dort hinein,
woran vom Leben meiner Mutter etwas –
verzeih – für mich noch hängt.“²⁹⁴⁸⁶

Doch der Kaufmann wird mit der Beklemmung seiner Frau konfrontiert, der er prophezeit, dass sie einstmals wieder glücklich sein werde, und setzt dies in eine Sphäre, die eine religiöse Stimmung trägt.²⁹⁴⁸⁷ Zudem heißt er ihr über das zukünftige Leben: „Ich rede Sachen, die Dir wenig Freude / zu hören macht. Sie klingen wie Entsagung. / Bei Gott! mir klingen sie nicht so.“²⁹⁴⁸⁸ Letztendlich jedoch gibt der Kaufmann Sobeide frei, zu Ganem zu gehen: „So geb´ ich Dir vor Gott und diesen Sternen / den Urlaub, hinzugehen,

29476SW III. S. 141. Z. 36-37.

29477SW III. S. 143. Z. 15-20.

29478SW III. S. 144. Z. 37-38.

29479SW III. S. 145. Z. 4-6.

29480SW III. S. 149. Z. 3-4.

29481SW III. S. 595. Z. 20-21.

29482SW III. S. 597. Z. 3-4.

29483Des weiteren, siehe: SW III. S. 598. Z. 16-19, SW III. S. 598. Z. 32, SW III. S. 598. Z. 33.

29484SW III. S. 603. Z. 7-8.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 601. Z. 18-19.

29485„Des Kerkermeisters Tochter: //>>Lieber Gott, wie verschieden sind Männer!<</ (Altes englisches Trauerspiel/ >>Palamon und Arcite<<.)“ In: SW V. S. 7.

29486SW V. S. 15. Z. 10-16.

29487SW V. S. 15. Z. 29-31.

29488SW V. S. 15. Z. 36-38.

wohin Du willst.“²⁹⁴⁸⁹ Der Bezug jedoch zu den Sternen, die für die Ewigkeit stehen und damit gegen seine Sterblichkeit, zeugen aber für den Kaufmann gleichsam für seinen Blick in den Himmel und seine Isolation von der Welt.

Ebenso zeigt sich das Motiv durch die Figur des Gärtners, der den traurigen Kaufmann aufzumuntern versucht, kenne er doch die „Wege aller heiligen Sterne“. ²⁹⁴⁹⁰ Gott wiederum ruft der Kaufmann an, wenn man ihm sagen möge, was geschehen sei, als er hört, dass seine Frau auf dem Turm stehe (SW V. S. 63. Z. 14-16).²⁹⁴⁹¹

Noch stärker, sogar in Verbindung mit Hohn und Spott gegenüber Menschen, zeigt sich der ästhetizistische Bezug zur Religion bei Schalnassar. Wenn er einem jungen Gläubiger einen Aufschub verweigert, so heißt es: „allzunachsicht'ge Gläubiger sind, bei Gott, / des Schuldners Untergang.“²⁹⁴⁹² Bestätigt findet sich seine Haltung zu Gott und den Menschen durch die Rede des Schuldners, heißt es über ihn doch, dass er sein Gold „anbetet wie was Heiliges“.²⁹⁴⁹³

Ein Bezug zur Religion erfolgt abwertend auch durch Ganem, der sich der Tochter des Pastetenbäckers bedient, um an das Gift zu gelangen, mit dem er seinen Vater ermorden will. Ganem prangert dabei die fehlende Käuflichkeit des Pastetenbäckers an, sei er doch einer, der sich von Menschen wie ihnen distanzieren: „denn er ist von denen, / die heimlich einen Theil der heiligen Bücher / verwerfen und von keiner Speise essen, / auf die von unser einem Schatten fiel.“²⁹⁴⁹⁴

Wenn Sobeide schließlich vor ihm steht, ihm heißt sein Besitz sein zu wollen, ihm ganz gehören zu können, denkt er, sie würde ihn nur necken und sich verstellen („bei Gott, / es steht Dir prächtig!“).²⁹⁴⁹⁵ Neuerlich verwendet Ganem den Namen Gottes missbräuchlich, als er durch vermeintliche Musik von Sobeide abgelenkt wird, die sich schließlich als Stimmen erweist („Bei Gott, / es ist des Alten Stimme und die ihre!“).²⁹⁴⁹⁶

Religion wird auch von den Ästhetizisten in *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) lediglich aus deren Sichtweise heraus in das Leben eingebunden. Dies zeigt sich bereits sehr früh, wenn der Baron sein Vermögen zur Kunst schildert: „Venier, wir überlegen es uns keinen Augenblick, den zehnten Teil unseres Vermögens hinzulegen, wenn wir unter dem Kram eines Antiquitätenhändlers den Kopf eines sterbenden Adonis oder eine Gemme mit beflügelten Kindern finden. Wir fahren stundenweit ins Gebirge, um die Fresken zu sehen, die eine längstvermoderte Hand an die Wände einer halbverfallenen Kapelle gemalt hat.“²⁹⁴⁹⁷ Der Zug zur Religion zeigt sich integriert innerhalb des ästhetizistischen Genießens und steht für den Baron auf einer Stufe mit seinem Lieben. Deutlicher zeigt sich die ästhetizistische Betrachtung der Religion, wenn der Baron von der fantastischen Entstehung Venedigs spricht („Die Kirchen stiegen / wie Häuser der verschwiegnen Lust empor -“).²⁹⁴⁹⁸ In diesem Sinne klammert der Baron auch nicht die kirchlichen Vertreter aus, wenn es darum geht, sich eine Gesellschaft für die Nacht zu verschaffen („der dümmste / Abbate und der zudringlichste Jude -“).²⁹⁴⁹⁹ Weidenstamm bedient sich dabei sogar der Geschichte um Noah und die Sintflut, wenn er an Venier gerichtet sagt: „Und du und ich, / Dann ist's die Arche Noah! Jeder Art / ein Tier.

29489SW V. S. 26. Z. 18-19.

29490SW V. S. 58. Z. 28.

29491„Gott, Gott! gebt Antwort! da! da! Da! / Die Frau! da! auf dem Turm! sie beugt sich vor! / was beugt sie sich so vor? schaut hin! schaut hin!“ In: SW V. S. 63. Z. 14-16.

29492SW V. S. 30. Z. 15-16.

29493SW V. S. 32. Z. 27.

29494SW V. S. 36. Z. 13-16.

29495SW V. S. 49. Z. 33-34.

29496SW V. S. 51. Z. 21-22.

In den Notizen zeigen sich auch Bezüge zur Religion, so durch die schwarze Tänzerin, die dazu aufruft: „Hört auf, wir singen jetzt, singt alle mit! / [...] Als Noah aus dem Kasten kam?“ (SW V. S. 344. Z. 10-12) Auch an Ganem zeigt sich ein leichtfertiger Umgang mit der Religion durch die Rede an Mirza (SW V. S. 347. Z. 36-41).

29497SW V. S. 98. Z. 26-31.

29498SW V. S. 101. Z. 10-11.

Bernhard Böschstein formuliert in Bezug auf die attestierte Kunstreligion in dem Werk: „Venedig bildet hier die allgegenwärtige Stütze einer erotischen Kunstreligion, die den lustvollsten Augenblick der Geschichte wiedererweckt: die Mitte des 18. Jahrhunderts“. Böschstein, Bernhard: *Hofmannsthal und die Kunstreligion um 1900*, S. 115. In: Braungart, Wolfgang: *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II: um 1900*. Ferdinand Schöningh. Paderborn, 1998.

29499SW V. S. 105. Z. 4-5.

Und daß so viele Arten sind, / das macht die Welt so bunt.“²⁹⁵⁰⁰ Auch durch die Vorstellung, was für Feste der Baron in Venedig geben will, zeigt sich die ästhetizistische Auslegung der Religion („Die Pferde von Sankt Markus sollen wiehern / und ihre eh’rnen Nüstern blähn vor Lust!“).²⁹⁵⁰¹ Ihm unbekannt, wird der Abbate dem Baron von Sassi vorgestellt (SW V. S. 109. Z. 7-9), während Venier sich an den Abbate zu erinnern vermag,²⁹⁵⁰² was dieser erfreut zur Kenntnis nimmt. Allein im Gespräch mit dem Baron, gibt der Abbate ihm zu verstehen, dass er ihn von früher her kenne. Weidenstamm bedient sich hier seines lockeren, genussüchtigen Lebenswandels, zählt zahlreiche Stationen auf, in denen er den Abbate kennengelernt haben könnte. Während der Abbate zu Beginn noch triumphierend reagiert, ob des Erkennens, kippt dies im Zuge der Verunglimpfungen des Barons, denn es sind nicht positive Erinnerungen, die der Baron hinzuzieht, sondern sie sind geprägt von Aufstand und Tod: „Und doch gesehn, bestimmt gesehn! In Rom / bei Kardinal Albani“.²⁹⁵⁰³ Der Abbate, der ihn durch sein Wissen zu bedrängen gedachte, wird nun von dem Baron verunglimpft, indem er wähnt, er könne sich erinnern, wie er sich in Rom mit Frauen eingelassen habe, was schließlich den Abbate dazu führt zu sagen: „Niemals und nimmermehr / war ich das, Herr, ich habe mich geirrt: / Ich hab’ Euch nie gesehn.“²⁹⁵⁰⁴ Es ist die Schläue des Barons, die ihn hier, gemeinsam mit seiner Sprachgewandtheit, vor der Offenbarung schützt. Der Ästhetizist bedient sich damit einem Täuschungsmanöver, welches den Abbate als ihm ungleich in der Sprachkunst zeigt; als seien sie sich tatsächlich niemals begegnet, versteht es der Baron schließlich, den Abbate (SW V. S. 123. Z. 24) mit einer Verbeugung zu verabschieden.

Mit Salaino hat der Baron einen Gast in seinem Haus, der sich abweisend der Religion gegenüber verhält, da er an seiner Armutslage leidet, die ihm den Besitz der Frau unmöglich macht:

„Ich wäre grad’ so gern der alte Grabstein
am Kirchentor, auf den die Weiber treten,
[...]
Ich kann den Fetzen goldgestickten Stoffs
nicht anschauen, den ein Heiliger von Stein
um seinen toten Leib hat“²⁹⁵⁰⁵

Der Baron heißt ihn, sich aus seiner Armutslage zu befreien und auch davor nicht zurückzuschrecken, einen möglichen Bruder aufgrund seiner Stimme an den Kapellmeister für „Engelschöre“²⁹⁵⁰⁶ zu verkaufen. Während der Baron Salaino immer weiter zum Spiel verführt, tut der Abbate dessen Verhalten als das eines „Taschenspielers / und eines armen Teufels, der groß prahlt“²⁹⁵⁰⁷ ab. So zeigt sich der Baron auch in der Gesellschaft von Venier und dem Abbate, mit dem Elend Anderer kokettierend, als reiner Genussmensch, wenn er sagt, dass er in Gesellschaft gerne den „Teufel“²⁹⁵⁰⁸ spielt. Mitleidig hingegen zeigt er sich dem alten Mann gegenüber, von dem der Baron sogar wähnt, es könne sich bei diesem um seinen Vater handeln („Bei Gott, mir tut der Mensch / bis in die Seele leid“).²⁹⁵⁰⁹ Konträr dazu steht der Abbate, der den alten Mann ob seines Spiels verurteilt.²⁹⁵¹⁰ Ästhetizistisch bestimmt zeigt sich die Religion bei dem Baron auch im Gespräch mit der Redegonda und ihrer Schönheit:

„Welcher Gott //
war dies, der starb vor Sehnsucht nach dem Anblick
des wundervollsten Nackens? Seinen Namen
hab’ ich vergessen, doch ich teile, fürcht’ ich,

29500SW V. S. 105. Z. 7-10.

29501SW V. S. 106. Z. 27-28.

29502SW V. S. 115. Z. 32.

29503SW V. S. 118. Z. 35-36.

29504SW V. S. 119. Z. 14-16.

29505SW V. S. 110. Z. 23-33.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 214. Z. 25-33.

29506SW V. S. 111. Z. 2.

29507SW V. S. 116. Z. 33-34.

29508SW V. S. 117. Z. 2.

29509SW V. S. 117. Z. 13-14.

Des weiteren, siehe: SW V. S. 118. Z. 3-7.

29510SW V. S. 117. Z. 24-27.

sein Schicksal, wenn Ihr geht.“²⁹⁵¹¹

Weidenstamm greift hier nicht nur auf die antike Religion zurück,²⁹⁵¹² stuft sich gleichsam als übermenschlich ein, sondern er schmeichelt Redegonda über die Maßen, wenn er sie gleichsam eine „Göttin / an Schönheit“²⁹⁵¹³ heißt. Auch mit dem Brief, der ihm Vittorias Kommen heißt, legt Hofmannsthal sein ästhetizistisches Wesen dar („Und Zufall tanzt, der übermütige Gott, / wie ein betrunck'ner Stern in dunkler Luft / und streut Verwirrung!“).²⁹⁵¹⁴

Wenn Vittoria von seiner Flucht aus den Bleikammern spricht, dann berichtet sie vom Hörensagen, dass er über ein Kirchendach hinaus in die Freiheit gelangt war. Weidenstamm selbst greift seine Flucht aus den Bleikammern auf, die ihm durch das Aneinanderknüpfen seiner Kleidung gelungen war, worunter auch der Habit eines Domherren gewesen war. Wenn Vittoria das ästhetizistische Wesen des Barons beschreibt, so erfolgt dies auch durch die Religion. Auf seine Stirn deutend, lässt Hofmannsthal sie sagen:

„Dies war der Strand,
verzeih, dies ist der Strand, auf dem die leichte Barke
des leichten Gottes landet, jedes Mal
beladen mit der jüngsten Siegerin:
und viele Spuren sind in diesem Strand.“²⁹⁵¹⁵

Venier nimmt erstmalig Bezug zur Religion, wenn er die Haare am Vorhang besieht, die nicht Vittorias sind, wodurch auch er – trotz seiner Treue zu Vittoria – einen ästhetischen Bezug zur Religion zeigt („Dunkles Gold / wie die vom Weihrauch dunklen innern Kuppeln / der Markuskirche!“).²⁹⁵¹⁶ Dies zeigt sich auch bei seinem Ausruf nach seiner Ohnmacht („Bei Gott, die Redegonda!“).²⁹⁵¹⁷ Auch Vittorias Bedeutung für Venier zeigt sich in einem religiösen Kontext, spricht er doch von der „Seligkeit des Daseins“,²⁹⁵¹⁸ die ihm durch Vittorias Liebe zu Teil wurde.²⁹⁵¹⁹

Erstmalig zeigt sich an Vittoria der Bezug zur Religion wenn sie über ihr Singen spricht, welches sich aus der Liebe zu Weidenstamm heraus entwickelt hat: „Sie sagen, daß es finst'rer / und lichter wird in einer großen Kirche / von meinem Singen.“²⁹⁵²⁰ In Vittorias Reden über ihre Kunst wird deutlich, dass sie Weidenstamm quasi als den Schöpfer dieser ansieht.²⁹⁵²¹ Dass Vittoria eine Verbindung zwischen der Göttlichkeit und der Musik herstellt, zeigt sich auch durch das Erscheinen des alten Passionei, von dem sie wähnt, dass ein Gott diese Kunst in ihn gesetzt habe.²⁹⁵²² Vittoria verweist zudem auf die Kindlichkeit dieses alten Mannes, vor allem auch im Hinblick auf seine Wahrnehmung der Welt, die nun über die Orange, die er in der Hand hält, erfolgt („Möglich hat er selbst einmal / den Kern, bei Gott! unwissend hingestreut, / daraus der Baum

29511SW V. S. 112-113. Z. 34//1-4.

29512Die *Kritische Ausgabe* verweist darauf, dass Weidenstamm mit der „Dummheit der Redegonda“ (SW V. S. 529. Z. 8) gerechnet habe, denn Götter sind ja unsterblich.

29513SW V. S. 114. Z. 15-16.

29514SW V. S. 124. Z. 18-20.

Bei Weidenstamm zeigt sich in den Notizen ein Bezug durch die Entstehung der Stadt („Das Ende / der Stadt? Es kamen Engel, oder waren / Einsiedler?“, SW V. S. 462. Z. 14-16) und durch das Haus, in dem Vittoria und er sich getroffen haben (SW V. S. 475. Z. 34-36).

29515SW V. S. 136. Z. 12-16.

Differenzen zeigen sich zwischen der ersten Bühnenfassung und dem Drama, da der Baron in der Bühnenfassung bei Gott schwört (SW V. S. 223. Z. 6), dass Vittoria nicht bei ihm sei. Differenzen zeigen sich auch innerhalb der Erinnerungen; so kann sich der Baron erinnern, dass ihr Zimmer oberhalb des Daches von „San Damiano“ (SW V. S. 233. Z. 20) lag, und dass sie einmal zueinander finden konnten, weil die Mutter Vittorias in der Kirche gewesen sei („In der Litanei. Es war der Tag / Mariä Lichtmess“, SW V. S. 234. Z. 5-6).

29516SW V. S. 126. Z. 16-18.

29517SW V. S. 129. Z. 2.

29518SW V. S. 142. Z. 26.

29519In den Notizen zeigt sich ein weiterer Bezug durch Lorenzos Liebe zu Vittoria: „Mach dass ich dir glauben kann / Sieh ich hab kein<en> anderen Besitz als den Glauben an Dich. / Ich bin vielleicht nicht der unglücklichste Mensch aber der / wenigst glücklich<e> - ohne Dich - Nur Du Deine Schönheit / ist eine Realität in meiner Existenz“. In: SW V. S. 444. Z. 4-8.

An Venier zeigt sich dies durch den befürchteten Verlust der Liebe zu Vittoria: „einen Diebstahl, gegen den alle Diebstahaten zu nichts werden / seit jener ersten berühmten, als die zwei in die schlafende / Stadt krochen, das Heiligthum vom Altar stahlen und den / von einer langen Reise ermüdeten Fremdlingen im ersten/ Schlaf die Kehlen abschnitten“. In: SW V. S. 466. Z. 6-10.

29520SW V. S. 131. Z. 8-10.

29521SW V. S. 131. Z. 32-35.

29522SW V. S. 155. Z. 33.

entstand, von dem die kommt“).²⁹⁵²³ Die ästhetische Sicht Vittorias auf die Religion als auch auf ihr Kind, zeigt sich schließlich, wenn sie dem Baron berichtet, wie sie das Erbe ihres Sohnes geschaffen habe, nämlich aus ihrem Gesang heraus. Dabei kamen ihr die Geldgeber wie ein „langer Maskenzug, / fast wie die Könige aus [dem] Morgenland“²⁹⁵²⁴ vor, „die Gaben brachten für ein schlafend Kind“.²⁹⁵²⁵ Ein unmittelbarer Bezug Vittorias zur Religion bzw. zu Gott erfolgt erst am Ende des Dramas, wenn sie den Weggang des Barons reflektiert und ihr eigenes Leben mit ihm, und sie an Gott gewandt auf das Schicksal verweist, welches Gott für sie gesponnen habe. Vittoria lässt Weidenstamm, an dem sich ihre Kunst entzündet hat, fahren, denn: „Was gilt das Scheit, daran es sich entzündet: / die Flamme ist dem höchsten Gott verbündet!“²⁹⁵²⁶ In der ersten Bühnenfassung zeigt sich eine Differenz; hier wird nicht der Baron mit der Musik in Verbindung gesetzt, sondern eine himmlische Sphäre findet Erwähnung:

„Als er noch jung war, gab ihm das ein Gott,
Er fieng mich auf und hauchte Schmerz und Lust
In mich, wie einer Luft in Flöten haucht, //
[...]
Was gilt der Strunk, daran sie sich entzündet -
Die Flamme ist dem höchsten Gott verbündet!“²⁹⁵²⁷

An Cesarino zeigt sich hier ebenso die ästhetizistische Betrachtung der Religion; so dankt er Gott, dass er sich niemals mit dem Altern seiner Mutter auseinandersetzen musste und damit gleichsam mit der eigenen Sterblichkeit.²⁹⁵²⁸ Über ihren Sohn weiß Vittoria dem Baron zu berichten, dass er eine zu starke ästhetizistische Empfänglichkeit habe. Dabei zeigt es sich, dass er auch durchaus einen Kontakt zur Religion, durch die irdischen Vertreter erfahren hat, wobei sich diese hier empfänglich für das Schöne zeigen:

„Das Lesen und das Schreiben lehrten ihn
die guten Väter auf dem heiligen Berg,
der die Karthause von Siena trägt;
ich glaube, wenn er lachte, waren sie
so froh, als wäre ihrem Klosterschatz
ein Stück vom heiligen Rock zuteil geworden,
und aus dem Holz ehrwürdiger Zypressen
auf ihren Ruhestätten schnitzten sie
ihm eine Armbrust und auch gleich den Vogel,
da der von Gott geschaffne nicht so stillhielt.“²⁹⁵²⁹

Dabei verurteilt Vittoria dieses Übermaß an Schönheitssinn in ihrem Sohn, dessen Zunge wie der „Speer des Halbgotts“²⁹⁵³⁰ ist, wodurch sie auch seine Fähigkeit durch die Sprache zu berauschen anspricht. Dazu verführen, noch tiefer in die Genusssucht einzudringen, versucht Weidenstamm seinen Sohn, wenn er ihn heißt, an den Hof zu gehen.²⁹⁵³¹ Tatsächlich äußert Cesarino, im Zuge seines Wissens über die Maße der Frauen, dass er diese gleichsam im Kopf habe wie die „ganzen Stimmen / der Palestrinamesse, die ich neulich / aus dem Gedächtnis aufschrieb“.²⁹⁵³² Hinderlich erweist sich für Cesarino in der ersten Bühnenfassung die Religion dahingehend, dass er Marfisa heißt, mit ihm zu kommen, denn in ihrem Zimmer schlafe nicht nur sie, sondern auch ihre Mutter und ihre Geschwister: „Und wenn sie in der Früh zur Mette

29523SW V. S. 162. Z. 18-20.

29524SW V. S. 173. Z. 3-4.

29525SW V. S. 173. Z. 5.

29526SW V. S. 176. Z. 35-36.

29527SW V. S. 246-247. Z. 34-36//1-7.

In den Notizen sagt Vittoria über sich selbst: „Ich bin wie jene Göttin / die von den Kernen der Granatfrucht aß / und halb dem Schattenreich verfallen war“. In: SW V. S. 466. Z. 16-18.

Siehe (Notizen): SW V. S. 451. Z. 19-20, SW V. S. 458. Z. 8-16, SW V. S. 458. Z. 33-34, SW V. S. 460. Z. 11-19.

29528SW V. S. 151. Z. 6-9.

29529SW V. S. 157. Z. 15-24.

29530SW V. S. 158. Z. 12.

29531SW V. S. 167. Z. 8-11.

29532SW V. S. 168. Z. 25-27.

Siehe (Notizen): SW V. S. 449. Z. 11-13, SW V. S. 453. Z. 19-21, SW V. S. 456. Z. 25-30.

läuten, / Dann schrickt sie immer auf, das arme Ding: / Es ist so nah der Thurm von San Damiano.“²⁹⁵³³
 Konträr zu dem Baron, der sich nach der Jugend sehnt, heißt Cesarino die Erinnerungen jedoch nicht unbeachtet zu lassen, denn: „Schmäh die Erinnerung nicht. Erinnerung ist's / Die Götter aus uns macht.“²⁹⁵³⁴
 Bedenklich zeigt sich das Verständnis von Religion vor allem durch das Erscheinen des Abbate, der bereits in dem Haus des Barons den Ästhetizisten erkannt hatte, und aus diesem Wissen, so lässt sich erahnen, versucht, einen Vorteil für sich zu gewinnen. Problematisch zeigt sich an ihm vor allem die Stellung zu Gott, wenn er in Vittorias Haus vor der Sängerin auf die Knie fällt (SW V. S. 153. Z. 16), verehrt er doch in ihr das Schöne. Nicht zur christlichen wohl aber zur antiken Sphäre, wendet er sich, wenn er die Kunst der Sängerin, die er mit Eurydike vergleicht, preist. Während der Abbate hier noch das Spiel verachtet, zeigt Hofmannsthal ihn in der ersten Bühnenfassung zudem als einen der Spielenden (SW V. S. 199. Z. 26).²⁹⁵³⁵

Deutlich zeigt sich in *Die Verwandten* (1898) auch die Einbindung der Religion, was bereits durch die Beschreibung Georgs deutlich wird, dessen Äußeres an einen Priester gemahnte. In Georgs Erscheinung vermischt sich der Zug zur Jugend mit der scheinbaren Religiosität, die bei Georg jedoch nicht vorhanden ist. Kontrastierend zu den beiden Frauen, die keinen Bezug zur Religion haben, wird Georg durch das bürgerliche Umfeld, in dem sich Georg eingemietet hat, konfrontiert. „Da stieß er mit dem Ärmel an einen Rosenkranz von Korallen ein kleines Heiligenbild und ein wächsernes Lamm Gottes gerieth auf seinem Moospolster ins Schwanken er musste mit beiden Händen hingreifen und als er alles vor dem Fallen bewahrt hatte, blieb ihm ein kleines Bild in der Hand“.²⁹⁵³⁶ Die Religion ist Teil der Welt dieser Menschen. Doch nicht der Rosenkranz oder das Lamm Gottes ergreifen Georg, sondern die Fotografie des Mädchens: „Es war ein vielleicht 11jähriges Mädchen mit ernsten Augen, die ein übermäßig großes Gebetsbuch in den Händen hielt“.²⁹⁵³⁷ An dieser Fotografie der Romana Ammersdorfer entzündet sich für Georg die Vorstellung der Betenden.²⁹⁵³⁸ Hofmannsthal schildert Georgs Ergriffenheit von diesem Kind, aber darüber hinaus entzündet sich daran eine Erinnerung an Therese und Anna über eine Sache (die Narbe an Felix' Hand), über die sie nicht zu einer Einigung kommen konnten. Georgs Gedanken verirren sich dahin, dass Therese Anna davor bewahren wollte, dass Therese Georg schon vorher von dieser Verletzung berichtet hatte, die Ahnung einer möglichen Heimlichkeit aber nicht zulassen wollte. „Trotzdem lag nun in diesem Zimmer, in dem Hereinschauen der Nelken, in den kleinen Heiligenbildern an der Wand eine Süßigkeit die er früher nie gefühlt hatte“.²⁹⁵³⁹ Hofmannsthal lässt Georg den Gegensatz empfinden zwischen der kleinen Walpurga, dem Kind des Hauses, in dem er lebt, den anderen Menschen in dieser bäuerlichen aber familiären Umgebung und Therese und Anna; unter diesen Gedanken besinnt er sich auf Walpurgas „Lippen mit dem die Kleine ihre Gebete und Fibelverse lispelte“.²⁹⁵⁴⁰ Hofmannsthal bindet die Religion auch hier an die Ganzheit des Seins. Deutlich wird dies mitunter dadurch, dass der Zug zu Farbe und Schmuck keineswegs nur Teil des ästhetizistischen Lebens ist, sondern Teil des Wirklichen: so besieht Georg das „Gebetbuch der kleinen Walpurga, ihr gelbseidenes Brusttuch, die schönen weißen Strümpfe der Gürtel mit der Schnalle aus Filigran Silber.“²⁹⁵⁴¹ Auch in Bezug auf Felix zeigt sich die Einbindung der Religion, wenn Hofmannsthal den Weg des Jungen beschreibt: „Er musste an der Kapelle am Kreuzweg vorbei: sie schimmerte wie Schnee, etwas dunkles duckte sich vor ihr nieder.“²⁹⁵⁴² Dabei zeigt sich auch bei ihm eine Abwendung von der Religion: „Felix wandte die Augen um das Bild nicht zu sehen das aussen an der Wand der Capelle hieng: aber er war selbst solch ein unschuldiges Kind von Bethlehem dessen Seele lautlos aus Henkersfäusten in

29533SW V. S. 212. Z. 30-32.

29534SW V. S. 212. Z. 25-26.

29535In den Notizen äußert sich Salaino leichtfertig ob der Worte des Barons gegen die Erinnerung: „Verdamm mich Gott, wenn ich ein Wort versteh!“ In: SW V. S. 476. Z. 37.

Siehe (Notizen): SW V. S. 459. Z. 10, SW V. S. 452. Z. 20.

29536SW XXIX. S. 113. Z. 35-39.

29537SW XXIX. S. 114. Z. 1-3.

29538„Fenster [...] hinter dem der Schatten der / Betenden sich zeigte, dann in Dunkelheit verschwand.“ In: SW XXIX. S. 114. Z. 8-9.

29539SW XXIX. S. 114. Z. 30-32.

29540SW XXIX. S. 119. Z. 3-4.

29541SW XXIX. S. 119. Z. 28-30.

29542SW XXIX. S. 121. Z. 3-5.

Des weiteren, siehe: SW XXIX. S. 121. Z. 6.

die duftenden Arme der Engel emporfuhr.“²⁹⁵⁴³

In der Erzählung die *Reitergeschichte* (1898) zeigt sich das Motiv erstmalig gebunden an die italienische Umgebung, die die österreichischen Soldaten betreten und zu der auch „Kirchen“²⁹⁵⁴⁴ gehören. Dabei zeigt sich, dass in Zeiten des Krieges die Kirchen mitunter als Fluchträume genutzt werden, diese jedoch auch keinen wirklichen Schutz vor den Verfolgern bieten.²⁹⁵⁴⁵ Unter dem „Geläute der Mittagsglocken“²⁹⁵⁴⁶ ziehen die Soldaten auch in Mailand ein, wobei sie ihr Weg vorbei an „Santo Babila, an San Fedele, an San Carlo, am weltberühmten marmornen Dom, an San Satiro, San Giorgio, San Lorenzo, San Eustorgio [führt] deren uralte Erztore alle sich auftuend und unter Kerzenschein und Weihrauchqualm silberne Heilige und brokatgekleidete strahlenäugige Frauen hervorwink[te]“.²⁹⁵⁴⁷ Nicht weit entfernt vom letzten Stadttor wird Lerch eines gelben Hauses gewahr, indem die Vuic lebt, deren „Taufnamen [er] vollständig vergessen“²⁹⁵⁴⁸ hatte, die er sich jedoch zum Besitz machen will, und durch die er auch einen Blick in die Räumlichkeiten der Frau werfen kann, in denen er mitunter eine „mythologische[...] Gruppe aus Biskuit“²⁹⁵⁴⁹ ausmachen kann. Ausgelöst von dem nahenden Besitz der Frau, fantasiert sich Lerch immer weiter in seine ästhetizistischen Vorstellungen hinein, bedenkt aber ebenso des Mannes, der aus dem Zimmer der Vuic gekommen war und der ein „Mittelding zwischen Geistlichem und pensioniertem Kammerdiener“²⁹⁵⁵⁰ war.

Eine kurze Einbindung der Religion findet sich auch in *Die Sirenetta* (1899) und zwar in Sirenettas einfacher und kindlicher Rede von der Ganzheit des Seins, die den Tod nicht ausschließt, sondern als Teil des Lebens betrachtet („und legt den Sommer ins Grab hinein. / Amen.“)²⁹⁵⁵¹

Am 27. Juni 1891 schreibt Hofmannsthal an Marie von Gomperz: „Ich denke nie daran, dass wir uns erst 3 Monate kennen; die äußere Zeit und das äußere Alter haben für mich überhaupt keinen Sinn; ich glaube, wir tragen in uns ein ganz anderes geheimnisvolles Maß der Zeit, vor dem ein Tag ist >>wie tausend Jahr und tausend Jahre wie ein Tag<<; auch im Koran steht etwas ähnliches, genau weiß ich's nicht mehr, aber der Prophet steckt seinen Kopf in ein Wasserbecken und währenddem erlebt seine Seele unendliche Offenbarungen. Ich glaube ganz fest an das.“²⁹⁵⁵² Auch Hofmannsthal's Brief zeugt neuerlich von der Inspiration, die Hofmannsthal aus den religiösen Schriften für sein Werk gewinnt. Die Aufzeichnungen, die größtenteils aus dem Jahr 1892 stammen und die zu der Fertigstellung einer Tragödie dienen sollten, die ursprünglich den Namen *Bacchos* tragen sollte, reichen jedoch weit hinein bis in das Jahr 1918. Hofmannsthal's Beschäftigung mit der Tragödie *Die Bacchen* von Euripides führt dazu, dass er sich in seinen Notizen auch mit dem Bacchuskult beschäftigt, heißt es doch in der Notiz N 4: „this tragedy of the Bacchanals, - a sort of masque, or morality, as we say“.²⁹⁵⁵³ Eben in diesen Notizen zeigt sich die Bedeutung Walter Paters *Greek Studies* für Hofmannsthal auch für dieses geplante Werk, sowie eine Beschäftigung mit

29543SW XXIX. S. 121. Z. 8-12.

Ein sehr loser Verweis auf die Religion finden sich auch in den Notizen zu der Erzählung (SW XXIX. S. 329. Z. 35).

29544SW XXVIII. S. 39. Z. 8.

29545„Unmittelbar nachher stellte sich ihr ein starker feindlicher Trupp entgegen und beschoß die Avantgarde von einer Friedhofsmauer aus. Der Tete-Zug des Leutnants Grafen Trautsohn übersprang die niedrige Mauer und hieb zwischen den Gräbern auf die ganz verwirrten Feindlichen ein, von denen ein großer Teil in die Kirche und von dort durch die Sakristeitür in ein dichtes Gehölz sich rettete.“ In: SW XXVIII. S. 40. Z. 1-7.

29546SW XXVIII. S. 40. Z. 24.

29547SW XXVIII. S. 40. Z. 32-36.

29548SW XXVIII. S. 42. Z. 7-8.

29549SW XXVIII. S. 41. Z. 21.

29550SW XXVIII. S. 42. Z. 24-26.

Über diesen, heißt es weiter: „Der Rasierte nahm bald die Stelle eines vertraulich behandelten, etwas unterwürfigen Freundes ein, der Hofratsch erzählte, Tabak und Kapauen brachte, bald wurde er an die Wand gedrückt, mußte Schweigegelder zahlen, stand mit allen möglichen Umtrieben in Verbindung, war piemontesischer Vertrauter, päpstlicher Koch, Kuppler“. In: SW XXVIII. S. 42. Z. 28.33.

29551SW XVII. S. 12. Z. 21-22.

29552Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Marie von Gomperz 1891-1916 mit Briefen von Nelly von Gomperz. Herausgegeben von Ulrike Tanzer. Rombach Verlag. Freiburg im Breisgau. 2001, S. 102.

29553SW XVIII. S. 50. Z. 6-7.

Edgar Allen Poe.²⁹⁵⁵⁴

In Hofmannsthals Notizen zu dem geplanten Drama zeigt sich die Hinwendung von Pentheus' Mutter zu Dionysos, verbunden mit dem Tod des Ehemannes: „Der Vater soeben gestorben. Seine Mutter unterbricht die Trauer, der sie sich unendlich hingab – um sich unendlich dem Dionysos hinzugeben.“²⁹⁵⁵⁵ In den losen Notizen, die den Titel *Bacchos* tragen, verweist Hofmannsthal ebenso auf den „Bachhoscult“,²⁹⁵⁵⁶ der durch den König ins Leben gerufen worden war („er hat den heiter gesitteten Cult des Dionysos eingeführt“).²⁹⁵⁵⁷ Agaue erweist sich schon hier als „den Naturdämonen nahe verwandt“,²⁹⁵⁵⁸ und hat die Grazie „und naive Schönheit der reinen Naturwesen“.²⁹⁵⁵⁹ Nicht nur vom Wesen her, sondern auch von ihrem Stammbaum her, ist Agaue dem Dionysos nahe, stammt sie doch aus dem „Geschlecht von königlichen Priestern des Dionysos-Sabrazios-Zagreus“;²⁹⁵⁶⁰ zudem ist sie in „mystischen orgiastischen Bräuchen heran gewachsen [und] dem jungverstorbenen Adonis verwandt“.²⁹⁵⁶¹ Aus den Notizen kann geschlossen werden, dass Bacchos auch und gerade durch sein Äußeres auf Agaue zu wirken vermag („Bacchos hat schmachtendes Aussehen, weibliche Züge rothe Lippen wie eine giftige Blume“).²⁹⁵⁶² Eine weitere Auseinandersetzung mit Arnold Böcklin zeigt sich des weiteren durch das Fragment, welches den Titel *Bacchantinnen* trägt: „Decoration, das Böcklinsche Heiligthum des Herakles“.²⁹⁵⁶³ Die Religion der Antike macht es zudem möglich, dass Pentheus vor der leiblichen Gestalt des Gottes Dionysos steht.²⁹⁵⁶⁴ Die Frage ob Pentheus wirklich vor dem Gott steht, beschäftigt Hofmannsthal auch in der Notiz N 11 („Dionysos selbst?“).²⁹⁵⁶⁵ Scheinbar schlägt Pentheus die Möglichkeit einer wirklichen Begegnung mit dem Gott aus, fragt er doch nach, ob er seinen „Gott auf den Bergen finden“²⁹⁵⁶⁶ wird, woraufhin der Fremde (Dionysos) jedoch andeutet, dass der angebetete Gott bereits unter ihnen sei (SW XVIII. S. 52. Z. 19). Aus eben dieser Notiz geht noch ein anderer Aspekt in Bezug auf Pentheus' Stellung zur Religion hervor: während seine Mutter Agaue den Gott Dionysos anbetet, zeigt sich eine Distanz, bedingt durch die Erziehung, in Bezug auf die Götter. So klagt auch Agaue über die Erziehung ihres Sohnes: „Ich habe dich die Götter schlecht gelehrt“.²⁹⁵⁶⁷ Während der Fremde, der Gott Dionysos, die Mutter des Pentheus und die Königsschwester aufruft, ihm zu folgen, versucht Pentheus dem vermeintlich Fremden „die Götter und ihre Funktion (rein hesiodisch, ethisch)“²⁹⁵⁶⁸ zu erklären.²⁹⁵⁶⁹ In den Notizen, die erst 1904 entstehen und in denen Hofmannsthal das Trauerspiel in zwei Aufzügen neu aufgreift, thematisiert er die Abneigung des Pentheus' gegenüber dem neuen Gott deutlicher („Pentheus

29554SW XVIII. S. 50. Z. 8-14.

Das Gedicht Poes *The Colosseum* findet sich auch in Hofmannsthals Exemplar von *The Works of Edgar Allan Poe, edited by John H. Ingram. Bd.III, London 1899.*

29555SW XVIII. S. 51. Z. 3-4.

29556SW XVIII. S. 47. Z. 22.

29557SW XVIII. S. 47. Z. 28.

29558SW XVIII. S. 48. Z. 1.

29559SW XVIII. S. 48. Z. 2-3.

29560SW XVIII. S. 48. Z. 3-4.

29561SW XVIII. S. 48. Z. 5-6.

29562SW XVIII. S. 49. Z. 10-11.

29563SW XVIII. S. 49. Z. 20.

29564„In diesem Augenblick ist ihm schon das Weltbild das er mit starr aufgerissnem Aug festhalten will, umnebelt, verschoben. Er schickt die Diener schlafen, auf einmal tritt Dionysos ein. Hält er ihn nun für einen andern? will er ihn für einen andern halten, um nicht wahnsinnig zu werden?“ In: SW XVIII. S. 51. Z. 27-31.

29565SW XVIII. S. 52. Z. 15.

29566SW XVIII. S. 52. Z. 16.

29567SW XVIII. S. 52. Z. 30.

29568SW XVIII. S. 53. Z. 5.

29569In den Notizen um 1911 heißt es in Bezug auf die Religiosität des Pentheus: „Pentheus glaubt an die Götter. Sie sind ihm, was Hölderlin die Ideale waren. Er ist ein Mystiker, den manchmal die Ahnung durchschauert, dass er vielleicht ein Skeptiker ist“. In: SW XVIII. S. 56. Z. 28-30. Agaes Bezug zu Dionysos wird von Hofmannsthal in den späteren Notizen kritischer gesehen, ist sie doch dem „Chaos verbunden“. In: SW XVIII. S. 56. Z. 33. Ebenso zeigt sich in diesen Notizen des Trennende zwischen Mutter und Sohn durch die unterschiedlichen Auffassungen zur Religion; so fragt Agaue ihren Sohn: „Glaubst du meine Götter“. In: SW XVIII. S. 56. Z. 33. Hofmannsthal geht in diesen Notizen zudem der Frage nach, ob es einen neuen Gott geben kann, und stellt die Frage: „Kann das losgelöste Individuum glücklich sein“. In: SW XVIII. S. 59.Z. 21. Andererseits notiert Hofmannsthal am 27. Juli 1917 für dieses Drama: „Mutter feiert den Bacchus ähnlich wie Nov<alis> den Schooss der Nacht“. In: SW XVIII. S. 60. Z. 9-10.

ertheilt Befehle gegen die Feier des neuen Gottes“),²⁹⁵⁷⁰ wodurch gleichsam eine Trennung zwischen Mutter und Sohn, durch die religiöse Anschauung, gegeben ist, denn Agaue wird von Hofmannsthal als glühende Anhängerin des Gottes Dionysos geschildert.²⁹⁵⁷¹ Agaus Hinwendung zu dem Gott Dionysos zeigt sich aller Wahrscheinlichkeit nach auch in Verbindung mit dem Tod des Mannes.²⁹⁵⁷² Eine weitere Auseinandersetzung mit der Religion findet sich durch die Figur des Cadmus, der sich als der „Zeuger der Welt“²⁹⁵⁷³ versteht: „Er ist der Schlüssel der die Welt aufschließt. Ich bin der Tempel, an Gebirgswand will ich hocken und dies ist das Heiligthum an mir. Ich will zeugen“.²⁹⁵⁷⁴ In Bezug auf den geplanten Schluss des Dramas erschließt sich die Dominanz des Gottes, der die Menschen unter seinen Willen zwingt.²⁹⁵⁷⁵

Durch mehrere Figuren verdeutlicht Hofmannsthal in *Das Bergwerk zu Falun* (1899) das Religionsmotiv. Neben den Hauptfiguren, zeigt sich erstmalig durch die Frau des Fischers, die sich besorgt um ihren Sohn zeigt, eine Verbindung zur Religion, wenn sie ihren Mann bittet, Andere für den Sohn um Hilfe zu ersuchen („Jesus, geh doch, red sie an!“).²⁹⁵⁷⁶ Ein weiterer Bezug zur Religion erfolgt durch die Frauen Kathrine, Regine und Frau Jensen, die alle drei ihre Männer entweder verloren oder verlassen haben („Ach Gott, mir ist das Herz so schwer! / Wo nehm ich schnell einen andern her?“),²⁹⁵⁷⁷ wobei sich der Umgang mit der Religion, in Verbindung mit dem Liebeserleben, als leichtfertig zeigt. Doch wenn Elis, der sich von der Welt abwenden will, um in seine wahre Heimat die Erde und Tiefe einzugehen, wird er von dem Schankmädchen Regine als irregeleiteter Mensch erkannt; und bei den Reden des Elis „schlägt [sie] ein Kreuz über ihn“.²⁹⁵⁷⁸ Elis bekennt in dieser Erzählung seine Haltlosigkeit in diesem Leben und zugleich doch seine Sehnsucht, in diesem Leben Halt zu finden. Torberns Reden haben Elis nicht vollends ergriffen, und so wendet er sich, unsicher wie er ist, Hilfe suchend an Gott, ob es etwas in dieser Welt gibt, das ihn hält:

„Hier steh ich, Elis Fröbom, ein Matros
Und eine Waise: wenn dies hier die Falltür
Der Hölle ist, und der des Teufels Bote,
Und meine Seele das, worauf er ausgeht, //
So gib mir du, an den mein Flehn sich klammert,
Ein Zeichen, dran ich mich ermannen kann!“²⁹⁵⁷⁹

Elis sehnt sich nach Halt, raus aus seiner Passivität, doch wie Torbern schon sagte: „Keiner wird, was er nicht ist.“²⁹⁵⁸⁰

Im Zusammenhang mit dem Erleben der Religion, findet sich in der Erzählung wiederholt der Terminus des Zeichens wieder. Erstmalig in der zitierten Passage mit der Wendung an Gott, die aber unbeantwortet bleibt, wendet der Ästhetizist den Terminus aus dem religiösen Kontext heraus. Aber auch Torbern greift das Zeichen in Bezug auf Elis auf („Mag er sich von Zeichen / Zu Zeichen tasten, endlich trifft er her“),²⁹⁵⁸¹ welches sein Nachfolger ruhig erhoffen darf, besinnt er sich gleichsam auf den Genuss der Jahre bei der Bergkönigin. Mit dem Eingang in den Berg lässt sich die Verkehrung belegen: vor Agmahd stehend, indem er eine frühere Geliebte sieht, verweist er auf das „Zeichen“,²⁹⁵⁸² welches er sich aus Liebe zu ihr in den Arm

29570SW XVIII. S. 54. Z. 5.

29571SW XVIII. S. 54. Z. 22-23.

29572„Agaue, die Mutter des Pentheus. Stets litt ihre Seele darunter, dass das Opferthier (das Pferd das sie alle Jahre auf dem Grab ihres Mannes opferte) gezwungen stirbt: sie lechzt nach dem Opfer, dessen Darbringung zugleich eine Huldigung für das bezeichnete Opfer wäre, worin dieses den Tod hinnähme aus der Hand des Hierophanten wie einen Triumph.“ In: SW XVIII. S. 55. Z. 29-33.

29573SW XVIII. S. 53. Z. 16.

29574SW XVIII. S. 53. Z. 18-20.

In den Notizen nach 1904, heißt es dementsprechend: „Der Greis Cadmus wird gefesselt vor Pentheus geführt und lehnt sich glorreich gegen den König auf. Seine Triebfeder ist eine Fanatismus gewordene Mystik.“ In: SW XVIII. S. 55. Z. 23-24.

29575„Schluss: Dionysos, eine gewaltige Stimme erhebend wie eherne Trompete, weist alles zur Ruhe, alle müssen sich legen wie gehorsame Thiere.“ In: SW XVIII. S. 51. Z. 18-19.

29576SW VI. S. 10. Z. 2.

29577SW VI. S. 22. Z. 11-12.

29578SW VI. S. 24. Z. 14.

29579SW VI. S. 27-28. Z. 29-32//1-2.

29580SW VI. S. 27. Z. 22.

29581SW VI. S. 34. Z. 3-4.

29582SW VI. S. 29. Z. 35.

geritzt hatte. Dass Elis Teil der Familie Dahlsjö wird, zeigt sich für ihn auch als Beleg des vorbestimmten Weges,²⁹⁵⁸³ und im Gespräch mit Dahlsjö sieht Elis sich nicht nur immer noch als den „Heimathlose[n]“,²⁹⁵⁸⁴ sondern als denjenigen „der eines Abends eintrat hier zu Euch / an Zeichen her sich tastend, was für Zeichen!“²⁹⁵⁸⁵ Im V. Akt, wenn Hofmannsthal auf die Umstände verweist, die zu seiner Liebe zur Bergkönigin geführt haben, zeigt sich ebenso die Einbindung des Zeichens, allerdings in Verbindung mit dem, was ihn zu der Bergkönigin geführt hat; so findet der Tod der Eltern Erwähnung.²⁹⁵⁸⁶ Und auch Anna wähnt er für sich als Zeichen („auch in dir / Ward mir ein Zeichen übern Weg gesandt“).²⁹⁵⁸⁷

Des weiteren zeigen sich weitere Bezüge zur Religion in Verbindung mit Elis; so wenn er in dem Knaben Agmahd seinen früheren, ertrunkenen Freund gespiegelt sieht. Durch ihn erinnert er sich der gemeinsamen Stunden, wie er mit einem „geweihte[n] Licht“²⁹⁵⁸⁸ neben dem Freund gewacht hatte. Zurück unter den Menschen erweist sich die von der Bergkönigin angedeutete geisterhafte Kraft. Elis befiehlt dem Fischersohn aufzustehen und der, obwohl seit Tagen bewusstlos, erhebt sich. Mit den Worten „Gott im Himmel!“²⁹⁵⁸⁹ lässt Hofmannsthal Frau Jensen reagieren, und auch der alte Fischer sieht das Geschehene an seinem Sohn als Wunder: „Mein Sohn, mit dir hat sich ein großes Wunder / Begeben!“²⁹⁵⁹⁰ Elis hat mit seiner Tat scheinbar den Tod gebannt. Der Ästhetizismus hat sich dadurch für Elis bewiesen und auch hier die Stellung der Religion eingenommen.

Mit dem II. Akt, der mit der Beschreibung des Hauses Dahlsjö und den Lebensumständen beginnt, zeigt sich gleichermaßen bei Vater und Sohn ein Verweis auf Gott, ohne dass dieser die Gläubigkeit beider Männer ausdrücken würde. So wendet sich Peersohn, drängend und leichtfertig den Namen Gottes verwendend, an den Knecht („So spann den Falben ein / In Gottes Namen“),²⁹⁵⁹¹ während bei Christian die Einbindung Gottes, ebenfalls leichtfertig was den Namen Gottes betrifft, durch den Zug zur Familie erfolgt.²⁹⁵⁹² Dass auch Anna durchaus einen Zug zur Religion hat, zeigt sich durch die Konfrontation mit Elis. Dessen Zerrissenheit wahrnehmend, vor allem nach seiner Äußerung sie möge ihn nicht vergessen (SW VI. S. 58. Z. 9-11), lässt sie glauben, er wolle sich umbringen („Gott sei uns gnädig! Wollt Ihr denn ins Grab?“).²⁹⁵⁹³ Neuerlich, wenn Elis sich ihr deutlicher erklärt, er auf die Tiefe weist, für die er einst alle Menschen verlassen wird, zeigt sich die Beklemmung Annas,²⁹⁵⁹⁴ wobei gegen Annas Bezug zur Religion Elis' Absicht steht. So bekennt er vor Anna, dass es sein einziges Begehren sei, bei ihrem Vater als Bergmann zu arbeiten, und bekräftigt dies leichtfertig mit den Worten: „Bei Gott, ich mein es.“²⁹⁵⁹⁵ Deutlich zeigt sich die Einbindung der Religion auch als Anna von ihrem Traum erzählt. Anna wünscht, dass es Christian in der Ferne gut geht, findet das auch vom Vater bestätigt,²⁹⁵⁹⁶ doch ahnt sie auch, dass das Glück, das Elis ihnen schenkt, an Christian gesüht wird:

29583, „Mit vielen Zeichen weistest du den Weg!“ In: SW VI. S. 57. Z. 22.

29584 SW VI. S. 93. Z. 21.

29585 SW VI. S. 93. Z. 22-23.

Auch Erwin Kobel verweist auf die Ethik, allerdings auf den Mangel an dieser in Bezug auf Elis. Allerdings bezieht auch er sich auf das Ästhetische und nicht das Ästhetizistische, wenn es heißt: „Der Dichter bleibt, als Dichter, notwendigerweise innerhalb des Ästhetischen und außerhalb des Ethischen.“ In: Kobel, S.131.

29586 SW VI. S. 78-79. Z. 33-36/1-5.

Die ästhetizistische Religiosität bei Elis, auch in Bezug auf die Bergkönigin, zeigt sich auch in den Notizen, wenn es heißt „ich hab droben auch eine von der lass ich nicht. – Aber, Herr Gott! dich in meinen Armen zum Lachen und Weinen bringen“ In: SW VI. S. 215. Z. 3-4.

29587 SW VI. S. 23-24.

Noch in Bezug auf eine weitere Person verweist Hofmannsthal auf das Zeichen, und zwar sieht der bewusstlose Fischersohn seine Verletzung als „Zeichen“ (SW VI. S. 39. Z. 21) an; war es ihm dadurch erst möglich Elis zu Diensten zu sein.

29588 SW VI. S. 30. Z. 8.

29589 SW VI. S. 38. Z. 29.

29590 SW VI. S. 39. Z. 9-10.

29591 SW VI. S. 41. Z. 18-19.

Der Zug zur Religion erfolgt auch im III. Akt, zuerst von Dahlsjö, der sagt: „Herr Gott, wär jetzt der Christian noch heim, / wie schön stünd mir mein Haus da!“ In: SW VI. S. 87. Z. 8-9.

29592 An seine Großmutter gerichtet, sagt Christian: „So wie dein Vater: trieb's den nicht zu uns / Durch Gott weiß wieviel Königreich und Länder?“ In: SW VI. S. 42. Z. 34-35.

29593 SW VI. S. 58. Z. 13.

29594 „Du lieber Gott im Himmel, / Was kann ein Mann erleben, das ihm so / Den Sinn zerrüttet!“ In: SW VI. S. 60. Z. 17-19.

29595 SW VI. S. 60. Z. 35.

29596 „Das gebe Gott.“ In: SW VI. S. 87. Z. 28.

„In mir will manchesmal solch ein Gedanke
nicht schweigen, als ob sich's an ihm da draußen
müsst strafen, dass es uns hier allzu gut geht.
Als müsst ers zahlen irgendwie, Gott weiß,
dass uns der Elis solch ein Glück ins Haus bringt.“²⁹⁵⁹⁷

Die beiden Handwerksburschen, die wie Elis selbst vor einem Jahr ihren Beruf aufgeben wollten, um in die Tiefe zu fahren, weist er ab. Sie sollen an ihrem erlernten Beruf festhalten und tätig sein, damit sie sich nicht selbst verlieren. Deutlich zeigt sich auch hier eine Einbindung Gottes von Elis,²⁹⁵⁹⁸ gegen die der ältere Handwerksbursche aufbegehrt („Es werden auch nicht lauter Heilige / in Euren Gruben schürfen“).²⁹⁵⁹⁹

Der nächste Verweis auf die Religion erfolgt durch Anna im IV. Akt. Im Zuge ihres mangelnden Glaubens, dass Elis sie wirklich liebt, greift sie auf Gott zurück („Du lieber Gott, freilich begreif' ich's nicht!“).²⁹⁶⁰⁰ Auch hier zeigt sich, dass der ästhetizistische Mensch den wirklichen Bezug zur Religion eingebüßt hat; der wahre Glaube ist verloren gegangen zugunsten des ästhetizistischen Lebens, in diesem Fall des ästhetizistischen Liebens.²⁹⁶⁰¹ Erst mit dem Gesang der Bergleute im V. Akt zeigt sich ein neuerlicher Bezug zum Religionsmotiv. So wird im Lied gehofft, dass der Bergmann wohlbehalten zu seiner Familie zurückkehrt, und dazu Gott dem Bergmann verhilft.²⁹⁶⁰²

Ebenso zeigt sich auch in den zahlreichen Notizen Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Religion in Verbindung mit einigen Figuren: so nicht nur durch die Distanz zu Gott („die Magd sagt: Gott verstehen wir nicht“),²⁹⁶⁰³ sondern auch durch die Figur der Johanna und damit die Nähe zu Gott²⁹⁶⁰⁴ und des weiteren durch die ästhetizistisch gefärbte Hinwendung der blinden Großmutter zu Gott.²⁹⁶⁰⁵

Der Unterschied zwischen den Eheleuten zeigt sich in *Das Märchen von der verschleierten Frau* (1900) auch durch die verschiedene Herangehensweise gegenüber der empfundenen Haltlosigkeit. Während die Frau Halt bei ihrer Familie und der Wirklichkeit sucht („Plötzlich aber mußte sie zurücktreten und sich mit beiden Händen an der Tischkante festhalten“),²⁹⁶⁰⁶ versucht Hyacinth, diese durch die Königin zu erhalten. Gerade auf dem Weg des Ästhetizisten zu seiner Familie, zeigt sich seine Haltlosigkeit; gedankenverloren „gieng bald auf der rechten, bald auf der linken Seite der Straße, wie einer der in tiefes Denken verloren ist.“²⁹⁶⁰⁷ Gegen diese Haltlosigkeit eröffnet ihm der Bergmann die Welt der verschleierten Frau,²⁹⁶⁰⁸ von der er sich

29597SW VI. S. 87. Z. 30-34.

29598„[...] es geht uns wohl, wir fördern viel, und Gott / mag wissen was auch sonst für Lügenrede, / seitdem da schwankts und schlürfts und stolperst her.“ In: SW VI. S. 89. Z. 23-25.

29599SW VI. S. 89. Z. 29-30.

29600SW VI. S. 66. Z. 24.

Die Verbindung zwischen ästhetizistischem Lieben und der Religion zeigt sich, in Bezug auf Anna, auch in den Notizen. Hier zeigt sich zum einen ihre Unsicherheit („zu welchen Heiligen soll ich beten“, SW VI. S. 216. Z. 18), als auch Elis' Bedeutung für Anna: „das Heiligenbild ist weg: ist auch alles eins ich hab sie keinen andern Heiligen zum Dranglauben als ihn –“ In: SW VI. S. 217. Z. 3-4.

Auch bezeugen die Notizen Annas Scham, nachdem Elis sie verlassen hat („Nun steht er vor Anna, die ihm nichts mehr ist. Sie fasst die Situation moralisch (schamhaft resigniert: was kann ich ihm geben, er hat Recht mich zu lassen) das giebt ihm keinen Schlüssel.“ (SW VI. S. 217. Z. 26-28), sowie ihre Lösung von der Religion, wenn sie zur Großmutter sagt: „ich hab immer gelernt, eines verdanken wir dem andern [...]; was hilft meine Jungfrauschaft, was die frommen Bräuche, die heiligen Glocken“. In: SW VI. S. 219. Z. 10-12.

Siehe (Notizen): SW VI. S. 213. Z. 20-26.

29601„Könnt' ich's nur glauben! Zwar ich spür's, ich trau' mich / Nur nicht zu glauben, daß es das auch ist, / was ich so spür'. Verstehst du wie ich's mein'?“ In: SW VI. S. 66. Z. 26-28.

29602SW VI. S. 83-84. Z. 34-37//1-4.

29603SW VI. S. 188. Z. 11.

29604„Ich denk daran. Ich meine das wenn ich sag: Gott lenkt.“ In: SW VI. S. 188. Z. 14.

29605SW VI. S. 216. Z. 28-30.

So heißt es auch: „[...] in der Großmutter die gleiche heidnische Trunkenheit: das hätt ich nimmer gedacht, dass ich meines Lebens noch würd so froh werden.“ In: SW VI. S. 217. Z. 5-6.

29606SW XXIX. S. 140. Z. 11-12.

29607SW XXIX. S. 142. Z. 16-17.

29608„Bei diesem geheimnisvollen Namen war dem Bergmann als entzündete sich über seinem Kopf eine Lampe und durchdränge mit der Gewalt des Lichtes die Dumpfheit des finstern Gesteins rechts und links und oberhalb, ja auch seinen ganzen Leib und was unter ihm war, so dass er selber durchleuchtet inmitten durchschienener Gewölbe über durchfunkeltem Abgrund fest dastand.“ In: SW XXIX. S. 143. Z. 31-36.

Halt verspricht, während er glaubt diesen Halt bei seiner Familie, die ihm traumhaft erscheint (SW XXIX. S. 146. Z. 3-4), nicht finden zu können. Neben dem ästhetizistischen Verständnis Hyacinths zum Leben, durch das es zu einer ästhetizistischen Haltung der Religion gegenüber kommt, zeigt sich auch in diesem Werk die Möglichkeit, durch die Religion wieder Halt im Leben zu gewinnen. Hofmannsthal deutet hier nicht nur in den Notizen eine Pilgerfahrt unbekannt bleibender Nebenfiguren an, sondern bindet die Besinnung auf die Religion Hyacinths hier mitunter an seine Bekehrung zur Familie.

Ebenso zeigt sich auch in *Fuchs* (1900) eine Thematisierung der Religion. Fuchs, der in seinem Leben und seiner Familie unglücklich ist, hat keinen Bezug zu Gott, was sich an seiner leichtfertigen Verwendung des Namens Gottes erkennen lässt. So spielt er vor Annette die schwere Arbeit mit den Worten herunter: „Ach Gott, ich quäle mich nicht ab.“²⁹⁶⁰⁹ Die Distanz zur Religion ist mitunter auch mit der Missachtung seines Taufnamens verbunden, was auch Annette bemerkt: „Fuchs, das ist kein christlicher Name.“²⁹⁶¹⁰ Doch Fuchs spielt auch diese Respektlosigkeit herunter („Er wird seit meiner Taufe nicht verwendet ... Man hat ihn vergessen“).²⁹⁶¹¹

Anders dagegen steht es bei Frau Lepic. Schon im ersten Gespräch zwischen Fuchs und seinem Vater, zeigt sich die Verbindung dieser Frau mit der Religion. Fuchs äußert seinem Vater gegenüber, es sei nun an ihm, den Vater auf die Jagd zu begleiten, denn Felix ist „jetzt [...] mit der Mutter fort, die zum Pfarrer gegangen ist“.²⁹⁶¹² Frau Lepics Nähe zur Religion, trotz ihres Wesens, äußert er auch gegenüber Annette („Frau Lepic ist beim Pfarrer“).²⁹⁶¹³ Dass die Religiosität seiner Mutter nur scheinhaft ist, zeigt sich als Annette und Fuchs über Frau Lepic und deren Verhältnis zu ihren beiden Söhnen sprechen. Felix stuft die Beziehung zwischen seiner Mutter und seinem Bruder nicht als Liebe ein, sondern als Anbetung („Sie betet ihn an“).²⁹⁶¹⁴ Auf die Nachfrage Annettes („Sie betet Sie an?“),²⁹⁶¹⁵ legt Fuchs dar, dass dies nicht der Fall ist, was Fuchs mit dem verschiedenen Wesen der Brüder begründet. Frau Lepics heuchlerisches Wesen zeigt sich schließlich nicht nur darin, dass sie vor Annette ihren wahren Umgang mit Fuchs verbirgt, sondern auch gegenüber ihrem Mann; von diesem auf ihr Verhalten gegenüber ihrem Sohn angesprochen, täuscht sie einen hysterischen Anfall vor und Hofmannsthal lässt sie ausrufen: „Mein Gott, was habe ich dem Himmel gethan, um behandelt zu werden wie die Letzte der Letzten!“²⁹⁶¹⁶ Ihr Mann aber hat sie in ihrem Wesen erkannt: „Sie thut, als liefe sie in wahnsinniger Verwirrung hin und her, und sie geht geradewegs zum Pfarrer.“²⁹⁶¹⁷

Dabei zeigt sich im Gespräch zwischen Vater und Sohn, dass Fuchs befürchtet, der Vater habe aufgrund der Immoralität der Mutter mit dieser gebrochen; doch Lepic tut die Distanz zur Frau mit den Worten ab: „Das geht den Herrn Pfarrer an.“²⁹⁶¹⁸ Auf die Verunsicherung des Jungen hin, was für ein Verbrechen sie denn begangen haben mag („Ein grosses Vergehen gegen die Sittlichkeit, die Pflicht und die Ehre“),²⁹⁶¹⁹ erfolgt die Richtigstellung des Vaters. Dass Lepic aber durchaus ein religiöses Verständnis hat, bedeutet gerade nicht, dass er die weltlichen Vertreter der Kirche ehrt; stattdessen sagt er über den Pfarrer, zu dem seine Frau immer geht: „Ich, ich hasse die Geschwätzigkeit, die Unordnung, die Verlogenheit, – und die Pfarrer.“²⁹⁶²⁰ Die Thematisierung von Religion und Moral im Zuge der Frau führt auch zu einer Annäherung zwischen Vater und Sohn („aber, Herrgott, Du bist nicht dumm“),²⁹⁶²¹ was auch dazu führt, dass Fuchs dem Vater gesteht, wie moralisch verworfen ihn seine Mutter hinzustellen pflegt. Dabei sehnt sich Fuchs nur danach, dass der Vater Stellung bezieht und sein Wesen erkennt: „Und moralisch, Papa, glaubst Du, dass ich ein Lügner bin, herzlos, trotzig, faul?“²⁹⁶²² Nachdem ihr Mann Frau Lepic vor den Augen des Sohnes und der

29609SW XVII. S. 30. Z. 21.

29610SW XVII. S. 26. Z. 24.

29611SW XVII. S. 26. Z. 27.

29612SW XVII. S. 22. Z. 1-2.

29613SW XVII. S. 24. Z. 18.

29614SW XVII. S. 32. Z. 30.

29615SW XVII. S. 33. Z. 2.

29616SW XVII. S. 56. Z. 7-8

29617SW XVII. S. 56. Z. 14-15.

29618SW XVII. S. 58. Z. 24.

29619SW XVII. S. 58. Z. 31.

29620SW XVII. S. 60. Z. 8-19.

29621SW XVII. S. 65. Z. 10-11.

29622SW XVII. S. 66. Z. 2-3.

Angestellten vorgeführt hat, hatte er doch ihre Heuchelei offengelegt, schwört sie nicht wiederzukommen. Doch bereits in der 10. Szene schickt sie Annette vor, um zu fragen, ob sie zu der Familie zurückkehren kann. „Sie ist in der Kirche gewesen“, ²⁹⁶²³ teilt Annette der Familie mit. „Sie hat ein ganzes Weihbecken voll Thränen vergossen, sie hat einen grossen Kummer.“ ²⁹⁶²⁴ Doch die wahre Einsicht in ihr Handeln bleibt fragwürdig, zumal Hofmannsthal, im Gegensatz zu Renard, die Versöhnung zwischen Fuchs und der Mutter ausklammert.

Auch in das *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (1900) zeigt sich die ästhetizistische Betrachtung der Religion, so bereits durch den Laden der Krämerin, der durch ein „Schild mit zwei Engeln“ ²⁹⁶²⁵ kenntlich ist. Nicht der Marschall wohl aber sein Diener zeigt sich besorgt um die Pest und heißt Vorkehrungen zu treffen, für das Zusammenkommen zwischen der Krämerin und dem Ästhetizisten, weshalb er seinen Diener, einen „gewissenhaften[n] Mensch[en]“ ²⁹⁶²⁶ heißt. Durchaus religiöse Züge trägt auch das Beisammensein in dem Zimmer und zwar durch das Teilen des Apfels: „Da lag noch ein halber Apfel: Wir aßen ihn zusammen, und dann fragte ich sie, ob ich sie nicht noch einmal sehen könnte“. ²⁹⁶²⁷ Zwar verweigert sie ihm, ihn neuerlich in diesen Räumlichkeiten zu sehen, doch fügt sie in einem „feierlichen Tone“ ²⁹⁶²⁸ hinzu, dass sie im Leben nur zwei Männern gehört habe; zudem schien sie „mit halboffenen, lebenhauchenden Lippen leicht vorgeneigt, irgendeine Antwort, eine Beteuerung meines Glaubens zu erwarten“ ²⁹⁶²⁹ - doch der Marschall versagt, weshalb sie sich weinend von ihm abwendet. Hofmannsthal verdeutlicht in der Erzählung auch die Bedrohlichkeit des Todes, die der Marschall jedoch in keinsten Weise wahrnimmt, obgleich er, in der Gesellschaft, in der er sich befindet, erleben muss, wie selbst der Kanonikus von Chandieu, aus Angst vor der Pest, seine Hände besieht. Eingekehrt im Haus der Tante, erfährt der Marschall keine Erfüllung, hört er doch eine Männerstimme, weshalb er zurück auf die Straße flieht: „Die Gasse war eng; auf der anderen Seite war kein Haus, sondern die Mauer eines Klostergartens: an der drückte ich mich hin und suchte von gegenüber das Fenster zu erraten.“ ²⁹⁶³⁰ Letztendlich zeigt sich die ästhetizistische Stellung zur Religion neuerlich, wenn der Marschall nach einiger Zeit in die Stadt zurückgekehrt, nach der Frau und dem „Laden mit den zwei Engeln“ ²⁹⁶³¹ fragt, aber keine Auskunft erhält.

Bereits in dem ersten Aufzug des Ballettes *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) zeigt sich die Religion als Teil der Szenerie. So kann man, wenn man den Blick durch die Gitter des Hauses wirft, die „smaragdgrün funkelnden Kuppeln der Karlskirche“ ²⁹⁶³² sehen. Auch im zweiten Aufzug, wenn auch reduziert, zeigt sich der Bezug zur Religion. Zum einen wendet sich die Stunde, bevor sie zu den Menschen hinabsteigt, feierlich gegen „die blaue Luft des unendlichen Raumes“. ²⁹⁶³³ Was hier die „Arme huldigend ausgebreitet“ ²⁹⁶³⁴ angebetet wird, ist aber keine Gottheit in dem Sinne eines christlichen Gottes oder einer antiken Gottheit, sondern es ist die Instanz der Zeit, die wie Galatee aus der *Klassischen Walpurgisnacht* auf einem prunkvollen Wagen gefahren wird. Hofmannsthal spielt des weiteren aber auch auf eine Bibelpassage an, stellt sie gleichsam in den Dienst dieses Ballettes. Die Beschreibung des Kindes in einem „Schilfkorb“ ²⁹⁶³⁵ gemahnt an die Figur des Moses aus der Bibel.

Nach der Einkehr in „antike Gestade“ ²⁹⁶³⁶ im dritten Aufzug zeigt sich neuerlich durch den mehrfachen

29623SW XVII. S. 70. Z. 22.

29624SW XVII. S. 70. Z. 26-27.

29625SW XXVIII. S. 51. Z. 7.

29626SW XXVIII. S. 51. Z. 28.

29627SW XXVIII. S. 54. Z. 24-26.

29628SW XXVIII. S. 55. Z. 16-17.

29629SW XXVIII. S. 55. Z. 19-21.

29630SW XXVIII. S. 59. Z. 7-9.

29631SW XXVIII. S. 60. Z. 10.

29632SW XXVII. S. 7. Z. 19-22.

29633SW XXVII. S. 19-20. Z. 36//1.

29634SW XXVII. S. 21. Z. 7.

29635SW XXVII. S. 22. Z. 26-27.

29636SW XXVII. S. 35. Z. 7.

Bezug zum „weissmarmorne[n] Tempel“²⁹⁶³⁷ das Motiv.²⁹⁶³⁸ Auch hier verbindet Hofmannsthal wieder Religion und Liebe. So lässt er Amor dem alten Gärtnerehepaar sagen: „Er ist’s, für den Ihr hier diesen Tempel hütet. Öffnet ihm.“²⁹⁶³⁹ Amor verweist auf den verjüngten Dichter, für den der Gärtner und seine Frau „das schwere Thor des inneren Heiligtums“²⁹⁶⁴⁰ öffnen.

Vielgestaltig zeigt sich auch der Bezug zur Religion in den dramatischen Notizen zu *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901). Wie aus den weitreichenden Notizen hervorgeht, plante Hofmannsthal die Einbindung verschiedener irdischer Vertreter Gottes, so die Figur eines Erzbischofes,²⁹⁶⁴¹ eines Kardinals, eines Pater Guardians (SW XVIII. S. 166. Z. 27-28), eines Vicars („der Vicar ist sehr eitel, hautän, formvoll“)²⁹⁶⁴² und eines „hochmüthig[en]“²⁹⁶⁴³ Generalvicars. Eben diesem eitlen Vicar klagt Guido sein vermeintlich erlittenes Unrecht (SW XVIII. S. 167. Z. 34-36); zwar erkennt der Vicar dessen „Eifer“²⁹⁶⁴⁴ an, doch stellt er sich ihm als Verbündeten zur Seite, denn: „so soll Euch diesmal Recht werden, sehr präzises, römisches Recht.“²⁹⁶⁴⁵ Deutliches Versagen zeigt sich auch an dem Bischof v. Arezzo, von dem Pompilia Hilfe ersucht²⁹⁶⁴⁶ und der ihr, statt ihr wirklich zu helfen, von Gleichnissen redet.²⁹⁶⁴⁷ Zudem ist er es, der hier heißt, das Schlechte, auch in Bezug auf ihre Ehe, zu ertragen und sich auf das Kind zu fokussieren: während sie gerade die Angst um das Kind zu ihm geführt hat, speist er sie – wodurch Hofmannsthal neuerlich das Versagen der religiösen Vertreter auf Erden aufzeigt – mit den Worten ab: „und sehen sie liebe Gräfin, so hat die Aussicht auf das Kind alles wieder geheiligt“.²⁹⁶⁴⁸ Zudem stellt er ihre Mutterschaft in einen religiösen Kontext: „merken sie, Mutter zu werden! Evas Beispiel hab ich ihnen anführt!“²⁹⁶⁴⁹

Besonders in Verbindung mit Violante zeigt sich der Bezug zu den irdischen Vertretern, lässt sich aus den Notizen doch erkennen, dass der Plan zu einer Eheschließung und dessen Durchsetzung mitunter vom Cardinal initiiert worden waren.²⁹⁶⁵⁰ Erkennend, was für eine Ehe ihr narzisstischer Wahn sie veranlasst hatte, für die Tochter zu schließen, will sie die Tochter befreien: „Aber der Himmel hat ihr eine Mutter geschenkt die für sie kämpfen wird bis aufs Messer.“²⁹⁶⁵¹ Violantes Bezug zur Religion zeigt sich vor allem auch durch die Empfängnis ihrer Tochter, hatten ihre Eltern schon befürchtet, ohne Nachkommen zu sterben und alles an die verhasste Verwandtschaft zu verlieren: „Da trieb ich dich in die übermäßige Frömmigkeit hinein. Da gingen die Ärzte aus und ein und die Geistlichen.“²⁹⁶⁵² Trotz ihres ästhetizistischen Zuges, sich als Mutter einer Gräfin zu inszenieren, ist Violante keineswegs ein so einseitig ästhetizistischer Charakter wie Guido; dies zeigt sich zum einen dadurch, dass sie Mitleid für den gestürzten Arbeiter empfindet („Herr Gott! Der arme Mensch!“)²⁹⁶⁵³ zum anderen auch dadurch, dass sie bei Guido von einer „gottessträfliche[n] Verblendung“²⁹⁶⁵⁴ spricht, die dazu geführt habe, dass sie seine Verwandten wurden. „Gott und der Welt zum Hohn“²⁹⁶⁵⁵ habe Guido gehandelt, als er seine Geliebte zur Kammerfrau der Tochter

29637SW XXVII. S. 35. Z. 9-10.

29638SW XXVII. S. 35. Z. 11-14, SW XXVII. S. 35. Z. 16-17.

29639SW XXVII. S. 37. Z. 6.

29640SW XXVII. S. 37. Z. 8-10.

29641SW XVIII. S. 478. Z. 36.

29642SW XVIII. S. 166. Z. 30.

29643SW XVIII. S. 230. Z. 20.

29644SW XVIII. S. 168. Z. 1.

29645SW XVIII. S. 168. Z. 4-5.

29646SW XVIII. S. 168. Z. 9-10.

29647„[...] er spricht auch ununterbrochen weiter z. B. und solchergestalt wie unser Herr das Beispiel hergenommen hat vom Weinstock“. In: SW XVIII. S. 168. Z. 11-13.

29648SW XVIII. S. 168. Z. 22-23.

29649SW XVIII. S. 168. Z. 26-27.

29650SW XVIII. S. 474. Z. 3.

Ob ihres Verhaltens wird sie auch von ihrem Mann angeklagt: „und giengst mit ihr Abends in die Kirche und liebest sie heimlich trauen, und damit sie doch, und doch und doch Gräfin wurde mir zum Trotz und aller Vernunft zum Trotz, und dem lieben Gott zum Trotz, und de Gräfin Mutter würdest und mit dem Steiß wackeln könntest vor den Nachbarinnen“. In: SW XVIII. S. 185. Z. 24-28.

29651SW XVIII. S. 183. Z. 4-6.

29652SW XVIII. S. 187. Z. 35-36.

29653SW XVIII. S. 189. Z. 28.

29654SW XVIII. S. 193. Z. 22.

29655SW XVIII. S. 193. Z. 39.

gemacht habe, und damit thematisiert Violante Dinge, die sie „gottlob“²⁹⁶⁵⁶ und vor allem vor ihrem Mann, niemals zuvor hatte äußern müssen. Dass der Fehler aber primär von ihrer Person ausgegangen ist, verwirft sie; stattdessen wirft sie Guidos Bruder, dem Bruder Monsignore vor, „auf unser Einkommen Gott weiß wie schlau“²⁹⁶⁵⁷ zu sprechen gekommen zu sein, ihr geschmeichelt zu haben, ob der Rolle, die sie im gräflichen Palast, als die Eltern der Gräfin, spielen würden. Trotz ihrer Empathie dem Arbeiter gegenüber, schließt der Monolog Violantes jedoch damit, dass sie mit ihren Händen kokettiert und eine leichtfertige Verwendung des Gottesnamens anbringt („Standesgemäß! so wohnen wir. bei Gott!“).²⁹⁶⁵⁸

Eine deutlichere Nähe zu Gott zeigt dagegen Pompilias Vater, erkennt er doch das Fehlen seiner Frau an, wie sie die Tochter dem „lieben Gott zum Trotz“²⁹⁶⁵⁹ verheiratet hatte, und erhofft Vergebung, hatte Violante die Tochter doch in ihr Spiel, die Frau eines Grafen zu werden, hineingezogen: „und das Kind war schon vermählt und der Ehring versteckt im Kasten. Das war ihre erste Falschheit im Leben und ihre einzige [...] Gott verzeih dir dass du sie dazu angelernt hast.“²⁹⁶⁶⁰ Nicht nur seine Frau, sondern auch die kirchlichen Vertreter, so Pietros Klage, hätten ihn zur Ehe gedrängt: „Und dann nahmst du mich ins Gebet, und dann nahm der Herr Bruder mich ins Gebet: was für eine Ehre es wäre, und wer die Franceschini nun wären und was wir nun wären und ihresgleichen wäre jetzt der Gouverneur und der Erzbischof, und ob wir jetzt noch das Haus hätten in Rom wäre gleich, denn wir hätten ja jetzt ein Heim in Arezzo, bei der Gräfin Tochter, im Palast, ein Appartement für uns“.²⁹⁶⁶¹ Auch die Frage um die Mitgift, so schildert der Vater es ihr, erfolgte unter Druck („und dann musste ich mich mit dem Abbate einsperren und nachts redetest du in mich hinein“).²⁹⁶⁶² Durch die Heirat in eine finanzielle Notlage gedrängt, kann er doch die Rate an den Schwiegersohn nicht bezahlen, zumal auch von den Priestern keine Hilfe zu erwarten ist („Die Augustiner zahlen mir nicht, die Leichenbruderschaft zahlt mir nicht“),²⁹⁶⁶³ wird deutlich, dass der Abbate, der die Mitgift ausgehandelt hat, Guidos eigener Bruder ist.²⁹⁶⁶⁴ Durch Pietro macht Hofmannsthal den Druck deutlich, dem der bürgerliche Schwiegervater ausgesetzt war: hatte der Abbate ihn noch zu dem Cardinal geführt, „der der Protector unseres Schwiegersohnes war“,²⁹⁶⁶⁵ hatte der Cardinal ihm den „geweihte[n] Rosenkranz vom heil[igen] Grabe für das Kind“²⁹⁶⁶⁶ geschenkt, worauf er schließlich die Häuser übertragen hatte. Dabei unterstützen die kirchlichen Vertreter Guido in seinem Besitzstreben, denn dem Vater wurde von ihnen vorgetäuscht, dass die Villa wieder zurückgegeben würde.²⁹⁶⁶⁷ Die Anklage Violantes, eine „gottessträfliche Verblendung“²⁹⁶⁶⁸ habe sie zu Guidos Verwandten gemacht, führt bei dem Mann dazu, seine Frau zur Raison zuzurufen: „Frau ich bitte dich um Gott“.²⁹⁶⁶⁹

Pompilia wird von Hofmannsthal als sittlich verständiger Mensch beschrieben.²⁹⁶⁷⁰ Wie der Priester das „Gebäude des Geistig-Sittlichen, das über der Welt schwebt“²⁹⁶⁷¹ ist, stützt die „Erwählte“²⁹⁶⁷² Pompilia es auf eine andere Weise. Hofmannsthal bezieht sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf die Sicherheit, die sie aus ihrer Mutterschaft gewinnt, weshalb sie in dem III. Akt auch wie eine „Erleuchtete“²⁹⁶⁷³ vor Gericht sprechen kann und davon redet, dass ihr Mann unter einem „satanischen Müssen“²⁹⁶⁷⁴ steht. Das Versagen

29656SW XVIII. S. 194. Z. 3.

29657SW XVIII. S. 194. Z. 36.

29658SW XVIII. S. 195. Z. 24.

29659SW XVIII. S. 185. Z. 27.

29660SW XVIII. S. 185. Z. 29-32.

29661SW XVIII. S. 185. Z. 34-39.

29662SW XVIII. S. 186. Z. 1-3.

29663SW XVIII. S. 186. Z. 7-8.

29664SW XVIII. S. 186. Z. 9-10.

29665SW XVIII. S. 186. Z. 21-22.

29666SW XVIII. S. 186. Z. 27-28.

29667„Das sagte der Abbate würde die Übertragung als ein Scheingeschäft hinstellen und den Ausgang des Processes sehr gefährden.“ In: SW XVIII. S. 187. Z. 6-8.

29668SW XVIII. S. 193. Z. 22.

29669SW XVIII. S. 193. Z. 25.

29670„[...] sittliche Grundlagen der Handlung. Pompilia wartet auf ein rechtes Müssen, ein Müssen das sie als von Gott/ gesandt empfinden kann.“ In: SW XVIII. S. 166. Z. 12-14.

29671SW XVIII. S. 166. Z. 8-9.

29672SW XVIII. S. 166. Z. 10.

29673SW XVIII. S. 166. Z. 19.

29674SW XVIII. S. 166. Z. 20.

der irdischen Vertreter Gottes, besonders des Bischofs, von denen sich Pompilia Hilfe erhofft hatte, lässt Pompilia vor dem „Glockenläuten“²⁹⁶⁷⁵ im III. Akt Schauer empfinden. Während Gino das Glockenläuten positiv deutet als „freundliches Zeichen“,²⁹⁶⁷⁶ dass der Vicar erscheint, ergreift Pompilia eine Beklemmung.²⁹⁶⁷⁷ Pompilia zeigt sich lange leidend, aber ihr Leid ertragend und schließlich dem Leben zugewandt ob des Wissens um ihr Kind: „Ich will beichten und im Wachen nicht daran denken, nur lächeln um seinetwillen, um des Kindes willen.“²⁹⁶⁷⁸ Ein neuerlicher Einbruch tritt allerdings in Pompilias Leben durch die Verleugnung durch die Eltern ein, wobei sich Pompilia allerdings eines Augustinerpaters bedienen will, der ihr versprochen hat, an die Eltern zu schreiben, da ihre Briefe an diese unterschlagen werden.²⁹⁶⁷⁹ Aus ihrem moralischen Wesen heraus, erwehrt sie sich auch Ginos Bruder; obwohl dieser ein Geistlicher ist, zeigt sich sein ästhetizistischer Zug, den Pompilia nicht in der Nähe ihres Kindes haben will: „Pompilia zu dem Burschen: Gott, schäm Dich, ein Bursch zu sein wie schön: hast Thürme zu spähen, hast Gärten, hast Teiche, pfui Du bist mir kein Onkel für meinen Buben“.²⁹⁶⁸⁰ Dass die Figur des Augustinerpaters wirklich als ein erhoffter Vertrauter Pompilias²⁹⁶⁸¹ dargestellt werden sollte, zeigt sich auch durch Emilias Worte, die hinterhältig Pompilias vermeintlich verschlagenes Wesen andeutet:

„weiß ich nicht
Dass ihr vergangnen Freitag nicht zu Eurem
Gewöhnlichen Beichtvater gingt, sondern
zu einem Augustinerpater und
dass ihr in Eurem Kleide einen Brief //
mitnahmt, damit der Pater ihn bestelle
den gleichen Brief an dem ihr fast zwei Tage
wenn ihr allein wart, schriebet.“²⁹⁶⁸²

Pompilia jedoch begehrt gegen Emilias Versuch auf, ihr eine Affäre mit Gino zu unterstellen, und setzt ihrer Verleumdung die Ruhe entgegen, die sie durch die Begegnung mit dem Geistlichen gewonnen hatte („Eh ich beim frommen Bruder war, da war mir das Herz so dumpf der Kopf so wüst“).²⁹⁶⁸³ Auch lässt sie die Güte dieses Geistlichen sich auf ihr früheres glückliches Leben besinnen („Da läutete von jedem Thurm das Ave“).²⁹⁶⁸⁴

„Die Lichter, was das schönes liebes ist,
so viel Anstalten, so viel gute Dinge
die Kirchen, deren Thür stets offen steht
es kann ja eines gar nicht unbemerkt
zu Tod gequält verkommen, alles wird
ja offenkundig und dann ist sogleich
so viele Hilfe da von guten Menschen...“²⁹⁶⁸⁵

Eben jener „ehrwürdige Vater“²⁹⁶⁸⁶ hatte sie auch gelehrt, die falschen, spitzen Reden Emilias zu ertragen,²⁹⁶⁸⁷ in denen sie vorgibt, dass Gino sie lieben würde, was Pompilia aus moralischen Gründen nicht erkennen will („dass er mich liebt wie du es meinst erniedernd das Wort, verzeih ihm Gott wenn er das thut in einer

29675SW XVIII. S. 169. Z. 1.

29676SW XVIII. S. 229. Z. 25-26.

29677„Beim Glockenläuten hat sie einige Verse der tiefsten Verzagttheit (sie hält es für das Zügendlößlein! Armsünderglößlein):
Engel schart Euch um mich, nun fahr ich zur Grube, ich armes Kind! Mutter! Mutter! weh ich habe keine!“ In: SW XVIII. S. 229. Z. 21-24.

29678SW XVIII. S. 478. Z. 30-32.

29679SW XVIII. S. 209. Z. 24-28.

29680SW XVIII. S. 210. Z. 17-19.

29681SW XVIII. S. 209. Z. 7.

29682SW XVIII. S. 213-214. Z. 35-39//1-3.

29683SW XVIII. S. 214. Z. 34-35.

29684SW XVIII. S. 215. Z. 5.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 215. Z. 14.

29685SW XVIII. S. 215. Z. 31-37.

29686SW XVIII. S. 215. Z. 39.

29687SW XVIII. S. 216. Z. 14-17.

hässlichen verbotenen Weise“).²⁹⁶⁸⁸ Emilia lässt jedoch nicht von der Verleumdung ab und gibt vor, einen Brief Ginos verbrannt zu haben, um ihr vermeintlich ihre „fromme[...] Gemüthsverfassung“²⁹⁶⁸⁹ zu bewahren, worauf Pompilia erleichtert reagiert („Gott lob und dank“).²⁹⁶⁹⁰ Emilia setzt jedoch weiter nach, spricht sie von einem Sehnen Ginos und schildert ihr, wie er ihr von dem „Portal der Kirche“²⁹⁶⁹¹ sehnsüchtige Blicke zuwerfen werde; Pompilia aber befürchtend, dass sie die Wahrheit spricht, heißt ihr, dass sie Gino keinen Anlass zu diesen Blicken geben wird („denn Gott weiß was diesen treibt mir nachzustellen, mir!“).²⁹⁶⁹² Im Laufe des Dramenplanes zeigte sich, dass Pompilia wirklich keinerlei erotisches Empfindung für Gino hat, ihm mehr freundschaftlich begegnet und ihn als helfenden Freund empfindet, dort wo die Kirche versagt hat.²⁹⁶⁹³ Innerhalb dieser von Hofmannsthal sehr flüssig erschlossenen Szene, kommt auch ihr Schwager Sebastiano hinzu, Pompilia zuzusetzen, indem er ihr von der vermeintlich wirklichen Mutter spricht, einer Dirne die aber wohl nicht „ungebeichtet“²⁹⁶⁹⁴ gestorben war.²⁹⁶⁹⁵ Im Laufe des Dramas zieht sich Pompilia immer weiter von den irdischen Vertretern zurück, aus Sorge um ihr Kind: „Ich geh nicht mehr zur Beicht. Es ist nicht nöthig. Ich will das Kind keiner Aufregung aussetzen.“²⁹⁶⁹⁶ Wohl aber schließt dies nicht die Distanz zu Gott ein, heißt es doch: „für Pompilia ist Guido schon der Mörder - wie vor Gott jeder das ist, was er werden kann.“²⁹⁶⁹⁷ Statt eines Geistlichen zur Hilfe, wird Gino ihr Helfer in der Not und auch ihr Ratgeber in religiösen Fragen: „sie fragt ihn, ob er Mutter oder Schwester hat sie fragt ihn, ob Sie in Sünde stürbe, wenn sie jetzt auf dem Fleck getödtet würde“.²⁹⁶⁹⁸ Hofmannsthal plante im Verlauf des Dramas, den Versuch Pompilias zu schildern, wie sie dem Schlechten immer weiter ausweichen will, dieses geradezu ableugnen will; nur zögerlich öffnet sie sich der Ganzheit des Seins, dass auch das Schlechte Teil des Lebens ist, letztendlich um ihres Kindes Willen. „Im IV^{ten} Act ist sie mitten drin, das Leben hat sie ganz es kommt eine Art Trunkenheit über sie, und sie interpretiert sie so, dass es das Anklopfen des Mysteriums der Ehe ist, dem sie nicht genug gethan hat.“²⁹⁶⁹⁹ Ebenso in Bezug auf diesen Akt, zeigt sich Pompilias Sorge um Guido und Gino: „Ich habe nun nichts worauf ich mein Leben beziehen kann: wenn Guido jetzt durch mich verdammt stürbe? auch in Caponsachi's Leben kann ich nichts als Verwirrung und Unsittlichkeit bringen! Weh dass die Welt so verworren ist“.²⁹⁷⁰⁰ Auch in diesem Akt, in Anlehnung an die Gerichtsverhandlung, zeigt sich, dass Pompilia sich auf eine religiöse Weise mit ihrem Mann verbunden fühlt, trotz seines Verhaltens gegen sie: „Pompilia spricht mit der äußersten Stärke aus, wie sie sich an Guido gebunden fühlt: sie sieht ihn visionär vor sich. Mein Mann, mystisch erkennt sie die unauflöslichkeit der Ehe.“²⁹⁷⁰¹

Aus dem V. und abschließenden Akt des Dramas lässt sich erkennen, dass Pompilia aufgrund ihres Verhalten ins Heilige erhoben wird. Die Gerichtsverhandlung, von der Guido wähnt, sie möge bezeugen, dass er im Recht gewesen sei, besagt: „dem Protokoll beigeschlossen ist ein Zeugnis mehrerer Geistlicher über die heiligmässige unanfechtbare Wahrhaftigkeit der Depositionen der sel<igen> Pompilia Gräfin Franceschini“.²⁹⁷⁰² Durch ihre Haltung zum Leben, aber vor allem zum Kind, plante Hofmannsthal im V. Akt, nach ihrem Tod, Pompilia als Heilige darzustellen: „Es erscheint die Edelfrau welche das Kind der Heiligen zu sich zu nehmen bittet. Andeutung einer Wunderkraft des Leichnams. Nonnen singen lateinische Hymne. Cardinal

29688SW XVIII. S. 216. Z. 3-5.

29689SW XVIII. S. 216. Z. 22.

29690SW XVIII. S. 216. Z. 40.

29691SW XVIII. S. 218. Z. 5-6.

29692SW XVIII. S. 218. Z. 14-15.

29693„Gino muss werden wie die Engel Mann und Weib zugleich, nicht mehr ein Weib suchen.“ In: SW XVIII. S. 231. Z. 19-20.

29694SW XVIII. S. 220. Z. 29.

29695Ihre vermeintlich niedere Herkunft führt schließlich in den Notizen dazu, dass Paolo Guido sagt: „Hübsch dass die Kirche sagt: Mann und Weib sind ein Fleisch und ein Blut, appetitlicher Gedanke jetzt wo man weiß aus welcher Gosse dieses Fleisch und Blut herkommt“. In: SW XVIII. S. 221. Z. 30-32.

29696SW XVIII. S. 210. Z. 30-31.

29697SW XVIII. S. 226. Z. 9-10.

29698SW XVIII. S. 226. Z. 34-36.

29699SW XVIII. S. 165. Z. 8-11.

29700SW XVIII. S. 238. Z. 17-21.

29701SW XVIII. S. 240. Z. 6-9.

So heißt es auch: „In diesem Sinne kann Guido sagen: diese Heilige hab ich Euch gemacht!“ In: SW XVIII. S. 240. Z. 10.

29702SW XVIII. S. 241. Z. 18-20.

zu dem trostlosen Caponsacchi: Die Wahrheit ist für Gott, der Mensch soll gut sein.“²⁹⁷⁰³ Vor Gericht klagt Guido Pompilia jedoch als „Erzlügnerin“²⁹⁷⁰⁴ an, was mit dem Ansehen der Allgemeinheit Pompilia gegenüber kollidiert („mit der für heilig zu achtenden Pompilia“).²⁹⁷⁰⁵ Gino, der zum Vertrauten Pompilias wird, ist der „Vertrauensmann des Bischofs“,²⁹⁷⁰⁶ und über ihn wähnt Emilia, dass sie gesehen habe, wie er zur „Frühmette“²⁹⁷⁰⁷ gegangen sei. Nach Pompilia fragend, der er mitunter Gottes Gnade wünscht (SW XVIII. S. 230. Z. 28-29), wendet sich Gino mitunter an den Cardinal (SW XVIII. S. 227. Z. 18). Aber auch Gino und nicht nur Pompilia gegenüber versagt der Bischof v. Arezzo, und reagiert auf dessen Bekenntnis vom Ekel gegenüber dem Leben ebenso mit einem Gleichnis („Bischof: vom Weinstock, also sag auch ich ihnen junger Mann sie werden gute Früchte bringen in Arezzo“).²⁹⁷⁰⁸ Zudem klagt Gino die fehlende Moral der Richter an („Frivolität der Gerichtsverhandlung, das verstohlene Lachen der Richter“).²⁹⁷⁰⁹ Während Gino unter dem Leiden Pompilias, selbst zu leiden beginnt und eine Distanz zwischen sich und seinem eigenen Leben wahrnimmt, ist der Bischof neuerlich wenig hilfreich.²⁹⁷¹⁰ Aus den Notizen in Bezug auf Gino geht auch hervor, dass zumindest ein Teil des IV. Aktes in einem Kloster spielen sollte, indem Gino auf einen Freund trifft.²⁹⁷¹¹

Konträr zu Pompilia und Gino steht der narzisstische und grausame Guido, dessen Verhalten, ob zu Menschen oder zur Religion, sich aus seinem narzisstischen Wesen speist, welches durch die Welt beeinflusst worden ist. So sieht er die Werte wie Ordnung und Recht nicht richtig gesetzt („das Böse da mir der Zusammenhang des Guten nicht sicher scheint“),²⁹⁷¹² sondern biegt Werte ganz nach seinem Sinn. Auch wähnt er, dass er das Geld der Familie seiner Frau vermeintlich rechtmäßig erhält: „Das Geld aber fiele mir dann von selber zu, als Buße, was ganz ziemlich ist.“²⁹⁷¹³ Seine verkehrte Sicht zeigt sich auch in Bezug auf Pompilias Verhalten zur Religion: „es erregt Guido´s besonderen Zorn dass er meint Pompilia verschanzt sich hinter Moral = Kirche = Praecepte = Lügenhaftigkeiten, während er endlich fest entschlossen ist, der Wahrheit zu leben, d.h. alles Süsse absolut aus dem Leben herauszupressen, und die ganzen Mummereien und Heucheleien abzuwerfen“.²⁹⁷¹⁴ Dabei zeigt sich in den Notizen, dass Guido keineswegs ohne Bezug zur Religion ist, wähnt er im II. Akt doch, dass er eine Rettung im Leben und Ruhe erfahren wird durch die „Weihe“.²⁹⁷¹⁵ Doch nimmt Guido letztendlich Distanz davon, Priester zu werden, aus Angst unwürdig zu sein (SW XVIII. S. 165. Z. 32-33). Jedoch sieht er sich vielmehr auch genötigt, die Priesterschaft nicht einzugehen („nicht Priester, heirathen!“),²⁹⁷¹⁶ sondern stattdessen, aufgrund der von seinem Vater ihm hinterlassenen finanziellen Lage, eine reiche Ehefrau zu nehmen. Doch letztendlich kehrt sich diese Ehe, aufgrund seiner narzisstischen Veranlagung, gegen ihn, was sich zeigt, wenn er zu den Schwiegereltern sagt: „dass ich mir diesen Leib ausgesucht habe um meine Hoffnungen drin zu begraben und mir ein neues selbst draus zu gebären, das ist meine Sache, eine große Sache, zu der ihr aufblicken mögt wie der Mops zur Himmelfahrt

29703SW XVIII. S. 242. Z. 3-8.

29704SW XVIII. S. 244. Z. 12.

29705SW XVIII. S. 244. Z. 10-11.

29706SW XVIII. S. 163. Z. 14.

29707SW XVIII. S. 210. Z. 34.

29708SW XVIII. S. 168. Z. 15-16.

29709SW XVIII. S. 234. Z. 8-9.

29710„Gespräch Caponsacchis mit dem Bischof: der ihm Tact empfiehlt und sonderbar lächelt. er sagt dem Bischof, dass er nach Rom will Caponsacchi fühlt dass die Erkenntnis, dass es solches Unglück giebt wie das dieser Frau, seine bisherige Existenz unmöglich macht, einen Abgrund unter ihm aufreißt.“ In: SW XVIII. S. 234. Z. 12-16.

29711„Klostergang. Caponsacchi mit seinem Freund es dämmert. Frühlingsdämmerung voll Zauber. Die Nonnen gehen hinter dem Gitter vorüber.“ In: SW XVIII. S. 232. Z. 21-23. Mehrfach erwähnt Hofmannsthal in einer Notiz den Gesang bzw. die herrschende Musik im Conventitenhaus (SW XVIII. S. 233. Z. 7, SW XVIII. S. 233. Z. 16).

29712SW XVIII. S. 172. Z. 8-9.

29713SW XVIII. S. 201. Z. 11-12.

So heißt es auch: „Ich weiß ich hab ein Recht auf den vollkommenen Anschein des Guten, denn diesen Anschein tragen solche zur Schau die schlechter sind als ich. Mir wurden dergleichen Ehen mehrfach angeboten, schloss ich nun die so will ich davon das haben, worauf ich meinen Sinn gesetzt habe. Befreie ich mich durch eine Intrige von Pompilia, so weiß ich nicht was man mir bei etwa unterlaufenen Niederträchtigkeiten zum Vorwurf machen könnte. Ich thue einfach nur einen thörichten Schritt zurück. Ich sah, tausende ärgeres thun und in der Mitte der Wohlständigkeit verharren.“ In: SW XVIII. S.201. Z. 30-37.

29714SW XVIII. S. 204. Z. 7-11.

29715SW XVIII. S. 165. Z. 33.

29716SW XVIII. S. 173. Z. 19.

Mariä“.²⁹⁷¹⁷ So hat Guido die Religion letztendlich weder Ruhe noch Halt geben können: „Das treffe ich nicht mehr, o Gott, finde mich selber nicht wieder: die Welt hat mich gebrochen.“²⁹⁷¹⁸

Mitunter, in Verbindung mit der Eifersucht Guidos, zeigt sich auch seine Vermutung, dass es zwischen Pompilia und Gino in dem erzbischöflichen Palais zum Stelldichein (SW XVIII. S. 176. Z. 3-6) gekommen sei. Guido sieht sich in seinem narzisstischen Wahn auch von Violante bedroht, weiß sie doch, dass Guido der „Stallmeister und Cammerdiener bei seinem Cardinal“²⁹⁷¹⁹ gewesen war, und dass er des Platzes verwiesen wurde wenn ein höher stehender Gast kam.²⁹⁷²⁰ Das Wissen darum und Violantes mehrfacher Bezug zu Gott, führen dazu, dass Guido äußert: „Verdamm mich Gott dafür dass ich den Handel einging!“²⁹⁷²¹ Sein vermeintlich erfahrenes Unrecht im Leben klagt er besonders dem Vicar („In diesem Act durchgehends: zu viel sagen wollen, besonders vor dem Vicar: mir geschieht so tausendfach Unrecht, seit meiner Geburt, seit meiner Existenz in Rom“).²⁹⁷²² Diese Verbindung zwischen den Vertretern der Kirche und seinem Narzissmus bricht allerdings auf als Guido erkennen muss, dass der Ehebruchsprozess nicht in seinem Sinne verläuft („dem Vicar so ziemlich feindlich gegenüber“).²⁹⁷²³ Dass er sich im Recht sieht, zeigt sich auch dadurch, als Guido vorgibt, sich mit dem Schwiegervater wegen des Baustopp beraten zu haben, wodurch er den Kontrakt abbricht. Dies sei nur rechtens, so Guido, kenne der Schwiegervater ja auch keine Moral: „Er wird dich lehren, dass Verträge nicht da sind um gehalten zu werden! Das man den Ehecontract seiner einzigen Tochter nicht für ernsthafter hält als die gereimten Phrasen die im Hochzeitsgedicht stehen.“²⁹⁷²⁴

Dabei zeigt Guido eine Abwehr gegen die religiösen Menschen, stellt die Verachtung gegen diese auf die Stufe mit seiner Abscheu vor allem Bürgerlichen, so auch den Schwiegereltern (SW XVIII. S. 169. Z. 24-27). Guidos Verachtung speist sich auch hier aus seinem narzisstischen aber schwachen Wesen: „Sein Dämon treibt ihn, eben da zu realisieren, was seinem Wesen am meisten widerspricht: die gewöhnliche Verbindung mit Menschen, Ehe und darauf zu grundendes sociales Leben. Sein Wesen ist Unglauben an die Menschen, aristokratische Praesumption, während er mit anderen Bedingungen rechnen muss.“²⁹⁷²⁵ Einen weiteren Einbruch erfährt Guido im IV. Akt durch den Tod des Kardinals („sein Protector der Cardinal gestorben ohne ihm einen Ring ein Wort zu hinterlassen“).²⁹⁷²⁶ Um sich in seinen Augen jedoch ins Recht zu setzen, beschließt er, Pompilia das Kind zu stehlen und bei sich aufwachsen zu lassen,²⁹⁷²⁷ wodurch sich im Folgenden zeigt, dass er an seine eigene Lüge zu glauben wähnt, dass Pompilia eine Beziehung zu Gino habe: „Ihm graut bei dem Gedanken, dass das Kind sein Sohn und ihr sehr ähnlich sehen könnte. Da fällt ihm wieder ein, dass es wahrscheinlich von dem Priester ist. Dadurch wird es ihm einen Augenblick sympathischer.“²⁹⁷²⁸

Im letzten und V. Akt zeigt sich wiederum Guidos Vergehen am Leben. Hofmannsthal deutet noch einmal die Verbindung zur Religion an, die allerdings gebrochen ist aufgrund der nicht vorhandenen Lebenserfahrung: „ein Mensch dem so etwas passierte, dem so aus dem Heiligen Gral zwischen den Händen Luft und Nichts wurde, der nur die Kehrseite, die Höllenseite von allem zu sehen bestimmt ist, solch ein Tod im Leben, ein Tagblinder, der darf ja nicht leben.“²⁹⁷²⁹ Letztendlich stellt Guido die Religion in Verbindung mit dem Machtgebaren der Welt: „Guido (in V) Glauben, Christenthum, Redlichkeit – alles existiert nur für den der mitspielt, solange er sich – um des Vergnügens des Mitspielens willen – an die

29717SW XVIII. S. 173. Z. 27-30.

29718SW XVIII. S. 174. Z. 2-3.

29719SW XVIII. S. 193. Z. 4-5.

29720Diese Passage in den Notizen erklärt sich dahingehend, dass Guido, aufgrund seiner finanziellen Lage, eine „bedientenhafte[...] Stellung bei einem Cardinal“ (SW XVIII. S. 198. Z. 19-20) hatte annehmen müssen.

29721SW XVIII. S. 194. Z. 14.

29722SW XVIII. S. 167. Z. 34-36.

In dem Mordprozess Guidos, heißt es zudem: „endlich der Vicar: wir harren hir nur der Bestätigung des Urtheils. Guido’s kurze hervorgestoßene Rede. Emilias Rede ist viel größer und wilder.“ In: SW XVIII. S. 227. Z. 13-15.

29723SW XVIII. S. 171. Z. 29.

29724SW XVIII. S. 190. Z. 22-25.

Als Guido erleben muss, wie der Schwiegervater nicht mehr genügend Geld aufbringen kann, heißt es zudem: „als Geschäftsmann müsse so ein Papier etwas Heiliges sein“. In: SW XVIII. S. 189. Z. 6.

29725SW XVIII. S. 171. Z. 3-7.

29726SW XVIII. S. 237. Z. 4-5.

29727SW XVIII. S. 238. Z. 32.

29728SW XVIII. S. 239. Z. 3-5.

29729SW XVIII. S. 166. Z. 4-7.

Spielregeln hält: ja auch die Sprache ist eine Convention der man sich entziehen kann. Mir sind im Gefängnis ganz andere Worte eingefallen als eure nichtigen Übereinkunftsworte, mir sind ungeheure bestialische gottversunkene Worte eingefallen!“²⁹⁷³⁰ Nach der Ermordung Pompilias, plant Guido in die Toscana zu entkommen oder sich dem römischen Gericht zu stellen, wobei er wähnt, mit seiner A-Moral vor dem Gericht freigesprochen zu werden.²⁹⁷³¹ Dabei zeigen die Notizen, dass Hofmannsthal gedachte im V. Akt noch einmal die Zusammenhänge in Guidos Leben aufzuzeigen: „mit ihm, in ihm stirbt die ganze Welt, deswegen ist sein Sterben ein so furchtbarer Krampf: nämlich die Antinomie, dass alle ihr Glück suchen und zugleich dem Guten zu dienen vorgeben, dieser Knoten löst sich in seiner Brust: alle Schlechtigkeit ist ihm aufgeladen: das Verkanntwerden, das Hineingerathen in die Sünde, Standeshochmuth, Bosheit der Feigen, Geiz, Wollust: mit allem fühlt er sich beladen: fühlt sich: ein agnus Dei sieht in Caponsachi seinen Judas.“²⁹⁷³² Vor Gericht steigert sich Guido noch einmal in seinen narzisstischen Wahn hinein, dass man ihn so lange reden lassen müsse, bis ihnen alles vor Augen gelegt sei.²⁹⁷³³ In seiner narzisstischen Verherrlichung, die über den Tod hinausgeht, heißt sich Guido zudem einen wahrhaft „Unbußfertigen“,²⁹⁷³⁴ den man seines Erachtens aber gar nicht töten könnte.

Ästhetizistisch zeigt sich der Bezug zur Religion auch durch Guidos Mutter, heißt es in der Notiz N 52 doch: „mein Gebet ist Erhebung, stolze Demüthigung vor dem höchsten Herrn.“²⁹⁷³⁵ Zurückgekehrt aus der Kirche, zeigt sich Mutter Guidos erleichtert, dass die bürgerliche Verwandtschaft gegangen ist („gottlob dass die weg sind“).²⁹⁷³⁶

Hofmannsthal plante zudem in dem Drama *Negativfiguren*, auch in religiöser und menschlicher Hinsicht einzubauen, um das Wesen Pompilias und Ginos deutlich positiver darzustellen. So notiert er sich in Bezug auf Joseph Maria Caraffa Graf von Andria, dem Bruder Donnas: „wozu sind Existenzen wie Joseph da: weil sonst eine Heiligkeit wie Pompilia, eine geläuterte Menschlichkeit wie Caponsachi, nie entstehen konnten. Die sind eines fürs andere da: sind einer des anderen Nährboden.“²⁹⁷³⁷ Hofmannsthal zeigt hier neuerlich einen direkten Bezug zwischen Religion und der Konzeption auf, wenn es in Bezug auf den Grafen heißt: „Joseph’s tiefstes Mysterium, ihm erst allmählich entschleiert: es giebt eine Welt in der alles Harmonie ist: Gott in ihr ist der, der sie aufschließt. Er hat durch Spalten und Fallthüren in diese Welt hineingeschaut α . in gewissen Situationen des Krieges, wenn er einmal Oberhand hatte β in dem Verhältnis zu Emilia. Dann kam wieder die Schwäche, wo anders zu suchen, den Schlüssel in ein neues Schlüsselloch zu stecken. Diese lebendige Welt besteht größtentheils aus dem, was die Bösen heuchlerisch das >>Böse<< nenne, was aber in Wahrheit das >>Selbst-sein<< ist, wozu man zurückfinden muss.“²⁹⁷³⁸

Auch die Liebe der Donna zu Gino zeigt sich geprägt von einer schöngefärbten Religiosität, ist er es doch, der „ihre Beichte immer hörte“²⁹⁷³⁹ und dem sie Briefe voller Anbetung (SW XVIII. S. 163. Z. 22) schreibt.²⁹⁷⁴⁰ Dieser Zusammenhang zwischen wahnsinnigem Lieben und der ästhetizistischen Betrachtung der Religion, führt sogar zu einem Verweis auf die „Schöpfung“.²⁹⁷⁴¹ Während Donna Tibaldas Mutter die Welt mit „Richtschwert und Scheiterhaufen“²⁹⁷⁴² ordnen würde, würde die Donna „das Weltbild durch Mystik der Liebe“²⁹⁷⁴³ vereinfachen.

29730SW XVIII. S. 174. Z. 9-14.

29731„Wir erzählen, das Mensch und der Liebhaber sind auf uns gesprungen, das alte Kupplerpaar auch, wir haben sie niederstechen müssen, der Pfaff ist entsprungen. Wir sind gekommen Ihnen das Kind wegnehmen.“ In: SW XVIII. S. 240. Z. 33-35.

29732SW XVIII. S. 243. Z. 2-8.

29733„[...] ihr müsst mich solange leben lasse, bis die Wahrheit aus meinen Reden in Euch schlägt wie ein Blitz, - dann darf ich sterben denn dann bin ich unsterblich, sogleich unvergänglich, denn ich bin der Tropfen Säure der das gährende Gerinnen machte, bin eine apokalyptische Erscheinung“. In: SW XVIII. S. 243. Z. 18-22.

29734SW XVIII. S. 244. Z. 17.

29735SW XVIII. S. 198. Z. 30-31.

29736SW XVIII. S. 203. Z. 11.

29737SW XVIII. S. 164. Z. 1-4.

29738SW XVIII. S. 164. Z. 5-13.

In den 4. Akt plante Hofmannsthal wiederum Josephs Lektüre von „Mystikern“ einzubinden. In: SW XVIII. S. 164. Z. 20.

29739SW XVIII. S. 163. Z. 18.

29740SW XVIII. S. 163. Z. 29-30.

29741SW XVIII. S. 163. Z. 28.

29742SW XVIII. S. 164. Z. 17.

29743SW XVIII. S. 164. Z. 18-19.

Das ästhetizistisch-religiöse Lieben betont Guido auch an Emilia, wenn er die Unterschiede zwischen seiner Geliebten und seiner Ehefrau verdeutlicht („ungeheure wilde Hingebung sieht er in Emilia, sieht vielleicht mehr als da ist, sieht die Delilah, die ihm ihren Samson ausgeliefert hat“).²⁹⁷⁴⁴ Obwohl unfähig zum Mord, gedenkt Emilia der Ermordung Pomplias, wenn es heißt: „Heilige Märtyrerin zu werden ist sie werth und sie soll ihrem Schicksal nicht entgehen.“²⁹⁷⁴⁵ Als unterstützende Komponente in den Mordplan an Pompilia fließt auch die Religion mit ein, wähnt der Mörder doch rechtens zu handeln, wenn er mordet.²⁹⁷⁴⁶ Weitere Bezüge zur Religion zeigen sich durch die Handlungen im I. Akt in der Kirche,²⁹⁷⁴⁷ durch das Wissen um Guidos Schwester durch den Sekretär des Bischofs (SW XVIII. S. 191. Z. 11-12), durch das Fest im IV. Akt (SW XVIII. S. 223. Z. 11-16), durch die Rede Guidos an den Advokaten im IV. Akt,²⁹⁷⁴⁸ durch das Gasthaus auf ihrer Flucht (SW XVIII. S. 227. Z. 18) und den Generalvicar (SW XVIII. S. 229. Z. 3).²⁹⁷⁴⁹

Die erste Bezugnahme zur Religion erfolgt in *Das Leben ein Traum* (1901-1904) durch den Mönch vom Hof des Königs, der dem Gouverneur Clotald das nahende Sterben des Königs meldet. Damit verkündet der Mönch die Grenzen der Macht aller Sterblichen, die der Allmacht des Schöpfers untergeordnet sind: „Jenes Mannes Macht ist hin. / Was vermag des Greises Stimme / Gegen den allmächtigen Ruf / Dessen, der sie beide schuf.“²⁹⁷⁵⁰

Auch durch Sigismunds und Clotalds Aufeinandertreffen thematisiert Hofmannsthal die Religion. Der Bewacher Sigismunds findet die Bestätigung seines Narzissmus durch die Macht, die er auf Sigismund hat. So vermittelt er ihm nicht das Wissen von der draußen liegenden Welt aus Empathie und Mitleid, sondern um sich an seinem stärkeren Leiden zu erfreuen, ob dessen was ihm verwehrt ist. Neben der Schönheit vermittelte Clotald Sigismund auch die Religion: „Ich lehrte dich ganz andres. / Lehrte dich des heiligen Glaubens / Fundament, ich lehrte dich / Tier und Mensch unterscheiden,“²⁹⁷⁵¹

Mit den weiterführenden Notizen (1/1H¹) zu dem ersten Aufeinandertreffen von Sigismund und Rosaura zeigt sich ebenso die Einbindung der Religion durch Rosauras Glück, in der Nähe Astolfs zu sein, spürt sie doch, das „kindliche[...] Gebete“²⁹⁷⁵² in sie einströmen, was ihr Mut schenkt der Situation zu begegnen. Durch ihre Reise von Russland nach Polen, spürt sie sich dem Geliebten näher, sodass sie hofft nicht nur in „Gebet“²⁹⁷⁵³ ihm zu begegnen, sondern ihm auch gegenüberzutreten. Mit der Bedrohung durch Sigismund, wendet sich Rosaura wieder Gott zu („Lass mein Leben mir erbeten / Mutter Gottes“).²⁹⁷⁵⁴ Hatte Rosaura doch vermutet, dass ihr durch Astolfs vermeintliche Nähe kein Unheil geschehen möge, wird sie durch Sigismund eines Besseren belehrt. Auch den von der Mutter überlassenen Dolch setzt sie in einen religiösen Bezug; so solle ihr der Dolch doch den „Beschützer“²⁹⁷⁵⁵ zuführen, der wie mit einem „heiligen Band[...]“²⁹⁷⁵⁶ mit ihr verbunden ist. Clotald bedient sich dabei Rosauras Religiosität, um sich seine Kontrolle über Sigismund zu bewahren; so lässt er sie schwören, nichts von dem zu sagen, was sie zuvor gesehen hatte („schwört ihr / mit des Himmels schwersten Eiden“).²⁹⁷⁵⁷

Im dritten Aufzug zeigt sich, dass der Verlust des Turmes und damit der gewohnten Umgebung, und weil er die königliche Umgebung des Palastes nicht vollends für sich annehmen kann, Sigismund in die Haltlosigkeit

29744SW XVIII. S. 174. Z. 20-21.

29745SW XVIII. S. 240. Z. 15-16.

Lediglich ein weiterer Bezug Emilias zeigt sich: „Emilia hat auf eigene Rechnung ihren Bruder nach dem Kloster geschickt“. In: SW XVIII. S. 237. Z. 28.

29746SW XVIII. S. 232. Z. 15-18.

29747SW XVIII. S. 175. Z. 17, SW XVIII. S. 175. Z. 21-22.

29748„Sehen Sie da die Cypressen? zwischen denen stellte mein Vater eine Hoh<n>mechanik auf: ein Ducatenmännlein und eben um diese Ducaten raufte der Vater seiner Emi/nenz des Cardinals Vampa.“ In: SW XVIII. S. 171. Z. 17-20.

29749Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 229. Z. 5, SW XVIII. S. 229. Z. 12, SW XVIII. S. 229. Z. 13, SW XVIII. S. 230. Z. 16, SW XVIII. S. 231. Z. 14-15, SW XVIII. S. 232. Z. 24, SW XVIII. S. 234. Z. 26, SW XVIII. S. 235. Z. 25-26, SW XVIII. S. 236. Z. 3-4, SW XVIII. S. 244. Z. 3-4, SW XVIII. S. 244. Z. 7-8.

29750SW XV. S. 16. Z. 2-5.

29751SW XV. S. 20. Z. 4-7.

29752SW XV. S. 184. Z. 26.

29753SW XV. S. 186. Z. 12.

29754SW XV. S. 188. Z. 15-16.

29755SW XV. S. 192. Z. 37.

29756SW XV. S. 192. Z. 41.

29757SW XV. S. 194. Z. 20-21.

stürzt. Innerhalb von Sigismunds Unsicherheit zeigt sich der Bezug zur Religion, wobei auch er sich Hilfe erhofft: „und da stürzte dieser Tag / mit der feuerfarbnen Schwinge / nieder dieser Himmelsbote, / dass er mir Erlösung bringe“²⁹⁷⁵⁸

Doch zeigt sich im Gespräch Sigismunds mit Astolf, dass Sigismund die freundlichen Worten Astolfs über sein Leben und seine Zukunft²⁹⁷⁵⁹ mit einer leichtfertigen Antwort („Gott befohlen!“)²⁹⁷⁶⁰ abtut. Die Respektlosigkeit gegenüber dem Vetter, als auch dem Rang des Herzogs, den er bekleidet, versucht Sigismund nicht zu relativieren, sondern er baut sein gesellschaftliches Fehlverhalten weiter aus:

„Gott befohlen sagt ich. sprecht
that Euch Unglimpf meine Lippe
Nun da ihr unverhohlen
prahlen<d> mein<en> Gruss verschmäht
sag ich denn wenn ihr mich seht
Künftig wohl: Gott nicht befohlen“²⁹⁷⁶¹

Sein ästhetizistischer Bezug zur Religion zeigt sich nicht nur durch diese Worte, sondern auch durch das Eintreten der Prinzessin. Von ihrer demütigen Rede ihm gegenüber ergriffen, zeigt sich neuerlich, dass er die Religion nur aus seinem ästhetizistischen Gesichtspunkt heraus betrachtet: „Wer ist diese Schönheit, sprich / Sie zu deren Füßen sich / Senkt des Himmels süsster Glanz?“²⁹⁷⁶²

Wie gering Sigismunds Bezug zu Religion und Menschlichkeit ist, zeigt sich damit bereits vor seinem ersten Mord. Der Mord an dem Kämmerer wiederum, der ihm sein ehrloses Fehlverhalten vorwirft, bestätigt nur mehr Sigismunds Wesen. „Nun bei Gott, ich wills vollbringen!“²⁹⁷⁶³ lässt Hofmannsthal Sigismund ausrufen und verweist auf Sigismunds Handeln, das drauf beruht, seinen Narzissmus unangetastet zu lassen. Auch im dritten Aufzug zeigt sich, durch die neuerliche Begegnung mit Rosaura, das Motiv. Vor ihr legt er sein Leben dar, fasst seine bisherigen Lebensumstände als ursächlich dafür auf, dass Rosaura sich nicht zu ihm hingezogen fühlt. Sigismund wähnt vor allem, dass es sein begrenztes Sprachvermögen ist, was sie von ihm distanziert („Könnt ich eines Engels Zunge / diesem innern Aufruhr leihn / [...] / sänkest Du und wärest mein“).²⁹⁷⁶⁴

Auch bei Clotald zeigt sich eine Stellung zur Religion. So schildert Hofmannsthal, wie Clotald vor dem wütenden und zum Mord an ihm bereiten Sigismund die Bereitschaft heuchelt, mit reinem Gewissen zu sterben („Als ein Edelmann und Christ / sterb ich denn“).²⁹⁷⁶⁵ Als wahrer Christ aber hätte er Sigismund nicht gequält. Auch stehen Clotalds Worte und sein Verhalten den ehrlichen Worten Astolfs gegenüber, die er beim Eintreten des Königs spricht. Zwar sieht auch er sich gerettet und will sich vor dem Tod bewahren, doch zeigt er sich als würdiger Nachfolger des Königs („Nichts hoher Herr [(sei geschehen)] / Nichts, gottlob, da Ihr gekommen“).²⁹⁷⁶⁶

Überdeutlich zeigt sich auch der Bezug zur Religion im vierten Aufzug. Das was Sigismund glaubte zu erleben, so Clotald, sei lediglich von seinen Geschichten initiiert worden. So verweist er auch hier darauf, dass er es war der ihm die Religion und die Bibel vermittelte:

„Wenn, die Seele dir zu wecken,
Ich von Macht und Größe sprach,
Dir von Abraham erzählte,
Dem ein Hirtenvolk gehorchte,
[...]
So war was dich traf wie Donner
Nur der Größe matter Nachhall!“²⁹⁷⁶⁷

29758SW XV. S. 204. Z. 7-10.

29759SW XV. S. 208. Z. 10-15.

29760SW XV. S. 208. Z. 17.

29761SW XV. S. 208. Z. 26-31.

29762SW XV. S. 209. Z. 23-25.

29763SW XV. S. 210. Z. 40.

29764SW XV. S. 215. Z. 7-10.

29765SW XV. S. 217. Z. 2-3.

29766SW XV. S. 217. Z. 28-29.

29767SW XV. S. 29. Z. 32-43.

Clotald verbindet hier die biblischen Geschichten mit Sigismunds Narzissmus, zeigt gleichsam auf, dass Sigismund danach begehrte, gottgleich zu sein. Im Glauben, dass das was geschehen ist, wirklich aus seinen Tiefen gespeist ist, will Sigismund dieser Schmach entkommen, sieht er doch sein Wesen als „befleckt[...]“²⁹⁷⁶⁸ an von diesen Träumen. ²⁹⁷⁶⁹ Was Sigismund hier trifft, ist nicht die Grausamkeit seiner Träume, obwohl er dies vorgibt, sondern die fehlende Realisierbarkeit dieser vermeintlichen Träume. ²⁹⁷⁷⁰

Noch einmal in Hofmannsthals weiterführenden Notizen zum vierten Aufzug (IV/1H¹) verweist er durch den Geächteten darauf, dass der König sich mit seinem Verhalten gegen die Religion und die Menschlichkeit versündigt habe: „Also wider Gott und Menschen / handen<d>, er und seine Helfer, / folgend einer Teufelsspur, / hat dein Vater, einstens König, / Kron und Leben sich verwirkt“.²⁹⁷⁷¹

Ein deutlicher Zug zur Empathie und Menschlichkeit zeigt sich auch in Hofmannsthals jambischem Entwurf zum ersten Aufzug durch die Familie des Gefängniswärters. Hofmannsthal zeigt das Leiden dieses Jungen aufgrund des Leidens Sigismunds im Turm auf, der das „Centrum des Weltunrechts“²⁹⁷⁷² ist, wobei das Unrecht hier in einen religiösen Kontext gesetzt wird: „Hier gebiert furchtbares Unrecht fortwährend Dämonen: wie das Aas Maden erzeugt.“²⁹⁷⁷³ Dabei liegt das Trennende in der Familie des Gefängniswärters vor allem in der Menschlichkeit der einzelnen Figuren; während die Mutter das Unrecht durch ihren übertriebenen Reinlichkeitswahn kompensiert,²⁹⁷⁷⁴ hält der Sohn dem entgegen: „Rein, rein, aber sein Leben. Das halt ich nicht aus, das regt mich so furchtbar auf“.²⁹⁷⁷⁵

Ebenso zeigt sich in den Notizen, dass Hofmannsthal plante, beim Volk den Eindruck zu erwecken, dass Sigismund der zweite Messias sei: „der Bauer der verzückt erzählt: die Flasche ist gefunden worden; es lebt ein eingekerkelter Messias und er wird heraustreten und die demüthigen erhöhen, die Nackten Elenden auf den Thron setzen“.²⁹⁷⁷⁶ In den Notizen skizziert Hofmannsthal auch Sigismunds Verhältnis zur Religion; so lässt Hofmannsthal ihn in Bezug auf Clotald sagen: „meinen Vater hab ich Dich öfter genannt, es kann doch nicht wieder in mir verwesen sollen, o Gott, o Gott, ich kann doch nicht bei lebendigem Leibe zufrieren.“²⁹⁷⁷⁷

Zudem wirft Sigismund Clotald in den Notizen auch das Wissen um die Religion vor.²⁹⁷⁷⁸ Ebenso zeigt sich auch ein Bezug zur Religion im fünften Aufzug, wenn Sigismund im Betragen Clotalds eine Notwendigkeit zu sehen sucht: „Er ahnt dahinter >>Königs Befehl<< mit einer Grossartigkeit wie Gottes Ratschluss ausgestattet.“²⁹⁷⁷⁹ Durch Clotald zeigt sich auch in den Notizen ein Fehlen von Empathie; erst durch den Priester wird Clotald dazu aufgefordert, Sigismund nach draußen zu führen, damit er wieder Lebenswillen gewinne.²⁹⁷⁸⁰ Zudem zeigt sich durch die Notizen zum dritten Aufzug durch Clotald die leichtfertige Verwendung des Gottesnamens durch die Probe, die Sigismund bestehen soll.²⁹⁷⁸¹

Die Notizen zum zweiten Aufzug zeigen eine genauere Skizze des kranken Königs. Hofmannsthal erwähnt hier dessen Beichtvater, dem er von dem Traum spricht, der ihn den Sohn in den Turm sperren ließ. Auch die Notiz „furchtbarere Inhalt der Vision des Königs: gewogen und zu leicht befunden werden“, ²⁹⁷⁸² verweist

29768SW XV. S. 29. Z. 32-43.

29769SW XV. S. 31. Z. 37-42.

29770SW XV. S. 32. Z. 1-9.

29771SW XV. S. 228. Z. 23-27.

29772SW XV. S. 229. Z. 27.

29773SW XV. S. 229. Z. 28-29.

So heißt es auch: „Teufel umflattern den Thurm wie Raben das Hochgericht“ In: SW XV. S. 229. Z. 33.

29774„Mein Gott ich halt ihm alles rein. Sein Essgeschirr, stell ihm Waschwasser hin.“ In: SW XV. S. 231. Z. 11.

29775SW XV. S. 231. Z. 13.

29776SW XV. S. 231. Z. 37-39.

Dies zeigt sich auch in der Notiz: „von dem Wurm sagt er: der kommt immer aus seiner Höhle, wenn der arme / Sigismund der liebe Gott ist: wenn sein Hass zu Flügeln wird: dann kommt der / Wurm mit so lieben Augen und redet >>unbenannt<< zu Sigismund. und ist ein/ >>schönerer Mensch<<“. In: SW XV. S. 233. Z. 26-29.

Weiter, heißt es: „Stadium der Megalomanie: der Wind ist ein Stück von ihm und die Vögel / sind er, auch die Mäuse [...] Auch seine Eßschale, sein Lagerstroh / seine Mordlust werden jetzt Emanationen seiner Göttlichkeit“. In: SW XV. S. 234. Z. 17-20.

29777SW XV. S. 232. Z. 25-27.

29778Sigismund äußert gegenüber Clotald: „wozu hast Du mich lesen gelehrt? wie kann ich die biblische und die römische Geschichte anders nachleben, als wie ein an der Glaswand herumzuckendes Insect“. In: SW XV. S. 234. Z. 29-31.

29779SW XV. S. 244. Z. 2-3.

29780SW XV. S. 234. Z. 2-5.

29781SW XV. S. 239. Z. 16.

29782SW XV. S. 236. Z. 37-38.

auf die Stellung des Königs zur Religion; aber sie zeigt auch die Kenntnis Hofmannsthals von der Bibel. Denn Hofmannsthal spielt hier auf das Buch Daniel im AT der Bibel an, wobei die Passage im Zusammenhang mit dem Verlust der Königswürde steht. In seinen Notizen knüpft Hofmannsthal den Zug des Königs zur Religion zudem an seinen Sohn: „o Gott sagte ich mir dieses Unabwendbare muss ich von meinem Lande abwen/den: dabei belog ich mich, ich wollte es nur von mir abwenden. Im Innersten, / unter meiner Betäubung fühlte ich aber es lässt sich nicht abwenden. Und dieses / Schicksal diese heranschleichende Todeskrankheit meines Leibes und meiner / Seele, ist an diesen Sohn geknüpft. Dieser Sohn sitzt nicht dort im Thurm son/dern als fressender lebensiger Wurm in meinem Gewissen. Ich bringe alles in Beziehung zu ihm. Nichts kann mich vor ihm retten als er selbst.“²⁹⁷⁸³ Die Notizen zur Vision zeigen sich dabei weitreichend; so sieht er sich in der Vision hilflos vor seinem tyrannischen Sohn liegend, losgelöst von Gott, denn „keine Hand von Engeln tauchte nieder mich verkehrten Abraham zu retten.“²⁹⁷⁸⁴ In Bezug auf den König zeigt sich dabei durchaus eine substantielle Beziehung zur Religion, zeigen die Notizen doch auf, dass der König zur Beichte geht, dabei jedoch das Vergehen am Sohn bisher ausgeklammert hat („zum Beichtvater: o alle meine Beichten seit 20 Jahren sind unvollständig“).²⁹⁷⁸⁵ Die Notizen bezüglich des zweiten Aufzugs zeigen zudem, dass der König Sigismund erwartete und dass stattdessen der Kämmerer erschienen war: „>>Warum bohrt er seine Blicke so in mich? was kann ich sagen / um ihn zu begütigen. Ich bringe kein Wort heraus, um das ungeheuere zu sagen. / Sprachaporie. Vater unser – ich war sein Vater und hab ihm das gethan!“²⁹⁷⁸⁶

In der Pantomime *Der Schüler* (1901) zeigt sich im Besonderen auch die Bedeutung der Religion, gerade dadurch, dass der Meister, durch das Wissen welches er in den Büchern findet, wähnt, gottgleich zu sein, vermag er doch Dank dieses Wissen seinen Schatten von seinem Körper zu trennen: „Ich hab es gefunden, mir hat sichs geoffenbart. Nun bin ich groß. Nun bin ich im Stande, Odem des Lebens über meine Lippen zu blasen.“²⁹⁷⁸⁷ Jedoch, das Leben schaffen als göttliche Idee, wird von dem alchemistischen Meister sowohl ersehnt, aber auch mit Grauen betrachtet. Doch letztendlich sieht er durch das Erschaffen seinen Stolz bestätigt, und Hofmannsthal lässt ihn ausrufen: „Ich bin kein Mensch mehr.“²⁹⁷⁸⁸ Tatsächlich verlässt der Meister das Haus, ermöglicht sozusagen erst die Verkleidung Taubes und den Mord an ihr, indem er zum „Abendgottesdienst“²⁹⁷⁸⁹ geht. Nach Hause zurückgekehrt, wird er der „Gestalt“²⁹⁷⁹⁰ gewahr und wähnt „es ist sein Schatten, dem eine höhere Gewalt Odem des Lebens eingeblasen“.²⁹⁷⁹¹ In diesem Moment wendet er sich zum Himmel („Hebt Blick und Arme dankerfüllt gen Himmel“) ²⁹⁷⁹² und hebt damit die vermeintlich göttliche Macht, der er hier gewahr wird, über seinen Versuch. Dies führt dazu, dass er sich selbst vor dem „Phantom“²⁹⁷⁹³ verneigt, die vertieft in das „heilige Buch“²⁹⁷⁹⁴ zu sein scheint: „und er verschwindet ehrfurchtsvoll in den Alcoven, den stummen Leser zurücklassend.“²⁹⁷⁹⁵

Mit dem Genius trifft der Student in dem *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* (1901) auf ein nicht-irdisches

29783SW XV. S. 237. Z. 1-7.

29784SW XV. S. 237. Z. 17-18.

„[...] die furchtbare Prophezeiung ist eine Art laterna magica des bösen Gewissens / nach Außen projiziert: er wusste das<s> diese furchtbaren Dinge wahr waren - / in der Idee wenigstens – weil sie aus dem Material seiner Versündigung gemacht / waren; es waren die Dinge die er zu ignorieren gelernt hatte, die er in den Ker/ker des Unbewusstseins geschickt hatte wie Sträflinge“. In: SW XV. S. 237. Z. 22-26.

29785SW XV. S. 237. Z. 39.

29786SW XV. S. 239. Z. 8-10.

29787SW XXVII. S. 44. Z. 1-3.

29788SW XXVII. S. 44. Z. 32.

29789SW XXVII. S. 50. Z. 17-18.

29790SW XXVII. S. 52. Z. 33.

29791SW XXVII. S. 52-53. Z. 35//1.

29792SW XXVII. S. 53. Z. 1.

29793SW XXVII. S. 53. Z. 2.

29794SW XXVII. S. 53. Z. 3-4.

29795SW XXVII. S. 53. Z. 4-5.

In den Notizen zeigt sich, dass der Meister ein Jude, ein „Rabbi“ (SW XXVII. S. S. 332. Z. 19) ist, das heilige Buch demnach der Koran sein muss: „Rabbi hat gebetet: wäre ich doppelt, immer zugleich zu grübeln und zu lesen. Zeit vergeht zu rasch. Sanduhr immer daneben. Nun da er seinen Doppelgänger sieht, dankt er Gott.“ In: SW XXVII. S. 333. Z. 7-9.

Wesen, welches er anfänglich allerdings für eine Frau, später eine Schauspielerin des Theaters, hält. Das Erkennen, dass es sich bei seinem Gegenüber um kein menschliches Wesen handelt, verängstigt den Studenten allerdings, worauf der Genius ihm heißt, keine Angst zu haben, denn: „Die ewig leben, senden mich an dich / Mit einer schönen Botschaft.“²⁹⁷⁹⁶ Zudem verweist der Genius darauf, dass er erkennen solle, dass er nicht träume: „Mich muß du glauben, daß du sie [die Botschaft] verstehst.“²⁹⁷⁹⁷ Der Student solle nicht nach „neuer Offenbarung“²⁹⁷⁹⁸ suchen, sondern sich von ihm ergreifen lassen, wobei der Genius in Wilhelm wahrhaftig die Vorstellung davon bewirkt, denn er sagt: „Ich möchte glauben.“²⁹⁷⁹⁹ Tatsächlich wähnt der Student, von dem Genius zu einem Sehenden erweckt worden zu sein, in dem sich sein „Unvergängliches rührt“.²⁹⁸⁰⁰ Doch äußert er sich gleichsam dahingehend, dass er der Kraft dieses Göttlichen, dem er sich durch den Genius und über diesen mit der Kunst verbunden sieht, nicht standhalten kann.²⁹⁸⁰¹

In *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (1901) geht Hofmannsthal in seiner Arbeit einem gewissen Anspruch nach; so will er nicht die Ideen aufspüren, die dem „künstlerischen und menschlichen Dasein[...]“²⁹⁸⁰² zugehörig sind, sondern die, die dem „ästhetisch-ethischen Gebiete angehören“.²⁹⁸⁰³ Hofmannsthal schildert in dieser Schrift Hugos Affinität für die Architektur,²⁹⁸⁰⁴ und auch dahingehend zeigt sich, dass das Ethische nicht vom Ästhetischen getrennt ist, wenn es heißt: „Und später in Madrid - sie wohnen wieder in einem Palast, wie in Neapel - sieht Victor von seinem Bett aus in einem Nebengemach die goldstarrende Muttergottes mit den sieben Schwertern im Herzen; sieht sie, wie er jene Türme gesehen hatte, um das Bild nie wieder zu vergessen.“²⁹⁸⁰⁵ Hofmannsthal betont dabei wiederholt, dass auch die Religion²⁹⁸⁰⁶ einen Einfluss auf die Fantasie des Kindes hat: „Es ist der Blick des Fremden, des Eindringenen, des Emporkömmlings, mit dem der Knabe die marmornen Säle, die mit aufregendem Prunk beladenen Altäre im Flamboant-Stil, mit dem er die Bildnisse der grossen Herren umpfängt, und von den Wappenschildern, an denen das Goldene Vliess hängt [...]. Welche Nahrung für den gährenden Geist eines Knaben!“²⁹⁸⁰⁷

Auch mit der Rückkehr nach Paris und in Verbindung mit der unerschöpflichen Leselust des Kindes, ebenso wie in Verbindung mit der Konzeption, zeigt sich das Motiv. Im Sinne dieser Inspirationsquelle ist Hugo, wie Hofmannsthal selbst, nicht auf eine Religion beschränkt, sondern kann sich aus dem sittlichen Repertoire der ganzen Welt bedienen.²⁹⁸⁰⁸ Und damit führt diese Quelle der Inspiration zurück zu der Konzeption, für die auch Hugo steht; so nimmt Hugo „alle Zuflüsse der Reflexion“²⁹⁸⁰⁹ in sich auf, mit denen er „in den glänzenden Wellen der Gleichnisse Himmel und Erde im Dahinfluten spiegelt“.²⁹⁸¹⁰

29796SW III. S. 214. Z. 7-8.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 215. Z. 9.

29797SW III. S. 214. Z. 24.

29798SW III. S. 217. Z. 3.

29799SW III. S. 217. Z. 12.

29800SW III. S. 218. Z. 34.

29801SW III. S. 219. Z. 5-7.

In den Varianten heißt es in Bezug auf Religion und Kunst: „Ich will doch wesentliches: Verhältnisse, die an Zufällen scheitern, die sich / an Kraftlosigkeit, Unfähigkeit des Glaubens, auflösen [...] / Diese Dinge aus Leinwand stehen todt / in der Zeit, da alles strömen sollte, alles in einander überfluthen, Spiele und / Leben“. In: SW III. S. 728. Z. 3-7.

29802SW XXXII. S. 222. Z. 13-14.

29803SW XXXII. S. 222. Z. 16.

29804„In Burgos verlor sich das Kind in der wundervollen Kathedrale und staunte die Pfeiler hinan“ (SW XXXII. S. 223. Z. 30-31), da kommt ein kleiner Mann „scurril, schlägt ein Kreuz, thut drei Schläge auf eine Glocke und verschwindet“ (SW XXXII. S. 223. Z. 33-34), ein Kirchendiener.

29805SW XXXII. S. 223. Z. 36-40.

29806„Wie ein Wrack lag diese prunkvolle, hochmütige, adelige und katholische Cultur da und zeigte ihr Inneres.“ In: SW XXXII. S. 224. Z. 31-33.

29807SW XXXII. S. 224. Z. 33-40.

29808„Die Verschmelzung zahlloser traumhafter Gestalten mit dem lebendigen Traume der Natur, aller dieser Gestalten aus den Büchern, der erhabenen und der lasciven, der heroischen und der idyllischen, [...] der Götter des Lucrez, ihrer aller Verschmelzung mit der Sehnsucht der Sternennächte und der Fülle der Sommertage, mit den Spielen der Sonne und des Schattens“. In: SW XXXII. S. 227. Z. 15-21.

29809SW XXXII. S. 227. Z. 39.

29810SW XXXII. S. 227. Z. 39-41.

Das Motiv zeigt sich des weiteren auch durch den Autor Lamartine, der Hugos künstlerische Entwicklung beeinflusste; gegenüber seiner Künstlerschaft, so Hofmannsthal, habe Lamartine „die Haltung eines Dilettanten“²⁹⁸¹¹ eingenommen, obwohl er eigentlich „ihr geborener Lenker und Gesetzgeber, Priester, Prophet, König-Philosoph“²⁹⁸¹² war. Durch die Französische Revolution hat Hofmannsthal die Differenz der Macht der Rede zu seiner eigenen Gegenwart dargelegt: „Die grossen Geister der Reaktion, Bonald, de Maistre sind durchaus Rhetoren und gleichfalls die jungen Verfechter einer noch kaum definierbaren Gegenbewegung suchen durchaus mehr zu überreden als zu überzeugen. Die >>Martyrs<< sind keine Darstellung, sondern eine Predigt; >>le Génie du Christianisme<< ist eine Predigt“.²⁹⁸¹³ Hofmannsthal verweist schließlich auf das Entstehen der modernen Zeitung, durch die der Dichter mit seiner Lyrik strebt ein Teil zu sein: „Mögen seine Gleichnisse ihn immerhin ans Ewige und Bleibende knüpfen, [...] so will er doch mit irgendwelcher unmittelbar packender Gewalt auch in den Tag hinein wirken und unter den Beredten der vor allen Beredte sein.“²⁹⁸¹⁴ Wenn Hofmannsthal beschreibt wie Hugo seine ersten Erfolge hatte, dann verweist er darauf, dass er der „gottgesandte Sprecher“²⁹⁸¹⁵ für die Menschen sein konnte, der „Vermittler, der geborene Wortführer, der Prophet“.²⁹⁸¹⁶ So führt Hofmannsthal auch das Drama *Hernani* an und zwar durch das darin befindliche „mystische Herrscherthum“²⁹⁸¹⁷ durch Karl V. und durch das Erkennen der Welt als ein „mystisches Bauwerk“.²⁹⁸¹⁸ Bedingt durch das aufgewertete Bewusstsein des Dichters, nahm Hugo sich auch abstrakter Begriffe wie „Schicksal, Dasein, Gottheit“²⁹⁸¹⁹ an und füllte diese mit Leben; dies war dadurch bedingt, dass er sich „gleichsam als der Bildner, als der Träger der gewaltigen Gefässe fühlt, welche das höchste Sittlich-Geistige der Menschheit enthalten“.²⁹⁸²⁰ Dadurch bedingt, erhebt er den Begriff des Terminus, neben dem Gottes zum Höchsten. Gegen dieses Empfinden jedoch sieht sich der Dichter wiederum mit der harschen Wirklichkeit konfrontiert, durch die er sich mit „Titanenkräften“²⁹⁸²¹ wühlen muss. Doch Hugo zeigt sich gegenüber dem Verworrenen bestehend, fühlte er sich doch jeder „schaffenden Kraft verwandt, von der titanisch dumpfen Erdkraft bis hinauf zu jener höchsten ordnenden, Gott“.²⁹⁸²²

Um die Jahre 1830-1851 gewannen für Hugo zwei Männer besondere Bedeutung, der Priester Lamennais und der Graf von Saint-Simon; Hofmannsthal spricht durch diese beiden Männer die Tendenz beider an, sich der „christlichen geistigen Ausdrücke und Sinnbilder“²⁹⁸²³ zu bedienen. Vor allem aber Saint-Simon wurde erst nach seinem Tod 1825 zu einer „moralische[n] Macht“,²⁹⁸²⁴ und obwohl er das Jahrhundert als sich unter der Auflösung befindlich sah, war sein Grundgedanke der: „>>Der Mensch ist der Verbesserung fähig.<<“²⁹⁸²⁵ Hofmannsthal verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass es der Terminus des Sozialismus und dessen was er bedeutet ist, was Saint-Simon zu einer „moralische[n] Macht“²⁹⁸²⁶ gemacht hat.²⁹⁸²⁷ Für Hofmannsthal liegt in dem Terminus des weiteren eine Ideologie, ein „platonische[r] Gedanke[...] über den Staat, an die Kirche als das Reich Gottes auf Erden“.²⁹⁸²⁸ Zudem wollte man mit der

29811SW XXXII. S. 229. Z. 17.

29812SW XXXII. S. 229. Z. 20-21.

29813SW XXXII. S. 229-230. Z. 39-41//1-3.

29814SW XXXII. S. 230. Z. 21-25.

29815SW XXXII. S. 231. Z. 5-6.

29816SW XXXII. S. 231. Z. 6-7.

29817SW XXXII. S. 234. Z. 26.

29818SW XXXII. S. 231. Z. 29-30.

29819SW XXXII. S. 236. Z. 19.

29820SW XXXII. S. 236. Z. 23-25.

29821SW XXXII. S. 236. Z. 32.

29822SW XXXII. S. 237. Z. 1-2.

29823SW XXXII. S. 237. Z. 28.

29824SW XXXII. S. 237. Z. 35-36.

29825SW XXXII. S. 238. Z. 3.

Diesen hielt er mitunter in dem Werk *Das neue Christentum* fest.

Hofmannsthal spricht in diesem Zusammenhang auch davon, dass hieraus die „Gleichstellung der Frau [...] abgeleitet“ (SW XXXII. S. 238. Z. 5) wird.

29826SW XXXII. S. 238. Z. 11.

29827In Bezug auf den Terminus Sozialismus, führt Hofmannsthal weiter aus: „In dem Klang des Wortes, [...] liegt etwas Doctrinäres, etwas von gelehrter Ostentation, die es wagt, den realen Mächten des Lebens, dem Staat, der Kirche, eines ihrer Hirngespinnste als gleichberechtigte Macht zur Seite zu stellen.“ In: SW XXXII. S. 238. Z. 16-20.

29828SW XXXII. S. 238. Z. 21-22.

Zeitschrift der Saint-Simonisten („>>l'Organisateur<<“) ²⁹⁸²⁹ die zur „Nächstenliebe gerichteten Tendenzen des Christentums als die abgetane überwundene Form des eigenen Bestrebens bezeichnen, so einigte man sich in der Formel: La charité du Christianisme n'est pas organisable.“ ²⁹⁸³⁰

Hugo selbst nennt sich, so Hofmannsthal, einen „Socialisten“, ²⁹⁸³¹ wobei sich Hofmannsthal als nicht sicher zeigt, wie diese Äußerung überhaupt zu bewerten ist. ²⁹⁸³² Obgleich verweist Hofmannsthal in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung des Volkes, die sowohl von Saint-Simon als auch Lemannais angesprochen worden ist und von Hugo in seinen Werken ebenso aufgegriffen wurde: „Die unbestimmte wissenschaftliche Terminologie einer Gruppe, einer Schule sollte von Lamennais in einen pathetisch persönlichen Ton übertragen werden, der von den Propheten des alten Testaments, von den Gleichnisreden des Evangeliums gefärbt war und in welchem eine starke eifervolle zornige Seele vibrierte.“ ²⁹⁸³³

Lamennais zeigte sich besonders von den Propheten des AT und den Gleichnissen des Evangeliums beeinflusst. Doch Lamennais' Wesen war auch einem Wandel unterlaufen; erst dem Heiligen Stuhl ergeben, distanzierte er sich schließlich von diesem und nahm die entgegengesetzte Richtung ein. In einem sind sich aber der Priester Lemannais und der Graf Saint-Simon einig, und zwar darin, dass den „erschütternden Fundamenten des geistigen und sittlichen Daseins“ ²⁹⁸³⁴ eine absolute „Führerschaft [durch das] Genie“ ²⁹⁸³⁵ zukomme. Hofmannsthal zeigt auf, dass die Gegenwart nicht im Sinne der Konzeption empfunden wurde, weil diese in der Wirklichkeit nicht realisiert war, sondern dass das Zusammenhanglose vorherrschte. Statt den weltlichen Vertretern der Kirche, sollte die Erneuerung von dem Volk kommen, und das Werkzeug sollte kein anderes als das Wort sein, durch das das Zerstückelte der Gegenwart vereinigt werden sollte. Hofmannsthal zeigt wiederholt auf, dass Hugo von den Ansichten dieser beiden Männer ergriffen worden war, gleichsam aber den Anspruch an Aktualität in sich spürte und das Genie hervorhob, die Problematiken der Welt, gerade auch im sittlichen Bereich, zu lösen. Doch statt der Erfüllung, wurde Hugo mit dem Exil belegt; aber gerade aus der Ferne „erblickt [er] überall und tausendfältig die Gleichnisse des eigenen Erlebnisses“, ²⁹⁸³⁶ was letztendlich zu seiner lyrischen Epik führte.

In dem zweiten Teil der Schrift nimmt Hofmannsthal Bezug zu dem Weltbild in den Werken Hugos und hebt hervor, dass er den Fokus auf das Rhetorische gelegt hatte, waren seine Figuren doch nicht „Liebende, nicht eigentlich Handelnde, nicht Märtyrer, sondern Redner.“ ²⁹⁸³⁷ Gott definiert Hugo, so Hofmannsthal, als den, der „das letzte Wort behält“, ²⁹⁸³⁸ und verweist zudem auf die Verbindung zwischen den Werken und dem Ich des Autors. ²⁹⁸³⁹ So bezeichnet Hofmannsthal Hugo, beispielhaft auch durch die „>>Les Contemplations<<“, ²⁹⁸⁴⁰ als einen „Wortführer, [...] Prediger“, ²⁹⁸⁴¹ denn in dem angesprochenen Werk finde

„Man kann sagen dass dieses Wort damals seine Klangfarbe völlig gewechselt hat. Aus dem Bereich der contemplativen Worte trat es in das der aktiven über. Man hatte es im Gebrauch gehabt, um sich seiner bei der Betrachtung des Gewordenen zu bedienen, bei der Bewunderung der Werke Gottes, der Natur, der Pflanze, des Thieres, des Menschen. Nun nahm es den Sinn einer mystisch-politischen höchsten Thätigkeit an“. In: SW XXXII. S. 238. Z. 23-30

29829SW XXXII. S. 238. Z. 31.

29830SW XXXII. S. 238. Z. 32-35.

„Alle Macht, Ehrfurcht und Liebe deren eine kritische Gärung so viele anderer überlieferte Begriffe entblösst hatte, zog dieser Begriff an sich. Alle lebendige Macht Gottes, die lebendige Kraft, Liebe einzuflößen und Schrecken zu verbreiten, die fühlbare Allmacht, Unerschöpflichkeit, Unzerstörbarkeit, alles das war an jene einzige Macht übergegangen, die weder hinwegzuleugnen, noch zu durchschauen, noch zu begrenzen war: das Volk.“ In: SW XXXII. S. 239. Z. 3-10.

29831SW XXXII. S. 239. Z. 16.

29832„[...] dass man es als den Ausdruck einer wissenschaftlichen oder etwa einer dilettantischen Anschauungsweise auffassen kann, oder als den Ausdruck einer gewissen Gläubigkeit, eines neuen sittlichen Bestrebens, oder als den Ausdruck einer individuellen Gesinnung, in der er sich vielleicht einsam und original fühlte, während so viele andere den gleichen Weg giengen.“ In: SW XXXII. S. 239. Z. 18-23.

29833SW XXXII. S. 239. Z. 29-34.

29834SW XXXII. S. 240. Z. 16-17.

29835SW XXXII. S. 240. Z. 17.

29836SW XXXII. S. 243. Z. 32-33.

29837SW XXXII. S. 241. Z. 13-14.

29838SW XXXII. S. 245. Z. 16-17.

29839„Man fühlt es, wie das Ich des Dichters zugleich mit seiner ganzen Sympathie in jene Gestalten überströmt, aus deren Mund sich die erhabene, mit eschmückte, ungeheuerere Beredsamkeit ergießt.“ In: SW XXXII. S. 245. Z. 20-23.

29840SW XXXII. S. 245. Z. 25-26.

29841SW XXXII. S. 245. Z. 24-25.

sich ja nichts anderes als sein „unausgesetztes Reden mit Gott“. ²⁹⁸⁴² Hofmannsthal zeigt den Bezug zur Religion des weiteren auch durch das Werk *Légende des siècles*, indem sich ein Titan aus dem lichtleeren Erdinnern befreien will, in das er durch die Götter geraten ist. Hofmannsthal hebt dies insbesondere hervor, weil er den Dichter als einen Arbeiter und indirekt mit jenem Titanen vergleiche, der sich Dank seines Willens im „Kampf mit der dumpfen Wucht der Materie“ ²⁹⁸⁴³ befindet. Was bei dem Titanen jedoch die Hände sind, mit denen er sich an das Licht kämpft, ist bei dem Dichter das Wort und seine Fantasie („und machen aus der äusseren Welt ein Gleichnis der inneren“). ²⁹⁸⁴⁴ Dies führt Hofmannsthal auch dazu, auf Balzac einzugehen, der sein „Gefühl beim Arbeiten mit dem gleichen Gleichnis ausgedrückt hat: >>Ich springe in die Grube hinein, lasse mich verschütten, und dann schaufle ich mich wieder heraus<<“. ²⁹⁸⁴⁵ Hofmannsthal zieht in diesem Zusammenhang neuerlich die Konzeption hinzu, wenn er, ausgehend von Balzac, über den Dichter sagt, der in seiner Arbeit die „heterogene Elemente miteinander“ ²⁹⁸⁴⁶ verschmelzt, dergleichen eine „moralische Einheit“ ²⁹⁸⁴⁷ erschafft: „Denn der Arbeiter fühlt sich als das Atom im Zweikampf mit der Unendlichkeit, und fühlt sich als ein Analogon des Schöpfers selber. Sein Dasein ist eben so sehr mit den sittlichen Mächten verknüpft als mit den elementaren Gewalten, und indem er sich seinem Tun ganz hingibt, verschmilzt ihm die äusserste Anspannung und heroische Selbstentäußerung in eins mit dem schrankenlosen Genießen der Welt, mit einer Orgie, die kein anderer kennt.“ ²⁹⁸⁴⁸ Hofmannsthal erkennt dieses moralische Handeln des Dichters auch an Hugo, insbesondere an einer Passage in „>>Notre Dame de Paris<<, wo geschildert ist, wie Quasimodo die Glocken läutet“. ²⁹⁸⁴⁹ So finden sich, laut Hofmannsthal, bei Hugo auch vielerorts Symbole, so mitunter Tiere, die „Gott dort [sehen], wo der Mensch ihn nicht sieht“, ²⁹⁸⁵⁰ was dadurch bedingt ist, dass sie ein „dumpfes sittliches Gesetz in sich“ ²⁹⁸⁵¹ tragen. In dem zweiten Abschnitt zeigt sich das Motiv des weiteren durch die Figur des Kindes. Hofmannsthal versteht das schuldlose Kind dabei nur als Symbol für das Volk, weshalb er auch die Verherrlichung des Volkes mancherorts bei Hugo ausmachen kann: „Aber das dumpfgewaltige Thier, das grösser gesinnt ist als der Mensch, und das schuldlose Kind, dessen Einfalt Gott beschützt, sind wiederum nur wie Symbole für die grösste der dumpfen Mächte, für das Volk.“ ²⁹⁸⁵² Hugo selbst hatte von sich das Selbstgefühl des Genies, welches sich auch in dem Gedicht *Légende* zeigt, zumal er sich auch als Verbannter in der „sittlichen Überlegenheit“ ²⁹⁸⁵³ sieht. Ebenso zeigt sich Hugos Bezug zur Religion, wenn Hofmannsthal neuerlich die Konzeption in dessen Werken anspricht. So finden sich, eben wie bei Hofmannsthal selbst, auch bei Hugo die weltlichen Vertreter der Kirche in seinen Werken vertreten. ²⁹⁸⁵⁴ Innerhalb der Auseinandersetzung mit der Religion entsteht mitunter *Die Legende der Jahrhunderte*; und auch hier zeigt sich die Einbindung der Religion, Seite an Seite mit der Kunst: „Es wird für einen Augenblick der Ton der Propheten aufblitzen oder der Ton der Chansons de geste; Pindar wird von Lucrez abgelöst werden und dieser in Vergil überfliessen; es wird der innere Rhythmus des Dante anklingen und im nächsten Augenblick von jenem spanischen Ton übertönt werden, den auch Corneille gekannt hat. Aber das Ganze bewahrt eine Einheit, durch die es fortleben wird.“ ²⁹⁸⁵⁵ Im Sinne der Auseinandersetzung mit Religion und Kunst, plante Hugo zwei weitere Bücher zu realisieren (*La fin de Satan* und *Dieu*), und auch in diesem Zusammenhang verweist Hofmannsthal auf das antithetische Wesen Hugos. ²⁹⁸⁵⁶

29842SW XXXII. S. 245. Z. 26.

29843SW XXXII. S. 247. Z. 24.

29844SW XXXII. S. 247. Z. 32-33.

29845SW XXXII. S. 247. Z. 35-37.

29846SW XXXII. S. 247. Z. 39.

29847SW XXXII. S. 247. Z. 40-41.

29848SW XXXII. S. 247-248. Z. 41//1-7.

29849SW XXXII. S. 248. Z. 10-11.

29850SW XXXII. S. 248. Z. 26.

29851SW XXXII. S. 248. Z. 27-28.

29852SW XXXII. S. 249. Z. 26-29.

29853SW XXXII. S. 252. Z. 5-6.

29854„[...] der sterbende Kardinal bringt noch mit einem Worte seine entfärbten Lippen den jungen blühenden Didier um seinen Kopf“. In: SW XXXII. S. 254. Z. 14-16.

29855SW XXXII. S. 256. Z. 13-20.

29856„Noch ist ein letztes Wort auszusprechen diesem reichen Greisenalter, das sich selbst ein monumentales Grabmal mit erhabenen Statuen setzt, vorbehalten. Die Inspiration dieses poetischen Genius trieb auf Antithese hin, [...]. Immer sah er irgendwo das Schlimme inkarniert und irgendwo das Gute, und mit mythenbildender Gewalt, Vergangenheit und Gegenwart

Hofmannsthal führt des weiteren auch Hugos Werk *L-Âne* an,²⁹⁸⁵⁷ um sich im dritten Abschnitt mit der Entwicklung der dichterischen Form bei Hugo zu beschäftigen. Dazu verweist Hofmannsthal darauf, dass alles in der Zeit von 1789 bis 1815 angetastet wurde, jedoch nicht die Strenge der literarische[n] Form. Für eine Entwicklung jedoch bedurfte es auswärtiger Literatur, wodurch er auf das Werk *De l'Allemagne* verweist, das mehr literarisch und politisch als denn moralisch gewirkt hatte. Dies führt Hofmannsthal neuerlich zu Chateaubriand und Lamartine zurück, wenn es darum geht, das Selbstbewusstsein des Künstlers für sein eigenes Können zu stärken. Hofmannsthal führt Chateaubriand auch heran, wenn es darum geht, das „Element des christlichen Glaubens“²⁹⁸⁵⁸ in die Poesie zu integrieren. Hatte die „>>Art poétique<< des Boileau die Religion als Stoff ausgeschlossen, [...] so sehen wir Chateaubriand gerade diesen Komplex seelischer Erlebnisse mit instinktiver Begierde nach dem grössten, lebendigsten Stoffe in den Mittelpunkt seiner Werke stellen.“²⁹⁸⁵⁹ Hofmannsthal zeigt dabei deutlich auf, worum es Chateaubriand ging, nämlich um Anreicherung der Fantasie durch die Religion. Zu den Beeinflussungen von Chateaubriand und Lamartine kommt bei Hugo auch das Werk des André Chénier, wodurch neben das Christentum die Antike tritt.²⁹⁸⁶⁰ Was Hugo laut Hofmannsthal bei Chéniers Schilderung der Antike findet, dass ist ein „lebendiges sinnlich-geistiges Verhältnis zur Mythologie“.²⁹⁸⁶¹ Hofmannsthal verweist in seiner Schrift nicht nur des weiteren auf Hugos Interesse an der Malerei, sondern er erwähnt auch die Saint-Simonisten oder auch Sozialisten, die „ein neues sittliches Ganze[s], dem ursprünglichen Christentum ähnlich, aber weit vollkommener, in der Welt hervorzurufen gedachten“.²⁹⁸⁶²

Bedeutend zeigt sich innerhalb der theoretischen Schriften zwischen 1902-1907 auch Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Religion. Die Einbindung des Motivs zeigt sich bereits in Bezug auf Franz Grillparzers Werk in der *Einleitung zu einer neuen Ausgabe von >>Des Meeres und der Liebe Wellen<<* (1902), verdeutlicht Hofmannsthal doch hier, dass die Religion Teil des Werkes von Grillparzer ist („Da ist der stille Tempel am Strand, da ist der einsame Thurm über Klippen“);²⁹⁸⁶³ zudem betont er auch den mannigfaltigen Leser von Grillparzers Werk.²⁹⁸⁶⁴ Ebenso zeigt sich Hofmannsthals Thematisierung der Religion in *Aus einem alten vergessenen Buch* (1902) durch Hofmannsthals Zitate aus dem Buch *Traditionen zur Charakteristik Oesterreichs unter Franz dem Ersten* (1844) von Friedrich Anton von Schönholz („Da wurden Groschenkupferstiche, welche die Leiden der heiligen Genoveva oder jenes nicht minder verehrten

aufwühlend, setzte er sein Inferno und sein Paradiso nebeneinander, nicht ganz ohne den Einfluss jenes erhabenen Vorbildes, das ich hier andeute, und doch aus einer so ganz anderen Geistesverfassung heraus, sehr entfernt von der ehrwürdigen Geschlossenheit, tiefsinnigen Verkettung des grossen Vorbildes.“ In: SW XXXII. S. 257. Z. 1-12.

29857 Hier zeigt sich ein Gedanke: „>>Dieu invisible au philosophe<<. Der Prophet, der assyrisch und arabisch, persisch und hebräisch versteht, weiss nichts. Er starrt in die Nacht hinein und brütet über dem Rätsel des Daseins. Auf einmal, wie er in seinen Gedanken durch den Wald reitet, stutzt sein Esel und steht starr. Die stumme Kreatur hat Gott gesehen, den der Prophet zu erblicken sich vergeblich müht.“ In: SW XXXII. S. 257. Z. 34-40.

In diesem Gedicht „tritt an Stelle der vier Sprachen, welche der Prophet versteht, die ganze Wirrnis des aufgehäuften überlieferten Wissens“. In: SW XXXII. S. 258. Z. 1-3.

29858 SW XXXII. S. 261. Z. 34.

29859 SW XXXII. S. 261-162. Z. 38-39//1-4.

29860 „Zu jenen jugendlichen Aspirationen, deren Geist im allgemeinen ein christlicher, einigermassen germanischer zu nennen ist, findet sich plötzlich ein unerwartetes Vorbild hinzu, dessen Form und Gesinnung völlig lateinisch, ja antik und heidnisch ist.“ In: SW XXXII. S. 262. Z. 32-36.

29861 SW XXXII. S. 262. Z. 25-26.

29862 SW XXXII. S. 267. Z. 12-13.

„Alles frühere Streben schien ihnen nur auf das jetzige hinauszudeuten, und es schien ihnen ein leichtes, die Ausdrucksweise des Platon und die der Evangelien, nicht minder die indische oder persische und noch sonstige Terminologien als die Dialekte einer einzigen Sprache zu erfassen.“ In: SW XXXII. S. 268. Z. 16-20.

Dies führt Hofmannsthal auch dazu, Jean Reynaud einzubeziehen; in seinem Werk „>>Terre et ciel<< [spricht er einen] vagen Pantheismus [an] worin die sittlichen Fragen mit einer Sicherheit erörtert sind, wie sie nur ein solcher aufbringen kann, dem niemals Zweifel an der Sprache, als einem höchst trügerischen Ausdrucksmittel, gekommen sind.“ In: SW XXXII. S. 268. Z. 31-35.

29863 SW XXXIII. S. 19. Z. 10-11.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 19. Z. 15, SW XXXIII. S. 19. Z. 17, SW XXXIII. S. 20. Z. 17.

29864 „[...] und wenn er Abends unter weißblühenden Bäumen ihn Träumerei anfällt, so sei er Leander, ehrfürchtig vor den Göttern, den Tod nicht achtend, und schwimme in dunkler Fluth auf einen Thurm zu, aus dem eine bunte Laterne verheißungsvoll leuchtet.“ In: SW XXXIII. S. 21. Z. 29-32.

sechzehnten Ludwig darstellten, auf das Notenblatt gestellt“) ²⁹⁸⁶⁵ oder ebenso durch die Betrachtung der Religion in der *Ansprache im Hause des Grafen Lanckoroński* (1902), sind doch unter diesen Kunstwerken mitunter Götterbilder der Antike zu finden (SW XXXIII. S. 8-9. Z. 37-41//1-2). Hofmannsthal betont hier nicht nur die Integration der Götterwelt in die Kunst, ²⁹⁸⁶⁶ er hebt auch dessen Unverbrüchlichkeit hervor: „Ja, geformt haben Tausende, haben die Einzelnen und die Völker, und was sie zur Form emportreiben konnten, das lebt ewig: Kunstwerk, Symbol, Mythos, Religion.“ ²⁹⁸⁶⁷ Für Hofmannsthal, das zeigt sich auch hier in dieser theoretischen Schrift, sind Religion und Kunst vereinbar und nicht aufs Äußerste getrennte Sphären. Zudem liefert Hofmannsthal auch hier einen Zug zu Goethe, wenn es heißt: „die Kunst [...] lässt sich ohne Enthusiasmus weder fassen noch begreifen. Wer nicht mit Erstaunen und Bewunderung anfangen will, der findet nicht den Zugang in das innere Heiligthum.“ ²⁹⁸⁶⁸ Auch in der Schrift *Die Duse im Jahre 1903* (1903) zeigt sich die Einbindung der Religion, hier durch die Kunst der Duse. ²⁹⁸⁶⁹ Zudem offenbart Hofmannsthal in diesen Schriften, dass die tiefe Ergriffenheit, die der Mensch durch die Kunst erfahren kann, am ehesten mit dem verglichen werden kann, wie der Mensch in der Vergangenheit der Religion begegnet war. Das Erleben der Religion, zeigt sich aber beispielhaft durch die Kunst, hier durch die Darstellung der Duse auf der Bühne. ²⁹⁸⁷⁰ Zudem zieht er einen Vergleich zwischen Goethe, der Dichterseele und der Duse; die Schauspielerin ist für Hofmannsthal zudem eine „priesterliche Seele“, ²⁹⁸⁷¹ die es danach verlangt, sich „geradewegs herzugeben, und findet nur Gleichnisse“. ²⁹⁸⁷² Hofmannsthal bedient sich auch hier der antiken Sphäre, wenn er sie mit Phytia gleichsetzt, die „sich aus dem heiligen Hain verirrt hat“ ²⁹⁸⁷³ und nun nicht mehr zurückfinden kann zu der „dampfenden Kluft, die ihr die Raserei des Gottes eingibt“. ²⁹⁸⁷⁴ Ebenso zeigt sich in diesem Sinne die Einbindung der Religion in der Schrift *Die Bühne als Traumbild* (1903), wenn Hofmannsthal sich hier über den Bühnenbildner äußert, der religiös empfinden soll. ²⁹⁸⁷⁵ Ein solcher Bühnenbildner ist für Hofmannsthal ein Meister seines Faches, ist er doch fähig, dem „betenden Gretchen[...]“ ²⁹⁸⁷⁶ solche Strahlen durch die Seele zu schicken. ²⁹⁸⁷⁷ Hofmannsthal zeigt hier auf, dass der Künstler, in diesem Fall der Bühnenbildner, eine Fähigkeit der Seele haben muss die der des religiösen Menschen gleichkommt (SW XXXIII. S. 42. Z. 3-9). Durch dieses seelische Vermögen ist der Bühnenbildner fähig, auf der Bühne die „Altarflamme für den Oedipus“ ²⁹⁸⁷⁸ anzuzünden, die mitunter „die Läuterungen dieses Dramas beleuchtet“. ²⁹⁸⁷⁹ Auch in der Schrift *Sommerreise* (1903) zeigt sich die Einbindung der Religion, so durch die Wanderung des Reisenden durch Italien, ²⁹⁸⁸⁰ wodurch sich eine fantastische

29865SW XXXIII. S. 15. Z. 11-13.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 16. Z. 16-24, SW XXXIII. S. 16. Z. 36, SW XXXIII. S. 18. Z. 18.

29866„Was für ein sonderbarer Traum ist ein früher Gobelin! Welche ganz gebundene, besondere Welt! Welche Möglichkeit, den Engel so zu behandeln wie die Blume, die Geberde einer Jungfrau mit den Biegungen eines Lilienstengels in geheime Harmonie zu bringen, die Wappenschilder auf einem Schild in räthselhafte Concordanz mit dem Lächeln eines Gesichtes.“ In: SW XXXIII. S. 9. Z. 5-10.

Hofmannsthal verweist in Folge dessen auf die „symbolischen Gebilde des Orients“ (SW XXXIII. S. 10. Z. 17): „Denken Sie an das, was wir aus den Tempeln und Pagoden in ungezählten Frachten herübergetragen, aus den geheimsten Kammern, aus dem Innersten der Heiligthümer herausgebrochen haben: an jenen Wald von Gestalten, jenes Chaos von Erscheinungen; an die Gottheiten, welche ihre träumerischen Glieder auf Lotosblüthen wiegen, welche auf dem symbolischen Pfau, auf der heiligen Schildkröte einhergeschwebt kommen; an jene, welche den zackigen Blitz in Händen haben und jene, welche von Flammen wie mit einem Mantel umgeben sind; und an jene Dämonen, deren Leiber in Schnäbel und Flügel und Krallen auslaufen.“ In: SW XXXIII. S. 10. Z. 17-27.

29867SW XXXIII. S. 10. Z. 28-30.

29868SW XXXIII. S. 11. Z. 37-40.

29869SW XXXIII. S. 22. Z. 15-18.

29870SW XXXIII. S. 22. Z. 22-26.

29871SW XXXIII. S. 25. Z. 5.

29872SW XXXIII. S. 25. Z. 5-6.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 25. Z. 30-31.

29873SW XXXIII. S. 26. Z. 2.

29874SW XXXIII. S. 26. Z. 3-4.

29875SW XXXIII. S. 41. Z. 1-7.

29876SW XXXIII. S. 41. Z. 13.

29877SW XXXIII. S. 41. Z. 17.

29878SW XXXIII. S. 42. Z. 37.

29879SW XXXIII. S. 42. Z. 38-39.

29880SW XXXIII. S. 27. Z. 28.

Schilderung der Umgebung zeigt („irgend ein Dickicht, durch dessen Stämme eine wundervolle Nacktheit zu schimmern scheint, dessen Ranken noch schaukeln von Flüchten feuchter, leuchtender, göttlicher Wesen.“).²⁹⁸⁸¹ Die Religion ist aber auch Teil des Landes, welches er als das schöne Cadurin wahrnimmt und welches beispielhaft herangeführt wird durch die Konzeption; in diesem Landstrich, so Hofmannsthal, verbindet sich alles zu einem großen Ganzen.²⁹⁸⁸² Auch zeigen sich die Gebäude des Glaubens eingelassen in das italienische Land, welches der Reisende besieht.²⁹⁸⁸³ Der Reisende, als ein Moderner, betrachtet das Land ebenso, genießt die Schönheit dieses Landes und spricht von einer Seligkeit im Empfinden dieser.²⁹⁸⁸⁴ Letztendlich steht der Reisende vor der Rotonda, dem Symbol für Hofmannsthals Konzeption in diesem Werk; und auch in Bezug auf diese Rotonda zeigt sich das Motiv ganz im Sinne der Konzeption: „Sie ist nicht Haus, nicht Tempel, und ist beides zugleich. Sie ist ein einziger riesiger runder Saal, bedeckt von einer Kuppel, aus vier Toren mündend auf vier säulengetragene Vorhallen, die jede sich in einer Treppe nach außen ergießt. Der Herrlichkeit dieser Rotunde ist alles unterworfen: die Gemächer des Hauses sind eingebaut in die Pfeiler, in die Bögen, die dies große reine Ganze tragen; Gemächer umgeben verborgen das Stirnband der Rotunde und münden unter der Kuppel in den hohen Saal; Gemächer sind versenkt unter die vier freien Treppen und blicken aus vergitterten Fenstern finster wie Sklaven, auf deren Nacken diese Herrlichkeit lastet.“²⁹⁸⁸⁵ So zeigt sich das Motiv auch durch Hofmannsthals Überlegungen bezüglich der Bewohner dieser Rotonda, und es wird vermutet, dass Götter oder Menschen göttlichen Blutes in ihnen gelebt haben mögen.²⁹⁸⁸⁶ Ebenso beschreibt Hofmannsthal auch die Treppen dieser Rotonda; so dürfte auf einer dieser vier Treppen ein Krieger stehen, ein „furchtbarer Gott der Zerstörung“.²⁹⁸⁸⁷ Als beherrschende Macht aber erscheint die Natur, die diesen Palladio geschaffen hat, der die Konzeption Hofmannsthals verdeutlicht, und sie ist es auch, die das Gebäude wieder als endlich zeigen wird.²⁹⁸⁸⁸

In der Schrift *Lafcadio Hearn* (1904) zeigt sich das Motiv durch den Verstorbenen Hearn, den er als ein Adoptivkind Japans bezeichnet, eines Japans, welches voller „Frömmigkeit“²⁹⁸⁸⁹ ist und das den Tod seiner Söhne bedauert. Hearn ist für Hofmannsthal dabei ein Autor, der sich der Konzeption bewusst war, wissend auch, dass der tiefe Glaube des Menschen durch das moderne Zeitalter, durch einen neuen Glauben an die Wissenschaft, überlagert worden ist: „Vor seinen Augen stand alles, und alles war schön, weil es von innen her mit dem Hauch des Lebens erfüllt war: das alte Japan, das fortlebt in den verschlossenen Parks und den unbetretenen Häusern der großen Herren und in abgelegenen Dörfern mit kleinen Tempeln - und das neue Japan, durchzogen von Eisenbahnen, fiebernd von den Fiebern Europas; der einsame Bettler, der von

29881SW XXXIII. S. 28. Z. 3-6.

„Die Dörfer hängen drunten zwischen der Straße und dem wilden Fluß, und der vergoldete Engel auf der Spitze ihres Kirchturmes funkelt herauf aus der Tiefe.“ In: SW XXXIII. S. 28. Z. 13-15.

29882SW XXXIII. S. 29. Z. 14-18.

„[...] und Pfad und Brücke die Dörfer verknüpfen und Steige hinabführen von der Hütte des Ziegenhirten, neben dem der Adler horstet, zu der Mühle unten, die im ewigen Wassersturz steht und feucht und grün überwuchert ist, und der Wind Glockenklang herauf trägt und Glockenklang herab und von drüben und von jenseits“. In: SW XXXIII. S. 28. Z. 33-38.

29883SW XXXIII. S. 29. Z. 29. Z. 40.

29884„Wie selig muß der eine sein, wie vollgesogen mit reinem Glück des Daseins, der das Haupt zurückgelegt hat, den weichen Mund halb offen, den Blick ins Leere, und zuhört“. In: SW XXXIII. S. 31. Z. 25-28.

29885SW XXXIII. S. 32. Z. 4-14.

„Was den Hügel von Vicenza krönt, ist nicht mehr Tempel, nicht mehr Haus, und mehr als beiden. Ein unsterblicher Traum, ein wundervoll geformtes Ziel, nach welchem der Drang der fernen Berge, der Drang der starken Wässer hinzuwollen scheint, das er erreicht, dessen Rand er umwandelt, an dessen vier Treppen er sich hinschmiegt, gestillt, erlöst durch ein Gleichnis.“ In: SW XXXIII. S. 33. Z. 13-18.

29886„Zu solcher Lust scheint dieses Haus gebaut, als sei es nicht für sterbliche Menschen gebaut, sondern für Götter. Waren es aber Menschen, so müssen sie etwas von goldenen Blut der Götter in den Adern gehabt haben“. In: SW XXXIII. S. 32. Z. 15-18.

29887SW XXXIII. S. 32. Z. 25.

Weiter, heißt es: „Und zu den Sternen, zum funkelnden Gürtel des Orion, zum schweigenden Schatten jener Riesenberge hin, die göttlich Reinheit niederhauchen, dürfte zuoberst auf der dritten Treppe einer beten, einsam, bebend vor Jugend und Ehrfurcht. Und auf der rückwärtigen, der finster brütenden weiten Ebene zu, dürfte Mord geschehen. Und alle vier wüßten nichts voneinander.“ In: SW XXXIII. S. 32. Z. 31-36.

29888„Sie trieb den Palladio hinauf, mit trunkenden Blicke hier Ebene, Meer, Gebirge und Stadt in sich zu saugen und den Hügel, der die wundervolle Landschaft krönt, mit seinem Träume zu krönen. Wie jener in der Wüste aus seines Herzens Sehnsucht heraus die Leiter träumte, deren Sprossen die Engel auf und nieder wandeln, so träumte dieser hier aus der Fülle seines Innern diesen übermenschlichen kuppelgekrönten Saal und diese vier Stiegen“. In: SW XXXIII. S. 32-33. Z. 40-41//1-5.

29889SW XXXIII. S. 53. Z. 17.

Buddha zu Buddha zieht, und das große neugeformte, mit uraltem Todesmut erfüllte Herr; der kleine Begräbnisplatz neben der Straße, den spielenden Kinder aus Kot und Holzstücken bauen, und das große Osaka“.²⁹⁸⁹⁰ Vollkommen ausgelöscht jedoch ist diese in der Vergangenheit empfundene Religion noch nicht, hat Hearn sie doch, Dank seines Verständnisses alles in der Welt wahrzunehmen und als Autor ein Sinnbild der Gegenwart zu sein, dazu gebracht, auch „die Worte uralter Weise, frommer Regenten“²⁹⁸⁹¹ in sich aufzunehmen. So verweist Hofmannsthal schließlich auch auf Hearn's Anekdote, die „Geschichte der >>Nonne im Tempel von Amida <<“,²⁹⁸⁹² über die er sagen kann: „Das ist Philosophie, wenn ich nicht irre. Aber es läßt uns nicht kalt [...] So ist es wohl Religion.“²⁹⁸⁹³ Ebenso zeigt sich Hofmannsthal's Auseinandersetzung mit der Religion in der Schrift *Madame de La Vallière* (1904). So bezeichnet Hofmannsthal diese, trotz ihrer Affäre mit dem König, als tugendsam: „Sie hatte so viel Tugend an sich als die Montespan Laster.“²⁹⁸⁹⁴ Hofmannsthal schildert sie dabei mehr als Opfer ihrer Schwäche, ihrer Jugend und dem gesellschaftlichen Druck, dem König in seinem Verlangen nach ihr nachzugeben.²⁹⁸⁹⁵ Doch auf Druck der Montespan, hatte sich der König von dieser Frau abgewandt und sie am Hof gedemütigt; sie jedoch nahm diese Demütigung gleichsam als „Buße“²⁹⁸⁹⁶ an. Hofmannsthal hebt besonders am Leben dieser Frau hervor, dass sie nicht an ihren Erlebnissen zerbrochen ist, sondern dass sie sich vielmehr ein neues Leben als Nonne geschaffen hat,²⁹⁸⁹⁷ ein Leben von dem sie sagen konnte, dass sie in ihm nun endlich das Glück gefunden hat.²⁹⁸⁹⁸ Vor diesem Leben als Nonne hatte sie sich aber bewusst in diese Demütigungen am Hofe des Königs ergeben, denn: „Gott, sagte sie, habe ihr Herz gerührt, ihr ihre Sünde zu erkennen zu geben. So hätte sie gedacht, sie müsse Buße tun, also leiden, was ihr am schmerzlichsten wäre gewesen: des Königs Herz zu teilen und von ihm verachtet zu werden.“²⁹⁸⁹⁹ Was Hofmannsthal hier hervorhebt, ist, dass sie ihre Situation ertragen hat, ohne dass sie ihr „engelshafte[s] Gesicht[...]“²⁹⁹⁰⁰ angetastet hatte, und dass obwohl sie sich den „Himmel zur Hölle um[ge]schaffen“²⁹⁹⁰¹ hatte, um letztendlich sich nur noch im Gespräch mit „Gott“²⁹⁹⁰² zu befinden.²⁹⁹⁰³ Ebenso zeigen sich Bezüge zum Motiv in >Zum Tode Theodor Herzls< (1904) durch Hofmannsthal's Versicherung an die Witwe Herzls, dass er diesen als einen „guten und vornehm gesinnten Menschen“²⁹⁹⁰⁴ erlebt hat, als auch in der Schrift <Hundert Jahre nach Schillers Tod> (1905) in Bezug auf Schillers Schriften und deren Einfluss auf Hofmannsthal's eigene Werke,²⁹⁹⁰⁵ und deutlich auch in Hofmannsthal's Schrift *Der begrabene Gott, Roman von Hermann Stehr* (1905), wenn es über das besprochene Werk heißt: „Hier greift im Finstern eine riesige Hand, eine Schöpferhand, um das Ganze von drei Menschen herum und kommt dabei an die dumpfen Ketten, die alles Irdische aneinanderknüpfen.“²⁹⁹⁰⁶ Auch in dieser Schrift erfolgt dabei der Bezug zum Motiv durch Hofmannsthal's Verständnis von der Konzeption, hat Stehr doch drei ganze Menschen geschaffen: „Eines

29890SW XXXIII. S. 53. Z. 24-33.

29891SW XXXIII. S. 54. Z. 8.

29892SW XXXIII. S. 54. Z. 35-36.

29893SW XXXIII. S. 55. Z. 3-5.

29894SW XXXIII. S. 56. Z. 5-6.

29895„[...] alle Menschen haben ihr dazu geraten und geholfen. Und sie war sehr jung. Aber im Grunde war sie modest und tugendsam und hatte ein gutes Gemüt.“ In: SW XXXIII. S. 56. Z. 8-10.

29896SW XXXIII. S. 56. Z. 13.

29897SW XXXIII. S. 56. Z. 22.

29898SW XXXIII. S. 56. Z. 24.

29899SW XXXIII. S. 56. Z. 26-29.

„In den drei Jahren nach des Königs Liebe hätte sie wie eine verdammte Seele gelitten und Gott alle ihre Schmerzen aufgeopfert für ihre begangenen Sünden. Denn wie ihre Sünde, so hätte auch ihre Buße öffentlich sein müssen und alles am gleichen Ort.“ In: SW XXXIII. S. 56. Z. 29-33.

29900SW XXXIII. S. 57. Z. 7.

29901SW XXXIII. S. 57. Z. 8.

29902SW XXXIII. S. 57. Z. 10.

29903Hofmannsthal betont hier vielfach das tugendhafte Verhalten der Frau, auch gerade in dem Sinne wie sie auf die Demütigungen reagiert hat (SW XXXIII. S. 57. Z. 15-19, SW XXXIII. S. 57. Z. 20-24).

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 57. Z. 33-34.

29904SW XXXIII. S. 50. Z. 10-11.

29905„Ob ich den künstlerischen oder den geistigen und sittlichen Einfluß seiner Arbeiten auf meine Entwicklung höher anschlage, läßt sich nicht entscheiden, da diese Dinge ineinanderfließen: die ungeheure sittliche Kraft eines Menschen wie Schiller wirkt heute stärker durch die Schwungkraft seiner Rede und architektonischen Kraft des Szenariums“. In: SW XXXIII. S. 94. Z. 15-19.

29906SW XXXIII. S. 69. Z. 3-6.

Menschen Reden, Denken, Fühlen, und der anderen Menschen Reden, Denken, Fühlen, wo ist die Grenze? Ein Mensch und ein Gott, wo ist die Grenze? Alle Grenzen verwischt.“²⁹⁹⁰⁷ So definiert Hofmannsthal das Mensch-Sein in dieser Schrift unmittelbar angelehnt an Gott, wenn es heißt: „Wohl aber sind sein Leib und sein Gott ineinander vermischt, sein Tun und sein Leiden, sein Leid und seine Lust, seine Rede und sein Stummsein, und er und alle anderen. Diese alle sind untereinander gemengt und alle Grenzen verwischt. Einen Menschen begrenzen. Einen Menschen schaffen. Wer, außer dem Gedankenlosen, spricht es aus?“²⁹⁹⁰⁸ Neuerlich kommt Hofmannsthal aber wieder darauf hinaus, dass hier drei ganze Menschen geschaffen worden sind, wobei der Künstler gottgleiche Züge erhält: „Mit Schöpferhänden sind hier, wie im Dasein, die Grenzen verwischt zwischen dem Leib und dem was draußen ist, zwischen dem Leiden und dem Tun, zwischen Freiheit und Unfreiheit, zwischen dem Menschen und seinem Gott, und aus verwischten Grenzen sind Gestalten geschaffen.“²⁹⁹⁰⁹ Auch durch die Schrift *Schiller* (1905) zeigt sich Hofmannsthals Beschäftigung mit der Religion in den theoretischen Schriften von 1902-1907, und zwar mitunter durch Schillers früheste Gedichte²⁹⁹¹⁰ und deren verlorenen Bezug zu Gott. Hofmannsthal bezeichnet Schiller aber auch als einen „Abenteurer“,²⁹⁹¹¹ der durch die Welt und ihre Anschauungen zog: „Die Welt Kants, die Welt der Alten, die Welt des Katholizismus: er wohnte in jeder von ihnen.“²⁹⁹¹² Hofmannsthals Bezug zur Religion zeigt sich auch hier ganz unter der Konzeption stehend; eben weil Schillers Blick grenzenlos gewesen ist, heißt es: „Sich groß zu fassen wissen, und wäre es auf dem Schafott, wäre es im Augenblick, da man so unüberlegt und unmoralisch als möglich handelt, dies ist etwas, dies ist viel, unendlich viel. Wissen, daß man ein großer Herr ist, weil man Mensch ist, nichts als das, dies lehrt doch vielleicht zu leben und zu sterben.“²⁹⁹¹³ Auch Schillers bei seinem Tod noch unvollendete Werke, tragen für Hofmannsthal den Schein der Konzeption die die Religion einbezieht. So sollte eines der Werke in Russland spielen, erfüllt von einem Garten gleich jenem aus dem Hohelied.²⁹⁹¹⁴ Dabei geht Hofmannsthal letztendlich auch auf die Entwicklung in der Literatur von Maria Stuart zu Siegfried ein und damit auf den Einbruch des Glaubens in der Moderne, wenn es heißt: „denn zwischen beiden Welten liegt großes Geheimnis, liegt Schopenhauer, liegt ein Hereinlassen des Todes in die Welt, ein Nacktwerden und Großwerden der Seele, liegt jene Trunkenheit, um derentwillen die Romantiker ihr Selbst und ihre Kunst wie Perlen im Wein des Lebens zergehen ließen.“²⁹⁹¹⁵ Ebenso zeigt Hofmannsthals Schrift *Sebastian Melmoth* (1905) seine Auseinandersetzung mit der Religion. Ähnlich wie man bei Hofmannsthal eine Wandlung zum Sozialen festzustellen glaubte, beleuchtet Hofmannsthal in dieser Schrift die in der Gesellschaft gesehene „Wandlung“²⁹⁹¹⁶ an Oscar Wilde: „Man spricht von einem Ästheten, aus dem ein neuer Mensch geworden ist, ein Gläubiger, gar ein Christ.“²⁹⁹¹⁷ Hofmannsthal jedoch zweifelt diese Entwicklung an, ebenso wie er Wilde überhaupt abspricht, ein Ästhet zu sein, was eben mit seiner Definition dieses Wortes in Verbindung steht. Denn ein Ästhet zu sein bedeutet für Hofmannsthal im Leben zu stehen, voll „Scheu und Zurückhaltung, voll Zucht“²⁹⁹¹⁸ zu sein, wie es in seinen Augen Walter Pater gewesen ist. Wilde gegenüber zeigt er sich kritisch, wenn es heißt: „Ein Ästhet ist naturgemäß durch und durch voll Zucht. Oscar Wilde aber war voll Unzucht, voll tragischer Unzucht. Sein Ästhetizismus war etwas wie ein Krampf.“²⁹⁹¹⁹ Weitere Bezüge zum Motiv zeigen sich in *Eines Dichters Stimme* (1905) durch Hofmannsthals Überlegungen über den Dichter, durch die Hofmannsthal eine

29907SW XXXIII. S. 69. Z. 18-20.

29908SW XXXIII. S. 69. Z. 23-28.

29909SW XXXIII. S. 69. Z. 29-33.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 70. Z. 1-5.

29910„[...] der arme Militärzögling, öd, dumpf, von Gott und der Welt verlassen, [...] und ruft in seiner Brust das Weltall herauf, die ewigen Mächte ... >>Acheronta movebo!<<“ In: SW XXXIII. S. 72. Z. 17-20.

29911SW XXXIII. S. 72. Z. 27.

29912SW XXXIII. S. 72. Z. 30-31.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 74. Z. 5-7.

29913SW XXXIII. S. 73. Z. 25-29.

29914SW XXXIII. S. 74. Z. 15-16.

29915SW XXXIII. S. 75. Z. 15-19.

29916SW XXXIII. S. 63. Z. 3.

29917SW XXXIII. S. 63. Z. 4-6.

29918SW XXXIII. S. 63. Z. 27.

29919SW XXXIII. S. 63. Z. 27-30.

Verbindung von Kunst und Religion vornimmt,²⁹⁹²⁰ in dem *Prolog zu Ludwig von Hofmanns Tänzen* (1905) durch den Maler Ludwig von Hofmann (1861-1945) und dessen Werke²⁹⁹²¹ und in *Die Briefe Diderots an Demoiselle Voland* (1905), wenn Hofmannsthal hier ein Zitat Goethes liefert: „>>Diderot ist Diderot, ein einzig Individuum; wer an ihm oder seinen Sachen mäkelte, ist ein Philister, und deren sind Legionen. Wissen doch die Menschen weder von Gott, noch von der Natur, noch von ihresgleichen dankbar zu empfangen, was unschätzbar ist.<< (Schrieb Goethe 1831, den 9. März, an Zelter.)“²⁹⁹²² Was Diderot ausmacht, so Hofmannsthal, ist auch in dieser Schrift nichts anderes als die Konzeption. Von diesem strömt etwas aus, das voller Lebendigkeit und „Gottähnlichkeit“²⁹⁹²³ ist. Überdeutlich zeigt sich Hofmannsthals Auseinandersetzung, im Sinne der Konzeption, auch in der Schrift *Shakespeares Könige und grosse Herren* (1905). Die ersten Bezüge zum Motiv verdeutlichen ein Aufgehobensein in der Religion dieser Figuren: „Und das Dasein des stillen Klosters mit Bruder Thomas und Bruder Peter, mit soviel Ruhe, soviel Geborgenheit neben diesem Kerker, neben dem Palast, darin der böse Angelo haust wie die giftige Spinne im Mauerwerk.“²⁹⁹²⁴ Überdeutlich zeigt sich das Motiv auch hier in Verbindung mit der Konzeption stehend. Hofmannsthal betont die Atmosphäre der Werke, dieses Verbunden-sein zwischen den einzelnen Figuren, wobei dies auch die negativen Seiten der menschlichen Seele einschließt: „Und zwischen diesen Gestalten, damit noch überall Leben ist und das Licht überall über lebendes Fleisch hinspielt und der Schatten überall Lebendes modelliert [...] welch ein Ganzes, nicht der Berechnung, nicht des Verstandes, nicht einmal der Emotionen, ein Ganzes nicht aus dem Gesichtspunkt der Farben allein, nicht aus dem der Moral allein, nicht aus dem der Abwechslung von Schwer und Leicht, von Traurig und Heiter allein, sondern aus allem diesen zusammen welch ein Ganzes »vor Gott«, welch eine Musik!“²⁹⁹²⁵ Hofmannsthal verweist innerhalb seiner Ausführungen auch auf die adelige Sphäre der Werke Shakespeares, die mit „keine[r] Vision zu vergleichen“²⁹⁹²⁶ ist, es sei denn durch jene den „Göttern nahverwandten Helden“²⁹⁹²⁷ vor Troja. Damit bedient sich Hofmannsthal auch hier der Sphäre des Religiösen, um die Konzeption zu verdeutlichen (SW XXXIII. S. 90. Z. 21-29). Aber Hofmannsthal stuft mitunter auch andere Werke herab, in denen mitunter „Pfaffen oder Advokaten“²⁹⁹²⁸ reden, nur um die Stärke der Shakespeare’schen Redenden zu verdeutlichen. Hofmannsthal bemerkt zudem, dass es auch bei Shakespeare Figuren gibt, die diese Atmosphäre nicht haben, diese Stellung zum Leben, und führt Macbeth auf.²⁹⁹²⁹ Dabei zeigt sich auch in dieser Schrift, dass Hofmannsthal sich mitunter religiös konnotierter Wörter bedient, um die atmosphärische Stellung der Figuren zum Leben zu schildern, was jedoch im Sinne der Konzeption erfolgt.²⁹⁹³⁰ Ebenso zeigt sich das Motiv in *Die unvergleichliche Tänzerin* (1906)²⁹⁹³¹ durch die Tänzerin Ruth St. Denis

29920, „Dichter sind sie und eine Lust will aus ihrem Mund und wäre es eine Lust voll Grauen. Priester sind sie, so müssen sie weihen, und wäre es der Abgrund vor ihren Füßen. Angstvoll werfen sie ihre Gedichte hin, wie Blütenzweige in ein reißendes Gewässer und die Seelen der anderen flattern nieder wie versprengte Tauben, sich auf den treibenden Zweigen auszuruhen.“ In: SW XXXIII. S. 98. Z. 19-25.

29921, „[...] wo sie wettlaufen, am heiligen Tempel, woe si in Weihezügen nackt hinschreiten und im Walde das gleiche Spiel ihrer Götter und ihrer Hirten und gegen den Himmel ihre goldenen Statuen erhöht, daß das Auge noch die Sternbilder ausmessen kann an dem Abstand vom Gürtel zur Brust nackter Göttinnen.“ In: SW XXXIII. S. 101. Z. 11-16.

29922 SW XXXIII. S. 66. Z. 2-6.

29923 SW XXXIII. S. 67. Z. 8.

29924 SW XXXIII. S. 82. Z. 3-7.

So zeigt sich auch früh in der Schrift die Unterstützung Gottes: „Und in dem Mund des Mädchens, das hilflos ist, das verraten ist, welche Kraft, welches Schwert Gottes auf einmal in ihrer Hand!“ In: SW XXXIII. S. 81. Z. 39-40.

29925 SW XXXIII. S. 82. Z. 15-31.

29926 SW XXXIII. S. 83. Z. 36.

29927 SW XXXIII. S. 83. Z. 39.

29928 SW XXXIII. S. 88. Z. 7.

29929, „Mir ist dann, Shakespeare habe ihn mit einer besonderen Furchtbarkeit umgeben, wie eine eisige Todesluft um ihn streichen lassen – einen gräßlichen Anhauch der Hekate –, die rings um die Gestalt alles Lebendige, Leicht- Vermittelnde, mit Menschen Verbindende weggezehrt hat“. In: SW XXXIII. S. 90-91. Z. 41//1-4.

29930 SW XXXIII. S. 91. Z. 25-34.

29931 Neben Isadora Duncan betont Zander in seiner Arbeit über den Ausdruckstanz das Religiöse des Tanzes von Ruth St. Denis, und zeigt in Bezug auf Hofmannsthal auf, der sie 1906 durch Harry Graf Kessler kennengelernt hatte, dass er eine „Sinnlichkeit ins Geistige“ erkannte. In: Zander, Helmut: Körper Religion. Ausdruckstanz um 1900: Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis. S. 208. In: Drehsen, Volker: Protestantismus und Ästhetik. Religionskulturelle Transformationen am Beginn des 20. Jahrhunderts. Chr. Kaiser Gütersloher Verlagshaus. Gütersloh. 2001, S. 224. Zudem heißt es bei Zander: „Die Verflechtung von Tanz und Religion hat sie aber wie keine ihrer Kolleginnen ins Zentrum ihres Lebens gerückt.“ In: Zander, S. 218.

und ihre indischen Tempeltänze, und durch den Einfluss des indischen Lebens und dieser Religion durch ihre Tänze.²⁹⁹³² Für Hofmannsthal ist diese „Tempeltänzerin“²⁹⁹³³ und sind ihre „Tempeltänze“²⁹⁹³⁴ erschaffen vom Augenblick. Auch in dieser Schrift greift Hofmannsthal auf den Begriff der Vision zurück, hier allerdings in einem definitiv religiösen Zusammenhang, wenn es heißt: „Hier ist nichts sentimental, nichts allegorisch, und auch das Kostüm, diese glitzernde Verhüllung, die unter dem Zauber der rhythmischen, anschwellenden Bewegung einer plötzlichen Nacktheit weicht, deren Vision geheimnisvoll ist durch die fremde Färbung des Leibes, und ernst, streng wie die Vision einer hüllenlosen, heiligen Statue im verschlossenen Tempelraum, auch dieses Kostüm aus starrendem Goldstoff [...] ist von unendlich untergeordneter Bedeutung.“²⁹⁹³⁵ Hofmannsthal beschreibt des weiteren auch die Wirkung der Frau auf seine Person, obgleich er sie nur eine Viertelstunde auf der Bühne erlebt hatte.²⁹⁹³⁶ Dabei zeigt sich auch in dieser Schrift die Bedeutung der Konzeption angedeutet, die dieser Tanz der Frau aufzeigt, verbindet er doch Wollust mit Keuschheit: „Er ist ganz den Sinnen hingegeben, und er deutet auf Höheres. Er ist wild, und er ist unter ewigen Gesetzen. Er könnte nicht anders sein, als er ist. Es kommt alles darin vor.“²⁹⁹³⁷

Im Sommer trat der Buchhändler und Verleger Hugo Heller an Hofmannsthal mit der Bitte heran, ihm bemerkenswerte Bücher zu nennen, worauf Hofmannsthal mit dem *Brief an den Buchhändler Hugo Heller* (1906) reagierte. Hofmannsthal verweist in dieser Schrift aber auch auf seine Wahrnehmung der Welt und das Streben nach Materiellem: „Aber unsere Zeit, mehr als frühere, hat es in sich, daß sie ein geistiges, ein sittliches Streben, wo es kaufmännischen Unternehmungen beigemischt ist, mit der Wucht des Materiellen niederschlägt, und wie sollten nicht Sie, als die mit dem geistigen Bedürfnisse handelnden Kaufleute, ganz besonders sich verworren und betäubt fühlen unter dem fast grenzenlosen Herandrängen der Masse“.²⁹⁹³⁸ Zu den Büchern, die Hofmannsthal dem Verleger nennt, zählen mitunter *Die Korrespondenz* des Abbé Galiani, den er einen „Weltgeistlichen“²⁹⁹³⁹ heißt, *Die Schriften des Lionardo da Vinci*,²⁹⁹⁴⁰ er verweist auf Lafcadio Hearn der für seine Generation eine „moralische Macht“²⁹⁹⁴¹ ist und auf *Der junge Menzel* von Julius Meier-Graefe, durch welches sich Hofmannsthal neuerlich zu der Literatur seiner Gegenwart stellen kann: „Das höchst prekäre Problem der deutschen bildenden Kunst ist allmählich ein zentrales, ein allgemein sittliches, ein politisches Problem geworden.“²⁹⁹⁴²

Auch in der Schrift *Gärten* (1906) zeigt sich das Motiv und zwar durch die Betrachtung der Vorliebe für den Garten in seiner Gegenwart, wobei sich auch hier die Anbindung an die Konzeption zeigt, wenn es heißt:

29932,„[...] daß sie javanesische Tänzerinnen oft und viel gesehen hat; daß sie die Pagode von Rangoon kennt und >>den liegenden Buddha mit dem unsäglich rührenden Lächeln<<, und andere heilige Stätten, beschattet von tausendjährigen Mangobäumen, türmend auf heiligen Bergen, zu denen uralte Pilgerwege hinanführen und Treppen, gebrochen in den Stein, geglättet und betreten zu einer Zeit, als die göttlichen Figuren des Parthenon noch in der unberührten Flanke eines Berges schliefen.“ In: SW XXXIII. S. 116. Z. 10-17.

29933SW XXXIII. S. 117. Z. 26.

29934SW XXXIII. S. 116. Z. 26.

29935SW XXXIII. S. 117. Z. 24-31.

29936SW XXXIII. S. 117-118. Z. 40-41//1-8.

„Sie steht, sie steigt die Altarstufen herunter, das Blau verlischt, ihr Gesicht ist bräunlich, doch heller als ihr Leib, ihr Gewand fließendes Gold mit Edelsteinen; an den Knöcheln der schönen, statuenhaften Füße sind silberne Glöckchen. In ihren regungslosen Augen ist stets das gleiche geheimnisvolle Lächeln: das Lächeln der Buddhastatue. Ein Lächeln, das nicht von dieser Welt ist.“ In: SW XXXIII. S. 118. Z. 20-25.

29937SW XXXIII. S. 118. Z. 31-33.

Aber auch durch Hofmannsthals Bezug zu seiner eigenen Zeit zeigt sich die Auseinandersetzung mit der Religion: „[...] in dem ein deutscher Jude, [...] von den undurchdringlichsten, erhabensten aller heiligen Bücher des Ostens eine doppelte Übersetzung anfertigt, zuerst französisch, dann deutsch, jede ein bewundernswürdiges Meisterwerk lapidarer Sprache“. In: SW XXXIII. S. 117. Z. 15-19.

29938SW XXXIII. S. 109. Z. 9-14.

29939SW XXXIII. S. 110. Z. 34.

29940„Das Gefühl einer die Naturreiche durchwaltenden Einheit atmet uns mächtig entgegen. Vielleicht noch dies könnte gesagt werden: daß die nervige Kraft des Ausdrucks, ganz Anschauung, von keiner Kunstsprache, keiner gelehrten Handwerkssprache entstellt, annähernd mit gleicher Gewalt uns erfaßt, wie seine Bilder, jene offenbaren Mysterien, gleichnislosen Gruppen göttlich-menschlicher Gestalten, jene unsäglich Felshintergründe und Durchblicke und daß aus diesen geistigen Fragmenten das gleiche sinnlich-seelenhafte Auge uns manchmal anzublicken scheint, als aus den Gesichtern seiner göttlichen Mädchen, Greisinnen und Jünglingen.“ In: SW XXXIII. S. 111. Z. 23-32.

29941SW XXXIII. S. 112. Z. 12.

29942SW XXXIII. S. 112-113. Z. 38-39//1.

„Und dieses Ganze reicht von Baden im Süden bis zu jener Donauecke im Norden, auf der Klosterneuburg thront, und die so schön ist, daß Napoleon sie nach Frankreich mitnehmen zu könne wünschte.“²⁹⁹⁴³ Hofmannsthal selbst verharret bei dieser kleinen Anekdote über Napoleon, dass es diesen danach verlangt hatte, dieses Kloster mit nach Frankreich nehmen zu wollen.²⁹⁹⁴⁴ Ebenso zeigt sich die Beschäftigung mit der Religion in der *Einleitung zu dem Buche genannt die Erzählungen der Tausendundein Nächte* (1906) ebenfalls in Verbindung mit der Konzeption (SW XXXIII. S. 122. Z. 1-6). Neuerlich greift Hofmannsthal auf einen religiösen Terminus zurück, um die Konzeption zu verdeutlichen, attestiert Hofmannsthal diesen Erzählungen doch eine immense Sinnlichkeit, über die es heißt: „da sie ohne Schranken dies Ganze, diese Welt durchflutet, ist sie eine Offenbarung.“²⁹⁹⁴⁵ Wo Andere, so Hofmannsthal, einen „transzendentalen Sinn, eine verborgene höhere Bedeutung“²⁹⁹⁴⁶ erkennen werden, will er durch diese Erzählungen auf ein weit „minder künstliches und weit schöneres, das ganze Gewebe dieser Dichtungen durchsetzendes Phänomen“²⁹⁹⁴⁷ verweisen. So sieht Hofmannsthal, aus dem Blickwinkel der Konzeption heraus, in den Worten etwas von „geheiliger Natur“.²⁹⁹⁴⁸ In diesem Sinne heißt es bei Hofmannsthal weiter: „Es ist keine Ausschmückung gewollt, keine Hindeutung auf Höheres, kein Gleichnis; kein anderes Gleichnis zumindest, [...]“.²⁹⁹⁴⁹ Hofmannsthal verweist hier im Besonderen auf die Sinnlichkeit in diesen Erzählungen, wobei diese mit einer „poetischen Geistigkeit“²⁹⁹⁵⁰ durchzogen ist.²⁹⁹⁵¹ Auch durch die Beispielgeschichte von Alischar und der treuen Summurud²⁹⁹⁵² thematisiert Hofmannsthal das Motiv, ist ihm die Geliebte doch von einem „böse[n] alte[n] Christ[en]“²⁹⁹⁵³ gestohlen worden.

Ebenso zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Schrift *Der Dichter und diese Zeit* (1906). Hofmannsthal bezieht sich in diesem Werk auf den Wandel der Menschen in Bezug auf die Religion in der Moderne: „Waren sonst Priester, Berechtigte, Auserwählte die Hüter dieser Sitte, jener Kenntnis, so ruht dies alles jetzt potentiell in allen: wir könnten manches ins Leben werfen, wofern wir ganz zu uns selbst kämen“.²⁹⁹⁵⁴ Hofmannsthal verweist in dieser Schrift darauf, dass der Mensch den Glauben an einen helfenden, dogmatisch gezeichneten Gott verloren hat; wenn der Mensch sich, so Hofmannsthal, überhaupt noch richtig im Leben gestellt sehen will, so bleibt ihm nur die Besinnung auf sein Ich.²⁹⁹⁵⁵ Was in früheren Generationen der Glaube an Gott war, das ist dem Modernen die Versenkung in die Literatur.²⁹⁹⁵⁶ Der Mensch der Moderne zeigt sich darüber hinaus auch als Suchender und Haltloser, denn dort wo einstmal sein Glaube an einen Gott gestanden hatte, ist eine Leerstelle eingetreten, die es zu füllen galt und was von den Modernen durch den Konsum der Literatur ausgefüllt werden sollte: „Sie suchen in den Büchern, was sie einst vor den rauchenden Altären suchten, einst in dämmernden von Sehnsucht nach oben gerissenen Kirchen. Sie suchen, was sie stärker als alles mit der Welt verknüpfe, und zugleich den Druck der Welt mit eins von ihnen nehme. Sie suchen ein Ich, an dessen Brust gelehnt ihr Ich sich beruhige. Sie suchen, mit einem Wort, die ganze Bezauberung der Poesie.“²⁹⁹⁵⁷ Aufgrund dieser Verschiebung in der Moderne,

29943SW XXXIII. S. 103. Z. 25-28.

29944„Daß er bei diesem Tempo des Lebens solche Liebe aufbrachte für irgendeinen Fleck Erde da und dort, das wird bleiben“ In: SW XXXIII. S. 103. Z. 33-35.

29945SW XXXIII. S. 122. Z. 24-25.

29946SW XXXIII. S. 124. Z. 2-3.

29947SW XXXIII. S. 124. Z. 3-5.

29948SW XXXIII. S. 124. Z. 23.

29949SW XXXIII. S. 124. Z. 24-32.

29950SW XXXIII. S. 124. Z. 37-38.

29951SW XXXIII. S. 124-125. Z. 41//1-4.

29952„[...] so aus dem Nichts in ein wirres Abenteuer hinein das Gefühl Gottes aufgehen zu lassen“. In: SW XXXIII. S. 125. Z. 17-18.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 125. Z. 30.

29953SW XXXIII. S. 125. Z. 9.

29954SW XXXIII. S. 129. Z. 37-40.

Richard Alewyn formuliert in diesem Zusammenhang: „Die Verworrenheit und die Vielfältigkeit der Zeit gestattet es dem Dichter nicht mehr in einer der großen mythischen Formen, als Priester, Seher oder Prophet dem Zeitalter gegenüberzutreten.“ In: Alewyn, S. 8.

29955SW XXXIII. S. 130. Z. 1-6.

29956„Ich sehe beinahe als die Geste unserer Zeit den Menschen mit dem Buch in der Hand, wie der kniende Mensch mit gefalteten Händen die Geste einer anderen Zeit war.“ In: SW XXXIII. S. 133. Z. 9-11.

29957SW XXXIII. S. 134. Z. 3-9.

versteht Hofmannsthal den Dichter als einen „fürstlichen Pilger“, ²⁹⁹⁵⁸ der sein Heim und seine Familie verlassen hatte, um „nach dem Heiligen Lande zu ziehen“. ²⁹⁹⁵⁹ Bei seiner Rückkehr jedoch muss er sich als Fremder in seinem Haus fühlen. Hofmannsthal zeigt aber auch in dieser Schrift die Bedeutung der Konzeption auf; wo einstmals der dogmatische Glauben an einen Gott stand, ist nun der Dichter, und zwar der, der die Gegenwart zusammenführt: „In ihm muß und will alles zusammenkommen. Er ist es, der in sich die Elemente der Zeit verknüpft. In ihm oder nirgends ist Gegenwart.“ ²⁹⁹⁶⁰ Darunter fällt sowohl das Realisieren von „Maria Antoinette um des Schafottes willen und den heiligen Sebastian um der Pfeile willen“. ²⁹⁹⁶¹ Unter der Konzeption zu stehen, was Hofmannsthal von dem Dichter fordert, bedeutet demnach alles in sich aufzunehmen. ²⁹⁹⁶² Hofmannsthal bemängelt in dieser Schrift aber auch den Anspruch der Moderne, die sie an ihre Dichter stellt, verlangt es sie doch nach Ergebnissen (SW XXXIII. S. 143. Z. 5-13). Hofmannsthal zeigt des weiteren auf, dass der Dichter und der Leser sich nicht mehr entsprechen, wie in früheren Epochen, obwohl sich Hofmannsthal gleichsam Vergleiche ersparen will. ²⁹⁹⁶³ In solchen Augenblicken, in denen der Lesende nichts von seiner Seele fernhält, gleicht er dem Dichter und verfügt wie er über eine „schöpferische Gewalt“. ²⁹⁹⁶⁴ So ist für Hofmannsthal, da für ihn Erdichtetes nichts anderes ist als eine „Funktion des Lebendigen“, ²⁹⁹⁶⁵ jenes Erlebnis, welches man bei einem Gedicht von Goethe oder einem von Stefan George erleben kann, gleich zu einem „religiösen Erlebnis, dem einzigen religiösen Erlebnis vielleicht, das ihnen je bewußt geworden ist“. ²⁹⁹⁶⁶ So versteht er das Lesen selbst als religiösen Akt: „Wer zu lesen versteht, liest gläubig. Denn er ruht mit ganzer Seele in der Vision. Er läßt nichts von sich draußen. Für einen bezauberten Augenblick ist ihm alles gleich nah, alles gleich fern“. ²⁹⁹⁶⁷ Ebenso zeigt sich das Motiv in der Schrift *Die Wege und die Begegnungen* (1907) durch die Erlebnisse des Reisenden, bemerkt er doch die Reinheit und Schönheit seiner Umgebung, in der er auch Kirchen bemerkt. ²⁹⁹⁶⁸ Vor allem zeigt sich das Motiv hier deutlich durch den Kreuzweg, heißt es doch: „Die mit Christus leben, gehen immerfort einen Weg bis an sein Ende und wieder zurück, so wie auf jeder Leiter in Jakobs Traum die Engel immerfort aufwärts und abwärts stiegen. Es sind Ruhepunkte auf diesem Weg, die niemand vergessen kann, wie jenes Abendmahl, oder früher das Niederlassen auf einem Bergesabhang, mit Tausenden ringsum, die gekommen waren, zuzuhören. Und es sind Wendepunkte, Kreuzwege, scheinbare Möglichkeiten, diesen anderen Weg zu gehen, schauerliche Momente, die immer und immer wieder von gläubigen Seelen durchlebt werden, wie jenes Innehalten vor den Toren Jerusalems, jenes Warten auf die Eselin, die gebracht werden muss, >>damit das Wort erfüllet werde<<, oder jener höchste, furchtbarste Augenblick auf dem Ölberg. Wer dies angeschaut hat, diesen Weg und die Stationen dieses Weges, hat die Figur erblickt, deren Linien die Wege eines Menschen sind, deren grösstes Geheimnis aber die Punkte sind, wo die Linien umbiegen.“ ²⁹⁹⁶⁹ Dabei steht das Motiv auch hier eingebunden in Hofmannsthals Vorstellung von der Konzeption, die nichts vor dem Menschen fernhalten will, sondern ihm alles offen hält: „Wir sind mit Franz von Assisi ebenso auf dem Weg wie mit Casanova. Und nichts ist und im Grunde seltsamer als ein Mensch, der seine Stelle nicht wechselt. Wir wissen nichts von Sankt Simeon Stylites, als dass er dreissig Jahre auf einer Säule ausgeharrt hat, aber dieses eine Faktum wirft einen starren, schmalen Schatten durch

29958SW XXXIII. S. 137. Z. 2.

29959SW XXXIII. S. 137. Z. 4.

29960SW XXXIII. S. 138. Z. 19-21.

29961SW XXXIII. S. 139. Z. 30-31.

29962„[...] London im Nebel mit gespenstigen Prozessionen von Arbeitslosen, die Tempeltrümmer von Luxor, das Plätschern einer einsamen Waldquelle, das Gebrüll ungeheurerer Maschinen: die Übergänge sind niemals schwer für ihn und er überläßt das vereinzelt Staunen denen, deren Phantasie schwerfälliger ist“. In: SW XXXIII. S. 139. Z. 6-10.

29963SW XXXIII. S. 144. Z. 26-32.

29964SW XXXIII. S. 145. Z. 30.

„Auch sie lesen in diesen seltenen Stunden, die ein Erlebnis sind, und die nicht gewollt werden können, nichts, woran sie nicht glauben, wie die Dichter es nicht ertragen, zu gestalten, woran sie nicht glauben. Ich sage »glauben« und ich sage es in einem tieferen Sinn, als in dem es, fürchte ich, in der Hast dieser ihrem Ende zustrebenden Rede zu Ihnen hinklingt. Ich meine es nicht als das Sich-Verlieren in der phantastischen Bezauberung des Gedichteten, als ein Vergessen des eigenen Daseins über dem Buche, eine kurze und schale Faszination.“ In: SW XXXIII. S. 145-146. Z. 30-38.

29965SW XXXIII. S. 146. Z. 28-29.

29966SW XXXIII. S. 146. Z. 34-35.

29967SW XXXIII. S. 146. Z. 37-40.

29968SW XXXIII. S. 152. Z. 17.

29969SW XXXIII. S. 153. Z. 17-31.

die Jahrhunderte [...]“.²⁹⁹⁷⁰ Hofmannsthal kommt in dieser Schrift auch auf die Bedeutung zu sprechen, die er der Begegnung mit Menschen zuspricht, die für ihn durchaus in die Sphäre des „Göttliche[n]“²⁹⁹⁷¹ hineinreicht. Letztendlich begegnet der Reisende im Traum auch eben jenem Agur,²⁹⁹⁷² an dem Hofmannsthal ebenso die Konzeption verdeutlichen kann, schließt sich doch Schönheit und Alter an ihm nicht aus. Für den Reisenden ist dieser Agur kein „Prediger“,²⁹⁹⁷³ da er kein Redner ist, aber dennoch denkt sich der Reisende ihn wie „Boas“.²⁹⁹⁷⁴ Letztendlich zeigt sich das Motiv auch in *Umriss eines neuen Journalismus* (1907), in dem sich Hofmannsthal auf *Französische Gesellschaftsprobleme* von Oskar H. Schmitz bezieht, wenn es heißt: „Schmitz kommt von einer Beschreibung irgendwelcher Lebensgewohnheiten [...] zu einem Aperçu über die Moral“.²⁹⁹⁷⁵ Hofmannsthal vermittelt in dieser Schrift aber auch den Glauben an eine positive Entwicklung. So denkt er, dass es in der Zukunft kulturelle Journalisten geben wird, denen man auch den Weg ins Soziale offen lassen soll.²⁹⁹⁷⁶

In *Ein Brief* (1902) zeigt sich ein antiker Bezug zur Religion durch Chandos' literarische Pläne, denen gleichsam „sinnliche und geistige Lust“²⁹⁹⁷⁷ zu Grunde liegt. Bezugnehmend zu der früheren literarisch-künstlerischen Phase seines Lebens, in der er die Konzeption und mitunter die Verbindung zwischen Natürlichem und Künstlichem gespürt hatte, kann er sagen: „Oder es ahnte mir, alles wäre Gleichnis und jede Kreatur ein Schlüssel der andern“.²⁹⁹⁷⁸ Doch von dieser früheren Schaffensphase fiel er ab und sieht diesen Abfall auch als göttliche Fügung: „Es möchte dem, der solchen Gesinnungen zugänglich ist, als der wohlangelegte Plan einer göttlichen Vorsehung erscheinen, daß mein Geist aus einer so aufgeschwollenen Anmaßung in dieses Äußerste von Kleinmut und Kraftlosigkeit zusammensinken mußte, welches nun die bleibende Verfassung meines Innern ist.“²⁹⁹⁷⁹ Zudem bekennt er, dass er nicht religiös ist, wohl aber über ein soziales Verständnis verfügt, wie aus seiner früheren künstlerischen Phase deutlich wird: „Aber dergleichen religiöse Auffassungen haben keine Kraft über mich; sie gehören zu den Spinnennetzen, durch welche meine Gedanken hindurchschießen, hinaus ins Leere, während so viele ihrer Gefährten dort hängen bleiben und zu einer Ruhe kommen.“²⁹⁹⁸⁰ Gleichsam deuten die Äußerungen Chandos' nicht nur die Distanz zur Religion an, sondern er ahnt auch, dass er durch diese eine Ruhe gewinnen könnte, die ihm momentan

29970SW XXXIII. S. 154. Z. 31-37.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 154-155. Z. 39-40//1-2.

29971SW XXXIII. S. 155. Z. 22.

In diesem Sinne, heißt es auch: „Die Begegnung verspricht mehr, als die Umarmung halten kann. Sie scheint, wenn ich so sagen darf, einer höheren Ordnung der Dinge anzugehören, jener, nach der die Sterne sich bewegen und die Gedanken einander befruchten. Aber für eine sehr kühne, sehr naive Phantasie, in der Unschuld und Zynismus sich unlösbar vermengen, ist die Begegnung schon die Vorwegnahme der Umarmung. Solche Blicke hefteten die Hirten auf eine Göttin, die plötzlich vor ihnen stand, und es war etwas in dem Blick der Göttin, woran der dumpfe Blick des Hirten sich entzündete.“ In: SW XXXIII. S. 155. Z. 32-41.

29972Agur geht auf die Sprichwörter Salomos ein. Gesichert ist Hofmannsthals Kenntnis der Sprüche 30, 18-19 erst für 1913.

Bernd Witte formuliert in Bezug auf dieses Werk: „Der Spruch des mythischen Weisen Agur ist im geschriebenen Text der kanonischen Schrift der Bibel überliefert. An sie erinnert sich ein Unbekannter in einem französischsprachigen Gespräch, das einer der Gesprächspartner aufgezeichnet hat. Schon diese Übersetzung des biblischen Spruchs in eine moderne Sprache ist eine Neuinterpretation des kononischen Textes.“ In: Alefeld, S. 144.

29973SW XXXIII. S. 156. Z. 9.

29974SW XXXIII. S. 156. Z. 11.

Bei Boa handelt es sich um einen jüdischen Grundbesitzer aus Bethlehem (Buch Ruth des AT). Dieser nimmt Ruth, die Witwe eines entfernten Verwandten zur Frau, gemäß des Leviratgesetzes, wodurch er der Urgroßvater König Davids wird.

„Wenn Brüder zusammen wohnen und der eine von ihnen stirbt und keinen Sohn hat, soll die Frau des Verstorbenen nicht die Frau eines fremden Mannes außerhalb der Familie werden. Ihr Schwager soll sich ihrer annehmen [...]“ In: Die Bibel. Altes und Neues Testament, S. 197.

29975SW XXXIII. S. 150. Z. 11-13.

29976SW XXXIII. S. 151. Z. 22-23.

29977SW XXXI. S. 47. Z. 6.

So heißt es auch: „Wie der gehetzte Hirsch ins Wasser, sehnte ich mich hinein in diese nackten, glänzenden Leiber, in diese Sirenen und Dryaden, diesen Narcissus und Proteus, Perseus und Aktäon: verschwinden wollte ich in ihnen und aus ihnen heraus mit Zungen reden.“ In: SW XXXI. S. 47. Z. 6-8.

29978SW XXXI. S. 48. Z. 2-3.

29979SW XXXI. S. 48. Z. 8-12.

29980SW XXXI. S. 48. Z. 12-16.

nicht möglich ist. So klingt es wehmütig, weil ihm eben jene religiöse Zuflucht nicht möglich ist.²⁹⁹⁸¹ Darüber hinaus zeigt sich auch hier, in Bezug auf die Religion, dass er deren Begriffe ebenso wenig zu fassen vermag wie die „irdischen Begriffe“.²⁹⁹⁸²

Auf die Antike greift Chandos zurück, wenn er Bacon in seinem Brief auf sein passives Leben anspricht, welches er, mit Worten kaum zu schildern fähig ist: „Wie soll ich es versuchen, Ihnen diese seltsamen geistigen Qualen zu schildern, dieses Emporschnellen der Fruchtzweige über meinen ausgestreckten Händen, dies Zurückweichen des murmelnden Wassers vor meinen dürstenden Lippen?“²⁹⁹⁸³ Das Sprachproblem zeigt sich bei Chandos nicht nur dadurch gegeben, dass er eine allgemeine Distanz zur Sprache hat und deren Ausdrucksmöglichkeit anzweifelt, was weitaus problematischer ist, dass er dadurch auch den Bezug zu Werten verloren hat. Dies wird deutlich, wenn Hofmannsthal Chandos schildern lässt, wie dieser seine vier Jahre alte Tochter Katharina Pompilia bei einer Lüge ertappt hatte, und dieser ihr den Wert der Wahrheit vermitteln wollte, was letztendlich misslang.²⁹⁹⁸⁴ Doch Chandos spricht auch von wenigen guten Momenten, die durchaus eine religiöse Konnotation in sich bergen: „Denn es ist ja etwas völlig Unbenanntes und auch wohl kaum Benennbares, das, in solchen Augenblicken, irgendeine Erscheinung meiner alltäglichen Umgebung mit einer überschwellenden Flut höheren Lebens wie ein Gefäß erfüllend, mir sich ankündet.“²⁹⁹⁸⁵ Auf die Dinge bezogen, die ihm zum Glück verhelfen können, zeigt sich, dass dies keine Dinge sind, die unter dem Aspekt des Schönen stehen; vielmehr heißt es: „Eine Gießkanne, eine auf dem Felde verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus, alles dies kann das Gefäß meiner Offenbarung werden.“²⁹⁹⁸⁶

Auch wenn er sich, ausgehend von der Schilderung der im Todeskampf befindlichen Ratten, an die vergangene Erzählung des Livius, die Zerstörung der Alba Longa betreffend erinnert, zeigt sich die religiöse Färbung des Erlebten („aber es war mehr, es war göttlicher, tierischer; und es war Gegenwart, die vollste erhabenste Gegenwart“).²⁹⁹⁸⁷ So spürt er von diesen vermeintlichen Nebensächlichkeiten eine Ergriffenheit in sich, die ihn daran denken lässt, diese in Worte zu fassen, wodurch er nur neuerlich seinen mangelhaften Bezug, sowohl zur Religion als auch zur Sprache bekennt („daß ich in Worte ausbrechen möchte, von denen ich weiß, fände ich sie, so würden sie jene Cherubim, an die ich nicht glaube, niederzwingen“).²⁹⁹⁸⁸ Anstatt von Gott, sieht er sich mitunter bei dem Anblick eines Nussbaumes von dem wunderbaren Gefühl ergriffen, sodass er glaubt, dass sein „unbekanntes seliges Gefühl“²⁹⁹⁸⁹ eher von einem Hirtenfeuer kommen werde, als durch den Anblick des Himmels. So nimmt Chandos letztendlich Abschied von seinem Freund und berichtet davon, dass es keine weiteren Bücher, aufgrund seiner Unzulänglichkeit, von ihm geben werde: „und dies aus dem einen Grund, dessen mir peinliche Seltsamkeit mit ungeblendetem Blick dem vor Ihnen harmonisch ausgebreiteten Reiche der geistigen und leiblichen Erscheinungen an seiner Stelle einzuordnen ich Ihrer unendlichen geistigen Überlegenheit überlasse“.²⁹⁹⁹⁰ So sehr Chandos jedoch Gott negiert hatte, letztendlich erweist er sich nicht als Atheist, sondern seine Äußerung trägt durchaus agnostische Züge,

29981, „Mir haben sich die Geheimnisse des Glaubens zu einer erhabnen Allegorie verdichtet, die über den Feldern meines Leben steht wie ein leuchtender Regenbogen, in einer stetigen Ferne, immer bereit, zurückzuweichen, wenn ich mir einfallen ließe hinzueilen und mich in den Saum seines Mantels hüllen zu wollen.“ In: SW XXXI. S. 48. Z. 16-21.

29982SW XXXI. S. 48. Z. 21.

29983SW XXXI. S. 48. Z. 23-26.

Chandos spielt hier auf die Figur des Tantalos an, den Stammvater der Tantaliden, dessen Nachfahre Orest und damit auch Elektra war, und der einen Fluch auf sein Geschlecht gezogen hatte, der besagte, dass seine Nachfahren Mord innerhalb der Familie ausüben werden. In der *Odyssee* schildert Homer die Qualen des Tantalos im Tartaros, als den vergeblichen Versuch des Erreichens von Speise und Trank.

29984, „[...] eine kindische Lüge, deren sie sich schuldig gemacht hatte, verweisen und sie auf die Notwendigkeit, immer wahr zu sein, hinführen wollte, und dabei die mir im Munde zuströmenden Begriffe plötzlich eine solche schillernde Färbung annahmen und so ineinander überflossen, daß ich den Satz, so gut es ging, zu Ende haspelnd“. In: SW XXXI. S. 49. Z. 2-7.

29985SW XXXI. S. 50. Z. 19-22.

29986SW XXXI. S. 50. Z. 25-27.

„Ja, es kann auch die bestimmte Vorstellung eines abwesenden Gegenstandes sein, dem die unbegreifliche Auserwählung zuteil wird, mit jener sanft und jäh steigenden Flut göttlichen Gefühles bis an den Rand gefüllt zu werden.“ In: SW XXXI. S. 50. Z. 28-36.

29987SW XXXI. S. 51. Z. 16-18.

29988SW XXXI. S. 52. Z. 3-5.

29989SW XXXI. S. 53. Z. 25.

29990SW XXXI. S. 54. Z. 30-34.

schließt er es doch nicht aus, dass er sich einmal vor einem „unbekannten Richter“²⁹⁹⁹¹ für sein Leben verantworten muss.

In *Das Gespräch über Gedichte* (1903) zeigt sich das Motiv durch Gabriels Stellung zur Poesie, dass sie dem Menschen nichts anderes zurückbringt als den „zitternden Hauch der menschlichen Gefühle“.²⁹⁹⁹² Dabei kann diese Poesie durchaus mit einem himmlischen Gefühl beladen worden sein, was aber fern jedes dogmatischen Anspruches erscheint (SW XXXI. S. 77. Z. 8-16). Neuerlich bindet Hofmannsthal das Motiv durch den Bezug zu Hebbels Gedicht *Sie seh'n sich nicht wieder* (1841) ein, und zwar dahingehend, dass Clemens versucht, dieses zu deuten. So sind die Schwäne ihm „die eigentlichen Hieroglyphen, [...] lebendige geheimnisvolle Chiffren, mit denen Gott unaussprechliche Dinge in die Welt geschrieben hat“.²⁹⁹⁹³ Zudem stuft Clemens den Dichter hier als glücklich ein, da auch er „diese göttlichen Chiffren in seine Schrift verweben darf“.²⁹⁹⁹⁴ Gabriel jedoch verwehrt sich dem Deutungsgedanken und gibt stattdessen vor, dass man über die Kunst nur mit „Frommen oder mit Dichtern“²⁹⁹⁹⁵ reden könne, denn: „Dem Kind ist alles ein Symbol, dem Frommen ist Symbol das einzig Wirkliche und der Dichter vermag nichts anderes zu erblicken.“²⁹⁹⁹⁶ Clemens jedoch begreift dies nicht, glaubte er mit Gabriel doch allein von Gedichten zu reden, nicht aber von der Religion.²⁹⁹⁹⁷ Gabriel bestätigt zwar, dass sie ein Gespräch über die Poesie führen, doch gelangt er durch seine Ausführungen neuerlich zu dem Terminus des Symbols, welches durch die Sprache geprägt ist²⁹⁹⁹⁸ und das er dergleichen von der „Lehmkruste reinigen“²⁹⁹⁹⁹ will. So kommt er auf das Verständnis von Symbolen zu sprechen, und auf die ersten Menschen die opferten, um die Götter für sich zu gewinnen.³⁰⁰⁰⁰ Gabriel führt den ersten Opfernden heran, um sein Verständnis zwischen sich und den Gedichten zu verdeutlichen, und zwar jenes Aufgehen im Geopferten durch den Opfernden: „Er fühlte, daß die Götter ihn haßten [...] daß sie mir der fürchterlichen Stille des Waldes sein Herz zerquetschen wollten; [...] Da griff er, im doppelten Dunkel seiner niedern Hütte und seiner Herzensangst, nach dem scharfen krummen Messer und war bereit, das Blut aus seiner Kehle rinnen zu lassen, dem furchtbaren Unsichtbaren zur Lust.“³⁰⁰⁰¹ Doch an seiner statt, starb das Tier den „symbolischen Opfertod“.³⁰⁰⁰² Das religiöse Opfern wird von Gabriel hier mit dem Empfinden der Poesie, dem Aufgehen in diesem Opfer gleichgesetzt. Dabei ist es nicht nur die Ergriffenheit von der eigenen Poesie, auf die Gabriel sich bezieht, sondern auf dieses Aufgehen-können kommt es auch bei der Poesie anderer Dichter an.³⁰⁰⁰³ Gabriel verweist noch auf weitere Opfernde in der Literatur: so auf den Gärtner Lamon³⁰⁰⁰⁴ oder das opfern der Zauberin Niko.³⁰⁰⁰⁵ Auch unbenannte Opfernde zieht Gabriel heran, nur um das Aufgehen im Geopferten mit dem in der Poesie zu vergleichen.³⁰⁰⁰⁶

Dass Clemens Gabriel allerdings nicht zu begreifen imstande ist, zeigt sich durch seine neuerliche Nachfrage, in der es ihm wiederum nur um das Schöne geht (SW XXXI. S. 83. Z. 23-32). Seine eigene Sicht auf die Gedichte unterstützend, zieht Clemens Goethe heran, der solche Gedichte geliebt habe, und fragt in einem

29991SW XXXI. S. 54. Z. 40.

29992SW XXXI. S. 77. Z. 7-8.

29993SW XXXI. S. 79. Z. 25-26.

29994SW XXXI. S. 79. Z. 25-26.

29995SW XXXI. S. 80. Z. 8.

29996SW XXXI. S. 80. Z. 9-10.

29997SW XXXI. S. 80. Z. 11-12.

29998SW XXXI. S. 80. Z. 13-14.

29999SW XXXI. S. 80. Z. 14.

30000„Es bedarf einer wunderbaren Sinnlichkeit, um dies zu denken, einer bewölkten lebenstrunkenen orphischen Sinnlichkeit.“ In: SW XXXI. S. 80. Z. 20-21.

In den Notizen zu dem Werk heißt es dementsprechend: „das vollkommene Gedicht ist tiefes mystisches Ereignis“. In: SW XXXI. S. 324. Z. 32.

30001SW XXXI. S. 80. Z. 22-30.

30002SW XXXI. S. 81. Z. 6.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 81. Z. 6-11.

30003SW XXXI. S. 81. Z. 12-15.

30004„[...] so legt er es auf den Altar des Gottes anstatt eines Gebetes für sein eigenes Leben und für die Gesundheit seiner Bäume.“ In: SW XXXI. S. 82. Z. 21-23.

30005SW XXXI. S. 82. Z. 24-26.

30006SW XXXI. S. 82. Z. 33-38, SW XXXI. S. 83. Z. 3-4, SW XXXI. S. 83. Z. 16-22.

religiösen Anklang: „War er nicht selig, als er sie fand“.³⁰⁰⁰⁷ Davon ausgehend, thematisiert Clemens auch Goethes Veränderung, von der Jugend zum Alter.³⁰⁰⁰⁸ So hebt Clemens Goethes Vorliebe für das Gebildete hervor: „Wen hat er so gepriesen wie jenen, der mit kunstreichen Händen den Brustschmuck der ephesischen Diana schuf?“³⁰⁰⁰⁹ Clemens, der davon ausgeht, dass in Goethes Gedichten nur der geformte Gedanke thematisiert wird, erhält von Gabriel darin keine Bestätigung: „Seine Taten sind vielfältig wie die Taten eines wandernden Gottes. Er gleicht dem Herakles, dessen Abenteuer, jedes eingehüllt in eine Glorie“.³⁰⁰¹⁰ Durchaus zeigt Gabriel einen ästhetizistischen Bezug zur Religion, wenn er auf Goethes Jugend eingeht und die zu dieser Zeit entstandenen Gedichte: „Jedes ist der entbundene Geist eines Augenblickes, der sich aufgeschwungen hat in den Zenith und dort strahlend hängt und alle Seligkeit des Augenblickes rein in sich saugt und verhauchend sich löst in den klaren Äther.“³⁰⁰¹¹ Gabriel zieht, bezugnehmend auf die Konzeption, auch Goethes Gedicht *Geschöpfe der Flamme* hinzu, mit seinem „Stirb und werde“,³⁰⁰¹² und deutet dadurch ein, gemäß der christlichen Vorstellung, Weiterleben nach dem Tod an. Hofmannsthals Beschäftigung mit der Religion innerhalb dieses Werkes, zeigt sich deutlich auch in zahlreichen Notizen zu dem Werk, heißt es doch: „Wenn ein Mensch plötzlich wahrhaft glaubte, er sei moralisch, so würde er es auch sein.“³⁰⁰¹³ Deutlich betont Hofmannsthal in den Notizen aber auch den Zusammenhang zwischen Religion und dem Schaffen der Kunst (der Poesie): „Der Anfang eines wahren Kunstwerkes ist göttlich wie der Schwung eines wundervollen Vogels, wie ein Traumübergang. Die Natur ist alles mit einem Mal.“³⁰⁰¹⁴ Auch kann das Erleben der Kunst mit der Annäherung zu Gott empfunden werden („Manchmal sollst Du dich dem Schöpfer nahe fühlen“).³⁰⁰¹⁵

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, zeigt sich das Motiv in dem *Tasso (Vortrag für Lanchoronski)* (1902) durch die Prinzessin („die nicht eigentlich Heilige“).³⁰⁰¹⁶ Hofmannsthals Notizen zu *Über Goethes dramatischen Stil in der >>Natürlichen Tochter<<* (1901/1902) zeugen von einer noch weit reichenderen Beschäftigung mit der Religion. So plante er die Auseinandersetzung mit einem Weltgeistlichen, der für eine Partei gewonnen werden kann, darüber aber sein Gleichgewicht einbüßt³⁰⁰¹⁷ oder durch eine Betrachtung der tragischen Tat, die zu einer „Verletzung des sittl. Gesetzes“³⁰⁰¹⁸ führt. Aber Hofmannsthal betont auch hier die Verbindung zwischen Werk und Autor, vollzieht sogar eine Verbindung zur Moral, wenn es heißt: „Goethe giebt sich den Figuren soweit hin, dass sie ihm Werkzeuge werden, seiner eigenen sittlichen Bildung nachzuhängen: das Hervorbringen seiner Figuren ist geistig-moralische Übung.“³⁰⁰¹⁹ Hofmannsthal geht des weiteren auf Goethes Wesen ein, der sich durchaus auch der Bibel bediente; so verweist er auf das erste Heft in Goethes Reihe *Zur Morphologie* (1817), das mit Bildung und Umbildung organischer Naturen überschrieben ist und auch dadurch, dass ihm ihm ein Vers aus Hiob 9,11 als Motto diene.³⁰⁰²⁰ Ebenso gedachte Hofmannsthal

30007SW XXXI. S. 83. Z. 35-36.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 84. Z. 1-2.

30008SW XXXI. S. 84. Z. 7-12.

30009SW XXXI. S. 84. Z. 13-15.

30010SW XXXI. S. 85. Z. 17-19.

30011SW XXXI. S. 85. Z. 21-24.

Hofmannsthal betont in dem Werk nicht nur durch Gabriel die Bedeutung des Hauches, sondern stellt auch die Bedeutung heraus, die Goethe diesem beigemessen hatte. Dies zeigt sich auch in den Notizen zu dem Werk, wenn es heißt: „ein Hauch ist ein Gedicht und als solches heiligste Handlung“. In: SW XXXI. S. 326. Z. 3.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 326. Z. 10.

30012SW XXXI. S. 86. Z. 10.

30013SW XXXI. S. 323. Z. 35-36.

30014SW XXXI. S. 335. Z. 22-24.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 325. Z. 17-19.

30015SW XXXI. S. 332. Z. 9

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 331. Z. 12-15, SW XXXI. S. 333. Z. 10, SW XXXI. S. 324. Z. 32.

30016 SW XXXIII. S. 219. Z. 25.

30017SW XXXIII. S. 208. Z. 25-28.

30018SW XXXIII. S. 213. Z. 1.

30019SW XXXIII. S. 213. Z. 17-19.

30020„Siehe er geht vor mir über / ehe ichs gewahr werde / und verwandelt sich / ehe ich's merke.“ In: SW XXXIII. S. 216. Z. 14-17.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 209. Z. 23-25, SW XXXIII. S. 211. Z. 31-23, SW XXXIII. S. 214. Z. 29-30, SW XXXIII. S. 216. Z. 29-31, SW XXXIII. S. 216. Z. 32-34, SW XXXIII. S. 216. Z. 18-20, SW XXXIII. S. 218. Z. 2-6, SW XXXIII. S. 218. Z. 11-12, SW XXXIII. S. 219.

das Motiv in zur *Verteidigung der Elektra* (1903) einzubinden. So zeigt sich nicht nur hier, dass Hofmannsthal gleichsam mit dem Plan an der *Elektra* ein anderes Ende als Sophokles schildern wollte,³⁰⁰²¹ sondern er zeigt sich auch hier wieder inspiriert von der Bibel, wenn es heißt: „Uns sind tragische Figuren wie Taucher die wir in die Abgründe des Lebens hinablassen – magische Figuren sind sie wie der Schlüssel Salomonis, die uns die Kreise der Hölle aufschließen.“³⁰⁰²² Neben der Bibel dienen ihm mitunter aber auch Märchen zur Inspiration, was sich zeigt, wenn es heißt: „Wir können mit den Figuren hantieren wie mit Engel und Teufel, mit Aschenbrödel und der bösen Stiefmutter.“³⁰⁰²³ Des weiteren gedachte Hofmannsthal auch in *Das Verhältnis der dramatischen Figuren Grillparzers zum Leben* (1904) das Motiv einzubinden. Auch hier verweist er auf Salomo und liefert auch hier eine Verbindung mit der Konzeption, wenn es in Bezug auf Grillparzer heißt: „Und ich wollte die Figuren sich röthen lassen vom Blut des Lebens, sie glühen machen schon glaubte ich den Schlüssel Salomonis der das Ganze aufsperrt.“³⁰⁰²⁴ Hofmannsthal gedachte des weiteren, einen Bogen zwischen Religion und Musik zu spannen („wir sind nur Tasten auf denen eine ungeheure Melodie gespielt wird auch er wollt auf sich nicht den Goethe spielen sondern den lieben Gott“),³⁰⁰²⁵ mitunter auch bedingt durch die Figur des armen Spielmannes.³⁰⁰²⁶ Letztendlich zeigt sich das Motiv auch durch die Fragmente *Instruction über Tonstärke und Tempo* (1905), in dem er sich auf die Tragödie *Ödipus und die Sphinx* („Ödipus Gebet kindlich einfach“)³⁰⁰²⁷ bezieht; in *Hermann Bang* (1905) war das Motiv zudem durch den Mord an den Thieren („Der Mord der Thiere. Hier ist ein Fühlen des Jenseits.“)³⁰⁰²⁸ angedacht.

In *Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch* (1902) spricht Hammer-Purgstall davon, dass er ja Balzacs Figuren bereits in Wirklichkeit auf den Rängen sehe, darunter auch Vautin der als ein „spanischer Geistlicher“³⁰⁰²⁹ verkleidet ist.³⁰⁰³⁰ Balzac bezieht sich des weiteren auf das Theater, welches er unterstützt, nämlich das Englische um 1590, und verweist auf Volpone der sein „Gold anbetet“.³⁰⁰³¹ Balzac bezieht sich auch auf das Motiv, wenn er über den Künstler spricht, der in seiner Arbeit das hat, wofür die „finsternen Träume kein Gleichnis haben“.³⁰⁰³² So vergleicht er den Künstler mit dem Geist aus der Flasche Sindbads, der „die Welt draußen liegen sieht, die ganze Welt, über der er vor einer Stunde brütend schwebte eine Wolke, ein ungeheurer Adler, ein Gott.“³⁰⁰³³ Schließlich verweist Balzac auf Benvenuto Cellini, der in der Engelsburg im Verlies seine Zeit fristete: „es erzeugt sich durchaus ein Christus am Kreuz aus derselben Materie; dem Kruzifix zur Seite eine schöne heilige Jungfrau, in der gefälligsten Stellung und gleichsam lächelnd. Zu beiden Seiten zwei herrliche Engel, aus dem gleichen Material. Alles das sah er wirklich und dankte beständig Gott mit lauter Stimme. Er lag in der Agonie, aber er war der größte Goldschmied seines Jahrhunderts, und die Vision, in der ihm der Himmel seine Agonie versüßte, war die Vision einer Goldschmiedearbeit. Auf der Schwelle des Todes hingekrümmt, waren seine Träume aus

Z. 1.

30021Als er für Pompilia *Richard III.* und die *Elektra* des Sophokles las, notierte Hofmannsthal: „Sogleich verwandelte sich die Gestalt dieser Elektra in eine andere. Auch das Ende stand sogleich da: dass sie nicht mehr weiter leben kann, dass wenn der Streich gefallen ist, ihr Leben und ihr Eingeweide ihr entstürzen muss, wie der Drohne, wenn sie die Königin befruchtet hat [...]. Die Verwandtschaft und der Gegensatz zu Hamlet waren mir auffallend.“ In: SW XXXIII. S. 773. Z. 22-23.

30022SW XXXIII. S. 222. Z. 17-19.

30023SW XXXIII. S. 222. Z. 30-32.

30024SW XXXIII. S. 224. Z. 17-19.

30025SW XXXIII. S. 228. Z. 33-34.

30026In Bezug auf diesen, heißt es zudem: „Da fiel mir meine Geige wieder in die Augen. [...] Als ich nun mit dem Bogen über die Saiten fuhr, Herr, da war es, als ob Gottes Finger mich angerührt hätte. Der Ton drang in mein inneres hinein und aus dem Inneren wiederum heraus.“ In: SW XXXIII. S. 229. Z. 7-11.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 229. Z. 12-13, SW XXXIII. S. 229. Z. 39-31.

30027SW XXXIII. S. 233. Z. 11-12.

30028SW XXXIII. S. 231. Z. 29.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 231. Z. 26-27.

30029SW XXXIII. S. 28. Z. 24.

30030SW XXXIII. S. 29. Z. 21-23.

30031SW XXXIII. S. 29. Z. 30.

30032SW XXXIII. S. 33. Z. 9-10.

30033SW XXXIII. S. 33. Z. 19-20.

keinem anderen Material als aus dem, in welchem seine Hände ein Kunstwerk zu schaffen vermochten.“
³⁰⁰³⁴ Eben jene Verschiebung von Religion zur Kunst zeigt sich auch durch die Wirkung des Malers Frenhofer auf Andere: „Pourbus betet ihn an, und Nicolas Poussin, der ihn kennen lernt, zittert vor ihm wie vor einem Dämon.“³⁰⁰³⁵ Balzac schildert des weiteren auch den jungen Poussin und Frenhofer,³⁰⁰³⁶ und spricht zudem von dem Erlebnis der Kunst: „Es ist in allem, in allem der Keim zu einem Fetisch, zu einem Gott, zu einem allumspannenden Gott. Lassen wir die Treue dem, der aus der Treue seinen Gott gemacht hat. Man muß Beethoven neben Casanova oder Lauzun ins Auge zu fassen verstehen. Den, der keiner Frau bedurfte, neben dem, der alle Frauen brauchte. Alles ist ein Reich, und jeder ist der Napoleon in dem seinigen. Sie stoßen einander nicht, diese Reiche, es sind geistige Sphären: glücklich, der ihre Musik zu hören vermag.“
³⁰⁰³⁷ Auch wenn Balzac sich Goethe zuwendet, zeigt sich dies, verweist Balzac darauf, dass es sowohl Zeiten gegeben hat, in denen man Goethe „verbrannt hätte“,³⁰⁰³⁸ als auch Zeiten, in denen man ihn „angebetet hätte“. ³⁰⁰³⁹ Goethe selbst sei in seinen Werken zu finden, denn „es kommt darauf an, die Schicksale dort zu sehen, wo sie in göttlicher Materie ausgeprägt sind.“³⁰⁰⁴⁰

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, lassen sich lediglich zwei Bezüge zum Motiv erkennen, so in der *Inscenierung des Oidipus* (1903) durch ein Opferfeuer und des weiteren durch Hofmannsthals *Anrede an Schauspieler* (1907) („wir sind auf dem Weg zwischen der Marionette und der Gottheit“).³⁰⁰⁴¹

Die *Kritische Ausgabe* bemerkt im Zusammenhang mit der *Elektra* (1903), dass Hofmannsthal hier eine „Ausschaltung der Götterwelt“³⁰⁰⁴² vornimmt, was jedoch keineswegs der Fall ist. Sicherlich aber ist eine deutliche Reduzierung der griechischen Götterwelt, im Vergleich mit Sophokles zu bemerken.³⁰⁰⁴³ Erstmals zeigt sich in dem Drama das Motiv durch die Verurteilung Elektras durch eine der Mägde. Obwohl das Drama in der Antike spielt, zeigt sich der Bezug zum Mono- und nicht zum Polytheismus, wenn die Magd sagt: „Wär´ sie mein Kind, ich hielte, ich – bei Gott! – / sie unter Schloß und Riegel.“³⁰⁰⁴⁴ Gegen die Verurteilung Elektras der älteren Mägde steht die fünfte, junge Magd, die Elektra ob ihres Verhaltens nicht nur lobt, sondern auch verehrt, was mitunter deutlich wird durch den religiösen Ton ihrer Rede:

„Ich will
mich vor ihr niederwerfen und die Füße
ihr küssen. Ist sie nicht ein Königskind
und leidet solche Schmach! Ich will die Füße
ihr salben und mit meinem Haar sie trocknen.“³⁰⁰⁴⁵

30034SW XXXIII. S. 34. Z. 6-16.

30035SW XXXIII. S. 34. Z. 23-24.

30036„Da haben Sie den Künstler: wenn er jung ist, wenn er sich der Kunst gibt: Poussin – und wenn er reif ist, wenn er nahezu Pygmalion ist, wenn seine Statue, seine Göttin, das Gebilde seiner Hände, anfängt, ihm entgegenzuschreiten: Frenhofer.“ In: SW XXXIII. S. 35. Z. 10-13.

30037SW XXXIII. S. 37. Z. 14-22.

30038SW XXXIII. S. 38. Z. 2.

30039SW XXXIII. S. 38. Z. 3.

30040SW XXXIII. S. 38. Z. 22-24.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 38. Z. 24-32.

30041SW XXXIII. S. 243. Z. 4-5.

30042SW VII. S. 310. Z. 28.

30043Die Götterwelt ist bei Sophokles gleich zu Beginn Teil des Dramas, wenn er im Zuge des Königshauses Mykene die Verehrung für den Gott Apollon andeutet. Noch deutlicher zeigt sich der Bezug zu der griechischen Götterwelt, wenn Orest bei Sophokles die Tat an den Mördern des Vaters als vom Willen der Götter bestimmt sieht. Wobei Hofmannsthals Orest sich durchaus durch die Götter zur Tat gezwungen sieht, verbindet der Orest des Sophokles mit der Tat den Ruhm, und die Götter werden vielmehr als den Menschen beschützend wahrgenommen. Dies zeigt sich auch an der Figur der Elektra: während sie bei Hofmannsthal als gelöst von den Göttern erscheint, selber den Zug zur Tat nimmt, ist die Elektra des Sophokles in der Nähe der Götter, spricht von der erhofften Erlösung der Götter durch den gerächten Mord. Dies zeigt sich vor allem im ersten Auftritt, in dem Elektra zutiefst gläubig erscheint, die Götter um Hilfe und Erlösung anfleht und um Rache bittet.

Ein differenzierter Bezug zur Religion zeigt sich auch an Klytämnestra, die sich im Recht mit dem Mord am Agamemnon glaubt, und in diesem Zusammenhang auf die Göttin Dike, die Gerechtigkeit verweist, die ihren Mann geholt habe.

30044SW VII. S. 65. Z. 2-3.

30045SW VII. S. 65. Z. 10-14.

Durch das religiöse Motiv gelingt es Hofmannsthal aber ebenso die Differenz im Wesen der einzelnen Figuren aufzuzeigen, was sich besonders an Chrysothemis und Elektra zeigt. Während sich hinter Elektras Rachedgedanken durchaus auch die Sehnsucht nach einem wirklichen Leben verbirgt, einem Gegentreten gegen das Alleinsein, bekennt Chrysothemis ihre Sehnsucht nach einer Familie offen. Zudem legt sie der Schwester dar, dass ein solches Verhalten niemandem „frommt“, ³⁰⁰⁴⁶ auch nicht dem Vater. Zudem ist Chrysothemis, durch Elektras offen vorgetragenen Bezug zur Vergangenheit, bewusst geworden, dass ihre Lebenszeit unaufhaltsam verrinnt, dass die Möglichkeit, eigene Kinder zu haben, immer geringer wird. Da Elektra sie durch ihr Verhalten an das Haus bindet und ihr zudem nicht hilft, diesem leeren Leben zu entkommen, zeigt sich ein hoffnungsvoller Bezug der Chrysothemis zu den Göttern, von denen sie sich erhofft, dass ein „Gott ein Licht / mir in der Brust anstecke“, ³⁰⁰⁴⁷ damit sie der Dunkelheit, dem leeren Leben entkomme.

Auch durch Klytämnestra zeigt sich der Bezug zu den griechischen Göttern. Ebenso wie Chrysothemis, ruft auch sie die Götter an. Allerdings glaubt sie, dass die Beklemmung, die sie beherrscht, von den Göttern initiiert ist:

„O Götter, warum liegt ihr so auf mir?
Warum verwüstet ihr mich so? warum
muß meine Kraft in mir gelähmt sein? warum
bin ich lebendigen Leibes wie ein wüstes
Gefild und diese Nessel wächst aus mir
heraus, und ich hab' nicht die Kraft zu jäten!
Warum geschieht mir das, ihr ewigen Götter?“ ³⁰⁰⁴⁸

Wurde zuvor schon von den Mägden gesprochen, die für Klytämnestra opfern sollen, ³⁰⁰⁴⁹ damit sie sich von ihren Träumen lösen kann, zeigt sich nun, dass Elektra der Königin höhnt, indem sie sie eine Göttin heißt: „Die Götter! bist doch selber eine Göttin! / bist, was sie sind.“ ³⁰⁰⁵⁰ Elektras Worte aber bergen gleichsam ihre Vorstellung von der Götterwelt in sich, die auf Gewaltherrschaft, Mord und Ungerechtigkeit beruht. So wie Klytämnestra nicht ihre Worte richtig einordnen kann, versteht diese auch nicht ihre Vertraute, die Elektras Worte wie folgt deutet: „Daß auch du / vom Stamm der Götter bist.“ ³⁰⁰⁵¹ Auf die Nachfrage, ob Elektra wirklich denke, dass sie eine Göttin sei, führt diese ihre Vorstellung von den Göttern weiter aus.

„Wahrhaftig, wenn du keine Göttin bist,
wo sind dann Götter! Ich weiß auf der Welt
nichts, was mich schauern macht, als wie zu denken,
daß dieser Leib das dunkle Tor, aus welchem
ich an das Licht der Welt gekrochen bin.
Auf diesem Schoß bin ich gelegen, nackt?
Zu diesen Brüsten hast du mich gehoben?
So bin ich ja aus meines Vaters Grab
herausgekrochen, hab' gespielt in Windeln
auf meines Vaters Richtstatt! Du bist ja
wie ein Koloß, aus dessen ehernen Händen
ich nie entsprungen bin. Du hast mich ja
am Zaum. Du bindest mich, an was du willst.“ ³⁰⁰⁵²

Elektra stellt sich damit aber indirekt auch in die Sphäre des Göttlichen ³⁰⁰⁵³ und bindet an sich ebenso den

Hofmannsthal lässt hier die Salbung der Füße Jesu durch die Sünderin im Lukas-Evangelium (Luk 7, 37-38) anklingen.

30046SW VII. S. 70. Z. 28.

30047SW VII. S. 71. Z. 29-30.

30048SW VII. S. 75. Z. 7-13.

30049Das die angesprochene Opferung unmittelbar in Verbindung mit den Göttern steht, zeigt sich in den Notizen: „Klytäm: Die Götter sind. Sie schicken Träume. Also ist es auch wahr, dass / sie durch Opfer zu besänftigen sind. So dumpf das Blut, ich möchte die Erde/ pflastern mit brechenden Augn von Opferthieren. Mit ihrem Sterbblöken/ müssen sie die Götter herabschreien“. In: SW VII. S. 327. Z. 3-6.

30050SW VII. S. 75. Z. 15-16.

30051SW VII. S. 75. Z. 20-21.

30052SW VII. S. 76. Z. 11-23.

30053Deutlicher zeigt sich dies in den Notizen zu dem Drama, wenn es heißt: „Elektra: Es giebt keine Götter - ausser Dir und mir.“ In:

grausamen Zug, den sie an Klytämnestra anprangert, indem sie den Ehemann ermordet hat und ähnliches mit dem Sohn plant. Klytämnestra aber zeigt sich willig, an die Worte Elektras zu glauben, was primär damit zusammenhängt, dass Elektra sie als stark und mächtig beschreibt, während sie selbst gesunden will. Klytämnestra Dienerinnen jedoch warnen sie vor Elektra, was diese jedoch nicht annimmt, da sie ihr nicht zu helfen vermochten. Die Opfer für die Götter, die von den Dienerinnen empfohlen worden waren, hatten Klytämnestra nicht vor ihren Träumen zu bewahren vermocht.

„zeigst du nicht
die Spuren mir an meinem Fleisch, und folg' ich
dir nicht und schlachte, schlachte, schlachte Opfer
und Opfer?“³⁰⁰⁵⁴

Während die Dienerinnen Klytämnestra mit ihren Reden nicht zu helfen vermochten, wendet sich die Königin, allein um sich gesunden, an ihre Tochter. Von ihr erhofft sie nicht nur Worte zu hören, die sie trösten, sondern auch die „richtige[n] Bräuche“³⁰⁰⁵⁵ zu erfahren, die sie von den Träumen befreien. Hatte sie zuvor schon für die Götter geopfert, verlangt sie nun von Elektra zu wissen, welches „geweihte[...] Tier“³⁰⁰⁵⁶ sie töten soll, um sich von ihren Träumen zu befreien. Elektra jedoch verweist darauf, dass es ein „ungeweihte[s]“³⁰⁰⁵⁷ Tier sein müsse, wodurch sie neuerlich auf ihre Abscheu gegenüber der Mutter anspielt. Auch wenn Klytämnestra leugnet, Angst vor der Rückkehr des Sohnes zu haben, zeigt sie doch neuerlich, dass sie ihr Leben retten will und von Elektra die rechten Bräuche dazu zu erfahren sucht:

„Du hast dich schon verraten,
daß du das rechte Opfer weißt und auch
die Bräuche, die mir nützen. Sagst du's nicht
im Freien, wirst du's an der Kette sagen.“³⁰⁰⁵⁸

Hatte sich Klytämnestra bereit gezeigt, jedes Tier und jeden Menschen zu opfern, um sich zu retten, so erfährt sie von Elektra, dass sie nur durch ihren eigenen Tod die Träume bannen werde. Elektra prophezeit ihr die Art ihres Sterbens und ihren Mörder Orest. Sich selbst schon in der Nähe des Todes spürend, sind die „Bräuche [...] noch nicht erfüllt“.³⁰⁰⁵⁹ Klytämnestra wird keine Erlösung finden, sondern zurückgeworfen werden auf sich selbst und Elektra sehen, die sie unverwandt ansehen wird. Auf ihr Inneres verwiesen, wird sie sich an die Götter wenden, so Elektras Prophezeiung, doch nur erfahren, dass der Mensch keine Hilfe von ihnen zu erwarten hat.

„die Götter sind beim Nachtmahl! so wie damals,
als du den Vater würgtest, sitzen sie
beim Nachtmahl und sind taub für jedes Röcheln!
Nur ein halbtoter Gott, das Lachen, taumelt
zur Tür herein: er glaubt, du triebest Scherze
zur Schäferstunde mit Aegisth, allein
sogleich bemerkt er seinen Irrtum, lacht
lautgellend auf und ist im Nu davon.“³⁰⁰⁶⁰

Auch hier zeigt sich, dass das Verhalten der Protagonisten auf diese wieder zurückfällt, Elektra die Ermordung der Mutter zweifellos an den Tod des Vaters knüpfen muss. Aber auch sie kann keinen Bezug zu sich selbst ziehen, dass auch ihr Lebenslauf ihren Tod bedingen wird. Dass sich Elektra einer ästhetizistischen Religiosität bedient, zeigt sich auch in dem Gespräch mit ihrer Schwester, die sie braucht, um den Mord an der Mutter und dem Stiefvater zu begehen. Elektra schmeichelt ihrer Kraft und verspricht ihr, sie für den Bräutigam zu „salben“,³⁰⁰⁶¹ sei sie doch so kräftig, dass sie wie eine „Todesgöttin“³⁰⁰⁶² auch

SW VII. S. 327. Z. 35.

30054SW VII. S. 77. Z. 23-26.

30055SW VII. S. 78. Z. 16.

30056SW VII. S. 80. Z. 27.

30057SW VII. S. 80. Z. 28.

30058SW VII. S. 85. Z. 2-5.

30059SW VII. S. 85. Z. 29.

30060SW VII. S. 86. Z. 10-17.

30061SW VII. S. 94. Z. 4.

30062SW VII. S. 94. Z. 33.

sie unterwerfen könne. Zum Teil bedient sich Elektra auch des Bezuges zu den Göttern, versteht sie Chrysothemis doch als die Tochter ihrer Mutter, während sie sich selbst als die ihres Vaters sieht. Ein abwertender Bezug zu den Göttern erfolgt auch durch den Boten (Orest), der vor Elektra, unwissend dass er seiner Schwester gegenübersteht, bekennt, dass der junge Orest nun einmal habe sterben müssen, weil er sich zu sehr am Leben erfreut habe „und die Götter droben / vertragen nicht den allzuhellen Laut / der Lust“.³⁰⁰⁶³ Orest schildert hier den Tod als Folge des Urteils der Götter, die den Königsson mit einem Pfeil an „seines dunklen Schicksals finstern Baum“³⁰⁰⁶⁴ geschmiedet haben. Während Orest sich zudem die frühzeitige Alterung seiner Schwester nur durch die Götter bedingt erklären kann, führt Elektra aus, dass „Priesterinnen“³⁰⁰⁶⁵ eben nicht dazu geschaffen sind, „nach der Peitsche“³⁰⁰⁶⁶ zu springen, und gibt zu verstehen, dass sie aufgrund ihrer Lebensumstände so aussieht. Nachdem Elektra in dem Boten allerdings ihren Bruder erkannt hat, zeigt sie sich beschämt und gleichsam wissend, dass sie einstmal schön gewesen ist, ihre Schönheit allerdings für die Rache geopfert hat. Hatte sie sich zuvor schon als Priesterin bezeichnet, so verweist sie auf die Schönheit ihres Körpers, der wie „etwas Göttliches hinleuchtete“.³⁰⁰⁶⁷ Dass die Götter jedoch für Elektra etwas Beliebigen sind, sie sie gemäß ihrem Willen besetzt, zeigt sich, wenn sie Orest gegenüber, den sie als ihren vermeintlich tätigen Bruder erkannt hat, äußert: „Ich hab die Götter nie gesehn, allein / Ich weiß, sie werden da sein, dir zu helfen.“³⁰⁰⁶⁸ Auch an Orest zeigt sich ein unerfahrener Bezug zu den Göttern. Obwohl er nicht weiß „wie die Götter sind“,³⁰⁰⁶⁹ wähnt er dennoch, dass sie ihm diese „Tat [...] auferlegt“³⁰⁰⁷⁰ haben, wobei die Erfüllung der Tat eine besondere Brisanz erhält, denn: „sie werfen mich, wofern ich schaudre“.³⁰⁰⁷¹ Dennoch erweist sich Orest als unsicher in Bezug auf die Tat, weshalb Elektra neuerlich auf ihre Entbehrungen verweist, um ihn zu ermutigen. Sie habe zwar kein wirkliches Leben und eine Liebe gehabt, doch habe sie ihre Scham für die Rache „geopfert“³⁰⁰⁷² und sei eine „Prophetin“,³⁰⁰⁷³ die sich nicht zum Leben gestellt hat, sondern von „Flüche[n] und Verzweiflung“³⁰⁰⁷⁴ dominiert ist. Die letzten Bedenken ihres Bruders zerstreut Elektra schließlich dadurch, dass sie die Tat in einen göttlichen Kontext stellt: „Der ist selig, / der tuen darf!“³⁰⁰⁷⁵ Als Elektra jedoch auf den Greis trifft, der Orest die letzten Jahre umsorgt hat, zeigt sich neuerlich ihr fehlender Bezug zur Religion. Unwissend, was die Götter wirklich sind, dankt sie ihm für seine Fürsorge um Orest.

„Laß mich deine Hände
dir küssen! Ich weiß von den Göttern nichts,
ich weiß nicht, wie sie sind, drum küß´ ich lieber
dir deine Hände.“³⁰⁰⁷⁶

Unfähig, ihre Affekte zu kontrollieren, während der Pfleger Orests sie zur Ruhe aufruft, zeigt sich neuerlich ein ästhetizistischer Bezug zur Religion. Seligkeit wird von ihr neuerlich in Verbindung mit der Tat gesetzt, und ebenso selig sei der, der Orest die Tür aufhält und ihm das Beil ausgräbt, damit er die Tat begehen könne (SW VII. S. 105. Z. 20-32). Dass Elektra zwar willens zur Tat scheint, aber unfähig zum wirklichen Handeln, zeigt sich auch dadurch, dass sie erst nachdem Orest und der Pfleger sie verlassen haben und ins Haus gegangen sind, bemerkt, dass sie vergessen hat, Orest das Beil zu geben. Nicht als ein persönliches Versagen stuft Elektra dies jedoch ein, sondern dies lässt sie neuerlich die Götter leugnen: „Es sind keine /

30063SW VII. S. 98. Z. 16-18.

30064SW VII. S. 98. Z. 21.

30065SW VII. S. 100. Z. 4.

30066SW VII. S. 100. Z. 5.

30067SW VII. S. 101. Z. 38.

30068SW VII. S. 102. Z. 37-38.

30069SW VII. S. 103. Z. 1.

30070SW VII. S. 103. Z. 2.

Ae Nam formuliert durch eben jene Passage bei Hofmannsthal: „Mehr als diese kurze Anspielung auf das Orakel kann man in Hofmannsthal's Drama nicht finden.“ In: Ae Nam, S. 27. Nams Äußerung steht im Zusammenhang mit dem Verlust der Götterwelt, hat sich aber, wie diese Arbeit zeigt, als falsch erwiesen.

30071SW VII. S. 103. Z. 4.

30072SW VII. S. 103. Z. 27.

30073SW VII. S. 103. Z. 33.

30074SW VII. S. 103. Z. 35.

30075SW VII. S. 104. Z. 32-33.

30076SW VII. S. 105. Z. 13-16.

Götter im Himmel!“³⁰⁰⁷⁷

In *Das gerettete Venedig* (1904) sieht sich Belvidera, allein gelassen von ihrem Mann Jaffier, mit ihren Kindern der Gerichtsbarkeit ausgesetzt; diese wurde auf sie losgelassen durch Belvideras Vater, der ein Senator des Staates ist und mitleidlos wirkt.³⁰⁰⁷⁸ Von ihrer Nachbarin wird Belvidera der Vorschlag unterbreitet, ihren Körper zu verkaufen, um sich aus ihrer Armutslage zu befreien. In diesem Zusammenhang verweist die Alte auf ihren Sohn Zorzi, der sich jetzt als Zuhälter verdingt aber früher als Leiblakei in den Häusern der Reichen Venedigs gedient habe, weshalb sie wisse, dass Belvideras herablassendes Verhalten ihr gegenüber nicht standesgemäß sei.³⁰⁰⁷⁹ Zudem wirft die Nachbarin Belvidera ihre übermäßige Mutterliebe vor. Belvidera schütze die Kinder vor der wirklichen Welt, denn nach dem Verständnis der Frau müssen Menschen an „jede / Kreatur, die Gottes Sonne bescheint“³⁰⁰⁸⁰ streichen. Belvidera jedoch versucht ihre Kinder neuerlich vor der Wirklichkeit zu bewahren, was die Frau dazu bringt zu sagen: „Be/kreuzt Ihr Euch vor mir, bekreuz´ ich mich vor Euch“.³⁰⁰⁸¹ Mit den Worten „Gottlob! [...] / Gottlob“³⁰⁰⁸² reagiert Belvidera auf Jaffiers Rückkehr. Ihm versichert sie ihre devote Liebe, selbst wenn die Wirklichkeit diese zu beflecken versucht. Dabei zeigt sich eine ästhetizistische Betrachtung der Religion, wenn Belvidera ihm sagt:

„Und wenn du finster lägest, //
schwer atmend, bitt´re Not auf deiner Brust,
so hauchte ich auf meinen Knie´n bei dir
mein ganzes Ich in dich, gleich einem Balsam,
bis daß du schliefest, und dann hätt´ ich dich
in meinem Schoß, und dankte uns´ren Göttern
und wachte bis zum Morgen über dir.“³⁰⁰⁸³

Auch Jaffiers Bezug zur Religion entspringt seinem dominanten Wesenszug, seinem Fokus auf das eigene Ich. Voller Selbstmitleid wendet sich Jaffier an Gott, nachdem er den Verlust seiner Kostbarkeiten realisieren musste: „Ich hätte, o ich hätte, - / ich hätte, beim lebend´gen Gott, noch Mittel / und Wege noch gefunden, dieses Letzte / zu wehren, wär´s mit Zähnen und mit Nägeln.“³⁰⁰⁸⁴

So gesteht Belvidera Jaffier hier noch ihre unverbrüchliche Liebe, doch weiß sie um den Schaden, den sie ihren Kindern damit zufügt, weshalb sie sie wegschicken will. Dabei greift Belvidera nicht nur auf die Sonne zurück, sondern setzt diese und damit das Licht in Verbindung mit Gott:

„Wenn´s um uns her noch so finster
wie Kerkermauern lastet, muß für sie
ein Widerschein von irgendeiner Sonne,

30077SW VII. S. 106. Z. 13-14.

Ein weiterer Bezug zum Motiv zeigt sich in den Notizen, in Verbindung mit dem alten Diener: „alter Mann der tausendfach das Welken in der Knospe mitgemacht / hat, die Hinterhalte der Götter; die Ironie des Schicksals.“ In: SW VII. S. 326. Z. 14-15.

30078SW IV. S. 9. Z. 26-27.

30079„[...] benehmen sie sich so? ich glaube/ nicht. Ich glaube, so benimmt sich hochmütiges Bettelvolk, mit Respekt zu / sagen. Daß aber so etwas, eine solche Beschimpfung, eine solche Roheit der / Tod für eine alte Frau sein kann, die an Asthma leidet, das weiß Gott!“ In: SW IV. S. 13. Z. 10-13.

30080SW IV. S. 13. Z. 38-39.

30081SW IV. S. 13. Z. 39-40.

In den Notizen zeigt sich ein weiterer Bezug zur Religion, und zwar wenn Zorzi Belvidera schmeichelt, deren „himmlisches Gesicht [...] Sonn und Mond / von meinem Leben“ (SW IV. S. 178. Z. 31-32) ist.

30082SW IV. S. 15. Z. 4-7.

30083SW IV. S. 16-17. Z. 37//1-6.

In den Notizen versichert Belvidera Jaffier ebenso ihre unverbrüchliche Liebe: „weißt du s nicht mehr wann du mir s gesagt / die selige Stund wo du mir s geschworen / dass nichts uns auseinander reißen kann“. In: SW IV. S. 181. Z. 22-24.

Jaffier hingegen bekennt ihr gegenüber seine Verlorenheit in der Welt und zieht einen Vergleich zu Jesus am Kreuz:

„Da quoll ein todesbitteres Gefühl
aus meines Innern tiefstem Abgrund auf
ich stand wie jener an dem Kreuze hing
so ganz verlassen von der weiten Welt
die starrend vor dem Auge sich verzerrte
vielmehr ihr wirkliches Gesicht mir wies.“ In: SW IV. S. 181. Z. 27-33.

30084SW IV. S. 19. Z. 13-16.

die Gott weiß wo, Gott weiß für welche Menschen
erstrahlt, zu sehen ein“³⁰⁰⁸⁵

Zwar zeigt Belvidera hier in Bezug auf Gott eine Hoffnung, doch bezieht sich diese nur auf ihre Kinder, während sie selbst die Härte ihres Lebens spürt und in diesem Zustand keinen Zugang zu Gott vernehmen kann. Hofmannsthal zeigt Jaffier des weiteren auch durch seine Verabschiedung von den Kindern als modernen Charakter, indem er seine falsche Sicht auf die Welt auch den Kindern vermittelt. Wäre er ein Gauner, so legt er ihnen dar, dann müssten sie nicht im Elend leben, so aber, als ehrlicher Mann, sei er von der Welt in eine elendige Situation gesetzt worden.³⁰⁰⁸⁶ Es ist gleichsam die Prägung durch die Eltern, die Hofmannsthal hier aufzeigt, wenn Jaffier hier seine problematische Sicht in Bezug auf Werte zeigt, während Belvidera, indem sie die Kinder letztendlich wegschickt, die Kinder vor dieser Wahrnehmung bewahren will. Dass Belvideras Bezug zur Religion durchaus vor ihrer Liebe ein Anderer gewesen ist, zeigt sich, wenn sie sich an den Tod ihrer Mutter erinnert. Aber dies wird allein durch die Notizen zum Drama deutlich, während in der gedruckten Version ein ästhetizistischer Bezug zur Religion angedeutet wird und zwar in Verbindung mit Jeronimo. In der Religion hatte Belvidera keine Stütze für ihr Leben finden können, denn immer wenn sie sich „vor der Madonna auf den Knien“³⁰⁰⁸⁷ gefunden hatte, hatte sie Jeronimo hinter sich gespürt, der ihr von Jaffier gesprochen hatte und sie dadurch angegriffen hatte, dass er, der Bedienstete, es gewagt hatte, sich seiner Herrschaft auf derartig vertrauliche Art zu nähern.³⁰⁰⁸⁸ So zeigt diese Passage auch, dass Belvidera unter einem Standesdünkel steht, einen ebensolchen Zug zum Narzissmus hat wie Jaffier. Belvidera zeigt sich dabei – trotz ihrer Gläubigkeit – als wenig menschlich, wie sie über diesen Bediensteten, den Vertrauten ihres Vaters, redet („so blaß in der Erinnerung wie früher, als das Gesindel wie eine Meute sie / umstellt hielt“).³⁰⁰⁸⁹

Während des ersten Gespräches seit Jahren zwischen Pierre und Jaffier, zeigt sich neuerlich Jaffiers fehlerhafte Sicht auf die Dinge, kann er es doch gar nicht begreifen, wie sich diese „verdammte / Gewohnheit, die wir Ehrlichkeit benennen, / [...] in der Welt [hatte] festsetzen“³⁰⁰⁹⁰ können. In Pierre findet Jaffier einen Menschen, der diese Ansicht unterstützt, sieht er die obere Schicht Venedigs doch als ein „Geschlecht von Schurken / gebläht von Hochmut“³⁰⁰⁹¹ an, die man zu Recht hassen muss, ist für diese doch ein „anständiger Mensch nichts And´res / als ihrer Füße Polster“.³⁰⁰⁹² Moralische Integrität ist für Pierre nur ein Nachteil für das Leben, wodurch er die Skrupellosigkeit über die Moral stellt.³⁰⁰⁹³ Das was ihn aber wirklich zu diesem Schurken mache, so Pierre, das sei nicht der Verrat an Freunden, sondern dass er dem Elend der Menschen zusehe, dass er zusehen müsse, wie eine „zum Himmel schreißende Ungerechtigkeit / sich breit macht“;³⁰⁰⁹⁴ eben jenes mache ihn zum Schurken, dass er sich nicht besinnen kann, diesem Elend ein Ende zu machen.

Bereits zu diesem Zeitpunkt des Dramas zeigt sich, im Hinblick auf das Motiv, eine mehrfache Einbindung des Terminus des Schurken. Hatte Jaffier seinen Kindern gesagt, dass sie im Reichtum leben könnten, wenn sie nur eines „Schurken Kinder“³⁰⁰⁹⁵ wären, bezeichnet sich Pierre eben als Schurke, weil er vermeintlich die Ungerechtigkeiten der Welt nicht verhindert. Wie inkonsequent auch Pierre den Terminus des Schurken verwendet, zeigt sich gleichsam durch seine Frage an Jaffier, ob er es nun endlich gelernt habe, dies „Geschlecht von Schurken, / gebläht von Hochmut“,³⁰⁰⁹⁶ eben jene Senatoren, zu hassen. Dabei bezeichnet sich Pierre gleich darauf auch selbst neuerlich als Schurke, wenn er Jaffier gegenüber sagt:

„Ein dreistgestirnter Schurke,
so wie du mich da siehst. Zwar meine Schulden

30085SW IV. S. 20. Z. 9-13.

30086SW IV. S. 22-23. Z. 30-36//1-5.

30087SW IV. S. 23. Z. 33.

30088SW IV. S. 23-24. Z. 11-40//1-5.

30089SW IV. S. 24. Z. 7-8.

30090SW IV. S. 27. Z. 27-29.

30091SW IV. S. 28. Z. 12-13.

30092SW IV. S. 28. Z. 14-15.

30093In den Notizen, heißt es weiter: „Wer die in die Welt gesetzt hat! / Die blöde Ehrlichkeit! Ich glaub sie ist / so eine Art Betrug den mächtige Schurken / voll Klugheit da und dort ins Werk gesetzt“. In: SW IV. S. 184. Z. 2-5.

30094SW IV. S. 29. Z. 18-19.

30095SW IV. S. 22. Z. 31.

30096SW IV. S. 28. Z. 12-13.

bezahl' ich, möcht' auch keine Gurgeln schneiden, //
um Zutritt mir zu eines großen Herrn
Brieftasche oder einer Dirne Bett
auf die Art zu erkaufen; meinen Freund
verrat' ich nicht, um ihn vom Platz zu drängen;
verschmäh' es auch, geschwoll'ner Schurkerei
zu schmeicheln imd auf einen armen Teufel,
der unter mir, zu treten: und trotzdem
bin ich ein Schurke.“³⁰⁰⁹⁷

Wie Jaffier sieht auch Pierre „Ehr´ und Treue und Gesetzlichkeit“³⁰⁰⁹⁸ als „Blendwerk“³⁰⁰⁹⁹ des Lebens an, da sich die Senatoren und die oberen Schichten Venedigs durch Ehrlosigkeit auszeichnen, mit Gesetzen umgeben, die nur „zu ihrem Spaß ersonnen“³⁰¹⁰⁰ sind, und das Gesetz selbst nichts weiter als das „Werkzeug / verdammter feiger tückischer Tyrannei“³⁰¹⁰¹ ist. Eben deshalb ruft Pierre auch aus: „O mir ist nichts mehr von Ehre und Gewissen!“³⁰¹⁰² Pierre schildert Jaffier schließlich seine Liebe zu Aquilina, den Verlust der Geliebten durch den Weggang der Frau zu dem Senator und dessen Folgen. So war er verurteilt worden wegen des „schweren Bruch[s] des Privilegs, / begangen an geheiligter Person / eines Senators“³⁰¹⁰³ und hatte dadurch seinen Sold und seine Stellung verloren.

Gegen Jaffiers narzisstisch gesteuerten Plan, sich am liebsten vor der Welt und den Blicken seiner Umwelt (hier zielt er primär auf Pierre ab) zu verbergen, stellt Pierre den Plan der Vergeltung, der sie, die dadurch Männer sind, den Göttern annähert.³⁰¹⁰⁴ Pierres Aufruf, Jaffier solle seinen Schwiegervater doch ermorden, wird zwar von diesem ausgeschlagen, doch nicht aus moralischen Bedenken, sondern nur weil er um die Konsequenzen fürchtet und um die Gesetze weiß.³⁰¹⁰⁵ Pierre, der ihm letztendlich die Verschwörung aufdeckt, verweist neuerlich auf seine vermeintlichen Freunde, die das Unglück, welches sie allesamt erfahren haben, eben zu Freunden gemacht habe: „Und daß, wenn ich dir anvertraut, was Göttern / und wen'gen göttergleichen Männern nur / bewußt ist, dir kein Wechsel des Geschicks / es jemals reißen wird aus deiner Brust!“³⁰¹⁰⁶

Dabei zeigt sich durchaus an Pierre, dass er darum weiß, dass sie sich mit ihrem Verhalten gegen den Staat wenden und Gesetze brechen, worauf die Todesstrafe gesetzt ist. Während Jaffier sich fragt, was aus ihm wird, wenn die Verschwörung gelingt, heißt ihn Pierre nicht so weit hinaus zu denken; er solle sich primär auf seinen Schwiegervater fokussieren und wissen: „indessen du, mit uns, / lautschreiend, über hingestreckte Leichen / zu neuem Morde springst und deine Frau / in sicherem Versteck, vor Lust erzitternd, / die off'nen Arme dir entgegenstreckt / wenn Feuerschein und Blut zum Gott dich färben!“³⁰¹⁰⁷

Es ist demnach die Gewalt, von der beide Protagonisten glauben, dass sie sie ins Göttliche erhebe. Denn nicht Moral oder Religion, so Pierre, bestimmen das Weltgeschehen, sondern allein die Macht des körperlich Stärkeren. So verweist Pierre auf vergangenes Geschehen; selbst „Papst Clemens der Siebente“³⁰¹⁰⁸ habe sich vor der Macht des Degens in seine Engelsburg geflüchtet. Dass Pierre problematisch zur Moral steht, zeigt sich auch im ersten Aufzug durch die Begegnung mit Belvidera, bewertet er sie durch ihre Schönheit („Wenn Ihr so gut als schön seid, seid Ihr wert, / von dem die Frau zu sein“).³⁰¹⁰⁹ Allein mit seiner Frau zeigen sich die Folgen der Begegnung mit Pierre an Jaffier. So glaubt er seinen Weg in seinem Leben gefunden zu haben, durch den er seinen Narzissmus befriedigen kann:

„Ja, Kleinmut ist's, der Hunde aus uns macht.

30097SW IV. S. 28-29. Z. 37-39//1-8.

30098SW IV. S. 28. Z. 18.

30099SW IV. S. 28. Z. 17.

30100SW IV. S. 28. Z. 22.

30101SW IV. S. 28. Z. 28-29.

30102SW IV. S. 28. Z. 31.

30103SW IV. S. 31. Z. 10-12.

30104SW IV. S. 32. Z. 13.

30105SW IV. S. 33. Z. 17-18.

30106SW IV. S. 33. Z. 32-35.

30107SW IV. S. 35. Z. 10-15.

30108SW IV. S. 35. Z. 34.

30109SW IV. S. 36. Z. 19-20.

Doch laß' den Hund an einem göttlichen
Gedanken lecken, so wirst du ihn schnell
zurückverwandelt seh'n, und kriegt er mehr
von dieser Speise - wird er ein Genosse
der Götter wieder sein.“³⁰¹¹⁰

Diese Äußerung Jaffiers macht deutlich, dass er sich momentan eben nicht als „Genosse / der Götter“³⁰¹¹¹ wähnt, aber glaubt, dies einmal in seinem Leben gewesen zu sein. So muss Jaffier Belvideras Versuch, ihn durch ihre Liebe von der Revolution zu lösen, fehlschlagen, hat er doch einen „himmlischen Gedanken“³⁰¹¹² getan, der ihm seine „Mannheit / wiedergegeben hat“. ³⁰¹¹³ Gegen Ende des ersten Aufzugs stellt sich Belvidera allerdings gegen Jaffier, der bereits den „Purpur unsrer Zukunft“³⁰¹¹⁴ sieht, indem sie betet. Die Intention ihres Gebetes jedoch fußt auf ihrem Ästhetizismus, verlangt es sie doch danach, den „Sitz des Glück[s]“, ³⁰¹¹⁵ ihre Liebe, durch die äußeren Umstände nicht angetastet zu wissen.

„Laß mich zu Ende beten: gib, daß ich
[...]
mich des zu großen Glücks nicht überhebe.
[...]
Laß' deine Lippen zu den meinen kommen,
daß sie's zusammen beten ...“³⁰¹¹⁶

Der zweite Aufzug spielt in einem abgelegenen Teil Venedigs; der Hintergrund wird von einer verlassenem Lagune gebildet, rechts ist die „Mauer eines Klostersgartens“³⁰¹¹⁷ zu sehen. Die ersten Figuren sind hier zwei kleine Mädchen, von denen sich vor allem die Kleinere der beiden ob der Umgebung fürchtet aufgrund der Nähe zum Tod, und mahnt: „Hier ist es gottverlassen. Es sind die Häuser die leerstehen seit der Pest.“³⁰¹¹⁸ Ein moderner Bezug zur Religion zeigt sich auch durch den Verschwörer Cuyp, der angesichts der Liste, die Bernardo geschrieben hatte und auf der die Namen der Senatoren und ihrer Familien stehen, die Bernardo töten will, die schöne Schrift Bernardos thematisiert, die der in einem „Meßbuch“³⁰¹¹⁹ ähnlich ist, worauf Bernardo gleichsam sagt: „Es ist mein Brevier. Ich les' nichts anderes.“³⁰¹²⁰ Dabei ist es gerade dieser schöne Bernardo, der aus der Gruppe, aufgrund seiner Grausamkeit und seines anhaltenden Verlangens danach Jaffier tot zu sehen, besonders heraussticht. Der Abfall vom Glauben erweist sich aber auch als ein Symptom ihrer Zeit. Während Pierre die Grausamkeit an Bernardo anwidert, verweist Renault darauf, dass einer von ihnen ins Kloster der Armenier müsse, wo sich sechshundert Franzosen befinden, die das Kloster als Stützpunkt nutzen. Auch im weiteren Gesprächsverlauf zeigt sich, dass die Moral bzw. die Religion durch den Glauben an die Macht und den Krieg überlagert worden ist. Pierre führt schließlich seinen Freund Jaffier ein, den er in den Plan um die Revolution bereits gesetzt hatte, worauf Capello aber direkt den Verrat wittert, was Pierre jedoch verneint: „Nein. Kein jüdisches Geschäft. / Ein mehr als christliches. Ich gab mein Alles / darein in den gemeinsamen Besitz. / Ich hab ihn mitgebracht, und mit euch allen / will ich ihn teilen. Nehmt ihn auf in Liebe.“³⁰¹²¹ Indirekt zeigt sich auch hier, dass die Verschwörer, allen voran Pierre, ein eigenes 'Moral-Verständnis' haben, was allerdings nicht auf Nächstenliebe aufbaut, sondern eben auf Gewalt, auf Vernichtung der falschen Moral, auf Wiederaufbau ihrer Stellung in der Gesellschaft. So begehrt Pierre gegen die Forderung der Verbündeten auf, die Jaffier nach dessen Flucht ermorden wollen, und wirft Renault ein „levantisches Gewissen“³⁰¹²² vor. Nachdem Belvidera von Jaffier als Pfand vorgeführt worden ist,

30110SW IV. S. 37. Z. 15-20.

30111SW IV. S. 37. Z. 19-20.

30112SW IV. S. 37. Z. 28.

30113SW IV. S. 37. Z. 29-39.

30114SW IV. S. 38. Z. 4.

30115SW IV. S. 38. Z. 14.

30116SW IV. S. 38. Z. 19-24.

30117SW IV. S. 39. Z. 3.

30118SW IV. S. 39. Z. 17.

30119SW IV. S. 47. Z. 20.

30120SW IV. S. 47. Z. 22.

30121SW IV. S. 49. Z. 2-6.

30122SW IV. S. 52. Z. 6.

In den Notizen zeigt sich durchaus Pierres Zug auch gegen Kirchen vorzugehen: „Auf der Giudecca hart nebenan Sanct Georg ist

besieht Bernardo sie bei dem Schein der Lampe, erkennt ihren Hochmut und ihren schönen Körper, der kostbarer ist als die „gehüteten / Juwelen von Sankt Markus“³⁰¹²³ und die „Reliquien / vom heiligen Kreuz“.³⁰¹²⁴ Als Senatorentochter gehört Belvidera aber in Bernardos Augen genau jener Menschengruppe an, die er spannen will vor den „Wagen unseres römischen Triumphes“.³⁰¹²⁵

In dem zweiten Teil des zweiten Aufzugs zeigt sich das Motiv auch in Verbindung mit der Figur der Aquilina, die der Mulattin von ihrem Traum erzählt, indem sie sich mit dem Tod bedroht sieht und die Muttergottes („allmächtige Mutter“)³⁰¹²⁶ anruft. Fragwürdig zeigt sich in diesem Aufzug auch der Bezug der Mulattin zur Religion, die Aquilina aufzeigt, dass sie ja darum bete, dass Dolfin bald sterbe, damit Aquilina ihn beerben könne („Er stirbt! Er stirbt! Ich bete so darum“).³⁰¹²⁷ Wenn Aquilina von Dolfin erwartet, dass er ihr einen Platz unter den Frauen der Senatoren verschafft, dann nicht deshalb, weil sie sehen will, wie der „Patriarch die / neuen Galeeren segnet“,³⁰¹²⁸ sondern deshalb, weil sie Neid bei diesen Frauen erregen will. Doch als Aquilina realisieren muss, dass er ihr nicht dabei helfen kann, eine gesellschaftlich höhere Stellung einzunehmen, zeigt sie sich neuerlich kaltherzig und verweist sogar darauf, dass ihr Vertreter der Kirche zu Diensten seien – was durchaus Züge von sexueller Hörigkeit trägt – wenn sie dies nur verlange: „Rom schreit nach mir, / der große Kardinal Farnese läßt / durch seine Gärten eine Bresche legen, / damit mein Wagen, im Triumph gezogen, / einziehen kann“.³⁰¹²⁹ Aquilina äußert ihr Verlangen Venedig zu verlassen, welches für sie in Verbindung mit Mord und Verrat steht; im Grunde aber will sie sich dem Schönen in Rom zuwenden und dem Tod entkommen, denn Dolfin sieht sie nur als einen der alten Senatoren: „Denn wie du da stehst, / gesalbt und aufgestutzt und schlaff und kraftlos, / bist du ein Teil des fürchterlichen Ganzen“.³⁰¹³⁰ Nichts weniger als eine „Blasphemie“³⁰¹³¹ ist für Aquilina die Äußerung des Senators, dass er ihr treu sei und die Stelle ihres verstorbenen, jungen Hundes einnehmen wolle, wobei die Kälte Aquilinas, die er seinen „Engel“³⁰¹³² nennt, nicht abschreckend auf ihn wirkt. Ästhetizistisch wirkt auch ihr Ausruf „O Gott im Himmel, / ist er allein?“³⁰¹³³ nachdem die Mulattin ihr von dem Nahen Pierres gesprochen hatte. So ruft sie ihre Mulattin dazu auf, für ihre Liebe zu beten, und zeigt sich eben darin neuerlich grausam:

„Und wenn er kommt, geht dort hinein, mein Engel,
und wirf dich auf die Knie und bete! Bete!
Bis dir die Zunge schwillt, bis dir die Augen
aus ihren Höhlen treten, bete! Bete!
Daß er bei mir bleibt. Bete unaufhörlich!
Ich werd es wissen, ob du stark genug
gebetet hast!“³⁰¹³⁴

Im Gespräch mit Aquilina, bekennt Pierre zwar sein Begehren für die Frau, doch stuft er diese Rückkehr in Vergangenes gleichsam fragwürdig ein. Pierres Erkenntnis ist keineswegs positiv zu bewerten, zeigt sich gleichermaßen doch ein problematischer Bezug zur Religion an ihm: „Freu dich nicht: / Ich bin nur ein gemeiner Mensch: Der droben, / [...] / der mich erschuf, hat einen finstern starken / Soldaten haben wollen, weiter nichts.“³⁰¹³⁵

ein großer Holz / schupp<en> der den Mönchen gehört. Den lass ich in Brand setzen / der leuchtet dir über den Canal hin dass du keine Kerze brauchst / um eiserne Truhen aufzubrechen.“ In: SW IV. S. 192. Z. 11-14.

30123SW IV. S. 56. Z. 4-5.

30124SW IV. S. 56. Z. 6-7.

30125SW IV. S. 56. Z. 10.

30126SW IV. S. 60. Z. 27.

30127SW IV. S. 61. Z. 19.

30128SW IV. S. 63. Z. 20-21.

30129SW IV. S. 64. Z. 14-18.

30130SW IV. S. 64. Z. 31-33.

30131SW IV. S. 65. Z. 34.

30132SW IV. S. 66. Z. 5.

30133SW IV. S. 66. Z. 21-22.

30134SW IV. S. 66. Z. 30-36.

Des weiteren, siehe: SW IV. S. 67. Z. 8-9.

30135SW IV. S. 70. Z. 4-8.

In den Notizen zeigt sich Pierre hier deutlich mehr Aquilina zugewandt als in dem Drama. So verweist er auf eine Gemeinsamkeit zwischen sich und Aquilina:

„Das Schöne das was zittern macht, das was wie das Lächeln der

In dem Gespräch mit den Verschwörern in Aquilinas Haus zeigt sich auch das Motiv. So bekommt Pierre von Elliot einen Plan, wie die Kriegsschiffe am Besten in Venedig eindringen können („Alles so wie du mir's neulich vom / Glockenturm gezeigt hast“), ³⁰¹³⁶ und Pierre äußert seine Genugtuung, angesichts des Planes von Elliot, der ihm das verhasste Venedig offenlegt („Herrgott! / wärs lieber heut als morgen, daß wir die / Gewalt ihr antun“). ³⁰¹³⁷ Ein neuerlicher Bezug zur Religion erfolgt auch durch den Verschwörer Bernardo, als dieser von dem Zeichen des Schiavon erfährt („So sind wir, Gott verdamme dich, verraten?“), ³⁰¹³⁸ wobei Pierre diesen mit den Worten zur Ruhe aufruft: „Zum Teufel! Ruhig. Hörst, ich schwör' euch, / Handwerker sind's, ich schwör' es euch, beim Teufel“. ³⁰¹³⁹ Ebenso zeigt sich ein Bezug zu Gott durch Brambilla, der auf die Taverne unten verweist: „Da unten, straf mich Gott, in dieser dunklen / Sackgasse, ist denn das nicht die Taverne / Zum Seekrebs? Sind das eure Sbirren, Herr?“ ³⁰¹⁴⁰ Zum Ende des zweiten Aufzugs versucht Jaffier Pierre neuerlich die Sicherheit seiner Männlichkeit wiederzugeben und unterrichtet ihn, dass er Teil der Männer sein wird die die Senatoren ermorden, wobei diese Tat bzw. die erfolgreiche Verschwörung sie beide gottgleich machen wird: „Und dann kann sein, daß wir uns / in einer Straße irgendwo begegnen / wie Götter!“ ³⁰¹⁴¹

Im dritten Aufzug hat sich Belvidera vor Renault und seiner Schwester in ihrem Zimmer in Renaults Haus eingeschlossen. Renault schmeichelt ihr, doch offenbart er dadurch sein lügnerisches Wesen („Ich schwör Euch, bei allem / was heilig ist“). ³⁰¹⁴² Letztendlich jedoch weicht bei Renault die gespielte Verärgerung der Echten: „Ich wünsch Euch, / es mög' Euch nie was Ärgres widerfahren, / als diese Nacht. Und somit Gott befohlen.“ ³⁰¹⁴³ Mit Pierres Eintreten in Renaults Räume, wird dieser auf das gepolsterte Zimmer aufmerksam, von welchem Renault sagt: „Ach Gott, ach Gott! Man braucht's etwa einmal.“ ³⁰¹⁴⁴ In der Unterhaltung zwischen Renault und Pierre geht es dabei darum, in welches Zimmer sie Bissolo führen werden, den sie ermorden wollen, was eben in jenem Zimmer stattfindet, wodurch sich neuerlich für die Verschwörer die Verbindung zwischen Religion, Ästhetizismus und Gewalt zeigt.

Obwohl Jaffier vor Belvidera im dritten Aufzug ³⁰¹⁴⁵ die Gefahr der Nacht herunter spielt, zeigen die

Engel, wie der beglänzten Wolkenränder ist, das ist nichts für uns beide ..

Das Schöne wohnt in solchen Zügen:

küsst ihm die Hand

ich dank dir dass du auf der Welt bist.“ In: SW IV. S. 195. Z. 10-15.

Auch betont Pierre ihr gegenüber die Bedeutung Jaffiers für sein Leben:

„und lächelnd setzt er über einen Abgrund

und meint er that nur was natürlich ist

und weiß dass sein angeborner Engel

mit Flammenflügeln ihn hinüber trug

und wenn ich solch<es> seh trifft mich

und mich erniedert's nicht, nein mich erhöhts

die Hand die ahnungslose ihm zu küssen.“ In: SW IV. S. 195. Z. 25-31.

30136SW IV. S. 74. Z. 35-36.

30137SW IV. S. 75. Z. 12-14.

30138SW IV. S. 75. Z. 31.

30139SW IV. S. 76. Z. 12-13.

30140SW IV. S. 78. Z. 16-18.

30141SW IV. S. 83. Z. 23-25.

30142SW IV. S. 86. Z. 18-19.

30143SW IV. S. 87. Z. 32-34.

30144SW IV. S. 89. Z. 15.

30145Noch vor dem Aufeinandertreffen zwischen Jaffier und Belvidera schildert Hofmannsthal das Gespräch zwischen Pierre und Jaffiers Frau viel weitreichender. In den Notizen erzählt Belvidera von dem Beginn ihrer Liebe. So sagt Belvidera selbst über sich, dass sie ein „frommes glückliches“ (SW IV. S. 199. Z. 21) Kind gewesen sei bevor ihre Mutter gestorben war. Der Aufforderung des Vaters („du musst viel beten“, SW IV. S. 199. Z. 35), aufgrund der Krankheit der Mutter, leistete Belvidera Folge:

„Die nächsten Tag<e> betete ich viel

nicht nur in meinem Zimmer vor dem Bild

in Kirchen und Kapellen und am stärksten

in unserm kleinen Garten, der mit Stufen

in die Lagune geht. Dort auf den Knien

sah ich einmal für eines Blitzesdauer

den Himmel offen und die Gottesmutter

mit goldnem Lächeln mir Gewährung nicken.“ In: SW IV. S. 199. Z. 35-42.

Schilderungen dieser Nacht die Konfrontation mit dem Tod. So berichtet Jaffier, dass er ein Geschäft im Kloster der Armenier gehabt hatte, wo er einen sterbenden Mann getroffen hatte, und dass er nach Sankt Anna gegangen war wo es „abgelegen wie ein Friedhof ist“, ³⁰¹⁴⁶ und wo er bemerkt hatte, dass er von zwei Männern beobachtet worden ist. Der Verfolgung durch diese, hatte Jaffier sich zu entziehen versucht, bis er sich mehr zufällig in einer Kirche wiedergefunden hatte. Während er außerhalb der Kirche die Bedrohung gespürt hatte, findet er sich in ihr „im Frieden“ ³⁰¹⁴⁷ stehend. Obwohl die Kirche für Jaffier Sicherheit bedeutet und sein Zufluchtsort vor den Verfolgern ist („Vielleicht betrog ich sie. Ich blieb sehr lang / in dieser Kirche“), ³⁰¹⁴⁸ kann er sich nicht vor der in der Welt erlebten Unterdrückung bewahren, und er spürt auch hier den Hass gegen den Schwiegervater („Funkelnd stand / wie eine Statue im Höllenfeuer / dein Vater vor mir“). ³⁰¹⁴⁹ Gegen die erfahrene Demütigung setzt Jaffier hier neuerlich den Besitz Belvideras, ³⁰¹⁵⁰ die ihn zu Beginn ihrer Liebe den „Herrn / von deinem Leib und deiner Seele“ ³⁰¹⁵¹ genannt hatte; Jaffier sinniert, dass er sich dadurch als der „Beseligte, / der Auserwählte, der gekrönte König / des Festes dieser Welt“ ³⁰¹⁵² gefühlt hatte.

Als Belvidera allerdings im dritten Aufzug ³⁰¹⁵³ erkennen muss, dass ihr Mann ein zukünftiger Mörder und ein Verräter an Venedig ist, lässt Hofmannsthal sie an die Folgen für die Verschwörer denken und ihren Mann als ihren Feind erkennen, will sie doch vor Freude weinen, wenn man die „heiligen Kirchen“ ³⁰¹⁵⁴ anzünden wird, in denen die Verräter an Venedig Schutz gesucht hatten. Belvidera legt ihm auch dar, dass das was er tut, Konsequenzen nach sich ziehen wird, dass er vor Gericht das Urteil für sein Handeln erhalten wird („Das

Belvidera glaubte dadurch an die Rettung der Mutter, gab sich „seligen Tränen“ (SW IV. 199. Z. 45) hin und hoffte auf das göttliche „Wunder“ (SW IV. S. 200. Z. 2). In manchen Momenten war es Belvidera unmöglich gewesen, die „Nähe / himmlischer Wesen“ (SW IV. S. 200. Z. 5) zu spüren, wie sie der Mutter „Kühlung / durchs“ (SW IV. S. 200. Z. 7-8) Fenster schickten, in manchen aber nahm sie die „selige[...] Schaar“ (SW IV. S. 200. Z. 12) wahr, glaubend, dass die Mutter doch dem Tod entgehen würde. In manchen Momenten in denen „leer der Himmel blieb“ (SW IV. S. 200. Z. 23), konnte Belvidera jedoch ohne Angst sein, da sie Jaffier an ihrer Seite hatte. Durch den Tod der Mutter, wurde das Wunder, welches Belvidera erwartete, jedoch nicht vollzogen, was sie gleichsam in Verzweiflung stürzte. Schließlich glaubte sie, dass es die Annäherung zu Jaffier war, der ihre Gebete schändete („Gebets beflehtem Hauch“, SW IV. S. 201. Z. 12) und die Mutter nicht hatte genesen lassen. Da hatte Belvidera eben den Tod durch die Viper gesucht und war gleichsam durch Jaffier gerettet worden, der ihr das Gift aus der Hand gesaugt hatte, wodurch sie glaubt, nun über ihn sagen zu können: „Von dieser Stunde an gehört ich ihm / vor Gott und imso Gewissen“. In: SW IV. S. 201. Z. 41-42.

30146SW IV. S. 97. Z. 15.

30147SW IV. S. 98. Z. 33.

30148SW IV. S. 98. Z. 37-38.

30149SW IV. S. 99. Z. 4-6.

Des weiteren, siehe: SW IV. S.204. Z. 18-36.

30150Der im Drama vollzogene Vergleich Jaffiers zwischen sich und einem Lakaien wird in den Notizen noch weiter ausgeführt: „so ist ein Theil von meiner Seele schon / in Abrams Schoß und ledig seiner Qualen. / Ich wär nicht halb so elend könnt ich ausruhn / für eine Stunde im dürftigen Ich / von diesem lumpigen Lakai.“ In: SW IV. S. 205. Z. 38-42.

30151SW IV. S. 100. Z. 32-33.

30152SW IV. S. 100. Z. 38-40.

In den Notizen Hofmannsthals zeigt sich, dass Jaffier die Ungerechtigkeit der Welt noch stärker wahrnimmt, da er auch keine himmlische Hilfe erwartet: „Männer / sind sie, die nicht mehr länger rings den Anblick / zu Himmel schreinder Ungerechtigkeit / ertragen wollen nicht aufs Bett sich werfen wollen / taub für den Schrei verstümmelter Natur“. In: SW IV. S. 206. Z. 28-32.

30153Ein weiterer Bezug zum Motiv erfolgt im Aufzug durch Belvidera, die sich auf die Schreie bezieht:

„als ich in Schmerzen lag und dir die Kinder
gebar, hab ich gestöhnt mir war der Schrei
die nackte Grässlichkeit des Menschenschreis
so fürchterlich ich zählte mich im Stillen
zu jenen auserwählten edlen Thieren
die niemals schreien als im Todeskampf
und diesen Schrei so hofft ich würde mir
die Mutter Gottes auch erlassen schrein
auch aus der fürchterlichsten Qual heraus
schien mir undenkbar so wie daß ich nackt
und wär es aus dem fürchterlichsten Haus
sollt auf die Gasse flüchten. Diese Nacht,
Antonio, hab ich beides lernen müssen!“ In: SW IV. S. 207. Z. 9-21.

Hier klagt sie Jaffier auch an, dass er sie „der Liebkosung / von Teufel<n>“ (SW IV. S. 207. Z. 37-38) ausgesetzt hatte, sie in dieser „Hölle“ (SW IV. S. 207. Z. 31) zurückgelassen hatte, so dass sie vor der „Sindfluth“ (SW IV. S. 208. Z. 1) hatte flüchten müssen.

30154SW IV. S. 106. Z. 14.

fürchterliche / Gericht ist über euch!“).³⁰¹⁵⁵ Während Jaffier sich den Konsequenzen seines Handelns verschließt, dass er vor dem Henker enden wird, heißt er sie doch zu schweigen, ruft Belvidera aus: „Jesus Maria! Daß er mich nur hört!“³⁰¹⁵⁶ Letztendlich hat Belvidera Jaffier dazu gebracht, sich gegen die Verschwörer zu stellen, um Pierre zu retten, wobei er zweifelt: „O Gott! / Wird er es je verstehn, was ich auf mich / in dieser Stunde nehme, ihn zu retten!“³⁰¹⁵⁷

In dem vierten Aufzug zeigt sich der Lakai in Priulis Haus nicht nur spöttisch gegenüber den Regeln des gesellschaftlichen Verhaltens, sondern auch gegenüber der Religion. Auf die mahnenden Worte des Haushofmeisters, dass er sich gesitteter zeigen möge, und wenn ihm dies nicht möglich sei, er ihn mit Schlägen züchtigen werde, verweist der Lakai darauf, dass er dann in den Soldatenstand eintreten wird, denn er habe gehört, dass sie Feuer machen wollten „um den heiligen Markus damit auszuräuchern.“³⁰¹⁵⁸

Durch das Gespräch zwischen den beiden Senatoren zeigt sich direkt zu Beginn ein weiterer Bezug zum Motiv, wenn sie über den gefolterten Schiavon reden, der in seiner Folter gesagt hatte: „>>Wir werden euch ein Kreuz zeigen, wir euch, und / eine Kerze dazu anzünden.<<“³⁰¹⁵⁹ Ebenso zeigt sich das Motiv durch Dolfin's Erinnerung an die Festlichkeiten im Hause des Priuli, mit dessen Frau er getanzt hatte, die so „schön wie ein Engel“³⁰¹⁶⁰ gewesen ist. Priuli selbst hatte ihre Züge innerhalb der Fresken verewigen lassen als „Gestalt der Tugend“,³⁰¹⁶¹ ihre Züge jedoch verwischen lassen, weil er durch sie an ihre gemeinsame Tochter erinnert wurde. Auf die Frage Dolfin's, ob er seine Tochter jemals wiedergesehen habe, antwortet Priuli, dass ihm die „Gnade / des Himmels“³⁰¹⁶² dies erspart habe; eines Abends war er aus der Kirche gekommen, wie Priuli Dolfin berichtet, und wäre beinahe auf seine Tochter getroffen.³⁰¹⁶³ Priuli zeigt sein Leiden, indem er die Sinnlichkeit Belvideras wiederholt betont, die sich hinter ihren „Engelszügen“³⁰¹⁶⁴ verbirgt.

Konträr dazu zeigt sich Dolfin, der sich durch das Prunkstück an die Sinnlichkeit Aquilinas erinnert, die ihn betört.³⁰¹⁶⁵ In seinem Narzissmus verhaftet, äußert Priuli seine Erleichterung, dass er sich vor der Frau (seiner Tochter) nicht gedemütigt habe, wie es Dolfin getan habe, als er vor Aquilina gekniet habe („Dazu, sei Dank dem Himmel, kam es nicht!“).³⁰¹⁶⁶ Obwohl Priuli ihm heißt, sich mit Portwein zu betäuben, weiß er gleichsam auch, dass dies nichts bringt, wozu auch Dolfin sagt: „O Gott, wie habt ihr Recht! Was kann der Wein! / Wie soll Betäubung gegen dieses Bild / ankönnen!“³⁰¹⁶⁷ Priuli rät Dolfin dennoch, sich von seinem Verlangen nach Aquilina zu lösen („Um Gotteswillen, hört mich an, Dolfin!“),³⁰¹⁶⁸ denn es sei doch um „Himmelswillen“³⁰¹⁶⁹ unmöglich, sich an etwas zu verschwenden, was Soldaten übrig gelassen haben. Als Priuli schließlich in einem Spiegel glaubt seine tote Frau wiederzusehen, fragt er sich ob sie ein „Gebild der Hölle oder [ein] Himmelsbote“³⁰¹⁷⁰ sei. Dabei zeigt sich Belvidera im Gespräch mit ihrem Vater immer noch als hochmütig und standesbewusst, wenn sie auf das dritte Kind verweist. Sich in ihre verblendete Sicht hineinsteigernd, wähnt sie das ungeborene Kind gepriesen: „Wenn sie's zur Taufe tragen, werden alle / aus ihren Häusern treten und sich neigen / und es einander zeigen: Seht das Kind / des Retters!“³⁰¹⁷¹

Doch Belvidera muss realisieren, dass ihr Vater nicht das ehrenvolle Verhalten Jaffiers achtet, als dieser sich gegen die Verräter stellte. Belvidera ruft ihren Vater deswegen auf, sich für Jaffier, aufgrund seiner Stellung, einzusetzen, habe Jaffier doch nicht nur die Frauen und Kinder der Senatoren vor dem Tod bewahrt,

30155SW IV. S. 106. Z. 29-30.

30156SW IV. S. 107. Z. 28.

30157SW IV. S. 111. Z. 12-14.

30158SW IV. S. 113. Z. 32.

30159SW IV. S. 114. Z. 19-20.

30160SW IV. S. 115. Z. 11.

30161SW IV. S. 115. Z. 15.

30162SW IV. S. 115. Z. 35-36.

30163SW IV. S. 116. Z. 4-7.

30164SW IV. S. 116. Z. 16.

30165„Wie solch ein Zeug aus Gold, das Mehr als Gold, / aus dem Natur dergleichen Spielzeug schuf, / zu denken zwingt! Wie man die Messe nicht / kann hören, weil Musik nichts Andres atmet!“ In: SW IV. S. 116. Z. 35-38.

30166SW IV. S. 117. Z. 13.

30167SW IV. S. 117. Z. 26-28.

30168SW IV. S. 118. Z. 11.

30169SW IV. S. 118. Z. 14.

30170SW IV. S. 119. Z. 28.

30171SW IV. S. 122. Z. 27-30.

sondern auch „Sankt Markus / [...] vor Fackeln“.³⁰¹⁷² Priuli jedoch verweist darauf, dass er für sein Verhalten nur den „goldnen Judaslohn“³⁰¹⁷³ erwarten kann. Als Belvidera jedoch ohnmächtig vor ihm liegt, zeigt er sich als liebender Vater und ruft den Haushofmeister herbei, damit er Ärzte bringe („um aller Heiligen will'n / sie nicht erwecken.“).³⁰¹⁷⁴

Aquilina, die im fünften Aufzug äußert, dass sie Pierres frühen Tod nahen sieht, erinnert sich ihrer Vergangenheit, die die Bedrohung des Todes durch einen Brand einschließt. Wie ein „Triton“³⁰¹⁷⁵ habe er sie nackt auf seinen Schultern getragen, während alles dem Feuer offengestanden hatte („es wälzten sich die Lahmen / herab vom Ufer, krachend taumelten / die Heiligen vom glüh'nden Kirchendach-“).³⁰¹⁷⁶ Obwohl Pierre gesteht, dass ihn Aquilinas Stimme ergreife, mit der sie ihm zugesagt hatte, in den letzten Tagen seines Lebens an seiner Seite zu sein, verweist er auch auf die Stimme der beiden Engel, wobei er nur dem Engel gefolgt zu sein glaubt, der ihn in einen frühen Tod geführt hatte.³⁰¹⁷⁷

Als Pierre im fünften Aufzug von den Soldaten des Staates gestellt wird, ruft er allerdings dazu auf, Aquilina zu ermorden, da er glaubt, dass sie ihn verraten habe, hatte sie ihm doch durch ihre Träume ein vermeintlich „prophetisches Gehirn“³⁰¹⁷⁸ gezeigt, da er nun wirklich vor dem Tod stehe. Doch Pierre muss erfahren, dass Jaffier ihn verraten hatte, der nun vor ihm steht und ihm versichert, dass sie alle vor dem Tod in Sicherheit seien, da es ihm die Männer des Staates, denen er den Verrat gestanden hatte, dies auf das „Kruzifix geschworen“³⁰¹⁷⁹ hatten. Jaffier, der Pierres Unverständnis für seinen Verrat nicht begreifen kann, nimmt nur wieder Bezug zu sich selbst und bekennt dadurch seinen Narzissmus:

„Ein unglückseliges Geschöpf, mein Pierre,
dem widerfahren ist, wovor der Himmel
mich hätte wahren müssen, gäb' es einen!
Warum das Übermenschliche von mir
verlangen?“³⁰¹⁸⁰

Es ist schließlich Aquilina, die sich dem Offizier anbietet, um Pierre zu retten; er solle ihr „Herr“³⁰¹⁸¹ sein, ihr „Engel“³⁰¹⁸² und ihren Körper verkaufen. Doch Aquilina kann ihn nicht retten, wodurch sich Pierre noch einmal in der Vorstellung, sich wenigstens durch die Rede vor dem Senat realisieren zu können, verliert. Durch den Offizier erfährt er jedoch, dass man ihn im Kanal ertränken will, was Pierre, der zahlreiche Christen gerettet hat, nicht begreifen kann. Jaffier nähert sich ihm neuerlich und verweist darauf, dass er den Senat bitten will, wobei er in keinster Weise den Schwur auf Gott erwähnt; dies zeigt, dass die Religion angesichts der ausgeübten Macht auf Erden ihre Bedeutung eingebüßt hat. Doch Pierre ist nur noch angewidert von ihm, und verweist darauf, dass die Welt „voller Teufel“³⁰¹⁸³ sei, die ihn verspotten. Kurz vor seinem Tod stehend, erfährt Pierre von dem Tod Jaffiers und bedauert diesen, da er unbegleitet hatte sterben müssen; zudem erfährt er von dem Offizier, dass ihm noch nicht einmal mehr die Zeit für ein letztes „Vaterunser“³⁰¹⁸⁴ gewährt worden war.

In den Notizen³⁰¹⁸⁵ zu diesem Drama finden sich weitere Bezüge zum Motiv. Zum einen plante Hofmannsthal ein weiteres Aufeinandertreffen zwischen Dolfin und Aquilina nach Pierres Tod, des weiteren verweist er auf ein durchaus pädophiles Interesse Priulis an seiner Tochter, von der er hofft, dass sie ihre Liebe zu Jaffier verlieren möge: „allein wenn Gott mich hört so wird / indess du in Betäubung liegst ein

30172SW IV. S. 123. Z. 41.

30173SW IV. S. 124. Z. 6.

30174SW IV. S. 125. Z. 25-26.

30175SW IV. S. 129. Z. 14.

30176SW IV. S. 129. Z. 18-20.

30177SW IV. S. 130. Z. 16-31.

30178SW IV. S. 131. Z. 30.

30179SW IV. S. 133. Z. 8.

30180SW IV. S. 133. Z. 29-33.

30181SW IV. S. 137. Z. 2.

30182SW IV. S. 137. Z. 10.

30183SW IV. S. 140. Z. 30.

30184SW IV. S. 142. Z. 27.

30185Des weiteren, siehe: SW IV. S. 177. Z. 33-35, SW IV. S. 185. Z. 20-21, SW IV. S. 191. Z. 38-39, SW IV. S. 198. Z. 27-28, SW IV. S. 210. Z. 31, SW IV. S. 210. Z. 9, SW IV. S. 212. Z. 4-9, SW IV. S. 213. Z.16, SW IV. S. 215. Z. 23, SW IV. S. 217. Z. 16-17, SW IV. S. 224. Z. 13, SW IV. S. 224. Z. 16-17.

Messer / aus dem Fleisch ihn schneiden eh die Hälfte / von dieser Nacht vergeht.“³⁰¹⁸⁶

Dolfin preist jedoch neuerlich Aquilinas Schönheit und stellt sich gegen die Soldaten, die Aquilina aus Venedig weisen wollen („an meinem Engel, mit verdammter Roheit / ihr himmlisches Gesicht zerstört!“).³⁰¹⁸⁷ Aquilina jedoch stößt den Mann von sich, der seinen Besitz für sie veräußern und mit ihr aus Venedig gehen will („Du hast soeben / erst falsch geschworen vor dem Crucifix!“).³⁰¹⁸⁸ Stattdessen verweilt Aquilina in Gedanken bei ihrem toten Geliebten, der ihr untersagt hatte, ihn zu berühren und sie stattdessen heißen hatte, seinem „heiligen Willen“³⁰¹⁸⁹ zu gehorchen.³⁰¹⁹⁰

In *Ödipus und die Sphinx* (1905) zeigt sich nicht nur ein vielschichtiger Bezug zur Religion durch zahlreiche Figuren, sondern auch ein Wandel im Religionsverständnis.

Ein durchaus ambivalentes Verhältnis zur Religion zeigt sich bereits an Ödipus' Erzieher Phönix. Allein gelassen von diesem, erlebt Phönix zu Beginn des ersten Aufzugs noch den Schutz der Götter. Dass Phönix keineswegs die Götter nur mit Güte und Hilfe dem Menschen gegenüber verbindet, zeigt sich an den Worten des Erziehers, wenn er Ödipus an die Folgen seines Handelns, in Bezug auf den König, gemahnt. Ödipus, der immer noch den Tod nicht in Verbindung mit dem Leben des Ziehvaters setzt, sieht keine Gefahr für Polybos, wenn er sich von den Eltern trennt und ihnen damit den Erben nimmt. Phönix, obwohl er die Götter anfleht („Ewige Götter! / es ist ihm nicht geläufig, wer ich bin!“),³⁰¹⁹¹ gemahnt jedoch an den Tod, in Verbindung mit dem Willen der Götter, die das Leben des Menschen schnell enden lassen können.³⁰¹⁹² Die Bereitschaft, neuerlich zu den Göttern zu flehen, zeigt sich schließlich nach Ödipus' Kälte gegenüber den Eltern, wenn Phönix sich in eine „betende[...] Haltung“³⁰¹⁹³ begibt. Doch mit Ödipus' Erklärung, dass er zu dem Gott ging, um die Wahrheit über seine Herkunft zu erfahren, sieht er die Priester, die die Worte für den Gott sprachen, als negativ an („Weh, was haben die / getan an diesem Kinde, die Priester!“).³⁰¹⁹⁴ Was Phönix ebenso nicht befürworten kann, ist die narzisstische Nähe des Ödipus³⁰¹⁹⁵ zu den Göttern: „Hoch ragt der heilige Berg und nah den Sternen. / So nah den Göttern ist nicht gut wohnen.“³⁰¹⁹⁶ Die Weihe der Götter, von der Ödipus spricht,³⁰¹⁹⁷ wird von Phönix ebenso kritisch betrachtet. Denn Ödipus reflektiert nicht und fragt sich nicht ob die Götter sein Blut „zum Leben oder für den Tod“³⁰¹⁹⁸ weihten. Neuerlich kommt Ödipus auf die Religion zu sprechen, wenn er seinem Erzieher von seinem fehlenden Liebesleben spricht. Seiner Mutter wegen und ihrer empfundenen Göttlichkeit, habe er nie eine Frau körperlich besessen. Ödipus' Rede wird aber von Phönix nicht als seelisch fehlgeleitet betrachtet, sondern als von den Göttern beeinflusst empfunden („Was redest du da! Du bist trunken von einem Leid, / das grausam ein Gott dir angetan“).³⁰¹⁹⁹ Phönix bemerkt aber auch eine Veränderung in seinem Wesen: Hatte er die Diener früher durch seine Passivität gelenkt,³⁰²⁰⁰ zeigt sich nun, nach seinem Besuch in der „heiligen Stadt“,³⁰²⁰¹ eine Härte ihnen gegenüber und eine Haltlosigkeit der eigenen Person gegenüber. Abgesehen davon, dass Ödipus zum

30186SW IV. S. 215. Z. 11-14.

30187SW IV. S. 223. Z. 20-21.

30188SW IV. S. 224. Z. 26-27.

30189SW IV. S. 225. Z. 37.

30190Noch ein anderer Aspekt zeigt sich durch die Betrachtung der Notizen. Belvideras Schilderung, wie sie Jaffiers Frau wurde, im Zuge der Rettung, indem er das Gift aus ihrer Hand gesaugt hat, wird von Hofmannsthal persönlich religiös gedeutet, heißt es doch in seinem Tagebuch: „Wie Jaffier dazukommt, sich über die Hand stürzt und die Wunde aussaugt, Belvidera darin den Wink des Himmels sieht, sie dürfe, ja sie müsse ihm ganz gehören“ In: SW XXXVIII. S. 478. Z. 36-38.

30191SW VIII. S. 16. Z. 31-32.

30192SW VIII. S. 15. Z. 31-34.

30193SW VIII. S. 18. Z. 22-23.

30194SW VIII. S. 22. Z. 10-11.

30195„Sie gaben [Götter] / mir ein Gemach, in das von oben her / der Schein der Sterne schlug, als wären Flammen.“ In: SW VIII. S. 22-23. Z. 36-2.

30196SW VIII. S. 23. Z. 4-5.

30197SW VIII. S. 23. Z. 26-30.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW VIII. S. 245. Z. 31-33, SW VIII. S. 247. Z. 6-8, SW VIII. S. 248. Z. 14, SW VIII. S. 250. Z. 10-13, SW VIII. S. 252. Z. 12, SW VIII. S. 252. Z. 24-31, SW VIII. S. 253. Z. 5-12, SW VIII. S. 248. Z. 7-8, SW VIII. S. 252. Z. 5-6.

30198SW VIII. S. 23. Z. 32.

30199SW VIII. S. 29. Z. 8-9.

30200SW VIII. S. 13. Z. 2-4.

30201SW VIII. S. 12. Z. 5.

Orakel von Delphi ging, um von ihm Gewissheit über seine Herkunft zu erfahren, zeigt sich Ödipus' eigener Bezug zur Religion erst, wenn er auf die Fremdheit reagiert, die Phönix an ihm beklagt. Ödipus schiebt die Verantwortung für sein Leben von sich, sei die Veränderung in ihm von den Göttern ausgelöst worden.³⁰²⁰² Trotz des Gebetes, das Phönix tut, um Ödipus zur Einsicht zu bewegen,³⁰²⁰³ und trotz seiner scheinbaren Erweckung aus dem Traum,³⁰²⁰⁴ zeigt sich bei Ödipus dennoch ein verhängnisvoller Zug zur Prophezeiung. Ödipus erlebte nicht nur die von ihm als unumstößlich empfundene Zukunft, sondern, und dadurch deutet sich wiederum sein Narzissmus an, erlebte er wie der Gott durch die Priesterin zu ihm gesprochen hatte.³⁰²⁰⁵ Ödipus verweist darauf, dass seine Eltern ihm keine Sicherheit über seine Herkunft schenken konnten, weshalb er zum Orakel zu Delphi ging: „So mußte ich dorthin, wo aus dem Schoß / der Erde Wahrheit bricht in Feuerströmen / und aus dem Mund der Priest´rin sich ergießt.“³⁰²⁰⁶ Ödipus verbindet mit dem Zug zum Gott, mit den Worten die die Priesterin für den Gott an ihn richtete, zugleich einen Reifeprozess seiner Seele. Dass die Götter seine wirkliche Frage, nach seiner Herkunft, unbeantwortet lassen, schreibt er seiner „töricht[en]“³⁰²⁰⁷ Frage zu; stattdessen hätten die Götter – so Ödipus – das aufgedeckt, was sich „im tiefsten Grund“³⁰²⁰⁸ befinde. Die Bedrohung wird von Ödipus in diesem Zusammenhang nicht erkannt.³⁰²⁰⁹ Ödipus wähnt vielmehr, eine vermeintliche Erhebung und Erneuerung der Seele durch die Nähe der Götter erfahren zu haben. Doch die Überwindung der Kindlichkeit, die er andeutet, wird von ihm gleichsam wieder aufgehoben („O, sie sind weise! So wie einen König / hielten sie mich, und wie ein Kind“).³⁰²¹⁰ Was sich aber in Ödipus' Bezug zu den Göttern wirklich zeigt ist sein Narzissmus, den er bestätigt findet durch die Nähe zu den Göttern, durch die vermeintliche Erhebung zu ihnen: „Sie gaben [Götter] // mir ein Gemach, in das von oben her / der Schein der Sterne schlug, als wärens Flammen.“³⁰²¹¹ Die Nähe zu den Göttern, die Phönix kritisch sieht, wird von Ödipus aber als positiv bewertet, der Abgrund über den sie ihn hielten, hat bei ihm keine Bedenken ausgelöst.³⁰²¹² Ödipus hat bei den Göttern die Außerkraftsetzung der menschlichen Gesetze erfahren, die Einteilung von Zeit und Raum. In Verbindung mit dem Narzissmus steht die Religion auch, wenn Ödipus darauf verweist, dass es nicht die Priesterin war, die zu ihm gesprochen hatte, sondern der Gott selbst („Zu mir? Der Gott / Sprach durch das Weib, in dem er wohnt, zu mir“),³⁰²¹³ denn durch die Nähe zum Gott wurde sein Blut geweiht, „auf daß es sich dem Gott entgegenhübe / aus eigener Kraft –“.³⁰²¹⁴ Deutlich zeigt sich vor allem durch folgende Worte des Königssohnes, dass sein Religionsverständnis nichts mit Religiosität zu tun hat, sondern auf seinem Narzissmus beruht:

„Ich war
ein wilder König, der erbarmungslos
ein Weib umschlingt in einer Stadt, die brennt,
und war auch der Verbrennende im Turm –
ich war der Priester, der das Messer schwingt,
und ich zugleich war auch das Opfertier.
Und ich verging nicht! Ich brach nicht in Stücke!
Der Blutstrom riß sich auf in seinem Bette
mit mir auf seinem Haupt und hub mich auf
zum Gott.“³⁰²¹⁵

Die Nähe zum Göttlichen, sich selbst als Gott zu wähnen, bringt für Ödipus die Ausklammerung des Sterbens mit sich. Auch zeigt sich die Einbindung der Religion an die Dunkelheit und an das Augenmotiv,

30202SW VIII. S. 17. Z. 11-15.

30203SW VIII. S. 18. Z. 22-23.

30204SW VIII. S. 18. Z. 24.

30205SW VIII. S. 19. Z. 2-6.

30206SW VIII. S. 22. Z. 5-7.

30207SW VIII. S. 22. Z. 21.

30208SW VIII. S. 22. Z. 23.

30209„Da faßte mich / der Gott am Haar und riß mich über'n Abgrund / zu sich.“ In: SW VIII. S. 22. Z. 29-31.

30210SW VIII. S. 22. Z. 35-36.

30211SW VIII. S. 22-23. Z. 36//1-2.

30212SW VIII. S. 23. Z. 7-10.

30213SW VIII. S. 23. Z. 7-10.

30214SW VIII. S. 23. Z. 29-30.

30215SW VIII. S. 24. Z. 25-34.

wodurch neuerlich die Religion an den Narzissmus gebunden wird.³⁰²¹⁶ Auch in Bezug auf den Mord, den er im Traum sich begehen sieht, zeigt sich der Bezug zu seinem Narzissmus, ist der Mord für ihn ohne Bedeutung, flüchtig gleitet er weiter und glaubt sich selbst zum Gott erhöht („ich lag bei einem Weib, in deren Armen / mir war, als wäre ich ein Gott“).³⁰²¹⁷ Ödipus wähnt, dass der Gott durch die Priesterin zu ihm gesprochen habe, doch zeigt sich auch hier das Negative, welches Ödipus ausblendet; sowohl die „verzerrten Züge“³⁰²¹⁸ als auch die undeutliche Sprache werden von ihm zwar wahrgenommen, doch sind sie ohne Bedeutung, denn: „doch es redete der Gott!“³⁰²¹⁹ Hofmannsthal bindet die Weisung des Gottes an den Traum, denn nur im Traum sieht Ödipus dies alles geschehen, wodurch der Bezug zur Religion, hinter dem sich sein Narzissmus verbirgt, aus den Tiefen der Seele gespeist ist. Auch zeigt sich sein narzisstisches Wesen dadurch, indem er die Prophezeiung nicht hinterfragt.³⁰²²⁰ Deutlich zeigt sich, dass sein Bezug zur Religion allein narzisstisch ist, auch durch sein fehlendes Liebeserleben, das für Ödipus darauf beruht, dass keine Frau in seinen Augen, vor der „nackten Nähe lebendiger Götter“,³⁰²²¹ seiner Ziehmutter zu gleichen vermochte. Dabei ist die Mutter für ihn das Idealbild einer Frau, weil er sie mit den Göttern in Verbindung gestellt sieht.

„Und ich wußte: Kinder zeug´ ich einst mit einer,
die mit heiligen Händen im dämmernden Hain
darf Bräuche üben, die allen Wesen verboten sind, nur ihr nicht:
denn zu ihr reden aus dunkelnden Wipfeln im Abendwind
Götter, die ihre Väter sind.
Kinder zeug ich in einen solchen heiligen Schoß
oder ich sterbe kinderlos.“³⁰²²²

So zeigt sich im Zuge dessen, dass Hofmannsthal noch einmal den Unterschied zwischen Phönix und seinem Erzieher aufzeigt: während Phönix neuerlich Ödipus seine Güte bescheinigt („Kein Hauch des Bösen ist in dir“)³⁰²²³ und ihn demzufolge von der Weisung der Göttern trennt, weil er sie zudem als wankelmütig und böse empfindet, hat Ödipus einen ästhetizistisch gläubigen Zug, denn er fürchtet das „Gottes Wort“.³⁰²²⁴ Ödipus verbindet dabei unabdingbar die Tiefe der Seele mit der Weisung der Götter, die nicht nur die Wahrheit verheißen, sondern die auch unumstößlich ist („So wird es geschehen, sprach der Gott“).³⁰²²⁵ Dass Ödipus aber dennoch danach sucht, der Prophezeiung auszuweichen, zeigt sich daran, dass er von seinem Vater um einen Turm bitten will, in den er sich in Einsamkeit lebend zurückziehen will; doch ahnt er fast augenblicklich, dass auch dies vergeblich ist, weil die Wahrheit der Prophezeiung sich aus seinem Innern heraus erfüllen wird („Das sind keine Schranken; / es waltet durch uns hindurch wie durch leeren Raum“).³⁰²²⁶ Im Zuge der Furcht vor der Wirklichkeit dieser Prophezeiung, die ihm nun wie ein „böser Traum“³⁰²²⁷ klingt, zumal die Mutter keine junge Frau mehr ist, fürchtet er sich vor den Priesterinnen, die das Göttliche verkünden, ist es doch Teil ihres Wesens („und das furchtbare Wohnen des Gottes in ihrem Leib –“),³⁰²²⁸ wodurch Ödipus gleichsam vor sich selbst schaudert.

30216 „So sprach der Gott zu mir: ich lag und hatte die Augen zu und Dunkel war und rings im Dunkel regte sich Lebendiges, die Priester waren, um mein Lager standen sie schweigend, und im Dunkel stieg ein Duft von fremden Kräutern auf, und ich sank tiefer in mich –“ In: SW VIII. S. 25. Z. 2-8.

30217SW VIII. S. 25. Z. 18-19.

30218SW VIII. S. 26. Z. 7.

30219SW VIII. S. 26. Z. 9.

30220SW VIII. S. 27. Z. 17-21.

30221SW VIII. S. 30. Z. 4.

30222SW VIII. S. 30. Z. 21-27.

30223SW VIII. S. 30. Z. 35.

30224SW VIII. S. 30. Z. 32.

30225SW VIII. S. 31. Z. 36.

30226SW VIII. S. 32. Z. 27-28.

30227SW VIII. S. 32. Z. 29.

30228SW VIII. S. 32. Z. 33.

Ebenso wie der Zug zu Grausamkeit und Mord ist auch die Erhebung in göttliche Sphären, ebenso wie das erotische Erleben („Trieben sie nicht Unzucht mit Göttern und Dämonen?“)³⁰²²⁹ in ihm durch die Vorfahren gleichsam angelegt. Dass er sich selbst über das gewöhnliche Volk, über den gewöhnlichen Menschen erheben will, zeigt sich auch durch die Formulierung, die Hofmannsthal wählt, um den vermeintlich selbstlosen Zug des ästhetizistischen Protagonisten zur Einsamkeit anzuzweifeln; denn Ödipus selbst sieht diese Einsamkeit als Opfer an und ruft aus: „Wo ist ein König, der so opfert?“³⁰²³⁰ So erhebt sich Ödipus gleichsam durch seine vermeintlich gute Tat nicht nur über die gewöhnlichen Menschen, sondern auch innerhalb der Herrscherriege; zudem erkennt er seine besondere Stellung in der Welt durch die Trauer der Diener an, die nicht von ihm scheiden wollen („O Gott, solche hatte ich, mir zu dienen!“).³⁰²³¹ So sieht er nicht nur den Gang in die Einsamkeit als persönliches Opfer an, sondern empfindet auch Mitleid mit sich selbst, trennt er sich zwar von den Eltern, doch bleibt er diesen vermeintlich immer zugetan („aber meine Seele wird sich über das Nest emporschwingen / und über die Wälder und die Flüsse hindringen / wie ein glänzender Gott, wie ein seliger Schwan –“).³⁰²³²

Auch mit den letzten Worten, die er an die Diener richtet, deutet Hofmannsthal die diffuse Sicht des Königssohnes auf sein Leben an; hatte er sich doch von allen losgesagt, verweist er neuerlich auf das Gebet „für mich und die Meinigen“.³⁰²³³ Tatsächlich kniet Ödipus, kaum dass die Diener ihn verlassen haben und er in tiefe Dunkelheit versunken ist, zum Gebet nieder. Zur Erde gerichtet betet er diese als seine Mutter an, löst sich gleichsam von seiner Familie und erhebt sich selbst.³⁰²³⁴ Durch Ödipus' Aufeinandertreffen mit dem Herold erfolgt neuerlich ein Bezug zur Religion; Ödipus, der durch den Fremden aus seinem Beten, das nichts anderes ist als ein Versenken in seinen Narzissmus, aufgescheucht wird, reagiert mit Zorn: „Wenn einer betet, sollst du ihn nicht aufstören – / Wenn seine Seele nicht mehr zu ihm zurückkehrt / dann ist er schwer zu heilen.“³⁰²³⁵ Die Religion bezieht Ödipus auch in seine Anklage, an den von ihm als herrisch empfundenen Laios ein. Nur durch die Worte, die Ödipus an den vermeintlich fremden Laios wendet, die aber durchweg prophetisch scheinen, zeigt sich die fehlende Hilfe der Götter; so hätten diese nie das Flehen der Königin Jokaste erhört, wenn diese um Kinder gebeten hatte.³⁰²³⁶ Mit dem Mord an Laios sieht sich Ödipus in der Güte der Götter bestätigt, erschlug er doch mit dem Fremden nicht seinen Vater Polybos („Gut sind die Götter – gut! Leicht ist mein Herz!“).³⁰²³⁷ Allerdings wird der Glaube an die Götter zugleich wieder angebrochen, eben weil dieser Mann nicht sein Vater ist. Bedingt dadurch, dass er sein Schicksal mit der Prophezeiung der Götter, mit den Göttern selbst verbindet, beginnt er das Schicksal zu hinterfragen.³⁰²³⁸ Erst mit dem Ende des zweiten Aufzugs, wenn Ödipus auf das um Hilfe bittende Volk Thebens trifft, welches sich einen Erlöser, einen „junge[n] Gott“³⁰²³⁹ und Retter vor dem Tod erhofft hat, erfolgt ein Bezug zur Religion. Ödipus glaubt sich vor dem Volk und ausgewiesen von den Göttern, einer Tat stellen zu können, die ihn erhebt: „Ihr guten Götter! / Welch eine Tat, ihr Seligen! Baut ihr / dem Heimatlosen solche Taten auf, / [...] So habt ihr mich / mit eurem Fluch gesegnet?“³⁰²⁴⁰

Durch die Begegnung mit der Königin, ist Ödipus dermaßen ergriffen von ihrem Anblick, dass er „sich bändigen“³⁰²⁴¹ muss und die Götter um Hilfe anfleht („Und ich, ihr Götter, steht mir bei, / daß ich jetzt nicht vergehe“).³⁰²⁴² Das einzige Gut, das Ödipus opfern kann, ist der Stab („dort ist ein Opferfeuer, nehmt den

30229SW VIII. S. 31. Z. 18.

30230SW VIII. S. 33. Z. 22.

30231SW VIII. S. 33. Z. 27.

30232SW VIII. S. 35. Z. 21-23.

Vor Phönix, der die Worte des Königssohnes nicht zu begreifen imstande ist, muss Ödipus seine Rede neuerlich darlegen (SW VIII. S. 35-36. Z. 36/(1-4)).

30233SW VIII. S. 36. Z. 19.

30234SW VIII. S. 36. Z. 32-35.

30235SW VIII. S. 37. Z. 32-34.

30236SW VIII. S. 41. Z. 19-23.

30237SW VIII. S. 43. Z. 10.

Aus einem Separatdruck aus der ersten Fassung von Akt I. zeigt sich das Bedauern der Klageweiber, die den Tod durch die Sphinx gegeben sehen, und mitunter den tötet, der die „Hände / erhoben zu den Göttern“ (SW VIII. S. 123. Z. 7-8) hat.

30238SW VIII. S. 43. Z. 16-19.

30239SW VIII. S. 95. Z. 32.

30240SW VIII. S. 95. Z. 15-21.

30241SW VIII. S. 97. Z. 10.

30242SW VIII. S. 97. Z. 15-16.

Stab“),³⁰²⁴³ mit dem er nicht nur die Morde begangen hatte, sondern den er auch als seinen einzigen Beistand auf seinem Weg bezeichnet hatte. Neben Jokastes Gütern, ist es dieser Stab, den beide für Ödipus' Bestehen vor der Sphinx opfern. Vor seinem Gang zu dieser, ruft er zudem das Volk auf, gemeinschaftlich mit ihm zu beten („Nun betet alle / mit mir um Sieg“).³⁰²⁴⁴

Neuerlich bindet Hofmannsthal das Motiv im dritten Aufzug in Verbindung mit Ödipus ein. Hatte Kreon Ödipus' Bezug zu den Göttern am Anfang des zweiten Aufzugs noch ausgeschlagen, zeigt sich durch das Bestehen der Sphinx ein Ahnen, hat er doch ein nicht sterbliches Wesen bezwungen.³⁰²⁴⁵ Dass die Sterne auch durch deren Licht in Verbindung mit den Göttern stehen, zeigt sich des weiteren hier an Ödipus („Sein irr schweifender Blick sieht die Sterne“).³⁰²⁴⁶ Doch Ödipus spürt hier auch die Schwere der Weisung der Götter auf, sich und will mit seinem Leben abschließen: „Die ganze Welt ist euer Netz, das Leben / ist euer Netz, und unsre Taten machen / uns nackt vor euren schlummerlosen Augen“).³⁰²⁴⁷ Jedoch durch die eigene Passivität, kann er seinem Leben nicht selbst ein Ende setzen, und fleht deshalb die Götter dazu an („Ganz still, ihr Gräßlichen, wenn Ödipus / um seinen Tod zu euch die Hände hebt?“).³⁰²⁴⁸ Im Grunde aber müssen diese schweigen, denn Ödipus, der den Göttern nur in seinem Selbst begegnet ist, ist viel zu narzisstisch, um sich selbst zu töten. Wie bei Kreon, zeigt sich so auch bei Ödipus das Schweigen der Götter, und wie bei eben diesem, erfolgt auch eine Distanz zu den Göttern bei Ödipus:

„Ich soll es selber tun? der Priester sein
Und auch zugleich das Opfertier? Mir graut,
Mir graut vor euch, ihr Götter, ich will euch
nicht länger in die Augen schauen, werft
die Finsternis auf mich, werft mir den Tod
über's Gesicht wie einen Mantel, Götter!“³⁰²⁴⁹

Ödipus' narzisstische Gläubigkeit wird von Hofmannsthal immer deutlicher dargelegt, bewahrt ihn auch das verwandtschaftliche Verhältnis vor dem Tod („ungeheuer kettet ihr / die Sterblichen, ihr Götter, aneinander / mit Nacht und Tod und Wollust, ungeheuer!“).³⁰²⁵⁰ Für Kreon aber ist der Königssohn dadurch, dass er die Begegnung mit der Sphinx überlebt hat, selbst zu den Göttern zugehörig geworden: „Du bist ein Gott und Sohn von Göttern!“³⁰²⁵¹ Dennoch folgt Kreon, aufgrund seiner narzisstischen Ausrichtung, der Aufforderung des Ödipus, der ihn heißt, ihn zu töten, glaubt er doch, dass die Götter ihm nun diese Tat auferlegt haben.³⁰²⁵² Auch mit dem durch einen Blitz entzündeten Baum, sieht sich Kreon darin bestätigt, einen Gott vor sich zu haben („Du bist ein Gott! verschone mich!“),³⁰²⁵³ und auch Ödipus selbst stuft das Licht als Zeichen der Götter ein („Das Licht der Götter!“).³⁰²⁵⁴ Ebenso mit der Bestätigung seines Narzissmus, wähnt Kreon in Ödipus einen Gott vor sich zu haben.³⁰²⁵⁵

Mit dem Erblicken der Jokaste in der Ferne, zeigt sich neuerlich an Ödipus, dass er einen ästhetizistischen Zug zur Religion hat, sieht er in Jokaste doch ein „Götterbild“.³⁰²⁵⁶ Kreons ästhetizistisches Reden, ihn als göttlich zu bestätigen und ihm die göttlich empfundene Jokaste zu verheißen, führen bei Ödipus zu einer

30243SW VIII. S. 98. Z. 29.

30244SW VIII. S. 99. Z. 14-15.

Torsten Zeiß, der sich mit der Bedeutung des Selbstopfers auch und gerade in Bezug auf die Figur des Ödipus auseinandersetzt, deutet auch die Bedeutung der Religion für Hofmannsthal an, wenn es bei ihm heißt: „Er glorifiziert das individuelle Leiden und sieht darin gar ein Mittel zur Vervollkommnung des Menschen.“ In: Zeiß, Torsten: Priester und Opfer. Hofmannsthals Ödipus aus Sicht der Mythen-Theorie René Girards. Tectum Verlag. Marburg. 2011, S. 104.

30245SW VIII. S. 105. Z. 32-33.

30246SW VIII. S. 106. Z. 21.

Des weiteren, siehe: SW VIII. S. 106. Z. 22-25.

30247SW VIII. S. 106. Z. 27-29.

30248SW VIII. S. 106. Z. 37-38.

30249SW VIII. S. 107. Z. 1-6.

30250SW VIII. S. 108. Z. 13-15.

30251SW VIII. S. 110. Z. 12-13.

30252SW VIII. S. 111. Z. 8.

30253SW VIII. S. 111. Z. 22.

30254SW VIII. S. 111. Z. 24.

30255„Du bist ein Gott! es schwebte / der ungeheure Blitz aus blauer Nacht / hernieder wie ein goldner Adler hinter dir!“ In: SW VIII. S. 111. Z. 27-29.

30256SW VIII. S. 113. Z. 25.

Verstärkung in seinem vermeintlich göttlichen Wesen, und so will er mit Kreon und Jokaste leben wie ein „Geschlecht von Seligen“.³⁰²⁵⁷ Vor der göttlich empfundenen Jokaste stehend, zeigt sich an Ödipus der Zug des devoten Ästhetizisten zu einer über ihm stehenden geliebten, göttlich empfundenen Frau. Obwohl auch Jokaste ihn als „Gott“³⁰²⁵⁸ sieht, und sie sich selbst als sein „Geschöpf“³⁰²⁵⁹ betrachtet, bekennt Ödipus sich vor ihr als Mensch: „Ich bin ein Mensch wie du, Jokaste!“³⁰²⁶⁰ Jokaste jedoch verharrt in ihrer Einstellung in Bezug auf Ödipus: „Drei Schritte vor ihm bleibt sie stehen. Sie hebt die Hände gegen ihn wie gegen ein Götterbild.“³⁰²⁶¹ Schließlich erfolgt die endgültige Hinwendung des Ödipus zu Jokaste. Bedingt scheint dies mitunter aus nichts Anderem als aus seinem eigenen Narzissmus, denn er sieht an ihr eben das Leiden, das auch er erlitten hat; das Leiden, das einen Menschen erhöht und von dem er einst ahnte, dass es ihm die Königswürde bringen wird.³⁰²⁶² Dem Licht zugewendet, welches für Ödipus in Verbindung mit den Göttern steht, wird Ödipus zum Zeichen für ihrer beider Erhöhung, eben durch das neue Geschlecht, welches sie erschaffen werden, ein „Neues, Heiliges, / Lebendiges“.³⁰²⁶³ Mit dem Vergessen gegenüber der Vergangenheit,³⁰²⁶⁴ welches Ödipus vor Jokaste proklamiert, heißt er das Vergangene die „blinde Tat der Götter“.³⁰²⁶⁵

30257SW VIII. S. 114. Z. 16.

30258SW VIII. S. 115. Z. 5.

30259SW VIII. S. 115. Z. 10.

30260SW VIII. S. 115. Z. 16.

30261SW VIII. S. 115. Z. 27-28.

In den Notizen des III. Aktes, heißt es: „du kein Gott – ich keine Göttin und mehr als Götter.“ In: SW VIII. S. 585. Z. 4-5.

30262 SW VIII. S. 117. Z. 14-26.

30263SW VIII. S. 117. Z. 31-33.

30264SW VIII. S. 118. Z. 2.

30265SW VIII. S. 118. Z. 7.

In den Notizen der ersten Fassung des 1. Aktes verweist Hofmannsthal explizit auch auf die Religion und das Gewissen des Ödipus; so hielt er sich rein in Bezug auf die Frauen, den Traum, die Taten seiner Hände und die Religion (SW VIII. S. 233. Z. 24), doch glaubt er über das Fürchterliche, das über ihm ist: „Die Götter haben es verhängt!“ In: SW VIII. S. 234. Z. 21. In Bezug auf die Religion zeigt sich in dieser ersten Fassung eine deutliche Erkenntnis; so trennt Ödipus zwischen den guten Göttern, die seinen Narzissmus bestätigen, und den Göttern, die diese Prophezeiung über ihm verhängt haben. Über die Letzteren, heißt es:

„Sie sind es nicht – sie sind nicht da – sie waren

nie da. Ich bin allein auf dieser Erde

mit andern Göttern: mit den Göttern die

mir dies verhängen“ In: SW VIII. S. 235. Z. 26-29.

In dem Lesetext zu 1 H. 1. Akt 1. Fassung zeigt sich in Bezug auf Ödipus' Betrachtung der Götter, dass er eben nicht die Gesamtheit des Lebens einschließt, sondern sich nur zu den Göttern angemessen fühlt, die seine narzisstische Ausprägung befürworten. Diese Götter jedoch verwirft er, da er deren Existenz schließlich negiert und sagt stattdessen: „Ich bin allein auf dieser Erde / mit andern Göttern: mit den Göttern die / mir dies verhängen konnten.“ In: SW VIII. S. 254. Z. 38-40.

So zeigt sich Ödipus' Beklemmung vor diesen Göttern, die mit „todeslüsternen / versteinten Augen“ (SW VIII. S. 255. Z. 1-2) auf ihm sind und ihn mit diesem Schicksal belastet haben (SW VIII. S. 236. Z. 20-23). Auch sind diese Götter für Ödipus die, die die „Schlinge des / Schicksals“ (SW VIII. S. 236. Z. 10-11) um die Sterblichen werfen. Aus den Notizen geht auch der Umgang mit den Priestern hervor, die ihm den Weg versperrten (SW VIII. S. 241. Z. 28-33), wodurch er sich den Zugang zu der Priesterin erzwingen musste, die ihm schließlich die entsetzliche Prophezeiung gab (SW VIII. S. 241-242. Z. 39-40//1-3). Ödipus' ästhetizistischer Religionsbezug zeigt sich auch dann in den Notizen, wenn er seinen Willen gegen das von den Göttern vermeintlich bestellte Schicksal stellt (SW VIII. S. 245. Z. 1-8). Wenn es heißt: „Dies Wort / blitzt auf dem fernsten Gipfel“ (SW VIII. S. 245. Z. 15-16), dann bezieht sich das darauf, dass er sich als der „Steuermann“ (SW VIII. S. 245. Z. 14) seines Lebens wissen will. In diesem Zusammenhang bezeichnet er auch seinen Zorn als „freundliche Gottheit“ (SW VIII. S. 260. Z. 21) und verweigert, dass er selbst ein Opfertier auf dem Altar für die Gottheit ist (SW VIII. S. 260. Z. 24-25). Stattdessen stellt er gegen die Götter seinen Willen (SW VIII. S. 260. Z. 29-42, SW VIII. S. 262. Z. 6-8, SW VIII. S. 245. Z. 31-33).

Zeigte sich der Bezug zu den Göttern mitunter durch den Blitz, verbindet Ödipus die Gegenwart der Götter in den Notizen mitunter mit der Nacht, wenn er seine eigene Sterblichkeit betont: „und sterblich wie er ist er ruft dir zu / Und ruft den Göttern zu die sich zumal / In d<einem> Dunkel bergen“. In: SW VIII. S. 247. Z. 6-8. Vor Laios, wie aus den Notizen hervorgeht, beschwört Ödipus hingegen seine Nähe zu den Göttern, die einen „Plan“ (SW VIII. S. 250. Z. 12) mit ihm haben. Im Sterben jedoch ist es Laios, der auch die Götter aufruft („strafet! ewg<e> Götter!“; SW VIII. S. 252. Z. 12) wenn es ihm darum geht, Ödipus für den Mord an ihm zu strafen. Zu den Dienern, die zur Rache nach Laios Tod aufrufen, verweist Ödipus jedoch neuerlich auf die Götter: „Ein Gott / ein unbekannter Gott und nicht mein Wille / hat diese Hand geführt“. In: SW VIII. S. 252. Z. 27-29. Wie in dem Drama selbst heißt er sich aber glücklich, nicht den Mord an Polybos, seinem vermeintlichen Vater, begangen zu haben („und fliehe fort und ziehe meinen Leib / rein von dem Blut des Vaters rein ihr Götter“, SW VIII. S. 253. Z. 11-12). Ebenso geht aus den Notizen die Verbindung zwischen dem Weg und der Religion hervor („Drei Straßen, alte heilige / berühmte Straßen laufen hier zusammen“, SW VIII. S. 248. Z. 7-8), sowie die Anklage des sterbenden Laios: „Deine Lippe / befleckt das heilige Licht indem sie's nennt“. In: SW VIII. S. 252. Z. 5-6.

Erst nach dem Auftreten des Magiers zeigt sich Kreons Bezug zu den Göttern, fühlt sich Kreon belastet durch die Prophezeiung, die er der Schwester bringen musste. Denn diese Prophezeiung der „hohen Priester“³⁰²⁶⁶ hatte nicht nur das persönliche Glück der Schwester vernichtet, sondern auch das Verhältnis der Geschwister untereinander.³⁰²⁶⁷ Wenn Kreon nun sagt: „Verflucht die Priester, die dem Kind das taten“,³⁰²⁶⁸ dann verflucht er gleichermaßen die Götter. Doch Kreon gibt auch der Schwester die Schuld, die nicht nur sein Erleben hemmt und verstört hat, sondern auch sein Verhältnis zu den Göttern („die Götter / verglühten mir wie alte Fackeln“).³⁰²⁶⁹ Der Magier aber empfiehlt Kreon, sich mit Opfern von seinen Träumen zu befreien („Opfre, Kreon, opfre, Kreon!“),³⁰²⁷⁰ und tatsächlich zeigt sich Kreon zu diesem Opfer bereit. Doch zeigt er sich gleichsam unsicher, was er den Göttern darreichen soll: „Was opfre ich? Die ganzen Herden, Magier? / Das Haus? Befiel, es geht in Flammen auf, / die Edelsteine, die Gewänder, alles?“³⁰²⁷¹ Dass Kreon nicht nur selbst ästhetizistisch ist, zeigt sich nicht nur durch den Knaben, sondern auch durch den Sendboten, der Kreon mitteilt, dass das Volk ihn zum König machen will. Auf die Frage Kreons von dem die Boten geschickt worden seien, heißt es: „Von dir? Von Göttern scheint's / gespornt und ausgespieen von der Erde!“³⁰²⁷² Im Gespräch mit dem Knaben zeigt sich ein deutlicher Bezug zur Religion. Hatte der Magier Kreon von dem Menschenopfer gesprochen, das sich aus reinem Herzen und ungekauft für Kreon hingeben müsse, deutet der Knabe mit seiner fehlenden Käuflichkeit eben dies an. Zudem hatte er, in der Nacht als Kreon versuchte gegen die Sphinx zu bestehen, bereits sein Blut vergossen. Kreon jedoch spielt dieses Opfer des Knaben herunter, war es doch ohne Wirkung gewesen („unfruchtbar war / mein Gang und dein Geopfertes vergeblich“).³⁰²⁷³ Während der Knabe jedoch die Unfruchtbarkeit des Opfers damit abtut, dass es nicht der Wille der Götter war, dass Kreon in dieser Nacht bestehen würde, zumal auch sein Fackelträger in den Abgrund gestürzt sei, hält Kreon dem entgegen: „Ich hab´ auch dich gekauft, schwachsinn'ger Knabe, / es waren nicht die Götter, die den Mann, / der mir die Fackel trug, in Abgrund stürzten.“³⁰²⁷⁴

Deutlich zeigt sich der Bezug zur Religion auch im dritten Aufzug. Kreon zeigt sich, in der Hoffnung, die Sphinx würde Ödipus töten, noch spottend über diesen, der den Sterbenden erlöst hatte, meint Ödipus sich doch in seinen Augen als Herr über den Tod aufzuspielen („legt die Sterbenden / an seine Brust und meint, er ist ein Gott, / der Tod und Leben gibt“).³⁰²⁷⁵ Kreon, den es danach verlangt, den „Todesschrei des Fremden“³⁰²⁷⁶ zu hören, ruft die Götter an: „Höhnt ihr mich, / ihr Götter? Ich bin stark, ich bin jetzt wie das Tier, / wenn es im letzten Winkel seiner Höhle / standhält! Drängt mich nicht aus der Welt hinaus!“³⁰²⁷⁷ Doch die Götter reagieren nicht auf sein trotziges Rufen nach ihnen, wodurch Kreon wähnt, dass sie sich mit Ödipus verbündet haben, was wiederum dazu führt, dass er die „Opfernächte“³⁰²⁷⁸ verwirft. Was Kreon durch das Schweigen der Götter vollzieht, gemahnt an Faust, der seine Seele dem Teufel opfert. Denn mit dem Schweigen der Götter, hebt Kreon „verzweifelt betend die Hände“³⁰²⁷⁹ zur Sphinx:

„Dich ruf´ ich, Mörderin, dich, große Sphinx,
hier krümm´ ich mich vor dir, so wie noch keiner
je vor dir lag, auf nacktem Lebensgipfel:
wirf mir den Schrei herab, du Ewige,
den Schrei des Fremden! daß dir meine Seele

Des weiteren, siehe (Notizen): SW VIII. S. 242. Z. 8-12, SW VIII. S. 248. Z. 14.

30266SW VIII. S. 48. Z. 33.

30267SW VIII. S. 48-49. Z. 22-38//1-13.

30268SW VIII. S. 49. Z. 8.

30269SW VIII. S. 50. Z. 6-7.

30270SW VIII. S. 51. Z. 1.

30271SW VIII. S. 51. Z. 3-5.

30272SW VIII. S. 55. Z. 34-35.

30273SW VIII. S. 60. Z. 2-3.

30274SW VIII. S. 60. Z. 16-18.

30275SW VIII. S. 103. Z. 33-35.

30276SW VIII. S. 105. Z. 8.

30277SW VIII. S. 105. Z. 11-14.

30278SW VIII. S. 105. Z. 17.

30279SW VIII. S. 105. Z. 21.

wie ein Brandopfer steigt!“³⁰²⁸⁰

Mit der Erkenntnis, dass Ödipus der Sieger über die Sphinx ist, die als übermenschlich eingestuft wird, wird Ödipus von Kreon selbst ins Göttliche erhoben. Obwohl Ödipus bedauert, dass er die Tat, also den Mord an der Sphinx, nicht begehen konnte, wird von Kreon dennoch als „verlarvter Gott“³⁰²⁸¹ gesehen. Mit der wiederholten Aufforderung des Ödipus, er solle ihn töten, beginnt Kreon daran zu glauben, dass die Götter ihm die Gnade erweisen wollen, indem sie ihn Ödipus töten lassen („Ihr Götter, seid bedankt!“).³⁰²⁸² Der Blitz lässt Kreon jedoch zum vermeintlichen Glauben finden, dass er mit Ödipus doch einen Gott (SW VIII. S. 111. Z. 27-29) vor sich habe:

„Der tausendjährige Baum, der droben
auf kahler Klippe horstet, steht in Flammen!
Du bist ein Gott! ich küsse das Gestein
vor deinem Fuß. Die Götter zünden dir
mit eigner Hand die Hochzeitsfackel an.“³⁰²⁸³

So ist es Kreon, der dem Gott und künftigen König von Theben das „feierliche[...] Singen“³⁰²⁸⁴ und die „heiligen Pauken“³⁰²⁸⁵ erklärt. „Das Volk, die Priester, / die Heiligtümer!“,³⁰²⁸⁶ so Kreon, alles komme oder werde zu Ödipus dem Gott und König gebracht. Kreons ästhetizistischer Bezug zur Religion, in Ödipus einen Gott zu sehen,³⁰²⁸⁷ verstärkt dabei nur noch den narzisstisch-ästhetizistischen Zug in Ödipus. Diese Ehrbekundung führt aber wiederum dazu, dass Ödipus in seiner Göttlichkeit Kreon an seine Seite nimmt und mit ihm gemeinsam das „Geschlecht von Seligen“³⁰²⁸⁸ sein will.³⁰²⁸⁹

Im zweiten Aufzug zeigt sich des weiteren das Motiv durch den Magier Anagyrotidas, der Kreon verflucht, weil er ihn aus der Nacht gerissen hat, um ihn in sein Haus bringen zu lassen.³⁰²⁹⁰ Der Magier verbindet hier mit der positiven Verbindung zur Nacht die Nähe zur Göttin Hekate, die er hier nur als eine „Herrin“³⁰²⁹¹ bezeichnet. Die Verbindung von Nacht und Blut, in der Nähe zur Gottheit, hatte für den Magier die Wirklichkeit ausgeblendet und damit auch seinen gealterten Körper. Dass auch der Magier für die ästhetizistische Religiosität steht, die keinen wahrhaftigen Bezug zur Religion zeigt, wird nicht nur dadurch deutlich, dass Hekate von ihm nicht als Göttin bezeichnet wird; zudem empfindet er das Herausreißen aus der göttlichen Gemeinschaft mit Hekate als Frevel („Den göttlich Nackten rissen sie / In kalte Finsternis empor“).³⁰²⁹² Selbst nach der Bereitschaft des Kreon, den Magier ästhetizistisch zu entlohnen, verweist dieser neuerlich auf die Hände, die ihn aus dem „heil’gen Schlaf“³⁰²⁹³ gerissen haben, in den er sich, aufgrund des Leidens an seinem alten Körper, begeben hatte.

Schließlich muss Kreon erleben, dass auch die Priester Thebens ihn zum König machen wollen, was ihm von dem aufbegehrenden Volk berichtet wird.

„denn aus der heil’gen Straße komm’ ich keuchend:
da wälzt sich dir ein unerhörter Zug,
ein unabsehbarer von Priestern, Kreon,
und dieses singen sie: Seht euren König //
ihr heiligen Thebaner, der die Sphinx
vertreiben wird aus ihrer Kluft zu Harma,

30280SW VIII. S. 105. Z. 22-27.

30281SW VIII. S. 109. Z. 11.

30282SW VIII. S. 111. Z. 8.

30283SW VIII. S. 111. Z. 32-36.

30284SW VIII. S. 112. Z. 25.

30285SW VIII. S. 112. Z. 33.

30286SW VIII. S. 113. Z. 8-9.

30287„Sie haben dich gesehen! sie grüßen dich / wie einen Gott, sie recken heilige Zweige / zu dir empor!“ In: SW VIII. S. 114. Z. 2-4.

30288SW VIII. S. 114. Z. 16.

30289In den Notizen zeigt sich dagegen der Zweifel, wenn Hofmannsthal aller Wahrscheinlichkeit in Bezug auf Kreon vermerkt:

„Meine Angst kann nicht ohne Grund sein. Mein tiefster Zweifel, mein innerstes Nicht-glauben – wie aber wenn mein Zweifel eine Täuschung wäre: niemand trägt das Göttliche in sich“. In: SW VIII. S. 563. Z. 2-4.

30290SW VIII. S. 46. Z. 16-21.

30291SW VIII. S. 46. Z. 21.

30292SW VIII. S. 46. Z. 21.

30293SW VIII. S. 51. Z. 27.

und Kreon ist sein Name.“³⁰²⁹⁴

Damit wenden sich die Priester in ihrer Angst vor dem Tod nicht an die Götter, sondern an Kreon.

Ein Bezug zur Religion zeigt sich auch an dem Knaben, der seine Opferbereitschaft für Kreon durch seine Narbe bereits schon bewiesen haben will. So verneint dieser seine Käuflichkeit, die Kreon ihm unterstellt, sieht er doch in Kreon seinen rechtmäßigen König. So ist die Narbe für Kreon in einer Nacht voller Gebete entstanden („und in das Dunkel sangen zu den Göttern / die Priester“).³⁰²⁹⁵ Die Motivation dieses Knaben kann allerdings nicht eindeutig definiert werden, da seine Träume ästhetizistische Züge tragen, seine fehlende Flucht vor dem Tod ihn aber wieder von dem rein Ästhetizistischen trennt. So zeigt sich, dass der Knabe in dieser Nacht das Blutopfer, von dem der Magier Kreon gesprochen hatte, schon beinahe vorgezogen hatte. Während die anderen Menschen lediglich für Kreon gebetet hatten, schien dem Knaben sein „Beten zu gering“,³⁰²⁹⁶ weshalb er sich für Kreon mit dem Messer verletzte. Während Kreon jedoch glaubt, dass das Opfer vergeblich sei, habe er die Sphinx doch damals nicht besiegt, hält der Knabe dem entgegen: „Die Götter wollten’s nicht / in jener Nacht“.³⁰²⁹⁷

Im Gespräch Jokastes³⁰²⁹⁸ mit Antiope zeigt sich ebenfalls deutlich die Auseinandersetzung mit der Religion, zumal Hofmannsthal deutlich die unterschiedliche Betrachtung beider Frauen in Bezug auf die Religion und die Wandlung darin thematisiert. Antiope zeigt sich zu Beginn des Gespräches scheinbar religiös, verurteilt sie Jokaste, die in ihren Augen nicht genug um ihren Sohn getrauert habe.³⁰²⁹⁹ Auch ist Antiope der Meinung, dass Jokastes Unfruchtbarkeit auf das Heil ihres Sohnes zurückgefallen ist, die Götter ihm missgestimmt waren, weil er keinen Erben zeugen konnte mit dieser Frau. Antiope's Zug zur Religion, dies deutet sich bereits vor dem Bekenntnis Jokastes an, ein Kind geboren zu haben, wird von Hofmannsthal jedoch ins Narzisstische gezogen („uralte Götter nähren / mein altes Blut, die Nacht und andere, / zu denen ihr zu wenig betet“).³⁰³⁰⁰ Auch in dem Verweis auf ihr Ableben zeigt sich ein Zug zum Göttlichen, denn nur ein Gott könne ihr die Stellung in diesem Haus, ebenso wie das Leben nehmen.³⁰³⁰¹ Damit deutet Hofmannsthal zum ersten Mal hier Antiope's Verbindung zwischen Religion, ihrem Narzissmus und der Königswürde ihrer Familie an. Der Zug zum Narzissmus wird aber auch von Jokaste erkannt, wenn es heißt: „Ja, du redest zu den Göttern / wie zu verwandtem Blut.“³⁰³⁰²

Nach Jokastes Geständnis, dass sie ein Kind geboren hat und das Laios es ihr aufgrund der Prophezeiung genommen hat, und vor allem nachdem Jokaste ihr Leiden nach diesem Verlust geschildert hat, wähnt Antiope dies sei von den Göttern gegeben: „Dies ist ein Zeichen, daß die Götter dich / umgeben haben wie mit einer Wolke // und aufgespart für was noch kommen soll.“³⁰³⁰³ Jokaste berichtet weiter ihr Unglück, den Tod ihres Kindes und den Gang des Laios zur Sphinx, doch in Antiope's Augen ist das was passiert ist von den Göttern geleitet. Während Jokastes eigener Bezug zur Religion gebrochen ist,³⁰³⁰⁴ wird sie mit dem

30294SW VIII. S. 56-57. Z. 33-36//1-3.

30295SW VIII. S. 59. Z. 22-23.

30296SW VIII. S. 59. Z. 30.

30297SW VIII. S. 60. Z. 5-6.

30298In einer früheren Fassung des I. Aktes zeigt sich das Bedauern der Klageweiber ob des Verlustes des Königs: „Er wollte für dich bitten vor dem Thron // Apollons und mit deinem Heil in Händen / Wär er zurückgekehrt.“ In: SW VIII. S. 122- 123. Z. 25//1-2.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW VIII. S. 124. Z. 10-12.

Aus den Notizen geht nicht nur hervor, dass Jokaste bittend vor die Götter treten will, sondern über sie selbst heißt es auch: „Sie ist vom Stamm der Götter. Sie geht hin / Wie zu verwandtem Blut.“ In: SW VIII. S. 124. Z. 15-16. Vor den Göttern jedoch zeigt sie ihren fehlenden Glauben:

„Ich will nicht vor den Götterbildern liegen.
Sie tragen eine namenlose Lockung
In ihren stummen Mienen. Wie sie schauen
Und schweigen, sind sie nur wie Masken, die
Das Leben vor sein fieberndes Gesicht
Genommen hat, aus ihren Augenhöhlen
Auf mich zu starren.“ In: SW VIII. S. 124. Z. 18-24.

30299„So große Kräfte sind in deinem Blut, / Du Königin, die große Priesterin – / wer ergründet deinen königlichen Sinn! / was brauchst du die Toten zu ehren!“ In: SW VIII. S. 65. Z. 26-29.

30300SW VIII. S. 69. Z. 2-4.

30301SW VIII. S. 69-70. Z. 26-38//1-3.

30302SW VIII. S. 70. Z. 4-5.

30303SW VIII. S. 75-76. Z. 37-38//1.

30304Dies zeigt sich mitunter dadurch, dass Jokaste die Religion eng an die Dunkelheit knüpft: „Welchen Gott? / Wen siehst du,

ästhetizistischen Religionsempfinden der Schwiegermutter konfrontiert, die die Ankunft eines Gottes wähnt, der sich mit ihr vermählen soll, um ihrem Sohn einen Erben zu zeugen. In Bezug auf diesen Erben zeigt sich die Verbindung zwischen Antiope's Religionsverständnis und ihrem Narzissmus neuerlich, denn nicht ein Mann wird von den Göttern entsandt werden, sondern ein Gott selbst wird das Geschlecht vor dem Untergang bewahren. Mit diesem vermeintlichen Wissen will Antiope die Schwiegertochter segnen und für den kommenden Gott weihen, ist Jokaste für sie nun „Blut vom Blut der Götter“.³⁰³⁰⁵

„ich habe dich geweiht für Laios' Bette,
nun Weih' ich dich für ihn, dem Platz zu machen
Laios hat sterben müssen.“³⁰³⁰⁶

Nicht in Bezug auf diese Weihe zeigt sich die Verbindung zwischen Religion und Narzissmus, sondern dass Antiope sich und ihr Königshaus, sowohl von einem Gott gerettet, als auch aus göttlichem Geschlecht entstammend sieht („Die Götter / vergessen nicht ihr Blut“).³⁰³⁰⁷ Mit dem schreienden Volk nimmt Antiope neuerlich Bezug zur Religion, und konfrontiert das Volk mit der Überzeugung, dass ihr Elend Teil des göttlichen Planes für Theben ist. Hatte sie zuvor ihre Schwiegertochter verurteilt, dass sie nicht genug um ihren verstorbenen Mann, ihren Sohn, trauern würde, heißt sie Jokaste nun, dass sie die Trauer von sich wenden möge, da ein Gott kommen wird, der sie heiraten wird.³⁰³⁰⁸

Das Volk jedoch, aus Schwäche vor der Bedrohung des Todes durch die Sphinx, verlangt Kreon als neuen König, haben sie dies zudem von den Priestern erfahren. Antiope jedoch stellt sich gegen die Worte der Priester, dass Kreon König werden solle und greift sie damit gleichsam, galten sie damals doch als Boten des Gotteswortes.

„Die Priester! Was sind Priester, daß sie mir
von Göttern reden! [...] doch redet nicht zu einer Königin
von Göttern, denn wir sind zu Tisch und Bett
Genossen derer, die zu euch nicht reden
Als aus der Sturmflut oder aus dem Blitz.
Habt ihr ein Lied von Tantalos gehört,
von Niobe?“³⁰³⁰⁹

Antiope spielt hier auf Niobe an, die die erste Sterbliche war, die zwar auch von einem Gott geschwängert wurde, wie sie es sich für Jokaste denkt, doch klammert Antiope dabei das unglückliche Ende dieser Verbindung aus.

Jokastes Stellung zu Religion und Moral zeigt sich, erst als sie zu Antiope's toten Kindern Bezug nimmt, deren Wesen nicht von Güte, sondern von Grausamkeit bestimmt war; diese familiäre Grausamkeit hatte sich auch an Laios gezeigt, durch die Ermordung des Kindes, unter der sie immer noch leidet. Aus diesem Blickwinkel heraus stuft Jokaste hier den Tod von Antiope's Kindern als gut und gottgewollt ein („So segne doch die Götter“).³⁰³¹⁰ Obwohl Jokaste die Götter nicht negiert, den Tod ihrer Verwandten und ihres Mannes als unter dem Willen der Götter stehend sieht, muss Jokaste dennoch einen problematischen Bezug zur Religion haben, wie auch Kreon im Gespräch mit dem Knaben aufzeigt, hatte doch die Prophezeiung Jokastes Lebensglück erschüttert. Mit der Offenbarung, dass sie einstmals schwanger gewesen sei, legt sie der Schwiegermutter auch die wahren Geschehnisse dar: dass Laios den Priestern geheißsen hatte, „Bräuche [zu] üben“,³⁰³¹¹ um das ungeborene Kind zu segnen, und dass sie stattdessen durch den jungen Kreon die Prophezeiung verkünden ließen.³⁰³¹² Dabei zeigt sich, dass Jokaste zuvor durchaus einen positiven Bezug zur Religion hatte, der von Nähe und Glauben geprägt war, hatte sie sich doch, in Erwartung des Kindes, zu den

Mutter, aus dem Dunkel treten?“ In: SW VIII. S. 77. Z. 6-7.

30305SW VIII. S. 78. Z. 35.

30306SW VIII. S. 79. Z. 1-3.

30307SW VIII. S. 79. Z. 6-7.

30308SW VIII. S. 81. Z. 9-17.

30309SW VIII. S. 83. Z. 15-24.

30310SW VIII. S. 71. Z. 6.

30311SW VIII. S. 73. Z. 26.

30312SW VIII. S. 73-74. Z. 33-37//1-2.

„heiligen Gewässern“³⁰³¹³ begeben. Selbst nach der Prophezeiung suchte Jokaste immer noch die Hilfe der Götter, glaubte an eine mitleidige Hilfe dieser für sich und das Kind („Ich betete, / daß es ein Mädchen würde“).³⁰³¹⁴ Mit dem vermeintlichen Tod ihres Kindes jedoch zeigt sich ein Bruch in der Beziehung Jokastes zur Religion, denn das „blut'ge Opfer“³⁰³¹⁵ hatte ihnen keinen Frieden geschenkt.³⁰³¹⁶ Aber es zeigt sich in diesem Zusammenhang auch Jokastes Narzissmus. Wie Ödipus, der es als Opfer ansah, sich von seinen Adoptiveltern zu lösen, bekennt sich nun auch Jokaste zu ihrem Opfer und wähnt sich gleichsam göttlich: „und alle beide / vom Blut der Götter, haben wir nicht da / dem Leben so geopfert, wie niemals / zuvor geopfert wurde?“³⁰³¹⁷

Jokaste bekennt jedoch auch, dass sie lieber sich und ihren Mann dem Tode preisgegeben hätte als ihr Kind. Doch wenn Jokaste hier ihre Opferbereitschaft bekundet, dann mahnt dies neuerlich an Ödipus, an die Erhebung zum Gott durch dieses Opfer:

„Oh, hätte Laios mich gehört
und mich und sich dem Tod geweiht,
[...]
wie hätte ich mich geben können!
Wie eine Göttin einem Gott!“³⁰³¹⁸

Indirekt habe das Kind dennoch den Vater getötet, durch die Schuld des Todes, den Laios auf sich gezogen hat. Dadurch sieht Jokaste letztendlich doch die Prophezeiung des Gottes erfüllt („Nein, Mutter, sie / betrügen nicht, die Götter!“).³⁰³¹⁹ Die Worte Antiopes, ein Gott würde kommen und das Geschlecht durch ein Kind vor dem Untergang bewahren, können Jokaste nicht erreichen, weil ihr Bezug zu den Göttern, durch den Tod des Kindes, nur noch mit Qual verbunden ist. Dennoch zeigt sich auch hier, dass Jokaste die Götter nicht negiert, vernimmt sie doch Geräusche in der Natur, in denen sie das Göttliche sieht. Wie Ödipus wendet sich hier auch Jokaste gegen die Erde, wähnt den Fluss ihren „Ahn“,³⁰³²⁰ der sie aus diesem Leben herausholen wird. Jokaste aber zeigt sich durchaus bereit, sich mit einem Gott zu vermählen, als das Volk schreiend zu ihr kommt. Doch denkt Jokaste hier nicht an einen Gott, der sie mit dem Leben verbindet, sondern an den Tod.³⁰³²¹ Mit der Erhebung Jokastes zur Göttin durch das Volk, was ausgelöst durch die Worte des Sehers ist, der von einem „Halbgott“³⁰³²² gesprochen hatte, zeigt sich Jokaste jedoch verwirrt („Wer spricht von einem Gott?“),³⁰³²³ als habe sie Antiopes Worte vergessen.

Die Unmöglichkeit des Ödipus, aufgrund des Mangels an Gütern, den Göttern für seinen Sieg über die Sphinx zu opfern,³⁰³²⁴ erfüllt schließlich Jokaste, wobei sie sich durch ihr Opfer gleichsam maßlos und grausam zeigt, soll alles geopfert werden, was im Haus lebt.³⁰³²⁵

Im dritten Aufzug zeigt Hofmannsthal eine weitere Parallele zwischen Jokaste und ihrem Sohn auf. Was sich an Ödipus gezeigt hatte, dass er in Jokaste eine Göttin sieht, dies zeigt sich auch an der Königin, wenn sie sagt: „Du bist ein Gott. Nur Götter schaffen um, / was sie berühren. Ich bin dein Geschöpf“.³⁰³²⁶ Das

30313SW VIII. S. 74. Z. 8.

30314SW VIII. S. 74. Z. 16-17.

30315SW VIII. S. 75. Z. 6.

30316Torsten Zeiß bemerkt in seiner Arbeit in Bezug auf Jokaste und die Bedrohung durch die Sphinx: „Jokaste versteht die Gräueltaten der Sphinx an den Thebanern als eine göttliche Strafe für das Vergehen an ihrem Kind.“ In: Zeiß, S. 58.

30317SW VIII. S. 75. Z. 8-11.

Dies zeigt sich ebenso von Torsten Zeiß angemerkt: „Nicht nur Ödipus profitiert in Hofmannsthals Drama von seinem ausgeprägten Selbstbewusstsein und der daraus resultierenden Bereitschaft zum Selbstopfer. Auch Jokaste verherrlicht das Selbstopfer und verbindet es mit dem ekstatischen Gefühl der eigenen „Göttlichkeit“.“ In: Zeiß, S. 86.

30318SW VIII. S. 75. Z. 16-24.

30319SW VIII. S. 76. Z. 5-6.

30320SW VIII. S. 79. Z. 17.

30321„Ja, Mutter, einem Gott vermähl' ich mich / nun bald. Her mit dem Kleid, her mit der Binde / der Opferpriesterin!“ In: SW VIII. S. 81. Z. 19-21.

30322SW VIII. S. 90. Z. 7.

30323SW VIII. S. 91. Z. 7.

30324„Ich möchte opfern und ich habe nichts / zu opfern, eh' ich geh'.“ In: SW VIII. S. 98. Z. 13-14.

30325SW VIII. S. 98. Z. 16-23.

30326SW VIII. S. 115. Z. 5-6.

Torsten Zeiß bemerkt die Differenz zwischen den beiden Lebenspartnern der Königin: „Jokaste findet mit Ödipus jemanden, der wie sie zum Selbstopfer bereit ist. Mit ihm erreicht sie, was ihr mit Laios verwehrt blieb. Zusammen bilden sie ein göttergleiches

Göttliche selbst, ist ihr mit Ödipus' Erscheinung Wirklichkeit geworden; wo früher Stille war, fehlende Kommunikation zwischen ihr und den Göttern, heißt es nun: „Ich habe nie mit einem Gott geredet: / sag' selbst mir, wie ich dich grüßen soll.“³⁰³²⁷ Prophetisch ist Jokaste schließlich in Bezug auf Ödipus' Mutter, mit der Hofmannsthal neuerlich ihren eigenen Narzissmus andeutet. So verlangt es Jokaste danach, den Namen der Mutter zu wissen, denn: „Ich will sie ehren / wie keine Göttin.“³⁰³²⁸

Nur indirekt kann eine Erkenntnis über Laios' Religionsbezug gewonnen werden, so z.B. wenn Jokaste Antigone erzählt, dass ihr Mann hieß, die Priester das Ungeborene weihen zu lassen. Dass Laios durchaus einen Bezug zur Religion hatte, zeigt sich auch dadurch, dass er durch die Bedrohung der Sphinx nach Delphi „zum Gott“³⁰³²⁹ gegangen war, wobei sich jedoch bei Antiope die Verwunderung in Bezug auf Laios' Verhalten zeigt: „Warum zog / der König nie hinaus und brachte Opfer / und übte heil'ge Bräuche vor der Höhle, / darin sie haust?“³⁰³³⁰ Während Jokaste auf das vielleicht größte Opfer, den Tod des eigenen Kindes verweist, stuft Antiope das Opfer des Laios als nicht groß genug ein, um die Götter gnädig zu stimmen, die Menschen Thebens von der Sphinx zu befreien („So war dies Opfer nicht genug“).³⁰³³¹

Ebenso zeigt Hofmannsthal auch die Stellung des Volkes zur Religion auf, sucht dieses doch, aus Angst vor dem Tod, Hilfe bei den Göttern. So verlangt es sie nach einem neuen König, der von den Göttern eingesetzt worden ist („die Götter geben / das Königsblut“).³⁰³³² Damit ist Antiopes Erkenntnis, dass sie nur Kreon verlangen, um sich vor dem Tod zu schützen, treffend, doch zeigt das Volk vermeintlich auf, dass es der Wille der Götter ist Kreon zum König zu machen („und Kreon ist König, den die Götter wollen!“),³⁰³³³ haben sie dies doch durch die Priester erfahren („die Priester haben mir's gesagt“).³⁰³³⁴ Auch von dem Seher erwartet sich das Volk Hilfe, will es nicht mehr dastehen wie ein „Opferstier“,³⁰³³⁵ und will endlich den König wissen, den die „Götter wählen“.³⁰³³⁶

Auch in Bezug auf diesen Seher zeigt sich die Thematisierung der Religion, lässt Hofmannsthal doch das Volk über ihn sagen: „Heilig ist sein Schlaf. Er schaut ins Innere der Welt.“³⁰³³⁷ Dabei geht auch Teiresias auf die Heiligkeit des Blutes ein („O heiliges Blut! / Sie wissen nicht, was für ein Strom du bist“).³⁰³³⁸ Während es Antiope nach dem Mörder des Laios verlangt, versucht das Volk von ihm den Retter zu erfahren. Dabei wirken die Worte des Sehers, auch in Verbindung mit der Religion, kryptisch: „Der tote König liegt, / die Knechte liegen tot mit offenen Augen. / Die Pferde schnauben, auf dem Wagen funkeln / die goldenen Geschenke für den Gott.“³⁰³³⁹

Ähnlich wie Antiope glaubt auch das Volk an die Rettung durch einen Gott („Ein Halbgott ist's, die Sonne blitzt auf ihn“).³⁰³⁴⁰ Tatsächlich bestätigt der Seher die Verbindung zwischen Gott und Mensch („aus Qualen ohne Maß erhebt ein Halbgott sich!“)³⁰³⁴¹ und wirft sich gleichsam Jokaste vor die Füße, wodurch das Volk erkennt: „die junge ehrt er wie eine Göttin!“³⁰³⁴² Während der Seher jedoch auf die wahren Verwandtschaftsverbindungen deutet, sieht das Volk darin nur die kommende Generation von Kindern („Um ihretwillen kommt der Gott. Mit ihr / vermählt er sich“).³⁰³⁴³ Was Jokaste schon an dem Volk angedeutet hatte, dass es sich nur an den Gott wendet, um sie vor dem Tod zu retten, zeigt sich schließlich auch in den Worten des Volkes („Und wär's ein Räuber, / wenn er uns rettet, ist's ein Gott, und er / soll

Paar, für das außerhalb ihrer Bindung nichts mehr existiert.“ In: Zeiß, S. 88.

30327SW VIII. S. 115. Z. 13-14.

30328SW VIII. S. 115. Z. 19-20.

30329SW VIII. S. 67. Z. 34.

30330SW VIII. S. 68. Z. 14-17.

30331SW VIII. S. 68. Z. 27.

30332SW VIII. S. 82. Z. 18-19.

30333SW VIII. S. 83. Z. 9-10.

30334SW VIII. S. 83. Z. 13.

30335SW VIII. S. 84. Z. 30.

30336SW VIII. S. 84. Z. 34.

30337SW VIII. S. 85. Z. 32.

30338SW VIII. S. 87. Z. 33-34.

30339SW VIII. S. 88. Z. 23-26.

30340SW VIII. S. 89. Z. 17.

30341SW VIII. S. 90. Z. 7.

30342SW VIII. S. 90. Z. 17.

30343SW VIII. S. 91. Z. 5-6.

König sein“);³⁰³⁴⁴ und mit dem Erscheinen des Ödipus wird auf diesen die Hoffnung des Volkes projiziert. In Anlehnung an Christus, wird er von dem Volk gefragt, ob er der Retter, der Erlöser sei; Ödipus bejaht noch verneint er, sondern offenbart nur seine Namenslosigkeit, was das Volk neuerlich in Nöte stürzt („So bist du der Erlöser nicht, so willst du / nicht unser König sein? Wer bist du denn?“).³⁰³⁴⁵ Dadurch aber, weil Ödipus glaubt, von den Göttern die Tat auferlegt bekommen zu haben, die Sphinx zu besiegen, wird er schließlich vom Volk als „junger Gott“³⁰³⁴⁶ gefeiert, denn wer sie vor dem Tod rettet, ist nicht nur göttlich, sondern soll auch König von Theben sein („Die Königin, du junger Gott. / Jokaste! Auf das Tor!“).³⁰³⁴⁷ Das Opferfeuer, das Jokaste mit ihrem Besitz und Ödipus mit seinem Stab am Brennen halten, wird vom Volk wiederum als Opfer für die Götter gedeutet.³⁰³⁴⁸

Ebenso zeigt sich eine Einbindung der Religion in *Semiramis* (1905-1909, 1917-1918, 1919-1922), plante Hofmannsthal doch mitunter in die Erzählung die Figur eines Priesters einzubinden („Semiramis. der alte Priester der Astarte“).³⁰³⁴⁹ Was Hofmannsthal mit der Figur des Priesters bewirkt, ist zum einen die Konfrontation mit Semiramis' Vergehen an der Welt und den Menschen,³⁰³⁵⁰ zum anderen konfrontiert der Priester sie mit der Wirklichkeit des wahren Todes durch sein eigenes Sterben.³⁰³⁵¹ Zudem gedachte Hofmannsthal jedoch auch nicht daran, den Priester als ästhetizistisch unangetastete Figur zu gestalten, heißt es doch: „Er verkündet die Todesbotschaft als Botschaft der Wollust“.³⁰³⁵² Zudem steht in Verbindung mit dem wollüstigen Empfinden auch der Narzissmus des Priesters. Hofmannsthal bedient sich hier zudem einer der Mythen um Semiramis, sie als Begründerin von Babylon zu sehen, wenn er den Priester sagen lässt: „Du heiligen Gefäß des Lebens, todegebendes, Du verschlossener Thurm, Du Jungfrau und Möglichkeit der grossen Hure, Du Gründerin von Babylon [...] ich der Herr deiner Möglichkeiten - er zittert vor geistiger Wollust“.³⁰³⁵³ Semiramis glaubt jedoch, durch die Überzeugung an ihre eigene Göttlichkeit, an eine Überwindung des Todes, die sie vermeintlich auch dem Priester gewähren kann. Dies zeigt sich, wenn Hofmannsthal sie zum Priester sagen lässt: „wirst Du das Gewand des Alters abwerfen, und, glühend wie Deine Auge, mir entgegentaumeln?“³⁰³⁵⁴ Dementsprechend kann Semiramis auch keinen Gott anbeten, weil sie sich selbst als das Göttliche sieht. Aus dieser narzisstischen Sicht heraus, die sich schon dadurch zeigte, dass sie den menschlichen Sohn wegsperren ließ, weil er sie im Innern ihre eigene Menschlichkeit ahnen lässt, kann sie auch keinen Menschen lieben, weil er eben nur Mensch ist. Ihr Lieben, aus der Sicht der Göttin heraus, kann nur auf einen Gott zielen: „Sie ist darauf gestellt das<s> sie von dem der sie umarmt verlangen muss dass er mehr als ein Mensch ist und ihm nie verzeihen kann dass er nur ein Mensch ist. Es hätte sie ein Gott, ein Allumfassender, umarmen müssen.“³⁰³⁵⁵ Auch die Notizen in Bezug auf den Königssohn verstärken dies; so lässt Semiramis, unter ihrem eigenen göttlichen Anspruch, die Hochzeit zwischen sich und dem Königssohn als die Hochzeit zweier Gottheiten inszenieren (SW VI. S. 122. Z. 7-9). Dabei dient auch er ihr lediglich dazu, sich mit dem absolut Göttlichen zu vermählen: „Sie spricht mit ihren Frauen von sich als der Braut des fernen Gottes. Der Königssohn, der ihr von Brahma spricht, scheint ihr von ihrem Liebsten zu sprechen.“³⁰³⁵⁶ Hofmannsthal zeigt in den Notizen dabei deutlich auf, dass die Flucht in

30344SW VIII. S. 91. Z. 15-17.

30345SW VIII. S. 94. Z. 24-25.

30346SW VIII. S. 95. Z. 32.

30347SW VIII. S. 96. Z. 5-6.

An den Sieg über die Sphinx knüpft das Volk den Gewinn der Königin: „Dein ist sie, dein, du Gott, / wenn du der Sieger bist!“ In: SW VIII. S. 97. Z. 27-28.

30348SW VIII. S. 99. Z. 1-3.

30349SW VI. S. 107. Z. 19.

30350„Den Gatten wirst Du tödten, Deine Liebhaber köpfen, Schlachten liefern, Städte brennen“. In: SW VI. S. 107. Z. 30-31.

30351SW VI. S. 108. Z. 7-8.

30352SW VI. S. 108. Z. 1-2.

30353SW VI. S. 108. Z. 25-29.

30354SW VI. S. 108. Z. 2-3.

30355SW VI. S. 114. Z. 4-7.

Über einen nackten Fischer, den sie begehrt, heißt es dementsprechend: „Er ist ein Gott, führt ihn zu mir, sagt ihm dass ich ihn erwarte!“ In: SW VI. S. 109. Z. 12-13.

30356SW VI. S. 110. Z. 27-29.

Des weiteren, siehe: SW VI. S. 110. Z. 23-26.

die eigene Göttlichkeit als Folge der Angst vor dem Altern und dem Tod und vor dem Menschsein erfolgt.

30357

In *König Ödipus* (1906) zeigt sich ein mannigfaltiger Bezug zur Religion, der sich bereits durch die Umgebung zeigt, befindet sich doch direkt vor dem Palast ein „heiliger Hain“. ³⁰³⁵⁸ Dass nicht nur Ödipus sich von den Göttern in seine Königswürde gesetzt fühlt, gleichsam das Göttliche an sich wahrnimmt, sondern dass auch sein Volk in ihm ein Wesen welches gottgleich ist sieht, zeigt sich durch den Hilferuf der von der Pest bedrohten Menschen: „ihre Lippen wiederholen wie eine Litanei: >>Ödipus, hilf uns! Hilf uns König!“ ³⁰³⁵⁹ Dass Ödipus sich in seiner Göttlichkeit bestärkt fühlen muss, zeigt sich auch durch den alten Mann, der sich vor Ödipus hinkniet, um ihn um Hilfe zu bitten (SW VIII. S. 134. Z. 4-8), und bei dem es sich um einen Priester handelt: „sein Haar ist verwildert, die Priesterbinde halb gelöst“, ³⁰³⁶⁰ beschreibt Hofmannsthal diesen, was dessen gelockerte Überzeugung in die Götter verdeutlichen soll, zumal er Ödipus als seinen „Erlöser“ ³⁰³⁶¹ anspricht, der sie doch bereits aus der „Not“ ³⁰³⁶² – der Bedrohung durch die Sphinx – befreit hatte. ³⁰³⁶³ Dabei zeigt sich gleich darauf der Wankelmut des Volkes, als dieses Kreon erblickt und nun an diesen gerichtet sagt: „Apollon! Käm´ er doch umfunkelt so / mit Glück, wie er dem Aug´ entgegenstrahlt.“ ³⁰³⁶⁴ Der Glaube des Volkes wird also primär von der Rettung vor dem Tod gesteuert. Dies zeigt sich auch infolge der flehenden Bitten an die Götter, die die Greise im heiligen Hain angerufen haben, damit diese sie vor der Pest schützen. ³⁰³⁶⁵ Dabei rufen die Greise nicht nur die Götter dazu auf, den Mörder des Laios zu strafen, ³⁰³⁶⁶ sondern zeigen sich auch bereit dazu den Mörder selbst zu bannen und zu töten, nur um sich vor der Pest zu bewahren. Sich selbst erkennen sie aber als unwissend an und unter die Götter gestellt („Ich tat nicht dies – ich weiß den Täter nicht. / Nennen soll ihn der Gott!“). ³⁰³⁶⁷ Das Schweigen der Götter jedoch, führt die Greise dazu, den Seher Teiresias kommen zu lassen, dessen mangelhafte Hilfe neuerlich dazu führt, dass diese sich, nach dessen Weggang, an die Götter wenden („Dunkel! – Wer schaut ins Dunkel? / Götter allein – Zeus – Apollon“). ³⁰³⁶⁸ Jokastes Abwendung von den Göttern, in Folge ihrer Missachtung des Sehers nachdem dieser seine Hilfe verwehrt hatte, führt aber bei den Greisen zur Missachtung der Königin, lästert diese doch die Götter: „Hast du gehört, wie sie von den Göttern sprachen? / wie frech die Worte, schamlos und nackt, / aus ihrem Munde brachen?“ ³⁰³⁶⁹ Auch der zweite Greis greift die Worte von Jokaste und Ödipus auf, und stellt gegen die A-Moral beider eine Moral und Ethik entgegen, ein „Etwas“ ³⁰³⁷⁰ das den Menschen Grenzen setzt und seiner Haltlosigkeit das Maß gegenüberstellt.

„Ein Etwas muß sein, es bindet das Wort,
es bindet die Tat, es bindet die frevelnden Hände.
Wehe, wenn nichts uns bände!
Wenn Unzucht rast hinauf und hinab,
das ist das Ende!“ ³⁰³⁷¹

Darüber hinaus klagt er seinen König und seine Königin an; freveln sie nicht nur den Göttern, sondern sie glauben, sich selbst an Gottes statt erhoben zu haben („es treibt sie hinauf zu schwindliger Höh, / wo

30357 So plante Hofmannsthal die Zelt-Szene, in der Semiramis beim Königssohn die eigene Sterblichkeit ahnt, anzuschließen: „Die Krankheit der Semiramis, sagt sie sich, welch ein ungeheurer Dämon muss das sein. Man soll meiner Krankheit überall Tempel errichten.“ In: SW VI. S. 111. Z. 5-7.

30358 SW VIII. S. 133. Z. 1.

30359 SW VIII. S. 133. Z. 8.

30360 SW VIII. S. 134. Z. 9.

30361 SW VIII. S. 134. Z. 11.

30362 SW VIII. S. 134. Z. 13.

30363 Dass auch der Priester in Verbindung mit der Angst vor dem Tod steht, zeigt die Segnung des ankommenden Kreon, der Lorbeer im Haar trägt.

30364 SW VIII. S. 135. Z. 21-22.

30365 „Athene! Artemis! Phöbus!“ In: SW VIII. S. 138. Z. 35.

30366 „Götter zücken ihre Strahlen! / Götter fliegen uns zu Hilfe! / Götter! Bacchos! Apollon!“ In: SW VIII. S. 139. Z. 8-10.

30367 SW VIII. S. 141. Z. 2-3.

30368 SW VIII. S. 149. Z. 12-13.

30369 SW VIII. S. 162. Z. 16-18.

30370 SW VIII. S. 162. Z. 20.

30371 SW VIII. S. 162. Z. 20-24.

keinem zu stehen gegeben“).³⁰³⁷² Zudem wirft der vierte Greis dem Königspaar vor, dass sie sich nicht nur an den Göttern versündigen, sondern auch ihrem Volk den Zugang zum Glauben behindern: „wer ist’s, der noch glaubt? / Wenn diese wandeln / in Glanz und Ehr, / dann opfern wir alle nicht mehr!“³⁰³⁷³

Auch der fünfte Greis knüpft daran an, gibt das Königspaar dem Volk doch kein Beispiel, die Götter zu ehren („Wenn sie das dürfen, wer wird noch beten!“),³⁰³⁷⁴ und auch den ersten Greis lässt Hofmannsthal eine Distanz zu den Göttern bekennen („Zum Nabel der Erde, zum delphischen Haus, / zum strahlenden Tempel von Abä, / trägt mich Pilger der Fuß nicht mehr!“),³⁰³⁷⁵ wenn ihnen nicht endlich gegenwärtig das „Göttliche“³⁰³⁷⁶ wird. Gleichsam stehen alle sieben Greise für die Religion ein, aber nur – und dies wirkt wie eine Erpressung an die Götter – wenn sie das Unrecht endlich offen legen, „sonst opfern wir alle nicht mehr“.³⁰³⁷⁷ Dass es den Greisen vor allem auch um die Rettung vor der Pest geht, zeigt sich durch die mögliche Herkunft des Ödipus. Die mahnenden Blicke der Königin ignorierend, vermuten sie seine göttliche Herkunft.³⁰³⁷⁸ Mit der Erzählung des Hirten, zeigt sich ebenso eine erhoffte göttliche Herkunft, im Sinne der Rettung vor der Not („Wißt ihr noch, wie er kam? – Gleich einem Gott grüßten wir ihn“).³⁰³⁷⁹

Ödipus’ vermeintliche Stellung zu den Göttern, zeigt sich jedoch gleich zu Beginn der Tragödie; so versucht er nicht durch die Tat, die Gefahr vom Volk zu bannen, sondern schickt Kreon zum Thron des Phöbus („um zu forschen, / wie ich die Stadt erlöse“).³⁰³⁸⁰ Ödipus zeigt sich hier als vermeintlich gläubig, will er doch zudem alles tun, was der Gott ihn „heißen wird“.³⁰³⁸¹ Mit Kreons Erscheinen verlangt es Ödipus sogleich, die Weisung des Gottes zu hören („Welch einen Ausspruch bringst du uns vom Gott?“),³⁰³⁸² und die ausweichende Rede des Kreon führt bei Ödipus nur zu der Forderung: „Das Wort! Das Wort des Gottes!“³⁰³⁸³

Ödipus’ mehrfacher Bezug zur Religion zeigt sich ebenso in seinem narzisstischem Versuch, den Mörder des Laios zu finden. So will er hervorbringen („Denn recht hat Phöbos, recht hast du“),³⁰³⁸⁴ wer den Mord an dem König begangen hat, und empfindet sich in diesem Tun als Verbündeter des Gottes.³⁰³⁸⁵ Ödipus sucht aber nicht nur kluge Ratgeber und bekennt sich helfend an der Seite des Gottes stehend,³⁰³⁸⁶ sondern zeigt dies aus seinem narzisstischen Wesen heraus, befürchtet er, dass der Mörder des Laios einmal auch ihn ermorden wird. Hofmannsthal verdeutlicht mit dieser Passage, dass der Glaube an Apollo nur oberflächlicher Natur ist und er primär von seinem Narzissmus getrieben ist. So ist auch sein Handeln lediglich passiv zu werten, schickte er doch Kreon und ging nicht selbst, um die Weisung des Gottes zu hören; zudem sieht er wiederum in der Befolgung dieser Weisung nur die Möglichkeit, selbst der Bedrohung des Todes zu entkommen. Dass in seinem Innern die Liebe zu sich stärker ist als die Liebe und Achtung vor einem Gott, zeigt sich auch in den abfälligen Worten, die er an die Priester richtet, als diese den Gott anbeten („Du betest. Bete nur – du kannst wohl etwa / herniederbeten, was ein Ende bringt“).³⁰³⁸⁷

Der Narzissmus des Ödipus wird auch deutlich in den Worten des Königs, mit denen er den Menschen droht, ihm den Mörder des Laios zu offenbaren; bei Zuwiderhandlung will er diesen Menschen ächten und ihm den Anteil an „Opfer und Gebet“³⁰³⁸⁸ verwehren. Zudem heißt er den Menschen, dass er sich als Verbündeter des toten Laios empfindet, sowie auch des Gottes.³⁰³⁸⁹

Der Narzissmus des Ödipus wird in dieser Rede an sein Volk immer deutlicher und ist von Hofmannsthal verstärkt herausgearbeitet worden; so verlangt er von seinem Volk, dass sie seiner Aufforderung

30372SW VIII. S. 162. Z. 28-29.

30373SW VIII. S. 162-163. Z. 2-5.

30374SW VIII. S. 163. Z. 10.

30375SW VIII. S. 163. Z. 13-15.

30376SW VIII. S. 163. Z. 19.

30377SW VIII. S. 163. Z. 24.

30378SW VIII. S. 172. Z. 15-19.

30379SW VIII. S. 177. Z. 2.

30380SW VIII. S. 135. Z. 8-9.

30381SW VIII. S. 135. Z. 15.

30382SW VIII. S. 135. Z. 29.

30383SW VIII. S. 135. Z. 34.

30384SW VIII. S. 138. Z. 5.

30385SW VIII. S. 138. Z. 7.

30386SW VIII. S. 138. Z. 19.

30387SW VIII. S. 139. Z. 13-14.

30388SW VIII. S. 140. Z. 2.

30389SW VIII. S. 140. Z. 3-8.

nachkommen („heilig / erfüllt um meinetwillen“),³⁰³⁹⁰ erst dann gedenkt, er der Stadt „um der Götter willen“³⁰³⁹¹ zu helfen.

„Wär' kein Gott
und keines Gottes Stimme hier im Spiel,
es ziemte dennoch nicht, daß diese Tat
hinwucherte wie Unkraut, ungejätet,
denn der Erschlagne war ein guter Mann
und euer Fürst. Nun aber hat ein Gott
geredet und ich hab's vernommen“³⁰³⁹²

Ödipus droht gleichsam, sollte jemand seinem Befehl zuwiderhandeln; und unterstützt hingegen denjenigen („das ewige Recht und alle Götter seien mit ihm“),³⁰³⁹³ der seinem Befehl folgt und den Mörder des Laios stellt. Ödipus brüstet sich hier damit, dass der Gott zu ihm gesprochen habe, doch in Wirklichkeit erfolgte dies über die Priesterin, die zu Kreon gesprochen hat, nicht aber zu ihm. Nicht nur, dass sich Ödipus von den Göttern in seine Königswürde gesetzt sieht, nein, er nimmt auch noch die Segnung des Volkes vor. Ödipus' mangelhafter Glaube an die Götter zeigt sich auch durch den Verweis der Greise, ein Gott solle ihnen den Mörder nennen (SW VIII. S. 141. Z. 2-3), was Ödipus nur dazu führt zu bekennen: „Wer zwingt die Götter?“³⁰³⁹⁴ Die wirkliche Hilfe von den Göttern klammert er dementsprechend aus. Die Weisung des Gottes aber wird von Ödipus neuerlich verwendet, um auf den Seher Teiresias Druck auszuüben,³⁰³⁹⁵ was zeigt, dass er die Götter nach seinem Willen setzt.

Auch wenn Ödipus Jokaste seine Herkunft darlegt, zeigt sich das Motiv. Hofmannsthal legt hier in der Rede an die Königin deutlich dar, dass die Problematik des Ödipus aus seinem Innern entspringt; so konnten ihn die Worte der Eltern, er sei kein Findelkind, nicht beruhigen, so dass er sich nach „Delphoi, zum Palast des Gottes“³⁰³⁹⁶ begab, wo er von der Priesterin die Wahrheit zu erfahren hoffte. Doch statt ihm die Wahrheit zu offenbaren, so Ödipus' Ansicht, wurde er von Apollon ignoriert und ihm wurde stattdessen verkündet, dass er die Mutter zur Frau nehmen würde.³⁰³⁹⁷ In seinen Augen hatte die Gottheit versagt, woran sich die Unfähigkeit des Ödipus zeigt, die Zusammenhänge zu erfassen. Obwohl er das Versagen des Gottes zu sehen glaubte, versuchte er paradoxerweise dennoch der Weisung zu entkommen, und obwohl Ödipus im Gespräch mit Jokaste zu ahnen beginnt, dass er der Mörder des Laios ist, versucht er, der narzisstisch-passive Protagonist Hofmannsthals, die Verantwortung für die Tat an die Götter weiterzugeben („O Zeus! was hast du mir zu tun beschlossen!“).³⁰³⁹⁸ Doch Ödipus versucht sich auch einzureden, dass alles lediglich ein Missverständnis ist; dass nicht er der Mörder des Laios ist, sondern ein anderer Verwandter des Laios. Doch zugleich klammert er dies wieder aus, kann er sich nicht denken, dass ein Zweiter den Göttern so „verhaßt“³⁰³⁹⁹ ist, wie er selbst. In diesem Zusammenhang gesteht sich Ödipus die absolute Selbstschuld für sein Leben ein; nicht einem göttlichen Plan folgend, geht er doch kurzfristig davon aus, dass dies „kein anderer / verhängt als ich“,³⁰⁴⁰⁰ um nur neuerlich die Selbstverantwortung wieder abzulegen.³⁰⁴⁰¹

Nach der Nachricht des Boten, die ihm verheißt, das Polybos ohne die Kraft seiner Hände gestorben sei, bricht Ödipus' scheinhafte Überzeugung an die Götter neuerlich auf, hatte das „phytische[...] Orakel“³⁰⁴⁰² ihm doch einst den Vaternord prophezeit. Neuerlich sieht Ödipus die Schuld nicht bei sich, sondern bei den Göttern. Allerdings zeigt sich auch durch die Andeutung der Blutschande mit der Mutter, die Ödipus immer noch befürchtet, keine gänzliche Lösung von der Prophezeiung und damit der Religion. Ödipus aber kann sich nicht von der Weisung der Götter befreien; eine letzte Angst geht von dieser Prophezeiung immer noch

30390SW VIII. S. 140. Z. 15-16.

30391SW VIII. S. 140. Z. 17.

30392SW VIII. S. 140. Z. 17-23.

30393SW VIII. S. 140. Z. 38.

30394SW VIII. S. 141. Z. 4.

30395SW VIII. S. 142. Z. 9-16.

30396SW VIII. S. 159. Z. 32.

30397SW VIII. S. 159-160. Z. 34-36.

30398SW VIII. S. 157. Z. 19.

30399SW VIII. S. 160. Z. 22.

30400SW VIII. S. 160. Z. 26-27.

30401SW VIII. S. 160. Z. 37-39.

30402SW VIII. S. 166. Z. 9.

aus („Ein schlimmes Wort, von Göttern offenbart“).³⁰⁴⁰³ Dass Ödipus trotz seiner Missachtung und seines Narzissmus sich immer noch nicht gänzlich von der Religion gelöst hat, zeigt sich auch, wenn er dem Boten, der ihm von dem Tod des Polybos berichtet, von dem Orakel zu Delphi und der Prophezeiung spricht. Dass er sich von Vater und Mutter gelöst hat, erkennt er als Opfer an (SW VIII. S. 167. Z. 24-30), was zudem unsinnig war, denn mit dem Versuch vor der Prophezeiung zu fliehen, vollzog sich diese erst, was Ödipus letztendlich erkennen muss.³⁰⁴⁰⁴ Die Prophezeiung der Götter hat sich bewahrheitet, das Schicksal, dem er entfliehen wollte, erfüllt. Nach der eigenen Blendung, der Erkenntnis, dass er der Mörder und Blutschänder ist, wendet er sich zwar gen Himmel, aber wenig hoffnungsvoll („Wo fliegt mein Schreien hin? wer fängt es auf? / verhallt es in der Luft?“).³⁰⁴⁰⁵ Neuerlich besieht Ödipus sein vergangenes Leben, alles Vergehen als von dem Gott bestimmt, sich selbst verflucht („was trieft von allen Himmelflüchen“) ³⁰⁴⁰⁶ und von den Göttern gehasst (SW VIII. S. 184. Z. 1), aber die Blendung, wenn diese auch nur vollends seine falsche Sicht auf sein Leben bezeugt, ist seine Tat. Dadurch verdeutlicht Hofmannsthal neuerlich die Erhabenheit, die Ödipus in Bezug auf seine Person fühlt.

„Apollon hat dies grauenhafte Weh
mir aufgebaut. Doch mit den Augen wurden
die Hände da mir fertig. Dazu brauchte
kein Gott zu helfen. Was soll ich noch anschauen?“³⁰⁴⁰⁷

Jokastes Bezug zu den Göttern ist stark von ihrem Verhältnis zu Ödipus geprägt. Obwohl Polybos' Tod ihm vermeintlich die Irrung der Götter in Bezug auf die Prophezeiung deutlich macht, bleibt die Furcht vor der Blutschande mit der Mutter bestehen. Jokaste aber will ihn davon lösen, wie sie sich selbst von der Weisung der Seher gelöst hat („Mich bekümmert keiner mehr“) ³⁰⁴⁰⁸ und heißt gleichsam, wenn sie ihm sagt, er solle sich von der Prophezeiung befreien, die Weisung der Götter zu missachten: „Nun aber mach dich frei, auch völlig / für immer frei.“³⁰⁴⁰⁹ Dabei zeigt sich zu Beginn der Tragödie eine vollkommen andere Einstellung Jokastes zu den Göttern. Bei ihrem ersten Auftreten, heißt sie Ödipus, doch Kreon zu glauben, dass er kein Verräter an seinem Thron ist („Glaub' doch bei den Göttern, / glaub' doch dem Eid“).³⁰⁴¹⁰ Doch mit den Worten des Sehers bricht dies auf und Jokaste bezichtigt Teiresias der Lüge. Jokaste zeigt sich im Folgenden bestrebt, Ödipus wieder Frieden zu schenken und verweist darauf, dass kein „sterblich Wesen“ ³⁰⁴¹¹ die „Seherkraft besitzt“. ³⁰⁴¹² Jokaste bestätigt ihre Worte durch das vergangene Fehlen der Götter; schon einmal habe eine Prophezeiung nicht der Wahrheit entsprochen, sollte Laios doch durch die Hand seines Sohnes sterben, doch wart er durch die Hand eines Räubers ermordet. So klagt sie hier den Gott Apollon an, der schon die damalige Prophezeiung nicht erfüllt habe („Da hast du ihre Sehersprüche“).³⁰⁴¹³ Obwohl Ödipus Jokaste von dem Mord am Kreuzweg spricht, will sie die Wahrheit der Prophezeiung nicht akzeptieren, denn die Prophezeiung habe ja gesagt, dass es ihr Kind sein soll, das Laios töte.³⁰⁴¹⁴ Obwohl Jokaste im Gespräch mit Ödipus und ihrem Verhalten vor ihrem Volk mit den Göttern gebrochen hat, da sie ihre Prophezeiungen als falsch – da unerfüllt – einstuft, tritt Jokaste mit „den Binden der königlichen Priesterin unwunden“ ³⁰⁴¹⁵ heraus. Im Kreise ihrer Mägde tritt sie in den heiligen Hain, um nichts anderes zu tun, als für ihren Gemahl zu beten („Die Seele eures Königs, meines Herrn, / ist krank. Drum will ich vor die Götter treten, // damit sie sanft ihn heilen“).³⁰⁴¹⁶ Mit dem Boten jedoch, der Jokaste den Tod des Polybos berichtet und ihr damit scheinbar vor Augen führt, dass auch die Prophezeiung die Ödipus in Bezug auf seine Eltern gemacht wurde, scheinbar hinfällig ist, ist für sie ein weiterer Beweis für die Fehlbarkeit der

30403SW VIII. S. 167. Z. 20.

30404SW VIII. S. 176. Z. 28-31.

30405SW VIII. S. 179. Z. 29-31.

30406SW VIII. S. 180. Z. 24.

30407SW VIII. S. 180. Z. 15-28.

30408SW VIII. S. 162. Z. 2.

30409SW VIII. S. 166. Z. 25-26.

30410SW VIII. S. 154. Z. 23-24.

30411SW VIII. S. 156. Z. 14.

30412SW VIII. S. 156. Z. 15.

30413SW VIII. S. 156. Z. 31.

30414SW VIII. S. 161. Z. 33//1-2.

30415SW VIII. S. 163. Z. 25.

30416SW VIII. S. 163-164. Z. 35-1.

Prophezeiung des Teiresias. Dass der Seher eng an die Götter gebunden ist, dass wenn Jokaste deren Weisungen ausschlägt, zugleich die Götter anzweifelt, zeigt sich wenn sie gen Ödipus sagt: „Den Mann da höre und dann sage mir, / was wird aus dem erhabnen Götterspruch!“³⁰⁴¹⁷ Mit Polybos´ Tod ist die Unsicherheit in Ödipus allerdings noch nicht in Bezug auf die Blutschande gestillt. Dennoch heißt Jokaste ihren Mann zu leben, nichts Göttliches zu achten („Bekümmre dich um kein Orakel“),³⁰⁴¹⁸ wodurch sie sich gleichsam vor der harten Wirklichkeit schützen will, indem sie diese auszublenden versucht.

Auch in Bezug auf Kreon zeigt sich die Thematisierung der Religion. So stellt Kreon dem verlangenden Ödipus, der aus der Vergangenheit um die Konsequenzen der Weisung von Göttern wissen müsste, die Besonnenheit gegenüber, will er dem König die „Gottes Botschaft“³⁰⁴¹⁹ alleine mitteilen. Unter Ödipus´ Verlangen, gibt er die Weisung des Gottes in der Öffentlichkeit bekannt, wodurch Kreon gleichsam zum Sprachrohr des Gottes an Ödipus´ Hof wird.³⁰⁴²⁰ Kreon zeigt sich damit gleichsam als gläubig, denn für ihn ist die Prophezeiung des Gottes maßgeblich und muss die Tat der Menschen nach sich ziehen.³⁰⁴²¹ Noch einmal, im Zuge des letzten Aufeinandertreffens zwischen Ödipus und Kreon, zeigt sich die Verschiedenheit dieser beiden Männer. Obwohl Kreon Ödipus als Teil seiner Familie, als Teil seines Blutes erkennt, sieht er die Distanz zwischen allem Göttlichen und Ödipus.³⁰⁴²² Dass Kreon religiös ist, zeigt sich aber auch dadurch, dass er Ödipus nicht einfach in die Einsamkeit entlassen will; er will sich erst des Rates des Gottes versichern, ob er damit nicht gegen ihn handelt (SW VIII. S. 181. Z. 31-32). Dabei verweist auch Kreon auf die Unbegreiflichkeit der Götter, doch will er sich vergewissern, dass Ödipus nun zu seinem Glauben zurückgekehrt ist („Nun glaubst du ja den Göttern, Ödipus? / Wie?“).³⁰⁴²³

Mit dem Seher Teiresias konfrontiert Hofmannsthal Ödipus mit einem Menschen, der ihm die Falschheit seiner Sicht, die Wahrheit in Bezug auf den Mord und seine familiäre Stellung entgegenhält, und der zudem auch noch gläubig ist. Trotz Ödipus´ Drohgebärden hält er ihm die Wahrheit³⁰⁴²⁴ klar vor Augen, sieht er sich doch nicht als Ödipus´, sondern als Apollons „Untertan“.³⁰⁴²⁵ Noch einmal, bevor Teiresias Ödipus verlässt, verweist er auf die Wahrheit seiner Worte und die ultimative Macht der Götter, während Ödipus´ Macht auf Erden, so auch auf ihn („denn dein Arm erreicht mich nicht“)³⁰⁴²⁶ begrenzt ist.

Auch in Bezug auf weitere Figuren zeigt sich eine Missachtung der Religion. So kann der Bote, der Ödipus vom Tod des Polybos berichtet, die Prophezeiung nicht ernst nehmen.³⁰⁴²⁷ Dagegen stehen die Mägde der Königin: „Vor ihr drei Mägde, zum Opferdienst in fließende Gewänder eingewunden bis unter die Augen. Sie tragen jede in goldner Schale eine lautlos lodernde blaue Flamme.“³⁰⁴²⁸ Ein weiterer Bezug zur Religion erfolgt durch eine dieser Mägde, die Ödipus´ Reaktion auf den Selbstmord seiner Frau schildert: „Keine Stimme, / ihr Götter, will ich hören, wie die Stimme war, / mit der er schrie“.³⁰⁴²⁹ Ebenso zeigt sich das Motiv durch den mitleidigen Hirten, der Ödipus damals vor dem Tod gerettet hat, sich nun aber eingesteht, dass er Ödipus´ Schicksal mitbewirkt hat, indem er ihn gerettet hat.³⁰⁴³⁰

In *Jedermann*. *Allererste Fassung in Prosa 1906*³⁰⁴³¹ zeigt sich der erste Bezug zur Religion durch Jedermanns

30417SW VIII. S. 165. Z. 20-21.

30418SW VIII. S. 166. Z. 34.

30419SW VIII. S. 136. Z. 2.

30420SW VIII. S. 136. Z. 9-15.

30421SW VIII. S. 137. Z. 2-4.

30422SW VIII. S. 181. Z. 9-18.

30423SW VIII. S. 182. Z. 6-7.

30424„Auch ist dir nicht verhängt, durch mich zu stürzen / in deinen Abgrund. Dazu ist Apollon / der Rechte und schon ist er an dem Werk.“ In: SW VIII. S. 145. Z. 24-26.

30425SW VIII. S. 145. Z. 24.

30426SW VIII. S. 148. Z. 8.

30427„Wirklich dies? Nichts andres / vertrieb dich aus Korinth?“ In: SW VIII. S. 167. Z. 31-32.

30428SW VIII. S. 163. Z. 26-28.

30429SW VIII. S. 178. Z. 13-15.

30430SW VIII. S. 176. Z. 23-27.

30431„Waren die meisten der im Frühjahr 1904 entstandenen Notizen – wenn nicht im Personarium, so doch in den entwickelten Gedankengängen – bereits weit über den >Everyman< hinausgegangen, so schlägt sich hier eine deutliche Kehrtwendung in bezug auf die zentrale Thematik des >Morality-Play< nieder: Die Bußübung, die Läuterung, die Hofmannsthal seinerzeit selbst mit den Motiven der Geißel und der Reue in N 6, N 13 und N 14 aufgenommen hatte, sollte aus seiner Bearbeitung des Jedermann eliminiert werden.“ (SW IX. S. 132. Z. 27-33) Bereits 1905/1906 spielt das „reckoning“ (SW IX. S. 132. Z. 38) keine

Begegnung mit dem Tod. Durch diesen erfährt er, dass niemand sich vor dem Tod bewahren kann („heute nehm ich dich [...] Jedermann. heute, wenn sie Ave Maria läuten“).³⁰⁴³² Der Bezug zur Religion erfolgt auch durch die Verwandtschaft, die Stellung nimmt zu Jedermanns Verwunderung, dass sie sich getroffen haben: „– und ist doch kein Begräbnis und keine Hochzeit, willst du sagen. Und auch kein Kind zur Welt gekommen. [...] Denn das sind doch so die Anlässe dass man eingeladen wird. Die heiligen Zeiten!“³⁰⁴³³ Während Hofmannsthal ihren Glauben an die Religion andeutet, zeigt sich der Glaube an Gott auch durch die Geburt des Kindes in dieser Nacht, die gleichsam Jedermanns Todesnacht sein wird. Die Religion, das zeigt sich hier, ist eng an den Kreislauf des Lebens, von Geburt und Tod gebunden. Deutlich zeigt sich die Thematisierung der Religion auch durch das Sterben der Mutter. In Verbindung mit dieser Erinnerung an den Tod der Mutter, steht ein durchaus leichtfertiger Umgang Jedermanns mit Gott und der Religion.³⁰⁴³⁴ Auch eine weitere Erinnerung Jedermanns bezeugt seinen leichtfertigen, mehr noch ästhetizistischen Umgang mit der Religion. So erinnert sich Jedermann an das ästhetizistisch gelebte Leben mit den Worten: „Weißt du den Abend in Neapel. [...] in den Hügeln Paare hinsinkend, wir höher steigend, betend: den Sinn des Lebens erkennen – immer höhere Terrassen [...] die letzte gegen das Nichts.. so wie die Rose in leisem Lufthauch entblättert, wie die volle Traube verspritzt, so – aufstehen vom Gastmahl des Lebens, zusammen, in der Zweiheit alle Fülle der Creatur vertretend“.³⁰⁴³⁵ Hofmannsthal hebt gegen Jedermanns Religionsverständnis das der Mutter ab. Dies zeigt sich vor allen in ihrem Sterben, will sie doch noch Jedermanns erste Tochter sehen: „Ich bete nur um eines: dass ich das Kind noch sehn möge.“³⁰⁴³⁶ Trotz ihrem Bezug zu Gott, dies deutet Hofmannsthal durch ihr Sterben an, ist ihr Leben nicht befreit von Problemen: im Sterben noch ergreift sie die Fremde zu ihrem Sohn, als auch die Verständnislosigkeit, dass der Mensch sterben muss. In den Varianten Hofmannsthals zu seiner Bearbeitung am *Jedermann*-Stoff zeigt sich vielfach ein Bezug zur Religion. In den Notizen ließ er mitunter Gott seinen Missfallen über Jedermann äußern: „Gott-vater: Dieser Jedermann missfällt mir. Er betrachtet als geschenkt, was nur geborgt ist. [...] Er vergisst die hochheiligen Mysterien welche allein das Dasein tragen als wie schwebende Engel“.³⁰⁴³⁷ Im Zuge dieser Notizen (N 1) zeigt sich auch ein Verweis auf Heilige,³⁰⁴³⁸ die Gott säumen, der in Bezug auf einen anderen Menschen, einen „andern Knecht“³⁰⁴³⁹ äußert: „Er zeigt, dass das Erdendasein endlich ist. Von diesem Punkt aus trifft er das ganze menschliche Trachten ins Herz.“³⁰⁴⁴⁰ Hofmannsthal plante in den Notizen ebenso Jedermanns Lösung vom Leben zu beschreiben,³⁰⁴⁴¹ sowie er sich in den Notizen (N 3) auf ein mögliches Bühnenbild bezieht.³⁰⁴⁴² Dass Hofmannsthal, obwohl er von einem Mysterienspiel inspiriert wurde, keineswegs den christlichen oder katholischen Glauben erheben wollte, zeigt eine weitere Notiz: „darüber zu schreiben die Stelle aus dem Briefwechsel Hebbel – Uechtritz: habe mich der christlichen Mythe wie einer anderen bedient.“³⁰⁴⁴³ Was Hofmannsthal auch in diesem Werk antreibt, ist das Handeln eines Menschen gegen das allgemein Menschliche, was sich auch in der Äußerung Gottes niederschlägt: „Gott-vater: Dieser Jedermann

Rolle mehr.

30432SW IX. S. 15. Z. 15.

„Mit dem *Jedermann* hatte Hofmannsthal ein zeitloses Mittelalter erneuert und den Weg zum metaphysischen Drama beschritten.“ In: Curtius, Ernst Robert: George, Hofmannsthal und Calderon. In: Bauer, Sibylle: Hugo von Hofmannsthal. Wege der Forschung. Band CLXXXIII. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1968. S. 10.

30433SW IX. S. 16. Z. 28-30.

30434„Ich ertrug ihre Blicke nicht ihre antwortlosen ungeheuern Blicke [...] habe ich sie damals verstanden [...] diese Blicke, o Gott?“ In: SW IX. S. 18. Z. 33-34.

30435SW IX. S. 23. Z. 12-17.

30436SW IX. S. 19. Z. 5-6.

30437SW IX. S. 130. Z. 30-33.

30438SW IX. S. 131. Z. 1.

30439SW IX. S. 131. Z. 5.

30440SW IX. S. 131. Z. 6-8.

30441In der Notiz (N 2) vermerkt Hofmannsthal: „Good-deeds rechts sanft zu ihm, wie zu einem Kinde: verheißt ihm, das<=> DER Engel, sein Engel, am Grabe stehen wird, verheißt ihm, dass die heiligen Geheimnisse ihn nehmen werden und als seine Flügel ihm anwachsen. Sanft sagt sie ihm: dass Erdendinge nichtig sind, dass Kronen und Reichs-siegel nichts sind; sie löst seine krampfhaft geballten Fäuste“. In: SW IX. S. 131. Z. 19-23.

30442In der Beschreibung der Bühne dachte Hofmannsthal, dass rechts und links je an „ein gewappneter Engel“ (SW IX. S. 133. Z. 3) stehe, des weiteren „links ein Heiliger, rechts eine Heilige“ (SW IX. S. 133. Z. 3-4), als auch plante er das Erscheinen Gottes (SW IX. S. 133. Z. 4).

30443SW IX. S. 114. Z. 5-7.

Die Notiz entstammt einer Aufschrift aus dem Jahr 1903 auf dem Konvolutumschlag E III 136.1.

missfällt mir. Er betrachtet als geschenkt, was nur geborgt ist. [...] Er vergisst die hochheiligen Mysterien welche allein das Dasein tragen als wie schwebende Engel“. ³⁰⁴⁴⁴

Deutlich zeigt sich in diesen Notizen auch die Verbindung zwischen der Religion und der Konzeption: „In diesem Sterben liegt ein Hindurchmüssen durchs Ganze, nichts auslassend, vor nichts die Augen zudrückend, alles verschluckend, in sich einnehmend, verklärend – auch die letzten Enttäuschungen (einen Moment sagte er sich fälschlich, ich will an das alles nicht denken, dann aber bohrt er es in sich hinein und ihm ist, als bohrte er damit einen Schacht durch das tiefe Dunkel durch bis jenseits ans Licht) auch dieser Hohn Mammons, diese schnöde Härte der Sinnenlust – nichts darf nicht durchlitten bleiben - Werke weiß dies alles, und darf es ihm nicht sagen“. ³⁰⁴⁴⁵

Im geplanten Auftritt Gottes, ³⁰⁴⁴⁶ sollte dieser auch die säumenden Heiligen aufrufen. ³⁰⁴⁴⁷ Zudem sollte Gott auch Jedermann begegnen: „>Will ich ihn würgen? ich will ihn erwecken!<“ ³⁰⁴⁴⁸ Des weiteren sollten wiederum auch Heilige für Jedermann vor Gott flehen: „gross sind, o Herr, die Qualen des Lebens. Die Seelenkraft aus Blicken schiesend, die Liebe, Herr [...] ist wie ein Kind im Drachengarten“. ³⁰⁴⁴⁹ Jedermanns Veränderung sollte auch in direktem Zug zu Gott erfolgen: „Jedermanns grosse Reue: Zum ersten Mal seh ich die Glorie des Herrn: im Blut und im Feuer. O Mantel roth wie Feuer und Blut umhülle mich“. ³⁰⁴⁵⁰

Hofmannsthal fasst die Religion, Jesus als symbolhaft auf, als Beispiel für die Ganzheit des Seins, der Annahme des Negativen, dem Begegnen mit dem Tod und dem Schmerz als Teil des Lebens: „Jede Function zehrt andere Functionen auf. Christi Dasein als nothwendig, als mystisches Drama, als Symbolum erkennen, heisst verstehen, wie jede seiner Handlungen die denkbar höchste ist und nur da ist, weil sie alle denkbaren Niedrigeren aufgezehrt hat. (So das Einziehen in Jerusalem (anstatt eines Flüchtens in die Einsamkeit) Im höchsten Grad hat diesen symbolischen Charakter die Scene im Ölberg. (Lass diesen Kelch an mir vorübergehen ... wenn es aber sein muss, lass mich ihn leeren ...)“. ³⁰⁴⁵¹

Jedermann jedoch, in seinem ästhetizistischen Lebensempfinden, hatte die Religion zu Gunsten dieses Erlebens zurückgedrängt; dies zeigt sich mitunter, wenn er zu Mammon sagt: „Das wozu ich dich gebraucht habe, war das tiefste Bedürfnis meiner Seele, du warst mir Priester, ja Gott – Beschwichtigung tiefster Schmerzen, Beruhigung in dumpfster Qual, Versicherung des Daseins, mein Sonnenschein, mein Zusammenhalt, mein Gott!“ ³⁰⁴⁵²

Die Wandlung in seinem Wesen lässt ihn auch seinen Tod als „mystische[...] Weihe“ ³⁰⁴⁵³ erkennen, ein in die Ruhe eingehen durch den Tod. Dabei fühlt er sich auch daran gemahnt, dass er nicht immer an Gott vorbeigegangen ist: „in wenigen Augenblicken war Gott in mir: ich überkam mich selbst; auf Wogen liegend, unterlag ich und was auf Wogen stehend über mich triumphierte war wieder ich selbst. o Kinderzeit! ich

30444SW IX. S. 130. Z. 30-33.

Auf Grund von Hofmannsthals umfangreicher brieflicher Korrespondenz, finden sich zahlreiche Verweise auf seine Arbeit an dem Jedermann-Stoff. So schreibt er am 23. April 1903 an Clemens von Franckenstein: „>>Everyman<< hat mir einen sehr großen Eindruck gemacht, nicht so sehr der Text weil ich ziemlich viele wunderschöne solche Moralitäten und >>mystères<< kenne (mittelhochdeutsch, altfranzösisch, und besonders die in der Einfindung wundervollen >>autos<< von Calderon), aber diesmal habe ich einen besonderen Genuß gehabt durch Deine genauen szenischen Angaben die mir ein fortwährendes Bühnenbild gegeben haben. Die Englänger sind sehr glücklich, sich hier nicht an sehr fernes, sondern an die Belebung des Alt-christlichen durch die modernen Praeraphaeliten anlehnen zu können, sozusagen eine aufgequollene Form des Stilisierten zu besitzen. Ich glaube daß unser Theater nach Ähnlichem drängt: eine Bühne, die nicht zu sein prätendiert, sondern sich begnügt, zu bedeuten, syntetische, sparsame Geberden usf.“ In: SW IX. S. 235. Z. 25-36.

30445SW IX. S. 135. Z. 3-10.

30446„Jederm: statt des reckoning ist das Erscheinen vor Gott: durchsichtig vor ihm stehen.“ In: SW IX. S. 139. Z. 5-6.

30447Siehe (Notizen): SW IX. S. 133. Z. 6-9.

30448SW IX. S. 133. Z. 17.

30449SW IX. S. 133. Z. 11-13.

30450SW IX. S. 134. Z. 15-16.

30451SW IX. S. 137. Z. 8-14.

30452SW XVIII. S. 145. Z. 10-14.

„Grundidee: Jedermann suchte das Unendliche im Endlichen, durch Häufung des Endlichen (deshalb ist ihm, er habe noch nichts genossen, mit Companie [Freund] noch so wenig fröhliche Stunden verbracht, mit Sinnenlust noch so wenige selige Nächte, habe erst angefangen, Mammon sich zu unterwerfen) nun in grosser Reue sieht er dass hier das Unendliche zu realisieren ist: im grenzenlosen Sehnen, Sich-zerfleischen [...] Da tritt Weisheit vor und nimmt ihn gegen sich selber in Schutz, sagt: für die Menschen ist das Unendliche nur im göttlichen Geheimniss, im Symbol fassbar.“ In: SW IX. S. 137. Z. 30-37.

30453SW IX. S. 135. Z. 32.

war lebendigen Leibes schon bei Gott!“³⁰⁴⁵⁴

Ebenso zeigt sich in *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906) die Einbindung des Motivs. So wurde Ferdinand auf *Die Schwestern* durch das vorherige Buch, welches er von Wassermann gelesen hatte, aufmerksam: „Ja, und vorher die >Juden in Zirnsdorf<, ein merkwürdiges Buch, durch das ich auf ihn aufmerksam wurde.“³⁰⁴⁵⁵ In den Notizen zeigt sich ein Verweis auf Goethe, wobei Hofmannsthal durch einen Brief an Kayser von einem „Ethischen der inneren Sprache“³⁰⁴⁵⁶ spricht.³⁰⁴⁵⁷

In *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) zeigt sich die Thematisierung des Motivs dadurch, dass der Protagonist Stellung bezieht zu der im folgenden empfundenen Haltlosigkeit, die ihn bei seiner Rückkehr nach Deutschland ereilt. Er selbst beschreibt sich als praktischen, nicht als theoretischen Menschen, wobei er gesteht, dass er vom Theoretischen maximal „Aphorismen“³⁰⁴⁵⁸ kenne. In diesem Bezug heißt es: „es giebt Verbindungen von Wörtern, die man nicht vergißt; wer vergisst das Vaterunser? The whole man must move at once“.³⁰⁴⁵⁹ Der Aphorismus führt dazu, dass der Protagonist sich daran erinnert, dass er eben von einem 25 jährigen Zimmernachbarn im Spital gehört hatte, der den Spruch von „seinem Vater, der ein Landgeistlicher in Schottland war“³⁰⁴⁶⁰ gehört hatte. Im Gefühl der Konzeption, erinnert sich der Protagonist verschiedener Menschen, die diese verkörpert haben, so auch eines „farbige[n] Bettelmönch[s]“.³⁰⁴⁶¹

Die Verbindung zwischen der Konzeption und der Religion zeigt sich auch im weiteren Verlauf der Arbeit. So bezieht er sich auf den „Spiegel der wehmütigen Erinnerung“,³⁰⁴⁶² wenn er an Deutschland gedachte, auch aus der Ferne, was er als einen „geistige[n] Reflex“³⁰⁴⁶³ bezeichnet. In Gedanken und Erinnerungen die Konzeption spürend, vermag er dies bei den gegenwärtigen Deutschen nicht.³⁰⁴⁶⁴ Dabei versteht der Protagonist das menschliche Gesicht als eine „Hieroglyphe, ein heiliges, bestimmtes Zeichen“,³⁰⁴⁶⁵ indem sich die Seele des Menschen ausdrückt; doch in den gegenwärtigen Deutschen vermag er es eben nicht.³⁰⁴⁶⁶

Aufgrund ihrer Halbherzigkeit, ihrer fehlenden Konzeption, kann er über die gegenwärtigen Deutschen sagen, dass etwas „Unfrommes“³⁰⁴⁶⁷ an ihnen ist. Dies führt ihn jedoch dazu sich zu fragen: „Bin ich vielleicht selber ein frommer Mensch? Nein. Aber es gibt auch eine Frömmigkeit des Lebens, und die steckt in einem harten, kargen, geizigen Bauern, und in einem ruchlosen Desperado von Pferdedieb noch kann sie stecken, und im letzten Matrosen steckt sie, und noch mit der letzten Ruchlosigkeit ist sie verträglich, und der Glaube an die Gin-Flasche kann noch eine Art von Glaube sein. Aber hier, unter den gebildeten und besitzenden Deutschen, hier kann mir nicht wohl werden.“³⁰⁴⁶⁸

In dem dritten Brief gedenkt der Protagonist der Kunst Albrecht Dürers aus seiner Kindheit. Obwohl er wähnt, dass er sich nicht bewusst von der Wirklichkeit in die Kunst versenkt, sieht er doch, dass es ein Handeln gibt.³⁰⁴⁶⁹ Im Gegensatz zu der früheren Kunst gab es jedoch keine Kluft zwischen der Kunst und der

30454SW IX. S. 141. Z. 19-24.

Siehe (Notizen): SW IX. S. 137. Z. 2, SW IX. S. 137. Z. 2, SW IX. S. 141. Z. 26-27.

30455SW XXXIII. S. 136. Z. 33-34.

30456SW XXXIII. S. 406. Z. 5.

30457Siehe (Notizen): SW XXXIII. S. 403. Z. 26.

30458SW XXXI. S. 152. Z. 29.

30459SW XXXI. S. 152. Z. 30-31.

30460SW XXXI. S. 153. Z. 1-2.

30461SW XXXI. S. 153. Z. 28.

30462SW XXXI. S. 155. Z. 25.

30463SW XXXI. S. 155. Z. 30.

30464„Aber hier verfolgt mich etwas wie ein geistiger Geruch, etwas namenlos Bestimmtes und doch kaum Sagbares: ein Gegenwertsgefühl, ein europäisch-deutsches Gegenwertsgefühl“. In: SW XXXI. S. 158. Z. 25-27.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 158. Z. 10-12.

30465SW XXXI. S. 159. Z. 3-4.

30466SW XXXI. S. 160. Z. 19-20.

30467SW XXXI. S. 160. Z. 35.

30468SW XXXI. S. 160-161. Z. 25-40//1-3.

30469„[...] aber unbewußt bevölkerte ich doch mit den Schattengeberden dieser überwirklichen Ahnen die einsamen Stellen im Walde, die Halde mit den großen Steinblöcken, den halbzerfallenen Kreuzgang hinter der Kirche, der viel älter war als die freundliche kleine Kirche selber“. In: SW XXXI. S. 163. Z. 20-24.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 163. Z. 28-35.

Wirklichkeit, was ihn dazu führt, über die früheren Deutschen zu sagen: „Jene alte Welt war frommer, erhabener, milder, kühner, einsamer. Aber im Wald, in der Sternennacht, in der Kirche führten Wege zu ihr.“³⁰⁴⁷⁰ Der fünfte Brief soll vermeintlich dem Freund nur seine Faszination für die Bilder Vincent van Goghs erklären. Dies führt den Protagonisten mitunter zu dem „indischen Heiligen“³⁰⁴⁷¹ Rama Krishna und dessen „Erleuchtung“,³⁰⁴⁷² was der Protagonist mit dessen Blick in Verbindung setzt; diese Erleuchtung jedoch wird, wie der Protagonist schildert, von einem englischen Geistlichen herunter geredet als ein „optischer Eindruck ohne allen höheren Inhalt“.³⁰⁴⁷³ Diesem Sehen bei dem Heiligen, in Verbindung mit dem Farb-Motiv, bediente sich der Protagonist hier um seine Ergriffenheit für die Bilder van Goghs neuerlich aufzuzeigen: „Warum sollte nicht die stumme werbende Natur, die nichts ist als gelebtes Leben und Leben das wieder gelebt sein will, ungeduldig der kalten Blicke, mit denen du sie triffst, dich zu seltenen Stunden in sich hineinziehen und dir zeigen, daß auch sie in ihren Tiefen die heiligen Grotten hat, in denen du mit dir selber eins sein kannst, der draußen sich selber entfremdet war?“³⁰⁴⁷⁴ Es ist das haltlose Ich, das den Protagonisten die Kunst in sich aufnehmen ließ, in einer Zeit, in der die Religion an Einfluss verloren hat, und in der er in dieser Kunst ebenso etwas Religiöses gefunden hat. Hier zeigt sich deutlich, dass die Kunst dem Menschen als Ersatz dienen kann, heißt es doch: „Solange nicht höhere Begriffe, und die ebenso lebendig in mich hineingreifen, mir solche Vermutungen verächtlich machen, will ich mich an diesen halten.“³⁰⁴⁷⁵

o. Die Konzeption der Ganzheit des Seins

„Für das Leben und für den Tod kann man sich die Lenden gürten. Aber das ist das unfassbare, daß sie beide zugleich da sind.“³⁰⁴⁷⁶

Keineswegs zufällig schließt diese Arbeit nicht mit der Bearbeitung der Religion bei Hofmannsthal, sondern mit dem Motiv der Konzeption der Ganzheit des Seins, denn es ist diese Konzeption die das Grundgerüst von Hofmannsthals Verständnis von Welt,³⁰⁴⁷⁷ Mensch, Kunst als auch Religion³⁰⁴⁷⁸ ist. Hofmannsthals Tagebuch und die hinterlassenen persönlichen Notizen sind ein Beleg für die ebenso früh einsetzende Auseinandersetzung mit dem Motiv, das sich gespeist aus der Betrachtung der Natur zeigt („Natur hat weder Kern noch Schale Alles ist sie mit einemale“).³⁰⁴⁷⁹ Ein anderer Aspekt der Konzeption ist für Hofmannsthal aber sicherlich auch, dass er sich durch Goethe darin bestätigt fand, der für ihn ein Exempel der Konzeption ist. Diese Konzeption sieht Hofmannsthal bei Goethe z. B. in dessen *Faust* (1808), wenn es heißt: „Klassische Walpurgisnacht: gerade die verwirrende Fülle der Spukgestalten bringt eine unvergleichliche Wirkung hervor, indem sich um und in uns alles zu drehen scheint, die Vorstellungen ineinander fließen“.³⁰⁴⁸⁰ Des weiteren sieht Hofmannsthal noch in weiteren Arbeiten Goethes den

30470SW XXXI. S. 163. Z. 37-39.

Auch seine Gedanken an seine früheren Vorstellungen vom Tod schließen die Religion mit ein: „Früher dachte ich immer, es würde mich so unversehens mitten aus dem hastigen Leben wegnehmen, und dazu ist jeder Ort gut. Das große Spital in Montevideo mit den großen Spinnen oben an der Decke und den vielen delirierenden Menschen in den Betten und der einen unglaublich schönen spanischen Nonne, deren Gesicht dahinglitt über all den emporgeworfenen sterbenden Gesichtern wie der sanfte Mond“. In: SW XXXI. S. 164. Z. 29-35.

30471SW XXXI. S. 172. Z. 4-5.

30472SW XXXI. S. 172. Z. 8.

30473SW XXXI. S. 172. Z. 21-22.

30474SW XXXI. S. 174. Z. 27-33.

30475SW XXXI. S. 174. Z. 36-38.

30476Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Buch der Freunde, S. 143.

30477„Den Gedanken scharf fassen: wir sind eins mit allem, was ist und was je war, kein Nebending, von *nichts* ausgeschlossen.“ In: Ebd., S. 107.

30478„Der Glaube hat nur einen Gegenstand, ebenso der Unglaube. / Beide gehen auf das Ganze.“ In: Ebd., S. 46.

30479SW XXXVIII. S. 253. Z. 1-2.

30480SW XXXVIII. S. 91. Z. 17-21.

Dass für Hofmannsthal die Konzeption eng an Goethe gebunden ist, zeigt ich auch durch die Notiz vom Juli 1893: „Ein Hauptinhalt Goethe'scher Poesie sind die inneren Erlebnisse ästhetischer Entwicklung.“ In: SW XXXVIII. S. 230. Z. 16-17. Dabei

Niederschlag der Konzeption („Dieses >>Stirb und werde<< (W. Ö. Divan)“³⁰⁴⁸¹ gegeben, sowie in der Person Goethes selbst.³⁰⁴⁸² Hofmannsthal's persönliche Notizen belegen zudem auch, was sich noch ausführlicher in den theoretischen Schriften zeigen wird, dass er diese Konzeption vor sich selbst schon von Victor Hugo („das Olympische an Victor Hugo: dass er, wie Goethe an alles gedacht hat“) ³⁰⁴⁸³ und Shakespeare vorgelebt gesehen hat: „Shakespeares Seelenlehre geht aufs Ganze wie die Farbenlehre) Im Dramatischen hatte Goethe nicht das Mächtige Organ unerbittlich aufs Ganze zu gehen hier haftet etwas weichliches an.“³⁰⁴⁸⁴ Neben der Natur und vor allem Goethe als dichterischem Beispiel, ist es auch die Antike, mit der Hofmannsthal die Ganzheit des Seins verbindet, die der Modernen bisher ermangelt: „in der Antike ist das ganze Leben geformt (die Hochzeitsgebräuche, die bei Gastmählern, die Formen der Freundschaft“.³⁰⁴⁸⁵

Entsprechend der Konzeption, sind auch bereits schon im Jahr 1890 Religion und Poesie keine getrennten Sphären für Hofmannsthal: „Leben ist bewusstsein, Seelenleben höheren Sinnes. Erkenntnis des Zusammenhangs der Dinge. Förderer dieser Erkenntnis. [...] für das Individuum: Dichter, Philosoph [...] für das Volksbewusstsein: Politiker, Redner, Apostel [...] für die Menschheit: Religionsstifter (18 XII. 90.)“³⁰⁴⁸⁶ Es ist auch die Konzeption, die Hofmannsthal nicht nur ein Umfeld bzw. Gegenfiguren zu seinen Ästhetizisten schaffen lässt,³⁰⁴⁸⁷ sondern die Hofmannsthal auch die Notwendigkeit von Gegendruck erkennen lässt: „Leben und sich ausleben nur im Kampf mit den wiederstrebenden Mächten. So lehrt mich mein Pferd den Wert des Vermögens, der Unabhängigkeit. Sehnsucht, Haß, Demütigung...sind die Einstellungen des seelischen Augapfels zum Erkennen der eigenen Lage im universellen Koordinatensystem und des Verhältnisses zu den anderen Geschöpfen. Vorher geht man in Gedanken leichtfertig mit dem Wesen um wie mit *Marionetten*. (Scheinhaftes Leben.)“³⁰⁴⁸⁸

In der Forschung hat Richard Alewyn in seiner Untersuchung *Über Hugo von Hofmannsthal* zwar die Konzeption erkannt, doch hat er diese nicht als tragende Substanz von Hofmannsthal's Schaffen erkannt. Im Zusammenhang mit Hofmannsthal's spätem Schaffen, in Anklang mit seinen Komödien und dem nun offensichtlich bei Hofmannsthal erreichtem Sozialen,³⁰⁴⁸⁹ verweist er auf die Figur des Andreas und hält fest: „*Es ist alles zusammenhängend* – das gilt auch für Hofmannsthal's Werk wie für kaum ein anderes. Jede einzelne Dichtung ist bei ihm zwar ein meist einzigartiges Ganzes, jede aber auch ist unterirdisch nach allen Seiten verknüpft.“³⁰⁴⁹⁰

Die Bedeutung der Konzeption hat Hofmannsthal's zeitlebens begleitet, beginnend von den frühesten Werken, was sich auch innerhalb der unveröffentlichten Gedichte zeigt. „Nichts kann aus dem Nichts entstehen“, ³⁰⁴⁹¹ heißt es bereits in Hofmannsthal's früher Übersetzung <*Ja dir, Memmius ...*> (1887/1888).

zeigt sich auch hier das Ästhetische in direkter Verbindung zur Konzeption stehend (SW XXIX. S. 296. Z. 23-24).

30481SW XXXVIII. S. 305. Z. 25.

30482„Über Goethe als Ganzes denkt niemand nach, weil jeder eine Biografie gelesen hat. Auch das schlechte zerreißen in Stücke: der Jüngling, der in Italien, der Greis. Gerade dass er alles durcheinander war ist wertvoll, wie immer das polyphone, kindlich und weise...“ In: SW XXXVIII. S. 365. Z. 21-25.

30483SW XXXVIII. S. 331. Z. 37-38.

30484SW XXXVIII. S. 365. Z. 11-14.

30485SW XXXVIII. S. 71. Z. 33-34.

30486SW XXXVIII. S. 69. Z. 16-20.

30487„Jede Trennung ist schon Allegorie. Auch das Gegeneinanderstellen von Oedipus und Kreon ist Allegorie. Der Tod ist mitten im Leben.“ In: Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Buch der Freunde, S. 158.

Noch 1922 schreibt Hofmannsthal, rückblickend über seine Jugend und sein Leben: „Als junger Mensch sah ich die Einheit der Welt, das Religiöse, in ihrer Schönheit; die vielfältige Schönheit aller Wesen ergriff mich, die Kontraste, und daß alle doch auf einander Bezug hatten. Später war es das Einzelne und die hinter der schönen Einheit wirksamen Kräfte, das ich darzustellen mich gedrungen fühlte, aber von dem Gefühl der Einheit ließ ich nie ab. (Auch dort wo Kontraste dargestellt sind, in der mittleren Periode, wie die heroische Elektra und die nur weibliche Chrysothemis, oder der starke Pierre und der schwache Jaffier, kam es mir immer darauf an, daß sie mitsammen eine Einheit bildeten, recht eigentlich *eins* waren.)“ In: Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Buch der Freunde, S. 158.

30488Ebd.: S. 127.

30489Alewyn: S. 100.

30490Alewyn: S. 106.

30491SW II. S. 8. V. 56-58.

Hinter der Frage, was nach dem Tod des Menschen mit dessen Seele geschieht, schließt das lyrische Ich für den Freund die Hoffnung an, er möge den „Weg der Wahrheit“³⁰⁴⁹² finden. Was Hofmannsthal hier in frühen Jahren übersetzt hat, ist die Erkenntnis des Menschen, dass er nicht alleine in der Welt steht, dass er ein Teil des Ganzen ist: „Aus unfassbar kleinen Theilchen setzt sich zusammen der Grundstoff / Der zur Zeugung und Verbreitung in sich wieder trägt die Samen“.³⁰⁴⁹³ Hofmannsthal beschreibt hier auch die Lebensalter des Menschen, den „Schöpfungskreis“,³⁰⁴⁹⁴ den „holde[n] Frühling“,³⁰⁴⁹⁵ des „Sommers Gluten“,³⁰⁴⁹⁶ den „Herbst“.³⁰⁴⁹⁷ Der Mensch, das zeigt Hofmannsthal bereits hier beispielhaft durch die Natur auf, kann seiner „Bestimmung“³⁰⁴⁹⁸ nicht entkommen, eben Mensch zu sein und zu sterben.

In <Wir haben manche Stunde ...> (1889 ?), einem Gedicht welches womöglich bei einem Schülertreffen vorgetragen wurde, verweist Hofmannsthal auf die Leichtigkeit des Lebens, die auch hier in Verbindung mit der Jugend steht.³⁰⁴⁹⁹ Dagegen zeigt sich aber auch schon früh in dem Schaffen Hofmannsthals das Verständnis dafür, warum der Mensch dazu neigt, das Schlechte, sei es der Tod oder andere Einbußen, im Leben eines Menschen beiseite zuschieben und dergleichen die Konzeption zu negieren. Dies zeigt sich innerhalb der unveröffentlichten Gedichte erstmalig in <Tobt der Pöbel ...> (1890), indem eine Mutter ihr Kind dazu aufruft, sich nicht an den Sorgen und Nöten des Pöbels zu stören: „Denn sein Lieben und sein Hassen ist verächtlich und gemein!“³⁰⁵⁰⁰ Stattdessen ruft sie das Kind auf, sich an dem Schönen zu erfreuen: „Sie verschwinden, sie verblassen schöne Wahrheit lebt allein.“³⁰⁵⁰¹ Die Konfrontation mit dem Übel der Welt lässt die Menschen davor zurückschrecken und dergleichen in eine dazu konträre Welt flüchten, in der sie fatalerweise glauben vor allem Ungemach des Lebens beschützt zu sein.³⁰⁵⁰²

Dagegen zeigt sich schon früh, dass Hofmannsthal eben von dem Dichter erwartet, für die Konzeption einzustehen, was mitunter deutlich wird in dem Gedicht *Den Pessimisten* (1890): „Solang uns Liebe lockt mit Lust und Plagen, / Solang Begeist' rung wechselt und Verzagen, / Solange wird auf Erden nicht die Zeit, / Die schreckliche, die dichterlose tagen“.³⁰⁵⁰³ Hofmannsthal bindet in diesem Gedicht auch den vermeintlich nur ästhetizistisch gewerteten Traum, den er allerdings nicht verneint, sondern dessen Übermaß er kritisch betrachtet, an die Religion und an den Aufbruch des Lebens, der für ihn unter dieser Ganzheit steht. So heißt es in den abschließenden Versen: „Und es erlischt erst dann der letzte Traum, / Wenn er das letzte Herz zu Gott getragen!“³⁰⁵⁰⁴ Lediglich indirekt wird deutlich, dass Hofmannsthal auch in dem Gedicht *Buch des Lebens* (1890 oder 1891) auf die Ganzheit des Lebens anspielt. So kann das lyrische Ich die Zeichnungen des Mönches zu den Psalmen, die allein von einer Leichtigkeit und Freude dem Leben gegenüber zeugen,³⁰⁵⁰⁵ nicht unterstützen, weil er im Leben dieses Positive nicht erfährt (SW II. S. 39. V. 21-28). Deutlich zeigt sich der Bezug zur Ganzheit des Seins auch in *Sunt animae rerum* (1890). Hofmannsthal fordert hier den Menschen auf, sich für die Welt zu öffnen, nicht nur nach der Tiefe der eigenen Seele zu streben:

„Drum flieh aus deinem Selbst, dem starren, kalten,
Des Weltalls Seele dafür einzutauschen,
Lass die des Lebens wogende Gewalten,

30492SW II. S. 8. V. 51.

30493SW II. S. 8. V. 59-60.

30494SW II. S. 8. V. 63.

30495SW II. S. 8. V. 63.

30496SW II. S. 8. V. 64.

30497SW II. S. 8. V. 65.

30498SW II. S. 9. V. 82.

30499SW II. S. 17. V. 3-6.

30500SW II. S. 22. V. 2.

30501SW II. S. 22. V. 6.

30502In einem Brief an Gustav Schwarzkopf vom 10. August 1890 zeigt sich, dass Hofmannsthal sich mit seiner Zeit auseinandersetzt. Er stellt hier die Ganzheit gegen die das Leben zerfasernde Generation des fin de siècle: „Nur keine Ganzheit, keinen Charaktertypus wie im schlechten deutschen Lustspiel, kein Grundton, keine Grundfarbe, alles abgetönt, verschwimmend, mitvibrierend. Wagner und Nietzsche Böcklin und Brillat-Savarin, Paul Bourget und Schopenhauer und nebenbei noch ein paar andere hübsche Frauen, elegante Oferde, künstlerisch zusammengestellte menus; [...] und gestern vielleicht eine Problempremiere von Ibsen und heute vielleicht ein Vortrag über esoterischen Buddysmus und morden vielleicht ein selbsterlebtes Capitel Maupassant [...], das ist fin de siècle“. In: SW II. S. 216. Z. 4-14.

30503SW II. S. 24. V. 1-4.

30504SW II. S. 24. V. 9-10.

30505SW II. S. 39. V. 10-16.

Genuss und Qualen durch die Seele rauschen
Und kannst du eine Melodie erlauschen,
So strebe, ihren Nachhall festzuhalten!“³⁰⁵⁰⁶

Auch in dem Gedicht *Vorgefühl* (1891) sind es die Jahreszeiten, durch die Hofmannsthal auf den Kreislauf des Lebens verweist; es ist die Ahnung, dass auf den Frühling der Sommer folgt: „Die ganze Zukunft drängt herein / In ungehemmtem Fließen“.³⁰⁵⁰⁷ Innerhalb der Gedichtsammlung *Ghaselen* (1891) zeigt sich oftmals ein Bezug zur Ganzheit des Seins. So verweist Hofmannsthal im ersten Gedicht dieser Sammlung auf den Verlust der „Harmonie des Alls“, ³⁰⁵⁰⁸ die durch den „Tag des Sündenfalls“ ³⁰⁵⁰⁹ eingetreten ist. Aber es gibt Dinge, durch die der Mensch eben diese verloren gegangene Harmonie erahnen kann; und dies sind nicht Dinge der absoluten ästhetizistischen Schönheit, sondern der Mensch kann in der „ärmsten kleinen Geige“, ³⁰⁵¹⁰ in einem „Stein am Wege“ ³⁰⁵¹¹ oder in einem „Wort, dem abgegriffen“ ³⁰⁵¹² eben diese Harmonie erahnen, die aber durch den Sündenfall verloren gegangen ist. Es ist dabei dieses Herunterbrechen auf das scheinbar Kleine und Unbedeutende, was an die Ganzheit des Seins gemahnt und was Hofmannsthal auch in dem zweiten Gedicht der Sammlung andeutet, wenn er von der „Geschöpfe Stufenleiter“ ³⁰⁵¹³ schreibt. In Anbindung an die Form, geht Hofmannsthal auch in dem sechsten Gedicht der Sammlung auf die Konzeption ein. Es gemahnt an das Gestern, welches Andrea (*Gestern*, 1891) zu überwinden und verdrängen sucht und von dem er dennoch auf eine Weise eingeholt wird, die seinen Ästhetizismus zusammenbrechen lässt:

„Was ich strebte was ich hasste, was ich suchte was ich scheute
Unabänderlich bestimmt mir dies Gestern auch das Heute
Aus dem Leben keimt das Leben, eine Form entquillt der andern
[Tausend fremde Töne strömen in ein dröhnendes Geläute]“³⁰⁵¹⁴

In dem siebten Gedicht der Sammlung ist die Ganzheit des Seins durch die „Harmonie“ ³⁰⁵¹⁵ angedeutet, hier in Anbindung an den Zufall. Mit dem sechsten und siebten Gedicht, welches zudem aus dem Zyklus stammt, den Hofmannsthal unter dem Titel *All-Einheit* gefasst hat, und welches die beiden Gedichte *Sonett der Welt* und *Sonett der Seele* enthält, verweist Hofmannsthal mit eben beiden Gedichten auf die Widersprüchlichkeit des menschlichen Lebens. So betont er in dem *Sonett der Welt* den verwandtschaftlichen Bezug zwischen Mensch und Natur, dem unabdingbaren Anspruch des Menschen, sich mit Anderen zu verbinden, Halt zu finden und sich selbst in einer Welt vertrauensvoll gesetzt zu wissen. Dem steht das zweite Gedicht *Sonett der Seele* gegenüber; die Tiefen der Seele nämlich, ihre Undurchdringlichkeit nicht nur für das Gegenüber, sondern auch für den Menschen selbst, lassen ihn wieder das Trennende zwischen sich und der Welt vernehmen. Beides aber, das Harmonische und das Trennende, bildet eben die *All-Einheit*.

Das Gedicht *Blüthenreife* (1891) ist ein vortreffliches Beispiel dafür, warum Hofmannsthal so lange als ästhetizistischer Autor galt. Auch wenn dieses Gedicht niemals zur Veröffentlichung gelangte, bildet der Überschwang an schönem Motiv-Inventar scheinbar einen Beleg dafür:

„Die Blüthen schlafen am Baume
In schwüler, flüsternder Nacht,
Sie trinken in duftigem Traume,

30506SW II. 25. V. 9-14.

Es ist durchaus möglich, dass Hofmannsthal mit dem Gedicht <Und wenn wir im Grabe ...> (1890 ?) neuerlich auf die Ganzheit des Seins anspielen will, wie sie in *Sunt animae rerum* (1890) durch den Verweis auf „Genuss und Qualen“ (SW II. S. 25. 12) angedeutet wird (SW II. S. 36. V. 1-4).

30507SW II. S. 43. V. 15-16.

30508SW II. S. 44. V. 1.

30509SW II. S. 44. V. 8.

30510SW II. S. 44. V. 1.

30511SW II. S. 44. V. 3.

30512SW II. S. 44. V. 5.

30513SW II. S. 44. V. 1.

30514SW II. S. 45. V. 1-4.

In den Notizen, heißt es: „Aus dem Heute wird das Morgen aus dem Gestern ward das Heute“. In: SW II. S. 253. V. 33.

30515SW II. S. 46. V. 15.

Die flimmernde, feuchte Pracht.“³⁰⁵¹⁶

Doch Hofmannsthal bricht dieses schwül, ästhetizistisch gefärbte Gären sogleich auf, indem er den Tod einbindet (SW II. S. 54. V. 9-12). Hofmannsthal verweigert dabei keineswegs den Augenblick, wie sich in diesem Gedicht zeigt, indem er die Menschen sich fragend an den Komponisten mit seinen Liedern wenden lässt (SW II. S. 54. V. 21-26). Es ist der Aspekt, das Gestern auszuschließen, der sich bei Andrea wiederfinden wird und der ihn letztendlich als einen Gegner der Konzeption aufzeigt, für dass das lyrische Ich in diesem Gedicht einsteht. Hofmannsthal bindet hier durchaus den Augenblick als Inspirationsquelle ein, ist er doch wie der Künstler, den er hier beschreibt, ein ästhetisch empfänglicher Mensch, doch ist sein Ästhetizismus durch die Konzeption begrenzt. Hatten die Menschen schon bemerkt „Sag´, wie kommt´s, dass all´ dein Leben / Bunt und seltsam in sie mündet“,³⁰⁵¹⁷ macht er dies durch die Worte des lyrischen Ichs an die Menschen überdeutlich:

„>>Seht, es gleichen
Meine Lieder jenen Blüten,
Die ja auch in einer weichen
Heißen, einz´gen Nacht erblühten
Und im Kelche dennoch tragen
Eines ganzen Lebens Währen:
Sonne von versunk´nen Tagen,
Ferner Frühlingsnächte Gähren.<<“³⁰⁵¹⁸

Das Potential des Gedichtes *Widmung*: (1892) zeigt sich erst wirklich in Verbindung mit den Notizen Hofmannsthals zu diesem Werk. Denn er beschreibt darin nicht nur den dichterischen Prozess, sondern gemahnt auch an die Konzeption der Ganzheit des Seins, wenn es heißt: „Ich glaube, aller Dinge Harmonien / Und was von Schönheit auf dem Leben ruht, / Das ist der Dichter ausgegoss´nes Blut / Und Schönheit, die ihr Sinn der Welt geliehen“.³⁰⁵¹⁹ Auch hier spricht Hofmannsthal wieder von der Ganzheit des Seins, denn das Leiden darf nicht ausgeklammert werden. Im Dichter aber sieht er die Möglichkeit gegeben, den Menschen das Leiden zu erleichtern (SW II. S. 71. V. 5-8). In den Notizen schließlich vermerkt Hofmannsthal die „Harmonien / Des Lebens“³⁰⁵²⁰ und dass diese für ihn in Verbindung mit der Anerkennung des Todes stehen („Die großen (1) Dichter die den Todten / (2) sind <es> die den Tod nicht fliehen“).³⁰⁵²¹ Hofmannsthal gemahnt auch in der Beschreibung des dichterischen Prozesses an die Aufgabe des Künstlers, ganz im Sinne der Konzeption zu stehen, heißt es doch hier: „Doch jeder goss der Seele Harmonien / Auf irgend eine Welt verklärend aus / Die jetzt von seinem Licht erleuchtet funkelt“.³⁰⁵²²

Dass der Traum nicht ausgeschlossen werden muss in dieser Konzeption, zeigt sich auch in dem Gedicht *Leben, Traum und Tod ...* (1893), indem Hofmannsthal den Traum als auch den Tod nicht aus dem Leben ausschließt, sondern die „Trias“³⁰⁵²³ dieser drei Sphären anerkennt. Daran knüpft auch das Gedicht <*Dichter, nicht vergessen ...*> (1893) an. Hatte das lyrische Ich zwar mit seiner Dichterkraft eine ästhetische Welt erschaffen, so bezieht diese sich doch auf das Leben und schließt den Dichterfreund mit ein. Zurück in der Welt, ist es die Aufgabe des Dichters die Menschen zu beleben.³⁰⁵²⁴ Hofmannsthal lässt in dem Gedicht *Bild spricht* (1893 ?) das Bildnis Gottes über die Menschen reden. Dabei stuft hier Gott den Versuch der Menschen, ihr Leben zu fassen und zu begreifen, als unsinnig ein, denn das Leben lässt sich nicht vollends begreifen (SW II. S. 94. V. 17-21). In dem Gedicht <*Ich ging hernieder ...*> (1894) deutet sich ebenso die Verbindung von Leben, Traum und Tod an („Ich gieng hernieder weite Bergesstiegen / Und fühlt im wundervollen Netz mich liegen / In Gottes Netz, im Lebenstraum, gefangen. / Die Winde liefen und die Vögel sangen.“).³⁰⁵²⁵

30516SW II. S. 54. V. 1-4.

30517SW II. S. 54. V. 27-28.

30518SW II. S. 55. V. 33-40.

30519SW II. S. 71. V. 1-4.

30520SW II. S. 306. V. 34-35.

30521SW II. S. 306. V. 29-30.

30522SW II. S. 306. V. 23-24.

30523SW II. S. 326. Z. 16.

30524SW II. S. 91. V. 70-76.

30525SW II. S. 104. V. 1-4.

Die Notizen Hofmannsthals zu <*Dilettantengarten Künstlergarten*> (1894) kontrastieren zwischen dem Künstler und dem Dilettanten-Garten; während der Dilettant nur die „Ahnung latenter Harmonien“³⁰⁵²⁶ hat, weiß der Künstler um die Tat. Dies deutet sich auch durch die Sprache an (SW II. S. 105. V. 5). So zeigt sich auch hier, dass der Dilettant die Konzeption maximal erahnt, während der Künstler sie umzusetzen imstande ist.³⁰⁵²⁷ Letztendlich zeigt sich die Konzeption auch in dem Gedicht <*Der Worte wollt ich ...*> (1896 ?), und auch hier durch die Sprache seiner Zeit und die Kunst („Und wie er ist er spiegelt doch das Ganze / Ja seine Scherben spiegeln noch das Ganze / Das unterscheidet sich von andern Scherben“).³⁰⁵²⁸ Hofmannsthal zeigt hier neuerlich, dass er die Moderne als eine Zeit wahrnimmt, in der die Konzeption gebrochen ist, aber gleichsam noch geahnt werden kann.³⁰⁵²⁹

Bezüglich seines 27. Prosagedichtes, im Zuge der menschlichen Überlegenheit, vermerkt Hofmannsthal in Bezug auf diesen jungen Mann, dass er „über einen großen Abgrund geht“.³⁰⁵³⁰ Hofmannsthal hebt damit die Bewältigung dieser Herausforderung hervor, sich dem Leben sowie auch dessen Schwierigkeiten zu stellen und diese zu bewältigen. So erkennt der Ästhetizist in *Der Geiger vom Taunsee* (1889) die Ganzheit des Lebens durch den Traum: während der Geiger sich zum Leben befähigt zeigt und dies auch verkörpert, versagt Hofmannsthals Ästhetizist jedoch. Dabei zeigt sich noch ein weiterer Aspekt: so ist es, wie es sich später auch in *Der goldene Apfel* (1897) zeigen wird, nicht der Ästhetizismus, den die Ästhetizisten ersehnen, sondern in Wirklichkeit ist es die Sehnsucht nach der Ganzheit des Seins.

Der erste Teil dieser Erzählung zeigt dagegen auf, dass der Ästhetizist mit der stillen, menschenleeren Öde sich ein Stück Welt erwählt, in der die Ganzheit des Seins nicht vorhanden ist. Hofmannsthal bricht aber schon hier die lebensleere Landschaft auf.³⁰⁵³¹ Zudem greift er die Ganzheit des Seins neuerlich durch Magda / Magdalena auf, über die es heißt: „vielleicht lebt sie noch vielleicht gehe ich täglich an ihr vorüber“.³⁰⁵³² Zumindest schließt der Ästhetizist hier das Leben nicht aus. Zudem hat die Frau, anders als Hofmannsthals Ästhetizisten, eine Entwicklung ihrer Persönlichkeit durchgemacht und hat die träumerische Phase ihrer Jugend überwunden. Gegen deren Ganzheit des Seins steht neuerlich das fehlende Leben der Ganzheit in Bezug auf den Ästhetizisten, was sich auch in den Zeilen zeigt: „gedankenlos zerknickte ich eine dunkle Orchis, die im Bereich meiner Finger stand“.³⁰⁵³³ Überdeutlich aber führt Hofmannsthal die Konzeption durch den Geiger vor: allein schon in der äußeren Gestalt zeigt sich eine ambivalente Wirkung auf den Ästhetizisten, und des weiteren auch in dem „halb traurig halb spöttisch[en]“³⁰⁵³⁴ Lächeln des Geigers. So vernimmt das lyrische Ich nicht nur die eigene Bezauberung, sondern auch die Bezauberung der Natur und erlebt eine Rückführung in die eigene Vergangenheit: „Der unbeschreiblich süsse Hauch der auf den Märchen unserer Kindheit liegt umschwebte mich wieder, dazwischen scholl das Lied mit dem mich meine Mutter in den Schlaf gesunden.“³⁰⁵³⁵ Aber gleich an die süße Bezauberung schließt sich das

Des weiteren, siehe: SW II. S. 104. V. 7-8.

30526SW II. S. 105. V. 9.

30527In diesem Zusammenhang ist eine Notiz Leopold von Andrians aus *Erinnerungen an meinen Freund* von Bedeutung: „Sein Gegensatz, der Dilettant, dünkte uns eine lächerliche Figur. Hofmannsthal sprach gerne vom Dilettantengarten, und alle die Vielen, die ihre großartigen Absichten und Entwürfe nicht in die Tat des Kunstwerks umzusetzen vermochten, ergingen sich daran. Nicht zu arbeiten an einem Tag, an dem man keine Inspiration zu verspüren glaubte, war typisch dilettantenhaft.“ In: SW 369. Z. 16-21.

In Bezug auf die Ahnung latenter Harmonien lassen sich die Aufzeichnungen vom 25. Januar 1891 heranziehen, in denen es heißt: „während der Messe. – Ahnung einer latenten Harmonie aller Formen erhalten in Zauberformeln, die Verbindung von Zeit, Ort, Zahl und Ton verlangen, ferner in dämmerndem Erkennen des Gemeinsamen in Musik, Architektur und Mathematik (Ägypten, Pythagoräer). Naiv im höchsten Sinne wäre der Mensch, der alles zur rechten Stunde, am passenden Ort in gehöriger Weise wirkend, unbewußt das Höchste, allein Lebensfähige, vollbringen müßte.“ In: SW II. S. 369. Z. 24-30.

Die Religion wird Hofmannsthal auch hier zum Vermittler mit der Konzeption.

30528SW II. S. 117. V. 5-7.

30529Des weiteren, siehe (Notizen): SW II. S. 382. Z. 10, SW II. S. 382. Z. 11-13.

30530SW XXIX. S. 239. Z. 25.

30531Dies zeigt sich, wenn es heißt: „Kein Hauch bewegte die weite metallisch blinkende Fläche“ (SW XXIX. S. 7. Z. 7-8), „ein wechselnd bewegtes Bild“ (SW XXIX. S. 7. Z. 13), „wechselnde Einschnitte“ (SW XXIX. S. 7. Z. 12) von „sorgloser Geborgenheit“ (SW XXIX. S. 7. Z. 13-14).

30532SW XXIX. S. 8. Z. 14-15.

30533SW XXIX. S. 9. Z. 32-33.

30534SW XXIX. S. 10. Z. 8.

30535SW XXIX. S. 10. Z. 23-25.

Erschreckende an, als Teil des natürlichen Vorgangs des Lebens.³⁰⁵³⁶ Das Leben selbst spiegelt sich in dem Klang der Geige, in diesem „brausenden Chorgesang“.³⁰⁵³⁷ Aber auch das Negative bleibt nicht bestehen, sondern wird wieder aufgehoben: „Noch hallten die Schwingungen des wilden chaotischen Tonsturmes von Stamm zu Stamm, als schon wieder neue Lieder aus der Geige quollen zart wie wenn im silbernen Mondstrahl Elfenreigen um Moor u. Halde schweben.“³⁰⁵³⁸ Doch mit dem Heraustreten aus dem Wald, versagt der Ästhetizist: hatte er in und an der Natur das Ganze des Seins gesehen, kann er dies für sich nicht umsetzen: „Aber als wir heraustraten aus dem Dunkel an den kahlen Felsgrat [...]; schwere bleigraue Wolken waren heraufgezogen und ein rauer Windstoss fegte den felsigen Abhang herab uns entgegen, und der See tief zu unsern Füßen sah tiefblau fast drohend herauf, und hie und dort trug er weisse Schaumkronen. Unser Pfad ward eng und schwindlich und zu beiden Seiten schroffe Abstürze [...]. Kaum hie und da gewährte die Wurzel einer verkrüppelten Föhre dem Fuß einen sicheren Anhaltspunkt.“³⁰⁵³⁹ Hofmannsthal stellt im Zuge dessen einen Vergleich an: während der Gang des Geigers sicher ist („Er schritt dahin ohne auszugleiten, ohne sein Spiel zu unterbrechen es schien ihn die Gewalt seiner Töne emporzutragen und zu leiten“),³⁰⁵⁴⁰ versagt der Ästhetizist („Mühevoll, keuchend mit blut<enden> Händen jede Zacke, jeden Ast benutzend folgte ich ihm, wie gebannt von der Gewalt dieser Töne“).³⁰⁵⁴¹ Zudem spürt er die Prüfungen, die auf den Menschen zukommen können, er empfindet, was es wirklich heißt zu leben und kann dennoch die Ganzheit nicht umsetzen. Keine Komposition, sondern losgelöste Töne dringen lediglich noch an sein Ohr, weil er der Ganzheit des Seins nicht folgen kann.³⁰⁵⁴² Der Ästhetizist endet, zumindest im Traum, in dem er die Ganzheit geahnt und dennoch nicht gewonnen hat, stürzend in einen Abgrund („eine schwache Wurzel einer Zwergfichte; ich fühle wie sich, ihre Fasern lösen u ich stürze“).³⁰⁵⁴³ Mit dem Ende der Erzählung aber, mit dem Erwachen des Ästhetizisten, schenkt Hofmannsthal dem Mann eine neue Chance, denn das Leben, von dem er sich auszuschließen gedachte, ist um ihn: „Als ich erwachte, war ich durchnässt und rings um mich triefen die Bäume“.³⁰⁵⁴⁴ Hofmannsthal hat damit bereits hier, in diesem frühen Werk, eine Grundlage geschaffen, wo der Mensch der Konzeption der Ganzheit des Seins gewahr werden kann, die er auch in vielen anderen Werken aufzeigen wird, nämlich in der Natur.

Auch in dem Werk *Demetrius* (1889/1890) zeigt sich Hofmannsthals frühes Verständnis für die Konzeption. Nicht so sehr in Verbindung mit dem Mangel dieser Konzeption, sondern eben durch die Reformen des Demetrius deutet Hofmannsthal in diesem frühen Dramenentwurf seine Vorstellungen von einem Leben an, das eben nicht daraus besteht, sich allein an das Schöne zu verlieren: „Veredel. der Sitte, Reformen in Pracht und Gebr<äuchen> Sanitätspflege, [...] relig. Toleranz, Frauenerziehung“.³⁰⁵⁴⁵ Zudem heißt es über diese reformatorischen Vorstellungen des Demetrius: „alles dies zu erwähnen, aber nicht in trockener Aufzählung sondern als grosses Ganzes, die poetische Wurzel daraus zu ziehen.“³⁰⁵⁴⁶ Aber auch hier zeigt sich die Verdeutlichung der Konzeption dahingehend, dass Hofmannsthal der Figur des Demetrius einen Gegencharakter entgegenstellt hat, dem es eben an dieser Konzeption mangelt. So steht dem reformatorischen Demetrius („Dem. schöpferisch, bejahend, Dem. selbstzufrieden, Dem. Sorgen auf

30536 „Dann schmetterten wilde kriegerische Töne durch den horchenden Wald, wie die empörten Wogen eines Giessbaches schwellen die Töne an, klirrend stiessen sie aneinander, die Erde erdröhnte vom wüthenden Anprall; endlich floss alles brausender Siegesruf, der Schrei der Verzweiflung, ohnmächtiges Stöhnen in Einen brausenden Chorgesang zusammen, fessellos und unergründlich wie das tobende Meer.“ In: SW XXIX. S. 10. Z. 25-31.

30537 SW XXIX. S. 10. Z. 30.

30538 SW XXIX. S. 10. Z. 34-37.

Und gleich darauf, heißt es: „Süßes Vergessen, sorglose Verborgenheit, von Blumenglück u Blumenleid [...] von langen Wintern da die Erde schläft und von seligem Erwachen des Frühlings plauderten u flüsterten die Töne.“ In: SW XXIX. S. 10-11. Z. 37-1.

30539 SW XXIX. S. 11. Z. 3-12.

30540 SW XXIX. S. 11. Z. 12-14.

30541 SW XXIX. S. 11. Z. 14-16.

„Wie ich schauernd über den Abgrund hinab blickte über den der Wind sie mir zuwehte war mir als stünde ich vor dem grossen räthselhaften das ein Menschengemüth bewegt.“ In: SW XXIX. S. 11. Z. 20-23.

30542 „Nur dann u. wann warf mir der Sturm mit einem Gusse eisigen Regens ein paar loosg<erissene> kreischende Töne zu.“ In: SW XXIX. S. 11. Z. 35-36.

30543 SW XXIX. S. 12. Z. 5-7.

30544 SW XXIX. S. 12. Z. 8-9.

30545 SW XVIII. S. 28. Z. 14-15.

30546 SW XVIII. S. 28. Z. 15-17.

Gegenwart“) ³⁰⁵⁴⁷ Basil gegenüber: „Basil Schuiski kritisch-zerstörend Basil Schuiski mit sich u. d. Welt zerfallen Basil Schuiski sich aufs ganze und verzweifelt am ganzen (aber nicht resigniert wie Boris, sondern bitterfeindselig“. ³⁰⁵⁴⁸ Hofmannsthal betont dies noch einmal deutlicher, wenn er über die Figur des Basil Schuiski notiert, dass er eine ihm „eigene[...] Unschlüssigkeit u. Halbheit“ ³⁰⁵⁴⁹ verkörpert. Doch für Hofmannsthal ist Demetrius auch kein ebener Charakter, der leichthin zu der Konzeption gelangt, sondern diese erst für sich entwickeln muss: „Das Schwanken des Demetrius zwischen gesetzgeb. Productivität und // Unthätigkeit, unter dem Einfluss der Liebe, der Stimmung und geist. Harmonie oder Zerrissenheit.“ ³⁰⁵⁵⁰ Damit erweist sich der Gewinn dieser Konzeption auch hier als erkämpfter Prozess innerhalb eines Menschenlebens. Noch ein weiterer Aspekt zeigt sich und zwar Hofmannsthals Betonung des Maßes, im Hinblick auf Goethe. Hofmannsthals Notizen beziehen sich auf den III. Akt und die Ausbreitung der Herrschaft des Demetrius, etwa über Polen, wenn es heißt: „nach einigem Kampfe aber weist er den Gedanken im Geiste des goeth'schen Masshalten, die Kräfte beisammen halten, zurück“. ³⁰⁵⁵¹

Auch in den dramatischen Entwürfen zeigt sich eine vielfache Beschäftigung mit der Konzeption. In dem Entwurf *Anna* (1891) zeigt sich diese durch Hofmannsthals Überlegungen, in welchem Milieu das Drama spielen sollte, und entschied sich zwar für den „obere[n] Bürgerstand“, ³⁰⁵⁵² wobei er betont, dass dieser „zumindest alle Bildungs Entwicklungen und Charakternuancen in sich schliessen kann.“ ³⁰⁵⁵³ Hofmannsthals Konzeption für dieses Drama geht damit nicht in die Enge, sondern sucht die Breite darzustellen.

Des weiteren deutet sich die Konzeption in dem *Revolutionsstück* (1893) an, indem er auf das Negative des Lebens verweist, was den Menschen reifen lassen kann, ³⁰⁵⁵⁴ in Anlehnung mit Goethe in dem *Darmstädter Festspiel Die Weihe des Hauses* (1900) („Du musst lieben um zu verlieren, wechseln um zu leiden, verloren haben, um ganz zu lieben“), ³⁰⁵⁵⁵ in den Notizen zu *Jupiter und Semele* (1900) durch das Verkennen des Prinzips durch das liebende Mädchen, ³⁰⁵⁵⁶ zumal sie gleichsam klagt, dass sie ihn mit seiner dichterischen Gabe teilen müsse, ³⁰⁵⁵⁷ in dem Dramenentwurf *Der Besuch der Göttin* (1900) durch den künstlerischen Töpfer und sein Lieben („der Mann sieht ein dass in seiner Frau potentiell das Ganze enthalten ist“) ³⁰⁵⁵⁸ oder in *Leda und der Schwan* (1900) durch den Ausspruch der alten Mänade, der verdeutlicht, dass sich Hofmannsthals Bezug zur Konzeption mitunter durch ein Gedicht Goethes aus *West-östlicher Divan* stützt („Und solange du dies nicht hast / Dieses stirb und werde!“). ³⁰⁵⁵⁹

In *Das Festspiel der Liebe* (1900) zeigt sich das Motiv durch die Rede des Einsiedlers ³⁰⁵⁶⁰ oder auch in

30547SW XVIII. S. 29. Z. 11-14.

30548SW XVIII. S. 29. Z. 11-17.

30549SW XVIII. S. 29. Z. 20-21.

30550SW XVIII. S. 32-33. Z. 36//1-2.

30551SW XVIII. S. 30. Z. 40-42.

30552SW XVIII. S. 37. Z. 12.

30553SW XVIII. S. 37. Z. 14-15.

30554„Insofern können Prüfungen und Unglück auch als glückliche Fügung angesehen werden, weil sie (zu Klarheit und innerer Congruenz führen.“ In: SW XVIII. S. 123. Z. 24-26.

Der Gedanke, dass der Mensch eben kein einseitig ästhetizistisches Leben im Schönheit und Glück führen kann zeigt sich hier, innerhalb der Notizen, initiert von Goethe: „Das Edle ist an sich stiller Natur und wird erst durch Widerspruch geweckt“. In: SW XVIII. S. 123. Z. 21.

30555SW XVIII. S. 137. Z. 21-22.

30556„[...] bevor der Hund mit brechenden Augen ins Bett gekommen ist, hat sie gebetet: er möge sich ihr ganz hingeben, so wie sie sich ihm giebt. Sie ist eifersüchtig auf gewisse von ihm mit gleissender Lippe ausgestossene Selbstgespräche.“ In: SW XVIII. S. 157. Z. 5-8.

30557„Während Du bei mir schläfst, bist Du in Dir selbst zur Gast. Einem andern Wesen giebst Du deine zusammengefasste Fülle hin.“ In: SW XVIII. S. 157. Z. 9-10.

30558SW XVIII. S. 154. Z. 31.

30559SW XVIII. S. 148. Z. 5-6.

Das Hofmannsthal aber plante auch den blinden Fischer in Bezug zu dem Motiv zu setzen, zeigt sich nicht nur durch den Bezug zur Harmonie (SW XVIII. S. 149. Z. 24, SW XVIII. S. 149. Z. 33), sondern auch durch die Notiz: „mein ganzer Körper ist aufnehmend: wie des Bären Brust so kommt mir die Raupe an den Leib“. In: SW XVIII. S. 150. Z. 4-5.

30560„[...] der Einsiedler preist Reden und Schweigen, Hinwirbeln und Starrheit, preist Gebären und Verwesen, Tanzen und Krankliegen; er preist Kindbett und Todtenbett; er preist die Schwester Krankheit, die Schwester Marter, in der man versinkt wie in einem rothen Trichter, in ihr hinabrollt und in ihr verfault zu Stücken die sich gegenseitig erkennen lieben und ohne Ende geniessen.“ In: SW XVIII. S. 139. Z. 24-29.

Anbindung an Amor und die Braut, öffnet er ihr doch die Augen dafür, dass sie nun erst „mit allen Geschöpfen etwas zu thun hat, ihren Platz in der Schöpfung hat“. ³⁰⁵⁶¹ Auch den Tod der beiden alten Menschen fasst Hofmannsthal hier unter dem Aspekt des Kreislaufes des Lebens, heißt es doch: „die Alten kreisschliessend: Natur erklärend, mit d. Tod versöhnend“. ³⁰⁵⁶²

Der Dramenentwurf *Valerie und Antonio* (1901) zeigt die Konzeption durch die Abwendung vom Lieben zu Valerie, ³⁰⁵⁶³ wobei er sich interessiert an der Konzeption zeigt: „Gegenstand seiner Betrachtung seiner seelenärztlichen Behandlung sind solche Erscheinungen wie Andrea: die .. mit anempfundener Enttäuschung prahlen und spät erst spät mit wahren Leiden zahlen“. ³⁰⁵⁶⁴ Dass das Lieben auch eine Beklemmung und eine Bedrohung der Konzeption bedeuten kann, zeigt sich durch das zweifache Lieben Valeries: „So ist das was ich vorhabe, dieses Inzwei-reissen des Liebeslebens schon ein geflissentlicher Schritt in ein Wahnsinn hinein, oder in die Sünde. kommt mir dieses fremd-vertraute Wort plötzlich erleuchtend zu hilfe?“ ³⁰⁵⁶⁵ Des weiteren zeigt sich das Motiv in dem Dramenentwurf *Die Söhne des Fortunatus* (1900/1901) dadurch, dass Fortunatus sich wieder dem Leben zuwendet, den Selbstmord fallen lässt und endlich die „Harmonie von allem erfassen“ ³⁰⁵⁶⁶ kann, in den sehr losen Notizen zu *Carl* (1904) durch Carl („Sein höchstes, unbewusst: The whole man must move at once.“) ³⁰⁵⁶⁷ oder auch in den Notizen zu *Der Traum* (1906) durch die Beziehung des Königs und dessen seelischer Reifung. ³⁰⁵⁶⁸

Auch die veröffentlichten Gedichte zeigen einen vielfachen Bezug zum Verständnis von Hofmannsthal's Konzeption der Ganzheit des Seins. Exemplarisch ist das Gedicht *Die Töchter der Gärtnerin* (1891), an dem sich zeigt das Hofmannsthal durchaus weder das Schöne noch das damit verbundene Motiv-Inventar negativ einstuft, sondern lediglich kritisch dem Übermaß zum Ästhetizismus gegenübersteht. Hofmannsthal kontrastiert hier die zwei Töchter der Gärtnerin und legt die Konzeption durch die unterschiedliche Anrichtung der Blumenarrangements dar. Hofmannsthal klammert keineswegs Kunst aus, noch Blumen wie „Nelken und Narzissen“, ³⁰⁵⁶⁹ die gemeinhin mit dem Ästhetizismus verbunden sind, sondern er kritisiert lediglich das Übermaß. So steht die erste Tochter, die Hofmannsthal hier beschreibt, für die Konzeption der Ganzheit des Seins ein, denn es ist ein „duftend Bacchanal“, ³⁰⁵⁷⁰ das sie erschafft und welches Natürlichkeit und Lebendigkeit beinhaltet:

„Die eine füllt die großen Delfter Krüge,
Auf denen blaue Drachen sind und Vögel,
Mit einer lockern Garbe lichter Blüten:
Da ist Jasmin, da quellen reife Rosen
Und Dahlien und Nelken und Narzissen ..
Darüber tanzen hohe Margeriten
Und Fliederdolden wiegen sich und Schneeball
Und Halme nicken, Silberflaum und Rispen ..“ ³⁰⁵⁷¹

Konträr dazu steht die zweite Tochter; sie arrangiert eben kein Gebinde „locker[er] Garbe[n]“, ³⁰⁵⁷² sondern

30561SW XVIII. S. 141. Z. 14-15.

30562SW XVIII. S. 145. Z. 20-21.

30563„Erzählung des Advocaten über den Grund seines sondern. Gelübdes: ein tragisches Erlebniss, von welchem ein peinigerer Zweifel zurückblieb ob eine Frau in dem Erlebniss, durch welches sie untergieng, ihr ganzes Ich einsetzte, oder sich von einer Leidenschaft, die auch hätte besiegt werden können.“ In: SW XVIII. S. 246. Z. 17-21.

30564SW XVIII. S. 246. Z. 28-31.

30565SW XVIII. S. 249. Z. 8-11.

30566 SW XVIII. S. 158. Z. 17-18.

Hofmannsthal bestätigt dies in der Notiz N 3 ebenso durch die Konfrontation mit der Göttin Fortuna, die auf die Wirklichkeit des Sterbens verweist (SW XVIII. S. 158. Z. 20-21).

30567SW XVIII. S. 290. Z. 23.

30568SW XVIII. S. 119. Z. 10-16.

Des weiteren, siehe: SW XVIII. S. 117. Z. 3-8.

30569SW I. S. 22. V. 5.

30570SW I. S. 22. V. 9.

30571SW I. S. 22. V. 1-8.

30572SW I. S. 22. V. 3.

arrangiert „Langstielige und starre Orchideen“³⁰⁵⁷³ in eine „enge Vase“.³⁰⁵⁷⁴ Hofmannsthal lässt sie ein „seltsam und gewunden[es]“³⁰⁵⁷⁵ Arrangement herstellen, das zudem in Verbindung mit dem Tod gestellt wird: „Und lauernden verführerischen Kelchen, / Die tödten wollen ..“³⁰⁵⁷⁶ Auch in dem Gedicht *Sünde des Lebens* (1891) verweist Hofmannsthal auf das Ganze des Seins. Doch in diesem Gedicht mischt sich das Ahnen der Ganzheit des Seins mit den Zweifeln des lyrischen Ichs am Leben. Das lyrische Ich ist sich vielmehr nur seiner Haltlosigkeit bewusst.³⁰⁵⁷⁷ Dennoch erkennt er die Ganzheit des Seins an, doch führt diese bei ihm zu einem Leiden am Leben: „Wohl mir, mein müder Geist / Wird wieder Staub, / Wird, wie der Weltlauf kreist, / Wurzel und Laub“.³⁰⁵⁷⁸

Das Motiv zeigt sich ebenso in dem Gedicht *Prolog (zu einem Wohltätigkeitskonzert in Strobl)* (1892). Hofmannsthal verharrt hier nicht bei dem Strobl, dem Ort seiner glücklichen Sommerurlaube, des „verträumt gedankenlosen / [...] Wohlgefühles“,³⁰⁵⁷⁹ sondern er beleuchtet auch das Leben der Alltagsmenschen.³⁰⁵⁸⁰ Die Menschen, die ihr Leben in diesem Ort verbringen, können sich eben nicht wie er nur an der „Blauen Schönheit dieses Wassers“³⁰⁵⁸¹ erfreuen, sondern sehen sich konfrontiert mit „Hochzeit, Tauf und Tod“.³⁰⁵⁸² Die Ganzheit des Lebens ahnt auch der Künstler in dem Gedicht *Welt und Ich* (1893). So ist sein Ansinnen zwar vermessen, dass er die Welt von Atlas Schultern tragen will, doch zeigt sich zumindest das Ahnen der Ganzheit und zwar dahingehend, dass es in Bezug auf die Menschen heißt: „Und Rasen, d´rauf der Schlaf die Menschen legt, / Gleich stummen Krügen, Jeder angefüllt / Mit einer ganzen Welt:“³⁰⁵⁸³

Deutlich zeigt sich Hofmannsthals Verständnis von der Ganzheit des Seins durch die Darstellung des Todes in dem Gedicht *<Die Stunden! wo wir auf das helle Blauen ...>* (1894). Der Tod der kleinen Addah, vor allem auch ihre Todesangst, bringt ihn in dem Gedicht dazu, den Tod als Teil des Lebens aufzufassen.³⁰⁵⁸⁴

Von Bedeutung für dieses Motiv ist auch das Gedicht *Manche freilich ...* (1895 ?). Hofmannsthal zeigt in diesem Gedicht auf, dass das Ansinnen des Ästhetizisten, sich selbst über die alltäglichen Sorgen zu stellen, sich als Steuermann seines Lebens zu sehen, nur ein Trugbild ist. Der Ästhetizist kann nicht vor der Wirklichkeit fliehen, nicht vor den Sorgen der anderen Menschen („Doch ein Schatten fällt von jenen Leben / In die anderen Leben hinüber“).³⁰⁵⁸⁵ Der Ästhetizist wird nicht nur von außen mit der Wirklichkeit

30573SW I. S. 22. V. 11.

30574SW I. S. 22. V. 12.

30575SW I. S. 22. V. 14.

30576SW I. S. 22. V. 17-18.

In den Notizen, heißt es: „die 2 Töchter der Gärtnerin: die eine bindet reiche farbensprühende Huysums, Mohn und Jasmin, offene reife Rosen und überquellende Nelken, nickende Halme darüber und tanzende Margueriten, ein duftendes Bacchanal, die andere langstielige Orchideen, zwei oder drei, starr aufragend, mit schwülen verklingenden Farben, mit langen seltsam gewundenen Griffeln, zitternden Purpurfäden und (1) Fiebertupfen auf (2) grellen Tupfen, Pantherflecken, lauernden Kelchen, traurige, verführerische und grausame Blumen, die einzigen, welche tödten. (schwarzer Sammt, weisser Lack und Delfter Porzellan.)“ In: SW I. S. 141-142. Z. 27-29//1-5.

30577SW I. S. 18. V. 145-153.

30578SW I. S. 18. V. 154-157.

Am 31. Mai 1891 hält Hofmannsthal in einer Tagebucheintragung fest: „Bei mir ist jetzt der herrschende Gedanke [...] die Wirksamkeit des Zufalls der Tyché (Sünde des Lebens, Ghasele: >>In der ärmsten<<.. und >>Zufall ist, was ..<< Drama der sterbenden Frau, die erkennt, wie frevelhaft-zufällig die verhängnisvollste Verbindung sich schliesst). Ich sehe aber von weitem schon den Ausweg aus dieser Epoche schimmern, das Jenseits, wo sich der Zufall als Nothwendigkeit darstellt, die überindividuelle Darstellung.“ In: SW I. S. 130. Z. 8-13.

30579SW I. S. 34. V. 25-26.

30580SW I. S. 34-35. V. 30-33/34.

30581SW I. S. 35. V. 39.

30582SW I. S. 35. V. 52.

30583SW I. S. 42. V. 14-16.

30584SW I. S. 49. V. 4-9.

In den Notizen, heißt es diesbezüglich: „Die kleine Addah. Grasbegiessen mit Liebeshingebung kleiner Garten, Lebenssaft aus ihr entfliehend steigt den Kirschbaum aufwärts“. In: SW 243. Z. 33-34.

30585SW I. S. 54. V. 11-12.

Bernd Witte geht im Zusammenhang mit dem jüdischen Erbe Hofmannsthals auch auf dieses Gedicht ein, heißt es doch: „Die Spaltung der Gesellschaft in Oben und Unten, in Herrschende und Beherrschte, mit dieser geläufigen Einsicht scheint das Gedicht einzusetzen, um in der dritten Strophe mit der Feststellung der Verbundenheit dieser beiden gesellschaftlichen Sphären zu einer vorläufigen Synthese zu kommen.“ Witte, Bernd: Der Autor als Patriarch. Hofmannsthals Traum vom Judentum. In: Alefeld, Yvonne-Patricia: Von der Liebe und anderen schrecklichen Dingen. Festschrift für Hans-Georg Pott. Aisthesis Verlag.

konfrontiert, sondern sie dringt auch tief in seine Seele:

„Viele Geschicke weben neben dem meinen,
Durcheinander spielt sie alle das Dasein,
Und mein Teil ist mehr als dieses Lebens
Schlanke Flamme oder schmale Leier.“³⁰⁵⁸⁶

Dieses Gemeinschaftsgefühl beschwört Hofmannsthal auch in dem Gedicht *Gesellschaft* (1896) herauf, in dem er mehrere Figuren aufführt (Sängerin, Fremder, junger Mann, Dichter, Maler) und den Dichter sagen lässt: „Einen hellen Widerschein / Sehe ich im Kreise wandern - / Spürt auch jeder sich allein - / Spürt sich doch in allen andern.“³⁰⁵⁸⁷ Deutlicher macht Hofmannsthal in diesem Gedicht das menschliche Gemeinschaftsempfinden, das Unmögliche, sich vollständig von den anderen Menschen zu lösen, auch dadurch, indem er einzelne Figuren miteinander verknüpft: so lässt er den Fremden an die Worte der Sängerin³⁰⁵⁸⁸ anknüpfen: „Lieder machen leicht und schwer!“;³⁰⁵⁸⁹ dies zeigt sich sowohl durch die Lieder (SW I. S. 57. V. 21) als auch durch die Sängerin, den Fremden³⁰⁵⁹⁰ und den jungen Herrn.³⁰⁵⁹¹ Hofmannsthal zeigt hier auf, dass jeder Mensch nicht nur Teil des eigenen Lebenskreislaufes ist, sondern dass er zugleich auch immer Teil der Gesellschaft ist.

In dem Gedicht *Der Jüngling und die Spinne* (1897) zeigt sich durch zwei Aspekte, dass das lyrische Ich sich bereits in dem ersten Teil des Gedichtes nicht nur dem Schönen hingibt.

„Beim Anblick, den mir ihre Taten geben.
Ich schaue an den Himmel auf, da spiegeln
Die Wolkenreiche, spiegeln mir im Schweben
Ersehntes, Hergegebnes, mich, das Ganze!
Ich bin von einem solchen großen Leben
Umrahmt, ich habe mit dem großen Glanze
Der schönen Sterne eine also nah
Verwandte Trunkenheit –“³⁰⁵⁹²

Doch erst mit dem Erleben des Sterbens des Tieres wird das lyrische Ich wirklich über das rein Schöne gehoben. Hofmannsthal lässt ihn spüren, dass der Tod eine „Gewalt“³⁰⁵⁹³ ist, der sich der Mensch nicht entziehen kann. Vielmehr kommt es zu einem Lernprozess, indem das lyrische Ich sich zur Welt und zum Tod stellt: „Die Welt besitzt sich selber, o ich lerne! / Nicht hemme ich die widrige Gestalt, / So wenig als den Lauf der schönen Sterne.“³⁰⁵⁹⁴ Auch erkennt das lyrische Ich, dass es seine wirkliche Heimat bedeutet, das Leben als Ganzes zu begreifen.³⁰⁵⁹⁵

In dem Gedicht *Gespräch* (1897) zeigt sich in dem Gespräch eines Jüngeren mit einem Älteren der Zug zur Wahrnehmung und Einschätzung des Lebens. Hofmannsthal verweist auch hier auf den Lernprozess, den die Tochter des Älteren durch die väterliche Führung erlebt hat: „Dieses Kind / Lernt früh, was wir erst spät begreifen lernten: / Daß alles Lebende aus solchem Stoff / Wie Träume und ganz ähnlich auch zergeht.“³⁰⁵⁹⁶ Der Tod wird auch in diesem Gedicht als Teil des Lebens begriffen. Der frühere Bezug, wenn Hofmannsthal den Traum als Teil des Lebens einbindet, lässt vermuten, dass er diesen auch dort schon als unter dem

Bielefeld. 2007, S. 132.

30586SW I. S. 54. V. 19-22.

Ebenso geht Witte auch, im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung mit der Religion, auf die Zusammenführung der beiden Ebenen ein: „Die dritte Strophe führt die beiden gegensätzlichen Lebensbereiche zusammen und verwischt damit die klare Scheidung der ersten Strophen. Diese Synthese beruft sich auf den Erfahrungshorizont Hofmannsthals aus dem Jahr 1895, in dem er als Rekrut in einer Kaserne der mährischen Kleinstadt Göding seinen Militärdienst absolvierte.“ In: Witte, S. 134.

30587SW I. S. 56. V. 13-16.

30588„Lieder haben viel Gewalt, / Machen leicht und machen schwer“. In: SW I. S. 56. V. 2-3.

30589SW I. S. 56. V. 20.

30590So lässt Hofmannsthal den Fremden sagen: „Leben gibt es nah und fern, / Was ich zeige, seht ihr gern –“ (SW I. S. 56. V. 5-6).

Hofmannsthal greift dies durch die Worte des Dichters wieder auf: „Lieder haben große Kraft - / Leben gibt es nah und fern.“ In: SW I. S. 57. V. 21-22.

30591Des weiteren, siehe: SW I. S. 56. V. 6, SW I. S. 57. V. 23.

30592SW I. S. 70. V. 20-27.

30593SW I. S. 71. V. 37.

30594SW I. S. 71. V. 44-46.

30595SW I. S. 71. V. 54-59.

30596SW I. S. 80. V. 11-14.

Aspekt der Vergänglichkeit betrachtet. So lässt Hofmannsthal den Älteren sagen:

„Nun meine ich, ist mir ein Maß geschenkt
Ein unveränderlich und sich´res Maß,
Das mich für immer und untrüglich abhält,
Ein leeres Ding für voll zu nehmen, mich
Für Schales zu vergeuden, fremdes Fühlen
Und angelerntem Denken irgend Platz
In einer meiner Adern zu gestatten.“³⁰⁵⁹⁷

Hofmannsthal bezieht zu diesem Zeitpunkt das Motiv des Weges mit ein; so habe der Ältere sich nicht mehr verleiten lassen, einen falschen Weg einzuschreiten; vielmehr habe er durch den Richtigen, den „wahren Sinn des Lebens“³⁰⁵⁹⁸ begriffen.

In dem Gedicht *Zum Gedächtnis des Schauspielers Mitterwurzer* (1898) zeigt sich durch den Tod die Ganzheit des Lebens. So konnte auch Mitterwurzer sich nicht vor dem Sterben bewahren, obwohl er die „Gewalt des Lebens“³⁰⁵⁹⁹ auf die Bühne brachte und dort für sie einstand mit seinen Figuren („Sein ganzer Leib war wie der Zauberschleier, / In dessen Falten alle Dinge wohnen“).³⁰⁶⁰⁰

Deutlich zeigt sich das Motiv auch in dem Gedicht *Vom Schiff aus* (1898). Hofmannsthal schildert hier das Sehnen des lyrischen Ichs nach der Ganzheit des Seins, nach Licht und Dunkelheit, nach allem was das Leben einem bieten kann. Das Unvollendete aber, dass das lyrische Ich das Leben eben nicht ergreifen kann, führt zu der Sehnsucht in seiner Seele.³⁰⁶⁰¹

Dass es Hofmannsthal auf das große Ganze ankommt, lässt sich ebenso bereits in den frühen theoretischen Schriften, so in der Schrift *Zur Physiologie der modernen Liebe* (1891) erkennen: „Fassen wir jedes menschliche Wissen als Erkenntnis des Zusammenhangs der Dinge, so ist auch jeder beliebige Angriffspunkt der Analyse ein Knotenpunkt aller Fäden; man kann nicht eine Saite berühren, ohne dass alle mitklingen, jede einzelne Willensäußerung des Individuums steht in geheimnisvoll-unlöslicher Verbindung mit allen Willensäußerungen desselben.“³⁰⁶⁰² Hofmannsthal führt in dieser Schrift explizit aus, woran der moderne Mensch leidet und zwar an der Wirklichkeit des Todes, der er nicht entkommen kann. Sich seiner eigenen Machtlosigkeit bewusst geworden, gibt Hofmannsthal hier dem modernen Menschen zwei mögliche Lösungswege mit: zum einen den Bezug zur Religion, zum anderen die Besinnung auf die Naivität. Besonders dieser zweite Weg scheint von besonderer Bedeutung, verbindet Hofmannsthal ihn auch in dieser Schrift mit der Konzeption der Ganzheit des Seins: „Es giebt vielleicht noch einen anderen Heilsweg aus der >>mourance<< heraus als den hinter die Klostermauern: die Reflexion vernichtet. Naivität erhält, selbst Naivität des Lasters; Naivität, ingénuité, simplicitas, die Einfachheit, Einheit der Seele im Gegensatz zur Zweiseelenkrankheit, also Selbsterziehung zum ganzen Menschen, zum Individuum Nietzsches.“³⁰⁶⁰³

Dass Hofmannsthals Konzeption in direktem Bezug zu Nietzsche steht, kann nicht geleugnet werden, zumal Hofmannsthal ihn neuerlich aufgreift, wenn er auf Bourget verweist, auf den Moralisten, in dessen Aphorismen so „viel [von] Nietzsche steckt“.³⁰⁶⁰⁴ Nicht zufällig heißt es hier, dass Bourget Claude Larcher auf seiner „Leidenschaft“³⁰⁶⁰⁵ drei „ganzen Menschen“³⁰⁶⁰⁶ begegnen lässt, während Claude lediglich eine „Halbnatur“³⁰⁶⁰⁷ ist. Diese drei „ganzen Menschen“³⁰⁶⁰⁸ sind ein an Krebs erkrankter Mann, der seinen Arzt bittet, sein baldiges Sterben vor seiner Frau zu verheimlichen, ein Gewohnheitsspieler, der sich zwar selbst

30597SW I. S. 81. V. 34-40.

30598SW I. S. 81. V. 51.

30599SW I. S. 83. V. 54.

30600SW I. S. 82. V. 24-25.

Des weiteren, siehe: SW I. S. 83. V. 52-60.

30601SW I. S. 88. V. 13-16.

Des weiteren, siehe (Notizen): SW I. S. 253. Z. 30-31, SW I. S. 254. Z. 1-3, SW I. S. 370. Z. 31-33.

30602SW XXXII. S. 7. Z. 7-13.

30603SW XXXII. S. 9. Z. 23-28.

30604SW XXXII. S. 9. Z. 29.

30605SW XXXII. S. 9. Z. 31-32.

30606SW XXXII. S. 9. Z. 31.

30607SW XXXII. S. 8. Z. 11.

30608SW XXXII. S. 9. Z. 27.

töten wird, aber dennoch in der Gewissheit sterben wird „gelebt [zu] haben“³⁰⁶⁰⁹ und schließlich Raymond Cas, „der vollendetste Gentleman unter den Gestalten Bourgets“.³⁰⁶¹⁰ Ganz in dem Sinne der Konzeption verweist Hofmannsthal zum Ende der Schrift auf die Vielschichtigkeit des menschlichen Lebens, welches nicht bei einer Facette verweilen sollte („und wir können ganz gut einer abgebrochenen Gedankenreihe Nietzsches nachspüren und zugleich einen blöden crevé um sein englisches smoking beneiden“).³⁰⁶¹¹

Dass Hofmannsthal auch bereits in *Maurice Barrès* (1891) der Konzeption folgt, zeigt sich bereits früh in dieser Schrift. Hofmannsthal stuft Barrès hier als einen Autor ein, der seine Gedanken „klar und verständlich“³⁰⁶¹² formuliert und sich nicht in der Schilderung von Stimmungen verliert; so bilden auch seine „seltsamen Bücher [...] ein Werk, enthalten ein System“.³⁰⁶¹³ Was Barrès auch auszeichnet, ist, dass er darum bemüht war, das Äußere und das Innere der Figuren in Einklang zu bringen.³⁰⁶¹⁴ Obgleich Hofmannsthal gleichsam die Umsetzung anzweifelt, so hat Barrès doch zumindest einen Versuch unternommen, in „seine, eines modernen Franzosen, Existenz Klarheit, Einheit, philosophische Lebensauffassung zu bringen, eine Übereinstimmung zwischen äußerem und innerem Leben herbeizuführen“.³⁰⁶¹⁵ Dem modernen Menschen spricht Hofmannsthal den Bezug zur Ganzheit des Seins jedoch auch in dieser Schrift ab: „Uns pflegt Glaube und Bildung, die den Glauben ersetzt, gleichmäßig zu fehlen. Ein Mittelpunkt fehlt, es fehlt die Form, der Stil. Das Leben ist uns ein Gewirre zusammenhangloser Erscheinungen; froh, eine tote Berufspflicht zu erfüllen“.³⁰⁶¹⁶ Warum der Mensch der Moderne für Hofmannsthal diese Konzeption nicht besitzt, macht er auch hier an dessen Verbundenheit mit der Vergangenheit fest („durch's ganze Leben trägt uns der Strom des Überlieferten“).³⁰⁶¹⁷

In Barrès' Werken jedoch kann Hofmannsthal die Konzeption ausmachen, was sich für ihn vor allem auch an dessen drittem Buch, *Le Jardin de Bérénice*, zeigt, hier durch den Protagonisten Philippe, über den es heißt: „Er fühlt die große Einheit des Alls, fühlt sich verwandt allen Geschöpfen, berufen alle zu verstehen; ihn verlangt, dem individuellen Wollen zu entfliehen, unterzutauchen ins Allgemeine, aufzugehen im Geist der Epoche, im Unbewußten, >>mitzuschwingen im Rhythmus des Universums<<.“³⁰⁶¹⁸ Aber auch an der weiblichen Figur Bérénice, um die Philippe mit seinem Gegenspieler ringt, zeigt sich die Anlehnung an die Konzeption: „Eine solche zarte und rätselhafte Harmonie mit der Umgebung erinnert an die Pflanzenentwicklung Virginies unter den Zweigen des Tropenwaldes; es ist Virginie, versetzt in die parfümschwere Atmosphäre fanierter, künstlicher und seltener Dinge, wie Baudelaire sie liebt.“³⁰⁶¹⁹ Zudem sieht Philippe in der „ganze[n] Welt“³⁰⁶²⁰ lediglich einen Schlüssel, der ihm sein Innerstes erschließt; auch bewundert er in Bérénice und ihrem Garten die „einheitlich ungebrochene Entwicklung, die Harmonie mit der Vergangenheit, die Naivität der Stimmung, die er selbst verloren hat“.³⁰⁶²¹ Die Konzeption wird von Hofmannsthal hier an den Stil gebunden. Hatte es in Bezug auf den modernen Menschen geheißsen, dass er einen Mangel an Stil hat, bemerkt Hofmannsthal über Philippe, dass er in der Frau, die er in Trauer stehend verlangt, dadurch ihren Stil sieht („[...] er vertieft und erfrischt ihren Schmerz um François de Transe mit allen raffinierten Mitteln der >>Methode<<, mit der ganzen Mnemotechnik der Sensationen, welche die culture du moi vorschreibt“).³⁰⁶²² Was Hofmannsthal hier aufzeigt, ist, dass der Weg in die Künstlichkeit, ein Dasein als Stimmungskunst, von dem Protagonisten aus Sehnsucht vollzogen wird, aus Sehnsucht nach einer verlorenen Harmonie; und mit den Mitteln der Kunst, versucht er sich diese zu erschließen. Dabei zeigt Hofmannsthal auch hier, dass sich die Konzeption mitunter durch Goethe in ihm gebildet hat, sieht er doch Philippe schwanken „zwischen Goethescher Religion der Harmonie mit der gesunden Natur und

30609SW XXXII. S. 10. Z. 4.

30610SW XXXII. S. 10. Z. 5-6.

30611SW XXXII. S. 11. Z. 31-32.

30612SW XXXII. S. 34. Z. 9.

30613SW XXXII. S. 34. Z. 15.

30614SW XXXII. S. 34. Z. 20.

30615SW XXXII. S. 34. Z. 18-20.

30616SW XXXII. S. 34. Z. 25-29.

30617SW XXXII. S. 34. Z. 30.

30618SW XXXII. S. 37. Z. 21-25.

30619SW XXXII. S. 38. Z. 34-38.

30620SW XXXII. S. 39. Z. 18.

30621SW XXXII. S. 39. Z. 23-25.

30622SW XXXII. S. 39. Z. 38-40.

indisch-christlichem Kult des Leidens“.³⁰⁶²³ Dabei zeigt sich deutlich, dass Hofmannsthal erkennt, dass Philippe eine Entwicklung durchläuft.³⁰⁶²⁴ Aber es ist auch Barrès' eigene Entwicklung, die Hofmannsthal in den drei Werken sieht: „sein Selbst erlischt, jede individuelle Leidenschaft er stirbt: das Ich, Möglichkeit alles Empfindens, wird zum Ich, Totalität alles Erkannten.“³⁰⁶²⁵ Dabei zeigt sich auch hier eine Verbindung zwischen der Religion und der Konzeption; Hofmannsthal zeigt jedoch durch Barrès, wenn er sich mit den „>>geistlichen Uebungen<< des Ignatius beschäftigt“³⁰⁶²⁶ oder auch durch die Werke Leo Tolstois auf, dass dies kein Beleg dafür sei, dass die „Welt christlich werden will, wohl aber, daß sie sich nach dem Erkennen des Zieles sehnt“.³⁰⁶²⁷

In *Das Tagebuch eines Willenskranken* (1891) geht Hofmannsthal auch auf Amiels Leben in Deutschland ein. Während Goethe der Welt einen „Einigungskünstler“³⁰⁶²⁸ gewünscht hatte, ist Amiel für Hofmannsthal ein Dilettant, der die „Alleinheit der Dinge, der Weltenharmonie, wie eine Offenbarung, nicht der Wissenschaften, sondern der Religion“³⁰⁶²⁹ wahrgenommen hatte. Das Fatale an Amiel war, dies zeigen Hofmannsthals Ausführungen, dass er durchaus geglaubt hatte, in Berührung mit der Konzeption während seines Aufenthaltes in Deutschland gekommen zu sein: „>>Jede tiefste Freude<<, schreibt er nach der Rückkehr von Berlin, >>habe ich durchmessen...die heitere Klarheit mathematischer Betrachtung, das teilnahmevolle und leidenschaftliche Sichversenken des Historikers, die Sammlung des Weisen, den ehrfurchtsvollen und glühenden Naturdienst des Forschers, alle Phasen einer Liebe ohne Grenzen, die Wonne des Künstler-Schöpfers, das harmonische zusammenleben aller Saiten<<...Die Wonnen des Künstler-Schöpfers?...Ihrer war nie ein Mensch weniger würdig.“³⁰⁶³⁰ Doch statt die Harmonie zu erreichen, hatte sich Amiel in eine haltlose Suche nach der „Totalität“³⁰⁶³¹ begeben und darüber den „Boden verloren“.³⁰⁶³² Dabei sieht Hofmannsthal Amiels Wesen dualistisch angelegt, bestimmt auch durch seinen Zug zur Religion, seine Auseinandersetzung mit dem Katholizismus und dem Protestantismus, um zu wähen: „>>Nur ans Unendliche und ans Absolute gilt es sich anzuschließen...und im Absoluten ist Ruhe für den Geist, und im Göttlichen für die Seele. Nichts Begrenztes ist wahr, meiner Betrachtung würdig, wert mich festzuhalten.“³⁰⁶³³ Die Versenkung in die Religion hat Amiel damit aber gleichsam, und dies prangert Hofmannsthal ebenso an Amiel an, von der Welt weggeführt, wodurch er sich konträr zu der von Hofmannsthal verstandenen Konzeption gestellt hat. Dies führt Hofmannsthal dazu, das Spiel der Maia zu thematisieren, indem sich Amiel ebenso nicht wiederefinden kann, so dass das Dasein ihm zu einer Last wird: „>>Maia<<, dieses Wort der indischen Philosophie kehrt bei Amiel so oft wieder wie bei Schopenhauer; und nicht nur das Wort, auch der Proceß, aus dem es hervorgegangen, ist dasselbe. Was die Arier empfanden als sie aus dem Hochland von Iran mit seiner dualistischen Welt von Segen und Dürre, Ahriman und Ormuzd, hinüberwanderten in das Gangesland mit seiner allgleichen Üppigkeit, mit der überwältigenden Fülle seiner Formen und Farben, der Vielheit seiner Göttergestalten, dem ewig einen Kreislauf von Keimen, Blühen und Welken...das alles hat Amiel in der Gedankenwelt durchgemacht; und wie dort das Volk zu einem neuen, dem Brahmaglauben, so gelagte er, im Herzen dualistisch-christlich, zu einem neuen Glauben der Gedanken: hinter der Maia, dem trügerischen Schleier der Erscheinungswelt, mußte er seinen Gott suchen, den ihn sein alter Glaube in der Erscheinung geoffenbart erkennen hieß, er mußte die Welt als Trugwerk verachten, an die ihn Pflichtgefühl und Neigung band.“³⁰⁶³⁴

Nach seiner Rückkehr aus Deutschland hatte Amiel eine Lehrstelle an der Universität in Genf angenommen, doch Hofmannsthal bezweifelt, dass Amiel ein guter Lehrer gewesen war, resultierend aus seiner

30623SW XXXII. S. 40. Z. 6-8.

30624„Philippe ahnt ein Aufgehen in: All-Erkennen, wo sich die traurigen Tiere, Bérénice und ihr Garten, ja selbst der >>Widersacher<< als Stufen einer einzigen durchlaufenden Entwicklung enthüllen.“ In: SW XXXII. S. 40. Z. 9-11.

30625SW XXXII. S. 40. Z. 21-23.

30626SW XXXII. S. 40. Z. 25.

30627SW XXXII. S. 40. Z. 29-30.

Des weiteren, siehe: GW Bd. VIII. S. 126.

30628SW XXXII. S. 21. Z. 13.

30629SW XXXII. S. 21. Z. 18-20.

30630SW XXXII. S. 21. Z. 24-31.

30631SW XXXII. S. 21. Z. 39.

30632SW XXXII. S. 21. Z. 40.

30633SW XXXII. S. 22. Z. 3-6.

30634SW XXXII. S. 22. Z. 13-27.

Wahrnehmung der Welt, seinem Verhältnis zum eigenen Leben und seinem empfundenen Pflichtgefühl. Aus der Schrift Hofmannsthal geht dabei auch hervor, dass Amiel durchaus einen Willen „zur Ganzheit“³⁰⁶³⁵ hatte, aber auch eine Ängstlichkeit in der Umsetzung. Nach seinem Tod können seine Freunde so nur den Tod eines „gespaltenen Ich[s]“³⁰⁶³⁶ erleben.

Dass die Konzeption im Zusammenhang steht mit der Lebendigkeit zeigt sich auch in *Die Mutter* (1891), wenn Hofmannsthal über Bahrs Werk *Zur Kritik der Moderne* (1890) sagt: „Diese Kritik ist Mitempfinden, stürmisches Erobern, frei und zugänglich für alles Lebendige, atemloses Mitjubeln bei fremden Siegen, klirrendes Mitkämpfen fremder Kämpfe, ein Blick in die ganze weite Welt voll reicher // Formen, voll Gegenwartslust und Zukunftsarbeit.“³⁰⁶³⁷ In der Schrift gewährt Hofmannsthal auch einen Einblick in Bahrs Jugend, in der er dem Naturalismus nahegestanden hatte; doch weder Bahr noch der Naturalismus hatte es vermocht, die Hoffnungen zu erfüllen.³⁰⁶³⁸ Was Hofmannsthal Bahr aber vor allem zuspricht, ist, dass er sich mit der Gegenwart auseinandersetzt und wieder eine Einheit erschaffen will: „Der dargestellte Vorgang, eine Synthese von brutaler Realität und lyrischem Raffinement, ist fast ein Symbol der heutigen Kunstaufgabe überhaupt. So hat Bahr selbst das Problem gefaßt: aus Zolaismus und Romantik, aus der Epik der Straße und der Lyrik des Traumes soll die große, die neue, die mystische Einheit werden.“³⁰⁶³⁹ Doch letztendlich, so Hofmannsthal, scheitert Bahr in der *Mutter* daran. Während sein Protagonist an diesem „Nichttieferkönnen [...] zugrunde“³⁰⁶⁴⁰ geht, geht in Bahr nur der „naive Künstler unter, der romantische bleibt“.³⁰⁶⁴¹ Deutet sich hier schon die Gegensätzlichkeit zwischen der Konzeption und der Romantik an, zeigt sich dies noch deutlicher, wenn Hofmannsthal sagt: „Romantisch absichtliche Contraste zersprengen die Einheit der Stimmung.“³⁰⁶⁴² Trotz der Lebendigkeit, die er an Bahr ausmachen kann, ermangelt sein Werk doch Wesentliches, spricht Hofmannsthal ihm doch sowohl die Glaubwürdigkeit ab, so kann er den geschilderten Leiden keinen Glauben schenken, und letztendlich auch die wirkliche Lebendigkeit; Bahrs Werk sei nur scheinbar lebendig, denn nur ein „wahres, reines, ganzes Kunstwerk“³⁰⁶⁴³ kann lebendig sein – und das ist die *Mutter* nicht.

In *Englisches Leben* (1891) zeigt sich das Motiv nur durch die Negation der Konzeption an einer Person und zwar der des Predigers Thomas Lake Harris: „Dieser Mann gewann über Laurence Oliphant die rätselhafte Gewalt, deren Wirkungen wir in den Taten großer Heiliger und großer Schwindler bewundern. Harris war vielleicht beides, denn er war keines ganz.“³⁰⁶⁴⁴ Wenn die Konzeption weiter angesprochen wird, dann durch Hofmannsthal's Sicht auf Oliphant, glaubt er doch in dessen Demut Harris gegenüber, durchaus den Ruf seiner lebendigen Seele zu spüren, und verweist im Zuge dessen darauf: „Erzeugt nicht der gleiche Drang des tätigen Lebens die großen Kämpfer und die großen Märtyrer, ist nicht eins die Orgie des Sieges und die Orgie der Selbstverstümmelung, gibt es nicht eine Wollust des Kniens neben der Wollust des Herrschens? Stehen nicht neben Titanen der Tat wie Marlowe und Byron und Warren Hastings die heiligen Schatten von Bunyan, Knox und Taylor, mit dem bitteren Hochmut der Auserwählten oder dem einfältigen Lächeln der Gottseligen? Ist nicht Cromwell beides in einem?“³⁰⁶⁴⁵ Dadurch aber, dass Hofmannsthal auch³⁰⁶⁴⁶ hier seine Aussagen mit einem Fragezeichen versieht, mag er dies gleichsam hinterfragen.

In der Schrift *Algernon Charles Swinburne* (1892) zeigt sich das Motiv dadurch, dass Hofmannsthal die Konzeption der Ganzheit des Seins den englischen Künstlern um John Ruskin abspricht, da sie sich nur ins Künstlich-Schöne versenken, das wirkliche Leben allerdings außen vor lassen. So leben sie mehr im

30635SW XXXII. S. 24. Z. 21.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 26. Z. 37.

30636SW XXXII. S. 26. Z. 3.

30637SW XXXII. S. 13. Z. 25-29.

30638„Bahr ist älter geworden: er hat seinen Geist, der doch so große Flamme werden sollte, in tausend eigensinnigen Funken versprühen lassen; er hat seinen Geist, der doch ein großer Lebensspiegel hätte werden können, in tausend blitzende Scherben zerschlagen.“ In: SW XXXII. S. 14. Z. 20-28.

30639SW XXXII. S. 16. Z. 26-30.

30640SW XXXII. S. 16. Z. 38.

30641SW XXXII. S. 16. Z. 39.

30642SW XXXII. S. 17. Z. 2-3.

30643SW XXXII. S. 17. Z. 27-24.

30644SW XXXII. S. 49. Z. 8-11.

30645SW XXXII. S. 49. Z. 24-31

30646Zuvor hatte er bereits das angebliche Nietzsche-Zitat mit einem Fragezeichen versehen.

Dämmern, verhängen die Fenster mit Gobelins und schließen das wirkliche Leben aus, welches außerhalb ihrer Räumlichkeiten tobt: „An den Scheiben trommelt ein harter Wind, der mit Staub, Rauch und unharmonischem Lärm erfüllt ist, dem aufregenden Geschrei vieler Menschen, die am Leben leiden.“³⁰⁶⁴⁷ Hofmannsthal attestiert diesen englischen Künstlern das Fehlen einer Lebendigkeit und die Distanz zum Leben selbst („was sie schaffen dringt nicht ins Leben“).³⁰⁶⁴⁸ Swinburne jedoch spricht Hofmannsthal die Lebendigkeit in seiner Kunst zu: „Da ist unter ihnen Einer, der füllt diese zierlichen und zerbrechlichen Gefäße mit so dunkelglühendem, so starkem Wein des Lebens, gepreßt aus den Trauben, aus denen rätselhaft gemischt dionysische Lust und Qual und Tanz und Wahnsinn quillt, füllt sie mit so aufwühlenden Lauten der Seele und solcher Beredsamkeit der Sinne, daß man ihn nicht länger übersehen kann.“³⁰⁶⁴⁹ Hatte Hofmannsthal schon die Lebendigkeit in Swinburnes Werk bekannt, so wird es nun deutlicher, dass er damit im Grunde auf die Konzeption anspielt, wenn er das 1865 erschienene lyrische Drama *Atalanta in Kalydon* erwähnt: „Es war eine tadellose antike Amphore, gefüllt mit der flüssigen Glut eines höchst lebendigen, fast bacchantischen Naturempfindens. [...] das Leben band die Medusenmaske vor, mit den rätselhaften und ängstigenden Augen; wie in der Adonistrauer, im Kybelekult flossen die Schauer des reifsten Lebens und des Todes zusammen; und Dionysos fuhr, ein lachender und tödlicher Gott, durch die unheimlich lebendige Welt.“³⁰⁶⁵⁰ Hofmannsthal sieht in Swinburnes Werken eine tiefe Erotik, die „im Bilde der Liebesräthsel die ganzen Räthsel des Lebens anzufassen scheint“.³⁰⁶⁵¹

Auch in *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892) zeigt sich schon zu Beginn der Schrift ein versteckter Bezug zum Motiv. Hofmannsthal stellt die Figuren Ibsens denen von Goethe oder Shakespeare gegenüber, die sich im wirklichen Leben befindlich zeigen, tätige Figuren sind: „es gibt ja dort nichts als Menschen, plastische, lebendige Menschen, die sich handelnd und leidend ausleben, und in diesem Ausleben liegt Alles“.³⁰⁶⁵² Wenn Hofmannsthal weiter ausführt, dass es bei Ibsen mehr um „Ausblicke, Reflexionen, Stimmungen“³⁰⁶⁵³ geht, dann spricht er seinen Figuren die Konzeption damit gleichsam ab. Dagegen stehen die Nebenfiguren bei Ibsen, die nicht nur „Hintergrundfiguren“³⁰⁶⁵⁴ sind und die konträr zur Hauptfigur gestellt werden, sondern die mitunter auch einzelne Wesenszüge des Protagonisten tragen, die aber durchaus die „Seelenseite des ganzen Menschen darstellen“.³⁰⁶⁵⁵

Mitunter sind es aber auch die Bedingungen und das Umfeld, dass die Figuren in den Werken Ibsens dazu führt zu glauben, dass sie ihr „ganzes Leben versäumt“³⁰⁶⁵⁶ haben. So bezieht sich Hofmannsthal auf eine Szene in *Peer Gynt*: „wo den alten Mann sein ganzes ungelebtes Leben, die ungedachten Gedanken, die ungesprochenen Worte, die ungeweihten Thränen, die versäumten Werke vorwurfsvoll und traurig schweben.“³⁰⁶⁵⁷ Im Gegensatz zu den wirklichen Figuren bei Shakespeare, zeigen die Figuren Ibsens ein Nicht-Ertragen der Ganzheit des Seins, was er im Folgenden durch dessen Werk *Baumeister Solneß* (1892) verdeutlicht, hat der Protagonist doch „Angst vor sich selbst, Angst vor dem Glück, Angst vor dem Leben, dem ganzen räthselhaften Leben.“³⁰⁶⁵⁸

Auch in *Walter Pater* (1894) zeigt sich das Motiv durch den Anspruch Hofmannsthals an den Künstler, der für ihn überhaupt nur ein Künstler ist, wenn er sich mit dem Leben verbindet. Eben dies sei Pater in seinem ersten Buch gelungen, nämlich das „Ganze seiner Person zu erfassen“.³⁰⁶⁵⁹ Hofmannsthal bezieht sich hier aber auf das „ästhetisch Vollkommene[...]“,³⁰⁶⁶⁰ welches ebenso auf die Harmonie

30647SW XXXII. S. 71. Z. 21-24.

30648SW XXXII. S. 71. Z. 28-29.

30649SW XXXII. S. 71. Z. 36-39.

30650SW XXXII. S. 72. Z. 23-33.

30651SW XXXII. S. 74. Z. 3-4.

Weiter, heißt es: „Was hier Liebe heißt, ist eine vielnamige Gottheit, und ihr Dienst kann wohl der Inhalt des ganzen Lebens sein.“ In: SW XXXII. S. 74. Z. 5-6.

30652SW XXXII. S. 80. Z. 7-9.

30653SW XXXII. S. 80. Z. 13.

30654SW XXXII. S. 80. Z. 17.

30655SW XXXII. S. 80. Z. 21.

30656SW XXXII. S. 82. Z. 25.

30657SW XXXII. S. 82. Z. 26-30.

30658SW XXXII. S. 87. Z. 37-38.

30659SW XXXII. S. 139. Z. 33-34.

30660SW XXXII. S. 139. Z. 37.

verweist, wenn es heißt: „Jedes solche Vollkommene, das wir auf unserem Wege liegen finden, ist ein verirrttes Bruchstück aus einer harmonischen fremden Welt, wie Meteorolithen, die irgendwie auf die Wege unserer Erde herabgefallen sind. Es handelt sich darum, aus dem verirrtten Bruchstück durch eine große Anspannung der Phantasie für einen Augenblick eine Vision dieser fremden Welt hervorzurufen.“³⁰⁶⁶¹ Auch in dem zweiten Buch *Imaginäre Porträts*, aus den 80er Jahren, zeigt sich, dass der erfundene, ästhetische Mensch „als [ein] Ganzes“³⁰⁶⁶² gezeigt werden soll; darin unterscheidet sich, so Hofmannsthal, dieses zweite Buch von den *Studien über die Renaissance* in denen aus „Kunstwerken ,auf ihre Persönlichkeit als Ganzes“³⁰⁶⁶³ gewiesen wurde.

Anders zeigen diese imaginären Porträts die Lebensproblematik des Menschen auf, deren „Daseinswurzel das individuelle Schöne“³⁰⁶⁶⁴ ist. Eben dies zeige sich auch anhand von *Marius der Epikuräer*, Paters drittem Buch, welches eben jene „Unzulänglichkeit“³⁰⁶⁶⁵ zeigt, wenn man auf die Schönheit die „ganze Lebensführung aufbauen“³⁰⁶⁶⁶ will. Es zeigt sich bereits in dieser frühen Schrift Hofmannsthals, dass er das Schöne ebenso empfindet und dem nachzugehen pflegt, dass es aber die Einseitigkeit ist, die er anprangert. Für Hofmannsthal stellt dieses dritte Buch das „Bewußt-einseitige“³⁰⁶⁶⁷ dar, welches Pater geschildert hat und welches vor allem deutlich wird, wenn er es mit anderen Werken vergleicht: „Misst man es an Eckermann oder einem anderen Nachlaß Goethes, so erweist es sich sehr einseitig, beinahe unmoralisch, obwohl doch auch Goethe eine durchaus und nur ästhetische Natur war.“³⁰⁶⁶⁸ Überdeutlich hat Hofmannsthal bereits in diesem frühen Essay sein Lebens- und Kunstverständnis dargelegt. Es ist die Liebe zum Schönen, bei gleichzeitigem Mahnen um die Gefahr, sich gänzlich an die Schönheit zu verlieren, wenn es heißt: „So erweist sich in der Hauptsache die Unzulänglichkeit des Aesthetizismus (hier= Epicuräismus). in Nebensache sein großer Zauber.“³⁰⁶⁶⁹

In *Gabriele D’Annunzio* (1894) spricht Hofmannsthal D’Annunzio das Verständnis für die Konzeption zu: „Er hat gegenüber dem Leben die Geberde der wenigen: es mit ganzer Seele als ein Ganzes fassen zu wollen und, in den ganzen Mantel gehüllt, nicht einen purpurnen Fetzen in der mageren Hand, die dunklen Wege hinunter zu gehen.“³⁰⁶⁷⁰ Doch die Formulierung Hofmannsthals deutet an, dass es bei D’Annunzio mehr ein Wollen als eine Umsetzung ist. Bedingt ist dies vor allem dadurch, dass sich sein „Lebens- und Weltgefühl [...] nicht am Leben und an der Welt entzündet [hat], sondern an künstlichen Dingen“.³⁰⁶⁷¹ Dabei stellt Hofmannsthal doch auch hier in dieser Schrift die Forderung, sich dem Leben zu stellen: „Aber das Leben ist doch da. Es ist durch sein bloßes oppressives unentrinnbares Dasein unendlich merkwürdiger als alles Künstliche und unendlich kräftiger, und zwingt. Es hat eine fürchterliche betäubende Fülle und eine fürchterliche demoralisierende Oede. Mit diesen zwei Keulen schlägt es abwechselnd auf die Köpfe derer, die ihm dienen. Die aber von Künstlichem zuerst herkommen, dienen ihm eben nicht. Über denen hängt das Leben drohend wie die Sturmwolke, und wie geängstigte Schafe laufen sie hin und her.“³⁰⁶⁷² Dass die Figuren D’Annunzios wiederum gegen diese Konzeption gestellt sind, deutet sich auch durch sein letztes Werk *Triumph des Todes* an. Das Leben erscheint hier in „allerlei Verkleidungen“,³⁰⁶⁷³ doch werden nur die von dem Protagonisten des Werkes wahrgenommen, die lebendig sind.

Hofmannsthal zeigt in der Schrift *Der neue Roman von D’Annunzio* (1895) die Wurzellosigkeit der Protagonisten D’Annunzios auf, sieht er dessen Figuren doch dominiert von der Tatlosigkeit. Dies führt

30661SW XXXII. S. 140. Z. 1-7.

30662SW XXXII. S. 141. Z. 5.

30663SW XXXII. S. 140. Z. 18.

30664SW XXXII. S. 141. Z. 1.

30665SW XXXII. S. 141. Z. 9-10.

30666SW XXXII. S. 141. Z. 10-11.

30667SW XXXII. S. 141. Z. 16.

„Es ist die Geschichte eines jungen Römers der hadrianischen Zeit, der sein Leben auf einen sehr feinen und komplizierten Epikureismus gestellt hat.“ In: SW XXXII. S. 141. Z. 17-19. Das Leben jedoch, so Bezug nehmend zu *Marius der Epikuräer*, sei weitaus „gewaltiger, größer und unsäglich“. In: SW XXXII. S. 141. Z. 19-20.

30668SW XXXII. S. 141. Z. 17-20.

30669SW XXXII. S. 141. Z. 21-23.

30670SW XXXII. S. 143. Z. 12-15.

30671SW XXXII. S. 143. Z. 16-17.

30672SW XXXII. S. 144-145. Z. 39-40//1-6.

30673SW XXXII. S. 145. Z. 9.

Hofmannsthal dazu, die immense Bedeutung der Tat emporzuheben, denn nur wer tätig ist, steht innerhalb der Konzeption: „Es hängt aber das ganze Leben an der geheimnisvollen Verknüpfung von Denken und Tun. Nur wer etwas will, erkennt das Leben. Von den Willenlosen und Unthätigen kann es gar nicht erkannt werden, so wenig als eine Frau von einer Frau.“³⁰⁶⁷⁴ Den zweiten Teil der Schrift beginnt Hofmannsthal mit einer Andeutung auf die Konzeption („Das neue Buch zerfällt in zwei ungleiche Theile“).³⁰⁶⁷⁵ Anders als in den früheren Werken D´Annunzios, zeige sich zumindest in dem neuesten Werk die Intention des passiven Protagonisten, sich mit dem Leben zu verbinden, zeigt er doch die Sehnsucht nach der Tat und damit nach der Ganzheit des Seins, wobei diese sich auch hier aus der Natur speist.³⁰⁶⁷⁶ Anders als in den früheren Werken D´Annunzios, sehe Hofmannsthal hier einen Protagonisten, der anfängt die losen „Atome“³⁰⁶⁷⁷ zu binden, wodurch ein Zug ins wirkliche Leben unternommen wird.

In *Die Rede Gabriele D´Annunzios* (1897) zeigt sich das Motiv durch Hofmannsthals Versuch, die Rede D´Annunzios zu fassen, „da sie ein Ganzes ist, ein rhetorisches Kunstwerk, zwischen dessen einzelnen Theilen nothwendige und unnachahmliche Beziehung herrscht“.³⁰⁶⁷⁸ Wer tätig ist, der ist mit dem Leben verbunden, und ein solcher Mensch steht für die Konzeption. Dies zeigt sich auch in der Rede D´Annunzios über den tätigen Bauern, der ihn, den Dichter, als eine „gute Macht über sein ganzes Dasein“³⁰⁶⁷⁹ ansehen würde. Der Zug zu den Büchern auf dem Tisch, in denen er schon die Tat abgebildet gesehen hat, führt D´Annunzio dazu, auf den Dichter zu verweisen; so glaubt er, dass die Zeit kommen werde, in der sich dem Dichter „das Leben als Ganzes offenbart“.³⁰⁶⁸⁰ Auch zeigt sich deutlich die Anbindung der Konzeption an die Tat und den Dichter.³⁰⁶⁸¹

Auch in *Gedichte von Stefan George* (1896) zeigt sich, dass Hofmannsthal sich auf die Konzeption bezieht.³⁰⁶⁸² Hofmannsthal erkennt sie mitunter durch die Lebendigkeit in Georges Gedichtband „>>Hirten- und Preisgedichte<<“,³⁰⁶⁸³ in dem die „ahnungsvolle Fülle und Leere [...] in schönen Beispielen ländlichen, einsamen Lebens gemalt“³⁰⁶⁸⁴ wird. Hofmannsthal sieht in den Gedichten ein „solches lose[s] Ganzes“,³⁰⁶⁸⁵ welches an die „Welt der griechischen Weisheitslehrer und Freunde der Schönheit“³⁰⁶⁸⁶ erinnert. Das „Ganze“³⁰⁶⁸⁷ wird auch von dem Anspruch getragen, dass der Mensch sich treu bleiben soll. Der Mensch der Moderne, so auch Hofmannsthal, mag sich dabei in den Gedichten wiederfinden, „aber in einem neuen, freieren Verhältnis gegen die ganze Natur fortgesetzt“,³⁰⁶⁸⁸ wodurch sich auch hier die Anbindung der Konzeption an die Natur zeigt.

Auch in den weiteren frühen theoretischen Schriften findet sich das Motiv, so in der sehr frühen Schrift *Bilder (van Eyck: Morituri –Resurrecturi)* (1891), hier anhand von zwei Bildern von van Eyck. Das erste Gemälde ist ein „Bild des Lebens, reich und bewegt“,³⁰⁶⁸⁹ und gerade deshalb kann in ihm nicht nur die Schönheit zum Ausdruck kommen. Stattdessen gibt es ein Nebeneinander von Schönem, vor allem durch das Farb-Motiv eingebunden, und dem Negativen, den armen Kindern, die aber trotz ihrer Armut Teil der

30674SW XXXII. S. 164. Z. 9-12.

30675SW XXXII. S. 164. Z. 27.

30676„So dürstet, wie der Held, die ganze Landschaft nach dem Thun.“ In: SW XXXII. S. 166. Z. 37-38.

In diesem Sinn beschreibt Hofmannsthal auch die Wirkung dieses Buches auf ihn, welches er in Venedig unter den Arkaden gelesen hatte (SW XXXII. S. 168. Z. 11).

30677SW XXXII. S. 168. Z. 8.

30678SW XXXII. S. 200. Z. 2-4.

30679SW XXXII. S. 200. Z. 36.

30680SW XXXII. S. 201. Z. 14.

30681„Es ist kein Heil und keine Schönheit ausserhalb des Ringens, in welchem ein Mensch, gebadet in Freiheit, alle Kräfte seines ganzen Wesens hergibt und bis zum letzten Atemzuge das tut, was die unfehlbare Stimme in seinem Blute, der Genius seines Stammes ihn thun heisst.“ In: SW XXXII. S. 204. Z. 1-6.

30682SW XXXII. S. 170. Z. 16.

Des weiteren, siehe: SW XXXII. S. 172. Z. 2.

30683SW XXXII. S. 170. Z. 23.

30684SW XXXII. S. 170. Z. 37-38.

30685SW XXXII. S. 172. Z. 10.

30686SW XXXII. S. 172. Z. 11-12.

30687SW XXXII. S. 172. Z. 28.

30688SW XXXII. S. 174. Z. 1-2.

30689SW XXXII. S. 28. Z. 4-5.

Szene sind.³⁰⁶⁹⁰ Obwohl das Bild Lebendigkeit ausstrahlt, bricht Hofmannsthal diese gleichsam durch die Bildunterschrift „Morituri“,³⁰⁶⁹¹ die Todgweihten auf; denn so schön auch das Leben sein kann, am Ende steht der Tod. Dies verdeutlicht Hofmannsthal noch stärker dadurch, dass er den Betrachter nach Jahren neuerlich in diese Kapelle eintreten lässt und ihn dort ein Bild sehen lässt, das auf das Vorangegangene referiert, vor allem durch die Farb-Gewalt, die Stadt und den Palast. Die lebendigen Kinder sind den im Zerfall befindlichen, künstlichen Abbildungen von Kindern gewichen, und die einstmals bezaubernde Stadt wie auch der Palast sind ebenfalls dem Zerfall ausgeliefert gewesen. Wie Hofmannsthal bei dem ersten Bild, im Zuge der Lebendigkeit auf den Tod verweist, so trägt dieses Bild den Titel „Resurrecturi“³⁰⁶⁹² (die, die wieder auferstehen werden).

Auch in *Die Mozart-Zentenarfeier in Salzburg* (1891) zeigt sich das Motiv, und zwar in Verbindung mit den Feierlichkeiten in der Stadt Salzburg, beschreibt Hofmannsthal hier doch die Facetten dieser Stadt.³⁰⁶⁹³ Zwar betont Hofmannsthal die Bedeutung Mozarts, doch stellt er gleichsam die Lebendigkeit über alles, weshalb der Mensch sich nicht ausschließlich an die Vergangenheit richten darf, diese aber als einen Teil der Lebenswelt erkennen muss: „Ein Zurück zu Mozart ist ebenso unmöglich wie zu den Griechen; uns fördert heute nur Lebendiges, werdend wie wir, ringend, stammelnd, wechselnd wie wir. Gewordenes können wir nicht verstehen nur den Willen, auch einmal etwas Vollendetes zu werden, kann es uns verleihen.“³⁰⁶⁹⁴

Dass sich Kunst und die Konzeption nicht ausschließen, zeigt sich in der Schrift *Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche* (1892). So ist für Hofmannsthal die Schauspielerin nicht mit einer Rolle verknüpft, denn sie „spielt ganz einfach alles: das ganze, lebendige Leben“,³⁰⁶⁹⁵ wodurch sich gleichsam auch in dieser Schrift zeigt, dass die Konzeption mit der Lebendigkeit verbunden ist. So ist es der Ausdruck der Konzeption in ihrer Kunst, die sie über die beiden anderen großen Schauspielerinnen Sarah Bernhardt und Charlotte Wolter erhebt. Besonders kritisch zeigt sich Hofmannsthal gegenüber Sarah Bernhardt, denn obwohl er sie als eine Virtuosa beschreibt, hat sie doch keinerlei Stil, nur „Temperament“³⁰⁶⁹⁶ und vermag nur, die eigene Persönlichkeit auf die Bühne zu bringen.³⁰⁶⁹⁷ So sagt er über sie, dass sie immer „das ganze Weib“³⁰⁶⁹⁸ spiele, und dass sie zwar eine „reiche Skala seltener Offenbarungen“³⁰⁶⁹⁹ zeige, dass ihre Schauspielkunst sich aber lediglich auf „eine[r] Skala“³⁰⁷⁰⁰ abspielt. Gegen die Bernhardt wird von Hofmannsthal schließlich Eleonora Duse, die mitunter sogar die Mängel des Dichters ebnet, gestellt: „Die Duse spielt nicht sich, sie spielt die Gestalt des Dichters. Und wo der Dichter erlahmt und sie im Stiche lässt, spielt sie seine Puppe als ein lebendiges Wesen, in dem Geiste, den er nicht gehabt hat, mit der Deutlichkeit des Ausdrucks, die er nicht gefunden hat, mit einheitlicher schlaffender Gewalt und der Gabe der intuitiven Psychologie.“³⁰⁷⁰¹ Auch in der zweiten Schrift *Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche* (1892) deutet sich an, dass die Schauspielerin durch ihre Kunst die Konzeption aufzeigt, sagt er doch über sie: „Aber sie steht über dem Naturalismus, wie Balzac, Shakespeare und Stendhal über den Goncourts und Daudet und Dickens stehen.“³⁰⁷⁰²

Die Konzeption deutet sich in *Südfranzösische Eindrücke* (1892) durch das erwähnte chinesische Bilderbuch an, wenn es heißt: „Auf jeder Seite waren alle möglichen Dinge gemalt, durcheinander und mit

30690„[...] spielten blühende Bettelkinder in farbenglänzenden Lumpen [...]; und andere Kinder, so schön wie sie, aber ganz nackt und aus blinkendem Erz, waren am Gitterthor eines hohen Palastes, von Schnörken und Ranken umgeben, spielend mit goldenen Früchten.“ In: SW XXXII. S. 28. Z. 12-16.

30691SW XXXII. S. 28. Z. 23.

30692SW XXXII. S. 29. Z. 3.

30693„Die polirte Anmut eines lichten Platzes, wo bläulicher Weihrauchdampf aus offenen Kirchenthoren über eine Gruppe galant lächelnder Tritonen hinschwebt, verschlingt ein dunkles Gewölbe, das feuchtkalt und glitschig emporführt zu Fallgittern und eisenbeschlagenen Zinnen, zu moderigen Verließen und der ganzen düsteren Deutschheit von Akens Bildern voll Kobolden [...]. Und wieder in schwindelnder Metamorphose aus dem Mittelalter hinab, Wendeltreppen, Felssteige nieder zum rauschenden Fluß, wo sich rothe schmale Häuschen an die Felswand schmiegen, mit efeumrankten Loggien“. In: SW XXXII. S. 31. Z. 13-22.

30694SW XXXII. S. 32. Z. 20-24.

30695SW XXXII. S. 53. Z. 7-8.

30696SW XXXII. S. 53. Z. 31.

30697„Sie spielt sich selbst“. In: SW XXXII. S. 53. Z. 28-29.

30698SW XXXII. S. 53. Z. 31-32.

30699SW XXXII. S. 53. Z. 34-35.

30700SW XXXII. S. 53. Z. 35.

30701SW XXXII. S. 54. Z. 22-27.

30702SW XXXII. S. 59. Z. 20-22.

der unabsichtlichen Anmuth, die das Leben hat. Denn die Bilder des Lebens folgen ohne inneren Zusammenhang aufeinander und ermangeln gänzlich der effectvollen Composition.“³⁰⁷⁰³

Auch in *Das Tagebuch eines jungen Mädchens* (1893) kann die Konzeption nicht ignoriert werden. Hofmannsthal spricht hier von dem Leben eines jungen Mädchens, das durch einen frühen Tod allzu schnell zu Ende gegangen war. In ihrem Tagebuch hebt er nicht nur die naive Note hervor, er betont auch, dass nichts ungesagt bleibt, und auch die „traurige[n] Dinge“³⁰⁷⁰⁴ erscheinen Hofmannsthal nur sinnig, sind sie doch Teil der „schönste[n] Lebendigkeit“.³⁰⁷⁰⁵

Ebenso zeigt sich das Motiv in der Schrift *Moderner Musenalmanach* (1893), wenn Hofmannsthal einen Auszug der verschiedenen Facetten der modernen Kunst anspricht. Neben kritischer Worte, die sich vor allem gegen den Übersetzer Otto Erich Hartleben richten, deutet er durch den Dichter Karl Henckell die Konzeption durch dessen Poesie an, die „an eine gewisse Periode bei Schiller, an die >>Kindesmörderin<< und den >>Triumph der Liebe<<“³⁰⁷⁰⁶ erinnert.

Auch in *Eduard von Bauernfelds dramatischer Nachlass* (1893) deutet sich die Konzeption an, durch den von Hofmannsthal geschaffenen Kontrast zwischen der Porzellanhand und der modernen Hand der nervösen Frau der Gegenwart, während er die Konzeption zugehörig zur früheren Zeit einstuft, einer Zeit, in der die Porzellanhand entstanden ist als Abbild der lebenden Frauen.³⁰⁷⁰⁷

Des weiteren geht Hofmannsthal auf die Konzeption ein wenn er sich in *Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts* (1893) auf das von Georg Hirth herausgegebene „>>Culturgeschichtliches Bilderbuch<<“³⁰⁷⁰⁸ bezieht, von dem er sagt, dass dieser es versteht „aus dieser unendlichen Vielheit von Einzelercheinungen ein lebendiges Ganzes zu machen, eine Entwicklungsgeschichte des malerischen Geistes“,³⁰⁷⁰⁹ in *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert* (1893) durch Richard Muthers Sprache, die mitunter die „Weite des Horizonts, die sich in diesem Buch aufthut“³⁰⁷¹⁰ erkennen lässt oder durch das Buch selbst, durch das bisher missachteten Malern Gerechtigkeit widerfährt. Während sich die Malerei in der ersten Hälfte des Jahrhunderts „mehr und mehr dem lebendigen Leben entfremdet“³⁰⁷¹¹ hat, zeigt sich nun eine Hinwendung zu dem wirklichen Leben in „Lust und Schmerz“.³⁰⁷¹² Während das Motiv in *Die Malerei in Wien* (1893) nur kurz anklingt durch die wiedergegebene Vielfalt,³⁰⁷¹³ zeigt sich das Motiv ebenso in *Franz Stuck* (1893) in Anbindung an dessen Affinität für die Dämmerung („Diese Antithese vom feuchten satten Dunkel und blendendem oder weichem Weiß erscheint dann in interessanten Variationen“),³⁰⁷¹⁴ in *Internationale Kunstausstellung 1894* (1894) durch Hofmannsthals kritische Worte gegenüber der österreichischen Kunst, die es vermissen lässt, die künstlerische Atmosphäre Wiens in ihrer Kunstwerke einfließen zu lassen³⁰⁷¹⁵ oder deutlicher in *Über moderne englische Malerei* (1894) wenn Hofmannsthal zeigt, dass die Kunst auch Vermittler dieser Konzeption sein kann. In dieser theoretischen Schrift leitet Hofmannsthal, ausgehend von den Werken Edward Burne-Jones, zu der Gruppe der Präraffaeliten über, zu denen auch der erwähnte Maler zugehörig ist. Was Hofmannsthal an den Malern dieser Gruppe sieht, ist eine Rückbesinnung auf Dante und die Renaissance, wobei Hofmannsthal dieses „Versenken“³⁰⁷¹⁶ als äußerst positiv einstuft: „Das Ganze hat etwas Künstliches, zumindest Gehegtes, nicht ganz Wildgewachsenes. In der Tat ist die Malerschule, die England seit vierzig Jahren beherrscht und deren

30703SW XXXII. S. 62. Z. 2-6.

30704SW XXXII. S. 75. Z. 12.

30705SW XXXII. S. 75. Z. 14.

30706SW XXXII. S. 91. Z. 23-24.

30707SW XXXII. S. 109. Z. 8-10.

30708SW XXXII. S. 94. Z. 10.

30709SW XXXII. S. 94. Z. 19-21.

30710SW XXXII. S. 95. Z. 28-29.

30711SW XXXII. S. 98. Z. 4.

30712SW XXXII. S. 98. Z. 9.

30713„Da war Leben, da grüßte Kunst die Kunst und Ruhm den Ruhm; da waren, ergreifender als alles, die, an denen >>Anmaßung uns wohlgefällt<<, die, so ihre Hände mit bebenden feinen Fingern nach dem Besitz der Welt ausstrecken, die Jungen, deren Namen morgen leuchten und glühen werden.“ In: SW XXXII. S. 112. Z. 22-26.

30714SW XXXII. S. 117. Z. 17-19.

30715So erwähnt er mitunter den *Mariazeller Lichterumgang* des Goltz der „weder die starke noch die einheitliche Stimmung, die ihm Not thäte“ hat. In: SW XXXII. S. 127. Z. 25-26.

30716SW XXXII. S. 135. Z. 27.

Ausläufer Burne-Jones wir betrachten, eine von großen und fruchtbaren Kritikern durch die verführerischste und geistreichste Interpretation vergangener italienischer Kunst zu einer künstlichen Wiederholung der Renaissance heraufgezogene. An Dante, Botticelli und Lionardo ist diese ganze Kunst heraufgewachsen, wie junge Reben an alten Stecken.“³⁰⁷¹⁷ Hofmannsthals Befürwortung dieser Rückbesinnung liegt darin begründet, dass sich schöpferische Künstler dem Werke Dantes angenommen haben, sah er sie doch zudem mehr als Dichter als als Maler an, die in ihren Werken eine Sprache offenbarten, wofür selbst „die Poesie kein Organ hat“.³⁰⁷¹⁸ So ist es eben nicht die reine Schönheit, die aus eben jenen Bildern der Präraffaeliten spricht: „Alle Erfahrungen und alles Denken der Welt hat hier daran geformt und gefeilt, soweit dergleichen Macht hat, menschliche Form suggestiv und ausdrucksvoll zu machen: die vegetative Naivität von Griechenland, die römische Orgie, die Sehnsucht, und die asketische Ehrsucht und die platonische Liebe des Mittelalters, das Wiedererwachen des Heidentums und die Sünden der Borgia.“³⁰⁷¹⁹

Neben der Kritik an den Malern der Moderne äußert Hofmannsthal in *Künstlerhaus. Ausstellung der Münchener >>Secession<< und der >>Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler<<* (1894) auch die Fähigkeit des Malers Franz Stuck, in dessen Werken Hofmannsthal mitunter die Lebendigkeit ausmachen kann; die Konzeption zeigt sich hier vor allem auch in Verbindung mit dem erwähnten Gemälde *Krieg*, welches „Ton, Einheit, Größe“³⁰⁷²⁰ hat. Weitere Bezüge zum Motiv finden sich in *Philosophie des Metaphorischen* (1894) durch den Bezug zu Alfred Bieses Werk, welches auch zu einem Verweis auf Goethe führt, der auch hier wieder als Träger der Konzeption erscheint,³⁰⁷²¹ in *Theodor von Hörmann* (1895) durch die Büste³⁰⁷²² oder weitaus weitreichender in der Schrift *Poesie und Leben* (1896). Hofmannsthal bezieht hier neuerlich Stellung zur Kunst, und erkennt diese geprägt durch die Gegenwart in der sie entstanden ist, und zwar dahingehend, dass diese die Konzeption eingebüßt hat: „Ich glaube, daß der Begriff des Ganzen in der Kultur überhaupt verlorengegangen ist. Man hat Natur und Nachbildung zu einem unheimlichen Zwitterding zusammengesetzt“.³⁰⁷²³ Hofmannsthal trennt zwar Poesie und Leben voneinander, aufgrund der Schwere des Daseins, aber er betont dennoch auch die Konzeption: „Der Wert einer Dichtung ist auch nicht bestimmt durch einen einzelnen, wenn auch noch so glücklichen Fund in Zeile, Strophe oder größerem Abschnitt. Die Zusammenstellung, das Verhältnis der einzelnen Theile zueinander, die notwendige Folge des einen aus dem andern kennzeichnet erst die hohe Dichtung.“³⁰⁷²⁴ Hofmannsthal betont zudem die Freiheit des Dichters, sich in seinen Worten auszudrücken,³⁰⁷²⁵ wobei er die Wirkung als das „ganze[...] völlige[...] Wesen“³⁰⁷²⁶ der Kunst einstuft.

Auch in *Das Buch von Peter Altenberg* (1896) geht Hofmannsthal dem Motiv nach, attestiert er dem Buch Altenbergs eine allzu große Verliebtheit ins Leben, gegen die Hofmannsthal sagt: „Es gibt eine zurückhaltendere Art, dem Leben zu huldigen, eine größere, herbere Art, ihm zu sagen, daß es grenzenlos wundervoll, unerschöpflich und erhaben ist und wert, mit dem Tod bezahlt zu werden.“³⁰⁷²⁷ Dennoch, trotz dieser Kritik, kehrt Hofmannsthal wieder zu dem Gedanken zurück, dass dieses Werk das „ganze Leben“³⁰⁷²⁸ abbildet, jedoch sieht es das Leben als den ganzen „Lustgarten der Poesie“³⁰⁷²⁹ an.

In *Englischer Stil* (1896) zeigt sich gerade der Mangel an der Konzeption durch das junge Mädchen,

30717SW XXXII. S. 134-135. Z. 36-39//1-5.

30718SW XXXII. S. 136. Z. 2.

30719SW XXXII. S. 136. Z. 32-38.

30720SW XXXII. S. 149. Z. 37-38.

30721„>>Alles, was wir Erfinden, Entdecken im höheren Sinne nennen, ist eine aus dem Innern am Äußern sich entwickelnde Offenbarung, die den Menschen seine Gottähnlichkeit vorahnen läßt. Es ist eine Synthese von Welt und Geist, welche von der ewigen Harmonie des Daseins die seligste Versicherung gibt.<<“ In: SW XXXII. S. 129. Z. 11-15.

30722„[...] irgendwo kam das über ihn, das Wissen, daß es etwas gibt, woran einer sein ganzes Leben setzen kann, und schöpft es doch nicht aus.“ In: SW XXXII. S. 157. Z. 25-26.

30723SW XXXII. S. 184. Z. 36-38.

30724SW XXXII. S. 186. Z. 8-12.

30725„Sie wundern sich, daß Ihnen ein Dichter die Regeln lobt und in Wortfolgen und Maßen das Ganze der Poesie sieht. Es gibt aber schon zu viele Dilettanten, welche die Intentionen loben, und das ganze Wertlose hat Diener an allen schweren Köpfen.“ In: SW XXXII. S. 187. Z. 21-24.

30726SW XXXII. S. 187. Z. 35-36.

30727SW XXXII. S. 190. Z. 8-11.

30728SW XXXII. S. 190. Z. 13.

30729SW XXXII. S. 190. Z. 13.

das zwar Eingang in Poesie und Malerei gefunden hatte, aber nicht in Verbindung mit dem wirklichen Leben steht. Ebenso deutet sich die Konzeption an, wenn Hofmannsthal sich an den Leser wendet. So möge er doch verstehen, wenn er von den Barrisons gesprochen hatte im Zuge des englischen Stils, dass sie eigentlich Amerikanerinnen seien; vielmehr möge der Mensch der Moderne begreifen, dass alles in „fortwährender Bewegung“³⁰⁷³⁰ ist, und dass der, der die Starre suche, immer nur „ins Leere greifen“³⁰⁷³¹ wird.

Auch in der Schrift *Französische Redensarten* (1897) klingt das Motiv an, und zwar durch Hofmannsthals Darlegung was den Zauber einer Sprache ausmacht; so ist es nicht das einzelne Wort, sondern das Zusammenspiel der Worte miteinander.³⁰⁷³² Weitere lose Bezüge zeigen sich in den kurzen Aphorismen zu *Dichter und Leben* (1897) durch den Anspruch den Hofmannsthal an den Dichter hat,³⁰⁷³³ sowie in *Über den Sprachgebrauch bei den Dichtern der Plejade* (1898) durch die Redekunst („[...] fließen vor dem bewundernden Geist der Epigonen zusammen zu einem einheitlichen Ganzen, das in seiner Fülle, seiner Feierlichkeit und seiner Feinheit kaum mehr irdisch erscheint“).³⁰⁷³⁴

Besonders zeigt sich das Motiv auch in der Schrift *Vom dichterischen Dasein* (1907), und auch hier zeigt sich die Konzeption in Anlehnung an Goethe, wenn es heißt: „An das zweite Leben Goethes, an diesen ungeheueren Prozeß, den größten aller Vorgänge unseres ganzen geistigen Lebens, darf ich Sie nur mit einem Worte erinnern“.³⁰⁷³⁵ Hofmannsthal geht aber auch auf das ein, was Dichter wie Novalis oder auch Hölderlin an der Welt gelitten haben, dessen sich die Generation der Moderne durch ihre Werke bewusst wird: „Was sie litten, was sie klagten, weht als ein sanfter Wohlklang auf uns ein. Und nicht vereinzelt zieht der Klang durch eine stumpfe Atmosphäre, sondern er findet sich mit tausend seinesgleichen zu wundervollen Harmonien“.³⁰⁷³⁶ Dass die Konzeption durchaus gespeist ist aus der Natur, zeigt sich ebenso in Verbindung mit Goethe, von dessen Wesen Hofmannsthal sagen kann, dass er der Natur ihre „unerschöpflichen Tiefe Gesteine, Muscheln, Erden, ewige Gesetze, innerste Wahrheiten, Gleichnisse“³⁰⁷³⁷ entnommen hatte: „Nach ihrem Rhythmus ging der Rhythmus seines großen Lebens. Er war ganz in ihr und ganz im Menschlichen.“³⁰⁷³⁸ Letztendlich kommt Hofmannsthal noch einmal auf seine Gegenwart zu sprechen. Der moderne Mensch und damit auch der Dichter, ist in einen Zustand gestoßen worden, durch Wissenschaft und Technisierung, der dem Menschen seinen „Lebensmittelpunkt“³⁰⁷³⁹ geraubt hat. Hofmannsthal stuft damit seine Gegenwart, der Konzeption der Ganzheit des Seins gegenüber, als zerrüttet ein („denn der Zustand, von dem ich Ihnen spreche, ist der, den Sie als Bürger dieser Zeit mit mir teilen“).³⁰⁷⁴⁰ „[...] der Mann der Wissenschaft, dem in einer Welt, in der alle Begriffe sich in unendliche Relativitäten auflösen, sein Hirn zu schwimmen beginnt und der mit gebanntem Blick auf ein armseliges Teilresultat starrt, wie der Seekranke auf die *eine* Schraube an der Wand seiner Koje, die allein vor seinen schwindelnden Augen nicht zu kreisen scheint“.³⁰⁷⁴¹ Unter den Menschen der Moderne kann Hofmannsthal mitunter auch den Reichen ausmachen, wie auch den Arzt, „der unter seinen Händen das leidende Geschöpf zerfallen sieht in seine Teile“.³⁰⁷⁴²

Letztendlich zeigt sich das Motiv auch in der Schrift *Ludwig Gurlitt* (1907) durch den entlassenen Steglitzer Gymnasialprofessor, der ein „lebendiger Mensch, eine Natur“³⁰⁷⁴³ ist, der die

30730SW XXXII. S. 182. Z. 6-7.

30731SW XXXII. S. 182. Z. 6.

30732SW XXXII. S. 210. Z. 22.

30733Vielmehr erscheint es so, als ob der Dichter gerade die Zusammenhänge erblicke, sich der Konzeption bewusst sei: „Über alles setzt er das einzelne Wesen, den einzelnen Vorgang, denn in jedem bewundert er den Zusammenlauf von tausend Fäden, die aus den Tiefen der Unendlichkeit hervorkommen“. In: GW Bd. VIII. S. 235.

30734SW XXXII. S. 287. Z. 10-12.

30735GW Bd. VIII. S. 82.

30736GW Bd. VIII. S. 83.

30737GW Bd. VIII. S. 85.

30738GW Bd. VIII. S. 85.

30739GW Bd. VIII. S. 85.

30740GW Bd. VIII. S. 86.

30741GW Bd. VIII. S. 86.

30742GW Bd. VIII. S. 86.

30743SW XXXIII. S. 163. Z. 5.

Widersprüchlichkeiten der ihn umgebenden Menschen nicht erträgt, weil er aus „ganzem Holz“³⁰⁷⁴⁴ ist, weil er sein Leben vorwärts treibt, wie „ein Künstler, mit ganzer Seele“.³⁰⁷⁴⁵ Doch er, der sich so durch seine Lebendigkeit auszeichnete, geriet mit den Behörden in Widerspruch und wurde entlassen, wodurch Deutschland reicher wurde „um einen ganzen Mann“,³⁰⁷⁴⁶ dessen „ganzes Dasein die Negation der Schablone ist“.³⁰⁷⁴⁷

In der achten Szene des lyrischen Dramas *Gestern* (1891)³⁰⁷⁴⁸ lässt Hofmannsthal Fantasio den Ästhetizismus und die religiöse Überzeugung der büßenden Scharen, die an den Ästhetizisten vorbeiziehen, vergleichen. Dabei ist der Dichter nicht nur von Bedeutung, wenn es darum geht, die Konzeption aufzuzeigen und Andreas Mangel dahingehend zu verdeutlichen, sondern auch dadurch, dass sich hinter diesem Hofmannsthal selbst stehend verstand, plante er doch bei einer Aufführung diesen darzustellen. Was den Ästhetizisten das „große[...] Wissen[...] und [die] große[...] Kunst“³⁰⁷⁴⁹ ist, ist ihnen die „Heiligkeit und Reinheit“,³⁰⁷⁵⁰ das „gleiche Heil, was uns die Lebenseinheit.“³⁰⁷⁵¹ Hofmannsthal zeigt hier, dass der Dichter mit seiner Kunst das zu erreichen sucht, was der Gläubigen durch die Religion, nämlich die Einheit des Lebens. Gleichsam zeigt Hofmannsthal deutlich durch die Figur des Dichters Andreas Mangel auf, kann er ihm doch in der Konzeption nicht folgen.

Die in der neunten Szene scheinbar leichtfertig gesprochenen Verse Andreas („Und nur das Jetzt, das Heut, das Hier hat Recht! / Das gilt für mich .. nicht minder gilt's für sie, / Und seltsam, daran, glaub ich, dacht' ich nie ..“),³⁰⁷⁵² zeigen sich bei der Betrachtung der Varianten dieses Dramas von besonderer Bedeutung. Andrea bekennt in diesen drei Versen, dass er nie wirklich an die Gleichberechtigung in ihrer Beziehung gedacht hatte, dass sein ästhetizistisches Verständnis, das *Gestern* auszublenden, im Grunde nur für ihn gilt. Um dieses aber gleichsam zu retten, ist er bereit – zumindest für einen Moment in Gedanken –, dieses auch Arlette zu gestatten. In den Varianten jedoch fordert Arlette das Recht, welches er sich gestattet hat, selbst ein: „Sie: ich habe dasselbe Recht wie du / mich ganz auszuleben, du siehst an jedem nur eine Seite und doch hat der behag/liche Kardinal auch traurige Saiten; [...] / sobald du wählst und scheidest, bist du auch verantwortlich für das, / was du unterdrückt hast. mit welchem Recht zwingst du die Bäume in verkrü/pelte Form, züchtest der Gans eine Krankheit an; ich brauche dich eben, wie du / mich, für die Stunden geistigen Verlangens, was willst du mehr?“³⁰⁷⁵³ Auch liefern die Notizen weitere Passagen in denen der Maler und Andrea ihre jeweilige Lebenseinstellung thematisieren.³⁰⁷⁵⁴ Arlettes Worte werden hier vom Maler aufgegriffen, der auch in Andrea einen Menschen sieht, der die Natur beschneidet und damit gegen die Konzeption der Ganzheit des Seins steht. Bedingt zeigt sich Andreas fehlende Annahme der Ganzheit

30744SW XXXIII. S. 163. Z. 16-17.

30745SW XXXIII. S. 163. Z. 19-20.

30746SW XXXIII. S. 164. Z. 8.

30747SW XXXIII. S. 164. Z. 32-33.

30748Am 8. Juli 1891 schreibt Hofmannsthal an Beer-Hofmann: „Überhaupt, kommt mir das Leben vor wie ein Erdapfel: wissen wir denn, wie viel wir in uns zerstören an Stimmung, Farbe, Sensation, nur weil es und >>ungemütlich<<, >>unheimlich<< >>ungewohnt<< ist. Der rechte Übermensch dürfte vor gar nichts Angst haben, nicht einmal vor dem Lächerlichen, nicht einmal vor sich selbst; und auch vor gar nichts Achtung, nicht einmal vor der Langeweile, nicht einmal vor sich selbst.“ In: SW III. S. 310. Z. 11-16.

Zudem schreibt Hofmannsthal am 10. Oktober 1906 in sein Tagebuch: „Sonderbarer endlos wiederholter Vorwurf meinen ersten Producten gegenüber, daß sie aus einer egoistischen aesthetischen Einsamkeit, einer unmenschlichen der Sympathie baren Natur hervorgehen. In *Gestern* u. *Thòr u Tod* handelt es sich eben gerade um das Finden eines höheren Verhältnisses zu den Menschen. Man muß diese Gedichte so oberflächlich als möglich auffassen, um das nicht herauszufühlen.“ In: SW III. S. 323. Z. 16-21.

30749SW III. S. 29. Z. 20.

30750SW III. S. 29. Z. 21.

30751SW III. S. 29. Z. 22.

30752SW III. S. 31. Z. 6-8.

30753SW III. S. 300. Z. 15-21.

In den Varianten zeigt sich zum einen ein Bezug zu Lorenzo („Lorenzo ist genauso ein ganzer Mensch wie du“, SW III. S. 300. Z. 22), aber auch die Beeinflussung durch Bahr: „eine Frau, die alle Thaten, das ganze Leben des Mannes heroisch sieht, stilisiert Bahr's Brautnacht mit Lotte“. In: SW III. S. 300. Z. 24-25.

30754In den Notizen fließen die beiden Freunde, der Dichter Fantasio und der Maler Fortunio nicht zusammen, aber Hofmannsthal verwechselt hier wohl die beiden Freunde, ist hier doch Fantasio der Maler.

des Seins auch hier durch seinen Ästhetizismus,³⁰⁷⁵⁵ während der Maler für die Ganzheit des Seins steht: „Ich bin nicht so und neide dir es nicht Ich denke im Circus an trauriges, im Berg/auf an das Bergab, im vollen glühend reichen August an den Tod“. ³⁰⁷⁵⁶ In der Notiz 1H¹ zeigt sich ebenso die Kritik Fantasio an der Beschränkung des Lebens, die Andrea mit seinem Ästhetizismus praktiziert; dabei zeigt sich auch hier deutlich, dass die Konzeption an der Natur erkannt werden kann, die Andrea allerdings beschneidet, wobei Fantasio deutlich macht, weshalb der Ästhetizist die Konzeption nicht ertragen kann:

„O dich und deine Willkür zu verstehen
Muß einer bloß durch deinen Garten <gehen>
Wie da die jungen Bäume, bastumschlungen
Verkrüppelt stehn zum Laubengang gezwungen
Wie unnatürlich Kraft die Kraft erstickt
Damit dein Auge nicht ins Grelle blickt
Und magre Bäume Riesenfrucht gebären
Mit eignem Leben überüppig nähren
Einseitig am gekünstelten Spalier
Für dich die Blüten hegend – das sind wir“ ³⁰⁷⁵⁷

Während Fantasio dagegen neuerlich in Gänze für die Konzeption einsteht, ³⁰⁷⁵⁸ zeigt Andrea sich als ein Kind des Ästhetizismus. ³⁰⁷⁵⁹ Gegen das Ganze des Lebens, setzt Andrea demnach den Ästhetizismus, der aber wiederum nur Andreas Ohnmacht im Leben verdeutlicht, was er auch ahnt („So laß auch mich in meinem Garten walten / Und herrschend brechen, biegen, krümmen, falten“). ³⁰⁷⁶⁰ Während er auch in Fortunio einen Tätigen erkennt, der sich durch die Kunst ans Leben binden kann, ist ihm dies selbst nicht möglich. Fortunio verweist zudem, eben dadurch bedingt, dass er Dichter ist, auf die Sprache: „In unsern Worten ewig unerweckt / Schläft, wie im Holz der Geigen Melodie, / Die ewige, die große Harmonie.“ ³⁰⁷⁶¹ Andrea negiert die Konzeption dabei nicht nur („Dem Theile ist das Ganze unterthan / Weil ja das Sein des Ganzen nur ein Wahn“), ³⁰⁷⁶² die Lösung von der Ganzheit des Seins zeigt sich bei ihm gespeist durch den Ästhetizismus, der zu Grausamkeit und Mord führt: „Wir liebens unsre Seele zu zersetzen / Warum nicht einmal, einen zu zerfetzen? / Vielleicht ihn kalt und weise zu erkennen / Und seine Seele klügelnd zu zerschneiden / Vielleicht ihn nur ein Schauspiel zu verbrennen“ ³⁰⁷⁶³

„Er war von dem Geschlecht, das, siebzehnjährig, im Gymnasium, losgerissene Blätter von >>Hedda Gabler<< und >>Anna Karenina<< zwischen den Seiten des Platon und Horaz liegen hatte“, ³⁰⁷⁶⁴ beginnt Hofmannsthal seine Erzählung *Age of Innocence* (1891). Damit vollzieht er sogleich am Anfang eine Hinwendung zu der Verneinung der Ganzheit des Seins, denn der kindliche Ästhetizist nimmt nicht Bezug zu einem Buch, sondern greift „losgerissene Blätter“ ³⁰⁷⁶⁵ auf, löst damit Teile aus einem Ganzen heraus.

30755So sagt er zu dem Maler in Bezug auf die Natur: „Du selbst gibst ja alles, du brauchst sie gar nicht / oder ganz.“ In: SW III. S. 301. Z. 14-15.

30756SW III. S. 301. Z. 19-20.

30757SW III. S. 301. Z. 32-41.

30758 „Ich denke gern wenn die Vaganten gaukeln
In bunten Lappen sich auf Seilen schaukeln
An ihre Kinder, die zuhause frieren;
Ich denke im Gewinnen ans Verlieren
Im Aufwärts an das Abwärts, bei dem Glanze
Des lauten Lebens an den leisen Tod
Ich denke gerne an das runde Ganze
Das halb den Menschenblicken stets entflieht
Die goldig schönre Hälfte uns entzieht.“ In: SW III. S. 302. Z. 26-34.

30759SW III. S. 302. Z. 36-45.

30760SW III. S. 303. Z. 5-6.

30761SW III. S. 304. Z. 1-3.

30762SW III. S. 304. Z. 19-20.

30763SW III. S. 304. Z. 11-15.

30764SW XXIX. S. 15. Z. 11-13.

30765SW XXIX. S. 15. Z. 11-12.

Auch in dem frühen Dramenentwurf *Ascanio und Gioconda* (1892) zeigt sich das Motiv, und wie in anderen Werken deutet sich das Motiv auch hier in Verbindung mit der Harmonie und der Natur an. So erkennt Gioconda einen Mangel an Leben in sich, während Ascanio ihre Güte zuvor hervorgehoben hatte:

„Gut? Ich bin nicht gut.
Was in sich selbst den Sinn des Lebens trägt
Und selbstverständlich-stille Harmonie:
Der stumme Teich, der Bäume leises Keimen,
Der Wind, der nächtig weht und webt und weht:
Die sind wohl gut.
Mir aber graut vor mir.“³⁰⁷⁶⁶

Fatalerweise zeigt sich dies Harmonische auch in der Beschreibung Ascanios an den Onkel Giocondas. So zeugt Ascanios Rede auch von seiner falschen Sicht auf sein Leben, denn er sieht ausgerechnet in Gioconda die Vereinigung, allerdings seiner ästhetizistischen Bedürfnisse, während er bei seinen Liebschaften nur Facetten fand.

„In allen andern fand ich, sehr Ihr: >>Dinge<<.
Bei der der Liebe tiefes, durst'ges Wissen
Mit schwülem, schwerem Duft des ganzen Wesens;
[...]
Kurz: hübsche Gaben, Züge, >>Dinge<< sagt' ich.
In diesem Mädchen ist Vereinigung
Von alle dem und eine ganze Seele.
Nicht die, nicht jene Saite, nein, ein Spiel,
Ein ganzes gutes reiches Saitenspiel!“³⁰⁷⁶⁷

Gioconda aber steht nicht für die Ganzheit des Seins, wie sie zuvor bekannt hatte. Auch an Ascanio selbst zeigt sich das Ahnen dessen in der Rede an Ippolito, sein Verhältnis zu Gioconda betreffend. So zeigt er sich unsicher, ob Gioconda überhaupt zur Liebe fähig ist, betont aber deren „müde Art“³⁰⁷⁶⁸ die ihn an ihr angezogen hatte, also ihre Enttäuschung in Bezug auf das Leben und eben nicht ihre Lebendigkeit oder ihre Verbindung mit dem Leben. Wenn Gioconda ihm schließlich ihre Liebe bekennt, stellt sie sich nicht nur unter Ascanios Willen, sondern will jede Facette ganz nach seinem Willen bedienen.³⁰⁷⁶⁹ Von dem Verständnis der Ganzheit des Seins kann bei Gioconda nicht ausgegangen werden, bekennt sie sich doch gleichsam dazu, dass sie bisher nie davon ausgegangen war, dass zwei Menschen wirklich durch die Liebe verbunden werden können.

Aber auch Francesca wähnt, diese Ganzheit in dem Lieben Ippolitos zu sehen, gegen den ihr ihre eigenen Verehrer hohl vorkommen („Mit stummer Sprache, die nicht lügen kann: / Mit Huldigung des ganzen gebannten Seins“),³⁰⁷⁷⁰ wodurch sich auch hier zeigt, dass der vermeintliche Zug zum Leben über die Betrachtung eines Menschen erfolgt, der müde zum Leben gestellt ist. Francesca selbst sieht in ihrem leeren, ästhetizistisch orientierten und von Verehrern umgebenen Leben keine Erfüllung für sich. Ihrem Zustand, dass die Verehrer ihr nicht mehr sind als ein „Spielzeug“,³⁰⁷⁷¹ will sie entkommen, denn: „Das ist doch nicht das ganze Leben, Mutter?“³⁰⁷⁷² Der Hinterfragung Francescas, dass das Leben wie sie es führt, nur schal ist, steht allerdings die Hilflosigkeit der Mutter gegenüber, ihr weder Werte noch die Ganzheit des Lebens vermitteln zu können.

In *Die Bacchen nach Euripides* (1892) zeigt sich in der Notiz *Bacchos* die Gegenwehr des „Bachhoskult“³⁰⁷⁷³ gegen die Ganzheit des Seins, wenn es heißt: „die verbotenen Tiefen der Leidenschaft, das masslose

30766SW XVIII. S. 78. Z. 5-11.

30767SW XVIII. S. 86. Z. 18-32.

30768SW XVIII. S. 99. Z. 1.

30769SW XVIII. S. 109. Z. 18-22.

30770SW XVIII. S. 89. Z. 14-15.

30771SW XVIII. S. 91. Z. 38.

30772SW XVIII. S. 92. Z. 5.

30773SW XVIII. S. 47. Z. 22.

Wühlen im Schmerz“.³⁰⁷⁷⁴ An Agaue zeigt sich dagegen die vermeintliche Annahme der Ganzheit des Seins, mit der sie den Sohn überzeugen will.³⁰⁷⁷⁵

Die Essenz, auf die Hofmannsthal bereits mit seinem ersten Prosagedicht *Die Rose und der Schreibtisch* (1892) hinaus will, ist die Ganzheit des Seins. Trotz der schönen Räumlichkeiten, in denen der Protagonist lebt, zeigt sich auch bei ihm eine Sehnsucht nach der Konzeption, auch hier gebunden an die Natur, nämlich durch die natürliche Rose. Dadurch deutet Hofmannsthal gleichsam an, dass auch dieser ästhetizistisch veranlagte Protagonist ahnt, dass der Ästhetizismus ihn nicht vollends zu erfüllen vermag, hätte er doch sonst keine Notwendigkeit darin gesehen, die natürliche Rose aufzuheben und mitzunehmen in seine künstlich-schönen Räumlichkeiten. Dabei zeigt Hofmannsthal den Zauber der Natur, durch den der Protagonist ergriffen wird, sowohl durch die Farbkraft („rothe Rose“),³⁰⁷⁷⁶ als auch ihre Jugend und ihre Schönheit, und spricht damit Bereiche an, die der ästhetizistische Mensch gemeinhin nur im Künstlichen zu finden glaubt. Erst aber durch die traumhafte Sequenz, in der die Wärme des Raumes die Rose ihren Duft entfalten lässt, zeigt sich die volle Bezauberung der Ganzheit des Seins, für die die Rose steht, eine Verbindung von Schönheit aber auch Vergänglichkeit, unter der alles Natürliche steht. Dabei wird die Ganzheit des Seins jedoch mehr geahnt bzw. im Traum ersehnt, als dass sie begriffen wird. Das wird dadurch deutlich, dass der Ästhetizist die Schönheit der Rose mit Samt vergleicht und sie zudem in eine „ganz kleine japanische Vase“³⁰⁷⁷⁷ ohne Wasser stellt, also nichts von ihren wirklichen Bedürfnissen weiß.

„Ich habe so wenig vom Leben ergriffen“,³⁰⁷⁷⁸ erkennt der Ästhetizist in Hofmannsthals 5. Prosagedicht *Gerechtigkeit* (1893), nachdem er auf den Engel getroffen ist, der ihn seine Lebensunfähigkeit ahnen lässt. Hofmannsthal zeigt in diesem Prosagedicht auf, dass diese Unfähigkeit des Ästhetizisten, das Leben als Ganzes zu sehen und es nicht allein über die ästhetizistische Schönheit zu leben, im schlimmsten Fall in einen frühzeitigen Tod führt. Was Hofmannsthal auch an diesem Ästhetizisten zeigt, ist keine vollkommene Erkenntnis, keine einheitliche Umkehr, aber immerhin ein Ahnen, dass die momentane Gefahr von der Hand des Engels zu sterben bannt, indem er dem Engel sagt: „aber manchmal durchweht mich eine starke Liebe und da ist mir nichts fremd. Und sicherlich bin ich dann gerecht: denn mir ist dann, als könnte ich alles begreifen, wie die Erde rauschende Bäume herauftreibt und wie die Sterne im Raum hängen und kreisen, von allem das tiefste Wesen, und alle Regungen der Menschen“.³⁰⁷⁷⁹

Erst mit dem 18. Prosagedicht (1893) kommt Hofmannsthal wieder auf die Konzeption zu sprechen, wenn es heißt: „Idee davon: einer ertrinkt wo anders blinkt lebendiges Licht“.³⁰⁷⁸⁰ Deutlicher, im Sinne der Konzeption, wird Hofmannsthal mit dem 19. Prosagedicht *Die Stunden* (1893) und den zwei zugehörigen Notizen (N 1, N 2). Bereits in der Notiz N 1 zeigt sich sowohl der soziale Faktor, den Hofmannsthal hier in Bezug auf das Leben betont („Stunden des tiefen Mitfühlers“),³⁰⁷⁸¹ als auch das Gemeinschaftsgefühl („es giebt Stunden wo man unsäglich zusammenwächst“)³⁰⁷⁸² und der Verweis auf Gerechtigkeit. Deutlicher wird der Bezug zur Ganzheit, zur fehlenden Einheit in der Notiz N 2, wenn Hofmannsthal notiert: „der tragische Grundmythos: die in Individuen zerstückelte Welt sehnt sich nach Einheit, Dionysos Zagreus will wiedererbornen werden.“³⁰⁷⁸³ Was Hofmannsthal verdeutlichen will, zeigt sich aber erst in der längeren Notiz *Die Stunden*, stellt Hofmannsthal hier doch, im Sinne des ganzen Lebens, die Fülle des Lebens dar; das Leben, das aus Freude aber auch Schmerz besteht und von Menschen akzeptiert und überstanden werden muss. Hofmannsthal führt dies anhand von verschiedenen Stunden auf: „Manche hängen, wie gekreuzigte Sklaven an den Stamm einer Pappel gebunden und ihre Leiber leuchten durch den Dunst des Abends.“³⁰⁷⁸⁴

30774SW XVIII. S. 47. Z. 24.

30775„[...] ohne eine Erweckung der Agaue aus ihrem Traum: Sie ordnet um die Bahre des Pentheus prachtvoll den Zug (Kinder, Frauen, greise als Symbole des Lebens) und meint: so werde sie in die Burg hineinziehen und durch das prachtvolle Geschick und dessen hohe Symbolik den Sohn überzeugen.“ In: SW XVIII. S. 50. Z. 29-33.

30776SW XXIX. S. 227. Z. 5.

30777SW XXIX. S. 227. Z. 8.

30778SW XXIX. S. 230. Z. 9-10.

30779SW XXIX. S. 230. Z. 10-16.

30780SW XXIX. S. 230. Z. 10-16.

30781SW XXIX. S. 234. Z. 9.

30782SW XXIX. S. 234. Z. 16.

30783SW XXIX. S. 235. Z. 1-2.

30784SW XXIX. S. 235. Z. 7-8.

Hofmannsthal spricht im Zusammenhang mit diesen qualvollen Stunden zudem von der Akzeptanz des Menschen („und müssen sie anrühren, die grauenhaften“).³⁰⁷⁸⁵ Neben diesen qualvollen Stunden gibt es jedoch auch freudige Stunden, die Hofmannsthal mit Schönheit,³⁰⁷⁸⁶ Traum und Musik verbindet, und wiederum Stunden, die den Tod einfordern: „Welche liegen am Weg und winden < sich > und sterben und schreien herzerreißend Hilf mir, hilf mir.“³⁰⁷⁸⁷ Hofmannsthal beschreibt damit den unterschiedlichen Gehalt der Stunden innerhalb eines Menschenlebens, das gleichzeitig sich eingestehen, dass das Leben nicht festgehalten werden kann und der Mensch sich diesem Lebenslauf nicht entziehen kann. Mit dem 21. Prosagedicht (1894) knüpft Hofmannsthal an die Ganzheit durch die Beschreibung der Karlskirche an und in dem 22. Prosagedicht *König Cophetua* (1895) durch die Beschreibung der Stadt Arles.³⁰⁷⁸⁸ Deutlicher lässt sich aber die Konzeption bzw. das Fehlen an dieser, in diesem Prosagedicht durch die Beschreibung des König erahnen, wie er mit der Krone, die er aus seiner Hand gleiten lässt, gleichsam die Schwere seines Amtes hinter sich lässt. Aber mit der Verantwortung als König, die er hinter sich lässt, dem Wunsch, sich allein dem positiven des Lebens zuzuwenden, gibt sich der König gleichsam der Einsamkeit preis („alles das fällt von ihm und lässt ihn ganz einsam“).³⁰⁷⁸⁹ Wirkliches Leben, so deutet Hofmannsthal hier an, ist mehr als der reinen Schönheit zu folgen; wer das Leben als Ganzes negiert, negiert das Leben selbst. Deutlich ist der Bezug zur Ganzheit des Seins auch in dem 28. Prosagedicht (1898) Hofmannsthals. Sowohl in der Beschreibung der Geschöpfe der Flut, den Muscheln, als auch durch die Geschöpfe der Flamme, zeigt sich der Anspruch der Konzeption. So lässt Hofmannsthal die Muscheln sagen: „unser Schicksal ist den Wogen zu widerstehen so werden wir und Triumph und Qual färbt uns wie der Reflex des Herbstes und der Sonne die obern Wellen“.³⁰⁷⁹⁰ Hofmannsthals Beschreibung der Geschöpfe der Flamme, des Schmetterlings den er hervorhebt, erinnert an das Gedicht Goethes *Selige Sehnsucht* (1819), welches Hofmannsthal bereits im Zusammenhang mit der Ganzheit aufgegriffen hatte. So lässt Hofmannsthal den Schmetterling über sein Leben sagen: „ungerührt flattere ich von den Lippen der Helena auf die Wunde des Adonis. ich liebe meinen Tod die Flamme über alles.“³⁰⁷⁹¹

Innerhalb der dem Nachlass zuzuordnenden Romanpläne zeigt sich das Motiv bereits in *Roman vom Geben und Nehmen* (1892-1895), durch ein geplantes Gespräch angedeutet zwischen Lenau und Sophie Löwenthal: „Das Durchseelen des Ganzen Körpers: redende Hände, die wachen lieben Lippen nichts was an das thierisch stumme erinnert“.³⁰⁷⁹² Ebenso findet sich ein Verweis in *Roman des inneren Lebens* (1893-1894) durch das Grauen eines der Protagonisten bezüglich seines „ganzen Leben[s]“,³⁰⁷⁹³ und wenn es heißt: „mein ganzes Leben ist das Zerreißen dieses Lügennetzes, Zerschneiden dieser falschen Lebensbedingungen“.³⁰⁷⁹⁴ Der Mangel an der Konzeption, ohne eine Figur näher zu bestimmen (es kann nur vermutet werden, dass es sich um eine Frauenfigur handelt), wird von Hofmannsthal ebenso angedacht: „Seele in Stimmungen aufgelöst, keine Ganzheit, kein Zweck“.³⁰⁷⁹⁵ Das Motiv deutet sich des weiteren auch in dem *Familienroman* (1893-1895) an, hier in Verbindung mit dem Vorlesen des Helden an dem Totenbett des Vaters.³⁰⁷⁹⁶

Vermeintlich schildert Hofmannsthal in dem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892) nur das ästhetizistische Erleben und die Kunstschönheit Tizians und seiner Schüler. Doch die Interpretation des Werkes hat ebenso einen deutlichen Bezug zum Einbruch des Ästhetizismus und einen Bezug zur Ganzheit des Seins gezeigt. Das Unvermögen des Ästhetizismus zeigt sich gerade in der Beschreibung der Nacht und

30785SW XXIX. S. 235. Z. 13.

30786SW XXIX. S. 235. Z. Z. 28.

30787SW XXIX. S. 236. Z. Z. 1-2.

30788SW XXIX. S. 237. Z. 5-8.

30789SW XXIX. S. 237. Z. 14.

30790SW XXIX. S. 240. Z. 7-9.

30791SW XXIX. S. 240. Z. 15-16.

30792SW XXXVII. S. 70. Z. 1-2.

30793SW XXXVII. S. 72. Z. 8.

30794SW XXXVII. S. 73. Z. 6-7.

30795SW XXXVII. S. 81. Z. 30.

30796SW XXXVII. S. 109. Z. 9.

in der Hinwendung des Gianino zu der Stadt („Und es erwachten schwere Harmonien“),³⁰⁷⁹⁷ denn im Empfinden der Stadt überfällt Gianino das Erkennen der Lebendigkeit:

„Und schwindelnd überkam´s mich auf einmal:
Wohl schlief die Stadt: es wacht der Rausch, die Qual,
Der Haß, der Geist, das Blut: das Leben wacht.
Das Leben, das lebendige, allmächtige –
Man kann es haben und doch sein vergessen!...“³⁰⁷⁹⁸

Desiderio als auch Tizianello dagegen verweisen auf das rein Schöne innerhalb des Lebens im Kreise der Schüler, wobei Tizianello gleichsam erkennt, dass sie sich mit einem solchen Leben auch Entsagungen aussetzen (SW III. S. 46. Z. 20-22). Der Unterschied zwischen Tizian und seinen Schülern zeigt sich in einem Abhängigkeitsverhältnis, denn ohne ihn sind sie nicht fähig, die Welt oder die Menschen überhaupt wahrzunehmen. Auch in Bezug auf sich selbst sind sie nicht fähig, ihre Stellung im Leben zu erkennen, wie sich durch Paris Worte deutlich macht: „Wer will uns sagen, ob wir Künstler sind?“³⁰⁷⁹⁹ Wenn Antonio die Bedeutung äußert, die Tizian für die Schüler hat, dann zeigt sich zudem auch der Bezug zur Natur, in der sich auch hier die Konzeption spiegelt:

„Ein Auge, ein harmonisch Element,
In dem die Schönheit erst sich selbst erkennt –
Das fand Natur in seines Wesens Strahl.
>>Erweck uns, mach aus uns ein Bacchanal!<< //
Rief alles Lebende, das ihn ersehnte
Und seinem Blick sich stumm entgegengedehnte.“³⁰⁸⁰⁰

Dass Tizian wirklich nicht der lebensferne Ästhetizist ist, zeigt sich nicht nur durch die Anspielung Gianinos, dass er ihn schon zuvor nicht verstanden habe, sondern vor allem durch die Schilderung der Bilder: Tizian bindet hier gleichsam das Schöne an das Bewusstsein für die Lebendigkeit des Lebens, nach der sich Lisa in ihrer Pose sehnt.³⁰⁸⁰¹ Im Sinne des Bewusstseins für die Kunst als auch die eigene Sterblichkeit zeigt er sich als Künstler, der den Tod nicht ausklammert, was sich auch durch den Platz seines Grabes zeigt, der in der Natur liegen soll.³⁰⁸⁰² Die Differenz zwischen Tizian und seinen Schülern hat mitunter auch Jendris Alwast betont, wenn es heißt: „In seiner Person ist die Differenz von Innen und Außen, von Bewußtsein und Sein, von Mensch und Welt aufgehoben. Er lebt in Seinseinigkeit- und innigkeit. Er kann deshalb selbst das schöpferische Prinzip von Schönheits- und Sinnstiftung sein.“³⁰⁸⁰³

Die weitreichenden Notizen zum Dramen-Fragment zeigen eine hinreichende Auseinandersetzung mit dem Motiv, heißt es doch bereits in der Notiz N 1, wodurch sich Hofmannsthal hier gegen die Stagnation ausspricht: „der hohe Mensch: die Menge seiner Reize ist beständig im Wachsen und ebenso / die Menge seiner Erinnerungen von Lust u Unlust.“³⁰⁸⁰⁴ Aus den Notizen geht des weiteren auch die Bedeutung des Todes Tizians für die Schüler hervor: „die Schwüle dieses Todes ist wie die schwüle Stunde, in der die / Blüten jedes Baumes reifen.“³⁰⁸⁰⁵ Die Differenz zwischen Tizian und den Schülern macht Hofmannsthal des weiteren auch in den Notizen, in Verbindung mit dem Verständnis von Schönheit, deutlich: „In Venedig erwacht die Schönheit der höchsten Lust, der Qual verwandt, alle romantische Schönheit, während Tizian die classische, die Harmonie hat.“³⁰⁸⁰⁶ Auf die Ganzheit des Seins spielt Hofmannsthal auch durch das 2. dramatische Fragment an, befindet sich doch vor der Büste des toten Böcklin gleichsam ein „Korb mit Blumen und blühenden Zweigen“.³⁰⁸⁰⁷ Der Tod als Teil des Lebens zeigt sich ebenso in den Worten Lavinias

30797SW III. S. 44. Z. 6.

30798SW III. S. 45. Z. 19-23.

30799SW III. S. 47. Z. 24.

30800SW III. S. 48-49. Z. 35-38//1-2.

30801SW III. S. 50. Z. 17-25.

30802Deutlicher wird dies, dass dieser Platz in Verbindung mit der Konzeption steht, in den Notizen zum Drama, wenn es heißt: „die Worte des sterbenden: es sollen Blumen über meinem Grabe sein, gedankenlos / wachsende, üppig wuchernde, lebendigen Lebens.“ In: SW III. S. 347. Z. 16-17.

30803Alwast: S. 17.

30804SW III. S. 343. Z. 15-16.

30805SW III. S. 345. Z. 9-10.

30806SW III. S. 351. Z. 10-14.

30807SW III. S. 223. Z. 2-3.

an Gianino, der an dem Wissen von der Sterblichkeit des Menschen leidet.

Auch in dem frühen lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) zeigt sich die Konzeption der Ganzheit des Seins.³⁰⁸⁰⁸ Claudio selbst empfindet die Natur unter ästhetizistischen Gesichtspunkten, doch nimmt er gleichsam, die Menschen wahr, die voller Tatkraft sind und anders als er selbst in Verbindung mit Gott und der Natur stehen: „Es gab Natur sich ihnen zum Geschäfte, / In allen ihren Wünschen quillt Natur, // Im Wechselspiel der frisch und müden Kräfte / Wird ihnen jedes warmen Glückes Spur.“³⁰⁸⁰⁹

Claudio aber bekannte zuvor, dass er aus der reinen Künstlichkeit kein Glück mehr für sich erfahren kann.

³⁰⁸¹⁰ Mit der Beobachtung der Menschen und ihrem lebendigen Sein, dämmert es dem Ästhetizisten gleichsam was ihm offen gestanden hätte, dessen er sich aber, durch seine Künstlichkeit, versagt hat. Dennoch gleitet Claudio gleichsam in eine neuerliche Ästhetisierung der Natur ab, die aber ebenso wieder einbricht, zeigt sich doch ein Sehnen nach einem anderen Leben, indem nicht die Künstlichkeit dominiert.

³⁰⁸¹¹ Würde der Ästhetizist ein reines Glück im Ästhetizismus finden, so wäre der Blick zu den Menschen und einem anderen Lebensentwurf nicht nötig. So aber blickt er neuerlich hinab: „Es scheint mein ganzes so versäumtes Leben / Verlorne Lust und nie geweinte Tränen, / Um diese Gassen, dieses Haus zu weben / Und ewig sinnlos Suchen, wirres Sehnen.“³⁰⁸¹²

Trotz des Erkennens kann Claudio sich nicht wirklich einfügen, und dennoch blickt er neuerlich zu ihnen; so erkennt er nicht nur, dass sie die Lichter entzünden, sondern, dass sie auch ein Miteinander pflegen, während er selbst das „Trösten nie gelernt“³⁰⁸¹³ hatte. Anders als Claudio, verstehen es die Menschen, was Leben bedeutet, ein empathisches Sein, keine narzisstische Abwendung, wie Claudio sie betrieben hat. Während dieser sich immer nur am Schönen berauscht hatte, leben die Menschen in der wirklichen Welt ein Dasein, das auch durch den Schmerz durchbrochen wird. Claudio realisiert nicht nur die Differenz zwischen sich und diesen Menschen, es zeigt sich auch eine Sehnsucht des Ästhetizisten nach diesem anderen Leben. Wo diese Menschen sich ans Leben gebunden haben, in Lust und Leid, da zeichnete sich Claudio durch eine Distanz aus:

„Was weiß denn ich vom Menschenleben?

[...] //

Konnte mich nie darein verweben.

Hab mich niemals daran verloren.

[...]

Ich hab von allen lieben Lippen

Den wahren Trank des Lebens nie gesogen,

Bin nie von wahren Schmerz durchschüttert,

Die Straße einsam, schluchzend, nie! gezogen.

Wenn ich von guten Gaben der Natur

Je eine Regung, einen Hauch erfuhr,

So nannte ihn mein überwacher Sinn

Unfähig des Vergessens, grell beim Namen.“³⁰⁸¹⁴

Claudios Worte bekennen, dass er durchaus in Kontakt zu der Natur gekommen ist, dass es aber ein Nicht-Genügen war, das er empfunden hat. Wenn Claudio zudem hier von Schmerz und Leid redet, dann erfolgte dieses Empfinden ebenso nur aus der Distanz heraus. Leid und Schmerz wurden von Claudio ebenso als Teil

³⁰⁸⁰⁸Ausgehend von seiner Betrachtung über die Auseinandersetzung Hofmannsthals mit der Musik findet, Martin Erich Schmid in Hofmannsthals Werken eine hinreichende Auseinandersetzung mit dem Tod, was ihn letztendlich äußern lässt: „Tod und Leben sind je einzeln und doch nur zusammen ein Ganzes.“ In: Schmid, Martin Erich: Symbol und Funktion der Musik im Werk Hugo von Hofmannsthals. Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1968, S. 51.

³⁰⁸⁰⁹SW III. S. 63-64. Z. 29-30//1-2.

³⁰⁸¹⁰Diese Sehnsucht nach dem Leben zeigt sich auch in Martin Erich Schmid's Arbeit, wenn es heißt: „Nur hat Claudios Sehnsucht als klares Ziel das reale Leben, nicht den musikalischen Ideal-Raum der Präexistenz.“ In: Schmid, S. 59.

³⁰⁸¹¹Dass sich hinter seinem Leben in Kunst nicht die Sehnsucht nach dieser verbirgt, sondern das Sehnen nach wahren Leben, hat auch schon Alewyn erkannt: „Auch Claudio hat versucht, sich durch die Kunst ins Leben einweihen zu lassen.“ In: Alewyn, S. 67.

³⁰⁸¹²SW III. S. 64. Z. 19-22.

³⁰⁸¹³SW III. S. 64. Z. 31.

³⁰⁸¹⁴SW III. S. 54-65. Z. 36-38//1-12.

der Inszenierung des Lebens gesehen wie jeder Genuss, und nicht als wichtiger Bestandteil des Lebens begriffen. Hofmannsthal betont durch Claudio damit, dass es dem Ästhetizisten an Wahrhaftigkeit mangelt; nicht dem wahren Schmerz, sondern dem Ästhetizistischen, nicht dem wirklichen Leben, sondern dem Künstlichen hat sich Claudio hingegeben. Durch das Licht, das der Diener ihm gebracht hat, sieht er so seine „Rumpelkammer voller totem Tand“.³⁰⁸¹⁵ Hofmannsthal lässt Claudio infolgedessen den Grund erklären, warum er sich an die Künstlichkeit verloren hat, denn: „Wodurch ich doch mich einzuschleichen wähnte, / Wenn ich den graden Weg auch nimmer fand / In jenes Leben, das ich so ersehnte.“³⁰⁸¹⁶ Claudio besagt damit nichts anderes, als dass er das Leben selbst gesucht hat, den direkten Weg nicht gefunden hat und es dennoch wähnte, sich durch den Umweg über die Künstlichkeit im Leben zu verwurzeln. Claudio aber erkennt selbst an, dass dieser Weg zu einem ganzen Leben der Falsche war, denn der Ästhetizismus führt nicht zur Ganzheit des Seins, sondern spielt mit der Einseitigkeit, mit dem reinen Genuss. Noch vor dem Eintreten des Todes, verwirft Claudio den Ästhetizismus als eine Lebensirrhlehre, die ihn vom wahren Leben getrennt hat. Was er schon lange nicht mehr vom Ästhetizismus erfahren hat, eine tiefe Ergriffenheit, erlebt er nun durch das Spiel des Todes.

„Und Wanderzeiten kamen, rauschumfangen,
Da leuchtete manchmal die ganze Welt,
Und Rosen glühten, und die Glocken klangen,
Von fremdem Lichte jubelnd und erhellt:
Wie waren da lebendig alle Dinge,
Dem liebenden Erfassen nah gerückt,
Wie fühlt' ich mich beseelt und tief entrückt,
Ein lebend Glied im großen Lebensringe!“³⁰⁸¹⁷

Was er damals spürte, war eine Lebendigkeit, die Claudio heute nicht mal mehr im Traum empfindet („Und ein Genügen hielt mein Ich geweitet, / Das heute kaum mir noch den Traum verklärt“).³⁰⁸¹⁸ Und was Claudio nun durch die Musik erlebt, ist das Lösen seiner durch die reine Künstlichkeit erstarrten Seele: „Ankündigt sich ein kaum geahntes Leben, / In Formen, die unendlich viel bedeuten, / Gewaltig-schlicht im Nehmen und im Geben.“³⁰⁸¹⁹ Die Ganzheit des Seins impliziert auch das Spüren des Göttlichen, das Claudio im Ästhetizismus nicht gefunden hatte. Aber es ist der Ästhetizist, der aus ihm spricht, wenn er neuerlich vor dem Tod zurückschreckt. Diesen Schauer jedoch heißt der Tod Claudio abzuwenden, denn gerade eben habe er ihn doch im Innern ergriffen, so wie in der Vergangenheit zuvor: „In jeder wahrhaft großen Stunde, / Die schauern deine Erdenform gemacht, / Hab ich dich angerührt im Seelengrunde / Mit heiliger, geheimnisvoller Macht.“³⁰⁸²⁰

Hofmannsthal zeigt hier an Claudio das Elementare des Hofmannsthal'schen Ästhetizisten auf. Trotz der Sehnsucht nach einem ganzen Leben, kann der Protagonist dies, auf Grund seiner Unerfahrenheit im Leben, nicht nur nicht umsetzen, sondern dass Ästhetizistische an sich ist gezeichnet durch die Bedrohung des Negativen im Leben, im schlimmsten Fall des Todes. Dies zeigt sich auch an Claudio; zwar ergriffen vom Spiel des Todes und damit der Ganzheit des Seins, die er verkörpert, sucht Claudio nun nach einer Ausrede, damit der Tod ihn verschone. So zeigt er ihm auf, dass er doch gar nicht gelebt habe und deshalb auch nicht sterben könne, sei er doch in „jedem Ganzen rätselhaft gehemmt“.³⁰⁸²¹ Dem jedoch hält der Tod entgegen, dass allen Menschen die gleichen Möglichkeiten im Leben gegeben sind; er habe sein Leben gelebt, dieses aber an die Künstlichkeit vergeudet.³⁰⁸²² Der Tod spricht sich gegen die Einseitigkeit des Lebens aus, die Claudio in seinem Ästhetizismus gelebt hat, durch den er aber wähnt, dass er die mangelhafte Reife für seinen Tod nicht hat. Wenn er den Tod schon nicht dadurch hemmen kann, dass er niemals gelebt habe, so sieht er es nun für nötig an – was seiner neuen Strategie entspricht den Tod hinauszuzögern –, sich ans Leben zu binden. Was er zwar vor dem Erscheinen des Todes schon erkannt hat, was aber wieder durch den

30815SW III. S. 65. Z. 27.

30816SW III. S. 65. Z. 28-30.

30817SW III. S. 69. Z. 24-31.

30818SW III. S. 69. Z. 34-35.

30819SW III. S. 70. Z. 8-10.

30820SW III. S. 71. Z. 10-13.

30821SW III. S. 72. Z. 8.

30822SW III. S. 72. Z. 14-27.

Ästhetizismus durchbrochen worden ist, wähnt er nun vollbringen zu können:

„Ich will mich an die Erdscholle klammern,
Die tiefste Lebenssehnsucht schreit in mir.
Die höchste Angst zerreißt den alten Bann;
Jetzt fühl ich – laß mich – daß ich leben kann!
Ich fühl’s an diesem grenzenlosen Drängen:
Ich kann mein Herz an Erdendinge hängen.“³⁰⁸²³

Nicht mehr wie „Puppen“³⁰⁸²⁴ sollen ihm die anderen Menschen sein, sondern in „Lust und Pein“³⁰⁸²⁵ will er sich gleichermaßen versenken und endlich die „Treue lernen, die der Halt / Von allem Leben ist“.³⁰⁸²⁶ Claudio erkennt hier das sthetizistische Dasein als eine Scheinexistenz an, als ein Leben das gegen die Ganzheit des Seins steht, welches den Menschen ein leeres Leben ohne soziale Verbindungen leben lässt, ein Leben mit Sprachproblemen und ohne eine Verwurzelung im Leben zu spüren. Neuerlich bekennt er so dem Tod, dass er bisher nie den „Kern“³⁰⁸²⁷ des Lebens erfasst hat: „Es war ein Tausch von Schein und Worten leer!“³⁰⁸²⁸

Während Claudio sich darauf bezieht, dass auch Menschen ihm nichts gewesen sind, was ein neuerlicher Einwand ist, durch den er sich nur vor dem Tod retten will, erscheint die Mutter. Diese steht, anders als Claudio, für die Ganzheit des Seins ein („Ein Mutterleben, nun, ein Drittel Schmerzen, / Eins Plage, Sorge eins“).³⁰⁸²⁹ Auch das Mädchen spricht von ihrer schmerzlichen Liebe zu ihm, aber auch von der Schönheit dieser („Freilich, du hast mir weh getan, so weh .. / Allein was hört denn nicht in Schmerzen auf?“).³⁰⁸³⁰ Die mangelhafte Wahrhaftigkeit im Leben beklagt auch der Freund Claudios, sei er ihm nicht mit wahrer Freundschaft begegnet. Dem Tod bekennt Claudio jedoch, dass er sich im Leben wie ein „Komdiant“³⁰⁸³¹ bewegt hatte, der den Menschen gleichgültig gegenüberstand. So ruft er ihn neuerlich dazu auf, ihn am Leben zu lassen, wenn er ihm sagt: „Gewähre, was du mir gedroht: / Da tot mein Leben war, sei du mein Leben, Tod! / Was zwingt mich, der ich beides nicht erkenne, / Daß ich dich Tod und jenes Leben nenne?“³⁰⁸³²

Hofmannsthal notierte zwar am 4. Januar 1904 auf einem Notizblatt, dass Claudio eine „Heilung“³⁰⁸³³ im Leben erfahren hat, so dass Claudio sich jetzt für die Ganzheit des Seins geöffnet zu haben scheint. Was Claudio hier vollzieht, ist aber keine Realisierung der Ganzheit des Seins: wo er sich zuvor allein dem Leben, der Genusssucht verschrieben hatte, verschreibt er sich nun dem Tod als vermeintlicher Lebendigkeit. Doch Claudio verkennt damit das Leben neuerlich, begeht neuerlich eine einseitige Sicht.

„In einer Stunde kannst du Leben pressen,
Mehr als das ganze Leben konnte halten,
Das schattenhafte will ich ganz vergessen
Und weih mich deinen Wundern und Gewalten.“³⁰⁸³⁴

Claudio wendet sich jetzt dem Tod zu, weil er eine Ergriffenheit gespürt hat mit allen „Lebenssinnen“³⁰⁸³⁵ die ihm das das ganze Leben nicht zu geben vermochte. Nur dadurch erklären sich auch die Worte des Todes, der weder Claudios sthetizistisches Leben noch seine absolute Hinwendung und Deutung des Todes

30823SW III. S. 72. Z. 31-36.

30824SW III. S. 72. Z. 38.

30825SW III. S. 73. Z. 2.

30826SW III. S. 73. Z. 3-4.

Weiter, heißt es: „Nicht länger stumm im Nehmen und im Geben, / Gebunden werden – ja! – und kräftig binden.“ In: SW III. S. 73. Z. 9-10.

30827SW III. S. 73. Z. 14.

30828SW III. S. 73. Z. 15.

30829SW III. S. 74. Z. 8-9.

30830SW III. S. 75. Z. 24-25.

30831SW III. S. 78. Z. 31.

30832SW III. S. 79. Z. 15-18.

30833SW III. S. 448. Z. 20.

„Worin liegt eigentlich die Heilung? Dass der Tod das erste wahrhaftige Ding ist, das ihm begegnet, das erste Ding, dessen tiefe Wahrhaftigkeit er zu fassen im Stande ist; ein Ende aller Lügen, Relativitten und Gaukelspiele“. In: SW III. S. 448 Z. 20-23.

30834SW III. S. 79. Z. 19-22.

30835SW III. S. 79. Z. 26.

gutheißen kann. Die Beschäftigung Hofmannsthals mit der Konzeption zeigt sich auch in den zahlreichen Notizen und Varianten zum lyrischen Drama. Aus den Notizen geht hervor, dass Hofmannsthal eine weitere Geliebte Claudios einzubinden gedachte, die ihn an die Ganzheit ermahnen sollte.³⁰⁸³⁶ Ebenso zeigt sich auch in den Varianten, dass die Mutter für die Ganzheit des Seins einsteht und dass sie das Fehlen dieser an ihrem Sohn bemerkt: „Grundton der Mutter: Ich litt um Dich grosse Schmerzen / Du sagst zum Schmerz: Ich kenne Dich nicht“.³⁰⁸³⁷

Von Bedeutung für die Konzeption zeigt sich auch die *Idylle* (1893). Dem Wesenszug nach Treulosigkeit und Wechselhaftigkeit der Genüsse des Zentauren und der Protagonistin, steht der beständige Schmied gegenüber. Während die Götter und der Tod von der Frau aus ihrem ästhetizistischen Blickwinkel heraus betrachtet werden³⁰⁸³⁸ und sie sich zudem in ihrem gegenwärtigen Umfeld nicht beheimatet fühlt, ermahnt der Schmied sie zum Maß³⁰⁸³⁹ und verweist auf die Schönheit ihres Umfeldes und die Bedeutung der Erkenntnis, dass der Tod Teil des Lebens ist.³⁰⁸⁴⁰

Erst in dem Lustspiel-Fragment *Comödie* (1893) zeigt sich eine Hinwendung zur Ganzheit des Seins, durch die Fähigkeit, Schmerzen zu ertragen. Hofmannsthal bezieht sich hier auf John Fords *The Broken Heart* (1629), wenn er Francesca sagen lässt: „Im Athemholen sind zweierlei Gnaden / Luft einziehen, sich ihrer entladen / So danke Gott wenn er Dich presst / Und dank ihm, wenn er Dich wieder entlässt“.³⁰⁸⁴¹ Die Konzeption deutet sich dabei nicht nur durch das Streben nach Harmonie an,³⁰⁸⁴² sondern auch durch die Tagesbucheintragung Hofmannsthals, die diesem Fragment zuzuordnen ist: „gegen sich selbst: nie den augenblicklichen Zweck, nie die Stimmung des Augenblicks ausser Acht lassen: alles zur Harmonie stimmen“.³⁰⁸⁴³ Mit dem Fragment *Phantastische Komödie* (1895) greift Hofmannsthal wieder auf diese Konzeption zurück. „Durchdringung von Kunst u Leben“,³⁰⁸⁴⁴ heißt es dort, nicht ohne auch das Negative zu betonen, das Teil des Lebens ist.³⁰⁸⁴⁵ Hofmannsthal deutet die Konzeption aber auch nur an, ohne sie auf eine Person zu beziehen.³⁰⁸⁴⁶ Das Dämonische ist Teil des Lebens, kann sich auch wandeln, wie sich durch den Hauslehrer des Mädchens in diesem Fragment zeigt, der verschwindet und durch den Cousin, in dem Hofmannsthal sich selbst gesehen hat, unterrichtet wird.³⁰⁸⁴⁷

In den losen Notizen *Das Glück am Weg* (1893) deutet Hofmannsthal die fehlende Akzeptanz des Konzeptes durch die Annahme des Leides an, die Lili durch die Liebe zu ihrem Bräutigam erfährt. So formuliert Hofmannsthal: „Lili auf der Mauer. spricht die letzte Strophe nach, glaubt nicht daran, das Glück und Leid so eng an einem Stengel hängen.“³⁰⁸⁴⁸ Mit der *Landstrasse des Lebens* (1893) knüpft Hofmannsthal unmittelbar an *Das Glück am Weg* (1893) an.³⁰⁸⁴⁹ Bereits in der ersten Notiz (N 1) zeigt sich, dass

30836Die Passage „Du warst ein ganzes und auch ich war ganz“ (SW III. S. 435. Z. 40) wird von der *Kritischen Ausgabe* in Verbindung mit Grillparzers Gedicht *Jugenderinnerung im Grünen* gestellt: „Denn Hälften kann man aneinander passen, / Ich war ein Ganzes, und auch sie war ganz, / Sie wollte gern ihr tiefstes Wesen lassen, / Doch all zu fest geschlungen war der Kranz.“ In: SW III. S. 491. Z. 21-24.

30837SW III. S. 437. Z. 6-7.

30838SW III. S. 56. Z. 5-18.

30839„Die ganze kenn ich, kennend meinen Kreis, / Maßloses nicht verlangend, noch begierig ich / Die flüchtge Flut zu ballen in der hohlen Hand“. In: SW III. S. 59. Z. 12-14.

30840„Den Nachbarbaum, der dir die Früchte an der Sonne reift / Und dufterfüllten lauen Schatten niedergießt, / [...] / Das Haus begreif, in dem du lebst und sterben sollst. / Und dann, ein Wirkender, begreif dich selber ehrfurchtsvoll, / An diesen hast du mehr, als du erfassen kannst.“ In: SW III. S. 59. Z. 16-24.

30841SW XXI. S. 10. Z. 22-25.

30842SW XXI. S. 11. Z. 16-18.

30843SW XXI. S. 182. Z. 30-31.

30844SW XXI. S. 15. Z. 15.

30845SW XXI. S. 15. Z. 19-20.

30846SW XXI. S. 16. Z. 9-11.

30847SW XXI. S. 16. Z. 14-15.

30848SW III. S. 249. Z. 22-23.

Die weitreichenden Notizen deuten jedoch eine Überwindung dieses Fehlens an der Konzeption an, heißt es doch in Bezug auf Lili: „er hat ihr Weh gethan. sie verzeiht ihm: das Leben ist eben so“. In: SW III. S. 250. Z. 11-12.

Des weiteren, siehe: SW III. S. 250. Z. 13-14.

30849SW III. S. 253. Z. 2.

Hofmannsthal die Differenz zwischen einem Mann und einer Frau darzustellen gedachte; während der Mann im Leben verwurzelt ist (SW III. S. 253. Z. 3), dies gleichsam zweifach betont,³⁰⁸⁵⁰ steht die Frau gegen diese Konzeption („Sie tritt aus einem Märchengarten, alles sind ihr phantastische Dämonen“).³⁰⁸⁵¹ Deutlich zeigt sich die Konzeption auch durch die drei Schwestern (Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft), wobei die Gegenwart für die Lebenskonzeption einsteht, da sie das wirkliche Leben verkörpert und nicht das träumerische Zurückwenden oder Sehnen: „Ich habe und hallte den atmenden Tag. / [...] / Mit goldenen Apfel<n> zu Lust und zu Leide“³⁰⁸⁵² Sowohl die Zukunft als auch die Vergangenheit stehen hier gegen die Konzeption. Vor allem anhand der Vergangenheit, deren Liebe zum Traum und zur Dunkelheit, aber vor allem auch dadurch, dass die Vergangenheit nur das Schöne anführt, während die Gegenwart von ihr als hässlich empfunden wird, wird deutlich, dass die Vergangenheit gegen die Konzeption steht („Gegürtet mit unbegreiflicher Schönheit Deine Geschöpfe sind hässliche dein Tag ist hässlich“).³⁰⁸⁵³ Auch aus der Handschrift 3 H kann das Konzept herausgelesen werden. Während in dem Garten nur die personifizierte Liebe und der Wind leben, ist der Garten an einer Straße gelegen: „Auf der Landstrasse unten wandert das ganze Leben vorbei: Schulkinder, Studenten die singen, [...] der Tod fährt in einem einspännigen Zeiselwagen einen alten Herrn, [...] das Glück incognito“.³⁰⁸⁵⁴ Das Gespräch der beiden Juden, unter der Notiz N 5 gefasst, ist wiederum ein Angriff auf die Konzeption, weil das Leben nur über die Schönheit verstanden werden will und das Leben demzufolge enttäuschen muss (SW III. S. 256. Z. 22-24).

Während sich die Konzeption in dem *Gartenspiel* (1897) nur durch die Notiz zeigt („O nicht trennen nicht trennen es hat alles miteinander zu thun. immer ist Schicksalsstunde“)³⁰⁸⁵⁵ findet sie sich überdeutlich dargelegt in *Das Kind und die Gäste* (1897). Hofmannsthal verweist bereits mit der ersten menschlichen Figur darauf, verbindet er hier das vermeintlich Unvereinbare (Alter und Schönheit) durch das Auftreten eines alten Mannes („uralter, aber schöner Greis“).³⁰⁸⁵⁶ Noch deutlicher zeigt sich die Vereinigung des scheinbar Unvereinbaren durch die beiden Männer, die die Wiege des Kindes hereintragen. Obwohl der Fischer und der Edelmann gegensätzlich vom Stand sind, sind sie sich „ähnlicher als Zwillingenbrüder“³⁰⁸⁵⁷ und ergänzen sich in ihrer Gegensätzlichkeit („Gesicht des Fischers reicher und wilder, das des Edelmannes härter und finsterer erscheint“).³⁰⁸⁵⁸ Auch das Abtreten von der Szenerie zeigt die Vereinigung des Gegensätzlichen, wenn es heißt: „Der Fischer geht nach der rechten Ecke, steigt die Wendeltreppe hinan, geht oben über den offenen Gang und verschwindet in die kleine Thür links oben, während der Edelmann langsam die Treittreppe links unten hinabsteigt.“³⁰⁸⁵⁹ Hofmannsthal stellt die schöne und reich verzierte Wiege zudem in eine jüdisch, gläubige Umgebung und bedient damit zugleich Beer-Hofmanns Religions- und Kunstsinn.

In dem Drama *Alkestis* (1893/1894) zeigt sich das Motiv lediglich angedeutet durch die abschließenden Worte des Herakles, in denen der Tod als Teil des Lebens und dennoch als unbegreiflich erfasst wird:

„Wie der Granatapfel die vielen Kerne
Hält, die in sich die Keime alles Guten - //
Wie der Granatapfel die vielen Kerne
Hält die in sich die Keime alles Guten.“³⁰⁸⁶⁰

In dem Dramenentwurf *Alexanderzug* (1893/1895) zeigt sich die Konzeption lediglich in den Notizen zu *Alexander*, wenn es heißt: „Gedanken der Einheit, erweckt durch ein gemeinsames in den Religionen u. Mythen der ihm begehrenden Völker.“³⁰⁸⁶¹

30850SW III. S. 253. Z. 4-6.

30851SW III. S. 253. Z. 7-8.

30852SW III. S. 254. Z. 9-13.

30853SW III. S. 255. Z. 26-27.

30854SW III. S. 256. Z. 13-17.

30855SW III. S. 271. Z. 23-25.

30856SW III. S. 282. Z. 3.

30857SW III. S. 282. Z. 9.

30858SW III. S. 282. Z. 10-11.

30859SW III. S. 282. Z. 14-17.

30860SW VII. S. 41-42. Z. 37-38//1-2.

30861SW XVIII. S. 10. Z. 7-8.

Auch die Erzählung *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) thematisiert Hofmannsthals Konzeption von der Ganzheit des Seins. Im Zeitraum des Entstehens dieser Erzählung schreibt Hofmannsthal am 15. Mai 1895 einen Brief an Richard Beer-Hofmann. Hofmannsthal wendet sich hier von der Einseitigkeit der Romantiker ab, die laut seinem Verständnis zu sehr in einer „Traumwelt“³⁰⁸⁶² leben. Obgleich Hofmannsthal den Mangel an der Konzeption in der Moderne gegenwärtig wahrnimmt, verlangt es ihn, wie in dem Brief deutlich ist, die Ganzheit des Seins wiederzugewinnen. So schreibt er an Beer-Hofmann: „Und wer beides versteht kann es vereinen. Nur eins glaub ich muss man bis zu einem dämonischen Grad lernen: sich um unendlich viele Angelegenheiten und Dinge nicht zu bekümmern. [...] wie kann es recht sein, sich um viele Dinge nicht zu bekümmern, da doch alle Dinge gleich richtig und gross sind (was die Romantiker so wiederlich ignoriert haben)? Anleitung zur Auflösung: grosse Einheit, Leben-Teilung, Individualität-Tod“.³⁰⁸⁶³

Ebenso wie der ästhetizistische Wesenszug des Kaufmannssohnes zeigt sich jedoch auch, zugegebenermaßen noch reduziert, die Konzeption. So spricht Hofmannsthal davon, dass sich der Ästhetizist in eine Selbstgenügsamkeit hinein leben will und bricht dieses Verlangen gleichzeitig damit auf, dass er sich mit vier Dienern umgibt, deren „ganzes Wesen ihm lieb“³⁰⁸⁶⁴ war.³⁰⁸⁶⁵ Obgleich Hofmannsthal, gleich zu Beginn der Erzählung, darauf verweist, dass sich der Kaufmannssohn immer mehr in seine selbst gewollte Einsamkeit hin einlebte, bricht er dies gleichsam damit auf, dass er „keineswegs menschen-scheu“³⁰⁸⁶⁶ war und in Gärten spazieren ging, um die „Gesichter der Menschen“³⁰⁸⁶⁷ zu betrachten. Der Zug zum Menschen ist mit seiner Einsamkeit nicht gebrochen und auch der Tod ist allgegenwärtig. Hofmannsthal schildert zwar wie der Ästhetizist sehend wird für die „Ornamente[...]“³⁰⁸⁶⁸, doch sieht er in ihnen nicht die reine Künstlichkeit, sondern die „verschlungenen Wunder der Welt“.³⁰⁸⁶⁹ Damit zeigt Hofmannsthal deutlich auf, dass sich hinter der vermeintlich alleinigen Sehnsucht nach Schönheit in Wirklichkeit seine Sehnsucht nach dem Leben selbst, nach der Ganzheit verbirgt. Dies zeigt sich dadurch bereits hier, indem der Kaufmannssohn in den Ornamenten mitunter das „Streben alles Wassers nach aufwärts und wiederum nach abwärts“³⁰⁸⁷⁰ sieht.

Wie viele seiner Figuren lässt Hofmannsthal auch seinen Kaufmannssohn einen vermeintlich geglühten Rückzug aus der Welt antreten.³⁰⁸⁷¹ Von der Stadt weg, als Grund nennt er die Hitze, treibt es ihn in sein Landhaus im Gebirge. Doch statt der vollkommenen Isolation von der Welt, nimmt er seine Diener mit sich, die nun wirklich fern davon sind, seine Vorstellung von Ästhetizistisch-Schönem zu befriedigen, und denen zudem mitunter auch noch eine Verbindung zum Tod bzw. zum Selbstmord anhaftet. Tatsächlich schreitet der Einbruch des Ästhetizismus in dieser Umgebung weiter voran, bedingt dadurch, dass er wähnt, seine Diener würden ihn beobachten und er dadurch seiner eigenen Unzulänglichkeit gewahr wird. Hofmannsthal macht hier überdeutlich, dass es nicht der Ästhetizismus war, der ihn die Diener an sich binden ließ, wenn er über die vier Diener sagt: „Er fühlte sie leben, stärker, eindringlicher, als er sich selber leben fühlte.“³⁰⁸⁷² Deren Lebendigkeit spürend, wird er aber gleichsam mit deren Sterblichkeit konfrontiert, die seine Beklemmung nur noch mehr.

30862SW XXVIII. S. 207. Z. 17.

30863SW XXVIII. S. 208. Z. 1-7.

30864SW XXVIII. S. 15. Z. 5.

30865Dass der Kaufmannssohn kein reiner Ästhetizist ist, bemerkte auch Corinna Jäger-Trees. Zwar spricht auch sie bei dem Ästhetizisten von einem Ästheten, doch bemerkt sie, dass er auch – zwar vergeblich – die „Verbindung zur Realität sucht“. In: Corinna Jäger-Trees: Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerkes. Sprache und Dichtung. Forschung zur deutschen Sprache, Literatur und Volkskunde begründet und fortgeführt von H. Mayne, S. Singer und F. Strich. Herausgegeben vom Deutschen Seminar der Universität Bern. Band 38. Verlag Paul Haupt. Bern und Stuttgart. 1988, S. 111.

30866SW XXVIII. S. 15. Z. 11.

30867SW XXVIII. S. 15. Z. 13.

30868SW XXVIII. S. 15. Z. 20.

30869SW XXVIII. S. 15. Z. 21.

30870SW XXVIII. S. 15. Z. 25-26.

30871In diesem Zusammenhang muss die Arbeit von Nehring Erwähnung finden, heißt es doch bei ihm: „Diese weltferne Existenz ist aber unbewusste Furcht vor der Wirklichkeit. Der Jüngling möchte das Schöne des Lebens an sich binden, jedoch seine dunkle Seite, das Gemeine und Bedrohliche, ignorieren und in die Außenwelt verbannen. Er versündigt sich gegen die Ganzheit des Lebens.“ In: Nehring, Wolfgang: Die Tat bei Hofmannsthal. Eine Untersuchung zu Hofmannsthals grossen Dramen. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart. 1966, S. 17.

30872SW XXVIII. S. 18. Z. 35-36.

Hofmannsthal schildert im Folgenden wie sich der Kaufmannssohn immer mehr der eigenen Unzulänglichkeit bewusst wird, ebenso wie der Endlichkeit des Lebens. Dieses Empfinden sucht der Kaufmannssohn damit zu überdecken, indem er sich der Schönheit der Natur ergibt, aber gleichsam neuerlich erfahren muss, dass der Tod nicht ausgeklammert werden kann, ebenso wie das Empfinden der eigenen Unzulänglichkeit. Dass auch der Kaufmannssohn die Konzeption nicht lebt, deutet Hofmannsthal, der diese gerne an und durch die Natur verdeutlicht, dadurch an, indem er beschreibt wie der Kaufmannssohn neuerlich den Blick der Mädchen auf sich gerichtet fühlt, als er versucht, eine Nelke mit „Bast zu binden“.³⁰⁸⁷³

Dass Hofmannsthal den Kaufmannssohn mit der Lebendigkeit des Lebens konfrontiert und ihm somit diesen Weg offenlegt, zeigt sich auch dadurch, indem er ihn die Differenz zwischen der Lebendigkeit der älteren Dienerin und den Kunstgottheiten wahrnehmen lässt. Anstatt dass ihn jedoch ein Verlangen nach der Frau ergreift, entzieht er sich ihrem Anblick, weil sie ihm vermeintlich nicht genügen wird. Tatsächlich aber begibt er sich in die Stadt und unternimmt den Versuch, obgleich er um dessen Hoffnungslosigkeit weiß, einen gleichwertigen Reiz in seinem Leben zu finden.

Hofmannsthal stellt neuerlich die Natur, gemahnend an die Konzeption, in einen Gegensatz zum ästhetizistischen Kaufmannssohn, wenn er in dem Gewächshaus eingeschlossen ist. Panisch diesem zu entkommen, stößt der Kaufmannssohn „irdene Gartentöpfe“³⁰⁸⁷⁴ um, zeigt sich unbedacht ob der Natur, die er beschädigt und niederdrückt und erlebt schließlich dennoch wie sich die hinter ihm befindlichen „Stämme und niedergedrückten Blätter wie nach einem Gewitter sich leise raschelnd erheben.“³⁰⁸⁷⁵ Die Natur wirkt damit auch hier dominierend, der Ästhetizist hingegen jedoch nur zerstörerisch und hilflos ob der Natur und der Wirklichkeit des Todes, der er in dem Gewächshaus durch das Kind begegnet ist.

Der hässliche Tod, den er stirbt, ist Folge seines Lebenswandels und damit seiner Verneinung von der Ganzheit des Seins. Obwohl Hofmannsthal scheinbar den Ästhetizisten zu einer Erkenntnis führt, ist diese nur bruchstückhaft, denn er sieht die Schuld für seinen Tod immer noch bei seinen Dienern und nicht als Folge seines Lebenswandels.³⁰⁸⁷⁶

In *Amgiad und Assad* (1895) deutet sich die Bezugnahme zur Ganzheit des Seins ebenso an. Hofmannsthal gelingt es in diesem Werk nicht nur dadurch, dass er Amgiad wieder näher zu den Menschen führen will und eine Möglichkeit dazu besieht (SW XXIX. S. 43. Z. 4-5), sondern auch dadurch, dass er wiederholt in dem Werk darauf verweist, dass der Mensch nicht allein dem Schönen angehören darf. Auch hier äußert Hofmannsthal neuerlich, dass der Mensch nur zum Menschen reifen kann, wenn er auch das Negative überwindet („leben oder sich ausleben nur im Kampf mit den Widerstrebenden Mächten“).³⁰⁸⁷⁷ Hofmannsthal beleuchtet, wie schon durch die Religion gezeigt wurde, vor allem das Soziale, vor allem durch den überlebenden Bruder Amgiad; dies zeigt sich auch in der Situation, als Hofmannsthal beschreibt, wie er die Leiche seines Bruders zu ihrem Großvater Timur bringt: „Brüderlichkeit aller Thiere in einer großen Milde erkannt. Gespenstisch sieht er in allem Thieren sich selbst. [...] Bruder Sonne!“³⁰⁸⁷⁸ Die Unterscheidung in Bezug auf das Leben als Ganzes, der essentielle Grund, warum Assad den Tod finden muss laut Hofmannsthals Verständnis, wird in der Notiz N 11 deutlich, die Hofmannsthal am 30. Mai 1895 in Göding verfasst und in der er das Wesen der beiden Brüder gegenüberstellt. Während für den einen Bruder (Amgiad) die „Wunder des Lebens so durcheinander gewachsen“³⁰⁸⁷⁹ sind, zeigt sich durch Assad eine Distanz zum Leben, denn er sieht das Leben „wie hinter einer Glasscheibe, unerreichbar“.³⁰⁸⁸⁰ Vor allem der

30873SW XXVIII. S. 19. Z. 32.

Des weiteren, siehe: SW XXVIII. S. 19. Z. 33.

30874SW XXVIII. S. 26. Z. 19.

30875SW XXVIII. S. 26. Z. 24-25.

30876Hofmannsthal hatte, wie seine Notizen belegen, auch eine Thematisierung des Ganzen deutlicher in Bezug auf die ältere Dienerin herausarbeiten wollen: „die aber in der Nähe und täglich gesehen, die Leiblichkeit ihres Gesichtes und die zarte Harmonie aller seiner Theile“. In: SW XXVIII. S. 205. Z. 1-2.

30877SW XXIX. S. 42. Z. 27-28.

30878SW XXIX. S. 42. Z. 1-4.

30879SW XXIX. S. 40. Z. 23-24.

„Er hat die Gabe des Lebens. Ruhm, Kraft, Macht“. In: SW XXIX. S. 40. Z. 25-26.

30880SW XXIX. S. 40. Z. 29-30.

„[...] er sieht gleichsam mit einem halben Auge übers Leben hinaus, wie einer der träumt und dem die reale Welt hineinspielt

Aufbau in der Notiz N 13, in der Hofmannsthal den Gang der Erzählung skizzenhaft darlegt, zeigt die Gemeinschaft zwischen Gutem und Negativem: „Der Stolz des Lebens [...] Die Trunkenheit des Lebens [...] Die Schwere des Lebens [...] Das Trügerische des Lebens [...] Das Kernlose des Lebens [...] Das Traurige des Lebens [...] Das Große des Lebens“.³⁰⁸⁸¹

Des weiteren zeigt Hofmannsthal in der *Geschichte des Schiffsfährnrichs und der Kapitänsfrau* (1896), dass es hier die Liebe ist, die eben nicht unter dem Konzept der Ganzheit des Seins steht („er ist verliebt in sie, aber nichts hat noch bei ihm mit dem ganzen Leben zu thuen“).³⁰⁸⁸² Von immenser Wichtigkeit erweist sich in *Ein Frühling in Venedig* (1900), der geplanten Fortsetzung von Andrians *Der Garten der Erkenntnis* (1895), die Konzeption von der Ganzheit des Seins. Hofmannsthal gibt dabei Erwin das Bewusstsein von der Ganzheit mit und damit auch die Angst, dieser Ganzheit nicht gerecht zu werden: „Ihm graut vor sich selber. eine Impotenz, die sich auf sein Ganzes bezieht.“³⁰⁸⁸³ Hofmannsthal verbindet hier mit der Ganzheit die Beziehung zu Menschen, den Zug zur Treue, deren Wichtigkeit Hofmannsthal in diesem Zusammenhang neuerlich betont: „die Treue ist alles. = nicht verlieren von Beziehungen zu Menschen und Dingen“.³⁰⁸⁸⁴ Hofmannsthal stuft in diesem Zusammenhang das Nicht-Leben schlimmer ein, als sich in Abgründe zu begeben („in Venedig: ein verfallener Baudelaire. Aber der hat wenigstens gelebt!“).³⁰⁸⁸⁵ Letztendlich zeigt sich, dass Erwin der Konzeption der Ganzheit nicht gerecht werden kann; wie bei Andrian stirbt auch Erwin bei Hofmannsthal, aber er stirbt auf Grund des Fehlens an der Ganzheit.³⁰⁸⁸⁶

Ein wichtiger Aspekt innerhalb der Erzählung *Knabengeschichte* (1906, 1911-1913) ist auch die Ganzheit des Seins, die Hofmannsthal auch an das religiöse Erleben bindet: „Gott wirft das Leben in Eusebs Brust, wirft Blitze, wirft die Schatten der Hölle, wirft die Krankheiten.“³⁰⁸⁸⁷ Das Leben kann, wie es der Ästhetizist gerne für sein Dasein hätte, nicht nur aus Glück, Erfüllung und der Ausblendung des Todes bestehen. Obwohl Hofmannsthals Notizen zu dieser Erzählung über die in dieser Arbeit gewählte Zeitspanne hinausgehen, muss in Bezug auf die Religion, die Familie und die Konzeption der Ganzheit des Seins darauf verwiesen werden, weil sie erheblich zum Verständnis der Erzählung beitragen. Noch im Jahr 1912 notiert Hofmannsthal, diese Erzählung betreffend: „die schlimmste Anfechtung für den Knaben wie ihn der Zweifel anfällt ob denn an dem Ganzen etwas dran sei – wie er die Kraft der Landschaft und der Mannheit die aus ihr emporwächst bezweifelt – und dann mit einem Ruck dies alles auf sich zu nehmen bereit ist und alles, was daraus entstehen möge, Böses, Gemischtes, Drohendes: auf sich zu nehmen und durchzustehen also zu leben“.³⁰⁸⁸⁸ Aber Euseb kann sich nicht ans Leben binden, eine Haltlosigkeit spürt er stattdessen, die er durchbrechen will. In der Wahl der Mittel zeigt er sich dabei wahllos.³⁰⁸⁸⁹ Hofmannsthals Notizen zu Euseb lassen an Chandos denken und dessen sich Besinnen auf die kleinen Dinge des Lebens.³⁰⁸⁹⁰ Dabei gedachte Hofmannsthal auch Euseb als eine Figur zu schildern, die der Ganzheit und damit dem „Auf-sich-nehmen des Lebens“³⁰⁸⁹¹ entfliehen will, stattdessen aber erleben muss, dass der Mensch sich nicht einfach vor dem Unbequemen des Lebens bewahren kann. Leben heißt vielmehr auch hier das Negative anzunehmen.³⁰⁸⁹²

In der *Soldatengeschichte* (1895/1896) zeigt sich, dass Schwendar sich, durch die frühe Wahrnehmung des Todes und dem Gefühl der Verlassenheit, von der Ganzheit des Seins abgewandt hat. Hofmannsthal

weil er nicht tief genug schläft.“ In: SW XXIX. S. 41. Z. 4-6.

30881SW XXIX. S. 42. Z. 6-13.

30882SW XXIX. S. 84. Z. 26-27.

30883SW XXIX. S. 134. Z. 2-3.

30884SW XXIX. S. 132. Z. 2-3.

30885SW XXIX. S. 132. Z. 25-26.

30886SW XXIX. S. 134. Z. 13-18.

30887SW XXIX. S. 168. Z. 5-6.

30888SW XXIX. S. 178. Z. 4-9.

30889SW XXIX. S. 178. Z. 15-21.

30890„Der Umschwung zum Glücksbewußtsein, Gleichgewicht, Identität an etwas ganz kleinem. [...] er geht und wird Christus in der Kirche finden, findet ihn aber genau so gut, ihn und seine umgebenden Zöllner, Idioten, triefäugige Alte – unter den Brennesseln bei dem Katzenskelett – er kann jetzt da oder dorthin gehen“. In: SW XXIX. S. 179. Z. 8-18.

30891SW XXIX. S. 180. Z. 24.

30892In Bezug auf Euseb, formuliert Hofmannsthal: „Associationen mit hinausgeworfen werden aus der Tür: die Mutter klagte der Liebhaber habe sie bei der Tür hinausgeworfen. So flüchtet er einmal zur Sacristeitür hinaus. Aber die Welt hat keine Tür dass man hinausflüchten könnte.“ In: SW XXIX. S. 184. Z. 23-26.

verdeutlicht aber auch, dass dies nicht dauerhaft möglich ist, denn Schwendars Versuch, sich von der Schwere des Lebens, als auch von den Menschen abzuwenden, misslingt. Zudem konfrontiert ihn Hofmannsthal immer wieder mit den Schatten der Vergangenheit und mit dem Konzept der Ganzheit des Seins, sei dies durch die Soldaten, aber vor allem durch die Natur und darin durch die drei Bäume. Dabei schildert Hofmannsthal Schwendars Verhalten in der Natur, das sinnlose Einhacken des Säbels auf Büsche und Bäume und damit das Aufbegehren gegen die Konzeption, die von der Natur verkörpert wird; „berauscht vom Gefühl des Zerstörers“³⁰⁸⁹³ will er im Grunde nur das Sterben der Mutter und die Alleingelassenheit in dieser „Hölle“³⁰⁸⁹⁴ überdecken. Aber Hofmannsthal deutet ebenso an, dass Schwendars Handeln nichts bewirkt, denn die „Luft und der Saft der verwundeten Zweige sprühte dem Soldaten auf Gesicht und Hände“,³⁰⁸⁹⁵ und so spürt er nur die Lebendigkeit der ihn umgebenden Welt, während er selbst im Innern nur Leere empfindet. Auch der Mord an dem Hasen zeigt sich als Reaktion auf den Blick, den er ihm zuwirft und der ihn seine Unzulänglichkeit an der Ganzheit des Lebens spüren lässt: „Er fuhr zurück denn diesmal berührte ihn ein starrer todenhafter Blick aus deutlicher Nähe, zu seinen Füßen schien ein elendes Wesen im Dunkel zusammengekauert, sein Säbel sauste auf einen weichen Körper nieder und als er es herausschleuderte war es die klägliche kleine Leiche eines verendeten Hasen, deren starre Augen jetzt mit leblosem Glotzen in das Weite des hohen kühlen Himmels schauten.“³⁰⁸⁹⁶ Statt Erfüllung erlebt Schwendar eine Steigerung an Verlorenheit, und sein Wüten lenkt seinen Blick nur mehr deutlicher auf die Ganzheit des Seins. Hofmannsthal verdeutlicht die Konzeption hier durch eine „ungeheure[...] Ulme“,³⁰⁸⁹⁷ auf der ein Schwarm Dohlen gesessen hatte, die Schwendar mit seinem Wurf des toten Hase aufgescheucht hatte. Mit einer positiven Einbindung des Farb-Motivs erkennt er die Verwurzelung dieses Baumes im Leben: „die auf uralten Wurzeln ruhend mit der Last einer grünen auf jähem Abhang aufgethürmten Bergstadt spielend schien.“³⁰⁸⁹⁸ Schwendar begegnet der Ulme voller Verwunderung, ist sie doch imstande gewesen, die Last der Dohlen, die von Schwendar als hässlich empfunden werden, zu tragen. Obwohl Schwendar durch die Verwüstung in der Natur und durch die Ermordung des Hasen vor der Ganzheit fliehen wollte, führt Hofmannsthal ihn unerbittlich wieder – und stärker als zuvor – zu der Konzeption, die weder geleugnet noch verdreht, sondern nur anerkannt und akzeptiert werden kann. So findet Schwendar sich vor drei riesenhafte Bäume gestellt, ist die Ulme umsäumt von zwei Pappeln; eben durch die Gemeinschaft dieser drei Bäume, formuliert Hofmannsthal: ihr „grenzenloses starkes Streben schien sich aufeinander zu beziehen“.³⁰⁸⁹⁹ Hofmannsthal führt Schwendar durch die Natur die Konzeption neuerlich vor Augen, stehen die Bäume doch für das Lebendige, Emporsteigende, Wachsende, das Gemeinschaftsgefühl, den Zusammenhalt, das Für-einander-da-sein. Doch die drei Bäume bewirken nur ein Gefühl der Beklemmung in Schwendar: „Der Anblick der drei Bäume, die in der dunkelnden Stunde immer mehr ins riesenhafte wuchsen, legte sich wie ein Alp auf Schwendar“.³⁰⁹⁰⁰ Neuerlich die Ganzheit des Lebens spürend, kann er sich nur seine eigene Leere und Unzulänglichkeit eingestehen. „Die Macht dieser verhaltenen Riesenkräfte raubte seinem sinnlosen Spiel den trunkenen Schein von Überlegenheit, der ihn für Augenblicke über das Gefühl seiner Schwäche und Angst hinweggebracht hatte [...] und wies ihn ins Leere zurück“.³⁰⁹⁰¹ Er erkennt, dass der Befreiungsschlag, durch Zerstörung seinem leeren Leben zu entkommen, scheitert; die Natur, erhabener und stärker als er, wird am Ende siegen.

Statt in eine neuerliche noch stärkere Resignation zu verfallen, beginnt sich Schwendar für einen Moment für das Leben zu öffnen („Er hatte keinen andern Gedanken als den, nicht länger allein zu seine“),³⁰⁹⁰² doch ebenso neuerlich zeigt sich die Schwierigkeit der Umsetzung. Er hört die Hufe eines Pferdes auf sich zukommen, und statt sich den Menschen zuzuwenden, flieht er wieder in den Wald und scheucht die Natur

30893SW XXIX. S. 55. Z. 35.

30894SW XXIX. S. 55. Z. 25.

30895SW XXIX. S. 55. Z. 37-39.

30896SW XXIX. S. 56. Z. 1-7.

30897SW XXIX. S. 56. Z. 14.

30898SW XXIX. S. 56. Z. 14-16.

30899SW XXIX. S. 56. Z. 19-20.

30900SW XXIX. S. 56. Z. 25-27.

30901SW XXIX. S. 56. Z. 29-33.

30902SW XXIX. S. 56. Z. 35-36.

auf.³⁰⁹⁰³ Obwohl Schwendar sich also dem Leben und den Menschen zuwenden wollte, besteht er diese Probe nicht; tatsächlich war es noch nicht einmal eine Gefahr gewesen, vor der Schwendar geflohen war, sondern nur ein Offizier, der ihm aus Neugier nachgeritten war. Hofmannsthal zeigt, obwohl sich eine Ahnung der Ganzheit des Lebens in Schwendar geöffnet hat, neuerlich durch die Konfrontation mit den schlafenden Soldaten, die Schwierigkeit auf sich mit dem Leben zu verwurzeln. Für Schwendar und für viele weitere Ästhetizisten Hofmannsthals ist es einfacher, weiter ihrem Weg ins Leere zu folgen, als einen Weg zurück ins Leben zu finden.

Des weiteren zeigt sich, dass Hofmannsthal auch Schwendars Abgewandtheit vom Leben durch die drei Pferde verdeutlicht; so heißt es über das dritte Tier: „Es lebte, aber das Leben war ihm so völlig verloren wie einem Stein der in einen Teich gesunken ist: in seinem dumpfen Wahnsinn stand es nicht schlafend und nicht wach, vom Leben und vom Tod, ja selbst von der Möglichkeit des Sterbens durch eine unsichtbare undurchdringliche Wand abgeschlossen: seine Augen waren offen, aber sie sahen nicht, [...] auf seinen grossen herabhängenden Lefzen klebten viele Haferkörner und zwischen ihnen hieng eine winzige hellgelbe Made, die sich voll Leben wand und krümmte.“³⁰⁹⁰⁴ Diese Beschreibung Hofmannsthals bezieht sich im Grunde nicht auf das Pferd, sondern spiegelt das Wesen Schwendars. Deutlich zeigt sich dies durch die Notizen Hofmannsthals zu dieser Erzählung; so sieht Schwendar in einer Vision den mit Menschen angefüllten Fluss. Anfänglich sieht er sich selbst „von ganzen Klumpen getragen“,³⁰⁹⁰⁵ dann jedoch bricht die Sicherheit ein: „dann er hängt wie die Made an der Lefze des Pferdes über einem ungeheueren Abgrund die Lefze bewegt sich“.³⁰⁹⁰⁶

Hofmannsthal bindet den Abgrund ebenfalls ein, wenn er schildert, wie Schwendar vor der Natur flieht, die für ihn verbunden ist mit dem Tod. Doch die Flucht ist nicht möglich, sieht er das Vergehen in der Natur selbst, hier beispielhaft durch einen Sonnenuntergang.³⁰⁹⁰⁷ Es zeigt sich das Hofmannsthal nicht nur in diesem Punkt wieder Bezug nimmt zum Abgrund, vor den sich Schwendar gestellt sieht, sondern auch wenn Schwendar die schlafenden Soldaten beschreibt, deren Anblick ihn bedrückt: „Helles Mondlicht lag über den 2 Reihen gleichförmiger Betten und dunkle starke Schatten trennten wie Abgründe die Leiber der Schlafenden.“³⁰⁹⁰⁸ Der Abgrund zeigt die Trennung auf, die Schwendar zwischen sich und den Menschen, aber auch zwischen den Soldaten untereinander empfindet, denn wenn er Menschen betrachtet, dann empfindet er das Trennende und nicht das Gemeinschaftliche.³⁰⁹⁰⁹ Was Hofmannsthal mit den vielen Soldaten, über die Schwendars Blick gleitet, verdeutlichen will, ist eindeutig, will er Schwendar doch neuerlich mit der Ganzheit konfrontieren. Deutlich wird dies vor allem durch den Corporal Taborsky. Hatte Hofmannsthal Schwendars Reaktion beschrieben, mit der er geflohen war vor den Hufschlägen des Soldaten, der ihn vermeintlich verfolgt hatte („Helm und Säbel in langen Armen krampfhaft schwingend“),³⁰⁹¹⁰ beschreibt er nun die Ruhe, mit der der Corporal in seinem Bett liegt: „Die Arme hatte er auch gerade ausgestreckt, einen rechts einen links.“³⁰⁹¹¹ Anders als Schwendar ist dieser dem Leben zugewandt, Freundlichkeit bestimmt sein Wesen und im Gegensatz zu Schwendar bedrückt ihn der Blick in die eigenen Tiefen nicht. Statt sich jedoch von seinem Wahn zu lösen, empfindet Schwendar eine Rückkehr der Angst. Doch neuerlich führt Hofmannsthal Schwendar an das Leben heran, sei es durch den kindisch-naiven Dragoner Cypris, durch den starken Nekolar oder aber auch durch Karasek („Hässlich und gemein war sein

30903SW XXIX. S. 57. Z. 9-11.

30904SW XXIX. S. 52. Z. 30-39.

Das Bild, das Hofmannsthal hier verwendet, erinnert an die Kuh aus der *Reitergeschichte* (1898). Obwohl sie das nahe Sterben ahnt, schnappt sie noch nach Heu, will leben bis zum letzten Moment.

30905SW XXIX. S. 302. Z. 2.

30906SW XXIX. S. 302. Z. 4-6.

30907„[...] und allmählich sank der Glanz des Landes in seinen Abgrund, aus dem rother Rauch emporwehte in Todte.“ In: SW XXIX. S. 54. Z. 31-33.

30908SW XXIX. S. 57. Z. 16-18.

30909„Aber er hatte kaum den Muth, seinen Blick von dem Corporal weg und nach dem nächsten Bett hin zu drehn, denn dabei musste er den dunkeln Raum zwischen diesen beiden Betten streifen und in diesem mit Schatten gefüllten Abgrund schien ihm die Bestätigung des Entsetzlichen zu liegen, die Unabwendbarkeit des Wirklichen und die lächerliche Nichtigkeit der scheinbaren Rettungen.“ In: SW XXIX. S. 58. Z. 26-31.

30910SW XXIX. S. 57. Z. 14-15.

30911SW XXIX. S. 57. Z. 36-37.

Gesicht“).³⁰⁹¹²

Erst durch das göttliche Zeichen, beginnt sich Schwendar dauerhafter für die Konzeption zu öffnen. Die Farben, vor allem das Rot, das an den Tod gemahnt, wirken nun nicht mehr beängstigend.³⁰⁹¹³ „Schwendars Augen aber [...], suchten in dem ganzen großen Raum ein Etwas, das kleiner sein mochte wie der aufblitzende Blick eines Menschauges und doch so groß dass es durch den Zwischenraum des Himmels und der Erde hinwehte und alle menschlichen Maße zu nichte machte. Seine Augen suchten den Ort, von dem das Zeichen ausgegangen war“.³⁰⁹¹⁴ Dass Hofmannsthal die Konzeption von der Ganzheit des Seins auch in diesem Werk mit der Religion verbindet, zeigt sich zum einen durch den Verweis auf den Himmel. Hatte Schwendar doch mit dem Himmel zuerst den Blick des Hasen verbunden, der sich tot gegen ihn wendet (SW XXIX. S. 56. Z.1-7), und hatte er selbst doch in den Himmel geschaut, als er die Dohlen aufgeschreckt hatte und so die Bäume gesehen, sieht er das Zeichen nun als „Widerschein des geöffneten Himmel[s]“,³⁰⁹¹⁵ und begreift nun, dass das Zeichen eben von dort kam wo die Bäume stehen: „Dort war es: dort wo zwischen 2 riesigen Pappeln eingeklemmt eine Ulme den Bau von Ästen geisterhaft gegen den dunkel undurchdringlichen Himmel hob, dort war Es, halb Bewegung halb leuchten, lag es zwischen den Wipfeln als hätte die Ferse eines Engels im Hinunterfahren den schaukelnden schwarzen Baldachin gestreift“.³⁰⁹¹⁶ Nach der Rückkehr des Glaubens ist die Leere des Lebens von ihm abgefallen, und er fühlt sich zurückversetzt in den Zustand des Kindseins, der Naivität, was aber nicht bedeutet, dass er den Tod oder das Schlechte ausblendet, sondern vielmehr dass die Akzeptanz der Ganzheit die Todesangst Schwendars ausgelöscht hat, weil er den Tod und das Schlechte jetzt als Teil des Lebens versteht, dem sich niemand entziehen kann. Hofmannsthal schildert dies am Ende der Erzählung dadurch, dass Schwendar die Prüfung besteht. Nicht mehr – wie auf der Lichtung – flüchtet er, sondern er stellt sich dem Leben. Der betrunkene Wachtmeister, der Schwendar taumeln macht und ihn dazu bringt, „in den kleinen Graben der um jeden Stall läuft“³⁰⁹¹⁷ zu stolpern, führt nicht mehr zu einer Flucht, sondern das Glücksgefühl am Leben bleibt bestehen.

Innerhalb der hinterlassenen Gespräche und Briefe zeigt sich das Motiv bereits durch die Titelgebung *Der Dichter in der Oekonomie des Ganzen* (2. Juli 1895),³⁰⁹¹⁸ vor allem aber auch in dem *Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann* (1902): „Motto: The whole man must move at once.“³⁰⁹¹⁹ In diesem Gespräch äußert ein Japaner eine Kritik am Leben der Europäer; so sieht er den Kontrast zwischen der japanischen Lebensart und der Europäischen. Während die japanische Lebensart so „abgeschliffen wie Medaillen“³⁰⁹²⁰ ist, heißt es über den Europäer: „dagegen das europäische Wesen so dumpf vielbeinig – vielrumpfig, jeder Einzelne ein Rattenkönig: mit einem Theil seines Leibes der Liebsten im Schoß liegend mit einem Theil in Todesgedanken wühlend, mit einem Geld zählend. In keiner Lust voll aufgehend, gleichzeitig immer die Befriedigung einer andern suchend.“³⁰⁹²¹ Hinter der Äußerung des Japaners verbirgt sich dabei, dass er am Europäer den Mangel der Konzeption erkannt hat, während es über das Leben des Japaners heißt: „Unser Leben hat Harmonie“.³⁰⁹²² Dagegen stellt er den Europäer, über den es heißt: „der Mensch ist keine unbedingte Einheit. Er ist der furchtbarsten Zerrüttung fähig“.³⁰⁹²³ Der Japaner betont nicht nur den familiären Zusammenhang, sondern auch den Bezug zu der Religion und der Sittlichkeit: „Der japan. Angler angelt mit Leib und Seele, saugt Flusslandschaft in sich; der Soldat der Räuber ist ganz Schwert, bluttrunkenes Auge, gesträubtes Haar; der Büßende ist ganz Buße hinschmelzend

30912SW XXIX. S. 59. Z. 15-16.

30913SW XXIX. S. 60. Z. 10-12.

30914SW XXIX. S. 60. Z. 18-24.

30915SW XXIX. S. 60. Z. 5.

30916SW XXIX. S. 61. Z. 13-18.

30917SW XXIX. S. 61. Z. 39.

30918SW XXXI. S. 12. Z. 28.

30919SW XXXI. S. 40. Z. 7.

30920SW XXXI. S. 40. Z. 11.

30921SW XXXI. S. 40. Z. 12-16.

30922SW XXXI. S. 41. Z. 7.

Weiter heißt es in diesem Zusammenhang: „unsere Cultur hat Harmonie. Die ihrige lebt von unheimlichen halbtollen Associationen.“ In: SW XXXI. S. 43. Z. 23-24.

30923SW XXXI. S. 43. Z. 16-17.

unter eines Kindes Auge.“³⁰⁹²⁴ Mit dem Blick auf den Europäer, sieht der Japaner die Gefahr gegeben: „Es hat zuviele Götter ausgebrütet, wie ein dumpfer lichtlos schwüler Tag Insecten. Diese Götter sind die Begriffe: sie saugen Euch das Blut aus Sie lassen einen von Euch nie er-selbst sein. [...] Wenn Ihr etwas erlebt z.B. lieben, haben oder lassen, so erlebt ihr es nie ganz“.³⁰⁹²⁵ Gegen den falschen Bezug zur Religion des Europäers, setzt er das japanische Religionsverständnis.³⁰⁹²⁶ An dem Europäer hingegen kann er nur das Fehlen der Konzeption erkennen.³⁰⁹²⁷

Des weiteren zeigt sich das Motiv sowohl in *Die Briefe James Hackmanns* (1903) durch den neuerlichen Ausspruch („>>The whole man must move at once!<<“) ³⁰⁹²⁸ und durch den Verweis auf die „Unsicherheit ohne Centrum“, ³⁰⁹²⁹ in der sich Hackmann befindet, als auch deutlich in *Rodauner Anfänge* (1906). In den Notizen zu seinen Gesprächen mit Schröder über die Moderne geht Hofmannsthal sehr deutlich der Konzeption nach, wenn es heißt: „Bestreben der losen Teile mit manchen wieder andere Verbindungen einzugehen“.³⁰⁹³⁰ So beklagt gerade auch Schröder den Aufbruch der Ganzheit des Seins in der Moderne und schildert dies exemplarisch anhand der Wissenschaften: „es muss dem Erkennen eine seelische Bewegung vermält <sein> in welcher der Bezug auf das Ganze sich ausdrückt (Esoterisch exoterisch)“.³⁰⁹³¹ Die Wissenschaft grenzt durch die Schlagwörter ein, das ist die Gefahr; dadurch wiederum sagt Hofmannsthal nichts anderes, dass er eben vom Künstler das nicht erwartet, sondern von ihm will er das große Ganze. Beispielhaft als einen Künstler, der die Konzeption umsetzte, erwähnt er Goethe, gegen den er neuerlich den Wissenschaftler stellt: „Weltbilder von so dürftiger Einfachheit zu schaffen wie die alten Religionen (vielmehr Religionen darüber erhaben) – gegen jene dürftigen Schlagworte gehalten, welches Weltgefühl in der Walpurgisnacht.“³⁰⁹³² Hofmannsthal verweist in diesem Zusammenhang neuerlich auf die Bedeutung Goethes, aber auch Lionardos, für seine Vorstellung von der Konzeption.³⁰⁹³³ Eine der entscheidendsten Passagen, was das Verständnis dieser Konzeption betrifft, findet sich eben in dieser Schrift, wenn es heißt: „Eine furchtbar gesteigerte Dialectik gewohnt bauchrednerisch jeden Standpunkt im All einzunehmen hat uns enteignet in uns selbst: in schwankendem Ungefähr erzittert unser Selbstgefühl. Zwischen Schauenden und Geschautes Fühlenden und Gefühltes drängt sich Gefühl tiefster Unsicherheit [...] unsere Leidenschaften sind ein Citat, unsere Gesetze wurzeln nicht und nicht einmal unsere Vergehungen in unseren Herzen. Wo nur der ganze Mensch auf einen Antrieb sich regen dürfte, regen sich immer nur Theile. Alle Formen überwältigen uns, Mächte unterjochen uns: unendliche Relativitäten unterhöhlen uns und schliesslich das Geld bleibt als Ende aller Reihen.“³⁰⁹³⁴ Was Hofmannsthal und Schröder an der Moderne anprangern, finden sie dagegen in Goethe erfüllt: „Goethes Lebenswerk für uns

30924SW XXXI. S. 42. Z. 17-20.

30925SW XXXI. S. 42. Z. 17-20.

30926„Bushido der ungeschriebene Codex der Samurai-Ehre: stoische Ritterlichkeit unaufhörliches Sondern von Schein und Seele: eine Brücke zwischen Märchenhandlungen der Selbstaufopferung und alltäglicher Handlung der Zucht.“ In: SW XXXI. S. 43. Z. 26-29.

30927„[...] ruft Euch nicht immer etwas ab? selbst wenn ihr im Schooss der Geliebten liegt? scheinen Euch nicht Eure Geberden, selbst die äussersten der Liebesacte, als eine Art Herumreden um eine Sache, deren Hauptsache wo anders liegt? glaubt ihr ans Leben, und glaubt ihr an den Tod? rufen Euch nicht eben die Worte die ihr braucht um an eine Sache heran, in eine Sache hereinzukommen, von eben dieser Sache ab? ist nicht ein ganzer Schwarm obscurer Nebenbedeutungen, die oft bis zum Gegentheil führen, in jedem Wort, das an Euer Ohr klingt?“ In: SW XXXI. S. 44. Z. 3-11.

30928SW XXXI. S. 65. Z. 17.

In Bezug auf Hackmann, heißt es: „Da ist es nicht - was ich suche und da ist es nicht – ich suche es in der Nähe der Sterbenden (Dodds er geht absichtlich zu dieser Hinrichtung) und im schlichten such ich es [...] ich kann aber doch nichts aus mir ausmerzen. Ich hab es gelesen, furchtbar hat sich’s mir eingedrückt: The whole man must move together.“ In: SW XXXI. S. 67. Z. 23-28.

30929SW XXXI. S. 65. Z. 19.

30930SW XXXI. S. 128. Z. 22-23.

30931SW XXXI. S. 129. Z. 21-23.

30932SW XXXI. S. 129- 130. Z. 40//1-3.

„Ja man könnte sagen dass ein grosser Künstler selbst wo er irrt ein tieferes ergreifenderes Weltbild dem Adepten giebt (Weltgefühl überliefert), als der Wissenschaftler mit Einzelheiten die so sehr sie auch untereinander zusammenzuhängen scheinen, einer Perlenkette gleichen die an beiden Enden ausgefädelt ist.“ In: SW XXXI. S. 130. Z. 3-8.

30933„[...] was auf uns liegt ist ein Druck weit anders als der auf Goethe u. Lionardo lag: auf ihnen der Druck des Unerschlossenen auf uns der Gedanke alles ist schon in Combination gewesen“. In: SW XXXI. S. 131. Z. 1-3.

30934SW XXXI. S. 131. Z. 9-18.

glücklicher Weise nicht ein Abgeschlossenes, sondern in steter Bewegung, stetem Zuwachs begriffen.“³⁰⁹³⁵ Des weiteren zeigt sich das Motiv in Bezug auf die Kunst in dem *Gespräch über die Novelle von Goethe* (August/September 1906). Was ihm bei Keller oder Immermann fehlt, sieht Hofmannsthal im Gegensatz dazu bei Goethe, vor allem in seiner *Novelle*, gezeigt: „Es ist etwas ungeheures realisiert: die Harmonie menschlichen Strebens mit der Natur.“³⁰⁹³⁶ Ebenso zeigt sich das Motiv in *Furcht / Ein Dialog* (1906/1907) in Verbindung mit Laidions Beschreibung der Tänzerinnen auf der Insel (SW XXXI. S. 125. Z. 2-7). So werden die Tänzerinnen als die „Trägerinnen des Todes und des Lebens“³⁰⁹³⁷ gesehen: „Ihr ganzes Leben ist gerechtfertigt in diesem Augenblick. Ihr ganzes Leben mündet in diese Stunde“.³⁰⁹³⁸ Letztendlich zeigt sich das Motiv auch in *Das Schöpferische* (1906-1909), im Zuge der Notizen zu dem schöpferischen Wesen des Künstlers („seltsam dass vielleicht nie das Ganze eines productiven Menschen mit totaler Sympathie erfasst wurde“).³⁰⁹³⁹

Hofmannsthal nimmt in der *Geschichte der beiden Liebespaare* (1896) gleich zu Beginn der Erzählung Bezug zu Felix, der Paulas Kindhaftigkeit besieht. Normalerweise fühlt sich der Ästhetizist Hofmannsthals unreflektiert dazu hingezogen, doch bereits zu diesem frühen Zeitpunkt der Erzählung zeigt sich hier ein Einbruch des ästhetizistischen Liebens und damit des ästhetizistischen Lebensentwurfes, denn Felix bemerkt den Mangel an Paula während einer Bahnfahrt durch den Kontrast zu den sie umgebenden Menschen. Während sie auf ihn wie ein Kind wirkt, sowohl durch Stimme als durch ihre Hände, beschreibt Hofmannsthal die Stimmen der anderen Menschen als „durchtränkt von Leben“.³⁰⁹⁴⁰ Neuerlich zeigt Hofmannsthal auf, dass Felix zwar noch Ästhetizist, aber doch im Aufbruch zu einem Leben das über dem reinen Ästhetizismus liegt, ist, wenn er auf seine kindischen Erinnerungen eingeht. Felix spürt zwar immer noch einen deutlichen Zug, doch empfindet er auch einen Aufruf in sich zu einem anderen Leben („Und diese beiden Gefühle, kindische Sehnsucht nach dem Unwiederbringlichen und Wunsch des Erwachsenen spielten sonderbar durcheinander“).³⁰⁹⁴¹

Hofmannsthal lässt Felix die Ganzheit des Lebens ahnen, wenn er die Erlebnisse des Tages bedenkt: die Begegnung mit dem Gärtnerehepaar und Therese. Das Empfinden des Todes in der Natur, die er zu sehen glaubt, die Leere und fehlende Lebendigkeit spiegelt nur seine eigene Leere wieder: „Büsche auf denen kein Schatten und kein Licht lag, waren geheimnislos.“³⁰⁹⁴² Doch, statt sich mit diesem Ahnen auseinanderzusetzen, versucht Felix eine Rückbesinnung in die Vergangenheit mit Anna. Hofmannsthal macht den Leser für einen Moment glauben, Felix wende sich wirklich dem Leben zu: so dringt mit der Familie des Gärtners eine „ganze dumpfe niedrige Fülle ihres Lebens“³⁰⁹⁴³ auf ihn ein, er spürt die „unendlichen Möglichkeit des Lebens“³⁰⁹⁴⁴ durch das einfache Leben. Doch in Wirklichkeit ist das nur ein Schein, denn es ist die Fülle, die ihn anzieht,³⁰⁹⁴⁵ was ihn dazu führt, sich von dem Ästhetizistisch-Schönen, dem knabenhaften, nüchternen, lieblosen Sein abzuwenden und hin zu dem Hässlichen, allein auf Grund dessen Andersartigkeit.³⁰⁹⁴⁶ Auch an Therese zeigt Hofmannsthal das Ahnen, dass der Ästhetizismus eine Scheinwelt ist. Obwohl Therese scheinbar, selbst in der stärker werdenden Schwäche, an ihrem Ästhetizismus festhält, zeigt sich bereits in der ersten Beschreibung der Frau der beginnende Aufbruch: zum einen trägt sie ihre Ringe nicht, sondern lässt die Kinder damit spielen, zum anderen dadurch, dass sie ihre Hände auf die Locken der Kinder legt. Hofmannsthal kontrastiert dabei den sterbenden Leib der

30935SW XXXI. S. 132. Z. 30-31.

30936SW XXXI. S. 148. Z. 1-2.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 149. Z. 12-17.

30937SW XXXI. S. 384. Z. 5-6.

30938SW XXXI. S. 384. Z. 6-8.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 384. Z. 13-14, SW XXXI. S. 385-386. Z. 391-2.

30939SW XXXI. S. 96. Z. 13-14.

30940SW XXIX. S. 66. Z. 10.

30941SW XXIX. S. 67. Z. 34-36.

30942SW XXIX. S. 78. Z. 12-13.

30943SW XXIX. S. 79. Z. 9-10.

30944SW XXIX. S. 79. Z. 13.

30945„[...] ihrer großen schweren Leiber die so anders waren als der knaben-mädchenhafte leichte Leib, der drin sich leise im Schläfe regte“. In: SW XXIX. S. 79. Z. 10-12.

30946SW XXIX. S. 79. Z. 15-16.

Ästhetizistin mit der Jugend und Frische der Kinder. ³⁰⁹⁴⁷

In dem Werk *Was die Braut geträumt hat* (1896/1897) zeigt sich, dass die Braut nicht für die Ganzheit des Seins einsteht, sondern, dass sie ein Leben ersehnt, das auf Schönheit aufgebaut ist. Dagegen steht das dritte Kind, dem die Braut zwischen Traum und Wirklichkeit begegnet und welches ihr von der Ganzheit des Seins, im Sinne des Kreislaufes der Natur spricht. ³⁰⁹⁴⁸

Die Bedeutung die Hofmannsthal dem Konzept in dem lyrischen Drama *Der Kaiser und die Hexe* (1897) einräumt darf nicht unbeachtet bleiben, denn der Mangel an dieser Konzeption ist gleichsam der Motor dafür, dass der Kaiser, bei allem Willen zur Tat, letztendlich ein Opfer seiner Leidenschaften ist. Deutlich, warum der Kaiser am Leben versagt, trotz der Erkenntnis des Fehlens am Leben, macht Hofmannsthal im Gespräch mit Tarquinius und durch dessen Ratschlägen an diesen. Nicht in ihm selbst legt der Kaiser hier den Kern des Ganzen an, sondern das Leben habe eine „rätselhafte Kraft“ ³⁰⁹⁴⁹ mit der ein Mensch zerstört werden könne. Trotz allem Fokus auf sein Innenleben, dass der Kaiser sich mitunter als schuldig an seinem momentanen Zustand erkennt, begeht er hier den kapitalen Fehler, die Verantwortung nicht anzuerkennen, die jeder Mensch für sein Leben hat. Die Ursache dafür zeigt Hofmannsthal aber gleichsam auf, denn so lässt er den Kaiser sagen: „Bist du außen nicht wie innen, / Zwingst dich nicht, dir treu zu sein, / So kommt Gift in deine Sinnen“. ³⁰⁹⁵⁰ Doch die Wahrheit, so deutlich sie auch vom Kaiser gehnt wird, kann einfach nicht umgesetzt werden, obwohl Hofmannsthal sie ihn als Ursache für die Zergliederung seines Wesens nennen lässt. Dass der Kaiser, aufgrund seiner charakterlichen Schwäche, gar nicht fähig ist, das Leben als Einheit aus Positivem und Negativem zu begreifen zeigt sich neuerlich, als er den Reif auf seinem Kopf zerbricht und sich damit gleichsam von der Last der Herrscherwürde zu befreien sucht:

„Und er schließt das Weltall ein:
Diese ganze Welt voll Hoheit
Und Verzweiflung, voll von Gräbern
Und von Äckern, Bergen, Meeren,
Alles schließt er ein ... was heißt das?
Was ist mir dies alles? welche
Kraft hab ich, die Welt zu tragen?
Bin ich mir nicht Last genug!“ ³⁰⁹⁵¹

Dass Hofmannsthal, gleich nach der Zerstörung des Reifes, neuerlich die Hexe verlockend auf ihn wirken lässt, ist kein Zufall, sondern muss als schlüssig erachtet werden: der Mensch, der sich gegen die Ganzheit des Seins stellt, ist ein williges Opfer für die ästhetizistische Verführung.

Ebenso zeigt sich das Vergehen an der Konzeption an dem alten Kaiser, der sich wieder erhaben in eine befehlende Stellung gesetzt sieht und lediglich nach der süßen Speise verlangt. ³⁰⁹⁵²

Letztendlich erweist sich der Kaiser als zumindest momentaner Sieger, bedingt durch sein Erleben des Lydus, der sein Leben und sein Handeln anerkennt, und auch durch die Begegnung mit dem alten Kaiser, der ihm sein vergangenes Handeln vor Augen führt. Hofmannsthal lässt ihn am Ende des Werkes zu Gott beten, und er zeigt sich erleichtert wieder einen Weg ins Leben als Kaiser gefunden zu haben. Die Problematik, sich in dem Ästhetizismus zu verlieren, ist aber dennoch nicht gebannt, was an der Passage deutlich wird, in der der Kaiser die Hexe tot wähnt, und dennoch sagt: „Und ich bleibe, der ich war“. ³⁰⁹⁵³

Auch Dianora, die Ästhetizistin aus *Die Frau im Fenster* (1897), steht nicht für die Ganzheit des Seins, sondern negiert sie, indem sie das Leid ausschalten will für ihr Leben, wenn auch nur für einen kurzen

30947SW XXIX. S. 69. Z. 33-35.

30948SW III. S. 90. Z. 9-22.

30949SW III. S. 186. Z. 8.

30950SW III. S. 186. Z. 19-21.

30951SW III. S. 188. Z. 22-29.

30952SW III. S. 203. Z. 13.

30953SW III. S. 181. Z. 36.

Moment.³⁰⁹⁵⁴ Die Fokussierung auf ein ästhetizistisches Erleben hat so auch bei Dianora, ähnlich wie beim Kaufmannssohn, eine Unfähigkeit ausgebildet, vor dem wirklichen Leben zu bestehen. Wie sehr Dianora gegen und die Amme für die Konzeption steht, zeigt sich auch in der unterschiedlichen Beurteilung des spanischen Geistlichen. Während Dianora sich in der schwärmerischen Schönheit seiner Stimme verliert, verweist die Amme auf die Unmöglichkeit den Tod auszuklammern; eben dies zeige auch der spanische Geistliche in seinen Reden.³⁰⁹⁵⁵ Damit zeigt sich auch überdeutlich in dieser Passage der Bezug zwischen der Konzeption und der Natur, in der die Konzeption beispielhaft angelegt ist.

Auch die Figuren in *Der goldene Apfel* (1897) vergeifen sich mehrheitlich an der Ganzheit des Seins. Hofmannsthal bindet dieses Vergehen vor allem an die Frau des Kaufmannes aber auch an das Kind, ahnen doch Beide die Wichtigkeit der außer ihrer Wirklichkeit liegenden Welt, ohne jedoch einen Zugang zu dieser zu finden. Dass vor allem auch der Kaufmann für die Negation dieses Lebenskonzeptes steht, zeigt sich bei ihm durch die Ausklammerung des Todes.³⁰⁹⁵⁶ Seine Frau dagegen, so ist Hofmannsthals Plan auch in den Notizen erkennbar, wollte er die Ahnung der Ganzheit vermitteln: „der Frau fällt ein, dass sie eigentlich in einer Fiction dahinlebt denn sie ist gewohnt, über das Gemeine ihrer Existenz gerade immer hinwegzusehen“.³⁰⁹⁵⁷ In der Erzählung selbst zeigt sich dies durch ihr banges Erwachen in ihrem ästhetizistisch schönen Haus. Dabei ist ihr geführtes ästhetizistisches Leben eine Negation der Ganzheit, zeigt sie sich nicht aktiver als ihr Mann, sondern als ein beeinflussbarer Charakter, der sie vor der Außenwelt und vor einem tätigen, wirklichen Leben abhält.³⁰⁹⁵⁸ Ihr Versagen am Leben, eröffnet Hofmannsthal für den Leser aber vor allem durch ihren Kontakt mit dem Tod, der eben nicht nur alte Menschen ereilt, sondern auch die fünfzehnjährige Tochter des Gewürzhändlers. Die Konzeption der Ganzheit zeigt sich ebenso durch die zwei Frauen auf dieser Beerdigung. Fällt der Blick der Frau des Kaufmanns zwar auf eine junge aber mit dem Leben nicht verwurzelte Frau („wie der aus dunklem Erz getriebene Kopf einer jungfräulich hartherzigen Göttin“),³⁰⁹⁵⁹ zeigt sich die Fülle des Lebens, auch des Alters, vor allem durch bewältigte Krisen an einer der älteren Frauen. Denn zu leben, so Hofmannsthal, bedeutet sich dem Leben wirklich zu stellen, Krisen zu bewältigen: „Das Gesicht der jüngeren Greisin aber war unendlich reich: in ihren dunkel geränderten Augen flackerte Güte und ringsum hieng etwas wie der Dunst von Feuer und Blut. Ihr Mund war groß und schön: [...] mit tiefen dunklem Zutrauen in schweren Zeiten.“³⁰⁹⁶⁰

Die Bedeutung der Konzeption der Ganzheit des Seins zeigt sich auch in dem lyrischen Drama *Der weisse Fächer* (1897) von immanenter Bedeutung, denn auch hier verweigert sich der Protagonist Fortunio, weil er ein Ästhetizist ist, der Konzeption. Jedoch mit der Wahl des Schauplatzes, verbindet Hofmannsthal bereits die vermeintlichen Gegensätze von Tod und Leben. So ist der Schauplatz, ein Friedhof, mit einer „lebendige[n], mit Blüten bedeckte[n] Hecke“³⁰⁹⁶¹ gesäumt, und auch der Grabhügel der Ehefrau ist „von einem Zelt blühender Kletterrosen verschleiert“.³⁰⁹⁶² Fortunio zeigt sich jedoch als ein der Vergangenheit und dem Tod zugewandter Protagonist, wodurch er gegen die Ganzheit des Seins steht. Livio, auch wenn er an der Umsetzung im Leben versagt, verweist den Freund auf ein tätiges Leben, dürfe der Mensch doch

30954SW III. S. 96-97. Z. 38-10.

30955„Von der Ergebung in den Willen des Herrn. [...] Er sagt, es liegt darin alles, das ganze Leben, es giebt sonst nichts. Er sagt, es ist alles unentrinnbar und das ist das große Glück, zu erkennen, daß alles unentrinnbar ist. Und das ist das Gute, ein anderes Gutes giebt es nicht. Die Sonne muß glühen, der Stein muß auf der stummen Erde liegen, aus jeder lebendigen Kreatur geht ihre Stimme heraus, sie kann nichts dafür, sie kann nichts dawider, sie muß.“ In: SW III. S. 105. Z. 8-20.

30956„[...] er giebt einen kleinen Blutfleck von der linken Hand einem Goldfisch zu fressen. das beruhigt ihn für eine Zeit vollständig.“ In: SW XXIX. S. 92. Z. 34-35.

30957SW XXIX. S. 94. Z. 8-9.

30958Dass ihr Leben gegen die Konzeption verstößt, wird vor allem durch das deutlich, was Hofmannsthal in Verbindung mit dem Kaufmann äußert und mit seinem Besitz der Frau: „das jene, die nicht da war, die hier niemand kannte, ihm gehörte mit ihren Wangen, die nie eine andere Hand gestreichelt hatte, mit ihren Lippen die nie eine von den schlechten Speisen berührt hatten, mit ihren Händen die nie etwas niedriges gearbeitet hatten.“ In: SW XXIX. S. 96. Z. 15-19.

30959SW XXIX. S. 324. Z. 29-30.

30960SW XXIX. S. 106. Z. 9-15.

30961SW III. S. 153. Z. 15.

30962SW III. S. 153. Z. 18-19.

nicht im „Glück und nicht im Leid“³⁰⁹⁶³ untätig bleiben. Dabei zeigt Hofmannsthal durch Livio auf, dass Fortunio einstmals dieses Wissen gehabt hatte („Tun Und Denken, sagtest du, das sind die Wurzeln Des Lebens“).³⁰⁹⁶⁴

Dass Schönheit und Alter sich nicht ausschließen, zeigt sich auch an der Beschreibung der Großmutter („schöne alte Frau“),³⁰⁹⁶⁵ die mit ihrem Wesen für die Ganzheit des Seins einsteht, dass allerdings nicht immer Teil ihres Lebensverständnisses war. Vielmehr zeigt Hofmannsthal an dieser Frau eine Entwicklung auf, die von einer jungen und neidischen Frau,³⁰⁹⁶⁶ sich über verschiedene Lebensstationen hinweg zu einer gereiften und umsichtigen Person entwickelt hat. So hat ihr Gang zum Friedhof nichts mit einer Verharrung im Tod zu tun, wie bei Fortunio, sondern sie besucht ihre verstorbenen Verwandten, ihren Mann, ihren Sohn und ihre Freunde.³⁰⁹⁶⁷ Auch ruft sie Fortunio auf, sich wieder ans Leben zu binden, so wie sie es zuvor geschafft hat.³⁰⁹⁶⁸ So zeigt sie auf, dass das Leben gleichermaßen Trauer und Freude bedeutet; wichtig ist nur, niemals im Stillstand zu verharren, so wie Fortunio sein Leben jetzt lebt, sondern sich immer wieder dem aktiven Leben hinzuwenden, was die Großmutter ihrem Enkel vermitteln möchte.

Die Konzeption, gegen die Fortunio sich auch nach der Rede der Großmutter wendet, wird von ihm jedoch aufgegriffen, um Miranda dem Leben zurückzuführen: „Das Leben trägt ein ehernes Gesetz in sich, und jedes Ding hat seinen Preis: auf der Liebe stehen die Schmerzen der Liebe, auf dem Glück des Erreichens die unendlichen Müdigkeiten des Weges, auf der erhöhten Einsicht die geschwächte Kraft des Empfindens, auf der glühenden Empfindung die entsetzliche Verödung. Auf dem ganzen Dasein steht als Preis der Tod. – Dies alles aber unendlich feiner, unendlich wirklicher, als Worte sagen können.“³⁰⁹⁶⁹ Fortunios Rede versagt aber, muss versagen, denn sein Interesse und seine Empathie ist unehrlich und kommt nicht aus seiner Überzeugung.³⁰⁹⁷⁰ Der Konzeption eröffnet sich Miranda vielmehr durch den Anstoß ihrer Dienerinnen, aber im Kern erfolgt sie durch eine eigene Erkenntnis, dass der Tau auf allem liegt und nicht nur auf dem Grab ihres Mannes.³⁰⁹⁷¹ Mit dem Erkennen der Wirklichkeit realisiert sie ihre Schwäche, die sie als Krankheit erkennt und überwinden will, mitunter indem sie ihr Haus wieder für das Leben öffnet.

In *Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen* (1897)³⁰⁹⁷² zeigt sich die Konzeption erstmalig durch den Gärtner, der für sein erdverbundenes Leben seine frühere Macht als König eingetauscht hat, aber dennoch keine Trennung zu seinem früheren Leben empfindet, sondern diese Zeit als Herrscher als zugehörig zu seinem Wesen empfindet.³⁰⁹⁷³ Entgegen zu seiner Zeit als König, in der ihn das ästhetizistische Sein nicht erfüllt hatte, hatte er sich an die Natur gewandt, an der er die Konzeption spürte und immer noch spürt.

„dass an den Blumen ich erkennen kann
die wahren Wege aller Kreatur,
von Schwach und Stark, von Üppig oder Kühn
die wahre Art
[...]
den reinen Drang
des Lebens hab ich hier“³⁰⁹⁷⁴

30963SW III. S. 154. Z. 31.

30964SW III. S. 154. Z. 32-34.

30965SW III. S. 156. Z. 34.

30966Über Livios Großmutter sagt sie: „Sie war drei Jahre jünger als ich und viel schöner. Ich war einmal sehr eifersüchtig auf sie ...“
In: SW III. S. 157. Z. 20-21.

30967SW III. S. 157. Z. 4-8.

30968„Ich habe viel erlebt. Ich weiß, daß der Tod immer da ist. Immer geht er um uns herum, wenn man ihn auch nicht sieht; irgendwo steht er im Schatten und wartet und erdrückt einen kleinen Vogel oder bricht ein welches Blatt vom Baum. Ich habe fürchterliche Dinge gesehen. Aber nach alledem habe ich das Leben lieb, immer lieber. Ich fühl es jetzt selbst dort, wo ich es früher nicht gefühlt habe, in den Steinen am Boden, in den großen schwerfälligen Rindern mit ihren guten Augen. Geh, geh, du wirst lernen es liebhaben.“ In: SW III. S. 159. Z. 22-29.

30969SW III. S. 168. Z. 21-28.

30970SW III. S. 169-170. Z. 34-37//1-7.

30971SW III. S. 173. Z. 9-21.

30972Aus den Notizen geht die Konzeption ebenso hervor, so heißt es in Bezug auf die Szene: „die Bühne stellt die ganze Welt vor [...] rechts ein Gartenschloss mit Säulen/gängen und ein Teich“. In: SW III. S. 593. Z. 29-30.

30973SW III. S. 136. Z. 30-36.

30974SW III. S. 137. Z. 1-12.

Aber auch durch den Wahnsinnigen zeigt sich das Motiv, verweist der Diener doch darauf, dass er in den „Kern des Lebens“³⁰⁹⁷⁵ eindringen will, sich dazu allerdings in die Einsamkeit begibt und dadurch eben das „ganze Leben“³⁰⁹⁷⁶ außen vor lässt. Dennoch bleibt das äußere Leben dem ehemaligen Prinzen nicht verborgen, sondern er stellt sich gleichnishaft zu diesem.³⁰⁹⁷⁷

In *Die Hochzeit der Sobeide* (1897/1898) zeigt sich dies durch die Unterscheidung, die zwischen dem inneren und dem äußeren Anschein gemacht wird. Hatte der Kaufmann Sobeide doch gesagt, dass auch er sich im Innern noch einem Sehnen zum Schönen hingibt und auch sie dies könne, zeigt sich bei Sobeide auch ein gewisses Verständnis dafür, dass das Schlimme Teil des Lebens ist. Dies zeigt sich in dem allzu offenen Gespräch an ihren Mann, indem sie sich jedoch trotzig gegenüber dem Motiv stellt. Mitunter dadurch, dass er ihr gesagt hat, dass er die „ganze Zeit“³⁰⁹⁷⁸ im Garten sei und dort in seinem Turm, um den Sternen zuzuschauen, hatte sie geglaubt, ihn heiraten zu können. Dabei zeigt sich, dass Sobeide nicht primär wegen der Schulden ihres Vaters die Frau des reichen Kaufmannes geworden ist, sondern vor allem auch weil sie glaubte, dass das Leben an der Seite des Kaufmannes für sie etwas „Leichtes“³⁰⁹⁷⁹ haben wird, und sie gleichsam befreit sei von den Erinnerungen an Ganem in ihrem Elternhaus. Dabei zeigt sich, dass Sobeide als Ehefrau nach einer Abtrennung von der Vergangenheit verlangt und sie sich so deutlich von der Konzeption distanziert (SW V. S. 24. Z. 12-18). Hatte der Kaufmann noch die Trennung befürwortet, muss er alleine im Haus nun einsehen, dass ihre Flucht ihrem Wesen entspricht.³⁰⁹⁸⁰ Dass der Kaufmann sie freigegeben hat, sieht er nun als den „Lauf der Welt“.³⁰⁹⁸¹ Dabei zeigt sich, dass der Kaufmann hier die Konzeption für sein Leben erkennt: „Ich nenn´ es Leben, jenes Ungeheure, / und Leben ist auch dies, wer dürft´ es trennen? / Was ist denn reif-sein, wenn nicht: ein Gesetz / für sich und für die Sterne anerkennen!“³⁰⁹⁸²

In der Erzählung der *Reitergeschichte* (1898) zeigt sich das Motiv angedeutet durch die Schrecken des Krieges, der nicht nur die direkt Kämpfenden betrifft. Vielmehr zeigt Hofmannsthal hier an den Menschen als auch vor allem an den Tieren die Folgen des Krieges auf. Die Bedeutung das Leben zu leben bis zum Letzten, zeigt Hofmannsthal aber exemplarisch an der Kuh. Dieser begegnet Lerch in dem ärmlichen Dorf, und muss erleben, wie diese von einem Burschen an ihm vorbei geführt wird: „Die Kuh aber, von dem Dunst des Blutes und der an den Türpfosten genagelten frischen Haut eines schwarzen Kalbes zurückschauernd, stemmte sich auf ihren Füßen, sog mit geblähten Nüstern den rötlichen Sonnendunst des Abends in sich und riß sich, bevor der Bursche sie mit Prügel und Strick hinüber bekam, mit kläglichen Augen noch ein Maulvoll von dem Heu ab, das der Wachtmeister vorne am Sattel befestigt hatte“.³⁰⁹⁸³ Lerch jedoch, und dies zeigt Hofmannsthal lediglich an einer Passage auf, begehrt gegen die Konzeption auf, weshalb er letztendlich den Tod findet. So verlangt es ihn nicht nur danach, die Hunde zu töten, die ihm das Elend des Krieges vor Augen führen, sondern auch dem Erleben des Dorfes zu entkommen, und sich stattdessen mit „vielfältigen Bildern einer fremdartigen Behaglichkeit“³⁰⁹⁸⁴ zu umgeben. Eben darum, weil er die Härte des Lebens sowie das soldatische Umfeld nicht ertragen kann, kann er auch den Befehl seines Vorgesetzten nicht befolgen; stattdessen befällt ihn ein „so entsetzlicher Zorn über das Gesicht, die Stimme, die Haltung und das ganze Dasein dieses Menschen“.³⁰⁹⁸⁵

30975SW III. S. 145. Z. 17.

30976SW III. S. 145. Z. 21.

30977SW III. S. 146. Z. 3-6.

Auch Erwin Kobel betont die Nähe des Wahnsinnigen zum Leben: „Der Wahnsinnige ist der höchsten Welt am vollkommensten teilhaftig, weil es ihm in seinem Dasein um das Sein zu tun ist, um jenes Sein, das sich jeder Auslegung entzieht und daher auch nicht platonisch als Idee dem Werden entgegengesetzt werden kann.“ In: Kobel, S. 87.

30978SW V. S. 18. Z. 22.

30979SW V. S. 18. Z. 30.

30980SW V. S. 29. Z. 13-16.

30981SW V. S. 29. Z. 19.

30982SW V. S. 29. Z. 32-35.

30983SW XXVIII. S. 44-45. Z. 34-39//1-2.

30984SW XXVIII. S. 47. Z. 36.

30985SW XXVIII. S. 47-48. Z. 39//1-2.

In *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) deutet sich die Konzeption durch Vittoria an, die an Venier gerichtet sagt: „Du bist ein Ganzes, und auch ich bin ganz: / und kann mich nur als Ganzes geben, nicht / den Kranz auflösen, der mein Wesen ist.“³⁰⁹⁸⁶ Vittorias Äußerung schließt sich an Veniers Haltung zur Ehe an; während er ein Ganzes durch die Ehe aus zwei Menschen machen will, steht Vittoria dafür ein, dass in der Ehe beide Partner in sich ein Ganzes sind.

„Du bist ein Ganzes, und auch ich bin ganz:
und kann mich nur als Ganzes geben, nicht
den Kranz auflösen, der mein Wesen ist.

Was qualst du dich und mich mit solchen Worten?“³⁰⁹⁸⁷

Vittoria selbst stellt sich gegen den Baron, der sucht, sie neuerlich zu seiner Geliebten zu machen („Mein ganzes Schicksal / verbietet´s ungeheuer“).³⁰⁹⁸⁸ Auch Venier bezieht sich auf die Ganzheit. Diese sieht er, wie sich in dem Gespräch mit dem Baron zeigt, neuerlich in Verbindung mit seiner Ehefrau, die sein ganzes Lebensglück bedeutet, weshalb er auch befürchtet, dass sein „ganzes Innre [...] in Fetzen“³⁰⁹⁸⁹ geht, wenn er sie verliert.

Überdeutlich zeigt sich auch die Einbindung dieses Motivs in *Die Verwandten* (1898), sowohl durch den Ahornbaum, das Wasser, das aus dem Brunnen rauscht und die Familie des Schütz. Georg aber negiert die Ganzheit des Seins. Dies zeigt sich mitunter dadurch, dass sich seine Gedanken hin zu den beiden Kindern (Walpurga und Romana) verirren, und er nicht deren Freundschaft erkennt, deren soziale Hinwendung zueinander, sondern sie wird von ihm lediglich unter dem Aspekt des sthetizistischen Lebens betrachtet. Dabei lässt Hofmannsthal Georg die Konzeption am Ahornbaum spüren, der vom Efeu umwunden, einen Schatten wirft, und auch am Haus des Schütz bemerkt Georg den Efeu, „der sich in dichten Guirlanden hier um das Haus rankte, wie dort um den Brunnen“.³⁰⁹⁹⁰ Neuerlich sieht sich Georg mit der Ganzheit des Seins durch den Brunnen konfrontiert; obwohl er mit seinen Händen, was bezeichnend ist, denn die Hand des Mannes wird von Hofmannsthal vor allem auch mit dem ästhetizistischen verbunden, versucht dem Wasser Einhalt zu gebieten, versagt er („gleichviel es würde kommen, aus dem Dunkel hervor, umklammernd, unerbittlich. Über den alleinigen würde es kommen mit dunklen Morderarmen rettungslos“).³⁰⁹⁹¹ Georg selbst ahnt hier durch die Natur, der er als sthetizistischer Protagonist gegenübersteht: „Hier war das Leben, hier war es und jetzt.“³⁰⁹⁹² Auch durch die Familie des Schütz wird Georg an die Konzeption herangeführt: „So lagen die hier beisammen, Bett an Bett, Nacht für Nacht.“³⁰⁹⁹³ Wie andere Protagonisten kann auch Georg nicht über die Ahnung hinausgehen, gelingt ihm nicht die Umsetzung für sein eigenes Leben.³⁰⁹⁹⁴ Noch einmal führt Hofmannsthal Georg durch Walpurga an die Konzeption heran.³⁰⁹⁹⁵ An ihr zeigt Hofmannsthal, dass Schönheit der Kleidung, die Farbe Gelb und der Zug zur Religion, kein Gegensatz sein musen, sondern gerade auch – im Sinne der Konzeption – vereinbar sind.³⁰⁹⁹⁶

In *Die Sirenetta* (1899) zeigt sich, dass Hofmannsthal durch die Sirenetta die Ganzheit des Seins behandelt, denn sie erkennt, Leiden und Glück gleichermaßen im Leben an. Das „Öl und die Tränen werden schon

30986SW V. S. 145. Z. 29-31.

Die Worte Vittorias gemahnen an Arlettes Worte aus *Gestern* (1891) an Andrea.

30987SW V. S. 145. Z. 29-32.

In den Notizen zeigt sich Vittorias Verzweiflung, Cesarino zu verlieren, auch durch die Thematisierung des Aufbruchs der Ganzheit des Ich: „mein ganzes Leben schwebt / (1) geteilt in [...] / (2) in 2 gespalten / (3) vor (a) meinen Augen / [...] / (4) vor meiner Seele“. In: SW V. S. 452. Z. 2-9.

30988SW V. S. 132. Z. 32-33.

In der ersten Bühnenfassung, heißt es diesbezüglich: „Wer? Mein Schicksal, / Mein ganzes Selbst verbietet´s ungeheuer!“ In: SW V. S. 230. Z. 26-27.

30989SW V. S. 107. Z. 12.

30990SW XXIX. S. 115. Z. 8-9.

30991SW XXIX. S. 118. Z. 22-25.

30992SW XXIX. S. 118. Z. 39.

30993SW XXIX. S. 119. Z. 2-3.

30994SW XXIX. S. 119. Z. 10-11.

30995SW XXIX. S. 119. Z. 28-30.

30996Das Motiv deutet sich aber auch in den Notizen Hofmannsthals an, wenn er die Natur beschreibt: „Himbeeren, Pfirsiche Melonen [...] in den 3 Früchten 3 Phasen des Sommers.“ In: SW XXIX. S. 332. Z. 35-36.

kommen“, ³⁰⁹⁹⁷ sagt sie Silvia und will sie ahnen machen, dass es darauf ankommt, das Leben in seiner Gänze anzunehmen. Die Ganzheit des Seins, die Verbindung von Lebendigkeit und Tod zu einem Leben, lässt sich bereits in der anfänglichen Beschreibung der Natur erkennen, weshalb Sirenetta, die so eng in und mit der Natur lebt, diese auch begreifen kann: „Oleander, die Binsen, die Pinien, die goldigen Sanddünen gesprenkelt mit abgestorbenen Algen, das ruhig athmende Meer“. ³⁰⁹⁹⁸ Unter der Stimmung des „schwindenden Sommer[s]“ ³⁰⁹⁹⁹ trifft die von der ästhetizistischen Liebe ins Unglück gestoßene Silvia auf Sirenetta, die für das naive Leben selbst steht. Durch das Gespräch mit ihr zeigt sich Silvias langsame Eröffnung für das Leben, die Starre fällt von ihr ab; sie ist nun fähig, sich und vor Sirenetta den Verlust der Hände zu gestehen, deren Stümpfe sie vorher in den Ärmeln ihres Kleides verborgen hatte.

In *Das Bergwerk zu Falun* (1899) stellt die Bergkönigin das Zeitlose, dem Sterben und Altern Enthobene dar. Sie lockt Elis mit einem von der Welt abgewandten Leben, verweist auf ihre Unsterblichkeit und deutet damit fälschlicherweise auch seine an („Ahnst du denn nicht, wie mächtig Geister sind, / Und bist doch einer!“). ³¹⁰⁰⁰ Tatsächlich zeigt Hofmannsthal an der Bergkönigin auf, dass sie die Ganzheit des Seins für sich ausgeschaltet hat, indem sie die familiäre Herkunft, vor allem aber das Sterben für sich verneint. ³¹⁰⁰¹ Torbern dient Hofmannsthal dazu, nicht nur den Weg des Ästhetizisten, von der Jugend zum Alter – denn auch er unterliegt dem Sterben – zu verdeutlichen, sondern Torbern selbst bekennt, dass auch das Leben der Geisterwelt unter dem wirklichen Gesetz des Lebens steht. Auf das Kreishafte von Geburt, Altern und Tod hinweisend, sinniert er über sein Leben („So schwank ich denn im Kreis dem Anfang wieder zu, / Und so begegn ich dem, der nach mir kommt“). ³¹⁰⁰² Auch kann Torbern in diesem Zusammenhang das Kreishafte des Lebens betonen, denn sein Platz wird nun von Elis eingenommen.

Die Bedeutung der Ganzheit des Seins deutet sich auch in der Unterschiedlichkeit der Geschwister Anna und Christian an. Während Christian sich tätig an der Welt beweisen will („Wer ein Mann / Will heißen, muß die Welt gesehen haben“) ³¹⁰⁰³ und um seine wahre Heimat im Tal bei seiner Familie weiß, sieht er das Frauenschicksal als problematisch an. ³¹⁰⁰⁴ Christian vertritt dabei in Ansätzen die Ganzheit des Seins. ³¹⁰⁰⁵ Er will nicht in die Welt gehen, um sich von der Familie abzuwenden, sondern um am Leben zu wachsen und zu lernen („Ich will was lernen, ich will durch die Welt“). ³¹⁰⁰⁶ Dagegen deutet Hofmannsthal Annas Mangel am Leben, an der Einsicht was Christian in der Welt sucht an; äußert Christian schon, dass Anna ihn in seiner Motivation nicht begreift, zeigt sich dies in der sehr reduzierten Äußerung Annas. So will sie in die Welt hinaus, um was Fremdes ³¹⁰⁰⁷ zu sehen und nicht um zu lernen. Dagegen steht Christians Sicht über seine Reise hinaus in die Welt („Ich will gehorchen lernen und befehlen, / Ertragen, was ich soll, und wagen, was ich darf“). ³¹⁰⁰⁸ Erfahrungen im Leben zu sammeln, wird von Hofmannsthal als wichtig eingestuft, allerdings fasst er darunter keine Erfahrungen, die gegen das Menschliche gerichtet sind, sondern Erlebnisse und Lernprozesse, an denen der Mensch wachsen kann. Auch in Bezug auf Christian deutet sich an, dass er nach seinen Erfahrungen wieder zu seiner Familie zurückkommen wird, mit einem Wissen um deren Wichtigkeit für das eigene Leben: „In manchen Menschen steckt’s so wie in jungen Bäumen, // Daß er umgraben werden muß, auf daß / Die Wurzeln ihm im Boden nicht verwesen.“ ³¹⁰⁰⁹ Was Christian erstrebt, ist die Weiterentwicklung zu einem mündigen Menschen, der Verantwortung für sich und sein Leben übernimmt und um die Bedeutung weiß, die der Mensch den Menschen in seinem Umfeld zuweist.

30997SW XVII. S. 12. Z. 29.

30998SW XVII. S. 9. Z. 2-4.

30999SW XVII. S. 9. Z. 7-8.

31000SW VI. S. 32. Z. 12-13.

31001SW VI. S. 31. Z. 19-27.

31002SW VI. S. 33. Z. 33-34.

31003SW VI. S. 41. Z. 25-26.

31004SW VI. S. 41. Z. 27-31.

31005Wie sehr er die Konzeption versteht, muss offen bleiben, da Christian in Hofmannsthals Erzählung nur einen geringen Platz einnimmt.

31006SW VI. S. 42. Z. 32.

31007„Wär ich ein Bub, wie gern ging ich mit dir, / Schließ jede Nacht in einem andern Bett, / Säh jeden Tag was Fremdes.“ In: SW VI. S. 41. Z. 33-35.

31008SW VI. S. 42. Z. 8-9.

31009SW VI. S. 42-43. Z. 39//1-2.

Hofmannsthal zeigt deutlich auch mit der Rede der Großmutter an ihren Sohn Dahlsjö die Bedeutung der Reifung im Leben auf. Denn auch sie war durchaus ästhetizistisch ausgerichtet. Doch zeigt sich an ihr, dass Verständnis dafür, dass das Leben im Wandel ist und der Mensch sich entwickelt; so äußert sie vor ihrem bedrückten Sohn, der sich nicht als tätig im Leben sieht, die Hoffnung, dass sich auch die Zukunft des Bergwerkes zum Besseren wenden wird. Gleichsam heißt sie ihm, seine Kinder zwar zu lieben, diese aber in ihrer Entwicklung nicht zu hemmen.³¹⁰¹⁰ Was heute Sorgen schafft, kann sich morgen schon dem Glück eröffnen, wodurch sie andeutet, dass das Leben im Wandel ist: „So geh nur deinen Sorgen nach. Bald, bald / Wechselt auch das. Ich hab so viel, so viel / Schon wechseln sehen.“³¹⁰¹¹ Ebenso zeigt sich in Bezug auf die Großmutter im IV. Akt die Andeutung des Kreislaufs des Lebens, wenn sie Elis den Anzug ihres Mannes geben will, den dieser bei ihrer Hochzeit getragen hatte („So kommt in einem Reigen alles wieder!“).³¹⁰¹² Aber in diesem Akt zeigt sich auch neuerlich durch Tobern der Bezug zur Ganzheit, hier allerdings das Vergehen an der Konzeption, was zwangsläufig zu einem frühen Tod führen muss. Resigniert von seinem Leben, zeigt sich auch an ihm, dass die Bergkönigin nicht all sein Sehnen erfüllen konnte, fühlt er den Zug zur Vergangenheit in sich, als er noch bei seiner Familie lebte und eben in dieser Haltlosigkeit zwischen Wirklichkeit und Traum stand.

„Da kämpft verworren Eins gegen das Andre,
im dumpfen Herzen würgt sich Wunsch und Wunsch,
und die empörten Teile lösen fast
das Ganze auseinander – Tod ist nah.“³¹⁰¹³

Im Zuge Annas Wahrnehmung von Elis' Lebensweg, gelangt sie zu einer Sicht auf das Leben selbst. Das Böse, das ihr Vater und ihre Großmutter immer von ihr ferngehalten haben, erscheint ihr nun transparenter.³¹⁰¹⁴ Hofmannsthal deutet damit aber auch ein gewisses familiäres Vergehen der Großmutter und des Vaters an Anna an, haben sie es doch nicht verstanden, sie durch die Erziehung für die Konzeption zu öffnen. Obwohl die Großmutter ihr Verständnis von der Konzeption vorher erkennen ließ, zeigt sich auch hier das Problem der Umsetzung.

Im V. Akt zeigt sich, dass Elis mit seinem Menschenleben in der Familie durchaus die Möglichkeit zur Ganzheit des Daseins hatte, diese aber, mit seiner Hinwendung zur Bergkönigin, endgültig von sich gestoßen hat („Denn mein ward deine Lust und auch dein Schmerz / Und alle Höhn und Tiefen“).³¹⁰¹⁵ Des weiteren zeigt sich hier aber auch das gewonnene Verständnis Annas für die Ganzheit des Lebens, gerade bedingt durch ihre Konfrontation mit dem Schlimmen, also der Begegnung mit Elis. Denn Anna hat durch Elis' Liebe viel verloren; eine Abwendung von der Lebensfreude, von ihrer Familie und eine Hinwendung zur Kindheit, zur Vergangenheit, zur Fremdheit des Ich zeigen sich an Anna. Dennoch bekommt Anna ihren und auch Elis' Mangel an der Konzeption der Ganzheit des Lebens vor Augen geführt. Durch die Konfrontation mit ihren Hochzeitsgästen, die Frauen mit ihren Männern besehend, sagt sie:

„Siehst du, die haben eins das andre immer
Bei Tag und Nacht, bis in den Tod. Nicht, Vater?
Sie tuen sich auch Leid an, aber doch:
Es ist gar nicht das Leid, es ist noch Leben.
Das fürchterliche andre ist es nicht,
Das, was mit einemmal alles verzehrt.“³¹⁰¹⁶

31010SW VI. S. 46. Z. 9-19.

31011SW VI. S. 46. Z. 25-27.

Die Großmutter verdeutlicht dies mitunter durch Annas Entwicklung. Vor einem Jahr sei sie noch kindisch gewesen (SW VI. S. 46. Z. 29-30), jetzt ist sie zwar auch noch ein „rechtes Kind“ (SW VI. S. 46. Z. 35), doch spricht sie ihr eine Entwicklung zu. Genauso werden sich auch die Lebensumstände ihres Sohnes ändern: „Dein Bergwerk kommt auch wieder in die Höh.“ In: SW VI. S. 46. Z. 36.

31012SW VI. S. 64. Z. 26.

31013SW VI. S. 72. Z. 18-21.

31014SW VI. S. 73-74. Z. 38-//1-5.

31015SW VI. S. 79. Z. 38-39.

Monika Fick deutet die Konzeption in ihren Untersuchungen auch an, allerdings dahingehend, dass sie davon ausgeht, dass Elis im Innern des Berges der Ganzheit des Seins begegnet: „Die ganze Welt, und nicht etwa nur ein Teil, eine Seite von ihr, ist im Innern enthalten.“ In: Fick, S. 343.

31016SW VI. S. 83. Z. 12-17.

In *Das Märchen von der verschleierte Frau* (1900) zeigt sich, dass sich der Ästhetizist Hyacinth, im Gegensatz zu seiner Frau, gegen die Konzeption der Ganzheit des Seins stellt. So formuliert Hofmannsthal im Zuge des Umbruchs: „er hat am Besitz gehangen [...] alles wirft keinen Schatten, kein Licht“.³¹⁰¹⁷ Hofmannsthal zeigt hier deutlich auf, dass wer einen Schatten werfen will, sich für das Licht und damit wirkliche Leben öffnen muss. Wenn Hyacinth also in seinem Heim, wie Hofmannsthal in der Erzählung gezeigt hat, keinen Schatten wirft, weil er sich dem Licht verweigert, dann hat er sich der Finsternis ergeben. Allein in den Notizen wird deutlich, dass Hyacinth im Reich der Bergkönigin nicht dieses wunschlose Glück finden wird; so sieht er in einem Spiegel nicht sich, sondern seine Familie. Die Läuterung des Bergmannes zeigt sich mitunter durch die Formulierung: „eine Lehre: alles kann zu allem werden: die einzelnen Perlen der Schnur. Die Schlechten zerfallen, die Guten verwandeln sich.“³¹⁰¹⁸

Bereits in dem ersten Aufzug des Ballettes *Der Triumph der Zeit* (1900/1901) deutet Hofmannsthal mit dem Ausgraben des Grabes durch den Gärtner das Motiv an, dass der Tod Teil des Lebens ist („Motiv des seligen, leichten Fließens, Verfließens der Zeit“).³¹⁰¹⁹ Zum Ende des ersten Aufzuges zeigt sich dies neuerlich.³¹⁰²⁰ Hofmannsthal könnte die Ganzheit des Lebens aber nicht deutlicher darstellen, als durch den Lebensweg des Menschen den er hier verfolgt. Anders als der Ästhetizist, der nach Jugend und Schönheit giert, ist es dem Menschen nicht bestimmt, in dieser Phase zu verharren. Ihn umtanzen die Stunden und Augenblicke, das Wiederkehren der Hindin im Greisenalter, die er als Knabe das erste Mal gesehen hat, zeugen davon, dass der Mensch die Augenblicke und Stunden erleben aber nicht konservieren kann, den Tod und das Altern nicht auszuschließen vermag. Hofmannsthal schildert den Lebensweg dieser Figur wirklich unter dem Leitmotiv des Fließens, denn es ist ein Übergang vom Knaben, zum Jüngling, über den Mann zum Greis. Es ist ein Ineinandergreifen von Licht und Dunkelheit, von Lebendigkeit, die ihm im Alter nicht verloren gehen muss.³¹⁰²¹

Dass Hofmannsthal mit dem Ballett ein großes Ganzes zu schaffen gedachte, zeigt sich schließlich im dritten Aufzug noch deutlicher. Hofmannsthal schildert hier, in scheinbarer Lösung zu dem Vorgegangenen, das Leben eines Vaters mit seiner Tochter. Tatsächlich aber handelt es sich bei diesem alten Mann um den Dichter aus dem ersten Aufzug und bei dieser Tochter um das Kind, das aus der Verbindung mit der Tänzerin hervorgegangen ist. Auch in diesem Aufzug verweist Hofmannsthal deshalb auf „das Motiv der verfließenden Zeit“.³¹⁰²² Nicht nur die Vielzahl der Figuren, sondern auch das Zusammenkommen aller Figuren an und auf der Brücke zeugt von einer Zusammenführung. Zum Ende führt Hofmannsthal schließlich das treue Mädchen und den Dichter zusammen, eben über einem Abgrund (SW XXVII. S. 41. Z. 16-17), der nicht mit der Angst vor dem Tod, sondern der Lebendigkeit verbunden wird. Gerade im „höchsten Augenblick“³¹⁰²³ des Glückes aber verlischt alles. Leben und Tod stehen auch hier in direktem Zusammenhang; die Liebenden, die Hofmannsthal zum Ende noch einmal zusammengeführt hat, haben die Glückseligkeit erlebt; aber auch die Liebe vermag den Tod nicht zu bannen.

Siehe (Notizen): SW VI. S. 213. Z. 8-9, SW VI. S. 190. Z. 6-7.

31017SW XXIX. S. 136. Z. 27-28.

31018SW XXIX. S. 137. Z. 24-25.

31019SW XXVII. S. 8. Z. 7.

31020„Die Musik begleitet geheimnisvoll die Tritte der Beiden, die auf ewig von hier fortgehen, dann, wie das Gitter hinter ihnen zugefallen ist, erhebt sich aus dem Orchester mit voller Gewalt das Motiv des Fließens, Verfließens der Zeit, alle anderen Motive der Liebe und des Todes, der blühenden, verblühenden Rose, des rauschenden Wassers klingen noch einmal an und weichen wieder jenem ohne Heftigkeit äusserst gewaltigen Hauptmotiv.“ In: SW XXVII. S. 17-18. Z. 37//1-7.

31021„Die drei tanzenden überflutet immer goldigeres Licht: goldenes Geschmeide scheint an ihren Leibern, ihren Gewändern herabzugleiten, Wolken von Purpur und Gold fluten an ihnen hernieder, endlich werden sie ganz zu Flammen, zu grossen tanzenden Flammen. Da heben sie anderen alle ihre Gewänder und umkreisen den Flammenschein, dass die Röte durch sie durchschimmert. Im nächsten Augenblick geht das Licht in blasses bläuliches Mondlicht über, der Kreis thut sich auf, die tanzenden Flammen sind zusammengesunken und erloschen, der gewappnete Mann ist fort und auf dem Stein sitzt der GREIS; silbriges Licht spielt auf seinem langen weissen Bart, auf seinen bebenden Händen. Er trägt ein braunes Gewand: sein Kopf ist uralte, doch seine Augen funkeln.“ In: SW XXVII. S. 24. Z. 8-19.

31022SW XXVII. S. 27. Z. 5.

31023SW XXVII. S. 41. Z. 19.

Auch in den zahlreichen losen Notizen zu dem Drama *Die Gräfin Pompilia* (1900/1901) zeigt sich der Bezug zu dem Motiv, und zwar dahingehend, dass sich Guido gegen die Ganzheit des Seins stellt. So bekennt Guido, dass ihm die „Harmonie bis jetzt immer befleckt“³¹⁰²⁴ war, und zwar durch die im Leben erfahrenen Demütigungen. Auch strebt Guido nicht danach, sich richtig zur Welt und zu den Menschen zu setzen, sondern er erstrebt eine „Machtharmonie“,³¹⁰²⁵ wodurch Hofmannsthal formuliert: „Das unheimliche an Guido, dass er sich zur ganzen Welt in ein Verhältnis/ setzt, und in ein nicht-harmonisches.“³¹⁰²⁶ Dagegen stellt Hofmannsthal die Figur der Pompilia, die die Harmonie vor allem im Zusammenhang mit der Mutterschaft sieht.³¹⁰²⁷ Die Konzeption der Ganzheit des Sein zeigt sich des weiteren auch in Verbindung mit der Figur des Joseph Maria Caraffa, der der Bruder der Donna ist, die Gino liebt: „Joseph’s tiefstes Mysterium, ihm erst allmählich entschleiert: es giebt eine Welt in der alles Harmonie ist: Gott in ihr ist der, der sie aufschließt. Er hat durch Spalten und Fallthüren in diese Welt hineingeschaut α . in gewissen Situationen des Krieges, wenn er einmal Oberhand hatte β in dem Verhältnis zu Emilia. Dann kam wieder die Schwäche, wo anders zu suchen, den Schlüssel in ein neues Schlüsselloch zu stecken. Diese lebendige Welt besteht größtentheils aus dem, was die Bösen heuchlerisch das >>Böse<< nenne, was aber in Wahrheit das >>Selbst-sein<< ist, wozu man zurückfinden muss.“³¹⁰²⁸

Auch dieser Motiv-Komplex zeigt sich in der Pantomime *Der Schüler* (1901). Gerade in dem vermeintlich gottgleichen Handeln des Meisters, indem er seinen Schatten von seinem Körper trennt, zeigt Hofmannsthal das Fatale auf, nämlich den Bruch mit dem Menschlichen, der Ganzheit des Seins.

Bereits zu Beginn der *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (1901) zeigt sich, dass Hofmannsthal die Konzeption andeutet. Entgegen der allgemeinen Meinung, das „Einfache höher zu schätzen als das Verworrene“,³¹⁰²⁹ konnte sich Hugo schwerlich gegen die öffentliche Meinung erwehren, die ihm die „Widersprüche seiner Gesinnung und die Sprünge seiner Entwicklung“³¹⁰³⁰ vorgeworfen haben. Hofmannsthal geht aber, wie sich zum Ende der Einleitung zeigt, der Konzeption der Ganzheit des Seins nach, die er in der ganzen Schrift Hugo attestiert. Gerade die Entwicklung und das vermeintlich Uneinheitliche zeigen für ihn nämlich die „Einheitlichkeit und tiefe Harmonie“³¹⁰³¹ Hugos, die sich für ihn an dem Wesen und dem Werk Hugos zeigt.

Um die Ganzheit seiner Person zu verdeutlichen, beschreibt Hofmannsthal zu Beginn der Schrift den Lebensweg Hugos, ausgehend von dem Geschehnis um den Vater, der den Räuber versucht hatte zu fangen, was Hugos Fantasie geweckt hatte. Die Konzeption klingt in der Beschreibung Hofmannsthals die Umgebung betreffend an, wenn es heißt: „Wieder liegen da und dort an der Strasse die Orte, die freundlichen und die finsternen, die blühenden und die verfallenen, und drücken ihr Wesen, verschmolzen zu einer lebendigen Einheit mit dem fremdartigen Klang ihres Namens, tief in die Phantasie des Kindes.“³¹⁰³² Über Hugos Leben in Madrid, wodurch sich die Wirkung des Umfeldes auf einen Menschen in Kombination mit dem Motiv zeigt, heißt es, dass für das kindliche Wesen Hugos alles zu einer „traumhaften Einheit“³¹⁰³³ verschimmt, wodurch Hofmannsthal auch in diesem Werk aufzeigt, dass der Traum nicht absolut gebunden an das ästhetizistische Erleben ist. Auch in Madrid, so Hofmannsthals Ansicht, wurde Hugos kindlich-fantastisches Gemüt gebildet und fand Nahrung, was wiederum Eingang in seinen Werken finden sollte: „Aus der faszinierenden Antithese dieses Dasehens als ein Eindringling, dieses Verflochtenwerdens in fremde uralte prunkvolle Schicksale, dieses Fremd- und Daheimseins gehen die Reime jener berühmten Antithesen hervor [...]“.³¹⁰³⁴ Die Tendenz des vermeintlich Gegensätzlichen, welches auf Hugo wirkte, zeigt sich auch durch den

31024SW XVIII. S. 201. Z. 19-20.

31025SW XVIII. S. 242. Z. 21.

31026SW XVIII. S. 226. Z. 11-12.

31027Vorwurfsvoll wendet sie sich an die Geliebte ihres Mannes, wenn es heißt: „Nur weil du nie Mutter warst und die edle Harmonie des Daseins, die schöne Reinheit nie gekannt hast, führst du solche widerliche Reden“. In: SW XVIII. S. 208. Z. 4-6.

31028SW XVIII. S. 164. Z. 5-13.

31029SW XXXII. S. 221. Z. 12.

31030SW XXXII. S. 221. Z. 15-16.

31031SW XXXII. S. 222. Z. 20.

31032SW XXXII. S. 223. Z. 16-19.

31033SW XXXII. S. 224. Z. 24.

31034SW XXXII. S. 225. Z. 17-21.

Hausdiener des Erziehungsinstituts, indem Hugo in Madrid untergebracht war; trotz seiner vermeintlichen Fröhlichkeit lag in seinen Augen ein „tiefschmerzlicher Ausdruck“, ³¹⁰³⁵ was Hofmannsthal von einer „Welt von einander zerfleischenden Widersprüchen“ ³¹⁰³⁶ sprechen lässt, und von denen er annimmt, dass sie der Keim des „Grotesken“, ³¹⁰³⁷ das ein „Symbol des Zwiespältigen“ ³¹⁰³⁸ ist, bilden, „deren Formulierung in der Vorrede zu Cromwell achtzehn Jahre später die innerste Triebfeder einer Revolution des Theaters werden wird“. ³¹⁰³⁹ Aber auch mit Hugos Rückkehr nach Paris, um 1812, zeigt sich in Bezug auf die neue Umgebung die Konzeption, spricht Hofmannsthal doch von der Entwicklung der Sprache des Kindes, in der später einmal „alle Schwankungen von Licht und Schatten“ ³¹⁰⁴⁰ ausgedrückt werden, „alle Suggestionen von Weichheit und Härte, von gleitender und schreitender Bewegung, von Gewühl und Aufschwung, von Wollust und Erhabenheit“. ³¹⁰⁴¹ Diese Verschmelzung von Kunst und Natur zeigt sich auch durch Hofmannsthals Schilderung, die Leselust des Kindes Hugo betreffend, der schon mit 9 Jahren Werke von Vergil und Tacitus oder von Voltaire und Rousseau kannte: „Die Verschmelzung zahlloser traumhafter Gestalten mit dem lebendigen Traume der Natur, aller dieser Gestalten aus den Büchern, der erhabenen und der lasciven, der heroischen und der idyllischen, [...]“. ³¹⁰⁴² Damit zeigt sich auch in dieser Schrift Hofmannsthals, dass die Konzeption nicht ohne die Natur zu denken ist („Fülle der Gestalten, so innig verschmolzen mit der Fülle der Naturerscheinungen“). ³¹⁰⁴³

Hofmannsthal glaubt bei Hugo auszumachen, dass dessen Entwicklung zum Dichter bereits in seiner Kindheit begonnen hatte. Auch in diesem Sinn versteht Hofmannsthal Hugo nicht nur als einen Menschen, der die Konzeption der Ganzheit des Seins in seinen Werken verewigt, sondern der selbst für diese Konzeption mit seinem Leben einsteht. ³¹⁰⁴⁴ Zudem wurde Hugo durch den ersten Erfolg gewahrt, dass er sich im Einklang mit den „grossen schöpferischen Geistern seines Volkes“ ³¹⁰⁴⁵ verstehen konnte, worunter Hofmannsthal diejenigen fasst, die gesetzt sind unter der „Gabe der Ordnung und des Masses, jene Disposition des Geistes, der sich in Symmetrie und Antithese auslebt“. ³¹⁰⁴⁶ Hofmannsthal kommt in seiner Untersuchung auch auf Hugos Drama *Hernani* zu sprechen, und erwähnt mitunter die einzige weibliche Gestalt des Dramas, die in der fünften Szene die Konzeption verkörpert, durch ihr „unerhörtes Eindringen der Natur ins Drama, [...] [wenn] die Schauer des höchsten Glückes mit denen des Todes zusammenrinnen“. ³¹⁰⁴⁷

Hofmannsthals Schrift führt aber auch zu einer Auseinandersetzung mit dem Dichter schlechthin, also dem Verständnis des Dichters. Für Hofmannsthal hat sich der Dichter des Monumentalen angenommen „die Grösse zu verherrlichen, das Allgemeine auszusprechen“. ³¹⁰⁴⁸ Unter dem Anspruch, der rhetorischen Rede eine Lebendigkeit zu geben und ihr damit gleichsam Wirkung zu verschaffen, sieht sich der Dichter gleichermaßen als der „Bildner, als der Träger der [die] gewaltigen Gefässe fühlt, welche das höchste Sittlich-Geistige der Menschheit enthalten“, ³¹⁰⁴⁹ wodurch er auch den „Begriff des Genius“, ³¹⁰⁵⁰ neben dem Gottes, zum Höchsten erhebt. Dem gegenüber jedoch muss sich der Dichter auch durchaus alles Irdischen

„[...] Zauber des als Vergangenheit empfundenen Ancien régime, ein Zauber, ein Reichthum an Gefühlsnuancen, wie ihn das Ancien régime als Gegenwart nie ausgeübt hat“. In: SW XXXII. S. 225. Z. 26-28.

31035SW XXXII. S. 226. Z. 5.

31036SW XXXII. S. 226. Z. 5-6.

31037SW XXXII. S. 226. Z. 13.

31038SW XXXII. S. 226. Z. 13.

31039SW XXXII. S. 226. Z. 14-16.

31040SW XXXII. S. 227. Z. 2-3.

31041SW XXXII. S. 227. Z. 4-7.

31042SW XXXII. S. 227. Z. 15-17.

31043SW XXXII. S. 227. Z. 22-23.

31044„[...] nichts wird später in dem Manne sein, was nicht in dem Kinde war; es war hier als ein dumpfer Drang, als willkürliche Hallucination, als wacher Traum; und es war hier auch im ganzen, eine eine geheime Prägung, jener vergleichbar, welche den Samen zwingt, sich zu einem solchen und keinem anderen Gebilde zu entwickeln“. In: SW XXXII. S. 227. Z. 28-32.

31045SW XXXII. S. 232. Z. 16.

31046SW XXXII. S. 232. Z. 17-18.

31047SW XXXII. S. 235. Z. 4-6.

31048SW XXXII. S. 236. Z. 17-18.

31049SW XXXII. S. 236. Z. 24-25.

31050SW XXXII. S. 236. Z. 26.

bewusst sein, aller „Mühsal und Last“³¹⁰⁵¹ des Lebens. Hofmannsthal versteht den Dichter mitunter als einen „Arbeiter“,³¹⁰⁵² denn der wirkliche Dichter versteht es aus „widerstrebendem Material Gewaltiges aufzubauen.“³¹⁰⁵³ Der Dichter, nach Hofmannsthals Verständnis, ist also immer eine Persönlichkeit, die die Konzeption lebt und in seine Werke einfließen lässt.

Hofmannsthal geht schließlich auf die Phase zwischen 1830-1851 in Hugos Leben ein und verweist auf den Einfluss des Grafen von Saint-Simon. In Bezug auf ihn und den Glauben an die Verbesserungsfähigkeit des Menschen, notiert er: „Dieses vage Ganze, dem so viel nachwirkende Gewalt über eine Generation innewohnen sollte, ist als eine Tendenz anzusehen und nicht als eine Weltanschauung. [...]“³¹⁰⁵⁴ Neben dem Grafen Saint-Simon wird der Priester Lemannais für Hugo von besonderer Bedeutung. Beiden, so Hofmannsthal, sei gemein, dass „bei schwer erschütterten Fundamenten des geistigen und sittlichen Daseins, eine unbedingte Führerschaft dem Genie zukomme[...]“.³¹⁰⁵⁵ Das „Gestückelte“³¹⁰⁵⁶ müsse überwunden werden, so die Ansicht der beiden Männer, und dies sei die Aufgabe des Dichters, der durch seine Sprache das Werkzeug dazu in den Händen hält: „kein anderes sei als das Wort, das wahre Vehikel des Geistes, welchem die Kraft innewohnt, das Gestaltlose zu gestalten, das Tote zu beleben und das Zerstreute zu vereinigen.“³¹⁰⁵⁷ In diesem Zusammenhang zeigt Hofmannsthal auf, dass der Dichter die Vergangenheit nicht ausklammern darf,³¹⁰⁵⁸ aber gleichsam voll der „stärksten Actualität“³¹⁰⁵⁹ sein müsse. Hofmannsthal spricht in diesem Sinne von einer zweiten Epoche im Leben Hugos, in der er sich seiner „geistigen Wirksamkeit“³¹⁰⁶⁰ bewusst war und die „Folgen seiner Thaten und Erlebnisse“³¹⁰⁶¹ begreift; in dieser zweiten Periode seines Lebens sei ein „ganz besonderes unheimliches Nebeneinander und manchmal Ineinander der handelnden und der daneben schwebenden gespiegelten Gestalt“³¹⁰⁶² erkennbar, bedingt durch das Schaffen eines Genies in einer wandelbaren Welt, wodurch das Genie des Künstlers sich mit seinem „realen Daseins“³¹⁰⁶³ verbindet. „Der Zauber dieses Nebeneinander von Erlebnis und Production, Realität und Poesie - diese auch seinem reiferen Dasein treu bleibende >>romantische<< Atmosphäre - möchte es auch gewesen sein, was diesen Geist, nach einem kurzen scheinbaren Streben zum Dramatischen immer und völlig wieder in der lyrischen Form festhielt.“³¹⁰⁶⁴

Durch die Ereignisse von 1848 musste Hugo jedoch erleben, dass die Konzeption, bedingt durch die Wirklichkeit, nicht realisiert werden konnte. Zwar immer noch dem Leben zugetan, spürte Hugo jedoch ein „Absinken“³¹⁰⁶⁵ von dem, was er vorher erhofft hatte, und stand letztendlich im Jahre 1851 einer „[g]estückelte[n]“³¹⁰⁶⁶ Gegenwart gegenüber, ausgelöst von der „materiellen Wucht des Augenblicks“.³¹⁰⁶⁷ Gegen eine solche Wirklichkeit jedoch, suchte auch Hugo die Einheit zu setzen: „Hier hatte Victor Hugo das grosse Ereignis seines Lebens gefunden. Mit allen Kräften hatte er an dem Werke teilgenommen, das ein Ganzes zu werden erheissen hatte: in *einem* Sinne hatte er tausend Zeichen gedeutet, nach einer Richtung sein ganzes Wesen zusammengefasst, hier wollte er die Summe seines Lebens ziehen.“³¹⁰⁶⁸ Hofmannsthal bezieht sich hier auf das politische Schaffen Hugos während und nach der Februarrevolution 1848; wie viele Andere jedoch unterlag er. Hugo war zu diesem Zeitpunkt 29 Jahre alt, was Hofmannsthal bei ihm von einer

31051SW XXXII. S. 236. Z. 29-30.

31052SW XXXII. S. 236. Z. 30.

31053SW XXXII. S. 236. Z. 34-35.

31054SW XXXII. S. 238. Z. 8-10.

31055SW XXXII. S. 240. Z. 16-18.

31056SW XXXII. S. 240. Z. 18.

31057SW XXXII. S. 240. Z. 24-26.

31058„Überlieferten steht er mit besonderer Freiheit und Kühnheit gegenüber, da er sich vielfach darin versenkt hat, vieles daraus nachzuschaffen“. In: SW XXXII. S. 240. Z. 22-23.

31059SW XXXII. S. 240. Z. 41.

31060SW XXXII. S. 241. Z. 23.

31061SW XXXII. S. 241. Z. 26-27.

31062SW XXXII. S. 241. Z. 31-33.

31063SW XXXII. S. 241. Z. 35.

31064SW XXXII. S. 241. Z. 36-41.

31065SW XXXII. S. 242. Z. 20.

31066SW XXXII. S. 242. Z. 24.

31067SW XXXII. S. 242. Z. 24.

31068SW XXXII. S. 242. Z. 26-30.

„Fülle des Daseins“³¹⁰⁶⁹ sprechen ließ, wodurch er sich diesen Geschehnissen nicht zu entziehen vermochte. Hofmannsthals Überlegungen führen aber wieder zu seinem Verständnis des Dichters zurück, was ihn mitunter auch auf Balzac und dessen Verständnis von Kunst und Leben verweisen lässt, wenn es heißt: „>>Ich springe in die Grube hinein, lasse mich verschütten, und dann schaufle ich mich wieder heraus<<“.³¹⁰⁷⁰ Davon ausgehend, stuft Hofmannsthal den Dichter neuerlich als Arbeiter ein, der in seiner Arbeit „sehr heterogene Elemente miteinander“³¹⁰⁷¹ verbindet und dadurch eine „moralische Einheit“³¹⁰⁷² herausbildet. Diese Verschmelzung zwischen geistigem Schaffen und der Welt findet Hofmannsthal exemplarisch in „>>Notre Dame de Paris<<“, wo geschildert ist, wie Quasimodo die Glocken läutet“.³¹⁰⁷³ Dabei geht Hofmannsthal in diesem Zusammenhang auch auf die Bedeutung der Tat ein, denn nur derjenige, der tätig ist, kann die Konzeption begreifen und umsetzen: „Dem, der wirkt, erschliesst sich die Welt und er begreift das Tiefere; [...] Denn hier sieht er Kräfte, die über sein Begreifen hinausgehen, die der Zerlegung spotten; In der niedrigeren Kreatur, dem Tier, in der vom Leben unberührten Kreatur, dem Kind, in der Vielheit der Kreatur, dem Volk, ruht sich seine Betrachtung aus von allen schmerzlichen Empfindungen der eigenen Disharmonie und Unzulänglichkeit.“³¹⁰⁷⁴ Dies wiederum führt Hofmannsthal dazu, zu der Figur des Kindes in Hugos Werk Stellung zu beziehen: „Es ist nichts ungeschildert geblieben : [...] ihr ganzes unerschöpflich rätselhaftes Verhältnis zur Welt, zum Dasein, zu der Unendlichkeit, aus der sie herzustammen scheinen und deren Abglanz sie noch eine Weile umschwebt.“³¹⁰⁷⁵ Hofmannsthal erkennt bei Hugo mancherorts auch eine Verherrlichung des Volkes, was ihn aber nur neuerlich zum Charakter Hugos zurückkehren lässt, dessen „Phantasie aus den Erscheinungen der ganzen Welt das Gemäse“³¹⁰⁷⁶ zusammenträgt. Dies lässt Hofmannsthal auch auf die Kraft des Menschen verweisen, der es ihm ermöglicht, das „unendliche Gewirr der Widersprüche des Daseins“³¹⁰⁷⁷ zu erleben, ohne daran zugrunde zu gehen.³¹⁰⁷⁸

Hofmannsthal führt sein Verständnis von der Konzeption weiterhin durch den Dichter Hugo aus. So will das Werk des Dichters immer das „grosse Ganze des Daseins“³¹⁰⁷⁹ zeigen, wodurch es der Jugend gegenübersteht, die immer nur das „Einzelne[...]“³¹⁰⁸⁰ zu ergreifen pflegt. Zudem zeigt Hofmannsthal hier auf, dass sich die Konzeption in einem Menschen entwickeln muss; während der Mensch in der Jugend dem Einzelnen das Gewöhnliche gegenüberstellt, gewinnt er mit zunehmendem Lebensalter das „Verständnis der Zusammenhänge“.³¹⁰⁸¹ Diese Entwicklung zeigen die ersten lyrischen Werke Hugos, denn sie haben nur ihre „vage Einheit [...] in den Gesinnungen des Autors“.³¹⁰⁸² Auf diese lyrische Phase folgen bei Hugo, so Hofmannsthal, 14 Jahre der dramatischen Produktion (1829 bis 1843), wobei Hofmannsthal hier auf die „Geschlossenheit dieser Periode des Schaffens“³¹⁰⁸³ verweist. Doch der darin geschilderten Weltanschauung haftet auch noch etwas Künstliches an: „Sie ist einer noch unreifen Erfahrung mit einiger Gewaltigkeit

31069SW XXXII. S. 243. Z. 7.

31070SW XXXII. S. 247. Z. 35-37.

31071SW XXXII. S. 247. Z. 38-39.

31072SW XXXII. S. 247. Z. 40-41.

31073SW XXXII. S. 248. Z. 10-11.

31074SW XXXII. S. 248. Z. 12-22.

31075SW XXXII. S. 249. Z. 21-25.

31076SW XXXII. S. 240-241. Z. 41//1.

31077SW XXXII. S. 250. Z. 3.

„Denn das ist ihm ja gerade vom Geschick verliehen, dass er das Gemeinsame in den widerstreitenden Tendenzen erkennen kann, das Element des Lebens, ohne welches keine Gesinnung je bestehen und dauern könnte. Und darauf beruht auch seine Wirkung ins Breite; denn im Grunde sind die Menschen nicht parteilich, sondern freuen sich der gemeinsamen Gefühle.“ In: SW XXXII. S. 261. Z. 18-23.

31078„Ein solcher Geist, der überall zusammenfasst und simplifiziert, macht die Gegenwart übersichtlich und die Vergangenheit geniessbar.“ In: SW XXXII. S. 251. Z. 24-26.

31079SW XXXII. S. 252. Z. 30.

31080SW XXXII. S. 252. Z. 31.

31081SW XXXII. S. 252. Z. 36-37.

„[...] man erkennt, ein Wesen, ein Ding bedinge das nächste und so ringsum in unbegrenzter Wechselwirkung; das Gebiet des Darstellbaren erweitert sich, fast ins Grenzenlose, und damit erweitert sich auch die Manier der Darstellung.“ In: SW XXXII. S. 252. Z. 37-40.

31082SW XXXII. S. 253. Z. 4.

„Ein unerfahrenes Gemüth könnte sich aus ihnen nicht über die Zusammenhänge des Daseins unterrichten. Die Einheitlichkeit des Buches >>Orientales<< ist grösser; aber sie liegt durchaus im Pittoresken“. In: SW XXXII. S. 253. Z. 6-9.

31083SW XXXII. S. 253. Z. 12-13.

abgerungen; sie ist einem einzigen Begriff mit Gewalt unterworfen: dem Begriff des Gegensatzes. Die Antithese, dieses Grundelement der französischen Diktion und Composition, ist hier Eins uns Alles der Conception geworden sie beherrscht Inneres und Äusseres, Psychologie und Mechanismus, die dramatische Fabel und den dramatischen Vers.“³¹⁰⁸⁴ So ist der Mensch dieser Dramen ein aus „Contrasten zusammengesetztes Wesen [...], dessen Schicksal in jähren Antithesen immer das Unerwartete realisiert“.

³¹⁰⁸⁵ Noch nicht vollendet erweisen sich diese Dramen bei Hugo, doch erkennt man in ihnen bereits das Genie, allerdings noch nicht in der Fülle der Wahrheit.

Bedingt durch den Tod seiner ältesten Tochter (1843), tritt eine Veränderung in Hugos Schaffen ein, und zwar die Herausbildung der „grossen Schmerzen“³¹⁰⁸⁶ in seinen Werken.³¹⁰⁸⁷ Durch das Leid sieht Hofmannsthal auch hier wieder eine neue Bereicherung, ein wahrhaftiges Erleben,³¹⁰⁸⁸ und durch das Erleben des Todes erschloss sich ihm das Dasein selbst: „mit dem geliebten jungen Leben schien eine Welt ausgestorben, und doch umgab ihn noch eine Welt. Zwischen den beiden gähnte die Gruft ein unermesslicher Abgrund.“³¹⁰⁸⁹ Aus diesem persönlichen Schmerz heraus, entsteht das für Hofmannsthal bedeutendste Buch Hugos, ist die *Contemplations* doch von „grösserer Einheitlichkeit [...] als eines jener früheren“³¹⁰⁹⁰ Werke. Infolge des Todes der Tochter, fand sich Hugo auch in der Politik wieder und wurde wiederum mit der Wirklichkeit konfrontiert, durch die „Revolution und Gegenrevolution“.³¹⁰⁹¹ Für das Empfinden in der Wirklichkeit ist das Erleben der unterliegenden Partei fatal, bricht doch gleichsam die innere und äussere Welt auf; doch für die Fantasie des Künstlers kann dies eine Befruchtung seines Schaffens sein: „In solchen Zeiten geht dem erregten Geist ein Weltbild von grenzenloser Fülle auf: er sieht, dass nichts, was sich vollzieht, bedeutungslos ist, und trunken von Zorn und Leid, schafft er zum ersten Male ein Werk, das alle früheren an Komposition bei weitem übertrifft.“³¹⁰⁹² Aus diesem Empfinden heraus, erschafft Hugo die *Châtiments*, dessen „Einheitlichkeit ebenso bewundernswert ist wie seine Lebendigkeit. Denn sie sprechen die ganze Fülle der Emotionen aus [...]; sie geben die Fülle der Realitäten, aus denen sich das Ereignis zusammensetzt, und geben in Hunderten von Symbolen, die aus allen Gebieten des Lebens herkommen, den geistigen Gehalt des Ganzen.“³¹⁰⁹³ Es war der äussere Impuls, das Erleben der grausamen Wirklichkeit, durch die Hugo den „grossen Begriff von der Einheitlichkeit des Daseins gewonnen“³¹⁰⁹⁴ hatte: „Thun und Leiden hatte er als die Synthese der äusseren und inneren Welt erkannt“.³¹⁰⁹⁵

In dem zweiten Teil der Schrift, in der Hofmannsthal sich mit Hugos Weltbild beschäftigt, beschreibt er den Weg Hugos in die Politik und die Konfrontation mit der Komposition, die mitunter *Die Legende der Jahrhunderte* entstehen lässt: „Es wird für einen Augenblick der Ton der Propheten aufblitzen oder der Ton der Chansons de geste; Pindar wird von Lucrez abgelöst werden und dieser in Vergil überfliessen [...] Aber das Ganze bewahrt eine Einheit, durch die es fortleben wird.“³¹⁰⁹⁶ Hofmannsthal spricht aber in dem Zusammenhang auch an, dass es auf den Lesenden ankommt, dass nur der die Konzeption in dem Werke wahrnimmt, der es mit dem „grossen, vereinfachenden Blick die wechselnden Formen des menschlichen Daseins überschaut“.³¹⁰⁹⁷ Nur derjenige wird auch in Hugos Werk die „dualistisch-religiöse Vorstellung“³¹⁰⁹⁸

31084SW XXXII. S. 253. Z. 16-22.

31085SW XXXII. S. 253. Z. 24-25.

31086SW XXXII. S. 254. Z. 28.

31087„Der Schmerz ist die wahre Einführung ins Dasein, und indem er dem Gemüthe die Zusammenhänge fühlbar macht, ermöglicht er der schaffenden Phantasie die ersten Ansätze wirklicher Composition, dieses Wort in seinem höchsten Sinne verstanden.“ SW XXXII. S. 254. Z. 39-41//1-2.

31088„Indem er sich durchaus weh fühlte, empfand er die Grenzen seines Wesens; eine etwas gedunsene Vorstellung von sich selbst, die einen übermässigen Raum in der Welt eingenommen hatte, schrumpfte zusammen.“ In: SW XXXII. S. 254. Z. 28-31.

31089SW XXXII. S. 254. Z. 32-34.

31090SW XXXII. S. 254. Z. 36-37.

31091SW XXXII. S. 255. Z. 12.

31092SW XXXII. S. 255. Z. 18-22.

31093SW XXXII. S. 255. Z. 24-29.

In diesem Zusammenhang verweist Hofmannsthal auf die Lebendigkeit und Wirklichkeit der 98 Gedichte; dieses Werkes zwischen dem Prolog Nox und dem Epilog Lux, die „die Suggestion einer räumlichen Einheit“ (SW XXXII. S. 255. Z. 32-33) sind.

31094SW XXXII. S. 255. Z. 35-36.

31095SW XXXII. S. 255. Z. 36-37.

31096SW XXXII. S. 256. Z. 13-20.

31097SW XXXII. S. 256. Z. 21-22.

31098SW XXXII. S. 256. Z. 33.

in dem reiferen Schaffen Hugos erkennen. So waren noch zwei weitere Bücher von Hugo geplant, *La fin de Satan* und *Dieu*; dies sind Pläne aus Hugos „reiche[m] Greisenalter“, ³¹⁰⁹⁹ indem er immer noch seinen Genius spürte, der auf Antithesen hinausging: „Immer sah er irgendwo das Schlimme inkarniert und irgendwo das Gute, und mit mythenbildender Gewalt, Vergangenheit und Gegenwart aufwühlend, setzte er sein Inferno und sein Paradiso nebeneinander“. ³¹¹⁰⁰

Der dritte Abschnitt der Schrift widmet sich der Entwicklung der dichterischen Form bei Hugo, was Hofmannsthal neuerlich zu Chateaubriand und Lamartine zurückführt. In Bezug auf Chateaubriand verweist er auf die christliche Religion, die Hugo in seine Poesie einzubauen begann, wodurch eine Inspiration für die Fantasie geschaffen war. ³¹¹⁰¹ Da Hugo sowohl Lamartine als auch Chateaubriand nachstrebte, die Beide den religiösen Ton in ihren Werken gepflegt haben, musste er von seinem Genius verlangen, „den grossen Ton des einen mit der Weichheit des anderen zu verbinden“. ³¹¹⁰² Dies wiederum führt Hofmannsthal dazu, Hugos dichterisches Können anzusprechen, versteht er es doch die „scheinbar wiederstreitende[n] Elemente der Bildung in sich aufzunehmen und das vielfältige Unverwandte zu einer glänzenden Einheit zu verschmelzen“. ³¹¹⁰³ Hofmannsthal betont des weiteren auch den Einfluss auf Hugo durch den Dichter André Chénier, der die „äusserste Künstlichkeit mit einer tiefen Herzlichkeit vereint“. ³¹¹⁰⁴ Davon eben fühlt sich Hugo angezogen, spürte er an ihm das „liebliche antike Weltbild als Ausdruck der idyllischen und elegischen Stimmung“. ³¹¹⁰⁵ Des weiteren betont Hofmannsthal auch die Wirkung der Farb-Welt auf Hugo. Dadurch wirkt vor allem Walter Scott auf ihn, der zum „tiefen Entzücken ganzer Generationen als ein Ganzes“ ³¹¹⁰⁶ aufgefasst wurde, und neuerlich André Chénier, dessen „abgeschlossene[...] Gemälde der antiken Welt“ ³¹¹⁰⁷ auf Hugo ebenso wirkten.

Hofmannsthal verweist schließlich auf Hugos Bezug zur Kunst, im Speziellen der Malerei und verweist dahingehend auf Delacroix. ³¹¹⁰⁸ Neuerlich kehrt Hofmannsthal aber wieder zu den Dichtern der Gegenwart Hugos zurück, die sich eben auch für diese Sphäre der Maler geöffnet haben. Diese werden von Hofmannsthal als eine „Gruppe von Strebenden“ ³¹¹⁰⁹ gesehen, die zuerst als Saint-Simonisten dann als Sozialisten bezeichnet worden waren und die „ein neues sittliches Ganzes, dem ursprünglichen Christentum ähnlich, aber weit vollkommener, in der Welt hervorzurufen gedachten.“ ³¹¹¹⁰ Hofmannsthal spricht bei diesen Dichtern davon, dass bei ihnen alles auf eine „kühne und leichte Synthese“ ³¹¹¹¹ ausgeht, und sieht als Urheber dieser Gruppe Saint-Simon, denn dessen bedeutendstes Werk *De l'humanité* zeigt den „Entwicklungsgang der Menschheit im ganzen umfassend“. ³¹¹¹²

In dem vierten Abschnitt der Schrift widmet sich Hofmannsthal Hugos Rhythmus und Reim. Auch dadurch zeigt Hofmannsthal Hugo als einen Dichter, versteht er es doch, wie sein Rhythmus es zeigt, „jenes schrankenlos reiche Zuströmen und unfehlbar sichere Masshalten, jenes Nie-zuviel und Nie-zuwenig“ ³¹¹¹³ in seinen Werken zu zeigen. Dabei greift Hofmannsthal neuerlich auf die Natur zurück, hatte Hugo doch

31099SW XXXII. S. 257. Z. 1-2.

31100SW XXXII. S. 257. Z. 5-8.

31101„Dieser Stoff hing durch seine Wurzelfasern mit allen, völlig mit allen Theilen und Theilchen des Seelebens zusammen; hier gewann in einer neuen helldunklen Beleuchtung alles Seelische ein neues Ansehen und die früheren starren Begriffe von Bedeutend und Niedrig, Würdig und Gemein konnten sich nicht lange aufrechterhalten. Analogisch wirkte dieses Thema auf alle Betrachtung des Seelischen, überallhin aufwühlend, verwirrend und bereichernd.“ In: SW XXXII. S. 262. Z. 6-13.

31102SW XXXII. S. 262. Z. 28-29.

31103SW XXXII. S. 262. Z. 30-32.

31104SW XXXII. S. 263. Z. 12-13.

31105SW XXXII. S. 263. Z. 23-24.

31106SW XXXII. S. 266. Z. 11-12.

31107SW XXXII. S. 266. Z. 14.

31108„[...] das Roth eines Mantels, ein blutbespritzter leuchtender Menschenleib, das Braun eines Pferdes und das Dunkelblau einer Felsenschluch: aus solchen Harmonien war für sein Auge die Welt zusammengesetzt und er war unermüdet, sie festzuhalten.“ In: SW XXXII. S. 267. Z. 26-30.

31109SW XXXII. S. 268. Z. 10.

31110SW XXXII. S. 268. Z. 12-13.

31111SW XXXII. S. 268. Z. 21.

31112SW XXXII. S. 268. Z. 24-25.

Auch Jean Reynaud, glaubte sich befähigt, das „Gesamte des Daseins in seiner Schrift“ (SW XXXII. S. 268. Z. 30-31) in *Terre et ciel* zu schildern.

31113SW XXXII. S. 271. Z. 13-15.

gesehen, dass in ihr die Konzeption für den Menschen vor Augen gelegt ist.³¹¹¹⁴ Noch einmal auf den Rhythmus Hugos eingehend, verweist Hofmannsthal auf den „letzten Act von >>Marion de Lorme<<“,³¹¹¹⁵ wenn der träumende Didier mit der Gerichtsperson konfrontiert wird, die ihm das Todesurteil unterbreitet, wobei Hofmannsthal hier von einer „unheimlichen Contrastwirkung“³¹¹¹⁶ spricht. Letztendlich nimmt er auch Bezug auf Hugos Reim, an dem er auch die Konzeption ausmachen kann. Zwar führt er an, dass man in dem „ganzen grossen Lebenswerk, einige schwächere conventionelle Reimcombinationen aufgedeckt“³¹¹¹⁷ habe, „aber im ganzen, in diesen Tausenden von reimenden Versen, [...] eine unfassliche Fülle harmonischer Zusammenstellungen“³¹¹¹⁸ sehen kann. Dies führt Hofmannsthal dazu, noch einmal drei Werke Hugos anzuführen, in denen die Konzeption deutlich wird; so spricht er in Bezug auf die *Orientales* von „wohltuende[n] Gleichklänge[n]“,³¹¹¹⁹ in Bezug auf die *Contemplations* von einer „unfassliche[n] Fülle harmonischer Zusammenstellungen“³¹¹²⁰ und durch die *L'art d'être grand-père* von einer „Fülle der Erfahrung“.³¹¹²¹

Innerhalb der 11 zum Teil sehr fragmentarischen Schriften Hofmannsthals, die dem Nachlass zuzuordnen sind, zeigt sich das Motiv in der *Antwort auf eine Umfrage von Ernst Bernhard zum Problem der dichterischen Inspiration* (1901) durch die Erläuterung der Harmonie, die ein „Durcheinander aller dieser Elemente“³¹¹²² ist. In *Über Goethes dramatischen Stil in der >>Natürlichen Tochter<<* (1901/1902) zeigt sich häufig die Andeutung der Konzeption, so erstmalig durch die Betrachtung der Figuren, deren „Wechselspiel“³¹¹²³ ein „sociale[s] Ganze[s]“³¹¹²⁴ bildet. Hofmannsthal führt hier des weiteren aber auch die Bedeutung des Leides für das Leben auf, deren Wichtigkeit von Goethe ebenso erkannt worden ist: „Figuren erfassen auch das Leiden als ein bildendes wenn auch widerwillig“.³¹¹²⁵ Des weiteren betont Hofmannsthal auch den Unterschied zwischen Tasso und Werther, erkennt Tasso doch ebenso die Bedeutung der Schmerzen für das Leben und erkennt das „Gleichgewicht als [...] höchstes Gut“ an.³¹¹²⁶ Auch in *Tasso (Vortrag für Lanchoronski)* (1902) zeigt sich ein kurzer Bezug zum Motiv, wenn Hofmannsthal über Goethes Werk und seine Darstellung der Gesellschaft spricht, hat diese doch die „Rolle des nährenden harmonischen Elementes wie Treue“.³¹¹²⁷ Während sich in der *Vertheidigung der Elektra* (1903) das Motiv lediglich durch einen Bezug zeigt („jenem >>Stirb und werde!<< der Mystik des Leidens und Thuens, der Maeterlinck'sche Welt“),³¹¹²⁸ verweist Hofmannsthal in *Das Verhältnis der dramatischen Figuren Grillparzers zum Leben* (1904) gleich mehrfach auf das Motiv. Für Hofmannsthal zeigt sich eine deutliche Verbindung zum Leben (SW XXXIII. S. 224. Z. 17-19), die auch dort gegeben ist, wo der Vater die Geburten in einem Buch einträgt, bei dem er für Hofmannsthal „sein ganzes Leben in der Hand“³¹¹²⁹ hatte. Aber auch Grillparzer selbst besaß für Hofmannsthal ein „Gefühl der Harmonie“,³¹¹³⁰ der das Leben selbst nicht eben wie die Romantiker in der Dunkelheit oder im Traum suchte, sondern eben in der „süßen Harmonie des Daseins“.³¹¹³¹

31114, „Denn jeder sehr grosse Reichtum gleicht dem Reichthum der Natur, deren Formen, grenzenlos vielfältig, unmerklich ineinander übergehen.“ In: SW XXXII. S. 276. Z. 21-23.

31115SW XXXII. S. 277. Z. 34.

31116SW XXXII. S. 277-278. Z. 37//1.

31117SW XXXII. S. 279. Z. 34-35.

31118SW XXXII. S. 280. Z. 4-6.

31119SW XXXII. S. 280. Z. 10-11.

31120SW XXXII. S. 280. Z. 5-6.

31121SW XXXII. S. 280. Z. 16.

31122SW XXXIII. S. 207. Z. 20.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 207. Z. 21-24.

31123SW XXXIII. S. 208. Z. 21.

31124SW XXXIII. S. 208. Z. 22.

31125SW XXXIII. S. 215. Z. 3-4.

Die Konzeption führt Hofmannsthal auch dazu, von Hebbel zu reden: „Das tragische muss als ein von vorn herein mit nothwendigkeit Bedingtes als ein, wie der Tod, mit dem Leben selbst Gesetztes und gar nicht zu Umgehendes auftreten“. In: SW XXXIII. S. 210. Z. 18-20.

31126SW XXXIII. S. 214-215. Z. 38//1.

31127SW XXXIII. S. 220. Z. 4-5.

31128SW XXXIII. S. 222. Z. 34-35.

31129SW XXXIII. S. 225. Z. 6-7.

31130SW XXXIII. S. 229. Z. 34.

31131SW XXXIII. S. 228. Z. 31-32.

Entsprechend Hofmannsthals Drang zur Breite, zum Ganzen, verwehrt er sich auch in *Diese Rundschau* (1905) gegen das Definitive,³¹¹³² gegen die Antithesen („falsch: alle billigen Antithesen wie >>Kunst<< und >>Leben<<, Aesthet und Gegentheil von Aesthet“) ³¹¹³³ und fordert stattdessen, dass man den „Künstler als Bringer von Harmonie zu sehen“ ³¹¹³⁴ habe, denn: „irgendwo in dem was wir machen, ist Wahrheit, ist mehr als Kunst, ist Leben, ist Ast auf dem wir über den Abgrund hängen“. ³¹¹³⁵ Dementsprechend fordert Hofmannsthal auch von dem Künstler, dass er den „Dualismus“ ³¹¹³⁶ überwinden müsse; so richte sich auch die *Rundschau* selbst an eine „geistige Elite“ ³¹¹³⁷ zumal die Zeitung selbst von einem Redakteur geschaffen sei, der auf die „Synthese“ ³¹¹³⁸ aus ist. Nicht umsonst, sondern im Sinne der Konzeption, spricht Hofmannsthal hier von einem „in-einander-gehen von Aesthetik und Moral“. ³¹¹³⁹ In der *Vorrede für das Werk E. Gordon Craigs* (1906) betont Hofmannsthal jedoch das Zerfaserte der Gegenwart (SW XXXIII. S. 239. Z. 6-8); doch dem Künstler komme es zu eigen, dass er das „Zerfallene wieder zusammenzubringe[...]“ ³¹¹⁴⁰

Die Konzeption mit ihrer Essenz, dass der Mensch nicht nur zu leben, sondern auch zu sterben wissen muss, zeigt sich auch in den theoretischen Schriften zwischen 1902-1907. Bereits in der Schrift *Einleitung zu einer neuen Ausgabe von >>Des Meeres und der Liebe Wellen<<* (1902) in Bezug auf Franz Grillparzers Werk, zeigt sich das Motiv und zwar mitunter durch die Beschreibung der beiden Liebenden. ³¹¹⁴¹ Hofmannsthal bezieht das Motiv nicht nur auf die geschilderte Liebe, ³¹¹⁴² sondern thematisiert es auch durch den Autor Grillparzer, der diese Konzeption in sein Werk hineingelegt hatte. ³¹¹⁴³ In diesem Sinne heißt es mitunter bei Hofmannsthal über Grillparzer: „er trank die Harmonien, darin Tod und Leben zusammenfließen“. ³¹¹⁴⁴ Letztendlich zeigt sich das Motiv in dieser Schrift aber auch durch die Lesenden, unter denen sowohl der Liebende als auch der Nicht-Liebende, der Arme und der Reiche, der Jüngling und der alte Mann ist. Ebenso lässt sich das Motiv in der Schrift *Aus einem alten vergessenen Buch* (1902) durch das Werk *Traditionen zur Charakteristik Oesterreichs unter Franz dem Ersten* (1844) von Friedrich Anton von Schönholz ausmachen. Schönholz, so Hofmannsthal, zeigt in diesem Werk, dass ihm nicht das „vielfach Unheimliche einer Zeit“ ³¹¹⁴⁵ entgangen ist, enthalten doch seine „Aufschreibungen das ganze Oesterreich jener Tage“. ³¹¹⁴⁶ Nicht auf die Einengung ging dessen Blick, sondern auf die breite Darstellung, was Hofmannsthal ebenso hervorhebt und was die Einbindung von der Betrachtung der Gewalt in seiner Gegenwart impliziert. ³¹¹⁴⁷ Des weiteren liefert Hofmannsthal in dieser Schrift einige zitierte Passagen aus dem Werk von Schönholz, die eben jene vorangegangenen Äußerungen Hofmannsthals untermauern. ³¹¹⁴⁸ Was Hofmannsthal dabei auch in diesem

31132, [...] falsch: jedes Kunstwerk als definitiv anzusehen; immer zu sagen: er hat das aufgegeben, er wendet sich jenem zu, er sieht nur das; er meint also das und das; falsch das definitive". In: SW XXXIII. S. 234. Z. 30-32.

31133SW XXXIII. S. 234. Z. 33-34.

31134SW XXXIII. S. 235. Z. 12.

31135SW XXXIII. S. 236. Z. 26-27.

31136SW XXXIII. S. 235. Z. 29.

31137SW XXXIII. S. 238. Z. 5.

31138SW XXXIII. S. 238. Z. 19.

31139SW XXXIII. S. 238. Z. 23-24.

31140SW XXXIII. S. 239. Z. 16-18.

31141SW XXXIII. S. 19. Z. 21-28.

31142, [...] fühlt, wie Alles durch sie da ist, auch das, wodurch sie vernichtet wird, wie Alles durch sie bedingt, Alles auf sie bezogen, Alles von ihr durchleuchtet ist, wie noch ihr Hinsinken zu ihrem Triumph gehört.“ In: SW XXXIII. S. 19. Z. 30-33.

31143, „Wie er dies ersann, ein selig Fiebernder: dies Gestade des Lebens und des Todes, diesen Thurm, dies Hüben und Drüben, dies Kommen und Gehen, und diesen Tag nach dieser Nacht, diesen Tag hüben bei ihr und drüben bei ihm“. In: SW XXXIII. S. 19-20. Z. 35-36//1-2.

31144SW XXXIII. S. 20. Z. 29-30.

31145SW XXXIII. S. 12. Z. 19.

31146SW XXXIII. S. 12. Z. 26.

31147, „[...] unendliche Überlieferung, Starrheit, Gesetzmäßigkeit, umspült von Umsturz, Verwüstung, Verschwendung, Albernheit, Trunkenheit; und dies Alles in seinem wüsten Hin- und Widerschwanken sich selbst in Gleichgewicht haltend: eine solche Welt ist in diesem Buch des Breiten geschildert, aus tausend Zügen musivisch zusammengesetzt.“ In: SW XXXIII. S. 12-13. Z. 36-37//1-2.

31148, „Aus der Böhmin sprach ur-slavische Weltanschauung: das Dasein als Widerstreit zweier Gewalten genommen. Die christliche Mythe war diesem Grundgedanken nur angehaucht. So entsprach dem schwarzen in ihrem Sagenbuche auch ein weißes Blatt: kindlich fromme Geschichten, voll stiller Häuslichkeit, aber stets mit Weh und Thränen durchweicht, wie mit unvermeidlichem

Werk findet, ist ein Zusammenhang zwischen der Bedeutung, die den Wissenschaften beigemessen wird und dem damit einhergehenden Einbruch der Konzeption.³¹¹⁴⁹ Dass die Kunst auch für die Konzeption einsteht kann bzw. diese durch die Kunst dargestellt wird, zeigt sich ebenso in der *Ansprache im Hause des Grafen Lanckoroński* (1902). Hofmannsthal vergleicht das, wovon er in dieser Schrift sprechen will mit der Musik („aber harmonisch genug“).³¹¹⁵⁰ Aber Hofmannsthal hebt nicht nur die Stärke der Musik hervor, denn für ihn können die stummen Dinge eine noch stärkere Macht über die Menschen gewinnen.³¹¹⁵¹ Hofmannsthal verweist nicht nur beispielhaft auf einen Gobelin, sondern er vollzieht auch einen Bezug zur Religion, wenn es heißt: „Welche Möglichkeit, den Engel so zu behandeln wie die Blume, die Geberde einer Jungfrau mit den Biegungen eines Lilienstengels in geheime Harmonie zu bringen, die Wappenschilder auf einem Schild in räthselhafte Concordanz mit dem Lächeln eines Gesichtes. Und auch dafür haben wir ein Organ. Es lebt für uns, es lebt durch uns. Es ist etwas in uns, das diesem Weltbild antwortet.“³¹¹⁵² Hofmannsthal sieht des weiteren das Motiv auch durch die Bilder, die Lafontaines Fabeln zeigen, realisiert (SW XXXIII. S. 9. Z. 28-33).³¹¹⁵³ Viel entscheidender in dieser Schrift ist aber, dass Hofmannsthal aufzeigt, dass für ihn die Konzeption in der Natur vorgelegt ist,³¹¹⁵⁴ der Künstler also darin die Ganzheit des Seins vorgebildet sehen kann: „Ist es doch die Natur in ihrer Totalität, die sich durch die Farbe dem Auge zu offenbaren strebt. [...]“³¹¹⁵⁵ Ganz im Sinne dieser Konzeption, will Hofmannsthal den Menschen aber nicht von einem „Einzelnen“³¹¹⁵⁶ sprechen, wenn er bestimmte Werke in diesen Räumlichkeiten erwähnt („wenn ich Ihnen auch die ganze endlose Welt der Gemälde hervorrufen könnte, noch den Kreis zu eng gezogen zu haben“).³¹¹⁵⁷ Hofmannsthal betont aber auch die Gefahr, dass die Vergangenheit den Menschen im „innern Gleichgewicht“³¹¹⁵⁸ bedrohen könne, was geschehen kann, wenn der Mensch die Kunstwerke der Vergangenheit als schön empfindet und ihnen so Macht über sein Wesen zugesteht; gleichsam aber betont Hofmannsthal sowohl die Endlosigkeit der Wesenssphäre des Menschen als auch die des Schönen: „die Forderung, welche die Welt des Schönen an uns stellt, jenes dämonische Aus-uns-heraus-locken ganzer Welten des Fühlens, diese Forderung ist nur so gigantisch, weil das, was in uns ihr zu entsprechen bereit ist, so grenzenlos ist“.³¹¹⁵⁹ In der Schrift *Die Duse im Jahre 1903* (1903) zeigt sich das Motiv durch die Weite der Seele der Schauspielerin,³¹¹⁶⁰ während sich das Motiv in *Die Bühne als Traumbild* (1903) durch die Wichtigkeit des Traumes für den Bühnenbildner findet³¹¹⁶¹ oder in *Eine Vorrede. <Gustave Flaubert: Der*

Jammer alles Irdischen. Eine gütige Fee, ein Heiliger, Mutter Maria spenden endlich kärglichen Lohn, der die Dulder immer entzückt, den weniger genügsamen Zuhörer niemals befriedigt.“ In: SW XXXIII. S. 16. Z. 16-24.

31149 „Der Zusammenhang der Dinge, die Disciplin des Wissens ist in der Vielwisserei, im Stückwerk der Tagesliteratur untergegangen; wie in der Gesellschaft die Personen, verkehren Thatsachen und Gedanken in ihrem Bewußtsein als vereinzelte Atome.“ In: SW XXXIII. S. 18. Z. 10-13.

31150 SW XXXIII. S. 7. Z. 16-17.

31151 „Es gibt Momente, und sie sind fast beängstigend, wo Alles rings um uns sein ganzes starkes Leben annehmen will.“ In: SW XXXIII. S. 8. Z. 20-21.

31152 SW XXXIII. S. 9. Z. 6-12.

31153 SW XXXIII. S. 9. Z. 17-21.

31154 „Ist nicht jegliches Gebild der Natur, ist nicht ihr Ganzes selbst, ihr Lastendes und ihr Zerfließendes, ihr Wogendes und ihr Schwebendes, ihr Starres und ihr Wolkiges, ihr Beharrendes und ihr Gährendes, ihr Verwesendes und ihr Keimendes, ist nicht ihr Ein und Alles Form geworden?“ In: SW XXXIII. S. 10. Z. 13-16.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 10. Z. 8-11.

31155 SW XXXIII. S. 9-10. Z. 36-40//1-2.

31156 SW XXXIII. S. 10. Z. 3.

31157 SW XXXIII. S. 10. Z. 6-7.

31158 SW XXXIII. S. 11. Z. 1-2.

31159 SW XXXIII. S. 11. Z. 24-27.

31160 „Von A bis zum Z hat sie das Alphabet der menschlichen, allzu menschlichen Dinge innegehabt, besessen die ganze Scala, die ganze, wie kein zweites Geschöpf.“ In: SW XXXIII. S. 25. Z. 8-10.

31161 Hofmannsthal stellt in dieser Schrift die Forderung an den Bühnenbildner auf, „daß es auf der Welt nichts Starres gibt, nichts was ohne Bezug ist, nichts was für sich allein lebt.“ In: SW XXXIII. S. 40. Z. 7-8. Bedingen soll sich dieser Blick durch dessen Bezug zum Traum: „Sein Auge muß schöpferisch sein, wie das Auge des Träumenden, der nichts erblickt, was ohne Bedeutung wäre.“ In: SW XXXIII. S. 40. Z. 11-12.

In diesem Sinne, heißt es auch: „Wenn er aber Mauern aufzubauen hat, so werden sie von einer Einfachheit sein, von einer erstaunlichen Einfachheit. Ihr ganzes Leben werden nicht die nachgeahmten Realitäten bilden, [...] nicht alles das, was in der Wirklichkeit nur erträglich ist, weil es Gewordenes ist [...] nein, seine Mauern werden denen gleichen, die der Traum in uns aufbaut, und ihr ganzes Leben wird das unerschöpfliche Spiel des Lichts sein“. In: SW XXXIII. S. 41. Z. 27-35.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 41. Z. 39-40.

Roman eines jungen Mannes> (1904) durch das Buch Flauberts (*Éducation Sentimentale*), ist es doch eines der Bücher, die sich „auf das Ganze des Lebens beziehen“. ³¹¹⁶² Deutlich zeigt sich auch die Einbindung des Motivs in den Schilderungen der Reise in *Sommerreise* (1903), wobei auch hier deutlich wird, dass Hofmannsthal in der Natur eben jene Konzeption vorgebildet sieht (SW XXXIII. S. 28. Z. 33-39). ³¹¹⁶³ So zeigt sich die Begegnung mit der Konzeption mitunter auch durch das Lusthaus („Das Wunder dieses Ortes ist Einklang: Erde und Wolke, Ferne und Nähe, Tag und Traum, hier sind sie eins“) ³¹¹⁶⁴ oder die beschriebenen Hügel, die letztendlich zum absoluten Symbol der Konzeption führen. „Hier stieg er herauf, der Erbauer der Paläste, und sah, daß die Kuppe dieses sanften Hügels die Landschaft krönte. Und er krönte den Hügel mit dem schönsten seiner Träume. Auf diesem Hügelbaute Palladio die Rotonda.“ ³¹¹⁶⁵ Es ist gerade dieses Diffuse, dieses Nicht-Fassbare, Nicht-Eindeutige wodurch Hofmannsthal, durch die Rotonda, auf das Absolute der Konzeption hinausgeht: „Sie ist nicht Haus, nicht Tempel, und ist beides zugleich. Sie ist ein einziger riesiger runder Saal, bedeckt von einer Kuppel, aus vier Toren mündend auf vier säulengetragene Vorhallen, die jede sich in einer Treppe nach außen ergießt.“ ³¹¹⁶⁶ So beschreibt Hofmannsthal die vier Treppen dieser Rotonda, die den Zug zu den vier Elementen bergen, ³¹¹⁶⁷ gerade auch, weil sie gleichsam etwas Beängstigendes haben (SW XXXIII. S. 32. Z. 22-24). Was Hofmannsthal aber ebenso aufzeigt ist, dass der Mensch und alles vom Menschen Geschaffene, alles Lebendige gemäß der Natur, dem Vergehen unterstellt ist. Dies zeigt sich ebenso an der Rotonda, denn die „Natur nimmt ihr Werk zurück.“ ³¹¹⁶⁸ Ebenso zeigt sich das Motiv in *Lafcadio Hearn* (1904) durch den Verstorbenen Hearn, dessen Verständnis für die Harmonie für Hofmannsthal deutlich wird in seinen Werken, ³¹¹⁶⁹ in *Madame de La Vallière* (1904) durch Hofmannsthals Beschreibung ihrer Duldsamkeit ³¹¹⁷⁰ oder eben in *Der begrabene Gott, Roman von Hermann Stehr* (1905) gebunden ebenso an die Religion und verdeutlicht mitunter durch die darin befindlichen Figuren: „Hier ist etwas gemacht aus dem Dunkelsten und Tiefsten des Lebens. Unseres Lebens und des Lebens aller Kreaturen. Hier greift im Finstern eine riesige Hand, eine Schöpferhand, um das Ganze von drei Menschen herum und kommt dabei an die dumpfen Ketten, die alles Irdische aneinanderknüpfen“. ³¹¹⁷¹ Hofmannsthal betont mehrfach, dass es sich in dem Werk um drei ganze Menschen handelt und hinterfragt in diesem Sinn: „Wer umgrenzt einen Menschen? Denn eines Menschen Wesen und eines Menschen Leib, wo ist die Grenze? Eines Menschen Leib und der Natur Weben und Leben, wo ist die Grenze? Eines Menschen Reden, Denken, Fühlen, und der anderen Menschen Reden, Denken, Fühlen, wo ist die Grenze? Ein Mensch und ein Gott, wo ist die Grenze?“ ³¹¹⁷² Eben dieses Ganze des Buches zeigt sich für Hofmannsthal auch darin, dass er den Maiaufstand in Dresden 1848 thematisiert, im Sinne des Todes als Teil des Lebens (SW XXXIII. S. 70-71. Z. 40-41//1-3). Ebenso zeigt sich Hofmannsthals Bezug zur Konzeption in *Dem Gedächtnis Schillers*> (1905) und zwar in Verbindung mit den Werken Schillers, deren „Aufbau harmonisch“ ³¹¹⁷³ ist, ³¹¹⁷⁴ in *Schiller* (1905) ebenso durch die Konzeption die sich in dessen Werken

31162SW XXXIII. S. 51. Z. 12.

„[...] und neben dieser zur durchsichtigsten Einheit zusammengeflochtenen Vielfalt scheint mir selbst die wundervoll aufgebaute Katastrophe eines Lebens und die wundervoll aufgebaute Katastrophe einer Stadt, scheinen mir die mächtigen Qualitäten der beiden Bücher, die *Madame Bovary* und *Salammbô* heißen, zu verblassen.“ In: SW XXXIII. S. 51. Z. 13-17.

31163 Siehe: SW XXXIII. S. 30. Z. 16-18, SW XXXIII. S. 30. Z. 19-22, SW XXXIII. S. 30-31. Z. 29-41//1-8.

31164SW XXXIII. S. 31. Z. 23-24.

31165SW XXXIII. S. 32. Z. 1-4.

31166SW XXXIII. S. 32. Z. 4-7.

31167SW XXXIII. S. 32. Z. 41.

31168SW XXXIII. S. 32. Z. 40.

31169SW XXXIII. S. 54. Z. 3-12.

31170„Dies ist so schön, daß die Schönheit keiner erfundenen Erzählung ihm nachkommen kann. Auf den ersten Blick scheint es den Stoff eines ganz einzigen Schauspiels in sich zu schließen, aber es ist viel zu vollendet, viel zu ganz, als daß ihm irgend etwas hinzugedichtet, irgend etwas daran umgeform werden dürfte.“ In: SW XXXIII. S. 56-57. Z. 34-36//1-2.

31171SW XXXIII. S. 69. Z. 2-6.

31172SW XXXIII. S. 69. Z. 15-20.

31173SW XXXIII. S. 93. Z. 7.

31174„[...] denn seine Werke gleichen am meisten von allen Dingen der Erde den großen Schiffen, deren Wucht Schönheit und deren Dasein Bewegung ist, die immer ihr Ziel wissen, nie ins Ungewisse schweifen, Länder an Länder binden und vorwärts strebend den Rand der Erde adeln.“ In: SW XXXIII. S. 93. Z. 16-19.

verdeutlicht,³¹¹⁷⁵ als auch durch Schiller selbst, der den „Adlerblick“³¹¹⁷⁶ hatte,³¹¹⁷⁷ des weiteren auch in dem *Prolog zu Ludwig von Hofmanns Tänzen* (1905) durch die Werke des Malers Ludwig von Hofmann („Ihre Einheit lieht in dem rhythmischen Glück, das hergeben, und das die Seele so willig ist durchs Auge wie durchs Ohr in sich zu saugen“),³¹¹⁷⁸ in der Besprechung *Das Mädchen mit den Goldaugen* (1905) durch Balzacs Erzählung (*La fille aux yeux d'or*, 1833)³¹¹⁷⁹ oder in *Zukunft* (1905) und zwar durch die Zukunft, die der Mensch aus sich im Innern heraus schafft: „Ihr Weben in unseren Tiefen ist ein fortwährendes Ineinander-Verwandeln des scheinbar fremden: Leben und Tod setzt sich ineinander um.“³¹¹⁸⁰ Am Greifbarsten jedoch wird die Konzeption in *Shakespeares Könige und grosse Herren* (1905). Hofmannsthal spricht durch diesen Vortrag gleichsam zu Menschen, die die Konzeption in sich eingebüßt haben („Gewohnt, das wundervolle Phänomen in seine Elemente zu zerlegen und in den flutenden Strömen seines geteilten Lichtes mit Ihrem Denken zu wohnen“)³¹¹⁸¹ während er, der zu ihnen Redende, jenes „unzerlegte Ganze Shakespeare[s] anpocht“.³¹¹⁸² Hofmannsthal möchte den Zuhörenden von einem bestimmten Leser sprechen,³¹¹⁸³ und zwar von dem lebendigen Leser, für den die „Leidenschaft in jedem Werk Shakespeares ein Ganzes lebt.“³¹¹⁸⁴ Diese Lesenden sind gleichsam ein „Resonanzboden“,³¹¹⁸⁵ die auch das Verborgene in den Shakespeare'schen Werken wahrnehmen, die „verflochtene[...] Vielfalt [aus die] sich die geheimnisvolle Einheit zusammensetzt“.³¹¹⁸⁶ Diese Einheit fordert nicht nur eine Stellung zum Leben einzunehmen, sondern auch zum Tod. Hofmannsthal betont aber auch in diesem Zusammenhang die Bedeutung des gesellschaftlichen Miteinanders im Zuge der Konzeption (SW XXXIII. S. 79. Z. 3-10). Auch die Sphäre der Musik greift Hofmannsthal, in Bezug auf weitere Werke Shakespeares auf, um neuerlich auf das Ganze zu verweisen, das Shakespeares Werke ausmacht.³¹¹⁸⁷ „was lieblich und was lächerlich ist, ja was da ist und was nicht da ist – sofern ja in jedem Gedichte auch die Dinge mitspielen, die nicht in ihm vorkommen, indem sie rings um das Ganze ihre Schatten legen – alles miteinander gibt erst die unnennbar süße Musik des Ganzen, und eben von dem, der diese hört, wollte ich Ihnen ja sprechen.“³¹¹⁸⁸ Wichtig erscheint hier nicht nur der Zug zur Musik, sondern ebenso auch hier die Lebendigkeit, die der Lesende in sich tragen muss, um sich „eine innere Bühne zu schaffen, auf der ihr Ganzes leben und ihre Musik tönen kann“.³¹¹⁸⁹ Möglich, warum dieser Lesende sich eine innere Bühne erschaffen kann, ist durch die von Hofmannsthal angesprochene Unbegrenztheit der Seele.³¹¹⁹⁰ Hofmannsthal stellt in dieser Schrift aber auch die Forderung an die Gesellschaft, dass es in ihr immer wieder Menschen geben möge, die fähig sind, die Konzeption in

31175, „Sich groß zu fassen wissen, und wäre es auf dem Schafott, wäre es im Augenblick, da man so unüberlegt und unmoralisch als möglich handelt, dies ist etwas, dies ist viel, unendlich viel. Wissen, daß man ein großer Herr ist, weil man Mensch ist, nichts als das, dies lehrt doch vielleicht zu leben und zu sterben.“ In: SW XXXIII. S. 73. Z. 25-29.

31176SW XXXIII. S. 74. Z. 8.

31177, „Er, der aus dem Herzen ihrer Geschichte seine Stoffe nahm: das Mädchen von Orleans, Maria Stuart, Demetrius. Er, der diese Schranken so verachtete, daß er eines fremden Volkes König vor eines fremden Volkes Tribunal verteidigen wollte. Er, der einzige Esprit envahisseur, den die Deutschen geboren haben, und von dessen Tiraden die Seele der unterdrückten Italiener lebte, der Ungarn, der Polen, er, den sie alle verstanden“. In: SW XXXIII. S. 74. Z. 25-31.

31178SW XXXIII. S. 100. Z. 4-5.

31179SW XXXIII. S. 96. Z. 15-16.

Die Konzeption zeigt sich in diesem Werk für Hofmannsthal aber vor allem auch durch den Protagonisten: „das Gesicht Henry de Marsays [scheint], eines jener Gesichter, die nur Balzac zu schaffen vermochte, in denen die Instinkte einer ganzen Zivilisation, ihre tiefsten Begierden, ihre geheimsten Wünsche, ihr innerstes Verhältnis zum Weib, zur Welt, zum Schicksal, Figur geworden sind, eine von den Physiognomien, in denen fünf aufeinanderfolgende Generationen sich wie im Spiegel sehen können, sich ganz und gar, von ihrer Geckenhaftigkeit bis zu ihrer letzten Wahrheit.“ In: SW XXXIII. S. 96-97. Z. 32-36//1-2.

31180SW XXXIII. S. 95. Z. 5-7.

31181SW XXXIII. S. 76. Z. 26-28.

31182SW XXXIII. S. 76. Z. 30.

31183, „Denn er ist es, der Shakespeare mit der ganzen Seele, mit dem ganzen Gemüt und aus allen seinen Kräften liest, und von ihm, in dem diese Leidenschaft wohnt, lassen Sie mich sprechen“. In: SW XXXIII. S. 79. Z. 28-31.

31184SW XXXIII. S. 78. Z. 4-5.

31185SW XXXIII. S. 78. Z. 11.

31186SW XXXIII. S. 78. Z. 13-14.

31187SW XXXIII. S. 78. Z. 19.

31188SW XXXIII. S. 79. Z. 24-28.

31189SW XXXIII. S. 79. Z. 36-37.

31190 „Warum auch sollte ich nicht alle diese sein? In mir sind so viele. In mir begegnen sich so viele.“ In: SW XXXIII. S. 80. Z. 34-36.

sich wahrzunehmen: „Worauf es ankommt, das ist die Musik Shakespeares und daß immer wieder welche da sein müssen, denen es verliehen ist, die ganze Musik dieser Gedichte zu hören. Aber die ganze, die ganze.“³¹¹⁹¹ Hofmannsthals Ausführungen leiten ihn schließlich zu Shakespeares *Measure for Measure* welches eben für ihn unter der Konzeption steht.³¹¹⁹² So zeigt sich in dem Werk für Hofmannsthal auch gleichsam das Harte und Düstere, primär durch Claudios Geschick und seine Angst vor dem Tod, seines Versuches sich vor diesem zu retten: „Und Welch ein wundervolles Ganzes aus alledem! Welche Lichte auf dem Finsternen, welches Leben des Schattens durch das Licht.“³¹¹⁹³ Aber nicht nur der Bezug zu Tod als auch Leben macht dieses Werk aus, sondern vor allem auch die Verbindungen zwischen den Menschen, die Hofmannsthal hier spürt: „Und zwischen diesen Gestalten, damit noch überall Leben ist und das Licht überall über lebendes Fleisch hinspielt [...] und zwischen allen diesen Gestalten welche Lebensluft, welche ein Miteinander-auf-der-Welt-Sein, welche kleine und doch unermeßbar tiefe Zartheiten gegeneinander, [...] – welche ein Ganzes, nicht der Berechnung, nicht des Verstandes, nicht einmal der Emotionen, ein Ganzes nicht aus dem Gesichtspunkt der Farben allein, nicht aus dem der Moral allein, nicht aus dem der Abwechslung von Schwer und Leicht, von Traurig und Heiter allein, sondern aus allem diesen zusammen welche ein Ganzes »vor Gott«, welche eine Musik!“³¹¹⁹⁴ Auch hebt Hofmannsthal die Aufführung des Stückes *Was ihr wollt* von Beerbohm Tree hervor, welches mit einem gemeinsamen Tanz endet,³¹¹⁹⁵ der die Figuren in einem „Rhythmus zusammen[...]binde[t] und in ihnen die Ganzheit dieses Ganzen auszudrück[t]“. ³¹¹⁹⁶ Erst zu diesem Zeitpunkt kommt Hofmannsthal erstmalig auf den Titel der Schrift zurück; aber darin zeigt sich ebenso sein Anspruch von der Konzeption: „ich wolle Ihnen von den Königen und den großen Herren bei Shakespeare sprechen, so war damit eingestanden, daß ich Ihnen von nichts anderem sprechen will als von dem Ganzen in Shakespeares Werk.“³¹¹⁹⁷ Shakespeares Welt ist für ihn kein loses Szenario, indem sich die Figuren nur gelegentlich berühren, sondern er sieht darin etwas „Gemeinsames“,³¹¹⁹⁸ und zwar nicht nur in den einzelnen Werken, sondern auch werksübergreifend.³¹¹⁹⁹ Dies führt Hofmannsthal wiederum dazu zu sagen, dass er weder über die Charaktere noch über die Handlung sprechen will, sondern von „allen diesen fester umschriebenen Dingen“,³¹²⁰⁰ von der „kaum greifbaren Wahrheit, die sich aber wie keine zweite auf das Ganze von Shakespeares Werk bezieht“. ³¹²⁰¹ Auf was Hofmannsthal hier zu sprechen kommt, wird von ihm selbst als die „Atmosphäre“³¹²⁰² bezeichnet, was ihn wiederum durchaus die „Atmosphäre eines Dramas von Shakespeare“³¹²⁰³ mit einem Gemälde von Rembrandt vergleichen lässt: „Hier wie dort fühle ich ein ungeheures Ensemble. [...] ich könnte von einer Musik des Ganzen sprechen, von einer Harmonie, einer Durchseelung, aber alle diese Worte scheinen mir etwas befleckt, etwas welk und voll der Spuren menschlicher Hände.“³¹²⁰⁴ Hofmannsthal behält den Terminus des Ensembles bei, um nur deutlicher zu zeichnen, was er unter der Atmosphäre versteht, eben jenes Zusammenkommen des vermeintlich Gegensätzlichen zu einem großen Ganzen: „Ein Ensemble, worin der Unterschied zwischen Groß und Klein aufgehoben ist, [...] und für die Seele schließlich nur das Ganze da ist, das unzerlegbare, ungreifbare, unwägbare Ganze.“³¹²⁰⁵ Hofmannsthal betont in dieser Schrift wiederholt die Überwindung aller Grenzen zu

31191SW XXXIII. S. 81. Z. 15-18.

31192SW XXXIII. S. 81. Z. 19-23.

31193SW XXXIII. S. 81. Z. 33-35.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 82. Z. 9-15.

31194SW XXXIII. S. 82. Z. 15-31.

31195„[...] daß jeder Herr seiner Dame die Hand reicht, und so, paarweise, [...] tanzen sie über die Bühne hinaus, Hand in Hand, die einander entzündet und gequält, einander gesucht und getäuscht und beglückt, und so waren alles nur die Figuren eines Tanzes mit Suchen und Nicht-finden, mit dem Haschen nach dem Falschen und dem Fliehen des Richtigen“. In: SW XXXIII. S. 82. Z. 35-41.

31196SW XXXIII. S. 83. Z. 11-12.

31197SW XXXIII. S. 83. Z. 28-31.

31198SW XXXIII. S. 84. Z. 32-33.

31199SW XXXIII. S. 84. Z. 37-39.

31200SW XXXIII. S. 85. Z. 15.

31201SW XXXIII. S. 85. Z. 16-17.

31202SW XXXIII. S. 85. Z. 19.

31203SW XXXIII. S. 85. Z. 27.

31204SW XXXIII. S. 85. Z. 28-34.

31205SW XXXIII. S. 85. Z. 34-39.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 86. Z. 1-8, SW XXXIII. S. 86. Z. 10-15.

Gunsten eines großen Ganzen, und schafft damit ein „Ensemble aus dem ganzen Material des Vorhandenen, ohne irgendwelche Elemente disparat zu finden“. ³¹²⁰⁶ Diese Realisierung der Atmosphäre, diese Konzeption der Ganzheit des Seins, kann allerdings nur durch einen Autor geschaffen werden, der selbst die Konzeption der Ganzheit des Seins in sich trägt. So ein Autor ist für Hofmannsthal Shakespeare: „Und dann das Ganze aus Shakespeares Seele herausgeboren, nicht nur die Gestalten und ihre Gefühle, sondern eben vor allem die Atmosphäre, die Luft des Lebens [...], die alles umfließt.“ ³¹²⁰⁷ Hofmannsthal muss sich allerdings, um seinen Zuhörern eben jene Konzeption darzulegen, um ihnen eben jene Atmosphäre des Lebendigen zu schildern, auf die vielfach, ebenso auch in dieser Schrift, thematisierte unzureichende Sprache zurückgreifen (SW XXXIII. S. 87. Z. 28-41). Ganz im Sinne der Ganzheit des Seins, verweist Hofmannsthal hier allerdings auch auf den Mörder Brutus. Nicht dessen Tat an Cäsar hebt er hervor, obwohl er diese durchaus erwähnt, sondern sein Verhalten gegenüber dem Lucius, aus dessen Arm er die Laute genommen hatte, damit diese nicht beschädigt werde. Ausgehend von diesem Verhalten, ³¹²⁰⁸ verweist Hofmannsthal auch auf das männliche Wesen dieser Figur, ebenso wie auf seine Stellung gegenüber dem Tod. ³¹²⁰⁹ Ausgehend von der Figur des Brutus, gelangt Hofmannsthal auch zu der Figur des Macbeth, „die fast nichts von dieser Atmosphäre um sich hat“, ³¹²¹⁰ hat Shakespeare ihn doch nicht so sehr in die Lebendigkeit gesetzt, sondern ihn vielmehr von einer „Todesluft“ ³¹²¹¹ umgeben lassen, während Hofmannsthal der Figur des Hamlet durchaus eine Lebendigkeit zuspricht. ³¹²¹² Letztendlich wendet sich Hofmannsthal noch einmal an die Zuhörer, denen er nun von dem Ganzen in Shakespeares Werk gesprochen hatte. ³¹²¹³

Des weiteren zeigt sich das Motiv auch in der Schrift *Die unvergleichliche Tänzerin* (1906) durch Ruth St. Denis, deren Tanz „ganz den Sinnen hingegeben“ ³¹²¹⁴ ist, und in dem *Brief an den Buchhändler Hugo Heller* (1906), wenn Hofmannsthal auf verschiedene bemerkenswerte Arbeiten verweist. So erwähnt er die *Die Schriften des Lionardo da Vinci* („Das Gefühl einer die Naturreiche durchwaltenden Einheit atmet uns mächtig entgegen“), ³¹²¹⁵ als auch die Biografie Winckelmanns von Justi („in denen das Widerstreitende im glücklich gesammelten Augenblick harmonisch zusammenklingt“). ³¹²¹⁶ Ebenso zeigt sich das Motiv in der Schrift *Sebastian Melmoth* (1905), wenn es heißt: „Oscar Wilde glänzte, entzückte, verletzte, verführte, verriet und wurde verraten, stach ins Herz und wurde ins Herz gestochen.“ ³¹²¹⁷ Hofmannsthal legt in dieser Schrift, was sehr bedeutend ist, sein Verständnis des Ästheten dar, und zwar ausgehend von Oscar Wilde, der zwar gemeinhin ein Ästhet genannt wird, laut Hofmannsthal aber keiner ist. „Walter Pater war ein Ästhet, ein Mensch, der vom Genießen und Nachschaffen der Schönheit lebte, und er war dem Leben gegenüber voll Scheu und Zurückhaltung, voll Furcht.“ ³¹²¹⁸ Was Hofmannsthal im Grunde an Wilde bemängelt, ist sein Mangel an Verknüpfung mit dem Leben. Aber das Leben lässt sich, so zeigt sich hier neuerlich, ebenso wenig wie der Tod, der Teil des Lebens ist, ausklammern: „Das tragische Grauen umlagerte ihn fortwährend. Unablässig forderte er das Leben heraus. [...] Und er fühlte, wie das Leben sich duckte, ihn aus dem Dunkel anzuspringen.“ ³¹²¹⁹ Damit zeigt sich hier deutlich, dass Wilde für Hofmannsthal kein Ästhet ist oder sein kann, weil der Ästhet für ihn die Konzeption begriffen hat und umsetzt. Hofmannsthal zeigt dabei jedoch auch auf, dass seines Erachtens nach Wilde durchaus eine Sehnsucht nach

31206SW XXXIII. S. 87. Z. 2-4.

31207SW XXXIII. S. 87. Z. 9-13.

31208SW XXXIII. S. 89. Z. 12-29.

31209SW XXXIII. S. 89. Z. 36-39.

31210SW XXXIII. S. 90. Z. 40-41.

31211SW XXXIII. S. 91. Z. 1.

31212„[...] in der Szene mit den Schauspielern so sehr als eine Expansion seines ganzen Wesens, als ein prinziplich-gnädiges Sich-gehen-Lassen und Erfreuen, ja Beglücken durch das Sich-gehen-Lassen, in den Szenen mit Polonius und mit Rosenkranz und Gündenstern als ein bewusstes Gebrauchen seiner prinziplichen Übermacht, ein ironisches und schmerzliches Ausspielen seiner Überlegenheit“. In: SW XXXIII. S. 91. Z. 5-10.

31213SW XXXIII. S. 91. Z. 14.

31214SW XXXIII. S. 118. Z. 31.

31215SW XXXIII. S. 111. Z. 23-24.

31216SW XXXIII. S. 113. Z. 25-26.

31217SW XXXIII. S. 62. Z. 16-17.

31218SW XXXIII. S. 63. Z. 25-27.

31219SW XXXIII. S. 63. Z. 33-36.

dem Leben, nach der Wirklichkeit hatte, dass er sich an sie richtete, wenn er mit seinen „wundervoll geschliffenen Worte[n]“³¹²²⁰ zu verführen versuchte und gleichsam spottete. Aber was sich bei Hofmannsthals Kaufmannssohn aus *Das Märchen der 672. Nacht* zeigt, legt Hofmannsthal auch an Wilde dar, nämlich das Unvermögen zu bestehen. Gegen Wildes Sehnsucht nach Wirklichkeit, die Hofmannsthal ihm attestiert, stellt er das Unvermögen Wildes, diese zu ertragen (SW XXXIII. S. 64. Z. 10-13). Hofmannsthal zeigt des weiteren aber noch einen anderen Aspekt auf, den er vielfach auch in anderen Werken aufzeigt, nämlich die Verbindung zwischen dem Wesen und dem Schicksal, was Wilde aber, für sich persönlich, nicht als Einheit verstanden hatte: „Man muß das Leben nicht banalisieren, indem man das Wesen und das Schicksal auseinanderzerrt und sein Unglück abseits stellt von seinem Glück. Man darf nicht alles sondern. [...] Es ist alles im Menschen drin. Er ist voll der Gifte, die gegeneinander wüten.“³¹²²¹ Auch in der theoretischen Schrift *Gärten* (1906) zeigt sich ein hinreichender Bezug zum Motiv, begreift Hofmannsthal die einzelnen Gärten übergreifend als ein Ganzes. „Dieses Ganze ist ja ein ungeheurer Garten, zusammengesetzt aus Tausenden von kleinen Gärten und aus wilden, aber gartenhaften Hügeln. Und dieses Ganze reicht von Baden im Süden bis zu jener Donauecke im Norden, auf der Klosterneuburg thront, und die so schön ist, daß Napoleon sie nach Frankreich mitnehmen zu könne wünschte.“³¹²²² Hofmannsthal jedoch muss erkennen, dass die modernen Gärten eben jenes harmonische Wesen eingebüßt hatten, während die Gärten der Groß- und Urgroßväter „die Harmonie der Dinge [...], aus denen ein Garten zusammengesetzt ist“³¹²²³ spüren, nämlich, dass sie „untereinander harmonisch sind, daß sie einander etwas zu sagen haben, daß in ihrem Miteinanderleben eine Seele ist, so wie die Worte des Gedichtes und die Farben des Bildes einander anglühen, eines das andere schwingen und leben machen“.³¹²²⁴ Auch durch diese Verbindungen, dieses Mal wieder innerhalb der Natur, spricht Hofmannsthal von einer „Atmosphäre“,³¹²²⁵ die unter ihnen herrscht.³¹²²⁶ „Gleicherweise hat jeder ältere Garten, der zu einem bürgerlichen oder adeligen Haus gehört, seine Harmonie“,³¹²²⁷ wobei es sich hier um Gärten handelt, die in Hofmannsthals Gegenwart mehr als sechzig Jahre alt sind. So scheint es auch dem modernen Betrachter, als „könnte eins ohne das andere nicht sein“.³¹²²⁸ Der moderne Mensch soll aber keineswegs dazu neigen, die neu angelegten modernen Gärten als eine Kopie der alten, harmonischen Gärten anzulegen, da sie ja eine andere Zeit ausdrücken müssen, wodurch Hofmannsthal gleichsam den Anspruch an den Garten stellt, die gegenwärtige Epoche zu zeigen.³¹²²⁹ So ruft Hofmannsthal des weiteren dazu auf, den Fokus auf das Einzelne zu lenken,³¹²³⁰ wobei er letztendlich auch die Verbindung zwischen Tod und Leben, innerhalb des Gartens, andeutet.³¹²³¹ Ebenso zeigt sich das Motiv in der *Einleitung zu dem Buche genannt die Erzählungen der Tausendundein Nächte* (1906), erstmalig durch die wiederholte Lektüre des Werkes: „Was uns früher vor Augen gekommen ist, waren Bearbeitungen und Nacherzählungen; und wer kann ein poetisches Ganzes bearbeiten, ohne seine eigentümlichste Schönheit, seine tiefste Kraft zu zerstören?“³¹²³² Doch erst mit den Augen eines Erwachsenen, so Hofmannsthal hier, habe sich ihm die Konzeption der Ganzheit in den Erzählungen gezeigt („aber es ist wie aus einer Seele heraus, es ist ein Ganzes, es ist eine Welt durchaus. Und was für eine Welt!“).³¹²³³ „Hier ist Buntsein und Tiefsinn, Überschwang der Phantasie und schneidende Weltweisheit; hier sind unendliche Begebenheiten, Träume, Weisheitsreden, Schwänke, Unanständigkeiten,

31220SW XXXIII. S. 64. Z. 2.

31221SW XXXIII. S. 64. Z. 27-34.

31222SW XXXIII. S. 103. Z. 23-28.

31223SW XXXIII. S. 105. Z. 2-4.

31224SW XXXIII. S. 105. Z. 4-7.

31225SW XXXIII. S. 105. Z. 11.

31226„Aber ein jeder Blumengarten hat die Harmonie, die ich meine [...] das alles ist einander zugeordnet und leuchtet eins durchs andere.“ In: SW XXXIII. S. 105. Z. 27-33.

31227SW XXXIII. S. 105. Z. 33-34.

31228SW XXXIII. S. 105. Z. 40-41.

31229Siehe: SW XXXIII. S. 106. Z. 8-13.

31230Siehe: SW XXXIII. S. 107. Z. 18-22.

31231„Ich weiß nicht, was bedeutender und schöner sein kann, als wenn den noch mächtigen, starrenden Strunk eines abgestorbenen Baumes eine wuchernde Rose oder eine dunkelrote Klematis überspinnt; dies ist ein Anblick, indem etwas Sentimentales sich mit einem ganz primitiven Vergnügen mischt, das Tote vom Leben zu sehen.“ In: SW XXXIII. S. 107. Z. 23-27.

31232SW XXXIII. S. 121. Z. 26-29.

31233SW XXXIII. S. 121. Z. 34-36.

Mysterien; hier ist die kühnste Geistigkeit und die vollkommenste Sinnlichkeit in eins verwoben. Es ist kein Sinn in uns, der sich nicht regen müßte, vom obersten bis zum tiefsten“. ³¹²³⁴ Hofmannsthal sieht in den Erzählungen nicht nur eine Lebendigkeit gezeigt, ³¹²³⁵ sondern auch eine Sinnlichkeit: „Wäre sie irgendwo eingeschränkt und durchbräche an einzelnen Stellen diese Schranken, so könnte sie beleidigen; da sie ohne Schranken dies Ganze, diese Welt durchflutet, ist sie eine Offenbarung.“ ³¹²³⁶ Hofmannsthal hinterfragt nicht nur die Möglichkeit, dieses große Ganze aufzubinden, ³¹²³⁷ er vollzieht auch eine Beziehung zur Liebe, die ebenfalls diese Konzeption verdeutlicht („schrankenlos, die erotische Pantomime der Liebenden, die nach tausend Abenteuern endlich ein erleuchtetes, starkduftendes Gemach vereinigt“), ³¹²³⁸ als auch eine Verbindung zur Religion. ³¹²³⁹ Eben die Konzeption ist es auch, die Hofmannsthal auf die vielfältige Welt der Erzählungen verweisen lässt, die vom Kalifen bis hin zum Fischer reicht. ³¹²⁴⁰ Auch in *Der Dichter und diese Zeit* (1906) zeigt sich ein unmittelbarer Bezug zum Motiv. So verlangt es Hofmannsthal hier nicht danach, den Dichter von dem Nicht-Dichter zu trennen. ³¹²⁴¹ Auch will Hofmannsthal es überhaupt nicht thematisieren, ob er glaubt, dass es in der Moderne überhaupt einen „ganzen Dichter“ ³¹²⁴² gebe. Dennoch versucht Hofmannsthal, den Dichter-Begriff zu definieren, wenn er auf den englischen Terminus des „man of genius“ ³¹²⁴³ verweist, der sich nicht nur auf den Dichter bezieht, sondern eine Breite hat. ³¹²⁴⁴ Entscheidend ist jedoch in dieser Schrift Hofmannsthals Betrachtung der Wissenschaft. Diese erfolgt durch seine Behandlung des Lesenden. So erkennt Hofmannsthal auch in den Lesenden, die die Werke der Wissenschaftler lesen, die „versteckte Sehnsucht nach dem Dichter“, ³¹²⁴⁵ wobei er der Wissenschaft die Lebendigkeit abspricht, als auch die Verbindung zur Konzeption: „Aber sind es denn nicht wirklich nur und allein die wenigen, welche in einer Wissenschaft arbeiten, die ihr wirkliches Wesen in ihr suchen, ihr strenges, abgeschlossenes, von einem Abgrund ewiger Kälte umflossenes Dasein – und wäre für die unerprobten suchenden Seelen der vielen diese Kälte nicht so fürchterlich, daß sie sich daran verbrennen würden, und für ewig diesen Ort meiden?“ ³¹²⁴⁶ Lebendigkeit und Wissenschaft, das zeigt sich in dieser Schrift, wird von Hofmannsthal ausgeschlossen. Der Wissenschaftler und der Dichter sind für Hofmannsthal demnach zwei konträre Persönlichkeiten, ³¹²⁴⁷ was Hofmannsthal über den Dichter sagen lässt: „Denn sie stehen im Leben und aus der Wissenschaft, in ihrem reinen strengen Sinn genommen, führt kein Weg ins Leben zurück. Ihr wohnt ein Streben inne, wie den Künsten ein Streben innewohnt, reine Kunst zu werden, wofür man (aber es ist nur gleichnisweise zu verstehen) gesagt hat: sie streben danach, Musik zu werden.“ ³¹²⁴⁸ Für Hofmannsthal ist der Dichter der „lautlose Bruder aller Dinge“, ³¹²⁴⁹ und das „Wechseln seiner Farbe ist eine innige Qual: denn er leidet an allen Dingen, und indem er an ihnen leidet, genießt er sie. Dies Leidend-genießen, dies ist der ganze Inhalt seines Lebens“. ³¹²⁵⁰ So fordert Hofmannsthal von dem Dichter ein, dass er seine Augen vor nichts verschließe, ganz so als „hätten seine Augen keine Lider“, ³¹²⁵¹ denn ist

31234SW XXXIII. S. 122. Z. 1-6.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 122. Z. 11-15.

31235SW XXXIII. S. 122. Z. 19-20.

31236SW XXXIII. S. 122. Z. 22-25.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 122. Z. 28, SW XXXIII. S. 122. Z. 30-39.

31237 „Wer möchte versuchen, ein durchaus wundervolles Gewebe, wie dieses, aufzutrennen?“ In: SW XXXIII. S. 123. Z. 6-7.

31238SW XXXIII. S. 123. Z. 3-5.

31239SW XXXIII. S. 124-125. Z. 40-41//1-4.

31240SW XXXIII. S. 125-126. Z. 39-41//1-3.

31241SW XXXIII. S. 128. Z. 38-41.

31242SW XXXIII. S. 129. Z. 12.

31243SW XXXIII. S. 130 Z. 24.

31244SW XXXIII. S. 130. Z. 24-25.

31245SW XXXIII. S. 135. Z. 32.

31246SW XXXIII. S. 135. Z. 36-41.

31247 „Daß es Menschen gibt, die zu leben vermögen in einer Luft, die von der Eiskälte des unendlichen Raumes beleckt wird, ist ein Geheimnis des Geistes, ein Geheimnis, wie es andererseits die Existenz der Dichter ist und daß es Geister gibt, die unter dem ungeheueren Druck des ganzen angesammelten Daseins zu leben vermögen – wie ja die Dichter tun.“ In: SW XXXIII. S. 136. Z. 1-6.

31248SW XXXIII. S. 136. Z. 7-12.

31249SW XXXIII. S. 138. Z. 1.

31250SW XXXIII. S. 138. Z. 1-4.

31251SW XXXIII. S. 138. Z. 16.

der Dichter doch derjenige, der die „Elemente der Zeit verknüpft“.³¹²⁵² Da sich der Dichter für Hofmannsthal vor nichts verschließen darf, bedeutet dies Alles in sich zu wahren und damit auch die Vergangenheit (SW XXXIII. S. 138. Z. 25-39).³¹²⁵³ Dies führt Hofmannsthal neuerlich darauf zu verweisen, dass er auch das Grausame und Hässliche der Welt³¹²⁵⁴ nicht in sich ausblenden kann und darf, ebenso wenig wie den Tod: „Er kann kein Ding entbehren, aber eigentlich kann er auch nichts verlieren, nicht einmal durch den Tod. [...] Sein Hirn ist der einzige Ort, wo sie für ein Zeitatom nochmals leben dürfen und wo ihnen, die vielleicht in erstarrender Einsamkeit hausen, das grenzenlose Glück der Lebendigen zuteil wird: sich mit allem, was lebt, zu begegnen.“³¹²⁵⁵ Hofmannsthal stellt sich in dieser Schrift aber auch den manchmal gehörten Klagen verschiedener Menschen, dass der moderne Dichter gewisse Dinge ausklammert wie „Inhalte mancher Industrien oder dergleichen“.³¹²⁵⁶ Hofmannsthal aber verneint dies; wenn dem Dichter etwas begegnet was in einem besonderen „Verhältnis zur Natur“³¹²⁵⁷ steht, dann sieht er sich veranlasst, „jedes neue Ding dem Ganzen, das sie in sich tragen, einzuordnen“.³¹²⁵⁸ Bedingt zeigt sich dieser Zug für Hofmannsthal dadurch, dass seine Seele nichts von sich wenden darf: „Sein unaufhörliches Tun ist ein Suchen von Harmonien in sich, ein Harmonisieren der Welt, die er in sich trägt. In seinen höchsten Stunden braucht er nur zusammenzustellen, und was er nebeneinanderstellt wird harmonisch.“³¹²⁵⁹ Hofmannsthal tritt neuerlich den Zuhörern entgegen, beklagen diese doch, dass der moderne Dichter gerade dieser Harmonie nicht gerecht wird. Hofmannsthal aber beharrt darauf, dass es gerade der Dichter ist, der „alle Dinge zusammen[führt]“,³¹²⁶⁰ denn: „sie reinigen die dumpfen Schmerzen der Zeit, unter ihnen wird alles zum Klang und alle Klänge verbinden sich: und doch - Sie haben allzuviele dieser Bücher gelesen, es waren dichterische Bücher, es war die Materie des Dichters in ihnen, aber nichts von dieser höchsten Magie.“³¹²⁶¹ Doch der Dichter der Moderne, so die neuerlich von Hofmannsthal thematisierte Anklage, bleibt auch in seinen Werken nicht der Harmonisierung treu, sondern der Leser findet in ihnen die „Zersetzung des Menschlichen“.³¹²⁶² Dies bringt Hofmannsthal dazu, zu thematisieren, dass den Dichtern der Moderne häufig die Dichterschaft abgesprochen bzw. hinterfragt wird. Dies ist für Hofmannsthal selbst der Beleg dafür, dass auch in dem Lesenden der Drang zur Harmonisierung liegt, verlangt er diese doch auch in den Werken der Dichter zu sehen und findet diese vermeintlich nicht.³¹²⁶³ Vielfach geht Hofmannsthal auf den Lesenden ein, der ebenso das „Zwiespältige“³¹²⁶⁴ in sich überwinden will, und bringt den Lesenden damit ebenso wie den Dichter, da er Beide auf eine Stufe stellt, in ihrer Suche nach der Harmonie, zu der Religion (SW XXXIII. S. 145-146. Z. 30-41//1-4). Neuerlich greift Hofmannsthal auch in dieser Schrift auf die Bedeutung der Lebendigkeit zurück. So versteht Hofmannsthal das Lesen nicht als das, was es augenscheinlich ist, sondern als ein Erleben der gelesenen Werke, seien diese von Stefan George oder von Goethe. „Wer zu lesen versteht, liest gläubig. Denn er ruht mit ganzer Seele in der Vision. Er läßt nichts von sich draußen. Für einen bezauberten Augenblick ist ihm alles gleich nah, alles gleich fern: denn er fühlt zu allem einen Bezug.“³¹²⁶⁵ Letztendlich verwehrt sich Hofmannsthal, ganz im Sinne der Konzeption, auch der literarischen Einteilung in seiner Gegenwart, die Bücher mitunter dem Naturalismus oder dem Symbolismus zuordnet, was für Hofmannsthal „nichtssagende Namen“³¹²⁶⁶ sind, denn: „Ich glaube nicht, daß irgend eine

31252SW XXXIII. S. 138. Z. 20.

31253SW XXXIII. S. 138-139. Z. 40-41//1-2.

31254„London im Nebel mit gespenstigen Prozessionen von Arbeitslosen, die Tempeltrümmer von Luxor, das Plätschern einer einsamen Waldquelle, das Gebrüll ungeheurer Maschinen: die Übergänge sind niemals schwer für ihn und er überläßt das vereinzelte Staunen denen, deren Phantasie schwerfälliger ist“. In: SW XXXIII. S. 139. Z. 6-10.

31255SW XXXIII. S. 139. Z. 13-19.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 139. Z. 20-26.

31256SW XXXIII. S. 140. Z. 3-4.

31257SW XXXIII. S. 140. Z. 8.

31258SW XXXIII. S. 140. Z. 12-13.

31259SW XXXIII. S. 141. Z. 1-4.

31260SW XXXIII. S. 141. Z. 10.

31261SW XXXIII. S. 141. Z. 10-14.

31262SW XXXIII. S. 141. Z. 20.

31263SW XXXIII. S. 145. Z. 15-20.

31264SW XXXIII. S. 145. Z. 23-24.

31265SW XXXIII. S. 146. Z. 37-40.

31266SW XXXIII. S. 147. Z. 9.

dieser Bezeichnungen den leisesten Sinn hat für einen, der zu lesen versteht.“³¹²⁶⁷ Letztendlich zeigt sich das Motiv auch noch einmal in der Schrift *Die Wege und die Begegnungen* (1907), durch die Erlebnisse des Reisenden auf seinem Weg oder durch sein Nachdenken über verschiedene Persönlichkeiten der Vergangenheit. Hofmannsthal verweist nicht nur neuerlich auf den Tod der Teil des Lebens ist und als dieser verstanden werden muss,³¹²⁶⁸ sondern er vereint das vermeintlich Unvereinbare, wenn es heißt: „Wir sind mit Franz von Assisi ebenso auf dem Weg wie mit Casanova. Und nichts ist uns im Grunde seltsamer als ein Mensch, der seine Stelle nicht wechselt.“³¹²⁶⁹ Dem Ganzen aber begegnet der Reisende auch durch das Volk, dem er begegnet („Ein ganzes Volk war um mich, und das ganze Volk war im Dunkel geschäftig, seine Zelte abzurechen und seine Habe auf Packtiere zu laden“).³¹²⁷⁰ Auch der Reisende fühlt sich unter den Befehl Agurs gestellt, der sein Volk zum Aufbruch aufruft. Das vermeintlich Gegensätzliche betont Hofmannsthal auch durch die Figur Agurs, der zwar äußerlich alt, aber voller Leben und innerer Jugend ist und zudem noch ein junges Weib an seiner Seite hat.³¹²⁷¹

In *Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch* (1902) spricht Hammer-Purgstall zu Balzac, dass er ja bereits seine Figuren aus den Werken auf den wirklichen Rängen sehe, die sich ihr „ganzes Leben, ihr Denken, ihre Leidenschaften, ihre Vergangenheit, ihre Zukunft tausendfach multipliziert zuwerfen“.³¹²⁷² Das Motiv zeigt sich aber vor allem auch durch Balzacs Stellung zum Theater, wie er es schätzt. Er liebe das Theater, aber das Englische, jenes um 1590, über das es heißt: „Das Theater, wie ich es verstehe. Das Theater, auf dem alles vorkommt, alles. Alle Laster, alle Lächerlichkeiten, alle Sprechweisen! Wie armselig, wie symmetrisch ist dagegen das Theater Victor Hugos. Meines, das, welches ich träume, ist die Welt, das Chaos.“³¹²⁷³ Balzac stellt schließlich dar, dass er nicht glaubt, ein guter Dramatiker zu sein, zumal auch der „dramatische Charakter [...] eine Verengung des wirklichen“³¹²⁷⁴ ist. Dagegen steht der wirkliche Charakter für ihn in Verbindung mit der Konzeption: „Was mich an dem wirklichen bezaubert, ist gerade seine Breite. Seine Breite, welche die Basis seines Schicksals ist. Ich habe es gesagt, ich sehe nicht den Menschen, ich sehe Schicksale. Und Schicksale darf man nicht mit Katastrophen verwechseln.“³¹²⁷⁵ Balzacs Ausführungen über den Künstler zeigen, dass er mitunter die Kunst, gespeist von der eigenen Seele, über die Welt und auch über die Konzeption stellt. Durch das Opfer Poussins, durch die Gabe der Geliebten an Frenhofer, fühlt dieser sein Kunstwerk beseelt, stellt sich aber gleichsam distanziert zur Welt und damit zur Konzeption: „Was könnte ihm eine lebende Frau, ein wirklicher wirklicher Körper noch geben? Er sieht diesen wirklichen Frauenkörper, er sieht alle Formen und Farben, alle Schatten und Halbschatten und Harmonien der Welt überhaupt nur mehr als Negativ, in einem geheimen, nur ihm begreiflichen Bezug auf sein Werk. Die Welt ist ihm die Schale eines ausgegessenen Eies.“³¹²⁷⁶ Dieser Mangel zeigt sich gerade auch durch die Stellung der beiden Männer zu dem Modell Gilette: „sie ist die Fülle der Erlebnisse, sie ist die süße Fülle der Möglichkeiten des Lebens: und der eine, der junge, ist bereit, sie preiszugeben, der andere hat keine Augen mehr, sie zubeachten.“³¹²⁷⁷ Doch auch seinen eigenen Figuren steht Balzac nicht überzeugt gegenüber, bezeichnet er sie doch als Wahnsinnige. Im Zuge dessen kommt er auch auf Goethe zu sprechen, an dem er verurteilt, dass er sich distanziert zu seinem Werther gestellt hatte: „er hat dieses Fieber seiner

31267SW XXXIII. S. 147. Z. 9-11.

31268SW XXXIII. S. 153. Z. 31-39.

31269SW XXXIII. S. 154. Z. 31-33.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 154. Z. 36.

31270SW XXXIII. S. 156. Z. 37-39.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 157. Z. 6.

31271SW XXXIII. S. 157. Z. 17-24, SW XXXIII. S. 158. Z. 5.

31272SW XXXIII. S. 28. Z. 28-30.

31273SW XXXIII. S. 29. Z. 24-28.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 29. Z. 27-34, SW XXXIII. S. 29. Z. 35-38.

31274SW XXXIII. S. 31. Z. 12-13.

31275SW XXXIII. S. 31. Z. 12-16.

„Seine Breite, welche die Basis seines Schicksals ist. Ich habe es gesagt, ich sehe nicht den Menschen, ich sehe Schicksale. Und Schicksale darf man nicht mit Katastrophen verwechseln.“ In: SW XXXIII. S. 31. Z. 14-16.

31276SW XXXIII. S. 34-35. Z. 39//1-5.

31277SW XXXIII. S. 35. 14-17.

Jugend verleugnet. Aber der ganze Mensch, aber der ganze Dichter, aber das ganze Wesen!“³¹²⁷⁸ Für Balzac ist Goethe dennoch ein Autor, der die Konzeption verkörpert, die er die „Harmonie seiner Seele“³¹²⁷⁹ nannte.

Auch Chandos aus *Ein Brief* (1902) ist eine von Hofmannsthals Figuren, die die Einheit des Lebens verloren hat. Hofmannsthal lässt Chandos, in dem Antwortbrief an Bacon, seine momentane Lage schildern, die sich als gespeist aus seinem Innern erweist. Durch die Distanz zu der Vergangenheit und zu früheren Arbeiten, ist er außer Stande, in der Gegenwart zu bestehen, noch sich fähig zu sehen, zukünftig den künstlerischen Ruf in sich zu spüren. Auch deutet sich das Motiv durch die Sammlung *Apophthegmata* an, die eine geistreiche Sammlung von Sprüchen seiner Zeit liefern sollte, durch die er gleichsam Gegenwart und Vergangenheit zu vereinen gedachte.³¹²⁸⁰ Dieses ‚Erkenne dich selbst‘ führt in direkter Weise zur Konzeption, die Chandos in seiner kreativen Lebensphase noch gespürt und gelebt hatte: „Mir erschien damals in einer Art von andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit: geistige und körperliche Welt schien mir keinen Gegensatz zu bilden, ebensowenig höfisches und tierisches Wesen, Kunst und Unkunst, Einsamkeit und Gesellschaft; in allem fühlte ich Natur, in den Verirrungen des Wahnsinns ebensowohl wie in den äußersten Verfeinerungen eines spanischen Hofzeremoniells“.³¹²⁸¹ In seiner künstlerischen Phase war die Welt und das Ich ihm nichts Getrenntes, vielmehr fühlte er sich unter der Konzeption der Ganzheit des Seins stehend und kann in Verbindung zu dieser sagen: „und in aller Natur fühlte ich mich selber“.³¹²⁸² Dagegen ist ihm jetzt das Gefühl für die Umwelt, als auch für das Ich verloren gegangen und er kann sich in der Welt, die ihn umgibt nicht wiederfinden, weil er die Konzeption verloren hat. Aus diesem leeren Gegenwartszustand, besinnt er sich auf die frühere Einheit, und erinnert sich: „wenn ich auf meiner Jagdhütte die schäumende laue Milch in mich hineintrank, die ein struppiges Mensch einer schönern, sanftäugigen Kuh aus dem Euter in einen Holzeimer niedermolk, so war mir das nichts anderes, als wenn ich in der dem Fenster eingebauten Bank meines studio sitzend, aus einem Folianten süße und schäumende Nahrung des Geistes in mich sog.“³¹²⁸³ In der Ganzheit des Lebens stehend, sieht er sich zudem fern des Illusorischen („überall war ich mitten drinnen, wurde nie ein Scheinhaftes gewahr“).³¹²⁸⁴ Die Konzeption wird von Chandos zudem auch dahingehend aufgefasst, dass sie eine religiöse Färbung erhält, wenn er Bacon schreibt: „Oder es ahnte mir, alles wäre Gleichnis und jede Kreatur ein Schlüssel der andern“.³¹²⁸⁵ Demzufolge kann Chandos über seine Vergangenheit sagen: „Das eine war wie das andere; keines gab dem andern weder an traumhafter überirdischer Natur, noch an leiblicher Gewalt nach, und so ging's fort durch die ganze Breite des Lebens, rechter und linker Hand“.³¹²⁸⁶ Chandos' gesellschaftliches Umfeld wird ihm immer mehr zur Qual, denn während er bei den Menschen keinerlei Probleme mit dem sprachlichen Ausdruck oder in der Formulierung von Werten sieht, wird er durch ihre Gegenwart nur noch stärker auf die eigene Unzulänglichkeit geworfen, und nimmt den Aufbruch der Konzeption an sich selbst nur noch stärker wahr: „Es gelang mir nicht mehr, sie mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu fassen. Es zerfiel mir

31278SW XXXIII. S. 37. Z. 28-30.

31279SW XXXIII. S. 38. Z. 7.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 38. Z. 7.

31280„[...] ferner die Anordnung besonders schöner Feste und Aufzüge, merkwürdige Verbrechen und Fälle von Raserei, die Beschreibung der größten und eigentümlichsten Bauwerke in den Niederlanden, in Frankreich und Italien und noch vieles andere. Das ganze Werk aber sollte den Titel *Nosce te ipsum* führen.“ In: SW XXXI. S. 47. Z. 18-23.

31281SW XXXI. S. 47. Z. 24-30.

Monika Fick geht in ihren Untersuchungen über Hofmannsthal auch auf den *Brief* ein, und deutet die Konzeption an, wenn es heißt: „Die >Einheit< des Lebens ist für Hofmannsthal die höchste Idee und die einzige Wirklichkeit. Die Überwindung des Dualismus bezeichnet er wiederholt in seinem Tagebuch als die Aufgabe und das Ziel des wahren Künstlers“. In: Fick, S. 347.

Was Fick hier als die Einheit beschreibt, ist für sie die Vereinigung des „Ästhetischen und des Ethischen“. In: Fick, S. 349. In diesem Sinne heißt es bei ihr ebenso: „Der ästhetische Akt, nämlich die Erkenntnis der Dinge in ihrem Bezug zueinander und das Erwecken der Phantasiegebilde zu individuell-sinnlichem Leben, wird ihm zum Analogon der ethischen Entscheidung. Denn auch das Ethische beruht für ihn auf der doppelten Fähigkeit, die Grenzen der Individuation im Gefühl zu überwinden“. In: Fick, S. 349.

31282SW XXXI. S. 47. Z. 32.

31283SW XXXI. S. 47. Z. 32-38.

31284SW XXXI. S. 48. Z. 1-2.

31285SW XXXI. S. 48. Z. 2-3.

31286SW XXXI. S. 47-48. Z. 38-40//1.

alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt“.³¹²⁸⁷ Die Erkenntnis seiner eigenen Unzulänglichkeit führt auch bei diesem Protagonisten Hofmannsthals zu einer Hinwendung zur Vergangenheit, vor allem zu den Werken Senecas und Ciceros, von denen er sich eine Gesundung erhofft. Aus dem Worten Chandos´ wird deutlich, dass er sich durch die Lektüre dieser Werke an einen harmonischen Zustand und damit neuerlich an die Konzeption binden will, aber letztendlich versagt.³¹²⁸⁸ Was Chandos jedoch in wenigen Augenblicken seines gegenwärtigen Lebens immer noch erfahren kann, dies ist die Konzeption. So beschreibt er das Erleben, eine tiefe Ergriffenheit durch die sterbenden Ratten oder durch die mit dem Tod konfrontierten Menschen aus Livius Beschreibung der Zerstörung von Alba Longa; dieses war für Chandos „ein ungeheures Anteilnehmen, ein Hinüberfließen in jene Geschöpfe oder ein Fühlen, daß ein Fluidum des Lebens und Todes, des Traumes und Wachens für einen Augenblick in sie hinübergelassen ist“.³¹²⁸⁹ Dass diese Momente der Ergriffenheit in Verbindung mit der Konzeption stehen, durch diese vermeintlich einfachen Dinge, zeigt sich dadurch, dass er glaubt, durch sie in ein „neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein“³¹²⁹⁰ treten zu können. Aber diese Bezauberung ist für Chandos kein Dauerzustand, vielmehr bricht sie wieder auf, und er kann diese Ergriffenheit noch nicht einmal mit Worten beschreiben, worin diese „die ganze Welt durchwebende Harmonie“³¹²⁹¹ bestanden hatte.

Gleich zu Beginn in *Das Gespräch über Gedichte* (1903), wenn Gabriel und Clemens auf *Das Jahr der Seele* zu sprechen kommen, sagt Gabriel über den Gedichtband Georges: „Sie bilden eine Einheit, so sind sie angeordnet. Das Ganze heißt >>Das Jahr der Seele<<.“³¹²⁹² Dass Gabriel ihm nur einen Teil des Gedichtes *Komm in den totgesagten Park und schau...* vorlesen will, bringt Clemens auf, fordert dieser doch wiederholt: „Aber lies ein Ganzes oder gar nichts.“³¹²⁹³ Es ist aber schließlich Gabriel, der im Zuge von Clemens´ Schilderung von Goethe, der all zu sehr dessen Affinität für das Leichte und Schöne betont, die Ganzheit des Seins hervorhebt und damit deutlich sagt, was ein Gedicht wirklich in sich bergen muss: „Wovon unsere Seele sich nährt, das ist das Gedicht, in welchem, wie im Sommerabendwind, der über die frischgemähten Wiesen streicht, zugleich ein Hauch von Tod und Leben zu uns herschwebt, eine Ahnung des Blühens, ein Schauer des Verwesens, ein Jetzt, ein Hier und zugleich ein Jenseits, ein ungeheueres Jenseits.“³¹²⁹⁴ Die Ganzheit des Seins klingt eben auch in dem Gedicht an, welches Gabriel, im Sinne seines Kunstverständnisses, anführt; so steht das Gedicht *Geschöpfe der Erde* für Gabriel für dieses „Stirb und werde“³¹²⁹⁵ ein.

Elektra in Hofmannsthals Drama *Elektra* (1903) als eine Protagonistin zu fassen, deren tiefste Sehnsucht die Rache ist, hieße sie zu verkennen, denn ihre Rachedgedanken sind nur eine vorgeschobene Maskierung, eine Ersatzbefriedigung. Obwohl sich ihr Leben durch die Rache auf den Tod konzentriert und von dem Leben abwendet, verbirgt sich hinter ihrem Handeln ihr Verlangen, den Vater zurückzugewinnen und sich darüber wieder mit dem Leben zu verbinden. Elektra sieht sich jedoch fortlaufend des Glückes beraubt, und wendet sich gegen Alles und Jeden der dem Leben noch verbunden ist, angefangen mit den Mägden. Dabei erkennt aber auch diese Protagonistin nicht, wie andere Figuren Hofmannsthals, dass sich hinter ihrem Handeln eine verzweifelte Sehnsucht nach dem Leben verbirgt. Hofmannsthal deutet dies schon zu Beginn des Dramas an, ruft Elektra doch verzweifelt danach, dass ihr Vater zu ihr zurückkommen möge („laß mich heut

31287SW XXXI. S. 49. Z. 30-37.

31288„An dieser Harmonie begrenzter und geordneter Begriffe hoffte ich zu gesunden. Aber ich konnte nicht zu ihnen hinüber.“ In: SW XXXI. S. 50. Z. 1-3.

31289SW XXXI. S. 51. Z. 30-33.

31290SW XXXI. S. 52. Z. 27.

31291SW XXXI. S. 52. Z. 31.

31292SW XXXI. S. 74. Z. 9-10.

31293SW XXXI. S. 74. Z. 16.

„Ich bitte dich: lies ein Ganzes oder gar nichts.“ In: SW XXXI. S. 75. Z. 19.

31294SW XXXI. S. 85. Z. 4-8.

31295SW XXXI. S. 86. Z. 10.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 330. Z. 28-30.

nicht allein“).³¹²⁹⁶ Doch muss auch sie erfahren, dass der Tod unwiderruflich ist, weshalb sie sich auch mit dem Schatten ihres Vaters zufriedengibt.³¹²⁹⁷ Deutlicher zeigt sich, dass nicht nur Chrysothemis, sondern auch Elektra sich nach einem wirklichen Leben sehnt, wenn sie auf Orest trifft. Dass sie nicht immer dieses, von den Menschen abgewandte Leben geführt hat, zeigt sich wenn sie auf die frühere Schönheit ihres Körpers, der auf Männer wirkte, verweist, und den Verlust ihrer Schönheit als Opfer erkennt, die sie für den Weg der Rache geben musste.

In *Das gerettete Venedig* (1904) deutet sich das Motiv erstmalig durch Belvideras devotes Lieben an, als sie ihrem Mann versichert, dass sie auch in schweren Zeiten bei ihm sein wird, wobei dies eine Herabsetzung ihrer Person bedeutet, dieses selbstlose Lieben: „Und wenn du finster lägest, // schwer atmend, bitt´re Not auf deiner Brust, / so hauchte ich auf meinen Knie´n bei dir / mein ganzes Ich in dich, gleich einem Balsam“.

³¹²⁹⁸ Dass die Konzeption von Belvidera allerdings angezweifelt wird, zeigt sich gleich zu Beginn des ersten Aufzugs; während Belvidera sich und die Kinder vor dem Schlechten der Welt mit übermäßiger Fürsorge zu bewahren versucht, zeigt die alte Frau ihr auf, dass sie sich von ihr nicht unterscheidet. In Bezug auf Belvideras Kinder, äußert sie: „Hier außen / sind sie, was anderer Leute Kinder sind und müssen anstreifen an jede / Kreatur, die Gottes Sonne bescheint.“³¹²⁹⁹

Der Bruch mit der Konzeption zeigt sich erstmalig an einer männlichen Figur, und zwar durch Pierre, der die Zusammenhänge seines Lebens enthüllt. Sein Schönheitssinn, das vermeintlich Gute in seinem Leben und so auch die Liebe zu der Frau, sieht Pierre als Resultat seiner Freundschaft zu Jaffier. Hofmannsthal deutet damit an, dass sich aus Jaffiers Wesen eine Art Kettenreaktion entwickelt hat, wird er doch durch den zurückgekehrten Freund, der die Ganzheit des Seins verkennt, in die Verschwörung verwickelt. So bekennt er vor den Verschwörern, dass er sich gerade Jaffier aus dem „Wust der ganzen Welt / herausgeklaut“³¹³⁰⁰ habe.

Dass Jaffier sein Leben auf Belvidera und damit im Grunde auf seinem Narzissmus aufgebaut hat, zeigt sich, wenn er Belvidera als Pfand vorführt: „Das ist das Pfand, das ihr verlangen dürft. / Es ist nichts weiter, als mein ganzes Leben.“³¹³⁰¹ Diese Verbindung zwischen dem Motiv und dem Lieben zeigt sich auch an Aquilina, die Pierre zurückgewinnen will: „Ach, mir ist, zuvor / sterb ich, stirbt Pierre, stirbt diese ganze Welt.“³¹³⁰² Als selbstverliebter Charakter verlangt es sie nach dem gesellschaftlichen Aufstieg. Doch mit der Unmöglichkeit, sich in diese Gesellschaftsschichten einzuschleichen, zeigt sich ihre Abwehr gegen das Ganze, welches sie auf Venedig bezieht.³¹³⁰³ Auch hier zeigt sich, dass die narzisstische Protagonistin gegen das Leben selbst aufbegehrt, wenn sie sich gegen das Alter stellt.

In dem vierten Aufzug verwirft der Senator Dolfin die Sinnlichkeit der Frauen, hatte er doch erleben müssen, wie seine Tochter sich an einen einfachen Soldaten vergeudet hatte („indes ihr Ganzes nur dem niedern Sinn / und der Verderbnis folgt“).³¹³⁰⁴ Auch ist Belvideras Rede an ihren Vater nur augenscheinlich die Rede einer demütigen Frau. Hofmannsthal verdeutlicht vielmehr, dass sie sich nicht nur durch die Verschwörung selbst bedroht sieht, hat sie doch immer noch das Selbstverständnis den oberen Schichten Venedigs anzugehören, sondern es zeigt sich durchaus auch ein Bezug zur Konzeption, wenn Belvidera an ihren Vater gerichtet sagt:

„Es mußte alles kommen, wie es kam,
mein Vater: weil ich deine Tochter bin,
war mir´s unmöglich, halb zu sein und feige:
dem ich mich gab, gab ich mich ganz und gab mich

31296SW VII. S. 67. Z. 14.

31297Alewyn kommt in seinen Untersuchungen über Hofmannsthals Komödien, wodurch er andeutungsweise auch die Konzeption anspricht, auch auf Elektra zu sprechen, der er attestiert: „Elektra stellt nur mit grellerer Stimme die Frage die Hofmannsthal seit seinem ersten Stück, dem *Gestern*, zu stellen nicht aufgehört hatte, die Frage nach den Grenzen und der Einheit der Person.“ In: Alewyn, S. 124.

31298SW IV. S. 16-17. Z. 36-37//1-3.

31299SW IV. S. 13. Z. 37-39.

31300SW IV. S. 33. Z. 28-29.

31301SW IV. S. 55. Z. 2-3.

31302SW IV. S. 61. Z. 28-29.

31303SW IV. S. 64. Z. 31-34.

31304SW IV. S. 117. Z. 2-3.

trotz allem, und das and're mußte kommen,
das Bittere,"³¹³⁰⁵

Dabei spiegeln Belvideras Worte keineswegs ihr inneres Empfinden. Zwar hatte sie Jaffier gegenüber eine vermeintliche Gleichgültigkeit gezeigt, dass sie die Kostbarkeiten ihres Hauses eingebüßt hat, und sich auch willig gezeigt, mit ihm die Not zu ertragen, doch lag das darin begründet, dass sie die Liebe zu ihm als das Glück ihres Lebens ansieht. Was ebenso dagegen spricht, dass Belvidera die Konzeption vertritt, ist die Verblendung der Wirklichkeit, die Belvidera gleichsam in ihrer Rede an ihren Vater offenbart, wähnt sie Jaffier doch als den Retter Venedigs. Weiter zeigt sich ihr falscher Bezug zum Leben und zur Konzeption, wenn sie ihren Vater aufruft, die Kinder vor dem Hochmut zu bewahren, sind sie doch die Kinder des Retters, gleichsam aber deren hohe Stellung im Leben betont. Die kommende Ohnmacht, die sie fühlt, führt sie wiederum auf ihre dritte Schwangerschaft zurück („Das ist das Ganze, / der ganze Grund von meiner Schwäche, Vater“).³¹³⁰⁶

Ebenso ästhetizistisch erfolgt der Bezug zur Konzeption, wenn Aquilina das Ende durch den Tod Pierre schildert:

„von meinem Leib wird alles Leben sein,
das ganze Leben wirst du in dich saugen,
nichts wird dir fehlen, nichts wird ungestillt,
nichts wird verloren sein, du wirst das Ganze
hinuntertrinken, und die Augen werden
dir sinken -“³¹³⁰⁷

Was Aquilina aber, im Gegensatz zu Belvidera auszeichnet, ist zumindest ihre Treue. Anders als die Frau Jaffiers, ist Aquilina wirklich zu allem bereit, um Pierre zu retten, während Belvidera ihren Worten keine Taten folgen lässt. Letztendlich gedenkt Pierre noch einmal dem schon toten Freund Jaffier, der unbegleitet den „ganzen Weg“³¹³⁰⁸ hatte gehen müssen; doch zeigt er sich auch hier dem Ästhetizismus verpflichtet („sein ganzes Leben / auf einmal in so grauenvolles Dunkel / verloschen!“).³¹³⁰⁹

Auch die Bedeutung dieser Lebenskonzeption zeigt sich in dem Dramenentwurf zu *Dominic Heintls letzte Nacht* (1904-1906). Hofmannsthals Figur Heintl ist ein Ästhetizist und vertritt deshalb nicht die Konzeption.³¹³¹⁰ Dass Hofmannsthal aber auch diesen Protagonisten wieder zu der Ganzheit des Seins zurückführen will, zeigt sich in Verbindung mit der toten Tochter Anna, wobei auch hier der Bezug zur Religion nicht übergangen werden kann: „Die todte Tochter sagt ihm: dass all sein Thun ein Leiden war, auch seine >>Grausamkeit<< ein Leiden und giebt ihm so die Einheit seines Wesens zurück. Sie thut an ihm wie der Priester bei der letzten Ölung: heiligt seine Füße seine Hände seine Augen seine Ohren seinen Mund. Sie verwandelt sein Gesicht.“³¹³¹¹ So zeigt sich auch durch diese Passage, dass die Rückführung zum ganzen Leben mitunter durch die Religion erfolgen kann. Wie auch im *Alexanderzug* (1893/1895) zeigt sich auch hier, dass das Doppelgängermotiv die Lebenskonzeption nicht nur aufbricht, sondern auch auf den frühen Tod der Figur (Heintl) verweist.³¹³¹² Die Konzeption zeigt sich des weiteren auch durch die Frau von Heintl und durch ihr Verständnis von dem Negativen der Welt³¹³¹³ sowie durch Hermine und ihr Lieben: „Hermine: die unendliche Forderung. D.h. die innere Forderung, dass man sich einem Wesen ganz hingeben müsse,

31305SW IV. S. 121. Z. 1-6.

31306SW IV. S. 122. Z. 19-20.

Fragwürdig erscheint die Einschätzung Friedrich Hermanns angesichts dieses dritten Kindes, sieht er darin doch den Sieg des „Adel[s] über die Empörer“. In: Hermann, Friedrich: Stefan George und Hugo von Hofmannsthal. Dichtung und Briefwechsel. Werner Classen Verlag. Zürich. 1947, S. 57.

31307SW IV. S. 130. Z. 1-6.

31308SW IV. S. 142. Z. 37.

31309SW IV. S. 143. Z. 5-7.

31310„Heintl hat die Existenzen seiner Frau und seiner Tochter so wie des Verwalters gleichsam rundgeschliffen wie Bachkiesel. Das Rhythmische von Glück und Unglück, Werktag und Sonntag, Hoffnung u Erfüllung, Freude und Trauer hat er ihnen ausgerissen (Hermine sagt: haben wir überhaupt Blut in den Adern?)“. In: SW XVIII. S. 301. Z. 8-12.

31311SW XVIII. S. 312. Z. 11-15.

31312SW XVIII. S. 313. Z. 2-9.

31313SW XVIII. S. 314. Z. 19-20.

um ihm genutzthuen.“³¹³¹⁴ Durch die Persönlichkeitsspaltung Hermenes jedoch kam es zu einem Bruch mit der Konzeption, wobei es auch sie danach verlangt wieder eins zu werden: „Da sie in Gefahr ist >>auseinanderzufallen<< muss ihre fixe Idee das <<Zusammenhalten<< sein. So wird ihr das allgemeine Problem des Stücks zum speziellen Problem ihrer Existenz.“³¹³¹⁵ Deutlich zeigt sich auch die Konzeption, ebenso in Verbindung mit der Religion, durch die Figur des Arztes: „In allen meinen (Deinen) Begriffen, die ich mir über alles mögliche bilde, ist nichts Gemeinsames, das alles dies zu einem Ganzen verbände. Jedes Gefühl u jeder Gedanke lebt einzeln in mir und in allen meinen Urteilen vermöchte selbst der raffinierteste Analytiker nicht dasjenige zu finden, was man eine allgemeine Idee oder den Gott des lebendigen Menschen nennt. Und wenn das fehlt so giebt es überhaupt nichts.“³¹³¹⁶

Obwohl Ödipus (*Ödipus und die Sphinx*, 1905) ein narzisstischer und ästhetizistisch-affiner Protagonist ist, zeigt sich auch vereinzelt an ihm ein ahnendes Bewusstsein für die Ganzheit des Seins. Zwar spürt Ödipus,³¹³¹⁷ wie manch andere Protagonisten Hofmannsthal, die Fremdheit in Bezug auf Mitmenschen, doch zeigt sich auch eine Bereitschaft an ihm, sich nur auf eine Frau zu konzentrieren. Im Ansatz zeigt dieser Wille zur Monogamie, dadurch, dass er nicht auf die Abwechslung abzielt, die Ahnung von der Ganzheit des Seins. Ödipus verlangt es danach, sich ganz zu geben, womit er das tändelnde, leichtlebige Wesen, welches Hofmannsthal vielen seiner Ästhetizisten in Liebesdingen mitgegeben hat, nicht hat. Nur begehrt Ödipus den Fehler narzisstisch zu lieben, d. h. eine Frau zu wollen, die ihn narzisstisch befriedigt und mit der er den Glauben an eine eigene Göttlichkeit erleben kann.³¹³¹⁸

Auch in *Semiramis* (1905-1909, 1917-1918, 1919-1922) lässt sich der Zug zur Ganzheit des Seins erkennen. Semiramis wird von Hofmannsthal als Ästhetizistin gestaltet, die den Tod ästhetizistisch betrachtet und unter dem Aspekt ihrer Göttlichkeit sogar ausschließt; Leben bedeutet jedoch Mensch-Sein und nicht Gott. An Semiramis zeigt sich das Ahnen dessen, durch die Einbrüche die sie mitunter durch ihren Sohn erfährt. Hofmannsthal formuliert dies in einer Notiz nach 1909, wenn es über Semiramis heißt: „damit ihr Sohn ihr folgen kann: wird sie nicht Stern, um die irdische Kette nicht zu zerreißen: es ist doch das grösste Mensch zu sein: denn ich bin Mensch“.³¹³¹⁹ Aber schon in den früheren Notizen zeigt sich dieser Anspruch, erfährt sie doch im Gespräch mit dem Königssohn die Wirklichkeit des Todes: „dass nur der lebt, der den Tod in sich aufgenommen hat.“³¹³²⁰

Auch in *Jedermann. Allererste Fassung in Prosa 1906* zeigt sich der Verweis Hofmannsthal auf die Ganzheit des Seins. Jedermann jedoch hat immer nur für den Genuss gelebt, bis er kurz vor dem Auftritt des Todes das ästhetizistische Leben zu hinterfragen beginnt. Mit dem Tod wird er wahrlich auf sein Ende verwiesen, das nicht in ferner Zukunft liegt, sondern in der nächsten Stunde eintreten soll. Dabei zeigt sich, dass der Tod sich nicht als Lebens-Nehmer, sondern ebenso als Lebens-Spender versteht: „Ich bin ein tüchtiger Arbeiter. Ich mische das in die Erde, was Leben giebt. Die Bauern wissen mich zu schätzen. Ich kann allerlei

31314SW XVIII. S. 316. Z. 22-23.

31315SW XVIII. S. 321. Z. 17-19.

31316SW XVIII. S. 318. Z. 6-12.

31317In dem Lesetext zu 1 H. 1. Akt 1. Fassung zeigt sich in Bezug auf Ödipus' Betrachtung der Götter, dass Ödipus nicht für die Ganzheit des Seins einsteht, sondern sich nur zu den Göttern angemessen fühlt, die seine narzisstische Ausprägung befürworten („die mich wissen ließen / dass ich im Tiefsten ihresgleichen war“, SW VIII. S. 254. Z. 35-36). So verurteilt er die ihn vermeintlich strafenden Götter (SW VIII. S. 255. Z. 1-7), wodurch er letztendlich zeigt, dass er die Leiden aus dem Leben ausklammern will. Dass sich Ödipus dem Leid und der Schwäche verweigert, zeigt sich ebenfalls an einer Passage aus den Notizen, wenn es heißt: „als letztes höchstes womit Lychas die Brust des Ödipus aufbrechen will sagt er dies: ich sah den König, deinen Vater, weinen. (Könige die weinen sind gleichsam die Verwischung des Begriffes König, denkt Ödipus. Er sieht als das Schicksal der Könige nur die Erstarrung (Niobe) und die Möglichkeit des Weinens nur in der Unterwelt)“. In: SW VIII. S. 555. Z. 18-24.

31318SW VIII. S. 29-30. Z. 30-35.

In den Notizen zeigt sich zudem an Kreon, dass er die Konzeption nicht lebt: „Siehst / du: meine Seele war von Kind auf zwispältig. [...] Ich war immer Partei: / Ich war nie >>whole man at once<< ich liebte meine Schwester: dachte: / mein Wohl ihr Weh.“ In: SW VIII. S. 561. Z. 20-23.

31319SW VI. S. 142. Z. 22-24.

31320SW VI. S. 223. Z. 13-14.

Künste.“³¹³²¹ Auch durch die Verwandtschaft begegnet Jedermann der Konzeption, ist doch Jedermanns „Gedenktag“,³¹³²² der 16. August, zugleich auch der Tag der Geburt eines Kindes. Hofmannsthal verdeutlicht diese Konzeption noch weiter, indem er durch die Geburt auf die Nacht verweist; während für Jedermann, der ein Ästhetizist und in sozialen Dingen weitestgehend unfähig erscheint, die Nacht in Verbindung mit dem Tod steht, zeigt sich hier der Bezug zum Beginn des Lebens. Jedermann jedoch begreift nicht, dass das Leben einem Kreislauf unterliegt und klagt die Verwandtschaft an: „Du bist immer da, wenn eines stirbt und eins zur Welt kommt. Aber wer es ist das ist dir gleich.“³¹³²³ Daraufhin verweist die Verwandtschaft neuerlich auf die Bedeutung von Leben und Tod als zwei Bestandteile des menschlichen Lebens („Ja, wenn er von der Familie ist. Die unsern stehn mir alle gleich nahe“),³¹³²⁴ doch Jedermann ist wütend darüber, erkennt die Ganzheit des Seins nicht an und klagt neuerlich: „Du stehst von einem Todtenbett auf und gehst an ein Kindbett.“³¹³²⁵ Dagegen begreift die Verwandtschaft Leben und Tod als „ähnliche Dinge“,³¹³²⁶ während Jedermann die Ganzheit des Lebens weder begreifen noch für sich annehmen kann. Warum Jedermann die Konzeption, die von der Verwandtschaft vorgeführt wird, nicht annehmen kann, scheint durch den Tod der Mutter bedingt. Auch bei ihrer Beerdigung hatte er nicht begreifen können, wie die Verwandtschaft sich gleich darauf einer „Entbindung“³¹³²⁷ zugewandt hatte. Dass es die Geburt von Jedermanns ältester Tochter war, als die Mutter starb, kann Jedermann dem Kreislauf des Lebens nicht näher bringen; stattdessen zeigt sich bei ihm eine Verbitterung, die auch in Verbindung mit der Verwandtschaft steht, vor allem auch weil er die äußerliche Ähnlichkeit zwischen der Verwandtschaft und der Mutter sieht.³¹³²⁸ Der Tod der Mutter ist für Jedermann ebenso problematisch, weil auch sie im Sterben noch für die Ganzheit des Seins eingestanden war und ihren Tod akzeptiert hat. Wonach es sie verlangt hatte, war noch ihr Enkelkind zu sehen, was Jedermann, auf Grund seines Narzissmus, ebenso nicht nachvollziehen konnte und was seine Verbitterung nur noch vermehrt hatte, da sie ihr Denken im Tod nicht auf ihren Sohn gelenkt hatte.³¹³²⁹ Doch dieser Wunsch war der Mutter verwehrt geblieben, wodurch Jedermann auch wähnt, dass ihre Gebete, in denen sie darum gebetet hatte, unerhört geblieben waren. So konnte Jedermann bei dem Tod der Mutter weder die Ganzheit des Lebens begreifen, noch zeigte er sich fähig, den Tod zu begreifen. Dass seine Mutter sich zu seinem Kind anstatt zu ihm gewendet hatte, ist für ihn ein Angriff auf seinen Narzissmus, zumal er in ihrem Blick die Unbegreiflichkeit des Todes lesen konnte. Die Verwandtschaft aber erkennt in dem Zug der Sterbenden zu dem Enkelkind, dass die Mutter die Konzeption der Ganzheit anerkannt hat: „Ich habe viele sehn geborn werden und viele sehn sterben. Ich verstehe warum deine Mutter das Kind sehen wollte.“³¹³³⁰

Auch noch eine Stunde vor seinem eigenen Tod, negiert Jedermann die Ganzheit des Seins, weil er von seinem Narzissmus regiert wird: „Ich habe nichts gemein mit denen die auf die Welt kommen, und nichts mit denen die todt sind. Ich will meine Kinder nicht sehn. Ich weiß dass sie nicht mit mir gehn werden.“³¹³³¹ Dagegen steht neuerlich die Einschätzung der Verwandtschaft, die die Gemeinschaft betont,³¹³³² die eng an die Familie gebunden ist: „Wir sind eine große Familie, Gott sei dank, und wenn man da hat viele sterben sehn und viele zur Welt kommen [...]. Es kommt alles wieder nur ein bischen anders zusammengemischt.“³¹³³³ Während in der Prosafassung die Ganzheit des Seins in Bezug auf Jedermann dadurch angedeutet wird, dass er sich letztendlich dem Tod öffnet, indem er ihn für sein Leben nicht mehr ausschließt, zeigt sich dies noch

31321SW IX. S. 15. Z. 21-22.

31322SW IX. S. 17. Z. 3.

31323SW IX. S. 17. Z. 18-19.

31324SW IX. S. 17. Z. 21.

31325SW IX. S. 17. Z. 24.

31326SW IX. S. 17. Z. 31.

31327SW IX. S. 17. Z. 34.

31328„Wenn ich dich ansehe und dich reden höre verschwimmt mir alles, du stiehst mir meine Erinnerung an sie aus dem Leib, alles vermengt sich, alles vermischt sich.“ In: SW IX. S. 18. Z. 9-11.

31329„Wenn ich sein Kind noch sehn kann, sagte sie [...] dann ist alles gut. Dann will ich gerne sterben.“ In: SW IX. S. 19. Z. 10-11.

31330SW IX. S. 20. Z. 9-10.

31331SW IX. S. 20. Z. 12-15.

31332„Es ist mir gar nicht [...] möglich so besondere Verschiedenheiten zwischen den Menschen wahrzunehmen. Im einen ist dies im andern das. Da zeigt sich was vom Onkel und da wacht was von der Großmutter auf.“ In: SW IX. S. 20. Z. 29-33.

31333SW IX. S. 20. Z. 34-38.

Des weiteren, siehe: SW IX. S. 20-21. Z. 39//1-3.

deutlicher in den zahlreichen Notizen durch die Reue des Jedermann, plante Hofmannsthal hier mitunter die Konfrontation mit seinen Werken (Freudigkeit, Stärke, Schönheit, Weisheit), die ihn schließlich zur Reue führen.³¹³³⁴ Ein weiterer bedeutender Aspekt zeigt sich nur durch die Notizen zum Drama, gedachte Hofmannsthal auch durch Jedermann anzudeuten, dass der Ästhetizismus den Platz des verlorenen Glaubens eingenommen hat und ebenso für die Sehnsucht danach steht: „auch die Hölzer, die schönen Steine, die Gewänder waren eine Art sich des Unendlichen zu bemächtigen> eine Perle war ein Balcon von wo aus man ins Elysium blickte.“³¹³³⁵

Aus den Notizen geht des weiteren auch hervor, dass er den Tod als Teil des Lebens begreift, durch den ihm die Konzeption greifbar wird: „In diesem Sterben liegt ein Hindurchmüssen durchs Ganze, nichts auslassend, vor nichts die Augen zudrückend, alles verschluckend, in sich einnehmend, verklärend – auch die letzten Enttäuschungen (einen Moment sagte er sich fälschlich, ich will an das alles nicht denken, dann aber bohrt er es in sich hinein und ihm ist, als bohrte er damit einen Schacht durch das tiefe Dunkel durch bis jenseits ans Licht) auch dieser Hohn Mammons, diese schnöde Härte der Sinnenlust – nichts darf nicht durchlitten bleiben - Werke weiß dies alles, und darf es ihm nicht sagen“.³¹³³⁶ Dabei zeigt sich dieser Zug zum Tod auch in Verbindung mit der Geliebten.³¹³³⁷ Durch die Gespräche mit den Werken wollte Hofmannsthal aber herausarbeiten, dass er in seinem bisherigen Leben eben nicht hinter der Ganzheit des Seins gestanden hatte,³¹³³⁸ was Jedermann auch bewusst wird: „die grässliche Unzulänglichkeit in allen Dingen! [...] nicht fremd nicht daheim! nicht dabei nichts abseits - ich habe ja auch keine ordentlichen Leiden! (wie der Fanatiker, der Märtyrer)“.³¹³³⁹ Dies spricht Hofmannsthal auch in der geplanten Auseinandersetzung Jedermanns mit seiner Frau über das tote gemeinsame Kind an.³¹³⁴⁰ Des weiteren zeigt sich das Ahnen der Konzeption auch in der Begegnung mit dem Tod, die Jedermann begreift und gegen die der Freund die Erlebnisse der Jugend hält.³¹³⁴¹ Die Ganzheit des Seins zeigt sich schließlich neuerlich durch die Verwandtschaft; hatte Jedermann in dem Prosa-Fragment eben die Gemeinschaft verneint und die Einzigartigkeit seines Wesens betont, heißt es nun an die Vetternschaft gerichtet: „unsere Jugend haben wir zusammen verbracht, unsere [...] Väter [...] Mütter [...] waren [...] Brüder [...], unsere Stimmen sind sich so ähnlich, dass der Grossvater uns immer verwechselte“.³¹³⁴²

Die Bedeutung, die der Konzeption in den *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906) zukommt, erweist sich in dem Werk als absolut dominant und innerhalb der zwei Gespräche über die Kunst unmittelbar eingebunden. Bereits in der Beschreibung der Szene zeigt sich sowohl der Bezug zur Natur als auch zu dem Künstlichen, wenn es heißt: „zwei Ahorn, uralt, riesig; wie zwei Wächter blickten sie das Haus an, das ihnen gegenüberstand, etwas tiefer als sie.“³¹³⁴³ Gegenüber den Freunden, äußert sich Ferdinand über Wassermann, der sich unter den Deutschen dadurch hervorhebt, „daß er die Maße einzuhalten versteht“.

31334Siehe (Notizen): SW IX. S. 134. Z. 4, SW IX. S. 134. Z. 5-6.

31335SW IX. S. 138. Z. 27-29.

Des weiteren, siehe: SW IX. S. 138. Z. 30-32.

„Grundidee: Jedermann suchte das Unendliche im Endlichen, durch Häufung des Endlichen (deshalb ist ihm, er habe noch nichts genossen, mit Companie [Freund] noch so wenig fröhliche Stunden verbracht, mit Sinnenlust noch so wenige selige Nächte, habe erst angefangen, Mammon sich zu unterwerfen) nun in grosser Reue sieht er dass hier das Unendliche zu realisieren ist: im grenzenlosen Sehnen, Sich-zerfleischen [...] Da tritt Weisheit vor und nimmt ihn gegen sich selber in Schutz, sagt: für die Menschen ist das Unendliche nur im göttlichen Geheimniss, im Symbol fassbar.“ In: SW IX. S. 137. Z. 30-37.

31336SW IX. S. 135. Z. 3-10.

Des weiteren, siehe: SW IX. S. 135. Z. 16-18, SW IX. S. 135. Z. 37-38. SW IX. S. 146-147. Z. 33-34//1- 5.

31337SW IX. S. 135. Z. 29-33.

31338SW IX. S. 135. Z. 25-27, SW IX. S. 135. Z. 34-36, SW IX. S. 137. Z. 25-28.

31339SW IX. S. 146. Z. 9-11.

31340So sollte sie ihn anklagen: „ich konnte mein Schicksal nicht mehr lieben – da war etwas lasterhaftes in mir – du verstecktest dich vor Leiden, ich lebte mit Leiden“. In: SW IX. S. 142. Z. 14-15.

31341Siehe (Notizen): SW IX. S. 136. Z. 11-16.

31342SW IX. S. 136. Z. 23-25.

31343SW XXXIII. S. 135. Z. 9-11.

In den Notizen heißt es dementsprechend: „die Wurzeln des Baumes - die Krone des Baumes“. In: SW XXXIII. S. 407. Z. 11.

³¹³⁴⁴ Dabei gib es für Ferdinand in der „Kunst wie in der Natur kein getrenntes Innen und Außen“. ³¹³⁴⁵ Während Gottfried gegen die Konzeption spricht, indem er die einzelnen Geschichten aus dem Gesamten herauslöst (es seien also „drei Geschichten, die nichts miteinander zu tun haben“), ³¹³⁴⁶ stellt Ferdinand dem gegenüber: „Nichts und alles, wie das bei organischen Produkten der Fall zu sein pflegt.“ ³¹³⁴⁷ Ebenso in Ferdinands Beschreibung, wie das Werk bei seiner ersten Lektüre auf ihn gewirkt habe, zeigt sich die Konzeption, heißt es doch in der Schilderung: „Dreimal kam ich durch ein ganzes Menschenleben hindurch, dunkel ahnte mir, als beginge ich da einen Frevel, finstere Geschichte so hinunterzutrinken wie einen aufschäumenden Becher, aber die Lust überwog, und ich konnte nicht innehalten.“ ³¹³⁴⁸ In dem Gespräch mit dem Onkel, zeigt sich jedoch, dass die Kritik des Verwandten sich auch auf die Konzeption bezieht: „Hier ist einmal einer, der mir zuwenig gibt. Dem Künstlerischen jagt er nach, dem Gefühl des Ganzen, dem Tempo, und wo diese Hast Mißtrauen erregen würde, da ruft er, um uns mit dem Gefühl des Lebens zu blenden, zu verwirren, das Problematische, das Pathologische herbei.“ ³¹³⁴⁹ Wie wichtig Hofmannsthal diese Konzeption ist, zeigt sich noch deutlicher durch die zahlreichen Notizen. So zeigt sich auch hier die Bezugnahme zu Goethe, wenn er von der Konzeption spricht: „Worte, Worte, ich rede immer von Wort<en>. Aber das Leben? Aber da ist das Leben, das ganze Leben, das kosmische Leben .. Die Gedanken die Gefühle schweifen durchs Ganze hin. Das Leben ist tun nicht in der Seele dessen der schreibt. Worte sind der Seele Bild Worte sind der Seele Schatten. Wort sind Annäherungsunterschiede an das Unsagbare.“ ³¹³⁵⁰

In *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) zeigt sich die Konzeption in Verbindung mit dem Gefühl der Fremdheit, welche den Rückkehrer in Deutschland befällt. Sich selbst als tätigen Menschen begreifend, kann er diese Unsicherheit nicht wirklich einstufen, und verweist in diesem Zusammenhang darauf: „es giebt Verbindungen von Wörtern, die man nicht vergißt; wer vergisst das Vaterunser? The whole man must move at once“ ³¹³⁵¹ Dies führt dazu, dass der Protagonist Beispiele anderer Nationen anführt, auf Menschen verweist, denen er auf seinem Lebensweg begegnet ist und an denen er eben jene Konzeption erfahren konnte. ³¹³⁵² Wenn er ebenjenes, die personifizierte Konzeption in Menschen, wahrgenommen hatte, so hatte er auf seinen Reisen durch die Welt immer das Gefühl Deutschlands in sich gespürt: „Alles, was etwas Rechtes war, worin eine rechte Wahrhaftigkeit lag, eine rechte Menschlichkeit, auch im Kleinen und Kleinsten, das schien mir hinüber zu deuten.“ ³¹³⁵³ Das Gefühl der Konzeption war dabei dermaßen stark in ihm verwurzelt, dass er es durch die Sprache, die er als mangelhaft empfindet, nur unzureichend geschildert werden kann. ³¹³⁵⁴ Dagegen erscheint ihm die Gegenwart als haltlos, da sie auch nicht unter der Konzeption

31344SW XXXIII. S. 137. Z. 6.

„Daß Gefühl für die Maße ist aber eine der ersten, wesentlichsten Regungen des Kunstverständes. Solange die Deutschen vielbändige zusammengestückelte Romane ans Licht brachten, war kaum zu hoffen, nun aber, da sie nach Knappheit zu ringen scheinen, kann man auch auf größere Richtigkeit und Strenge im Innern, und was nicht noch alles, hoffen.“ In: SW XXXIII. S. 137. Z. 17-21.

31345SW XXXIII. S. 137. Z. 21-22.

31346SW XXXIII. S. 138. Z. 1-2.

31347SW XXXIII. S. 138. Z. 3-4.

31348SW XXXIII. S. 138. Z. 23-26.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 138. Z. 28-29, SW XXXIII. S. 138. Z. 36-38.

31349SW XXXIII. S. 141. Z. 17-21.

31350SW XXXIII. S. 406. Z. 15-20.

Des weiteren, siehe: SW XXXIII. S. 406. Z. 29-33.

31351SW XXXI. S. 152. Z. 30-31.

In Bezug auf diesen bei Hofmannsthal wiederkehrenden Gedanken, heißt es: „das ist eine große Wahrheit, ein tiefsinniges Aphorisma, eine ganze Lebensweisheit, wenn es auch nur wenige Worte sind“. In: SW XXXI. S. 152. Z. 33-34.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 153. Z. 6-10.

31352SW XXXI. S. 153. Z. 19-21, SW XXXI. S. 153. Z. 24-25.

31353SW XXXI. S. 153. Z. 29-32.

31354SW XXXI. S. 153. Z. 32-38.

Dass der Protagonist die Konzeption in sich gespürt hatte, zeigt sich auch bei Erwin Kobel angedeutet, der in Bezug auf das Werk formuliert: „Er hatte seinen Platz im Ganzen des Daseins, jetzt hat er höchstens einen Ort“. In: Kobel: S. 158.

Weiterhin formuliert Kobel: „Seine Kritik an den Menschen eines nihilistischen Zeitalters trifft zugleich ihn selbst. Er sieht Zerspaltung, weil er selbst zerklüftet ist. Er findet die Einheit des Wesens nirgends mehr, weil er sie nicht mehr in sich hat.“ In: Kobel, S. 162.

Des weiteren, siehe: Jander, S. 245.

steht, wodurch er sich neuerlich an das frühere Deutschland erinnert, in dem die Konzeption spürbar gewesen ist: „[...] es war Jünglingsdasein und grenzenlose Freundschaft, grenzenlose Hoffnung; starrende Einsamkeit, bleiches Gesicht, aufgedreht zu den schweigenden Sternen; es war Liebesleben, Bangen, Warten, Wartenlassen, Einanderquälen, Einanderumschlingen, Jungfräulichkeit und hingeebene Jungfräulichkeit; es war einen Acker haben, ein Haus haben, Kinder haben, Kinder badend im Bach, badend unter Pappeln, unter Weiden; es war Geselligkeit und Einsamkeit, Freundschaft, Zärtlichkeit, Haß, Leid, Glück, letztes Bette, letztes Daliegen und Sterben.“³¹³⁵⁵ Hofmannsthal lässt den Protagonisten nicht nur neuerlich den Aphorismus erwähnen (SW XXXI. S. 156. Z. 25), sondern er kann auch über die früheren Deutschen sagen: „Sie waren aus einem Guß.“³¹³⁵⁶ Deutlich lässt Hofmannsthal den Zurückgekehrten hier den Gegensatz zwischen den früheren Deutschen und den Jetzigen beschreiben, wenn es heißt: „Aber in ihrer einen Gebärde, in der sie an mich heran- und durch mich hindurchwehten, waren sie ganz. In jedem Blick ihrer Augen, in jedem Krümmen ihrer Finger waren sie ganz. Sie waren nicht von denen, deren rechte Hand nicht weiß, was die linke thut. Sie waren eins in sich selber. Und das – oder es müßte mich seit vier Monaten bei offenen Augen der böseste, vieltheiligste, zäheste aller bösen Träume narren– das sind die heutigen Deutschen nicht.“³¹³⁵⁷

Diese Distanz zur Konzeption äußert der Protagonist auch noch zu Beginn des zweiten Briefes. Dabei zeigt sich, dass Hofmannsthal hier aufzeigt, dass dieser Mangel sich auch in der Sprache niederschlägt.³¹³⁵⁸ Doch zumindest, so der Protagonist, in ihrer Verschwommenheit, in ihrer Uneinheitlichkeit, in ihrem Mangel an der Konzeption zeigen die gegenwärtigen Deutschen eine Gemeinsamkeit,³¹³⁵⁹ ansonsten aber stimmt ihr Außen nicht mit ihrem Inneren überein: „Darum sag´ ich Dir ja, daß ich sie nirgends finden kann, nicht in ihren Gesichtern, nicht in ihren Geberden, nicht in den Reden ihres Mundes: weil ihr Ganzes auch nirgend darin ist, weil sie in Wahrheit nirgends sind, weil sie überall und nirgends sind.“³¹³⁶⁰

In dem vierten Brief zeigt sich ebenso die Distanz des Protagonisten zu den Deutschen seiner Zeit, hat die fehlende Wahrnehmung der Konzeption den Protagonisten doch in eine Haltlosigkeit gestürzt.³¹³⁶¹ Nicht durch die Religion, aber durch die Kunst, hat er eine Lösung dieser Haltlosigkeit erfahren, und zwar durch die Bilder Vincent van Goghs.³¹³⁶² Zwar hatte er in ihnen nicht augenblicklich die Konzeption wahrgenommen, doch hatte sich dieses Erkennen, dass sie die Konzeption verkörpern, doch eingestellt: „Diese da schienen mir in den ersten Augenblicken grell und unruhig, ganz roh, ganz sonderbar, ich mußte mich erst zurechtfinden, um überhaupt die ersten als Bild, als Einheit zu sehen – dann aber, dann sah ich, dann sah ich sie alle so, jedes einzelne, und alle zusammen, und die Natur in ihnen, und die menschliche Seelenkraft, die hier die Natur geformt hatte, und Baum und Strauch und Acker und Abhang, die da gemalt waren, und noch das andre, das, was hinter dem Gemalten war, das Eigentliche, das unbeschreiblich Schicksalhafte“.³¹³⁶³

Auch in dem fünften Brief versucht er dem Freund, seine Faszination für die Bilder noch einmal zu erklären und damit die Konzeption die in diesen erkennbar ist.³¹³⁶⁴ Wenn schon die Religion in der Moderne die

31355SW XXXI. S. 156. Z. 2-10.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 155. Z. 24-39, SW XXXI. S. 156. Z. 10-29.

31356SW XXXI. S. 156. Z. 29.

31357SW XXXI. S. 156. Z. 33-39.

31358„Meiner Seel´, in ihren Gesichtern, ihren Geberden, ihren Reden finde ich die gegenwärtigen Deutschen nicht. Wie selten begegnet mir ein Gesicht, das eine starke, entschiedene Sprache redet.“ In: SW XXXI. S. 157. Z. 27-30.

31359„Aber ich würde von den Dingen nicht reden, würde mir sagen, daß ich überempfindlich bin, wäre nicht alles so einheitlich, so unerbittlich einheitlich.“ In: SW XXXI. S. 158. Z. 20-22.

31360SW XXXI. S. 158-159. Z. 39-40//1-2.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 158. Z. 29-39, SW XXXI. S. 159-160. Z. 29-401.

31361Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 167-168. Z. 36-401.

31362„Es waren im ganzen etwa sechzig Bilder, mittelgroße und kleine. Einige wenige Porträts, sonst meist Landschaften: ganz wenige nur, auf denen die Figuren das Wichtigere gewesen wären: meist waren es die Bäume, Felder, Ravins, Felsen, Äcker, Dächer, Stücke von Gärten.“ In: SW XXXI. S. 168. Z. 31-35.

31363SW XXXI. S. 169. Z. 3-11.

Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 170. Z. 21-26.

31364„[...] warum schien mir (schien! schien! ich wußte doch, daß es so war!) die Farbe dieser Dinge nicht nur die ganze Welt, sondern auch mein ganzes Leben zu enthalten? Diese Farbe, die ein Grau war und ein fahles Braun und eine Finsternis und ein Schaum, in der ein Abgrund war und ein Dahinstürzen, ein Tod und ein Leben, ein Grausen und eine Wollust – warum wühlte sich hier vor meinen schauenden Augen, vor meiner entzückten Brust mein ganzes Leben mir entgegen, Vergangenheit, Zukunft,

Bedeutung verloren hat, so hat er für sich durch die Bilder den nötigen Halt und die Konzeption zurückgewonnen.³¹³⁶⁵

12. Schlussbetrachtung

Diese Arbeit hat gezeigt, wie vielschichtig Hofmannsthals Motiv-Komplexe sind. Bereits das Nacht-Motiv hat aufgezeigt, dass es nicht ausschließlich auf das ästhetizistische Erleben gemünzt ist, sondern dass jedes Motiv im Kontext des einzelnen Werkes betrachtet werden muss. Wie alle anderen Motive schließt dies auch die Darstellung der Religion bei Hofmannsthal ein. Dennoch hat gerade dieses Motiv, bedingt durch die lückenlose Erschließung aller Werke zwischen 1887-1907 gezeigt, dass wenn Hofmannsthal die Religion thematisiert, verschiedene Ausrichtungen erkannt werden konnten:

1. Eine ästhetische Betrachtung der Religion.
2. Eine ästhetizistische Betrachtung der Religion.
3. Mischformen bzw. eine mehr oder minder herausgearbeitete Entwicklung bzw. Läuterung.

Diese Arbeit hat sich erstmalig in der Forschung nicht nur mit den Fragmenten und Notizen, der in diesem Zeitraum entstandenen Werke auseinandergesetzt, sondern sie hat über die hinterlassenen Notizen zu den einzelnen Werken zusätzliche Erkenntnisse und Hofmannsthals weitreichende Beschäftigung mit der Religion gezeigt.

Wenn jedoch diese Arbeit nicht zu der Erkenntnis über Hofmannsthals Konzeption der Ganzheit des Seins gekommen wäre, dann hätten die vielfältigen Strömungen, sowohl in Bezug auf die Religion als auch in Bezug auf die anderen Motive, vermeintlich unvereinbar und unlogisch nebeneinandergestanden. Aufgrund der Konzeption konnte diese Arbeit zudem überhaupt nur über die bisherige Forschung hinausgehen und mit dem lange anhaltenden Vorurteil aufräumen, dass Hofmannsthal eine ästhetizistische Persönlichkeit war. Diese These schlägt wiederum einen Bogen zum Beginn dieser Arbeit, die von vornweg damit aufgeräumt hat, dass Hofmannsthal absolut nicht als Ästhetizist, sondern als Ästhet zu verstehen ist, mit der Konsequenz, dass Hofmannsthal den Ästheteten in Verbindung mit der Moral gesetzt sieht.

Hofmannsthals, sich aus der Konzeption speisende Ansicht, dass der Mensch sich an das Maß halten möge, erwies sich nicht nur auf die Sprache des Menschen anzurechnen, sondern ebenso auf die Religion; so verurteilt Hofmannsthal sowohl einen Mangel als auch eine Maßlosigkeit.

Eine besondere Stellung kommt für Hofmannsthal dem Künstler zu. Es ist beachtenswert, dass Hofmannsthal den Künstler nur dann als Künstler versteht, wenn er unter der Konzeption steht und wenn er über ein ästhetisch-religiöses Wesen verfügt. Unter dem Bewusstsein selbst in dieser zerfaserten Gegenwart zu stehen, wie Hofmannsthal mitunter in der *Vorrede für das Werk E. Gordon Craigs* (1906) betont, komme es dem Künstler zu eigen, dass er das „Zerfallene wieder zusammenzubringe[...]“³¹³⁶⁶ und somit gleichsam wieder den Weg bereite für die Konzeption. Dabei muss sich noch einmal daran erinnert werden, warum diese Arbeit sich so exakt und vollständig an den Werken Hofmannsthals orientierte, ist es doch Hofmannsthal selbst, der immer wieder betonte, dass das Wesen des Autors und das was er vermitteln will, allein durch seine Werke erfolgen kann.

Seine Gegenwart jedoch sieht Hofmannsthal durch die Wissenschaft, im Besonderen die Technik, aus ihrem Einheitsgefüge, das er nicht nur in Verbindung mit der Natur sieht, sondern aus dieser gespeist empfindet, gerissen; der Verlust der wirklichen Gläubigkeit seiner Gegenwart stuft Hofmannsthal dabei als ein Symptom seiner Zeit ein.

Selbst ein schönheitsliebender Mensch, hat Hofmannsthal es verstanden, auch aus der Bibel für sich einen künstlerischen Gewinn zu ziehen, hat er sie doch als Inspirationsquelle für sich als Künstler und Dichter verstanden, wobei er auch, besonders von Letzterem fordert: „Denn dies ist das einzige Gesetz, unter dem

aufschäumend in unerschöpflicher Gegenwart, und warum war dieser ungeheuerer Augenblick, dies heilige Genießen meiner selbst und zugleich der Welt, die sich mir auftrat, als wäre die Brust ihr aufgegangen, warum war dies Doppelte, dies Verschlungene, dies Außen und Innen, dies ineinanderschlagende Du an mein Schauen geknüpft?“ In: SW XXXI. S. 173. Z. 14-27.
Des weiteren, siehe: SW XXXI. S. 173. Z. 40.

31365SW XXXI. S. 174. Z. 27-33.

31366SW XXXIII. S. 239. Z. 16-18.

er steht: keinem Ding den Eintritt in seine Seele zu wehren“.³¹³⁶⁷

Aber es hat sich nicht nur in dieser Arbeit gezeigt, dass die Konzeption für Hofmannsthal bedeutet, nichts aus seinem Leben und Schaffen fernzuhalten, sondern diese Konzeption ist eben auch auf dem persönlichen Empfinden aufgebaut, auf der Stellung, die der Mensch zum Leben und dahingehend zum Tod haben soll. Die exakte und genaue Bearbeitung der Hofmannsthal'schen Werke, von seinen Anfängen an, hat nichts anderes gezeigt, dass sich Hofmannsthal bereits im Schaffensprozess seiner frühen Gedichte bewusst war, dass der Mensch sich seiner Natur nicht entziehen kann und damit seiner „Bestimmung“³¹³⁶⁸ nicht entkommen kann, eben Mensch zu sein und zu sterben. Vor diesem Bewusstseins hintergrund war es Hofmannsthal möglich, seine ästhetizistischen Figuren zu schildern, die Abbilder, ja Spiegelbilder seiner eigenen Umwelt und zum Teil auch ein Spiegelbild seiner eigenen Empfindungen und Ängste sind. Hatte Nietzsche schon verdeutlicht, dass es einfacher für den Menschen im Leben ist, sich auf eine Religion zu stellen, um nicht auf sich selbst zurückgeworfen zu werden, so findet sich dieser Gedanke von der Selbstverantwortung für das Leben ebenso bei Hofmannsthal, ebenso wie die Schilderung, dass es vermeintlich einfacher ist, sich ästhetizistisch treiben zu lassen, als ein Bewusstsein für das wirkliche Leben zuzulassen. So schildert Hofmannsthal in seinen Werken, in vielen Facetten, das ästhetizistische Dasein. Doch letztendlich bleibt dem Ästhetizisten ein Glück, zumindest ein dauerhaftes Glück, verwehrt. So wie Hofmannsthal persönlich auch nicht den Augenblick negiert, als Moment des schönen Erlebens, so gewährt er diesen mitunter auch seinen Protagonisten. Letztendlich jedoch führt Hofmannsthal den Ästhetizisten wieder zurück aus seiner ästhetizistischen Traumwelt und damit hinein in eine Wirklichkeit, die mitunter einen frühen Tod bedeutet. Eben dieser frühe Tod ist für Hofmannsthal durchaus die Quittung, die er dem Ästhetizisten für seine Borniertheit ausstellt, lieber seinen Eitelkeiten und seiner Unfähigkeit erlegen zu sein, als das Leben als Ganzes zu begreifen. Dementsprechend zeigt Hofmannsthal mit seinen vielfältigen Figuren auf, dass das Leben aus mehr besteht, als aus der Lust am Schönen; es will bestanden und gemeistert sein.

Der Umfang dieser Arbeit ist der bisherigen mangelhaften Forschung in den angesprochenen Motiv-Komplexen, im Speziellen dem der Religion und Moral zuzuschreiben. Denn diese Arbeit hat sich nicht nur interpretatorisch den zuletzt erschienenen Romanfragmenten angenommen und damit ebenso Neuland betreten, sondern hat auch substantielle Arbeit geleistet, wenn es darum ging, die bisherigen Werke Hofmannsthals aufzuarbeiten, die bisher in der Forschung weitestgehend oder vollkommen unbeachtet geblieben sind. Vor allem sind hier die Gedichte, seien diese veröffentlicht oder unveröffentlicht oder die zahlreichen Notizen zu den theoretischen Schriften des Nachlasses oder aber Hofmannsthals umfangreiches dramatisches Schaffen zu nennen. Doch trotz des Umfangs dieser Arbeit, kann nicht sichergestellt werden, dass die Forschung der kommenden Jahre nicht noch weiterführende Untersuchungen liefern wird, zumindest im Hinblick auf das Motiv-Inventar. So soll die Arbeit auch letztendlich dahingehend verstanden werden, dass sie kommenden Generationen einen Ansporn gibt, die Forschung um Hofmannsthal weiter zu treiben und sie nicht als abgeschlossen zu betrachten.

Auch in diesem Sinne sei noch einmal auf Hofmannsthals eigene Worte verwiesen, in dem Sinne, dass alles im Fluss ist und nichts als beendet angesehen werden darf: „Bewegung, Welle, ist Leben.“³¹³⁶⁹

13. Literaturliste

Hofmannsthal-Ausgaben:

- Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke I : Gedichte 1 / Eugene Weber / Redaktion: Andreas Thomasberger, Ingeborg Beyer-Ahlert 1984
- Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke II: Aus dem Nachlaß : Gedichte 2 / Andreas

31367SW XXXIII. S. 138. Z. 30-31.

31368SW II. S. 9. V. 82.

31369SW XXXVIII. S. 145. Z. 12.

- Thomasberger und Eugene Weber / Redaktion: Ingeborg Beyer-Ahlert 1988
- Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke III : Dramen 1: Kleine Dramen / Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott und Christoph Michel / Redaktion: Ingeborg Beyer-Ahlert, Ernst Dietrich Eckhardt 1982
 - Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke IV : Dramen 2: Das gerettete Venedig / Michael Müller; Redaktion: Ingeborg Beyer-Ahlert 1984
 - Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke IX : Dramen 7: Jedermann / Heinz Rölleke / Redaktion: Ingeborg Haase 1990
 - Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke V : Dramen 3: Die Hochzeit der Sobeide / Der Abenteurer und die Sängerin / Manfred Hoppe / Redaktion: Ingeborg Beyer-Ahlert 1992
 - Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke VI : Dramen 4: Das Bergwerk zu Falun / Semiramis. Die beiden Götter / Hans-Georg Dewitz / Redaktion: Klaus-Dieter Krabiel 1995
 - Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke VII : Dramen 5: Alkestis / Elektra / Klaus Bohnenkamp und Mathias Mayer / Redaktion: Ingeborg Beyer-Ahlert 1997
 - Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke VIII : Dramen 6: Ödipus und die Sphinx / König Ödipus / Wolfgang Nehring und Klaus E. Bohnenkamp / Redaktion: Ingeborg Beyer-Ahlert, Ernst Dietrich Eckhardt, Ingeborg Haase 1983
 - Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke X : Dramen 8: Das Salzburger Große Welttheater / Pantomimen zum Großen Welttheater / Hans-Harro Lendner und Hans-Georg Dewitz / Redaktion: Ernst Dietrich Eckhardt, Ingeborg Beyer-Ahlert, Hans Grüters 1977
 - Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke XI : Dramen 9: Florindos Werk. Cristinas Heimreise / Mathias Mayer / Redaktion: Ingeborg Beyer-Ahlert 1992
 - Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke XII : Dramen 10: Der Schwierige / Martin Stern / Redaktion: Klaus-Dieter Krabiel 1993
 - Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke XIII : Dramen 11: Der Unbestechliche / Roland Haltmeier / Redaktion: Ingeborg Beyer-Ahlert 1986
 - Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke XIV : Dramen 12: Timon der Redner / Jürgen Fackert / Redaktion: Ernst Dietrich Eckhardt, Ingeborg Beyer-Ahlert, Hans Grüters 1975
 - Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke XIX : Dramen 17: Fragmente aus dem Nachlaß 2 / Ellen Ritter / Redaktion: Ingeborg Beyer-Ahlert 1994
 - Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke XL : Bibliothek / Herausgegeben von Ellen Ritter (+) in Zusammenarbeit mit Dalia Bukauskaitė und Konrad Heumann, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift - Redaktion: Konrad Heumann, Olivia Varwig, Katja Kaluga Frankfurt am Main : S. Fischer, 2011
 - Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke XV : Dramen 13: Das Leben ein Traum / Dame Kobold / Christoph Michel und Michael Müller /Redaktion: Ingeborg Beyer-Ahlert, Andreas Thomasberger 1989
 - Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke XVI.1 : Dramen 14.1: Der Turm. Erste Fassung / Werner Bellmann / Redaktion: Ingeborg Beyer-Ahlert 1990
 - Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke XVI.2 : Dramen 14.2: Der Turm. Zweite und dritte Fassung / Werner Bellmann in Zusammenarbeit mit Ingeborg Beyer-Ahlert / Redaktion: Ingeborg Beyer-Ahlert 2000
 - Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke XVII Dramen 15 / Hrsg. von Gudrun Kotheimer und Ingeborg Beyer-Ahlert / Redaktion: Ingeborg Beyer-Ahlert 2006
 - Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke XVIII : Dramen 16: Fragmente aus dem Nachlaß 1 / Ellen Ritter / Redaktion: Ingeborg Beyer-Ahlert 1987
 - Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke XX : Dramen 18: Silvia im "Stern" / Hans-Georg Dewitz / Redaktion: Ingeborg Haase 1987
 - Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke XXI : Dramen 19: Lustspiele aus dem Nachlaß 1 / Mathias Mayer / Redaktion: Klaus-Dieter Krabiel 1993

- Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke XXII : Dramen 20: Lustspiele aus dem Nachlaß 2 / Mathias Mayer / Ingeborg Beyer-Ahlert 1994
- Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke XXIII : Operndichtungen 1: Der Rosenkavalier / Dirk O. Hoffmann und Willi Schuh /Ernst Dietrich Eckhardt, Ingeborg Haase 1986
- Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke XXIV : Operndichtungen 2: Ariadne auf Naxos / Die Ruinen von Athen / Manfred Hoppe / Redaktion: Ingeborg Beyer-Ahlert 1985
- Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke XXIX : Erzählungen 2: Aus dem Nachlaß / Ellen Ritter / Ernst Dietrich Eckhardt, Ingeborg Beyer Ahlert, Hans Grüters 1978
- Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke XXV.1 : Operndichtungen 3.1: Die Frau ohne Schatten / Danae oder die Vernunfttheirat / Hans-Albrecht Koch / Redaktion: Klaus-Dieter Krabiel 1998
- Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke XXV.2 : Operndichtungen 3.2: Die ägyptische Helena / Opern- und Singspielpläne / Ingeborg Beyer-Ahlert / Redaktion: Klaus-Dieter Krabiel 2001
- Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke XXVI : Operndichtungen 4: Arabella / Lucidor / Der Fiaker als Graf / Hans-Albrecht Koch /Redaktion: Ernst Dietrich Eckhardt, Ingeborg Beyer-Ahlert, Hans Grüters 1976
- Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke XXVII : Ballette - Pantomimen - Filmszenarien / Hrsg. von Gisela Bärbel Schmid und Klaus-Dieter Krabiel. Redaktion: Klaus-Dieter Krabiel 2006
- Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke XXVIII : Erzählungen 1 / Ellen Ritter / Redaktion: Ernst Dietrich Eckhardt, Ingeborg Beyer Ahlert, Hans Grüters 1975
- Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke XXX : Roman: Andreas / Der Herzog von Reichstadt / Philipp II. und Don Juan d'Austria / Manfred Pape 1982
- Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke XXXI : Erfundene Gespräche und Briefe / Ellen Ritter / Redaktion: Klaus-Dieter Krabiel 1991
- Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke XXXIII : Reden und Aufsätze 2: 1902-1909 / Konrad Heumann und Ellen Ritter; Redaktion: Klaus-Dieter Krabiel Frankfurt a.M. : S. Fischer Verlag, 2009
- Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke XXXIV : Reden und Aufsätze 3 - 1910-1919 / Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga, Klaus-Dieter Krabiel - Redaktion: Klaus-Dieter Krabiel. Frankfurt a. M. : S. Fischer Verlag, 2011
- Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke XXXVIII : Aufzeichnungen I (1887-1929) / Peter Michael Braunwarth, Konrad Heumann, Rudolf Hirsch (1905-1996), Ellen Ritter (1943-2011) Frankfurt a.M. : S. Fischer Verlag, 2013
- Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke XXXIX : Aufzeichnungen 2: Apparat Frankfurt a. M. : S. Fischer Verlag, 2013
- Sämtliche Werke XL : Bibliothek / Herausgegeben von Ellen Ritter (+) in Zusammenarbeit mit Dalia Bukauskaitė und Konrad Heumann, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift - Redaktion: Konrad Heumann, Olivia Varwig, Katja Kaluga. Frankfurt a. M. : S. Fischer Verlag, 2011
- Sämtliche Werke XXXII : Reden und Aufsätze 1. Herausgegeben von Hans-Georg Dewitz , Olivia Varwig, Mathias Mayer, Ursula Renner und Johannes Barth. Redaktion : Klaus-Dieter Krabiel / Hugo von Hofmannsthal ; veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift ; herausgegeben von Rudolf Hirsch [und 5 anderen] Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2015
- Hofmannsthal, Hugo von von: Sämtliche Werke XXXVII : Aphoristisches, Autobiographisches, Frühe Romanpläne. Herausgegeben von Ellen Ritter, Redaktion: Katja Kaluga / Hugo von Hofmannsthal ; veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift ; herausgegeben von Rudolf Hirsch, Anne Bohnenkamp, Mathias Mayer, Christoph Perels, Edward Reichel und Heinz Rölleke Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2015
- Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Aufzeichnungen. S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main, 1973
- Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Buch der Freunde. Aufzeichnungen. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main, 1980
- Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in zehen Einzelbänden. Reden und Aufsätze I 1891-

Briefwechsel

- Bohnenkamp, Klaus E.: "...schöner Überfluß unseres Lebens..." : Das Briefwerk Rudolf Kassners. In: Rudolf Kassner. Physiognomik als Wissensform / Gerhard Neumann , Ulrich Ott. Freiburg im Breisgau : Rombach, 1999, S. 275-302
- Brief-Chronik : Regest-Ausgabe - 3 Bde. / Hugo von Hofmannsthal. Hrsg. von Martin E. Schmid unter Mitarbeit von Regula Hauser und Severin Perrig.. Red. Jilline Bornand Heidelberg : Winter. 2003
- Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. Zweite ergänzte Auflage. Bei Helmut Küpper vormals Georg Bondi. München und Düsseldorf, 1953
- Broich, Ulrich: Kult und Zerfall des Subjekts als Thema der englischen Literatur am Ausgang des 19. Jahrhunderts. In: Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität. Herausgegeben von Reto Fetz, Roland Hagenbüchle und Peter Schulz. Band 1. Walter de Gruyter. Berlin, New York, 1998
- Burckhardt, Carl Jacob: Briefwechsel. Erweiterte und überarbeitete Neuauflage / Carl J. Burckhardt und Claudia Mertz-Rychner Frankfurt a.M., 1991
- Burckhardt, Carl Jacob: Erinnerungen an Rilke und Hofmannsthal Basel. Schwabe, 2009
- Fiedler, Leonhard M.: Der Sturm Elektra. Gertrud Eysoldt, Hugo von Hofmannsthal Briefe / herausgegeben und mit einem Nachwort von Leonhard M. Fiedler Salzburg. Residenz Verlag, 1996
- Fliedl, Konstanze: Arthur Schnitzler Richard Beer-Hofmann. Briefwechsel 1891-1931. Europa Verlag. Wien, 1992
- Fomm, Waldemar. Der Briefwechsel Hugo von Hofmannsthals mit Otto von Taube. In: Literatur in Bayern (2001) H. 65, S. 65-75
- Fromm, Waldemar; Bohnenkamp, Klaus E.: Hugo von Hofmannsthal und Otto von Taube. Briefe 1907-1929 / Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 14/2006. Jg. 14 (2006), S. 147-237
- Hirsch, Rudolf: Einführung in den "Briefwechsel Hugo von Hofmannsthal - Willy Haas". In: Rudolf Hirsch: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals / Zusammenstellung der Texte von Mathias Mayer. Frankfurt am Main. S. Fischer, 1995, S. 270-272
- Hirsch, Rudolf: Hofmannsthal und Stefan Groß. Zeugnisse und Briefe. In: Rudolf Hirsch: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals / Zusammenstellung der Texte von Mathias Mayer. Frankfurt am Main. S. Fischer, 1995, S. 378-427
- Hirsch, Rudolf: Hofmannsthals Herkunft. In: Rudolf Hirsch: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals / Zusammenstellung der Texte von Mathias Mayer. Frankfurt am Main. S. Fischer, 1995, S. 562 f.
- Hirsch, Rudolf: Hugo von Hofmannsthal - Hans Heinrich Schaeder. Die Briefe. In: Rudolf Hirsch: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals / Zusammenstellung der Texte von Mathias Mayer. Frankfurt am Main. S. Fischer, 1995, S. 485-510
- Hirsch, Rudolf: Hugo von Hofmannsthal - Hans Heinrich Schaeder. Die Briefe. In: Rudolf Hirsch: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals / Zusammenstellung der Texte von Mathias Mayer. Frankfurt am Main. S. Fischer, 1995, S. 485-510
- Hirsch, Rudolf: Hugo von Hofmannsthal - Theodora Von der Mühl-Burckhardt. In: Rudolf Hirsch: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals / Zusammenstellung der Texte von Mathias Mayer. Frankfurt am Main. S. Fischer, 1995, S. 313-336
- Hirsch, Rudolf: Theodora Von der Mühl und Hugo von Hofmannsthal. In: Rudolf Hirsch: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. Nachträge und Register / Zusammenstellung der Texte von Mathias Mayer. Redaktion und Register von Klaus E. Bohnenkamp und Hermann Fröhlich. Frankfurt am Main. S. Fischer, 1998, S. 39
- Hirsch, Rudolf: Theodora Von der Mühl. In: Rudolf Hirsch: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. Nachträge und Register / Zusammenstellung der Texte von Mathias Mayer. Redaktion und Register von Klaus E. Bohnenkamp und Hermann Fröhlich. Frankfurt am Main. S.

- Fischer, 1998, S. 583-588
- Hofmannsthal, Hugo von – Walter Brecht. Briefwechsel. Mit Briefen von Hugo von Hofmannsthal an Erika Brecht. Herausgegeben von Christoph König und David Oels. Wallstein Verlag. Göttingen, 2005
 - Hofmannsthal, Hugo von; Kassner, Rudolf; Rilke, Rainer Maria; Bruckmann, Elsa; Bruckmann, Hugo; Bohnenkamp, Klaus E: Hugo von Hofmannsthal, Rudolf Kassner und Rainer Maria Rilke im Briefwechsel mit Elsa und Hugo Bruckmann 1893-1941 /Hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp Göttingen. Wallstein, 2014
 - Hofmannsthal, Hugo von; Thun-Salm, Christiane; Moering, Renate; Thun-Hohenstein, Paul von: Briefwechsel Hugo von Hofmannsthal - Christiane Gräfin Thun-Salm: mit Briefen Hofmannsthal an Paul Graf Thun-Hohenstein / hrsg. von Renate Moering Frankfurt am Main. Fischer, 1999
 - Hofmannsthal, Hugo von: "Ich würde so unendlich gerne ein Bild von Ihnen mitnehmen...": Briefwechsel zwischen Hugo von Hofmannsthal und Christiane Gräfin Thun Salm / Herausgegeben von Renate Moering Frankfurt a.M.. S. Fischer, 1999
 - Hofmannsthal, Hugo von: Briefwechsel Hugo und Gerty von Hofmannsthal; Hermann Bahr - 2 Bände : 1891 - 1934 / Hugo und Gerty von Hofmannsthal; Hermann Bahr. Hrsg. und komm. von Elsbeth Dangel-Pelloquin Göttingen. Wallstein, 2013
 - Hofmannsthal, Hugo von: Briefwechsel mit Alfred Walter Heymel: 1900 - 1914 / Hugo von Hofmannsthal. Hrsg. von Werner Volke Freiburg im Breisgau. Rombach, 1998
 - Hofmannsthal, Hugo von: Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein: 1894 - 1928 / Hugo von Hofmannsthal. Hrsg. von Ulrike Landfester Freiburg im Breisgau. Rombach, 1998
 - Hofmannsthal, Hugo von: Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe. 1905 - 1929 / Hugo von Hofmannsthal. Hrsg. von Ursula Renner Freiburg im Breisgau. Rombach, 1998
 - Hofmannsthal, Hugo von: Briefwechsel mit Marie von Gomperz 1892 - 1916 / Hugo von Hofmannsthal. Mit Briefen von Nelly von Gomperz. Hrsg. von Ulrike Tanzer Freiburg im Breisgau. Rombach, 2001
 - Hofmannsthal, Hugo von: Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. Georg Bondi. Berlin, 1938
 - Hofmannsthal, Hugo von: Der Briefwechsel Hugo von Hofmannsthal mit Otto von Taube / Waldemar Fromm. In: Literatur in Bayern (2001) H. 65, S. 65-75
 - Hofmannsthal, Hugo von: Der Briefwechsel zwischen Karl Gustav Vollmoeller und Hugo von Hofmannsthal / Mitgeteilt und kommentiert von Hans Peter Buhler. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 18/2010. Jg. 18 (2010), S. 105-137
 - Hofmannsthal, Hugo von: Egar Karg von Bebenburg. Briefwechsel. S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main, 1966
 - Hofmannsthal, Hugo von: Harry Graf Kessler. Briefwechsel 1898-1929. Herausgegeben von Hilde Burger. Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1968
 - Hofmannsthal, Hugo von: Hofmannsthal und Friedrich Eckstein : Briefwechsel. In: Wahrheit und Wort: Festschrift für Rolf Tarot zum 65. Geburtstag / hrsg. von Gabriela Scherer Bern [u.a.]. Lang, 1996, S. 389-408
 - Hofmannsthal, Hugo von: Hofmannsthal Egeria : Elsa Prinzessin Cantacuzène, später verheiratete Bruckmann, im Briefwechsel mit dem Dichter vom 24. November 1893 bis zum 10. Januar 1894 in Wien / Klaus E. Bohnenkamp. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 18/2010. Jg. 18 (2010), S. 9-104
 - Hofmannsthal, Hugo von: Hugo von Hofmannsthal - Alfred Walter Heymel: Briefwechsel Teil I. 1900-1908. Hg. von Werner Volke / Werner Volke. In: (1993), S. 19-98
 - Hofmannsthal, Hugo von: Hugo von Hofmannsthal - Alfred Walter Heymel: Briefwechsel Teil II. 1909-1914, mit einer Nachbemerkung herausgegeben von Werner Volke / Werner Volke. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 3/1995. Jg. 3 (1995), S. 19-167 mit 2 Abb.
 - Hofmannsthal, Hugo von: Hugo von Hofmannsthal - Clemens von Franckenstein. Briefwechsel 1894-1928. Hg. von Ulrike Landfester / Ulrike Landfester. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 5/1997. Jg. 5 (1997), S. 7-146 m. zahlr. Abb.

- Hofmannsthal, Hugo von: Hugo von Hofmannsthal - Maximilian Harden. Briefwechsel (1896-1908) / Hans-Georg Schede. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 6/1998. Jg. 6, S. 7-115 m. 1 Abb.
- Hofmannsthal, Hugo von: Hugo von Hofmannsthal - Mechtilde Lichnowsky. Briefwechsel. Hg. von Hartmut Cellbrot und Ursula Renner / Hartmut Cellbrot und Ursula Renner. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 5/1997. Jg. 5 (1997), S. 147-198
- Hofmannsthal, Hugo von: Hugo von Hofmannsthal - Robert und Annie von Lieben : Briefwechsel. Herausgegeben von Mathias Mayer. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 4/1996. Jg. 4 (1996), S. 31-66
- Hofmannsthal, Hugo von: Hugo von Hofmannsthal - Rudolf Pannwitz. Briefwechsel 1907 – 1926. In Verbindung mit dem Deutschen Literaturarchiv hrsg. von Gerhard Schuster. Mit einem Essay von Erwin Jaeckle / Hugo von Hofmannsthal. Rudolf Pannwitz. Hrsg. von Gerhard Schuster. Frankfurt am Main. Fischer, 1993
- Hofmannsthal, Hugo von: Hugo von Hofmannsthal - Yella, Felix und Mysa Oppenheimer. Briefwechsel. Teil I / Nicoletta Giacon. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 7/1999. Jg. 7 (1999), S. 7-99 mit 16 Abb.
- Hofmannsthal, Hugo von: Hugo von Hofmannsthal - Yella, Felix und Mysa Oppenheimer. Briefwechsel. Teil II 1906-1929 / Nicoletta Giacon. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 8/2000. Jg. 8 (2000), S. 7-155 mit 10 Abb.
- Hofmannsthal, Hugo von: Hugo von Hofmannsthal und Josephine Fohleutner. Briefe 1881-1902 / Herausgegeben und kommentiert von Katja Kaluga. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 14/2006. Jg. 14 (2006), S. 7-145
- Hofmannsthal, Hugo von: Hugo von Hofmannsthal und Julius Meier-Graefe. Briefwechsel, herausgegeben von Ursula Renner. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 4/1996, S. 67-167
- Hofmannsthal, Hugo von: Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner: Teil I 1901-1910. Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal Teil I 1901-1910 / Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 11/2003, S. 7-136 m. Abb.
- Hofmannsthal, Hugo von: Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner: Teil II: 1910-1929. Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Mitgeteilt von Klaus E. Bohnenkamp / Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 12/2004. Jg. 12 (2004), S. 7-190 m. Abb.
- Hofmannsthal, Hugo von: Hugo von Hofmannsthal, Ottonie Gräfin Degenfeld. Briefwechsel / (Hrsg. von Marie Therese Miller-Degenfeld unter Mitw. von Eugene Weber). Fischer. Frankfurt/Main, 1974
- Hofmannsthal, Hugo von: Richard Beer Hofmann. Briefwechsel. S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main, 1972
- Hofmannsthal, Hugo von: Rudolf Borchardt - Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel. Bd.I.1 / Rudolf Borchardt. Hugo von Hofmannsthal. Bearb. von Gerhard Schuster. Hanser. München, 1994
- Hofmannsthal, Hugo von: The Poet and the Countess. Hugo von Hofmannsthals Correspondence with Countess Ottonie Degenfeld - Autorisierte Übersetzung ins Englische vom deutschen Original. Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Ottonie Gräfin Degenfeld und Julie Freifrau von Wendelstadt / Marie-Therese Miller-Degenfeld. Camden House. Rochester, 2000
- Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler. Briefwechsel. Fischer Verlag. Frankfurt am Main, 1983
- König, Christoph: Hugo von Hofmannsthal - Walther Brecht. Briefwechsel. Mit Briefen Hugo von Hofmannsthals an Erika Brecht / Christoph König und David Oels Göttingen. Wallstein Verlag [= Marbacher Wissenschaftsgeschichte; Bd. 6], 2005
- Schuster, Gerhard: Rudolf Borchardt - Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel. Kommentar / Gerhard Schuster mit einem Nachwort von Friedhelm Kemp (1914-2011). Hanser. München, 2014
- Wiethölter, Waltraud: Eine Briefliebe oder Die dritte Haut der Berührung. Zum Schriftverkehr zwischen Hugo von Hofmannsthal und Ottonie Gräfin Degengeld-Schonburg (1909-1929) / Wiehölter, Waltraud. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 21/2013 (2013), S. 263-313

Sekundärliteratur

- Ae Nam, Jeong: Das Religiöse und die Revolution bei Hugo von Hofmannsthal. Herbert Utz Verlag GmbH. München, 2010
- Ahn, Bang-Soon: Dekadenz in der Dichtung des Fin de siècle / Bang-Soon Ahn. Cuvillier. Göttingen, 1996
- Ajouri, Philip: Literatur um 1900. Naturalismus - Fin de Siècle - Expressionismus / Philip Ajouri. Akad.-Verl. Berlin, 2009
- Albrecht, Michael von; Kissel, Walter; Schubert, Werner: Bibliographie zum Fortwirken der Antike in den deutschsprachigen Literaturen des 19. und 20. Jahrhunderts / Michael von Albrecht; Walter Kissel; Werner Schubert (Hrsg.). Lang. Frankfurt am Main [u.a.], 2005
- Aler, Jan M: Zur Wende des Jahrhunderts. Nietzsche, Bertram, Frommel, Hofmannsthal, Borchardt / hrsg. von Jan Aler. Rodopi. Amsterdam, 1987
- Alewyn, Richard: Über Hugo von Hofmannsthal. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 1958
- Altenberg, Peter: Das Buch der Bücher von Peter Altenberg. Zusammengestellt von Karl Kraus. Mit einem Essay von Wilhelm Genazino. Band 3. Wallstein Verlag. Göttingen, 2009
- Alwast, Jendris: Die Spannung von Welt und Mensch in den Lyrischen Dramen Hugo von Hofmannsthal. HAAG und HERCHEN Verlag. Frankfurt am Main, 1976
- Andres, Jan: >>Nichts als die Schönheit<<. Ästhetischer Konservatismus um 1900. Campus Verlag GmbH. Frankfurt/Main, 2007
- Andrian, Leopold von und Perl, Walter: Der Garten der Erkenntnis. Fischer Verlag. Frankfurt am Main, 1970
- Anz, Thomas und Pfohlmann, Oliver: Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Eine Dokumentation. Band I Einleitung und Wiener Moderne. Verlag LiteraturWissenschaft.de. Marburg, 2006
- Anz, Thomas: Indikatoren und Techniken der Transformation theoretischen Wissens in literarische Texte - am Beispiel der Psychoanalyse-Rezeption in der literarischen [...]. In: Literatur und Wissen(schaften) 1890 - 1935 / Christine Maillard ... (Hrsg.). Metzler. Stuttgart [u.a.], 2002, S. 331-345
- Apel, Friedmar: Das Auge liest mit. Zur Visualität der Literatur / Friedmar Apel. Hanser. München, 2010
- Arburg, Hans-Georg von: Stimmungen, oder (wie) kann man über das Schöne sprechen? Das Beispiel Hugo von Hofmannsthal. In: Sprachästhetik / hrsg. von Eduard Haueis & Peter Klotz. Red. Obst. Duisburg, 2009, S. 141-159
- Aurnhammer, Achim: Wiederholte Spiegelungen. Zur Interdependenz gemalter und gedichteter Antikebilder bei Georg Ebers und Lawrence Alma-Tameda. Mit einem Ausblick auf Hugo von Hofmannsthal. In: "Mehr Dionysos als Apoll". Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900 / hrsg. von Achim Aurnhammer und Thomas Pittrof. Klostermann. Frankfurt am Main, 2002, S. 273-298
- Aus dem Friedrich Gundolf Archiv der Universität London. Herausgegeben von Lothar Helbing und Claus Victor Bock mit Karlhans Kluncker. Castrum Peregrini Presse Amsterdam MCMLXXIV
- Bahr, Hermann: Essays. Insel-Verlag. Leipzig, MCMXII
- Bahr, Hermann: Expressionismus. Mit 18 Tafeln in Kupferdruck. Delphin-Verlag. München, 1920
- Bahr, Hermann: Prophet der Moderne. Tagebücher 1888-1904. Ausgewählt und kommentiert von Reinhard Farkas. Böhlau Verlag. Wien, Köln, Weimar 1987
- Bahr, Hermann: Selbstbildnis. S. Fischer/Verlag. Berlin, 1923
- Bahr, Hermann: Sendung des Künstlers. Insel Verlag. Leipzig, 1923
- Bahr, Hermann: Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte. Band 2. 1890-1900. Herausgegeben von Moritz Csáky. Bearbeitet von Helene Zand, Lukas Mayerhofer und Lottelis Moser. Böhlau Verlag. Wien, Köln, Weimar, 1996

- Bahr, Hermann: Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte. Band I. 1885-1890. Herausgegeben von Moritz Csáky. Bearbeitet von Lottelis Moser und Helene Zand. Böhlau Verlag. Wien, Köln, Weimar, 1994
- Bahr, Hermann: Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Gotthart Wunberg. W. Kohlhammer Verlag. Stuttgart, 1968
- Bamberg, Claudia: Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge. Universitätsverlag Winter. Heidelberg, 2011
- Bandy W. T. Und Pichois, Claude: Baudelaire im Urteil seiner Zeitgenossen. Übersetzung aus dem Französischen und Bibliografie von Felix Philipp Ingold und Robert Kopp. Insel Verlag. Frankfurt am Main, 1969
- Bär, Gerald: Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm. Rodopi. Amsterdam [u.a.], 2005
- Barz, Christiane: Weltflucht und Lebensglaube. Aspekte der Dekadenz in der skandinavischen und deutschen Literatur der Moderne um 1900. Edition Kirchof & Franke. Leipzig / Berlin, 2003
- Baschata, Wolfgang: Die Entwicklung der dramatischen Technik und Form in Hugo von Hofmannsthals lyrischen Dramen. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät der Leopold-Franzens-Universität zu Innsbruck. Gmünden, 1948
- Bataille, Georges: Die Literatur und das Böse. Emily Bronte – Baudelaire – Michelet – Blake – Sade – Proust – Kafka – Genet. Mit einem Nachwort von Gerd Bergfleth und einem Essay von Daniel Leuwers. Matthes & Seitz Verlag GmbH. München, 1987
- Baudelaire, Charles: Aufsätze zur Literatur und Kunst. 1857-1860. Sämtliche Werke/Briefe. In acht Bänden. Herausgegeben von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost. Band 5. Carl Hanser Verlag München Wien, 1989
- Bauer, Johann: Totentanzadaptationen im modernen Drama und Hörspiel. Hofmannsthal, Horvath, Brecht, Hausmann, Weyrauch und Hochhuth / Link, Franz. In: Tanz und Tod in Kunst und Literatur / Link, Franz. Duncker und Humblot. Berlin, 1993, S. 463-483
- Bauer, Roger: Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons / Roger Bauer. Klostermann. Frankfurt am Main, 2000
- Bauer, Roger: Eine "Décadence, die sich Gänsefüßchen gefallen lassen muß". Anmerkungen zur Literatur des Wiener "Fin de siècle". In: Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880 - 1980). Teil I und II / hrsg. von Herbert Zeman. Akad. Dr.- u. Verl.-Anst, 1989. Graz, S. 273-278
- Bauer, Roger: Modernité de Hofmannsthal. In: The turn of the century : modernism and modernity in literature and the arts = Le tournant du siècle / [Conference on the Turn of the Century/le Tournant du Siècle]. Ed. by Christian Berg. de Gruyter. Berlin [u.a.], 1995, S. 392-405
- Bauer, Sibylle: Hugo von Hofmannsthal. Wege der Forschung. Band CLXXXIII. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1968
- Bayerle, Georg: Wissen oder Kunst? Nietzsches Poetik des Sinns und die Erkenntnisformen der Moderne / von Georg Bayerle. Böhlau. Köln [u.a.], 1998
- Beer-Hofmann, Richard: Große Werkausgabe. Band 8. Briefe 1896-1937. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Richard M. Sheirich. Übersetzung des Nachworts von Maria E. Clay-Jorda. Igel Verlag Literatur. Oldenburg, 2002
- Beer-Hofmann, Richard: Schlaflied für Mirjam. Lyrik, Prosa, Pantomime und andere verstreute Texte. Herausgegeben, mit einem Nachwort und einem editorischen Anhang versehen von Michael Matthias Scharf. Igel Verlag. Oldenburg, 1998
- Beer-Hofmann, Richard: Werke Band 7. Briefe 1895-1945. Herausgegeben und kommentiert von Alexander Košenina. Igel Verlag Literatur. Oldenburg, 1999
- Beer-Hofmann, Richard: Werke Band 8. Briefe 1896-1937. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Richard M.

- Sheirich. Übersetzung des Nachworts von Maria E. Clay-Jorda. Igel Verlag Literatur. Oldenburg, 2002
- Bergmann, Jürgen: Arbeit, Mobilität, Partizipation, Protest. Gesellschaftlicher Wandel in Deutschland im 19. Und 20. Jahrhundert. Schriften des Zentralinstituts für sozialwissenschaftliche Forschung der Freien Universität Berlin ehemals Schriften des Instituts für politische Wissenschaft. Band 47. Westdeutscher Verlag GmbH. Opladen, 1986
 - Berman, Nina: Orientalismus, Kolonialismus und Moderne. Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900 / Nina Berman Stuttgart. Metzler. Weimar, 1997
 - Bernstein, Inna: Die Europa-Konzeption Hugo von Hofmannsthals. In: Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen ... Kritische Beiträge zu Hofmannsthals Werk / hrsg. von Joseph P. Strelka. Lang Bern [u.a.], 1992, S. 363-376
 - Berwald, Olaf: Der untote Gott. Religion und Ästhetik in der deutschen und österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Olaf Berwald. Böhlau. Köln [u.a.], 2007
 - Beßlich, Barbara: Zwischen Décadence und Katholizismus. Franz Blei als früher Vermittler des Renouveau catholique in Deutschland und Österreich. In: Moderne und Antimoderne. Der Renouveau catholique und die deutsche Literatur ; Beiträge des Heidelberger Colloquiums vom 12. bis 16. September 2006 / Wilhelm Kühlmann/Roman Luckscheiter (Hg.). Rombach. Freiburg, Br. ;Berlin ;Wien, 2008, S. 205-218
 - Beutin, Wolfgang (und andere): Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Sechste, verbesserte und erweiterte Auflage mit 524 Abbildungen. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart, 2001
 - Bianchi, Christiano: Karl Kraus als Leser von Charles Baudelaire und Oscar Wilde. Studienverlag Ges. m.b.H. Innsbruck, 2009
 - Blome, Eva: "Schweigen und tanzen". Hysterie und Sprachskepsis in Hofmannsthals Chandos-"Brief" und "Elektra". In: Hofmannsthal-Jahrbuch 19/2011. Jg. 19 (2011), S. 255-290
 - Bluhm, Lothar: Auf verlorenem Posten. Ein Streifzug durch die Geschichte eines Sprachbildes / Lothar Bluhm Trier : Wiss. Verl. Trier, 2012
 - Böckmann, Paul: Dichterische Wege der Subjektivierung. Studien zur deutschen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert / Deutsche Schillergesellschaft. Niemeyer. Tübingen, 1999
 - Bohnen, Klaus: Skandinavische "Moderne" und Österreichische Literatur. Zu einem 'Literaturgespräch' an der Jahrhundertwende. In: Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart; (1880 - 1980). Teil I und II / hrsg. von Herbert Zeman. Akad. Dr.- u. Verl.-Anst. Graz, 1989, S. 317-341
 - Boldt, Ernst: Die Philosophie der Liebe im Lichte der Natur- und Geisteswissenschaft auf entwicklungsgeschichtlicher Grundlage. Erster Teil. Die Naturphilosophie der Liebe. Gebrüder Paetel. Berlin-Leipzig, 1927
 - Bolterauer, Alice: Selbstvorstellung. Die literarische Selbstreflexion der Wiener Moderne / Alice Bolterauer. Rombach. Freiburg im Breisgau, 2003
 - Bondi, Georg: Erinnerungen an Stefan George mit einer Bibliographie. Bei Georg Bondi in Berlin, 1934
 - Borchmeyer, Dieter: Richard Beer-Hofmann „Zwischen Ästhetizismus und Judentum“. Sammelband der Beiträge vom „Öffentlichen Symposium in der Akademie der Wissenschaften Heidelberg am 25. und 26.10.1995“. Igel Verlag Wissenschaft. Paderborn, 1996
 - Borek, Johanna: Sensualismus und Sensation. Zum Verhältnis von Natur, Moral und Ästhetik in der Spätaufklärung und im Fin de Siècle. Hermann Böhlau Nachf. Ges.m.b.H. Graz,Wien, 1893
 - Böschenstein, Bernhard: Hofmannsthal und die Kunstreligion um 1900. In: Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden, S. 111-121
 - Böschenstein, Renate: Mythos als Wasserscheide. Die jüdische Komponente der Psychoanalyse: Beobachtungen zu ihrem Zusammenhang mit der Literatur des Jahrhundertbeginns. In: [Conditio Iudaica] Conditio Judaica. Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg ; interdisziplinäres Symposium der Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg v. d. H. / hrsg. von Hans Otto Horch ...Niemeyer. Tübingen, 1989, S. 287-310

- Bossle, Lothar: Religion und Heimat bei Hugo von Hofmannsthal. In: Heimat und Frömmigkeit. Festschrift für Arthur Maximilian Miller / hrsg. von Lothar Bossle. Naumann, Würzburg, 1981, S. 134-140
- Bourget, Paul: Psychologische Abhandlungen über zeitgenössische Schriftsteller. Bruns. Minden, 1903
- Bourget, Paul: Psychologische Abhandlungen über zeitgenössische Schriftsteller. Minden i. Westf. J.C.C. Bruns, 1903
- Brandes, Georg (Hrsg.): Charles Baudelaire von Arthur Holitscher. Mit neun Vollbildern in Tonätzung und drei Faksimiles. Bard Marquardt. Berlin, 1904
- Brandl, Sarah Yvonne: Versprachlichte Körper - verkörperte Sprache. Konstruktionen von Identität und Entfremdung in Literatur und Psychologie um 1900 / Sarah Yvonne Brandl. IGEL Verlag. Hamburg, 2012
- Brandstetter, Gabriele: Grete Wiesenthals Walzer. Figuren und Gesten des Aufbruchs in die Moderne. In: Mundart der Wiener Moderne. Der Tanz der Grete Wiesenthal (mit zahlr. Abbildungen). K.Kieser. München, 2009, S. 15-39
- Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde / Gabriele Brandstetter. Fischer. Frankfurt am Main, 1995
- Braungart, Wolfgang: Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II. Um 1900. Ferdinand Schöningh. Paderborn, 1998
- Braungart, Wolfgang: Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1997
- Braungart, Wolfgang: Stefan George und die Religion. Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Band 147. De Gruyter. Berlin, Boston, 2015
- Brecht, Erika: Erinnerungen an Hugo v. Hofmannsthal. Mit einem Bild des Dichters als Kunstbeilage. Österreichische Verlagsanstalt. Innsbruck, 1946
- Breuer, J. und Freud, S.: Studien über Hysterie. Franz Deuticke. Leipzig und Wien, 1895
- Brief-Chronik : Regest-Ausgabe - 3 Bde. / Hugo von Hofmannsthal. Hrsg. von Martin E. Schmid unter Mitarbeit von Regula Hauser und Severin Perrig.. Red. Jilline Bornand. Winter. Heidelberg, 2003.
- Briese-Neumann, Gisa: Ästhet - Dilettant - Narziss . Untersuchungen zur Reflexion der Fin-de-siecle-Phänomene im Frühwerk Hofmannsthals / Gisa Briese-Neumann. Lang. Frankfurt am Main [u.a.], 1985
- Brittnacher, Hans Richard: Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle. Böhlau Verlag. Köln, Weimar u.a., 2001
- Brix, Emile und Werkner, Patrick: Die Wiener Moderne. Ergebnisse eines Forschungsgesprächs der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema „Aktualität und Moderne“. Verlag für Geschichte und Politik Wien. R. Oldenbourg Verlag. München, 1990
- Broch, Hermann: Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie. Mit einem Nachwort von Hannah Arendt. R. Piper & Co Verlag. München, 1964
- Brokoph-Mauch, Gudrun: Die femme fragile in dem Drama "Der Abenteurer und die Sängerin". In: Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen ... Kritische Beiträge zu Hofmannsthals Werk / hrsg. von Joseph P. Strelka. Lang. Bern [u.a.], 1992, S. 127-137
- Cessari, Michela: Mona Lisas Enkelinnen. Reflexionen über die femme fragile / Michela Cessari. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2008
- Chamberlain, Houston Stewart: Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts. Zweite Hälfte. Ungekürzte Volksausgabe. 29. Auflage. F. Bruckmann K.-G. München, 1944
- Cingria, Alexander: Der Verfall der kirchlichen Kunst. Mit einem Vorwort von Paul Claudel und einer Einleitung des Übersetzers. Dr. Benno Filser Verlag G.m.b.H. Augsburg, 1927
- Coates, Paul: The double and the other. Identity as ideology in post-romantic fiction. St. Martin's Press. New York, 1988
- Cohen, Philip K.: The Moral Vision of Oscar Wilde. Associated University Presses, Inc. Cranbury,

- New Jersey, 1978
- Collel, Michael: Der Seele gottverfluchte Hundegrotte. Poetische Gestaltung und gedankliche Struktur von ars vivendi und ars moriendi im Frühwerk Hugo von Hofmannsthals. Peter Lang. Frankfurt am Main, 2006
 - Csàky, Moritz: Die Moderne. In: Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910 / hrsg. von Gotthart Wunberg unter Mitarb. von Johannes J. Braakenburg. Reclam. Stuttgart, 2000, S. 24-40
 - Csúri, Károly: Die frühen Erzählungen Hugo von Hofmannsthals. Eine generativ-poetische Untersuchung. Scriptor Verlag Kronberg/Ts., 1978
 - d'Aurevilly, Jules Barbey: Über das Dandytum und über George Brummell. Ein Dandy ehe es Dandys gab. Aus dem Französischen übersetzt und mit Anmerkungen und einem Anhang versehen von Gernot Krämer. Mit einem Essay von André Maurois. Matthes & Seitz. Berlin, 2006
 - Dahlke, Birgit: Jünglinge der Moderne. Jugendkult und Männlichkeit in der Literatur um 1900 / Birgit Dahlke. Böhlau. Köln [u.a.], 2006
 - Dangel-Pelloquin: Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung. WBG. Darmstadt, 2007
 - Danneberg, Lutz: Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert. Max Niemeyer Verlag GmbH. Tübingen, 2002
 - Danzker, Jo-Anne Birnie: Loie Fuller. Getanzter Jugendstil. Prestel. München, 1996
 - David, Claude: Stefan George: Sein dichterisches Werk. Stefan George, son oeuvre poétique <dt.>. Hanser. München, 1967
 - Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung. Katholische Bibelanstalt GmbH. Stuttgart, 1980
 - Dieterle, Bernard: Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos / Bernard Dieterle. Lang. Frankfurt am Main [u.a.], 1995
 - Doppler, Bernhard: Konkurrenz um das Katholisch-Österreichische. Hofmannsthal, Richard von Kralik und das Haus Habsburg, Eine Dokumentation. In: Hofmannsthal-Blätter 40 - 1990. Jg. 40 (1990), S. 73-92
 - Drehsen, Volker: Protestantismus und Ästhetik. Religionskulturelle Transformationen am Beginn des 20. Jahrhunderts. Chr. Kaiser/Gütersloher Verlagshaus. Gütersloh, 2001
 - Dröge, Franz und Müller, Michael: Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder die Geburt der Massenkultur. Europäische Verlagsanstalt. Hamburg, 1995
 - Drost, Wolfgang: Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur-Kunst-Kultugeschichte. Carl Winter Universitätsverlag. Heidelberg, 1986
 - Dürhammer, Ilija (Hg.): Mystik, Mythen & Moderne. Trakl Rilke Hofmannsthal. 21 Gedicht-Interpretationen. Praesens Verlag. Wien, 2010
 - Dürhammer, Ilija; Janke, Pia: Anti-Feminismus und Androgynismus. In: Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder / Ilija Dürhammer; Pia Janke (Hrsg.). Ed. Praesens. Wien, 2001, S. 7-14
 - Dürhammer, Ilija: "Aber der Richtige, wenn's einen gibt" : Ehe und Treue bei Strauss und Hofmannsthal. In: Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder / Ilija Dürhammer; Pia Janke (Hrsg.). Ed. Praesens. Wien, 2001, S. 231-244
 - Dürhammer, Ilija: Biographische Entschlüsselung von Hofmannsthals "Ein Knabe". In: Mystik, Mythen & Moderne. Trakl, Rilke, Hofmannsthal - 21 Gedicht-Interpretationen. Praesens-Verlag. Wien, 2010, S. 316-323
 - Dürhammer, Ilija: Geheime Botschaften. Homoerotische Subkulturen im Schubert-Kreis, bei Hugo von Hofmannsthal und Thomas Bernhard. Böhlau Verlag Ges. m.b.H. und Co. KG, Wien Köln Weimar, 2006
 - Dürhammer, Ilija: Wie Gedichte in einer Oper versteckt werden - und warum... Versuch einer didaktischen Hinführung zum lyrischen Denken und Ver-Dichten Hofmannsthals anhand des "Zerbinetta"-Textes. In: Mystik, Mythen & Moderne. Trakl, Rilke, Hofmannsthal - 21 Gedicht-Interpretationen. Praesens-Verlag. Wien, 2010, S. 255-300

- Durzak, Manfred: Ästhetizismus und die Wende zum 20. Jahrhundert. Gabriele D'Annunzio, Hugo von Hofmannsthal und Stefan George / Vietta, Silvio. In: Das Europa-Projekt der Romantik und die Moderne. Ansätze zu einer deutsch-italienischen Mentalitätsgeschichte / Vietta, Silvio. Niemeyer. Tübingen, 2005, S. 143-157
- Durzak, Manfred: Der junge Stefan George. Kunsttheorie und Dichtung. Wilhelm Fink Verlag. München, 1968
- Eberhardt, Sören: Geburt zum Tod - Leben durch das Judentum. Zu Beer-Hofmanns "Schlaflied für Mirjam". In: Richard Beer-Hofmann: (1866 – 1945). Studien zu seinem Werk / hrsg. von Norbert Otto Eke und Günter Helmes. Königshausen & Neumann. Würzburg, 1993, S. 99-115
- Eberhardt, Sören: Über Richard Beer-Hofmann. Rezeptionsdokumente aus 100 Jahren. Rezensionen, Porträts, Erinnerungen, Studien von 1894-1994. Igel Verlag Wissenschaft. Paderborn, 1996
- Eilert, Heide: "...daß man über die Künste überhaupt fast gar nicht reden soll". Zum Kunst-Essay um 1900 und zur Pater-Rezeption bei Hofmannsthal, Rilke und Borchardt. In: Jugendstil und Kulturkritik . Zur Literatur und Kunst um 1900 / hrsg. von Andreas Beyer; Dieter Burdorf. Winter, Heidelberg, 1999, S. 51-72
- Emig, Rainer: Übertragene Dekadenz. Überlegungen zur Rezeption britischer fin de siècle Literatur bei Stefan George und Hugo von Hofmannsthal. In: Beiträge zur Rezeption der britischen und irischen Literatur des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum / hrsg. von Norbert Bachleitner. Rodopi. Amsterdam [u.a.], 2000
- Erdmann, Silke: Dämonen, Hexen, erschreckende Zufälle. Aspekte des Phantastischen im lyrischen Drama des Fin de siècle. Tectum Verlag. Marburg, 2005
- Ethik und Ästhetik: Werke und Werte in der Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Festschrift für Wolfgang Wittkowski zum 70. Geburtstag. Lang. Frankfurt am Main [u.a.], 1995
- Eysenck, Hans Jürgen: Sigmund Freud. Niedergang und Ende der Psychoanalyse. List Verlag. München, 1985
- Farkas, Reinhard: Hermann Bahr. Dynamik und Dilemma der Moderne. Böhlau Verlag. Wien, Köln, 1989
- Feinendegen, Hildegard: Dekadenz und Katholizismus. Konversion in der englischen Literatur des Fin de siècle. Ferdinand Schöningh. Paderborn, 2002
- Fick, Monika: Literatur der Dekadenz in Deutschland. In: Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus : 1890 - 1918 / hrsg. von York-Gothart Mix. Hanser. München [u.a.], 2000, S. 219-230
- Fick, Monika: Sinnenwelt und Weltseele. Der psychologische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1993
- Fiedler, Leonhard M.: "nicht Wort, - aber mehr als Wort...". Zwischen Sprache und Tanz - Grete Wiesenthal und Hugo von Hofmannsthal. In: Mundart der Wiener Moderne. Der Tanz der Grete Wiesenthal (mit zahlr. Abbildungen). K. Kieser. München, 2009, S. 127-150
- Fischer, Alexander Michael: Dédoublement. Wahrnehmungsstruktur und ironisches Erzählverfahren der Décadence (Huysmans, Wilde, Hofmannsthal, H. Mann). ERGON Verlag GmbH. Würzburg, 2010
- Fischer, Alexander Michael: Dédoublement. Wahrnehmungsstruktur und ironisches Erzählverfahren der Décadence (Huysmans, Wilde, Hofmannsthal, H. Mann) / Alexander Michael Fischer. ERGON Verlag. Würzburg, 2010
- Fischer, Jens Malte: Jahrhundertdämmerung. Ansichten eines anderen Fin de siècle. Zsolnay. Wien, 2000
- Fischer, Markus: "Und es war Gegenwart, die vollste erhabenste Gegenwart" - Das Phänomen des Augenblicks in der Österreichischen Literatur der Jahrhundertwende. In: Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart; (1880 - 1980). Teil I und II / hrsg. von Herbert Zeman. Akad. Dr.- u. Verl.-Anst. Graz, 1989
- Fliedl, Konstanze: Das gerettete Ich. Impressionismus und Autobiographie. In: Autobiographien in der österreichischen Literatur. Von Franz Grillparzer bis Thomas Bernhard / hrsg. von Klaus AmannStudien-Verl. Innsbruck [u.a.], 1998, S. 75-92

- Fludernik, Monika und Huml, Ariane (unter Mitarbeit von Julia Ehrenreich): *Fin de Siécle*. WVT Wissenschaftlicher Verlag. Trier, 2002
- Freist, Dagmar: *Absolutismus. Kontroversen um die Geschichte*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 2008
- Frenschkowski, Helena: *Phantasmagorien des Ich : die Motive Spiegel und Porträt in der Literatur des 19. Jahrhunderts* / Helena Frenschkowski. Lang. Frankfurt am Main [u.a.], 1995
- Friedrich Nietzsche, *Werke*. Kritische Gesamtausgabe, Berlin/New York, de Gruyter, 1967– and Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe, Berlin/New York, de Gruyter, 1975. eKGWB.
- Fulda, Daniel und Thorsten Valk (Hg.): *Die Tragödie der Moderne. Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochendiagnose*. Walter de Gruyter GmbH & Co. KG. Berlin/New York, 2010
- Fulda, Daniel: *Unendlicher Übergang : Mythen der Sexualität und die Struktur der modernen Tragödie ("Elektra", "Veland", "Medea")*. In: *Mythos und Krise in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts* / Bogdan Mirtschev; Maja Razboynikova-Frateva; Hans-Gerd Winter (Hg.). Thelem. Dresden, 2004, S. 189-206
- Fülleborn, Ulrich: *Besitz und Sprache. Offene Strukturen und nicht-possessives Denken in der deutschen Literatur ; ausgewählte Aufsätze* / Ulrich Fülleborn. Fink. München, 2000
- Fülleborn, Ulrich: *Besitzen als besäße man nicht. Besitzdenken und seine Alternativen in der Literatur* / Ulrich Fülleborn. Insel-Verl. Frankfurt am Main [u.a.], 1995
- George, Stefan; Klein, C. A.: *BLAETTER FUER DIE KUNST. BEGR. VON STEFAN GEORGE. HRSG. VON CARL AUGUST KLEIN. BERLIN: KLEIN VOLLST. NAME D. BEGR.: STEFAN ANTON GEORGE.. 10, 1914*.
- George, Stefan: *Lehrzeit und Meisterschaft. Gedenk- und Feierschrift zum 100. Geburtstag des Dichters am 12. Juli 1968*. Stefan-George-Gymnasium Bingen, 1968
- George, Stefan. *Hymnen. Pilgerfahrten*. Algalab. Vollständige Neuausgabe mit einer Biographie des Autors. Herausgegeben von Karl-Maria Guth. Berlin, 2014
- Gerhardt, Volker: *Friedrich Nietzsche*. Verlag. C. H. Beck. München, 1992
- *Gesammelte Aufsätze* / Rudolf Hirsch. Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals / Zusammenstellung der Texte von Mathias Mayer. S. Fischer. Frankfurt am Main, 1995
- Gisbertz, Anna-Katharina: *Stimmung - Leib – Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne* / Anna-Katharina Gisbertz. Fink. München, 2009
- Glang-Tossing, Andrea Verena: *Maria Magdalena in der Literatur um 1900: Weiblichkeitskonstruktion und literarische Lebensreform*. Akademie Verlag, 2013
- Goltschnigg, Dietmar: *Epochenanalyse und 'Wiedervergeltung einer Schuld'*. Brochs Studie 'Hofmannsthal und seine Zeit' / Kessler, Michael u.a.. In: Hermann Broch. *Neue Studien. Festschrift für Paul Michael Lützeler zum 60. Geburtstag* / Michael Kessler (Hrsg.). Stauffenburg. Tübingen, 2009, S. 322-338
- Goodman, Jonathan: *The Oscar Wilde File*. Allison & Busby. Publishes by W. H. Allen & Co Plc. London, 1988
- Görner, Rüdiger: *Hofmannsthals Orientalismus*. In: "Wenn die Rosenhimmel tanzen". *orientalische Motive in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts* / hrsg. von Rüdiger Görner und Nima Mina. Iudicium-Verl. München, 2006, S. 165-175
- Gotthart Wunberg: *Der frühe Hofmannsthal. Schizophrenie als dichterische Struktur*. Kohlhammer. Stuttgart, 1965
- Göttsche, Dirk: *Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa* / Dirk Göttsche. Athenäum Verlag. Frankfurt am Main, 1987
- Gottschlich-Kempff, Simone: *Identitätsbalance im Roman der Moderne. Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal, Robert Musil, Max Frisch und Botho Strauß* / Simone Gottschlich-Kempff. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2014
- Gottstein, Michael: *Felix Salten (1869-1945). Ein Schriftsteller der Wiener Moderne*. Ergon Verlag. Würzburg, 2007
- Grab, Walter: "Jüdischer Selbsthaß" und jüdische Selbstachtung in der deutschen Literatur und

- Publizistik 1890-1933. In: [Conditio Iudaica] Conditio Judaica. Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg ; interdisziplinäres Symposium der Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg v. d. H. / hrsg. von Hans Otto Horch ... Niemeyer. Tübingen, 1989, S. 313-336
- Gregor, Joseph: Meister und Meisterbriefe um Hermann Bahr. Aus seinen Entwürfen, Tagebüchern und seinem Briefwechsel mit Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal, Max Reinhardt, Josef Kainz, Eleonora Duse und Anna von Mildenburg. Mit einer Einleitung. Die Theatersammlung der österreichischen Nationalbibliothek in den Jahren 1932-1946 von Karl Ecker. H. Bauer Verlag. Wien, 1947
 - Greve, Ludwig: Jugend in Wien. Literatur um 1900. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum. Marbach am Neckar, 1987
 - Grundmann, Heike: 'Mein Leben zu erleben wie ein Buch'. Hermeneutik des Erinnerns bei Hugo von Hofmannsthal. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2002
 - Grundmann, Melanie: Die Pragmatik des Schweigens bei Hugo von Hofmannsthal. Wissenschaftlicher Verlag. Berlin, 2007
 - Guidry, Glenn A: Language, morality, and society. An ethical model of communication in Fontane and Hofmannsthal. Univ. of California Pr. Berkeley, Calif. [u.a.], 1989
 - Gumpert, Gregor: "In dancing she was dancing.". Freier Tanz und Literatur im Zeichen der Einfachheit. In: Tanz-Zeichen. Vom Gedächtnis der Bewegung / hrsg. von Ernest W. B. Hess-Lüttich. Narr. Tübingen [u.a.], 2004, S. 243-250
 - Gumpert, Gregor: Die Rede vom Tanz. Körperästhetik in der Literatur der Jahrhundertwende / Gregor Gumpert. Fink. München, 1994
 - Gundolf, Friedrich: George. Georg Bondi. Berlin, 1930
 - Gundolf, Friedrich: Stefan George in unsrer Zeit. Weiss'sche Universitäts-Buchhandlung. Heidelberg, 1913
 - Günter Helmes (Hrsg.): Große Richard Beer-Hofmann- Ausgabe in sechs Bänden. Bd. 3. Beer-Hofman, Richard: Der Tod Georgs. - 1. Aufl. - 1994. Igel Verlag. Paderborn, 1994
 - Haas, Willy: Hugo von Hofmannsthal. Köpfe des XX Jahrhunderts. Colloquium Verlag. Berlin, 1964
 - Haida, Peter: Komödie um 1900. Wandlungen des Gattungsschemas von Hauptmann bis Sternheim. Wilhelm Fink Verlag. München, 1973
 - Hamburger, Michael: Die Dialektik der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Konkreten Poesie. Paul List Verlag KG. München, 1972
 - Hammer, Erika: "Schöne Welt, wo bist du?". Die Krankheit der Kultur und eine ästhetische Therapie. Auswege aus der Kulturkrise bei Schiller und Hofmannsthal. In: "Schöne Welt, wo bist du?" : Studien zu Schiller anlässlich des Bizentars seines Todes. Praesens-Verl.. Wien, 2006, S. 91-124
 - Handbuch Fin de Siècle / hrsg. von Sabine Haupt und Stefan Bodo Würffel. Kröner. Stuttgart, 2008
 - Hans Hinterhäuser: Die Christusgestalt im Roman des Fin de siècle. Im: Archiv für das Studium der neueren Sprachen 198. S. 1-21, 1962
 - Heinrich, Maïke: Erinnerung in der Wiener Moderne. Psychopoetik und Psychopathologie. M-pess. München, 2005
 - Heintz, Günter: Stefan George. Studien zu seiner künstlerischen Wirkung. Dr. Ernst Hauswedell Co. Verlag. Stuttgart, 1986
 - Heinz, Tobias: Hofmannsthals Sprachgeschichte. Linguistisch-literarische Studien zur lyrischen Stimme / Tobias Heinz. Niemeyer. Tübingen, 2009
 - Heinz, Tobias: Sprachbiographie und Sprachbewusstsein Hugo von Hofmannsthals. In: Sprachgeschichten. Eine Braunschweiger Vorlesung / hrsg. von Martin Neef ... Verl. für Regionalgeschichte. Bielefeld, 2010, S. 27-53
 - Helduser, Urte: Geschlechterprogramme : Konzepte der literarischen Moderne um 1900 / Urte Helduser. Böhlau. Köln [u.a.], 2005
 - Helmstetter, Rudolf: Erlebnis und Dichtung : Beobachtung der Form in Hofmannsthals "Erlebnis des

- Marschalls von Bassompierre". In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Jg. 2 (2002), S. 250-260
- Helmut Scheuer: Zur Christus-Figur in der Literatur um 1900. In: *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Hrsg. Von Roger Bauer u. a. Klostermann. Frankfurt am Main. S. 378-402, 1977
 - Helmut Zander: Körper Religion. Ausdruckstanz um 1900: Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis. In: Drehsen, Volker: Protestantismus und Ästhetik. Religionskulturelle Transformationen am Beginn des 20. Jahrhunderts. Chr. Kaiser/Gütersloher Verlagshaus. Gütersloh, 2001
 - Hemecker, Wilhelm; Oesterle, David: Cafe S. Griensteidl. Loris und das Junge Wien. In: Hofmannsthal. Orte : 20 biographische Erkundungen / hrsg. von Wilhelm Hemecker ; 3011. Zsolnay, Paul. Wien, 2014, S. 92-116
 - Hemecker, Wilhelm: "Terzinen über Vergänglichkeit" biographisch gedeutet. In: *Mystik, Mythen & Moderne. Trakl, Rilke, Hofmannsthal - 21 Gedicht-Interpretationen*. Praesens-Verlag. Wien, 2010, S. 330-336
 - Herbert, A. und Frenzel, Elisabeth: Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte. Band 2. Vom Realismus zur Gegenwart. Deutscher Taschenbuchverlag GmbH & Co. KG. München, 2004
 - Herbort, Heinz Josef: Ein Gemenge aus Nacht und Licht : Form zwischen Gesetz und Intuition in der "Elektra" bei Hofmannsthal und Strauss. In: *Inszenierte Antike - Die Antike, Frankreich und wir : neue Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart / Henry Thorau ... (Hrsg.)*. Lang. Frankfurt am Main [u.a.], 2000, S. 87-112
 - Hermann, Friedrich: Stefan George und Hugo von Hofmannsthal. Dichtung und Briefwechsel. Werner Classen Verlag. Zürich, 1947
 - Heselhaus: Clemens: Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Iyan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache. August Bagel Verlag. Düsseldorf, 1961
 - Heumann, Konrad: "Nur sehe ich, im bürgerlichen Sinn, keinen präzisen Weg vor mir". Hofmannsthal 1895. Mit einem unveröffentlichten Brief von Heinrich Gomperz. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (2003), S. 235-262
 - Heumann, Konrad: "Stunde, Luft und Ort machen alles". Hofmannsthals Phänomenologie der natürlichen Gegebenheiten. In: Hugo von Hofmannsthal. *Neue Wege der Forschung / Dangel-Pelloquin, Elisabeth*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 2007, S. 121-141
 - Heumann, Konrad: Hugo von Hofmannsthal (1874-1929). "Vorfrühling". In: *Deutsche Lyrik in 30 Beispielen* (2011), S. 187-196
 - Heuschele, Otto: Hugo von Hofmannsthal. Bildnis des Dichters. Stieglitz-Verlag E. Händle. Mühlacker, 1965
 - Heuss, Theodor: Hugo von Hofmannsthal. Eine Rede. Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins. Tübingen, 1954
 - Hiebler, Heinz: Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne / Heinz Hiebler. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2003
 - Hiebler, Heinz: Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne. Verlag Königshausen & Neumann GmbH. Würzburg, 2003
 - Hiebler, Heinz: Religiöse und mediale Strategien bei der Darstellung des Unsichtbaren und Unaussprechlichen : zu Vorlage und Genese von Hofmannsthals "Turm"-Dichtungen. In: *Religion - Literatur - Künste. Aspekte eines Vergleichs / mit einem Vorw. von Kardinal Franz König*. Hrsg. von Peter Tschuggnall. Müller-Speiser. Anif/Salzburg, 1998, S. 247-269
 - Hildebrandt, Dr. Hans: Die Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion M.B.H.. Wildpark-Potsdam, 1924
 - Hildebrandt, Kurt: Erinnerungen an Stefan George und seinen Kreis. H. Bouvier u. Co. Verlag. Bonn, 1965
 - Hirsch, Rudolf: Hofmannsthals Herkunft. In: Rudolf Hirsch. *Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals / Zusammenstellung der Texte von Mathias Mayer*. S. Fischer. Frankfurt am Main, 1995, S. 562 f.

- Hirsch, Rudolf: Raimund von Hofmannsthal. In: Rudolf Hirsch. Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals / Zusammenstellung der Texte von Mathias Mayer. S. Fischer. Frankfurt am Main, 1995, S. 516-524
- Hobohm, Freya: Die Bedeutung französischer Dichter in Werk und Weltbild Stefan Georges (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé). A. Lahn. Marburg, 1968
- Hoffmann, Daniel: Die Masken des Lebens - Die Wiener Moderne im Lichte jüdischer Hermeneutik. In: Handbuch zur deutsch-jüdischen Literatur des 20. Jahrhunderts / Daniel Hoffmann (Hrsg.). : Schöningh. Paderborn [u.a.], 2002, S. 235-251
- Hofmann, Werner: Ideengeschichte der sozialen Bewegung des 19. Und 20. Jahrhunderts. Sechste, erweiterte Auflage. Walter de Gruyter & Co. Berlin, 1979
- Hofmannsthal, Christiane von: Ein nettes kleines Welttheater. Briefe an Thankmar Freiherr von Münchhausen / Christiane von Hofmannsthal. Hrsg. von Claudia Mertz-Rychner in Zsarb. mit Maya Rauch. S. Fischer. Frankfurt am Main, 1995
- Hofmannsthal, Hugo von; Leopold von Andrian: Briefwechsel. S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main, 1968
- Hofmannsthal, Hugo von: "Die neuen Dichtungen Gabriele d'Annunzio's". I. "Zwei Verherrlichungen der Stadt Venedig" - Ein Aufsatzfragment Hofmannsthals über Gabriele d'Annunzio mitgeteilt und kommentiert von Ursula Renner. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 2/1994. Jg. 2 (1994), S. 7-20
- Honold, Alexander: Stilgeneration oder Generationsstil? Die Wiener Décadence als Paradigma der Literaturgeschichte. In: Geschichte der österreichischen Literatur - Teil I und II / Donald G. Daviau und Herbert Arlt (Hrsg.). Röhrig. St. Ingbert, 1996, S. 122-136
- Horn, Christian: Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne / von Christian Horn. Universitätsverlag. Karlsruhe, 2008
- Hugo von Hofmannsthal. Worte des Gedenken. Nachrufe aus dem Todesjahr. Lothar Stiehm Verlag. Heidelberg, 1969
- Iványi-Szabó, Rita: Gartentopos in den Erzählwerken von Hugo von Hofmannsthal. In: Studien ungarischer NachwuchsgermanistInnen. Beiträge der ersten gemeinsamen Jahrestagung 2010 ; [das Germanistische Institut der Universität Budapest war Gastgeber der ersten gemeinsamen Jahrestagung ungarischer NachwuchsgermanistInnen im November 2010]. ELTE Germanistisches Institut. Budapest, 2012, S. 38-46
- Jacobs, Angelika: Stimmungskunst von Novalis bis Hofmannsthal / Angelika Jacobs. Igel Verl. Literatur & Wiss. Hamburg, 2013
- Jäger-Trees, Corinna: Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerkes. Sprache und Dichtung. Forschung zur deutschen Sprache, Literatur und Volkskunde begründet und fortgeführt von H. Mayne, S. Singer und F. Strich. Herausgegeben vom Deutschen Seminar der Universität Bern. Band 38. Verlag Paul Haupt. Bern und Stuttgart, 1988
- Jander, Simon: Die Poetisierung des Essays. Rudolf Kassner. Hugo von Hofmannsthal. Gottfried Benn. Universitätsverlag Winter. Heidelberg, 2008
- Janz, Rolf Peter: Zur Faszination des Tanzes in der Literatur um 1900 : Hofmannsthals "Elektra" und sein Bild der Ruth St. Denis. In: Fremde Körper : zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen ; [Veröffentlichung der Universitätsvorlesung "Fremde Körper - zur Konstruktion des Anderen in Europäischen Diskursen" vom 13.4. - 18.7.2000] / [hrsg. vom Präsidium der Freien Universität Berlin]. Hrsg. von Kerstin Gernig. Dahlem Univ. Press. Berlin, 2001, S. 258-271
- Jeschke, Claudia: Zum Wandel der Körperlichkeit im Tanz um 1900. In: Theaterwelt Welttheater : Tradition & Moderne um 1900 / [Niederösterreichische Landesausstellung 2003, Reichenau an der Rax, 1. Mai - 2. November 2003. Im Auftr. des Amtes der NÖ Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft. Schriftl. Wolfgang Greisenegger ...]. Springer. Wien [u.a.], 2003, S. 54-59
- Jost, Dominik: Blick auf Stefan George. Ein Essay. Peter Lang AG. Europäischer Verlag der Wissenschaften. Bern, 1991
- Jost, Dr. phil. Dominik: Stefan George und seine Elite. Eine Studie zur Geschichte der Eliten. Speer-Verlag. Zürich, 1949

- Kafitz, Dieter: *Décadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts.* Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg, 2004
- Kafitz, Dieter: *Dekadenz in Deutschland. Beiträge zur Erforschung der Romanliteratur um die Jahrhundertwende.* Verlag Peter Lang GmbH. Frankfurt am Main, 1987
- Kampits, Peter: *Sprachphilosophie und Literatur als Sprachkritik im Wien um 1900.* In: *Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne / hrsg. von Peter Berner ...* Verl. für Geschichte und Politik. Wien, 1986, S. 119-126
- Karl Kraus: *Die Fackel 1899-1936. Neusatz und Faksimile aller 822 Ausgaben. Zweite Ausgabe. Zweitausendeins • Frankfurt am Main 2007. Digitale Bibliothek Sonderband*
- Karl Kraus. *Schriften.* Herausgegeben von Christian Wagenknecht. Directmedia • Berlin 2007. Digitale Bibliothek 156
- Karlauf, Thomas: *Stefan George. Die Entdeckung des Charisma. Biographie.* Karl Blessing Verlag GmbH. München, 2007
- Kaszyński, Stefan H.: *Karl Kraus – Ästhetik und Kritik. Beiträge des Kraus-Symposiums Poznań. Edition text + kritik.* München, 1989
- Kemp, Friedhelm und Pichois, Claude (Hg.): *Charles Baudelaire Sämtliche Werke/Briefe. Band 5. Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860.* Carl Hanser Verlag. München, 1989
- Kemp, Friedhelm und Pichois, Claude (Hg.): *Charles Baudelaire Sämtliche Werke/Briefe. Band 7. Richard Wagner. Meine Zeitgenossen. Armes Belgien!. 1860-1866* Carl Hanser Verlag. München, 1992
- Kemp, Friedhelm: *Baudelaire und das Christentum. Marburger Beiträge zur Romanischen Philologie.* Herausgegeben von Werner Krauss. Marburg Lahn. Verlag von Hans Michaelis-Braun, 1939
- Keppler, Stefan: *Die Sphäre des Religiösen und die Macht der Worte bei Hugo von Hofmannsthal. "Kindergebet", "Elektra", "Semiramis", "Andreas".* In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (2005), S. 247-268*
- Kessler, Harry Graf: *Das Tagebuch. Dritter Band. 1897-1905.* Herausgegeben von Carina Schäfer und Gabriele Biedermann. Unter Mitarbeit von Elea Rüstig und Tina Schumacher. J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, gegr. 1659. Stuttgart, 2004
- Khittl, Chrisoph: *"Nervencontrapunkt" als musikalische Psychoanalyse?.* Untersuchungen zu "Elektra" von Richard Strauss. In: *Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder / Ilija Dürhammer; Pia Janke (Hrsg.).* Ed. Praesens. Wien, 2001, S. 211-230
- Kiesel, Helmuth: *Geschichte der literarischen Moderne . Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert.* Beck. München, 2004
- Kim, Hee-Ju: *>Ehe zwischen Brüdern<. Arthur Schnitzlers "Traumnovelle" im Licht ihrer intertextuellen Bezüge zur "Geschichte der Prinzen Amgiad und Assad" aus "Tausendundeine Nacht".* In: *Hofmannsthal-Jahrbuch 17/2009. Jg. 17 (2009), S. 253-288*
- Kinder, Hermann: *dtv-Atlas Weltgeschichte. Band 2. Von der Französischen Revolution bis zur Gegenwart.* Dt. Taschenbuch-Verlag. München, 2005
- Kindermann, Heinz: *Kritiken von Hermann Bahr. Theater der Jahrhundertwende. Auswahl und Einführung von Heinz Kindermann zum 100. Geburtstag des Dichters.* Herausgegeben vom Land Österreich und von der Stadt Linz im H. Bauer-Verlag. Wien, 1963
- Klages, Ludwig: *Stefan George: Mit einer Einführung herausgegeben von Michael Großheim.* 2. Auflage 2008. Neuausgabe der 1. Auflage 1902. Bouvier Verlag. Bonn, 2008
- Kleist, Jürgen und Butterfield Bruce A.: *Fin de siècle. 19th and 20th Century Comparisons and Perspectives. Vol. 4.* Peter Lang Publishing. Inc. New York, 1996
- Klieneberger, H. R.: *George, Rilke, Hofmannsthal. Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik* herausgegeben von Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Cornelius Sommer. Verlag Hans-Dieter Heinz. Akademischer Verlag. Stuttgart, 1991
- Klussmann, Paul Gerhard: *Todesmotive in Hugo von Hofmannsthals Frühwerk.* In: *Studi Germanici. Jg. 33 (1995) H. 1, S. 57-77*

- Kobel, Erwin: Hugo von Hofmannsthal. Walter de Gruyter & Co.. Berlin, 1970
- Koch, Manfred: "Mnemotechnik des Schönen". Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus / Manfred Koch. Niemeyer. Tübingen, 1988
- Köhler, Wolfgang: Hugo von Hofmannsthal und "Tausendundeine Nacht". Untersuchungen zur Rezeption des Orients im epischen und essayistischen Werk. Mit einem einleitenden Überblick über den Einfluß von „Tausendundeine Nacht“ auf die deutsche Literatur. Herbert Lang Bern. Peter Lang. Frankfurt/M, 1972
- Kohlmayer, Rainer: Oscar Wilde in Deutschland und Österreich. Untersuchungen zur Rezeption der Komödien und zur Theorie der Bühnenübersetzung. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1996
- Kohn, Caroline: Karl Kraus als Lyriker. Diplomarbeit Nr. 426 Faculté des Lettres et Sciences Humaines Paris. Germanica Nr.11. Marcel Didier. 4 & 6 Rue de la Sorbonne. Paris, 1968
- Kohn, Caroline: Karl Kraus. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart, 1966
- Kolb, Anne: „Wer ist das: ich? Wo hats ein End?“. Zur ‚Infragestellung des Subjekts‘ in der Wiener Moderne am Beispiel Hugo von Hofmannsthals. Ein Forschungsüberblick. Diplomica® Verlag GmbH. Hamburg, 2010
- Kolk, Rainer: Literarische Gruppenbildung am Beispiel des George-Kreises 1890 - 1945 / Rainer Kolk. Niemeyer. Tübingen, 1998
- König, Christoph: Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen. Wallstein. Göttingen, 2001
- König, Christoph: Wahrheitsansprüche. Goethes, Nietzsches und Hofmannsthals Idee für eine allgemeine Philologie um 1905. In: Konkurrenten in der Fakultät. Kultur, Wissen und Universität um 1900. Fischer Taschenbuch-Verlag. Frankfurt am Main, 1999, S. 44-58
- Konitzer, Werner: Sprachkrise und Verbildlichung / Werner Konitzer. Königshausen & Neumann. Würzburg, 1995
- Koppen, Erwin: Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle. Walter de Gruyter. Berlin, 1973
- Kosler, Hans Christian (Hrsg.): Peter Altenberg Leben und Werk in Texten und Bildern. Matthes & Seitz Verlag. München, 1981
- Kraft, Werner: Der Chandos-Brief und andere Aufsätze über Hofmannsthal. Mit einer Bibliographie aller Veröffentlichungen Werner Krafts erstellt von Manfred Schlösser. Agora Verlag. Darmstadt, 1977
- Kraus, Karl: Frühe Schriften. 1892-1900. Herausgegeben von Joh. J. Braakenburg. Erster Band 1892-1896. Kösel-Verlag. München, 1979
- Kraus, Karl: Frühe Schriften. 1892-1900. Herausgegeben von Joh. R. Braakenburg. Zweiter Band. Kösel-Verlag GmbH & Co. München, 1979
- Kraus, Karl: Schriften. Hrsg. von Christian Wagenknecht. Bd. 9: Gedichte. Frankfurt am Main. 1989
- Krechting, Tim: Richard Beer-Hofmanns jüdisches Denken. Eine theologische Werkanalyse unter besonderer Berücksichtigung der "Historie von König David" / Tim Krechting. Igel-Verl. Hamburg, 2009
- Kremer, Detlef: Traum als Präfiguration, topologische Schwelle und Verdichtung des romantischen Textes. In: Traum-Diskurse der Romantik / hrsg. von Peter-André Alt; Christiane Leiteritz. de Gruyter. Berlin [u.a.], 2005, S. 113-128
- Kronberger, Silvia: Die unerhörten Töchter. Fräulein Else und Elektra und die gesellschaftliche Funktion der Hysterie. StudienVerlag. Innsbruck, 2002
- Kühlmann, Wilhelm / Luckscheiter, Roman: Moderne und Antimoderne. Der *Renouveau catholique* und die deutsche Literatur. Band 1. Beiträge des Heidelberger Colloquiums vom 12. bis 16. September 2006. Rombach Verlag KG. Freiburg i.Br./Berlin/Wien, 2008
- Könemann, Judith: Religion, Öffentlichkeit, Moderne. Transdisziplinäre Perspektiven. Transcript. Bielefeld, 2016
- Krusche, Dietrich: Zeigen im Text: anschauliche Orientierung in literarischen Modellen von Welt.

- Königshausen und Neumann. Würzburg, 2001
- Kümmerling-Meibauer, Bettina: Die Kunstmärchen von Hofmannsthal, Musil und Döblin. Böhlau. Köln, 1991
 - Landmann, Georg Peter und Höpker-Herberg, Elisabeth: Stefan George – Ida Coblentz Briefwechsel. Klett-Cotta. Stuttgart, 1983
 - Landmann, Georg Peter: Stefan George und sein Kreis. Eine Bibliographie. Dr. Ernst Hauswedell Co. Hamburg, 1960
 - Lange, Stefan: Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes. Band 6. Wissenschaftlicher Verlag. Trier, 2003
 - Lange, Wolfgang: Im Zeichen der Dekadenz. Hofmannsthal und die Wiener Moderne. In: Literarische Moderne : Begriff und Phänomen / hrsg. von Sabina Becker und Helmuth Kiesel unter Mitarb. von Robert Krause. de Gruyter. Berlin [u.a.], 2007, S. 201-229
 - Le Rider, Jacques: Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque. Passagen Verlag Ges. m. b. H. Wien, 2007
 - Le Rider, Jacques: Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque. Titel der Originalausgabe (2000): Arthur Schnitzler ou la Belle Époque viennoise. Passagen Verlag. Wien, 2007
 - Le Rider, Jacques: Between Modernism and Postmodernism. The Viennese Identity Crisis. In: Vienna 1900 : from Altenberg to Wittgenstein / ed. by Edward Timms and Ritchie Robertson. Edinburgh Univ. Press. Edinburgh, 1990
 - Le Rider, Jacques: Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität / Jacques LeRider. Aus dem Franz. Übers. von Robert Fleck Wien, 1990
 - Le Rider, Jacques: Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende / Jacques Le Rider. Aus dem Franz. von Leopold Federmair. Böhlau. Wien [u.a.], 1997
 - Le Rider, Jacques: La "Reitergeschichte" de Hugo von Hofmannsthal. Éléments d'interprétation. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 3/1995. Jg. 3, S. 215-249
 - Le Rider, Jacques: Wien als "Porta Orientis". Die Farben und das Dreieck männlich/weiblich/jüdisch bei Hugo von Hofmannsthal; über "Die Briefe des Zurückgekehrten" und "Die Wege und die Begegnungen". In: Austriaca. Jg. 16 (1991) H. 33, S. 109-121
 - Lee, Song Hoon: Das Problem der Ehe in "Der weiße Fächer" Hugo von Hofmannsthals : In koreanischer Sprache mit deutscher Zusammenfassung S. 301 f.. In: Dogilmunhak. Jg. 44 (2003) H. 1, S. 281-302
 - Lee, Song Hoon: Das Problem des Symbols in "Der goldene Apfel" Hugo von Hofmannsthals. In: Dogilmunhak. Jg. 34 (1993) H. 2, S. 523-548
 - Lehnartz, Otto: Edouard Rod, Paul Bourget und ihre literarische Richtung. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Königlichen Universität Greifswald. Druck von Julius Abel. Greifswald, 1912
 - Li, Shuangzhi: Die Narziss-Jugend. Eine poetologische Figuration in der deutschen Dekadenz-Literatur um 1900 am Beispiel von Leopold von Andrian, Hugo von Hofmannsthal und Thomas Mann / Shuangzhi Li. Universitätsverlag Winter GmbH. Heidelberg, 2013
 - Liesbrock, Katrin: Einflüsse der symbolistischen Ästhetik auf die Prosa der Jahrhundertwende : vergleichende Studien zu Poictevin, Rodenbach, Andrian, Beer-Hofmann und Hofmannsthal. LIT. Berlin, 2016
 - Linares, Marina: Alles Wissenswerte über Farben. Farbenlehre • Kunsttheorie • Farbenpsychologie • Kunstgeschichte • Neue Medien. Verlag DIE BLAUE EULE. Essen, 2005
 - Lisson, Frank: Friedrich Nietzsche. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG. München, 2004
 - Liu, Yongqiang: Schriftkritik und Bewegungslust. Sprache und Tanz bei Hugo von Hofmannsthal / Yongqiang Liu. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2013
 - Lorenz, Dagmar: Wiener Moderne / Dagmar Lorenz. Metzler. Stuttgart [u.a.], 2007
 - Lorenz, Dagmar: Wiener Moderne. 2., aktualisierte und überarbeitete Auflage. Verlag J.B. Metzler

Stuttgart, 2007

- Lubkoll, Christine (Hg.): Das Imaginäre des Fin de siècle. Ein Symposium für Gerhard Neumann. Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG. Freiburg im Breisgau, 2002
- Ludwig, Birger: Das europäische Drama von 1890 bis 1980 und der philosophiegeschichtliche Tragik-Begriff. Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde vorgelegt der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn. Projekt-Verlag. Dortmund, 1995
- Lützeler, Paul Michael: Die Schriftsteller und Europa : von der Romantik bis zur Gegenwart / Paul Michael Lützeler. Nomos-Verl.-Ges. Baden-Baden, 1998
- Mahling, Christoph-Hellmut: "Tönendes Schweigen" und Ausdruckstanz. Bemerkungen zu zwei Komponenten des Musiktheaters um die Jahrhundertwende. In: Drama und Theater der Jahrhundertwende / Dieter Kafitz (Hrsg.). Francke. Tübingen, 1991, S. 88-99
- Martens, Lorna: Ich-Verdoppelung und Allmachtsphantasien in Texten des frühen Hofmannsthal : 'Erlebnisdes Marschalls von Bassompierre', 'Das Bergwerk zu Falun', 'Reitergeschichte'. In: Sprachkunst. Jg. 33 (2002) H. 2, S. 215-238
- Masini, Ferruccio: Der Blick der Medusa. D'Annunzio und Hofmannsthal. In: Germania - Romania : Studien zur Begegnung der deutschen und romanischen Kultur / Giulia Cantarutti ... (Hrsg.). Lang. Frankfurt am Main [u.a.], 1990, S. 23-38
- Matt, Peter von: Liebesverrat und soziale Ordnung bei Schnitzler und Hofmannsthal. In: Liebesverrat : die Treulosen in der Literatur / Peter von Matt. Dt. Taschenbuch-Verl. München, 1989, S. 282-298
- Mattenklott, Gert: Der Begriff der kulturellen Räume bei Hofmannsthal. In: Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen / Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Königshausen & Neumann. Würzburg, 1991, S. 11-26
- Mauser, Wolfram: Hofmannsthal-Forschungen Band 9. Hofmannsthal und Frankreich. Im Auftrag der Hofmannsthal-Gesellschaft herausgegeben von Wolfram Mauser. Freiburg i.Br., 1987
- Mauser, Wolfram: Hofmannsthal-Forschungen II. Referate und Diskussionen der dritten Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Salzburg 22. Bis 25. August 1974. Freiburg i. Br., 1974
- Mauser, Wolfram: Hugo von Hofmannsthal. Kritische Information. Wilhelm Fink Verlag. München, 1977
- Mayer, Hans: Hugo von Hofmannsthal. In: Der Widerruf : über Deutsche und Juden / Hans Mayer. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 1994, S. 72-103
- Mayer, Mathias: Der Tanz der Zeichen und des Todes bei Hugo von Hofmannsthal / Link, Franz. In: Tanz und Tod in Kunst und Literatur / Link, Franz. Duncker und Humblot. Berlin, 1993, S. 351-368
- Mayer, Mathias: Dialektik der Blindheit und Poetik des Todes. Über literarische Strategien der Erkenntnis / Mathias Mayer. Rombach. Freiburg im Breisgau, 1997
- Mayer, Mathias: Die Kunst der Abdankung. Neun Kapitel über die Macht der Ohnmacht / Mathias Mayer Würzburg : Königshausen & Neumann, 2001
- Mayer, Mathias: Zeugen der Wahrheit. Zur Ethik der Vaterschaft bei Hofmannsthal. In: Denken/Schreiben (in) der Krise - Existentialismus und Literatur. Röhrig. St. Ingbert, 2004, S. 111-126
- Mayer, Mathias: Zwischen Ethik und Ästhetik. Zum Fragmentarischen im Werk Hugo von Hofmannsthal. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 3/1995. Jg. 3, S. 251-274
- Mayer, Matthias: Hugo von Hofmannsthal. Verlag J.B. Metzler. Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH. Stuttgart, 1993
- Mayerhofer, Lukas und Ifkovits, Kurt: Hermann Bahr – Mittler der europäischen Moderne. Publikation zur Ausstellung in der „Galerie im Stifter-Haus“. 25. August bis 25. September 1998
- Megac, Viktor: Die Wiener Moderne und die Tradition literarischer Gattungen. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 5/1997. Jg. 5 (1997), S. 199-216
- Meid, Christopher: Pathologischer Heroismus im Drama der Jahrhundertwende: Hugo von Hofmannsthal's "Elektra". In: Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden. De Gruyter. Berlin, 2013, S. 83-106

- Meier, Franziska: Der bedrohliche Reiz des Androgynen. Hugo von Hofmannsthal und seine Zeit. In: Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder / Ilija Dürhammer; Pia Janke (Hrsg.). Ed. Praesens. Wien, 2001, S. 69-95
- Meister, Monika: Die Szene der "Elektra" und die Wiener Moderne. Zu Hugo von Hofmannsthals Umdeutung der griechischen Antike. In: Inszenierte Antike - Die Antike, Frankreich und wir : neue Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart / Henry Thorau ... (Hrsg.). Lang. Frankfurt am Main [u.a.], 2000, S. 59-86
- Melenk, Margot: Die Baudelaire-Übersetzungen Stefan Georges. „Die Blumen des Bösen“ – Original und Übersetzung in vergleichender Stilanalyse. Wilhelm Fink Verlag. München, 1974
- Mell, Max: Loris. Die Prosa des jungen Hugo von Hofmannsthal. S. Fischer Verlag. Berlin 1930
- Mendelssohn, Peter de: S. Fischer und sein Verlag. S. Fischer Verlag GmbH. Frankfurt am Main, 1970
- Mennemeier, Franz Norbert: Zwischen Kulturrevolution und "nihilistischem" Sprachspiel : zum dichterischen Selbstverständnis des Symbolismus / Ästhetizismus (George, Hofmannsthal, Pater, Mallarmé u.a.). In: Brennpunkte. Von der frühromantischen Literaturrevolution bis zu Bertolt Brecht und Botho Strauss / Franz Norbert Mennemeier. Lang. Frankfurt am Main [u.a.], 1998, S. 103-127
- Mergenthaler, Volker: Das "Verlangen nach der Fortsetzung" : Begehren, Erzählen, "Die Zeit" und Hofmannsthals "Märchen der 672. Nacht". In: Hofmannsthal-Jahrbuch 22/2014. Jg. 22 (2014), S. 259-283
- Meyer-Wendt, H. Jürgen: Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches. Quelle & Meyer. Heidelberg, 1973
- Meyer, Imke: Erzählte Körper, verkörpertes Erzählen. Überlegungen zum Körper als Kunstobjekt in Hugo von Hofmannsthals Märchen der 672. Nacht. / Prutti, Brigitte und Wilke, Sabine. Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren 2003. Heidelberg, S. 191-220., S. 191-220
- Meyer, Theo: Theorie des Naturalismus. Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1973
- Miller-Degenfeld, Marie-Therese: "Du Hugo". In: Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen ... : kritische Beiträge zu Hofmannsthals Werk / hrsg. von Joseph P. Strelka. Lang. Bern [u.a.], 1992, S. 389-393
- Moering, Renate: Poetik der Illumination. Hugo von Hofmannsthals Bildreflexionen im "Gespräch über Gedichte". In: Zeitschrift für Kunstgeschichte. Jg. 71 (2008) H. 3, S. 389-404
- Monti, Claudia: Mach und die österreichische Literatur. Bahr, Hofmannsthal, Musil / Farese Giuseppe. In: Akten des Internationalen Symposiums 'Arthur Schnitzler und seine Zeit' / Farese, Giuseppe. Peter Lang. Bern, 1985, S. 263-283
- Moréas, Jean: Le Symbolisme. https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1886_moreas.html#uebers
- Muerdel-Dormer, Lore: Hugo von Hofmannsthal. Das Problem der Ehe und seine Bedeutung in den frühen Dramen. Bouvier Verlag Herbert Grundmann. Bonn, 1975
- Müller, Ulrich: Antike Mythen und antikes Theater in der Musik des 20. Jahrhunderts. Oper, Operette, musical. In: Antike Dramen - neu gelesen, neu gesehen : Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart ; [Symposion vom 03. Juli bis zum 05. Juli 1997 an der Universität Trier] / Karl Hölz, Lothar Pikulik, Norbert Platz, Georg Wöhrle (Hrsg.). Frankfurt am Main [u.a.]. Lang, 1998
- Muscheler, Ursula: Möbel, Kunst und feine Nerven. Henry van de Velde und der Kultus der Schönheit 1895 - 1914 / Ursula Muscheler. Berenberg. Berlin, 2012
- Nam, Jeong Ae: Das Religiöse und die Revolution bei Hugo von Hofmannsthal / Jeong Ae Nam. Utz. München, 2010
- Nassar, Christopher S.: Into the demon universe. A Literary Exploration of Oscar Wilde. New Haven and London. Yale University Press, 1974
- Naumenko, Anatolij M.: Zur konfliktgestaltenden Triade Gott - Teufel - Mensch bei Goethe und Hofmannsthal. In: Jura Soyfer. Internationale Zeitschrift für Kulturwissenschaften (1997) H. 2, S. 24-27

- Nautz, Jürgen und Vahrenkamp, Richard: Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen. Böhlau Verlag Gesellschaft m.b.H. und Co.KG., Wien, 1993
- Nautz, Jürgen: Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse Umwelt Wirkungen. Studien zu Politik und Verwaltung. Band 46. Böhlau Verlag Wien Köln Graz, 1993
- Nehring, Wolfgang: Die Tat bei Hofmannsthal. Eine Untersuchung zu Hofmannsthals grossen Dramen. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart, 1966
- Nehring, Wolfgang: Ödipus und Elektra - Theater und Psychologie bei Hofmannsthal. In: Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen ... Kritische Beiträge zu Hofmannsthals Werk / hrsg. von Joseph P. Strelka. Lang. Bern [u.a.], 1992, S. 239-255
- Nehring, Wolfgang: Religiosität und Religion im Werk von Hugo von Hofmannsthal. In: Numinoses und Heiliges in der österreichischen Literatur / hrsg. von Karlheinz F. Auckenthaler. Lang. Bern [u.a.], 1995, S. 77-98
- Neue Beiträge zur George-Forschung (17): Freunde und Freundeskreis um Stefan George. Gesellschaft zur Förderung der Stefan-George-Gedenkstätte Bingen e.V. Verlag Brigitte Guderjahn. Heidelberg, 1992
- Neumann, Gerhard: Proverb in Versen oder Schöpfungsmysterium? Hofmannsthals Einakter zwischen Sprach-Spiel und Augen-Blick. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 1/1993. Jg. 1 (1993), S. 183-234
- Neumeister, Sebastian: Der Dichter als Dandy. Kafka – Baudelaire – Thomas Bernard. Wilhelm Fink Verlag. München, 1973
- Nickl, Therese und Schnitzler, Heinrich (Hg.): Arthur Schnitzler Jugend in Wien. Eine Autobiographie. Mit einem Nachwort von Friedrich Torberg. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main, 2006
- Niedermeier, Cornelia: Literatur um 1900. Texte der Jahrhundertwende neu gelesen. Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln, 2001
- Nienhaus, Stefan: Ein Irrgarten der Verschwörungen. Das Venedig-Sujet und die Tradition des Bundesromanes. In: Germanisch-romanische Monatschrift. Jg. 42 (1992) H. 1, S. 87-105
- Nishigami, Kiyoshi: Nietzsches Amor fati. Der Versuch einer Überwindung des europäischen Nihilismus. Peter Lang GmbH. Frankfurt am Main, 1993
- Nobis, Heribert M.: Charles Darwin. Essay zur Entstehung der Arten. Kindler Verlag GmbH. München, 1971
- Noyer-Weidner, Alfred: Baudelaire. Wege der Forschung. Band CCLXXXIII. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1976
- Ohl, Hubert: Das Schattenspiel des Lebens. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht. Jg. 33 (2000) H. 3, S. 209-225
- Ohlig, Karl-Heinz: Religion in der Geschichte der Menschheit. Die Entwicklung des religiösen Bewusstseins. Darmstadt, 2006
- Omasreiter, Ria: Oscar Wilde. Epigone, Ästhet und Wit. Carl Winter. Universitätsverlag. Heidelberg, 1978
- Osterkamp, Ernst: Die Sprache des Schweigens bei Hofmannsthal. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 2/1994. Jg. 2 (1994), S. 111-137
- Pache, Walter: Das alte und das neue Japan. Lafcadio Hearn und Hugo von Hofmannsthal. In: Degeneration – Regeneration. Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte zwischen Dekadenz und Moderne / Walter Pache. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2000, S. 87-99
- Paha, Bernhard: Das Traummotiv im Frühwerk Hugo von Hofmannsthals [s.l.]. GRIN Verlag, 2012
- Pape, Walter: Ordnung und Geld-Chaos. Zur Bedeutung von Hofmannsthals Barock-Rezeption. In: Europäische Barock-Rezeption / in Verbindung mit Ferdinand von Ingen... hrsg. von Klaus Garber. Harrassowitz. Wiesbaden, 1991, S. 191-201
- Pawlik, Johannes: Theorie der Farbe. Eine Einführung in begriffliche Gebiete der ästhetischen Farbenlehre. Verlag M. DuMont. Schauberg Köln, 1969
- Pawlowa, Nina: Hofmannsthal und Rußland. In: Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen ... : kritische Beiträge zu Hofmannsthals Werk / hrsg. von Joseph P. Strelka. Lang. Bern [u.a.], 1992, S.

337-346

- Peters, Ulrike: Richard Beer-Hofmann. Zum jüdischen Selbstverständnis im Wiener Judentum um die Jahrhundertwende / Ulrike Peters. Mit einem Vorwort von Sol Liptzin. Lang. Frankfurt am Main [u.a.] , 1993
- Petrow, Michael: Der Dichter als Führer. Zur Wirkung Stefan Georges im "Dritten Reich". Tectum. Marburg, 1995
- Pfeiffer, Joachim: Tod und Erzählen. Wege der literarischen Moderne um 1900 / Joachim Pfeiffer. Niemeyer. Tübingen, 1997
- Pfohlmann, Oliver: Wiener Moderne, Psychoanalyse und Publizistik. In: Jahrbuch Literatur und Medizin. Jg. 1 (2007), S. 195-204
- Pickerodt, Gerhart: Gebärdensprache, Sprachgebärde, musikalische Gebärde in der Oper "Elektra". In: Geste und Gebärde. Beiträge zu Text und Kultur der klassischen Moderne. Studien-Verlag. Bozen, 2001, S. 135-157
- Pickerodt, Gerhart: Hofmannsthals Dramen. Kritik ihres historischen Gehalts. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart, 1968
- Ploetz, Dr. Karl: Auszug aus der Geschichte. Siebenundzwanzigste Auflage. Herausgegeben vom A.G. Ploetz-Verlag. Würzburg, 1968
- Poe, Edgar Allan: "[The Raven](#)" [Text-16], *Richmond Weekly Examiner*, September 25, 1849, col. 4-5
- Poe, Edgar Allan: Completed Works. Edited by James A. Harrison. Volume XII. Poems. AMS Press Inc. New York, 1965
- Poe, Edgar Allan: Completed Works. Edited by James A. Harrison. Volume XIV. Essays and Miscellanies. AMS Press Inc. New York, 1965
- Praz, Mario: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica <dt.>. Dt. Taschenbuch-Verlag. München, 1994
- Prutsch, Ursula: Leopold von Andrian (1875-1951). Korrespondenzen, Notizen, Essays, Berichte. Böhlau Verlag. Wien Köln Weimar, 2003
- Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Eine Dokumentation. Band I: Einleitung und Wiener Moderne: Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Karl Kraus / Anz, Thomas in Zusammenarbeit mit Christine Kanz. Verlag LiteraturWissenschaft.de. Marburg (in der TransMIT-GmbH). Gießen, 2006
- Pulvirenti, Grazia: FragmentenSchrift. Über die Zersplitterung der Totalität in der Moderne / Grazia Pulvirenti. Mit einem Vorw. von Detlev Kremer. Übers. von Beate Baumann. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2008
- Radke, Winifred: Ornamentale Strukturen in Hugo von Hofmannsthals Werken am Beispiel des Gedichtes 'Psyche' [s.l.]. GRIN Verlag, 2012
- Raponi, Elena: Hofmannsthal e la religione. In: *Humanitas* 5. Letteratra Tedesca e religione (2005) H. Settembre - Ottobre, S. 1037-1051
- Rauch, Maya: "Die notwendige Wandlung des Erleidens in Betätigung und Gestaltung". In: *Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen ... Kritische Beiträge zu Hofmannsthals Werk* / hrsg. von Joseph P. Strelka. Lang- Bern [u.a.] , 1992, S. 347-360
- Rauch, Maya: "Die notwendige Wandlung des Erleidens in Betätigung und Gestaltung". In: *Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen ... : Kritische Beiträge zu Hofmannsthals Werk* / hrsg. von Joseph P. Strelka. Lang. Bern [u.a.], 1992, S. 347-360
- Raulff, Ulrich: Kreis ohne Meister. Stefan Georges Nachleben / Ulrich Raulff München : Beck, 2009
- Reitter, Paul: The anti-journalist. Karl Kraus and Jewish self-fashioning in fin-de-siècle Europe / Paul Reitter. Univ. of Chicago Press. Chicago [u.a.], 2008
- Religion - Literatur - Künste: Aspekte eines Vergleichs / mit einem Vorw. von Kardinal Franz König. Hrsg. von Peter Tschuggnall. Müller-Speiser. Anif/Salzburg, 1998
- Renate Wagner: Frauen um Arthur Schnitzler. Jugend und Volk. University of Michigan, 1980
- Renner, Ursula: "Das Erlebnis des Sehens". Zu Hofmannsthals produktiver Rezeption bildender

- Kunst. In: Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen / Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Königshausen & Neumann. Würzburg, 1991, S. 285-305
- Renner, Ursula: "Das Erlebnis des Sehens". Zu Hofmannsthals produktiver Rezeption bildender Kunst. In: Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen / Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Königshausen & Neumann. Würzburg, 1991, S. 285-305
 - Renner, Ursula: >>Die Zauberschrift der Bilder<<. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Rombach Verlagshaus GmbH & Co. KG. Freiburg im Breisgau, 2000
 - Renner, Ursula: Das Phantasma des 'Natürlichen'. Hofmannsthals Dialog mit der bildenden Kunst im Blick auf Ludwig von Hofmann. In: George-Jahrbuch. Jg. 4 (2002/03), S. 163-194
 - Renner, Ursula: Die Inszenierung von "Geschlecht" im Zeichen der Melancholie : Zu Hofmannsthals "Rosenkavalier". In: Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung / Dangel-Pelloquin, Elsbeth. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 2007, S. 142-162
 - Renner, Ursula: Pavillons, Glashäuser und Seitenwege. Topos und Vision des Paradiesgartens bei Saar, Hofmannsthal und Heinrich Mann. In: Recherches germaniques. Jg. 20 (1990), S. 123-140
 - Reuber, Rudolf: Ästhetische Lebensformen bei Nietzsche. Wilhelm Fink Verlag. München, 1988
 - Rieckmann, Jens: Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik des Fin de Siècle. 2. Durchgesehene Auflage. Athenäum Verlag GmbH. Frankfurt/M., 1985
 - Rieckmann, Jens: Hugo von Hofmannsthal und Stefan George. Signifikanz einer 'Episode' aus der Jahrhundertwende. A. Francke Verlag. Tübingen, 1997
 - Rieckmann, Jens: Zwischen Bewußtsein und Verdrängung : Hofmannsthals jüdisches Erbe. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Jg. 67 (1993) H. 3, S. 466-483
 - Riedel, Manfred: Geheimes Deutschland. Stefan George und die Brüder Stauffenberg. Böhlau Verlag GmbH & Cie. Köln, 2006
 - Riedel, Manfred: Im Zwiegespräch mit Nietzsche und Goethe : Weimarische Klassik und klassische Moderne / Manfred Riedel. Mohr Siebeck. Tübingen, 2009
 - Riedel, Manfred: Im Zwiegespräch mit Nietzsche und Goethe. Weimarische Klassik und klassische Moderne. Mohr Siebeck. Tübingen, 2009
 - Riederer, Günter: Der letzte Österreicher Leopold von Andrian und sein Nachlass im Deutschen Literaturarchiv Marbach. Deutsche Schillergesellschaft. Marbach am Neckar, 2011
 - Riha, Karl: Politisch engagierte Lyrik um die Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert. In: Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland / hrsg. von Walter Hinderer. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2007, S. 249-269
 - Rimbaud, Arthur: Das poetische Werk. Briefe, Gedichte und Prosa. Band 7. Übersetzt von M. Burkert. Verlag Die blaue Eule. Essen, 2000
 - Ritter, Fredrick: Hugo von Hofmannsthal und Österreich. Lothar Stiehm Verlag. Heidelberg, 1967
 - Rizza, Steve: Rudolf Kassner and Hugo von Hofmannsthal: criticism as art : the reception of Pre-Raphaelitism in fin de siècle Vienna / Steve Rizza. Lang. Frankfurt am Main [u.a.], 1997
 - Rocha, Teresa: Ästhetizismus und frauenfeindliche Weiblichkeit. In: Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder / Ilija Dürhammer; Pia Janke (Hrsg.). Ed. Praesens. Wien, 2001, S. 43-49
 - Roditi, Edouard: Oscar Wilde. Dichter und Dandy. Verlag Herbert Kluger. München, 1947
 - Ross, Werner: Baudelaire und die Moderne. Porträt einer Wendezeit. Mit 21 Abbildungen und 2 Faksimiles. R. Piper GmbH & Co. KG. München, 1993
 - Rössner, Michael: Renaissance der Authentizität? Über die Sehnsucht nach dem Ursprünglichen. transcript Verlag. Bielefeld, 2012
 - Rudolf Hirsch: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. Nachträge und Register / Zusammenstellung der Texte von Mathias Mayer. Redaktion und Register von Klaus E. Bohnenkamp und Hermann Fröhlich. S. Fischer. Frankfurt am Main, 1998

- Rudolph, Hermann: Kulturkritik und konservative Revolution. Zum kulturellpolitischen Denken Hofmannsthals und seinem problemgeschichtlichen Kontext. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1971
- Runte, Annette: Lesarten der Geschlechterdifferenz. Studien zur Literatur der Moderne / Annette Runte. Aisthesis-Verlag. Bielefeld, 2005
- Runte, Annette: Narration und Bildlichkeit. Trügerische Geschlechteridyllen bei Hofmannsthal, Doderer, Böcklin und de Chirico. In: Narration und Geschlecht : Texte - Medien - Episteme / hrsg. von Siegrid Nieberle und Elisabeth Strowick. Böhlau. Köln [u.a.], 2006, S. 179-204
- Runte, Annette: Über die Grenze. Zur Kulturpoetik der Geschlechter in Literatur und Kunst / Annette Runte. Transcript-Verlag. Bielefeld, 2006
- Rutkowski, Rainer: Literatur, Kunst und Religion im Fin de siècle. Untersuchungen über das Werk des "Sar" Péladan (1858-1918). Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn. Bonn, 1989
- Rutsch, Bettina: Leiblichkeit der Sprache - Sprachlichkeit des Leibes. Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo von Hofmannsthal / Bettina Rutsch. Lang. Frankfurt am Main [u.a.], 1998
- Sachslehner, Johannes: Wien : Eine Geschichte der Stadt. Pichler. Wien, 2006
- Sailer, Ferdinand: Kritiken von Hermann Bahr. Theater der Jahrhundertwende. Auswahl und Einführung von Heinz Kindermann zum 100. Geburtstag des Dichters. Herausgegeben vom Land Oberösterreich und von der Stadt Linz im H. Bauer-Verlag. Wien, 1963
- Sakurai, Yoriko: Mythos und Gewalt. Über Hugo von Hofmannsthals Trauerspiel "Der Turm" / Yoriko Sakurai. Lang. Frankfurt am Main [u.a.], 1988
- Sandgruber, Roman: Exklusivität und Masse. Wien um 1900. In: Die Wiener Moderne : Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910 / hrsg. von Gotthart Wunberg unter Mitarb. von Johannes J. Braakenburg. Reclam. Stuttgart, 2000, S. 72-83
- Sandhop, Jürgen: Die Seele und ihr Bild. Studien zum Frühwerk Hugo von Hofmannsthals / Jürgen Sandhop. Lang. Frankfurt am Main [u.a.], 1998
- Saul, Nicholas: Experimentelle Selbsterfahrung und Selbstdestruktion. Anatomie des Ichs in der literar. Moderne. In: Ästhetische Moderne in Europa : Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik ; [internationaler interdisziplinärer Kongreß an der Universität Hildesheim 7. - 10. Oktober 1996] / hrsg. von Silvio Vietta u. Dirk Kemper. Fink. München, 1998, S. 321-342
- Schäfer, Armin: Die Intensität der Form. Stefan Georges Lyrik. Böhlau Verlag. Köln u.a., 2005
- Schäfer, Peter: Zeichendeutung. Zur Figuration einer Denkfigur in Hugo von Hofmannsthals "Erfundenen Gesprächen und Briefen". Aisthesis Verlag. Bielefeld, 2012
- Scheffe, Katrin / Rinkenberger, Norman: Goethe und Hofmannsthal. Facetten analogischer Dichtkunst oder Wo versteckt man die Tiefe?. Tectum Verlag. Marburg, 2005
- Scheffel, Michael: Fritz Mauthners "Sprachkritik" im Spiegel der Wiener Moderne. Ein Blick auf Hugo von Hofmannsthal und Arthur Schnitzler. In: An den Grenzen der Sprachkritik (2013), S. 231-250
- Scheffer, Katrin: Schwebende, webende Bilder. Strukturbildende Motive und Blickstrategien in Hugo von Hofmannsthals Prosaschriften / Katrin Scheffer. Tectum. Marburg, 2007
- Schefold, Karl: Hugo von Hofmannsthals Bild von Stefan George. Visionen des Endes – Grundsteine neuer Kultur. Unter Mitarbeit von Anne-Catherine Bayard und Kathrin Schäublin-Vischer. Schwabe & Co AG Verlag. Basel, 1998
- Scheible, Hartmut: Literarischer Jugendstil in Wien. Eine Einführung von Hartmut Scheible. Artemis Verlag München und Zürich. Verlagsort München, 1984
- Scheit, Gerhard: Wer soll ihr Gebieter sein? Weiblichkeit und Tonalität bei Hofmannsthal und Strauss. In: Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder / Ilija Dürhammer; Pia Janke (Hrsg.). Ed. Praesens. Wien, 2001, S. 245-258
- Schenk, Christiane: Venedig im Spiegel der Décadence-Literatur des Fin de siècle. Verlag Peter Lang GmbH. Frankfurt am Main, 1987
- Scherer, Stefan: Richard Beer-Hofmann und das Judentum. In: Richard Beer-Hofmann : (1866 -

- 1945) ; Studien zu seinem Werk / hrsg. von Norbert Otto Eke und Günter Helmes. Königshausen & Neumann. Würzburg, 1993, S. 13-33
- Scherer, Stefan: Richard Beer-Hofmann und die Wiener Moderne. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1993
 - Scheufler, Eric: The Horror of Myth. Turns in Genre and the Body in Hofmannsthal's "Elektra". In: Turns und Trends der Literaturwissenschaft : Literatur, Kultur und Wissenschaft zwischen Nachmärz und Jahrhundertwende im Blickfeld aktueller Theoriebildung / Christian Meierhofer und Eric Scheufler (Hg.). germanistik.ch. Zürich, 2011, S. 107-128
 - Schiewe, Jürgen: Die Macht der Sprache. Eine Geschichte der Sprachkritik von der Antike bis zur Gegenwart. C.H.Beck. München, 1998
 - Schirrmacher, Frank: Die Stunde der Welt. Fünf Dichter - ein Jahrhundert. George - Hofmannsthal, Rilke, Trakl, Benn / Frank Schirrmacher. Nicolai. Berlin, 1996
 - Schlawe, Fritz: Literarische Zeitschriften 1885-1910. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart, 1961
 - Schmid, Gisela Bärbel: Das unmittelbare Leiden an der Tat. Orest in Hofmannsthal's tragischem Ballett "Die Furien". In: Wirkendes Wort (August 2007) H. 2, S. 257-268
 - Schmid, Martin Erich: Symbol und Funktion der Musik im Werk Hugo von Hofmannsthal's. Carl Winter Universitätsverlag. Heidelberg, 1968
 - Schmidt-Dengler, Wendelin: Das weite Land der Seele. Landschaft in der Literatur der Jahrhundertwende. In: Brücken schlagen. Studien zur deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts ; Festschrift für George Gutu / hrsg. von Anton Schwob IKGS-Verlag. München, 2004, S. 147-160
 - Schmitz-Emans, Monika: Die Sprache der modernen Dichtung. Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co. KG. München, 1997
 - Schneider, Sabine: "Farbe. Farbe. Mir ist das Wort jetzt armselig". Eine mediale Reflexionsfigur bei Hofmannsthal's. In: Hugo von Hofmannsthal (2007), S. 213-230
 - Schneider, Sabine: Das Leuchten der Bilder in der Sprache. Hofmannsthal's medienbewußte Poetik der Evidenz. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 11/2003, S. 209-248
 - Schneider, Sabine: Klaffende Augen, starre Blicke. Krisen und Epiphanien des Sehens als Medium der Sprachreflexion bei Hofmannsthal und Rilke. In: Klassische Moderne : ein Paradigma des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Mauro Ponzì. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2010, S. 167-179
 - Schneider, Sabine: Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900 / Sabine Schneider. Niemeyer. Tübingen, 2006
 - Schnitzler, Arthur: Jugend in Wien. Eine Autobiographie. Mit 16 Seiten Kunstdruckbildern. Verlag Fritz Molden. Wien-München-Zürich, 1968
 - Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1879-1892. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien, 1987
 - Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1893-1902. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien, 1989
 - Schnitzler, Günter: Wort und Ton im gemeinsamen Schaffen von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. In: Moderne Identitäten / Alice Bolterauer; Dietmar Goltschnigg (Hg.). Passagen-Verlag. Wien, 1999, S. 137-153
 - Schöne, Albrecht: Goethes Farbentheologie. Verlag C. H. Beck. München, 1987
 - Schönfeld, Eike: Der deformierte Dandy: Oscar Wilde im Zerrspiegel der Parodie. Neue Studien zur Anglistik und Amerikanistik. Band 33. Verlag Peter Lang. Frankfurt am Main, 1986
 - Schönhärl, Korinna: Wissen und Visionen. Theorie und Politik der Ökonomen im Stefan George-Kreis / Korinna Schönhärl. Akad.-Verlag. Berlin, 2009
 - Schönherr-Mann: Hans-Martin: Friedrich Nietzsche. Wilhelm Fink, 2008
 - Schönsee, Dorothea Rebecca: Kunst und Pneuma. Von Hofmannsthal's Lyrik des Hauchs zur Atemperformance. Praesens Verlag. Wien, 2013

- Schönsee, Rebecca Dorothea: Kunst und Pneuma. Von Hofmannsthals Lyrik des Hauchs zur Atemperformance / Dorothea Rebecca Schönsee. Praesens Verlag. Wien, 2013
- Schöpflin, Karin: Die Bibel in der Weltliteratur / Karin Schöpflin. Mohr Siebeck. Tübingen, 2011
- Schröder, Friedrich: Die Gestalt des Verführers im Drama Hugo von Hofmannsthals. Haag + Herchen. Frankfurt am Main, 1988
- Schröder, Friedrich: Die Gestalt des Verführers im Drama Hugo von Hofmannsthals. Haag und Herchen. Frankfurt am Main, 1988
- Schuhmann, Klaus: "Seit ein Gespräch wir sind und hören von einander". Gedichtnetzwerke in der deutschsprachigen Lyrik des 20. Jahrhunderts? Aisthesis. Bielefeld, 2006
- Schulte Eickholt, Swen: Religiosität und Literatur in Novalis' "Heinrich von Ofterdingen" und Orhan Pamuks "Das neue Leben" : eine Studie der interkulturellen Germanistik. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2015
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: Bourget und die 'multiplicité du moi'. In: Die Modernisierung des Ich : Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne / hrsg. von Manfred Pfister. Wiss.-Verl. Rothe. Passau, 1989, S. 53-63
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: Der Tod des Dilettanten. Über Hofmannsthal und Paul Bourget. In: Die Modernisierung des Ich : Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne / hrsg. von Manfred Pfister. Wiss.-Verl. Rothe. Passau, 1989, S. 181-195
- Schuster, Jörg: Ästhetische Erziehung oder "Lebensdichtung"?. Briefkultur in Zeiten des Ästhetizismus - Hofmannsthals Korrespondenzen mit Edgar Karg von Bebenberg und Ottonie Gräfin Degenfeld. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 17/2009. Jg. 17 (2009), S. 171-202
- Schweppenhäuser, Gerhard: Nietzsches Überwindung der Moral. Zur Dialektik der Moralkritik in Jenseits von Gut und Böse und in der Genealogie der Moral. Königshausen & Neumann. Würzburg, 1988
- Seeba, Hinrich C: Kritik des ästhetischen Menschen. Hermeneutik u. Moral in Hofmannsthals "Der Tor und der Tod" / Hinrich C. Seeba. Fachbereich Neuphilologie, Diss. v. 12. Okt. 1970. Tübingen, 1970
- Sendlinger, Angela: Lebenspathos und Décadence um 1900. Studien zur Dialektik der Décadence und der Lebensphilosophie am Beispiel Eduard von Keyserlings und Georg Simmels / Angela Sendlinger. Lang. Frankfurt am Main ;Berlin [u.a.], 1994
- Seng, Joachim: "Das Halbe, Fragmentarische aber, ist eigentlich menschliches Gebiet" : Der "Andreas"-Roman von Hugo von Hofmannsthal. In: Die Teile und das Ganze : Bausteine der literarischen Moderne in Österreich. Zsolnay. Wien, 2003, S. 174-186
- Seng, Joachim: >>Leuchtendes Zauberschloß aus unvergänglichem Material<<. Hofmannsthal und Goethe. Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift Frankfurter Goethe-Museum 12. November 2001 bis 13. Januar 2002. Edition Klaus Isele, Eggingen. WB Druck. Rieden, 2001
- Sheinberg, Esti: Schweig und tanze!. Elektra, by Hugo von Hofmannsthal and Richard Stauss [elektronische Ressource]. In: Min-Ad. Jg. 6 H. 1, S. 1-18
- Siebert, Ralf: Die Sprachkrise um 1900. Hugo von Hofmannsthals "Ein Brief". In: Der Deutschunterricht. Jg. 52 (2000) H. 2, S. 48-61
- Simonek, Stefan: Die Wiener Moderne in slawischen Periodika der Jahrhundertwende. Lang. Bern, Berlin, 2006
- Small, Ian: The Aesthetics. A Sourcebook. Department of English Language and Literature University of Birmingham. Routledge & Kegan Paul. London, Boston and Henley, 1979
- Soboth, Christian: Berichterstatter, Dichter, Priester und Prophet : Ämter und Rollen in Hugo von Hofmannsthals Kriegspublizistik. In: Vor dem Ersten Weltkrieg = : Before the First World War. Univ.-Verl. Rasch. Osnabrück, 1999, S. 215-232
- Sommerfeld, Beate: Zwischen Augenblicksnotat und Lebensbilanz. Die Tagebuchaufzeichnungen Hugo von Hofmannsthals, Robert Musils und Franz Kafkas. Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften. Frankfurt am Main, 2013

- Spillner, Kirsten: Interkulturelle Kompetenz in der Literatur der Moderne : die Bedeutung der Wiener Moderne für die Germanistik / Kirsten Spillner. Diplomica-Verl. Hamburg, 2008
- Spiritismus und ästhetische Moderne - Berlin und München um 1900 : Dokumente und Kommentare / Priska Pytlik (Hrsg.) Francke. Tübingen [u.a.], 2006
- Spörl, Uwe: Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende / Uwe Spörl. Schöningh. Paderborn [u.a.], 1997
- Sprengel, Peter und Streim, Gregor: Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik. Mit einem Beitrag von Barbara Noth. Literatur in der Geschichte. Geschichte in der Literatur. Band 45. Böhlau Verlag Ges. m. b. H und Co. KG. Wien, Köln, Weimar, 1998
- Sprengel, Peter: Literatur im Kaiserreich. Studien zur Moderne / von Peter Sprengel. Schmidt. Berlin, 1993
- Stamm, Rainer: "Die Brücke zum Menschen". Lebensreform und Reformkultur als Teil des Folkwang-Impulses in Hagen. In: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900 / Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Kai Buchholz ... (Hg.): KaiBuchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann, Klaus Wolbert. Häusser. Darmstadt, 2001, S. 493-498
- Stanton, Domna C.: The Aristocrat as Art. A Study of the Honnête Homme anf the Dandy in the Seventeenth- and Ninteenth-Century French Literature. Columbia University Press, 1980
- Stefan George: Lehrzeit und Meisterschaft. Gedenk- und Feierschrift zum 100. Geburtstag des Dichters am 12. Juli 1968. Stefan-George-Gymnasium Bingen, 1968
- Steinecke, Hartmut: Impressionismus oder Junges Wien? Zur Literaturkritik in Österreich vor der Jahrhundertwende. In: Die österreichische Literatur ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart; (1880 - 1980). Teil I und II / hrsg. von Herbert Zeman. Akad. Dr.- u. Verl.-Anst, 1989. Graz, S. 497-511
- Steiner, Uwe C.: Die Zeit der Schrift : die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke / Uwe C. Steiner. Fink. München, 1996
- Steiner, Uwe C.: Verhüllungsgeschichten : Die Dichtung des Schleiers. Wilhelm Fink. München, 2006
- Steinhaußen, Jan: „Aristokraten aus Not“ und ihre „Philosophie der zu hoch hängenden Trauben“. Nietzsche-Rezeption und literarische Produktion von Homosexuellen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts: Thomas Mann, Stefan George, Ernst Bertram, Hugo von Hofmannsthal u.a. Königshausen & Neumann GmbH. Würzburg, 2001
- Steinlein, Rüdiger: Ästhetizismus und Männlichkeitskrise. Hugo von Hofmannsthal und die Wiener Moderne. In: Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln u.a. : Böhlau, 2003, S. 154-178
- Steinlein, Rüdiger: Gefährliche 'Passagen' - männliche Adolszenkrisen in der Literatur um 1900 : Hugo von Hofmannsthals Erzählungen "Das Märchen der 672. Nacht" und "Die wunderbare Freundin". In: Zeitschrift für Germanistik. Jg. 14 (2004) H. 1, S. 55-66
- Stéphane Mallarmé Sämtliche Dichtungen. Französisch und deutsch. Mit einer Auswahl poetologischer Schriften. Übersetzung der Dichtungen von Carl Fischer. Übersetzung der Schriften von Rolf Stabel. Nachwort von Johannes Hauck. Carl Hanser Verlag. München, Wien, 1992
- Stéphane Mallarmé: Kritische Schriften. Französisch und Deutsch. Herausgegeben von Gerhard Goebel und Bettina Rommel. Übersetzt voon Gerhard Goebel unter Mitarbeit von Christine Le Gal. Mit einer Einleitung und Erläuterungen von Bettina Rommel. Lambert Schneider im Bleicher Verlag GmbH. Gerlingen, 1998
- Stern, Martin: "Poésie pure" und Atonalität in Österreich. Stefan Georges Wirken auf Jung-Wien und Schönberg. In: Die österreichische Literatur : ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart; (1880 - 1980). Teil I und II / hrsg. von Herbert Zeman. Akad. Dr.- u. Verl.-Anst. Graz, 1989, S. 93-106
- Stern, Martin: Hofmannsthal und das Ende der Donaumonarchie. In: Die österreichische Literatur : ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart; (1880 - 1980). Teil I und II / hrsg. von Herbert Zeman. Akad. Dr.- u. Verl.-Anst. Graz, 1989, S. 709-727

- Stern, Martin: Hofmannsthal-Forschungen I. Referate der zweiten Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Wien 10. Bis 13. Juni 1971. Basel, 1971
- Stern, Martin: Hofmannsthals Wirklichkeit. In: Basler Hofmannsthal-Beiträge / Karl Pestalozzi; Martin Stern. Königshausen & Neumann. Würzburg, 1991, S. 13-34
- Stern, Martin: Kreativität und Krise : Hofmannsthals Teilhabe und Kritik am europäischen Ästhetizismus vor 1900 - Eine These. In: Von den Rändern zur Moderne, S. 17-26
- Stern, Martin: Verschwiegener Antisemitismus. Bemerkungen zu einem widerrufenen Brief Hofmannsthals an Rudolf Pannwitz / Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 12/2004, S. 243-254
- Stier, Hans Erich: Deutsche Geschichte im Rahmen der Weltgeschichte. Verlag Heinrich Scheffler. Frankfurt am Main, 1959
- Stöckmann, Ingo: Der Naturalismus und die Gründung der literarischen Moderne 1880-1900. Walter de Gruyter. Berlin, New York, 2009
- Stoupy, Joëlle: *Maître de l'heure*. Die Rezeption Paul Bourgets in der deutschsprachigen Literatur um 1890. Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Leopold von Andrian, Heinrich Mann, Thomas Mann und Friedrich Nietzsche. Europäischer Verlag der Wissenschaften. Peter Lang GmbH. Frankfurt am Main, 1996
- Straub, Sabine: "I dream and write". Hugo von Hofmannsthal liest Lafcadio Hearn. In: Die Halbschlafbilder in der Literatur, den Künsten und den Wissenschaften / hrsg. von Roger Paulin; Helmut Pfotenhauer. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2011, S. 249-273
- Straub, Sabine: Zusammengehaltener Zerfall. Hugo von Hofmannsthals Poetik der Multiplen Persönlichkeit. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2010
- Streim, Gregor: "Die richtige Moderne". Hermann Bahr und die Formierung der literarischen Moderne in Berlin. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 4/1996. Jg. 4 (1996), S. 323-359
- Streim, Gregor: Das "Leben" in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal / Gregor Streim. Königshausen & Neumann. Würzburg, 1996
- Strelka, Joseph P.: Die Auflösung des alten Ich-Begriffs in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts und ältere Parallelen im fernen Osten. In: Dienst an der Dichtung. Festansprachen und Reden ; eine Auswahl / Joseph P. Strelka. Lang. Frankfurt am Main [u.a.], 1999, S. 81-87
- Strelka, Joseph P.: Hofmannsthal und die chinesische Geistigkeit. In: Lyrik - Kunstprosa – Exil. Festschrift für Klaus Weissenberger zum 65. Geburtstag / hrsg. von Joseph P. Strelka. Francke. Tübingen [u.a.], 2004, S. 177-192
- Strelka, Joseph P.: Lyrik · Kunstprosa · Exil. Festschrift für Klaus Weissenberger zum 65. Geburtstag. A. Francke Verlag. Tübingen, 2004
- Strelka, Joseph P.: Zwischen Wirklichkeit und Traum : das Wesen des Österreichischen in der Literatur / Joseph P. Strelka. Francke. Tübingen, Basel, 1994
- Strobel, Jochen: "Dein Leben ... so unbegreiflich schwer..." : zur Narrativität der Korrespondenz Hugo von Hofmannsthals und Leopod von Andrians zwischen 'Stimmung' und Biografie. In: Germanistische Mitteilungen (2009) H. 70, S. 19-41
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Gesten der Selbsterfahrung in Hofmannsthals "Der weiße Fächer". In: Poesie und Reflexion. Aufsätze zur Literatur / Ingrid Strohschneider-Kohrs. Niemeyer. Tübingen, 1999, S. 335-358
- Stuke, Horst und Forstmann, Wilfried: Die europäischen Revolutionen von 1848. Verlag Anton Hain Meisenheim GmbH. Königstein/Ts., 1979
- Szász, Ferenc: Das literarische Leben in Wien und Budapest um die Jahrhundertwende. In: Aufbruch in die Moderne : Wechselbeziehungen und Kontroversen in der deutschsprachigen Literatur um die Jahrhundertwende im Donaauraum ; Symposium Pécs/Fünfkirchen, 1. - 5. Oktober 1997 / [Südostdeutsches Kulturwerk]. Hrsg. von Anton Schwob und Zoltán Szendi. Verl. Südostdt. Kulturwerk. München, 2000, S. 181-198
- Szczesniak, Dorota: Zum Aphorismus der Wiener Moderne. Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus / Dorota Szczesniak. Ibidem-Verlag. Stuttgart, 2006

- Szondi, Peter: Das lyrische Drama des Fin de siècle. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 1975
- Tagebücher 1918-1923 und Briefe des Vaters an die Tochter 1903-1929 / Maya Rauch und Gerhard Schuster. Frankfurt am Main, 1991
- Tanz und Tod in Kunst und Literatur / Link, Franz. Duncker und Humblot. Berlin, 1993
- Tanzer, Ulrike: Das Spiel von Geld und Moral. Hugo von Hofmannsthals und Felix Mitterers "Jedermann"-Bearbeitungen. In: From Perinet to Jelinek. Viennese theatre in its political and intellectual context / W. E. Yates, Allyson Fiddler and John Warren (eds.). Lang. Oxford [u.a.], 2001, S. 229-241
- Tellenbach, Hubertus: Hofmannsthal und das Aus-der-Welt-Gleiten. In: Zeitschrift für Klinische Psychologie, Psychopathologie und Psychotherapie. Jg. 36 (1988), S. 268-274
- Terai, Toshimasa: Die Sprachtheorie des frühen Hofmannsthal : Ein Versuch in Bezug auf die "Transposition". In: Forschungsberichte zur Germanistik. Jg. 41 (1999), S. 99-122
- Thiele-Dohrmann, Klaus: Venedig und die Dichter. Eine Liebesgeschichte. Mit Fotografien von Paul Mayall. Artemis & Winkler Verlag. Düsseldorf und Zürich, 2004
- Thiele, Rita: Satanismus als Zeitkritik bei Joris-Karl Huysmans. Verlag Peter D. Lang GmbH. Frankfurt am Main, 1979
- Thissen, Frank: Oscar Wilde Aphorismen. Insel Verlag . Frankfurt am Main, 1987
- Thomasberger, Andreas: Textkonstitution in Hofmannsthals lyrischem Werk. In: Textkonstitution bei mündlicher und bei schriftlicher Überlieferung (1991), S. 158-164
- Thomasberger, Andreas: Verwandlungen in Hofmannsthals Lyrik : zur sprachlichen Bedeutung von Genese und Gestalt / Andreas Thomasberger Tübingen : Niemeyer, 1994
- Tscherpel, Rudolf: Wort und Wirklichkeit : beiläufige Gedanken zum Sprachbild bei Rilke, Hofmannsthal und Benn. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Jg. 37 (1992), S. 83-98
- Uhlig, Kristin: Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe / Kristin Uhlig Freiburg im Breisgau : Rombach, 2003
- Ullmaier, Johannes: Zur Darstellung des Traums beim jungen Hofmannsthal vor dem Hintergrund der Traumtheorie Paul Valéry's. In: Zagreber germanistische Beiträge. Jg. 7 (1998), S. 19-37
- Urban, Bernd: Hofmannsthal, Freud und die Psychoanalyse. Quellenkundliche Untersuchungen. Peter Lang. Frankfurt am Main, 1978
- Urban, Bernd: Zur Eröffnung des narzißtischen Problemfeldes bei Hugo von Hofmannsthal. In: Verschwiegene Ich : vom Un-Ausdrücklichen in autobiographischen Texten / hrsg. von Bärbel Götz , Ortrud Gutjahr und Irmgard Roebing. Centaurus-Verl.-Ges. Pfaffenweiler, 1993, S. 219-232
- Urmann, Martin: Gestimmtes Wissen. Die Fin-de-siècle Literatur als Antwort und Frage an das Problem der Wissenschaft. In: Rationalisierungen des Gefühls : zum Verhältnis von Wissenschaft und Emotionen 1880 - 1930 ; [Tagung "Rationalisierungen des Gefühls"] / Uffa Jensen; Daniel Morat (Hrsg.). Fink. Paderborn [u.a.], 2008, S. 251-274
- Urmann, Martin: Gestimmtes Wissen. Die Fin-de-siècle Literatur als Antwort und Frage an das Problem der Wissenschaft. In: Rationalisierungen des Gefühls : zum Verhältnis von Wissenschaft und Emotionen 1880 - 1930 ; [Tagung "Rationalisierungen des Gefühls"] / Uffa Jensen; Daniel Morat (Hrsg.). Fink. Paderborn [u.a.], 2008, S. 251-274
- Utitz, Dr. Emil: Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre. Mit 4 Abbildungen und 2 Tabellen im Text. Verlag von Ferdinand Enke. Stuttgart, 1908
- Uwe Kächler: Die Jesusgestalt in der Erzählprosa des deutschen Naturalismus. Mit einem bibliographischen Anhang: Primärtexte, zeitgenössische Rezensionen, Sekundärliteratur. Peter Lang Verlag. Frankfurt, 1993
- Vanhelleputte, Michel: Die 'Urbanität' Hofmannsthals. In: Engagement, Formgefühl, Humanität : ausgewählte literaturwissenschaftl. Studien ; Festschrift / Michel Vanhelleputte. Hrsg. von Monique Boussart Lang. Frankfurt am Main [u.a.], 1997, S. 78-94
- Vietta, Silvio: Die Modernekritik der ästhetischen Moderne. In: Ästhetische Moderne in Europa

- (1998), S. 531-549
- Vilain, Robert: Decadence and Symbolism in Germany and Austria. In: Symbolism, decadence and the Fin de siècle : French and European perspectives / ed. by Patrick McGuinness. [Contrib.: Scott Ashley ...]. Univ. of Exeter Press. Exeter, 2000, S. 209-224
 - Vilain, Robert: The poetry of Hugo von Hofmannsthal and French symbolism / Robert Vilain. Clarendon Press. Oxford [u.a.], 2000
 - Vogel, Juliane: Schattenland des ungelebten Lebens : Zur Kunst des Prologs bei Hugo von Hofmannsthal. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 1/1993. Jg. 1 (1993), S. 165-181
 - Volke, Werner: Hugo von Hofmannsthal / mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt. von Werner Volke Reinbek. Rowohlt. Hamburg, 2004
 - Vollmer, Hartmut: Die literarische Pantomime. Studien zu einer Literaturgattung der Moderne. Aisthesis. Bielefeld, 2011
 - Wachter, David: Konstruktionen im Übergang. Krise und Utopie bei Musil, Kracauer und Benn / David Wachter. Rombach. Freiburg im Breisgau [u.a.], 2013
 - Wagner-Trenkwitz, Christoph: Durch die Hand der Schönheit : Richard Strauss und Wien / Christoph Wagner-Trenkwitz. Kremayr & Scheriau. Wien, 1999
 - Wagner-Zoelly, Corinne: Die "Neuen Deutschen Beiträge" : Hugo von Hofmannsthals Europa-Utopie / Corinne Wagner-Zoelly. Winter. Heidelberg, 2010
 - Wagner-Zoelly, Corinne: Die „Neue Deutschen Beiträge“. Hugo von Hofmannsthals Europa-Utopie. Universitätsverlag Winter GmbH. Heidelberg, 2010
 - Wagner, Manfred: Der Jugendstil gilt vielen als modern. In: Die Wiener Moderne : Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910 / hrsg. von Gotthart Wunberg unter Mitarb. von Johannes J. Braakenburg. Reclam. Stuttgart, 2000, S. 111-115
 - Wagner, Michael: Literatur und nationale Identität. Österreichbewußtsein bei Franz Werfel / Michael Wagner. Praesens Verlag. Wien, 2009
 - Wagner, Renate: Arthur Schnitzler. Eine Biographie. Mit neun Schwarzweissabbildungen. Verlag Fritz Molden. Wien, 1981
 - Wagner, Renate: Wie ein weites Land. Arthur Schnitzler und seine Zeit / Renate Wagner. Amalthea Signum. Wien, 2006
 - Wanda G. Klee: Leibhaftige Dekadenz. Studien zur Körperlichkeit in ausgewählten Werken von Joris-Karl Huysmans und Oscar Wilde. Universitätsverlag C.Winter. Heidelberg, 2001
 - Ward, Philipp: Hofmannsthal, "Elektra" and the Representation of Women's Behaviour through Myth. In: German life and letters. Jg. 53 (2000) H. 1, S. 37-55
 - Warning, Rainer / Wehle, Winfried: Fin de Siècle. Wilhelm Fink Verlag. München, 2002
 - Wassermann, Jakob: Hofmannsthal der Freund / Jakob Wassermann. Severus Verlag. Hamburg, 2014
 - Weber, Frank: Die Bedeutung Nietzsches für Stefan George und seinen Kreis / Frank Weber. Lang. Frankfurt am Main [u.a.], 1989
 - Weber, Horst: Hugo von Hofmannsthal. Briefe an Marie Herzfeld. Lothar Stiehm Verlag. Heidelberg, 1969
 - Weber, Tina: "Der Dichter und diese Zeit" : die Dichter-Figur in Hugo von Hofmannsthals Essayistik / Tina Weber. Tectum-Verlag. Marburg, 2010
 - Weidermann, Volker: Sie modifizieren den Begriff Glück : Die geistige Welt in Bewegung: Wie Hugo von Hofmannsthal den Traum eines neuen Journalismus träumte - Rezension zu Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke XXXIII. Reden und Aufsätze 2. Hrsg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter. Frankfurt, 2009. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung (21.2.2010) H. 7, S. 29
 - Weinhold, Ulrike: Künstlichkeit und Kunst in der deutschsprachigen Dekadenz-Literatur. Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Dt. Literatur u. Germanistik; Bd. 215. Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 1977
 - Weinzierl, Ulrich: Hofmannsthal : Skizzen zu seinem Bild / Ulrich Weinzierl. Fischer-Taschenbuch-

- Verlag. Frankfurt a.M. [u.a.], 2007
- Weinzierl, Ulrich: Hofmannsthal. Skizzen zu seinem Bild. Paul Zsolnay Verlag. Wien, 2003
 - Weise, Charlotte: J.K. Huysmans' Beziehungen zur Malerei. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde einer Hohen Philosophischen Fakultät an der Thüringischen Landesuniversität Jena. Heinr. Pöppinghaus, o.H.-G., Bochum-Langendreer, 1934
 - Weinzierl, Ulrich: Politik und Literatur im österreichischen Exil - am Beispiel der nationalen Frage. In: Österreichische Literatur der dreißiger Jahre : ideolog. Verhältnisse, institutionelle Voraussetzungen, Fallstudien / Klaus Amann ... (Hrsg.). Böhlau. Wien [u.a.], 1985, S. 79-96
 - Weiss, Robert O. (Hg.): Schnitzler, Arthur. Aphorismen und Betrachtungen. S. Fischer Verlag, 1987
 - Weissenberger, Klaus: Hofmannsthals Entwicklung des Essay zur inneren Zwangsläufigkeit von Typologie und Form. In: Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen ..., S. 81-108
 - Wellek, René und Warren, Austin: Theorie der Literatur. Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag GmbH & Co. Frankfurt am Main, 1972
 - Wellmann, Hans: Der Tagebuchstil Hugo von Hofmannsthals : Ein "Poster". In: Bild im Text - Text und Bild (2000), S. 369-384
 - Wicke, Andreas: "Das Vage ist das Jugendliche". Ästhetizismus und Identitätssuche in Erzählungen der Wiener Moderne. In: Der Deutschunterricht. Jg. 60 H. 5, S. 40-51
 - Wicke, Andreas: Jenseits der Lust. Zum Problem der Ehe in der Literatur der Wiener Moderne. Carl Bösch Verlag. Siegen, 2000
 - Widder, Erich: Hermann Bahr. Sein Weg zum Glauben. Oberösterreichischer Landesverlag. Linz, 1963
 - Wieler, Michael: Dilettantismus - Wesen und Geschichte : am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann / Michael Wieler. Königshausen & Neumann. Würzburg, 1996
 - Wieser, Wolfgang: 'Mit dem Herzen zu denken'. Eine Frage der semantischen Kompetenz?. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv. Jg. 21, S. 31-37
 - Wiethölter, Waltraud: Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts : psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk / Waltraud Wiethölter. Niemeyer. Tübingen, 1990
 - Wilde, Oscar: The Mayor Works. Edited with an Introduction and Notes by Isobel Murray. Oxford. University Press, 1989
 - Wilpert, Gero von: Anton Lerch – gedoppelt?. Zum sogenannten "Doppelgänger" in Hofmannsthals "Reitergeschichte". In: Seminar. Jg. 29 (1993) H. 2, S. 125-137
 - Wiltschnigg, Elfriede: Die Krise des Ich. Selbstbildnisse österreichischer Künstler als Manifestationen veränderter Wahrnehmung / Munz, Volker und Neumer, Katalin. In: Sprache - Denken - Nation : Kultur- und Geistesgeschichte von Locke bis zur Moderne / Munz, Volker und Neumer, Katalin. Passagen Verlag. Wien, 2005, S. 145-167
 - Wiltschnigg, Elfriede: Die Krise des Ich. Selbstbildnisse österreichischer Künstler als Manifestationen veränderter Wahrnehmung / Munz, Volker und Neumer, Katalin. In: Sprache - Denken - Nation, S. 145-167
 - Wirsching, Andreas: Neueste Geschichte. Oldenbourg Geschichte Lehrbuch. R. Oldenbourg Verlag. München, 2006
 - Wischmann, Antje: Ästheteten und Décadents. Eine Figurenuntersuchung anhand ausgewählter Prosatexte der Autoren H. Bang, J.P. Jacobsen, R.M. Rilke und H. v. Hofmannsthal. Peter Lang. Europäische Hochschulschriften: Reihe 18, Vergleichende Literaturwissenschaft; Bd.58. Frankfurt am Main, 1991
 - Wißmann, Friederike: „Schweigen und Tanzen“. Elektra als Grenzgängerin bei Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss / Friederike Wißmann. In: Österreichische Musikzeitschrift. Jg. 1 (2012), S. 6-16
 - Witschel, Günter: Rausch und Rauschgift bei Baudelaire, Huxley, Benn und Burroughs. H. Bouvier u. Co. Verlag. Bonn, 1968
 - Witte, Bernd: Der Autor als Patriarch. Hofmannsthals Traum vom Judentum. In: Von der Liebe und

- anderen schrecklichen Dingen. Festschrift für Hans-Georg Pott / Yvonne Patricia Alefeld (Hg.). Aisthesis-Verl. Bielefeld, 2007, S. 125-144
- Wolf, Eva: Der Schriftsteller im Querschnitt: Außenseiter der Gesellschaft um 1900?. Ein systematischer Vergleich von Prosatexten. 1. Aufl. München: Minerva-Publikation, 1978, Minerva-Fachserie Geisteswissenschaften
 - Wolff, Vivien: Hofmannsthals 'Chandosbrief' und Nietzsches Sprachreflexion : Ein Vergleich / Vivien Wolff. GRIN Verlag GmbH. München, 2011
 - Wolfgang Beutin (und andere): Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Sechste, verbesserte und erweiterte Auflage mit 524 Abbildungen. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart, 2001
 - Wolters, Friedrich: Stefan George und die Blätter für die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890. Georg Bondi. Berlin, 1930
 - Worbs, Michael: Mythos und Psychoanalyse in Hugo von Hofmannsthals "Elektra". In: Psychoanalyse in der modernen Literatur : Kooperation und Konkurrenz / hrsg. von Thomas Anz in Zusammenarbeit mit Christine Kanz. Königshausen & Neumann. Würzburg, 1999, S. 3-16
 - Wucherpfeffig, Wolf: Antworten auf die naturwissenschaftlichen Herausforderungen in der Literatur der Jahrhundertwende. In: Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus : 1890 - 1918 / hrsg. von York-Gothart Mix. Hanser. München [u.a.], 2000, S. 155-174
 - Wucherpfeffig, Wolf: Die Jünglinge und der Tod von Wien: Hofmannsthal, Beer-Hofmann, Schnitzler. In: Jugend : Psychologie - Literatur - Geschichte. Festschrift für Carl Pietzcker. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2001, S. 193-208
 - Wunberg, Gotthart: "Ohne Rücksicht auf Inhalt - Lauter Venerabilia" : Überlegungen zu den Prosagedichten Hugo von Hofmannsthals. In: Modernité de Hofmannsthal (1993), S. 319-331
 - Wunberg, Gotthart: Chiffrierung und Selbstversicherung des Ich : Antikefiguration um 1900. In: Die Modernisierung des Ich, S. 190-202
 - Wunberg, Gotthart: Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887-1902. Ausgewählt, eingeleitet und herausgegeben von Gotthart Wunberg. Band II 1897-1902. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1976
 - Wunberg, Gotthart: Deutscher Naturalismus und österreichische Moderne : Thesen zur Wiener Literatur um 1900. In: Paradigmen der Moderne / ed. by Helmut Bachmaier. Benjamins. Amsterdam [u.a.], 1990, S. 105-129
 - Wunberg, Gotthart: Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende. Ausgewählt und mit einem Nachwort herausgegeben von Gotthart Wunberg. Athenäum Verlag GmbH. Frankfurt am Main, 1971
 - Wunberg, Gotthart: Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals in Deutschland. Athenäum Verlag. Frankfurt am Main, 1972
 - Wunberg, Gotthart: Österreichische Literatur und allgemeiner zeitgenössischer Monismus um die Jahrhundertwende. In: Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne / hrsg. von Peter Berner ... Verl. für Geschichte und Politik. Wien, 1986, S. 104-111
 - Wunberg, Gotthart: Pluralität. Festschrift für Moritz Csáky. Böhlau Verlag Ges.m.b.H. und Co. KG. Wien · Köln · Weimar, 1996
 - Wunberg, Gotthart: Unverständlichkeit. Historismus und literarische Moderne. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 1/1993. Jg. 1 (1993), S. 309-350
 - Wunberg, Gotthart: Wiener Perspektiven im Werk von Schnitzler, Hofmannsthal und Freud. In: Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne ; zum 70. Geburtstag des Autors / Gotthart Wunberg. Hrsg. von Stephan Dietrich. Narr. Tübingen, 2001, S. 168-175
 - Würffel, Bodo: Wirkungswille und Prophetie. Studien zu Werk und Wirkung Stefan Georges. Bouvier Verlag Herbert Grundmann. Bonn, 1978
 - Würmser, Rudolf: Hugo von Hofmannsthals Entwurf einer konservativen Utopie durch den literarischen Mythos in seinem Drama "Der Turm". In: Politische Mythen und nationale Identitäten im (Musik-)Theater : Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2001, Bd. 1. Mueller-

- Speiser. Anif/Salzburg, 2003, S. 314-324
- Wuthenow, Ralph-Rainer: Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1978
 - Yang, Jin: "Innige Qual". Hugo von Hofmannsthals Poetik des Schmerzes / Jin Yang. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2010
 - Yaremko, Maryana: Zum Begriff des Schweigens in der Literatur. In: Die Lemberger Germanistik in der Ukraine. Innensichten - Außensichten - Dissertationsvorhaben / hrsg. von Bohdan Maxymtschuk; Stefan J. Schierholz. Lang. Frankfurt, M. [u.a.], 2011, S. 45-54
 - Zander, Helmut: Körper Religion. Ausdruckstanz um 1900. Loie Fuller, Isodora Duncan, Ruth St. Denis. In: Protestantismus und Ästhetik. Gütersloh, 2001, S. 197-232
 - Zanetti, Sandro: Lyrisch aus der Kulisse der Historie treten Vergangenheit und Vergänglichkeit in Hofmannsthals "Der Tod des Tizian". In: Hofmannsthal-Jahrbuch 20/2012. Jg. 20 (2012), S. 141-160
 - Zapotoczky, Hans Georg: Fin de siècle und die Wandlungen seelischer Krisen. In: Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910 / hrsg. von Gotthart Wunberg unter Mitarb. von Johannes J. Braakenburg. Reclam. Stuttgart, 2000, S. 13-23
 - Zeiß, Torsten: Priester und Opfer. Hofmannsthals Ödipus aus Sicht der Mythen-Theorie René Girards / Torsten Zeiß. Tectum-Verl. Marburg, 2011
 - Zeiß, Torsten: Priester und Opfer. Hofmannsthals Ödipus aus Sicht der Mythen-Theorie René Girards. Tectum Verlag. Marburg, 2011
 - Zerebin, Alexej I.: Der unheimliche Garten. Hofmannsthal und die russische Moderne. In: Wien und St. Petersburg um die Jahrhundertwende(n) : kulturelle Interferenzen = Vena i Sankt-Peterburg na rubezach vekov ; [Vorträge des Symposium "Wien und St. Petersburg um die Jahrhundertwende(n)" (St. Petersburg, 6-8. November 2000)] / Hrsg. Alexandr W. Belobratow. St. Peterburg : Verl. Peterburg XXI Vek, 2001, S. 684-704
 - Zhang, Yi: Rezeptionsgeschichte der deutschsprachigen Literatur in China von den Anfängen bis zur Gegenwart. Peter Lang. Bern [u.a.], 2007
 - Zieger, Wilfried: Gewalt der Seele : Zur Spezifik der Gewaltphänomene in Hofmannsthals "Elektra". In: Gewalt der Sprache - Sprache der Gewalt : Beispiele aus philologischer Sicht / hrsg. von Angelika Corbineau-HoffmannOlms. Hildesheim [u.a.], 2000, S. 173-190
 - Zmegac, Viktor: Deutsche Literatur der Jahrhundertwende. Verlag Anton Hain, Meisenheim GmbH. Königstein/Ts., 1981
 - Zmegac, Viktor: Die Wiener Moderne und die Tradition literarischer Gattungen. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 5/1997. Jg. 5 (1997), S. 199-216
 - Zmegac, Viktor: Kunsttherorie und Gesellschaftskritik in der Wiener Moderne. In: Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880 - 1980). Teil I und II / hrsg. von Herbert Zeman. Akad. Dr.- u. Verl.-Anst. Graz , 1989, S. 475-496
 - Zohn, Harry: Jüdische Züge in den Werken des Dichterkreises "Jung-Wien". In: Numinoses und Heiliges in der österreichischen Literatur / hrsg. von Karlheinz F. Auckenthaler. Lang. Bern [u.a.], 1995, S. 35-57
 - Zohn, Harry: Wiener Juden in der deutschen Literatur. Verlag OLAMENU. Tel-Aviv/Israel, 1964
 - Zwetkow, Jurij: 'Das Junge Wien' und das Problem der nationalen Eigenart der österreichischen Literatur. In: Nationalspezifik der ausländischen Literatur des XIX. und des XX. Jahrhunderts: Weltanschauung und Poetik. Iwanowo, Die staatliche Universität (1983), S. 86-98
 - Zwetkow, Jurij: Die österreichische Philosophie und Sprachkrise in der Literatur der Wiener Moderne. In: Wissenschaftliche Arbeiten der Pädagogischen Staatsuniversität. Reihe: Humanitäre Wissenschaften (2002). Moskau, S. 65-67
 - Zwetkow, Jurij: Die Struktur der symbolistischen Gestalt im Drama "Der Tor und der Tod" von Hugo von Hofmannsthal. In: Probleme der Kunstgestalt. Universität Iwanowo (1993), S. 52-63
 - Zwetkow, Jurij: Impressionismus : Aspekte der künstlerischen Ausdruckskraft. Wege und Mittel der Bildung der Sprach- und Redekultur. In: Staatsuniversität für Chemie und Technologie Iwanowo. Jg. 66-74 (1999)

- Zwetkow, Jurij: Ontologischer Aspekt des Welttheaters Calderons und Hofmannsthal. Philosophische Aspekte der Kultur und der literarischen Prozesse im XVII. Jahrhundert. In: Staatsuniversität St. Petersburg (1999), S. 27-30
- Zwetkow, Jurij: Poetologie des jungen Hugo von Hofmannsthal. In: Forschungsstudien der Staatsuniversität Iwanowo. Reihe Philologie. Jg. 1 (2000), S. 54-68
- Zwetkow, Jurij: Romantische und symbolistische Wesenszüge der Ästhetik von Hugo von Hofmannsthal. In: Probleme der Romantik. Universität Iwanowo, 1996, S. 76-88
- Zwetkow, Jurij: Traditionen und Wechselwirkungen der Künste in der österreichischen Kultur am Ende des XIX. Jahrhunderts. In: Traditionen im Kontext der russischen Kultur. Pädagogisches Institut Tschwerepowez, 1995, S. 97-102
- Zwetkow, Jurij: Von der Romantik zum Symbolismus. "Bergwerk zu Falun" von E. T. A. Hofmann und Hugo von Hofmannsthal.. In: Welt der Romantik. Jg. 1, S. 187-191
- Zwetkow, Jurij: Wort-, Malerei- und Musiksynthese in der Wiener Moderne. Synthese in der russischen und Weltkultur. In: Pädagogische Staatsuniversität Moskau (2002), S. 268-273
- Zwetkow, Jurij: Zur Methodologie der kritischen Analyse der Poetik des frühen Hugo von Hofmannsthal. In: Probleme der Poetik der ausländischen Literatur des XX. Jahrhunderts. Tscheljabinsk: Das Pädagogische Institut 1991, S. 57-72